

La educación en el Museo del Prado

Education at the Museo del Prado

Miguel Ángel Martínez Martínez¹

Resumen

En el Museo del Prado encontramos artistas, exposiciones, guías, itinerarios. También la educación se refleja en las salas del museo madrileño. El presente artículo introduce al lector-espectador, en los espacios que reproducen las pinturas, insistiendo en la obra plástica y en cómo ésta es una manifestación emocional y una concepción social del momento histórico al que pertenece el artista.

Palabras claves

Historia del Arte, educación, Historia de la Educación, Arte, lectura, escuela.

Abstract

At the “Museo del Prado” we may find artists, exhibitions, lectures, workshops, itineraries, etc. Education is also reflected in the rooms of this museum located in Madrid. The present article introduces the reader-spectator to the learning spaces reproduced by painting, claiming the fact of plastic art works as an emotional manifestation and a social conception of the historic moment to which the artist belongs.

Keywords

History of Art, Education, History of Education, Art, reading, school.

¹ Doctor en Educación y licenciado en Historia del Arte.

Introducción

En la obra de David Teniers, “*El archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo en su galería de pinturas en Bruselas*”, encontramos un ejemplo de cuanto podemos hallar en el Prado: emociones, sugerencias, colores, sombras y luces, caminos, historia... El deleite por encima de cualquier otra búsqueda. Los historiadores de arte son amantes de ese deleite, al igual que lo es la finalidad que perseguimos con este artículo, dirigido esencialmente a quienes se aproximan a los tesoros del Prado como maestros de escuela, que enseñan con pasión la belleza y la vida que habita entre las galerías de nuestro Museo. Queremos enseñar la escuela, mostrar a los maestros y a sus alumnos cómo era la educación que se representa en el Prado y cómo ésta evoluciona a lo largo del tiempo, sirviéndonos de diferentes espacios. Debemos destacar la importancia que adquieren algunas obras que en el estudio citamos y que pertenecen al denominado *Prado disperso*, un importantísimo y abundante conjunto de pinturas que pueden admirarse en diferentes instituciones.

La estructura de cada una de las obras de arte sobre las que gira este trabajo insiste en el análisis de la forma plástica para intentar penetrar, desde los planteamientos de Vygotski, en el sentido social e histórico del artista y su producción. Pero no renunciamos a la emoción, porque en ella encontramos el medio más fácil para la comprensión y el acercamiento del espectador que se sitúa frente a la obra. Sin embargo, las emociones sólo constituyen un primer nivel, tal vez la puerta de acceso, pero no el vestíbulo. Wundt y Wöllflin insisten en la necesidad de acercarse a la historia del arte desde el análisis de la forma, la sociedad y el carácter del artista, su obra y su psique.ⁱ Exposiciones maravillosas sobre el arte infantil permiten apreciar esa unión entre psicología y Arteⁱⁱ. También es necesario reconocer en cada obra la unión entre la conducta humana del artista y su producción. Frente a un cuadro anónimo extraemos el contexto social e histórico, descubrimos su calidad en el dibujo o en el paisaje, en los claroscuros, en la perspectiva, pero si desconocemos quién fue su creador seremos incapaces de desvelar un alma que soporta la estructura misma de la forma plástica. Podremos apreciar modelos pedagógicos, intuir métodos y reflexionar sobre a quién estaba reservada la enseñanza y qué se perseguía con ella.

La escuela

En muy contadas ocasiones aparece representada en el Museo el aula como espacio tradicional donde el maestro imparte la enseñanza. La educación extendida a las capas sociales menos privilegiadas fue una conquista tardía y por consiguiente alejada del Arte. Al fin y al cabo, nuestra sociedad también refleja este hecho al contar con preciosos, pero escasísimos Museos dedicados a la escuela y a su Historia, al menos en España.

La escuela y el arte se dan la mano en los primeros años de la vida de los niños; después, desafortunadamente, emprenden caminos diferentes, distanciándose casi definitivamente. Gardner (1987) señala que la creatividad, el trazo, la línea son puntos comunes entre el niño y el artista hasta mediada la escolaridad, hasta que la norma se impone a la libertad. Tal vez por eso Goya abandonó la Academia, después de indicar a sus alumnos que no copiaran, que dejaran las imitaciones para ser libresⁱⁱⁱ. La maravillosa expresión de seriedad y alegría, de concentración y placer

que experimenta un niño frente a su obra, ante materiales conocidos o nuevos a los que no teme, con los que tocar y mancharse, extendiendo sus manos a modo de pinceles, sin preocuparse por la limpieza o porque el color no se salga del límite que alguien ha impuesto con un trazo negro (¿por qué esa tendencia limitar la expresión?). Pero también el niño opina de su propia obra y con cada paso se exige más, se muestra insatisfecho y extrae conclusiones. Su insatisfacción le hace crecer porque de ese modo se sabe poseedor de una habilidad incomparable y única^{iv}.

