

AL/F.3-15

~~XXXXVI~~

VII

*Estudios sobre la enseñanza
del Dibujo Artístico por
Carlos López Redondo.*

I.

1915.

R. 4104

AL/F. 3-15

*Estudios sobre la enseñanza
del Dibujo Artístico por
Carlos López Redondo.*

I.

1915.

- I.—Concepto de la enseñanza.
- II.—Procedimientos.
- III.—Lenguaje del Arte gráfico.
- IV.—Sus formas.
- V.—Límites de orientación.
- VI.—Sensibilidad de observación.
- VI.—El color.
- VIII.—Sensibilidad estética.
- IX.—Conclusiones.

Enseñanza del Dibujo Artístico

I.

Quizás sea esta enseñanza en la actualidad, la que tenga su concepto más confuso y en la que menos determinados estén sus principios, sus límites y sus finalidades.

Aunque desde luego tenga culpa en ello lo inmaterial que es todo concepto de arte, no es causa bastante para achacarle por entero el fundamento de la desorientación que se observa, puesto que la Historia nos hace ver que con ese mismo concepto, la enseñanza de estos conocimientos ha seguido a veces estrechísimos cauces, llegando en algunas épocas a sistemas tan rigurosos que más se asemejaban a disciplinas científicas que a idealidades artísticas.

Así, que dentro del mismo concepto han cabido en esta enseñanza desde la pauta rigurosamente metódica hasta la libertad más desenfrenada.

En la época presente no creo pecar de exagerado al afirmar que esta enseñanza está más cerca del desenfreno que del método inflexible.

El excesivo carácter de individualidad de que actualmente va acompañada, bien permite denominar anarquía artística, la libertad, con que demasiado liberalmente se nombra a la aspiración que es innata al arte de hallar la ansiada originalidad, con lo que se confunde lamentablemente los medios y la finalidad.

Tanto se ha abusado de tal libertad artística que la enseñanza sufre grandes quebrantos llegando hasta infiltrar en maestros muy reconocidos la duda de si la enseñanza es útil o nó en esta materia, y claro es, que no teniendo fé o teniéndola vacilante en lo que se hace, nada tiene de extraño que el resultado de la obra sea débil o poco intenso.

Obstáculo muy grande es ese para que la enseñanza pueda avanzar, que mientras no desaparezca, inútil será pretender encontrar caminos ni señalar rutas, mejores o peores, puesto que solo constituirían pasatiempo de la imaginación.

Así, lo primero a que habrá que atender será a crear la fé

en la utilidad de esta enseñanza, que no existe en la actualidad, pues si bien es reconocida la utilidad de poseer conocimientos artísticos, no existe ese convencimiento de que sea conveniente la enseñanza para poseerlos, dándose frecuentísimos casos en que alumnos apenas iniciados en los primeros rudimentos se apartan de sus Maestros y de las clases por miedo a contaminarse de lo que juzgan pernicioso, inútil o perjudicial.

Este absurdo solo puede presentarse cuando, como sucede actualmente, no existe dique ninguno que contenga los delirios de la imaginación, siempre y en todo orden de cosas peligroso y muchísimo más en Arte, que por el mismo concepto tan inmaterial que constituye su esencia, está más próximo a caer en esos delirios, siendo por ello más preciso que vaya acompañado de la mayor reflexión posible, para evitar caiga el concepto artístico en los abismos de la nada.

El principio de no reconocer otro juez ni otro límite de su propia obra que la sensación individual como medio para hallar la originalidad, conduce al absurdo actual de que debe dejarse en esta enseñanza toda clase de libertades al alumno, es decir, negar la utilidad de la enseñanza o debilitar por

lo menos el concepto de su utilidad, que no es más que la hipocresía de la afirmación.

Claro es, que si esa teoría fuese cierta, si el arte estuviese fundado en ese error de que solamente la sensación individual constituyese el término del Arte, realmente la enseñanza, sería poco menos que innecesaria, cuando no perjudicial.

Si eso fuera cierto no existiría el Arte.

Si cada sensación solamente por recibirla o por exponerla fuera arte, todos los individuos de la especie humana o quizás de más amplia escala zoológica, serían artistas desde sus más tiernos años hasta sus más duras vejeces; todos serían artistas, el Arte no sería una aspiración y por tanto no existiría.

Bien se puede considerar por tanto como un absurdo el que la sensación individual sea la última razón del arte.

No se puede encontrar esa razón en el individuo, y necesariamente hay que buscarla en otra parte.

Es indudable que el arte para serlo y para existir tiene que ser social y tiene que ser apreciado, comprendido y sentido no solo por el artista autor sino también por los que le

rodean y contemplan sus obras, y para ello es indispensable reunir la sensibilidad artística del autor y la sensibilidad artística de los que le rodean.

Y aún dando de barato que el artista autor pueda crearse un criterio, llamémosle de generación espontánea ¿quién juzga su obra? ¿El público? ¿los críticos? ¿Y quién forma a estos en su papel de jueces artísticos? Como se vé, el problema no tiene solución por este camino, a no ser que se preconice también la generación espontánea para el papel de críticos y para el de público, o sea el salvajismo que es el último límite de todos los ismos que están en vigor actualmente.

Si el final del arte es hacer sentir a los demás las sensaciones que el artista autor ha sentido, en tanto esto no se consiga el final del Arte no puede considerarse realizado, y para ello es indudable que importa tanto que haya artistas autores como que haya artistas espectadores, porque creer que basta presentar a un salvaje la obra de arte de un artista eminente para que la comprenda y le emocione es un absurdo.

No hay que dudar por tanto que la enseñanza en el Arte, como en cualquier otro orden de conocimientos, tiene que

ser rigurosa sin vacilaciones en el concepto de su utilidad y es tan necesaria y tan indispensable para los artistas de profesión como para la sociedad en general, y debe atender por igual a esas dos necesidades.

El primer paso para educar a sentir el Arte gráfico, el Arte pictórico o Arte del plano es sin duda la enseñanza del Dibujo Artístico.

En las Escuelas de Artes y Oficios, esta enseñanza, es el cimiento de la enseñanza de este arte y de ella se derivan todos los restantes estudios de las aplicaciones de los oficios, industrias, bellas artes, etc., etc. y cuantas otras tiene la actividad artística en España, pudiéndose llamar y debiéndose llamar a estas Cátedras, ESCUELAS PRIMARIAS DE ARTE por ser la base en que se sustenta el arte español en la época presente.

Por eso, todo estudio es poco y toda la atención que con ellas se tenga será escasa, para guiarlas en el camino que deban seguir, por ser de gran trascendencia sus resultados, debiéndose reconocer sin que en ello quepa censura de ninguna clase, que no están orientadas en la actualidad para atender a las necesidades que debieran cubrir, por ser extre-

madamente confuso el concepto que se las encomienda y extremadamente confuso también el derrotero que las señalan, los reglamentos que las rigen.

El concepto de sujetar estas cátedras a la preparación, llamémosle mecánica, de las necesidades de los oficios y de las industrias para que solo atiendan a la ornamentación aplicada es tan poco sólido que no encaja en la realidad, apesar de todo el buen deseo con que se aplican los preceptos reglamentarios por los dignos profesores que las desempeñan y siendo débil y poco real el concepto que las guía no podrán ser prácticas por muchos adjetivos que se las añada ni porque se las denomine eminentemente prácticas, esencialmente prácticas etc., etc.

El practicar una cosa es aplicar alguna idea y si se quiere que los artistas y los obreros apliquen arte, lo primero que habrá que hacer es que sepan lo que ván a aplicar, si es que su labor ha de ser consciente.

Por ello yo no creo que pueda haber duda ninguna en que las enseñanzas de Dibujo artístico en estas escuelas, para responder verdaderamente a su misión, han de atender única y exclusivamente a enseñar Arte, que es la razón de

su existencia y el fundamento de su vida, dejando las aplicaciones para otras cátedras y para otras enseñanzas.

Y por ello creo que este estudio debe seguir sin vacilaciones ese camino para buscar cómo puede enseñarse este Arte.

II.

Sin detenernos a definir el arte ni a aceptar ni rechazar las numerosas definiciones que de él existen, que nos alejaría de nuestro propósito, nos bastará para nuestro objeto que le consideremos de igual manera que consideramos por ejemplo la electricidad, y si apreciamos sus efectos, sentimos sus sacudidas, medimos sus valores y nos conmovemos con sus luchas, nos bastará para seguir nuestro camino y quizás satisfacer nuestro deseo de hallar alguna orientación en el tema que nos hemos propuesto estudiar.

