

TERESA SAURET GUERRERO

*A Felipe María Garín Ortíz
de Taranco. Valenciano*

La elección del acotamiento cronológico para hacer un análisis de los planteamientos estéticos vigentes en la España del s. XIX, entendidos como la posible, o no, correlación entre el discurso teórico y la práctica pictórica, viene justificada por ser esas fechas las de permanencia de Bernardo Ferrándiz en Málaga, y las de la aplicación en la localidad de su especial entendimiento de lo que en esos momentos debía expresarse desde la plataforma del cuadro.

El celebrarse este año el primer centenario de su fallecimiento, es nuestra justificación para haber escogido esta parcelación temporal, que si a niveles nacionales no es significativa, en cuanto que 1885 no supone un eje clave en la variabilidad de los presupuestos estéticos en el país, sí clausura en Málaga toda una dinámica pictórica de la que era directo responsable Bernardo Ferrándiz.

La llamada de atención que pretendemos hacer sobre él se va a centrar, por tanto, no en la especificidad de su curriculum profesional, típico e igual que el de la mayoría de los pintores de la época (1), sino en la puesta en evidencia de la adecuación de su programa, ideológico y práctico, con lo que en el s. XIX insistieron en llamar *el espíritu del siglo*. Un objetivo que teóricos y artistas se empeñaron en determinar y ejecutar.

"EL ESPÍRITU DEL SIGLO".

Sin pretender hacer un análisis exhaustivo de la literatura artística del XIX (por escaparse a la intencionalidad de este trabajo), pero tomándole el pulso a los años indicados a través de los más significativos escritos en discursos y artículos sobre arte, un repaso a estos textos nos ofrecen la preocupación constante - por valorar, en la obra de arte, y en el artista, su sentido de la contemporaneidad. El nudo gordiano de las discusiones sobre lo que *se debía* o lo que *se hacía*, radicaba en la determinación de una fórmula que expresara *lo actual*. En el contenido de este concepto, progresistas y retardarios, estaban de acuerdo en definir que lo actual era aquello que comunicara *el espíritu de la época*. Sin atreverse a emitir juicios categóricos, como en el caso de Caveda (2), en 1867, académico por encima de todo, pasando por Tubino, que en el prólogo de su libro sobre el arte en 1871 (3) - se define como:

Antagonista decidido de la estética metafísica (4) ...apartándome de todo idealismo, deduzco el criterio para averiguar el mérito relativo de las obras pictóricas, de una concepción antropológica y positiva de la humana naturaleza y de la propia dignidad (5).

por lo tanto, ideológicamente opuesto a los discernimientos del anterior (en teoría), y siguiendo cronológicamente con Claudio Boutelou (6), cuya postura oscila en

BOLETIN DE ARTE, Núm. 6

UNIVERSIDAD DE MALAGA. Año 1985.

tre los intentos de sistematizar la modernidad sin abandonar los valores tradicionales, y sobre todo, eminentemente partidario del idealismo-contenidista, pasando sucesivamente por Isidoro Fernández Flores (7), Jacinto Octavio Picón (8), Pelegrín García Cadena (9), Benito Pérez Galdós (10) y Rada y Delgado (11), de criterios tan diversos y posturas tan opuestas, parecen que se unifican al concretar el concepto en dos premisas esenciales:

Por una parte, el compromiso científico. El progresivo avance de la ciencia en el s. XIX es definible como una de las primeras significaciones de la época. - Centrándonos en el campo del arte, el artista y la obra debe ser abordada dentro - de las coordenadas de lo científico, de lo experimental. Boutelou en 1877 certifica:

Empieza a notarse el afán por conocer las cosas a fondo, no satisfaciendo ya las miradas a la superficie, síntoma que augura bienes, porque lo primero es el conocimiento de lo verdadero hasta donde alcanza la limitación humana (12).

También debemos entender el cientifismo como paralelo a "educación". La educación (que ofrece las Academias, en materia de arte) es la correlación científica en este campo, las más de las veces como conocimiento de la Estética (13).

Arqueologismo, historicismo, erudición, dominio de la técnica, observación y experimentación de lo real, son valores con los que hay que contar para concebir una obra dentro de lo actual, sin importar la línea estética resuelta en ella.

Junto a la escrupulosidad de la observación y de la experimentación (14), el otro valor a señalar constantemente en los escritos es la independencia/libertad:

En arte es nulo el principio de autoridad. No se conoce (15).

declara Tubino en 1871, y en 1880, desde las páginas de La Ilustración Española y Americana, Jacinto Octavio Picón insiste:

Las Artes son precisamente las manifestaciones de la actividad humana, en que la libertad es más necesaria para producir, y en su desarrollo no debe intervenir el Estado sino para aquellas cosas que sea imposible confiar a la iniciativa individual (16).

A pesar de todo, Boutelou acierta más en el análisis de la cuestión cuando precisa:

Nótese hoy en el artista mayor independencia que en siglos pasados, - por más que en ocasiones no sea tan completa como convendría, en atención a que suelen presentarse todavía las exigencias de la moda, y - obligan a determinar género de producciones violentando las actividades especiales de muchos pintores que se ven precisados a seguir la corriente, si con sus trabajos han de adquirir las condiciones de vida (17).

Por lo que la libertad es entendida como "tolerancia" las más de las veces:

El arte, acaso con mayor claridad que la ciencia y que la vida real, - deja percibir el camino hacia la armonía, combate el exclusivismo y - respeta y aprovecha lo que han hecho las épocas pasadas, aceptando todos los elementos positivos, todas las afirmaciones que contienen y - tratando de ligarlas en superior unidad (18).

Ambos términos: ciencia y libertad, se equiparan a Razón/criterio experi-

mental y adaptabilidad. Si la ciencia se entiende como un procedimiento que se pone al alcance del artista para que actúe delante del lienzo con un bagaje de conocimientos que aplique al asunto elegido y a la forma de interpretarlo, la libertad se ofrece como postura de adaptabilidad a todas las soluciones interpretativas.

Con las críticas a las obras y las reflexiones sobre arte, la teoría invita sistemáticamente al pintor a abrir un abanico de posibilidades de ejecución en las que las posiciones extremas deben ser eliminadas. Por otra parte, sugieren la docilidad, entendida ésta como asimilación de corrientes artísticas que pueden llevar a la fórmula correcta cuando el pintor consiga un efecto totalizador en la obra, después de haber acrisolado, gracias a su erudición y capacidad de síntesis, todo el bagaje que le ofrece la historia como pasado y como presente.

La contemporaneidad de la oficialidad, de la Academia, reside en su tolerancia, con todas las escuelas, con todas las posturas:

que sin adherirse a un sistema exclusivo abría sus puertas a los reformistas haciendo justicia a su mérito (19) ...Había crecido con su ilustración, su tolerancia: admitía el Arte bajo todas sus manifestaciones, valuando en ellas los aciertos y los errores a la luz de los principios y de una sana crítica (20).

ofreciendo, por tanto, al artista la libertad de elección de modelos:

Libres en la elección de los modelos, independientes para seguirlos sin trabas... obedecían su propio ingenio, aspirando menos a la originalidad que a tomar de cada escuela aquellos rasgos y distintivos que mejor podían avenirse con sus naturales inclinaciones y tendencias (21).

