



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Víctor Masriera Vila (1875 – 1938)

**Pedagog de l'Art
Mestre en la didàctica del Dibuix**

(Anàlisi de la seva metodologia)

Esteve Prat Paz

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

APÈNDIX DOCUMENTAL CONFERÈNCIES

L. I – “LA ESTRUCTURA TÉCNICA DEL DIBUJO Y EL FUNDAMENTO DE UN NUEVO MÉTODO”. ESCUELA SUPERIOR DEL MAGISTERIO. MADRID, 1925
(continua fins la pàgina 250)

ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA (ANC)
Fons *Víctor Masriera- famílies Masriera – Ferrer (Inv. 170)*
CAC 105902

**LA ESTRUCTURA TECNICA DEL DIBUJO Y EL FUNDAMENTO
DE UN NUEVO METODO.**

Conferencia dada a la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, por D. Víctor Masriera, Director del Curso permanente de Dibujo, el día 26 de marzo de 1925.

Señoras y señores.

Perdonadme que sea muy parco en el exordio y omita las acostumbradas palabras para demostrar una modestia... que por el solo hecho de pronunciarlas, ya estarían llenas de presunción. No obstante creo darme cuenta del valor que tiene dirigiros la palabra desde esta elevada tribuna y si me atrevo a ello, es contando de antemano con vuestra cariñosa benevolencia.

He dicho cariñosa benevolencia, y es porque a ella estoy acostumbrado desde el principio de mi actuación en el Curso permanente, incorporado después a esta Escuela de Estudios Superiores del Magisterio. Esta incorporación constituyó un hecho tan honroso para el personal del Curso, que con plena conciencia de ello, pronto vimos a lo que nos obligaba, y ha sido el mejor estímulo para acrecentar el entusiasmo en el cumplimiento de nuestra misión.

**Unas palabras sobre el
CURSO PERMANENTE DE
DIBUJO.**

Desde 1918, El Curso Permanente de Dibujo, no se ha comunicado con el público, su labor callada no ha trascendido de sus alumnos. Al romper hoy el silencio, espero sea el presente acto el principio de una nueva etapa de mayor comunicación con los que por la enseñanza se interesan.

Ya se que muchos de los que van a escucharme, son unos perfectos conocedores de lo que ha sido el Curso de Dibujo en sus primeros tiempos; pero ruego a estos mis buenos amigos me per-

mitan, en atención a los que ignoran su origen, que exhume un ligerísimo recuerdo sobre el mismo

Además, si indico algo sobre mis actividades de otros tiempos, es con el objeto de situar mejor mi punto de vista.

Procedo del Arte y de la Industria; pero actualmente mi mirada se dirige hacia la ciencia. Estoy, pues, en una posición intermedia. Del conocimiento que tengo del Arte, por mi propia experiencia y por lo que he estudiado en los artistas, especialmente en los pintores, me he propuesto extraer lo más substancial para que pueda servir de primera materia a los psicólogos, con el objeto de dar un rigor científico a mis modestas investigaciones y comprobar los resultados obtenidos.

Fué en Buenos Aires en 1907, donde actúe por primera vez en una clase como Director de unos cursos de dibujo, de perfeccionamiento para Maestros, organizados por el Consejo Nacional de Educación. Interesóme tanto la enseñanza y sus problemas, que decidí dedicar a ella mi vida.

Más tarde, en 1911, cuando aun brillaba la poderosa luz del gran Maestro D. Francisco Giner de los Ríos, la Junta para ampliación de Estudios e Investigaciones científicas, como consecuencia de haber estado pensionado en el extranjero, me encargó la organización de un Curso de Dibujo para Maestros nacionales y otro para la formación de Profesores de esta especialidad con destino a las Escuelas primarias. El resultado de este primer ensayo lo recogió en 1912, el excelentísimo señor don Rafael Altamira, entonces Director general de Primera enseñanza, estableciendo el Curso de un modo permanente, haciendo que dependiera directamente del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes.

La cordial acogida que nuestra modesta actuación ha obtenido, en el Ministerio, entre los Maestros y Profesorado y entre las personas que por la cultura se interesen, ha sido para mí una fuente de gratísimas emociones.

Fué en 1922 cuando el Curso fué incorporado a esta Escuela, pero la intensa satisfacción que me produjera el entrar en relaciones más directas con este prestigioso centro, debía contrastar vivamente con la más cruel de las penas, la de perder mi esposa, mi inseparable compañera y entusiasta colaboradora... Afortunadamente tenía un concepto claro de mi misión, que desde el primer momento de mi vida profesional, vi surgía de lo más profundo de esta; al faltar mi colaboradora debía intensificar mi labor, y como no hay acción altruista que no pague con creces el esfuerzo empleado, he recibido con ello la necesaria confortación.

Por último debo aquí hacer constar con gratitud la leal colaboración de mis auxiliares, los señores D. José Machado y D. Manuel de Arpe.

Pero antes de entrar en materia, debo hacer constar mi reconocimiento a la Asociación de alumnos de esta Escuela que ha organizado este acto.

Un sincero afecto hacia mis alumnos y un deseo intenso de que aprovecharan bien el tiempo que invertían en mi clase, me llevó a la necesidad de acercar más mi espíritu al suyo, procurando conocerles mejor, para darme cuenta de su ambiente espiritual y entrar en el campo de sus más altos intereses. Muchas veces me he preguntado: ¿Estamos en condiciones de entendernos? ¿Interpretarán en el sentido que yo quiero mis palabras y mis actos?

Interesóme también tanto como la práctica de la enseñanza, la Pedagogía en sí, que pronto encontré por hacer en lo que a dibujo se refiere, naciendo en mí el ferviente deseo de contribuir a edificarla.

Desde el principio, senti la necesidad de clasificar los variadísimos problemas que se presentaban y era imprescindible hacer una serie de investigaciones.

He trabajado con niños y niñas de todas las edades y con adultos de muy distintos grados de capacidad y formación. En esta lucha constante, en el cotidiano trabajo, al procurar ir venciendo paso a paso la distancia que me separaba de mis alumnos, la que a pesar de todos mis esfuerzos, aún acortándose progresivamente, siempre la encontraba demasiado grande; en esta lucha, buscando el máximo rendimiento en los alumnos de menor capacidad; gracias principalmente a estos, por presentar mayores dificultades, mi método de enseñanza se modificaba constantemente; pero enriqueciéndose, pues cada obstáculo vencido dábame un nuevo recurso que se incorporaba a los ya adquiridos.

Una síntesis de esta labor vista a la luz de las ideas pedagógicas modernas, es lo que voy a presentaros en esta disertación.

En las diferentes secciones del Curso permanente, se cultivan varias ramas del Dibujo, que son: El Dibujo del natural de visión directa, el dibujo geométrico del natural y nociones de Perspectiva, el dibujo analítico como iniciación al científico y la composición decorativa.

Hoy trataré solo del primero, el de visión directa del natural:

Lo que es y lo que falta a la enseñanza moderna del Dibujo en la Escuela primaria.

Modernamente, la enseñanza del dibujo en las Escuelas primarias, se ha infiltrado del espíritu de la nueva Pedagogía, respetando la personalidad del niño, dándole una mayor libertad en la expresión, y además, considerando el Dibujo, no como una de las Bellas Artes, sino como un lenguaje. Como consecuencia, se ensanchó su campo, pidiendo a los métodos la posibilidad de llegar a la representación, por medio de croquis sencillos, pero claros, de cualquier forma de animales, plantas y objetos industriales.

Además, al Dibujo se le ha querido dar una dirección fran-

camente educativa, tomándolo como uno de los principales factores que ha de contribuir a la formación del niño. Se ha repetido también que el Dibujo debe desarrollar el sentimiento estético. Mucho se ha poetizado al hablar de estas cosas. Se han usado profusamente palabras tan seductoras como: Vida, libertad, personalidad del niño, intuición, etc. Palabras muy brillantes, pero que han sido expresión de conceptos vagos, palabras seductoras, que aunque pintan grandes entusiasmos y buenos deseos, encubren muchas veces planes educativos precipitados, no debidos a exploraciones completas del ancho campo del Dibujo, ni al conocimiento de los principables problemas que su enseñanza plantea.

Pero no es raro que esto suceda, pues en el terreno de las Bellas Artes, entre los que las profesan, reina un gran confusio-nismo de conceptos y mucha imprecisión en el sentido de las palabras. Los artistas en general están muy poco enterados de la moderna estética científica.

Por otra parte, gracias a los estudios de los psicólogos sobre el dibujo infantil, se han abierto nuevos horizontes en la Pedagogía de este arte. Pero el factor estrictamente técnico del Dibujo, se ha descuidado. Lo que es él en sí como actividad, lo sabe prácticamente el dibujante que ejerce de profesor. En cambio no es posible hacer un buen método careciendo de una teoría de la estructura técnica del Dibujo.

Por esto hay que empezar; pues los estudios psicológicos indispensables deben referirse a esta estructura; entonces se verá la mayor o menor adaptabilidad del niño a ella. Pues si no sabemos bien lo que es el dibujo, podemos tomar por él manifestaciones muy alejadas del mismo. Esto pasa con el Dibujo espontáneo infantil, que por el ser que más interesa a los niños, constituyendo para ellos un verdadero lenguaje, se ha visto claramente su gran valor educativo; pero el niño, aunque sus balbuceos estén llenos de gracia y encanto, no debe quedar en ellos más del tiempo preciso; más tarde le será necesario aprender alguna técnica. De aquí viene la necesidad de que el Pedagogo llegue al fondo de cada técnica, tomándola como actividad en su sentido más humano, y entonces se verá que lo fundamental de la misma está mucho más cerca de los intereses del niño, de lo que a primera vista puede parecer.

Doy la razón a Kerchensteiner, cuando dice: «En toda materia escolar, el método de enseñanza ha de indicar, en tanto lo permita el tesoro cultural, el camino para la elaboración de este, y tal camino está prescrito por la estructura del tesoro cultural».

Efectivamente, si carecemos de una explicación clara y precisa de esta estructura, los métodos caerán por su base.

Y es una prueba de ello el que la enseñanza elemental moderna del Dibujo, cae por lo general en la falta absoluta de método, o se apoya en la Geometría. ¿Por qué esto último? porque en ella los Profesores encuentran una estructura completamente definida.

Pero hay que tener en cuenta que el dibujo de observación directa es de muy distinta naturaleza que la Geometría.

¿En qué consiste, pues, el dibujo de observación directa? Es el dibujo de los pintores realistas y como lo vemos completamente unido al Arte que estos cultivan; creo necesario para fijar bien el concepto que del mismo tengo, partir de una noción general de la Pintura. Para mayor claridad empezaré por un análisis de sus principales factores.

Caracteres de la Pintura y su técnica.

Si observamos una obra de arte pictórico, por ejemplo: un cuadro, podemos fijar nuestra atención hacia aspectos muy diversos.

Vamos a suponer, ahora, que solo apreciamos su materialidad. Entonces el cuadro será para nosotros un lienzo cubierto en una de sus caras por materias colorantes. Estos pigmentos, colocados de cierta manera, producirán variados contrastes de color: la situación de unos con relación a otros no será debida al azar, pues un arte habrá presidido la labor.

Si quisiéramos conocer este Arte para comprender mejor el cuadro, suponiendo que de una pintura al óleo se tratara, nos fijaríamos en la disposición de la pasta sobre el lienzo; si la pincelada era larga o corta; si el pintor usó espátula... en fin, todo lo relativo al oficio; lo que hoy se llama técnica.

La representación.

Pero, ¿Por qué el pintor quiso producir con las materias colorantes ciertos contrastes? Lo que desde el primer momento saltará a la vista es que se propuso representar algo. En efecto, se trata por ejemplo: de un retrato, de una escena, de un paisaje o de una marina; tiene pues el cuadro un valor representativo, que es lo que más aprecia la mayoría.

En este aspecto podríamos estudiar múltiples factores de índole objetiva; como la clase de modelos representados, las condiciones de luz y color de los mismos. Nos fijaríamos después en cómo está visto el natural por el artista, que rasgos acentúa o suprime; podríamos entrar en el interesantísimo estudio de las diferentes maneras de ver, ya en épocas y pueblos distintos, ya en unos u otros artistas.

La expresión.

Pero hay mucho más en el cuadro. El pintor no es una máquina fotográfica, es un hombre que siente, y este más intensamente que la mayoría de sus conciudadanos, y entonces resulta, que la visión del mundo exterior que interpreta con su arte, sufre la

influencia de sus emociones, de aquí la mayor subjetividad de la obra artística. Por esto la Pintura no es solo un oficio, sino que es representación y también expresión.

¿Pero, es la expresión algo exclusivo de la Pintura? De ninguna manera, ni tampoco del Arte. Toda obra humana siempre contiene en mayor o menor cantidad una parte de expresión; en el trabajo científico más objetivo, en el que el autor se propuso eliminar en absoluto su personalidad, esta siempre queda en cierto modo impresa.

Se ha dicho que el Arte es una confidencia que se nos hace, no lo negaré, y con ella se nos aparecerá su aspecto más profundamente humano. Pero hay que advertir, que no es solo patrimonio de los artistas el deseo de hacerla; si ellos nos cuentan a menudo sus penas, es porque tienen un poderoso medio de expresión. ¡Oh, cuánto se envidia a los que pueden hacerlo! Todos quisiéramos ser grandes hombres para poder construir un monumento imperecedero como las pirámides que exteriorizara nuestras penas y anhelos frustrados, en el que quedara para siempre esculpida nuestra personalidad ideal, lo que queremos ser, pues la real se nos aparece como un germen que no pudo desarrollarse. Claro que el artista, por la fuerza de sugestión que le da su lenguaje, se siente más inclinado a la confidencia, llegando al abuso ¡Tantas veces! como acontece con la posesión de un gran poder. Es cierto que todos sentimos la necesidad de ejercer nuestro influjo sobre nuestros semejantes; pero este anhelo, el artista, aun lo siente con mayor viveza, y busca los resortes, los puntos sensibles a su público para moverlo a su antojo.

El aspecto estructural o arquitectónico de la Pintura.

Otro aspecto tiene la Pintura, y es lo referente a la composición, su aspecto estructural o arquitectónico. La importancia que el artista da a esta parte, varía según el género a que pertenece la obra. En las pinturas murales y en los cuadros de composición, los ritmos que siguen las masas al agruparse constituyen algo esencial de las obras; pero en la reproducción más fiel del natural, tal como lo vemos en la realidad, solo con el encuadramiento (pues esto ya pasa con la fotografía); al limitar un asunto en forma rectangular como si lo mirásemos por una ventana; al escoger en un paisaje mayor o menor cantidad de cielo o de terreno; con la distribución de masas dentro del rectángulo, tendremos un factor importantísimo que contribuirá a la belleza del conjunto.

¿Pero que es esto en el fondo? es una cuestión de armonía, de sugestión de partes al todo; y esto tampoco es patrimonio exclusivo de la pintura ni de otro arte, a esto tiende cualquier obra humana que aspire a ser perfecta.

La técnica como elemento primario de la Pintura.

Detengámonos un momento y pensemos sobre lo anteriormente dicho. Si consideramos el cuadro solo como una pintura, encontraremos en él cualidades que solo este Arte posee, en cambio, la expresión emotiva la veremos en todas partes y lo mismo la armonía estructural. Aunque los idealistas y académicos hayan dado tanta importancia a esto último, poniéndolo en un lugar preeminente y por otra parte los románticos al divinizar la expresión la hayan tomado como la esencia de la Pintura, no se demuestra que uno y otro sean elementos primarios de este Arte. Es verdad que son elementos importantísimos y hasta indispensables; pero son algo que se añade y funde a lo primero, a la «técnica». Por esta, no solo pueden manifestarse, pues sin técnica no hay Pintura posible, sino que ella los condiciona.

Algo parecido pasa con la representación. Esta se obtiene por el Dibujo, como veremos. Pintura y Dibujo tienen orígenes muy distintos. La Pintura es color, el Dibujo forma.

Sin gran esfuerzo puede imaginarse una pintura sin representación como una música de los colores. El color produce en nuestro sensorio excitaciones, hasta cierto punto, parecidas a las de los sonidos. La acción del color es algo primario. Pensemos en la atracción que sienten los niños y los salvajes por los colores vivos y el gusto que tienen en manejarlos.

Hay un nuevo aspecto muy interesante, y es la relación del color con el sentido del gusto, esto es, con la apetencia de los alimentos. Fijémonos en varios hechos. Por una parte el uso tan extendido del color en los platos de cocina y pastelería para hacerlos más apetitosos, y después la tendencia de los niños a comerse las pastillas de colores a la acuarela, lo que ha llevado a los fabricantes a preparar pigmentos atóxicos. Por otra parte, los aficionados al Arte dicen que paladean la buena pintura. En mí mismo he observado algo curioso en este sentido: recuerdo, que un día, pasando cerca del estanque del Retiro, preocupado en cosas por completo ajenas a la Pintura, al mirar al agua del estanque que se presentaba de una calidad gelatinosa; pero iluminada brillantemente por el reflejo de los colores puros del sol en los árboles y de un cielo en una radiante tarde de otoño, instintivamente mi lengua se movió como ante una golosina, experimentando yo entonces una mayor secreción salival.

Tengo también muy vivo recuerdo de la clase de fascinación que, cuando niño, en mí producían los colores en las paletas de mis tíos y otros pintores.

Basta observar de cerca a estos artistas cuando trabajan; claramente demuestran la voluptuosidad que sienten al manejar y extender la pasta colorante. Quizá por esto la pintura al óleo tiene muchísimos más adeptos que los demás procedimientos. Basta también observar a los pintores cuando miran un cuadro, sus gestos y su léxico sensual.

No puedo destinar más tiempo a este tema tan atractivo, solo para terminar este ligero estudio de la Pintura, con el objeto de expresar mejor la noción que de la misma he formado, la concretaré exponiendo como unas líneas de evolución.

Subordinación de los diferentes elementos de la Pintura a la técnica y su alianza con el Dibujo.

En un principio el interés por la pintura parece iniciarse por el gusto en manejar colores y hallar contrastes agradables. Hay una voluptuosidad en extender la pasta colorante buscando riqueza en la materia.

Viene después la alianza del uso de colores con el Dibujo. El Dibujo tiene un origen diferente, se basa en la delimitación y va a la representación. Delimitando un trozo de superficie se llega a una forma (figura plana), que puede parecerse a un objeto real; de aquí viene la iniciación del Dibujo como representación.

Pero las formas dibujadas pueden colorirse, surgiendo entonces la alianza con la Pintura.

La serie de comparaciones entre la visualidad de las cosas y la posibilidad de su representación, forma la visión pictórica, que viene de saber percibir en la naturaleza lo pintable, lo traducible con pigmentos, según los recursos técnicos que el artista posee. En esto radica principalmente la emoción pictórica, muy distinta de la emoción puramente humana que se siente ante un espectáculo de la vida. La emoción pictórica se relaciona directamente con la técnica.

El entusiasmo que un pintor siente por un espectáculo de la naturaleza, es porque en él se ve, no solo las posibilidades de pintarlo, sino que siente por anticipado el placer que en dicho acto experimentaría. Si el asunto es uno de sus preferidos, la incitación voluptuosa es tan fuerte como la del galanteador frente a su dama. Esta delectación en el artista ha dado a la gran Pintura uno de sus más poderosos atractivos. Dijo Goethe que «el mal pintor solo pensaba en terminar el cuadro, mientras que el bueno se complacía en hacerlo, encontrando en ello los mayores goces». Y es que el primero estaba animado por propósitos bastardos, mientras que el segundo llegaba a lo íntimo de la Pintura.

Es natural que el pintor se sienta agitado por multitud de emociones ajenas a la representación de la visualidad de las cosas; pero si estas se suman y logran relacionarse estrechamente con una emoción pictórica básica, reforzarán el valor de la obra, mientras la última predomine; porque en caso contrario, la obra caería en lo que se ha venido en llamar pintura literaria. Hoy precisamente se inicia entre muchos pintores una tendencia a considerar el conocimiento profundo del oficio como el verdadero fundamento de su arte.

Como dije: la alianza del Dibujo y la Pintura hace posible la representación de las cosas por sus caracteres visuales.

Tiene la representación para la mayor parte de los humanos un atractivo inmenso. El público en general siente por ella una verdadera fascinación; esto le lleva a admirar las obras de un bajo realismo, elaboradas, no con datos o valores pictóricos, sino con alusiones a detalles característicos del modelo, que a modo de descripción de las partes conocidas del mismo, permita el espectador reconocerlas.

Pero el pintor entiende de muy otra manera el realismo, pues como veremos más adelante, lo que toma como valores pictóricos de sus modelos, así como la manera de entender su carácter, distan mucho del modo de apreciarlo el vulgo. El pintor va a una representación que acaba de ser mucho más humana que la que exigiría el público ineducado. Pero sea como sea, el pintor va a la representación por las posibilidades técnicas que descubre; pero como esto no puede hacerse sin datos objetivos, se le impone como un deber, la observación atenta de la naturaleza, para perfeccionar más y más la representación. Este hecho tiene suma importancia para nosotros, pues de él es consecuencia, la disciplina de observación que el pintor se impone para una mayor exactitud en la representación, y entonces nace el verdadero Dibujo realista, que no es una manifestación espontánea, sino un arte que se adquiere.

La unidad de la pintura y la personalidad del pintor.

Por fin, para terminar este ligero estudio sobre la Pintura, diré: que esta, como obra de Arte es un complejo integrado por múltiples y diversos elementos; pero que tiene su principal fuerza en la unidad. Así es que todos los elementos deben fundirse y subordinarse de tal manera, que como en un organismo vivo, la obra pueda manifestar claramente su individualidad. En este trabajo de síntesis es donde se delata la personalidad del pintor. Personalidad que se exterioriza por el estilo, que cuando es sincero, es la última consecuencia del trabajo del artista. Y el estilo se fragua en la lucha para formar la visión pictórica; que es técnica representativa y expresiva.

Vamos ahora, con esta noción general de la Pintura a entrar un poco más a fondo sobre lo que es el Dibujo.

Ejemplos para determinar los elementos del Dibujo.

Con el objeto de facilitar la comprensión de los que se hallan más alejados de este arte, presentaré unos ejemplos gráficos.

Empezaré por presentar un modelo del natural. Fig. 1.
Este ejemplo me servirá para fijar bien y con precisión algunos conceptos.

Fijémonos en lo que se proyecta en la pantalla; pronto veremos de lo que se trata,, pues no solo reconoceremos que es la fotografía de un jarrón con unas hojas de pino y ciprés, destacándose sobre el plegado de un paño blanco; sino que además nos daremos perfecta cuenta de las formas de los objetos.



Fig. 1.

Vamos ahora a considerar desde otro punto de vista la fotografía. Prescindiendo de su cualidad representativa, veremos que en la pantalla se forman varios contrastes de claro-oscuro. Efectivamente, al recibir la luz de la linterna, esa no llega con la misma intensidad en las distintas partes del plano de proyección, y es porque la gelatina del cliché tiene partes más transparentes que otras. Ahora como he dicho, no nos importa que el conjunto de claro-oscuro proyectado forme la imagen de unos objetos.

Si observamos la distribución de las sombras, veremos que su variabilidad es muy grande según las partes del plano; pero hay grandes zonas oscuras y otras claras y otras de claridad intermedia. Estas zonas oscuras o claras, aunque se destaquen y podamos delimitarlas, no son en su interior de una intensidad luminosa, homogénea y podríamos distinguir en ellas unas sub-zonas.

Masas, siluetas y manchas.

El cliché que se proyecta, fig. 2, ahora, en parte es el mismo; pero de intensidad un poco rebajada. En una prueba de claro-oscuro más debil tracé con tinta china unas líneas delimitando, no solo las grandes zonas, sino las principales variaciones de claro-oscuro que descubrí.

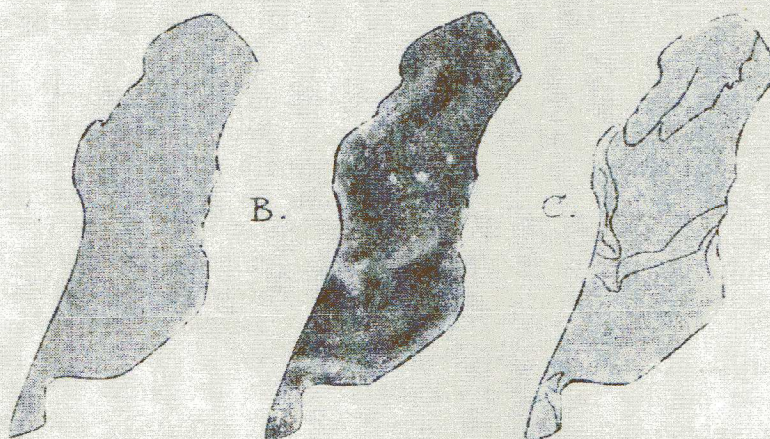
A cada zona del modelo, debidamente delimitada la llamaré «masa». Cada masa tiene en su interior variantes de claro-oscuro más o menos acusadas que son susceptibles de delimitar.

Al delimitar una masa, se aprecia mejor su forma, la que depende de las formas de las masas colindantes, pues en la fotografía de la izquierda, al determinarlas todas, aparece el conjunto como un mapa en el que cada nación o provincia encaja completamente con las contiguas.

Hay masas en la fotografía, cuyos límites son fáciles de determinar, pues el contraste con las vecinas se delimita con precisión; pero en la mayor parte, aunque miradas en conjunto se aprecien sus formas, al intentar determinar con la pluma las líneas fronterizas, uno queda perplejo si se presentan partes desvanecidas por suavísimas gradaciones de claro-oscuro. Este trabajo de delimitar sería ya una labor de apreciación personal, en la que dos dibujantes nunca llegarían al mismo resultado.

A la derecha se proyectan las representaciones de algunas de las masas determinadas en la fotografía, pero dissociadas del conjunto. No todas se representan de un modo completo; pues las figuras de la parte derecha las llené con una tinta homogénea, prescindiendo de las variaciones de claro-oscuro que en el natural presentaban.

