

LA OCASION PERDIDA

Discurso del Académico de número Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez

SEÑORES ACADÉMICOS:

Ante todo quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento por el honor que me hacéis al acogirme en esta Real Academia de Bellas Artes. Vuestra atención me abruma y creo habéis confiado excesivamente en mis escasos valores; por ello os pido comprensión y ayuda hacia las obligaciones que por tan alto honor me correspondan. Ayuda que algunos de vosotros ya ejercisteis a mi paso por vuestras aulas y que ahora espero no me ha de faltar por parte de todos. A todos, pues, mi reconocimiento por la estima tan generosamente demostrada y a la que espero corresponder en la medida de mis posibilidades.

En segundo lugar quiero señalar la doble vertiente que para mí encierra este acto: de un lado, la emoción y responsabilidad de mi ingreso en esta noble y venerada institución; de otro, el que la vacante que vengo a ocupar corresponda a la del que fue amigo y académico ilustrísimo señor don José Ros Ferrandis, y he antepuesto deliberadamente el amigo al académico por entender que la amistad es un bien recíproco y prioritario del hombre y que en José Ros se daba en el más estricto significado de la palabra. Y lo era doblemente —si se me permite la afirmación— por su manifiesta profesionalidad como artista pintor, como catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes y como ceramista de reconocido prestigio.

En todas estas facetas impartió su magisterio humano y profesional con absoluta dedicación, y muchos somos los que teniendo necesidad de realizar murales —cuando en ellos la técnica elegida era la cerámica— acudíamos a su fábrica de Benicalap, a Ros, como familiarmente se le llamaba. Y Ros, con su extrovertido entusiasmo, siempre estaba dispuesto a resolver los problemas planteados bajo una condición *no* establecida: la *no* imposición de su personalidad y maestría. Hacía que cada uno de nosotros pintásemos parte o todo de aquellos murales, con lo que sus indicaciones se convertían en enseñanza.

Con el tiempo he comprendido que en él se daban las condiciones básicas para la mejor formación artística: la dualidad arte-taller, como asociación íntima de medios y elementos diferentes, que se favorecen en bien de una enseñanza más inte-

gral y más plena de cara a la sociedad. José Ros fue un hombre de principios artesanos, como muchos de los que le precedieron y sucedieron en el estudio de las bellas artes hasta hace pocos años.

Quede, pues, señalado mi recuerdo para el amigo y académico que me distinguió con su generosa amistad y a quien hoy aquí sustituyo.

En este punto, y al tener que llenar de contenido el cuerpo de este discurso, acudieron a mi mente todo un cúmulo de ideas y datos —más o menos inconexos— que me tuvieron preocupado en cómo elegir, ordenar y clarificar ante vosotros. Una vez seleccionado el tema, mi pretensión por abarcarlo todo, vana pretensión por cierto, me llevó a traspasar los límites de tiempo que la prudencia aconseja para actos como éste. Así pues, prescindí de la amplitud para, aprovechando esta circunstancia, expresar en alta voz y con la sinceridad de una confesión, mis reflexiones, experiencias y sentimientos respecto de las enseñanzas artísticas.

A pesar de ello el tema sigue siendo amplio, complejo y apasionante, por cuanto en toda la historia de los pueblos las artes se producen como un elemento importantísimo de sus propias culturas. La necesidad social y de supervivencia en medios inhóspitos unas veces y plácidos otros van dejando constancia de sus usos y costumbres. Desde el primitivo y tosco cacharro hasta el de más refinado gusto va toda una progresión de soluciones y adaptaciones al hombre, que, mediante el trabajo, puede recorrer el maravilloso mundo de la creatividad.

Mientras se enseñó a través de la maestría y el ejemplo, la voluntad de la acción y el intelecto, dirigida a conocer la verdad entre el pensamiento y sus fines prácticos, les condujo a un hecho —tan añorado— como es el de la “enseñanza integral”. Hoy nos damos cuenta de que aquella armonía de contenidos no ha tenido una adecuada suplencia.

