
El dibujo, un cuerpo de doctrina. Líneas y trazos revisionistas del concepto de dibujo

Drawing, a body of doctrine. Revisionist lines and strokes about the concept of drawing

Bibiana Crespo Martín

Universitat de Barcelona

bb Crespo@ub.edu

Fecha de recepción del artículo: abril 2015

Fecha de publicación: noviembre 2015

Resumen

Bajo la aparente claridad y acotación del significado del término dibujo descubrimos, al intentar analizarlo más profundamente, la pluralidad, ambigüedad y amplias referencias que puede adoptar su interpretación y su propio sentido. Este artículo muestra una panorámica histórica que argumenta y dota de contenido los fundamentos y naturaleza que conlleva el dibujo como principio de todas las artes, como actividad intelectual y como lenguaje universal, propiedades todas ellas que posee el dibujo y que hacen de él un concepto inmarcesible y atemporal. Desde un prisma revisionista histórico analizamos las diferentes aproximaciones y definiciones de dicho concepto de la mano de teóricos, artistas y tratadistas relevantes para constatar con todo ello la vigencia y actualidad que atesora la praxis del dibujo en el presente.

Palabras clave: dibujo, historia del dibujo, teoría del arte, dibujo artístico, tratados de arte.

Abstract

Under the apparent clarity and delimitation of the meaning of drawing, we find out, when trying to analyze it deeply, the plurality, ambiguity and wide references that its interpretation and its own sense can take. This paper shows a historical panoramic view that argue and provide contents to the foundations and nature that entails the drawing as a principle of all the arts, as an intellectual activity and as an universal language, being all of them properties that the drawing owns and that make of it an unfading and timeless concept. From a historical revisionist prism we analyze the different approaches and definitions of the mentioned concept given by significant theorists, artists and treatise writers to confirm the validity and current issue that the practice of drawing has nowadays.

Keywords: drawing, history of drawing, art theory, artistic drawing, treatises on art.

El dibujo, una actividad intelectual

Si es evidente que el objeto de las ciencias y las artes ha ido evolucionando a lo largo del tiempo –y con esta evolución el propio concepto que lo estudia– consecuentemente, el establecimiento del concepto propiamente dicho del tema que nos ocupa, ha tenido en cuenta el desarrollo histórico de este cuerpo de doctrina que denominamos ampliamente Dibujo.

Bajo la aparente claridad y acotación del significado del término "dibujo" descubrimos, al intentar analizarlo más profundamente, la pluralidad, ambigüedad y amplias referencias que puede adoptar su interpretación y su propio sentido.

De esta manera, de los muchos intentos por definir el concepto de dibujo detectamos el vasto compendio de significaciones que llega a adoptar al entrelazar diversos y variados sentidos; particularidad que no hace más que enriquecer y ahondar en la atractiva complejidad conceptual que éste conlleva. Sin embargo, de entre todas las consideraciones que de él se han hecho una parece destacar sobre las demás y como principal: aquella que concede al dibujo el valor de origen y principio de todas las artes visuales.

Ya Leonardo Da Vinci (2013)¹ definió la pintura como *una cosa mentale*². Esta definición de envoltura simple, engloba casi todo lo que el dibujo significa y representa; y es bajo esa concepción de “una cosa mental” que su vaguedad podría abarcar casi todas nuestras actitudes.

Bruce Nauman recupera esta misma idea cuando manifiesta que:

"Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe; son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura particular, o imaginar cómo funcionaría. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo." (citado en Gómez Molina, 1995, p. 33).

¹ Por razones de funcionalidad, especificadas por las normas de publicación de la revista, se ha convenido citar las referencias según el año de edición de los tratados y estudios consultados para la realización de este artículo y no la correspondiente a su primera edición.

² Si bien Leonardo se refirió concretamente al arte de la pintura cuando formuló esta máxima “*la pittura è cosa mentale*” entendemos que se hace extensible al dibujo ya que su magnífico *Trattato della pittura* se detiene ampliamente en la distinción entre la pintura y la escultura, la pintura y la poesía... no haciendo distinción entre los postulados que diferencian la pintura y el dibujo más allá del uso del color y asumiendo que la pintura comporta dibujo en sí misma.

La consideración de que es la mente, y por extensión el pensamiento, la que se erige en ordenadora y sustentadora de la realidad a través del dibujo es grandemente reveladora. Y en tanto que actividad artística, a lo largo de toda nuestra civilización mediterránea y occidental se ha considerado uno de los valores supremos de la función humana, y ello desde la confrontación del conocimiento mental y el conocimiento sensitivo. Para Francastel (1970) es uno de los procedimientos por el cual, el hombre comunica su pensamiento, pues ya Arnheim (1986) expresaba que las imágenes contienen pensamiento dada la exigencia de imágenes en el acto de pensar; en consecuencia las artes visuales son la base constitutiva del pensamiento visual.

El dibujo será, pues, el intelecto y la razón que organizan y planifican, el proyecto, la idea inicial o principio, la estructura, sobre el que se construyen y elaboran todas las formas. Dicho de otro modo, el dibujo es la expresión gráfica de una idea o emoción. A lo que cabría añadir que ésta se realiza con reducidas intervenciones cromáticas –para distinguirlo claramente de la pintura.