En el Arte, como en todas clases de conocimientos humanos, hemos de admitir distintas gradaciones de estos conocimientos y no porque no sea fácil en el Arte determinar y concretar estas gradaciones, se han de confundir los principios con el fin, la aplicación de lo conocido con la inves-

tigación del ideal, la originalidad con la falta de estudio ni ha de dejarse de pensar y estudiar en lograr la forma de establecer esas gradaciones.

El espejismo que en el arte producen sus grandes figuras hace que estén excesivamente extendidas opiniones y tendencias erróneas y perjudiciales en sumo grado para el Arte y para su enseñanza, fundada en el peligro que puede correrse en desviar de su camino al genio en ciernes que pudiera aparecer y de ahí esa vaguedad en la enseñanza, ese miedo al consejo, esa falta de fé en quien debe enseñar y en quien debe aprender, ese temor de intentar nada que pueda desviar al alumno que generalmente conduce, a fuerza de querer que los cerebros no se fuerzan, a que se los deje en la más profunda ignorancia las mayorías de las veces.

Yo he observado con asombro que en métodos y procedimientos que no por ser extranjeros han de dejarse de razonar ni hay para qué concederles esa admiración que se les concede sin estudiarlos, se preconiza la más absurda libertad en la observación del alumno, pudiendo recordar la anécdota del inventor de uno de esos sistemas, el que observando que un niño al pintar en la clase un tronco de

un árbol lo ponía azul, en lugar de hacerle observar su error lo hizo pasear varios días por un jardín, al cabo de los cuales, cuentan, pintó un árbol del color que satisfizo por entero al autor del procedimiento que con ello creyó demostrar cumplidamente sus ventajas.

Al más ligero análisis resisten estos procedimientos basados en la anarquía artística de que hablaba al principio y que es la más completa negación de todo progreso.

Error profundo, pues; en el Arte como en la Ciencia, solo se eleva su nivel elevando el nivel social de aquel o de esta y sus grandes figuras no son otra cosa que síntesis de sus épocas, el producto, el fruto de una gran labor social. Fidias, Miguel-Angel y cuantas grandes figuras son los límites de las alturas alcanzadas en el Arte, bien demuestran esta razón.

Esos hombres cumbres necesitan para serlo, estar apoyados en la misma sociedad en que viven o han vivido, que si la cultura de Arte en el siglo XV no hubiese sido tan profunda no hubieran podido entender al Greco, que hoy mismo en medio de tan decantada ilustración artística, quizás no hubiese encontrado tantas altas personalidades, tantos pró-

ceres y caballeros que gozasen con tener sus efigies hechos por aquel profundísimo artista.

El espejismo que como digo, producen esas grandes figuras hace considerarlas poco menos que de generación espontánea, sin relación ninguna o escasa con lo que les ha rodeado, considerándoles siempre como precursores, no siéndolo, y de ahí la idea tan popular como desacertada de considerar de dudosa eficacia la enseñanza en el Arte, dando, claro es, importancia y gran valor al estudio, pero concediéndosela al trabajo personal, al estudio individual solamente, y no dándose apenas valor a lo que representa enseñanza que es el resumen de la labor social, ni al maestro, ni a cuanto represente su método y disciplina.

El genio humano no ha sido nunca flor de generación espontánea sino producto de la humana cultura que los crea y los consagran y aun cuando lo fuesen, sería escaso fundamento para fundar en ello la vacilación y la falta de fé en la enseñanza, lo que no puede admitirse de ninguna manera.

No puede dudarse que sería muy de pensar aún dado que una rigurosa disciplina y educación impidiera en el Arte que algún genio se malograra por haber torcido su camino,

cabría pensar como digo en qué sería más conveniente, qué sería más útil, si elevar la cultura media del Arte en una Sociedad o que se desgraciase alguno de los grandes artistas, que si estos merecen de esa sociedad toda clase de admiraciones y encumbramientos es precisamente por la enseñanza que producen sus admiradas obras, pues si estas no habían de servir para enseñar, poco valor tendrían para la humanidad.

Pero no haya cuidado que porque la enseñanza en el Arte sea severa, rigurosa y sin vacilación se pueda traer ningún perjuicio, en cambio el abandono y la dejadez, sí es seguro que los causaría porque haría bajar seguramente ese nivel social.

Habrán algunos y aún muchos que dirán, ¡ahí está el peligro, ahí está el sistema, ahí está la esclavitud de las ideas enemigas del Arte, de ellos proviene todo estancamiento, toda causa de las épocas calamitosas!

Pero eso no es más que otro espejismo, observemos a lo llano la historia que nos dirá, que antes de toda época de esplendor ha habido otra época de recogimiento y estudio a la que no se atiende ni se estudia atentos al esplendor que

produce la que le sigue y así se puede observar que detrás del arcaísmo griego, después de la labor intensa y el trabajo duro y analítico de aquella época, surgen un Fidias y más posteriormente un Praxiteles; que después de la época de inmenso trabajo y de la labor tan intensa de los principios del Renacimiento, después de un prerrafaelismo escrutador y analítico es cuando aparece un Rafael o un Miguel-Angel, sintéticos; que después de la época de estudio riguroso del siglo XVIII y después de cuanta labor representa el Imperio, aparece un Goya, así que no hay que tener ningún temor de que dejen de aparecerse genios, porque se enseñe con rigor y sin la actual lenidad.

Como una de las más tristes épocas del Arte, se contarán sin duda la de los pasados años en la que se daba el triste espectáculo de ver huir de los museos por temor de contaminarse su espíritu al contemplar las joyas allí depositadas a los que aspiraban a ocupar puestos en ellos.

No puede haber ninguna duda de que en el Arte se debe enseñar y enseñar con rigor y hasta sería de desear se llegase a encontrar un camino único e igual para todos al comenzar su estudio y lo que hay que hacer es investigar cual

podría ser ese camino a seguir, cual ha de ser esa marcha que no sirva de quietud ni de estancamiento ni amaneramiento que produzca la pobreza del Arte.

¿Podiera encontrarse esa solución de cultivar rigurosamente al alumno, de enseñarle con intensidad sin oprimir su libre albedrío y sin que la enseñanza fuese un sistema de pautas que atrofiase su sentido estético?

No cabe duda que es posible, pensando que la enseñanza solo es un medio para que el que empieza perfeccione los medios, los instrumentos, el procedimiento con que tiene que trabajar, y que sobre todo, en sus comienzos, como es la enseñanza de que tratamos, solo debe atenderse a facilitar su trabajo al alumno para que pueda dar sus primeros pasos y no hay que pensar en estos comienzos más que en que aprenda a que su voluntad y su imaginación vayan acordes porque nada estorba para aprender a leer, el conocer el valor fonético de las letras, ni nada puede detener a la investigación más elevada, el aprender rigurosamente la nomenclatura química, ni nada ha coartado a un Bethoven a un Vagner o a un Bellini el que aprendieran rigurosamente el solfeo.

Siguiendo este razonamiento, ¿qué método, qué sistema se puede encontrar que en el arte del plano llegase a constituir un principio igual o análogo al que representa por ejemplo, el solfeo en la música?: a ello se encamina el presente trabajo como investigación de ese problema.

III.

Decíamos antes que estas enseñanzas tienen que enseñar Arte y tendremos que estudiar cómo podemos llegar a hacer eso.

Si en el Arte literario es indudable que la primera necesidad que existe para aprenderlo, es que los alumnos sepan leer y escribir, parece indudable también que en el Arte del plano o Arte gráfico lo primero que será necesario, es aprender a ver y aprender a expresar lo que se ha visto.

¿Y cuál es el idioma que en el arte del plano puede servir al artista autor para expresar sus ideas a fin de que le puedan entender los artistas espectadores? No creo que pueda haber duda de que ese idioma es la naturaleza que vemos y en ella están las formas que a modo de letras tiene que

usar el artista si quiere que le entiendan los demás, para con esas letras formar las palabras que han de constituir las oraciones.

El pretender expresar ideas artísticas fuera de las formas de la naturaleza, sería lo mismo que si un escritor por genio que fuera, pretendiese ser entendido expresándose en un idioma por él inventado, pero perfectamente desconocido a los demás.

Por esto, esta enseñanza de principios de arte solo puede dedicarse a enseñar el idioma del arte, que son las formas de la naturaleza y el primer paso para conseguirlo es aprender a ver.

