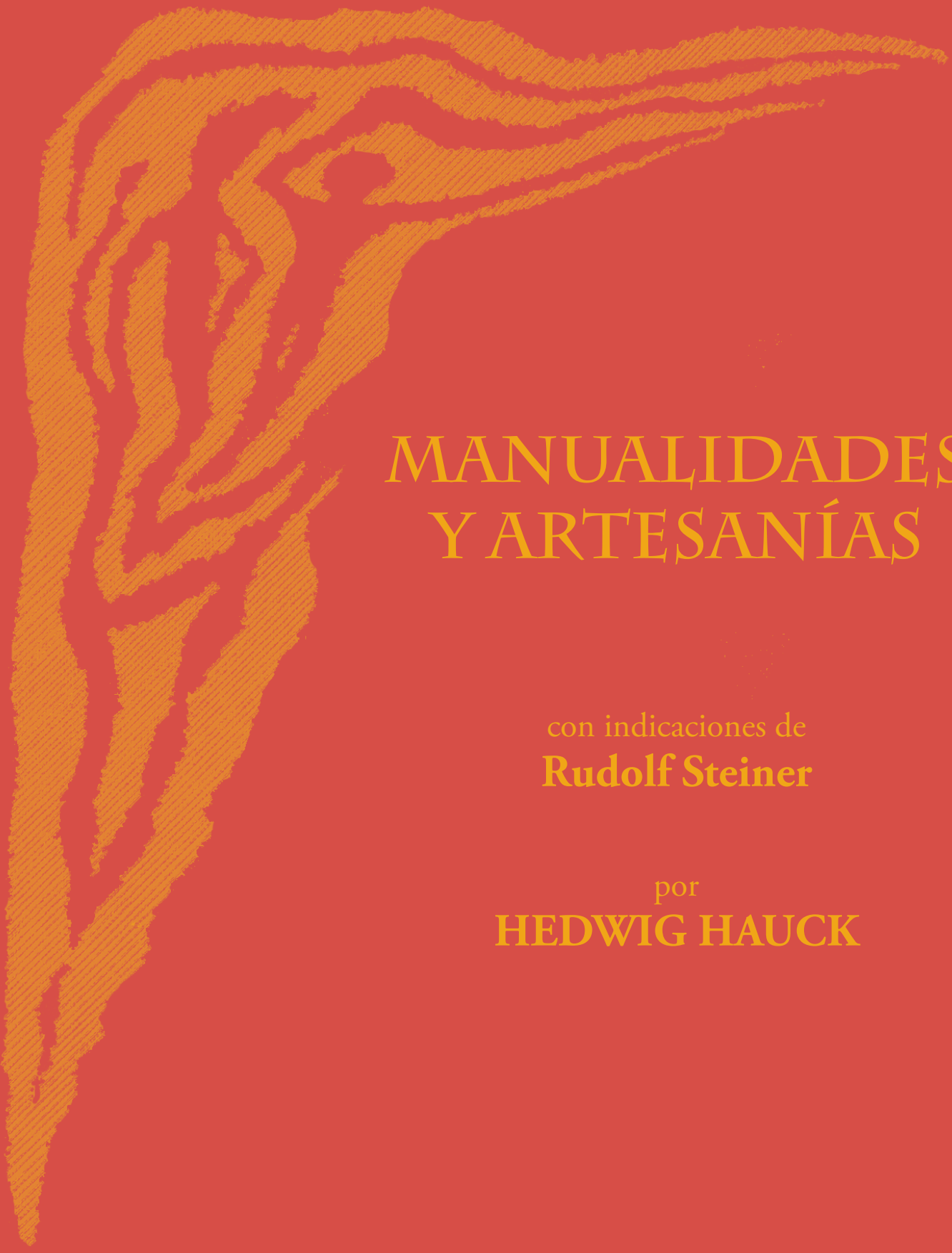


MANUALIDADES Y ARTESANÍAS

con indicaciones de
Rudolf Steiner

por
HEDWIG HAUCK

PRÓLOGO

Suele ser difícil encontrar obras de referencia impresas. Este libro ha resurgido gracias a la visión y al apoyo del Fondo para el Plan de Estudios Waldorf, y ahora está disponible de forma gratuita en versión electrónica en www.waldorflibrary.org. Esperamos que encuentre valioso este recurso. Contacte con nosotros si tiene otras obras que le gustaría ver publicadas.

David Mitchell
Instituto de Investigación para la Educación Waldorf
Boulder, Colorado
Agosto de 2008

MANUALIDADES Y ARTESANÍAS

por
HEDWIG HAUCK

con indicaciones de
Rudolf Steiner

Traducido por
Graham Rickett

Publicado por la Asociación de Escuelas Steiner en 1968 y traducido del original alemán (publicado en 1937 en Stuttgart) con la autorización del Steiner Nachlassverwaltung, Dornach (Suiza).

Distribuido por la Editorial Rudolf Steiner, 35 Park Road, Londres, NW1.
Impresa originalmente por Copycraft, Tunbridge Wells, Kent.

La publicación electrónica y la traducción al castellano
fue financiada por el Fondo para el Plan de Estudios Waldorf

Copia electrónica
© Instituto de Investigación para Educación Waldorf, 2008
Editor: David Mitchell
Escaneado y corregido por Ann Erwin

Copia electrónica tradducián al espanõl © 2013
ISBN # 978-1-936367-45-0

Traducido por Mondo Lingua in Valencia, Spain
Tradducián al español realizada en el marco de la iniciativa PerMondo (traducción gratuita de páginas web y documentos para ONG y organizaciones sin ánimo de lucro).
Proyecto dirigido por la agencia de traducción Mondo Agit y el traductor: José Raúl Gálvez Castro.
Editor: Nora Hidalgo

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULOS

I Indicaciones relativas al color y la pintura 8
II La educación en general; la tecnología y las artes manuales 10
III Las manualidades en el jardín de infancia y en la escuela primaria 13
IV Fases del desarrollo de un niño en la escuela primaria 19
V La línea en la pintura y las manualidades 25
VI Manualidades los 5º a 8º cursos para niñ 27
VII Después de la escuela primaria. 31
VIII Rudolf Steiner, el maestro de artistas 38
IX Encuadernación y carpetas 40
Dibujos para el título: diseños decorativos
Viñetas finales
X Indicaciones sobre la ropa y su decoración 52
XI El color en la ropa y la decoración interior. 56
XII La historia del arte de la vestir 63
La moda
Pasado y en el futuro

APÉNDICE I: El valor pedagógico de hacer animales en manualidades suaves 77

APÉNDICE II: De las convenciones en la Escuela Waldorf, Stuttgart
Parte 1 - El jardín de infancia, el joego, la zurdera y la caligrafía 80
Parte 2 - Las manualidades, la artesanía y la encuadernación 84
Parte 3 - La pintura y el dibujo, el arte y la estética, la decoración de la pared y las exposiciones 94

ILUSTRACIONES
No se han incluido las ilustraciones 11, 12 y 14.

INTRODUCCIÓN

La nuestra es una era tecnológica que crece cada vez más con el paso de los años. Las máquinas ahora realizan el trabajo que hasta hace poco realizaba el ser humano, que está obligado a servir a la máquina. Sin embargo, en muchos casos, él es bastante ignorante de su construcción y la fuerza por la que se impulsa. Puede mostrar algo o nada de interés en una ocupación de este tipo, y los resultados inevitables son la debilidad y el vacío de su alma vital.

La tecnología entra en todos los aspectos de la vida y trata de llegar a todas partes para extender su influencia. Incluso invade el mundo del arte e introduce un mecanismo en el que una vez hubo una relación viviente entre el alma del ser humano y el trabajo creado con sus manos. Esta conexión interior entre el ser humano y su trabajo está debilitada. Ahora las fábricas producen cosas que una vez salieron al mundo como consecuencia del sentimiento y el esfuerzo de una persona. Por consiguiente los objetos que utilizamos y nos rodean asumen una apariencia inhumana cada vez mayor. Esto es especialmente perceptible en la esfera de las artesanías más modernas, que adoptan sus formas del nuevo estilo funcional en arquitectura, lo que produce un gran aire de vacío y abstracción.

La existencia de la artesanía también está amenazada a nivel económico por la invasión universal de la tecnología. Cabría mencionar el caso del jefe del Departamento de Artesanía del Museo de Nuevas Industrias de Stuttgart, que se vio obligado a publicar un extenso artículo periodístico en el que defendía los derechos de su departamento frente a las demandas realizadas por los departamentos técnicos para la asignación de más espacio en detrimento de la propia artesanía. Éste dijo en un artículo: «Satisfacer estas demandas significaría un colapso total, no simplemente el traspaso de dos habitaciones del Departamento de Artesanía al Departamento Técnico. Una vez que comienza el proceso de declive, el colapso es inevitable. Un buen museo de artesanía debe intentar recopilar las mejores muestras posibles. Deberían de representarse todas las épocas y todas las personas. Esto quiere decir que no debería limitarse solo a los productos de la tierra a la pertenece. Una vez que este museo se convierta en un simple registro de nuestras industrias nacionales, o incluso en un tipo de preocupación empresarial, y ya no cumpla con sus funciones como fuente de estímulo constante y valioso, no puede pretender ser un museo de gran calidad».

No se necesita nada más para describir la posición en la que la artesanía se encuentra hoy en día. El sentido artístico de la humanidad está en peligro de perderse debido a las energías de la economía y la tecnología. El reconocimiento de la importancia en la vida de la nación en el conjunto de una pieza hecha a mano realizada de forma artística desaparecerá por completo si no se hace un intento para detener este proceso. Por lo tanto, es importante no solo avivar el sentido artístico en aquellos que reciben la obra de arte terminada, sino

también despertar la facultad de la propia actividad artística y reavivarla en un momento en el que está peligro de extinción.

Los medios por los que se pueden despertar las facultades creativas del ser humano nos los ha revelado Rudolf Steiner en su antroposofía. El objetivo de este libro es reproducir algunas de las indicaciones sobre manualidades que dio Steiner en sus charlas sobre educación, además de mostrar cómo las puso en práctica mientras dirigía la Escuela Waldorf en Stuttgart durante los últimos años de su vida.

Steiner mostró a los maestros cómo las manualidades proporcionan el elemento de equilibrio que requieren las actividades más intelectuales si queremos que el desarrollo del niño sea armonioso. Las clases de manualidades, al igual que las de artesanía, son obligatorias tanto para niños como para niñas. Los niños son guiados en las escuelas Waldorf para que sean capaces de desarrollar no solo una mentalidad abierta para cosas de la vida práctica sino también un profundo conocimiento sobre el arte en conjunto, bastante apartado de aquellas habilidades que se basan más en el intelecto. Se despierta la capacidad creadora, que puede encontrar una aplicación fructífera en los campos más variados en una etapa posterior de la vida.

Steiner consideró oportuno que en las escuelas Waldorf las manualidades precedieran a las clases de oficios o artesanías . Dio ejemplos en sus visitas a las clases y en sus charlas y reuniones donde mostraba cómo se podía lograr esto. La mayor parte de esto ya se encuentra disponible. Nuestro primer objetivo es reproducir lo que aún no se ha publicado. Pero también hemos procurado hacer una especie de compendio de declaraciones dispersas a lo largo de un gran número de sus libros y charlas.

Las observaciones verbales de Steiner en la Escuela Waldorf en Stuttgart, que han vivido en la memoria de algunos maestros y que queremos ahora hacer accesibles al público en general, han sido citadas lo más fielmente posible (a pesar del hecho de que algunas cosas pueden parecerle obvias al lector o demasiado básicas para que merezcan ser recogidas en el libro). Pero una característica de todas las indicaciones de Steiner fue que, a través de la cariñosa atención con los que él tuvo en consideración, incluso aparentemente las cosas más insignificantes demostraron más tarde ser semillas vivientes de las que podrían crecer bastantes nuevos puntos de vista y que sirvieron de base para una extensión o incluso para una completa revisión de nuestros métodos.

CAPÍTULO I

Indicaciones Relativas al Color y la Pintura

Uno de los elementos más importantes en las manualidades es el color. Por tanto permítanos citar algo de lo que Steiner dijo acerca de la introducción y el tratamiento del color en las clases de arte. En una charla educativa que dio en Oxford, dijo:

> Observaréis que el objetivo es reforzar las clases de manualidades y de costura con respecto a lo que se aprende en las clases de pintura. En las clases de pintura no se enseña a los niños a dibujar (con un pincel) o a hacer adornos (bordados), sino a aprender a tratar de forma libre y espontánea el elemento de color. De este modo, es muy importante que los niños alcancen una correcta experiencia del color... No deben pintar de una paleta, sino de un bote o tarro que tenga color líquido o disuelto en agua. De esta forma, el niño llegará a percibir cómo un color va con otro, sentirá la armonía interior de los colores, los experimentará por dentro.[1]

Steiner ha mostrado en otra charla que introducir los colores de esta manera puede ser una experiencia muy divertida para los niños:

> El argumento principal es que los niños desarrollen un sentimiento por la creación de los valores del color y tengan una experiencia vital del mundo de color en los cuentos de hadas. En cuanto dejes que la fantasía tome parte, las formas aparecerán por sí mismas. Las formas deben surgir del color.[2]
>
> Piensa cómo podrías estimularlo para darle una visión de lo siguiente: aquí está el coqueto color lila y directamente encima se encuentra un audaz pedazo rojo y toda esto se sitúa contra un devoto azul. Debes hacer que los colores se comporten como objetos y hagan cosas para que esto tenga una calidad constructiva del alma. Podemos adoptar muchos métodos diferentes para hacer un color activo de modo que se ayude a un niño a vivir en color. Por ejemplo, deje la mirada roja a través del azul (esto lo debe hacer el niño). En la enseñanza debe fluir mucha más vida para así ayudar a los niños a perder su apatía. ¡Deben tener fuego! Es importante que se nos despierte el sentimiento por el color, el cual se ha perdido más que el de la música. Entonces este también tendrá un efecto estimulante en la música.[3]

Steiner habló de lo que ocurrirá si no logramos desarrollar una experiencia completa del mundo de color en los niños:

> Si no se cultiva una experiencia real del color en nuestros días y si persisten las teorías mecanicistas de la naturaleza del color, entonces nacerán niños que no tendrán un órgano para la percepción del color. La vida se descubre a través del color. Sin embargo, los seres humanos no serán capaces de ver los colores,

> al igual que no podrán volver a ver los espíritus elementales. El mundo se volverá gris.[4]

Estas palabras, pronunciadas en 1914, están ahora bien encaminadas para su cumplimiento, como se puede ver en el siguiente artículo procedente de Rusia, donde se están poniendo en práctica nuestras teorías occidentales. En el verano de 1931 United Press dio el siguiente panorama aterrador de Moscú:

> Seis de las calles más grandes se están transformando en «calles modelo», las cuales están estableciendo el patrón en una campaña para la belleza del urbanismo. Los principales arquitectos tenían especial dificultad en relación con el color de los edificios y, tras muchas discusiones, el gris fue el que tuvo más partidarios. Como consecuencia se han pintado varios cientos de casa de color gris, en muchos casos un apagado gris amarronado que contrasta totalmente con los alegres tonos pastel del arte antiguo ruso.[5]

Está presente una uniformidad que destruye la vida, provocando la destrucción del alma humana. Se ha privado a la gente de la Unión Soviética de esa libertad interior a través de la cual podrían traer amor y belleza a sus vidas.

El indicio del daltonismo se muestra en un artículo publicado en Inglaterra por expertos médicos. Éstos descubrieron que de los cuatro millones de daltónicos que hay en el país, un tercio fue incapaz de distinguir el rojo y el verde. Las pruebas también revelaron que el daltonismo se daba con una frecuencia cuatro veces mayor en hombres que en mujeres. Una comisión de médicos especialistas que realizaron unas pruebas entre el personal de la marina británica afirmaron que el daltonismo «aún no se comprende científicamente muy bien, y puede ser el origen de muchos peligros imprevistos... Los médicos ni siquiera saben si es hereditario. Con respecto a su posibilidad de curación, la ciencia está yendo a tientas en la oscuridad».

Como hemos mencionado anteriormente, Steiner ya había hablado muy seriamente del daltonismo en 1914 y había señalado qué podía conducir a esta enfermedad. Pero si la humanidad estuviese preparada para escucharlo, todavía se podría prevenir un mayor aumento del daltonismo. Los métodos pedagógicos adecuados podrían traer consigo un desarrollo sano del niño, tanto de su cuerpo como de su alma. Si se ejerciese una influencia curativa a las futuras generaciones, se les podría salvar de esta desafortunada enfermedad.

NOTAS FINALES

1. *Valores espirituales en la educación*, Oxford, agosto de 1922, 7ª conferencia.
2. Cuando Steiner vio el dibujo de un niño hecho con lápiz y cera con contornos para *El aprendiz de hechicero*, de Goethe, lo rechazó y dijo que era «anticuado y antiartístico».
3. Congreso de maestros, Stuttgart, 15 de noviembre de 1920.
4. *Erinnerungsbilder aus arbeitsreicher* Zeit de M. Woloschina.
5. Steiner describió el color gris utilizando una expresión del mundo del sonido. Dijo: «El gris no es un color, no es una tonalidad. Es un ruido».

CAPÍTULO II

Indicaciones para la Educación en General y para Encontrar las Formas Adecuadas en la Tecnología y las Artes Manuales

La formación que recibe un niño incluso antes de la edad escolar debe permitir el crecimiento de su alma, y que ésta no se atrofie por las cosas falsas y desagradables del mundo que le rodea. Cuando hablaba de la educación del niño, Steiner comentó:

> Hasta los siete años el niño vive con la impresión de que: el mundo es bueno. Aún vive bajo la dirección de aquellas leyes morales que tenía su ser antes de que naciese. Todo lo que el niño recibe de los adultos que le rodean que sea falso, o de otro modo, lo que sea una impresión negativa para el alma, dificulta su desarrollo. Por tanto, el dar al niño un buen ejemplo será la mejor educación entre su primer y séptimo año de vida.
>
> Desde los siete hasta los catorce años el niño vive con la impresión de que: el mundo es hermoso. De esta forma, vemos que los niños de esta edad tienen un tipo de conducta tranquilo y despreocupado, que preocupa considerablemente a algunos padres. Sin embargo, esta conducta está bastante justificada y aún no debemos apelar al intelecto del niño sino presentar imágenes ante su alma. Al principio debemos contarles historias de hadas, luego mitos y leyendas, y por último describirles grandes personajes, no de forma sosa y acartonada, sino histriónica, tal y como lo hace un artista sobre el escenario. Toda enseñanza debe tomar una forma artística.
>
> Desde los catorce hasta los veintiún años el estudiante vive con la impresión de que: el mundo es verdadero. Solo ahora deberíamos apelar al intelecto del joven estudiante y requerirle que utilice su propio juicio.[1]

Esto demuestra que es durante los primeros años de la escuela cuando el niño desea experimentar la belleza de una manera viva. Su alma está abierta a todo lo que le llega a través de la enseñanza de las manualidades.

En una charla sobre «Educación estética», dada en el curso para maestros en Dornach en la Navidad de 1921, Steiner hizo especial hincapié en la necesidad de despertar y desarrollar el sentido estético en los niños de esta edad. Además, dio razones muy profundas para esto; dijo:

> Del Juego, mediante la Belleza, al Trabajo: Este es el sendero de oro para la educación. En la vida adulta las tareas más abstractas y las técnicas más difíciles no despiertan antipatía si se ha seguido este camino durante la infancia. Se pueden construir locomotoras y estaciones de tren con un estilo tanto artístico como técnico. Una educación así daría unos impulsos de incalculable poder a la vida social, el ser humano se volvería a encontrar con algo que es bastante desconocido hoy en día: lo artístico en el lenguaje.[2]

Steiner habló en otros sitios acerca de la construcción de estaciones de tren. Citamos sus palabras acerca de este tema porque las principales peticiones que se hacen aquí también siguen vigentes en la esfera del trabajo manual. Steiner dijo, señalando primero al futuro:

> Ahora nos estamos acercando al momento en que el ser humano comienza a crear a partir del Espíritu, en el que todo nuestro entorno llegará a ser una expresión del espíritu en la humanidad, a pesar de que no fuese posible que esta época se pareciese a aquella en la que se construyó la catedral gótica y el templo griego. Pero incluso en nuestra época técnica y utilitarista es posible lograr más que lo realizado hasta ahora.

Siguió diciendo que el estilo, tan nuevo y característico de nuestra era, es el de nuestros grandes almacenes. El almacén es un auténtico símbolo de nuestro pensamiento materialista y utilitario. Éste se expresa tanto en el gran almacén como los pensamientos de Tauler y Eckhart en la catedral gótica. Pero incluso en nuestra época es posible dar estilo a nuestro trabajo en otros aspectos. Nuestros medios culturales son susceptibles a una gran variación formativa, y poseen en su interior la capacidad de trabajar desde una perspectiva educativa sobre la vida anímica del ser humano dentro de un alcance mucho mayor de lo que lo hacen en la actualidad. Por ejemplo, nosotros vivimos en la época de la estación de tren. Sin embargo, todavía no tenemos un estilo para estas estaciones porque los seres humanos aún no experimentamos lo que pasa cuando un tren entra o sale de una estación. No nos damos cuenta de que lo que ocurre cuando un tren se mueve se puede expresar en la arquitectura de la estación, que lo que tiene que entrar a ella (las locomotoras que llegan y se van) debería llegar a expresarse en las formas huecas de la estación.

> Se espera que cuando sean posibles los viajes aéreos a gran escala, la humanidad haya progresado lo suficiente para ser capaz de conectar el pensamiento de salida con el del lugar diseñado para ello, de modo que la forma de este último exprese el hecho que se utiliza para la salida de un avión.[3]

Podemos observar que Steiner quiso que estas tareas se abordasen de una manera que fuese tanto viviente como espiritualmente cierta. El objeto en cuestión debería hacerse de forma que se adapte a su entorno llegando a ser parte del mismo. Su propósito se debería expresar en su forma externa, tanto en su función como en su relación con el resto del mundo. De hecho, lo artístico debería surgir de las actividades prácticas de la vida, de lo que da significado al objeto en sí. Siguiendo las indicaciones de Steiner, así como la frecuente naturaleza animal y demoníaca de las máquinas y herramientas se puede expresar en su forma externa, de la misma manera se puede dar un estilo a las manualidades que esté de acuerdo con el uso que se le de a un artículo.

Las imitaciones de antiguos estilos y tradiciones de épocas anteriores no tienen ahora nada más que valor histórico.[4] Ya no tienen la fuerza o la capacidad para hacer justicia de forma artística a las necesidades y demandas de la edad moderna. El nuevo estilo de arquitectura ha surgido a través de Steiner en el Goetheanum en Dornach, no a través de

algún tipo de «Renacimiento», sino mediante el reconocimiento del origen, de la existencia y del destino del ser humano. Este maravilloso monumento ha surgido a partir de la antroposofía y expresa en toda su forma externa esa elevada espiritualidad, que asimismo puede hablar al ser humano actual a través de las grandes obras dramáticas de Steiner que se presentan allí. El Goetheanum está pensado para ejercer influencia sobre una época en la que hay fuerzas presentes que dificultarían la espiritualización, fuerzas que mecanizarían y pondrían todo al servicio de la industria. Ya no nos inspiran a tratar un objeto hecho con las manos como una obra de arte, sino que simplemente proporcionan patrones que luego son reproducidas en grandes cantidades por las máquinas.

Mediante las creaciones artísticas y la investigación científico-espiritual de Steiner, la humanidad se está liberando de aquellos poderes a los que la ataba la tradición, al mismo tiempo que otros detenían su actividad creativa debido a la mecanización. La obra de Steiner está disponible para nosotros en todas las esferas de la vida y, por la sanación de la humanidad, deben asumirse y desarrollarse más a fondo. Si así fuera, la tecnología perdería rápidamente su frecuente carácter inhumano y antinatural. Esto seguramente conduciría a una relación más cercana entre el ser humano y el mundo que le rodea, y entre un ser humano y otro.

Si consideramos el elemento social hay una buena razón por la que las clases de manualidades deben ser obligatorias para niños y niñas.

> En las escuelas Waldorf los niños y las niñas siempre hacen juntos los trabajos manuales. Todo tipo de cosas se hacen en las clases de manualidades. Niños y niñas trabajan juntos de forma bastante satisfactoria. Incluso si se fija en los más mínimos detalles no le resultará nada fácil adivinar qué objeto ha sido hecho por uno u otro. La única cosa que sobresale en este sentido es que a los niños no les gusta hilar. Ellos prefieren ayudar a las niñas.[5]

Los niños que aprenden durante su niñez a hacer cosas prácticas con las manos de una manera artística, tanto para el beneficio de otros como para el suyo propio, se familiarizarán con la vida o con otras personas cuando sean mayores. Serán capaces de construir su vida y sus relaciones de un modo social y artístico, de manera que su vida se enriquecerá. A partir de su trabajo pueden aparecer técnicos y artistas que sepan cómo solucionar los problemas y las tareas que nos pone la vida.

NOTAS FINALES

1. *El estudio del hombre*, 9ª conferencia. (Este texto difiere de la versión original).
2. Estas palabras se perdieron de las notas oficiales y por tanto no se hallan en el texto disponible. Sin embargo, fui testigo de esta charla y tengo notas personales que tomé en el momento. [H.H.]
3. Múnich, 14 de junio de 1908.
4. Dornach, 23 de octubre de 1921.
5. *Valores espirituales en la educación*, Oxford, 1922, 6ª conferencia.