Conviene ahora fijar de una vez los términos para mayor claridad y precisión de lo que sigue. Lllamaré «silueta» a la representación gráfica de una masa, prescindiendo de sus variaciones internas de claro-oscuro y «mancha» a la representación completa de la masa con todas sus variantes de claro-oscuro. Así



pues A. es la silueta de una masa. B. la mancha de la última y C. la delimitación de nuevas siluetas dentro de la total.
En pintura, mancha será la representación de la masa con todas su variantes de color.

Si calcara las líneas que limitan las masas de la fotografía, de la izquierda y las pasara a un papel blanco; imitando el claro-oscuro de cada masa, obtendría manchas cuyo conjunto me darían la copia de la fotografía.

Vamos a ver ahora, que valor tienen para el Dibujo estas delimitaciones que he presentado y su traducción en siluetas y manchas.

Pensemos antes de pasar a otro ejemplo, en que si la delimitación de masas a veces determina la forma de un objeto o elementos del mismo, por ejemplo: el cuello, cuerpo o asas del jarrón; muchas veces solo se refiere a sombras, reflejos o variantes de claro-oscuro completamente accidentales, valores que no pertenecen de un modo permanente al objeto, sino que dependen de su iluminación.

Desde luego, el dibujante o pintor, considera el objeto que va a representar de muy diferente manera que la mayoría. Este aspecto especial que aprecia en el modelo, lo fijaré con el término de «aspecto gráfico» y con «aspecto pictórico» del natural, el que se refiere a su colorido.

Pero el natural no es una fotografía que se pueda calcar, el natural es corpóreo. Y aun refiriéndonos a un dibujo puramente objetivo en el que un método riguroso de observación nos llevara a una verdadera proyección cónica del modelo, siempre debemos operar a cierta distancia del objeto y no podemos en él delimitar las masas. Esto hay que hacerlo mentalmente, después de una detenida observación.

Veamos cuantas maneras fundamentales hay para traducir las masas que presenta el natural. En tan importante asunto, voy a acogerme a la autoridad de los grandes maestros.

Principales elementos del acto de dibujar.

De los dibujos que presento el primero es de Ingres y el otro de Puris de Chavannes. (Fig. 3). Observemos el primero, el de la izquierda. Con este ejemplo me propongo exponer los principales elementos del acto de dibujar.

El Dibujo está construido especialmente por rectas, pues las curvas pueden descomponerse fácilmente por quebradas. Cada recta determina una «dirección». En este dibujo la base constructiva son las «direcciones».

El artista no observó solo «direcciones», sino la situación de las rectas: Y como no podía trazarlas todas al mismo tiempo, al dibujar las primeras fué necesario «referir» las demás a esas, «relacionándolas» entre si; de este modo surgieron en el papel partes limitadas de superficie, representativas de las masas del modelo. Pero era necesario que existiera proporcionalidad o semejanza entre las siluetas determinadas y las masas que representaban, esto es, debían ser «proporcionadas». Además, para proporcionar es



Fig. 3.

necesario comparar unas magnitudes con otras, hay que «medir».

Resumiendo diré: que para dibujar es necesario apreciar y determinar «direcciones» y «posiciones» de puntos y líneas, «refiriendo» unas a otras, «relacionándolas» todas para que las figuras tengan «proporción», y para esto es indispensable «comparar» y

«medir». En esto está la base de todo dibujo de copia directa del natural.

Una curva por este método se obtiene descomponiéndola en rectas o direcciones y es sobre la construcción rectilínea, que se determina el recorrido de las grandes líneas cóncavas o convexas y de todas las pequeñas inflexiones.

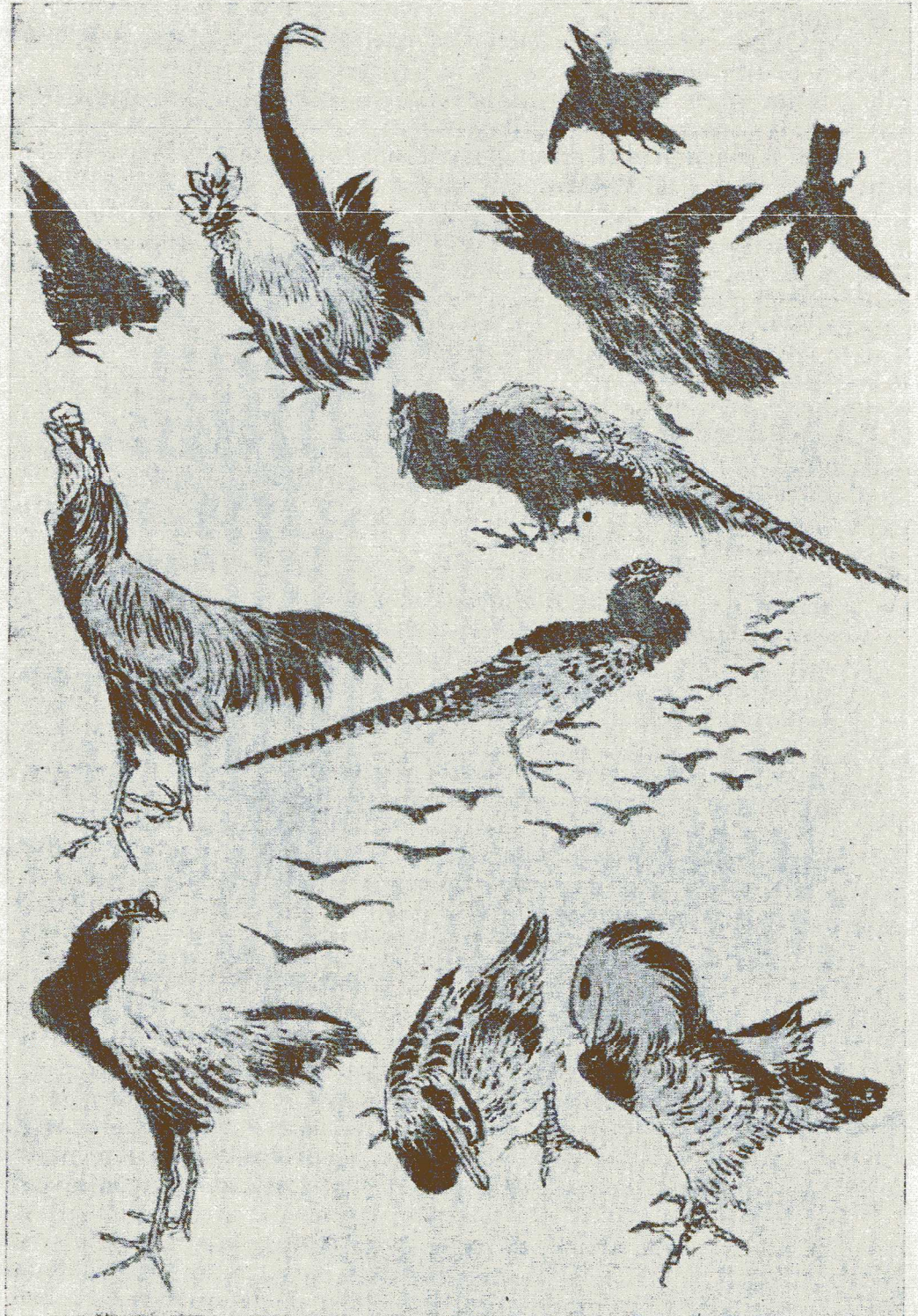
Pero no siempre se dibuja así. Como caso opuesto presento el dibujo de Puvis de Chavannes. En este no se empezó por la construcción rectilínea del anterior; sino que desde el primer momento el artista buscó la forma por una línea flexible que ve adaptando a la silueta de la masa. Partió de una envolvente que iba ciñendo progresivamente a la forma de la masa, cuanto más justa devenía la observación del modelo. No prescindió Puvis de las grandes direcciones; un sentido rectilíneo gobierna el interior de los miembros; pero hay más arrebató, más pasión, más genialidad que en el de Ingrés. En este, en cambio, todo es observación pura y metódica. La mano del gran artista, sutilmente disciplinada, traducía con extrema pulcritud los datos visuales adquiridos, con una exactitud pasmosa. Entre un extremo y otro, caben todas las modalidades del Dibujo realista.

El carácter.

Pero estos dibujos, como toda obra de arte, son mucho más que el resultado de una observación del aspecto gráfico. El artista se interesa intensamente por el modelo, por su vida íntima y por lo que llamaremos su «carácter». Ya dijo Taine que el artista se propone en su obra hacer dominar un carácter esencial del modelo. Y es una gran verdad, porque el carácter que en una obra sería: «La determinación del fondo por la forma», es lo que en primer término siempre han traducido los grandes maestros; pues en sus elevadas síntesis, destacaron y acentuaron los rasgos más significativos del modelo.

Pero hay que advertir que si digo que el carácter es la determinación del fondo por la forma, tratándose de dibujo, entiendo por forma los aspectos gráficos, como por ejemplo: las relaciones de líneas y los valores del claro-oscuro; siendo a través de esto que debe vislumbrarse la naturaleza íntima del modelo. De otro modo, no dando especial importancia al aspecto gráfico, si el artista quiere traducir directamente una emoción puramente humana, que le despierta un episodio de la vida; pero no encuentra su relación con unas líneas expresivas que exterioricen el carácter del mismo, visto gráficamente, entonces, la obra, o no expresará nada o el artista buscará en el natural detalles alusivos para provocar asociaciones, haciendo fijar la atención en el asunto y no en la manera de interpretarlo, cayendo entonces en lo que ha venido en llamarse pintura literaria.

Entre los japoneses, donde han habido tantos maestros en la observación sintética, se ha llegado a una tan concisa y atrevida



[Fig. 4.]

traducción de las masas de sus modelos en movimiento, aislando y fijando actitudes típicas, representativas de la idiosincrasia de los mismos, que por ser precisamente muy verídicas nos han dado las representaciones más atractivas de la vida (fig. 4.)

No he podido resistir la tentación de presentar unos dibujos nipones. Frente a ellos, por ser síntesis expresivísimas, podremos fijar términos para estudiar los principales elementos del Dibujo y Pintura.

Las calidades.

Uno de estos elementos es lo que en la Pintura toma el nombre de «calidades». Entiendo por «calidad» el carácter especial de la materia de los objetos según la impresión táctil que nos causa; pero relacionándola con nuestra visión. O de otro modo: es el signo visual que delata la cualidad táctil. En el caso de los dibujos japoneses, la calidad es la expresión de la blandura del plumaje. Creo que la palabra está lo suficientemente aclarada, lo que me interesa ahora, explicar, es como se representa gráficamente esta calidad.

El procedimiento usado por el artista japonés es el del pincel. Aparte de unas medias tintas que rellenan algunas de las masas, los dibujos están hechos a pequeñas pinceladas, destacadas, como en un dibujo a la pluma. Con ellas se resuelve, no solo la posición y forma de las masas, sino su claro-oscuro, pues en la manera como se agrupan, se forman las variantes de tono que cada masa contiene en su interior.

Más por el modo de usar el pincel, se resuelven al mismo tiempo las calidades; lo que acredita de gran técnico al artista japonés. Gran arte es el que sabe coordinar tan bien todos sus elementos y llega con los más sencillos recursos técnicos a una expresión artística completa! Porque los artistas japoneses son en una misma obra eminentemente realistas y exquisitos decoradores.

Estudio comparado de dos obras de Velázquez sobre la manera de interpretar las masas.

Antes de tratar del aspecto pedagógico del dibujo, y para determinar esta breve exposición de lo íntimo de este arte, presentaré dos ejemplos del gran Maestro de Maestros, nuestro inmenso Velázquez. (fig. 5).

Este cuadro, la Adoración de los Reyes, que como sabéis es de sus comienzos, es en extremo analítico. Aparte de sus grandes cualidades, que ya revelan el genio del gran pintor, lo encontraríamos muy duro si lo comparáramos, por ejemplo con las Meninas. Pero era una obra de estudio. Un pintor moderno no se sujetaría a la férrea disciplina que supone. Ahora se quiere empezar



Fig. 5.



Fig. 6

por donde acabó el Maestro. ¿Por qué Velázquez, como todos los grandes pintores, al principio, se complacía en recortar cada masa, precisando por manchas concretas las diferentes tonalidades? Por qué entonces Velázquez no había aún adquirido la visión sintética y comprendía que solo por el camino del análisis llegaría a ella. En este cuadro hay en primer término la preocupación de concretar bien la forma. Fácilmente, como en la fotografía del jarrón presentada antes, se podría hacer una delimitación de masas.

Es cierto que las calidades están admirablemente resueltas; pero han sido vistas parcialmente. Todos los trozos tienen el mismo interés; parece que cuando pintaba un fragmento, se olvidaba de lo demás (fig. 6.)

En cambio, fijémonos en la soberbia cabeza que se proyecta. La mirada de este asombroso retrato nos intimida. Es como si estuviéramos frente al mismo Inocencio X. Seguramente vemos en él más vida de la que el original proyectaba, y es porque el genio de Velázquez, como una lente potentísima, hizo converger en su obra la energía del modelo y la suya propia. Es tanto el poder de sugestión de esta cabeza, que al mirarla perturba mis anteriores razonamientos y me lleva a una admiración en bloque. Contemplándola no se me ocurre otra cosa que prorrumpir en exclamaciones; de dejarme llevar por el entusiasmo, pronto agotaría los adjetivos... Pero, perdonadme, no tengo más remedio que reprimir este entusiasmo en lo que tenga de estrictamente apasionado e irreflexivo. Es necesario serenarse, precisamente para ver la obra con mayor claridad y aprovechar las grandes lecciones que con ella nos da el Maestro de Maestros.

El gran realismo de esta cabeza incita a ver exclusivamente a través de ella, la realidad representada. Pero esto no solo ahora no debe interesarnos, sino que sería perturbador para lograr el objeto que me propongo. Ahora debemos quedarnos en el cuadro mismo como pintura.

Mirémoslo desde el punto de vista de los conceptos explicados y siguiendo el mismo método que en los anteriores casos. Observemos como están percibidas las masas y ejecutadas las manchas que las reproducen. Comparando este cuadro con la Adoración de los Reyes, apreciaremos el enorme paso dado por Velázquez. En este, nos sería más difícil hacer una delimitación de manchas, porque en general estas no se recortan, son más difusas. La línea en muchas partes desaparece, es que ya no se necesita; pero sin ella no se hubiera podido llegar a este resultado.

La evolución de la línea.

La línea ocupa en la Historia de la Pintura un lugar preeminente.

En el arte prehistórico, parece que de la escultura se pasó al bajo-relieve, de este al dibujo de contornos grabados, para pasar al contorno pintado y rellenando la forma, a la silueta; para

terminar en las manchas soberbias, que apreciamos en la cueva de Altamira.

En cambio, la Pintura cristiana, en su origen, no es realista como la anterior, sino decorativa y conceptual; tardando mucho en llegar al verdadero realismo pictórico. La línea, al principio, es rítmica; pero al documentarse los artistas, poco a poco con interés creciente con datos objetivos adquiere entonces un valor descriptivo; ella delimita y acusa la forma de las partes del modelo; por ejemplo: en una mano dibuja todas las uñas, las arrugas, etc., parece que se pintan los pelos; en fin, se reproduce todo lo que cualquier persona es capaz de descubrir en el natural. Pero, miremos la barba de este retrato, está hecha con manchas más o menos esfumadas, manchas mezcladas en forma que parecerían sin sentido a la persona ininteligente, que de cerca mirara esta parte del cuadro, sin relacionarla con el resto de la cara. Y es que Velázquez no va a delimitar las partes u órganos del modelo, va a los valores estrictamente pictóricos, que no son más que la percepción de las masas en su descomposición en tonos o colores. No ha llegado más allá el impresionismo ni puede resolverse mejor el problema que torturó a Cezanne, de dar al primero el estructurismo que le falta. Resuélvase así la forma a gran color, interpretando la luz al aire libre, a pleno sol, y alcanzará el impresionismo la plenitud.

Las calidades parciales y la calidad total.

Fijémonos ahora en las calidades de los materiales representados en este cuadro. La seda, el lienzo, la carne y el pelo están admirablemente interpretados y de muy diferente manera que en la «Adoración de los Reyes.»

En la representación de las calidades, tiene mucha importancia lo que podríamos llamar el ritmo de la pincelada, la manera como se ha ido colocando el color; su proceso. Este ritmo lo hace surgir, un buen pintor de la misma naturaleza o estructura de la masa. Cuando en la imitación, las pinceladas siguen unas mismas direcciones observadas en las superficies de los diferentes materiales se ha dicho que la ejecución es onomatopéyica; como vemos en las obras de Ribera. Esta manera de ejecutar, da relieve a la pintura; pero si no se propone el pintor que las figuras salgan del cuadro, como vulgarmente se dice, sino que por el contrario, desea dar profundidad y quiere envolverlo todo por una atmósfera; en tonces, el ritmo de la pincelada, debe ser único en todo el cuadro.

En este retrato, el ligado de calidades fundidas todas por la visión sintética de Velázquez, visión de enfoque central, está admirablemente resuelto en la materia colorante, con una libertad de pincelada y frescura de ejecución encantadoras. ¿Por qué?. Hay en la manera de realizar, verdadera franqueza y sinceridad; no solo no quería el pintor ocultar el procedimiento, sino que se propuso manifestarlo claramente. Hay mucha pintura en la que se preten-

dió borrar la huella de la pincelada en un empaste general, para que pareciera de veras y no pintado. En cambio, este retrato, supera a todos en realismo a fuerza de ser en todos sus aspectos, pintura, sobre todo, pintura.

El gran artista, cuidaba con intenso amor la materia, la pasta colorante, y con esto vemos que aquel interés primario de mezclar colores, no solo no ha desaparecido en una obra cúspide, sino que se ha intensificado, siendo quizá el fundente de todos los demás, que entran en el complejo de la obra pictórica.

Una calidad total como de terciopelo, presenta el conjunto de este cuadro, calidad que es una consecuencia de la realización.

La calidad que presenta en conjunto cada cuadro, varía según los artistas y las obras. Una persona que ninguna idea tuviera de lo que es la Pintura, si la colocáramos frente a la diversidad de cuadros de un Museo, mirándolas, desde luego a cierta distancia, le parecerían ejecutadas con materiales diferentes. Unos las vería como de porcelana o esmalte, otros como tejidos de sedas o aterciopelados, algunos mates como pieles curtidas, otros metálicos, etc.

Hoy día, algunos pintores, para huir del preciosismo, han dañado la riqueza en la materia; pero han querido dar también una calidad especial a sus pinturas, y efectivamente, lo han conseguido; pues si la Pintura del Renacimiento parece hecha con esmaltes, terciopelos y encajes, esta a que me refiero parece que está zurcida con retazos de percalina y papeles baratos.

La síntesis en una obra de arte pictórica.

Pero esta calidad total que une y funde las calidades parciales de cada mancha, considerando el cuadro como una mancha única; por ser representativa de una visión unificada del asunto, en la que las calidades de cada masa se subordinan a una calidad total, que viene de considerar el conjunto como una sola masa, y está además observada con visión de enfoque central; en esta elevada síntesis, se da lo más fundamental de la Pintura. Claro que una estrecha alianza con el dibujo, es indispensable para situar y precisar la forma de cada mancha, siendo el principal factor para traducir el carácter del modelo. El gran voluminismo de esta cabeza viene principalmente del Dibujo y de la valoración exacta del claro-oscuro. Nos bastaría dislocar un poco las líneas generales de este retrato, para destruir todo su inmenso poder expresivo. Es, pues, esta cabeza, el fruto de una penetrante observación de los valores pictóricos.

En la constante movilidad de un rostro vivo, supo Velázquez descubrir los rasgos más fugaces, y eligiendo los más característicos, supo amasarlos en esta asombrosa síntesis.

Pero, detengámonos un momento antes de pasar adelante, cerraremos los ojos y recordemos los estudios analíticos del glorioso

aprendizaje del pintor sublime, y en ello nos dará la mejor lección.

Procuremos ahora desvanecer la poderosa impresión que siempre causa contemplar la gran obra de Velázquez. Debo ocuparme del aspecto pedagógico del dibujo y forzoso nos será descender tanto y ¡tanto! en las manifestaciones gráficas, que en un momento debemos recorrer la máxima distancia, la que media entre lo más perfecto y lo más rudimentario.

El aspecto pedagógico del Dibujo.

Hemos visto que el dibujo objetivo se funda en una observación disciplinada. Se trata en primer término de una educación de la atención. Sabemos, que cuando esta es voluntaria no se da espontáneamente, sino que es necesario un arte para su adquisición y desarrollo; así, pues, el dibujo objetivo, apoyándose en la atención será un educador de la misma.

El dibujo de visión directa, tendrá sumo valor como medio de adquisición de datos objetivos y será un buen antídoto contra la vaguedad en las percepciones visuales y un freno para las fantasías absurdas.

No niego la gran importancia que tiene el cultivo de la imaginación creadora; pero esta educación debe hacerse aparte, incluso con el Dibujo; pues lo peor es confundir y amalgamar bases diametralmente opuestas, ya que no es posible estar en atenta observación para procurarse datos objetivos con la mayor pureza y fantasear al mismo tiempo. De todos modos, no hay mejor alimento para la imaginación que los datos objetivos claros.

Creo muy conveniente que en la Escuela primaria, se hagan, con buen criterio pedagógico, composiciones decorativas; pero es-timo que nunca esta actividad debe mezclarse con la del Dibujo objetivo de adquisición.

El Dibujo llamado intuitivo y el basado en la actividad íntima del Dibujo.

Volviendo a este dibujo, diré: que un método basado en la actividad íntima del dibujar, que dé solo los medios para hacer buenas observaciones, coloca al niño frente a la naturaleza y no coacciona su personalidad; porque al niño se le da solo los medios de adquirir datos, que tiene que buscar y relacionar, elaborando por su cuenta las representaciones gráficas. A primera vista parece que el dibujo llamado intuitivo es más respetuoso con la personalidad del alumno. Ver al niño frente a un objeto con entera libertad de interpretación, parece lo ideal. Pero es necesario haber visto y estudiado a muchos pequeños dibujantes para comprender; que salvo algunos pocos bien dotados, la mayoría solo di-

buja ideas de las cosas y de sus formas, sin llegar a ver los aspectos gráficos. Y si algo se hace en este sentido, es por la influencia que sobre ellos ejercen los que mejor dibujan. Además, estos últimos, pronto se amañeran, sienten la influencia de las obras de arte que ven, apreciándolas superficialmente; pero no se les ocurre imponerse voluntariamente una disciplina de observación, ni piensan en que es necesario seguir un camino; por el contrario, todo son tanteos, y si el niño más tarde quiere ser artista y no tiene la suerte de encontrar un buen profesor que le entienda, llega a la creencia de que solo su genio le basta, y tarda mucho en comprender, si llega a ello, que es necesaria una buena disciplina de observación. Y así se pierde un tiempo precioso que se malogra en múltiples e infructuosos tanteos.

En cambio, si al niño se le muestra un camino para llegar a un resultado, lo acepta gustoso, siempre que en él pueda desarrollar su más íntima actividad y sea el esfuerzo que se le pida, proporcionado a sus facultades. Un dibujo de esta naturaleza, interesa mucho más de lo que a primera vista puede parecer. Lo que es indispensable, es que el problema que hay que solucionar, la principal dificultad que hay que vencer, la vea clara el alumno y tenga el medio de comprobar el resultado; y esto, tengo que decir francamente, que raras veces he visto lecciones de dibujo que cumplan con esta condición.

Problemas psicológicos.

Muchos son los problemas psicológicos que hay que resolver para fundamentar una buena enseñanza del dibujo.

Hay problemas que se relacionan con la evolución mental del niño con respecto al dibujo, con el objeto de determinar los diferentes grados en los métodos. ¿Cómo son percibidas las diversas formas según las edades? Otras referentes a la educabilidad de la mano, como saber que direcciones y figuras son más fáciles o difíciles de trazar según las edades e individuos.

Problemas sobre la coordinación de la visión y la ejecución. Otros sobre la determinación de tipos de dibujantes. También sobre la correlación entre el desarrollo de la aptitud para el dibujo y la evolución mental completa del niño. Sin olvidar los relativos a la determinación de la capacidad de atención del niño según las edades y tipos individuales.

Pero hay otros problemas, a los que voy a referirme ahora, que son los que me han preocupado más, para la elaboración de mi método, problemas que no he visto que se hayan tenido en cuenta en la enseñanza del Dibujo. Se trata de saber las perturbaciones que causan los conceptos que se tienen de las cosas para la clara visión de su aspecto gráfico.

Pensemos como se forman en los pequeños las percepciones visuales, teniendo como objeto la conservación y desarrollo del individuo. Nuestra visión se orienta a lo práctico. Gracias al sentido

muscular, apreciamos las distancias y las formas; por el tacto, las calidades, y más tarde, llegamos a situar los objetos y a apreciar sus formas y materiales solo con la vista. Nos interesa en primer lugar conocer el uso, la función del objeto nada tiene de raro que los niños al dibujar traduzcan este concepto.

Algunos de los caracteres del Dibujo infantil.

Muy abreviadamente expondré uno de los caracteres del dibujo infantil que más nos interesa en el presente caso. (Fig. 7).

