

UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

Antonio V. Sempere Navarro (Director)
Bernardo García Rodríguez
Francisco Javier Hierro Hierro
Francisco Rubio Sánchez
(Coordinadores)

Presentación de Javier Solana Madariaga

Introducción de Alfredo Montoya Melgar



Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO

Vista de la actual puerta de Goya anterior a la reforma de Francisco Jareño, que añadió la escalinata y un primer piso al nivelar terreno.

Grabado de 1832, según pintura de Fernando Brambilla (1763-1834).

UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

ANTONIO V. SEMPERE NAVARRO
(DIRECTOR)

BERNARDO GARCÍA RODRÍGUEZ
FRANCISCO JAVIER HIERRO HIERRO
FRANCISCO RUBIO SÁNCHEZ
(COORDINADORES)

Presentación de **JAVIER SOLANA MADARIAGA**
Introducción de **ALFREDO MONTOYA MELGAR**

Colección de Derecho del Trabajo y Seguridad Social

Boletín Oficial del Estado

UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

COLECCIÓN DE DERECHO DEL TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL

Director

Antonio V. Sempere Navarro

Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
de la Universidad Rey Juan Carlos (s.e.) y Magistrado de la Sala IV
del Tribunal Supremo

Yolanda Cano Galán, Letrada del Gabinete del Tribunal Supremo y Profesora Titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

María Emilia Casas Baamonde, Catedrática de la Universidad Complutense, presidenta de la Asociación Española de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social y expresidenta del Tribunal Constitucional.

Aurelio Desdentado Bonete, Magistrado del Tribunal Supremo (jubilado).

Joaquín García Murcia, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

Emilio Jiménez Aparicio, Abogado del Estado.

Lourdes López Cumbre, Catedrática de la Universidad de Cantabria.

Eduardo Rojo Torrecilla, Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Carmen Sánchez Trigueros, Catedrática de la Universidad de Murcia.

UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

ANTONIO V. SEMPERE NAVARRO
(Director)

BERNARDO GARCÍA RODRÍGUEZ
FRANCISCO JAVIER HIERRO HIERRO
FRANCISCO RUBIO SÁNCHEZ
(Coordinadores)

ÁNGEL RAFAEL RUBIO FERNÁNDEZ
(soporte informático)

Presentación de:
JAVIER SOLANA MADARIAGA

Introducción de:
ALFREDO MONTOYA MELGAR

Con el patrocinio de:

The logo for Andersen, featuring a stylized grey wing or feather above the word "ANDERSEN" in a serif font.



COLECCIÓN DE DERECHO DEL TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL

AGENCIA ESTATAL BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO
MADRID, 2020

Primera edición: agosto de 2020

En la página web de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, www.boe.es, apartado de *publicaciones*, se incluyen las instrucciones para envío de originales, normas para su presentación y modelo de solicitud de publicación en esta colección que el autor deberá cumplimentar.



Esta obra está sujeta a licencia Creative Commons de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional, (CC BY-NC-ND 4.0).

- © Los autores por sus respectivos trabajos
- © Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado
- © Museo Nacional del Prado para las imágenes reproducidas

<https://cpage.mpr.gob.es/>

NIPO AEBOE (papel): 090-20-140-0
NIPO AEBOE (en línea PDF): 090-20-141-6
NIPO AEBOE (en línea ePUB): 090-20-142-1
ISBN: 978-84-340-2648-3

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
PRESENTACIÓN DE JAVIER SOLANA MADARIAGA	21
INTRODUCCIÓN DE ALFREDO MONTOYA MELGAR	23
PRÓLOGO	29
1426 <i>La Anunciación</i> . De Fra Angelico Comentarista: Juan Pablo Maldonado Montoya	35
1435 <i>El Descendimiento</i> . De Rogier Van Der Weyden Comentarista: Jorge J. Guillén Olcina	41
1485 <i>San Miguel</i> . De Miguel Ximénez Comentarista: Beatriz Losada Crespo	51
1510 <i>El Cardenal</i> . De Rafael Sanzio Comentarista: José María Miranda Boto	57
1538 <i>El cambista y su mujer</i> . De Marinus van Reymerswale Comentarista: Alfredo Aspra Rodríguez	65
1560 <i>La vendimia o El Otoño</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Carlos L. Alfonso Mellado	73
1570 <i>La siega y el esquileo o El Verano</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Francisco Javier Hierro Hierro	81

	Páginas
1575 <i>Leñadores</i> o <i>El Invierno</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Fermín Gallego Moya	91
1575 <i>Faenas campestres</i> o <i>La Primavera</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Tomás Quintana López	99
1585 <i>Retrato de un médico</i> . De Doménikos Theotokópoulos, El Greco Comentarista: Isabel Marín Moral	107
1585 <i>Expulsión de los mercaderes del Templo</i> . De Francesco Bassano Comentarista: Cristóbal Molina Navarrete	115
1590 <i>Magistrado veneciano</i> . De Jacopo Robusti, Tintoretto Comentarista: Inmaculada Ballester Pastor	123
1590 <i>Dama descubriendo el seno</i> . De Domenico Tintoretto Comentarista: Sergio González García	131
1600 <i>Una granja</i> . De Jan Brueghel el Viejo y Joost de Momper II Comentarista: Belén García Romero	139
1600 <i>Caballero anciano</i> . De Doménikos Theotokópoulos, El Greco Comentarista: Rodrigo Martín Jiménez	149
1611 <i>Parábola de la observación del sábado</i> . De Abel Grimmer Comentarista: José Manuel García Blanca	157
1614 <i>El juicio de Salomón</i> . De Pedro Pablo Rubens Comentarista: M.ª Valvanuz Peña García	165
1621 <i>La vida campesina</i> . De Jan Brueghel el Viejo Comentarista: Ignacio García-Perrote Escartín	173
1623 <i>Banquete de bodas</i> . De Jan Brueghel el Viejo Comentarista: Elías González-Posada Martínez	179
1629 <i>Los borrachos</i> o <i>El triunfo de Baco</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Elena Martínez Torregrosa	187
1630 <i>Ciego tocando la zanfonía</i> . De George de la Tour Comentarista: Juan José Fernández Domínguez	195
1630 <i>La fragua de Vulcano</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Cristina Rincón Sánchez	203

1630 <i>Vista del jardín de la Villa de Medici en Roma</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Pilar Sánchez Laso	209
1630 <i>Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Francisco Vila Tierno	217
1633 <i>Bodegón con sirvienta</i> . De Frans Snyders Comentarista: Francisco Javier Fernández Orrico	229
1635. <i>Las Lanzas</i> o <i>La Rendición de Breda</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Inmaculada Baviera Puig	237
1650. <i>El Barbero del lugar</i> . De Jan Miel Comentarista: Manuel de la Rocha Rubí	247
1650 <i>Tres músicos ambulantes</i> . De Jacques Jordaens Comentarista: Ignacio González del Rey	255
1652 <i>San José con el Niño dormido en brazos</i> . De Francisco Camilo Comentarista: Antonio V. Sempere Navarro	263
1656 <i>Las Meninas</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Francisco Rubio Sánchez	271
1660 <i>Las hilanderas</i> o <i>La fábula de Aracne</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Antonio Folgoso Olmo	279
1668 <i>Los segadores de la tierra de promisión</i> . De Juan Antonio de Frías y Escalante Comentarista: Josep Moreno Gené	287
1675 <i>Pastor con ganado</i> . De Philipp Peter Ross, seudónimo Rosa de Tívoli Comentarista: Luis Enrique de la Villa Gil	297
1680 <i>El bufón Francisco de Bazán</i> . De Juan Carreño de Miranda Comentarista: Susana Rodríguez Escanciano	305
1777 <i>El bebedor</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Pablo Nicolás Alemán	313
1779 <i>El cacharrero</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: María Elisa Cuadros Garrido	323

	Páginas
1780 <i>Las lavanderas</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Sofía Olarte Encabo	333
1786 <i>La era</i> o <i>El verano</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Ángel Luis de Val Tena	343
1787 <i>La vendimia</i> o <i>El otoño</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Aurelia Carrillo López	351
1787 <i>El albañil herido</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Arántzazu Vicente Palacio	359
1796 <i>Los cómicos ambulantes</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Miguel Gutiérrez Pérez	373
1800 <i>Torero</i> . De Antonio Carnicero Mancio Comentarista: Djamil Tony Kahale Carrillo	379
1805 <i>El comercio</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: María Areta Martínez	387
1806 <i>La agricultura</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Óscar Ignacio Mateos y de Cabo	397
1806 <i>La Industria</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Carlota Ruiz González	407
1807 <i>El actor Isidoro Máiquez</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Carmen Sánchez Trigueros	415
1820 <i>Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla</i> . De Vicente López Portaña Comentarista: José Fernando Lousada Arochena	425
1823 <i>Duelo a garrotazos</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Carlos Cid Babarro	435
1823 <i>Luis Veldrof, aposentador mayor y conserje del Real Palacio</i> . De Vicente López Portaña Comentarista: Livina A. Fernández Nieto	443
1827 <i>La lechera de Burdeos</i> . De Francisco de Goya y Lucientes Comentarista: Francisco A. González Díaz	451
1842 <i>El escritor José de Espronceda</i> . De Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina Comentarista: Raquel Yolanda Quintanilla Navarro	457

1846 <i>María Francisca de la Gándara, condesa viuda de Calderón</i> . De Vicente López Portaña Comentarista: Pablo Aramendi Sánchez	469
1866 <i>Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma</i> . De Valeriano Domínguez Bécquer Comentarista: Antonio Ojeda Avilés	475
1872 <i>Una gitana</i> . De Raimundo de Madrazo y Garreta Comentarista: Susana Bravo Santamaría	483
1876 <i>La modelo Aline Masson</i> . De Raimundo de Madrazo y Garreta Comentarista: Manuela Abeleira Colao	489
1885 <i>La pobre de los sábados</i> . De José Martí y Monsó Comentarista: Susana Barcelón Cobedo	497
1886 <i>La Esclava</i> . De Antonio M. ^a Fabrés y Costa Comentarista: Francisco Alemán Páez	507
1889 <i>Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe</i> . De Luis Jiménez Aranda Comentarista: Icíar Alzaga Ruiz	517
1890 <i>Tienda-asilo</i> . De Mateo Silvela y Casado Comentarista: Luisa María Gómez Garrido	525
1890 <i>¡Huérfanos!</i> De Fernando Cabrero Cantó Comentarista: Guillermo Rodríguez Iniesta	533
1891 <i>La actriz María Guerrero, como Doña Inés</i> . De Raimundo de Madrazo y Garreta Comentarista: Pilar Rivas Vallejo	541
1892 <i>El derecho de asilo</i> . De Francisco Javier Américo y Aparici Comentarista: Manuel Correa Carrasco	553
1892 <i>Sin trabajo</i> . De Carlos López Redondo Comentarista: Pilar Palomino Saurina	563
1894 <i>¡Víctimas del mar!</i> De Primitivo Álvarez Armesto Comentarista: Javier Fernández-Costales Muñiz	571
1894 <i>¡Aún dicen que el pescado es caro!</i> De Joaquín Sorolla y Bastida Comentarista: Carmen Solís Prieto	579
1895 <i>Después de una huelga</i> . De José Uría y Uría Comentarista: Sara Alcázar Ortiz	587

	Páginas
1895 <i>Sala de un hospital</i> o <i>Visita a los enfermos</i> . De José Alea Rodríguez Comentarista: José Antonio González Martínez	595
1895 <i>Las doce en los altos hornos</i> . De Manuel Villegas Brieva Comentarista: Carmen Prieto Fernández	601
1897 <i>Una esclava en venta</i> . De José Jiménez Aranda Comentarista: Ángel Arias Domínguez	607
1897 <i>Galeotes</i> . De César Álvarez Dumont Comentarista: Olga Fotinopoulou Basurko	615
1898 <i>La lección de memoria</i> . De Ignacio Pinazo Camarlench Comentarista: José Ignacio García Ninet	623
1899 <i>Víctima del trabajo</i> . De Jenaro Carrero Fernández Comentarista: Santiago Ezequiel Marqués Ferrero	633
1901 <i>El Comité rojo</i> . De Lluís Graner Arrufí Comentarista: Bernardo García Rodríguez	641
1908 <i>Emigrantes</i> . De Buenaventura Miguel de los Ángeles Álvarez-Sala y Vigil Comentarista: M. ^a Belén Fernández Collados	649
1915 <i>El pan nuestro de cada día</i> . De Ventura Álvarez Sala Comentarista: Rocío Martín Jiménez	657

ENCUADRE DE OBRAS POR AUTORES Y ESCUELAS

	<u>Páginas</u>
UNA MIRADA LABORALISTA AL CUATROCENTO ITALIANO Y A RAFAEL DE URBINO	
1426 <i>La Anunciación</i> . De Fra Angelico Comentarista: Juan Pablo Maldonado Montoya	35
1510 <i>El Cardenal</i> . De Rafael Sanzio Comentarista: José María Miranda Boto	57
UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA FLAMENCA DE LOS SIGLOS XV Y XVI	
1435 <i>El Descendimiento</i> . De Rogier Van Der Weyden Comentarista: Jorge J. Guillén Olcina	41
1538 <i>El cambista y su mujer</i> . De Marinus van Reymerswale Comentarista: Alfredo Aspra Rodríguez	65
UNA MIRADA LABORALISTA AL RENACIMIENTO ITALIANO	
1560 <i>La vendimia o El Otoño</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Carlos L. Alfonso Mellado	73
1570 <i>La siega y el esquileo o El Verano</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Francisco Javier Hierro Hierro	81

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

1575 <i>Leñadores o El Invierno</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Fermín Gallego Moya	91
1575 <i>Faenas campestres o La Primavera</i> . De Paolo Fiammingo Comentarista: Tomás Quintana López	99
1585 <i>Expulsión de los mercaderes del Templo</i> . De Francesco Bassano Comentarista: Cristóbal Molina Navarrete	115
1590 <i>Magistrado veneciano</i> . De Jacopo Robusti, Tintoretto Comentarista: Inmaculada Ballester Pastor	123
1590 <i>Dama descubriendo el seno</i> . De Domenico Tintoretto Comentarista: Sergio González García	131

UNA MIRADA LABORALISTA AL RENACIMIENTO ESPAÑOL

1485 <i>San Miguel</i> . De Miguel Ximenez Comentarista: Beatriz Losada Crespo	51
1585 <i>Retrato de un médico</i> . De Doménikos Theotokópoulos, El Greco Comentarista: Isabel Marín Moral	107
1600 <i>Caballero anciano</i> . De Doménikos Theotokópoulos, El Greco Comentarista: Rodrigo Martín Jiménez	149

UNA MIRADA LABORALISTA AL BARROCO FRANCÉS Y CETROEUROPEO

1600 <i>Una granja</i> . De Jan Brueghel el Viejo y Joost de Momper II Comentarista: Belén García Romero	139
1611 <i>Parábola de la observación del sábado</i> . De Abel Grimmer Comentarista: José Manuel García Blanca	157
1614 <i>El juicio de Salomón</i> . De Pedro Pablo Rubens Comentarista: M. ^a Valvanuz Peña García	165
1621 <i>La vida campesina</i> . De Jan Brueghel el Viejo Comentarista: Ignacio García-Perrote Escartín	173
1623 <i>Banquete de bodas</i> . De Jan Brueghel el Viejo Comentarista: Elías González-Posada Martínez	179
1630 <i>Ciego tocando la zanfónía</i> . De George de la Tour Comentarista: Juan José Fernández Domínguez	195
1633 <i>Bodegón con sirvienta</i> . De Frans Snyder Comentarista: Francisco Javier Fernández Orrico	229

	Páginas
1650. <i>El Barbero del lugar</i> . De Jan Miel Comentarista: Manuel de la Rocha Rubí	247
1650 <i>Tres músicos ambulantes</i> . De Jacques Jordaens Comentarista: Ignacio González del Rey	255
1675 <i>Pastor con ganado</i> . De Philipp Peter Ross, seudónimo Rosa de Tívoli Comentarista: Luis Enrique de la Villa Gil	297
 UNA MIRADA LABORALISTA AL BARROCO ESPAÑOL	
1652 <i>San José con el Niño dormido en brazos</i> . De Francisco Camilo Comentarista: Antonio V. Sempere Navarro	263
1668 <i>Los segadores de la tierra de promisión</i> . De Juan Antonio de Frías y Escalante Comentarista: Josep Moreno Gené	287
1680 <i>El bufón Francisco de Bazán</i> . De Juan Carreño de Miranda Comentarista: Susana Rodríguez Escanciano	305
 UNA MIRADA LABORALISTA A VELÁZQUEZ	
1629 <i>Los borrachos</i> o <i>El triunfo de Baco</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Elena Martínez Torregrosa	187
1630 <i>La fragua de Vulcano</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Cristina Rincón Sánchez	203
1630 <i>Vista del jardín de la Villa de Medici en Roma</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Pilar Sánchez Laso	209
1630 <i>Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Francisco Vila Tierno	217
1635. <i>Las Lanzas</i> o <i>La Rendición de Breda</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Inmaculada Baviera Puig	237
1656 <i>Las Meninas</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Comentarista: Francisco Rubio Sánchez	271

1660 <i>Las hilanderas</i> o <i>La fábula de Aracne</i> . De Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	
Comentarista: Antonio Folgoso Olmo	279

UNA MIRADA LABORALISTA A GOYA Y AL SIGLO XVIII ESPAÑOL

1777 <i>El bebedor</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Pablo Nicolás Alemán	313
1779 <i>El cacharrero</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: María Elisa Cuadros Garrido	323
1780 <i>Las lavanderas</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Sofía Olarte Encabo	333
1786 <i>La era</i> o <i>El verano</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Ángel Luis de Val Tena	343
1787 <i>La vendimia</i> o <i>El otoño</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Aurelia Carrillo López	351
1787 <i>El albañil herido</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Arántzazu Vicente Palacio	359
1796 <i>Los cómicos ambulantes</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Miguel Gutiérrez Pérez	373
1800 <i>Torero</i> . De Antonio Carnicero Mancio	
Comentarista: Djamil Tony Kahale Carrillo	379
1805 <i>El comercio</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: María Areta Martínez	387
1806 <i>La agricultura</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Óscar Ignacio Mateos y de Cabo	397
1806 <i>La Industria</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Carlota Ruiz González	407
1807 <i>El actor Isidoro Máiquez</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Carmen Sánchez Trigueros	415
1823 <i>Duelo a garrotazos</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Carlos Cid Babarro	435
1827 <i>La lechera de Burdeos</i> . De Francisco de Goya y Lucientes	
Comentarista: Francisco A. González Díaz	451

UNA MIRADA LABORALISTA A VICENTE LÓPEZ PORTAÑA

1820 <i>Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla</i> . De Vicente López Portaña	
Comentarista: José Fernando Lousada Arochena	425
1823 <i>Luis Veldrof, aposentador mayor y conserje del Real Palacio</i> . De Vicente López Portaña	
Comentarista: Livina A. Fernández Nieto	443
1846 <i>María Francisca de la Gándara, condesa viuda de Calderón</i> . De Vicente López Portaña	
Comentarista: Pablo Aramendi Sánchez	469

UNA MIRADA LABORALISTA AL ROMANTICISMO Y A LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX ESPAÑOL

1842 <i>El escritor José de Espronceda</i> . De Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina	
Comentarista: Raquel Yolanda Quintanilla Navarro	457
1866 <i>Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma</i> . De Valeriano Domínguez Bécquer	
Comentarista: Antonio Ojeda Avilés	475
1872 <i>Una gitana</i> . De Raimundo de Madrazo y Garreta	
Comentarista: Susana Bravo Santamaría	483
1876 <i>La modelo Aline Masson</i> . De Raimundo de Madrazo y Garreta	
Comentarista: Manuela Abeleira Colao	489
1885 <i>La pobre de los sábados</i> . De José Martí y Monsó	
Comentarista: Susana Barcelón Cobedo	497
1886 <i>La Esclava</i> . De Antonio M. ^a Fabrés y Costa	
Comentarista: Francisco Alemán Páez	507
1891 <i>La actriz María Guerrero, como Doña Inés</i> . De Raimundo de Madrazo y Garreta	
Comentarista: Pilar Rivas Vallejo	541
1897 <i>Una esclava en venta</i> . De José Jiménez Aranda	
Comentarista: Ángel Arias Domínguez	607
1898 <i>La lección de memoria</i> . De Ignacio Pinazo Camarlench	
Comentarista: José Ignacio García Ninet	623

UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA SOCIAL DEL CAMBIO DE SIGLO

1889 <i>Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe.</i> De Luis Jiménez Aranda	
Comentarista: Icíar Alzaga Ruiz	517
1890 <i>Tienda-asilo.</i> De Mateo Silvela y Casado	
Comentarista: Luisa María Gómez Garrido	525
1890 <i>¡Huérfanos!</i> De Fernando Cabrero Cantó	
Comentarista: Guillermo Rodríguez Iniesta	533
1892 <i>El derecho de asilo.</i> De Francisco Javier Amérigo y Aparici	
Comentarista: Manuel Correa Carrasco	553
1892 <i>Sin trabajo.</i> De Carlos López Redondo	
Comentarista: Pilar Palomino Saurina	563
1894 <i>¡Víctimas del mar!</i> De Primitivo Álvarez Armesto	
Comentarista: Javier Fernández-Costales Muñiz	571
1894 <i>¡Aún dicen que el pescado es caro!</i> De Joaquín Sorolla y Bastida	
Comentarista: Carmen Solís Prieto	579
1895 <i>Después de una huelga.</i> De José Uría y Uría	
Comentarista: Sara Alcázar Ortiz	587
1895 <i>Sala de un hospital o Visita a los enfermos.</i> De José Alea Rodríguez	
Comentarista: José Antonio González Martínez	595
1895 <i>Las doce en los altos hornos.</i> De Manuel Villegas Brieva	
Comentarista: Carmen Prieto Fernández	601
1897 <i>Galeotes.</i> De César Álvarez Dumont	
Comentarista: Olga Fotinopoulou Basurko	615
1899 <i>Víctima del trabajo.</i> De Jenaro Carrero Fernández	
Comentarista: Santiago Ezequiel Marqués Ferrero	633
1901 <i>El Comité rojo.</i> De Lluís Graner Arrufí	
Comentarista: Bernardo García Rodríguez	641
1908 <i>Emigrantes.</i> De Buenaventura Miguel de los Ángeles Álvarez-Sala y Vigil	
Comentarista: M. ^a Belén Fernández Collados	649
1915 <i>El pan nuestro de cada día.</i> De Ventura Álvarez Sala	
Comentarista: Rocío Martín Jiménez	657

PRESENTACIÓN

El Museo del Prado celebró en 2019 su bicentenario y articuló la efeméride en torno a dos nociones principales: su condición de museo de todos los españoles y su vigencia. Al enfatizar que el Prado es de todos no sólo queríamos recordar lo obvio: que es propiedad de la nación; queríamos también reivindicar su relación abierta con la ciudadanía y el fecundo intercambio de ideas que esta genera. Ello es posible por la vigencia de las obras que atesora y que, más allá de su pretérita fecha de realización, siguen emocionando y suscitando reflexiones en nuestros contemporáneos.

Desde su fundación, el museo ha inspirado no sólo a pintores, también a literatos, filósofos y pensadores de las más variadas disciplinas que han encontrado en sus obras un estímulo para sus reflexiones. Médicos, botánicos, zoólogos, astrónomos, músicos o arquitectos han buceado en nuestras riquísimas colecciones para satisfacer su curiosidad, corroborar hipótesis o constatar realidades pasadas. Muchos de ellos han plasmado por escrito el fruto de su relación con el Prado, y al hacerlo nos han recordado que una misma obra de arte encierra múltiples significados dependiendo de la mirada que se pose en ella. La concurrencia de miradas diversas sobre las colecciones del Prado no es solo interesante, es también necesaria, y consciente de ello, el museo empezará en otoño una serie de “Itinerarios” mediante los cuales, profesionales de distintas disciplinas ajenas a la historia del arte nos invitarán a contemplar las colecciones desde otros puntos de vista

El libro que tiene el lector en sus manos es el resultado de la mirada experta e incisiva con que un amplio conjunto de excelentes profesionales del derecho del trabajo, entre ellos profesores, magistrados, abogados o inspectores de trabajo, han analizado 75 obras del Museo del Prado desde el punto de

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

vista de las relaciones laborales en el sentido más amplio. Se trata no solo de una reflexión fascinante e inédita que rescata el carácter documental que tienen las obras de arte, también de una reflexión oportuna, pues el Museo del Prado prepara una exposición sobre la pintura social de finales del XIX y principios del XX.

Que el Museo del Prado sea capaz de sugerir reflexiones del calado intelectual de las que recoge este volumen no solo nos llena de satisfacción, nos recuerda también que es una institución con tanta capacidad para evocar el pasado como para alumbrar ideas para el futuro.

Javier SOLANA

Presidente del Patronato del Museo del Prado

INTRODUCCIÓN

Volver la mirada al pasado para valorar nuestra situación presente parece un ejercicio óptimo para calibrar qué progresos se han alcanzado y para comprobar qué hay de cierto en la vieja creencia de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Ese ejercicio comparativo es especialmente útil cuando se lleva a cabo para ponderar hasta qué punto han progresado las condiciones de vida económicas y sociales, y, como parte bien importante de ellas, las condiciones en que se desenvuelve la vida, incluida, claro está, la vida laboral, de los trabajadores.

Una labor de esta índole –recordar testimonios reveladores del pasado, que permiten valorar mejor el presente– es la que acomete este libro, un fruto más de la capacidad de iniciativa intelectual de Antonio Sempere, que ha tenido el acierto de seleccionar un buen número de obras pictóricas de nuestro Museo del Prado con temática laboral, inmediata en la mayor parte de los casos e indirecta o remota en algunos otros; obras de cuya glosa se encargan otros tantos autores, todos ellos distinguidos cultivadores del Derecho del Trabajo.

La contemplación de estas varias decenas de lienzos, debidos a pintores de distintas épocas y países, unos célebres, otro no tanto, lleva a una reflexión de conjunto: las pinturas de los siglos XVI y XVII comentadas en la obra suelen mostrar pacíficas escenas de trabajo, amablemente enmarcadas en hermosos paisajes; más que retratar fielmente unas condiciones laborales reales, esas representaciones parecen idealizarlas, buscando el placer estético por encima de la exactitud histórica. Por el contrario, desde finales del siglo XVIII, esas escenas se van tornando duras, y así proseguirán, acentuando su tono pesimista (o realista), con algunas excepciones ciertamente, durante el siglo XIX y los inicios del XX, hasta los que alcanza la obra. Claro está que esas distintas actitudes de los artistas se inscriben en el marco global de los momentos históricos

en los que se producen: la pintura complacida forma parte de un contexto de general y obligada aceptación del marco social y económico, en el que todavía la protesta y la crítica social son excepcionales; pero tan pronto como éstas se manifiestan, el arte participa en ellas.

* * *

De este modo, encontramos toda una serie de cuadros dedicados a retratar ambientes bucólicos, en los que grupos de campesinos realizan apaciblemente sus labores. Tal es el caso de las obras de Brueghel el Viejo, que reproducen, en los inicios del siglo xvi, escenas de la vida campesina. La misma paz, la misma armonía entre el paisaje y las figuras que en él aparecen, se encuentran en los lienzos de Fiammingo, pintados en la segunda mitad del mismo siglo, sobre la vendimia, la siega y otras faenas campestres, en los que el motivo dominante siguen siendo los idílicos paisajes, en los que se integran humildes campesinos, que se afanan, ensimismados, en sus labores, como formando parte de una composición así dispuesta por la naturaleza.

De nuevo un tema rural –ahora, el de un pastor con su ganado–, se hace presente, vencida la primera mitad del siglo xvii, en el lienzo de Philipp-Peter Ross, que muestra, en el estilo complacido de la época, una apacible estampa campestre. En fin, al aire libre también, con el fondo de un amable paisaje y junto a una corriente de agua, nuestro Goya retrata, cuando falta menos de una década para que se produzca la Revolución francesa, a unas guapas *Lavanderas*, que parecen disfrutar, gozando de su mutua complicidad, del día soleado. A Goya pertenece también otro gran cuadro, *La vendimia*, pintado pocos años después, en el que un grupo de elegantes figuras, de actitud satisfecha, se destaca sobre el paisaje.

Lienzos que, con pretextos mitológicos, reproducen espacios laborales, no rústicos sino preindustriales, son los dos inmortales de Velázquez sobre *La fragua de Vulcano* y *Las Hilanderas*. En el primero de ellos, el motivo del dios Apolo comunicando al industrioso dios Vulcano que Venus le es infiel con Marte, sirve de excusa al pintor para describir un taller de forja de su tiempo, tomando como modelos de los fornidos operarios a varios criados del conde de Monterrey. Aunque el propósito expreso del pintor es evocar el episodio mítico, en realidad nos está informando sobre las condiciones laborales de una forja de su época, entre las que, por supuesto, brilla por su ausencia cualquier medida de seguridad e higiene en el trabajo. En *Las Hilanderas*, Velázquez nos presenta, ahora con el pretexto del mito sobre el reto de la bordadora Aracné a la diosa Minerva, un desangelado ambiente laboral preindustrial en el que va-

rias jóvenes tejedoras, pobremente vestidas, se afanan en su labor, preconizando las grandes concentraciones obreras de las fábricas industriales. De acuerdo con el espíritu de la época, no hay protesta ni condena social en estas representaciones, sino objetiva y neutral descripción de la realidad externa. No es competencia del pintor adentrarse en la naturaleza de las condiciones de trabajo de esas hilanderas, y menos aún evidenciar ningún signo de crítica hacia esas condiciones.

Otra serie de cuadros, siempre con referencia a los seleccionados en este libro, se dedica a retratar diversos tipos de trabajadores. Tal es el caso del lienzo de Frans Synders, pintado en 1633, que lleva el título, de por sí expresivo, de *Bodegón con sirvienta*; expresivo, decimos, porque pone de relieve cómo el pintor quiso resaltar, como tema central de su obra, los copiosos frutos que inundan gran parte del lienzo, dejando un lugar accesorio para la sirvienta. Pese al propósito del artista, la personalidad de la servidora, su gesto placentero y su aspecto satisfecho, reforzados por su cuidada vestimenta, todo ello indicativo de la buena posición de la familia a la que sirve, atraen, con preferencia sobre el bodegón mismo, la mirada del espectador.

Menos complacida parece la figura objeto de un impresionante retrato, el de *La lechera de Burdeos*, pintado por Goya medio siglo antes que el cuadro de las lavanderas. Este es un lienzo misterioso, en el que la joven lechera aparece pensativa, seguramente preocupada, no se sabe si por algún disgusto laboral o amoroso.

Un precioso retrato, en el que no aparece ningún indicio de preocupación, es, en fin, el de *Hilanderera en las cercanías de Burgo de Osma*, que, ya a mediados del siglo XIX, nos deja Valeriano Bécquer; un nuevo testimonio de actitud plácida, que se destaca sobre un grato fondo rural.

* * *

Junto a las pinturas, de las que hemos ofrecido un elenco, que presentan al trabajo y a los trabajadores bajo una mirada amable (a ellas habría que añadir el *San José con el Niño*, de Francisco Camilo, con los útiles de carpintero del santo esparcidos por el suelo), otra serie de cuadros constituye una verdadera denuncia de la penosa condición obrera de la época. No por casualidad, estos lienzos se producen a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y denotan un radical cambio en la actitud de los pintores, consecuente con las transformaciones económicas, sociales y políticas, y con la aparición de potentes ideologías, a las que algunos artistas no se sustraen, y movimientos obreristas, que algunos también secundan.

En el capítulo de las que pudiéramos llamar obras pictóricas de crítica social habría que situar el cuadro de José Martí y Monsó, *La pobre de los sábados*, que nos presenta a una vieja mendiga (¿una obrera en paro, una enferma, una que perdió su trabajo por razón de edad?) en cuyo rostro se retrata con realismo la amargura producida por la miseria; o el titulado expresivamente *Sin trabajo*, cuyo autor, Carlos López Redondo, capta con realismo sin contemplaciones la pobreza desesperada de un grupo formado por una joven pareja y una niña, ante los que se despliegan en el suelo, muy simbólicamente, las herramientas inactivas del hombre.

El asunto, aún más trágico, de los accidentes de trabajo constituye también el motivo de varios de los cuadros seleccionados y comentados. Pionero en esta dura temática es el cartón *El albañil herido*, de Goya, del mismo año de *La vendimia* (1787), que representa, sobre el fondo de andamios de una obra, a un obrero de la construcción, recién accidentado, transportado por dos compañeros que, sin duda, le conducen a un hospital. Aquí, el pintor abandona todo intento de ofrecer un cuadro amable y complaciente, y aborda un tema directa y crudamente doloroso, que, al parecer, respondió a un encargo para decorar una sala de audiencias regias de Carlos III.

A este mismo género responde el lienzo *Víctimas del mar*, de Primitivo Álvarez Armesto, que nos traslada, a fines del siglo XIX, al sombrío y trágico escenario del recibimiento por sus familiares de los supervivientes de un naufragio. Así ocurre también con el cuadro *Aún dicen que el pescado es caro*, de Joaquín Sorolla, que, en la misma época, con tanto realismo como dramatismo contenido, presenta a un pescador yacente, socorrido con solicitud por dos compañeros. Tal es asimismo el caso, prácticamente coetáneo de los anteriores, de la obra *Víctima del trabajo*, de Jenaro Carrero Fernández, en la que el cadáver de un obrero es trasladado en una paupérrima carreta, yaciendo sobre un montón de paja, ante las miradas patéticas de sus deudos. En fin, un trabajador muerto, no por accidente sino en el curso de una protesta obrera, es el que retrata, en la misma época de fin de siglo, el cuadro de José Uría y Uría, *Después de una huelga*, en el que, en el escenario de un gran y desolado centro fabril, una mujer se inclina sobre el cuerpo sin vida de un obrero, al tiempo que abraza a un niño.

También próximo a finalizar el siglo XIX, encontramos duros testimonios pictóricos frente a la esclavitud: *Una esclava en venta*, de José Jiménez Aranda, y *Galeotes*, de César Álvarez Dumont, ambos denunciando la humillación y sufrimiento de las víctimas de esos ultrajes, propios de otras épocas, a la dignidad y la libertad humanas.

Un último ejemplo de la difícil suerte de los obreros de la época, lo ofrece, iniciándose ya el siglo XX, el casi fotográfico cuadro de Ventura Álvarez

Sala *Emigrantes*, en el que un nutrido grupo de éstos sube la escalerilla de un barco, portando sus modestos bártulos, en un ambiente de tristeza e inquietud.

* * *

El recorrido histórico-artístico que ha ideado y llevado a feliz término Antonio Sempere, con la participación de un nutrido grupo de colaboradores que demuestran que no sólo son expertos en Derecho, permite al lector con formación jurídico-laboral hacerse no pocas reflexiones. La más general, en mi caso, es la de considerar cómo la precariedad extrema de la condición obrera fue consentida durante siglos, salvo ocasionales explosiones de protesta, entendiéndose sin duda los mismos que la padecían que ese era el orden natural al que debían obediencia (y que, si se pensaba que no lo era, resultaba peligroso proclamarlo). Por el contrario, en la edad contemporánea, esas explosiones de rechazo se multiplican en número e intensidad, no sólo porque la industrialización endurece hasta límites increíbles las condiciones de vida y trabajo de la mayor parte de la población, sino también porque la protesta cuenta con fuertes soportes ideológicos y organizativos. Al supuesto bucolismo del trabajo rural, y a las idealizadas relaciones laborales casi familiares en los gremios y en el servicio doméstico, sucede brutalmente, ya sin posibles encubrimientos estéticos, la aparición de la gran fábrica con todas sus iniciales consecuencias laborales negativas, libremente desplegadas ante la ausencia de un marco de protección legal. En efecto, todavía en los primeros años del siglo xx, hasta los que alcanza la serie de cuadros comentados, las relaciones laborales se seguían rigiendo entre nosotros por las precarias normas civiles dedicadas al arrendamiento de servicios; apenas despuntaban las primeras, tímidas, aisladas (e incumplidas) leyes laborales, que establecían garantías elementales de seguridad laboral; faltaba el menor atisbo de seguro social; no existía una administración especializada; la inspección de trabajo y la jurisdicción social estaban en sus balbuceantes inicios, y la implantación de un marco institucional internacional se encontraba todavía en su fase germinal.

El contenido de este libro nos muestra cumplidamente cómo la necesidad de cambio histórico vino también precedida y acompañada por la aparición de nuevas formas de entender la finalidad del arte. Nuevas formas que contribuyeron, a su vez, a la creación de un nuevo clima social y político que desembocaría, por fin, en la aprobación de una legislación nueva, destinada a proteger la actividad laboral y la vida misma de los trabajadores y sus familias.

Alfredo MONTROYA MELGAR
De la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de España

PRÓLOGO

Los «Encuentros Interuniversitarios de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social» reúnen anualmente, desde hace más de veinte años y en diferentes puntos de la geografía nacional, a docentes de distintas universidades españolas. También a profesionales del mundo iuslaboral que mantienen estrecha vinculación con los anteriores. Se trata de un grupo humano muy heterogéneo desde numerosos puntos de vista (edad, sexo, ideología, ubicación geográfica, aficiones, etc.); su contemplación microscópica se asemeja a cada una de las pinceladas de un cuadro impresionista, cada una con su propia identidad. Pero el conjunto, siguiendo con el símil, presenta una imagen tan atractiva como colorista y diversa; no otra que el de gente dedicada al Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social bajo el magisterio del profesor Alfredo Montoya Melgar. El interés común por el conocimiento, por el análisis de la realidad sociolaboral de nuestro país y del resto del mundo, el intercambio de experiencias, reflexiones y proyectos, en un ambiente de convivencia amable, viene actuando como masa indisoluble de fijación.

De estos Encuentros Interuniversitarios han surgido obras colectivas de señalada relevancia científico-laboral. Sin ánimo de exhaustividad pueden relacionarse *Casos Prácticos de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social*; *Prontuario de Doctrina Social del Tribunal Constitucional*; *Prontuario de Jurisprudencia social del Tribunal Europeo de Derechos Humanos*; *Comentarios a la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres*; *Las causas del despido disciplinario en la Jurisprudencia*; *Comentarios a la Ley General de la Seguridad Social*; etc.

También han visto la luz proyectos materializados en papel y en recursos tecnológicos caracterizados por su originalidad, ensamblando lo académico y

lo artístico, la cultura y el conocimiento laboralista. En esta línea se han editado obras colectivas extractando, comentando y contextualizando los aspectos jurídico-laborales reflejados en películas proyectadas en la gran y pequeña pantalla, así como las contenidas en textos consagrados de la literatura.

En este singular contexto se enmarca el presente libro. Gestado al hilo del Encuentro Interuniversitario celebrado en Caravaca de la Cruz-Cehegín (2019) –con una primera aproximación en el celebrado un año antes bajo la atenta mirada de las casas colgadas de Cuenca–, aborda el arte pictórico recolectado por el Museo del Prado desde el prisma sociolaboral.

Los designados para impulsar su realización tuvimos la inmensa suerte de encontrar la pronta colaboración y receptividad del Museo del Prado, que celebraba ese año su bicentenario (1819-2019), así como, muy especialmente, de la Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado (comenzando por su máximo responsable, D. Manuel Tuero).

El carácter abierto, público e internacional del Museo del Prado comporta una permanente invitación a revisitarlo, porque siempre sorprende y cautiva. De ese incentivo se nutren los comentarios que ahora presentamos; con el aliciente de que en su elaboración hemos podido contar con personas de ámbitos ajenos a los propios Encuentros. A todas ellas, desde la primera a la última, nuestro más sincero agradecimiento.

Por otro lado, la generosidad de la Institución que alberga estas páginas ha hecho posible que este volumen vea la luz con un marchamo de calidad difícilmente igualable, incluyendo la reproducción en color de las obras comentadas.

Cada cuadro seleccionado ha sido glosado con absoluta libertad por quien correspondiere, pero siempre desde el prisma que le es propio al Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social, sin faltar incursiones conexas con otros campos. Las colaboraciones, eso sí, se han debido ajustar a una estructura común: datos artísticos y técnicos, aspectos más destacados del lienzo, materias sociolaborales en presencia, comentario general y apunte final. Destinatarios de esas *contemplaciones* no son solo quienes dedican su actividad profesional al Derecho del Trabajo, sino que el enfoque permite abarcar un amplio espectro de público, pues los análisis evitan el discurso meramente academicista o científico, pero sin perder por ello el rigor que sus perfiles profesionales aportan. El deseo de que la misma pueda ser leída por quien ame la pintura, a lo que contribuye señaladamente la incorporación de las láminas de reproducción de las obras pictóricas, y cuente con sensibilidad hacia el mundo del trabajo en todas sus dimensiones ha estado presente, desde luego en la mente de quienes participamos.

Corresponde por todo lo anterior hacer público el agradecimiento que tributamos a las personas que han contribuido al nacimiento de una obra tan peculiar. Y reiterar ese mismo sentimiento hacia el Museo del Prado y de la Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado. De modo singular a las personas bajo cuya responsabilidad se encuentran y cuya amabilidad, gentileza, colaboración y generosidad la han hecho posible.

Abril de 2020.

Bernardo GARCÍA RODRÍGUEZ
Francisco Javier HIERRO HIERRO
Francisco RUBIO SÁNCHEZ
Antonio V. SEMPERE NAVARRO



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La Anunciación*

Autor: Fra Angélico

Data: 1425-1426

Ubicación: Museo del Prado

Técnica: témpera al huevo

Soporte: tabla de madera de chopo

Dimensiones: alto: 190,03 cm; ancho: 191,5 cm

Entre 2018 y 2019 se restauró la tabla principal; no así las cinco pinturas de la predela

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Aunque el motivo principal del cuadro es el anuncio que el Ángel Gabriel hace a la Virgen María de que va a ser madre de Jesús, «al que llamarán hijo de Dios altísimo», tal como se relata en el evangelio de San Lucas (Lc 1, 26-37), el cuadro remite a dos temas nucleares para un laboralista: la dignidad del trabajo y la posición de la mujer en la sociedad (*infra*).

3. DETALLES DESTACADOS DE LA TABLA

Siendo la Anunciación el tema retratado no es extraño que las figuras principales sean el ángel Gabriel y la Virgen María, que ocupan los dos últimos tercios del cuadro; el primer tercio recoge el episodio de la expulsión de Adán y Eva del paraíso, bajo la presencia de otro ángel, anónimo, que no figura en el texto del Génesis. Esta tripartición geométrica, muy frecuente en los cuadros destinados al culto religioso y conseguida en éste dividiendo la tabla con la

columnata, simboliza el misterio de la Trinidad y se corresponde con la estructura tripartita de la *Divina Comedia*, de Dante. Debajo de la tabla principal, una predela con cinco distintas escenas de la vida de la Virgen María.

El espectador moderno identificará fácilmente en el cuadro dos viñetas ordenadas por orden cronológico: en la primera, a la derecha, la expulsión del paraíso; en la segunda, a la izquierda, la anunciación. La primera escena aparece en un plano distante y abigarrado de motivos vegetales, que contrasta con las claras y luminosas paredes del interior del edificio donde acontece la anunciación. En esta primera viñeta, Adán y Eva se funden con la vegetación; no aparecen desnudos, pero sí descalzos y tan pudorosa como precariamente ataviados; avergonzados y tristes abandonan el paradisiaco vergel para adentrarse en la parte del jardín en la que los frutales desaparecen y ceden su sitio a rosales, espinos y malas hierbas entre las que los desterrados se abren paso, sin senda ni rumbo claro a seguir.

La luminosidad de la segunda viñeta procede no solo del reflejo de la luz sobre el mármol palaciego y las ricas y coloridas vestimentas de quien anuncia la buena nueva y de su informada, sino también del resplandor que del ángel y la Virgen María procede; un haz de luz solar arrojado delicadamente por manos divinas hacia María evidencia que ella es la elegida por Dios. La actitud de María, con la cabeza levemente reclinada correspondiendo a la genuflexión del mensajero divino, es de una humildad bellísima. Otros detalles importantes de la escena del atrio: las alargadas manos de la Virgen, el discreto medallón del pórtico con un sugerido casi más que esculpido Dios Padre mirando de reojo a la futura Madre, el libro en las rodillas de María, la golondrina que augura el tiempo nuevo que se avecina, la paloma como alegoría del Espíritu Santo; la perfección del ángel, que se corresponde con su naturaleza celestial.

La Anunciación del Museo del Prado no es tan explícita como la Anunciación de Cortona, en la que a modo de bocadillo Fra Angélico hace salir de las bocas del ángel y de María las palabras de anuncio y de aceptación respectivamente; donde el ángel apunta con el dedo de una mano al Padre del medallón y con otra mano a la Virgen; donde la imagen de Dios del medallón no se contenta con mirar de reojo a la Virgen sino que está girado hacia ella. Lo que el pintor beato sugiere en una, lo explica en otra.

4. COMENTARIO GENERAL

Todo indica que es la primera de las tres conocidas anunciaciones pintadas por Fra Angélico, aunque sobre su fecha no hay total certeza. Las otras dos

están en Italia: una en el Museo Diocesano de Cortona; la otra, en la *Basílica de Santa María delle Grazie*, en Milán, procedente de Giovanni Valdarno. Fue realizada para el convento de Santo Domingo de Fiesole por encargo de los dominicos, bajo el influjo de la devoción surgida en la cercana Florencia en torno al milagrero fresco de la basílica de la *Santissima Annunziata*, en Florencia. Ante la necesidad de financiar la reconstrucción de un campanario la vendieron casi dos siglos después al príncipe Mario Farnesio, quien más tarde la regaló al duque de Lerma, quedando depositado en el Convento de San Pablo, casa de los dominicos en Valladolid y panteón de los Lerma. Tras la caída del valido de Felipe III, el cuadro recalca en Madrid, en el Convento de las Descalzas Reales. En 1861, el entonces director del Museo del Prado, el pintor Federico Madrazo, logró que el cuadro acabase en la pinacoteca madrileña, si bien para ello hubo de proporcionar a las religiosas otra anunciación pintada por el mismo Madrazo. Es de destacar la visión del pintor madrileño al procurar esta obra para los fondos del museo en un momento en el que la obra de Fra Angélico apenas era apreciada, por considerarle un pintor repetitivo de cuadros religiosos de escaso valor artístico; hasta bien entrado el siglo xx no se reconoció su relevancia artística.

Datada en el gótico tardío, la obra del beato Angélico en general y *La Anunciación* en particular anticipan la evolución artística que el renacimiento supuso. Todavía advertimos detalles góticos, como la separación superior de la tabla en tres partes delimitadas con columnas pintadas y los cinco cuadros de la base, el puntilloso detalle de las florecillas y arbolado del jardín. Pero si la técnica del pintor es gótica, la concepción del cuadro es renacentista, y anuncia –valga el símil– una transformación cultural.

5. APUNTE FINAL

El culto a la Virgen creció a partir del siglo xi, con la construcción de santuarios en su honor, pero cuando cobró mayor auge fue en el siglo xiv. A la muy abundante representación de la Virgen como madre de Dios durante el románico sucedió la de la anunciación, que representa un ideal más elevado de mujer. El cristianismo introduce una novedad en la consideración de las féminas; el hecho de que el Hijo de Dios naciera de mujer supone un rechazo de la idea primitiva sobre ella, asimilada en culturas antiguas a los incapaces. Se rompe con la visión negativa de la mujer como responsable de la expulsión del paraíso por haber sucumbido a la tentación de la serpiente e incitar a Adán a coger el fruto prohibido. En *La Anunciación* del Prado, Adán y Eva aparecen

en plano de igualdad; ambos son responsables de su expulsión y corren la misma suerte. En cualquier caso, eso es pasado; la venida del Hijo de Dios redime a hombres y mujeres de su culpa original, y todo ello empieza cronológicamente con la Anunciación, punto de inflexión en la historia de la posición de la mujer en la sociedad. *La Anunciación* de Fra Angélico lo expresa muy bien, al contraponer la anunciación y la expulsión del paraíso.

La Alta Edad Media fue un tiempo de varones, en que las mujeres permanecían en situación de sumisión ante el hombre, caracterizadas ellas por una supuesta debilidad intelectual e incapacidad para el conocimiento y técnica de la palabra, razón por la que se les niega la facultad de predicar la Palabra de Dios. Posteriormente, a partir del siglo XIII, la mujer empieza a ser revalorizada y con el nacimiento de las cortes emerge un tipo de dama culta e instruida, también en lo espiritual, que asume nuevos cometidos en la sociedad. Ese nuevo ideal femenino está presente en la *Divina Comedia*, de Dante: la mujer como un ángel que conduce al hombre no hacia la condena sino hacia la salvación. Esa concepción estaba muy presente en Florencia y otras ciudades del norte de la península itálica, donde se fundan escuelas destinadas a niñas y mujeres. La mujer sigue sometida al varón, pero asume un mayor protagonismo social. Ese nuevo ideal es precisamente el que encontramos más tarde en la Anunciación del beato Angélico, que presenta a María en ambiente palaciego, vestida como una cortesana y leyendo un libro. En este aspecto, *La Anunciación* de Fra Angélico es a la pintura lo que la *Divina Comedia* de Dante a la literatura.

Se aparta no obstante Fra Angélico de Dante en la visión del trabajo, que en la *Divina Comedia* aparece equipado a la pena, ya sea manual, ya intelectual. La tabla de Fra Angélico sugiere una idea de trabajo distinta. Es también con el cristianismo que la concepción del trabajo, tenido en la antigüedad como algo degradante, propio de esclavos, pasa a ser considerado digno en sí mismo. Trabajador es San José, y el propio Jesús antes de abandonar la casa paterna; pescadores son parte de los discípulos, etc. Con el cristianismo, el ser humano colabora con Dios y la Creación a través de su trabajo. A la natural belleza del paraíso, obra exclusiva de Dios, el pintor beato añade el esplendor y perfección de pórtico, el primor de la vestimenta de María, el elevado contenido del libro que María sostiene en sus rodillas, todo ello fruto del trabajo humano, tanto intelectual como manual.

JUAN PABLO MALDONADO MONTOYA
Universidad CEU – San Pablo



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El descendimiento*

Autor: Rogier Van Der Weyden (1399/1400-1464)

Fecha: Hacia 1435

Técnica: Óleo sobre tabla

Dimensiones: 204,5 X 261,5

Procedencia:

- 1.º Capilla de la iglesia de Ntra. Sra. de Extramuros (Lovaina)
- 2.º Capilla del Palacio de Binche (Bélgica)
- 3.º Capilla del Pardo (Madrid)
- 4.º Monasterio de El Escorial

Ubicación: Sala 058 de la Planta 0 del Museo del Prado

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

2.1 El autor

Rogier van der Weyden fue discípulo de Jan van Eyck y también trabajó con Hubert van Eyck, con ellos aprendió las nuevas técnicas al óleo que tanto revolucionaron la pintura.

Posteriormente, alrededor de 1427, entra en el taller de Robert Campin (1375-1444), como oficial, en Tournai (en aquel entonces bajo dominio borgoñón del Rey de Francia, conquistada en 1.521 por Carlos V, dentro de lo que se llamó Flandes).

En 1432 se traslada a Bruselas y unos años después, en 1436, es ya nombrado pintor oficial de la ciudad, con taller propio.

Hacia 1435 realiza *El Descendimiento*. Este encargo es solicitado desde otra ciudad, Lovaina y le dará gran fama, siendo desde el punto de vista técnico, una de las obras más importantes de la pintura flamenca.

2.2 El encargo

La obra fue un encargo que le hizo a Rogier Van der Weyden la Gran Guilda o Gremio de los Ballesteros de Lovaina (Grand Serment des Arbalétriers).

Este Gremio poseía una capilla, para la que hizo *El Descendimiento*, en la Iglesia de Santa María de Extramuros de esa ciudad, fundada en el siglo XIV, por el Gremio de Ballesteros, lugar donde se rendía culto a la Virgen de los Dolores.

En esa época era costumbre representar los comitentes dentro de la pintura o aludir a ellos mediante alguna inscripción o símbolo. En este cuadro, en honor al gremio o cofradía de los ballesteros, el artista incluyó dos diminutas ballestas casi disimuladas, colgadas en los ángulos superiores de la caja que sirve de escenario a la composición, donde aparecen sendas tracerías góticas.

Aunque en origen era un tríptico, el *Descendimiento* se ofrece hoy como un cuadro porque sus puertas laterales se han perdido.

Los trípticos solían estar cerrados y al abrirse impactaban al espectador, como en una representación teatral. Este cuadro fue salvado milagrosamente pues el barco que lo transportaba a España cuando lo adquirió Felipe II para El Escorial naufragó y pudo ser rescatado del agua sin apenas desperfectos gracias a la esmerada protección realizada para su traslado.

2.3 La técnica

Once tablas de roble, ensambladas y sobre ellas, yeso y cola. Por encima de todo ello, un dibujo esquema y sobre este boceto y antes de pintar al óleo, puso una fina capa de color blanco, gris carne, con partículas rojas y negras para proteger la superficie porosa de la preparación.

2.4 El tema

El cuadro represente el descenso del cuerpo de Cristo de la cruz, escena inmediata a su crucifixión.

Vemos en él un grupo compacto de diez figuras que miran inclinados hacia el centro del cuadro donde está Cristo formando así una composición dramática a su alrededor.

Se representa en él de manera dinámica ese acontecimiento en el que según la tradición cristiana participaron esos personajes.

Algunos autores aluden a que la evocación al gremio de ballesteros en las tracerías se halla en sintonía con otra referencia de carácter alegórico, simbólico e incluso visual en la composición: «Los brazos de Cristo describen una forma de arco, y el cuerpo y las extremidades inferiores aparecen como la caja de una ballesta» (Nieto Alcaide).

Que el escenario donde se sitúa la representación del Descendimiento sea una caja abierta por una cara, evoca un altar o retablo de campaña como alegoría o evocación a la condición de los ballesteros que realizaron el encargo. Apuntar que el simbolismo de la ballesta, al igual que el arco, implica profundamente la idea de tensión.

La forma del cuerpo de Cristo es insólita y muy original respecto a otros cuadros que representan ese mismo tema. Se trata claramente de un cuerpo muerto sujetado por otros personajes, que está siendo bajado de la cruz para enterrarlo. Su gran palidez contrasta con el color del resto de los personajes, a excepción de la Virgen María cuya palidez es superior y aparece desmayada, el llamado «espasmo de la Virgen», un desvanecimiento ante el dolor que sufre al ver a su hijo en la cruz. La pinta así, como muerta también, en claro paralelismo emocional y especial con su hijo.

En el centro, detrás de Cristo, sujetándole, está José de Arimatea y a la derecha Nicodemo, personajes que sujetan su cuerpo medio envuelto en una sábana blanca que podría simbolizar la pureza. Cabe destacar que la vestimenta de cada uno sirve como símbolo de su clase social. Ambos están vestidos con ostentación y lujo, en contraste con los religiosos vestidos de la Virgen y San Juan. José de Arimatea es hombre rico y miembro del Sanedrín, el Consejo legislativo judío de Jerusalén y discípulo secreto de Jesús. El artista lo presenta como un rico burgués de la época, con ropa negra rematada con piel y jubón rojo orlado de pedrería, calzas rojas y bonete morado. Nicodemo, personaje también ricamente vestido con una especie de abrigo tejido amarillo-oro con motivos florales, que aparece tocado de negro sosteniéndole por los pies, enrojecido por un llanto y expresión que transmite y contagia la tristeza por la muerte de un ser querido.

Detrás aparece una figura masculina que sujeta el tarro de los ungüentos, conforme a la costumbre de transportar a los entierros aloe y mirra.

María Magdalena aparece en primer término y también a la derecha con un gesto ostensible de dolor y una actitud ciertamente teatral, vestida con saya verde y un cinturón que la iconografía asocia con la idea de vida en castidad.

En la parte izquierda, San Juan, María Cleofás y María Simeón, están sujetando a la madre de Cristo, de forma paralela a como los tres personajes antes referidos sujetaban a su hijo, componiendo una escena paralela simétrica al descendimiento de Cristo.

Puede observarse que el rostro de San Juan, se reproduce con facciones muy similares en otros cuadros, no solo de Van de Weiden, sino de otros pintores más o menos contemporáneos.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

La perspectiva jurídico-laboral de este cuadro no se halla en el contenido, al margen del reflejo de la época que puede extraerse de los vestidos y situación de los personajes en él representados, sino en la propia obra y más concretamente, en el contexto social que la produce. Que el comitente de este cuadro sea una guilda, cofradía o gremio, genera el marco interpretativo socio laboral que se expone a continuación.

3.1 **Contexto Político: Inicio del poder de la Burguesía, Capitalismo naciente y nuevas formas del Estado**

El Descendimiento, es fruto de un tiempo que representa una línea divisoria en la historia del trabajo en Europa, por los efectos que había producido a mitad del siglo XIV la guerra de los cien años y la peste negra. Se inicia en ese momento la que ha sido llamada por algunos historiadores, «Edad de Oro del Trabajo».

La vida del pintor coincide con la finalización del periodo feudal e inicio del poder mercantil de la burguesía, con el capitalismo naciente y nuevas formas del Estado.

Es en la Europa septentrional, en las ciudades de Flandes, donde encontramos el desarrollo más notable de las guildas y cofradías de artesanos como fuerza política. En esta época, en el siglo XIV, las guildas de trabajadores menos privilegiados, sobre todo los tejedores, que eran el elemento más numeroso de la población, se levantaron contra la aristocracia mercantil e impusieron una especie de dictadura medieval del proletariado. Bajo el gobierno de las guildas de los textiles,

las grandes ciudades de Flandes alcanzaron su más alto desarrollo y durante un breve período, tuvieron un lugar importante en la política europea.

Estas ciudades muy pobladas desde la edad media por trabajadores que acudían desde el campo, tuvieron una gran independencia y con el tiempo consiguieron tornarse en pequeños Estados gobernados por sí mismos y a los que los Príncipes respetaban sus garantías y libertades otorgándoles Cartas de Libertad que les permitieron constituirse en Comunas.

En estas Comunas, inicialmente eran los ricos, propietarios o comerciantes, quienes ejercían el poder comunal y desempeñaban los cargos de gobierno (Magistrados). Pero más tarde, los obreros, se fueron sindicando en las corporaciones de oficio que agrupadas en gremios se tornaron poderosas y reclamaron el derecho a fiscalizar la administración de finanzas comunales y tomar también parte en las magistraturas públicas. Tras varias guerras civiles, las clases populares, victoriosas en la mayoría de ellas, excluyeron totalmente a los grandes burgueses y comerciantes de las magistraturas públicas y éstos, para poder tener una parte de la administración de los negocios comunales, tuvieron que inscribirse en una corporación de oficios.

Tras ese virar de las cosas, a finales del siglo XIV, el régimen aristocrático había sido sustituido, en la mayoría de las ciudades flamencas por un régimen democrático de carácter corporativo.

3.2 La organización corporativa gremial

La unión, disciplina y fuerza de las comunas, se logró en esa época, por su organización corporativa en la que se desenvolvía el trabajo de manera muy reglamentada generando así, una gran riqueza.

Si la corporación era una asociación de individuos ejerciendo la misma profesión y sujetos a igual regla, esto es, a los mismos estatutos, el gremio era la agrupación de varias corporaciones de trabajadores, de mercaderes o de artesanos, así como de cofradías, asociaciones éstas de individuos para otras actividades, algunas, de socorro mutuo. Fue de las Corporaciones de donde salió la Burguesía, rica y poderosa y su papel llega a su auge a fines de la Edad Media y comienzo del Renacimiento, en la época que vivió Van de Weyden.

Dentro de la ciudad, la organización corporativa y autónoma de las diferentes actividades económicas en la vida de la comunidad se realizaba por medio del sistema de gremios. Así las ciudades en esta época eran una comunidad de comunidades, donde los mismos principios de derechos corporativos y libertades reconocidas por cartas se aplicaban por igual al todo y a las partes. Las ciudades llegan a ser islas

de personas libres, a pesar de que también albergaron barrios de personas extremadamente pobres y con tristes salarios de subsistencia. Las ciudades ofrecían un escape desde la servidumbre al trabajo remunerado. Los primeros sueldos pudieron haberse pagado en el campo, pero las regulares retribuciones salariales del trabajo bajo contrato, fueron inicialmente regulados por los gremios y luego por la Comuna o el Estado, como una urbana innovación. Las consecuencias de este desarrollo, fueron fundamentales para la evolución del capitalismo en Europa.

Las corporaciones de oficios pasan a verse como verdaderos organismos políticos que bajo la forma de los gremios se constituyen en colegios electorales de primera instancia y llegan a ejercer jurisdicción delegada en la vida colectiva, muy proteccionista para los intereses del grupo dirigente, pero que también sirven para defender los intereses laborales, económicos y sociales de sus miembros.

Afirma Henri Pirenne: «La economía urbana medieval es digna de la arquitectura gótica, de la que es contemporánea. Creó en todos sus detalles, y podríamos decir desde la nada, un sistema de legislación social más completo que el de cualquier otro período de la historia, incluyendo al nuestro» (H. Pirenne, *Les Villes du Moye Âge*, p. 182).

4. APUNTE FINAL

La pintura de Van der Weiden se realizó por un encargo de un gremio o cofradía de grandes burgueses que componían una milicia que prestaba juramento de fidelidad al rey y ejercía en tiempos de paz un rol de policía en el interior de las murallas de la ciudad, así como de servicio de protección y lucha contra el pillaje en caso de incendios. Como tal gremio participaba en la organización corporativa que regía en la ciudad y en el gobierno de la Comuna.

Estas corporaciones, que a su vez componían los diferentes gremios, estaban divididas en clases o castas: los jurados, los maestros, los camaradas, compañeros u oficiales, los aprendices y los obreros (jornaleros). Los maestros, incorporados al núcleo de poder municipal, ejercían hacia abajo un orden bastante cerrado en cuanto a las condiciones de contratación. Conviven en un sistema aparentemente basado en la colaboración, pero claramente jerarquizado: los maestros, como trabajadores por cuenta propia, con los oficiales y aprendices, como trabajadores asalariados. Se regulan en su seno, las condiciones para ingresar en la corporación y progresar dentro del oficio, las elecciones de cargos e inspectores. Asimismo, los gremios impulsan poderosamente una vertiente asistencial a sus miembros y familias, y también, caritativa hacia los desfavorecidos de la ciudad. Los jefes del gremio eran responsables del control de calidad, de la protección del grupo en térmi-

nos de monopolio y del control sobre la jornada y los salarios, particularmente el de los aprendices que integraban el principal mercado de trabajo.

Los principios de esa organización corporativa basados en la colaboración entre maestros, aprendices y jornaleros, entre trabajo y capital, era minuciosa, reglamentada, severa y dio buenos resultados sociales, si lo medimos con los parámetros y valores de aquel tiempo.

Perdida la memoria histórica, con un vago recuerdo y conocimiento de los valores de aquella época, se trató sin embargo, por algunos regímenes políticos modernos, de copiar e implantar de manera artificial un sistema corporativo de colaboración entre clases, en unas sociedades del siglo xx, muy diferentes de aquella (régimen fascista en Italia, p.e) y también sirvieron los gremios en algunos otros países, de inspiración de algún trasnochado tipo de sindicalismo.

Aún con ello, y quizás por eso, deben tenerse siempre presente sus valores, muy distintos de los que cimientan nuestra sociedad actualmente: «el más perdurable legado de los gremios medievales es el trabajo asalariado y sus reglas, pero corporativismo económico, educación vocacional, y solidaridad entre empleadores de la misma rama y empleados.»¹

JORGE J. GUILLÉN OLCINA
Magistrado

¹ Steven A. ESPSTEIN. *Wage Labor & Guild in Medieval Europe*. p. 261 1991. The University of North Carolina Press.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *San Miguel*

Autor: Ximénez, Miguel

Fecha: 1475-1485

Número de catálogo: P006895

Técnica: Técnica mixta

Soporte: Tabla

Dimensión: Alto: 123,5 cm; Ancho: 60,8 cm

Serie: Retablo de la iglesia de Ejea de los Caballeros, Zaragoza

Procedencia: Iglesia parroquial de Santa María de Ejea de los Caballeros, Zaragoza; adquirido por el Museo del Prado, 1982

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

San Miguel arcángel, representado como joven caballero vestido con armadura ataca al demonio, rendido a sus pies en figura de dragón, que intenta inútilmente liberarse del arma que lo atraviesa.

En la pintura destaca el santo de las milicias celestiales en posición erguida sobre un suelo de azulejos y la brillantez de los colores empleados, rojo, verde, negro, y la abundancia de oro

El cuadro seleccionado es una fantástica tabla representativa de San Miguel arcángel que invita sin duda a la reflexión sobre la necesidad de la presencia de sujetos que sean capaces de luchar contra todas las adversidades.

En este sentido si observamos el cuadro podemos comprobar que las alas del arcángel San Miguel están formadas por plumas de pavo real que nos invitan a viajar a lugares exóticos, a paraísos lejanos.

Los ropajes de alegres colores identifican sin duda que la lucha contra la adversidad debe de llevarse a cabo siempre desde la alegría y la esperanza.

El dragón representado por un ser fantástico que aparece escondido entre las piernas del protagonista, tiene unas pequeñas alas que también contienen aquellos ojos exóticos propios de las plumas de pavo real que porta el arcángel, como queriendo transmitir el mismo sentimiento de libertad y de felicidad que sin embargo no les corresponden a los seres malditos.

El suelo de la estancia representando con un fantástico mosaico de colores que podría representar el mosaico del mundo, sus colores y razas.

3. ASPECTOS SOCIOLABORALES

El análisis del cuadro y su acercamiento a la realidad sociolaboral, sin embargo, nos ofrece una realidad preocupante: la protección frente al coronavirus de los trabajadores y trabajadoras, así como acometer los problemas derivados de la conciliación de la vida laboral y familiar.

¿El protagonista de la obra abandona sus obligaciones familiares para dedicarse a tan ardua tarea?

En el caso de los modelos de familia monoparental, llegado el momento de la reincorporación al puesto de trabajo y ante la situación de cierre de colegios ¿quién se hará cargo de sus hijos? Y en cualquier caso ¿tienen los trabajadores y trabajadoras sueldos que les permitan poder atender a la necesidad de contratación de una persona en defecto de las horas escolares? Y por otro lado, aparecerá una nueva modalidad contractual, o se considera adecuado el contrato de obra/servicio determinado? Podría en este sentido incluirse una nueva categoría profesional a través de la negociación colectiva: Exterminador de problemas sociolaborales derivados de las pandemias y similares.

Por otro lado, desde el punto de vista empresarial; ¿dónde terminarán los expedientes de regulación temporal de empleo?, ¿se mantendrán los niveles de empleo?, ¿aparecerán nuevos «nichos de trabajo» que sustituirán a los que ven descendida su ocupación?

Aparece un nuevo agente contaminante en los centros de trabajo frente al que no podemos luchar sólo desde el respeto a la normativa sobre prevención de riesgos laborales contenida en la famosa Ley 31/95, de 8 de noviembre. Es un nuevo agente que contamina toda la estructura de las relaciones laborales y sociales en general, de nuestro país, que nos obliga nuevamente a replantearnos los conceptos de estabilidad en el empleo, de condiciones laborales básicas, de conciliación de la vida laboral y familiar, y de tantos otros.

Quizás pensemos que hay demasiadas incógnitas y quizás alguno piense que vendrá un arcángel con una lanza justiciera a terminar con el dragón del coronavirus y todas sus consecuencias, pero realmente esto no va a ocurrir.

Debemos todos ser conscientes que está en nuestra mano y en el ámbito de nuestras respectivas responsabilidades (desde la más pequeña hasta la máxima) desarrollar cuántas acciones sean necesarias para poder superar esta situación. Prestaciones adecuadas para todos aquellos que las necesiten (trabajadores y trabajadoras, desempleados, jubilado,...), ayudas para superar situaciones económicas complicadas para las empresas y trabajadores autónomos, ayudas para las familias, tanto monoparentales como tradicionales

Sin duda habrá que confiar en el criterio de los que deben tomar las decisiones y en el ejercicio responsable de tan altos cometidos: La administración pública, los órganos jurisdiccionales, los políticos... y la población en general. Sinceramente en una conversación con mi gran amiga Clara la semana pasada y ante la elección de este cuadro del Arcángel Miguel matando al dragón como símil de la lucha contra el coronavirus le pregunté si creía en los santos y me contestó: «todos podemos ser santos». Seguramente pensaba en el concepto de sujeto al servicio de los demás, como máximo exponente de generosidad.

En este sentido, probablemente, habría que poner de manifiesto la vocación de servicio público que ha quedado demostrada por parte de todo el personal sanitario, así como del resto del personal al servicio de las diferentes administraciones públicas, sistemáticamente denostadas a título gratuito, por aquellos que no conciben el servicio público como expresión de generosidad, puesto que sin duda para muchos es el gran enemigo del mercado privado.. Olvidan aquellos que lo que diferencia a un país desarrollado y un país subdesarrollado es entre otras cosas la existencia de una administración pública sería que garantice el estado de derecho.

Por lo tanto no voy a hacer referencia a lo evidente: el papel de la inspección de trabajo velando por el respeto a la normativa sobre prevención de riesgos laborales en relación con la protección de la seguridad y salud de los trabajadores en estos momentos, tampoco voy a recordar su importante papel en la defensa de los derechos de los trabajadores, igualmente confío sinceramente en los criterios jurisdiccionales pero no olvidemos que la justicia para ser justa no puede ser lenta, el importantísimo papel de todos los profesionales vinculados al mundo de las relaciones laborales y muy especialmente los sujetos activos del diálogo social qué a través del ejercicio responsable de la autonomía colectiva sabrán encontrar las mejores soluciones a cada caso concreto a través de los procedimientos que ellos mismos crearon como la mediación o el arbitraje, entre otros.

No, no voy a referirme a todos estos sujetos (órganos, organismos, instituciones, etcétera). Me voy a referir a la responsabilidad empresarial y de los trabajadores y al buen criterio de los políticos en adoptar aquellas medidas que permitan conciliar en esta situación tan complicada todos los intereses desde todas las perspectivas. Lo grave no es el coronavirus, es el comportamiento que todos adoptemos frente a las medidas de toda índole que sean implementadas. Si pretendemos obtener subvenciones indebidas, si pretendemos obtener prestaciones indebidas, si únicamente encontramos en una desgracia de esta magnitud una oportunidad de enriquecimiento injusto realmente al dragón que está matando la Arcángel somos nosotros mismos.

Este cuadro representa para mí el triunfo de todos aquellos, pequeños y grandes héroes, que tienen en su mano la posibilidad de proteger a la población de todos los ataques al Estado Social y Democrático de Derecho.

BEATRIZ LOSADA CRESPO

Directora del Servicio Interconfederal de Mediación y Arbitraje (SIMA)



Cuán generoso y benigno se muestra a veces el Cielo al acumular en una sola persona las infinitas riquezas de sus tesoros y todas las gracias y las dotes más raras que en largo plazo suele repartir entre muchos individuos

(G. Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*)

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El Cardenal*

Autor: Rafael Sanzio (1483-1520)

Fecha: Hacia 1510

Número de catálogo: P000299

Soporte: Óleo sobre tabla, 79 cm x 61 cm

Procedencia: Colección Real (Palacio de Aranjuez, Madrid, pieza de tracos, 1818, núm. 286)

Ubicación: Sala 49 del Museo del Prado, Madrid

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La Iglesia Católica ofrece un amplio catálogo de temas iuslaboralistas, que han sido abordados desde antiguo por los más prestigiosos autores. Piénsese siquiera, iniciando el temario de la disciplina, en la presencia de la doctrina social de la Iglesia y su influencia en personajes como Eduardo Dato o en la existencia de sindicatos católicos en los primeros momentos del siglo xx, que nunca llegaron a cuajar en España y que gozan, por el contrario, de excelente salud en Bélgica¹.

¹ Amparando, incluso, a los repartidores al servicio de plataformas.

En materia de contrato de trabajo, la atención no ha de recaer en los sacerdotes, excluidos del ámbito de aplicación del Derecho del Trabajo. Como señaló en 2017 la Sala de lo Social del TSJ de Madrid², recordando abundante doctrina anterior, «dicha relación, con todas las actividades a que dio lugar, propiamente pastorales o no, dista de contener los caracteres propios de la relación laboral, empezando por la ausencia de contraposición de intereses (entre trabajador y empresario) que se reconoce como consustancial y causa de la particular rama del Derecho que constituye el Derecho de Trabajo, pues lejos de ello se produce, en el caso del sacerdocio, una comunión entre el actor y su superior jerárquico, derivada de la profesión de una misma fe religiosa, y que identifica a ambos como iglesia, dentro de la cual es una e idéntica la misión tanto del superior como del inferior, misión lejana de la empresarial, pues no atiende a la consecución de utilidades patrimoniales, sino espirituales». Por el contrario, debe recordarse la situación de los profesores de Religión católica, cuyo régimen de contratación ha sido objeto de un amplio debate en los Tribunales y extensamente estudiado por la doctrina.

A propósito del tiempo de trabajo, el Artículo III del Acuerdo entre el Estado español y la Santa Sede sobre asuntos jurídicos, firmado el 3 de enero de 1979 en la Ciudad del Vaticano establece que «el Estado reconoce como días festivos todos los domingos». Esta indicación encuentra su desarrollo legal en el artículo 37.1 ET. El mismo precepto señala en su segunda oración que «de común acuerdo se determinará qué otras festividades religiosas son reconocidas como días festivos». La combinación del artículo 37.2 ET y el RD 2001/1983 supone su traducción positiva.

Para terminar con la parte de Derecho individual, sirve como ejemplo de lo que puede acontecer una sentencia de 2017 del Juzgado de lo Social núm. 6 de Sevilla, de difícil localización, sobre el despido improcedente de un sacristán, de inmensa utilidad para su comentario en clases prácticas. De acuerdo con ella, el sacristán fue despedido de forma verbal, en represalia por haber revelado, según el párroco, la relación sentimental que le unía con una catequista (ejemplo esta última de trabajo benévolo). La presencia de un detective, contratado por el sacristán, para probar la veracidad de dicha relación dota a la sentencia de puros tintes berlanguianos. Para rematar la faena, no había contrato escrito ni alta en la Seguridad Social.

En esta última materia, como es bien sabido, se puede encontrar una notable variedad de situaciones vinculadas con la Iglesia. En virtud del artículo 136.2 LGSS, quedan incluidos en el Régimen General «los laicos o seculares

² ECLI: ES: TSJM:2017:13843.

que presten servicios retribuidos en los establecimientos o dependencias de las entidades o instituciones eclesiásticas». En cambio, desde el RD 3325/1981, quedan encuadrados en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos «los religiosos y religiosas de la Iglesia Católica que sean españoles, mayores de dieciocho años y miembros de Monasterios, Órdenes, Congregaciones, Institutos y Sociedades de Vida Común, de derecho pontificio, inscritos en el Registro de Entidades Religiosas del Ministerio de Justicia y que residan y desarrollen normalmente su actividad en el territorio nacional, exclusivamente bajo las órdenes de sus superiores respectivos y para la Comunidad Religiosa a la que pertenezcan».

En materia de prestaciones, por otra parte, siempre ha resultado llamativa la exclusión de la cobertura de accidentes de trabajo, como si el *Martirologio Romano* no recogiera a numerosos religiosos que murieron o sufrieron lesiones por su misma condición, al modo de Santo Tomás de Canterbury, Thomas Becket en el siglo.

En todo caso, actualmente no es la Iglesia Católica la única que se beneficia de la tutela del Estado, como pone de manifiesto, por ejemplo, el RD 822/2005, por el que se regulan los términos y las condiciones de inclusión en el Régimen General de la Seguridad Social de los clérigos de la Iglesia Ortodoxa Rusa del Patriarcado de Moscú en España, entre otras confesiones minoritarias bajo el amparo del Estado.

Por su parte, el Tribunal de Justicia ya ha dictado varias sentencias sobre prácticas laborales vinculadas con diversas religiones, en el marco de la Directiva 2000/78/CE. Si fueron los protestantes alemanes los afectados principalmente en el caso *Egenberger*³, la Iglesia Católica vio recortada su potestad en el caso *IR* y *JQ*⁴.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Cualquier persona que haya contemplado este cuadro ha quedado, ineludiblemente, atrapado por los ojos del personaje retratado⁵. La extraordinaria mirada del Cardenal Alidosi, que lee en el alma del espectador como en un antifonario, atrapa, hechiza y, en cierta medida, desasosiega.

³ ECLI: EU: C:2018:257.

⁴ ECLI: EU: C:2018:696.

⁵ En opinión de quien esto escribe, solo hay otros ojos comparables en la Historia de la pintura: los del Hombre del Turbante Rojo, que por fuerza tienen que ser los del propio Jan van Eyck mirándose en un espejo y contemplando la eternidad.

Solo una vez que el espectador ha conseguido imponer su voluntad al retratado (o aceptado su supremacía), se presta atención a la composición triangular en tres cuartos, heredera de Leonardo; a la plasticidad de la muceta, de un color rojo tan poderoso que habla directamente con la pintura veneciana y nos sugiere la posible influencia de Lorenzo Lotto; al extraordinario blanco de la manga apenas mostrada, que muestra la más fina seda con una pureza superior al carácter del personaje, un blanco que sólo Velázquez o Sorolla pueden igualar. El fondo es tan sobrio que no llama la atención en modo alguno. La restauración del lienzo, en todo caso, ha descubierto una táctil cortina verde debajo de la mugre acumulada durante siglos. La tela evoca, sin duda, al retrato que el propio Rafael realizó de Julio II, auténtico icono. Nada permite reconocer al protagonista, salvo su condición de Príncipe de la Iglesia romana.

Durante un tiempo se creyó que el retratado era nada menos que Antoine Perrenot, el Cardenal Granvela, y que el autor era Antonio Moro, autor del inmortal retrato del Duque de Alba tan popular en el imaginario étlico español. Solo ese error evitó que las tropas napoleónicas enviaran a París el lienzo, como hicieron, por ejemplo, con la conocida *Inmaculada* de Murillo⁶.

Todas las conjeturas actuales, desde el siglo XIX, concurren en la persona de Francesco Alidosi, leal servidor de Julio II al que habría salvado de un envenenamiento por parte de Alejandro VI, el entrañable Papa Borgia. El Duque de Urbino, sobrino del Pontífice protector de Rafael, se ocupó personalmente de asesinarle en 1511, más o menos en la fecha estimada de composición del retrato. *O tempora, o mores*.

4. COMENTARIO GENERAL

En esta obra, Rafael se muestra en la plenitud de sus facultades, tan amplias como bien celebradas por Vasari. La *Escuela de Atenas* y la *Disputa del Sacramento*, que hacen de la Estancia de la Signatura una de las habitaciones más memorables de la Tierra, son sus contemporáneas. A pesar de estar embarcado en tan colosales trabajos para el Pontificado de Julio II, al tiempo que Miguel Ángel creaba el portento de la Capilla Sixtina, el genio de Urbino encontraba siempre tiempo, quizá guiado por el gentil carácter que le caracterizó, para retratar a las personas principales de su tiempo.

⁶ Conocida como la «Inmaculada de Soult», su devolución a España por el mariscal Pétain, como favor personal a Franco, fue objeto de un libro con el que el autor se cruzó una vez en Lyon, en un puesto de segunda mano, y nunca ha dejado de lamentar no haberlo comprado.

Piéñese en que no han transcurrido treinta años desde que Sandro Botticelli llevó al lienzo a Giuliano de Medici, ni siquiera diez desde que Giovanni Bellini immortalizó en su gloria al hiératico Doge Leonardo Loredan. En ese breve transcurso del tiempo, Rafael ha llevado el retrato a un marco conceptual del que la Historia del Arte no se separará hasta el siglo xx. Sus retratos de esta época supusieron, sin duda, un auténtico cambio de paradigma, en términos kuhnianos. Cuando Millais retrate a (San) John Henry Newman, estará expresándose en la lengua de Rafael.

La valoración artística de este cuadro siempre ha sido excelsa. La valoración del retratado, en cambio, ha estado condicionada, entre otros, por la descalificación de J. Pijoán en el tomo XIV del *Summa Artis* (p. 395), obra magna con la que tantos intentamos desasnarnos en materia de Arte: «Alidosi medita un engaño». Contra semejante criterio de autoridad, ¿qué se puede decir? La doctrina más autorizada, con carácter general, ha conservado siempre una pésima imagen de Alidosi, lo que hace de este cuadro una asombrosa combinación de estética, sublime, y ética, inexistente.

5. APUNTE FINAL

Nada más alejado del Derecho del Trabajo puede concebirse que un Príncipe de la Iglesia en el Renacimiento. Y, sin embargo, para quien esto firma, el retrato del Cardenal Alidosi está atado inexorablemente al inicio de su carrera académica iuslaboralista, puesto que su tesis doctoral fue elaborada bajo una reproducción de dicho retrato, que adornaba de manera destacada un soleado despacho en la Universidad de Oviedo, frío en invierno, cálido en verano. Las palabras de Pijoán no tuvieron, pues, efecto alguno sobre el autor, aunque a saber qué pensarían los alumnos que se enfrentaban a aquella mirada, al otro lado de la mesa.

El Cardenal sonrío, con una sonrisa que desasosiega, inmune a lo que lo rodea. En su gloria y ornato, es completamente ajeno al evento que va a transformar el mundo, y muy especialmente su mundo, poco tiempo después de concluirse el retrato. Algo que un iuslaboralista siempre tiene presente en su horizonte: la Reforma.

JOSÉ MARÍA MIRANDA BOTO
Universidad de Santiago de Compostela



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El cambista y su mujer*

Autor: Marinus van Reymerswale

Número de catálogo: P002102

Fecha: 1538

Técnica: Óleo

Soporte: Tabla

Dimensión: Alto: 79 cm; Ancho: 107 cm

Procedencia: Colección Real (colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, pieza de la chimenea junto al tocador, 1746, núm. 687; La Granja, pieza cuadrada inmediata al dormitorio, 1766, núm. 687; La Granja, 1794, núm. 687; La Granja, 1814-1818, núm. 687; La Granja, 1827, Pieza 1.^a).

Ubicación: No expuesto

2. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Marinus van Reymerswale.

Reimerswaal (Países Bajos), ca. 1489 – Goes (Países Bajos), ca. 1546.

Se sabe muy poco de su formación y su biografía, aunque se cree que comenzó su carrera artística en Amberes. Antes de 1531 regresó a Zeelandia, su ciudad de origen, y posteriormente se estableció en Goes, donde se le menciona por última vez en 1546. Como muchos pintores contemporáneos, se especializó en temas tanto religiosos como profanos que copió y desarrolló en múltiples pinturas. Entre los temas religiosos podemos destacar la representación de «San Jerónimo», donde se aprecia una clara influencia de la pintura del

mismo tema de Alberto Durero de 1521 (Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa), y *La vocación de san Mateo*.

En cuanto a los asuntos civiles, destacan sus retratos de grandes comerciantes y de la alta burguesía mercantil, de los que llega a realizar auténticas sátiras. La crítica a la avaricia y a la codicia de forma caricaturesca es una constante de estas pinturas. Los temas repetidos son *El recaudador de impuestos* y una composición conocida como *El cambista y su mujer*.

Este último puede interpretarse, teniendo en cuenta las inscripciones presentes en los cuadros, como agentes de la administración y gestión económica municipal. Ambos están directamente relacionados con obras del mismo tema de Quintin Massys y de la que se conocen numerosas versiones. El llamado cambista se remonta a una importante obra firmada por Massys en 1514 en el Louvre de París. Hay variantes de Marinus en Madrid, Florencia, Dresde, Múnich, San Petersburgo y Estocolmo. También existen varias versiones de «Los recaudadores de impuestos», siendo la mejor de Marinus la del Louvre, aunque también hay variantes autógrafas en Amberes, San Petersburgo y Varsovia. Estos nuevos temas en la pintura del género relacionados con el mundo financiero gozaron de gran éxito en España y en Italia, lo que explica que se importaran con frecuencia (Fransen, B. en: E. M. N. P, 2006, tomo IV, p. 1854, actualizada por Christine Seidel en 2020).

3. TEMAS SOCIOLABORALES

El cambista y su mujer, título que ilustra a la perfección la imagen proyectada por el autor, inspira a comentar dos cuestiones esenciales que todo prisma sociolaboral debiera abordar, esto es, el oficio desarrollado por el protagonista, y el lugar donde lo desarrolla.

Sin duda, el puesto de trabajo (en el caso del trabajador por cuenta ajena) o la actividad desempeñada (en el caso del trabajador autónomo) constituyen el núcleo esencial de toda actividad profesional. De ello dependerá, en buena medida, la contraprestación económica que se tenga derecho a percibir, la jornada a desarrollar, así como las demás condiciones laborales. Ahora bien, los oficios y el propio régimen en el que se han desarrollado, han evolucionado sustancialmente a lo largo de la historia.

Así las cosas, *El cambista y su mujer*, proyecta sin ambages una de las actividades típicas de la época renacentista, que era la desarrollada por los cambistas. Estos se dedicaban al oficio del intercambio de moneda, una actividad que se hizo indispensable con la aparición de las monedas oficiales en

cada uno de los países o ciudades, por cuanto obligaba a comerciantes y mercaderes a tener que cambiar sus monedas por las locales y propias de cada lugar.

Poco a poco la actividad de los cambistas fue evolucionando, siendo ellos los que concedían préstamos e incluso llevaban a cabo las labores de depósito. Al igual que en otros oficios, los cambistas se agruparon en gremios y, en esencia, es fácil concluir que su actividad no difiere demasiado de la desarrollada en pleno Siglo XXI por los bancos.

Se desconoce si el protagonista de la obra comentada ejercía sus labores para un empleador o, lo que es más probable, si trabajaba para sí mismo, lo que hoy sería denominado como trabajador por cuenta propia.

Con todo, la información que sí nos proporciona la ilustración objeto de las presentes líneas es la relativa al lugar de trabajo. Así, de la pintura parece inferirse como el cambista cuenta las monedas en su domicilio acompañado de su mujer, lo que invita a reflexionar desde la inevitable perspectiva de cinco siglos después. ¿Existía el trabajo a domicilio en aquella época? ¿En qué momento histórico se sitúa la proliferación del trabajo a distancia?

La aparición del trabajo a distancia, entendiéndose como tal el desarrollado en el domicilio del trabajador, como fenómeno generalizado está vinculado a la transformación de las condiciones económicas operantes en el tránsito del artesanado al salario, evolución que se vio acelerada en Europa precisamente por el desenvolvimiento de la vida comercial del siglo xv. Y es que, al aumentar los encargos, ciertos artesanos se convirtieron en comerciantes del trabajo de otros, respecto de los cuales, los artesanos más pobres jugaban el papel de trabajadores a domicilio (De la Villa, L. E.: *El trabajo a domicilio*, Pamplona, 1966, p. 29 y siguientes).

Pero el estudio de los temas sociolaborales de *El cambista y su mujer*, no puede terminar con las reflexiones sobre los oficios o lugares de trabajo típicos de la época. Y es que no puede olvidarse que el autor pertenece, junto con los seguidores de Quentin Massys, al grupo de artistas que se especializaron en las escenas de género.

Por pinturas de género se entiende aquellas que representan escenas cotidianas de la vida. Esta modalidad artística se desarrolló durante el Renacimiento. Y ello porque, en aquella época, surgió la costumbre de que los profesionales que lograban obtener más éxito (mercaderes, cambistas, comerciantes contables o recaudadores) encargaban a un artista de reconocido prestigio la realización de un retrato, para que su imagen pasara a la posteridad luciendo sus mejores galas.

Esta nueva moda coincidió con un cambio de tendencia artística y, poco a poco, los pintores fueron abandonando los motivos religiosos para centrarse en un estilo figurativo donde se representaba el día a día de los habitantes de las ciudades y, dada su importancia, la vida cotidiana de los gremios. Eran las llamadas escenas de género (como exponía Pérez Vaquero en la *Revista Contabilizarte*, p. 34).

Así las cosas, la imagen proyectada en el cuadro objeto del presente comentario, y como muy bien explicita el título de la obra, ilustra a un cambista acompañado de su mujer, contando las monedas con el libro correspondiente. Y, por tanto, en la medida en que vemos a un matrimonio compartiendo las tareas propias de la profesión del cambista, resulta inevitable relacionarlo con conceptos tan esenciales hoy como lo son la corresponsabilidad, la conciliación de la vida familiar y laboral, y en suma, el derecho a la igualdad.

La nomenclatura con la que se conoce el estilo pictórico de la época (pintura de género) tal vez no refleje con exactitud lo que dichas obras representan (escenas cotidianas de la vida, que no tienen por qué ser desde la perspectiva de género). Sin embargo, dicha nomenclatura sirve para traer a colación la integración en pleno siglo XXI del principio de igualdad en la labor que llevan a cabo los jueces y tribunales en la interpretación y aplicación de las normas por expresa disposición del art. 4 de la Ley Orgánica de Igualdad (lo que coloquialmente se conoce como juzgar con perspectiva de género). Ilustra perfectamente esta cuestión, entre otras, la STS 815/2019, de 3 de diciembre.

4. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El cambista y su mujer es asimismo una de las obras maestras del arte flamenco, que compitió con brillantez con el floreciente Renacimiento italiano. En esta tabla encontramos todas las características de los pintores nórdicos: el detallismo, las calidades de materiales que se aprecian a la perfección, la aproximación empírica a la realidad.

En el cuadro se representan sentados ante una mesa a dos personajes que cuentan dinero con evidente avidez. El cambista viste ropas burguesas, con puños y cuello en piel, y en la cabeza luce un extraño sombrero con colgante. La mujer viste traje encarnado y cofia blanca, según la moda flamenca del siglo XVI. Sobre la mesa varias monedas de oro y cobre, un libro de cuentas y una balanza. Al fondo un candelero y otros papeles sobre un anaquel.

Observamos cómo el matrimonio burgués recuenta las monedas de oro y plata y él pesa en una pequeña balanza, con gran delicadeza, aquéllas, ya que

la mayoría de estas eran raspadas o recortadas. Posiblemente provendrían de una recaudación de impuestos, de un cambio de monedas o de la devolución de un préstamo.

El pintor da relevancia al cuadro plasmando una intención satírica en las facciones de los personajes: la nariz afilada y los dedos curvos, largos y delgados. Utiliza, pues, el simbolismo como fuente de la interpretación satírica y moralizante

5. COMENTARIO GENERAL

El estudio de la historia del derecho del trabajo implicaría estudiarlo desde una doble perspectiva: (i) como hecho social, y (ii) la historia de su regulación jurídica. Normalmente, el jurista busca esta última. Sin embargo, no puede desentenderse de aquella, en la medida en que la organización social del trabajo ha condicionado históricamente las soluciones legales, y, sin duda, el condicionamiento ha sido muy profundo (siguiendo a De la Villa L. E.: *La formación histórica del Derecho Español del Trabajo*, Comares, Granada, 2003).

En suma, como afirmara el profesor Molero Manglano no puede olvidarse que el Código Civil incluye como criterio de interpretación el histórico, que la doctrina siempre ha defendido y practicado (*Reformas, proyectos y antecedentes en el Estatuto de los Trabajadores*, Editorial Reus, Madrid, 1986, p. 7 y 8).

Lo anterior quiere poner de manifiesto la importancia de contextualizar, en las condiciones socioeconómicas del momento, cualquier materia que se estudie. Ello nos permitirá entender lo analizado, conocer su origen, e interpretarlo.

Todo cuanto antecede, se ejemplifica con el cuadro comentado, por cuanto *El cambista y su mujer* nos permite conocer, en una sola imagen, no solo el origen de la actividad desarrollada por la banca, sino también constatar que, aunque se haya evolucionado en las técnicas para llevarla a cabo (la revolución tecnológica haría impensable ver a un banquero hoy con monedas y un libro registro en papel), su esencia permanece inalterada a lo largo de los siglos.

6. APUNTE FINAL

Si en el presente comentario se ha venido afirmando que *El cambista y su mujer* bien pudieran representar el origen de la actividad de los banqueros, no podríamos terminar sin hacer, si quiera, un breve apunte de lo que sería hoy el sector bancario en nuestro país.

Así las cosas, dicho sector ha llegado a emplear, en años de bonanza económica a aproximadamente 270.000 trabajadores.

Son sindicatos más representativos en el sector CCOO, UGT, CGT y en su nivel autonómico correspondiente, CIGA, ELA y LAB. Del lado empresarial, se encuentra la Asociación Española de Banca (AEB) que nació en 1977 para defender los intereses de los bancos en el marco de la libre competencia de mercado.

Por último, las condiciones laborales de los empleados en dicho sector se rigen por el convenio colectivo estatal del sector de la Banca, que en el año 2020 va ya por su XXIII versión.

Llegados a este punto, me gustaría concluir destacando la prolífera evolución de las condiciones laborales de los trabajadores que prestan servicios en el sector bancario y, también de los intereses empresariales que tanto la parte social, esencialmente a través de los dos sindicatos estatales mayoritarios, como patronal, desde la responsabilidad, trabajo, y voluntad de entendimiento, han logrado para sus representados nada menos que tras veintitrés convenios colectivos.

El modelo de relaciones laborales y forma de hacer que ha labrado y logrado este sector durante tanto tiempo ofreciendo, pese a las adversidades y retos continuos a los que ha tenido que enfrentarse, soluciones sociales ciertamente responsables, no se habría podido conseguir sin un ejercicio incesante de diálogo y espíritu, a veces convertido en necesidad, de entendimiento, que tanto sindicatos como entidades financieras siempre han mostrado.

ALFREDO ASPRA RODRÍGUEZ
Abogado



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La vendimia o El Otoño*

Autor: Paolo Fiammingo

Número de catálogo P000038

Fecha: Segunda mitad del siglo XVI

Técnica: Oleo; soporte lienzo

Dimensiones: 119 X 170 cm

Ubicación: No expuesto, depositado en el Museo del Almudín en Xátiva (Valencia) por Orden de 24 de noviembre de 2011 y según acta de depósito de 15 de diciembre de 2011.

2. CUESTIONES SOCIOLABORALES

Lógicamente, en atención a la época en la que se produjo la obra, no cabe hablar en propiedad de que en la misma se reflejen aspectos directamente relacionados con el ordenamiento laboral actual o las relaciones laborales tal como las conocemos; ni siquiera es una obra de denuncia social o que pretende reflejar críticamente aspectos sociales como otras que si lo hacen, por ejemplo reflejando accidentes de trabajo, como *El albañil herido* de Goya o *Aún dicen que el pescado es caro* de Sorolla, ambas en la colección del Museo del Prado.

Es más, propiamente de la obra no se sabe si estamos ante trabajadores por cuenta ajena y ni siquiera en el supuesto de que lo fuesen la relación que mantenían con el propietario de las tierras. Por la época puede tratarse incluso de situaciones próximas a la servidumbre como residuos del feudalismo; puede tratarse también de campesinos que trabajan sus tierras o las del señor mediante relaciones similares a las arrendaticias incluso bajas formas parecidas a la aparecería, etc.

En cualquier caso estamos, eso sí es seguro, ante relaciones precapitalistas y por tanto sin implicaciones directamente laborales, en el sentido actual del término.

Aun así, obviamente, vemos una obra que refleja el trabajo de unas personas en el campo en actividades tradicionales y eso permite, siguiera por vía de sugerencia, captar ciertos aspectos de interés sociolaboral.

En efecto, tanto en los personajes que aparecen destacados en el primer plano del cuadro como en los que aparecen en posiciones medias o más difuminados al fondo de la imagen, observamos a personas que realizan trabajos manuales en el campo, generalmente casi todo ellos agrupados en cuadrillas.

En esas imágenes podemos ver problemas que subsisten hoy en día y otros que nos hacen reflexionar sobre los avances sociales.

Por un lado, en el campo siguen siendo predominantes muchas tareas manuales aunque hoy existen muchos más medios técnicos que en la época que refleja el cuadro, pero subsisten sin duda, tanto en tareas manuales como en las realizadas a través de medios técnicos, problemas de seguridad en el trabajo. En efecto, sin duda en la actualidad las normas de prevención de riesgos laborales deberían evitar situaciones como las que se aprecian en la obra: trabajos con vestuario inadecuado, sin calzado, con presencia de personas que no deberían encontrarse allí –menores que no parecen trabajar–, posturas esforzadas con riesgo de lesiones, etc. En definitiva, problemas de seguridad y salud laboral que, pese a los avances conseguidos, subsisten hoy en día, aunque lógicamente con mayor protección que la que podía existir a mitad del siglo XVI.

Podemos intuir también los problemas de falta de protección social porque vemos algún personaje del que cabe suponer una edad elevada para la época, pero que continúa trabajando, seguramente porque solo eso le garantiza medios de subsistencia. Es difícil calcular la edad del personaje de pelo blanco o la de la mujer que ayuda a la persona subida a la escalera, pero parecen gente mayor que, razonablemente, en una sociedad con medidas de protección social adecuada podría estar jubilada. Por desgracia la protección social estaba muy lejos en aquellos momentos y en España no podemos decir que se iniciase y muy tímidamente hasta la Ley de Accidentes de Trabajo de 1900 y las primeras medidas sobre retiro obrero en torno a 1919.

Observamos también la abundante presencia de mujeres trabajando, al menos entre las personas que aparecen en primer plano pero, como por desgracia sigue siendo frecuente en la actualidad, en actitud más de ayuda a los hombres o en tareas secundarias. La imagen del cuadro nos trae a la mente la realidad bien presente de la segregación vertical, del techo de cristal y el suelo de fango que, pese a todos los intentos por erradicarla, sigue presente en nuestra realidad laboral y, como puede verse, tiene raíces muy profundas y complejas de combatir, lo que evidencia la importancia de instrumentos como los planes de igualdad y explica leyes como la Ley Orgánica 3/2007, para la igualdad efectiva entre mujeres y hom-

bres, y las inevitables reformas que ha tenido que experimentar para garantizar sus objetivos, la última de ellas mediante Real Decreto-Ley 6/2019, de 1 de marzo.

También podemos apreciar en el cuadro la presencia de algún menor, pero no parece estar realizando tareas laborales; no nos permite pues presumir problemas relacionados con el trabajo de menores, pero sí nos conduce esa imagen a otra reflexión, la dificultad de conciliación de la vida laboral, personal y familiar; esa dificultad sigue presente en la actualidad y la vemos clara en la obra comentada; el menor, sin duda, es hijo de alguna de las personas que trabajan y la única manera de no dejarle sin cuidado es llevarlo al lugar del trabajo lo que, como es obvio, no es lo adecuado, pero puede ser la única solución que encuentra la persona afectada para su atención. La importancia de las medidas para la conciliación queda muy patente en esa presencia del menor en el cuadro; era un problema de entonces, lo sigue siendo de ahora y afecta muy especialmente, mientras no se avance en la corresponsabilidad, a las mujeres; como leía hace poco en una novela de Camilla Läckberg, la protagonista tenía que encontrar tiempo para ordenar y limpiar su casa, para su trabajo, para ser buena madre y buena esposa y, si le quedaba tiempo, para ser ella misma. Amarga reflexión pero que refleja todavía la realidad de muchas mujeres.

Otra implicación laboral nos lleva a pensar que, de estar en tiempos más modernos y de tratarse de trabajo por cuenta ajena, en el marco de la legislación laboral esos supuestos de trabajo en el campo por equipos o cuadrillas podrían encontrar encaje en un tipo contractual de escaso uso en la actualidad como el contrato de grupo (art. 10.2 ET). También nos conduce a entender la importancia del contrato fijo discontinuo en las tareas del campo, por su estacionalidad y dependencia de factores climáticos (art. 16 ET), lo que las hace periódicas, de temporada y con posibilidad de interrupciones a lo largo de la temporada.

Finalmente, entre otras muchas reflexiones sociolaborales que cabrían –incluso pensando también en el régimen del trabajo autónomo y la colaboración familiar–, las imágenes me sugieren las deficientes condiciones de trabajo que aún subsisten en muchos casos en el trabajo en el campo, acompañadas de fenómenos de bajos salarios y precarización del empleo. En este sentido, conviene no olvidar que en el inicio de muchas regulaciones laborales el trabajo en el campo quedaba excluido de las mismas –por citar un ejemplo muy claro, el convenio de la OIT sobre Inspección de Trabajo vigente es de 1947 en lo relativo a la industria y comercio, pero el vigente en el campo no se concretó hasta 1969–. No es ocioso, entonces, retener la importancia que frente a esa situación tuvo el sindicalismo agrario y la expansión de las normas laborales hacia el trabajo en el campo. Por seguir con el ejemplo de la OIT, bien pronto se ocupó de ese ámbito en los convenios 10, 11 y 12 de 1921, que contemplaban la edad mínima de trabajo en la agricultura, el derecho de asociación en ese

mismo sector y la indemnización por accidentes de trabajo en la agricultura, o el 25 de 1927 sobre seguro de enfermedad en esas tareas, etc.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El lienzo forma parte de una serie de cuatro obras que reflejan las diferentes estaciones del año vinculándolas con diferentes momentos de la actividad agrícola; en concreto la serie se compone, además del comentado, de los siguientes lienzos: *Faenas campestres* o *La Primavera*; *La siega y el esquila* o *El verano*; *Leñadores* o *El Invierno*.

La realización de una serie de cuadros presentando diversas perspectivas de un mismo tema o de temas relacionados es relativamente frecuente en la pintura; de hecho atribuidos al taller de Fiammingo se conserva en el Museo del Patriarca de Valencia (Biblioteca del Colegio Corpus Christi) una serie dedicada a los elementos (aire, fuego, agua y tierra) y es una práctica que ha pervivido hasta nuestro tiempo en el que, por ejemplo y por seguir con referencias valencianas, una de las obras más famosas del excelente pintor moderno Francisco Lozano es su serie, convertida en obra gráfica, en la que nos muestra, a través de cinco representaciones, una playa, sus dunas y su vegetación a lo largo de las cuatro estaciones del año.

Es, pues, un tratamiento habitual en la pintura y la obra comentada hay que enmarcarla en esa tradición y en el conjunto de la serie en la que se integra.

Destaca en la obra la presentación de un conjunto otoñal como se refleja en la luz —que ya no es tan luminosa como la de la primavera y el verano— y en la frondosidad del bosque. Resalta también lo cuidado de la representación paisajista; no es casual que Fiammingo destaque más como paisajista que como retratista pero, pese a lo cuidado del paisaje, también en esta obra y en toda la serie el autor cuida la representación de las personas que ocupan un papel central.

El mayor cuidado en los personajes se aprecia en los dos hombres que están trabajando la uva con los pies y en las dos mujeres que les ayudan, así como en la que ayuda al hombre subido en la escalera. Por el contrario, otros personajes están menos cuidados, como este último hombre o el menor que aparece en primer plano; y casi solo esbozados están los personajes en plano intermedio, como el que está arando con bueyes y los propios animales. Solamente esbozados están otros personajes en el cuadro, los que aparecen en planos lejanos, algunos casi más intuidos que vistos, resaltando así que, salvo los de primer plano, para el pintor lo importante es el paisaje y que estos otros personajes son en realidad parte integrante de aquél. Por el contrario los detalles del paisaje están cuidados e incluso presentan diferencias de luz y perspectiva para resaltar todo él.

Junto a ese interés por el paisaje, la obra presenta una variedad de objetos que evidencian la manera de trabajar el campo en la época y que vemos que en algunos casos contrastan con el presente, pero en otros siguen siendo de uso actual e incluso se defiende la vuelta a su uso desde posiciones más respetuosas con la naturaleza y de protección de una agricultura más ecológica y sostenible.

En el lienzo podemos ver cubas y tinajas, capazos y una escalera, todas ellas de materiales naturales, en su mayoría de madera, y sacos textiles; en los personajes más difuminados podemos ver o intuir palas, azadas, varas, siempre también mayoritariamente de madera; vemos también los bueyes trabajando en tareas que hoy se hacen normalmente con tractores y vehículos similares.

En definitiva se aprecia un paisaje más natural y una agricultura más respetuosa con la tierra y la naturaleza pero, en consecuencia, más artesanal y menos productiva.

También son destacables las ropas que vemos que reflejan la forma de vestir de las gentes de la época e incluso diferencias entre ellas, apareciendo con la cabeza cubierta la mujer que parece más mayor pero no las otras; se aprecia también como algunas personas llevan sombreros pero no todas y se aprecia también que propiamente no se utiliza ningún vestuario laboral.

4. COMENTARIO GENERAL

La obra, situada como dije en una etapa precapitalista, nos permite conocer las formas de trabajo de la época y extraer consecuencias sobre el régimen del trabajo en cada momento, no solo porque allí donde aparece trabajo por cuenta ajena y separación, por tanto, entre propiedad de medios de producción y trabajo, existen normas de regulación del trabajo o cuando menos reglas contractuales convertidas en costumbre a respetar como evidencia, por ejemplo, y por seguir con referencias valencianas, el *Llibre del Consolat del Mar*, que recopila costumbres medievales, algunas que se remontan a hace más de mil años, a respetar en la navegación marítima en las que no son escasas las reglas sobre el trabajo por cuenta ajena de los marineros.

Cualquier obra que se ocupa del trabajo, y no es infrecuente que las obras artísticas lo hagan pues es una parte muy importante en la vida humana, permite conocer pautas a las que se ajustaba el mismo e incluso, en muchos casos, contrastar la visión de la gente normal –no jurista– con la idea que podemos extraer los juristas de la regulación que conocemos. No me resisto a dejar de citar un ejemplo moderno; existe una canción preciosa en la que podemos apreciar el contraste entre realidad jurídica y percepción social de la misma; en la canción «Son mis amigos» de Amaral, puede escucharse esta frase: «Carlos me contó que a su hermana

Isabel la echaron del trabajo sin saber por qué. No le dieron ni las gracias porque estaba sin contrato». Sin duda esto merece una profunda reflexión que desborda mis posibilidades en este comentario pero que hace dudar de la propia eficacia del ordenamiento laboral en ciertos casos y que evidencia que, donde menos se espera, aparecen cuestiones que merecen comentarios laborales. Solo puedo agradecer a este dúo el inmenso baño de realidad social que nos da con esa frase.

Pues bien, eso mismo me suscita esta obra, el inmenso baño de realidad que nos da esta obra sobre el trabajo en el campo en el siglo XVI y que nos permite darnos cuenta de que hemos avanzado mucho en la forma de realizarlo, en la protección del trabajador, en la protección social, etc., pero que nos demuestra también que algunos problemas y realidades siguen presentes, en situación, obviamente no igual, pero tampoco tan distinta en lo esencial de épocas pasadas.

5. APUNTE FINAL

Como se ha podido ver, la obra suscita numerosas reflexiones en el ámbito laboral. Incluso y si esto no fuese un comentario laboral sino interdisciplinar o propio de otras materias, la obra sugeriría otras muchas reflexiones, por ejemplo sobre el tipo de agricultura que puede entenderse sostenible y sobre la convivencia entre el hombre y el medio natural; sobre la situación actual del medio rural y el despoblamiento; sobre la importancia de la escolarización de los menores; sobre el cambio climático –no se olvide que la obra es la vendimia o el otoño, lo que sitúa a esta actividad como característica de esa época del año, pero hoy, en la actualidad, la vendimia es en muchas zonas geográficas una actividad más bien del final del verano que del otoño, evidenciando así el cambio climático; son solo algunas ejemplos de las numerosas cuestiones que permite plantear la contemplación de esta obra.

En definitiva, el arte invita a reflexionar, a pensar, a analizar; es bueno que en ciertas ocasiones nos alejemos algo de la actividad habitual y nos detengamos en cuestiones más generales y, posiblemente, más trascendentales que lo cotidiano.

CARLOS L. ALFONSO MELLADO

*Catedrático de Derecho del Trabajo y Seguridad Social. Universidad de Valencia
Presidente del Comité Económico y Social de la Comunidad Valenciana.*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La siega y el esquileo* o *El Verano*

Autoría: Fiammingo, Paolo

Fecha: Segunda mitad del siglo XVI

Ubicación: No expuesto

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 120 x 170 cm

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Son varias las vertientes jurídico-laborales que se avienen a la cabeza del exégeta con el análisis de esta magnífica obra pictórica retrato de su tiempo. Unas, con relación directa: el trabajo en el campo y su protección social. Otras, en un tono más recóndito o escondido: igualdad de género, prevención de riesgos laborales, trabajo de menores..., todas ellas reflejadas con gran intensidad en el cuadro que ahora se glosa.

2.1 Igualdad de género

Es llamativo observar cómo la masculinización del sector primario, datada en el siglo XVI, persiste en nuestros días. Únicamente una mujer es empleada en la recolección del grano. La cuadrilla está integrada mayoritariamente por hombres, siendo sorpresiva la presencia femenina que, no obstante, ocupa un lugar destacado y amplificado por los colores de la vestimenta y de las extremidades superiores e inferiores, así como del torso de la joven llenos de luz.

Pese a los años transcurridos (computables por siglos) la mujer todavía hoy ocupa en las actividades agrícolas y ganaderas un rol netamente secunda-

rio. Su participación en el desarrollo de las acciones del sector primario ha sido notable, cifrándose en más de un tercio de las personas que trabajan en las explotaciones agrarias familiares. Sin embargo, su trascendencia se ha visto limitada. En nada parecen haber ayudado normativas propulsoras de su visualización e implicación directa como la Ley 35/2011, de 4 de octubre, sobre titularidad compartida de las explotaciones agrarias, entre cuyos fines se encuentra la promoción de la igualdad real y efectiva de las mujeres en el medio rural. Como recoge la E. de M. de la norma referenciada, se pretende instaurar un marco legal para las personas del medio rural garante de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres en el mundo rural, de la protección social y de Seguridad Social correspondiente, de la educación y formación, y del reconocimiento pleno de su trabajo a todos los niveles. Nada más lejos de la realidad. Desde su promulgación hasta el año 2018 solo 626 explotaciones se han inscrito en el registro de titularidad compartida. Cifra muy alejada de la participación real de la mujer en el medio rural, en la agricultura y en la ganadería.

2.2 Seguridad y salud en el trabajo

Igualmente, poderosa y penetrante es la mirada del espectador cuando esta se dirige a los pies desnudos de todos cuantos se reflejan en la obra. Los agricultores caminan descalzos sobre la siembra, anudan las gavillas pie en tierra y carecen por completo de cualquier medio de protección. Tampoco se acompañan de medidas protectoras frente a los riesgos músculo-esqueléticos y dorsolumbares ante posiciones forzadas ni adoptan reglas de prevención ante posibles cortes por el empleo de elementos punzantes como las hoces con las que trabajan. En fin, adolecen de la menor medida preventiva frente a los accidentes de trabajo y enfermedades profesionales más allá de la cubrición de sus cabezas con sombreros para protegerse del sol de los meses de la siega.

En este sector entonces eran los riesgos físicos y los biológicos los únicos presentes (los químicos carecían de relevancia). Ninguna particularidad encierra la actividad agroganadera en materia preventiva, siéndoles de aplicación las normas generales existentes (Ley 31/1995, de 8 de noviembre; Real Decreto 487/1997, de 14 de abril, sobre manipulación manual de cargas; Real Decreto 664/1997, de 12 de mayo, sobre la exposición a agentes biológicos; Real Decreto 773/1997, 30 de mayo, sobre la utilización de equipos de protección individual...). Destaca sobre el particular la Resolución de 4 de septiembre de 2009, de la Dirección General de Trabajo, por la que se registra y publica el Acuerdo para la promoción de la seguridad y la salud en el trabajo en el sector

agrario (casi 15 años después de la LPR), lo que muestra el espectacular retraso que conlleva en esta rama productiva la atención a la seguridad y a la salud en el trabajo.

No puede negarse, no obstante, que las reglas generales requieren de una adaptación singular a determinadas actividades agrícolas y ganaderas. Por poner un ejemplo, la poda de árboles y la aplicación de las medidas de trabajo en altura con andamios, arnés... se ajustan mal cuando la actividad es desarrollada en campo abierto con una escasa rentabilidad económica.

2.3 Trabajo de menores

De manera casi escondida (por su talle y atuendos oscuros) pero a la vez iluminada y destacada (por el halo de luz que esclarece el follaje de la siembra ante el esclarecimiento del arbolado) se vislumbra un niño colaborando en las labores de esquila del ganado ovino en la parte central de la obra.

Poco más que añadir sobre este particular que la previsión legal contenida en el artículo 6 del Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre, en la que se prohíbe la admisión al trabajo a los menores de dieciséis años, con la única excepción de la participación de estos en espectáculos públicos previa autorización en casos excepcionales de la autoridad laboral, siempre que no suponga peligro para la salud ni para la formación profesional y humana del menor.

Además, igualmente aplicable es el Decreto de 26 de julio de 1957 sobre Industrias y Trabajos prohibidos a mujeres y menores por peligrosos o insalubres, dejada en parte sin efectos por la disposición derogatoria única de la Ley 31/1995, de 8 de noviembre, hasta que el Gobierno desarrolle las previsiones contenidas en el apartado 2 del artículo 27 de este cuerpo legal.

En fin, son numerosas las actividades en la agricultura y la ganadería que están prohibidas para los menores de edad, más cuando se trata de niños (depósitos y fabricación con materiales animales –abonos–, fumigación, operaciones de matanza y descuartizamiento –mataderos–, cuidado de las reses bravas, siega a mano, labores de siembra y abonado, preparación del carbón vegetal, arranque y elaboración del corcho...). No obstante, hasta tiempos no tan lejanos siempre ha sido una práctica habitual en las zonas rurales que las personas de escasa edad acompañaran a sus progenitores a las campañas de recolección. Quizá porque era una actividad familiar, tal vez porque se carece de medios para los cuidados oportunos en las localidades rurales (guarderías)..., la participación de la unidad familiar en bloque sin distinción de edad ha sido y es una realidad.

2.4. La tercera edad y el retiro

Por último, entre las distintas temáticas apuntadas desde una perspectiva laboralista que se visualizan en este atractivo cuadro, querría destacar la vinculación de la obra con una materia que siempre se ha encontrado de actualidad: el envejecimiento de la sociedad y su respuesta desde los modelos de protección social. Y ello por las enormes derivas que presenta en el plano jurídico-laboral: la compatibilidad del trabajo y el percibo de la pensión de jubilación, las tensiones entre sostenibilidad del sistema público de pensiones y la garantía de la suficiencia de las cuantías.

Se observan en la pintura hombres mayores, de barba cana y rostro arrugado que continúan con el desarrollo de la actividad pecuaria. Es esta una de las cuestiones que tradicionalmente ha sido contemplada en la regulación de la protección social de las personas empleadas en el sector agropecuario con diferentes prismas. Así, de una parte, se ha incentivado el relevo generacional con ayudas procedentes de la Unión Europea (Orden 296/2002, de 28 de enero de la Consejería de Economía e Innovación Tecnológica, de aplicación en la Comunidad de Madrid del Real Decreto 5/2001, de 12 de enero; Decreto 198/2007, de 20 de julio, por el que se establece un régimen de ayudas destinadas a fomentar el cese anticipado en la actividad agraria en la Comunidad Autónoma de Extremadura... –con regulaciones propias por cada Comunidad Autónoma–); de otro, se ha permitido la compatibilización de trabajos en el sector primario esporádicos y ocasionales –no más de seis días consecutivos ni el equivalente a un trimestre en el plazo de un año– con la percepción de la pensión de jubilación (artículo 52.2 Decreto 3772/1972, de 23 de diciembre, por el que se aprueba el Reglamento General del Régimen Especial Agrario de la Seguridad Social) y en el momento presente todavía se está a la espera (habiéndose superado ampliamente el plazo de seis meses concedido al Gobierno) del desarrollo reglamentario de la previsión contenida en la disposición transitoria séptima de la Ley 28/2011, de 22 de septiembre, por la que se procede a la integración del Régimen Especial Agrario de la Seguridad Social en el Régimen General de la Seguridad Social (no derogada por el Real Decreto Legislativo 8/2015, de 30 de octubre) con la que se fijarán los términos y condiciones en los que la pensión de jubilación del Sistema Especial para Trabajadores por Cuenta Ajena Agrarios sea compatible con la realización de labores agrarias que tengan carácter esporádico y ocasional.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Son numerosos los elementos que de manera aislada pudieran reseñarse en la pintura, si bien es con la contemplación del todo donde se obtiene su mayor rendimiento, su completa valía.

De inicio, el contraste de luces, frente a zonas oscurecidas por el arbolado se ofrecen al espectador colores rojizos intensos que desvían la atención de un lado al otro de la obra entre las distintas actividades agrícolas y pecuarias, pudiendo observar con un golpe de vista rápido y penetrante todo lo que el autor quiere mostrar (la siega y el esquileo).

Predominan, no obstante, los tonos pastel propios de los meses tardíos de la primavera cuando en amplias zonas de las Castillas, Andalucía y la baja Extremadura se cosecha el grano y se «pelan» las ovejas para acomodarlas a las altas temperaturas del verano. Colores estos que trasladan en su conjunto paz, armonía, cordialidad entre las gentes y la tierra.

Serenidad y calma que se refleja también en los pocos rostros visibles de los actores del cuadro, en tanto que los demás se ilustran difusos, emborronados, permaneciendo todos ellos ajenos a la representación que se les pide, atentos en exclusiva a las faenas que les ocupan.

Gente humilde, afanada en sus labores y ejemplo de respeto y convivencia entre el ser humano y la naturaleza. Aspecto este que se engrandece con la ternura con la que se atienden lo borregos antes de su esquila, actividad representada por personas mayores y niños que parecen dialogar entre ellos. El entendimiento es rotundo.

4. COMENTARIO GENERAL

Los métodos de producción agropecuarios están en entredicho.

En los momentos actuales la actividad agrícola y ganadera es cuestionada por una buena parte de la sociedad. En términos más precisos, los métodos de producción empleados por una sección del sector primario –subyugados a los dictados de la pronta y alta rentabilidad económica– son los que sostienen esta alterca.

La ganadería intensiva, de una parte, con bajas, escasas o inexistentes medidas de protección animal –hacinamiento en las granjas y en el transporte, empleo de antibióticos para el engorde rápido y desmesurado del ganado...–; su innegable impacto ambiental derivado del vertido de purines en masa e in-

controlados a los acuíferos, así como la contribución (destacada o residual, pero presente) al calentamiento global del planeta por el aumento constante del metano liberado por los rumiantes alimentan esa crítica en el modo de obtención de los derivados de la carne.

En la rama de la agricultura, de otra, el escenario tampoco es esperanzador en el medio plazo. El empleo continuado de fitosanitarios, abonos y fertilizantes que merman los sabores, contaminan el aire y los ríos y provocan patologías crónicas, junto con el uso incontrolado y derrochador de bienes escasos como los recursos hídricos agotando los manantiales en pro de una agricultura intensiva o superintensiva de alta producción contribuyen a su rechazo.

Pese a todo, las necesidades básicas e imperiosas de las personas de alimentarse y vestirse siguen persistiendo y se han visto acrecentadas por el desarrollo de los países con economías emergentes. Los avances científicos y tecnológicos en nada han ayudado a superar estos condicionantes.

La oportunidad de convivencia de ambas realidades –salvaguarda del planeta y obtención de alimentos y materias primas de origen animal y vegetal– ha hecho florecer planteamientos de métodos de producción alternativos de la mano, mayoritariamente, de la agricultura y de la ganadería ecológica y en régimen extensivo. O lo que es su sinónimo, han incorporado al acervo actual el empleo de las técnicas tradicionales, de los medios de producción de siempre, favorecidas por la mecanización, pero en las que se destierran la abrasión de los terrenos y se propicia el uso responsable y controlado de fitosanitarios y herbicidas y la protección animal. Todo ello aderezado además con una mayor demanda de mano de obra que anima al asentamiento de la población en las zonas rurales.

Esta realidad, esta apacible avenencia entre la madre tierra, sus recursos y las personas, es la que se refleja en el cuadro de Paolo Fiammingo, en el que de manera acompasada, armoniosa y sostenible conviven mujeres, hombres y campos, naturaleza, ganado, vida, producción de alimentos y obtención de materias primas para el vestido. Las piezas encajan como un todo: flora, fauna y ser humano.

El laboreo del terruño (recolección en este supuesto) y la presencia de animales domesticados, su atención, su cuidado... han sido actividades que han acompañado desde hace siglos a las personas, situándose del lado en el que aparecería el germen de las notas configuradoras de las relaciones laborales, de las primeras actividades productivas sujetas a la dirección de otra persona. Muy alejadas, eso sí, de su entendimiento actual.

5. APUNTE FINAL

En fin, se está ante una obra maestra que refleja la actividad agrícola y ganadera del momento como expresión de la convivencia armoniosa del ser humano y la naturaleza, de la fauna y de la flora e incluso entre distintas generaciones de seres humanos.

Un ejemplo a seguir en estos tiempos de lucha contra el cambio climático y de tensiones y postulados adversos entre generaciones. Las personas mayores desarrollan un papel fundamental en la sociedad, formando a los jóvenes, aportando sus experiencias, favoreciendo la transferencia de conocimientos, ofreciendo valores... que quedan recogidos en este cuadro con la brillante escena de una persona mayor que alecciona a un joven, a un niño, en las tareas del esquila.

Muestra, en definitiva, el respeto y la cordialidad, también al animal que tienen entre sus manos. Ejemplo de sociedad.

FRANCISCO JAVIER HIERRO HIERRO
*Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
de la Universidad de Extremadura*



385
1672

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Leñadores o El Invierno*

Autor: Fiammingo, Paolo

Número de catálogo: P000046

Fecha: Segunda mitad del siglo XVI

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. Alto 121 cm; Ancho 152,5 cm

Serie: Las cuatro estaciones

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1701, núm. 209) No expuesto

Paolo Fiammingo, nombre con el que en Italia se conocía a Franck Pauwels, fue un pintor flamenco, nacido en 1540 (fallecido en 1596) que, desde 1561, formó parte del Gremio de San Lucas de Amberes y que posteriormente, tras su paso por Florencia, donde coincidiría con artistas que trabajaban en el estudio de Francisco I de Médici, se afincó en Venecia, registrándose en 1584 en la Cofradía de pintores de esta ciudad. Tuvo, al parecer, contacto con Jacopo Tintoretto. Su obra abarcó pinturas narrativas profanas, de carácter histórico y alegórico-mitológico, destacando su singular interés por la reproducción de la naturaleza, que combina la tradición nórdica (naturaleza exuberantemente precisa) con tramas pictóricas venecianas, siendo su pincelada más suelta y menos descriptiva que los paisajes flamencos de la misma época. Se ha dicho que Fiammingo se mantuvo en un discreto nivel entre los maestros nórdicos establecidos en Venecia en las últimas décadas del siglo XVI, siendo valorado más como paisajista que por sus figuras.

Uno de los temas alegóricos tratados por Fiammingo fue el de las cuatro estaciones, ilustrando, como era usual, cada estación del año con una actividad humana propia de la misma. Uno de estos conjuntos se encuentra en el Museo del Prado y a él pertenece el cuadro que comentamos: *Los Leñadores o El Invierno*.

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO Y TEMAS SOCIOLABORALES

Frío es, desde luego, algo que transmite el cuadro. Frío propio del invierno que se combate con una buena lumbre, esa que proporcionará, para sí mismos y para sus patronos, el trabajo de estos hombres, leñadores que, con su propio esfuerzo, calientan el cuerpo durante la faena (hay nieve en la montaña, pero el ropaje es ligero). Esfuerzo de hombres rudos y humildes, en un oficio tan antiguo como el propio fuego, que también representa el cuadro. Es invierno y la madera es ahora más necesaria; aunque también lo es durante el resto del año, para construcción o como combustible para cocinar.

Vemos, claramente, dos grupos de personas. En primer término, el sudor arremangado de tres leñadores que se reparten dos tareas. Los primeros asientan un tronco de extrema dureza, a juzgar por la postura que adoptan.

Uno, apoya su rodilla en el tronco para ganar estabilidad y agarre; el otro, tira hacia atrás de la sierra que, a cuatro manos, comparte con su compañero (la fuerza que imprime a la acción nos dice que, si el compañero soltase el serrucho, la caída de nalgas sería inevitable). Ahí la temida coactividad ¿Cuántos accidentes se deben a la misma? ¿Cuántos días pasaran hasta que alguno de los moradores del lienzo sufra un percance? No tiene pinta de que alguno de estos leñadores haya pensado, menos aún exigido, equipos de protección; no vemos protegidas sus cabezas, ojos, extremidades...

El que no sufra un infortunio directo, no conseguirá esquivar, sin embargo, las consecuencias de esta actividad laboral: tendinitis en los hombros, lesión de tendón supraespinoso, epicondilitis, etc. (¿enfermedades profesionales?) y, desde luego, adelantarán en varios años una artrosis que la montaña, inhóspita, provocará pacientemente. Ni que decir tiene la afectación de la columna vertebral (hernias, protrusiones discales,...).

Con mayor frecuencia, estos hombres rudos, se verán afectados por la enfermedad común; la caída de la temperatura sobre sus espaldas húmedas al acabar la faena y en el trayecto de vuelta, a buen seguro provocarán enfriamiento, problemas respiratorios, etc., procesos que no cubrirá la medicina pública ni generarán prestación económica durante el tiempo de recuperación. Al menos estas ausencias no son ya causa de despido objetivo por absentismo.

Vemos en el cuadro compañerismo, solidaridad, conciencia de clase. Los dos leñadores que comparten primer plano, se igualan en el esfuerzo; no se aprecia escaqueo, sino compromiso, seguramente acompañado de alguna maldición, a cada tirón de serrucho, de su propia suerte, y referencias no confesables al patrón.

Veo el mismo compromiso en el tercer leñador que ocupa el centro del lienzo, frente a la caseta de aperos. Utiliza el hacha y emplea esfuerzo parejo. La energía que transmite el cuadro es la de una persona joven. El empleo de menores en esta actividad no se antoja habitual, al menos hasta haber adquirido la fortaleza física necesaria.

Nada sugiere, para estos hombres, seguridad social, asistencia médica gratuita, prestaciones asistenciales; se intuye necesidad e incertidumbre por el futuro, propio y de sus familias, trabajo que apenas asegura el sustento. Poco más pueden esperar estos hombres, del sinalagma contractual, que una retribución escasa a cambio de su esfuerzo productivo; más suerte tendrán sus colegas, según avancen los siglos, con las mejoras legislativas y el convenio colectivo, que se hará eco, siquiera parcialmente, de las demandas esenciales del colectivo: salario digno, jornada, descansos, prendas de trabajo, protecciones, etc.

Al fondo, a la derecha, junto a unos imponentes troncos, parece situarse un grupo de niños, no más de tres. Quizás son hombres, muchachos, no se distingue bien. Presumamos que son niños y que comparten faena con sus mayores (ya que junto a ellos parece situarse otra persona que levanta un hacha); lo más seguro es que preparen haces con pequeñas ramas, recojan leña seca o piñas; cada saco conteniendo este útil combustible añadirá unas monedas de desahogo a la economía familiar.

Quisiera pensar, sin embargo, que juegan, despreocupados, mientras sus mayores se afanan en la tarea; pequeños que se esconden tras los troncos o saltan de uno a otro, entre risas y jadeos ¿acaso no es así como nuestros niños se acercan hoy al monte? Excursiones, campamentos, días de aventura en la nieve... una misma naturaleza que puede disfrutarse y, desde luego, padecerse.