CAPÍTULO III

Las Manualidades en el Jardín de Infancia y en la Escuela Primaria

Por medio de una revisión del plan de estudios de la escuelaWaldorf,[1] hablaremos de los trabajos manuales hechos en las diferentes clases, empezando con las más bajas, y citaremos un número de indicaciones dadas por Steiner acerca de este tema. A modo de introducción, aquí se da una indicación sobre la educación de los niños en la clase de preescolar (antes de la edad escolar) para que pueda clarificar la forma en que ésta se puede continuar a lo largo de los años de escuela. En el curso de pedagogía para maestros suizos Steiner dijo lo siguiente:

> En el siglo XIX intentamos introducir métodos mecánicos en lugar de orgánicos incluso dentro del jardín de infancia, aun habiendo logrado un gran avance en la ciencia natural. Partiendo de las ideas intelectuales y preconcebidas, las personas inventaron juguetes que eran más apropiados para los adultos y daban lugar a toda clase de pensamientos abstractos. Se hizo que los niños recortasen hojas de papel por las que metían tiras de color rojo, azul y verde. Se les enseñaba a colocar las pequeñas tiras, y así sucesivamente. Sin embargo, esto son solo actividades mecánicas que dificultan la adaptación del niño a una vida activa. La joven alma se vuelve débil y se contrae. Pero por otra parte, el simple bordado, imitando lo que los adultos hacen, prepara tanto a sus manos como a su corazón para la vida futura.
>
> Los objetos utilizados en el jardín de infancia se deberían tomar de la vida real, en lugar de que fuesen inventados por una civilización intelectual. Una bonita muñeca con cabello genuino y las mejillas coloradas impide que el niño abra su imaginación. No permite que sus facultades creativas crezcan, lo que marchita su alma. Por otra parte, una muñeca casera hecha con un trapo y con unas manchas de tinta para los ojos despierta el ingenio del niño.
>
> Al principio el niño solo juega, pero juega en serio. Solo hay una diferencia entre el juego del niño y el trabajo del adulto. El adulto se adapta a la utilidad externa que le exige el mundo. Su trabajo está condicionado desde fuera. El juego está condicionado desde dentro, a través del ser del niño que quiere desplegarse.
>
> Hasta ahora se ha hecho muy poco para presentar de la forma más adecuada al niño la complicada vida de hoy. La escuela tiene la tarea pasar gradualmente del juego al trabajo. Si alguna vez encontramos una respuesta práctica a la pregunta de cómo podemos metamorfosear el juego en trabajo, habremos resuelto el principal problema de toda la educación primaria.
>
> Nuestra base debe ser el hecho fundamental de que el deseo más ardiente del niño es imitar el trabajo de los adultos, ya se haga con una pala o con una aguja de punto.[2]

Por tanto no es tan difícil, como parecían creer algunos maestros, enseñar a tejer a los niños durante el primer año de escuela. Esto se ha hecho desde el principio en la escuela Waldorf. Desde un punto de vista pedagógico, Steiner valoró especialmente el arte de tejer, que él mismo había practicado cuando era un pequeño.[3] Insistió en que todos los niños deberían aprender a tejer. Cuando observamos a los niños de primer grado (1º de Educación Primaria) vemos cómo utilizan sus manos cada vez más conscientemente de una clase a otra; cómo sus dedos, que antes eran torpes, ahora son hábiles; y cómo se alegran cuando logran hacer por primera vez unas puntadas (una actividad que involucra a todo su ser, de pies a cabeza). De esta forma podemos ver que esta actividad, que ejercita las manos de una manera armoniosa y capacita para la vida adulta, también trabaja a fondo en el organismo del niño y despierta su fuerza espiritual.

Steiner señalaba con frecuencia que tejer desempeña un papel importante en relación a otras cosas aprendidas en la escuela. En el año 1921 Steiner dijo en Stuttgart lo siguiente: «Cuando enseñamos a un niño a tejer o a hacer algo (lo que hace obviamente debe tener un propósito y un sentido) estamos trabajando más por medio del espíritu del niño que cuando realmente le enseñamos temas que, por lo general, se consideran espirituales e intelectuales».[4]

También comentó: «Si recordáis lo que dije ayer, que no solo en la cabeza está la lógica sino en todo el ser humano, creo que estaréis preparados para apreciar de una nueva forma la importancia de las clases que exigen una habilidad manual o física. Esto no es un simple capricho que nos ha llevado a necesitar que tanto niños como niñas aprendan a tejer y demás. Este tipo de actividades llevadas a cabo manualmente conducen a una mejora de la facultad de juicio. En realidad, los ejercicios de lógica desarrollan mucho menos esta facultad».[5]

Steiner mostró cómo tejer se puede utilizar terapéuticamente en el Curso de educación curativa de 1924. En el caso de un niño de nueve años que tiene retraso mental y físico, sería importante despertar en él un interés por el mundo exterior. Steiner dijo:

> Se está desarrollando una cualidad en él, por lo que debemos hacer lo máximo posible para estimular su atención respecto al mundo que le rodea. No me refiero a una simple atención al intelecto, sino a un giro del corazón y del sentimiento de las cosas del mundo... se deberá involucrar al sentimiento y al deseo (dentro de esta forma de enfoque)... No es fácil estimularlo de cualquier manera para que sea activo. Lo que hace, lo hace de mala gana. Sin embargo, por el mes de enero logró adquirir cierta capacidad en el arte práctico de tejer. Para él, el valor de esta actividad consiste en el hecho de que, por un lado, le introduce en el mundo del mecanismo y le pone en movimiento mientras que, por el otro, le capacita el poder de atención. ¡Para tejer uno puede perder fácilmente una puntada!

Los niños tardan cerca de dos años en aprender a tejer bien. Después ya se puede empezar a hacer ganchillo. Aquí las manos se emplean de forma diferente ya que se utiliza mucho más la derecha. Tras unas cuantas sencillas actividades, como redes portabalones, el

tercer año de escuela se puede empezar haciendo gorros, cubiertas para la tetera o chaquetas pequeñas que pueden variar de color de acuerdo al carácter de cada niño. A cada niño se le permite elegir sus colores, incluso para trabajar en su primer pedazo pequeño de ganchillo blanco que termina con un borde de color. Esto debería fomentar una relación personal con el color Tras el 3º curso (tejer y hacer ganchillo) las actividades en las que la principal experiencia del niño es la creación de un objeto sólido con un hilo sencillo haciendo lazos, llega a su fin.

Steiner aconsejó que al final de cada clase de manualidades se diera a los niños un dibujo o imaginación conectada con su trabajo, algo que también les haría esperar con alegría la siguiente clase.[6] Además, dio la instrucción de que, durante los últimos treinta minutos de una clase de dos horas, se permitiese hacer a los niños tareas más pequeñas de varios tipos.[7] Dijo lo siguiente: «Podríamos hacer algo bonito, como un ganchillo redondo con una cinta de color en el borde».

Además de la clase de tejido y ganchillo, se pueden añadir otras actividades a las clases inferiores, como pequeños dibujos o pinturas sobre papel o sobre la pizarra. Por una parte, estos deberían ser diseños para la preparación del trabajo manual y, por otra parte, ejercicios para provocar un sentimiento de simetría o armonización del carácter, etc. Steiner dio muchas indicaciones para este trabajo. Nos gustaría mencionar los bocetos realizados por él en Stuttgart,[8] Dornach,[9] Torquay[10] y en otros sitios. En el seminario pedagógico en Stuttgart Steiner hizo una referencia especial a los cuatro temperamentos. Él, o alguien que participó en el curso, dibujó o pintó un adorno para un niño optimista y luego una versión modificada de éste para un niño melancólico.

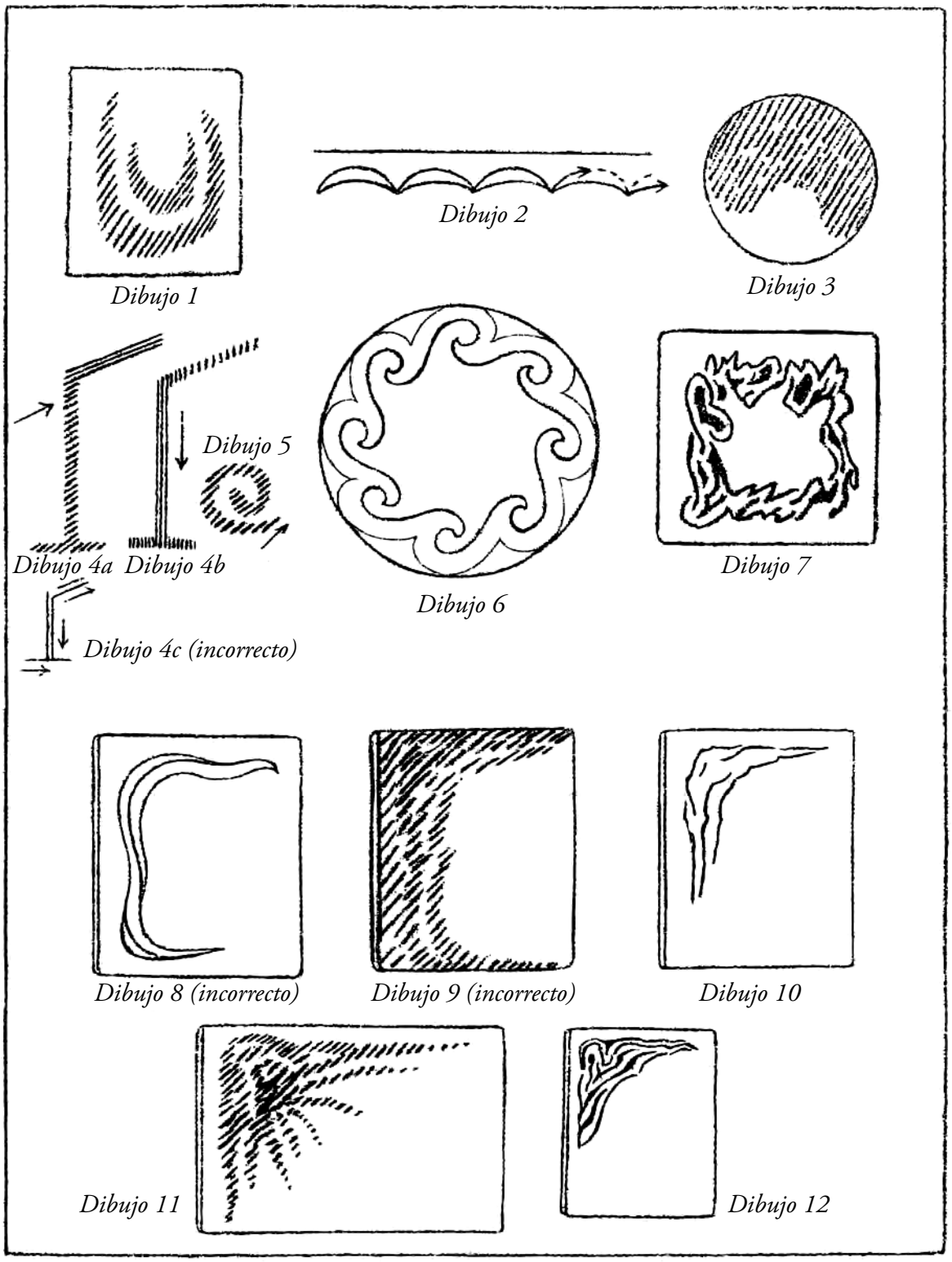
Esto demuestra que en manualidades, así como en otras asignaturas, el maestro debería atender a cada uno de los cuatro temperamentos y repartir las tareas a los niños de acuerdo con éstos. Es un deleite observar cómo se reflejan los temperamentos especialmente en los objetos más pequeños realizados por los cursos 2º y 3º y cómo lo ponen al descubierto en el color y en la forma de los cuadernos, estuches para agujas, limpiaplumas, pelotas, muñecas de trapo, etc.

En estos primeros años se enseña a los niños que todo lo que hacen no solo debe ser agradable a la vista, sino que debe adaptarse perfectamente a su uso. Steiner hizo un comentario una vez sobre la apariencia del limpiaplumas, cuya superficie había sido completamente cubierta con un bordado. Dijo que se debería dejar un espacio libre para que el dedo pulgar lo agarrase (lámina 1, dibujo 3).

Cuando dio consejos sobre ese tipo de materias, Steiner entró en pequeños detalles y dio muchos nuevos impulsos. Insistió en que nunca se debería permitir que los niños hiciesen un ejercicio sencillo que no fuese de uso práctico.

Tras toda esta preparación, ahora el niño de cuarto curso está listo para hacer algo mucho más grande, como un bolso para las clases de manualidades o para llevar el almuerzo

Lámina 1



Estuches

a la escuela. Aquí puede aprender a coser con esmero y decorar su trabajo tanto de forma artística como práctica. Poco después de la apertura del Colegio Waldorf en Stuttgart, Steiner vio unos bolsos que no cumplían con estas requisitos y dijo: «No es posible decir cuál es la parte de arriba y cuál es la de abajo de estos bolsos. Uno debería ser capaz de contemplar esto muy claramente con solo mirarlas. De lo contrario, uno les lleva por el camino equivocado y todo se estropearía».

Entonces dibujó en la pizarra un bolso (lámina 1, dibujo 1) cuyo aspecto mostraba que podía albergar todo tipo de cosas. En el Curso de Navidad de Dornach de 1921 volvió a decir: «Recientemente se ha puesto de moda decorar estos bolsos o pompadours con un diseño. En muchos casos no puedes dejar de preguntar: ¿Cuál es la parte arriba y cuál es la de abajo? A través del bordado deberías de ser capaz de ver dónde está la abertura y cuál se supone que es la parte de arriba del bolso. Nadie parece tener en cuenta lo más mínimo estas cosas».[11]

El bordado del bolso permitirá al niño expresar su personalidad. Con una pequeña ayuda del maestro algunos niños intentarán elaborar ahora su propia forma de hacer el bordado, gracias a la experiencia que adquirieron haciendo pequeñas cosas extras durante el 2º y 3º curso. Otros estarán completamente bajo la dirección del maestro, que al mismo tiempo se debe asegurar de dar una atención individual a cada niño: «No es lo que el niño quiere, ni lo que quiere el maestro, sino una tercera cosa que debe surgir de trabajar juntos de esta manera», dijo Steiner.

A los niños les gusta mucho el punto de cruz, que siempre se puede aprender con pequeñas labores. A los niños que son intelectualmente débiles se les puede ayudar con esto, especialmente si se hace que encuentren la equivalente simétrica a la forma en la que estén trabajando. La conciencia se eleva mediante el cruce de puntadas, de la misma manera que cuando los brazos se cruzan para producir el sonido E en euritmia.[12] «La forma de cruz (con los brazos) significa... que se mantiene en posición erguida».[13]

La decoración de objetos, como estos bolsos, apunta más a cultivar un sentido de belleza en el niño que a enseñarle una habilidad. Steiner insistió en que se debería enseñar al niño a distinguir entre lo bello y lo menos bello. Esto se pone en práctica especialmente para el desarrollo de un sentido del color. Mediante la experiencia de varias combinaciones o comparaciones de colores de cada actividad se desarrolla el sentido para la belleza y el buen gusto.[14]

Uno debería intentar abrir los ojos al niño a todo aquello que es útil y práctico, además de a la belleza y las cosas que le rodean. De esta forma aprende a mirar creativamente. «El sentido de la belleza supone una capacidad para vivir en cuadros imaginativos. Esto es algo que el propio maestro tiene que aprender primero».[15]

NOTAS FINALES

1. *Waldorf School Curriculum*, editado por Caroline von Heydebrand.
2. Curso para maestros suizos, Pascua de 1923.
3. Él también había aprendido encuadernación. Albert Steffan dijo: «Rudolf Steiner nos contó que había aprendido a decir muchas cosas en sus conferencias de forma ordenada y segura, ya que el destino había querido que tuviese que hacer encuadernación durante un periodo de su vida». (Curso para maestros suizos)
4. Curso suplementario, escuela de secundaria, Stuttgart, 1921, 4ª conferencia.
5. Curso suplementario, 1921, 3ª conferencia.
6. Dio sugerencias similares para todas las clases con niños de entre 7 y 14 años en dos conferencias educativas en junio de 1922 en Stuttgart. El comentario, pronunciado en la 4ª conferencia del Curso suplementario de junio de 1921 celebrado en la escuela de secundaria, se aplica de igual forma al final de la clase de manualidades: «Vuestros estudiantes se convertirán en seres humanos que han perdido su camino en la vida adulta si su espíritu, que se ha relajado mediante el ejercicio físico o el canto, no descansa después». Por tanto es beneficioso hacer que el niño se pare completamente quieto durante unos minutos antes de salir de clase.
7. En la Escuela Waldorf desde el 1º hasta el 4º curso tienen una clase dos horas a la semana; desde el 5º al 10º curso solo hay una hora a la semana de manualidades. En 8º curso se añade una segunda hora para zurcir, remendar, planchar y calandrar.
8. *Debates con maestros*, Stuttgart, 4 de agosto-6 de septiembre de 1919.
9. *Charlas a maestros*, Navidad de 1921. Véase también *Ways to a New Style of Architecture*, Dornach, 1914.
10. *Kingdom of Childhood (El reino de la infancia)*, Torquay, 1924.
11. *Charlas a maestros*, Dornach, diciembre de 1921-enero de 1922.
12. En inglés E se pronuncia ay /ei/, como en say /sei/.
13. *La euritmia como lenguaje visible,* Dornach, junio de 1924.
14. *The Younger Generation (La generación más joven)*, 13 conferencias, octubre de 1922. *The Kingdom of Childhood*, 4ª conferencia.
15. *Charlas a maestros*, Dornach, Navidad de 1921.

CAPÍTULO IV

Fases del Desarrollo de un Niño en la Escuela Primaria

Durante los primeros años de escuela el niño pasa por dos fases especiales y claramente marcadas de su desarrollo. Una se da entre los nueve y los diez años, y la otra entre los doce y los trece. Aquí hablaremos solo de los problemas que tienen que ver con el trabajo manual.

Entre los nueve y diez años (tercer y cuarto año de escuela) la autoconciencia, que se refiere a la conciencia del Yo del niño, se fortalece. Comienza a situarse en su entorno de una forma más consciente e inteligente, un entorno del que solo había sido una parte hasta su noveno año.[1] En el trabajo manual se puede ver cómo el niño parece tener un mayor conocimiento de esta actividad y se interesa más profundamente y con más ganas por él. Steiner dijo lo siguiente respecto a esta conexión:

> A esta edad, alrededor de los nueve años, deberíamos observar al niño y ver cómo empieza a tener una experiencia interior de asombro. Quiere saber todo y entra en una nueva relación con su entorno. En el caso de un niño normal esto sucede entre los nueve y diez años... Es precisamente en estos años cuando mejor se puede implantar en él un sentido de la belleza. ¿Qué sucede si esto no se hace? El niño (sí) quiere saber pero se ha acabado con la auténtica fuerza de este asombro... Si animamos al niño a que mire el mundo con asombro y sorpresa, le estamos preparando para la pubertad. Si somos capaces de hacer de este sentido de la belleza una experiencia consciente en él, entonces le estamos preparando para la pubertad de una forma que pueda aprender a amar el mundo y a desarrollar el poder del amor de forma saludable. Porque no se trata del amor de un sexo por el otro; ese es solo uno de muchos amores. El amor es algo que debería impregnar todas nuestras acciones. Solo deberíamos hacer lo que nos gusta hacer . El deber y el amor deberían crecer juntos. Deberíamos amar lo que tenemos que hacer... Es por esta razón que durante los primeros años de escuela debemos tener cuidado a la hora de desarrollar saludablemente el sentido de la belleza. Porque veis, amigos míos, que mientras que el sentido de la verdad es innato en el niño, el sentido de la belleza lo debemos desarrollar en él.[2]

En sus *Cartas estéticas*, Schiller exigió una educación del ser humano a través de la belleza. En la vigesimotercera carta escribió: «En un palabra: no hay forma alguna de hacer un ser racional de una persona sensual más que haciéndolo estético primero».

Steiner mostró su pesar con frecuencia por el hecho de que estas cartas hayan influenciado tan poco sobre la pedagogía.[3] En la 17ª conferencia del Curso práctico para

maestros, dijo que aparte de estas cartas de Schiller, Levana de Jean Paul también contiene numerosos consejos prácticos para maestros.

En la Escuela Waldorf el elemento artístico no solo se ofrece al niño en la enseñanza de materias particulares, sino que impregna y aviva el completo plan de estudios desde el primer año hacia delante. «Toda enseñanza en la escuela debe hacerse de forma artística», dijo Steiner. La euritmia, junto con el dibujo, la pintura, el modelado y la actividad musical y del habla, es la que fortalece el sentido en los niños para la forma y el color.

Steiner dio mucha importancia al desarrollo de un sentido estético para lo sublime y lo bello en la naturaleza. Se debería guiar a los niños para que experimenten la belleza y el esplendor de un amanecer y de un atardecer, la belleza de las flores y la magnificencia de una tormenta. Así es cómo se desarrolla el sentido estético. Y este sentido de belleza, este encuentro estético con el mundo, es ese elemento que alberga la experiencia de la pubertad dentro de unos límites apropiados.[4]

A los doce años el niño entra en una nueva fase de existencia. Ahora sus poderes de espíritu y alma se vuelven más fuertes. Mientras que antes de los doce años solo se podía llevar la historia al niño por medio de los cuentos,[5] ahora se despierta en él un entendimiento de las relaciones históricas. De la misma forma, el niño ahora está preparado para aprender física. En este momento la naturaleza del alma y del espíritu del niño se está uniendo de forma más firme al mecanismo del sistema óseo. Por eso no se produce ningún daño. Incluso se debería introducir en la enseñanza todo lo que obedece a las leyes mecánicas, tanto en la vida como en las ciencias.[6]

> La enseñanza debe llevarnos a las esferas prácticas de la vida. Mucha gente en el mundo no tiene idea de cuánta lógica sana y sensatez se puede desarrollar mediante el aprender a tejer. Todos los niños de las escuelas Waldorf tejen una toallita de franela y zurcen sus propios calcetines, igual que hacen las niñas. Quien quiera ser un buen filósofo también debe saber cómo remendar sus zapatos. En algunas clases también se enseña a los niños a tejer en telar, a hilar y a hacer papel.
>
> A la hora de hilar ocurre que, mientras las niñas se divierten hilando, los niños prefieren ayudar con todos los preparativos (van a buscar y traen todo lo que tienen que hacer). Habría que investigar las razones psicológicas por las que se produce esto. El aprendizaje de esta manualidad, que tiene un gran valor en nuestras escuelas, conduce más tarde a la encuadernación. Se aprende encuadernación y a hacer cajas. La importancia de esto no radica tanto en la verdadera encuadernación de libros, sino en los procedimientos relacionados con la encuadernación que se llevan a cabo a una determinada edad en la vida del niño. Esto tiene una gran importancia en la vida adulta.[7]

Steiner expresó en cierta ocasión su deseo de que, además de la encuadernación, se debería continuar con otro trabajo manual en las clases de secundaria. Por otra parte, dio importancia a que se hiciesen una determinada cantidad de encuadernaciones sencillas,

como libros pequeños y carpetas, a través de la costura y el encolado durante las clases de manualidades. Cuando se le mostraba algo de esto, Steiner daba su visto bueno: «Sí, estas cosas deberían hacerse mucho más». En este caso el uso del color sirve como preparación para posteriores manualidades. Por medio de esta actividad se presenta a los niños el tipo de tareas prácticas que se encontrarán en la vida (lámina 1, dibujos 10-12 y láminas 5, 6, 7 y 8).

En el sexto año escolar comienza la verdadera enseñanza de la artesanía, dándose además clases de jardinería. Mediante la artesanía se despierta un sentimiento acerca de cómo deberían estar unidas la utilidad y la belleza en el diseño de un objeto.[8] Lo siguiente que dijo Steiner acerca de la educación de un niño fue que cómo se debería desarrollar el sentido de la belleza antes de intentar comprender el lado técnico de la vida:

> Nunca deberíamos mostrar a los varones los mecanismos internos de una locomotora, un tranvía o un teléfono sin que hayan adquirido antes un conocimiento de la belleza de un cuadro o de una forma plástica. Los niños llegan a la pubertad con cierto sentido por lo estético y también en la vida adulta, si se ha cultivado en los años de la infancia,.[9]

Más tarde Steiner también habló acerca de que la utilidad no debe faltar en la belleza y explicó cómo debe aprender el niño, desde los doce años hacia delante, a combinar estos dos elementos: «En el sexto año de escuela se debe dar al niño la idea de cómo pueden unirse la utilidad y la belleza. Por ejemplo, cómo una silla puede cumplir perfectamente su función y al mismo tiempo tener una forma bella. Esta combinación de la utilidad y la belleza debe llegar a ser un hábito real y práctico».[10]

Esto ha de impregnarse directamente en el sistema del niño. No es suficiente con que experimente la belleza de su propia actividad solo a través de la vista. Este sentimiento artístico completamente humano es algo que debe fluir en el trabajo a través de las extremidades. Steiner dijo durante un debate sobre manualidades:

> Es cierto que el niño se siente rápidamente como en casa dentro del mundo de la forma, y aquí el maestro tiene unas posibilidades infinitas. Sin embargo, sus esfuerzos únicamente serán fructíferos si en lugar de entrar solo por la vista ustedes consiguen evocar los sentimientos del niño. Se debe observar que se convierte en una cuestión de sentimiento para el niño que, por ejemplo, debería querer empezar su dibujo por la parte inferior: algo está presionando desde arriba, algo está haciendo fuerza desde arriba hacia abajo. Debe transformarse en un sentimiento; lo que se haga con la mano debe llegar a formar parte de los movimientos naturales de la misma. En realidad se involucra todo el ser humano; piensa con todo su cuerpo.
>
> Por tanto, hay que intentar provocarlo para que sienta y experimente cosas. Se debe trabajar el sentimiento del niño en la clase de manualidades. Por ejemplo, si quiere bordar una esquina, debería ser capaz de sentir que ha de hacerse de tal manera que si se acerca desde otro lado no podrá acabarla la pieza bordada. Sin embargo, si puede acabarla, debe haber algo inherente en el diseño que le dice: esta es la forma de hacerlo.