Este tiene que ser el principio de nuestro camino, hay que aprender a ver, hay que enseñar a ver. ¿Se puede enseñar a ver? Esta es la primera cuestión a resolver.

No creo que haya duda ni oposición de ningún género al principio de que los ojos no son más que el medio por el cual el cerebro recibe la impresión de los objetos iluminados que tiene delante, pero para ello tiene necesidad que la voluntad dé la orden a fin de que los ojos miren al objeto que desea apreciar.

De ahí la necesidad de educar la voluntad que es la que ordena mirar lo que queremos ver y claro es que tendremos también que educar y sensibilizar nuestro cerebro para que perciba y sienta mejor las sensaciones que le produce lo que ha visto y las aquilate y pondere mejor.

La anécdota que cuentan del gran novelista Alarcón, pudiera ayudarnos a explicar nuestra idea, porque dicese que en sus vehementes deseos de saber qué impresión recibiría un individuo que nunca hubiese visto el mar, llevó a un trabajador de sus tierras, bien vendados los ojos en sus cercanías, hasta la misma orilla del Mediterráneo, en la que quitándole la venda se puso ansioso a observar el efecto que aquella incomparable grandeza de luz y de colores, aquella inmensidad de espacios y elementos producía en dicho sujeto y... efectivamente, este artista espectador, después de pasear su vista por todas aquellas grandezas e inmensidades habló por fin y dijo... ¡Qué cuerda más gorda!... fué la exclamación que lanzó señalando al propio tiempo el calabrote que sujetaba al muelle, un barco en él acoderado.

El insigne Alarcón se equivocó si esperaba otra cosa, otra impresión que aquella; no debería haber esperado otra

cosa si hubiera pensado que para aquel cerebro los barcos y el mar no tenían para él punto ninguno de comparación y por tanto no los podía apreciar ni como chicos, ni como grandes, ni como hermosos, ni como feos; en cambio de las cuerdas que él manejaba si la tenía y ante la impresión de lo que podía apreciar cedió en interés lo que él desconocía.

Aquel mismo individuo cuando fuera conociendo y apreciando las distancias del mar, de seguro le asombrarían cuando hubiese aprendido a comparar, a relacionar y por lo tanto a juzgar.

Y eso es ver.

El principio, por tanto, que tenemos que buscar para nuestra enseñanza ha de consistir en que los alumnos sepan comparar, relacionar y juzgar, y si lo consiguen habrán aprendido a leer en el Arte.

Y puesto que el Dibujo Artístico en cualquiera de sus aplicaciones se ha de ejecutar y desarrollar en un plano, lo primero que habrá que hacer y lo primero que habrá que buscar es que el alumno sepa relacionar, comparar y juzgar superficies, pues es el elemento que tiene que emplear y manejar, para formar las letras y aprender a escribir en el Arte.

Y comparar, relacionar y juzgar superficies no es otra cosa que la caja, el conjunto, el contorno, la masa, etc., etc. y tantos nombres como se han dado a esa primera distribución del terreno en el cual el que dibuja va a ejecutar lo que él piense; ese encaje, desesperación de tantos artistas, no es más que la relación de unas superficies con otras.

¿Y qué duda cabe que en este concepto puede haber un método, un sistema que sirva de base, de principio al alumno para el camino que luego tiene que recorrer? ¿Y qué se puede oponer a que este sistema o método sea rigurosamente enseñado, ni qué tiene que ver la distribución del terreno con el concepto que se pretende lograr dentro de ese terreno?

¡Todo al contrario! cuanto mejor se conozca el instrumento, el elemento que tenemos que manejar, mucha más facilidad tendremos para trabajar con él. Yo he podido apreciar muy de veras las grandes ventajas que el previo estudio a que me refiero tiene para los alumnos, en los muchos experimentos que he hecho de estas ideas.

IV.

En el capítulo anterior hemos estudiado algo del concepto de la enseñanza y pretendemos dejar demostrado que el camino a seguir, ha de ser de riguroso sistema de disciplina severa, no permitiendo al alumno que divague en sus primeros pasos, si se quiere que los cimientos de sus conocimientos sean lo bastante fuertes para que pueda levantar sobre ellos todos los esfuerzos que su inteligencia pueda levantar o alcanzar, y para continuar nuestro estudio vendrá que en este capítulo nos ocupemos de la calidad y extensión de estos cimientos.

El principio de la enseñanza del Dibujo Artístico ha de consistir, como hemos dicho, en que el alumno sepa relacionar, comparar y juzgar; y claro es, que estos son los términos de la enseñanza, pero con ello no diremos nada si no estudiamos, si no decimos cómo se le va a guiar a que relacione, compare y juzgue.

El Dibujo Artístico de estas Escuelas, ha de atender a educar al alumno desde aprender a trazar un trozo de línea

igual a otra dada hasta copiar la psicología más sutil y sentimental de una figura humana y la composición decorativa más exquisita que pueda satisfacer al gusto más delicado, y atendiendo a la inmensidad de órdenes de conocimientos especialísimos como eso requiere, no es de extrañar las vueltas y revueltas que en los planes de enseñanza se observa y los opuestos criterios que sobre su extensión y aplicación reinan, dada la confusión de que hablábamos al principio de este estudio y la extensión tan desmesurada que abarcan estas cátedras.

Desde quien quiere desterrar de estas clases toda enseñanza de cuanto se relacione con la figura humana, por creerlo perfectamente inútil para las aplicaciones de los oficios, convirtiendo a profesores y alumnos en simples vaciadores de ornamentos, metiendo muchas veces, por supuesto, entre los razonamientos de los que defienden esas teorías, la palabra «PRÁCTICA» con que tantos lugares vacíos se tapan en la actualidad, hasta quien quiere que en estas enseñanzas solo se ocupe del estudio de la figura humana, existen toda clase de opiniones, lo que quiere decir que ninguna de ellas tiene un valor positivo.

Para llegar a una conclusión tenemos que volver a recordar lo que decíamos en el capítulo anterior, en el que creemos dejar demostrado que el primer cuidado y el primer deber de esta enseñanza es el de sensibilizar al alumno si pensamos en la anécdota de Alarcón, y claro es que una vez sensibilizado ese cerebro admitirá después todas las aplicaciones que se intente enseñarle, pues será inútil el querer imbuir a un obrero las delicadezas de un estilo determinado si su espíritu no puede apreciar esas delicadezas. ¿Y qué hay en la naturaleza que avive más el sentimiento artístico que el estudio de la figura humana, resumen de las mayores perfecciones que nos presenta esa naturaleza?

En este razonamiento se fundan los que anteponen a todo otro elemento el principio de esta enseñanza (encontrándolo por mi parte muy fundado) de que ante todo se debe enseñar el dibujo con la copia de la figura humana, con el estudio de la figura humana.

Nos saldrán al encuentro de este razonamiento los «prácticos» diciendo que con ello solo se conseguirán alumnos, quizás muy entendidos en ese estudio de las bellas artes, pero totalmente ignorantes en las aplicaciones de las indus-

trias y de los oficios; y es cosa de estudiar lo que este razonamiento tenga de acertado.

Indudablemente tendrían razón los que así piensen si el estudio de la figura humana lo considerásemos como finalidad, pero si lo conceptuamos sola y únicamente como medio de enseñanza, creo que se debilita muchísimo la fuerza que pudiera tener aquel razonamiento.

Vamos a verlo: parece demostrado anteriormente, que es necesario conocer, antes de poder saber medir una distancia, el instrumento con que se ha de apreciar, y antes de cepillar una tabla se necesitará conocer cómo es un cepillo, pues será inútil querer emprender nuestra tarea sin saber lo que es un metro o sin saber cómo se arregla o afila la cuchilla de ese cepillo, y por tanto en esta enseñanza lo primero que ha de conocerse y aprender a manejarse, es el elemento con que luego tenemos que trabajar.

¿Y cuál es ese elemento en el Arte del plano o Arte Gráfico, como quiera llamarse, sino la distribución de un plano con sus infinitas variedades de forma y de color?; por tanto, mientras el alumno no conozca y aprenda a conocer estos elementos ¿cómo se le puede exigir ni enseñar a que aprecie

el efecto artístico que resulte de lo que ha hecho, ni mucho menos que conscientemente realice la obra artística que se proponga realizar?