En este sentido, el dibujo puede ser medio de expresión y de comunicación, o ambas a la vez. El dibujo se constituye como vehículo importantísimo para el conocimiento y análisis de la realidad. Puede ser emocional y/o racional, describir y/o transmitir, imitar y/o interpretar, comparar y/o contrastar... pero siempre, y en todo caso, es un instrumento esencial implícito en todo proceso creador y, a tal fin, deviene un lenguaje universal.

El dibujo consagra un lenguaje universal de tanta importancia para la historia de la humanidad que, realmente, se hace difícil pensar cómo hubiera sido el desarrollo y evolución de ésta de no haber existido tal creación de la inteligencia humana.

Diversos tratadistas históricos y estudiosos han convenido en situar el dibujo como el primer contacto del artista con su obra, la primera aproximación, la primigenia nota de una idea que se tiene en la mente. Se entiende también como aquella imagen ideal que interiormente porta el artista previa proyección a su definitiva realización.

Este concepto de disciplina intelectual del dibujo lo relaciona con la introspección propia de un diálogo íntimo y silencioso entre pensamiento y visión retiniana. Los dibujos testimonian el proceso de creación de los artistas, nos aportan información sobre el talante, la cronología de sus acciones y sucesión de pensamientos del artista, de sus métodos de trabajo e incluso nos revelan las emociones que siente. De igual manera, representa fielmente la tendencia personal, la inclinación estética del artista en su estado más puro. Es posiblemente, la expresión artística más veraz, puesto que comporta una inmediatez ejecutora, muchas de las veces una espontaneidad e incluso diríamos una cierta rapidez que ninguna otra disciplina posee atendiendo a sus necesidades de elaboración que les son propias. Aunque de otra parte, puede también alcanzar grados de con-

creción, y de profundo estudio y análisis representacional a tenor de los objetivos del artista o como ocurre en el caso de los dibujos científicos ligados a necesidades absolutamente descriptivas.

Esta concepción del dibujo, en cierta forma tan rigurosamente intelectual, ha resultado ser altamente favorable tanto para el propio dibujo como para la evolución del resto de artes plásticas, alejándose de inclinaciones representativas excesivamente miméticas y anecdóticas.

El desarrollo de un lenguaje mediante formas, signos y efectos visuales, en diversas concepciones gráficas, constituye la base del dibujo como mecanismo de trabajo. Su uso procurará comprender en las imágenes las estructuras, los volúmenes, el movimiento, la proporción y a la apariencia externa del comportamiento de la luz y el entorno. La resultante más positiva del aprendizaje del dibujo se halla en su versatilidad, su poder de adaptación para representar la idea en cualquier estilo, grado objetivo y/o subjetivo, pretensión expresiva, sistema comunicativo o configuración material. Como la palabra en la retórica o en la literatura, el dibujo es el vehículo circunstancial de la iconografía de los artistas.

Revisionismo histórico del concepto de dibujo

De un modo somero, podemos definir el dibujo como la representación de la forma de los objetos; o sea, el conjunto de las líneas, contornos y sombreado que emula o imita la figura de un cuerpo. De esta definición, un tanto generalista, se desprende pues, que el dibujo consiste en el trazo lineal de figuras o formas y su ordenación general, considerándola independiente del coloreado. Es también la representación en dos dimensiones de la forma de un objeto; es también, sin duda alguna, la representación artística más antigua que se conoce, como desarrollo básico de todas las demás artes, es decir, como paso previo de la pintura, la escultura y la arquitectura.

La palabra "grafía" proviene del vocablo griego que designa la actividad gráfica, tanto en referencia a la modalidad de la escritura como a la del dibujo. De esta manera, la propiedad en tanto que lenguaje que posee el dibujo y su proximidad con la escritura queda patente en su origen etimológico:

"[...] se puede recordar que el término griego 'graphidos' sería el equivalente de nuestra actual palabra dibujo, aunque también vendría a significar escritura, poniendo en evidencia el origen común y la relación entre la escritura y el dibujo. La escritura comparte con el dibujo aspectos comunes, no sólo de orden estético; la caligrafía – etimológicamente bella escritura– es además, la huella de la acción física de cada individuo que se reconoce como lo más propio e irreproducible, y la manifestación de la subjetividad de la persona." (Cabezas, 1994, p. 91).

O, desde otro prisma:

“escribir y dibujar son, en el fondo, idénticos”. (Klee, 1971, p. 80).

Desde los tiempos clásicos greco-romanos se diferenció la escritura del dibujo, esta diferencia está significada en el término italiano *disegno*, el francés *dessin*, el español *dibujo*. Todos ellos provienen del latín *designare* que determina el compuesto de *de* y *signum*, es decir, señal, imagen, en sentido literal y figurado.

Las primeras nociones sobre el origen del dibujo las conocemos por las fuentes clásicas de Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Es ciertamente significativa la fábula de Plinio que atribuye la “invención” del dibujo a la muchacha que circunscribió en una pared la sombra de su amante. Los griegos daban absoluta primacía a la silueta y al contorno, y así resulta curiosamente reveladora la formulación de la génesis del dibujo que esta fábula nos ofrece:

"[...] Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela." (Plinio el Viejo, 1977, XXXV 43, pp. 61-63).

