

La línea sabia: apuntes sobre algunos momentos de la historia del dibujo

Carmen BERNÁRDEZ SANCHÍS

Universidad Complutense

«Pues la línea del contorno debe envolverse a sí misma y terminar de modo que deje adivinar otras cosas detrás de sí y enseñe incluso lo que oculta.»

(PLINIO)

El dibujo se convierte en objeto de reflexión teórica con el hombre moderno, a la vez que adquiere entidad propia como obra de arte y no sólo como estadio preparatorio y didáctico. Desde el Renacimiento, el dibujo, expresado más plenamente en el término italiano *disegno*, pasa a ser, además de una imagen exploratoria, todo un concepto formal y estético, fundamento y base de las artes y opción que Wölfflin caracterizaría como uno de los grandes «principios fundamentales» del arte: lo lineal, frente a su contrario, lo «pictórico»¹.

Esta polaridad se había ido definiendo con toda claridad en el contexto teórico y, desde luego, en la práctica artística, a partir de la consideración de los renacentistas de las dos vías principales: el primado del *disegno* propio de la pintura centroitaliana —fundamentalmente toscano-romana—, y el del *colore*, más característico de la lombardo-véneta. En el siglo xvii, la polémica entre los partidarios del dibujo y los del color se encarnó en los seguidores de Poussin y los de Rubens y, más tarde, ya en el xix, entre los partidarios de la estética de Ingres y los de Delacroix.

En realidad, ha sido asombrosa la progresión del dibujo, si pensamos que durante la Edad Media éste era utilizado sólo como mera guía operativa, basada en códigos formales establecidos, y que en la época moderna pasó a constituir todo un planteamiento estético, basado en la definición e inteligibilidad de la forma, muchas veces ligada al modelo clásico greco-latino.

¹ H. WOLFFLIN: *Principios fundamentales de la historia del arte*. Espasa Arte, Madrid.

Y es que el dibujo no es sólo un conjunto de trazos sobre un 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. Es el dibujo ese signo que traduce o tantea de forma inmediata la imaginación, y el dibujante es como el poeta de Shakespeare que busca para esas formas «desconocidas» «un albergue y un nombre»² (fig. 1).

Para Paul Klee, el dibujo será la senda para llegar a la pintura y, cómo no, al conocimiento: es el objeto de un recorrido imaginario en el que la línea-movimiento supone la iniciación del artista en el mundo de las multiformes imágenes-línea:

«Situados más allá del punto muerto comienza el primer acto de movimiento (la línea). Tras un breve instante, pausa, recoger aliento (línea interrumpida o articulada a través de repetidas detenciones). Mirada retrospectiva para examinar dónde hemos llegado (movimiento contrario). Reflexionar mentalmente caminos en esa o aquella dirección (haces lineales). Un río corta el paso; nos servimos de un bote (movimiento ondulado)...»³ (fig. 2).

El componente intelectual o, más genéricamente, espiritual, del dibujo ya había quedado expresado de forma clara por Leonardo da Vinci:

«La línea no conoce en sí misma materia o sustancia alguna, y así, más deberíamos tenerla por cosa espiritual que por sustancia...»⁴.

Para Leonardo, la línea es un elemento intelectual: un instrumento de conocimiento que se genera en la mente y que analiza la experiencia de la naturaleza. La línea es una búsqueda, pero también es un encuentro. La línea se posesiona de la sabiduría del artista, y se hace sabia, aunque también ocurre a la inversa. La línea fue precisamente la que definió la incomparable maestría de Apeles en el cuadro de la famosa anécdota relatada por Plinio: Apeles, de paso por Rodas, acudió a visitar a su colega Protógenes. Ausente éste, trazó una línea sobre un cuadro que estaba preparado para pintar, y se marchó. Al regresar

2

«The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.»

William SHAKESPEARE: *A Midsummer Night's Dream*, acto V, escena I.

³ Paul KLEE: *Confesión creadora*, citado por Ch. GEELHAAR: *Paul Klee. Dibujos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 9.

⁴ Leonardo DA VINCI: *Tratado de Pintura*, edición a cargo de Angel González García. Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 11.

Protógenes, rápidamente reconoció la línea de Apeles, y trazó, a su vez, otra aún más fina. De vuelta, Apeles cubrió el cuadro con líneas, de forma que no dejó espacio para más intervenciones de su colega rodio, que reconoció finalmente su derrota. Plinio concluye su anécdota con un comentario que podría hacernos pensar en un cuadro abstracto-geométrico del siglo XX:

«... de gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido en comparación con las obras maestras de muchos otros, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro»⁵.

La línea como expresión sintetizada de pericia está expresada también por el curioso dibujo de un círculo que, según Vasari, realizó Giotto a mano alzada en el concurso de candidatos para una obra en el antiguo San Pedro: tan perfecto era que el Papa supo reconocer al instante la superior maestría de Giotto y le concedió la obra⁶.

Además de su estrecha relación con la Idea, el dibujo estuvo siempre vinculado a la pericia, la agilidad y firmeza en el trazo: esa resolución que es demostración de un total acuerdo entre lo que se quiere representar y lo que de hecho se representa: Leonardo lo expresaba así: «que tu dibujo muestre al ojo tu intención»⁷. Siglos más tarde, Ingres recomendaba:

«... dibuja 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 que sea realmente bueno»⁸.

Esta «intención» 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 acuarela. Sin embargo, en este breve estudio nos vamos a centrar en la línea, deteniéndonos en dibujos

⁵ Las líneas de Apeles y Protógenes son líneas coloreadas, que GOMBRICH estudia en su relación con el origen del clarooscuro en *El Legado de Apeles*. Madrid, Alianza Forma, 1982. El texto de Plinio procede de *Historia Natural*, XXXV, 81-83, en *Textos de Historia del Arte*. Ed. de E. Torrego, Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1987, pp. 98-9.

⁶ «Onde il Papa e molti cortigiani intendenti, conobbero per ciò quanto Giotto avanzasse d'eccellenza tutti gl'altri pittori del suo tempo. Divolgatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio che ancora è in uso dirsi a gl'uomini de grossa pasta: "Tu sei più tondo che l'O di Giotto".»

Giorgio VASARI: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Vita di Giotto*. Istituto Geografico de Agostini, Novara, 1967, vol. I, p. 309.

⁷ Leonardo DA VINCI: *Op. cit.*, p. 360.

⁸ Texto de Ingres en R. GOLDWATER y M. TREVES: *El arte visto por los artistas*. Seix Barral, Barcelona, 1953, p. 161.

y en algunos grabados lineales y, en virtud de ello, en el concepto plástico de definición o —en palabras de Franco Borsi— «inteligencia de la forma»⁹.

