gAceta cultural
Ateneo de Valladolid

Enero de 2020 • Nº 88

Delibes en su despacho

Ilustración del escritor para «El camino»

«Pisar la raya… La censura franquista contra la literatura de Delibes» *por Ramón García Domínguez* - «Miguel Delibes, novelista» *por Pilar Celma Valero* - «Max y la caricatura española» *por Rafael Vega 'Sansón'*

UN SIGLO DEL NACIMIENTO DE
MIGUEL DELIBES
(1920-2020)

Ateneo de Valladolid • Programación Enero-Marzo 2020

Enero

Martes, día 14

Ramón García, Periodista y escritor: *Miguel Delibes de cerca*

Martes, día 21

Pilar Celma, Catedrática de Literatura (UVa): *Miguel Delibes, novelista*

Martes, día 28

Rafael Vega 'Sansón', Viñetista, pintor y escritor: *MAX y la caricatura española*

Febrero

Martes, día 4

Javier Gutiérrez Hurtado, Profesor de Economía (UVa):
Cambio climático y modelo económico

Martes, día 11

Gerardo Martínez Tristán, Magistrado, Consejo General del Poder Judicial:
Los nuevos retos de la justicia española

Martes, día 18

María Antonia Fernández del Hoyo, Profesora de Historia del Arte (UVa):
El Campo Grande, de ayer a hoy

Martes, día 25

Amparo Medina-Bocos, Profesora de Literatura:
Los niños en la obra de Delibes

Marzo

Martes, día 3

Carlos Aganzo, Periodista, poeta, exdirector de *El Norte de Castilla* y
Ernesto Monsalve, Compositor y director de música: *Conde Ansúrez, ante la música y la poesía*

Martes, día 10

M.ª Ángeles Sastre, Profesora de Lengua española y Premio Miguel Delibes:
El lenguaje de Miguel Delibes

Martes, día 17

Alicia Armentia, Catedrática de Alergia de la UVa y jefe del Servicio de Alergia
del Hospital Universitario Río Hortega: *¿Será alergia?*

Martes, día 24

Diálogo con la fotografía

Martes, día 31

Donato Fernández Navarrete, Catedrático de Economía de la UAM:
Después del Brexit

Lugar: Casa Revilla (Sala Francisco de Cossío). **Hora: 19:30 h**; salvo el martes 24 de marzo, «Diálogo con la fotografía», que tendrá lugar en la Biblioteca de Castilla y León, Plaza de la Trinidad, 2. **Hora: 19:30 h**

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

SUMARIO

• Programación Enero-Marzo 2020

Editorial 1

Ramón García Domínguez. Ilustrador: Jesús Redondo
• Pisar la raya… La censura franquista contra la literatura de Delibes 2

M.ª del Pilar Celma Valero
• Miguel Delibes, novelista 6

Rafael Vega 'Sansón'
• Max y la caricatura española 10

Amparo Medina-Bocos
• Tres niños de pueblo en la narrativa de Miguel Delibes 14

Celso Almuiña Fernández
• Miguel Delibes, paradigma de periodistas 18

M.ª Antonia Fernández del Hoyo
• Temas de Valladolid: El Campo Grande, de ayer a hoy 20

Joaquín Saura Buil
• La música de la perspectiva en *La última cena* de Leonardo Da Vinci 25

Joaquín Huelin Martínez de Velasco
• Sentencias con nombre. El papel de los tribunales de justicia en la construcción de la Unión Europea 29

Imágenes de la Cubierta de la Gaceta cultural, núm. 88: Un siglo del nacimiento de Miguel Delibes (1920-2020): 1. Miguel Delibes escribiendo en su despacho. 2. Ilustración del escritor para «El camino». 3. Bicicleta.

El Ateneo de Valladolid no se hace responsable de los trabajos ni las opiniones de sus colaboradores y no las comparte necesariamente. Para la reproducción total o parcial de cualquier tema de la revista es necesaria previa autorización de la Junta de Gobierno del Ateneo.

Gaceta Cultural fundada por
Gonzalo Muinelo Alarcón

Edita
Ateneo de Valladolid

Depósito Legal: VA-385-1995
Acera de Recoletos, 19, 1.º dcha. 47004 Valladolid
www.ateneodevalladolid.org

N.º 88 Enero-Marzo 2020

Junta de Gobierno del Ateneo de Valladolid (2015-2020)

Presidente
Celso Almuiña Fernández

Vicepresidente 1.º y Sección de Cultura Política
Ricardo Martín de la Guardia

Vicepresidenta 2.ª y Sección de Arte
Concepción Porras Gil

Vocales

Sección de Ciencias
Alfonso Velasco Martín

Sección de Ciencias Jurídicas
Celia Martínez Escribano

Sección de Cine y Teatro
Jorge Praga

Sección de Cultura
Eduardo Pedruelo Martín

Sección de Juventud y Directora de Comunicación
Ana Velasco Molpeceres

Sección de Pensamiento
Javier Peña Echeverría

Sección de Literatura
Angélica Tanarro

Sección de Historia
Guillermo Pérez Sánchez

Sección de Sociedad-Economía y Tesorero
José Manuel Pérez Ríos

Secretaria
Dulce Nombre de María País Benito

Maqueta e imprime: Gráficas Gutiérrez Martín.

LAS DIVERSAS FORMAS DE COMUNICACIÓN DELIBIANAS

En el plano personal, Miguel Delibes era más bien de pocas palabras y restringidas a estrechos círculos. Sin embargo, en la cercanía ganaba notablemente cuando se hallaba a gusto. Sonrisa franca y hasta a veces un tanto sonora.

No obstante, si del plano personal pasamos al social, lo podemos considerar como un gran comunicador; puesto que supo manejar la caricatura, el periodismo y desde luego la novela; pero también otros medios como el cine o el teatro. Algunos de cuyos aspectos se van a analizar en este número especial de la *Gaceta Cultural* dedicado a Miguel Delibes en el centenario de su nacimiento.

Como periodista, Delibes se ha mostrado siempre sobrio y hasta parco alejado de todo tipo de sensacionalismo; tan en boga en los medios de comunicación actuales. Por otra parte, la época en que le toca lidiar con la censura (franquismo) tampoco permitía muchas florituras; máxime al estar estrechamente vigilado por el régimen desde sus años de director de *El Norte de Castilla* (1958-66).

Su etapa de MAX, seguramente le ha servido para observar con detenimiento los rasgos más privativos de cada persona, que luego ha aprovechado para crear esos personajes únicos, protagonistas de tantas de sus novelas: Pacífico Pérez, Cipriano Salcedo, Cayo, Mario, Quico, El Mochuelo, Nini, Senderines, Azarías, Lorenzo, etcétera.

Como articulista, no se prodigó ciertamente. No son muchos los artículos que podemos rastrear incluso en *El Norte de Castilla*. Su temática gira habitualmente en torno a Castilla («La ruina de Castilla») y más concretamente acerca de la dura existencia del campesinado castellano. Mundo rural con el que se llega a identificar vitalmente.

Periodísticamente, huye en gran medida de adjetivos y adverbios en grado superlativo. Como castellano, peca no pocas veces de leísmo: *le* –pronombre personal– por *lo-la*. Se siente cómodo con sustantivos de sabor rural, especialmente cuando se trata de fauna (pájaros), flora, usos y costumbres de antaño. Labor en la que, como académico, trató de introducir en el diccionario oficial.

Como novelista, supo utilizar de forma magistral la fórmula de las tres «pes»: Paisaje, Personaje y Pasión. Con ella, preferentemente dentro del marco castellano, llegó a crear personajes rotundos y con pasiones generalmente no muy espectaculares; pero reales. En esta faceta, tuvo también problemas con la censura; pero menores que como periodista-director del periódico. Sin duda, porque el público de ambos medios es distinto y, por lo tanto, su repercusión directa como novelista es menor y diluida en el tiempo; aunque con una perdurabilidad y profundidad mucho mayor que la del articulista.

Muchas de sus novelas convertidas en películas (9), adaptaciones televisivas (3) o teatralizadas (*Cinco horas con Mario*, *Señora de rojo sobre fondo gris*) le proporcionaron un nuevo medio de comunicación capaz de llegar a públicos mucho más amplios y en buena parte distintos de los alfabetizados. Nunca rechazó, bien al contrario, estas nuevas formas de comunicación.

Para concluir, referencia a una vertiente prácticamente desconocida, pero que llegó a valorar sobremanera Miguel. No debemos olvidar que Delibes fue profesor durante muchos años. Fernando Tejerina, rector de la Universidad de Valladolid, le nombra, a partir del curso 1984-85: «Responsable del departamento o servicio de Extensión Cultural, que posteriormente se ha desarrollado notablemente y es el fundamento del Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Por ello, (Tejerina *dixit*) se podría indicar que don Miguel fue el primer Vicerrector de Extensión Universitaria de la Universidad de Valladolid». La primera actividad del nuevo «vicerrector» consistió en organizar un ciclo de conferencias en homenaje póstumo al que fuera catedrático represaliado de la universidad de Valladolid, Claudio Sánchez Albornoz.

En resumen, original y sobrio comunicador, que ha sabido valerse de medios diversos; aunque la novelística sea su principal y más reconocida dimensión, pero no la única.

CELSO ALMUIÑA
Presidente del Ateneo de Valladolid
elateneodevalladolid@gmail.com

PISAR LA RAYA...
La censura franquista contra la literatura de Delibes

Ramón García Domínguez
Periodista y escritor
Ilustración: Jesús Redondo

Pisar la raya sin saltársela, tal fue siempre la filosofía y el proceder de Miguel Delibes frente a la censura franquista. Tanto en su faceta periodística como en la literaria.

De la primera, del enfrentamiento del periodista Delibes con la censura se ha hablado y escrito mucho. Yo mismo lo he hecho.

Y hasta el propio escritor publicó un enjundioso ensayo, en 1985, titulado «La censura de prensa en los años 40», en el que llega a la siguiente conclusión: «Cuesta trabajo imaginar un aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y maquiavélico que aquel».

Cambiar de instrumento

Fue siempre otro de los subterfugios de Miguel Delibes en aquellos azarosos tiempos: pasar, saltar del periodismo a la novela siempre que en prensa no le dejaba la censura expresarse y decir aquello que él quería decir. Lo que él llamó «cambiar de instrumento».

Si al que manda no le gusta, y hasta se lo prohíbe, el «instrumento» que emplea el creador; si el poder establecido piensa que ese instrumento «desafina», no tiene el artista más que cambiarlo por otro.

Y Delibes siempre ponía el mismo ejemplo ilustrativo: «Yo escribí mi novela *Las ratas* "invitado" por la censura en 1960. Me explico. La estrechez de la vida campesina en el medio siglo era de tal envergadura que en *El Norte de Castilla* iniciamos una campaña gráfica y literaria para llamar la atención sobre el abandono de nuestra región. Pero los poderes públicos, en lugar de atenderla, la prohibieron. Yo sabía sin embargo que la censura era una forma de represión cuyo rigor variaba de acuerdo con la difusión del trabajo censurado. Quiero decir que la censura de prensa era más rigurosa que la literaria (...)»

— En Delibes, siempre han ido en sintonía su faceta periodística y su faceta literaria

Y con estas premisas escribe y publica Miguel Delibes, como él mismo acaba de contar, *Las ratas*, un alegato mucho más virulento que los reportajes de prensa.

«La novela, en tiempos de dictadura –vuelve a insistir el narrador– tiene que valerse de ciertas añagazas para exponer temas que no pueden exponerse en un medio de mayor difusión, como el periodismo».

— «Yo escribí *Las ratas* "invitado" por la censura de 1960»

Lo cierto es que siempre, en Delibes, han ido muy en sintonía su labor periodística y su labor literaria. Llegó a decir que el periodismo había sido para él algo así como el borrador de la literatura, que consideraba el periodismo una escuela literaria.

Censura literaria

Pero vuelvo a lo dicho: Si sobre la censura contra el periodista Delibes se ha escrito ya bastante, no ha ocurrido otro tanto sobre la censura contra el novelista Delibes.

Que es precisamente de lo que voy a ocuparme hoy aquí, como homenaje a nuestro escritor vallisoletano en el centenario de su nacimiento (1920-2020).

Los narradores españoles, los autores de novelas durante la dictadura franquista, debían también cuidarse, tentarse bien la ropa a la hora de ponerse a escribir y soslayar así la censura. No tan rigurosa como la de prensa, ya lo hemos dicho, pero censura al fin y a la postre.

Darle un hueso a roer

De esta guisa contestaba Delibes a la revista francesa *Télérama*, en abril de 2000: «El novelista sabía entonces valerse de ardides para evitar el choque frontal. Yo nunca renuncié a decir lo que quería, pero prestaba atención a la forma de decirlo. En mi novela *Cinco horas con Mario*, por ejemplo, hice hablar a uno de los protagonistas a la manera de Franco. Con ironía, por supuesto, utilizando sus clichés, sus expresiones, sus tics de lenguaje (...) Todos los escritores del momento aprendimos a emplear una serie de añagazas en los libros, párrafos superfluos, deliberadamente provocadores, y así, ocupados con estas cosas que saltaban a la vista, los censores olvidaban prestar atención a otros pasajes más subversivos. ¡Era preciso nutrir la glotonería de la censura, darle un hueso a roer!»

Ocho novelas con tachones

Me voy a ocupar de varios textos narrativos delibeanos en los que la censura franquista metió mano o que se salvaron por los pelos. Todos son anteriores a 1975, año en que muere el dictador.

La primera novela en la que la censura metió la tijera fue la segunda. La segunda que escribió y publicó Delibes, me refiero: *Aún es de día*, del año 1949.

Filatelia de Castilla
AZADOR
ATLAS
N MARIO
19.NOV.12

Un año antes había publicado *La sombra del ciprés es alargada*, con la que ganó el Premio Nadal y arrancó su carrera literaria. Pero esta primera narración, a pesar de ciertos alegatos contra la guerra, pasó indemne la supervisión censora.

— En *Aún es de día*, los censores recortaron 212 líneas del manuscrito

«*Aún es de día* –escribe Delibes en el prólogo al tomo III de su *Obra Completa*– sufrió, a su publicación, una despiadada poda de la censura (...) El resultado fue que un libro que de por si no era bueno, quedó peor (...) Me lo afeitaron más de cuenta , y las mutilaciones convirtieron a menudo escenas inocentes en escenas escabrosas, como aquella en la que el jorobado Sebastián, refugiado con su novia en un hueco de la trasera de un convento, siente escrúpulos ante el besuqueo que ella inicia, y la encarece aplazar estas efusiones hasta después de la boda. La cosa no encerraba mayor malicia, pero suprimida la escena de los besos, el resultado fue contraproducente, y "yo dije" mucho más de lo que me proponía decir».

De los trece capítulos de que consta la novela, en once metieron los censores la tijera. Y se llevaron por delante 212 líneas del manuscrito. ¿Y cuáles son los pasajes, escenas o alusiones censuradas?

Podríamos decir que, en general, son de carácter «erótico», similares a la tan comentada escena de los novios protagonistas en la trasera del convento. Aunque para los censores tanto da que las relaciones «atrevidas» se den entre personas de carne y hueso que entre el reprimido Sebastián y un maniquí «relleno de serrín» de los Almacenes Suárez Hermanos, donde trabaja como dependiente.

Por lo demás, cualquier arrimo, roce o achuchón entre las parejas era mal visto por los censores –y tachado–, aunque fuera en el baile público del barrio.

También se carga la censura un infanticidio y algunas alusiones de aparente irrespetuosidad, en boca de un personaje, hacia el sacramento de la confesión. Y sin embargo, las tres o cuatro referencias al estraperlo de la época, sobre todo del pan blanco, son toleradas benévolamente por los censores. Paradojas.

El camino

¿También con la inocente y oxigenada novela *El camino* (1950) se ensañó la censura? Tal vez el verbo ensañar resulte demasiado categórico, pero lo cierto es que suprimió veintinueve líneas del original manuscrito, correspondientes al capítulo XVI.

Se trata del ingenuo pasaje en que doña Lola, la Guindilla Mayor, anda con una linterna espiando y sorprendiendo en el soto a las parejas «en plena fiebre de amor» (sic); acusándolas de que, con su conducta, están «en pecado mortal» (sic).

El párrafo en cuestión lo descubrió el novelista, cuando él y yo preparábamos, en el año 2000, una edición facsímil de la publicación de la novela. Sin este pasaje había aparecido ya en la primera edición de 1950, y así se fue publicando en el resto de las numerosas reediciones a lo largo de medio siglo.

Y debo constatar que, por voluntad del novelista, dicho párrafo sólo vio la luz en el prólogo a la mencionada edición facsimilar, echándose de nuevo en olvido hasta el día de hoy.

Dicho bien y pronto: que quien quiera conocer el párrafo censurado en los albores de la novela, deberá consultar dicha edición facsímil, publicada por Ediciones Destino, y en la que cada página manuscrita por Delibes va enfrentada con su transcripción tipográfica.

Mi idolatrado hijo Sisí

Miguel Delibes publica su cuarta novela, *Mi idolatrado hijo Sisí*, en 1953, y curiosa e incomprensiblemente, la censura pasa por alto unas cuantas furibundas diatribas contra la guerra civil española, terminada catorce años atrás. Diatribas en boca de Cecilio Rubes, padre del protagonista del libro, que llega a calificar el conflicto bélico como «guerra de mierda».

«Sí –se explica Delibes al respecto– , claro que en la novela hay un alegato contra la guerra, como lo ha habido en prácticamente todas mis novelas en las que la Guerra Civil aparece como telón de fondo. Pero los censores eran en general muy romos, y en mi *Sisí* lo que vieron fue mi otro alegato, absolutamente plausible para ellos, el de la natalidad, el de tener muchos hijos, y no uno solo, como ocurre en la novela».

Pero lo que no ocurrió con la novela ocurrió con la película basada en el libro y estrenada en 1976. La dirigió Antonio Giménez-Rico, lleva por título *Retrato de familia*, y son sus principales protagonistas Antonio Ferrandis y Miguel Bosé (Sisí).