> Cuando los niños hacen cubiertas para las teteras o cafeteras, éstas deben servir. Si abro un objeto desde abajo, lo que hago con mis manos debe continuar por tanto hasta el diseño. Debo ser capaz de ver por dónde se abre desde el diseño. Pero lo que suele ocurrir es que un niño haga un diseño como este (lámina 9, dibujo 18). Sí, es incorrecto. El diseño debe mostrar dónde hay una abertura y dónde no la hay.[11] Si un maestro de manualidades trabaja en la forma anteriormente descrita,[12] podrá decir: «Hago esto porque mi principal preocupación es la actividad espiritual del niño».[13]

Continuando con nuestras consideraciones sobre las fases de desarrollo del niño, ahora podremos dirigir más nuestra atención a la forma en que el maestro debe traer al niño el contenido siempre cambiante de enseñanza durante estas fases.

Antes de los siete años, el niño todavía está en la fase imitativa. Durante este periodo el maestro puede lograr bastante mediante la demostración de cosas al niño.

Entre los siete y los catorce años (desde el primer al octavo año de escuela) se ha de cultivar en el niño un sentimiento por la autoridad por el maestro. Steiner ha indicado que esto se puede hacer de la siguiente manera:

> Si se hace hincapié en las charlas antroposóficas, que se debe cultivar el sentimiento de autoridad entre los siete y los catorce años, lo cual no quiere decir que se requiera de un entrenamiento para generar este sentimiento. Lo que se necesita puede derivar del propio método de instrucción.
> Su influencia está presente de trasfondo; cuando el niño escucha, dice: «Ajá, llama a esto nueve, llama a esto veinticuatro, etc.». Obedece voluntariamente y de inmediato. De esta forma, escuchando a la persona que utiliza este método, el niño se inocula de lo que se expresa como sensibilidad por la autoridad. Este es el secreto. Cualquier formación artificial del sentimiento por la autoridad se debe excluir por el propio método o técnica.[14]

A los catorce años el niño entra en el periodo de la pubertad. Hasta ahora había respirado la belleza del mundo; ahora también exige encontrar la verdad en él. El niño tiene que dejar atrás su sentimiento por la autoridad para así llegar a su propio juicio con respecto a esto. Steiner dijo:

> Cuando un niño alcanza la pubertad, al mismo tiempo debe experimentar un cambio mediante el cual deja de lado a la autoridad; la deja atrás. Sin embargo, si en los años anteriores no lo hemos acostumbrado a aceptar la autoridad, este cambio tan importante fracasará. Primero debe experimentar una dependencia de la autoridad, luego en la pubertad puede dejar de lado este sentimiento de dependencia y empezar a juzgar por sí mismo.
>
> Y esto significa que ha llegado el momento de que los maestros entren en una nueva relación con los niños, una relación que se expresa muy bien diciendo: «Cada uno de nosotros elige su propio héroe cuyos pasos

> seguiremos en su camino hacia el Olimpo». Naturalmente, este cambio en la relación suele llevarnos a situaciones problemáticas con los niños. Por norma ya no seremos capaces de ser su ideal. ¡Tenemos que mantenernos a la altura![15]
>
> Esta actitud del maestro llevará de forma gradual al punto en el que el sentimiento por la autoridad (que los niños deberían haber tenido hasta ahora, pero no pueden tener más) cede el paso al interés que surge de la facultad de juicio y acude al encuentro de todo lo que el maestro les da. Podemos observar cómo esta facultad de juicio se transforma en una actitud que plantea preguntas enigmáticas, y está claro que debemos estar alerta ante esto.[16]
>
> Cuando llevas al niño de 9º a 10º curso debes presentarle una situación completamente nueva. El niño debe sentir: «¡Dios mío! ¿Qué le ha pasado a mi maestro? Siempre pensamos en él como una gran luz, como alguien que podía contarnos muchas cosas, pero cuando ahora nos habla no parece un ser humano. Todo el mundo parece hablar a través de él».[17]

Debe haber un auténtico cambio en la forma en la que el maestro dirige sus clases cada vez que empieza una nueva clase con sus alumnos. Es importante que el maestro de manualidades observe estos cambios tan imperceptibles de forma muy cuidadosa. Si lo hace así, logrará una y otra vez despertar en los niños una alegría y un interés en todo lo que realice con ellos.

> El maestro debe mostrar un entusiasmo real por los estudiantes de entre 14-15 y 20-21 años, un entusiasmo que se dirija sobre todo a la imaginación. Si de los mismos niños sale una tendencia para establecer juicios, precisamente este juicio, bajo nuestro punto de vista, nace a partir de la facultad imaginativa. Los niños esperan ser recibidos con este poder de imaginación, que se les tiene que brindar a ellos con un entusiasmo en el que puedan creer.[18]

Se puede observar en los comentarios anteriores que todo lo que el maestro hace depende completamente de hallar la forma adecuada de dar al niño todas las oportunidades de desarrollo, de abrirle el paso al niño para que su verdadero ser pueda desplegarse. Por esta razón no se deben juzgar las manualidades de manera estética, sino pedagógica. Solo es importante la educación de cada niño individualmente, no la realización de logros brillantes. A veces puede ocurrir que un trabajo bastante soso pero minucioso hable más del progreso interior hecho por un niño que un trabajo que es más agradable a la vista.

NOTAS FINALES

1. *Curso práctico para maestros*, 7ª conferencia.
2. Curso suplementario, 8ª conferencia (no es un artículo literal). [*nota del traductor:* véase también la traducción de Mary Adams.]
3. *Education and Art: Education and the Moral Life, Schiller and Our Times*, marzo de 1905.
4. Curso suplementario, Stuttgart, 1921 (traducción abreviada). [nota del traductor: véase el pasaje correspondiente en la traducción de Mary Adams (5ª conferencia).]

5. Ver el principio del capítulo II.
6. *Waldorf School Curriculum*, 6 de septiembre de 1919.
7. Esta es una versión algo abreviado de las notas tomadas por Hedwig Hauck en el Curso para maestros suizos (abril de 1923).
8. *Waldorf School Curriculum*, 2ª conferencia.
9. Extraído de las notas de Hedwig Hauck de Charlas a maestros, Dornach, Navidad de 1921.
10. *Waldorf School Curriculum*, Stuttgart, septiembre de 1919.
11. Véase la lámina 5, dibujo 7 y sus explicaciones; capítulo IX, Carpetas y libros que no se pueden abrir; capítulo VII, Cojines incómodos.
12. Naturalmente lo que se ha dicho aquí se aplica a todas las clases de manualidades.
13. Curso suplementario, Stuttgart, 1921, 4ª conferencia. La de arriba no es una traducción literal. [*nota del traductor:* véase la traducción de Mary Adams (literal).]
14. *Curso práctico para maestros*, Stuttgart, 1919, 1ª conferencia.
15. Curso suplementario, Stuttgart, 1921, 8ª conferencia.
16. Dos charlas educativas. junio de 1922 (no coincide palabra por palabra).
17. Dos charlas educativas, junio de 1922.
18. Dos charlas educativas, junio de 1922.

CAPÍTULO V

La Línea en la Pintura y las Manualidades

Steiner dio importantes indicaciones con respecto al uso de las líneas. Cada vez que hablaba de la línea en pintura decía algo así: «La línea en pintura es una mentira artística porque en realidad solo hay superficies de color que bordean la una a la otra».[1] Por otra parte, cuando hablaba del trabajo manual y la artesanía reconocía que la línea tenía un valor bastante importante y una existencia propia. Cuando le preguntaron en un congreso de maestros si un dibujo se debería elaborar de la misma forma que una pintura, dijo: «No dibujar con líneas, excepto en la enseñanza de la geometría. Pero el otro tipo es importante: el trabajo de la luz y la oscuridad». Cuando preguntaron si en el 10º curso (15-16 años) se deberían dar clases de pintura, dijo:

> Se debe dar en las clases que ya tienen. Resulta bastante evidente que se debería hacer trabajo más artístico. Estoy deseando que las clases de manualidades tengan un carácter artístico. A menudo carecen de sabor. Me gustaría que fuesen realmente artísticas. La línea se puede utilizar en las manualidades, pero dibujada sobre un papel es un poco irreal.[2]

Con respecto a la perspectiva lineal, el Dr. Steiner dijo:

> Es muy perjudicial que el niño aprenda la perspectiva de líneas antes de que haya experimentado la perspectiva de color. La primera hace al alma rígida mientras que la segunda la enriquece y la hace flexible. Un niño que llega a la perspectiva a través de la experiencia del color aprenderá a leer al ritmo adecuado. De este modo, se responde a la pregunta utilitaria: «¿Por qué enseñar pintura?»[3]

La respuesta a la pregunta de si se debería cultivar el elemento lineal o pictórico en la mayoría de manualidades dependerá de la tarea en cuestión y de las dotes individuales del niño. Una vez le pidieron a Steiner que viese dos trabajos hechos en los primeros años de la Escuela Waldorf en Stuttgart. Uno de ellos tenía un carácter más rítmico y lineal y el otro era más libre en el uso de superficies de color de un pintor, al primero lo elogió, pero luego señaló al segundo y dijo: «Se deberían hacer más como éste» (lámina 1, dibujos 6 y 7).

Dibujar o pintar sobre una pizarra o un papel suele ser muy útil para preparar las manualidades. En el bordado muchos niños prefieren mantenerse fieles a sus bocetos, pero si lo hacen así, deben intentar dar una nueva forma al adorno cuando lo trasladen al material. Otros trabajan con mayor libertad, sin contar con un diseño preestablecido. Aunque los niños tienen libertad para crear sus propias formas y elegir los colores que prefieran, se entiende que el maestro hable con ellos sobre que lo tienen que hacer, aunque también puede

esperar hasta que el trabajo mismo le enseñe al niño cómo debería continuar. La Escuela Waldorf no tiene modelos ni muestras para copiar. Steiner desaconsejó que el niño copiase cosas de su entorno. Dijo: «Hay que despertar el sentimiento de la forma antes de que comience a vislumbrarse en el niño el deseo de copiar la naturaleza».[4] Es decir, a pesar del contenido, debe despertarse la experiencia de la forma pura, sin importar el contenido, antes de permitir que copien un objeto del mundo exterior. También comentó: «En las escuelas Waldorf no intentamos pintar "algo", sino pintar a partir de la experiencia del propio color. Lo de pintar "algo" se puede hacer más adelante. Si se comienza demasiado pronto, se pierde el sentido de lo viviente y su lugar lo ocupa un sentido de lo que está muerto».[5]

Steiner rechazó todos los estereotipos, todo lo que tendiese a atar manos u ojos. Quería que el niño emplease sus manos y sus ojos en la actividad creativa sin la ayuda de dispositivos técnicos. En una ocasión vio a un niño utilizando una plantilla para dibujar los bordes festoneados alrededor de la abertura de un vestido. Cogió los lápices y enseñó cómo debería hacerse dibujándolos a mano libre sobre el material (lámina 1, dibujo 2).

Un día el Dr. Steiner vio a unos niños cosiendo sin dedales. Le reprendió al maestro con bastante dureza por esto. Explicó a los niños la necesidad absoluta de utilizar el dedal diciendo: «¡No usar el dedal es como que un cazador vaya a cazar sin arma!»

NOTAS FINALES

1. *Curso práctico para maestros*, 3ª conferencia.
2. Congreso de maestros, Stuttgart, 15 de noviembre de 1922.
3. Curso para maestros suizos, Dornach, abril de 1921.
4. *Waldorf School Curriculum*, 1ª conferencia, Stuttgart, 8 de septiembre de 1919.
5. *Valores espirituales en la educación*, 7ª conferencia, Oxford, 1922.

CAPÍTULO VI

Manualidades para Niños de 5º a 8º Cursos

Desde el quinto año de escuela hacia delante el niño aprende a hacer varios tipos de prendas para ellos mismos. Empiezan tejiendo tanto calcetines altos como cortos. Después, en el sexto año hacen pantuflas y zapatillas para gimnasia y euritmia. Durante el séptimo y octavo año tanto los niños como las niñas aprender a coser a mano una blusa o una camisa. Los niños prefieren elegir ropa deportiva de colores vivos mientras que las niñas ponen bordados a sus trabajos. Respecto al cuello de la blusa, se aplican las mismas indicaciones que se dan después (capítulo X) para el vestido (lámina 9, dibujos 13-16). «Los niños deberían aprender a hacerse sus propios pantalones», dijo el Dr. Steiner. Esto se suele hacer en segunda posición para que puedan utilizar la máquina y queden orgullosos y satisfechos. También se les habla a los niños sobre tejidos y aprenden a zurcir, remendar, planchar y a usar un escurridor de ropa. El Dr. Steiner valoró mucho estas prácticas actividades domésticas,[1] pero descartó la idea de tejer sobre un pequeño telar de mesa en una clase de manualidades diciendo: «¡Esto es solo un juego de niños!» Quería que los niños de 10º y 11º curso aprendiesen algunos de los tecnicismos del tejido en un gran telar durante su clase de Tecnología. También consideró que debían practicar el hilado hasta que fuesen capaces de hacer una prenda adecuada.

Steiner puntualizó en repetidas ocasiones que nuestra ropa, de la forma en la que se hace, se debe vincular lo más estrechamente posible al ser humano. Algunas niñas se habían hecho unos zapatos muy bonitos e incluso habían logrado expresar la asimetría de los pies en el bordado. Pero Steiner no estaba aún satisfecho. Dijo: «Uno debe ser capaz de ver el zapato como un todo que envuelve a todo el pie». Después centró su atención en la posición de los dedos, en los tendones y en la estructura de los músculos y huesos del pie. A continuación, dibujó la planta de un pie para demostrar la asimetría del mismo (lámina 9, dibujo 19) y repitió lo que había puntualizado con respecto a todo el pie y que se debe tener en cuenta en el bordado. Por supuesto, uno debe transmitir esto a los niños de una forma artística, al mismo tiempo que se adapte al grupo de edad en cuestión.[2]

Los juguetes se añaden a estos artículos prácticos desde el quinto año escolar hacia delante. A los niños les encanta hacer muñecas y animales. Tras haberse familiarizado con la estructura física del ser humano y de los animales en las clases de Ciencias Naturales,[3] los niños aportan un conocimiento y un interés nuevo y más profundo al trabajo con muñecas y animales en la clase de manualidades. Ahora el niño es capaz de crear un animal de manera mucho más consciente y viviente, mientras que en los primeros años de escuela habría tenido una relación más sentimental con el animal y solo hubiera sido capaz de hacer intentos algo pueriles en lo que respecta a las muñecas y animales.

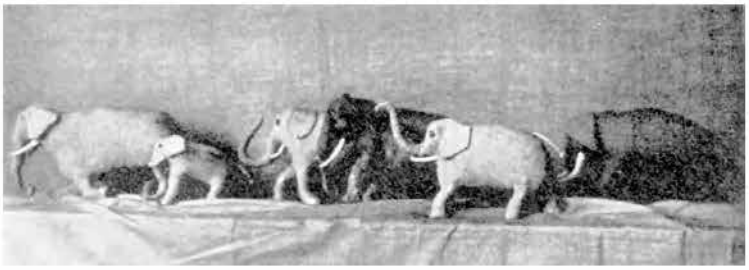
Se da una descripción detallada de este trabajo en el capítulo posterior sobre «El valor pedagógico de hacer animales en manualidades suaves». Ahora podemos pasar a la muñeca en particular y a varios tipos de juguetes. *En La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía*, Steiner dio unas importantes indicaciones acerca de esta materia.

> Podemos formar en muñeca doblando una vieja servilleta, haremos las piernas con sus dos puntas, y los brazos con las otras dos, un nudo será la cabeza, y con manchas de tinta marcaremos los ojos, la nariz y la boca. O bien, podemos comprarle una de esas llamadas lindas muñecas, con su cabello genuino y las mejillas coloradas. No hace falta insistir que en realidad esa linda muñeca es fea y apropiada para pervertir el sano sentido estético para el resto de la vida. La cuestión educativa cardinal es otra. Cuando el niño tiene ante sí la servilleta enrollada, ha de complementarla con su fantasía, con todo lo necesario para que parezca humana. Es esta actividad imaginativa la que moldea y plasma las formas del cerebro. El cerebro se desarrolla tal como lo hacen los músculos de la mano cuando realizan el trabajo que les es adecuado. Si le damos al niño la llamada muñeca linda, el cerebro ya no tiene nada que hacer. En lugar de abrirse, se atrofia y marchita.
>
> Si la gente pudiese ver el cerebro como lo hace el investigador espiritual y ver cómo construye sus formas, darían a sus hijos con confianza solo los juguetes que estimulasen y vivificasen su actividad formadora. Los juguetes que solo constan de formas matemáticas muertas tienen un efecto desolador y mortífero sobre las energías formadoras del niño. En cambio, todo cuanto excite su imaginación hacia lo viviente, obra saludablemente.
>
> Pocos juguetes buenos produce nuestra época materialista. ¡Qué saludable, por ejemplo, es aquel que representa, sobre dos tiritas de madera movibles, dos herreros que, cara a cara, martillean un objeto! Tales cosas se consiguen aún en ferias regionales. Son también excelentes los libros ilustrados cuyas figuras pueden moverse por los hilos tirados desde abajo, de manera que el propio niño puede transformar la imagen muerta en una representación de acciones vivas. Todo esto crea una movilidad interior de los órganos, movilidad que determinará su correcta forma.[4]

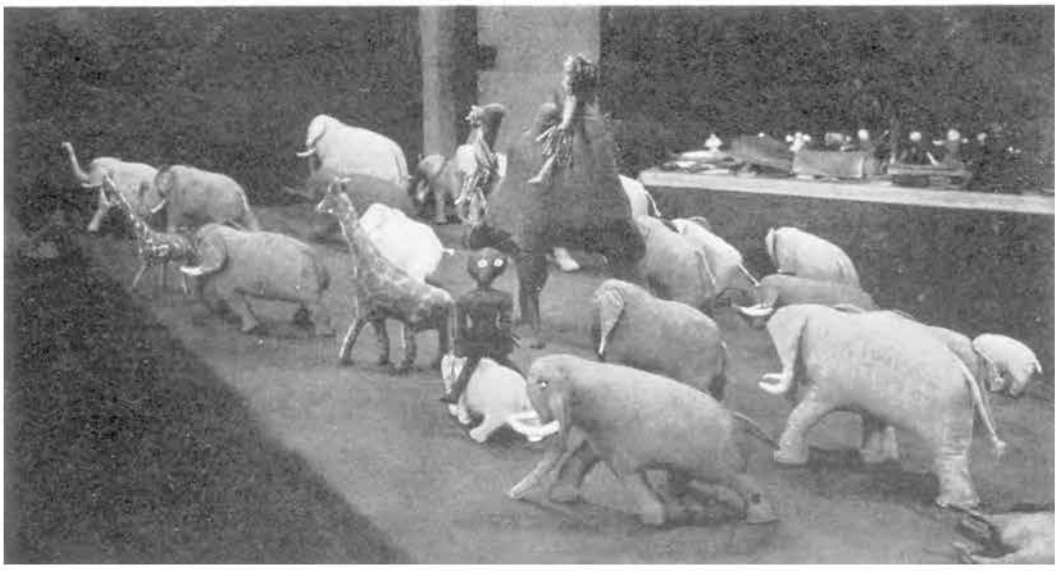
Además, Steiner dio importantes consejos sobre cómo hacer muñecas durante una conferencia en la Escuela Waldorf en Stuttgart. Él dijo:[5]

> Cuando los niños hacen muñecas se desarrolla todo: la capacidad artística, el estilo, el sentido del color... Si se hiciera el máximo esfuerzo posible por vencer al naturalismo en la fabricación de muñecas, de forma que se reemplazase con lo viviente (las muñecas sonrientes realizadas de forma artística), el trabajo de uno tendría una influencia muy beneficiosa en el mundo.[6]

Se podría exigir lo mismo con respecto a las casas de muñecas, una actividad que Steiner consideraba que tenía un valor pedagógico. Sin embargo, se opuso a que en un circo actuasen elefantes, ya que los niños preguntarían si podrían hacerlo y dijo: «Sería mejor hacer









De las clases de manualidades

(6º y 7º curso)

una manada de elefantes embistiendo». Los niños harían esto con un gran entusiasmo. En ese momento había un espectáculo de animales en Stuttgart. Los niños pudieron montarse en los elefantes al aire libre, y consiguieron obtener un sentimiento mucho más íntimo de estos animales.

¿Cómo se hace una manada? Primero se dibujan los animales en la pizarra. Después cada niño dibuja un elefante de perfil sobre un trozo de cartulina y lo recorta. Se traza la silueta sobre una pieza doble de muselina y luego se recorta, dejando margen para todas las costuras todo alrededor. Ahora se cosen las dos partes juntas, a excepción de las piernas y los pies. Se añade una tercera pieza de material, proporcionando la mitad necesaria para rematar las piernas y la parte inferior del cuerpo del elefante.

En 1916 en Berlín, Steiner dio unas sugerencias para un teatro de marionetas, construido entonces por los miembros de la Sociedad Antroposófica para los niños cuyos padres estaban en servicio activo en la guerra. Dijo que las marionetas deberían manejarse desde arriba mediante hilos o alambres. Además, añadió que se debería pretender que el espectáculo de marionetas se desarrollase de forma artística hasta tal punto que las muñecas pudiesen hacer euritmia. En 1916 se representó Blancanieves. Steiner dijo que los enanitos deberían sentarse alrededor de una mesa redonda y moverse de tal forma que nunca estuviesen quietos. «Los enanitos tiene que estar moviéndose todo el rato», dijo. Al año siguiente se representó La bella durmiente. No deberíamos pensar en hacer un teatro en la escuela hasta que los niños tengan doce o trece años (ver capítulo IV).

En la 11ª conferencia del Curso práctico para maestros, el Dr. Steiner habló de cómo se debería mostrar, con respecto a la enseñanza de geografía desde los doce a los quince años, la relación entre la agricultura y la vida humana y recibir una vívida concepción del arado, la grada, etc.:

> Intenten que el niño imite las formas de algunas de estas sencillas herramientas, aunque solo sea en la forma de un juguete o una manualidad. Esto hará al niño más hábil y le ayudará a situarse adecuadamente en la vida cuando sea mayor.

NOTAS FINALES

1. Véase el principio del capítulo II.
2. Véanse los capítulos II-IV.
3. *Curso práctico para maestros*, conferencias 7ª, 8ª y 10ª.
4. Colonia, 1 de diciembre de 1906. Las numerosas indicaciones y sugerencias que contiene hacen indispensable este folleto tanto para padres como para maestros.
5. Véase la referencia a las muñecas en el capítulo VII.
6. Congreso de maestros, 15 de noviembre de 1920.

CAPÍTULO VII
Después de la Escuela Primaria

Cuando los niños acaban la escuela primaria entran en una nueva fase de desarrollo. Ahora desean captar el "contenido de Verdad" del mundo. Desde ahora el criterio de pensamiento crítico y el juicio independiente desempeñan un papel en la manera en la que preparan y llevan a cabo sus manualidades. Lo que antes era hecho en esta actividad mas bien a partir de una experiencia del sentimiento y la voluntad y seguía dominado, aunque quizás no siempre forma consciente, por una sensibilidad a la autoridad del maestro, ahora debe hacerse consciente en el niño y armonizarse con su pensamiento. Seguramente surgirán conflictos internos, pero en la mayoría de los casos estos problemas se resuelven durante la misma actividad. Una vez que el joven ha logrado un cierto equilibrio de las fuerzas del alma, sus dotes y capacidades artísticas pueden comenzar a abrirse.

> Tras la pubertad el joven ser humano comienza a darse cuenta de las acciones como tales. En él se despierta el amor por el trabajo. Ahora que ha nacido en él un conocimiento por el trabajo de la humanidad, se pasa del juego del niño al trabajo del adulto.[1]

Por tanto, en estos años se debería dar más libertad en la elección del trabajo. La variedad resultante del trabajo hecho en clase favorece el progreso de cada uno en lo individual. Se añaden nuevas artesanías. También se pueden hacer cestas, rafia o marroquinería (trabajo con piel), tejer hamacas (un trabajo que gusta especialmente a los niños). También se incluyen las actividades relacionadas con la pintura. Steiner sugirió la pintura de carteles. Las cubiertas de libros, las pantallas para lámparas y otras cosas se pintan con acuarelas directamente del frasco. Steiner no quería que se utilizasen tizas de colores en las escuelas. No obstante, las ceras al óleo sí se podían utilizar para dibujar, ya que no levantan polvo. Steiner dijo con respecto a los carteles:

> Los niños pueden aprender a hacer una letra de cambio, así que no veo por qué no se les podría enseñar a reconocer la belleza de un cartel bonito. Uno también debería ser capaz de reconocer un cartel feo e insufrible. Sin embargo, la gente mira estas cosas sin ponerse furiosa. Es necesario educar el gusto artístico y desarrollar el sentimiento por el estilo. A lo que me refiero es a la capacidad interior de experimentar estas cosas... Uno debe ser capaz de experimentar un triángulo o un rectángulo, no simplemente ceñirse a imitarlo. Pero hoy en día, cuando alguien hace una muñeca, la hace imitando en lugar de experimentado interiormente. Se debe experimentar desde dentro cómo la muñeca ríe o llora, e incluso cómo hacemos su ropa, etc. Las niñas pueden hacer una muñeca y los niños un arlequín. Esta capacidad de

> experimentar interiormente es fundamental para un correcto uso del color en pintura. Se puede construir un puente entre la manualidades y los oficios. Hay innumerables pequeños objetos que se pueden pintar. Hay cosas en el hogar que se deberían a hacer a mano y luego pintarse.[2]

Steiner dio nuevas indicaciones para la pintura. El fuego destruyó lo que creó en la cúpula más pequeña del primer Goetheanum en Dornach. Sin embargo, se pudieron salvar los carteles que hizo para las representaciones en el Goetheanum, realizados en parte por el pintor Henny Geek bajo las indicaciones y recomendaciones prácticas de Steiner. Steiner sugirió: «Estudiad los carteles que estamos haciendo juntos en Dornach». En relación a estos carteles y programas, dijo en Dornach:

> Si os fijáis en lo que se ha perseguido en los sencillos intentos que hemos hecho en el diseño de programas, veréis que, a pesar de que es solo el principio, hemos comenzado quitando peso a los colores, experimentando el color como un elemento en sí mismo y haciendo que los colores hablen.
>
> Después, si da buen resultado, se creará un arte de los elementos libres del color y el sonido, un arte liberado una vez más de la influencia del peso, en contra de la filosofía mundial antiartística que llevaría a la extinción de todo arte.[3]

Una vez le preguntaron en la Escuela Waldorf de Stuttgart acerca de cómo deberían mover el pincel los niños cuando pintan con acuarelas, Steiner dijo que lo mejor es seguir siempre una misma dirección. Ilustró esto pintando un letrero (lámina 1, dibujos 4a y 4b) y también mostró cómo no se debía hacer (dibujo 4c). Dijo que a la hora de bordar también había que seguir siempre una misma dirección con las puntadas, y cualquiera que fuera la forma que se estuviera haciendo. (dibujo 5).