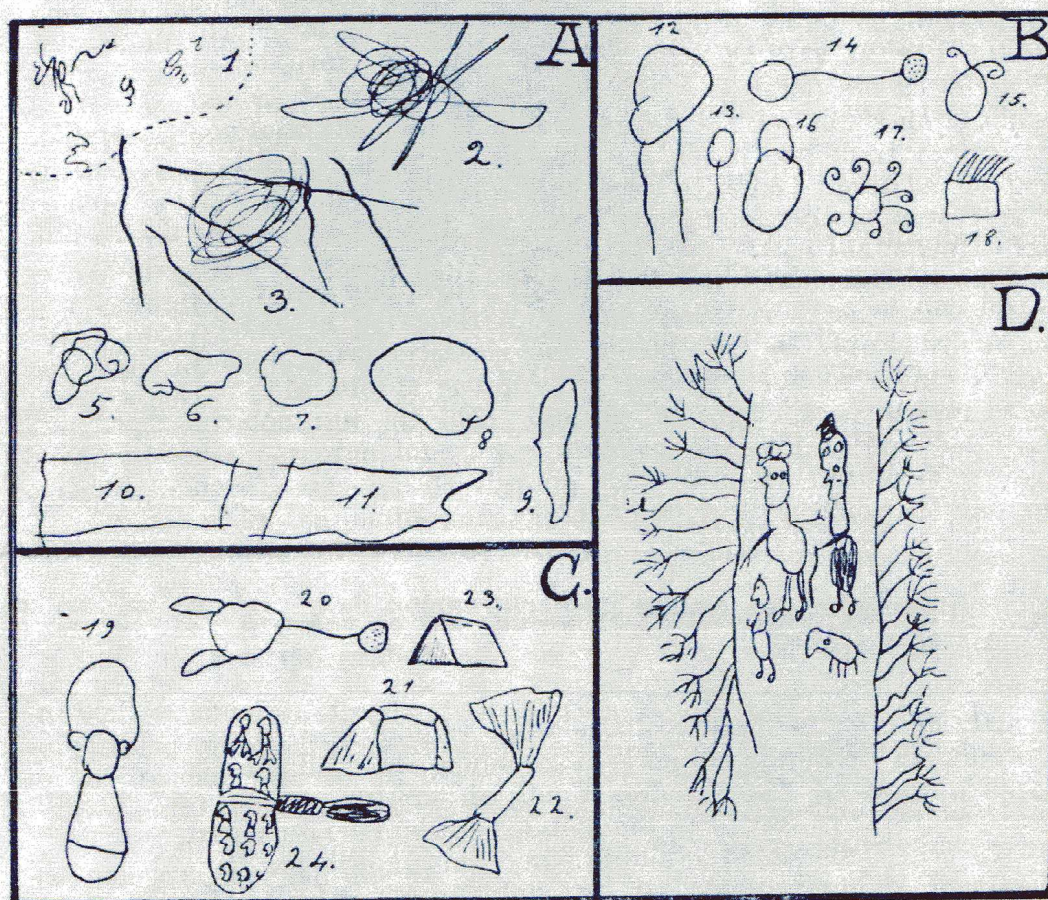


Fig. 7.

En la casilla A. está resumida la primera etapa de la evolución técnica del dibujo espontáneo de los niños. En el número 1 se indican los primeros y tímidos rasgueos. En 2 los dos movimientos fundamentales de la mano cuando empiezan a diferenciarse. El de rotación y el de traslación. En 3, los mismos ya completamente diferenciados. Curvas y rectas. En 5, 6, 7 y 8, las tentativas para llegar a una curva cerrada. Y los 9, 10 y 11, figuras cerradas por curvas, por rectas y por rectas y curvas.

En la casilla B. tenemos esquemas representativos muy rudimentarios. El número 12 es un hombre, se indica solo el cuerpo y las piernas, lo más característico. El 13, una hoja: limbo y peciolo. El 14 una regadera: cuerpo, caño y pieza agujereada. El 15, un caracol: concha y cuernos. El 16, un cubo: cuerpo y asa. El 17, un tiesto con flores y el 18 un libro con las hojas. Todos estos esquemas son del natural.

En la casilla C. presento un grado más avanzado del dibujo del natural, hecho libremente por los niños. En él se hace un análisis más completo de los objetos. El número 19 representa un cubo, indicándose: el asa, las piezas que la sujetan, el círculo de arriba, el de abajo y el cuerpo cónico. El 20, es una regadera como la anterior, pero con las dos asas. El 21 y 22, son dos interpretaciones de un libro colocado en la posición del 23. Y el 24, es una cafetera rusa, en la que se reflejaban los niños de la clase.

En la casilla D. se verá un paseo con unas figuras en el centro. En estos dibujos hay una ausencia absoluta de perspectiva, van a determinar las cosas como son, no como se ven, y su desarrollo llevará al cubismo o al geométrico industrial. Claro es que hay niños que pronto tienen visiones más sintéticas y más de acuerdo con la perspectiva, y aun en casos excepcionales algunos ven rasgos característicos del modelo en su verdadero aspecto gráfico; pero sucede siempre, en mayor o menor escala y en todos los grados, que las ideas que de los modelos se tienen, causan grandes perturbaciones, que impiden apreciarlas por sus aspectos gráficos y desvían al alumno del verdadero Dibujo (1).

Voy a enumerar rapidísimamente algunas de las principales causas de perturbación.

Algunas de las causas de perturbación de la visión gráfica.

1.º Los detalles característicos desde el punto de vista de la función del modelo (como los ojos en los animales, las garras, los botones, los agujeros de una regadera, etc.) Se dibujan enseguida sin tener en cuenta sus condiciones gráficas.

2.º El material, como plumaje, pelos, etc.

3.º La regularidad. Si los objetos son de formas geométricas conocidas, porque llevan a la representación de la idea.

4.º Los escorzos; pues no se conforma el dibujante inexperto con la disminución perspectiva de una dimensión.

5.º Una idea general del carácter del modelo: por ejemplo: Un jarrón que se encuentra esbelto, y en vez de observar bien las proporciones del modelo, se quiere traducir desde el primer momento esta cualidad, alargando el cuello y no teniendo en cuenta relaciones más sutiles.

(1) Como ampliación, véase la segunda parte del *Manual de Pedagogía del Dibujo*, de VÍCTOR MASSIERA.

Problema pedagógico preferente.

No enumeraré los diferentes grupos de problemas pedagógicos que surgieron en mi práctica de la enseñanza y en mis meditaciones sobre la pedagogía del dibujo. Ahora solo recojeré la cuestión que creo más importante, la que va más a fondo con relación a la naturaleza íntima del dibujo.

El problema puede formularse así:

Vemos que el dibujo gusta mucho a los niños, al principio como movimiento, después como representación; de lo que se deduce, que cuanto más característico sea el modelo y más se relacione con la vida de los pequeños, más les interesará.

Pero resulta que, para ponerse en condiciones de dibujar bien, es necesario ver las cosas de una manera distinta de la corriente, esto es, por su aspecto gráfico; resultando que el modelo más interesante es casi siempre el que mayores perturbaciones causa para ser visto gráficamente. En cambio una masa que no corresponda a ningún objeto conocido, es mucho más fácil de apreciar por su forma; pero entonces parece que el interés para dibujarla será nulo.

El nuevo método.

Prefiero contestar a esta cuestión y explicar como he procurado resolverla, dando una ligera y esquemática idea de mi nuevo método que espero publicar en breve.

Este, en su etapa preparatoria, empieza en la Escuela de párvulos, estrechamente unido al dibujo espontáneo de los niños, se hace separadamente una educación de los movimientos de la mano. Después, por medio de juegos, se educa la atención, iniciándoles poco a poco en el arte de observar, llevando a los pequeños a que aprendan a situar, a relacionar y a medir; herramientas indispensables, estas, para ponerse en condiciones de ver el aspecto gráfico de las cosas.

Hoy solo presentaré algunos dibujos obtenidos en el Curso Permanente, en la Sección de Maestros, ellos se refieren a la parte superior del método, donde entra por los cauces del verdadero dibujo y constituye ya una disciplina. Este grado es aplicable a Escuelas Normales, Institutos y Escuelas de adultos.

Pero antes deseo mencionar unos ejercicios preparatorios.

Vamos a ver como empiezan los alumnos del Curso en la Sección de Maestros.

Ejercicios preparatorios.

Así como el aspirante a científico, que necesita del microscopio, debe ejercitarse en saber mirar con el instrumento, antes de servirse de él para sus estudios; del mismo modo la experiencia me

ha llevado a que los adultos que empezaban el aprendizaje del dibujo, se iniciaban con unos ejercicios preparatorios, con el objeto de que conocieran el instrumento de observación. Este es un simple palito y sirve para ello un pincel de los que se usan para pintar al óleo. Los dibujantes y pintores, frente al natural, usan

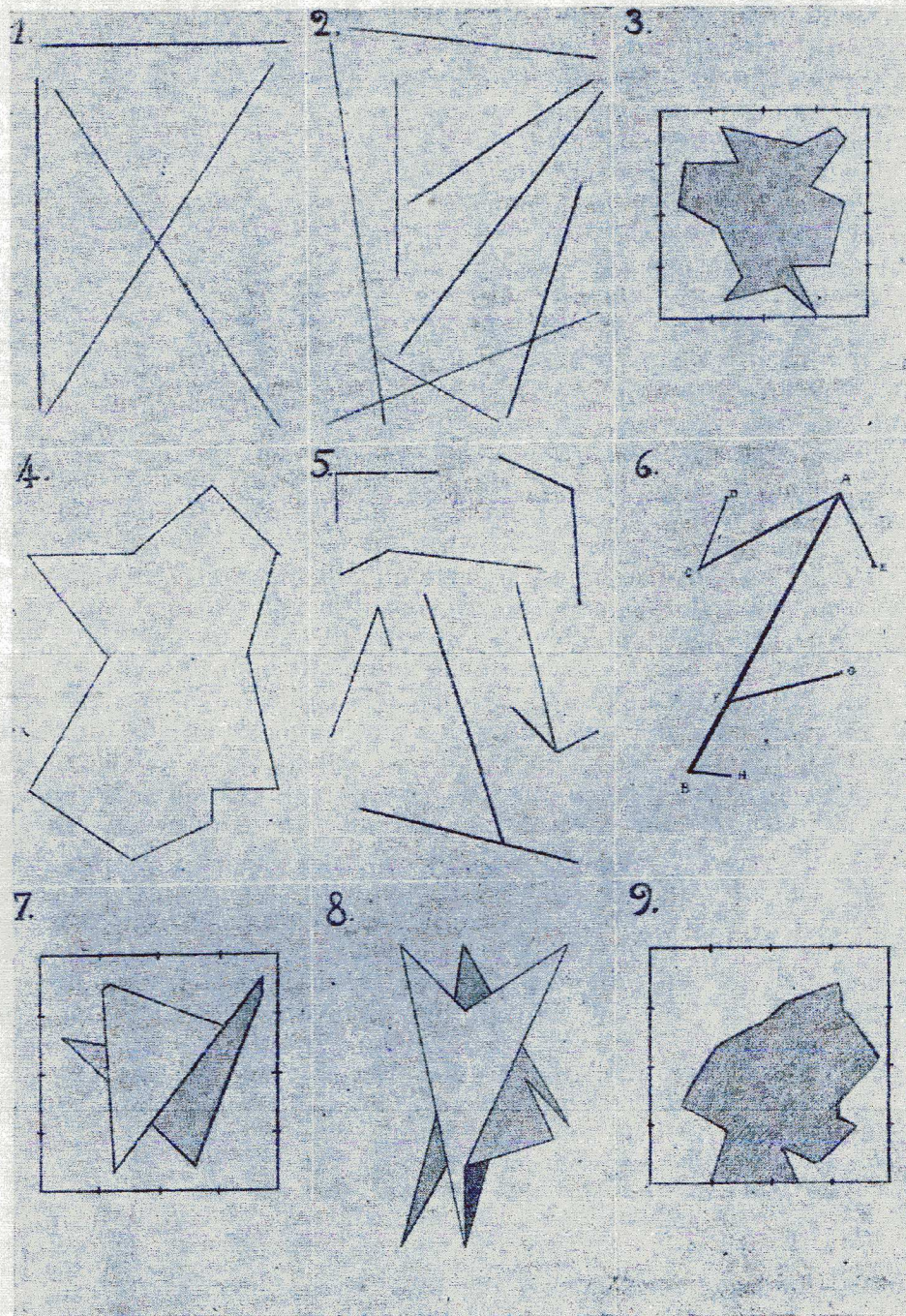


Fig. 9.

con frecuencia el lapiz o pincel para referirle líneas del modelo, para ver la correspondencia de puntos en una vertical u horizontal para medir, etc., porque el dibujo de visión directa es una proyección. Lo que se trata es de que los alumnos lleguen con la mayor rapidez posible a servirse de este valioso elemento, que les ayuda en alto grado a percibir el aspecto gráfico de los modelos. Como el uso del palito presenta al principio para muchos grandes dificultades, he tenido que metodizar su uso, obteniendo por cierto resultados muy alagüeños. (fig. 8).

Los trazados que se proyectan ahora, son una síntesis de los principales ejercicios preliminares del método. Sería algo aburrida su descripción. Solo diré, que excepto los números 1 y 2 que sirven para aprender a mirar, los demás, son problemas que el alumno debe resolver por medio de observaciones con el palito y son a base de apreciación de inclinaciones, situación de rectas por su prolongación y coincidencia en ciertas partes de la figura. Otros son problemas a base de correspondencia de puntos en líneas de referencia, otros de medición de magnitudes y problemas en que se presentan unas y otras cuestiones.

Con ellos se obtiene la actividad pura del dibujar, y como estos problemas pueden resolverse exactamente, el alumno puede hacer la comprobación del resultado, interesándose mucho por el ejercicio en sí y después frente al natural, un deseo de exactitud intensifica sus observaciones. El número 9 no tiene una solución exacta, y como acontece con el natural, solo puede resolverse aproximadamente. Después de estos ejercicios, viene la aplicación de esta manera de observar, al dibujo del natural.

Debo advertir que los dibujos que voy a presentar, obtenidos en el Curso Permanente, Sección de Maestros, están hechos sin pretensiones artísticas y no pueden compararse con los de otros centros de enseñanza en los que sus alumnos aspiran a profesar por entero el Arte, (fig. 9).

En el pantalla se proyectan diferentes tipos de ejercicios. Los números 1, 2 y 3, se refieren a la copia de un maniquí esquelético de hierro. En ellos, aparte del interés expresivo que presentan, pueden determinarse fácilmente inclinaciones de líneas, su relación y correspondencia de puntos y mediciones. El número 2, está dentro de un cuadrado para facilitar más la observación con líneas de referencia.

Los dibujos 4, 6, 7 y 8, son la copia de un maniquí de madera. Como se trata en esta etapa de determinar siluetas, debo explicar como se colocó el modelo. Este tiene por fondo un cristal deslustrado o una pantalla de papel de celulosa con una lámpara detrás, produciendo un fondo luminoso que recorta por obscuro el modelo, presentándolo en silueta. Al principio se ponen en el fondo algunas líneas de referencia, que obligan más a la observación y gracias a ellas es más fácil la comprobación de lo observado.

Tomando por modelo la figura humana, el ejercicio toma el máximo interés; pero gracias a la manera de presentarla, las pertur-

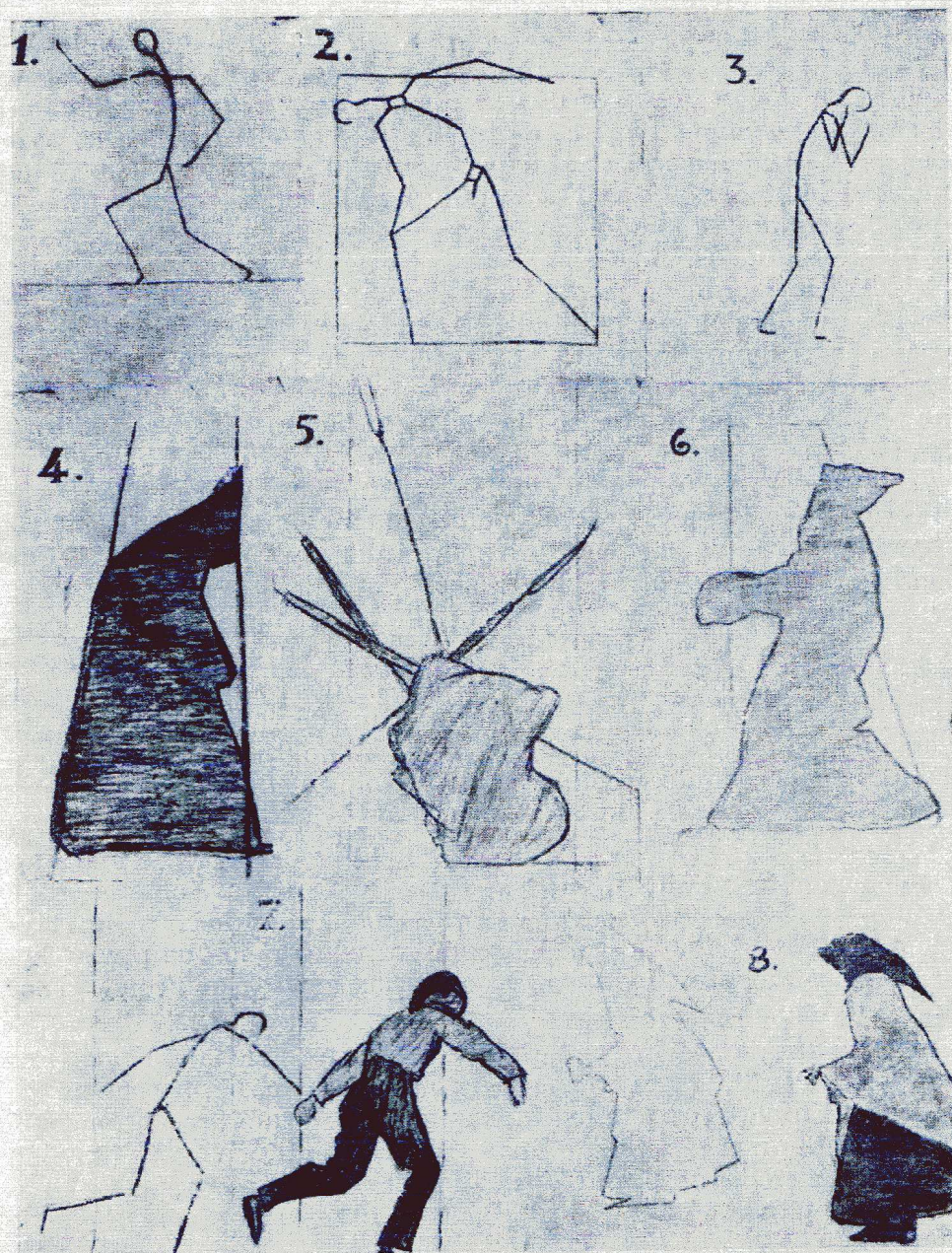


Fig. 8.

baciones por las ideas previas de las cosas, se van venciendo gradualmente.

Con los modelos de figuras, se alternan otros formados por paños y otros elementos, como el número 5, cuyas formas nada representan, son formas puras, siluetas de masas de un valor exclusivamente gráfico. Así se va comprendiendo, que en el natural hay que ver en primer término las formas puras de las masas.

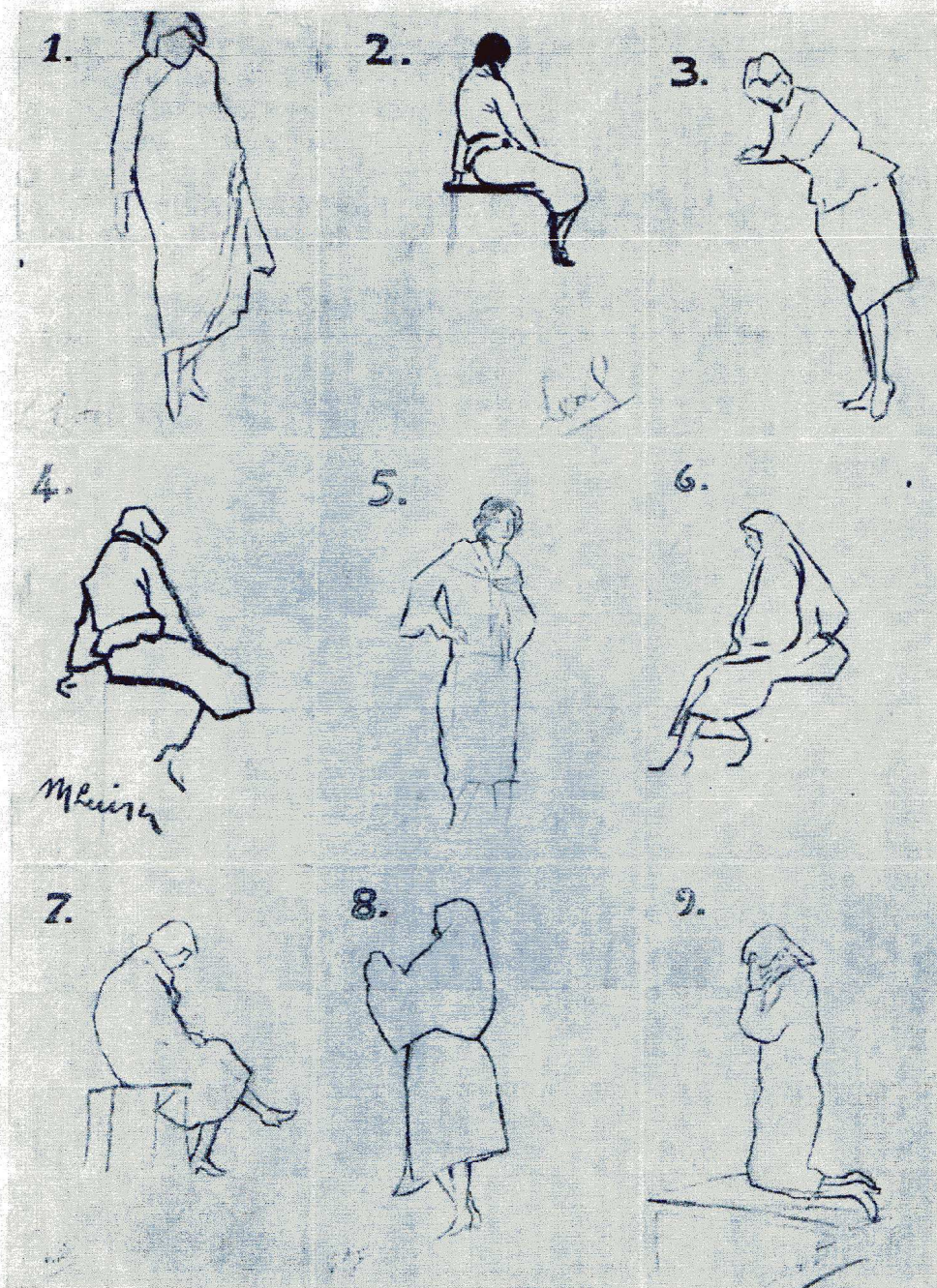


Fig. 10.

Las líneas auxiliares de relación en el modelo sirven también para esto. Por ejemplo: en el número 6, la silueta del fraile cubre parte de un trapecio. Los espacios descubiertos del mismo, tienen formas especiales; pues bien, ellas son como el molde del fraile y si las dibujamos, trazaremos también la silueta del maniquí. Así de-

terminando los espacios del fondo y después el fraile se dibuja dos veces lo mismo, y uno es comprobación de otro.

Pero representando con el maniquí personajes típicos, dándole actitudes expresivas, el alumno, lejos de los ejercicios abstractos, ve la relación de los aspectos gráficos y el carácter del modelo. Pero vamos mucho más lejos, para que el dibujo se acerque lo más posible a la vida.

Y esto se verá con lo que ahora se proyecta (fig. 10 y 11). Se trata de apuntes hechos con modelo vivo. El modelo en cada se-

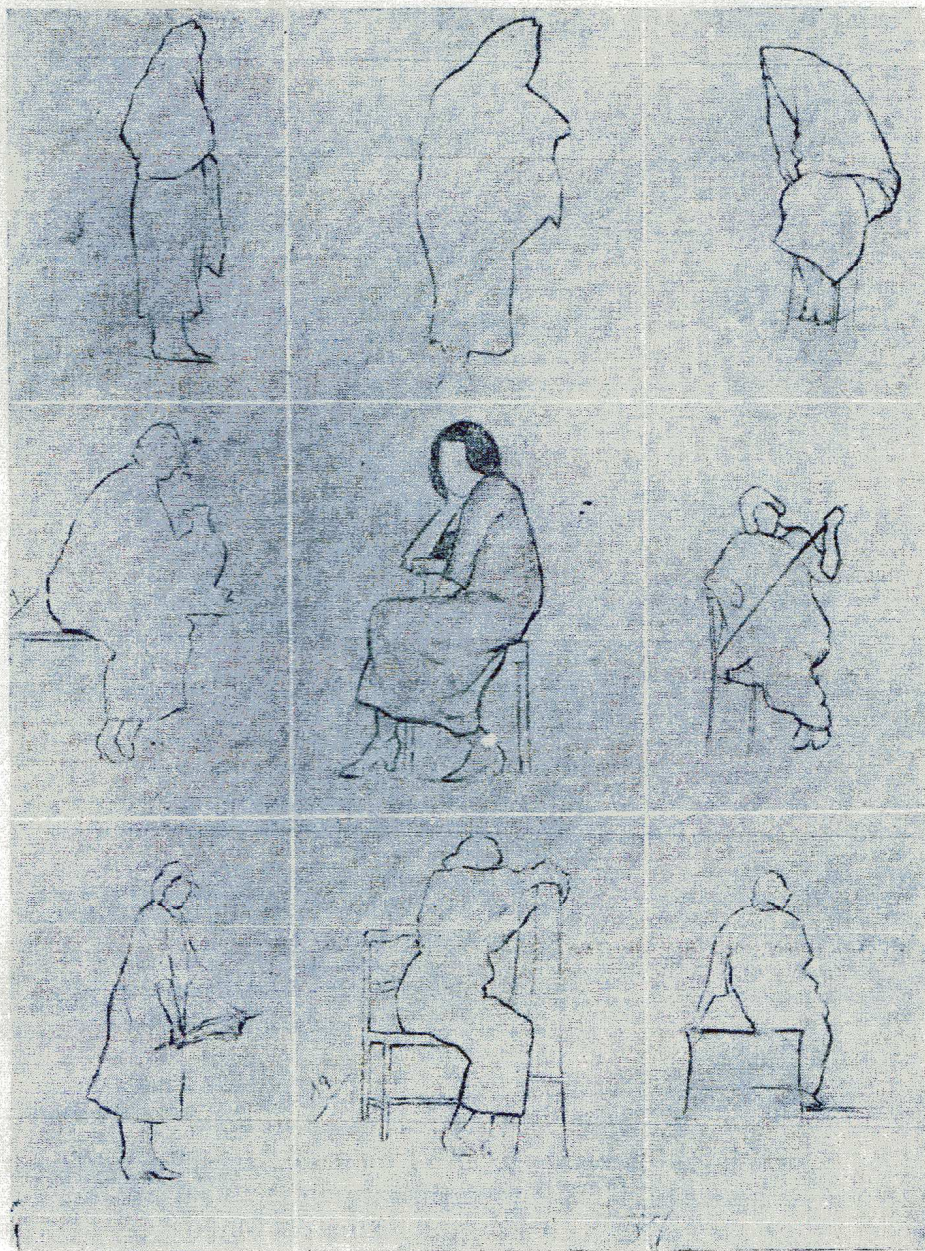


Fig. 11.

siòn se coloca en varias actitudes y estos ejercicios alternan en todos los grados con los de observación detenida. Combátase con ellos la rigidez que resulta de las construcciones con rectas, y adquiere entonces el Dibujo su máximo interés.