Pero, siguiendo la trayectoria del tiempo, el arte participa de la misma andadura y pulso que la vida política de los pueblos, y a medida que éstos avanzan, retroceden o cambian su capital importancia de lugar, así sigue paralelamente su ritmo. Cuando la rigidez medieval —exceptuando el floreciente arte hispano-árabe de los siglos ix, x e incluso xi— pierde su poder de control, un nuevo aire, de juvenil impulso, el Renacimiento, diversifica

las ideas y el fundamento motriz del Medioevo, tendente a exponer el orden divino de las cosas, desaparece para dar paso a ciertas cotas de racionalismo individual y colectivo que se afana en codificar y extender sus investigaciones.

Hasta entonces el constructor de una catedral como maestro de obras, el pintor de sus retablos o el forjador de sus rejas, son artesanos. A partir de ahora el Renacimiento introducirá el primer germen del factor diferencial entre artistas y artesanos y el primer rompimiento con aquella enseñanza integral del taller será un hecho, al que se añadirán otros que, por distinta causa y naturaleza, irán forzando el aislamiento del creativo artesanal.

Cuando se inicia la decadencia de Roma como centro y guía del arte universal —desde el siglo xvi prácticamente hasta mediados del xviii— y el barroco parece agotar las posibilidades de su natural evolución estética y se hace imposible la renovación de sus propuestas, la arquitectura, como cabeza rectora, inicia su proceso desvinculatorio con las artes aplicadas. La enseñanza a través del taller decrece y la verdad es que comienzan a perderse técnicas y conocimientos de manera irreversible.

Como lógica respuesta a estos menguados impulsos creativos se hace patente la reacción histórica, que parece no saber auscultarse, y el impulso de natural desenvolvimiento hacia adelante se vuelve atrás, fijando su mirada en el mundo grecorromano, que se afianzaba en Roma hacia 1750, con la creación de las academias, cuyo progreso evolutivo les arrastra a cierto encorsetamiento normativo y a una falta de flexibilidad investigadora. Y aunque hay que reconocer el noble afán que les impulsa, sus normas fueron el dique de contención para la expresión vital del yo, según hoy se entiende. Junto a ellas se extenderán por Europa y América instituciones dedicadas a la expansión industrial, que, solucionando problemas de producción seriada, destruyen y desvirtúan cada vez más los viejos conocimientos del artesanado, haciendo se llegue a dudar del sentido y necesidad creativa de las artes aplicadas como elemento generador de cultura.

En adelante, y para entendernos, el artesano irá, poco a poco, dejando de influir en el desarrollo sociocultural de su tiempo.

La organización de exposiciones universales de industria, que posibilitan los avances técnicos y competitivos, plantean el dilema de una nueva enseñanza que comienza a apartarse de su fin inmediato. Ya no se aprenderá en el taller la propuesta transcurso y desarrollo de la creación artística, sino que en la escuela se aprenderá con el fin de obtener un caudal de conocimientos que, como piezas de un rompecabezas múltiple, le permitan la posibili-

dad de incorporar éstas a una o infinitas soluciones. Las diferencias van a ser notorias y el aprendiz comenzará a soportar la dispersión de sus energías entre el taller y la academia-escuela. Es evidente, pues, que el trabajo y la enseñanza van a discurrir por cauces paralelos cuando no divergentes. A todos estos factores habría que añadir la aparición de los nuevos materiales para la construcción, ante los cuales el artista arquitecto abandona progresivamente una parte de su ideario proyectivo en manos de la ingeniería y las artes aplicadas, por esta causa, quedarán soslayadas como elementos de la unidad artística.

Por todo ello, las diferencias se irán multiplicando y ahondando de tal manera que en el siglo xix ya quedan delimitados y, lo que es peor, aceptados dos campos: arte mayor y arte menor o arte puro y arte aplicado, como si todo en él no llevara implícita la aplicación de algo o para algo.

Por ejemplo: Una tumba etrusca, un vaso griego, los frisos del Partenón o la forja de una catedral son ¿arte mayor, arte menor, arte puro o arte aplicado? Difícil será establecer el meridiano que las separe.

Ahora bien, al aceptar estas clasificaciones reconocemos su convencionalismo, que será difícil desterrar, porque ya forma parte de un lenguaje de entendimiento. En lo que no deberíamos de estar de acuerdo es en que lleven aparejados distintos niveles de apreciación socioprofesional que no hacen sino desarrollar un multiplicador reticulismo de espacios acotados.

