FRANCISCO M. VALIÑAS LÓPEZ
ANTONIO MONTES RIVAS
ALEJANDRO PÉREZ ORDÓÑEZ
Universidad de Granada

EL FRANCISCANISMO EN LOS DIBUJOS
DE LORENZO GOÑI

Hace ya algunos años que, con destino a este mismo foro, quise ofrecer, con la ayuda de mi querido amigo el profesor Roberto Cuadros, un acercamiento científico a la obra Marcelino Pan y Vino, abordando tanto la creación literaria de José María Sánchez Silva como la posterior adaptación cinematográfica de Ladislao Vajda. Quedaba por analizar otro importante aspecto acerca del cual ya se llamaba la atención en aquellas páginas: las ilustraciones que para la primera edición del relato llevará a cabo Lorenzo Goñi. Así pues, tal es el tema de esta nueva colaboración, complemento de la anterior y acercamiento a uno de los trabajos más bellos, delicados y desconocidos que acometiera el artista. Presento el estudio acompañado por dos nombres distintos al de entonces, correspondientes a dos de mis alumnos de la asignatura Historia del Arte Contemporáneo durante el curso académico 2001-2002. (F. M. V. L.)

Lorenzo Goñi, dibujante

Diversas ideas y sensaciones brotaron en nosotros cuando, después de saborear el cuento de Sánchez-Silva y observar con detenimiento las ilustraciones que poblaban sus páginas, emprendimos un primer acercamiento hacia la personalidad del dibujante, leyendo el libro de Federico Muelas. De inmediato, un sentimiento predominó sobre todos los demás: el del sacrificio. Como un constante martillo que golpea, Lorenzo Goñi luchó, desde el principio, contra todas las adversidades que la vida iba poniendo en su camino; la sordera que pronto levantó tantas barreras; el sentimiento de soledad que arrugó gran parte de su existencia o el forzado abandono de su familia y la lucha permanente por hallar su sitio en el mundo. La primera etapa de su vida aparece casi

---


como una secuencia reducida de cualquier historia de Baroja, autor al que admiró profundamente. Pero he aquí que un día el destino dará un giro radical, y todo lo que antes era negativo se moverá al amor de un viento favorable; Goñi sabía que la Fortuna es necesaria: Talento, trabajo, belleza no son nada antes de la suerte que es la que determina
d. Entraba en un período completamente nuevo y lleno de vigor, una etapa de profundo vitalismo auspiciada por las diferentes circunstancias que se le ofrecían.

Lorenzo Goñi Suárez nace el 25 de enero de 1911 en Jaén, ciudad de la que muy pronto saldrá para ir a Barcelona, verdadera residencia familiar y entorno de buena parte de su vida. A muy temprana edad, con sólo cinco años, el sarampión hará mella terrible en su salud, produciéndole una parcial sordera que se irá agravando con el tiempo —sólo oigo mis ronrones—, hasta derivar en una incapacidad auditiva total en la adolescencia. Este hecho marcará por completo el resto de su existencia, haciendo de Goñi una persona retraída, timida e imbuída de un terrible sentimiento de soledad, si bien, por otro lado, este incidente determinará también su quehacer artístico, uno de los más personales de nuestro siglo XX.

Su educación tuvo lugar en el colegio Lope de Vega de Barcelona, donde muy pronto destacó como excelente dibujante. A este don innato, que había que susentar afán de lectura, favorecido por una biblioteca familiar bastante completa en la que se mezclaban obras de Chateaubriand, Dumas, Unamuno y, sobre todo, Pio Baroja, autor que, con su profundo análisis existencialista de la vida, dejó huella en el jovencísimo Goñi. Esta pasión por la lectura le dará un amplio conocimiento del mundo que le rodea, ese mundo que, ya por estos años, se había cerrado a través de sus inútiles oídos, sumiéndolo en una total introyección y convirtiendo en infructuosos todos los intentos por parte de sus padres de motivar su capacidad artística. De esta manera, las escuelas particulares de arte en las que fue matriculado —Escuela de Bellas Artes de San Jorge y otras—, por más que sirvieran para que Goñi aprendiera los rudimentos del dibujo y la pintura, con sus monótonos sistemas de enseñanza, ni adivinaron la soledad ni estimularon el interés del niño, que pronto las fue abandonando.

Cuando tenía 21 años, en 1932, muere su madre y, al poco tiempo, su padre vuelve a contraer matrimonio, naciendo de esta un hermano. Poco ayudó esta situación a los problemas de comunicación del artista. Por entonces la residencia familiar pasará a Vacarías, a las afueras de Barcelona, donde entrará en contacto con la naturaleza y donde su actividad se centró básicamente en la pintura, al margen de influencias y modas.

Llegamos de esta manera a uno de los momentos clave en su porvenir. Varios acontecimientos enfrentan a Lorenzo Goñi con la realidad, echándolo a la calle en busca de sustento, obligándolo a ganarse la vida haciendo aquello que mejor sabía: dibujar. Primero fue el estallido de la Guerra Civil, el 18 de julio de 1936, y, luego, seis meses después, el fallecimiento de su padre, del que dependía por completo. Entra así a trabajar en el Gremio de Dibujantes Profesionales de la UGT de Barcelona. Goñi había dado su primer paso profesional y este hecho marcará un cambio radical en su suerte, que parecía poco favorable hasta ese momento.

Terminada la guerra, marchará a Pamplona, desde donde, con la ayuda de unos familiares, consiguirá un trabajo en Madrid, como ilustrador publicitario en la revista Haza. Desde entonces todo en Lorenzo Goñi fue actividad. Su fama irá en aumento como viñeteista, ilustrador de libros, dibujante, en general, de genio agudo y gran capacidad plasmativa. Ya en la década de 1940, y en adelante, colaborará en revistas como Mundo Hispánico, La Coordinación, Don José y Sábado Gráfico, y expresa su fecundidad creativa en diarios como Pueblo, donde trabaja desde 1950 a 1960, y, sobre todo, ABC, para el que desarrolló gran parte de su actividad entre 1952 y 1981. Son años felices para el artista, momentos en los que, no sólo se encuentra cómodo en el trabajo, sino que olvida la soledad al lado de su esposa, Conchita Picher, con la que contraerá matrimonio en 1944, naciendo de esta unión su única hija, Inés, cuatro años después.

En la década de 1950 hay que destacar su intensa búsqueda de nuevos caminos de expresión a través de viajes —en París entra en contacto con la pintura moderna—; el aprendizaje de otras técnicas artísticas, como el grabado, y, sobre todo, su aparición profesional en el mundo del arte, mediante la participación diversas exposiciones colectivas. Tenemos, por entonces, la imagen de un hombre y, sobre todo, un artista, pleno y de reconocimiento total: Tercera Medalla de Dibujo en la Nacional de Bellas Artes, Premio de XI Salón de Grabado del Ayuntamiento de Madrid, Primera Medalla de Grabado en la Nacional de Bellas Artes y la primera exposición individual en la Galería Afrodísio Agudo en 1962. De aquí en adelante la lista se hace interminable, notándose en su quehacer una abierta propensión a la pintura y el grabado.