Todo ello, por encima de las posiciones dualistas y alternativas del XIX que como constante se nos presenta en discusión desde primeros del siglo (Tradicionalismo/Neoclasicismo, Clasicismo/Romanticismo, Idealismo/Realismo, etc.), hay un criterio que sobresale, unificando, en su esencia, posturas minoritarias y ofreciendo un lenguaje artístico de amplia aceptación para los consumidores de arte. Este concepto es el Eclecticismo.

LA INTERPRETACIÓN ECLÉCTICA.

Si el fenómeno ha sido ampliamente estudiado en la arquitectura, el análisis de los textos específicos sobre las artes plásticas, no dejan lugar a dudas sobre la importancia que el movimiento, como línea estética, tuvo a la hora de definir un estilo pictórico.

Los antecedentes en España, de forma decidida, parece que estuvieron en plena época romántica, no ya sólo dando por cierto la teoría de Allison Peers (22) sino al interpretar "consejos" y discusiones expuestas en las revistas románticas.

José de Madrazo, en 1841, le plantea a su hijo Federico un procedimiento selectivo y combinatorio que encaja con la adopción ecléctica:

...Si fuese joven de tu edad despreciaría toda secta artística, siguiendo un rumbo diverso, pero siempre conforme con la naturaleza y su belleza, no excluyendo las bellas cualidades de ninguno de los grandes pintores por diversas que éstas sean entre sí... me aprovecharía de todas aquellas cualidades en que más han sobresalido los hombres célebres de la pintura, empapando en ellos mi espíritu para servirme cuando me conviniese, pues aunque a primera vista parezcan incompatibles no lo son en realidad (23).

Por otro lado, en revistas como el Semanario Pintoresco o El Artista, invitan a practicar un historicismo decidido al pretender hacer una recuperación de nuestro pasado más glorioso, el Barroco, no siempre con una intención de "renovación", de interpretación y adaptación a los tiempos modernos, sino, simplemente, sacralizándolo. Era aquél:

igloria eterna, pues, a nuestros artistas! Sólo a ellos deben el regocijo con que la capital entera acorre al Santuario de nuestro arte, sólo a ellos las benéficas miradas que desde la inmortalidad dirigen a nuestro suelo Murillo, Velázquez, Ribera... sólo a ellos las celosas miradas de estos nuestros genios cuando se vean igualados por nuestros pintores (24).

Las continuas remisiones a estos modelos impulsan a nuestros románticos a una práctica devocional que, cuando nos atenemos a los comentarios dirigidos a Esquivel (por ejemplo) por Pedro de Madrazo (25), al margen de lo anecdótico que nos puedan resultar, nos informan del pobre entendimiento que hicieron de ellos. Por no centrarnos en el revival "Murillo".

El modelo francés corría por las mismas vías gracias a la difusión y aceptación de las teorías de Victor Cousin (26) sobre todo. La dependencia de España al país vecino queda ampliamente expuesta en el trabajo de Caveda sobre la Academia (27).

Nosotros que hemos recibido de la nación vecina la tragedia del reinado de Luis XIV y los dramas modernos, la poética de Bosleau y de Marmon tel, la crítica literaria de Laharge y de Villemain, los sistemas filosóficos de Malebranohe, Descartes, Condillac y Coussin, la organización política y las instituciones administrativas, muchos usos y costumbres, y hasta los caprichos de la moda idejaríamos de imitar también las obras maestras de Delacroix, Delaroche, Scheller, Ingres y Vermet, cuando las hacen objeto de su estudio Roma, Florencia y Venecia, en posesión durante tantos años de la enseñanza de las Artes... No ha de negarse: por un concurso de causas que cambian la faz y los destinos de las naciones, los pintores españoles buscan hoy en París el ejemplo y la enseñanza... (28).

Los conocimientos del académico sobre las últimas corrientes filosóficas europeas - ya fueron puestos de manifiesto por Navascues (29) y Revilla (30), pero es que, junto a la transcripción literal y asimilación de los escritos de Hope y Taine (31), - como ya quedaron expuestos, Caveda difundió la filosofía de Hegel (32), interpreta a Cousin (33) y traduce a Gustave Planche (34). La interpretación de estos dos últimos, sobre todo, serán los que proyecten el modelo ecléctico más fácilmente asimilado en España. Todos ellos, combinados indican al artista español la práctica del eclecticismo como la más adecuada.

Caveda utiliza el término repetidas veces (35) y, las más, define sus premisas:

...lejos de producirse ya la apasionada polémica con tanta dureza sostenida por los naturalistas y los idealistas que desde los primeros años del s. XVII florecían en Italia, acoge la pintura todos los géneros, todas las escuelas, todas las inspiraciones y filosofía con los apasionados a las formas académicas y al idealismo antiguo, y es naturalista con Rubens y el Piziano, no disputa al Caravaggio su fuerza de claroscuro y al Bosco sus caprichos; deja libre la elección de los tipos; libre también de presentarlas, acatando siempre la manifestación del verdade-

ro talento (36).

A lo largo de todo el trabajo ofrece la moderación y la combinación como estética - adecuada, sin anular la creatividad del pintor, entendida como "criterio".

Su postura intenta casar pasado y presente, actualizando el pasado y ofreciéndonoslo sobre un nuevo modelo interpretativo en el que sigue fielmente a Taine:

...tomarlos como modelos (a los clásicos del barroco) y desconocer los móviles de su inspiración, las influencias sociales que lo determinaron, será reproducir la materialidad de las formas; no el alma que debe animarlas; no el verdadero precio del pensamiento artístico (37).

El criterio de Caveda se nos moverá, siempre, entre la tradición y lo actual entendiendo ambos términos como: *Tradición*, recuperación modelos barrocos, - ejerciendo de romántico al supervalorarlas; dejando actuar con libertad al artista en la elección de los modelos adecuados y su forma de interpretarlo (desarrollo de la *teoría del genio*); manteniendo vigente un periodo histórico, recuperado en la - esencia de sus valores, que se entiende como pasado pero que al ser reinterpretado su permanencia entra dentro de lo actual.

Contemporaneidad: observación del natural, del asunto y transposición fiel de él con auxilio de la ciencia y de la Estética, que le ayuda a *conocer la verdadera belleza y los elementos que la constituyen* (38); y ausencia de exclusivismo a la hora de escoger los modelos a interpretar. Una fórmula de posición moderada que, - por su amplitud, permite todas las posturas y es fácilmente admitida por un mayor - número de criterios.

La influencia de este discurso teórico se advierte en los comentarios posteriores, pese a la fuerza y a las posiciones que va ganando el Realismo. Esta línea de contemporización mantiene como modelos a Murillo, Velázquez, Ribera, Rubens, Tiziano..., insistiendo en la constante remisión a ellos, porque como dirá el mismo - Caveda, con ello *se les admira, no se les imita* (39), pero también ofrecen ejemplos concretos dentro de los pintores contemporáneos, existiendo, incluso, una especialización entre ellos. Así, Delaroche se sugiere como óptimo representante de la pintura de Historia, Bouguereau, Regnault, Flandrin... por su interpretación de "lo adecuado", Meissonier y Fortuny como maestros indiscutibles del "Género" y la pintura comercial (40). La justificación de la imitación la expone Tubino cuando afirma:

El maestro no se impone por la fuerza sino por la superioridad reconocida (41).

Es más, llega más lejos y determina la conceptualización de "lo genial" precisamente en la habilidad en el procedimiento de selectividad:

El genio no inventa, su misión es recoger gérmenes similares, que flotan en la atmósfera moral de su tiempo, asociarlos, aceraarlos, reunirlos, inspirarse en las corrientes más rectas de la opinión, y fundir - sensaciones, conocimientos y juicios en el molde de su talento, para - producir la nueva obra que aparecerá marcada con el sello divino de su personalidad (42).

