INTRODUCCIÓN

Antonio Perla de las Parras

Las manifestaciones materiales, que a lo largo de la historia hemos venido denominando como manuales, mecánicas, artesanas o artísticas –y que en el tiempo han mantenido una pugna, con mayor o menor intensidad, por sobresalir las unas respecto a las otras–, son parte del devenir de las sociedades que las hicieron posible. Casi siempre han sido fruto de sus necesidades (biológicas, sociológicas, culturales, ideológicas, religiosas), es decir, fueron creadas para responder a un objetivo, y por lo tanto están marcadas por unos valores coyunturales de los que debería ser imposible desprenderlas. Por eso estudiamos las técnicas que las hicieron posible, porque nos hablan no solo de la cultura material de nuestros antepasados y coetáneos sino, también, de la forma de interactuar con su medio y entorno.

El desarrollo de las técnicas siempre ha ido parejo a la evolución de las sociedades. Las manifestaciones que producen las sociedades son fruto del desarrollo técnico y la evolución de las técnicas son fruto de las necesidades que se crean las propias sociedades. Se trata de dos ruedas que giran en los dos sentidos y que se retroalimentan.

Puesto que el concepto de lo que es y lo que no es encuadrable dentro de los estudios artísticos ha ido variando considerablemente a lo largo del tiempo, y sobre todo en los dos últimos siglos pasados –que han sido en los que se han marcado nuestras pautas historiográficas–, no resulta fácil definir hacia dónde debemos centrar nuestras miradas para hablar de manera que abarquemos el mayor de los campos posibles de las manifestaciones consideradas como parte de la cultura material de carácter más creativo. Piénsese, por ejemplo, en cómo las colecciones de indumentaria han tardado largo tiempo en incorporarse a esa categoría de creación que las convierte en merecedoras de exponerse en un museo, aún cuando las primeras colecciones tuvieron más que ver con la etnografía que con otras consideraciones.

El gremio y el taller

Resulta complejo hablar de cuestiones conceptuales relativas a los momentos de la historia en los que no existe una instrumentación escrita sobre los mismos. Nuestro análisis no puede, por ello, dejar de ser fruto de la interpretación de unas claves que, a través de sus representaciones podemos o creemos deducir.

Olvidemos, al menos por un momento, distinciones entre categorías artísticas, producto de nuestro mundo más reciente y pensemos que, el trabajo material, en todas sus acepciones, formó parte de lo que, al menos en la Grecia clásica, se conoció como artes mecánicas. Una concepción diferenciadora del trabajo que establecía una barrera entre aquellas dedicaciones consideradas serviles, que precisaban de un esfuerzo físico (pintura, escultura, orfebrería...) y las intelectuales, las que realmente tenían la consideración de artísticas (la poesía, la música y el teatro).

De ahí que en el mundo griego (y suponemos que, a rasgos generales, a lo largo de toda la antigüedad), las artes mecánicas eran trabajo fundamentalmente de metecos (extranjeros) y de esclavos (parece que éstos eran mayoría), aunque también había ciudadanos ejerciendo según qué labores. Los esclavos se dedicaban a todas las tareas que hoy admiramos –como la producción de cerámicas o la de esculturas en metal o en piedra–, y su destreza podía hacerles llegar incluso a recuperar la libertad.

Las fuentes escritas que conocemos, en las que se habla del trabajo artesano, se ciñen a los textos de los filósofos, es por ello que no debemos descartar la posibilidad de una cierta tendenciosidad en sus apreciaciones peyorativas hacia el trabajo manual, así como la existencia de ciertos problemas de interpretación, que hunden sus raíces en las traducciones que a lo largo de los siglos se han hecho de tales textos. Escribía Jenofonte en el *Económico*, un diálogo socrático sobre múltiples aspectos de la vida ateniense escrito en el siglo IV a.C. –de gran difusión en el Renacimiento–, que:

> *Los llamados oficios manuales están desacreditados y, lógicamente, tienen muy mala fama en nuestras ciudades, ya que dañan el cuerpo a los trabajadores y oficiales, obligándoles a permanecer sentados y a pasar todo el día a la sombra, y alguno de ellos incluso a estar siempre junto al fuego. Y al afeminarse los cuerpos se debilitan también los espíritus. Los oficios llamados manuales, sobretodo, no dejan tiempo libre para ocuparse de los amigos y de la ciudad, de modo que tales obreros tienen mala fama en el trato con sus amigos y como defensores de su patria.* (Jenofonte: Económico, Biblioteca Clásica Gredos, 1993, traducción de Juan Zaragoza).

Parece evidente la baja consideración hacia aquellos que desempeñaban los oficios manuales, pero esta apreciación no debe hacernos pasar por alto en el texto la constatación de la existencia de dos categorías de obreros, los que llama trabajadores (ἐργαζομένων), que deben corresponderse con el estado más bajo, y los oficiales (ἐπιμελομένων).

Resulta difícil limitar las categorías a las que se refieren los textos en cada momento, máxime cuando nos enfrentamos a lo que, a todas luces se nos presentan como contradicciones, como ocurre con algunas de las representaciones plasmadas en una de las manifestaciones más destacadas del mundo griego, la de la cerámica. En la Hydria de Caputi, (Figs. 1a y 1b) ática de figuras rojas, atribuida al conocido como el pintor de Leningrado, se representa un taller de pin-

tores de cerámicas que aparecen tocados e inspirados por Palas Atenea como protectora de las artes, lo que sin duda es un reconocimiento y elevación de su actividad. Nos encontramos claramente con una estructuración del trabajo y las actividades por categorías: no se representa a los torneros o alfareros que dan forma a las piezas, sino única y exclusivamente a los pintores. Pero si nos fijamos detenidamente, el interés de esta representación va más allá, pues a la derecha de la misma, se nos representa una pintora, lo que nos indica que en los talleres debían trabajar tanto hombres como mujeres.

Figura 1a. Hydria de Caputi, ática de figuras rojas, atribuida al pintor llamado como de Leningrado, Colección El Torno, Milán, entre el 460 y el 450 a.C.

Figura 1b. Detalle de la anterior con la pintora situada en el lateral derecho.

Es en el mundo de la Edad Media, con el surgimiento de los gremios, cuando parece comenzar a haber una consideración del trabajo mecánico, aunque seguirán sus artífices durante largos siglos perteneciendo a un sector social bajo. Es cierto que personajes destacados en su oficio, como podía ocurrir con los sederos o con los pintores, por poner dos ejemplos de oficios más señalados, pudieron alcanzar un cierto reconocimiento, aunque casi siempre lo hicieron dependiendo de su asimilación y pertenencia a la corte de un miembro importante de los estamentos ligados directamente al poder.

La organización gremial surge en la baja Edad Media y es el fruto de un momento de crecimiento económico que permite que determinadas personas puedan dedicarse de forma exclusiva al desarrollo de las diferentes profesiones. Los gremios van a controlar y regular el trabajo de todas y cada una de las profesiones, sin distinción de grado o nivel y desde estructuras más o menos sencillas van a ir haciéndose cada vez más complejas, compartimentadas y especializadas, siempre de acuerdo, también, a la demanda y complejidad de cada sociedad. Podemos citar cómo el trabajo de la madera se va a organizar en gremios diferentes según se trate de carpinteros de lo blanco y carpinteros de armar (los relacionados con el ámbito de la edificación y con la construcción de armaduras y cubiertas), o ebanistas (carpinteros de muebles) (Fig. 2). Francisco Pacheco escribió en 1622 *A los profesores del arte de la pintura*,

Figura 2. Alicer de la armadura de la Catedral de Teruel, siglo XIII. Dos pintores pintando los aliceres de la armadura asistidos por un aprendiz (descalzo). A la derecha de esta imagen hay otra representación con dos oficiales femeninas preparando los colores.