Es entonces cuando nos encontramos a un Lorenzo Goñi ya experimentado, de actividad constante y dominio íntegro de las técnicas artísticas —a principios de los 50 comienza a estudiar grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, asistiendo a las clases de José Castro Gil—. Realizará sus exposiciones en la capital española —Galería Seiquer, Galería Edaf, Galería Urbis, El Colecionista, Galería Rojo y Negro, y La Kábala—, la Casa de la Cultura de Cuenca, ciudad esta con la que mantendrá estrechos vínculos y que inspirará gran parte de su obra, y Jaén —Sala de la Diputación Provincial—, a la vez que participará en exposiciones colectivas de temática diversa.

Su obra, por todo ello de gran fama, se ve dispersa por museos y colecciones nacionales e internacionales —Museo Nacional de Grabado Contemporáneo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, Museo Provincial de Cuenca, Museo de Alejandro, Museo del Dibujo del Castillo de Larrés, Huesca, Museo del Grabado de Marbella, Sztuki Medalierskies en Wroclaw, Polonia, ...— y en sus libros ilustrados, los cuales, en palabras de José Moreno Galván, «no parecen vivir en función de una argumentación literaria previa, sino que ella misma tiene argumentos». Obras de Antonio Mingote, Joaquín Calvo Sotelo, Julio Camba, Federico Muelas, Félix María de Samaniego, José Manuel Vilabell, Camilo José Cela, Fernando de Rojas, Emily Bronte, William Shakespeare, Francisco de Quevedo, Miguel

3 Cf. http://www.lorenzogoni.com
4 MUELAS, Federico, Goñi, p. 10.
6 ANTOÑIZ PAZ, Mario: "Goñi Suárez, Lorenzo". En: ANTOÑIZ PAZ, Mario; MORALES Y MARÍN, José Luis; RINCÓN GARCÍA, Wifredo (dirs.); Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XV. Madrid, Forum Artis, 1994, VI, pp. 1800-1802.
de Cervantes, José María Sánchez-Silva, etc., han quedado marcadas por la genialidad de este hombre al que él da usted a ilustrar el no sé que y le dibuja a usted un no sé qué vivito y coleando o el imperativo categórico con todas las de la ley.

En todo este ejercicio, su arte osciló entre la pintura, el dibujo y el grabado, mostrando siempre gran inventiva e imaginación, lo que provocó la búsqueda de paralelismos con artistas de sensibilidad especial: Hieronymus van Aeken “El Bosco”, Giuseppe Arcimboldo, Francisco de Goya o William Blake, por encima de que la temática de sus obras tocase lo onírico, lo realista o lo fantástico. Y es ésta otra de las características de Goñi. Sorprende la versatilidad de su pluma, su pincel o su punta para tratar temas tan diversos como una Tauromatría Onírica —grabado—, la ilustración de libros satíricos —Cuerda de santos, infames y profetas— o religiosos —Marcelino Pan y Vino—, retratos de personajes españoles, y así un largo etcétera de proyectos. Tal vez por ello, Camón Aznar decía refiriéndose al jienense que «la genialidad del hombre consiste en encontrar relaciones entre las cosas dispares. En descubrir la veta de amor o de belleza que une, en conexión formal, criaturas alejadas por el tiempo, por el espacio o por el concepto».

Ya en sus años finales la fatalidad reaparece en su vida llevándose su ser más querido: en 1989, su mujer, Conchita, fallece y, en palabras de Lorenzo Goñi, «yo me he quedado otra vez solo». Parece ser que la actividad de este singular artista quedó prácticamente paralizada tras el duro varapalo y sólo algunos proyectos lo mantienen ocupado, caso de su último libro ilustrado, Cuerda de santos, infames y profetas, del escritor y amigo José Manuel Vilabella. Lorenzo Goñi Suárez moriría en Lausana, Suiza, acompañado de su hija Inés, el 12 de marzo de 1992.

**Introducción a Marcelino Pan y Vino**

Para comprender y estudiar los dibujos que Goñi realizó para este cuento será preciso recordar algo acerca del autor, la génesis y el carácter de la obra. Debemos el texto a José María Sánchez-Silva, fallecido recientemente, y cuya durísima infancia, marcada por la orfandad y el abandono, condicionó toda su vida. Desarrolló una intensa actividad periodística en los diarios Pueblo y Arriba, pero será más conocido por lo que fue su gran pasión: la literatura, donde destacó con cuentos como *El hombre de la bufanda* (1934), ¡Adiós Josefina! (1962), *Tres animalillos son* (1966), *Adán y el Señor Dios* (1967), *Lucho* (1969), *Cosas de ratones y conejos* (1981), *El hereje, Jesús creciente*, y así un largo etcétera, que le valdrá reconocimientos como el Premio Boris Bareba en 1945, el Premio Nacional de Literatura en 1957 y la Medalla Hans Christian Andersen de cuento infantil, que ningún otro español posee. Pero ninguna de estas obras tendría nunca tanto éxito como lo tuvo la que es objeto de este estudio; traducciones a casi todos los idiomas y más de 200 ediciones avalan la presente. Obra conmovedora y dulce que, si bien en muchos matices enarbola alta la bandera del franquismo, contaba la historia del niño que hablaba con Dios y Él le contestaba. El mismo autor, en sus memorias, nos cuenta cómo nace este bello cuento:

> En aquellos días tristes y oscuros, quizás iluminados por una parpadeante lamparilla de aceite nació Marcelino. Entre los muchos cuentos que mi madre me contaba, algunos de ellos inventados por ella, estaba ese que apenas duraba dos minutos: un niño como yo pasaba cada tarde junto a una esquina en lo alto de la cual, en una hornacina, había una imagen de la Virgen María con su Hijo Niño en brazos. El otro niño regresaba de la escuela comiendo su merienda —como yo tantas veces—, y todos los días ofrecía parte a Jesús, que lo aceptaba sonriendo.

Hasta que una tarde le dijo: «Bueno, yo ya he aceptado muchas veces parte de lo tuyo, ahora quiero que vengas a comer en mi Paraíso contigo». Y el niño de la merienda aceptaba y aquella misma noche se moría para ir al Paraíso con Jesús.

Y es que, como dice el propio Sánchez-Silva «el hombre tiene la necesidad de creer en Dios y hablar con Él».