El modelo héroe/genio constituye un punto de remisión necesario para demostrar el bagaje erudito del pintor contemporáneo (ciencia/temporaneidad) al saber interpretarlas y utilizar su buen criterio partiendo de la calidad reconocida. El -

mismo Tubino recomienda la selección interpretativa:

No debe prescindir el pintor de lo que hicieron y practicaron los maestros cuando está reconocido como bueno. Lejos de eso, seguirán sus huellas para emularlos y excederlos. Menospreciar estas reglas sería extra vagancia, cuando no falta de medios y de talento... (43).

De nuevo el romanticismo se ensambla con lo actual haciendo permanecer como base de criterio al artista en su libertad, en la elección de su asunto y en la manera de tratarlo; las reglas no le entorpecen, antes bien le ayudan en su eficaz - auxilio (44).

Es este juego constante al que se le invita a los pintores y con él se pretendía terminar con las dialécticas (idealismo/realismo, etc.) tradicionales de la época, considerándose que con la conciliación *ganó mucho el arte* (45). El será la base de una parcela del arte decimonónico que va destinada a ser aceptada por un amplio contingente de entendidos y aficionados. En los diez años que abarcan los textos de Caveda a Boutelou, pasando por Tubino, en el 71, la fórmula es la misma. Es más, el "manifiesto" ecléctico español, en cuanto a arquitectura se refiere, con el que Rada y Delgado entra como académico de S. Fernando, de 1882, termina definiendo el "espíritu del siglo" como el de la capacidad de asimilación, la capacidad de sintetización del hombre moderno (46) pero sólo si el genio del pintor era capaz de interpretar las líneas y modelos concretos ofreciendo en sus obras un efecto *totalizador* que definiría "lo personal".

De todas formas, debe entenderse que, el eclecticismo, como postura moderada fue el lenguaje utilizado por todos aquellos pintores que no adoptaron posiciones comprometidas ni se aventuraron en caminos de investigación de la transposición de la imagen, que pudieran suponer líneas de rupturas. Era el lenguaje de la contemporización, de la mentalidad burguesa. Controladora de los mecanismos de promoción y mercado, especificaron modos léxicos aplicados a las distintas funcionalidades del cuadro, pudiéndose establecer una diversificación en los lenguajes, siempre dentro del "Art Stablishment", según el destino de la obra.

El arte oficial requirió grandilocuencia y monumentalidad, el arte privado redujo estos valores y le añadió trivialización y anecdotismo. El dominio fue del "género" y del retrato. Esto fue lo que privó cuantitativamente en la segunda mitad del s. XIX, y éste fue el campo en el que se movió Ferrándiz.

FERRÁNDIZ ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA.

Incrustado en este contexto específico, Ferrándiz Bádenes se nos presenta ideológicamente en la avanzada teórica. En contraposición, la mediatización de un gusto pictórico redujo su política artística vanguardista a una fórmula práctica eminentemente ecléctica, en cuanto a formulaciones estéticas y constructivas.

Aún, en uno y otro campo, Bernardo Ferrándiz, se mueve entre formulaciones combinatorias sutilmente enlazadas, que lo determinan como un artista ecléctico por encima de cualquier otra definición.

EL MODELO TEÓRICO.

Para analizar la ideología artística de Bernardo Ferrándiz contamos con los proyectos de reformas de la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de Málaga. No -

hay que olvidar que el motivo de su llegada a Málaga fue, precisamente, para ocupar la cátedra de "Colorido y Composición" que la Academia de S. Telmo, no sin muchas dificultades, había conseguido como ampliación del programa de asignaturas de la Escuela (47).

Se conservan dos memorias: una manuscrita y fechada en 1869 (48), y la otra, impresa, de 1878 (49). Sustancialmente las dos expresan la misma línea ideológica, más adaptada a la dinámica nacional la segunda pero más significativa la primera, - en cuanto a profundización en la ideología de Ferrándiz.

El proyecto de reforma de 1869 se centra en tres puntos esenciales. El primero: reforma de la didáctica tradicional proponiendo: copia de memoria de modelos, bajo supervisión directa del profesor. El segundo: mejoramiento de la enseñanza, - con la ampliación de asignaturas (Litografía, Anatomía artística, teoría e historia de las Bellas Artes, Perspectiva). (Se deduce la verdadera intención con las asignaturas últimas ya que con su aprobación el Centro pasaría a ser de 1ª categoría).

Estos dos puntos primeros tenían como base la actualización de la docencia artística en la localidad poniendo en vigencia procedimientos difundidos en Europa -Alemania sobre todo (50)- y en España años antes, aunque sólo fueran a nivel teórico, como en lo que quedó los proyectos de Galofre (51).

El tercero: la descentralización de la enseñanza artística: *La Enseñanza se extenderá fuera del establecimiento.*

Paso a paso, y con un cuidadoso programa, Bernardo Ferrándiz se manifiesta como un hombre actual, no sólo en el campo artístico sino también en el político.

La formación académica que había recibido le había permitido conocer directamente los procedimientos seguidos en Francia. Sus diversas permanencias en el taller de Duret y sus continuos contactos con los de Bouguereau y Worm (52), le había hecho apreciar las ventajas (o desventajas) de la combinación entre docencia oficial y privada -o semiprivada, como demuestra Pevsner (53)-. Los posibles mayores -contactos entre profesor y alumno que sugiere la asistencia a talleres privados fue lo más renovador que en este campo se hizo en la Francia de la primera mitad del siglo. Barcelona y el grupo de pintores que introdujeron el Nazarenismo en la zona, -venían realizando una labor similar (54). El ambiente en la nación promovido por Esquivel y Galofre esencialmente (55), habían puesto de manifiesto la ineficacia de los procedimientos tradicionales y Bernardo Ferrándiz, parece que pretende recoger las inquietudes existentes, llegando más allá, pues aparte de ofrecer soluciones, -pone su empeño en llevarlo a la práctica, y de hecho lo consigue en su taller privado de Barcenillas.

En la primera propuesta del proyecto del 69 se entrevé una conceptualización netamente romántica. El procedimiento usual del "dissecta membra", de lo más atacado a lo largo de la historia sobre el cuestionamiento de la eficacia de las Academias (56), quedaría abolido dando prioridad al subjetivismo, o yendo más allá, poniendo en práctica la política del desarrollo del "genio". El híbrido que supone la copia insistente de modelos con el aprendizaje "de memoria" plantea la creencia en el *oficio*, casi de carácter sacralizador, según ideología nazarena, y la liberación del espíritu artístico al dejar actuar a la memoria permitiendo "el desarrollo

de la habilidad", entendida según sus palabras, por "creatividad".

Por otra parte, esa denuncia de la continua corrección del maestro implica una asiduidad en los contactos, tal como lo proponen los programas de los nazarenos (57).