En los dibujos que ahora se proyectan se verá otra fase del método, Fig. 12.

Los números 1, 2, 3, 5 y 6, se refieren a siluetas, colocando el maniquí sobre la pantalla luminosa, pero en ellos se empieza un estudio de la línea que veremos más determinado en los números 2 y 5.

De la etapa de las siluetas, se pasa a otra preparatoria para

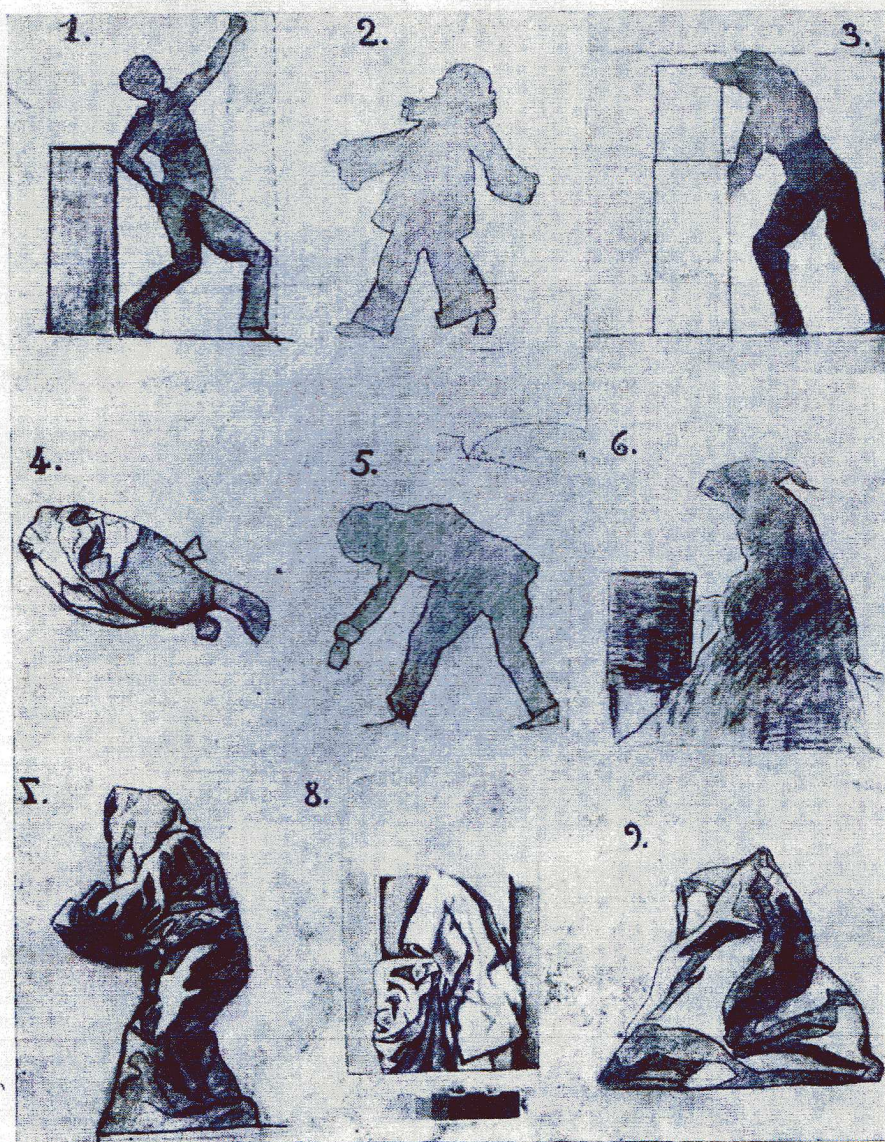


Fig. 12.

el claro-oscuro. A esta corresponden los números 4, 7, 8 y 9. Los modelos, ya que no se colocan sobre la pantalla luminosa, sino con luz lateral violenta, de modo que se produzcan sombras definidas. El alumno dibuja primeramente la silueta del objeto y después observa las principales masas de claro-oscuro, concretando la forma de cada una de ellas, las que articulándose determinan como un mapa. (Recordemos lo dicho y expuesto anteriormente al tratar del concepto del dibujo al delimitar las masas de un jarrón). Hecha la división y la subdivisión en siluetas interiores de

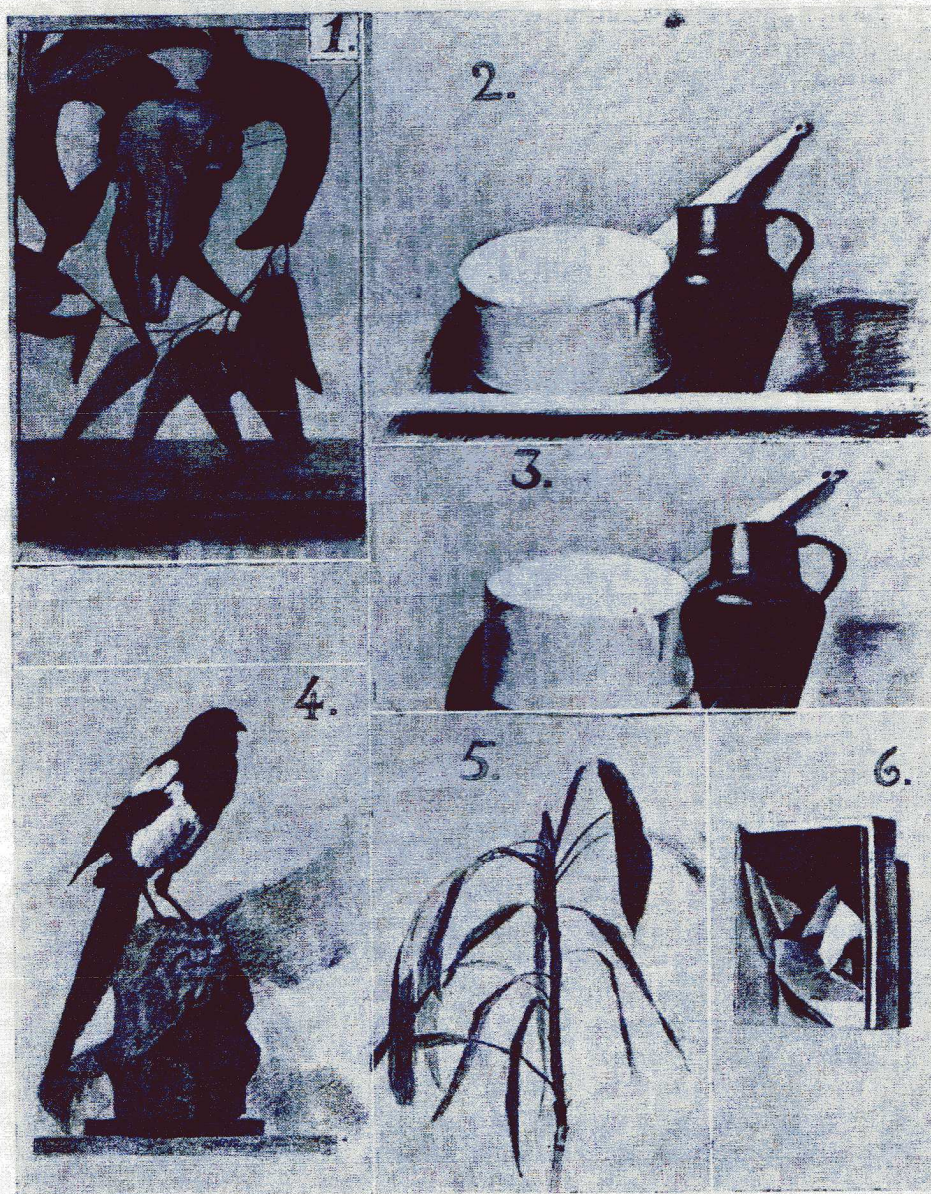


Fig. 13.

las masas de claro-oscuro, viene el llenarlos con la tinta correspondiente.

El número 8, es un dibujo preparado para el claro-oscuro. Debajo hay la escala de valores que servirá para hallar el tono de cada masa.

Para esto último se hacen ejercicios que tienden a educar la percepción de los tonos, combatiéndose los amaneramientos en los que han seguido malos métodos.

Por último los Dibujos que se proyectan (fig. 3), son modestas realizaciones de claro-oscuro. Dada la índole del Curso, no es posible entrar a fondo en el estudio de las calidades; ello requeriría disponer de un tiempo que hay que repartir en diversos trabajos, con el objeto de llegar a una cultura general en dibujo, con aplicación a las exigencias de la Escuela primaria.

El número 6, es copia de un modelo formado por un paño negro y trozos de papel gris y blanco. Es un envayo de valoración de claro-oscuro.

Si comparamos los dos bodegones, números 2 y 3, veremos que el 3 está en un grado más atrasado que el otro. En él la delimitación de manchas es rígida y dura; pero indica el camino seguido para llegar al número 2.

Hoy solo he presentado la parte interna y central del método. Omito indicar las diferentes aplicaciones del mismo; como la del dibujo analítico, científico o los croquis para el dibujo en el encerado, tan útil para los Maestros, así como los apuntes de paisaje que se hacen en el campo durante el mes de mayo.

Pero aún hay más, para no hacer esta disertación interminable, he tenido que presentar el método de un modo tan esquemático, que temo pueda paracer más abstracto de lo que es. Precisamente, es en su desarrollo y en los mil matices de su aplicación donde cobra su verdadera vida. Ciertamente, no era mi propósito presentar hoy el método, lo que en esta conferencia he intentado, como preliminar a una acción futura más intensa, era poner de relieve, encarecer la importancia que para la enseñanza del Dibujo tiene el estudiar a fondo su estructura técnica.

Al Dibujo se le da cada día más importancia para la educación del niño.

En las Escuelas modernas, los niños dibujan constantemente.

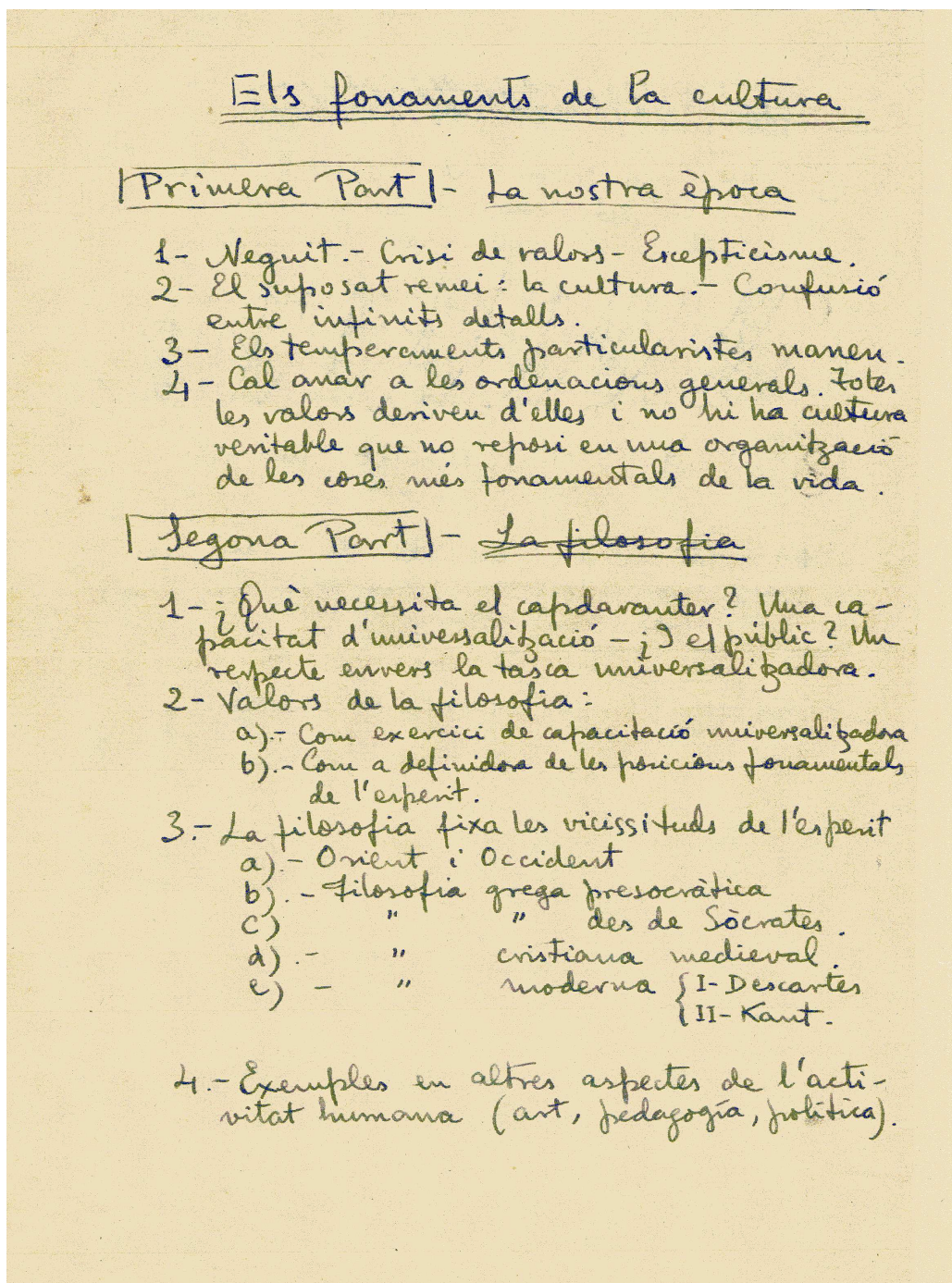
Estamos ahora en unos momentos históricos de la evolución del espíritu humano, en los que el amor a la verdad y a la Humanidad ha hecho un transcendental descubrimiento, el descubrimiento del niño. No quiero quitar la gloria a los precursores; pero ahora es el momento en que las nuevas ideas vencen y se entra a fondo del conocimiento de la infancia. Los sagrados intereses del niño son reconocidos; y esperamos el día que dejará de ser considerado por una sensiblería egoísta como un encantador juguete, candidato a fantoche, docil a los deseos de los que le tiranizan con su ignorancia, rutinas, prejuicios y acciones antinaturales. Pues bien, los que nos damos cuenta del valor de la in-

fancia, los que sensibles al porvenir tenemos clara noción de nuestra responsabilidad y sabemos lo que para el futuro de la Humanidad representa, que el hombre de mañana salga deformada de su niñez, o, por el contrario, que con pleno, integral y armónico desarrollo pueda cumplir su altísima misión; los que nos preocupamos de la educación del niño; desde el momento que reconocemos que es el Dibujo un factor tan importante en la Escuela, todo cuanto hagamos para fundamentar bien su enseñanza es poco ante la magnitud de la empresa.

Quisiera en estos momentos que mis torpes palabras estuvieran inflamadas del vigor necesario para levantar el entusiasmo de todos los que estén capacitados para laborar en la magna obra de la pedagogía, del Dibujo. Pero no es necesario estar capacitado para ello, a todos puede extenderse la colaboración. A todos hago el llamamiento, a todos pido lo mismo. Colaboración en el trabajo, si es posible. Colaboración moral, para ir creando un ambiente favorable y también, colaboración con la crítica y ¿por qué no? con la censura por medio de una cariñosa advertencia a nuestras equivocaciones. He dicho.

**L II – FRAGMENTS DE LA CONFERENCIA (DIALOGADA), AMB ANOTACIONS; TROBATS A DIFERENTS CARPETES DEL FONS VÍCTOR MASRIERA A L' ANC, PRONUNCIADA PER VÍCTOR MASRIERA I EL SEU FILL RAMON A L' ATENEU BARCELONÈS EL 26 DE SETEMBRE DE 1930, TITULADA "FONAMENTS DE LA CULTURA"
(continua fins la pàgina 258)**

ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA (ANC)
Fons Víctor Masriera- famílies Masriera – Ferrer (Inv. 170)



ESBORRANY MANUSCRIT (continua a la pàgina següent)

~~1- El cas de Catalunya~~

5- Problema fonamental actual: Crisi del subjectivisme mixte modern - Influència en la vida. - Exemples.

~~6- El cas de Catalunya. No acumulà la filosofia moderna mai en hora ni en les vees d'arribes de generació. - Cal treballar en una tasca original constructiva.~~

3^a Part. - Possibilitat d'una nova ponció

- 1- Explicació amb exemples de l' interjecte
- 2- La nova filosofia (Interjecte universal)
- 3- Ètica constructiva.

Epíleg - Allocució a Catalunya

FONAMENTS DE LA CULTURA

1a Part. - L'època present

- 1 - Neguit espiritual (V)
- 2 - Crida als joves (V i R).
- 3 - Manca de criteri i selecció (crisi de valors) (V-R)
 - a) - La ciència accepta tots els fets indistintament.
 - b) - L'art admet totes les manifestacions personals.
- 4 - Subversió actual - Predomini dels temperaments particularistes.

2a Part. - L'universal humà

- 1 - Cal trobar l'universal sense recoure en dogmes anti-vitals
- 2 - Disposicions temperamentals fonamentals - Objectivisme i subjectivisme
- 3 - Confusions entre el món extern i l'intern
- 4 - Evolució de la diferenciació dels dos. - Història.
- 5 - Confusió moderna: psicologisme - Conflictes que porta
- 6 - Necessitat de superar el psicologisme i de fer obra original.

3a Part. - La nova posició

- 1 - Presentació de l'interjecte (R)
 - a) - Tendència natural interjectivista (constructivisme)
 - b) - Interjectivisme conscient. - Teoria, criteri i mètode
- 2 - de l'interjectivisme empíric - Teccionisme artístic
Teoria - Valuativa - Mètode. (V).
- 3 - de l'interjectivisme filosòfic - Idealisme constructiu (R)

Conclusions pràctiques

A. - Aspecte social de la cultura en general

- 1 - No és possible prescindir del tot del criteri popi.
- 2 - de la cultura i la realitat - Necessitat d'organització.
 - a) - Que els mestres trobin el públic.
 - b) - Que els novells puguin manifestar-se pacíficament (Cas dels joves i de la dona).

B. - Cas particular de la cultura catalana

- 1 - Fonament intern (la filosofia)
 - a) - El que manca: Catalunya sense filosofia moderna
 - b) - El que poseeix: Aptitud per l'interjectivisme (caràcter constructiu)
- 2 - Organització externa de la cultura (aspecte social).
 - a) - El que manca: Sociabilitat i poder d'expressió.
 - b) - El que té: Possibilitats en els joves i la dona.
- 3 - de l'locució final - Esperances.

En la tercera part els conferenciants presentaran alguns dels resultats que en llurs respectius dominis han obtingut i que permeten d'abrir d'un nou punt de vista fonamental que sembla estar d'acord amb les ~~exigències~~ ^{exigències} espirituals del nostre temps. ~~S'establirà~~ ^{oprenador} ~~considerar~~ ~~com lleis fonamentals~~ ~~de la cultura catalana~~, no pas les que l'objectivisme creu descobrir en el món extern i el subjectivisme modern en l'esperit, sinó les que depenen de les exigències tècniques de tota obra constructiva. Generalitzant el concepte d'obra s'arriba a la definició d'una nova entitat que, essent considerada entre l'objecte i el subjecte, és propi d'anomenar interjecte, encara que es tracta d'un mot completament nou. Així, doncs, la nova posició s'anomenarà interjectivisme. Les seves conseqüències seran examinades breument, fins allà on ho permeti el caràcter de vulgarització que necessàriament ha de tenir aquesta conferència.

L'epíleg serà dedicat ~~al cas~~ al cas particular de la cultura catalana, per tal d'examinar les causes que no deixaren arrelar a la nostra terra el modern subjectivisme filosòfic i les possibilitats que puguin donar-se perquè la nova posició esmentada sigui escaient al nostre caràcter.

(la humilitat)
És el que

CONFERENCIA DIALOGADA
 PER VÍCTOR I RAMON MASRIERA:
 FONAMENTS DE LA CULTURA
 ATENEU BARCELONES, CANUDA, 6
 DIVENDRES, 26 SETEMBRE, 1930
 A DOS QUARTS D'ONZE EN PUNT
 DE LA VETLLA. — ACTE PÚBLIC.

Habitualment, a la nostra terra, hom estableix el mèrit de les conferències, no pas pel que hagin dit els oradors, ni per com ho hagin dit, sinó pel nombre d'assistents a l'acte.

Doncs bé; adoptant aquest patró, ¿com caldria valorar l'esmentada conferència?

És ben cert que, malgrat ésser de nit i amb temps plujós, la sala de l'Ateneu Barcelonès fou desbordada. Matis haguereu de romandre dempeus, allí, on ja podia donar-se per felicitat l'orador que veia ocupats dos o tres rengles de butaques.

FRAGMENT DE LA CONFERÈNCIA, IMPRESA I AMB ANOTACIONS A MÀ
 (continua a la pàgina següent)

CONFERENCIA DIALOGADA
PER VÍCTOR I RAMON MASRIERA:
FONAMENTS DE LA CULTURA
ATENEU BARCELONES, CANUDA, 6
DIVENDRES, 26 SETEMBRE, 1930
A DOS QUARTS D'ONZE EN PUNT
DE LA VETLLA. — ACTE PÚBLIC.

2300-ARISSA, Cnsp, 37

CAC 213914

CAL advertir en primer terme que la conferència, malgrat que dialogada, no tindrà precisament el caràcter d'una controvèrsia o lluita de parers oposats, ans d'una col·laboració d'ambdós conferenciants. Cadascun hi aportarà els coneixements que li són propis.

Victor Masriera, que passà del camp de les belles arts al de la pedagogia, tractarà preferentment les qüestions relacionades amb l'estètica i l'educació. Ramon Masriera, per la disciplina que cultiva, tractarà de l'aspecte filosòfic del conjunt.

El propòsit de la conferència és de fer veure com tota veritable cultura deu reposar sobre un ordre d'idees bàsiques que possibilitin una distinció entre les coses més essencials de la vida i les que només en són particularitats accidentals.

En la primera part seran examinats els motius que permeten dubtar de la fermesa dels fonaments de la cultura actual i de creure que fluctua entre una immensa diversitat de tendències mal definides i un canvi incessant i arbitrari de modes.

La segona tractarà de demostrar com els punts de vista més fonamentals en que pot situar-se l'esperit humà no són tant variats com sembla. Per a definir les seves vicissituds passades, podem reduir-los a dos: l'objectivista i el subjectivista; però donen diverses combinacions.

Avui dia assistim a la crisi del modern subjectivisme filosòfic. Les més pregonas exigències de la vida, de-

manen un canvi. Calen mentalitats creadores que elaborin noves idees. Tot aquell qui es senti inclinat a la tasca de creació deu intentar-la sense por de passar per presumptuós.

En la tercera part, els conferenciants presentaran alguns dels resultats que en llurs respectius dominis han obtingut i que permeten d'albirar la possibilitat d'un nou punt de vista fonamental que sembla estar d'acord amb les necessitats espirituals del nostre temps. Es el que considera com lleis ordenadores fonamentals, no pas les que l'objectivisme creu descobrir en el món extern i el subjectivisme modern en l'esperit, sinó les que depenen de les exigències tècniques de tota obra constructiva. Generalitzant el concepte d'obra s'arriba a la definició d'una nova entitat que, essent considerada entre l'objecte i el subjecte, és propi d'anomenar *interjecte*, encara que es tracta d'un mot completament nou. Així, doncs, la nova posició s'anomenarà *interjectivisme*. Les seves conseqüències seran examinades breument, fins allà on ho permeti el caràcter de vulgarització que necessàriament ha de tenir aquesta conferència.

L'epíleg serà dedicat al cas particular de la cultura catalana, per tal d'examinar les causes que no deixaren arrelar a la nostra terra el modern subjectivisme filosòfic i les possibilitats que puguin donar-se perquè la nova posició esmentada sigui escaient al nostre caràcter.

Cal advertir en primer terme que la conferència, malgrat que dialogada, no tindrà precisament el caràcter d'una controvèrsia o lluita de parers oposats, ans d'una col·laboració d'ambdós conferencians. Cadascun hi aportarà els coneixements que li són propis.

Victor Masriera, que passà del camp de les belles arts al de la pedagogia, tractarà preferentment les qüestions relacionades amb l'estètica i l'educació. Ramon Masriera, per la disciplina que cultiva, tractarà de l'aspecte filosòfic del conjunt.