En octubre de 1975 –todavía Franco con vida–, se presenta el guión a la todavía en vigor «censura previa», y es rechazado y prohibido de punta a cabo. Pero el productor y director no cejan en su empeño, y a primeros de diciembre de ese mismo año, recién fallecido el dictador, vuelven a presentar el proyecto y, tras unos cuantos tiras y aflojas, consiguen al fin que se apruebe y se autorice el rodaje. Si bien es verdad que la censura sigue en sus trece, y así de gráficamente cuenta el propio Giménez-Rico el trance: «Incluso antes del estreno tuvimos todavía que sufrir los rigores censores, en aquellos tiempos, afortunadamente, ya en sus últimos estertores. Querían suprimir imágenes y frases. Unas afectaban al supuesto contenido erótico del film, y otras al político. Y hubo que negociar. "Te dejo esa teta a cambio de que me quites esa referencia a la guerra".

"Quita ese culo y te dejo que te cagues en la puta guerra". Qué cosas, da rubor hasta recordarlas (...)».

(Palabras de A. Giménez -Rico, recogidas en el libro *Miguel Delibes. La imagen escrita*, publicado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid, de 1993).

General… ¿Generalísimo?

Voy a ocuparme ahora, para cerrar este breve recorrido por algunas de las novelas censuradas de Miguel Delibes, fijándome en dos que guardan una cierta similitud en cuanto a las objeciones de los quisquillosos censores.

Es la primera *Diario de un emigrante*, segunda entrega de los Diarios del bedel y cazador Lorenzo, y publicada en 1958.

Se trata de una secuela de *Diario de un cazador* (1955), en la que Lorenzo y su mujer Anita emigran a Chile, buscando nuevos horizontes y mejor modo de vida que en España. Y Lorenzo sigue apuntando en su ya inseparable Diario los lances, anécdotas, curiosidades y modismos verbales, para él desconocidos y llamativos, de aquellas latitudes allende el mar.

Y hete aquí que un día, con el característico desparpajo de Lorenzo, reflexiona y escribe en su Diario: «Porque estos tiempos traerán otros y a todos les llega su hora».

¿A quién se refiere el bueno de Lorenzo con ese «todos»? Pues el censor tacha esta «frase histórica» , en irónico juicio del editor Vergés, porque sospecha que se está refiriendo, nada más y nada menos, que al dictador Franco, ¿a quién si no?

A esto se llama rizar el rizo, hilar fino, rozar el más absurdo de los esperpentos.

Aunque para esperpento y máximo exponente del absurdo, lo que ocurrió con la «inocente» novela *El príncipe destronado*, publicada en 1973. Y la califico de «inocente» porque el relato en cuestión está protagonizado por un niño de tres años, Quico; la historia narrada transcurre en un solo día –¡como el *Ulises*, permítaseme la broma!–, y el escenario no es otro que el piso donde vive Quico, sus padres y sus hermanos.

En este caso la censura resultó demoledora. Incluso económicamente. Dejo que lo cuente el propio Miguel Delibes, en una entrevista de Manuel María Meseguer, en *ABC*, en diciembre de 1974:

«A Ricardo de la Cierva –a la sazón Director General de Cultura Popular y Presidente del Instituto Nacional del Libro Español– no le gustaba el título y nos dijo: Este libro, empezando por el título y siguiendo por otras muchas cosas, es impublicable».

«Vergés le contestó que no había pasado censura previa y estaba ya editado. A lo largo de muchas conversaciones se avinieron a respetar el título y la conversación sobre la guerra que tienen los padres en presencia del niño, que tampoco le gustaba nada a de la Cierva».

No piensa más que en matar

«Pero llegaron a un punto que no pasó, a pesar de las protestas del editor Vergés. Así es que hubo que sustituir una página en cada uno de los diez mil ejemplares, una obra de artesanía que costó más dinero que editar el libro. Claro que, todo hay que decirlo, la novela salía quince días después del atentado contra Carrero Blanco.

La página que hubo que arrancar y sustituir contenía la conversación mantenida por Quico, el niño protagonista, con el novio soldado de la Vito, criada de la casa. Charla en la que el soldado acaba exclamando: «¡Qué jodío chico! No piensa más que en matar, parece un general».

Frase que hubo que cambiar por esta otra: «No piensa más que en matar, parece qué se yo».

Vergés, el editor, se lamentaba así, en carta a Miguel Delibes del 22 de enero de 1974: «Jamás general alguno costó tanto dinero. Ha supuesto un trabajo de chinos y un coste fantástico (...) Una señora se llevó los libros a casa y fue cambiando una por una la hoja fatídica».

Con el paso del tiempo, y ya suprimida y olvidada la censura franquista, se restituyó el texto original, y por ende la frase de la discordia, a partir de la novena edición, en julio de 1976.

Y me gustaría terminar, y así lo hago, reproduciendo las palabras de Miguel Delibes, de la misma entrevista con Manuel María Meseguer, aludiendo precisamente a la conversación que intercambian los padres de Quico, con ideas y posturas encontradas, en presencia del niño.

— En *El príncipe destronado*, una vez impreso el libro, la censura obligó a arrancar una hoja y remplazar por otra

«La visión de la guerra que estamos dándoles a los niños –Delibes habla en 1974– es perniciosa, como lo es la imagen del padre en la novela, un héroe del lado nacional que presenta una mitad, la suya, como la de los buenos, y la otra mitad como la de los malos. Yo también luché en nuestra guerra, me tocó en Valladolid, pero jamás se me ha ocurrido hacerle pensar a un niño que mi postura era heroica. A mi entender, al niño hay que informarle de lo que ocurrió por mutua intransigencia de los unos y los otros, y que sea él quien saque sus conclusiones. Ahora bien, si cada uno depositamos en siete hijos –que fue los que Delibes tuvo– que esto es lo santo y aquello lo diabólico, ya estamos haciendo siete caza-herejes en cada casa, y lo mismo en la parte contraria».

Dicho queda y a mí no me queda –ni es necesario– más que añadir.

MIGUEL DELIBES, NOVELISTA

María Pilar Celma Valero
Catedrática de Literatura española de la UVa

En 2020 se cumplen cien años del nacimiento de Miguel Delibes y esa efemérides supone un momento idóneo para hacer un balance de su obra y de su significado. Miguel Delibes escribió veinte novelas, a lo largo de cincuenta años. No es posible en unas pocas páginas hacer un repaso a toda su obra narrativa, por eso voy a centrarme en algunas novelas que considero representan un hito en su trayectoria literaria y voy a atender especialmente a dos aspectos: el mensaje implícito y su técnica narrativa. Considero ambos aspectos fundamentales para valorar la narrativa de Delibes en todo su significado: en los tiempos que vivimos, preocupados por el cambio climático, por la España vaciada, por los escándalos políticos y los abusos de los poderes políticos y económicos, la lectura de las obras de Delibes lo convierte casi en un visionario. Hay que recordar que, cuando en 1975 leyó su discurso de acceso a la RAE, titulado «El sentido del progreso desde mi obra», muchos lo tildaron de retrógrado, de oponerse al progreso, de coartar las aspiraciones de la gente del pueblo. Hoy su mensaje recupera su actualidad y cobra todo su sentido. El que, en un momento de reconocimiento de su obra, en la casa de las Letras españolas por excelencia, la RAE, eligiera un discurso que podía tacharse de «poco literario», viene a demostrar lo importante que era para Delibes el mensaje que pretendía comunicar con su obra.

Pero no son los mensajes los que hacen grandes a los escritores: si así fuera, la literatura estaría llena de novelas de filósofos y pensadores. La literatura es otra cosa y Delibes lo sabía: es una perfecta interrelación entre contenido y expresión. Ambos se necesitan mutuamente y ambos han de alcanzar la excelencia para que una obra funcione. Delibes era plenamente consciente de esa necesaria interrelación y, por eso, busca para cada tema la técnica más adecuada. Así lo proclama él mismo: «Cada novela requiere una técnica y un estilo. No puede narrarse de la misma manera el problema de un pueblo en la agonía (*Las ratas*) que el problema de un hombre acosado por la mediocridad y la estulticia (*Cinco horas con Mario*)»[1]. En este testimonio queda patente la subordinación de las técnicas narrativas al contenido, pero también que Delibes es muy consciente de la importancia de la técnica y el lenguaje. Delibes no rehúye las innovaciones técnicas

Miguel Delibes en Ediciones Destino del Grupo Planeta (1960).
© Fundación Miguel Delibes

y estilísticas; tampoco las busca de manera gratuita, sino que, si las considera necesarias, aparecerán perfectamente imbricadas con la historia.

Las primeras novelas de Delibes obedecen a una técnica tradicional y, además, son novelas muy primerizas, en las que se manifiesta de forma demasiado evidente la idea que se quiere trasmitir. En *La sombra del ciprés es alargada* (1948), el protagonista narra su propia vida, en primera persona, desde su infancia hasta su madurez. Pero lo que domina no son los hechos, sino las elucubraciones que esos hechos suscitan en el protagonista. Las anécdotas solo cumplen una función: moldear el carácter de Pedro y servirle de motivo de reflexión. No hay apenas evolución sicológica, ni riqueza de matices. Lo que interesa es el conflicto de ideas. Por eso, se relatan las anécdotas de manera rápida y concisa, sin explayarse en ninguna de ellas. En esta novela se impone una concepción pesimista de la vida, aunque superada por el sentido cristiano. El propio Miguel Delibes no tenía en mucha estima esta novela, ganadora del Premio Nadal en 1944, pero él mismo reconoció que el premio le sirvió como estímulo en su carrera de escritor.

Será su tercera novela, *El camino* (1950), la que marque un primer hito en su trayectoria. El propio Delibes era consciente de este giro en su obra: «En *El camino* me despojé por primera vez de lo postizo y salí a cuerpo limpio»[2]. La historia relatada es sencilla: el protagonista, un niño, rememora su vida infantil la noche anterior a tener que abandonar su pueblo para ir a estudiar a la ciudad.

[1] Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, Barcelona, Destino, 1972, p. 213.
[2] César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993, p. 97.

Parece que el protagonista intuye que marchar a la ciudad supone cerrar una etapa de su vida y despedirse definitivamente de un mundo entrañable, su pueblo. Sobre esta sencilla trama se tejen un conjunto de anécdotas independientes. Y por encima de las anécdotas se erigen dos grandes temas: primero, el despertar a la vida de un niño; y, segundo, la reivindicación de un modo de vida natural y de una cultura tradicional que están siendo sacrificados en aras de un progreso que, a la postre, deshumaniza al hombre. Desde el punto de vista narrativo, Delibes utiliza una técnica tradicional: el relato está contado en tercera persona por un narrador omnisciente. Pero la omnisciencia autorial se combina con omnisciencia selectiva: unas veces la narración-descripción se debe a una voz objetiva (y entonces el lenguaje es más seleccionado), y otras, a la visión del propio protagonista. En suma, ve el protagonista, pero habla un narrador. Desde el punto de vista narratológico, la clave, pues, está en la novelización del punto de vista del protagonista, que es precisamente un niño.

Alegato contra la contaminación, la destrucción de hábitats y la desaparición de especies en el premonitorio discurso de ingreso en la RAE de Miguel Delibes (25-V-1975)

En *El camino* se deja sentir un tono elegíaco que desvela, más allá del amor de Delibes por su tierra, el lamento por una sociedad y una cultura en vías de desaparición. Esta misma idea se materializa en el *Diario de un cazador* (1955), obra en la que se noveliza el contraste campo/ciudad y la masiva migración de las zonas rurales a las ciudades. La historia es también sencilla: Lorenzo es un joven bedel en una ciudad de provincias, soltero, que vive con su madre. Su principal afición es la caza. Se siente orgulloso de sí mismo y muestra ciertas ambiciones. Se enamora de una joven y asistimos al noviazgo, que acabará en boda. Es esta una novela de personaje, narrada, como su título indica, en forma de diario, en primera persona. Se trata de un retrato de una existencia humilde, amparada por una concepción providencialista de la vida, imbuida de un profundo optimismo y de una clara conciencia de dignidad. Una existencia que supera los sinsabores cotidianos a través de la vivencia de la naturaleza y de la caza. La fórmula del diario nos permite conocer la perspectiva del personaje: el protagonista narra un hecho y lo comenta desde su perspectiva. Recrea desde dentro del sistema de valores y creencias del personaje; es decir, novela el punto de vista. Dice Alfonso Rey: «…la novelización del punto de vista permite a sus personajes que se conviertan en narradores de sus vidas y que expongan al lector su sistema de creencias, sin que el autor interponga su interpretación»[3]. Gran logro de la novela es también el uso del lenguaje, coloquial, a veces incluso «barriobajero».

El *Diario de un cazador* tendrá una primera continuación con el *Diario de un emigrante* (1958)*:* animados por un tío de Ana, el matrimonio decide emigrar a Chile, para hacer fortuna. Allí todo es distinto, hasta la caza. También el lenguaje (un gran logro de la novela es el reflejo de las peculiaridades lingüísticas de Chile). El tío resulta ser un explotador y Lorenzo prueba otros trabajos y «negocios» propios, sin éxito. Al cabo de un año, después de que nazca su hijo y gracias a un premio de lotería, pueden volver a España y reincorporarse a su puesto, pues tenía una excedencia temporal. Casi cuarenta años después, Delibes retomará su querido personaje en el *Diario de un jubilado* (1995): Lorenzo, tras 20 años de bedel y otros 20 en una empresa privada se prejubila y recibe una pequeña indemnización. Se ha convertido en un ser materialista, que está a punto de caer en una estafa de tipo sexual (le es infiel a su mujer y le hacen chantaje). Para completar los ingresos de su pequeña pensión, realiza varios trabajos, entre ellos «señor de compañía» de un poeta, vieja gloria local, al que abandona por su equívoca sexualidad. Su hijo está bien colocado en un banco y su hija, funcionaria en Mallorca, se casa por lo civil (cosa que no acepta la madre). Finalmente, al ser víctima de una salmonelosis que le pone al borde de la muerte, su esposa Ana acude a ayudarle y le perdona; juntos deciden buscar una residencia en la que poder vivir con tranquilidad.

La línea iniciada con *El camino*, de reivindicación de la vida rural, se continúa con otras obras como *Las ratas* (1962) y *Viejas historias de Castilla la Vieja* (1964).

Hasta *Cinco horas con Mario* (1966), Delibes se había servido en sus novelas de las técnicas tradicionales de relato: narración en primera persona por el personaje protagonista, en *La sombra del ciprés es alargada*; narración omnisciente en tercera persona, en *El camino* o *Las ratas*;

[3] *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago, 1975, p. 276.

y la forma de diario, en *Diario de un cazador* o *Diario de un emigrante*. A mediados de los años 60, Delibes sorprende con un relato que, aunque enmarcado por dos pasajes narrativos, se desarrolla a modo de flujo de conciencia de una viuda ante el cadáver de su esposo. *Cinco horas con Mario* desarrolla el tema de la crisis en un matrimonio de clase media, cuyas distantes vidas dejan traslucir, al fondo, el conflicto de las dos Españas: se rememoran episodios de la guerra civil, se denuncia la fuerte estratificación social, la falta de libertad bajo la dictadura, la censura, el abuso de poder de las fuerzas del orden, etc. Para ofrecer esa visión reducida y tendenciosa de la realidad que tan frecuente era en la España de los años 60, la mejor manera de hacerlo era a través de la visión de un solo personaje, negada además toda posibilidad de diálogo al estar muerto el interlocutor. A través de la mirada necesariamente subjetiva y parcial del único personaje vivo, a través del monólogo interior, primario y a veces inconexo, el autor consigue que conozcamos dos concepciones contrapuestas de la vida y de la sociedad y consigue además que nuestra simpatía se incline, paradójicamente, hacia el protagonista privado de voz. No obstante, el gran mérito de la novela es que evita un maniqueísmo tajante y esto lo consigue mediante la perfecta adecuación de técnica e historia.

Juan Gualberto 'El Barbas' y Miguel Delibes imagen para el relato «La caza de la perdiz roja» inserto en *Viejas historias de Castilla la Vieja* © Fundación Miguel Delibes

Miguel Delibes conversa con la actriz Lola Herrera y José Sámano productor de la adaptación al teatro de *5 horas con Mario*

Otra experiencia formal lleva a cabo Delibes en *Parábola del náufrago* (1969), tanto en la técnica como en el lenguaje. Se trata de una novela kafkiana, sobre el abuso de poder, y es, sin duda, la más experimental de todas las escritas por Delibes. En cuanto a la fórmula narrativa, aunque el relato depende de un narrador omnisciente, en tercera persona, éste se distancia de la historia y de los personajes por dos procedimientos expresivos: primero, mediante el uso de paréntesis reiterativos e innecesarios («acongojaba a Jacinto, quien (Jacinto), para evitarlo...»)[4], cuya proliferación no hace sino retardar la comunicación; segundo, mediante la designación explícita, en un pasaje, de cada uno de los signos de puntuación utilizados, como si estuviera dictando en voz alta a otra persona («Tras la verja coma a la derecha de la cancela coma junto al alerce coma se hallaba la caseta de Genaro abrir paréntesis...»[5]); de esta manera, parece interponerse una barrera entre narrador y lector. En cuanto al lenguaje, concebido no ya como medio de comunicación –pues ésta parece imposible–, sino como instrumento de conflicto, asistimos a su destrucción, materializada en el movimiento «Por la mudez a la paz», liderado por el protagonista, Jacinto San José. Más allá del inevitable humor que nos despiertan las reglas del nuevo sistema lingüístico, lo que prevalece es el sentido de alineación del hombre en una sociedad opresiva y materializada. Una vez más, las nuevas vías expresivas transitadas por Delibes están en perfecta correlación con el tema general del libro.

Muy significativo es también el mensaje trasmitido en *El disputado voto del señor Cayo* (1978). En esta novela se pone de relieve el contraste entre la vida rural y la urbana: en las primeras elecciones democráticas en España, tras el franquismo, un grupo de jóvenes políticos recorren distintos pueblos, a la caza del voto. El candidato, que ha visitado el pueblo del señor Cayo, descubre en este hombre de campo toda la sabiduría, la honradez y la paz de las que el hombre urbano adolece. Así puede afirmar: «Hay que asomarse al pueblo; ahí es donde está la verdad de la vida»[6] y poco después se lamenta: «No hay derecho a esto […] A que hayamos dejado morir una cultura sin mover un dedo».

[4] Miguel Delibes, *Parábola del náufrago*, Barcelona, Destino, 1971, 3.ª ed., p. 46.
[5] Ibid., p. 9.
[6] *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Destino, 2000, p. 203.