El carácter primitivo de la primera operación de representación, tal como Plinio lo cuenta, se basa en que el inicio de la imagen gráfica no sería el fruto de una observación directa del cuerpo humano y de su representación, sino de fijar la proyección de su sombra con una línea.

Otras fuentes documentales atribuyen a Filocles de Egipto y a Cleontes de Corinto la facultad de disciplina al dibujo como circunscribir con líneas el contorno de la figura humana en la que se insertaba nuevos trazos para expresar formas o volúmenes, detalles o diferencias.

Pero es Vitruvio (siglo I a. C.) quien estructura el conocimiento y la enseñanza de las nociones artísticas a partir de la proporción, como la conmensuración de las partes, de la cual procede la razón de simetría, en la construcción de templos o en el estudio del cuerpo humano; así lo argumenta en su tratado *De Architectura* (2002).

Pocos son los tratadistas medievales que se conocen a excepción de Villard de Honnecourt (siglo XIII) quien en su *Cuaderno* (1991) sustenta que fue la geometría el vehículo conductor en el que se basaron los estudios de la época.

No consideramos adecuado encorsetar las definiciones y los métodos situándonos en posturas conductistas, pero no podemos obviar la magnificencia renacentista italiana y su obsesión por el cálculo de todo aquello que nos rodea, justificándolo con métodos y términos matemáticos hasta el punto de convertir el espacio o la figura humana en una red geométrica o en una ecuación loga-

rítmica. De aquella primigenia definición de dibujo que Plinio aportó, puede ahora sistematizarse con la definición que nos da León Battista Alberti (1404-72) en su tratado *De Pictura* (Figura 1):

"[...] cuando medimos, advertimos que aquello ocupa un cierto espacio; el pintor circunscribirá el espacio éste a lo cual llamará propiamente "contorno". En segundo lugar, en la acción de ver consideramos la manera como se juntan las diversas superficies de la cosa vistas unas con otras y dibujando el Pintor esta unión de superficies cada una en su lugar, podrá llamarlo 'composición'. Últimamente, al tiempo de mirar discernimos con toda distinción todos los colores de las superficies y como la representación de éstos en la Pintura tiene tantas diferencias por causas de la luz, por esta razón llamaremos a esto 'alumbración'." (Alberti, 1980, p. 226).

Figura 1. Páginas interiores de *De Pictura* (1540) de Leon Battista Alberti



Fuente: Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia.

Parece pues, que Alberti conviene que el éxito artístico se sustenta en tres pilares fundamentales: el contorno, la composición y el claroscuro. También en su tratado aporta un ideario humanístico en comunión con las metodologías geométricas, proporcionales y razonadas. Un ideal humanístico cuyo principio procedía de la apreciación de los griegos del cuerpo humano de forma empírica, observándola de la naturaleza, transgrediendo el naturalismo para convertirlo en divinidad y así construir un cuerpo a partir de una idea. El concepto de definir la naturaleza como divina, no era más que una construcción reflexiva, es decir, la idea proyectada con una finalidad expresiva y mayormente comunicativa. Ideal religioso, ideal humanístico... Alberti propone una relación entre la naturaleza y la pintura de manera muy vinculada. En la materia diferencia claramente el objeto que se contempla y el entorno que lo envuelve, el límite entre uno y otro lo denomina "contorno". Pero cuando se refiere al claroscuro, especifica que no forma parte del dibujo, sino de la pintura. Parece que, como los clásicos, los teóricos renacentistas consideran el dibujo exclusivo de la línea "[...] y comenzando por el contorno digo que éste se trata de la justa colocación de las líneas, es decir, aquello que hoy se llama dibujo." (1980, pp. 226 y ss.).

De otra parte, para Lorenzo Ghiberti (1378-1455) el dibujo constituye el principio formal de toda obra artística. Dice así, en referencia a la pintura y la escultura "el disegno es el fundamento y teoría de estas dos artes" (Pérez Sánchez, 1986, p. 19). Y, Piero della Francesca (hacia 1415-

1492) nos dejó sus escritos en *De prospectiva pingendi* (Figura 2), donde además de sus estudios geométricos de la proporción del cuerpo humano, introduce el concepto de perspectiva, tanto como estructura de las formas en el espacio como del sentido atmosférico-lumínico (1942).

Figura 2. Página interior de *De prospectiva pingendi* (ca. 1480) de Piero della Francesca



Fuente: Biblioteca Ambrosiana en Milán.

Mientras, por su parte, Cennino Cennini (1370-1440) en su aportación con *El libro del arte* (1988) recalca la necesidad de que el aprendiz practique constantemente sus ideas mediante el dibujo, su tratado deviene un timón y guía para el “buen artista” que dibuja.