¿Y dónde encontrar en la naturaleza mejor y más elevado modelo que la figura humana, que más eleve el espíritu en su contemplación y que lo junte más a su Creador, ni dónde encontrar mayor suma de perfeccionamientos ni mayor cantidad de infinitas delicadezas de superficies y colores que los que nos presenta la figura humana ni, por tanto, idioma más perfecto para expresarse en este arte?

Y si se pretende con esta enseñanza sensibilizar al alumno para que pueda apreciar todas o cada una de las bellezas de la naturaleza, para que puedan servirle de comparación con lo que ejecuta, a fin de que no se encuentre en el caso del individuo de la anécdota de Alarcón y pueda escoger de esa misma naturaleza los elementos de su obra artística, puesto que sabido es que es inútil buscar otra fuente más rica para el sentimiento, ¿cómo no basar esta enseñanza en el estudio de la obra más perfecta y más llena de encantos, de bellezas, de dificultades, de armonía, de formas y de colores?

Por ello no creo que debe haber duda de ninguna clase en que los principios, la base, el fundamento de esta enseñanza debe ser el estudio de la figura humana para que sirva de sólido cimiento de cuanto queramos edificar después.

Si queremos hacer un obrero hábil de un obrero tosco, lo primero en que tenemos que pensar para conseguirlo es en la diferencia que separa a los dos y si a los dos les damos una misma medida para que la apliquen, veremos que no la aplicarán igual, veremos la diferencia que los separa, puesto que el más hábil se aproximará más a la verdadera porque su sensibilidad de percepción es más exquisita; y así, un aparato de precisión, como un micrómetro o el compás de un tornero, serán más o menos exactos en los datos que arrojen según que la sensibilidad del obrero que los manejen sea más o menos exquisita.

Son por tanto dos cosas distintas, el hacer sensible a un obrero y el enseñarle los conocimientos que tiene que aplicar y mientras no se consiga lo primero, escaso fruto se sacará de lo que se le enseñe.

Y si por acaso estos argumentos parecieran escasos, los aumentaremos con la observación de la concurrencia a

estas clases de Dibujo, porque no es dato para desperdiciar el contemplar la continuidad y repetición del hecho de la numerosísima matrícula que a estas clases concurren, lo que palpablemente demuestra su extraordinaria utilidad, puesto que sería de una gran ligereza atribuirlo a juego o a deleite, que de nada de eso tiene este estudio, en el que tanto como en cualquier otro, más decepciones y contrariedades se experimentan y debe considerarse más bien como síntoma de una necesidad para todos los obreros y por instinto e inconscientemente vá a remediarla; realmente es así a poco que nos fijemos.

El obrero es quien dá forma a las cosas que otros piensan pero las hace inconscientemente y su espíritu tiende, como es natural, a comprender aquellas cosas que ejecuta todos los días y tiene la avidez, la curiosidad natural de querer saber cómo aquellas cosas se pueden crear; lo mismo que un niño rompe su juguete por averiguar de qué está construído y saber cómo está hecho y nace en él el impulso de crear y para crear siente la necesidad de hallar el medio de hacerlo y para ello dibuja porque quiere expresar su idea y observa que otro compañero lo hace mejor y para hacerlo

igual que su compañero va a la Escuela de Artes y Oficios y sin ningún estímulo, solamente por satisfacción propia, se impone esa labor y ese esfuerzo.

Si se le pregunta qué es lo que quiere dibujar, os responderá sin vacilación de ninguna clase ¡yo quiero dibujar figura! y si no se le atiende o se le convence de que debe hacer otra cosa, se someterá y seguirá el consejo que se le dé, pero su contrariedad es evidente porque va en contra de sus inclinaciones y de sus deseos: lo que él va a buscar allí es otra cosa que lo que le ofrecen y que su instinto rechaza.

V.

He hablado anteriormente con tono despectivo de la «práctica» y bien intencionadamente lo he hecho, pues a mi entender, es una equivocación, por no usar otro término, el entender que esta enseñanza ha de ser práctica para que produzca los frutos que debe producir. Yo tengo un convencimiento totalmente contrario, porque creo que esta enseñanza, para que llene por completo su misión, debe ser teórica y claro es que no me refiero con ello al concepto vulgar

de que sea hablada solamente, ni a que se limite a exponer los principios, leyes o fundamentos en que se sustente, sino al concepto de que no debe ser de aplicación.

Un obrero alfarero hace un cántaro, un jarrón, una maceta y mientras no conozca otra cosa, para él el mejor cántaro, será aquel que más igual tenga el grueso; la que tenga más fino el poro será la mejor maceta; y el que le haya costado más trabajo material será el mejor jarrón, puesto que él no tiene otro punto de comparación para poder juzgar su obra que los elementos que él conoce y aprecia, aunque vea otros cántaros, otras macetas y otros jarrones no los podrá juzgar más que bajo el aspecto de lo que él conoce, de lo que él sabe, y lo que este obrero alfarero necesita no es copiar ni aprender a dibujar cántaros, ni macetas, ni jarrones artísticos, porque con ello no conseguirá más que aumentar, cuando más, el número de modelos que tenga o haya en su taller, y no formará juicio propio para juzgar y comparar; y el cántaro, la maceta y los jarrones que haga después de haber visto y haber copiado otros más artísticos, padecerán siempre del mismo defecto, de la misma falta de sentido estético que tenían los anteriores y se verá cohibido

y sin criterio ante una forma nueva, ante el menor encargo que se aparte de las líneas o de las formas, que él tenga por costumbre manejar.

Hacer esta enseñanza práctica en el sentido que a esa palabra se la da actualmente o sea el que en estas escuelas se limitasen a enseñar al alumno aplicaciones del arte a su oficio no resuelve nada sustancialmente, pues no hay que olvidar que enseñándole eso solamente, seguiría haciendo sus obras con la misma inconsciencia que hacía sus anteriores obras, puesto que la enseñanza que había recibido no se había cuidado de desarrollar su criterio estético, su sensibilidad artística.

¿Y por qué?; porque lo que ese obrero necesitaba no era ni las dificultades de la práctica, ya que continuamente estaba luchando con ellas, ni una o mil formas más de las que manejaba a diario, sino lo que necesitaba era perfeccionar su espíritu artístico, su criterio estético, elevándole para que ansiara otros perfeccionamientos y anhelara otras exquisiteces.

Necesitaba sentir la belleza de las formas, de los colores, de la vida, de la creación, sentir las armonías de la na-

turalaleza, en una palabra lo que necesitaba era la teoría de lo que practicaba, es decir, Arte.

Y esa teoría que necesita ¿cómo proporcionársela de otra manera que enseñándole a contemplar la naturaleza y a analizar sus encantos y maravillas, ni qué mejor preparación para ello que comenzar a analizar los componentes artísticos del cuerpo humano, toda vez que no es posible exigirle otros estudios y no poseemos por tanto otro medio para conducirlo por el camino que queremos?

No puede, por tanto, caber duda de que estas clases, estas enseñanzas deben ser teóricas en el sentido de que han de aspirar a proporcionar al alumno lo que necesita, que no es práctica, de la que está saturado, sino Arte, que es lo que necesita, que es de lo que carece, que es lo que inconscientemente le hace dirigir sus pasos a la Escuela de Artes y Oficios.

Y una vez dado esos principios que cuanto más rigurosamente artísticos, cuanto más elevados sean, cuanto en más puro arte estén fundados, más verdaderamente útiles les serán; désenles después cuantas aplicaciones se deseen, que pronto se elevarán con ellas cuanto mayor sea la base de arte que posean.

VI.

Aun dando por completamente cierto cuanto acabamos de exponer nos faltan muchas cosas que aclarar y demostrar para llegar a alguna profundidad en la cuestión, porque aun dando por completamente resuelto el que la enseñanza ha de ser puramente artística en los comienzos de ella y aun dando por definitivo el concepto de que ha de ser con todo rigor empleada y dirigida, no habríamos adelantado gran cosa en este estudio si no buscamos el camino para que el alumno aprenda a relacionar, comparar y juzgar como dejábamos sentado al principio de este estudio, porque una cosa es hablar de sensibilidad artística, de lo necesario que es adquirirla al alumno y otra cosa es cómo podremos valernos para que se la podamos inculcar y se la pueda él asimilar.

Para llegar a esa sensibilidad artística tenemos antes necesariamente que despertar en él la sensibilidad de observación y de comparación, porque aunque claro es que todos vemos, no todos sabemos lo que vemos: todos sabemos

que una esfera es redonda, pero no sabemos generalmente por qué la vemos redonda.