El cuarto inferior derecho rezuma sostenibilidad, medio ambiente y armonía con los animales. Las herramientas rudimentarias y medios básicos que utilizan estos hombres no agreden el medio natural; los recursos naturales se emplean para afrontar necesidades actuales, reales. Con todo, la naturaleza es persistente y siempre se impondrá.

Llama la atención que los animales compartan lugar protagonista con los leñadores. No son, desde luego, las estrellas del cuadro, pero su ubicación sugiere sin duda relevancia, la que el pintor les ha otorgado con un trazo de amplio detalle. Permanecen inmóviles (ellos pueden, el pelaje les protege del helor), con la mirada hacia el suelo, en actitud pasiva, casi melancólica; dos perros, dos ovejas, una cabra; la proporción despista. El contraste entre el trajín de los leñadores y la quietud de las bestias es evidente. El perro que ocupa el primer plano, directamente, parece dormido. No quiere el pintor que los animales perturben la inquietante y silenciosa paz fría del bosque. La cer-

canía al hombre sugiere su cuidado; nuestros hombres son leñadores, también pastores.

Al fondo, un núcleo de población cercano al monte que estos leñadores trabajan. El monte como matahambre, que nos recuerda a los actuales consejos comarcales, a ocupación temporal (para algunos un subsidio forzado e innecesario) que, todos los años, activa a los desempleados de larga duración, normalmente personas de mediana edad y escasa formación. Una forma de mantener una cierta vinculación con el sistema y conservar un pírrico subsidio hasta una jubilación, casi tan descorazonadora.

Y es que el monte necesita siempre cuidados; el invierno deja paso a la primavera y ésta, a su vez, a los temidos incendios. Ahí cabe la gente del pueblo: limpiar el bosque en invierno para que el verano no lo destruya ¿hablamos de contratación temporal? ¿trabajadores fijos discontinuos?

No hay en el cuadro presencia femenina, lo que, a priori, evidenciaría la masculinización de estas faenas y la desigualdad que, en el medio rural, persiste hoy, aunque algo atenuada, entre mujeres y hombres. No obstante, llama la atención cómo, en los tres restantes cuadros que componen la serie de Fiammingo en el Prado: *Faenas campestres, o la Primavera; La siega y el esquileo, o el Verano; y la vendimia, o el Otoño*, las mujeres comparten protagonismo con los varones, de manera que sólo en las labores de esfuerzo extremo, como es la tala de árboles, estaría ausente el factor femenino.

El cuadro transmite cansancio, jornada sin descanso. El sol saliendo y ellos ya en la faena ¿acaso poniéndose? Es igual, ellos siguen ahí.

3. COMENTARIO GENERAL

La obra transmite dureza, frío y trabajo físico, pero combina todo ello con la armonía entre el hombre y la naturaleza, el respeto por el bosque y el cuidado de los animales, en una muestra de que el uso responsable de los recursos naturales es la única vía para la subsistencia. Se aprecia el trabajo colaborativo y el compromiso por la tarea común.

4. APUNTE FINAL

Las necesidades del hombre actual, casi cinco siglos después de que Fiammingo retratase esta escena, han cambiado notablemente y, con ellas, los medios de extracción de nuestros recursos naturales, rompiéndose el equilibrio

de un consumo ajustado a los recursos que la naturaleza ofrece. El impacto ambiental es innegable.

Gran parte de nuestros bosques son destruidos por empresas madereras y otras que utilizan los recursos de forma insostenible. La tala rasa, la agricultura comercial a gran escala, la producción de agrocombustibles, la fabricación de papel, etc., causan un daño a gran escala, difícil de compensar. El cambio climático, por su parte, también tiene un efecto muy negativo, debiendo abordar nuestros gobernantes, de forma decidida, acciones que protejan el bosque y aseguren su futuro y sostenibilidad, no siendo esta una cuestión localista, pues la solución trasciende las fronteras nacionales.

El Informe Especial del IPCC sobre Cambio Climático y Tierra publicado en agosto de 2019, lanzó un claro mensaje: «La reducción de la deforestación y la degradación forestal reduce las emisiones de efecto invernadero, mientras que el manejo forestal sostenible puede mantener o mejorar las reservas de carbono forestal, y puede mantener los sumideros de carbono forestal, incluso mediante la transferencia de carbono a productos de madera... Estos pueden almacenar carbono a largo plazo y pueden sustituir a materiales intensivos en emisiones reduciendo emisiones».

Los bosques cubren una extensísima parte del territorio mundial y son una parte fundamental de la solución al cambio climático, al ser la fuente de biodiversidad y de recursos biológicos renovables no alimentarios. Por ello, abordar la deforestación y la degradación de nuestros bosques, adaptarlos a las perturbaciones naturales, reforestarlos, e implementar un manejo forestal sostenible, es fundamental para avanzar hacia un planeta sostenible; pero para ello, lo primero es superar el viejo debate, que interesadamente algunos mantienen, entre conservación y producción, pues biodiversidad y bioeconomía han de coexistir necesariamente si pretendemos un desarrollo sostenible.

FERMÍN GALLEGO MOYA

Abogado

*Profesor de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
de la Universidad de Murcia*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Faenas campestres* o *La Primavera*

Autor: Fiammingo, Paolo

Número de catálogo: P000036

Fecha: Segunda mitad del siglo XVI

Técnica: Óleo

Soporte: Lienzo

Dimensión: Alto: 119 cm; Ancho: 171 cm

Serie: Las Cuatro Estaciones

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1701, [núm. 43]; Buen Retiro, 1794, núm. 207)

2. CONTEXTO HISTÓRICO

La Primavera forma parte de una serie de cuatro pinturas realizadas por Paolo Fiammingo en las que el autor representa diferentes faenas campestres relacionadas con las estaciones del año, con igual atención al paisaje natural que a las personas y a las labores que estas realizan –cuidado de los animales en primavera, siega y esquila en verano, vendimia en otoño y, finalmente, poda y tala de árboles en invierno–. Con estos cuadros que se conservan en el Museo del Prado, pero no solo con ellos, este artista de origen flamenco (Amberes, 1540), pero asentado en Venecia durante casi dos decenios, hasta su muerte en la Serenísima República, en 1596, se reivindica como pintor paisajista, al que la historia del arte merecidamente ha recompensado reconociéndole como maestro del paisaje.

Contemplar estas obras, más allá de la complacencia que transmite la visión de frondosos árboles, entre los cuales las personas se afanan en unas

tareas agrícolas que, pese a su natural penosidad, se hallan idílicamente representadas dentro de la armonía del conjunto, me ha recordado la permanente recreación que los pinceles de todos los tiempos han realizado de las actividades cotidianas, situándolas en los momentos impuestos de forma inexorable por la Madre Naturaleza, sin que durante milenios ningún esfuerzo que el hombre pudiera realizar, por hercúleo que fuera, pudiera alterar el férreo mandato que ordena al tiempo avanzar en círculo.

En efecto, son casi infinitas las representaciones que los artistas de cualquier tiempo y lugar han hecho sobre los ciclos temporales vinculados a las tareas agrícolas y ganaderas o, más ampliamente, las actividades cotidianas propias de cada época del año, representaciones entre las que a mí, en particular, desde que la conocí, me ha llamado especialmente la atención la conocida como «Mensario» que se conserva en el Panteón Real, junto a la colegiata, formando ambos, con el monumental claustro, el conjunto de San Isidoro de León, de inigualable belleza al alcance de todos los que lo quieran admirar. Mensario en el que, con la distribución del año en los doce meses que implantó Julio César poco antes de iniciarse la era Cristiana, se recrean otras tantas escenas, que se corresponden con las actividades más habituales de cada mes.

3. DETALLES DEL LIENZO: PAISAJE Y TAREAS AGRÍCOLAS

Pero todo esto es pretérito, por muy bellas que nos parezcan las representaciones artísticas e, incluso, por mucho que, sin duda, muchos añoren la vida del pasado más reciente, vinculado a las tradicionales actividades primarias, pues lo cierto es que los humanos nos hemos dedicado con especial empeño a alterar el orden natural –seguramente en demasía– para que la sucesión de las estaciones del año deje de guiar el ciclo natural y, con ello, nuestros hábitos, sin ser demasiado conscientes que eso tiene un coste, que pagaremos nosotros o las generaciones venideras.

Volviendo a las faenas agrícolas que tan admirablemente ilustran los cuadros de P. Fiammingo, aunque no sean todas las que requiere el cultivo de la tierra y la producción ganadera, resultan suficientemente representativas de todas las que han sido desde tiempo inmemorial y hasta hace bien poco; unas tareas que en otro tiempo requerían mucha mano de obra, por lo que en ellas se afanaba una parte importante de la población que, por ello, residía en el campo y, con referencia a España, de forma permanente en los miles de municipios rurales existentes en nuestro país. Se admitirá, por lo tanto, que la progresiva mecanización del campo a mediados del siglo pasado, hasta hoy en

que las explotaciones agrícolas, lo mismo que las pecuarias, constituyen verdaderas empresas dotadas de medios que se sirven de la moderna tecnología, que es lo que hoy son, haya contribuido de forma determinante a reducir la fuerza de trabajo necesaria para desarrollar las actividades propias de este tipo de explotaciones, lo que está determinando desde hace algunos decenios el alarmante vaciamiento del medio rural español; con el añadido de que realizar esos quehaceres no solo requiere un menor número de personas, sino que estas seguramente deban emplear menos tiempo de dedicación, lo que permite que, sirviéndose de las modernas infraestructuras de comunicación, quienes desarrollan su actividad laboral en el campo, puedan residir en núcleos urbanos, sin que ello merme la atención requerida por la empresa y, consecuentemente, los rendimientos de la explotación.

4. LA INCIDENCIA DE LA MECANIZACIÓN

Es este el nuevo marco en el que se desarrollan los cometidos agrícolas y ganaderos, muy distinto del que las obras pictóricas nos muestran e, incluso, nuestros mayores han conocido, un marco, además, caracterizado por la intervención pública, ideada para garantizar unas rentas mínimas; intervención seguramente mayor que en otros sectores económicos, aunque no llegue a ser tan intensa como la que se ha servido durante decenios de los instrumentos jurídicos y medios materiales creados en torno a las ventas forzosas de los productos agrarios a la Administración a precios tasados, instrumentos y medios que primaron en el agro español hasta la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea. En la actualidad, la Política Agraria Común (PAC) constituye la manifestación más acabada de la intervención estratégica en el sector, pues abarca desde el régimen de ayudas y subvenciones hasta el establecimiento de cuotas de producción, pasando por un cierto control de los precios de los bienes producidos.

Ahora bien, tampoco cabe desconocer que junto a las explotaciones extensas altamente tecnificadas, aun existen muchos minifundios a los que ni siquiera ha llegado el proceso de concentración parcelaria, que sirven a una economía cercana al autoabastecimiento, donde la producción de alimentos o la cría de animales se sigue desarrollando de forma manual por el titular y otras personas vinculadas al entorno más próximo, lo que continua proporcionando imágenes parecidas a las del cuadro aquí presentado, si bien con un paisaje más deteriorado y con personajes reales, por ello seguramente carentes del brillo que proporcionan los pinceles.

5. CONDICIONES LABORALES: ALGUNOS SIGNOS DE PRECARIEDAD

Sea como fuere, tanto en los latifundios como en las reducidas propiedades, el trabajo agrícola, forestal y pecuario ha sido y continúa siendo un ámbito marcado por la precariedad, más acusada si cabe en los últimos años ante un inexplicable mantenimiento a lo largo de los años de los precios de los bienes producidos. Tal circunstancia opera en cualquiera de las formas de producción agropecuaria, bien se realice la actividad por cuenta ajena o bien en régimen de auto-organización. Por un lado, los agricultores y ganaderos autónomos tienen serios obstáculos a la hora de generar ingresos, pues las cadenas de valor locales soportan altos costes de transacción y débiles fuentes de financiación, de manera que difícilmente pueden entablar una relación de negocio en términos de igualdad con las grandes firmas. En este marco, no es infrecuente tampoco el recurso, en régimen de subsistencia, a las figuras de aparceros y arrendatarios que cultivan propiedades, públicas o privadas, de manera que los primeros entregan una parte de la producción en concepto de alquiler y los segundos alquilan la tierra por una renta anual, pero en ambos casos con exigua rentabilidad. Por otro, todavía subsiste el trabajo desarrollado en pequeñas y medianas estructuras, donde la actividad productiva se lleva a cabo por personas vinculadas por lazos conyugales o de parentesco, muchas veces mujeres, que convierten en «invisible» las aportaciones individualizadas, ocultas tras un modelo colectivo que proporciona mero sustento a costa de no repartir salarios. Además, el índice de empresas asociativas agrarias es muy elevado, no en vano sus variadas fórmulas (cooperativas agrarias, cooperativas de transformación comunitaria o sociedades agrarias de transformación) van a permitir competir con otros agentes comerciales pero siempre a costa de un gran sacrificio de los socios debido a la escasa viabilidad de la empresa. En fin, no son mejores las condiciones de la mano de obra asalariada en las grandes propiedades, las condiciones de los tradicionales jornaleros, sujetas a la estacionalidad, la variabilidad de los cultivos, la renovación de las técnicas de explotación y los factores climatológicos adversos, circunstancias que provocan una acusada temporalidad y discontinuidad de los contratos, así como una exigua remuneración, demandando una urgente dignificación de sus condiciones laborales y una adecuada atención por la Seguridad Social¹. Son esas condiciones laborales las que vienen determinando que los puestos de trabajo asalariado en el campo, cada vez más, sean ocupados por inmigrantes.

¹ CAVAS MARTÍNEZ, F.: «El contrato de trabajo en la agricultura y la relación con otros sistemas de explotación agraria», *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, núm. 83, 2009, pp. 263 y ss.

6. A MODO DE PROPUESTAS DE MEJORA

Ante este deplorable panorama, deviene necesario diseñar un plan combinado de medidas bien sincronizadas de mejora de los derechos de los trabajadores agrarios y de su protección social, singularmente en caso de desempleo, dando respuesta adecuada a las nuevas coordenadas de explotación marcada por el tránsito hacia una agricultura más ecológica, con una utilización de *inputs* más racional y una rigurosa integración de la economía circular en este sector. Asimismo, resulta imprescindible aumentar la atención preventiva actualmente dispensada; no en vano son numerosos los riesgos a los que están expuestos estos trabajadores, entre otros, aquellos que derivan de la diversidad de la maquinaria empleada, los relacionados con productos químicos (plaguicidas, fertilizantes...) o biológicos (purines, abonos...), las altas y bajas temperaturas, los sobreesfuerzos físicos, la falta de cualificación, la rotación, las dificultades de acceso al lugar de trabajo, la edad avanzada, la inmigración, etc.

Todo ello sin olvidar, a la postre, corregir aquellas insuficiencias que sufre la población rural relacionadas con la deficiente prestación de servicios públicos esenciales como la educación y la atención a la salud y a la dependencia ante una población envejecida, con dificultades de movilidad y transporte en un entorno de dispersión geográfica, las tenues conexiones a internet y a las redes de comunicación, la ausencia de servicios de proximidad (tiendas de alimentación, bancos, farmacias...) o, por no seguir, el inestable suministro de electricidad, así como el déficit en el abastecimiento y depuración de agua o gestión de residuos; exigencias que vienen demandadas de forma principal por una elemental aplicación del constitucional principio de igualdad. Es menester, en fin, la adopción de una perspectiva integral de actuación, imbuida por una oportuna coordinación vertical y horizontal entre las distintas Administraciones públicas competentes, que contribuya a fijar población en los pueblos a través de la mejora de las condiciones de ocupación como trampolín para el futuro desarrollo de un medio rural sostenible desde el punto de vista económico, social y medioambiental².

TOMÁS QUINTANA LÓPEZ
Catedrático de Derecho Administrativo
Universidad de León

² CES: El medio rural y su vertebración social y territorial, núm. 01/2018, p. 162.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Retrato de un médico*

Autor: Doménikos Theotokópoulos, El Greco

Fecha: 1582-1585

Características técnicas: Óleo sobre lienzo

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El Greco en esta pintura nos acerca a la profesión del médico, clásica y altamente regulada, que puede ejercerse como personal estatutario al servicio de la Administración Pública, con contrato laboral en empresa privada sujeto a convenio colectivo, o simplemente como profesional liberal.

El médico que retrata El Greco se dice que pudiera ser D. Luis Mercado, catedrático, tratadista y Médico de la Real Cámara, o Rodrigo de la Fuente, el médico más famoso de Toledo, con presencia en la obra de Cervantes, tal y como podemos leer en la reseña de la pintura en la web del Museo del Prado. Se trata por tanto de un profesional sanitario de su época, ya ejerciera de forma liberal o bien, un médico contratado por la Corte o familias de alta cuna.

La evolución de la profesión del médico tiene un alto componente normativo y va de la mano de la asunción por parte de la Administración de la función garantista y tuitiva del derecho a la protección de la salud de los ciudadanos y de desarrollo de políticas sociosanitarias. Desde el médico de El Greco al médico de hoy hemos asistido a una importante regulación laboral y sanitaria, siendo a finales de la primera mitad del siglo xx la que ha puesto al médico como profesional necesario y accesible para todos los ciudadanos, con independencia de su condición económica.

Ya de forma incipiente la Constitución de 1931 contempló el derecho de los ciudadanos a tener un seguro de salud, que es el inicio de la hoy protección a la salud y las políticas sanitarias y cuyo exponente máximo es la asistencia sanitaria por médicos y profesionales de la salud. Pero, más allá, en nuestro entorno jurídico, Italia en 1947 reconoció de forma expresa el derecho personal de cada ciudadano a la tutela de la salud garantizando el tratamiento médico gratuito a los indigentes. Estas políticas implican la contratación de médicos a través de diferentes fórmulas donde la Administración es parte y exigen desarrollos legislativos.

La vigente Constitución Española 1978 en su art. 43 emplaza a los poderes públicos a organizar y tutelar la salud a través de medidas preventivas y de las prestaciones y servicios necesarios, servicios públicos que precisan del médico como figura central. Por su parte el título XIV del TFUE, bajo el epígrafe «salud pública» (art. 168), de forma transversal, trata la protección de la salud humana, emplazando a los países miembros a la cooperación y coordinación entre ellos.

Hoy en día, el médico que está a servicio de la Administración tiene sus derechos y obligaciones laborales regulados en el Estatuto Marco (Ley 55/2003, de 16 de diciembre, del Estatuto Marco del personal estatutario de los servicios de salud), sin perjuicio de la normativa sanitaria que también impone ciertas limitaciones y obligaciones adicionales dependiendo de casos en concreto. Este médico es el que todo estudiante aspira a ser y este médico de la «Seguridad Social», como se llama comúnmente entre la ciudadanía, es el que encarna y desarrolla la prestación sanitaria que las Administraciones regulan a través de sus políticas sociosanitarias.

El médico de El Greco posiblemente cursó estudios universitarios, si bien no existían las especialidades hoy existentes. No en vano, al médico del El Greco le tocó vivir un momento de impulso de la medicina, ya que pocos años antes, de 1510 a 1513, Leonardo da Vinci elaboró los primeros grandes estudios de anatomía a partir de disecciones que se cuestionaban moralmente. Por otro lado, los estudios universitarios en España se crean en Valladolid a mediados del siglo xv, poco antes de la fecha del cuadro de El Greco.

El médico de El Greco es generalista, ya es mayor y es conocido por su hacer profesional. Ser médico en los tiempos del retratado es garantía de trabajo y prestigio social. Ahora bien, el acceso a esta profesión ha evolucionado de forma importante a través de los años, de manera que actualmente, la condición de graduado en Medicina no permite por sí mismo el acceso a especialidades médicas si no es previa aprobación del examen estatal denominado MIR.

Este nuevo escenario ha obligado a desarrollar una nueva relación laboral especial denominada «de residencia para la formación de especialistas en Ciencias de la Salud», prevista en el Real Decreto 1146/2006, de 6 de octubre. En consonancia con ello en el ámbito hospitalario conviven los médicos que se rigen por el Estatuto Marco, ya sean titulares de la plaza o interinos y, por otro lado, el médico graduado que trabaja y se forma de la mano de los anteriores para tener una especialidad sanitaria.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La pintura del Greco está fuertemente influenciada por Tiziano, de quien fue discípulo. Si consultamos la obra de Tiziano podemos observar *El caballero del Reloj* y, también, el *Retrato de Antonio Anselmi*, de la Colección Thyssen-Bornemisza, en el Museo Nacional d'Art de Catalunya y pueden constatar las semejanzas de estilo.

El cuadro *El Retrato de un Médico* de El Greco es de la etapa denominada «de oscuridad» del autor, al igual que el retrato *El Caballero de la mano en el pecho*, uno de los cuadros más conocidos del autor.

De entre la oscuridad destacan la cara del médico con tez clara, sin arrugas, sin el color de la piel bañada al sol que da el trabajo en el campo, pelo corto, peinado y barba bien recortada. Nos da a conocer a un personaje entrado en años, con canas bien traídas, que transmite con su mirada conocimiento, austeridad y sobriedad. Sus manos también en tonos claros demuestran que no trabajan en el campo, son manos cuidadas, estilizadas. En la derecha tiene un anillo, que cobra relevancia por ser el signo distintivo de un médico en la época del autor.

El Greco destaca con la luz que desprende el escaso color blanco de su cuadro, un libro, y los sofisticados cuellos y puños de la camisa. Retrata así a una persona de alto estatus social, con formación y autoridad, bien vestida, con ropajes sobrios y elegantes propios de un médico de prestigio.

En el cuadro solo destaca el médico, el fondo oscuro del lienzo sólo sirve para destacar a la persona.

4. COMENTARIO GENERAL

El Greco nos acerca con esta obra al médico, profesión noble y humanista. La semblanza del retratado, que dispone del anillo de médico, con aparien-

cia de persona culta y respetada por terceros, muestra austeridad, pero también la autoridad que dicha profesión encarnaba y que se ha extendido hasta nuestros días.

El médico en la actualidad también dispone de autoridad, y así se le reconoce de forma expresa en el Código Penal (art. 550) que regula como delito de atentado las agresiones que sufran los médicos en el ejercicio de su cargo. Sin embargo, este reconocimiento exclusivamente es exigible actualmente cuando el desempeño laboral es en la Administración Pública, lo que nos aproxima a las diferencias en las relaciones laborales de los médicos. Las leyes que regulan los derechos del profesional difieren, por tanto, en función de quién sea el empleador o si se es autónomo, lo que determina la existencia de diferentes derechos y responsabilidades contractuales y legales, existiendo una prestación del servicio por cuenta ajena y otra por cuenta propia que la Ley 44/2003, de 21 de noviembre, de Ordenación de las Profesiones Sanitarias (arts. 1 y 4) ha venido a respaldar.

Desconocemos si el médico que retrata El Greco trabaja para la Corte o es meramente un médico de prestigio de Toledo, siendo ambas las posibilidades que se manejan. En el momento actual, no existe un tratamiento específico para los médicos que trabajan para la Monarquía o el Gobierno, que sería la Corte de la época que vivió El Greco, pero sí podemos hacer diferencias si se trabaja o no para la Administración.

En el caso de aquellos que trabajan en la Administración, en cuanto incorporados al Sistema Nacional de Salud, vienen sujetos a cumplir con unos requisitos de acceso basados en la igualdad, mérito y capacidad que exige el art. 103 CE, y sus derechos y obligaciones quedan regulados en el Estatuto Marco (Ley 55/2003, de 16 de diciembre, del Estatuto Marco del personal estatutario de los servicios de salud), que ha venido a ser acotado e interpretado por el Tribunal de Justicia de la Unión Europea en temas de gran relevancia como es la jornada laboral, limitando el desempeño maratoniano durante más de 48 horas continuadas cuando se realizan guardias. No aplica así la normativa de la Función Pública, a pesar de la forma de acceso, por cuanto que es necesario la existencia de un régimen jurídico que se adapte a las específicas características del ejercicio de las profesiones sanitarias y del servicio sanitario-asistencial, así como a las peculiaridades organizativas del Sistema Nacional de Salud, tal y como adelanta la exposición de motivos de la Ley 55/2003.

En el ámbito privado, el desempeño de la profesión por cuenta ajena viene sujeta a otras reglas que parten de la libertad de contratación y que encuentran sus derechos y obligaciones regulados en el Estatuto de los Trabajadores y en los convenios colectivos que se apliquen en cada ámbito, como es

el Convenio Colectivo del Sector de Establecimientos Sanitarios de Hospitalización, Asistencia Sanitaria, Consultas y Laboratorios de Análisis Clínicos, en la Comunidad de Madrid. En este ámbito aplica la libertad de empresa y derecho al trabajo previstos en los artículos 38 y 35 de la Constitución, respectivamente.

Por último, merece especial tratamiento jurídico el médico autónomo, aquel que ejerce como profesional liberal, ya sea privadamente con su clientela, ya sea colaborando con hospitales o entidades sanitarias o aseguradoras. En estos casos el médico no dispone de contrato laboral sino de contrato civil de arrendamiento de servicios o mercantil a través de contratos de sociedad.

5. APUNTE FINAL

El retrato del Médico nos permite reflexionar sobre la figura de una de las profesiones clásicas, nos acerca al médico de otro tiempo, que utiliza para demostrar su posición ropa muy elaborada, anillo y un estilismo sofisticado y cuidado. Es un médico de una clase social alta, que marca diferencias.

Difiere así del médico actual, que es un trabajador, ya sea por cuenta ajena o no, que atendiendo a su profesión es clase media, media/alta y cuya imagen dista de forma importante de la que transmite el cuadro de El Greco.

ISABEL MARÍN MORAL
Abogada, Consultora y Profesora de Universidad



«El trabajo no es una mercancía» (Constitución de la OIT)

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Expulsión de los mercaderes del Templo*

Autor: Bassano, Francesco

Número del Catálogo: P000027

Fecha: hacia 1585

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 150 x 184 cm

Procedencia: Colección Real

Ubicación: Museo Nacional del Prado. No expuesto

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El episodio evangélico protagonizado por Jesucristo, en la víspera de la Pascua judía, arrojando a los mercaderes del Templo de Dios en Jerusalén (Templo de Herodes) ha dado lugar a múltiples obras pictóricas. Representa a un Jesucristo airado por la mutación humana de un espacio sagrado, dedicado a la exaltación de la vida moral, en algo tan profano como un «corral de ganado» (por lo general compraventa de animales para sacrificios a la divinidad) y «una mesa de cambistas» (para el cambio de moneda de los peregrinos judíos, obligados a cambiar la moneda extranjera por la local), símbolos de actividades económicas básicas de la época. Por eso, látigo en mano (improvisado) expulsa encolerizado a los mercaderes. Con cita del Libros de la Biblia, Jesucristo justificaría su acción impetuosa:

Mi casa será llamada casa de oración para todas las naciones.—Libro de Isaías; 56, 7.

Pero ustedes han hecho de ella una cueva de ladrones.—Libro de Jeremías; 7, 11.

Todo este profundo simbolismo se refleja en la réplica que el pintor italiano Francesco Bassano hiciera del original paterno, Jacopo Bassano. En contraposición a la obra homóloga de su padre, el hijo prefiere mostrar al espectador la fuerza del perfil de los diversos personajes principales a recordar la arquitectura del lugar, siendo el templo realmente un puro telón de fondo sin una conexión directa con la acción que dibuja. El renacentista pintor veneciano no cuidará del mismo modo la imagen de todos los personajes. Parece descuidar –con trazos que los ensombrecen– a los más alejados para centrarse en los más cercanos al espectador. Sin embargo, ningún protagonista («personas humanas» y «animales no humanos» –vacas, cabras, ovejas, palomas, «carne de sacrificio») de la escena evangélica quedará olvidado: se identifica muy claramente al Jesús del látigo, a los mercaderes (cuyo trazo se difumina a modo que se sitúan más cerca de la salida), así como a los sacerdotes, con trazos extremadamente difusos, sobre la escalinata, quizás indicando la laxitud con que ejercieron su labor en el tiempo.

3. TEMAS SOCIOLABORALES SIMBOLIZADOS EN EL LIENZO: MIRADA PANORÁMICA

El simbolismo de este cuadro desborda notablemente el originario ámbito temático en el que surge, el religioso (la pugna entre la conducta religiosa, e incluso ética o moral, de las personas y las prácticas de librecambismo mercantilista, incluso al servicio de los «sacrificios» –de animales– a la divinidad). Pocas obras pictóricas representan mejor los continuos intentos de mercantilización (originaria) o remercantilización (a cada crisis económica –que es cíclica–) del trabajo asalariado. La obra refleja la imperativa llamada de un «poder superior» (no queda claro, pero parece que en esta representación de Jesús se apela más a su dimensión divina que histórica, si bien ambas se alimentan mutuamente en tal episodio) a recuperar la «esencia» del templo y el «lenguaje» (código de dogmas) que lo debe regir (deber ser), frente a la desviación mercantil (el «ser»). Llevado a la vida mundana, en tiempos de dominación de lo económico (por doquier se habla de productividad, sujeto de rendimiento, competitividad, defensa de la competencia, de las libertades económicas, etc.) y de «sacrificios de derechos sociales», impuestos legalmente para recuperar la senda del crecimiento perdido, la alegoría del cuadro llama a recuperar el «lenguaje codificado» y el «método propio» para la norma laboral: la vuelta del retorno al primado efectivo los valores jurídicos superiores y a los derechos fundamentales inherentes a la dignidad de la persona trabajadora (art. 1, 9, 10, 14 CE).

La expulsión de los mercaderes del templo simboliza la llamada divina a volver por la senda del «dogma de la vida de fe», liberándola del dominio mercantil, que debe tener un espacio separado, si bien también regido por una mano ética. De modo análogo, simbolizaría la necesidad de «una autoridad de liberación» de la vida laboral del dominio de las razones de mercado, reclamando una equivalente vuelta a los caminos de su «dogma de fe garantista», ínsita en la norma laboral y en el Derecho del Trabajo. No por casualidad algunos de sus padres fundadores inocularon en él, de inicio y para siempre, el código genético de liberar a la persona de todo tratamiento como si de mercancías (cosas) se tratase (Sinzheimer, 1927), en defensa de su dignidad humana (moral constitucionalizada) pues, conforme a la ética kantiana, las personas somos fines en sí mismos, no instrumentos, «recursos humanos».

Para no reflexionar en el vacío de la abstracción pongamos algunos ejemplos breves, pero de mucha significación trascendental, además de actuales, a fin de ilustrar la practicidad y la actualidad de este eterno conflicto entre «almas» ínsitas en la vida del trabajo asalariado, la social (humana) y la económica (mercantil). Primeramente, sigue siendo de utilidad recordar la célebre STC 192/2003, 27 de octubre, que prohibiendo reducir la condición humana a mero factor productivo o sujeto de rendimiento contiene el germen de lo que, andando el tiempo, se convertiría tanto en un derecho de autodeterminación de tiempos de vida como del «derecho a la desconexión productiva» fuera del tiempo razonable de trabajo (en su versión digital se recoge en el artículo 88 LOPD-GDD). Segundo, y más recientemente, en contrapartida a la clara remercantilización de la vida humana que significa primar la defensa a ultranza de la productividad sobre la salud e integridad de las personas trabajadoras (valores superiores en toda sociedad civilizada), como hace el art. 54.2 d) ET (despido por absentismo justificado) y avala el TC (STC 118/2019, de 16 de octubre), en otras «ciudades de la justicia» social se tiene una posición diferente. Así, por ejemplo, el TJUE prohíbe condicionar la salud a razones de índole económico (STJUE 14 de mayo de 2019, C-55/18 –obligaciones de registro horario para prevenir la explotación laboral y las jornadas interminables–), incluida la optimización de la productividad (STJUE 11 de septiembre de 2019, C-397/18: despedir a personas con un tasa de menor productividad y mayor índice de absentismo cuando tiene una especial sensibilidad a ciertos puestos es una discriminación por razón de discapacidad).

Finalmente, y en conexión con esta última anotación, un espacio jurídico-social que se presenta crecientemente abonado a esta óptica de «expulsión» (más bien deslinde de espacios y razones) de los mercaderes de los «órdenes o templos de vida», dentro y fuera del trabajo subordinado (ej. instituciones de

conciliación de la vida laboral y familiar), es el proyecto de la Unión Europea (UE). La otrora centralidad de las libertades económicas (circulación de todos los factores productivos, también de personas; prestación de servicios; competencia, libertad de empresa) dentro del mismo lleva tiempo cediendo terreno a las razones de índole social, de modo que la denominada «Europa de los mercaderes» cada vez tiende a configurarse, cierto de forma no lineal y desde luego no acelerada, en la «Europa de las personas ciudadanas». Así, a diferencia de la «invasión de templos sociales nacionales», como las instituciones colectivas de ciertas decisiones del TJUE (casos *Viking*, *Laval*, *Ruffert*), en otros casos se impuso la debida separación de esferas, dejando extramuros de la prepotente competencia mercantil derechos como la negociación colectiva (*sentencia Albany*).

Eso sí, con condiciones, pues el poder de inmunización social frente a la colonización mercantil no es plenipotenciario, sino ponderado. La inmunidad de la negociación colectiva como institución jurídico-laboral vale solo dentro del «recinto» («templo») que le es propio: la regulación del mercado de trabajo como institución social (templo preservado a la regulación colectiva). Fuera de él, cuando se está en el mercado económico puro, volvemos a «lo más mundano», regido por la libertad de competencia, esencia de la vida de mercado en estado puro. Una línea de mayor equilibrio ahora promovida, con el anuncio de un «salario mínimo comunitario», entre otras medidas con «alma social» que evite la colonización mercantil de todos los espacios de vida, en virtud del nuevo impulso a la política social comunitaria a través de la Comunicación: «*Una Europa social fuerte para transiciones justas*» (14 de enero 2020) la consulta a los agentes sociales sobre «*una posible acción para hacer frente a los desafíos relacionados con los salarios mínimos justos en la UE*» (al amparo del art. 154 TFUE).

4. COMENTARIO GENERAL

Rememorar el llamativo y alegórico cuadro de la *Expulsión de los Mercaderes del Templo*, en la versión, lograda, aunque no genial, de Francesco Bassano, nos ha permitido dar cuenta de un conflicto eterno en el Derecho del Trabajo: la pugna entre las dos ánimas que, desde los orígenes, han caracterizado su desarrollo, la económica (razones de mercado) y la social (razones de la persona). Frente a regulaciones laborales asentadas en el primado de la función productiva (principio de rendimiento), de un modo u otro (a través de la fuente jurisprudencial, de la negociación colectiva, o de la contrarreforma le-

gal), siempre se reclama la necesidad de reequilibrio con la función distributiva, a fin de garantizar tanto la dignidad de las personas y su libre desarrollo (art. 10 CE en relación al art. 35 CE) como la «paz social». El «ADN», el código genético de la norma laboral es, pues, «expulsar» (liberar) de la norma laboral «las leyes de puro mercado» (liberalismo económico), para integrar o reintroducir las «leyes de la dignidad y la libertad» humanas, que exigen no tratar a las personas trabajadoras como si de mercancías se trataran. Esta es la regla de oro de la OIT y el estándar de trabajo decente.

Ahora bien, frente a un exceso de «factor ideal» (optimismo de la voluntad) a la hora de comprender y construir (o reconstruir, tras su deconstrucción) del Derecho del Trabajo, es obligado tener en cuenta el «factor realista», que ciertamente queda fuera de la pretensión de nuestro artista. Y es que la historia jurídico-laboral enseña que no es el ejercicio unilateral de ningún poder normativo, y/o de facto, por «superior moralmente» que se tenga, el que crea el espacio más virtuoso de regulación jurídico-laboral, sino aquel que busca, garantiza y preserva esa suerte de virtud aristotélica que es el «justo equilibrio»: entre las razones de la persona (valor en sí) y las del mercado (como instrumento para atender sus necesidades materiales).

5. APUNTE FINAL

El cuadro comentado en perspectiva jurídico-laboral no muestra un Jesucristo pacífico, contemplativo, sino activo, incluso «agresivo», militante, que no duda en coger el «látigo» para imponer sus convicciones, por considerarlas las moralmente (religiosamente) superiores. Sin querer hacer parangones más allá de lo que aconseja un espacio de análisis crítico como este, más proclive a lo artístico y a lo metafórico, la alegoría del cuadro también podría servir para ilustrar la inicial orientación de giro copernicano que parece adoptar la política jurídico-laboral que impulsa el nuevo Gobierno (ej. derogación del despido por absentismo laboral mediante RDL 4/2020, 18 de febrero).

Como reza el acuerdo político de progreso firmado, se «derogará» («expulsará») la reforma de 2012, por el sentido de favor hacia la razón de empresa (razones de mercado), a fin de restaurar las «razones de tutela» de las personas trabajadoras, y recuperar todos los derechos perdidos por esa contaminación mercantil de un espacio de protección social. Sin poder entrar aquí, lógicamente, en análisis de mayor calado, pues ni hay espacio, ni tiempo ni se ha formalizado la reforma (todavía), sí nos sirve para reclamar la atención, una vez más, sobre cuán tozuda es la realidad sobre el idealismo: la re-

forma laboral profunda tendrá que esperar y ni siquiera el salario mínimo interprofesional podrá ser el «creído» o el «deseado» (1.200 euros, o 1.000 euros), sino el que, en última instancia, las presiones de empresa y de mercado terminan aconsejando: 950 euros. En todo caso, no será el látigo ni la imposición unilateral el camino de mayor progreso social, sino la negociación y el acuerdo transaccional: la virtud está, estuvo y estará eternamente en el «justo equilibrio». ¿Difícil? Sí, claro, pero, como a Cristo, seguro que merece la pena los sacrificios –mutuos–. Más aún ante el imperativo de recuperación nacional, y mundial, tras una tragedia de las dimensiones descomunales de la covid-19.

CRISTÓBAL MOLINA NAVARRETE

*Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Jaén*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Magistrado veneciano*

Autor: Tintoretto, Jacopo Comin (desde 2007, antes conocido como Jacopo Robusti)

Fecha: Hacia 1590

Ubicación: No expuesto

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 54 x 43 cm

Procedencia: Colección Real, Palacio Real Nuevo, Madrid, retrete del rey, 1772, núm. 97.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Tenemos ante nosotros el retrato de un Magistrado, a un profesional muy particular, un integrante del poder judicial.

¿De qué se ocupa hoy un Magistrado de lo Social? En representación de la soberanía del Estado un Juez es un funcionario público a quien le corresponde administrar justicia, juzgando y haciendo ejecutar lo juzgado y resolviendo litigios mediante la aplicación del derecho al conflicto planteado. Los jueces pueden aplicar el derecho en diferentes materias, por lo que son asignados a determinados órdenes jurisdiccionales, aún siendo la jurisdicción única (LOPJ). Existen en nuestro país cuatro órdenes jurisdiccionales, el orden civil, el penal, el contencioso-administrativo y el social. El orden social se ocupa actualmente de dirimir los conflictos de índole laboral, aunque inicialmente el orden civil fue el que asumió tal cometido y fue posteriormente cuando surgieron tribunales especiales, escindiéndose de aquéllos. Los Tribunales industriales, junto a los Jurados Mixtos fueron los primeros órganos encargados de resolver los conflictos que surgían en la

relación de trabajo. Años más tarde, la Ley Orgánica de las Magistraturas de Trabajo de 17 de octubre de 1940 dio paso a las denominadas Magistraturas Provinciales de Trabajo, órganos unipersonales y de ámbito provincial que convivieron en aquellos años con otros órganos colegiados: con el Tribunal Central de Trabajo y con la Sala Sexta, de lo Social, del Tribunal Supremo. La Ley Orgánica del poder judicial LO 6/1985, años después, fue la que cambió este esquema. Desde entonces, aquellos Tribunales se sustituyeron por los actuales: los Juzgados de lo Social (unipersonales), y por las Salas de lo Social de los diferentes Tribunales Superiores de Justicia de las Comunidades Autónomas, la Sala de lo Social de la Audiencia Nacional y la Sala de lo Social del Tribunal Supremo, que pasó a ser la Sala 4.^a (estos últimos órganos actúan colegiadamente).

La rama de lo social de la judicatura es la que integra a estos órganos, de forma que estos Tribunales, y sus jueces, de forma unipersonal o colegiada, asumen las competencias sobre las pretensiones que tienen que ver con esta rama del derecho. Los conflictos que se resuelven, de acuerdo con lo previsto en la Ley 36/2011, de 11 de octubre reguladora de la jurisdicción social, pueden ser tanto de origen individual como colectivo, y las Sentencias que emanan de estos órganos pueden versar, también, sobre reclamaciones en materia de Seguridad Social. Además, aunque mayoritariamente estos conflictos tienen en su base las relaciones jurídicas que se arman sobre el denominado trabajo por cuenta ajena (art. 1.º TRET) también los autónomos –si son TRADEs (Ley 20/2007, de 11 de julio)– o en su condición de asegurados por el Sistema de la Seguridad Social, pueden defender aquí sus intereses. Pero este orden jurisdiccional no resuelve todos los conflictos que se planteen en todas las relaciones de trabajo pues, si el empleador es una Administración pública, todos sus trabajadores –los que tengan la condición de funcionarios– deben acudir al orden jurisdiccional contencioso-administrativo (EBEP). Los mismos Magistrados, cuando litigan ellos mismos en su condición de trabajadores y frente a la Administración como su empleadora, no acuden a los órganos jurisdiccionales del orden social sino al orden jurisdiccional contencioso-administrativo.

Ya sabemos, pues, de qué se ocuparía hoy el Magistrado retratado si se adscribiera al orden social. Conozcamos ahora algo más, acerca del Magistrado-trabajador del año 2019.

Si el retrato correspondiera a un Magistrado de 2019 habría de decirse de él que todo Magistrado queda investido del poder estatal, que son independientes y que solamente quedan sometidos a la ley. Son funcionarios de la Administración de Justicia integrados en el Régimen de Clases Pasivas, en una Mutualidad

específica, y cuentan también con un diferenciado y peculiar sistema de ingreso por oposición –aunque también puede ingresarse a la Carrera Judicial por otras vías–. Se jubilan también, forzosamente, a los 70 años, a una edad superior a la establecida para poder ser beneficiario de la pensión de jubilación en el Régimen General; y esta edad puede ser incrementada, incluso, a solicitud del propio interesado, de forma que los Jueces pueden estar en activo hasta los 72 años. Su jornada y horario qué duda cabe, tiene peculiaridades muy relevantes –no es fácil computar sus horas extras–, y sus riesgos profesionales posiblemente serían no muy diferentes de las de cualquier otro trabajador con trabajos administrativos y/o intelectuales. Los riesgos físicos serían fundamentalmente problemas musculoesqueléticos por estar mucho tiempo en la misma postura, pero también riesgos psicosociales (*burn-out*, *stress*, ansiedad) derivados de la ingente cantidad de trabajo que realizan todos los días y de la elevada responsabilidad que asumen con sus decisiones. Los riesgos psicosociales son un tipo de riesgo profesional muy peligroso, pues pasa desapercibido al ser de evolución lenta y silenciosa.

Pero, además, en 2019 la carrera judicial está integrada por Magistradas en un 54%, según el Informe de la estructura de la carrera judicial (*Vid.* poderjudicial.es), por lo que el retrato de este profesional bien podría ser hoy el de una mujer, si bien sería más difícil retratar a una Magistrada de las altas instancias judiciales pues solamente un 18% de Magistradas forman parte del Tribunal Supremo. Las mujeres son mayoría en los Juzgados unipersonales de primera instancia –en los Juzgados de lo social las Magistradas son el 57,6%– pero, por ejemplo, las Magistradas especialistas en la rama de lo social no alcanzan el 40% –el porcentaje actual es del 37,4%–.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Pero en el retrato, además del profesional, debería aparecer la persona.

Tenemos ante nosotros el rostro de un hombre de mediana edad, de pelo canoso, con entradas y barba. De su vestimenta solamente vemos los botones de lo que podría ser una toga y un cuello inmaculado, blanco e inmenso. Si nos adentramos más en su mirada, ésta parece desafiante, pero va acompañada de una medio sonrisa y de un cierto sonrojo, ciertamente es una especie de Gioconda, pero más curiosón.

El Magistrado veneciano, por lo demás, se nos antoja a primera vista como un personaje apuesto e ilustre, que ciertamente parece acaudalado y poderoso, por su estatus y ropaje. Tintoretto era, por aquellos años, el pintor-retratista más afamado al que acudían las clases altas por lo que, en este retrato, la pose debie-

ra simular que la persona era un ser altivo y soberbio, aunque las mejillas sonrosadas desvelen, quizá, timidez o –menos prosaicamente– calor excesivo.

4. COMENTARIO GENERAL

El pintor, Tintoretto, representante de la escuela veneciana del estilo manierista fue apodado como *Il Furioso* por la enorme capacidad de trabajo que era capaz de asumir. De él se dijo, también, que era un pintor innato. Este cuadro pertenece a los ejecutados en los que fueran los últimos años de su vida, superados ya probablemente los 70 años, momento de inmejorable calidad pictórica en el que fueron frecuentes en el artista los retratos de personajes ilustres de mediana edad o ya ancianos. En el taller de Tintoretto éste era ayudado por otros pintores, incluso por una hija suya, Nicoletta, de quien se decía que trabajaba allí disfrazada de hombre.

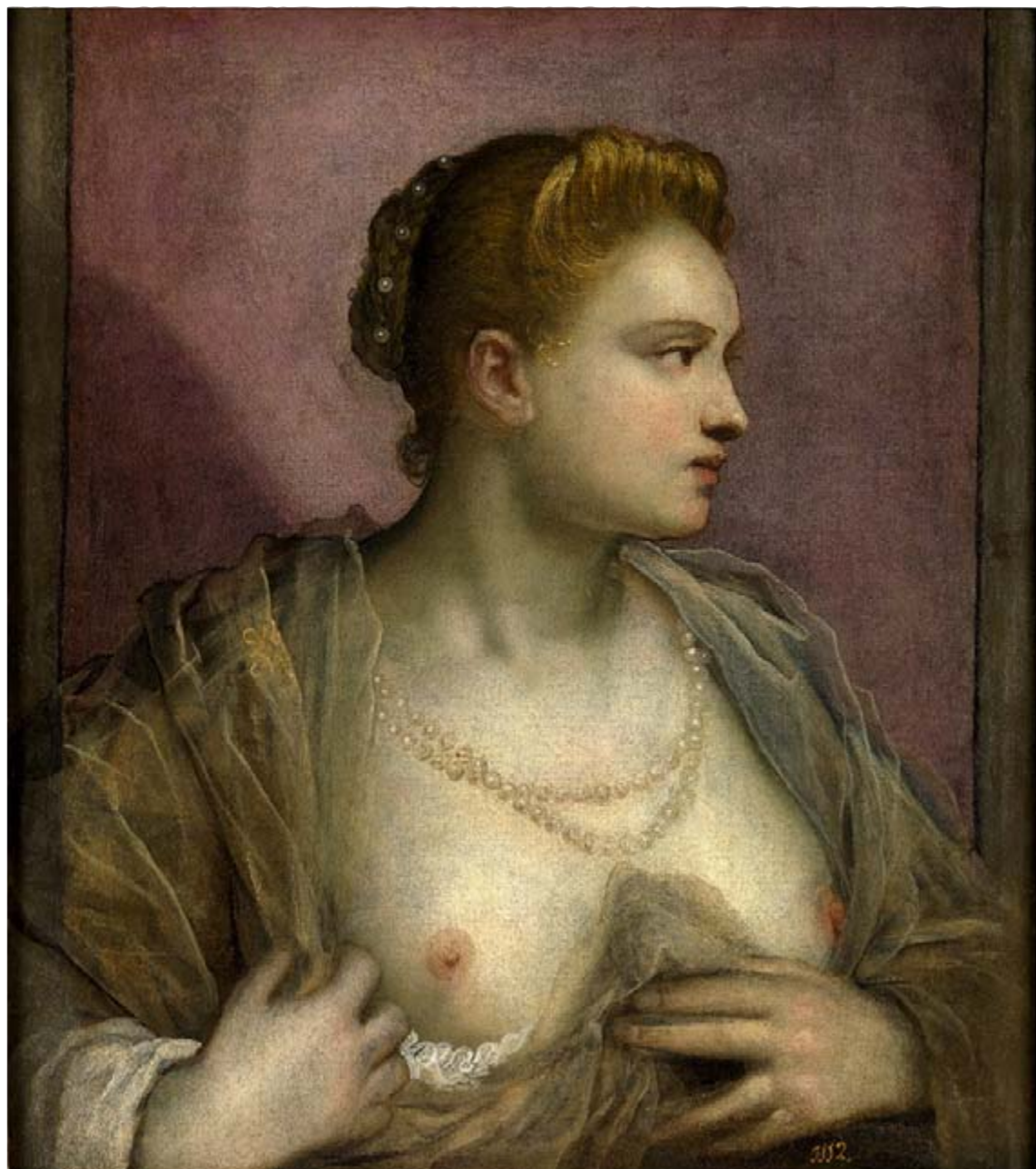
Algo se parecen los trabajos del siglo XVI a los de ahora. Los pintores de entonces y los jueces de ahora siguen en activo hasta los 70 años y se trabaja hoy también como si no hubiera un mañana incluso a estas edades; pero, afortunadamente, muchas cosas han cambiado: el trabajo a los 70 años es inusual, aunque buscado en profesiones intelectuales y artísticas, normalmente se accede ya a esas edades en cualesquiera profesión a un merecido descanso –hoy estamos al abrigo de un estado social protector– y las condiciones de salud y de salubridad son mucho mejores que lo eran a finales del siglo XVI. Otro de los grandes cambios es que las mujeres en el siglo XXI no deben disfrazarse para trabajar –como lo debió hacer Nicoletta–. Las mujeres son hoy mayoría en la carrera judicial, aunque debieran pintar algo más.

5. APUNTE FINAL

El retrato podría desvelar a un poderoso y quizá ególatra Juez pero también a un hombre apocado y dulce, ¿quién hay dentro del personaje y de los profesionales?, ¿cómo sería la persona que se esconde en su interior? ¿Pueden pintarse o capturarse los temperamentos?, ¿deberíamos hacerlo para captar a los profesionales más competentes? ¿Son mejores profesionales quienes son mejores personas? ¿Sería el Magistrado veneciano amable, honesto, con don de gentes? Nunca lo sabremos, ni sabremos tampoco si el pintor conocía y fue capaz de transmitir éstas u otras cualidades o defectos del retratado, como Magistrado, o, quizá, como padre. No es algo habitual, tampoco, el conocer

estos detalles, ni a menudo esta información nos interesa siquiera. Poco se sabe del Magistrado, ni su nombre, ni si era afable o altivo, solo sabemos que era Magistrado y que este cuadro, con mirada penetrante incluida, acabó en el retrete del rey.

INMACULADA BALLESTER PASTOR
Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad Jaume I de Castellón



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Dama descubriendo el seno*

Autor: Tintoretto, Domenico

Fecha: 1580-1590

Ubicación: Sala 044 (expuesto)

Características: Óleo sobre lienzo, 62 x 55,6 cm

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Domenico Tintoretto inmortalizó a algunas de las mujeres más bellas de la sociedad veneciana del siglo XVI. En *Dama descubriendo el seno* nos muestra a una «cortesana honesta», de cabello rubio rizado, frente despejada y seno generoso, que porta un hermoso collar de perlas. Se ha sugerido que podría ser Verónica Franco, una famosa prostituta de la época que ya había sido retratada por el ilustre padre del pintor, Jacopo Tintoretto. De hecho, se llegó a pensar que este último era el verdadero autor. Es difícil saberlo. La peste afectó negativamente a la percepción de la prostitución durante aquellos años y, en poco tiempo, lo que era visible pasó a estar oculto.

El tema sociolaboral elegido sirve como excusa para analizar el marco de relaciones que pudo dar lugar a la obra y trata de dar respuesta a dos preguntas: ¿Cuál fue la causa del posado? ¿Y la del retrato?

La doctrina mayoritaria define la causa concreta como el propósito común de las partes de alcanzar un determinado resultado empírico con el negocio de que se trate, de manera que, solo cuando no existe un propósito específico, la causa se encuentra en el propósito de alcanzar la finalidad genérica y abstracta del negocio. Si tuviésemos más información podríamos ir más allá de la ficción que se presenta ante nuestros ojos. Lamentablemente, desconocemos

el propósito común que movió a las partes y existen dudas razonables sobre la propia finalidad abstracta del negocio o negocios que dieron lugar a la obra.

La causa del posado es una incógnita. Es posible que la dama posase puntual o periódicamente para el artista a cambio de una retribución, pero tampoco hay que descartar que se ofreciese a ayudarlo de forma gratuita o, incluso, que el encargo procediese de un tercero interesado en su retrato.

La relación entre el posado y la obra de artista puede situarnos ante un amplio repertorio de acuerdos paralelos, conexos o coligados. Pensemos, por ejemplo, en la estructura comercial que se derivaría de la intervención de un tercero que encargue el cuadro y pague a la dama para que ejerza como maniquí. La relación con el pintor podría ser independiente o estar vinculada a la presencia de la mujer; y, a su vez, la elección de esta última podría tener su origen en un encuentro íntimo –coligado– con el promotor de la obra que haya dado lugar a la entrega anticipada del collar de perlas que vemos en el lienzo. Y, todo ello, sin descartar la intervención de un intermediario (p. ej., la madre de la joven) que reciba un porcentaje de la operación –negocio conexo– por haber realizado las oportunas presentaciones...

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La obra invita a fantasear e ir más allá de lo que se ve a simple vista. Un mal matrimonio, un marido agresivo, un embarazo, una separación, una madre que ejerce el «oficio», etc. Después de dar el primer paso, la inercia suele conducir a una huida hacia adelante. El pasado es inmutable. El presente acaba de desvanecerse. Y el futuro es tan incierto como la propia vida la joven.

A diferencia de otras imágenes de cortesanas –que miran al espectador– nuestra dama evita el contacto visual. Los expertos consideran que el pintor propone un juego de seducción donde la insinuación prevalece sobre la exhibición. Se siente observada, esquiva la mirada y muestra un collar de perlas que no oculta la desnudez de sus senos. ¿Seducción y/o sumisión?

4. COMENTARIO GENERAL

Imaginemos por un momento que la mujer del retrato ejerce la prostitución en nuestra época y en la ciudad de Madrid. Esta actividad no está prohibida ni legalizada en España, por lo que –conforme al modelo abolicionista español– nos encontraríamos en el terreno de la alegalidad. El legislador ha

puesto límites a la relación entre el proxeneta y la prostituta (artículos 187.1 y 188 del Código Penal o CP). Sin embargo, los acuerdos entre esta última y el «cliente» final no plantean mayores problemas siempre que ambos respeten las normas de orden público y presten su consentimiento de forma libre.

Una joven –como Verónica Franco– puede ganarse la vida al margen de la ley o, si lo desea, entrar a formar parte del sistema y tributar y cotizar a través de negocios coligados (p. ej., indicando que ejerce como modelo, masajista, asistente personal, etc.) que le permitan ocultar su actividad bajo la máscara de una prestación de servicios legal. Por eso es necesario ir más allá de la finalidad abstracta del negocio. Hay que intentar averiguar el propósito común de las partes. Solo así podremos saber si el negocio es nulo e ineficaz y, en su caso, si procede la restitución de lo entregado y en qué condiciones.

a) *Ineficacia*

Supongamos que un señor acaudalado paga a nuestra dama para que intente con él y pose ante un pintor de reconocido prestigio, a quien, a su vez, encarga el retrato de la joven. Por un lado, tendríamos el acuerdo con la maniquí y, por otro, el contrato con el artista. La ilicitud causal tiene lugar cuando las partes persiguen una finalidad empírica ilícita, esto es, conocen y quieren los elementos que caracterizan la ilicitud de su conducta, por lo que habría que analizar la licitud o ilicitud de la conducta y la intencionalidad de las partes que intervienen en los referidos acuerdos negociales.

La relación entre la dama y el promotor de la obra de arte sería, quizá, la más compleja. La ilicitud causal comprende la ilegalidad y la inmoralidad causal, de modo que si las partes conocían y querían hacer lo que hicieron y consideramos que su propósito común era inmoral, el negocio resultante tendría una causa ilícita (artículo 1275 del Código Civil o CC). ¿Resulta inmoral mantener relaciones sexuales para conseguir trabajo? ¿Cómo puede afectar este tipo de conducta a otros modelos? ¿Habría tenido lugar el posado si la joven no hubiese demostrado sus habilidades amatorias al promotor de la obra? ¿En qué situación se encontraba la maniquí? La moral social y la intencionalidad de las partes condicionarían la respuesta. Si la conducta merece el reproche de la sociedad y las partes conocen y quieren los elementos del ilícito (p. ej., no hay error de hecho o dolo), la causa sería ilícita y el acuerdo ineficaz.

Esta primera relación sería independiente del acuerdo entre el promotor de la obra y el pintor. ¿Qué sucedería si fallece la mujer antes de que el artista termine el retrato? Habría que estar a lo que se haya negociado previamente o a lo que se acuerde con posterioridad. El vínculo entre el pintor y el pagador

tiene su propia causa así que, en principio, no nos encontraríamos ante un contrato conexo.

La aparición de un intermediario que ponga en contacto a la dama con el promotor de la obra a cambio de una compensación económica nos situaría ante un nuevo escenario. Hay personas que promueven encuentros sexuales entre modelos y gente del mundo del espectáculo con el propósito de impulsar la carrera profesional de sus «representadas» (la propia madre de Verónica Franco llegó a encargarse, según cuentan, de este tipo de menesteres). La explotación sexual de otra persona (p. ej., violencia o intimidación, minoría de edad, etc.) está tipificada como delito, por lo que la relación entre representante y representada sería inmoral e ilegal (artículos 187.1 y 188 CP) y tendría una causa ilícita. Sin embargo, la obtención de un beneficio económico a través de la prostitución libremente consentida de la joven quedaría fuera del ámbito penal (artículo 187.1 *in fine*) y conduciría al análisis de la moralidad del propósito común de las partes en el ámbito civil (dignidad de la mujer, integridad física y moral, competencia en el mercado, etc.). La ilicitud de la causa del acuerdo entre la madre y la hija determinaría, en su caso, la ineficacia del contrato de representación e introduciría un nuevo elemento en el juicio de moralidad de la causa del contrato con el promotor del retrato.

La ilicitud causal da lugar a la nulidad y a la consiguiente ineficacia jurídica del negocio, preservándose así los intereses de las partes y de la sociedad en su conjunto. La nulidad afecta a la formación del negocio (ineficacia estructural) y actúa como una sanción de carácter público-privado, de forma que su apreciación tiene efectos declarativos (ineficacia automática), puede producirse en cualquier momento, desde la aparición del vicio (ineficacia originaria o sobrevenida) a instancia de cualquier interesado (ineficacia absoluta). Desde una perspectiva causalista, cuando las partes actúan con un propósito común ilícito, esto es, conociendo y queriendo los elementos del ilícito (causa ilícita), la ineficacia es total.

b) *Restitución*

La acción restitutoria encuentra su fundamento en el cumplimiento de la obligación u obligaciones nacidas del negocio inválido y su finalidad es restablecer el equilibrio económico patrimonial entre las partes. El carácter subjetivo de la restitución requiere valorar si los obligados consintieron libremente –con culpa– el propósito común ilícito (artículos 1303 y 1306 CC).

Si tomamos como referencia el marco negocial que venimos desarrollando, habría que diferenciar dos relaciones interconectadas en las que intervienen, por un lado, el promotor del retrato y la dama y, por otro, esta última y su madre.

La clave estaría en la relación entre la dama y su madre. Si esta última explotó sexualmente a la primera, la ilicitud causal y la culpa de la madre/representante ofrecen pocas dudas. Si condujo a su hija a «ejercer» o a mantenerse en el ejercicio de la prostitución mediante el empleo de violencia, intimidación o engaño, abusó de una situación de superioridad o de necesidad o vulnerabilidad de la víctima (artículo 187 CP), o, si fuese el caso, indujo, promovió, favoreció o facilitó la prostitución de su hija menor de edad o con discapacidad y necesitada de especial protección (artículo 188 CP), la joven prostituida podría reclamar lo dado (p. ej., una comisión) sin obligación de cumplir lo «prometido» (artículo 1305.2 CC), sin perjuicio de las correspondientes consecuencias penales y de una posible indemnización por los daños patrimoniales y extra patrimoniales que pueda haber sufrido. La prostitución «no forzada» (artículo 187.1 *in fine* CP) nos conduciría a otro tipo de valoración: la inmoralidad de la causa no tendría una proyección penal (artículo 1305 CC), por lo que habría que trasladar el análisis al ámbito civil (artículo 1306 CC). La obtención de un beneficio económico con la prostitución de una hija podría considerarse inmoral y dar lugar a un negocio con causa ilícita, pero, salvo supuestos excepcionales, las cosas se quedarían como están en el ámbito restitutorio porque, en principio, las partes habrían prestado su consentimiento de forma libre (artículo 1306.1 CC).

El acuerdo entre la dama y el promotor de la obra estaría condicionado por la actividad de representación de la madre. Si esta última forzó a su «representada» a posar y a prostituirse y el pagador conocía o debía conocer ambas circunstancias y prestó su consentimiento libremente, tendría que asumir las consecuencias en el ámbito restitutorio (artículos 1306.2 y 1307 CC). Sin embargo, si la dama aceptó voluntariamente el complejo negocial, habría que valorar la moralidad de la conducta conforme a los criterios que se han indicado más arriba. De modo que, si se considera que la causa es ilícita y las partes consintieron libremente, las cosas deberían quedarse como están en el ámbito restitutorio. Y todo ello, en uno y otro supuesto, sin perjuicio de las indemnizaciones por los daños patrimoniales y extra patrimoniales que se puedan derivar (p. ej., la joven podría sufrir daños en su persona).

El vínculo entre la madre y el promotor de la obra sería meramente instrumental, pero podría afectar a las relaciones subyacentes. ¿Qué sucedería si la madre no sabía o no quería que su hija se prostituyese? ¿Y si, actuando ambas con un propósito común ilícito, la madre no consintió la prostitución de su hija libremente por culpa del promotor de la obra? A estas alturas el lector debería tener los instrumentos necesarios para intentar dar respuesta a estas preguntas...

5. APUNTE FINAL

Si la ley, la moral y el orden público conforman el marco que protege el lienzo y separa el espacio real y el espacio ficticio, la causa es la realidad que da lugar a la ficción, el propósito común o abstracto que sostiene la mano del pintor. Y, a veces, es difícil determinar qué hay detrás de cada obra. Cuando vamos más allá del marco legal y nos adentramos en la causa intentamos arrojar algo de luz sobre relaciones jurídicas inciertas que, al igual que el cuadro que nos ocupa, deben analizarse con una cierta sensibilidad.

SERGIO GONZÁLEZ GARCÍA
Universidad Rey Juan Carlos



1. ASPECTOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS

1. Ficha técnica de la obra ¹

Título: *Una granja*

Colección Museo Nacional del Prado. Número de catálogo: P001590

Autor: Jan Brueghel el Viejo (Bruselas, 1568-Amberes, 1625) y Joost de Momper II (Amberes, 1564-Amberes, 1635)

Fecha: siglo XVII

Procedencia: Colección Real (Casita del Príncipe, El Escorial, Madrid, núm. 57)

Técnica: óleo sobre tabla 42 x 68 cm. No expuesto

Soporte: tabla

2. Jan Brueghel el Viejo

2.1 DATOS BIBLIOGRÁFICOS

Jan Brueghel el Viejo (Bruselas, 1568-Amberes, 1625) era miembro de una familia de artistas. No en vano, era hijo de Pieter Bruegel el Viejo, que falleció cuando él era un niño, y nieto de Pieter Coecke y de Mayken Verhulst Bessemers, afamada miniaturista, que, según la tradición, fue su primera maestra.

Fue conocido como Brueghel «de Velours» (de Terciopelo), «de las Flores» o «del Paraíso» por su técnica pictórica y por algunos de sus temas artísticos. Alcanzó gran éxito profesional y social. En 1590 viajó a Nápoles, luego

¹ Fuente: Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-granja/d8725c8c-d67f-4f90-b1b0-7f670da29226?searchid=125cfe72-751a-ce62-a6fa-f52cb4c25c6f>.

a Roma y a Milán, donde vivió en casa de Federico Borromeo –fundador de la Biblioteca Ambrosiana de Milán–, que fue un importante cliente y admirador suyo. Estuvo asimismo de estancia en Praga en 1604. A su vuelta a Amberes, entró en contacto con los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia², convirtiéndose en pintor de corte para ellos. Realiza numerosos cuadros que se envían a España en una campaña de imagen que pretende transmitir la idea de que las cosas funcionaban bien bajo el gobierno de los archiduques. Tras la firma el 9 de abril de 1609 de la Tregua de los Doce Años entre España y las Provincias Bajas del Norte, los protestantes, que se constituyeron en una nación independiente, pasaron a ser las Provincias Unidas, mientras que las Provincias Bajas del Sur, las católicas, permanecieron bajo la soberanía española. Unos y otros se sirvieron de la pintura como propaganda. Considerando que para la restauración de las Provincias Bajas resultaba fundamental la colaboración del campesinado, los archiduques potenciaron la representación de la vida campesina en su entorno natural³.

2.2 EL ESTILO DE JAN BRUEGHEL

Cultivó varios géneros de pintura, pero es famoso por sus bellos paisajes y naturalezas muertas, en los que muestra su dibujo preciso y minucioso, sus pinceladas menudas y su intenso estudio de la naturaleza.

Al igual que otros pintores flamencos, el contexto social y cultural le lleva a apartarse de los temas heroicos propios de la pintura de historia a favor de los asuntos cotidianos, entre ellos, el paisaje, que pasó a convertirse en un género pictórico independiente en el que el asunto representado pasa a un segundo plano y le sirve de pretexto para representar con fidelidad los elementos de la naturaleza y temas costumbristas⁴. Jean Brueghel pintó muchos cuadros en colaboración con otros pintores de Amberes como Rubens o Momper.

² Ella, que era hija de Felipe II, criada en Madrid, heredó como dote el Gobierno de los Países Bajos a la muerte de su padre. Fue la gran mecenas de los pintores del Prado, entre ellos, de Rubens. VERGARA, A. Conferencia «Jan Brueghel en pequeño formato», publicado el 17 febrero 2015. <https://youtube/mu8lxMijjSQ> (fecha de consulta 15 enero 2020).

³ POSADA KUBISSA, T. *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla 14/03/2013 – 02/06/2013, disponible en <https://museodelprado.es/actualidad/exposición/rubens-brueghel.lorena-el-paisaje-nordico-en-el/cdf0e228-2efb-4687-a-1e8-46d39f0413e9>; VALDEARCOS, E., «La pintura barroca holandesa y flamenca», *Clío* 34, 2008. <http://clio.rediris.es>. ISSN 1139-6237, pp. 1-7.

⁴ MATE MORENO DE MONROY, L., *La pintura flamenca y holandesa en el siglo xvii*, 2010, disponible en: <http://matemorenodemonroy.blogspot.com/2010/12/la-pintura-flamenca-y-holandesa-en-el.html> (fecha de consulta, 20 enero 2020).

3. Descripción de la obra

El cuadro, de pequeñas dimensiones, representa una porción de carros con barriles que van hacia un pueblo pasando por delante de una casa de campo, en la que hay un lagar, con una prensa de uva para elaborar vino⁵ que se recoge en barreños. Al lado del camino, hay algunos hombres ocupados en labores agrícolas. Detrás de los árboles que aparecen en primera línea, hay también personas –hombres y mujeres– recogiendo frutos.

2. EL TRABAJO AGRARIO Y SU REGULACIÓN JURÍDICA

El cuadro de Jan Brueghel representa la vida en el campo en Flandes, en el siglo XVII, en ese momento bajo soberanía española. En él aparecen hombres realizando labores agrícolas de arado, siembra y recolección de frutos. Asimismo, aparece la actividad de elaboración de vino y la de transporte de mercancías (toneles de vino) con carros tirados por bueyes o caballos.

Aunque es de sobra conocido que el Derecho del Trabajo no aparece en sentido estricto hasta la generalización del trabajo propio de la «sociedad industrial», en la que hay una gran concentración de trabajadores en centros fabriles, ello, no obstante, con anterioridad a la Revolución Industrial hubo también algunas manifestaciones de relaciones de servicios voluntarias, dependientes y por cuenta ajena.

En cuanto al trabajo rural en la Edad Moderna, a pesar de la disminución del trabajo forzoso, y su general humanización, se conocieron situaciones de extrema dureza⁶, y los campesinos y sus familias vivían muy pobremente⁷. En esta época, y frente al sistema de producción gremial y artesana, la generalización del trabajo libre y el desarrollo de un nuevo modelo productivo, basado en la fabricación en masa, dio lugar al establecimiento a partir del siglo XVI de *la manufactura* como nuevo régimen económico-jurídico de producción, antecedente de las fábricas, que empiezan a surgir a las afueras de los núcleos urbanos. Como señala Montoya Melgar, jurídicamente, las relaciones laborales en el seno de la manufactura atravesaron por dos etapas diferenciadas. En un primer mo-

⁵ Aunque Bélgica es conocida como el país de la cerveza, hay que tener en cuenta que Flandes es también tierra de vinos. De hecho, la viticultura en esta región se remonta a la época de los romanos. Aunque estuvo casi a punto de desaparecer en el siglo XVIII, tuvo un nuevo resurgimiento en los años 50.

⁶ Ello se pone especialmente de manifiesto en el cuadro de Brueghel en dos de los personajes: uno de los boyeros, que camina penosamente doblado y arrastrando los pies y, de otro lado, el labrador que maneja el arado, quien también aparece con la espalda arqueada dando muestras de gran fatiga.

⁷ MONTOYA MELGAR, A., *Derecho del Trabajo*, 40.ª edición, Tecnos, Madrid, 2019, p. 63.

mento, aparece el llamado «trabajo por encargo», en el que el comerciante contrata con maestros empobrecidos los productos elaborados por ellos, junto con sus oficiales y aprendices, relación que se instrumentó mediante un contrato de empresa. Más tarde, el comerciante se convierte en empresario, haciéndose cargo del proceso productivo, que se desarrolla en una manufactura o factoría y se sirve del trabajo ajeno celebrando verdaderos contratos de trabajo⁸.

Por lo que se refiere específicamente a la regulación jurídica del trabajo agrícola, cabe subrayar que nuestro legislador social no se preocupó por las condiciones laborales y de protección social de los campesinos hasta bien entrado el siglo xx⁹. Ahora bien, pese a las particulares condiciones que presenta esta actividad humana, marcada por una acusada temporalidad y por la discontinuidad de las necesidades de mano de obra, la relación de trabajo agrario no ha sido reconocida como relación laboral especial por el legislador laboral español, a diferencia de otras actividades como el trabajo en el mar. De este modo, el trabajo por cuenta ajena en el campo se rige por el Estatuto de los Trabajadores y normas de desarrollo, gozando de los mismos derechos y garantías que el resto de trabajadores asalariados, sin más especialidades, actualmente, que las previstas en el Real Decreto 1561/1995, de 21 de septiembre, sobre ampliaciones y reducciones de jornada ordinaria con relación a determinados trabajos, así como en sus normas sectoriales específicas (convenios colectivos agropecuarios provinciales y autonómicos y el Laudo Arbitral para el sector del Campo –LAC– de 6 de octubre de 2000¹⁰).

Por lo pronto, debe tenerse en cuenta que no existe un concepto jurídico autónomo de trabajador agrícola por cuenta ajena, diferenciado del genuino de la contratación laboral, siendo determinante que la prestación de servicios se realice por cuenta y bajo la dependencia del titular de una explotación agrícola, forestal o pecuaria a cambio de una remuneración¹¹. De otro lado, todas las relaciones laborales realizadas al servicio de una explotación agraria quedarán incluidas en el ámbito de aplicación del convenio colectivo agrario que corresponda (o en su defecto, por el LAC), pero no solo las labores propiamente agrarias, sino también las operaciones complementarias de la actividad principal, como la transformación y manipulación, así como el personal de oficios clásicos contratados directamente por el empresario para el servicio único y

⁸ *Idem*, pp. 65-66.

⁹ CAVAS MARTÍNEZ, F., «El contrato de trabajo en la agricultura y su relación con otros sistemas de explotación agraria», *RMTIN*, núm. 83, p. 263.

¹⁰ Este Laudo fue dictado en el conflicto colectivo suscitado para la sustitución de la Ordenanza General de Trabajo en el Campo, de 2 de julio de 1975.

¹¹ CAVAS MARTÍNEZ, F., «El contrato de trabajo en la agricultura...», *cit.*, p. 271.

exclusivo de la empresa agrícola (cocineros, conductores, etc.). En este sentido, el artículo 2 del LAC establece que sus previsiones se aplicarán a las empresas agrícolas y a sus trabajadores, y añade que, asimismo, se regirán por sus disposiciones las industrias complementarias de las actividades agrarias y sus trabajadores, tales como, la elaboración de vino, aceite o queso. Igualmente cabe incluir en la actividad agraria otras tareas como la de «comercialización y distribución que hagan los labradores o ganaderos de los productos de sus cosechas o ganados», las de «almacenamiento y transporte de los frutos dentro de la explotación agraria, así como el traslado de los productos con medios propios hasta los lugares de acopio, venta o almacenamiento».

Por lo que respecta a la calificación jurídica de la actividad de transporte (representada en el cuadro de Brueghel en los carros cargados con barriles y que bien podría encajar en la noción de actividad complementaria), en términos generales, debe tenerse en cuenta, por un lado, el juego de las notas de laboralidad del artículo 1.1. del ET y, de otro, la exclusión del ámbito de la legislación laboral de los transportistas descrita en el art. 1.3.g. ET, según la cual queda «excluida del ámbito laboral la actividad de las personas prestadoras del servicio de transporte al amparo de autorizaciones administrativas de las que sean titulares, realizada, mediante el correspondiente precio, con vehículos comerciales de servicio público cuya propiedad o poder directo de disposición ostenten, aun cuando dichos servicios se realicen de forma continuada para un mismo cargador o comercializador». Dicha exclusión constitutiva afecta únicamente a los conductores que conduzcan vehículos que superen las dos toneladas, y, para el Tribunal Constitucional, «responde a un criterio objetivo como es el de la consideración como empresario autónomo del transporte de quien presta el servicio con la habilitación requerida por las normas administrativas» (STC 187/2001, de 19 septiembre, RCT 2001, 187), permitiendo que ciertas relaciones de transporte en las que concurren las notas de ajenidad y dependencia no se consideren laborales si el transportista necesita una autorización administrativa para realizar su actividad.

En cuanto a la protección social del trabajo campesino¹², esta cuestión fue objeto de atención legislativa específica con la creación de un Régimen Especial de la Seguridad Social –el REA– hoy suprimido, que agrupaba a todos los trabajadores del campo. Actualmente, los trabajadores por cuenta propia agrarios, quedan encuadrados en el RETA, dentro de un sistema especial, en virtud de la Ley 18/2007, de 4 de julio, cuando sean mayores de 18 años y

¹² Tuve la ocasión de estudiar esta cuestión en mi trabajo: GARCÍA ROMERO, B., *Seguridad Social Agraria: Acción Protectora*, Thomson-Civitas, Aranzadi, 2006.

reúnan los requisitos establecidos, entre los que se encuentra el ser titulares de una explotación agraria y obtener, al menos, el 50 por ciento de su renta total de la realización de actividades agrarias u otras complementarias¹³. Por su parte, la integración de las personas trabajadoras por cuenta ajena del régimen agrario en el RGSS se llevó a cabo por la Ley 28/2011, de 22 de septiembre, quedando encuadrados dentro del Sistema Especial para Trabajadores por Cuenta Ajena Agrarios, que acoge a los trabajadores por cuenta ajena que realicen labores agrarias, sean propiamente agrícolas, forestales o pecuarias o sean complementarias de las mismas en explotaciones agrarias, así como los empresarios a los que se prestan sus servicios.

De otro lado, junto al contrato de trabajo agrario, existen otros sistemas alternativos de explotación agraria entre los que destacan los «contratos agrarios» (arrendamientos rústicos, censos, enfiteusis, etc.). De todos ellos, el que presenta mayor dificultad de deslinde con el contrato de trabajo es la «aparcería agraria» (civil o laboral), sobre todo, tras la regulación por la propia Ley de Arrendamientos Rústicos de 2003 (Ley 49/2003, de 26 de diciembre) de dos figuras separadas: de un lado, las aparcerías civiles, regidas por la propia LAR, que son aquellas en las que el aparcerero aporta, además de su trabajo, capital de explotación y circulante, cuyo importe supere el 10 por 100 de su valor total, y, de otro, las aparecerías laborales, regidas por la legislación laboral y de Seguridad Social, que son aquellas en las que el aparcerero no participa más que con su trabajo personal o no supera el 10 por 100 en la participación en el capital (art. 30 LAR). La separación de esta última figura del contrato de trabajo en la que el trabajador agrícola es remunerado «a la parte» resulta casi imposible¹⁴. Finalmente, el contrato de trabajo agrícola se distingue de un conglomerado de fórmulas societarias en las que la aportación al fondo común de todos o parte de los asociados consiste en una prestación personal de hacer, como es el caso de la relación de los socios trabajadores de Cooperativas de Explotación Comunitaria de la Tierra¹⁵.

BELÉN GARCÍA ROMERO

Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Murcia

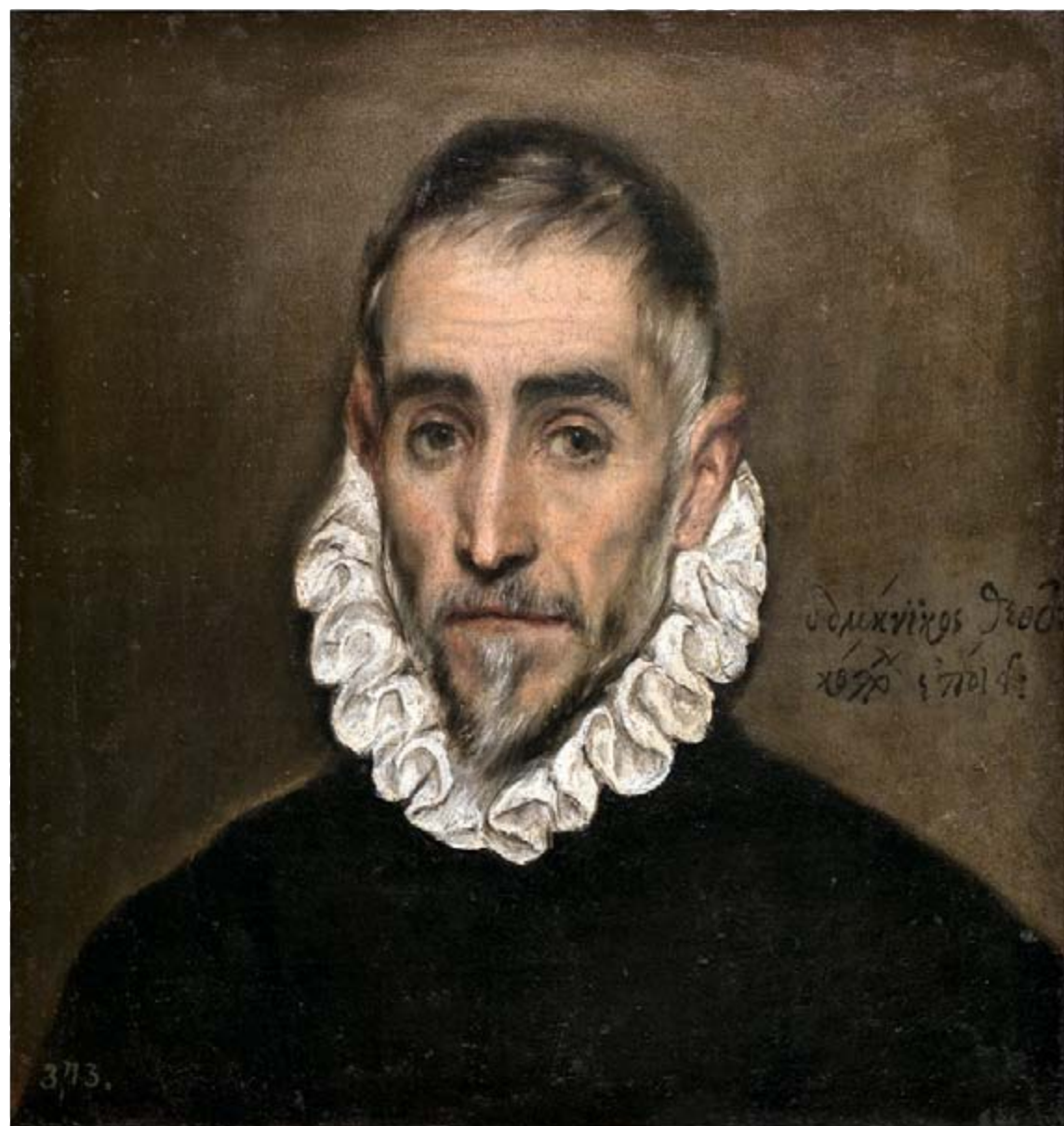
¹³ Como se ha señalado, «La característica principal del trabajo autónomo agrario es que los bienes obtenidos, individualmente o en régimen de comunidad familiar, pertenecen desde el primer momento al productor, al faltar una previa cesión a tercero de los resultados económicos de la prestación, por obra del contrato». En este sentido, CAVAS MARTÍNEZ, F., *cit.*, p. 273.

¹⁴ MONTOYA MELGAR, A., *op. cit.*, pp. 574-57. *In extenso*, CAVAS MARTÍNEZ, F., *op. cit.*, pp. 277-288.

¹⁵ Al respecto, CAVAS MARTÍNEZ, F., *op. cit.*, pp. 288-290.

BIBLIOGRAFÍA

- CAVAS MARTÍNEZ, F., «El contrato de trabajo en la agricultura y su relación con otros sistemas de explotación agraria», *RMTIN*, núm. 83, p. 263.
- GARCÍA ROMERO, B., *Seguridad Social Agraria: Acción Protectora*, Thomson-Civitas, Aranzadi, 2006
- MATE MORENO DE MONROY, L., *La pintura flamenca y holandesa en el siglo XVII*, 2010, disponible en: <http://matemorenodemonroy.blogspot.com/2010/12/la-pintura-flamenca-y-holandesa-en-el.html> (fecha de consulta, 20 enero 2020).
- MONTOYA MELGAR, A., *Derecho del Trabajo*, 40.^a edición, Tecnos, Madrid, 2019, p. 63.
- POSADA KUBISSA, T. *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nórdico en el Prado*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla 14/03/2013 – 02/06/2013, disponible en <https://museodelprado.es/actualidad/exposición/rubens-brueghel.lorena-el-paisaje-nordico-en-el/cdf0e228-2efb-4687-a-1e8-46d39f0413e9>;
- VALDEARCOS, E., «La pintura barroca holandesa y flamenca», *Clío* 34, 2008. <http://clio.rediris.es>. ISSN 1139-6237, pp. 1-7.
- VERGARA, A. Conferencia «Jan Brueghel en pequeño formato», publicado el 17 febrero 2015. <https://youtube/mu8lxMijjSQ> (fecha de consulta 15 enero 2020).



Δοκίμιος Γεωργίου
1577

373.

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Caballero anciano*

Autor: El Greco

Fecha: 1587-1600, Museo de El Prado

Técnica: óleo sobre lienzo, 46 x 43 cm

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El Greco nos ofrece un busto de un caballero anciano, lo que sugiere como temática la edad y, considerada la condición del retratado, quizá también la organización y gestión empresarial, del señorío, de sus riquezas o comercios, o del alto funcionariado de la época.

La edad

Ciertamente, la edad es concepto relativo. Quien por El Greco es calificado como anciano puede parecer hoy, todo lo más, un hombre maduro, pues su edad biológica es menor que la de quien redacta estas líneas. Esta relatividad de la edad hace pensar en la retirada involuntaria de la vida laboralmente activa de quienes se sienten en plenas facultades físicas y mentales, en las políticas de retiro prematuro, exclusivamente por razón de la edad, para buscar un reemplazo más moderno, cualificado y con manos aspiraciones económicas, aunque también con otras perspectivas vitales. También, desde luego, la edad sugiere el retiro pensionado, la garantía de poder vivir con dignidad hasta el final de los días. Ahora bien, en la época de nuestro caballero no se habían instaurado todavía los sistemas de previsión para facilitar la vida después del trabajo o la milicia. No se habían organizado aún los complicados sistemas de pensiones

de jubilación y otras contingencias, ni mucho menos los fondos de ahorros colectivos o individuales para subvenir a la vida después del trabajo. Nada de esto angustiaba a nuestro caballero, no eran problemas de su tiempo y por ello puede exhibir un rostro tan sereno, tan tranquilo, tan austeramente feliz.

La condición de caballero

Un caballero de la baja nobleza podría dedicarse a gestionar sus haciendas y patrimonios o al comercio o a la incipiente industria. No parece, sin embargo, nuestro caballero un hombre asaltado por las preocupaciones mundanas de lo material pues aún conserva una elegancia antigua que ni siquiera le permite preguntarse por el origen de las cosas o, menos aún, por la necesidad de sufragar los gastos de la vida cotidiana y de los lujos que a veces es preciso concederse.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO. COMENTARIO GENERAL

Observando el cuadro

Sin duda es una gran osadía escribir un comentario sobre el retrato Caballero anciano, del Greco, obra sobre la que se han publicado numerosos estudios críticos y análisis notables que han desentrañado hasta la saciedad sus elementos y características más relevantes. Pero aceptamos el reto que ello supone, con la esperanza de aportar algunas reflexiones y digresiones desde una perspectiva de simples amantes del arte y, dentro de su inmenso pluriformismo, ya casi inagotable, como admiradores de la genialidad innovadora del Greco.

Es sorprendente que los múltiples estudios y análisis del cuadro coincidan en una serie de apreciaciones o rasgos definitorios que tratan de componer la personalidad del retratado a través de una descripción de sus características técnicas. Así, se trata de una obra de pequeño formato (46 x 43 cm) compuesta hacia el año 1600, que responde al modelo de busto corto, un primer plano en el que el personaje se manifiesta con gran proximidad y con una naturalidad desafiante, sin complejos que expresa su radical austeridad. Para resaltarla El Greco optó por una concepción minimalista, reduciendo al extremo los elementos no esenciales que suelen acompañar al protagonista, tan del gusto de la sociedad renacentista, tales como simbología, vestimenta, escenografía, ges-

tualidad, etc., lo que facilita la percepción de la esencia de la obra que no es otra que su naturalidad, su espontaneidad.

Estamos, sin duda, ante un retrato de enorme complejidad, resuelta a través de sutiles texturas finas y gruesas que resaltan la expresividad del caballero, convirtiéndola en centro de atención del personaje, para lo cual elimina los detalles superfluos excepto la estrecha gorguera o golilla blanca tan de moda en aquellos años.

El fondo del cuadro es neutro para realzar la figura del caballero que recibe un potente foco de luz, técnica aprendida por El Greco en Italia como alumno en prácticas de Tintoretto y Tiziano. También son reseñables como rasgos pictóricos directamente perceptibles el gesto divertido de su rostro, la vivacidad de sus ojos o el alargamiento de la cabeza que tan decisivamente afianza la sensación de realismo.

No es extraño que Bartolomé de Cossío, el gran redescubridor de El Greco, en su catálogo de 1908 considerase a esta obra como la «suprema sencillez de forma y fondo», que ponía en relación con personajes del Entierro del Señor de Orgaz aunque reconociendo que el cuadro del Caballero se había realizado con una técnica más evolucionada.

Parece que el retrato del Caballero anciano fue admirado por Velázquez cuando era pintor de cámara del rey Felipe IV pues esta obra estaba ya incorporada a las colecciones reales en 1686, sin que se conozca documentadamente su procedencia. También Picasso se sintió atraído por esta obra que inspira obviamente su *Hombre al estilo de El Greco* de 1899 al igual que sus cabezas estilizadas «al modo grequiano» o el retrato de Santiago Rusiñol como Caballero con la mano en el pecho. En su *Hombre con gorguera* de 1962, estiliza el rostro del personaje, haciendo suya la composición y sobriedad de fondos de los retratos de El Greco.

¿Quién pudo ser el retratado?

No se conoce la identidad del personaje, si bien pudiera tratarse de D. Gaspar de la Fuente, hijo del Dr. D. Rodrigo de la Fuente, aposentador real, cargo que posteriormente ostentaría Velázquez. Sin embargo, algunos elementos del retrato hacen pensar que se trata de alguna persona próxima al pintor e incluso de un personaje sin relevancia especial en la sociedad toledana que habría encargado el cuadro para disfrute privado y familiar como era habitual entre los comerciantes flamencos de la época. Entre esos elementos, la simplicidad y franqueza del retratado, la ausencia de elementos que denoten su posición o significación social, la discreta elegancia de la pose, la proximidad del

enfoque, en fondo gris neutro con poca sensación de profundidad, la vestimenta plana y sin detalles.

Sea quien fuere el *Caballero Anciano*, la mano y la sensibilidad de El Greco nos han transmitido una de las más refinadas y emocionantes obras de arte, más evolucionada que el propio «Entierro», en la que conviven la pincelada fluida y ligera, casi transparente con trazos gruesos poco refinados, casi granulados, para alumbrar a un personaje extraordinariamente cercano que nos invita a dialogar.

Diálogo imaginario

Estamos ante un cuadro abierto a la interpretación de cada observador, partiendo de algunos elementos objetivos como la edad o la naturalidad. La magistral técnica de composición del retrato nos invita a sumergirnos en su interior y ensayar o imaginar historias del personaje en el marco del contexto histórico en el que se realiza la obra.

Personalmente me gusta imaginar que el caballero anciano es un miembro del estamento señorial de la sociedad «imperial» castellana, uno de los numerosos miembros de la incipiente burguesía, sin duda cristiano viejo, cuyo estatus social le impedía trabajar pero no administrar su hacienda *longa manu*, participar en aventuras militares o moverse en los aledaños de la Corte buscando el favor de algún noble de alcurnia y fortuna.

Probablemente en su juventud se sintió atraído por las nuevas formas literarias y artísticas del Renacimiento llegado desde Italia para renovar y «humanizar» nuestros gustos culturales. Hasta es posible que tuviera alguna veleidad erasmista. Su expresión tranquila revela que ha leído el Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha, disfrutando desde su socarronería de la divertida radiografía social que relata y que se ha deleitado con sonetos de Boscán y sentido muy cercano a la épica de Garcilaso.

Parece lógico que nuestro caballero tuviese casa en Toledo y hasta un cigarral donde celebrar algunas fiestas que contribuyeran a impulsar sus pretensiones políticas. Siguiendo la elucubración, podría haber casado en su juventud con *La Dama del Armiño*, también retratada por El Greco, a pesar de que los especialistas descartan cada vez con más fuerza esta posibilidad, que le dio dos hijos varones y una doncella culta y hacendosa.

Dialogando con el cuadro, con el caballero, impresiona la limpieza de su mirada, tan pacífica, tan por encima del tiempo y del espacio, quizás un tanto pícara pero a la vez segura y dominadora. El rostro es fino y sosegado como el de quien sabe que ha hecho el camino de la vida conforme a sus principios y

reglas no escritas, a su honradez. Enjuto pero no demacrado, es el espejo de la austeridad tan inherente al alma castellana, que nos atreveríamos a definir como hacer y sentir lo necesario evitando todo exceso.

Su tranquilidad dimana de su convicción de que las cosas van a seguir sucediendo con normalidad, sin alteraciones graves que pongan en riesgo su vejez, el tramo final de la vida en el que las fuerzas y la ilusión merman día a día sin posibilidad de rearmarnos. Nuestro caballero no parece preocupado por un posible horizonte de penalidades y miserias. Ese escenario no es propio de su vejez. Él siempre tendrá su hacienda, sus labrantíos, sus viñas, sus ganados, sus rentas, sin pagar impuestos ni servicios porque él pertenece a la nobleza aunque sea en un escalón no muy elevado.

Captar estos rasgos y llevarlos al lienzo con precisión, pincelada a pincelada, con la naturalidad y la dulzura que lo ha hecho El Greco, revela que nos quiso dejar un testimonio inequívoco de alguien que supo llegar a la plácida senectud.

Pinceladas del autor

Domenicos Theotocópulos, Domingo Greco como era llamado en la calle a la manera italiana, nace en el año 1541 en Candia, Creta, donde inicia su formación marcada por las influencias bizantinas que continúa a través de un largo recorrido como emigrante o, mejor, expatriado cuyas escalas fueron las siguientes: Venecia, de 1566 a 1570, en la que se impregna de las influencias de Tiziano, Tintoretto y Bassano, sobre todo del segundo, aprendiendo la técnica del color y de la luz; Roma, de 1570 a 1576, donde asimiló la estructura del retrato y la magia de la luz tenebrista; España, donde llega impulsado por su pelea con los seguidores de Miguel Ángel y atraído por las riquezas del Imperio y de la Iglesia así como por la llamada que había hecho Felipe II a los artistas italianos.

Aquí pronto comprendió que su verdadero sitio estaba en Toledo, ciudad con la que se identificó plenamente. Tras realizar obras importantes como la Asunción, la Trinidad o el Espolio, Felipe II le encarga en 1580 San Mauricio que no resultó de su agrado por lo que quedó excluido de la élite de artistas que habría de decorar El Escorial. La respuesta del artista fue encerrarse en Toledo, lejos de la corte.

En Toledo El Greco crea un gran taller de pintura concitando a buen número de aprendices y oficiales (entre ellos a su hijo Jorge Manuel) pues eran muchos los encargos que atender solicitados por parroquias, conventos, palacios y particulares. Su taller era una incipiente empresa que en ocasiones tuvo

que perseguir a los morosos y hacer copias de las obras no pagadas, para compensar el daño, llegando a pleitear por que se considerase a la pintura una actividad superior que no debía pagar impuestos.

Nunca fue un pintor de reyes ni de cortesanos pero su pintura fue comprendida por una minoría intelectual. Su arte fue muy popular como pone de manifiesto la gran cantidad de retablos, lienzos y retratos que se conservan.

Tras un largo periodo de olvido, su obra fue revalorizada por los románticos del XIX y sobre todo por el impulso definitivo de Bartolomé de Cossío y la Institución Libre de Enseñanza.

Contrario a la sumisión del arte a reglas y a la pintura formalista, El Greco considera el color como fundamental; se acerca al manierismo italiano con la intención de aumentar el dramatismo.

Volviendo a su retrato de hombre anciano, al igual que en el Entierro del Conde de Orgaz, la naturalidad es la esencia del lienzo.

RODRIGO MARTÍN JIMÉNEZ
Profesor Titular de Derecho del Trabajo
Universidad Rey Juan Carlos



1.885

*Recuerda el sábado para mantenerlo sagrado.
Tienes seis días para trabajar
y hacer todas tus tareas, pero el séptimo día es un sábado
para Jehová tu Dios. No hagas ningún trabajo
ni tú ni tu hijo ni tu hija, ni tu esclavo ni tu esclava,
ni tu animal doméstico ni el residente extranjero
que viva en tus poblaciones
(Exodo 20:8-10)*

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Parábola de la observación del sábado*

Autor: Abel Grimmer (Amberes 1570-1618/1619)

Data: Aprox. 1611

Museo del Prado

T 885, óleo sobre tabla, 24 x 34 cm, firmado

2. TEMA SOCIOLABORAL

La lectura del título de la obra puede confundir a cualquier profano que en la búsqueda de la temática laboral del cuadro no halle más que una simple estampa campestre identificando el término «observación» que aparece en su título, con «examen», «mirada», o «contemplación». Sin embargo, la polisemia del término apunta a su segundo significado, «cumplimiento», «obediencia», o incluso «reverencia», a partir de aquí se comprende la relevancia de la enseñanza que existe en la narración de la parábola, o mejor dicho de las parábolas, pues

como se verá, la obra contempla varias narraciones —o al menos así nos parece— atendiendo a la iconografía de los personajes que aparecen en el cuadro.

Tras la identificación de los personajes centrales de la obra, Jesús, los discípulos, y algunos fariseos y sacerdotes, se adivina el relato del cuadro que narra la polémica mantenida por Jesús con los sacerdotes del Templo sobre la posibilidad de *trabajar en sábado*, pues según la rígida tradición hebrea establecida en el Antiguo Testamento el trabajo en sábado contravenía los mandatos dados por Yahveh (Doce Mandamientos entregados a Moisés: *Seis días trabajarás, y harás toda tu obra, más el séptimo día es reposo para Yahveh tu Dios; no hagas en él obra alguna*). El *Shabbat* y la prohibición de trabajar entronca con algunas instituciones clásicas del Derecho del Trabajo: la jornada y el descanso.

Con todo ya se anticipa que lo relevante del cuadro no es la obligación descrita (el descanso) sino la excepción, o si se prefiere, la justificación del incumplimiento del trabajo.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Grimmer sigue la estructura compositiva de Brueghel el Viejo y la de la Escuela Holandesa de su tiempo, una escena principal situada en las primeras figuras del primer plano del cuadro, una segunda escena, complementaria de la primera, y que entretiene la mirada con la actividad de sus figuras, y por último el fondo, que completa la obra dotándolo de lejanía y profundidad. Estos tres planos aparecen fácilmente identificados con tres líneas imaginarias que dividen la obra y que se trazan la primera por encima del primer grupo de personajes (apóstoles) de derecha a izquierda; la segunda, atravesando el campo de labor de izquierda a derecha hasta el grupo de casas, y por último, la línea horizontal del fondo, que enmarca el cielo.

Las manos de los personajes principales advierten al espectador sobre algún aspecto esencial de la narración, casi en el centro del cuadro la figura inclinada se identifica con la escena recogida en el Evangelio según San Mateo (12-15) donde se narra el momento en que los apóstoles al pasar por unos campos sembrados y al tener hambre cogieron algunas espigas de trigo para comer siendo reprendidos por los fariseos pues *era sábado*; el dedo de Jesús también identifica otra parábola en relación con la temática del cuadro, la sanación de un hombre en sábado que tenía la mano paralizada (Mateo 12:9-14; Marcos 3:1-6; Lucas 6:6-11); o quizás se alude a la curación en sábado del enfermo de Betesda que salió andando milagrosamente (Juan 5:2-18). En to-

dos los casos Jesús incumple el mandato divino de descansar en sábado, lo que provoca la ira de los sacerdotes y fariseos identificados en la obra como los dos personajes con la cabeza cubierta situados al lado de Jesús.

La charla distendida y reflexiva de las dos figuras situadas a la derecha del cuadro, contrasta con la mirada (¿triste?) que dirige hacia nosotros el personaje que apartado anda con paso largo no sabemos bien adónde.

Mucho más prosaica es la labor de los campesinos donde sin distinción de género, hombres y mujeres se afanan en la siega del trigo, ellas haciendo las balas de pajas, ellos, cargando el carro, segando, o portando algún útil sin identificar, siempre con el necesario descanso para beber agua como realiza una de las figuras.

Al fondo a la izquierda, se observa una pareja de mujeres tocadas con cofia (todas las mujeres la llevan) y tras ellas aparece un paisaje plagado de casas donde se identifican al menos tres iglesias, la de la derecha con la tradicional aguja típica de los templos centroeuropeos, y las otras dos, se adivina su tamaño por el volumen de sus ábsides. El molino de viento se sitúa en el centro de la obra y tras él un lago, río, o acaso el mar, por donde discurre una pequeña embarcación con vela blanca. En la lejanía un castillo en el promontorio de un acantilado.

Por último, seis aves surcan un cielo azul amarronado de la antigua Flandes y que los tercios españoles detestaban porque no calentaba como el de su añorada España.

4. COMENTARIO GENERAL

Resulta sorprendente como el autor sintetiza en la obra alguna de las parábolas más importantes de la vida de Jesús donde se pone de manifiesto su ruptura con la tradición hebrea observada por los fariseos. La obra se enmarca en un conjunto de cuadros de temática similar (*Parábola del banquete de bodas del hijo del rey*; *Parábola de los viñadores infieles*; *Parábola del hacendado afortunado*; *Parábola del sembrador*) donde la enseñanza moral pretende su finalidad.

La obligación de descansar el sábado aparece como mandato divino en el Libro del Génesis cuando Dios crea el cielo y la tierra y al séptimo día descansa [Y vio Dios todo cuanto había hecho, y era bueno en gran manera. Y la tarde y la mañana del sexto día (Gen. 1:31)]; y se reitera en otros Libros del Antiguo Testamento (Éxodo 31:13; Levítico 23:3; Deuteronomio 5:14; Isaías 56:4). La palabra hebrea *Shabbath*, que deriva de *shabat*, significa «cesar» o

«reposar» aparece de forma temprana en los libros pertenecientes al Antiguo Testamento: «entonces bendijo Dios el séptimo día y lo santificó, porque en él *reposó* toda la obra que había hecho en la creación» (Gén. 2:3). Para los judíos el descanso en sábado, el *Shabbat*, era el día de obligado cumplimiento de adoración al dios hebreo, aunque en la tradición cristiana y por puras razones de rechazo se traslada al domingo como elemento distintivo. Tras este cambio el domingo es el día de descanso por excelencia en la cultura occidental y esta elección se ha recogido con mayor o menor modulación en distintas instituciones legales.

Resulta curioso como el origen religioso de una obligación colectiva acaba en un derecho individual pues la obligación general de dejar de trabajar se transforma en el *derecho de la persona, a descansar y dejar de trabajar*. El proceso de industrialización iniciado en el siglo XIX y la influencia de las teorías liberales con la aparición de la denominada «cuestión social», motivaron la necesidad de que el trabajador, el obrero, tuviera que descansar no para adorar a Dios sino para recuperar su capacidad física y poder seguir produciendo. En la tensión patrono-obrero el descanso «suficiente» aparece como una conquista laica de los derechos de los trabajadores que con el paso del tiempo iría aumentando su campo de acción a otros derechos relacionados también con la obligación de descansar, v.b., la limitación del horario, de la jornada, permisos y licencias, vacaciones, etc...

La tradicional idiosincrasia española que ha tenido siempre como enemigo al judío (también al musulmán) tuvo pronto la necesidad de establecer la obligatoriedad del domingo como día de descanso de la *clase obrera*, aunque bajo esos intentos normativos pudieran esconderse otras intenciones. La Ley de Descanso Dominical de 1904 fue una de las primeras leyes europeas reguladoras del llamado «trabajo en las fábricas», si bien en los años 1900 y 1902 se promulgaron leyes relativas a la limitación de la jornada en fábricas de mujeres y menores. La ley de 1904 consideró obligatorio el descanso en domingo considerándolo como indisponible por las partes manteniéndose tras alguna modificación durante el periodo de la república. La prohibición de trabajar se elevó durante el nacional catolicismo a obligación *sabática* del Estado pues «el descanso dominical (era) *condición sagrada en la prestación del trabajo*» (Declaración número II del Fuero de los Trabajadores).

Lo cierto es que hoy día la norma básica laboral recoge aquella tradición estableciendo la obligación de disfrute de descanso al menos durante día y medio, que podrá iniciarse como regla general la tarde del sábado (reminiscencia), el domingo entero (rechazo a la institución judía), o en su caso, la mañana del lunes (novedad) (véase art. 37 ET y la normativa de desarrollo). Además,

la prohibición de trabajo amplía su duración a otros periodos más o menos cortos, el descanso diario de al menos doce horas, aunque con determinadas excepciones (art. 34 ET), los permisos, las licencias, las fiestas (art. 37 ET), o más largo y necesario, las vacaciones anuales (art. 38 ET). Este *derecho al descanso* es una obligación contractual intrínseca a la relación trabajador-empresario, librándose el empleador de la pena capital prevista en el Libro del Éxodo aunque no del castigo administrativo o judicial.

Sin embargo, al igual que en la obra comentada, Jesús discute con los fariseos sobre el mandato del *Shabbat* y justifica ciertas excepciones –curar a los enfermos, comer si se tiene hambre, salvar a las ovejas...–, una visión mucho más mundana, *humana*, de la obligación/derecho al descanso, permitiría preguntarse si es posible incumplir el mandato establecido por el legislador. La respuesta es afirmativa.

Cualquier extremismo, y más el que deriva de la aplicación de la norma, conduce al despropósito y así lo entendió hace tiempo el Tribunal Constitucional cuando en el marco de la discusión sobre si estaba permitido al empresario controlar el descanso del trabajador durante sus vacaciones bajo amenaza de despido, consideró que el trabajador sí podía hacerlo sin que ello fuera merecedor de ningún reproche disciplinario, aunque en determinadas condiciones. La dignidad personal del trabajador –decía el TC en su célebre STC 192/2003– se vería limitada severamente de aceptarse un omnímodo control sobre la persona y vida privada del trabajador por parte de la empresa en la que presta servicios, y todo ello a pesar del interés que pueda tener el empleador para que el trabajador dedique sus vacaciones a la recuperación de sus energías físicas y mentales, y tras las vacaciones, se reincorpore en plenas condiciones.

Si Jesús transgredió la regla del *Shabbat*, el empresario, «dios en su empresa» debe permitir que en ocasiones los trabajadores no descansen o «lo hagan menos», pues el paraguas constitucional ampara en parte quebrantar esta prohibición.

5. APUNTE FINAL

A modo de ejercicio final, esfuércese el lector en identificar en el cuadro qué o quiénes son los principales actores del relato expuesto en la actualidad.

Se nos ocurren varias propuestas, a la sazón: dos funcionarios actuantes, un inspector de trabajo y quizás un subinspector, que discuten con un abogado sobre el incumplimiento de la normativa horaria que ha llevado a cabo su cliente; un juez que, sentado, espera pacientemente a que le sea turnado el

pleito en su juzgado y que indica a los anteriores que ese litigio lo conocerá él saltándose el turno ordinario de reparto (*sic*); un sindicalista que, con dedo acusador, señala al empresario incumplidor; dos académicos que discuten pausadamente sobre las excepciones al descanso o, quizás, como tuvo que hacer en su día el TC, sobre el alcance del control empresarial y el respeto de los derechos fundamentales del trabajador; un trabajador que mira al espectador y que piensa ¡yo me voy a casa a descansar!; una pausa breve para el bocadillo; y, por último, quienes tan sólo están esperando que finalice la jornada para poder ir a su casa a descansar... La imaginación es libre.

Al menos sin que luzca el sol, hay un cielo azul, y no llueve.

JOSÉ MANUEL GARCÍA BLANCA
Abogado. Doctor en Derecho



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El juicio de Salomón*

Autor: Pedro Pablo Rubens (Taller)

Data: 1611-1614.

Museo del Prado (no expuesto)

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. 184 x 218,5 cm Procede de la Colección Real (colección Isabel Farnesio, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, dormitorio de sus majestades, 1746, núm. 665; La Granja, dormitorio, 1766, núm. 665; Palacio de Aranjuez, Madrid, pieza de gentiles hombres, 1794, núm. 665; Aranjuez, pieza de gentiles hombres, 1818, núm. 665). 1

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Como ya dijo Sócrates, «Cuatro características corresponden al juez: Escuchar cortésmente, responder sabiamente, ponderar prudentemente y decidir imparcialmente».

En esta frase se resumen, algunas de las cualidades que tiene que tener un buen juez. A ellas podemos añadir muchas más: independencia, objetividad, responsabilidad, proporcionalidad, y la lista, no acabaría aquí, ya que deberían incluirse otras, no menos importantes, como la fortaleza, el humanismo, o la lealtad... Atributos todos ellos que no pueden valorarse en el sistema de acceso a la función judicial ya que forman parte de la esencia propia del ser humano. En un puesto de trabajo como el de juez, todas estas propiedades son difícil

¹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-Salomón/2c837c1b-880c-485b-b04c-184b1c9bd5d6>.

evaluarlas objetivamente y no se encuentran entre los requisitos de ingreso al mismo en nuestro sistema judicial. De nada servirá la repetición memorística de un temario y/o la suerte del día de reproducirlo mecánicamente, sino se poseen los dones señalados, ya que el trabajo de juez, entonces, será un fracaso que tendrá graves consecuencias para los ciudadanos que acuden al amparo judicial. Aquí la «igualdad, el mérito y la capacidad» de los artículos 103.3 de la CE y 23.2 del mismo texto legal, deberían de ser completados con el compromiso social y la honestidad, por ejemplo, ambas de imposible puntuación en el acceso a un empleo.

Las características que el artículo 1 del ET; requiere para una relación laboral (voluntariedad, retribución, dependencia y ajenidad), si bien se dan (con los matices de la dependencia en este caso), en el supuesto del juez, son los requerimientos del mismo y las peculiaridades de la función judicial, la que hacen que este trabajo, sea diferente a todos, ya que por ejemplo, el juez no puede decidir o elegir su equipo de trabajo, que le viene predeterminado por la ley, estando fuera de sus competencias el régimen de organización y funcionamiento de la administración a su servicio, o que casos puede o no puede juzgar, ya que estos son asignados por un sistema aleatorio de reparto y hacen que los procesos sean resueltos por el juez competente para ello (art. 24 de la CE). También se ve privado de derechos tan fundamentales para el resto de trabajadores como la sindicación (art. 1.4 LOLS, art. 395 LOPJ) o la afiliación a un partido político (art. 127 CE, art. 395 LOPJ), por no mencionar el largo listado de incompatibilidades (art. 389 LOPJ), que hacen que el juez, solo pueda dedicarse, fuera de su función jurisdiccional a la creación artística, escribir y ejercer la docencia o la divulgación jurídica. Asimismo, las medidas para la conciliación de la vida personal, familiar son de difícil aplicación, dada la especial función que desempeña (art. 373 LOPJ), por no mencionar las incompatibilidades que por razón de parentesco limitan la pertenencia a una misma sala de justicia (art. 391 LOPJ) de las personas unidas por vínculo matrimonial o análogo.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Rubens, seguidor del pensamiento estoico, fue el pintor favorito del Rey Felipe IV, por lo cual la mayor colección de obras de Rubens se conserva en el Museo del Prado, entre ellos, *El juicio de Salomón*, que es un claro exponente de la pintura barroca y de la escuela flamenca, de la que Rubens fue el principal representante.

Es un cuadro con gran exuberancia en las figuras: Los hombres musculosos, ampulosos (influenciado por el gran Miguel Ángel), las mujeres, carnosas y sensuales, agrupadas en una composición de ritmo turbulento, en forma enroscada. A ello ha de añadirse un color muy intenso y cálido, típico de la pintura veneciana, sobre todo de Tiziano, de la que Rubens se influenció, con una pincelada amplia.

El lienzo recoge todo el movimiento y la tensión del momento: El niño, tiene una carnosidad abundante, con una piel muy blanca y nacarada, siendo el centro de la pintura. Consigue plasmar el instante justo del dictamen de Salomón, con una enorme carga emotiva y un gran realismo. La ornamentación es generosa, la túnica y la capa de Salomón, son de una gran riqueza cromática. Las gamas de colores utilizados son muy vivos y están aplicados con gran intensidad y con pincelada suelta. La expresión de los personajes es retorcida, con una composición ondular y un forzado escorzo. En ellos se nota la tensión del músculo, con formas gruesas y redondeadas.

Los colores primarios como el rojo, o el blanco, ocupan los laterales del cuadro. Después usa otros colores ya secundarios como son el morado y el verde. La pincelada está en movimiento descendente. Este manejo de la pintura, se llamada «empasto». El pintor ha utilizado distintas técnicas para dar sensación de movimiento, las líneas, los gestos, la expresión de sufrimiento, pena, el llanto del niño, generan sensación de movimiento, a lo que contribuyen las tonalidades cromáticas utilizadas.

4. COMENTARIO GENERAL

La historia de la justicia del Rey Salomón, se fundamenta en lo escrito en la Biblia, en el Libro I de los Reyes (3: 16-28). En el se relata lo que realizo Salomón, rey de Israel, para descubrir la verdad en un juicio que se le presentaba: la disputa entre dos mujeres, el hijo de una de las cuales había muerto; ambas decían ser la madre del niño vivo. El pasaje bíblico, describe así el hecho que narra el cuadro de Rubens: «Ésta afirma: “Mi hijo es el que vive y tu hijo es el que ha muerto”; la otra dice: “No, el tuyo es el muerto y mi hijo es el que vive”. Y añadió el rey:

– Traedme una espada.

Y trajeron al rey una espada. En seguida el rey dijo:

– Partid en dos al niño vivo, y dad la mitad a la una y la otra mitad a la otra.

Entonces la mujer de quien era el hijo vivo habló al rey (porque sus entrañas se le conmovieron por su hijo), y le dijo:

- ¡Ah, señor mío! Dad a ésta el niño vivo, y no lo matéis.
- Ni a mí ni a ti; ¡partidlo! – dijo la otra.

Entonces el rey respondió:

- Entregad a aquélla el niño vivo, y no lo matéis; ella es su madre.»

Es un relato en el que se exalta el sentido de la justicia y la sabiduría del Rey Salomón, así como el amor maternal, que prefiere renunciar a su hijo por el bien de este, en contraste con la maldad de la envidia, que prefería el mal ajeno, aun sin beneficio propio.

Es uno de los episodios bíblicos más citados, y ha sido reproducido y parafraseado en numerosas obras², tanto literarias como en pintura, escultura o arquitectura.

La escena, se representa desde la Edad Media, por ejemplo en la Biblia de San Pablo Extramuros, del siglo IX hasta la época actual, sirva de ejemplo el grupo escultórico de Andre Schaller en la ciudad de Arnhem de los Países Bajos. Pero es en la edad Moderna y sobre todo en el Barroco, donde la historia del Rey Salomón se representa con más frecuencia.

Aparte del cuadro citado, (que no está expuesto en el Museo del Prado en la actualidad, y fue pintado por un miembro no identificado del taller de Rubens), tenemos grandes obras pictóricas del Renacimiento donde se representa la escena, así un óleo de Giorgione (1500-1501), que se expone en la Galería de los Uffizzi de Florencia o el fresco de Rafael, ubicado en la XII bovedilla de las Logias Vaticanas (1508-1524), y mucho más cerca, tenemos un fresco de Francesco de Urbino de 1581, situado en la bóveda de la celda baja del prior del Monasterio de El Escorial. O incluso, en el mismo Museo del Prado, está expuesto un óleo sobre lienzo de Luca Giordano (1694-1696), también de grandes dimensiones (150 x 360 cm).

De José de Ribera, también tenemos un cuadro sobre el Juicio de Salomón, de 1609-1610, que en la actualidad está situado en la Galería Borghese

² Así, Miguel de Cervantes en *El Quijote* hace de Sancho Panza un hipotético Salomón en sus intervenciones judiciales como gobernador de la Ínsula Barataria.

«Y mandó que allí, delante de todos, se rompiese y abriese la caña. Hízose así, y en el corazón della hallaron diez escudos en oro; quedaron todos admirados y tuvieron a su gobernador por un nuevo Salomón.»

de Roma. En el Museo del Prado, también se expone un óleo con la misma temática de Luca Giordano (1694-1696).

El momento de la mayor tensión dramática del relato bíblico, ha sido representado en numerosas ocasiones, la detención de la ejecución de un niño de corta edad, es un instante de una gran plasticidad y dramatismo, que ha sido aprovechado por los artistas. El ejemplo de piedad del Rey Salomón, la sabiduría que revela su decisión, las emociones de las mujeres, y de los que presenciaban el hecho, son recogidos en todas las obras señaladas.

5. APUNTE FINAL

El cuadro de Rubens, pone de relieve las condiciones que ha de tener un buen juez, que podrían resumirse, en una cualidad, que no se aprende en los libros: sensibilidad, que siempre va unida a la prudencia y a la sabiduría. Con estas tres aptitudes que no aparecen en los temarios de oposiciones, ni en los baremos de méritos, tendríamos a un juez, capaz como Salomón, de ver que hay dentro de la condición humana, de saber cual es la verdad, o de quien ha de soportar la decisión más dura de un pleito.

Uno de los pilares básicos del Estado de Derecho, es un poder judicial cualificado, imparcial e independiente. Ello debe unirse a la eficacia, para que la ciudadanía, confíe en los jueces a los que acuden a que solucionen sus controversias o a que se haga justicia y se reparen los daños.

Al juez no le puede bastar ser «la boca muda de la ley» (Montesquieu), tiene también que tener presente la equidad, no abusar de la prevalencia de la toga o esconder la prepotencia amparándose en las puñetas.

El buen magistrado debe tener una formación integral, un gran bagaje cultural, más allá de los libros jurídicos o de los códigos legislativos, estar constantemente actualizando sus conocimientos legales y jurisprudenciales, pero todo ello, revestido, con cortesía e integridad. Podríamos resumirlo, en una palabra, que la pintura de Rubens representa en Salomón: el juez, como el Rey Salomón, debe ser magnánimo. Y sensible, muy sensible.

M.^a VALVANUZ PEÑA GARCÍA.

Doctora en Derecho

Juez (ssto.) Juzgados Social de Madrid

*Profesora Asociada Departamento Derecho Trabajo
y Seguridad Social UCM*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La vida campesina*

Autor: Brueghel el Viejo, Jan

Número de catálogo: P001444

Fecha: Hacia 1621

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. Alto: 130 cm; Ancho: 293 cm

Procedencia: Torre de la Reina. Alcázar. Colección Real

Ubicación: No expuesto

2. EL AUTOR Y LA OBRA

Jan Brueghel el Viejo (Bruselas, 1568-Amberes, 1625) fue hijo del pintor Pieter Bruegel el Viejo y hermano y padre de pintores. Disfrutó de una gran proyección profesional y social durante su vida.

Tuvo amistad y una estrecha relación con Rubens con quien colaboró profesionalmente y realizó obras conjuntas (por ejemplo, los cuadros *La vista*, *El oído*, *El olfato*, *El gusto* y *El Tacto* («Los Cinco Sentidos»), lo que no era nada infrecuente entre los pintores de Amberes; algún especialista piensa que Rubens llegó a participar de algún modo en la obra que aquí se comenta. Nuestro pintor tuvo también una estrecha relación con F. Borrromeo, labrada en los años que permaneció en Italia.

Jan Brueghel el Viejo es conocido por sus obras de paisajes (con influencia de J. Patinir) y escenas costumbristas de la vida cotidiana, aunque no solo por ellas. También es famoso por sus pinturas de flores y, en particular, de guirnaldas. Trabajó para los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (hija de Felipe II, hermana de Felipe III y mecenas de Rubens), archiduques a los que pintó y, de algún modo, ayudó a legitimarse (eran considerados

por parte de la población «extranjeros» sin olvidar que estábamos en la época de la contrareforma) e integrarse con el pueblo.

El Museo del Prado posee bastantes y muy buenas obras de Jan Brueghel el Viejo.

En *La vida campesina* Jan Brueghel el Viejo, pintor de alta calidad y, de alguna manera, de la tradición de «miniatura», muestra diversas actividades realizadas en el campo por los campesinos. El título de la obra es elocuente y expresivo de su contenido. A la derecha se ordeñan vacas y a la izquierda se hacen actividades de prensado y amasado, cargándose los productos al fondo en una carreta. La composición es muy detallista («miniatura») tanto en la representación de la naturaleza como en los personajes y sus ropas y posturas, así como en los numerosos animales.

3. EL CUADRO Y LOS TEMAS SOCIOLABORALES

Son varios los temas laborales que evoca *La vida campesina*.

Desde luego y ante todo la «vida» y el trabajo en el campo y las tareas que allí se realizan. Es el enfoque de las actividades «laborales» realizadas.

Pero también conviene reparar en quiénes realizan esas actividades, esto es, en las personas que trabajan y, asimismo, con qué medios, con qué protección y en qué lugar lo hacen y si alguien dirige y controla lo que hacen.

Es interesante reiterar, asimismo, que en la obra no solo se trabaja, sino que también se realizan otras actividades de la «vida» campesina.

Desarrollemos lo apuntado.

Respecto a las actividades «laborales» que se realizan, ya se ha mencionado las tareas de ordeño, prensa, amasado y carga de los productos en una carreta, lógicamente –añadimos ahora– para distribuirlos y llevarlos a sus destinatarios.

Las personas que realizan esas actividades de ordeño, prensa y amasado son fundamentalmente mujeres, si bien hay un hombre (por cierto, descalzo, lo que no ocurre apenas en el cuadro) que acarrea dos cubos y otro que vierte líquido sobre un recipiente que sujeta una mujer. Por el contrario, son hombres los que están en los carros recibiendo los productos. Al fondo del cuadro hay unas mujeres lavando al lado de una edificación y hay otras tres mujeres transportando cosas encima de su cabeza (dos de ellas) y un hombre que lo hace en su hombro.

Hay niños en el cuadro, pero solo dos de ellos (un niño con un recipiente circular y una niña con un cubo) parecen estar ayudando al trabajo de unas mujeres que prensan. Hay un niño de la mano de su madre (que por sus vestimentas parece una persona de mayor posición) observando cómo una mujer

ordeña. Y están dibujados dos niños más pequeños encima de su madre (uno) y el otro de su padre (al fondo izquierda del cuadro), ejerciendo este padre lo que hoy llamaríamos la corresponsabilidad en los cuidados.

En la parte derecha del cuadro, una persona, situado detrás de una vaca que está siendo ordeñada, toca ligeramente el rostro de una mujer que acarrea un cubo de leche. El contexto en el que el roce se produce no permite deducir si se trata de un gesto del agrado de la mujer ni la relación que esta pueda tener con la otra persona. Dependiendo de lo anterior, con los criterios de nuestro tiempo, el gesto podría ser más o menos inapropiado. Sí cabe constatar que el gesto se hace en el cuadro abiertamente y con mucha naturalidad.

Los «medios» con los que se trabaja son los animales (las vacas que se ordeñan, principalmente, así como los caballos –o similar– de los carros que transportan los productos), cubos, toneles y recipientes diversos. Hay vacas pastando o sentadas y otros animales. La convivencia con animales –de los que se depende y a los que se usa, cabría decir– ha caracterizado históricamente la vida en el campo.

No se atisba en el cuadro a nadie ejerciendo lo que en la actualidad llamaríamos poder de organización y dirección.

Lógicamente no cabe trasladar nuestras actuales categorías de poder de dirección, empleador, trabajador, trabajo por cuenta ajena o por cuenta propia a un momento histórico tan distinto. Pero sí cabe apuntar que todos parecen ser conscientes de lo que tienen que hacer sin que nadie se lo indique ni les «supervise», lo que es plenamente compatible, por lo demás, con una realidad social en la que los campesinos estaban al servicio de los estamentos superiores (en el cuadro seguramente se llevan los productos a esos estamentos superiores). En esa época se reafirmaron con mucha contundencia, por ejemplo, los derechos de caza de la aristocracia que se veían cuestionados o no respetados.

Tampoco es posible trasladar nuestras actuales concepciones y medidas de protección sobre riesgos laborales a un contexto histórico tan distinto. Pero no parecen actividades especialmente peligrosas desde un punto de vista de seguridad (mayores matices podrían quizás hacerse desde la óptica de la salud), aunque las posturas y posiciones inadecuadas (de acarreo de productos, principalmente) sabemos que pueden provocar lesiones.

4. APUNTE FINAL

El cuadro no describe una realidad de miseria. Las personas que en él aparecen figuran vestidas con cierta dignidad. Ya se ha dicho, por ejemplo, que

solo una de ellas va descalza. Tampoco el cuadro expresa a personas sufriendo o realizando actividades de una particular dureza. Por el contrario, el cuadro refleja sosiego, con un espléndido color verde, un cielo nublado (en parte) pero apacible y una sensación de amplitud y profundidad.

Se viene diciendo que estamos en un contexto de «vida» en el campo en el que no solo se realizan actividades «laborales», sino que se desarrollan otras tareas vitales que se corresponden con aquella vida campestre. En el cuadro hay personas con las manos entrelazadas en corro bailando o jugando y hay otro grupo de personas sentadas que están almorzando o merendando.

Jan Brueghel el Viejo trataba, como tantos otros por esa época, de comprender y ordenar la naturaleza. Y, en el campo, además de naturaleza, hay «vida» humana, vida que se presenta en el cuadro descriptivamente y sin aparente atisbo de mirada crítica.

IGNACIO GARCÍA-PERROTE ESCARTÍN
Catedrático de Derecho del Trabajo de la UNED (s.e.)



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Banquete de bodas*

Autor: Brueghel el Viejo, Jan

Número de catálogo: P001438

Fecha: 1623.

Técnica: Óleo sobre Lienzo. Alto: 132 cm.; Ancho: 269 cm.

Procedencia: Colección Real (Real Alcázar, Madrid, Torre de la Reina, 1623; Real Alcázar, Pieça grande antes de el dormitorio de su magd. que es donde cena en el quarto bajo de uerano, 1636, s.n.; Palacio de El Pardo, Madrid, 1674, núm. 126; Palacio de El Pardo, sala de los Retratos, 1701, núm. 126; Palacio de El Pardo, pieza décimonona, 1747, núm. 156; Palacio de la Zarzuela, El Pardo-Madrid, 1794, núm. 126; Museo Real de Pinturas a la muerte de Fernando VII, Madrid, Salón 2.º Escuela Flamenca, 1834, ¿núm. 362?)

Ubicación: Sala 083 (expuesto)

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El lienzo es expresión de la tradición de la pintura flamenca, tradición genética y cultural de Jan Brueghel «el Viejo», conocido como Brueghel de Velours, hijo de Pieter Brueghel «el Viejo», hermano de Pieter Brueghel «el Joven», y padre de Jan Brueghel II «el Joven». Le unió una gran amistad con Rubens, y realizó obras conjuntas con él, de manera que los dos artistas ejecutaron alrededor de 25 obras asociados en el período de 1598 a 1625, también colaboró con otros pintores de manera asidua en una singular fórmula de división del trabajo.

Más de cien personajes, con la calidad de una miniatura, donde todos parecen limpios y bien alimentados, componen la escena bajo un cielo ligera-

mente plumizo. Un espacio abierto da cabida a la campiña, tan bien conocida en la pintura flamenca, y donde la profundidad del paisaje se construye con colores. En un primer plano tonos térreos que en el segundo se van convirtiendo cada vez en más verdosos; para finalmente intercalar los colores azules y blancos. Una pincelada pormenorizada y detallista en la flora, la fauna y los personajes, donde al fondo una iglesia, un castillo y un burgo sitúan el espacio de la acción junto a un riachuelo o pequeña laguna.

Un retrato del placer de la vida en una de las celebraciones más añejas de la historia, el matrimonio, reflejada probablemente desde la cerámica utilizada en la antigua Grecia y cuya iconografía es con mucho anterior a la era cristiana.

Dominio de la naturaleza, júbilo colectivo, espontaneidad, baile, buen beber, y una presencia casi total de la gente sencilla convertida en clase social. Se observa, si bien ligeramente separada, y como espectadores, una sutil representación del estamento aristócrata o burgués, fácilmente identificable por sus ropajes coloridos, y no negros como los que caracterizaban a los calvinistas. Los perros galgos acompañan la escena.

En el centro de la escena, que no del cuadro, bajo un dosel rústico de color rojo, los novios reciben los regalos de sus invitados, mientras más abajo la danza, el salto, el brinco y la cabriola tienen la compañía del cántaro de vino. Más bebida que comida en este particular banquete de bodas firmemente acreditado de manera consciente por el autor.

La novia es la única que tiene el pelo suelto, las demás mujeres tienen la cabeza cubierta por el pañuelo. Un símbolo de seducción acompañado de mesura y compostura, con los ojos silenciosos, y los brazos cruzados, frente a un plato que posiblemente recoge las monedas de los regalos.