El propòsit de la conferència és de fer veure com tota veritable cultura deu reposar sobre un ordre d'idees bàsiques que possibilitin una distinció entre les coses més essencials de la vida i les que només en són particulars accidentals. (1)

En la primera part seran examinats els motius que permeten dubtar de la fermesa dels fonaments de la cultura actual i de creure que fluctua entre una immensa diversitat de tendències mal definides i un canvi incessant i arbitrari de modes. (2)

La segona tractarà de demostrar com els punts de vista més fonamentals en que pot situar-se l'esperit humà no són tant variats com sembla. Per a definir les seves vicissituds passades, podem reduir-los a dos: l'objectivista i el subjectivista; però donen diverses combinacions. (3)

Avui dia assistim a la crisi del modern subjectivisme filosòfic. Les més pregoneres exigències de la vida, de-

manen un canvi. Calen mentalitats creadores que elaborin noves idees. Tot aquell qui es senti inclinat a la tasca de creació deu intentar-la sense por de passar per presumptuós. (4)

En la tercera part, els conferencians presentaran alguns dels resultats que en llurs respectius dominis han obtingut i que permeten d'albirar la possibilitat d'un nou punt de vista fonamental que sembla estar d'acord amb les necessitats espirituals del nostre temps. Es el que considera com lleis ordenadores fonamentals, no pas les que l'objectivisme creu descobrir en el món extern i el subjectivisme modern en l'esperit, sinó les que depenen de les exigències tècniques de tota obra constructiva. Generalitzant el concepte d'obra s'arriba a la definició d'una nova entitat que, essent considerada entre l'objecte i el subjecte, és propi d'anomenar *interjecte*, encara que es tracta d'un mot completament nou. Així, doncs, la nova posició s'anomenarà *interjectivisme*. Les seves conseqüències seran examinades breument, fins allà on ho permeti el caràcter de vulgarització que necessàriament ha de tenir aquesta conferència. (5)

L'epíleg serà dedicat al cas particular de la cultura catalana, per tal d'examinar les causes que no deixaren arrelar a la nostra terra el modern subjectivisme filosòfic i les possibilitats que puguin donar-se perquè la nova posició esmentada sigui escaient al nostre caràcter. (6)

(1) Les notes afegides, a la darrera pàgina.

L. III – LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL PUEBLO. Madrid.
 I) COMO APROVECHAR EL VALOR EDUCATIVO DE LOS MUSEOS DE
 ARTE, Museo del Prado, 20 de maig de 1932
 (continua fins la pàgina 278)

ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA (ANC)
 Fons Víctor Masriera- famílies Masriera – Ferrer (Inv. 170)

LOS MUSEOS Y LA EDUCACION ESTETICA DEL PUEBLO. Conferencia dada en el Museo del Prado por Victor Masriera el dia 20 de Mayo de 1932 (Sala del Greco

Señoras y señores:

Profunda emoción sentí cuando me propuse planear esta conferencia. Es tan grande el respeto que me infunde este santuario del Arte, que experimenté un verdadero pánico al pensar que mi voz debía turbar este sublime silencio, donde calladamente nos hablan los grandes genios de la Pintura, con la máxima elocuencia de unas armonías, que al entrar por los ojos penetran en lo mas hondo de nuestros espíritus, y donde solo es oída la voz de ilustres profesores de Arte. Por esta causa no me atreví a confiar nada al azar. Decidí escribir la conferencia y no improvisarla, aunque perdiera de este modo la espontaneidad y el calor de las ideas forjadas en el momento oportuno, con la colaboración que el público presta con sus miradas.

Muy hondas son las repercusiones que se producen en mi espíritu con solo pronunciar el nombre de este Museo. En mi adolescencia, apesar de haber nacido entre pintores y manejado colores desde muy pequeño, las mas elevadas

213932,10001

2
 das emociones estéticas las había recibido de la Música, hasta que a los 19 años al visitar por primera vez este Museo, descubrí la equivalencia justa entre los grandes músicos y los grandes pintores.

Alguien ha dicho que los museos son unos cementerios. Esto puede ser cierto en algunos casos, pero es falso si de museos de Arte se trata, porque lo que en ellos se guarda no son reliquias. Por ejemplo, en el museo de los Invalidos de París consagrado a las glorias de Napoleón, el gran número de armas allí depositadas están muy lejos de dar una idea de las célebres batallas en que tomaron parte y mucho mas de la obra integral del gran corso. Son reliquias mas o menos valiosas, pero reliquias. En cambio los cuadros de estas salas son las verdaderas obras, lo mas importante que produjeron los genios de la Pintura, y en ellos no solo expresan su elevada personalidad sino la vida y el espíritu de sus pueblos con las características de cada época. Además, todas las obras, en su conjunto nos muestran el proceso vivo y palpitante de la Pintura en su etapa mas gloriosa de su evolución. Desde los retablos góticos, cuando lucha para desligarse del Arte decorativo, hasta que alcanza el pleno realismo y llega con el

38
LA EDUCACION ESTETICA DEL PUEBLO

COMO APROVECHAR EL VALOR EDUCATIVO DE LOS MUSEOS DE ARTE
EL GRECO Y LA EVOLUCION DE LA PINTURA

por

VICTOR MASRIERA

Director del Curso permanente de Dibujo de la Dirección General
de Primera Enseñanza.

1
COMO APROVECHAR EL VALOR EDUCATIVO DE LOS MUSEOS DE ARTE.

En el Museo del Prado de Madrid.

Para hablar de estética no hay mejor sitio que un Museo de Arte.
Su ambiente es el mas propicio. El Museo del Prado ha sido para mi un
lugar de intensas meditaciones. De estas ha nacido el presente trabajo.
¿Quieres lector acompañarme con la imaginación en una visita a este san-
2 tuario de la Pintura?

Muy hondas son las repercusiones que se producen en mi espíritu con
solo pronunciar el nombre de este Museo. En mi adolescencia, apesar de haber
nacido entre pintores manejando colores desde muy pequeño, las mas eleva-

2
das emociones estéticas las había recibido de la Música, hasta que a los 19 años al visitar por primera vez este Museo, descubrí la equivalencia justa entre los grandes músicos y los grandes pintores.

Alguien ha dicho que los museos son unos cementerios. Esto puede ser cierto en algunos casos, pero es falso si de museos de Arte se trata, porque lo que en ellos se guarda no son reliquias. Por ejemplo: en el Museo de los Inválidos de París consagrado a las glorias de Napoleón, el gran número de armas allí depositadas están muy lejos de dar una idea de las célebres batallas en que tomaron parte y mucho más de la obra integral del gran corso. Son reliquias más o menos valiosas, pero reliquias. En cambio los cuadros de estas salas son las verdaderas obras, lo más importante que produjeron los genios de la Pintura, y en ellos no solo expresan su elevada personalidad sino la vida y el espíritu de sus pueblos con las características de cada época. Además, todas las obras, en su conjunto nos muestran el proceso vivo y palpitante de la Pintura en su etapa más gloriosa de su evolución. Desde los retablos góticos, cuando lucha para desligarse del Arte decorativo, hasta que alcanza el pleno realismo y llega con el

3
Greco y Velazquez y más tarde con Goya, al Impresionismo, marcando un camino lleno aún de posibilidades. Etapa la más gloriosa de la Pintura que alcanza en Italia, Países Bajos, España, Francia y Alemania una categoría superior a la obtenida en otros pueblos y en otras épocas. Porque, ¿pueden compararse las altamente sugestivas pinturas prehistóricas, inimitables algunas por su espontaneidad y por la vida que reflejan, con las magníficas obras del Renacimiento? Es que los elementos constructivos, composición y color, no alcanza en las últimas un grado de evolución más elevado? ¿no son obras mucho más complejas y completas? Lo mismo pasa con la deliciosa pintura japonesa. El Japón, la Grecia de Oriente supo encontrar una Pintura especial muy suya, decorativa y realista al mismo tiempo, llena de vida y carácter..... Pero los mismos artistas japoneses, cuando modernamente han visitado Europa, han quedado subyugados ante la grandeza del Arte occidental, ante la Pintura de los siglos XVI y XVII. Porque esta contiene, desde el punto de vista técnico la herencia de los pintores griegos y romanos con la aportación del ^{sentimentalismo} ~~realismo~~ de la Edad media. En esta etapa tan gloriosa se manifiestan las grandes personalidades, con sus luchas con la materia para

~~Ellos~~ alcanzar un ideal que los primitivos pintores ya buscaban. Estas grandes personalidades, por absorber y sintetizar lo que anteriormente se había hecho y recoger los inmensos tesoros acumulados por el Arte, alcanzan una talla, que se nos aparece como algo sobrenatural o gigantesco. Y llegamos fácilmente a su divinización. Por esto, los Museos son satuarios, con su culto y sus devotos.

Finalidad educativa de los Museos

Però el Museo tiene además una función muy importante que realizar. La educación estética del pueblo. Por el solo hecho de existir el Museo, esta educación ya se hace hasta cierto punto. Por el gran prestigio que da al Arte, gracias a la valoración que hace de los artistas, el pueblo se entera de los nombres gloriosos de los grandes Maestros y da mas importancia al Arte. Conviertense los Museos en centros de atracción del público y llega el pueblo a enfrentarse con las inmortales obras de los grandes Maestros. Pero miremos serenamente el caso, desposey^{em}onos de la sugestión que nos produce nuestro ferviente deseo, y modestamente preguntemos: ~~¿Establece~~ ~~el~~ público la comunicación espiritual necesaria con las grandes obras de Arte? ¿ Entra ~~la~~ ~~público~~ ^{masa} en el engranaje de estas

sublimes realizaciones y se deja arrebatarse por el alma que en ellas palpita? ¿ Está en condiciones de comprender, lo intimamente artístico de las obras, lo esencialmente pictórico de los cuadros o lo escultórico de las estatuas? o ¿ ve en las obras cualidades adjetivas, puramente secundarias?

Esta última pregunta es la que debe hacerse todo educador. Quien desee que el elevado espíritu que vibra en el Arte llegue a la mas profunda entraña del pueblo.

Las palabras público y pueblo nos dan conceptos globales y por lo tanto demasiado amplios. Es necesario dividir uno y otro en diferentes sectores. Es necesario clasificar, para establecer una gradación entre el público devoto y la parte del pueblo mas ignorante y alejada de la verdadera vida artística. Para el educador son mas interesantes los individuos pertenecientes en la última clase que los de la primera, porque presentan en toda su amplitud los problemas que es necesario resolver para que la educación estética del pueblo sea un hecho.

Voy a hablaros desde el punto de vista del educador. Temo, sin embargo, que mis palabras disuenen del ambiente de esta casa. A la verdad, temo

chocar con la ortodoxia del santuario, menos con los sacerdotes que con los devotos y darme a mi mismo la impresión de que soy un intruso o un irreverente. Porque conmigo han de entrar aires de la calle, el mismo espíritu del pueblo con sus encantadoras ingenuidades, pero manifestadas con un simplismo y tosquead que forzosamente ha de contrastar donde todo es selección y refinamiento. Claro es que conmigo no será el verdadero espíritu del pueblo lo que entrará en esta casa, sino una interpretación pedagógica del mismo pero una interpretación saturada de cariño. Cariño que se intensifica mas en razón directa de su ignorancia, ya que cuanto mas inculto es el sector del pueblo a que nos dirigimos, mas necesita de nuestros cuidados. Este sentimiento paternal del educador es causa de muchas preocupaciones y desvelos. Son los dolorosos choques con la realidad el punto de partida de nuestras meditaciones. Porque cuando salimos del Museo después de habernos saturado del espíritu de los grandes artistas, alentados por sus magníficas lecciones, después de haber descubierto nuevos valores en sus obras, alguna ley general en el conjunto de ellas, algún rasgo típico;

cuando nuestra personalidad, aun siendo humilde, siente creerse en este ambiente saturado de grandeza, en la euforia que ello produce preñada del mas intenso optimismo, en estado de superación humana; entramos en contacto con la vulgaridad y lo que es peor, con la cursileria, con el mal gusto, con las manifestaciones degeneradas del Arte o con la incomprensión total de esto. El choque, entonces, es violento. Nuestra sensibilidad se pone a prueba, y es necesario sentir en lo mas íntimo el espíritu del educador para no dejarse arrastrar por la mas intensa indignación.

Pero el educador verdadero nunca reacciona en este sentido, pues toma como discípulos a sus inferiores (inferiores con relación a la técnica que quiere enseñar) y nunca se indigna ante la torpeza o falta de interés del alumno, porque creerá que él como educador es el responsable del fracaso, por falta de conocimiento del alumno o por no aplicarle el método adecuado. Cuando hay interés hay buen alumno. Y solo se le despierta el interés cuando ve que el esfuerzo que hace es eficaz. Al que no ve claramente el camino puede exigírsele el estímulo necesario para avanzar en él con paso firme. Solo el que ve claro el objetivo se lanza con ardor al acalto.

Problemas de la educación estética

8

Muchos creen que basta abrir a todo el mundo los Museos para poner a todos ~~ellos~~ en comunicación con las obras maestras, porque el influjo de estas sobre el público será tan intenso que la educación estética del ~~ellos~~ ^{mismo} se hará sola. Por desgracia los hechos demuestran que esto no es suficiente. Para resolver este problema se organizan cursos y conferencias y se publican libros y revistas. Pero pasa con esto lo mismo que con la enseñanza del Dibujo, que la falta de una verdadera metodología ha obligado a cada profesor a crear su propia manera de enseñar. Es como si la Ciencia no discutiera y unificara los métodos, aprovechando la aportación de cada uno. De haber procedido así ¿hubiera llegado al enorme desarrollo que hoy presenta? Si queremos pues una mayor eficacia en la educación estética del pueblo, será necesario que nos planteemos con toda integridad y amplitud los problemas que suscita.

Para hacer un estudio rápido y ordenado de los mismos, los clasificaré en tres grupos. Tal como hago en la pedagogía del Dibujo. Clasificación que puede hacerse en general para toda enseñanza de lo que importa que materia.

9

En el primer grupo entra todo lo que es el contenido de la enseñanza que se va a dar. Si se trata de Historia del Arte, es el conocimiento de la misma que necesita el que quiere enseñarla para hacer su programa. Es sobre lo que trabaja el educador para elaborarlo en forma que sea transmisible, pero como lo logrará que sea transmisible? ¿cómo establecerá la comunicación? Esto le lleva a otro grupo de problemas. Aun que es indispensable no es suficiente que el profesor conozca lo que va a enseñar, le es necesario darse cuenta de hasta que punto sus alumnos son capaces de comprenderle. Esto plantea un sin número de problemas de orden psicológico. La enseñanza moderna está impregnada de psicologismo. Antes solo se exigía a los profesores la capacidad técnica necesaria, no se tenía en cuenta la capacidad del alumno. Hoy la Psicología experimental ha puesto en evidencia que la mayor parte de los fracasos vienen por desconocimiento del alumno. Pero tampoco basta el conocimiento del alumno. Como de nada serviría al enfermo que su médico le hiciera un diagnóstico acertado, pero no le prescribiera un tratamiento. Pues bien, en Educación, el tratamiento es el método.

10

Y ahora entrámos ^{ria} en el tercer grupo de problemetas, los esencialmente educativos, los que se estudian en la Metodología. ^{Pero,} Resumiendo diré: que primeramente veremos lo que hay que enseñar, lo segundo a quién nos dirigimos y por fin trataré de como lo verificaremos.

No tengo ni mucho menos la pretensión de exponer un método, no me propongo más que dar algunas ^{sugerencias} sobre el aspecto pedagógico de los Museos de Arte.

Propósito del educador y Problemas de orden técnico
 Si examinamos los problemas relacionados con lo que se va a enseñar, veremos que lo que primeramente debemos hacer es determinar con la mayor claridad cual es nuestro propósito. El propósito del educador siempre es el mismo, hacer comprender y sentir a sus alumnos lo que él siente y comprende de las materias objeto de la enseñanza. Ahora, para no caer en abstracciones y vagas generalizaciones limitaré mi propósito a lo siguiente: Procurar que el pueblo mas bajo pueda comprender las pinturas que guarda este Museo. Pero no para hacerle un devoto fanático del mismo, desdeñoso de lo que modernamente se produce, sino sensibilizarle para que sepa aprovechar las grandes lecciones que nos dan los Maestros, para comprender en su valor todas

11

las tentativas que en el terreno del Arte pictórico puedan hacerse.

Para apreciar la importancia de un hecho histórico hay que estudiarlo por sus consecuencias. Creo que no entiende la Historia, por muy erudito que sea, quien es incapaz de comprender lo que está pasando. Así como lo antiguo puede explicar lo moderno, lo moderno da un sentido a lo antiguo, por qué uno y otro está íntimamente relacionado y en su conjunto forma las grandes perspectivas de la Historia. Y dándole este sentido moderno, el nuestro, a la Historia es cuando nos ponemos en condiciones de aprovechar las ~~grandes~~ lecciones de las obras maestras, pues entonces descubrimos en ellas lo que mas nos conviene para nuestra formación.

Para preparar la Historia de la Pintura de modo que pueda servir de educación estética, creo necesario que al determinar las líneas generales de evolución se haga desde el punto de vista técnico. Fijada ~~la~~ evolución de la Pintura como pintura, veremos como se relaciona con la evolución espiritual de la Humanidad y ello dará ~~un~~ ~~sentido~~ un sentido especial a la gran perspectiva de los acontecimientos.

Concretando mi propósito del momento ~~de~~ que el pueblo mas bajo pueda es-

tablecer una comunicación con las pinturas de este Museo para ponerse en condiciones de comprender una manifestación artística cualquiera. No cabe duda que si logro interesarle por ^{el Greco, por} las obras de este asombroso genio, ~~en~~ ~~pinturas~~ ~~que~~ ~~podría~~ ~~en~~ ~~una~~ ~~sala~~, seguramente habré ganado la partida. Porque el Greco, el gran inquieto, el gran rebelde, es resumen y compendio de dos tendencias que parecen opuestas. En su técnica propone y resuelve problemas que han preocupado hondamente a los modernos y no han podido resolver plenamente. Es el Greco el pintor mas actual de los que hay en este Museo.

Las dos tendencias mencionadas son las que de antiguo se han llamado: una la idealista y otra la realista. El dominio de una y otra cambia según las escuelas. La pintura y escultura griegas eran completamente idealistas. El discóbolo de Mirón no era este ni otro atleta, era en general el lanzador del disco. Fué en Roma que con la individualización se llegó al retrato. En los primeros tiempos del Cristianismo la Pintura como Arte es la misma romana degenerada, pero en Bizancio, con las influencias orientales cobra otro caracter que habrá que influir poderosamente con su

13

decorativismo sobre toda la edad media. Decorativismo que era idealismo opuesto a todo realismo. Pero en la Pintura gótica, en los retablos, dentro de los ritmos del plan decorativo a que están sometidas las figuras, se inicia un realismo descriptivo, un deseo de independencia pictórica y surge el retrato, principalmente en los personajes de caracter, en los humanos no en los divinos. Viene un afán de realismo, pero el idealismo quiere conservar sus fueros y el Arte oscila entre uno y otro extremo.

El idealismo altera las proporciones reales de los objetos interpretados. La antigua Grecia busca la normalidad absoluta, la forma perfecta a que parece aspirar la naturaleza aunque nunca llegue a realizarla plenamente. Para comprender lo que puede ser esta ley general que buscaban los griegos, pensemos en las formas de las hojas de una planta. Las hay que pronto vemos que es posible inscribirlas en un polígono regular. Algunas casi serán ^{simétricas} ~~regulares~~, otras serán mas o menos imperfectas pero todas delatan tener como norma vital la misma ley de formación, aunque ninguna la cumpla en absoluto y por lo tanto no llega a la regularidad perfecta. Si el desarrollo de los hombres fuera normal se llegaría a unos pocos tipos racia-

les y habria grupos intencional de personas ~~iguales~~ ^{idènticas}. El idealismo va a los tipos perfectos. En cambio el realismo va a las diferencias individuales. Esto es el retrato, es todo lo que caracteriza y distingue a un individuo de otro. Por esto la caricatura exagera estas diferencias, sea por defecto o desarrollo excesivo de una parte, acentuando la inarmonia del conjunto.

Pero como el pueblo griego era muy equilibrado, su ideal *era* humano, un ideal posible, realizable, buscaba la ley biológica de desarrollo corporal para dar a las figuras el aspecto de plena normalidad. Sobre el Arte griego pudo facilmente el romano hallar, sin perder el equilibrio, los rasgos diferenciales de los individuos.

Pero con el Cristianismo viene un fuerte desequilibrio. El cuerpo y el espíritu luchan denodadamente. El espíritu se impone. Y el canon clásico no sirve. La bien desarrollada musculatura, es signo de una fuerza física que debe ceder a la espiritual. Las blandas calidades de la carne son consideradas como provocadoras de un sensualismo pecaminoso. Por esto las figuras languidecen.

Saturados de puro idealismo, los pintores románicos representan siguiendo los ritmos ornamentales, unos personajes abstractos, tipos generales. La Pintura gótica acentua la esbeltez para dar la impresión de espiritualidad. Las dimensiones de altura dominan en gran manera sobre las de anchura, tanto en las catedrales como en las figuras. Verticalidad que es elevación.

Pero las fuerzas vitales profundas de la Humanidad, comprimidas por un ascetismo inhumano, estallan en un desbordamiento salvador, en una ansia de vivir plenamente. He aquí el humanismo del Renacimiento. Esta fuerza gigante, impetuosa establece un nuevo canon, otras proporciones. Reduce la cabeza de sus personajes y aumenta considerablemente su desarrollo esquelético y muscular, lo que da gran corpulencia y grandiosidad a las figuras. La técnica pictórica progresa enormemente, del flácido contorno gótico, se pasa a una solidísima construcción anatómica que da dinamismo y des-

tocado relieve a las figuras. Gracias a la Perspectiva, la ilusión de la realidad aumenta y además permite las grandes composiciones. Es Arte idealista en el fondo, pero tan bien documentado en lo real que de él parte el verdadero verismo que resume y sintetiza maravillosamente Velazquez, llegando a la visión directa pura o sea el Impresionismo. Es fácil tratar las líneas de evolución del realismo puro, destacandolo de las tendencias idealistas, desde la edad media hasta Velazquez. Pero nos encontramos con el caso desconcertante del Greco que es un idealista, pero también, no solo un perfecto impresionista, sino que va más allá de lo que esta escuela ha realizado.

Resumiendo lo que se relaciona con el propósito del educador, diré: que se tomará como eje de la Historia de la Pintura su evolución técnica, determinando como la técnica en sus diferentes grados es aplicada según domine la tendencia idealista o la realista. Desde este punto de vista se estudiarán las características individuales de los grandes Maestros.

Problemas de orden psicológico

Vamos ahora al segundo grupo de problemas y con ellos a estudiar lo que es el pueblo con relación a la Pintura, como la comprende y lo que en ella busca. Para educarle estéticamente es necesario ver en que plano

está situado, para darnos cuenta de las dificultades en que forzosamente ha de tropezar nuestro propósito.

tiene la Pintura unos excitantes directos del sentido de la vista: el color y los contrastes de clarooscuro. Ellos representan la luz. La luz es lo primero que atrae la mirada de los niños recién nacidos. Si la luz viene directamente, la sugestión, por el deslumbramiento que produce, es muy grande. He aquí el efecto mágico de las fuentes luminosas, de las vidrieras de colores o de todo lo que produce reflejos, como la cristalería, los dorados y cuanto se acumuló en los palacios con el objeto de subyugar por la magnificencia.

Esta es la atracción que sienten los más toscos, por lo que buscan en el Arte solo un regalo para sus sentidos, como las alondras van hacia los espejuelos. Los que desean fascinar al público deslumbrándole son los que aplican lentejuelas en los abanicos y trajes, los que profiran los dorados sedas y peluches. Uniendo además esta fascinación a la idea del coste, del valor ^{pecuniario} ~~materia~~, se obtiene la admiración por la riqueza por medio de materiales preciosos llegando al lujo.

La Pintura, aunque materia muerta desde el punto de vista de su lu-

18

miniosidad, por sus contrastes cromáticos produce también esta fascinación que se intensifica cuando por el realismo representa los materiales ricos.

Pero en Pintura, nadie, excepto el pintor, le interesan las armonías cromáticas puras. Una inmensa mayoría de los aficionados buscan en ella un realismo, la representación de algo vivido o soñado. Son legión los que creen que la Pintura debe ser la imitación exacta de la naturaleza. Para ellos la fotografía en colores producirá la muerte de la Pintura. Para ellos se han hecho las figuras de cera, con materiales de la realidad, telas y pelo y sustituyendo con otros parecidos como la cera, ~~la~~ la carne, y, el cristal, por los ojos.

Otros buscan en el realismo la acción, el asunto. Se fijan en la expresión de las caras y en la actitudes de las figuras, toman a estas como personajes de una novela y gustan de imaginar el desarrollo y consecuencias del episodio pintado. De los que frente a un cuadro se complacen solo en reconocer lo que en él está representado y hacen como un inventario de lo que descubren, de estos a los que el asunto les obra como un excitante de la imaginación para completar la obra del artista, podría establecerse una gradación, pero todos se quedan al margen de la obra de Arte si solo buscan la parte anecdótica, pues cuadros muy malos pertenecientes a lo que

19

se ha venido en llamar pintura literaria, interesan mas que otros de gran valor pictórico, pero que carecen de asunto. La Pintura en la segunda mitad del siglo 19, decayó tanto por empeñarse en ~~ser~~ ^{producir} emociones que solo el Teatro, la Novela o la Poesía pueden dar.

Otros ven la obra de Arte como una realización, pero tienen un concepto simplista de ella, un concepto puramente industrial. Gustan de la perfección mecánica, creen que la primera cualidad del artista es la paciencia, que la obra **crece** en mérito con relación al tiempo invertido en ejecutarla y encuentran el colmo de la perfección en los trabajos de marfil chinos o en la copia de billetes de banco. Cuando un trabajo les encanta por su corrección y limpieza exclaman: ¡no parece hecho a mano!! cualquier era diría que está impreso!

Es tan grosero este simplismo que a primera vista parece que el que así juzga una pintura, está mucho mas lejos de comprenderla, como obra de Arte, que el espectador, que, frente un cuadro, al interpretar su asunto, siente emociones poéticas, por asociarlo al recuerdo de obras literarias. Es natural que se vea esta emoción poética como de orden superior, como una emoción verdaderamente estética, máxime si se cree en la unidad del Arte. Pero estudiando las diferentes Bellas Artes mas intimamente, se

Pero
Pero

ve que el que solo busca la realización gráfica o pictórica aunque se encuentre en un grado tan rudimentario como el descrito, está mas cerca de la Pintura que el otro, a pesar de su refinamiento. Este, interesándose solo por el oficio, está en el primer peldaño, es mucho lo que tiene que subir, pero el otro va por un camino extraviado. Lo mas grave de él es que casi siempre es un presuntuoso que cree entender en Pintura y a veces la erudición le va separando del punto de origen. Toda la literatura que se ha hecho en torno a la Pintura, la ha perjudicado enormemente, no solo sugestionando a los pintores, ~~des~~ desnaturalizandola sacándola de su propio marco, sino también al público alejándolo de las cualidades intrínsecas de la misma, fijando su atención sobre los mundos representados por los pintores. Para ellos un cuadro es una ventana abierta a una realidad o a un ensueño, por esto buscan en primer término que se produzca la ilusión. Sobre esta ilusión se especula, sobre ella se hace literatura, creyéndose que así se explica la obra de Arte y que así se hace estética.