Imagen durante un descanso del rodaje de *Los santos inocentes*, en la que Delibes comparte opinión con Juan Diego y Alfredo Landa

Los santos inocentes (1981) muestra la vida de una familia campesina, sometida a las arbitrariedades del señorito para el que trabajan. Se denuncia la actitud autoritaria y abusiva del patrón, pero también el servilismo y la falta de coraje de los campesinos. No obstante, la novela se abre a la esperanza en dos direcciones: por una parte, los hijos, que son algo más independientes (el hijo desprecia la propina que le da el señorito por acompañarlo a cazar); por otra parte, el desenlace se abre a una cierta «justicia poética», ejecutada precisamente por parte del personaje menos responsable: Azarías mata al señorito Iván, después de que éste disparara cruelmente contra un ave que aquel tenía semiamaestrada. *Los santos inocentes* se sirve de un procedimiento narrativo novedoso: el narrador omnisciente parece solidarizarse hasta tal punto con los personajes que la narración y el diálogo se suceden entremezclados, sin las marcas convencionales que distinguen a éste, y, a la vez, el lenguaje del narrador se ve impregnado del lenguaje popular de los personajes, de forma que a menudo es difícil distinguir la voz del narrador y la de los personajes. A veces los diálogos se insertan mediante un verbo de lengua (que precede o sigue al parlamento); pero, en otras muchas ocasiones, se suceden vertiginosamente, con la única orientación de ocupar líneas (que no párrafos) independientes.

El mayor número de novelas de Delibes ambientadas en el marco rural y la mayor simpatía que despiertan sus «paisanos», frente a la superficialidad y mediocridad de los personajes urbanos, desvela la preferencia del autor por el campo. No se trata de una defensa a ultranza. Delibes también denuncia la miseria, el atraso, el abandono… Pero siempre se impone un tono elegíaco en favor de una cultura tradicional que está siendo sacrificada en aras de un progreso, que a la postre resulta deshumanizador. La adecuación de esta fórmula narrativa al contenido es absoluta: el narrador se identifica totalmente con el paisaje, con las vidas y con el habla de sus personajes, hasta fundirse en ellos. Es un caso de solidaridad, no sólo ideológica, sino material.

La última novela escrita por Delibes, *El hereje* (1998) se presenta como su testamento literario. Se trata de la única novela histórica de Delibes y cabe resaltar, de entrada, la lograda reconstrucción de la época, para la que Delibes se documentó exhaustivamente. La novela es un magnífico retrato de un personaje entrañable que, en un medio hostil, busca su realización. Cipriano Salcedo, español del siglo XVI, busca la verdad y la fundamentación de su fe. Sus inquietudes le llevan a entrar en contacto con miembros de los círculos reformistas. La intransigencia de la España contrarreformista le llevan a tener que elegir entre conservar la vida y mantener sus creencias. La fidelidad a su verdad le llevará a la hoguera. La novela es un magnífico fresco de la España del siglo XVI. Contemplamos la fuerte estratificación social, los convencionalismos, la educación coartante, la sexualidad reprimida y perseguida... Pero, sobre todo, la sinrazón del poder establecido y la ausencia de caridad de la Iglesia y de las Instituciones dependientes del poder civil y del eclesiástico. Así pues, más allá de la ambientación histórica y del caso concreto, prevalece la reflexión sobre unos temas universales y atemporales, como son la intolerancia y el fanatismo. En su última novela, Delibes convierte en tema literario lo que ha estado latente en toda su narrativa: la libertad ideológica, la tolerancia, la razón (frente a los totalitarismos y a las imposiciones sociales), etc.

Después de este rápido repaso por la obra de Delibes, es fácil apreciar la plena actualidad de su narrativa. En la sociedad occidental, tan concienciada con temas como la degradación de la naturaleza, la amenaza de culturas populares y minoritarias, la deshumanización que conlleva el materialismo, los abusos del poder político y económico, la intransigencia religiosa..., la lectura de Delibes lleva a la reflexión y agita nuestras conciencias. Y lo consigue por esa virtud suya de interpretar estéticamente la realidad escarbando en lo profundo del ser humano hasta llegar a la esencia de lo humano.

Delibes en su casa de Valladolid, al fondo el retrato realizado por Álvaro Delgado. © Fundación Miguel Delibes. Autora: Nines Minguez

MAX
Y LA CARICATURA ESPAÑOLA

Rafael Vega 'Sansón'

Durante décadas ha revoloteado sobre las cabezas de la sociedad más abnegada y trabajadora el mito plausible de empezar desde cero, convertir la vida profesional en el ascenso sacrificado, humilde y estajanovista de una hipotética escalera laboral que nos introduzca en el mundo despiadado de los adultos; ganarnos honradamente el sustento y asentarnos, al final del trayecto, en lo más alto de nuestras capacidades para contemplar el panorama inasible de la particular y jubilosa conquista, como un Moisés ante la tierra prometida, mosca —sin embargo— bajo la sospecha de no poder disfrutarla debidamente.

Ahora vivimos un drama distinto, el de una juventud preparada académicamente de forma excepcional que, lejos de comenzar el ascenso tradicional desde la cota cero, inicia desde ella un inexplicable descenso al averno laboral, opuesto a las expectativas de su aprendizaje y que acaso merezca un detallado análisis en otro momento y por alguien facultado para ello.

Antaño, sin embargo, en el aire podía respirarse la fragancia recurrente y aleccionadora de los porteros y botones barbilampiños que lograron hacerse con las riendas del banco; los mozos de almacén convertidos en magnates de grandes multinacionales; los meritorios ascendidos al estrellato o los cronistas conquistadores del Parnaso, entre los que nuestra Valladolid unánime se aplica en atesorar para beneficio de nuestro presente y futuro —gracias al centenario de su natalicio— el legado y la figura del más sobresaliente de su historia contemporánea. Y esto es así porque, entre las muchas cualidades personales, literarias y periodísticas de Miguel Delibes, cabe resaltar también su notable talento para el dibujo y el peso significativo que este ha tenido en los derroteros de su biografía.

La anécdota, presumiblemente repetida en numerosas ocasiones, podría también calificarse de hito fundacional para su destino como periodista y escritor, pues la decisión trascendental tomada por el joven Miguel Delibes —que era, no obstante, licenciado en Comercio (materia que habrá de cultivar también como profesor en la Escuela vallisoletana) y que acudió con su portafolios a las oficinas de E*l Norte de Castilla* un viernes tristón de octubre en 1941— condicionaría su devenir y acabaría arrumbándolo definitivamente hacia el mundo de la prensa escrita y posteriormente al literario.

Es posible imaginar las luces primerizas y titubeantes en su carpeta de camino al despacho de Jacinto Altés con dibujos de personajes más o menos asequibles compuestos de unos escuetos y acertados trazos para su reconocimiento por un ojo acostumbrado a las artes de la síntesis gráfica, con el fin de convencer al gerente de la empresa sobre su ingreso en calidad de caricaturista en aquella redacción de *El Norte de Castilla*. Es decir, desde la cota cero ya mencionada, sin ínfulas, en una alineación repleta de columnismo y reporterismo enmudecido por las disposiciones impuestas desde el implacable aparato de la censura. Porque *El Norte* al que acudió Miguel Delibes con veintiún años y un rimero de dibujos bajo el brazo era presumiblemente tan triste como aquel día 10 de octubre, como aquel año de 1941 y aquella década de los cuarenta: gris, pobre y muda, encogida aún por los ecos de la Guerra Civil y espantada por las noticias que llegaban de una Europa devastada en un mundo hecho igualmente pedazos.

Nada que ver con la sofisticación profesional que antes de la guerra alcanzó la prensa en general y *El Norte de Castilla* en particular, cuando las caricaturas, dibujos y viñetas de 'Geache' lo iluminaban a diario. Por entonces los atrevidos y alegres montajes fotográficos enjaezaban páginas completas con mosaicos gráficos de acontecimientos políticos, sociales, deportivos o culturales mientras los profesionales de las artes gráficas se afanaban en componer titulares creativos con tipografías de vanguardia o perfilaban las figuras de los personajes más significativos para incorporarlos a contextos con estética y función renovadoras.

Sin embargo, el retroceso tras la guerra fue tan mayúsculo como el padecido por el resto de la industria, del comercio y de la vida cotidiana. Incluso podía comprobarse a diario cómo la censura lacerante se veía beneficiada indirectamente en su afán por impedir la publicación de

Viñeta de Delibes para *El Norte de Castilla*

Cary Grant, Clark Gable, Claudette Colbert, Spencer Tracy y Greta Garbo caricaturizados por Delibes en 1944

la información y el pensamiento gracias a aquella escasez de materias primas generalizada que afectaba de forma considerable al abastecimiento de papel para prensa. Todos los periódicos vieron reducida la capacidad de sus publicaciones, no solo por merma de contenidos tras la sisa diaria de la censura, sino por falta de espacio, de superficie física donde asentarlos. Este se vio reducido a un mínimo tan exiguo que afectó el modo de redactar noticias y titulares, casi telegráficos. Apenas cuatro planas diarias de periódico para informar sobre un mundo en guerra, así como insertar obedientemente las disposiciones y avisos locales o la propaganda nacional disfrazada de información política y social. Aquel racionamiento espacial de los tabloides impuso una multiplicación de las columnas en cada página para intentar aprovechar todo lo posible la caja de texto, lo que determinaría la disposición vertical de la gran mayoría de inserciones gráficas que tenían la inmensa fortuna de ser incluidas.

En ese contexto profesional y creativo intentaba Miguel Delibes iniciar su relación con el diario de referencia vallisoletano, ya por entonces convenientemente reconocido a nivel nacional gracias a la impronta legendaria de Santiago Alba y César Silió, renovadores del mismo a finales del siglo XIX e impulsores no solo de su naturaleza empresarial como sociedad anónima, su independencia comercial con un poderoso sistema de inserción publicitaria, sus imprescindibles y certeros informes sobre la producción cerealista o por el marchamo de su columnismo literario. Décadas llevaba *El Norte* enriqueciendo el panorama de la prensa española con sus acertadas decisiones, a las que habría de añadirse el liderazgo de directores y periodistas de fuste como Antonio Royo Villanova, Gregorio Santander o Francisco de Cossío entre otros muchos. Y aquella estela aún era visible y reconocible en los años cuarenta, a pesar de los pesares de la carestía y del abatimiento silente de la censura de posguerra tutelada férreamente en el interior de la redacción por parte de la autoridad con la imposición de un director fiel a las instrucciones del Gobierno Civil, el sacerdote Martín Hernández, que acogió al joven Miguel Delibes para tareas inocentes que no le produjeran sobresaltos.

Aquello propició la incorporación de 'MAX', cuyas crípticas iniciales poco habían de desvelar por entonces al lector habitual de *El Norte*, aunque fuera mucho lo que significaran para Miguel Delibes y su novia, Ángeles, a quienes acompañaba en cada trabajo firmado la incógnita de aquella equis aún por despejar.

Abordó así su primera etapa de diecisiete años en *El Norte de Castilla*, antes de ser nombrado director del diario, durante los que fue añadiendo funciones y responsabilidades a la inicial de dibujante y caricaturista. En poco tiempo, los dibujos compartirían su dedicación con la crítica cinematográfica, la crónica, el reportaje o, incluso, la subdirección del rotativo, que asumió en 1951. Pero hasta entonces, y en contra de la opinión de su padre que, como Delibes acabaría recordando, le recomendó que no perdiera el tiempo «pintando monigotes», anduvo afanado en realizarlos lo mejor posible.

Según su biógrafo, Ramón García Domínguez, son unos 400 dibujos los que pueden descubrirse en las páginas de la Hemeroteca de *El Norte de Castilla*. Entre ellos podremos encontrar ilustraciones y dibujos del natural, rotulaciones para diversas secciones, jeroglíficos, viñetas de humor y, por supuesto, caricaturas de personalidades del mundo de la cultura, el espectáculo y el cine, aunque en alguna ocasión excepcional podía dedicar la elocuencia de su trazo en el delicado y amable dibujo de personalidades sin más connotación que la notoriedad local, como el gerente de Fasa-Renault, Jiménez-Alfaro, o el párroco de San Andrés junto a su sobrino José Luis Martín Descalzo por cantar su primera misa, o los «morenos de la pérgola» reconocidos en la categoría de figuras de la feria de Valladolid.

En contadas ocasiones firmó MAX alguna caricatura dedicada a la semblanza de un personaje político. Cuando lo hizo, el lápiz apuntaba directamente al extranjero: el mariscal Petain, Mussolini, el Papa Pío XII o el primer ministro japonés, pero nunca autoridades nacionales. Como él mismo confesó: «Era muy arriesgado, aun tratando de reproducir los rasgos del retratado con meticulosidad y toda la dignidad de que mi lapicero fuera capaz, te exponías a que no le gustase al interesado y te sancionaran a ti y al periódico. Con las figuras extranjeras era diferente, resultaba improbable que *El Norte* cayera en manos de Mussolini y éste montase en cólera y nos hiciese llegar los rayos de su ira».

Pío XII y Mussolini por Miguel Delibes 'Max' en 1942

Aquella Ley de Prensa de 1938 que tanto criticaría a lo largo de su carrera periodística, y que tantos sinsabores le produjo como director, cuando Manuel Fraga lo acechaba sin pausa parapetado tras el escritorio del Ministerio de Información y Turismo, era, en cualquier caso, la misma que debían asumir el resto de articulistas, periodistas, dibujantes, humoristas y caricaturistas que intentaban sobrevivir en el resto de los escuálidos medios de comunicación escrita supervivientes en España.

El panorama durante los años cuarenta y cincuenta era desolador. A la paupérrima situación, ya descrita, habríamos de añadir el miedo a la represalia violenta más desmedida, como la sufrida en junio de 1940 por el editor de la revista satírica *La Traca*, Vicent Miguel Carceller y su dibujante Carlos Gómez Carrera, 'Bluff', que fueron condenados a muerte y fusilados, en cumplimiento de sentencia por la publicación de caricaturas satíricas sobre Franco durante la guerra. Así se las gastaba un régimen capaz de arrasar con cualquier atisbo de agudeza. El silencio que provocaba el miedo a tales muestras de sometimiento convirtió España en un erial para el debate intelectual donde no solo la crítica moderada, sino el humor inteligente, la sátira y la hilaridad hubieran enmudecido por completo de no ser por la providencial aparición de *La Codorniz* en 1941 y que pasados los años podría ser considerada como un pequeño oasis para la mente y un refugio para no pocos dibujantes y caricaturistas que, a pesar de la espada pendiente sobre sus cabezas, hallaron el amparo de su fundador, Miguel Mihura, un hombre abiertamente cercano al Régimen y por tanto beneficiario de cierto margen para la ocurrencia, a pesar de que en ocasiones recibiera el varapalo de la censura por la audacia de algunos de sus autores; aun así, defensor de un humor surrealista, ajeno a las cuitas de la crítica sociopolítica que acogió en sus páginas a figuras tan dispares en ideología, estilos y retranca como Antonio Mingote o Miguel Gila.

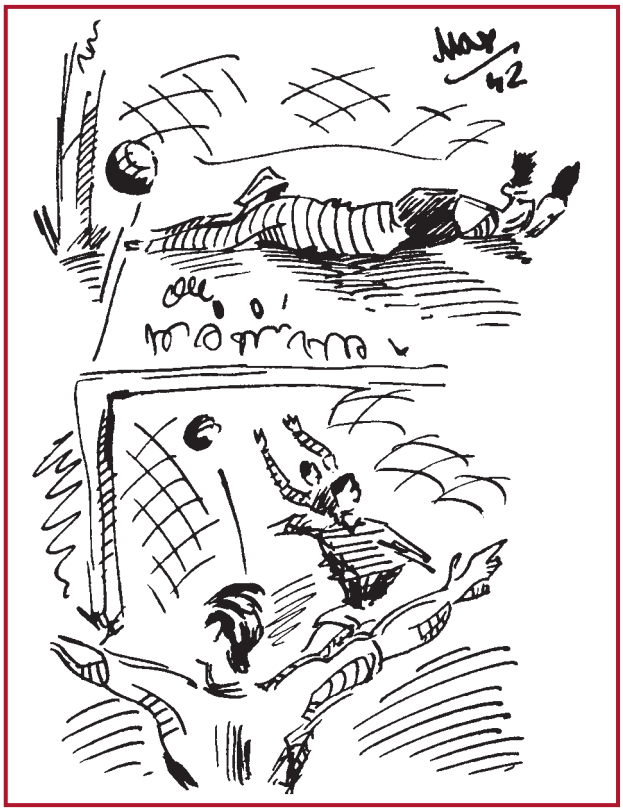
Mucho podría hablarse del origen de ese humor que —a mi juicio, equivocadamente— se ha tenido por blanco, sobre las bases surrealistas de la reducción al absurdo y que Miguel Mihura cultivó y propició entre los autores célebres de su revista antes de que Álvaro de Laiglesia lo sucediera en la dirección y tensara la cuerda para germinar una incipiente coral de voces críticas y comprometidas que avanzaría, junto con la revista *Hermano Lobo* de Chumi Chúmez, el do de pecho del humor gráfico español, entonado definitivamente, de forma brillante y manifiesta, durante la transición política.

El humor blanco, (al que preferiría referirme, sobre todo en los años cuarenta, como humor dormido o humor entumecido), fundamentaba su éxito en la hilaridad provocada por situaciones estéticamente ridículas o racionalmente ilógicas: la lucha intelectual entre un ratón mucho más listo que el dueño de la casa, empeñado en proteger su cuña de queso sobre el plato de su cena; el caco, con su antifaz perenne, que es despojado en el portal de su casa, por el niño de la portera, del salchichón que acaba de afanarse al descuido en el Metro; el indigente que decora con visillos el puente que le da cobijo y cierra cuidadosamente una ventana sin pared… Aquel humor buscaba la sonrisa en el juego de palabras, en la situación paradójica. Y si bien hubo genios capaces de esconder bajo la superficie anodina y dichosa de sus chistes un fondo amargo en detalle, como Miguel Gila en sus viñetas y monólogos, o Azcona en no pocos artículos y guiones, lo cierto es que el humor llamado blanco intentaba burlar graciosamente los escollos sociales de su evidencia y obviar el entorno de las situaciones difíciles, por no decir intolerables, en que se encontraba aquel hombre en una casa con ratones, o aquel indigente guarecido bajo un puente, o aquel miserable impelido a robar comida para sobrevivir. También habría de reconocerse la capacidad en tiempos difíciles de hacer sátira costumbrista, como la urdida con genialidad por autores como Tono, el ya recordado Mingote, o Serafín, que convirtió a la burguesía jocosa, caprichosa, hedonista —tan lejana, decadente y disoluta—, en el objeto recurrente de su críticas y cuyas características vulgares y libertarias apuntaban a un paradigma social sin afinidades con la España ejemplar de los valores defendidos por el régimen.