Hay que tener en cuenta, además, los distintos estadios en los que aparece el dibujo: desde una copia escolar; un primer apunte fragmentario y sin definir, pasando por diversos bocetos, hasta un dibujo o *cartón* terminado, listo para ser transferido al muro o la tabla y, desde luego, el dibujo autónomo, realizado como obra que para el autor posee interés en sí mismo como consecución parcial o total. A menudo, los bocetos rápidos de estudio de posturas o de composición de figuras suponen una sorprendente maraña de líneas confusas y rectificadas que muchos artistas destruían una vez resueltos. No obstante, este tipo de dibujos llenos de dudas, que son la materialización de una búsqueda febril, son precisamente signo de auténtica capacidad creadora: el artista no opera según códigos preestablecidos por la tradición, sino según el impulso de su mente única: es, en suma, el artista creador moderno, como lo definió atinadamente Gombrich al tratar del *componimento inculto* de Leonardo¹⁰.

Se trata del artista que despliega libremente su inventiva y define sus ideas a través de un proceso de ensayo, búsqueda y rectificación bien distinto del dibujo codificado en patrones o fórmulas «universales» de —por ejemplo, y siguiendo a Gombrich—, el repertorio de Villard de Honnecourt, de grafía perfecta, con el pulso seguro de quien reproduce la forma arquetípica y aprendida de un modelo¹¹.

Pero el trazo seguro, sin rectificaciones, posee otras implicaciones que lo alejan del dibujo medieval y lo sitúan en una larga tradición moderna desde Miguel Ángel a Picasso, y desde Flaxman a Ingres. En primer lugar, plantea la pregunta: ¿Es *mejor* un dibujo firme y resuelto que uno rectificado, insistido y dubitativo?; ¿es el dibujo medieval, generalmente de trazo limpio y continuo, comparable con el dibujo de contorno lineal moderno?; ¿el dibujo lineal y sintético puede entenderse sólo como ejercicio de reducción intelectual, abstracta y purista, o posee otros componentes de tipo más subjetivo o «poético»?

⁹ Franco BORSI: *Cultura e Disegno*. Florencia, 1964-65.

¹⁰ «Lo que preocupa al artista ante y por encima de todo es la capacidad de inventar, no la de ejecutar, y para convertirse en vehículo y sostén de la invención el dibujo ha de adoptar un carácter por completo distinto, que recuerda no ya al patrón del artesano, sino al borrador inspirado y desaliñado del poeta. Sólo entonces es libre el artista de seguir a su imaginación donde le lleve...». E. H. GOMBRICH: «El método de elaborar composiciones de Leonardo», en *Norma y Forma*. Alianza Forma, Madrid, 1984, pp. 133-150.

¹¹ «El dibujo servía en realidad a unos fines distintos en un mundo en el que el artista estaba tan dirigido por las tradiciones y los patrones. Cuando no se espera ni se exige del artista creación, es preciso poner el acento en su facilidad para dominar el *simile*, la fórmula y desaprobando los experimentos». E. H. GOMBRICH: *op. cit.*, p. 134.

LA «INVENZIONE», LA CREACION DIBUJADA Y LOS MODELOS

A la primera pregunta tal vez no sería necesario responder. Desde nuestra perspectiva contemporánea, ambos procedimientos son igualmente válidos cuando la calidad está presente. Sin embargo, la literatura artística está llena de pasajes que abogan por una u otra fórmula. Carducho, por ejemplo, nos transmite una anécdota significativa que incide en la superioridad creativa del boceto rectificado una y otra vez: un enviado de Miguel Angel al estudio de Rafael se sorprendió al comprobar que el joven maestro no paraba de trabajar, borrando y rehaciendo muchas veces una imagen de Aníbal. Miguel Angel, al saberlo, dijo: «¿Hace y borra, quita y pone? Ese sabe, y a ése temo»¹². Como contrapartida, Ingres reclama acabado y precisión:

«La expresión en pintura exige una gran ciencia del dibujo, pues la expresión no puede ser buena si no se formula con toda exactitud. Captar sólo por aproximación es perderla; equivale a representar personas falsas, aplicadas a simular sentimientos que no tienen. Esta precisión extrema sólo puede lograrse gracias al más seguro talento para el dibujo»¹³.

El *componimento inculto* nos remite a un viejo concepto: el de la *Invenzione*. Generada en el espíritu, la invención —que para los teóricos manieristas viene a ser una imagen-en-acto—, se desarrolla a través de la mano, que actúa como fiel servidora de la mente. La pericia del artista permitirá que esas formas que van surgiendo se ajusten a la idea. En la teoría manierista del *Disegno* la naturaleza no es considerada ya como fuente de la imitación —si bien Vasari todavía parte de ella en su definición del dibujo—¹⁴; sólo la idea. Pero, como es natural, la controvertida relación entre la materia y el espíritu se da también aquí: es patente la dificultad para «materializar» en líneas y manchas una idea, y no siempre es posible, sobre todo cuando se es prolífico en inventiva y el plomo, pincel o pluma no discurren a la misma velocidad. La lucha a veces no se resuelve: la potencia de la ideación del artista no se corresponde con la forma en el papel, y el resultado es el llamado *non-finito*, el inacabado, algo que ocurría con frecuencia a Leonardo y Miguel Angel. Del inacabado a la frontera del boceto como elemento estético:

¹² Vicente CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura*. Diálogo Cuarto, edición a cargo de Francisco Calvo Serraller. Turner, Madrid, 1979, p. 202.

¹³ Texto de Ingres en R. GOLDWATER y M. TREVES: *op. cit.*, p. 161.

¹⁴ «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure...». Giorgio VASARI: *Op. cit.*, «Introduzione alle tre Arti: della Pittura», ed. cit., I, p. 115.

ese apunte apenas sugerido, trazado con cierta bravura y «facilidad», que posee la fascinación de lo germinal, en pleno proceso de desarrollo que fertiliza la imaginación del observador sensible, sería enormemente apreciado por el gusto romántico.

Delacroix destacó la capacidad del boceto para crear efectos y sugerir con 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...»¹⁵.