La dualidad entre emoción y descripción se interpone severamente a la hora de escoger entre expresar el detalle externo y minucioso, o el sentimiento interno y esencial de la forma, en especial de la figura humana. La influencia flamenca en los pintores españoles del siglo XV, y de manera precisa en Bartolomé Bermejo y Pedro Berruguete, demuestra cómo el gusto por la descripción casi científica de los nórdicos desvirtúa de contenidos algunas de sus obras. Es fácil constatar como Berruguete, de formación flamenca, será cautivado después de su viaje a Italia por los nuevos conceptos, transformando su obra en algo más sentido y emotivo.

Este sentimiento o emoción queda reflejado en la obra y especificado en el tratado *Sobre escultura* de Pomponio Gaurico (1482-1528), el cual aconseja dibujar directamente del modelo para realizar buenas esculturas, entendiéndose que ninguna obra final podrá transmitir dicho sentimiento si previamente no se ha buscado mediante la práctica del dibujo (1989).

Coetáneo suyo, Benvenuto Cellini (1500-1571) considera el dibujo como único método de conocimiento previo a cualquier pintura y escultura. Especifica en su tratado que lleva por título *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura* que el dibujo se cifra en el estudio y representación del relieve, es decir, el valor que el volumen determina en el cuerpo sus superficies. Muy elocuente es su frase “El verdadero dibujo no es otra cosa que la sombra del relieve.” (1989, p. 204).

Llegamos así a uno de los tratados piedra filosofal como origen de todos los tratados de enseñanza de la pintura y esencia de lo que será la enseñanza en las futuras Academias. El del maestro Leonardo Da Vinci, y su *Tratado de la pintura* (2013), un tratado de concepción totalmente humanística y que ratifica aquella idea de Ghiberti de que el dibujo es la base de todas las artes.

Paralelamente a este escenario de estudiosos y tratadistas italianos, el alemán Alberto Durero (1471-1528), influenciado por las corrientes italianas, recoge todos sus conocimientos en *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano* (1987). En este compendio la "razón" germánica empieza ya a vislumbrarse a través de una construcción arquitectónica del hombre elevada al límite espiritual.

Ya a mediados del siglo XVI se advierte cómo el concepto teórico del dibujo comenzará a prevalecer por encima de su valor mecánico o manual del buen proceder. El propio Giorgio Vasari (1511-1574) nos enseña que el dibujo es la forma más íntima y más directa de trabajar a la que puede optar un artista. Llegar hasta esta concepción del dibujo significa, como también Zuccaro pensaba, que el dibujo provenía del intelecto. La idea de que una forma se establece en el interior de la razón del artista.

El legado teórico de Federico Zuccaro (1540-1609) quedó recogido en su tratado *L'idea de 'pittori, scultori et architetti. Divisa in due libri* (1607), en el que su espíritu contrarreformista nos presentaba en las artes el principio universal del dibujo como transmisor del intelecto. Cabe observar la primacía que le otorga al término "*L'idea*" en el título de su obra; estructura conceptualmente esta idea en una parte visible o corpórea y otra invisible o espiritual. Las define como *disegno esterno* y *disegno interno*. Curiosamente, atribuye la capacidad del "interno" a todo el mundo, porque todos somos capaces de sentir una idea, pero nada más serán los artistas los capaces de transformarlas en "externo".

El autor del tratado *De la pintura antigua* Francisco de Holanda (1517-1584) en el capítulo XLIV dice:

"[...] esquicio, son las primeras líneas o trazos que se hacen con la pluma o el carbón, dadas con grande maestría y deprisa, las cuales trazas comprenden la idea y invención de lo que queremos hacer y ordenar en el dibujo." (Holanda, 1983, pp. 62-63).

A partir del "esquicio" se puede formalizar la idea, pero aún precisa más cuando subraya que:

"[...] y este dibujo no es otra cosa sino aquella línea o perfil delgado que anda rodeando la figura y que la hace la sobrehoz del rostro, del cuello, de los pechos, de los brazos y manos y de las piernas y de los pies y de todo lo demás, hato y contorno de

las figuras o imágenes y todas las demás cosas que en las historias se hacen." (Holanda, 1983, pp. 62-63).

Se extrae de este repaso de los tratadistas y maestros de la antigüedad, la simbiosis teórica que comporta la definición del dibujo, entre el intelecto y la mecánica, entre lo interno y lo externo, entre el contorno y aquello que contiene en su interior, a partir del principio básico por el cual el hombre es el centro motriz de las ideas y éstas se representan por el dibujo, como un mecanismo para exteriorizar aquellas y darles soporte y estructura en cualquiera de las diferentes artes. Pero aún hay una cuestión más que hemos de tener en cuenta: la imaginación.

La imaginación es la parte interna para un maestro como Juan de Arfe (1535-1603). En su libro *Varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1977), explica esencialmente el cómo representar aquello que fabrica la imaginación en un proceso de reflexión en las artes por encima de las habilidades y destrezas manuales.

Pablo de Céspedes, continuador de las ideas de Miguel Ángel, dejó en el siglo XVII un compendio de conocimientos reunidos en el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* y a modo de pregunta retórica nos plantea "[...] ¿Cómo pudo el escultor hacer cosa buena sino se ayudaba del dibuxo, que es principal elemento de la pintura y gran parte de ella?" (Céspedes, 1981, p. 93).