En el incremento de asignaturas, B. Ferrándiz, juega igualmente con el mantenimiento de propuestas ambivalentes. Si por un lado el dominio de la Perspectiva forma parte de la formación tradicional, por el carácter artesanal de la mayoría de los alumnos de nuestra escuela, pone en práctica programas de culturalización - que, si bien, tienen su arranque ilustrado, se mantiene en el Romanticismo en su - facción más liberal. La Anatomía entraría dentro de esta línea, máxime cuando en - el 51 había sido aceptada y puesta en práctica en Barcelona, según sugerencia de Mila i Fontanals, un "nazareno" catalán que se integra en el programa de renovación de las Academias y Escuelas catalanas (58); así como la teoría e Historia del Arte, asignaturas conceptuadas como de estudios superiores, sólo impartidas en centro de 1ª clase y que constituirá la formación más intelectual, y por tanto, más dignifi- cante de la profesión.

En estos dos puntos sigue el "cursus" sugerido por los alemanes (Schadow - principalmente) a partir de 1831 (59) que, dentro de la línea nazarena, escalonaba la enseñanza artística hasta llegar al grado superior, al que sólo accedían los - alumnos más aventajados (el Meisterklasse). Si bien esta tercera fase no se apunta en la memoria de Ferrándiz, sí lo llevó a la práctica una vez que creó su taller - de Barcenillas.

En estas propuestas se nos muestra ideológicamente vinculado a Europa y - concretamente a Alemania, bien por la influencia que podía ejercer sobre él Catalu ña, que queda palpable en su "valencianismo" de carácter nacionalista (con cierta implicación Renaixensista) y que constituye la base de su producción, bien por sus salidas al extranjero o sus posibles contactos, desde Francia, con la línea alema- na (60).

Su constante "puesta a punto" con la actualidad, se manifiesta también en la segunda memoria fechada en 1878.

Desde los primeros folios, apreciamos la lucha continuada desde el 69 por renovar y mejorar el sistema docente de la Escuela de Bellas Artes de Málaga. In- tento infructuoso (61) según se desprende de esta segunda memoria, y de lo que él deja clara constancia:

El que suscribe... hubo de continuar enseñando a sus discípulos de un modo privado y en su propia casa, las materias cuya enseñanza no esta- ba acordada (62).

Tras un nuevo intento en 1876, junto al claustro completo de profesores, - fallido también (63), Ferrándiz trata, en esta ocasión, de lograr un cambio defini- tivo en el sistema de enseñanza de la Escuela, efectuando un giro radical, en plan teamiento y fondo, con respecto a las intenciones del primer proyecto.

Si en la del 69 su primordial preocupación era la de conseguir incrementar la preparación y la calidad profesional, esencialmente dirigida al artista, ahora, sin desatender este apartado, sufre un viraje dedicándole mayor atención al esta-

mento artesanal. Este nuevo planteamiento corresponde, una vez más, a su adecuación con todo lo que a nivel ideológico supusiera actualización. Contemporaneidad. Una acotación del texto nos permite centrar el núcleo de sus intenciones:

El corazón de todo honrado patricio se oprime dolorosamente ante el espectáculo que de continuo se presencia en los talleres particulares; - allí se ven pobres niños raquíticos las más de las veces, servir de - criados a cambio de una enseñanza lenta e incompleta.

El aprendizaje en general comienza siempre por una bochornosa servidumbre, y el aprendiz convertido en un mandadero de la casa, ya ejerce las funciones de niño o ya, y esto es lo peor, sirve de mozo de corral llevando sobre sus débiles hombros cargas que vician y destruyen su desarrollo físico...

Se hace preciso, pues, que el aprendiz encuentre una enseñanza completa, tan completa cuanto sea necesaria y que al dársela se le considere, se le atienda con el trato propio y decoroso del que desea instruirse y ser útil a sus semejantes y a sí mismo; que entre aquel que estudia el derecho, la medicina o no importa qué ciencia, y el que desee aprender a cepillar madera, colocar ladrillos o trabajar el hierro, no exista más diferencia que la necesaria en el método de enseñanza, y así como los primeros encuentran universidades e institutos donde estudiar, es necesario que los segundos encuentren escuelas de Artes y Oficios y talleres prácticos donde aprendan científicamente (64).

Del texto se deducen unas líneas claves en su programa: primero igualar profesiones considerando al mismo nivel al artista que al artesano.

Segundo: justifica su política ofreciendo el procedimiento idóneo para conseguirlo: la educación. La formación científica más adecuada.

Del primero, se desprende un programa de dignificación social, posible gracias a la instrucción, que plantea posturas políticas vanguardistas. El segundo, dentro de la misma trayectoria ideológica, constituye todo un ataque a las estructuras "Antiguo Régimen" que mantenían el sistema gremial y que impedían el necesario avance hacia la europeización del país.

Sutilmente, en toda la memoria, pone de evidencia su coherencia con el proyecto docente expuesto en la constitución del 68, denunciando su rechazo a los "recortes" efectuados por el gobierno canovista en la de 1876 (65). La base estará siempre en la crítica, la ciencia, la educación y la democratización. Trayectoria que de nuevo nos lo vincula a la política Institucionalista.

La modernidad de este programa queda ligeramente frenada al advertirse en la exposición de la viabilidad de su proyecto, la pervivencia de presupuestos románticos. Al resumir su intención en:

Unir el arte a la industria, y el estudio al trabajo manual, he aquí - condensado el proyecto (66).

Ferrándiz está poniendo en actualización los programas de Laborde de 1856 y Semper, de los que demuestra tener conocimientos al presentar una ampliación de asignaturas en las que el dibujo aplicado a las artes y a la industria, con sus específicas adaptaciones a su funcionalidad, son la base. También insiste en la no separación entre arte y artesanado (67), y mantiene su fe en la confraternización entre maestro y alumno. Características todas propugnadas por estos autores y que para Pevsner constituyen un sostenimiento de la ideología clásico-romántica alemana (68).

Pese a la posible pervivencia romántica, no se nos puede escapar que la mis

ma Institución Libre de Enseñanza tenía de base a la filosofía de Krause, por lo que puede resultar un punto más de unión con este grupo de intelectuales. Incluso participa de la misma preocupación por la incorporación de la mujer al mundo del trabajo y de la cultura, como un eslabón más de su proyección universal e igualitaria. Ferrándiz especifica en uno de los apartados (69) la creación de clases especiales para Señoritas. Aún expuesta de forma muy discriminatoria, porque concreta que serían clases de dibujo y pintura para aplicación al "bordado y cifras", se puede entender como la consideración sobre la mujer incorporada al mundo laboral (70).

Son estos dos proyectos de reformas, los documentos más demostrativos de la adecuación de Ferrándiz a la dinámica ideológico-cultural definitoria de la época. Al margen de ellos, las continuas referencias de sus discípulos al ambiente que generaba el maestro en el taller de Barcenillas (71) no nos ofrece dudas sobre su fe en la viabilidad en las nuevas propuestas didácticas y metodológicas, hasta el punto de ponerlas en práctica al margen de la oficialidad.

EL MODELO PRÁCTICO.

Si en el teórico, como hemos visto, Ferrándiz se encuentra inmerso en el concepto de la vanguardia ideológica, su práctica pictórica se nos descuelga de la modernidad aunque no de "lo actual", entendido como adecuado.

Pictóricamente, Ferrándiz fue un ecléctico pleno. En cuanto a líneas estéticas utilizadas y a procedimientos constructivos.

