

EL DIBUJO Y SU EVOLUCIÓN.
DIBUJOS DE CÉSAR MANRIQUE Y PANCHO LASSO

Guillermina Casanova Báez

1. EL DIBUJO Y SU SIGNIFICACIÓN TERMINOLÓGICA

1.1. INTRODUCCIÓN

La palabra *grafía* procede del verbo griego *yráphw*, término éste que designa tanto la actividad gráfica como la escrita, convergencia por lo demás común en casi todos los grupos lingüísticos¹.

Elena Parma Armani², precisa que la distinción entre una y otra actividad se hace patente desde la civilización griega y romana, éstos distinguen entre “pictura” y “graphidis vestigia”. Además, en los países del Extremo Oriente, China y Japón, un único término, “hua”, designa la pintura, el dibujo y la escritura, unificados en el plano teórico y técnico en cuanto a proceso de formación conceptual de imagen, que, en medio de su objetividad, consideran semejantes³.

1.2. EL DIBUJO Y SU EVOLUCIÓN EN EL TIEMPO

Por otra parte, la utilización de todo tipo de dibujos como fuente de inspiración por parte de los pintores medievales, es algo que ha sido suficientemente probado⁴. A través del estudio analítico de los mismos puede deducirse que sirvieron de modelo o de estímulo para la realización de pinturas de la Edad Media⁵.

El dibujo ha sido valorado desde el siglo XVI como el origen y fundamento de todas las artes, idea desarrollada entre los teóricos italianos

¹ Cfr. Elena Parma Armani, “El Dibujo”, en VV.AA, *Técnicas Artísticas*, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 219.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. M^a Carmen Lacarra Ducay, “Sobre dibujos medievales y su empleo como modelo en la pintura mural navarra del siglo XIV”, en *Artigrama*, n^o 1, Zaragoza (1984), pág. 67.

⁵ *Ibidem*.

–Cennino Cennini, León Battista Alberti, Leonardo da Vinci⁶ y recogida por numerosos tratadistas y estudiosos españoles –Antonio Palomino, Francisco Pacheco, Diego Antonio Rejón de Silva, Ceán Bermúdez, Pablo de Céspedes, Vicente Carducho⁷. El concepto del dibujo se convierte en un mero acto físico en el que dibujar significa trazar líneas, ya sean de contorno o con trazos interiores a modo de sombreado, que completan dicho contorno. Giorgio Vasari profundizó aún más en el concepto de dibujo, menciona la experiencia de los sentidos y la abstracción espiritual en la creación del dibujo. Se piensa, por primera vez, en el dibujo como íntima expresión del trabajo de un artista: “envuelve un juicio universal de las cosas y se traduce en una forma o una idea de la naturaleza, exacta en todas sus medidas”⁸.

Asimismo Vasari, distingue en primer lugar, el *bosquejo* o *esbozo*, primer pensamiento o idea (dibujos hechos en forma rápida y con trazos apenas marcados sobre el papel); en segundo lugar, el *perfil*, también llamado *contorno* o *lineamiento*, el dibujo está delimitado (dibujo trazado en todo su contorno), del dibujo terminado, en el que se tienen en cuenta la perspectiva, los colores y las luces. En tercer lugar, el *cartón*, fase en la que se definen todos los detalles, al mismo tamaño que la obra a realizar⁹.

En España hay una dependencia de las fuentes teóricas italianas. En el siglo XVI, Pablo de Céspedes “encarna la versión española de la teoría del di-

⁶ Cennino Cennini apuntaba que “el fundamento del Arte, es el diseño y el color” (Cfr. *El libro del Arte*, Akal, Madrid, 1988, pág. 31); Para León Battista Alberti, la obra depende de la *circunscripción*, con la que “el pintor circunscribe el espacio, razón de trazar el contorno, que llamará con un vocablo propio, circunscripción (...) el pintor llamará composición el dibujar adecuadamente en su lugar estas conjunciones de superficies”. Añade que la circunscripción, la composición y la recepción de la luz hacen la pintura. La circunscripción “son aquellas líneas que circunscriben el ámbito de los contornos en pintura (...) muy tenues y fugitivas a la vista” (Cfr. *Sobre la Pintura*, Fernando Torres, Valencia, 1976, págs. 116-117). Leonardo da Vinci, define una concepción espiritual del dibujo, la línea es una búsqueda, pero también es un encuentro: “La línea no conoce en sí misma materia o sustancia alguna, y así, mas deberíamos tenerla por cosa espiritual que por sustancia (...)” (Cfr. Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1976, pág. 11. Véase, también, L. Venturi, *Historia de la crítica de Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982).

⁷ Cfr. Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Aguilar Maior, Madrid, 1988; Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990; Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las Nobles Artes para Ilustración de los Aficionados y Uso de los Profesores*, Caja-Murcia, Murcia, 1985; Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Ed. facsímile, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1965; Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo del Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, recoge textos de Pablo de Céspedes, Vicente Carducho, entre otros.

⁸ Giorgio Vasari considera “El dibujo, padre de nuestras tres artes, Arquitectura, Escultura y Pintura”, insiste en el carácter intelectual del dibujo (Cfr. *Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*. Trad. Juan B. Righini, El Ateneo, Buenos Aires, 1945, pág. 55).