A un adulto de buen criterio y sólida instrucción, le costará gran trabajo hacer sin instrumentos, reglas ni compases un cuadrado y sin embargo sabe perfectamente que sus ángulos y sus lados han de ser rectos e iguales y ese esfuerzo que le cuesta el hacerlo es una demostración de que no sabe comparar y relacionar y no sabe apreciar por sí mismo las diferencias que existan entre los ángulos y líneas de sus primeros tanteos, no pudiendo por tanto corregir sus defectos y le falta por tanto el principio más elemental para expresarse en lo que quiere hacer.

Para ese comienzo de inculcar o desarrollar la sensibilidad de observación, el primer paso es hacer que el alumno vaya aprendiendo a diferenciar y la observación se irá desarrollando e investigando cuanto más busque e investigue las causas de las diferencias.

Por tanto se llegará mejor a conseguir la sensibilidad de observación cuanto más perfecta sea la percepción de las diferencias y por tanto será más importante y esencial para la enseñanza el que el alumno sepa apreciar las diferencias

de sus obras con el original, más aun que la perfección en el acierto, y será inútil mortificar al alumno en sus comienzos, exigiéndole al principio de su obra una perfección y una exactitud imposible de hallar toda vez que esa exactitud la debemos encontrar al final, como producto de la labor hecha.

Tengo para mí que una de las causas que hacen que el aprendizaje del dibujo sea más largo de lo que debiera ser consiste en que se le exige al alumno una perfección que le dificulta llegar al fin, puesto que con ello se le inculca la idea de acierto en todo momento de su trabajo, en lugar de decirle la verdad desde el primer momento, de que una exactitud completa jamás la podrá encontrar y que solamente a fuerza de una gran cantidad de observación y de un trabajo ímprobo de investigación de las diferencias podrá llegar a una relativa igualdad.

Si deseamos encontrar el punto medio de una recta, el acierto de encontrarla en el primer punto que se señale no representa absolutamente nada, puesto que solo inconscientemente puede producirse esa exactitud, pero si señalamos un punto aproximado y observamos la diferencia que

exista entre los dos trozos de línea que a ambos lados de dicho punto quedan, veremos cómo conscientemente señalamos con gran exactitud el punto medio que buscamos en dicha recta, porque hemos tenido una base de comparación a que referirnos.

Inútil y grandemente perjudicial será involucrar en los principios los dos conceptos, de inculcar en el alumno el sentimiento artístico al propio tiempo que se va desarrollando en él la sensibilidad de observación, porque no hará más que producirle un esfuerzo perfectamente perdido para el fin a que se quiere llegar, debiéndonos contentar por el pronto con que adquiriera esa sensibilidad de observación, limitándonos a que conozca las herramientas con que luego ha de trabajar, que como decíamos al principio, no es otra cosa que manejar y diferenciar superficies.

Se objetará a esto que es materializar la enseñanza del Arte y no hay nada de eso, por ser dos cosas total y profundamente distintas.

Exponíamos en el principio nuestra aspiración de encontrar un camino en la enseñanza del Arte gráfico del Plano que limitase sus primeros pasos y que nos llevase a un

punto desde el cual se abriese a la imaginación todos aquellos campos que cada cual por su criterio o por su instinto quisiese seguir. Poníamos el ejemplo de la música que para nada entorpece, ni mucho menos, el riguroso estudio del solfeo, común a todos los músicos, para que a pesar de partir de un tronco común y tan material como es la medida del tiempo, dejen de producirse genios y caracteres tan completamente diversos, desde un Bellini a un Wagner, ni desde un Bethoven a un Rossini.

Instrumentistas tan varios y distintos como el Arte de la música tiene el de la pintura en sus infinitas aplicaciones, y sin embargo la medición del tiempo a todos conviene por igual, a todos es necesario, a todos les es indispensable; y lo mismo puede considerarse el Dibujo Artístico como tronco común, como principio sustentante del Arte gráfico.

Si el Arte musical tiene por elementos el tiempo y el sonido, el arte gráfico tiene por elementos el plano y el color; si difícil es medir el tiempo, no lo es menos las infinitas ondulaciones de los planos que tiene que apreciar el que dibuja y si infinitas son las percepciones del sonido, infinitas son las percepciones y relaciones del color.

¿Por qué entonces no se ha de encontrar en el arte representativo, en el arte de la vista, un punto de partida como lo tiene el de la música?

Para buscarlo, lo primero que tendremos que hacer es pensar en la materia que tenemos que manejar.

El campo de acción del Arte que estudiamos, es un plano y su primera necesidad es hallar la distribución de las superficies de este plano que nos sean precisas para lo que se quiere representar.

Existen multitud de convencionalismos poco razonados y que producen hondas perturbaciones en el concepto que se debe seguir.

Uno de los convencionalismos de que hablábamos y de los que más perjuicios causan es la famosa línea que tantas prensas ha hecho gemir, según la frase vulgar, y de la cual, tantos y tantos han sido sus ensalzadores, que de una pura abstracción se ha llegado a considerarla como algo sustantivo; y de una cosa que no existe en la naturaleza, se ha llegado a considerarla como el principio fundamental de este Arte, absorbiendo y anulando el verdadero fundamento.

La línea es un producto artificioso que marca el más bajo

límite del convencionalismo y solo puede admitirse como medio de la primer expresión para determinar dos superficies en contacto cuando por su igualdad de color no tenemos otro medio para que nuestra vista las aprecie.

Esa obsesión que produce la línea ha sido y es causa de grandísimos perjuicios, llegando en épocas bien conocidas, en que por aforismo pasaba aquella frase de «haz bien el contorno y hazte lo que quieras dentro»; hasta tal punto llegaba la obsesión y tanto trastornaba la famosa línea; y desgraciadamente con más o menos intensidad continúa el culto a la línea y a fuerza de esa obsesión el alumno y el profesor buscan y buscan líneas y se desatiende lo sustantivo que es la superficie, siendo enormísimo el trabajo que los dos se imponen, porque se desatiende lo principal por lo accesorio, sin hallar el profesor ni el alumno un camino firme que seguir, sencillamente, porque miran a otra cosa de la que quieren hacer: hasta tal punto llega el perjuicio que causa esa idolatría a la línea.

Es indudable que si el tiempo y el esfuerzo que se emplea en ver líneas las dedicase el alumno a ver superficies, la tarea de la enseñanza del dibujo sería mucho más fácil y

rápida y sobre todo estaría fundamentada en un principio real y no en una quimera y la preparación para acostumbrar a relacionar y armonizar sería mucho más adecuada que en la forma en que actualmente se hace.

Si miramos un objeto iremos viendo en él las cosas que vayamos pensando que queremos ver; un naturalista y un pintor observan al propio tiempo un insecto, los dos se fijan y aprecian sus formas, sus distancias, su color, los dos debían ver lo mismo y sin embargo ¡cuan diferente es lo que vén! Para el naturalista, basta para su estudio observar al insecto en cuestión en sí mismo, cuenta sus órganos y la relación que busca como término de diferenciación es otro insecto de su misma especie o género; el pintor estudia la forma y el color igualmente, pero el término de comparación es otro muy distinto que el del naturalista, porque la relación la tiene que hacer con la misma obra suya que va creando y su observación no se limita al insecto en sí (o no debe limitarse) sino que debe extenderse a la relación que guarda el insecto con todo lo que le rodea para encontrar la armonía de sus formas y colores, única manera de que su obra tenga aquella semejanza de realidad que es de de-

sear, por haber hallado una armonía relativa y no sea solamente una abstracción.

El gran valor que representa el dirigir al alumno en sus primeros pasos, sobre lo que debe ver, lo que debe desear ver, ha de ser una de las primeras atenciones, una de las primeras obligaciones inexcusables de la enseñanza tanto que será siempre el verdadero fundamento de ella.

Se ha hablado y se habla del focoúnico y se ha hablado muy extensamente de él no acertando en verdad a lo que eso quería significar, pareciéndome siempre una frase vacía de sentido, pues no poseyendo nosotros para ver más que un solo foco, se me ha antojado que quería con ello decirse otra cosa muy distinta de la que se decía, y para mí tengo que así es, y esos elogios que tanto se dedican a los que «tienen un foco único» se los dedican a uno que veía superficies.