En cierto modo, el acto de la invención-dibujo era una especie de trance del que brotaban a borbotones las ideas confusas que habían de ser definidas sobre el papel. A pesar de la orientación intelectualista de la teoría manierista de la Invención, algunos autores —siguiendo a Leonardo y, en última instancia, el *Fedro* de Platón—, interpretaban el momento creativo como un rapto poético: un momento de irracionalidad que ha de ser canalizada y que G. Armenini definía así en 1587:

«De este modo, el intelecto que alberga y crea las invenciones en nuestro espíritu emplea diversos modos para encontrarlas, ya que por su natural imperfección mal puede formar plenamente la composición de aquéllas, por lo que es forzoso que la materia se vaya expresando varias veces, ora una parte, ora dos o toda ella, según la cualidad y la grandeza, y esto se va haciendo bajo el efecto del furor de ese concepto que súbitamente se expresa a guisa de mancha, que nosotros llamamos esquicio o esbozo, de suerte que se apuntan las diversas actitudes de las figuras y otras materias en tiempo brevísimo, según vayan surgiendo confusamente, tal como acaece a los buenos poetas en sus composiciones improvisadas, sobre las que después vuelven muchas veces y, haciendo diversos cambios y quitando todo o parte, se liman y quedan incomparables en perfección y belleza»¹⁶.

El momento de la creación, en el que el dibujo se instaura en posición privilegiada, es el de un cierto vértigo ante el papel en blanco: ¿qué actitud ha de adoptar el dibujante? ¿Dejarse poseer por las Musas, o adentrarse en la infinitud del vacío y la concentración que caracterizan al calígrafo-pintor chino?:

«La muñeca vacía no significa de ninguna manera una mano sin fuerza cuando el pintor sostiene el pincel. Por el contrario, es el resultado de una gran concentración,

¹⁵ Eugene DELACROIX: *El puente de la visión*. Tecnos, Madrid, 1987, p. 92; L. GRASSI: «I concetti di schizzo, abbozzo, macchia e “non finito” e la costruzione della critica d'arte». *Studi in onore di Pietro Silva*. Florencia, 1957; L. GRASSI y M. PEPE: *Dizionario della critica d'Arte*. Utet, Milán, 1978, 2 vols.

¹⁶ Giovanni Battista ARMENINI: *De los verdaderos preceptos de la Pintura*. Edición a cargo de la autora. Visor, Madrid, libro I, capítulo IX.

de lo Pleno llevado a su extremo. El pintor no debe comenzar a pintar hasta que lo Pleno de su mano llegue a su punto culminante y ceda de repente su lugar al Vacío»¹⁷.

Pero, tanto la pintura como la caligrafía chinas, tan estrechamente unidas, nos remiten de nuevo a un tipo de trazo seguro y sin rectificaciones, de extraordinario ritmo y vitalidad interior. La primera línea trazada por el pincel embebido de tinta es la línea-umbral que habrá de caracterizar la totalidad de la obra. Esa y otras líneas tenderán a captar no las apariencias, sino el *li*, o línea-de-fuerza vital de las cosas¹⁸ (fig. 3).

De los dos casos que hemos expuesto surgen dos posiciones: el dibujo rápido, de líneas múltiples y rectificadas que buscan formas, guidas por un estímulo dinámico en proceso de definición —ya sean originado en la naturaleza o en el bello ideal—, y el dibujo-ideograma de trazo seguro y sin titubeos que plasma de forma sintetizada lo que, de alguna manera, ya ha sido preconcebido en el espíritu, de forma que podría situarse entre el signo y el símbolo. En este sentido se expresan teóricos del siglo XVIII, como Gregorio Mayans:

«Antes de pintar, cualquiera tiene en su entendimiento la imagen de aquel objeto que desea imitar: y aquella imagen ideal del objeto exterior es la que el pintor hace visible por medio de un artificioso uso de líneas que se llama dibujo o diseño, y es el que da forma y alma a la pintura, llevándolo a efecto con el pincel o pluma u otro instrumento, aunque sea un palo»¹⁹.

En términos muy similares, Ingres recomienda:

«Ten en tus ojos y en tu mente la totalidad de la figura que quieres representar, y deja que la ejecución sea sólo la corporeización de esa imagen que previamente has hecho tuya al preconcebirla»²⁰.

Esta idea preconcebida en Ingres y los artistas clasicistas supone la aceptación de un ideal de belleza establecido previamente: la imagen ha de ajustarse a ese ideal, y el artista debe conocer perfectamente los rasgos de su modelo gracias a un prolongado estudio y copia de éste. Nos hallamos aquí ante la teoría artística del clasicismo, que se vincularía estrechamente con la enseñanza académica

¹⁷ Texto de Shi-Tao, en E. OCAMPO: *El infinito en una hoja de papel*. Icaria, Barcelona, 1989, p. 33.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 34-5; Chiang YEE: *Chinese Calligraphy*. Harvard University Press, 1973; L. RACIONERO: *Textos de estética taoísta*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

¹⁹ Gregorio MAYANS Y SISCAR: *Arte de Pintar (1776)*. Madrid, 1854, capítulo I. Véase F. J. LEON TELLO y M. V. SANZ Y SANZ: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid, 1980.

²⁰ Texto de Ingres en J. C. TAYLOR: *Nineteenth-Century Theories of Art*. University of California Press, 1989.

desde el surgimiento de las primeras academias, a fines del siglo xvi²¹. Y el modelo a seguir es, por supuesto, la Antigüedad greco-latina y los grandes artistas del alto Renacimiento, con sus arquetipos de belleza basada en una naturaleza perfeccionada por el arte. La naturaleza es considerada imperfecta, contingente y de fragmentaria belleza. Por ello, al artista le compete el esfuerzo de seleccionar las partes más bellas de ésta y configurar con ellas una imagen de hipotética perfección depurada por el arte y a salvo de las salpicaduras de la vulgar realidad: el tópicos, en suma, de las vírgenes de Crotona, tan extendido entre los tratadistas de arte, que lo tomaron prestado de Cicerón²².

El arquetipo o modelo a imitar constituye el centro neurálgico de toda enseñanza del buen hacer. Como paso previo a la pintura, el dibujo se convierte en la estrella del aprendizaje para conocer e interiorizar un repertorio formal modélico. La copia de las estatuas antiguas tiene ese objeto. El gran maestro será aquel que posea en su interior la imagen, asimilada perfectamente a través del continuo estudio. Por ello, no es extraño que un gran artista pueda reproducir de memoria, sin esfuerzo aparente, la forma y proporciones de una figura clásica sin tener delante su modelo y sin utilizar ningún artificio mecánico, ya que, según los teóricos manieristas, el compás debe estar «en los ojos, y no en la mano». Esta idea será expresada repetidamente, y está presente en la anécdota que de Miguel Ángel nos transmite Armenini: el maestro, en agradecimiento a un joven que había realizado algunos trabajos para él, dibujó la figura de un Hércules de perfectas proporciones y talante estatuario tan sólo de memoria y en muy breve tiempo²³. El mismo sentido tiene otra noticia transmitida por el tratadista faentino respecto a la habilidad de Giulio Romano, que posteriormente Agucchi y Bellori atribuirían a Annibale Carracci:

²¹ Sobre el tema de la formación académica del artista, ver AA.VV.: *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1989; AA.VV.: *Children of Mercury. The Education of Artists in the sixteenth and seventeenth centuries*. Brown University, 1984; Ch. DEMPSEY: «Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century». *Art Bulletin*, LXII, 1980, pp. 552-54; N. PEVSNER: *Las Academias de Arte*. Cátedra, Madrid, 1982.