Bajo un árbol una mujer da pecho a un niño junto a un hombre que descansa tendido en el suelo, el cansancio cunde, y no son pocos los que han optado por sentarse.

Retrato comunal en el que el pintor, como si de una firma personal se tratara, sitúa a su esposa Katharina, sentada con su hija Anna en brazos, y a su hijo Ambrosio de seis años en el grupo de la derecha en primer plano.

En la parte derecha del cuadro, en una penumbra misteriosa, se adivinan casas carromatos, gansos, y personajes que no parecen participar de la fiesta central, pero sí parecen darse al divertimento, incluso corriendo tras una oca.

El paisaje y la vida cotidiana, tan propios de la pintura flamenca, dan vida en el presente caso a un mensaje: la regeneración y la fácil convivencia tras haberse superado los pasados conflictos en esta parte sur de Flandes.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

La primera cuestión que se suscita en el lienzo es la constatación de que el espacio físico de la escena se sitúa en las proximidades de un burgo, no en un medio explícitamente campesino. Tal hecho sirve de contraste con la pintura del autor fechado en 1621, y cuyo título es la vida campesina, una buena representación, fiel reflejo de las funciones y valores de los campesinos en la sociedad. En el presente cuadro se observa que las indumentarias de los protagonistas no son en su totalidad las que vienen a utilizarse por parte del campesinado, existiendo un claro mestizaje de vestimentas, y donde no aparece en la escena ningún utensilio agrícola.

La sociedad flamenca del norte en el siglo xvii estaba bañada por la ética calvinista, no así en el sur donde gobierna Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. En el sur no fue la burguesía urbana el factor hegemónico sobresaliente, sino la capa aristocrática, cultura cortesana frente a cultura burguesa, determinándose formaciones sociales y económicas diferenciadas, que evidentemente fraguaron asimismo en la pintura. El norte ofrecía un valor excepcional a las virtudes del trabajo, y los ambientes que mostraban sus lienzos preferidos trataban de dibujar a los hombres en sus oficios. El norte contaba con una economía próspera en el siglo xvii, dependiendo de una extensa clase trabajadora, marineros, estibadores, tejedores y un amplio etcétera, que convivían con obreros agrícolas y artesanos, sastres o zapateros. El calvinismo tenía sus raíces más profundas en el medio urbano donde las clases proletarias y asalariadas se desarrollaban.

Los Países Bajos del norte carecían de una enraizada aristocracia propietaria de las tierras como ocurría en el sur, donde las tierras fértiles estaban feudalizadas desde la Edad Media, y donde la mitad de los territorios eran propiedad de la nobleza y los grandes monasterios. Los Países Bajos del norte no sintieron la impronta del feudalismo, ya que las tierras eran humedales, suelos arenosos, estaban bajo el nivel del mar, y eran apenas productivas.

La sociedad agrícola reflejada en la pintura que nos ocupa era mucho más extensa y profunda que la que podemos situar en el norte flamenco, donde además el comercio surtía sus arcas de manera significativa. Desde un punto de vista sociolaboral podemos decir que la época reflejada en la pintura es de transición entre una economía exclusivamente agrícola a una, cuando menos, artesanal. Dos modalidades de actividad productiva se vienen a reconocer en tal contexto: a) el «domestic-system» (sistema doméstico) donde el trabajador, normalmente un agricultor es propietario de la materia prima y de los instrumentos para la transformación de la misma; y b) el sistema «putting-out», en

que los nuevos empresarios capitalistas, ofrecían a los campesinos las materias primas y las herramientas necesarias para la elaboración del producto, en Flandes sobremanera, manufacturas textiles.

En tal ambiente nace la figura del mercader-fabricante exportador de textiles que rentabilizaban el trabajo en el ámbito rural donde el campesino y su familia dedicaban su tiempo libre al trabajo de hilar o tejer. Sus mujeres, y hasta sus hijos menores, podían asimismo ayudar en ello obteniendo así unos ingresos complementarios que incrementaban el presupuesto familiar. Era una industria de carácter rural que conjugaba el trabajo agrícola con la manufactura casera de textiles.

No existían propiamente vínculos contractuales que pudieran asimilarse a lo que hoy conocemos como contratación laboral, salvo que consideremos como tal el primitivo trabajo a domicilio citado.

4. APUNTE FINAL

Jan Brueghel pinta en el espacio de una década cuatro cuadros dotados de una honda significación política: boda campestre y banquete de bodas presidido por los archiduques, ambos realizados entre 1612 y 1613. Los otros dos: banquete de bodas y baile campestre ante los archiduques, uno y otro concluidos en 1623. Todos los cuadros están fundidos en la naturaleza, mostrando una gran similitud entre los mismos, y expresando en este aspecto la influencia paisajística ejercida por la pintura italiana.

Los archiduques son Alberto de Austria, sobrino de Felipe II, e Isabel Clara Eugenia hija de éste y de Isabel de Valois. En 1598 Felipe II les transfirió los Países Bajos como gobernadores, inaugurando un periodo de paz y estabilidad política y económica de los Países Bajos del Sur, en el escenario de una tregua establecida entre las provincias protestantes en el norte de Holanda y los territorios católicos controlados por españoles en el sur donde vivía Brueghel.

Todos los cuadros están situados en las cercanías del palacio de Marie-mont en los que Alberto e Isabel Clara Eugenia residían. Las guerras impedían las fiestas, y no había medios financieros, ni tiempo para el festejo. La tregua revitalizó la sociedad y los Archiduques dedicaron su atención a la reconstrucción, la rehabilitación del tejido social y la regeneración de la vida tradicional de la región.

Los cuadros representan la concordia y la armonía entre todos los estamentos, la alegría popular, la ausencia de conflictos, el esplendor, la fertilidad

y la riqueza de sus tierras. Claro es el mensaje político que proyectan, sobre todo los cuadros de banquete de bodas presidido por los archiduques, así como el baile campestre, también ante los archiduques, mientras los otros dos, la boda campestre y el banquete de bodas, dan luz a la vida cotidiana flamenca donde el campesinado, principal representante del tercer estado, está perfectamente integrado en la sociedad del sur flamenco.

ELÍAS GONZÁLEZ-POSADA MARTÍNEZ
Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social.
Universidad de Valladolid.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Los borrachos* o *El triunfo de Baco*

Autor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Fecha: 1628-1629

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 165 x 225 cm. Museo del Prado, Sala 0II (Madrid).

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La presente obra resulta un claro ejemplo, de *cómo desde la antigüedad, el hombre ha buscado una vía de escape a sus problemas* cotidianos a través de la diversión y el esparcimiento. Estas situaciones, suelen asociarse al consumo de bebidas alcohólicas, adicción que azota frecuentemente, –aunque no en exclusiva– a los sectores más deprimidos de la sociedad.

Prueba de ello, el dios romano Baco, comparte protagonismo en esta obra con un grupo de mendigos, los cuáles, parecen hacer partícipe al espectador de su diversión, al que –al menos dos de ellos– miran fijamente, con una sonrisa cómplice y con una piel sonrojada, propia del acaloramamiento producido a consecuencia de la ingesta de vino.

Como compañeros de escena, aparecen en la parte izquierda representados dos sátiros, criaturas de la mitología clásica, que habitaban en los bosques y que se les relacionaba con un modo de vida contemplativo y despreocupado, siendo además considerados, como fuente de perversión y tentación.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El presente cuadro, obra del genial Diego Velázquez, –y conocido popularmente como *Los borrachos*–, resulta pionero en la afición del pintor de

acercar la mitología al mundo terrenal, representando a las deidades clásicas y seres mitológicos, en compañía de personas corrientes, junto a los que protagonizaban escenas de la vida cotidiana.

Como se ha adelantado, nos encontramos en presencia de Baco, dios romano del vino, de la agricultura y de la fertilidad, conocido en un primer momento como Dionisio en la mitología griega. Nuestro protagonista, fue engendrado a través de una aventura mantenida entre el todopoderoso Zeus y una mortal, Sémele, hija del rey de Tebas; por lo que Baco, además de contar con sangre azul, era medio inmortal.

Inicialmente, en sus célebres *bacanales* tan sólo se permitía la presencia de mujeres, convirtiéndose posteriormente, con la incorporación de la presencia masculina, en un escenario potencial para la planificación de conspiraciones políticas.

Por este último motivo, el célebre decreto: *Senatus consultum de Bacchanalibus*, prohibió las *bacanales* en toda Roma, permitiéndose solamente, en supuestos muy tasados, y con la previa autorización del Senado romano.

La fama de nuestro protagonista puede llevarnos a pensar que nos encontramos ante una de sus célebres –aunque cuestionadas– fiestas, destacando nuestro anfitrión al ocupar una posición preponderante en el centro del lienzo, y por contar con un aura de luminosidad que lo distingue de sus compañeros de diversión.

Así, el cuadro puede dividirse a primera vista en tres partes, la parte mitológica a la izquierda, representada por dos sátiros, uno de los cuales alza una copa de cristal mientras contempla la escena; la parte central en la que se encuentra Baco coronando a un hombre que se postra ante él y sobre el que coloca una corona de laurel; y por último en la derecha, encontramos el resto de partícipes de la *bacanal*, mayoritariamente mendigos y borrachos.

Resulta interesante el juego de luces que utiliza el genio Velázquez en su obra, ya que la parte derecha –habitada por el grupo de mendigos antedichos– se encuentra en situación de penumbra, lo que puede resultar indicativo de la desigualdad y marginación a la que se encuentra sometido (aun actualmente), este colectivo.

Y es que, desde la antigua Roma hasta los tiempos contemporáneos, el consumo de alcohol se ha identificado con un problema que azota recurrentemente, a los sectores más marginales de la sociedad, los cuales buscan a través del consumo de las mismas, una vía de escape para su (cruda) realidad diaria.

4. COMENTARIO GENERAL

Baco ha sido considerado –a través de las generaciones– como un icono de la liberación del hombre de la esclavitud de su vida cotidiana –caracterizada muy frecuentemente por trabajos precarios y mal remunerados–; liberación que desde la antigüedad, aparece conectada –como se ha comentado anteriormente–, al consumo de sustancias estimulantes e inhibitorias de la voluntad humana.

Estas adicciones, –dejando al margen, claro está, los estragos que pueden ocasionar en la esfera privada de los individuos afectados–, implican una fuente frecuente de conflictividad en las relaciones laborales por cuenta ajena, además de constituir una verdadera lacra social desde un punto de vista prestacional –al ser éstas causantes, en muchas ocasiones, del reconocimiento de prestaciones a cargo de la Seguridad Social–.

No obstante, pese a lo que pudiera pensar la generalidad de la sociedad si fuese preguntada al respecto, encontrarse bajo el efecto de las bebidas alcohólicas, drogas tóxicas o sustancias estupefacientes en el puesto de trabajo, no da lugar sin más, a la rescisión de la relación contractual.

Para que la embriaguez o toxicomanía, puedan ser causantes del despido de un trabajador, han de ser habituales y repercutir negativamente en el trabajo, declarándolo así expresamente el artículo 54 del Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores.

Dicho precepto, consigna entre los incumplimientos contractuales que pueden dar lugar al despido disciplinario: «La embriaguez habitual o toxicomanía si repercuten negativamente en el trabajo».

En línea con la regulación legal de esta causa de despido, nuestro Tribunal Supremo reiteradamente ha considerado que, para que la embriaguez o toxicomanía puedan ser consideradas como causa de la más grave de las sanciones que un empresario puede imponer a un trabajador, han de concurrir sin excepción, tales notas de habitualidad y gravedad.

Esta es la postura mantenida por nuestros Tribunales en consonancia con la doctrina del Alto Tribunal –emanada de su Sentencia de fecha 1 de julio de 1988–, en la que se declaró improcedente el despido de un empleado de hostelería que se presentó en condiciones de embriaguez, y con una imagen descuidada, a su puesto de trabajo. No obstante, la decisión extintiva no quedó justificada en la medida en que la embriaguez del trabajador no era habitual –sino que constituía un supuesto aislado–, y no se produjo menoscabo alguno en la prestación de servicios, –ya que el trabajador se alejó del comedor donde se encontraba la

clientela, siendo sus compañeros los que atendieron el servicio—. A mayor abundamiento, la voluntad del trabajador de transgredir la buena fe contractual quedó inhibida al encontrarse *éste* atravesando un trastorno depresivo; por lo que no concurría voluntad dolosa de acarrear perjuicio alguno a su empleador.

Por tanto, de conformidad con la legislación y doctrina imperante en la materia, —las cuales no vedan la posibilidad de sanción al trabajador embriagado mediante advertencia, amonestación o e incluso suspensión de empleo y sueldo—; la decisión extintiva no podrá *entrar en juego* cuando se trate de un hecho aislado, y no una conducta habitual del trabajador. Siempre exceptuando, por supuesto, los casos en los que el trabajador ejercite una actividad especialmente peligrosa, y que por encontrarse bajo la influencia de tales sustancias, pueda comprometer no sólo su seguridad y salud, sino también la de sus compañeros—.

De esta forma, a título de ejemplo, la Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Cataluña de fecha 12 de mayo de 2009, declaró la procedencia del despido de un trabajador que prestó sus servicios bajo los efectos del alcohol, —sin exigir la nota de habitualidad—, ya que el mismo desempeñaba una actividad productiva consistente en la elaboración de envases metálicos, la cual requería la manipulación de maquinaria susceptible de producir daños para la salud de gran envergadura.

En todo caso, para que la embriaguez o la toxicomanía puedan ser aducidas como causa de sanción disciplinaria, e incluso, como causa de rescisión laboral, es necesario que las mismas afecten al vínculo laboral, no pudiendo apelar a ellas, cuando las mismas no rebasen la esfera de la vida privada del trabajador, ya que en estos casos se produce una desconexión entre la conducta y el trabajo.

A este respecto, la Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León de fecha 16 de julio de 2012, recogiendo importante doctrina de nuestro Alto Tribunal, declara la improcedencia del despido cuando la embriaguez o toxicomanía no repercute negativamente en el trabajo, afectando la misma única y exclusivamente a la esfera privada del trabajador, aun cuando sea conocida en el ámbito laboral.

Dejando a un lado la potestad sancionadora empresarial, otra de las consecuencias que puede acarrear la embriaguez o toxicomanía en el ámbito laboral, es la producción de un accidente de trabajo —entendiéndose como tal, aquel que se produce en tiempo y en lugar de trabajo, de conformidad con la definición que emana de la legislación vigente en materia de Seguridad Social—.

Sin embargo, la responsabilidad casi objetiva empresarial, puede desplazarse en aquellos casos en los que entra en juego la conducta imprudente del trabajador. El Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León, en su Sentencia

de fecha 24 de noviembre de 2010, declaró la ruptura del nexo causal para considerar la existencia de un accidente de trabajo *in itinere*, atendiendo a que el trabajador se encontraba bajo los efectos de las drogas tóxicas, entendiéndose la concurrencia de imprudencia temeraria en la conducta del trabajador, negando su calificación como accidente laboral, pese a producirse en un desplazamiento necesario para la prestación de servicios.

Por último –y pese a las innumerables conexiones que la temática del cuadro analizado presenta con el Derecho laboral–, el alcoholismo también ha sido reconocido como causa para la concesión de una Incapacidad Permanente Total, cuando se trata de profesiones –que de ser desarrolladas bajo el efecto del alcohol–, podrían suponer un peligro para la salud del trabajador o que, por sus requerimientos físicos, sean incompatibles con el estado (casi perpetuo) de embriaguez.

A título de ejemplo sobre este extremo, la Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Galicia de 6 de abril de 2004, declara la procedencia de una incapacidad permanente absoluta a un trabajador, de profesión labrador, que padecía alcoholismo crónico activo.

5. APUNTE FINAL

En conclusión, son múltiples las conexiones que, la adicción al alcohol y a las drogas, presentan con el mundo del Derecho laboral. En un esfuerzo de síntesis, en las líneas anteriores, se ha puesto de manifiesto la frecuencia con la que, nuestros Tribunales, se ven obligados a decidir sobre el destino de personas que, aunque enfermas, son las últimas responsables de la grave situación en la que se encuentran.

Desconocemos si el siguiente destino de los personajes retratados por Velázquez –después de disfrutar de la *bacanal*– era la incorporación a su puesto de trabajo; o si en cambio, se trataba de personas que alternaban sus actividades lúdicas con la percepción de una prestación a cargo de la sociedad de aquella la época...

Lo que sí se puede afirmar con rotundidad es que, como reza el antiguo proverbio latino, *in vino veritas, in aqua sanitas*. Por ello, resulta una verdadera lástima que Velázquez en persona no pueda poner fin a todas estas suposiciones, revelando lo que realmente, se traían entre manos los integrantes del cuadro *Los borrachos*.

ELENA MARTÍNEZ TORREGROSA
Abogada en J&A Garrigues, S. L. P.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Ciego tocando la zanfonía*

Autor: George de la Tour (1593-1652)

Número de muestrario: PO 7613

Fecha: 1620-1630

Ubicación: Sala 007 Museo del Prado

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 84,7 x 61 cm

Proveniencia: Fondos Legado Villaescusa, adquisición (1992)

2. DETALLES ARTÍSTICOS DEL LIENZO

Pintor conocido –sobre todo– por sus nocturnos, La Tour también frecuentó el tema de músicos ciegos, a quienes dedicó varios cuadros que, espaciados en el tiempo, permiten comprobar la evolución de su estilo a partir de composiciones con grandes semejanzas en el asunto central. El que figura en el Museo del Prado representa el último de los nocturnos y el quinto, y también el postrero, de los óleos dedicados a los invidentes.

Obra de madurez, por ende, y obediente a la estética ruda característica del autor. Bajo un fondo que se divide en tres secciones con líneas de perfiles netos, la horizontal, prácticamente negra, sirve para enmarcar el rostro del músico; sin duda, el elemento que primero capta la atención del espectador.

De perfil, girado hacia la izquierda, curtido por una vida a la intemperie, con la ceguera reflejada en unos ojos hundidos cuyas cejas rebeldes y largas pestañas acentúan el vacío de la órbita, las profundas arrugas en la frente, la boca entreabierta que permite adivinar la entonación de un canto, gran parte de cráneo calvo y el pelo y la barba descuidados ofrecen un conjunto que transmite la sensación de soledad y desgracia; presentadas, empero, con una gran dignidad.

La impresión anterior encuentra continuidad en las ropas (pantalones asalmonados, chaleco castaño y capa), pobres, desgastadas, pero con un decoro que coadyuva a destacar la imagen penetrante y hasta casi trascendente del protagonista en esta obra de género.

El tañedor se acompaña para la ocasión de una zanfonía, instrumento propio de las clases humildes en Francia (que cuando penetra en España, donde alcanzó cierta popularidad en su momento, toma también el nombre de zanfona, o zanfoña en Galicia), adornada por una delicada cinta de color crema que, de manera desordenada, viene a tapar la rueda que mueve la manivela, accionada por la mano derecha para, tras pulsar con la izquierda las teclas, hacer que surja del bordón una melodía con las notas tendidas propias de este instrumento.

Manos fuertes, por otra parte, que permiten aventurar un pasado distinto, con otra ocupación anterior a la ceguera que las dotó de dureza y resistencia, y dan cuenta de un resignado descenso al nuevo modo de sobrevivir.

Al final, y a pesar de tratarse de una escena musical, es necesario vencer la idea de silencio que por una extraña razón transmite, para dejar correr la imaginación y hacer que fluya una melodía ajustada a la canción que está entonando quien no puede ver, pero nota el eco del instrumento que le acompaña y se confunde con su voz.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

El rasgo precedentemente significado que deriva del detalle pictórico de las manos, si puesto una conexión con la falta de visión destacada a partir de los sutiles detalles de las cejas, las pestañas y el hundimiento de los ojos, sugiere –según ha quedado dicho– una ceguera sobrevenida.

El dato lleva de manera natural a interrogarse por su origen, si natural o derivada de la anterior ocupación; en este último caso, a especular acerca del grado de cumplimiento de las medidas que hubieran podido eliminar o hacer menos grave el siniestro. En términos actuales, por consiguiente, movería a suscitar las cuestiones relativas al origen común o profesional de la contingencia invalidante y su proveniencia de un accidente o una enfermedad, así como de las medidas que hubieran podido prevenir el riesgo laboral y el grado de imputabilidad patronal, pues por la fecha todo indica, con gran probabilidad, un trabajo en el campo al servicio de un propietario rural.

El tránsito en la ocupación, por su parte, apunta a que, lejos de una adaptación a otras labores que hubieran podido resultar compatibles con su estado,

la generosidad y el compromiso del amo finalizó con su falta de aptitud; tómese tal término como resolución por cumplimiento de condición implícita o despido obediente a la incapacidad sobrevenida.

Y, con la pérdida del *modus vivendi*, a falta de otras alternativas, la necesidad de ganarse el sustento deambulando por pueblos y ferias, cantando las canciones propias de los ciegos; destinadas a captar la atención y el interés de los oyentes con historias de romances, crímenes, héroes o desastres que, al lograr entretenerlos, merecieran el premio de la limosna y/o del sustento y cobijo a cambio.

Acompañados tantas veces por un perrillo que bailaba al son de la música, y en el mejor de los casos con un lazarillo que actuaba como guía, a estos artistas forzados por las circunstancias no les debía resultar fácil alcanzar una mínima destreza en la actividad musical emprendida, precisamente porque la ceguera, aunque fuera progresiva, venía a afectar en gran medida a su autonomía funcional. En juego estaba, por ende, la necesaria transición a base de férrea disciplina, para de este modo poder percibir con los restantes sentidos lo que sucedía alrededor y actuar con solvencia a sus resultados, pues dista de estar acreditado que con la pérdida de vista se agudice la percepción a través de oído, gusto, olfato y tacto; más bien cuanto ocurre es que ha de tener lugar una adecuada formación, en la cual se aproveche la mayor atención que pueden proporcionar los otros sentidos para aprehender y transmitir, esto es, lo que los expertos presentan como el cambio de imágenes por imaginación. A la postre, confiando en el aprendizaje (autoaprendizaje en esta ocasión) para recuperar la autonomía y, con ello, aspirar a la (re)inserción social.

La anterior era una de las pocas alternativas de las que en aquel momento histórico disponían los ciegos que no podían ser mantenidos por su familia: la caridad de la Iglesia o de los particulares, bajo la forma, bien de atención en asilos o casas de socorro, o bien, mientras pudieran, la supervivencia a partir de los recursos obtenidos deambulando como vagabundos. Trocada por instituciones de beneficencia con el tránsito del Antiguo Régimen al liberalismo, y ya en los albores del siglo xx en incipientes modelos de lo que luego será la Seguridad Social, lo cual abre un extenso campo para la imprescindible reflexión histórica, llamando a conocer de dónde venimos para evitar errores y recuperar el tino –si fuera preciso– a través de la contemplación del pasado.

De acogerse a tal salto en el tiempo, las cuestiones de asistencia sanitaria, Seguridad Social y servicios sociales cobrarán singular relieve y permitirán interrogarse, por ejemplo, acerca de la viabilidad de haber prevenido la ceguera a través de una actuación médica en tiempo y forma (pues a día de hoy cabe actuar sobre un gran número de las enfermedades que la causan, convirtiendo la

profilaxis en una labor esencial), o de corregir sus efectos al calor de los avances científicos; plantear las labores de financiación y apoyo precisas para la mejor y más plena reintegración social y reinserción laboral (cuando su edad y condiciones aún lo permitieran) de quien lamentablemente la padece; por último, atender a la doble situación de necesidad que deriva no solo de la vejez, sino también de la pérdida de vista a través de la(s) pertinente(s) prestación(es) de incapacidad y/o de jubilación, ya de nivel contributivo, ya asistencial. En el primero de los casos, además, prestando atención a la concreta cantidad de pérdida de vista para fijar el grado, así como las posibles revisiones por mejoría o agravamiento que pudiera llevar a modificar la calificación primera.

4. COMENTARIO GENERAL

Mientras que en el pasado las escenas de ciegos deambulando por las calles, abandonados a su suerte, constituyeron un panorama lamentablemente frecuente y, como testimonia el cuadro, solo la caridad ponía remedio a su desgracia (contraprestación a su actuación como animadores espontáneos, cuando no otras labores que con tino y detalle describe, por ejemplo, la novela picaresca española), la situación actual de quienes han perdido la vista resulta mucho más satisfactoria.

Desde el punto de vista de la protección social, el reconocimiento y asignación de haberes de origen público sirve casi siempre para cubrir de manera satisfactoria las necesidades del colectivo de afectados, bajo la forma de prestación de incapacidad, en la modalidad contributiva, o de invalidez, en el caso de las no contributivas; transformándose en una pensión de jubilación con el cumplimiento de la edad.

En particular es patente en los supuestos en los cuales la pérdida de agudeza visual reviste determinada entidad, pues será una de las escasas contingencias que permitan alcanzar el grado de gran invalidez, con un montante económico destinado específicamente a poder satisfacer los servicios del tercero cuyo concurso resulta necesario para el desempeño de los actos esenciales de la vida.

Más aún, también se trata de una de las prestaciones que, desde ese elevado nivel, ha servido de inspiración para, de la mano de la jurisprudencia, abrir camino en dos ámbitos muy concretos de la prestación de incapacidad: en primer lugar, y respecto de la gran invalidez descrita, el hecho de adquirir ciertas habilidades adaptativas necesarias para realizar algunos de los actos esenciales de la vida, de forma que cuando el afectado no precise de continuo el

auxilio de otra tercera persona para realizarlos, no conlleva la pérdida de tal grado máximo; en segundo término, y llevando más allá el postulado anterior, se rectifican criterios pasados para admitir la compatibilidad de la pensión, incluso la de invalidez, con la actividad laboral, aunque no sea marginal, siempre y cuando no resulte perjudicial para el estado del incapacitado, como perfectamente podría ser la música.

Esta mejora en la situación de Seguridad Social viene acompañada, además, por la importante labor de organizaciones como la ONCE que, al volcar su actividad (potenciada por los poderes públicos) sobre quienes padecen ceguera como destinatarios primeros, ha podido financiar importantes estudios destinados a mejorar el estado de salud de las personas con problemas de visión, ha beneficiado el proyecto educativo de muchos de ellos y, a la postre, ha llevado a que la integración social y laboral alcance un grado ciertamente digno de destacar.

Algo que no ocurre, sin embargo, con otras personas que han pasado a ocupar su posición de abandonados en las calles, de cuyo estado de necesidad nadie duda y, sin embargo, viven de la estéril compasión que en pocas ocasiones es la reacción instintiva de la felicidad contra la desgracia. Ellos son el testimonio vivo de una cuota apreciable de fracaso de las políticas públicas de educación, asistencia, ayuda o servicios sociales: los modernos ciegos que vagabundean en busca de la caridad bajo la forma de limosna, comida o cama en la que descansar.

Como en aquella época, también hoy debe sacudir la conciencia colectiva la contemplación de ciudadanos (o extranjeros, pues la condición de persona debe pasar al primer plano) que deambulan por caminos, calles y plazas, y encuentran en comedores, refugios y albergues públicos, en el mejor de los casos, su único hogar.

Estos sin techo que nunca desaparecieron, y otros marginados aun cuando no sean transeúntes y tengan domicilio, exigen medidas más allá de la caridad, pues su dignidad clama en favor del aseguramiento de necesidades tan básicas como la salud, alimento, vestido, alojamiento y apoyo; una estabilidad vital y oportunidades laborales que actúen como soporte para poder iniciar el proceso de rehabilitación, reinserción y/o reincorporación social.

5. VALORACIÓN FINAL

La elección del cuadro ha querido ser, en último término, una llamada de atención a la exclusión o marginación social, que en cada época toma nuevas

formas. Grupos de personas signadas de manera indeleble por características que dejan aflorar patentes situaciones de necesidad no cubiertas.

Bien cabrá aludir, de este modo, a una ceguera que ya no es un fenómeno físico e individual, sino social, reflejo de la ausencia de valores morales y éticos que conducen de manera natural a una falta de responsabilidad colectiva frente a quienes precisan ayuda cuando no se encuentran fórmulas para auxiliarlos.

Tantas veces con los ojos cerrados por la imperiosa llamada de la individualidad, preciso será no perder o reducir el campo de la visión cognitiva para permanecer ajenos a los problemas de los demás (mucho menos hacerlos culpables de su desgracia), pues panoramas como el «Informe sobre los ciegos», que incorpora Sábato a su monumental *Sobre héroes y tumbas*, o el *Ensayo sobre la Ceguera* de Saramago (donde la enfermedad alcanza el grado de una epidemia transmisible que exige el aislamiento de los afectados), podrían llevar, de la mano del egoísmo, a la acusación de miopía cultural, hipermetropía política o astigmatismo social.

JUAN JOSÉ FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ

*Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de León*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La fragua de Vulcano*

Autor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Técnica: Óleo sobre lienzo

Fecha: 1630

Lienzo pintado en Roma y que Velázquez trajo a Madrid tras su estancia en Italia. Fábula donde Apolo, el Dios del Sol, hace una visita al taller del herrero Vulcano para anunciarle que su esposa Venus se ha enamorado de Marte, Dios de la guerra.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

¿Qué connotaciones jurídico-laborales podemos extraer de esta obra? Son innumerables las contingencias laborales que se pueden poner de manifiesto con el análisis de este cuadro, siendo impensable que en pleno siglo XXI pudiéramos tener un centro de trabajo como el que nos ocupa donde todos los trabajadores, inclusive el propio empleador, estuvieran prestando servicios casi como Dios les trajo al mundo, y donde todas las herramientas de trabajo estuvieran esparcidas por el suelo sin control ni medida de seguridad alguna.

La primera reacción que me viene a la cabeza al analizar este lienzo es comparar al Dios Apolo con la Inspección de Trabajo. Esas caras de asombro, de estupefacción son las caras que se les quedan a nuestras empresas cuando llama a su puerta la Inspección de Trabajo. No quiero ni pensar las Actas de Infracción que se levantarían hoy en día si girada visita a esta herrería, toda la plantilla estuviera prestando servicios sin cumplir con las normas de seguridad y salud laboral, y sin contar con los preceptivos equipos de protección individual. Así a este respecto diremos que sería plenamente aplicable la Ley 31/1995,

de 8 de noviembre, de Prevención de Riesgos Laborales, con impacto directo en la imposición de las sanciones previstas en la Ley de Infracciones y Sanciones en el Orden Social, por incumplimiento en materia de riesgos laborales. Igualmente no podemos pasar por alto que prestar servicios sin contar con los preceptivos equipos de protección, en una actividad como la que se desarrollaba en esta fragua, supone la posibilidad de mayor riesgo de sufrir accidentes de trabajo, habiendo por lo tanto una clara relación de causalidad entre el accidente y la ausencia de las medidas de prevención por parte del empresario, en este caso, Vulcano, que debía velar por la seguridad y salud laboral de sus operarios, lo que supondría la posibilidad de imposición del recargo de prestaciones previsto en el artículo 164 de la Ley General de Seguridad Social que dispone «Todas las prestaciones económicas que tengan su causa en accidente de trabajo o enfermedad profesional se aumentarán, según la gravedad de la falta, de un 30 a un 50 por ciento, cuando la lesión se produzca por equipos de trabajo o en instalaciones, centros o lugares de trabajo que carezcan de los medios de protección reglamentarios, los tengan inutilizados o en malas condiciones, o cuando no se hayan observado las medidas generales o particulares de seguridad y salud en el trabajo, o las de adecuación personal a cada trabajo, habida cuenta de sus características y de la edad, sexo y demás condiciones del trabajador». Vulcano sería el responsable del pago del recargo de todas las prestaciones derivadas del accidente o de la enfermedad profesional.

Otro aspecto importante a destacar en este cuadro es la ausencia de personal femenino prestando servicios en la fragua. La única referencia a una mujer es a Venus, y su aparición en escena no es precisamente para ensalzarla o contratarla, sino todo lo contrario, para vulnerar su Derecho fundamental a la intimidad, toda vez que está siendo publicado su escarceo con Marte.

Dejando a un lado los derechos fundamentales de Venus que pudieran estar siendo vulnerados por difundir sus secretos más íntimos, y que no serían objeto de análisis ante la Jurisdicción Social toda vez que no estamos en presencia de una relación laboral entre Vulcano y Venus prevista en el artículo 1.1 del Estatuto de los Trabajadores, lo que si debemos analizar son las razones de no contar Vulcano con ninguna mujer en su fragua, es decir en su plantilla. Sin lugar a dudas en el siglo XVII sería impensable ver a una mujer trabajando en un sector tradicionalmente pensado para hombres, y más impensable sería verla de la misma guisa que estos trabajadores, pero si algo hemos avanzado desde entonces hasta nuestros días son en las políticas de igualdad. Mucho camino queda aún por recorrer, pero la promulgación de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de hombres y mujeres fue un pequeño avance. Así en esta importante norma, modificada entre otras por el Real

Decreto Ley 6/2019, de 1 de marzo, de medidas urgentes para garantizar la igualdad de trato y de oportunidades entre hombres y mujeres en el empleo y la ocupación, se establece en su artículo 45 la *obligación de las empresas de respetar la igualdad de trato y de oportunidades en el ámbito laboral, adoptando medidas tendentes a evitar cualquier tipo de discriminación laboral entre hombres y mujeres.*

Vulcano, habida cuenta que únicamente tiene contratados a cuatro trabajadores, no tendría obligación de implementar planes de igualdad en los términos previstos en el artículo indicado, toda vez que la obligatoriedad de dichos planes de igualdad es necesaria a partir de cincuenta o más trabajadores, estableciéndose unos periodos de transitoriedad de un año, es decir hasta el 7 de marzo de 2020, para las empresas de 151 a 250 trabajadores, dos años, 7 de marzo de 2021, para las empresas de 101 a 150 trabajadores y tres años, 7 de marzo de 2022 para las empresas con más de 50 trabajadores.

No podemos pasar por alto la necesidad de apertura del centro de trabajo, y dada la especialidad de los trabajos a desarrollar y los utensilios a utilizar durante la jornada laboral, los trabajadores deberían contar con los cursos específicos en materia de prevención al objeto de evitar riesgos innecesarios y en consecuencia accidentes de trabajo.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Realismo en estado puro, caras de asombro, de sorpresa. Cuerpos desnudos casi perfectos sin ningún tipo de protección, que conviven con utensilios tales como martillos, lámparas de aceite, fuego. Pies descalzos.

4. COMENTARIO GENERAL

Si tuviera que asesorar desde el punto de vista del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social al empresario Vulcano, le diría, como premisa principal al analizar este centro de trabajo, que cumpliera con las previsiones legales en materia de prevención de riesgos laborales, so pena de que llegara el Dios Apolo y le levantara Acta de infracción en materia de prevención de riesgos laborales. Que el empresario tiene la obligación de velar por la seguridad y salud de sus trabajadores, pudiendo evitar así accidentes de trabajo que supondrían, a nivel administrativo el inicio de expedientes sancionadores, y si el accidente lo fuera con resultado de muerte, el inicio de actuaciones penales.

5. APUNTE FINAL

Para finalizar diré que si Velázquez tuviera que pintar de nuevo este lienzo en pleno siglo XXI, estoy segura que lo haría respetando la igualdad de oportunidades en el empleo entre hombres y mujeres, porque en definitiva el arte es la expresión de la realidad. Ojalá que esa realidad se cumpla debidamente por las empresas.

CRISTINA SÁNCHEZ RINCÓN
Abogada



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma*

Autor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Fecha: Hacia 1630

Técnica: Óleo sobre lienzo, 48,5 x 43 cm

Adquirido a Velázquez para el rey Felipe IV por Jerónimo de Villanueva, estuvo en el Alcázar de Madrid y, tras su incendio, en el Palacio del Buen Retiro. Pertenece al museo de El Prado desde su creación, en 1819

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Este pequeño cuadro también llamado *La entrada a la gruta y La tarde o El atardecer*; forma parte de un conjunto de dos paisajes de la Villa Médici, siendo su pareja otro cuadro de similares dimensiones, llamado *Vista del jardín de la Villa Médici de Roma con la estatua de Ariadna* (también en el museo del Prado).

Nuestro cuadro es un óleo cuya realización se sitúa en el primero de los dos viajes del pintor a Italia, entre 1629 y 1631. Aunque ha existido cierta polémica sobre su datación (Velázquez realizó un segundo viaje de 1649 a 1651), los estudios y la tecnología han decantado, finalmente, la fecha de su factura, en su primera visita a Roma.

En el cuadro se representa un rincón de la Villa Médici, uno de los palacios más importantes de la ciudad eterna, en el que Velázquez se alojó durante aquella primera estancia. El palacio perteneció a la familia Médici desde 1576, tras ser adquirido por el florentino Fernando I de Médici, Tercer Gran Duque de Toscana, con la intención de reafirmar su presencia permanente en Roma.

Sabemos que cuando lo compró introdujo grandes jardines, al modo de los jardines botánicos de Pisa y Florencia.

Durante un siglo y medio la Villa Médici fue uno de los entornos más elegantes y mundanos de Roma y la sede de la Embajada de los Grandes Duques de Toscana ante la Santa Sede. Gracias a sus buenas relaciones con los reyes de España, Fernando II de Médici, quinto Gran Duque de Toscana entre 1621 y 1670, y nieto del que lo adquirió, hospedó en esta casa al pintor Velázquez.

Los Médici fueron una poderosa e influyente familia del Renacimiento en Florencia, cuyo imperio inicial surgió de la banca Médici, con la que adquirieron poder político. Convertidos en cabeza de la República en 1434, su poder e influencia se extendió luego por toda Italia y en el resto del continente europeo. Entre sus miembros destacaron papas y personajes de las casas reales de Europa. La familia Médici sobresalió también por ser mecenas de artistas y científicos de su época (Fernando II, el anfitrión de Velázquez, fue gran admirador y protector de Galileo Galilei).

La obra describe una vista del jardín de la Villa, con un vano serliano o paladiano (estructura arquitectónica que resulta de la combinación de un hueco con un arco de medio punto en el centro, flanqueado a ambos lados por sendos huecos adintelados, que toma su nombre de los arquitectos italianos Sebastiano Serlio y Andrea Palladio) que daría acceso a una gruta.

La serliana está rematada en la parte superior por una balaustrada. Abajo entre los setos del jardín, hay dos hombres uniformados que parecen observar la construcción, tal vez la reparación que está sufriendo la entrada de la gruta o ese vano cubierto de tablonos o andamios. Entre uno de los hombres y un capitel de la estructura arquitectónica hay una línea blanca que pudiera ser una cuerda. En el lado derecho de la escena se aprecia un busto de Hermes y, más allá, en la misma dirección, en una hornacina del muro, hay una segunda escultura de cuerpo entero, apenas esbozada. En el segundo nivel del vano, sobre la balaustrada, se aprecia otra figura, una mujer que pudiera estar tendiendo o extendiendo una pieza de tela blanca (una sábana, un mantel...) que da un toque de luz refulgente al plano. Por encima de la balaustrada, el espacio del cuadro se cierra con una gran masa de cipreses que rompen la horizontalidad del muro; y detrás, el cielo con levísimos toques rojizos. En el lienzo predominan los colores grises, ocres y verdes oscuros.

Hay varios motivos para entender este cuadro como una novedad: la técnica utilizada por el artista que entusiasmó a los pintores impresionistas, con pinceladas ligeras apenas esbozando las formas, esa manera de pintar con manchas que hizo pensar a muchos que se trataba de un estudio y no de una obra acabada; su idea del paisaje sin ninguna excusa narrativa (hasta entonces

el paisaje solía ir acompañado de una historia, porque no se consideraba un tema en sí mismo); y que Velázquez plantó el caballete en el jardín para pintar directamente al óleo este paisaje, cuando hasta entonces sólo se salía al exterior para tomar apuntes o realizar bocetos.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

Aunque podríamos fijarnos en esos personajes que pueblan el jardín sin interpretar una historia concreta, y quizás hablar de la condición de empleada de hogar de la mujer que parece tender; o de las figuras masculinas, potenciales vigilantes de seguridad de una obra, vamos a centrarnos en nuestro pintor, quien en esos dos meses del verano de 1629 pudiera haber disfrutado de un periodo de vacaciones retribuidas.

Animado por Rubens y autorizado por Felipe IV, Velázquez había partido para Italia en viaje de estudios, pongamos que también de placer —cuando se viaja a Italia es inevitable—. Salió de Barcelona en el verano de ese año, con la comitiva de Ambrosio Spínola (el «Capitán General de las Armas Católicas en los Países de Flandes» quien luego sería protagonista en *La rendición de Breda*) y al llegar a Roma, bien por el calor o por la poca salubridad del casco antiguo, decidió trasladarse a la Villa Médici durante un par de meses, convirtiendo el paréntesis de esa estancia en un período que se asemeja mucho al disfrute de unas vacaciones pagadas (art. 38 ET).

Es verano y esta villa reúne todas las condiciones para el descanso estival. Difícil no pensar en las vacaciones, en el disfrute de los sugestivos paisajes de la bella Italia, en la naturaleza en ese frondoso jardín. Imposible no dejarse impresionar por la experiencia de la belleza del lugar (con una imponente colección de escultura clásica), de la luz meridional...

Así, tenemos a Velázquez disfrutando de un período de dos meses de asueto en la Villa. Aunque el trabajador español no suele extender las vacaciones más de un mes, nada obsta a períodos más largos, puesto que el único límite legal es por debajo: en ningún caso menos de 30 días naturales por año de servicios (art. 38.1 ET). Como según algunas versiones, el pintor se trasladó a esta Villa de las afueras, por haber contraído unas fiebres, debido a la insalubridad del centro de la ciudad, ese tiempo, anormalmente largo para vacaciones, pudo estar justificado por la suma del período de convalecencia de la enfermedad y el disfrute de sus vacaciones, una vez finalizada aquélla, ya que ambas situaciones no pueden solaparse (art. 38.3 ET).

Atendiendo al requisito de ser un período retribuido (las vacaciones anuales son retribuidas según definición del art. 40.2 CE «el descanso necesario... mediante las vacaciones periódicas retribuidas»; el art. 38.1 ET se refiere a «*vacaciones anuales retribuidas*», y el art. 26.1 del mismo cuerpo legal considera salario las percepciones de los trabajadores que retribuyan «los períodos de descanso computables como trabajo») podemos decir que Velázquez cobró su salario durante ese período de descanso porque el rey Felipe IV, para el que trabajaba, le había concedido para el viaje el sueldo de dos años (el tiempo que duró), más dinero extra para los desplazamientos, sin que importe el momento del pago, en este caso por adelantado, porque el art. 38 ET no incorpora dato alguno sobre este punto, es más, el art. 7.2 del Convenio 132 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) recoge que las vacaciones han de retribuirse antes de su disfrute (aunque no se opone a regulaciones como la nuestra en la que se establece con carácter general el principio de posremuneración —art. 29.1 ET—). Respecto de su fijación, es obvio que el pintor decidió las fechas, idóneas por la climatología del lugar, lo que tampoco contradice nuestra regulación ya que el mutuo acuerdo (38.2 ET) comprende que el empresario acepte la decisión del trabajador en la elección del período de disfrute.

Incluso, cuando una de aquellas tardes, olvidando el descanso, salió al jardín y colocó el caballete en ese rincón, delante de la serliana, estaba interpretando sin saberlo, las palabras de nuestro Tribunal Constitucional, al sentenciar, casi cuatro siglos más tarde, que el período anual de vacaciones no se puede limitar a un tiempo cuyo único sentido sea la reposición de energías para la reanudación de la prestación laboral, a riesgo de «reducir la persona del trabajador a un mero factor de producción y negar, en la misma medida su libertad, durante aquel período, para desplegar la propia personalidad del modo que estime más conveniente» (STC 192/2003 de 27/10/2003; FJ 7.º).

4. COMENTARIO GENERAL

Durante esos dos meses, Velázquez, desarrollando su libre personalidad a la par que descansaba (como diría el Tribunal Constitucional, trayendo a colación el art. 10.1 CE), realizó este cuadro que trata de la Naturaleza, de la luz y del aire, reflejando la experiencia del momento concreto del atardecer, adelantándose a lo que harían los impresionistas, dos siglos más tarde, con sus series de cuadros reflejando la luz en diferentes horas; expresando de una manera personalísima el paisaje, en una obra que supone, según los críticos de arte, todo un tratado de principios de la pintura contemporánea.

La estancia en Italia, en general, resultó muy fructífera para el pintor, quien perfeccionó su técnica con el conocimiento de primera mano de las novedades del mundo artístico de Roma, en aquella época un hervidero. En este viaje, además, pintó *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, por iniciativa propia sin que mediara encargo.

5. APUNTE FINAL

Por cosas como éstas, quizás las vacaciones se consideran sagradas.

PILAR SÁNCHEZ LASO
Abogada laboralista



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna; Pabellón de Cleopatra-Ariadna o El mediodía*

Autoría: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Número de catálogo: P001211

Data: 1630

Ubicación: Museo del Prado

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 48,5 x 38,5 cm

Procedencia: Colección Real (Palacio Real Nuevo, Madrid, tercera pieza de la Furriera, 1747, núm. 209; Palacio del Buen Retiro, Madrid, cuarto del infante don Antonio, 1772, núm. 209; Buen Retiro, 1794, núm. 713; Palacio Real, Madrid, secretaría de Estado, 1814-1818, núm. 713).

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO ¹

La pintura que nos sirve de excusa para realizar el comentario socio-laboral –un clásico que nos permite utilizar a nuestra doctrina clásica–, es una de las dos obras que Velázquez realiza para reflejar Paisajes de Villa Médici (*Visitas del jardín de la Villa Médici en Roma*). Esta obra, junto a su pareja pictórica, *Fachada del Grotto-Loggia o El atardecer* (48,5 x 43 cm), conforman las referidas vistas en dos momentos puntuales del día, lo que justifica tanto su denominación –*El mediodía* y *El atardecer*– como el juego con la luz que ensaya el autor con las mismas. Aprende a pintar la luz del sol, el aire y el espacio entre el espectador y lo observado, dando origen al incipiente arte paisajístico.

¹ Vid. VV.AA. *Los Paisajes del Prado*, Madrid, Editorial Nerea, S. A., 1993; VV.AA. *Catálogo de la Exposición. Velázquez*, Madrid, Museo del Prado-MEC, 1990.

Se busca plasmar la luz del Sol pero de manera que permite visualizar un entorno en un determinado momento del día, lo que supone la superación de los cánones clásicos atemporales y la evolución hacia un modernismo que la sitúan como obras claves del pintor en la colección del Prado.

Se presentan ambos cuadros como la primera vez que pinta paisajes de manera autónoma, es decir, como tema principal, siendo las figuras estrictamente decorativas o complementarias. Se tratan de sus primeros paisajes y tienen un carácter de experimento hacia sus paisajes posteriores. No son productos de un encargo, lo que permite a Velázquez ensayar, aprender e innovar. Se utiliza, en este contexto, una base de color ocre («tierra de Sevilla»), sobre la que aparece una pincelada espontánea y de pintura muy diluida, posiblemente realizada al aire libre, algo inusual para la época. Incluso puede parecer una pincelada deshecha y de factura aparentemente inacabada, pero que se puede vincular con la herencia que asume el impresionismo dos siglos más tarde². Y a ello se une, de la misma forma, un modo de concebir la escena y una descripción atmosférica que permiten una ubicación temporal, en lo que también se adelanta al modo en el que lo harán otros pintores pasado tal período de dos siglos³.

El nombre de la obra se debe a la estatua yacente bajo el arco de la serliana⁴. Arco a través de la cual el cielo y la luz se introducen en la escena. El cuadro consta de tres planos: las figuras delante, la arcada y el paisaje al fondo. El tema es, por tanto, una combinación de arquitectura, vegetación, escultura y personajes vivos que se integran de manera natural en un paisaje. Otra figura, casi transparente aparece debajo de los arcos mirando el paisaje. Pero los verdaderos protagonistas son la luz y el aire, que incluso utilizan el follaje de los árboles como filtro.

Entrando con más detalle sobre los personajes, hemos de insistir, una vez más, el elemento más característico de la pintura: está planteada para representar un rincón de la Villa Médici, sin que, aparentemente exista un tema identificable. El paisaje o la naturaleza, que rara vez son protagonistas, aquí sí lo son. Pero no una naturaleza intemporal, sino aquella que se vive en un momento concreto como una experiencia particular. Esto obliga al autor a vivir tal momento, plasmándolo de manera inmediata *in situ*. En tal sentido, los personajes son una excusa para retratar tal momento. Son un reflejo fiel de lo que sucedía ante los ojos del artista cuando reproducía el instante del mediodía. No

² Y así, existen dudas sobre si constituyen bocetos, partes de obras más extensas o pinturas definitivas en sí mismas, lo que queda acreditado por la calidad de las mismas.

³ *Vid.* v.gr. Monet con sus series de la catedral de Rouen.

⁴ Estructura arquitectónica consistentes en tres arcos, dos adintelados a los laterales flanqueando uno central con un arco de medio punto.

obstante, el Velázquez retratista siempre aparece, y nos presenta, también en esta obra, a dos personajes que se caracterizan por lo personal y su apostura. Ello justifica que el número de personajes se reduzca al mínimo frente a otras obras coetáneas, pero que cumplen su misión en una composición paisajística. De esta forma, se observa, de un lado, al personaje de la balaustrada y, de otro, pero de manera central, a un jardinero o criado que, de manera humilde muestra su subordinación al Cardenal. Anfitrión de la Villa y que determinará las tareas del primero.

Y ello, precisamente, es lo que sirve de base para nuestro comentario sociolaboral...

3. TEMAS SOCIOLABORALES

En la obra de Velázquez, como hemos indicado, aparecen dos personas integradas en el paisaje, si bien, la actitud de una y otra es manifiestamente diferente. De un lado, se observa la figura del Cardenal, con una pose más alta, revelando una autoridad frente a la persona que, al frente, aparece con una actitud más sumisa, subordinada, dependiente⁵. Se trata de la figura del jardinero, trabajador que realiza las tareas propias de su oficio, pero sometido a las directrices de su empleador. Y, ello nos lleva a enlazar con el concepto de dependencia como rasgo propio y delimitador de la existencia de una relación laboral: «una persona física que mantiene con otra inferior un vínculo que no es dominical, pero sí de tipo en cierta forma señorial, unido por lo común a un derecho a beneficiarse del trabajo del protegido»⁶.

En este sentido, recordemos que, actualmente, el art. 1 ET viene a situar como relación laboral a aquel servicio se presta dentro del ámbito de dirección y organización de un empresario. Lo que se completa con el poder de dirección que el art. 20 ET reconoce al empleador. Bien es cierto, no obstante, que para reconocer la existencia de una relación laboral no es necesario que exista una subordinación total y absoluta del prestador de servicios, sino que resulta suficiente con que el mismo esté integrado en el círculo de organización y de dirección del empresario, es decir, que el trabajador se encuentre integrado en el círculo rector y disciplinario del mismo.

⁵ BARRET, *Histoire du travail*, París, 1948, p. 45, reproduciendo palabras de Lorenzo el Magnífico «carecen por completo de genio las gentes que trabajan con sus manos y no disponen del ocio para cultivar su inteligencia».

⁶ BAYÓN CHACÓN, G. y PÉREZ BOTIJA, E. *Manual de Derecho del Trabajo* (11.ª edición, Madrid, Marcial Pons, 1977-1978, I, p. 196).

La configuración de este elemento, fuertemente determinada por su interpretación jurisprudencial, es fruto de sucesivos cambios en favor de una mayor flexibilidad, presentando más problemas que cualquier otro rasgo de laboralidad en relación a su identificación, ya que es el que más ha evolucionado históricamente en un sentido flexibilizador para adaptarse a las nuevas vertientes del trabajo dependiente (sin que exista, desde los orígenes un concepto uniforme)⁷. Y ello aunque no pierde su esencia, en tanto que se predica la invariabilidad de su esencia desde sus orígenes en los albores de la aparición de nuestro Derecho del Trabajo⁸.

Resulta, de este modo, el concepto más «complejo, más variable, o [que] se relacione de manera más intensa con otros elementos esenciales del contrato de trabajo y merezca por ello una identificación especialmente cuidadosa... el trabajo humano se caracteriza como dependiente precisamente por estar sometido al ejercicio potencial de la supervisión y control propios del poder de dirección... Su peculiar redacción legal, y las enormes posibilidades interpretativas que lleva aparejadas, junto con el hecho de ser la nota que tiene mayor peso identificador a la hora de deslindar vínculos jurídicos afines... convierten a la dependencia jurídica en la pieza esencial de todo proceso de calificación»⁹.

Ello nos sitúa, en diferentes momentos antes las fronteras del trabajo autónomo. Siendo, precisamente, los criterios definitorios para distinguir entre trabajo asalariado y autónomo, la dependencia y la ajenidad. Así, mientras que el art. 1.1 ET incluye los servicios por cuenta ajena, el equivalente de la LETA se ciñe a las actividades económicas o profesionales por cuenta propia.

La dependencia aparece, en tal sentido, como un concepto que aparece ciertamente desdibujado, a efectos de delimitación con el trabajo autónomo cuando aparece la figura del TRADE¹⁰. Pero, basándonos en lo anteriormente

⁷ SELMA PENALVA, A. *Los límites del contrato de trabajo en la jurisprudencia española*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2007, p. 57.

⁸ MONTOYA MELGAR, A. «Sobre el trabajo dependiente como categoría delimitadora del Derecho del Trabajo», *Revista de Política Social*, núm. 91, 1998, p. 711.

⁹ En este sentido: MONEREO PÉREZ, J. L. «La crítica de los elementos de reducción normativa del concepto de trabajo en la doctrina socialista del derecho: significación técnica de ajenidad y dependencia» en VV. AA. *Trabajo subordinado y trabajo autónomo en la delimitación de fronteras del Derecho del Trabajo. Estudio en homenaje al profesor José Cabrera Bazán*, Tecnos, 1999, p. 218; SELMA PENALVA, A. *Los límites...* Op. cit. pp. 57 y 58.

¹⁰ En este marco de distinción son de interés las SSTs 608/2018, de 24 de enero (RJ2018\817) y 589/2018, de 8 de febrero (JUR\2018\58238), que se basan en la comparación entre prestaciones equiparables en la empresa y la prevalencia de requisitos de laboralidad frente a una posible consideración de trabajador autónomo –por la existencia de algunos indicios propios de esta figura– en un concreto supuesto de hecho. Esto es, que se confrontan los elementos característicos de uno y otro –definidos en la normativa vigente– y, en caso, de concurrencia de los primeros prevalecerían sobre los segundos.

afirmado, mientras que en el ámbito de aplicación del ET se incluyen los trabajadores dentro del ámbito de organización y dirección de la persona que se identifica como empleador, la LETA alcanza a los trabajadores que se encuentran fuera del ámbito de dirección y organización de otra persona. Si bien, no siempre es fácil determinar si existe o no dependencia y ello por dos factores. En primer término, porque aunque se reconoce una subordinación y sometimiento del trabajador al poder de dirección del empresario, tal afirmación, en los términos adelantados, no supone una estricta obediencia a las instrucciones y órdenes del empresario, sino más bien la inclusión del trabajador en el ámbito de organización y dirección de otra persona. Y, precisamente eso es lo que se identifica con el segundo factor: la flexibilidad con la que ha venido interpretando el TS este elemento, más aún desde la irrupción, cada vez más frecuentes, de nuevos modelos de relación, de actividad, de negocio...

Hasta tal punto ha sido así que la determinación de la existencia del requisito de la dependencia se ha terminado por configurar como algo de carácter extremadamente casuístico, en el que el modo de actuación ha sido la comprobación de la concurrencia de una serie de indicios que impliquen inclinar la balanza a favor del trabajo asalariado o por cuenta propia. Indicios que, entre otros, han podido ser la prestación regular o la inserción en una organización de trabajo, y que hoy chocan, al menos aparentemente con fórmulas como nuevas formas de prestación de servicios –v.gr. en las plataformas digitales– salvo que defendamos que únicamente es necesaria una adaptación o actualización en la tendencia a un concepto flexible de trabajador¹¹.

4. COMENTARIO GENERAL

Como ya advirtiera nuestra mejor doctrina¹², el trabajo objeto de nuestra disciplina no ha existido siempre como realidad social generalizada, sino que ha sido el transcurso del tiempo el que lo ha ido dotando de sus actuales caracteres. El problema es que los caracteres actuales son el fruto de una importante pérdida de rasgos definitorios claros.

Lo que se quiere poner de manifiesto es que, rasgos antes esenciales como la propia dependencia, dejan paso a las transformaciones que experi-

¹¹ Sobre el carácter expansivo del ámbito subjetivo de la figura del trabajador ya advertía SEMPERE NAVARRO, A. V. «Sobre el concepto del Derecho del Trabajo», *Revista española de Derecho del Trabajo*, núm. 26, 1986, p. 189.

¹² ALONSO OLEA, M. *Introducción al Derecho del trabajo*, 2.ª edición, p. 49.

menta aquella la realidad social que representa el trabajo, de manera que se requiere un ajuste de la norma jurídica.

Fenómenos como la laboralización de un ámbito *in crescendo* de relaciones jurídicas, la aplicación de soluciones de carácter laboral en otras ramas del ordenamiento o la ya citada aparición de nuevas formas de prestación de trabajo en las que se relaja el carácter de la subordinación o se suprime la ajenidad –uberización, terciarización, teletrabajo, trabajo parasubordinado y todas las posibilidades que se aprecian con la descentralización– son claramente indicativos de la pérdida de protagonismo de aquellos caracteres que de manera tradicional habían venido significando las fronteras del Derecho del Trabajo.

Esa afirmación no es más que el fruto de la observación de la progresiva superación de los límites del trabajo subordinado en parcelas cada vez más amplias del Derecho Social.

Y es que la utilización de los presupuestos sustantivos y adjetivos como determinantes para precisar la presencia de un trabajador como criterio de imputación de la existencia de una relación laboral y, consiguientemente, de la aplicación del Derecho Laboral, ha quedado hoy por hoy relativizado, hasta el punto de cuestionar la propia configuración de nuestra disciplina. Si bien, esto, que parece novedoso, no es más que la constatación de algo ya consolidado, puesto que, como mínimo, son más de treinta años repitiendo la misma reflexión: «Parece superarse la configuración del sujeto básico y esencial de nuestra disciplina fundamentalmente a través de la realidad social “trabajo/libre/remunerado/dependiente/por cuenta ajena” para acudir a otro tipo de criterios o “macrocriterios”»¹³.

Hemos partido, desde la obra pictórica analizada, del concepto de subordinación o dependencia, en tanto elemento clásico y definidor de los confines de nuestra disciplina, pero, es, precisamente la evolución del mismo lo que nos lleva a observar la insuficiencia del criterio subjetivo para señalar el ámbito, extensión o contenido del Derecho del Trabajo. Lo que resultará factible únicamente mediante la búsqueda de criterios alternativos que si permitan incluir, dentro de lo posible, todo lo que supone el concepto de Derecho del Trabajo¹⁴.

El punto de partida debe ser determinar, buscar, indagar... donde se inicia el problema de la delimitación del Derecho del Trabajo. Este paso, en gran medida, ya ha sido dado, ya que como se ha puesto de manifiesto hay Instituciones típicamente laborales en las que, sin embargo, no sirven únicamente los

¹³ DEL VALLE VILLAR, J. M. *Op. cit.* p. 96.

¹⁴ Y que destaquen sobre todo «la finalidad tuitivo/protectora de nuestra legislación», *ibídem*.

criterios establecidos en el art. 1.1 ET para reconocer dicha laboralidad, en gran parte de los casos porque no todo tipo de trabajador puede ser identificado como tal con la utilización de aquellos criterios de manera estricta, en tanto que la evolución de la realidad social y la implantación, por ejemplo, de las NNTT, implican una falta de adaptación de las estructuras clásicas al nuevo contexto, ¿o sí?

Como expresamente señalaba el Maestro Vida hace ya cuarenta años –y es trasladable a nuestros días– el Derecho del Trabajo se trata de un «conjunto normativo excepcional, fase solo cuantitativamente avanzada de la genética legislación obrera, cuya función institucional sería la de integración jurídica de la clase obrera en el sistema de economía capitalista, adaptada a su forma dominante en cada momento, dado que no es estable, muta en lo esencial (existencia) para perpetuarse en lo esencial». De ahí, se derivan una serie de consecuencias, aplicables tanto al Derecho del Trabajo del siglo xx, como del xxi y entre las que se destacan:

1. «Centralidad de la dimensión subjetivo-estatutaria del régimen jurídico-laboral (retorno del status al contrato en forma de derechos fundamentales de ciudadanía social).
2. Naturaleza –excepcional– de sus leyes, enmascarada en su «ser especial» oficial.
3. La intrínseca reversibilidad de la legislación laboral como técnica de regulación.
4. La irreductible función ambivalente (productiva y distributiva) de la norma laboral.
5. El carácter mitológico de la libertad contractual, que trata de encubrir o enmascarar la desigualdad de posiciones jurídicas entre los sujetos de las relaciones de trabajo»¹⁵.

En este contexto, lo que podemos afirmar, como viene sucediendo ya de manera tradicional, es que el término o elemento trabajador sigue siendo válido, pero también lo es el hecho que ha sido suficientemente objeto de reflexión: que no es útil el concepto subjetivo de trabajador que se ha venido utilizando, el que reúne las características del art. 1.1 ET en su configuración más estricta o tradicional.

Es decir, tenemos que comprobar si participa o no en la relación inter partes un trabajador, pero no utilizaremos única y exclusivamente los criterios del

¹⁵ *Ibídem.*

art. 1.1 ET para reconocerlo como tal, pues dicho concepto subjetivo de trabajador va a variar dependiendo del uso que se haga del mismo y del contexto que se utilice –por lo que el término trabajador puede incluir, por ejemplo, como decíamos, a un beneficiario por desempleo–. En ese sentido, como decía el prof. Vida, debemos referirnos a un Derecho de la Actividad Profesional.

Esto es, dependiendo del ámbito en el que se use, el concepto de trabajador puede responder a una realidad diferente. Lo que no deja de ser más que una reiteración de lo que ya se tuvo ocasión de significar al señalar los cambios u oscilaciones que venían sufriendo el concepto de dependencia –y el de ajenidad– y que nos permitían aludir a nuevas formas de trabajo o de regulación de las relaciones jurídicas de prestación de servicios ¹⁶.

5. APUNTE FINAL

Decía el propio Vida Soria –Los derechos de los pobres... ¡pobres derechos!– que «los peligros de la desaparición de una civilización «social» que se preveían ya se han hecho realidad: y que no tienen vuelta atrás. Es posible que el «modelo socio-político» que surja después... sea más adecuado para el proseguir de una civilización que ya está aquí. Una civilización que desde luego tendrá que elaborar un concepto de justicia social distinto del actual; y los correspondientes conceptos de ética, de moral, de progreso... y de bienestar»

Si consideramos la reflexión anterior sobre la evolución del concepto de dependencia, de su desarrollo flexibilizador y de la cada vez mayor dificultad entre el trabajo autónomo y el subordinado, encontramos una zona gris que se sitúa en el marco de las nuevas tecnologías y la prestación en el ámbito de las plataformas.

Y es, precisamente, en este nuevo mundo de las relaciones de prestación de servicios, donde más se desdibuja el reiterado elemento de la dependencia, pero dónde, más contrariamente, se refuerza e incrementa una subordinación más rigurosa que la que se había reconocido en el contexto de las relaciones laborales.

Ciertamente, es porque nos situamos más allá de lo que se ha venido reconociendo como trabajo decente. Esto es, frente a situaciones en las que la protección social al prestador de servicios que se sitúa fuera de la órbita del Derecho del Trabajo. Nos situamos, así ante un trabajador desprovisto de de-

¹⁶ BORRAJO DACRUZ, E. *Introducción al Derecho del Trabajo*, 21.ª ed., Tecnos, Madrid, 2012. pp. 25 y ss.

rechos, en el que su prestación se valora en términos estrictamente económicos y muy alejados del valor como trabajo decente.

Retomemos, en este punto la pintura. Y recordemos la actitud de subordinación del jardinero frente al «empleador». Sírvanos, de igual modo, para recordar que el Derecho del Trabajo nace como disciplina equilibradora entre dos partes en situación de desigualdad, que consagra, no obstante la dependencia, pero, que constituye la superación de la actitud servil y de sometimiento absoluto que parece observarse en la escena.

Obediencia, que no servidumbre...

FRANCISCO VILA TIERNO
Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Málaga



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Bodegón con sirvienta*

Autor: Frans Snyders

Fecha: Hacia 1633

Técnica: Óleo sobre lienzo 153 x 214 cm

Sala 081

2. CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

La obra describe una típica escena de opulenta naturaleza muerta de la escuela flamenca barroca en la que se incluyen una figura humana y dos de animales, según era frecuente en la época, de acuerdo con los gustos de los comitentes que también veían reflejadas, en este género de obras, su riqueza y prosperidad. Sobre la superficie de una mesa, probablemente de cocina, se agrupa una variedad de frutos en platos, fuentes de cerámica y metal; también hay otras dispersas fuera de los recipientes, así como algunas hortalizas. En lo alto, un guacamayo remata la diagonal picoteando un albaricoque, pendiente de una rama que sobresale del contenido de un colmado cesto y, en el mismo lado, prácticamente en el borde de la tela, un mono olfatea un clavel agarrando un cuenco de porcelana en equilibrio inestable sobre dos calabazas. Detrás de la mesa, una joven vestida con cierta suntuosidad (obsérvense la gorguera al cuello, la cofia de encaje y el elegante atuendo con las mangas que también lucen finos encajes), que lleva un frutero con higos en su mano izquierda, contrabalancea hábilmente la posición en el ámbito contrario y vuelve el rostro, inquieta por el travieso juego del macaco. Tan espléndido agrupamiento de productos del campo y su presencia sobre recipientes diversos supone uno de los logros más afinados del autor y el asunto, desde el doble punto de vista

estético y descriptivo, es un pretexto para un despliegue de detalles, al cual mejor realizado, con las luces adecuadas y consiguiendo un efecto de calidades táctiles de soberbios resultados. Según Díaz Padrón, atendiendo a su estilo claramente influido por los ejemplos de Rubens, la pintura puede ser fechada entre 1610 y 1620, opinión que contradice Robels, que la cree más tardía, tal vez de los primeros años de la cuarta década del siglo XVII. En el inventario del Alcázar de 1636 consta registrada esta pintura en el Cuarto de Descanso del Rey (*pieza grande antes del dormitorio de su Maj.d que es donde cena en el cuarto bajo de Verano*. Crawford-Volk, 1981, apéndice II, p. 526). En lo concerniente a interpretaciones probables de los motivos presentes, cabe pensar que el mencionado frutero con higos, en la mano de la señora, posiblemente hace referencia al amor que se realiza en matrimonio y fecundidad. El papagayo que picotea sobre una rama puede ser el pájaro del amor, pero también la maternidad (puede derivar originalmente de la simbología mariana del pájaro). Posiblemente el clavel, que es olfateado por el mono, puede ser aquí interpretado como símbolo de fecundidad y boda (comparar I. Bergström, *Den symboliks nejlitan*, Malmö, 1958). El éxito que obtuvieron las naturalezas muertas de Snyders, a partir de la segunda década del siglo XVII, pudo estar relacionado con las expectativas de recuperación económica que surgieron de la firma de la Tregua de los Doce Años en 1609, entre los Países Bajos españoles gobernados por los archiduques y las Provincias Unidas del norte. En una carta a su médico y amigo Johann Faber, escrita en abril de 1609, Rubens decía *durante este periodo nuestro país volverá a florecer*. Se trataba de una opinión generalizada, que la historia posterior no contradujo (Texto extractado de Luna, J. J.: *De Tiziano a Goya. Grandes maestros del Museo del Prado*, National Art Museum of China-Shanghai Museum, 2007, pp. 256-257).

3. TEMAS SOCIOLABORALES

La contemplación de la obra *Bodegón con sirvienta*, de Snyders, evoca irremediablemente, si de aspectos sociolaborales se pretende comentar, a dos vías sociales: la que corresponde a la relación laboral especial de empleados de hogar, regulada por Real Decreto 1620/2011, de 14 de noviembre, por el que se regula la relación laboral de carácter especial del servicio del hogar familiar, y el Sistema Especial de Empleados de Hogar encuadrado en el Régimen General de la Seguridad Social. Ambos instrumentos jurídicos regulan lo laboral y la previsión social, como si de una yunta de bueyes habláramos, en el sentido, de que no se entendería la existencia del uno sin el otro. Desgraciada-

mente, en la época de la obra, la sirvienta, protagonista del lienzo objeto de comentario, no existían derechos laborales, manifestados en la suscripción de un contrato de trabajo, ni de condiciones dignas de trabajo, ni de salario; y en el caso de la previsión social, no existía ningún seguro que le cubriera, en caso de aparición de alguna contingencia (despido, enfermedad, ancianidad...), pues todo ello, quedaba sujeto a la liberalidad del empleador. Además, su trabajo era sin horario, de manera que el tiempo de trabajo era de libre disposición por parte del empleador. Naturalmente, la mayoría de la veces era un trabajo «a tiempo completo», en el sentido de que la disposición era plena, las veinticuatro horas del día.

Sin embargo, pese a todos estos inconvenientes y falta de derechos sociales, al observar detenidamente a la sirvienta de nuestro cuadro, no parece en principio que se encuentre demasiado a disgusto. Quizá el verse rodeada de un ambiente hasta cierto punto aristocrático, por lo que se desprende de la vista de jugosas frutas y del exótico papagayo, le mitigue los inconvenientes de su actividad. Y aquí se encuentra, el pensamiento que quería expresar, y es, el de que visto con ojos de hoy, el trabajo que desarrollaba la sirvienta, pudiera parecer una explotación de ésta (aunque en este cuadro no lo parezca). Sin embargo, en aquella época, no existían derechos laborales, y pese a ello, estoy seguro que muchos empleadores respetaban a las sirvientas en su trabajo e incluso les abonaban una asignación para sus gastos, pero entonces era impensable una norma externa al entorno familiar que regulara las condiciones de trabajo de las sirvientas, la mayoría procedentes de ambientes rurales en que la posibilidad de mejorar su nivel de vida era poco menos que improbable, salvo si lograban colocarse al servicio de una familia de buena posición o contraían matrimonio con un buen partido.

4. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Es obvio que la sonriente y rolliza sirvienta que posa en el bodegón, no va a sufrir demasiadas penalidades, y menos el látigo del hambre, pues con las frutas jugosas que aparecen en el cuadro destinado a sus señores (higos que porta en una bandeja con su lujoso soporte, uva, melón, peras, calabazas, etc.), vestuario más propio de su señora si no llevara cofia, el propio papagayo que picotea lo que parece un melocotón o el mono que olfatea una flor, no echará de menos la crudeza de sus orígenes. En cualquier caso, todo el conjunto del bodegón destila lujo, opulencia y derroche sin cuento, que refleja una época –la barroca–, caracterizada por su exceso en todos los sentidos, que alcanzaba a unos pocos.

5. COMENTARIO GENERAL

El comentario sociolaboral que suscita el óleo: *Bodegón con sirvienta*, a la luz de la época en que fue pintado, no refleja fielmente la realidad de la situación de la mayoría de las sirvientas de su tiempo, pues estamos ante una imagen que representa tan solo a la clase aristocrática. De manera, que a falta de regulación laboral de las condiciones de trabajo, quienes tuvieran la fortuna de servir a estas familias, quizá pudieran colmar sus aspiraciones. Pero es evidente, que eso no era así en la inmensa mayoría de los trabajadores que atendían el servicio doméstico. Sin embargo, creo que la mejora en las condiciones laborales no siempre es suficiente. En una relación tan especial como la del servicio doméstico resulta esencial la lealtad del trabajador. Y es en este sentido, lo que me plantea mayores dudas, respecto a épocas anteriores. Hoy en día, trabajar como empleada de hogar supone un mayor esfuerzo para la familia, pues se equiparan sus derechos laborales a los de los demás trabajadores de la industria y los servicios, y resulta evidente que no es lo mismo. En este último caso, su contratación laboral tiene por objeto el intercambio de trabajo por salario con la finalidad del lucro del empresario. En cambio, en el hogar familiar, la finalidad u objeto de la contratación no responde a ninguna clase de lucro, sino que la mayoría de las veces es una necesidad, en particular en aquellas familias con personas mayores, personas con discapacidad, falta de movilidad, de recursos económicos, etc.

Por lo tanto, respetando los derechos de los trabajadores que prestan servicios como servidores domésticos que deben garantizar el Estado y no el empleador, creo que, en atención a la peculiaridad de su actividad, debe establecerse una distinción con respecto a los demás trabajos, especialmente desde el punto de vista del empleador. Por ejemplo, una subida en línea de todos los trabajadores, del SMI de 5,5% para 2020, comparada con la revalorización de las pensiones de un 0,9%, supone un claro embrocamiento para una persona mayor que precisa de una empleada de hogar, sobre todo, si su pensión es la mínima establecida para ese mismo año. Pero lo peor es que en 2019, supuso un incremento del SMI de un 22,3% ¿es esto lógico? El Estado no puede incrementar alegremente el SMI para todos los sectores de forma lineal porque indirectamente causa un enorme perjuicio a los jubilados o personas con discapacidad con falta de movilidad que viven de su pensión y necesitan los servicios de una empleada de hogar. Por eso, debe arbitrar medidas para que sin perder sus derechos, permitan al empleador tener una vida digna, sin necesidad de verse abocado a la pobreza.

6. APUNTE FINAL

Lo que pretendo dejar constancia, es que si bien, aquella situación no era equitativa si la juzgamos con criterios actuales, no debemos someter esa crítica al pensamiento moderno, sino que la crítica debe conformarse desde las circunstancias y con los medios de valoración existentes en la época objeto de análisis. Lo mismo, que en dos o tres siglos, quienes nos sucedan podrían pensar que el sistema actual de relaciones laborales con el Estatuto de los Trabajadores al frente era una forma intolerable de explotación hacia los empresarios. El tiempo lo dirá, lástima que no podamos estar para entonces!

FCO. JAVIER FERNÁNDEZ ORRICO

Profesor Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social

Dpto. de Ciencia Jurídica

Universidad Miguel Hernández (Elche)



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Las Lanzas* o *La Rendición de Breda*

Autoría: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Data: Probablemente se pintó antes del 28 de abril de 1635¹

Ubicación: Se encuentra en el Museo del Prado desde 1819. El cuadro fue pintado para el Salón de Reinos, y figuró en el Palacio del Buen Retiro entre 1635 y 1703. Posteriormente pasó al Palacio Nuevo (1772-1794)²

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. 307,3 x 371,5 cm³

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La vida de Don Diego de Silva y Velázquez coincide con un periodo muy concreto de la historia de España. Nació un año después de la muerte de Felipe II, siendo entonces España una gran potencia, y muere en 1660, tras la Paz de los Pirineos, que transfirió la hegemonía europea a Francia⁴. En el ámbito de la política internacional cabe destacar el interminable conflicto en los Países Bajos. La insurrección popular derivada de la vinculación a la Corona española se resolvió con la intervención del duque de Alba que, investido de amplios poderes, acudió en persona, acompañado de lo mejor de los tercios españoles. En otras palabras, «los tercios españoles ponían sus picas en Flandes», levantando recelos en Francia e Inglaterra. Esta intervención

¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez*, Ministerio de Cultura-Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 212.

² *Ibidem*.

³ MUSEO NACIONAL DEL PRADO (<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-lanzas-o-la-rendicion-de-breda/0cc7577a-51d9-44fd-b4d5-4dba8d9cb13a>, 22.4.2020).

⁴ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 3.

militar llevó aparejada una implicación internacional que condujo dramáticamente a mayores conflictos⁵.

El fuerte espíritu de cuerpo de los tercios, derivado de ser las primeras unidades militares permanentes de la Europa moderna, fue uno de los cimientos de su eficacia militar, que les convirtió en un mito y les distinguió de otras unidades levantadas por empresarios militares o por los estados para campañas concretas. La permanencia en el tiempo, más allá de cada campaña, favoreció unos fuertes vínculos de amistad y de compañerismo, de sentirse parte de una familia, donde los mandos ejercían una especie de paternidad sobre sus soldados⁶. La idea de crear un contingente permanente se debe al Gran Capitán, don Gonzalo Fernández de Córdoba, dada la lejanía de los campos de batalla. En concreto, a su genio militar se atribuye el nacimiento de este ejército moderno. Otra novedad significativa fue que la responsabilidad en materia de defensa dejó de ser algo exclusivo de la nobleza, por lo que el antiguo peón mejoró su estatus social, y pasó a ser designado como ynfante en el año 1503⁷.

La profesionalización del ejército dio lugar a un incremento del gasto y a que se asentaran las bases de la administración militar. Pero también supuso un grado de alfabetización mayor que se convirtió en un mecanismo de ascenso social⁸. Entre los haberes (ingresos en dinero o en especie) el más importante era el sueldo o soldada. La soldada básica dentro de la compañía era de tres doblas o monedas de oro, que acuñaron los Reyes Católicos, de unos 4,6 gramos de oro. A partir de Felipe II se les pagó en escudos, lo que suponía 3,383 gramos de oro. Esta suma valía mucho más fuera de España (cuyas monedas eran de cobre o plata) que dentro de ella, debido al continuo proceso inflacionario, a la falta de brazos para la producción de alimentos (por guerras, emi-

⁵ COMELLAS, J. L., *Historia de España moderna y contemporánea 1474-1967*, Rialp, Madrid, 1975, pp. 163-164.

⁶ DE MESA GALLEGO, E., «El regreso de las legiones», *Desperta Ferro*, núm. especial V, 2.ª ed., 2018, p. 7. Y es que, el hecho de que el soldado se sienta considerado y protegido hace que sirva y se arme mejor (QUATREFAGES, R., *Los tercios españoles (1567-77)*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1979, p. 160).

⁷ VÁZQUEZ BRAVO, H., «El origen de los tercios», *Desperta Ferro*, núm. especial V, 2.ª ed., 2018, p. 11. La Orden Imperial de Carlos V de 1536, emitida en Génova, habla por vez primera de los «tercios» españoles en Italia (MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Pisando fuerte. Los tercios de España y el Camino Español*, Edaf, 2012, Madrid, 2012, p. 63). También se vio la necesidad de equipar a los reclutas a la manera suiza, esto es, con picas aceradas y enteras armaduras. Además, la manera de formar, maniobrar y combatir debía ser a la suiza (QUATREFAGES, R., «Los tercios durante el siglo XVI», *Desperta Ferro*, núm. especial V, 2.ª ed., 2018, pp. 16-17). El Gran Capitán superó con el Tercio a los dispositivos suizos, mediante la distribución en unidades más pequeñas y móviles, y por medio de la combinación de la espada corta de la legión (para el combate cuerpo a cuerpo), la larga pica macedónica y suiza (que daba ventaja en el combate a distancia) y los arcabuces y mosquetes. Formar escuadrón era la fuerza del ejército (QUATREFAGES, R., *Los tercios españoles (1567-77)...op. cit.*, pp. 113-114).

⁸ VÁZQUEZ BRAVO, H., «El origen de los tercios»..., *op. cit.*, p. 11.

gración a Indias) y a la dificultad de importar víveres, lo que dio lugar a una subida de precios. La prolongadísima presencia de soldados en Flandes también generó inflación y carestía, no bastando la soldada. Por ello, hacia 1630 media paga de los soldados era en especie: pan, armas, ropa y alojamiento. El problema era que con frecuencia los sueldos se demoraban mucho tiempo, lo que daba lugar a motines⁹. El déficit se compensaba con el botín, que podía ser de dos tipos: el procedente de la toma de los bagajes enemigos y el que provenía del saqueo y pillaje de la ciudad. Ambos casos estaban regulados por la ley castrense, esto es, por medio de un bando específico. En este sentido, los soldados tenían prohibido –bajo pena de ejecución– desbandarse por codicia, con riesgo para ellos y de poner en peligro el resultado final del combate. En el aspecto moral, estaban prohibidas las heridas, las violaciones y los asesinatos. Sin embargo, cuando los soldados habían atravesado un largo periodo de sufrimiento, inobservaban con frecuencia estas reglas¹⁰.

En el siglo XVI se articuló una asistencia sanitaria bastante avanzada al servicio de este ejército profesional, que contaba con precedentes como los hospitales de campaña impulsados por la reina Isabel la Católica, quien se adelantó un siglo a las naciones del entorno cultural. Desde la campaña de Toro contra la Beltraneja (1476), y especialmente en la Guerra de Granada, los soldados de los Reyes Católicos siempre contaron con el «Hospital de la Reina», financiado por ella, cuyos profesionales sanitarios (médicos, cirujanos y boticarios) pertenecían a la propia Cámara de los reyes. El servicio sanitario de la reina Isabel se consolidó en los escenarios bélicos del siglo XVI. Muestra de ello fue el hospital militar de campaña instalado en 1557 en Valenciennes, también denominado «de los españoles», para las tropas destinadas en Flandes. Posteriormente, Margarita de Parma construyó un hospital militar fijo para los soldados españoles. Su hijo Alejandro de Farnesio fundó otro en Malinas (1585) para soldados italianos y españoles, que tenía una plantilla fija, más de 300 camas, y un presupuesto de 100.000 florines anuales. Los soldados también contribuían al gasto sanitario, descontado de su haber mensual el denominado «real de limosna»¹¹.

⁹ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., SÁNCHEZ DE TOCA Y CATALÁ, J. M., *Tercios de España: la infantería legendaria*, Edaf, 2006, Madrid, pp. 51-53.

¹⁰ QUATREFAGES, R., *Los tercios españoles (1567-77)...*, op. cit., pp. 253-255.

¹¹ CAMPOS DÍEZ, M.ª S., «Sanidad militar en la Edad Moderna», en MARTÍNEZ PEÑAS, L., FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. (coords.), *De las Navas de Tolosa a la Constitución de Cádiz. El Ejército y la guerra en la construcción del Estado*, Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las Instituciones, Valladolid, 2012, pp. 229-231; PUELL DE LA VILLA, F., *Historia de la protección social militar (1265-1978)*, *De la Ley de Partidas al ISFAS*, Instituto Social de las Fuerzas Armadas, Madrid, 2008, pp. 33, 37-39.

El contrato de alistamiento consistía en un compromiso que le unía al rey, con carácter irrevocable, e implicaba derechos y obligaciones por ambas partes. El soldado se comprometía a servir mientras el rey quisiera mantenerle el sueldo, a obedecer las órdenes de sus mandos y a no abandonar bandera sin licencia. A diferencia de los soldados de otras nacionalidades, no se requería voto solemne por parte de los españoles, dándose por descontada su lealtad¹².

La organización de este ejército permanente en el siglo XVI, donde muchos soldados servían de por vida, planteó la necesidad de atender a aquellos que por heridas o por edad no podían prestar un servicio activo. El rey debía volver la atención hacia los soldados más desvalidos, conforme a la tendencia iniciada en *Las Partidas*. Al principio, se otorgaron pensiones de forma graciable e individualizada a los soldados viejos e inválidos. Cristóbal Pérez de Herrera, protomédico de las Galeras Reales, elaboró y sometió a la consideración de Felipe II un proyecto de seguro de vejez, para pensionar y albergar a los militares ancianos o discapacitados, evitando que se viesan obligados a mendigar. Esta propuesta de finales del siglo XVI puede considerarse el antecedente más remoto de los Cuarteles de Inválidos, establecidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX en diversos países europeos. Felipe III, si bien no reconoció el derecho a un retiro pensionado como norma general, libró una importante suma para la proyectada Casa de Amparo de la Milicia¹³.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Las lanzas o *La rendición de Breda* muestra la capitulación de esta ciudad flamenca en junio de 1625, tras un largo asedio dirigido por el ilustre genovés Ambrosio de Spínola, al mando de los tercios. Se trata del mayor lienzo de Velázquez, a falta de *La expulsión de los moriscos*, y uno de los más conocidos. Se pintó probablemente antes del 28 de abril de 1635, para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y así mostrar las victorias españolas que mantenían la hegemonía de la casa de Austria. Este hito también inspiró una comedia dramática de Pedro Calderón de la Barca, titulada *El sitio de Bredá*¹⁴. Uno de sus personajes comenta sobre los tercios: «Estos son españoles. Ahora puedo hablar, encareciendo estos soldados, y sin temor; pues sufren a pie quedo con un semblante bien o mal pagados. Nunca la sombra vil

¹² MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Pisando fuerte. Los tercios de España...*, op. cit., pp. 39-40.

¹³ PUELL DE LA VILLA, F., *Historia de la protección social militar...*, op. cit., pp. 42-45.

¹⁴ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez...*, op. cit., p. 212.

vieron del miedo, y aunque soberbios son, son reportados. Todo lo sufren en cualquier asalto, solo no sufren que les hablen alto»¹⁵. Estos temibles soldados aparecen en el lienzo patilludos y bigotudos, detrás de sus jefes, y sobre sus sombreros asoman sus picas, las famosas lanzas que han dado nombre al cuadro. Estas se disponen a modo de reja, lo que pone de manifiesto la disciplina de los tercios (frente a las lanzas y alabardas más cortas y desordenadas de las tropas holandesas) e impiden la visión del paisaje posterior, que recrea humaredas de incendios, nubes y horizontes. Velázquez prolonga la ilusión de profundidad por medio de la alternancia de luces y claros, y la degradación de luces y sombras¹⁶.

Delante de los tercios se encuentran sus jefes, algunos de los cuales podrían identificarse con Alberto de Arenbergh, don Gonzalo de Córdoba y don Carlos Coloma. También se ha sostenido que el personaje con chambergo de plumas tras el caballo podría ser el autorretrato de Velázquez. En el centro de la composición, recortándose sobre el segundo plano de los soldados que desfilan, tiene lugar la entrega de la llave de la ciudad por Justino de Nassau, gobernador holandés, al general jefe de los Tercios de Flandes Ambrosio de Spínola, a los tres días de la rendición de Breda, que tuvo lugar el 2 de junio de 1625. El vencedor, con elegancia y una sonrisa, abraza y hace incorporarse al vencido. Calderón hace suyas estas palabras, en la escena XVI de *El sitio de Bredá*: «Justino, yo las recibo y conozco que valiente sois, que el valor del vencido hace famoso al que vence»¹⁷.

¹⁵ Versos 65-72 (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-sitio-de-breda--2/html/ff24c628-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_, 22.4.2020). Calderón era buen conocedor de los tercios, pues había servido como soldado en Flandes y Lombardía hasta 1628, huyendo de la justicia por haber matado en duelo (MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., SÁNCHEZ DE TOCA Y CATALÁ, J. M., *Tercios de España...*, *op. cit.*, pp. 251-252).

¹⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 214, 217-218. La bandera que portan los tercios es la bandera capitana de la compañía de Spínola y, en cuanto a la indumentaria, las Ordenanzas dejaban mucha libertad a los jefes, empleando como distintivo la banda roja sobre el pecho (MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Pisando fuerte. Los tercios de España...*, *op. cit.*, p. 65, 80-82, 106, 128-133). Se decía que iban «muy flamencos» al vestirse con trajes espléndidos de colores vivos, sombrero con plumas y armas damasquinadas (MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., SÁNCHEZ DE TOCA Y CATALÁ, J. M., *Tercios de España...*, *op. cit.*, p. 69).

¹⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 212, 214, 217-218. Llama la atención la actitud distraída (de indiferencia, sin expresiones de odio ni rencor) de los soldados holandeses, y especialmente de los españoles vencedores, algunos de los cuales miran, antes que a sus jefes en un momento tan decisivo, al espectador (probablemente Felipe IV). Historiadores del arte han afirmado que más que representar la escena que tuvo lugar en Breda, los jefes beligerantes parecen adoptar la actitud de dos actores de la obra de Calderón (MESTRE, B., «Felipe IV en “La rendición de Breda” de Velázquez», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre de 1979, núm. 49, pp. 192-193, en http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_arte_san_fernando/obra-visor/felipe-iv-en-la-rendicin-de-breda-de-velquez-0/html/016c4d7a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_23.html, 22.4.2020).

4. COMENTARIO GENERAL

La ciudad de Breda se encuentra situada entre Amberes y Bolduque. Constituía un punto estratégico en la defensa del Brabante, pues su ocupación suponía frenar las incursiones en las Provincias Unidas por parte de los ejércitos holandeses. En aquel momento era la sede de la casa de Orange y la ciudad mejor fortificada de Europa. El Duque de Alba la había ocupado en 1567 (cuando se inició la rebelión en Flandes), diez años más tarde la volvieron a tomar los holandeses, fue recuperada en 1581 y se volvió a perder en 1590¹⁸. Ambrosio de Spínola y Grimaldo, marqués de los Balbases y maestre de campo general de Flandes, personaje principal de *Las lanzas*, organizó las operaciones preliminares del sitio de la ciudad en junio de 1624. Pese a las reticencias de Madrid, Spínola construyó complejas obras de ingeniería (grandes trincheras, diques y canales) para impedir que la plaza (caracterizada por la solidez de sus defensas) fuese socorrida por la familia Nassau, y por el apoyo más o menos directo de Inglaterra, Francia, Holanda, Suecia, Dinamarca y otros estados protestantes alemanes. Todo ello dio al asedio de Breda resonancia en toda Europa y el talento militar de Spínola fue recompensado con la Encomienda Mayor de Santiago¹⁹.

El campamento más grande durante el asedio se levantó al sur, en Ginneken, donde se encontraba Spínola con todos los tercios, y albergaba el parque y suministros de artillería. Si bien un ingeniero italiano fue el responsable de la ejecución técnica de las obras, la infantería llevó a cabo el trabajo preliminar. Spínola, con el fin de alentarles, aseguró el pago puntual de sus salarios, frente a los usuales retrasos. La cuestión principal del asedio iba a ser qué bando moría de hambre y se rendía primero, por lo que en buena parte fue una batalla de desgaste. En el caso de los hombres de Spínola, a las condiciones de vida húmedas y frías se sumaban las privaciones de víveres y forraje, debido a las acciones holandesas y al clima, por lo que la desertión fue alta²⁰. En abril de 1625 el príncipe Mauricio falleció y le sucedió Federico Enrique de Nassau, que intentó un último esfuerzo para socorrer Breda, donde los suministros se estaban agotando. La situación logística de los sitiadores era asimismo de penuria. Por ello, ante las intenciones poco claras de Federico Enrique, Spínola decidió –como medida de precaución– reforzar sus propias líneas de suministro. El ataque final de los holandeses fracasó y Federico Enrique, consciente de

¹⁸ MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Pisando fuerte. Los tercios de España...*, op. cit., p. 327.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 328-329.

²⁰ SWART, E., «El asedio de Breda, 1624-1625», *Desperta Ferro*, núm. especial VII, 2015, p. 48.

que era imposible liberar Breda y de que los víveres se estaban agotando, permitió a Justino rendirse. La capitulación tuvo lugar el 2 de junio de 1625 y tres días más tarde la guarnición marchó con todos los honores, habiendo prohibido Spínola a sus tropas que les violentaran (hecho que posteriormente se le reprochó)²¹.

No parece sencillo determinar los motivos por los que el acaudalado banquero genovés, Ambrosio de Spínola, casado y con hijos, y ya en la treintena, decidiera empeñar su hacienda en una leva y marchar a la lejana guerra de Flandes que la Monarquía Hispánica arrastraba desde hacía años. Una vez allí tuvo que enfrentarse a los resquemores de los militares postergados y de los políticos que no creían que un banquero sin experiencia militar fuera capaz de resolver el atolladero existente, desde la época de Felipe II, en los Países Bajos. Sin embargo, los éxitos en Ostende y Frisia demostraron su habilidad militar²². La simbólica toma de Breda, sede de la casa de Nassau, fue un hito en el contexto de una guerra que seguía consumiendo vidas y un dinero cada vez más escaso. Esta capitulación –inmortalizada en el cuadro de Velázquez comentado– le convirtió en uno de los protagonistas del «año milagroso» en victorias militares de 1625. Pero la toma de Breda había consumido todos los fondos, por lo que se dejaron de lado los asedios y la guerra ofensiva, limitándose a la defensiva, lo que fue el comienzo del declive²³. Spínola había financiado campañas durante años, e incluso había puesto su fortuna personal como garantía. Pero la necesidad de obtener los medios necesarios le enfrentó con el conde-duque de Olivares, y terminó asumiendo como capitán general de Milán la compleja guerra de sucesión de Mantua, en la se había empeñado erróneamente Olivares y en la que Spínola fue traicionado por Madrid²⁴. En 1639

²¹ *Ibídem*, pp. 52-53.

²² BENAVIDES, J. I., *Spinola. Capitán general de los Tercios: De Ostende a Casal*, La esfera de los libros, Madrid, 2018, pp. 11-14, 34. En el asedio de Ostende, su formación de banquero le hizo comprender que si las tropas recibían pagas, alimentos y municiones, es decir, aquello que había escaseado en los meses previos, haría crecer la moral de los sitiadores, como así fue, y la construcción de trincheras y diques avanzó rápidamente. El fallecimiento de Felipe III y del archiduque Alberto posicionaron su lealtad a favor de la viuda archiduquesa Isabel Clara Eugenia (*Ibídem*, pp. 15, 40).

²³ *Ibídem*, pp. 15, 220.

²⁴ *Ibídem*, pp. 15-16, 34, 38, 47-48, 63, 180-181, 259-262, 271-272. El valido poseía, conforme a su morfología, un temperamento ciclotímico, que se acentuaba con la edad. Esta ondulación de su humor le encaramaba hacia su sed de poderío o a deprimirse hasta la inhibición melancólica, acompañada de un fuerte sentimiento de responsabilidad y autoacusación. Además, sentía un profundo afán de mando para lo cual sacrificaba todo lo demás: su fortuna y su vida. Parte de esta ambición fue su afán de enviar tropas y ganar batallas, algunas con bastante desacierto, debido a su deseo frustrado de gran capitán. A su excesivo poder personal, exento de capacidad de escucha de las críticas y de la realidad de su tiempo, se debió el desastre financiero y que la ruina interior de España terminara de consumarse (MARAÑÓN, G., *El Conde-Duque de Olivares: la pasión de mandar*, Espasa-Fórum, Madrid, 2006, pp. 105-106, 139, 141-142, 408-411).

Breda se perdería para siempre, al ser reconquistada por Federico Enrique de Orange. Y, con la Paz de Westfalia de 1648 España perdió definitivamente el norte de los Países Bajos y su hegemonía en el mundo²⁵.

5. APUNTE FINAL

Termino estas líneas en pleno estado de alarma y por tanto, de cuarentena general, por el Covid-19. No puedo dejar de agradecer a tantas personas su trabajo, de un valor incalculable, en la lucha frente al virus. Bien se puede aplicar a los agentes sanitarios y de seguridad, así como a tantos héroes en su mayoría anónimos, ese espíritu de soldado abnegado y entregado propio de los tercios. Y que, como «señores soldados», han mantenido con sus picas un noble combate a pie, habiendo demostrado una valentía y aguante poco comunes²⁶.

Los tercios vivían una fraternidad envolvente, positiva, y el tercio participaba de la pena o alegría de un soldado, pues «la fraternización que resulta de las suertes y desdichas de la guerra es una evidencia»²⁷. Se presenta ahora una buena oportunidad de poner en práctica esta fraternidad y la solidaridad en la búsqueda del bien común. En estas circunstancias hemos sido muy conscientes de que no hay que dejar a nadie atrás, en especial a nuestros mayores, que son nuestra memoria y a los que tanto les debemos. Juntos saldremos adelante.

INMACULADA BAVIERA PUIG
Universidad de Navarra

²⁵ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez...*, *op. cit.*, p. 214; MARTÍNEZ LAÍNEZ, F., *Pisando fuerte. Los tercios de España...*, *op. cit.*, p. 198; COMELLAS, J. L., *Historia de España moderna y contemporánea...*, *op. cit.*, pp. 233, 245-254.

²⁶ QUATREFAGES, R., *Los tercios españoles (1567-77)...*, *op. cit.*, pp. 287, 291, 296, 311.

²⁷ *Ibidem*, pp. 304-305.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El Barbero del lugar*

Autor: Jan Miel

Fecha: Siglo XVII (no consta fecha exacta de cuándo fue pintado)

Óleo sobre lienzo

Dimensión: Alto: 66 cm. Ancho: 51 cm.

Número de catálogo del Museo del Prado: P001576, expuesto en la Sala 077

Procedencia: Adquirido por Felipe V en 1727 para su colección real del Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia; posteriormente en 1794 pasó al Palacio de Aranjuez, Madrid, ubicado primero en la pieza de música y más tarde, en 1818, en la undécima pieza del cuarto del príncipe. Se desconoce cuándo pasó a la colección del Museo del Prado, aunque algunas fuentes señalan que fue a mitad del siglo XIX

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Este cuadro es obra de Jan Miel, o Jan van Bike Miel (1599-1663), un pintor y grabador de origen flamenco, probablemente nacido en Beveren-Waas, aunque también se ha referenciado su nacimiento en Amberes, lugar de su formación. Desde 1633 se estableció en Roma, donde desarrolló la mayor parte de su obra pictórica, recibiendo el apodo de «Il Cavaliere Gioo».

Desde muy pronto formó parte del círculo de los pintores holandeses y flamencos asentados en la ciudad Eterna, conocido como los «Bamboccianti» o Bambochantes, cuyo más fiel exponente fue el también holandés Peter Van Laer, cuyo apodo «Il Bamboccio» (El fantoche) dio nombre a la escuela. Siguiendo a este último, realizó obras de género de pequeño formato donde reflejaba la vida cotidiana de las clases populares de la sociedad romana.

Ingresó también en la confraternidad de los *schildersbent*, reservada a los flamencos que habitaban en Roma, alejándose del estilo Bamboccianti y evolucionando hacia un clasicismo, colaborando con Andrea Sacchi. En 1648 se convirtió en el primer pintor flamenco en ser admitido en la Academia de San Lucas de Roma, dedicándose al final de su carrera a la pintura religiosa. También colaboró en la decoración del Palacio del Quirinal, en 1656, donde pintó el fresco del Paso del Mar Rojo.

Dos años más tarde, en 1658, se trasladó a Turín a trabajar como pintor de Cámara al servicio del Duque de Saboya, falleciendo en esta ciudad en 1663.

Algunas de sus mejores «bambochadas», pinturas sobre la vida cotidiana de las clases humildes romanas, todas ellas de pequeño tamaño, se conservan en el Museo del Prado, sobresaliendo *El tañedor de vihuela*, *El carnaval en Roma*, *La merienda*, *Cabaña con sus habitantes*, y algunas otras junto a *El Barbero del lugar*; procedentes todas de la colección real.

El Barbero del lugar es un óleo que representa de forma magnífica a ese personaje generalizado en muchas culturas y lugares, el barbero, que está de pie afeitando a un hombre delante de su casa. Acompañando a ambas figuras se observa una mujer con una hilandera, probablemente la mujer del señor que está siendo afeitado; además de un joven que aparece montado en un pollino junto con un perro, delante de un arco y un niño que juega en el contexto de la escena.

El personaje del barbero no sólo constituye el centro de la obra, sino que es el mejor identificado en sus contornos, en su ropa, en sus colores y en la finalidad de la pintura: mostrar su trabajo, el de un trabajador que corta el cabello, afeita y en algunos casos realiza pequeñas operaciones de cirugía, especialmente quitando muelas, y que vende su trabajo a todo aquél que se lo demanda, sin depender de nadie en concreto. Constituía en la época expresión de lo que hoy llamamos un trabajador autónomo en sentido propio.

Conviene recordar que la figura del barbero ha sido objeto de otros pintores de la época, destacando sin duda el cuadro de Velázquez pintado hacia 1650, conocido durante mucho tiempo como *Retrato de hombre, el llamado barbero del Papa*, que durante cientos de años se consideró era el retrato de Michel Angelo Augurio, que fue barbero del papa Inocencio X, en cuyo entorno Velázquez retrató a diversas personas, incluido al propio papa. El cuadro *del barbero del Papa* se encuentra también en el Museo del Prado (Óleo sobre lienzo, 50,5 x 47 cm [P7858]), si bien recientemente se ha cuestionado que represente a ese personaje y no más bien a otro de la época y de Roma llamado «Ferdinando Brandani».

Podemos evocar igualmente *El barbero del zoco* (1897) del pintor valenciano Enrique Simonet; o el más impresionante *El barbero* (1880) del pintor griego Nikolaos Gyzis, cabeza de la llamada Escuela de Munich, que recoge la escena de un barbero cortando el pelo a un niño.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

Tras aceptar el encargo de colaborar en esta obra colectiva, el autor de estas líneas se ha visto sorprendido por el coronavirus, enfermedad contra la que ha tenido que pelear –y ha vencido– y que le ha mantenido varias semanas ingresado en un hospital público y sin poder escribir. Esta circunstancia ha hecho me viese obligado a retrasar el comentario de este cuadro de Jan Miel, pero a la vez me ha dado la oportunidad de situar el enfoque sociolaboral en el contexto de la crisis sanitaria provocada por el COVID-19, la época que nos ha tocado vivir.

Dado que el cuadro lleva más de 150 años en el Museo del Prado de Madrid, podemos compartir sin duda que nuestro barbero está domiciliado en esta ciudad, en la que en los últimos años, siguiendo la moda *hipster*, vuelven a abrirse modernas barberías, dentro del sector de peluquerías, ya con local propio, sin ningún empleado a su cargo y por tanto con la categoría de trabajador autónomo –aunque no económicamente dependiente de ningún cliente principal– sujeto pues al Estatuto del Trabajo Autónomo regulado por la Ley 20/2007, de 11 de julio. Además decidió afiliarse a una de las organizaciones de trabajadores autónomos, la UPTA (Unión de profesionales y trabajadores autónomos), vinculada a la UGT.

Y como le ha pasado a quien esto escribe, nuestro barbero se ha encontrado en medio de la pandemia del coronavirus, con el confinamiento generalizado de la población en sus casas y el cierre de determinadas actividades productivas, entre ellas las peluquerías.

El Real Decreto 463/2020, de 14 de marzo, que declaró el estado de alarma con vigencia desde ese mismo día, determinaba un conjunto amplio de sectores que tenían que suspender sus actividades, excluyendo expresamente en su art. 10.1 a las peluquerías. Y sin embargo nuestro barbero se encontró con que tres días después el Real Decreto 465/2020, de 17 de marzo, modificaba el anterior estableciendo que también quedaban suspendidas las actividades en locales de peluquerías, «salvo el ejercicio profesional de la actividad de peluquería a domicilio», lo que, a pesar de que en el cuadro se traslada al do-

micilio del cliente a afeitarlo, hacía mucho tiempo que no era el centro de la actividad de nuestro barbero.

En consecuencia, desde el 18 de marzo de 2020 se vio obligado a cerrar el local en el que desarrollaba su actividad profesional y se encontró no solamente confinado en su casa, como la mayoría de la gente, sino sin ingreso alguno, ni siquiera de clientes que tuvieran pagos pendientes, porque su actividad ordinaria (corte o lavado de pelo, arreglos de barba,...) la llevaba a cabo con pago al contado.

En esa situación, y puesto que venía cotizando de forma regular al RETA (Régimen Especial de la Seguridad Social de los Trabajadores por Cuenta Propia o Autónomos), solicitó el derecho a una prestación extraordinaria por cese de actividad, al amparo de lo dispuesto en el Art. 17.1 del Real Decreto-Ley 8/2020, de 17 de marzo, modificado por la Disposición final segunda del Real Decreto-Ley 13/2020, de 7 de abril. En efecto, nuestro barbero reunía los requisitos que en dicha disposición se establecían, fundamentalmente la suspensión de su actividad por la declaración del estado de alarma y estar afiliado, en alta y al corriente de pago de sus cuotas a la Seguridad Social. Dicha prestación tendrá una duración desde el 18 de marzo, fecha en que se suspende la actividad de las peluquerías, hasta el último día del mes en que finalice el estado de alarma y su cuantía será del 70% de la base reguladora de su cotización, en su caso con el límite del 175 por ciento del indicador público de rentas de efectos múltiples, conforme determina el Art. 339 de la LGSS.

Esta prestación no cubría todas sus necesidades como trabajador autónomo, porque tenía que seguir cotizando a la Seguridad Social, además de pagar a la Hacienda Pública el IVA e IRPF trimestral.

En cuanto a las cotizaciones a la Seguridad Social, el mismo Art.17 del Real Decreto-Ley 8/2020, de 17 de marzo, en la redacción dada por el Real Decreto-Ley 13/2020, de 7 de abril, contempla expresamente que el tiempo que dure la percepción de la prestación por cese de actividad «se entenderá como cotizado, no existirá obligación de cotizar», lo que significa que es el propio sistema público el que le cubre. Con esta regulación nuestro barbero probablemente tendrá cubierta la cotización desde el 18 de marzo hasta finales del mes de abril de 2020, o más tiempo si se alargara el estado de alarma durante el mes de mayo, o incluso más, sin que se levante la suspensión de las actividades en los locales de peluquería.

Y se está planteando solicitar el aplazamiento en el pago de las cuotas que correspondan a los meses de mayo y junio, aplazamiento que llevaría un interés de demora excepcional solo el 0,5%, al amparo de lo previsto en el

art. 35 del Real Decreto-Ley 11/2020, de 31 de marzo. La decisión de solicitar el aplazamiento dependerá lógicamente de que se levante la suspensión de la actividad de las peluquerías y pueda abrir de nuevo la barbería generando ingresos que le permitan el pago. Si no fuera así, lógicamente nuestro barbero se plantea solicitar ese aplazamiento.

Por último, y en relación con las autoliquidaciones y pagos a la Administración tributaria del Estado del IVA e IRPF correspondientes al primer trimestre del año 2020, que debería presentar e ingresar como muy tarde del 20 el mes de abril 2020, con el local cerrado y sin generar ingreso alguno, el Real Decreto-Ley 14/2020, de 14 de abril, contempla la extensión del plazo de presentación hasta el 20 de mayo de 2020. Es un plazo corto, pero desde luego nuestro barbero se va a acoger a él, a la espera de poder abrir su barbería y generar ingresos que le permitan el pago de dichos tributos, pues aunque no lo hemos contado, nuestro barbero se considera un buen cumplidor de sus obligaciones fiscales y de Seguridad Social.

4. COMENTARIO GENERAL Y APUNTE FINAL

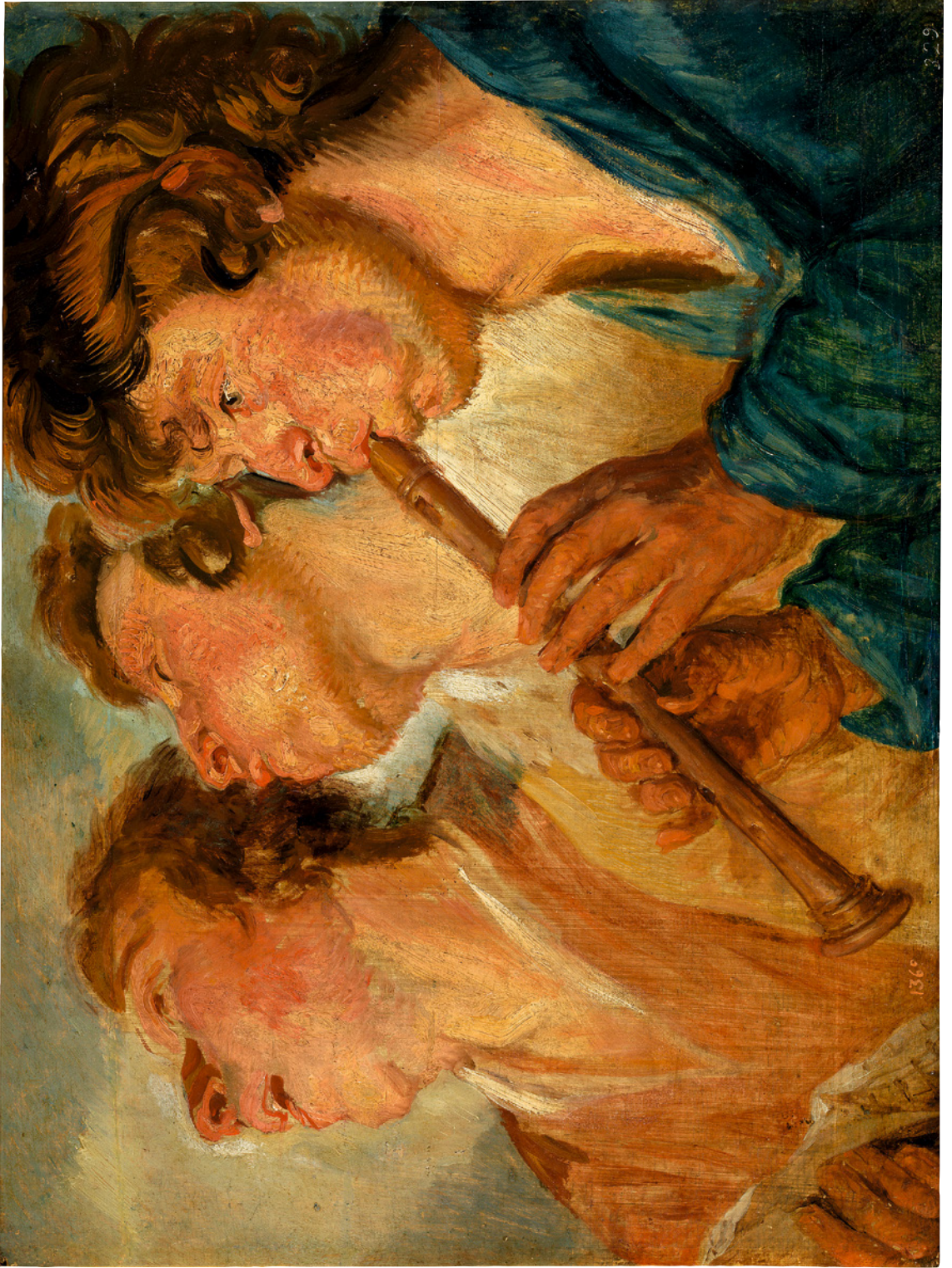
El oficio de barbero es una actividad que se ha desarrollado con funciones y contenidos muy similares a lo largo de muchos siglos, una actividad autónoma, considerada siempre como de bajo rango social. *El Barbero del lugar* es un excelente retrato de ese oficio, que hoy se lleva a cabo en las peluquerías y también en las más modernas barberías, de nuevo así llamadas, que se extienden por todos nuestros pueblos y ciudades. Porque todos, hombres y mujeres, pero en este caso los varones, necesitamos periódicamente cortarnos el pelo y, en el caso de los que llevan barba si quieren lucirla con el primor y cuidado que le da un profesional, acuden también asiduamente al barbero para que se la arregle.

El lienzo de Jan Miel, miembro de una escuela de pintores flamencos ubicados en Italia, que se dedicaron a pintar escenas de la vida cotidiana de las clases populares de su tiempo, nos sitúa en aquel tiempo, el siglo XVII en Roma, pero nos evoca a cualquier barbero de nuestro tiempo, que hoy habría sufrido las consecuencias de la pandemia que nos arrasa, y sus efectos en su trabajo, la imposibilidad de tener ingresos para su familia y una mayor dificultad aún, para hacer frente a sus obligaciones fiscales y de Seguridad Social, de las que ha sido siempre fiel cumplidor.

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

En todo caso, no puedo dejar de resaltar que en una situación como la de la pandemia que padecemos, y que ha afectado tan directamente a nuestro barbero, lo importante es cuidar de la salud de los ciudadanos y ciudadanas, y por tanto, de la salud del barbero y su familia.

MANUEL DE LA ROCHA RUBÍ
Abogado de la UGT



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Tres músicos ambulantes*

Autor: Jordaens, Jacques

Número de catálogo: P001550

Fecha: 1645-1650

Características técnicas: Óleo sobre tabla; alto: 49 cm; ancho: 64 cm

Procedencia: Colección Real

Ubicación: Museo del Prado, sala 016B

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Se trata de un boceto o estudio preliminar, no utilizado, sin embargo, en ninguna pintura posterior conocida del autor, de género o de vida cotidiana. Del arte (pictórico) recreando el arte (musical).

En el parecen representarse no tanto a tres músicos como a uno solo en tres posturas, funciones y perspectivas diferentes, lo que casa cabalmente con el carácter de boceto de la obra. A la derecha, en un primer plano, con un trazo más espeso y colorido, soplando efectista una flauta dulce o de pico; a la izquierda, en un segundo plano, algo más difuminado y monocromático, y espiritual, probablemente cantando y portando una partitura, y en el centro, en un tercer plano, aún más tenue y platónico, con los ojos y la boca apenas abiertos.

La representación es una secuencia cercana, un retrato de tres figuras anónimas, en el que el escaso fondo podría ser un cielo nublado. Y en el foco: la popular, maestra y mágica flauta, tocada con los dedos y los labios desde hace cuarenta mil años. Madera y aire.

3. COMENTARIO GENERAL

Desde el punto de vista jurídico-laboral, el engarce más propio e inmediato de los *Tres músicos ambulantes* es el trabajo artístico. La relación del arte con el trabajo y la regulación del arte como trabajo.

No cabe duda que el arte, en su consideración más específica y sublime, como actividad humana destinada a expresar la belleza, real o imaginaria, requiere cierto desarrollo evolutivo del ser humano. Por una parte, por tratarse de una manifestación simbólica desarrollada a través recursos plásticos, lingüísticos o sonoros de cierta complejidad. Por otra, por su carácter contingente y no utilitarista, al estar destinado fundamentalmente al ocio o entretenimiento y subordinarse, por tanto, a la preferente dedicación a labores necesarias para la elemental subsistencia.

Como el trabajo, el arte es una actividad eminentemente humana que se expresa de forma inteligente y planificada sobre el medio físico, cultural o simbólico, a través de técnicas más o menos sofisticadas. Sin embargo, difiere o, quizá mejor, se separa en parte, del trabajo, en su finalidad: no necesariamente productiva. Aun matizadamente, pues posiblemente el arte también constituya una seña de identidad y una necesidad o anhelo esencial de la humanidad.

Sin perjuicio de supuestos propios de tiempos y lugares más oscuros, en los que pudo desarrollarse con carácter forzoso, como trabajo esclavo o siervo, con violentas y trágicas expresiones, y también de su realización gratuita, tan presente todavía en el imaginario colectivo de la expresión *por amor al arte*, la actividad artística puede ejecutarse por cuenta propia y por cuenta ajena.

La caracterización jurídica y la especialidad del arte como trabajo está condicionada fundamentalmente por la singularidad de la cualificación y diligencia del artista: su talento y su técnica; por el objeto de la actividad e intercambio y transmisión: la creación artística e intelectual y su explotación, y también por el modo del encargo, ejecución y puesta a disposición de sus destinatarios de las obras o servicios artísticos.

En el más específico marco del ordenamiento laboral y de las notas tipológicas del trabajo asalariado, estas particularidades pueden dificultar, limitar o flexibilizar particularmente la concurrencia de la dependencia y la ajenidad.

Tan es así, que gran parte del trabajo artístico se ha desempeñado y sigue haciéndolo como trabajo autónomo y por cuenta propia, articulándose contractualmente su encargo y puesta a disposición a través de contratos civiles o mercantiles (arrendamientos de obras o servicios, contratos de edición, representación teatral y ejecución musical, cesión, etc.).

Y su más completa consolidación específica como tal trabajo asalariado en las últimas décadas, tanto en la Ley de Relaciones Laborales de 1976 como en el Estatuto de los Trabajadores desde 1980, se articuló como relación laboral de carácter especial, con un estatuto jurídico propio y diferenciado (Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto), «entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquéllos, a cambio de una retribución» (art. 1). Con un régimen de dependencia limitado a los aspectos organizativos del espectáculo de exhibición pública de la expresión artística correspondiente, dejando fuera del ámbito directivo empresarial las decisiones y actuaciones de creación artística (art. 6), y una ajenidad que no alcanza a los derechos morales de autoría, limitándose, en su caso, a los de explotación (arts. 14, 17 y ss. y 110 Ley de Propiedad Intelectual).

4. TEMAS SOCIOLABORALES

De manera más específica, el cuadro de Jordaens, y su mismo título, dan cuenta también de otros elementos más concretos susceptibles de proyectarse sobre el Derecho del Trabajo en general y sobre la relación laboral especial de artistas en espectáculos públicos en particular. A saber, se trata de un trabajo artístico de representación o interpretación musical, desarrollado por tres hombres (aunque más parece uno mismo en tres posiciones, como se dijo), y de manera ambulante o itinerante.

La música, como expresión de arte escénica desarrollada a través de un contrato de trabajo y de la referida relación laboral especial, puede ejecutarse «directamente ante el público» o para «la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo, en medios como el teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y, en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición» (art. 1.3 RD 1435/1985). Considerándose el tiempo destinado a ambas modalidades, así como el correspondiente a los ensayos, como jornada de trabajo (art. 8).

Evidentemente, en tiempos de Jordaens (1593-1678) solo cabía la primera opción, pues hasta bien avanzado el siglo XIX no se inventó el primer artefacto capaz de grabar y reproducir sonido: el fonógrafo de Thomas Alva Edison.

Es igualmente reflejo de su tiempo el hecho de que los músicos sean hombres, puesto que el trabajo de la mujer, incluso el artístico, estaba entonces normalmente recluso en el ámbito doméstico, y era silenciado social-

mente. Amén del desprestigio y desprecio que sufrió durante siglos el trabajo en las artes escénicas, agravados, cómo no, en el caso de las mujeres, cuyos papeles en representaciones teatrales eran desempeñados normalmente por hombres disfrazados. O niños, que, como excepción legal, también hoy pueden realizar trabajos artísticos por debajo de los 16 años (art. 6 Estatuto de los Trabajadores).

Y reflejo, a su vez, de la expresión artística musical, como, en general, de las artes escénicas, es su frecuente ejecución en grupo: orquestas de cámara o sinfónicas; tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, septetos y octetos; bandas, grupos o conjuntos; coros y orfeones; tunas, chirigotas, etc. Sin perjuicio, claro está, de su ordinaria diversificación funcional por instrumentos, cuerdas o voces, y de su no infrecuente estructura jerarquizada y gremial: directores, profesores, primeros instrumentistas, solistas, etcétera ¹.

En el caso de los *Tres músicos ambulantes* es clara la diversificación funcional, al menos entre voz o voces e instrumento. Incluso podría especularse sobre su organización jerárquica, al menos en el pensamiento y las manos de su creador, atendiendo a la intensidad del trazo y de los colores de cada personaje, así como a su posición y plano en perspectiva.

Por su parte, en el ordenamiento laboral, el artículo 10 del Estatuto de los Trabajadores (ET) permite la celebración de un contrato de trabajo «con un grupo de trabajadores considerado en su totalidad», representados a través de un «jefe del grupo». Modalidad contractual infrecuente en la práctica, salvo, en particular, en el ámbito de las artes escénicas: teatro, danza, circo, música... Y la clasificación y encuadramiento profesionales, ontológicos a cualquier organización productiva mínimamente compleja, se prevén igualmente en el artículo 22 de esta norma legal, «por medio de grupos profesionales», que agrupen «unitariamente las aptitudes profesionales, titulaciones y contenido general de la prestación» y que podrán «incluir distintas tareas, funciones, especialidades profesionales o responsabilidades asignadas al trabajador», con remisión a la negociación colectiva.

Se trata, en fin, de músicos ambulantes, modalidad de representación escénica y musical de gran tradición, destinada a llevar el arte y la cultura al pueblo, más allá de la corte y la aristocracia, donde, en parte, pudo estar encerrada algún tiempo. Y también encuentra su proyección jurídico-laboral, paradigmáticamente en el ámbito de la contratación: por temporadas, actuaciones,

¹ Véase al efecto, por ejemplo, el Real Decreto 1245/2002, de 29 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Organización y Funcionamiento de la Orquesta Nacional de España (BOE de 11 de diciembre de 2002), o el Acuerdo de modificación del Régimen especial de trabajo de la Orquesta Sinfónica y Coro del II Convenio colectivo de la Corporación RTVE (BOE de 30 de enero de 2015).

giras, bolos, etc. (art. 5 RD 1435/1985); de la movilidad geográfica, cuyo régimen resulta inaplicable respecto de los trabajadores «contratados específicamente para prestar sus servicios en empresas con centros de trabajo móviles o itinerantes» (art. 40 ET), o de la protección de Seguridad Social, que incluye específicamente la cobertura de los períodos de inactividad de los artistas (art. 249. ter Ley General de la Seguridad Social), así como, con carácter más general, las contingencias derivadas del accidente de trabajo *in itinere*, sufrido «al ir o al volver del lugar de trabajo» (art. 156 LGSS).

5. APUNTE FINAL

En sus primeras acepciones lingüísticas, el arte es la capacidad o habilidad para hacer algo: ¿es todo el trabajo? Incluso el conjunto de preceptos y reglas necesarios para ello: ¿es el Derecho del Trabajo? También la maña y la astucia. Pero en su dimensión más sublime: las bellas artes, constituye el empeño de la capacidad humana en expresar la belleza, real o imaginada².

El arte es todo y es ningún trabajo. Es lo que sobra o se desprende del trabajo. El recurso liberado tras la supervivencia y el bienestar más elementales. Es el trabajo, la creación y el fruto del artista, y el descanso, el recreo y el disfrute del trabajador.

Es lo necesario y lo contingente. Lo útil y lo inútil. Lo siervo y lo libre. El negocio y el ocio. El *ars–artis* latino y la *τέχνη-téchnē* griega. La perfección, dedicación y entrega que convierte al trabajo en artesanía.

Un juego, como el deporte, también relación laboral de carácter especial por el singular talento requerido y por su búsqueda de la perfección, en este caso física (*altius, citius, fortius*), en el que se juega-toca-play. Es lo gratuito y lo oneroso. La precariedad y la riqueza. Porque el arte, no tiene precio.

IGNACIO GONZÁLEZ DEL REY RODRÍGUEZ
Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Oviedo

² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *San José con el Niño dormido en brazos*

Autor: Camilo, Francisco (Madrid, 1615-1673)

Número del Catálogo: P005170

Fecha: 1652

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. Alto: 234 cm.; Ancho: 174 cm.

Inscripciones: [ángulo inferior izquierdo:] Francisco Camilo / faciebat 1652

Procedencia: Toledo, Convento de los Carmelitas Descalzos; Madrid, Museo de la Trinidad

Ubicación: Huesca, Museo Provincial, en depósito del Museo Nacional del Prado. No Expuesto

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La atención del observador es atraída de inmediato por los semblantes de quienes ocupan el centro de la composición. La bondad y el carácter íntimo de la escena así lo merecen. La placidez de los rostros y la aparente buena salud que denotan emanan paz y predisponen a la empatía. Es inevitable traer a colación la anécdota protagonizada por Felipe IV cuando, tras contemplar los catorce lienzos sobre *Las metamorfosis* de Ovidio manifestó que Júpiter parecía Jesucristo y Juno la Virgen Santísima; a Camilo siempre se le ha considerado inclinado a lo dulce, devoto. También aquí el pintor se ha esmerado en transmitir un mensaje agradable, casi almibarado, sublimando la realidad en busca de un componente espiritual concordante con la identidad de padre e hijo.

Reparemos asimismo en las manos del Niño Jesús, acordes a su escasa edad, regordetas cual corresponde a un lactante, sosteniendo una esfera sobre

la que luego volveremos. Lo mismo cabe decir de los piecillos, trazados con exquisito gusto tanto por lo que respecta al que vemos frontalmente (el derecho) cuanto al que aparece en escorzo y se inclina apuntando hacia el suelo. El artista ha establecido un juego de paralelas y diagonales con las manos del adulto; la izquierda recogiendo el cuerpecillo del infante; la derecha sirviendo de soporte para el mismo; ambas se adivinan fuertes y huesudas, acostumbradas al esfuerzo pero en absoluto deformes o heridas.

Como acaba de advertirse, entre las manitas del niño, tan primorosamente diseñadas, aparece un objeto muy revelador: nada menos que el orbe, la convención iconográfica utilizada para identificar a su portador como redentor, como triunfador sobre el mal que nos acecha. Felizmente ayunas de místicas aureolas o de exageradas coronas metálicas, las dos figuras transmiten cercanía y humanidad; el pequeño globo terráqueo sobre el que reposan las manos de Jesús, sin embargo, recuerda su trascendencia histórica. Para una persona ignorante de esa identidad quizá pudiera pasar por ser una especie de juguete o tranquilizante de las inquietudes infantiles, pero es evidente que no ha sido esa la intención del artista que, acorde a los preceptos de la iglesia contrarreformista, trataba de hallar la eficiencia doctrinal a través de las imágenes.

Veamos ahora las vestimentas de los personajes. No parece que el carpintero se haya vestido con ropa muy adecuada para trabajar. Sin embargo, si prescindimos del espectacular manto con el que se cubre, al tiempo que envuelve parcialmente a su hijo, lo cierto es que el jubón o sayo (de cabeza a pies) bien pudiera ser una prenda multiuso, desde luego favorecida por la paleta colorista del pintor.

¿Qué decir de la gloria con sus coros angélicos, y la paloma simbolizando el Espíritu Santo? En realidad estos elementos son los que aportan el verdadero carácter religioso a la obra y convierten la visión laboralista en algo forzada. Estamos ante una pintura pensada para lucir en espacios dedicados al culto, no en edificios civiles donde se comercie o desarrollen actividades productivas.

Un par de elementos accesorios llaman la atención asimismo. El asiento es una robusta silla de madera, aparentemente de formato imperial, ancha y baja, quizá situada al través; quién sabe si construida por su propio usuario. En el ángulo superior izquierdo el único angelote que aparece de cuerpo entero es portador de una rama de arbusto, larguísima y delgada, con alguna flor y hojas; en el ángulo opuesto podemos entrever cierta vegetación que no aparenta ser de la misma especie. El juego de sombras impide precisar la composición de

la balastrada a la que se ha aproximado San José para reposar mientras su hijo duerme.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

El personaje adulto retratado guarda relación con el trabajo de los oficios predominantemente manuales pero necesitados del dominio de diversas técnicas o conocimientos. La tela que contemplamos permite apreciar ese aspecto al incorporar diverso utillaje, propio de un carpintero.

Que el propio artesano sea quien acuna a su bebé, sin que se advierta presencia femenina alguna, constituye todo un síntoma de lo que actualmente se identifica como corresponsabilidad en el cuidado de hijos.

Por otra parte, que las herramientas compartan espacio con la tierna escena familiar llama a revisión el modo en que se concilia la actividad profesional y laboral. Todo indica que nos encontramos con un modelo de cierta *conmixtión*, en el que no aparecen claramente diferenciadas ambas esferas sino más bien entremezcladas.

El ambiente, mejor sugerido que plasmado, se acompasa más con un escenario doméstico que con un verdadero espacio de actividad profesional; es probable, incluso, que Camilo no haya tenido dificultad alguna en presentar la escena, tal cual la vemos, por ser un hecho frecuente que en la actividad pictórica un mismo entorno sirva para fines heterogéneos, en clara manifestación del trabajo a domicilio (¿o el domicilio en el trabajo?).

Las cuestiones sobre seguridad y salud laboral aparecen un tanto postergadas si se advierte que el adulto del cuadro no tiene los pies protegidos adecuadamente; una regla, un compás y un tablón de madera vienen a significar que estamos ante la figura de San José. Por descontado, el lactante no se halla en entorno adecuado, siendo muy factible que pueda inhalar diversas sustancias tóxicas o caer al suelo si su progenitor tropezara al incorporarse.