Problemas de orden metodológico y el esbozo de un plan

Estudiada muy someramente lo que es la realidad, lo que es el público o mejor los individuos que queremos educar, debemos pensar en la manera como debemos proceder para alcanzar nuestro propósito.

Si debemos dar un número de lecciones a un grupo de alumnos, pero no co-

necemos sus gustos ni el plano en que están, e ignoramos su capacidad para comprender la Pintura, lo primero que haremos será llevarles frente a las principales escuelas representadas en este Museo, pero sin explicarles nada, invitándoles solamente que se fijen mucho en los cuadros que mas les gusten, para que despues nos digan de palabra o por escrito que impresión han recibido de las obras preferidas. Con arreglo al conocimiento que se obtendria de los alumnos, se trazaria el plan de las lecciones.

Para resumir mejor mi pensamiento, por medio de un ejemplo, voy a suponer que un amigo mio del campo, completamente ajeno al Arte viene a Madrid e intento iniciarle *en* el conocimiento de la Pintura visitando este "Museo".

El primer dia le dejo vagar por estas salas para saber que pintor le gusta mas. Después de pasar distraido o mirar desdeñosamente algunos cuadros, se siente atraído por otros, siempre los mas realistas, hasta que por fin conviene que el pintor que mas le gusta es Ribera. Le pregunto que me explique el porqué de sus preferencias, que cualidades descubre? [Encuentra que sus personajes tienen mas vida que los demás. Parecen de verdad. Las figuras tienen gran relieve. Frente al San Andrés y a un Frutero, dice: La piel con sus arrugas está muy bien hecha. Y pasando a mirar la "escala de Jacob".

22

exclama: ¡ este hombre realmente duerme, parece que uno oye su respiración. Como veo que estos cuadros por su gran verismo le habian impresionado, pensé tomarlos como tipos de comparación con otras obras. Por una parte deseaba que viera el proceso del realismo desde los primitivos hasta Ribera y por otra, llevarle de Ribera al Greco. De momento queria hacerle experimentar un fuerte contraste haciéndole ver la "Anunciación" de Fray Angélico. Pasamos casi sin detenernos por ~~esta sala~~ ^{la sala del Greco} y al parándose un momento me pregunta: ¿son dignos del Museo estos cuadros? ¿a V.V. les gustan estas figuras extrañas? Yo las encuentro muy mal hechas. *Y no comprendido de contexto; ¡me encanta la sinceridad de V.*

Hay gente que sin gustarles una obra de gran prestigio, aparentan entusiasmo para pasar como inteligentes. Ahora debo advertirle que si no logro interesarle por esta pintura me consideraré fracasado en mi intento.

Pasamos sin fijarnos en nada mas, al atravesar las salas comprendidas entre esta y la de la Anunciación de Fray Angélico y frente a esta obra maravillosa le dije: mírela con calma y dígame su impresión. No tardó mucho en exclamar: ¡Este si que es diferente de lo de Ribera, parece hecho por una niña! ES cierto le contesté que tiene un caracter infantil y femenino comparado con lo archimasculino de Ribera, pero no descubre en esta obra algo sublime y ~~no~~ siente una inefable emoción de dulzura?

23

Comparando esta pintura y la de Ribera con los géneros literarios, la de Ribera sería un trozo de novela realista y la de Fray Angélico una poesía mística. Además esta es una pintura decorativa. Le expliqué lo mas esencial de este Arte como hijo de la Arquitectura, en el que los ritmos tienen capital importancia. Le hago ver las líneas principales de la composición, líneas que enlazan unas masas con otras. Le llamo la atención sobre lo delicioso de las armonias de color... Pero el me replica: está bien lo que acaba de explicarme del color y de la composición, pero ¿por qué el pintor sin desquitar estas cualidades no hizo a la Virgen y al ángel tan reales como las figuras de Ribera? ¿Es que no sabía hacerlo? Yo le contesté. Los propósitos de los pintores no eran los mismos, pero desde luego Ribera sabía mas cosas de Pintura que Fray Angélico que aun sabiendo mucho, nació dos siglos antes y en este tiempo la Pintura adquirió un desarrollo asombroso. Entonces le hice comprender la necesidad de estudiar la evolución de la Pintura, para darse cuenta de como se habia llegado al realismo que tanto le encantaba. Como no pude enseñarle pinturas románicas empezamos por las góticas. Vimos un retablo, apreciamos su caracter decorativo, los fondos dorados, los motivos ornamentales sobre el rígido alegado de los paños. El contorno delimitándolo todo limpiamente. Pelos estilizados siguiendo el ritmo general. Falta de relieve y falta de perspectiva, pero intentos de realis-

mo y de hacer las caras expresivas.

Contemplamos después obras de Vander Weyden y Memblino. Notamos que se parecen a los retablos pero tienen más cuerpo, más detalles. Gracias a la pintura al óleo, la calidad de la materia es más densa y esto da más robustez a las construcciones. lo que permite darnos más la sensación del cuerpo en los objetos representados. Claro que además había un mayor conocimiento de las formas por un análisis más depurado de las mismas, iluminándolas de manera que las partes en sombra acusen mejor la corporeidad. Mi amigo se interesó mucho por lo bien hechos que estaban los cuadros, verdaderas miniaturas, con detallismo que es signo de un amor, de una delectación infinita hacia el cultivo del Arte y de una sinceridad y buena fe absolutas. Pero quería que se *sejara en* algo más que en la técnica y no tardó en descubrir los diferentes caracteres que dan a sus obras, las distintas personalidades de los dos pintores, la de Memblino, llena de dulce ternura y la de Vander Weyden, *de impresionante dramatismo*. Nos trasladamos a la gran galería central, deteniéndonos ante el retrato de la infanta Doña Isabel, Clara, Eugenia de Sanchez Coello. *Fig. 6.* Encontró el cuadro admirablemente hecho, exclamando: ¡cuanta paciencia! Efectivamente un joyero podría reproducir exactamente las alhajas, como una encajera las muestras de sus labores y un tejedor, la de las telas; Pues bien, verá V. como no pintando lo to

todo, prescindiendo de los pormenores, más tarde se llegó a dar una impresión más exacta de la realidad. El valor que dan los inteligentes a este cuadro no es por sus detalles sino por otras cualidades pictóricas que posee y que V. podrá descubrir cuando comprenda a los pintores del siglo ~~XIV~~ *XV* y a los modernos que traducen otros aspectos de sus modelos. Y sin añadir palabra, con deje a mi amigo frente al "Masro de Sicilia" de Rafael. El lo miró con curiosidad y comunicándome su impresión me dijo: Me gusta porque las figuras tienen *Fig. 9.* mucho relieve, parecen esculturas. A lo que contesté: ¿quiere saber la causa? Fíjese en el hombre de la izquierda, en sus brazos y piernas, como en ellos está acusada la musculatura. Estas figuras no están dibujadas como las de los retablos góticos a contorno con línea que envuelve un tímido modelado. En cambio aquí el conocimiento de la anatomía ha hecho que el pintor tuviera en cuenta el juego de los músculos y esto da una construcción mucho más firme, que apoya un clarooscuro donde las sombras se acusan con mucha más energía. Es un progreso técnico que se opera en función del gran movimiento humanista del Renacimiento. Por esto tiene esta pintura una grandiosidad plástica que le da un carácter tan diferente del rústico de los retablos góticos. Para que vea la evolución, fíjese que no obstante estas grandes diferencias, este cuadro presenta un carácter igual a los retablos gó-

ticos y es algo que se refiere al color. Fítese ahora en esto para compararlo después. Los trajes tienen un solo color. Los paños rojos o azules, están pintados solo con un rojo o un azul aclarados y oscurecidos. Vamos a ver otros cuadros. Frente al "asunto mítico" de Andrea del Sarto, observamos que los ropajes claros del hombre de la izquierda, tienen mayor riqueza de color. Nos fijamos después en el "Jesús y el centurión" de Pablo Veronés y vemos mucho más complejo el cromatismo de los ropajes. No son todos de un color hay variantes, reflejos que el cielo o los objetos cercanos producen sobre los paños alterando su color general. Esto representa un gran paso para la Pintura. ~~Esto~~ La llevará a una concepción muy distinta de la que produjo la obra detallista de los primitivos. Como vimos en Sanches Coello. En esta el realismo iba a hacer las cosas tal como son lo que hay en ella ^{de permanente}. En cambio la Pintura irá a recoger, cada vez más, lo fugaz, los reflejos, el juego de la luz entre los objetos y la influencia del colorido de unos sobre otros. Además veremos como para expresar esto, es necesaria otra técnica, no contornearlo todo, dejar la pincelada más suelta. Y andando pausadamente llegamos a la sala del Tiziano. Nos detuvimos frente al cuadro "Ofrenda de la diosa de los Amores". A mi amigo le hicieron mucha gracia la multitud de niños desnudos,

fig 20

encontrándolos deliciosos. Yo le hice ver como estaban dibujados, los contornos eran completamente visibles, los pelos muy detallados y los árboles con todas sus hojas. Entonces le llevé a contemplar el autorretrato del mismo pintor, ya viejo. Mi amigo exclamó: ¡No estará terminado, seguramente! Ya lo creo, contesté. Es una maravilla por la manera como está resuelto. Aquí no verá V. contornos, la línea desaparece. Quedan unas pinceladas libres hechas con una espontaneidad asombrosa. Vea V. las carnes de estas Venus, parecen de verdad, están obtenidas por un empuje que disimula perfectamente la pincelada. ¿Por esto debe producir la ilusión de la realidad? dijo mi amigo con el entusiasmo del que acaba de descubrir algo importante. Efectivamente le contesté. Pero hay otra realidad, esencialmente artística, una realidad pictórica, que es la obra misma. Por esto Tiziano el más profundamente pintor de los pintores en su larguísima vida, en sus últimos años, decía que entonces es cuando empezaba a comprender lo que era la Pintura. Porque no quería hacer una Pintura hipócrita que escondiera la técnica para producir una ilusión; presentando franca la pincelada, como principal elemento de la ejecución del cuadro. No obstante, mire la pintura a cierta distancia y verá que esta cabeza tiene un realismo muy grande y no tiene la dureza de los encajes y jo-

(1) véase el retrato de Velázquez, figuras 13 y 14, ya está hecho con técnica impresionista como el autorretrato del Tiziano.

28

yas del retrato de Sanchez Coello. Tiziano en su última época vislumbraba el Impresionismo. Como Tiziano; y nos detuvimos ante el Retrato de un senador veneciano, cuya cabeza tiene una luminosidad especial por estar hecha con colores complementarios, el tono rojizo de la cara y el blanco verdoso del pelo. Pero con Velazquez veremos mejor y con mayor claridad este proceso. Velazquez, el gran equilibrado, el verdadero Maestro, consciente de su Arte como ninguno. A la derecha de su célebre Cristo nos detuvimos para comparar dos cabezas. Una el retrato de hombre desconocido y otra el retrato de Felipe IV. que está debajo. El primero como la "Adoración de los Reyes", *fig. 12.* obras de sus primeros tiempos, marcan el punto inicial de Velazquez, detallista, pero en sentido pictórico, no descriptivo que se complace en concretar en analizar en determinar bien cada masa para registrar todas sus variaciones de clarooscuro. En la cabeza de Felipe IV ya se ve la tendencia a simplificar; como del análisis va iniciando una síntesis. Las pinceladas se funden para formar unas manchas amplias en las que predomina lo mas esencial y se va descartando lo secundario que es levemente aludido. Hago notar a mi amigo lo que es la elegancia en la ejecución o sea el resolver los problemas con la menor cantidad de materia y de esfuerzo. ^{aparente} Después vimos el retrato del "Rey Don Felipe IV de edad avanzada" colocado en la gran sala

29

Examinamos la cabeza, notamos la gran importancia que toman los reflejos. Nos detuvimos también frente al retrato de la Infanta Doña Maria Teresa de Austria. Vemos como está pintado el pañuelo, las mangas, la tela del traje, todo, de una manera tan distinta del retrato de Sanchez Coello. Y dije a mi compañero: Esto es puro Impresionismo. Observe como la pincelada se hace cada vez mas suelta, no es con empastes que se aplica el color, sino que las pinceladas se superponen y conserva cada una su individualidad pero, al fundirse en la retina por la distancia se produce una vibración de color que de otro modo es imposible encontrar. Pero Velazquez juega con todos los recursos técnicos adquiridos con tanta elegancia y maestría que pudo llegar a este milagro de la "Hilanderas". Mi amigo se convence al ver una manera tan concisa de pintar y de como de este ^{modo} ~~manera~~ puede obtenerse tal realismo. Pero quiero reservarle la impresión mas fuerte, y vamos a ver "Las Meninas" *fig. 13.* Al entrar en la pequeña sala le hago mirar solo el espejo. Queda encantado. Esto es la realidad pura. Dice entusiasmado. Parece una fotografía estereoscópica. Que profundidad tiene la sala, que relieve, las figuras. Entoces le hago mirar el cuadro de muy cerca. Y dice. Está hecho como las decoraciones de teatro, de lejos producen gran efecto pero de cerca solo se ven unos manchones. ¡Esto debe ser muy difícil! .Hacerlo como el cuadro de Sanchez Coello te

lo explico, copiando las cosas tal como son, pero ¿de donde sacó Velazquez estos manchones, donde vió estas pinceladas que parecen caprichosas. Realmente las manos de la infantita y la de la menina Doña María Agustina con el búcaro de agua, vistas de cerca todo lo parecen menos las delicadísimas manos que se ven a distancia. Pues bien amigo mio le contesté, ahora me presenta V. el problema fundamental de la enseñanza del Dibujo y pintura. Si V. hubiera aprendido a dibujar siguiendo mi método, esto lo comprenderia enseguida. Velazquez era muy fiel a su visión, no inventaba nada, hacía lo que veía, pero la realidad la veía como pintor y V. está muy lejos de la visión pictórica. Aunque los objetos en ojos normales, producen en las retinas las mismas imágenes, a un pintor que a otra persona cualquiera, el acto de la visión es mucho mas complejo. Cuando nosotros decimos que vemos una cosa, nos referimos a lo que en ella apreciamos, y solo apreciamos lo que nos interesa. Al pintor le interesan las cosas por aspectos muy distintos que al científico o al comerciante. La realidad le interesa por sus formas y colores. Hay que entrar en el fondo de la Pintura para entender esto. Pero mi amigo se interesaba cada vez mas y aunque estaba muy lejos de comprenderme, presentia en este Museo un mundo desconocido pero lleno de encantos para el que

sabia penetrar en sus misterios.

Yo queria darle algunas impresiones por medio de contrastes, para que después trabajaran en su subconsciente y le prepararan para futuras lecciones, pues la presente no era mas que una iniciación.

Vimos también la familia de Carlos IV de Goya, fijándonos en la técnica impresionista del cuadro. Pero queria terminar en ~~esta sala~~ ~~del Greco~~ ^{de} del Greco, el gran precursor e impulsor del Impresionismo, pero que funde con el mas intenso idealismo y plantea y resuelve problemas que ni Velazquez ni Goya, con haber recogido muchísimo de este portentoso génio no se plantearon. El Greco es un pintor tan desconcertante que escapa a todas las clasificaciones porqué une caracteres de las mas opuestas tendencias. Es un idealista porque crea tipos sobrehumanos, pero es un naturalista porque lleva a sus últimas consecuencias al Impresionismo de color y forma. Es el génio mas inquieto, de inquietud técnica, puramente pictórica que le hace adelantarse en el proceso de la Pintura mas que el mismo Velazquez. Porqué apesar de consolidar este el Impresionismo lo hace en construcciones perfectas sí, pero que no tienen el dinamismo de las del Greco, estructuración a base de visión directa y dinamismo que con tanto afán ^{buscó} Cézanne. Y esto es debido a la manra de dibujar por croquis rápidos de no-

32

vimiento. Pues bien, la inquietud del Greco al vislumbrar insospachadas posibilidades en la Pintura, esta enorme inquietud, la traslada a sus cuadros y el frenesí que denota la ejecución de sus obras al interpretar asuntos religiosos, es un justo equivalente del frenesí místico. Velázquez era demasiado ponderado para sentir el desequilibrio cristiano, su Arte es demasiado concienzudo, para llegar a las exaltaciones del Greco. Velázquez es el clásico por excelencia como el Greco es el gran romántico. Pero se crea inoportunamente que el Greco era un místico. Su vida de lujo y fausto le llevaba muy lejos del ascetismo. Su exaltación era estrictamente para su Arte. Era un rebelde, un revolucionario en un pie, e' mas formidable vanguardista. Pero no un revolucionario destructor, sino el constructor, el que se anticipa tanto a su época. Tanto que su trascendencia artística nunca ha sido comprendida como ahora. Este es su principal valor. El vislumbrar lo que nadie era capaz de sentir, descubriendo la emancipación de la Pintura por medio de una nueva técnica, libertadora de un concepto vulgar de realismo. Esto solo podía hacerlo un temperamento impulsivo como el suyo trabajando en plena fiebre. Como era un impresionista, no iba como el antiguo realismo a lo permanente de las cosas, sino a lo fugaz y esto le obligaba a rápidas ejecuciones, su dibujo, como he dicho,

33

es el croquis de movimiento tal como hoy se entiende. La pincelada y el modelado le sigue impetuosamente y de él nacen los ritmos de la composición. Y siguiendo su poderosa fantasía, crea estos conjuntos extraordinarios, que partiendo de la mas íntima realidad, fijando la llama vital que relampaguea en sus personajes, va a la creación de todo un mundo sobrenatural. *(1) Véase la figura de la 3ª y 5ª ilustración de esta obra.*

Tengo la seguridad, que mi amigo no entendió una palabra de lo que le dije frente a estos cuadros. A la verdad, en mi exaltación, vertí conceptos que él no podía comprender; pero mi exaltación, hizo que mirara las pinturas de otro modo. Mirando "La Pentecostés" exclamó: ¡Como están transfiguradas las caras de los apóstoles bajo las lenguas de fuego! ¡que exaltación tienen las demás figuras!

Salimos de esta sala y al pasar por la gran galería, encontramos que ninguna figura tenía tanta vida como las del Greco.

El plan que deseaba seguir con mi discípulo era el siguiente: Sobre un elemental conocimiento de la evolución técnica de la Pintura, vendría el reaccionarlo con la Historia. Pero era necesario insistir mas sobre lo primero. Otro día le llevaría al Museo Moderno y también visitaríamos todas las exposiciones con preferencia las que presentarían una tendencia de vanguardia.

(1) Véase las figuras 1, 2, 3 y 5 de obras del Greco que no están en el Museo del Prado. Véase de ilustración a la segunda parte de esta obra.

Considerando un cuadro cualquiera como una construcción hecha con materias colorantes sobre una superficie, le haria ver como era interpretada la forma según las diferentes maneras de construir. Las relaciones del dibujo con el color y las características de la composición. Afirmado esto, veriamos su evolución en la Historia de la Pintura, con sus decadencias y las influencias de unas escuelas sobre otras y por fin estudiaríamos los caracteres de las personalidades de los grandes Maestros. Entonces nos dejaríamos otra vez arrebatados por la ilusión que las obras producen y al introducirnos otra vez en el mundo que cada gran artista ha creado, penetraríamos en sus mas íntimas intenciones. Como en el Teatro, primero se habria visto la función desde el público, después ~~penetraríamos~~ ^{nos introduciríamos} en el escenario para ver la tramoya y por fin volveríamos a la platea para dejarnos impresionar, fundiendo la emoción puramente estética que nos daría el conocimiento técnico, con la humana que nos da la obra de Arte, por ser la mas elevada síntesis.

Mucho se hace ya para la educación artística del pueblo. Puede hacerse mucho mas, usando los medios directos de las visitas, conferencias y cursos en los Museos, pero no quiero terminar, sin aludir la gran importancia que tiene la enseñanza del Dibujo en las Escuelas primarias, el Dibujo para

todos, no solo por la enorme utilidad que tiene para la vida, sino como educación estética. Si los métodos de Dibujo adoptados van a fondo de la técnica, educando para apreciar los aspectos gráficos del mundo que nos rodea, el alumno se pone en condiciones de apreciar mucho mejor ~~las~~ ^{las} las grandes obras de la Pintura.

Conclusión

Vamos a salir del Museo. Pero antes, perdonadme espíritus de los grandes Maestros que vagáis por estas salas en torno de vuestras sublimes obras, si hoy no he rendido ante ellas el culto a que estais acostumbrados. Es precisamente por lo mucho que os venero que me veo incitado a trabajar para que la soberana belleza de vuestras realizaciones llegue a todos, hasta los mas humildes e incultos. A cualquiera que os contemple, cualquiera que sea su profesión por muy alejada que esté del campo donde florece el Arte. Porque todo hombre tiene una misión en la vida, grande o pequeña, pero siempre constructiva. Todo hombre tiene el deber de hacer su obra. Por esto queremos colocarle ante vuestras Pinturas magníficas porque si tiene la sensibilidad suficiente para percibir sus íntimas vibraciones, si tiene el conocimiento necesario para darse cuenta de los procesos constructivos que con tanta perfección habéis realizado, un ferviente anhelo de superación brotará en él y

habrá recibido la mas alta lección moral.

Es tanto el prestigio de vuestro génio, es tanta la sugestión que vuestras obras ejercen sobre nosotros, por ser obras forjadas en momentos excepcionales de la Historia, en que todo contribuió a robustecer unos ideales muy concretos, en que íbais creando nuevos recursos expresivos, en que todos como en una familia, unánimemente, laborabais en la magna obra de libertar y dar la mas alta categoría a la Pintura, ~~es~~ tan grande y profunda la impresión que recibe el que tiene sensibilidad por la belleza, que es lógico que se os haya considerado como unos dioses y que vuestros devotos establezcan un culto y unos dogmas. Pero yo sé que esto no puede satisfaceros, porque sois profundamente humanos. Habeis sido hombres luchadores, llenos de inquietudes y anhelos. Lo que mas os satisfará es tener discípulos que os comprendan, no un réquito de gente supersticiosa que se deje deslumbrar por la ilusión que vuestras obras producen, sino capaces de comprender el proceso vital de las mismas. Tener discípulos rebeldes. Independientes y rebeldes, como habeis sido vosotros ~~contra dogmas~~ que otros que no os comprendieron han creado.

En esta sala, ^{del Greco,} en estos admirables cuadros es donde vibra con mayor intensidad la rebeldía, lo verdaderamente vital de la Pintura, el esfuerzo

36

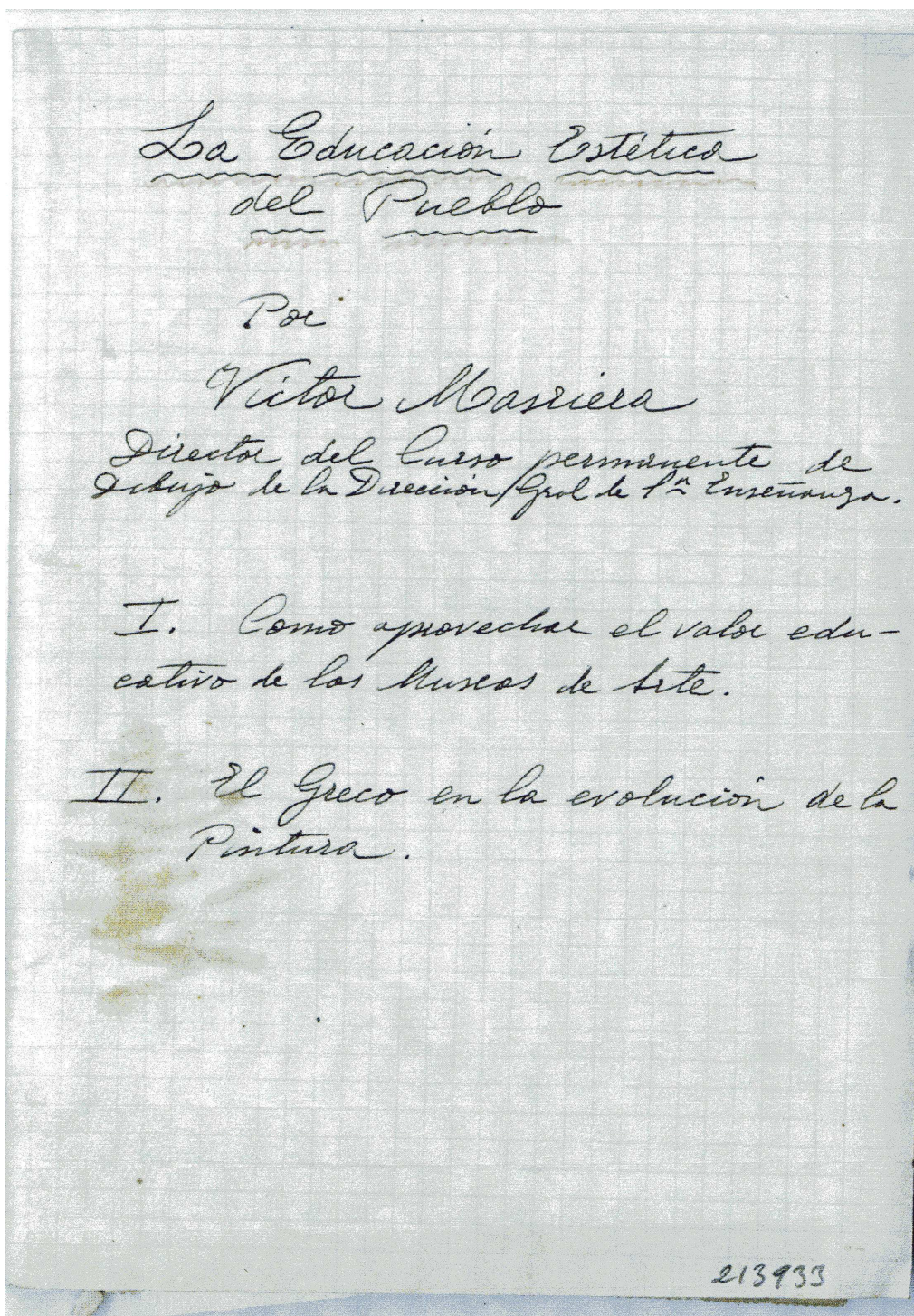
mas impetuoso para empujarla hacia posibilidades insospechadas.