Pues bien, estamos en 1952, cuando este periodista-literato, busca a Goñi para llevar a cabo la ilustración de su obra. El artista, que ya había encontrado una situación estable, trabajaba en el mismo periódico que el escritor, en Pueblo, con lo que el contacto de ambos sería constante; además, ya había llevado a cabo varios proyectos similares con personajes de renombre, tales como Las palmeras de cartón de Mingote, en 1948, o Diez temas musicales de una vida, de Joaquín Calvo Sotelo, en 1951. Por aquel entonces, Lorenzo Goñi también empezó a presentarse a exposiciones colectivas y a explotar su faceta más artística. Era el principio de su ascenso y ni que decir tiene que el proyecto de ilustrar *Marcelino Pan y Vino* fue un empujón serio. En este sentido hay que señalar que el binomio Silva-Goñi no quedó aquí, pues tenemos que, en la década de los 60, nuevas obras del escritor serían completadas por los dibujos del jienense, por ejemplo Tres animalillos son, Adán y el señor Dios y Luiso.

Publicada en 1952 por la editorial Cigüeña, *Marcelino Pan y Vino* cuenta la historia de un pacífico convenio franciscano donde una mañana aparecerá un bebé abandonado a la puerta. Tras no pocas vicisitudes, el niño será apadrinado por los monjes y bautizado como Marcelino. Obviando los posteriores años de crecimiento, el cuento realiza un salto temporal para enseñarnos a un crío travieso, activo y vivo, de buen corazón pero mente inquieta y aventurera. La clave de la historia vendrá cuando Marcelino entre en el desván prohibido por los monjes, por miedo a que al subir las viejas escaleras pudiera caerse. Allí encontró el hombre alto, inventado por los monjes, que se lo llevaría para siempre, el cual no era otro que una vieja imagen de madera de Cristo crucificado sin sitio donde poder ser colocada dignamente. Marcelino pronto sentirá profunda compasión por los sufrimientos que padeciera el Hombre de la cruz. Y así, en los intentos por aplacar su

---


55. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel; CUADROS MUÑOZ, Roberto. “Marcelino Pan y Vino”.
hambre, su sed, su frío y su dolor, Marcelino hablará con ese Hombre y el Hombre le contestará. Finalmente, Jesucristo, en recompensa de todas las atenciones y favores de Marcelino le concederá un deseo: «Quiero ver a mi madre y luego a la Tuya». Jesús acepta y, pidiéndole que se duerma en sus brazos, el niño morirá para subir al Cielo, ante la mirada atónica de los monjes que presenciaron el milagro.

No está exento este bello relato de toda una poderosa carga ideal que entroncaba muy directamente con los poderes imperantes en la España de Posguerra: la Iglesia y el régimen franquista. Así, detalles como el desarrollo de la acción en un convento franciscano, ejemplo de sencillez, trabajo y sentido humildad; la aparición del simbolismo eucarístico a través de dibujos tales como el Pan y el Vino o el mismo Cristo, las similitudes de Marcelino con San Francisco, que más adelante se aludirán más pormenorizadamente, también pudieron tener cabida en sus páginas, y sobre todo una exaltación de virtudes patrióticas –conservación de las tradiciones y el folclore a través de la historia oral– y católicas, como la fe, la compasión o la caridad.

Es por ello que en un relato tan lleno de matices nos parece clave llevar cabo un estudio pormenorizado de los dibujos realizados por un hombre de contrastada maestría que supo dar una visión acertada a un cuento que iba a ser leído tanto por un público infantil como adulto.

**Función de los dibujos de Goñi en el texto de Sánchez Silva**

Goñi, de manera inteligente, buscó lograr una ilustración dinámica que no se ahogara en el encorsetamiento de la obediencia al texto, encontrando, en ello, la manera de ir habituando al lector de forma indirecta con ilustraciones o dibujos que, en muchos casos, no aluden directamente al relato pero sí contextualizan e introducen la narración, destacando al espectador aquellos elementos que para Goñi son relevantes con vistas a una comprensión más completa.

Tendríamos, por todo ello, tres tipos de ilustraciones según la función interna que cumplen dentro del relato: un primer y más importante grupo lo compondrían todas aquellas **imágenes ceñidas al relato**, es decir, de total obediencia al texto; un segundo, el menos numeroso, vendría con las **letras capitales**, lugar en el que Goñi siempre gustó de incluir imágenes especiales; por último, tenemos el conjunto que forman las **viñetas**, las ilustraciones que decoran el principio y final de cada capítulo, de mayor complejidad que las anteriores tanto en su composición como en su significado.

En las **letras capitales** vemos dibujos de tema, sobre todo, animalístico y natural, que vienen a mostrarnos la relación existente entre el personaje de Marcelino y San Francisco, y que componen un elemento clave para comprender el universo tanto del personaje como del santo de Asís: el gato, que tan recurrente es en la iconografía de Goñi; la cabra de cuya leche se alimentó el niño; la golondrina, ave muy significativa como símbolo del resurgimiento; las flores, tema que aparece con más frecuencia y que bien pudiera relacionarse con el **Poverello**. También aparecen imágenes del convento y relacionadas con él: la espadaña con la campana repicando o el monje que reza con serena devoción. ¿Cuántas de estas imágenes no tienen una conexión directa con la historia? Casi todas, pero también ponen su granito de arena a fin de cimentar visualmente todo el rosario de temas que el relato, directa o indirectamente, va desgranando.

**Similar concepción, pero más compleja en sus motivos, es la que se observa en las viñetas**, que nos presentan imágenes como la Corona de Espinas –de clara alusión cristológica– o el Pan y el Vino –símbolos eucarísticos–, que no han quedado completamente asimiladas en el relato, pero sí son importantes para contextualizar. Y, cómo no, la imagen de San Francisco predicando a los pájaros, que es más significativa que ninguna. Tenemos por ello una historia en la cual la figura del santo es sólo testimonial, pero cuya presencia indirecta es clara en dos de los elementos claves del cuento: el convento, que es franciscano –y no por casualidad– y Marcelino, cuya vida parece ir paralela en muchas ocasiones a la del santo de Asís. Aunque esta idea se apunte más adelante, diré ahora que ya en otros trabajos anteriores, vemos una intención de “acercar a los niños la figura de San Francisco”[1], y qué mejor manera que a través del protagonista del cuento, Marcelino.

**Estilo de los dibujos**

Lorenzo Goñi, artista entonces en aza, tenía fama de ser un dibujante en el que la línea clara, precisa y realista daba cuerpo al nacimiento de seres y metáforas que nadie jamás inventó. Para imaginar que mezclaba conceptos, los fusionaba a su antojo haciéndolos creíbles, y eso fue lo que enamoró en este difícil país, en un momento también difícil. Un pintor de lo onírico, de lo fantástico, de lo irreal tan real, casi como si de un sueño se tratase, que, de repente, se encuentra con el inmenso trabajo de ilustrar un cuento para niños, un trabajo que, para el que no se dé cuenta de ello, requería, por un lado, de todo el mimo y el cariño para trazar las líneas del dibujo y no dañar la vista de los lectores y, por otro, la genial maestría para, sin reducir en lo teológico, dotar de un trasfondo ideológico que sacudiera el subconsciente del más avezado lector.