Hoy se admite que todo aquello que pertenece al mundo de la creatividad tiene pareja impropia. Por ello, la pluralidad artes y ciencias debería quedar reducida a la singularidad *arte* y *ciencia*, porque el sentimiento artístico es *uno*, como lo es la vida y la inteligenica.

Uno de los intentos por retornar al concepto unitario de las artes fue la creación de la Bauhaus, que no por ello apareció como un fenómeno de generación espontánea, sino por la puesta en acción de una serie de ideas y hechos de indudable complejidad que en ella misma iban a tener vigencia al desarrollar distintas formulaciones para la enseñanza. Primero, de contenido teórico, con tendencias a la práctica. Luego, en su manifiesto de 1919, destacando la unidad de las artes bajo la primacía de la arquitectura y la necesidad de que el artista se familiarice con la actividad artesanal, de la que se había apartado. Se reconoce con ello la importancia de retomar unos mecanismos de trabajo olvidados que, impulsados por un nuevo espíritu, podían demostrar su eficacia. Más tarde, la formación se dirige a orientar y preparar hombres capaces de dar respuesta y sentido a la fabricación seriada, plan-

teando una nueva situación al artesano. Este ya no impondrá sus modos y maneras, sino que la progresiva industrialización será quien los dicte a través del diseñador. La producción manual como fuente que cubra las necesidades y a la vez como elemento generador de cultura pierde su racional utilidad para convertirse más ornamental, quedando su existencia limitada a testimoniar un pasado más o menos esplendoroso.

Hemos entrado, sin darnos cuenta, en un laberinto de problemática salida. Desde que se sustituyó al artesano por la máquina, la lucha entre ésta y lo humano sigue siendo un proceso abierto ante el que hoy se aprecian reacciones aisladas. Por otro lado, la enseñanza, que venía siendo en su forma, artesanal como resultado manual de la experiencia, cambia de orientación hacia el intelectualismo científico como respuesta de sus propias confrontaciones.

Después de esta exposición generalizada, observemos nuestro entorno inmediato: España. ¿Qué pasa en España?

En ella los gremios cumplen su cometido por los caminos de la organización profesional y del aprendizaje dentro de un país eminentemente agrícola y artesanal que en 1492 alumbró un nuevo continente. Y que después de ser el centro del universo conocido se desploma y hunde en la pobreza. Priva el absolutismo y se mantienen leyes que consideran vil y bajo el ejercicio de las profesiones artesanas, desarrolladas por judíos y moriscos, a los que se expulsó sin caer en la cuenta de que con ello se atacaban de lleno y en profundidad los cimientos de la cultura y de la economía del Estado.

Entre los reinados de Felipe III y Felipe IV el país sigue —a pesar de los esfuerzos— por la pendiente de su incontenida decadencia. En 1768, con apenas nueve millones de habitantes, sesenta mil eran pobres reconocidos, dos millones de parados y unos doscientos mil vivían del vagabundeo. A pesar de ello el español prefiere pasar hambre antes que aceptar aquellos oficios malditos por las leyes y la sociedad.

Y ante aquella triste situación los artistas son los primeros en reaccionar y, tratando de cambiar la imagen del país, abren sus talleres a todos los interesados en el aprendizaje de sus didácticas. Felipe V se atrae a un grupo de artistas extranjeros para que colaboren con él a devolver al arte su pasada luz. Y aprovechando las ideas del escultor genovés Juan Domingo Olivieri, acepta y promueve la fundación de una academia para impartir la enseñanza de las nobles artes, que se verá confirmada por su hijo, Fernando VI, en 1744, como Academia de San Fernando, de Madrid.

Diez años después Valencia logrará la suya, bajo la advocación de Santa Bárbara. Variadas inciden-

cias hacen que la petición de oficialidad no prospere y cuatro años más tarde, en 1759, deja de funcionar.

Todos estos esfuerzos no son suficientes para enderezar una decadencia inmersa en el analfabetismo del pueblo, que deja al artesano huérfano de toda consideración y estímulo.