La confusión producida por ese error es mayor de lo que aparece y no es nimio ni escaso valor como a muchos pudiera parecer sino que tiene capitalísima importancia.

Si nos ponen un cuadrado indicado con líneas para que hagamos otro igual, y observamos las líneas que limitan su contorno, el esfuerzo que tenemos que hacer es muy grande

por lo mal que dirigimos nuestra observación, y si la dirigimos a ver la superficie, ese esfuerzo se simplificará extraordinariamente y quien lo dude, que pruebe a hacer un solo dedo, puesto que una cosa en realidad sencilla se convierte en una grave dificultad, puesto que en vez de una sola observación que nos dé la armonía y relación de todos los puntos, nos proporcionamos una cantidad tan grande de observaciones como puntos buscamos, lo que produce gran fatiga en nuestro espíritu y en nuestra imaginación.

Y si la enseñanza no se ha de ocupar de evitar esos inútiles esfuerzos ¿de qué se va a ocupar?; de ahí nuestro deseo de hacer incapié fuertemente en esta cuestión que, como digo, a no pocos parecerá baladí y de poca importancia, no siéndolo en realidad.

Si esto decimos del terreno, espacio o superficie, mucha más importancia tiene lo expuesto si atendemos a las ondulaciones que presenta esa superficie, en las que no hay término de verlas más que en sí mismas y es menester estar preparado para verlas. ¡Cuántos no son los que al llegar a tener que vencer las dificultades que presenta el realizar esas ondulaciones, no se cansan y se retiran de su empeño por

las dificultades que se les aparecen «AL SOMBREAR»! No vé las superficies ni se le ha guiado por tal camino; se le ha hablado de líneas, se le ha abrumado de líneas, y claro, no busca otra cosa, y mal la puede encontrar sin buscarla; el esfuerzo que tiene que hacer para armonizar unas líneas con otras es enorme, pero a costa de trabajo lo vence, llega a mover esas superficies y no sabe a donde mirar y si por instinto o por inconsciencia no lo encuentra se retira diciendo «yo no sirvo para esto» y todos convienen en que no sirve para ello.

¿Podrá decirse a esto que es materializar la enseñanza y sistematizar la observación? No podría decirse sin error, porque lo que va expuesto solo lleva la idea de separar el procedimiento y el concepto, y el procedimiento siempre es perfectamente independiente del resultado estético de la obra artística.

Por todo lo anteriormente expuesto podremos afirmar que esta enseñanza debe y puede fundarse en métodos en que sistemáticamente aprenda el alumno a saber observar superficies, a diferenciarlas en sus movimientos u ondulaciones primeramente, a copiarlas buscando sus semejanzas

con las que ejecute y en estos fundamentos podrán establecerse métodos que sirvan de principio racional, de que hablábamos, como primera preparación de lo que tenemos que seguir después.

El desarrollo de estos métodos, su extensión, sus modalidades serán tanto más estimables cuanto más se ciñan a estos principios que exponemos anteriormente, y estén más gradualmente desarrollados.

VII.

Complemento de este estudio ha de ser el de un elemento tan importantísimo como es el color para esta enseñanza, porque en ella deben marcarse también los principios, los fundamentos de ese elemento, tanto porque va íntimamente unido al Dibujo en las infinitas aplicaciones que tiene relacionadas con las necesidades de los oficios, artes e industrias a que se dedican los alumnos que a estos centros acuden.

Si respecto del dibujo existen esas dudas y vacilaciones en la enseñanza de que hablamos en el comienzo de este

estudio, son infinitamente mayores al tratarse del color, llegando hasta el extremo de pasar por axioma reconocido casi unánimemente que el color no es posible enseñarlo, debiendo dejar al libre albedrío del alumno la adquisición de ese conocimiento, que él adquirirá como pueda, confundiendo también lamentablemente el concepto de dejar libertad al alumno en su apreciación con la de que aproveche las enseñanzas que el trabajo de la humanidad ha dejado tras de sí, y a mi entender, el color en el arte puede y debe enseñarse como cualquiera otro orden de conocimientos, sin perjuicio ninguno para el que quiera aprenderlo y todo consistirá en el concepto en que ello se haga.

Ya se puede o por lo menos se debe suponer que no me refiero con ello a la enseñanza del color por medio de recetas en que se disponga los colores que se deban mezclar, porque claro es que método tan irracional nadie podrá defender, ni ello pudiera llamarse enseñanza; pero de eso a sostener que no se pueda marcar orientaciones, enseñar a observar, abrir caminos al alumno para que por ellos pueda caminar y guiarle en sus primeros pasos, ahorrándole enorme cantidad de tiempo, para que adquiera por sí mismo

criterio para analizar, crear y juzgar, hay tanta distancia que no deben confundirse cosas que tan separadas están.

Júzganse como dos cosas tan distintas el dibujo y el color que indudablemente es un gran atrevimiento considerarlas como una sola y es muy de pensar si se acertaría en conceptuarlas de un mismo principio y tan inseparables que no pudiesen ir la una sin la otra; desde luego nada fácil es resolver si vemos los colores por la forma de los objetos o vemos la forma por los colores que esta forma tiene, y por ello y para lo que para nuestro estudio necesitamos tomaremos camino más llano para sacar algunas consecuencias que nos lleven al fin que queremos llegar, que no es otra que demostrar que el color se puede enseñar y se debe enseñar en las clases de dibujo artístico de las Escuelas de Artes y Oficios, como principio de ese mismo dibujo de que antes nos ocupamos, unido a él y considerándolo como base necesaria para la enseñanza y como elemento indispensable para aprender a dibujar.

Es indudable que nuestra vista percibe los objetos según sea la luz que reciben y que por ella podemos apreciar sus distintos movimientos y ondulaciones, y por tanto

para representar esos objetos, necesariamente tenemos que pensar en la luz que los ilumina, y esa luz es el color y por tanto ¿cómo no incluirlo como elemento importantísimo y absolutamente necesario para la enseñanza del dibujo?

Van tan unidos, tan íntimamente ligados el dibujo y el color que no se pueden comprender separados y la enseñanza que no atienda a los dos al mismo tiempo será necesariamente deficiente, y en ninguna aplicación ni bajo ningún aspecto es conveniente esa separación.

No podrá juzgarse del efecto estético que produzca ninguna clase de obra sin tener en cuenta al propio tiempo la luz que nos da la forma y la forma que vemos por la luz; ni en la más insignificante obra que se ejecuta, deja de tener la misma importancia, la forma y el color, porque siempre han de ir tan estrechamente unidos que no podremos nunca separarlas porque es la única manera que tenemos de percibir las, y lo más que podremos conseguir es hacernos la ilusión de que las separamos, porque no llamemos color al lápiz como si no lo fuera y no nos valiéramos de él para imitar la luz, que es el color, y no consiguiéramos con ese

lápiz una armonía relativa de los colores que la naturaleza nos presenta constantemente.

Será deficiente la enseñanza del dibujo si no se atiende debidamente al color si se quiere que este conocimiento se adquiera de una manera consciente y razonada; porque necesariamente se ha de pensar en toda la riqueza de tonos y de matices por las que vemos las formas que se presentan a nuestra vista y esos tonos y esos matices no son otra cosa que color y solo corresponderá al distinto procedimiento, las distintas aplicaciones que se hagan en uno, dos, tres, cuatro, cinco colores, a la acuarela, al pastel, al óleo, etcétera, etc. El procedimiento podrá ser distinto, pero el principio será el mismo, y si el dibujo artístico se quiere que sea el principio, el fundamento, los primeros pasos, como quiera llamarse, de la enseñanza del arte del plano, tiene necesariamente que atender al color, puesto que como hemos dicho ni puede existir dibujo sin color ni color sin dibujo, cualquiera que sea la manifestación de este arte que queramos hacer; tan estrechamente unidos y compenetrados tienen que existir.

No se puede afirmar por tanto, que no se puede enseñar

el color, porque es lo mismo que negar que se puede enseñar el dibujo y hasta ahí no llegan las opiniones que actualmente corren sobre estas cuestiones.

No creo que deje de aceptarse por todos que el valor de los colores depende de los que los rodean, que destruyen, realzan, suavizan, abrillantan o palidecen a aquellos con que están en contacto o simplemente próximos y que su armonía depende de la relación de unos con otros. ¿Es que en este sólo aspecto no hay un campo enormísimamente grande por donde guiar al alumno para que por sí mismo haga la observación? ¿Es que por indicarle que observe la relación que exista o pueda existir entre dos o más valores que haya colocado, dejando a su apreciación personalísima el valor de su diferencia, puede viciar en nada su especial sensibilidad de apreciar esos valores y sus diferencias? ¿Qué duda puede haber que nó?