Volveremos, para empezar a entrar en materia, a destacar aquello que más nos llamó la atención cuando en una mano sosteníamos el cuento de Marcelino Pan y Vino con las correspondientes ilustraciones y, en la otra, la breve monografla que Federico Muelas le dedica a su amigo: Goñi. Observábamos las imágenes y debemos reconocer que un buen rato nos costó descubrir que se trataba de la misma persona, o mejor aún, de la misma personalidad. Con el tiempo descubrimos que no todo era tan complicado y que el arte, sencillamente, puede, a veces, atemperarse o rebelarse a voluntad del artista, quedando siempre un substrato muy reconocible, que es el que pervive en la esencia, no sólo del artista, sino del ser humano.

Reconocer y valorar los dibujos que ilustran este cuento necesita de un conocimiento de las circunstancias que rodean este relato. Hablamos, como ya se ha dicho, de una historia escrita para niños, en un estilo sencillo, dulce a la comprensión, pero no por ello falto de vida interna, que inculca y acerca unos ideales ajenos al momento histórico español. Este trabajo literario requirió, por todo ello, de un trabajo artístico por parte de Goñi que no mermase el aura que rodeaba la obra; y desde luego no lo hizo. El jienense, teniendo en cuenta el tipo de trabajo al que se enfrentaba, adaptó, sin perder por ello personalidad, su arte. Como consecuencia de esta adaptación al encargo, tenemos unos dibujos que, plenamente acordes con el espíritu del cuento, respiran naturalidad, sencillez, una sencillez que nos merecen atreverse a valorar como austera y franciscana, cuando las imágenes aluden a episodios referidos a la vida del convento y los fríales

---

[1] VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel; CUADROS MUÑOZ, Roberto. "Marcelino Pan y Vino"
—trabajo, refectorio, retratos de los monjes—; fresca e infantil cuando los dibujos se refieren a episodios de la vida de Marcelino —juegos, travesuras.—: como si Goñi, consciente de las abismales diferencias, quisiese separar ambas concepciones y modos ver la vida mediante matices en el estilo. Por lo general, una línea segura, franca, incluso en ocasiones con un puno de crudeza, es lo que caracteriza las ilustraciones, junto con unos grandes vacíos abiertos al espectador. Austeridad hasta en el uso del color, que sólo aparece de manera reservada y en forma de manchas, las cuales remarcan, con estudiada aleatoriedad y sensación de descuido, fondos y sombras monocromáticas en tonos verdes, rosáceos y marrones.

Otra característica que encontramos en los dibujos es la ausencia de sombras y líneas que delimiten los volúmenes. Esta economía compositiva en el dibujo marca ostensiblemente su estilo, que busca reducir a un mínimo equilibrio el número de trazos, pero sin perder sobriedad en ningún momento por ello; todo lo contrario, su maestría conduce nuestra mirada por las líneas principales de la composición para luego dejar libertad a la imaginación del espectador que verá en los ya aludidos “vacíos abiertos al espectador” aquella sombra o esa arruga en el hábito del monje en el dibujo de la página 67, y que Goñi sólo nos ha insinuado con un gesto.

No menos curiosa resulta la presentación, al lector, del amigo de Marcelino: Manuel. Ésta, en concreto, no tendría nada de especial si no fuese por la particularidad de que el aludido mozuelo es imaginario y, por lo tanto, invisible. Lejos de eludir la dificultad de este pasaje, Goñi encara la situación y representa a Manuel mediante una línea discontinua de punteado que indica, sin lugar a dudas, su singular presencia en la mente de un Marcelino que necesita de un compañero de juegos.

Por todo lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que Goñi supo adaptarse perfectamente al trabajo que le confiaba un compañero: estuvo por encima de una simple ilustración novia y sosa, perfectamente lineal y encuadrada en el texto, y atemperó su personalísima y onírica creatividad, permitiendo hallar un equilibrio que ni diera demasiado énfasis al texto, ni se alejase de la labor primigenia del buen ilustrador. Esta acertada actitud del artista le dará resultado, quedando patente en cómo Ladislao Vajda tomará en consideración muchas de las imágenes del libro para la versión cinematográfica que se realizó en 1955.14, el dibujo de Marcelino con el Pan y el Vino de la página 49, la caracterización de los personajes en las páginas 20, 21 y 22, y, sobre todo, el Marcelino dando el Pan a Cristo de la página 43. Todos ellos dibujos de gran fuerza expresiva que han quedado almacenados en un lugar del recuerdo de tantos y tantos lectores.

Iconografía

Podemos distinguir dos grandes grupos temáticos entre estos dibujos: por un lado, aquellos que representan, de un modo predominantemente objetivo o denotativo, pasajes de la historia, personajes o escenarios de la misma, temas no necesariamente de tipo religioso, y por otro aquellos que tienen un carácter más subjetivo, connotativo o simbólico, relativo a temas cristianos, como alegorías sacramentales o imágenes cristológicas. No obstante, muchos de los dibujos participan de una forma u otra de estas dos naturalezas, ilustran la historia y a la vez pueden encerrar un significado más o menos evidente. Habrá que tener en cuenta esta salvedad a la hora de adscribir una ilustración a un campo o a otro.

Imágenes no religiosas.—El Convento. El cenobio franciscano donde viven Marcelino y sus protectores frailes desempeña, en la historia, el papel de un microcosmos cerrado y plegado sobre sí mismo en el seno del cual se desarrollan los acontecimientos y los hechos de la vida cotidiana. Casi nada parece existir fuera de sus muros y las menciones al mundo exterior son vagas y fugaces, cuando las hay. Tan fundamental resulta este continente arquitectónico que la primera representación plástica de él que encontramos en el libro está precisamente, en la propia cubierta. En esta escena, tras el protagonismo acusado de Marcelino sentado, jugando con un sapo y con el gato, aparece el fondo de la sencilla iglesia conventual con un viejo fraile sentado, leyendo al sol, junto a la puerta. Podemos apreciar que se trata de un humilde y pequeño edificio, con muros de mampostería irregular, toscos, sin enlucir, cubierto simplemente a dos aguas y coronado por una mínima espadán que acoge la única campana bajo su estrecho arco de medio punto. Pese a dicha sencillez y tosqueda, el edificio emana un entrañable aire de hospitalidad y familiaridad; parece más un acogedor hogar campesino que un severo y solitario cenobio.