²² El pintor griego Zeuxis tenía que pintar una imagen de Helena para los ciudadanos de Crotona. Para ello pidió ver desnudas a las doncellas más hermosas de la ciudad, y de cada una seleccionó en su mente lo más bello, que luego compuso en su inefable pintura. La fuente de esta historia está en Cicerón, *De Inventione*, II, 1, 1-3, donde aparece relatada como ejemplo de lo que ha de hacer el buen orador. Los tratadistas de arte hicieron uso de esta historia con frecuencia, desde Ghíberti en adelante.

²³ G. B. ARMENINI: *Op. cit.*, Libro I, capítulo IX. Esta misma anécdota la transmite Francisco PACHECO—citando a Armenini—en su *Arte de la Pintura*, libro I, capítulo XIII, edición a cargo de B. Bassegoda. Cátedra, Madrid, 1990, p. 274.

«Fue Giulio Romano tan copioso y fácil, que quien lo conoció afirmaba que cuando dibujaba alguna cosa de su invención se podía decir más bien que estaba copiándola, y que tenía ante sus ojos aquello que hacía, y no que lo estaba haciendo de su cabeza»²⁴.

Estos dibujos *all'antica* de Miguel Angel y Giulio Romano expresan sin titubeos la seguridad de unas líneas y volúmenes clásicos con el pulso certero de quien posee en la mente la imagen con cristalina claridad. La posesión del lenguaje clásico queda patente, asimismo, en la capacidad de Perino del Vaga para «restaurar» en sus copias dibujadas sobre el papel las estatuas antiguas extraídas de las ruinas romanas, y en la famosa escultura de Cupido dormido que Miguel Angel logró hacer pasar por antigua. En cierto modo, nos hallamos ante la creación y perpetuación de un código distinto, quizá, del cisne de Villard de Honnecourt, pero cuyo funcionamiento en el arte posterior es parangonable. Armenini también nos proporciona otra evidencia: los artistas del taller de Rafael, Perino y Polidoro, utilizaban con frecuencia dibujos de figuras clásicas (del maestro, o de relieves romanos) como calcos o fórmulas intercambiables que transferían sobre el muro o la tabla en diferentes partes de la composición, cambiándoles ligeramente la posición de brazos y piernas, o colocándolas en sentido inverso²⁵. En virtud de ello, el modelo aprendido era reproducido con maestría: la «línea sabia» se convertía, así, en «línea maestra».

El método de enseñanza del dibujo —considerado fundamento de las artes desde Cennini y Ghiberti—²⁶ en las Academias de arte posteriores partiría de esos parámetros establecidos en la *Accademia del Disegno*, de Vasari (1563), y sufriría pocos cambios hasta prácticamente el siglo xx. El proceso era de una dificultad gradual: primero, simples perfiles de partes del cuerpo humano; después, copias de las «cartillas de dibujo» con fragmentos anatómicos lineales, primero; sobreados, luego; copia de grabados, de vaciados de yeso, de las obras de los grandes artistas y, como colofón, del natural²⁷.

²⁴ *Ibid.*, I, IX; Giovanni Battista AGUCCHI: «Tratado de la Pintura» (1607-15), en *Barroco en Europa. Fuentes y Documentos para la historia del arte*. G. Gili, Barcelona, 1983, p. 41; Giovanni PIETRO

BELLORI: *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni, Annibale Carracci*. Roma, 1672, p. 31; F. HARTT: *Giulio Romano*. Nueva York, 1981, pp. XVIII y 84.

²⁵ G. B. ARMENINI: *Op. cit.*, libro I, capítulo VIII; E. H. GOMBRICH: «El estilo *all'antica*: imitación y asimilación», en *Norma y Forma*. Alianza Forma, Madrid, 1984, pp. 249-305.

²⁶ L. GRASSI: *Storia del Disegno*, Roma, 1947; *Il Disegno Italiano*. Roma, 1956; A. E. PEREZ SANCHEZ: *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*. Cátedra, Madrid, 1986; Ch. de TOLNAY: *History of Old Master Drawings*. Nueva York, 1943.

²⁷ R. P. CIARDI: «Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del diletantismo pittorico». *Storia dell'Arte*, 12 (1971), pp. 267-83; E. H. GOMBRICH: «Fórmula y experiencia», en *Arte e Ilusión*. G. Gili, Barcelona, 1982, pp. 138-163; J. M. MATILLA: «Las disciplinas en la

La finalidad de esta enseñanza académica del dibujo, que se configura como paso previo a la escultura, pintura o arquitectura, tuvo por objeto, tradicionalmente, perpetuar y enseñar lo que se consideraba como el paradigma de perfección formal e ideal. Parte de esa perfección se anclaba en un grafismo firme y seguro, y en una perfecta captación de las proporciones, el claroscuro y la «expresión», como quedó matizado con más precisión en la *Accadémie Royale de Peinture et de Sculpture* en el siglo xvii. De este modo, el arquetipo se estudió, categorizó y transmitió, creándose el prototipo y la convención. Además de ello, el dibujo como estructura necesaria para las artes quedó situado en una posición triunfal y antitética del color. La vieja polémica renacentista se perpetuó a lo largo de los siglos: en el ámbito académico y clasicista, ambos eran elementos irreconciliables. El dibujo se concebía como una expresión intelectual, y la pintura sustentada en él era una pintura de rango superior, ya que atraía al órgano superior del ser humano: la inteligencia. Por el contrario, el color se consideraba como un reclamo singular para los sentidos. El dibujo podía ser sometido a reglas; el color, en cambio, era evasivo, irracional y difícil de sistematizar. Esta era la tradición que subyacía incluso en las consideraciones de Kant sobre lo esencial del dibujo para la belleza de las artes: «... es la línea (el dibujo) la que merece el nombre de bella por el goce que reporta al espíritu»²⁸. Sin embargo, en el siglo xix empezó a plantearse con firmeza la posibilidad de borrar las fronteras entre dibujo y color, haciéndolos derivar a ambos de una misma matriz:

«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»²⁹.