Vicente Carducho (1585-1638) manifestaba en sus *Diálogos de la pintura* la misma teoría de Zuccaro sobre "la idea" del dibujo interno y externo, sin embargo, cuando explica su teoría sobre el dibujo nos dice:

"Y de la misma manera que dividimos la pintura en tres especies, así mismo hallo se debe repartir el dibujo: es así: Dibujo práctico, práctico y regular y científico. Más cuando comúnmente oímos este nombre de buen dibujo, entenderás siempre que es lo perfecto de la pintura, que son las buenas formas y proporciones que concuerdan en sus debidos lugares las partes con el todo de todas las cosas creadas." (Carducho, 1979, pp. 173-174).

Es clara la gradual matización de los aspectos conceptuales que los tratadistas interponen a sus explicaciones, primeramente el "contorno" en el que reside la esencia o espíritu de las cosas, después, la materia como plasmación de "la idea" y más tarde la diferenciación entre lo "interno" y "externo", concluyendo en la concepción de que las relaciones proporcionales no se pueden manifestar más que a partir del dibujo y que éste es absolutamente incuestionable si se quiere planificar una obra de arte.

Según Calvo Serraller, Jusepe Martínez (1600-1682), uno de los mejores tratadistas de nuestro país, en su *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fi-*

nes que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, aporta la siguiente definición del dibujo:

"Es el dibujo una circunvalación de las formas corpóreas; ésta queda con solo unas líneas, conforme hace demostración lo presente que se ve; a esto se le da con el arte de la simetría sus tamaños y proporciones que pide lo representado, sea figura o cuerpo regulado; con esta simetría queda lo figurado con justa medida. Entra ahora la noticia del arte de la anatomía, que es la trabazón del cuerpo humano, que se compone de huesos, tendones, nervios y venas, movimientos naturales y accidentales. Entra ahora el arte de la perspectiva; ésta es muy necesaria por ser la planta de toda la obra; su oficio de ésta es dar al sitio lugar conveniente a lo que se quiere representar en el lugar de que el artífice hará elección que a no valerse de esta parte, quedará su obra confusa sin distinción así de partes como del todo." (Martínez, 1988, Tratado XIII, pp. 128-129).

Es así como Jusepe Martínez concibe el dibujo; como un acoplamiento de las ciencias: simetría, anatomía, perspectiva, geometría y matemática. Este fervor humanístico, científico y estructural, simbolizado en las enseñanzas paradigmáticas de Leonardo Da Vinci, no corresponde exclusivamente al clasicismo renacentista, sino también a la obertura técnica que el dibujo plantea como fenómeno transmisor de conceptos, de ideas y potenciador para exteriorizar el interior del ser humano.

No obstante, el mismo Calvo Serraller distingue como tratadista con obra más completa a Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) con sus tres volúmenes incluidos en *El museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Theórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades (...)* (Figura 3), *Tomo II. Práctica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas (...)* y *Tomo III. El Parnaso español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles* y sentencia el dibujo de esta forma:

"[...] éste (el dibujo) es la forma universal de lo corpóreo, delineada a la vista se nos presenta. En ser forma universal conviene con el entendimiento divino, angélico y humano: con lo divino, cuya idea es por esencia forma universal de todo lo criado; con el angélico, que por participación en virtud de las especies infusas, contiene la forma o ideas de las cosas naturales; y con el humano, que en virtud de las especies impresas de los objetos y depurada de su materia por el entendimiento agente, forma con el entendimiento posible la intelección, mediante la especie impresa que es forma de ser intencional representativa, ajustada a la naturaleza del objeto; por lo cual dijo el filósofo: que nuestro entendimiento es en cierta manera todas las cosas: porque es la oficina donde todas se representan mediante estas especies." (Palomino, 1986, Tomo III, p. 625).

Figura 3. Portada original de *El museo pictórico y escala óptica*. Tomo I. *Theórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades (...)* (1715-1724) de Antonio Palomino de Castro y Velasco.



Fuente: colección Juan Bordes.

Se descubre de entre esta complicada definición la intencionalidad de contemplar el dibujo como una disciplina del conocimiento. Ésta es la esencia de su teoría que evidentemente comparte con la mayoría de teóricos vistos hasta el momento. Lo más relevante de las teorías de Palomino es su valoración del concepto de dibujo por encima de cualquier manierismo académico; lo que en el siglo XVIII le distingue del resto de estudiosos, y declaraciones como ésta son extraordinariamente loables para su tiempo –un tiempo en el que la Academia impone una metodología en el aprendizaje del dibujo basada en la copia de estampas en detrimento de la observación del natural:

"[...] algunos piensan en viendo un dibujo bien plumeado o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso o estropeado; sin advertir que el dibujo consiste en la firmeza y verdadera de claro y oscuro; y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estaría mal dibujado, y por el contrario, aunque esté hecho borrones, chafarrinadas y tachones, si guarda las referidas leyes del dibujo, estará bien dibujado. A la manera que el que hace buena letra y escribe mil mentiras, disparates y defectos de ortografía; de éste diremos que hace buena letra pero no escribe bien." (Palomino, 1986, Tomo III, p. 627).