⁹ *Ibidem*, págs. 56-58. A nivel técnico, no existe un criterio unívoco para separar el papel de la cartulina y el cartón, se puede considerar el papel compuesto por una sola capa, con un gramaje variable entre los 25 y 220 g/m²; a la cartulina como superposición de dos o más capas de idéntica calidad, con un gramaje entre 250 y 450 g/m²; y al cartón como la superposición de diversas capas de papel de diferente calidad, con un gramaje superior a los 600 g/m². Aquellos comprendidos entre los 450 y 600 g/m² reciben el nombre de cartoncillo y su calidad es intermedia entre el cartón y la cartulina.

bujos emanada de Zuccaro (...) aunque, sin embargo, la modifica en una dirección de un cierto y ya preciso naturalismo, que prescinde del extremo idealismo y se encamina a la observación de la realidad”¹⁰.

Céspedes considera, “lo primero, *in extremis lineis*, entiendo los contornos y verdaderos perfiles, hechos con gracia y grandeza, y son las líneas que forman una cabeza, un brazo, una pierna, otro cualquier miembro, y finalmente toda una figura. Éste es el primer trabajo del arte y el extremo estudio en que consiste el dibujo, el donayre y la magestad de las figuras”¹¹.

En el siglo XVII Vicente Carducho diferencia el “dibujo especulativo (acto intelectual) –del operativo o práctico–, obra interna y espiritualmente todas las cosas que el entendimiento interpreta y como en un imaginado mundo, forma, goza y conoce todo lo que puede conocer y gozar en el mundo verdadero (...), éste a mi ver, es el dibujo interno: el externo es aquello mismo, reducido a actuar en materia visible, emulando artificiosamente a la misma naturaleza (...), obrando con lápiz, pluma, u otra materia”¹².

En los escritos de Francisco Pacheco no existe un ensayo teórico propio sobre el dibujo, sino una reelaboración de un material previo¹³, con una serie de definiciones-comentario del concepto de dibujo, según Armeni, Alberti, Leonardo, Van Mander y Dolce. La primera de las partes del dibujo es la *buenana manera*, “significa lo mismo que en el escribir la elegancia del estilo”¹⁴, la segunda es la proporción o simetría, la tercera, anatomía y la cuarta, perspectiva.

La práctica de la pintura la desarrolla con una mayor independencia respecto de las fuentes italianas, lo primero que trata son las técnicas de los estudios preparatorios: el dibujo y los cartones, asegura que la elaboración de numerosos bocetos es la mejor garantía de aprendizaje para el pintor. Considera, en primer lugar, los *rasguños* sobre papel (realizados con carbón, lápiz o con pluma); en segundo lugar, el dibujo ya definido; y, por último, aconseja la necesidad de hacer cartones¹⁵.

Antonio Palomino y Velasco¹⁶ se muestra también heredero de la tradición de Zuccaro, divide el dibujo en *intelectual*, “aquella idea o concepto

¹⁰ Cfr. Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Cátedra, Madrid, 1986, págs. 27-28. Zuccaro diferenciaba el “dibujo interno” cualidad básica del intelecto divino, que se expresa a través de la trinidad de las artes, pintura, escultura y arquitectura, del “dibujo externo”, que se refiere a los aspectos técnicos y prácticos del dibujo.

¹¹ Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaban a la de los modernos*, edición de F. Calvo Serraller, en *Teoría de la Pintura del Siglo del Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, págs. 87-99.

¹² Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*. Edición crítica de Francisco Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, pág. 237.

¹³ Véase la nota con asterisco en el capítulo V, en la edición de F. J. Sánchez Cantón, *op. cit.*, pág. 341.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 347.

¹⁵ *Ibidem*, págs. 433-435.

¹⁶ A. Palomino, *op. cit.*, págs. 115-116.

mental que forma el pintor de lo que proviene ejecutar y *práctico*, o externo, es aquella exterior delineación, que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar¹⁷. A su vez éste se subdivide en *natural*, “es el que exprime la semejanza de las cosas naturales y *artificial*, el que delinea las cosas artificiales, del dibujo *intencional* o quimérico, es aquel, cuyo ser objetivo sólo está en el entendimiento; esto es, que no tiene existencia física y real¹⁸”.

En el siglo XVIII¹⁹ el dibujo se considera, en exclusiva, “una parte de la pintura, junto al colorido, y se suprime por entero la referencia al *dibujo interno* que se llama ahora *imagen ideal*”²⁰.

Diego Antonio Rejón de Silva lo designa como “parte principal de la Pintura y Escultura, que enseña la arreglada distribución, contorno y simetría de las partes de un cuerpo en su justa proporción. El Dibuxo es el ingreso único e indispensable en la práctica de esta facultad. El Dibuxo consiste en la firmeza y verdad de los contornos con buena simetría”²¹. Como parte esencial de la pintura se iguala con el claroscuro y el colorido, argumenta que es “delineación, figura ó imagen de cosa visible, executada de claro y obscuro sobre alguna superficie”²².