Analizando su pintura desde el punto de vista estético, Ferrándiz ensambla Romanticismo y Realismo con gran habilidad. Se especializa en temas costumbristas valencianos, por los que se nos ofrece como practicante de un romanticismo nacionalista, muy de acuerdo con su ideología política. En esencia realizará un costumbrismo festivo, semejante al desarrollado en Andalucía en la primera mitad del siglo, al que, a veces, introduce carga política. Se diferenciará de aquellos en el planteamiento social que hace de su pueblo, del que exalta costumbres ancestrales y espíritu valencianista, siempre como reivindicación de lo nacional/regional. La insistencia en los tipos y escenas de su región, una vez instalado en Málaga, confirma su exaltación romántico-nacionalista. A partir del 68 alternará lo valenciano con el género y lo andaluz, cargados sólo de crítica social más festiva que política.

La ausencia de programas reivindicativos en estas escenas "no valencianas" le permite ser más aséptico con la realidad transpuesta y, aunque estereotipando gestos y ambientes, la fijación del dato sobresale por encima de la subjetivación del hecho, aunque siempre deje escapar en algún grado sus "filias" y sus "fobias".

Junto a la intencionalidad de la obra, que mantiene posturas tradicionales, bien por ser moralizantes, reivindicativas, etc., cierto espíritu romántico por la exaltación que expide la narración del hecho..., las composiciones, ubicadas y contadas con todos los recursos para hacerlas creíbles, fijan ambientes concretos ejecutados con precisión óptica y técnica, por lo que juega a ofrecernos con ellos una imagen realista que, unido a los otros recursos, presentan un efecto totalizador y ponen en práctica ese eclecticismo que ensambla valores estéticos diferentes, moderando posturas extremas, luego actuará dentro de la línea recomendada por el gran público.

Va a ser en la retratística donde el maridaje Romántico/Realista se sinte- tice mejor. Sin abandonar la valoración que del personaje hace el romanticismo, y siguiendo fielmente a Federico de Madrazo, sumerge a sus retratados en un ambiente de cotidianidad e instantismo, al utilizar toda una serie de recursos gestuales - que, sutilmente, envuelve a las figuras en un clima íntimo que hace descender al - personaje, sin dañarlo e invita a participar al espectador de su espacio.

Centrándonos en los recursos constructivos, se observa que la utilización de modelos sancionados en su validez por la crítica y la oficialidad, es constante. De Duret asimila la plasticidad, predominando el sentido escultórico en todas sus figuras, así como la forzada congelación del gesto (el resultado es cierta artifi- ciosidad en todas sus composiciones). De Federico de Madrazo absorbe sus modelos - iconográficos y el espíritu proyectado. Y así, en su obra, observamos la presencia de Bouguereau y Couture en actitudes aisladas, y mucho más presente, Courbert, - Meissonier y Fortuny.

Pero no es nuestra intención, aquí, el hacer remisiones interminables a mo- delos concretos, sino poner de evidencia que, dentro de una específica conceptuali- zación de la realidad, Ferrándiz y los pintores en general de sus características (me atrevería a decir que TODOS) poseían un repertorio de acciones ya codificadas de antemano, bien recicladas de la antigüedad o de la elaboración que de ella hizo el Romanticismo (72) que se "prestaban" unos a otros. El procedimiento lo favore- cía el sistema docente y la intención del pintor de querer halagar el ego del "con- sumidor" al permitirle desarrollar su "seudoerudición" (las más de las veces) ha- ciéndole participar en el juego de "la identificación". De mayor a menor (crematís- ticamente hablando) se codificaban acciones que se repetían ensambladas en unida- des escénicas diferentes, ofreciendo la apariencia de lo distinto, aún sin ser - cierto.

En el caso que nos concierne, Ferrándiz y su procedimiento constructivo, - aislando las figuras o los grupos de sus cuadros se establece una cadena que va de Bouguereau-Duret-Ferrándiz (73), Meissonier-Fortuny-Ferrándiz (74), Courbert-Ma- net-Ferrándiz (75), Rubens-Couture-Ferrándiz (76). Cadena que podíamos ampliar si continuamos remitiéndonos a los mismos modelos proyectados por Ferrándiz en Málaga. Con lo que queremos poner de evidencia la utilización constante de imágenes reuti- lizadas, incluso en aquellos realistas más sinceros (77) que confirman la generali- zación del procedimiento ecléctico.

Con todo, siendo Ferrándiz una unidad más dentro del engranaje pictórico - del siglo, su sentido de la contemporaneidad, entendida ésta como práctica de lo - usual (y no con otro contenido) es patente, al practicar un eclecticismo concep- tual, consciente y consecuente. Desde su primera formación lo adoptó y mantuvo. No empleó la táctica habitual en la mayoría de los pintores de su época que se expre- saban en lenguajes diferentes según la intención inicial que decidía el destino de la obra. Eso fue (y es) "otro" eclecticismo.

- (*) Este artículo constituye, en parte, un avance de un trabajo monográfico que estamos realizando sobre Bernardo Ferrándiz y el modelo del eclecticismo que proyecta en la pintura malagueña del s. XIX, por lo que las ideas expuestas quedan como somera exposición a desarrollar plenamente en dicho trabajo. Con ello, sólo queremos rendir homenaje en el primer centenario a su fallecimiento al que fue responsable del importante papel que jugaron los pintores malagueños en el panorama nacional del s. XIX.
- (1) Su posición de artista "tipo" radica en: formación clásica en cuanto siguió los pasos del "cursus honorum" establecido para estos casos. Empezó estudiando en la Escuela de Bellas Artes de S. Carlos de Valencia. Como alumno aventajado hizo plantearse a la Diputación valenciana la necesidad de crear pensiones al extranjero. El fue el primer beneficiario, cursando sus estudios en París en el taller de Duret (Memoria Diputación de Valencia, 1942). Fue alumno de la de S. Fernando de Madrid, bajo la docencia directa de Federico de Madrazo con el que entabló estrecha amistad. Se formó desde una plataforma estética nacional tardo-romántica y fue coherente con el momento histórico que le tocó vivir interpretando una línea romántica con más carga revolucionaria que de "redescubrimiento" (según el criterio para el movimiento de Allison Peers) enganchándose en una dinámica reivindicativa, al expresar en sus cuadros claves políticas revolucionarias, como ha demostrado Carmen Gracia (Saitabi, - 1979 y A.A.V. 1980), utilizando la viabilidad de "la costumbre". Se buscó una posición estable ingresando en el cuadro de profesores numerarios de la docencia artística estatal y vivió, sobre todo, de las posibilidades que le ofrecía el mercado artístico, adecuando su producción al gusto imperante en ese mercado (Sauret, T., Boletín de Arte, Málaga, 1980)- Como teórico representa uno de los puntos vanguardistas del país planteando reformas didácticas realmente innovadoras. Como pintor, de técnica impecable, expresó todos sus programas con rigidez formal y convencionalismos de contenidos. Fue, en resumen, un pintor ecléctico consciente y consecuente. Las 2º Medallas y Menciones Honoríficas que sólo consiguió en las Nacionales a las que iba reiteradamente, lo conceptúan a nivel oficial y nacional. El carácter hagiográfico que alcanzó en Málaga define las coordenadas de la pintura local.
- (2) *...otras ideas, otras tendencias, el progresivo desarrollo de las luces que impulsa y mejora la condición de los pueblos y de los particulares ya menos angustiada, las desvían por un impulso secreto pero perceptible, de la senda extraviada que siguieran conducidos por un vano empirismo, para entrar en la que les señala el espíritu del siglo y la mayor ilustración de la sociedad española.* Memorias para la historia de la Real Academia de S. Fernando y de las Bellas Artes en España, Madrid, 1876, vol. II, pág. 46.
- (3) El arte y los artistas contemporáneos en la península, Madrid, Librería de A. Durán, 1871.
- (4) Op. cit., pág. 6.
- (5) Op. cit., pág. 5.
- (6) La pintura en el s. XIX, Sevilla, 1877.
- (7) PARDO CANALIS, E., "Una crítica de 'Fernanflor' sobre 'La Rendición de Granada'", R.I.E., Madrid, 1964, págs. 163-187. El texto de Fernanflor es de 1883.
- (8) "El Salón de París", I.E. y A., 8 Mayo 1880, págs. 295 y 387.
- (9) "Crónica de Arte", I.E. y A., 22 Febrero 1878, pág. 126.
- (10) "La Pintura", Madrid, Junio 28 de 1894, Obras inéditas, vol. II, págs. 9-24.
- (11) Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado. El día 14 de Mayo de 1882, Madrid, Imprenta de Fontanet, 1882.
- (12) BOUTELOU, C., Op. cit., pág. 17. Otras frases vienen a ratificar la idea: *... hay que reconocer que se viene dando un poderoso impulso a todas las ramas - del saber, y que los adelantos de las ciencias y la aplicación d la vida son incalculables: Se observa el afán por conocer las cosas a fondo...*, pág. 24. *Buscan al (sic) la fórmula, remueven obstáculos y cada día crean un paso, a -*