Entre los manuales dedicados a la educación de los príncipes se consideraba que debía formarse desde la cuna al futuro rey como al primero de los hombres, en su hacer y en su ser: Tomás de Aquino, Maquiavelo, Gracián, Quevedo y otros^v. Conocemos el interés que manifestaron Carlos V y Felipe II por la educación de sus hijos, futuros soberanos de un Imperio. Se trata de educar en el sentido clásico, en la areté. En *Alegoría de la educación de Felipe III*, de Justus Tiel (h. 1595), el cuadro representa a un príncipe Felipe que sucederá en apenas tres años a su padre como monarca de las Españas. La escena de Justus alude a Hércules, representado por el futuro Felipe III, entre el Vicio y la Virtud. El Tiempo desplaza a Cupido, convertido en símbolo del vicio, mientras la Justicia levanta su espada.

Pedro Pablo Rubens en *La educación de Aquiles* (h. 1630) elige como ejemplo de virtud a un maestro para que eduque a un príncipe. Quirón, hijo de Crono, que había adoptado la forma de caballo para unirse a Filira, es el maestro, el más sabio de los centauros. Quirón lleva en su grupa a Aquiles, el héroe de la guerra de Troya, pues éste le ha sido confiado por su padre Peleo para que le instruya. El centauro es maestro de música, de la guerra, la caza, la moral y la medicina. Pertenece a la serie *Historia de Aquiles* que el pintor llevó a cabo para tapices. De nuevo, una obra en la que se narra cómo educar a un noble que deberá afrontar enormes responsabilidades y que requerirá de excelsas virtudes.

De la escuela flamenca del siglo XVII posee el Prado varios ejemplos que ilustran un género de costumbres. En *Maestro de escuela*, de Jan Josef Horemans (Amberes, 1682- 1759), un maestro está a punto de golpear con un ramo a un alumno atemorizado, que se encoge para recibir el castigo, ante todos los demás discípulos que asisten a la escena, unos con una mueca de burla, otros con un gesto de miedo, destacando la complicidad del niño que desde el ángulo inferior señala la escena de forma que dirige la mirada del espectador. La escuela es apenas una habitación dominada por una vidriera, mientras la puerta entreabierta, por la que se dispone a entrar un alumno rezagado, deja ver la sorpresa del muchacho ante la violenta acción de su maestro. La enorme vidriera permite la irrupción de luz a modo de los magníficos interiores holandeses del XVII. Más que el detalle, nos interesan los vestidos, las ropas de los alumnos, la seriedad en el traje negro del maestro, que recuerda un pastor de la iglesia puritana. Una pedagogía terrible, que moldea y doma, que asegura los valores de una sociedad jerarquizada y sometida al poder de la oligarquía y de la religión. El segundo ejemplo es mucho más conocido por utilizar las figuras de animales a modo de fábula: *Monos en la escuela. unos estudian, otros escriben y el maestro castiga a uno de ellos por el cual intercede otro de rodillas*. En la escena, David Teniers II (Amberes, 1610- Bruselas 1690) representa al maestro mono azotando a uno de sus alumnos mientras otro intercede por él y los demás monos alumnos estudian, escriben o contemplan la paliza que

recibe su compañero. El método de enseñanza memorístico encierra probablemente la crítica de Teniers al aprendizaje tedioso basado en la repetición. La escuela se convierte en una jaula donde el domador, que a su vez reproduce los métodos que con él aplicaron, no consiente la más leve infracción a la norma y a la autoridad. Sin embargo, la riqueza en los trajes y tocados de los alumnos no invitan a identificar a estos con una clase popular sino con los hijos de una burguesía adinerada que ha de asumir los valores de sus padres. Sobre la mesa del maestro el reloj, el tintero, el libro en el atril y al lado, un puntero apoyado en la pared, mientras en el suelo se observa una escoba más grande que aquélla con la que es azotado el “mal alumno”. Estos métodos se encuentran enfrentados a los ideales didácticos que publicó en 1628 el pedagogo de origen checo Comenius, pero los cambios pedagógicos a lo largo de la Historia discurren por un cauce lento y con pronunciados meandros.