La incursión de Miguel Delibes en el apartado concreto del humor gráfico fue —posiblemente a causa de esta limitación cargante para denunciar situaciones socialmente lamentables— breve y discreta. No es difícil imaginar al autor de *Las ratas*, de *El Camino*, de *Los santos inocentes* intentando escribir chistes sin complicarse la vida. El resultado, además de esforzado y meticuloso, se materializó en algunas viñetas cuya ingenuidad las aleja de la impronta habitual de su autor y desvelan el insoportable confinamiento que debía de sufrir este al intentar ceñirse a los límites de lo correcto.

Otra cuestión fue su aportación como dibujante del natural. Miguel Delibes mostró desde sus primeros dibujos no solo un talento especial para el boceto, como demuestran sus apuntes deportivos, sino una excepcional capacidad para resolver la difícil tesitura del formato vertical impuesto por la escasez de espacio para escenas deportivas en las que la horizontalidad viene marcada por el movimiento de los jugadores y por la amplitud panorámica del campo de juego.

Además de algunos audaces retratos, la Hemeroteca de *El Norte* atesora no pocos lances: remates a puerta de



Apuntes deportivos de 'Max' en 1942

cabeza, chutes, zamoranas y proezas de portero ejecutadas con un trazo resuelto y vivaz; una gloriosa muestra de las numerosas tardes que anduvo dedicado a la repentización y al apunte rápido que contribuirían, probablemente, a su capacidad para sintetizar aún más las líneas fundamentales de su estilo.

Sin embargo, y a pesar de la importancia indudable de sus dibujos deportivos, la aportación más significativa de Miguel Delibes como dibujante en *El Norte de Castilla*, es decir, de 'MAX', guarda relación con su excepcional conjunto de caricaturas de personalidades cinematográficas, de la cultura o del mundo del espectáculo. Con todas ellas demuestra Delibes el talento que propició su ingreso en el diario y justifica ampliamente el hecho de que en alguna ocasión inicial de su periplo profesional considerara la posibilidad de llegar a convertirse, al menos objetivamente, en un dibujante profesional, o dicho de un modo más genérico, en un artista. «Yo tengo el prurito vanidoso —confesó en una entrevista— de considerarme un poco artista. Hago caricaturas con buena voluntad y esto ya me parece suficiente título para juzgarme artista». Y en este sentido, bien pudiera colegirse que la capacidad artística y creativa de Miguel Delibes como caricaturista y humorista gráfico acaso se vio tan severamente constreñida por la censura que, con el tiempo, hubo de buscar su propia salida. También dejó dicho: «Considero que la inclinación artística es un don y no creo en las artes incomunicadas, encerradas en compartimentos estancos, sino en una correlación que a mi juicio no ha sido suficientemente estudiada. El que es artista lo es por los cuatro costados, de tal forma que si en virtud de cualquier circunstancia se estrangulase su actividad habitual, se acomodaría a una nueva senda sin excesivo esfuerzo».

En cualquier caso, siempre nos producirá absoluto deleite el trazo resumido y eficaz con el que resolvió caricaturas como las de Francisco de Cossío, José María Luelmo, Vicente Escudero, Pedro Collado…; o sus fabulosas hechuras para traer a la mente del lector las características más evidentes de rostros del teatro y de la escena, como Victor McLaglen, Adolphe Menjou, Spencer Tracy, Cary Grant, Henry Fonda, Gary Cooper, Greta Garbo, Clark Gable o el mismísimo Groucho Marx, hasta el punto de poder calificar a alguna de ellas —como ocurre con su interpretación gráfica del rostro agudo de Imperio Argentina— de indiscutible obra maestra.

¿Pero fue acaso Miguel Delibes el creador de una tendencia gráfica reconocible? ¿Es su estilo una rareza aislada en el ámbito del dibujo de prensa español fruto de una esforzada resolución de problemas plásticos de forma autodidacta? A pesar de que pueden identificarse los elementos recurrentes en su estilo, Miguel Delibes era un dibujante disciplinado que aprovechó su indiscutible facilidad y talento para aprender metódicamente el oficio, no sólo gracias a sus clases periódicas de dibujo y pintura en su época de estudiante, sino a su condición de gran observador de las firmas que lo precedieron y que a diario podía contemplar en otras publicaciones periódicas. En este sentido es probable que MAX se dejara empapar por la limpieza de línea y la resolución gráfica de caricaturistas brillantes como Del Arco, o el desenfado de Dávila; supo atreverse con la rapidez visual de Castelao, la aplicación audaz de la geometría ejercida por Pastecca o la limpieza y versatilidad de Bagaría, cuyas composiciones, a día de hoy, causarían asombro en cualquier editorial gráfica. La tendencia general estaba marcada por la economía en los trazos, en la limpieza de la línea, en la aplicación resolutiva de características geométricas y de composiciones equilibradas.

Pero de entre todas las influencias posibles, fue una suerte, en cualquier caso, que uno de los más sobresalientes maestros españoles de la caricatura en los años veinte y treinta fuera Gregorio Hortelano, 'Geache'. Como lo fue también el hecho de que su obra publicada anduviera tan cerca y tan a menudo ante el ojo curioso y escrutador de Miguel Delibes. La influencia de 'Geache' no solo es evidente desde la aparición de los primeros trabajos de Delibes, sino que se extiende más allá y alcanza al siguiente gran caricaturista acogido por *El Norte*, Juan Palencia que, como Hortelano, marcaría durante décadas su impronta gráfica en la ciudad. En esa cadena de transmisión se encuentra perfectamente encajada la obra de MAX, entre 'Geache' y Juan Palencia, ambas firmas de dibujantes y caricaturistas de magistral y longeva dedicación que, como la de Miguel Delibes, siempre permanecerán estrechamente asociadas a *El Norte de Castilla* y a Valladolid.

Nota del autor: Las citas entrecomilladas de Miguel Delibes han sido extraídas del libro *Delibes dibujante en El Norte de Castilla* (Ed. Fundación Miguel Delibes, Ed. El Norte de Castilla, 2014).

TRES NIÑOS DE PUEBLO EN LA NARRATIVA DE MIGUEL DELIBES

Amparo Medina-Bocos
Profesora de Enseñanza Secundaria

A Miguel Delibes le gustaba hacer a los niños protagonistas de sus relatos y él mismo explicó por qué. En 1981, en la presentación que el escritor puso al frente de una antología de textos que él mismo había seleccionado, se dirigía a sus jóvenes lectores con estas palabras: «En una ocasión me preguntaron por qué había tantos niños protagonistas en mis novelas. Mi respuesta fue sencilla. Para mí, el niño —dije— es un ser que encierra toda la gracia del mundo y tiene abiertas todas las posibilidades, es decir, puede serlo todo, mientras que el hombre es un niño que ha perdido la gracia y ha reducido a una —el oficio que desempeña— sus posibilidades. Con esta respuesta quería dar a entender que, para mí, el niño, precisamente por la carga de misterio que arrastra, tiene mayor interés humano que el adulto, incluso para ser protagonista de una novela o de una película».

A Miguel Delibes le obsesionó la muerte desde que era un niño. Y también en este caso el propio Delibes explicó el motivo de esta obsesión. Fue en 1970, cuando César Alonso de los Ríos le preguntó si había algún hecho en su infancia que justificase el que la muerte acabase por ser una constante en su obra. Y sí lo había, porque el pequeño Delibes, cuando llegaba a las escaleras de su casa, se imaginaba que algún día bajarían por allí el ataúd con el cadáver de su padre; un padre que tenía cerca de sesenta años cuando el futuro escritor empezó a plantearse, desde muy pronto, «el amargo problema del desasimiento: el dejar o ser dejado». Problema que, por cierto, es el tema en torno al que gira su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*.

Miguel Delibes amaba la naturaleza. Seguramente fue en Molledo-Portolín, el pueblecito de Cantabria en el que el escritor pasó los veranos de su infancia, donde aprendió a conocerla y a amarla. Fuera como fuese, nuestro autor necesitaba el aire libre, y disfrutaba saliendo al campo y dejándose envolver por el paisaje, algo que explica su afición a la caza tal como él siempre la entendió: «hombre libre, sobre naturaleza libre, contra pieza libre». Acompañar desde niño a un padre cazador le enseñó a sentir esos placeres que el escritor pondría más tarde en boca de Lorenzo, el bedel cazador que acabó siendo uno de sus personajes más queridos y también

Los hermanos Delibes Setién, junto a sus bicicletas.
Foto: Archivo Miguel Delibes

el más optimista de todos ellos. Pero naturaleza, y mucha, hay en toda la obra de Delibes, especialmente en sus novelas de ambiente rural y, sobre todo, en sus libros de tema cinegético.

Infancia, muerte y naturaleza son, junto a la inquietud o preocupación social, los grandes temas que recorren la obra narrativa de Miguel Delibes, en la que con cierta frecuencia infancia y muerte se dan la mano. Muchos de sus personajes infantiles son huérfanos y en ocasiones son los niños quienes mueren, como ocurre en *La sombra del ciprés es alargada* o en *El camino*, novelas ambas muy diferentes desde el punto de vista estilístico, pero en las que se cuenta la historia de una amistad infantil truncada por la muerte.

La narrativa de Delibes —una veintena larga de novelas y otros tantos cuentos— ha sido sometida a diferentes intentos de clasificación utilizando para ello criterios bien distintos. Sin embargo, y tal como sugirió el propio autor en 1966, al prologar el segundo tomo de lo que por entonces eran sus obras completas, es habitual la distinción entre novelas de ambiente urbano y novelas de ambiente rural. En esta misma línea, Delibes dividió en dos grandes apartados —niños de pueblo y niños de ciudad— la antología seleccionada por él mismo que se tituló genéricamente *Los niños* (1994). Niños todos ellos, pero «con un sentido de la vida y la muerte esencialmente diferente», añadía el escritor. Entre los niños «de ciudad» es sin duda Quico, el protagonista de *El príncipe destronado*, el más conocido: sus aventuras y desventuras a lo largo de un día de diciembre de 1963 constituyen el argumento de una novela que no se

«El camino», Ana Mariscal (1963), Maribel Martín 'la Uca-uca' y José Antonio Mejías 'el Mochuelo'. «La mortaja», J. Antonio Páramo (1974), David Osuna 'el Senderines'. «Las ratas», A. Giménez Rico (1998), Álvaro Montes 'el Nini'

publicó hasta diez años después y que fue llevada al cine como *La guerra de papá*. Dos «niños de pueblo», por su parte, protagonizan dos de las novelas más conocidas de Miguel Delibes: Daniel, el Mochuelo (*El camino*) y el Nini (*Las ratas*). Ambos aparecen, como era de esperar, en la antología; llama sin embargo la atención que Delibes, en esta personal selección de textos tomados de sus obras, no incluyera a otro de sus más logrados personajes infantiles: el Senderines, protagonista de «La mortaja».

Tienen estos tres relatos —*El camino*, «La mortaja» y *Las ratas*— unos cuantos aspectos en común. En primer lugar, los tres tienen como protagonistas a niños que han debido madurar muy pronto, obligados por las circunstancias a hacerse mayores antes de tiempo. Se trata de tres historias que se desarrollan en escenarios rurales y que están narradas en tercera persona, si bien en todos los casos desde la perspectiva de los niños protagonistas. La naturaleza cobra una especial importancia en estas tres obras porque tanto Daniel, como el Senderines y el Nini conocen muy bien la tierra en la que viven, se sienten identificados con ella y saben disfrutar de todo lo que les ofrece.

Comparten también estos niños la experiencia de verse enfrentados a la muerte de alguien: un amigo en el caso de Daniel; el padre, en el del Senderines; y un rival del padre, en el del Nini, el protagonista de *Las ratas*. Los grandes temas de Delibes —infancia, muerte, naturaleza— están presentes en los tres relatos; pero, además, los niños protagonistas son testigos de los problemas que hay a su alrededor y perciben claramente las relaciones, muchas veces conflictivas, que mantienen entre ellos los adultos.

El camino, la tercera novela escrita por Delibes, se publicó en 1950. En ella Daniel, el Mochuelo, la noche antes de marchar a la ciudad para estudiar, recuerda lo que hasta ese momento había sido su vida, profundamente arraigada en su pueblo y en su valle. Los recuerdos del Mochuelo permiten ver cómo el niño, aunque sólo tiene once años, ha ido aprendiendo lo que es el misterio de la vida, en qué consiste el amor y lo que significa la muerte. Y es precisamente la experiencia de la muerte de un amigo el hecho que le hace abandonar bruscamente la infancia y sentir a un tiempo la soledad y la fragilidad de la vida.

En 1957 apareció *Siestas con viento sur*, un libro en el que Delibes reunió cuatro narraciones distintas: dos novelas cortas —*El loco* y *Los raíles*— y los que, en mi opinión, son sus mejores relatos: «Los nogales» y «La mortaja». «La mortaja», el primero de los relatos que forman el volumen, es una pequeña obra maestra. A lo largo de cerca de cuarenta páginas se nos cuenta cómo el Senderines se ve enfrentado a la muerte de su padre y experimenta a la vez la soledad, el miedo y el desamparo. La acción de «La mortaja» sucede en un corto espacio de tiempo, el que transcurre desde una tarde de sábado en la que el niño ve llegar a su padre borracho hasta el amanecer del día siguiente. En esa noche y en los acontecimientos que en ella suceden se centra el relato: el niño descubre al padre muerto, siente miedo, intenta inútilmente vestir al cadáver, busca ayuda con poca fortuna entre los que considera amigos del padre, y acaba entregando todo lo que tiene al Pernales, la única persona que se presta a ayudarle, aunque sea de manera totalmente interesada.

Aunque en apariencia tanto «La mortaja» como *El camino* se centran en una noche en la vida de los dos

«La guerra de papá», A. Mercero (1977), Lolo García 'Quico'

niños, se trata de dos noches bien distintas. La noche es el marco en el que se encuadran los amables recuerdos de un Daniel insomne que ve pasar las horas desde su habitación, pero es una noche de continua actividad, de amargas experiencias, de desesperada búsqueda de ayuda por parte del Senderines, un niño débil, flacucho y miedoso que por primera vez en su vida se siente ante una responsabilidad que no puede asumir él solo. A lo largo de esa noche y en medio de su desvalimiento, el pequeño sólo encuentra un cierto consuelo en una naturaleza cuyos sonidos —el canto del grillo cebollero, el de la codorniz en celo o el de las alondras que cantan al amanecer— le son familiares. El único momento en que el Senderines parece olvidar por un instante su situación es cuando, solo y en mitad de la noche, contempla el brillo de una luciérnaga que lleva guardada en su bolsillo dentro de una cajita. Como ya ocurriera en *El camino*, también en «La mortaja» es una muerte inesperada lo que obliga al Senderines a hacerse mayor en esa noche en la que aprende las verdaderas motivaciones que mueven la vida de los hombres: el resentimiento y la obediencia ciega a un juramento (Goyo), el miedo a la muerte y a los muertos (Ovi), el interés personal disfrazado de cínica disponibilidad (el Pernales). En unas pocas horas el Senderines siente el abandono, la impotencia, el desconcierto, la desolación. El niño se hace adulto de repente, cuando tiene que enfrentarse en solitario a la muerte y asumir lo que él considera su responsabilidad: evitar que alguien pueda ver la desnudez de su padre.

Dentro de la obra de Delibes, «La mortaja» es el eslabón que une *El camino* con *Las ratas*, tanto en lo referente a técnica narrativa, como en aspectos temáticos. El lugar en el que vive el Senderines ya no es el idílico valle de preciosos paisajes verdes en el que vive Daniel. Se trata ahora de una cuenca polvorienta rodeada de cerros sin vegetación, un paisaje árido y triste que anticipa el más áspero y poco acogedor en el que se desarrolla la vida del Nini. A medio camino entre

Antología *Los niños* (1994), con textos seleccionados por M. Delibes

Daniel y el Nini, el Senderines, como el Mochuelo, se ve enfrentado a la muerte de alguien muy cercano, lo que supone para ambos el traumático abandono de la infancia. Hay, además, otros hechos que permiten relacionar *El camino* y «La mortaja»: la luciérnaga que el Senderines pone junto al cadáver de su padre recuerda al tordo que Daniel introduce en el féretro de su amigo muerto. Y el padre de Daniel, el quesero que sueña con que su hijo vaya a la ciudad para estudiar y empezar así a progresar, podría muy bien ser alguno de esos padres conocidos por el Senderines que «habían truncado la libertad de sus hijos enviándolos al taller o a la escuela».

En el protagonista de «La mortaja» y en su situación familiar están ya perfilados muchos de los rasgos que Delibes desarrollaría en *Las ratas*: la brutalidad del padre y su desapego, la carencia de madre y de amigos, la estrecha relación con la naturaleza y la familiaridad con sus sonidos. Detalles aparentemente insignificantes resultan asimismo reveladores: la sonrisa del Senderines —especie de *leitmotiv* que se repite a lo largo del cuento— anticipa la del Nini, como la de Trino preludia la del tío Ratero. Incluso, salvadas las distancias, podría decirse que en la del Pernales está ya prefigurada la del ratero al que dará muerte el padre del Nini.

Publicada en 1962, *Las ratas* tiene, como puede verse, muchos puntos en común con *El camino* y con «La mortaja»: ambiente rural, protagonista infantil que vive en contacto con la naturaleza, experiencia directa de la muerte… Los tres son relatos de espacios abiertos: el valle, los prados, el río, son parte inseparable de la vida de Daniel; la casa del Senderines es una casa aislada, en cuya parte delantera

Miguel Delibes y Ángeles de Castro durante una visita a la Librería Galería Sur, de Manuel Arce, en Santander

Ilustración de Miguel Delibes para su novela *El camino*

entretiene el niño su soledad jugando a modelar el barro o dedicándose a observar cuanto le rodea; el campo es también el lugar donde vive el Nini, y las calles del pueblo, los montes vecinos y el cauce del río son los escenarios de sus andanzas. De la misma forma que el Mochuelo no acaba de entender por qué su padre se empeña en que estudie para poder progresar —porque lo que a él le gustaría es ser herrero como el padre de su amigo Roque o seguir en el oficio de quesero como su propio padre—, también el protagonista de *Las ratas* confiesa claramente a doña Resu su escaso interés por convertirse en un señor, o por tener un coche como el vecino más rico del pueblo, o por llegar a ser como el ingeniero que dirige la repoblación forestal de la zona.