Delacroix expresó esta idea en su consideración de Tiziano, tradicionalmente tenido por paladín del color:

«Aquellos que sólo ven en Tiziano al más grande de los coloristas están en un gran error: lo es efectivamente, pero es a la vez el primero de los dibujantes, si se entiende por dibujo el de la naturaleza, y no aquél en el que la imaginación del pintor participa más que la imitación»³⁰.

formación del artista», en *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Madrid, 1989, pp. 31-44; J. VEGA: «Los inicios del artista. El dibujo, base de las artes», *ibidem*, pp. 1-29.

²⁸ R. ASSUNTO: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*. Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1989, pp. 77-8.

²⁹ G. ADRIANI; *Paul Cézanne. Dibujos*. G. Gili, Barcelona, p. 7.

³⁰ E. DELACROIX: *Op. cit.*, p. 102.

Como señala Delacroix, las polémicas dibujo-color están estrechamente relacionadas con la cuestión de la *Mimesis*, en la que es central la cuestión de la imitación de la naturaleza, o, frente a ella, la imitación de los modelos considerados perfectos, esto es: la imitación del ideal³¹.

LA LINEA, EL CONTORNO Y LA ESTETICA DE LA SINTESIS

Dice Plinio sobre Parrasio, pintor de Efeso:

«Los artistas acordaron otorgarle la palma por su ejecución de los contornos. Esto exige en pintura el máximo de sutileza, pues pintar los cuerpos y el interior de los objetos es ciertamente un gran trabajo, pero en esto muchos han alcanzado la gloria; en cambio, trazar los contornos de los cuerpos y encerrar en un límite los planos difusos de la pintura, todo eso ejecutado con arte, es raro de encontrar»³².

En otro pasaje Plinio adscribe el origen del modelado al romántico gesto de una joven corintia que contorneó con carbón el perfil de la sombra de su amante proyectada sobre la pared, como impronta del joven antes de partir a lejanas tierras³³.

La línea y el contorno —para Palomino «delineación o perfil exterior que circunda la figura»—³⁴, si bien no son los únicos elementos del dibujo, sí conforman una parte principal. Tanto es así, que el hecho mismo de la existencia de la línea en la naturaleza ha sido tema de reflexión por parte de muchos artistas. Para los teóricos del primer Renacimiento, como Piero della Francesca y Leone Battista Alberti, el contorno es la esencia misma del dibujo:

«La circunscripción son aquellas líneas que circunscriben el ámbito de los contornos en pintura... es un tipo de anotación de los contornos, que si se hace con una línea visible, estos no parecen márgenes de las superficies, sino hendiduras en la pintura»³⁵.

³¹ R. ASSUNTO: «Mimesis», en *Encyclopaedia of World Art*. Nueva York, 1965; E. BATTISTI: «Il concetto d'imitazione nel Cinquecento». *Rinascimento e Barocco*, Turín, 1960; «Il concetto d'imitazione dei veneziani a Caravaggio», *Commentari IV* (1965), pp. 246-62; V. BOZAL: *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1987; G. SORBOM: *Mimesis and Art*. Uppsala, 1955; F. ULIVI: *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Milán, 1959.

³² PLINIO: *Historia Natural*, XXXV, 67-68, en *ed. cit.*, p. 94.

³³ *Ibidem*, XXXV, 151-152. R. ROSENBLUM: «The Origin of Painting: a problem in the iconography of Romantic Classicism». *The Art Bulletin*, 4 (1957), vol. XXXIX, pp. 279-90.

³⁴ Antonio PALOMINO: «Índice de los términos privativos del arte de la pintura, y sus definiciones», en *El Museo pictórico y escala óptica*. Aguilar, Madrid, 1947.

³⁵ León BATTISTA ALBERTI: *Sobre la Pintura* (Libro II), ed. a cargo de J. Dols. Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 117.

El sistema al que respondía esta idea se basaba en el establecimiento de unas reglas científicas para las artes, de suerte que conceptos como «proporción» y «armonía», por ejemplo, habían de remitirse al conocimiento empírico de las leyes de la geometría, la anatomía y la perspectiva. Perfiles y contornos eran, así, elementos que racionalizaban la experiencia de las cosas; trazados geométricos que tenían por objeto someter a las formas captadas por los sentidos a una abstracción que se ajustara a un sistema de leyes universales³⁶. La línea dibujada era —como vimos al principio— un instrumento de conocimiento para Leonardo. La línea no existía en realidad: era sólo una abstracción operativa. También era para él una «línea principal» o trazado general direccional de la composición, pero, sobre todo, Leonardo rechazaba el principal objetivo de la línea: definir y deslindar formas:

«Los contornos de los cuerpos son de todas las cosas la menor... Pero considerando que los contornos extremos de los cuerpos los constituyen líneas que limitan la superficie, líneas de invisible espesor, tú, pintor, no perfilarás tus cuerpos con líneas; cuanto menos si se trata de cuerpos a menor escala que la natural, pues no sólo deben parecer confusos sus contornos, sino que sus propios miembros han de resultar invisibles por culpa de la distancia»³⁷.

La idea de contorno sugiere delimitación, frontera y particularización de los elementos en juego. Los perfiles son «síntesis, línea, signo, *Limen* de valor sagrado por su poder de distinción entre el ser y la nada en la cambiante dialéctica de la luz»³⁸. Para Ingres —para quien el dibujo es la «probidad del arte»—, el contorno reforzado de los grandes maestros es la quintaesencia de la vitalidad y la fogosa «salud de la forma» que era una de sus aspiraciones:

«Los grandes pintores, como Rafael y Miguel Ángel, han insistido sobre la línea en el acabado. La han reforzado con un pincel fino, y así han reanimado el contorno; han impreso vitalidad y brío sobre su dibujo»³⁹ (figs. 4 y 5).

Por el contrario, los haces de líneas, las líneas fraccionadas, los tramados y la mancha de aguada buscan más una totalidad; un efecto general de conjunto

³⁶ «Pero la teoría del arte (del s. xv) alcanzó esta su finalidad más importante subordinándose siempre a la hipótesis (universalmente aceptada) de que por encima del sujeto y del objeto existiera un sistema de leyes universales y necesariamente válidas, del cual habría que hacer derivar aquellas normas, y cuya definición representaría precisamente la misión específica de la teoría del arte.»