Los afectos que se dan entre alumnos y maestros se hallan envueltos en el concepto evolutivo de la educación. La palabra como eje, el diálogo como vía, frente a la repetición, el memorismo y la imposición. Pietro Della Vecchia (Vicenza?, 1603- Venecia, 1678) fue un destacado maestro en la Academia que él mismo impulsó en la ciudad del Dux. Fue el autor de *Sócrates y dos alumnos*. Hasta 1999 la obra se identificaba como *Dioniso de Siracusa enseña matemáticas a unos muchachos de la escuela de Corinto* del pintor veneciano Pascualino, pero Marco Caminati propuso la nueva atribución. En cualquier caso, el cuadro está lleno de misterio. Por una parte el maestro y el discípulo se reflejan en un espejo, donde la realidad pasa a ser una mera imagen, como en el mito de la caverna. Mientras, el segundo discípulo, cómplice con su mirada del espectador, sostiene una hoja en la que aparecen figuras geométricas. Filosofía y Geometría en la base de la educación. El maestro es el guía, el tutor que lleva de la mano, que muestra a cada alumno su camino. Así sucede en un grabado anónimo del siglo XVIII, *El maestro*, que reproduce una de las escenas más clásicas en la enseñanza: el maestro, un anciano de larga barba, con aspecto de sabio, sin adornos, sin más posesiones que su sabiduría, muestra la tarea a dos niños, sus alumnos, que parecen adoptar actitudes contrapuestas con la expresión de sus caras. El maestro asume la figura del padre para sus discípulos, tal y como proponía el humanista Antonio de Nebrija.

Una escuela como templo de la sabiduría fue concebida para el Vaticano por Rafael Sanzio. En el Prado encontramos un grabado de Giovanni Battista Volpato y un dibujo anónimo del siglo XVIII, que el profesor Pérez Sánchez estudió como copia de algún pensionado español en Roma. La *Escuela de Atenas* reúne a los más grandes maestros de la Filosofía, de las Artes y las Ciencias, un Olimpo del conocimiento y de la belleza.

En una obra anónima del siglo XIX volvemos a encontrar un encargo similar al Aquiles y Quirón de Rubens. En este caso se trata de *Ulises encomienda la educación de Telémaco*. Ulises debe partir a la guerra de Troya y, ante la presencia de su esposa Penélope, encomienda a su viejo amigo Mentor la educación de su hijo Telémaco. La pintura historicista también se preocupó de la educación del príncipe como en el caso de Salvador Martínez Cubells que realizó *Educación del príncipe don Juan* (h. 1877), depositado en el Senado^{vi}.

De la escuela a la Universidad, encontramos el lienzo *Carlos IV y su familia homenajeados por la universidad de Valencia*, de Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850). Estudió en la Real

Academia de Bellas Artes de Valencia y posteriormente en la de San Fernando. Fernando VII le nombra primer pintor de cámara en 1815, convirtiéndose en uno de los más importantes retratistas españoles de la primera mitad del XIX. Estamos ante un cuadro alegórico muy del agrado de la época en que fue pintado, 1802, poco antes de la Guerra de la Independencia. La escena es una alegoría de la Universidad de Valencia que presenta a las distintas Facultades, además de Minerva, que señala a la Paz y la Victoria quienes sobrevuelan el estrado en el que se encuentra la familia real española. Entre los personajes reales se han identificado a Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma, que abraza al infante Francisco de Paula; a la derecha del rey, el príncipe de Asturias, Fernando, y su reciente primera esposa María Antonia de Borbón; Antonio Pascual, hijo segundo de Carlos III y el segundo de los hijos varones de la pareja real, Carlos María Isidro.

El papel de la mujer en la educación

La educación en el museo debe conducirnos al cuestionamiento de la educación de la mujer, bien como alumna o como maestra. En la mayoría de los ejemplos, la educación tiene lugar en el hogar familiar, espacio reservado para las jóvenes que salvo excepciones, no serán consideradas ciudadanas y a quienes les costará siglos de lucha abrir las puertas al reconocimiento de su derecho.