Ya en el cuerpo del texto, la primera ilustración del libro, p. 7, muestra justamente la ruina en la que los primeros frailes pretendían instalarse, y se les ve realizando trabajos de albanilería para adaptar aquellos carcomidos muros como su refugio primero y hogar en comunidad después. La escena es pobre y triste: la cubierta estaba reducida a unos pocos maderos desvestidos, y los paños que quedan en pie son irregulares e inclinados. Incluso la hierba parece escasa y el árbol que asoma a la izquierda está seco. Si la historia termina con un milagro, parece que también empieza con otro: la transformación del viejo caserón en el convento franciscano.

Ya en la página 9 el convento aparece espléndido en una ilustración a página completa. Un fraile cortando leña en primer término, otro paseando por el entorno y los árboles con nuevos brotes primaverales (clara alusión simbólica al resurgir de la vida) completan la agradable estampa de este humilde hogar levantado con tesón y esfuerzo, en una escena bucólica y placida. Se aprecia la reciédume que Goñi atribuye a la fábrica del convento. Frente a la precariedad que se espera del trabajo de unos pocos frailes sobre unos ruinosos restos, la imagen sorprende con un edificio de buena apariencia, sobrio pero habitable. Este carácter parece reforzarse con la imagen impresa en la página 35, donde aparece el convento azotado por la persistente lluvia de una tormenta.

Quedan otras dos imágenes referidas ahora a elementos sueltos del convento. Una de ellas es la que representa la escalera de madera que conducía al desván (p. 30). En este caso, su aspecto destarralado y frágil se corresponde con la descripción del texto: «... las escaleras de la traje y el desván, muy imperfectas y peligrosas de subir para un pequeño de tan corta edad». Los peldaños, simples tablones, aparecen comados y astillados, y el pasamanos lo forma un largo palo sostenido por dos largueros claveteados y una horquilla. El mismo inestable aspecto presenta en la página 40, donde Goñi hace a Marcelino subir, descalzo y tanteando los escalones con una vara.

Por último, en la página 59 se encuentra la capital que abre el penúltimo capítulo, en la que Goñi representó la espadaña conventual, con su campana oscilando y un radiante sol en el cielo. Esta espadaña forman dos finas pilastras cuadradas que

le caracteriza a la perfección durante la primera parte de la trama (antes de conocer a su Amigo del desván).

Pero Marcelino aparece en la narración casi recién nacido, y en la página 11 se muestra su encuentro por parte del después llamado Fray Puerta, que muestra una exagerada expresión de asombro. El bebé aparece envuelto en un paño, depositado sobre el umbral de piedra y llorando desconsoladamente. Después lo vemos en su bautizo (p. 13), en una ilustración que comentaremos más adelante.

La viñeta de la página 18 es de un extraordinario interés, pues aparece Marcelino, ya más crecido, gateando hacia la cama, que es ordeñada por uno de los frailes. Éste mira al niño con una expresión de infinita ternura. La imagen, sin duda, es una de las más exquisitas del libro.

En la página 23 aparece un Marcelino ya mayorcito, jugando con la carretilla que le había construido Fray Bautizo, sonriente y feliz, observado atentamente por Mochito, el gato. Otro retrato especialmente bello es aquél en que aparece Marcelino apoyado sobre una tapa, observando un grupo de vencejos que revolotean en torno a él (p. 25), ya que nos recuerda a la típica estampa de San Francisco de Asís rodeado de aves y otros animales.

En las páginas 28 y 29 encontramos a Marcelino con su amigo Manuel, primero de carne y hueso y luego convertido en su amigo invisible, problema que Goñi solventa, como antes quedó dicho, dibujándolo con trazo discontinuo y sin interrumpir los contornos de los objetos que hay detrás. Ambos niños son muy similares en estatura, rostro y corte de pelo, siendo la vestimenta de Manuel algo más arreglada, con buenos zapatos, calzines, pantalón con botones y chaqueta corta.

Tras conocer a «Hombre del desván», Marcelino se queda meditando y preocupado, y así es representado en la página 37, contemplando una lluvia torrencial a través de la puerta, en una escena de aire melancólico. Marcelino ofreciendo comida al Crucificado (p. 43) parece el vivo retrato de la inocencia y de la bondad, en una imagen con ciertos tintes místicos al aparecer la mano de Cristo que descende para coger el pan que le ofrece el chiquillo. Más adelante (p. 49), Marcelino casi parece un sacerdote al aparecer ante una mesa con pan y una jarra de vino, además de una pieza de carne. Éste, al ser un primer plano de buenas proporciones, y por la ligereza y gracia de su trazo, es uno de los mejores retratos de Marcelino realizados por Lorenzo Goñi en este libro. En la página 55, el niño observa atentamente el cuadro de San Francisco que hay en la capilla, creándose una atmósfera íntima y devota.

El Marcelino que roba el vino para llevárselo a su Amigo (p. 57) ya es un Marcelino taciturno y entrerizado. Y más lo está aún cuando muere su querido gato Mochito y debe enterrarlo (p. 59). En esta ilustración vemos al protagonista arrodillado colocando una cruz sobre el montículo bajo el que descansa el cuerpo del animal, quedando en primer término la pala con la que se ha llevado a cabo el entierro. En la página 63 Goñi realiza una audaz composición en diagonal con la larga mesa en la que se disponen las raciones de comida antes de ser servidas, con el serio rostro de Marcelino asomando furtivamente tras la esquina. En otro dibujo (p. 69) vuelve a verse al niño sentado y con aire abstraído, serio. La última imagen del pequeño es, naturalmente, la de su sueño-muerte en brazos del Señor (p. 71), que volveremos a comentar en el apartado cristológico, destacando ahora la languidez de Marcelino.
Animales y plantas. La naturaleza es otro elemento que aparece reflejado en la portada y que configura el mundo de Marcelino, pudiéndose detectar matices de gran interés en cuanto a su relación con el franciscanismo, como veremos más adelante. El primer animal que aparece entre las páginas del libro es la letra capital del primer capítulo (p. 7), con una golondrina. Sin relación aparente con la historia, hay que buscar, probablemente, una significación más profunda y no meramente decorativa para este pequeño dibujo, teniendo el carácter de una metáfora visual, como veremos más adelante.

Una ilustración con pequeños animales y plantas (p. 19) da comienzo al segundo capítulo: un saltamontes, una lagartija que trepa por una piedra, una mata florida y unas briznas de hierba. La composición es, más que de paisaje o de figuras, casi de bodegón (en este caso, sería una naturaleza viva). La capital del mismo capítulo (p. 19) es una pequeña mata con flores, motivo que se repite como viñeta de final de capítulo más adelante (p. 68).