La placidez facial de ambos varones concuerda con la migración que han soportado en semanas anteriores (el pequeño de ellos, todavía en el claustro materno) y todo ello, sin necesidad de acudir a fuentes evangélicas, apunta seguramente hacia la consideración de José como un autónomo modesto y capaz de sustentar a su corta familia con el esfuerzo de su trabajo.

Resulta de todo punto ucrónico pensar en que el menor y su progenitor pudieran haberse beneficiado de prestaciones asistenciales, de modo que ese aspecto escape a la inspiración del artista.

4. COMENTARIO GENERAL

Suponiendo su condición de trabajador autónomo, el carpintero José de Nazaret tiene derecho a conciliar su actividad profesional con la vida personal y familiar, incluyendo el suspender la actividad profesional como consecuencia del nacimiento de su hijo (art. 4.3.g Estatuto del Trabajo Autónomo [LETA]). La inevitable ausencia de ingresos que ello acarrea es compensada mediante el abono de un subsidio equivalente al 100% de la base reguladora (el promedio de lo cotizado en los seis últimos meses), siempre que él hubiera venido cumpliendo sus obligaciones en la materia (art. 319.1.a Ley General de la Seguridad Social).

También debe recordarse que todo trabajador autónomo tiene derecho a su integridad física y a una protección adecuada de su seguridad y salud en el trabajo (art. 4.3.e LETA). Aunque no parece que sea el caso de nuestro personaje, interesa asimismo subrayar que si debe operar con equipos, productos, materias o útiles proporcionados por la empresa para la que ejecute su actividad y la realiza fuera del centro de trabajo de tal empresa, ésta asume obligaciones especiales (art. 8.5 LETA).

5. APUNTE FINAL

Si la enlazamos con el contexto actual, el laboralismo puede contemplar esta pintura de *San José con el Niño dormido en brazos* con las siguientes claves:

1.^a El varón, ejerciendo su corresponsabilidad, no aparece solo como la persona encargada de aportar el suministro de bienes materiales a su unidad familiar.

2.^a La ausencia de modernas instituciones de conciliación (permisos, prestaciones económicas, etc.) aboca a que los mismos espacios físicos y temporales sean compartidos por tareas familiares y laborales.

3.^a La presencia de herramientas de carpintero en un ámbito doméstico sugiere que estamos ante alguien que trabaja por cuenta propia.

4.^a El aparente descuido con que aparece esparcido el utillaje profesional concuerda con la escasa conciencia coetánea en materia de seguridad y salud laboral.

5.^a La total ausencia de presencia femenina activa los conceptos de género menos representado o de acción positiva.

6.^a La escasa edad del menor sugiere que todavía podrían beneficiarse sus progenitores de la pausa por lactancia o de la reducción de jornada si es que prestasen su actividad en régimen asalariado, lo que no parece el caso.

7.^a La ausencia de empleador ante quien ejercer derechos de seguridad laboral o de adaptación de jornada pone en el primer plano la necesidad de reforzar la protección del autónomo.

8.^a El desarrollo de actividades industriales en el propio domicilio invita al recordatorio de las peculiaridades que la Inspección de Trabajo debe observar en tales casos.

ANTONIO V. SEMPERE NAVARRO
Catedrático de Universidad



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Las meninas*

Autoría: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660)

Data: 1656

Ubicación: Museo Nacional del Prado

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 3,18 x 2,76 m

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El cuadro no siempre fue conocido por su título actual, habiendo ido cambiando a lo largo de los años. Así, en el inventario del Alcázar de 1666 se le menciona como *Retrato de la señora emperatriz con sus damas y una enana*, título que, amén de obviar a algunos personajes reflejados en el lienzo, en nuestros días no se caracterizaría por su corrección política. Tras el incendio del Alcázar, a partir de 1734 aparece citado como *La familia del Señor rey Phelipe Quarto* y, posteriormente, fue lacónicamente titulado como *La familia*, hasta ser conocido como *Las meninas* en el Catálogo del Museo del Prado redactado por Pedro de Madrazo en 1843.

El referido título finalmente asignado a la obra induce a cierta confusión, toda vez que el protagonismo no radica precisamente en las «meninas» (expresión de origen portugués que se correspondería con las mujeres que acompañaban y asistían a la joven realeza en su rutina diaria, que frecuentemente eran hijas de señores), ya que la ubicación de la infanta Doña Margarita María de Austria en el centro del primer plano del lienzo, donde se cruzan los ejes frontal y transversal, pone de manifiesto que ella es el principal objeto de atención del cuadro. La infanta Margarita, que parece tener poco más de un lustro de edad, era la cuarta hija de Felipe IV, pero la primera que tuvo con su segunda esposa, Mariana de Austria.

Llama la atención el inusual protagonismo visual de la propia figura del pintor, quien consigue uno de sus evidentes objetivos ciertamente ególatra: perdurar en la historia junto a su obra. En términos actuales nos encontraríamos ante un curioso *making of* sobre la elaboración de un cuadro en el que Velázquez se autorretrata durante la creación de la obra junto a las otras ocho personas retratadas, cuya colocación, según los numerosos analistas del cuadro y el propio catálogo oficial del Museo del Prado, no es en modo alguno azarosa.

En primer término, siguiendo un orden compositivo ondulante, de izquierda a derecha, según la visión del espectador, virtualmente previsto por el artista a través del palpitante reflejo especular de los reyes, nos encontramos, como acabamos de apuntar, con el propio Velázquez pintando frente a un gran lienzo cuya parte trasera y bastidor aparecen parcialmente en el cuadro, restando *glamour* al conjunto de la obra. A lado del artista, ocupando el centro, está la infanta Margarita, flanqueada a ambos lados por dos meninas que la atienden, respectivamente, María Agustina Sarmiento, que es la que le ofrece agua en un búcaro, e Isabel de Velasco. Inmediatamente después, aparecen una enana, Maribárbola, y un diminuto bufón, Nicolasito Pertusato, que patea al adormilado mastín. Por detrás de éstos, aparecen en un plano umbrío Marcela de Ulloa, guarda menor de damas y un guardadamas varón sin identificar. Por último, al fondo de la estancia, que es el obrador del pintor en el Alcázar, vemos la silueta a contraluz de José Nieto, jefe de tapicería de la reina, que abre o cierra la puerta del alargado cuarto, cuyo espacio, perspectiva, atmósfera, líneas, luces y sombras, magistralmente reflejados por el pintor, constituyen una de las principales características de la obra, que abarca el espacio físico del espectador hasta el extremo de hacerle sentirse dentro de la estancia, viviendo el sosegado instante.

En definitiva, nos encontramos ante un curioso autorretrato del pintor del Barroco, que, a su vez, refleja el retrato de los personajes que aparecen en la obra mientras se están retratando en el propio lienzo también retratado. Todo es un juego de roles dentro de un enigmático bucle en el tiempo, porque nunca sabremos el estado en el que se encuentra el lienzo cuya trasera aparece pintada, probablemente mientras se estaba pintando la parte delantera. Aunque no faltan comentaristas que sugieren que el lienzo podría estar en blanco o, algo más verosímil, que se recoge el momento en el que Velázquez está retratando a los reyes que aparecen reflejados en el espejo del fondo. De ahí que haya llegado a decirse que lo que hay en el caballete es un misterio porque nunca podremos darle la vuelta al lienzo y ver lo que hay en él.

El pequeño tamaño de las figuras del fondo no les resta protagonismo, ya que se trata de la imagen de un espejo en el que se ven reflejados nada menos

que el rey Felipe IV y la reina Mariana, que eran espectadores de la elaboración del cuadro, como ahora lo somos nosotros de la obra culminada. Salvo que se comparta la tesis según la cual lo que se refleja al fondo es un retrato de la pareja real y no la pareja real reflejada en un espejo. Un enigma más de la enigmática obra.

No son ajenos los historiadores a algunas diatribas sobre la fecha del cuadro (1656), ya que, si bien la edad de la infanta Margarita guarda cierta coherencia con su aspecto físico, la Cruz de Santiago que luce Velázquez en su pecho le fue otorgada al pintor en 1659, es decir, tres años más tarde. Algunos estudiosos salvan esta confusión señalando que dicha cruz fue añadida al cuadro con posterioridad o, según algún estudioso de la biografía del artista, que era fruto de su imaginación y deseo.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

1. El artista se retrata «trabajando»

No es nada habitual que un pintor se refleje o autorretrate pintando, es decir, trabajando, decisión valiente decisión que adopta Velázquez tratando de invocar ser algo más que un artesano: un artista, como por aquella época se venía reconociendo a literatos o músicos. Al protagonismo del pintor, se suma la alegoría del arte de la pintura, al aparecer reflejados al fondo sendos originales de Rubens y Jordaens. Pese al carácter generalmente liberal del arte y las extraordinarias dotes que requieren los artistas, necesarias con frecuencia de inspiración, si tenemos en cuenta la dependencia de Velázquez de los encargos y sostenimiento por parte de la casa real, en nuestros días bien podría considerarse al artista como un trabajador por cuenta ajena o un trabajador autónomo económicamente dependiente, en este contexto, de la casa real para la que venía prestando sus cualificados servicios. No en vano, el artista luce en el cinto la llave de aposentador de palacio, un cargo muy cercano al rey que velaba por mantener el orden en todos los lugares por donde transcurría la vida cotidiana del monarca.

2. Lugar de trabajo y retribución

Lo que en nuestros días podría considerarse como centro o lugar de trabajo se ubica en el del pintor en el Real Alcázar de Madrid, una fortaleza con-

vertida en palacio real donde vivía el Rey Felipe IV (1621-1665) con su familia. Noble y privilegiada ubicación, notoriamente diferente a los habituales talleres de bohemios artesanos o artistas, que requerían un esfuerzo logístico para los pintores, pero que en este caso, como a otros «artistas reales», el espacio de trabajo o el acceso al mismo le era facilitado por los reyes.

De alguna manera, cabe colegir que esa prebenda vendría a ser una retribución en especie que, sin lugar a dudas, vendría complementada por el correspondiente salario en metálico en reales de aquella época, sumida, como otros tantos períodos de nuestra historia, en una recesión económica que afectó especialmente a la monarquía española por su costosa política exterior, lo que llevó a una subida de impuestos de cuya contribución probablemente estarían exentos los empleados de la casa real.

3. Personal al servicio del hogar: «meninas»

Las meninas o meninos que, como venimos comentando, dan nombre finalmente al cuadro y que en nuestros días vendrían a encuadrarse en la relación laboral especial de personas al servicio del hogar familiar, eran aquellos pages que entraban en palacio a servir al príncipe y a las personas reales. Las ropas con las que ambas meninas van ataviadas denotan que su procedencia, a diferencia de nuestra época actual, no era de clases bajas y que sus labores no eran fundamentalmente de humilde y denodado esfuerzo de limpieza o similares, sino de acompañamiento y asistencia. Otro personal al servicio palaciego se ocuparía de aquellas labores menos cualificadas o reconocidas, con toda probabilidad, sin otra contraprestación que un precario techo, raídas ropas, sencillo camastro y escasas viandas.

Curiosamente, en aquellas épocas no predominaban dentro del personal auxiliar las mujeres, como acontece casi exclusivamente en la actualidad, si bien los meninos asistían normalmente a los hombres y las meninas a las mujeres. En uno u otro caso, la indisimulada etimología lusitana de la palabra (*meu nino*) nos pone de manifiesto que se trataba de niños de corta edad, en sintonía con la impunidad y los abusos del trabajo de menores de edad (a mayor abundamiento, no retribuido) hasta épocas muy cercanas a la nuestra.

No son las meninas el único tipo de personal auxiliar al personal al servicio de la familia real reflejado en la obra, apareciendo igualmente en el lienzo un guarda de seguridad con el que parece estar discutiendo la monja, cuya actividad cotidiana aun en nuestros días no siempre queda subsumida en el ámbito de las relaciones laborales.

4. Otros trabajadores

Con menos protagonismo y, con toda probabilidad, con menor notoriedad o relevancia, también prestaba servicios a la casa real otro tipo de artesanos o artistas también reflejados entre el elenco de personajes del cuadro, como el encargado de tapices reales José Nieto Velázquez, quien aparece sujetando la cortina de la puerta del fondo, cuyo estatus era conocido como chambelán o noble que se encargaba de acompañar o servir al rey.

Por otra parte, vestida con ropas que no desentonan con la infanta y las meninas, aparece María Bárbola Asquín, una enana hidrocéfala que a la muerte de su señora, la condesa de Villerbal y Walther, pasó a formar parte del servicio de palacio. Según ponen de relieve los estudios de la época, esta trabajadora era curiosamente retribuida en metálico y en especie «con paga, raciones y cuatro libras de nieve durante el verano».

Absolutamente reprochable en nuestros días sería la figura del bufón Nicolás Pertusato, que aparece jugando con un perro y que llegó a ser ayuda de cámara del Rey Carlos II.

4. COMENTARIO GENERAL

El inusual número de personas retratadas, que incluyen al propio artista autorretratado, nos presenta un variado y llamativo abanico de relaciones personales y de trabajo de unos y otros con los reyes, que también aparecen –nunca mejor dicho– reflejados en el cuadro, que se corresponderían con trabajadores por cuenta ajena o, quizá en algún caso, con trabajadores por cuenta propia de nuestra época. Es más, en las lógicas y notorias coordinadas en las que se contextualizan los derechos de los trabajadores en nuestros días, algunas de esas actividades laborales, profesionales o artísticas, y otras muchas, de algún modo sería fácil encontrarlas aun en no pocos palacios o casas reales.

5. APUNTE FINAL

Recapitulando los sucintos comentarios y reflexiones de esta obra maestra, destacamos la reivindicación del autor como artista, más allá del artesano, aunque con una dedicación prácticamente exclusiva a sus «empresarios reales», por lo que, como la mayoría de sus colegas, su trabajo no se mueve solo o principalmente por impulsos de inspiración, sino por encargo de quienes le

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

pagan y de quienes, al fin y al cabo, depende su subsistencia. Su centro o lugar de trabajo, al tiempo ser su lugar de residencia, es nada menos que un palacio real, siendo una de las dependencias de tan regio sitio la que se plasma en el lienzo.

Alrededor del personaje que constituye el epicentro del cuadro, la Infanta Margarita de Austria, toda una serie de empleados, casi ninguno de ellos inerte, se encuentran en diferentes poses y actitudes. Cabe predicar de las vidas retratadas las mismas luces, sombras y penumbras que conviven en esta –en todos los sentidos– grandísima obra.

FRANCISCO RUBIO SÁNCHEZ

*Catedrático (E. U) de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
de la Universidad de Extremadura*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: La fábula de Aracne, popularmente conocido como *Las hilanderas*

Autor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Diego Velázquez)

Fecha: 1655-1660

Sala 015A del Museo del Prado

Técnica: Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

En esta obra puede apreciarse una representación de la vigencia de los derechos fundamentales en el ámbito del contrato de trabajo y, en especial, de la libertad de expresión, como contraposición a las potestades disciplinarias del empresario.

Por otra parte, se contextualiza en el ámbito de la industria textil, sector mayoritariamente feminizado. No resulta casual que se trate de un trabajo sometido a altas dosis de precariedad, caracterizado por muy amplias jornadas de trabajo, incumplimientos de la normativa vigente, etc., cuando no se halla inserto dentro de la economía informal o sumergida.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La obra comentada muestra una serie de representaciones correspondientes a diversos momentos temporales del relato ilustrado.

En un primer plano, se encuentran cinco mujeres, dos de las cuales protagonizan la escena. Junto a la rueca en movimiento, encontramos a una anciana que está hilando. De forma llamativa, muestra su pierna izquierda casi to-

talmente destapada, desvelando la inexistencia de rasgos de edad avanzada, evidenciándose que se trata en realidad de Atenea, una diosa de aspecto joven, disfrazada para la ocasión. La otra protagonista de la imagen, de espaldas, es Aracne, una mujer joven que está devanando una madeja que sostiene con su mano derecha. Ambas se encuentran en un taller, junto a numerosos artilugios de elaboración de tejidos de lana, y son acompañadas por otras tres mujeres que observan su trabajo o las acompañan en la labor.

Según el relato mitológico que inspira la obra de Velázquez, Aracne presumía de sus capacidades, lo que llegó a oídos de Atenea, que la retó. La diosa adoptó el aspecto de una anciana, con falsas canas y un cuerpo débil que le requería apoyarse en un bastón. Esto hizo que Aracne la menospreciase por considerarla incapaz de vencerla, tras lo cual la diosa mostró su verdadera imagen (momento representado en la pintura con la pierna destapada). En su pugna, Atenea tejió una representación de los dioses infringiendo castigos a humanos que osaban desafiarlos y convirtiendo a algunos de ellos en animales. Aracne, por su parte, tejió sobre la actuación inmoral de muchos de los dioses, burlándose de ella. Entre otras, representó el rapto de Europa por parte de Zeus.

En el espacio del fondo se aprecia a otras cinco mujeres. Observando con atención puede distinguirse que no forman parte del cuadro situado al final del taller. Estas mujeres representan otra escena, en la que Atenea, ataviada con un casco, discute con Aracne, único personaje que se encuentra frente al espectador. Ambas se encuentran acompañadas, de nuevo, de otras tres mujeres que observan la escena. Esta imagen representa la reacción de Atenea, que, según el relato, destruyó la obra de Aracne que, enfadada, se ahorcó. No obstante, la diosa, compadecida, la revivió y la convirtió en araña (hecho que está a punto de ocurrir en la escena), castigándola a pasar el resto del tiempo tejiendo su telaraña.

Por último, debe destacarse el cuadro que se sostiene tras ellas, en el que se representa *El rapto de Europa*, de Tiziano. Se trata de una escena mitológica en la que Zeus, transformado en toro blanco, raptó a la joven Europa y la llevó sobre sus lomos a la isla de Creta. Solo allí reveló su verdadera identidad a la joven, a la que tomó, convirtiéndola finalmente en la primera reina de la isla.

4. COMENTARIO GENERAL

En la obra tiene lugar una peculiar representación del conflicto con el poder. Autorizados como estamos a interpretar esta obra, libremente, en clave sociolaboral, podemos extrapolar el conflicto representado al enfrentamiento

del trabajador, que ostenta la fuerza de trabajo, frente al empleador, propietario de los medios de producción y titular del poder directivo. Por supuesto, nuestra lectura libre exigirá adaptar al contexto real y actual la medida tomada por Atenea (dado que es difícil imaginar a una empleadora transformando a su empleada en una araña), siendo el despido disciplinario la consecuencia más verosímil. El mencionado poder directivo, en el ámbito de la relación de trabajo, se traduce en la nota de dependencia, que, a su vez, se identifica con la potestad organizativa, por la que el empresario puede establecer los criterios que deben regir la forma de ejecutar el trabajo, y la sancionadora, a través de la cual el patrón puede disciplinar al trabajador que no cumpla con las obligaciones propias del contrato de trabajo. Ambos aspectos se nos vienen a la mente al observar el disgusto que le provoca a Atenea el contenido representado por Aracne y su consiguiente represalia en contra de la joven tejedora (cierto es que la diosa no actúa como empleadora de Aracne, pero sí ocupa una posición claramente superior, que con su castigo a la rebelión se afana en reafirmar).

Ahora bien, la dependencia característica de la relación laboral no puede traducirse en ningún caso en una restricción de los derechos fundamentales del trabajador que, como se ha señalado con reiteración, no pueden permanecer al margen de la relación laboral, quedando fuera de la empresa.

En este caso, sin duda alguna, Aracne se limitó a representar sus opiniones a través de su propia elaboración artística, amparándose así en la libertad de expresión que actualmente le reconocerían los apartados a y b del art. 20.1 de la Constitución Española. Además, y aunque pueda considerarse que dicha opinión pudiera ser desabrida y pudiera molestar, inquietar o disgustar al receptor, en ningún caso podría ser calificable como una ofensa verbal o física al empresario, a las personas que trabajan en la empresa o a los familiares que convivan con ellos, tal y como tipifica el art. 54.2.c como causa de despido disciplinario.

Por otra parte, merece ser destacado el papel del trabajo femenino en la representación, ya que la totalidad de personajes son mujeres. Además, en el contexto cultural sobre el que estamos proyectando nuestra interpretación, la costura ha sido considerada el oficio femenino por antonomasia. Su aprendizaje se ha producido tradicionalmente en el ámbito familiar, trabajándose además en casa, la cual se transformaba a su vez en espacio laboral. Esta profesión se interconectaba, además, con la reclusión de las mujeres en el hogar, invisibilizando las actividades profesionales que resultaban frecuentemente indispensables para la economía familiar. Solo una vez que se aprendía el oficio, se comenzaba a trabajar en talleres de costura.

Las consideraciones anteriores podrían parecer atributos de épocas pasadas, pero no es así. En España, según datos del INE, a finales de 2019 la industria manufacturera suponía el 12,5% de los trabajadores ocupados, de los que, a su vez, el 27,82% eran mujeres y el 72,18% restante hombres. Sin embargo, en el sector de la confección de prendas de vestir, que se sitúa dentro de dicha industria, el 67,79 % de las personas ocupadas eran mujeres, frente al 32,21% de hombres. También merece ser destacado que, a nivel mundial, el 80% de las personas que trabajan en la industria textil son mujeres. Significativamente, en el año 2019, el porcentaje de mujeres en el conjunto de Consejos de Administración de las empresas que forman parte del IBEX-35 sigue siendo inferior al 25%.

En este sentido, debe recordarse que la prohibición de medidas discriminatorias no afecta exclusivamente a las decisiones por las que se imponga un trato menos favorable a una mujer, sino también a lo que se ha denominado discriminación indirecta, esto es, aquella actuación aparentemente neutra que pone a personas de un sexo en desventaja particular con respecto a personas del otro (art. 6.2 de la Ley de Igualdad). Se trata de una discriminación disimulada, frecuentemente oculta, y que por lo general se muestra difícil de probar. Se presenta en situaciones como aquellas en que las retribuciones son idénticas en una misma categoría profesional, pero se puede observar que en las categorías peor remuneradas existe un predominio de mujeres; o en casos en los que las mujeres deben renunciar a la posibilidad de promocionar laboralmente, en tanto que esta promoción conlleva auténticas dificultades para conciliar su vida familiar y laboral.

5. APUNTE FINAL

En términos hegelianos, la relación entre empresario y trabajador es, sin duda, dialéctica. Además de asimetría, existe una mutua oposición, donde los adversarios pugnan por su propio reconocimiento, para lo que deben negar a su vez el de su contraparte. Desde ese punto de vista es, precisamente, a través del proceso de creación de cultura –muy gráficamente representado en esta obra– como los trabajadores («esclavos») tratan de alcanzar la libertad. No resulta casual que se haya reconocido la condición de fundamental al derecho a la creación literaria, artística, científica y técnica.

Las consecuencias de dicha relación de dominación son doblemente padecidas por las mujeres, que a lo anteriormente expuesto ha de sumar el conflicto con los hombres, propio del patriarcado (si bien es cierto que se trata de

una situación mayoritaria, peculiarmente no es el caso de la obra aquí comentada, donde quien ejerce el poder es Atenea, primando así la defensa de su superioridad de clase sobre la de género). Indudablemente, la normativa vigente en materia antidiscriminatoria ocupará un papel fundamental al crear un marco que hará posible la autodeterminación de la mujer en cuanto a su relación de subordinación. Sin embargo, justamente por apreciar el carácter dialéctico de dicha relación, resulta fundamental entender que la pugna por conseguir su liberación del «amo» será dinámica. Esto exigirá, de un lado, comprender que la normativa deberá actualizarse de forma constante hasta conseguir el objetivo perseguido; y, de otro lado, entender el error que supone dejar la solución del problema en manos exclusivas del legislador que, no casualmente, hoy en día sigue llevando la marca del género masculino.

ANTONIO FOLGOSO OLMO
Abogado

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar, (2007). El trabajo en la confección textil: un oficio de mujeres. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, t. 19, 371-392.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2019). Encuesta de población activa. Ocupados por sexo y rama de actividad. Cuarto trimestre 2019. Disponible en: <https://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=4128> (consultado el 17/03/2020).
- OVIDIO NASÓN, Publio, (1887), *Las metamorfosis*. Madrid. Biblioteca Clásica.
- RUBIO SÁNCHEZ, Francisco, (2018). Discriminación Indirecta. En Sánchez Trigueros, C. (Dir.), *Un decenio de jurisprudencia laboral sobre la Ley de Igualdad entre mujeres y hombres* (pp. 201-224). Madrid: Editorial BOE.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Los segadores de la tierra de promisión*

Autoría: Escalante, Juan Antonio de Frías y

Fecha: 1668

Ubicación: No expuesto

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 114 x 150 cm.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Son diversas las cuestiones jurídico-laborales que suscita la observación de esta obra pictórica por parte del iuslaboralista. La primera de ellas, más genérica, nos conduce a determinar bajo qué régimen jurídico se desarrolla el trabajo agrícola preindustrial que se observa en el lienzo. Las restantes cuestiones, más específicas, se refieren al trabajo de la mujer en el sector agrícola, al trabajo de los menores y a las duras condiciones de trabajo propias del sector agrícola que hacen del todo imprescindible garantizar los necesarios descansos durante la jornada laboral.

De conformidad con lo expuesto, la primera cuestión que por defecto profesional plantea al iuslaboralista el análisis de esta obra es la de determinar bajo qué régimen jurídico se encuentran desarrollando la actividad agrícola de la siega los labriegos que aparecen en el lienzo.

En una situación idílica, los hombres y mujeres que aparecen en la escena serían los propietarios de la finca, que previamente, con el sudor de su trabajo, se habrían encargado de sembrar y cuyos abundantes y generosos frutos ahora estarían recogiendo; a tal efecto, todo el núcleo familiar estaría colaborando en estas tareas agrícolas, que, a su vez, repercutirían en beneficio de dicha unidad familiar y del conjunto de la comunidad en la que la misma se integra. Ade-

más, este núcleo familiar, gracias a los excedentes obtenidos en campañas anteriores, habría podido levantar un pequeño molino con el que obtener el grano que posteriormente se ofrece al mercado.

Sin embargo, la distribución de la propiedad de la tierra, tradicionalmente concentrada en unas pocas manos, esencialmente, nobiliarias o eclesiásticas, no permite ser tan optimistas al respecto, de modo que cabe suponer que los labriegos que aparecen en la escena no se encuentran segando sus propias tierras, sino campos que son propiedad de otros.

En segundo lugar, el destacado lugar que ocupa en el lienzo la participación de una mujer en la siega del trigo llama especialmente la atención al estudio del Derecho del Trabajo, no en vano, contribuye de manera notable a la visibilización del trabajo de la mujer en el campo. Esta apreciación, lleva inexorablemente al iuslaboralista a reflexionar sobre el papel de la mujer en el mundo del trabajo y, especialmente, en el sector agrícola.

A tal efecto, entre las causas en que históricamente se ha apoyado la discriminación laboral de las mujeres, sin lugar a dudas, cabe destacar la división de roles tradicionalmente asignados a los hombres y mujeres, de modo que mientras que se ha considerado que los primeros son los responsables de sustentar económicamente a la familia, correspondiéndoles en consecuencia una función productiva, a las segundas se les ha atribuido una función reproductiva y de cuidado del hogar. En este contexto, si realmente se quiere lograr la efectiva igualdad entre mujeres y hombres en el ámbito laboral, deben adoptarse medidas que rompan con el referido esquema de reparto de roles sexuales entre ambos colectivos.

Una tercera cuestión que inexorablemente llama la atención al iuslaboralista es la presencia en el lienzo de un niño que parece colaborar en las tareas agrícolas desarrolladas por los adultos. No queda claro el grado de participación del menor en dichas tareas agrícolas que, en todo caso, parecen ser de carácter auxiliar, pero sí puede deducirse de la escena que el mismo ya participa junto a su familia del trabajo en el campo, tal vez, descuidándose de algún modo sus necesidades de instrucción y en perjuicio de su desarrollo personal.

Aunque afortunadamente en nuestro entorno más próximo el trabajo infantil se encuentra prácticamente erradicado, no ocurre lo mismo en otros lugares del mundo, donde prolifera el trabajo de los niños, principalmente en el sector agrícola. A tal efecto, tal como señala la Organización Internacional del Trabajo, en todo el mundo, el 60 por ciento de todos los niños trabajadores con una edad comprendida entre los 5 y los 17 años trabajan en la agricultura (incluidos el cultivo, la pesca, la acuicultura, la silvicultura y la ganadería) lo que equivale a más de 98 millones de niñas y niños. Además, la mayoría de estos

niños trabajadores (el 67,5 por ciento) son miembros de la familia que no cobran ninguna retribución.

Finalmente, un último elemento que llama la atención a quien observe el lienzo desde una perspectiva laboral es el ofrecimiento a los labriegos por parte del niño que figura en la escena de un succulento pan, con el cuál, además de recordarse la condena bíblica que recae sobre la humanidad, de tener que ganarse el pan con el sudor de la frente, se intuye que, tal vez, ha llegado el necesario y merecido descanso en las largas y extenuantes jornadas laborales propias de las actividades agrícolas. No olvidemos que la práctica habitual en el campo de trabajo a destajo favorece este tipo de abusos en la jornada laboral de los trabajadores del campo, con las consiguientes consecuencias negativas que los mismos suponen para la salud de las personas trabajadoras.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

En una mies se ven cuatro labriegos que, si bien en el contexto de esta obra pictórica deben ser israelitas en la tierra prometida, podría tratarse de campesinos de cualquier otro lugar del mundo en el que se acude al cultivo del trigo como una de las principales vías de sustento de la población y, por tanto, no nos podría extrañar que se tratara de campesinos que siegan un campo de trigo en cualquier lugar de la península ibérica. Se observan las caras y las manos curtidas de los campesinos, consecuencia de las duras condiciones en las que los mismos desarrollan su labor; no cabe duda que las largas jornadas de trabajo, la realización de tareas que comportan un gran esfuerzo físico, el trabajo en la intemperie, unas veces bajo un sol abrasador y otras veces con un intenso frío, han acabado dejando mella en los rostros y los cuerpos de estos labriegos. Al encontrarnos ahora en el momento de la siega del trigo, no cabe duda que los mismos estarán soportando un calor sofocante, del que, en la medida de lo posible, tratan de protegerse, cubriéndose todos ellos la cabeza con distintas gorras y sombreros. En un lugar destacado del cuadro encontramos el utensilio que, junto con las propias manos de los labriegos, se configura como el principal instrumento de trabajo para la siega del trigo, que no es otro que la hoz, que con el tiempo llegará a ser uno de los principales símbolos de la lucha obrera.

En un plano muy destacado del cuadro, cuanto menos en una posición de igualdad a la de los labriegos de sexo masculino, encontramos una campesina, que participa también en los trabajos de siega, y que aparece partiendo una espiga y portando sobre su hombro un enorme haz de trigo. A diferencia de los

hombres que aparecen en la escena, la mujer no porta una hoz, sino que parece limitarse a recoger el trigo ya segado por estos. Aunque la mujer es retratada con rasgos físicos mucho más suaves que los de los hombres que aparecen en la escena, también parece sufrir las inclemencias del tiempo, de modo que también se protege del rigor del sol mediante un amplio sombrero. Por lo demás, su atuendo no parece el más adecuado para trabajar, pero, sin lugar a dudas, el vestido y las joyas que la engalanan realzan la idea de abundancia y de bienestar propias de la tierra de promisión, que, a su vez, queda claramente plasmada en la abundante cosecha que se está recogiendo.

En un segundo término del cuadro aparecen dos escenas adicionales, en la primera, a la izquierda del lienzo, un muchacho, tal vez un niño, tiene un pan en la mano que parece estar ofreciendo a los cansados labriegos para que estos puedan reponer fuerzas; en la segunda, ubicada a la derecha del cuadro y muchos más difuminada, puede contemplarse una choza en la cual se observa a un nombre que ofrece a una mujer el grano obtenido del esfuerzo de campesinos y campesinas, con el que, probablemente, posteriormente esta mujer elaborará el pan tan necesario en aquel momento y en la actualidad para el sustento de la población.

4. COMENTARIO GENERAL

Siendo distintas las cuestiones jurídico-laborales que nos plantea la contemplación de este lienzo, detengámonos brevemente en cada una de ellas.

Teniendo en cuenta las fechas en las que se pintó este cuadro, hacia finales del siglo XVII, cabe suponer que el trabajo de los labriegos ya no se presta bajo un régimen de servidumbre, que incluiría tanto el trabajo del siervo, como el de sus familiares, no en vano, en este momento ya se habían debilitado en gran medida las relaciones de servidumbre predominantes en épocas anteriores, en favor del trabajo contractual de quienes no eran titulares de derechos reales sobre la tierra. A tal efecto, entre los sistemas más habituales de trabajo en las explotaciones agrarias del momento cabría destacar los contratos de aparcería y los arrendamientos, pero también, ya de forma más o menos generalizada, la contratación de jornaleros a los que se les pagaba un salario, es decir, los contratos de prestación de servicios agrarios. En otros términos, lejos de las tradicionales cargas personales de los siervos propias del sistema feudal, que nos situaban ante un trabajo forzoso, ahora nos encontramos ante un trabajo agrícola que ya se presta en régimen de libertad por parte del campesino. Esto no significó, ni mucho menos, que la situación de estos labriegos pasara

a ser mucho más benigna, no en vano, con carácter general muchos de ellos se mantuvieron en una situación de absoluta miseria.

En todo caso, no cabe duda que esta nueva forma de trabajar, especialmente por lo que respecta a la contratación de jornaleros agrícolas, constituye un antecedente inmediato del trabajo por cuenta ajena, objeto de regulación por parte del Derecho del Trabajo. A tal efecto, el art. 1.1 del Estatuto de los Trabajadores establece que «esta ley será de aplicación a los trabajadores que voluntariamente presten sus servicios retribuidos por cuenta ajena y dentro del ámbito de organización y dirección de otra persona, física o jurídica, denominada empleador o empresario».

Respecto a la participación de la mujer en el trabajo agrícola, a primera vista, este sector económico no parece ser una excepción a la regla general de la menor participación de la mujer en el mundo del trabajo, más bien al contrario, cabe apreciar una importante masculinización de este sector. Ahora bien, pese a ello, no cabe duda que el papel de la mujer en la agricultura ha sido históricamente y sigue siendo en la actualidad de gran importancia, habiendo contribuido decisivamente a que el sector agrícola, tanto a nivel mundial, como a nivel español, haya logrado las actuales magnitudes económicas y sociales. Sin embargo, al no gozar este trabajo de la mujer en el campo del suficiente reconocimiento jurídico, económico y social, su trabajo se ha visto muchas veces invisibilizado. A tal efecto, cabe recordar que, en el ámbito de la explotación familiar, muchas mujeres comparten con los hombres las tareas agrarias, pero en la mayor parte de los casos, tan sólo los hombres figuran como titulares de las explotaciones, mientras que las mujeres aparecen como cónyuges en la categoría de «ayuda familiar», de modo que las mismas colaboran en la explotación, pero no tienen más derechos que el de ser hija o esposa del titular varón de la misma.

En ese contexto, el 5 de enero de 2012 entró en vigor la Ley 35/2011, de 4 de octubre, sobre titularidad compartida de las explotaciones agrarias, cuyo objetivo es mejorar la participación femenina en las organizaciones agrarias y visibilizar el trabajo de las mujeres. A tal efecto, en la Exposición de Motivos de esta norma ya se establecía que «En el ámbito de la explotación familiar del medio rural, son muchas las mujeres que comparten con los hombres las tareas agrarias, asumiendo buena parte de las mismas y aportando tanto bienes como trabajo. Sin embargo, en la mayoría de los casos, figura sólo el hombre como titular de la explotación agraria, lo que dificulta que se valore adecuadamente la participación de la mujer en los derechos y obligaciones derivados de la gestión de dicha explotación, en condiciones de igualdad. En España, más del 70 por ciento de los titulares de explotación agraria son hombres». No parece, sin embargo, que esta norma esté dando por el momento los resultados esperados.

Por lo que respecta a la participación de los niños en las tareas agrícolas que parece apreciarse en el lienzo, no cabe duda que la lucha contra el trabajo infantil constituye el primer embrión a partir del cual surge el Derecho del Trabajo, no en vano, una Ley de 1873, conocida como Ley Benot, tiene la virtualidad de ser considerada la primera norma laboral aprobada en el Estado español y que entre sus logros cabe destacar la previsión de una edad mínima para la admisión en el trabajo.

La previsión de una edad mínima para la admisión en el trabajo se ha mantenido hasta la actualidad, en que el art. 6 del Estatuto de los Trabajadores prevé que «se prohíbe la admisión al trabajo a los menores de dieciséis años», con la única excepción de la participación de estos en espectáculos públicos previa autorización en casos excepcionales de la autoridad laboral, siempre que no suponga peligro para la salud ni para la formación profesional y humana del menor.

Específicamente para los trabajos agrícolas, también debe tomarse en consideración el Decreto de 26 de julio de 1957 sobre Industrias y Trabajos prohibidos a mujeres y menores por peligrosos o insalubres, aun parcialmente vigente, que específicamente para el supuesto de las tareas de siega a mano en el campo, que son las que se recogen en el lienzo, establece que se prohíbe a los varones menores de dieciocho años y a las mujeres de menos de veintiuno dicha actividad por considerarse que se trata de un trabajo penoso y generador de peligro de accidentes.

Pese a ello, tradicionalmente ha resultado muy habitual en zonas rurales que los menores acompañen a sus padres y abuelos, especialmente, en las campañas de recolección. En este punto, resulta oportuno recordar que la propia Organización Internacional del Trabajo considera que no debe confundirse con el trabajo infantil la participación de los menores en algunas actividades agrícolas, siempre que sean adaptadas a la edad del niño, que conlleven riesgos menores y que no representen un obstáculo a la escolarización y al disfrute del tiempo libre. Estas actividades pueden perfectamente formar parte de una infancia normal en un contexto rural y contribuir a un mejor desarrollo de estos menores.

Cabe recordar, además, en este punto que los trabajos familiares quedan excluidos del ámbito de aplicación del Estatuto de los trabajadores, salvo que se demuestre la condición de asalariados de quienes los llevan a cabo (art. 1.3.e) del Estatuto de los Trabajadores). A tal efecto, se consideran familiares, siempre que convivan con el empresario, el cónyuge, los descendientes, ascendientes y demás parientes por consanguinidad o afinidad, hasta el segundo grado inclusive y, en su caso, por adopción.

Respecto a las duras jornadas laborales y la necesidad de descanso que las mismas comportan, cabe recordar que una de las primeras manifestaciones del intervencionismo del Estado en la regulación de las relaciones laborales fue la limitación de la jornada de trabajo. A tal efecto, el Real Decreto de 3 de abril de 1919 establecía con carácter general la jornada máxima legal de ocho horas en todos los trabajos.

La importancia de la limitación de la jornada de trabajo se aprecia en que la misma se encuentra recogida en el propio Texto Constitucional, en cuyo art. 40 se indica que los poderes públicos garantizarán el descanso necesario, mediante la limitación de la jornada laboral. En desarrollo de esta previsión el actual art. 34 del Estatuto de los Trabajadores prevé que «la duración máxima de la jornada ordinaria de trabajo será de cuarenta horas semanales de trabajo efectivo de promedio en cómputo anual». Sin embargo, determinadas actividades, entre las que se encuentran las agrícolas, por la índole o por las circunstancias de los servicios prestados, no están sometidas a las normas generales sobre jornada de trabajo, sino a los preceptos del Real Decreto 1561/1995, de 21 de septiembre, sobre jornadas especiales de trabajo. A tal efecto, entre las ampliaciones de la jornada de trabajo que contempla esta norma se incluyen las referidas al trabajo en el campo, para las que se prevé, entre otros aspectos, que «en las labores agrícolas, cuando las circunstancias estacionales determinen la necesidad de intensificar el trabajo o concentrarlo en determinadas fechas o períodos (...) podrá ampliarse la jornada hasta un máximo de veinte horas semanales, sin que la jornada diaria pueda exceder de doce horas de trabajo efectivo (...)». Así como que, «los trabajadores a que se refieren los apartados anteriores deberán disfrutar de un mínimo de diez horas consecutivas de descanso entre jornadas». Igualmente, entre las limitaciones de la jornada que contempla esta norma, se incluyen algunas específicamente dirigidas al trabajo en el campo previéndose al respecto que «en aquellas faenas que exijan para su realización extraordinario esfuerzo físico o en las que concurren circunstancias de especial penosidad derivadas de condiciones anormales de temperatura o humedad, la jornada ordinaria no podrá exceder de seis horas y veinte minutos diarios y treinta y ocho horas semanales de trabajo efectivo».

5. APUNTE FINAL

Si acudimos al Diccionario de la Real Academia Española, se contienen dos acepciones para el término de Tierra de Promisión que figura en el título de esta obra pictórica. Por una parte, sería la tierra que, según la Biblia, Dios

prometió al pueblo de Israel, pero, por otra parte, se trataría de una tierra muy fértil y abundante. Centrándonos en esta segunda acepción, no cabe duda que las ilustrativas imágenes que se reproducen en el lienzo nos muestran, precisamente, esta tierra tan fértil y abundante, que se manifiesta en la copiosa cosecha que los labriegos se encuentran recogiendo en este momento de la siega del trigo.

Pues bien, llegados a este punto no podemos evitar preguntarnos por qué habitando la humanidad en una Tierra de Promisión, al menos, hasta que los excesos del hombre no la echen a perder, ya sea por el cambio climático o cualquier otra circunstancia, sigue existiendo tanta miseria y desigualdad social. En otros términos, por qué en un planeta que podría satisfacer con creces todas las necesidades de la humanidad, millones de personas siguen pasando hambre y viviendo en la más absoluta miseria. Y no me refiero exclusivamente a quienes habitan en el tercer mundo, sino a quienes conviven entre nosotros en condiciones de absoluta exclusión social.

No cabe duda que es obligación de todos colaborar para que este planeta pueda llegar a ser verdaderamente una Tierra de Promisión para todos aquellos hombres y mujeres que lo habitan.

JOSEP MORENO GENÉ
Profesor Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Lleida



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Pastor con Ganado*

Autor: Philipp Peter Ross, seudónimo Rosa de Tívoli (Frankfurt del Meno, 1657-Roma, 1706)

Número del Catálogo: P002208

Fecha: Último tercio del siglo XVII

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. Alto: 94 cm. Ancho: 130 cm

Inscripciones: [ángulo inferior izquierdo:] 1108 [número que consta en el Catálogo del Museo del Prado de 1854-1858, repetido en el Inventario del Real Museo de 1857]

Procedencia: Colección Real, sita en la Séptima Pieza del Cuarto del Príncipe del Palacio de Aranjuez, 1818, núm. 4

Ubicación: Museo Nacional del Prado. No expuesto

2. EL ARTISTA

Philipp Peter Ross nació en Frankfurt del Meno en el año 1657 y murió en Roma en 1706. Más conocido por su seudónimo, Rosa de Tívoli, debe ese evocador sobrenombre a la compra de una residencia en la ciudad de Tívoli, la antigua Tibur, en la región del Lacio, en la margen izquierda del río Aniene, afluente del Tíber, al noroeste de Roma. El contacto del artista con el suelo itálico fue muy temprano, pues a los veinte años tuvo la oportunidad de conocer el taller barroco de Giacinto Brandi (1621-1691), gracias a una ayuda concedida por el Landgrave de Hessen, taller que no tuvo en su formación la experiencia luego adquirida en el del holandés Pieter van Laer, «El Bamboccio» (c. 1599-c. 1642), pintor de escenas campesinas e ilustre grabador de animales domésticos, particularmente équidos.

De influencia barroca muy visible, Rosa de Tivoli no excede la valoración de artista de segunda fila, perjudicado al ser tenido por alemán en Roma y por italiano en Hessen y, además, borrado como tantos de sus coetáneos por el brillo de la estrella del barroco, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Un artista, por lo demás, monotemático que renuncia a abrir mayores espacios temáticos, copista de sí mismo, dedicado a la reproducción de animales de todas las especies –en sus grandes óleos *Orfeo y los animales* y *Animales camino del Arca*– y muy predominantemente de las cabañas vacuna, caprina y ovina, de lo que es buena muestra este cuadro titulado *Pastor con Ganado*.

Por el famoso vínculo entre Pintura y Poesía, se hace difícil pensar que Ross no conociera los versos bucólicos de Horacio (65-8 a. C.) y Virgilio (70-19 a. C.) y que no admirara el *locus amoenus*, las imágenes de la naturaleza armónica y armonizadora de los hombres que la compartían, tan presentes en el *Beatus ille* del venusino, al que pertenece este conocidísimo pasaje... *bajo la vieja encina o sobre la acolchada/hierba es plácido tumbarse,/mientras entre las altas orillas mana el agua,/se deja oír el ave silvestre, y el eco de la espesura del arroyo convida/a un dulce dormir*¹. Lector de este *Épodo II*, quizá tampoco se le escapara a Rosa de Tivoli la reserva a la felicidad rural que Horacio deslizó en los cuatro últimos versos de aquella composición, por boca del usurero Alfius... *¡qué paz y sosiego los del campo, pero yo prefiero continuar con mis productivos negocios en la ciudad!*².

Es igualmente presumible que Rosa de Tivoli fuese admirador de los poetas italianos influidos por los clásicos latinos: la correspondencia de Dante (1265-1321) con el gramático y latinista contemporáneo Giovanni del Virgilio (cronológicamente deslocalizado), los *Bucolicum Carmen* de Petrarca (1304-1374) y de Boccaccio (1313-1375) y que encontrara complacencia en *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro (c. 1456-1530), la novela bucólica en la que el pastor, a falta de otro cómplice, confía sus lamentos de amor a su ganado, recibidos seguramente con apatía por el rebaño... *tantas veces la he llamado/que ya entiende mi ganado/oyéndome la nombrar/y se buelve a me mirar/como estoy tan lastimado*. Y aunque églogas, sonetos y canciones fueron las expresiones poéticas características del Renacimiento, sería menos verosímil presumir que nuestro artista conociese las *Serranillas* del Marqués de Santillana (1398-1458), la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (1503-1536), la *Canción de la Vida Solitaria* de Fray Luis de León

¹ Traducción libre de... «libet iacere modo sub antiqua ilice,/modo in tenaci gramine:/labuntur altis interim rivis aquae,/queruntur in silvis aves,/fontesque lymphis obstrepunt manantibus,/somos quod invitet lovis», versos del *Épodo II*.

² Traducción libre de... «haec ubi locutus faenerator Alfius,/iam iam futurus rusticus,/omnem redegit Ibdus pecuniam,/quaerit Kalendis ponere», cuatro últimos versos del *Épodo II*.

(1527-1591), la elegía *Amarilis* de Fernando de Herrera (1534-1597), *La Galatea* de Cervantes (1547-1616) o *Pastores de Belén* de Lope de Vega (1562-1635)...

3. EL CUADRO

Pastor con Ganado es un óleo sobre lienzo de tamaño medio-grande (94 x 130 centímetros), de presentación horizontal por tanto, aunque no exhibido en el Prado. Proviene de la Colección Real, sita en la Séptima Pieza del Cuarto del Príncipe del Palacio de Aranjuez. Inicialmente catalogado en el Inventario de Fernando VII, de 1814-1818, está hoy catalogado con la referencia P002208³. Como otros muchos del mismo artista y motivo –*Rebaño de Carneros con su Pastor* (002209), *Rebaño de Cabras* (P002210), *Pastora con Cabras y Ovejas* (P002211) y *Vacas, Ovejas y Cabras* (P006168)– corresponde al último tercio del siglo XVII, un momento histórico de grandes convulsiones europeas, plagado de guerras, revueltas, epidemias, hambrunas, descenso demográfico y crisis económica, de las que no se libraran los «estados» italianos, sujetos a la dominación sucesiva de España, Austria y Francia.

Quizá por ello la intención inocultable del cuadro es la de ofrecer un oasis de serenidad y de paz concesivo del protagonismo a los dos conjuntos de Ovejas y de Cabras y a la única Vaca del lienzo, dado el escaso interés que el pintor manifiesta por el paisaje, aunque haga en él un guiño a la cercana aldea. El ganado corresponde probablemente a las razas que en ese momento eran propias de la campiña romana, quien sabe si relacionadas, una a una, con la Gentile di Puglia, la Alpina y la Maremma del Lacio, pero todavía sin presencia de la merina castellana, la mejor productora de lana de la época, cuya exportación quedó prohibida por la Mesta hasta bien entrado el siglo XVIII, lo que retrasó la creación de la actual Merinizzata. Las figuras de los diez herbívoros son bellas y proporcionadas, y también la del can, pues la excesiva disparidad de tamaño con su amo se explica a la vez por la juventud del pastor y por la buscada fortaleza del perro guardián, que parece no responder a raza definida sino a cruce mestizo, con características más propias de los perros ovejeros que de los perros boyeros.

³ El paso de los años ha conocido tres catalogaciones numéricas de este lienzo. Con el núm. 1108 aparece en el ángulo inferior izquierdo del propio cuadro y en el Catálogo del Museo del Prado de 1854-1858, repetido en el Inventario del Real Museo de 1857. Cambia en el Catálogo del Museo del Prado de 1872-1907 al número 1551, pero a partir de ese momento el número que se le asigna es invariablemente el 2208, tanto en el Catálogo del Museo de 1910 cuanto en el de 1942-1996, numeración mantenida en la actualidad como se ha dicho.

Lo que efectivamente sí refleja el cuadro, una vez más, es la implicación intrínseca de la poesía y de la literatura, inmejorablemente expresada por el lírico griego Simónides de Ceos (556-467 a. C.) con su brillante tesis de que... *la poesía es pintura que habla y la pintura es poesía muda*. La idea la universalizó, varios siglos después, la oportunidad de Horacio, genio de frases inolvidables del tipo *carpe diem*, que en este caso fue la de *ut pictura poesis*, escrita en su *Ars Poetica* o *Epistula ad Pisones*, (c. 20 a. C.), conviniendo en que... *como la pintura, así es la poesía*.

4. LOS ASPECTOS SOCIOLABORALES

Son muy expresivos los aspectos laborales que permite el cuadro comentar. El primero de ellos sería la dureza del oficio de pastor, sujeto a jornadas agotadoras de prado o monte y de cerrado o corral, a descansos diarios, semanales y anuales apenas disfrutados, a retribuciones miserables e inveteradamente en especie, a despidos libérrimos y, sobre todo, a las agresiones de las inclemencias del tiempo en las cuatro estaciones del año, sin las ropas adecuadas para combatir el frío, la lluvia, la nieve y los calores de los largos meses del estío, hasta que aparecieron los plásticos –asesinos de la naturaleza y protectores del pastor–, que permitieron suplir la pesada manta mojada, parda y blanca, por leves prendas ajustadas. El gran Garcilaso de la Vega, en los versos 13 a 17 de la *Egloga II*, ve en el pastor a una persona enferma y descontenta, pero la irresistible atracción del *locus amoenus* le lleva a transformar, por boca del pastor Albano, esa desgraciada situación corporal y anímica en otra de satisfacción plena... *el dulce murmurar de este rüido,/el mover de los árboles al viento,/el suave olor del prado florecido,/podrían tornar, de enfermo y descontento,/cualquier pastor del mundo, alegre y sano...* Pero la verdad es y fue muy otra, como dicta la experiencia personal, a poco que se haya tenido contacto con los pastores de esos tres ganados ovino, caprino y vacuno y por mucho que la poesía y la pintura la disfracen, pues la cacareada vida sana campestre arrinconó las medidas de prevención de las hoy llamadas zoonosis, que en sus diversas patologías castigaron a los pastores, sin conocer sus denominaciones médicas, con tuberculosis, carbunco, clamidiosis, brucelosis, fiebre Q, tiña ectiva, salmonelosis, criptosporidiosis, mastitis, leucosis, leptospirosis, fiebras de Malta... las más de las veces tragándose los achaques y las mermas de salud hasta el final de sus vidas.

Expuestos, por demás, los pastores a la soledad por encima de lo soportable, siervos con frecuencia de los hombres y siempre de los animales y de sus exigencias productivas, andar sin límite en busca de los buenos pastos, mato-

rral y montanera, controlar los apetitos animales por los manjares de titularidad ajena –fuente de disputas sin cuento sobre las lindes de las fincas rústicas–, ordeñar sus ubres, esquila o cortar sus lanas y sus pelos, aprovechar sus cuernos, sacrificar sus vidas con ritos ancestrales, transportar sus pesados canales, sin otra herramienta que sus callosas manos y la amistad fiel de sus canes, sus zurroneos, su navaja, sus ondas y, en su caso, sus flautas, caramillos, zampoñas y seringas, el pastoreo ha sido el oficio al que las normas laborales y sociales no han llegado todavía, ni parece que nunca puedan llegar porque se viene prefiriendo el cambio de oficio a las ventajas de esa teórica protección.

La imagen del cuadro muestra a un jovencuelo ataviado con los elementos característicos del pastor de cualquier tiempo y lugar, la zamarra de piel de oveja, los guantes y las botas de piel de vaca –cuando no los peales de lana– y un sombrero protector de los caprichosos cambios climáticos, amén de la descolgada cachava o cayada de fresno y el imprescindible zurrón, oculto probablemente tras la acariciada peña y en el que se repartían el espacio hospitalario la sal, el cuerno aceitero o liara, un pedazo de pan de centeno y quizá algún trozo de tocino, cecina o queso, más el cazo de mil usos para el condimento de las migas de pan duro, de la modesta caldereta de carnero o el temple de la leche más a mano y de menor salida comercial. Fiesta si el azar puso en sus manos algún gazapo o liebre o pájaro de cualquier especie, aceptada la razón de que... «todo ave que vuela, sirve para la cazuela». En los versos de *Pastores de Belén*, Lope contrasta la modestísima comida con la autosatisfacción del pastor... *el pobre almuerzo aliña,/come y da de comer a los dos bueyes,/y en el barbecho o viña,/sin envidiar los patios de los reyes,/ufano se pasea/a la vista de las casas de su aldea...*

Junto a ello, el pastoreo ha sido una de las reservas más potentes de la explotación del trabajo infantil y del trabajo femenino, presentes en el recuerdo de los grandes poetas de todo tiempo... *al pie dessa grand montaña/a la que dicen de Verçossa,/vi guardar muy grand cabaña/de vacas moça fermosa*, versos de una de las agraciadas *Serranillas* del Marqués de Santillana... Si estos abusos han ido remitiendo no ha sido tanto por el impacto de las normas protectoras cuanto porque niños y mujeres van dando la espalda al oficio al que tanto derroche de medias fuerzas han venido prestando discriminadamente, pese a todo lo cual aún colaboran a que España sea la tercera potencia ganadera de la Unión Europea, segunda en ganado ovino y caprino y sexta en ganado vacuno, por referirnos solo a los animales pintados por Rosa de Tívoli.

Si fijamos la atención en los propietarios de pequeños rebaños o hatos, los hoy llamados autónomos –pastor y autónomo ha sido históricamente un oxímoron–, su condición social sigue siendo lamentable, desprovistos de renta

segura y privados de protección pública no solo por la inobservancia de la establecida, sino por la ausencia, tardanza o parquedad de su establecimiento. Víctimas propicias del escalón entre el coste de la crianza de sus reses y el precio por la venta de sus productos, se ha convertido en una cuestión caliente de solución complejísima, porque al lado de los costes que adiciona la cadena de intermediarios hasta llegar al consumidor, algunos productos ganaderos no son demandados por los mercados, caso de la lana, una fuente histórica de riqueza y, en la actualidad, en muchos países productores, con el principal problema de encontrar un lugar adecuado donde tirarla.

5. MORALEJA

Para un laboralista, la bucólica imagen del cuadro puede tornarse en una imagen desgarrada si la presencia del pastor es el camino que lleva de la abundancia de las maravillas al recuento de las miserias. Una cosa es gozar de las bondades de la naturaleza y otra bien distinta trabajar en ella no ya de sol a sol, sino de sol a luna, porque ciertas tareas de los pastores se realizan en la oscuridad vespertina, cuando la majada o el aprisco favorece la durísima labor del ordeño del ganado. Ese contraste entre el mito y la realidad ya se encuentra en Horacio, cuando decide relativizar el excesivo entusiasmo provocado por el *beatus ille*, concluyendo el poema con la cínica palabra de un usurero. Cierto que esa reticencia no siempre se explícita, y así Virgilio canta a los... *oh! afortunados campesinos, si supierais la suerte que os acompaña lejos de las discordias civiles, obteniendo de la tierra pródiga el fácil sustento*⁴... Pero la realidad social ha mostrado que la explotación ganadera, en todo tiempo, y en la mayor parte del mundo de hoy, se mantiene anclada en situaciones de servidumbre y, en el mundo occidental desarrollado en las imprescindibles subvenciones públicas, incapaces empero de arrinconar el sufrimiento de la aleatoriedad.

Lo que no quita para que, de vez en cuando, sea bueno contemplar cuadros como el de Rosa de Tívoli y extraer de ellos los perfumes de los campos, apaciguando las tripas del alma con alguna reconfortante lectura sobre el mito del armonioso orden de la naturaleza.

LUIS ENRIQUE DE LA VILLA GIL

Catedrático Emérito de Derecho del Trabajo y Seguridad Social por la UAM

Abogado laboralista

⁴ Traducción libre de... «o fortunatos nimium, sua si bona norint/agrícolas, quibus ipsa, procul discordibus armis,/fundit humo facilem victum justissima tellus!»... versos 459-460, de la *Geórgica II*.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El bufón Francisco de Bazán*

Autor: Juan Carreño de Miranda

Fecha: 1680

2. CONTEXTO HISTÓRICO

El bufón, como personaje prototípico, tiene una larga tradición en la Historia. En efecto, en el mundo clásico ya tuvo cabida en la literatura, sobre todo en las obras escritas por los grandes comediógrafos romanos, como los que aparecen en la obra del hispano M. V. Marcial, así como en representaciones artísticas o, incluso, en utensilios de uso cotidiano, lo que pone de manifiesto que la figura del bufón o persona dotada de una vis cómica, debido a su físico o a su ingenio, no era ajena a la cultura grecolatina como personaje cercano a los poderosos, amparada, incluso, bajo sus mantos protectores ¹.

Justamente esa cercanía al poder está presente en la segunda acepción que contiene el Diccionario de la Real Academia Española de la palabra bufón, al definirle como «personaje encargado divertir a Reyes y cortesanos con chocarrerías y gestos». Y para eso es para lo que sirvieron los bufones, particularmente en la Corte de los Austrias Menores, cuya presencia y, en algunos casos seguramente también, su influencia en determinados asuntos quedó reflejada por los más importantes pinceles de la época, como fue el caso de Diego Velázquez, pintor de varios bufones que, solos o en compañía de per-

¹ En la antigua Roma era tradición que el general victorioso, cuando entraba en la ciudad aclamado por los vítores, además del botín que exhibía, se hiciera acompañar de un loco, cuya función era injuriarlo y ridiculizarlo durante el desfile para recordarle su condición humana y sus límites, así como la caducidad de los éxitos.

sonajes de la realeza, nos enseña unas veces únicamente sus deformidades, pero otras también nos transmite la agudeza de los pensamientos que encierran, mostrándonos unos ojos penetrantes, escrutadores de la realidad, perfectamente captados por el gran pintor barroco para indicarnos que se trata de personas reflexivas.

Porque no ha de dudarse, algunos bufones tenían ideas sobre la realidad que les rodeaba y, no solo eso, sino que, amparándose en su cercanía y en la supuesta incapacidad para ofender que su condición les otorgaba, les era permitido decirle al monarca lo que nadie se atrevía a expresarle, cuyo paradigma lo representa el bufón del Rey Lear, a quien Shakespeare faculta no solo para entretener al monarca, sino para advertirle de la estupidez de sus actos.

3. UNA APROXIMACIÓN AL PERSONAJE

De la tradición pictórica de retratar a los que en la época eran reconocidos como «gente de placer» en la Corte de los Monarcas de la Casa de Habsburgo forma parte el retrato de Francisco de Bazán, inmortalizado por Juan Carreño de Miranda ya en la postrimería de su vida, casi de forma coetánea a los retratos que realizó de Eugenia Martínez Vallejo, una muchacha a la que Carlos II llamó a su lado para que formara parte de sus servidores por la sola condición de tratarse de una mujer rolliza, a la que por su gordura se conocía en la Corte como «la Monstrua»².

De los bufones y demás «gente de placer» que sirvieron durante siglo y medio en las Cortes de los reyes de la Casa de Austria poco se sabe más allá de haber sido catalogados ciento veintitrés y ser entre quince y veinte los retratados o que aparecen en los cuadros que pintaron los más grandes de la época³. En concreto, del bufón Francisco de Bazán se sabe que era conocido como «Ánima del Purgatorio», lo que se debía a que él mismo afirmaba encontrarse en tal emplazamiento (el Purgatorio), lo que nos da una idea de la locura que padecía, circunstancia por la que ingresó en el Hospital del Nuncio para locos, después de haber servido en la Corte, para volver otra vez junto al Rey pasados dos años de internamiento. En el cuadro, es presentado de pie, vestido de negro en una silueta que se difumina con el fondo, acom-

² Como homenaje de Avilés a Juan Carreño de Miranda, desde 1997 puede contemplarse en el barrio mariner de Sabugo de la villa avilesina, una escultura de Amado González Hevia que reproduce el cuadro de *La Monstrua Vestida*.

³ Vid., MORENO VILLA, J.: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias desde 1563 a 1700. Estudio y catálogo*. Editorial Presencia, México, 1934.

pañada de un perfecto trazado de la cabeza. Destaca también el gesto serio del rostro, adornado por el brillo que destella el cuello y el memorial portado en la mano derecha.

4. FAVOR REAL Y PERSONAS CON DISCAPACIDAD PSÍQUICA

La falta de raciocinio, pues, no era óbice para ingresar en la nómina de los servidores reales como «gente de placer», sino más bien la demencia, en unos casos, o la deformidad en otros, o ambos factores eran más bien condición para ello; pero también hubo bufones que acreditaban habilidades para entretener y, por supuesto, ninguna de las anteriores condiciones, salvo la demencia, impedía que pudieran ser personas inteligentes y agudas, capaces de captar con sus juicios el interés del Monarca y de quienes formaban su entorno más cercano; todo ello, para tener garantizado el sustento y, seguramente, algo más, debido a ocupar un lugar próximo a los poderosos, lo que explica lo bien alimentados y bien vestidos que suelen aparecer en los cuadros que los han inmortalizado; robustez y ropajes que, sin duda, no hubieran podido lucir si no hubieran contado con el favor real, pues, a buen seguro, su cualidad les hubiera llevado a sufrir una vida mísera en la época que les tocó vivir, en una sociedad nada complaciente, por cierto, con los más vulnerables, quienes, en la mayoría de las ocasiones, eran silenciados o ignorados y, en otras menos, meramente aliviados mediante el recurso a la compasión emocional, la caridad material o la beneficencia, bien de particulares, bien de establecimientos eclesiásticos.

Cobijo, sustento y ropas seguramente fuera el pago recibido por unos servicios que hoy, vistos con nuestros ojos, nadie creo que pueda apreciar como tales. O acaso conocemos a alguien que estuviera dispuesto a realizar algún tipo de contraprestación por estar acompañados de una persona que dice y actúa como si estuviera en el Purgatorio, como era el caso de Francisco de Bazán, salvo que en su época, a falta de otros entretenimientos, sus disparates provocaran la hilaridad de los cortesanos y eso fuera suficiente para mantenerlo en la Corte. La respuesta negativa a la pregunta creo que hoy no ofrece duda, pero tampoco parece que ofrezca duda la salvedad, pues al gusto de la época algo de diversión debían proporcionar quienes actuaban con una evidente falta de juicio, apreciación que posiblemente encuentre el refrendo de Erasmo de Róterdam al afirmar en su *Elogio de la locura* que un festín resulta algo insípido si en él faltaba la salsa de la locura.

5. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SOCIEDAD INCLUYENTE

Pero si en el siglo XVII la locura de algunos podía contribuir a entretener a los poderosos, afortunadamente hoy las cosas han cambiado radicalmente y ya nadie se divierte a costa de la falta de raciocinio de sus semejantes y, menos aún, por la indignidad que supone en nuestra mentalidad, nadie está dispuesto a pagar por ello⁴, por lo que es menester destacar con toda rotundidad que en la actualidad la locura es *res extra commercium*, o, lo que es igual, ni directa ni indirectamente la alienación en absoluto cabe en el ámbito de las actuales relaciones personales y tampoco laborales. Más aun, hoy en día, el bufón que retrató Juan Carreño de Miranda, como otros que le precedieron⁵, ninguna contraprestación podrían obtener a base de mostrar sus limitadas facultades mentales pues, incluso, con toda razón hoy se consideraría una afrenta a la dignidad de la persona severamente castigada. Por ser de justicia, en el momento presente el sustento se lo proporciona la sociedad a través de una nutrida red de servicios sociales, felizmente penetrada por los derechos inherentes a la persona, máxime si se trata de aquellas que por sus condiciones fisiológicas, funcionales o cognitivas no pueden obtener la congrua contraprestación ofreciendo la fuerza del trabajo. Bajo tales premisas, cabe afirmar sin peligro de errar que la organización técnica de la solidaridad para la atención de los variados apuros de las personas con diversidad funcional no es posible sin la directa implicación de los poderes públicos, pues el remedio de la necesidad no puede quedar al azar de la acción individual egoísta o de un sentimiento generoso, sino que tiene que estar prevista y regulada, mediante el diseño de un entramado normativo tuitivo de aquellas carencias que el legislador considera merecedoras de atención, ordenando un sistema de cuidados a largo plazo destinado a la carencia de autonomía, concebido como derecho subjetivo de los posibles beneficiarios condicionado únicamente al cumplimiento de los requisitos exigidos para su disfrute⁶.

Las desventajas sociales que sufren las personas con discapacidad no deben eliminarse como consecuencia de la «buena voluntad» de otras personas,

⁴ Aunque parece cosa del pasado y, afortunadamente lo es, no hace tanto tiempo que Don Ramón María del Valle Inclán escribió sus *Divinas palabras*, tragicomedia en la que el infeliz Laureaniño por unas monedas es exhibido por las aldeas de Galicia, como sustento de unos personajes miserables, para provocar las más torpes reacciones que puede tener el ser humano ante la demencia y la deformidad.

⁵ Son bien conocidos a través de los magníficos cuadros ejecutados por Diego Velázquez los bufones Don Sebastián de Morra, Calabacillas, El Niño de Vallecas, Francisco Lezcano, Don Antonio el Inglés y Don Cristóbal Castañeda y Pernia «Barbarroja», todos ellos pintados mostrando gran dignidad. La tradición de pintar a los bufones de la Corte durante los XVI y XVII no solo es española, como pudo apreciarse en la magnífica exposición «Bufones, villanos y jugadores en la Corte de los Medici» durante los meses centrales de 2016 en el Palacio Pitti de Florencia.

⁶ DE LA VILLA GIL, L. E.: «Asistencia social», en VV. AA.: *Enciclopedia laboral básica Alfredo Montoya Melgar*; Civitas, Madrid, 2009, p. 204.

sino que deben erradicarse porque son atentatorias frente al goce y ejercicio efectivo de sus derechos humanos. Es más, siguiendo a la mejor doctrina, en el momento presente, a los poderes públicos y a la sociedad civil ya no corresponde sólo programar y ejecutar acciones destinadas a garantizar cuidados médicos, prestaciones o servicios sociales a favor de las personas con discapacidad, sino que el objetivo primero y esencial de las medidas ha de ir encaminado a remover las barreras y los obstáculos, técnicos y jurídicos, creados socialmente en base a descriptores que identifican de manera arbitraria o inequitativa diferencias entre las personas con vistas a garantizar a todas ellas y en un plano de igualdad, el goce y disfrute de los derechos⁷. Sin duda, la realización de un trabajo retribuido, en el sector privado o en el público, constituye el factor más importante de desarrollo personal de las personas con discapacidad, siendo su principal muestra de integración de este colectivo en la sociedad y de igualdad respecto al resto de los ciudadanos. Este objetivo y las normas que tienden a garantizarlo han pasado a ocupar un primer plano en el campo del *Ius Laborum*, claramente tuitivo o protector en su misma esencia, con manifestaciones variadas que pretenden tanto facilitar su acceso al mercado de trabajo o la reincorporación al mismo, cuanto contemplar de manera singular sus obligaciones profesionales. La inserción laboral de las personas con discapacidad es una garantía insoslayable de su realización personal y su satisfacción individual en cuanto ciudadanos titulares del conjunto de todos los derechos humanos, ya sean civiles o sociales, económicos y culturales.

6. HUMORISTAS Y CÓMICOS: LA APUESTA POR UN TRABAJO DIGNO

Retrotrayendo de nuevo la mirada al contexto histórico del cuadro comentado, no cabe soslayar tampoco que, había en la época, sin embargo, otras «gentes de placer», personas cuerdas y habilidosas para distraer en la Corte, personajes apreciados y requeridos entonces, como lo son ahora, por su ingenio, para entretener y propiciar el buen humor de la gente, pues cualidades como estas siempre han gozado y gozarán de alta cotización y, si cabe, más alta que nunca en la actualidad pues el buen humor y, su máxima expresión, la risa, se relacionan con el buen estado físico y mental de las personas⁸.

⁷ VALDÉS DAL-RE, F.: «El tratamiento por Naciones Unidas de los derechos de las personas con discapacidad: la Convención de Derechos», *Revista Derecho de las Relaciones Laborales*, núm. 1, 2018, p. 1.

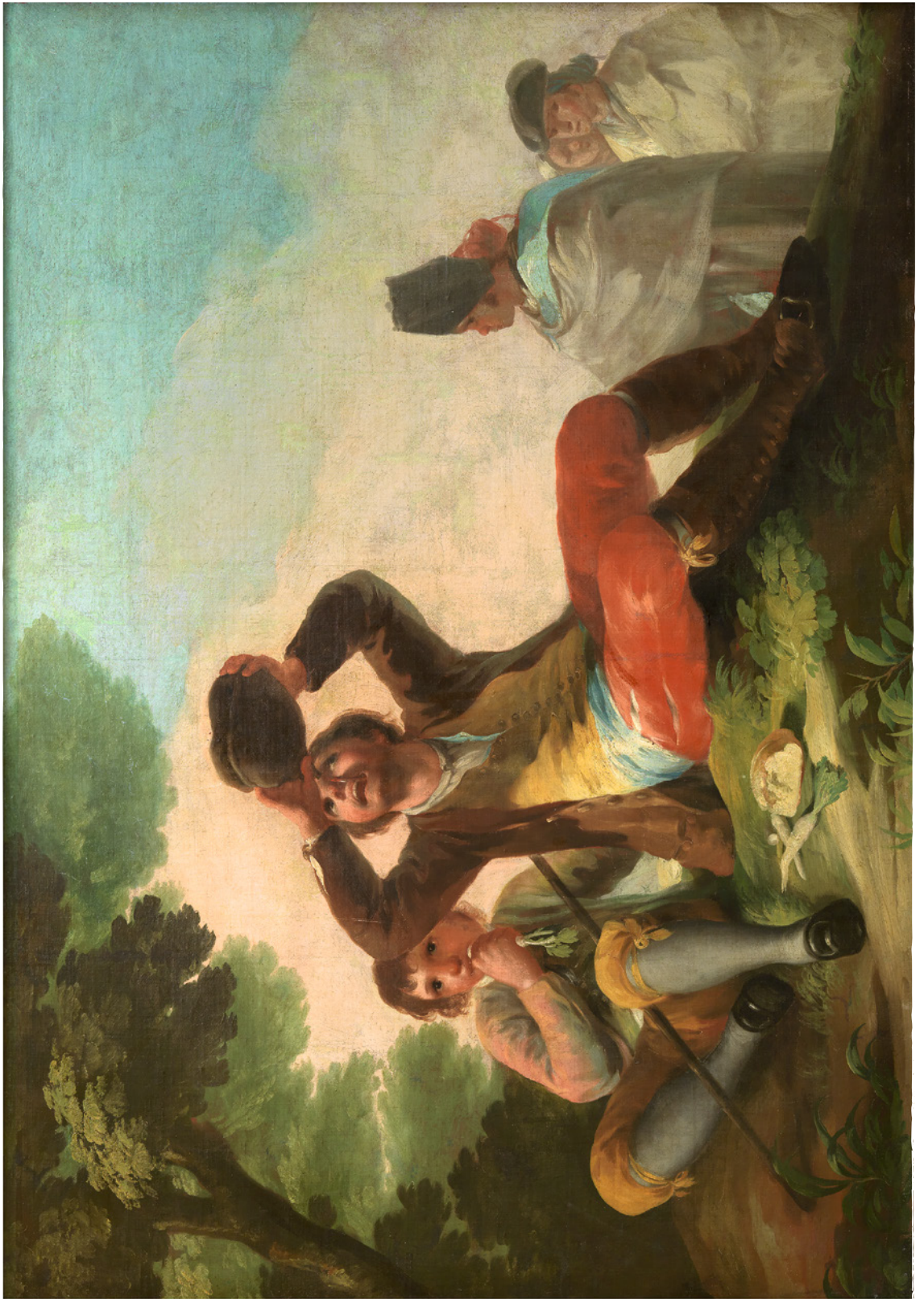
⁸ Atrás quedaron los atávicos prejuicios frente al buen humor y la risa del medioevo, que dieron soporte a la extraordinaria novela *El nombre de la rosa* escrita por Umberto Eco.

No es extraño, pues, que los cómicos hoy sean ciudadanos que viven de su trabajo, sobre cuya producción se proyectan relaciones laborales ajustadas, cómo no, al ordenamiento jurídico, bajo el manto de una regulación específica y dotada de autonomía de la mano del Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, cuyo marco de aplicación se extiende a todas las actividades artísticas, desarrolladas por cuenta y dentro del ámbito de dirección de un organizador de espectáculos a cambio de una retribución, al margen del medio donde se lleven a cabo (teatro, cine, radiodifusión, circo, salas de fiestas, etc.). Al tiempo, tampoco cabe soslayar que los artistas pueden ofrecer sus servicios directamente al público como trabajadores autónomos asumiendo pérdidas y ganancias.

Ahora bien, bajo una u otra modalidad, en demasiadas ocasiones, los humoristas, junto a otros muchos colectivos como actores, animadores, anunciantes, artistas circenses, bailarines, cantantes, coreógrafos, ilusionistas o músicos, integran el grupo denominado de «artistas menores», desarrollando su quehacer profesional en condiciones precarias. La excesiva brevedad de su actividad efectiva, acompañada de dilatados tiempos muertos, las frecuentes cancelaciones de galas escasamente indemnizadas, la escueta compensación económica recibida, la plena disponibilidad horaria y las inherentes dificultades de conciliación de la vida laboral y familiar, la nula fuerza colectiva y las intermitentes carreras de cotización, que se ven amenazadas, a su vez, por unas elevadas exigencias de aptitud y cualificación en permanente renovación para evitar que decaiga o desaparezca el interés del público⁹, son manifestaciones señeras de la denominada «pobreza laboriosa» que caracteriza a este colectivo. Tal inquietante realidad, que recuerda tiempos pretéritos dibujados en el cuadro «Bufón Francisco de Bazán», exige una intervención normativa inmediata que dignifique su estatus, siguiendo la recomendación vertida en la Resolución 2006/2249, del parlamento Europeo, sobre el Estatuto Social de los Artistas, donde se pide a la Comisión que adopte una «Carta europea para la creación artística y sus condiciones de ejercicio», recordando que todos los artistas ejercen su actividad de una manera permanente que no se limita a las escasas horas de las actuaciones escénicas.

SUSANA RODRÍGUEZ ESCANCIANO
Catedrática de Derecho del Trabajo

⁹ ÁLVAREZ CUESTA, H.: *La precariedad en el sector del arte: un estatuto del artista como propuesta de solución*, Bomarzo, Albacete, 2019, p. 29.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El bebedor*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Data: 1777

El bebedor, conocido igualmente por *El hombre que bebe*, es como se denomina uno de los quinientos óleos que componen la obra de Francisco José de Goya y Lucientes. Entregada por el artista, junto con otras pinturas ¹, el día 12 de agosto del año 1777. Al tratarse de escenas tipo campestre, y formar parte de una serie de igual temática, tuvo como destino inicial el comedor de los Príncipes de Asturias en El Palacio Real del Pardo, que se encontraba rodeado de campo. En la actualidad se exhibe en la Sala 85 del Museo del Prado, a cuya colección pertenece desde 1870. La técnica utilizada fue la propia del resto de obras denominadas Cartones de Goya ², óleo sobre lienzo y utilizando la técnica pinturas de caballete.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

En el cuadro se observa a cinco personas, dos principales sentados a la sombra de los arboles, uno bebiendo vino de una bota catalana y otro comiendo un nabo. La escena hay quien la interpreta como una alegoría de la gula e incluso quien ve representado a los personajes principales del lazarillo de Tor-

¹ *La riña en la Venta Nueva, El quitasol y La maja y los embozados.*

² Conjunto de obras pintadas por Francisco de Goya entre 1775 y 1792 para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

mes. Los otros tres parecen estar allí para equilibrar al ansioso bebedor.³ La visión detenida del cuadro evoca distintos enfoques posibles de temas relacionados con el Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social. El cuadro se denomina, como se refirió, *El Bebedor* y podría orientarnos a analizar todo lo relacionado con la incidencia de la embriaguez en el trabajo y la seguridad social, y nos llevaría a estudiar cuestiones relacionadas con la ingesta excesiva de bebidas alcohólicas y otras sustancias que afectan, en mayor o menor medida, a la capacidad de prestar las funciones, a que se obliga el trabajador al suscribir el contrato de trabajo, en condiciones de idoneidad; pensemos en la drogadicción, desde la más sutil y terapéutica a la más adictiva, que pueden afectar a la relación laboral, tales como el propio despido en sus distintas vertientes, desde el despido disciplinario (art. 54.2.f del E. T.⁴), analizando sentencias de distintos TTSSJ, al no ser materia propia de unificación de doctrina como reconoce el propio TS⁵, a fin de conocer cuales vienen considerándose las circunstancias a concurrir para la aplicación de tal previsión normativa⁶, hasta el despido objetivo (el art. 52.a E. T. señala como causa objetiva la ineptitud sobrevenida⁷); pero también cabría analizar embriaguez como enfermedad que justifica procesos de incapacidad temporal⁸, o incluso la posible declaración de incapacidad permanente⁹. Ese podría ser un enfoque de un análisis jurídico del cuadro.

Pero si seguimos viendo detenidamente el cuadro que, como se refirió, es uno de los varios de ambiente rupestre que pintó Goya, podríamos imaginarnos la escena de forma más amplia. Una posible visión sería lo que se indicó anteriormente de la «alegoría de la gula», unos personajes del Lazarillo de Tormes, alejados del mundo laboral por las dificultades de encontrar trabajo y encauzados irremediablemente a la marginación por la ausencia de empleos, lo que nos llevaría a analizar toda la problemática de las prestaciones sociales establecidas por un estado social y democrático de derecho, como forma de evitar las situaciones de desigualdad extrema y que también son objeto de regulación y estudio por el Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social.

Otra visión menos lacerante del cuadro, aunque también dura, sería la de una mera escena de un marco mayor, se trataría de una finca agrícola, pero

³ JANIS TOMLINSON: *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la Corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993. ISBN 84-376-1192-X.

⁴ «La embriaguez habitual o toxicomanía sí repercuten negativamente en el trabajo»,

⁵ STS de 6 de octubre de 2016, rcud 5/2015 (RJ 2016\5213) (y las que en ella se citan.)

⁶ STSJ Galicia núm. 5064/2013 de 8 noviembre de 2013 (AS 2014\100).

⁷ STS de 3 noviembre 1988. FD Segundo (RJ 1988\8510).

⁸ STSJ Navarra núm. 408/2017 de 20 de noviembre de 2017 (JUR 2018\19209).

⁹ STSJ La Rioja núm. 118/2018 de 25 de abril de 2018 (JUR 2018\182376).

extrapolable a otros lugares de empleo, en donde están trabajando los dos personajes y los otros son los capataces o encargados. En un momento determinado y en un descanso durante la jornada se van debajo de un árbol a comer y la pintura representaría la bebida que llevan en la cesta de provisiones. Los dos personajes principales son el hombre y el niño, lo que nos daría pie a comentar el trabajo en el campo, la edad mínima de trabajo (art. 6 E. T.,¹⁰), el horario (arts. 34 a 38 del E. T.), los lugares de descanso (STS 19 de abril del 2012¹¹), el tiempo de descanso entre jornadas, el semanal y anual o vacaciones.

Así pues la mirada atenta y sosegada del cuadro de nuestro gran pintor nos podría introducir en múltiples aspectos del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social. En este breve comentario y dada la limitación forzosa del mismo, se ha optado por poner la mirada en uno de los múltiples aspectos anteriormente referidos, en la seguridad que otros serán merecedores de análisis a partir de otros cuadros del pintor aragonés. En concreto el tiempo de descanso durante la jornada laboral diaria que tiene un principio y un final, y lo que trataremos de analizar esquemáticamente son los posibles descansos, paradas o interrupciones que se producen durante ese principio y final, lo que se viene denominando como «descansos intra-jornada».

3. COMENTARIO GENERAL

Dado que este libro homenaje al bicentenario de nuestro Museo del Prado no va destinado exclusivamente a estudiosos o aplicadores del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social, forzoso resulta hacer una brevísima exposición de una de las características propias de este Derecho y del marco de fuentes que lo componen. Así nuestro Derecho del Trabajo engloba un conjunto de normas legales y también convencionales, es decir normas que son los propios agentes sociales, empresas o sus asociaciones y trabajadores y sus representantes, las que las crean, lo que son los «convenios colectivos» de muy distinto ámbito posible, desde el estatal, sectorial, autonómico, hasta el de empresa e incluso los denominados de franja. Pues bien en relación a la normas legales, que tienen superioridad jerárquica, distinguimos aquellas que son de «Derecho necesario absoluto», que significa que no admiten modificaciones al considerarse estructura base del derecho laboral, como sería la prohibición del trabajo

¹⁰ «Se prohíbe la admisión al trabajo a los menores de dieciséis años.»

¹¹ (RJ 2012\5862). Declara vigente la Doctrina de la STS de 8 de junio de 1938 que impone comedores en determinadas circunstancias.

a menores de 16 años (artículo 6 ET); las de «Derecho necesario relativo» que admiten modificaciones pudiendo ser ampliado por el convenio colectivo o por el contrato individual con una regulación más favorable para los trabajadores, pero nunca peor, como podría ser la duración de las vacaciones (art. 38.1 ET); por último nos encontramos con normas de «Derecho dispositivo» que admiten variación en cualquier sentido, a mejores o a peores condiciones de trabajo, así encontramos la duración del período de prueba (art. 14 ET). A partir de ello se ha de tener en cuenta igualmente que la evolución del Derecho en general y del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social en particular, desde la creación de la UE, lo que nos lleva a tener bien presente que por normas legales hemos de considerar no solo las nacionales, sino también las emanadas de la UE, principalmente a través de Reglamentos y Directivas.

Por último, para tener una visión completa de nuestra materia, no cabe desconocer los pronunciamientos judiciales de los tribunales que interpretan las normas y su adecuación tanto al ámbito constitucional como al ámbito del derecho europeo. Por ello resulta igualmente trascendente tener en cuenta lo que digan o puedan decir desde el Tribunal Supremo, Tribunal Constitucional y el Tribunal de Justicia de la UE, los dos últimos de obligado acatamiento, conforme al artículo 4. Bis y 5 de LOPJ.

3.1 Las normas concretas a considerar

A nivel normativo europeo nos encontramos con la Directiva 2003/88/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 4 de noviembre de 2003, relativa a determinados aspectos de la ordenación del tiempo de trabajo, cuyo art. 4 dispone, con el título de «Pausas», que «Los Estados miembros adoptarán las medidas necesarias para que los trabajadores cuyo tiempo de trabajo diario sea superior a seis horas tengan derecho a disfrutar de una pausa de descanso cuyas modalidades, incluida la duración y las condiciones de concesión, se determinarán mediante convenios colectivos o acuerdos celebrados entre interlocutores sociales o, en su defecto, mediante la legislación nacional.»

A nivel nacional disponemos de distintas normas que regulan la materia: Estatuto de los Trabajadores (Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre), Real Decreto 2001/1983, de 28 de julio, sobre regulación de la jornada de trabajo, jornadas especiales y descansos, Real Decreto 1561/1995, de 21 de

septiembre, sobre jornadas especiales de trabajo¹², y la Ley 31/1995 de 8 de noviembre, de prevención de riesgos laborales (arts. 19, 26 y DA undécima).

El art. 34.4. del ET inicialmente hace referencia al tema, con el siguiente tenor literal: «... 4. Siempre que la duración de la jornada diaria continuada exceda de seis horas, deberá establecerse un periodo de descanso durante la misma de duración no inferior a quince minutos. Este periodo de descanso se considerará tiempo de trabajo efectivo cuando así esté establecido o se establezca por convenio colectivo o contrato de trabajo. En el caso de los trabajadores menores de dieciocho años, el periodo de descanso tendrá una duración mínima de treinta minutos, y deberá establecerse siempre que la duración de la jornada diaria continuada exceda de cuatro horas y media». Tiene carácter de norma de derecho necesario relativo, reconocido ya en STS de 3 de Junio de 1999 (RJ 1999\5064)¹³, admitiéndose por tanto que mediante negociación colectiva (convenio colectivo) o individualmente (contrato) sea mejorada. Consecutivamente el art. 34.5 del mismo E. T. dispone que «... El tiempo de trabajo se computará de modo que tanto al comienzo como al final de la jornada diaria el trabajador se encuentre en su puesto de trabajo».

El artículo 4 del Real Decreto 2001/1983, de 28 de julio, sobre regulación de la jornada de trabajo, jornadas especiales y descansos reseña «... El disfrute del período de descanso no inferior a quince minutos en jornadas continuadas al que se refiere el artículo 1.º de la Ley 4/1983 –ya derogada–, se ajustará a las modalidades que las partes acuerden.».

Por su parte el art. 5 del Real Decreto 1561/1995, de 21 de septiembre, sobre jornadas especiales de trabajo, remite a la negociación colectiva la «distribución y modalidades de cómputo de la jornada de trabajo en las labores agrícolas, forestales y pecuarias» y establece un mínimo de diez horas consecutivas de descanso entre jornadas y regulando la compensación hasta las 12 horas fijado en el artículo 34.3 ET. Por lo que se refiere a nuestros principales personajes del cuadro que comentamos, el art. 32 establece especificidades en relación al trabajo en el campo, señalando que «... La jornada de trabajo ordinaria será de seis horas y veinte minutos diarios y treinta y ocho semanales, en aquellas faenas que exijan para su realización extraordinario esfuerzo físico.». Igualmente indica que «... En las faenas que hayan de realizarse teniendo el trabajador los pies en agua y fango y en los de cava abierta, entendiéndose por

¹² Empleados de fincas urbanas, guardas y vigilantes no ferroviarios, comercio y hostelería, transporte carretera y trabajo en el mar, transporte ferroviario, aéreo.

¹³ Doctrina seguida en Sentencia TS 30 de abril de 2004, Recurso de Casación núm. 31/2003 (RJ 2004\3706)

tal las que se hagan en terrenos que no estén previamente alzados, la jornada efectiva será de seis horas...».

La Ley 31/1995 de 8 de noviembre, de prevención de riesgos laborales también establece previsiones en relación a pausas intra-jornada (art. 26 –ausencias para realización de exámenes prenatales y técnicas de preparación al parto–, y art. 19 –derecho a pausas para formación en materias de seguridad y salud laboral–).

Por último, como se señaló, hemos de estar a lo dispuesto también en los convenios colectivos respectivos. Dada la multitud de convenios y de ámbitos nos limitaremos a señalar la regulación que se establece en algunos de ámbitos estatal, autonómico, de empresa. Por tener presente el cuadro de Goya se transcribe a pie de página lo establecido, en tales ámbitos, en los convenios de agricultura. Así el convenio colectivo de Trabajo Agrícola, Forestal y Pecuario de la Región de Murcia, como ámbito temporal del 2016 al 2018¹⁴. Convenio colectivo provincial de Sevilla para las faenas agrícolas, forestales y ganaderas 2017-2018-2019-2020-2021¹⁵. El Convenio Colectivo de trabajo para la actividad de Industria del cultivo del champiñón y otros Hongos de la Comunidad Autónoma de La Rioja para los años 2015, 2016 y 2017¹⁶ o el Convenio Colectivo del Campo de la Comunidad Autónoma de Extremadura para los años 2016, 2017 y 2018¹⁷.

3.2 Pronunciamientos judiciales

A partir de la regulación normativa legal y convencional y dada la variedad de supuestos que se pueden dar en la vida diaria, se han dictado multitud de pronunciamientos judiciales. Pongamos unos ejemplos. La STS de 19 de

¹⁴ Art. 7. «En jornada continuada de más de cinco horas, los trabajadores tendrán derecho a un descanso mínimo de 20 minutos para bocadillo, de los cuales 10 minutos serán retribuidos por la empresa sin que haya que ser recuperados, considerándose tiempo de trabajo efectivo.»

¹⁵ Art. 16. «La jornada intensiva se aplicará preferentemente en todos los cultivos, siempre que las necesidades de los mismos y de la empresa lo posibiliten, especialmente en las recolecciones. En las jornadas intensivas o continuadas, así como en jornada partida, la empresa está obligada a dar un descanso a lo largo de la misma de 15 minutos continuados.»

¹⁶ Art. 28. «Dentro del concepto de trabajo real y efectivo, se entenderán comprendidos los tiempos horarios empleados en las jornadas continuadas como descanso (por ejemplo del bocadillo), así como otras interrupciones cuando mediante normativa legal o por acuerdo entre las partes o por la propia organización del trabajo se consideren integradas en la jornada diaria de trabajo. En las jornadas continuadas los trabajadores tendrán derecho a quince (15) minutos de descanso por cuenta de la empresa.»

¹⁷ Art. 12. «En recolecciones y jornada intensiva, su duración será de seis horas y media, dentro de esta jornada y formando parte de la misma, se dispondrá de un descanso de 15 minutos, por cuenta de la Empresa.»

noviembre de 2019 analizó supuesto en el que la controversia venía dada por la consideración o no como tiempo de trabajo del trayecto que media entre la zona de fichaje (acceso a la empresa) y el de trabajo efectivo. La STS de 30 de abril de 2004 examinó controversia sobre la viabilidad de acuerdo convencional que establecía la compensación económica de la renuncia a los 15 minutos de descanso. La STS de 13 julio de 2017 analizó supuesto de eliminación por la empresa de la consideración de 7,5 minutos como trabajo efectivo, considerando que había sido una mera tolerancia y por ende no habría constituido una condición más beneficiosa (en contra de lo considerado por el TSJ de la Comunidad Valenciana). La STS de 3 de noviembre de 2003 no consideró como accidente de trabajo el ocurrido en vestuarios. Por el contrario, la STSJ de Cantabria de 11 de diciembre de 2013 consideró como accidente de trabajo el corte con cuchillo, pelando una manzana durante el tiempo de bocadillo. De igual forma más recientemente el TSJ de Murcia en Sentencia 15 de septiembre de 2019 consideró accidente de trabajo el atropello en un paso de peatones sufrido por trabajadora en las inmediaciones del centro de trabajo cuando, disfrutando del tiempo de descanso, se dirigía a desayunar en un bar de al lado, al tener la consideración de tiempo efectivo de trabajo por negociación colectiva.

4. APUNTE FINAL

Los descansos «intra-jornada» constituye un aspecto conflictivo de las relaciones laborales en nuestro país y precisamente por ello y se deja su regulación en manos, en gran parte, de la negociación colectiva o individual, a la hora de concretar los requisitos para el ejercicio y aplicación del derecho al descanso, partiendo de los derechos indisponibles garantizados tanto por la normativa europea como nacional. En ese sentido el propio TJUE¹⁸ ha resaltado que los conceptos de derecho comunitario (tiempo de trabajo y periodo de descanso) no pueden ser delimitados unilateralmente por los Estados miembros, dado que con ello se haría peligrar el efecto útil de la directiva 2003/88/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 4 de noviembre de 2003. Cabe preguntarse, a mi juicio, si aun cuando el considerando 15 de la mentada Directiva prevé cierta flexibilidad de los Estados en la aplicación de la misma, y dado que su artículo 43 refiere que la pausa de descanso se habrá de dar en todos aquellos supuestos en los que el «tiempo de trabajo diario sea superior a

¹⁸ Sentencia TJUE 9 de septiembre de 2003, C-151/02.

6 horas», no limitándolo exclusivamente al trabajo continuado, sino al diario, si la transposición al ordenamiento jurídico español que realiza el art. 34.4 del E. T., es correcta o no, al limitar dicho descanso a los supuestos de jornada continuada.

En todo caso sería conveniente una mayor potenciación de la negociación colectiva en los aspectos referentes a los descansos o pausas» intra-jornada» contemplando, entre otras cuestiones, las necesarias pausas en los trabajos que requieran la visualización de pantalla¹⁹ durante periodos continuados o evitando la posible fatiga física y lesiones musculoesqueléticas que puedan aparecer por la no intermitencia física en la prestación del trabajo, o por motivos de cansancio psicológico, aspectos que no solo afectan directamente al trabajador, a los receptores de su trabajo y en también a la propia productividad del mismo.

PABLO NICOLÁS ALEMÁN
Abogado

¹⁹ Sentencia Audiencia Nacional, núm. 115/2019 10 de octubre de 2019 en Conflicto Colectivo 175 /2019



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El Cacharrero*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Data: 1778-1779

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 259 x 220 cm

Museo Nacional del Prado

Se trata de uno de los cartones que realizó Goya para la madrileña Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara¹, con destino a la decoración del dormitorio de los Príncipes de Asturias², en el Palacio del Pardo. Aunque por su cronología esta pintura podría incluirse en el neoclasicismo, Goya se aleja de la rigidez de este movimiento, para investigar sobre problemas estéticos nuevos que lo condujeron, en solitario, a un proceso evolutivo que, arrancando del rococó pasaría por el romanticismo, hasta llegar a los márgenes mismos del arte moderno³.

La obra pertenece al Goya más joven, al Goya cortesano que, durante 17 años (1775-1792), cumplirá, a veces sin demasiado entusiasmo, con el encargo de realizar los cartones (bocetos a tamaño natural) de los ricos tapices destinados a decorar las habitaciones privadas de la familia real. Este acontecimiento constituye la primera gran oportunidad para la carrera del pintor, que experimentará un meteórico ascenso a partir de ese momento. La temática a la que se vio sujeto es de carácter narrativo y amable, y se compone de elementos costumbristas, que reflejan las diversiones, galanteos, tipos y oficios de la sociedad madrileña.

¹ TOMLINSON, J. A.: «Cartones para tapices» [Goya], *Enciclopedia Museo del Prado*, Amigos del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c7>.

² De este cartón, que se encuentra en el Museo del Prado se hicieron dos tapices que se conservan en el Palacio de El Pardo y en El Escorial.

³ MILICIA ILLARAMENDI, J.: *Historia Universal del Arte*, vol. VIII, Planeta, p. 106.

El cuadro que nos ocupa, al igual que *El Quitasol* (1777), *Las Floreras* (1786) o *La Primavera* (1786-1787), es una transposición de la *fete champetre* de Jean–Antonie Watteau⁴, tanto por el tema ligero, complaciente y ausente de gravedad, como por la exquisitez y las gamas frías, lo que lo sitúa cerca del estilo *rococó*. Pero, pese al influjo francés, en el Madrid que conoció Goya, la aristocracia impondrá su propia moda a la hora de divertirse, instaurando un juego galante que llevará a los nobles a acercarse al pueblo, a vestirse y a retratarse como plebeyos (como manolos o majos de ambos sexos), y a asistir de incógnito a las fiestas populares, en oposición a la moda francesa e incluso a los valores de la Ilustración. Es en este contexto, en el que nace el *majismo*⁵, un movimiento de carácter local que irrumpe en España a modo de protesta y defensa de lo castizo, frente a las tendencias que llegan del extranjero.

Aunque su impronta influye tanto en el vestido femenino como en el masculino, las prendas y complementos que se introducen en el caso de las mujeres, marcan un antes y un después, generando una nueva tipología social femenina: la *maja*, que afecta directamente a la identidad de la mujer y al discurso hegemónico establecido en el Antiguo Régimen. Las transformaciones acaecidas por aquel entonces en la vida de las mujeres y en su relación con la sociedad, fueron recogidas y reflejadas en la obra del artista con la habitual sagacidad y agudeza que lo caracteriza. Una moda que les hará decorar sus palacios o mansiones con temas populares de aire español, y que llegará también a la Real Fábrica, a la que Carlos III pide que en los tapices se retomen escenas populares españolas, tratadas con un aire amable y decorativo. Esto explica que, a finales de los setenta, momento en el que realiza esta obra, la pintura de Goya se *feminice*, destacando las calidades ingrávidas de los tules y los encajes, y los elementos que conforman el concepto de «majismo».

⁴ Watteau (1684-1721), el mayor pintor francés de su época, desempeñó un papel de primer orden en la configuración del rococó, con obras como *Peregrinación a la isla de Citerea* (1717), que representan fiestas galantes de frágil belleza, impregnadas de un aire melancólico y de una aparente conciencia de que estos placeres no podían durar. [Vid. GRAHAM-DIXON, A.: «Arte. La Historia Visual Definitiva», *DK Español*, 2018, p. 242-245].

⁵ Los usos sociales del *majismo* se reflejan en las *cartas de dote* de la época, mediante las menciones de los conjuntos de jubón y basquiña o guardapiés. Como segundo documento destacan los *inventarios de prendas*, en los que se analizan inventarios correspondientes a diferentes mujeres pertenecientes a la aristocracia de la época, como la Duquesa de Alba o la Duquesa de Osuna. Sirva de ejemplo, en relación con el uso de las prendas de maja, uno de los inventarios de equipaje de la Duquesa de Osuna, en donde además de darse especial relevancia a la mantilla se menciona el conjunto de la maja formado por jubón y guardapiés. [Vid. PÉREZ HERNÁNDEZ, L.: «Analizar la imagen femenina en el siglo XVIII: estudios de apariencia y moda Investigación y género. Reflexiones desde la investigación para avanzar en igualdad» *VII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género* (2018), pp. 606-617].

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El trabajo no adquirió importancia como tema artístico hasta finales del siglo XIX, al favorecer las ideas socialistas una celebración de las vivencias y luchas del pueblo llano. Sirvan de ejemplo: *El pescador* de Charles Napier Hemy (1888) o *Esquileo de ovejas*, de Natalia Goncharova (1907). En este cuadro se representa una escena de la vida cotidiana, que nos sitúa en un mercado callejero donde un vendedor muestra su mercancía a unas mujeres. En ese mismo instante pasa una carroza conducida por lacayos. Vemos que aquí aparecen dos temas que podemos poner en relación con el contexto del siglo XVIII: el gremio de los artesanos, representado en el cuadro por el vendedor y la figura de la mujer y su situación en la sociedad de la época. Aunque en los primeros planos del cuadro hay más hombres que féminas, siete varones frente a cuatro mujeres, para Goya las protagonistas son ellas, pues ellos nos dan la espalda o son representados de perfil, nunca vemos su rostro completo.

Respecto a los gremios, que, desde los tiempos medievales, habían sido las instituciones tradicionales organizadoras de la actividad productiva, ahora asistimos a su progresiva decadencia, pese a la abundante actividad comercial en el Madrid de la época. Los miembros de las capas más bajas del artesanado y su dependencia directa de las oscilaciones económicas les situaban en el umbral de pobreza, ya que solían ser trabajadores por cuenta ajena, obtenían pequeñas remuneraciones, y estaban permanentemente amenazados por la miseria ante la eventualidad de un accidente laboral o de una enfermedad, que le incapacitara para trabajar, o le acarrearla la pérdida del empleo. Como salario medio de las categorías más comunes de los asalariados de la industria madrileña en aquel entonces, se habla de cuatro reales diarios, mientras los oficiales ganaban siete reales (lo más frecuente es que las dos terceras partes de estos trabajadores percibieran menos de seis reales por día). El siglo XVIII supuso un cambio en la visión de las mujeres y su presencia en la vida pública. La educación se convierte en una preocupación para los gobernantes, que sitúan a la mujer en su punto de mira por ser la que educa a los futuros ciudadanos. La música comienza a adquirir cada vez más protagonismo entre las materias de estudio, pese a que aún se trata de un privilegio dirigido a las clases más altas. Unos estamentos que acabaron convirtiendo el mecenazgo en práctica habitual. Pensemos, por ejemplo, en María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel Téllez de Girón, XII duquesa de Benavente, que, además de protectora de Goya y de otros artistas, escritores y científicos, encargó partituras musicales al gran compositor austriaco Franz Joseph Haydn, para amenizar sus veladas. No en vano su capilla Musical, dirigida por Bocherini, competía con la orquesta privada del rey Carlos IV. Pero hubo

también mujeres que destacaron como profesionales en representaciones operísticas, como Francisca Pacheco, y también en la zarzuela. Muchas se erigieron en representantes del *majismo*, como la tonadillera María Antonia Fernández Vallejo, apodada *La Caramba*, la actriz María Ladvenant, cantada por Moratín y Jovellanos, o la compositora Marianne von Martínez. Todo esto muestra cómo desde diferentes ángulos la música tuvo importancia en el cambio de papel social que la mujer fue adquiriendo en estos años⁶. Un rápido vistazo a las nuevas comedias, estrenadas a lo largo del XVIII, muestran el comienzo del cambio de la situación de las mujeres (*El sí de las niñas*, *La mojegata*, *El viejo y la niña*, *La señorita malcriada*, *La petimetra*). Es obvio que la educación de la mujer –que hasta entonces nunca había preocupado, y si lo había hecho era sólo por ansias de control y dominación– se convierte en el tema principal de las obras teatrales de la época.

Los textos defendiendo la igualdad de hombres y mujeres se hacen cada vez más numerosos. Y lo hará con Francia a la cabeza, en donde encontramos obras como *De l'égalité des hommes et des femmes* y la *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne* (1791) de la escritora Olympe de Gouges. En España cabe destacar el discurso «Defensa de las mujeres»⁷, del fraile benedictino Benito Jerónimo Feijoo, que sustenta la consideración moral e intelectual de las mujeres, frente a la tradicional misoginia y sumisión al mandato masculino. Una obra que abre la puerta a las ideas ilustradas en España a comienzos del XVIII, convirtiéndose, además, en la semilla que dará lugar después a textos muchos más comprometidos con el género femenino, como el *Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su actitud para el gobierno*⁸, de la pedagoga y escritora ilustrada española Josefa Amar y Borbón.

3. DESCRIPCIÓN, CONTENIDO E INTENCIONALIDAD DE LA OBRA

Frente a la grandiosidad de la pintura religiosa y de historia, nos encontramos con *un cuadro de género* que representa una escena de la vida cotidiana, con una serie de sucesos descritos a través de una correcta composición

⁶ GARCÍA HURTADO, M. R.: «El siglo XVIII en femenino. Las mujeres en el siglo de las Luces», *Trocadero*, núm. 29. p. 119-124.

⁷ GARRIGA ESPINO, A.: «Defensa de las mujeres: el conformismo obligado de Feijoo en la España del siglo XVIII», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, núm. 22, pp. 17-20.

⁸ VILLAR SÁNCHEZ, E.: *Defensa de la educación femenina en el siglo XVIII: Josefa Amar y Borbón*, Universitat de Barcelona, 2014.

narrativa, en tres planos, queriendo emular las tres dimensiones del mundo real. En esto Goya sigue la tendencia de la mayor parte de los pintores desde el Renacimiento.

En primer plano encontramos a un cacharrero valenciano mostrando a dos jóvenes y a una anciana las piezas de una vajilla que tiene colocada en el suelo. El contacto visual se establece entre el vendedor y unas de las jóvenes, lo que le da un cierto aire de realidad. La otra muchacha mira a su compañera con la que guarda gran parecido físico, quizás sean hermanas, pues ambas poseen rasgos fuertes, nariz prominente y ojos castaños. Su juventud, piel clara y elegantes vestidos de maja, les otorga cierto encanto. En el plano medio observamos una carroza que pasa rápida, con una elegante dama en su interior, a la que observan dos caballeros sentados de espaldas al borde del camino. Su situación en un plano inferior parece destacar una marcada diferencia social. La carroza es conducida y custodiada por tres lacayos vestidos de verde, y un majo que por la inercia del vehículo inclina su cuerpo hacia atrás. El horizonte bajo, que acentúa la inmensidad del cielo plagado de nubes blancas, la luz de poniente y la presencia en el mismo cuadro de personajes de distintas clases sociales, son rasgos característicos de la pintura de Goya.

A diferencia de los primeros planos, que tienen dibujos perfectamente acabados, el fondo aparece difuminado, mostrando un conglomerado de personajes que se superponen y crean una sensación de profundidad que va incrementándose con la distancia. Y en el límite, allá lejos, vemos el inicio de una ciudad, posiblemente Madrid, flanqueada por una torre y varias edificaciones. La arquitectura suele aparecer con frecuencia en muchos de los cartones para tapices de Goya con el objetivo de estructurar el fondo, pensemos, por ejemplo, en *La Cometa* (1777), *El ciego de la guitarra* (1778) o *La pradera de San Isidro* (1788), entre otros. En este caso, ningún edificio puede identificarse con certeza, quizá porque el pintor sencillamente se los inventó.

Destaca el uso de colores fríos, como los grises azulados o los verdes de las ropas de los personajes de la carroza, colores que contrastan con los cálidos, rojos, amarillos y dorados del resto de las figuras, que llaman de inmediato la atención y parecen avanzar hacia el espectador. Se nos representan así dos clases sociales diferenciadas a través de distintos planos, con distintos colores que invitan a la cercanía o, por el contrario, a la distancia. Al tratarse de una representación realista, el pintor ha iluminado el cuadro desde el lado izquierdo, la luz lateral de poniente es idónea para retratar personas porque crea una división bien definida entre luces y sombras. Mediante el uso de los brillos el artista resalta zonas que le interesan, como es el caso de las tres mujeres que resplandecen gracias a sus mantillas blancas (el vendedor, sin embargo, queda

en penumbra al darnos la espalda). O el bodegón formado por las finas piezas de cerámica de Alcora que figura en primer plano, un artículo de lujo, que parecen codiciar las dos jóvenes. Junto a ellas vemos al perro del chatarrero que, ajeno a la escena, duerme plácidamente.

También la dama que se encuentra dentro de la carroza desprende luz, pese a que su rostro queda difuminado por efecto del cristal, algo verdaderamente moderno, que nos habla del interés de Goya por los efectos que la luz y la distancia producen en los objetos. Esta dama, enmarcada tras la ventana, y con el cuerpo ligeramente ladeado, al igual que José Nieto en la puerta del fondo de las Meninas de Velázquez, creemos que es la única que mira al espectador. Pero, sobre todo el artista utiliza la luz para resaltar los dos puntos focales que le interesa en el cuadro, y que nos hablan de dos clases sociales diferentes: las tres mujeres que compran, pertenecientes a una clase social acomodada pero popular, y la dama que pasa en su carroza, paradigma de la elegancia y el confort. Una luz física, cargada de otro significado simbólico, como es el interés de Goya por la figura femenina, que, para bien o para mal, mantendrá hasta el final de su vida. Y es que, desde siempre, al pintor aragonés le gustó situar a la mujer como personaje central de sus cuadros, de ahí que por sus pinceles pasaran desde reinas, como María Luisa de Parma, mujer de Carlos IV, a nobles⁹ y cortesanías conocidas o anónimas como las protagonistas de nuestro cuadro. Aunque en sus retratos de encargo logró penetrar en su psicología y captar su individualidad, no en vano su faceta de retratista hoy es considerada como una de las más innovadoras y relevantes dentro de su amplia producción, en obras como la que nos ocupa, la psicología no es relevante al tratarse de una pintura meramente decorativa.

Existen varias lecturas de estas tres mujeres. Algunos consideran que Goya pretendía resaltar los contrastes existentes entre la lozanía y la senectud, entre la belleza y la decrepitud, entre la fragilidad y la dureza¹⁰. Otros consideran que la escena, más que una venta de cerámica nos habla de una meretriz y su celestina, haciendo un paralelismo entre la fragilidad de la virtud de la muchacha y la del objeto de porcelana que lleva en sus manos. Pensemos que la prostitución era un hecho habitual en las ferias. La temática de la Celestina es además recurrente a lo largo de toda su trayectoria: *Bellos Consejos* (1797) o *Celestina y su hija* (1808-1810). Incluso hay ciertos críticos que, al mirar el

⁹ La duquesa de Alba es la mujer que más frecuentemente aparece tanto en sus dibujos (Caprichos y Disparates) como en sus pinturas: *La duquesa de Alba* (1795), *La duquesa de Alba y la Beata* (1795), *La duquesa de Alba recogiendo el pelo* (1794-1795), *La duquesa de Alba vestida de negro* (1797).

¹⁰ Vemos que una de ellas ha escogido una pieza de vajilla fina, mientras que la anciana porta un cacharro de barro.

rostro de la anciana y su alucinante expresión, se acuerdan de aquellos cuadros de brujería que pintó para la Alameda de los duques de Osuna (1797 o 1798). Incluso puede que estemos ante el germen de lo que será la bruja de las *Pinturas negras*.

Muy curiosa es la forma en que el cuadro se corta bruscamente a los pies del cochero, de ahí que de los caballos solo atisbemos una grupa. Da la sensación de que la carroza, los lacayos y el paje fueran un añadido a la composición original, lo que debió darle bastante trabajo al artista, a juzgar por el «arrepentimiento» o cambio de posición que acusa la rueda izquierda. Pese a estos cambios compositivos y lo tempranos de su fecha, *El cacharrero* es una obra que rezuma modernidad, pues el hecho de que las imágenes aparezcan cortadas, nos sugiere que estamos ante un fragmento de tiempo y espacio, ante una simple y efímera «instantánea» de la realidad cotidiana.

4. APUNTE FINAL

El cuadro se puede considerar precursor en casi cien años del movimiento de los impresionistas franceses no solo por su pincelada suelta y la importancia que se otorga a la luz y su efecto sobre los objetos, sino por elegir temas contemporáneos de la vida cotidiana: escenas campestres, vistas urbanas, fiestas populares, ocupaciones de la gente de la ciudad, etc. Sirvan como ejemplo *El almuerzo de los remeros* (1881) o *El baile del Moulin de la Galette* (1876), ambas pintadas por Renoir. Pero sin que olvidemos que la gran diferencia entre Goya y los impresionistas, radica en que el pintor de Fuendetodos irá decantándose progresivamente hacia una pintura con un fuerte contenido crítico. Y que, como ya se percibe en sus últimos cartones para tapices, plantea asuntos como la falta de medidas de protección en el trabajo (*El albañil herido*) o las bodas por conveniencia (*La Boda*), criticadas años después por Leandro Fernández de Moratín en *El sí de las niñas* (1806).

MARÍA ELISA CUADROS GARRIDO
Profesora de Universidad



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Las lavanderas*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes, 1780

Colección: cartones para tapices

Óleo sobre lienzo, 257,5 x 166 cm

Sala 091 Museo del Prado

2. CONTEXTUALIZACIÓN ARTÍSTICA

Es justo comenzar el análisis artístico de una obra reconociendo el estado de lego o profano –aunque no completamente ignorante ni falto de sensibilidad– de quien escribe estas reflexiones. Por ello, esta aproximación artística quizá pueda resultar muy naif a quienes duchos, expertos y versados en el arte y particularmente en la obra de Francisco de Goya y Lucientes puedan llegar a leerla. No por ello, sin embargo, hemos de renunciar a un empeño de estas características pues la obra en que se enmarca esta aportación obliga a realizar un ejercicio intelectual de este tipo, además de las reflexiones iuslaboralistas.

Realismo, naturalismo, impresionismo (que aún no había llegado a incurrir en expresionismo) se aúnan en un artista que, más que evolucionar, experimentaba sin interrupción con sus pinceles, espátulas y esponjas, lo que le ha merecido se considerado padre del arte moderno. Y ello en un contexto social, económico y político muy convulso, que marca el tránsito al mundo moderno: las luchas contra el absolutismo, la revolución industrial, el advenimiento del capitalismo, el ascenso de la burguesía, los desastres de la guerra contra los franceses. Cronista de guerra y reportero gráfico de una sociedad en todas sus dimensiones, y es que si algo caracteriza la obra de Goya, sin olvidar su dimensión de pintor de cámara o cortesano –que de algo tenía que vivir– es

precisamente su sensibilidad y compromiso social y esto es lo que vincula a Goya con el Derecho del Trabajo clásico, nacido para moderar los excesos del liberalismo capitalista, no tanto en pro de la justicia –que es la visión bienintencionada del Derecho Social– como de la supervivencia de ese nuevo orden económico-político –en una visión realista y crítica del iuslaboralismo–.

Sensibilidad social que no se relaciona con su origen familiar –padre artesano dorador de madera y madre de familia campesina acomodada–, pero sí con el devenir familiar (debido a problemas económicos de la familia, se vio obligado a trabajar a los 10 años para contribuir al sustento familiar y a los 13 ingresó en la Escuela de Dibujo de Zaragoza bajo la dirección de José Luzán, también hijo de un dorador vecino de su familia) y con su instrucción escolar –siendo este dato biográfico controvertido– en el Colegio de Santo Tomás de Aquino de las Escuelas Pías de Zaragoza. Temática (el lavado de ropa) y sensibilidad social que cuenta con otros magníficos exponentes en el haber del Museo del Prado, destacando obras como *Mercado y lavadero en Flandes* de Bruhegel el Viejo (1620), *Las lavanderas de la Varenne. Francia*, de Rico y Ortega (1860) –magnífica obra que refleja la existencia de un oficio organizado ya en esa época–, el cuadro más bohemio de *Las lavanderas en el río Manzanares* de Rodríguez Guzmán ((1859) y el *Lavadero del río Manzanares* de Pérez Villuerca (1887), entre otras. Incluso el propio Goya volvería posteriormente a esta temática en sus álbumes de dibujos y en escenas de sus *Caprichos*.

El cuadro de *Las lavanderas* rezuma ya impresionismo, el cielo, a penas esbozado, refleja cambios de tono e intensidad, aunando un sol que se va ocultando con tonalidades brillantes. Acaso un tono afrancesado en la feminidad acusada, propia del rococó, de las mujeres vivaces y hermosas de la composición. Lejos del negro y ocre de años venideros, es una obra que rezuma belleza y optimismo, pese a la dureza del trabajo del lavado de ropa que realizan estas mujeres. Pero Goya no nos miente, las lavanderas eran mujeres alegres y desenfadadas, por exigencias del trabajo que realizaban –a veces con las piernas sumergidas en aguas heladas– eran mujeres que enseñaban más de lo debido según las normas del decoro de la época y eran extrovertidas, ya que salían en grupo y se animaban unas a otras–; incluso se puede decir que eran mujeres revoltosas, tanto que incluso se les llegó a prohibir generar escándalo a su paso (por real decreto de 1790 se prohibió a estas mujeres el dirigirse a ciudadanos y transeúntes pacíficos). El buen humor de las mozas del cuadro está sin duda influido por la estación del año que parece haber elegido el artista (en un ejercicio de paisajismo deslumbrante), que no es sino primavera o verano, según los indicios del color de la vegetación y la indumentaria de las mujeres. Es decir, Goya no pinta aquí a mujeres sufrientes y deterioradas por el impacto

del trabajo, sino alegres y hermosas; y ello a pesar de realizar un trabajo (absolutamente feminizado) duro y penoso donde los hubiera, pero ya volveremos más adelante sobre este aspecto. Una obra donde los expertos detectan la influencia francesa perceptible sobre todo en la indumentaria e, incluso, en la fisonomía de las modelos.

El lienzo en cuestión forma parte de la colección de cartones para tapices –que eran un total de trece de asuntos variados, de los que se conservan diez en el Museo del Prado– que Goya realizó entre 1779 y 1780 para el antedormitorio de los príncipes de Asturias (el que luego sería Carlos IV y Maria Luisa de Parma) en el Palacio del Pardo de Madrid, para adornar la pared norte. Junto con la obra *El Columpio*, también protagonizada por mujeres de trasfondo galante, se contraponían en dicho lugar otras dos obras (*El resguardo de tabacos* y *La novillada*) que vienen a contraponer valores tradicionalmente masculinos como la arrogancia o la bravura, colocándose estas cuatro obras en una misma sala y en posición enfrentada. El cuadro se trasladó entre 1856 y 1857 de la Real Fábrica de Tapices al Palacio Real de Madrid. En 1870 ingresó en el Museo del Prado por Órdenes de 18 de enero y 8 de febrero de 1870.

En el informe que el propio Francisco Goya remitió a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, describió esta obra como «*un descanso de lavanderas a la orilla del Rio una de ellas se quedó Dormida en el regazo de otra a la q- e ban azer se dispeierte con un Codero q. la ariman a la cara dos dellas*». Obra que se sabe no tardó en realizar más de siete meses, que mediaron entre el encargo y la urgida entrega por el inesperado cierre de la Real Fábrica, pese a lo cual se considera una de sus obras más logradas por su colorismo alegre y vivaz, y el juego de la luz del atardecer que dan al cuadro una factura tan suelta que más que preimpresionista resulta de un impresionismo pleno.

3. EL TRABAJO DE LAVANDERA, QUIZÁ EL MÁS ANTIGUO DEL MUNDO

Se considera que Goya fue el pintor más destacado de España a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, aunque yo me atrevería a decir más (aun a riesgo de incurrir en exageración motivada por la admiración que suscita su obra), el más destacado en ese momento en el mundo y el más destacado en nuestro país hasta nuestros días. Pero abandonando ahora la perspectiva artística del pintor y su obra, nos interesa ya abordar su aportación desde el punto de vista del estudio del trabajo a lo largo de la historia.

El lavado de ropa, según nos refleja esta obra y la reincidencia de otros pintores en esta temática, era una actividad exclusivamente femenina o feminizada, en conexión con las vinculaciones entre género y «trabajo sucio» (todo lo relacionado con la limpieza) que, junto al trabajo reproductivo en sentido amplio, se vincula o se atribuye a las mujeres a lo largo de la historia. Era un trabajo que, a diferencia del resto del trabajo doméstico, se realizaba extramuros del hogar, lo que determina la mayor accesibilidad a la mujer; una mujer, además, menos recatada de lo que exigían las normas del decoro porque el lavado necesariamente había de realizarse en las afueras de las poblaciones por exigencias puramente físicas y de salubridad (ríos, arroyos, lavaderos en piedra o madera contruidos por la municipalidad...) y además exigía que la mujer se arremangase y –en muchos casos– levantase sus faldas para poder sumergirse en la corriente. Esto determinaba cierta dualidad en los artistas que retrataron a las lavanderas, reflejando a la vez un trabajo duro y penoso y una actividad evocadora y sensual en el marco de paisajes hermosos.

En el cuadro se observa a unas lavanderas en el momento del descanso en la rivera del río Manzanares. Una de ellas está recostada en el regazo de la mujer del centro, a la que sus compañeras hacen una broma, al asustarla con un cordero, mientras en un segundo plano otras dos mujeres continúan con la labor. La connotación sexual del primer plano (una mujer acaricia los cuernos del animal, símbolo fálico), el gesto de las mujeres, hermosas y vivaces –muy similar al de las modelos de la obra titulada *La merienda a orillas del Manzanares*– y el hecho de que se retrate fundamentalmente el momento del descanso, parecen dar preeminencia más a esta dimensión gozosa y estética, que a la perspectiva doliente y penosa de este trabajo. Y a ello contribuye el motivo de la broma entre las mujeres, que cobra gran centralidad en el cuadro, porque el pintor también retrata el sentido del humor como forma de encarar el lado duro de la realidad.

En la época de Goya y en los siglos posteriores, el lavado de ropa era una dura tarea que exigía dedicación de mucho tiempo y gran esfuerzo físico; inicialmente se realizaba en ríos, arroyos y fuentes y no es hasta el siglo XIX cuando se construyen los más cómodos «lavaderos», a iniciativa de los municipios, a los que se debía pagar una cantidad por su uso. Antes de la construcción de estos lavaderos, por razones de salubridad, se prohibía el lavado en determinadas zonas, por lo que estas mujeres debían hacer desplazamientos largos con la carga a cuestas. Inicialmente se lavaba sobre piedras, posteriormente empleaban tabla y cajuela para las rodillas, pero siempre en aguas heladas que hacían sangrar las manos.

El lavado se realizaba con el buen tiempo, se separaba la ropa por nivel de suciedad y tipo de tela. El primer día se restregaban las prendas y se remo-
 jaban con cenizas y agua caliente, se hacía en casa la «colada» –separa impu-
 rezas de la ceniza con un saco colador–; esta tarea se realizaba varias veces y
 los restos que quedaban –la lejía– se usaba para limpieza de enseres. Este
 procedimiento, en defecto de jabones, era necesario no sólo por razones esté-
 ticas –blanqueado de la ropa– sino higiénicas –eliminación de la grasa corpo-
 ral–. Posteriormente y una vez colada la ropa, aún húmeda se llevaba a los ríos
 a pasarla por agua abundante y finalizar el procedimiento de eliminación de
 impurezas. El transporte lo realizaban las mujeres con el rodete (rosca de lien-
 zo o paño que se coloca sobre la cabeza para colocar el recipiente de la ropa),
 caminando en muchos casos varios kilómetros. Este es el proceso de lavado de
 ropa en la época de Goya y así se mantuvo hasta la llegada de los jabones y
 lejías químicas que simplificaron la labor que permitían reducir el tiempo de
 un mínimo de tres días a uno sólo.

En definitiva un trabajo duro y penoso que realizaban las mujeres y sobre
 todo las de bajo nivel social y económico. Más concretamente, el lavado se
 realizaba por los miembros femeninos de la propia familia (esposa, hijas o
 criadas), pero conforme el nivel social era más elevado, esta tarea se externali-
 zaba a cambio de una retribución en mujeres que vivían de esta actividad que
 realizaban para varias familias. Desde una perspectiva laboral, nos encontra-
 ríamos con lo que hoy conocemos como trabajo doméstico (empleados al ser-
 vicio del hogar familiar), o bien, trabajo autónomo. Bastante extraño resultaba
 en ese período la existencia de empleadores de mujeres para la realización de
 labores de lavado y planchado mediante contrato a cambio de retribución. Es
 decir, que en lo que se refiere a la externalización del trabajo de lavado de ro-
 pas fuera del ámbito familiar, lo predominante era el trabajo de empleados
 domésticos –entonces criados, hoy relación laboral especial de empleados al
 servicio del hogar familiar– y trabajadoras autónomas que prestaban estos ser-
 vicios a familias acomodadas a cambio de compensación económica para ayu-
 dar al sustento de sus propias familias. Estas mujeres estaban generalmente
 muy mal retribuidas pese a ser un trabajo penoso y muy necesario. Baja valo-
 ración social y elevados riesgos laborales (pulmonías, bronquitis, catarros,
 reuma, patologías musculoesqueléticas y afecciones de la piel, heridas en las
 manos, entre otros). Como colectivo, las lavanderas constituyeron en algún
 caso gremios de escaso impacto en la mejora de sus condiciones.

El procedimiento del lavado de ropa a mano fue el mismo durante cientos
 de años y el maquinismo y la revolución industrial incidieron poco en esta
 actividad, ya que las primeras máquinas de lavado datan en Inglaterra alrede-

dor de 1860, apenas tuvieron difusión por ser rudimentarias y de muy elevado coste. La llegada del jabón y la lejía determinó que se lavara la ropa con una periodicidad semanal (con anterioridad al siglo XVIII la periodicidad era mensual), pero ello no determinó la industrialización de esta labor ni tampoco la expansión del trabajo de lavado de ropa por cuenta ajena (no aparecieron lavanderías propiamente dichas). Y ello pese a que los blanqueadores de ropa modernos surgen en el siglo XVIII con el invento de Carl Wilhem Scheele, que descubrió el cloro y Claude Berthollet que lo aplicó al blanqueo de telas, lo que fue empleado en un principio sólo por algunos talleres de blanqueo de ropa para los comerciantes –especialmente en Holanda donde desde antes ya se había generado un incipiente negocio de blanqueo para productores de telas–. En España fue Salvador Casamitjana quien empezó a comercializar la lejía que hoy conocemos en 1889, haciendo que la dura tarea de la colada de ceniza fuera poco a poco desapareciendo –aunque en muchos pueblos de España se ha mantenido la colada de cenizas hasta los años 50 del siglo pasado–.

El empleo de tuberías con agua caliente en lavaderos municipales y el posterior invento en 1906 de las primeras lavadoras eléctricas (caras y peligrosas) tampoco cambió esta. En el siglo XIX el desarrollo urbano y las mejoras en el ámbito de la higiene dieron lugar a la organización de los servicios de lavado fuera de los hogares, que eran llevados a cabo por mujeres de nivel popular en lugares especializados y con cierto grado de especialización, abarcando progresivamente el secado y planchado de ropa. Sin embargo, a diferencia de la evolución experimentada en el trabajo de las fábricas, esta actividad se caracterizaba por su alto grado de informalidad (en ningún caso se formalizaba con contrato ni se le aplicó la legislación social, entonces incipiente, como sí sucedió con el trabajo en las fábricas textiles). Los ingresos de estas mujeres eran considerados rentas no salariales de la economía informal. El avance en las redes de suministro de agua y electricidad, junto con el avance técnico –maquinaria– abrió, en términos teóricos, un espacio a un trabajo por cuenta ajena retribuido fuera del ámbito doméstico, en el ámbito de una organización productiva, pero ello nunca llegó a generalizarse ni a ser significativo económica ni jurídicamente; y ello hasta la aparición y generalización de las máquinas lavadoras domésticas a mitad del siglo XX. Este hecho determinó la vuelta al ámbito doméstico (la no externalización) del lavado de ropa y la progresiva desaparición de este oficio ignorado por las primeras leyes obreras y legislación social.

Un oficio de mujeres en exclusiva, que desapareció sin pena ni gloria, sin reconocimiento y sin gran impacto socio económico, dado que este trabajo femenino, ya por cuenta propia, ya por cuenta ajena, ya trabajo a domicilio, ya

a mayor escala en lugares específicos, nunca fue considerado social, jurídica ni económicamente relevante porque la dimensión de género fue ignorada por la lucha de clases.

4. REFLEXIONES FINALES

La obra de Goya que se ha comentado, *Las lavanderas*, por la riqueza del tema y los matices que incorpora, da lugar a muchas y variadas reflexiones. Aquí plantearé algunas de ellas, sin demérito de otras que al propio lector pueda sugerir esta lectura. La primera de ellas es que *Las lavanderas* nos remite a la realidad del trabajo de las mujeres a lo largo de la historia. En este caso, el pintor retrata un trabajo que objetivamente era penoso, no reconocido social ni económicamente, pero a la vez, también una actividad liberadora del confinamiento del hogar, socializadora de las mujeres durante mucho tiempo limitadas en sus relaciones sociales y procuradora de algunas rentas para el sustento. Y en ese dualismo, el pintor se inclina por la belleza, el humor y la sensualidad, por ello retrata el momento del descanso y la broma... Un trabajo que se externaliza primero por razones o imperativos físicos pero que acabará por ubicarse en el hogar de la mano de la tecnología.