Rejón de Silva, introduce también la definición de *dibuxo perspectivo*, el que expresa sobre un plano los objetos como aparecen a la vista, mirados de un solo punto y distancia proporcionada” y el *dibuxo geométrico*, “el que expresa los objetos sobre un plano, con sus formas y medidas, como son en realidad, y sujetos a escala ó pitipie”²³.

La segunda mitad del siglo XVIII trae la “institucionalización de las academias (...) comienzan a proliferar también las escuelas de dibujo, en directa conexión con las academias”²⁴. En los planes de estudio de las Escuelas y Academias, el dibujo será ya una asignatura previa, con las divisiones que los usos prácticos de las enseñanzas reclamen, desde los *principios*, al *yeso*, el *ropaje*, y el *natural*²⁵.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Se difunde la idea del dibujo como forma y alma de la pintura. Véase la obra de Gregorio Mayáns y Siscar, *Arte de pintar* (Ed. Aurora León), Cátedra, Madrid, 1996.

²⁰ Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 37.

²¹ Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, pág. 81.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Como vemos, muy acorde a las ideas de Mengs, para quien el dibujo es delineación de las formas, para cuyo acertado logro es fundamental el conocimiento de la anatomía, geometría y proporciones, así como de la perspectiva, que introduce el elemento óptico. Véase J. León Tello/ V. Sanz y Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, 1980.

²⁴ Francisco Calvo Serraller, “Epílogo. Las academias artísticas en España”, en Pevsner, *Las Academias de Arte, Pasado y Presente*, Cátedra, Madrid, 1982, pág. 224. Véase, además, Domingo Martínez de la Peña *et. alt.*, *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

²⁵ Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 39.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁶, iniciada bajo Felipe V y sancionada por Fernando VI en 1752²⁷, favoreció el desarrollo de las escuelas de dibujo y “gracias a una evolución de su manera de ver, los académicos llegaron a entender cuál debía de ser el papel de éstas (...). Debían difundir el <buen gusto> en las artes subalternas”²⁸, esto es, que los artesanos se debían formar por el buen gusto neoclásico²⁹.

Ingres recomendaba dibujar “(...) con los ojos cuando no puedas dibujar con el pincel. Mientras no puedas mantener el equilibrio entre tu visión de las cosas y tu ejecución, no harás nada realmente bueno”³⁰, insiste en la agilidad y firmeza del trazo, en el valor de lo lineal; en contrapartida, Delacroix destacó la capacidad del boceto para crear efectos y sugerir toda la fuerza de la inmediatez: “Lo mismo ocurre con los poemas que con los cuadros. No deben ser demasiado acabados: el gran arte es el efecto, no importa cómo se produzca(...)”³¹.

Esta idea preconcebida en Ingres y los artistas clasicistas “supone la aceptación de un ideal de belleza establecido previamente (...). Nos hallamos aquí ante la teoría artística del clasicismo, que se vincularía estrechamente con la enseñanza académica desde el surgimiento de las primeras academias, a finales del siglo XVI”³².

²⁶ En España, desde el Antiguo Régimen, se había autorizado la creación de las academias, para centralizar los sistemas de saberes específicos. La Academia pretendió centralizar el control de las artes y crear un sistema unitario de su ejercicio; por ello, la de Bellas Artes aglutinó desde el principio, todo lo referente a la pintura, escultura y arquitectura, *cf.* F. Calvo Serraller, *La imagen romántica de España*, Alianza, Madrid, 1995, págs. 171-172.

Recordemos la larga lucha de los siglos XVII y XVIII de los profesionales de la Pintura en España, quienes defienden la ingenuidad de la Pintura, al mismo tiempo que su nobleza, contribuyen a transformar totalmente el ejercicio de su actividad. De ser un encargo, contratado de antemano, en medidas, tema, técnica, colores, tiempo, a ser una obra realizada cómo y cuándo el artista quiere, se consigue que la Pintura sea considerada Arte Liberal o de hombres libres, *cf.* J. Gállego, *El pintor de Artesano a Artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976, pág. 208.

²⁷ *Cfr.* P. Navascués, “Introducción al Arte Neoclásico en España”, en H. Honour, *El Neoclasicismo*, Xarait, Madrid, 1982, pág. 12.

²⁸ Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989, págs. 423-424.

²⁹ Finalidad de buena parte de la doctrina que sustenta la enseñanza académica en el siglo XVIII, se pone en parangón con las ideas de Mengs sobre el “gusto”. Sin embargo, esta insistencia en el decoro no hacía sino poner en evidencia la necesidad de una enseñanza técnica en las escuelas de dibujo, *cf.* Claude Bédat, *op. cit.*, pág. 427.

³⁰ Texto de Ingres en R. Goldwater/ M. Treves, *El arte visto por los artistas*, Seix Barral, Barcelona, 1953, pág. 161.

³¹ Eugene Delacroix, *El puente de la visión*, Tecnos, Madrid, 1987, pág. 92. Son dos modos de entender el dibujo, en el caso de Ingres como expresión lineal y síntesis formal, por el contrario, Delacroix, busca más una totalidad (con haces de línea, las líneas fraccionadas, los tramados y la mancha de aguada), e insiste en los efectos generales de conjunto, para lo cual estudia otros elementos (luz y sombra, volumen, expresión y movimiento, etc.) que alteran la forma.