- cada momento llega una chispa a los espíritus, y alcanza a todos los exclusivistas, a todos los sistemáticos, lo mismo al espiritualista que al materialista, lo mismo al defensor de lo pasado que al de lo porvenir., pág. 17.
- (13) ...Le enseñará la estética a conocer la verdadera belleza... Sin duda nuestros artistas contemporáneos participan del espíritu del siglo, superan en ilustración a sus antecesores..., CAVEDA, Op. cit., págs. 124-125, vol. II.
- (14) ... el propio criterio, dirigido por la observación y la experiencia, al participar del espíritu de la época..., CAVEDA, Op. cit., pág. 115, vol. II.
- (15) Op. cit., pág. 105.
- (16) I.E.A., 8 Mayo 1880, pág. 294.
- (17) Op. cit., pág. 134.
- (18) BOUTELOU, Op. cit., págs. 18-19.
- (19) CAVEDA, J., Op. cit., pág. 55.
- (20) CAVEDA, J., Op. cit., pág. 17.
- (21) CAVEDA, J., Op. cit., pág. 86. Aunque el texto se refiere a las tendencias de los pintores de la primera mitad del siglo, su definición como ecléctico se admite como avance, luego positivamente, con respecto a la adopción de la postura.
- (22) Historia del movimiento romántico en España, Madrid, 1954.
- (23) BERUETE Y MORET, A., Historia de la Pintura española del s. XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella, Madrid, MCMXXVI, págs. 80-81.
- (24) MADRAZO, Pedro de, El Artista, vol. II, Madrid, 1836, pág. 164.
- (25) Sentimos que por imitar el colorido de los cuadros antiguos falte a sus pinturas a la frescura que es forzoso tuvieron aquellos en la época en la que se pintaron. El Artista, vol. II, Madrid, 1836, pág. 185.
- (26) Albert BOIME explica ampliamente esta cuestión en su introducción (Thomas Courture and the eclectic vision, New Haven and London, Yale University Press, - 1980, págs. 10-22). Datos que también señalo P. COLLINS en Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, págs. 117-118.
- (27) En la pintura obtiene cierta preferencia la moderna escuela francesa. Op. cit. pág. 18. ... (París) lleva desde las márgenes del Sena a todos los pueblos cul tos sus teorías y sus inspiraciones. Op. cit., pág. 50.
- (28) Op. cit., pág. 157.
- (29) NAVASCUES PALACIOS, P., "El problema del eclecticismo en la Arquitectura española del s. XIX", R.I.E., Madrid, 1971, págs. 111-125.
- (30) REVILLA, Mateo, Rosales, Madrid, Edano, 1982, pág. 24.
- (31) Transcripciones literales, págs. 18-19. Explicita la teoría del medio en págs. 125-126, lo sigue en págs. 133, 141, 153-154.
- (32) ...Ideas más completas debe adquirir (el artista) para encontrar las relaciones entre el pensamiento y la acción que le dé bulto, entre el sentimiento y la manera de expresarle; Op. cit., pág. 127.
- (33) Op. cit., pág. 156.
- (34) Op. cit., págs. 33 y 132.
- (35) Op. cit., págs. 77, 86, 103, 115, 156, 168, 169.
- (36) Op. cit., págs. 84-85. Otras definiciones aparecen en las págs. 77, 86, 92, - 103, 135, 156, 169.
- (37) Op. cit., pág. 160.
- (38) Op. cit., pág. 125.
- (39) Op. cit., pág. 152.
- (40) Ver al respecto CAVEDA, Op. cit., pág. 83; BOUTELOU, Op. cit., págs. 60-94.

- (41) Op. cit., pág. 105.
- (42) TUBINO, Op. cit., pág. 84.
- (43) Op. cit., págs. 113-114.
- (44) Op. cit., pág. 113.
- (45) TUBINO, Op. cit., pág. 113.
- (46) RADA Y DELGADO, Juan de Dios, Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan de Dios - Rada y Delgado. El día 14 de Mayo de 1882, Madrid, Imprenta de Fontanet, 1882, pág. 27.
- (47) PAZOS BERNAL, Ángeles, La Academia de Bellas Artes de S. Telmo de Málaga en el el s. XIX, Málaga, 1984, Memoria de Licenciatura mecanografiada, págs. 165-68.
- (48) Ver Apéndice documental.
- (49) FERRÁNDIZ BADENES, Bernardo, Memoria Exposición dirigida a las Excmas. Corporaciones provincial y Municipal de Málaga y presentada a la Academia el 14 de Setiembre de 1878 por D. Bernardo Ferrándiz y Bádenes. Artista pintor, hijo - adoptivo de la ciudad de Málaga. Académico Corresponsal de la de S. Fernando y Director de la Escuela de Bellas Artes etc. Para ampliación de los estudios de la Escuela de Bellas Artes y planteamientos de los talleres prácticos de - Artes y Oficios. Seguida del dictamen emitido por la Academia Provincial, Málaga, Tipografía de El Museo, 1878.
- (50) Ver PEVSNER, Nikolaus, Las Academias de Artes, Madrid, Cátedra, 1982, págs. - 132 y ss.
- (51) GONZÁLEZ, Angel, y CALVO, F^o, "Polémica en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo Español", Ponencias y comunicaciones del II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, del 11 al 14 de Octubre de 1978, L.E.H.A., Valladolid, 1978, I, págs. 40-59.
- (52) Memoria elevada a la Dirección General de Administración por el secretario de la Excmo. Diputación Provincial de Valencia. Referente a la gestión administrativa de la Comisión Gestora en 1942, Valencia, Imprenta Casa de Beneficencia, 1942, pág. 223.
- (53) PEVSNER, N., Op. cit., pág. 153.
- (54) FONTBONA, Francesc, Del Neoclassicisme a la Restauració, 1808-1888, Història - l'Art Catala, vol. VI, Edición 62, Barcelona, 1983, págs. 107 y ss.
- (55) GONZÁLEZ, A., y CALVO, F., Op. cit. Ver también, CALVO SERALLER, "Las Academias artísticas en España", Epílogo al libro de PEVSNER, Op. cit., págs. 209 y ss.
- (56) PEVSNER, N., Op. cit., págs. 139-140.
- (57) ANDREWS, Keith, I Nazarení, Torino, 1967, págs. 19-20 y PEVSNER, Op. cit., - pág. 144.
- (58) FONTBONA, F., Op. cit., pág. 112.
- (59) PEVSNER, N., Op. cit., pág. 148.
- (60) Queremos anotar que la trayectoria ideológica de Ferrándiz en Málaga apunta - estrechas relaciones con el Kraussismo. El único contacto firme que hemos podido encontrar entre él y el movimiento radica en la amistad que mantiene con Eduardo Palanca, accionista de la Institución Libre de Enseñanza. Su filia - germánica se aprecia igualmente cuando escoge Estrasburgo para enviar a su - único hijo, Federico, a educarse, desde muy corta edad. La correspondencia en - tre padre e hijo no ofrece dudas sobre el interés de Ferrándiz sobre la asimilación del espíritu e ideología germánica que pudiera obtener su hijo.
- (61) PAZOS, A., Op. cit., págs. 168-173. En este capítulo se analiza también la - reacción de la Academia ante el proyecto.
- (62) Memoria..., pág. 9.
- (63) Memoria..., pág. 8.
- (64) Memoria..., págs. 9-11.