La mirada a la época de Goya en contraste con la realidad hoy, nos hace pensar en la importancia de una máquina, la lavadora doméstica, que libera a las mujeres de uno de los trabajos más duros, a la vez que las priva de unos ingresos exiguos abriéndole el horizonte a nuevos empleos; un trabajo que no se benefició de la tutela del ordenamiento laboral hasta el último cuarto del siglo xx a través de la regulación de la relación laboral especial del empleo doméstico en cuyo ámbito ha quedado diluido. Una tutela ésta parcial y de «segundo nivel», que sólo con los cambios del presente siglo va progresivamente equiparándose a la del resto de trabajadores por cuenta ajena, pero que ha perdido ya las notas caracterizadoras de un oficio o profesión, ya que se ha diluido en el conjunto de las tareas del hogar. Aspectos que nos llevan a constatar que el ordenamiento laboral nació como un derecho de clase y para la clase obrera masculina de la industria.

Otra reflexión a partir de este cuadro nos deriva a la importancia de los cambios tecnológicos, especialmente al que hoy asistimos con asombro e incertidumbre. Las tecnologías de la información, internet o la inteligencia artificial cambian nuestras vidas, en el hogar, en nuestras relaciones sociales y también en el trabajo. Aún no sabemos si la desaparición de trabajos y empleos en todos los sectores, traerá trabajos nuevos o acabará reduciendo el trabajo en

la vida de los seres humanos y como se articulará la vida en una sociedad en la que, eventualmente, el trabajo pierda su centralidad liberando tiempo adicional al ser humano. Con la revolución industrial desaparecieron oficios, apareció la fungibilidad de la mano de obra, cambió la estructura social, pero ¿Qué nos deparará la actual revolución tecnológica?. Sin duda un momento histórico que nos anuncia un cambio profundo, donde las máquinas inteligentes nos obligaran a resituarse el espacio de lo humano.

Por último, en relación a la feminización de trabajos, si la lavadora fue un avance que liberó a las mujeres de un trabajo duro y penoso y mal retribuido –y actualmente es una máquina quien realiza esta actividad necesaria, una máquina tanto de hombres y como de mujeres por igual–, qué sucederá con los trabajos feminizados en el actual contexto tecnológico. Se ha hablado ya de una brecha digital– por la menor implicación de las mujeres en el acceso y conocimientos en este campo–, pero junto a ese desafío, lo cierto es que trabajos feminizados hoy –sector de cuidados, enseñanza, sanidad...– apuntan a lo humano, por lo que, en principio, tendrán mayor resiliencia al cambio tecnológico. La introducción de lavadoras domésticas facilitó que muchas personas pudieran liberar tiempo para el trabajo fuera del hogar o su formación, es cierto que muchas perdieron una fuente de recursos, pero, a la vez, ello permitió la aparición de fábricas de lavadoras domésticas y de lavanderías industriales. Hoy ya es posible programar las lavadoras domésticas y usar el teléfono móvil para seleccionar programas de lavado y horario del lavado.

En definitiva Goya nos hace pensar en la realidad y su ambivalencia, de dónde venimos, cómo somos, a dónde vamos. Y aun retratando una realidad extinta, en el primer mundo al menos, esta obra tiene la virtualidad de plantear muchas reflexiones, no sólo informándonos sobre el pasado, sino haciéndonos pensar acerca de nuestro presente y los horizontes de un futuro inmediato, sus retos y desafíos. La sustitución de trabajo humano penoso por máquinas es un avance, pero tendremos que reflexionar también sobre sus límites hoy, sobre la ética informática y los derechos fundamentales de las personas –o en si las máquinas inteligentes tendrán derechos–.

SOFÍA OLARTE ENCABO

*Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Granada*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La era o El verano*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Fecha: 1746

La era o El verano es una obra de Francisco de Goya y Lucientes, pintor nacido en Fuendetodos (Zaragoza), en el año 1746. De excelente calidad y espléndido colorido, estamos ante el mayor –por tamaño– cuadro de este artista, un óleo sobre lienzo (alto: 276 cm.; ancho: 641 cm), datado en 1786, expuesto en el Museo Nacional del Prado, Sala 085 (Número de catálogo P00794).

Con la idea de decorar una de las estancias del Palacio del Pardo, probablemente un muro del comedor de los –entonces– Príncipes de Asturias (el futuro Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma), Francisco de Goya recibió el encargo de elaborar un conjunto de cartones para tapices, entre los que figura este cuadro. La serie iba a consistir en trece tapices con el tema clásico de las cuatro estaciones y otras escenas campestres, descritas como «Pinturas de asuntos jocosos y agradables». Se conservan once cartones y solo uno de los seis bocetos preparatorios.

Así, proyectó, elaboró y entregó los cartones para una de las tapicerías más significativas, formada por seis paños con escenas alegóricas de las cuatro estaciones del año: *Las floreras*, *La era*, *La vendimia*, *La nevada*, *El albañil herido* y *Mujer con niños junto a una fuente*. El conjunto se completó con seis sobrepuestas de diferentes motivos y medidas: *El niño de carnero*, *Niños con mastines*, *Cazador junto a una fuente*, *Pastor tocando la dulzaina*, *Gatos riñendo junto a una pared* y *Pájaros volando*.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

En la mitología romana, es Ceres la diosa de la agricultura, las cosechas y la fecundidad, de ahí que muchas interpretaciones del verano estén dedicadas a esa divinidad protectora de los frutos y la fertilidad de los campos.

El pintor aragonés plasma el descanso de los campesinos, una vez que han terminado la siega y antes de emprender la trilla. Podemos calificar la escena como una representación del trabajo en el campo. En el siglo XVIII, las labores agrícolas eran una clara manifestación del trabajo manual, realizado, sobre todo, por los varones, aun con la ayuda de los restantes miembros de la familia, mujeres y niños. Todavía no se conocían las máquinas que auxiliaran la ejecución del trabajo, siendo este de carácter exclusivamente físico. Solo la ayuda de los animales, algún instrumento manual muy básico y elementos naturales, como la piedra, ayudaban a ejecutar las labores y alcanzar el resultado buscado.

Cobra sentido, por consiguiente, describir con el pincel el periodo de descanso, de seguro bien merecido, una vez finalizada la dura tarea de segar la mies, recoger y trasladar la cosecha a la era, para terminar con la trilla y almacenar el grano.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Observamos en el cuadro tres planos. Sobre el terreno, una era, un primer conjunto de personajes, los trabajadores, que tras la siega, descansan, junto a algunas mujeres y niños; también dos caballos que ayudaron a acarrear las gavillas, tirando de un carro. En el intermedio, una fajina o conjunto de haces de mies, de gran dimensión, con un hombre por delante que ya ha extendido varias gavillas para preparar a la trilla. De fondo, un castillo sobre una colina y el cielo cubierto, amenazando lluvia, con algún resplandor que anuncia la tormenta.

El formato horizontal del cuadro permite diferenciar tres partes, si atendemos a los personajes.

Aparecen, a la izquierda, cuatro mozos, de pie: uno con un palo largo; otro con una horca, enteramente de madera, con cuatro púas, utilizada para amontonar la caña de paja con las espigas; y dos más, el tercero sirve vino, con una bota casi agotada, al cuarto, que sonríe, muy alegre, signo de haber bebido demasiado. Detrás de ellos, destaca la presencia de un rulo de piedra, que se

utilizaba para compactar el terreno, de manera que la superficie de la era quedara igualada y sin tierra suelta que después pudiera mezclarse con el cereal.

En la parte central, integrando un triángulo –o pirámide compositiva– conforme a la técnica aprendida de Mengs, observamos un carro de un eje y dos varas, repleto con gavillas apretadas y, sobre la carga, tres niños, que juegan, también portando un palo y una horca de dos púas. Tumbados sobre algunos fajos, vemos varios hombres, en posición de descanso: unos hablan entre ellos, otros están tendidos, incluso uno duerme, otro contempla a su pequeño. Se incluye en la escena a dos mujeres, mientras una da de comer a su criatura de pocos meses, otra vigila a los niños que juegan en el carro. Precisamente, el carro, que se emplea para trasladar las gavillas desde el campo hasta la era, está desenganchado y los dos caballos de tira se dibujan comiendo el entreverado y echado el blanco.

Se sitúa a la derecha, justo delante de la fajina, otro segador que ya ha extendido algunos fardos sobre la era, preparando así la siguiente labor: la trilla. Utiliza un rastrillo con mango largo de madera, pero llama la atención que no sea un rastrillo terminado en una tabla rectangular, el más común. El rastrillo de la imagen termina con ocho pichos o clavos. Es el único personaje que está trabajando.

4. COMENTARIO GENERAL

El trabajo en el campo, en general, el cultivo de la tierra, la siega y trilla, en particular, se caracterizaban en la época por ser tareas duras y sacrificadas. En la tranquila vida de los pueblos, mostraba la colaboración de amos y criados, que se extendía, según sus posibilidades, a los miembros de la familia, mujeres y niños, incluso de corta edad. Es verdad que los grandes propietarios conformaban cuadrillas de segadores, los –así llamados– agosteros, que recibían de los propietarios de la hacienda alojamiento y comida, además del jornal.

Al duro trabajo físico, fundamentalmente manual, se unían las condiciones climáticas, muchas veces extremas, por cuanto las labores agrarias estaban siempre condicionadas por el frío, el calor, la lluvia o el viento. De entre todas, la siega era la de mayor exigencia. En cuanto asomaba el sol y secaba la humedad de la noche, comenzaba el corte de la cosecha: eran los meses de junio y julio. Con ropa desgastada, camisa de manga larga y sombrero para protegerse del sol, se afanaban en cortar las espigas, armados con una hoz curvada, de mango de madera y afilado corte. En la mano contraria, la zoqueta hacía la

función de guante protector. El segador cubría sus brazos con manguitos para no dañarse.

Los segadores, que no formaban parte de la familia, trabajaban a destajo o a jornal. En el primer caso, se acordaba una cantidad a tanto alzado por junta o fanega, según la medida agraria utilizada en cada zona o región. En el segundo, cada segador percibía su jornal, equivalente a una cantidad por día trabajado.

Se trabajaba desde la salida hasta la puesta de sol, con la luz del día, si bien durante las horas centrales de los muchos días calurosos del verano se descansaba, alargando el tiempo de la comida con la siesta. Se almorzaba, comía y cenaba en el campo. Incluso allí se dormía, por ser las distancias, generalmente, largas y tener que recorrerlas a pie o, en el mejor de los casos, en caballerías, con el fin de comenzar pronto, a la mañana siguiente. Pasaba un día y llegaba otro.

Se trabajaba a ritmo, colocados los segadores de manera escalonada, viéndose unos a otros. Con una mano, la que protegía la zoqueta, se cogía la mies y la cortaba con su hoz, que se empuñaba con la mano contraria. Después de repetir esta acción varias veces, dejaba las espigas sobre la tierra para formar gavillas. El fajo, armado, se ataba fuertemente por otro compañero y quedaba listo para ser trasladado a la era. Así, una y otra vez hasta recoger la cosecha de un campo; y así, campo tras campo.

Como se ha apuntado *ut supra*, en estas faenas colaboraba toda la familia. Los hombres asumían la labor más dura, segaban y ataban. Las gavillas las amontonaban y recogían las mujeres y los niños. Las abuelas –o a veces una hermana mayor– se quedaban al cuidado de los más pequeños, incluso preparaban la comida. Todas las manos eran pocas.

Con carros y galeras, tirados por mulas y caballos, se trasladaban las gavillas hasta la era. Previamente, esta había sido acondicionada, allanada, firme y limpia. Para esta labor se utilizaba un rulo o rodillo de piedra, como el que encontramos en el cuadro, tirado por un caballo. En las afueras de los pueblos estaban las eras. Se elegían, como en el pueblo natal (que conozco muy bien, por ser yo de Jaulín, vecina localidad zaragozana) de Goya, lugares altos, para aprovechar mejor el viento como aliado.

Según se descargaban las gavillas, se apretaban y ordenaban unas sobre otras, formando una fajina, tal como se observa en el cuadro, donde las vemos amontonadas.

La siguiente faena era trillar. Los hombres, utilizando horcas –hay varias en la escena– de madera, se encargan de coger las gavillas y depositarlas sobre el terreno. Las desataban y extendían regularmente la mies en un círculo per-

fecto, creando así la parva. Mediante la trilla, se quebrantaba la mies tendida en la era y se separa el grano de la paja. Para trillar se utilizaba un instrumento, el trillo, que consiste en una tabla o varios tablones unidos, con la parte delantera levantada en curva, con pedazos de pedernal o cuchillas de acero, encajadas en una de sus caras –la inferior– para cortar y triturar la mies. No encontramos ninguno en el escenario pintado.

Se enganchaba el trillo a la caballería y el trillador se colocaba en el centro de la parva, de manera que guiaba al animal para que dieras vueltas y vueltas tirando del trillo, desgranando las espigas y contando la caña hasta convertirla en paja. Cada cierto tiempo, había que mover la parva, extenderla, para lo que se utilizaba la horca y también rastrillos de madera, y a continuar.

Una vez trillada la parva, con los rastrillos y palas se apilaba en un montón el grano y la paja, para seguidamente, aprovechando la fuerza del viento, aventar. El grano caía muy próximo y la paja, de menor peso, se la llevaba el aire más lejos. Separado el grano de la paja, mediante el cribado, que también se hacía a mano, se dejaba el fruto limpio de cualquier impureza.

Finalizaban los trabajos trasladando, por un lado, el cereal –trigo, cebada, centeno o avena– a los graneros y, por otro, se almacenaba la paja en los pajares y en pajeras.

5. APUNTE FINAL

Muchas, arduas, laboriosas y esforzadas eran las ocupaciones que los campesinos realizaban en el verano, de sol a sol, aguantando altas temperaturas, para recoger las cosechas. El trabajo en el campo carecía de una regulación mínima, no ya digamos propia. Participaban mayoritariamente los hombres, pero también las mujeres y los niños, asumiendo un rol secundario, pero relevante, sin duda muy distinto al que pudieron desarrollar en las fábricas e industrias. Muchos eran, en verdad, trabajadores por cuenta propia, con sus parientes, siendo la familia un concepto mucho más extenso que el actual. La familia era la «casa común», también en sentido físico, donde convivían y trabajaban varias generaciones. Para algunas labores, se ayudaban de trabajadores externos, a jornal, a los que en ocasiones también daban comida y posada. Solo en las haciendas de mayores dimensiones, se recurría a trabajadores por cuenta ajena, cuadrillas de agosteros, con un manijero al frente, para ejecutar cada una de las faenas agrarias.

La condición servil y el régimen señorial en el campo fueron desapareciendo, pero no la legislación intervencionista. Sirva de muestra cómo hasta

la Real Provisión de 27 de noviembre de 1767 no se autorizó la libertad de los jornaleros y de los dueños de los campos para concretar el monto de los jornales.

Desde que el pintor fueradotodino creara con sus pinceles *La era* o *El verano*, tuvieron que pasar casi cien años para que viera la luz la primera norma de la –así dicha– legislación social, la Ley de 24 de julio de 1873, sobre «regularización del trabajo en los talleres y la instrucción en las escuelas de los niños obreros de ambos sexos», conocida con *Ley Benot*, que abrió paso al Derecho obrero, antecedente próximo de nuestro Derecho del Trabajo. En esa misma época, se aprobó el RD de 5 de diciembre de 1883, que creó la «Comisión para el estudio de las cuestiones que directamente interesan a la mejora y bienestar de las clases obreras, tanto industriales como agrícolas, y que afectan a las relaciones entre el capital y el trabajo», después renombrada como «Comisión de Reformas Sociales», según el RD de 13 de marzo de 1890.

Se pone de manifiesto, empero, el paso perdido que llevaba el Derecho sobre la realidad social que había de regular. La clara necesidad de un ordenamiento general, tuitivo, y más tarde un marco jurídico específico, aunque parcial, para los trabajos agrarios, resultó ser una demanda que se cubrió, si bien tuvieron que suceder muchos acontecimientos, no solo un largo tiempo, cuando las máquinas simples ya aligeraban la carga física del trabajo en el campo.

ÁNGEL LUIS DE VAL TENA

*Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Zaragoza*



«*La fantasía, aislada de la razón, solo produce monstruos imposibles. Unida a ella, en cambio, es la madre del arte y fuente de sus deseos*» (Goya).

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La Vendimia*

Autor: Goya

Fecha: 1786-1787

El cuadro que analizamos lleva por título *La vendimia* también denominado *El otoño*, del autor Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, España; 30 de marzo de 1746-Burdeos, Francia; 16 de abril de 1828).

El cuadro se encuentra en la actualidad en el Museo del Prado, mide 267,5 x 190,5 cm y la técnica utilizada para su elaboración es óleo sobre lienzo¹. Esta pintura forma parte de los cartones que realizó Goya entre mayo de 1786 y 1787 en el momento más álgido de su carrera cortesana, con motivo de la reapertura de manufactura real de Santa Barbara. De esta época son los bocetos de las cuatro estaciones: *La Primavera o las Floristas*, *La era o el verano*, *el otoño o la Vendimia* y *La Nevada o el invierno*, todos fueron creados para fabricar tapices con destino al palacio de El Pardo.

La Real Fabrica de Tapices (1720), tenía como objetivo fundamental proveer de tapices a los Reales Sitios², en principio se utilizaban modelos de autores flamencos y franceses con motivos de costumbres y mitológicos, pero Carlos III, fue el primer rey que se interesó por la representación de las cos-

¹ Fundaciongoyaenaragon.es. Consultado el día 17 de enero de 2020.

² Los Reales Sitios, son los lugares que a lo largo de la historia ha usado la familia real como residencia o lugar de recreo. Los más destacados del conjunto patrimonial son: El Palacio Real de Madrid, Real Monasterio del El Escorial, Palacio Real de El Pardo, Palacio Real de Aranjuez, Monasterio de Santa María de las Huelgas y Monasterio de Yuste.

tumbres españolas y obligó a pensar en los lugares, tipos, indumentarias y costumbres de la Península.

En 1876 se trasladó el cuadro de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara al Palacio de Oriente de Madrid, y en los sótanos del oficio de tapicería permaneció hasta que en 1870 ingresó en el Museo del Prado ese mismo año, donde permanece en la actualidad.

El cuadro de *La vendimia* presenta unas tonalidades de color delicadas que hacen destacar al grupo situado en primer término. Ahora, sus cartones conceden más importancia al paisaje y a la luz, al tiempo que agudiza su sentido narrativo y realista³.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

En cuanto a los temas sociolaborales que encontramos en el cuadro, destacar:

1. La relación laboral de los trabajadores que están recolectando uva, en la actualidad puede ser un contrato fijo, contrato eventual por circunstancias de la producción, o un contrato de trabajadores fijos discontinuos, ya que la actividad de la vendimia se repite de manera periódica y en este último supuesto le da al trabajador una estabilidad, sin impedirle realizar otro trabajo durante la inactividad de la empresa. Cabe destacar con relación al trabajador fijo-discontinuo la publicación en 2019 del *Plan de conversión de contratos temporales de trabajadores eventuales agrarios en contratos indefinidos*⁴ que posibilita a las empresas que transformen contratos temporales con trabajadores pertenecientes al Sistema Especial de Trabajadores por Cuenta Ajena Agrarios del Régimen General de la Seguridad Social, con una bonificación de la bonificación empresarial por contingencias comunes.

2. El salario, el tipo de salario en aquella época, era en especie, ya que los trabajadores vivían en la hacienda del propietario a cambio de alimentos y vivienda trabajaban para él. Por lo que los ilustrados se dieron cuenta que para avanzar era preciso que los trabajadores pudieran llegar a tener algún trozo de tierra en propiedad, para ello Carlos III considero la necesidad la necesidad de emprender reformas en la agricultura la cual es-

³ BALLESTEROS ARRANZ, E.: *Historia del arte español*, 47 Goya, edit. Hiares, Madrid, edición digital.

⁴ Real Decreto Ley 8/2019, de 8 de marzo.

taba muy atrasada, se crearon asociaciones como las *Reales Sociedades Económicas de Amigos del País* y se prepararon diversos planes de reforma como el *Memorial Ajustado* de Campomanes y el *Informe sobre la Ley Agraria* de Jovellanos.

3. La jornada laboral, horario de trabajo y descansos, al no existir relación laboral alguna, no existía jornada laboral ni horarios de trabajo. En la actualidad la jornada laboral y el horario de trabajo aparecen regulados en los artículos 34 a 38 del Estatuto de los trabajadores, siempre teniendo la cuenta lo dispuesto en el Convenio Colectivo del sector, en este caso sería el Convenio Colectivo del sector del campo para la Comunidad de Madrid de 2017 revisado en 2019. Desde mayo de 2019 es obligatorio el registro de jornada en virtud del artículo 10, del Real Decreto-Ley 8/2019, de 8 de marzo, de medidas urgentes de protección social y lucha contra la precariedad laboral en la jornada de trabajo que añade el apartado 9.º al artículo 34 del E. T.

4. La mujer trabajadora, en aquella época no había ningún tipo de regulación laboral ya que la primera vez que se regulan los derechos de la mujer trabajadora es como consecuencia de la Revolución industrial donde eran abusivas las condiciones laborales, especialmente las de la mujeres y niños, sin embargo, la revolución agraria y por tanto la regulación del derecho agrario fue muy posterior. En la actualidad, debemos destacar la Ley orgánica para igualdad efectiva de mujeres y hombres de marzo de 2007⁵, permisos por embarazo y lactancia y cuidado de hijos (artículos 37, 4.º, 5.º y 6.º del E. T).

5. El trabajador inmigrante⁶, la mayoría de los trabajadores del campo son inmigrantes, ello debido a que se trata de un trabajo duro que no requiere de gran cualificación, son muchos los trabajadores inmigrantes que se encargan de la recolección de uva, de la fresa, etc.

6. Prevención de riesgos laborales en las actividades agrícolas de 1995, Tampoco existía ninguna prevención de riesgos en el trabajo, lo que en la actualidad esta regulado por la Ley de prevención de riesgos laborales de 1995, concretamente en el campo se dan cursos de formación de manejo de maquinaria, de aplicación de productos fitosanitarios, dotación de equipos de protección, vigilancia de la salud mediante reconocimientos médicos iniciales y periódicos, información a los trabajadores, etc.

⁵ Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

⁶ Ley Orgánica 2/2009, de 11 de diciembre, de reforma de la Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El cuadro representa una escena con tres planos diferenciados, en un primer plano, se ven unas figuras que predominan sobre el espacio, y el tema de la vendimia tan frecuente en autores de la época, vemos un majo elegante⁷ que le esta ofreciendo un racimo de uvas a una joven y un niño de espaldas que trata de alcanzarlo, también observamos en este primer plano a una campesina con una cesta en la cabeza que le trae la uva recién cogida. En un segundo plano intermedio, detrás de ellos, aparecen unos campesinos trabajando y al fondo un paisaje con una montaña que parece ser la sierra madrileña ya que el autor en el momento en que realizo esta pintura vivía en Madrid y trabaja para la corte. Observamos que dicha composición es un verdadero resumen de la pintura de Goya hasta el momento⁸, en cuanto se trata de pintura de género⁹ que representa escenas cotidianas. En este cuadro, el autor mantiene el esquema piramidal que ya empezó a utilizar en cartones como *El bebedor* o *El quitasol*, pero rompe en el caso de *La Vendimia*, con el neoclasicismo al combinarlo con una distribución espacial de los planos muy contrastada. Como objeto central encontramos las uvas símbolo del otoño, al igual que ocurría en el cuadro de *Las floreras*, donde el centro del mismo era la flor símbolo de la primavera.

En el centro de la composición encontramos las uvas, como símbolo del otoño, al igual que ocurría en el cuadro de *La Primavera*, con la flor. Tomlinson¹⁰ da más interpretaciones acerca de este fruto; en ocasiones se ha visto como la representación del otoño del hombre, su madurez, y por ello también ve en esta pintura las tres edades. Igualmente, las uvas simbolizan la fertilidad.

4. COMENTARIO GENERAL

Se ha avanzado mucho con la regulación del derecho del trabajo tanto como con los avances tecnológicos en el campo, sin embargo, la impresión que

⁷ Persona de algunos barrios populares madrileños que en los siglos XVIII y XIX se caracterizaba por sus trajes vistosos, su actitud arrogante y su manera de hablar desenfadada. «Las imágenes de majos, toreros y bandoleros contribuyeron a mantener una idea de la ciudad y de la provincia un tanto folclórica e irreal, propia del romanticismo».

⁸ BOZAL, V.: Goya, edit. Antonio Machado libros, Madrid, 2010, edición digital.

⁹ *La Pintura de género*: es un tipo de obra en la que se representan escenas cotidianas. Algunos autores las mencionan como precedente del realismo y espejo del costumbrismo generado por el romanticismo a partir del siglo XIX.¹²

¹⁰ TOMLINSON, J. A., *Francisco de Goya, los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Ed. Catedra, 1993.

nos deja este cuadro de paz y armonía y la sensación de estar en un lugar idílico en otro mundo tan distinto del real especialmente en la época solo puede venir de manos de un autentico genio como es el autor de este maravilloso cuadro.

AURELIA CARRILLO LÓPEZ
PhD UNIR



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El albañil herido* (e indirectamente *El albañil borracho*)

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Fecha: 1786-1787.

Técnica: Óleo sobre lienzo, 268 x 110 cm.

Ubicación: Museo del Prado (Madrid), Sala 085

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La denominación del cuadro y la presencia de los andamios vincula esta obra pictórica con la materia sociolaboral. De su título se puede inferir legítimamente que se ha producido un accidente en la obra. No hay indicio de herida: ni sangre ni lesiones. Para representar el estado de inconsciencia del trabajador, Goya se sirve de su escasa ropa, su cabeza caída y sus brazos inertes. Algunos autores han vinculado esta obra con una norma de Carlos III sobre la seguridad de los andamios, lo que nos remite al ámbito de la normativa preventiva (RD 1627/1997, de 24 de octubre; RD 1215/1997, de 18 de julio), pero también al papel de la Inspección de Trabajo (Ley 23/2015, de 21 de julio) y a la competencia de la jurisdicción ordinaria (Ley 36/2011, de 10 de octubre, reguladora de la jurisdicción social).

Existen notables diferencias entre este cartón para tapiz y su boceto preliminar (*El albañil borracho*, 1786) cuya conexión laboral estaría en el abuso de bebidas alcohólicas. El ET contempla como causa de despido disciplinario «la embriaguez habitual» (art. 54.2 ET) mientras que el Convenio Colectivo General de la Construcción tipifica como falta grave el «Consumo de bebidas alcohólicas o de cualquier sustancia estupefaciente que repercuta negativamente en el trabajo» [art. 101 p) CGSC]. No existe prohibición expresa sobre

el consumo de bebidas alcohólicas en la normativa de prevención: sólo la necesidad de que los trabajadores dispongan en la obra de agua potable o, en su caso, de otra bebida no alcohólica en los locales que ocupan o cerca de sus puestos de trabajo (Anexo V. A.19). Un análisis más detallado de la época permite, sin embargo, hallar otras muchas conexiones con nuestra disciplina (*vid.* punto 4).

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Hay notables discrepancias en la técnica empleada en *El albañil herido* en relación a su boceto previo. En aquél el trazo es grueso, con pinceladas perfectamente distinguibles, como si Goya quisiera resaltar la ordinariez de la escena y su reprobación moral. En la obra definitiva el trazo es suave, con una ejecución más precisa y líneas más suaves, en lo que parece ser una dignificación de la escena. Sin descartar esta interpretación, existen otras igual de verosímiles¹: desde la todavía fuerte sujeción de Goya a las instrucciones de los barrocos Mengs y Francisco Bayeu, a las quejas de los obreros de la Real Fábrica de Tapices por la dificultad de trasladar al tapiz los bocetos de Goya² (incluso algunos le fueron devueltos³, enfadando al autor, para quien la pintura no eran líneas ni color, sólo luces y sombras⁴). También es plausible que se explique por su carácter provisional. Valorada en el contexto de los bocetos de su serie, la composición es similar: en primer plano, objetos animados (personas, animales) bien definidos; menor definición en el segundo plano (nubes, árboles, hojas), para terminar, difuminando completamente el último plano (paisaje). La presencia (esquemática) de los andamios cumple la función de

¹ «No hay historia sin datos, sin hechos comprobados. Pero la historia no consiste en los datos. La misión de éstos es, primero, imaginar hipótesis que los expliquen, que los interpreten, porque todo hecho es de por sí equívoco, y segundo, confirmar e invalidar estas hipótesis (...). (...) equívoco es un signo que nos significa a la vez varios sentidos. Por eso no basta con ver el signo, con contemplar el cuadro. Hay que interpretarlo; esto es, eliminar por imposibles todos los sentidos aparentes menos uno, que será el auténtico, el que tuvo para el pintor. Para esto es menester decidir cuál fue su intención (...).» *Vid.* ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, «Goya, El arquero» (*Revista de Occidente*), Madrid, 1966, pp. 15-18.

² DE BERYES, IGNACIO, *La vida y los cuadros de Goya*, Iberia, Barcelona, 1948, p. 11. DE LA ENCINA, JUAN, *Goya en zig-zag. Bosquejo de una interpretación biográfica*, Espasa Calpe, Madrid, 1966, p. 37.

³ GOMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, *Los más esclarecidos pintores: Goya*, Ediciones Lanave, Madrid, 1928, p. 56.

⁴ «(...) Siempre líneas –decía– y nunca cuerpos. Mas, ¿dónde ven esas líneas en la naturaleza? Yo no veo más que cuerpos iluminados y cuerpos que no lo están; planos que avanzan y planos que retroceden; relieves y profundidades. Mi vista jamás descubre ni líneas ni detalles. No cuento los pelos de la barba al individuo que pasa ni los botones de su traje y mi pincel no debe ver mejor que yo (...).» *Vid.* MATHERON, L., *Goya*, Perlado, Páez y Compañía, Madrid, 1890, pp. 63-64.

informar de la profesión de los retratados: sin ellos, la obra carecería de contexto, representando únicamente a dos hombres portando en brazos a un tercero, todos de extracción humilde, dadas sus harapientas vestimentas (mejoradas en la versión definitiva). Existen también diferencias significativas en el rostro de los portadores: mientras en el boceto sus bocas y miradas entrecruzadas reflejan burla y sátira, en el definitivo su gesto es serio y grave y ha desaparecido la mirada cómplice. La total ausencia de esclerótica es el recurso utilizado para resaltar su circunspección: no hay punto de fuga de la mirada, que se dirige hacia dentro⁵, cortando cualquier conversación de los portadores con el espectador, único a quien compete juzgar la escena.

Existen también diferencias sustanciales en la paleta. En el boceto predominan los colores fríos confiriendo a la obra un ambiente invernal. En la obra definitiva toda la escena está bañada por una luz cálida, primaveral, lo que dota al primer plano de mayor tridimensionalidad. En ambos casos, la luz es frontal a los retratados y, a tenor de sus sombras, el sol está bajo, indicando las primeras horas de la mañana o últimas de la tarde. La ropa de los portadores proporciona pocos datos, salvo su humildad. Las medias altas y gruesas, los pantalones a media pierna y la manga larga podrían indicar que se trata de una escena invernal, aunque la camisa y chaleco del otro apuntan a un clima primaveral. Hay que recordar que la quinta serie estaba dedicada a «Las cuatro estaciones». Más sutil es la diferencia en la representación del borracho/herido: más allá de la supresión de la herida y la sangre en el segundo, el desorden en la postura de las rodillas en la primera desaparece en la segunda. Está modificado también el sentido de la caída de la cabeza: en la segunda hacia delante y no hacía el costado, cambios que contribuyen a dignificar la escena.

4. COMENTARIO GENERAL

La obra comentada constituye un cartón preparatorio para la confección de tapices por la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, fundada por Felipe V (1720). Los primeros años de Goya en su segunda estancia en Madrid (1775), tras sus años de formación en Zaragoza (1750-65), Madrid (1766) y Roma (1767-70), estuvieron muy vinculados a esta manufactura real, gracias a la recomendación de su cuñado, Francisco Bayeu y Subías, pintor de cámara

⁵ Goya se serviría de un recurso parecido en otras ocasiones: pintar los iris de un tamaño mayor que el real, aumentando así la expresión de la mirada, por el contraste entre el iris mayor y la menor esclerótica. Vid. SANTOS TORROELLA, RAFAEL, *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R. S. T.*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1993, pp. 72-73.

(1762) y responsable de sus tareas artísticas (1777). La ampliación del Palacio del Pardo, residencia invernal de Carlos III (1772), demandó de tapices decorativos y «(...) supuso la puerta de entrada a un estrato social superior del que Goya esperaba nada más que progreso social»^{6 7}. Aunque las temáticas de las primeras series estuvieron marcadas por las instrucciones recibidas⁸, con predominio de las escenas de caza por la gran afición cinegética del monarca⁹ y alineadas con el costumbrismo de la Fábrica de Tapices¹⁰, en las series posteriores Goya gozó de mayor libertad. Su colaboración terminaría definitivamente cuando ya había alcanzado notoriedad y recursos económicos suficientes para librarse de las cadenas de los encargos (1790-1792)¹¹.

Los especialistas¹² consideran que la obra alude a los accidentes de trabajo en la construcción y, concretamente, a su Edicto de 3-12-1778 que encomendaba a los jueces su pronta actuación y, en particular, la comprobación de la diligencia de los maestros de obra en la construcción de los andamios «(...) al tiempo de exponerse los cadáveres de los que así hubiesen perecido en obras de cualquiera especie, además del reconocimiento judicial del cadáver, pasen prontamente á la obra donde se hubiese precipitado, y hagan formal inspección y averiguación del hecho»¹³. El Edicto atribuía las frecuentes muertes y

⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, cit., pp. 99-100.

⁷ Sobre la satisfacción de Goya con los honores que se le dispensan por la Familia Real, *vid.* ARAUJO SÁNCHEZ, Ceferino, *Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX*, Universidad de Cantabria, Santander, 2005, pp. 126-127.

⁸ El único hijo de Goya que sobrevivió a los veinte (20) que tuvo con su esposa se refiere a esta aprobación de Mengs en los cuadros que pintó para la Real Fábrica de Tapices *vid.* SANTOS TORROELLA, Rafael, *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R. S. T.*, cit., pp. 14-16. *vid.* también ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Goya*, cit., p. 28. También se refiere a la «dictadura de Mengs» DE BERYES, Ignacio, *La vida y los cuadros de Goya*, cit., pp. 7-8.

⁹ ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988, p. 9. Sobre las desavenencias entre Goya y Francisco Bayeu (y Mengs) en estos primeros años sobre esta falta de sometimiento *vid.* DE PANTORBA, Bernardino, *Goya. Ensayo biográfico y crítico*, Imprenta Zoila Ascasibar, Madrid, 1928, pp. 18-23.

¹⁰ BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 67 y ss.

¹¹ *vid.* Carta a B. de Iriarte (1794) solicitándole su intercesión para su aprobación por los censores de «juego de cuadros de gabinete» (1794) en la que se señalaba «(...) en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas y en que el capricho y la invención no tienen ensanches». SANTOS TORROELLA, Rafael, *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R. S. T.*, cit., pp. 31-32. Como señalara Ortega, Goya es fundamentalmente un artesano, no un «artista» en sus obras de encargo: el capricho representa lo que se hace por libre iniciativa, al margen de su oficio, por lo que permite hacerse una idea más certera del Goya-hombre y de la «intención que guía la mano». *vid.* ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, cit., pp. 20-25.

¹² SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «Francisco de Goya», en *Ars Hispaniae*, vol. 18, parte segunda, Plus Ultra, Madrid, 1965, p. 346.

¹³ *vid.* *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, Ley V en el Libro III, Título XIX «De la Policía de la Corte», p. 152-153; https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1993-63&tipo=L&modo=2 (Fecha de consulta: 12-01-2020).

desgracias de los albañiles a la poca seguridad y cuidado en la formación de andamios, por el descuido y ahorro con el que procedían los maestros de obras.

El término «maestro de obras» no es unívoco. Durante el periodo de Carlos III convivieron las viejas estructuras gremiales con el nuevo modelo ilustrado de ordenación profesional, con diferencias en la ordenación de la actividad de la construcción. Las Ordenanzas de albañilería estructuraban la jerarquía en varios grados: aprendiz, oficial, maestro y veedores. Los maestros de obras eran quienes se encargaban de la ejecución material de la actividad arquitectónica, organizando el trabajo de los maestros del resto de oficios vinculados a la construcción (canteros, carpinteros, albañiles)¹⁴. El ascenso de los oficiales a la condición de maestro exigía la realización de un examen para lo que se exigía el pago de un impuesto y de unos elevados derechos de examen, además de disponer de dinero para la apertura de taller propio. La llegada de los Borbones y de la Ilustración a España inicia la implantación del modelo de enseñanza francesa. Muy cuestionadas las viejas estructuras gremiales se implanta un nuevo modelo de ordenación profesional, con la creación de Reales Academias¹⁵ y entre ellas, la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (1752) de la que Goya fue nombrado Profesor (1780) y Teniente Director de pintura (1785)¹⁶. Para los ilustrados los gremios constituían un obstáculo para el libre ejercicio de la actividad profesional pues retenían las competencias para la expedición de los títulos profesionales¹⁷. Les reprochaban también su carácter local y su empirismo, opuestos a la libertad, universalidad y cientifismo del saber difundido por las Academias. No sin oposición de los gremios, los Estatutos de la Academia le atribuyeron el monopolio para la expedición de los Títulos profesionales. En

¹⁴ TERÁN BONILLA, José Antonio, «Los gremios de albañiles en España y Nueva España», *Imafron- te*, 12-13, 1998, p. 347.

¹⁵ Vid. LÓPEZ CASTAN, Ángel, «Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV, pp. 257-260.

¹⁶ ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, cit., p. 10. Sobre la evolución de su pensamiento sobre las Academias, vid. SANTOS TORROELLA, Rafael, *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R. S. T.*, cit., pp. 17-20.

¹⁷ «(...) Reunidos sus profesores en gremios, tardaron poco en promover su interés particular con menoscabo del interés común. Con pretexto de fijar la enseñanza, establecieron las clases de oficiales y aprendices; con el de testificar al público la suficiencia de quienes le servían, erigieron las maestrías; y para asegurarse de engaños inventaron preceptos técnicos (...) dictaron leyes económicas y penales (...) en una palabra, redujeron las artes a la esclavitud, estancaron su ejercicio en pocas manos y separaron de él a un pueblo codicioso que las buscaba con ansia por participar en sus utilidades». Vid. DE JOVELLANOS, Gaspar Melchor, «Informe dado a la Junta de Comercio y moneda sobre el libre ejercicio de las artes», en *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, D. Cándido Nocedal, en Biblioteca de Autores Españoles, Madrid (1859); <https://play.google.com/books/reader?id=nQ7RAAAAMAAJ&pg=GBS>. PR5.

este contexto, apareció el nuevo concepto de arquitecto como aquél que supera los cursos completos de la academia¹⁸ y el Maestro de obras quien a través de un examen revalida el título concedido por otro organismo (gremios)¹⁹.

El número de maestros de obras no era muy elevado por lo que sus servicios eran muy disputados, ausentándose de las obras en marcha, que quedaban en manos de otro maestro (aparejador). El Edicto prohibía expresamente su delegación: «(...) sin poderlo encargar ni confiar á ningún aparejador, oficial ni otra persona por mas inteligente que sea (...)». También recogía previsiones en relación al tamaño y otras medidas de seguridad: «(...) tomando por sí mismos (...) todas las providencias de resguardo y seguridad que son indispensables; cuidando mucho de que los andamios sean bien anchos, para que sin embargo de lo que ocupan los cubos, herramientas y materiales, puedan los operarios transitar con otros ó sin ellos, sin riesgo de caerse por defecto de la poca cavidad de dichos andamios, y usando de maromas ó tirantes de cáñamo, del grueso correspondiente al servicio que hayan de hacer, y no de las de esparto, por ser aquella materia de mucha mas firmeza que esta».

Esta interpretación es cuestionada por otros especialistas a partir del boceto preliminar. Frente al gesto serio con el que Goya pinta a los porteadores en el cartón definitivo, el boceto refleja más bien una escena cómica con las miradas cómplices y sonrisas de los porteadores. No se conocen las razones de la modificación. Se ha apuntado que pudo deberse a una sugerencia de Carlos III o que fue una iniciativa del propio autor, buscando agasajar al Rey aludiendo al Edicto, dado el cortesatismo de Goya²⁰. No cabe descartar otros anclajes normativos. A Carlos III se debe la definitiva introducción de los principios de la Ilustración en España: la dignificación del trabajo útil y la crítica a la ociosidad característica de la sociedad española. Promulgó la Real Cédula de 18-3-1783²¹ por la que se dignificaba el trabajo manual y, específicamente, algunos trabajos que, hasta entonces, por ser propios de

¹⁸ Carlos III dictó diversas Leyes estableciendo la obligatoria consulta a los profesores de la Academia en relación a los planos de ejecución y diseño de las obras públicas que se acometieran. *Vid.* Ley III de 23-10-1777, Ley IV de 11-10-1779; Ley V de 7-8-1789; se repitieron en reinados posteriores: Ley VI de 30-12-1798, Ley VII de 5-1-1801,

¹⁹ ARENAS CABELLO, Francisco Julio, «La construcción en los siglos XVI a XVIII: la profesión de aparejador, sus competencias», *Espacio, Tiempo y Forma*, 2003 (Historia del Arte), p. 124.

²⁰ ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, cit., p. 170. GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, pp. 39-42.

²¹ https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=25924&presentacion=pagina&posicion=3®istrardownload=0.

moriscos o «marranos», se consideraban viles e inhabilitaban para el ejercicio de cargos públicos y para el acceso a la hidalguía²². La holgazanería no era exclusiva de la nobleza. No eran pocos quienes, para no verse manchados con el estigma del trabajo manual, preferían pasar su tiempo en cafés y tabernas, afición compartida también por los menestrales²³. Las jornadas de trabajo de los artesanos eran muy reducidas tanto por el excesivo número de fiestas oficiales (muchas vinculadas al calendario litúrgico), por la discontinuidad de la actividad (la construcción), sin descartar las jornadas perdidas por iniciativa propia, como el famoso «San Lunes (...) incluso, también el martes (...) y cualquier otro día que sigue al que lo es de fiesta»²⁴. También en estas materias se acometieron algunas reformas: el Arzobispado de Toledo redujo las fiestas religiosas y se aprobaron algunas normas como la prohibición para artesanos y menestrales de ir a cazar los días de labor²⁵ o la consideración de vago «(...) a quien concurre con frecuencia, y sin conocersele destino, á cafés, mesas de trucos, tabernas & c. o anda paseando calles y esquinas &c».

Convergen así ambas temáticas y normas en las obras comentadas: mientras el boceto podría hacer referencia al apego a las botillerías y casas de juego de los artesanos, la visión definitiva dignificaría la profesión, el riesgo que entrañaba la construcción. En esta primera etapa todavía no se puede hablar de un Goya «social» ni de ideas revolucionarias²⁶: sus estampas madrileñas todavía adoptan la visión idealista y pintoresca del Barroco o

²² Vid. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=447433> (Fecha de consulta: 18-1-2020).

²³ Carlos III promulgó también un Bando sobre «Prohibición de frecuentar cafes, botillerías, mesas de truco, etc. y de pasear continuamente plazas y esquinas»: «Todos los que, no teniendo aplicacion, oficio ni servicio, se mantienen con varios pretextos, y concurren con frecuencia á cafes, botillerías, mesas de truco públicas, y otras diversiones aunque permitidas, pero solamente para el alivio de los que trabajan, recreo de los que no abusan, y no para el fomento del vicio de los ociosos; ó tambien, paseando continuamente, llenan las plazas y esquinas, se abstengan de semejantes frecuencias, y tomen alguna honesta ocupacion conocida, que los releve de la sospecha, y remueva el escándalo que acusan á los de mas bien empleados; pena de que serán tratados por vagos, y se les aplicará á los destinos correspondientes á este y de mas excesos que resultasen de las sumarias, que se juzgase conveniente formarles en averiguacion de sus vidas». Vid. *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, op. cit, p. 158 (p. 530 de la compilación).

²⁴ AGUA DE LA ROZA, Jesús; NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, «Organización del trabajo. Salario artesano y calendario laboral en el Madrid del siglo XVIII», *Sociología del Trabajo*, 84, 2015, (Nueva época), pp. 74-76.

²⁵ Esta norma es de Carlos IV (20 de enero y 3 de febrero de 1803: «En el resto del año solo podrán cazar con escopeta y perros los nobles, eclesiasticos, y toda otra persona honrada de los pueblos- en quienes no haya el menor rezelo ni sospecha de exceso; y de ningún modo los jornaleros ni los que sirvan oficios mecanicos, que solo lo podrán hacer por pura diversion los dias de fiesta de precepto en que no se pueda trabajar, ántes ó despues de oír misa (...)»). Vid. *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, op. Cit, Libro VII, Título XXX, p. 643.

²⁶ Vid. GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, cit. (toda la obra).

una visión satírica de los vicios sociales. Aún no ha entrado en contacto con los intelectuales ilustrados; su ambiente palatino se ensancha a partir de 1790 con su entrada en los círculos aristocráticos e intelectuales. En estos primeros años, su carácter «sintónico» está alineado con la Corte. Su instintiva receptividad, que explica la evolución del Goya-hombre²⁷ se desenvuelve todavía en ese reducido ámbito. La ampliación de su círculo social, las tertulias y, tras su sordera definitiva (1792) sus lecturas de los ilustrados, algunos buenos amigos (Jovellanos, Campomanes, Moratín) gestan al Goya futuro. El pintor de los cartones era todavía un «artesano mercenario de los cartones para tapices, exclusivamente preocupado por desempeñar bien su oficio y agradar al cliente»²⁸.

La dignificación de los oficios y la creación de las Reales Academias entronca con otro principio ilustrado: el fomento de las ciencias útiles, frente a la inutilidad del pensamiento aristotélico «(...) porque todo lo da a la especulación y nada a la experiencia»²⁹. Aunque Campomanes ya había publicado su *Discurso sobre la industria popular*³⁰ (1774) y su *Discurso sobre la educación popular y su fomento*³¹ (1775) los principios ilustrados tuvieron poca eficacia práctica³² y hubo que esperar algunos años para que Goya adoptara una visión más comprometida en la defensa de los oficios, a veces desde la crítica a sus vicios y excesos³³ y otras, resaltando el valor ennoblecedor del trabajo³⁴. No hay que olvidar que su tatarabuelo y su bisabuelo fueron maestros de obras y su padre maestro dorador. Con todo, y este cartón es un temprano ejemplo, Goya mantiene a partir de 1787-90, un «(...) punto de vista doble y contradictorio— un gusto de lo plebeyo contemplado desde arriba y una re-

²⁷ ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, cit., p. 27.

²⁸ ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, cit., p. 10.

²⁹ JOVELLANOS, Gaspar Melchor: *Elogio de Carlos III, leído a la Real Sociedad (...)*. Vid. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elogio-de-carlos-iii-leido-en-la-real-sociedad-economica-de-madrid-el-dia-8-de-noviembre-de-1788/html/b9c82b49-4380-40ce-908e-3063f051a389_6.html#I_0_ (Fecha de consulta: 12-1-2020).

³⁰ RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid (Imprenta de Antonio Sacha), 1774. Vid. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursosobre-el-fomento-de-la-industria-popular-/html/> (Fecha de consulta: 18-1-2020).

³¹ RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid (Imprenta de Antonio Sacha), 1775. Vid. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursosobre-la-educacion-popular-de-los-artesanos-y-su-fomento-/html/fee9a17e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_2 (Fecha de consulta 18-1-2020).

³² ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, cit., pp. 164-170.

³³ Capricho 18 «Y se le quema la casa» (1799) y Dibujo C.79 «Estos hacen raya en la taberna» (1812-24) y Dibujo C.77 «Comer bien, beber mejor y dormir, holgar y pasear» (1812-24).

³⁴ *El ciego trabajador* (1803-12); *El afilador* (1808-12); *Obras en construcción* (1812-23) y *La fragua* (1812-16). Un análisis de su evolución en la representación de los oficios, vid. ALCALÁ FLECHA, Roberto, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, cit., p. 172 y ss.

pulsa de ello contemplado desde la «idea» «(...) la idea de Goya (...) es ambivalente y equívoca. A menudo no sabemos si los exalta o los condena, si los pinta pro o los pinta contra»³⁵.

Esta dualidad no era exclusiva de Goya. Durante esta etapa se produce la aparición de un género artístico popular típicamente español, el sainete, representado por Ramón de la Cruz. Aunque criticado por los ilustrados por considerar que sus obras ensalzaban los vicios de las clases populares, el gracejo con el que retrataba a las distintas clases sociales y empleos encubría una ironía mordaz, lo que permite, «(...) considerarlos un vehículo para la transmisión de idea, de crítica de actitudes erróneas»³⁶ a las clases populares. Con su representación caricaturesca de los hábitos de los distintos arquetipos sociales (menestrales, alcaldes, nobles, abades, petimetres, maridos y esposas, peluqueros, esparteros, viejos, alguaciles, médicos...) el sainete cumplió una función útil, sin perder por ello su encanto castizo y el triunfo popular. Su éxito alcanzó también a los ilustrados, que vieron en el teatro el mejor instrumento para la difusión de sus ideas³⁷, y a la propia Corte y a la aristocracia³⁸, lo que constituye una de las tres dimensiones del «plebeyismo»³⁹ tan característico del siglo XVIII español. Volvemos así al Goya «hombre de su tiempo»⁴⁰: mientras su boceto entroncaría con la visión burlona de los vicios de los albañiles, tuviera o no intención moralizante, el cartón definitivo resalta sus virtudes, la dureza del trabajo y la solidaridad; en definitiva, la dignidad del trabajo manual.

³⁵ ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, cit., p. 49.

³⁶ VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca, «Los sainetes de Don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la ilustración», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 39-40, 1984.

³⁷ Vid. JOVELLANOS, Melchor Garpar, *Memoria sobre las diversiones públicas*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1812, fecha de consulta 12 enero 2020, en https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QafXwVOFfkPd9OkTMEizLvOyPs7bygAfQeYc4Q1mptVAyTRhVRI6ZMriIUNwra6IEzE1mxHbM7VcRGtA0B1Bqy3apGZNDGM2hRNMSSG1vKxvvgzZEKTQrWJ3Kkeexk6-Y2fXzsqT7_ch-6Xrv7RQaPz_4p3gEjw1cptNE0f3FeZKovVLtB3AqNGBKVg2GozVK2tsyuuUR0mIn-wdk4M-CI9Fo0OMAFdy6JeQ5Kb0pb6_getGEjI3hNG2Hzu5FQnw2BZ-Yc233XhNVNtqJ1oYE20J-UvxdA; GARCÍA GARROSA, M.^a Jesús, «La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, vol. 95, 2, 1993.: (sobre) *Los menestrales*: «(...) es una pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro, la más acomodada a nuestro genio y costumbres y la más proporcionada al objeto y a las ideas del día» (p. 676).

³⁸ Ramón de la Cruz fue llamado para las fiestas de la boda de la hija de Carlos III, la infanta M.^a Luisa, y contó con el apoyo del Conde Alba, de Conde de Aranda y de Floridablanca, entre otros. Vid. VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca, «Los sainetes de Don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la ilustración», cit., p. 13.

³⁹ La expresión es de Ortega y Gasset. ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, cit., pp. 29-40.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

5. APUNTE FINAL

Ha quedado evidenciada la íntima conexión de *El albañil herido* con la disciplina laboral. Durante el siglo XVIII ya surgió la necesidad de reglamentar algunos aspectos del trabajo prestado por quienes se veían obligados a ofrecer sus servicios para su sustento y el de su familia. Además del Edicto reglamentando la construcción de los andamios (1778), se adoptaron algunas disposiciones en relación a la libre prestación de servicios fuera de la disciplina gremial; la libre circulación de los trabajadores entre los pueblos del Reyno⁴¹; la dignificación de los empleos; la posibilidad de ejercer oficios a los ilegítimos⁴²; la prohibición de que el Maestro despidiera sin justa causa al aprendiz y la necesidad de formalizar por escrito su contrato de aprendizaje⁴³; la admisión a la enseñanza⁴⁴ y al trabajo de las mujeres y las niñas⁴⁵; la duración y alcance de las fiestas; el derecho de las viudas de los artesanos a conservar el taller aunque se casaran en segundas nupcias con maridos ajenos al gremio del primero⁴⁶; el pago privilegiado de los créditos de artesanos, menestrales, jornaleros y criados⁴⁷; la prohibición de juegos de envite en días y horas de trabajo⁴⁸; entre

⁴¹ Ley VII «Incorporacion de todos los Oficiales artistas ó menestrales naturales de estos Reynos, que pasen de uno á otros pueblos, en sus respectivos Gremios», *Vid. Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título XXIII, Libro VIII, Título XXIII, p. 182.

⁴² Ley IX: «La ilegitimidad no sirva de impedimento para ejercer las artes y oficios». Ley de Carlos III de 27 de marzo de 1784. *Vid. Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título XXIII, p. 183.

⁴³ Ley XVI «Cuidado de los Corregidores y Justicias sobre el buen uso de los oficios de artesanos, cumplimiento de las escrituras de aprendizaje» (15 de mayo de 1788): «(...) sin permitir que aquellos los despidan, ni estos los saquen del oficio ántes de cumplir la contrata sin justa causa, examinada y aprobada por la Justicia; en cuyo caso harán que se ponga con otro maestro el aprendiz hasta cumplir su aprendizaje; y si fuere desaplicado y holgazan, le darán el correspondiente destino con arreglo á las órdenes sobre vagos y malentretenidos; y nunca permitirán, que ningun maestro reciba aprendiz alguno, sin hacer su contrata formal y escritura de aprendizaje (...)». Puede consultarse en *Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título XXIII, p. 186

⁴⁴ Ley X «Establecimiento de escuelas gratuitas en Madrid para la educacion de niñas; y su extension á los demas pueblos» (11 de mayo de 1783). Puede consultarse en *Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título I, pp. 8 y ss.

⁴⁵ Leyes XIV «Libre enseñanza del trabajo de mugeres y niñas en todas las labores propias de su sexo, sin embargo de las ordenanzas de los Gremios» (16 de noviembre de 1778; 12 de enero de 1779) y Ley XV «Facultad general de las mugeres para trabajar en todas las artes compatibles con el decoro de su sexo» (12-61784; 2-9-1784). *Vid. Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título XXIII, Libro VIII, Título XXIII, p. 185-186

⁴⁶ Ley XIII: «Las Viudas de los artesanos puedan conservar sus tiendas y talleres, aunque casen con segundos maridos que no sean del oficio de los primeros», Ley de Carlos IV de 20-1-1790. *Vid. Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título XXIII, Libro VIII, Título XXIII, p. 185

⁴⁷ Ley XII: «El pago privilegiado de los créditos de artesanos y menestrales, jornaleros, criados y acreedores alimentarios» (25-11-1782; 16-9-1784). *Vid. Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro VIII, Título XXIII, p. 44.

⁴⁸ Ley XV: *Novísima Recopilación de las Leyes de España, op. cit.*, Libro XII, Título XXIII, p. 409.

otros. Aunque lógicamente no cabe hablar de una genuina relación laboral en el sentido moderno, en el ámbito de la estructura gremial existía también una relación de dependencia y ajenidad entre el maestro y sus oficiales y aprendices.

Mención aparte merece la consideración ilustrada del trabajo de mujeres y niñas. Para los ilustrados, la utilidad del trabajo alcanzaba también al prestado por mujeres y niñas «en todas las labores propias de su sexo, sin embargo de las ordenanzas de los Gremios» y «que sean compatibles con el decoro y fuerzas de su sexo». Aún con esta limitación, la válida consideración de las mujeres para el desempeño de algunos oficios supuso un pequeño avance pues sacó a las mujeres del ámbito exclusivamente doméstico, aunque siempre en consonancia con el papel reservado a las mujeres en el siglo XVIII pues las ganancias «(...) á unas pueden servir de dote para sus matrimonios, y á otras con que ayudar á mantener sus casas y obligaciones (...)». Aún quedaría mucho camino por recorrer en el reconocimiento formal del derecho de la igualdad y no discriminación en nuestro ordenamiento jurídico, todavía más en la consecución de la igualdad material y se aventura hoy todavía lejana la total ruptura de la equiparación sexo-género, que tan bien evidencia la citada norma.

ARÁNTZAZU VICENTE PALACIO
*Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
de la Universidad Jaume I de Castellón*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Los cómicos ambulantes*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Fecha: 1793

Técnica: Óleo sobre hojalata, 42,5 x 31,7 cm

No expuesto

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Los cómicos ambulantes presentan sobre el tablado una escena interpretada por varios personajes tradicionales de la Commedia dell'Arte: Arlequín, Colombina y Pantalón, junto a un enano militar y un aristócrata vestido aún a la moda del Antiguo Régimen, que contrasta con Pantalón, tocado con el gorro frigio de los revolucionarios franceses, que le arrebató a la joven. En el frente del improvisado escenario, una cartela sostenida por máscaras del teatro lleva la inscripción, ALEC MEN, que se ha interpretado como Alegoría Menandrea en consonancia con las obras de carácter naturalista de la Commedia dell'Arte, o como Alegoría Menipea, como expresión del cambio, la inestabilidad y la mudanza de la vida que muestra la escena y eje de la filosofía de Menipo.

Esta magnífica obra realiza una clara referencia a los espectáculos públicos, los cuales tienen una larga historia que se remonta a los juglares y saltimbanquis que deambulaban por las calles con instrumentos, cantos y poesías. Examinada desde una perspectiva exclusivamente laboral, de entrada, evoca la relación laboral de los artistas en espectáculos públicos (a la que se refiere el artículo 2.1.e) del Estatuto de los Trabajadores) y que viene regulada por el RD 1435/1985, 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos. Entendiéndose por relación especial

de trabajo de los artistas en espectáculos públicos la establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquéllos, a cambio de una retribución. Quedan incluidas en el marco de esta relación laboral especial todas las relaciones establecidas para la ejecución de actividades artísticas, desarrolladas directamente ante el público o destinadas a la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo, en medios como el teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y, en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición. Si bien, más allá de la inclusión en la aludida relación laboral especial de los sujetos que intervienen en el espectáculo público representado en la obra, lo cierto es que la misma, nos traslada a otra cuestión jurídico-laboral en lo referente a la inclusión o exclusión de determinados sujetos que igualmente intervienen en el desarrollo del espectáculo público. Nos referimos en este caso a la situación de los encargados de sastrería, a los cuales pudiera pensarse que se alude en la obra, si quiera sea de manera indirecta, dada la especial indumentaria de los actores. En este caso, debe tenerse en cuenta que a aquellos no se les aplica el régimen jurídico de esta relación laboral especial, sino que los mismos quedarán adscritos al régimen general de una relación laboral ordinaria. Ubicándose la regulación de sus condiciones laborales en las estipulaciones contenidas en el Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores.

No obstante, aun cuando en un primer momento, la mirada se dirija irremediablemente a aquella figura laboral, lo cierto es que pudiera plantearse la realización de la actividad profesional de los actores desde el punto de vista de la prestación de servicios como trabajadores autónomos o por cuenta propio, pudiendo ser ellos los propios organizadores y directores del espectáculo que se representa en la obra, al ser ellos mismos los titulares de su propia compañía de teatro. En este sentido, téngase en cuenta que nos encontraremos ante una prestación de servicios por cuenta propia, de acuerdo, con los requisitos establecidos por el artículo 1.1 de la Ley de 11 de julio, del Estatuto del trabajo autónomo, en aquellos casos en los que una persona física realice de forma habitual, personal, directa, por cuenta propia y fuera del ámbito de dirección y organización de otra persona, una actividad económica o profesional a título lucrativo, den o no ocupación a trabajadores por cuenta ajena. En este sentido, se podría plantear en estos momentos la cuestión siguiente: ¿Cuándo los artis-

tas que actúan por cuenta propia en plazas o calles deben incluirse en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos? La respuesta, sin ser ni mucho menos sencilla, vendrá marcada, especialmente, por el desarrollo de la actividad artística de manera habitual y a título lucrativo, siendo, precisamente, un indicio de habitualidad, el hecho de que los actores perciban unos ingresos superiores al salario mínimo interprofesional, aun cuando debe tenerse en cuenta que no puede ser considerado el aspecto retributivo un elemento definitorio de la habitualidad, que debe ser apreciado junto con otras circunstancias, ya que no tendrá un valor determinante cuando concurren datos relevantes que hagan posible por sí solos apreciar la concurrencia de la habitualidad en la actividad desarrollada.

Al margen de la referencia al carácter de la prestación de servicios de los artistas que intervienen en el espectáculo público que se representa en la obra, bien en su condición de trabajadores asalariados o por cuenta ajena, bien en su condición de trabajadores autónomos o por cuenta propia, ha de reseñarse como a través del propio título de la obra se hace referencia a la prestación de servicios de manera ambulante, lo que, sin duda, nos lleva a hacer mención al lugar de la prestación de servicios. Concretamente, se hace expresa referencia a una de las situaciones especiales en relación al mismo, como es la prestación de servicios móvil o itinerante, entendiéndose por aquella, en la que se presta el servicio en distintos lugares no predeterminados. La naturaleza móvil o itinerante del centro de trabajo, tal y como se referencia en la obra, implica el desplazamiento geográfico del mismo, por lo que el trabajador, realizando su actividad en el mismo centro de trabajo, se desplaza con él, tal cual pudiera pensarse que ocurre en el tablao en el que los cómicos intervinientes desarrollan su espectáculo.

Por otro lado, si nos detenemos a reflexionar sobre alguno de los personajes que aparecen representados en la obra, esto, sin duda, nos conduce a abordar algunas otras instituciones jurídico-laborales. Tal sería el caso del enano militar que figura en la obra, puesto que en este caso, pudiera sugerirse la presencia, desde una perspectiva laboral, de la intervención de los menores en un espectáculo público o quizás de la prestación de servicios de personas que presentan alguna discapacidad, ya sea física, tal cual sería el caso recogido en la obra, o sensorial. En la primera de las situaciones planteadas, esto es, la intervención de los menores de edad en espectáculos públicos, debe tenerse presente que el artículo 6.4 ET permite a los menores de dieciséis años intervenir en espectáculos públicos con autorización de la autoridad laboral, debiendo solicitarse ésta por el representante legal del menor, acompañando el consentimiento de éste, si tuviere suficiente juicio, constar por escrito y ser para casos

aislados y determinados, lo que obliga a especificar la actuación o el espectáculo para el que se concede e, incluso, las horas de trabajo a realizar, si se conocen. No obstante, debe advertirse que la prestación de servicios del menor no puede implicar peligro para su salud física ni para su formación profesional y humana. Lo cual pudiera sugerirse en este caso, debido a la evocación militar que se realiza en la obra.

Por otro lado, en la segunda de las situaciones planteadas, esto es, la prestación de servicios por parte de personas que presentan alguna discapacidad, en este caso física, tal cual pudiera desprenderse de la presente pintura, debe tenerse en cuenta que desde una perspectiva laboral, pudiera pensarse que se hace referencia al desempeño de un empleo ordinario de una persona discapacitada, el cual se concreta en aquella modalidad laboral en la que la persona con discapacidad desempeña un puesto de trabajo en una empresa convencional, en el presente caso, en la compañía de teatro para la que lleva a cabo la labor artística. Pudiera pensarse que desde este trabajo, su autor, quisiera llamar la atención acerca de las dificultades de integración en la sociedad y, por tanto, en un entorno laboral ordinario, con las que históricamente se han encontrado las personas que presentan una discapacidad.

Por tanto, son varias las vertientes jurídico-laborales que se nos vienen a la cabeza en esta magnífica obra pictórica: relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos, realización de la actividad profesional de los actores desde el punto de vista de la prestación de servicios como trabajadores autónomos o por cuenta propia, la prestación de servicios móvil o itinerante, la intervención de los menores de edad en espectáculos públicos o la prestación de servicios por parte de personas que presentan algún tipo de discapacidad, física o sensorial.

MIGUEL GUTIÉRREZ PÉREZ
Profesor de Universidad



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Torero*

Autor: Carnicero Mancio, Antonio

Número de catálogo: P002786

Fecha: 1775-1800

Técnica: Óleo

Soporte: Lienzo

Dimensión: Alto: 41 cm.; Ancho: 28 cm.

Procedencia: Legado Pedro Fernández Durán y Bernaldo de Quirós, 1931

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Este cuadro representa a un tipo popular español perteneciente al mundo del costumbrismo callejero. Sigue la moda de finales del siglo XVIII y posee un aire rococó delicioso y refinado, sin menoscabo de lo descriptivo, y un punto de gracia y frescura evocadoras del ambiente teatral del momento.

Hay que recordar que el costumbrismo, según la Real Academia Española (RAE), en las obras literarias y pictóricas, es la atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región. Dicho en otros términos, es la tendencia artística y literaria que elige las costumbres típicas de un lugar o de un grupo social como tema principal de una obra de creación.

En este caso, la obra es un torero. Por tanto, es una persona que por profesión ejerce el arte del toreo; es decir, lidia con los toros en una plaza. La corrida de toros, según la RAE, es una fiesta que consiste en lidiar cierto número de toros en una plaza cerrada. El ordenamiento jurídico de la misma se rige por una serie de normas establecidas por ley en el Reglamento de Espectáculos Taurinos. En él se establecen, entre otras medidas, la de garantizar la

integridad de los toros, su trapío y edad; el indulto de los mismos con el fin de mejorar las ganaderías; los derechos y deberes de los espectadores; las características de los útiles de torear o asegurar el nivel profesional de los toreros que intervienen en las corridas de toros.

En cuanto a los Regímenes especiales integrados en el Régimen General, se destaca el de los Profesionales taurinos (características especiales). Desde el 1 de enero de 2019 (R. D. L. 28/2018, de 28 de diciembre, BOE 29/12), la base máxima de cotización por contingencias comunes para todas las categorías de los profesionales taurinos, a que se refiere el artículo 33.3 del Reglamento general sobre cotización y liquidación de otros derechos de la Seguridad Social, será de 4.070, 10 euros/mensuales. Por lo que el tope máximo de las bases de cotización para los profesionales taurinos tendrá carácter anual y se determinará por la elevación a cómputo anual de la base máxima mensual señalada.

Las empresas comunicarán a la Tesorería General de la Seguridad Social, los salarios efectivamente abonados a cada profesional taurino, en el mes natural al que se refiere la cotización. Dicha cotización se efectúa por una base fija por cada día que el profesional taurino haya ejercido su actividad, de acuerdo con las cantidades que se determinen para cada ejercicio económico y conforme al grupo profesional de cotización en que el mismo se encuentre incluido.

La base de cotización por contingencias comunes no puede ser inferior al importe diario de la base mínima de cotización correspondiente al grupo en que se encuentre encuadrado dicho profesional, ni inferior al tope mínimo general para contingencias profesionales. La Tesorería General de la Seguridad Social al finalizar cada ejercicio, efectúa la liquidación definitiva a empresarios y trabajadores, teniendo en cuenta las retribuciones y las bases declaradas para cada profesional taurino.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La obra que nos presenta Antonio Carnicero, en 1775, con el título de *Torero* no se corresponde con la vestimenta del torero presente. En la actualidad, los toreros se visten con el traje de luces que es la indumentaria que visten en la corrida de toros. Su nombre responde a los reflejos que producen las lentejuelas que lo cubren. Está fabricado en seda y cubierto con un bordado realizado habitualmente con hilo de canutillo de oro, plata o azabache y ocasionalmente con otros materiales como cristal.

La diferencia estriba, entre otras cosas, en que en el cuadro aparece un sombrero, tipo pamela, y los toreros hoy por hoy utilizan la montera que es el sombrero que usan conjuntamente con sus subalternos. Se trata de una prenda negra, redonda con dos piezas salientes en los laterales. La viste el torero durante el paseíllo y en los dos primeros tercios de la faena (suerte de varas y de banderillas), momento en el que se descubre y brinda el toro con ella.

En el cuadro se destaca la redecilla que empleaban los majos para recogerse el cabello, actualmente se utiliza la montera. La montera la introdujo Francisco de Paula José Joaquín Juan Montes Reina, torero español conocido como Paquiro, quien dio impulso a la renovación de la lidia, aplicándole sentido artístico y creador; reformando el concepto de espectáculo taurino, por lo que se le tiene como al instaurador del toreo moderno.

Asimismo, se destaca que Carnicero ha querido destacar al *Torero* como una persona alta; lo que le da el protagonismo total en su obra. Si se observa el fondo del cuadro se visiona un lago o mar que le llega a la rodilla, lo que da una sensación de un torero muy alto. Además de quererlo destacar en el día no tan soleado que ha dibujado, en el que se acentúa los colores pasteles de su traje (azul y rosado).

4. COMENTARIO GENERAL

El autor de la obra (Antonio Carnicero Mancio) nació en Salamanca (1748) y muere en Madrid (1814). Hijo del escultor barroco Alejandro Carnicero, fue también miniaturista de gran interés, aunque la parte de su obra más conocida está constituida por escenas de género y series de ilustraciones grabadas. Ingresó a los diez años en la Academia de San Fernando, en Roma, que permaneció seis años y ganó diversos certámenes artísticos. A su regreso completó su formación en la Academia madrileña y preparó a partir de 1775, como colaborador de José del Castillo, cartones para tapices de la Real Fábrica, destinados a decorar las habitaciones de la princesa de Asturias en el palacio de El Pardo.

Como dibujante realizó las ilustraciones para las ediciones de *El Quijote* que publicó la Real Academia Española en 1780 y 1782. En 1790 realizó dibujos preparatorios para grabados, como el importante conjunto de la Tauromaquia. Ya como pintor de cámara realizó entre 1796 y 1799, por encargo de Manuel Godoy, el libro del Real picadero o La equitación, que no pudo concluir.

Colaboró en la Colección de trajes, serie sobre los tipos populares de España, realizando, entre 1778 y 1784, siete dibujos con personajes de las islas

Baleares. Sus escenas de baile y paseos, o los vuelos de globos Montgolfier se adscriben al estilo rococó; empero, en sus retratos se decanta a favor de un mayor clasicismo. Prueba de ello son el Retrato de Carlos IV con armadura (1789, Museo Municipal, Madrid) y el Retrato de Manuel Godoy (1801-1806, Academia de San Fernando, Madrid).

Entre la variedad de estilos y géneros tratados por el artista se encuentra una obra de carácter excepcional, *La alegoría de la Vigilancia*, de temática moral, pintada con dramáticos contrastes de luces y sombras, que convierten esta obra y su pareja (colección particular) en antecedentes pictóricos de la estética de lo «sublime».

Algo similar ocurre con su imponente *Erupción del Vesuvio* (colección particular, Madrid), pintada según una composición de Volaire. En la década de 1780 Carnicero trabajó en la serie de óleos con vistas de caminos y de puertos, encomendada originalmente a Mariano Ramón Sánchez por Carlos III. A este conjunto pertenece una de las tres vistas de la albufera de Valencia, que guarda el Museo del Prado, pintada con pinceladas minuciosas que caracterizan de forma realista la topografía del lugar, apreciables también en la pareja de Vistas del teatro romano de Sagunto (1787, colección particular, Madrid), en el que Carnicero pintó desde diferentes planos las ruinas del antiguo teatro romano. Ambas obras reflejan el sofisticado interés cultural e ilustrado de la época por conocer el patrimonio histórico, arqueológico y geográfico del país (Reuter, A. en Enciclopedia del Museo Nacional del Prado, 2006, tomo II, pp. 641-642) [<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/carnicero-mancio-antonio/c2b51ed5-ad98-472e-8253-aedb-2d897af3>].

5. APUNTE FINAL

Hay que resaltar, por último, que el término torero hace referencia tanto al profesional que lidia a pie como al de a caballo. Entre los toreros a pie se distinguen, según su jerarquía, el matador de toros y los subalternos o banderilleros a las órdenes del matador. Entre los toreros a caballo se diferencian, en primer lugar, el rejoneador, que tiene la misma categoría que el matador de toros; y, en segundo lugar, los picadores que son subalternos del rejoneador. Con ello el lector se hace una idea del mundo del toro; es decir, lo que se conoce como tauromaquia, que significa el arte de lidiar toros.

A nivel de las prestaciones de la Seguridad Social, hay que destacar que, para el abono de prestaciones, en el caso de profesionales taurinos que tengan

pendiente la regularización de cuotas, deberán ponerse al corriente en el pago de las mismas antes de hacerles efectivo el abono de las prestaciones, siempre que reúnan el resto de los requisitos exigidos.

En el supuesto de la incapacidad temporal y nacimiento y cuidado de menor, tendrán derecho a estos subsidios, aunque en el momento de la baja tengan extinguido su contrato laboral. La base reguladora será el promedio diario que resulte de dividir por 365 la suma de las bases de cotización de los doce meses anteriores al hecho causante, o el promedio diario del período de cotización que se acredite si éste es inferior al año. En ningún caso el promedio diario que resulte podrá ser inferior, en cómputo mensual, a la base mínima de cotización que, en cada momento, corresponda a la categoría profesional del trabajador.

En cuanto al riesgo durante el embarazo y riesgo durante la lactancia natural, y la prestación por cuidado de menores afectados por cáncer u otra enfermedad grave es igual que en el Régimen General. La edad mínima de jubilación, no obstante, es de 65 años para los mozos de estoque, de rejones y sus ayudantes; 60 años para los puntilleros; y, 55 años para los demás profesionales taurinos.

Los profesionales incluidos en el grupo primero podrán anticipar su jubilación a partir del cumplimiento de los 60 años, reduciéndose el porcentaje de pensión en un 8 por 100 por cada año de anticipación. Para poder acogerse a la jubilación en las edades señaladas anteriormente, será necesario que los profesionales taurinos acrediten haber actuado en un número determinado de espectáculos taurinos y deberán encontrarse obligatoriamente en situación de alta o asimilada.

Finalmente, hay que subrayar, que los profesionales taurinos arriesgan sus vidas para ofrecer buenos espectáculos al público; por lo que es una profesión de mucho riesgo. No obstante, la otra cara de la moneda señala la existencia de algunos movimientos de personas que se oponen a la utilización de toros en espectáculos o festejos, lo que se conoce como antitauromaquia. Ello ha conllevado distinto tratamiento en la España de las autonomías, por un lado, desde la prohibición de las corridas en algunas de ellas, como Canarias, Cataluña o Baleares. Por otro, a tener una consideración de Bien de Interés Cultural (BIC), como Madrid, Murcia o Castilla-La Mancha.

DJAMIL TONY KAHALE CARRILLO
Profesor Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad Politécnica de Cartagena (UPCT)



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El comercio*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos 1746 – Burdeos 1828)

Número del catálogo: P002546

Fecha: 1801-1805

No se conserva documento donde conste la fecha exacta de *El comercio*, pero se sabe que forma parte de un conjunto de cuatro pinturas alegóricas en forma circular que Goya realizó por encargo de Manuel de Godoy y Álvarez de Faria (Badajoz 1767 – París 1851) para redecorar la antecámara pública de la que fuera su residencia privada en Madrid (palacio de los Secretarios de Estado, palacio del Marqués de Grimaldi o palacio de Godoy) durante quince años (1792-1807) en el número 9 de la Plaza de la Marina Española (esquina con la calle Bailén), actual sede del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Junto a *El comercio*, el conjunto pictórico se completa con la alegoría de *La ciencia*, que se ha perdido, y otras dos alegorías que representan *La agricultura* y *La industria*, también expuestas en el Museo Nacional del Prado a la atenta mirada del espectador.

Hay constancia documental de que Godoy acometió dos reformas de su residencia palaciega; la primera entre 1800 y 1801, y la segunda entre 1804 y 1806. Todo parece indicar que fue con ocasión de la primera cuando Godoy encargó a Goya los cuatro tondos (*La ciencia*, *El comercio*, *La industria* y *La agricultura*). El Archivo Histórico Nacional conserva el primer inventario de pinturas de la colección de Godoy que, preparado por Frédéric Quilliet y fechado el 1 de enero de 1808¹, registra las cuatro alegorías referidas como *Goya 4 Medaillons*.

¹ Vid., SANCHO GASPÁR, J. L.: «Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808», *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XIX, número 37, 2001, p. 118; y ROSE, I.: «Pinturas en el

Características técnicas: pintura al temple sobre lienzo (aguada sobre sarga).
Dimensiones: forma circular, con 227 centímetros de diámetro.

Inscripciones: al observar *in situ* y de cerca *El comercio*, en toda su extensión, no consigo apreciar a simple vista firma ni inscripción alguna de Goya. Para identificar aquellas obras que carecen de inscripción, hay quien aplica la teoría de las microfirma, basada en identificar pequeñas señas de identidad que el artista plasma en su obra. Esta teoría tiene sus detractores, que prefieren aplicar exhaustivas pruebas de laboratorio para identificar la autoría. El primer inventario de pinturas de la colección de Godoy, elaborado por Frédéric Quilliet y referido más arriba, atribuye expresamente a Goya tanto *El comercio* como las otras tres pinturas alegóricas con las que forma un conjunto.

Procedencia: las cuatro alegorías de Goya (incluida *El comercio*) permanecieron en el palacio de Godoy² hasta 1930, cuando fueron trasladadas al Ministerio de la Marina, en el Paseo del Prado. De aquí pasaron a la colección permanente del Museo Nacional del Prado en 1932³. El traslado inicial tuvo lugar a raíz del derribo de un tercio del palacio de Godoy, que se acometió con el propósito de ampliar la calle Bailén.

Ubicación: *El comercio* se expone en la Sala 036 de la primera planta del Museo Nacional del Prado, donde comparte espacio con otras obras de Goya que proceden igualmente de la valiosa colección pictórica del palacio de Godoy, a saber: la alegoría de *La industria* (P002548), *La maja vestida* (P000741) y *La maja desnuda* (P000742). La alegoría de *La agricultura* (P002547) se ubica en una Sala contigua.

2. DETALLES DESTACADOS DE LA OBRA

En *El comercio*, Goya muestra dos escenas en distintos planos:

— En el primer plano, dos mercaderes, vestidos con ropajes orientales y material de escritura en mano, están sentados y se afanan en hacer las cuentas

Museo del Prado procedentes de la antigua colección de Manuel Godoy», *Boletín del Museo del Prado*, Tomo IV, número 12, 1983, pp. 170 y 174.

² El palacio de Godoy, proyectado por el arquitecto italiano Francisco Sabatini (Palermo 1721 – Madrid 1797), fue declarado bien de interés cultural en el año 2000. *Vid.*, Real Decreto 1714/2000, de 6 de octubre, por el que se declara bien de interés cultural, con categoría de monumento, el Palacio del Marqués de Grimaldi o «Palacio Godoy», sede del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, en Madrid (BOE núm. 253, de 21 octubre 2000).

³ *Vid.*, Rose, I.: «Pinturas en el Museo del Prado procedentes de la antigua colección de Manuel Godoy», *Boletín del Museo del Prado*, Tomo IV, número 12, 1983, p. 174.

sobre una mesa, bajo la cual se sitúan sacos de tela que contienen los productos del comercio. El personaje con turbante cobra mayor protagonismo y domina la escena. En la parte baja del primer plano y sobre un pequeño pedestal yerge una cigüeña que representa la confianza mutua y fidelidad que deben acompañar a las relaciones comerciales.

— Al fondo de la estancia y en un segundo plano, dos mujeres leen un libro, y es la de mayor edad quien muestra el texto a la joven. Esta segunda escena bien podría representar la enseñanza del comercio y el compromiso de Goya con la educación, el saber ilustrado y los ideales de progreso de la época.

La dificultad y la gracia al analizar una obra pictórica radica, en parte, en que el analista ha de captar el punto de vista del pintor que la realizó. Se trata de averiguar cuál fue la idea abstracta que el pintor tenía en su mente antes de materializarla así como su estado anímico ante el acto creativo⁴. La idea que Goya tenía inicialmente sobre *El comercio* en su mente no parece que fue la finalmente ejecutada sobre el lienzo que ahora se analiza. Prueba de ello es el boceto de 32 centímetros de diámetro que Goya realizó en óleo sobre lienzo y que actualmente se encuentra en una colección particular de Nueva York. El Catálogo de la Fundación Goya en Aragón se refiere a este boceto en los términos siguientes: «La escena muestra una habitación mayor que la que luego Goya pintará en la versión final, en la que se disponen no solo una mesa, sino toda una hilera de mesas con personas afanadas en sus tareas. El hombre del turbante sigue siendo la figura principal pero desaparece su compañero, que es sustituido por una pila de sacos. Notable aquí es la ausencia de la cigüeña que encontramos en la pintura definitiva. Este detalle hace pensar que Goya concibió la alegoría del comercio como una escena de carácter cotidiano desde el primer momento, y que más tarde añadió el elemento de la cigüeña para incluir ciertos guiños alegóricos».

El análisis de un cuadro puede resultar más certero si se conoce tanto la trayectoria vital del pintor como el conjunto de su obra. La totalidad de la obra de un artista consiste no tanto en la suma de todas sus creaciones, sino más bien en la de los elementos comunes a todas ellas y de aquellos otros que innova en cada una de ellas. En este sentido, *El comercio* es una obra singular

⁴ Las catorce pinturas que Goya realizó sobre las paredes de su casa de campo a las afueras de Madrid (*Quinta del Sordo*), conocidas como *Pinturas negras*, han recibido infinidad de interpretaciones sobre su significado, y no resulta fácil determinar cuál fue la idea que Goya tuvo en su mente al ejecutarlas ni su estado anímico. Esta serie de pinturas son expresión de su sentimiento más íntimo y desconocido, y es que no traen su causa en ningún encargo y son realizadas en el interior del que fuera su último hogar en España.

porque no plasma los elementos más comunes que identifican al Goya más conocido. Algunos rasgos singulares de esta obra son los siguientes:

— El género pictórico: la alegoría. Goya se sirve de la pintura alegórica para representar los ideales de la Ilustración, y lo hace utilizando no solo la figura humana, sino también la forma animal. La pintura alegórica apenas es utilizada a principios del siglo XIX, y normalmente queda limitada a decoraciones palaciegas, como sucede con *El comercio*, destinada a decorar el palacio de Godoy, primer ministro de Carlos IV y príncipe de la Paz. Esta obra no puede analizarse aisladamente, sino necesariamente junto a las otras tres alegorías con las que conforma un conjunto: *La ciencia*, *La industria* y *La agricultura*. Solo así es posible captar su verdadero significado, que no parece ser otro que representar la confianza que el movimiento ilustrado de la época concede a la educación, al tiempo que destacar los principales ámbitos del saber ilustrado⁵: comercio, industria y agricultura.

— La técnica pictórica: el temple sobre lienzo. Goya destacó por el dominio de una gran variedad de técnicas y de soportes, siendo mundialmente conocido por sus pinturas al óleo, sus dibujos y sus grabados. Aunque en menor grado, Goya también practicó otras técnicas, como el temple. *El comercio* es una pintura al temple sobre soporte de lienzo. La elección del temple, una de las técnicas pictóricas más antiguas, tal vez guarde relación con el género pictórico escogido, la alegoría; y es que el principal objetivo de Goya parece que es destacar el simbolismo del cuadro y no tanto el color y el dibujo.

— El tema: desde un punto de vista temático, *El comercio* no responde al majismo, que está muy presente en la obra pictórica más conocida de Goya, ni se identifica con lo que se ha venido en llamar estilo goyesco.

Junto a los elementos singulares, *El comercio* expresa rasgos comunes y constantes en la obra de Goya. Cabe mencionar, entre otros, los siguientes:

— El protagonismo del ser humano. Goya no se caracteriza por ser un pintor paisajista⁶. Un elemento que define su obra es la presencia constante del ser humano como protagonista de la escena. Goya domina el paisaje, pero cuando lo pinta es normalmente para situar en el centro la figura humana.

⁵ Por todos, *vid.*, BEJARANO RUBIO, A.: «Ilustración y enseñanza práctica del comercio», *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, número 8, 1989, pp. 221-234.

⁶ Entre los pocos paisajes sin presencia humana que Goya realizó cabe mencionar, entre otros: 1) el grabado *Paisaje con peñasco, construcciones y árboles* (adquirido en 2019 por la Diputación Provincial de Zaragoza); y 2) el aguafuerte *Paisaje con cascada* (Museo Nacional del Prado, G002276).

El comercio carece de todo paisaje, que parece hallarse en el exterior, no visible, desde donde penetra la luz que ilumina la estancia interior donde transcurre la escena, protagonizada por cuatro personas (dos varones y dos mujeres) y un animal (cigüeña).

— El dominio de la luz. Uno de los rasgos que diferencia el temple de otras técnicas pictóricas es el efecto translúcido que causa. *El comercio* muestra con claridad ese efecto de la pintura al temple: la puerta abierta situada a la izquierda del espectador deja pasar una intensa luz procedente del exterior que ilumina toda la estancia interior (tienda), pero sin dejar ver con nitidez los objetos y personajes que ahí se encuentran. Solo la cigüeña parece quedar iluminada en todo su esplendor, efecto causado por el reflejo de la luz exterior, que se proyecta sobre su plumaje blanco y negro. Si hay un elemento que caracteriza la obra de Goya es su dominio de la luz, tanto natural como artificial. En este aspecto, Goya, al igual que otros pintores, pudo estar influenciado por Rembrandt (1606-1669).

3. TEMA SOCIOLABORAL

Goya incorpora la imagen de la cigüeña en primer plano y con un claro sentido alegórico para representar la confianza mutua⁷ como elemento clave para el buen desarrollo de las relaciones comerciales. La confianza mutua es factor fundamental para el éxito de las relaciones personales, en general, y de las relaciones comerciales (empresariales), en particular.

El comercio bien puede utilizarse como representación pictórica de la necesaria confianza y lealtad recíprocas que han de existir entre empresario y trabajador contratado. Confiar es depositar en una persona alguna cosa, secreto o negocio sin más seguridad que la buena fe en ella. El contrato de trabajo se fundamenta en la buena fe de las partes que lo suscriben. Uno de los deberes básicos del trabajador es «cumplir con las obligaciones concretas de su puesto de trabajo, de conformidad con las reglas de la buena fe y diligencia» [art. 5.a) ET]. La Sala IV del TS ha declarado que los deberes de lealtad y fidelidad, implícitos en toda relación laboral, «han de ser más rigurosamente observados por quienes desempeñan puestos de confianza y jefatura en la empresa»⁸. «La

⁷ Vid., MONSERRAT MONTOYA, V. J.: «Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya», *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, número 45, 2009, p. 623.

⁸ Vid., SSTS, Sala Social, de 26 de enero de 1987 (sentencia núm. 120/1987) y 19 de julio de 2010 (RCUD núm. 2643/2009).

transgresión de la buena fe contractual, así como el abuso de confianza en el desempeño del trabajo» constituyen un incumplimiento grave y culpable del trabajador, causa de despido disciplinario [art. 54.2.d) ET]. Conviene subrayar que el deber de buena fe no es exclusivo del trabajador, y también alcanza al empresario. En este sentido, el art. 20.2 del ET dispone que «en cualquier caso, el trabajador y el empresario se someterán en sus prestaciones recíprocas a las exigencias de la buena fe».

La jurisprudencia y la doctrina judicial reiteran que⁹:

— «La buena fe es consustancial al contrato de trabajo, en cuanto por su naturaleza sinalagmática genera derechos y deberes recíprocos».

— «El deber de mutua fidelidad entre empresario y trabajador es una exigencia de comportamiento ético jurídicamente protegido y exigible en el ámbito contractual».

— «La deslealtad implica siempre una conducta totalmente contraria a la que habitualmente ha de observar el trabajador respecto de la empresa, como consecuencia del postulado de la fidelidad».

— «La buena fe, en su sentido objetivo, constituye un modelo de tipicidad de conducta exigible, o mejor aún, un principio general de derecho que impone un comportamiento arreglado a valoraciones éticas, que condiciona y limita por ello el ejercicio de los derechos subjetivos (arts. 7.1 y 1258 Código Civil), con lo que el principio se convierte en un criterio de valoración de conductas, al que ha de ajustarse el cumplimiento de las obligaciones, y

⁹ *Vid.*, SSTs, Sala Social, de 22 de mayo de 1986 (sentencia núm. 805/1986), 26 de enero de 1987 (sentencia núm. 120/1987), 27 de diciembre de 1987 (sentencia núm. 2428/1987), 19 de julio de 2010 (RCUD núm. 2643/2009). En la doctrina judicial, por todas, *vid.*, SSTSJ de Andalucía, Sala Social, de 3 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 2280/2018) y 23 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 2307/2018); STSJ de Aragón, Sala Social, de 12 de marzo de 2019 (recurso de suplicación núm. 63/2019); SSTSJ de Asturias, Sala Social, de 12 de noviembre de 2019 (recurso de suplicación núm. 1757/2019) y 26 de diciembre de 2019 (recurso de suplicación núm. 2345/2019); SSTSJ de Canarias, Sala Social, de 19 de julio de 2019 (recursos de suplicación núm. 87/2019 y núm. 252/2019); STSJ de Cantabria, Sala Social, de 21 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 687/2019); STSJ de Castilla-La Mancha, Sala Social, de 14 de marzo de 2019 (recurso de suplicación núm. 89/2019); STSJ de Castilla y León, Sala Social, de 24 de julio de 2019 (recurso de suplicación núm. 553/2019); SSTSJ de Cataluña, Sala Social, de 28 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 3619/2019) y 8 de noviembre de 2019 (recurso de suplicación núm. 4018/2019); STSJ de la Comunidad Valenciana, Sala Social, de 5 de febrero de 2019 (recurso de suplicación núm. 3649/2018); STSJ de Extremadura, Sala Social, de 22 de noviembre de 2016 (recurso de suplicación núm. 490/2016); SSTSJ de Galicia, Sala Social, de 9 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 2672/2019) y 29 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 3356/2019); STSJ de La Rioja, Sala Social, de 10 de enero de 2019 (recurso de suplicación núm. 238/2018); SSTSJ de Madrid, Sala Social, de 1 de abril de 2019 (recurso de suplicación núm. 1120/2018) y 28 de octubre de 2019 (recurso de suplicación núm. 519/2019); STSJ de Navarra, Sala Social, de 5 de septiembre de 2019 (recurso de suplicación núm. 248/2019); y STSJ del País Vasco, Sala Social, de 18 de junio de 2019 (recurso de suplicación núm. 1033/2019).

que se traduce en directivas equivalentes a lealtad, honorabilidad, probidad y confianza».

4. APUNTE FINAL

Suscribo estas líneas como espectadora que contempla con admiración el arte en sus múltiples formas de expresión, que aprende y disfruta con deleite de las bellas artes, que no concibe la vida sin lo artístico. Vaya por delante mi respeto y reconocimiento al trabajo de artistas, historiadores del arte y especialistas en arte.

Con este texto me sumo con gusto a la celebración del bicentenario del Museo Nacional del Prado, institución cultural de origen real que en sí misma es puro arte, como continente y en su contenido. Uno de los muchos rasgos que caracteriza al Museo bien puede ser su significativo crecimiento desde que por vez primera abriera sus puertas al público el 19 de noviembre de 1819. A lo largo de sus dos siglos de historia, el Museo ha crecido en edificios e instalaciones, en fondos artísticos, en actividades de difusión e investigación, y también en visitantes. En definitiva, parece oportuno afirmar que el Museo Nacional del Prado es una institución cultural viva en la España del siglo XXI al tiempo que referente internacional.

El pasado 19 de noviembre de 2019, coincidiendo con sus doscientos años de existencia, el Museo Nacional del Prado inauguraba una exposición temporal sobre los dibujos de Goya, titulada *Solo la voluntad me sobra*¹⁰. Goya, desde su llegada a Madrid en 1775 para instalarse, dio un impulso a su vocación artística desarrollando una extensa y magna obra que pervive en el tiempo, cuyo lenguaje y pensamiento siguen estando de actualidad. La obra de Goya ha sido, es y probablemente seguirá siendo fuente de inspiración para novelistas, poetas, dramaturgos, músicos, cineastas, fotógrafos. Parte del legado de Goya es testimonio gráfico de la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX y, por tanto, fuente de estudio para la Historia. La obra de Goya también resulta sugestiva para el jurista, que bien puede referirse a ella como expresión artística de algunos principios e instituciones del Derecho, en general, y del Derecho del Trabajo, en particular; sirva de muestra *El comercio* como expresión artística del principio de confianza mutua (buena fe), que es consustancial al contrato de trabajo.

¹⁰ El Museo Nacional del Prado atesora un valioso conjunto de obras de Goya compuesto por pinturas, documentos, grabados, estampas, dibujos.

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

Aprovecho para manifestar mi agradecimiento al Museo Nacional del Prado y finalizo destacando uno de los dibujos del Álbum de Burdeos que cierra la exposición temporal de Goya referida más arriba; el dibujo titulado *Aún aprendo (ancora imparo)*.

MARÍA ARETA MARTÍNEZ
Profesora Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social.
Universidad Rey Juan Carlos



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La Agricultura*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Fecha: 1804-1806

La obra pictórica *La Agricultura* es un temple sobre lienzo realizada por Francisco de Goya y Lucientes. Se encuentra expuesta en la Sala 034 del Museo del Prado. Esta composición adopta la forma de tondo, es decir, se trata de un disco o rotondo de 227 cm, por tanto, de más de dos metros de diámetro lo que confiere grandes dimensiones y forma peculiar a la obra, al separarse del clásico rectángulo.

La Agricultura estaba confeccionada originariamente para que fuera fácilmente visible, al subir por la escalera monumental del palacio de Godoy. Se realizó para la restauración de este edificio, entre 1804-1806, aunque no tenemos documentos para datar exactamente la obra. Se inserta en una serie de pedidos, encomendados directamente por Godoy a Goya, durante unos trece años, no solo para impulsar la cultura, sino también la ciencia, dentro de los ideales de la Ilustración, de los que Godoy era uno de sus impulsores, según el historiador Carlos Seco. En este contexto ilustrado se debe situar el encargo de la colección de las seis alegorías, de las que la *Agricultura* forma parte, sobre las actividades humanas, junto con lienzos de *La Industria*, *El Comercio* y *La Ciencia*.

Las alegorías se ubicaban en el palacio, en los lunetos de la bóveda, que cubría el vestíbulo, que era la antesala de la grandiosa escalera por la que había que ascender para encontrarse con Godoy, con la intención de impresionar al visitante y hacer visible su decisivo poder como valido del monarca Carlos IV. En las fotografías de Moreno se colocaban dos alegorías a cada lado de la colosal escalera. *La Agricultura* ocupaba la pared norte, y *El Comercio* la sur. En la sala del Museo del Prado, en la que se encuentran expuestas en la actualidad,

se ha respetado la misma disposición, con la excepción del lienzo de *La Ciencia*, que se encuentra desaparecido.

Afortunadamente la alegoría sobre *La Agricultura* se salvó del expolio de obras de arte en la invasión napoleónica, debido a que durante el siglo XIX se creyó, erróneamente, que estaba pintada al fresco, aunque en realidad se había realizado en una sarga al temple, por lo que pudo permanecer hasta 1932, sin daños significativos, en el palacio madrileño de Godoy, hasta que fue ingresada en el Museo Nacional del Prado.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

En todas las épocas de la historia han sido importantes las formas de dominio y de explotación de las tierras de cultivo y su uso pecuario, pues de la buena ordenación y regulación jurídica de la agricultura depende el bienestar y la propia subsistencia humana. Por eso, resulta relevante el Derecho agrario para regular el territorio y sus usos, lo que comprende las superficies aptas para los aprovechamientos agropecuarios y forestales, con el fin de organizar su función y dinámica propia.

En España el llamado Derecho agrario emerge como un *ius novum* que se enmarca dentro del Derecho social y económico, surgido desde los últimos años del siglo XIX. Sin embargo, a diferencia del proceso codificador en materia civil en otros países, a pesar de un proyecto de Código Rural de 1876 y 1878, el Código Civil español regula con carácter genérico los censos, y en general los derechos reales y los contratos. De esta forma, el Derecho agrario español tiene su origen en un antiguo núcleo, en el Derecho civil codificado, y está constituido fundamentalmente por la regulación de las fincas rústicas, como centro de la legislación agraria española, y también de la europea, en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX.

En la actualidad, la legislación española vigente está decisivamente bajo la influencia y la normativa del Derecho de la Unión Europea. En el Derecho comunitario la reglamentación de los productos agrarios destinados a la alimentación supone, según Romagnoli, «una notable propensión a poner de relieve la función instrumental de la producción agraria respecto de la alimentación, y a tratar en un marco muy amplio los problemas de la agricultura y la alimentación», lo que se encuentra en consonancia con las actividades realizadas por la FAO.

En esta línea, el moderno Derecho agroalimentario ha sido concebido por Ballarín como un sistema de normas relativas a la agricultura y a la alimenta-

ción, partiendo de la actividad agraria ejercida por una persona física o jurídica, que es el agricultor o empresario, que con una organización racional mínima estable, integrada por la tierra y los elementos de cultivo o de explotación, está encaminada a obtener «todas las producciones vegetales posibles, principalmente de alimentos para el hombre, de fibras textiles para el vestido, también de flores y plantas de adorno, de biomasa energética, así como de madera para la plantación y cuidado de árboles». Sin olvidar otras actividades como la recogida de leña, y las medioambientales de conservación y embellecimiento del paisaje, y las de recolección de frutos alimenticios silvestres. A lo que hay que añadir la cría de animales para el abasto, la acuicultura u obtención y captura de peces, mariscos y crustáceos o moluscos, en toda clase de aguas, incluidas las marítimas.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La alegoría sobre la *Agricultura* pintada por Goya está basada en la iconografía tradicional, representada en la clásica diosa Ceres, que según la mitología romana había enseñado a los humanos el arte de cultivar la tierra, por lo que se tenía como la diosa de la agricultura, las cosechas y la fecundidad.

En esta composición Goya se inspira, como en otras ocasiones, en la obra de Cesare Ripa, siguiendo la descripción realizada por este autor italiano, que la concibe como una mujer vestida de verde esperanza, con un tocado de corona de espigas.

Las continuas alusiones a elementos simbólicos en la obra de Goya son muy destacables, pues la diosa de la agricultura porta en la mano izquierda un racimo de uvas y unas espigas, y en la otra una granada, luce pechos grandes, para dar la idea de la fecundidad, aunque un repinte posterior había cubierto, por decoro, el desnudo y abundante pecho que Goya había pintado, mientras que a sus pies encontramos unos aperos de labranza, que representan el trabajo en el campo.

En un segundo plano aparece un campesino, con un cesto de flores y frutas, en actitud de admiración de la serena belleza de la diosa, a la vez que en el cielo del cuadro se pueden adivinar los símbolos del zodiaco de libra y escorpio, que coinciden con la época de la recolección.

La alegoría de *La Agricultura*, de grandes dimensiones, guarda cierta semejanza con los cartones para tapices, en particular los que estaban pensados para cubrir las sobrepuestas en los palacios, para lograr un efecto impactante, al ser contemplados en un plano inferior. También se busca una visión que dote de

profundidad a la obra situando, en primer plano, la forma triangular de la diosa y detrás, y a un lado, al campesino, aunque se diferencia de los cartones en que no hay nada que separe las dos figuras, sino que se logra ese efecto a través de una menor iluminación del campesino, que parece situado en penumbra.

En cuanto a las obras y los autores, que han podido influir en esta composición de Goya, se ha escrito que tiene elementos comunes con el cuadro titulado: *Ceres y Pan* (1620) salido del taller flamenco de Rubens, que trabajó junto a Frans Snyders en numerosas obras, pintando principalmente el primero los elementos naturales, y el segundo las figuras. Este cuadro flamenco tiene también grandes dimensiones y quizá lo pudo admirar Goya en el Palacio de Oriente, en Madrid, y en la actualidad se encuentra expuesto en el Museo del Prado.

4. COMENTARIO GENERAL

La alegoría de *La Agricultura* encuentra su fundamento en la importancia que esta actividad supone en la historia y el desarrollo de la propia humanidad, pues grandes civilizaciones, como las del sudoeste asiático, Egipto o la India se habían caracterizado, precisamente, por practicar la siembra y la cosecha de las plantas naturales, previamente seleccionadas por sus frutos, y anteriormente practicada desde épocas inmemoriales.

En nuestros días se ha continuado confiriendo máxima importancia a esta actividad humana, con iniciativas de carácter internacional, como la creación de un Instituto Internacional de Agricultura, fruto de la Conferencia en Roma de 1905, a la que siguió en 1943 la convocatoria de una Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Alimentación y la Agricultura, celebrada en Estados Unidos, y en 1945 con la fundación de la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO), como uno de los mayores organismos especializados de las Naciones Unidas.

La FAO ha contribuido a luchar contra las formas de estructura agrarias poco satisfactorias, y la mejora de los regímenes de propiedad rural que impiden el desarrollo económico o rebajan el nivel de vida, especialmente de los trabajadores agrícolas, de los colonos y de los pequeños y medianos propietarios rurales.

En esta línea han unido sus esfuerzos distintos organismos internacionales formando comisiones, como en 1961 para investigar sobre las diferentes medidas de reformas propuestas por la FAO, en colaboración con la Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina (CEPAL), la Organi-

zación de Estados Americanos (OEA), el Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas (IICA), y el Banco Interamericano de Desarrollo (BBIA), que para tal fin establecieron un Comité Interamericano de Desarrollo Agrícola (CIDA).

Con las propuestas y soluciones alcanzadas se pretende ayudar a los agricultores a diversificar la producción de alimentos, protegiendo la salud animal y vegetal, a la vez que se proponen formas para una actividad agraria eficiente, la comercialización de sus productos, y la conservación de los recursos naturales. También se busca la promoción y el estudio de la calidad y la inocuidad de los productos alimenticios, especialmente en los últimos tiempos con los llamados alimentos transgénicos, como medio de respetar la riqueza de la biodiversidad, facilitar el comercio y reducir al mínimo el riesgo para la salud humana.

5. APUNTE FINAL

Las Naciones Unidas, para luchar contra el hambre en el mundo, han impulsado una cumbre, celebrada en Nueva York que, en su reunión plenaria aprobó un documento titulado: «Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible», en vigor desde enero de 2016.

El segundo de los objetivos para el Desarrollo sostenible se orienta a poner fin al hambre en todo el mundo, lograr la seguridad alimentaria y la mejora de la nutrición, y promover una agricultura sostenible. Las Naciones Unidas contabilizan en la actualidad unos 815 millones de personas en todo el mundo que padecen hambre, lo que supone que una de cada nueve personas está subalimentada. Según las estadísticas que manejan, las deficiencias en la nutrición de una buena parte de la humanidad inciden en el 45% de las muertes en los niños menores de 5 años, y que uno de cuatro niños en el mundo sufran de retraso en el crecimiento, lo que en los países en desarrollo se eleva a uno de cada tres, mientras que 66 millones de niños en edad escolar primaria asisten a clases con hambre en los países en desarrollo, siendo unos 23 millones solo en África.

Frente a estos datos, las Naciones Unidas resaltan que el sector de la agricultura supone el mayor empleador del mundo, al proporcionar medios de vida al 40% de la población mundial actual. Por tanto, representa la mayor fuente de ingresos y de empleos para los hogares rurales pobres.

Por eso, apuesta por la reforma del sector alimentario y del sector agrícola, puesto que en su opinión «ofrecen soluciones claves para el desarrollo y son vitales para la eliminación del hambre y la pobreza. Gestionadas de forma adecuada, la agricultura, la silvicultura y la acuicultura pueden suministrar comida

nutritiva a todo el planeta, así como generar ingresos decentes, apoyar el desarrollo centrado en las personas del campo y proteger el medio ambiente».

De esta forma, el mensaje de las Naciones Unidas resulta categórico, urgente y justo, al reclamar una profunda reforma del sistema agrario y alimentario mundial para «nutrir a los 815 millones de hambrientos que existen actualmente en el planeta, y a los 2.000 millones de personas adicionales que vivirán en el año 2050».

ÓSCAR IGNACIO MATEOS Y DE CABO

Profesor Titular de Derecho constitucional. Universidad Rey Juan Carlos

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELIS (DE), R.: *L'opera pittorica completa di Goya*. Ed. Rizzoli, Milano, Italia, 1974, p. 110.
- CALVO SERRALLER, F. (comisario): *Goya, la imagen de la mujer*, Ed. Museo Nacional del Prado y Fundación Amigos del Museo del Prado. Madrid, 2001, pp. 226-227, 334.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Francisco de Goya*. (4 vols). Vol. III, p. 45 (IL.), Ed. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1980-1982.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X.: *L'œuvre peint de Goya* (4 vols), Ed. F. de Nobele, París, Francia, 1928-1950. Vol. I, p. 135.
- FOLKE NORDSTRÖM: *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Ed. Machado Distribución, Madrid, 1989, p. 117.
- GUDIOL, J.: *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas*, Ed. Polígrafa, Barcelona, (4 vols), 1970, Vol. I, p. 323.
- LUNA, J. J. (comisario): *Goya. 250 Aniversario*, Museo del Prado. 1996, p. 389, 117 y 211.
- MARTÍN S. Soria: «Goya's allegories of fact and fiction», *The Burlington Magazine*, XC, 1948, pp. 196-200.
- MATEOS Y DE CABO, Ó. I.: «El régimen internacional, constitucional y comunitario de los trabajadores del campo», en Monereo Pérez, J. L. (dir.): *Protección social de los trabajadores del campo en el Estado social autonómico: aspectos laborales y de Seguridad Social*. Ed. Laborum, Murcia, 2019, pp. 103-123.
- QUINTANILLA NAVARRO, R. Y; MATEOS Y DE CABO, O. I. (Dirs. y coords.): *Instrumentos jurídico-laborales de prevención y solución de la exclusión social en el Estado social y democrático de Derecho. Estudio comparado*. Dykinson, Madrid, 2019, pp. 33 y ss.

- ROSE-DE VIEJO, I.: *Goya's Allegories and the Sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science in situ* *The Burlington Magazine*, CXXVI, 970, 1984, pp. 34-39.
- «Daños colaterales: la dispersión y destrucción de los cuadros de Goya pintados para Godoy», pp. 433 y ss., en Cañañas Bravo, M; López-Yarto, A; Rincón García, W. (coords).: *Arte en Tiempos de Guerra*, Ed. CSIC, Madrid, 2009.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: «La elaboración de un cuadro de Goya», en *Archivo Español de Arte*, XVII, núm. 71, 1945, pp. 301-307.
- WILSON, J; GASSIER, P.: *Vie et ouvre de Francisco de Goya*. Editions Vilo, Francia, 1970, pp. 165, 189.

PÁGINAS WEB

www.museodelprado.es

www.museodelprado.es/goya-en-el-prado

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-agricultura/160>

<https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/hunger/>



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La Industria*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Fecha: 1801-1806

La obra seleccionada para comentar en estas líneas se identifica como *La Industria* y su autoría se atribuye al pintor Francisco de Goya entre los años 1801-1806. Se ubica en el Museo Nacional de Prado (Sala 036) desde 1932. La técnica empleada para su elaboración es temple sobre lienzo y presenta un diámetro de 227 cm. Se clasifica como pintura de caballete y forma parte de la serie «Alegorías para el palacio de Godoy» junto a las obras *La Agricultura*, *El Comercio* y *La Ciencia*.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Desde su denominación, hasta propio contenido, el lienzo aborda aspectos vinculados al ámbito del Derecho del Trabajo muy cuestionados en la sociedad actual, donde la irrupción de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en todos los ámbitos de la vida, incluido el laboral, hace reflexionar sobre cuestiones como la digitalización de los medios de prestación laboral, la redefinición de la organización del trabajo o la lucha contra las desigualdades en cuanto a salario, carrera profesional o empleo que mantiene la población femenina.

Desde un punto de vista general, la producción y condiciones de vida tradicionalmente han venido constituyendo el resultado de la conjunción de ciertos factores interdependientes como los recursos o medios materiales, tecnología, fuerza de trabajo, formación o cualificación profesional de los traba-

jadores. Centrados en los sistemas productivos destaca la profunda variación que han ido sufriendo tanto sus elementos personales o materiales, como sus elementos institucionales, particularmente en el siglo XVI comienzan a aparecer las primeras fábricas, comúnmente instaladas fuera de los núcleos urbanos que aglutinan a un número considerable de trabajadores. Estas manufacturas, que constituyen indudablemente el antecedente de las grandes fábricas del siglo XIX y XX, obedecen a las ideas concentradoras características del capitalismo (concentración de capitales, de medios materiales y personales). En esta época, comienzan a surgir los problemas característicos del trabajo industrial; salarios insuficientes, jornadas excesivas, festividades no retribuidas, contratos de trabajo con gran duración, locales insalubres, etc. Problemas que agravados con la generalidad de la industria van a replantearse, a partir de mediados del siglo XVIII, haciendo patente la necesidad de una legislación reguladora del trabajo dependiente.

La Revolución Industrial abrió un proceso de especial transcendencia para la evolución del trabajo, pues vino a suponer la aplicación de las máquinas a la producción industrial y la división y movilidad del trabajo, liberado definitivamente de las opresivas trabas del corporativismo gremial. La nueva organización basada sustancialmente en la concentración de los trabajadores en fábricas industriales y en la creciente división y especialización del trabajo, dio lugar a un nuevo tipo de trabajador (el proletario) sometido a una situación extremadamente dura durante los años de la Revolución. La proclamada libertad de contratación se traducía, en la realidad, en la fijación de periodos de prestación excesivamente dilatados, en la prolongación de las jornadas de trabajo hasta límites inhumanos, en la falta de atención patronal hacia la seguridad e higiene de los locales y medios de trabajo, en la abusiva utilización de la mano de obra infantil y femenina o en los abusos en materia salarial, siendo la denuncia de estas circunstancias las que condujeron a la promulgación de las primeras normas de Derecho del Trabajo en sentido estricto.

Centrados en el trabajo femenino, como representa el lienzo, aunque la tradición ha querido situar a las mujeres ocupadas en las labores domésticas, lo cierto es que éstas han estado presentes de forma activa en las sociedades trabajadoras. Especial mención merece su participación en los talleres artesanales y las actividades derivadas de ellos, ligadas al florecimiento de las ciudades medievales, constituyéndose algunos oficios como los relacionados con el textil, trabajos muy frecuentados por mujeres. Esta situación se mantiene hasta aproximadamente el siglo XVI donde la mujer sufre cierto desplazamiento de algunos de esos oficios que tradicionalmente habían desempeñado, siendo expulsadas de los gremios y viéndose obligadas a luchar con mayores dificultades para encontrar

un trabajo en los talleres. Sus condiciones irán empeorando progresivamente a medida que se acerca y desarrolla la Edad Moderna, teniendo sólo acceso a tareas peor remuneradas y de menor prestigio. Paralelamente una actividad que ocupaba un espacio importante es la referida al ejercicio de la prostitución.

Una de las consecuencias principales del proceso de industrialización, entre los siglos XVIII y XX, es la desaparición de la familia como unidad de producción y el desplazamiento del lugar de trabajo productivo desde el hogar al taller o la fábrica. La identificación del trabajo femenino con ciertos empleos y con mano de obra barata se institucionaliza, lo que unido a la regulación de las condiciones de trabajo por las empresas, obliga a los estados a atender tanto a las reivindicaciones de la clase trabajadora como a los intereses empresariales. Las primeras regulaciones de trabajo afectaron a las mujeres y niños, sector minoritario, pero considerado más vulnerable y necesitado de protección. El Derecho del Trabajo emprende su andadura durante el último tercio del siglo XIX, primero con unas intervenciones aisladas para luego derivar en un proceso de formación cuya morfología no deja de evolucionar en el tiempo.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Los reyes de España regalaron a Manuel Godoy (1767-1851) un palacio cuando fue nombrado primer ministro en 1792. A partir de 1801 se comenzaron a realizar una serie de reformas en el edificio que no culminarían aproximadamente hasta el año 1806 y como parte de ellas el ministro encargó a Goya la realización de cuatro alegorías circulares (La Agricultura, La Industria, El Comercio y La Ciencia) que se colocaron en el vestíbulo del palacio. De ellas sólo se conservan las tres primeras¹.

Los temas representados en estas alegorías no resultan fortuitos, con ellos el primer ministro de Carlos IV pretendía representar los pilares de la economía ilustrada y demostrar que participaba de este pensamiento político. La composición, en sus orígenes, estaba colgada en la antecámara situada entre la entrada principal y la escalera monumental del palacio, donde los visitantes aguardaban su reunión, un lugar considerado ideal para hacer propaganda política². En su conjunto, Los cuatro lienzos vienen a mostrar los ideales de la Ilustración, así como las ideas de progreso de las Sociedades Económicas de

¹ GLENDINNING, N.: *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Ediciones Universidad Salamanca, 2007, 31.

² GLENDINNING, N.: *Goya*, Arlanza Ediciones, 2005, p. 94.

Amigos del País, que Godoy favoreció. Goya se inspiró en *Las Hilanderas* (1655-1660) de Velázquez para representar el modelo de industria que comenzaba a desarrollarse en España durante el siglo XVIII, utilizando la figura femenina según la tradición de las alegorías desde el mundo clásico.

La imagen muestra como dos mujeres hilan en grandes ruecas, en una estancia oscura, cuya única fuente de luz es la procedente del amplio ventanal que se visualiza en la parte izquierda desde el punto de vista del espectador. En segundo plano, en una zona más oscura se aprecian unas cabezas, cuya indefinición impide apreciar si son trabajadoras de esa estancia o representaciones figuradas en un tapiz o lienzo.

Se ha comentado sobre la expresión de las protagonistas, la principal llama la atención por su expresión melancólica y su mirada perdida, mientras que su compañera la está mirando. La luz, fría y grisácea, crea una atmósfera más bien oscura y triste en la que destacan el amarillo y el verde del atuendo de la tejedora principal, los colores de mayor intensidad en esta paleta. Sobre las mujeres del fondo se ha comentado podría tratarse de *Las Parcas*, tejedoras también ellas pero del hilo de la vida, y por tanto regidoras del destino de las personas, y aquí, en concreto, del de esta muchacha.

Asimismo, se ha realizado una interpretación de este lienzo de carácter más terrenal, vinculado con la prostitución, pues muchas trabajadoras de este sector aprendieron el oficio de hilanderas gracias al apoyo de algunos políticos ilustrados que apostaron por la formación de estas mujeres. El estado de ánimo de las trabajadoras que aquí vemos, así como su profesión, encajan con esta idea.

4. COMENTARIO GENERAL

Mucho dista la configuración de los sistemas de trabajo actuales, de los reflejados en la obra característicos del siglo XIX. Hoy se habla de la Sociedad de la Información, donde la implantación y utilización de las tecnológicas de la información y la comunicación han propiciado transformaciones que obligan a nuestro ordenamiento jurídico en general, y al ordenamiento laboral, en particular, a afrontar nuevos desafíos. Tanto es así, que lo que hoy se describe como Industria 4.0 está destinada a ser la 4.^a Revolución Industrial, y es que tras la automatización de la industria a mediados del siglo XVIII, la división del trabajo y la producción en cadena de principios del siglo XX y la revolución tecnológica de finales del siglo XX, ahora se habla de la digitalización de los sistemas de producción que impacta (y seguirá impactando) enormemente en

las empresas y en la manera en que la economía afecta a las personas, la sociedad y los países³.

Toda esta revolución en actividades tan distintas tiene su correspondiente impacto en el mercado de trabajo, donde aparecen nuevas profesiones, antagónicas a la descrita en el lienzo, como son los científicos de datos, analistas de seguridad o arquitectos e ingenieros 3D, surgen nuevos modelos de negocio como las plataformas digitales Uber o Glovo que prestan un servicio tradicionalmente realizado por un trabajador, o se diferencia entre trabajo humano y digital. Todo ello ha hecho resurgir la inquietud en relación con los efectos de esta Revolución sobre el empleo. Se reproducen ahora, como en otros momentos frente a los procesos de cambios derivados de la industrialización, los debates en torno a los beneficios y consecuencias que la revolución tecnológica genera sobre el mercado de trabajo.

En especial, la interconectividad digital facilita la comunicación laboral y el control de los trabajadores, el empresario dispone de nuevos medios más efectivos que agilizan y hacen más eficientes las prestaciones de servicios, permitiendo una monitorización continua. Los ordenadores, tablets, teléfonos o cualquier otro dispositivo tecnológico con acceso a internet poseen múltiples facetas (grabador de imagen y sonido, geolocalización, mensajería instantánea, etc.) y facilitan un absoluto contacto entre empresario y trabajador. El hecho de estar permanentemente conectados permite una mayor disponibilidad del trabajador y podrá dar lugar a situaciones en las que resulte difícil delimitar la frontera entre tiempo de trabajo y tiempo de descanso, pues muchas tareas se ejecutan en la base de su extrema necesidad, fuera del horario y del lugar de trabajo.

A su vez, el mal uso o abuso de las TIC en la era digital podrá ocasionar ciertos riesgos para su salud o llegar a suponer una intromisión en su vida privada, sobre todo cuando la prestación se realiza a distancia o mediante teletrabajo, algo impensable en los años de elaboración de la obra. A ello se añade que la digitalización está provocando un cambio en la estructura del empleo, aumentando el peso de las profesiones muy cualificadas y poco cualificadas, ambas ocupadas en mayor proporción por la población masculina. De ahí la importancia de acreditar competencias específicas en TIC al objeto de aumentar la empleabilidad e igualdad retributiva de la mujer, pues a diferencia de lo que ocurre con las ocupaciones más cualificadas, los trabajos de cualificación intermedia (ejercidos mayoritariamente por mujeres) se están viendo desplazados por las máquinas, viéndose el

³ CUADROS GARRIDO, M. E.: *Trabajadores Tecnológicos y Empresas Digitales*, Aranzadi, 2018, p. 44, citando a JOYANES AGUILAR, L: «Ciberseguridad: la colaboración pública-privada en la era de la cuarta revolución industrial (Industria 4.0 versus ciberseguridad 4.0)», *Cuadernos de estrategia*, núm. 185, 2017, p. 24.

personal obligado a competir por los mismos empleos con los trabajadores menos cualificados, generándose un exceso en la oferta de trabajo⁴.

Por último, y pese a todo lo anterior, hay que referirse también a los efectos positivos de la digitalización de la economía en cuanto instrumento para favorecer la conciliación entre las obligaciones laborales y el desarrollo de la vida personal. Las posibilidades que ofrece el teletrabajo son un ejemplo evidente. Pero también en este terreno la digitalización puede configurarse como un arma de doble filo, pues genera segregación y discriminación por razón de género, en la medida que su utilización recae mayoritariamente en las mujeres.

5. APUNTE FINAL

En definitiva, no puede negarse que semejante maniobra tecnológica ha venido a complicar el desenvolvimiento de las relaciones laborales, mostrando un escenario muy alejado de aquel cuya referencia venía dado por la concentración de los trabajadores en la fábrica y sobre el cual se establecieron los pilares del Derecho del Trabajo. Pues aunque hoy dispongamos de distintos medios de prestación, diferente organización, gestión y prestación del trabajo y se adopten medidas de fomento del empleo femenino, subyace el mismo conflicto al que tuvo que enfrentarse ese originario Derecho del Trabajo, cual es la tradicional lucha entre los interés de quien detenta la propiedad de los medios de producción y quien presta trabajo por cuenta ajena.

Es por todo ello, que la digitalización de la economía y sus consecuencias sobre las organizaciones empresariales supone un grandioso reto que atribuye al legislador la responsabilidad de convertirlo en una oportunidad para favorecer el acceso al mercado de trabajo, el desarrollo de las carreras profesionales y que el modo de prestación laboral se produzca en las más igualitarias condiciones para trabajadores y trabajadoras.

CARLOTA RUIZ GONZÁLEZ
Ayudante de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Extremadura

⁴ Un comentario más extenso en DE LA PUEBLA PINILLA, A.: «El trabajo de las mujeres en la era digital», *Trabajo y derecho: nueva revista de actualidad y relaciones laborales*, núm. 58, 2019, p. 15 y ss.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El actor Isidoro Máiquez*

Autor: Goya y Lucientes, Francisco de (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos (Francia) 1828

Número de Catálogo: P00734

Fecha: 1807

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. Alto: 72 cm; Ancho: 59 cm

Firma/Inscripciones: «Francisco Camilo / faciebat 1652» [fdo. en el ángulo inferior izquierdo]

Procedencia: Ministerio de la Gobernación, Madrid, 1872, desde donde había sido enviado al de Fomento por R. O. de 15 marzo, pasando al Museo de la Trinidad e ingresando, finalmente, en el Museo del Prado, probablemente para su restauración, en el mes de junio de ese mismo año, tras la fusión de ambas instituciones

Ubicación: Museo Nacional del Prado

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO Y TEMAS SOCIOLABORALES

Goya es uno de los artistas de mayor prestigio y, quizá, el más universalmente atractivo, por su hondo arraigo en numerosos aspectos de la modernidad e incuestionable significación de personaje «único», genial y contradictorio. Sus planteamientos revolucionarios avalan una trayectoria, difícilmente abarcable, en la que no podían faltar los retratos reales, de aparato, que se presentan con toda la solemnidad y prosopopeya característica de este tipo de obra áulica, junto a otros, más íntimos y penetrantes, pero ya despojados de ese matiz representativo, que le conceden la categoría de verdaderos estudios de

carácter en los que lo esencial se plasma en el lienzo con un vigor que no permite la autocomplacencia.

Por lo general, son retratos de busto sobre fondo neutro, dictados con una elocuencia expresiva que los distingue radicalmente de sus contemporáneos neoclásicos, pulidos y realistas, formulados con minuciosidad y precisión dibujística. Sí, porque retratar es algo más que dibujar una figura. Todo retrato es la re-presentación de un personaje, ante un público, con una finalidad determinada, cuya intención suele ser mostrar algún aspecto relevante de esa persona o referir algún rasgo, a propósito de ella, que la individualice. En última instancia, el retrato viene a satisfacer la necesidad humana de celebrar al individuo que desea ver y ser visto. Así, pues, y de acuerdo con María del Carmen Agustín, «el retrato supone en su nivel más básico de significación el vehículo de perpetuación de la identidad individual que se quiere eternizar, o que se desea hacer presente de forma duradera, inmortalizando un momento –generalmente glorioso, y por ende, memorable–, de la vida del efigiado».

Según esta autora, «el personaje retratado, suele ser un sujeto, socialmente relevante, que generalmente es idealizado, bien en términos físicos, bien en términos de personalidad y carácter». Y aquí radica una de las principales, si no la más notoria, de las paradojas del género, «pues el retrato evidencia que la identidad no reside en la verosimilitud física del modelo y su representación, sino que se trata de una cualidad espiritual y por tanto invisible que, sin embargo, debe ser captada en la imagen representada».

En realidad, el asunto de lo que debía entenderse por imitación como fin del arte, argumento que resultó ser polémico desde sus orígenes en la antigua Grecia, adquirió gran trascendencia cuando se hubo advertido que la imitación artística no debía ser indiscriminada, ni en cuanto al tema, ni en cuanto al método, derivando en un apasionante debate, de largo recorrido en toda la historia del arte occidental, hasta los albores de nuestra época, y que tuvo su punto de inflexión en el siglo XVI, en plena era del humanismo, cuando el canon artístico inicia una trayectoria imparable que afectó de manera significativa a la sutil distinción que estableciera Vincenzo Danti, entre «imitare» y «ritrarre».

El entusiasmo que la sociedad madrileña experimentó por el teatro y sus intérpretes dejó su huella en la obra de Goya, no sólo como fuente de inspiración de escenas concretas, sino como protagonistas de algunos retratos, cual éste de Máiquez, en el que destaca su magnífica presencia realzada por el brillo dorado del sillón, evidenciando la seguridad del personaje acostumbrado a posar con absoluto dominio de la escena. El artista no parece interesarse tan sólo en el parecido del modelo, sino que trata de profundizar en la personali-

dad y el carácter melancólico del modelo que, próximo a la desesperanza, anuncia el camino de la locura.

Por lo demás, este sencillo retrato, que más parece un estudio de rostro, sigue una pauta similar a la empleada por Goya con otros de amigos intelectuales, por ejemplo el de Moratín, fechado en 1799 (óleo sobre lienzo, 73 x 56 cm., Madrid, R. A. B. A. S. F.). El foco de luz que ilumina su rostro, la zona más trabajada, atrae la atención del espectador sorprendido por la técnica innovadora de gruesos empastes y nerviosas pinceladas que produce la sensación de obra inacabada, apenas trabajada con una gama limitada de colores, pero que avanza soluciones pictóricas modernas.

Isidoro –que no Isidro– Patricio Máiquez Rabay nació en Cartagena el 17 de marzo de 1768. Hijo de actores a los que desde muy pequeño siguió por los diversos puntos en los que sus padres debían trabajar, guiado por su afición y algunas lecciones paternas, se inició en el teatro de Cartagena, pasando al de Málaga, con nulo éxito. Y es que Máiquez carecía en su juventud de cualidades artísticas que le hiciesen recomendable, a excepción de su figura, «interesante y bella», en el sentir de su biógrafo José de la Revilla. Empero, como de natural se hallaba dotado de imaginación viva, tenaz y vigorosa, se afanó indeseable en hallar los medios de agradar a un público que, repetidamente, había herido su amor propio, esforzándose con el mayor ahínco, en descubrir los fundamentos de un arte que, con serle familiar, desde la cuna, le era pese a todo muy desconocido. Así prosiguió algunos años en los que ocupó, junto a su padre, la parte de segundo y tercer galán en los teatros de Cartagena, Málaga, Granada y Valencia, en donde conoció a la actriz Antonia Prado, luego su esposa, con la que mantuvo una relación difícil y compleja.

Trasladada la familia a Madrid, en 1791, Máiquez entró a formar parte de la compañía del autor y actor Manuel Martínez en el Teatro del Príncipe, junto a actrices de renombre, como La Tirana o Rita Luna. Protegido por la condesa de Benavente, gran aficionada al teatro, y la ayuda de Godoy, marchó a París para perfeccionar su técnica, pues –en opinión de José de la Revilla–, «no accionar, no gesticular como un demente, era ser frío; no declamar con énfasis y casi cantando, era ser insulso. Contra estas dos grandes máximas de naturalidad y buen gusto pecó Máiquez, y a ellas debió los dictados de *galán de invierno*, *agua de nieve*, *voz de cántaro*, y otros varios [...] con que le «agasajaron» sus contemporáneos».

En París estudió con François-Joseph Talma (París, Francia, 1763-1826) y, a su regreso, introdujo en España las novedades del teatro francés, pero, sobre todo, la interpretación naturalista de su maestro, prestando mucha atención al vestuario y a los decorados. Representó a Vittorio Alfieri y *La vida es*

sueño de Calderón, en la que destacó su gran capacidad trágica. Incluso se «atrevió» con autores contemporáneos como Quintana, alcanzando la cima con el *Otelo* de Shakespeare, en 1802, que le valió conquistar un lugar preeminente en la escena española. No se detiene aquí la influencia de Máiquez, cuya personalidad poliédrica colmaría algunos capítulos de su otra labor como actor, escritor, director y maestro de jóvenes actores a los que trató de imbuir acerca de la nobleza de su profesión, promoviendo la creación de una Escuela Nacional de Declamación. A Máiquez se debe que numerara los asientos y sentara a los «mosqueteros», que prohibiera la venta de comida y bebida en el teatro, y otras reformas que contribuyeron a la mejora de la escena. Personaje discutido, sus actuaciones contaron con una legión de admiradores pero, también, con feroces detractores procedentes de los sectores más conservadores. El carácter altivo y orgulloso de Máiquez, su severidad en el trabajo y la envidia de sus compañeros le enfrentaron con otros actores y amigos, e incluso con el propio Godoy, siendo desterrado de Madrid en 1805 por revolucionar las compañías de actores con sus «ideas tumultuarias de hombre inquieto y arrojado», según expresión que ha hecho fortuna.

