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:

ANDERSEN

4

COLECCIÓN DE DERECHO DEL TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL

AGENCIA ESTATAL BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO
MADRID, 2020



«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 conexa. 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 vital[1]. *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 estilo[2]. Su vida transcurre entre varias ciudades (Roma, París, México, 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.

[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 Renaixenza»; incluso crearon una vertiente pictórica: el «realismo intenso».

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 autor[3]. 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 fémina 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 justiciable, 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 estarce 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 alevosa 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 expropiatorios 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 dicha s 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 ciudadanos 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.

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 disociado 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-

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 estarce 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