³² Carmen Bernárdez Sanchís, “La línea sabia: apuntes sobre algunos momentos de la historia del arte”, en *Anales de Historia del Arte*, n° 3, Editorial Complutense, Madrid (1991-1992), pág. 101.

En el siglo XIX se empezó a plantearse la posibilidad de borrar las fronteras entre dibujo y color, se hacen derivar a ambos de una misma raíz. “Según tales teorías, línea y color son <abstracciones> creadas por el hombre, que derivan su <nobleza> de un mismo origen y que nunca pueden ser totalmente separadas”³³.

A partir de entonces se defiende la idea del dibujo como íntima expresión del “quehacer” del artista: búsqueda de lo individual, de la libertad de creación y de lo genial. Ya no se recurre a definiciones teóricas del dibujo, sino que “se acentúa el aspecto crítico-filológico que se preocupa por la lectura, estudio y clasificación de los dibujos. Sólo en las academias siguen considerando el dibujo, según la tradición, como fundamento de las artes”³⁴.

“La búsqueda, apasionada y dramática en ocasiones, de lo individual, de la libertad de creación, y de *lo genial*, cambia radicalmente el sentido y el concepto del dibujo, que se procura liberar de las disciplinas, a la vez que la creciente preocupación psicológica multiplica el interés por el dibujo —el presente y el pasado— como documento sobre la personalidad del artista”³⁵.

En el siglo XX el dibujo es considerado como una disciplina independiente³⁶, en parte, auspiciado por el propio conocimiento del artista, su preocupación por el proceso artístico y el valor que conlleva la investigación de cada medio al máximo.

1.3. EL DIBUJO VISTO POR LOS CRÍTICOS Y ARTISTAS

Carmen Bernárdez Sanchís puntualiza que “el dibujo no es sólo un conjunto de trazos sobre papel, sino un proceso de descubrimiento e indagación de la realidad objetiva y, al mismo tiempo, del propio desarrollarse del pensamiento y la creatividad del artista”³⁷. Este “proceso” puede materializarse de muy distintas formas. Las técnicas dibujísticas ofrecen una amplia gama de posibilidades: desde el dibujo más <pictórico> de manchas y clarooscuro, al lineal más depurado, pasando por la calidad del lápiz y el carboncillo, o la transparencia de la acuarela³⁸.

Críticos como E. Carbonell o E. Parma Armani, señalan como característica primordial del dibujo el trazo o la línea y lo diferencian de las restantes técnicas artísticas por el *soporte*: se utilizan superficies planas que reúnan

³³ G. Adriani, *Paul Cézanne. Dibujos*, Gustavo Gili, Barcelona, pág. 7.

³⁴ Elena Parma Armani, *op. cit.*, pág. 229.

³⁵ Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 26.

³⁶ A pesar de ello encontramos tratados que definen al dibujo en relación a todo lo que se refiere a la percepción, al movimiento de los ojos ávidos de captar el contorno de las formas y conservar su visión neta, insisten en una concepción de dibujo como forma, no abstracta e independiente del clarooscuro, sino sometida a la “acción devoradora de la luz y de la sombra”, véase André Lhote, *Tratado del Paisaje*, Poseidón, Barcelona, 1985, pág. 50.

³⁷ Carmen Bernárdez Sanchís, *op. cit.*, pág. 96.

³⁸ *Ibidem*, pág. 97.

factores tan importantes como la ligereza, de ahí que el papel sea el soporte más comúnmente usado. En épocas pasadas se utilizaron hojas de papiro, tablillas de barro, etc.; la *técnica*: la imagen se puede trazar con lápiz, plumas o puntas afiladas; *tiempo de ejecución*: la relativa brevedad de su ejecución suele ser la tónica general al plasmar una imagen y las *dimensiones*: factor en íntima relación con la dimensión de la obra, por lo general de pequeño formato³⁹.

En general, se suele concretar la diferenciación del dibujo respecto de la pintura, en el uso casi en exclusiva de determinadas técnicas, pues “además de las tintas, los dibujantes utilizan otras materias colorantes, como acuarelas, *gouaches* y óleos. Muy difundido, en ciertos bocetos sobre papel, está el uso de una marca con pincel y pigmento realizada en greda. Es evidente que con estas técnicas estamos ya en el límite del concepto de dibujo y entramos en el campo de la pintura”⁴⁰.

Otros autores insisten en aclarar que estas características no son suficientes para definir un dibujo. Carbonell declara que “la distinción teórica entre delimitación gráfica y materia colorística no puede garantizar un criterio de diferenciación, pues el trazo más o menos espeso puede ser considerado mancha de color, a la vez que la mancha de color puede reducirse a la linealidad del trazo. Asimismo, toda mancha de color tiene unos límites, que pueden considerarse líneas”⁴¹. Insiste, además, en que “una simple línea trazada sobre una superficie, por el sólo hecho de ser perceptible, puede ya considerarse pintura. Por otro lado, la pintura, en sus manchas de colores diferentes y en sus límites, puede considerarse dibujo”⁴².