Gran patriota, tomó parte en los sucesos del 2 de mayo de 1808, por lo que fue arrestado y conducido a Francia, aunque José Bonaparte lo indultó y mandó llamar a Madrid, concediéndole una pensión de 24.000 reales. Hombre de talante liberal, fue amigo de Moratín, Quintana y Martínez de la Rosa, entre otros. En sus últimos años, y tras algunos episodios de locura, fue desterrado a Ciudad Real y Granada, donde murió el 17 de marzo de 1820.

No se conoce el destino primero de este cuadro que, con el título de *Retrato del «representante» Isidro Máiquez*, fue exhibido, junto a otros dos (*Retrato de la esposa de José Folch* y *Retrato de Fernando Muguiro y su esposa*) en la Exposición organizada por la Academia de San Fernando en 1808, aunque bien pudo ser el lienzo contemporáneo, y de indudable calidad, que se conserva en el Art Institute de Chicago. Pintado en el momento de mayor popularidad del actor, la primera noticia del cuadro es de 16 de agosto de 1871 en *La Correspondencia de España* y dice así: «El célebre retrato de Máiquez, pintado por Goya, que estaba en el ministerio de la Gobernación y fue estropeado por las turbas que entraron en dicha dependencia el día 29 de setiembre [sic] del año 68, pasará mañana, para su conservación, al museo Nacional de Pinturas, donde, después de restaurado, podría admirarlo los artistas y aficionados. El Sr. Ruiz Zorrilla ha mandado hoy que pase el cuadro a dicho museo, con lo cual cesará la alarma de una parte de la prensa que creía perdida aquella joya del arte». Parece que su destino era integrar la galería de retratos de la llamada Iconoteca Nacional, que se pensó a imitación de la National Portrait

Gallery inglesa, y así figuraba en los inventarios del Prado, pero finalmente el proyecto quedó trunco, con lo que pasó a formar parte de los fondos del Museo del Prado, una vez fusionado con el Museo de la Trinidad.

3. COMENTARIO GENERAL

La primera regulación sistemática del contrato de trabajo en nuestro ordenamiento jurídico tuvo lugar con la promulgación del Código de Trabajo de 1926, que en su artículo 6 incluyó a los artistas circenses y actores de teatros como trabajadores, haciéndose eco de la jurisprudencia del Tribunal Supremo, que ya en sentencia del 3 de febrero de 1915 reconoció por primera vez a los artistas circenses como trabajadores por cuenta ajena y determinó que «no puede calificarse a dichos artistas como profesionales de la inteligencia y de las artes llamadas liberales, sino como meros trabajadores que eventualmente ejercen un oficio mecánico y experimental».

Con anterioridad, la segunda Ley de Accidentes de Trabajo de 10 de enero de 1922 ya recogía en su ámbito de aplicación a los teatros con respecto de su personal obrero, reconociendo el derecho de indemnización de asistencia sanitaria al personal artístico y administrativo, siempre que sus haberes no superarán las quince pesetas.

La Ley de Contrato de Trabajo de 1931, de 21 de noviembre, pasó a definir el contrato de trabajo como aquel por el cual una o varias personas se obligan a la prestación de un servicio o a ejecutar un trabajo para uno o varios patronos, actuando bajo la dependencia de ellos y percibiendo a cambio una remuneración. Asimismo se consideraba trabajadores no solo a los obreros sino a diversos colectivos que no eran considerados como tales, como los intelectuales, en el que se incardinaban los artistas, y los cuales no figuraban en las relaciones excluidas de la citada Ley.

A partir del año 1932 los Jurados mixtos o bien denominadas comisiones paritarias, comenzaron a dictar las primeras Bases de Trabajo referentes a los artistas en espectáculos públicos.

En la Ley de Contrato de Trabajo de 1944, se citó por primera vez los contratos especiales de trabajo, aunque en ellos no se incluía a los concertados entre un artista y un organizador de espectáculos públicos, pero tampoco figuraban entre las relaciones excluidas en el artículo 2 (al igual que sucedía en la Ley de Contrato de Trabajo de 1941).

No es hasta la Ley de Relaciones Laborales en su artículo 3, y en su apartado j), cuando se reconoce legislativamente por primera vez el carácter espe-

cial de la relación laboral de los artistas en espectáculos públicos, y el carácter laboral de su prestación, al hacerse eco de toda la doctrina jurisprudencial emanada hasta entonces, que defendía el carácter laboral de la prestación artística y las especialidades de la misma, recogidas en las normas sectoriales que disciplinaban el trabajo artístico. Esta norma mantuvo su vigencia hasta que la D. A. 3.^a de la Ley del Estatuto de los Trabajadores de 1980, la deroga definitivamente. En dicho precepto se encuadra el trabajo de los artistas en espectáculos públicos dentro de las relaciones laborales especiales, como relación que une a los artistas con los organizadores o empresarios de los espectáculos públicos en general. En su artículo 2.1, letra e), aparece la relación mencionada como la de «La de los artistas en espectáculos públicos», pero sin desarrollo reglamentario posterior.

La Ley 32/1984, en su Disposición Adicional Primera matiza que «El Gobierno en el plazo máximo de doce meses contados a partir de la entrada en vigor de la presente Ley, regulará el régimen jurídico de las relaciones laborales de carácter especial previstas en el artículo 2., punto 1, de la Ley 8/1980, de 10 de marzo del Estatuto de los Trabajadores». Hecho que se materializó con la aprobación del Real Decreto 1.435/1985, de 1 de agosto, reguladora de la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos.

Tras la publicación del RDL 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía se está replanteando el marco normativo de esta relación laboral. De hecho, en su DF 3.^a se autoriza al Gobierno para que en un plazo de seis meses desde su publicación (es decir, hasta junio 2019 inclusive) modifique la regulación de esta relación especial contenida en su RD 1435/1985. La exposición de motivos del Real Decreto ley alude a que mientras tanto es necesario acometer con urgencia una serie de medidas en los tres principales problemas de este colectivo: la fiscalidad del sector, la protección laboral y de Seguridad Social y la compatibilidad entre prestaciones por jubilación e ingresos por derechos de autor. Para este último aspecto la DF 2.^a RDL 26/2018 habilita asimismo un plazo de seis meses al Gobierno para aprobar una norma en desarrollo del art. 213 LGSS.

En materia de cotización se incluye un nuevo art. 249.ter LGSS que contempla la posibilidad de que los artistas continúen de alta y coticen en sus períodos de inactividad con una fórmula que recuerda a la de los trabajadores agrarios.

Esta relación laboral especial exige que la prestación o ejecución de actividades artísticas se realice directamente ante el público o estén destinadas a la grabación de cualquier tipo para su difusión ante el público en medios tales

como el teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición (STSJ Cataluña, 19 junio 2006 [JUR 2007, 26870]). La calificación de un contrato como una relación especial de artistas no viene determinada por el carácter o no habitual de la actividad artística dentro de la actividad propia del empleador; es más, la realización de espectáculos debe ser la actividad habitual del empleador para que el mismo pueda ser calificado como «organizador de espectáculos» (STSJ Madrid, 4 noviembre 2015 [JUR 2015, 295265]).

Cabe señalar que la configuración de la relación especial de artistas en espectáculos públicos no puede eludirse a través de la interposición de una sociedad mercantil a la que recurren los artistas por razones fiscales, la cual podrá realizar las actividades de representación, intermediación y/o contratación de artistas para espectáculos públicos, conforme a su objeto social, «pero ello no implica en modo alguno la posibilidad de suplantar en el contrato a quien verdaderamente es una artista que como tal cede su personalísimo trabajo en los términos previstos en las normas laborales» (STSJ de Madrid, de 26 junio 2006 [AS 2007, 676]).

Para que las actividades anteriores queden comprendidas en el ámbito de esta relación laboral, requieren no sólo que concurra la nota característica de esta relación especial (actividad artística en espectáculo público), sino que junto a ésta se den las generales de voluntariedad, dependencia y ajenidad.

En la relación especial de artistas en espectáculos públicos es regla general la contratación temporal y excepción la contratación indefinida, con el carácter de fijo discontinuo. La regla general de la temporalidad tiene su razón de ser en las propias peculiaridades de la actividad del trabajo de los artistas, tanto referidas a la propia persona del artista –que exige de una aptitud y cualificación especiales en permanente renovación–, como de la propia actividad y el marco en que se desarrolla –sometidas a constantes cambios e innovaciones–, lo que haría disfuncional la regla de la contratación con carácter fijo. Mientras que la aceptación de la fijeza discontinua se justifica por la existencia de trabajos de temporada que se repiten de forma intermitente o cíclica en su identidad. Este supuesto, como excepción a la regla general, debe ser interpretado restrictivamente (STS de 15 enero 2008 [RJ 2008, 2773]). Por ello, para que proceda un reconocimiento de esta modalidad de fijeza hay que demostrar que «los trabajos para los que el interesado ha sido contratado son los habituales y reiterados en la empresa en su misma identidad o, por lo menos, con un grado de homogeneidad suficiente para estimar que no existe entre las de uno

y otro año una diversidad que merezca el calificativo de relevante» (SSTS 15 julio 2004 [RJ 2004, 5362] y 17 mayo 2005 [RJ 2005, 6414]).

Cuando la duración del contrato es establezca en función del tiempo que la obra permanezca en cartel, el contrato se mantendrá vigente durante las sucesivas temporadas que la obra permanezca en cartel, aunque entre una y otra temporada la representación de la obra quede en suspenso (STS 26 noviembre 2012 [RJ 2013, 1079]).

Es aplicable a esta relación laboral especial la limitación a los contratos temporales prevista en el art. 15.5 del ET, por lo que la relación laboral se convierte en indefinida cuando en un periodo de treinta meses hubieran estado contratados durante un plazo superior a veinticuatro meses, con o sin solución de continuidad, para el mismo puesto de trabajo con la misma empresa, mediante dos o más contratos temporales (STSJ Madrid, 17 marzo 2014 [AS 2014, 915]).

4. APUNTE FINAL

El mismo enigma que preside la mirada del personaje retratado, salvadas las distancias, es el que existe respecto de algunos aspectos atinentes a la prestación laboral de quienes cultivan el teatro como actividad profesional.

La misma serenidad que destila el lienzo examinado es la que debiera acompañar al legislador para responder a los múltiples interrogantes que acompañan a esta profesión. Desde la temporalidad de sus contrataciones a la protección por desempleo, la determinación del convenio colectivo aplicable o la adaptación de las reglas sobre ordenación del tiempo de trabajo, por apuntar algunos temas.

CARMEN SÁNCHEZ TRIGUEROS
Catedrática de la Universidad de Murcia



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla*

Autoría: Vicente López Portaña (Valencia, 1772-Madrid, 1850)

Data: 1820

Número de catálogo: P004405

Ubicación: Museo del Prado, Sala 075

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm

Procedencia: Nuevas Adquisiciones (Pedro Bosch), 1879; Museo Nacional de Arte Moderno

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Lo que generalmente más llama la atención en una primera aproximación a cualquier retrato son las características personales de la persona retratada. En el retrato de Félix Máximo López la característica personal que más me ha llamado la atención en una primera aproximación ha sido la edad. No creo que esto sea una percepción casual. Hay varios datos muy destacables en el cuadro, reflejados con un magistral realismo, que me hacen pensar que esa percepción era la que quería transmitir al espectador el genial retratista Vicente López Portaña: las marcadas arrugas en todas las partes de la cara; el rostro huraño; la ancha frente; el escaso cabello cano; el gesto ceñudo; una mirada cansada, que no se dirige directamente al espectador, sino que esta desviada hacia un lateral; el uso de un bastón, entre las piernas, que descansa en el brazo derecho.

Félix Máximo López nació en Madrid el 18 de noviembre de 1742 y falleció, asimismo en Madrid, el 9 de abril de 1821. Si atendemos a la fecha del cuadro (1820), podemos comprobar efectivamente que, cuando este se pintó, ya tendría unos 67 años.

Tan significativamente como la edad, la pintura expresamente delata la profesión de la persona retratada en la dedicatoria situada, a modo de inscripción en el frontal del pianoforte, en la esquina inferior derecha del cuadro: «A D. Félix Máximo López, primer organista de la R. Capilla de S. M. C. y en loor de su elevado mérito y noble profesión, el amor filial». Lo que justifica que en el retrato aparezca el pianoforte, en el cual el retratado apoya su brazo izquierdo, y unas partituras, que sujeta con el brazo derecho. Se trata de una persona dedicada a la música aún en su avanzada edad.

Pues bien, estas percepciones en una primera aproximación al retrato de Félix Máximo López nos permiten reflexionar acerca de la vejez como una etapa más de la vida en la que se puede mantener la actividad, y esto nos conduce a una institución sociolaboral en estos momentos de gran actualidad: se trata del envejecimiento activo.

2.1 La vejez como una etapa más de la vida

Históricamente (y en gran medida aún actualmente), la vejez se ha visto de una manera negativa como la peor etapa de la vida, con denominaciones incluso despectivas para las personas en edad avanzada (decrépito, chocho, vejestorio, vetusto, carcamal, carroza). La vejez se asocia con la pérdida de las facultades físicas y mentales de la persona, con la pérdida del disfrute de los placeres de la vida y con la antesala de la muerte. Todo lo cual (salvando la inevitabilidad de la muerte, pero no los prejuicios sobre cómo enfrentarse a ella) es un conjunto de prejuicios en contra de las personas de mayor edad que se conoce como edadismo (que es un neologismo cuyo origen etimológico se encuentra en una traducción bastante forzada del término inglés *ageism*).

Los prejuicios edadistas asociados a la vejez han determinado que sean pocas las obras filosóficas donde la vejez es elogiada. Sin duda la más destacada entre las obras clásicas (en un ambiente de fuertes prejuicios contra las personas mayores como era el de la Antigua Roma) es el *De senectute* de Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.), que escribió a los 62 años, poco antes de ser ejecutado por orden del cónsul Marco Antonio.

Acorde con los escritos filosóficos de la época, *De senectute* es un diálogo entre Catón el viejo, un vigoroso anciano de 84 años, y dos jóvenes admiradores suyos. En ese diálogo Catón refuta dialécticamente los cuatro inconvenientes que se suelen anudar a la vejez: la vejez aparta de la actividad; la vejez supone la pérdida de la fuerza física; la vejez supone perder el disfrute de los placeres; y la vejez nos aproxima a la muerte.

El que ahora más directamente nos interesa es el de que la vejez aparta de la actividad. Argumenta Catón (*rectius*, Cicerón a través de Catón) que las cosas grandes no se hacen con las fuerzas, la rapidez o la agilidad del cuerpo sino mediante el consejo, la autoridad y la opinión, cosas todas de las que la vejez, lejos de estar huérfana, es pródiga en abundancia. Aunque reconoce que la memoria disminuye, cita numerosos ejemplos de personas mayores capaces de estudiar y de ser activos durante toda su vida: Temístocles mantuvo de anciano el conocimiento de todos los nombres de sus conciudadanos; Sófocles escribió una tragedia; Sócrates aprendió a tocar el arpa...

Volveremos después a las reflexiones que Cicerón realiza a través de Catón en relación con los demás inconvenientes que se le atribuyen a la vejez. Quedémonos de momento con la pretensión de una vejez plena que es el sustrato de la obra de Cicerón.

2.2 El envejecimiento activo

Los prejuicios edadistas han conducido, en el ámbito sociolaboral, a la consideración de la jubilación como forzosa y a la incompatibilidad de la pensión de vejez y el trabajo. Pero los vientos de la Historia están cambiando a impulsos de la confluencia de dos tendencias que parecen tener poco en común: la prohibición de la discriminación por edad; y la presión demográfica sobre el Sistema de Seguridad Social.

La tutela frente a la discriminación por edad se puede considerar como de nueva generación normativa dada su reciente aparición: no aparece contemplada expresamente como causa de discriminación en los textos internacionales más clásicos sobre derechos humanos (la Declaración Universal de Derechos Humanos o el Convenio Europeo de Derechos Humanos); su pionero reconocimiento legal en el ámbito comparado (como en tantas ocasiones en materia de discriminación) lo encontramos en la tardía fecha de 1967 en los Estados Unidos de América (*Age Discrimination in Employment Act*); no hay un convenio universal sobre la materia (como si lo hay para otras causas de discriminación como la raza, el sexo o la discapacidad). Pero sí hay varios instrumentos programáticos emanados de Naciones Unidas y de la Organización Internacional del Trabajo. Y en la Unión Europea, se reconoce la edad como causa de discriminación prohibida en el ámbito del empleo y la ocupación a través de la Directiva 2000/78/CE del Consejo, de 27 de noviembre de 2000,

relativa al establecimiento de un marco general para la igualdad de trato en el empleo y la ocupación.

Simultáneamente a esa eclosión de la tutela frente a la discriminación por edad, la población mundial está envejecido, lo que es especialmente constatable en el Viejo Continente dada la disminución de la natalidad y el alargamiento de la esperanza de vida (fenómenos ambos muy acusados en España). Se trata de un fenómeno demográfico que presiona sobremedida sobre los sistemas públicos de protección social, y, en particular, sobre las pensiones de vejez. De ahí que en los instrumentos sobre discriminación por edad aparezcan entremezclados temas sobre pensiones de jubilación.

Justamente el envejecimiento activo es un tópico en el que convergen estas dos tendencias: el enfoque de derechos humanos y la sostenibilidad del sistema de pensiones. No es, pues, extraño que la Comisión de Seguimiento del Pacto de Toledo del Congreso de los Diputados, en una Recomendación datada el 25 de enero de 2011, después de hacer varias invocaciones a la prohibición de discriminación por edad como un elemento integrante de un régimen de derechos fundamentales y libertades públicas, acabe afirmando: «Hay que introducir esquemas de mayor permeabilidad y convivencia entre la vida activa y pasiva, que permitan e incrementen la coexistencia de salario y pensión. Resulta adecuada, en la misma línea que otros países de nuestro ámbito, una mayor compatibilidad entre percepción de la pensión y percepción del salario por actividad laboral, hoy muy restringida y que no incentiva la continuidad laboral».

Desafortunadamente, las fórmulas de envejecimiento activo introducidas en nuestro ordenamiento jurídico a través de la Ley 27/2011, de 1 de agosto, y de la Ley 6/2017, de 24 de octubre, y actualmente contempladas en el artículo 214 de la Ley General de la Seguridad Social, adolecen de numerosos defectos: están mayormente pensadas para compatibilizar la pensión de jubilación con un trabajo autónomo, introduciendo numerosas exigencias de difícil justificación si realmente se desea fomentar el envejecimiento activo; no hay garantías de mantenimiento del empleo frente a los despidos de los trabajadores de mayor edad; se mantiene la jubilación forzosa en la Función Pública. En tales circunstancias, se reconocerá que queda muchísimo por hacer.

Quizás el fondo del problema se encuentre en que quienes legislan aún no se han acabado de crear el enfoque de derechos humanos, y lo único que les preocupa es la sostenibilidad del sistema de pensiones. Bajo esa perspectiva nunca se llegará a una regulación adecuada y el envejecer activo corre el riesgo de no responder al deseo de una vejez plena que proclamaba Cicerón, sino a la

necesidad de completar unas reducidas pensiones públicas para poder mantener el nivel de vida propio y familiar.

3. DETALLES DEL LIENZO Y COMENTARIO GENERAL

Si examinamos el retrato de Félix Máximo López, se pueden apreciar dos grandes espacios en el lienzo que surgen de dividirlo con una línea diagonal que arranca de la esquina superior derecha a la esquina inferior izquierda. Quedarían así formados dos triángulos rectángulos: uno superior a la izquierda que contiene la cara del retratado, su mano derecha, el bastón y una parte de su cuerpo; y el otro inferior a la derecha en el que está la otra parte del cuerpo, el pianoforte y la mayor parte de la partitura que sujeta. Esta división aparece aún más claramente marcada si observamos el fondo del retrato, pues el triángulo superior izquierdo tiene un fondo negro, y el triángulo inferior derecho tiene un fondo verdoso, cada vez más claro hasta llegar al brazo posado en el pianoforte.

Como todo retrato calificable de magistral, el de Félix Máximo López plasma algo más que un rostro en un instante de la vida de una persona. Precisamente las dos mitades triangulares delimitadas por la diagonal a que nos hemos referido evocan en el espectador las dos caras de la vida, y de como esas dos caras se manifiestan en la vejez.

En el triángulo superior izquierdo, donde encontramos los duros rasgos de la cara de Félix Máximo, y el bastón que sujeta con su mano derecha, situados sobre un fondo oscuro, se representa el fiel reflejo en la vejez del duro trayecto vital de Félix Máximo. Fue hijo de Antonio López, de Pastrana (Guadalajara), y de Basilia Crespo, de Vallecas (Madrid). Contrajo matrimonio en 1766, en la madrileña iglesia de San Ginés, con María Dominga de Bartholomé Remacha, de cuyo matrimonio nacieron cuatro hijos: Ambrosio (1769), Miguel (1772), Juliana (1775) y José (1777). En 1775 logró por oposición la plaza de cuarto organista de la Capilla Real de Madrid, reinando Carlos III. En 1780 falleció repentinamente María, y Félix Máximo contrajo segundo matrimonio ese mismo año de nuevo en la iglesia San Ginés. De aquí nacieron tres hijos más: Juan Jorge Marcelino (1782), María Ángela (1784) y Francisco de Borja Carlos (1787). Progresó en su profesión, ascendiendo en 1787 a tercer organista, en 1801 a segundo organista, y en 1805 a primer organista. Pero la situación económica durante los años siguientes obligó a la Corte española a reducir gastos. Desde 1806, Félix Máximo, que cobraba un salario de 16.000 reales, pasó a cobrarlos irregularmente, o a no cobrarlos, y en 1809 se le redujo a 808 reales, no siendo

hasta 1816 que se le restituyó el salario de 16.000 reales. Falleció en 1821. De sus siete hijos solo le sobrevivieron tres, Ambrosio, Miguel y María Ángela; es Ambrosio quien pagó en 1820 el retrato de Vicente López. En suma, una dura vida personal, en la que quedó viudo y vio premorir a cuatro hijos, con dificultades de su vida profesional en el contexto de una corte en decadencia y de un país en guerra contra el francés que le supusieron graves penurias económicas en el justo momento en que había alcanzado la cima de su profesión como primer organista.

Mientras en el triángulo superior izquierdo se encuentra el pasado que ha llevado al presente, en el triángulo inferior derecho se encuentra, sobre un fondo claro, el pianoforte en el cual descansa la mano izquierda, y las partituras que sujeta con la mano derecha en cuyo encabezamiento, perfectamente legible, se puede leer «Obra de los locos / primera parte / all.º mod.to», perteneciente a su obra *El disparate o la obra de los locos*, obra lírica en tres actos escrita hacia 1815, y considerada hoy en día como la primera zarzuela moderna. Aquí se destacan dos cosas: que el retratado sigue viviendo la música a pesar de su edad, y el legado compositivo dejado para generaciones futuras. O sea, el presente y el futuro de la obra de Vicente López.

Bajo esta perspectiva, el retrato de Vicente López Portaña transmite a la perfección las dos ideas contrapuestas de la vejez: la vejez como decadencia después de una dura trayectoria vital; la vejez como un envejecer activo con vocación profesional. Quizás ambas cosas confluyeron en el envejecer activo de Félix Máximo López: en parte como necesidad para superar penurias económicas; en parte para tener una vejez plena.

4. APUNTE FINAL

Volvamos al *De senectute*. Cicerón, en boca de Catón, apunta cómo prevenir los inconvenientes que se suelen anudar a la vejez en una recomendación que suena tremendamente actual: «Es preciso llevar un control de la salud, hay que practicar ejercicios moderados, hay que tomar la cantidad de comida y bebida conveniente para reponer las fuerzas, no para ahogarlas. Y no solo hay que ayudar al cuerpo, sino mucho más a la mente y al espíritu. Pues también estos se extinguen con la vejez, a menos que les vayas echando aceite como a una lamparilla». Así podremos mantener la actividad intelectual, prevendremos el deterioro físico y las enfermedades, podremos seguir disfrutando de los placeres de la vida aunque sea de manera diferente o más comedida, y ello nos hará ver el final no como un trauma, sino como el corolario de una vida plena.

Una regulación correctamente enfocada del envejecimiento activo puede contribuir a la plenitud de la vejez, y en consecuencia, a la plenitud de toda nuestra vida, dejando algo de nuestro hacer a las generaciones futuras, como hace dos centurias hizo el músico Félix Máximo López, y supo retratar magníficamente Vicente López Portaña.

JOSÉ FERNANDO LOUSADA AROCHENA
Magistrado especialista de lo social – TSJ/Galicia
Profesor asociado de Derecho Procesal Universidad de A Coruña



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Duelo a Garrotazos*, también conocido como *La Riña*. Ejecutado entre 1820 y 1823.

Autor: Francisco de Goya y Lucientes. Nacido en Fuendetodos, Zaragoza, en 1746 y fallecido en Burdeos, Francia, en 1828.

Características Técnicas: Nos encontramos ante el cuadro más popular de las Pinturas Negras. La denominación de la serie, que consta de 14 oleos, obedece al uso que en las mismas se hizo de pigmentos oscuros, así como a las temáticas sombrías que abordan. Fueron realizadas por Francisco de Goya para decorar su casa, conocida como la Quinta del Sordo, donde vivió desde 1819 hasta 1824. La obra fue ejecutada directamente sobre una pared de la casa, mediante la técnica *al secco*. Se pintó en la pared seca, no al fresco y en la mezcla de los pigmentos se utilizó el óleo.

Tras la adquisición de la finca por el barón y banquero francés Emile d'Erlanger, este decidió en 1874 trasladar las pinturas a lienzos para poder venderlos en su país como cuadros, en la Exposición Universal de París, que tuvo lugar en 1878. El encargo lo asumió el restaurador Salvador Martínez Cubells que utilizó una técnica muy complicada y agresiva, llamada *strappo*, consistente en adherir un lienzo al óleo de la pared mediante un pegamento. Posteriormente se arranca el lienzo junto con el óleo, se vuelve a fijar a un lienzo definitivo y mediante disolventes se elimina el pegamento. Durante el proceso resulta inevitable que se pierdan partes de la obra, bien porque no se desprenden correctamente de la pared o porque no se fijan adecuadamente al soporte final.

Vicisitudes del cuadro: Goya, antes de partir a Burdeos en 1824, donó la casa a su nieto Mariano. Este posteriormente la vendió a un tercero, de modo que todavía tuvo dos dueños intermedios hasta su adquisición por el barón d'Erlanger en 1873.

Si hoy podemos admirar las Pinturas Negras en España, se debe a que los lienzos no tuvieron buena acogida en Francia y el barón acabó regalándolos al Estado español en 1881, recalando finalmente en el Museo del Prado, donde se exponen desde 1889. Es en el primer catálogo del Museo del Prado, en 1900, cuando se le da el título de *Duelo a garrotazos*.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Lo más evidente de la escena que ocupa el centro de la pintura es la pelea, el conflicto, el desacuerdo entre dos individuos. Estas dos personas pueden considerarse como actores individuales que resuelven sus diferencias o, como muchos historiadores han señalado, como una alegoría de las luchas fratricidas entre los españoles. En la época que le tocó vivir a Goya el enfrentamiento tenía lugar entre liberales y absolutistas.

Cuando uno se enfrenta a la visión de esta tenebrosa y bárbara escena pictórica, desde la visión del Derecho Laboral, no puede evitar que le vengan a la mente algunas de las instituciones más propias de nuestro ordenamiento jurídico, como son la negociación, la mediación, el arbitraje o la conciliación. En definitiva, cualquiera de los modos de resolver un conflicto por métodos pacíficos que permitan a ambas partes obtener una cierta satisfacción. La negociación implica cesión y por tanto los dos sujetos quedarán relativamente pero no completamente satisfechos. Así ocurre en muchas de las negociaciones que en el día a día se llevan a cabo en el ámbito empresarial, entre otros.

La Constitución Española, en su artículo 37.1 consagra el derecho a la negociación colectiva laboral afirmando que «La ley garantizará el derecho a la negociación colectiva laboral entre los representantes de los trabajadores y empresarios, así como la fuerza vinculante de los convenios». A su vez, el Estatuto de los Trabajadores reconoce, entre los derechos laborales básicos de los trabajadores, el de la negociación colectiva, en su artículo 4.1 c).

En el proceso laboral existen mecanismos para tratar de evitar el conflicto final y fomentar la solución amistosa entre las partes. Así, la Ley Reguladora de la Jurisdicción Social reconoce en su artículo 63, bajo el epígrafe «conciliación o mediación previas», que «será requisito previo para la tramitación del proceso el intento de conciliación o, en su caso, de mediación ante el servicio administrativo correspondiente o ante el órgano que asuma estas funciones que podrá constituirse mediante los acuerdos interprofesionales o los convenios colectivos a los que se refiere el artículo 83 del Texto Refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores, así como mediante los acuerdos de inte-

rés profesional a los que se refieren el artículo 13 y el apartado 1 del artículo 18 de la Ley del Estatuto del trabajo autónomo».

Las relaciones entre empresarios y trabajadores constituyen un caldo de cultivo en el que puede germinar fácilmente el enfrentamiento. Se trata de una relación entre desiguales, que sostienen planteamientos de base confrontados. Ambos están necesitados de una suficiente dosis de comprensión y empatía para ponerse una parte en el lugar de la otra, sabiendo que la cesión resulta esencial para lograr el acuerdo.

Conscientes de la necesidad de gestionar esa frecuente conflictividad, las representaciones de los trabajadores y los empresarios se han dotado de un sistema autónomo de solución de conflictos. Se trata del Acuerdo Sobre Solución Autónoma de Conflictos Laborales. En el preámbulo de dicho Acuerdo se alude al conflicto indicando que «los conflictos laborales en su esencia y configuración son complejos y de muy distintos tipos: individuales, colectivos, de derecho, de interés, etc. De ahí que la solución extrajudicial o autónoma de conflictos fuera concebida como un instrumento alternativo al proceso judicial, para dar solución a las discrepancias surgidas entre trabajadores y empresarios, o sus representantes, mediante la intervención de uno o varios mediadores».

Para llevar a la práctica la tarea de Mediación y Arbitraje ha nacido el SIMA: «El Servicio Interconfederal de Mediación y Arbitraje es una Institución paritaria constituida a partes iguales por las organizaciones sindicales y empresariales más representativas firmantes del V Acuerdo. Tiene personalidad jurídica y capacidad de obrar y reviste, desde el punto de vista jurídico-formal las características de una Fundación tutelada por el Ministerio de Empleo y Seguridad Social. Sus recursos tienen naturaleza pública y sus actuaciones tienen carácter gratuito».

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La escena es dura. Dos individuos, blandiendo sendos garrotes, se disponen a aporrearse hasta la extenuación. La visión cobra mayor dramatismo al comprobar que ambos personajes están enterrados casi hasta la rodilla. No pueden huir. Parece, por tanto, un duelo a muerte. ¿Fue esto lo que quiso reflejar Goya?

Existen informaciones de visitantes de la Quinta del Sordo, cuando aún las pinturas decoraban sus paredes, que contradicen esta idea. Así lo afirma, entre otros, el escritor y viajero francés, de ascendencia española, Charles

Yriarte. Al referirse al cuadro lo describe como dos villanos luchando con garrotes sobre la hierba. En ningún caso habla de que estuvieran enterrados hasta la rodilla.

Lo que probablemente debió ocurrir es que, en el momento de arrancar la pintura de la pared, Martínez Cubells perdió la parte inferior, probablemente ya deteriorada. En vez de reconstruirla optó por cortarla y terminar el lienzo con un color ocre que semeja arena. De ahí la sensación de que los dos personajes luchan con sus extremidades inferiores enterradas.

Los duelistas aparecen muy en primer plano destacándose de un lejano paisaje pobre. La iluminación, a contraluz, impropia para destacar el retrato humano, parece querer reflejar la débil luz del amanecer. El único colorido del cuadro está en el cielo y el paisaje. La composición está descentrada, puesto que los dos personajes aparecen a la izquierda dejando un amplio espacio de paisaje a la derecha. Este desequilibrio va en contra de los cánones neoclásicos y es habitual en otras Pinturas Negras como *El Aquelarre* o *La romería de San Isidro*. Este tipo de composición es propia del Romanticismo. Goya ya la había usado en otras series de grabados, especialmente llamativa resulta en *La Tauromaquia*, donde un toro salta la grada y cornea al público dejando toda la mitad izquierda de la composición completamente vacía.

4. COMENTARIO GENERAL

El cuadro fue pintado en la época del Trienio Liberal y del ajusticiamiento de Riego por parte de Fernando VII, dando lugar al exilio de los afrancesados, entre los que se contaba el propio pintor. Se puede entender como una representación de la lucha entre las Dos Españas, que se prolonga a lo largo de todo el siglo XIX entre progresistas y moderados y que desemboca en la Guerra Civil de 1936.

La crítica extranjera del siglo XIX tendía a ver el cuadro como una representación costumbrista de las clases populares en determinadas regiones de España. Se trataría de un duelo de villanos celebrado en modo semejante al de caballeros, pero desprovisto de reglas y protocolos (padrinos, cuenta de pasos, elección de armas...). Sin embargo los intelectuales españoles de la época siempre rechazaron esa interpretación y se inclinaron mayoritariamente por la visión simbólica referida a la violencia innata del ser humano, que tanto criticaba la Ilustración, así como a la discordia entre los hombres o las luchas fratricidas.

Goya vivió sus últimos años de vida refugiado en Burdeos, a donde huyó en 1824 y falleció cuatro años después. Se marchó tras la llegada a España de los Cien Mil Hijos de San Luis, liderados por el Duque de Angulema, que tomaron Madrid con objeto de restaurar la monarquía absoluta de Fernando VII. De inmediato se produjo la represión de los liberales que habían apoyado la Constitución de 1812.

De nuevo el enfrentamiento de las dos Españas en la calle y la decepción y angustia del pintor que teme por su vida y la de los suyos. Una rueda cíclica que gira y nos lleva a la autodestrucción periódicamente. Muchos años después la historia se repite y Antonio Machado (1875-1939) lo reflejaría con maestría en sus conocidos versos: «Españolito que vienes al mundo te guarde Dios, una de las dos Españas ha de helarte el corazón».

En este contexto, ya en su senectud, cobra sentido que Francisco de Goya decida decorar su casa con Pinturas Negras. Había pasado ya el duro período que va desde 1808 a 1814 durante el cual realiza «los desastres de la guerra», que es su aportación sobre las terribles consecuencias de los enfrentamientos y horrores de las guerras.

5. APUNTE FINAL

El duelo a garrotazos simboliza la bestialidad, lo más primitivo del ser humano, la satisfacción de los instintos más bajos. Visto así, cualquiera puede deducir que no parece que pueda ser nunca la solución a ninguno de los conflictos con los que nos tropezamos en la vida, tanto en la empresa, la política como cualesquiera de los órdenes de nuestra existencia.

Simboliza el arranque en caliente frente a una contrariedad que a menudo oculta una gran equivocación. No en vano, muchos autores señalan como los españoles nos equivocamos de bando en la época en la que vivió Goya, a la hora de combatir al que creíamos era nuestro enemigo.

Si nuestra historia, en vez de discurrir de la mano del Rey Felón, al que repusimos los españoles en el trono con un enorme coste de sangre, hubiera seguido el camino de los afrancesados de la Ilustración, otro gallo bien diferente hubiera cantado en nuestro devenir posterior.

Nadie como Pérez Reverte pone el punto amargo y ácido, cuando se refiere a Fernando VII y lo que representó para los españoles, que nos pasamos muchos años de nuestra historia luchando a garrotazos: «...y fue él, con su cerril absolutismo, con su perversa traición a quienes en su nombre –estúpidos y heroicos pardillos– lucharon contra los franceses creyendo hacerlo por la

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

libertad, con su carnífera persecución de cuanto olía a Constitución, quien clavó a martillazos el ataúd donde España se metió a sí misma durante los dos siglos siguientes, y que todavía sigue ahí como siniestra advertencia de que, en esta tierra maldita en la que Caín nos hizo el DNI, la infamia nunca muere. Por supuesto, como aquí suele pasar con la mala gente, Narizotas murió en la cama. Pero antes reinó durante veinte desastrosos años en los que nos puso a punto de caramelo para futuros desastres y guerras civiles que, durante aquel siglo y el siguiente, serían nuestra marca de fábrica. Nuestra marca España».

CARLOS CID BABARRO
Abogado y Doctor en Derecho



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Luis Veldrof, aposentador mayor y conserje del Real Palacio*

Autor: Vicente López Portaña (hacia 1823)

Sala 075

Técnica: Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El art. 1.3 g) del Estatuto de los Trabajadores (ET) excluye de su ámbito de aplicación el trabajo que se efectúa en desarrollo de una relación distinta de la que se define en el apartado 1 del mismo precepto. Una prestación de servicios en la que no confluyan las notas de laboralidad queda *extra muros* de la norma.

Dentro del catálogo indeterminado de trabajos del art. 1.3 g) del ET, bien se podrían incluir los oficios de corte como el de aposentador, que no solo es preciso diferenciar de quien se considera trabajador sino también de los funcionarios de las Administraciones Públicas señalados en el art. 1.3 a).

El aposentamiento consistía en facilitar, con ocasión de sus desplazamientos, el alojamiento del Rey, de la familia real y su séquito, y de quienes desempeñaban ciertos cargos públicos y gozaban de determinadas prerrogativas, a quienes se expedía la nómina o cédula de los aposentos¹; y también era la obligación de los dueños de las casas de proporcionar hospedaje, un gravamen con el que debían contribuir los vecinos de una villa² y que implicaba

¹ Ley V y siguientes, Título XIV De los Aposentadores de la Corte; tasación y retasa de las casas de Madrid, Libro III Del Rey, y de su Real Casa y Corte, Tomo Segundo de la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* mandada formar por el Señor Don Carlos IV, impresa en Madrid, año 1805.

² ARRAZOLA, L. y AA. VV. (1850): *Enciclopedia española de derecho y administración o Nuevo Teatro Universal de la Legislación de España e Indias*, Tomo III, Madrid, Imprenta de los señores Andrés y Díaz, pp. 264 y 265. Biblioteca Nacional de España.

reservar un tercio de sus viviendas para estancia del huésped a quien debían alojar.

El aposentamiento surgió vinculado al acomodo de la milicia y al hospedaje de ciertas personas³.

Las Siete Partidas de Alfonso X el Sabio institucionalizaron el aposentamiento y concretaron las funciones del aposentador: (...) *es el que dà las posadas à la Compañia del Rey, (...); al Aposentador pertenece determinar los pleytos, que ocurran sobre Aposentamiento, y que haciendo bien su oficio, debe el Rey amarle, y favorecerle; y obrando mal, castigarle (...)*⁴.

El aposento era una regalía real y el empleo de aposentador fue un cargo de absoluta confianza del monarca y uno de los más nobles de las Casas Reales.

Existieron cuatro tipos de aposentadores: de camino, que se adelantaba al Rey para disponer el aposentamiento; de casa y corte, que era cada uno de los que componían la Junta de Aposento y tenían derecho a voto en ella; el aposentador mayor de casa y corte, que presidía la Junta de Aposento encargada de regular el sistema de aposento de corte y que se extinguió por Real Decreto en 1749 al quedar absorbida por la Real Hacienda⁵; y, el aposentador mayor de palacio, encargado de la distribución de los aposentos reales y de las habitaciones de quienes debían vivir dentro de palacio.

En España, el Rey expedía el título de aposentador mayor con carácter vitalicio y con honores asociados al cargo.

A partir de los siglos XVI y XVII aquellas funciones se incrementaron y al aposentador mayor de palacio se le encomendó adelantarse al Rey para abrir las puertas por donde hubiera de pasar el soberano, aunque del cierre se encargaba un empleado de furriera⁶.

El primer intento de catalogar al personal al servicio del Rey se formalizó en 1707, con la llegada de Felipe V y la instauración de la dinastía borbónica. Pero no fue hasta el reinado de Fernando VI cuando se sistematizaron los oficios de las Casas Reales del Rey y de la Reina, se estructuró la plantilla del

³ MAQUEDA ABREU, C. (1996-1997): «Reflexiones sobre el Aposento de Corte», en *Ius fugit: Revista interdisciplinaria de estudios histórico-jurídicos*, Universidad de Zaragoza, p. 240.

⁴ BERMÚDEZ, J. (1738): *Regalía del Aposentamiento de Corte, su origen, y progreso, Leyes, Ordenanzas y Reales Decretos, para su cobranza, y distribución*, Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, p. 16. Biblioteca Digital Hispánica.

⁵ Ley I, Título XV De la Regalía de Aposento, Libro III Del Rey, y de su Real Casa y Corte, Tomo Segundo de la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* mandada formar por el Señor Don Carlos IV, impresa en Madrid, año 1805.

⁶ MUÑOZ GARCINUÑO, G. (2003): «La Casa de Oficios de Aranjuez», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo 12, núm. 23, Madrid, Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte Marqués de Lozoya, p. 86.

personal con sus respectivos salarios, se ordenaron los oficios y sus funciones, se fijaron las dietas (mesillas) de los criados y dependientes y se reguló el derecho a usar un carruaje, lo que hoy en día es una retribución en especie⁷.

El acceso al trono de José Bonaparte en 1808 conllevó una ruptura con la organización descrita.

El retorno de Fernando VII, tras su exilio y la restauración del absolutismo monárquico, trajo consigo, en materia de personal, la aprobación de un conjunto de normas legales: los Reales Decretos de 22 de mayo de 1814 y de 9 de agosto de 1815, el Reglamento de 17 de noviembre de 1815⁸, el Reglamento de 23 de diciembre de 1817 (primer reglamento impreso y conocido) y el Reglamento de 16 de noviembre de 1822.

El Reglamento de 1817 se caracterizó por la rígida jerarquía del personal. Encabezando la «Consergia», Fernando VII situó a «un Conserje con honores de Aposentador».

En el Reglamento de los Individuos que han de componer la servidumbre de Mi Real Casa, y sueldos que gozarán anualmente, de 1822, el aposentador aparece al frente de la Custodia de Palacio con un sueldo anual de 24.000 reales de vellón. El art. 16 establecía que: *El Aposentador como Gefe de los oficios de guarda-muebles y Tapiceria, los demas Gefes de los oficios espresados en este Reglamento y el encargado del Guarda-joyas se arreglarán en el desempeño de sus obligaciones á la instruccion particular que se les comunicará*⁹.

Las funciones de los conserjes de los Reales Palacios y demás posesiones consistían en la custodia y conservación de estos y de lo que en ellos se contuviera, en la designación de habitaciones que debían ocupar los individuos de la real servidumbre, y, más concretamente, *en su poder deben obrar las llaves maestras de los reales palacios. (...) Los conserjes son los gefes inmediatos de los llaveros, mozos ordinarios, barrenderos, porteros y demás empleados en la custodia y conservacion de los reales palacios y demás posesiones confiadas á aquellos*¹⁰.

⁷ Reglamento de la Familia que ha de componer la Casa del Rey Nuestro Señor y Sueldos que han de gozar al año, Reglamento de la Familia que ha de componer la Casa de la Reina Nuestra Señora y Sueldos que han de gozar al año y Reglamento de los Individuos de que se ha de componer la Real Capilla de S. M. y Sueldos que han de gozar al año.

⁸ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, M. D. M. (2003): «La nueva planta para la Casa Real de Fernando VII: El desconocido Reglamento de 17 de noviembre de 1815», en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejo II*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, p. 311.

⁹ MENÉNDEZ REXACH, A. (1978): *La Jefatura del Estado en el Derecho Público Español*, Tomo II, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis Doctoral inédita, pp. 660 a 680.

¹⁰ REGUERA Y VALDELOMAR, J. de la (1848): *Estracto de la Novisima Recopilacion*, Tomo I, Segunda Edición, Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Inoar, p. 284.

Durante el reinado de Fernando VII, a su regreso del exilio en 1814, nuestro protagonista es nombrado conserje en 1815 y aposentador en 1816 hasta su jubilación, cuando la Reina María Cristina, tras la muerte de Fernando VII en 1833, reestructuró la Casa Real y se deshizo de los servidores fernandinos para sustituirlos por otros afines a ella, declarando abolido el empleo de conserje aposentador del Real Palacio y decidiendo que don Luis Veldrof pasara a la situación de jubilado por Real Orden de 9 de noviembre de 1834¹¹.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La obra de López Portaña, director artístico del Real Museo de Pinturas en 1823 (en la actualidad, Museo del Prado), tiene como características el virtuosismo y el realismo. Plasmó a la perfección no solo los rostros del Rey y la familia real (Fernando VII, con uniforme de capitán general, el infante Antonio Pascual de Borbón, etc.) sino también los de algunos cargos y empleados palatinos como el de Luis Veldrof, aposentador mayor y conserje del Real Palacio, Ignacio Gutiérrez Solana, veedor de las Reales Caballerizas, Félix Máximo López, primer organista de la Real Capilla y el pintor de cámara de Carlos IV, Francisco de Goya.

Como muestra de esa minuciosidad, baste observar las arrugas y los tonos de la piel de Luis Veldrof, cuya tez es más clara en la parte superior por llevar protegida la cabeza por el bicornio que porta bajo su brazo y sobre un sable, que formaban parte del uniforme de gala de su cargo con el que aparece retratado, una indumentaria llamativa y recargada, compuesta por casaca azul marino bordada con hilo dorado y bocamangas rojas, chaleco rojo y camisa blanca con chorreras. En uno de los ojales de la solapa lleva prendida la Cruz de la Junta Provincial de la Guerra de la Independencia.

Pero lo que distingue este retrato de los demás es la llave que sostiene el retratado en su mano derecha, que acredita de manera fehaciente las funciones propias de su cargo de aposentador y conserje, y si bien es cierto que tanto las facciones del personaje como su indumentaria están reflejadas de manera meticulosa, los detalles de la llave y la mano son pluscuamperfectos.

¹¹ MARTÍNEZ GARCÍA, C. B. (2019): «La organización de la Casa Real durante la Regencia de María Cristina de Borbón: la Alcaidía», en *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018*, Mónica Moreno Seco (coord.), Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.), Alicante, pp. 714 y 715. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Para el Museo del Prado, Luis Veldrof ha sido una figura destacada porque era quien firmaba las órdenes de salida de los cuadros elegidos por López Portaña y distribuidos en los distintos palacios, para engrosar los fondos del Real Museo de Pinturas¹².

4. COMENTARIO GENERAL

En los temas sociolaborales se mencionó que no debían confundirse las relaciones laborales (art. 1.1 del ET) con las estatutarias (art. 1.3 a) del ET) ni con otras indefinidas y excluidas del ET [art. 1.3 g)].

Pues bien, aunque los empleos vinculados a la Casa Real sean peculiares, sus particularidades poco o nada tienen que ver con el régimen funcio-narial.

En 1814 se separan la Casa Real y la Administración del Estado y ese distanciamiento perdura en la Constitución de 1978. De este modo, aunque el Rey recibe una cantidad de los Presupuestos Generales del Estado, es libre para distribuirla para el sostenimiento de su Familia y Casa, y puede nombrar y destituir libremente a los miembros civiles y militares de su Casa (art. 65 de la CE).

Resulta curioso que se consideren empleados públicos a quienes están al servicio de la Casa del Rey por estar adscritos a un órgano del Estado pero, a su vez, sean empleados fiduciarios o de confianza del Rey y que este tenga potestad tanto para nombrarlos y relevarlos como para fijar sus retribuciones aunque estas procedan de dinero público. Sin embargo, el Tribunal de Cuentas no puede controlar el gasto porque la Casa del Rey no es una Administración. Además, a diferencia de las Administraciones Públicas, la Casa del Rey no sirve a los intereses generales, como sí lo hacen las Administraciones, sino que solo administra los intereses de la Corona.

Las personas que trabajan en la Casa del Rey están sometidas a un orde-namiento particular y bajo el ámbito de organización, dirección y autoridad del Rey¹³.

¹² MARTÍNEZ, J. M.^a (2018): *Diario de un vigilante de salas del Museo del Prado. Otra manera de conocer el Museo del Prado desde dentro*.

<https://diariodeunvigilantedelmuseodelprado.blogspot.com/2018/10/querido-diario-17-de-octubre-de-2018.html>

¹³ Díez-PICAZO GIMÉNEZ, L. M.^a (1982): «El régimen jurídico de la Casa del Rey (un comentario al artículo 65 de la Constitución)», en *Revista Española de Derecho Constitucional*, núm. 6, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 126 a 128.

5. APUNTE FINAL

¿Quién se ocupa en este siglo XXI de buscarle posada al Rey? ¿Quién le abre las puertas de palacio?

LIVINA A. FERNÁNDEZ NIETO

Funcionaria del Cuerpo de Tramitación Procesal y Administrativa de la Sala de lo Social del Tribunal Supremo y Profesora Asociada del Departamento de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social de la URJC



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La Lechera de Burdeos*

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Fecha: hacia 1827

Ubicación: Sala 064 (Museo del Prado)

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 74 x 68 cm.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La obra pictórica de Goya, por su abundancia cuantitativa y extensión en el tiempo, llega a ser testimonio directo de la sociedad del siglo XIX, reflejando los diferentes cambios sociales y culturales que se sucedieron durante los años de vida del pintor. Esto justifica que en la representación de sus obras se reflejen experiencias humanas, realidades vividas y sueños contenidos.

Con esas características, *La Lechera de Burdeos*, desde un enfoque laboralista, nos presenta un retrato, o más bien un relato, en torno a la figura de la mujer y su relación con el trabajo y, en definitiva, con el papel que la sociedad del siglo XIX tenía reservado a la mujer.

En este sentido, la obra de Goya tiende a representar numerosos oficios de la época y es fácil, en ese recorrido, observar el papel que la sociedad reservaba a la mujer, o incluso a los niños. Así tenemos retratos de Ventura Rodríguez (arquitecto), de Ceán Bermúdez (historiador y crítico de arte), de Altamirano (juez), de Jovellanos (jurista y político), de José de Mazarredo (almirante) o de Pedro Moreno (torero). En contraposición a ello la actividad laboral de la mujer queda limitada al teatro (*La Tirana*, 1790-1792), al trabajo textil (*Alegoría de la industria*, 1804-1806), a la danza (*Baile de máscaras*, 1808-1820) o a la profesión de aguadora (*La aguadora*, 1812).

La sensación que transmite esta diferenciación de roles no es más que la realidad social del siglo XIX: la discriminación laboral a la que se encontraba sometida la mujer y de la que, tras varios siglos después, se está intentado erradicar.

Así, es evidente que el oficio de lechera queda reservado a la mujer, no sólo en cuanto a la obtención del producto lácteo sino también en relación a su distribución lo que, según numerosos críticos de arte, se refleja en que el movimiento que acompaña a la imagen es consecuencia de ir asentada sobre una montura.

Junto al anterior punto de vista, profesiones masculinas *versus* femeninas, la obra de Goya transmite otra idea en relación a la mujer y el derecho del trabajo. Nos referimos a identificar el oficio de lechera con una mujer y no con un hombre.

Efectivamente, la idea de mujer-leche-amamantar no hace más que incidir en el papel que la sociedad del siglo XIX atribuía a la mujer en el seno de la familia. De hecho, el autor refuerza la imagen del cántaro de leche con una luz que sorprende. Parece transmitir la idea de que la leche, el alimento, es esencial para la vida, especialmente para los recién nacidos de la época. Goya, como sus contemporáneos, reserva el cuidado de los hijos a la mujer entendiéndolo que la conciliación de la vida personal, laboral y familiar es algo inimaginable. Y tenía razón, casi 200 años después continúa la lucha por la materialización de la mencionada conciliación.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El cuadro, pintado en el último año de la vida de Goya, destaca por su sobriedad a la hora de retratar la figura femenina. Puede contemplarse a una mujer vestida con ropas oscuras, pañoleta al cuello y pañuelo sujetando el cabello. Esto supone, desde el punto de vista de Derecho del Trabajo, una verificación de los diferentes estratos sociales de las que se componía la sociedad del siglo XIX. Así, en la obra de Goya, destaca una extensa representación de figuras femeninas. En contraposición con la *Lechera de Burdeos*, resultarían destacables los retratos de la condesa de Benavente y la duquesa de Alba¹:

— *María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, condesa-duquesa de Benavente, duquesa de Osuna (1785)*: Destaca el color azulado, la pomposi-

¹ Se han sido seleccionado estas pinturas, entre muchas, por la relación amorosa que el artista mantuvo con ambas y a la vez. Para más curiosidad cuentan las crónicas de la época que primero mantuvo relación con la condesa de Benavente pero, más joven y guapa, la duquesa de Alba se convirtió en la preferida de Goya.

dad del sombrero que adorna su cabeza, la vestimenta y el uso de accesorios como guantes, paraguas o abanico.

— *Retrato de la duquesa de Alba* (1797): Nuevamente, la elevada clase social de esta representación femenina se aprecia en detalles como los zapatos o el uso de anillos, además de la pomposa vestimenta.

Ambos ejemplos de los expuestos se contraponen con la figura femenina de una lechera que representa a una clase trabajadora frente a una clase alta, que destaca por la opulencia que se trasluce en la forma de vestir, de posar, de mirar y, en definitiva, de vivir.

Por último debe destacarse el cántaro de leche apreciado en la esquina inferior izquierda, rebosante de leche y en donde se plasma la firma del autor. En línea con lo comentado en el apartado anterior, la leche representa una alegoría de la vida, vida que inunda a un recién nacido al ser amamantado por su madre.

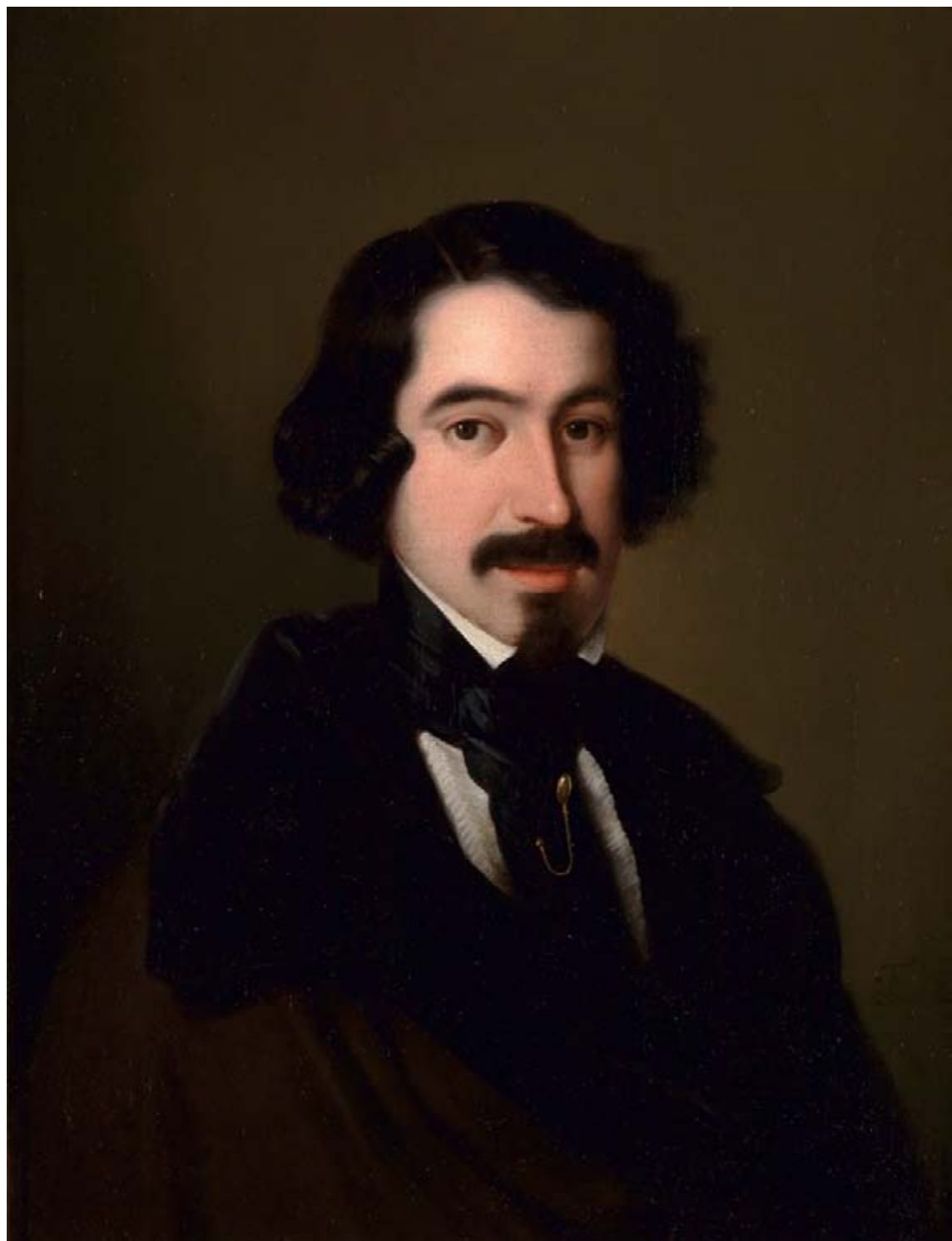
4. APUNTE FINAL

Después del estudio de esta obra, y un breve repaso por la vida y obra del artista español, considero que Goya alinea su arte, si bien no de una forma constante, en reflejar diferentes cuestiones sociales y una preocupación por las personas socialmente desfavorecidas. De este modo, Goya pone fin a su carrera artística con esta obra que supone una rehumanización del arte e inicia un camino, seguido posteriormente por numerosos artistas, hacia la expresión de un arte comprometido en el plano social. En este sentido, cabría enmarcar esta obra como ejemplo de denuncia y compromiso con la clase oprimida.

Así, observando detenidamente la imagen de la lechera nos adentramos en el subterráneo psíquico de una imagen algo torturada por la soledad, el cansancio y la sobriedad, que se traduce en el mantenimiento de una mirada perdida, pero con esperanza derivada de la luz y el color que regresa a la obra de Goya en los últimos años de su vida. Su última pintura realista proletaria.

Esa es la esperanza por la que muchos obreros y obreras del siglo XIX lucharon y ayudaron a forjar nuestro actual Derecho del Trabajo que, a pesar de las modificaciones legislativas de las últimas décadas, sigue rigiéndose por el principio pro operario.

FRANCISCO A. GONZÁLEZ DÍAZ
Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El escritor José de Espronceda*

Autor: Antonio María Esquivel

Fecha: hacia 1842

El cuadro titulado: *El escritor José de Espronceda* fue pintado por Antonio María Esquivel (1806-1857), sobre el año 1842. Se trata de un óleo sobre lienzo de 72,7 por 56,2 cm en el que se realiza un retrato de Espronceda, intelectual y político considerado como el poeta más representativo del primer Romanticismo en España.

El pintor sevillano Esquivel ha sido estudiado por Bernardino de Pantorba, que lo ha calificado como uno de los más delicados y nobles pintores románticos españoles, cuyas obras son elegantes y armoniosas, en el que se puede apreciar «las notas exquisitas, reveladoras de un espíritu rico y matizado». Por otro lado, los retratos componen, según Pantorba, lo mejor de su producción, a la vez que fueron las obras más numerosas, en las que «lució con la máxima eficacia su lenguaje pictórico»¹.

Por estas razones se suele considerar a Esquivel como «el pintor más representativo y fecundo del romanticismo hispalense, y uno de los más destacados de su época en España»².

El lienzo *El escritor José de Espronceda* no es solo una de las obras más representativas de la producción de Esquivel, sino también quizá la imagen más descriptiva y simbólica del célebre poeta Espronceda, por lo que se ha llegado a escribir que es la que mejor le identifica. Esta obra artística fue tam-

¹ PANTORBA, B.: «Antonio María Esquivel», en *Arte Español* (revista de la Sociedad Española de amigos del Arte), Tomo XXII, Madrid, 1959, p. 155.

² <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/esquivel-y-suarez-de-urbina-antonio-maria/1ad0adbb-b9d6-49e3-a322-ff829e3983ce>.

bién, en su tiempo, una de las más reconocidas de la carrera profesional del artista, que tuvo especial interés en volver a situarla, en una posición central, en otra de sus obras más destacadas, titulada: *Los poetas contemporáneos*, en la que aparecen los dos máximos poetas del primer romanticismo español, el duque de Rivas y José de Espronceda, en sendos cuadros colocados al fondo del estudio del pintor, pero en un lugar preeminente de una reunión en la que aparecen posando los principales representantes de la literatura del romanticismo en España.

Del estilo pictórico de Esquivel se ha dicho también que se basa en ciertas dosis de eclecticismo, pues su técnica logra un equilibrio entre la corrección del dibujo, pero sin olvidar las calidades cromáticas. Por otro lado, cultivó distintos géneros y estilos, siendo el retrato uno de los más característicos de su obra, pues no solo reúne el mérito artístico, sino que se encuentra muy comprometido en contribuir a describir la sociedad de su época, en un contexto afectivo e histórico. Gracias a esta labor contamos con numerosos ejemplares de retratos individuales, algunos en miniatura, de los personajes que ocuparon un lugar destacado en la sociedad madrileña, y en la sevillana de su tiempo.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La selección del retrato a José de Espronceda guarda relación con el Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social, dado que tanto el pintor, como el retratado y el propio título del retrato nos conducen a la actividad creativa que realizan los escritores de libros. En este sentido, son varias las incógnitas que se plantean respecto del régimen jurídico aplicable a los escritores de libros. Primero, porque está en cuestión si el trabajo creativo que realizan debe ser considerado como un trabajo por cuenta propia o por cuenta ajena. Segundo, porque la protección social actualmente dentro del Régimen Especial de Trabajadores Autónomos (en adelante, RETA) ocasiona fricciones, dadas las peculiaridades del trabajo literario que realizan aquéllos.

Si nos retrotraemos a la Ley de Seguridad Social de 1966, en ella se estableció un Régimen General de la Seguridad Social, como núcleo básico de cobertura del sistema de protección social, y un conjunto de regímenes especiales, enfocados a colectivos de profesionales o trabajadores específicos, junto con la habilitación expresa al Ministerio de Trabajo, para el establecimiento de otros regímenes especiales distintos de los que estaban enumerados en la Ley (art. 10.3 Ley citada). Fruto de la utilización de esa habilitación, y justificado en la relevante función que los escritores de libros cumplen en la socie-

dad, se aprobó el Decreto 3262/1970, de 29 de octubre, por el que se establecía y regulaba el Régimen Especial de Escritores de libros.

El Decreto 3262/1970 comenzaba, en su art. 2.1, incluyendo dentro de su campo de aplicación a «los escritores profesionales de libros publicados por cuenta ajena». Nótese que se hace referencia a que la publicación de esos libros se realice por cuenta ajena, no a que se trate de trabajadores por cuenta ajena³. Se añadía en el art. 2.3 del mismo Decreto que no se computarían, a los efectos de calificar como escritor profesional, aquellos libros que se publicasen utilizando su autor la circunstancia de estar vinculado por relación de trabajo a una editorial comercial⁴; ni tampoco podrían computarse aquellos otros cuya edición hubiese sido financiada por sus propios autores. Por tanto, del propio Decreto se puede deducir la intención del legislador de regular una actividad, la del escritor de libros, bien cuando este último no estaba sujeto a ningún tipo de relación laboral, bien cuando tampoco era autónomo, en el sentido de que quedaba excluido de esta especial protección cuando el escritor editaba financiando él mismo sus libros.

El escritor protegido por dicho régimen especial había de ser un escritor profesional. El propio Decreto definía la profesionalidad del escritor, como aquella determinada «por la publicación por cuenta ajena y en ediciones comerciales españolas de cinco libros distintos o alternativamente, que haya percibido de una o más empresas editoriales españolas, en concepto de liquidación de derechos de autor, o en el de premio, una suma no inferior a 150.000 pesetas». La profesionalidad del escritor era una cualidad que se podía perder y recuperar en función de si durante un período ininterrumpido de cinco años, el escritor había o no publicado al menos dos libros distintos o alternativamente, había o no percibido de una o más empresas editoriales, en concepto de liquidación de derechos de autor o en el de premio, una suma de 100.000 pesetas como mínimo. Esa profesionalidad así caracterizada enfocaba hacia el requisito de la habitualidad, puesto que quedarían protegidos por el régimen especial de los escritores de libros, quienes realmente viviesen de la escritura de libros, en la

³ CABEZALI GARCÍA, M., APARICIO TOVAR, J.: «Lección 15. Régimen Especial de escritores de libros», en Bayón Chacón, G. et al.: *Diecisiete lecciones sobre regímenes especiales de la seguridad social*, Facultad de Derecho Universidad Complutense de Madrid, Sección de Publicaciones e Intercambio, Madrid, 1972, p. 496. Añaden los autores mencionados que «al no ser una verdadera relación laboral la que se establece entre escritor y editor, y por tanto, no ser aquel un trabajador ni éste un empresario, se recurre a numerosas artificiosidades, persiguiendo siempre el interés de protección por la Seguridad Social». *Ibidem*, p. 495.

⁴ Esta circunstancia lleva al maestro Alonso Olea a calificar a los escritores de libros como «ejemplo no tan obvio» de trabajadores autónomos. *Vid.* ALONSO OLEA, M.: «Lección 2.^a Características comunes y clasificación de los regímenes especiales», en Bayón Chacón, G. et al.: *Diecisiete lecciones...*, *op. cit.*, pp. 24-25.

medida en que se exigía un importante volumen de ventas para que la liquidación de derechos de autor arrojase la suma de 100.000 pesetas como mínimo⁵.

Posteriormente se aprobó el Real Decreto 2621/1986, de 24 de diciembre, por el que se integraban los Regímenes Especiales de la Seguridad Social de Trabajadores Ferroviarios, Jugadores de Fútbol, Representantes de Comercio, Toreros y Artistas en el Régimen General, así como se procedió a la integración del Régimen de Escritores de Libros en el Régimen Especial de Trabajadores por Cuenta Propia o Autónomos. De este modo, el único régimen especial que no fue incorporado al Régimen General de la Seguridad Social fue el relativo a los escritores de libros, pasando a incorporarlo al RETA⁶.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El pintor Antonio Esquivel tuvo buen cuidado de representar, lo más fielmente posible, a los personajes más destacados de su tiempo lo que, como ya hemos dicho anteriormente, le ha valido un gran reconocimiento público tanto durante su vida como después. En este sentido, el retrato del escritor José de Espronceda adquiere no solo un interés artístico, sino también histórico, pues nos permite tener una idea gráfica de este gran intelectual.

En esta obra, el poeta Espronceda se encuentra representado en un gran busto, que destaca sobre un fondo de color neutro, con la cabeza con una ligera inclinación, que evita una exposición frontal, mirando al espectador directamente. El personaje luce los atributos típicos de muchos hombres de su época, que eran la perilla y el bigote.

⁵ El Decreto 3262/1970 no está derogado en su totalidad. En concreto, las normas que regulan el campo de aplicación del régimen especial de escritores de libros (arts. 2 y 3) están plenamente vigentes, puesto que el RD 2621/1986 en su Disp. Final 1.ª³ establece que «Asimismo, las disposiciones sobre ámbito de aplicación contenidas en las normas derogadas conservarán plena eficacia en orden a determinar la nueva extensión de las correspondientes a los Regímenes General y Especial de Trabajadores Autónomos como consecuencia de la integración en ellos de los Regímenes desaparecidos o de la inclusión de nuevas categorías y grupos profesionales».

Duda de la funcionalidad de estas normas actualmente, ARADILLA MARQUÉS, M.ª J.: «Jubilación, Trabajo y Escritores de Libros. La compatibilidad entre pensión y trabajo: una reforma pendiente», *Revista Derecho de las Relaciones Laborales* núm. 9, octubre 2017, p. 914.

⁶ Como se ha referido en QUINTANILLA NAVARRO, R. Y.: «La incompatibilidad de la pensión de jubilación con el trabajo de los escritores de libros», *NREDT* núm. 188, 2016, p. 79-101, «Hubiese sido más razonable desde el punto de vista jurídico que, ante la duda sobre integrarlos en el Régimen General de la Seguridad Social o en el RETA, se les hubiese incorporado en uno de ellos, pero conservando las particularidades y excepciones respecto de dichos Regímenes, previstas en el extinto Decreto 3262/1970, para que no se perdiese la coherencia ni la cohesión jurídica entre la norma que se les aplica a partir de su integración, y las peculiaridades de los sujetos afectados por dicha norma jurídica».

También destaca su forma de vestir, con una elegante levita de color castaño, con adornos en el cuello forrado de terciopelo, y una corbata de seda negra, de estilo *cravatta* o lazo, y un alfiler de oro, que resalta su relevancia y posición social.

La composición pictórica resulta tan elocuente, que se puede decir que sigue muy de cerca la descripción que, posteriormente, realizó el escritor José Zorrilla, del poeta Espronceda, en los siguientes términos: «La cabeza de Espronceda rebosaba carácter y originalidad. Su cara, pálida por la enfermedad, estaba coronada por una cabellera negra, riza y sedosa, dividida por una raya casi en el medio de la cabeza y ahuecada por ambos lados sobre dos orejas pequeñas y finas, cuyos lóbulos inferiores asomaban entre los rizos. Sus cejas, negras, finas y rectas, doselaban sus ojos límpidos e inquietos, resguardados como los del león por riquísimas pestañas: el perfil de su nariz no era muy correcto, y su boca desdeñosa, cuyo labio inferior era algo aborbonado, estaba medio oculta en un fino bigote y una perilla unida a la barba, que se rizaba por ambos lados de la mandíbula inferior. Su frente era espaciosa y sin más rayas que la que de arriba abajo marcaba el fruncimiento de las cejas; su mirada era franca...»⁷.

El pintor Esquivel se encontraba muy vinculado con el movimiento literario, participando en distintas iniciativas y asociaciones culturales, como en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, en el que Espronceda había impartido lecciones de literatura contemporánea en el año 1839. Quizá por esa relación fueron suavizados algunos rasgos del literato, como la hendidura de la frente que apunta Zorrilla, aunque otros, que confriesen cierta personalidad al retratado, no dejaron de hacerse ligeramente visibles, como el relativo a un posible caballete o giba de la nariz, debido quizá a un excesivo crecimiento del dorso osteocartilaginoso de este apéndice.

En la edición de una las obras más conocidas de Espronceda se había incluido una lámina, con un retrato anónimo del poeta, realizada como una aguatinta, que se publicó en el año 1841, que contrasta con la interpretación de Esquivel, pues en la obra de éste, la cabellera del poeta adquiere una forma menos crespa y rizada, y tiende a un peinado más bien liso. Además, según Barón, las pinceladas de la pechera blanca, en trazos paralelos sueltos, resaltaban en el lienzo del Esquivel, con el efecto liso del rostro, para contrastar con el brillo de la mirada del poeta, lo que quizá se debe a una interpretación personal del artista⁸.

⁷ ZORRILLA, J.: *Recuerdos del tiempo viejo*. Tomo I, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C^a, Barcelona, 1880, pp. 47-48. Existen muchas reediciones de esta obra. Con prólogo de Emilia Pardo Bazán la publicó la editorial Porrúa, México, 1998. Posteriormente hay una edición de la editorial Espasa de 2012.

⁸ BARÓN J.: *Memoria de actividades Museo Nacional del Prado*, Madrid, 2008, pp. 28.

4. COMENTARIO GENERAL

Los escritores profesionales de libros, en el sentido establecido por el RD 3262/1970, de que se sustentan gracias a los libros que escriben, suponen un número escaso si los comparamos con aquellos otros escritores que no pueden asegurar su subsistencia mediante dicha actividad creativa en exclusiva, sino que se ven obligados a realizar al mismo tiempo otro trabajo o desempeñar otra profesión. De este modo, ese otro trabajo distinto de la actividad literaria les procura la protección de la Seguridad Social mediante las correspondientes prestaciones, entre otras, la de jubilación.

Precisamente en relación con la pensión de jubilación, hasta el 2 de agosto de 2011, no suponía ningún problema realizar esa tarea creativa mientras se disfrutaba de esa pensión de jubilación, puesto que resultaba compatible la percepción de dicha pensión con los derechos de autor y con actividades artísticas remuneradas, siempre que no precisaran darse de alta en la Seguridad Social.

Sin embargo, la situación dio un giro a partir de la Ley 27/2011, de 1 de agosto, sobre actualización, adecuación y modernización del sistema de Seguridad Social⁹, y de su desarrollo mediante Real Decreto-ley 5/2013, de 15 de marzo, de medidas para favorecer la continuidad de la vida laboral de los trabajadores de mayor edad y promover el envejecimiento activo.

En concreto, la Disposición adicional 31.^a de la Ley 27/2011, de 1 de agosto, introdujo un apartado nuevo, el 4.º, en el art. 165 del Real Decreto Legislativo 1/1994, de 20 de junio, por el que se aprobó el Texto Refundido de la Ley General de la Seguridad Social –actual art. 213 del Real Decreto Legislativo 8/2015, de 30 de octubre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley General de la Seguridad Social (en adelante, TRLGSS 2015)–. En ese nuevo apartado se estableció que el percibo de la pensión de jubilación sería compatible con la realización de trabajos por cuenta propia cuyos ingresos anuales totales no superasen el salario mínimo interprofesional, en cómputo anual. Quienes realizasen estas actividades económicas no estarían obligados a cotizar por las prestaciones de la Seguridad Social. Por tanto, la percepción de la pensión de jubilación resultaba incompatible con la realización de cualquier actividad cuyos ingresos superasen el salario mínimo interprofesional en cómputo anual.

⁹ Un estudio completo sobre dicha norma legal, en VV. AA. (A. V. SEMPERE y F. J. FERNÁNDEZ ORRICO, Dirs.): *Reforma y Modernización de la Seguridad Social, Análisis de la Ley 27/2011*, Aranzadi, Navarra, 2012.

La aplicación práctica de esta norma jurídica supuso un duro varapalo para el colectivo de los escritores de libros, puesto que, tras la entrada en vigor del TRLGSS 2015, se reclamaron cuotas de Seguridad Social del RETA a todos aquellos escritores que con esa actividad creativa, aunque fuese una segunda actividad, obtuvieran liquidaciones anuales por encima del salario mínimo interprofesional.

En respuesta a esta situación, el colectivo de escritores de libros afectado se movilizó organizándose junto con las distintas entidades de gestión de los derechos de autor, y se constituyó la Plataforma «Seguir Creando», para reivindicar una modificación legislativa de la norma, a la que consideraban la causante de poner en riesgo el futuro de la creación artística en España¹⁰.

El cambio solicitado se ha producido, mediante la adopción del Real Decreto-ley 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía, que establece en su Disposición final segunda titulada «Compatibilidad de la pensión de jubilación y la actividad de creación artística», que el Gobierno dispone de un plazo máximo de 6 meses desde la publicación del presente real decreto-ley, para aprobar una norma reglamentaria que, en desarrollo del artículo 213 TRLGSS 2015, regule la compatibilidad de la pensión de jubilación con la actividades de aquellos profesionales dedicados a la creación artística que perciban por esa actividad derechos de propiedad intelectual.

Cumpliendo lo dispuesto en la Disp. Final 2.^a del RD mencionado, se ha aprobado el Real Decreto 302/2019, de 26 de abril, por el que se regula la compatibilidad de la pensión contributiva de jubilación y la actividad de creación artística, en desarrollo de la disposición final segunda del Real Decreto-ley 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía.

En virtud del RD 302/2019, la actividad de creación artística será compatible con el 100% del importe que corresponda percibir o, en su caso, viniera percibiendo el beneficiario por la pensión contributiva de jubilación. Del mismo modo, se podrá compatibilizar la actividad de creación artística con el 100% del importe del complemento por maternidad. Ese reconocimiento de compatibilidad lleva aparejada una cotización de solidaridad del 8 por ciento, que en caso de tratarse de trabajadores por cuenta ajena será a cargo del empresario el 6 por ciento y del trabajador el 2 por ciento.

¹⁰ MUÑOZ VIADAS, C.: «La jubilación y los escritores», *Revista queleerdigital*, 13 abril, 2016 <http://que-leer.com/2016/04/13/la-jubilacion-los-escritores/>

Sobre su ámbito personal de aplicación, en virtud del art. 2 RD 302/2019, podrán acogerse a la compatibilidad regulada en este real decreto, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 213.4 del TRLGSS 2015, los beneficiarios de una pensión contributiva de jubilación de la Seguridad Social que, con posterioridad a la fecha de reconocimiento de dicha pensión, desempeñen una actividad de creación artística por la que perciban ingresos derivados de derechos de propiedad intelectual, incluidos los generados por su transmisión a terceros, con independencia de que por la misma actividad perciban otras remuneraciones conexas.

5. APUNTE FINAL

El RD 203/2019 es una excelente noticia para los escritores de libros en concreto, y, para la actividad creativa en nuestro país, en general, impulsándola y poniéndola al nivel de las legislaciones europeas al respecto.

De este modo, se protege la actividad creativa de los escritores de libros. En la propia Exposición de Motivos del RD 302/2019, se pone de manifiesto la relevancia de la actividad artística y creativa, «sin que una sociedad moderna pueda prescindir del capital intelectual que aportan creadores y artistas, particularmente en su etapa de madurez, cuando la experiencia acumulada puede favorecer la producción de obras o actuaciones más completas; debiendo destacarse que la actividad creativa constituye una aportación personal, única e irrepetible, al imaginario cultural, de la cual se beneficia el conjunto de la sociedad». En este sentido, la finalidad de esta norma reglamentaria es «evitar que el creador deba elegir entre percibir su pensión de jubilación del sistema de la Seguridad Social o continuar con su actividad de creación artística».

RAQUEL YOLANDA QUINTANILLA NAVARRO
Profesora Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social.
Universidad Rey Juan Carlos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO OLEA, M.: «Lección 2.^a Características comunes y clasificación de los regímenes especiales», en Bayón Chacón, G. et al.: *Diecisiete lecciones sobre regímenes especiales de la seguridad social*, Facultad de Derecho Universidad Complutense de Madrid, Sección de Publicaciones e Intercambio, Madrid, 1972.

- ARADILLA MARQUÉS, M.^a J.: «Jubilación, Trabajo y Escritores de Libros. La compatibilidad entre pensión y trabajo: una reforma pendiente», *Revista Derecho de las Relaciones Laborales* núm. 9, octubre 2017, pp. 903-916.
- BANDA Y VARGAS, A.: *Antonio María Esquivel*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 105-106, lámina 11.
- BARÓN J.: «Retrato de José de Espronceda (hacia 1842-1846)», en Museo Nacional del Prado: *Memoria de Actividades 2008*. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 2009, pp. 28.
- CABEZALI GARCÍA, M., APARICIO TOVAR, J.: «Lección 15. Régimen Especial de escritores de libros», en Bayón Chacón, G. et al.: *Diecisiete lecciones sobre regímenes especiales de la seguridad social*, Facultad de Derecho Universidad Complutense de Madrid, Sección de Publicaciones e Intercambio, Madrid, 1972.
- DÍEZ, J. L.: «Museo del Prado», ed. *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*. Madrid, 1994, p. 196.
- FERNÁNDEZ COLLADOS, M.^a B.: «Formulación y evolución de la regla principal», en Sánchez Trigueros, C. (Dir.): *Compatibilidad de prestaciones de Seguridad Social con trabajo*, Ed. Aranzadi, Cizur Menor, 2016, pp. 321-330.
- FERNÁNDEZ ORRICO, F. J.: «Pensión de jubilación pura», en SÁNCHEZ TRIGUEROS, C. (Dir.): *Compatibilidad de prestaciones de Seguridad Social con trabajo*, Ed. Aranzadi, Cizur Menor, 2016, pp. 331-346.
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Antonio María Esquivel*. Ed. C. S. I. C, Madrid, 1957, p. 35.
- LOVILLO, J. G.: *Antonio María Esquivel*, Madrid, 1957.
- MERCADER UGUINA, J. (Dir.): *La compatibilidad de las prestaciones del sistema de Seguridad Social y el trabajo*, «Cap. IV: Compatibilidad entre el trabajo y las pensiones de jubilación», Lex Nova, Valladolid, 2013, pp. 122-132.
- MUÑOZ VIADAS, C.: «La jubilación y los escritores», *Revista queleerdigital*, 13 abril, 2016 <http://que-leer.com/2016/04/13/la-jubilacion-los-escritores/>.
- PÁEZ RÍOS, E.: *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Ed. Biblioteca Nacional, Madrid, 1966-1970. núm. 2861-11, Vol. II.
- PANTORBA, B.: «Antonio María Esquivel», en *Arte Español* (revista de la Sociedad Española de amigos del Arte), Tomo XXII, Madrid, 1959, p. 155.
- PÉREZ GÓMEZ, J. M.^a: *Compatibilidad entre pensión de jubilación y actividad como escritor profesional*. <http://hayderecho.com/2016/02/15/compatibilidad-entre-pension-de-jubilacion-y-actividad-como-escritor-profesional/> Compatibilidad entre pensión de jubilación y actividad como escritor profesional. 15 febrero, 2016.
- QUINTANILLA NAVARRO, R. Y.: «La incompatibilidad de la pensión de jubilación con el trabajo de los escritores de libros», *NREDT* núm. 188, 2016, p. 79-101.
- RODRÍGUEZ INIESTA, G.: «Jubilación activa», en Sánchez Trigueros, C. (Dir.): *Compatibilidad de prestaciones de Seguridad Social con trabajo*, Ed. Aranzadi, Cizur Menor, 2016, pp. 399-412.

- ROSELL, I.: Catálogo de los cuadros y esculturas de la Biblioteca Nacional. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1876, núm. 34.
- SÁNCHEZ-URÁN AZAÑA, Y., GIL PLANA, J.: *Pensión de jubilación: últimas reformas legales*. Civitas, Navarra, 2014.
- TEJERINA ALONSO, J. I.: «La racionalización de la estructura de la Seguridad Social: la integración de los regímenes especiales de trabajadores ferroviarios, de artistas, de toreros, de representantes de comercio, de escritores de libros y de futbolistas», *Revista de Seguridad Social* núm. 31, 1986, pp. 59-92.
- VV.AA.: *Catálogo Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II. España*, Madrid, 2004, pp. 237 y 389.
- VV. AA.: *Reforma y Modernización de la Seguridad Social, Análisis de la Ley 27/2011* (A. V. Sempere y F. J. Fernández Orrico, Dirs.), Navarra, Aranzadi, 2012.
- ZORRILLA, J.: *Recuerdos del tiempo viejo*. Tomo I, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C^a, Barcelona, 1880, pp. 47-48.

PÁGINAS WEB

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-escriptor-jose-de-espronceda/e97beaab-f0a3-4f73-8302-1c8185110410>
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/esquivel-y-suarez-de-urbina-antonio-maria/1ad0adbb-b9d6-49e3-a322-ff829e3983ce>
- <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/antonio-maria-esquivel-1806-1857-pinturas/294050e3-34ba-c5c4-698b-fff0228a39ba>
- https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/cms/pdf/memoria_2008.pdf
- <https://media.wsimag.com/attachments/6953b079915d83bc4a392b492103e40e5c8fa922/store/fill/1470/827/c9c95bdbd36306eac154ac8a12ad91d8b96c-103c6a515c1c2981b459e51c/El-escriptor-Jose-de-Espronceda-Esquivel-y-Suarez-de-Urbina-Antonio-Maria-Oil-on-canvas-Ca-1842.jpg>
- http://www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/PiezaDelMes/Historico/Piezas2009/retrato_esquivel.html
- <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccc1g6>
- <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?f=52&t=5881>



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *María Francisca de la Gándara, condesa viuda de Calderón*

Autor: Vicente López

Fecha: 1846

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo. Dimensiones 128 x 98

Adquirido por el Museo del Prado en 1985

Número de catálogo P007041

Se exhibe en la sala LXXV del Museo

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Vicente López (1772-1850), eximio pintor de cámara de Fernando VII y luego de Isabel II, de quien el Prado guarda numerosas y valiosas obras, retrata a una persona real D.^a María Francisca de la Gándara, condesa viuda de Calderón.

López, años más joven que Goya, al que también tuvo oportunidad de retratar, se adscribe a la escuela neoclásica de la que fueron exponentes sus maestros Bayeu y Mengs y ocupa la primera mitad del siglo XIX, antes de que las ideas románticas se perfilen como línea artística dominante en Europa.

La condesa es retratada a sus sesenta años. Residía en Valencia desde 1815 donde llegó desde Nueva España con su marido D. Félix María Calleja del Rey, conde de Calderón y que falleció en 1828.

El cuadro nos presenta un retrato de frente de la condesa sentada en un amplio y sólido sofá tapizado en un elegante tono verde detrás del que aparece una pared entelada en tonos corinto y dorados de la que se ha colgado una reproducción de la Virgen de la Silla de Rafael.

Cubre la condesa su cabello de tonos claros, como sus ojos, con una cofia de la que prende un adorno floral, pero que no desvanece el aspecto serio, ensimismado y distante de su figura.

Viste una camisa de bordada lencería blanca y un vestido de rayas finas de diversos colores que esconde tras una especie de sobretodo de rayas más anchas azules y negras.

Ocupa sus manos apreciablemente gruesas, quizá por la edad, con un pañuelo blanco de encaje y con un pequeños libro que los cronistas identifican como religioso, libro de horas o simple misal.

El dedo medio de su mano izquierda se aprieta con un anillo de oro.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

Aparentemente de este retrato no se infiere dato alguno que permita vincularlo con la pedida perspectiva jurídico-laboral que es el propósito de este comentario.

Pero sólo aparentemente, quizá la identificación de la retratada nos pueda llevar a conclusiones distintas.

D.^a María Francisca de la Gándara y Cardona nace en 1786 en la Hacienda de San Juan de Vanegas, que es propiedad de sus padres y en ella se explotan minas y actividad agropecuaria y está situada en el actual Estado mexicano de San Luis Potosí.

En 1807 se casa con Félix María Calleja del Rey, militar que había llegado a Nueva España en 1789 y que participa en las campañas contra la insurgencia que reivindica la independencia de la colonia española, luego alcanzada en 1836. En 1813 Félix Calleja es nombrado, acorde con la constitución de Cádiz Jefe Político Superior de Nueva España, denominación que luego Fernando VII sustituye y repone por la de Virrey de Nueva España, cargo en el que Calleja permanece hasta que en 1818 regresa a España acompañado de su mujer la virreina criolla como tienen a gala los potosinos de considerarla.

A su regreso Calleja recibe honores y el título de Conde de Calderón. Ocupa diversos nombramientos militares. De perfil absolutista es encarcelado por Riego y liberado en 1823, pasando a ocupar la capitanía general de Valencia hasta su fallecimiento en 1828.

Estos grandes rasgos que nos ilustran sobre la vida de la condesa nos conducen a una conclusión elemental: la condesa no trabajó en su vida. Éste es precisamente su vínculo con la temática jurídico laboral objeto de este comentario.

Los nobles en el antiguo régimen eran el estamento destacado y privilegiado de la sociedad. Propietarios de la tierra, de donde proviene su riqueza, formaban una casta cerrada que sólo se relacionaba entre ellos y con la realeza de la que recibían favores y honores. Los nobles vivían sin trabajar y estaban exentos de pagar impuestos y de pena de cárcel por contraer deudas civiles.

Ocupaban cargos en la corte por designio real, normalmente vinculados a los ejércitos destinados a garantizar la pervivencia del monarca.

Pero con la revolución industrial la burguesía accede a la propiedad de los medios de producción y disputa el espacio como clase dominante a la nobleza encerrada en sus propiedades agrarias. La disputa dura hasta el final de la I guerra mundial.

Eran los hombres nobles quienes accedían a los cargos y destinos que determinaba el monarca. Sus mujeres, como la retratada, se ocupaban esencialmente de procurar la continuidad del linaje. Las que no, se refugiaban en conventos.

La condesa viuda de Calderón, exponente de la nobleza, vivió de lo que otros trabajaron para ella. Era una genuina receptora de los esfuerzos de la actividad personal, manual y/o intelectual que le prestaban sus servidores. Su existencia era posible por el trabajo doméstico de toda suerte de criados empleados en la limpieza, vestido, transporte, cuidado, alimentación y por el trabajo y las rentas que producían campesinos vinculados a sus propiedades agrarias.

Así, todos los elementos materiales que vemos en el cuadro, la estancia, el mobiliario, las ropas, la joya, el misal, son porque otros trabajaron para que la condesa de todo pudiera disponer y procuradas las necesidades materiales que precisaba, encomendar su alma con rezos y letanías.

4. COMENTARIOS Y APUNTE FINAL

La condesa es retratada en 1846.

Ese año Isabel II, nacida en 1830, muerto su padre Fernando VII en 1833, en la regencia de Espartero es proclamada reina con trece años en 1843. Es casada contra su voluntad y a los dieciséis años con su primo Francisco de Asís Borbón. Dura su reinado, hasta su destierro en 1868 tras el triunfo de La Gloriosa, primer intento español de establecer un régimen democrático.

En su reinado se desarrollan las dos primeras guerras carlistas y sus gobiernos se disputan entre los moderados fiadores del absolutismo regio y los liberales que, divididos en familias no siempre avenidas, propugnan el sometimiento del poder real al de las Cortes.

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

En este contexto se desarrolla la vida en España de la condesa que fallece en 1855.

La condesa, como muchos otros integrantes de la nobleza que se apaga, no fue presa de la maldición bíblica de ganarse el pan con el sudor de su frente.

Hoy en cambio, muchos más hay que no pueden sudar para ganarse el pan.

PABLO ARAMENDI SÁNCHEZ
Magistrado



Valeriano D. Bequer 1866

T. 185

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma*

Autor: Domínguez Bécquer, Valeriano (1834-1870)

Número de catálogo P004238

Fecha: 1866

Técnica: Óleo

Soporte: Tabla

Dimensión: alto, 65 cm.; ancho, 41 cm.

Serie: Pareja en la cercanía de Burgo de Osma

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Trabajo a domicilio, externalización del trabajo, *putting out system*.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Valeriano Domínguez Bécquer, hermano del Bécquer literato, sigue en este cuadro la tónica de sus numerosas pinturas costumbristas, en las que retrata a gentes de Soria y Aragón –él que era nacido en Sevilla y al momento de este cuadro residía en Madrid– con el aspecto de campesinos propietarios, de posición económica media, equidistante tanto de la tendencia costumbrista catalana y sus retratos de la burguesía de Barcelona sentada a la mesa o durmiendo, cuanto del costumbrismo andaluz, orientado a reflejar a las capas humildes de la población en los momentos dionisiacos.

En el cuadro de Bécquer, una agraciada joven mira descaradamente al espectador mientras sostiene entre sus manos los instrumentos simples de hi-

lar: el vellón de lana y el huso. El calzado, las medias y el vistoso pañuelo, por no hablar del collar y los pendientes, indican un punto de coquetería y, sobre todo, la actitud de posado de la protagonista, que no parece atender demasiado al acto de hilar, sino a quien le está pintando. La gran piedra donde se sienta y el portón de madera asomado a la izquierda aluden al ambiente rural confirmado por las montañas que aparecen a la derecha del cuadro. En todo caso el rostro de la hilandera refleja una placidez muy lejana de los atormentados y hasta desencajados perfiles, cuando no malignos o saturnales, de los hombres de campo de la pintura española, desdentados, barbudos y malnutridos; y también distinta a la pintura de las campesinas españolas, donde la presentación dominante no es tampoco la placidez, sino la tristeza o la amargura de la vida gastada en círculo.

El resto del cuadro acompaña la sensación de tranquilidad que transmite la hilandera, tanto el ave posada en el portón, cuanto el cielo de azul límpido con solo algunas pequeñas nubes en el horizonte. La vida bucólica cantada por los clásicos griegos y romanos, en suma, que Bécquer quiso reflejar en este cuadro.

Como detalle profesional, la hilandera sujeta el huso a su cadera aprovechando los pliegues de la falda, y tira del vellón para enroscarlo y formar la hilaza de forma un tanto inverosímil aunque, al parecer, habitual. En la época de Bécquer ya existía la rueca y el telar mecánico, y el pintor, habituado a la ciudad, no parecía estar muy familiarizado con las antiguas costumbres del hilado simple..., o se dejaba guiar, como discutiré al final.

4. COMENTARIO GENERAL

Hay innumerables cuadros de hilanderas y tejedoras en la pintura europea desde la Edad Media y Moderna, y para el estudio del Derecho del Trabajo el detalle relevante tiene un nombre histórico: *putting out*, en su expresión inglesa, «poner fuera» de su ámbito normal a una actividad como era la de fabricación de tejidos y vestidos, proceso de externalización que en el norte de Europa emprenden los maestros gremiales más acomodados, quienes deciden sobrepasar los límites gremiales de la ciudad, con sus restrictivas Ordenanzas contrarias a la competencia, y salen extramuros a buscar el mundo rural en el que rápidamente encuentran una masa campesina deseosa de aumentar sus ganancias, estuviera o no sometida a la servidumbre del señor feudal. Tan pronto como en el siglo XIII en Flandes, o en los países germánicos en el siglo XIV, se ha completado el proceso en el que unos pocos maestros se hacen

con el grueso de la producción de cada ciudad, sometiendo a dependencia a otros maestros, y salen a los campos para contratar «libremente» con los campesinos una mayor producción sin sujetarse a las reglas gremiales. Es la lana, y no la seda o el algodón, la que permite la aparición del agro como agente revolucionario, como vemos en el contraste con las artes mayores de Florencia. Más tarde se inicia la revolución agrícola, en los siglos XVII y XVIII, pues tanto en Inglaterra como en Alemania, Suiza y los Países Bajos han comenzado a roturarse a tres cosechas diferenciadas, una por año, y a aprovechar tanto los pastos para alimento del ganado como —a la recíproca— los excrementos de éste para el abono del terreno, todo ello en una misma heredad. En el sur, ya sea Italia, España o Grecia de las regiones «secas», el año da para una sola cosecha y además en muchos casos debe dejarse al terreno en barbecho, sin cultivar, en los años interpuestos, para recuperar su fertilidad exhausta. De ahí los derechos de la Mesta castellana para los ganados trashumantes que recorrían el país desde Cantabria a Sevilla agotando los pastos sucesivamente, con desdoro para los cultivos.

A lo largo de todos esos siglos, el campo nórdico se enriquece con la frenética actividad, y además se encuentra en los albores de una nueva revolución, la que ahora nos ocupa, y que protagonizarán en un noventa por ciento las mujeres campesinas. Las mujeres se quedaban en el hogar atendiendo a los hijos, a la casa, y en parte al ganado estabulado. Pero el ganado lanar, que había hecho ricos a esos países, les ofrece una nueva oportunidad de aumentar aún más su riqueza: la mujer, en solitario o en grupo, primero con el uso, después con la rueca, finalmente con el telar, se queda en la casa produciendo hilos y telas a instancias de esos maestros gremiales que se las han solicitado. Las casas rurales se transforman en lugares de trabajo, y el trabajo a domicilio se combina con el trabajo a distancia, en el sentido de que se producen tanto los contratos directos de producción, como los de intermediación a cuya virtud el contratista subcontrata la ayuda de otros para que le ayuden a colaborar en la elaboración del hilo. Todo ese personal auxiliar puede además entrar en otras fórmulas intermedias y hoy menos frecuentes, como el del grupo de trabajadores o del auxiliar asociado¹.

Si ahora volvemos a la plácida señorita que sostiene en sus manos el hilo y el huso mientras escucha el trino del ruiseñor bajo el sol esplendoroso del campo de Burgo de Osma, realmente poco tiene que ver con la enorme revolu-

¹ Para bibliografía y explicaciones adicionales me remito a mi obra *Las cien almas del contrato de trabajo*, Thomson Reuters-Aranzadi, Cizur Mayor 2017, pp. 630 ss., especialmente el epígrafe «Dos contratos distintos, diversidad de contratos vinculados».

ción de tipo capitalista que se ha producido desde siglos antes en los países más poderosos de Europa. Los numerosos cuadros de dichos países que reflejan las tareas de la hilatura nos presentan a una o a varias mujeres trabajando con sus ruecas dentro de la casa junto a la ventana, mientras charlan o simplemente conviven. La industria rural se ha feminizado con ellas, y el trabajo a domicilio ha adquirido un gran impulso en todos esos países, mientras que entre sus resquicios se gesta la formación de la sociedad capitalista a través de ese maestro insatisfecho que desea más producción y a más bajo precio y no duda en abandonar los límites urbanos del gremio para recorrer los campos en busca de colaboradores.

Bien pronto ese maestro permanecerá en su taller y enviará a un encargado para hacer el recorrido y contratar, entregar eventualmente la pequeña maquinaria y recoger el material. Las mujeres no solo hilarán, sino que pasarán también a tejer en sus casas. Más tarde el producto no se les recogerá, sino que irán ellas, o más bien sus maridos, a entregar el producto y a cobrar en la oficina del capitalista. Y en un período más avanzado del deterioro de los gremios, el gran maestro, ahora ya *Fabrikkauffman*, acogerá a esos trabajadores en su fábrica, ya mecanizada, para que ayuden a los oficiales y aprendices gremiales, señalando el período final de la decadencia de los gremios.

La hilandera de Bécquer, por su parte, no quedaba tan lejana de este ambiente protoindustrial que he querido poner en contraposición. Pues ni siquiera en esos países del norte el hilado y tejido se hacía siempre dentro de casa, como vemos en el relato de un viajero que atravesó las montañas alemanas de la Erzgebirge en junio de 1775 y observó en las puertas de las casas en todos los pueblos a las mujeres trabajando en la comanda del *Spitzenherr*; el cual les hacía los encargos al final de cada semana al tiempo que les entregaba las hilaturas y los modelos y les daba las órdenes anticipadas para después vender el producto en Holanda y Francia. En otros casos no eran el comerciante o sus factores los que visitaban a los trabajadores dispersos, sino los propios rústicos quienes acudían a recoger la materia prima en la casa del *dominus* y la devolvían convertida en paño, en hilado o en vestido como producto final en el tiempo convenido, siendo pesados en sendas ocasiones en las balanzas del *dominus*. Y junto a la estampa quizá lúdica de las alegres comadres de la Erzgebirge esperando entre chácharas al encargado, merece la pena destacar que en España, como en los demás países del sur, también existió esa protoindustria agraria, señalada por el moteado del territorio con aquellos «molinos pañeros» que se encargaban de la pesada tarea del tundido, así como la existencia de calles con el nombre de «Tundidores», y gran despliegue de normas para esta actividad en las Ordenanzas de algunas ciudades, como las de Sevilla, en los capítulos

sobre «traperos y tundidores». Y en el sur de Francia, en el país de las normas, Toulouse disponía al respecto de una regulación en los Estatutos de 1221 y las Ordenanzas de 1227, en donde el contrato se denominaba *collocatio*.

5. APUNTE FINAL

No es *Hilanderas* el mejor cuadro de Bécquer, de quien recordamos con mayor gusto el retrato de su hermano Gustavo Adolfo e incluso el cuadro que hace pareja con éste de *Hilanderas*..., titulado *El leñador*. La quietud bucólica pretendida bordea la inanidad, como si Bécquer no estuviera convencido de lo que pintaba, a pesar de ser un pintor costumbrista y de llevar a su espalda, a despecho de su juventud, numerosos cuadros sobre temas rurales. Quizá el academicismo le importunaba, esa rigidez del método en las expresiones, por mucho que debía conocer un cuadro muy famoso sobre el tema, *Las hilanderas* de Velázquez, donde, no obstante girar en torno al tema mitológico de Aracne, el artista había sabido insuflar una enorme fuerza al conjunto. De cualquier modo, hay muchos otros cuadros sobre hilanderas o tejedoras que a mi modo de ver superan al ahora comentado, desde el posterior de Jean Planella titulado *La niña obrera*, hasta el de Diego Rivera *La tejedora* o el de Ramírez Silva *Las tejedoras*.

¿O no debemos menospreciarlo, y el cuadro de Bécquer tiene algo especial y podría haber servido de modelo para otros artistas, incluso renombrados?

Entro aquí como apunte final en un tema escabroso, porque Bécquer coincidió casi en las mismas fechas con un cuadro muy similar, titulado *La hilanderas pastora del Auverne*, debido a uno de los más famosos pintores de su tiempo, Jean François Millet, de la escuela de Fontainableau o Barbizon. Como se recordará, el cuadro de Millet representa a una joven hilanderas sentada sobre una piedra o quizá montón de tierra mientras mira al espectador y desenreda el ovillo insertado en el huso, a su vez sujeto a la cintura de la campesina. La pintura es más impresionista que la de Bécquer, con grandes manchones de color que le prestan enorme vigor, por mucho que, sin embargo, no parezca ser su mejor cuadro, o al menos uno de sus más famosos, si recordamos a *Las espiadoras* o a *El ángelus*. Faltan los elementos más característicos del cuadro de Bécquer (el portón, las lejanas montañas), a los que sustituye con las sombras apenas esbozadas de un par de ovejas, y la vestimenta es más realista, pero el cielo es el mismo en ambos cuadros, azul y con nubes. Y, sobre

todo, es la actitud de la joven, su gozosa soledad en un campo luminoso, su descaro ante el espectador, lo que hermana a ambas producciones.

¿Copió, o al menos se inspiró, Bécquer en tan afamado maestro? El pintor sevillano, a la sazón con 32 años cuando pintaba el cuadro que comentamos, debía conocer perfectamente la obra del pintor francés, en la cúspide de su fama cuando pintó el cuadro con 55 años de edad. De hecho Millet había nacido en 1814, y Bécquer dos décadas después. La admiración por la obra debía venir acompañada, a poco que Bécquer hubiera mirado la prensa o los daguerrotipos de la época, por la intimidación ante la arrogante figura del francés, un hombre de alguna manera tosco que había abjurado de París como una ciudad lúgubre y caótica y había dedicado su vida a pintar a los personajes del bosque de Fontainebleau, Le Havre o Cherburgo, lugares donde vivió casi toda su vida.

Pero la pregunta tiene algo de unilateral, y para equilibrarla debemos plantear su opuesta, por mucho que nos parezca inverosímil: *¿copió, o al menos se inspiró, Millet en el pintor sevillano?*

Nada parece sugerirlo.

Como no sea el hecho de que Bécquer pintó su cuadro en 1866, y Millet el suyo tres años más tarde.

ANTONIO OJEDA AVILÉS
Catedrático de Universidad



R. M...

T-1872

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Una gitana*

Autor: Raimundo de Madrazo y Garreta

Fecha: Sevilla 1872

Técnica: Óleo sobre lienzo

Una gitana, de mirada perdida y cabellos negros, peinados, perfectos, en-sortijados mechones que quedan enmarcados entre una flor roja y otra blanca.

Vestida para exhibirse orgullosa y altanera, ante el esmerado pincel del artista que la inmortaliza con primor, con suavidad, destacando su niñez sobre su obligada madurez.

Cuando Madrazo se enfrenta al lienzo blanco para ejecutar esta obra, ya había abandonado el París que tanto le había enseñado y en el que tanto renombre había adquirido, y también había terminado su voluntariado en la Cruz Roja, en labores humanitarias, en la guerra franco-prusiana.

Tras haber obtenido el mayor reconocimiento en aquel entonces que podía conseguir un artista, en las galerías más importantes de París y Londres, difundiendo su arte, entre los grandes coleccionistas burgueses de Europa y América, en febrero de 1872, viaja a Sevilla. En este momento pinta entre muchas otras obras costumbristas: una Gitana.

Belleza, misterio, descaro, exotismo. La libertad que transmite el pueblo «Gitano, Romaní, Cíngaro o Rom», se apodera del romanticismo de los artistas de finales del siglo XIX en España, y para ello Sevilla, era el lugar en el que había que estar, tanto o más que en Granada.

Madrazo no era pintor especialmente de Gitanos, destacando más otros autores como su gran amigo Fortuny, Sorolla, Zuloaga, etc. Numerosos artistas pintaron Gitanos dentro y fuera de la península. Gitanos diversos, desplazándose en grupos; hombres, mujeres, niños, en caballos, en carros, en tiendas, bajo toldos, al aire libre, libres y nómadas o sometidos y sedentarios. Los

componentes estéticos de los distintos periodos en los que han sido plasmados en obras pictóricas, juegan un importante papel, sobre todo, a la hora de conocer en qué momento social y político nos encontramos.

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Una cara morena, de mirada intensa pero ausente, con un rostro ovalado perfecto, y el pelo metido en la frente, labios carnosos, y grandes ojos negros. Es la Gitana que pinta Raimundo de Madrazo y Garreta. Su mantón rojo, de Manila, bordado con grandes flores blancas y una pequeña mantilla negra, que deja vislumbrar el vestido también rojo, se frunce en sus codos al doblar los brazos, por encima de su regazo.

Los claveles en el pelo, los pendientes o zarcillos colgantes y el collar rojo en el cuello, a juego. Quizás de coral. Son el prototipo del engalanamiento gitano.

Técnicamente, su ejecución es perfecta y tremendamente cálida, sobria, con colores primarios contrapuestos, intuyéndose delicados matices que, desde luego, lo convierten en una obra maestra.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

En el XVIII y mayoritariamente en el siglo XIX, los gitanos alcanzan cierto reconocimiento en la sociedad con la música. Desde entonces, gitanos y música han ido de la mano, de ahí que, durante el siglo XVIII, y en el XIX, algunos artistas utilizaran instrumentos musicales a la hora de representar escenas con personas gitanas.

Los cambios producidos en la pintura son siempre consecuencia del momento social y político en el que se producen. Durante el siglo XIX se produjeron cambios sociales y políticos que modificarían la concepción del mundo hasta ese momento, fruto sobre todo, de la revolución industrial, apareciendo la libertad de prensa y opinión, por ejemplo, que modificaron los cánones de los artistas a la hora de utilizar más elementos para expresarse. También aparecieron fenómenos migratorios más intensos.

El siglo XIX vio, uno de esos fenómenos migratorios: como los gitanos de la Europa del Este, abandonaban la zona de los Balcanes. La transformación

de la Europa occidental, se extendía hacia la oriental y las nuevas oportunidades económicas no fueron indiferentes al pueblo gitano.

En España, la situación política en aquel momento era muy convulsa. Seis Constituciones estuvieron en vigor durante el siglo XIX: la de 1812, 1834, 1837, 1845, 1869, y 1876 y la alternancia del modelo progresista o conservador, o la soberanía compartida o no compartida Rey y Cortes, también afectaron a cuestiones más triviales de la vida diaria, incluso al pueblo gitano.

Entre la sublevación independentista cubana, la creación de una nueva moneda: la peseta, la llegada del librecambismo y la inversión extranjera y la renuncia de Amadeo de Saboya al trono español, pinta «una Gitana» Don Raimundo.

También es el momento de los inicios de la legislación laboral en España. Estos inicios se vuelcan con la prohibición del trabajo de los niños y la escolarización obligatoria, entre otras cuestiones, aunque la protección a la infancia en la segunda mitad del siglo XIX, no era una cuestión circunscrita al ámbito laboral. Importantes juristas impulsaron que la legislación interviniese en el propio trato de los padres hacia los hijos, promoviendo, por ejemplo, que los padres pudieran perder la patria potestad de sus hijos en el caso de maltratarlos, o de que les obligaran a mendigar o a ser delincuentes: «en la larga historia de la lucha entre capitalistas y obreros, no hay una sola huelga de padres para arrancar a los niños del trabajo» (López Núñez, Santos Sacristán).

Los hijos de los pobres eran una forma de sustento de la familia, y la «prole» por tanto, una necesidad del proletariado, y la situación insostenible de abandono de los menores, no fue desconocida por los jurisconsultos de aquella época.

Por supuesto, el factor más influyente en la aparición de las normas laborales y del derecho del trabajo sería el movimiento obrero, aunque en 1872, todavía no sería tan omnipresente su capacidad de autoorganización, pero su presencia y su creación de conciencia, sí iba en aumento.

En 1873, la reducción de la jornada de trabajo era la bandera del movimiento en España, después de que, en EEUU, ya había sido objeto de una ley, la ley «Ingersoll», cuyo incumplimiento daría lugar a la huelga de Chicago de más de 200.000 trabajadores, los incidentes de Haymarket y la condena a muerte de varios trabajadores. El establecimiento del 1 de mayo, como día internacional del trabajo, con posterioridad, fue en memoria de aquel momento.

4. APUNTE FINAL

El Romanticismo nació en contraposición a las reglas que marcaron su época, dando prioridad a los sentimientos. Huir de la racionalidad y de la situación política y económica, incluso de los propios intelectuales y concepciones artísticas anteriores, caminando hacia la naturaleza, el conocimiento del propio individuo o la ensoñación, pueden llevar a que los colores de la paleta más avezada nos hagan olvidar revoluciones, huelgas, niños hambrientos, sucesión de textos constituyentes, y Reyes abyectos.

Convirtiéndose en pura sensualidad el azul cerúleo del ambiente, el rojo bermellón de un mantón bordado, o el carmesí de unas mejillas encendidas, tal vez nos encontremos con «Una Gitana» que, entre alegrías, bulerías, sevillanas, tangos o seguiriyas, nos lleve orillando la ribera del Guadalquivir, palmeando hasta la puesta de sol para terminar tumbados en el margen del río, fabulando historias hasta el amanecer....

¿No es romántico?

SUSANA BRAVO SANTAMARÍA
Abogada. Profesora asociada URJC



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La modelo Aline Masson*

Autor: Raimundo de Madrazo y Garreta

Fecha: Hacia 1876

Ubicación: Sala 062

Técnica: Óleo sobre tabla, 61,5 x 48 cm

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El cuadro que comentamos nos acerca a una realidad de particular idiosincrasia como es el trabajo de las modelos publicitarias. Como ocurre en general con la mayoría de los trabajos del mundo del espectáculo, a pesar de haber existido desde siempre (de ellos son buena muestra las pinacotecas), estas prestaciones laborales no han contado con un régimen jurídico adecuado hasta hace pocas décadas. En la mayoría de los casos, se trata de una regulación exigua y de carácter convencional lo que muchas veces dificulta la seguridad jurídica de los trabajadores que son sujetos de esas relaciones.

Además de la escasa normativa que existe sobre el trabajo de los modelos de publicidad, otro problema importante asociado a este tipo de actividades es la duda sobre el carácter laboral de la relación, donde las notas de dependencia y ajenidad se desdibujan. Además, dadas las características especiales que se derivan de la prestación laboral de las modelos, la doctrina y la jurisprudencia casi de manera unánime han encuadrado la actividad como una relación laboral especial de artista en espectáculos públicos. Sin embargo, así como las normas comunitarias son claras a la hora de incluir la publicidad como ámbito especial de trabajo, incluso en alguna norma lo distingue del mundo artístico,

en nuestro país la única regla que regula específicamente el trabajo de los modelos es de carácter convencional.

El problema, es que las particularidades de la prestación del trabajo de los modelos, no sólo por la propia actividad que desempeña si no por las condiciones en las que se desarrolla (contratación por medio de agentes, por un tiempo limitado, producciones concretas o vinculadas a un producto específico, etc.) provocan en ocasiones, que el vínculo laboral que se crea pueda ser más similar al de un Trabajador Autónomo Económicamente Dependiente que al de un trabajador por cuenta ajena. Los titulares de la misma son los actores o modelos que participan en una campaña de publicidad, sea cual sea el soporte en que sea difundida dicha campaña. El trabajo de estas personas, al igual que el de la modelo *Aline Mason* protagonista del cuadro objeto de análisis, consiste en aparecer en los soportes y ceder su imagen al anunciante.

Como ha ocurrido con otros muchos avances técnicos, la llegada de Internet también supuso un impacto muy importante en el mundo de la publicidad, así como en el trabajo de los actores que han sido y son contratados para protagonizar campañas en ese ámbito. La idea (y el trabajo) del hombre-anuncio se ha catapultado a los escenarios virtuales donde diariamente, a veces de manera poco explícita, proclaman las bondades de una infinidad de productos. No es extraño en el ámbito jurídico que la tecnología supere a las normas en vigor. Más que nunca se hace necesaria una reflexión profunda de los caracteres del derecho del trabajo exigidos por el Estatuto para adaptarlos a las nuevas realidades jurídico-laborales que como en el ámbito publicitario, no paran de evolucionar.

Concretamente, es importante crear normas más específicas para la relación laboral de los actores que trabajan en el ámbito publicitario con el objetivo de que conozcan cuáles son sus derechos para poder defenderse ante posibles incumplimientos contractuales. Habrá que hacer especial referencia al trabajo desempeñado en el ámbito de Internet.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El cuadro llama especialmente la atención por los contrastes que en el mismo se encuentran. Así la figura detallada de la modelo se ve realizada gracias a la vegetación desdibujada que sirve como fondo del cuadro. Además, el pintor pone el énfasis de la obra en el rostro de la modelo que aparece pintado de manera escrupulosamente delicada y que pone de manifiesto los bellos rasgos de la modelo. Destacan especialmente las cuidadas facciones del rostro, la

intensidad de la mirada entre pícara y divertida, así como la sensualidad de los labios entreabiertos de la modelo que posa con gran seguridad para el pintor. Protagonista también es el oscuro cabello de la señorita, que, a pesar de estar recogido, se intuye algo revuelto y deja escapar algunas caracolas encima de la despejada frente de la modelo. Se capta perfectamente la relajación y tranquilidad de la pose de *Aline Masson*, muestra de la palpable complicidad que parece tener con su retratista. Y todo ello sin perder ese halo de niñez e inocencia que el autor quiere mantener.

Aunque no aparezca pintado de manera tan precisa como el rostro, la elegancia de la modelo también se transmite a través de su indumentaria donde destacan el tocado de terciopelo con plumas y el abrigo de paño con mangas acabadas en visón. Son protagonistas también las joyas que porta la maniquí, en este caso dos preciosos pendientes dorados que realzan y protagonizan, junto con el meritado tocado, la vestimenta de la modelo. El colorido del maquillaje y el rostro contrastan con el de la ropa que a pesar de ser de color más oscuro no le restan un ápice a la luminosidad que desprende la obra. Se puede captar a la perfección la claridad del entorno que rodea a la modelo.

Por último, debemos añadir que, si bien es cierto que el óleo, por su composición más espesa, no resulta la más apropiada para perfilar detalles concretos, sin embargo, la maestría técnica del artista consigue transmitir gracias a su pincelada pulcra y marcada, una veracidad en la obra cercana al de una fotografía.

4. COMENTARIO GENERAL

El cuadro de *La modelo Aline Masson* se encuentra enmarcado dentro de lo que se catalogó «cuadros de género». El objetivo de estos cuadros fue mostrar la vida cotidiana, imágenes con las que la gente se identificara. Un clásico de este género fue el retrato de las mujeres jóvenes de la época. Principalmente, se trataba de homenajes a la belleza femenina para deleite de los coleccionistas. El autor consigue así ilustrar a la perfección la imagen típica de la *Parisienne*, estereotipos sociales que se erigen como protagonistas de numerosos cuadros durante la *Belle Époque* francesa. En el caso particular de la modelo del cuadro, *Aline Masson*, su imagen fue usada en reiteradas ocasiones por distintos pintores y muchas de esas imágenes luego fueron usadas en publicaciones impresas, llegando incluso a repartirse postales con aquellas imágenes (Alzaga Ruíz, A., «La modelo *Aline Masson*», Conferencia en el Museo del Prado, 2015).

Todo ello, nos lleva a afirmar que cuadros, como el de la Modelo Aline Masson, pudieron ser el antecedente perfecto a la publicidad actual y por ende sus protagonistas, ya lo dice el propio título de la obra, las primeras modelos publicitarias. Lo que interesa a este estudio es vislumbrar si podía añadirse el adjetivo de «laboral» al trabajo desempeñado por aquellas mujeres. Si bien es cierto que se presume la gratuidad del trabajo, no sería extraño que la modelo pudiera recibir algún tipo de prestación, dineraria o en especie, a cambio de posar. Asimismo, se trata de una actividad que se realiza con asiduidad, puesto que fue retratada en varias ocasiones y no por un único autor, lo que nos lleva a concluir que la señorita dedicaba su vida a ello.

Por otro lado, sabemos que la dependencia o no del productor, en este caso el pintor de la obra, es una característica difuminada en la relación laboral de los artistas, grupo profesional dentro del cual encuadramos a las modelos. Sin embargo, de los distintos cuadros en los que participó la modelo, tanto de este autor como de otros, se puede apreciar un claro trabajo de previa producción realizado por el artista, que preparaba tanto la escenografía, el vestuario y los complementos de la modelo, así como la postura de la misma, muestra clara del poder de organización y dirección del pintor para con la retratada. Además, aparece también la figura del agente, muy asociada en la actualidad a la contratación en el mundo de los espectáculos públicos y por supuesto de la publicidad, y que en aquella época se personificaba en la figura de los marchantes de arte.

La realidad es que se desconoce profundamente y se minusvalora, con respecto al artista que lo pinta, el trabajo llevado a cabo por las modelos de la época cuya regulación parece inexistente. No negamos la dificultad de encuadrar aquellas prestaciones en los moldes del contrato de trabajo. Trabajos que, por otro lado, pudieron estar más cercanos a los trabajos de benevolencia o buena amistad. Pero lo cierto es que del desempeño de esas prestaciones llevadas a cabo por las maniqués se puede presumir la existencia de una prestación laboral: trabajo, personal, voluntario y dependiente, quedando quizá en entredicho la ajenidad principalmente, por falta de elementos probatorios al respecto.

La situación descrita no dista mucho de la de aquellas personas, muchos de ellos menores de edad, que protagonizan canales en internet donde patrocinan numerosos productos en la mayoría de las ocasiones impuestos por las marcas que los financian. De esa manera, Internet, como en su momento la pintura, aparece como una nueva vía para que los anunciantes y sus marcas puedan llegar cada vez a un número mayor de personas.

5. APUNTE FINAL

El problema es que, en la actualidad, no existe un régimen jurídico que se encargue de regular la publicidad que se realiza a través de estas personas, catalogadas ya, especialmente el mundo de la moda como *influencers*. Se hace necesario investigar si estas personas llevan a cabo una actividad laboral o no y si la misma, por el contexto en el que se desarrolla, puede considerarse una actividad artística en espectáculo público o es una relación laboral común. También se podría identificar esta relación contractual con la de los Trabajadores Autónomos Económicamente Dependientes (TRADE). Cuestión ésta de gran importancia por las consecuencias que cada una de estas respuestas implica para el derecho del trabajo.

Por último, remarcar que la fragilidad de las normas que se destinan a la regulación del trabajo de los artistas y en especial como es el caso, el trabajo de los modelos de publicidad es una lastra que llevamos arrastrando desde los albores del Derecho del Trabajo. Si bien es cierto que siempre ha sido un ámbito muy especializado, la realidad es que se perpetúa a lo largo del tiempo y está evolucionando y evolucionará cada vez más hacia figuras más complicadas. Por este motivo, si la normativa necesaria para el desempeño de su trabajo no se convierte en foco de atención por el legislador español podremos provocar la desaparición de los trabajadores del mundo del espectáculo público.

MANUELA ABELEIRA COLAO
Profesora de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad CEU San Pablo



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La pobre de los sábados*

Autor: José Martí y Monsó

Fecha: Segunda mitad del siglo XIX (1885)

Ubicación: No expuesto

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El personaje más importante del cuadro es, sin duda, la mujer mayor de atuendo oscuro. Así lo quiere el artista que la sitúa en el centro de la pintura, siendo la figura hacia la que convergen las dos diagonales representadas por la barandilla de la escalera y por la línea ascendente del zócalo izquierdo. Una centralidad que, además, se acentúa por la pared blanca situada a espaldas de la mujer, así como por la línea vertical de la jamba derecha de la puerta que, delimitando claramente el espacio, lo asimila, a un escenario teatral donde se ubica la intérprete principal.

Un personaje al que el pintor ha querido identificar como la «pobre», con un calificativo lleno de carga expresiva de una realidad cotidiana de la que el autor se hace eco y respecto de la cual, dando visibilidad a este tipo de situaciones, adopta una posición de denuncia y de crítica. Aunque no esté totalmente claro si esa es realmente la intención del pintor, como correspondería a la corriente artística del realismo social al que el cuadro, por fecha y tema (finales del XIX), claramente se adscribe, o si simplemente se trata de la representación pictórica de unos personajes populares y de unos comportamientos sociales en los que se reflejan actos de la vida cotidiana sin ningún mensaje añadido.

En cualquier caso, el uso del calificativo «pobre» es correcto ya que es obvio que se trata de alguien de condición muy modesta como así lo evidencian, entre otros elementos de la composición, su aspecto, su actitud, sus gestos y la comparación con la otra mujer que ocupa un lugar secundario en el cuadro.

Así sucede, por ejemplo, con el contraste entre la vestimenta de ambas mujeres, presentando a la mujer mayor con un monótono y raído atuendo, hecho de ropones superpuestos sin ninguna pretensión ni posibilidad de adorno. Un atuendo de colores pardos oscuros en diversos grados, pero en todo caso carentes de viveza y alegría, como una forma de simbolizar la situación triste y desvalida de la mujer frente al atuendo de la joven, vestida con una falda gris de apariencia aterciopelada, con cenefas en tonos rosados en la parte inferior semejando dos volantes, y con una vaporosa camisa blanca de amplias mangas y con bordados de la que sobresale un pañuelo al cuello, de color rosado en clara sintonía con los adornos de la falda. En síntesis, el mensaje es el de necesidad y resignación frente a alegría y vivacidad.

Pero, es más, incluso cuando el atuendo de la pobre presenta algo de color, eso sí, siempre en tonos apagados, como es el caso del pañuelo azul con motas de color blanco con el que se cubre la cabeza, su propia textura y colocación ya son expresivas de que se trata de una prenda que destaca por su utilidad estando totalmente desprovista de cualquier connotación de adorno corporal. Incluso la especie de diadema que se esconde bajo el pañuelo azul mantiene el tono parduzco del conjunto del ropaje, no buscando ser un elemento de embellecimiento femenino sino más bien de ocultación de una cabellera que se adivina descuidada. Una imagen que contrasta con la cabeza descubierta de la otra mujer que, además de un cabello peinado y cuidado, de tonos claros más propios de las clases más acomodadas, se adorna las orejas con pendientes que brillan frente a la total ausencia de cualquier signo semejante en la pobre.

Por otra parte, la confrontación entre pobreza y medios económicos se evidencia igualmente en el marco en el que se produce la escena, un espacio al que la pobre no pertenece en absoluto viéndose como una intrusa circunstancial. Y así lo ha querido expresar el pintor haciendo que la mujer, calzada con unos deteriorados y pobres zapatos, no se atreva siquiera a pisar la pequeña alfombra destinada a limpiar la suela del calzado de los que ingresan en la casa y, por tanto, excluida para quienes no son invitados a entrar en la vivienda. Se trata, sin duda, de una casa burguesa, tal y como se ve en las puertas, de maderas claras como el pino o el fresno, trabajadas con adornos, con llamadores y tiradores de metal bruñido. Por no hablar de la propia escalera, de escalones con voladizos y de barandilla igualmente de madera soportada por balaustres de hierro forjado, o de la alfombra, que muy expresivamente la pobre ni siquiera

ra pisa, igualmente de colores como tarjeta de presentación de una casa económicamente acomodada.

Pero el elemento figurativo donde esa oposición entre ambas clases sociales queda reflejada de forma sintética y expresiva son las dos líneas horizontales que cruzan el cuadro. De un lado, la más evidente, la cual, partiendo del ángulo recto formado por el hombro, brazo y mano de ambas mujeres se concentra, en el gesto inconfundible de la mano vacía tendida hacia la posible donante en una actitud de petición, de solicitud de misericordia y benevolencia. Un gesto que es correspondido por la mujer joven mediante la entrega de un alimento básico como el pan cuya carencia simboliza el estado máximo de pobreza. El añadido de una modestísima cesta de mimbre conteniendo unas raquílicas hierbas es, a estos efectos, algo redundante y solo se justifica pictóricamente como forma de establecer esa línea horizontal en la que se concentra la vista.

Finalmente, es también la propia actitud de las mujeres la que manifiesta del contraste entre pobreza y bienestar ya que, mientras una dirige su mirada de forma directa hacia el rostro de la pobre, ésta, en un gesto en el que puede verse vergüenza y resignación, cierra los ojos ante un acto que hace evidente su pobreza y su necesidad. Como si ésta fuera un estigma personal del que el propio sujeto es responsable y no una consecuencia injusta de las condiciones de trabajo y de vida de la época frente a la que la única tutela es la que proviene de la caridad, sea de índole cristiana o humanista, frente al desinterés de los poderes públicos.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

Que el cuadro puede relacionarse directamente con la cuestión social es indiscutible dado el contexto económico y político en el que fue pintado y que determinó un panorama artístico en el que la denominada pintura de historia fue desplazada por una pintura realista resultado de las transformaciones que paulatinamente se habían ido produciendo desde el asentamiento del liberalismo en España, dando así entrada a los problemas sociales derivados de la industrialización. El resultado bien conocido por todos es una sociedad muy estratificada, fuertemente dividida en clases sociales, con unas diferencias en todos los órdenes de la vida que condenaban a muchas personas a trabajar y vivir en condiciones de inseguridad y de necesidad crónicas.

Un mensaje de institucionalización de la pobreza que el pintor quiere reflejar en el título al hablar de la pobre «de los sábados». Con ello indica la persistencia de una situación de pobreza, en cuanto elemento estable de la propia or-

ganización social, que ésta solo afronta mediante la caridad ejercitada también de manera regular, creando así una especie de categoría de personas que sólo pueden sobrevivir gracias a las donaciones reiteradas y periódicas de quienes poseen medios suficientes como para poder desprenderse de algo básico y no particularmente caro para este tipo de gentes como es el pan, así como de ropas usadas y despreciadas por sus usuarios, como es el caso de la pañoleta que porta la joven en su brazo izquierdo. De esta forma, la periodicidad funciona como manifestación del encasillamiento social, de las nulas perspectivas de cambio de la situación y de la inutilidad del esfuerzo individual, incapaz de afrontar una cuestión que afecta a la propia estructura social. De aquí la conexión del cuadro con lo que no es sino una forma de describir la llamada cuestión social.

La trascendencia laboral del cuadro es igualmente evidente si se contempla como una denuncia de esa situación de grave desigualdad social. La escena que representa muestra a una persona que, fruto de esa desigualdad que afecta a todas las dimensiones de la vida, se ve obligada a depender de la caridad ajena para satisfacer las necesidades más elementales en ausencia de una acción pública de tutela. El cuadro se convierte así en un reflejo de la sociedad española del último cuarto del siglo XIX, carente de medios públicos para hacer frente a la pobreza, a la mendicidad y a cualesquiera situaciones de necesidad económica real, más allá de la articulada a través de los insuficientes y frágiles mecanismos ya citados de la caridad, la beneficencia o semejantes. Una tutela pública de la carencia de recursos que no ha sido fácil de alcanzar, pues baste recordar que ni siquiera cuando el Estado asume su papel responsable frente a las situaciones de necesidad de sus ciudadanos con la llegada de los denominados Seguros Sociales, surgidos en la Alemania de Bismarck precisamente en la época en la que se sitúa el cuadro y que en España habrían aún de esperar a la segunda decena del XX, tal tutela se diseña únicamente para proteger los riesgos de la clase trabajadora. Lo que, siendo ya mucho, deja sin embargo fuera cualquier protección pública la pobreza en sí misma considerada, así como el derecho incondicionado de cualquier ciudadano a vivir conforme a unos estándares dignos. Algo que, con limitaciones, sólo ha comenzado a suceder en España a partir del año 1990 mediante la Ley 26/1990, de 20 de diciembre, de pensiones no contributivas, esto es, más de cien años después de la realidad reflejada en el cuadro.