E. PANOFSKY: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra, Madrid, 1981, p. 50.

³⁷ Leonardo DA VINCI: *Op. cit.*, p. 114.

³⁸ C. PIROVANO: «El signo de los escultores», en *Dibujos de escultores*. Catálogo de la exposición. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1989, p. 15.

³⁹ *Texto de Ingres en R. GOLDWATER y M. TREVES. M.: op. cit.*, p. 161.

bajo los condicionantes que alteran las formas: luz y sombra, volumen, expresión y movimiento, etcétera.

La línea de contorno seguido no es patrimonio exclusivo de artistas en los que la influencia clásica es dominante. Como ha señalado Götz Adriani, renació con fuerza con Gauguin, Munch y Toulouse-Lautrec, para los que poseía un valor expresivo innegable⁴⁰. En estos casos, no se trata de un sentido naturalista: las líneas expresivas de Munch son creación imaginaria del propio artista. La naturaleza nos ofrece apariencias de líneas (¿el horizonte?), pero, ¿existen en realidad?:

«Esa famosa belleza que los unos ven en la línea serpentina, los otros en la línea recta, se han obstinado en no verlo nunca más que en las líneas. Estoy en mi ventana y veo el más bello paisaje: la idea de una línea no se me pasa por la mente (...). ¿Qué decir de los maestros que marcan secamente los contornos a la vez que se abstienen de la pincelada? En la naturaleza no hay más contornos que pinceladas»⁴¹.

Como ha señalado Christian Geelhaar, esta cuestión —la problematicidad de la existencia de la línea— atraería particularmente la atención de Paul Klee:

«El realista se pregunta a menudo: ¿Existe realmente una línea? La línea, al fin y al cabo, no es más que el resultado de dos superficies; o el de una horizontal a la altura ocular. Pero la línea exacta, el punto activo que se mueve, la línea de «puro cultivo», ésta ya no es visible. Por consiguiente, ¡No existe!

El idealista, en cambio, se sonríe desde el fondo de su corazón y responde: aunque no vea yo la línea, la siento, y lo que yo experimento en mi sensación, también puedo convertirlo en algo sensiblemente visible, es decir, también lo puedo hacer visible.

Por consiguiente, ¡la línea existe!»⁴².

William Blake nos aportaría, en este contexto, su propia visión del tema, en palabras que Gregory Bateson cita en su «metálogo» *Why Do Things Have Outlines?*:

«Wise men see outlines and therefore draw them.»

«Mad men see outlines and therefore they draw them»⁴³.

Uno de los artistas contemporáneos que más ha reflexionado sobre la esencia

⁴⁰ G. ADRIANI: *Op. cit.*, pp. 11-12.

⁴¹ E. DELACROIX: *Op. cit.*, p. 17. Como ha señalado F. Calvo Serraller, es clara la relación entre Delacroix y el personaje de *Le chef-d'oeuvre inconnu*, de BALZAC Frenhofer: «Rigurosamente hablando, el dibujo no existe...». *La novela del artista*. Mondadori, Madrid, 1990, p. 132.

⁴² Texto de Klee en Ch. GEELHAAR: *Paul Klee. Dibujos*. G. Gili, Barcelona, 1980, p. 8.

⁴³ Texto de William Blake en G. BATESON: *Steps to an Ecology of Mind*. Chandler, Nueva York, 1972, pp. 27-8.

de la línea es, sin duda, Kandinsky. Para él, la línea es resultado del movimiento del punto, impelido por una fuerza exterior a él:

«La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es, por tanto, su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico. La línea es la absoluta antítesis del elemento pictórico primario: el punto. Es un elemento derivado o secundario»⁴⁴ (fig. 6).

La línea de Kandinsky es, pues, movimiento, tensión, calor y frío, ritmo, pulso, un ritual de diálogo con el espacio absoluto del papel: «Incluso la línea más sencilla atrae hacia ella el espacio ilimitado y lo concentra. El dibujo es una ecuación exacta entre el más y el menos»⁴⁵.

Para casi todos, la línea constituye una metáfora. Reducida al más sencillo esquema, al más depurado contorno, la línea renuncia a muchas de las cualidades sensibles de las formas y extrae de ellas una tensión espiritual significativa, a modo de ideograma, de jeroglífico que con el mínimo expresa el máximo. De aquí la relación teórica entre el dibujo y la escritura. Conocida de sobra por los estetas chinos, fue descubierta por teóricos italianos del Renacimiento como Alberti, Pomponio Gaurico o Giambattista Armenini. En esta relación, que se establece en paralelo al *Ut Pictura Poesis*, escribir y dibujar poseen origen etimológico común: el verbo griego *graphein*. Aprender a escribir es bueno para el pintor, porque, además de proporcionarle conocimiento, le adiestra la mano⁴⁶.

La línea se configura, de este modo, como un elemento animado: desde su propia dinámica interna, el artista imprime en ella especiales significaciones. La aparente frialdad de un contorno neto puede encubrir una gran sensualidad:

«La línea, y no la colorística descripción de brillo y texturas, es el vehículo de sensualidad de Ingres (...). En una pintura clásica, la línea describe y delimita las formas; en las obras de Ingres la línea posee su propia vitalidad, independiente de la forma cuya energía ha consumido»⁴⁷.

Esa sensualidad de Ingres no parece que fuera apreciada por Cézanne cuando

⁴⁴ W. KANDINSKY: *Punto y línea sobre el plano*. Barral, Barcelona, 1974, p. 57.

⁴⁵ P. VOLBOUDT: *Kandinsky. Dibujos*. G. Gili, Barcelona, 1981, p. 9.

⁴⁶ «... he de advertir que quien se aplique al dibujo, sepa antes leer y escribir bien, pues el que es avezado en hacer pulcramente las bellas letras, como casi una suerte de principio, se considera que cuanto mejor lo haga, tanto más prometerá en el dibujo». G. B. ARMENINI: *Op. cit.*, libro I, capítulo VII.

⁴⁷ M. GREENHALGH: *La tradición clásica en el arte*. Hermann Blume, Madrid, 1987, pp. 246 y 250; B. MRAZ: *Ingres. Dibujos*. Polígrafa, Barcelona, 1983.

visitaba el Louvre acompañado de su amigo Joachim Gasquet: «Ingres, caray, otro de los que tampoco tienen sangre. Dibuja y basta»⁴⁸.