En otra ocasión explicó que en la escultura y el modelado siempre se debería tener en cuenta la naturaleza del material con el que se trabaja. Por ejemplo, la madera se debe moldear de forma diferente a la piedra o el hierro. Cuando le preguntaron si esto también se aplicaba al uso de materiales de color para el bordado, dijo: «No, aquí tiene que considerarse su propósito».

En la escuela Waldorf se presta mucha atención a las formas en las que se puede conectar la pintura y el bordado. En este trabajo hay cabida para la actividad artística libre. Sin embargo, existe el riesgo de que este trabajo pueda empezar a hacerse tan solo por hacerlo, y se convierta en un simple “trabajo de estudio”, un término utilizado por Steiner en crítica a todo el trabajo que no sirve a un propósito real. Este riesgo se puede evitar si los niños llevan a cabo tareas concretas. Si se estuviese bordando un mantel, Steiner desearía expresar en su diseño el propósito para el que fue pensado. También habría que tener en cuenta su futuro entorno. Por ejemplo, en una ocasión Steiner mostró cómo se puede generar una relación armoniosa entre un mantel y los objetos que están encima o debajo de él. Señaló a dos manteles acabados y dijo: «Este debería estar sobre una mesa blanca de mármol, y en

este otro debería colocarse un gran florero con largos tallos». De esta forma, Steiner mostró cómo se puede educar el gusto de los niños para así prepararlos para cuando tengan sus propias casas.

Steiner también puso tareas como las siguientes. Hizo bocetos para manteles que, en un caso, eran para una mesa con tres patas, y en otro, para una con cuatro (lámina 4, dibujos 27 y 28), En la Escuela Waldorf sugirió que un mantel se debía hacer para un número de personas en particular. En su bordado había que dejar espacio para los cubiertos y los platos, que se encerraría en un tipo de marco cuyo diseño también debería tener en cuenta la gente que se sienta alrededor de la mesa. Aquellos que querían organizar exposiciones de trabajos manuales no estaban seguros de si estos artículos especialmente diseñados se podrían exponer fuera del entorno al que pertenecían. Sin embargo, Steiner tenía la opinión de que era posible si se ponían etiquetas a los objetos explicando cómo se deberían usar. Mostró un mantel que había sido discutido anteriormente y dijo: «Escribid para éste: esto es un mantel para una mesa redonda en una recepción en la que los invitados se reúnen para beber té».

Todos los trabajos manuales deberían tener relación con la vida y con el ser humano. Steiner rechazó los manteles meramente decorativos como "trabajo de estudio". Dijo: «Se hacen demasiado manteles decorativos. Dejad que los niños hagan cojines». De esta manera dejó una tarea bastante concreta para el 9º curso. Steiner había discutido en numerosas ocasiones la importancia de la pregunta de cómo bordar un cojín. Comentó: «Lo que puede pasar cuando te acuestas sobre un cojín moderno es que te despiertas y tengas la huella del bordado en tu mejilla». En las conferencias de Navidad dadas en el Goetheanum en 1921, hizo algunos bocetos en la pizarra y dijo:

> Es imposible colocar la cabeza sobre este cojín (dibujo 20) porque la cosa del medio te va a raspar. No expresa lo más mínimo la función real de un cojín. Así es cómo se debería hacer (dibujo 21)... y ahora solo puedes colocar tu cara hacia la derecha. Si se va a hacer de forma realmente artística, se debe poner el mismo diseño mirando a la izquierda en la parte posterior del cojín (lámina 3, dibujo 22).[4]

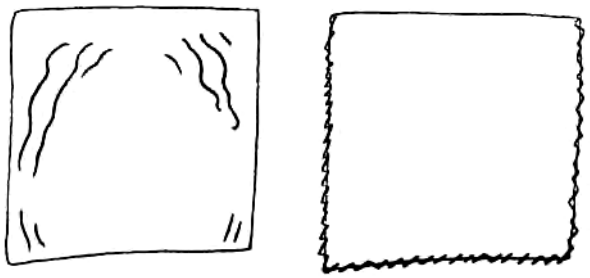
Surgieron todo tipo de preguntas y reflexiones de entre los oyentes como, por ejemplo, de qué otra manera se podía diseñar artísticamente un cojín. Se pensó que estaría completamente en armonía con la función del cojín si se bordaba solo por sus cuatro bordes. De hecho, Steiner había dicho en otra ocasión en Dornach que en el medio del cojín está el ser humano (ahí no hay nada) pero alrededor de él están sus sueños.

Cuando le mostraron un cojín bordado solo por sus cuatro bordes (lámina 3, dibujo 26), extendió su mano abierta y lo giró en las cuatro direcciones, trató de colocar su cabeza sobre él hasta que dejó de intentarlo y dijo: «¿Pero cómo puedo entrar en él? Por aquí está cerrado, por allí está cerrado, está cerrado por todos lados. No se puede entrar». Entonces cogió un lápiz, dibujo un boceto de un cojín (lámina 3, dibujo 23) y dijo: «Se debe bordar de tal forma que uno pueda ver dónde debería estar la cabeza y el cuello. El diseño debe ir

abriéndose hacia abajo para que el cuerpo humano pueda entrar, y en el medio de la parte superior, el diseño debe abrirse de nuevo».

Después de dibujar el boceto para el bordado de un cojín, hizo unas trazadas firmes y cortas a lo largo de la costura inferior y dijo: «El borde inferior debe resaltar con más fuerza, debe estar definido con mayor claridad. Los bordes laterales también deben estarlo, pero no tanto conforme se vaya acercando a la parte superior. El borde inferior ha de ser especialmente fuerte ya que no hay costura a lo largo de la parte superior. Entonces en la parte trasera del cojín (lámina 3, dibujo 24), puedes bordar algo en sus cuatro esquinas o en el medio para mostrar que uno no puede echarse ahí» (lámina 3, dibujo 25).

Con respecto al cojín, se pueden sacar las siguientes observaciones de estas indicaciones de Steiner, si se considera por separado el bordado del cojín por una parte y la acentuación de los tres bordes por otra. Visto de esta manera, los elementos decorativos y constructivos (la acentuación de estos bordes en los que las partes se unen entre sí) del cojín se muestra por separado el uno del otro (dibujos 23a y 23b). El cojín solo está completo si se juntan estos dos principios, que se caracterizan como línea recta y curva.

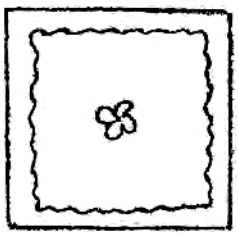


23a *23b*

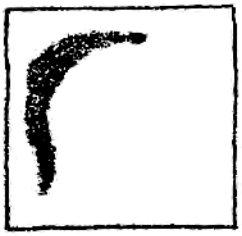
En una ocasión, Steiner atrajo la atención de un visitante del primer Goetheanum por la interacción de la línea curva y recta en las formas del edificio. Él dijo algo así como: «Mire cómo todas las curvas pasan por encima de las líneas rectas o tienen alguna relación con ellas. El verdadero significado del edificio se produce mediante la interacción armoniosa de ambas. Cuando el ojo sigue este juego de líneas y formas, cuando el ser humano experimenta las líneas rectas y curvas, solamente entonces el edificio se convierte en una obra de arte en el alma humana».

Las líneas curvas y rectas, lo decorativo y lo constructivo, el punto, como la luz y la sombra a las fuerzas polares en el mundo. Cuando éstas establecen una relación armoniosa o rítmica entre sí, la obra en cuestión ni sucumbe a las fuerzas de endurecimiento de la tierra ni se vuelve nebulosa e ilusoria, pierde su conexión con las condiciones de la vida terrenal.

Desde luego que no es de poca importancia que Steiner recomendase a los maestros de manualidades el estudio de leyes matemáticas. Él dijo: «Estudiad el libro del Dr. von Baravalle *The Pedagogy of Physics and Mathematics [La pedagogía de la Física y las Matemáticas]*. Este libro también puede ser de gran valor para el trabajo manual».



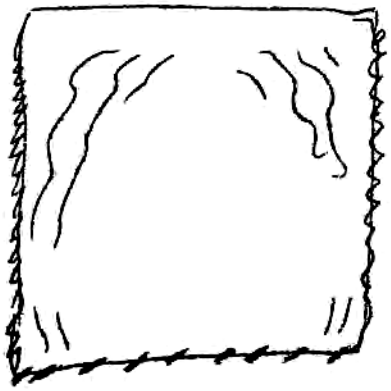
Dibujo 20 (incorrecto)



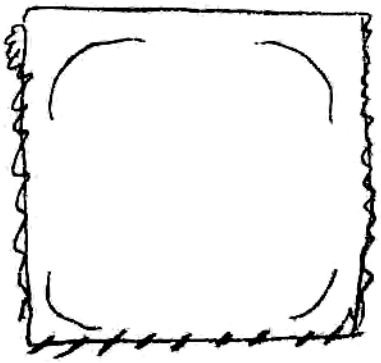
Dibujo 21



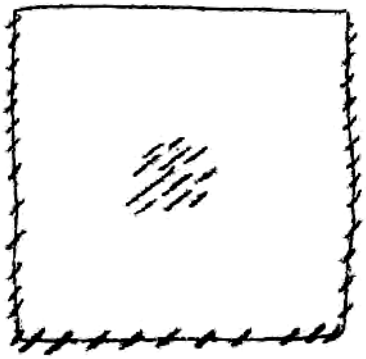
Dibujo 22



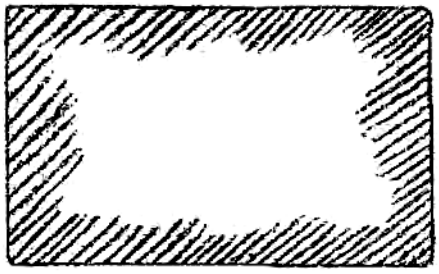
Dibujo 23 Parte anterior



Dibujo 24 Parte posterior



Dibujo 25 Parte anterior

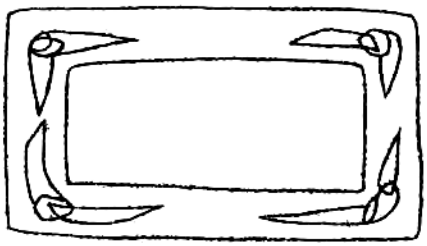


Dibujo 26 Parte anterior (incorrecto)

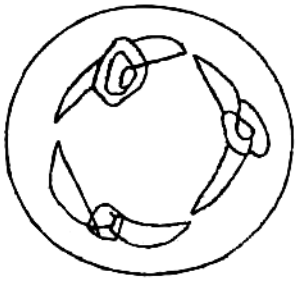
Cojines

Lámina 4

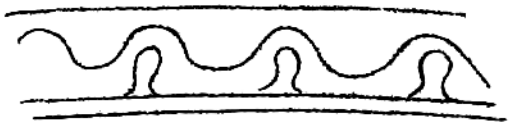
Dibujo 27
Mantel para una mesa de cuatro patas



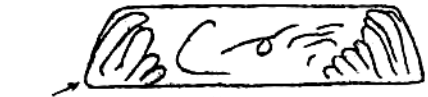
Dibujo 28
Mantel para una mesa de tres patas



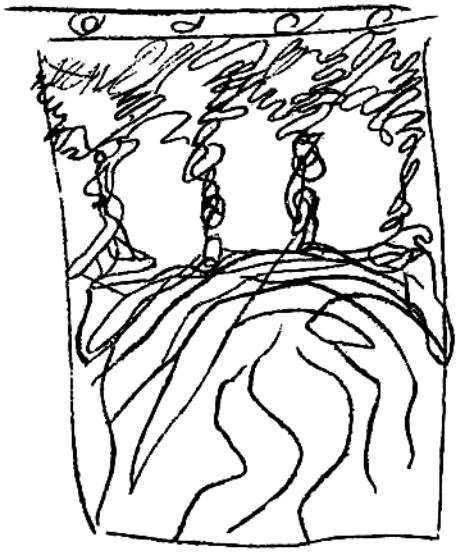
Borde de un mantel que cuelga de la mesa



Dibujo 29



Dibujo 30



Dibujo 31
Pared para colgar la ropa

La intención era indicar un motivo vegetal con formas similares a las raíces en la tierra, elevándose a formas parecidas a tallos para luego pasar a las hojas y la flor. – L. v. Bl.

Bocetos de Rudolf Steiner
Dibujados en julio de 1922 para la Escuela de Dornach
Reproducido por Louise van Blommestein

El trabajo conjunto del arte y la ciencia, la armonía que resulta de la interacción de la decoración y la construcción, estos dos elementos que el artista intenta unir de forma más o menos visible, aunque a veces también oculta, en una gran síntesis en su trabajo. hace de esto que surja un arte que es completamente cristiano. Así ocurrió con el Goetheanum, una obra de arte que encontró su lugar en la tierra, como un regalo del cielo, construido por Steiner en Dornach durante la Primera Guerra Mundial.

Sin embargo, en la Nochevieja (noche de Año Nuevo) de 1922 a 1923 esta sublime obra de arte, mediante la cual Steiner había traído un mundo eóspiritual divino a la manifestación, fue víctima de las llamas por culpa de manos de criminales. Este primer Goetheanum, que ha encontrado un lugar eterno en el corazón de todos aquellos que pudieron experimentarlo, alguna vez miró hacia la campiña a su alrededor como si proclamara a través de sus formas: «Que el ser humano pueda llevar a cabo dentro de su alma la redención de los polos opuestos en el mundo a través de su armonización dentro de sí mismo y esforzándose por elevarlos, transformados, a una espiritualidad más elevada».

Sobre el lugar del edificio destruido se construyó un nuevo Goetheanum que parece repetir solemnemente las mismas demandas. Al mismo tiempo, actúa como un imponente baluarte contra las fuerzas destructivas del mal que arrasan por todos lados. Es una fuente de fortaleza que da valor al ser humano y le permite cumplir con la tarea que los poderes que guían la evolución del mundo le han otorgado.

NOTAS FINALES

1. Curso para maestros suizos, Dornach, Pascua de 1923.
2. Congreso de maestros, Stuttgart, 15 de noviembre de 1920. (Esta cita se ha extraído de las propias notas de Hedwig Hauck).
3. *Color*, parte II.
4. Esta no es la versión oficial de los comentarios del Dr. Steiner. [H.H.]

CAPÍTULO VIII

Rudolf Steiner, el Maestro de Artistas

Dornach es el lugar donde, en mitad de un deterioro y desintegración general de todos nuestros antiguos valores culturales, se ofreció al mundo un Arte completamente nuevo. Fue en los años más duros de la guerra a partir de 1914, mientras Europa era sacudida por el estruendo de las armas, cuando Steiner creó, en un rincón pacífico de Suiza, el Goetheanum. Le ayudaron los miembros de las naciones que estaban envueltas en la guerra. Steiner era el maestro de los arquitectos y los tallistas que trabajaban sobre los pedestales, los capiteles y los arquitrabes de los pilares que soportaban la cúpula dentro del edificio. También realizaron muros exteriores que constaban de muchas capas estrechamente superpuestas de madera maciza que en sus formas móviles y vivas eran un adorno en sí. Steiner también enseñó a los pintores que ayudaron a realizar los bocetos que había hecho para las dos cúpulas, que representaban las épocas de la evolución de la tierra y la humanidad.

Steiner se situó en medio de todos estos artistas no como un simple espectador, sino que siempre ayudó en lo que fuera necesario. Por ejemplo, cogió un pincel y pintó la mayor parte de la cúpula más pequeña en poco tiempo bajo la atónita mirada de todos los pintores presentes.

Además de esto, esculpió una enorme figura de madera de nueve metros de alto. Este tallado en madera, llamado *El representante de la humanidad*, fue lo único que se salvó de la llamas en 1922-1923. Iba a haber ocupado la posición central del Goetheanum. Se pudo salvar porque aún no se había acabado del todo y se había dejado fuera del edificio. De este modo, en esos pocos años se crearon en Dornach obras de este tipo nunca antes vistas en el mundo de la arquitectura, la escultura y la pintura.

Cuando finalmente se pusieron las nueve ventanas de colores y la luz inundó a través de ellas en forma muchos colores en el interior formado plásticamente, uniéndose con los colores de las pinturas de la cúpula, parecía que toda la gravedad terrenal había desaparecido en este mar de luz de color y que el ser humano, mientras contemplaba ésto, podía unir su yo superior con la anchura del cosmos y sentir la presencia del mundo espiritual.[1]

Steiner también llevó a cabo creaciones de importancia mundial en otros lugares. En 1910 en Múnich representó por primera vez sus Dramas Misterio, primero bajo su dirección y después continuaron sin él. En Stuttgart desbordó su genio en la Escuela Libre Waldorf, fundada por Emil Molt, e inauguró una pedagogía completamente nueva que nació de la antroposofía, su creación de vida. Otros de los muchos regalos de Steiner fue la euritmia, un arte de movimiento completamente nuevo.

A ello se suman sus numerosas conferencias científico-espirituales, además de que se dio tiempo para aportar una gran riqueza de nuevas ideas e impulsos en todas las esferas de la vida humana. No solo los artistas se beneficiaron del conocimiento de Steiner, también lo hicieron técnicos, poetas, músicos, teólogos, médicos, agricultores, etc.

Hizo bocetos de trajes y decorados para sus Dramas Misterio y para otras grandes obras dramáticas, como *Fausto* de Goethe y los dramas de Edouard Schure. También dio importantes indicaciones con respecto a la vestimenta humana. Realizó de forma incansable una gran cantidad de nuevos bocetos y pinturas para los artistas, que le consultaban sobre todas las ramas del arte y los oficios.

Allí surgieron los planos para el Goetheanum y los bocetos para las grandes ventanas, para cuya construcción Steiner había ideado una nueva técnica de grabado;[2] los bocetos para la realización de joyas, emprendido por la Sra. Meyer-Jakobs; y los bocetos para los carteles y las entradas de admisión a las reuniones antroposóficas, las cubiertas de libros, las carpetas, etc. Siempre que era necesario garantizar el éxito de una tarea, él mismo hacía parte del trabajo o mostraba cómo se debía hacer. Estaba siempre dispuesto a ayudar y su única preocupación era la creación de nuevas posibilidades para un mayor desarrollo del alma humana. Era como una estrella a través de cuya luz se revelaba un mundo divino a la humanidad, y a través de cuya calidez los individuos eran guiados en libertad a esas tareas en la tierra que el mundo espiritual nos conmina a cumplir.

NOTAS FINALES

1. Para el estudio del arte en el Goetheanum recomendamos las conferencias dadas por Rudolf Steiner: *Ways to a New Style of Architecture y The Architectural Conception of the Goetheanum*.
2. Véase *The Goetheanum Windows* de A. Turgenieff.

CAPÍTULO IX
Encuadernación y Carpetas

Steiner guiaba a sus estudiantes con una paciencia inigualable. Hacía esto con cariño, pero también con severidad. Era un crítico agudo y bastante capaz de expresar su desagrado cuando veía que no se había seguido su consejo del todo o en absoluto, o cuando no se había captado el punto esencial de sus bocetos, sino que simplemente se había imitado. En una visita a la Escuela Waldorf de Stuttgart en 1924, se enfadó mucho al ver dos carpetas (lámina 1, dibujos 8 y 9) en las que el diseño decorativo atravesaba de izquierda a derecha no solo la parte superior sino también la inferior. Lo señaló y reprendió:

> ¿Qué están haciendo aquí abajo estas curvas? Uno no puede abrir estas carpetas porque la decoración obliga a dejarlas cerradas. Solamente se puede tolerar ésta (dibujo 9), ya que los colores son débiles. Sin embargo, en el bordado de ésta (dibujo 8) la curva de abajo es totalmente imposible.

Cuando le respondieron que ellos habían intentado seguir las indicaciones dadas en sus bocetos, contestó con rabia: «¿Habéis visto alguna vez algo parecido a esto en mis bocetos? Si lo que se quería era una copia, al menos debería haberse hecho con precisión y calidad» (lámina 1, dibujos 10, 11 y 12; láminas 5, 6 y 7).

Unos años antes de 1924 Steiner había hablado en varios lugares sobre el diseño de las cubiertas de libros. En «Charlas a maestros» de la Navidad de 1921 en Dornach, Steiner dijo lo siguiente, que ha sido tomado de las notas de Albert Steffen:

> Cojines cuyo bordado se queda marcado en la cara cuando uno apoya la cabeza sobre ellos; bolsos que no dan indicaciones sobre cuál es la parte delantera y cuál la trasera; libros encuadernados de tal forma que la cubierta no le dice a uno que se supone que hay que abrirlo; todo esto son pecados en el mundo de la apariencia, que es el dominio del arte.

El siguiente comentario aparece en notas taquigráficas de la misma conferencia: «Hoy en día pocas veces se ve un libro diseñado de tal manera que sus hojas tengan por objeto ser cortadas. Normalmente los libros tienen un diseño que en realidad te obliga a dejarlos cerrados, en lugar de abrirlos».

Las decoraciones de las cubiertas de los libros y carpetas deberían mostrar más claramente cuál es la parte de arriba y cuál la de abajo, y cuál la delantera y la trasera. Respecto al formato de los libros y carpetas, Steiner dijo que se debería utilizar un rectángulo vertical para cualquier cosa escrita o impresa, aunque para dibujos o cuadros sería mejor usar un rectángulo horizontal. Dijo que el interior de las carpetas, al igual que el de otras cosas, siempre debía ser más claro que el exterior. En Dornach volvió a comentar: «La parte del

objeto que tocamos o agarramos siempre debería ser más clara que el resto. Será entonces como si el ser humano estuviese emitiendo luz».

Para concluir nos gustaría citar dos interesantes párrafos sobre la encuadernación:

> Si uno puede provocar un sentimiento de armonía del color en los niños, dejándoles primero que pinten para que sus experiencias surjan del color, entonces uno provocará que los niños más adelante hagan cosas que sean útiles en la vida. Primero no se dibuja nada. El niño aprende a vivir en color y luego a dar forma a algo que está destinado a ser la cubierta de un libro. El propósito principal es despertar una auténtica experiencia vital en el niño. La única forma de despertar esta experiencia es a través de la forma y el color...
>
> A la hora de diseñar la cubierta de un libro hay que saber diferenciar entre arriba y abajo cuando se está mirando o abriendo el libro. Se debe permitir que crezca un sentimiento de espacio y forma en el niño. Es algo que va a penetrar hasta el fondo de sus extremidades. [1]

NOTA FINAL

1. *La base espiritual de la educación*, Oxford, 1922.

TÍTULOS DE LOS DIBUJOS DE STEINER

DISEÑOS DECORATIVOS

Explicaciones de las láminas 5, 6 y 7

Imagen 1: Dreigliederung des Sozialen Organismus (La trimembración del organismo social), una revista semanal publicada en Stuttgart. Se publicó de esta manera desde julio de 1919 hasta abril de 1920. El diseño de la esquina, dibujado por el Dr. Steiner, puede considerarse como el prototipo de todos los diseños de sus libros. Esta forma apareció por primera vez en su libro *Die Kernpunkte der Sozialen Frage [The Threefold Commonwealth]* (lámina 6, imagen 18). (N. del T.: el libro *Die Kernpunkte der Sozialen Frage* se ha publicado en castellano como Los puntos esenciales de la cuestión social). El tipo de letra y el diseño de la parte inferior son del Dr. Steiner.

Imagen 2: La revista anterior tal y como se publicó desde mayo de 1920 hasta enero de 1921. El diseño de la esquina fue dibujado por el Dr. Steiner.

Imagen 3: Carpeta para las revistas Dreigliederung, que apareció tras el primer año de publicación. El diseño de la esquina, una variación de la imagen 2, no fue dibujado por el Dr. Steiner.

Imagen 4: Anthroposophie, Wochenschrift für freies Geistesleben, publicada en Stuttgart desde julio de 1922 hasta octubre de 1931. El diseño fue dibujado por el Dr. Steiner.

Imagen 5: Dreigliederung des Sozialen Organismus tal y como apareció desde febrero de 1921 hasta junio de 1922. El diseño fue dibujado por el Dr. Steiner.

Imágenes 6 y 7: Dibujadas por el Dr. Steiner para las cajas de medicamentos hechas por el Instituto Clínico Terapéutico «Der Kommende Tag» de Stuttgart. Los medicamentos se fabricaron en Schwäbisch Gmünd (Baden-Württemberg, Alemania). El diseño (imagen 6) es de color azul claro y rojo sobre un fondo de marfil oscuro. Fíjese en que los dos diseños de color rojo en la parte superior e inferior de la caja (lado izquierdo de la imagen 7) indican por qué lado se abre la caja (lámina 9, imagen 18).

La caja se recorta en una única pieza de cartón y luego se dobla y se pega. Aquí solo se muestran dos lados. Los otros dos son iguales que el lado derecho de la imagen 7, que se muestra ampliada en la imagen 6.

Imagen 8: Diseñada en 1920 por el Dr. Steiner para los artículos redactados por él para la creación de un proyecto empresarial.

Imágenes 9 y 10: Los dibujos fueron hechos en 1920 por el Dr. Steiner para el Instituto Clínico Terapéutico de Stuttgart. El dibujo de la imagen 9 se utilizó como una marca registrada.