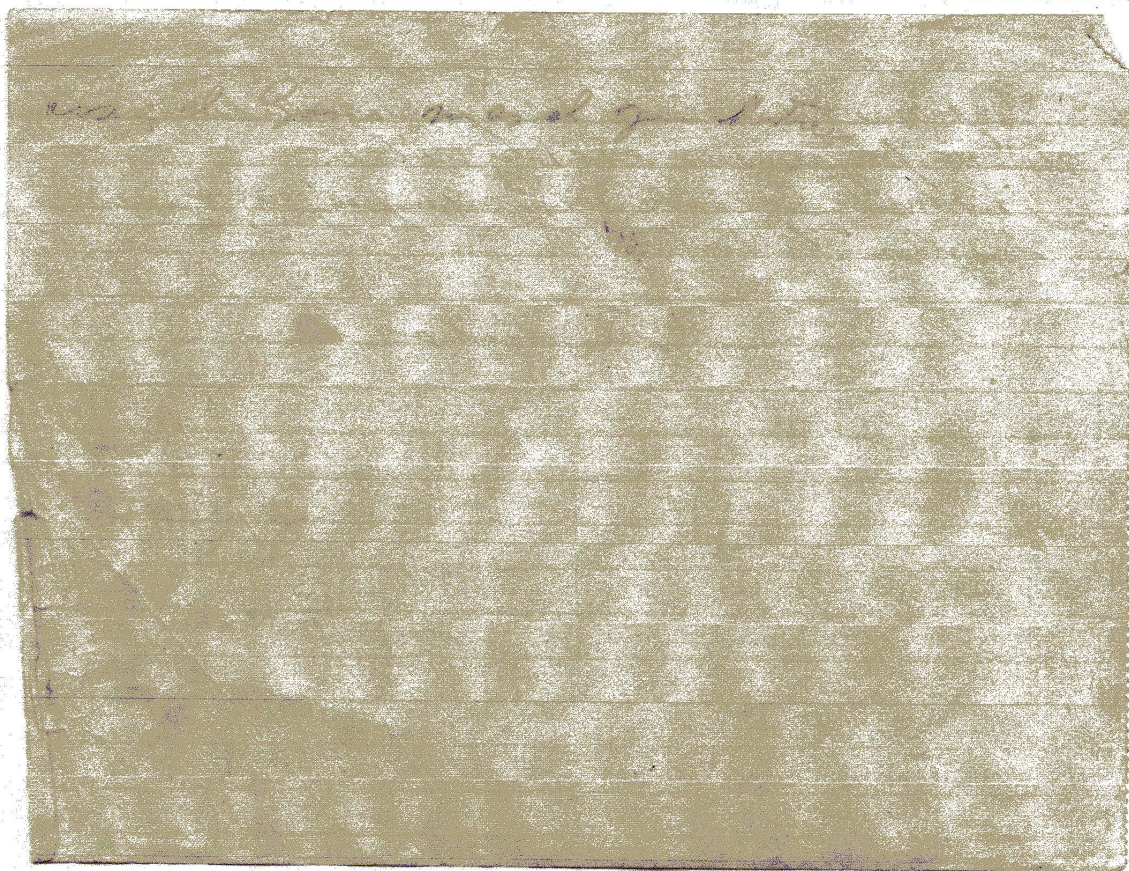
¿No sería pues, el mayor de los absurdos que en nombre del Greco y de los grandes Maestros, se intentara detener la evolución de la Pintura convirtiendo al artista en imitador? El Museo debe ser una Escuela, nunca una Iglesia.

~~Es un museo.~~

L. III -LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL PUEBLO. Madrid.
II) EL GRECO EN LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA, 27 de gener de 1933.
(continua fins la pàgina 310)

ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA (ANC)
Fons Víctor Masriera- famílies Masriera – Ferrer (Inv. 170)





vntida

Lo que me interesa de este texto que surge de la exalta-
ción de la obra, parece ser un error factivo.
En aquellos tiempos, lo que se le ha atribuido es
que se ha escrito.

Se dice que el Greco es el pintor más desconocido,
por ser que se le ha atribuido el ser el más extraño entre
los pintores, y que su obra es un ejemplo de la
pintura más pura que se ha escrito, y que se trata como
una pintura, con la intención que se tiene en la obra.
Pero la obra de Greco, de acuerdo a los datos que se
tienen, es una obra que se ha escrito, y que se trata
como una pintura, con la intención que se tiene en la obra.
Pero la obra de Greco, de acuerdo a los datos que se
tienen, es una obra que se ha escrito, y que se trata
como una pintura, con la intención que se tiene en la obra.

10 0

En cambio esta duda filosófica abre un mundo al pensamiento humano.

Voy a hablar de la pintura de vanguardia considerándola como un hecho histórico, por lo que será necesario examinar sus antecedentes. Desde un punto de vista exclusivamente técnico presentaré unas líneas generales de la evolución de la Pintura.

Pero antes debo advertir que con el objeto de que cada uno de los que me escucha pueda colocarse en mi punto de vista, será necesario considerar la evolución de la Pintura independientemente del valor individual o personal de los grandes artistas.

Debido a la fascinación que producen los géneos, las personalidades fuertes, se engloban cualidades puramente personales con otras heredadas o influidas por otros artistas. Por ejemplo, muchos dan como supuesto que la obra de Velazquez es completamente suya, de lo que se deduciría que en cualquier época en que hubiera nacido pintaría del mismo modo. Creen que ahora pintaría igual y no piensan que el artista que se adelantó tanto, que al final llegó al Impresionismo, ahora los problemas que se plantearía serían otros. Desde luego por poco que se medite se comprende que Velazquez naciendo en

213953,0002

La educación estética del pueblo
por Víctor Basquiera
El Greco en la evolución de la pintura en el I. 21-I. 1953.

No encontraremos, ni en nuestros tiempos tormentosos un pintor tan discutido como el Greco. Es mucho lo que sobre este desconocido genio se ha dicho, pero su obra rara e ininteligible para la mayoría dilettante, sugiere mucho más, va mucho más lejos que los comentarios hechos. En un Museo, la pintura del Greco, destaca violentamente de todas las escuelas.

El gourmet de la Pintura acostumbrado a paladear en las obras un blando sensualismo, una ejecución amorosamente cuidada, un idealismo equilibrado o un realismo capaz de producir la ilusión de la vida tal como es, al enfrentarse con un cuadro del Greco, su primera impresión es de extrañeza. Si atraído por el prestigio

2.

del gran cretense fija en sus cuadros la mirada, una indefinible inquietud se apodera de su ánimo. Inquietud creciente, que acaba en preocupación y en obsesión; porque la inquietud surge en lo más profundo de su espíritu, conmueve los cimientos de sus más caras convicciones y ^{entonces} tiende a balancear la roca firme de sus principios.

El Greco, por su raro temperamento, por su extraña técnica y por su singular idealismo se le presenta como un demolidor, como un irreverente que niega y contradice audazmente a los grandes Dogmas de la Pintura. Y entonces, una reacción se opera en su ánimo: de la depresión producida por la inquietud inicial, surge la protesta y estalla la indignación.

3.

Por esto el Greco ha sido tan discentido. Por esto el tempestuoso espíritu del gran cretense al pintar el drama íntimo del alma española, quizá también su propio drama, ha levantado tormentas en el tranquilo campo del gran arte. Porque si el ángel rompe bruscamente el dulce sensualismo y la alegría de vivir del Renacimiento al crear su mundo de gigantes doloridos, no por esto revoluciona la técnica pictórica. Pero el Greco, como vemos en el transcurso de esta conferencia, transforma la Pintura en lo más íntimo y esencial que tiene como arte, conmueve sus propios fundamentos y el drama espiritual que nos pinta se basa en el profundo drama que se desarrolla en el seno mismo del arte pic-

tórico.

4

① Contemplemos esta tempestuosa visión de Toledo, de su Toledo, cuyo ambiente tanto contribuyó a la formación de tan extensa personalidad. Cielo tormentoso, terreno abrupto, construcciones bélicas, escalando las cimas, luchando fieramente contra hombres y elementos. ¿Todo visto a la luz de un relámpago. El relampaguear del propio genio de este gran pintor iluminaba su camino, e iluminaba sus obras, y esta es la luz misteriosa que nos va a guiar. Pero los espíritus pusilánimes quedaron sobrecogidos, la luz de los relámpagos les cegó y nada han comprendido. Por esto el Greco ha sido tachado de excentrico, del que hace extravagancias por el pueri-

5.

to de destacarse de los demás. Por esto se ha perdido explicar la deformación de muchas de sus figuras por el astigmatismo. Se ha dicho también que era un desequilibrado, un loco.

Aceptando como la perfección una virgen de Rafael, si el módulo para determinar el valor de un cuadro lo daba este gran pintor, correcto por excelencia; ¿Cómo podrá admitirse una virgen ② Como la Asunción de San Vicente de Toledo, que ahora se proyecta en la pantalla? ¿Que altura desmesurada le de las figuras! exclamará el clasicista! indignado! ¿Dónde está el Dibujo? ¿Podría construirse un cuerpo al ángel de abajo con su cabeza y brazo sin relación ana-

6.
tónica con
las piernas? Los enamorados del dibujo
firmado de la bella manera, de la her-
mosura del colorido y del acabado, po-
dían aceptar el borrón suelto del Gre-
co?

3) Contemplemos la fotografía del cuadro
del gran pintor, representando San Juan ^{Evangelista}
basta que ve los misterios del Apocalipsis.
Demostrei en esta conferencia hasta que punto
soy admirador del Greco, pero comprendo perfec-
tamente la violencia de la protesta que su
audacia ha provocado. Recoge tempestades
de quien vientos siembra... y ¿No es un
vendaval, un ciclón desencadenado esta
pintura? ¿Es posible representar con la
materia muerta y quieta de los colores,
mayor dinamismo, mayor ímpetu?

7.
Cielo y figuras flaquean en convulsiones abo-
cadas, todo en él es arrebatado. ¿¿ En que gra-
do de excitación nerviosa debía pintar?!!
¿ Como su pincel frenético se movería en la
ganda hombres y nubes por los mas extra-
ños ritmos!! Podría no dudarse de su gé-
nio, pero si de su razón. Por esto la gente
sensata ha hecho el diagnóstico: El Greco
era un loco.

En vano sus admiradores, los que a la
luz de su relampagueo veían formida-
bles atibos, les presentaban otras de sus
obras, perfectas y equilibradas. 4)

Si examinamos "El Espolio" que ahora se
proyecta ¿ Podemos pedirle mayor realismo
y mayor perfección en la forma? ~~inabundante~~
~~inabundante~~

8.

¿ La enorme dificultad de una composición a base de un conjunto apinado de figuras, no está tratada como solo puede hacer lo uno de los mas grandes Maestros? ¿ Quien resuelve el escorzo del sagón del primer término que barreña la Cruz, no es un exactísimo dibujante? ¿ Quien realiza la pintura con tal amplitud, pero llegando al mas perfecto acabado sin perder la frescura y espontaneidad prodigiosas de una honradísima emoción, ¿ no es un gran Maestro? Naturalmente, que una obra como esta nadie es capaz de discutirla. Pero el hombre narrato dice, que si el Greco tenia temporadas de lucidez, en cambio era presa de la locura en muchas otras; locura que fue acentuándosele con la edad. [LVI]

9.

Le pronunciado varias veces la palabra drama. El drama existe ¿ Quien lo duda? ¿ Es que nos encontramos pues ante un formidable caso patológico? Si quisiéramos explicar el raro aspecto de las pinturas del Greco como consecuencia de las alucinaciones de un desequilibrado, para la Historia de la Pintura, para su evolución no seria el caso de Teotocypoli un drama, seria una verdadera tragedia, tragedia que por sus consecuencias habia de llevar irremisiblemente a la muerte del arte pictórico.

Pero afortunadamente no se trata de una tragedia, sino de un drama cuyo desenlace es feliz.

Los tormentos han sido purificadores, el vendabal llevara nuevos gérmenes, gérmenes que

10.

el gran pintor desarrolló en su obra prodigiosa. Hoy esta obra vista dentro de la actualísima perspectiva de la Historia, como factor de la evolución general de la Pintura, cobra un nuevo y profundo sentido y se descubre con verdadero asombro la parte principalísima que en esta tiene. La vaguedadísima clarividencia del Greco le hace descubrir el proceso posible de su arte. Se adelanta tanto a su época, que resuelve problemas que en la actualidad aun preocupan.

Empezó siendo un libertador de la Pintura, emancipándola de un concepto escultórico que la informaba. Si examinásemos el ciclo de la Pintura cristiana ~~siempre~~, veríamos que en un principio era esclava de la Arquitectura, resultando ser decorativa. El Renacimiento

11.

to le dio un cuerpo que no tenía, pero lo obtuvo imitando la Escultura. Las figuras que pinta Rafael son estatuas, que se enriquecen en bratices y calidades en el Fijiano - el mas profundamente pintor - quien paulatimamente va libertando su arte. El Tintoretto tiene geniales atisbos. Pero es el Greco, el gran coloso que resume en su primera época toda la Pintura renacentista y va al realismo por visión directa, para más tarde por el Impresionismo, salvando el gran escollo de llegar a lo fotográfico, para obtener por fin un expresionismo. Crea un nuevo idealismo que surge del realismo e inicia una nueva ~~decepción~~ concepción decorativa.

Muy atropelladamente acabo de enumerar el enorme camino recorrido por el Greco. Estudiándolo, como

12.

vamos a hacer, ahora, con alguna detención, a base de ejemplos gráficos, veremos la inmensa trascendencia que ha tenido y aun puede tener la obra de este genio sin par. De este extraordinario pintor que al desconocer a las personas sensatas y modestas ha dado a España la gloria de haberla adaptado como su patria ~~porque~~ porque en ella encontró un espíritu fuertemente censado que le vivió de preterito para lanzarse a las más arriesgadas aventuras artísticas y con ellas al descubrimiento de lo que realmente debe ser la Pintura como gran arte.

El Greco produjo una obra maravillosa que es compendio de su ingente labor. Me refiero al "Entierro del Conde de Orgaz". Si en arte ocurriera una gran catástrofe y desapareciera toda la producción del Greco, menos esta pin-

13.

tura; sólo con ella, podríamos apreciar la magnitud de la obra total. Esta es la causa de que haya elegido como centro de interés y eje de esta conferencia "el entierro del Conde de Orgaz".

5 Contemplemos un momento en silencio la parte baja de esta pintura asombrosa.

Si sólo como hombres, nos dejamos impresionar por la escena representada, sentiremos la emoción más profunda. No es posible dar una más noble y elevada reverencia al acto, severidad y naturalidad al mismo tiempo. Naturalidad, que da la ilusión, de haberse acaecido un hecho tan fantástico por lo milagroso, de actuar de sepultureros, nada menos que San Agustín y San Esteban. El cortejo de clérigos y seglares está tan obsorvido por la solemnidad del momento que no se asombra

14.
del milajeo. Desde el punto de vista del psicólogo podríamos describir las reacciones espirituales de cada personaje. La escena es tan profundamente humana que serían infinitos los comentarios que sobre ella podríamos hacer. Tiene además tal fuerza de atracción, nos penetramos tanto con ella, que al intentar analizarla como pintura, temo profanar la obra. Fango que hacer un verdadero esfuerzo para no dejarme arrastar por la ilusión que produce, preferiría abandonarme a la intensa emoción que me comunica, para contemplarla en silencio.

Pero no es esta, ni mucho menos la finalidad que persigo. Además, no es tampoco una gloria del mismo lo que quiero hacer, tomando el punto de vista del espectador y manifestar

15.
do lo que el cuadro por su asunto me sugiere. Por este camino entraría en el terreno de lo literario y esto es lo que quiero evitar. ~~Preferiría~~
Muy interesante sería estudiar todo cuanto se refiere a lo objetivo del cuadro, a la realidad que el Greco tenía ante sus ojos y que fijó con tanta intensidad. Aun más interesante sería penetrar en lo subjetivo, en el alma del gran Cretense en sus ~~suavidades~~ ^{visiones} alucinantes, en la super-realidad que su fantasía creó; pero considero mucho más importante estudiarle por su aspecto técnico o esencialmente pictórico, porque entonces veremos mucho mejor su grandeza no igualada por nadie.
Para que se vea sin confusión el punto de vista que he tomado, haré algunas aclaraciones.

Un gran artista, lo mismo se manifiesta en

16.

con que momentos el arte se mueve en una evolución ascendente, que en épocas de decadencia. Porque en arte no importa que los elementos que se combinen sean nuevos o viejos, pocos o muchos, lo esencial es la manera de hacer lo, para que en cada obra surja el milagro de la creación. Podemos pues considerar un valor absoluto a cada artista, independiente, del relativo ^{por} su mayor o menor influencia en la evolución de su arte.

Pero si relacionamos a los artistas con la evolución de su arte podríamos clasificarlos en tres tipos:

1.º El de los descubridores. Verdaderos vanguardistas. Estos inventan nuevas técnicas, provocan nuevas reacciones emotivas...

17.

2.º el de los que perfeccionan lo descubierto por los primeros. Estos son unos conservadores.

3.º el de los retrogradados que generalmente son unos arcaizantes o primitivistas que intentan volver a las fuentes. Restringen su técnica tomándola en grados mas atrasados. Además especulan con la erudición del público.

Un pintor puede manifestarse como un gran artista y producir obras admirables siendo un arcaizante. Por ejemplo: Fray Angelico, Ingres, Burne-Jones etc. y entre nosotros Zubizarre, Romero de Soanes etc.

Se puede como Caravaggio ser mas importante desde el punto de vista de la evolu-

18.

ción de la Pintura, por la trascendencia que tuvo en el realismo por visión directa, que como valor pictórico absoluto.

Pero el Greco lo es todo. Como descubridor, va mucho más lejos que el que más. y al mismo tiempo perfecciona lo que inventa y con este extraordinario aun juega con los ardidismos para aumentar sus medios de expresión. Reconstruye la historia de la Pintura, todo lo anterior a él; profetiza todo lo que fatalmente tendrá que realizarse, y, en posesión del poderoso acervo pictórico sumándole lo que el invento que era mucho más, produce con el mayor desenfado y osadía, obras extraordinarias.

Este cuadro maravilloso que resume la Historia de la Pintura, en esta su parte

19.

baja presenta muchas alusiones a los primitivos artistas. En el ángulo que forman las nubes se ha visto la idea del frontón griego y sería una alusión a la antigüedad clásica. Pero donde las alusiones son claramente intencionadas es en el decorativismo de la escena que nos recuerda la pintura bizantina y la gótica por el aspecto de retablo que tiene el cuadro. Aun siendo del mayor realismo las figuras, los ritmos que las entrelazan dan a la obra el carácter típico de la pintura cristiana medieval. (6) Pero el Greco hace más, pintando el pajeillo, como recuerdo más directo de personajes similares que vemos en los monumentos funerarios góticos.

Todo el espíritu cristiano queda resumido

20.

do en este cuadro. La escena nos evoca, todo el misterio de la catedral gòtica, la estel-
tegy, el impetu ascendente de las columnas
y arcos, y la policromia de sus vidrieras ^{que} se
demanece con las nubes de incienso y donde
las voces graves del canto llano y las acce-
des del Organò nos dan la pardosa impres-
sion de una muerte absoluta, o por lo me-
nos del amiguilamiento de todo el mundo
material.

Pero lo notable de esta pintura es que
para darnos el Greco esta impresion es so-
lo en parte un arraizante, nada mas que
en lo que se refiere a la composicion.
Dos temas son en este cuadro varia-
disimas, en el vemos como un resumen
de los multiples procedimientos usados

21.

por el artista en la totalidad de su
obra. Y con los poderosos recursos técnicos,
la mayor parte, por él inventados, en la
manera de tratar las figuras, nos da la
evolucion completa de la Pintura.

⑦ El cuerpo del Conde de Orgaz, pertenece al
grado de evolucion mas atrasado, pero mas a-
vanzado que el grado en que estaban los pin-
tores contemporaneos suyos. El cadaver del Con-
de de Orgaz como "El Copido" resume toda la
Pintura del Renacimiento y esta pintura si-
ve de base al Greco para lanzarse a las mas
arriesgadas aventuras pictòricas. En cambio,
la cabeza de San Agustín, especialmente la
barba, llega ya al Impresionismo. Impresio-
nismo mismo que el Fiziens, en sus ultimos tiempos,
y el Zintoreto, habian entrevisto; pero que

22.

el Greco realiza con todas sus consecuencias.
Con el Conde de Orgaz, el Greco, pictóricamente
entierra también toda una época.

Para ver con la mayor claridad posible la
gran importancia técnica de la obra del Greco,
es necesario tener un concepto exacto de lo que
es el Impresionismo en pintura.

El Impresionismo es el último grado de la evo-
lución del realismo, es un puro objetivismo.
No importa que como consecuencia del im-
presionismo al aire libre, en el siglo 19 se
haya dicho que todo paisaje es un estado
del alma, lo que parecería tener una base sub-
jetiva. Lo objetivo es la representación y lo
subjetivo, la expresión. Si un arte no fuera
expresivo no entraría en la categoría de arte
bello. Pero lo que afirmo y voy a probar es que

23.

el Impresionismo va a lo objetivo, a la repre-
sentación pura, a pintar las cosas tal como se
ven en un momento determinado. En una pa-
labra: a pintar por medio de la visión direc-
ta.

A ver si por medio de ejemplos, logro acla-
rar lo anteriormente dicho.

Estudiemos primeramente la diferencia
que hay entre el realismo que va a la repre-
sentación de lo permanente y el realismo de
visión directa.

⑧ Se proyecta el retrato de la infanta D^a
Isabel, Clara, Eugenia pintado por Sanchez
Coello. No cabe en él el menor realismo.
Cada cosa está minuciosamente hecha.
Vemos las joyas, cada perla tiene todos sus
reflejos. Vemos perfectamente el dibujo de la

26.

al misticismo de la edad media, se cambiaba radicalmente el espíritu ascético por el pagano. Los ideales eran opuestos. Antes se sacrificaba el cuerpo para dejar que el espíritu libre volara a Dios! De aquí la languidez de los personajes góticos. Pero amigüillo el cuerpo en su material en la Humanidad y esta, en su parte más sana, no se conformó en sacrificarse y vino la enorme reacción pagana del Renacimiento. La gran escultura griega y la romana fueron codiciadas por los que estaban poseídos del nuevo espíritu. Su influjo fue intensísimo en la Pintura. Por otra parte, el espíritu científico cobió gran empuje y los pintores y escultores que eran muy cultos, estudiaban en el cuerpo humano la Anatomía y descubrían las leyes de la Perspectiva.

24.

tela y encajes, ^{que} podían reproducirlo exactamente tejedores y encajeros.

9. Veamos el magnífico cuadro de Goya, la familia de Carlos IV. ¿De que manera tan distinta está tratado! Fijémonos en el traje de la reina María Luisa. Está pintado de un modo totalmente distinto que el de la infanta que acabamos de ver. En este, solo hay unos manchones de color. De cerca se ve como las decoraciones de los teatros, pero de lejos nos produce una impresión de realidad superior a la del Cuadro de Sanchez Coello que encontramos duro. En el de Goya hay luz, aire, ambiente. En el de la infanta se iba a las cosas, a lo que son en sí, por esto se determinaba cada perla, se dibujaba todo, se delimitaba cada parte, se iba a lo permanente.

25.

No le importaba al pintor que la luz fuera una u otra, quería dar una noción exacta de todo. En cambio, Goya traducía cosas accidentales y variables, tales como los juegos de luz que se le presentaban en aquel momento. Daba más importancia a unos reflejos, cosa mudable, que a determinar exactamente el tejido de las telas y el dibujo de ~~las~~ bordadas, que sea lo permanente.

Pues bien, esto es la verdadera pintura. Porque ~~la~~ es la Escultura la que va a lo permanente. La forma de una estatua no cambia aunque la iluminemos de diferentes maneras. Un ciego podía apreciar siempre una escultura, no así una pintura que es representación de fenómenos luminosos.

En el Renacimiento la Pintura tenía una base esencialmente escultórica. || Como reacción

27.

10) Leonardo de Vinci, el espíritu más selecto del Renacimiento da en la Gioconda la nota más aguda de una espiritualidad, muy distinta del misticismo, porque es una espiritualidad equilibrada, que no exige sacrificios a la materia; una espiritualidad serena, que frente al enigma de la vida, no salta impaciente, como la locada medieval, al campo de lo fantástico, sino que llena de serena curiosidad, fija amorosamente la mirada en la Naturaleza, segura de que esta poco a poco irá revelándole, sus misterios.

Esto y mucho más, nos dice la sonrisa enigmática de la Gioconda.

11) Pero Rafael mucho menos complejo que Leonardo nos explicará mejor el carácter escultórico de la Pintura renacentista

28.

ta. En sus obras vemos la base anatómica de sus personajes, y en la grandiosidad de la composición, destacan las figuras en completo relieve. Cada una, es la energética representación de una escultura colorida. Rafael nos da principalmente el concepto de las superficies de todo lo que pinta, pero las diferencias de las materias, carne, telas, etc, que en pintura las distinguimos con el nombre de calidades, están poco acusadas, lo que le da un aspecto de dureza.