La educación de las primeras letras en el hogar, como tarea doméstica asignada a las madres se representa en *Una lección*, de Manuel García Hispaleta, cuadro en depósito en la Capitanía General de Sevilla. En este caso, los niños escuchan la lectura que realiza la madre. Sobre la mesa, adornada por un preciosista mantel, se disponen varias frutas y algunos libros. La ventana se abre a un amplio paisaje. En el interior, también la naturaleza cobra protagonismo por las numerosas flores y plantas que adornan la habitación.

En ocasiones, el castigo fue la manera de marcar los límites y señalar las exigencias. En esta línea el ejemplo más claro es *La azotaina*, de Leonardo Alenza (Madrid, 1807-1845). El mundo artístico de Alenza no está exento de una crítica a las costumbres de la época. En *La azotaina* se resume la admiración por Goya y por una típica escena familiar en la que una madre azota con la zapatilla al hijo. Parece ser uno de los encargos de Isidoro Llanos, amigo del artista, según estudió el profesor Joaquín de la Puente. La vida en el patio de la casa, la ropa tendida al sol y el castigo como medio de enseñanza ante las “malas acciones”. Otro conmovedor ejemplo de las consecuencias ante una “mala acción” es *Castigo*, de Tomás Muñoz Lucena, depositado en el museo de Bellas Artes de A Coruña. En la escena se representa una habitación, que bien pudiera ser la de una casa particular dedicada a la enseñanza de las niñas, ya que el grupo está formado por dos alumnas mayores, entretenida una de ellas en una labor, y otras dos niñas pequeñas, una de ellas en una silla mientras otra permanece igualmente sentada pero con su silla pegada a la pared, debajo de un cuadro con las letras consonantes y en cuyo gesto de preocupación o tristeza encontramos la razón del título del lienzo. El balcón abierto deja entrever una luminosidad creadora de contrastes. En el extremo, un pupitre o escritorio cierra la composición.

La educación de María

María es un modelo ideal, una de las figuras con más representaciones iconográficas en el Museo del Prado y que nos permite acercarnos a su educación, bien como alumna bien como madre y maestra. Cuando aparece como una niña o una joven madre, adopta actitudes que ejemplifican la humildad, la obediencia y la belleza. En las numerosas obras marianas encontramos un libro como método de enseñanza: las Sagradas Escrituras, la única lectura que puede ser de su agrado y que constituye la base para su inmenso destino. Este modelo lo encontramos en *La virgen y santa Ana. Santa Ana dando lección a la Virgen*, obra atribuida a Bertholet Flemalle (1614-1675), si bien también lo fue a Champaigne y a Poussin. María aparece como una niña que le entrega a su madre un libro para que le enseñe a leer. La escena se desarrolla en una galería clásica dejando ver al fondo de la misma, asomado en una ventana, a San Joaquín. Además, en la calle se representan otras figuras y un paisaje. El enorme decorado arquitectónico contrasta con la actitud de humildad y recogimiento que manifiestan los gestos de María. La educación de la mujer tiene lugar en el seno familiar donde, con suerte, la madre se encarga de enseñar a leer a la hija, utilizando para ello las Sagradas Escrituras, de forma que éstas serán para siempre las compañeras de María.

En la misma línea encontramos *Santa Ana enseñando a la Virgen con San Joaquín*, de Juan Carreño de Miranda (h. 1676). El artista conoció a Pereda y a Velázquez, especializándose en pintura religiosa y en grandes frescos para la corte. Aún es posible admirar los espléndidos frescos en la iglesia madrileña de San Antonio de los portugueses-o de los alemanes-, que realizó en compañía de Francisco Rizzi. En el lienzo la Virgen niña lee un libro siguiendo las indicaciones de su madre, Santa Ana, que ocupa el eje central de la composición. San Joaquín observa de pie la lectura.

En otras ocasiones María se convierte en maestra, sirviéndose de los mismos principios y métodos que ella vivió. Así, el niño Jesús aprenderá a leer porque su madre le enseñará con las Escrituras. En este caso podemos analizar *La Virgen, el Niño y santa Ana* de Juan Correa de Vivar (h. 1540-1545). En la escena, María sostiene al niño en sus rodillas mientras éste lee un libro que le ofrece Santa Ana. Ambas mujeres están sentadas y al fondo una arquera con tres vanos de medio punto abren la composición a un paisaje. La obra sirve de ejemplo para mostrar cómo la educación temprana recae sobre las figuras femeninas de la familia y cómo se aprende a leer mediante las Escrituras.