En la página 24 sitúa Goñi el alacran que una vez pico a Marcelino y uno de los sapos que capturaba y metía en botes, escapando después (se repite como viñeta en la página 58). Pero la escena de la página siguiente es espléndida, con Marcelino observando a los vencejos, junto a una rama de parra y un caracol que se desliza por las piedras de la tapia. Goñi no pudo expresar con más simplicidad y economía de medios la admiración y atracción que el chiquillo sentía por los seres vivos, especialmente los de pequeño tamaño.

Un animal fundamental en la vida del pequeño Marcelino es la cabra que cumplió funciones de nodriza. Goñi la representa en la bonita viñeta de la página 18 y también en la capital de la página 45. Otro animal relacionado íntimamente con el niño es el viejo gato Mochito, que aparece en la página 23 observando a Marcelino jugar con la carretilla y, sobre todo, en una capital (p. 35) que se relaciona directamente con una iconografía recurrente a lo largo de la vasta obra plástica de Goñi: los gatos y los tejedores.

Imágenes de carácter religioso. — Escenas y alegorías sacramentales. Marcelino, huérfano, obtuvo sus apellidos del propio Jesús, quien le otorgó los de Pan y Vino en conmemoración a los alimentos que solía subirle al desván. Alimentos que son los que se consagraban en la Eucaristía como cuerpo y sangre del Redentor. El pan y el vino son representados en una sencilla composición (pp. 34 y 56): medio bollo y una jarrilla de vino sobre la tosca madera de lo que debe ser la vieja mesa del desván, el improvisado comedor divino. En otra imagen (p. 49), Marcelino casi semeja un pequeño sacerdote impartiendo la Eucaristía, si no fuera por la porción de carne que, intrusa, aparece entre las sagradas especies. Finalmente, hay otro bodegón similar al primero de este apartado (p. 54) en el que, junto a la hogaza de pan, hay un racimo de uvas y unas nueces, componentes de otro frugal almuerzo para el Señor.

Pero, volviendo atrás en la trayectoria vital de Marcelino, al encontrarlos los frailes en la puerta y no saber qué hacer por él, Fray Bernardo, luego «Fray Bautizo», tuvo la atinada idea de hacerlo cristiano. El bautismo del bebé mereció una magnífica ilustración de Goñi (p. 13), con la sencilla pila de piedra en la capilla y toda la comunidad reunida en torno para la ocasión.

En el polo opuesto de su vida, el funeral de Marcelino ocupa otra ilustración de similares dimensiones (p. 73), con su cadáver dispuesto al pie del altarillo que coronaba la pintura de San Francisco que atesoraban los frailes, y el gran crucifijo, trasladado a la capilla, pese a su tamaño excesivo, por lo que hubo de colocarse inclinado. Los frailes se postran en oración ante el féretro. La escena recobra intimidad y soledad, pero no tristeza ni dolor (al fin y al cabo, Marcelino había cumplido su deseo de ver a su madre en el Cielo y su muerte fue dulce y placida). En las dos últimas páginas (pp. 76-77) se despliega la larga comitiva que acompañaba al entierro de Marcelino. La encabezaban varios frailes, con una cruz de guía, y la carroza tirada por un caballo que hizo las veces de velo fúnebre. Siguen el resto de la comunidad franciscana, quizá las autoridades del pueblo (reconocibles por sus capas pluviales y sus sombreros de ala ancha), una banda de músicos y el resto de los aldeanos, incluyendo algunos niños. Cierran la comitiva, en primer plano, un grupo de cabras, como indicación de lo importantes que fueron los animales en la vida del niño.

Imágenes de Cristo. En la primera (p. 33) casi se le advina entre la penumbra del desván, cuando Marcelino acude allí por primera vez. Es una imagen de una gran fuerza expresiva, ya que refleja cabalmente la intriga y emoción del chiquillo ante un lugar solitario y sombrío como aquel, donde se llevó el susto de su vida al descubrir al "hombre muy alto que sin duda le cogiera y le llevaria para siempre si le ve".

La oscuridad de la estancia está tratada con una amplia mancha de color y espesos e insistentes trazos verticales que se superponen a la figura del Crucificado, que aparece casi como un espectro flotante en la cargada atmósfera del lugar.

Pero otra imagen más acorde con la amable naturaleza del Señor (p. 71) es aquella en la que Marcelino queda dormido en sus brazos. Cristo había descendido de su cruz y aparece sentado sobre un sillón. Goñi nos lo presenta doblando sus articulaciones en ángulos rectos y con una gran rigidez, tal vez para que no olvidemos que, pese al milagro de que una talla escultórica cobre vida, sigue siendo de madera y su movilidad está mermada por las características de este material. Las líneas verticales que recorren su cuerpo parecen insinuarnos el veteado de la madera, el aire basto y astillado de sus superficies, pero además le confieren un aspecto lacerado al cuerpo de Cristo, agotado ya en su martirio.

Hay, además, una viñeta (pp. 44 y 66) con la corona de espinas. Esa corona que Marcelino desea quitarle al Señor para que deje de atormentarle. Aparece la corona simplemente como colocada sobre una mesa, cual si Marcelino hubiese cumplido su deseo —en el libro no llega a hacerlo, pero en la versión cinematográfica de Ladislao Vajda sí—. La sencilla imagen tiene toda la fuerza de un símbolo con gran poder evocador y es, en cierta manera, una forma de ver a Cristo sin ver su figura completa, diríase que es una metonimia visual.
San Francisco de Asís. Marcelino Pan y Vino es una historia franciscana y que cobra todo su sentido en el seno de esta orden. Así, resulta inevitable hacer menciones, siquiera sucias, al pobrecillo de Asís, y éstas aparecen tanto en el texto como en el apartado gráfico. En este aspecto, destaca la hermosa viñeta de la página 45 donde aparece un retrato de San Francisco con una bandada de pájarillos, dos de los cuales se posan en sus manos. El santo aparece sencillamente vestido con su hábito, cubierto su cabeza con la capucha y nimbo. La imagen, como de estampa devocional, resume perfectamente la imagen tradicional de San Francisco, pobre, vagabundo y rodeado de animales.

Aún se le representa una vez más (p. 55) a través del cuadro que atesoran los frailes en su capilla, donde el santo aparece en pie, visto de cinta para arriba, con un crucifijo entre las manos y alzando la vista hacia lo alto, como en comunicación con el Divino. Una vez más, la composición es de una extrema simplicidad, como corresponde a una imagen piadosa franciscana. Finalmente, recordemos la capital ya comentada (p. 69) con un fraile sin identificar, quizá el propio San Francisco.