Con la fastuosa erudición que caracterizó las academias, entra en Francia Roger De Piles (1635-1709), quien, en su libro *Idea del perfecto pintor* (1699), posiciona la cima del artista tanto en su aspecto práctico como espiritual, comparando la elevación del espíritu al proceso que el artista necesita para llegar a la perfección (citado por Gómez Molina et al., 2005). Pero sin duda, el representante más insigne de la academia heredera de la ilustración francesa es Denis Diderot (1713-1774); en su estudio *Ensayo sobre la pintura* (1963), recopila y hace un análisis crítico de todos los conceptos de la enseñanza del dibujo de su época, para sentar las bases de lo que él considera que ha de ser una escuela de dibujo.

Recapitulando hasta el momento, podemos sistematizar ciertas constantes: el dibujo es soporte, es el contorno lineal que expresa ideas, es el nexo común entre el conocimiento y la praxis... por citar algunos, pero siempre ha formado parte de la pintura, como esqueleto formador sobre el que se pinta encima.

Gran parte de los autores del siglo XIX como Gregorio Mayans, Francisco Preciado de la Vega, Nicolas de Arce, Fraipont, Jozan, Champour o Malepeyre aportan a su tiempo tratados manuales y teóricos más preocupados por las técnicas y métodos prácticos que por aquellos conceptos espirituales del valor del dibujo. Éstos caen en el desinterés y no será hasta el incipiente Romanticismo que se retomará la idea del dibujo en su vertiente más "conceptual".

De otra parte, en Inglaterra, las consecuencias de la Revolución Industrial también se ven reflejadas en una concepción del dibujo que destierra el idealismo academicista en beneficio de un acercamiento a la observación y descripción de la naturaleza. Un naturalismo capitaneado por John Ruskin (1819-1900), quien en su definitivo estudio *Técnicas de dibujo* explica:

"108. Ahora, quiero que en tus primeros esbozos del natural busques tan sólo la comprensión y la expresión de esos hechos básicos de la forma; [...]. Decide siempre, examinando el objeto, qué te quedarás de él y qué descartarás, y no dejes nunca que la mano se te escape a su aire o adquiera ningún hábito o método de trazado. Si quieres una línea continua, tu mano debe pasar tranquilamente de un extremo a otro sin ningún temblor; si quieres una línea temblorosa o quebrada, tu mano debe temblar, o quedar en suspenso, tan fácilmente como un músico, con el dedo, sostiene o interrumpe una nota; pero recuerda esto: no existe ningún modo general de hacer nada; no te será dada ninguna receta para dibujar ni siquiera un matojo de hierba. La hierba puede ser desigual y rígida, o tierna y fluyente; puede estar quemada al sol y mordisqueada por ovejas, puede ser rancia y lánguida, fresca o seca, lustrosa o mate; mírala e intenta dibujarla tal como es, y no esperes que nadie te explique 'cómo hacer la hierba'." (Ruskin, 2012, p. 100).

Traspúa en todo el libro la idea kantiana –revelada en su *Crítica del juicio*– de aproximarnos a ver la belleza más allá de su apariencia externa o superficial.

Posiblemente es Josep Yxart (1852-1895), el biógrafo de Marià Fortuny, uno de los primeros teóricos en conceder plena autonomía al dibujo, independientemente de la pintura, y admitirle su lugar específico dentro de las disciplinas de la expresión artística. Nos dice el mencionado autor:

"Otra tendencia se observa entre los dibujantes y pintores modernos, en la cual he incluido también Fortuny de un modo poderoso y directo, y es la de conceder a los dibujos a pluma y a simples croquis y esbozos, el valor que sólo parece debiera atribuirse a obras acabadas." (Yxart, 1882, p. 165).

E incluso más adelante matiza:

"[...] los croquis y bocetos de la idea originaria de una composición, cuando debidos a artistas de relevante mérito, fueron siempre muy estimados por los inteligentes, porque es muy grato estudiar, comprender, escudriñar en ellos cómo ha brotado en su imaginación el primer pensamiento, porque revelan mejor que obra alguna el rigor y la soltura espontáneos del ingenio sin retoques ni correcciones, fogosas y audaces como son, su misma fogosidad las embellece." (Yxart, 1882, pp. 165 y ss.).

Aunque aun se descifre cierta dependencia del dibujo frente a la pintura, empieza a descubrirse cierto grado de separación que, llegado el siglo XX, supondrá que el dibujo ocupe un lugar paralelo a cualquier otra disciplina, no tan solo en su vertiente conceptual, sino también respecto a técnicas y procedimientos. Sería inconcebible valorar la obra de Picasso o Giacometti sin sus dibujos o como hermanos pequeños del conjunto de su producción.

En este punto y tras el revisionismo histórico hecho sobre términos, tratados y teorías que han configurado el significado de dibujo, podemos constatar cómo ha ido cambiando sustancialmente a lo largo de su recorrido. Ha sido considerado *diseño*; la ciencia del arte en Piero; el factor intelectual común de las tres artes en Vasari; una unidad con dos células una interna y otra externa para Zuccaro; formar junto al claroscuro y el colorido, una de las partes divisibles de la pintura; una huella vital del drama individual en el Renacimiento; hasta llegar a convertirse en una disciplina artística del mercado decimonónico o una obra de arte por sí misma en el siglo XX –y por ende el XXI.