Ya se ha dicho antes que la denuncia y la crítica social contenida en el cuadro que se comenta no es tan directa y evidente como sucede en otras pinturas realistas de la misma época y que reproducen las defectuosas condiciones de trabajo y sus secuelas y la ausencia de una acción pública frente a ella. Baste recordar la obra de Jiménez Aranda y el lienzo *Una desgracia* (1890) que describe el cuerpo de un albañil que acaba de caerse de un andamio y las

distintas reacciones de quienes lo observan mientras transitan por la calle; o la pintura de Sorolla *Y aún dicen que el pescado es caro* (1894) que refleja la dura vida de quienes trabajan en el mar condensada en la escena de innegable fuerza en la que un joven pescador que acaba de sufrir un accidente de trabajo es atendido por dos compañeros en la bodega del barco. Ambos cuadros denuncian, sin ambages, la deplorable condición laboral de los trabajadores y la ausencia de medidas de seguridad en el medio de trabajo.

Por otra parte, no es casual que las protagonistas del cuadro sean dos mujeres; lo que lo conecta con fenómenos sociales de plena actualidad. En primer lugar, porque pone de manifiesto lo que hoy se califica como feminización de la pobreza. No puede olvidarse que, en el contexto social del cuadro, eran los varones quienes mayoritariamente realizaban el trabajo productivo de forma que la carencia de empleo o la desaparición de ese sustento por incapacidad o muerte del cabeza de familia obligaba a las mujeres, relegadas hasta entonces al desempeño de las invisibles tareas cuidado del hogar y la familia, a asumir una función de sustento; aunque en esa tarea encontrasen enormes dificultades para acceder a un empleo, salvo los peor retribuidos y despreciados por los hombres. De este modo, la mujer de las clases menos acomodadas de la época, o eran mujeres dependientes de los escasos ingresos del cabeza de familia varón, o eran un ejemplo típico de precariedad y escasas ganancias. Lo que en terminología actual se calificaría como «trabajadora pobre». Sin que pueda tampoco ignorarse la realidad del mayor coraje femenino en afrontar las situaciones de necesidad y en su disponibilidad sin límites, aunque sea a costa de la dignidad personal, para hacer lo necesario, incluido mendigar, para lograr el sustento familiar.

Tampoco es casual que sea una mujer la donante ya que la caridad se considera en esa época algo esencialmente femenino y dejado a la acción de las mujeres ya que se trata de una actividad teñida de elementos emocionales como la compasión con las necesidades de los demás, y en consecuencia, considerado más propio de la condición femenina. Algo que dicho sea de paso sigue apreciándose actualmente en la medida en que perviven responsabilidades de tipo social asignadas a las mujeres y que son consecuencia de una visión claramente de género que les atribuye un rol social identificado con determinados valores y tareas; una división, hoy día en cuestión, del trabajo social que asigna a la mujer todo lo relativo al cuidado y a los hombres el trabajo más creativo y organizador en labores consideradas de mayor relevancia.

La dimensión de género aparece sin duda en un cuadro claramente feminizado en cuanto identifica a las mujeres tanto como las reclamantes de la compasión de otras mujeres, como artífices de las únicas acciones que se emprendían en la época para afrontar las necesidades sociales.

4. COMENTARIO GENERAL

En el contexto descrito es evidente el papel esencial y necesario que ha de desempeñar la acción pública en tanto que correctora del estado de cosas que el cuadro refleja. De manera que, contradiciendo el mensaje del cuadro, los poderes públicos deben asumir, porque así lo exige el Estado Social, la función de tutela de los pobres como una manifestación correctora de la injusticia social y de la desigualdad. Se rechaza que la pobreza sea un estatus, habitualmente heredado, sin posibilidades reales de transformación ni de ascenso social y frente a la cual no se justifican medidas estructurales de ningún tipo por tratarse de lo que se considera que es la consecuencia normal de una vida en comunidad regida por las reglas del mercado. Una pobreza natural que solo puede afrontarse con medidas paliativas, de tipo voluntario y altruista, religiosas o humanísticas. La oposición a este planteamiento, liberal e individualista en lo social, es lo que expresa el cuadro analizado.

Por tanto, y de esta forma podría continuar el mensaje de la pintura, la pobreza solo puede abordarse justa y eficazmente cuando la caridad se transforma en deber y carga pública, haciendo que la petición de auxilio económico de quienes carecen de recursos deje de ser una solicitud con una fuerte carga de vejación e indignidad, y cuyo éxito depende de la voluntad de las personas en cuyos corazones todavía queda espacio para la misericordia, para convertirse en una exigencia basada en el ejercicio de un derecho. Algo que no se ha producido en España hasta que la que primitiva Asistencia Social, se convierte en una herramienta de intervención pública, aunque no exclusivamente autonómica, en el campo de las necesidades sociales y mediante la cual se atribuyen derechos subjetivos a quienes se encuentren en un estado real de necesidad económica. Pero que, todavía hoy, ni se ha convertido en un tipo de protección básica generalizada a todo el país, por más que haya iniciativas legislativas al respecto; ni tampoco ha conseguido consolidarse a nivel comunitario mediante la implantación de un ingreso básico europeo por más que también existan sugerencias o propuestas al respecto.

5. APUNTE FINAL

Hay que decir que la imagen reproducida en el cuadro no es tan histórica o propia del pasado y de una época concreta como hubiese sido deseable. Lamentablemente todavía hoy, en el contexto de un Estado Social de Derecho, existen personas marginadas, auténticos perdedores en la carrera vital, para los

que la caridad o los buenos sentimientos de los ciudadanos son la única vía, como sucede con la mujer del cuadro, para satisfacer de manera mínima y siempre insuficiente sus necesidades básicas de supervivencia.

La figura de los excluidos sociales lo evidencia con la misma expresividad del cuadro si se hace un mínimo esfuerzo por recordar las imágenes que es posible ver cotidianamente en los medios de comunicación, o encontrar directamente en las calles de las ciudades o en los lugares donde, con el soporte exclusivo del altruismo o la caridad, quienes no poseen, como la mujer del cuadro, pueden obtener algunos de los medios de subsistencia mínimos, ya sea de cobijo, vestido o alimentación, de los que carecen. Especialmente plástica ha sido la visión, desconocida para muchos jóvenes españoles, de los comedores sociales y de las largas jornadas de espera de quienes ansían poder obtener algún tipo de alimento.

Es cierto que la potencia expresiva de un cuadro al óleo como el descrito ha sido desplazada por otras formas de comunicación más rápidas, directas y con una enorme capacidad de captura y actualización de la información como son los medios audiovisuales u otras manifestaciones artísticas como la fotografía o el cine. Pero que, pese a todo, todavía hoy puede producir obras tanto o más impactantes para nuestras conciencias como es el caso de Lita Cabellut y sus cuadros sobre borrachos tirados en la calle, prostitutas en las esquinas, o indigentes de toda condición.

Ciertamente, la caridad o el altruismo privado no debe ser eliminado como una forma posible de afrontar las desigualdades sociales, pero siempre que se limite a cumplir un papel de cobertura complementaria de la proporcionada por los sistemas públicos, acudiendo allí donde éstos no llegan y supliendo las fisuras o brechas del sistema institucional de tutela. Por eso tiene tanta relevancia el debate acerca de la necesidad de afrontar por parte de los poderes públicos las situaciones reales de indigencia, necesidad económica y exclusión social de los ciudadanos de una manera más eficiente. Hacia este objetivo se dirigen las iniciativas, tanto nacionales como comunitarias, a las que se ha hecho mención antes.

SUSANA BARCELÓN COBEDO

*Profesora Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad Carlos III de Madrid*



«El arte (re)interpreta el mundo con estarcidos de imaginación y conturbación»

1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La esclava*

Autor: Antonio M.^a Fabrés y Costa

2. FABRÉS Y COSTA: ENTRE EL EXOTISMO ROMÁNTICO Y EL REALISMO METAFÓRICO

Una de las conjeturas de la creación artística estriba en la elección del título dable a las obras. Suele ello afrontarse nada más aparecer las primeras musas inspiradoras. Cada creador filtra ideas y sentimientos de su mundo interior y exterior, y, en ese «sondeo catártico», un «nomen» allana la apuesta, vehiculando los flujos del proceso creativo. El ideado por Fabrés y Costa para mentar el cuadro no debió ser inicial, y, si lo solventó pronto, ganó en simbolismo, metaforización y conturbación. *La esclava* dibuja una mujer condenada por robo en un país islámico. Desde arriba cuelga una cadena con las joyas robadas, que quedan suspendidas a la altura de la vista como castigo supletorio ejemplarizante.

La metáfora del título/símbolo escogido podría ser desgarradora pero no llega a serlo. Al contrario, las primeras impresiones desdibujan tal condición. Juegan al tanteo especulativo de tal manera que la obra y su mensaje gana fuerza contenida. Lo hace, precisamente, anudando una idealidad icónica infinita (la esclavitud) escudada en lo visible (desciframiento). Fabrés plasma una realidad tangible entre otras realidades difuminadas. En el lienzo circulan dos aguas creativas, una pictórica y otra metafórica. Difícil es definir el caudal de

una y otra sin ojos expertos, sensibles o atentos. Lograr esa mezcla, utópica y poiética al unísono, marca la diferencia entre la mera exteriorización creadora y la verdadera obra de arte. Lograrlo, para mayor abundancia, mediante los mimbres del realismo es ya cuadratura del círculo.

Como es sabido, el realismo surge a mediados del siglo XIX siguiendo la estela del romanticismo, el impresionismo y otras corrientes artísticas. Propende proyectar plasmaciones objetivas e imparciales del mundo, y para ello recaba imágenes fijas, verídicas, precisas y meticulosas de la realidad. Son muchas sus corrientes, pero pueden sintetizarse en un objetivo común: «instantizar el instante». Se trata de plasmar escenas, sujetos u objetos lo más fidedignamente posible, atrapándolos en una especie de «flash fotográfico». Así las cosas, «la esclava» subsume resonancias literarias que provocan compasión y efectismo pictórico. O como decía antes, derrubia el título y su estética conexas. Pese a encuadrarse bajo los cánones realistas, trasciende de ellos con sutilidades casi imperceptibles. Su halo va más allá de las primeras imágenes atrapadas en la retina llevándonos a un mundo paralelo, como poesía visual; a contraluz de lo e-vidente.

Nuestro «poeta pictórico» ostenta un prurito perfeccionista, amén de crítico, innovador e inquieto, lo cual se refleja en toda su obra y en su trayectoria vital¹. *Antonio María Fabrés y Costa* nace en la ciudad condal en 1854 en un ambiente familiar muy propicio creativamente (v.gr. padre delineante, tío platero). A los trece años inicia su formación ingresando en la Escuela Lloja Barcelonesa. Combina su aprendizaje con actividades de ilustración, y adquiere fama y reconocimiento con rapidez. Primero opta por la escultura pero pronto se decanta por la pintura, y más en particular por la acuarela, cuya técnica será clave en su estilo². Su vida transcurre entre varias ciudades (Roma, París, Mé-

¹ La literatura especializada colaciona un discurso pronunciado por Fabrés y Costa el 5 de noviembre de 1905 en la apertura del curso de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En él dice estar convencido del logro de la perfección humana pero, frente a ello, entiende que las bellas artes no han caminado a la par. Nuestro autor siempre fue crítico con el momento y los escenarios académicos, a los que atribuye gran dosis de culpa y degradación, entre otras cosas, por abandonarse a la ignorancia, la mala fe, el cainismo, el afán de lucro y la superficialidad. Opiniones que, para desgracia de todos, no han perdido un ápice de actualidad. Vid al efecto RAMÍREZ F. «Verdades (1905): Un discurso de Antonio Fabrés», UNAM, Anales del Instituto de Investigaciones estéticas», y en particular las tres causaciones de las pp. 174 y ss.

² La figura de Mariano Fortuny influyó en ese cambio de orientación y en la trayectoria artística y biográfica de Fabrés. Ambos compartirán influencias, escenarios, temáticas, técnicas, éxitos paralelos, incluso nichos de mercado. Fortuny fue un pintor muy cotizado entre la alta burguesía Europea, aunque debió parte del éxito al marchante Adolphe Goupil, que también lo será de Fabrés. Entre otras coincidencias añadidas, los dos se formaron y residieron en Roma; admiraban a Delacroix, la pintura italiana, el impresionismo o el renacimiento; vivieron el espíritu de la «Cataluña Renaixença»; incluso crearon una vertiente pictórica: el «realismo intenso».

xico, etc) aunque siempre estuvo muy vinculado con su Barcelona natal, donde recalaba tras dichas estancias. Todos estos ambientes darían solidez a su formación plástica, amén de contribuir decisivamente en su consolidación como afamado pintor. El éxito le fue empero esquivo al final de su vida, incluso fue tratado de forma muy injusta por los ambientes artísticos y académicos Barceloneses. Murió en Roma en 1938.

La obra de Fabrés y Costa es una mixtura técnico-temática de orientalismo, medievalismo y romanticismo. El primero fue abordado frecuentemente por los artistas del momento. La burguesía demandaba dichos contenidos, ya como canales de evasión o de exhibición ostentosa. Por otra parte, eran idealizados por los artistas pues sentían gran curiosidad por las atmósferas orientales, en nuestro caso norteafricanas. Los escenarios exóticos, los personajes y formas de vida, amén de los coloridos y luminosidad magrebí, constituían una perfecta fuente de inspiración, que, además, cotizaba al alza por un público, Español y Europeo, seducido por tales temas. Junto a los retratos, gran parte del legado de Fabrés y Costa atiende dicha demanda de las clases acomodadas. Nuestra obra forma parte, precisamente, de un numerosísimo plantel de cuadros suyos con ese doble halo oriental y exótico.

3. LA ESCLAVA: UN PUENTE BLANCO-ALEVOSO DEL PAÍS DE LOS NAUFRAGIOS

La esclava es un óleo sobre lienzo de considerables dimensiones (230 x 138 cm). Fue realizado hacia 1886, y forma parte del Museo del Prado junto a tres obras más del autor³. Bosqueja una temática y estilo orientalista, incluso podría mentarse de «realismo duro». La esclavitud condensa toda una psicología de la historia y del trabajo mismo, en los términos como veremos más adelante, y entraña un pivote instrumental y auto-legitimador para quienes la aplican institucionalmente. Para mayor gravedad, la mujer está condenada a muerte. Lo infiere las letras arábigas de la tablilla, matriculada sobre su cabeza, las cuales rotulan igualmente otro cuadro homónimo (*Un ladrón*; vid. nota 3). Los elementos no pueden ser, pues, más insólitos.

³ Según publicita la pinacoteca, los tres cuadros son: *El papa Benedicto XV* (óleo sobre tabla, 60 x 43 cm, 1916), *Lavadero en el Manzanares* (óleo sobre lienzo, 233,5 x 306 cm, 1887) y *Un ladrón* (acuarela sobre papel, 1380 x 730 mm, hacia 1887). Desafortunadamente este último lienzo no está expuesto al público, cuando, lejos de ello, es un maravilloso contrapunto comparativo; no en vano se complementan cual haz y envés. *La esclava* fue adquirida por Alfonso XIII, quien la cedió al Museo de Arte de Arte Moderno, para finalmente ingresar los fondos del Prado.

La factura del lienzo se focaliza en su protagonista, alrededor del cual giran un trinomio de objetos simbólicos: las joyas suspendidas en la cadena (objeto del castigo), la tablilla y el grillete del cuello (representativos de la sanción) y finalmente el vestido. Ella hace un pequeño escorzo, exhalando un pálpito de vida proclive a la compasión. Observa la colgadura y las joyas de oro con un semblante extraño, entre el asombro y el éxtasis. Los ojos, vivos, miran sin mirarnos. Muestra la boca abierta, ladeando la mirada. Su condición se tensa con un grillete muy particular: una «herropea». La mujer tiene en el cuello una densa argolla, de donde salen dos hierros, y cuyas varillas circundan sus manos apresándola. Todo lo cual inflige dureza y dramatismo retenido.

El cuadro plasma ciertos elementos contradictorios que, como significaba antes, lo de-construyen metafóricamente. El primero plantea una hipótesis terrible. Según puede apreciarse, el grillete emula un sádico instrumento de control utilizado en la edad media: el cinturón de castidad. La mujer muestra un pecho, incluso con sugerencia relativa; y si no fuera por esta carnación, podría confundirse fácilmente con un hombre. Así pues, el nexo de la «herropea» y la desnudez fémica hace verosímil una situación de esclavitud sexual. La última discordancia se encuentra en la ropa pues, por ejemplo, la túnica parece seda labrada. Tamaño toque suntuoso contradice la condición de reo justificable, so pena de dos conjeturas. La primera hipostasia un origen pudiente de la mujer. La segunda, más sólida, es que tales contradicciones dan mayor poder metafórico al conjunto de la obra.

La composición del cuadro orbita consiguientemente un «deinos bifronte»⁴. La esclava centraliza en efecto el lienzo, focalizando la parte visible del mismo; pero alrededor hay otro halo oculto, mimetizado esta vez en el muro. Nuestro pintor dosifica los efectos de la luz y la sombra con una pincelada descriptiva. El contraste de ambos imperios, el choque claro-oscuro de luminosidades, nos lleva al tercero, que pende ya de nuestra capacidad perceptiva. Fabrés constata su maestría combinando esa dialéctica, transmutable en tríada metafórica. La luz desciende desde la parte superior izquierda del lienzo. Lo hace con la suavidad y delicadeza propia de un «sfumato Leonardino»: el blanco-cal transmuta en blanco-roto, para luego dar paso a pigmentos anaranjados. La esclava pisa un suelo azul grisáceo, pintado en perspectiva, de suerte que los puntos de fuga amplían la profundidad de la escena.

⁴ Tuve oportunidad de desarrollar dicha dialéctica en el estudio introductorio de la «Guía Literaria de Córdoba», Ayuntamiento de Córdoba, UCOPRESS, 2015; complementariamente, *vid.* VON SCHELLING F. (ed. 2012) *Filosofía del arte*, Ed. Tecnos, Madrid, en espec. pp. 42 y 98.

El contrapunto, que además sublima los cánones realistas del cuadro, estriba en el tratamiento dado al atuendo. Nuestra esclava viste tres ropajes. El primero asoma bajo el pecho semidesnudo. Tiene color blanco, y emula la ropa interior. El segundo se superpone a este, y es más amplio. Tiene color beige, y se pliega desde la rodilla a los pies. El tratamiento dado a esta pieza intermedia colige el gran virtuosismo del autor. Los pliegues se entreveran mediante texturas perfectas; se plisan onduladamente, como un pequeño oleaje; rugosos unos con otros. El tercer atuendo vuelve a superponerse a los anteriores pero esta vez envuelve la figura de la esclava. Alterna franjas horizontales de rojo y azul, separadas por un ribete bronce cobalto. El vestido podría ser un foulard sedoso, pero lo sublime estriba en el detallismo más absoluto de las prendas. El «deinos blanco», que recrea la homocromía del muro y el cuadro, contrasta de plano con el «deinos azul y rojo», cuya intensidad comprime los tonos fuertes del atuendo.

Cualquier observador queda impresionado con el reino del detalle dado a este segmento del cuadro. Imposible es imaginar el esfuerzo y las horas de dedicación; máxime hoy ante el imperio de la prisa y del «aceleracionismo digital(izador)». Fabrés loaba la perfección innovadora. Su detallismo, metafórico y realista a la par, corrobora esta apuesta plástica, coherente además con su personalidad. Particularmente creo que la grandeza del lienzo estriba en maridar un puente leve y aleve de consuno. *La esclava* puede ser un hombre, una mujer, un andrógino diverso; flagelante o «auto-flagelable»; inocente o culpable. Pero su magia-halo reside en los códigos pictórico-metafóricos que llevan al país de los naufragios. Un país, de nacionalidad abierta, donde el estatuto de esclavitud se antoja abyecto y fluido; adquirible y/o asignable. Incluso sin vivir en él.

4. TEMAS SOCIOLABORALES PLASMADOS EN EL LIENZO

La esclava plasma varias ideografías paradójicamente imbricadas en la rama social del Derecho. Como sabemos, el trabajo y sus facetas son hechos omnipresentes en las manifestaciones artísticas. Si lo entendemos ampliamente, como disposición de energías físicas, cognitivas y cooperativas a cambio de un fin instrumental, podemos afirmar con verosimilitud que la humanidad ha estado «trabajando» desde tiempos inmemoriales. El arte estorce un sentido interno, tanto como las interacciones del ser en sus relaciones con el mundo, por ello es normal que esas sensaciones se plasmen plásticamente, ya como

actividades productivas o como utilidades menos tangibles (v.gr. dialéctica «otium»/ «nec-otium») ⁵.

Hecha esta salvedad, nuestro cuadro es una antítesis aleposa de las actividades integradas en nuestra disciplina. La esclavitud es, en efecto, una fórmula de malsindad, violencia, dominio y explotación del ser; y por vía negativa impone estatutos de sometimiento, cosificación y privación de libertad. No en vano, las sociedades contemporáneas regulan el trabajo con códigos opuestos, prohibiendo cualesquiera situaciones de esclavitud. En nuestro caso, el trabajo objeto del Derecho del trabajo debe ser realizado en condiciones de libertad (ex arts. 1 y 35 CE) y de forma «voluntaria» (según refrenda el Estatuto adverbialmente ex art. 1 ET). El trabajador que pone sus servicios a disposición de otra persona lo hace mediante un acto voluntario y un acuerdo libre de voluntades, sin cuya existencia el pacto es inválido. Si la esclavitud amputa la libertad y la dignidad, activa sentimientos de repulsa individual y rechazo colectivo, derivando en una batería de códigos punitivos y condenatorios.

Así las cosas, la institución esclavista hunde sus raíces en los otrora esquemas expropriatorios del trabajo ajeno. Historiográficamente hablamos de un instrumento de subyugación incontestable de unos sujetos sobre otros. Tan es así que los sistemas políticos y de creencias legitimaban dichas situaciones opresivas. Los pueblos antiguos asignaban tal condición a los habitantes de los territorios conquistados, aplicándoles tales yugos como un efecto del «ius bellum». La cosificación resultante («sclavus», «prostitutio») conmutaba la muerte del «extraneus» por un estatuto de no libertad, explotación y sujeción vitalicia. También podía encontrar causa en el sistema de penas y multas, respaldadas por el Estado, para la reparación personal y económica de las responsabilidades contraídas entre particulares o entre éstos y los poderes públicos. Pero quizás fuese la sociedad romana quien perfilara más la institución esclavista, no en vano estableció un estatuto jurídico y de categorías atinentes a dicha condición (v.gr. «locatio servi», «locatio operarum liberti», etc.) ⁶.

⁵ Cfr. MONTOYA MELGAR A. *El trabajo en la literatura y el arte*, Ed. Cívitas, 1995, p. 15. Vid. asimismo el libro de CURTIS G. *Los pintores de las cavernas. El misterio de los primeros artistas*, Ed. Turner, Madrid, 2009, en particular el capítulo introductorio («El cavernícola desnudo») y el capítulo I («El bifaz seductor. Las galas de los recién llegados»), pp. 11 y 25 y ss, respectivamente.

⁶ V.gr. el valor económico de un «ergastérion» (taller de los siglos V y VI) se medía por el número esclavos, de su valor y de las materias primas disponibles. De la esclavitud derivaría una categoría «sui generis»: la «locatio servi». En su virtud, un «dominus» arrendaba su esclavo a otro hombre libre recibiendo a cambio una contraprestación económica. Paralelamente, la difusión de la esclavitud fue gestando una masa cada vez más numerosa de libertos. Estos antiguos esclavos, que obtenían la libertad de sus dueños a través de la «manumissio», mantenían tal vínculo originario mediante un haz de deberes personales, que realizaban a modo de gratitud por el estatus de libertad dado por los otrora «patronos». Esta práctica devino en la «locatio operarum liberti», que permitía al dominus ceder los servicios de los anteriores esclavos a otros ciuda-

Tras un proceso de debilitamiento histórico del trabajo servil, el giro abrupto acontece en la edad contemporánea y el momento revolucionario francés. La esclavitud es abolida formalmente a fuer de los cánones de igualdad jurídica y libertad contractual. Los ordenamientos transforman las otrora relaciones de dominio regulando el nexo capital/ trabajo. Las tensiones de esta dialéctica se canalizan con la juridificación del contrato y el establecimiento de límites. «Prima facie» un ordenamiento sería más o menos protector, avanzando teóricamente en progresividad y bienestar, a tenor de la entidad jurídica asignada a dichas limitaciones. Ahora bien, la realidad es cejuda relativizando esta lógica. Muy al contrario, es permutada por códigos opuestos, previo refrendo de una amalgama de sesgos instrumentales e ideológicos: desde el «austeritarismo», el «precariado» o la «renta soberana», hasta el «mantra flexiasegurativo» y de la productividad laboral (este último dissociado del productivismo de su «gestión managerial»).

Hoy día la libertad es un eje axial de las relaciones socioeconómicas. Ya vimos que el objeto que interesa a nuestra disciplina pende de un consentimiento libremente negociado. Hablamos de un presupuesto generalizable a cualquier contrato e implícito en su esencia pactada. Ahora bien, esta lógica opera en el terreno formal, y no puede ocultar un sinfín de realidades opuestas. El Derecho arbitra la ficción jurídica de un acto igualitario y libre pero, como sabemos, son muchas las contradicciones del referido esquema. Retomando el juego de palabras anterior, la institución esclavista puede estar abolida como conducta alevosa, empero convive, en levedad fenoménico-formal, con situaciones de servidumbre relativamente parejas. Los estatutos de compulsión económica conminan a los trabajadores a hacer dejaciones de su libertad sesgando el consentimiento. Es más, religan de ello en abdicación. El austeritarismo y las políticas liberistas acentúan los procesos de exclusión y desigualdad, y enquistan los focos de miseria y pobreza. Así pues, si la población sufre una densificación ascendente y desequilibrios abruptos en su distribución geográfica, y si el trabajo es bien escaso, tales divergencias amplifican los empleos devaluados y precarios, que, a su vez, ponen un pie en situaciones de servidumbre contractual, e incluso esclavitud.

Ultimaré estas ideas apuntando una doble paradoja. La primera me lleva a valorizar la pintura realista. Entre los cambios abruptos y desconcertantes actuales, destaca un nihilismo pragmático que diluye lo veraz en «ruidos in-

danos a cambio de cantidades compensatorias. Para profundizar en este mapa de categorías, *vid.* ALEMÁN PÁEZ F. y CASTÁN PÉREZ GÓMEZ S. *Del trabajo como hecho social al contrato de trabajo como realidad normativa. Un apunte histórico-romanista*, Ed. Dykinson, Madrid, 1997, en espec. pp. 25 y ss.

foxicativos» de confusión y falsedad. Las redes dictan continuos veredictos de veracidad en términos numéricos de seguidores. Además, el panlogismo económico entroniza la inmediatez productiva, recabando cualesquiera medios que amplifiquen los márgenes de beneficios. La dilución de la verdad en ese jaez de tergiversaciones expande mayestáticamente las posibilidades de instrumentación. O dicho de otro modo: cercenan la creación artística que humaniza el ser. Frente a ello, la pintura realista esterce veracidades objetivas. Es más, su método exige sosiego, tiempo y oficio. Sin estas tres cosas (extensibles a tantos ámbitos...) amputamos la genialidad y la auténtica innovación creadora.

La segunda paradoja se anuda a la anterior, profundizándola. Particularmente creo que la institución esclavista (esclavitud sexual inclusive, forzada o voluntaria) traza un dintel irreductible de miseria moral. Esta última de-genera fácilmente en miseria económica, que a su vez deriva en miseria laboral. Siguiendo esa misma causación, ambas desdichas suelen producir miseria ética, sea autojustificativa o de supervivencia. Pues bien, todas estas concatenaciones trenzan un círculo vicioso expansivo. La alienación digital quiebra los vínculos sociales, aunque proyecta falsas apariencias de su robustecimiento. A cambio, fluyen fuerzas dispuestas a rellenar tales vacíos con avidez consuntiva, sobre todo con decisores de libertad sesgadas publicitariamente. A cada uno atañe, pues, romper la circularidad de otro inmenso país de los naufragios. Por ende, la argolla de la esclava. Amén de los grilletes de otras tantas esclavitudes.

FRANCISCO ALEMÁN PÁEZ
Catedrático de DTSS, UCO



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe*

Autor: Luis Jiménez Aranda (Sevilla, 1845-1928)

Número del Catálogo: P007342

Fecha: 1889

Características técnicas: Óleo sobre lienzo. Alto: 290 cm.; Ancho: 445 cm.

Procedencia: Museo de Arte Moderno (adquisición al autor), 1925; Museo del Prado, 1971

Ubicación: Museo Nacional del Prado. No expuesto

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La escena representa una clase de medicina en un hospital. La obra se enmarca dentro del género del realismo social que, nacido en los últimos años de la década de 1880, se interesó por representar con objetividad cuestiones y preocupaciones de la vida contemporánea, desbancando con su inmediatez a la gran pintura de Historia que había dominado la jerarquía académica hasta entonces. El lienzo de Jiménez Aranda, que destaca por su exquisito juego de blancos, apela a los sentimientos del espectador a través de uno de los argumentos de denuncia social –la temática hospitalaria– de gran éxito dentro del nuevo género. Está estructurado de modo que todos los personajes, dispuestos en una marcada diagonal, que acentúa la profundidad de la composición, se articulan para concentrar la atención del espectador en el médico que asiste a la enferma, mientras un grupo de jóvenes doctores atiende a sus explicaciones.

En la cama una mujer enferma es atendida por el médico. Su rostro evidencia signos de la enfermedad que padece. Parece semiinconsciente. El médico examina a la paciente mediante auscultación directa, es decir, sin estetoscopio, lo que evi-

dencia la falta de medios del hospital, pues el estetoscopio había sido inventado en Francia, por René Laënnec en 1816. La paciente está vestida con un camisón y gorro blancos. Es una mujer joven, que apenas puede incorporarse, por lo que un ayudante la auxilia para que se mantenga sentada mientras la examinan. En la cabecera de la cama están colgadas las pautas e indicaciones médicas y encima de un sencillo estante hay frascos, una botella y una taza. Los alumnos, todos hombres salvo una mujer que escucha las explicaciones en primera fila, atienden concentrados. Alguno toma notas mientras un alumno de la última fila mira hacia otro lado atraído por algún hecho que escapa al espectador. En un ejercicio de imaginación, podríamos adivinar que poco antes de esta escena, el médico en jefe y sus alumnos llegaron a la sala en silencio unos detrás de otros. Se acercaron a la cama de la paciente. El médico jefe indicó a su asistente que ayudara a sentarse a la paciente y procedió a examinarla. La enferma muy débil se abandona a la situación falta de fuerzas. La escena se desarrolla en un hospital español de principios del siglo XIX, sin aparatos médicos, ni material sanitario sofisticado o de última generación y sin que los médicos estén provistos de equipos de protección individual. Destaca la altura de techos y las dimensiones de la sala en la que reciben tratamiento los enfermos: amplitud y grandes ventanales que permiten que la luz natural inunde la sala donde el color blanco es el predominante. En fin, uno imagina el silencio reinante: el respeto a las palabras del Maestro, como mucho algún comentario en voz baja de algún alumno. No se oyen gritos, ni palabras fuera de tono¹.

Si bien la higiene, la salud y la educación han estado relacionados desde los orígenes de las civilizaciones, su visibilidad y sus consecuencias comenzarán a adquirir relevancia tras la aparición del movimiento higienista y su posterior proyección al mundo educativo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

La clase de medicina guarda relación con la formación recibida por los médicos residentes. La naturaleza de la relación de los MIR es laboral, al concurrir todas las notas contempladas en el art. 1 del ET, para la existencia de un contrato de trabajo. Los MIR reciben, a través de una práctica profesional programada, tutelada y evaluada, una formación teórico-práctica que les permita alcanzar progresivamente los conocimientos necesarios para el ejercicio de su especialidad. Prestan personalmente los servicios y realizan las tareas

¹ AGUILAR FLEITAS, B.: «Profesionalismo médico. Rupturas y continuidades», *Revista de Urug. Cardiol.*, núm. 31, 2016.

asistenciales que establezca el correspondiente programa de formación y la organización funcional del centro.

Los primeros registros de la formación médica reglada en nuestro país son los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538, que no daban «carta de bachiller en medicina» a quien «no demostrara ante el rector haber practicado dos años después del grado, además de los que practicaron siendo oyentes». Hasta finales del siglo XIX, la formación médica se realizaba bajo la figura de un Maestro de reconocido prestigio, que enseñaba a sus discípulos sin una materia reglada, ni programas formativos previamente definidos. Esta manera personalista de impartir docencia en las ciencias de la salud va a ser poco a poco sustituida por una enseñanza más avanzada y basada en el hospital. Los primeros hospitales que modifican la forma clásica de entender la formación especializada fueron el Hospital de Basurto (Vizcaya) y el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Barcelona), ambos en 1918. En 1929 se inicia en esta tendencia la Casa de Salud Marqués de Valdecilla (Santander) y, en 1935 lo hace el Instituto de Investigaciones Clínicas y Médicas que, posteriormente, se anexionaría a la Clínica de la Concepción, para transformarse finalmente en la Fundación Jiménez Díaz (Madrid). Estos hospitales establecen los primeros programas para la formación especializada en España y, por tanto, lo que posteriormente se dará a conocer como las primeras «residencias» de médicos como «médicos residentes»².

La cuestión de la seguridad y salud en el trabajo aparece postergada en el cuadro: los médicos no están dotados de equipos de protección individual. No disponen de mascarillas, ni guantes, ni otros medios que les protejan contra los riesgos que amenazan su salud. El único elemento del que están provistos es un sencillo delantal blanco. Tampoco la enfermera que se vislumbra al fondo de la escena cuenta con la equipación necesaria. No disponían de un análisis y valoración de riesgos de su puesto de trabajo, ni la aplicación de las medidas necesarias para hacer desaparecer los riesgos o, en el caso de que esto no fuera posible, minimizarlos. Es decir, no habían tenido una evaluación de riesgos laborales.

Para la paciente prima su recuperación. Nada sabemos de ella; desconocemos su dolencia concreta, su posición social o su estado civil. Lo único que sabemos es que está siendo atendida en un hospital español a finales del siglo XIX. En ese momento histórico, se había superado la noción elemental de esperar que la comunidad auxiliase al individuo ante contingencias que exce-

² CANTERO SANTAMARÍA, J. I., ALONSO VALLE, H., CADENAS GONZÁLEZ, N. y SEVILLANO MARCOS, A.: «Evolución normativa de la formación médica especializada en España», *FEM*, vol. 18, núm. 4, 2015 pp. 231 y 232.

dieran las posibilidades de previsión suyas o de su familia. Es decir, se había superado la noción de beneficencia pública. La concepción ulterior consistió en entender que los riesgos sociales no debían dejarse a la caridad voluntaria, sino que había que abrirse a la idea de que se tenía derecho a la protección social y a un seguro social que cubriera esas contingencias. Poco a poco se irá ampliando la cobertura e incorporando nuevos riesgos. Fueron surgiendo diversos seguros sociales. A su conjunto se denominó previsión social, antecedente de lo que hoy conocemos como Seguridad Social.

4. COMENTARIO GENERAL

Una sala de hospital durante la visita del médico, de Luis Jiménez Aranda, obtuvo los máximos galardones en la Exposición Universal de París (1889), la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1892), la Exposición Mundial Colombina de Chicago (1893) y la Internacional de Berlín de 1901³. El jurado internacional de París propuso para la más alta distinción:

«A la más importante manifestación de arte moderno, que figura en la Sección española: La visita al hospital, por Luis Jiménez Aranda [...]. A pesar de todas las solemnidades históricas; a pesar de todas las ceremonias pomposas que la rodean; a pesar de los reyes, príncipes, prelados, que hacen gala junto a este modesto cuadro de sus magnificencias, esta página arrancada a la vida cruel del hospital, nos atrae y nos conmueve, dándonos la intensa sensación de realidad, vista sencilla y fielmente traducida»⁴.

Estos reconocimientos —especialmente la Medalla de Honor de París— consagrarán internacionalmente a su autor. Tras una primera formación con su hermano mayor, el pintor costumbrista José Jiménez Aranda, Luis había continuado su instrucción artística en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, bajo la dirección de Eduardo Cano de la Peña. Tras una década en Roma, en 1877 se instaló definitivamente en París, donde desarrolló una exitosa carrera hasta su fallecimiento, ya en 1928, en la cercana localidad de Pontoise.

La obra que nos ocupa, considerada determinante dentro del academicismo finisecular, encarna en sí misma la consolidación del género del realismo social

³ DIEZ, J. L. (dir.): *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015, p. 304.

⁴ GOUZIEN, A.: «Exposición Universal de París. Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXXI, 22 de agosto de 1889, p. 103.

en nuestro país. Su influencia se evidenció en pintores como Joaquín Sorolla, testigo directo del triunfo de *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* en la Exposición Universal de París, quien seguiría su senda en la década siguiente hasta que él mismo se consagró internacionalmente en 1900 en París con ¡Triste Herencia!⁵. Y el propio Picasso, a la edad de dieciséis años, ofreció su particular visión en *Ciencia y caridad*. Picasso pintó esa obra en un taller situado muy cerca del actual Museo Picasso de Barcelona, donde hoy se conserva, y la presentó en la Exposición General de Bellas Artes, que se celebró en Madrid, donde compitió con artistas de renombre y obtuvo una mención honorífica. La influencia de Jiménez Aranda en esta obra temprana de Picasso es clara⁶.

5. APUNTE FINAL

Varias son las cuestiones laborales que sobresalen si atendemos a la normativa actual:

- (1) La obra ahonda en el sentimiento popular de finales del siglo XIX de considerar a los médicos como héroes al servicio de la sociedad, en un momento en el que la medicina experimentó un gran desarrollo y el médico era una figura que gozaba de reconocimiento y prestigio profesional.
- (2) Del inicial sistema de previsión social, se ha avanzado hacia la implantación de un modelo unitario e integrado de protección social, con una base financiera de reparto, gestión pública y participación del Estado en la financiación. Los poderes públicos mantienen un régimen público de Seguridad Social para todos los ciudadanos que garantice la asistencia y prestaciones sociales suficientes ante situaciones de necesidad.
- (3) De las mujeres que estudiaron medicina o la ejercieron sabemos a través de sus colegas hombres. Pero poco sabemos de quiénes eran, qué les impulsó a especializarse en medicina, dónde ejercieron si es que lo hicieron o cuál fue su participación y su contribución a la ciencia. Hoy en día esa situación se ha invertido. En las aulas de las Facul-

⁵ Sobre esta obra véase la ficha del catálogo de la exposición *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, Museo del Prado, Madrid, 2009, pp. 265 a 271.

⁶ PÉREZ ROJAS, F. J.: «Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia», en AA. VV.: *En femenino. Voces, miradas, territorios*, Coords. Villarino Pérez, M., Rey Castelao, O. y Sánchez Ameijeiras, R., Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2008, p. 361.

tades de Medicina hay brillantes estudiantes preparadas para ocupar en el futuro una plaza y desarrollar con éxito su carrera profesional en el ámbito de las ciencias de la salud, junto a científicas de renombre que ya han abierto y consolidado el camino antes que ellas.

- (4) Hoy en día, la Ley de Prevención de Riesgos Laborales obliga a las empresas a realizar una evaluación de los riesgos y aplicar las medidas de protección que garanticen la seguridad y salud del personal sanitario. Dotar al personal de un sencillo delantal blanco ya no es, como era entonces, suficiente.

ICÍAR ALZAGA RUIZ
Catedrática de Universidad



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Tienda-asilo*

Autor: Silvela y Casado, Mateo

Fecha: 1890

Técnica: Óleo, 205 x 276,5 cm

Número de catálogo P008059

No expuesto

2. LA OBRA EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

En la segunda mitad del siglo XIX, España sufrió una de las peores y más prolongadas crisis de su historia, de una intensidad tal que podría calificarse de «crisis integral», en cuanto afectó por igual al ámbito social, económico y político, y lastró durante largo tiempo las posibilidades de recuperación y regeneración del país, hasta el punto de extender sus tentáculos hasta el posterior siglo XX.

La inestabilidad política, la Revolución de 1868 que terminó con el reinado de Isabel II, la aparente imposibilidad de encontrar una salida viable hasta la entronización de Amadeo de Saboya, que permaneció tan solo dos años, la proclamación de la Primera República liquidada por el descontrol político y la rebelión cantonal, la restauración borbónica en 1874-1875, las revueltas obreras y campesinas, la primera huelga general en España en 1855, bien que circunscrita casi en exclusiva a Cataluña, las Guerras Carlistas, la Guerra Hispano-Estadounidense asociada a la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898.

Si la mera enumeración de acontecimientos históricos puede parecer ya impresionante, todavía debemos contar con otro factor decisivo: la gravísima

crisis económica que afectó a España a partir de 1868, considerada como la primera crisis financiera del país. Como no parece que haya nada verdaderamente nuevo bajo el sol, conviene recordar que la misma se vio precedida, cuando no favorecida en mayor o menor medida, por la quiebra en 1866 de la entidad de crédito británica *Overend, Gurney and Co.*, que desató el pánico en toda Europa. En España, el crack financiero se tradujo en la quiebra de las compañías ferroviarias, que arrastraron con ellas a bancos y sociedades de crédito. A lo anterior, debe unirse la profunda crisis de la industria textil derivada por la escasez de algodón provocada por la Guerra de Secesión norteamericana, y los graves problemas de abastecimiento de alimentos por las malas cosechas de 1867 y 1868.

Pero las peores consecuencias no se cifraban en datos técnicos y balances, sino que podían visualizarse de manera dramática en la población, que se vio notablemente empobrecida en términos generales, y arrojadas a la miseria sus capas más humildes y vulnerables. La mendicidad se convirtió en un fenómeno masivo desbordando las instituciones de caridad, y en los peores momentos se vivió en la calle una situación de emergencia. Los periódicos de algunas ciudades españolas daban cuenta en la crónica de sucesos de las personas que aparecían muertas en la calle por causa de la inanición. Se trataba de hechos excepcionales, pero que se prolongaron durante algún tiempo y hablaban bien a las claras del coste humano de una crisis feroz.

3. LA BENEFICENCIA EN EL SIGLO XIX COMO EL EMBRIÓN DE LOS MODERNOS SISTEMAS DE SEGURIDAD SOCIAL Y DE ASISTENCIA SOCIAL; LAS TIENDAS-ASILO

En el momento actual estamos acostumbrados a complejos sistemas de seguridad social, herederos en gran medida de algunos de los modelos clásicos, bien el de seguros obligatorios atomizados por ramas de actividad, inaugurado en Alemania a partir de 1883 por Bismarck, bien el modelo británico o de *Beveridge*, que a partir de 1942 unifica la acción protectora y su financiación. El sistema español tuvo dos momentos históricos bien diferenciados. El primero, al modo alemán, estrenado en 1900 con la Ley de Accidentes de Trabajo, basado en el mutualismo y la pluralidad de seguros. Y el segundo, al modo británico, que se inició con la Ley de Bases de la Seguridad Social de 1963 y la primera Ley General de la Seguridad Social de 1966, y terminando con la anterior dispersión, instauró un sistema de seguridad social unificado tal como lo conocemos hoy en día.

La seguridad social moderna incluye la cobertura de una amplia gama de prestaciones, desde la asistencia sanitaria, la enfermedad o la invalidez, hasta la vejez o el desempleo. Y lo hace, tanto para las personas que han cotizado, generando con ello una carrera de seguro a lo largo de su vida, como para quienes no pudieron hacerlo por diversas causas y se encuentran luego en situación de necesidad, siempre que concurren ciertas condiciones. Su existencia constituye hoy día un factor indispensable de justicia, cohesión social y redistribución de la riqueza.

Sin embargo, las cosas eran muy distintas en la segunda mitad del siglo XIX. En aquel momento todavía no se había implantado ningún tipo de instrumento público más o menos trabado que pudiera calificarse con una mínima propiedad de sistema de previsión, y en su lugar se desarrollaba una amplia gama de iniciativas benéficas, que se tienen de ordinario como el antecedente más próximo de la seguridad social propiamente dicha.

En respuesta a la pobreza que asolaba el país, proliferaron las asociaciones filantrópicas y de caridad, algunas dotadas con cuantiosas donaciones privadas, destinadas todas ellas a suministrar alimentos, ropa y ayuda médica y humanitaria de emergencia. Los ayuntamientos y las órdenes religiosas dispusieron comedores que dispensaban comidas gratuitas, e incluso los cuarteles militares repartían el sobrante del rancho entre los necesitados.

En la descrita situación entra en escena Segismundo Moret, diputado, embajador, ministro, presidente del gobierno en tres ocasiones y finalmente presidente del Congreso hasta su muerte. Moret militaba en el partido liberal, y como masón asumió con decisión buena parte del programa de reforma social de su organización, a la que no obstante renunciaría en la década de los 90 del siglo XIX por las presiones sociales azuzadas por la iglesia católica. Fue el responsable de la Ley que en 1870 abolió la esclavitud en Puerto Rico, y vinculado también a la Institución Libre de Enseñanza, patrocinó la educación, la libertad de pensamiento, los avances técnicos y el asociacionismo, como bases del desarrollo, y colaboró en la creación en 1903 del Instituto de Reformas Sociales, embrión del futuro Ministerio de Trabajo.

Moret había conocido el modelo de tienda-asilo en Le Havre, y en 1885 publicó un artículo en el periódico *El Imparcial*, defendiendo la conveniencia de implantarlo en España. Se trataría de establecimientos en los que se proporcionaría comida a precios muy económicos, y que podrían servir igualmente como lugar de aseo, reunión y descanso, e incluso como referencia de bolsas de trabajo. Moret pensaba que con tal diseño se evitaba la denigración de la limosna, y se permitía a las personas necesitadas acceder a servicios dignos a cambio de una mínima aportación. La idea fue respaldada por María Cristina,

la Reina Regente, y tuvo un éxito inmediato, proliferando las tiendas-asilo por toda España. Con ello las instituciones públicas se estrenaban como dispensadoras y organizadoras de lo que podría calificarse, en un sentido amplio, como *asistencia social*.

Las casas-asilo cumplieron su función, aunque no sin problemas. En algunos casos se puso en cuestión la calidad de los alimentos, o la organización de las mismas tiendas-asilo como negocio desarrollado por los contratistas, tal como hizo el periódico *El Socialista* en julio de 1886 en un artículo de gran repercusión. En ocasiones se producían incidentes, muchas veces relacionados con el consumo de alcohol, que generaban rechazo en los vecindarios en los que se instalaban las tiendas. Y finalmente, la vergüenza que producía acudir a sus dependencias a muchas personas venidas a menos, hizo que un buen número de tiendas se situaran en las afueras de las ciudades, para que sus usuarios pudieran acceder de manera discreta.

4. EL ARTE COMO TOMA DE POSICIÓN

La vida de Mateo Silvela está marcada por la política, que ejerce de manera sucesiva como gobernador civil, diputado y senador, aunque su filiación ideológica no se nos ha transmitido con seguridad. Con independencia de ello, buena parte de su vida estuvo consagrada al arte y en términos más amplios al mundo de la cultura, que le proporcionó la oportunidad de viajar por toda Europa y de mantener íntima amistad con algunos de los pintores del realismo más significados del siglo XIX.

Su producción es corta, con una temática histórica y orientalista en la que irrumpe la *Tienda-Asilo* como un producto típico del más comprometido realismo social que en ese mismo momento representaban en algunos de sus cuadros Sorolla, Jiménez Aranda, Gisbert o Casas. Es por ello este cuadro significativo en más de un sentido, como excepción dentro de la obra del autor, pero también como una perceptible toma de posición en la utilización de las tiendas-asilo como instrumento frente a la crisis que España todavía experimentaba en 1890.

Sobre una sencilla perspectiva de base arquitectónica, Silvela se preocupa más por mostrar un cierto ambiente que en hacer ostentación de las cualidades y texturas de los materiales, por lo que emplea en mayor medida un trazo ancho en colores neutros, para obtener una atmósfera gris y apagada que sugiere seriedad y tristeza. La tienda-asilo se nos muestra como un establecimiento aseado y ordenado, a pesar de las irregularidades del suelo que

aparece a la vista, quizás proveniente de un uso anterior como almacén, tal como parece derivarse de la estructura de la construcción con sus ventanas alineadas en alto. En el mostrador en el que se despacha y la pared que lo enmarca, se muestran hortalizas frescas de aspecto saludable, hogazas de pan, vajilla de loza dispuesta para el servicio y dispensadores metálicos bruñidos. Detrás de todo ello un dependiente sirve un plato ligeramente humeante. Las paredes de la tienda-asilo están cubiertas de carteles anunciando los productos disponibles y su precio: caldo, sardinas, jamón, postres... Un cartel de mayor tamaño advierte que no se vende vino, y solo se sirve a quienes pidan comida, seguramente para evitar que la tienda-asilo se convierta en una taberna en la que se accede al alcohol con mayor facilidad por sus precios económicos, con los problemas de orden público que se venían produciendo por tal causa.

Con todo, el mayor interés de la escena reside en quienes se muestran como usuarios de la tienda-asilo. En el fondo, unas cuantas personas, hombres y mujeres, comen cabizbajos sentados ante la mesa en bancadas corridas, sin que se detecte comunicación entre ellos. Delante del mostrador camina una pareja con un niño, él harapiento, ella descalza, también sin levantar la vista. Por la puerta entra una mujer enteramente de negro y velada, que sugiere una reciente viudedad. En aquel momento, en las clases menesterosas la muerte del marido implicaba que la mujer se viera en situación de necesidad, con escasas oportunidades de llevar una vida laboral activa y sin un entramado institucional de apoyo. Esta mujer enlutada no camina, sino que, parada una vez traspasado el umbral del local, apoya su mano derecha en la cara, en un gesto de ensimismamiento y vacilación que denota una tormenta de sentimientos: el impacto de verse obligada a recurrir a la tienda-asilo, la duda, los recuerdos del pasado.

Solo un personaje mira al espectador. Es el mozo de cuerda sentado en una mesa separada del resto, junto a lo que parece su mujer por la cercanía física en la que se hayan. El hombre porta al hombro las cuerdas que servían para el transporte de objetos, y sobre el pecho la chapa que desde 1844 los identificaba como profesionales autorizados frente a los usuarios, para garantizar la custodia de los objetos porteados. Se trataba de uno de los trabajos más duros de la época, aunque de notable reconocimiento social al reputarse como gente honrada y de fiar. El mozo adopta una postura seria pero orgullosa, de una cierta severidad, quizás acorde con el papel que les otorgaba las fuerzas del orden, que de manera abusiva y sin compensación de tipo alguno, recababan sus servicios en algunas incidencias, incluso para mediar en peleas y practicar detenciones. De ahí quizás la mejor mesa que

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

ocupa en el local, distinguido el personaje aún en su pobreza entre los más pobres que él.

En fin, una obra pictórica que muestra la utilidad de las tiendas-asilo y su impacto humano y social, en la que se incluyen personas dolientes, que aprovechan servicios dignos, pero que a duras penas se emancipan de la servidumbre que implica recabarlos desde la pobreza.

LUISA MARÍA GÓMEZ GARRIDO
*Presidenta de la Sala de lo Social del Tribunal Superior de Justicia
de Castilla-La Mancha*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *¡Huérfanos!*

Autor: Fernando Cabrero Cantó

Fecha: 1890

La autoría de la obra *¡Huérfanos!* corresponde a Fernando Cabrero Cantó (Alcoy 1866-1937), pintor, dibujante y acuarelista perteneciente a la escuela de Alcoy. Discípulo de Lorenzo Casanova (Escuela Superior de San Carlos de Valencia), inició sus estudios en Valencia, continuándolos luego en Madrid e Italia, siendo luego profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Alcoy. Por su obra *¡Huérfanos!* recibió la medalla de plata en el certamen Nacional de Bellas Artes de 1890.

Se trata de un óleo sobre lienzo de 206 cm de alto por 320 de ancho, datada a 1890. La obra se encuentra actualmente depositada en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG), número de catálogo P005615.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El título de la obra ya es sumamente expresivo *¡Huérfanos!* con signos de admiración, quizás para llamar la atención sobre el dolor, angustia, incertidumbre y posible desamparo que se avecina sobre los hijos tras la muerte de su progenitor. Es una obra de asuntos sociales, tenebrosa, de un agobiante patetismo fúnebre. No es la única obra con este carácter de Cabrero Cantón, recuérdese otras como *Mors in vita* (1899) y *¡Eterna víctima!* (1901) que nos muestra –esta última– la situación de un obrero en paro, viudo y rodeado de sus hijos. Curiosamente *¡Huérfanos!* también recoge la figura de un viudo rodeado de sus hijos.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El color, las figuras de cuatro personas destrozadas por el dolor y otros elementos de cuadro impresionan y llevan a reflexionar acerca de cómo sería la situación de unos huérfanos a finales del siglo XIX.

En el lienzo se pueden apreciar cuatro figuras humanas (de izquierda a derecha), lo que parece ser una mujer joven tapándose la cara; junto a ella, un hombre mayor con un niño en los brazos y a continuación una niña sentada en el suelo cabizbaja junto a la cama. Hay una cama deshecha y vacía. Está *vestida* –la cama– con una manta, sábana, colchón y una almohada hundida en su centro. Destaca al fondo, en el centro del cuadro, una recia mesa a modo de mesilla, con un gran crucifijo y a los pies del mismo y sobre la mesa una jarra que descansa en un tapete arrugado, una botella, un cuenco con una cuchara, un tarro de cristal con tapadera y un recipiente con una pequeña vela mariposa de aceite. En el suelo, sobre una alfombra, un candelabro con un pequeño cabo de vela apagada. Este detalle nos trae a la memoria como tradicionalmente, hasta hace poco más de cuarenta años, eran los velatorios. Se velaba al muerto en la casa y se colocaba una mesa en la entrada para dejar los pésames a los dolientes. Junto al cadáver, que se dejaba amortajado o con su mejor traje en la cama o en el féretro, se colocaban dos cirios y un crucifijo que lo presidía. Si seguimos mirando el lienzo llama la atención una ventana, que deja pasar la luz de un día soleado (en otras obras de Cabrero Cantó también se emplea este recurso de la luz procedente de una ventana a la izquierda). Y finalmente, llama la atención el suelo de la habitación con papeles o trapos arrugados sobre el mismo,

4. COMENTARIO GENERAL

La muerte de una persona en el seno de una familia y las consecuencias derivadas de la supervivencia de aquellos familiares que vivían y dependían del fallecido, han sido siempre objeto de atención prácticamente de todas las expresiones artísticas.

En la arquitectura encontramos múltiples ejemplos de monumentos funerarios en todos los tiempos: en la edad antigua podrían destacarse las tumbas del antiguo Egipto (mastabas, pirámides e hipogeos) o en el Imperio romano en columnas como las de Trajano o de Marco Aurelio; en la edad media y moderna los panteones reales (por ejemplo, el Taj Mahal, las tumbas imperiales chinas, etc.); en la edad contemporánea las revoluciones burguesas y el auge de los nacionalismos nos trajeron monumentos tan relevantes como el Panteón

de Hombres Ilustres o el cementerio Nacional de Arlington; en el siglo xx las dictaduras, todas ellas simpatizantes del culto a la personalidad, nos dejaron monumentos como el Mausoleo de Lenin, el Valle de los Caídos, etc.

La escultura funeraria también tendrá importantes manifestaciones, recuérdense, por ejemplo: la máscara de Agamenón, *La Piedad* de Miguel Ángel o todas las obras que se pueden encontrar en el cementerio monumental de Milán.

En la pintura no puede olvidarse la del antiguo Egipto o del arte etrusco, las del imperio romano, o en cualquier época histórica. Y a recordar las fotografías *pos-mortem* puestas de moda a partir de 1860, singularmente de niños recién nacidos.

Tampoco la música olvida a la muerte y ahí están las obras de Mahler (*Sinfonías* núm. 2 y 4.^ª), Mozart (*Réquiem*), Chopín (*Sonata para piano* núm. 2), Beethoven (*Sinfonía* núm. 3). O incluso la Ópera con *Muerte en Venecia*.

Las danzas y bailes funerarios las encontramos en todos los tiempos, desde el Antiguo Egipto (en los textos de las pirámides y en los papiros se pueden ver descripciones de ellas), pasando por Atenas cuando moría un rey, hasta llegar a nuestros tiempos (piénsese en los típicos funerales que se desarrollan en la ciudad de Nueva Orleans).

En la poesía, recuérdense los epitafios de Quevedo, por señalar un ejemplo.

Literatura y cine son dos grandes ejemplos del tratamiento de la muerte de una persona y de la supervivencia de sus allegados. Centrémonos en la situación de los huérfanos, quien no recuerda a: Oliver, protagonista de *Oliver Twist*; David Copperfield; Tom Sawyer; Cedric Errol, en *El Pequeño Lord*; Mogwli en el *Libro de la Selva*; Tarzán de los monos, Frodo de *El Señor de los Anillos*, etc.

Como se puede ver, las distintas manifestaciones artísticas no hacen otra cosa que reflejar la sociedad del momento y ahora podríamos preguntarnos ¿Cuál era la respuesta del Estado ante las situaciones en que se podrían encontrar los huérfanos a finales del siglo xix?

El siglo xix es un siglo de cambios radicales, supuso la liquidación del sistema asistencial tradicional basado en la caridad y a cargo fundamentalmente de la Iglesia y asociaciones caritativas, pasando a la beneficencia en la primera mitad de dicho siglo, cuyo punto de arranque principal fue la Constitución de 1812; la legislación desamortizadora y el inicio de una legislación reguladora de la beneficencia pública (1822 y 1849), para llegar a finales del mismo a promoción de la previsión social con la creación en 1883 de la Comisión de Reformas Sociales cuyos trabajos serían luego el germen o plataforma para múltiples avances en la protección social de la clase obrera, como regulación de las condiciones de trabajo de mujeres y niños, descanso dominical, etc.

Pero quizás el inicio de una protección específica de los riesgos sociales se podría concretar con la Ley de 30 de enero de 1900, de accidentes de trabajo, que supuso un gran avance en la protección de daño derivado del riesgo profesional y unos años más tarde en 1908, con la puesta en marcha en 1908 del Instituto Nacional de Previsión, más conocido popularmente por su acrónimo «INP», con la misión de fomentar y difundir la previsión popular. La creación del INP será el aporte fundamental para una estructura que permitirá la implantación de un conjunto de seguros sociales obligatorios.

Pero volviendo a la pregunta que nos hacíamos antes *¿qué podían esperar esos huérfanos del Estado hacía 1890?*

Los reformadores sociales del siglo XIX defendían que la infancia era una etapa clave para el futuro hombre que ese niño sería y de la sociedad de la que formaría luego parte. Por ello valoraban y defendían con entusiasmo una especial protección dirigida a madres e hijos. Por ello las políticas sociales debían de centrarse en leyes que establecieran medidas relativas a la prohibición del trabajo infantil por debajo de una edad y que regularan el trabajo industrial de los niños, quizás con la idea de convertir al niño trabajador en niño escolar. Y de la misma forma las campañas de lucha contra la explotación legal infantil y de ahí la primera Ley de 24 de julio de 1873 (también conocida como *Ley Benot*), que regulara el trabajo infantil, prohibiendo el trabajo de los menores de 10 años y limitando a cinco horas al día el de mayores de 10 y menores de 13 o 14 (niños/niñas), prohibiendo el trabajo nocturno de los menores de 15 o 17 años (niños/niñas), etc. A ella le seguiría la Ley de 28 de julio de 1878 sobre trabajos peligrosos de los niños; y la Ley de 13 de marzo de 1900, fijando las condiciones de trabajo de las mujeres y los niños, por señalar las medidas legislativas más próximas a la fecha de la obra comentada.

Junto a ello también se tomará especial conciencia acerca de la mortalidad infantil centrándose la lucha contra la insalubridad de las viviendas, los malos hábitos alimenticios y la falta de cuidados (debida principalmente al trabajo de la mujer y hombre). La cuestión de la nutrición será objeto de especial atención y se reivindicará la lactancia materna frente a la de «alquiler» y de ahí la Ley de 12 de agosto de 1904, sobre protección a la infancia, dirigida a los niños menores de diez años y con la finalidad de otorgar una protección que comprendiese la salud física y moral del niño, la vigilancia de los que sean entregados a lactancia mercenaria o estén en casa cuna, escuela, taller, asilo, etc., y de todo aquello que referirse a la vida de los niños durante estos primeros diez años.

La citada Ley contemplará también fue objeto de especial atención a los niños abandonados, maltratados y delincuentes y de ahí la creación como fun-

dación el 7 de agosto de 1878 de la Sociedad Protectora de Niños y todavía sigue estando plenamente operativa, presentándose como una fundación que fomenta el respeto a los derechos básicos de los niños (a la vida, la educación y su seguridad), atendiendo a todos los niños sin distinción alguna preferentemente a aquellos que se encuentren en una situación desfavorable y cuyos objetivos principales son la lucha contra la ignorancia y el desamparo, la explotación infantil laboral, los abusos sexuales, las drogas, los malos tratos y la privación de libertad.

En el ámbito de la previsión social no había en aquellas fechas medidas específicas de protección a la infancia, las posibles medidas quedaban en el ámbito de la beneficencia, habrá que esperar a la Ley 30-1-1900 de Accidentes de Trabajo recogerá medidas específicas de tipo indemnizatorio o rentas vitalicias en favor de viudas, hijos, nietos y determinados ascendientes. Las únicas medidas dirigidas a la protección a los supervivientes en aquellas fechas provenían de la beneficencia o de algunas Sociedades de Socorros Mutuos, que junto a las prestaciones para casos de enfermedad sustitutivas de la falta de jornal otorgaba socorros por defunción a la viuda y huérfanos y también para atender los gastos de sepelio.

5. APUNTE FINAL

La situación actual de los huérfanos no tiene punto de comparación con la descrita, desde el ámbito de la Seguridad Social, se pueden ver múltiples manifestaciones en su cobertura de los riesgos sociales de muerte y supervivencia (pensiones y prestaciones de orfandad, pensiones en favor familiares; o prestaciones de protección a la familia, así como las más generales de protección a la familia. No obstante, los principales problemas que afectan a la infancia siguen todavía parcialmente huérfanos de una solución idónea o satisfactoria y así se reclaman medidas para hacer frente a: las crisis del sistema educativa; a la falta de conciencia social y ciudadana sobre la necesidad de una protección integral a la infancia y a la familia; a la atención a la desprotección social; a inadecuada respuesta de los servicios sociales; a la mala nutrición; a la desigualdad social en función de la comunidad autónoma en la que se resida; a las nuevas formas o tipos de familia; al absentismo, fracaso y abandono escolar; etcétera.

GUILLERMO RODRÍGUEZ INIESTA
Profesor Titular de Universidad

BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

- AA. VV.: *La previsión social en España*: Del Instituto Nacional de Previsión al Instituto Nacional de Seguridad Social, obra coordinada por Joaquín García Murcia y M. Antonia Castro Arguelles, Proyecto 2007/65 FIPROS. Se puede consultar en http://www.seg-social.es/wps/wcm/connect/wss/b79914c4-e309-4fa4-bb80-2e20b648cc21/F65_07N.pdf?MOD=AJPERES&; CVID, consultado a 30-1-2020.
- BARRADA RODRÍGUEZ, A.: *La protección social en España hacía 1945*, Fundación BBV, Madrid, 2001.
- LÓPEZ NUÑEZ, A.: *Los inicios de la Protección Social a la Infancia en España*, introducción y crítica de Buen, M, Mijerza, J. y Pérez, M., ed. CEPE; Madrid, 1992.
- MARTÍNEZ SOTO, A. P.: «La protección social en la época liberal: de la beneficencia a la previsión social (1820-1908)», *AREAS, Revista Internacional de Ciencias Sociales*, núm. 37/2018, págs..109-126.
- MONTERO GARCÍA, F.: *Orígenes y antecedentes de la Previsión Social*, vol. I de la obra *Los Seguros Sociales en la España del Siglo xx*, coordinada por M. Dolores Gómez Molleda, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid, 1988.
- OCÓN DOMINGO, J.: «Evolución y situación actual de los recursos de protección a los menores en España», *Revista del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales*, núm. 45 Asuntos Sociales, pp. 13-18.
- RODRÍGUEZ INIESTA. G.:
- *Las prestaciones por muerte y supervivencia. Viudedad, orfandad y favor familiares*, colección Prestaciones de Seguridad Social, Ediciones Laborum, Murcia, 2009.
 - *La viudedad en el sistema español de Seguridad Social*, Ediciones Laborum, Murcia, 2006.
- SÁNCHEZ AGESTA, L.: «Orígenes de la política social en la España de la Restauración», *Revista de Derecho Político*, núm. 8, 1981, pp. 1-19.
- SANTOS SACRISTÁN, M.: *Los inicios de la protección a la infancia en España (1873-1918)*, se puede consultar en <https://www.aehe.es/wp-content/uploads/2008/09/Los-inicios-de-la-proteccion-infancia.pdf>, consultado a 30-1-2020.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *La actriz María Guerrero como Doña Inés*

Autor: Raimundo de Madrazo

Fecha: 1891

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo Nacional del Prado

2. RAIMUNDO DE MADRAZO: PINTOR RETRATISTA

La tradición familiar pictórica de los Madrazo volvió a encarnarse en la persona de quien fuera hijo, nieto, sobrino y cuñado de pintores, Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920), cuya cuna familiar presagiaba su temprana vocación por el dibujo. No sería extraño, pues, su ingreso en la Real Academia de Artes de San Fernando a edad temprana (1854), de la que más tarde, en 1879, sería nombrado corresponsal en París.

Sus incursiones históricas como *Las Cortes de 1834*, *La muerte de Don Lope de Haro en las Cortes de Alfaró*, *Las hijas del Cid*, *Ataulfo* o *El desembarco de Cristóbal Colón en Barcelona*, más cercanas a sus primeras obras, como *La traslación de los restos de Santiago a la sede de Padrón* o *La matanza de los inocentes* (pintadas, respectivamente a sus diecisiete y quince años), no diluye su consideración como retratista. Efectivamente, su evolución artístico-social, profundamente ligada a París, donde fallecería en 1920 (Versalles) lo sitúa como un retratista de la alta sociedad, de fama internacional (son principales exponentes de ello los retratos de *Doña Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans*, *marquesa de Manzanedo* –1875– y el *Retrato de Ramón de Errazu* –1879–, que se hallan expuestos en el Museo del Prado, entre otras obras donadas en 1904 por el mexicano Ramón de Errazu), que combina con otra faceta costumbrista, más cercana

a su cuñado y amigo Marià Fortuny, con quien compartiría su trabajo en diversos periodos y ciudades (París, Granada).

En el terreno donde destacaría principalmente, el retrato, sus trazos más sobresalientes son destacados por los estudiosos de su obra como de *pose elegante, modelado blando, colorido atractivo y fondos abocetados de ejecución suelta*¹, muy celebrados por la aristocracia y la burguesía parisinas, lo cual explica buena parte de su obra, «a demanda», tanto en el marco estricto del retrato como de las escenas costumbristas ambientadas en el siglo XVIII, de corte romántico e influencia de la pintura galante francesa (ejemplos de ello son *Enmascarados* o *Lección de música*). Su época estadounidense centra la retratística en otro tipo de personajes influyentes de la sociedad neoyorquina, como los señores Blumenstiel, James Leigh Coleman, Isabelle McCreery o Caroline Schermerhorn Astor y Alva Vanderbilt Belmont, y una infinidad de retratos, que abarcaron también encargos desde Latinoamérica. El romanticismo paterno (Federico de Madrazo) combina, así, la influencia francesa en un estilo realista-romántico tardío en el que sus múltiples estancias temporales en una diversidad de enclaves, desde Europa a América, se hace notar en una innegable influencia de un estilo a caballo entre el postromanticismo y el realismo preciosista de Fortuny («fortunysmo»), que convive con el realismo costumbrista de las escenas cotidianas y los retratos de esta época de Madrazo. En una etapa más avanzada, estos cobrarán luz de la mano de los tonos claros de obras como el *Retrato de señora*, *Retrato de la señora Oliver Gould Jennings*, *La mujer de blanco*, *Joven dama con un máscara y vaso de absenta*, *Retrato de una señora en rosa*, o *Una dama elegante*.

Su cosmopolitismo en lo personal y en lo artístico no impidió que buena parte de su obra se desarrollara en España, donde recibió importantes encargos, algunos no adquiridos finalmente tras su ejecución, como el lienzo sobre la entrevista de Cristóbal Colón con los Reyes Católicos por el Senado Español, o el retrato de la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena para la embajada de España en París por el Ministerio de Fomento. Pero fue fuera del país donde recibió los más relevantes reconocimientos, como la Medalla de Oro de la Exposición Universal de París (1889) o el nombramiento como oficial de la Legión de Honor francesa, y donde creció su fama como pintor, amén de otros honores como el de miembro honorífico de The Hispanic Society of America de Nueva York, o la exposición homenaje de la Royal Aca-

¹ Martha Elizabeth Laguna Enrique: *El museo nacional de bellas artes de la habana y la colección de retratos de pintura española del siglo XIX*. Universidad de Salamanca, 2013, p. 891.

demy de Londres (1920, año de su fallecimiento), de la que también era miembro.

3. EL RETRATO FEMENINO DE MADRAZO Y SU ÉPOCA

La figura femenina predomina en la obra más costumbrista de Madrazo, incluso en el retrato, donde, sin duda, su modelo Aline Masson concentra el protagonismo. No obstante, su respuesta a la demanda del mercado nacional e internacional incluye en su catálogo singulares representaciones del poder femenino, así recogidas, por ejemplo, en la exposición del Museo del Prado «Las mujeres y el poder en el Museo del Prado» (es el caso del retrato de María Cristina de Habsburgo-Lorena –1887–, durante cuya –«discreta»– regencia se reguló el derecho de sufragio «universal» masculino, y se promulgaron las leyes del trabajo infantil, de accidentes de trabajo o de asociaciones, y que fue responsable de la creación de la primera Escuela Oficial de Comadronas). También es el caso de otras mujeres de la aristocracia española, como la marquesa de Manzanedo, la marquesa d'Hervey Saint-Denis, o la marquesa de Perinat, y otros personajes de la alta sociedad como la familia Errazu (Manuela o Concepción) o Caroline Schermerhorn Astor y Alva Vanderbilt Belmont, junto a mujeres anónimas (*Una gitana, Mujer andaluza, Felicitación de cumpleaños, Después del baño, Retrato de señora, The reluctant mistress...*).

Su preferencia por las mujeres como objeto de creación artística, en algunos casos basada en razones de mera oportunidad (como los retratos de las amigas de su amigo Ramón de Errazu), llegó a plasmarse por escrito en una carta dirigida a su amigo Martín Rico (fecha el 4 de diciembre de 1897 en Nueva York), donde admitía que la belleza y la elegancia de las mujeres las hacía más atractivas a su interés pictórico (los modelos hombres resultaban «más cargantes como modelos que las mujeres guapas y hasta más presumidos»²). *Primavera la belleza* encarna ese espíritu, que lo aproxima al estilo del romanticismo galante de Federico Madrazo (v.g. *La condesa de Vilches*), aunando la sonrisa y la discreta sensualidad como símbolos de la belleza femenina, en la tradición del retrato galante de los Madrazo, con la aportación del toque realista, aunque sin abandonar ambos trazos, especialmente en los retratos de la modelo Aline Masson. Pero también a otros autores coetáneos asimismo retratistas, como Julius LeBlanc Stewart en algunas de sus

² Museo del Prado, reseña de *Retrato de Señora*, con texto extractado de Javier Barón: *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 158.

obras (*Dissapointment*, *Young beauty in a White dress*, *Young woman in a garden*, *Lady with a parrot* o *Lady on a divan*), o John Singer Sargent, así como otros algo posteriores, como Philip Alexius de László, autor de retrato aristocrático femenino, que, en sus primeras obras (cfr. *La condesa Meyendorff*, 1908, *María de la Piedad* «*Piedita*», 1906), guarda cierto paralelismo en la captación del rostro y gesto femeninos, como Madrazo, tímido y recatado (que en László muta, con los tiempos, especialmente durante los años veinte, a una actitud más decidida y abiertamente segura y desafiante en algunos casos).

Si bien, a diferencia de algunas de las obras de LeBlanc, como *Portrait of a lady*, *La clairiere* o *Reclining Nude by an Oriental Screen*, se trata de una recatada sensualidad, dominada por la sutileza, huyendo de la desnudez femenina, frente a la búsqueda del atrevimiento en otras contemporáneas como los retratos de *Lady Agnew of Lochnaw*, *Miss Beatrice Townsend*, o *La vendedora veneciana de cebollas*, todos ellos de Singer Sargent, solo precedidas en la historia por la representación pictórica del poder femenino, encarnado en reinas, consortes y regentes, en aristócratas o en pioneras como Olympe de Gouges (retratos de Jean-Baptiste Greuze, de Élisabeth Vigée Le Brun, o de Alexander Kucharsky) o Mary Wollstonecraft (obras de John Opie y de James Heath, sobre una de las anteriores).

4. MARÍA GUERRERO Y DOÑA INÉS SOBRE LIENZO

María Guerrero ocupa un destacado lugar en la historia del teatro como una de sus míticas pioneras. Celebrada y reconocida dentro y fuera del país, fue asimismo innovadora y atrevida, y se convirtió en la primera mujer empresaria del teatro español, con *El Español*, y más tarde el Teatro de la Princesa (Teatro María Guerrero desde 1931 y hoy sede del Centro Dramático Nacional), la Zarzuela, el Apolo, el Novedades y el Cómico o el Cervantes de Buenos Aires (actualmente el Teatro Nacional), aunque su espíritu comercial, que llegó a extenderse a la industria cinematográfica, fuera objeto de severa crítica por el mismísimo Valle-Inclán tras el fracaso de público de la representación de algunas de sus obras. Como actriz, tuvo con Echegaray el tándem artístico que sería para Margarita Xirgu Federico García Lorca años más tarde, pero su amistad también fue profunda con Jacinto Benavente y con Benito Pérez Galdós, cuyas obras combinó con los clásicos como el que inspira la obra comentada.

Su representación pictórica es, en cierto modo, reflejo de su trayectoria profesional, pues, reiteradamente retratada, no solo por Raimundo de Madrazo, sino también por Joaquín Sorolla (*La actriz doña María Guerrero como La*

dama boba, 1906), lo es, durante su vida adulta y pese a su afición por su propia imagen, en la representación de algún papel teatral de la literatura española clásica.

Para Baudelaire existían «dos maneras de comprender el retrato: la historia y la novela». Si el primer método es identificable con la corriente realista que abrazó Raimundo Madrazo, el segundo «consiste en hacer del retrato un cuadro, un poema con sus accesorios, pleno de espacio y de ensoñación»³. La actriz María Guerrero integra en esta obra ambos enfoques, en tanto que objeto artístico, que encarna, más allá de a la actriz (enérgica, determinada e incansable), al lánguido personaje que despierta a los placeres mundanos y al amor (*hermosa flor cuyo cáliz al rocío aún no se ha abierto*, versos 483 y 484 del texto de Zorrilla), la cándida joven Doña Inés del *Don Juan Tenorio* de José de Zorrilla, la versión romántica del trasunto del «Don Juan» que Zorrilla tomara del primer autor en teatralizar en España el mito de Don Juan, *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, a comienzos del siglo XVII⁴. El papel de Doña Inés es emblemático en la carrera de la actriz, tanto por el notable éxito que le brindó desde su estreno en el Teatro Español de Madrid, como porque el propio Zorrilla la calificara como su «doña Inés soñada» con ocasión del homenaje que se le ofreciera el 1 de noviembre de 1890⁵, lo cual indudablemente justifica su interés en ser retratada como tal por Madrazo, a su regreso de su estancia en París en 1891. Y a él le une esa relación especial con el Museo del Prado, que conserva en su catálogo tres retratos de la actriz⁶, y con el arte pictórico, pues no solo gustaba de ser retratada al óleo, sino que además cultivó la amistad de buena parte de los artistas de la época.

Pese a esta notable simbiosis con el personaje representado, reconocida por el propio Zorrilla, un ligero atisbo de la picardía de la actriz, que intenta asomar en su esquiva y serena mirada, aun en actitud ingenua y decorosa, triunfando incluso sobre sus propias facciones, descritas por el crítico Eduardo Zamacois como de *nariz aguileña, dura, irascible, y mirada tenaz, imperiosa y*

³ CHARLES BAUDELAIRE: *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 1996, p. 151. Citado en Carlos Reyero Hermosilla: «Refugio del individuo en tiempos de crisis: El retrato romántico español entre historia y novela», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*, núm. 23, p. 82.

⁴ Aunque *El burlador de Sevilla* se encuentra datada en 1630, su precedente, atribuido al mismo autor (*Tan largo me lo fáiis*), se sitúa hacia 1612.

⁵ La anécdota se recoge en la obra *María Guerrero* (Barcelona, Muntaner, 1946, pp. 62 y ss.), de Ismael Sánchez Estevan, si bien la descripción proviene de José Francos Rodríguez y de Eduardo Marquina.

⁶ *María Guerrero, niña*, de Emilio Sala (1878), *Doña Inés*, de Raimundo de Madrazo (1891), y *La actriz María Guerrero como La dama boba*, de Joaquín Sorolla (1906).

cruel. El oscuro fondo ocre, de inspiración «siglodeorochesca»⁷, contrasta con el hábito de novicia de la Orden de Calatrava, y, como en su *Retrato de señora*, revela igualmente la delicada feminidad del personaje de Doña Inés, que prima, por la propia naturaleza de la actuación teatral, sobre la actriz. Frente al retrato de Margarita Xirgu (la otra gran referente femenina de la escena española, de quien se cuenta que pasaba largas horas en el Museo del Prado para inspirarse respecto de los ambientes recreados en sus obras) en el mismo papel, destaca la fidelidad al personaje, de virginal rostro (que contrasta con el estilo «menos respetuoso» con los textos originales que se atribuiría a María Guerrero), al aparecer *la Xirgu* irreprochablemente ataviada de igual modo.

El espíritu dulce y cándido de la «pobre garza enjaulada» (verso 415) de Doña Inés, *sin otras ilusiones que sus sueños infantiles* (versos 443 y 444), se trasluce en la delicada obra del pintor, que trata de encarnar ese semblante de ángel en descripción *zorrillesca* (*cordera*, en palabras de Brígida, verso 413), antes de que prenda en su pecho la llama de fuerza tal que ya ama al gallardo y calavera Don Juan y no piensa más que en él (*sus deseos mal dormidos arrastraron de sí en pos y allá dentro de su pecho han inflamado una llama de fuerza tal, que ya os ama y no piensa más que en vos*, versos 465 a 470).

5. MARÍA GUERRERO, LA PRIMERA TRABAJADORA DE ESPAÑA

El funeral de la actriz, el 24 de enero de 1928, se convirtió en el acontecimiento social más multitudinario del año en Madrid. Las crónicas de la época recogen una singular muestra de reconocimiento del mundo obrero, representado en la corona que los obreros de la ciudad aportaron con la inscripción *A María Guerrero, la primera trabajadora de España*, y la firma de algunos representantes sindicales de la época (v.g. José Asensio, presidente de la Sociedad de limpiabotas de Madrid) en su libro de condolencias.

Sin duda, tales muestras de reconocimiento público habían de derivar tanto de su incansable fuerza de trabajo como de su ánimo emprendedor, amén del público reconocimiento a su talento artístico. Con el autor de la obra propiedad del Museo del Prado comparte su pertenencia a una saga que confluye en su inicio y fin respectivos, pues la actriz y su marido son los pioneros de una saga de la interpretación que reunió bajo su propio teatro a toda la familia, que

⁷ Nota de prensa del Museo del Romanticismo para la inauguración de su exposición con ocasión del bicentenario del nacimiento de Zorrilla (<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d96ebcfa-c29c-489b-8209-94fd6a0593a0/np-obrainvitada-mariaguerrero.pdf>).

continuaría en su sobrina María Guerrero López y en su nieta Carmen Díaz de Mendoza, quien también interpretara el papel de Doña Inés en la vanguardista versión de Luis Escobar y Salvador Dalí.

La compañía creada por el matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza contaba asimismo en su plantilla con sus dos hijos, el hermano de Fernando Díaz de Mendoza, Mariano, el hermano de María Guerrero, Ramón, y la hija de este, María Guerrero López, como sus hermanos Ana y Ramón Guerrero, así como las esposas de sus hijos Luis Fernando y Carlos, pero la empresa también tenía en su plantilla técnica a otros miembros de la familia. Y al servicio de la escena, notables autores como Jacinto Benavente o Benito Pérez Galdós, creando un estilo también en esta manera de gestionar su compañía, que continuarían otras reconocidas intérpretes como Margarita Xirgu.

La evolución de la carrera profesional de la actriz habría pasado, de haber estado vigente el actual RD 1435/1985, de 1 de agosto, *por el que se regula la relación de trabajo de artistas en espectáculos públicos*⁸ (y, con carácter supletorio, el Estatuto de los Trabajadores, de conformidad con el art. 2 ET y el art. 12 del indicado Real Decreto (STS de 15 de julio de 2004 –rcud. 4443/2003–), en su debut a los dieciocho años (edad que incluso hoy supera la mínima para el acceso al trabajo) y primeros años de carrera⁹, para quedar más tarde, en 1894, fuera del marco protector del Derecho del trabajo, en tanto su actividad pasó a ejecutarse de manera autónoma e incluso en el marco de su propia compañía teatral, esto es, como empresaria. Bajo su dirección desarrollarían actividades buena parte de sus parientes, con los que tal relación de parentesco directa impediría, asimismo, bajo las premisas de la citada norma y

⁸ El «artista en espectáculo público» es aquel trabajador que presta voluntariamente una actividad artística por cuenta y dentro del ámbito de organización y dirección de un organizador de espectáculos públicos o empresario, a cambio de una retribución (art. 1.2 del RD 1435/1985). Según la STS de 16 de julio de 2010 (rcud. 3391/2009), esta relación de trabajo se caracteriza por «la particularidad de la duración del contrato, puesto que, a diferencia de lo que indica el art. 15 ET, es posible tanto la contratación de duración indefinida como la de duración determinada, la cual, además, no exige la concurrencia de una causa específica (SSTS de 23 de febrero de 1991 –recurso de casación por infracción de ley 854/90–, 24 de julio de 1996 –rcud. 3636/1995– y 17 y 30 de octubre de 1996 –rcud. 3635/1995 y 1116/1996, respectivamente–). Ello responde «a la particular naturaleza de la actividad artística, que exige no sólo la necesaria aptitud del trabajador para desarrollarla en cada momento, sino la aceptación del público ante la que se realiza, que obviamente puede variar».

⁹ De haberlo sido, los empleados en funciones relacionadas con la gestión de los locales de representación se regirían por condiciones diferentes a las de los propios intérpretes. Sería de aplicación a los primeros el Convenio colectivo del sector de espacios escénicos de la Comunidad de Madrid (código 28002605011981), mientras los segundos habrían de seguir lo dispuesto en el VI Convenio de Teatro (Comunidad de Madrid) por el que se establecen las condiciones laborales y salariales de actores y actrices en la Comunidad de Madrid (2015), que regula el contrato de temporada (equivalente a las actuaciones durante un período continuado mínimo de veintidós días naturales en la ciudad de Madrid y de siete días naturales en el resto de plazas).

al amparo del art. 1.1 del Estatuto de los Trabajadores, que pudieran beneficiarse de la protección de la legislación laboral en cuanto concurriera la condición de la convivencia bajo el mismo techo en algunos de ellos (considerando la estabilidad por la que se caracterizaba la compañía de los Guerrero-Díaz de Mendoza, no sería descabellado pensar, en contra de lo dispuesto en el art. 1.2 del reglamento, que sería más apropiada la relación laboral ordinaria que la especial, conforme a la remisión que el carácter indefinido de la relación determina en el art. 5.2 al ET). Es sabido que, en la recta final de su carrera, y por motivos de ruina económica causada por la construcción del lujoso teatro Cervantes de Buenos Aires, el matrimonio de empresarios teatrales compartía vivienda con las instalaciones de la propia empresa, pero no consta que siguiera la misma suerte ningún otro miembro de la familia, lo que hace pensar que su prestación de servicios habría de ser de naturaleza laboral.

El gremio de actores y actrices siempre contó con regulación propia, de uno u otro signo, siquiera fuera para reglamentar los aspectos de orden público, o, ya desde antiguo, las disposiciones relativas al régimen interno de las compañías de teatro¹⁰, o a su autorización pública. De aplicación solo posterior a la pervivencia de la compañía tras la muerte de la actriz, el sistema franquista de las reglamentaciones de trabajo los dotó de una regulación exhaustiva de condiciones de trabajo destinada a sustituir cualquier acuerdo colectivo con idéntico fin (la Reglamentación de Trabajo de los Profesionales de Teatro, Circo, Variedades y Folklor, aprobada por Orden Ministerial de 26 de febrero de 1949, disponía el sistema de clasificación profesional, siguiendo la vieja tradición de separarlas por perfiles vinculados a tipología de personajes: así, para los actores: primer actor-director, primer actor, actor de carácter, actor cómico, primer galán, galán joven, galán cómico, característico o genérico, y racionistas; y, para las actrices: primera actriz, segunda actriz, dama de carácter, dama joven, actriz cómica, característica o genérica y racionistas). Al amparo del marco legal vigente en su época, o de la posterior reglamentación, en cualquiera de los casos la categoría de María Guerrero en la fecha de la representación recogida en el lienzo había de ser la de «primera actriz», aun cuando pareciera que el personaje de Doña Inés pudiera justificar el de «dama joven», propio de sus primeras obras. El régimen social de protección, no dispuesto hasta el Decreto 635/1970, de 12 de marzo (por el que se crea el Régimen Especial de Seguridad Social de Artistas), solo se vio cubierto entretanto por la Mutua-

¹⁰ A tenor del Reglamento general para la dirección y reforma de teatros de 1807, los trabajadores del teatro debían someterse a las órdenes del encargado, por encima del cual quedaba la Junta general de dirección, mientras que la Junta de Dirección y Reforma era la encargada de formar las compañías.

lidad laboral de artistas profesionales del espectáculo público, cuyos estatutos habían sido aprobados por Orden Ministerial 20 de junio de 1951.

Ahora bien, bajo la legislación imperante en la época de referencia, la relación de trabajo propia y la que constituiría más tarde con sus empleados no contaba con mayor referencia propia que la Ley Benot de 24 de julio de 1873, no aplicable a la Sra. Guerrero, en tanto que su debut se produjo cumplidos los dieciocho años, pues, como es sabido, esta primera norma se destinó a la protección frente a la explotación del trabajo infantil en la industria. Aunque, de igual modo, no puede olvidarse que, en el marco de la legislación vigente, la actuación esporádica de los menores no admitidos al trabajo sigue estando tolerada mientras cuente con autorización administrativa *ad hoc*. Considerando los horarios y condiciones de trabajo de los teatros de la época en Madrid, especialmente en la compañía de la propia actriz, pues innovó el negocio del teatro con el llamado «teatro por horas», con representaciones ininterrumpidas durante el día y la semana, bien podrían implicar a trabajadores en una pluralidad de representaciones y por ende alejar su prestación de servicios de la mera ocasionalidad. Precisamente esta iniciativa teatral también pudo dotar a los trabajadores del gremio en los teatros de Madrid de cierta estabilidad laboral, no solo por la apertura de representaciones, sino por la ampliación del negocio, con la gestión de una multiplicidad de teatros abiertos al público¹¹. La expansión a Latinoamérica también pudo determinar la «movilidad geográfica» de algunos de ellos, pero, aunque no se ha podido constatar si las giras teatrales implicaron también a actores y actrices locales de las ciudades de destino, es presumible que la construcción del teatro en Buenos Aires contara con intérpretes del lugar. En cualquier caso, la forma de prestación del servicio y la vinculación a la compañía teatral situaba su condición como trabajadores más cerca de las *compañías de título* del siglo de oro, que contaban, frente a las *compañías de legua* (las itinerantes y poco profesionales), con el reconocimiento real y contratación anual (de Cuaresma a Cuaresma). Si bien la profesión de «comediante» o «cómico»¹², y de manera sobresaliente las «cómicas», habían ganado gran consideración social respecto de épocas precedentes, seguían siendo objeto de cierta consideración peyorativa más allá de las estrellas de renombre, que el siglo xx se encargaría

¹¹ En esta relación de trabajo especial cabe la posibilidad de que un artista contratado para varias temporadas pueda llegar a adquirir la condición de trabajador fijo discontinuo (STS 15 de julio de 2004 –rcud. 4443/2003–, 17 de mayo del 2005 –rcud. 2700/2004– y 15 de enero de 2008 –rcud. 3643/2006–).

¹² Esta es la denominación dada por el Reglamento general para la dirección y reforma de teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807.

de subsanar. El propio André Léonard Antoine, fundador del Théâtre Libre en París, obviaba toda referencia entre los grandes de la escena a actrices como Sarah Bernard, y es asimismo de sobras conocido que en los corrales de comedia los papeles femeninos eran igualmente interpretados por hombres.

Pero lo cierto es que la época de María Guerrero favoreció un reconocimiento de la profesión del que se vieron privados los antiguos comediantes del siglo de oro¹³ e incluso hasta bien entrado el siglo XIX¹⁴, para los cuales la itinerancia era consustancial a la contratación (extendiéndose a todo el territorio del reino) y la adscripción «funcional» a una tipología de papel (galán, dama...) era la norma. Lo que, por otra parte, en tan precaria situación, facilitaba la dinámica de trabajo en cada nueva obra a representar y por ende la fijación del salario, acorde con la tipología fija de papeles representados, garantizando bastante seguridad a los trabajadores, difícilmente removidos de su papel «tipo». Dotados de la cláusula obligada en el contrato del repertorio a representar mediante acuerdo colectivo (con todos los miembros de la compañía), no debe olvidarse que de tan «favorables» condiciones no disfrutaban los actores de las precarias compañías «de legua», no beneficiados por el papel social de la propia compañía en situaciones de dificultad como la enfermedad (en la actualidad cubiertas, a título voluntario, por el art. 249.ter 1 LGSS, tras su modificación por el art. 6 del Real Decreto-ley 8/2019, de 8 de marzo, *de medidas urgentes de protección social y de lucha contra la precariedad laboral en la jornada de trabajo*).

Su faceta como empresaria, iniciada en 1894, se vinculó a partir de su matrimonio en 1896 con el aristócrata y actor Fernando Díaz de Mendoza, promulgado ya el Código civil de 1889 (que siguió la tradición anterior en lo tocante a la capacidad de obrar de la mujer casada), quien, de acuerdo con los arts. 59 y 60 de dicho código, sería el administrador de sus bienes y su representante, y, por tanto, quien debía autorizar cuantas contrataciones y disposición de patrimonio fueran acordadas como compañía. Su muerte, tres años antes de la proclamación de la II República, impediría un cambio en su *statu quo*.

PILAR RIVAS VALLEJO

(*Catedrática de Derecho del Trabajo y de la Seguridad social.*
Universidad de Barcelona)

¹³ Narciso DIAZ DE ESCOBAR: *Algunos datos sobre el antiguo autor de comedias Alonso de Olmedo*, Imprenta Helénica, Madrid, 1909, p. 6.

¹⁴ ROMERO PEÑA, María Mercedes (2007): *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*. Tesis doctoral, 2007, p. 239.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El derecho de asilo*

Autor: Francisco Javier Américo y Aparici

Fecha: 1892

La obra pictórica objeto del presente comentario, titulada *El derecho de asilo*, fue elaborada por su autor, el pintor alicantino¹ Francisco Javier Américo y Aparici, en el año 1892. Se trata de un colosal óleo sobre lienzo de 340 x 540 centímetros que forma parte de la ingente cantidad de obras pertenecientes al Museo del Prado que no están expuestas en sus salas por falta de espacio y que, por tanto, o bien se encuentran almacenadas en sus depósitos, o bien se exhiben en dependencias ajenas, tales como museos provinciales, embajadas, universidades, ministerios o capitanías generales, conformando el llamado *Prado disperso*.

Su carácter de obra no expuesta, en tanto que trae causa de una problemática de difícil solución (sería necesario duplicar el espacio actual del museo), no puede ser interpretada en demérito de su indudable calidad artística. No en vano, el autor obtuvo con ella uno de los mayores galardones concedidos en su época, concretamente, la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1893, refrendando el prestigio que ya le dieron obras anteriores, como el cuadro *El saqueo de Roma* (premiado, igualmente, en la Exposición Nacional de 1887, con la Medalla de Primera Clase), o el espléndido lienzo *La aparición del Divino Pastor a San Francisco de Asís*, con el que contribuyó a decorar la sacristía de la Basílica de San Francisco el Grande, formando parte, por tanto, de la extensa nómina de pintores ilustres que deja-

¹ Dato biográfico que, sin embargo, resulta dudoso, pues existen algunas fuentes bibliográficas donde se consigna su origen valenciano. En este sentido, v. *Enciclopedia Ilustrada Seguí* (Tomo I), Barcelona 1924, p. 549; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (Tomo V), Madrid, 1930, p. 511.

ron su firma en el interior de este monumental templo (que, como es sabido, cuenta con la mayor cúpula de nuestro país). En suma, y aunque formalmente adscrito a la escuela valenciana del siglo XIX, habida cuenta de su origen y de que su formación inicial se desarrollara en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de esta ciudad, en su obra histórica rezuma la variada influencia artística (alejada de los cánones tradicionales propios de la época), tanto de su paso por la Escuela de San Fernando de Madrid, como de su estancia en Roma, donde tuvo la oportunidad de coincidir con pintores ilustres como Rosales o Fortuny.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Aunque la temática abordada en el cuadro se ubica temporalmente en el medioevo y, en consecuencia, se circunscribe al «derecho de asilo» que, con fundamento en la autonomía jurisdiccional de la que gozaba la Iglesia (que hunde sus raíces en los pueblos de la antigüedad, como egipcios y griegos), podría solicitarse ante un recinto eclesiástico (en tanto que tenía la consideración de «suelo sagrado»), su valor conceptual y la fuerza dramática con la que se representa constituyen elementos que trascienden dicha realidad, hasta el punto de que, extrapolados al momento actual, convierten a la obra en un indudable referente metafórico del significado de la institución.

En efecto, el anhelo de «acogerse a sagrado» ante una amenaza inminente sobre la propia vida se ha transmutado en la actualidad en un auténtico drama social que afecta, de forma cotidiana, a millones de personas en el mundo. En este sentido, si el siglo XX ya era considerado como «el siglo de los desarraigados»², las dos primeras décadas del siglo XXI han supuesto un incremento exponencial de los mismos, fruto de los conflictos armados y las persecuciones de diferente índole (étnicas, políticas, religiosas) que han venido sucediéndose durante este periodo. La magnitud del fenómeno alcanza, por tanto, dimensiones desconocidas hasta ahora en la historia de la humanidad y que encuentra a las puertas de Europa una de sus manifestaciones más lacerantes. Desde esta perspectiva, la compleja problemática vinculada a la llamada «crisis de los refugiados» ha puesto en evidencia los límites del derecho de asilo y la inoperancia de su tradicional configuración jurídica como institución

² LÓPEZ GARRIDO, *El derecho de asilo*, Trotta, Madrid, 1991; p. 7.

protectora, convirtiéndose en uno de los principales retos que han de ser abordados con urgencia por nuestras sociedades democráticas³.

En cualquier caso, la dimensión ética del derecho de asilo, de la que se deriva, una vez jurificada, el deber universal de brindar protección al refugiado, en la medida en que están en juego derechos humanos fundamentales, ha de completarse con el reconocimiento de derechos sociales en el plano interno. En nuestro ordenamiento jurídico, el marco normativo de referencia al respecto, que encuentra su fundamento en el art. 13.4 CE⁴, viene dado por la Ley 12/2009, de 30 de octubre⁵, *reguladora del derecho de asilo y de la protección subsidiaria*⁶, que ha supuesto la incorporación a nuestro ordenamiento del cuerpo normativo europeo que, con claro propósito armonizador, se ha ido elaborando sobre la materia⁷.

Como no podría ser de otra manera, la concesión del derecho de asilo (o, en su caso, la protección subsidiaria), que se traduce principalmente en la no devolución o expulsión de la persona solicitante, debe ir acompañada, además, de la posibilidad de que el asilado ejerza una actividad retribuida que favorezca su integración sociolaboral⁸, lo que se materializa en la autoriza-

³ Con fundamento último en el art. 14 de la Declaración Universal de Derechos Humanos, la necesaria cooperación internacional, y las limitaciones inherentes al respecto, ya fueron percibidas desde un primer momento, y tuvieron su plasmación en los instrumentos que conforman el estatuto del refugiado, es decir, el Convenio de Ginebra sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 y el Protocolo de Nueva York de 1967, a cuyo contenido se remite el art. 18 de la Carta de Derechos Fundamentales de la Unión Europea a efectos de determinar el alcance del reconocimiento del derecho en este ámbito.

⁴ Sobre la dimensión constitucional del derecho de asilo, v. LÓPEZ GARRIDO, *op. cit.*, *passim.*; y GARCÍA MACHO, «El derecho de asilo y del refugiado en la Constitución Española», en la obra colectiva (Martín Retortillo/García De Enterría Martínez-Carande, Coords.), *Estudios sobre la Constitución Española: homenaje al Profesor Eduardo García de Enterría*, Civitas, Madrid, 1991; pp. 767 ss.

⁵ BOE de 31/10/2009.

⁶ Que supone la actualización del marco jurídico hasta entonces existente, plasmado en la Ley 5/1984, de 26 de marzo, reguladora del derecho de asilo y de la condición de refugiado (BOE de 27/03/1984).

⁷ El marco europeo de la regulación del derecho de asilo (claramente marcado en la actualidad por el «acervo de Schengen») viene constituido por la Directiva 2004/83/CE, del Consejo, de 29 de abril, *por la que se establecen normas mínimas relativas a los requisitos para el reconocimiento y el estatuto de nacionales de terceros países o apátridas como refugiados o personas que necesitan otro tipo de protección internacional y al contenido de la protección concedida*; la Directiva 2005/85/CE, del Consejo, de 1 de diciembre, *sobre normas mínimas para los procedimientos que deben aplicar los Estados miembros para conceder o retirar la condición de refugiado* (derogada por derogada por el artículo 53 de la Directiva 2013/32/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de junio de 2013, *sobre procedimientos comunes para la concesión o la retirada de la protección internacional*); y el Capítulo V de la Directiva 2003/86/CE, del Consejo, de 22 de septiembre, *sobre el derecho de reagrupación familiar relativo a los refugiados*.

⁸ Es llamativa, sin embargo, la escasa atención que ha recibido esta temática por parte de la doctrina iuslaboralista, siendo destacable, por tanto, el reciente y exhaustivo estudio de MIÑARRO YANINI, *La dimensión social del derecho de asilo: el estatuto de garantías de integración socio-laboral de los «refugiados»*, Bomarzo, Albacete, 2018.

ción de residencia y el permiso de trabajo⁹, quedando obligado el Estado de acogida a prestarle la asistencia social (económica y prestacional) necesaria mientras se tramita la petición (ayuda de transición)¹⁰. Por su parte, siendo imperiosa la necesidad de garantizar al asilado los medios para su sustento vital (el propio y, en su caso, el de sus familiares¹¹), se justifica que no quepa la aplicación de los condicionantes previstos con carácter general (situación nacional de empleo, principalmente) para la concesión de tales autorizaciones y que, además, se le reconozcan accesoriamente una serie de derechos vinculados a esa finalidad (acceso a los servicios públicos, formación continua). Ciertamente, en términos comparativos, ello confiere al asilado una posición de cierto privilegio a la hora de acceder al mercado de trabajo frente a otros extranjeros, lo que podría dar lugar a una utilización fraudulenta de sistema de protección de refugiados por parte de quienes son, en realidad, emigrantes económicos. Con independencia de que sea preciso arbitrar los mecanismos de verificación y control necesarios al respecto, ello nunca puede ser una excusa, sin embargo, para justificar un mayor endurecimiento de las condiciones de acceso al estatuto de refugiado, al menos, en su protección primaria (acogida).

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La calidad artística de la obra está fuera de toda duda, y ello a pesar de las críticas suscitadas en su día en torno, tanto a la singularidad de la temática elegida, como a las decisiones técnicas adoptadas por su autor. Desde esta perspectiva, las dimensiones del cuadro constituyen, sin duda, uno de los elementos a destacar, ya que contribuyen a exacerbar el realismo que el autor quiere imprimir a la escena. Y no sólo por propiciar la introducción de un mayor rigor descriptivo a la misma, destacando elementos de alto contenido simbólico (véase, por ejemplo, la escalera apoyada en el árbol utilizada en la construcción del patíbulo, la calavera que se aprecia en la escalinata situada frente a la puerta o el candil encendido a los pies de la cruz), sino porque le permite representar a los personajes principales a tamaño real, lo que, sin duda,

⁹ Que, como se sabe, se concede una vez transcurridos seis meses desde la presentación y admisión a trámite de la solicitud de protección internacional (DA 21.ª del RD 557/2011, de 20 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de la Ley Orgánica de Extranjería (LO 4/2000, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social, reformada por la LO 2/2009).

¹⁰ Sobre el tema, MIÑARRO YANINI, *op. cit.*, pp. 99 ss.

¹¹ V., al respecto, el régimen establecido en los arts. 40 y 41 Ley 12/2009.

facilita, en cada una de las partes en las que se desglosa la composición, la incorporación de detalles y matices que refuerzan la expresividad de sus rostros y gestos, dotando al conjunto del dramatismo inherente a la situación límite que se pretende describir: la petición de asilo en sagrado de un perseguido a punto de ser apresado a las puertas del templo.

Por su parte, el hecho de que la escena se desarrolle en un entorno nevado tiene por objeto acentuar la caracterización de los personajes, cuyas vestimentas oscuras contrastan con la luminosidad del blanco, lo que evita que se difuminen los contornos y que puedan perder nitidez las pinceladas con las que se trata de cincelar a cada uno de ellos. Pero, al mismo tiempo, el paisaje helado refleja la dureza del entorno y representa metafóricamente la intemperie en la que se encuentra el personaje principal, intensificando la imperiosa necesidad de refugio para no quedar a merced de los peligros vitales que se ciernen sobre él, de lo que el cráneo congelado constituye un presagio y, a la vez, una prueba irrefutable. Todo ello refuerza, como contrapunto, el amparo que le anticipa la solidez del edificio religioso en el que pretende entrar, cuyos muros le confieren un carácter de fortaleza ambivalente, en la medida en que denotan, de forma simultánea, la dificultad de acceso y la garantía de protección si se logra franquear la entrada.

Finalmente, en clara coherencia con su estructura narrativa, la composición del cuadro se diseña en dos planos distintos, aunque estrechamente vinculados, y manifiesta la intención del autor de otorgar relevancia a la dicotomía que conforma el trasunto conceptual de la obra. De una parte, en la mitad izquierda, como figura central, el perseguidor, que representa la amenaza inminente, cuya gravedad se refuerza con el patíbulo (intencionadamente situado justo detrás del mismo). De otra parte, en la mitad derecha, el perseguido, amparado y defendido por los miembros de la entidad donde busca refugio.

4. COMENTARIO GENERAL

Una de las principales virtudes del arte es su intemporalidad, es decir, su capacidad de servir de metáfora conceptual válida para describir la realidad en momentos históricos diversos. Tratándose de emociones humanas, ello se traduce en la posibilidad de poner de relieve la pervivencia de experiencias vitales de diversa índole, tanto positivas como negativas. Entre estas últimas, la situación de desamparo, la sensación de indefensión ante las injusticias, el sentimiento de angustia ocasionado por la incertidumbre sobre nuestra suerte y la de nuestros allegados, constituyen, sin duda, unas de las más universales

y recurrentes en la historia del arte. Piénsese, por ejemplo, en la exacerbada expresividad de dramatismo del *Laoconte*, uno de los tesoros escultóricos de los museos vaticanos, donde el autor ha querido sintetizar en la figura del padre el elenco de sentimientos que afloran (horror, angustia, sufrimiento, impotencia) ante el fatalismo que proyecta la escena esculpida, donde el dolor por la muerte propia se ve superado por la inminencia de la amenaza que se cierne sobre la vida de sus hijos.

Salvando las distancias existentes entre una y otra obra, la misma sensación se aprecia en el lienzo que se comenta, donde se plasma el momento crítico en el que se dilucida si la petición de asilo salvará o no la vida del perseguido. La cara y la posición del cuerpo de la persona que pide asilo tratan de sintetizar tales sentimientos de temor, incertidumbre y desamparo ante la inminencia de la amenaza que se cierne sobre ella. La escena sintetiza la tensión del momento y los elementos que la determinan, a lo que contribuye la proximidad de los personajes antagónicos, perseguidor y perseguido.

Hay que tener en cuenta que, como ocurre en la actualidad, el derecho a pedir asilo no implica necesariamente el deber de recibirlo, pudiendo articularse una serie de causas que, bajo la nebulosa formalización como conceptos jurídicos indeterminados, puedan justificar su denegación¹². Ahora bien, con independencia del grado de discrecionalidad que ello implica, un elemento consustancial al derecho de asilo, a modo de mínimo irreductible o protección primaria, ha sido la obligación de no rechazar a la persona que solicita refugio en las fronteras del Estado perseguidor (*non-refoulement*)¹³.

El conocimiento de este principio debería reducir la angustia del personaje que protagoniza la escena plasmada en el cuadro. Los mojones que marcan la zona donde el asilo puede ser invocado, ya han sido sobrepasados por el reo, aunque una parte de su cuerpo, la pierna derecha (que está entumeciéndose por el frío contacto con la nieve, lo que intensifica la necesidad de protección inmediata) ha quedado fuera de esa zona. Sin embargo, puede que, como ocurre en la actualidad en las fronteras de Europa, sea consciente de la relatividad que envuelve la aplicación práctica del mencionado derecho, donde cualquier futilidad puede ser utilizada de excusa para evitar o posponer *sine die* la entrada a la zona protegida, obviando las circunstancias objetivas de peligro vital en las que se encuentra el solicitante de asilo.

¹² Sobre el tema, v. MARIÑO MENÉNDEZ, «El concepto de refugiado en un contexto de Derecho Internacional General», *REDI*, 2/1983, pp. 337 ss.

¹³ Cuya plasmación normativa se encuentra en el art. 33 del Convenio de Ginebra. Sobre su alcance, v. ORTEGA TEROL, «Algunas cuestiones acerca del Derecho de Asilo y Refugio (Análisis jurisprudencial y perspectivas de desarrollo legislativo)», *RCEC*, 16/1993; pp. 136-137.

La actitud del fraile que, con una mano ofrece protección al preso y con la otra señala a la cruz, invocando la condición de lugar protegido por la divinidad, parecen, no obstante, signos elocuentes de una actitud favorable a conceder la protección requerida. En la misma línea, actitud del fraile arrodillado con las manos extendidas tiene por objeto apaciguar al perseguidor y a disipar el peligro vital (que aparece representado por la soga preparada para ajusticiar al reo), tratando de que reflexione sobre el hecho de que su pretensión colisiona con el hecho de encontrarse ante un lugar sagrado, circunstancia que, de un modo más incisivo, le hace ver el personaje (probablemente, alguien experto en leyes) que le detiene con una mano en el pecho (donde se perciben unos legajos) y, con la otra, le señala la inscripción de la pared del edificio donde se identifica su naturaleza. Finalmente, y como colofón, la actitud suplicante de la mujer con su hijo en brazos apela a la compasión del perseguidor, añadiendo el factor emocional a los elementos de convicción que representan los otros dos (justicia y religión). Todo ello contribuye a que el perseguidor, a pesar de la inequívoca voluntad de cumplir su propósito (de lo que son signos elocuentes su posición erguida, la posición avanzada de su pierna izquierda y la firme sujeción de la soga), adopte una actitud de sosiego, atendiendo a los argumentos que se esgrimen y reflexionando sobre la decisión que ha de adoptar.

Todo ello parece indicar que, al menos en su dimensión primaria (refugio) la situación se va a resolver favorablemente para el perseguido, y ello con independencia de cómo se resuelva posteriormente, tras un análisis detenido y particularizado de las circunstancias (motivos de la persecución, eventual existencia de causas de exclusión) y en el marco del procedimiento arbitrado a tales efectos, la concesión de la protección secundaria (es decir, el asilo, propiamente dicho).

En la actualidad, sin embargo, la dinámica descrita resulta absolutamente desbordada por la realidad, donde no se garantiza la protección primaria, lo que ha derivado en un problema humanitario (campos de refugiados en países de tránsito, desprotección de personas especialmente vulnerables, como niños, enfermos o ancianos) de una magnitud inabarcable por la concepción tradicional del derecho de asilo, abocando al fracaso a las medidas correctoras que se han arbitrado al respecto ¹⁴.

¹⁴ De forma señalada, el sistema de cupos establecido en el ámbito de la UE por la Decisión 2015/1601, de 22 de septiembre.

5. APUNTE FINAL

El cuadro describe una realidad, la protección de los refugiados, que hoy día se pone en entredicho en un contexto internacional caracterizado por la existencia de múltiples conflictos que generan movimientos masivos de seres humanos que huyen del horror y la barbarie, provocando que la institución de asilo, a pesar de su carácter ancestral, aparezca claramente desbordada. Como consecuencia de ello, la garantía de la no devolución de la persona que huye al Estado perseguidor, es decir, la obligación primaria de acogida, que constituye la esencia o el mínimo irreductible del estatuto del refugiado, ha quedado desvirtuada en la actualidad.

Asistimos, por tanto, ante una involución en la aplicación práctica del derecho de asilo, hasta el punto de que, paradójicamente, el desenlace previsible de la escena descrita en el cuadro no sería extrapolable al momento actual, donde concurriendo idénticas circunstancias (peligro vital de carácter inminente, desamparo de menores), cabría la posibilidad de que el refugiado quedara en situación de desamparo al denegarse su entrada en el edificio (Estado) que lo proporcionaría protección y seguridad, siendo rechazado en sus propias puertas (fronteras).

Y es que, a diferencia de lo que ocurre en el cuadro, donde la escena está protagonizada por personas y se aprecia una clara apelación a la razón y a los valores y sentimientos humanos, el escenario internacional, donde los protagonistas son los Estados, suele caracterizarse actualmente por su irracionalidad y por su creciente deshumanización. Ciertamente, el derecho de asilo constituye una institución que se caracteriza por poner en cuestión los límites conceptuales que han definido tradicionalmente al Estado-nación. Cabe suponer, sin embargo, que el progresivo debilitamiento de su papel en un contexto internacional, marcado por el inexorable proceso globalizador, nos obligue a reflexionar sobre si tiene sentido mantener en la actualidad su condición preeminente de fortaleza inexpugnable o, por el contrario, habría que apostar por la construcción de una comunidad internacional de personas forjada sobre la base del respeto irrenunciable a los derechos humanos.

MANUEL CORREA CARRASCO

*Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad Carlos III de Madrid*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Sin trabajo*

Autor: Carlos López Redondo

Data: 1892

Ubicación: No expuesto

Características técnicas:

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Dimensión: alto 16 cm; ancho 251 cm

Procedencia: adquisición 1893

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Desempleo, protección por desempleo, protección por cese de actividad.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

En una habitación, sentados, hay una pareja. En frente una niña en el suelo. Al lado un cajón con los utensilios de trabajo. El padre quizás sea carpintero. Al lado de la mujer hay un cesto con ropa. Al fondo una mesa con diversos libros.

4. COMENTARIO GENERAL

Se considera desempleo la situación en la que se encuentran quienes, pudiendo y queriendo trabajar, pierden su empleo o ven reducida su jornada

ordinaria. En concreto, como señala el artículo 267.1 LGSS se encontrarán en situación de desempleo los trabajadores que hayan sido objeto de la extinción de su relación laboral por despido, extinción de la relación laboral por el empresario en el periodo de prueba, muerte, jubilación o incapacidad del empresario individual o terminación del contrato por expiración del tiempo convenido o realización de la obra o servicio objeto del contrato.

Además, se encuentran en esta situación los emigrantes retornados a España a los que se les extinga la relación laboral en el país extranjero y los liberados de prisión por cumplimiento de condena, así, como las víctimas de violencia de género cuando extingan o suspendan voluntariamente sus contratos de trabajo.

No obstante, la situación de desempleo puede adoptar dos modalidades:

- a) Desempleo total: si el trabajador cesa con carácter temporal o definitivo, en la actividad que venía desarrollando y se ve privado de su salario.
- b) Desempleo parcial: si el trabajador ve reducida temporalmente su jornada ordinaria de trabajo, entre un mínimo de un 10 y un máximo de un 70 por 100, siempre que el salario sea objeto de análoga reducción.

Para solventar esta situación el sistema de la Seguridad Social estructura la protección por desempleo en un nivel contributivo y en un nivel asistencial ambos de carácter público y obligatorio.

Y es que, la prestación por desempleo pretende garantizar al trabajador una renta económica de sustitución de su salario durante el tiempo transcurrido desde la pérdida del empleo hasta la obtención de un nuevo trabajo.

Dentro de la acción protectora del nivel contributivo pueden acceder a la prestación por desempleo los trabajadores por cuenta ajena incluidos en el Régimen General de la Seguridad Social pertenecientes a la Unión Europea y los trabajadores de otros países que residan legalmente en España. Los funcionarios interinos y el personal eventual al servicio de las administraciones públicas. Así, como los trabajadores por cuenta ajena incluidos en los Regímenes Especiales de la Seguridad Social que protejan de la contingencia de desempleo como son los de la minería del carbón y del mar.

No obstante, para obtener la prestación por desempleo el trabajador debe:

— Estar afiliado y en situación de alta o asimilada al alta en un régimen que contemple la contingencia por desempleo.

— Tener cubierto un período mínimo de cotización de trescientos sesenta días dentro de los seis años anteriores a la situación legal de desempleo o al momento en que cesó la obligación de cotizar.

- No haber cumplido la edad ordinaria para acceder a la pensión contributiva de jubilación.
- Estar inscrito como demandante de empleo.
- Encontrarse en situación de desempleo y acreditar disponibilidad para buscar activamente empleo y aceptar colocación adecuada suscribiendo el compromiso de actividad.

Pero la prestación por desempleo es temporal y su duración depende de los períodos de ocupación cotizada en los seis anteriores a la situación legal de desempleo o al momento en que ceso la obligación de cotizar.

La acción protectora del nivel asistencial se concreta en el subsidio por desempleo, el subsidio para mayores de cincuenta y dos años y el subsidio extraordinario por desempleo.

El subsidio por desempleo es una prestación económica temporal de cuantía igual al 80 por 100 de la cuantía del IPREM mensual. Y se caracteriza por tener una duración de seis meses, prorrogables por periodos semestrales, hasta dieciocho meses.

La cuantía del subsidio para mayores de cincuenta y dos años también será del 80 por 100 del IPREM vigente en cada momento y se abonará, como máximo, hasta que el trabajador alcance la edad ordinaria que se exija en cada caso para causar derecho a la pensión contributiva de jubilación.

Además, la Ley 6/2018, de 3 de julio, de Presupuestos Generales del Estado para el año 2018 incorporó una disposición adicional 27.^a a la LGSS mediante el cual se creó el subsidio extraordinario de desempleo del que serán beneficiarias las personas a quienes se hubiera reconocido previamente la ayuda económica de acompañamiento establecida en el Programa de Activación para el Empleo regulado en el Real Decreto-ley 16/2014, de 19 de diciembre y quienes en la fecha de la solicitud trabajen por cuenta ajena a tiempo parcial o tengan suspendido su contrato.

La duración máxima del subsidio extraordinario de desempleo es de ciento ochenta días, sin que pueda percibirse en más de una ocasión. Y la cuantía será igual al 80 por ciento del IPREM mensual vigente en cada momento.

Además, de los dos niveles de protección anteriormente mencionados el RD 1369/2006, de 24 de noviembre, modificado posteriormente por el RD-Ley 20/2012, de 13 de julio y el RD-Ley 16/2014, de 19 de diciembre, regula la renta activa de inserción.

Son beneficiarios de esta prestación temporal, los desempleados menores de sesenta y cinco años y mayores de cuarenta y cinco que lleven inscritos como demandantes de empleo durante doce o más meses ininterrumpidos, que

no tengan derecho a prestaciones o subsidios por desempleo y que carezcan de rentas de cualquier naturaleza, superiores en cómputo mensual al 75 por 100 del salario mínimo interprofesional, excluida la parte proporcional de dos pagas extraordinarias. Así, como a colectivos con especiales dificultades de inserción como víctimas de violencia de género, discapacitados y emigrantes retornados.

Su cuantía es del 80 por 100 del IPREM vigente en cada momento.

Es destacable que no solo los trabajadores por cuenta ajena quedan protegidos ante la contingencia de desempleo, sino que los trabajadores autónomos también son objeto de protección por cese de actividad. Una protección integrada en el sistema de Seguridad Social, lo que le hace tener un carácter público. Aunque es un tipo de aseguramiento mixto, en el sentido de que es obligatorio para unos y voluntario para otros, lo que difumina los elementos de solidaridad.

Con respecto al ámbito subjetivo, la protección por cese de actividad alcanza a los trabajadores autónomos, incluyendo a los trabajadores por cuenta propia del sistema especial de trabajadores por cuenta propia agrarios, así como los trabajadores por cuenta propia incluidos en el régimen especial de los trabajadores del mar. Esto es, se aplica a todo tipo de trabajadores autónomos, tanto a los empresarios laborales como a los que no.

Pero para encontrarse en situación legal de cese de actividad los trabajadores autónomos deben haber dejado su actividad por alguno de los siguientes motivos: a) Por la existencia de motivos económicos, técnicos, productivos u organizativos determinantes de la inviabilidad de proseguir la actividad económica o profesional; b) Por fuerza mayor, determinante del cese temporal o definitivo de la actividad económica o profesional; c) Por pérdida de la licencia administrativa, siempre que la misma constituya un requisito para el ejercicio de la actividad económica o profesional y no venga motivada por la comisión de infracciones penales; d) Por violencia de género determinante del cese temporal o definitivo de la actividad de la trabajadora autónoma; e) Por divorcio o separación matrimonial, mediante resolución judicial, en los supuestos en que el autónomo ejerciera funciones de ayuda familiar en el negocio de su ex cónyuge o de la persona de la que se ha separado.

Según el artículo 330 LGSS para que nazca el derecho a la protección por cese de actividad, los trabajadores autónomos deben encontrarse en la siguiente situación: a) Estar afiliado y en alta en el régimen especial de trabajadores por cuenta propia o autónomos o estar en el régimen especial de los trabajadores del mar; b) Tener cubierto el periodo mínimo de cotización por cese de actividad; c) Encontrarse en situación legal de cese de actividad, suscribir el

compromiso de actividad y acreditar activa disponibilidad para la reincorporación al mercado de trabajo; d) No haber cumplido la edad ordinaria para causar derecho a la pensión contributiva de jubilación, salvo que el trabajador autónomo no tuviera acreditado el periodo de cotización requerido para ello; y e) Hallarse al corriente en el pago de las cuotas a la Seguridad Social.

La duración de la prestación por cese de actividad estará en función de los periodos de cotización efectuados dentro de los cuarenta y ocho meses anteriores a la situación legal de cese de actividad de los que, al menos, doce deben ser continuados e inmediatamente precedentes a dicha situación de cese.

5. APUNTE FINAL

Teniendo en cuenta que el paro es un problema fundamental tanto en España como en la Unión Europea por sus repercusiones sociales, políticas y económicas la protección por desempleo se ha convertido en una prioridad para los sistemas de Seguridad Social. Y para solventar este problema se deberán emplear políticas sociolaborales que protejan a los trabajadores desempleados, ya sean por cuenta ajena o propia, a través de las políticas pasivas y activas de empleo con el fin de lograr la empleabilidad y la reinserción de este colectivo de personas.

PILAR PALOMINO SAURINA

Profesora contratada doctora de la Universidad de Extremadura



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *¡Víctimas del mar!*

Autor: Álvarez Armesto, Primitivo

Fecha: 1894

Técnica: Óleo sobre lienzo, 334 x 445 cm

Ubicación: Las Palmas de Gran Canaria. Tribunal Superior de Justicia de Las Palmas de Gran Canaria (Depósito)

Son escasos los datos biográficos conocidos de Primitivo Álvarez Armesto, pintor nacido en Villafranca del Bierzo en 1864 y fallecido en Buenos Aires en 1939, poco más que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y después se trasladó a Roma. Desde 1895 participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo ese mismo año la medalla de segunda clase, por detrás del valenciano Sorolla, con esta pintura, *Víctimas del mar*, una obra de clara intención social, como otras suyas, datada en 1894, mismo año en el que el fallecimiento de Robert Louis Stevenson solo se vio parcialmente compensado con los nacimientos de Jonh Ford y Aldous Huxley y la publicación del celeberrimo El libro de la selva de Rudyard Kipling, año en que, además, Louis Lumière inventó el cinematógrafo, en la Universidad de la Sorbona de París se fundó por iniciativa de Pierre de Coubertin el Comité Olímpico Internacional, ciudad que también vivió la celebración de la primera competición de automóviles con final en Rouan, y en la capital de nuestro país se asistió a la inauguración del actual edificio de la Real Academia Española.

El mar ocupa más del setenta por ciento de la superficie del planeta Tierra y el ser humano, desde tiempos inmemoriales, inevitablemente siempre ha sentido su atracción y ha buscado por instinto la manera de viajar a través de él, llegando a unir con el paso del tiempo los distintos continentes y partes del globo terráqueo gracias a la navegación marítima, ya fuera por necesidad, co-

mercio, búsqueda de gloria, alimento, la seducción de su misterio y belleza, por simple placer, ansias de aventura o en busca de fortuna. La lucha por el dominio del mar y la navegación son tan antiguos como la propia humanidad, que desde el principio convirtió la conquista de la mar en un gran objetivo.

Como no podía ser de otra manera, pronto se comenzó a convertir el mar también en un medio de supervivencia y actividad laboral. La pesca y el intercambio comercial entre poblaciones costeras dió paso a la formación de un sistema cada vez más complejo y organizado de factorías y líneas marítimas regulares.

En la actualidad, la enorme importancia del sector marítimo resulta absolutamente indiscutible, habida cuenta de que la mayor parte de las mercancías que mueve el tráfico comercial internacional son transportadas en buques de carga, ya que este medio permite enviar grandes cantidades de mercancía a un coste más económico que otros, aglutinando esta vía en torno al noventa por ciento de las mercancías, siendo la forma más ecológica y sostenible, proporcionando empleo directa e indirectamente a más de un millón de personas a lo largo de toda la geografía mundial.

Sin olvidar la industria pesquera, ámbito básico del sustento humano, pues desde la antigüedad la pesca ha consistido en una de las actividades económicas más tempranas de muchos pueblos del mundo y que gira no solo en torno a la propia actividad de pescar, sino también de producir pescados y mariscos y otros productos marinos para consumo humano o como materia prima de otros procesos, dando trabajo a unos cincuenta y cinco millones de personas alrededor del planeta y a más de treinta mil en España.

Resulta necesario tener en cuenta que las relaciones jurídicas en este sector se desarrollan en un contexto internacionalizado por definición, lo que dificulta su completo conocimiento y normal desarrollo frente a otros ámbitos, lo cual aparece unido a que en las últimas décadas han surgido fenómenos como los pabellones de conveniencia y los registros especiales nacionales, que han tratado de esquivar las normas de los países ante los cuales debían responder en un primer momento. Entre sus específicas normas destacan Convenios de la OIT, Directivas europeas, además de múltiples convenios bilaterales y las normativas propias de cada Estado.

En el ordenamiento interno, además del Estatuto de los Trabajadores y de las diferentes normas sectoriales de origen convencional, existen diferentes normas que tratan aspectos específicos al atender a la más que particularísima naturaleza del trabajo a bordo, pues la actividad marítima, ya sea mercante o de pesca, está plagada de especialidades y notas diferenciadoras, reflejando una regulación muy variada para abarcar circunstancias que en este sector se

desarrollan de manera particular, como la jornada de trabajo, las especiales y el descanso, los requisitos a cumplir a efectos del despacho de las embarcaciones a la mar, las normas sobre tripulaciones mínimas y la seguridad y salud y protección de la vida de los trabajadores, sobre los títulos profesionales en la marina mercante y pesca, aquellas sobre empleo, desempleo o Seguridad Social de las gentes del mar.

El trabajo en el mar abarca dos grandes tipos de actividad: la pesca y la marina mercante, que a su vez incluyen diferentes tipologías de actividades. En ambas figuras pueden destacarse una serie de características especiales en virtud del medio en el cual los servicios son prestados y el hecho de que el centro de trabajo sea el buque o nave.

La destacada singularidad del centro de trabajo en el cual la actividad se desarrolla (un buque o barco navegando), unida a otras cuestiones como la dependencia de la actividad a factores externos como los climatológicos y las diferentes contingencias, irregularidades e intermitencias a las que se encuentra sujeta la propia actividad, las largas permanencias del marino en el centro de trabajo sin posibilidad de abandonarlo al finalizar la jornada laboral o durante el descanso semanal, sometimiento a la autoridad del capitán o mando del buque en un ejemplo de una inevitable mayor exigencia de (rígida) disciplina y extrema dependencia a las órdenes, la intervención del Estado en múltiples aspectos como el enrolamiento o el desarrollo del trabajo a bordo, así como la regulación internacional en la materia, conducen a una enorme dificultad, por no decir imposibilidad en muchos casos, de cumplimiento normal de ciertas condiciones establecidas con carácter general para el trabajo por cuenta ajena, circunstancia que tradicionalmente ha supuesto la fijación de reglas especiales en determinados ámbitos que se han venido combinado con las pautas básicas de la legislación laboral.

El intervencionismo del Estado y de la Administración Marítima resulta muy acusado en este sector, constituyendo requisitos imprescindibles la posesión de determinadas titulaciones para poder embarcarse, la de la libreta de inscripción marítima, los reconocimientos médicos previos practicados y autorizados por los servicios sanitarios del Instituto Social de la Marina o el enrolamiento en el buque como trámite previo al despacho del barco a la mar por la autoridad de marina.

El contrato de trabajo (tradicionalmente denominado «de embarco») que liga a al tripulante con el armador o el naviero para regular la prestación de servicios a bordo puede ser concertado por duración determinada, por un viaje o de duración indefinida, y, a diferencia de la regla general para el vínculo laboral, la forma escrita tradicionalmente fue requisito *ad solemnitatem*, como ga-

rantía de los derechos del miembro de la tripulación y medio de control para la autoridad, y aun cuando no figure así en el Estatuto de los Trabajadores, disposiciones de carácter administrativo crean modelos oficiales, marcando una serie de requisitos específicos, entre los que se encuentra la obligación de las empresas de presentar para registro en la Oficina de Empleo del Instituto Social de la Marina aquellos contratos que hayan de cumplir dichas condiciones.