como respuesta a las continuas intromisiones de los escultores en el campo de los pintores, que eran quienes tenían la función en exclusiva de policromar las tallas. Se trata de un alegato estableciendo las competencias de cada gremio: la ejecución de la escultura dependía del gremio de tallistas o escultores, y las de la policromía, de los policromadores. Los pintores verán como se desgaja de ese gremio otro que se reservará las tareas de dorado (doradores). Y cuando de arquitecturas lignarias se trate (retablos), habrá otra división más del trabajo, que dependerá de los tracistas y de los ensambladores. Así podríamos ir desentrañando cada una de las profesiones con todas las derivaciones que puede llevar la ejecución de una obra en la que, finalmente, intervenían muy variados personajes para alcanzar un fin único. Por supuesto, las funciones y competencias de cada uno eran definidas de manera bastante estricta y si un escultor intentaba policromar una talla, inmediatamente el policromador interponía un pleito por intromisión. Las estructuras podían ser tan rígidas que en el reino de Aragón, en 1557, se estipulaba que la actividad de los *sastres* era la de cortar y confeccionar sayas y ropas, mientras que la de los *calceteros* o *calceros* debía limitarse a realizar calzas y calzones. Se establecía, además, la prohibición de que, quienes no hubieran obtenido el grado de maestros, pudieran cortar las prendas y los patrones.

La organización gremial se gesta en la Baja Edad Media, podemos comenzar a hablar de ella a partir del siglo XIV y su proyección alcanza, básicamen-

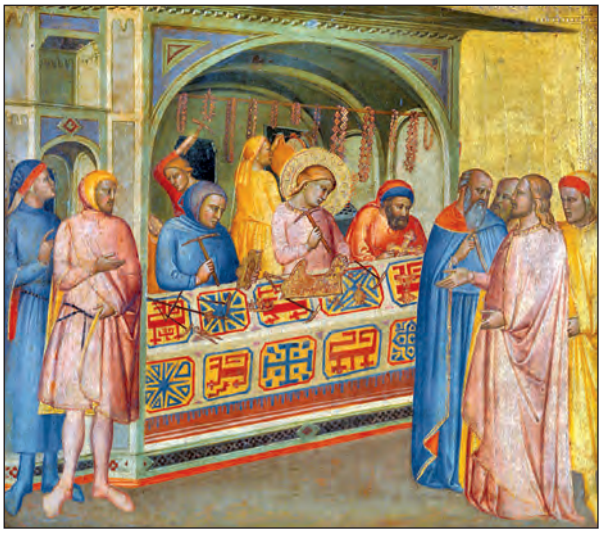

Figura 3. San Eloy en el taller de Orfebrería, Maestro de la Madonna della Misericordia, circa 1370, dorado y témpera sobre tabla, Museo del Prado. San Eloy como maestro del taller, labra, junto a sus ayudantes (cada uno dedicado a una tarea), la silla de montar para el rey Clotario.

te hasta el siglo XVIII. No obstante, no es ésta una pauta lineal ni homogénea, pues las organizaciones gremiales fueron estructuras dependientes fundamentalmente de las ciudades extendidas también, en cuanto a su regulación, al ámbito de las diferentes coronas, por lo que las ordenanzas que regulaban sus actividades, aún cuando pudieron compartir muchos preceptos, en muchos casos de manera casi mimética, su desarrollo tuvo que ver con la idiosincrasia de cada población, no olvidando que se trató de un fenómeno extendido por todo el territorio europeo (Fig. 3). Por idénticas razones, la complejidad de las organizaciones y su mayor o menor diversidad tuvo que ver también con el desarrollo de las actividades según el lugar. De esta forma nos encontramos, por ejemplo, cómo en Francia en el siglo XVI, cuando el trabajo de la madera experimenta una especialización en la fabricación de mobiliario, se crean dos ramas: la de los *menuisiers*, es decir, los constructores de muebles; y la de los *ebénistes*, los que fabrican muebles con superficies de taraceas de maderas nobles. Desde Francia, dicha organización diferenciada se exporta a la Península Ibérica y a la italiana, aunque en éstas, el término de ebanistería acabó siendo el asimilado a la fabricación de mobiliario sin más.