Bocetos de portadas de Rudolf Steiner

Lámina 6



Bocetos de portadas de Rudolf Steiner

Imagen 11: Dibujada en 1920 para el Instituto Clínico Terapéutico de Arlesheim-Dornach.

Imagen 12: Símbolo editorial dibujado por el Dr. Steiner para la editorial (fundada en 1919) «Der Kommende Tag» de Stuttgart, un empresa que promovía los valores económicos y espirituales.

Imagen 13: Soziale Zukunft, una revista que publicaba cada cuatro a seis semanas. Fue publicada por primera vez en julio de 1919 por la "Asociación suiza para la promoción de una triformación social". El diseño (imagen 13) se encuentra dentro, en la primera página de la revista, y fue dibujado por el Dr. Steiner. El diseño de la parte delantera de la revista no lo hizo él.

Imagen 14: «Das Goetheanum», una revista internacional de carácter semanal para *Anthroposophy and the Threefold Social Organism (Antroposofía y Triformación Social)*. Fue publicada en Dornach desde agosto de 1921. El Dr. Steiner se encargó tanto del diseño como de la caligrafía de la parte inferior.

Imagen 15: El dibujo fue diseñado por el Dr. Steiner en 1921 para la Anthroposophischer Hochschulbund.

Imagen 16: Die Drei, una revista mensual para la Antroposofía, la Tripartición Social y el Goetheanismo. Así se publicó en Stuttgart desde febrero de 1921 hasta marzo de 1931. El diseño, y probablemente la caligrafía, fueron realizados por el Dr. Steiner. La impresión es de color azul sobre un fondo marfil.

Imagen 17: Este diseño fue hecho por el Dr. Steiner para la segunda edición de su libro *Die Kernpunkte der Sozialen Frage [The Threefold Commonwealth]*. La impresión es de color negro sobre un fondo marrón, al igual que la imagen 21.

Imagen 18: El diseño y la caligrafía fueron realizados por el Dr. Steiner en 1919 para la primera edición de su libro Die Kernpunkte der Sozialen Frage. La impresión es de color negro sobre un fondo verde. Este fue el primer diseño que dio el Dr. Steiner. Su forma es la base de todos los diseños posteriores hechos por él y por otros artistas (lámina 5, dibujo de la imagen 1).

Imagen 19: El Dr. Steiner dibujó este diseño en 1921 para «Ritter Wahn», un poema misterio de Julius Mosen. Fue uno de los últimos diseños de Steiner para la editorial «Der Kommende Tag» de Stuttgart.

Imagen 20: Fue dibujado por el Dr. Steiner en 1920 como logotipo para «Der Kommnede Tag» de Stuttgart. Ahora se utiliza en Dornach.

Imagen 21: Diseño realizado por el Dr. Steiner para la segunda edición de su libro *Die Kernpunkte der Sozialen Frage* (imagen 17).

Lámina 7



Bocetos de portadas de Rudolf Steiner

Imagen 22: Este diseño fue dibujado por el Dr. Steiner para dos libros del conde Polzer-Hoditz, *Politische Betrachtungen* y *Der Kampf gegen den Geist und das Testament Peters des Grossen*. Apareció poco después del diseño de la imagen 21. La impresión es de color rojo oscuro sobre un fondo marfil.

Imagen 23: «Anthroposophie, Oesterreichischer Bote von Menschengeist zu Menschengeist», publicado por el Bund für Freies Geistesleben en Austria.

La revista se publicó dos veces al mes desde noviembre de 1922. El diseño fue dibujado por el Dr. Steiner.

Imagen 24: Se muestra el mismo diseño que el que dibujó el Dr. Steiner en la imagen 20. En 1920 se lo cedió a la «Verein des Goetheanum», junto con la caligrafía, copiada lo más fielmente posible para su impresión. Desde entonces el diseño se ha utilizado en el Goetheanum en Dornach.

Imagen 25: Este diseño fue dibujado por el Dr. Steiner en 1921 o 1922 para la novela de Bulwer Lytton *Zanoni, The Coming Race* (N. del T.: Traducida al castellano de diferentes formas según cada editorial. Algunas de sus traducciones son: La raza venidera, La raza futura o La raza que nos suplantará).

Imagen 26: Fue dibujada por el Dr. Steiner No se sabe nada más acerca de este diseño, que quizás fuese planificado inicialmente en papel. El adorno, al igual que en la imagen 33, se dibuja en el primer caso para un formato vertical y en el segundo para uno horizontal.

Imagen 27: El Dr. Steiner dibujó este diseño antes de 1924 para el libro *Theosophie*, y después la Sra. Pyle-Waller lo llevó a cabo para su impresión.

Imagen 28: Se trata de un uso posterior del diseño de la imagen 25. Fíjese que aquí se omite la palabra «Vril», mientras que en la imagen 25 sí que forma parte de la redacción.

Imagen 29: Este diseño fue dibujado por el Dr. Steiner para la secretaría del Goetheanum. El adorno es el mismo que el de la imagen 31, en el que la forma se adapta a un formato horizontal.

Imagen 30: Uso posterior del diseño de la imagen 27.

Imagen 31: Un diseño de las tarjetas de los miembros para utilizar dentro de la Sociedad Antroposófica. Probablemente el Dr. Steiner lo dibujó en 1923, ya que las tarjetas se empezaron a utilizar en 1924. Las tarjetas tienen un formato horizontal. La impresión es de color oro viejo sobre un fondo azul claro de tono uniforme. El adorno es el mismo que el de la imagen 29, dibujada en formato vertical.

Imagen 32: Tarjeta de asistencia para el «Segundo Congreso Internacional del Movimiento Antroposófico para la Solución del Problema entre Oriente y Occidente», celebrado en Viena en junio de 1922. El Dr. Steiner se encargó del diseño. La impresión es de color azul violeta (Occidente) y rojo (Oriente) sobre un fondo rosa.

Imagen 33: Diseño del Dr. Steiner para las tarjetas de membresía de la Sociedad Antroposófica. Probablemente lo dibujó en 1923, puesto que comenzaron a utilizarse en 1924. El formato de las tarjetas es horizontal. El color es verde oliva sobre un fondo rosa fuerte. El adorno es el mismo que el de la imagen 26.

Imagen 34: Carpeta (de tela) para la publicación semanal «Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht». El Dr. Steiner la dibujó en 1924. Es de color oro sobre un fondo azul oscuro con un borde violeta oscuro. La tonalidad del color es parecida para el fondo y el marco.

Imagen 35: Dibujada por el Dr. Steiner en 1924 para el *Anthroposophischer Seelenkalender [El calendario del alma]*. Es de color oro sobre un fondo azul cielo.

Imagen 36: Carpeta (de tela) para el periódico «Das Goetheanum». El diseño lo realizó el Dr. Steiner en 1924. Su impresión es de color oro sobre un fondo violeta oscuro.

Estos tres últimos diseños (37, 38 y 39) fueron dibujados por la Sra. Erna Palmer a petición del Dr. Steiner. Ella trabajó entre 1921 y 1922 en «Der Kommende Tag» (bajo la dirección del Dr. Steiner). La Sra. Palmer escribió las siguientes indicaciones con respecto a estos diseños:

Imagen 37: «El diseño en la cubierta del Solviev es mío. El único cambio introducido por el Dr. Steiner con respecto al original se encontraba en la parte más baja del diseño. En este caso particular el diseño tenía que venir de distancias infinitas y por lo tanto permitir que se desvaneciese hacia la parte inferior, en lugar de delimitarlo bruscamente como hice yo al principio. El Dr. Steiner insistió mucho en que todo debía tener un significado y contribuir a la formación de un todo orgánico. Ninguna parte, por muy pequeña que sea, podía contradecir al resto».

Imagen 38: «También realicé el diseño para el *Goethe und die Liebe* de Karl Julius Schröer».

Imagen 39: «El diseño que más le gustó al Dr. Steiner fue el que hice para el del libro *Goethe im Rechtgegen Newton* de Gravell. Dejé que se produjese un conflicto entre claridad y oscuridad, entre un triángulo claro y uno oscuro. De hecho, estaba sucediendo realmente lo mismo allí que en el libro. Le dio el visto bueno especialmente porque el diseño se correspondía exactamente con los contenidos del libro. El propósito de un diseño en la esquina superior izquierda de un libro es dirigir el ojo del lector hacia el símbolo del contenido. En otras palabras, llevarlo desde de la cubierta del libro hasta su contenido. La esquina inferior derecha del libro se utiliza para pasar las páginas, y por lo tanto no ha de tener diseño».

La importancia que dio el Dr. Steiner al diseño de los adornos en las cubiertas de los libros, de manera que permitan al lector ver de inmediato por dónde se abre el libro, se discute detalladamente en el capítulo IX. Sin embargo, la manera en que a veces se muestra el poco sentido en este caso se ilustra con el ejemplo que dio el Dr. Steiner en el Congreso de maestros de Stuttgart del 15 de noviembre de 1920. «Hace poco tiempo teníamos aquí

las experiencias más complicadas. Todos conoceréis la gráfica diseñada para la triformación en *Die Kernpunkte der Sozialen Frage [The Threefold Commonwealth]* (lámina 6, imagen 18). Nosotros queríamos cambiarla. La intención era hacerla más actual. Entonces, ¿qué hizo el artista? Dibujó su adorno de tal modo que el antiguo diseño para el libro se reflejase, como con un espejo, en la esquina superior derecha. De esta forma, lo que estaba en la izquierda se puso también en la derecha. Solo apuntaba hacia la izquierda a la inversa. Hizo una ventana gótica de ello. ¡Este tipo de cosas suceden!».

VIÑETAS FINALES

DIBUJADAS POR RUDOLF STEINER

Lámina 8

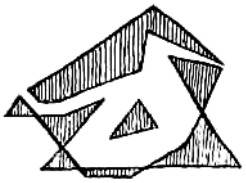
Steiner no solo proporcionó adornos decorativos para cubiertas de libros, carpetas y revistas, sino que en 1919 y 1920 también indicó nuevas formas para el diseño de viñetas finales. Expuso un diseño al final de cada uno de los cuatro artículos publicados en *Soziale Zukunft (Futuro social)*. Estos diseños son dignos de conservar y por eso se incluyen en este libro (en la página siguiente).

Estos diseños, al igual que los de las cubiertas de libros y carpetas, están muy íntimamente relacionados con el contenido espiritual de los escritos en cuestión. En la cubierta del libro el diseño sirve para preparar al lector para el contenido, mientras que el propósito de las viñetas finales es trasladar el contenido a una conclusión en forma de dibujo, o tal vez resumir de alguna forma el contenido del libro mediante la representación de su estado de ánimo central.

En el lector se produce una relación muy diferente para los contenidos del libro, para sí mismo o para el mundo a través de las viñetas al final de los artículos mencionados anteriormente. Por ejemplo, uno de ellos se encierra dentro de sí mismo. Es como si su forma surgiese de los pensamientos más importantes del artículo, pareciendo instar al lector a ordenar sus pensamientos y reflexionar una vez más sobre lo que ha leído. En otra viñeta las líneas que llevan desde o hacia espacios infinitos parecen indicar un deseo por provocar en el lector, mediante la creación de un equilibrio interior, una conexión con los aspectos más amplios de la vida y del mundo que le rodea. En esta viñeta también se puede sentir como se refleja el contenido del artículo anterior. Siempre se da el caso de que el diseño de Steiner para estas viñetas viene determinado por el contenido espiritual de sus escritos. Es gracias a esto que la imagen finalmente toma forma.



Soziale Zukunft Del artículo del Dr. Steiner, «International Economic Life and the Threefold Social Organism». La idea de la triformación social tendrá una fuerza de persuasión en la dirección indicada. Las perspectivas que abrió para un futuro social serán un estímulo para la actividad. Proponer la idea de manera que se pueda entender y dejar a un lado las dudas constantes en cuanto a su forma de realización son partes esenciales en la tarea de establecer en la actualidad una solución al problema social.



Soziale Zukunft, n.º 5-7... Artículo del Dr. Steiner, «The Pedagogic Aims of the Waldorf School in Stuttgart». La Escuela Waldorf de Stuttgart no es una escuela progresista fundada, como muchas otras, de la convicción de que uno conoce la razón de los defectos de éste o de aquel tipo de educación. Tiene su origen en el pensamiento de que los mejores principios y la buena voluntad en esta esfera solo pueden ser efectivos si el maestro conoce la naturaleza del ser humano. Esto no se puede tener si no se desarrolla un gran interés en toda la vida social de la humanidad. Si se está abierto al ser de la humanidad, toda alegría y sufrimiento humano se experimenta como si fuese propio. Por medio de un maestro que posea este conocimiento del alma y del ser humano, la generación que se está adaptando a la vida entra en contacto con todo el conjunto de la vida social. De su escuela saldrán personas que podrán situarse en la vida con fuerza y propósito.



Soziale Zukunft, n.º 4... Artículo del Dr. Steiner, «Threefoldness and Trust in Social Life», (Capital y crédito). ... Esta decisión se puede tomar solo a través de disposiciones que permitan calcular el valor de las propiedades individuales dentro del contexto de todo el conjunto del organismo social. Cualquiera que dude de que dichas disposiciones deben lograrse, no se da cuenta del hecho de que, donde solo se acepta la ley de la oferta y la demanda, se abandonan algunas necesidades humanas cuya satisfacción mejoraría la civilización del organismo social. Esta persona no tiene ningún entendimiento acerca del esfuerzo que busca incluir la satisfacción de estas necesidades entre los objetivos del organismo social.

La Triformación Social tiene la intención de crear un equilibrio entre las necesidades humanas y el valor del trabajo humano.



Soziale Zukunft, n.º 3... Artículo del Dr. Steiner, «Vida espiritual, jurisdicción, economía». Sin embargo, solo tal necesidad es capaz de dar lugar al conocimiento que se requiere si el problema social se contempla de forma correcta. La razón por la que los intentos realizados en nuestros días para solucionar este problema parecen tan poco satisfactorios es porque mucha gente es incapaz aún de ver cuál es el contenido real del problema. Uno ve surgir la pregunta en la esfera económica y busca una respuesta en términos de ajuste económico. Uno piensa que la solución estará en la transformación económica. Pero se niega a reconocer que estas transformaciones sólo se pueden llevar a cabo con la ayuda de fuerzas liberadas en la naturaleza humana a través de la aparición de una vida espiritual y una vida jurídica independientes.

CAPÍTULO X

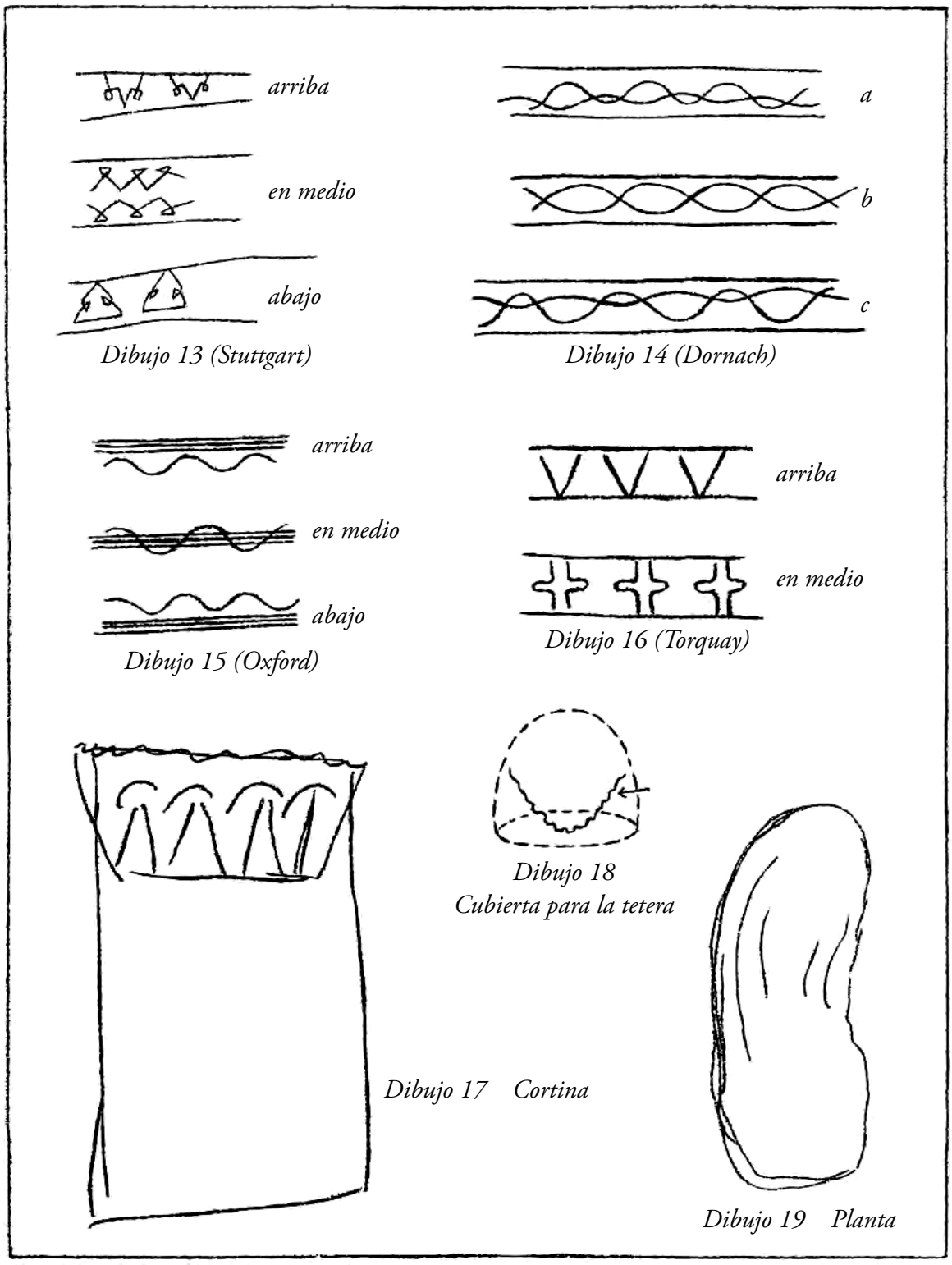
Indicaciones Sobre la Ropa y su Decoración

Steiner solía dar breves indicaciones, pero de manera significativa, con respecto a la forma de la ropa, especialmente cuando se daba cuenta que ese principio había sido ignorado. Permítanos primero citar un comentario de «Charlas a maestros» (Dornach, Navidad de 1921) recogido por Albert Steffen:

> El Dr. Steiner ilustró su argumento por medio de ejemplos bastante sencillos. «Veis a las niñas sentadas en clase de costura cosiendo algún tipo de patrón alrededor del cuello, alrededor de la pretina y alrededor del dobladillo de una prenda, y uno se consterna al descubrir que, ¡es siempre el mismo patrón! Y cuando encontráis a una joven rodeada de aros de esta manera, parece como si hubiese sido oprimida por este patrón, que es el mismo arriba y abajo. Se ha ignorado por completo a la cabeza y los pies, cuando en realidad el patrón debe metamorfosearse de acuerdo con esto». El Dr. Steiner mostró en la pizarra cómo se debería desarrollar el diseño de forma natural (lámina 9, dibujo 14).

Steiner dijo cosas similares a esto en la Escuela Waldorf en junio de 1924 e hizo un boceto de otro patrón en varias etapas de la metamorfosis (lámina 9, dibujo 13). Puso un boceto más a su lado (lámina 9, dibujo 17) y dijo: «Esto es una cortina». Este diseño debería compararse con la costura más baja del vestido que se muestra en el dibujo 14.

La importancia que le dio el Dr. Steiner a que los niños aprendiesen a distinguir entre un diseño para la parte superior de una prenda y uno para la parte inferior se ve reflejada en una tarea que puso en la Escuela Waldorf un año o dos después de su apertura. «Lograd que los niños diseñen un diseño para el cuello y otro para la pretina». En el Curso de Oxford de 1922,[1] expuso ideas similares a las del Curso suplementario de Stuttgart de 1921:[2] «A veces os encontraréis una cosa que está muy mal hecha: un maestro conseguirá que un niño haga un cuello, una pretina y un dobladillo, los tres utilizando con el mismo patrón. A veces podéis ver esto. Obviamente, desde un punto de vista artístico, esta es la cosa más terrible que te puedes imaginar. El niño debe aprender muy pronto que una cinta diseñada para el cuello tiene una tendencia a abrirse hacia abajo y una dirección también hacia abajo; que un ceñidor o pretina tienden hacia arriba y hacia abajo; y que el dobladillo más bajo de un vestido tiene una tendencia de esfuerzo ascendente y debe tener algún tipo de base debajo sobre la que se coloca. Es terrible que un niño aprenda simplemente a diseñar una cinta de forma artística. El niño debe saber cómo se vería la cinta según su posición en el ser humano que lo lleva».[3] Steiner ilustró esto en la pizarra (lámina 9, dibujo 15).



Dibujo 13 (Stuttgart)

Dibujo 14 (Dornach)

Dibujo 15 (Oxford)

Dibujo 16 (Torquay)

Dibujo 18
Cubierta para la tetera

Dibujo 17 Cortina

Dibujo 19 Planta

Los dibujos 13, 17 y 19 son bocetos originales dibujados por el Dr. Steiner.

En Torquay debatió los siguientes asuntos:

> Estamos intentando hacer de los niños unos trabajadores prácticos. Cuando vengáis a la Escuela Waldorf, veréis que los niños pueden hacer encuadernaciones muy bonitas, toda clase de cajas, etc. Veréis cómo están capacitados para hacer costuras realmente artísticas. Y las clases de costura de las niñas se dan de tal forma que podréis ver algo parecido a las prendas que utilizan las mujeres hoy en día, en las que no se hace distinción entre lo que se lleva aquí arriba, lo que se lleva alrededor de la cintura, y lo que va alrededor del dobladillo. No se intenta garantizar que lo que se pone alrededor del cuello tenga el carácter de algo puesto alrededor del mismo (lámina 9, dibujo 16). (Esto se dibuja solo de forma esquemática). Nadie trata de hacer que lo que se pone alrededor de la cintura muestre en su diseño que hay algo por encima y por debajo de ella.[4]

Tampoco se debe pasar por alto el hecho de que el cinturón tiene que estar abrochado. Asimismo, las formas a la izquierda y derecha de la posición en la que se abrocha deben metamorfosearse de acuerdo con éste, si es posible simétricamente.

Steiner también habló de las metamorfosis relacionadas con la coloración oscura y clara de las partes individuales de una prenda. Dijo: «La prenda debería ser más clara hacia la parte superior y más oscura hacia la inferior. Aquí debería relacionarse con la tierra y hacerse más intensa y oscura, a diferencia de los ámbitos superiores de aire y luz».[5] En otra ocasión dijo que es bueno mantener una prenda simétrica a la línea vertical central de la parte delantera.[6]

Teniendo en cuenta todas estas indicaciones, tal vez se podría decir que «se requiere la metamorfosis en la dirección vertical de arriba hacia abajo, mientras que la simetría es un principio que se relaciona más con la línea central de la parte delantera de la prenda». Obviamente esto no debe tomarse de manera dogmática. Por ejemplo, si se comparamos los personajes de Sophia y Estella en *The Portal of Initiation (El portal de la iniciación)* veremos cómo sus trajes están hechos para corresponderse con sus naturalezas del alma y del espíritu. Pero las dos prendas expresan una verdad, tanto la estola de flor de melocotón de Sophia, que se vuelve más oscura hacia la parte inferior, como el elegante vestido asimétrico de Estella, de color verde claro.

El modelado de sombreros

Steiner también hacía observaciones cada cierto tiempo sobre la forma y la decoración de sombreros. Nos gustaría reproducir aquí, hasta donde nuestra memoria nos permita, algunas de ellas. En los años anteriores a la Primera Guerra Mundial (desde 1909 hasta 1912) se representaron los Dramas Misterio en Múnich. Bajo su dirección no solo se diseñaron las escenografías, sino que dio indicaciones hasta de los detalles particulares de la forma y el color de las prendas y los sombreros de cada personaje en su obra. Se dice incluso que ofreció ayuda práctica cuando algo iba mal en su elaboración.

Sin embargo, en casos muy distintos, Steiner hizo comentarios en aquel momento acerca de los sombreros de las mujeres en general. Dijo que un sombrero debía posarse firmemente sobre la cabeza como si algo lo agarrase, y que, si hay un ala, habría que hacer una suave transición desde ella hasta la parte del sombrero próxima a la cabeza. Esto no era nada evidente en aquella época, ya que desde la década de 1890 la moda había mostrado todo tipo de curiosidades, por ejemplo, sombreros que no se posaban firmemente sobre la cabeza sino que se tumbaban encima de ella y que, para quedarse así, tenían que fijarse al pelo con una gran horquilla. También se podían ver las alas rígidas de un sombrero que se habían planchado en un ángulo recto agudo de forma similar a una corona rígida. Con respecto a la decoración de sombreros, hubo por un tiempo una moda en la que los moños señalaban alegremente hacia arriba y parecían querer hacer que el sombrero echase a volar. Sin embargo, Steiner esperaba que la forma y los adornos de un sombrero reflejasen su función. Se debería expresar el hecho de que el sombrero se coloca en la cabeza desde arriba hacia abajo, guardando una relación que es similar a la del tejado de una casa.

Antes de la guerra de 1914-1918, la pintora Srta. v. E. se hizo un sombrero de verano que estaba diseñado siguiente el sentido anterior y que, además, era agradable a la vista. Los lazos de cinta se colocaban rítmicamente alrededor del sombrero y caían hacia abajo sobre un ala amplia y suave.