Y ésta es la España de la que se hace cargo Carlos III, que, como mecenas reconocido de las artes y los oficios, se encargará de trazar las coordenadas con que levantar al país de su postración. En 1755 establece los cimientos de las reales sociedades económicas de amigos del país, que asumirán la representación de los intereses regionales y cuyos fines son: confeccionar memorias que contribuyan a mejorar la industria popular y los oficios, la cría del ganado, la agricultura, la economía el comercio y las artes.

Los impulsos valencianos por su Academia de Bellas Artes renacen, y el monarca acepta y aprueba los estatutos para la nueva fundación, que en 1768 abrirá sus puertas bajo el patrocinio de San Carlos.

En febrero de 1785 se restablece la honestidad y honradez de los oficios antes vilipendiados, sin perjuicio o menoscabo de la condición social de quien los ejerza.

Carlos III, con ejemplar acierto, ha situado sobre el tablero político del país los estímulos suficientes para su renacer como nación, haciéndole participar, a través de las reales sociedades económicas de amigos del país, que fundan patronatos de presos y cumplidos, cajas de ahorro y montes de piedad, asociaciones protectoras de los niños y conservatorios de música. Informan e ilustran a diputaciones y ayuntamientos, y lo que es más importante para nosotros, como respuesta al movimiento industrial, por un lado, y a la caduca institución gremial, por otro, crean en 1790 las primeras escuelas técnicas y de arte e industrias.

Carlos III descubre la necesidad de las artes aplicadas a la industria y trata de incluirlas dentro de las academias de bellas artes, y concretamente en la de Valencia, en 1778, con el estudio de flores, ornatos y diseños, adecuados a la manufactura sedera. Pero la idea debió ser poco atractiva para la propia Academia, que en aquellos tiempos imbuida de sus altos destinos de grandeza artística, tardó seis años en aceptar un hecho tan evidente. Y es sintomático del estado socioprofesional de España el que aquella aparente igualdad que trata de imprimir a las artes aplicadas, cobijándolas bajo el manto académico, se vea contradicho por la misma disposición que la establece, cuando dice: "La Academia cuidará de destinar a este mismo estudio a aquellos de sus discípulos que manifestando quizás tener menos talento para hacer grandes progre-

sos en las tres bellas artes: pintura, escultura y arquitectura, descubran acaso aquel genio e inventiva que requiera para semejante especie de diseño...”

Si sacamos del contexto anterior “*menos talento...*”, “*acaso aquel genio e inventiva...*”, “*y para semejante especie de diseño...*”, se advierte como una catalogación *menor* de los valores *reales* de las artes aplicadas como posibilidades de futuro.

Todavía no se había llegado a reconocer que la creatividad, aunque de distinta naturaleza, tiene igual importancia en el contexto general de las artes. Y aquella falta de comprensión iba a ser corregida por el propio estudio de flores y ornatos, que seis años después, en 1784, consigue la equiparación oficial de sus estudios con los de pintura, escultura y arquitectura.

La idea general de que había que poner los medios para el resurgimiento de España está sembrada, y Carlos V, en 1790, establece la taquigrafía en la Sociedad Matritense de Amigos del País, y en el Real Observatorio Astronómico, talleres para el grabado de metales y piedras finas.

En 1871, dentro del mismo, se crea la primera Escuela de Artes y Oficios, en Madrid. Y en 1881, las escuelas de artes e industrias, que en 1900, empujados por el ejemplo europeo, se refundirán con las academias provinciales de bellas artes, proporcionando gratuitamente —y compatible con el trabajo— la enseñanza que haga posible, desde la rutina y el estancamiento, la emancipación de las artes y los oficios.

Con el tiempo el proceso de aquellas enseñanzas ha producido su efecto impulsor, y la sociedad española exige un mayor acuerdo entre sus medios y resultados. Por este motivo, en 1910, se produce una amplia transformación del campo docente a partir de las escuelas de artes e industrias. Por un lado, los talleres de carácter técnico dan cuerpo a las hoy llamadas escuelas industriales; los de carácter artístico, a las escuelas de arte y oficios, y por otro, a la independencia de la Academia y de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Aquel acercamiento de las artes aplicadas al seno de la Academia —como hemos visto— no cuajó. Y la posible oportunidad de unidad se desvanece.