Un ejemplo significativo es también el de los diferentes gremios implicados en las producciones cerámicas. De acuerdo al mayor o menor arraigo de unas u otras producciones y también a las influencias exteriores, sumadas a las propias idiosincrasias y derivas geopolíticas de las poblaciones, según las diferentes poblaciones, en España encontramos gremios al alfareros, olleros, ladrilleros, tejares, azulejeros. A veces el fenómeno lo encontramos a la inversa, sobre todo en el siglo XVII, es decir, que bajo un mismo gremio se agruparan diversas ramas, como si de secciones se trataran. Así ocurrió en Aragón en ese siglo, cuando se crea la Cofradía de Alfareros, absorbiendo los gremios dedicados a la cerámica, entre ellos el de la azulejería, que desaparece como tal.

En la Península, el punto de partida de la organización gremial parece tener su origen en la *pragmática* que los Reyes Católicos dictaran, en la que ordenaban que todos los individuos de un oficio determinado se agremiaran y vivieran en los barrios asignados a cada uno. Resulta complicado simplificar las connotaciones de medidas de este tipo, pero no podemos desvincularlas de la necesidad y el deseo de control de las actividades industriosas llevadas a cabo por la población mudéjar. De hecho, el carácter marcadamente religioso de todas las organizaciones gremiales tiene mucho que ver, también, con la necesidad de remarcar las diferencias entre los cristianos viejos y esa población de origen mudéjar. La exigencia de la *limpieza de sangre* es, de hecho, algo que figura en prácticamente todas las ordenanzas gremiales, alcanzando incluso al siglo XIX, aunque luego se recurriera a infinidad de estratagemas para sortear la imposición:

> *Se han de examinar antes, con todo secreto y cuidado, por los dueños y dos oficiales más antiguos, las costumbres y nacimiento del pretendiente, que*

ha de ser christiano viejo, limpio de toda mala raza, y descendiente de tales (Ordenanzas de los alfareros de Talavera de la Reina, Toledo, de 1751).

La agrupación de los gremios en barrios o calles, según la importancia de la población y la de la propia actividad, ha dejado su huella en todas nuestras urbes, perpetuada en el nombre de sus calles: caleros, olleros, zapateros, batihojas, bordadores, orfebres... Y aunque se tratara de una imposición regulativa, lo cierto es que históricamente, las diferentes actividades productivas han tendido a agruparse por razones, digamos que, naturales, en unos casos por la necesidad y aprovechamiento de recursos comunes (uso de los hornos y los molinos) y en otros por el acceso a los recursos imprescindibles, como es el agua.

El gremio se encargaba de organizar toda la actividad, no solo regulaba el trabajo hasta el más mínimo aspecto, incluyendo las obligaciones y derechos de sus miembros, salarios y las formas de trabajo, también se encargaban de la representación y defensa de los intereses colectivos e individuales de sus miembros ante los órganos del poder. Se encargaba también de la asistencia a sus miembros en caso de enfermedad y de atención a las viudas. En casi todas las ordenanzas gremiales, una de las primeras cuestiones que se trataba era la referente a los aprendices, reglamentando tanto el número de los que podía tener un maestro como el tiempo que debía durar el aprendizaje, además de las condiciones de los contratos que habían de formalizarse entre el maestro y el padre, madre o tutor del aprendiz. El aprendiz podía incorporarse al taller en edades muy tempranas, de hecho la infancia venía a terminar alrededor de los 6 años –el gremio de la seda de Murcia, establecía que en sus manufacturas, la edad de admisión de los aprendices estuviera entre los 6 y los 8 años–, luego, el período de tiempo en que se fijaba el aprendizaje era bastante variado, dependiendo del lugar, el oficio y la época, podía ser desde tres años hasta diez.