¿En qué se le puede torcer la menor delicadeza de su íntimo sentido de apreciar la armonía de dos tonos porque se le indique, que para conseguir la armonía que busca observe la relación de mayor o menor luz que ambos tengan? ¿Qué inconveniente puede haber porque se le aconseje

que analice cual de ellos es más caliente o más frío? Ni porque se le diga que para conseguir lo que desea tiene en su paleta tales tonos calientes o fríos (o cualesquiera otros términos que se tomen para diferenciarlos) donde puede escoger aquellos que él conceptúe convienen más a la armonía que busca, ¿se le coarta en nada su completa libertad de criterio ni su sentimiento personalísimo? ¿Qué duda puede haber en contra?

A mi entender son dos cosas completamente distintas, que no tienen ninguna relación, el indicar caminos distintos al alumno para que sepa por donde puede caminar y el obligarlo a que marche por uno de ellos, y no comprendemos qué ventaja puede tener para el que empieza el que ignore la cantidad de esos caminos por donde puede resolver las dificultades que encuentra en su marcha, anticipándole lo que él adquirirá a fuerza de su solo esfuerzo personal. Lo que le perjudicaría sería obligarle o inclinarle a que siga un derrotero opuesto a sus sentimientos, a su fisiología, a sus percepciones y claro es que en este terreno todo el cuidado, toda la atención del Profesor será escasa; pero es tan elemental y tan sabido, que no hay para que ocuparse de ello.

En estas clases de dibujo artístico está incluido también en sus programas oficiales la composición decorativa, pero no nos ocuparemos en este trabajo de esa parte de la enseñanza de estas cátedras, tanto por no hacerle más extenso que lo que nos proponemos, como por no salirnos del tema que al principio indicamos y por eso nos limitamos en esta parte a estudiar el color en sus relaciones con el dibujo artístico, sin darle la amplitud a que nos llevaría el incluir y atender también a esa rama de la composición.

Tendremos por tanto, por lo expuesto anteriormente, como una de las obligaciones ineludibles en esta enseñanza el preparar al alumno los cimientos para que aprecie el color como elemento imprescindible de lo que quiere crear y desde luego podrá guiársele desde sus primeros ensayos para ese fin, haciendo que observe los distintos valores que presentan los trazos de que se va valiendo para esbozar su obra, pues nada es desaprovechable ni nada es indiferente para aumentar en él la sensibilidad de observación.

Más adelante, cuando ya dominando la observación de

las superficies y sus movimientos, se le vaya exigiendo vencer mayores dificultades, es indudable que es cuando será más preciso y más indispensable aumente sus observaciones en las relaciones de la luz y en los distintos efectos que le producen, el olvido o las diferencias de los valores por él colocados, con los del original. En hacerle observar el variable valor de la luz en las distintas regiones de cuanto ejecuta, hay ancho campo por donde guiar al alumno y para despertar en él criterio propio para juzgar por sí mismo su obra y para que aprenda a diferenciar por sí mismo, respecto del valor de los tonos que maneja pueda subirlos, bajarlos, extendiéndolos o limitándolos hasta el grado que le satisfagan para lo que quiere conseguir.

Esta será la mejor preparación que pueda tener para cuando llegue después a manejar varios colores, aprendiendo a manejar uno solo, pero con la dirección y con la idea de que no es más que la preparación para llegar a manejar muchos y llevará no poco adelantado si ha aprendido a observar las relaciones de luz entre las diferentes partes de la obra o del objeto que se propone copiar, puesto que ello es la base del color y si no sabe o no se guía por la

luz, difícilmente podrá encontrar esas relaciones sin las cuales no podrá hallar claro-oscuro ni relieve de ninguna clase que sea razonado.

Con ello se habituará a someter las partes a un todo y se penetrará de la decisiva importancia que tiene el conjunto sobre los detalles, a percibir antes el total que los componentes de ese total, a saber mirar, es decir, a saber qué es lo que debe mirar antes y lo que debe mirar después, y por fin a someter a un método su labor haciéndola consciente y dominándola en aquella parte que se debe dominar en toda obra artística, separando por completo, porque así debe ser, el procedimiento del concepto estético que quiera dar a su obra. Y cuanto más dominado esté el procedimiento artístico o sea el lenguaje con que se quiere expresar la idea estética, más resultará esta y con más claro estilo sabrá exponerla el artista autor.

VIII.

Expuesto lo que creemos conveniente en los principios debemos seguir estudiando el desarrollo que ha de tener

esta enseñanza posteriormente para que tenga un fin, un término que indudablemente no puede ser otro sino que el alumno pueda por sí mismo comparar, relacionar y juzgar su obra, no ya bajo su aspecto de ejecución ni de dificultades de procedimiento vencidas, sino bajo su aspecto estético.

Supongamos que aplicando las ideas que anteriormente establecemos, el alumno ha aprendido a ver superficies, a relacionarlas, a moverlas en sus distintas ondulaciones por medio de las diferencias de luz que reciben; que igualmente ha llegado a dominar el procedimiento que él necesita como instrumento para el oficio, arte o industria a que se dedica, es decir que le habríamos proporcionado en esta parte de la enseñanza lo que pudiéramos llamar la sensibilidad material; sabrá manejar con libertad los distintos elementos que tiene que emplear, sabrá percibir (seguimos suponiendo) hasta las más delicadas armonías de la forma y del color y las mayores exquisiteces y relaciones de los estilos, sus derivaciones, la entraña de sus armonías; pero es indudable que aun concediéndole todo eso, la enseñanza no habrá cumplido su misión si no ha desarrollado su criterio estético y se ha elevado ese criterio lo suficiente para que el alumno

pueda formar por sí, pueda crear y juzgarse lo que vaya creando para rectificarlo, para corregirse, para exigirse, para aspirar a mayor perfección en su obra.

En este terreno, es donde se puede dañar el personal criterio del alumno, viciándole o conduciéndole por derroteros que no se avengan con su intuición personalísima, dejándole para toda su vida una lucha constante entre sus deseos y sus fuerzas, entre lo que es suyo y lo que se le ha inculcado, entre lo que a él le satisface y lo que le han dicho que es mejor, entre lo que como perfecto le han presentado y la aspiración que su sentimiento vislumbra.

Pero no porque sea tan difícil ni tan peligroso este terreno ha de dejarse abandonado y no ha de pensarse en guiarle hasta el límite que pueda ser permitido sin que violento en lo más pequeño el libre albedrío de su concepto estético, toda vez, que ancho campo queda todavía para ayudarle a que se forme por sí mismo y a semejanza de lo que hemos expuesto al tratar del color, se podrá señalar caminos para que él escoja y eche a andar por aquellos que mejor le plazcan.

Tanta diferencia hay de la admiración idolátrica de los

grandes maestros al desprecio de sus obras, como de la admiración interna de las obras propias a la desconfianza de uno mismo y siempre estará medida esa diferencia por los grados de razón que en ello pongamos y esa razón estará siempre conforme con uno mismo por ser obra maestra, creada para satisfacernos y siempre que dejemos al alumno que sea el que resuelva entre dos diferencias que se le expongan, él irá construyendo su criterio por sí mismo sin que violencias del profesor se lo fuerzan en lo más pequeño.

Tanto puede torcer torpemente la contemplación de una obra de arte, el criterio estético de un alumno en sus principios como la predicación constante y mal guiada de un profesor y gran daño le hará el elogio desmesurado de una obra que se le presente si no está preparado para percibir aquellas bellezas que se le muestran, porque no comprendiéndolas no harán más efectos en él dichos elogios, que sembrar en su ánimo la duda, sobre el consejo dado.

Por ello la enseñanza tendrá que ir cuidadosamente al compás del paso que el alumno lleve en su camino, sin adelantarse nunca para que siempre se dé cuenta de por donde

vá; ¿por qué enseñarle a uno que comienza, una mano del Grecco, si no podrá comprender sus bellezas por no poder colocar su criterio en el punto de vista suficiente para poder apreciarlas y será perfectamente inútil cuanto se haga para inculcarle ningún sentimiento de admiración hacia una cosa que no ve, y no se habrá echo con ello sino sembrar en su ánimo la duda de las perfecciones del Grecco?