Puntuaciones para la lectura de los dibujos. Vistas la descripción y clasificación de las ilustraciones de Marcelino Pan y Vino, podemos inferir que se trata de unos dibujos profundamente imbuidos, como la propia historia, de la esencia del franciscanismo. La austerdad y sencillez que caracterizan a la orden se pueden apreciar incluso en la técnica, según comentábamos más arriba. Es indudable que Goñi realiza un profundo retrato de la pobre vida franciscana. Por ejemplo, muestra cómo los primeros frailes erigen un convento sobre unas minas ruinas, un convento sólido, seguro y bello —con esa belleza que tienen las cosas sencillas, pues tiene la rusticidad de una ermita románica o de una casona campesina—, a pesar de todo. Goñi reproduce fielmente el atuendo y la apariencia física de los hermanos franciscanos: su sobrio hábito, las sandalias, el cordon, sus características cortes de pelo y barba, etc.

Un aspecto interesante de la historia, ya señalado en otros estudios, es el de la identificación de Marcelino con el propio San Francisco. A nivel gráfico, Goñi nos presenta en varias ocasiones al niño rodeado de animales, siendo paradigmática la ilustración de la página 25, con un Marcelino embesado observando a unos pajarillos, apoyado sobre una tapia recorrída por un caracol y tras la que asoma una rama de vid. La imagen nos recuerda a la típica estampa del Santo de Asís predicando a los pájaros —como en las pinturas de Giotto—, extremo, eso sí, al que no llega el pequeño e inocente Marcelino.

Es palpable igualmente que la historia tiene mucho de exaltación de las virtudes cristianas. Goñi no puede delegar la representación de escenas o alegorías de tipo sacramental, y los eucarísticos pan y vino con los que el Señor rebautiza a su simpático servidor no pueden faltar entre los dibujos. De hecho, Marcelino se nos antoja casi un infantil sacerdote en el acto de la Consagración en la imagen de la página 49, si no fuera por el trozo de carne que nuestro dibujante introduce en la íntima escena. Marcelino, en la última parte del libro, adquiere un tono piadoso y devoto insustituible, y la imagen que aparece observando el altar dedicado al Pobrecillo de Asís (p. 55) nos parece muy representativo de este aspecto. Realmente, pese a que la historia se presta a una visión beata y solemne de la vida religiosa contada a los niños, Goñi parece eludir una interpretación tan evidente y untuosa, más sugiriendo que mostrando, pero sin llegar a ser ambiguo. Si hoy nos puede chocar el tono profundamente reverente de la narración, no son tan ajenas a nuestro espíritu las ilustraciones, más sutiles y donde destacan la inocencia y frescura de Marcelino, como niño que era, más que su contacto con Dios y su posterior «conversión».

En efecto, la historia de Marcelino tiene mucho de mística, y en el aspecto iconográfico hemos de referirnos a la pintura española del Siglo de Oro. No es raro encontrar una influencia como ésta en la obra de Goñi, ya que sus pinturas y grabados entroncan a veces con filiaciones castizas como éstas. Además, era inevitable que nuestro autor acudiese a este tipo de pintura si quería representar temas místicos, recordando seguramente el Abrazo de Cristo a San Bernardo de Francisco Ribalta, del Museo del Prado, —haciendo la salvedad de que, al ser Marcelino un niño, aparece en brazos de Cristo, más que abrazado—.

También para la iconografía de los frailes pudo acudir nuestro dibujante a pintores españoles del siglo XVII, pues podemos recordar el retrato de San Jacobo de la Marca realizado por Francisco de Zurbarán, Museo del Prado, o sus pinturas de monjes cartujos —como San Hugo en el refectorio (Museo de Sevilla)——. Si tenemos en cuenta que en los primeros años de la década de 1950 Goñi reside habitualmente en Madrid, pues trabaja para el diario ABC, y en 1953 estudia en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, nos resulta más fácil suponer que la visita al Museo del Prado sería un acto frecuente en un pintor culto e inquieto como él, con lo que nuestras pretendidas influencias del barroco hispano no resultan tan descabelladas.

Es más, otro punto de contacto entre estos dibujos y la pintura barroca es la presencia de bodegones como la del pan y el vino (pp. 34 y 56) y la de las uvas y nueces (p. 54). Con pocos elementos dispuestos sobre la basta superficie de una rústica mesa y contra un fondo indeterminado, evocan la parquedad y sobriedad de los famosos bodegones de Zurbarán (Bodegón, Museo del Prado) y de Sánchez Cotán (Bodegón...)

20 Se menciona la «fiesta grande del convento» y cómo para Marcelino, San Francisco de Asís era también un buen amigo, del cual conocía por boca de los frailes, muchas cosas que la mayoría de los hombres ya grandes de las ciudades (p. 43), entre otras referencias.
21 VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel; CUADRÓS MUÑOZ, Roberto. "Marcelino Pan y Vino...". «Hay una clara intención de acercar a los niños la figura de San Francisco, optando a tal fin por el recurso de identificarlo con Marcelino. "Parece un pequeño San Francisco" afirmarán los frailes viéndolo jugar en la huerta.»
22 Esta evolución transformadora de la forma de ser y comportarse de Marcelino es otro paralelismo con la hagiografía de San Francisco, que pasa del joven Pietro di Bernardone «organizador de holgazanes, pero de todas las fases juveniles» (ECHEVERRÍA, Lambert de; LLORCA, Bernadino; SALA BALSUS, Luis; Sánchez Aliseda, Casimiro (dirs.). Santo Cristo, IV. Octubre-Diciembre. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, p. 30), al gran místico italiano de la Edad Media en que finalmente se convirtió.

23 «Lorenzo Goñi no reconoce particular influencia artística. "Mi concepto de la pintura es rigurosamente personal". Lo que no obsta para encontrar pareceres, familiarizaciones o asemenzas en la historia de la pintura. Se han señalado los casos de Brueghel, El Bosco, Arcimboldo, Goya, William Blake, Picasso, Barja... No podemos hablar propiamente de influencias, sino de elementos comunes que motran la sensibilidad de todos estos artistas, como si extrajeran sus materiales de similares venenos, combinándolos luego cada cual a su manera. Sumaríamos a la lista a Antonio Saura —como Goñi, comprensión de adopción— quien, desde estética diversas, resucita el mismo fondo perenne y arquetípico de España.»
del cardo, Museo de Bellas Artes de Granada), que definieron el tipo de naturaleza muerta característica de la escuela española del siglo XVII. Recordemos que se trataba de un modelo inspirado por un profundo sentimiento religioso, con un acusado sentido ascético.

La metáfora es un recurso expresivo muy empleado por Lorenzo Göñi. La letra capital del primer capítulo (p. 7), por ejemplo, muestra una golondrina en pleno vuelo, imagen sin conexión aparente con la historia ni su contexto. Podría decirse que es sólo uno de los animalillos que tanto entretenían a Marcelino, pero quizá sea mucho más. La imagen se sitúa al comienzo de la historia, cuando los frailes llegan al pueblo y transforman las viejas ruinas en su convento. La golondrina, ave migratoria, vuelve a su punto de nidificación cada primavera y, por tanto, puede considerarse un símbolo de la vida que renace todos los años en esa estación, lo mismo que la vida vuelve al caserío ruinoso, inaugurando los frailes con su llegada una nueva y primaveral etapa en su renovada existencia.