Por regla general, el maestro corría con los gastos generados por el aprendiz, haciéndose cargo de su manutención y alojamiento. El aprendiz ni solía pagar ni cobrar honorario alguno, salvo en casos excepcionales, como el del gremio de pintores de cerámica de Talavera, que establecía que el aprendiz debía pagar al maestro porque le enseñara el oficio durante los siete años que solía durar su preparación. Además del compromiso de la comida y bebida, el maestro debía suministrarle vestido y calzado durante el tiempo que durara su aprendizaje, al margen de la costumbre recogida en la mayoría de las ordenanzas gremiales, que estipulaban la entrega de un vestido una vez concluido el período del aprendizaje.

El concepto de aprendizaje tenía sus matizaciones, pues básicamente consistía en la transmisión de las técnicas y recursos mediante el desarrollo del trabajo. En el taller del pintor, los aprendices debían aprender a manipular el gesso para la preparación de las tablas, suponemos que también a aplicarlo y a pulirlo para dejarlas listas para la pintura, aunque es posible que esta última tarea se le encomendara al oficial, de quien dependería la preparación de los colores, su molienda y mezcla con los aglutinantes pertinentes (Fig. 4). Tam-

bién en manos de éstos estaría el ejecutar las partes que podemos definir como más mecánicas de la obra.

Figura 4. Giorgio Vasari, san Lucas pintando a la Virgen, pintura mural al fresco en la capilla de la Compañía de Artistas (Academia del Disegno de Florencia) de la iglesia de la Santísima Nunziata, 1565. Vasari se autorretrata como san Lucas, en clara reivindicación de la pintura como arte liberal, no mecánica.

Transcurrido el tiempo de adiestramiento, se obtenía el derecho a trabajar en cualquier taller, bien como oficial, bien como mancebo. La *Carta de Aprendizaje* que se les expedía en algunos lugares daba fe de que habían aprendido el oficio. Los oficiales debían dejar pasar unos años (no solía ser inferior a tres) hasta que pudieran presentarse a las pruebas de maestría en el oficio para alcanzar el grado de maestro. En el siglo XVIII, en Madrid, la maestría para el gremio de soladores se realizaba en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las pruebas consistían en un ejercicio de trigonometría, otro de geometría y la ejecución de una composición en un solado de piedra.

Las dimensiones de los talleres venían determinadas por las necesidades de la actividad, además de por la importancia y prestigio del maestro, lo mismo que el número de aprendices y oficiales que en ellos trabajaban, sin olvidar la presencia de los criados y los esclavos, dedicados a las labores que no precisaban de una cualificación concreta. En el taller vallisoletano del escultor Gregorio Fernández está constatada la presencia de hasta 12 oficiales (aunque pudieron ser más), además de los aprendices y criados. En Talavera de la Reina, en 1596 se contabilizaban más de doscientas personas trabajando en los ocho alfares existentes en la ciudad (una media de 25 por taller).

Durante largos siglos y hasta épocas bien recientes, todos los trabajos eran realizados por encargo, respondiendo, por lo tanto a un fin. El concepto de arte por el arte es algo absolutamente moderno, de la misma manera que, salvo excepciones en las que en el contrato figura exigiendo expresamente la mano del maestro, una obra, ya fuera un cuadro, una escultura en fundición, una vidriera o un suelo, eran ejecutadas en o por el taller, interviniendo en las diferentes fases tanto los aprendices como los oficiales bajo la supervisión del maestro, sin querer decir esto que el maestro no fuera quien las ejecutaba. Esto es lo que ha llevado en la actualidad a tantos problemas de adscripción de las obras cuando se intenta diferenciar entre obra de un maestro y obra de su taller (Fig. 5).