Ángel Ferrant, afirma además, que se nace, normalmente, capacitado para dibujar. Para él, “el dibujo es un medio de expresión lo mismo que el lenguaje con respecto al cual, el balbuceo, no impide se manifieste el valor de la ocurrencia”⁴³. Reivindica además los dibujos de aspecto torpe o rudimentario, define como el mejor modelo “el que está en nuestra imaginación”⁴⁴.

Ferrant, matiza que “dibujar consiste en organizar las líneas, de tal manera que, ellas en sí, y en sus mutuas relaciones, se justifiquen coexistiendo como gráfico de nuestro pensamiento”⁴⁵. Aclara que es “una actividad que na-

³⁹ Características señaladas por Elena Parma Armani para definir el dibujo, *op. cit.*, pág. 219.

⁴⁰ Terisio Pignatti, *El Dibujo. De Altamira a Picasso*, Cátedra, Milán, 1981. A propósito de esta especificación técnica Karel Teissig señala que “sólo el *gouache* ligero, todavía más o menos translúcido, puede ser clasificado entre las técnicas de dibujo”, en *Técnicas del Dibujo*, Libsa, Madrid, 1981, pág. 169.

⁴¹ Eduard Carbonell, *Introducción a la Pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990, pág. 173.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ “Declaraciones de Ángel Ferrant, dibujar, dibujar mucho, dibujarlo todo desde el principio”, en *Gaceta de Arte*, n° 38, Tenerife (II° trimestre de 1936), pág. 98.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A. Ferrant, “Resplandor y Proyección de los dibujos infantiles”, *AC*, n° 10, Barcelona (2° Trimestre 1933), en *AC/GATEPAC 1931-1937*, Ed. facsímil, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, págs. 34-35.

ce del instinto, que se nutre de la percepción, de la memoria, de la fantasía y que muere asfixiada por la preponderancia del raciocinio⁷⁴⁶. Así, pues, prevalece el valor subjetivo del dibujo, en contraposición al desarrollo del *dibujo culto*, propio de las escuelas y estilos artísticos.

El escultor, insiste en el empleo del dibujo como instrumento de enseñanza, tanto para el psicólogo, como para el pedagogo, pues les permite orientarse respecto a las aptitudes del individuo que lo practica, “la pulcritud de realización, la observación minuciosa del mundo real, la mayor o menor propensión a representaciones esquemáticas, el grado o calidad de fantasía, etc., pueden ser filones de inestimable rendimiento como instrumento de enseñanza⁷⁴⁷. En este sentido, la investigadora María Eugenio Romano advierte la cantidad de posibilidades que ofrece como técnica proyectiva para los psicólogos⁷⁴⁸.

En síntesis, la trascendencia del dibujo en el estudio de un autor, aporta de forma puramente objetiva información sobre su personalidad y modos de ver el arte. Esto no sólo es válido para los pintores⁷⁴⁹, sino también para los escultores⁷⁵⁰, arquitectos⁷⁵¹ o simples dibujantes. Los dibujos, por su espontaneidad en unos casos, por su sabiduría y brillantez en otros, son a menudo más atractivos que las pinturas, esculturas o proyectos arquitectónicos de los que pueden ser una primera idea, un apunte parcial, el esquema de la composición o ya la muestra muy elaborada de lo que será la obra definitiva. Los buenos dibujos tienen vida propia, vibran, son la expresión fresca e inmediata del genio del artista, por eso tienen ese enorme interés⁷⁵². Con todo, el dibujo se concreta en una de las más ricas posibilidades del arte⁷⁵³.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, pág. 34.

⁷⁴⁸ María Eugenia Romano, afirma que en el dibujo el sujeto se refleja tal como él cree que es o por el contrario, refleja lo que el sujeto desea ser y justamente no es, en “Consideraciones sobre la interpretación del dibujo de la figura humana”, en *Papeles del Colegio*, n° 35, Barcelona (1988), págs. 47-53. Véase, además, M. E. Romano, *El dibujo de la figura humana como técnica proyectiva*, Gredos, Madrid, 1975.

⁷⁴⁹ En este sentido Juan San Miguel *et. alt.*, apuntan que “puede considerarse el dibujo como el aspecto bidimensional de toda forma artística visual, independiente del color y de la tercera dimensión, aunque puede sugerir ambas cosas. Es evidente que los dibujos pueden colorearse, en tanto que algún tipo de escultura de relieve muy bajo está muy cerca del dibujo. En algunos casos se puede hablar de un pintor que dibuja con pigmentos y de un escultor o de un fabricante de muebles que dibujan en el espacio”, “El Dibujo”, en VV.AA., *Estudios Comparativos*, T. IX, Sarpe, Madrid, 1988, pág. 36.

⁷⁵⁰ El dibujo es un arte por derecho propio, pero también desempeña el papel de “base necesaria en otras artes, especialmente el grabado, la pintura y la escultura de bajorrelieve; además, en su forma esquemática, es una técnica fundamental para el diseño arquitectónico y de otras clases”, *ibidem*, pág. 36. Cfr. Francisco Calvo Serraller, “Los dibujos del escultor Alberto Sánchez”, en *El País*, 13 de septiembre de 1997, Madrid, pág. 12.