Las escuelas de artes y oficios forman parte de un plan general de educación que abarca desde la instrucción primaria, en la que se piensa introducir —como en algunos países europeos— desde el dibujo y las artes manuales hasta las más altas cotas del arte.

Pero aquella generosidad de siembra que el plan preveía se encontró con un campo inabonado culturalmente, por lo que se tuvo que ceder ante la amarga realidad del país, y la exigencia máxima

para ingresar en ellas quedó limitada a saber leer y escribir.

Dotadas de clase de dibujo artístico y técnico, modelado, composición y *cultura general*, junto con las matemáticas, física, química y talleres en donde llevar a la práctica sus propios proyectos, es una de las ideas pedagógicas mejor concebidas. Sin llegar a ser “*la enseñanza integral*”, lo intenta. Se aprueba al mismo tiempo su reglamento orgánico. Pero aquí hay que señalar una vez más el sentido de selectividad que la sociedad imprime a toda su organización, cuando en el artículo segundo de aquel reglamento se lee: “Las escuelas de artes y oficios tienen por objeto divulgar entre ‘*la clase obrera*’ los conocimientos científicos y artísticos que constituyen el fundamento de las *artes manuales*.” Curiosa manera, por cierto, de reducir un contenido general del arte y la educación a una determinada clase social, lo que viene a confirmar, una vez más, el *estatus* sociológico del momento.

Ya tenemos escuelas superiores de bellas artes, escuelas de artes y oficios, escuelas industriales, conservatorios, teatro, danza, arquitectura, y todas ellas sin la más mínima interconexión. Quedando establecidos para la enseñanza de las artes plásticas dos caminos paralelos y no vinculados: escuelas superiores de bellas artes y escuelas de artes y oficios artísticos. Su desconexión, por otro lado, no significa distinta procedencia de alumnado. La afluencia a la primera es casi en su totalidad a través de la segunda. Existe, pues, una comunicación entre ellas, pero unilateral, puesto que se establece de *mutuopropio* por el alumno. Administrativamente, ni se hizo entonces ni se ha hecho hasta la fecha nada por canalizar y aprovechar en común sus experiencias.

Las escuelas de artes y oficios cumplían, al margen de sus peculiares funciones, la de filtro preparatorio para sucesivos empeños. Y es aquí, en estas escuelas, donde el alumno tenía sus primeros contactos con los elementos del arte, que venían a provocar su vocación hacia tal fin y con ello su posterior ingreso en las escuelas de bellas artes.

Hay que añadir —como incidentes— los que se producen después de 1939, con la llamada reconstrucción. La sociedad se encuentra disminuida en sus funciones fiscalizadoras. Los impulsos industriales se aceleran y las ciudades soportan la incorporación de grandes masas de población. Son la emigración de zonas devastadas que ven en las mismas la panacea de sus penurias.

Bajo este prisma las ambiciones estéticas quedan limitadas. Nace la especulación, y con ella una parte importante de la prostitución profesional, que afecta especialmente a las artes aplicadas. La vida se materializa, arrollando el esquema establecido, y las escuelas de artes y oficios serán el único baluarte

que se esforzará por mantener el ennoblecimiento de las profesiones artísticas.

Pero estas sacudidas no afectaron sólo a determinadas partes del cuerpo social, sino a todas, y, por tanto, al complejo mundo de la docencia. Una primera enseñanza abandonada a su suerte y sólo encomiable por la labor vocacional de los maestros. Una enseñanza media que de 1939 y 1957 experimenta nada menos que treinta nuevos planes de estudio, y en todos ellos, los conocimientos de las áreas artísticas iban siendo *recortados* cada vez más. Incluso algún ministro propuso la desaparición del dibujo y la historia de las artes de la enseñanza media. En definitiva, todo ello aparece sin el trabazón con todo el cuerpo social y docente que se justifique.

A lo sumo hubo, y hay, una comunicación que me atrevería a señalar de inercia, y en medio de todo esto o, mejor, a un lado, muy a un lado, *todas* las enseñanzas de carácter artístico.