Figura 5. Lámina con el trabajo en un taller de escultura en el que pueden verse diferentes actividades propias de distintas categorías profesionales. *L'Encyclopédie o Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Dirigida por Denis Diderot y Jean le Rond d´Alembert y editada entre 1751 y 1772 (los volúmenes con los textos) y 1762 a 1772 (los volúmenes de las láminas).

Los secretos y conocimientos personales, las fórmulas se encontraban en la clave del éxito de los maestros, el recurso y manipulación de unos pigmentos determinados, la adopción de unas fórmulas visuales, la composición de unas pastas, la pericia en el manejo de unas aleaciones, eran algunas de esas claves, unido, por supuesto, a los factores sociales y culturales. Los secretos no serían por ello transmitidos más que a sus aprendices, asegurándose de que no pudieran llevárselos consigo.

Las artes y los oficios

No es un proceso que pueda delimitarse temporalmente, y de hecho sus defensores y detractores generaron una extensa literatura a lo largo de más de tres siglos, pero es en el siglo XVIII cuando podemos decir que una parte de las artes mecánicas, las denominadas artes liberales, se independizan del resto de manifestaciones, demostrando o defendiendo sus capacidades creativas, pero sobre todo, sus capacidades para representar "la verdad". Pintura, escultura y arquitectura, se desligan –aunque no con la presteza que a menudo nos han hecho creer–, separándose poco a poco del resto de manifestaciones que comienzan a quedar marcadas por estar supuestamente sujetas a unas necesidades manuales que superaban a las intelectuales. Aunque realmente, este fenómeno no se dará claramente hasta el siglo XIX, cuando, con la revolución industrial, el maquinismo se incorpora progresivamente en todos los espectros de la vida. Se diferencian entonces las Academias de Bellas Artes y las de Artes Industriales.

La llamada Ley Chapelier abolió en 1791 los gremios en Francia lo mismo que años después, en 1813, promulgarían las Cortes de Cádiz, estableciendo que "todos los españoles y los extrangeros avecindados o que se avecinden en los pueblos de la Monarquía,... podrán exercer, libremente cualquier industria u oficio útil, sin necesidad de examen, título o incorporación a los gremios respectivos, cuyas ordenanzas se derogan en esta parte" (Decreto CCLXII de 8 de junio de 1813). Su vigencia fue breve, pues el conocido como "Decreto del conde Toreno" fue abolido por la Real Orden de 15 de junio de 1815. Desde finales del siglo anterior, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, venían dándose pasos en este sentido que supusieron de hecho la reducción del control gremial, como el de la liberalización del aprendizaje y la posibilidad de ejercer los oficios al margen de los gremios. De hecho, ya en 1775 se habían creado centros como *La Escuela gratuita de diseño* (con el tiempo sería la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona), un centro de formación dedicado a las llamadas artes industriales. En 1834, la regente María Cristina les retiraba a los gremios todos los privilegios y el derecho a controlar el trabajo "Deseando remover cuantos obstáculos se opusieron hasta ahora al fomento y prosperidad de las diferentes industrias; convencida de que las reglas contenidas en los estatutos y ordenan-

zas que dirigen las asociaciones gremiales, formadas para protegerlas, han servido tal vez para acelerar su decadencia,...” (RD 20 de enero de 1834, publicado en la *Gaceta de Madrid*, en el nº 10, 21 de enero de 1834). Finalmente, durante el gobierno liberal de Espartero, un decreto de 1836 (del 6 de diciembre), por el que se restablecía el suprimido de las Cortes de Cádiz, determinó la supresión definitiva de los gremios.