Pero, parece que la mayor controversia suscitada en cuanto a su definición es aquella que atañe al dibujar los perfiles de las cosas; es decir, para unos, dibujar se refiere a representar el contorno de la forma mientras que, para otros, el contorno no existe o, lo que es lo mismo, no existe la línea sino el encuentro entre superficies de diferente luz o color que provoca, en una síntesis o simplificación visual, el efecto de separación. Con mayor consenso, durante siglos, los maestros y tratadistas han postulado que el dibujo consiste en concretar el contorno o circulación de la periferia o superficie de un cuerpo. Después, dentro de este perfilado, se podía apreciar el conjunto de los detalles; sombras y valoraciones pertinentes. Durante siglos ha prevalecido aquel concepto iniciado ya por Plinio y desarrollado de manera extrema en el Renacimiento y el Barroco español y francés. No obstante, ya en etapas más cercanas, este reduccionismo del dibujo estrictamente vinculado a la línea empieza a perder autoridad en favor de la despreocupación de su ejecución en línea o mancha, como estructura o como emoción, y preocupándose más por el propósito conceptual de la obra en sí misma.

Bastante sintomático es que Paul Cézanne no quisiera hacer separación entre la línea y la mancha, como tampoco la hacía entre dibujo y pintura; las veía íntimamente ligadas a una unidad plástica, incluso con carácter superior a la división por disciplinas, técnicas o grados de acabado

de la obra. Ahora bien, sí podemos relacionar este planteamiento con tratados como el de Pacheco, Carducho o Martínez.

Los postulados del siglo XX vienen marcados como consecuencia de las corrientes vanguardistas en las que la imagen sufre una transformación derivada, principalmente, de procesos analíticos y constructivos –cubismo, futurismo, suprematismo...– y se erige con deslumbrante personalidad las teorías de Wassily Kandinsky (1860-1949) en sus textos *Punto y línea sobre el plano* (2005) y *De lo espiritual en el arte* (1996), en los que propone una secuencia de observación y reflexión de las funciones y propiedades que los signos gráficos pueden estar inmersos en la composición del espacio plástico.

En la Bauhaus, al igual que Kandinsky, Moholy-Nagy (1895-1946) y Johannes Itten (1888-1967) dejan en sus respectivos compendios pedagógicos, *La nueva visión* (Moholy-Nagy, 1972) y *Design and form: The basic course at the Bauhaus* (Itten, 1975), el criterio que justifica el ordenamiento, la secuencia y el ritmo vital que integra la creatividad artística, la cual sintetiza un cosmos gráfico y plástico en el que los signos, puntos, líneas y planos hacen del dibujo una experiencia en clara libertad.

De manera semejante a los autores de la Bauhaus, Kasimir Malevitch (1878-1975) escribió en 1915 *El nuevo realismo plástico* (1975), un texto de talante constructivista con métodos creativos muy similares a los anteriores.

Una de las figuras más emblemáticas por sus métodos técnicos y humanísticos relativos a la ordenación del hombre y su espacio, desde la pequeña forma geométrica a los grandes espacios urbanos, es Le Corbusier (1887-1965). Cabe destacar de entre sus escritos *Hacia una arquitectura* (2006) y *Suite de dessins* (1968), en los que recupera el espíritu integrador de los renacentistas italianos del siglo XVI como lenguaje que compendia todas las ideas. Propone un método de dibujo que técnica lo espiritual, o dicho de otra forma, el espíritu del hombre vuelve a dignificar la obra creativa.

Y, en este mismo sentido Matisse nos dice:

"Siempre he considerado el dibujo no como un ejercicio de adiestramiento particular, sino sobre todo, un medio de expresión de sentimientos íntimos y de descripción de los estados de ánimo, porque los medios más simples son los que consiguen dar una mayor simplicidad, mayor espontaneidad a la expresión, que debe dirigirse ligera al espíritu del espectador..." (Matisse, 2010, p. 174).

Epílogo

Podríamos especular largamente con el fin de hallar una definición conceptual lo más definitiva posible, pero ello conllevaría reiterar lo que sobradamente han dicho otras voces con más autoridad que la nuestra. Sin embargo, determinamos resumir el dibujo como la presentación personal de la visión que se tiene de las cosas, gráficamente hablando; la expresión de la forma sobre un plano –entendiendo expresión en un sentido muy amplio.

Finalmente, concretaremos en el aspecto definitorio de clasificación del dibujo, y con la finalidad de acotar su concepción desde un sentido pedagógico, que el dibujo puede ser a la vez origen y finalidad de diversos tipos de dibujo, orientados a áreas de conocimiento distintas y por tanto de lenguajes y técnicas bien diferenciadas: el “dibujo realista o mimético”, preocupado por representar la realidad y los valores de parecido con esa realidad; el “dibujo analítico” que examina los elementos y hace diferenciaciones de alguna cosa o espacio; el “dibujo simbólico”, entendido como aquél que toma objetos, animales, signos... como tipificaciones para representar un concepto moral o intelectual, sea por semejanza o correspondencia; el “dibujo científico”, relacionado en la descripción atendiendo a aspectos estructurales y organizativos de su naturaleza orgánica, en la anatomía, la botánica, la geología, etc., el “dibujo técnico” como exponente de la representación geométrica, proyectual y tecnológica de las cosas en el espacio y su ilustración perspectiva; el “dibujo representativo y expresivo”, que aporta la visión personal de cada artista con todos los grados de libertad expresiva y procedimental; el “dibujo infográfico” realizado mediante procesos digitales de generación y manipulación de imágenes.