Para Matisse —otro gran dibujante contemporáneo—, la línea grácil de sus dibujos y grabados de contorno sugiere la gracia, la curvatura ligera y viva de un rostro o un cuerpo, con la sencillez de quien, tras mucho estudio, acierta a sintetizar los trazos imprescindibles para hacer vivir a las formas: «hace falta estudiar mucho un objeto para saber cual es su signo»⁴⁹, decía Matisse. Su preocupación porque sus obras respirasen «facilidad» y no pareciesen excesivamente trabajadas nos recuerda las reflexiones de Miguel Angel sobre la *facilità*: esa cualidad tan deseada de las obras que parecen realizadas sin esfuerzo («Cavata la fatica») ⁵⁰. Precisamente a Miguel Angel atribuyó Lomazzo, en su *Trattato*, la recomendación de utilizar la famosa *linea serpentinata*, tan del gusto de los manieristas:

«Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doi e tre (...) Ne i moti hanno da fuggirsi sempre gli angoli acuti e le linee rette, perciò che non seguono la forma serpentinata rappresentata dalla circonferenza e tortuosità dalla fiamma del fuoco»⁵¹.

La línea que serpentea como llama ardiente es también la base de la *Line of Beauty* de Hogarth⁵². Por su parte, la semejanza de la línea miguelangelesca con una llama puede conducirnos a la expresión lineal del artista romántico inglés William Blake, cuyos ondulados contornos generaban figuras inmatrimales, visionarias, despreocupadas totalmente por la corporeidad y partícipes de un sentido caligráfico y simbólico de ascendencia gótica:

«Así, el empleo del contorno fue para Blake una cuestión moral, en tanto que él proclamaba que la precisión del contorno era algo necesario para los conceptos visionarios»⁵³.

⁴⁸ M. DORAN (ed.): *Sobre Cézanne*. G. Gili, Barcelona, 1980, p. 177.

⁴⁹ J. SELZ: *Matisse*, Milán. Vallardi, 1964, p. 82.

⁵⁰ D. SUMMERS: *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton University Press, 1981, p. 178.

⁵¹ Gian Paolo LOMAZZO: *Trattato dell'arte della Pittura, Scoltura et Architettura*. Libro I, capítulo I, ed. a cargo de R. P. CIARDI; *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*. Centro Di, Florencia, 1974, vol. II, p. 29; SUMMERS, D.: «Maniera and Movement: The Figura serpentinata». *Art. Quarterly*, XXXV, 3 (1972), pp. 269-301.

⁵² William HOGARTH: *The Analysis of Beauty, written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. Londres, 1753.

⁵³ D. BINDMAN: *William Blake, artista*. Grupo Editorial Swan, Madrid, 1989, p. 156; N. PEVSNER: «Blake and the flaming line», en *The Englishness of English Art*. Harmondsworth, 1986, pp. 128-156.

La línea como pura fantasmagoría, como mensajera de un código secreto, alejada del ilusionismo, buscadora de una pureza que se cree perdida. La mirada retrospectiva del artista al acecho del germen originario de lo que desea. ¿Dónde buscar? La respuesta del Neoclasicismo de David fue la Roma republicana e imperial. La de los *Barbus*, discípulos díscolos del ciudadano David, era regresar a la Grecia arcaica, llamarse Agamenón y vestir túnica. Aunque este grupo, encabezado por Maurice Quaï, llevó a cabo una auténtica revolución en el estudio del maestro, no nos han llegado sus obras⁵⁴. Sin embargo, su ejemplo cundió en Ingres, que se alejó de David en su esfuerzo por acudir a las fuentes más antiguas, más primitivas y puras, en busca de la verdad y la belleza:

«Homero es el principio y el modelo de toda belleza, así en las artes como en las letras (...) Cuanto más simples sean las líneas y las formas, más belleza y fuerza habrá. Cada vez que divides las formas, las debilitas»⁵⁵.

Esta belleza primitiva, producto de una síntesis del contorno puro, fue predicada por Winckelmann en su apología del arte griego:

«El más noble contorno une o circunscribe, en las figuras de los griegos, los fragmentos de la más bella naturaleza y de las bellezas ideales; o más bien es aquél, en ambos casos, el concepto supremo (...) El artista griego... ha trazado su contorno en cada figura como con la punta de un cabello...»⁵⁶.

Este contorno sutilísimo fue plenamente traducido en los dibujos y grabados que John Flaxman realizara sobre obras de Homero. Esquilo y Dante durante su estancia en Italia (1787-94). El «contorno griego» de Winckelmann fue también apreciado por A. W. Schlegel, quien de nuevo retomó la vieja relación entre escritura y dibujo al decir que el contorno es comparable al uso abreviado de las palabras: una suerte de jeroglífico expresivo común a ambos⁵⁷. En Inglaterra, George Cumberland publicó sus *Thoughts on Outline*, en 1796, dentro del marco del más puro idealismo neoclásico. Sus ideas, enfrentadas a la Royal Academy, que —decía— «crucificaba la invención», resumían los planteamientos lineales de Flaxman: el contorno sería «un hilo... fino, firme, suelto y apenas perceptible»⁵⁸.

⁵⁴ E. J. DELECLUZE: *Louis David, son école et son temps*. Macula, París, 1983, pp. 420-447.

⁵⁵ Textos de Ingres en J. C. TAYLOR: *Op. cit.*, p. 118.

⁵⁶ J. J. WINCKELMANN: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Península, Barcelona, 1987, p. 31.

⁵⁷ A. W. von SCHLEGEL: «Über Zeichnungen zur Gedichten und J. Flaxman's Umrisse». *Athenaeum*, II (1799), pp. 193-246; S. SYMMONS: «John Flaxman and Francisco Goya: Infernos Transcribed». *Burlington Magazine*, sept. 1971, n.º 822, pp. 508-12.

⁵⁸ George CUMBERLAND: *Thoughts on Outline* (1795), en D. BINDMAN: *Op. cit.*, p. 157. Como apunta V. Bozal, la linealidad de dibujos y estampas como los de Flaxman, ligada a la

La fuente de este tipo de dibujo era la pintura de la cerámica (fig. 7) y los camafeos griegos, cuyos diseños copiaron tanto Flaxman como Blake en su juventud. Como Goethe acertó a detectar, la pintura de los primitivos italianos ejerció, asimismo, su influjo, como opción arcaizante, diferente del alto Renacimiento⁵⁹. Dentro del ritmo rectilíneo, plano, incorpóreo e ideal de los dibujos de Flaxman, la curva encontraba un lugar como contrarresto de la «acción angular» que el artista inglés veía con cierto desasosiego en sus modelos griegos:

«The forms are the pyramid erect, inverted, or lateral, the circle and the oval; they may be radiated, and the whole will have a flame-like undulation in effect, from the evervarying succession of curves in the outline and action of the human figure. The parts will be more simple and rectilinear in repose, more angular in violent action, and partaking of gentle curves when the subject is tender, and the person elegant»⁶⁰ (fig. 8).