Con el desarrollo industrial, las cosas estaban cambiando conceptualmente de manera significativa en el siglo XIX. Aquello que en el pasado había sido considerado como una trabajo mecánico y por lo tanto inferior y servil, con los procedimientos mecánicos empieza a ser reivindicado por determinados sectores, destacándose en Inglaterra los defensores de las artes y los oficios (arts & crafts), es decir de aquellas manifestaciones en las que el componente fundamental era el desarrollo manual frente a aquellas otras en las que el maquinismo comenzaba a sustituir una parte del trabajo directo. Se volvía curiosamente la vista a la Edad Media, no tanto a sus modos de representación como a sus formas de producción. Inspirado por el pensamiento de John Ruskin, William Morris fue uno de sus más destacados defensores, valorándo este período como un momento de la historia en el que, supuestamente, el trabajo había dignificado a los productores, generando la plasmación de la belleza a través del mismo. Manualidad se oponía a industria, pero de forma paralela surgían las escuelas y las exposiciones dedicadas a ese nuevo fenómeno que era conocido como el de las artes industriales, enfrentándose a la necesidad de explorar una senda independiente en la que el arte se pusiera al servicio de la producción industrial y ésta no se convirtiera en una torpe apropiación de las formas del pasado, generando unas manifestaciones que con el paso de mucho tiempo dejarían un camino abierto al surgimiento del diseño tal y como lo entendemos en la actualidad.

Con el tiempo se produjo una paradoja: lo que en la época de los defensores del trabajo manual frente al industrial eran manifestaciones industriales ajenas a las artesanas –supuestamente libres de la intoxicación de fuerzas mecánicas–, cuando el primer maquinismo fue introduciéndose de manera gradual en las producciones artesanas y anquilosándose frente a los nuevos desarrollos industriales, esas primeras manifestaciones industriales desdeñadas acabarían formando parte del, ahora, considerado como el más puro trabajo artesanal. Así, técnicas que eran fruto del primer proceso industrializador, como los sistemas de impresión tipográfica, o los de estampación de los textiles, o la producción de losetas de cemento (conocidas como hidráulicos) acabaron convirtiéndose en símbolo del trabajo artesano. No podemos dejar de lado el hecho de que una buena parte de las producciones artístico industriales surgidas a finales del siglo XIX tenían como objetivo el abaratar procesos realizados de forma manual, con unos costes que las colocaban solo al alcance de las clases más pudientes. Así, por ejemplo, los primeros suelos hidráulicos tenían como fin permitir la realización de solados con el mismo aspecto de

los de piedra, imitando incluso el trabajo de los cosmatescos, con unos costes mucho más reducidos (Fig. 6).

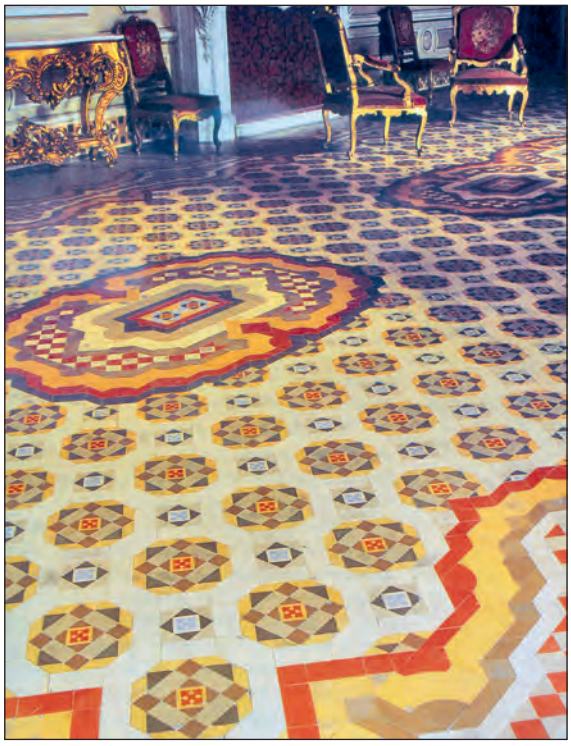

Figura 6. Salón principal del Palacio Torres Cabrera, Córdoba.
El solado, empleando hidráulicos de la Casa Nolla (Meliana, Valencia),
se realizó con motivo de la recepción de Alfonso XII en 1862.