Convendría reflexionar sobre ello para darnos cuenta de su *descabalada* estructura.

¡Qué hermosa sería la comunicación entre todas ellas y cuántos beneficios mutuos se prestarían! Estos dos supuestos nos abren un amplio campo de posibilidades desaprovechadas.

Si nos extendemos a toda el área docente observaremos que en el transcurso de todo este tiempo pasado el aislamiento de las artes del conjunto general educativo ha supuesto conducir al ciudadano español —al pueblo, con palabras de hoy— hacia un analfabetismo artístico que le priva de una importante carga de sensibilidad para el mejor aprovechamiento de sus vivencias.

Se habla de detrimento social, moral, religioso, ecológico, pero no hablamos o entendemos, que posiblemente muchas de estas anomalías serían corregidas con una buena educación humanística, en la que las bellas artes, ¡todas!, deberían tener —cuando menos— la misma importancia que las demás materias. Si esto fuese así, ¿cómo sería posible que pudieran destruirse —como suele hacerse— pasados históricos?

La importancia de las áreas artísticas es fundamental en la educación general por cuanto determinan en el hombre la posibilidad de selección entre lo bueno y lo malo de aquellos elementos que configuran su entorno natural. Esto le exigirá juicios de valor, que son determinantes de la propia libertad individual y colectiva. El hombre no estará en condiciones de influir en el mejoramiento de su entorno, en definitiva de su propia vida, mientras se le sustraigan del panel general educativo las artes, y con ello una potencial capacidad de crítica. Nunca la Administración afrontó con plenitud y energía las diferentes posibilidades del arte como elemento de formación humana.

Pero los tiempos cambian y todo evoluciona. Cuando España alcanza su elevado nivel de desarrollo, motivado por el empujón de la postguerra, y con él la extensión del bachillerato, aparece para las artes en particular un nuevo tipo de alumno con nuevos anhelos y horizontes.

La industrialización ha cambiado la sociología del país, de aquel estado agrícola y artesanal apenas si queda el recuerdo.

Con este proceso desaparecen profesiones tradicionales y aparecen otras extraordinariamente importantes, como la publicidad, la fotografía artística, el diseño y la decoración, entre otras.

Pero esta tardía y creciente industrialización española vino a plantear un reto al que había que dar respuesta. En España no se tenía, ni privada ni oficialmente reconocidas, las enseñanzas para estas nuevas profesiones especializadas.

Cuando la Administración comprende su necesidad lo hace por Decreto de 24 de julio de 1963, aprovechando las escuelas de artes y oficios artísticos, por entender que son cuerpos vivos y con experiencia suficiente para afrontar la nueva propuesta de transformación, que pasa por un cambio de planes y nominación.

En adelante serán escuelas de artes aplicadas, y de unos estudios de carácter nocturno pasan a una programación diurna, constituida por tres cursos comunes, dos de especialidad y una reválida. Los fines son otros, y de aquellas tradicionales escuelas de artes y oficios y de sus enseñanzas no queda más referencia que la de parte de su nombre.

De una misión necesaria, como era el arropamiento artístico de los oficios, había que pasar a otra finalidad: la de proyectar hacia el futuro hombres y mujeres no sólo capaces de “*ejecutar*” y mantener la tradicionalidad, sino de *concebir, diseñar e impulsar* el desarrollo artístico dentro de la mecanización que se imponía.

Las exigencias de aquella evolución española —algunos años después— iban a demandar la remodelación de todo el sistema docente para que se ajustase a los mecanismos del propio desarrollo, intentando su ordenación a través de la Ley General de Educación.

En ella se señala que las escuelas superiores de bellas artes se integrarán como facultades en la Universidad, y las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos, en la enseñanza profesional o escuelas universitarias, según la entidad de los estudios que impartan. Esto viene a reconocer primero el carácter universitario de las bellas artes, y en segundo lugar, los diferentes niveles existentes entre las mismas escuelas de artes aplicadas, *no por razón de medios ni de profesorado*, sino en razón de las necesidades de cada uno de los entornos en que se hallan establecidas.