No se debe olvidar que la extensión que se exige en estas clases es tan enorme, que solamente haciendo la enseñanza tan puramente personal, gracias al inmenso esfuerzo de mis queridos compañeros, puede dar los resultados que producen estas cátedras, esfuerzo en general muy mal comprendido y apreciado, porque se le pide a estas enseñanzas, a estas clases, lo que a ninguna se le exige dando con ello en ocasiones lugar a críticas tan ligeras y tan injustas (como hemos tenido ocasión de apreciar) por quien le es más fácil copiar insulseces ajenas que estudiar serenamente lo que en su propia mano y en su misma casa tiene.

Exígese a esta enseñanza, desde los primeros rudimentos, de que carecen a veces los alumnos que a estas clases concurren, desde el más insignificante trazo, hasta la com-

posición de cuanto más exquisito pueda existir en la multitud de oficios que ejerzan los alumnos que a esas clases asisten y ¡ay, de esos profesores que al concurrir por obligación a exposiciones nacionales no presentan obras originalísimas, aciertos indiscutibles, que caerá sobre ellos la indignación de críticos y profesionales, que muy pronto darán cuenta de su saber, exponiendo lo que han visto en la Zeca o en la Meca, con lo que tan fácilmente satisfacen la propaganda de cuanto saben!; sin tener en cuenta el estado de la producción a la que necesariamente va unida esta enseñanza, ni la escasa ventaja que obtienen los que a ella acuden que a fuerza de ímproba labor logran reunir aquellos conocimientos que más se puedan exigir (puedo presentar un caso de uno que destinado en un gran taller de ebanistería a ejecutar proyectos acuarelados de habitaciones y garantizo que lo hacía con singular acierto, ganaba un jornal de diez reales que posteriormente le ascendieron a tres pesetas).

Sin tener en cuenta tampoco el prejuicio que desgraciadamente pesa sobre cuanto hacemos nosotros mismos, que no hemos encontrado otro medio de demostrar nuestra suficiencia que despreciar mutuamente nuestra labor y elo-

giar la agenda, y sin considerar que por eso mismo no sabemos proporcionar al que crea aquel ambiente de consideración y simpatía, de atención y de aliento, que tan poderoso estímulo es para quien tiene que luchar en las desfavorables condiciones en que lo hace todo oficio y todo arte español, que rodeado y abrumado siempre por esa irreflexiva e inconsciente admiración a todo lo extraño, se le exige constantemente !originalidad! El tener esos factores en cuenta y muchísimos más que no es esta ocasión ni oportunidad de nombrarlos, ¡eso importa poco!, el apreciarlos no produce nada a unos ni a otros.

Decíamos que es tan extenso el campo de estas enseñanzas que es extremadamente difícil señalar el momento en que comienza su obligación de atender a inculcar en el alumno su sentimiento estético, porque claro es que si atendemos a que se trata de una clase elemental, sus deberes serán muy distintos a considerarlos extendidos a la composición decorativa, como disponen nuestros programas oficiales, que con toda lealtad debemos acatar, y llegan hasta ordenar se realicen en los talleres los proyectos que se consideren más adecuados a ello.

Pretender dar una enseñanza en una Cátedra en que su ideal sea conseguir que todos los alumnos sean artistas conscientes y de exquisito refinamiento es ir contra la realidad, porque dada la inmensa mayoría de los que concurren, no creo posible establecer en esos derroteros esta enseñanza, porque caería en el defecto de que por hacerla perfecta no fuera provechosa para muchos y desproporcionada para el fin que se persigue, y si bien hay que mirar adelantos y necesidades que pudieran venir con los tiempos, tampoco hay que desatender que es preciso ajustarla a necesidades de actualidad que nos obligan a hacerla real y tangible para servir las necesidades y demandas de la época presente.

Para el primer caso, es decir, para el grado elemental, digámoslo así, poco puede hacerse en el sentido de que nos ocupamos en este capítulo, puesto que como decíamos solo puede preocuparse al alumno en que aprenda a manejar los instrumentos de su trabajo, y tal vez sería más perjudicial que beneficioso involucrar su imaginación con ideas que no pueden guardar relación ninguna con su labor, y solamente como educación indirecta iniciarle en aquellos hábitos de

sujeción de la voluntad, obligándole o haciéndole que se acostumbre a no cambiar de idea hasta tener terminada la anterior o resuelto lo que en ella se proponía, a no mirar con demasiado amor su trabajo, ni a despreciarlo, sino guiándole para que vaya apreciando lo que en él haya de útil y servible lo que sea imperfecto para el objeto que se propone, y sobre todo atender a elevar cuanto sea posible su nivel moral, apoyo imprescindible de todo Arte, porque sin él escaso fruto se podrá alcanzar.

En esos principios y en esa edad es cuando cabe inculcar el respeto y la consideración a todo cuanto representa trabajo y esfuerzo, acostumbrándose a no despreciarlo por su imperfección sino a juzgarlo por el esfuerzo empleado, aunque no se haya conseguido en él el acierto perseguido, habituándole a mirar en todo trabajo lo que en él haya de útil, de bueno, de perfecto, que se acostumbre a buscar lo bello para que su espíritu vaya satisfaciéndose con ello y tenga repulsión a lo feo y la crítica grotesca o la burla despiadada del trabajo ajeno, que embrutece el sentimiento tendiendo siempre a guiarle en aquellas ideas más nobles y elevadas que puedan elevar su espíritu.

Para encontrar camino en el que el alumno busque lo bello y repela lo feo, no creo que pueda existir otra orientación que la que indicábamos para conseguir la sensibilidad de observación, es decir, por diferenciación o comparación.

Observando un cerdo podemos encontrar en este animal un estudio para avivar y educar la sensibilidad estética del alumno. Si atendemos en nuestra observación sus formas, se nos presentan estas con unas superficies delicadísimas en sus movimientos, con ondulaciones de generatrices que atraen nuestra admiración, y sin embargo no podremos considerar el cerdo como un animal bello en su forma, porque la relación que presenta entre el volumen de su cuerpo y el de las patas que forman su base de sustentación es tan opuesta a la idea de proporcionalidad que nos inculca la observación de la figura humana y la de otros animales más inteligentes, que el cerdo no puede satisfacernos como animal bello, y si unimos a eso, el concepto de su suciedad y el halago que observamos que siente al revolcarse entre basura, que en otros animales no vemos, tendremos lo que pudiera llamarse razón estética de la repulsión que sentimos para clasificar como bello a este animal, apesar de toda la

utilidad que nos produce; y exponiendo sencillos ejemplos como el señalado podremos ir guiando al alumno a elaborar su criterio estético.

IX.

Como resumen de todas las consideraciones que llevamos expuestas podremos establecer que la enseñanza del Dibujo Artístico debe fundarse en la separación del procedimiento y el concepto.

Que este procedimiento debe estar cimentado y dirigido a conseguir que el alumno aprenda a ver superficies.

Que para esto los métodos que se empleen deben estar rigurosamente escalonados y divididos a fin de que vayan apareciendo sucesivamente las dificultades, comenzando desde la observación de un plano regular, continuando por superficies irregulares, comparación de planos regulares e irregulares, siguiendo después por ondulaciones sencillas en que el alumno vaya apreciando las diferencias que la luz produce en dichos planos.

Que pasado este período elemental el alumno debe dedicarse al estudio de la figura humana, como complemento

primero de la enseñanza anterior, para que aprenda a observar y a resolver la ejecución de esas superficies en todas las modalidades que se le presenten.

Que pasado el anterior período continúe en el estudio de la figura humana, en el concepto de adquirir la percepción más exacta de las diferencias que presentan las superficies según es la luz que reciben, y la materia de que están compuestas, para que pueda apreciarse en su trabajo la mayor o menor consistencia y solidez de esas materias.

Que después de estos estudios que deben hacerse en un solo color con lápices o cualquier otro procedimiento análogo se ejercite en hacerlos con varios colores para ir aumentando su sensibilidad de observación.

Que una vez adquirida esta, comience los estudios de las aplicaciones de esos conocimientos al arte u oficio que tenga el alumno en los que hará tantos y más rápidos progresos cuanto mejor vaya para ello preparado por los anteriores estudios y más se le haya con ellos saturado de Arte.

FIN.

TALLERES TIPOGRÁFICOS DE
ISIDRO GARCÍA SEMPERE
PRÍNCIPE, 32 Y RICARDOS, 1
ALMERÍA