Frente a las consideraciones cada vez más enconadas respecto a la superioridad de unas y otras artes, uno de los principios fundamentales del movimiento de las arts & crafts, era precisamente el de la indisolubilidad de las denominadas manifestaciones artísticas y mecánicas o artesanas (Fig. 7). Se cuestionaba de esa forma la separación de las que, principalmente a lo largo del siglo XVIII, fueron gestándose como artes superiores, en disputada pugna interna (pintura, escultura y arquitectura) frente al resto de manifestaciones. De hecho, como venimos diciendo, la división que mantenemos en el presente respecto a las manifestaciones de carácter artístico y las de carácter industrioso son fruto de una convención adoptada en nuestro mundo moderno y que deriva de la lucha por la consideración social de pintores y escultores, no transportable, por lo tanto, a cualquier momento de la historia. No

debemos dejarnos arrastrar, a un campo de complicada interpretación y justificación, pues el pasado nos muestra una realidad en la que, aún existiendo diferencias en la consideración social de los diferentes oficios, debemos entender todas sus manifestaciones como eso, como el desarrollo de los oficios destinados a mostrar las creencias, las necesidades sociales, las formas de vida y la organización de las sociedades que las crearon.

Figura 7. Walter Crane, Inglaterra, 1890. Entrada para la Exhibición de la Sociedad Arts & Crafts, Victoria & Albert Museum, Londres. Las artes liberales y las mecánicas se dan la mano.

Quienes se dedicaron al arte de los tejidos, o al de los bordados, no tuvieron, por principio, menor consideración que quienes lo hicieron al de la pintura, en ocasiones incluso sucedía todo lo contrario, y todos ellos compartieron la consideración en un momento determinado, como escribió Céan Bermúdez, por su objetivo de imitación de la naturaleza a través del dibujo. Debemos traspasar las fronteras que nos hemos ido imponiendo y ser capaces de analizar y valorar las manifestaciones del pasado como lo que son, muestras del hacer, expresarse y creer, sin distinciones conceptuales que nos impidan extraer todo el conocimiento posible de las sociedades que las hicieron posibles.

Nombres y definiciones

No es difícil comprender que abarcamos una visión muy general y amplia, en la que a menudo no hacemos distinciones temporales. Por ello debemos tener en todo momento muy presente que, aunque nos centremos en momentos concretos y describamos los recursos técnicos de una determinada manifestación, su longevidad en el tiempo nos llevará, forzosamente, a precisar de múltiples matizaciones y diversidades cuando descendamos a lo concreto. No es nuestro objetivo aprender todos y cada uno de los oficios mecánicos que se han desarrollado a lo largo de la historia, sería una labor arto compleja, por eso deberemos recurrir a las generalizaciones. Pero tales generalizaciones no deben confundirnos con el desarrollo material de las obras. En la actualidad se mantienen y recuperan muchos recursos del pasado, pero otros muchos son resueltos de maneras diferentes, aunque quepa la sensación de que materialmente son lo mismo.

Saber cómo se hicieron las cosas en el pasado nos aporta, entre otras cosas, una gran información sobre el grado de desarrollo de las diferentes sociedades, nos ayuda, además, a analizar sus manifestaciones, a enmarcarlas en el tiempo.

Cuando leemos los tratados del pasado más lejano, nos resulta a menudo complejo averiguar cuál es la realidad a la que se refieren, pues los textos no suelen ir directos a los principios de ejecución, al menos de la manera en que lo entendemos en la actualidad. Por otra parte, es preciso desentrañar los lenguajes, pues su uso no es el mismo según el lugar de origen. No ha de extrañar el que a una misma forma de hacer se le denomine de diversas formas y que una misma palabra signifique cosas diferentes.