En Berlín Steiner criticó de forma humorística un enorme sombrero de señora y añadió que la cabeza y el sombrero deberían relacionarse de acuerdo con la Media de oro (Aurea mediocritas). En otra ocasión sugirió que deberíamos estudiar la forma en la que las mujeres españolas se colocan su sombrero. Una mujer mayor, Miss L., se había hecho un tocado de este tipo. Consistía principalmente en un gran trozo de material blando alrededor de la cabeza y la frente desde arriba, unido por detrás, y que se dejaba caer hacia abajo por la parte de atrás en forma de ligeros pliegues. Todo esto se cosió en un gorro suave pero firme que se correspondía con la forma de la cabeza. La forma y la decoración de este sombrero, diseñado de una forma completamente individual, se inspiró en un modelo que la Sra. Helene Kober había hecho y discutido con el Dr. Steiner. En cuanto a la simetría, hay que añadir que se aplican los mismos principios que se expusieron para el vestido.

NOTAS FINALES

1. 7ª conferencia.
2. 4ª conferencia.
3. *Valores espirituales en la educación*, Oxford, 1922.
4. No es totalmente la misma que la versión oficial [H.H.]. (Véase *Kingdom of Childhood*, 7ª conferencia).
5. Los zapatos que están con contacto con el suelo también deberían ser más oscuros.
6. Ver capítulo XII.

CAPÍTULO XI

El Color en la Ropa y la Decoración Interior

El trabajo de Steiner no solo ha abierto nuevas posibilidades de forma en la esfera artística; al llevar la teoría goetheana del color a su más alta perfección a través de su investigación, también desarrolló una nueva enseñanza del color que ofrece una nueva experiencia del mundo del color al alma del ser humano, así como nuevas posibilidades para su aplicación en la existencia terrenal.[1] Los siguientes ejemplos muestran cómo Steiner deseaba ver de un modo realista y significativo los colores aplicados en el mundo de la apariencia exterior.

Empezaremos con los Dramas Misterio, mostrados por primera vez en Múnich por el propio Steiner, de tal manera que se daba una forma artística viva hasta a la cosa más pequeña del teatro. Todos los colores elegidos para los trajes que se utilizaban en las obras de misterio tenían la intención de revelar la naturaleza interior de los personajes y su relación con el mundo espiritual. Esto ocurría tanto en los trajes de las mujeres como en el de los hombres.

En el curso sobre Formación del Habla y Teatro, celebrado unos meses antes de su muerte, Steiner también dio una gran cantidad de indicaciones sobre el diseño artístico en el decorado teatral. Pero lo que dice también tiene implicaciones para otras artes y para la vida cotidiana.

> El arte es lo que el teatro debe redescubrir ahora. El arte del teatro se ha convertido en no arte, a pesar de que se le busca continuamente.; después de todo, a quién no le gusta ver una obra de teatro? Lo que debemos aprender a hacer es llevar el arte a nuestro pensamiento, de manera que cuando pongamos atención a cualquier aspecto de la obra de teatro, lo hagamos desde el punto de vista del arte.[2]

Steiner logró esto junto con su brillante compañera, la Sra. Marie Steiner. Anteriormente en Múnich y ahora en Dornach, hay un lugar en el que el ser humano puede ser purificado y fortalecido a través de un arte nacido de la belleza y la verdad, y puede compartir la gran tarea humana iniciada por Steiner, aunque sea solo de la forma más humilde, en donde sea que su destino lo haya puesto.

Desde el arte dramático en Dornach, las corrientes de vida pueden fluir al resto de las artes y manualidades. Muchas de las cosas que Steiner ofreció en un curso de formación para estudiantes de arte dramático les ayudarán a extender y desarrollar sus capacidades en otros campos artísticos. Se puede poner como ejemplo la experiencia del arco iris.

> El estudiante debe encontrar su camino, a través del milagro divino del arco iris, hacia una profunda experiencia anímica del color... Os puedo asegurar

> que nada os ayudará tanto a desarrollar un sentimiento sensible por los decorados teatrales como lo hará el arco iris. Entregaos en reverente devoción al arco iris y se desarrollará en vosotros una extraordinaria y verdadera visión por la escenografía, además de una capacidad interior de darle forma. El arco iris... Siento dentro de mí un estado de ánimo de oración: así es como empieza el arco iris, en el violeta más intenso que va reluciendo hacia fuera hacia distancias inconmensurables. El violeta pasa al azul, el estado de ánimo sosegado y tranquilo del alma. De nuevo se convierte en verde. Cuando miramos el arco verde del arco iris es como si nuestra alma se vertiese sobre toda la germinación y floración del mundo de la Naturaleza. Es como si al pasar del violeta y el azul al verde, nos hubiésemos alejado de los dioses a los que les rezábamos y ahora en el verde nos encontrásemos un mundo que abre la puerta a lo asombroso, a una simpatía y antipatía sensible con todo lo que nos rodea. Si os encontráis realmente absorbidos por el verde del arco iris es que ya estáis en camino de comprender a todos los seres y cosas del mundo. Después se pasa al amarillo, en el que te sientes firmemente establecido en ti mismo, sientes que tienes el poder de ser Hombre en medio de la Naturaleza, es decir, ser algo más que el resto de la Naturaleza que te rodea. Cuando pasas al naranja sientes tu propio calor, el calor que llevas dentro de ti. Al mismo tiempo te hace sensato ante muchos defectos de tu carácter y también ante cosas positivas. A continuación aparece el rojo, en el que el otro extremo del arco iris atraviesa una vez más largas distancias de la Naturaleza, tu alma se desbordará con júbilo y exultación, con ardiente devoción y con amor por toda la humanidad.[3]

Estas palabras nos conducen de manera mágica a una experiencia del color vivo. En la misma charla oímos cómo se pueden experimentar los estados de ánimo del alma como colores:

> Veríais que el alma estaba viviendo en rojo, en un rojo que os grita positivamente. Cuando miramos el color rojo, lo experimentamos desde fuera. Pero si fuésemos capaces de deslizarnos de lleno hacia el exultante rojo que vemos en la pintura que hay en la pared, y sintiésemos lo que el propio pintor debió sentir pese a que estaba pintándolo, veríamos, brillando en el rojo, la radiante felicidad del alma que acabo de describir ahora mismo. Un alma que se imbuye más en un sentimiento de contentamiento para con el que ha tenido lugar vivirá en un rojo más calmado.
>
> Un alma que está profunda en el pensamiento vive en el verde, lo experimenta desde dentro. Un alma que se envuelve en la oración vive en violeta, y una que se desborda de amor experimenta un rojo puro y tranquilo. Un alma que está consumida por el egotismo experimenta manchas y salpicaduras de amarillo y verde, y así sucesivamente. Cada posible experiencia fuera tiene su correspondiente experiencia dentro.

Después de dar estas indicaciones, Steiner describió cómo, por un estado de ánimo que surge en un momento determinado, los personajes del escenario pueden ser

experimentados en color. Esto lo ilustró mostrando cómo deberían ir vestidas las diferentes personalidades representadas en *Danton y Robespierre* de Hamerling, una obra que había discutido anteriormente con detalle. «Deberíais estar viendo ante vosotros el alma interior que experimentan los diferentes personajes sobre el escenario. Entonces por fin la decoración recibirá también su estilo».[4]

De manera similar señaló, tras una lectura de la Sra. Steiner sobre varias escenas de la obra dramática de Schiller, los colores que eran necesarios para los trajes de las dos reinas, Elizabeth y Mary.

> El negro debía aparecer en el escenario solo en casos excepcionales en los que se justificase desde un punto de vista artístico. De hecho, el negro se anula a sí mismo sobre el escenario, hace un vacío. Los demonios o los personajes de este tipo pueden aparecer de negro, pero nunca debemos pensar en utilizar el negro para otro propósito. Mary irá vestida de violeta oscuro. Primero se debería elegir su color. (Para lograr el estilo, siempre es importante saber dónde comenzar). Así pues, con Mary de violeta, no podemos hacer otra cosa si no elegir un vestido de color amarillo rojizo para Elizabeth. Los colores de los otros personajes se matizarán gradualmente según el gusto lo requiera.
>
> Si trabajáis de esta manera obtendréis vuestra imagen y veréis como vuestro público la entenderá. La imagen hará su llamamiento siempre y cuando se haya desarrollado fielmente en estas líneas.[5]

Estas charlas pueden ser de gran ayuda para pintar paisajes para el escenario, al igual que para la decoración y el estilo.

> Sin embargo, el decorado teatral aún no ha terminado. Solo acabará cuando sea iluminado por las luces del escenario. Y ni siquiera entonces... recibe su acabado final cuando lo estamos viendo junto con lo que sucede sobre el escenario. Hasta que la obra no se representa el decorado teatral no está completo. Esto significa que dependerá de su estilo, no de la forma y línea, sino del color y la iluminación Si queréis planificar vuestra escena de forma que todo el decorado añada justo lo que el actor necesita, dándole exactamente el entorno adecuado para su arte, entonces tendréis que centrar vuestra atención en el juego de la luz y el color.

Sobre la base de estas sugerencias para el escenario, se puede acceder con facilidad a todo lo que Steiner ha dicho sobre los colores y su relación con la ropa, la decoración interior y otras codas de la vida cotidiana.

> La cuestión es que debemos saber cómo entregar nuestra alma al mensaje del color. Así pues, al acercarnos al rojo sentiremos algo agresivo hacia nosotros mismos, algo que nos ataca. El rojo parece venir por nosotros. Si todas las damas fuesen por la calle vestidas de rojo, cualquier persona con un sentimiento refinado por el color podría creer interiormente que le caerían encima, debido a sus ropa roja. Por el contrario, el azul tiene algo que se

> aleja de nosotros, lo que nos deja contemplándolo con cierta tristeza, tal vez incluso con cierto anhelo.[6]

Nos gustaría tomar el siguiente extracto de la conferencia dada el 17 de febrero de 1918 sobre « Lo sensible-suprasensible y su realización en el arte »

> Quiero decir esto: si eventualmente entrara en el comedor de una persona reunida con sus invitados en un banquete y la vajilla estuviera de color rojo, instintivamente pensaría que a estas personas les gusta disfrutar de su comida como verdaderos gourmets. En cambio, si en la mesa hubiera una vajilla decorada de color azul, me daría la impresión de que esas personas no son gourmets, sino que comen para hartarse. Otra persona podría tener una impresión diferente, pero eso no es lo que importa. Lo que importa es que todo lo que todo lo que en la vida se nos presenta, siempre se tiende a suscitar un sentimiento estético. Esto toma la forma de algo asi como una pálida imaginación o visión. No cabe duda de que en este campo se producen fuertes ilusiones, pero esto no tiene importancia. Si bien no será cierto que los participantes de un banquete en que se sirve la comida en vajilla roja son todos gourmets, en sentido estético de todos modos es correcto decirlo. Lo mismo se podría decir si alguien me hace entrar en una habitación de color rojo y se queda parado enfrente de mi sin hablar, como si fuera una persona aburrida, yo tendría ganas de decir: «Él me miente al recibirme en un salón rojo puesto que me hace pensar que hay alguien que tiene mucho qué decirme que apenas me deja hablar a mi». Lo hace ver como si me estuviera engañando; su forma de vida me parece una mentira.

En una visita a la Escuela Waldorf Steiner habló acerca de la cubierta para la tetera: «Este objeto debe tener una gran cantidad de rojo para que se vea que se va a mantener algo caliente». Se pueden encontrar más indicaciones en las charlas llamadas “Color”. Ahí leemos:

> Si, por ejemplo, pensáis en el verde, fácilmente pensaréis en las mesas de juego verdes. Debido a que un juego es una actividad limitada, pedante y bastante filistea, se puede pensar en un arreglo: una habitación con mesas de juego cubiertas con verde. Lo que quiero decir es que sería suficiente para huir si os invitasen a jugar a las cartas sobre una mesa malva. Por otro lado, una habitación de color lila o una amueblada de color malva se prestaría muy bien, por así decirlo, una conversación mística en el mejor y el peor de los sentidos. A este respecto, es cierto que los colores no son antimorales sino amorales. Por consiguiente, nos fijamos en que a través de la virtud de propia naturaleza, el color tiene un carácter interior: mientras que el verde permite ser definido, el color lila, melocotón o carne tiende a extenderse en la vaguedad.[7]

En sus comentarios sobre las habitaciones pintadas de rojo y de lila, Steiner sugiere el estado de ánimo que uno puede recibir al entrar en una habitación que está decorada de un determinado color. Pero no solo hizo varias declaraciones sobre el tema, también creó

interiores de colores (además de los del escenario), como las salas de reunión de la Sociedad Antroposófica, y mostró en la práctica cómo el azul más oscuro es más conducente a un estado de ánimo de interiorización o reverencia que el rojo, que es más apropiado para actividades artísticas. En la Escuela Waldorf Steiner recomendó para las clases unos colores que se correspondieran con las edades y fases de desarrollo de los niños. Para las de artesanía sugirió el naranja y para las de manualidades un violeta claro en el que predominase el rojo. Puesto que la encuadernación pertenece a las manualidades, la habitación en la que se realizan también debería ser de este color. A veces Steiner recomendaba a las escuelas de otras ciudades unos colores diferentes a los de la de Stuttgart, ya que los factores locales lo hacían necesario.

También dio una gran cantidad de indicaciones con respecto al "arreglo artístico" de las habitaciones. Pero propuso como ideal que el arreglo artístico en realidad debía surgir de la pedagogía antroposófica. Steiner dio las siguientes recomendaciones para las aulas de manualidades y artesanía:

> En las habitaciones de manualidades los interiores se deberían utilizar para hacer especial hincapié en el elemento del alma. El aula de artesanías (madera, cobre, etc.) debería decorarse con adornos artísticos de la vida cotidiana y de las propias artesanías, de manera que haya en las paredes algo que reciba con cierta simpatía todo lo que se ha hecho en estas habitaciones. Esto también se aplicaría al hilado.[8]

Steiner insistía constantemente en el valor educativo del color. Los siguientes comentarios sobre pintura ilustran esta cuestión con total claridad. Steiner demostró cómo, si trabaja de forma artística, el maestro puede utilizar el color con un fin sumamente beneficioso, concretamente «individualizando a cada niño dentro del mundo del color». En su ciclo de conferencias en Oxford enseñó cómo se puede educar a los niños a través de la pintura. Habló de un niño a quien lo que le damos no puede escapar hacia el resto de su organismo...

> Si tengo un niño así, utilizaré los colores y la pintura con él de forma muy diferente a como lo haré con otros... cuyas ideas, lejos de permanecer en su cabeza, huirán a través de ella como si de un tamiz se tratase; todo entra en su cuerpo y el niño no comprende nada porque su cabeza realmente es como un tamiz.[9]

Steiner siguió describiendo minuciosamente los ejercicios de pintura que se deberían utilizar con estos niños.

En el campo de la medicina Steiner mostró nuevas formas de aplicación del color para la curación a varios médicos de la Sociedad Antroposófica. Indicó a padres y maestros que ciertos colores pueden tener un efecto beneficioso y curativo sobre los niños hiperactivos, mientras que otros pueden tener el efecto contrario.

> Se pueden dar unos cuantos ejemplos más. Un niño nervioso debería tratarse de forma diferente en lo que respecta al ambiente de uno que es tranquilo. Debería considerarse todo, desde el color del aula y de los diferentes objetos que está alrededor al niño hasta el color de la ropa que se le pone. Frecuentemente nos equivocaremos si no nos guiamos por el conocimiento espiritual. En muchos casos la idea materialista hará justo lo contrario de lo que es correcto. Un niño nervioso ha de rodearse y vestirse de colores como el rojo o el amarillo rojizo, mientras que un niño tranquilo ha de recurrir a tonos como el azul o el verde azulado. Lo importante es el color complementario que se crea dentro del niño. En el caso del rojo es verde, mientras que en el del azul es amarillo anaranjado, como pueda verse fácilmente mirando por un momento a una superficie roja o azul.
>
> Los órganos físicos del niño crean este color contario o complementario, y éste da lugar a las estructuras orgánicas correspondientes que necesita el niño. Si un niño nervioso está rodeado por el color rojo, creará interiormente el contrario, el verde. Esta actividad de creación del verde tiene un efecto tranquilizador. Los órganos tienden a tranquilizarse.[10]

(También debería considerarse lo anterior con respecto a las manualidades).

No existen limitaciones a lo que Steiner ha revelado en sus escritos y charlas sobre la naturaleza del color. Si se recibe la enseñanza de Steiner sobre el color de manera que llegue a ser una experiencia viva, el alma humana entra en una nueva relación con la naturaleza y el arte. Entonces podemos aprender a apreciar cómo los Antiguos Maestros, mediante el conocimiento interior del color que poseían, eran capaces de llevar lo suprasensible a la expresión en lo sensible de tal forma que la realidad espiritual de lo que se representaba en sus pinturas puede experimentarse incluso en la actualidad, si miramos con un adecuado estado de ánimo de reverencia.[11] Los seres espirituales nos visitan en las alas del color y nos conectan con un mundo divino.

En el ritual que forma parte de los sacramentos religiosos, restaurado a través de la percepción de Steiner, el color de las vestiduras de los sacerdotes y de los manteles del altar cambia según las estaciones y las festividades cristianas, llevando de este modo el estado de ánimo interior a la expresión externa que predomina en esta época del año. El lenguaje hablado por estos colores no podría ser más sencillo. De ellos emana un estado de ánimo de consagración, de curación y de belleza. Y en la belleza el alma humana experimenta una realidad espiritual en forma terrenal.

Steiner dijo acerca de la ropa en general: «El propósito real de la ropa es embellecer al ser humano».[12] Por lo tanto, debería conducirle a una experiencia en la que no solo los miembros del alma espiritual sean de origen divino, sino también su cuerpo físico. El ser humano ha de elegir su ropa de manera que esta sea una expresión digna de su naturaleza divina. Se echa una luz especial sobre esto a través del siguiente comentario de Steiner: «Nuestra conexión con el espíritu se rompe si no se mantiene por medio de la belleza. La belleza conecta el Yo al cuerpo».[13]

NOTAS FINALES

1. *Color*, partes I, II y III.
2. «Speech and Drama» (Discurso y drama), 14ª conferencia, Dornach, 1823.
3. Ibídem.
4. Ibídem.
5. Ibídem, 12ª conferencia.
6. *Color*, parte III, Dornach, 26 de julio de 1914.
7. *Color*, parte I, 2ª conferencia, Dornach, 1921.
8. Congreso de maestros, Stuttgart, 31 de enero de 1923.
9. *Valores espirituales en la educación*, 6ª conferencia, Oxford, agosto de 1922.
10. *La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía*.
11. *Color*, parte I, fin de la 2ª y 3ª conferencia.
12. De una conferencia en Dornach, 27 de agosto de 1915.
13. De una libreta de Rudolf Steiner, 1918 (publicado en «Das Goetheanum», vol. XII, n.º 14).

CAPÍTULO XII
La Historia del Arte de Vestir

Steiner dio importantes indicaciones con respecto al origen del color y el arte de vestir.[1] Describió cómo el arte de vestir, al igual que el propio ser humano, tiene su origen en el mundo del Espíritu y cómo el hombre primitivo llevó a la expresión visible en su ropa recuerdos de lo que había experimentado en el mundo espiritual antes de nacer. En una conferencia celebrada en Dornach el 1 de junio de 1923, Steiner dijo:

> Antes de su nacimiento el ser humano vive un mundo de luz, color y sonido impregnado por el alma y el espíritu. Es un mundo de cualidades e intensidades, no de cantidades ni extensión... El hombre desciende a la tierra y siente: «Yo, que como ser humano traigo algo conmigo del mundo espiritual, no estoy en armonía con lo que entra en mi cuerpo físico procedente del ambiente terrenal. Por tanto, debo hacer algo para adaptarme a él». Y así, trae el color de su ropa procedente del mundo espiritual...
>
> Las antiguas formas de vestir reflejaban la preferencia con respecto al color y la armonía del mismo, que los hombres traían consigo procedente de su vida preterrenal en el mundo espiritual. Puesto que la memoria de la existencia preterrenal disminuyó, el arte de vestir se volvió cada vez más diletante.
>
> Si observáis la cantidad de placer en el color que se muestra en la ropa de las culturas primitivas más avanzadas y cómo una cultura suele mostrar una preferencia característica en la elección de los colores, veréis que tenemos en el arte de vestir un auténtico y fabuloso arte mediante el cual el ser humano busca llevar su existencia preterrenal a la terrenal.[2]

En la obra exhaustiva de Adolf Rosenberg, *Geschichte der Kostume (Historia del traje)*, descubrimos cómo el primer hombre se cubría con tierra de color, luego empezó a pintarse y se frotaba con pintura en las heridas que se había hecho para que se absorbiesen totalmente a la piel. Fue a partir de tal decoración que la ropa fue evolucionando poco a poco. La pintura del cuerpo y el tatuado, tradicional entre los pueblos primitivos de la actualidad, indican estas primeras tendencias de la humanidad.

En una conferencia celebrada en Dornach el 27 de agosto de 1915, Steiner hizo referencia al Antiguo Testamento:

> Consideremos cómo se nos ha dicho que hasta la época de la tentación luciférica los seres humanos iban desnudos. Esto no debemos tomárnoslo como si, para su conciencia, fuesen desnudos de la misma forma que alguien que va desnudo ahora, sino que antes habían visto el aura que rodea al ser humano. Por consiguiente, no habían visto lo que uno vería si un ser humano

> fuese desnudo hoy, sino que lo vieron en una prenda espiritual. El aura era su vestido.
>
> Y cuando a los seres humanos les fue arrebatado el estado de inocencia, cuando fueron condenados a un modo de vida materialista (es decir, cuando ya no pudieron ver el aura), vieron lo que no habían visto mientras el aura era visible para ellos. Así fue como empezaron a sustituir el aura por la ropa. Este es el origen de vestir: la sustitución del aura por una prenda ropa.[3]
>
> En esta era materialista que vivimos es bueno saber que al principio los seres humanos se vistieron simplemente para imitar el aura en su ropa. Es precisamente el caso de los ritos sagrados, en el que cada prenda de vestir es una imitación de una parte u otra del aura humana. Observaréis en las pinturas de Rafael que las prendas de María, José y María Magdalena tienen colores que tienden a repetirse. Por ejemplo, veréis con frecuencia a María Magdalena pintada de amarillo en las pinturas de aquellos que estaban familiarizados con la tradición o de los que aún tenían alguna clarividencia. Siempre se trata de encontrar alguna correspondencia para el aura de la individualidad en cuestión, por lo que poseían una conciencia que les permitía imitar el aura y crear una expresión de ella en la ropa.

Así fue cómo surgió la ropa, cuya forma arquetípica, el aura humana, se originó en un mundo espiritual para que el ser humano pudiese sentir su parentesco por la forma en la que él mismo se vestía. Era una forma de vestir que estaba en estrecha relación con la auténtica naturaleza del ser humano y que, al contrario de como suele ocurrir en la actualidad, no había perdido su conexión con este. Sin embargo, Steiner no solo habló del origen de la ropa en relación con el individuo, sino que también indicó los vínculos existentes entre los diferentes pueblos y sus peculiares formas de vestir.[4]

> Incluso hoy en día se puede ir a lugares cuyos habitantes han conservado un modo característico de vestir. Así pues, podéis responder por vosotros mismos a las preguntas: «¿Cómo han encontrado su camino esta cantidad de almas juntas aquí en la comunidad étnica en virtud de la afinidad que tenían en la vida preterrenal? ¿Cómo expresan en su ropa lo que habían experimentado juntos en la vida antes de nacer?».·Era un recuerdo de su apariencia en el mundo divino que querían crear en la ropa.
>
> Tendréis que volver con frecuencia a la antigüedad para encontrar formas de vestir realmente significativas. En aquella época no solo había pintores y escultores, sino también auténticos artistas. Toda la vida humana fue teñida con un elemento artístico. Por ejemplo, Rafael aún tenía una percepción viva, o al menos una tradición viva, según la cual las cualidades del alma y el espíritu que un individuo trae desde el cielo a la tierra se expresan en su ropa.
>
> Esto es lo que da a nuestra ropa su significado interior. El individuo de hoy dirá: «Su propósito es mantenernos calientes». Sin duda, este es su significado desde un punto de vista materialista, pero las formas artísticas

> nunca surgirán de esta concepción. Estas formas siempre surgen por medio de una relación con lo espiritual. Porque los misterios de la vida y el mundo se mezclan en sí mismos con el elemento del Arte.[5]

La Moda

Steiner nos explicó cómo se origina nuestra ropa en el mundo de lo espiritual. Sin embargo, a lo largo de los siglos el lazo que existía en la antigüedad entre el ser humano y su forma de vestir se fue aflojando cada vez más hasta que finalmente se desató por completo. Si ahora quisiéramos buscar los poderes que predominan en la esfera de la vestimenta humana actual, los encontraríamos con facilidad en todo lo que se conoce con el nombre de *moda*.

No sería muy útil intentar dar una fecha para el origen de lo que llamamos moda. En el momento de la Caída, los seres humanos empezaron a vestirse y a adornarse. A lo largo del transcurso de los milenios, esta fue influenciada por los Misterios,[6] bajo cuya dirección se creó la ropa del ser humano y las tradiciones de los diferentes pueblos según el conocimiento espiritual.

Sin embargo, con la Caída comenzaron a aparecer nuevas cualidades del alma en el ser humano, (como la vanidad, el amor y el odio) y ahora quería que sus propias inclinaciones e instintos *personales* formasen parte a la hora de decidir su forma de vestir. Por tanto, el adorno y la ropa encontraron poco a poco su camino de lo sagrado a lo profano.

Así pues, en el punto en el que la humanidad abandonó los antiguos vínculos, en el que finalmente los Misterios cayeron en el olvido y los deseos y el egotismo personal tomaron preponderancia. la moda sustituyó a la ropa tradicional. Esto está relacionado con el cambio de conciencia en el ser humano y el debilitamiento de los lazos con el mundo espiritual, necesario para su desarrollo. Este último dejó de ser un factor determinante debido a que el ser humano ya no podía percibir el aura.