⁷⁵¹ Cfr. “Manuel Baquero considera que el dibujo es la expresión gráfica del pensamiento”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de abril de 1994.

⁷⁵² Cfr. Jaime Salinas, “Introducción”, en *Catálogo de Dibujos Italianos de los siglos XVII y XVIII en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pág. 9.

⁷⁵³ Además de servir como ayuda en otros campos de las ciencias, tal y como hemos visto con anterioridad. Concha Iglesias insiste en afirmar que “es un arte que está en constante redescubrimiento” (Cfr. “La raíz del dibujo”, en *Lápiz*, n° 94, Madrid (1993), pág. 75).

1.4. DIBUJOS DE CÉSAR MANRIQUE Y PANCHO LASSO

Los dibujos de Pancho Lasso muestran su forma de concebir el Arte, en especial los realizados entre 1926 y 1939 —época en que se instala en Madrid⁵⁴, acude a la tertulia de artistas en el *Café de Oriente* y conoce a Alberto Sánchez⁵⁵ y Benjamín Palencia⁵⁶, a través del primero se acerca a las nuevas tendencias plásticas de la *Escuela de Vallecas*⁵⁷—, son obras en la que el artista ha ido, poco a poco, reduciendo al mínimo los detalles y las formas. Con este bagaje artístico cala en él, la concepción de un *arte puro* entendido como arte pleno y medio para enseñar a comprender toda clase de Arte; o sea, de enseñarle la plástica al pueblo, libre en su ejecución y sin prejuicios de estilo. Así surgen sus bocetos para escultura, como el *Monumento al Marino*⁵⁸, *Monumento a la Música*, denominado también *Monumento a la Internacional*, que en palabras de Josefina Alix es “una pieza emblemática del período y de la escultura de vanguardia en el ambiente madrileño de aquellos años⁵⁹”. Representa “el hombre transmutado en música, con los pies agarrados a la esfera del mundo, como hundiendo en ella sus raíces⁶⁰”.

Para Pancho Lasso la base de todo es el dibujo, el esqueleto, es un ejercicio de libertad que nos aproxima al producto definitivo. Por otra parte, es también una manera distinta de expresar, pleno de verdad en sí mismo, de hecho el artista se expresa con más espontaneidad en el dibujo; es también un enigma, como todo lenguaje artístico, como la propia vida, con el que el artista puede lograr grandes cosas con pocos elementos gráficos.

En la década de los cuarenta César Manrique realiza una serie de composiciones en las que el tema central son los personajes populares de Lanzarote: campesinos, pescadores, camelleros, etc. Resalta en especial un

⁵⁴ Se matricula como alumno libre en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Escuela de Artes y Oficios y asiste al taller del imaginero Ángel Garzón, para aprender a tallar la madera.

⁵⁵ L. Lacasa, *Alberto*, Corvina, Budapest, 1964.

⁵⁶ Véase R. Chávarri, *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Ibérico Europea Ediciones, Madrid, 1975; R. Faraldo, *Benjamín Palencia*, MEC, Madrid, 1972.

⁵⁷ Benjamín Palencia y Alberto Sánchez forman la *Escuela de Vallecas*, que es más una actitud y un estilo que una “escuela” en sentido estricto. A partir de 1927 los dos artistas visitan Vallecas, allí mantienen conversaciones sobre la nueva visión del arte español y sobre la importancia del paisaje castellano en la plástica contemporánea. Tras la Guerra Civil, Benjamín Palencia, permanece en España y “reinicia” la *Escuela de Vallecas* junto con Álvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Enrique Núñez, Francisco San José y Carlos Pascual de Lara, grupo que no llegó a fructificar (Cfr. Alberto Sánchez, *Palabras de un escultor*, F. Torres, Valencia, 1975, págs. 46-48).

⁵⁸ En esta obra pretendía hacer un símbolo de mujer, con trajes mojados azotados por el viento, montada en su carro triunfal de barco, pez y pájaro y orientada hacia el sol, para orientar en las rutas a los marinos. Siempre en la idea que en el origen están los elementos: el aire; el fuego, etc., abstracciones que dan sensaciones creadoras de imágenes plásticas mentales.

⁵⁹ Josefina Alix, “El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote”, en VV.AA., *Pancho Lasso*, FCM, Arrecife (Canarias), 1997, pág. 64.

⁶⁰ *Ibidem*.

dibujo con la imagen de *Felicianillo*⁶¹ (1949), lo muestra fuerte y bien parecido, recostado en la arena, con un bigotito elegante y socarrón. Su estampa más parece la de un agraciado actor cinematográfico que la de un pescador de La Caleta⁶².