- (65) JIMENEZ-LANDI, Antonio, La Institución Libre de Enseñanza, Madrid, Taurus, - 1973, págs. 541 y ss.
- (66) Memoria..., pág. 11.
- (67) Memoria..., pág. 9.
- (68) PEVSNER, N., Op. cit., pág. 174.
- (69) Memoria..., pág. 13.
- (70) No olvidemos el papel de la obrera textil en la Málaga fin de siglo. Ver al - respecto NADAL, A., "1890. La huelga de las tejedoras de la industria malagueña", Gibralfaro, nº 27, Málaga, 1975, págs. 43-100.
- (71) VARIOS AUTORES, Bernardo Ferrándiz, maestro de los pintores de Málaga. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento. 21 de Julio de 1935, Málaga, Imprenta Ibérica, 1935.
- (72) Ver al respecto BIALOSTOCKI, Jan, Estilo e iconografía, Barcelona, Seix Barral, 1973, págs. 155 y ss.
- (73) Lám. 1.
- (74) Lám. 2.
- (75) Lám. 3.
- (76) Lám. 4.
- (77) CLARK, I.J., La imagen del pueblo, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

PROYECTO DE REFORMA DE LA ENSEÑANZA EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA.1869, DICIEMBRE, 13, MÁLAGA.

Archivo Peña Hinojosa.

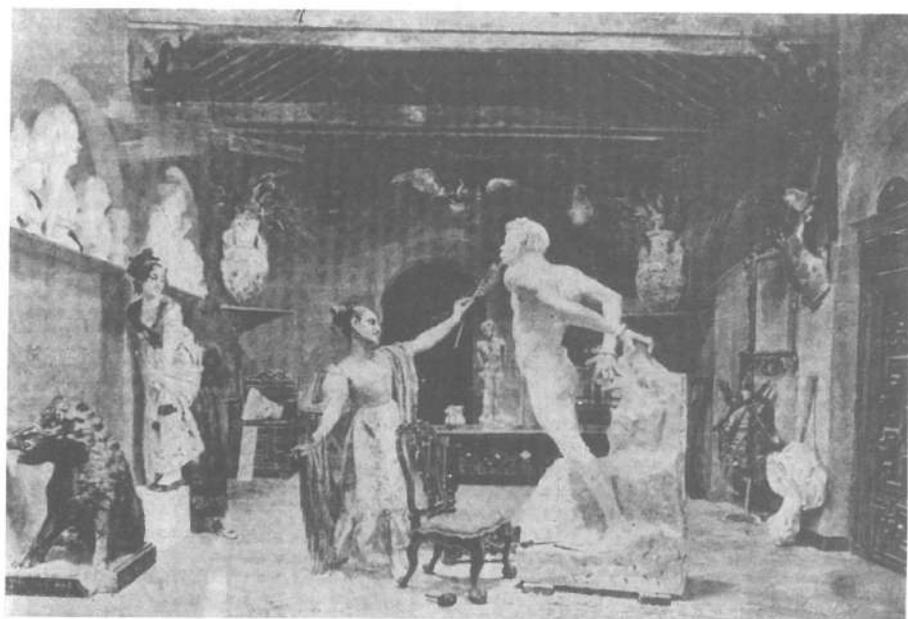
A la Academia provl. de Bellas Artes de Málaga.- Don Bernardo Ferrándiz y Badenes, Artista pintor, Profesor de Colorido y miembro de esta Academia, á la misma expone:.- Que habiendo estudiado detenidamente en los dos años que lleva de Profesor de Estudios superiores en esta Escuela de Bellas Artes, las necesidades, las tendencias y los medios de dar mayor impulso a la enseñanza, despues de un maduro exámen y adquirir la conviccion de que el profesorado del Establecimiento es de tal condición que se halla dispuesto á aceptar cuantas mejoras puedan hacerse en la enseñanza, y hasta aquellas que resulten en su perjuicio, como aumento de asignaturas y mayor trabajo en las que ya tienen: no duda un momento//en presentar á la aprobacion de la Academia para que esta á su vez despues de discutir si lo cree conveniente, presente el adjunto proyecto á quien corresponda.- La Escuela á que tengo el honor de pertenecer, á pesar del constante esfuerzo y del interés de sus profesores, y aun siendo una de las mejores montadas de España, puede á juicio del exponente, mejorar sus resultados - si se adoptan ciertas reformas y se hacen algunas innovaciones.- En la Escuela de Bellas artes de Málaga, se forman dos clases de discipulos: los que se dedican á Industria que componen la grande mayoria, y los que estudian el arte, que aunque en menor número, merecen tanto la atención del Establecimiento, como los primeros.- Los alumnos, - practicamente hablando, despues de pasar por la clase de Aritmética y Geometría, que és, puede decirse así, una preparacion para cursar los verdaderos estudios artísticos, ingresan segun su voluntad, en las de dibujo de la Figura, Modelado y vaciado de adorno, dibujo Lineal y adorno, ó á la de Aplicacion á las Artes//y fabricacion.- De la primera de estas clases, los que desean seguir la Carrera artistica, forman un grupo especial que ingresa en los estudios superiores; incompletos hoy, pero que segun el presente proyecto, pueden completarse sin aumentar el personal ni el presupuesto.- El proyecto que el exponente tiene el honor de presentar, puede concretarse á los tres articulos siguientes:-----

1º Los Profesores de cada una de las asignaturas prácticas de que se compone la Escuela, cuidaran de que sus alumnos aprendan de memoria los modelos que copien en sus respectivas clases.-----