María es madre que en ocasiones es representada como la figura que acoge y cuida con ternura, atenta a las necesidades, a los juegos y a todo cuanto acontece en la vida del hijo. Quien mejor representa este aspecto de la Virgen madre es la obra *La sagrada familia del pajarito* (h.1650) de Bartolomé Esteban Murillo. En esta escena familiar, el pintor sevillano representa de manera conmovedora la cotidianidad de la infancia. La tradición cristiana recoge entre las leyendas referidas a San José que éste, cada vez que salía de su casa, traía un regalo para Jesús, bien una fruta o como en este caso, un pajarito que el niño mantiene atrapado en la mano mientras un perrillo intenta capturarlo. María interrumpe la labor para contemplar el juego. Toda la escena transcurre en el interior de la carpintería, donde Jesús aprenderá el oficio del padre. Aprender a través del juego y de la ternura como método de educación familiar. María representa a la maestra mater-

nal, que cuida y enseña a su hijo. El taller de carpintería nos dice que la educación manual se transmite de padres a hijos perpetuando así el oficio artesanal. La figura de José en la historia del Arte pasará también de un segundo plano a una recuperación lenta y reivindicativa de su papel como protector y educador.

Lectura

La enseñanza a través de la lectura, del estudio y de la memoria. Leer fue durante muchos siglos un privilegio reservado a unos pocos, como la posesión de libros. El conocimiento de las fuentes iconográficas se realiza gracias al estudio de las bibliotecas que poseían los artistas y que se conocen gracias a los inventarios que solían redactarse al fallecer.

Atribuido a Gehiard Honthorst, *La lectura* es una obra holandesa del siglo XVII. Conmueve el rostro del joven iluminado por una vela que muestra un rostro ovalado absorto en la lectura de unos papeles que sujeta con su mano derecha. La composición es un permanente contraste de luz y sombra, construyendo los pliegues en los vestidos y el dibujo de los cabellos sobre los hombros del muchacho. Se diría que los labios se mueven silabeando al leer las palabras.

Volvemos a la iconografía religiosa para dar a entender que la lectura tiene una clara misión teológica. El Prado atesora, entre las numerosas composiciones del autor de las pinturas que decoran el techo del Casón, una *Sagrada familia*. Luca Giordano se formó en Nápoles, en el taller de Ribera, aunque se trasladó posteriormente a Roma, Venecia, Bolonia. En Madrid permaneció entre 1692 y 1702, llamado por Carlos II. En este lienzo, Jesús, sostenido por María, imparte la lección de lectura a san Juan, mientras les acompaña santa Isabel. Jesús enseña a su primo, a su amigo, el camino a seguir. Jesús es un maestro, incluso cuando es un niño. La lectura es nuevamente una escena cotidiana y reducida al ámbito de lo íntimo, de lo doméstico.

Durante el siglo XIX también hallamos ejemplos de lectura. Así, cuando Francisco de Goya se encuentra sometido a la enfermedad y a la persecución de la reacción absolutista de Fernando VII, decora la Quinta del Manzanares, en donde también encontramos *La lectura o los políticos*, en la que muestra una lectura que realiza un hombre mientras otros cinco le escuchan. En *Aguadores*, de Manuel Rodríguez de Guzmán (Sevilla, 1818- Madrid, 1867), se muestra la importancia social que adquiere entre los miembros de su clase u oficio la persona que posee el don de la lectura. Rodríguez alcanzó fama dentro del género costumbrista tanto en Andalucía como en Madrid. La escena tiene lugar en una posada o almacén en donde unos aguadores descansan, otro zurce la ropa, uno repara el calzado y otro prepara un bocado mientras escuchan con atención al compañero aguador que en alta voz lee para todos. La habilidad de leer ejemplifica la presencia del analfabetismo como característica endémica de la sociedad española a lo largo de su historia. Un nuevo ejemplo de lectura en y para el grupo la encontramos en *Obrador de modistillas*, de Manuel García Hispaleta. En esta escena de género, Hispaleta recrea el papel de la lectura como distracción para las tres modistillas que escuchan a otra compañera que, de pie, lee para ellas. El pintor ejecuta una obra preciosista sirviéndose de las telas, vestidos, la alfombra y las flores. Con esta obra, Hispaleta obtuvo uno de los premios de la Exposición Nacional de 1878.