Si consideramos el hecho de que tenían su origen en la percepción espiritual prestando una cualidad de permanencia a las formas de vestir de los pueblos antiguos, la *moda*, al igual que los estados de ánimo del ser humano, está sujeta a variaciones constantes. Se puede observar cómo a veces su camino se cruzaría con el del traje tradicional o cómo formarían parte el uno del otro. El *traje* acompaña a un pueblo o a una época durante el transcurso de su desarrollo, cambiando sus formas de acuerdo con esto, y luego desaparece al final de un determinado periodo de tiempo. Por otro lado, la *moda* está envuelta en cambio perpetuo, y se apresura a pesar de las reglas y costumbres tradicionales, hacia nuevas formas y metamorfosis.[7] Algunas veces puede parecer que no es más que una hija juguetona de la fantasía, pero en otras ocasiones parece elevarse desde oscuras fuentes demoníacas y hace que el ser humano olvide su origen espiritual.

Aunque en la antigüedad afectaba en escasa medida a la vida y tradiciones humanas, la moda ha ido creciendo hasta el día de hoy y ha cobrado fuerza en la proporción que el ser humano ha perdido su conexión con el mundo espiritual. Ha avanzado durante los siglos a

un ritmo acelerado, cambiando continuamente. Ya en el siglo XIV, como podemos leer en la *Crónica* de Limburg, la moda estaba cambiando tan deprisa que ni los sastres podían seguir su ritmo. «Las formas de vestir en estos lugares han cambiado tanto en tan poco tiempo que los sastres que antes eran buenos ahora no lo son». ¿Qué tendría que decir el cronista sobre el tempo en nuestros días?

A través del crecimiento de la moda, la ropa perdió cada vez más su relación con la naturaleza del alma de un pueblo o comunidad. En 1918 Max v. Boehn lo describió de esta forma: « La moda ha cambiado completamente de arriba abajo el auténtico propósito que hay tras el arte de vestir. Por medio de la moda, la ropa se ha convertido en un fin en sí mismo y existe independientemente de cualquier consideración higiénica o estética».[8] No obstante, el ser humano ha caído en sus garras y está sujeto a poderes que, desde que perdió su relación con el mundo espiritual, es incapaz de reconocer. Este problema también ha sido aclarado por Steiner. En una conferencia celebrada en Múnich, describió primero la verdadera naturaleza y el origen de los espectros, los fantasmas y los demonios, y luego siguió diciendo:[9]

> Los demonios surgen porque los seres humanos no se acercan los unos a los otros en un contexto que se podría describir así: «Voy a contarle a los demás que pienso, pero tengo que dejar que decidan si están de acuerdo conmigo o no».
>
> En las mesas de juego, eventos sociales y fiestas se producen cientos de demonios de todos tipos, ya que en estas reuniones pocas veces encontramos una mentalidad basada en la tolerancia interna, sino más bien una que induce a la gente a decir: «Si no estás de acuerdo conmigo, eres un tonto».
>
> Por tanto, la vida humana crea en realidad los seres espirituales en el mundo espiritual. Todos estos seres (fantasmas, espectros y demonios) tienen a su vez una influencia sobre el ser humano. Solo pensad: siempre que este o aquel prejuicio prevalece de forma epidémica, por así decirlo, en nuestro entorno o siempre que surge de repente una moda estúpida, ésta es causada por los demonios creados por el ser humano, demonios que de este modo dificultan el rumbo recto del progreso y desarrollo humano. Estos seres creados por la humanidad están constantemente revoloteando y serpenteando a su alrededor.
>
> Nosotros impedimos nuestro propio progreso a través del hecho de que, de esta manera, podemos ser creativos en el mundo espiritual. Debemos darnos cuenta de que todo lo que pensamos o sentimos puede producir efectos de tan gran importancia como los producidos por el disparo de un arma. Esto último puede tener consecuencias terribles y se considera la cosa más peligrosa simplemente porque nuestros sentidos ordinarios son capaces de percibir los efectos, mientras que en el caso de los pensamientos y las emociones no podemos percibirlos.[10]

La moda ha conquistado casi todo el mundo en el transcurso de los últimos siglos, mientras que las tradiciones de los pueblos se han pasado cada vez más a un segundo plano

hasta tener en la actualidad una existencia meramente tradicional de mayor o menor valor histórico. Su vida original se extingue, a pesar de que aún perdura en cierta medida entre las tribus y los pueblos que han conservado la relación con su antigua espiritualidad folclórica ya que no han sido alcanzados por la agitación de la civilización moderna.

Si miramos los trajes reproducidos en *Geschichte der Kostume* de Rosenberg, observaremos claramente los cambios que han tenido lugar con el paso de los siglos entre los diferentes pueblos. Estos dibujos también muestran cómo los diferentes pueblos se han influenciado los unos de los otros y cómo han surgido, de esta manera, una gran cantidad de nuevas formas en el arte de vestir.

Si tenemos en cuenta la moda de nuestra época encontraremos que muchas influencias reproducen antiguos trajes históricos, por ejemplo, de Egipto y Roma o incluso de los caballeros medievales. Se podría recoger mucho material para así corroborar esto. Sin embargo, durante los últimos cincuenta años la moda se ha convertido casi por completo en una criatura de la industria. La empresa comercial ha tomado el control de la misma con el objetivo de sacarle la mayor cantidad de dinero posible. El individuo de hoy acepta lo que dicta la moda con su principio fundamental de la ventaja al productor, y no puede dejar de sentirse como si fuera su esclavo, ya que nunca puede escapar completamente de su influencia universal.

> Por lo general, la moda cambia más rápidamente donde hay una mayor suntuosidad para que así las ruedas de la industria sigan girando. La influencia de la moda sobre el juicio y gusto es muy fuerte; sacrificamos nuestro sentido de la decencia, el bienestar y la belleza sin darnos cuenta del control que ejerce sobre nosotros.[11]

Hoy en día las prendas confeccionadas constituyen la mayoría de la ropa de una gran parte de la humanidad. Los extremos a los que esto lleva se podían ver hace algún tiempo en una revista ilustrada alemana que presentó un informe sobre la inundación en el mercado inglés de una especie de *uniforme europeo* de Rusia. Por lo tanto, se puede trazar la misma influencia del este en la esfera de la ropa tal y como se describió en relación con las filas de casas pintadas de un gris uniforme.[12] La tendencia por provocar una uniformidad reprime todas las fuerzas creativas del alma en el ser humano, conduciendo finalmente a la muerte del arte y de toda obra humana individual. Estas empresas de producción masiva incluso llevan nuestras modas versátiles y cambiantes a una paralización.

Steiner describió una tendencia más de nuestra época (Dornach, 27 de agosto de 1915). Tras recordar que en la antigüedad los hombres se esforzaban por imitar el aura en su ropa, continuó diciendo:

> Es una aberración característica de nuestra época materialista que en ciertos círculos se considere un ideal para acabar completamente con la ropa (el materialismo es llevado en todas partes a su conclusión lógica) y promover el culto al nudismo, alegando que es una práctica muy saludable. Incluso

> hay una revista, llamada *Beauty* que fomenta estas cosas y se basa en una idea completamente falsa. Piensa que representa algo bastante distinto del materialismo más vulgar y flagrante.
>
> Cree que ve la realidad en todo lo que la naturaleza externa y perceptible por los sentidos nos presenta como real, cuando en realidad la ropa surgió de un esfuerzo para conservar, en la medida de lo posible en la vida cotidiana, el estado de conciencia en el que puede verse el aura del ser humano. Por tanto, la cuestión que se plantea es la del origen de la tendencia en nuestros días de esforzarse por eliminar la ropa. Es una completa ausencia de sentido imaginativo para la ropa. No deberíamos ver nada de una naturaleza ideal en esta tendencia, sino más bien una ausencia de fantasía y de cualquier sentido de belleza. En realidad la intención de la ropa es hacer hermoso al ser humano, y contemplar solo la belleza en el cuerpo desnudo significaría que el instinto de nuestra época es uno materialista.[13]

El arte de vestir en el pasado y en el futuro

Lámina 10

Consideremos el desarrollo del arte de vestir desde otro punto de vista. Si estudiamos la ropa en los siglos antes y después a Cristo, teniendo en cuenta estrictamente el elemento formal constituido por las líneas, es decir, con especial referencia a lo horizontal y lo vertical, y a la simetría y la asimetría, nos puede sorprender el hecho de que la ropa de los tiempos precristianos no muestra una simetría marcada en relación con la línea vertical central del cuerpo, ni tampoco se hace especial hincapié en la línea vertical de la ropa. No queremos hacer hincapié con esto en la dirección vertical a través de un pliegue expresivo del propio material (el plisado) que aparece en los antiguos cilindros grabados babilónicos (lámina 10, dibujo 6) de los tiempos de la dinastía de Ur (alrededor del año 2300 a.C.), o en un caso particular, en la estatua ática femenina del Museo de Berlín. Tampoco nos referimos a la línea vertical central determinada por el cierre de una prenda o por alguna otra consideración práctica, como con los etíopes, cuyas prendas son en todo caso demasiado asimétricas hacia la parte superior.[14]

Podemos enfatizar lo vertical por medio de alguna especie de decoración, por ejemplo, cintas cosidas o bordados, al igual que se puede indicar lo horizontal mediante la costura de volantes estrechos, tal y como podemos ver en los antiguos cilindros grabados babilónicos (dibujos 1, 3 y 6) y en otras obras de arte anteriores (dibujos 2, 4, 5, 7, 8 y 9). Es interesante a este respecto observar cómo se relacionan las formas en la arquitectura y en la ropa, por ejemplo, las pirámides o las torres escalonadas[15] y la falda con volantes. Comparad también el sombrero de la figura cretense (lámina 10, dibujo 2) con la torre de Samarra (dibujo 2a), que fue construida en el espíritu de este periodo de la antigüedad. Esta figura cretense también ilustra la tendencia entre los pueblos antiguos de enfatizar la *redondez* en la ropa, imitando las formas redondeadas del cuerpo humano.

La precisa simetría a izquierda y derecha, desde el cuello hasta los pies, aparece en la antigüedad solo en casos particulares, por ejemplo, en la figura ática mencionada anteriormente o en la de «Hera de Aegion de Acaya». La asimetría es la norma general, ya que también la encontramos en la ropa de los antiguos egipcios, griegos y romanos.

Antes de entrar en más detalles sobre las prendas de los griegos y los romanos, nos gustaría citar un comentario de Steiner sobre la diferencia fundamental entre la ropa griega y romana:

> Bajo la influencia de Augusto sucedió algo en Roma que era completamente diferente de lo que había vivido en Grecia. Por más que las prendas romanas se pudiesen parecer a las griegas, la toga romana se ponía de forma diferente a como un griego se ponía su ropa, sintiéndola como parte de uno mismo. Se había convertido en algo mucho más superficial, una forma de decorarse a sí mismo para el mundo exterior. Incluso se puede observar un reflejo del culto establecido de los tiempos en los ordenados pliegues de la toga, que nunca habrían aparecido en una prenda griega, del mismo modo que hay una enorme diferencia entre el tartamudeo de Demóstenes, quien, sin embargo, expresó el espíritu griego de manera impecable, y el orador romano que siguió cuidadosamente todas las reglas de retórica en la hora de elegir de sus palabras y construir sus frases.[16]

Aunque por lo general no se puede hablar de ropa simétrica en la antigua Grecia, no debería pasarse por alto el hecho de que las prendas solían aportar adornos hilados, unidos o bordados. Esta industria tuvo su origen en Babilonia y Frigia. Estos adornos iban paralelos a las costuras de la prenda (por ejemplo, del *chitón*) o a un lado de ella, desde la cintura hacia abajo (aproximadamente en la misma posición que las costuras de las faldas de las mujeres), o algunas veces iban desde el cuello hasta el borde inferior de la prenda. Estos adornos verticales se corresponden con los *clavus* de los romanos.[17]

Según Rosenberg, en un periodo anterior la toga era la única prenda que llevaban los romanos, la túnica se añadió posteriormente como ropa interior. Era un privilegio de senadores llevar en la parte delantera de la túnica una gran franja de color púrpura *(clavus latus)* que descendía desde el cuello hasta el dobladillo inferior. Para protegerse del frío se ponían varias túnicas, una encima de la otra. Cuando se llevaban dos túnicas, era normal que tanto los hombres como las mujeres llevasen plegada la larga túnica exterior, o *estola*, que se acortaban tirando de ella por encima del cinturón. Una de estas dos prendas se hacía con mangas. Según Hottenroth,[18] la túnica imperial también se llamaba *dalmática*. Esta prenda de origen dálmata (túnica larga con mangas anchas con o sin cinturón), a la que Max von Boehn se refirió como «la prenda de lujo del declive de la antigüedad», fue utilizada por todos los emperadores a partir de Diocleciano y se estableció en el año 320 como la vestimenta oficial de los diáconos cristianos. La dalmática también formaba parte de la vestimenta de los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, quienes eran ordenados diáconos antes de su coronación. Los largos adornos ornamentales, las claves, se extendían desde el hombro

hasta el borde inferior de la prenda, dándole un sello muy especial. En un principio, las claves, que podían variar de ancho, estaban reservadas a los romanos con un rango especial. Sin embargo, en el Imperio Romano también las llevaron los hijos de las familias patricias.[19]

La dalmática se pintó magníficamente en los tiempos de los primeros cristianos sobre las paredes de las catacumbas, en las que los primeros cristianos representaban a sus fallecidos y a veces a la Virgen vestida con esta prenda, con sus claves verticales en disposición simétrica. Al comparar esta prenda espléndidamente adornada pero de forma bastante sencilla con la suntuosa ropa asimétrica de los primeros ciudadanos de Roma, podemos ver en ella la expresión de una nueva época.

A pesar de que ya estaba preparada en Grecia, no fue hasta el final de la antigüedad, tras su desarrollo paulatino en la época romana, cuando esta prenda tomó la forma expresiva que vemos a principios de la era cristiana. Los eventos históricos del mundo se reflejan siempre en las creaciones artísticas de la humanidad. La experiencia interior y exterior del ser humano se revela en el arte y en las manualidades y, como hemos visto anteriormente, también en la ropa. Así pues, nos sentimos impulsados a preguntar: ¿Qué estaba ocurriendo en la historia en el momento en el que la antigua ropa romana fue sustituida por una nueva? El cristianismo entró en la historia del mundo en la época del primer emperador romano.

Índice para la lámina 10

1. Parte de un antiguo sello cilíndrico babilónico
2. Sacerdotisa serpiente. Figura de cerámica cretense pintada alrededor del 1500 o 2000 a. C.

2a. Torre de Samarra en el Tigris

3. Parte de un antiguo sello cilíndrico babilónico
4. Anillo de oro de Micenas del segundo milenio a. C.
5. Parte del bajorrelieve de las Tablas de la Ley de Hammurabi, antigua Babilonia (alrededor del 1920 a. C.)
6. Parte de un antiguo sello cilíndrico babilónico de la época de la dinastía de Ur.
7. Parte de un bajorrelieve de piedra caliza de Gudea, antigua Babilonia (Gudea, alrededor del 2340 a. C.)
8. Bajorrelieve de la victoria del rey Anubanini
9. Antigua estatua femenina caldea
10. Esfinge de granito de Tanis, Egipto.
11. Fresco en la catacumba de la Vigna Massimo (principios del siglo I d. C.)
12. Paenula romana (principios del siglo I d. C.)
13. Dama romana aristocrática que lleva una dalmática con clavus de rayas (principios del siglo I d. C.)
14. Representación romana de María con un Mago de Oriente (principios del siglo I d. C.)
15. Parábola romana del Buen Pastor (principios del siglo I d. C.)
16. Hombre con una túnica que tiene una ancha franja central


2a
3
1
2
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

Por medio de la naturaleza espiritual del cristianismo se pudo producir una luz especial de conciencia en la humanidad durante el transcurso de los siglos. La importancia de este cambio, como se reflejó en el desarrollo de la filosofía, ha sido descrita por Steiner en su libro *Los enigmas de la filosofía*, así como en muchos otros libros y conferencias. A través del cristianismo las almas fueron adquiriendo la capacidad de recuperar libertad e independencia y, con una claridad de conciencia cada vez mayor, la conexión con el mundo espiritual que habían perdido, cuando los Misterios que alguna vez los habían guiado cayeron en declive. Al ser humano se le ofreció la posibilidad de una nueva experiencia del *Yo*. Es el Cristo el que da el impulso permitiendo que todos los hombres (cada uno como un individuo independiente) experimenten el *Yo soy*.[20] Todo lo que ocurrió antes fue una preparación para este desarrollo de la conciencia de la individualidad, del *Yo soy*.

Este desarrollo se reflejó de formas muy diferentes en el arte cristiano. Los sentimientos, las sensaciones y los pensamientos pueden encontrar su expresión externa en el color. ¿Podemos no sentir una sencilla línea vertical, a diferencia de una curva u horizontal, como una expresión de la fuerza de la rectitud en el ser humano? ¿No conecta una línea al ser humano con las alturas del Cosmos?

Si aprendemos a cultivar una experiencia interior de la dinámica de las líneas y las formas, se despierta en nosotros un conocimiento más profundo. Y entonces debería ser posible para nosotros obtener un vislumbre acerca de la notable aparición de la línea decorativa vertical de las prendas de la época de los primeros cristianos. Las claves parecían ser una confirmación de la profunda experiencia interior que el alma estaba experimentando con un mayor o menor grado de conciencia. Aquí se puede sentir cómo se ha otorgado una forma artística a la prenda humana que habla de la experiencia de mantenerse firmemente de pie en la tierra y, al mismo tiempo, mirar hacia arriaba hacia un mundo divino. Por tanto, la nueva era creó una nueva forma. incluso para el estilo de vestir.

En este sentido, es necesario destacar que la civilización romana no transformó su antigua prenda, la toga, al entrar a la nueva era, sino que, en el momento de la recepción del impulso del Ego cristiano, sustituyó a la etrusca, es decir a la oriental, la toga asiática, con la dalmática, que procedía de un antiguo pueblo europeo, los ilirios. Los dálmatas eran descendientes de los ilirios, un antiguo pueblo europeo, no asiático. Dalmacia fue parte de Iliria.

Es muy frecuente encontrar que aquello que los mundos divinos desean lograr en su guía de la humanidad se refleje en obras de arte tempranas, y que éstas, augurando lo que está por venir, señalen el camino que la humanidad debe seguir. Por tanto, la Esfinge Barbada de Tanis (lámina 10, dibujo 10) no puede dejar de dar una sorprendente impresión a cualquiera que tenga buen ojo para estas cosas. El cuerpo de la esfinge se reclina sobre el suelo de detrás, mientras que la parte de delante se eleva hacia arriba en dos verticales, intensificándose este efecto por la verticalidad de la barba. Por así decirlo, el carácter de afirmación del Ego en el empuje vertical es una llamada al ser humano para superar el cuerpo del animal y fortalecerse para ascender a la verdadera humanidad. En este caso también aparece en la línea vertical la

fuerza del alzamiento que da el poder al ser humano de arraigar su ego. Se puede observar la misma fuerte impresión en el Toro alado de Khorsabad.[21] Aquí lo vertical está pronunciado sobre todo en la barba y en el adorno de la cabeza, que junto con el peinado, es la parte del cuerpo humano en la que aparece por primera vez lo vertical entre estos pueblos antiguos.

Si intentamos rastrear aún más la evolución de esta primera prenda cristiana, la dalmática con sus dos claves o una clave ancha en el medio, nos llevará desde aquí directamente a la vestimenta de las órdenes medievales y las caballerías. Tanto a través de una investigación histórica como siendo conscientes de la reaparición aquí y allá de líneas y formas similares, se puede identificar el hábito del monje con la estola como un mayor desarrollo de la prenda que apareció en los primeros tiempos del cristianismo. En la escápula las dos claves crecen junto con el campo vertical, separándolas para formar una pieza única que luego se separa de su fondo y se conecta a los hombros por una pieza similar que hay detrás. Esta escápula (estola), que normalmente se lleva con un cinturón, forma una cruz y se elaboró de diferentes maneras según las distintas órdenes monásticas. Por tanto, vemos cómo el cristianismo continuó con una forma de vestir en la que la simetría se utilizaba para enfatizar lo vertical de la manera más expresiva.

Rosenberg dice que la ropa de la Orden Benedictina, fundada en el año 529 d. C. en Montecassino en Latium, fue «copiada de aquella que llevaban los primeros clérigos cristianos. De esta forma, gracias a los benedictinos, que elaboraron este diseño básico, se heredó a otras órdenes y perdura hasta nuestros días». De hecho, encontramos la estola en Europa a través de los siglos no solo en el hábito del monje, sino también en el costoso atuendo de los altos dignatarios de la Iglesia e incluso en el de los gobernantes seculares, incluyendo a reyes, emperadores y emperatrices.

Cerca de quinientos años después, fuera de la poderosa Orden Benedictina, surgió la Orden del Císter. El centro en el que se propagó la orden cisterciense fue el Monasterio de Citeaux en Francia. Estos monjes llevaban una túnica de lana sin teñir de color blanco, o a veces gris, con una estola negra.[22]

Steiner conectó esta prenda cuando creó los trajes para sus Dramas Misterio. Contó cómo, cuando le surgió la pregunta sobre los trajes adecuados para sus personajes femeninos, se le ocurrió que debían ser similares al hábito de los cistercienses. De este modo, entre 1909 y 1912 presentó los trajes de los Dramas Misterio, unos trajes modificados con colores vistosos, fluidos e impactantes (la estola y el cinturón a veces eran de diferentes colores, pero normalmente más oscuros que el resto de prendas).

El público se influenció de algunos elementos del escenario en cuanto a la forma de vestir. A finales de la segunda década del siglo XX, se pusieron de moda y aparecieron los trajes con estola en la vida pública. Estas formas se popularizaron sin tener en cuenta su origen, pero pronto perdieron su carácter original (por ejemplo, el cinturón se colocaba justo por debajo de las caderas) hasta desaparecer por completo del mundo de la ropa femenina.

Si buscamos formas de vestir en los tiempos precristianos que se parezcan a estas prendas con estola y que, por así decirlo, incluso se hubiesen podido anticipar, podemos encontrar indicios de ellas entre el efod de los hebreos, que siguiendo la ley de Moisés, se decoró con una borla en cada una de sus cuatro esquinas.[23] Los Sumos Sacerdotes judíos llevaban este tipo de prenda en el hombro, que consta de dos piezas. También hay un dibujo del último rey persa en el que aparece vestido con una prenda púrpura de la que se dice lo siguiente: «Solo el Rey llevaba por delante una ancha franja blanca que se mantuvo durante su reinado como símbolo de autoridad majestuosa».[24] Es increíble encontrar estas formas similares a la estola entre los antiguos persas y judíos, quienes, como Steiner ha descrito a menudo, prepararon el camino para el cristianismo.

Aunque la estola creada por Steiner ha desaparecido del mundo de la moda actual, vive en las obras de misterio en el Goetheanum en Dornach. Cuando estas obras se representaron por primera vez en Múnich, Steiner otorgó una forma muy estricta a estas prendas. El cuerpo estaba todo cubierto desde el cuello hasta las manos. Comentó que llegaría un momento en el que la pintura del desnudo desaparecería y las únicas partes del cuerpo que los pintores querrían dejar sin ropa serían la cabeza y las manos. Estas palabras cobran mayor importancia a través del conocimiento que nos ofrece la antroposofía. De esta manera, en el futuro la humanidad recuperará la capacidad de percibir el mundo espiritual de una nueva forma, y por lo tanto también el aura humana.[25]

Sin embargo, la estola continuará siendo importante no solo sobre el escenario. También habrá personas en otros lugares que encuentren apropiada esta prenda y se la pongan, aunque solo sea en ocasiones especiales. Al relacionarse a través de la forma de esta prenda con la ropa utilizada por los primeros cristianos, el que la lleva puede sentirse inspirado para enfrentarse a las tormentas de la vida con valentía y aplomo. Como una imagen de integridad interior, esta prenda también puede expresar, por medio de los colores elegidos, cualquiera de los temperamentos, estados de ánimo de seriedad o alegría, o cualidades del alma que el ser humano todavía sigue esforzándose en alcanzar. Por lo tanto, sus colores pueden provocar, o simplemente reflejar, estados del espíritu y del alma en el ser humano, tal y como indicamos respecto al vestuario del escenario.[26]

Naturalmente, de estos comentarios surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo podría desarrollarse un estilo de ropa en el ser humano tanto ahora como en el futuro que afecte al color y a la forma y sea realmente contemporánea? ¿No podría surgir un arte de vestir que fuese tanto nuevo como capaz de desarrollarse aún más? Podemos encontrar la respuesta si recordamos el comentario de Steiner sobre la ropa: las formas artísticas puede surgir solamente a través de una relación con el espíritu, y ésta ha de redescubrirse si queremos entrar de nuevo al terreno de lo verdaderamente artístico.

El camino hacia el espíritu se ha abierto a la humanidad de una nueva manera mediante la antroposofía. De este modo, el ser humano creativo se permite dar, con libertad y comprensión espiritual, una forma artística individual no solo a la manera en la que cubre su cuerpo conforme a su naturaleza espiritual, sino también a todo su entorno. La conexión

con el espíritu permite que el ser humano se convierta en creador de una verdadera cultura. Por lo tanto, a través de la dedicación desinteresada a sus tareas terrenales, puede crear nuevas artesanías cuyas semillas puso Steiner en las indicaciones que se dan en este libro. Estas artesanías ocupan su lugar junto al resto de obsequios espirituales que Steiner ha hecho para la humanidad.

En épocas anteriores la ropa surgió de un cierto instinto grupal del alma. Sin embargo, en el futuro el ser humano será capaz de diseñar su ropa de forma artística, a través de su propio conocimiento y en libertad con el espíritu. De esta forma, vencerá a la autoridad que posee la moda en el mundo. Se desarrollará una nueva comunidad humana cuya relación interna con el espíritu se expresará en su ropa.