El Nini es un niño curioso y observador, que lo sabe todo acerca de la naturaleza, «una especie de señor Cayo infantil, cuyos conocimientos de las aves, las plantas y el clima lo convierten a sus once años en el mentor de sus convecinos», en palabras del propio Delibes. Para ser feliz al Nini le basta con sus paseos por el campo y por el pueblo en compañía de su perra, con sentirse querido por sus vecinos, como a Daniel le bastaba poder disfrutar de los juegos y las travesuras infantiles con sus inseparables amigos, saber distinguir un rendajo de un jilguero o acompañar a su padre a cazar milanos. En cuanto al Senderines, da la impresión de que ha tenido en su vida pocos motivos para ser feliz: nunca se ha sentido querido y se sabe despreciado por su padre, que hubiera preferido un hijo fuerte y sin miedos. Como después lo será el Nini de *Las ratas*, el Senderines es también un niño observador, que ama ante todo la libertad en la que vive. Un niño sin madre y sin amigos, que vive solo con el padre y que, por no tener, no tiene ni nombre, sólo un apodo que hace referencia a su afición a buscar los senderos, las veredas, como los conejos. Muerto el padre, el Senderines lamentará no haberle preguntado su verdadero nombre cuando aún era tiempo, porque «él no podría marchar por el mundo sin un nombre cristiano».

Aunque es difícil saber qué es para un niño la felicidad, y es probable que cada uno lo sea a su manera, visto desde fuera y en comparación con el protagonista de «La mortaja», el de *El camino* sí parece tener todo lo que se necesita para ser feliz: tiene amigos de su edad con quienes comparte correrías y travesuras, se siente atraído por la Uca-uca y se sabe querido por sus padres, a pesar de que no le guste la idea de éstos de mandarle a la ciudad para estudiar. Y aunque todo el mundo le llame Mochuelo, Daniel sí que tiene un nombre, el nombre que su padre había soñado para él. Fascinado con la historia de quien fue capaz de dominar a los leones con el poder de su mirada, el quesero había querido tener un hijo para poder llamarle como el profeta bíblico. La situación familiar del Senderines y la del Nini nada tienen que ver con la del Mochuelo: sus condiciones de vida, tanto materiales como personales, son mucho más duras que las de Daniel. Los protagonistas de «La mortaja» y de *Las ratas* son niños solitarios. Los dos son huérfanos de madre, los dos viven solos con el padre —que no les hace demasiado caso— y ninguno de ellos tiene amigos, ni ha ido regularmente a la escuela. Como en el caso del Senderines, tampoco sabemos cuál es el verdadero nombre del protagonista de *Las ratas*, al que todo el mundo llama Nini. Esos nombres propios que desconocemos han sido borrados del todo, sustituidos por un apodo, como ocurre con otros muchos personajes de estos tres relatos y como era frecuente en el mundo rural de mediados del siglo xx, tiempo histórico en el que se desarrolla la historia de estos tres niños de pueblo.

El Mochuelo, el Senderines, el Nini: tres niños inolvidables creados por un autor que siempre consideró que los personajes eran el elemento más importante de la narración y que supo convertir a los niños en protagonistas de algunas de sus mejores historias.

Miguel Delibes paseando en bicicleta. © Fundación Miguel Delibes

MIGUEL DELIBES, PARADIGMA DE PERIODISTAS

Celso Almuiña Fernández
Catedrático de Historia Contemporánea de la UVa. Periodista

Delibes ante uno de los primeros números de *El Norte de Castilla*

Sobre Miguel Delibes se ha escrito mucho y generalmente de forma acertada. Desde acreditadas biografías –Ramón García– a tesis doctorales; así como multitud de ensayos, artículos, etcétera. No es fácil, por tanto, intentar aportar algo nuevo. Sin embargo, sí me gustaría hacer una pequeña contribución de primera mano, que espero pueda ser un granito de arena al mejor conocimiento del gran periodista vallisoletano; sin duda, más conocido como novelista.

La primera afirmación es que Miguel Delibes ha sido un verdadero maestro de periodistas. Ya sabemos de los brillantes profesionales, bajo su batuta, que se han curtido en la escuela de *El Norte de Castilla*: Martín Descalzo, Umbral, Leguineche, Jiménez Lozano y un largo etcétera. Sin embargo, aquí voy a centrarme únicamente en su faceta periodística gracias a un testimonio personal.

Miguel valoraba mucho este «quehacer». Término que le gustaba especialmente, a mitad de camino entre oficio y profesión. El periodismo como pilar básico de todo sistema democrático. Y en aras de ese convencimiento, después de su etapa como director de *El Norte de Castilla* (1958-1966), en que le obligaron (Fraga) a dejar la dirección; su magisterio continuó, unas veces de forma directa y otras indirecta, soy testigo por estar durante muchos años en contacto estrecho con la entonces redacción de *El Norte de Castilla*.

A partir de 1970, puedo dar testimonio personal, especialmente de la intensa década del final del franquismo y el apasionante inicio –no siempre fácil– de la transición hacia la democracia. Años en que me hallaba enfrascado en la realización de mi tesis doctoral. Las facilidades que me ofrecieron fueron sin reservas, especialmente por los Altés (padre e hijo) y Delibes. Siete años de convivencia directa con aquella profesional e inquieta redacción; con gran parte de los cuales (ay, algunos se han ido) sigo conservando una especial relación. Yo, enfrascado consultando miles de ejemplares de la rica hemeroteca del *Decano de la prensa diaria española,* aposentado en la inmensa y solemne mesa de las reuniones del Consejo; mientras, Miguel –día tras día– se «enclaustraba», con pequeñas pausas para el descanso y comentario –a los dos nos venían bien– en la diminuta y oscura sala del teletipo, en una mini mesa, frente a una no muy blanca pared, armando la que para mí es su principal novela: *Las Guerras de nuestros antepasados* (1975). Excepcional novela, a mi entender, por la temática. La recreación de la atormentada historia de tres generaciones de españoles: carlista, falangista y ecologista (pacifista). Delibes se enfrenta aquí con el vanguardista –entonces– tema del ecologismo (pacifismo); además, de forma radicalmente novedosa, podríamos decir que visceral o vivencial. Pacífico Pérez –el protagonista– es pura naturaleza, no sólo la contempla, la hace suya la sufre en sus propias carnes. Encarnación.

Paso que por entonces nadie había dado. Las referencias a la naturaleza se hunden en San Francisco, pasan de fondo por el Renacimiento, el Romanticismo hace su personal interpretación atormentada. Ciertamente Rosalía de Castro no puede vivir separada de sus *fontes* (fuentes) o *carballos* (robles). Sin embargo, Miguel, que tan bien conocía el campo castellano, da un paso más: Naturaleza y personaje (Pacífico) terminan por ser la misma cosa. Podan al árbol y le sangran los muñones al bueno de Pacífico. Una misma pasión, diría él. Siempre he querido ver, seguramente extrapolando demasiado, al «friolero» Miguel –lo era y mucho– trasmutado en este especial y vanguardista personaje, que es Pacífico Pérez; el cual, obviamente, tiritaba de frío (como Miguel) por las mañanas del invernizo campo castellano.

Fui testigo directo, con algunos apuntes históricos personales sobre las dos primeras generaciones, de cómo la trama y personajes iban tomando cuerpo sobre el hilo conductor de la historia de España en la Edad Contemporánea; cuya «esencia» –le resumía– había sido una especie de «guerra civil» (incivil) intermitente; pero continuada entre patriotas/antipatriotas desde la Guerra de Independencia –hace doscientos años (seis generaciones)– pasando por muchos momentos del XIX y desde luego del trágico siglo XX. Y que, por desgracia, sus coletazos aún estaban muy presentes a mediados de la referida década de los '70. De sus tres generaciones, la del ecologista-pacifista Pacífico Pérez, máxime en aquéllos años, era todo un grito desesperado para romper con nuestra incivil historia.

Hablamos mucho, en los descansos más o menos programados, sobre temas muy diversos: actualidad (Primavera de Praga), historia de España, medios de comunicación, papel de la información (versus propaganda) en la creación de una opinión pública crítica y responsable; o sea, de periodismo en general. De aquéllas charlas cristalizó en mí no sólo el rematar mis estudios de Periodismo, sino también, algún día, poner en marcha en la Universidad de Valladolid la Licenciatura de Periodismo. Fue necesario esperar más de tres décadas, dar más de una batalla; pero al final se consiguió (2003).

Era pues de justicia, además de reconocimiento y personal satisfacción, que, al salir graduada la primera promoción de Periodismo de la UVa (2008), invitase a Miguel Delibes a apadrinar a dicha primera promoción de periodistas.

Miguel ya no estaba por entonces en condiciones, debido a su delicada salud, como para desplazarse hasta la Universidad para el acto de graduación. Hay que recordar, por ejemplo, que ya no había podido asistir personalmente a actos mucho más importantes y relevantes como la entrega de la medalla de la Comunidad, por parte del presidente Herrera o con motivo de la celebración del sesquicentenario (150 años) de *El Norte de Castilla* (2006), cuando los Reyes tuvieron el detalle de desplazarse a su domicilio particular.

Ante mi invitación, voy a transcribir literalmente su respuesta; ya que estamos ante un relevante y último documento histórico de todo un maestro del periodismo, por lo que contiene de lección magistral sintetizada, no sólo para la primera promoción de periodismo de la Universidad de Valladolid (UVa), sino también con todo el que quiera ejercer dicha profesión con responsabilidad.

«*Querido Celso: Gracias por tu carta. Estoy más averiado de lo que crees* [ciertamente sabía que estaba "averiado", pero dar ánimos es siempre deber de cortesía; en este caso, obligación de gratitud sentida], *pero no puedo negarte lo que me pides: Apadrinar de palabra la 1.ª promoción de periodistas de Valladolid; y te envío un mensaje de salutación. Gracias por los recuerdos que has despertado en mí* [a lo anteriormente referido y otros aspectos más personales, que no vienen al caso]. *No tengo fuerzas para más. Te abraza. Miguel Delibes*».

El escrito, que me encargué de leer en el acto de graduación, fechado el 4 de abril de 2008, dice:

«*Un saludo para los nuevos periodistas licenciados en esta Universidad que tiene la tradición de dignidad en el campo informativo. Sed consecuentes con ella. La dignidad en periodismo puede daros más prestigio que la pluma. Y es una virtud inseparable de este quehacer. Que la vida os de oportunidades de éxito.*

Esto es lo que os desea vuestro padrino que no tiene energías para hablaros un poco más largo. Os abraza. Miguel Delibes».

Gracias Miguel, por la deferencia; pero sobre todo por la ejemplar lección de dignidad periodística que supiste dar especialmente en momentos ciertamente no fáciles bajo la censura franquista. La «dignidad» (profesionalidad) en periodismo es más importante que las «bellas letras», que decían los clásicos del periodismo dieciochesco. La veracidad informativa (contenido) por encima de la bella presentación (forma). La realidad, sí que tiene todo el derecho de «estropearle» al periodista una (sensacionalista) «buena noticia». El maestro Delibes ha dicho: la dignidad por encima de todo.

N. B.–Aunque me he autoimpuesto no escribir en la *Gaceta Cultural* del Ateneo, que dirijo, salvo los editoriales; sin embargo, en este caso, sirva de excepción, para dejar constancia, en este número especial dedicado a Miguel Delibes, de mi agradecimiento por lo que he aprendido de él, por su impulso en la creación de los estudios de Periodismo en la UVa y, como historiador de los medios, por su testimonio durante los años de plomo del periodismo en España.

Delibes, Francisco Umbral y Manu Leguineche (1960)

EL CAMPO GRANDE, DE AYER A HOY

M.ª Antonia Fernández del Hoyo
Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

Para la gran mayoría de los vallisoletanos el Campo Grande es algo muy significativo, un lugar atractivo y relevante de la ciudad; claro que variará la apreciación que suscite en cada uno, según edad, gusto, incluso cercanía. Pero además del jardín que hoy conocemos, el Campo tuvo una notable incidencia en la historia de Valladolid. Sintetizar en pocas páginas su pasado y su presente no resulta sencillo.

A partir de su núcleo inicial Valladolid ha crecido preferentemente hacia el sur. Cuando a fines del siglo XIII y comienzos del XIV se construye una nueva cerca incluyendo en ella la actual Plaza Mayor, la calle principal que de allí parte, hoy de Santiago, se llamará del Campo y a su extremo, en la confluencia de Claudio Moyano y Doctrinos, se edificará la puerta del Campo, durante siglos principal acceso al núcleo urbano. El nombre de ambas se debe al dilatado espacio que se abría ante ellas, cuyas dimensiones y límites han permanecido casi inalterables.

Para explicar la existencia, y persistencia, de tan vasto terreno vacío es necesario recordar que el Campo Grande era un ejido, es decir un «campo común de todos los vecinos de un pueblo, lindante con él, que no se labra, y donde suelen reunirse los ganados o establecerse eras»; por tanto un terreno municipal no susceptible de venta a particulares. La obligación de respetar ese baldío explica probablemente la disposición de los edificios que lo delimitan definiendo su forma y extensión. Siempre fue un espacio polivalente, con usos muy diversos basados en su tamaño y en su estratégica situación.

A lo largo de su historia el espacio tuvo diversos nombres. El más antiguo sería «Campo de la verdad», debido a los duelos celebrados en él durante la época medieval. La crónica de Alfonso XI, cuya mayoría de edad se proclamó allí mismo en 1325, narra cómo diez años después el monarca contendió en un gran torneo convocado para que sus caballeros se ejercitasen para la guerra, levantándose dos tiendas «fuera de la villa, en el campo do lidian los reptados». El nombre medieval sería pronto olvidado, pues en la Edad Moderna, el entorno será mencionado como «Puerta del Campo». Diego Pérez de Messa escribía en su *Segundo Libro de las Grandezas de España*, publicado en 1595: «Tiene esta villa a un lado pegada con los muros, una plaza o campo… grandísimo, muy llano y hermoso cercado todo de suntuosos edificios... Llámanle a este sitio la puerta del campo, que es una de las cosas mejores, o absolutamente la mejor que de su género tiene pueblo de España». Puerta y Campo se intercambian el papel de elemento definidor del lugar. Todavía otro cambio de nombre: seguramente a consecuencia de las actividades militares que allí se realizaron durante la ocupación francesa, en octubre de 1843 se tituló como «Campo de Marte», apelativo efímero que alcanzó cierta repercusión popular manteniéndose todavía al comenzar el siglo XX. Sin embargo, sobre los nombres anteriores acabaría imponiéndose el de «Campo Grande», que sin ser habitual –se menciona así en 1656– estaba desde siempre en el sentir común.

Casa de Mantilla al inicio de la Acera de Recoletos junto al Campo Grande

El entorno del Campo Grande

Los límites del Campo se van configurando a partir del siglo XVI sobre terrenos privados, en su mayoría huertas. Unas pocas casas particulares emergían apenas del entramado de edificios conventuales y asistenciales que conformaban una especie de cinturón eclesiástico. En la Acera de Recoletos se situaron el hospital de la Resurrección, el convento de Agustinos Recoletos –que aún da nombre a la calle, tras sobrevivir a caprichosos cambios políticos–, el de Jesús y María, de monjas franciscanas, y el de dominicas, titulado del Corpus Christi. En el lado sur los conventos de capuchinos y de Nuestra Señora de la Laura, el hospital de San Juan de Letrán,

el colegio Seminario de agustinos filipinos y el gran convento del Carmen Calzado, en cuyos terrenos se levantaría el Hospital militar. Enfrente, ya en el lado occidental, el convento de Sancti Spíritus, de comendadoras de San Agustín, se iniciaba la Acera de este nombre –Paseo de Zorrilla a la muerte del poeta–; el Colegio de niñas huérfanas, luego entrañables «carmelitas del Campo», hacía esquina a la calle de San Ildefonso, donde tenían su convento las agustinas recoletas, cuya iglesia se convertiría en parroquia que daría nombre a la calle. Finalmente, en terrenos de la actual Academia de caballería y casas militares contiguas estuvo el hospital de San Juan de Dios o de los Desamparados. A todos estos edificios, en su mayoría de notable extensión, hay que sumar el pequeño humilladero del Cristo de la Cruz, situado frente al hospital de la Resurrección desde fines del siglo xv.

Precisamente el estar rodeado en gran parte de edificios religiosos lo caracterizó históricamente. Así pudo decir fray Antonio de Daza en sus *Excelencias de la ciudad de Valladolid* (1627), que «la Gran Puerta del Campo tiene tan gallardos edificios que en hermosura y grandeza representan otra nueva ciudad con doce templos y en cada uno de ellos el Santísimo Sacramento, que en tan poco espacio es cosa admirable».

Por esos mismos años la ciudad ensanchó nuevamente su recinto de modo que el Campo Grande, hasta entonces extramuros, quedó en él incluido. Una puerta llamada del Carmen por estar frente al convento de los carmelitas calzados o de Madrid por ser entonces salida hacia la villa y corte, se convierte, a efectos fiscales, en la entrada sur de la ciudad. En consecuencia aquella puerta, que ya a mediados del siglo xvi había perdido su carácter defensivo, desaparece siendo sustituida por el Arco de Santiago, construcción de carácter exclusivamente ornamental erigida en su mismo lugar. De sobrio diseño clasicista, pero redecorada muchas veces a tenor de los gustos artísticos y aun de las circunstancias políticas, fue hasta su derribo en 1864 un elemento urbano de singular interés.