En la Fundación César Manrique, se conservan numerosos bocetos del pintor César Manrique⁶³, preparatorios para obras murales, –bocetos de cerámica para realizar objetos decorativos⁶⁴ –son interesantes los que representan ídolos aborígenes, como *Mujer Gánigo, Boceto con figura humana* (1947), o los estudios de peces (c. 1946), presentan un trazo muy estilizado y personal; bocetos de sus grandes proyectos turísticos⁶⁵ y los bocetos de esculturas móviles, a base de elementos geométricos combinados, para su serie *Juguets del viento*; estas esculturas participan de la concepción de César Manrique del Arte como juego, no sólo porque se mueven según la intensidad del viento, sino también porque sus colores le otorgan un fuerte carácter lúdico y recreativo⁶⁶. En todos ellos prevalece su concepción personal de un arte en una relación intrínseca con el medioambiente⁶⁷, es así como juega con las formas y colores de sus móviles para darles una armonización perfecta con su ubicación, o cómo busca elementos en sintonía con el paisaje, como la utilización del *Diablo con tridente*, símbolo del árido paisaje del Parque Nacional de Timanfaya⁶⁸.

El dibujo se convierte en vehículo para conseguir un fin, una idea, es también una expresión muy importante en sí misma y expedición hacia una ruta, el Arte Total. Pero también el dibujo es inicio, el momento básico en el encuentro del artista con la creación.

⁶¹ Cat. núms. 393-394, Fundación César Manrique, Teguiise (Lanzarote).

⁶² Lázaro Santana, *César Manrique, un Arte para la vida*, Ed. Prensa Ibérica, Barcelona, 1993, pág. 19.

⁶³ Información al respecto en VV.AA.: *Hecho en el fuego. Manrique*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1991; Lázaro Santana, *Manrique*, Edirca, Madrid, 1991; Ídem, *Un Arte para la vida*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1993; Fernando Ruiz Gordillo, *Lanzarote 1914-1945. César Manrique*, FCM/ CajaCanarias, Madrid, 1995.

⁶⁴ Cat. núms. 408-421, Fundación César Manrique (Lanzarote).

⁶⁵ Por ej. bocetos para el *Parque Marítimo* de Santa Cruz de Tenerife y *Lago Martiánez* del Puerto de la Cruz.

⁶⁶ Cat. núms. 439-506.

⁶⁷ Fernando Castro (“Pensar en el Paraíso”, en el Catálogo exposición *César Manrique*, Banco de las Islas Canarias, Barcelona, 1986, pág. 116), afirma que la obra de César Manrique posee “una dimensión misional (...). La fuerza de este mensaje reside en su carácter exhortativo y educativo. Exhorta e invita a tomar partido a favor de la naturaleza, de su belleza externa y de sus leyes ocultas -en este sentido, cabe citar cómo titula a uno de sus *Juguets del viento*, con formas triangulares, *Energía de la pirámide* (1991)- y por ello educa (...). Propugna César un finalismo estético radical que se justifica en la vida (...). Su ambición suprema es borrar las fronteras entre el arte y la naturaleza”.

⁶⁸ Véase también el boceto para el *Mirador del Río* que combina dos símbolos característicos de aquel lugar, el ave y el pez, signos de mar y aire, elementos de los que se puede “gozar” desde el Mirador.

1.5. LA TÉCNICA DEL DIBUJO

El dibujo se utiliza, en otras ocasiones, como protagonista con otras técnicas pictóricas, tal y como vemos en algunos bocetos de César Manrique⁶⁹ (acrílico y rotulador⁷⁰, barniz y rotulador⁷¹ o lápiz y óleo sobre papel⁷²) o combinado con técnicas mixtas muy dispares⁷³. En el Museo Internacional de Arte Contemporáneo se conservan, también, dibujos de Pancho Lasso realizados con tierras y tinta sobre papel.

Como bien señala Elena Parma Armani, “el dibujo –en las Artes Gráficas modernas y contemporáneas– ha sido considerado fin en sí mismo y ha desarrollado nuevas técnicas con el resultado final de llevar a algunos artistas a la elección consciente del medio gráfico como expresión artística preferente o a transferir a otras técnicas procedimientos típicos del dibujo”⁷⁴.

1.6. BREVE ANEXO BIOGRÁFICO

LASSO MORALES, Francisco (Arrecife, 1904-Madrid, 1973). En 1918 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife. En 1926 el Cabildo de

⁶⁹ Este autor utilizó muchas y variadas técnicas, domina a la perfección el lápiz grafito, a veces combinado con plumilla (boceto mural campesinos de Lanzarote); los lápices de colores, que emplea con una agilidad y frescura muy particular (*Camellos, Ptereras, Campesinos de Lanzarote*, etc); la sanguina (bocetos para cerámicas) y el carboncillo, en especial en sus primeros desnudos académicos, ejecutados con gran variedad de poses y movimientos y las tintas (estudios de arquitectura popular de Lanzarote, bocetos para anagramas, etc.), se encuentran en la Fundación César Manrique.

⁷⁰ Véanse los distintos bocetos murales para la Fundación César Manrique, sus bocetos de la *Serie Atlántica*, cat. núm. 451, bocetos para carteles como el del *Mirador del Río*, cat. núm. 454, bocetos de esculturas o los bocetos para los *Juguetes del viento*, cat. núms. 463-473, se localizan en la Fundación César Manrique (Lanzarote).

⁷¹ Véase el anagrama de Timanfaya o *Diablo con Tridente*, cat. núm. 453, se localiza en la Fundación César Manrique (Lanzarote).