Los convenios colectivos establecerán la clasificación y grupos profesionales del personal en la titulaciones y funciones a bordo, pudiendo encontrar capitanes, pilotos con mando, pilotos, jefes de máquinas, oficiales de puente y máquinas, radioelectrónicos, capitanes de pesca, patrones mayores de cabotaje, patrones de pesca de altura, patrones de cabotaje, patrones de pesca de litoral, médicos, sobrecargos, contra maestres, s, mecánicos, engrasadores, cocineros, fogoneros, motoristas o simples marineros.

La posición del capitán es particular y especial, pues desde el momento en el cual resulta designado ostenta también la condición de trabajador, el mando y la dirección del buque, así como la jefatura de su dotación y representa a bordo la autoridad pública, debiendo cumplir y hacer cumplir toda obligación que legal o reglamentariamente se le imponga en razón del cargo, en especial la de mantener el orden y la seguridad a bordo. La especial naturaleza de sus funciones y el hecho de ser un cargo de confianza justifica la existencia de normas específicas para su libre nombramiento y relevo discrecional.

En el sector pesquero resultan típicos los embarques por temporada de pesca, costera o campaña, pudiendo destacarse la modalidad de «pesca a la parte», contrato parciario en virtud del cual del importe total de la pesca capturada (monte mayor) son descontados los gastos y la parte correspondiente al armador, distribuyendo el importe líquido (monte menor) en porciones (partes o quiñones), las cuales son atribuidas a los miembros de la tripulación de acuerdo a lo establecido en el documento contractual escrito firmado entre aquel y el capitán o patrón y representante o tripulante elegido por sus compañeros.

En el cuadro, también conocido como *Rescatados de un naufragio*, se refleja una escena desgraciadamente habitual en el mar, en la que asistimos a la desesperación de los familiares, compañeros y amigos que esperan noticias tras una naufragio en la típica cabaña de pescadores donde las barcas, cabos, bidones, cubos, aparejos de pesca y otros utensilios se muestran esparcidos sin aparente orden. A través de las puertas abiertas se puede observar cómo otros marineros se acercan por el muelle portando los cuerpos de las víctimas de la tragedia, mientras al fondo un gran barco de vapor es fiel reflejo de la convivencia entre tradición y modernidad que se dio a partir de la Revolución Indus-

trial y que cambió radicalmente la estructura de la sociedad para hacer emerger una civilización industrial en una sociedad industrial.

El trabajo a bordo de los buques de pesca y transporte marítimo es uno de los sectores con los mayores índices de siniestralidad, siendo la pesca marina una de las actividades laborales más peligrosas del mundo. La gravedad de los riesgos de esta familia profesional se acentúa por la frecuente precariedad o carencia de instalaciones adecuadas a bordo, los sistemas y ritmos de trabajo y las condiciones ambientales en el mar.

Lo cierto es que existen grandes diferencias entre la actividad laboral desarrollada a bordo de los buques de pesca y la de otras actividades económicas. Como ya se ha destacado, el propio medio en el cual se despliega la tarea, un barco en el mar, supone una enorme fuente de peligros en base a las condiciones meteorológicas, los movimientos de la nave, las prologadas estancias en alta mar... Además, el lugar en el cual se prestan servicios durante largos periodos de tiempo resulta ser también el mismo lugar de residencia y ocio, circunstancia que marca aún más esas grandes diferencias con el resto de sectores productivos atendiendo a las amplias jornadas de trabajo, las disfunciones horarias, las relaciones interpersonales y el aislamiento o separación del ambiente social habitual.

Por otra parte, la atención médica en las embarcaciones es más limitada, existiendo una mayor dificultad a la hora de recibir la asistencia y tratamiento adecuados en caso de accidentes o enfermedades. Además, los riesgos psicosociales se encuentran muy presentes en una embarcación, pues aun cuando lo más habitual es que se imponga el espíritu de camaradería, el buque pesquero (especialmente en viajes prolongados en el tiempo) puede ser un terreno propicio para el ejercicio de la violencia laboral entre trabajadores, o para padecer un fuerte aislamiento en una situación en la cual existe una forzosa gran proximidad entre las personas, a menudo de nacionalidades y culturas diferentes.

Aunque en 2016 se firmó el primer Acuerdo del sector en materia de Prevención de Riesgos Laborales, cuyo objetivo fundamental es la protección, formación, divulgación y promoción de la seguridad y salud de los trabajadores que desarrollan su actividad en el sector pesquero, la realidad es que las condiciones laborales de los marineros continúan siendo de las más penosas y la pesca se revela como una de las actividades profesionales más peligrosas del mundo en los estudios de siniestralidad laboral.

En definitiva, un cuadro del año 1864 nos muestra la cruda realidad de una época ya lejana en la cual las condiciones laborales y de salud de los trabajadores apenas importaban. La reglamentación del trabajo era prácticamente inexistente y sin ella desaparecía cualquier sistema de responsabilidad y obli-

gaciones para el patrón. Las condiciones de desarrollo de la actividad laboral en esa época fueron verdaderamente infrahumanas, con un trabajador indefenso y desorganizado en virtud de una legislación que le prohibió la agrupación profesional, le impidió luchar contra la injusticia social y no protegió sus derechos laborales y humanos.

Afortunadamente, tales tiempos han quedado atrás en los modernos sistemas jurídicos, que reconocen los derechos de los trabajadores y buscan la protección de su integridad física y su salud. Sin embargo, todavía a día de hoy sigue siendo palpable el peligro existente en un sector de vital importancia donde el riesgo de sufrir un accidente o de perder la vida puede materializarse en cualquier momento mientras se navega a cientos de millas de cualquier costa o lugar habitado.

JAVIER FERNÁNDEZ-COSTALES MUÑIZ
*Catedrático EU (integrado TU) de Derecho del Trabajo
y de la Seguridad Social
Universidad de León*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *¡Aún dicen que el pescado es caro!*

Autoría: Joaquín Sorolla y Bastida

Data: 1894

Técnica: óleo

Soporte: lienzo

Dimensiones: 151,5 cm (alto) x 204 cm (ancho)

Número de catálogo: P004649

Ubicación: sala 062A del Museo del Prado

Procedencia: adquirido al autor, 1895; Museo de Arte Moderno 1895-1971; Museo Español de Arte Contemporáneo, hasta 1971; Museo del Prado, 1971

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Distintas son las cuestiones que aborda esta obra, que se encuadra en el realismo social de fin de siglo, si la analizamos desde el punto de vista sociolaboral. El cuadro en sí mismo considerado representa una suerte de denuncia de la difícil existencia y precaria situación laboral de aquellos marineros y pescadores que diariamente arriesgan sus vidas en las faenas propias de su profesión ante la crítica de la población sobre los elevados precios que luego la captura alcanza en los mercados. En efecto, con suma maestría, Sorolla nos muestra la siempre dura y peligrosa vida de la gente del mar al retratar la escena de un joven muchacho que sufre un accidente a bordo de un barco pesquero.

Por un lado, ha de subrayarse la temática del trabajo de los menores de edad, una de las más destacadas injusticias sociales de la España de finales del siglo XIX, a la que se trató de poner cierto freno en 1873 mediante la promul-

gación de la Ley Benot (Gaceta de Madrid núm. 209, de 28 de julio de 1873). En el ámbito marítimo-pesquero, las investigaciones de Muñoz Abeledo (2013) señalan la costumbre documentada ya en la época de enrolar a grumetes para que ayudasen a la tripulación en sus tareas y, al tiempo, aprendiesen el oficio de marinero. Así, niños de entre 7 y 14 años desempeñaban a bordo tareas auxiliares o se embarcaban estacionalmente bajo la supervisión de algún familiar, sin que constasen registros o censos al respecto.

Desde el punto de vista actual, el artículo 6 del Estatuto de los Trabajadores (BOE núm. 255, de 24 de octubre de 2015), si bien admite la posibilidad de que los mayores de 16 y menores de 18 años puedan celebrar un contrato de trabajo, veta la misma cuando se trate del desarrollo de actividades insalubres, penosas, nocivas o peligrosas, tanto para su salud como para su formación profesional y humana. Entre estas tareas puede incluirse la pesca pues, como señala el artículo 1.e) del aún vigente Decreto de 26 de julio de 1957 sobre industrias y trabajos prohibidos a mujeres y menores por peligrosos o insalubres (BOE núm. 217, de 26 de agosto de 1957), queda prohibido a cualquier menor el desarrollo de «todos aquellos trabajos que resulten inadecuados para la salud de estos trabajadores por implicar excesivo esfuerzo físico o ser perjudiciales a sus circunstancias personales», siendo especialmente clarificadora a este respecto la *Guía para hacer frente al trabajo infantil en la pesca y la acuicultura* publicada por la Organización Internacional del Trabajo. Apoya la declaración de peligrosidad de la actividad pesquera el artículo 2 de la introducción del Acuerdo sectorial estatal del sector de la pesca en materia de prevención de riesgos laborales, registrado y publicado mediante Resolución de 22 de junio de 2016, de la Dirección General de Empleo (BOE núm. 158, de 1 de julio de 2016), donde se subraya que «[l]a pesca ha sido y es una actividad laboral de riesgo elevado, presentando una tasa de accidentalidad por encima de la de otros sectores considerados tradicionalmente de alto riesgo, como la construcción, minería, agricultura, etc. Jornadas de trabajo prolongadas, consideradas maratonianas al estar marcadas por las mareas; periodos de descanso escasos y no continuados; condiciones meteorológicas adversas, muchas veces incluso hostiles; alejamiento de la familia, etc., todo ello unido a maniobras a bordo que entrañan gran dificultad y peligrosidad, donde los accidentes de trabajo o incluso las muertes no son ajenos a los tripulantes de a bordo, convierten a la pesca en una actividad calificada como de «Alto Riesgo». En España, el sector de la pesca registra uno de los índices más elevados de siniestralidad laboral». Tanto es así que, atendiendo a las estadísticas del Ministerio de Empleo y Seguridad Social de 2016 en materia de accidentes de trabajo, «[e]l grupo con mayor cantidad de accidentes es el que forman los peones de

la (...) pesca», entre otras actividades, lo que, a su vez, ha dado lugar a la aprobación del Plan Nacional de Sensibilización en Seguridad y Salud en el Trabajo para el Sector Pesquero 2017-2013.

Tal es la peligrosidad del trabajo en el mar que la objetivización o actualización del riesgo como accidente de trabajo producido a bordo es otro de los aspectos tratados en el cuadro. No fue sino hasta 1900 cuando se aprobó la Ley de Accidentes de Trabajo (Gaceta de Madrid, núm. 31, de 31 de enero de 1900), también conocida como Ley Dato, que supuso un importante hito en materia de protección social en nuestro país. Ésta hacía responsable al empresario «de los accidentes ocurridos a sus operarios con motivo y en el ejercicio de la profesión o trabajo que realicen, a menos que el accidente sea debido a fuerza mayor extraña al trabajo en que se produzca el accidente», asociando la doctrina del riesgo profesional, no ya de la culpa, a un seguro de accidentes de trabajo, frente a las opciones de cobertura anteriores que no pasaban de la mera beneficencia pública o privada. De esta forma, contribuiría notablemente a la construcción del propio Derecho del Trabajo y de sus conceptos fundamentales.

Es de subrayar que la actual definición de accidente de trabajo, recogida en el artículo 156 del Real Decreto Legislativo 8/2015, de 30 de octubre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley General de la Seguridad Social (BOE núm. 261, de 31 de octubre de 2015), resulte idéntica en lo sustancial a la establecida por la Ley Dato (lesión corporal sufrida con ocasión o por consecuencia del trabajo ejecutado por cuenta ajena), sin perjuicio del desarrollo de la misma en la regulación vigente con el establecimiento del accidente de trabajo impropio como supuesto igualmente protegido.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El lienzo presenta una escena desgraciadamente típica del trabajo en el mar: el auxilio prestado por dos pescadores más mayores y experimentados a un joven marinero que, pese a la medalla que cuelga de su cuello (probablemente de la Virgen del Carmen, como patrona y protectora de la gente del mar), yace tendido en el interior de la bodega de un barco pesquero tras haber sufrido un accidente laboral durante la faena. Mientras el joven, desmayado y con el torso desnudo, se debate entre la vida y la muerte, sus compañeros se afanan con gesto serio y preocupado en la limpieza de la herida de su abdomen con compresas empapadas en agua y la contención de la hemorragia. El dramatismo de la escena, una adaptación de *La Pietà*, trasciende el lienzo, envolviendo e involucrando al espectador.

La bodega de la embarcación, apenas iluminada por un haz de luz que se cuele por la escotilla, se convierte en el escenario, casi asfixiante, de tan grave escena. Los aperos propios de la actividad pesquera transportados en aquélla (un candil para alumbrar la estancia, cuerdas, escaleras, peroles y un tonel en el que almacenar el agua dulce para el avituallamiento de la tripulación) así como los reflejos plateados del pescado apresado, aún con restos de sangre, durante la trágica jornada laboral se suman a la estampa de los tres pescadores, tan típica del costumbrismo naturalista característico de las escenas maríneas del autor.

Ha de señalarse el manifiesto desequilibrio espacial de la representación con la pretendida finalidad de imprimir a ésta el movimiento de las olas, transportando así al interior de una embarcación de tales características.

Sin embargo, en esta escena en la que todo recuerda al mar, se recurre a un espacio interior, constituyendo aquél el gran elemento invisible. Ese mar que embriaga la escena muestra su cara más hostil, peligrosa y destructora, subrayando la dimensión de su grandeza tras el enfrentamiento con el hombre, apenas un chiquillo en este caso. Y es que el mar no sólo llega a condicionar y modelar el carácter de la población que a sus orillas vive, sino incluso su destino pues en el mar se nace y, a veces, incluso se muere, como sugiere la obra comentada.

4. COMENTARIO GENERAL

Sólo el mero nombre del maestro valenciano nos hace evocar cuadros de luminosidad inigualable donde mujeres y niños se asoman al mar Mediterráneo para disfrutar de sus paisajes y sus playas, recreando ante nuestros ojos imágenes propias de la tierra que le vio nacer en 1863. Esas escenas cotidianas de la vida mediterránea, donde el mar constituye un incomparable telón de fondo y el blanco adquiere el papel de color protagonista, son para todos nosotros la inconfundible divisa de Sorolla, aquello que lo hace reconocible y, al tiempo, lo distingue claramente de otros pintores de su época. A este respecto pueden citarse obras como *Corriendo por la playa* (1908), *Paseo a orillas del mar* (1909) o *La hora del baño* (1909).

Sin embargo, el cuadro comentado, pintado por Sorolla en una primera etapa de su creación, cuando contaba con 31 años, y que le hizo merecedor de una medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, nada tiene que ver con ese inimitable estilo que marcará su obra. Se acerca más a cuadros realistas de temática social, en boga en la época, como

Otra Margarita (1892) y *Trata de blancas* (1894). Precisamente en el mismo año en que lo pintó, realizaría uno de sus viajes a París, viaje éste que supondría un trascendental punto de inflexión en su trayectoria artística y conllevaría una auténtica revolución tras la toma de contacto con las tendencias impresionistas en la capital francesa.

Hay que llamar también la atención sobre el homenaje que el título del cuadro rinde a la obra del literato Vicente Blasco Ibáñez, del que no sólo era paisano, sino también gran amigo: incluso como hermano llegó a calificar Sorolla a Blasco Ibáñez ante el propio rey Alfonso XIII al preguntarle éste, mientras era retratado, por el fundador del diario republicano *El Pueblo*. Se entiende que el pintor se inspiró en una escena narrada en la novela de Blasco Ibáñez titulada *Flor de mayo* (1895). En su pasaje final, un joven pescador, apenas un muchacho, llamado Pascualet fallece en las playas del barrio valenciano del Cabañal tras el hundimiento de la nave donde faenaba, la Flor de Mayo, después de sufrir el envite de las olas durante una tempestad. Tras ser escupido por el mar el cuerpo agonizante del joven marinero, la tía Picores, una pescadora anciana, se lamenta y amenaza a la torre del Miguelete de la catedral de Valencia pronunciando las palabras que sirven de inspiración a la obra: «¡Que viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la pescadería! ¡Aún les parecía caro el pescado? ¡A duro debía costar la libra...!» Cuadro y novela constituyen así un tándem perfecto al ofrecer distintas miradas sobre una misma realidad, a la vez que coinciden en la denuncia de las duras condiciones de vida del proletariado en la España finisecular, en especial de la gente de mar, que arriesga su vida y su integridad cada vez que sale a faenar, frente a la indiferencia e incompreensión del resto de la población. Ambas obras suponen de esta forma elementos necesarios para su mejor comprensión recíproca.

Como se pone de manifiesto en sus respectivas obras, tal era la pasión que ambos genios compartían por el mar Mediterráneo, que en él hallaron su fuente de inspiración el lienzo y la novela de estos creadores valencianos. Como señalara Blasco Ibáñez en el prólogo de una edición de *Flor de mayo* fechado en 1923, «[m]uchas veces, al vagar por la playa preparando mentalmente mi novela, encontré a un pintor joven —sólo tenía cinco años más que yo— que laboraba a pleno sol, reproduciendo mágicamente sobre sus lienzos el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo, la blancura transparente y sólida al mismo tiempo de las velas, la mole rubia y carnal de los grandes bueyes cortando la ola majestuosamente al tirar de las barcas. Este pintor y yo nos habíamos conocido de niños, perdiéndonos luego de vista. (...) Trabajamos juntos, él en sus lienzos, yo en mi novela, teniendo enfrente el

mismo modelo. Así se reanudó nuestra amistad, y fuimos hermanos, hasta que hace poco nos separó la muerte. Era Joaquín Sorolla».

5. APUNTE FINAL

Las muestras de la primera etapa de la obra de Sorolla, en que se inserta el lienzo comentado, pese a su gran calidad, quedarían sustancialmente eclipsadas por el estilo luminista por el que todo el mundo le reconocería y encumbraría años después: como diría su querido amigo Blasco Ibáñez en 1887, «[a]quello no es pintar, es robar a la naturaleza la luz y los colores».

Pero no sólo quedarían eclipsadas, sino que, en cierto sentido, el propio autor renegaría de ellas al constatar la evolución de su trayectoria artística y abominar de la pintura aprendida en las escuelas, reconociendo como único maestro al mar valenciano, admirado por su esplendor. Como él mismo llegó a comentar y se encuentra recogido en la monografía que Rodolfo Gil le dedicaría en 1913, «[a]hora es cuando mi mano obedece por completo mi retina y mi sentimiento, ¡veinte años después! Realmente la edad en que debe uno llamarse pintor: ¡después de cuarenta de trabajo!»

CARMEN SOLÍS PRIETO

*Ayudante de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Extremadura*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Después de una huelga*

Autor: José Uría y Uría

Fecha: 1895

La obra que se comenta se titula *Después de una huelga*, es obra del artista José Uría y Uría y está datada en torno a 1895. Se encuentra en el Museo Nacional del Prado (número de catálogo P005697), pero no está expuesta, pues se encuentra en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias en Oviedo. La técnica utilizada es óleo sobre lienzo y sus dimensiones son 250 cm. de alto y 380 cm. de ancho.

En cuanto al autor, José Uría y Uría (Oviedo 18/3/1861-Vigo 31/1/1937), estamos ante un pintor español que provenía de una familia aristocrática y que desarrolló su formación como pintor en Madrid, en Valladolid y en Oviedo, desplegando también una etapa de varios años en Roma. El autor llevó a cabo obras de distintos géneros pictóricos, como el historicista, el costumbrista, el retratista, el naturalista o el paisajista, pero la obra que ahora se comenta se encuadra dentro de los temas de trabajo industrial, dentro de los cuales también se sitúan *Bautismo de fuego* (1897) y *Cargadoras de carbón* (1899). *Después de una huelga* fue presentada para la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1895 y obtuvo una Medalla de Segunda Clase.

2- TEMAS SOCIOLABORALES

Tal como se ha dicho, *Después de una huelga* pertenece a las obras del autor que se pueden enmarcar en los denominados temas de trabajo industrial.

En concreto, en esta obra, cuyo centro de atención es la muerte de un trabajador que ha participado en una huelga, se aprecian temas sociolaborales, como los conflictos laborales y, en concreto, la huelga, el trabajo industrial, el centro de trabajo, el proceso productivo o las máquinas.

3- DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

En el lienzo se pueden reseñar al menos cuatro escenarios. En primer lugar, ocupa un lugar destacado el trabajador muerto como consecuencia de la huelga, que yace en el suelo, con su brazo derecho extendido y su pierna derecha flexionada, dando la impresión de que acaba de caerse; sin embargo el color de su piel, céreo, rápidamente nos da la idea de que ya no tiene vida. Junto a él una mujer, seguramente su esposa, que llora desconsolada su muerte, y que parece apoyarse en una niña de corta edad, con trenzas, que parece darle consuelo apoyando su brazo izquierdo sobre la espalda de su madre y su brazo derecho sobre su cabello, si bien mantiene la mirada en otra dirección, seguramente dirigida a otros dos personajes que aparecen en el lienzo, probablemente trabajadores que no participaron en la huelga, y que parecen ajenos totalmente a la tragedia que se representa. La niña, expuesta ahora con la muerte del padre a la precariedad familiar y económica y a la pérdida de su infancia, seguramente no comprende nada de lo que está sucediendo, esto es, no solo el conflicto laboral en sí mismo, sino la pasividad humana ante la muerte de una persona.

El segundo escenario es el ya anticipado de dos trabajadores uniformados. Como sabemos que este cuadro representa un episodio real, la huelga de la Compañía Ferroviaria del Norte, de Valladolid, podemos imaginar que estos dos personajes eran conductores ferroviarios, pues estos no secundaron la huelga de los talleres. Llama la atención cómo se mantienen despreocupados, observando algún detalle de su uniforme, ajenos completamente a la tragedia acaecida, impasibles. Resulta difícil pensar en una situación semejante, a pesar de ser trabajadores que tenían un puesto de trabajo diferente del fallecido y que no participaban en la huelga de los talleres, pero que sin duda demuestra una falta de empatía absoluta con dicho trabajador, con su familia y con el resto de trabajadores que por participar en un conflicto laboral en defensa de sus derechos se jugaron la vida.

El tercer escenario es lo que denominaríamos el centro de trabajo y el entorno, con las máquinas del proceso productivo y los instrumentos de trabajo y algunos de estos que quizá fueron utilizados por el trabajador fallecido

para defenderse de situaciones de peligro que claramente se dieron a la vista de lo acaecido. Un entorno lleno de claroscuros, con algunos cristales rotos, máquinas rotas e instrumentos de trabajo dispersos por el suelo; uno de estos instrumentos de trabajo, la maza que se sitúa al lado del trabajador fallecido, quizá fuera utilizada por el mismo para intentar defenderse. Seguramente hoy en día nos preguntaríamos también sobre el cumplimiento en este entorno de la normativa en materia de prevención de riesgos laborales o si una de las causas que llevaron a estos trabajadores del taller a llevar a cabo una huelga fue la falta de seguridad e higiene en el trabajo y la reclamación de medidas de prevención de riesgos laborales seguras y efectivas.

Por último, el cuarto escenario lo podemos situar a la izquierda de la obra, con la imagen que se observa tras la cristalera. Podría tratarse de un contingente policial o armado, a caballo, quizá la Guardia Civil, pues se observa que, dentro su uniformidad, portan lo que parece ser un tricornio. Se muestran cinco figuras a caballo, que seguramente serían más, que permanecen en actitud de vigilancia, tras los disturbios ocasionados como motivo de la huelga. De nuevo nos vuelve a llamar la atención que ninguno de estos personajes acude dentro de los talleres, donde se encuentra un trabajador fallecido.

4- COMENTARIO GENERAL

Como hemos apuntado, *Después de una huelga* está inspirado en un episodio proveniente de la realidad, la huelga de la Compañía Ferroviaria del Norte, de Valladolid, de gran trascendencia en esta ciudad, el cual seguramente José Uría y Uría no presenciaron personalmente, pero sí le pudo ser relatado por amigos que residían en dicha ciudad y con la que él tuvo una gran vinculación. Esta huelga fue convocada y secundada por los trabajadores del taller, y no por los conductores, tuvo una duración de trece días, su motivación fue entre otros aspectos la reducción de su salario y la Dirección de la Compañía Ferroviaria del Norte no accedió a sus pretensiones. En la época en la que se desarrolló este conflicto, se producen más huelgas con motivaciones diversas, pero siempre centradas en el empeoramiento de las condiciones de trabajo.

Lo que ahora se entiende y se conceptúa como «derecho» de huelga no ha sido siempre así históricamente. Se puede decir que, en una primera etapa, la huelga fue considerada delito, en una segunda etapa se pudo considerar como una situación meramente tolerada en determinadas circunstancias y, en una tercera etapa, se produce un reconocimiento por parte de los poderes pú-

blicos y se concibe como un derecho. Pues bien, el cuadro se pintó en una época en la que la huelga se conceptuaba y se tipificaba en España como delito; muestra de ello pueden ser los Códigos Penales de 1822, de 1848 y de 1870, no encontrando en España hasta principios del siglo xx una actitud tolerante de los poderes públicos frente a la misma. También en el entorno europeo se consideraba la huelga como un delito desde los inicios del siglo xix, lo cual se mantuvo hasta bien avanzado dicho siglo.

El cuadro comentado, que como se ha puesto de manifiesto pertenece a las obras del autor relacionadas con el trabajo en los entornos industriales, muestra el resultado de una huelga, en aquel momento considerada delito, en la cual, aquellos trabajadores que deciden secundarla para reclamar mejoras laborales obtienen como resultado la pérdida de la vida. Salvando las distancias históricas, temporales, geográficas y sociales, podemos comparar este resultado con el que se pone de manifiesto en la proyección cinematográfica *Hoffa: un pulso al poder* (Danny De Vito, 1992), en la cual el Sindicato Internacional de Transportistas de Estados Unidos convoca una huelga en la que fallecen multitud de trabajadores que la secundaron y cuya batalla encarnizada se refleja perfectamente y con crudeza en la cinta. Nos podemos preguntar cómo un conflicto laboral puede acabar en la pérdida de la vida de trabajadores, que únicamente reclamaban la mejora de condiciones de trabajo, lo cual nunca resulta justificado, ni aunque en el momento en que se pintó el cuadro la huelga fuera un delito.

Actualmente, el artículo 28.2 de la Constitución Española reconoce el derecho de huelga como un derecho fundamental, situándolo entre los que están sometidos a una especial protección, el cual tendría que haber sido regulado a través de una ley orgánica, lo cual no ha sucedido hasta el momento. La regulación constitucional se completa con una normativa preconstitucional, el Real Decreto-ley 17/1977, de 4 de marzo, de Relaciones de Trabajo, el cual fue declarado parcialmente en vigor por la muy relevante STC 11/1981, de 8 de abril, la cual lleva a cabo también una interpretación de dicho texto a la vista de la Constitución Española.

El actual marco jurídico, aunque no es el deseable, pues la huelga debería estar regulada a través de una ley orgánica y contener un lenguaje y unas situaciones más adaptadas a nuestra realidad jurídica y social, contempla la huelga como un derecho, a través del cual los trabajadores pueden con libertad secundarla o no, sin temer por su vida a la hora de defender sus derechos laborales o reclamar mejoras en sus condiciones de trabajo.

5- APUNTE FINAL

Como reflexión final se puede poner de manifiesto que la aparente «calma» con que se contempla el lienzo, con esas zonas de tenue luz y de penumbra, con el reposo de las máquinas inertes tras la batalla, con esos instrumentos de trabajo mudos y algunos de ellos destrozados, con ese lloro en silencio de esa mujer y madre que ha perdido a su esposo y el sustento de su casa, con esa actitud callada, atónita y afectuosa de esa niña que ha perdido a su padre y con ello su infancia, con esos conductores impasibles, con ese contingente armado que aguarda también impasible el fin de los disturbios y con ese cuerpo inerte que ya no puede dar batalla, se debe convertir en un revulsivo para nuestras conciencias, que nos haga reflexionar sobre todos estos aspectos, aparentemente «tranquilos» a nuestros ojos, pero que nos deben sobresaltar, pensando que un conflicto laboral no puede conducir a la muerte y a aceptar que sacrificar la vida es el precio que se debe pagar por reclamar un entorno y unas condiciones laborales mejores.

Debemos enfrentarnos al cuadro con una visión crítica, que nos sirva de estímulo para intentar mejorar las condiciones de trabajo y de vida de los trabajadores, y con los valores que se presumen, ahora sí, de un estado constitucional y democrático de Derecho.

SARA ALCÁZAR ORTIZ
Profesora Contratada Doctora
Universidad de Zaragoza



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Sala de un hospital* o *Visita a los enfermos*

Autor: José Alea Rodríguez

Fecha: 1895

No expuesto

Técnica: Lienzo al óleo – 110,0 x 145,0 cm

2. TEMAS SOCIOLABORALES

La salud, después de la vida, es el bien máspreciado que existe, y disfrutar de una buena salud, permite tener una calidad de vida aceptable.

La sanidad pública, como mecanismo de protección social de la salud, debe ser dispensada a todos los ciudadanos por el mero hecho de serlo, sin condicionamiento de ningún tipo, ni afiliativo ni de carencia de rentas. La asistencia sanitaria en España ha ido poco a poco desgajándose del sistema de Seguridad Social, y en la actualidad se encuentra «divorciada» de la Seguridad Social.

El derecho a la protección de la salud, ejercido a través de la prestación de asistencia sanitaria, tiene un reconocimiento de universalidad subjetiva (toda la población), siendo competencia y responsabilidad de los poderes públicos la organización y tutela de la salud pública. Su contenido son todas las atenciones y cuidados que son dispensados por el personal sanitario, tanto con finalidad preventiva (conservar la salud) como reparadora (restablecer la salud), para cubrir todas aquellas contingencias (enfermedades y accidentes) que repercuten sobre la salud física o psíquica de la persona.

La prestación de asistencia sanitaria es la que mejor expresa el principio de solidaridad, pues todos los sujetos, con indiferencia de su nivel de rentas u otras circunstancias personales, obtienen el conjunto de prestaciones que la conforman en función solamente de la necesidad de recuperar su salud.

El catálogo de prestaciones del Sistema Nacional de Salud tiene por objeto garantizar las condiciones básicas y comunes para una atención integral, continuada y en el nivel adecuado de atención. Se consideran prestaciones de atención sanitaria del mismo, los servicios o conjunto de servicios preventivos, diagnósticos, terapéuticos, rehabilitadores y de promoción y mantenimiento de la salud dirigidos a los ciudadanos.

El contenido de la prestación de asistencia sanitaria comprende: las prestaciones y medidas preventivas, la asistencia médica en sus modalidades de atención primaria y atención especializada (la cual incluye asistencia ambulatoria especializada en consultas y en hospital de día, y asistencia especializada en régimen de hospitalización), las prestaciones farmacéuticas, las prestaciones complementarias, y los servicios de información y documentación sanitaria.

Dentro de la prestación de asistencia sanitaria, distinguimos, pues, prestaciones médicas, prestaciones farmacéuticas y prestaciones complementarias. La prestación médica puede prestarse en el domicilio del enfermo, en régimen ambulatorio y en régimen de internado, como es el caso que analizamos.

El beneficiario del derecho a la asistencia sanitaria, tiene como obligación, seguir el tratamiento prescrito por el facultativo médico que le atiende; y en este sentido destacar que la recuperación de la salud alterada, muchas veces pasa por la hospitalización.

3. DETALLES DESTACOS DEL LIENZO

La visita de seres queridos a un enfermo en un hospital, se convierte en un «remedio sin receta» para su dolor, si bien la ausencia de la misma se convierte en su enfermedad. En el túnel de la vida, y sobre todo en su final, a veces se prefiere ver que de tu árbol, «tu juventud se cayó», pero no que en tu agonía, «la soledad te pudrió». El día ha nacido, y la luz viene entrando en todos los rincones del hospital, y el autor deja testigo de lo que en ese día pasó.

En el cuadro podemos apreciar varios personajes, con trajes que reflejan las vestimentas de la época, sayos holgados poco ceñidos de colores muy apagados, y con foulard o pañuelo sobre las cabezas.

El autor describe a una señora en sus últimos días, apoyada sobre su bastón, como punto intermedio entre un loco y un cuerdo, entrando en la sala de visitas hacia la zona de descanso, parece ser que no se le hace tarde, pero no le da alegría si otro día nace (seguramente presiente que el calor de la estufa se mete en cada rincón de esa habitación, pero ella ya que no lo siente). A la misma le robaron su mirada, corre el tiempo para todos los demás, pero para ella el tiempo se detiene.

Hay otra señora descansando, que siente la muerte tan cerca que desea que alguien la despierte para sentirse viva; duerme y en su sueño, o bien tiene una pesadilla o bien añora ese futuro que nunca le llegó. Seguramente su mente es un «ramo de imágenes» algo distorsionadas, como si fuera un verso, pero sin comas ni reglas, sin tiempos ni acentos.

Aparece una señora vestida de negro con mirada fría de tristeza (melancolía, nostalgia) o envidia ante la visita de familiares a su compañera. Tiene su «corazón tatuado de heridas», se encuentra atrapada en las cuatro paredes de la habitación, y añora quitar el frío de su soledad. Acompañada por otras enfermas, siente más que nunca la soledad, el miedo, la ansiedad, pero ya no sigue buscando causas perdidas por las que luchar.

Señora mayor, visitada seguramente por hija y nieta, recibiendo muestras de cariño, besos y abrazos, quizás como despedida. A ella no le asusta el porvenir, para que va a sufrir por algo incierto, lo que tenga que sonar, sonará. Queda reflejada que la familia actúa como la mejor medicina. La niña, llena de vitalidad, aparece de espaldas no de frente, dándole el espaldarazo a la enfermedad, y recibiendo todo el calor, de una mano desgastada, sobre su espalda.

Una enfermera presta servicios de camarera calentando una vasija de agua para preparar infusión, ajena a la enfermedad, libre como el viento. Con todo un mundo por andar, nada de lo que le ocurra a las enfermas le puede hacer cambiar. No busca una explicación de por qué está allí, lo hace desde el corazón y por vocación. Para ella las pequeñas cosas de todos los días, son las grandes cosas que tiene en la vida.

Respecto al habitáculo principal, en la sala de estar, independiente de la zona de camas, se pretende humanizar el hospital a golpe de mobiliario, el cual es muy básico, pero a la vez muy hogareño, y bastante cómodo. Consta de un conjunto de sofás variopintos, viejos pero elegantes, de mucho colorido, acompañados de cojines, seguramente donados por la aristocracia de la época; y de unas alfombras muy confortables. Hay una estufa de hierro fundido que da calor a la sala y sirve de cocina para calentar cosas. No hay espejos ni objetos de decoración, tan solo un lienzo que representa a un alquimista con copa y cuenco. Y una silla vacía, esperando la visita del ser querido.

Sin medios de entretenimiento, tan solo la lectura y el rezo aparecen como refugio. Presencia de libros, seguramente biblias, que sumerge al enfermo en los diferentes relatos de la misma; y posibilidad de rezar el Santo Rosario, como signo de devoción católica de la época.

Los grandes ventanales abiertos, aportan luz y claridad del exterior a la residencia, tratando de brindar más vida a ese lugar donde la muerte observa a sus habitantes.

4. COMENTARIO GENERAL

Quizás el autor tuvo el presentimiento de su destino, pues padeció una grave enfermedad por la que fallecería prematuramente en Alicante a los 25 años de edad, tan solo 5 años antes de pintar este óleo.

Teniendo en cuenta el contexto general del cuadro creo que nos muestra nuestro destino en la vida hasta la vejez, la cual, en la mayoría de las ocasiones se acompaña de «dependencia» (de una enfermera), de «decadencia» (la señora que se apoya sobre bastón), de «soledad» (la señora con los ojos cerrados), de «tristeza» (la señora de negro) y de «despedidas de aquellos que dejaras atrás, y que nos recordaran cuando ya no estemos» (señora que recibe la visita).

5. APUNTE FINAL

El hospital, como establecimiento de cuidados prolongados de ancianos y convalecientes, como sitio ingrato, suele ser un centro de dolor, y a veces ese dolor por cuestiones de salud, se mezcla con rabia, tristeza, incertidumbre, aburrimiento, miedo, desánimo. Y el familiar, visitante de los mismos, se convierte en testigo de los hechos.

Se desea una vida de calidad, sin llegar a ese momento en que necesitamos de un bastón para conseguir movilidad, de largos periodos de descanso para coger fuerzas, del apoyo constante de seres queridos para alegrar el corazón. La salud en la pintura, cuando los que precisan asistencia sanitaria reciben la visita de sus familiares y su calor, dejan de ser enfermos en un hospital para ser personas llenas de vitalidad.

Cuando el enfermo se encuentra en un espacio acogedor y recibe el estímulo de la visita de familiares o amigos, se olvida por un momento de su enfermedad al mejorar su estado anímico. No necesita que le aporte nada material, solo su presencia, la cual no es un tratamiento médico que combate la enfermedad, pero sí ayuda a la mejora del ánimo.

Y con la esperanza de que alguien venga a visitarme, ... dejen libre una silla.

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Profesor de Universidad



1. DATOS ARTÍSTICOS DE LA OBRA

Título: *Las doce en los altos hornos*

Autor: Manuel Villegas Brieva, Lérida 1871-Madrid 1923

Fecha: 1895

Número de catálogo P007812

Pintura de Caballete al aceite de 43 x 84 cm

Procede del Museo de Bellas Artes de Córdoba. Escuela de Maestras. Es propiedad del Museo del Prado encontrándose en depósito en la Universidad de Córdoba. Tema costumbrista que plasma el trabajo en los altos hornos. En la composición se observan dos escenas contrapuestas: en el lateral derecho aparece la representación del trabajo en los altos hornos, y en el izquierdo destaca el del descanso. Adquirido al autor con destino al Museo del Prado en 1895; pasó al Museo de Arte Moderno, hasta 1971; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

Manuel Villegas Brieva, fue discípulo de Francisco Pradilla y estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde llegó a ser profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Cultiva la figura, el retrato y el paisaje siendo premiado en 1892 con la segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, logrando menciones de honor en otras dos exposiciones la de 1895 y 1920.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El almuerzo espera en asiento de madera y mantel puesto sobre palé, él tarda demasiado hoy, no se le puede divisar entre los grises y carmines que emanan del ruido ensordecedor de la acería. Ella espera. De blanco, para que él la vislumbre entre el polvo, antes que a nadie, y alivie sus ojos del quemazón

de la mañana y su hambre con el pan y el vino reposados. Espera. Es la hora del descanso.

Corre el final del siglo XIX, y el trabajo en la acería es un lujo del que se siente orgullosa a la par que miedosa. Esa revolución industrial que ha llegado a su casa, a su pueblo, a su tierra, sacándolos de la mísera incertidumbre de la huerta yerma, ha ocasionado en ella otro temor diferente, el miedo de la espera diaria, el miedo de que él no aparezca, indemne y musculado del esfuerzo.

Es la hora del bocadillo, de recargar energía para seguir trabajando. Ella duda. ¿Por qué hoy tarda tanto? Quizás se esté poniendo su camisa, no le ve acercarse en ese empeño, o quizás, un accidente, un esfuerzo, una caída, alguna ceniza ardiente en su cuerpo, le impida llegar a la hora; mira para la lámpara en la que se apoya y reza, ésta se tambalea por una controlada explosión de gas, y los cercos de acero que la sujetan parecen desprenderse un poco más sobre su cabeza y vestido blanco, pero no se mueve, espera. Llegará, la campana del descanso ha sonado.

Relaja su cabeza y piensa que la vuelta por el camino con las viandas encima de su cabeza, no espera, la noche cae muy deprisa detrás de las chimeneas humeantes y los gases de los hornos, que calientan la tarde, hasta su casa. Marchará contenta si él llega y se come tranquilo su comida, y la mira agradecido, en el descanso de esa jornada larga que nunca termina, que llena su día, para llenar nuevamente la olla que ella apoyará mañana, otra vez, a la espera, en asiento de madera al lado de la farola.

Reposa su cabeza y recuerda cuando la ferrería de su pueblo cerró, (En 1836 se había vaciado al Gremio de sus competencias y a los artesanos de la obligación de ser sus miembros) y él el aprendiz eterno del maestro, se alegró de encontrar un puesto en la nueva acería, que se había creado, allí cerca, al albor del proteccionismo arancelario que promovieron los gobiernos liberales de la época. El movimiento y el incremento de la gente intenso. El siglo XX se abre con un gran aumento de la población y la intensificación del maquinismo. No obstante entre tanta gente venida de todos lados, ella le distingue perfectamente, y mientras aparece trata de espantar el fantasma del accidente. El miedo es así, no puede evitarlo, como tampoco puede evitar el ruido ensordecedor del entorno. Nada le alivia la espera de hoy. Quizás lo haría conocer el futuro, y que en un tiempo no muy lejano, allá por el 30 de enero de 1900 se aprobaría uno de los grandes éxitos de la legislación social española, una ley que otorgaría cobertura al mayor peligro afrontado por los trabajadores, la pérdida de la vida o de la integridad física. Tampoco podía saber que ese tiempo de descanso que ella anhelaba cada día, había sido un logro de la lucha de gente como ella, en las fábricas, en las minas y en los comercios, por toda Europa indus-

trial, parar conseguir que el tiempo de trabajo se impusiera de alguna manera, aun en contra de la oposición visible de la burguesía que utilizaba argumentos como el que escribió José Ubeda y Corral en 1905, considerando al descanso dominical como la causa más grave de los siniestros laborales.

Como anhelaba ese descanso, el diario, el semanal, tanto como verle surgir del polvo cada día, exhausto. Tampoco, podía saber que el 11 de marzo de 1902 una Real Orden dispuso que el trabajo de los obreros de la Hacienda Pública debería equivaler a ocho horas, o que para los mineros, una Ley de 27 de diciembre de 1910, establecería un máximo de nueve horas al día, como regla general, o que en 1919 una Real Orden limitó a siete horas el trabajo subterráneo en minas, tampoco, que para los trabajadores de la industria textil la jornada iba a ser de sesenta horas semanales, salvo domingos y fiestas de precepto, todo el año.

El descanso más esperado por ella, no obstante, era el del final de la jornada. Aunque sin conocer aún en 1895, que podría llegar a ser de doce horas, (Ley de 4 de julio de 1918). Eso se le antojaba un sueño, doce horas entre jornada y jornada, y además la hora del bocadillo;¡. Y sin sospechar que un R. D. de 16 de octubre de 1918 impidió que se impusiera la realización de más de dos horas extraordinarias sin autorización, con una jornada máxima de ocho horas en cualquier tipo de trabajo (R. D. 3/4/1919).

El descanso del domingo, ni lo soñaba. Antes de que llegara la fábrica el descanso dominical era sagrado, lo había conocido siempre en su pueblo, la Iglesia se llenaba y era día de fiesta (Orden de Carlomagno del 789) pero la fábrica había cambiado todo, y eso que había oído qué en algunos lugares se hablaba de prohibir las ferias y mercados los domingos, (salvo que los autorizase el Gobierno R. O de 12 de mayo de 1906), quizás fueran habladurías, ¡¡ ella que sabía;¡ tan solo era una mujer;¡¡. Descansar el domingo, era un sueño, podrían ir juntos a la Iglesia, y pasear... de pronto, una nueva explosión de gas la alertó e hizo que su cabeza dejara de reposar en la farola y en los sueños. No llegaba. Seguiría esperando. Cerró los ojos.

Algún día, no muy lejano, su sueño se cumpliría, (La Ley de 3 de marzo de 1904, prohibió el trabajo material por cuenta ajena en domingo y también el efectuado por cuenta propia con publicidad en domingo).

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

El lienzo nos enfrenta con cruda realidad a la fuerza del trabajo en una Acería del Norte de nuestro país. Los torsos desnudos de los obreros, evocan

el esfuerzo, y en primer plano resalta la prisa de uno de ellos por cubrir el sudor y el polvo con su camisa para alcanzar el leve descanso que ha sido anunciado, en campana más estruendosa que el ruido ensordecedor que lo inunda todo.

Esta escena que ocupa la parte derecha del cuadro, se contrapone a la aparente plácida espera de una mujer vestida de blanco que contrasta y resalta con los colores grises rojizos y plomos que inundan la escena, evoca la espera y el descanso. Aparentemente plácido de ella, con manos entrecruzadas en el regazo, pero que inflige cierto desasosiego, quizás buscado por el Autor, quizás, evocando la calma del campo y la merienda en prado verde sobre árbol reposado.

4. COMENTARIO GENERAL

Las doce en los Altos Hornos es un lienzo de reducidas dimensiones 43 x 84 cm y sin embargo su autor ha conseguido trasladar, en su composición de figuras masculinas activas de fuerte trazado, y una femenina en calma, toda la fuerza de dos actores y dos factores sociales de la época contrarios entre sí. El trabajo en un acería y el descanso, de blanca compostura, ordenado y limpio que evoca la muchacha vestida de domingo sentada a la espera, tan del gusto del «Realismo Social» de la época.

Quizás el gusto decorativo del autor, unido a su formación en el dibujo y el retrato sean el secreto de esta obra que conjuga armónicamente todas las técnicas, y nos ilustra la razón por la que Manuel Villegas Brieva ganó la primera medalla en la Exposición de Artes decorativas de 1913.

5. APUNTE FINAL

Él llegó, pero el descanso atormentado por el ruido y por el miedo solo llegará a placentero tras mucha espera.

CARMEN PRIETO FERNÁNDEZ
*Magistrada de la Sala de lo Social
Tribunal Superior de Justicia de Madrid*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título del lienzo: *Una esclava en venta*

Autoría: José Jiménez Aranda

Data: Hacia 1897

Ubicación: Museo del Prado. No se encuentra expuesto

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 100 x 82 cm

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El análisis de la esclavitud y el aprovechamiento de su fuerza laboral ha sido un tema clásico en derecho del trabajo. De forma muy destacada al menos en tres momentos históricos. En la configuración de la «*locatio conductio operarum*» romana cómo fórmula compromisoria entre la sujeción dominical y la actividad prestacional libre (Gómez-Iglesias Casal, A.: *La influencia del Derecho Romano en las modernas relaciones de trabajo*, Civitas, Col.: Cuadernos, Madrid, 1995); en la conformación del contrato de trabajo en el advenimiento de la Revolución Industrial, objetivando la relación productiva y desgajándola de los atributivos de sujeción personal que persistían del Antiguo Régimen, y en la internacionalización del derecho del trabajo mediante la elaboración de normativa relacionada con los Derechos Humanos del Trabajo por la «Vieja Dama» tras el apocalipsis que supuso la Gran Guerra para la clase trabajadora, que ahora conoce una versión postmoderna para los menores de edad.

En nuestro ordenamiento jurídico la esclavitud ha sido un régimen legal hasta hace ciento cuarenta años. Fueron la Ley de 22 de marzo de 1873 de abolición de la esclavitud en Puerto Rico, y la Ley de 13 de febrero de 1880, de abolición en Cuba, las que derogaron definitivamente la vigencia de otras normas permisivas de la institución. Sobre el particular véase el magnífico

estudio de Martínez Girón, J.: *Los pleitos de Derecho Privado sobre esclavitud ultramarina en la jurisprudencia del Tribunal Supremo (1857-1891)*, Civitas, Col: Cuadernos, Madrid, 2002, especialmente el análisis de las resoluciones jurisdiccionales intimadas ante las Audiencias Provinciales en América. Repárese, como aprecia el autor, que dicha normas se dictaron el tiempo de la promulgación del Código Civil, en cuyo artículo 1583 se proscribe el arrendamiento de servicios «in aeternum», es decir, sin tiempo cierto considerándose nulo dicho pacto, por más que a él se hubiese llegado con consentimiento legítimamente expresado por ambas partes, y sin vicios invalidantes del mismo.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

En el letrero que porta la esclava se lee en griego: «Rosa de 18 años en venta por 800 monedas». Es una mujer joven, blanca, desnuda, con el pelo negro cuidado, sin marcas en las manos, la cara o el cuerpo, con la mirada baja y la cabeza humillada, probablemente intentando ocultar su desnudez y su circunstancia. No porta anillos, collares o pendientes, ninguna alhaja que denote su procedencia o su estatus social previo. Se encuentra sentada en un suelo de cantería, sobre una sencilla alfombra de vivos colores, raída por el uso y por el tiempo, que probablemente se lleva empleando para estos menesteres muchos años. No se aprecia con claridad su rostro, no quiere mostrarlo, seguramente para ocultarlo de las miradas lúbricas de la concurrencia, pero también para no denotar el orgullo del pasado mejor que sin duda tuvo. No hay mayor sumisión que renegar de tu propio yo, de quien fuiste y ya no eres.

Su piel nacarada, la sensualidad que denota la postura en la que se sienta sobre sus piernas, con el cuerpo pudorosamente recogido hacia abajo, la representan como un voluptuoso objeto del imaginario erótico de la época, en un ambiente orientalista, pagano y sugerentemente pecaminoso, prohibido pero consentido.

Detrás de ellas sólo se aprecian los pies musculosos de tres hombres, calzando con alpargatas de cuero abrochadas de manera africanista. Estén tratando el precio de la joven, y quizá también charlando sobre las circunstancias que la han llevado a esta situación, o ambas cosas. No puede saberse, no se ven sus caras o sus manos, ni sus armas o alforjas, sólo se aprecian sus pies.

El retrato es cenital, en picado, no frontal. Se aprecia de arriba hacia abajo, en una diagonal no frecuentada en la pintura expresionista, probablemente para subrayar la posición de débito desde la que es mirada por otros hombres del círculo en el que se encuentra. El centro del cuadro es la azabache cabelle-

ra de la joven, y rodeándola se encuentran los pies de los compradores y vendedores de almas (arriba) y la alfombra sobre la que se encuentra sensualmente sentada (abajo). Se encuentra, en definitiva, en el centro de un juego lujurioso adquiriendo un protagonismo no deseado.

José Jiménez Aranda (Sevilla, 7 de febrero de 1837; Sevilla, 6 de mayo de 1903) era hermano de los también pintores Luis y Manuel. Se radicó en Madrid en la década de los 70 y en la de los ochenta en Italia, viajando a París. En 1890 regresó a Madrid, en donde perdió a su mujer y a su hija en una epidemia de cólera en 1892, regresando a su Sevilla natal donde pasó el resto de su vida dedicándose a diversos proyectos gráficos, singularmente una edición ilustrada de *El Quijote del centenario*, con más se seiscientos dibujos, editada póstumamente entre 1905 y 1909.

4. COMENTARIO GENERAL

Lo que hace insoportable el trabajo del esclavo desde la perspectiva clásica no es tanto el ejercicio de actividad productiva, que era realizada en el mundo romano y griego también por hombres libres, sino el sometimiento al otro, la obligatoriedad de ejercer una actividad bajo mando de otro, bajo la obediencia a otro, domeñado por otro, para el disfrute y aprovechamiento de otro (Sun Limet, Y.: *Sobre el sentido de la vida en general y del trabajo en particular*, Errata Naturae, Madrid, 2016, p. 34).

Porque lo que caracteriza al esclavo, antes que su propia consideración como semoviente sometido al Derecho de Cosas, es la ausencia de proyecto personal que tal condición revela. Es la incapacidad de organizar un yo lo que le caracterice, conforme y patrocine entidad, la imposibilidad de trascender desde uno mismo, de superar la condición vital de sometimiento. Uno es esclavo, básicamente, porque no tiene un «yo» trascendente, porque carece de una entidad que le supere y, a la vez y sin ser contradictorio, le de identidad (Marias, J.: *La Justicia social y otras justicias*, Austral, Madrid, 1979, p. 92).

Estos dos son los parámetros desde los que debe apreciarse la esclavitud en el siglo XXI, proscritas ya las formas de sujeción personal más oprobiosas. La esclavitud moderna es el ejercicio de una actividad laboral remunerada que no permite satisfacer las propias necesidades y las de la familia del trabajador. La de los trabajadores pobres, la de los trabajadores explotados por sí mismos, que entienden y asumen que su condición se debe a una elección propia (Bauman, Zygmunt: «La ética del trabajo y los nuevos pobres», *Revista de Occidente*, núm. 225, feb. 2000, p. 128), cuando, en realidad, no han tenido posibi-

lidad de elegir. Son los nuevos «parias» que engrosan las filas del desencanto que mantiene una tasa de desempleo lo suficientemente indecente como para infundir miedo y desconfianza en las propias posibilidades.

Es el «neoliberalismo», como una forma de mutación del capitalismo, el que convierte al trabajador en un esclavo moderno mediante una fórmula tan pedestre como eficaz: convertir al trabajador en empresario de sí mismo (Byung-Chul, Han: *Psicopolítica*, Herder, (Trad.: Alfredo Bergés), 4.^a reimp., Barcelona, 2015) asumiendo los costes y los riesgos de la organización de la actividad productiva que tradicionalmente correspondía el empresario, diluyendo con ello la distinción entre burgueses y operarios, y restando eficacia a las fórmulas que tradicionalmente se han empleado para la superación del antagonismo laboral, entre ellos, y principalmente, el convenio colectivo de condiciones de trabajo. Circunstancia que, a su vez, plantea un problema político de primer orden, pues sin antagonistas en el mercado productivo no se puede organizar la dialéctica política que ha gobernado el escenario europeo en los últimos setenta años, abocándose el sistema a «importar» nuevos contingentes (de inmigrantes, en este caso) para el mantenimiento del sistema político/laboral (Zizek, Slavoj: *La nueva lucha de clases. Los refugiados y el terror*, Anagrama, Barcelona, 2016).

5. APUNTE FINAL

La esclava libre es una película de la última etapa del prolífico y versátil gran director Raoul Walsh de 1957, interpretada por el Don Juan del Sur, don Clark Gable, y por la exóticamente guapa Yvonne de Carlo, con un Sidney Poitier que conocerá mejores cintas.

La trama es sencilla, rememorando a *Lo que en viento se llevó* (1939), que más que una película de director (Victor Fleming, George Cukor, y Sam Wood) lo fue de productor, David O'Selznick. Amantha Starr es una joven y guapa sureña que vive con su padre, Aaron Starr, un hombre bondadoso y de trato benigno con los esclavos. Al fallecer el terrateniente la inexperta heroína hereda una plantación endeudada con un prestamista (Sr. Colloway) sin demasiados escrúpulos. Pero se le impide adquirir las propiedades pues es acusada de ser la hija de una sirvienta negra de su padre. La joven es, por tanto, desposeída de su legado y convertida en esclava. Trasladada a Nueva Orleans para ser vendida es adquirida por el señor Hamish Bond, caballero del Sur de pasado no recomendable, que se enamora de ella, surgiendo así la trama que sustenta el melodrama.

Las peripecias de nuestra Rosa son similares a la de la protagonista de la película. Siempre vivieron ambas con el convencimiento de pertenecer a un status superior, al de los blancos, de estar al paio de los problemas de la vida. Las tramas son similares, bien pudiendo el lienzo bien constituir un fotograma de la película.

En un momento del film se dice: «Libertad es una palabra blanca». Seguramente no es una «palabra», pero probablemente sí sea un «concepto». Para Amantha Starr el amor redime su nueva condición, hace superar los prejuicios sociales, sirve para combatir el racismo y le permite readquirir otra vez su status de personal libre, volviendo, por tanto, a ser blanca otra vez, es decir, libre. Para nuestra Rosa, que es indudablemente blanca, quizá fue el amor lo que la convirtió en negra. O quizá va destinada al mercado del amor que convierte a las mujeres blancas en negras, es decir, en esclavas.

Porque no se trata, nunca ha sido así, de colores, sino de conceptos. Ser libre o esclavo no tiene nada que ver con el color de la piel, sino con las condiciones laborales en las que se desarrolla el trabajo productivo.

ÁNGEL ARIAS DOMÍNGUEZ.
Catedrático de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Extremadura



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Galeotes*

Autoría: Álvarez Dumont, César

Fecha: Hacia 1897

Ubicación: Lugo-Museo Provincial de Lugo (Depósito)

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 141 x 226 cm

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La obra titulada *Galeotes* muestra en un primer término a dos personas, de mediana y avanzada edad, encadenados con grilletes y condenados a remar ubicados en un escenario sumamente tenebroso y oscuro, sólo interrumpido por la luminosidad que afecta al personaje más anciano que, a pesar de su práctica desnudez en cuanto que cubierto por unos pocos harapos, conserva entre sus manos lo que parece un rosario. Junto a él se encuentra otra persona, de mediana edad compartiendo bancada con el personaje de mayor edad, asido a un remo y que gira la cabeza hacia su derecha, permitiendo que el espectador dirija su atención al fondo de la obra donde se encuentra un tercer personaje cabizbajo, eventualmente más joven que los anteriores, agazapado y con la testa cubierta sin que sea posible verle el rostro. Al igual que el compañero de mediana edad en el primer plano, también se encuentra aferrado a otro remo. Los tres se encuentran a bordo de un navío, ya no sólo porque la obra pictórica contiene dos pequeños ventanales a través de los cuales se divisa el horizonte marítimo, sino también porque –lógicamente– a juzgar por el título de la propia obra, se trata de un galeón. Esta tipología de buques eran embarcaciones que combinaban la propulsión a vela y a remo y que, si bien, en origen tuvo fines primordialmente militares, con el tiempo fueron progresivamente em-

pleados para usos comerciales. Por su parte, dada la escasez de mano de obra para atender al método de propulsión de esta tipología de naves, durante no poco tiempo estos buques fueron utilizados como una suerte de cárcel flotante donde la mayor parte de los considerados –con carácter genérico– como galeotes eran presidiarios condenados a la pena de galeras, que consistía en la conmutación de determinadas penas por distintos delitos para convertirse en remeros a bordo, lo que en esencia se asemejaba –en gran medida– a la pena de muerte, dadas las condiciones infrahumanas en las que cumplían los castigos. Si bien ello es así, además de los condenados a la pena de galeras, era posible encontrar en los galeones remeros-esclavos, en cuanto que tomados en cautiverio tras algunas contiendas bélicas en el mediterráneo de la época o comprados a tal efecto, así como, aunque en mucha menor medida, los denominados buenaboyas, esto es, remeros «teóricamente» voluntarios y que prestaban servicios en régimen de libertad.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

De acuerdo con lo apenas expuesto, y desde la perspectiva jurídico-laboral, esta obra pictórica permite abordar principal y fundamentalmente al análisis de la regulación del trabajo forzoso, alejándose –en consecuencia– de la existencia de una relación laboral especial de penados en instituciones penitenciarias por cuanto que no existía propósito alguno de reinserción tras la condena. Asimismo, y desde una perspectiva amplia, pues aunque no parezca ser el caso de ninguno de los tres personajes de la composición pictórica, podría pensarse en la posibilidad de que en algún caso se tratara de remeros «voluntarios», lo que nos reenviaría al análisis de la noción de gente de mar y a la regulación del trabajo marítimo en su más amplia acepción.

3.1 Trabajo forzoso

Por lo que respecta al trabajo en galeras, la primera cuestión sobre la que debemos reparar es que de acuerdo con la definición contenida en el art. 1.1 ET, por trabajador entendemos a todo aquel que desempeña su prestación de servicios, entre otros caracteres, en régimen de libertad y de voluntariedad, lo que lógicamente excluye total y absolutamente el trabajo prestado en esclavitud y también el de carácter forzoso. Esta circunstancia, en

conjunción con diversos Tratados internacionales, como la Declaración Universal de los Derechos humanos de 1948 (art. 4); la Convención Europea de Derechos Humanos de 1950 (art. 4) o también la Carta de Derechos Fundamentales de la Unión Europea (art. 5), que determinan que nadie podrá estar sometido a esclavitud o servidumbre y que nadie podrá ser constreñido a realizar un trabajo forzado u obligatorio, viene a significar la existencia de una prohibición expresa del trabajo forzoso en cualquiera de sus manifestaciones en cuanto que atentado a la dignidad y a los derechos humanos, pero también en cuanto que conculcación de los derechos sociales básicos, como el derecho a unas condiciones de trabajo adecuadas, salud e higiene en el trabajo, etc. Con carácter particular, el término trabajo forzado se define, de manera temprana, en el Convenio núm. 29 de la OIT de 1930 como «todo trabajo o servicio exigido/impuesto a una persona bajo la amenaza de una pena y para el cual dicha persona no se ha ofrecido voluntariamente». Esta noción integra tres elementos diferenciados: la prestación de un trabajo o servicio para un tercero, la amenaza de una pena y la falta de voluntariedad. Ahora bien, por lo que atiene al segundo de los elementos referidos, éste no ha de entenderse como una asimilación con respecto a una sanción penal, sino en términos generales como la ausencia de consentimiento libremente otorgado. Asimismo, la falta de voluntariedad o la coerción en la asunción del trabajo no sólo concurre porque la prestación de servicios se realice contra la voluntad de las personas obligadas a ejercerlo, sino también porque a pesar de haber prestado su consentimiento, luego no puede dejarlo con un razonable plazo de preaviso sin un previo pago u otro tipo de compensación. Por su parte, de acuerdo con el art. 2 de este mismo Convenio, el trabajo forzoso u obligatorio no comprende una serie de obligaciones de carácter cívico, pero tampoco –en lo que al caso de lo que a los galeotes o a la «chusma» afecta desde la perspectiva actual– cualquier trabajo o servicio que se exija a un individuo en virtud de una condena pronunciada por sentencia judicial, a condición de que este trabajo o servicio se realice bajo la vigilancia y control de las autoridades públicas y que dicho individuo no sea cedido o puesto a disposición de particulares, compañías o personas jurídicas de carácter privado. Por su parte, se ha de tomar en consideración que de acuerdo con el Convenio núm. 105, de 1957 de la OIT, sobre la abolición del trabajo forzoso, los Estados parte del mismo se obligan a suprimir y a no hacer uso de ninguna forma de trabajo forzoso u obligatorio por distintas causas, de entre las que también destaca a nuestros efectos, el hecho de no poder imponer este mecanismo como método de movilización y utilización de la mano de obra con fines de fomento económico, etc.

3.2 **La relación laboral especial de penados en instituciones penitenciarias**

De acuerdo con lo dispuesto en el art. 25.2 CE, las penas privativas de libertad y las medidas de seguridad estarán orientadas hacia la reeducación y la reinserción social y no podrán consistir en trabajos forzados. De este modo, el condenado tiene derecho, entre otros, a un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la seguridad social. Obviamente, tal y como se contempla esta relación laboral especial en el RD 782/2001, ésta tiene por objeto final la preparación para la futura reinserción del interno cuando acceda a la libertad, lo que no permite su asimilación con la situación en la que vivían los galeotes a bordo.

3.3 **Gente de mar**

Por su parte, tal y como se ha destacado con anterioridad, en los galeones, sobre todo en un comienzo era posible encontrar personal que ejecutaba servicios en régimen de libertad, si bien su número fue descendiendo ante la mayor presencia de condenados a galeras y esclavos a bordo procedentes de la captura en combate o por medio de compra. En este contexto, sería posible asimilar a esta tipología de trabajadores como «gente de mar» definida, de acuerdo con el Convenio refundido de trabajo marítimo, 2006, de la OIT, como aquellos que se encuentren empleados o contratados o que trabaje en cualquier puesto a bordo de un buque al que se aplique el Convenio, esto es, a aquellas embarcaciones dedicadas actividades comerciales y excluyendo, por tanto y entre otras, a las dedicadas a fines militares. En este contexto, se ha de señalar que este Convenio viene a actualizar la mayor parte de los Convenios y recomendaciones que sobre gente de mar había dictado dicha organización internacional desde comienzos del siglo xx regulando, entre otras cuestiones relativas a las condiciones de empleo a bordo la necesidad de garantizar un alojamiento digno, alimentación o la protección de la seguridad y salud laborales; aspectos todos ellos visiblemente ausentes en la obra pictórica que ahora se comenta. Digno de mención, a estos mismos efectos, son las recientemente adoptadas enmiendas del año 2018 al Convenio del año 2006, en el sentido de incorporar expresamente la imposibilidad de extinguir el contrato de trabajo por cautiverio de la gente de mar a causa de piratería y/o robo a mano armada y la obligación de continuar pagando los salarios mientras dure la situación de secuestro o cautiverio.

4. COMENTARIO GENERAL

Del conjunto de esta obra pictórica, es posible destacar, en primer lugar, la caracterización absolutamente sombría del lugar en el que los tres personajes se sitúan, no en vano el autor contextualiza la vida insalubre y malsana en la que la chusma desempeñaba su actividad a bordo empleando, como elementos expresivos, unas pinceladas donde predominan el marrón y el negro y donde, en consecuencia, el uso de colores vivos está prácticamente ausente. En esta misma línea, llama la atención el uso de recursos compositivos alejados de la raíz romántica, no en vano la manera en la que se muestra el interior y las paredes del galeón se fundamenta en el uso de trazos gruesos y abstractos, propio quizá de las vanguardias que están en ciernes en la época en la que se realiza el cuadro. Pero quizá los elementos que fundamentalmente destacan de esta obra tienen que ver con dos de los objetos que el pintor muestra, pero que el observador no detecta de manera inmediata. Me refiero, en este sentido, al rosario que porta el galeote de mayor edad y sobre el que se centra la composición, así como la hogaza de pan situada entre los dos hombres del primer plano y, en particular, junto al anciano.

Ambos elementos son característicos del cristianismo y, en consecuencia, podría interpretarse esta obra pictórica como una forma de ilustrar la posible conversión del hombre de mayor edad al cristianismo, lo que era relativamente usual por los eventuales «privilegios» que de ello se derivaban o también como mecanismo que permitía, en el caso de que fueran esclavos, de lograr la libertad mediante canje. En otro sentido, pero con el mismo alcance en significación e importancia de los elementos mencionados, podría entenderse que esa simbología trae causa en el papel que la religión podía jugar a bordo, sobre todo en las circunstancias de penosidad e insalubridad en la que desempeñaban su labor los condenados a galeras o los esclavos. En efecto, a las inclemencias propias de la vida en el mar, podría añadirse la necesidad de las personas que se encontraban en dichas circunstancias de encomendarse a la fe en términos generales o como procedimiento, en especial para los galeotes estrictamente hablando, de purgar los pecados que hubieran podido cometer y a cuya comisión debían la infeliz consecuencia de encontrarse en galeras. Finalmente, también cabría interpretar el uso de esas referencias religiosas para dar a entender que el personaje más anciano sobre el que se proyecta la luz en el cuadro fuese, en realidad, un cautivo en manos de los corsarios de Berbería, esto es, de que fuese un cristiano prisionero en tierras musulmanas y condenado a galeras.

5. APUNTE FINAL

Los Galeotes fueron objeto de atención por el propio Cervantes en el Capítulo XXII de la primera parte del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, en cuanto que él mismo prisionero en Argel, en lo que ha sido considerado como el episodio más extraño de las aventuras del caballero Manchego y calificado tanto de una de las mayores quijotadas de Don Quijote o, incluso, como una genuina antiquijotada y genial cervantada. Sea como fuere, lo cierto es que la imagen de los galeotes es sólo una de las manifestaciones históricas de lo que el trabajo forzoso o incluso la esclavitud en sus peores formas nos ha ofrecido hasta la fecha, si bien –desgraciadamente– sigue vigente bajo otras formulaciones, no en vano la explotación de personas a lo largo y ancho del mundo es una realidad no erradicada en nuestros días y que se produce en muchos sectores productivos muy distintos entre sí, incluido el sector marítimo. Por ello, esta obra no sólo debería hacernos pensar en la situación en la que malvivían las personas condenadas a galeras, sino sobre todo y ante todo recordarnos lo que la explotación de mano de obra puede dar de así o incluso, en clave actual, las circunstancias penosas en las que –particularmente– algunas gentes de mar o también los pescadores desempeñan su actividad.

OLGA FOTINOPOULOU BASURKO

*Prof. T. U. de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea*



1. DATOS ARTÍSTICOS O FICHA TÉCNICA CON BREVE NOTA BIOGRÁFICA

Título: *La lección de memoria*

Autor: Pinazo Camarlench, Ignacio

Número de catálogo: P004576

Fecha: 1898

Técnica:

Óleo

Soporte: Lienzo

Dimensión: Alto: 107 cm.; Ancho: 107 cm.

Procedencia: Adquirido al autor, 1899; Museo de Arte Moderno, 1899-1968; Museo Español de Arte Contemporáneo, 1968-1971.

1.1. Ignacio Pinazo Camarlench, nació en Valencia, calle Morvedre, al otro lado del río Turia, el 11 de enero de 1849 y murió en su casa de Godella, el 18 de octubre de 1916, a siete kms de Valencia, donde se halla su Casa Museo y donde figura el antecedente de este cuadro, «Primera lección de memoria. Óleo sobre lienzo. 75 x 98 cm». Fue un pintor de estilo impresionista. Segundo de los cinco hijos de una humilde familia dedicada al pequeño comercio. Su Madre murió en 1856 en la pandemia de cólera, especialmente terrible en Valencia (seis epidemias entre 1834 y 1890), procedente del Ganges. Su Padre moriría diez años después por la misma causa.

1.2. Ignacio Pinazo Camarlench, nacido en un hogar humilde, trabajó en diversos oficios en apoyo de la economía familiar. Entre los diversos empleos que tuvo están el de panadero, aprendiz de dorador, pintor de cerámicas, decorador de azulejos y pintor de abanicos (tradición muy conocida en Valencia). Al morir su Padre pasó a vivir con su abuelo materno y empezó a estudiar en 1864 en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, de donde

posteriormente sería profesor temporal, mientras se ganaba la vida como sombrero.

1.3. En 1871, por primera vez, presentó obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Con 24 años viajó a Roma a su costa tras conseguir la Medalla de Plata en la Exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en 1871 y 1873 y gracias a la venta de un cuadro (1873).

1.4. Estuvo una segunda vez en Roma, esta segunda vez becado por la Diputación de Valencia (de 1876 a 1881, donde nacería su hijo José, futuro pintor también) pintando obras de historia, alejadas de los convencionalismos del género, aunque aún de carácter academicista (dicen los críticos). A partir de 1874 comenzó una línea pictórica más íntima e impresionista. Cuando regresó a su Valencia, sustituyó los temas históricos por temas familiares, desnudos y escenas de la vida cotidiana, en la línea del trabajo de otros pintores valencianos de la época.

1.5. Se sabe que debido a una nueva epidemia de cólera en Valencia, Pinazo marchó en 1884 temporalmente al vecino pueblo de Bétera, concretamente a «Villa María», la casa de campo del banquero y mecenas José Jau-mandreu, donde vivió y subsistió con su familia a cambio de las pinturas que allí dejó.

1.6. Desde 1884 hasta 1886 enseñó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, aunque no era la enseñanza lo que más le atraía.

1.7. En las exposiciones nacionales de Arte Ignacio Pinazo Camarlench logró, en 1881 y 1885, una medalla de plata, y en 1897 y 1899, medalla de oro (precisamente con este Cuadro comentado).

1.8. Tuvo dos hijos con Teresa Martínez Montfort, el citado José (nacido en Roma) e Ignacio (escultor de gran relieve, que incluso inmortalizó a su Padre en una monumental escultura que se halla en el Hall del Museo de San Pío V de Valencia).

1.9. Basta con mirar sus cuadros para verificar que tuvo a sus hijos como modelos para realizar apuntes en pequeños lienzos o tablitas. Pintaba escenas espontáneas retratando a sus hijos en tareas cotidianas en cualquier momento del día.

1.10. Dicen los expertos y lo podemos verificar rápidamente, que Ignacio Pinazo Camarlench trabajó con colores oscuros, como el negro, el marrón y los colores terrosos, mezclados con la brillante paleta impresionista.

1.11. Para algunos autores (Pérez-Rojas), el virtuosismo de Pinazo con técnicas afines al impresionismo parece deberse a su procedencia de un medio proletario y a que en su juventud había trabajado en varios oficios, que, posiblemente, le familiarizaron con un manejo más directo de los materiales y de

las formas, utilizando directamente los dedos de sus manos para llevar a cabo trazos sobre el lienzo sin uso del pincel.

1.12. Su obra puede contemplarse y admirarse en múltiples museos y colecciones particulares, pues fue de una gran productividad.

Señalo su biógrafo González Martí que el hijo pintado enfermó de tifus y hubo de suspenderse la ejecución de la obra. Al restablecerse, el niño se había convertido en adolescente, y el pintor hubo de afrontar de nuevo el retrato, para lo que debió encarar las dificultades derivadas de la transformación del modelo tras cinco años).

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Este tipo de encargo que nos hacen los promotores, realmente atractivo, me recuerda lo que en nuestra infancia sufrimos algunos con los famosos «Test de Rorschach, cual técnica y método de psicodiagnóstico (1921) que alcanzó una amplia difusión no solo entre la comunidad psicoanalítica sino en la comunidad de psicoterapeutas y psicólogos en general. Dicha técnica se utiliza principalmente para evaluar la personalidad. El psicólogo (aquí nuestros queridos colegas proponentes) pide al sujeto que diga qué podrían ser las imágenes que ve en las manchas, como cuando uno identifica cosas en las nubes o en las brasas.

Pues bien, a la vista del Laureado Cuadro del valenciano Ignacio Pinazo Camarlench, se nos piden varias cosas, y esta segunda que es en la que me hallo, me pide que describa las cuestiones propias de nuestro enfoque que la obra aborda. ¿Qué veo o intuyo del solo cuadro?

En la Lección de memoria (1898) yo me planteo diversos temas:

1.º El tema de las clases particulares. Y, derivadamente, el ejercicio de memorización, especialmente si se trata de un menor que, posiblemente por razones de enfermedad presente o pasada (el modelo había sufrido y superado en aquel entonces la mortífera enfermedad del tifus) necesita de la asistencia de un profesor particular que le ayude en sus estudios al no poder asistir regularmente a los cursos, total o parcialmente. Ya tenemos ahí, aunque no nos aparezca dibujado el trabajo o la figura del profesor de dichas clases particulares (dado donde y como esta sentado el menor Ignacio Pinazo Martínez, a mi me parece que no está precisamente en el aula de un colegio, sino en su propia casa o, mejor, en casa del Profesor particular). Y el Profesor de clases particulares, como sabemos por propia experiencia y/o especialidad, bien puede ser

un autónomo plenamente, o bien un profesor de colegio o academia, que se ocupa del infante en su lugar de trabajo (en mi misma infancia conocí profesores que después iban a las casas de los pudientes para darles clases particulares de la misma materia y reforzarles), en la casa del menor o en la casa del propio profesor. Hay, pues, diversas alternativas. El tema puede ser laboral propio (relación laboral con el centro que facilita este profesor a los padres del menor para que se encargue del niño) o relación autónoma. Infinidad de anuncios vemos cada día en facultades y escuelas, cuando no en centros comerciales o en Internet, de gentes ofreciéndose para dar clases particulares de cualesquiera materias de todos los niveles de la enseñanza. Aparte de ello, están los temas fiscales, en los que no me corresponde entrar.

2.º El tema de la posible consideración del trabajo del profesor particular como empleado de hogar por horas. Aunque sobre esto en la mayoría de los casos nada se declara ni nada emerge. Una cierta variante en la actualidad, que no en el siglo XIX, es la del *au pair*. He conocido casos de empleadas de hogar con alta titulación (extranjeras) que, además de las tareas domésticas, y del cuidado de personas mayores se encargaban de dar clase a los hijos de su empleadora, por ej. de inglés o de francés.

3.º El tema del trabajo profesional o no como modelo. Precisamente en el ámbito de la pintura y de la escultura nos hallamos necesariamente con todo tipo de modelos posibles. En el estricto ámbito familiar ya vemos como Ignacio Pinazo Camarlench utiliza a sus familiares (Esposa, dos hijos, alguna nieta, sobrinos, etc; como por lo demás en aquellos tiempos era habitual en las familias de pintores que empezaban.) como modelos.

Como sabemos, el posado estático de los modelos (distinto al de los países de modelo de todo tipo de ropa) supone una multitud de horas para que el artista capte lo que haya de captar, pero si estamos en el ámbito familiar el art. 1.3.e) del TRET 2/2015, de 23 de octubre, excluye del ámbito de esta Ley los llamados trabajos familiares, salvo que se demuestre la condición de asalariados de quienes los lleven a cabo. Y se considerarán familiares, a estos efectos, siempre que convivan con el empresario, el cónyuge, los descendientes, ascendientes y demás parientes por consanguinidad o afinidad, hasta el segundo grado inclusive y, en su caso, por adopción, y en tal situación se hallaba nuestro modelo, o sea Ignacio Pinazo junior.

En este caso concreto de modelos familiares más próximos, como es el caso del Hijo Ignacio Pinazo Martínez, estamos extramuros del ordenamiento laboral, al menos con la normativa vigente, que no existía en aquel entonces.

Cuestión distinta es cuando ese menor está extramuros de los confines de la familia y cupiera encajarlo en el art. 6.4 del citado TRET, donde el permiso de posado debería constar por escrito y para actos determinados. Me viene a la memoria posados en internados post guerra civil sin consentimiento ni conocimiento de padres (si los hubiere habido) y sin ningún tipo de compensación, ni incluso inmaterial, al menos ni una simple fotografía del cuadro para el que alguien ha tenido, si o si, que posar horas y horas.

Cabe también aquí, al igual que pasa con las modelos de ropa, la existencia de agencias de modelos donde se pusieran en contacto con la persona modelo. Una suerte de Agencia o ETT, especializada o no, para dar respuesta a las necesidades de pintores y escultores (en España, por poner un ejemplo llamativo, la empresa EULEN, empresa pionera en la externalización de todo tipo de servicios, digna de estudio por los laboristas).

Consultada una Facultad de Bellas Artes y conocido como funcionaban las antiguas Escuelas Superiores de Bellas Artes, me indican que mantienen una suerte de plantilla de personal fijo (bien con contrato de trabajo, bien en régimen funcionarial) para el posado ante los estudiantes. Esta, al menos, es una cuestión regulada y aclarada. Pero parece que no siempre es así y en muchos casos hay empresas interpuestas que son las que actúan de ETTS con estos centros universitarios o con particulares, cobrando por horas en contratos absolutamente precarios.

Vid. por ej. la Resolución de la Universidad de Vigo por la que se anuncia licitación para la contratación del Servicio de modelos en vivo para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (BOE 6-3-2018).

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Señalan los críticos de arte que «la mirada perdida del joven Ignacio Pinazo Martínez parece relacionarse con el duro episodio de enfermedad que acaba de superar (tifus). Estamos ante el último gran retrato y homenaje que hizo Ignacio Pinazo Camarlench de quien fue su más paciente y amoroso modelo, posiblemente en compensación con la penosa enfermedad pasada. En su larga trayectoria de retratista había demostrado sobradamente sus cualidades como intérprete del alma infantil, pero ahora ya no es el niño juguetero o travieso (que aparece en el cuadro antecedente que está en la casa Museo de Pinazo en Godella), sino un emotivo retrato del joven adolescente, del hombre que sueña con ser, investido de la dignidad y elegancia naturales acrisoladas a la sombra paterna (qué duda cabe que el pintor, a la vista de su creciente éxito

partiendo de la nada, prevé que a su Hijo Ignacio el camino se le allana). Dicen los historiadores de Pinazo que al paciente joven (en el sentido de las horas que había que dedicar en el posado) ya se le había cortado la larga melena que durante un largo tiempo llevó por requerimiento paterno para servir de modelo. Ahora es ya un símbolo de la nueva juventud.» El chico ya contaba entre 14 y 15 años.

Comentan Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide Delgado (2011) que su hijo menor» fue, hasta que entró en la adolescencia el modelo preferido de Pinazo. Pero no sólo posó para este género, sino que pasó a convertirse en el modelo más socorrido de su estudio, el que servía para todo tipo composiciones. Como he dicho ya Ignacio Pinazo ya había planteado un asunto parecido varios años antes, hacia 1893, según revela un apunte a lápiz con la inscripción *mal estudiante*, donde representa al niño en una postura muy poco adecuada al estudio (puede verse este cuadro en el Museo Casa Pinazo, Godella/Valencia).

En resumidas cuentas su hijo Ignacio (nacido el 30 de abril de 1883 en Valencia), le había servido de modelo en muchísimas ocasiones desde su más tierna infancia, con lo que si pudiéramos los distintos cuadros en que fue modelo único o acompañado generalmente de los familiares, podríamos ver la evolución de niño a joven, o sea hasta los 15 años. Con este último cuadro (de 1898) sobre su Hijo Ignacio consiguió su segunda medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1899.

Realmente la centralidad del cuadro es la cara de Ignacio, cara joven, pero seria (no olvidemos que había padecido el tifus, que era en aquel entonces una enfermedad muchas veces mortal). Los rasgos son de gran claridad sobre un fondo oscuro que no pocos expertos del autor visitado nos dicen que tiene profunda influencia de Velázquez, más que de otros grandes pintores que también le influyeron. Llama poderosamente la atención la sencillez de los objetos de que se vale el gran artista para enfocar a su hijo y hacérselo más presente.

La vestimenta-la capa, e incluso la chaqueta que se deja entrever y los mismos pantalones, no resultan ser de familia empobrecida, sino más bien de familia venida a más- resulta elegante e impropia para estar en la propia casa, más bien parece estar acudiendo a algún otro sitio, debidamente bien arreglado para recibir clases particulares y estar recibiendo indicaciones de la lección de memoria que ha debido estar exponiendo a su profesor particular. Si el cuadro esta pintado en Valencia o en Godella la ropa es excesiva para estar por casa y es de vestir para salir o acudir a un centro o a otra casa particular. A lo mejor para recuperar el tiempo perdido por su dura enfermedad. Se asienta sobre una silla de tijera, muy habitual en Valencia en los años en que se pinta el cuadro, apoyando el brazo derecho sobre una mesita redonda.

El joven tiene entre sus manos el libro sobre el que está memorizando y por su edad y época debía ser una suerte de enciclopedia onmicomprensiva de todas las materias, como así sucedería hasta bien entrados los años cincuenta del siguiente siglo.

Conviene tener en cuenta dos cuestiones: a) que su Padre, el Gran Pintor, había sido un autodidacta y desearía lo mejor para sus dos hijos, ahora que lo podía pagar, y b) que la educación tuvo un gran protagonismo a finales del siglo XIX, pues por la crisis interna y la independencia de las últimas colonias en Asia (Filipinas) y América (Cuba) hicieron que se acuñase la famosa frase de «Salvar a España por la escuela».

4. COMENTARIO GENERAL

Como ya ha quedado expuesto la persona retratada puede ser tanto sujeto agente como paciente desde el punto de vista laboral. Si está recibiendo clases particulares es un sujeto paciente, a mi entender, y nos falta en el cuadro o tenemos que imaginarnos al profesor que está recibiendo (o que habrá de recibir en otro momento) la exposición, salvo que, al límite, pudiéramos sencillamente pensar que el niño o joven está meramente memorizando una lección para sus estudios y eso puede hacerlo el solo, sin necesidad de ningún profesional. Otra cosa es que la vestimenta puede delatar que no está en casa, sino en un lugar ajeno.

Si está posando, aunque en este caso lo hace para su Padre, ya es otra cosa, pues se puede analizar bajo diferentes puntos de vista ya expuestos. Una cosa es un posado coyuntural y otra un posado como medio de vida, cual profesional. Una cosa es un posado como trabajador autónomo, que presta sus servicios directamente ante cada empleador (pintor o escultor) o trabajador por cuenta ajena con contrato permanente o temporal, o contratado por una Agencia o ETT.

5. APUNTE FINAL

Ciertamente este cuadro despierta la imaginación en diversas direcciones, pues caben muchas y divergentes interpretaciones, bastantes de las cuales no podían ser ni muy remotamente imaginadas por el Gran Ignacio Pinazo Camarlench. Pero las interpretaciones son libres, y mucho más si tratamos de ver un cuadro con los ojos de más de cien años posteriores al cuadro. Es una

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

gran ejercicio de imaginación el que se nos solicita, pero resulta agradable haberse metido en la piel del pintor, del pintado y del ordenamiento jurídico actual, donde se da la circunstancia de que las hipótesis suscitadas tienen dificultades normativas, o sea que el ordenamiento jurídico laboral no nos da claras respuestas a las distintas hipótesis planteadas, aparte de que en sí estas situaciones plantean pocos contenciosos en nuestra realidad jurídica, o sea, son marginales, aunque no inexistentes.

JOSÉ IGNACIO GARCÍA NINET
*Catedrático emérito de derecho del trabajo y de la Seguridad social
de la Universidad de Barcelona*



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Víctima del trabajo*

Autor: Jenaro Carrero Fernández

Número de catálogo P007796

Ubicación: Noya (la Coruña) 27 de marzo de 1874 – Santiago de Compostela
30 de julio de 1902

Técnica: Óleo sobre lienzo de 300 cm de alto por 402 cm de ancho, adquirido por el Museo de Arte Moderno en 1899

Se ha dicho de este artista, retratista excelente, y el más joven de los integrantes de la mítica Generación Doliente, que si su vida no hubiese sido tan corta tendríamos en él al mejor pintor impresionista que ha dado Galicia y uno de los mejores de España, alumno aventajado de Sorolla en Madrid, obtuvo menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1895 y 1897 y con el cuadro de gran formato *Víctima del Trabajo* la segunda medalla en 1899. Fue restaurador del Museo del Prado hasta 1900 lo que le facilitó una formación muy amplia.

Este cuadro, óleo/lienzo 300 x 397 cm firmado y fechado J. Carrero/ Madrid 1899, se reproduce el drama de un accidente obrero, tema con el que se aborda por el autor un asunto de moda como la caridad, la medicina y el socorro asistencial. El Realismo social con su carga melodramática triunfaba en las Exposiciones Nacionales desde 1890 desplazando de los primeros premios al tema de la historia. Así ocurrió en 1897 donde Carrero obtuvo con este cuadro el segundo premio de la Exposición Nacional de Bellas Artes.

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Comienza a despuntar los primeros años del siglo xx, los carros de bueyes son el único transporte habitual para quien estaba enfermo o accidentado,

el único medio de traslado a una casa particular o de curas, a una institución de beneficencia hospitalaria, o al campo santo. Pocas veces se podía salir o entrar de alguna institución de caridad por el propio pie, el cuadro ilustra el momento de la llegada al hospital de caridad, con el recibimiento presto de la monja-enfermera, y lo era para el velatorio de la muerte. Al hambre y la necesidad que evocan las carnes de los bueyes y que reflejan las ojeras de los familiares del fallecido víctima del trabajo, los pañuelos negros que recogen la cabeza de su madre o de su viuda no dejan lugar a la duda, son negros, como el futuro de la hijas que se inclinan ante el cuerpo, desoladas, a las que une la desprotección y el abandono de quien no tiene otra cosa que sus manos y la caridad, esculpida en bronce en la entrada con un buzón que invita a colaborar, para salir adelante de un accidente, del que nadie está asegurado, y del que la única causa, probablemente, fuera la desprotección y la miseria. Son los comienzos del siglo xx y la esposa, la madre y las hijas del obrero lloran, no solo la pena de su ausencia, también, por ellas, porque no tendrán, de ahora en adelante más medio de subsistencia que su propia pobreza y el abandono a expensas de la caridad ajena. Ni los paraguas ni la niebla de su lugar de origen, evidentemente acostumbrado a ella y al viento del norte, ni la piedra indemne a la suave caída de la lluvia, les ampararan en su desgracia.

Hoy doscientos años más tarde, les protegería el sistema desarrollado para la protección social, que denominamos Seguridad Social. Primero, al trabajador, con una asistencia sanitaria curativa. Pero, para el caso de que así no fuera, la pensión de viudedad y orfandad cubriría las necesidades mínimas de subsistencia de la esposa, hijos y familiares.

La cartera del pequeño mensajero, le impulsa a la prisa del recado. Quizás la imagen de la escena se quede gravada en su retina y años más tarde ese niño, ya leído, posea alguna clave que alivie el momento; hoy por hoy no existe más luz que la de la vela que se extingue, hoy por hoy, el color no puede ser otro que el gris intenso, casi negro con el que el autor del cuadro envuelve la escena, y ello, pese a que años antes en 1793 la Declaración de Derechos Humanos del Hombre y del Ciudadano había proclamado en su art. 21 que «la asistencia pública es una deuda sagrada. La sociedad debe procurar la subsistencia de los ciudadanos en situación de desgracia, bien procurándoles un trabajo, bien asegurándoles los medios de existencia a aquellos que no estén en situación e trabajar». Sin embargo, hemos de esperar a que el canciller Von Bismarck (1815. 1898), nada proclive a las clases obreras precisamente, cree el primer seguro social conocido por la humanidad – *Krankenversicherung*, fundiendo los genes de la beneficencia con el seguro privado, que, tras la segunda guerra mundial, encuentra su unidad y fantasía de la mano del econo-

mista WillianBeveridge (1879-1963), a quien se le conoce como el inventor de la leyenda de la protección social integral, para prevenir de lo que denominaba los cinco gigantes malignos de la humanidad, la enfermedad, la invalidez, la ignorancia, la pobreza y la ociosidad, y para cuyo empequeñecimiento desarrolló los antídotos llamados, Sanidad, la Seguridad Social, la educación, la vivienda y el pleno empleo.

Volvemos a nuestro lienzo, es el año 1899 y por lo tanto, solo la caridad privada y la beneficencia pública alivian el dolor de sus protagonistas, pues como decía el Reglamento de 1875 de Romero Robledo, «la beneficencia particular ha sido el reflejo de nuestra civilización» y así, tal cual se refleja en el cuadro, existían 150 establecimientos de beneficencia públicos y privados en funcionamiento como el Hospital San Juan de Oviedo, fundado por Alfonso VI de León, el Bravo en el año 1058, y una multitud de cofradías que bajo la advocación de algún Santo o de la Virgen, organizaban incluso hospitales propios, como el que refleja nuestro lienzo asistido también, por la caridad ajena. Las cofradías que tan bien se habían organizado alrededor de esa idea de protección sin embargo en 1899 fecha del accidente de nuestro protagonista estaban ampliamente restringidas por mor de las Leyes desamortizadoras.

Justo en este momento, se habían promulgado la Instrucción General de 22 de abril de 1873, que inicia la coordinación de las acciones benéficas públicas y los particulares, y la Instrucción de 14 de marzo de 1899, que regula el protectorado del Gobierno sobre la beneficencia particular a caballo de la cual funcionaban las Juntas de Señoras, reguladoras por el R. R. D. D 17/7/1884; para auxiliar a las corporaciones municipales y provinciales, que posteriormente se suprimirían por la II República (D. 20 de Mayo de 1931).

La Instrucción de 27 de enero de 1885 consideró como establecimientos de beneficencia general diversos hospitales ¿quizás el que contemplamos, ahora, tras la tenue llovizna y la desgracia sea uno de ellos?, quizás.

Quizás las expresiones de susto y ausencia en las miradas, fueran otras si en el aire de la época ya hubiera surgido la frase deslumbrante de Winston Churchill, que invadió Europa como nueva «idea-fuerza», «hay que proteger al hombre desde la cuna hasta la sepultura...» y a partir de aquí, todo ha sido un mismo rodar de esa misma idea.

En España el primer seguro lo constituye la Ley de Accidentes de Trabajo de 30 de enero de 1900 y de retiro obrero de 1919, a modo de los precedentes Alemanes de 1884, para ellas, demasiado alejados en su tiempo.

¿Que nos queda tras la tragedia... parece sollozar la madre y la hermana, que será de mis hijos? ... la desesperanza y la pobreza. Quedaba la opción del trabajo libre para un señor, esto en el norte es posible, ¿el señor permitiría un

prestimonio agrario? A cambio de que prestaciones personales y reales sería?, habían oído hablar de ello, en algunos lugares del campo la protección del señor era posible a cambio de un vínculo de servidumbre y fidelidad y del pago de un canon anual, incluyendo determinadas prestaciones personales (sernas, castillería, yantar y hospedaje) también las behetrías, que eran una forma de encomendación al señor, pero... ¿que estaban pensando? El dolor les nublaba el conocimiento, eran mujeres, solo mujeres, pobres y desamparadas, aún no había empezado el siglo xx y no podían esperar al año 1938, porque no fue hasta esa fecha cuando se crea el primer seguro de protección de cargas familiares o régimen obligatorio de subsidios familiares por la Ley de Bases de 18 de julio de 1938, ni a que una Ley de 23 de septiembre de 1939 dispusiera extender sus beneficios a viudas y huérfanos de trabajadores. Aun no se había extendido en nuestro país la red de protección que nos ha conducido al actual sistema e Seguridad Social, ni ha había creado el Instituto Nacional de Previsión como hito que permitiera desplegar la red aseguradora. Se trata de un sueño en esos momentos. ¿Un seguro obrero que garantizase la vejez o la invalidez? ¿Un seguro obrero que garantizase la muerte, o la supervivencia? Solamente con una visión futura, que sería realidad en la vida de nuestro niño cartero, allá en el año 1900 (el llamado SOVI) se podría hacer factible ese sueño. En el futuro, se cumplirá; y así, se crean y desarrollan prestaciones destinadas a solucionar la necesidad que ha creado el fallecimiento del trabajador, habrá incluso una prestación que satisfaga los gastos del sepelio, (auxilio por defunción) y otras cubrirán las necesidades de su familia (pensión de viudedad, orfandad, y supervivencia de otros familiares e incluso si la muerte del trabajador lo es derivada de un accidente de trabajo o enfermedad profesional una indemnización a tanto alzado por muerte).

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

La escena se sitúa en la plaza del Obradoiro, y con trazo firme y lirico a la vez, capta de un modo dinámico y colorista, a un herido trasladado en un carro de vacas, al atardecer y bajo una fina lluvia a las puertas del Hospital Real, donde espera una Hija de la Caridad de San Vicente Paul, las enfermeras de los pobres que prestaban servicios en dicho centro. En la escena, y a pesar del carácter dramático del asunto, Carrero refleja la mísera realidad desde una vertiente amable (nótese que al accidentado solamente se le ven los pies) y una expresividad contenida, de las figuras que rodean al accidentado, que enuncian y adivinan el drama, asumiendo una versión benévola del realismo social, cer-

cana al costumbrismo tan del gusto de la época. La monja espera, la luz está tamizada por la suave lluvia gallega, y el anuncio del drama se adivina por el espectador en la cara de las mujeres, pintado con gran fuerza, con rico y jugoso color, bien compuesto y bien sentido, realizado sobre una tela en las que las figuras de tamaño natural impresionan, el realismo del carro, la delgadez de las vacas y los pies desnudos sobre la piedra.

4. COMENTARIO GENERAL

Víctima del Trabajo fue el lienzo de mayores dimensiones de la Exposición Nacional del Bellas Artes III de 1899, su realismo fue elogiado por la crítica y Carrero que la había pintado en apenas mes y medio consigue en esta obra reunir todas las condiciones exigidas en la época para representar el «realismo social», al mismo tiempo dar protagonismo a la pintura hospitalaria tan del gusto del momento.

5. APUNTE FINAL

La piedra sigue en el suelo hincada. El agua cae, quizás con mas fuerza. Las ruedas de madera ya no sustentan el cuerpo inerte, ni la hierba mojada es su colchón. El llanto que lo rodea sigue siendo llanto. Pero tras la muerte y el cambio de siglo, el accidente, la soledad y la ausencia, existe un seguro de protección que hace que el color de la obra se transforme. El gris se convierte en verde esperanza y el verde en amarillo de realidad.

SANTIAGO EZEQUIEL MARQUÉS FERRERO

Letrado Coordinador en el Gabinete Técnico del Tribunal Supremo (Sala Cuarta, área social)



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El Comité rojo*

Autoría: Graner Arrufi, Lluís

Número de catálogo: P006387

Fecha: 1901

Ubicación actual: Museo de Jaén (depósito)

Características técnicas: Óleo sobre lienzo, 120 x 160 cm

2. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

Diez hombres reunidos en una estancia, alrededor de una mesa, atentos al que parece mayor de ellos, sobre el que recae mayor luz, de gran bigote blanco, que sostiene unos pliegos de papel, que bien podrían corresponder a un periódico obrero, *El Socialista*, fundado en 1886, o la publicación anarquista *Tierra y Libertad*, que empezó a editarse de manera independiente precisamente en 1901; y que parece leer en voz alta a sus compañeros, mientras algunos fuman, todos ellos trabajadores, que escuchan y muestran un gran interés, a la vista de las posturas que adoptan. Apreciamos el rostro de ocho de ellos, aunque al que se encuentra de pie, el único que no lleva gorra ni sombrero, solo se le ve parte de su cara; otro se nos aparece de espaldas y otro más oculto por un compañero. No están posando. Ninguno nos mira. El pintor nos hace estar presentes en el momento de la escena, participando en ella, aunque un tanto apartados de su centro, ubicado al lado de la ventana en la que se busca la luz natural de la calle, y advertimos un hueco en el círculo que nos ofrecen los participantes, ¿es el que corresponde a la persona que observa la escena, que se ha alejado momentáneamente para que la podamos comprender en su conjunto?

El momento plasmado en el lienzo parece corresponder a una reunión clandestina, o al menos discreta, y la cortina roja, elemento protagonista del cuadro, cubre la luz del día del exterior, única que se presenta tiñendo de rojo la estancia, en una sala austera en la que se advierte como único mobiliario, la mesa y las sillas que ocupan los reunidos, con las paredes desnudas, nada de-latorias de lo que allí acontece. ¿Se trataría de una de las estancias del Centro de Sociedades Obreras de Madrid? Este se había establecido en la calle Relatores número 24 de Madrid en 1900. O podría ser una de las primeras Casas del Pueblo abiertas en España, como la inaugurada en Alzira (Valencia) justo en 1901.

La luz se detiene en el que puede ser el líder del comité, que parece el lector del pliego de periódico que sostiene en sus manos, y que recibe como aquel la atención de la luz de la composición.

3. TEMAS SOCIOLABORALES

«Tiene cada época su fisonomía y a la presente la caracteriza la lucha entre el capital y el trabajo; tremenda lucha, en la que, convirtiéndose muchas veces las ansias y afanes de lucro en verdadero peligro para el obrero, le llevan a buscar la defensa de sus intereses en la asociación, porque entiende que así se establecen condiciones de igualdad para el combate; surgiendo ahí, frente a la opresión del capital, las Sociedades de resistencia, que, perfectamente organizadas, decretan con autoridad, siempre acatada, las huelgas de que nos ofrecen cotidianos ejemplos.

Esos núcleos obreros, que unidos en un mismo pensamiento formulan demanda, usando como única arma la negativa a prestar un servicio que les ha de proporcionar el jornal con que viven; que se coligan y reglamentan para obtener por el número y simultaneidad de la acción lo que individual o aisladamente acaso se les negara; cuyas manifestaciones colectivas, producto de un pacto religiosamente observado, son una relevación del malestar que les aqueja y un aviso de que hay una clase que sufre y se considera desatendida, son sucesos harto abonados para justificar la preocupación que embarga no sólo a los legisladores, sino a los hombres todos de recta intención; y como por otra parte, cuando la solidaridad, aceptada por todos los trabajadores, se traduce en resistencia pasiva, o mejor dicho, en inactividad sistemática, sobreviene la interrupción de trabajos y la paralización de servicios con todas las alarmas, inquietudes, recelos y conflictos que eso lleva consigo, es lógico que gobernantes y pensadores se esfuercen en hallar solución al complejo y difícilísimo problema de combinar la libertad de todos, subordinándola a reglas de equidad que sean firme y estable garantía para el interés de obreros y patronos.

...

Sí, pues en uso de la facultad que reconoce el artículo 13 de la Constitución, y cumplido lo que dispone la ley de Asociaciones de 1887, los trabajadores

se asocian y coligan para fin tan humano como el de mejorar las condiciones del trabajo con que atienden el diario sustento, la asociación es perfectamente lícita, y si se produce la huelga o la abstención colectiva del trabajo, se ejercita un derecho que no puede ser cohibido ni sometido a juicio, mientras no surja la excepción que para el abuso, es decir, para la violencia y la amenaza, establece el art. 556 del Código, tantas veces citado; antes bien, los funcionarios públicos que sin concurrir el mencionado abuso, atentaren de cualquier modo contra el ejercicio de aquel derecho, quedarán incurso en la sanción que para tales atentados señalan los arts. 229, 230 y 231 del mencionado cuerpo legal; mas téngase muy en cuenta que cuanto llevo dicho se refiere a las coligaciones y huelgas, cuya trascendencia sólo afecta a las relaciones privadas entre los asociados y los patronos, pues si por ella hubiera de producirse la falta de luz o de agua en una población, suspender la marcha de los ferrocarriles, privar de asistencia a los enfermos o asilados de un establecimiento de Beneficencia, sin previo aviso a las autoridades, para que estas puedan evitar tan graves perjuicios, en estos casos, dichas autoridades tendrían el derecho de requerir a los huelguistas a fin de que no desatendieran esos servicios de orden público unos y de humanidad otros, y la oposición y desobediencia a ese requerimiento constituiría un hecho criminal, y por tanto generador de delincuencia; debiendo asimismo los Sres. Fiscales no echar en olvido, llegada que sea la oportunidad, lo que dispone el Real decreto de 15 de febrero de 1901 sobre servicio de ferrocarriles.»¹

Este texto jurídico recoge la realidad social en la que es pintado el cuadro de Graner, de desarrollo de la organización del movimiento obrero y de surgimiento de normas que pretenden regular, «domesticar», la protesta laboral y su manifestación más intensa y radical, la huelga.

Será en ese año de 1901 cuando se presente al Congreso de los Diputados el primer Proyecto de Ley, elaborado por la Comisión de Reformas Sociales, que en 1909 se convertiría en la primera Ley de Huelgas y Coligaciones, que establecía qué: «Tanto los patronos como los obreros pueden coligarse, declararse en huelga y acordar el paro para los efectos de sus respectivos intereses, sin perjuicio de los derechos que dimanen de los contratos que hayan celebrado» (artículo 1); «Las huelgas y paros serán anunciados a la Autoridad con ocho días de anticipación en los siguientes casos: 1.º Cuando tiendan a producir la falta de luz o de agua o a suspender el funcionamiento de los ferrocarriles, 2.º Cuando por la huelga o paro hayan de quedar sin asistencia los enfermos o asilados de una población» (artículo 5); «Las huelgas o paros serán anunciados a la Autoridad con cinco días de anticipación, cuando tiendan a suspender

¹ Circular de la Fiscalía del Tribunal Supremo de 20 de junio de 1902: Alcance del delito de coligaciones y huelgas de los trabajadores, firmada por Trinitario RUIZ y VILLARINO, publicada en la Gaceta de 22 de junio. Legislación histórica sobre la huelga y conflicto colectivo de trabajo. Documentación del profesor RODRÍGUEZ CARDO. Gobierno del Principado de Asturias y Aranzadi. 2011.

el funcionamiento de los tranvías, o cuando a consecuencia de ellos todos los habitantes de una población hayan de quedar privados de algún artículo de consumo general y necesario. Tanto en este caso como en el del artículo anterior, al anunciar a la Autoridad la huelga o paro, se pondrá en su conocimiento la causa que los motiva» (artículo 6).

También en el ámbito internacional se constituye en 1901, en Basilea (Suiza), la Asociación para la Protección Internacional de los Trabajadores, embrión de la futura Organización Internacional del Trabajo (OIT), creada en 1919 y que ha pervivido a los avatares del siglo XX, en la actualidad como Agencia de Naciones Unidas (ONU), con una importantísima tarea y un gran acervo de regulación, a través de sus Convenios y Recomendaciones para el trabajo en todo el mundo.

El *Comité rojo* pintado, parece referirse a reunión de un órgano sindical, que bien podría ser de la Unión General de Trabajadores (UGT), sindicato constituido en 1888 al amparo de la Ley de Asociaciones del año anterior, cuyo primer Presidente fue el tipógrafo madrileño Antonio García Quejido, y que lo era aún en 1901, en un órgano de dirección que entonces se denominaba precisamente «Comité Nacional». García Quejido sería posteriormente fundador del Partido Comunista de España (PCE), del que fue su primer Secretario General en 1921. O quizá se trate de una reunión anarcosindicalista, corriente ya de gran raigambre en el movimiento obrero español, aunque no se constituyera formalmente la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) hasta el año 1910.

En los años siguientes, se producen acontecimientos de intensa protesta social, como la Semana Trágica de Barcelona en 1909 y la Huelga General de 1917, que son muestras del creciente poder organizado del movimiento obrero frente a los Gobiernos de la monarquía, llegando a estar cuatro de los miembros del comité de aquella Huelga General, Besteiro, Largo Caballero, Anguiano y Saborit, condenados a reclusión perpetua por sedición por tal motivo, y que al ser elegidos diputados en las elecciones del año siguiente, son amnistiados y quedan en libertad, no sin resistencias de otros grupos políticos.

El ejercicio de la huelga será inicialmente criminalizada, ya desde el primer Código Penal español de 1821, hasta su regulación con tolerancia en algunas formas de su manifestación a partir de la Ley de Huelgas y Coligaciones de 1909, plasmándose como un derecho en las Constituciones pioneras en reconocer los derechos colectivos de los trabajadores, en México (Querétaro 1917) y Alemania (Weimar 1919), y en España en la Constitución republicana de 1931, negándose nuevamente durante la dictadura franquista desde 1939, hasta la vigente Constitución de 1978, que reconoce entre los derechos funda-

mentales, el derecho constitucional de huelga (artículo 28.2 CE), pendiente en la actualidad de su desarrollo mediante ley orgánica.

4. COMENTARIO GENERAL

Obra de gran fuerza expresiva, de la que hace gala el propio título del cuadro, que nos retrata, sin idealismos, una escena de su tiempo, de la organización del movimiento obrero que marcará la centuria que se inicia. Fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, en la que obtiene el segundo premio, siendo adquirida por el Estado en ese mismo año y cedida por el Museo del Prado al Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén en 1915, donde permanece expuesta en depósito.

Luis Graner (Barcelona 1863-1929), pintor catalán sensible a la cuestión social que le toca vivir, recoge en este lienzo del *Comité rojo* una escena de lectura, predilecta en su obra, como se aprecia en *Noticias frescas* (1905-1910), también del fondo del Museo del Prado, que se encuentra expuesta en depósito en el Museo Provincial de Lugo, y en la que una persona lee para otras, que escuchan y que quizá no sepan leer; y que también reiterará en retratos individuales en los que se presenta al protagonista también leyendo (*Retrato del crítico de arte y escritor Raimon Casellas* (1894) y *Retrato de Joaquim Cabot i Rovira* (1899), ambas en el Museu Nacional d'Art de Catalunya; o en *Últimas noticias* (1916), en el Museo Pinacoteca do Estado, São Paulo (Brasil). El color intenso predominante del *Comité rojo* es también predilecto de Graner en muchas de sus obras, llegando en ocasiones a inundar todo el lienzo como en *Niñas a la luz de un farol*, en el Museu Carmen Thyssen-Bornemisza de Andorra.

5. APUNTE FINAL

Arranca el siglo xx que refleja el cuadro de Graner, y que Bernardo Bertolucci tan bien nos muestra con su escena del personaje de la película de *Noveciento* que va gritando «Verdi è morto, Verdi è morto...», justo el 27 de enero de 1901, como aquí se fueron en ese año Ramón de Campoamor y Leopoldo Alas «Clarín». La pintura también perderá en aquel primer año del siglo xx a Toulouse-Lautrec. Pero también Gustav Mahler nos regalará en 1901 su IV Sinfonía, con el maravilloso solo de soprano de su cuarto movimiento «Das Himmlische Leben (Aus "Des Knaben Wunderhorn")» (La vida celestial, de

■ UNA MIRADA LABORALISTA A LA PINTURA DEL PRADO

«El cuerno mágico del niño»); y Marcel Proust celebrando su trigésimo cumpleaños en aquel año, exclamaría: «Nada he hecho aún...», para buscar después el tiempo perdido.

Comienza el siglo xx, tan cargado de guerra y autoritarismo en la Europa de su primera mitad; y luego de unión europea, paz, progreso, democracia y libertad, en España al final de la centuria.

BERNARDO GARCÍA RODRÍGUEZ
Abogado laboralista UGT
Profesor asociado URJC



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *Emigrantes*

Autor: Buenaventura Miguel de los Ángeles Álvarez-Sala y Vigil, conocido como Ventura Álvarez Sala (Gijón, 1869-1919)

Número de catálogo: P006838

Fecha: 1908

Técnica: Óleo sobre lienzo. Alto: 280 cm.; Ancho: 350 cm.

Procedencia: Adquirido al autor, 1908; Museo de Arte Moderno, 1971

Ubicación: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria en depósito del Museo Nacional del Prado. Nunca ha sido expuesto en la pinacoteca. Se encuentra colgado en la escalera principal de acceso a las Casas Consistoriales del Ayuntamiento de Gran Canaria

2. TEMAS SOCIOLABORALES

El propio título de la obra indica la presencia en el cuadro de temática claramente sociolaboral: la emigración.

Los movimientos migratorios son inherentes a la propia condición humana, que desde tiempos inmemoriales ha buscado su subsistencia en otros lugares cuando ha sido preciso. Esta obra pictórica inmortaliza uno de los principales movimientos migratorios españoles, en el que casi cinco millones y medio de españoles cruzaron el Atlántico para «hacer las Américas».

España ha sido históricamente un país emigrante, de ahí que, entre los principios rectores de la política social y económica, el artículo 42 de la Constitución de 1978, subraye el deber estatal de velar especialmente por la salvaguardia de los derechos económicos y sociales de los trabajadores españoles en el extranjero y orientar su política hacia su retorno.

Aunque hasta finales de 2006 no se aprueba la Ley 40/2006, de 14 de diciembre, del Estatuto de la ciudadanía española en el exterior, la emigración ha sido abordada por el ordenamiento jurídico español desde que se producen los primeros movimientos migratorios del siglo xx, en un principio con el objeto de proclamar la libertad de emigración y propiciar los desplazamientos de los españoles al extranjero, y más tarde, haciendo hincapié en la protección de los derechos económicos y sociales de los emigrantes, fundamentalmente en lo que se refiere a la garantía de la exportación de las prestaciones de seguridad social.

El Derecho internacional paccionado bilateral o multilateralmente, así como la acción uniforme de organismos como la OIT o la UE, entre otros, adquiere gran relevancia en esta materia y son aspectos claves: la libertad de circulación, las reglas para el cálculo de pensiones como los principios de totalización, antiacumulación y exportación de las pensiones y las políticas de retorno.

3. DETALLES DESTACADOS DEL LIENZO

3.1 El artista

Ventura Álvarez Sala es un pintor asturiano, de humilde procedencia social y prácticamente autodidacta, formado en sus inicios en la Escuela Municipal de Dibujo de Gijón, así como en el taller de los hermanos Canal. En 1890 se trasladó a Madrid, donde ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y concurre a los talleres de Manuel Ojeda y de José Jiménez Aranda. Pasó dos años becado en Roma y a su vuelta fijó su residencia definitivamente en Gijón.

Entre 1892 y 1915 se presentó a todas las ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes, obteniendo: la tercera medalla en 1897 con el cuadro *¡Todo a babor!*; condecoración en 1904 con *La promesa* (cuadro con el que también logró medalla de segunda clase en la Internacional de Múnich de 1905); segunda medalla en 1908 con *Emigrantes*; y primera medalla en 1915 con *El pan nuestro de cada día*. La mayoría de estas obras son propiedad del Prado, ya que fueron compradas por el Estado, pero nunca se han mostrado en sus salas.

Fue también retratista y como ilustrador, colaboró con asiduidad en las revistas *Blanco y Negro*, de 1896 a 1908, y *Bellas Artes*.

No fue un pintor académico y su compromiso social le apartó de los gustos y las modas de las clases más adineradas, optando por un costumbrismo local en el que retrató a las clases trabajadoras y sus problemas.

3.2 El cuadro

Cuadro figurativo-naturalista que, como gran parte de la obra de este pintor, se asienta en la temática regionalista de intenciones sociales, ambientada en su tierra de origen.

Se trata de un encargo del Ayuntamiento de Gijón al artista, que obtuvo la segunda medalla en la exposición nacional de 1908.

A través de un óleo claramente realista, con un estilo fuertemente naturalista y una cromática variada y equilibrada, se halla la representación del momento en el que un numeroso grupo de personas suben la escala de acceso al barco que les conducirá hacia una nueva vida en América. La escena redonda en la subida al barco, si bien, también puede observarse la lancha en la que han llegado los emigrantes para embarcar. A este respecto, contrasta el movimiento de las personas que ascienden por la escala a un ritmo fluido, pero lento por el peso de equipaje, bien expresado a través de la perspectiva de sus cuerpos y de los objetos que portan, y la quietud con la que el patrón de la lancha observa la acción apoyado en la botavara.

Parece retratarse un instante duro, como el de las facciones de los personajes del cuadro pues, aunque en su mayoría están de espaldas, todos muestran una expresión adusta. Sus rasgos fisonómicos no están expresados con gran detalle, pero queda patente la tristeza. No se percibe alegría, no se atisba ni un ápice de esperanza, no se afronta la subida a bordo como una oportunidad y el desánimo es palpable.

El cielo está encapotado, lo que de alguna forma contribuye a intensificar la sensación de tristeza. Parece invierno porque los pasajeros van abrigados y cubiertos con chaquetas, mantas, boinas y sombreros, si bien es posible que porten esas prendas pensando en el frío que podrán llegar a pasar en el largo trayecto que les espera.

Ha de llamarse la atención sobre el hecho de que la inmensa mayoría de los pasajeros son hombres, sólo aparecen dos mujeres, una de ellas con un bebé en brazos, cuyo esposo posiblemente sea el hombre que delante de ella carga una pesada maleta, pues ella sólo porta el bebé y un simple hatillo. Los hombres son jóvenes –aunque sus rostros a día de hoy puedan parecer de personas de una edad superior– y además del bebé hay otros niños que parecen adultos y van a trabajar. Destaca la blancura de la cara del bebé con respecto al color del resto de los semblantes, lo que podría indicar que se trata de trabajadores, y posiblemente todos ellos visten sus mejores galas, pues la indumentaria no es elegante, pero sí muy correcta, sin remiendos, ni nada que pueda dar la sensación de pobreza o miseria. La luz parece intensificarse en el perfil del bebé, tal vez por casualidad, tal vez para hacer una llamada de atención en su persona.

4. COMENTARIO GENERAL

España tradicionalmente ha sido un país de emigración, debiendo distinguirse fundamentalmente dos etapas básicas de la emigración española en la era moderna: la desarrollada entre finales del siglo XIX hasta la crisis de 1929, en la que casi cinco millones y medio de españoles marcharon hacia América Central y del Sur, y la de la década de los 60, cuando entorno a un millón y medio de españoles emigraron a países europeos, fundamentalmente Francia y Alemania. A finales del siglo XX la balanza migratoria da un giro radical en España, convirtiéndose en destino de trabajadores inmigrantes provenientes de África y de Latinoamérica. Sin embargo, la crisis económica de 2008 determina el inicio de las políticas de retorno, así como de una nueva etapa emigratoria de extranjeros y nacionales, fundamentalmente hacia otros países europeos¹.

Las personas retratadas en esta obra de Ventura Álvarez Sala quedarían hoy al amparo de la Ley 40/2006, de 14 de diciembre, del Estatuto de la ciudadanía española en el exterior, pero en 1908 los emigrantes no gozaban de garantía alguna para su retorno, ya que la Ley de 1907 únicamente tenía como objeto proclamar la libertad de emigración y propiciar los desplazamientos de los españoles al extranjero, sin regular medidas específicas de protección una vez establecidos en el país de destino. No obstante, sus nietos sí que pueden acogerse hoy a los visados para la búsqueda de empleo en España dirigidos a hijos y nietos de españoles de origen.

Los visados para la búsqueda de empleo en España dirigidos a hijos y nietos de españoles de origen es una forma de acceso prioritario al mercado de trabajo español previsto por primera vez en la Orden por la que se aprueba la gestión colectiva de contrataciones en origen para 2007. Sin embargo, es la Orden TMS/1426/2018, de 26 de diciembre, por la que se regula la gestión colectiva de contrataciones en origen para 2019 (BOE 31 de diciembre de 2018), la que da un impulso definitivo a esta figura con la previsión de un total de 1.500 visados, y el establecimiento de un proyecto piloto con Argentina, cuyo resultado ha sido la concesión de alrededor de 700 visados de búsqueda de empleo para hijos y nietos de españoles, con titulación y experiencia laboral necesarias para trabajar en sectores de media y alta cualificación, especialmente los relacionados con la tecnología, la informática, la investigación, el marketing y las finanzas.

¹ Los datos a este respecto pueden consultarse en <https://ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=24303&L=0>.

5. APUNTE FINAL

En pleno siglo XXI el retrato de la emigración es bien distinto. El cuadro al óleo con cientos de personas –hombres en su inmensa mayoría y algún niño, seguramente analfabetos–, ascendiendo por la escala de un buque a vapor rumbo a América, es reemplazado por un «selfie» de un chico o una chica joven con estudios superiores, que individualmente sube a un avión de una compañía de bajo coste hacia Alemania o Reino Unido, no siendo descartable, aunque no tan usual, la imagen de trabajadores que, con mayor o menor cualificación, optan por cruzar el Atlántico.

Curiosamente, cuando fue pintado el cuadro, la noción legal de emigrante quedaba circunscrito conforme a la Ley de 1907 a «españoles que se propongan abandonar el territorio patrio, con pasaje retribuido o gratuito de tercera clase, o de otra que el Consejo Superior de emigración declare equivalente, y con destino a cualquier punto de América, Asia u Oceanía». En la actualidad, sin embargo, el destino principal de emigración es Europa² y en muchos casos se trata de una emigración cualificada.

El perfil del emigrante ya no es el de un hombre, poco formado (normalmente analfabeto), ni mucho menos el de un niño. Recuérdese que la Ley de 1907 recogía el derecho a migrar de los menores de edad, mayores de quince años, y que la mujer soltera menor de veintitrés años no sujeta a patria potestad, tutela o guarda de persona que legalmente la representa, no podía emigrar salvo que fuera acompañada de sus padres, parientes o personas respetables, dado que, según el propio tenor de la Ley, en tales casos, «se sospecha fundamentalmente que puedan ser objeto de tráfico, que el Código penal castiga».

Como corolario, simplemente recordad, que esta certera imagen de la emigración española de principios del siglo XX, no sólo invita a reflexionar sobre la emigración de ayer y de hoy, el Estatuto de la ciudadanía española en el exterior, las políticas de retorno o el cálculo y la exportación de las pensiones, también puede albergar una profunda introspección sobre: la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, la edad laboral, las condiciones laborales de los extranjeros, e incluso sobre la fuga del talento cuando se trata de una emigración cualificada.

M.^a BELÉN FERNÁNDEZ COLLADOS
Profesora Titular de Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social
Universidad de Murcia

² Los datos a este respecto pueden consultarse en <https://ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=24303&L=0>.



1. DATOS ARTÍSTICOS

Título: *El pan nuestro de cada día*

Autor: *Álvarez Sala, Ventura*

Fecha: 1915

Técnica: Óleo sobre lienzo, 196 x 294 cm

No expuesto.

El cuadro refleja una escena costumbrista, en la que unos pescadores están sentados alrededor de unos panes y unas cacerolas, descansando del trabajo antes del almuerzo. La obra se inscribe en la temática regionalista de intenciones sociales, ambientada en Asturias, tierra de nacimiento del pintor

2. TEMAS SOCIOLABORALES

Varias son las instituciones del Derecho del Trabajo que nos evoca éste lienzo, la jornada, el descanso o el trabajo manual... aunque nos fijaremos en una: el salario.

Su título *El pan nuestro de cada día*, nos hace reflexionar en la necesidad cotidiana de la comida, y de trabajar para comer, lo que nos lleva al estudio del salario como forma de remuneración del trabajo y subsistencia del trabajador.

El salario como medio de vida por excelencia de los trabajadores, es un instrumento de política económica y es la forma de retribuir a los que no tienen en propiedad los medios de producción, es la forma de premiar la fuerza, la destreza, la inteligencia, la habilidad de una persona...

El salario está totalmente unido al contrato laboral, ya que todo trabajo merece ser recompensado y existe un nexo indisoluble entre las prestaciones

de trabajador y las del empresario. Por una parte, el salario es una «obligación» del empresario, considerado como las percepciones económicas susceptibles de generar un incremento en el patrimonio del trabajador, suficientes para atender sus necesidades. La obligación que tiene el empresario de pagar un salario justo, se basa en esa búsqueda de la justicia por el ordenamiento jurídico, que hace que las prestaciones de las relaciones laborales de dar y de recibir, sean equilibradas.

Esta labor económica-social del salario, es el origen del llamado salario familiar o suficiente, que no solo tendría una función retributiva, unida a la tarea desempeñada por el trabajador, sino también considerando las necesidades familiares de éste. Por otra parte, el salario suficiente es un «derecho» social, que sirve para garantizar la dignidad del trabajador, susceptible de una optimización progresiva.

Esa función sustentadora del salario justifica que el Estado y los grupos sociales, intervengan a través del ordenamiento jurídico fijando una retribución, por debajo de la cual, sea nulo cualquier pacto ya sea individual o colectivo y tiene su fundamento en la Constitución Española, que señala «el derecho» de todos los españoles a una remuneración suficiente para satisfacer sus necesidades y las de su familia.

Tanto los textos internacionales como los comunitarios reconocen el derecho a un salario mínimo o suficiente a los trabajadores que proporcione a ellos y a sus familias «un nivel de vida decoroso» o «remuneración equitativa», y que sea suficiente para proporcionarles «un nivel de vida digno».

La finalidad del establecimiento del salario mínimo es proteger a los trabajadores contra el pago de remuneraciones indebidamente bajas. La existencia de una remuneración salarial mínima ayuda a garantizar que todos se beneficien de una justa distribución de los frutos del progreso y que se pague un salario mínimo vital a todos aquellos que tengan un empleo y necesiten esta clase de protección. Los salarios mínimos también pueden ser un elemento integrante de las políticas destinadas a superar la pobreza y reducir la desigualdad, incluyendo las disparidades que existen entre hombres y mujeres.

3. DETALLES DEL LIENZO

La obra responde a una pintura realista; describe la realidad del mundo que lo rodea. Refleja un escenario cotidiano de forma objetiva y reproduce exactamente las circunstancias del entorno, lo que se comprueba con el estudio naturalista de todos los detalles, las cazuelas, el pan, el jarro, los aperos, los

rostros tomados del natural, las ropas... todos los elementos bien perfilados. Se trata de una escena en la que se percibe la importancia del dibujo con acabados y detalles muy cuidados donde se captan los sentimientos.

El pintor, profundiza en cada detalle de su obra, con el fin de acentuar la belleza real de ese mar que le sirve de fondo y a la vez plasma la realidad humana del trabajo en la mar.

Lo que más destaca es sin duda los personajes que aparecen en el cuadro, retratados con gesto grave, resignado, son hombres típicos asturianos, de facciones rubicundas, enjutos algunos de ellos, con rasgos muy definidos del norte peninsular; la sencillez de las ropas y de la barca contrastan con la belleza de la luz plasmada en el mar.

Nos demuestra el pintor su faceta de buen retratista, dejando ver en sus obras la influencia de Velázquez y la buena caracterización anímica de los personajes tan sólidamente contruidos, se nota en los rostros la ausencia de alegría, los pescadores aparecen serios, quizás una forma de demostrar la dureza de su trabajo o de las condiciones del mismo.

4. COMENTARIO GENERAL

La obra se enmarca en la pintura costumbrista y realista de la época, con escenas que recogen los comportamientos sociales y estéticos que caracterizan a un determinado grupo de personas, en un momento concreto, en un lugar y una cultura determinada, como norma general coetáneos al artista.

El realismo fue un movimiento artístico cuyo propósito era la representación objetiva de la realidad, fundamentada en la observación de los aspectos cotidianos de la época. Los artistas se inspiraron en los aspectos que les eran más cercanos, la vida de los trabajadores, el mundo urbano, rural, la mujer moderna, las industrias, escenas al aire libre..., en definitiva, realidades vistas por la época de un modo innovador.

En esta tendencia se encuentra Álvarez Sala, y se circunscribe su obra, teniendo como fuentes de inspiración el mar y su alma asturiana; es un pintor comprometido con los problemas de su tiempo y un tanto olvidado por pintar lo que molesta recordar.

Muchas de sus obras muestran la supervivencia de las clases trabajadoras, como se puede observar en *Emigrantes* o *Todo a labor*, donde plasma con toda su crudeza la realidad de la dura vida cotidiana.

El realismo se consideró un arte sin estilo, muchos de los pintores preocupados por cambiar el mundo en el que vivían fueron rechazados por la indi-

ferencia del mundo que retrataban; pese a todo fue ampliamente cultivado y se extendió por toda Europa.

5. APUNTE FINAL

Los pescadores en la barca, nos ponen de manifiesto que determinados oficios, por sus características (la cultura marítima, la fuerza física, el riesgo, las penurias de la mar...) estaban reservados a los hombres desde que eran unos niños. Los hombres eran los encargados de pescar, tripular y llevar a puerto las mercancías obtenidas en la jornada y las mujeres se dedicaban a arreglar los útiles de la pesca o a la venta del pescado. Las mujeres suponían a principio del siglo XX una representación mínima en el sector de la pesca con embarcación; y aún hoy en día sigue siendo así, aunque entran con fuerza en sectores como la acuicultura donde tituladas en biología o ciencias del mar están cada vez presentes.

Pese a todo, podemos considerar que la pesca se caracteriza por ser uno de los sectores más segmentados, y donde mejor se pueden constatar los estereotipos de género que tanto se quieren reducir.

El título del cuadro *El pan nuestro de cada día*, nos hace pensar en la necesidad de tener en la vida lo preciso para vivir, pero si lo enlazamos con otra frase bíblica «no solo de pan vive el hombre» (San Mateo, 4, 3-4), podemos concluir con que hay otras necesidades, que no satisface el pan. Muchas de ellas dependerán de la salud, el afecto, las personas de nuestro alrededor...; pero también dependerá de lo que hoy en día se conoce como el «salario emocional», en el que no sólo se incluye la retribución económica, sino también otras cuestiones que tienden a satisfacer otras necesidades de los trabajadores ya sean personales, familiares o sociales, que le dan un valor añadido a su consideración como trabajador y como persona.

La imagen del cuadro de principios del siglo XIX podría resumirse en la frase «dentro del campo económico-social, la remuneración del trabajo lo es todo: es el problema del vivir» (Sangro y Ros de Olano), pues ciento diez años después la locución continua vigente, puesto que el salario sigue siendo fuente de renta de la mayor parte de la población de España, el problema de vivir de diecinueve millones y medio de trabajadores asalariados.

ROCÍO MARTÍN JIMÉNEZ
Universidad CEU-San Pablo, CEU Universities

Esta obra constituye un aproximación novedosa a los tesoros de nuestra primera pinacoteca. Destacados especialistas en derecho del trabajo (profesionales de la abogacía, docentes universitarios o miembros de la carrera judicial) llevan a cabo un análisis de setenta y cinco obras de los fondos del Prado, desde el cuatrocento italiano hasta la pintura social de finales del siglo XIX, poniendo de relieve los aspectos socio-laborales que habitualmente pasan desapercibidos en una primera aproximación a estas obras maestras. La originalidad de la propuesta es motivo de interés para laboristas, amantes del arte y aficionados en general, y visualmente el libro permitirá un verdadero goce estético al lector.