A lo largo del siglo xix todo este entorno cambiaría drásticamente. Primero, a consecuencia de la desamortización que, al hacer desaparecer la mayoría de los conventos, permitió la liberación de nuevos espacios –la Plaza de Colón sobre el terreno de los capuchinos es buen ejemplo– y la edificación de modernas viviendas, como las casas Mantilla, Resines y «del Príncipe». Trascendental fue también la instalación del ferrocarril, que vendría a transformar radicalmente el sector sur de la ciudad, y no menos decisiva la construcción, a partir de 1846, de un interesante edificio octogonal inicialmente pensado para presidio modelo pero que desde 1852 albergaría la Academia del arma de caballería. El octógono, como se denominó popularmente, es una silueta imborrable en las viejas fotografías. Consumido por un incendio en octubre de 1915 fue sustituido por el actual edificio neorrenacentista cuya primera piedra se puso en 1921.

De erial a jardín romántico

Salvo árboles aislados y hierbas de pasto, nada existió en el terreno del actual Campo Grande hasta la época de la Ilustración, que supuso un antes y un después en su historia, determinando para siempre su destino como espacio verde. Fue en los últimos años del reinado de Carlos III, 1787-1788, cuando, siguiendo el ideario del reformismo ilustrado, se realizó en muchas ciudades la plantación de «arboledas que procuren el ornato y saneen el ambiente»; entre ellas estaría el plantío del Campo. Pocos años antes el ilustrado don Antonio Ponz, constatando el estado desolado del lugar, había sugerido que se «podría convertir en una hermosísima plaza cuadrada con calles dobles de árboles bien separadas de los edificios». Algo muy parecido se haría realidad, gracias a la concesión de caudales municipales y la generosa ayuda de comunidades y vecinos.

El plano del plantío fue trazado por arquitecto neoclásico Francisco Valzania, director de Arquitectura de la entonces titulada Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes. Se formó con 1800 olmos negrillos, separados cinco metros y medio entre sí, y dispuestos a lo largo de todo el perímetro del

Último olmo negrillo, que se mantiene en pie y sin vida a la entrada del llamado Sendero de los Olmos

Estatua de Neptuno, el más antiguo habitante del Campo Grande

Campo en cuatro filas que originaban tres calles, más ancha la central para coches y reservadas las laterales para peatones; la línea más exterior de árboles distaba de las fachadas de los edificios quince metros. En el interior se diseñó una plaza circular, formada por tres filas de árboles, de la que partían paseos radiales, uno de los cuales enlazaba con otra plaza menor, de igual disposición, situada frente al hospital de la Resurrección. Los paseos tenían bancos de madera labrados pintados de verde o blanco y se adornaban con cuatro leones de piedra.

El plantío había logrado transformar un espacio de apariencia casi rural en un paseo propio del urbanismo neoclásico, pero pronto se vieron las dificultades de su conservación; tan extensa arboleda necesitaba abundante riego y los medios económicos eran escasos. Al iniciarse el siglo XIX algunos paseos interiores habían casi desaparecido. La guerra de la Independencia dañaría aún más el arbolado, pues se hicieron algunas fortificaciones, aunque es justo reconocer que las autoridades francesas se preocuparon de su urbanismo, limpieza y alumbrado. Realmente la preocupación por el ornato del Campo Grande ya no desaparecería.

A la vuelta del Sudario, 1902

Durante la primera mitad de aquel siglo, lo más notable fue la creación del llamado Paseo de recoletos, frente a la Acera del mismo nombre. La obra, iniciada en 1828, según traza de Pedro García González «arquitecto de la Real de San Fernando y de la Cámara de S. M.», se prolongaría varios años. Lo formaban «tres largas y espaciosas calles… guarnecidas de árboles y rosales con sus correspondientes bancos de piedra, perfectamente labrados», para los que se usaron las mesas del refectorio del convento de San Pablo. En la calle central, más ancha, había tres fuentes, que luego se suprimieron, trasladándose las esculturas que las adornaban. Como testigo de él sobrevive, casi oculta por la vegetación, la escultura de Neptuno, el más viejo habitante del jardín actual.

El Campo Grande que hoy disfrutamos se debe en gran medida al espíritu emprendedor del alcalde Miguel Íscar, nacido en Matapozuelos en 1828, quien durante su breve y controvertido mandato (marzo de 1877-noviembre de 1880) se aplicó con entusiasmo a la modernización de la ciudad. Entre sus iniciativas más notables, y casi la única que perdura, estuvo la transformación total del Campo Grande. Íscar confió el proyecto a Ramón Oliva, notable jardinero barcelonés, que había trabajado ya en Madrid y otras ciudades, a quien se debe la traza general de los nuevos paseos y jardines. Oliva trajo a Valladolid a su sobrino, Francisco Sabadell y Oliva que, en estrecha sintonía con el alcalde, sería director y principal artífice de la obra.

Aprobado el plano el 7 de diciembre de 1877, ocho días después comenzó el trazado de los jardines sobre el terreno. Siendo el suelo del Campo Grande de mala calidad, hubo que traer tierra vegetal de la zona del Rastro. Entre tanto Sabadell viajaba al extranjero para adquirir semillas y plantas. Las obras fueron apasionadamente seguidas por la ciudadanía y la prensa, no faltando las críticas de la oposición municipal y sus afines. En febrero de 1878 se plantaron los primeros plátanos ornamentales, árbol elegido para los paseos y el perímetro del Campo, cuya tardanza en brotar suscitó toda serie de chanzas. Sin estar aún terminado pero con la general aprobación, el 15 de agosto se inauguró el Paseo frente a Recoletos, prosiguiendo las obras y plantaciones a buen ritmo durante el otoño y el siguiente invierno.

Cuando en julio de 1879 se inicia el segundo mandato del alcalde se habían invertido en las obras 88.000 pesetas. Los trabajos continuaron sin descanso los meses siguientes de modo que al producirse la repentina muerte de Íscar, en noviembre de 1880, todo el sector del Campo comprendido entre la Acera de Recoletos y el actual Paseo del Príncipe estaba prácticamente terminado. El resto de los jardines, hasta el Paseo de Zorrilla, se completaría en la década de los noventa, siendo alcalde Ramón Pardo.

Al tiempo que se hacían jardines y paseos hubo que atender lógicamente a otras infraestructuras y completar el adorno del conjunto. Los árboles y arbustos plantados, de sesenta y una especies vegetales distintas, pusieron de actualidad nuevamente el problema del riego, que se solventó creando una red de cañerías de hierro fundido, alimentada por el Canal del Duero. Pero el agua en el Campo Grande no tuvo solo uso utilitario sino que fue elemento fundamental en su embellecimiento. El proyecto para construir un estanque se presentó en enero de 1879. Inicialmente iba a ser cuadrado, optándose luego por darle una forma más natural, acorde con el carácter paisajista del conjunto. Realizado en piedra revestida de cal viva, estaba terminado en marzo. Sin embargo faltaba un elemento esencial para completarlo: la cascada, ideada ya por Oliva; su construcción sería larga y compleja. La estructura se hizo con piedras procedentes de derribos, entre ellos del ayuntamiento herreriano, y revestida de otras ornamentales, lo que incrementó muchísimo el peso haciendo temer por su ruina. Más polémica provocó la búsqueda de las estalactitas naturales que debían revestir el interior de la gruta. Para extraerlas se eligió una gruta de la hoy célebre localidad de Atapuerca (Burgos), lo que ocasionó un grave conflicto cuando un periódico burgalés acusó de vandalismo al ayuntamiento de Valladolid. El enfrentamiento con Burgos implicó a varias instituciones y no se saldó hasta que el ministro de Fomento autorizó el traslado de las estalactitas a Valladolid, colocándose en junio de 1880. Años después, coincidiendo con la última fase del ajardinamiento, se construiría el riachuelo que partiendo del estanque serpentea por la zona más occidental del Campo.

Más importantes casi que los jardines fueron para el nuevo Campo Grande los tres paseos paralelos a la Acera de recoletos, –que deben considerarse parte integrante del parque– lugar preferido de los vallisoletanos de la época para pasear y sobre todo escuchar música. Respetando en lo esencial el diseño de los años 20, se renovó enteramente el arbolado así como el mobiliario y alumbrado. Aunque en los laterales se mantuvieron las farolas existentes, para el central se encargaron cincuenta columnas de hierro, copiando un modelo francés, y cuatro candelabros decorativos, fundidos en los talleres de Gabilondo, que realzaban sus extremos. Tres de estas espectaculares farolas, reliquias de la época, se conservan todavía, dos en la rosaleda de las Moreras y la tercera en la Solanilla de la Antigua, pudiendo leerse en su base la fecha de construcción: «Ayuntamiento de Valladolid 1878».

Para descanso de los paseantes, se hicieron tres modelos de bancos: sencillos y de madera para los jardines, de piedra con respaldo de hierro los que cerraban el paseo aislándolo de la calzada de recoletos, y enteramente de piedra, con alto respaldo labrado adornado con jarrones, los llamados monumentales, situados en las entradas de los paseos laterales. Además existieron sillas de alquiler para la numerosa concurrencia que acudía a escuchar música.

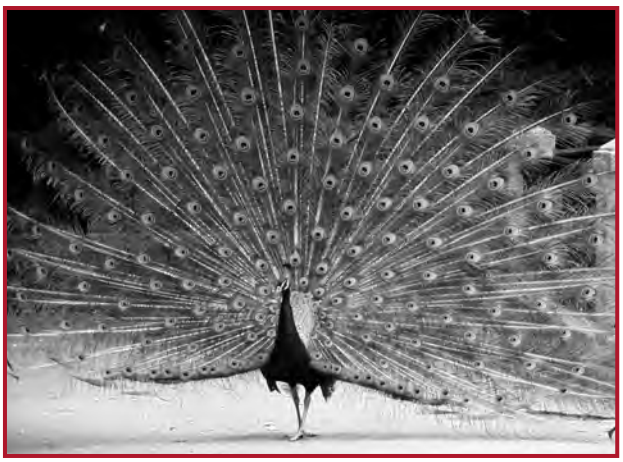
Desaparecido templete del Campo Grande a principios del siglo XX

En efecto, elemento esencial del Campo Grande fue el templete, construido en la primavera de 1880, que se colocó entre los paseos exterior y central, frente a la entrada lateral a los jardines. Su inauguración estaba programada para la noche del 15 de agosto, con un concierto conjunto de las bandas de Isabel II y Cazadores de la Habana, pero una tormenta la retrasó hasta el jueves siguiente, afortunadamente para los músicos a quien se había avisado de que se alejasen de las columnas y barandilla para no mancharse de pintura. Su diseño, de planta octogonal, con basamento de piedra y estructura de hierro, era muy similar al de otros que aún pueden verse en ciudades y pueblos españoles, pero en Valladolid, ya se sabe, el derribo es una vocación y el templete fue desmontado en 1940.

Rigurosamente coetáneo fue el «Chalet» –mal llamado en ocasiones Café del Pino, construcción totalmente

El Teatro Pradera, a la entrada del Campo Grande por la Plaza de Zorrilla, se derribó en 1967

Figura alada de la fuente de la Fama, Mariano Chicote



Pavo real, ave emblemática del Campo Grande

distinta adosada a la trasera del teatro Pradera–, de airoso diseño con ecos de la arquitectura suiza que nació como «despacho de bebidas y comestibles propios de los sitios de recreo». Estuvo situado a la entrada del Campo por la plaza de Zorrilla, desapareciendo en 1910 al construirse en el mismo lugar el Pradera, edificio modernista trazado por del arquitecto Emilio Baeza, que en 1930 sería reformado por el arquitecto Jacobo Romero, dándole el aspecto historicista que muchos recordamos. A su vez, el teatro perecería en 1967, siendo sustituido por el escudo floral de la ciudad, apenas visible tras las actuales verjas. De las edificaciones existentes dentro del parque, biblioteca, pajareras, casa de aperos, etc., la más antigua y también más elegante, es «la faisanera», situada desde 1914 en una recóndita plazoleta, que sobrevive en lamentable estado.

El adorno del Campo se completaría luego, finales del XIX y durante el siglo XX, con otros muchos elementos. Entre ellos merece destacarse la fuente de la Fama, erigida en memoria de Miguel Íscar e inaugurada en 1883. El arquitecto Antonio Iturralde diseñó el conjunto y el escultor Mariano Chicote fue el autor de la figura alada de la Fama, el ángel que tañe la trompeta. A causa de su deterioro, ha sido sustituida por una copia. Por su parte, la más modesta fuente del Cisne, construida para el parque del Poniente, se colocó en 1892.

No sería justo olvidar en esta evocación del Campo Grande la fauna que desde muy pronto lo habitó y que se ha ido multiplicando y enriqueciendo. Predominan las aves, patos, ocas y algunos elegantes cisnes –los primeros fueron regalados en los comienzos por un cónsul francés– pero especialmente los pavos reales, que lo habitan desde 1930, verdadera seña de identidad de nuestro jardín.

Figuras ilustres aunque inmóviles han ido poblando nuestro jardín a lo largo de los años. Empezando por el propio Miguel Íscar, presente en el busto que le hiciera Aurelio Carretero en 1907 y continuando por los poetas Núñez de Arce –cuyo elegante monumento, realizado por Emiliano Barral en 1932, necesita alguna restauración– y Leopoldo Cano, que asoma su rostro al Paseo del Príncipe. A ellos se añadieron más tarde la escritora Rosa Chacel (1988), obra de Francisco Barón, el bailarín Vicente Escudero, original de Belén González, y «El fotógrafo del Campo Grande» (1994) cuya escultura, de Eduardo Cuadrado, evoca la saga de los Muñoz, retratistas de tantas generaciones.

Delibes paseando por el Campo Grande

Pero por encima de las estatuas, están las personas. Tal como refleja la prensa de la época, desde su creación el Campo Grande se convirtió en el paseo preferido de los vallisoletanos. Las viejas fotografías de comienzos del siglo pasado recogen la presencia de gentes que se agolpan ante el templete adornado para toda clase de celebraciones; niños que juegan, que rodean al barquillero o que regresan de la romería del Sudario cargados de juguetes y cacharritos; jóvenes que trenzan sus amores junto a las fuentes; o personas «de edad» que pasean o descansan en los bancos.

Deseo recordar, para terminar, a dos amantes del Campo Grande: mi padre que en sus últimos años leía, a la sombra en verano o buscando el tibio sol otoñal, alguno de sus libros favoritos, y al que era autor de algunos de ellos: Miguel Delibes. Como ha recordado su amigo y biógrafo Ramón García, Delibes amaba este parque aunque no gustase mucho de su flora domesticada. Lo amaba entre otras razones porque en un banco cercano a la pajarera y a la fuente de la Fama vivió mucho de su noviazgo con el amor de su vida, Ángeles de Castro. Ahora en el centenario de su nacimiento, se ha recuperado la idea que ya apuntó hace tiempo Jesús Urrea: que tan ilustre paseante se perpetuase en el Campo Grande mediante su figura en bronce.

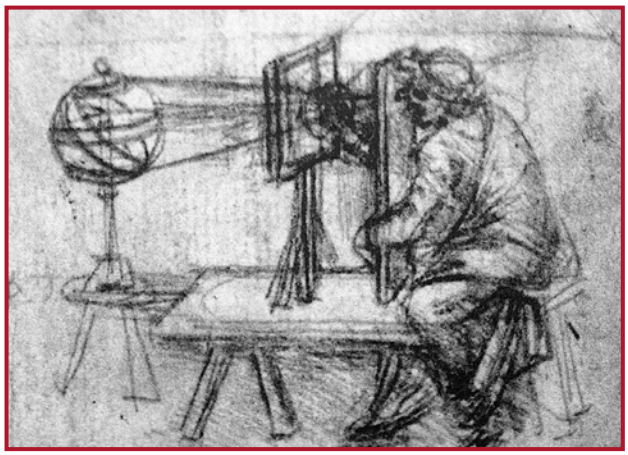
LA MÚSICA DE LA PERSPECTIVA EN *LA ÚLTIMA CENA* DE LEONARDO DA VINCI*

Joaquín Saura Buil
Musicólogo

La Última Cena de Leonardo da Vinci, genial canon de proporciones musicales

Patrimonio de la Humanidad y para muchos la obra cumbre de la pintura universal, a más de quinientos años de su creación, la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, ha sido admirada por millones de personas. Minuciosamente estudiada por los especialistas y objeto de una buena decena de restauraciones, la última de ellas utilizando los avances más sofisticados a lo largo de veintiún años, guardaba aún oculto entre sus trazos originales uno de los mayores hitos surgidos de la mente y de la mano de su creador. Este fue el descubrimiento y puesta en práctica de una ley natural y universal, generadora de un canon aplicable *pari passu* al fundamento de la armonía musical y a la perspectiva pictórica, con la consiguiente recíproca equiparación de ambas y la elevación de la última al rango de las artes liberales del Cuadrivio.

Este canon, sucintamente descrito en varios folios del Códice del Institut de France, previos al inicio del mural, y felizmente salvado de la gran diáspora de los cuadernos, permitiría al autor que firma este artículo, establecer, en un todo coherente y homogéneo, las coordenadas completas del espacio pictórico del mural, así como las de la totalidad de los elementos en él insertos: plano principal, plano y vanos del fondo, techo y artesones, suelo y calles, muros y tapices, y hasta el tamaño y distribución de los personajes.



Hombre al perspectógrafo (C. A. f. 5r). Detalle

La norma perspectiva

Sucediendo a una larga tradición occidental de representación pictórica imbuida de valores y factores de diversa índole –totémicos, religiosos, simbólicos, alegóricos, mitológicos, ornamentales– el Renacimiento plantea la exigencia de una visión más natural, humana y realista, amparada por una norma científica con rango de universalidad.

Pero, por extraño que pueda parecer, la perspectiva en el *quattrocento*, basada especialmente en la técnica lineal cónica, distaba aún mucho de poseer una normativa sistemática y, con el precedente de artistas como Giotto, Lorenzetti y, sobre todo, Van Eyk, toda una pléyade de artistas como Bruneleschi, Alberti, Donatello, Massacio, Della Francesca, Ucello, Durero y, por supuesto, el propio Leonardo, se afanaban en dar con los principios que dieran con la clave de la figuración pictórica organizada en un espacio tridimensional, homogéneo, continuo e infinito:

> *«Los artistas lograban resultados excelentes, pero no sin cierta espontaneidad e inconsciencia; guiados por su sensibilidad y por el gradual desarrollo del gusto, plasmaban lo que el genio les inspiraba pero ninguno sabía dar cuenta de la excelencia de sus obras ni de los defectos de las mismas, aunque sí pudiera advertirlos (…) faltaba unidad y armonía, esa cohesión que da vida al arte: se hicieron composiciones sublimes y, sin embargo, ninguna obra se concibió como un todo perfectamente imbricado, siempre había algo casual, accidental, pues aún faltaban los principios conformes a los cuales componer y juzgar las obras.»*
> (Johann Wolfgang GOETHE, «La Última Cena de Leonardo»)

Equiparación con la Música

La búsqueda por parte de Leonardo de la fórmula pictórica tenía otra vertiente cual era su empeño personal –no ausente en los medios intelectuales y artísticos de su época– de equiparar en el prestigio y consideración intelectual y filosófica del *Quadrivium* –Aritmética, Geometría, Astrología o Astronomía y Música– unas «*artes visivas*», que, contando entre las principales y más vigorosas manifestaciones artísticas del Renacimiento, no estaban, sin embargo, admitidas al rango de las artes liberales.