Víctor Manzano y Mejorada fue amigo de los pintores Federico de Madrazo y de Espalter. Viajó a Roma y obtuvo numerosos premios antes de fallecer con tan solo treinta y cuatro años. En *Un estudiante pobre* o *Chicuelo sentado*, el niño en el suelo apoya en sus rodillas un libro mientras mira al espectador, quien descubre la ausencia de muebles en el espacio representado, tal vez derive de ahí el título, pues ni siquiera una mesa o escritorio le sirven de apoyo para su estudio. Una mano sobre las páginas abiertas del libro, la otra caída pesadamente sobre una pierna. La lectura es aquí el objeto que salva, el camino que dignifica y que abrirá los horizontes al pequeño, sombra de un pícaro sevillano sin más consuelo que los libros. La educación no llega a todos los niños, pero es el camino, tal vez la única salida que comience a reclamarse como obligatoria para toda la infancia. La obra fue donada por el hijo del artista, funcionario del Museo.

Finalizamos este apartado con la obra de uno de los más interesantes pintores españoles de la segunda mitad del XIX, Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849-1916). La vida de este artista no fue fácil y aunque llegó a estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia, desde muy pequeño tuvo que trabajar en diversos oficios para sobrevivir. Sus dotes le permitieron alcanzar el puesto de profesor de la Academia valenciana desde 1884 a 1886. Obtuvo medallas en distintas Exposiciones Nacionales, como la alcanzada en la de 1893 con la obra que aquí recogemos. En *La lección de memoria* (h. 1898), un muchacho sentado en una silla de tijera, con un libro entre sus manos, parece repetir mentalmente lo que acaba de estudiar. El joven, hijo menor del pintor, es retratado a la edad de once años, vistiendo uniforme colegial con una llamativa capa que lo envuelve. Estamos pues ante un símbolo identitario de los colegios religiosos o institucionales empleados como elementos de distinción social. Pero también es un ejemplo de cuáles eran los métodos de aprendizaje: la repetición y la memoria, la disciplina y la uniformidad.

Enseñanza de la religión

Además de la escuela, el aprendizaje se desarrolla en los espacios cotidianos o se centra en temas concretos, como sucede con la religión, convertida en la materia fundamental de la enseñanza. García de Miranda fue un pintor madrileño (1677-1749) que trabajó en las obras de restauración del alcázar tras el incendio de 1734. De él se sabe que carecía del brazo derecho desde el nacimiento por lo que pintaba con su mano izquierda. En *Educación de Santa Teresa*, una joven parece tomar la lección a unas niñas en presencia de una mujer situada de espaldas al espectador mientras cose sentada en un sillón. La enseñanza de las niñas tiene lugar en el salón familiar, como una escena de género, aunque muy alejada del costumbrismo flamenco. La educación de la mujer se ilustra en esta ocasión como un hecho doméstico, centrándose en la lectura de la Biblia y en el aprendizaje de las tareas del hogar. No tardará en presentarse el debate entre las propuestas de Fénelon o del abate Fleury, pero ya antes, Luis Vives realizó propuestas favorables a la educación de la mujer.

Otro espacio donde la religión se convierte en materia de instrucción es la iglesia. Muñoz Degraín lo representa en *El examen de doctrina* (h. 1876), si bien se encuentra depositado en el Museo de Zaragoza. La religión era una parte esencial de la educación y de toda actividad cotidiana. La religión marcaba los días, las obligaciones, los cargos y honores. En este cuadro se

representa el interior de una sacristía en la que una joven ricamente vestida se examina de doctrina cristiana ante un tribunal en el que figuran varios clérigos. Otras jóvenes asisten sentadas en el banco corrido a la prueba oral, mientras otras figuras masculinas ajenas a la prueba se sitúan junto al rico cortinaje que a modo de telón cierra la escena en el lateral. El examen es pues un recuerdo de cómo aún persisten los tribunales y la composición repite el modelo en el que maestros y profesores continúan enfrentándose a la prueba oral en sus oposiciones de acceso a la docencia.

Finalizaremos citando tres estampas de Goya dedicadas a la educación, aunque en algunos casos sea tan sólo por el título, más que por el tema: *Obsequio al maestro*, h. 1797-98; *Linda maestra*, h. 1799; *Si sabrá más el discípulo*, h. 1797-98. Goya reproduce una de las imágenes más tristes de la escuela y los escolares castigados con orejeras para quienes no alcanzan las metas que fija el maestro. Pues bien, alumnos y maestro son burros que visten como humanos y que leen en un gran libro que sostiene el maestro en su cuerpo. Crítica a la sociedad, a la superstición y a la ignorancia que envuelve y domina a la España de fines del XVIII como si un trágico destino aguardara a quienes sean incapaces de ver lo que los ojos de Goya contemplan: la necesidad de enseñar para la libertad.