En el momento de llevar a cabo las disposiciones que regulan aquella ley —que de alguna manera venía a entroncar todas las enseñanzas— comienzan a aparecer intereses contrapuestos que van demorando la legitimidad de la misma. El tiempo pasa con dilaciones, y el Ministerio de Educación, tratando de dar solución a la problemática planteada, instrumenta en 1978 un anteproyecto de ley general de las enseñanzas artísticas, cuya finalidad, se dijo, era la de crear una *Universidad General de las Artes*.

Este paralelismo no comprendido en la Ley General de Educación genera el fantasma de la desconfianza —tal vez cierta— de que esta Universidad quede en vía distinta de las clásicas y sin la posibilidad del entrecruzamiento de niveles que la Ley General establecía. Se teme que, aunque reunidas, sigan marginadas. Y las escuelas superiores, haciendo valer los derechos que la Ley General de Educación les confiere, logran salirse de ese anteproyecto y, después de muchos esfuerzos, se incorporan a la Universidad.

Lo que parecía un intento de interconexión de las artes queda desvirtuado, y lo que es peor, paralizado para los demás centros de aquella posible Universidad, que aun hoy siguen sin saber el lugar que le corresponde en la escala oficial de valores educativos.

Si no se considera la importancia de la unidad del hecho artístico como pieza fundamental de su propio sistema educativo, podremos decir que la “dispersidad” es un hecho. Y la “oportunidad perdida” también. Y no quisiera pensar que aquel apartamiento de la Ley General de Educación, ni las resistencias a la segunda, se deban al veto de intereses ajenos que tiene la facultad de dar su visto bueno. Y no quisiera creerlo porque, de ser cierto, sería lamentable que a fines del siglo xx se siga considerando el arte y a los artistas como elementos colaterales de la unidad educativa.

Una vez más habría que insistir y reivindicar la posible Universidad de las artes dentro del plan general educativo, y no es que plantee ascensos igualitarios de categorías administrativas, lo que deseo señalar es la necesidad del *aprovechamiento racional* de los medios a nuestro alcance en evitación de las duplicidades a las que tan aficionados somos los españoles.

Si hemos de aceptar la estructura actual, entonces considero fundamental la potenciación de las escuelas de artes aplicadas, por cuanto tienen una incidencia directa en el desarrollo social del país y pueden ofrecer a la juventud dos caminos perfectamente compatibles: la formación y superación del artesanado y la especialidad *artístico-técnica* de las nuevas profesiones artísticas.

Y, para terminar: Trinidad Simó, en su libro *Sorolla*, hace referencia al discurso que éste escribió para su ingreso en la Academia de San Fernando, de Madrid, en 1921, de cuya referencia me permito entresacar lo siguiente:

Al final de su discurso Sorolla comenta la necesaria unidad de las artes —su fusión—, la supresión de las “categorías de arte superior y arte secundario”, y aboga por la necesidad de “fundar escuelas de arte aplicado donde se dieran todas las enseñanzas. Escuelas abundantes en material y rebosantes de medios prácticos que permitieran al alumno estar en constante laboriosidad de taller” (...). Hay que hacer hombres útiles, y continúa, “de los talleres manuales surgieron grandes artistas, y el que tenga alas se elevará como el águila...” Sorolla define de una manera realmente actual y realista cuál debería ser la función futura de las escuelas de artes y oficios. Es allí donde dice se “vislumbrará el porvenir artístico y utilitario de la nación”.

Y yo preguntaría si no es éste el punto a que han llegado actualmente las escuelas de artes aplicadas. Si es así, como parece, lo que habrá que hacer es organizar y potenciar, aprovechando los recursos que ya poseemos, sacando de ellos su máximo rendimiento en bien del país. Los demás entrañaría el peligro de desposeerlas de aquellas esencias que ellas, con su solo esfuerzo, han elevado a cotas de realidad actual y esperanza futura.

A los docentes y a la Administración nos cabe la responsabilidad de demostrar que somos entes vivos, capaces de armonizar las presentes y futuras transformaciones que la sociedad demande. Si no reaccionamos a tiempo y con justicia la *oportunidad perdida* será un hecho y quedaremos como náufra-gos entre un pasado que ya es añoranza y un presente que apunta al futuro.

MUCHAS GRACIAS.

Valencia, 2-12-1982.