Todas las tipologías mencionadas y según su significado adquirido en tanto que dibujo pueden, sin embargo, resumirse en tres grandes bloques generalizadores: 1. El dibujo entendido como un fin en sí mismo, 2. El dibujo como un instrumento técnico y conceptual al servicio del diseño, y 3. El dibujo como disciplina académica y metodología de aprendizaje.

Referencias

- Alberti, L. B. (1980). *De pictura [El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti]* (Diego Antonio Rejón de Silva trads., eds. facs. con introd. de V. Bozal). Oviedo: Colegio de AA. y AA. TT.
- Arfe y Villafañe, J. (1977). *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos del Principado de Asturias.
- Arnheim, R. (1986). *Visual thinking [El pensamiento visual]*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cabezas, L. (Mayo, 1994). La historia de la naturaleza del dibujo y la formación del gusto estético. En F. Hernández y L. Trafí, L. (Comps.), *1 Jornades sobre Història de l'Educació artística* (pp. 73-96). Barcelona: Facultat de Belles Arts.

- Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.
- Cellini, B. (1989). *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Akal.
- Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Céspedes, P. D. (1981). Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura. En F. Calvo Serraller (ed.). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (p. 93). Madrid: Cátedra.
- Da Vinci, L. (2013). *Trattato della pittura [Tratado de pintura]* (David García López trad.). Madrid: Alianza. Recuperado de http://www.liberliber.it/mediateca/libri//leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf
- Diderot, D. (1963). *Ensayo sobre la pintura*. (A. D. Delucchi, J. O. Demarchi, trad. del francés y notas) y Goethe, J. W. *Comentario al Ensayo sobre la pintura*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional.
- Durero, A. (1987). *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*. México: Universidad Autónoma de México.
- Francastel, P. (1970). *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Buenos Aires: Emece.
- Francesca, P. della. (1942). *De prospectiva pingendi* (2 vols.). G. Nicco Fasola ed. Florencia. (Reed. en 1984 con comentarios de E. Battisti y F. Ghione).
- Gáurico, P. (1989). *Sobre escultura*. Madrid: Akal.
- Gómez Molina, J. J. (coord.). (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Molina, J. J., Cabezas, L. y Copón, M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Holanda, F. de (1983). *Da pintura antiga [De la pintura antigua]*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Honnecourt, V. de (1991). *Cuaderno siglo XIII*. (Yago Barja de Quiroga trad). Madrid: Akal.
- Klee, P. (1971). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Calden.
- Itten, J. (1975). *Design and form: The basic course at the Bauhaus*. London: Thames and Hudson.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, W. (2005). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Le Corbusier. (1968). *Le Corbusier: Suite de dessins*. París: Editions Forces-Vives.
- Le Corbusier. (2006). *Hacia una arquitectura*. Madrid: Apóstrofe.
- Malevitch, K. (1975). *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Alberto editor.
- Martínez, J. (1988). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*. Madrid: Akal.
- Matisse, H. (2010). *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona: Paidós.

Moholy-Nagy, L. (1972). *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito.

Palomino, A. (1986). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Theórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades (...)*, Madrid: Imp. Lucas Ant. de Bedmar, 1715. *Tomo II. Práctica de la pintura, en que se trata de el modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas (...)*; *Tomo III. El Parnaso español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles (...)*. Madrid: Alianza.

Pérez Sánchez, A. E. (1986). *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra.

Plinio el Viejo (1977). *Naturalis Historiae*. (M. E. Littré y Didot, eds.). París: Societé d'Édition "Les belles lettres".

Ruskin, J. (2012). *Técnicas de dibujo*. Barcelona: Laertes.

Vitruvio, M. (2002). *De Architectura*. (C. Cesariano y A. Rovetta eds.). Milano: Vita e Pensiero – Largo A. Gemelli.

Yxart, J. (1882). *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico*. Barcelona: Ed. Biblioteca.

Zuccaro, F. (1607). L'idea de 'pittori, scultori et architetti. Divisa in due libri. Torino: Agostino Diferolio. Recuperado de

https://books.google.es/books?id=ej9hAAAAcAAJ&pg=PA54-IA9&lpg=PA54-IA9&dq=Zuccaro+L%E2%80%99idea+de+pittori,+scultori+e+architetti+divisa+in+due+libri&source=b&ots=8NtJMuTAWh&sig=mFgfKLJVC_EsU3V87fUEgOyq3AI&hl=es&sa=X&ei=xJbVbKwE4r3UuKQglgJ&ved=0CC4Q6AEwAg#v=onepage&q&f=false