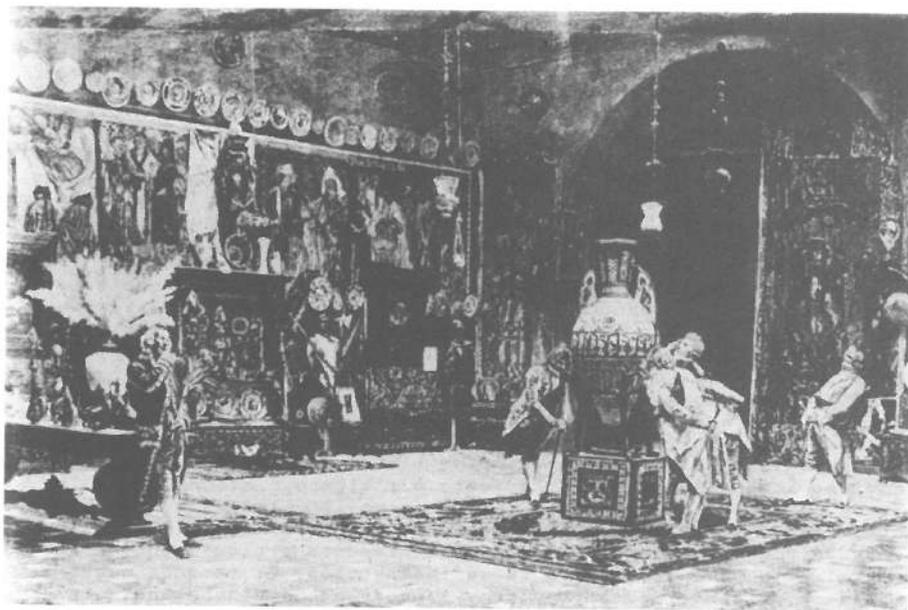
2º Se crearan las asignaturas siguientes.- De Litografia.- De Anatomia artistica.- De Teoria é historia de las Bellas artes.- De Perspectiva.-----

3º La enseñanza se estenderá hasta fuera del Establecimiento.----- Para que la Academia pueda juzgar y apreciar en su justo valor estos tres articulos, voy á permitirme algunas observaciones sobre cada uno de ellos.-//Para manifestar la utilidad del primero, no hay mas que recurrir á la práctica. Ella nos ha demostrado que la mayor parte de los alumnos y aun aquellos que copian con grande perfeccion los modelos, ya sean de dibujo de la Figura, de Adorno ó de Escultura, olvidan de tal manera los trabajos que hicieron, que despues de haber pasado años enteros plumeando figuras, dibujando adornos, ó modelando Capiteles y ornamentos, no son capaces de apuntar ni un ojo, ni una línea graciosa sin tener el original ante la vista.- Para obviar este defecto que llega á hacer cuasi inútiles los esfuerzos de los Profesores y á perder tristemente años enteros de una práctica rutinaria, es para lo que el exponente ha proyectado este primer articulo. Para mas claridad, supongamos, un discipulo de la clase de Figura que copia una cabeza. Al tenerla perfilada, se le manda dibúje de memoria; y como el se acuerde, esta misma cabeza en cuyo contorno ha pasado ya al-

gunos días: en el primer momento, encuentra una gran dificultad, hija de que como hasta//allí no había sido mas que una maquina más o menos perfecta ocupada en imitar sin hacerse cargo de lo que hacía nada - aprendió; pero fijandose y aguzando la memoria, llega ha hacer un - apunte que se recuerda, aun cuando sea vagamente el objeto copiado. - Entonces el Profesor, le hace notar los defectos y volver á repetir - de nuevo el ejercicio; y como mientras dura la copia (que algunas veces son semanas enteras) la ha repetido tal número de veces, no ha po- dido menos que aprenderla de memoria. Entonces, el deseo natural de - manifestar á los demas su habilidad y de darse placer así mismo, le ha cen repetir en mil ocasiones aquellas mismas lineas; y cuando unida á una cabeza vá á otra y cuatro manos y diez piez y veinte figuras, el discípulo no solo ha adquirido una facilidad que le inpele á crear, - sinó que ha estudiado y aprendido; lo que no sucede cuando pasa años enteros en imitar como un autómeta los cuadraditos que hizo un litó- grafo.-//El artículo segundo, tiene por objeto la creacion de cuatro asignaturas. La utilidad de la primera, ó sea la práctica de la Lito- graffa, queda demostrada en la necesidad en que se ven gran número de alumnos de la clase de dibujo de Figura que despues de haber estado - mucho tiempo copiando estampas y pasar un largo aprendizaje en cada - de un Litógrafo donde generalmente se les enseña tarde y mal por falta de la necesaria direccion llegando á ganar jornales exiguos por su incompetencia, obligan á los Jefes de los Establecimientos á buscar - mejores obreros en el extranjero con mengua de la Escuela. Creando es- ta asignatura podría corregirse este defecto. La direccion de ella de- berá ser de cargo del Profesor de dibujo de la Figura; y si lo que no es de esperar no se dignara aceptar este cargo, le admitirá el expo- nente.- Las tres asignaturas restantes, forman la parte teórica de - los estudios superiores.- El exponente, juzga inútil detenerse á pro- var su utilidad, vaste decir que//existen en todas las Escuelas de Be- llas artes de España donde se cursan estudios superiores. Estas asig- naturas quedaran a cargo del esponente, á no ser que alguno de los - profesores se ofrezca á ayudarle.- El artículo tercero que es el mas trascendental, tiene por objeto llevar la enseñanza de las Bellas ar- tes á todos los Establecimientos que tengan necesidad de ella.- Crear un centro práctico de todas las industrias, que tienen por base las - Bellas artes, sería una cosa magnífica como utilidad y resultados; pe- ro á mas de las dificultades de su organizacion habria la de los in- mensos gastos que orijinaria, y despues de todo ¿Quien sabe si el es- tudio á que se diera mayor importancia y desenvolvimiento sería el - mas útil en la localidad?.- El exponente á creído encontrar en el ter- cer artículo una inmensa escuela práctica. Cada taller en efecto será una clase donde se podrá aplicar el arte á la industria.- Ademas, el deber del profesorado, segun la opinion del exponente, es no solo ins- truir á sus alumnos, sinó aconsejar á todos aquellos que no siendolo necesitan de su saber. Pero//como la mayor parte de las producciones que se rozan con el arte, son de un caracter tal que no pueden trans- portarse con facilidad debe hacerse saber por los medios que se crean mas convenientes á cuantos Jefes de Establecimientos industriales - existentes en Málaga, que tengan por base, el Dibujo, la Pintura, ó - la Escultura, que se les autoriza para que pidan oficialmente, si lo creen conveniente, que los profesores de las asignaturas que mas di- recta relacion tengan con su respectiva industria, pasen á sus Esta- blecimientos, a dirigir y corregir sus producciones. Y como el que - tiene el honor de formular este proyecto, no puede disponer de la vo- luntad de los demas Profesores, pide les sea manifestado por si les - conviene aceptarlo, y si no lo fuese por alguno ó algunos de ellos se ofrece ademas de la direccion de las cromo-litografias que es la que naturalmente se le corresponde á llenar por si solo y sin necesidad - de ayuda todos los compromisos que el presente artículo encierra.- El amor al arte y el desarrollo de su instruccion, es la sola causa le - impulsa á presentar este proyecto.-//Acojalo con venerencia la - Ilust. corporacion academica á quien se dirige de su aprobacion al - fondo aun cuando corrija en la forma lo que crea combeniente y habrá hecho un grande servicio al arte y dado una prueba de afecto y distin- cion al profesor academico.- Bernardo Ferrándiz (rúbrica).- Málaga 13 Diciembre 1869.



Lám. 1.— ¡Atrevido! (Paradero desconocido)



Lám. 2.— "El estudio de Fortuny". (Paradero desconocido)



Lám. 3.— “Fiesta en Monte Vercine (Nápoles)”. (Paradero desconocido)



Lám. 4.— “La toma de Tetuán”. (Paradero desconocido)