> *«Con debida lamentación se duele la pintura de haber sido excluida del número de las artes liberales, siendo ella la verdadera hijita de la naturaleza, movida por el más digno sentido…siendo que ella no sólo atiende a las obras de la naturaleza mas a infinitas otras que la naturaleza jamás creó».*
> (Urb. 14a, 15b)

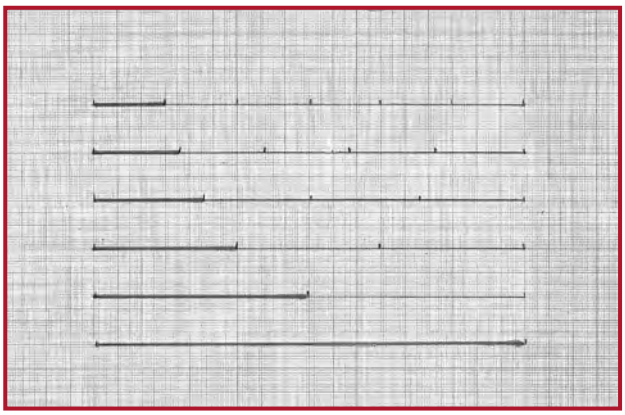
* Sinopsis de la conferencia pronunciada el 14-V-2019 en la Casa Revilla de Valladolid.

«La última cena», Leonardo da Vinci (1495-98), Sta. Maria delle Grazie

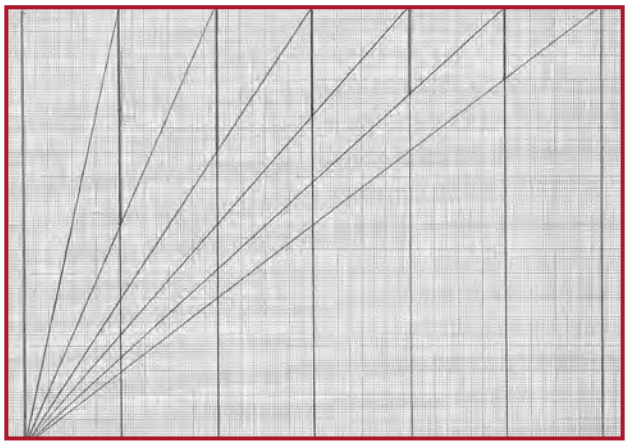
La naturaleza

Como cabía esperar, el pensamiento del genio polifacético, paradigma del artista y científico renacentista que fuera Leonardo, discurría en ambos empeños por cauces bien personales y, en gran medida, distintos a los del resto de sus contemporáneos. Considerado el padre del método experimental científico, un siglo o más antes que Bacon (1561-1626), Galileo (1564-1642) y Descartes (1596-1650), el «*uomo senza lettere, figlio de l´esperienzia»,* como él mismo gustaba definirse, fue un adelantado de su tiempo, que aspiraba al conocimiento global de un mundo armónico tomando la Naturaleza como fuente de todo saber a través de la experimentación en un proceso destinado a explicar fenómenos, establecer relaciones entre los hechos y enunciar leyes universales comunes que explicaran los fenómenos básicos de la Creación.

La escala física



Como ya habían intuido y formulado empíricamente los *aristogénicos*, fiando su conocimiento al juicio de los sentidos más que a los cálculos de los «oficialistas» *pitagóricos*, por un fenómeno natural ineluctable todo cuerpo *sensitivo* (el adjetivo es del propio Leonardo) al sonar se divide espontáneamente por **2, 3, 4, 5,** etc., dando lugar a otros tantos sonidos «armónicos» o «parciales» de **x2, x3, x4, x5, x6** y así sucesivamente, para formar lo que hoy conocemos como *escala física* o *de los físicos*, *natural*, *aristogénica, de resonancia superior,* etc.



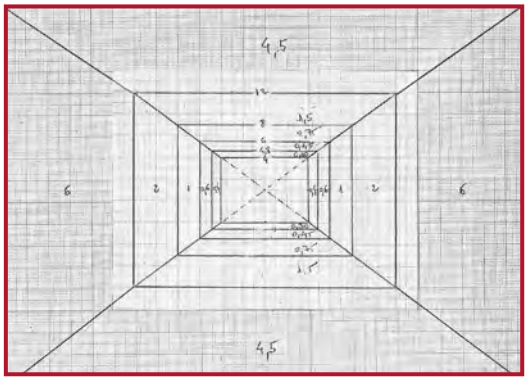
La visión

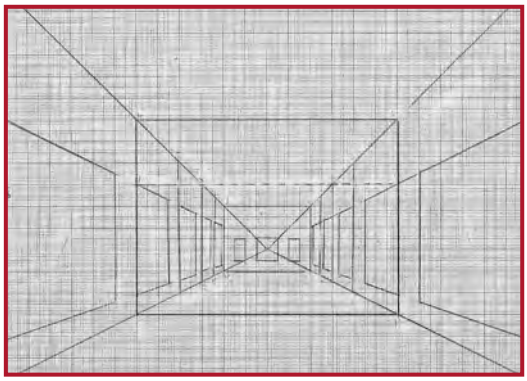
En su trabajo de campo, Leonardo descubre que, por otra parte, en la *gradación geométrica visual*, los objetos iguales puestos a distancias homogéneas, pierden en cada una de ellas **1/2 - 2/3 - 3/4 - 4/5,** y así sucesivamente, viéndose como **1/2 -1/3 - 1/4 - 1/5 – 1/6** de su tamaño.

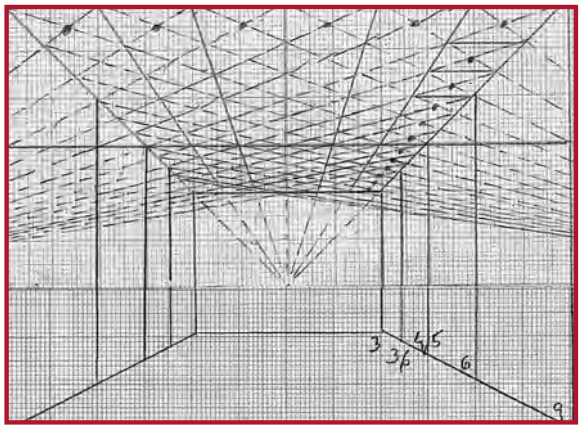
> *«Hallo por experiencia que si la cosa segunda es tan distante de la primera como la primera es distante de tu ojo, que aunque entre ellos sean de igual tamaño, la segunda será la mitad menor que la primera: y si la tercera cosa tiene igual distancia de la segunda delante de ella, será menor en dos tercios, y así de grado en grado, por iguales distancias, harán siempre una disminución proporcionada, con tal de que el intervalo no pase el número de 20 brazas pues después de dichas 20 brazas la figura semejante a ti perderá 2/4 de su tamaño, y tras los 40 perderá 3/4 y luego 5/6 en 60 brazas, y así de mano en mano hará su disminución…»*
> (C.I.F. [Ash.] 2038 103 r.) (5)

El espacio pictórico

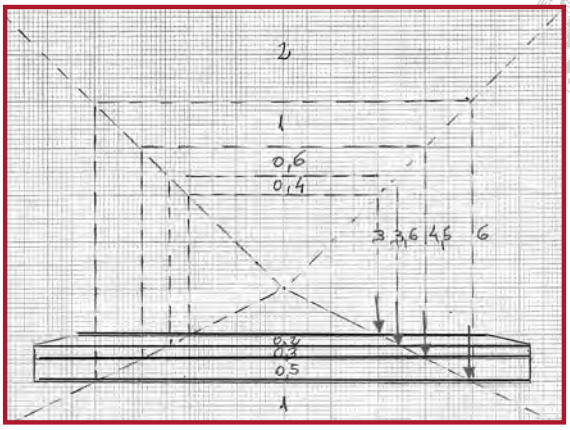
Visto lo cual, y aquí llegamos al fondo de la cuestión, Leonardo llegaría a la conclusión de que las proporciones naturales de los sonidos musicales y las de la







Trazado de los artesones a partir del primer armónico



Trazado de la mesa

perspectiva visual se producían de forma similar, por virtud unas mismas leyes que, expresadas en unas mismas secuencias numéricas, regían, «*pari passu*», en ambos fenómenos las proporciones de los elementos que producen tanto el fenómeno de la visión como el de los sonidos.

Lo primero sería, entonces, construir el espacio del Cenáculo aplicando estas proporciones a las paredes laterales, el techo y el suelo, de donde, una vez suprimido el primer armónico por razones artísticas y de adaptación al muro de destino, resultarían el plano principal y el plano del fondo: de una pirámide óptica truncada compuesta por infinitas pirámides proporcionales a la que debían ceñirse todos los elementos insertos en ella, como son el artesonado, el suelo, la moldura, los tapices, las alacenas (¿?), los vanos del fondo, la mesa y hasta los personajes.

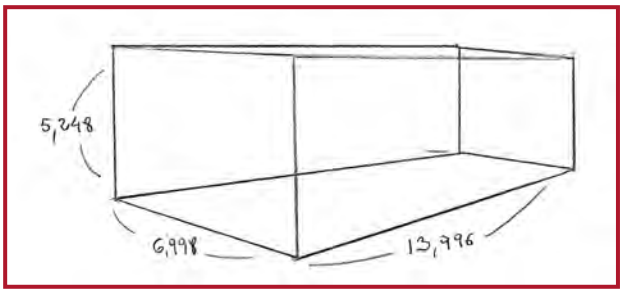
Ejemplos de ello pueden ser los siguientes:

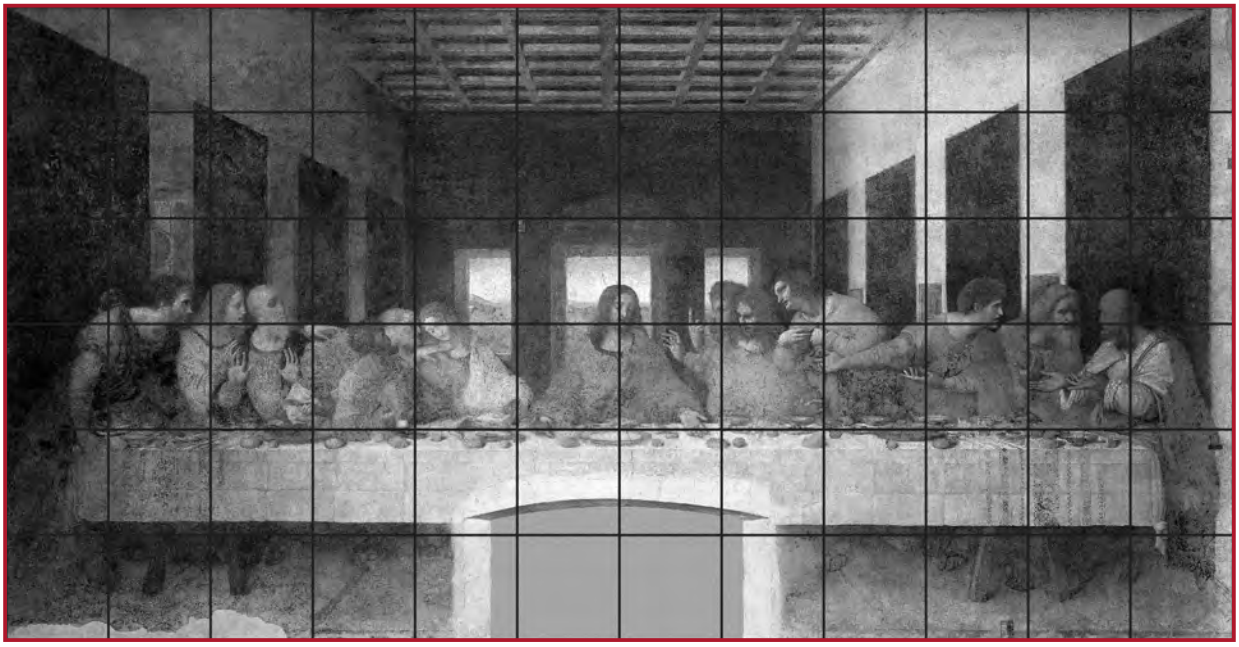
El dimensionado

Para el dimensionado virtual seguiría una práctica generalizada entre los pintores de su época consistente en unas retículas (también «*parrillas*» y «*graticole*» en italiano) que eran corrientes en el Renacimiento para copias del natural y la reproducción de los cuadros, pudiendo hallarse mención a ellas en el propio Leonardo (C.I.F. [Ash] 2038, Fol. 24r así como en Pacioli («De Divina Proporciones», Ap. II) y pintores como Alberti, Rafael, Miguel Ángel o Tintoretto, por citar sólo algunos de los más relevantes de su época. Según Alberti cada cuadrícula, con seguridad, una *braza* florentina de **0,5832** metros equivalía a la tercera parte de la altura de un hombre, traducidas a metros las correspondientes cuadrículas obtendríamos, por tanto un cenáculo en forma de paralelepípedo recto de

6,998 x 5,248 x 13,996 metros

correspondientes, respectivamente, a **12 x 9 x 24** brazas/cuadrículas





Gaceta Cultural del Ateneo de Valladolid
Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural Gaceta Cultural

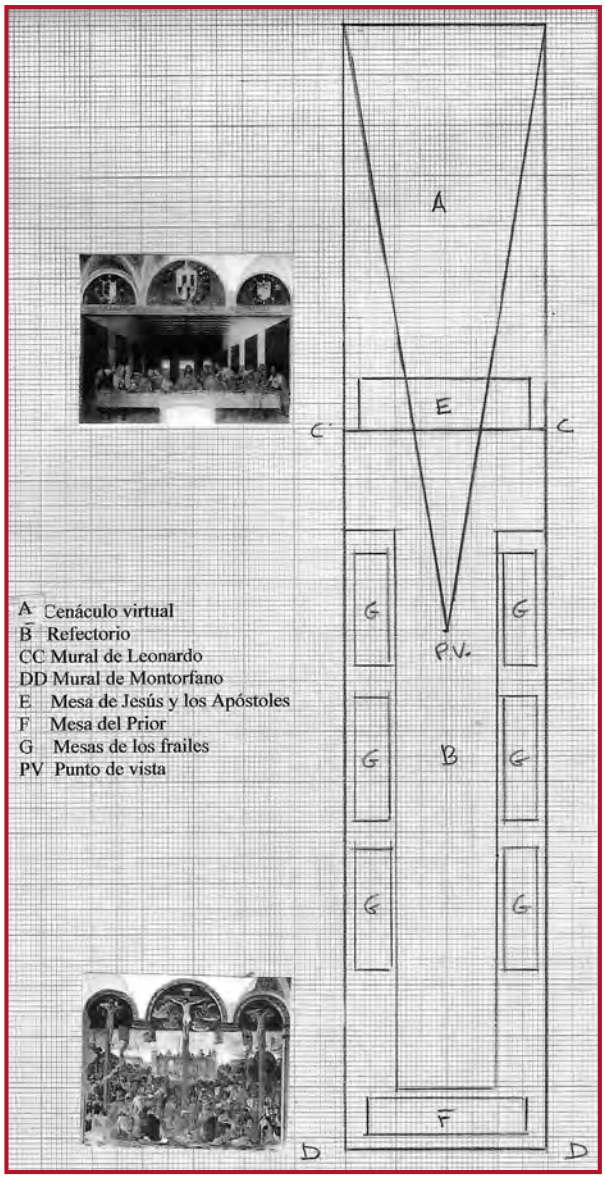
Si, seguidamente, trasladamos la norma albertiana a la figura de Jesús, puesto de pie en primer término, le corresponderían **3** cuadrículas de **0,5832** o **1,7496 m.** Como curiosidad, el «Homo Vitruvianus» medido en codos romanos de **0,444** tendría exactamente **1,776 m.**

El lugar

Existe la opinión muy generalizada de que el mural de la «Cena» con su espacio virtual debía ser, ópticamente, puesto a ras del suelo, una continuación de la escena compuesta por los frailes dominicos a la hora de sus refecciones en aquel lugar, de modo que tuvieran la impresión de estar participando de un mismo ágape con Jesús y los Apóstoles lo que, a la inversa, explicaría la colocación muy forzada de los comensales en un costado de la mesa.

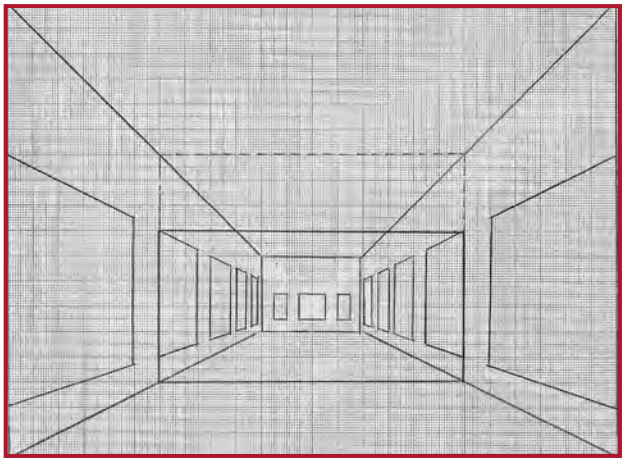
La idea fue recogida por Johann Wolfgang Goethe quien, habiendo visitado el lugar en 1788, hacia el final de su viaje de año y medio por Italia, escribe:

> *«Frente a la entrada, a lo largo del estrecho corredor, en el fondo de la sala, se encontraba la mesa del prior, y a uno y otro lado (s). Las mesas de los monjes. Todas sobrealzadas por una grada. Y cuando aquél que entraba se volvía, veía sobre el cuarto muro, sobre unas puertas poco elevadas, la cuarta mesa, la de Cristo y sus discípulos que parecían formar parte de la comunidad. Notable conjunto debían ofrecer a la hora de las comidas esas dos mesas, la del prior y la de Cristo, una frente a otra, con las de los monjes colocadas entre ellas.»*
>
> (Johann Wolfgang Goethe, «La Última Cena de Leonardo», traducción de Stefan Voegtlin)



Un observador, puesto en el *punto de vista*, tendría la ilusión óptica de hallarse en el centro de un gran refectorio virtual mitad ficticio –el propio del mural– mitad real, el de la sala con el Prior y los monjes.