En cuanto a Jesucristo, su representación plástica resulta minoritaria en el conjunto de las ilustraciones del libro. Parece como si Göñi, reverentemente, hubiera en lo posible la plasmación visual de su divina imagen, sin llegar a ser iconoclasta. En este sentido, es muy interesante la imagen en la que Cristo acepta el pan que le ofrece Marcelino el primer día (p. 43), donde sólo aparece una mano que descende hacia la que el niño alza con el pan. La elipsis visual del resto del cuerpo parece acentuar ese carácter etéreo, que adopta una talla de madera que «cobra vida». Y es que, al menos en un primer momento, el contacto con Dios es un episodio más intranquilizador que otra cosa (la primera vez que ve al Crucificado, Marcelino sale corriendo despavorido, y en otra ocasión, Cristo le pregunta si no siente miedo). Ya en las imágenes en las que vemos al Crucificado (pp. 33, 71 y 73) se aprecia que Göñi le confiere el aspecto de una talla barroca de bulto redondo, muy doliente y lacerado, al gusto castellano, clavado en una cruz sencilla formada por dos troncos sin desbaratar.

Tampoco queremos dejar sin comentar la relación plástica que parece existir entre los dibujos y la versión cinematográfica. La adaptación al cine de Marcelino Pan y Pino se realizó en 1955, sólo dos años después de la aparición del libro y al amparo del tirón editorial. Así las cosas, comparando los dibujos de Göñi con los planos de la película podemos percibir la gran influencia que los primeros ejercieron en la segunda. Algunas imágenes son casi calcadas, como es el caso de la escalera, cuyo decorado reproduce con gran similitud la que image Göñi en dos dimensiones. Igualmente, esa especie de recaño al evitar casi siempre mostrar la imagen de Cristo también es perceptible en la película, donde muchas veces Marcelino habla con una sila colocada de espaldas al espectador, en la que uno imagina sentado al Señor, pero no lo ve. El detalle de la mano que desciende para coger la comida puede verse también con gran claridad como una influencia plástica de las ilustraciones del libro al filme.

Aunque ya se ha dicho anteriormente y es claramente manifiesto, hemos de recordar que el surgimiento de Marcelino Pan y Pino se produce en un momento histórico de España muy concreto, como es la posguerra, cuando predominaban unas directrices ideológicas que determinaban el conjunto de la vida del país. Marcelino es fruto de esa coyuntura político-social y es esta circunstancia lo que explica nuestra visión actual del relato como cosa rancia, anticuada, sensiblera y de exagerada religiosidad. La religión católica era, como es bien sabido, uno de los pilares básicos sobre los que se construyó el aparato ideológico nacionalesindicalista del régimen de Franco. La relación personal que entablaban ciertos Marcelino con el propio Jesús está plenamente acorde con estas directrices. En un libro escolar de la época se afirma que «es Jesús el modelo vivo, en cuya divina persona se exalta y se consagra la consideración y justicia social que se debe equitativamente, tanto al que trabaja como al que estudia. Representa la unidad y solidaridad social que en el quehacer humano debe mantener el trabajo, ya encaminado por la vía del saber, por la de la técnica o por la del oficio profesional». Además, según el poder estatal afirmaba entonces, el Sacerdote, el Militar y el Maestro representaban tres pilares básicos del Estado, con lo que no es de extrañar que la educación infantil y la religión estuvieran tan íntimamente unidas. A pesar de ello, los dibujos de Göñi no parecen tan claramente dirigidos a despertar en los niños el interés por los asuntos sagrados. Göñi se rodea al expresar la frescura e inocencia de la infancia, sus juegos, su relación con la naturaleza, pero es mucho más huidizo cuando se trata de acercar a Marcelino al contacto divino. Ya hemos visto cómo los dibujos de tema específicamente religioso ocupan la menor parte de la obra, y si bien los frailes aparecen abundantemente entre las ilustraciones, se les presenta realizando labores tan mundanas como partir leña, cuidar a Marcelino, comer, hablar entre ellos, etc. Ello no obsta para que esta magnífica obra gráfica de Lorenzo Göñi esté profundamente empapada de esa sencillez y sobriedad franciscanas que ya hemos mencionado.
Bibliografía


Fons, Barcelona: La Vanguardia, 1984.


Lorenzo Gutiérrez. Cuenca: Galería de Arte Pílare, s. d.


Son muchas las ocasiones en que el fruto de un trabajo de investigación científica supera por largo el margen que se previera al iniciarla. Los contenidos que se van descubriendo resultan, a menudo, bastante más elocuentes de lo que se pudo creer en un primer momento y, sobre todo, a partir del cimiento de dichos hallazgos, es posible que vaya brotando la sugestencia de nuevas direcciones y campos de acción que amplíen o transfiguren las suposiciones de partida. Las páginas que siguen, con más o menos fortuna, nos brindan un ejemplo.

El análisis detenido de los textos de Juana de la Cruz, la Santa Juana, me hizo ver pronto que el título propuesto para mi colaboración en el noveno Curso de franciscanismo era demasiado ambicioso y, desde luego, imposible de desarrollar con la dignidad y la precisión merecidas en el corto espacio, primero oral y luego escrito, de una comunicación. Exponer lo que llamé las ideas estéticas de la Santa Juana, se mostró un trabajo arduo y difícil, que requería, antes que nada, la discriminación de tres apartados esenciales: primero, la detección y comentario de las referencias más o menos explícitas que la monja de Cubas hiciera en sus sermones al arte y el gusto de su tiempo; segundo, y sobre esa base, deducir la íntima conexión de estos escritos con el código estético de la España de principios de la edad moderna y, tercero, descubrir y valorar la acción positiva que los planteamientos devotos del Conhorte pudieron ejercer sobre la iconografía religiosa contemporánea.

La amplitud de estos asuntos determinó que, en el momento de impartir la lección en el curso, me decantara tan sólo por uno de ellos, siendo el elegido el último. Ahora, al tomar la pluma para materializar la aportación a las actas, revivi el mismo problema y me veo en igual necesidad de acotar el terreno de acción. Los tres apartados tienen un interés suficiente como para ser estudiados y puestos a disposición de los lectores con el detenimiento adecuado, en lugar de ser sangrados con prisa y más bien poca claridad. De este modo, otra vez opto por el resumen, por la exposición del mismo capítulo que expliqué ante el auditorio del Curso, dejando que los otros dos sean argumento de futuras colaboraciones.

X CURSO DE VERANO “EL FRANCISCANISMO EN ANDALUCÍA”
PUEBLO DE CÓRDOBA, 2004