Bibliografía

De la Fuente, J. (1985). *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Pinturas del siglo XIX. Catálogo de las pinturas del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Gardner, H. (1987) *Arte, mente y cerebro*. Barcelona: Paidós.

Galino, M^a A. (1948) *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*. Madrid: CSIC

Museo del Prado (1990). *Inventario general de pinturas I. La Colección Real. Museo del Prado*. Madrid: Espasa Calpe.

Orihuela, Mercedes (coordinadora) (1996). *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas III. Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices. Museo del Prado*. Madrid: Espasa Calpe.

Vygotsky, L. (2006). *Psicología del Arte*. Barcelona: Paidós.

Wölfflin, H. (1988) *Reflexiones sobre la Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Península.

Notas

i. Wollflin, H. (198). Reflexiones sobre la Historia del Arte. Barcelona: Ediciones Península

La primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma visible (p.11)

W. Wundt manifiesta la necesidad de una psicología del arte en 1908 que, junto a la historia del arte, ocupada en establecer la relación entre los artistas y el mundo que les rodea, se aplicara a estudiar el proceso de formación inmanente del arte mismo, la evolución de la imaginación creadora a partir de sus propias raíces ... y lamentaría que el historiador del arte y el psicólogo del arte continúen siendo personas distintas, porque la historia del arte se quedaría sin su espina dorsal(p. 12)

ii. Los trabajos que el grupo multiprofesional ENTERARTE ha desarrollado en los últimos años son reveladores de la inteligencia plástica y de la unión con el desarrollo personal de la infancia.

iii. Para Jacqueline Goodenow (1979) hay que considerar la orientación, la secuencia, los equivalentes. Señala que también lo estudió Arheim: lo que se dibuja no es una réplica sino un equivalente del original.. Para Arheim las unidades y ordenaciones se hallan determinadas por la necesidad de estructura, la búsqueda de orden y la presencia de conceptos visuales. Lowenfeld y Britain señalan como etapas: garabateo: 2-4 años; preesquemática: 4-7; Esquemática. 7-9 años; comienzo del realismo. La edad de la pandilla 9-12 años; Edad del razonamiento. Etapa pseudonaturalista, de 12 a 14 años; el arte de los adolescentes en la escuela secundaria, de 14 a 17 años. Para Piaget las etapas evolutivas son: sensoriomotor (0-2 años): predominan las respuestas de tipo psicósomático; preoperacional (2-7 años): etapa preconceptual o prelógica (2-4 años): aparecen las operaciones cognitivas internas el pensamiento representacional y uso acentuado de los símbolos lingüísticos; etapa intuitiva (4-7), donde el pensamiento se elabora como resultado de conocimientos parciales; operaciones concretas (7-12): movilidad del pensamiento, reversibilidad, relaciona y combina varios elementos; operaciones formales (a partir de 12 años): se inicia el pensamiento hipotético-deductivo, sistematizado, generalizador y abstracto.

iv. “Si consideramos el arte como una catarsis, es del todo evidente que no puede surgir allí donde no hay otra cosa que sentimiento vivo e intenso. Un sentimiento sincero, tomado per se no puede crear arte. Hace falta algo más que técnica o maestría, porque un sentimiento expresado mediante una técnica jamás generará un poema lírico o una composición musical. Para hacer arte se requiere el acto creativo de *dominar* ese sentimiento, resolviéndolo, conquistándolo. Sólo cuando se ha realizado este acto, entonces y *sólo entonces*, nace el arte.” (Vygotsky 1930).

v. Puede consultarse la obra de Galino, M^a A (1948)., *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid: CSIC; y a Elena Cantarino: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Poli/PoliCant.htm>

vi. El Museo del Prado dispone de un enorme fondo disperso por toda España. Entre aquellas obras recogidas en catálogo, seleccionamos algunas de las más representativas para ilustrar el tema de la educación. Tal vez, en alguna ocasión puedan ser reunidas en una exposición capaz de hacernos comprender plásticamente el difícil camino seguido por la enseñanza en nuestro país.