⁷² Véase el boceto mural para el Parador de Turismo de Arrecife, cuyo tema son unos campesinos de Lanzarote con paisaje al fondo. El óleo se extiende por las montañas del fondo y celajes, se encuentra en la Fundación César Manrique (Lanzarote).

⁷³ El dibujo se puede combinar, en ocasiones, con técnicas mixtas: como en el caso de los dibujos de Pancho Lasso, cat. núms. 374-380, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, en los que emplea tintas y tierras sobre papel o el *Retrato* de Pepa Izquierdo, cat. núms. 371-372, Casino de Tenerife, ejecutado con lápiz grafito y al que añade trozos de papel o *collage* (Cfr. H. Wescher, *La historia del collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976). Dámaso también emplea el dibujo combinado con *collage*, junto con aguadas y *gouache* sobre cartulina, en los cuatro retratos de Pérez Galdós, para la realización del cartel anunciador del *IV Congreso Galdosiano*, cat. núms. 176-179, se localizan en la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria (Cfr. Doc. 2.9). Juan Ismael combina los lápices de colores con arenas sobre papel de periódico en la obra denominada *Pez* (1964), cat. núm. 314 y en otras ocasiones utiliza el *gouache* con arenas sobre cartulina, véase *Sin Título* (1967), cat. núm. 316, estas obras fueron expuestas en la muestra *Tenerife, la isla surreal*, Cabildo Insular de Tenerife/ Ayuntamiento de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife (itinerante), junio/agosto 1997.

⁷⁴ Elena Parma Armani, *op. cit.*, pág. 228. Véanse los ejemplos citados en las cuatro notas anteriores.

Lanzarote le concede una beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. A los dos años el Cabildo le retira la beca, se dedica entonces a trabajar como sacador de puntos y posteriormente como peluquero. En Madrid entabla amistad con Alberto Sánchez, etapa en la que realiza obras de inspiración neocubista, participa también de las inquietudes plásticas de la Escuela de Vallecas, para producir obras surrealistas, cuando no abstractas, siempre en la búsqueda de un “arte nuevo” al servicio de una nueva sociedad. En 1939 regresa a Lanzarote, donde entabla amistad con César Manrique, desempeña tareas docentes en la Escuela de Artes y Oficios de Arrecife. Aquí opta por un realismo popular con el mundo del trabajo como protagonista. A partir de 1946 fija su residencia en Madrid, apenas establece contactos con el mundo cultural y su capacidad creadora se resiente. Desde 1960 se dedicó a la realización de medallas, actividad con la que alcanzó un gran prestigio.

MANRIQUE, César (Arrecife, 1919-Tahíche, Lanzarote, 1992): Comienza sus enseñanzas artísticas de forma autodidacta. En 1937 toma contactos con Agustín y José María Millares en Arrecife. Queda impresionado con las primeras esculturas abstractas de Pancho Lasso. En 1942 organiza su primera exposición individual. Son obras en las que aparecen imágenes de lo cotidiano insular expresadas en forma de síntesis de la realidad. En 1945 es becado por la Capitanía General de Canarias para seguir estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Entre 1942 y 1952 elabora una serie de cuadros donde los protagonistas son la luz y el color. Viaja a París. Hacia 1954 se produce un cambio en su manera de trabajar, desaparecen las referencias figurativas, la identidad ahora es de procedimientos, son ejercicios evidentes de pintura abstracta en los que el color concentra todo el fulgor de la obra. Participa en la fundación de la Galería Fernando Fe de Madrid. A partir de esa fecha abandona el color por la adopción de la materia, dentro de esquemas geométricos, como el máximo elemento sustentador de la expresividad del cuadro. Son obras en las que toma contacto con los expresionistas abstractos americanos, los tachistas franceses y los materistas de los Países Bajos. Entre 1954 y 1958 emprende un análisis consciente de la forma, son obras en las que investiga en la materia en su carácter puramente intelectual. Realiza grandes murales en el Aeropuerto Internacional de Madrid-Barajas. Después de 1958 retoma el color, que adquiere tonos distintos por la propia calidad de la materia, ésta integra al color. Expone en España, Europa y Estados Unidos. Viaja a Nueva York en 1964, un año después se instala en esta ciudad, donde permanece hasta 1968. Regresa definitivamente a Lanzarote, aquí realiza su homenaje al campesino de la isla y construye la Casa-Museo El Campesino. Hacia la mitad de la década de los 70 aumenta el contenido narrativo de su obra, la materia sufre transformaciones y deja de ser la entidad compacta y entera que era antes, lo que propicia el desarrollo de una pintura totalmente gestual. Realiza distintos proyectos arquitectónicos en Tenerife, Lanzarote, El Hierro, Madrid y Ceuta, entre los que cabe destacar la restauración del Museo Internacional de Arte Contemporáneo (1976) y la construcción y acondicionamiento de su antigua

casa en Tahíche para albergar la Fundación César Manrique (1992). Recibió distintos premios y menciones, como el Premio Canarias de Bellas Artes, otorgado por el Gobierno de Canarias en 1989.