Una ulterior exigencia derivada de la apertura de un acceso a la contigua cocina en el mismo lienzo del mural obligaría, finalmente, a Leonardo a subir el mural eliminando el tercio superior de su altura para quedar tal como puede verse actualmente.



SENTENCIAS CON NOMBRE.
El papel de los tribunales de justicia en la construcción de la Unión Europea

Joaquín Huelin Martínez de Velasco
Abogado. Socio de Cuatrecasas. Antiguo magistrado del Tribunal Supremo

1. El *Brexit* parece ponerlo todo patas arriba y los agoreros se frotan las manos, anunciando para el Viejo Continente un negro futuro, lleno de nubarrones. Sin embargo, el proceso de negociación abierto con el Reino Unido tras su solicitud de desistimiento unilateral evidencia la fortaleza de la Unión Europea; a pesar de enfrentarse a uno de los Estados miembros con mayor peso específico, las instituciones comunitarias han mostrado una envidiable solidez en sus negociaciones con el socio claudicante.

Si ello es así es porque el sistema institucional de la Unión Europea cuenta con un sustrato jurídico en muy buena medida construido pretorianamente, a golpe de sentencias, como resultado del diálogo jurisdiccional entablado por los jueces nacionales con el Tribunal de Justicia de la Unión Europea. El punto en el que hoy se encuentra, con sus luces y con sus sombras, el empeño común para construir un ordenamiento jurídico compartido en Europa ha sido, es y seguirá siéndolo, en muy buena medida, una tarea de jueces, de jueces comunitarios: unos, desde su sede luxemburguesa, actuando como un faro a través de los instrumentos procesales diseñados en los tratados; otros, ejerciendo su jurisdicción interna en sus respectivos países sin olvidar que en el sistema de fuentes que deben interpretar y aplicar para resolver las controversias que se les someten se integra el acervo jurídico procedente de la Unión.

2. El arranque hay que situarlo en un momento no muy lejano, en términos históricos, pero quizás algo distante para sociedades con flaca memoria colectiva y, por ello, nada proclives a aprender las lecciones que nos enseña el pasado. Cuando el 9 de mayo de 1950 Robert Schuman, a la sazón ministro francés de Asuntos Exteriores, propuso que Francia y Alemania compartieran sus producciones de carbón y de acero, para sentar bases comunes de desarrollo económico como punto de partida para la construcción de una Europa unida, eliminando las condiciones que contribuyeron al estallido de las dos guerras mundiales, tenía en el horizonte no sólo a los Estados, sino también sus ciudadanos. Según Jean Monnet, primer presidente de la Alta Autoridad de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA), «no coaligamos Estados, unimos hombres».

Así pues, un entramado político e institucional regido por el Derecho, en el que la cohesión económica y social de los Estados signatarios pasaba por el reconocimiento a sus ciudadanos de derechos individuales y posiciones subjetivas de ventaja. Junto a ellos, unas instituciones comunitarias llamadas, directamente o con el concurso de los poderes públicos de los Estados miembros, a adoptar decisiones ejecutivas, susceptibles de incidir en la esfera jurídica de sus ciudadanos, a

Jean Omer Marie Gabriel Monnet (Cognac, 1888-Yvelines, 1979) político, hombre de negocios y banquero de inversiones francés que, junto a Konrad Adenauer, Robert Schuman y Alcide De Gasperi, es considerado «Padre de Europa».

La Declaración Schuman se plasmará definitivamente en el Tratado de París, que se firmó el 18-IV-1951 por el que se creará la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA).

quienes había que garantizar las oportunas vías de recurso. Estas ideas, presentes en la *Declaración Schuman,* evocaban la figura de unas instancias jurisdiccionales, nacionales –los jueces y tribunales de cada Estado miembro- y transnacionales –el Tribunal de Justicia con sede en Luxemburgo–, árbitros llamados a dirimir las controversias jurídicas que surgieran en el camino que se iniciaba. Unos, los primeros, prestando la tutela judicial que les fuera reclamada por los titulares de derechos e intereses legítimos, otro, el segundo, dando respuesta a las dudas que, en la interpretación de las normas del Derecho de la Unión, le suscitaran los jueces nacionales. Y todo ello para garantizar, en su justa medida, el contenido de los derechos y de las obligaciones que, para todos, ciudadanos y poderes públicos, tienen su origen en las normas comunitarias.

Resolviendo litigios concretos, para tutelar los derechos de personas singulares, el Tribunal de Justicia, en respuesta a las cuestiones suscitadas por sus homónimos nacionales, ha ido creando jurisprudencialmente los principios sobre los que hoy se asienta el ordenamiento jurídico de la Unión Europea. Cada uno de esos principios es conocido por la sentencia que lo decantó, identificada por la persona, física o jurídica, impulsora del litigio en que aquélla se pronunció. Son sentencias con nombre.

Veámoslo con varios ejemplos.

3. La primera sentencia que conviene recordar fue la que puso en pie el **efecto directo del Derecho comunitario,** pronunciada por el Tribunal de Justicia el 5 de febrero de 1963 y que lleva por nombre el de *Van Gend & Loos,* empresa neerlandesa a la que la Administración tributaria de los Países Bajos requirió el pago de derechos de aduana por la importación desde la República Federal de Alemania de un producto químico destinado a la fabricación de pegamento. Al tiempo de la entrada en vigor del Tratado Constitutivo de la Comunidad Económica Europea el tipo impositivo era del 3 %, pero, en virtud del nuevo arancel neerlandés, aprobado el 1 de marzo de 1960, se elevó al 8 %. El importador reclamó ante los tribunales de su país la restitución del exceso, invocando el artículo 12 del referido Tratado, que prohibía el incremento.

Se planteó así al Tribunal de Justicia la cuestión de si el mencionado precepto del Tratado tenía fuerza interna, esto es, si, con su cobertura, los ciudadanos, también las empresas, podían invocar derechos individuales que el juez habría de proteger.

El Tribunal de Justicia resolvió en sentido positivo, afirmando que la Comunidad constituía –y constituye– un nuevo ordenamiento jurídico de Derecho internacional, a favor del que los Estados miembros han limitado su soberanía, cuyos sujetos no son sólo estos últimos, sino también sus nacionales. De este modo, el Derecho comunitario, que asigna deberes a los particulares, es susceptible de generar derechos individuales que se incorporen a su patrimonio jurídico, tanto cuando el Tratado los concede de modo explícito, como cuando impone de manera perfectamente definida obligaciones a otros administrados, a los Estados miembros o a las Instituciones comunitarias (como, por ejemplo, no subir los aranceles aduaneros).

4. A partir de este pronunciamiento vendrían otros de igual relevancia, en los que el Tribunal de Justicia iría afirmando diferentes principios estructurales del Derecho comunitario. Su **primacía sobre el Derecho interno** de cada Estado miembro, implícita en el reco-

Un camión de reparto de Van Gend & Loos de principios del siglo XX.

nocimiento del efecto directo y decantada en la sentencia de 15 de julio de 1964, *Costa/E.N.E.L.*, en un litigio suscitado con ocasión de la nacionalización por Italia de su producción eléctrica.

El Sr. Costa, abogado milanés y usuario de energía eléctrica, no pagó la factura correspondiente a su consumo y, una vez que se le demandó su abono, se negó a hacerlo, aduciendo que la nueva compañía nacionalizada carecía de legitimidad para recibir el importe adeudado, y lo puso a disposición de la sociedad privada objeto de nacionalización, porque tal decisión era contraria al Tratado de Roma.

El juez de paz ante el que se dirimió el conflicto interrogó al Tribunal de Justicia, que, retomando los argumentos de la sentencia *Van Gend and Loos* acerca de la cesión de soberanía en favor de la Comunidad y la especificidad de su ordenamiento, explicó que la integración de este último en los Derechos nacionales tiene como corolario la imposibilidad de que los Estados miembros hagan prevalecer, contra un orden aceptado sobre una base de reciprocidad, una medida unilateral posterior, añadiendo que la realización de los fines del Tratado quedaría en entredicho si la fuerza vinculante del Derecho comunitario variase de un lugar a otro, dependiendo de legislaciones internas ulteriores. Los Estados miembros no pueden aprobar normas contrarias al Derecho de la Unión Europea y, si lo hacen, los jueces nacionales deben desplazarlas, aplicando la norma comunitaria, que prima sobre el Derecho interno.

5. Las anteriores sentencias y los principios que decantaron se produjeron en el ámbito de los propios Tratados o de los reglamentos aprobados en su aplicación, normas directamente aplicables en los Estados miembros y vinculantes para ellos. Surgía la duda de si

Sala de vistas del Tribunal de Justicia de la Unión Europea.

esos principios convenían también a una fuente de Derecho peculiar y de gran importancia en el sistema de la Unión: la **directiva**, instrumento singular que marca a los Estados miembros los objetivos a alcanzar y el plazo en el que lo deben hacer, pero dejándoles libertad para determinar el modo de llevarlo a cabo. Esto es, no son, en principio, directamente aplicables, siendo necesaria su incorporación a los Derechos nacionales a través de la intermediación de quienes en el ordenamiento jurídico interno tienen atribuida la potestad de aprobar las correspondientes normas de transposición.

La oportunidad para pronunciarse sobre **su efecto directo** la brindó una ciudadana alemana, Úrsula Becker, mediadora independiente en la negociación de créditos. La Sra. Becker solicitó la exención del impuesto sobre el valor añadido para el periodo de marzo a junio de 1979, al amparo del artículo 13, parte B, letra d), párrafo primero, de la Sexta Directiva reguladora de dicho tributo, que obliga a los Estados miembros a dispensar de tributación a esa clase de operaciones. Sostenía la Sra. Becker que esta exclusión formaba parte del Derecho nacional desde el 1 de enero de 1979, fecha límite para que el mencionado país acondicionara

La Unión Europea Saar, seis meses antes del inicio de las elecciones en 1955 ya estaba haciendo campaña para que Europa tenga prioridad sobre los estados nacionales.

Patio del Parlamento Europeo, Estrasburgo.

su normativa a las exigencias comunitarias, mientras que la Administración tributaria alemana, de opinión distinta, se negó a otorgar el beneficio, girando unas liquidaciones contra las que la interesada recurrió. En estas circunstancias, el *Finanzgericht* (tribunal de lo contencioso-tributario) de Münster preguntó si la norma en cuestión era directamente aplicable en la República Federal Alemana desde la citada fecha.

La sentencia de 19 de enero de 1982, *Becker,* proporcionó una respuesta afirmativa, siguiendo un hilo argumental tan sencillo como irrefutable: las directivas carecen de efectos inmediatos, ya que su impacto llega a los particulares a través de las medidas adoptadas por cada Estado miembro. Ahora bien, cuando estos últimos no son diligentes y agotan el plazo señalado para trasponer sus normas o lo hacen incorrectamente, negarles toda efectividad sería incompatible con el carácter vinculante que los tratados les atribuyen. Por consiguientes, cuando un Estado miembro no transpone al Derecho interno las normas de una directiva o lo hacen defectuosamente, esa directiva, en cuanto reconoce incondicionalmente a los ciudadanos derechos, resulta directamente aplicable, de modo que pueden invocarla ante sus tribunales nacionales.

6. El Tribunal de Justicia construyó el efecto directo de las directivas como una «sanción» automática a la elusión de sus deberes por los Estados miembros, quienes, en ausencia de trasposición o cuando esta última resulta incorrecta, no pueden esgrimir frente a los particulares su propio incumplimiento para negarles los derechos que la norma comunitaria les confiere de forma incondicional y precisa.

Ahora bien, las directivas regulan todo tipo de relaciones jurídicas, tanto verticales, entre las instituciones públicas y los administrados, como horizontales, en las que los sujetos se conectan en pie de igualdad. Habida cuenta del argumento empleado para reconocer eficacia directa a este tipo de normas, cabría dudar de si tal cualidad puede predicarse también cuando disciplinan la segunda clase de vínculos. Es decir, había que interrogarse sobre el **efecto directo horizontal** de las directivas.

La incógnita fue despejada en otra sentencia protagonizada por una mujer. La sentencia de 26 de febrero de 1986, *Marshall,* abordó este problema (se trataba del despido en contra del Derecho comunitario de una especialista que trabajaba para una institución sanitaria pública británica), indicando que una directiva es siempre oponible frente al Estado, en cualquiera de las condiciones en las que actúe, como empresario o como entidad pública, pues debe evitarse que obtenga ventajas de haber ignorado el Derecho comunitario.

No obstante, la solución difiere si las obligaciones originadas por la norma comunitaria recaen sobre otro administrado. En esta tesitura, el Tribunal de Justicia señaló que una directiva no crea, por sí sola, deberes a cargo de un ciudadano y que, por consiguiente, sus disposiciones no pueden invocarse, en su calidad de tales, contra dicha persona, a la que no ha de imputarse responsabilidad alguna en la falta de adaptación del Derecho nacional.

Fachada del Tribunal Supremo Administrativo, Leipzig, Alemania.

Existía, pues, el riesgo de que ante una directiva que regulase relaciones entre particulares, el incumplimiento del Estado miembro de adaptar su orden interno a las exigencias de la misma, perjudicase a un ciudadano frente a otros, que salían indebidamente beneficiados.

7. Para paliar tales consecuencias, derivadas de la negación de efecto directo a una directiva en un litigio entre particulares, el Tribunal de Justicia formuló la doctrina denominada de la **interpretación conforme**, en cuya virtud, al aplicar el Derecho nacional, el juez debe hacer todo lo posible para que se ajuste a los objetivos señalados en la norma comunitaria. La sentencia de 13 de noviembre de 1990**,** *Marleasing,* abrió este camino.

Marleasing, S. A., era una compañía española que instó la declaración de nulidad de un contrato de sociedad por falta de causa. La demandada se opuso, aduciendo que una directiva comunitaria, carente entonces de desarrollo en el derecho español, enumeraba taxativamente los supuestos de nulidad, entre los que no figura la ausencia de causa. El Tribunal de Justicia recordó al juez nacional su obligación de interpretar el Derecho interno a la luz de la letra y de la finalidad de la directiva, con el propósito de impedir que se declarase la nulidad de una sociedad por un motivo distinto de los enumerados en la directiva.

Para satisfacer la sugerencia del Tribunal de Justicia se debían dejar inaplicados los artículos del Código Civil español que privan de toda eficacia jurídica a los contratos sin causa o con causa ilícita. Así lo hizo, precisamente, el juez que había planteado la cuestión al Tribunal de Justicia, desestimando la demanda porque se basaba en un supuesto de nulidad no previsto en la directiva. Para ello, forzó la interpretación del ordenamiento jurídico interno y soslayó las normas del Código Civil que prevén como motivo de nulidad la falta de causa.

8. El Tribunal de Justicia, siempre atento a la efectividad del Derecho comunitario, quiso cerrar el círculo para evitar que las dificultades de su articulación con los Derechos nacionales condujeran a un callejón sin salida en el que los derechos que reconoce a los ciudadanos europeos quedasen en una vía muerta. A tal fin, construyó el **principio de responsabilidad patrimonial de los Estados miembros por el incumplimiento del Derecho comunitario.** Y lo hizo reconociendo el derecho a ser indemnizados a varios trabajadores italianos, entre ellos los Sres. Francovich y Bonifaci.

«Europa Un Coeur», de Ludmila Tcherina, símbolo de la UE, el Parlamento Europeo, en Estrasburgo.

La sentencia de 19 de noviembre de 1991, *Francovich y Bonifaci,* consagró el principio de que, cuando los objetivos de una directiva no se logren por vía interpretativa, el Estado miembro debe indemnizar a los particulares por los daños causados al no haber incorporado en plazo sus previsiones al Derecho interno.

Los Sres. Francovich, Bonifaci y otros trabajadores habían prestado servicios a empresas italianas insolventes que les adeudaban rentas salariales. Ante la imposibilidad de cobrar sus créditos, reclamaron al Estado italiano las correspondientes compensaciones por no haber incorporado al ordenamiento nacional, en el término marcado, una directiva que obligaba a los Estados miembros a establecer garantías específicas para el pago en casos como el de los demandantes. El juez italiano que conocía de las demandas presentadas por dichos trabajadores preguntó al Tribunal de Justicia si podían resarcirse por vía indemnizatoria, a pesar de que las previsiones de la directiva no reúnan los requisitos necesarios para tener efecto directo y ser in invocadas directamente (recuérdese la falta de efecto directo de las directivas en las relaciones entre particulares). La respuesta, como he apuntado, fue positiva. El Tribunal de Justicia indicó que las especificaciones de la directiva carecían de efecto directo, pero añadió que la plena eficacia de las normas comunitarias se vería cuestionada y la protección de los derechos que reconocen se debilitaría si los particulares no tuvieran la posibilidad de obtener una reparación cuando los lesiona una violación imputable a su Estado miembro.

9. La historia no acaba aquí. Son muchas más las sentencias del Tribunal de Justicia que, en respuesta a cuestiones prejudiciales planteadas por los jueces nacionales para resolver litigios instados por ciudadanos de sus países en garantía de los derechos que les reconoce el orden jurídico comunitario, han ido fijando los principios estructurales de dicho ordenamiento.

Gracias a esos pronunciamientos, a quienes los provocaron y a quienes los adoptaron, en la actualidad el Derecho de la Unión Europea constituye un marco de referencia que preside la pacífica convivencia de más de 400 millones de europeos. Por muchas que hayan sido y sean las dificultades, se trata de la historia de un éxito, de un modelo que permite vivir en paz a los herederos de quienes, hace ocho décadas y durante seis infaustos años, desencadenaron y padecieron el mayor de los horrores.

Rafael Vega «Sansón»