El estilo lineal puro de los dibujos de Flaxman ejerció una enorme influencia en la Europa que iniciaba el siglo XIX. Grabados y dibujos *après* Flaxman se extendieron por toda Europa; fueron copiados —incluso por un artista tan diferente como Francisco de Goya—⁶¹ y venerados como un nuevo giro que el arte clásico había dado, rectificando todo resto de ilusionismo barroco o de ligereza rococó.

Este deseo de reducción, de inspiración clásica, ha estado presente en otros artistas contemporáneos. Tal vez de forma más clara en algunos dibujos que realizó Picasso en distintos momentos desde 1917, fecha de su estancia en Italia por invitación de Cocteau. El descubrimiento de la Antigüedad por parte de Picasso, su respeto por Ingres y su incomparable maestría en el trazado de contornos limpios y firmes evocan la «línea sabia» cuyo poder tantos artistas y teóricos habían intentado analizar⁶² (fig. 9).

antigüedad, pero ideal y atemporal, se despliega sobre un espacio blanco que se ve «activado por esa linealidad». V. BOZAL: *Op. cit.*, p. 181. Esa misma idealidad se ve subrayada por el uso de la simetría bilateral, como señala Robert ROSENBLUM: *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*. Taurus, Madrid, 1986, p. 136.

⁵⁹ D. y E. PANOFKY: *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*. Barral, Barcelona, 1975, p. 117.

⁶⁰ John FLAXMAN: *Lectures on Sculpture, as delivered before the president and members of the Royal Academy*. Bell & Daldy, Londres, 1865, Lecture VI, p. 152.

⁶¹ D. IRWIN: «Flaxman: Italian Journals and Correspondence». *Burlington Magazine*, CI (1959), pp. 212-17; J. PI Y MARGALI: *Obras completas de Flaxman*. Madrid, 1860-61; S. SYMONS: *Op. cit.*, y *Flaxman and Europe. The Outline illustrations and their influence*. Nueva York, 1984.

⁶² W. BOECK: *Picasso. Dibujos*. G. Gili, Barcelona, 1980.

La seguridad de lo eterno, inmutable e ideal de los dibujos de Flaxman, sin referencia al mundo fenoménico tridimensional o a la ley de la gravedad, parecía estar asegurada en esos trazos finos como cabellos que jugaban con el infinito del plano. El purismo primitivo hecho paradigma, trazado con una ausencia total de vacilación había logrado, en el umbral del siglo XIX, recuperar también el hilo perdido del grafismo medieval del libro de patrones de Villard de Honnecourt. Flaxman estaba de acuerdo —puede que sin saberlo— con éste en que la geometría expresaba la forma sustancial de las cosas, y que la mera imitación de las imágenes de la realidad era tan sólo la forma accidental. Las criaturas corpóreas —dice Santo Tomás— sólo existen en su forma superior en el alma.



Fig. 1.—Leonardo da Vinci: «Bocetos para la Madonna del Gatto».



Fig. 2.—Paul Klee: «Anatomista corto de vista, dos desnudos», 1908.



Fig. 3.—Cheng Hsieh: «Bambú con caligrafía»,
siglo xviii.



Fig. 4.—Rafael Sanzio: «Venus».

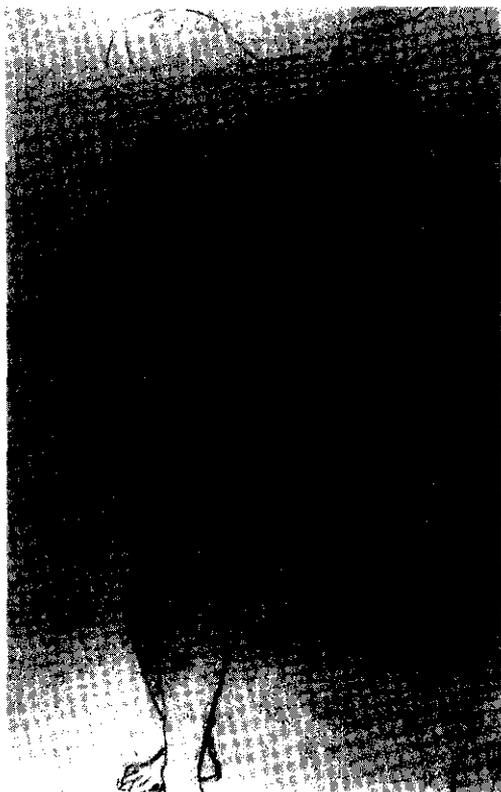


Fig. 5.—J. A. D. Ingres: «Estudio para la figura de Angélica», 1819.

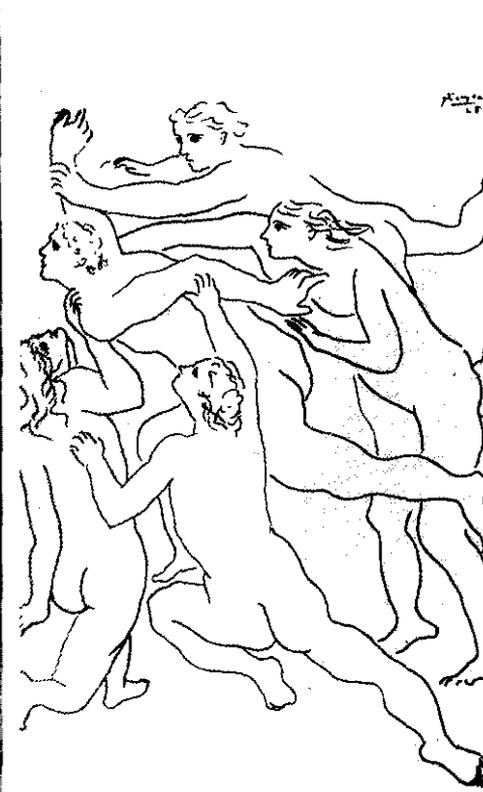


Fig. 6.—W. Kandinsky: «Esbozo para Composición IV», 1911.



Fig. 7.—«Faón». Hidria ática, de Populonia. Pintor de Midias.



Fig. 8.—J. Flaxman: «Ulises dando vino a Polifemo», 1793. Grabado.



Fig. 9.—P. Picasso: «Cinco bailarinas», 1925.