12 En cambio en el Tiziano vemos la gran importancia que daba a las calidades. Puede la Venus ser una estatua, pero es de carne. ¡tanto que no es posible dar una ilusión más completa. Las telas, sedas, terciopelos, todo, sugiere unas sensaciones táctiles. No cabe dudar que esto

29.

es un verdadero realismo. Realismo más sintético que el del retablo de Sanchez Coello ejecutado con el mayor detalle. Pero las calidades son también algo permanente en las cosas.

Para ver mejor el recorrido verificado por el Greco, voy a referirme a dos pintores españoles un poco posteriores a él. Ribera y Velázquez.

13 Ribera, Verista como el que más, de un vigor insuperable en el Dibujo, desarrolla el realismo de visión directa de Caravaggio y queda en el naturalismo etapa que precede al Impresionismo. Esto, a pesar de haber llegado el Greco mucho más allá.

14 Velázquez no obstante, llega al Impresionismo. El cuadro que se proyecta "La adoración de los Reyes" marca el principio de su evolución. En él vemos el más concienzudo

30.

estudio de la forma, pintada tal como se le presenta. Todo, cada masa está perfectamente dibujada. Es como todas mis primeras obras, un análisis minucioso de las formas, vistas a lo pintor, pero dando a todas la misma importancia. A pesar de estar admirablemente remeltos las calidades, el aspecto es de dureza, sobre todo comparando el cuadro con obras mías posteriores. ~~Des~~ en las que se advierte un proceso melancólico de simplificación. ¹⁵ Hasta llegar a la síntesis de este asombroso retento. La barba especialmente y los adornos del sillón están hechos con pincelada melta, al modo Impresionista. Pero donde llega a la más amplia realización del Impresionismo, es en las Meninas.

¹⁶ Véase un fragmento del cuadro.

31.

¡Que concepto pictórico tan distinto del que tenía Sanchez Coello en el retrato que hemos visto de la Infanta! Velázquez ha tratado aquí los valores esencialmente pictóricos, lo medible, el juego de luz, las masas en su descomposición en tonos y colores. Y todo hecho con pincelada melta, sin la delimitación estructural de la línea. Examinando de cerca el cuadro de Sanchez Coello, el menos inteligente en pintura comprende perfectamente lo que es una copia del natural! Todo está cuidadosamente delimitado. En cambio mirando de cerca las Meninas no acertaría a descifrar el enigma de como un conjunto de pinceladas que parecen arbitrarias, dan después a distancia, una ilusión mucho más completa de la realidad que con el detallismo

32.

(del retrato de la infanta. Esta es la gran paradoja de la Pintura, cuando se quiere interpretar el concepto vulgar de las cosas, cuando se va a lo permanente de ellas, se produce mucho menos la ilusion de la realidad, que cuando prescindiendo el ^{artista} ~~punto~~ de lo que son, va a la mancha que desmpeña en estos este aspecto fuz que solo el pintor percibe. Entonces se fija un momento de la vision. ~~representacion del mismo y experimentacion del mismo.~~

(17) Este cuadro maravilloso tiene tanta importancia para la Pintura como el Partenon para la Arquitectura y Escultura. Es una realizacion tan extraordinaria del Impresionismo, del mas puro Verismo por vision directa, que es sin disputa u-

33.

mio en el Mundo, tanto por su valor absoluto como realizacion perfecta, como por el relativo, pues el gran paso que representa, la sublime leccion que da, no fue apreciada en su epoca, hasta que con el Genio de Goya la descubrio aunque no llego a sistematizarla como por fin lo hicieron los impresionistas franceses.

Pero el genio gigantesco del Greco va mucho mas lejos que el equilibrado Velazquez en la evolucion de la Pintura. Describamos una caracteristica de este cuadro, la quietud. Sus figuras posan, en cambio las del Greco tienen un dinamismo especial. Todo en sus cuadros vibra, todo se mueve y agita como llamas. Y esto es debido al Dibujo. Tiene el Gre-

34.

co una manera de dibujar distinta de la de sus contemporáneos. El Greco dibujaba rápidamente, como hoy se hacen los croquis de movimiento (18). Como habían llegado a dibujar nuestras grandes artistas prehistóricas. Observemos la línea saturada de vida y movimiento de los bisontes y jabalí de la cueva de Altamira que se proyectan. El Greco buscaba la línea fugitiva, que en la movilidad de los rasgos de una cara, en las múltiples expresiones producidas por los diferentes estados de ánimo, expresaban claramente el más típico. Buscaba en las variadas posiciones de los cuerpos en movimiento, en el juego de los músculos, fijar este algo que en un momento se percibe y jamás se repite.

35.

Es esta la verdadera visión directa, porque la mano fiel, traduce en el acto la línea que acaba de descender el ojo. Entonces, no hay elaboración interna, sólo una casi simultaneidad de visión y ejecución. En Bélgica se ha aplicado un método de croquis del natural que consiste en seguir con el ojo el recorrido del contorno de una figura, dibujándolo en el acto sin mirar el papel. El resultado es de unas siluetas casi siempre desproporcionadas pero muy vivas. Que el Greco dibujaba así no cabe duda si miramos sus retazos. (19) Se ven como acabadas de encajar, destacando los trazos que dominan la posición, como hechas y rebuchos para fijar los acordes fugitivos de las líneas. Cuando pintaba sus glorias

36.

con sus personajes ultra-terrenos y deformados, los copiaba de unas figuritas que él había modelado. Y es que no quería dibujarlas de memoria o mejor por pura imaginación; necesitaba ver el modelo, para dar a la mano el recorrido de la deformación, que por un efecto expresivo, se había propuesto. Pero esto no es todo, hay mucho más. El Greco resolvía, no sólo una cuestión de dibujo sino de relación del Dibujo con la Pintura. Con su borron suelto, extendía el color de un modo tan acorde con la línea, que todo era una misma cosa. Obtenía lo que Sorolla predicaba, o sea, dibujar con el pincel, pintar con el lápiz, para que dibujo y color se fundan en una misma

37.

Viva.

El verismo impresionista por visión directa, si bien libertaba completamente a la Pintura del arte decorativo y de la decoración; iba a un objetivismo puro y llevaba a lo fotográfico. Pensemos que lo fotográfico sea la anulación de la Pintura como Arte. Por esto, en nuestros días se está reaccionando violentamente contra el impresionismo por lo que tiene de fotográfico, de estulto verismo. De esta protesta ha salido el expresionismo, con sus deformaciones, sus desdibujos; el cubismo, el surrealismo etc. Efectivamente, el elemento esencial de todo Arte es la composición.

El Greco va siempre más allá. Se

38.

da cuenta de que el verismo impresionista
llera a lo que hoy entendemos por fotografía
fija y salva genéricamente el realismo.
¿Cómo?

20 La prodigiosa obra que se proyecta
nos dará la respuesta. El realismo y el veris-
mo impresionista de la parte baja - donde
pinta lo humano de la escena - está subor-
dinado a los ritmos, como hemos visto,
arraigados de la composición.

Por encima de las esperas mutaciones,
estalla la gloria. Y todo cambia. En
sillo nos ofrece el Greco un mundo en
un terreno, espiritual. De Jesús, foco
luminoso, emana una misteriosa clari-
dad. Claridad que todo lo envuelve,
que todo lo unifica, porque él es el

39.

vértice donde concurren las inflamadas
miradas de los bienaventurados. Y enton-
ces, para pintar el Greco los seres ultraterre-
nos, es cuando llega al expresionismo por
medio de la deformación; que en este caso,
para espiritualizar las figuras, tiene que re-
alzarlas, como alzado era el cine
gótico. ¿No se ve en este cuadro el gran
contraste entre lo terreno y lo divino? ¿Con-
tante que ningún pintor ha hecho tan
ostensible? ¿Pues, que miopía es esta,
que falta de sentido artístico el querer
explicar por el aritmético, lo que se
ve claramente estaba hecho por él con
plena conciencia, llegando a un resul-
tado estético, único en la Historia de la Pin-
tura?

40.

Pero hay mas, mucho mas; y es el aspecto decorativo de la parte superior. La manera de componer, los ritmos son tambien distintos de los de la parte inferior. No son los sencillos ~~ritmos~~ ^{y primitivos} ritmos bizantinos a base geometrica que tan bien se evocan en la parte baja; son otros ritmos mas complejos sacados de las lineas vivas observadas en el natural. En esto el Greco tuvo una de sus mayores clarividencias.

Cuando alrededor de 1900 los decoradores imberandones contra el arqueologismo que mataba toda iniciativa, queriamos crear un nuevo estilo. Sin pensar en absoluto con el Greco, intentabamos sacar ritmos de las formas naturales (animales y plantas y pinjes) El Greco remolva perfectamente

41.

esto y del realismo impresionista, va al impresionismo y a un idealismo decorativo de ritmos completamente nuevos. [L02]

Lo que acabo de presentar es un pequeño y grueso esbozo. Absolutissimo mas podria decir de la enorme trascendencia que tiene la obra de este gran artista para la Pintura. Porque esta obra podria ser base de una Estética general.

Pues bien: Si con la obra del Greco se puede hacer una Estética general, estética capaz de fundamentar cualquier arte de cualquier pais y época, con alguna razon podria preguntarse: ¿Como ahora que se cree comprendido al Greco no ha llegado el vanguardismo a obras perfectas, equivalentes a la suya?

A ello contestaré que hay otras razones mas im-

42.
portantes que demuestran la imposibilidad de lle-
gar hoy a un arte vivo, avanzado, y perfecto
al mismo tiempo.

Para que un artista pueda formarse plena-
mente, necesita, no solo conocer bien su ofi-
cio, sino emplear la técnica en función
de un ideal, ideal que generalmente es el
colectivo, el dominante en la sociedad en
que vive. El arte siempre florece, no so-
lo cuando ha llegado el punto culminan-
te de una civilización, sino cuando se
inicia la decadencia. Porque entonces el
ideal ha tomado ya forma en la sociedad.
En este momento es cuando el pintor lo fija.

El Greco encontró en España un ideal com-
pletamente estereotipado, en un pueblo que vivía
muy a su manera, con características muy

43.
definidas. El ímpetu español, este huracán
que cada uno de nosotros lleva dentro, era el me-
jor excitante para desencadenar el suyo.

Un pintor que tiene de golpe la visión de
todo el proceso artístico de su arte y que
como una flecha se lanza a sus últimas
posibilidades, no podría contentarse con
el equilibrio clásico, con su estabilidad.
¡El! ¡que estaba poseído del más exalta-
do dinamismo!

Pero otro valor encontró en España,
otra fuente de desequilibrio, perfectamen-
te plasmado, lo que seguramente cons-
tituye su más profundo drama.

El síntoma de este drama del alma es-
pañola, es el misticismo más exaltado.

Todos saben que el misticismo es nullo

44.

mación y que su origen es esencialmente sexual. El misticismo es una desviación promovida por insatisfacciones. El español es un insatisfecho, un reprimido por exceso de pudibundez. Esta es la causa de la tristeza que los días percibe en todo el site español.

Pues bien, el Griego en España pudo encontrar una justa equivalencia de sus arrebatos pictóricos con las exaltaciones místicas y esta es la causa de la extraordinaria intensidad de sus pinturas.

¿Estamos ahora en el mismo caso?
 ¿Tenemos ahora ideales definidos? Todo el mundo está conforme que una transformación en la vida está operándose. Reina un gremio permissivo entre los intelectuales. ¿Es que

45.

vamos al caos o a la disolución de la Humanidad? Efectivamente, todo está en crisis. Todo lo que se creía como fundamental, hoy ha perdido el prestigio. La mayoría no tiene fe en nada. Se siente la angustia, el pavor de estar muy cerca de un total derrumbamiento y la imaginación colectiva exaltada por el pánico, señala para muy pronto el cataclismo final! La guerra ~~monstruosa~~ Una guerra mundial infinitamente mas terrible que la última, sin precedentes, ni consecuencias porque acabaría con todo.

No obstante, no todos pensamos así. Y somos legion los ingenuos que tenemos una nueva fe. Los que no creemos en un poder tan grande del diablo, cuyas viejas artes e inter-

46

gas todos conocemos. Ya somos muchos los que tenemos fe en la Humanidad, en sus altos destinos, en su fuerza renovadora y creadora, los que sentimos la emoción de una nueva era que se avecina. Algunos de nosotros hemos llegado a dar a la vida un sentido completamente nuevo, capaz de ser la base para establecer nuevas valoraciones. Y todo lo vemos con la más profunda alegría con la intensa emoción de que asistimos a la aurora de una nueva etapa del hombre, en la que con mucha mayor conciencia de sus posibilidades de adaptación en el mundo, conciencia de su propia naturaleza, libre de prejuicios y con el conocimiento de lo que le rodea, llegará a una mayor comprensión

47

de sus semejantes y convertirá lo que hoy es la lucha inhumana, en una inteligente colaboración.

Estos ideales van flotando por el ambiente, pero sus contornos son indecisos. El moralista es quien ha de recogerlos y sistematizarlos. Después la Humanidad expresará a vivirlas. Viviéndolas, los hombres constituirán nuevas edificaciones, crearán objetos, que por ser nuevas las necesidades, tendrán distintas formas. Con la nueva vida, hombres y mujeres, se moverán de diferente manera y adoptarán nuevas gestas y actitudes.... Entonces es cuando el pintor podrá encontrar el verdadero estilo correspondiente a la nueva época.

Pero todo esto aún está muy lejano. Así vemos, que el arte en nuestros días, como un

48.
 barómetro, marca la depresión espiritual, producida por la tormenta. Siente la profunda inquietud por la crisis. Esta inquietud ha producido el vanguardismo. El vanguardismo, en primer lugar, es rebeldía. Por esto el Greco, el gran rebelde, pudo ser su inspirador. Pero el Greco es un gran constructor, el constructor de la verdadera pintura, completamente emancipada como arte. Y este pintor excelso será el gran Maestro del arte de mañana.

Pero el Greco es un gran Maestro, no solo para los pintores, sino para la Humanidad entera. Como es Maestro, todo el que llega a hacer obras perfectas. Los grandes artistas pueden enseñarnos tanto de la vida, como los grandes moralistas o los grandes científicos. Todos han hecho obras magníficas y en el

49.
 modo de realizarlas nos dan el ejemplo de la grandeza de su espíritu. Se me ha ocurrido hace poco que podría intentarse una educación del español por medio de su gran arte. Pero no solo una educación estética, como se hace en las misiones pedagógicas con la colección de copias de las obras Maestras de la Pintura, sino una educación moral. De estas magníficas obras se desprenden grandes lecciones aprovechables a todos.

De la obra del Greco podemos sacar grandes enseñanzas. Pero hay que verla de un modo muy distinto del contemplado superficial que solo encontraría en ella una formidable lección de misticismo cristiano.

Mas el no vemos, lo que de Velázquez podemos enseñar a los españoles. Este excelso pintor

50

puede enseñarnos algo que ha sido la causa del poder y adelanto de las naciones que hoy se tienen por más cultas, algo que a nosotros los españoles nos está haciendo mucha falta y más ahora que sentimos la necesidad de edificar una nueva España. Este algo es el Método. Velázquez, el excelso Velázquez, españolísimo en esencia; pero que ^{no} parece ser español por lo equilibrado, saturado de un calmado e imperturbable espíritu que podríamos llamar científico, recoge la gran lección pictórica del Greco y pinta a nosotros personajes, no como eran, sino como podrían ser, sin perder su carácter españolísimo. No obstante, Velázquez era realista e impetuoso más, sin el más leve idealismo; un realista

51.

estricto; pero que inculcaba de su espíritu la realidad que pintaba. Él da el gran ejemplo de lo que puede llegarse a ser el español y con su nuevo método de proceder ^{señala} el camino para alcanzar el pleno equilibrio en su espíritu.

Goya, genio más parecido al Greco. Nos da el ejemplo asombroso de como en cualquier momento, hasta en el de mayor decadencia artística, se puede crear una pintura fuerte y espontánea, asimilándose prodigiosamente las lecciones de los grandes Maestros y no encerrándose en una torre de marfil, sino mezclándose con el pueblo, sintiendo sus penas y alegrías, pintando como nadie la tragedia y evitiéndose en ciertos momentos de toda tiranía y superstición. Ni en varios cursos se agotaría la va

52.

radísimas lecciones que se desprenden de la obra formidable del gran magister.

Pero volvamos al Greco que es el eje de esta conferencia.

Si Velázquez pintaba el español como puede ser, el Greco lo plasmaba tal como lo veía, como era entonces. Sobre todo fijó el terrible drama espiritual que estallaba en la sublimación mística; pintando los negros caballeros de mirada ferozmente preocupada y triste; caballeros abrasados ^{por un} fuego interior. **21** Como los monjes que se proyectan. (San Francisco de Asís). Todo en estos personajes es negrura y ascetismo, culto a la muerte. Hay en ellos una vitalidad enorme desviada y orientada hacia su propia destrucción.

En cambio **22**; ¡Que contraste! El desbordamiento

53.

amiento sensual del Renacimiento se sintetiza en este admirable cuadro "La Boticaria" del Tiziano. Alegría de vivir, ansia de gozar de los sentidos. Sensualismo ingenuo, sin malicias.

Sensualismo que más tarde llega en Flandes y con Rubens el grado máximo de culto a la materia. **23** Contemplamos este jardín de amor. Es el polo opuesto al San Francisco del Greco que acabamos de ver.

Un espíritu inhumano y cruel había querido ~~suprimir~~ suprimir la materia y esta se vengaba inundándolo todo.

Pero España estaba contenida en su desarrollo humano, aislada de Europa, cerrada por una parte al movimiento libertador espiritual de la Reforma, y por otra a todo lo vital que se forjaba en Italia; su cientifismo y su

54.
paganismo, solo absolvió la parte dogmática del Catolicismo. Sin expansión espiritual, ni alegría de vivir, solo podía pensar en la muerte, en locas aventuras del desesperados o en travesuras de pícaros, que son los más excepcionales.

El Greco va a una sublimación, es verdad, pero su misticismo es muy especial. Como pintor vemos que del Realismo de sus personajes sale el idealismo de los seres ultra terrenos. No pinta el Dios hecho hombre, sino el hombre que se hace Dios. Diviniza la Humanidad. Concepto muy de acuerdo con nuestro sentir.

Como final, quiero dar a V.V. una impresión de alegría y fe en el porvenir.

55.
O El cuadro cuya fotografía se proyecta, tiene como título "Ofrenda a la diosa de los amores" debido al Egipto. ^{pedagogía}

Es un verdadero jardín de la infancia. Brindo a la Sección de Pedagogía de este Ateneo, un nuevo tipo de escuela.

Los niños y niñas desnudos, hay coeducación, en plena naturaleza, bañados por el sol, libres de prejuicios y miedos supersticiosos, serán la mayor garantía para una futura Humanidad sana y equilibrada. Por no haber sido tiranizados, no sentirán cuando mayores, la necesidad morbosa de desbordarse. Las bacanales son consecuencia de las tiranías. No anhelarán estos niños el alcohol para excitarse o aturdirse, bus

56.
 cando paraïsos artificiales; porque su energía será sana y positiva y el paraíso lo hallarán en la misma realidad.

Todos los monstruos que crea la imaginación calenturienta, con la secuela de vicios repugnantes, consecuencia de actividades desviadas, todos estos monstruos pavorosos que indignan al moralista, desaparecen como por encanto, con el desmorno a la luz del sol.

Nada tiraniza tanto el alma como el vicio; y estos niños perfectamente equilibrados, alimentando su espíritu con las más sanas curiosidades, alcanzarán el mayor grado de libertad para su progresivo perfeccionamiento. El espíritu puro podría volar a las más altas

57.
 regiones de la abstracción y de la generalización, donde se vean las coordinaciones de los humanos esfuerzos, plano elevado donde todos nos sentiremos hermanos.

Así como el cuadro del entierro del conde de Orgaz tiene carácter humano la parte baja y divino la superior. La gloria en este del Egipto, quien también era un clarividente, la gloria la forman los amosillos que cogen los frutos de los árboles para alimentar a sus compañeros. Es una colaboración en el trabajo. Pero otra gloria podría seguramente pintarse en lo futuro sobre el cielo azul. Serán los principios morales que la Nueva Humanidad más consciente formulará regulando el nuevo orden de cosas. Entonces la nueva Hum

58.
mundo se va divinizando. El Greco
El Greco, con su gran clarividencia lo desc
cutió, al crear un idealismo que surge de
lo real. En su tiempo, los españoles esta
ban enfermos espiritualmente, la realidad
presentaba un aspecto morboso, pero bajo
los pechos cubiertos por negras telas, la
tía un alma fuerte que buscaba la per
fección absoluta.
Hoy nace una nueva España, debe a
todos es procurar que se forme normalm
te, sin desviaciones, integrando todos los
poderosos elementos con que cuenta, por
ibilitando el desarrollo completo de las
diversas facultades que presenta según
distintas características de cada región.

59.
España ha estado siempre cohibida, tiene
que desplegar sus alas y volar.
¡Volar! en esto será siempre el Greco
el gran Maestro.
He dicho.

L IV – PEDAGOGIA DE LES ARTS GRÀFIQUES. CÍRCOL ARTÍSTIC. BARCELONA 1936 (continua fins la pàgina 314)

ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA (ANC) Fons Víctor Masriera- famílies Masriera – Ferrer (Inv. 170)

Pedagogia de les Arts gràfiques. Círcol Artístic. 16-I-1936.
 ja és més una conversa que una conferència.
 Ma presentació com a pedagog.
 ¿ Serveix per a què la PEDAGOGIA?
 ¿ si contesto ¿ és inútil pensar en lo que es va a fer?
 ¿ Es pot construir un edifici sense projecte?
 L'obra del Ensenyament es més rica i deli- cada
 no obstant Molts blasmes dels mètodes
 però sense mètodes no hi hauria civilització.
 Els mètodes ordenen els coneixements, espe-
 riències i accions a realitzar.
 Son camins oberts. Altament si vols anar cam-
 a través per països coneguts
 els inventors i descobridors han de fer els camins
 perquè caminan per camps inexplorats.
 ¿ necessita l'artista la PEDAGOGIA? { si vols fer art - NO
 si vols ensenyar - SI.
 L'artista professor.
 el professor de Dibuix. la seva formació.
 Artista (tècnica) coneixement } MATERIA { MORTA
 Professor (tècnic) coneixement } { VIVA
 si fa VIVRE la matèria morta que no mati la VIVA

L'ENSENYAMENT general del DIBUIX.
 Dificultats del professor.
 Necessita més LA PEDAGOGIA del DIBUIX
 A L'UNIVERSITAT donar un curs complet.
 A RE. vull presentar una mostra viva.
 Em referiré sols a un problema i la manera
 de solucionar-lo.
 De les variades branques trio el
DIBUIX D'OBSERVACIÓ

	PRECECCIONS
el que'ns porta al DIBUIX LLEGUATJE	Brundis
el dibuix per a tots	1 Giotto
Mínim que podem exigir-ne	2 Leonardo de VINCI
el dibuix s'aplica a tot, però no s'ensenya a dibuixar	

III. Etapa. Fèrrim.

il·lusions òptiques
i us bastonets.

Observacions dels □ Δ i de relleus

Relleus amb rectangular - Espais interiors

La línia

El Mapa
amb línia ondulada
clau - obertura -

Sintèsi apuntats moviment

Símbol científic - raó i misme

3

19. perspectiva
clau -

20. fons i espais
interiors

21. jessó - clau i mure

22. triangular - plomes
□ relleus

23. 

24. els tres fons
del fons -

25. arbre i potates

26. Simon. Goussier

27. J. Velasquez -

28. jessó cristall

29. ondulada i plomes

30. Garcia

31. símbol científic
baix - alt
gòtic i pot.

32. apuntats plomes
vertical, horitz.

33. cores -

34. perspectiva i
fulla plàton

FINAL

L'observació i la creació artística,
 l'observació, aliment de la IMAGINACIÓ

Pero hi ha moltíssim més.

A L'UNIVERSITAT - presentació METODOLOGIES
 del Dibuix GEOMÈTRIC I DE LA COMPOSICIÓ
desvolupada

TACAS

Per donarvos una impressió final de
 com 'm preocupa fonamental les
 facultats creadores desde L'INFANCIA

Vos presentarié una enquesta que
~~potria~~ estigui realitzant - tocas arbitraris,
 i s'ha de fer interpretar tocas arbitraris,
 Leonard de Vinci, es complauia.....

EL PINTOR comença moltes vegades 35. LAWRENCE
 a plomejar el qualsevol per treus

Goya treya de les tocas compo- 36. Goya
nicions

EXEMPLES dels meus cursos - 37. Curs.
TACAS -

INVITACIÓ a la Col.laboració (eduts i professions)
 es busca { A). GRAU i característiques IMAGINACIÓ.

- B). contingut intern de la Manifestat
- C). grau de perfecció en la forma.

Relacions de C) amb A. i B. -

EL ye Valguí COLLABORAR, que's presenti i l'hi
 donarié fulls -

INVITO a una UNió per a tots els que s'interessin
 en operts problemes. UNA manera de contribuir a construir
 una CATALUNYA - VALOR-UNIVERSAL -

¿Que s'hi oposa? mal estat dels alumnes.

Desviacions PERTURBACIONS
PATOLOGIA

LA PEDAGOGIA DEL DIBUIX HO. CURA.

per això necessitaria un curs.

Pero, mirem L'EXEMPLE DELS GRANS MESTRES

- a) estudi tècnica
- b) estudi forma - ANÀLISI
- c) aventures, innovacions - SINTESI

EL-MÈTODE ^{segons} I. evolució mental INFANT HOME
II evolució pictura HOME

Avuenen del dibuix INFANTIL.

I. Etapa preliminar - INFANTIL

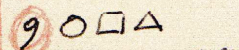
Concepte GLOBAL - VISIÓ-UTILITARIA-
Anàlisi rudimentari



- 3
- 4 Esquirol
- 5 oreneta

- 6 Miquel Angel
- 7 Goya

8 relació -



9

10 paper retallat

11 Natural fulls fent

12 historieta

II Etapa - preparatòria -

FORMA -

13 comparació formes

14 relació formes, titolació

15 punts.

CLAR-OBSCUR.

16 pincell

17 paper retallat - plom

18 bodegós aplicació