No es casualidad que las indicaciones de Steiner acerca de las manualidades estén relacionadas con problemas educativos. La educación del ser humano en crecimiento es una gran tarea de la humanidad que conlleva una enorme responsabilidad, pues no solo el destino de la persona depende de una educación adecuada para el niño, sino que también condiciona los destinos de los pueblos e incluso los de todas las épocas. Steiner nos ha mostrado el verdadero camino de la educación del ser humano a través del conocimiento espiritual. La voluntad de ir por este camino ha de constituir la base del resto de los esfuerzos en esta esfera, pues solo entonces surgirán los seres humanos que sean capaces de cumplir todo lo que Steiner nos ha dejado en forma de tareas para el futuro. Sabía que el futuro de la raza humana se encontraba en manos de la educación. Por eso, en la apertura de la Escuela Libre Waldorf en Stuttgart el 7 de septiembre de 1919, dijo a los maestros y padres:

> Todo lo que logramos artísticamente puede alcanzar su mayor florecimiento si podemos canalizarlo hacia el arte más elevado posible: aquel arte en el que no manejamos materiales muertos como el tono y el color, sino aquel en el que se nos entrega un ser humano vivo en un estado incompleto y nuestra tarea es llevarlo, por medio de una educación artística, a un cierto grado de terminación.

NOTAS FINALES

1. 14 junio de 1908; 27 de agosto de 1915; y 1 y 2 de junio de 1923.
2. Esta y las dos siguientes citas no son literales.
3. Esto no se contradice con una declaración anterior, ya que los seres humanos también experimentan entre sí a través de su aura en la vida antes de su nacimiento. (Véase *Teosofía*, capítulo VI.)
4. «El arte de vestir», Dornach, 1 de junio de 1923. No es totalmente literal.
5. Ibídem
6. Steiner ha dado información sobre la naturaleza de los Misterios en numerosas conferencias y escritos. Habla de cómo los sacerdotes-eruditos eran los guardianes de una sabiduría superior a través de la cual la humanidad fue dirigida y guiada en la antigüedad. Es en esta sabiduría donde tiene su origen el arte, la ciencia y la religión. (Véase también *El cristianismo como hecho místico*).
7. Aquí no entramos en la cuestión del estilo y de su desarrollo.

8. Este comentario y la cita de la Crónica de Limburg se extraen del *Bekleidungskunst und Mode* (1918) de Max von Boehn.
9. Múnich, 14 de junio de 1908 (no es una cita literal).
10. Múnich, 14 de junio de 1908.
11. *Universal-Lexikon* de H. A. Pierer, 2ª edición.
12. Véase capítulo II.
13. No es una cita textual.
14. Las declaraciones de Steiner sobre el desarrollo de la ropa no contienen ninguna referencia respecto al rol de lo horizontal y lo vertical. En este capítulo el autor asume toda la responsabilidad por el tratamiento de ello.
15. Por ejemplo, las pirámides escalonadas de Sakkara y de Medum (Springer); también la torre escalonada de Khorsabad (Woermann), o la torre de Babilonia que, según Rawlinson, consta de siete escalones (Jeremias). La espiral que se suele dar en edificios y ropa probablemente representa el movimiento del sol. Alfred Jeremias dice: «La idea de siete cielos es la más común. En Babilonia esto se atestigua desde los tiempos de los sumerios mediante la pirámide de siete escalones... La concepción de los siete cielos se deduce del movimiento de los siete planetas. El transcurso diario del sol es visto como una curva que forma parte de un círculo; en el transcurso de un año el observador ve el sol moviéndose en una espiral ascendente y descendente. Las dos ideas combinadas dan lugar a la concepción de una montaña o una torre en la que una espiral asciende y desciende. Se puede deducir la misma imagen observando los movimientos de la luna».
16. De una conferencia dada en Dornach, 13 de octubre de 1918.
17. *Das Leben der Griechen und Römer* de Erns Guhl y Wilhelm Koner.
18. *Trachten (Trajes)* de F. Hottenroth, I, 1884.
19. *Geschichte der Kostume (Historia del traje)* de Adolf Rosenberg.
20. Véase *El Evangelio según San Juan* de Rudolf Steiner, Hamburgo, mayo de 1908, 3ª conferencia.
21. En el Louvre (Woermann). Véase también las vestiduras de Khorsabad (Springer), los tres dioses sobre un hito geográfico en Asia Menor, o el dios Raman de Babilonia (Jeremias).
22. *Órdenes y congregaciones de la iglesia católica* del Dr. Max Heimbucher.
23. Op. cit., Hottenroth.
24. Kretschmer, *Die Trachten der Volker*.
25. Véase *Teosofía* de Rudolf Steiner.
26. Capítulo XI

APÉNDICE I

El Valor Pedagógico de Hacer Animales en las Manualidades Suaves

En la escuela Waldorf es habitual considerar el trabajo con agujas como suaves y a las manualidades como *duras*. Esto señala una diferencia importante entre los dos campos de actividad, una magnitud de la que uno solo se da cuenta con el paso del tiempo. No solo se utilizan distintos materiales, sino que mediante el trabajo con éstos se despiertan y activan las diferentes fuerzas del alma en el niño. Y aunque puede decirse que el valor educativo de las dos actividades se sitúa en esferas independientes, se complementan entre sí de un modo admirable y suelen mezclarse o sobreponerse debido a la gran variedad de cosas que se pueden hacer tanto en las manualidades suaves como duras.

Para empezar, veamos en qué formas son diferentes. Hemos tomado como ejemplo el animal, al que se da forma con madera en las manualidades duras, mientras que en las suaves primero se cosen las piezas planas de material para luego darle forma desde dentro hacia fuera mediante el relleno. En las manualidades duras tratamos con madera, la cual martillamos, cepillamos, esculpimos, etc. Aquí las extremidades de los niños harán uso de una fuerza intensa para trabajar creativamente sobre el mundo exterior. En las manualidades suaves los materiales hilados y tejidos se tratan con sumo cuidado. Los colores brillantes traen alegría al corazón y a los sentidos, y el niño intenta vincularlos entre sí con una comprensión amorosa. Aquí están activas las fuerzas del alma de una naturaleza sensible, que no están conectadas con las articulaciones sino con la circulación de la sangre y la respiración en el pecho del ser humano. Por lo tanto, las manos se utilizan solo como un medio para manifestar exteriormente lo que se experimenta interiormente.

Igual que una corriente viva de agua moldea y cambia la piedra desde el exterior, también la voluntad viva creará, trabajando la madera desde fuera a través de las fuerzas vitales, la obra de arte, el animal. Las fuerzas vitales fluyen hacia el ser humano desde el cosmos; las fuerzas anímicas le arraiga interiormente y le dan forma al cuerpo desde dentro hacia fuera.

Así como el alma y el espíritu trabajan creativamente en el ser humano cuando, entre los siete y catorce años de edad, moldean y dan vida al cuerpo físico y sus órganos desde dentro, así lo hace el niño con el animal en la clase de manualidades, rellenándolo para darle forma desde dentro hacia fuera. Se puede decir que de esta forma el niño le da vida al animal. Es increíble ver cómo el niño expresa su temperamento y su propio ser en el animal que hace, obteniendo, por ejemplo, tanto leones coléricos como flemáticos y melancólicos. Estos animales suelen estar cargados de ingenio y humor y casi siempre son los juguetes favoritos del niño, incluso mientras los están haciendo.

Las muñecas también pertenecen a esta esfera. En una ocasión Steiner nos dijo: «Dejad que hagan muñecas sonrientes que expresen el estado de ánimo del alma». Las niñas hacen tanto muñecas como animales con gran entusiasmo, mientras que los niños por lo general prefieren hacer solo animales. Entre los nueve y diez años, cuando comienza la el bloque en la clase principal sobre la historia natural del ser humano, es posible que los niños den forma a sus animales y muñecas de manera más consciente. Antes de ese momento, las formas del animal y la muñeca surgen únicamente de las partes inconscientes del alma.

Mientras que en las manualidades suaves se dota de un alma al animal, en las duras se produce un animal vivo. Aquí el animal puede moverse de un modo externo y suele provocar unos efectos muy graciosos con sus movimientos, por lo que expresa también algo de la naturaleza de su alma.

Normalmente los animales blandos, con su expresión directa de sentimiento y su apariencia inevitablemente cómica, no son movibles en un sentido general, aunque por dentro tienen mucha vida. Si un niño hace un elefante con una trompa respingona, en realidad en la imaginación del niño el elefante está corriendo y balanceando su trompa hacia arriba y hacia abajo. Un juguete de este tipo, imaginado con un movimiento de vida constante, siempre despertará una actividad renovada en la fantasía del niño y volverá a trabajar sobre el cerebro de manera plástica y formativa. Estos juguetes son más convenientes para el desarrollo del niño que aquellos que son modernos y *bellos*, cuyo efecto final es desconectar el cerebro debido a que su perfección exterior no deja espacio para contribuir por parte de la imaginación del niño.

En general, la realización de muñecas y animales por parte de los propios niños se ha tenido muy poco en cuenta en su valor educativo, aunque también se implican otras cosas importantes. Por ejemplo, hacer vestidos para una muñeca es la mejor preparación a la hora de coser prendas de vestir parecidas para ellos mismos y para otros cuando los niños son mayores. De esta forma, desde el juego se les conduce tanto a un trabajo útil como a unos impulsos morales. Los niños siempre acogen las muñecas y los animales con cuidado y amor. Esto suscita en el niño un amor desinteresado por el ser humano y por los animales que puede llevarle en un futuro a los mejores impulsos sociales.

Por tanto, las manualidades suaves despiertan en el niño unas fuerzas de sentimiento y de amor, mientras que las duras desarrollan en él una fuerza de voluntad. La euritmia y la gimnasia se relacionan entre sí de modo similar. Se podrían poner muchos otros ejemplos para mostrar la importancia que da la escuela Waldorf a la educación de los sentimientos y la voluntad, al igual que a la formación de las facultades intelectuales, de manera que cualquier ser humano pueda desarrollarse plenamente, no solo su inteligencia.

El objetivo de las manualidades suaves y duras es despertar el sentimiento artístico y la capacidad creativa. El sentimiento artístico y el amor por la belleza favorecen el crecimiento del alma del niño y desarrolla en él un sentido por lo verdadero y un sentimiento por el bien.

Quisiéramos cerrar este capítulo con la siguiente cita de Steiner:

> La alegría por vivir, el amor por toda la existencia, la energía para trabajar... todo es el resultado permanente de un adecuado cultivo del sentimiento por la belleza y por el arte. La relación de un ser humano con otro, cuán noble, cuán hermosa llega a ser bajo esta influencia! Una vez más, el sentido moral, que también se está formando en el niño durante estos años a través de las imágenes de la vida que se presentan ante él y a través de las autoridades que él respeta, este sentido moral se asegura si en su propio sentido de la belleza si el niño siente que lo bueno al mismo tiempo es bello y que lo malo es al mismo tiempo feo.[1]

NOTA FINAL

1. Tomado de "La educación del niño a la luz de la Antroposofía."

APÉNDICE II

Preguntas y Respuestas de Conferencias en la Escuela Waldorf, Stuttgart

Parte I:

El jardín de infancia, el juego, la zurdera y la caligrafía

El recorte: los libros ilustrados con imágenes en movimiento en la clase de preescolar
Se preguntó si se debería aprender a recortar en las clases de preescolar.

Dr. Steiner: «Si conseguís que los niños hagan este tipo de cosas artificiales, descubriréis a algún niño que tenga talento para esto. No habrá muchos, por lo que tendréis que persuadir al resto. Si las cosas son bonitas, son bonitas, pero en sí mismas son artificiales. Dejaría que se hiciera solo si viese que un niño tiene cierta inclinación por esto (hay niños así) pero no ofrecería el trabajo de por sí.».

Tras otro comentario, el Dr. Steiner dijo: «¿Os referís a cortar y a pegar? Si veis que un niño tiene talento para hacer siluetas, puedes dejarle que las haga. Pero desde luego no utilizaría los métodos de Froebel».

«Probablemente lo mejor será conseguir que los niños hagan cosas significativas con los materiales más rudimentarios. Podría ser cualquier cosa, aunque debéis intentar escucharles para descubrir los que les interesa. Hay niños, especialmente niñas, a las que podéis hacer muñecas con un pañuelo; las muñecas se escriben cartas entre ellas y las cartas se entregan. Vosotros, o los niños, podéis ser el cartero o la oficina de correos. La idea es hacer cosas significativas con los objetos más primitivos».

«Y entonces en el momento de la segunda dentición, cuando los niños están preparados para ello, querrán representar algo por sí mismos. Por ejemplo, uno fingirá ser una liebre, otro un perro, etc., es decir, cosas significativas que los niños pueden realizar de manera onírica. Hasta la segunda dentición el principio del juego consiste en que el niño imita cosas que tienen significado (marionetas y muñecas). Puede ser algo grande al lado de algo más pequeño. Para ello solo necesitan dos trozos de madera. A partir de los siete años podéis presentarles los juegos de cantar y bailar, en los que se interpreta algo. Dos niños pueden ser una casa y los otros pueden vivir en ella. Y así el niño se para dentro de ella.».[1]

Dr. Steiner: «Un libro ilustrado con imágenes en movimiento con cuerdas tiradas desde abajo sería particularmente necesario en el jardín de infancia. ¡Deberíais de trabajar esto! Se trataría de un texto breve con imágenes en movimiento encima».[2]

Algunas formas de juego de la infancia vuelven a aparecer en el enfoque de la vida de una persona cuando pasa de los veinte años.

Dr. Steiner: «La manera en la que un niño juega se mostrará más tarde en la actitud de su vida como adulto. Un niño que juega lentamente, cuando tenga veinte años pensará lentamente a la hora de reunir la experiencia vital que se refiere. Un niño que es superficial cuando juega, también lo será en su vida posterior. Un niño que dice que va a romper su muñeco en pedazos porque quiere ver lo que hay en su interior llegará a ser filósofo. Así es como el pensamiento aborda los problemas de la vida».

«Definitivamente podéis conseguir mucho a través del juego. Si un niño tiende a jugar lentamente, podéis inducirlo a jugar más rápido. Proporcionadle solo la clase de juegos que requieren una cierta agilidad».[3]

La mala caligrafía, los bloques de juguete, los juguetes móviles y la escritura con la mano izquierda

Dr. Steiner: «No creo que se pueda producir ninguna mejoría en la caligrafía intentando hacer que los niños escriban mejor. Debéis dirigir vuestros esfuerzos para hacerlos más habilidosos a la hora de dibujar formas. Si tocasen el piano, su caligrafía también mejoraría».

«Es totalmente correcto decir que la caligrafía ha sido mala desde el momento en que los juguetes de los niños empezaron a ser tan extremadamente materialistas. Es terrible que una proporción tan grande de juguetes sean bloques. Estos nunca deberían ser un juguete ya que están atomizados y no desarrollan habilidad en los dedos. Si el niño tiene una simple forja, la idea es que trabajase en ella. Me gustaría ver a un niño con un juguete que se moviera. Esto lo dije en *La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía*. Estos juguetes modernos son escandalosamente malos, no pueden desarrollar una destreza en los dedos y por eso los niños escriben mal».

«También ayudaría si pudiésemos conseguir que los niños que escriben mal con sus manos hiciesen formas muy sencillas con sus pies (pero esto no se puede hacer en clase). Esto tiene su efecto sobre la mano. Deberían dibujar círculos, semicírculos y triángulos pequeños con sus pies. ¡Dejémosles que sostengan un lápiz con el dedo gordo y segundo dedo del pie y que dibujen círculos! Esto no es fácil de hacer, es difícil acostumbrarse, pero es muy interesante hacerlo. Lo que daría mucha fuerza a la mano y consideraría muy positivo sería que hiciesen figuras sobre la arena al aire libre con un palo. También tendría un efecto muy positivo conseguir que el niño recoja un pañuelo con su pie en vez de con su mano. No quiero decir que los niños deban comer con los pies, sino que un problema como este no puede solucionarse de forma sintomática. No hay que intentar centrarse en que el niño mejore su caligrafía, sino en hacerlos habilidosos a la hora de dibujar formas artísticas. Permitámosles trabajar la equivalente simétrica de una forma complicada. Marcar el ritmo es bueno para el desarrollo de sus formas intelectuales o lógicas».[4]

Se hizo una pregunta acerca de escribir con la mano izquierda.

Dr. Steiner: «En general, encontraréis que los niños con inclinaciones espirituales no tienen dificultades para escribir con cualquiera de las dos manos. Sin embargo, esto

convertiría a los niños materialistas en estúpidos. Utilizar las dos manos alternativamente puede ser una práctica muy riesgosa para todo lo que se conecta con el intelecto. No ocurre lo mismo a la hora de dibujar, debido a que se puede dibujar muy bien con cualquier mano».[5]

Las clases de piano y la zurdera

Un maestro de Música: «Me gustaría preguntar acerca del efecto, sobre todo al principio, del ejercicio de igualdad de las dos manos a la hora de aprender a tocar el piano».

Dr. Steiner: «Esta pregunta ha dado en el clavo. La realidad es que tocar el piano es una muy buena oportunidad para corregir la zurdera. Ha de prestarse especial atención a esto, ya que la zurdera siempre debería corregirse. A este respecto también debéis considerar el temperamento: de manera que los melancólicos deberían hacer más hincapié en la derecha, ya que estarán un poco inclinados a tocarlo con la mano izquierda; la prioridad de los coléricos tendría que ser la mano izquierda; debéis observar que tanto los flemáticos como los sanguíneos utilizan las dos manos por igual. Todo dependería de esto».

«También es bueno que intentéis, en la medida de lo posible, habituar a los niños no a tener simplemente un sentimiento mecánico por el piano, sino a sentir las teclas y las diferentes partes del teclado, de manera que el sentido del tacto solo les diga si es alto o bajo, derecha o izquierda».[6]

La zurdera, un fenómeno kármico

Se preguntó si se debería acabar con la zurdera de un niño.

Dr. Steiner: «Por regla general, sí. Mientras que los niños zurdos son aún jóvenes, se les puede capacitar para que utilicen la mano derecha en todos los trabajos de la escuela. Sería correcto no hacer esto solamente si tuviese efectos negativos, aunque pocas veces se dan estos casos. El niño no es una suma, sino una complicada potencia. Si intentáis provocar una simetría en los niños entre lo derecho y lo izquierdo, puede llevar a una debilidad mental en una vida futura».

«Definitivamente, la zurdera es un fenómeno kármico, un fenómeno de debilidad kármica. Por ejemplo: una persona que ha trabajado demasiado en su vida terrenal anterior y que ha hecho unos esfuerzos excesivos tanto físicos e intelectuales como del alma vital, y que como consecuencia pasa a la siguiente vida con una debilidad marcada, no está en condiciones de superar esta debilidad. Por consiguiente, lo que normalmente se desarrolla con fuerza, se debilita; y se pide ayuda a la pierna y la mano izquierda, que se utilizan como substituto. El predominio de la mano izquierda lleva a la utilización de la circunconvolución frontal derecha en lugar de la izquierda del cerebro en el habla. Si se cede demasiado, la debilidad permanecerá en la siguiente (tercera) vida terrenal. Si no, la debilidad se ajusta por sí misma».

«Si intentáis que un niño haga todo (escribir y dibujar) igual de bien con las dos manos, esto llevará a una debilidad del carácter en su vida adulta. Tratar de hacer que los

niños sean capaces de trabajar con las dos manos igual de bien es la forma más extrema de diletantismo. Está relacionada con la completa ignorancia de la actualidad sobre la verdadera naturaleza del ser humano».[7]

Caligrafía vertical o inclinada

Se hizo una pregunta sobre la caligrafía vertical.

Dr. Steiner: «Siempre y cuando se mantenga la escritura con la mano derecha, sería aconsejable no tener una caligrafía vertical. Escribir de esta manera no reside en la naturaleza de la organización humana. No es necesario inclinarse demasiado, sino que ha de ser una caligrafía que dé una impresión artística. La caligrafía vertical solo se justificaría si diese esta impresión artística, pero no lo hace».

«He explicado en otro sitio que existen dos formas de escribir: Una es escribir desde la muñeca. Las personas que hacen esto no usan el ojo cuando escribir, sino que transforman su cuerpo en un mecanismo y escriben desde la muñeca. Se ha enseñado a mucha gente a escribir de esta forma. Sin embargo, la escritura artística es aquella en la que se utiliza el ojo, aquella en la que la mano es simplemente el órgano ejecutor».

«Ahora nadie desarrolla una escritura vertical escribiendo mecánicamente desde la muñeca. Esta escritura siempre será oblicua, así que la escritura vertical se podría justificar solo si fuese artística. Es cuestión de gusto, pero no cumple un criterio estético. Nunca puede ser bella, siempre parece antinatural. Por tanto no se justifica y no hay ninguna razón para introducir la escritura vertical. Debéis intentar observar que ningún niño en la escuela escriba con la mano en posición vertical, aunque en las clases de secundaria no se puede ser demasiado insistente».[8]

NOTAS FINALES

1. Congreso de maestros, 12 de junio de 1920.
2. Congreso de maestros, 22 de noviembre de 1920.
3. Congreso de maestros, 14 de junio de 1920.
4. Ibídem
5. Ibídem
6. Congreso de maestros, 10 de mayo de 1922.
7. Congreso de maestros, 25 de mayo de 1923.
8. Congreso de maestros, 28 de octubre de 1922.

Parte II:
Las manualidades, la artesanía y la encuadernación

La preparación artística de la clase de manualidades

Dr. Steiner: «Lo correcto para los maestros con una formación artística sería impartir clases de manualidades».[1]

«Podemos incluir el 10º grado en la enseñanza de manualidades. Hemos de hacer estas clases cada vez más artísticas».[2]

«Me gustaría ver que las manualidades se enseñaran de una manera verdaderamente artística, ya que habitualmente son muy filisteas. Se deberían dar de forma realmente artística».[3]

«El punto de partida en las manualidades y la artesanía siempre debería ser el propósito para el que sirve el objeto en cuestión. Esto es lo que determina su color y su forma. Los niños no deberían hacer un *trabajo de estudio* (por ejemplo, alfombras cuya función es meramente decorativa). En cada caso hemos de tener en cuenta el propósito que tiene que cumplir el objeto en la vida, que es el sentido de las manualidades».[4]

¿Deberían ser optativas las clases de manualidades para los niños?

Pregunta: «¿No podemos dar clases optativas de manualidades a los niños en el instituto? Las niñas han preguntado si se podría permitir que los niños no asistiesen».

Dr. Steiner: «¿Cómo podríamos hacer esto? Esta asignatura forma parte de nuestro plan de estudios, por lo que no hay ninguna razón para cambiarla y tampoco para hacerla optativa».

Srta. X: «Los niños que han crecido en la escuela Waldorf no se oponen a hacer manualidades. Es diferente con aquellos que proceden de otras escuelas».

Dr. Steiner: «Es posible hacer alguna variación dentro de la clase... Se puede ocupar a los niños de una gran variedad de maneras... dad a los niños un tipo de trabajo y las niñas otro distinto».

A la Srta. X le gustaría que la clase de taquigrafía fuese optativa.

Dr. Steiner: «Algunas veces siento que no hay suficiente frescura en los maestros para llevar el ímpetu a las clases. Por esta razón he estado pensando seriamente que se debería eximir a los maestros de algo de su trabajo. El ímpetu y la energía son imprescindibles para nuestra actividad como maestros. Esto puede ser mucho más importante que otras cosas. Por ejemplo, si un niño quiere hacer una pieza de manualidades, debéis pensar en qué darle para hacer que se involucre por completo en el trabajo».[5]

Niños difíciles

Dr. Steiner: «El sacar a los niños difíciles en clase y tratarlos de forma independiente no es un buen método. Si es necesario se debería dividir la clase o dar clases particulares, pero no sacarlos de clase. Las escuelas ordinarias no tienen a niños así. En nuestra escuela ellos deben ir progresando junto con el resto, pero creo que será posible si os hacéis amigos de ellos... La humanidad también tiene a personas con dificultades, y nuestra tarea no es deshacernos de ellos, sino tratarlos».[6]

La educación del niño en la escuela
Breves indicaciones dadas por Steiner en varias conferencias

«Lo que debemos fomentar en el niño no es la ambición, sino la devoción por el objeto de estudio... No hay que apelar a la ambición, sino al sentimiento de vergüenza. Los niños deben sentirse avergonzados si no consiguen hacer nada... El elogio no hace ambicioso al niño, ¡no debemos omitir el elogio y la vergüenza! Si cubrís la culpa con un comentario cómico lo encontraréis extremadamente efectivo, y los niños no lo olvidarán».

«Haced que los vagos se queden después de las 12 y decidles que esto ocurrirá con frecuencia».

«Sentad delante a los niños difíciles (o descuidados) mientras que a los violentos en las esquinas que tengan menos vecinos, por ejemplo en un extremo de la parte delante o en la fila de atrás».[7]

«Puede suceder que dos maestros no coincidan en la evaluación del temperamento de un niño, ya que su criterio está influenciado por su propio temperamento».

«En 7º y 8º curso es importante que los niños no pierdan su sentimiento de autoridad por el maestro. Que parezca que cedéis, pero en realidad no lo hagáis lo más mínimo».

«Lo que piensa el maestro tiene su efecto sobre los estudiantes si él está realmente con ellos en todo su ser. Asimismo, todo lo que vive en el maestro a modo del impulso artístico se comunica a los niños en la enseñanza de materias artísticas».

«Una persona puede experimentar en su alma solo aquel pensamiento que ha desarrollado por sí mismo,[8] pero el niño no es lo suficientemente fuerte como para desarrollar sus propios pensamientos».

«El maestro que trabaja pictóricamente hace posible que el pensamiento surja en el niño a través del hecho de que él mismo tiene el pensamiento».

Preguntas pedagógicas y ampliaciones al plan de estudios

Sr. X: «Los niños se han estado oponiendo a una de las asignaturas del plan de estudios».

Dr. Steiner: «Los niños se encontraban en un estado de ánimo que les hacía preguntar: ¿Para qué estamos aprendiendo esto? No hay que dejar que los niños juzguen de

esta manera. También hay que ocuparse de los chicos. ¿Cómo afronta un maestro la clase cuando él mismo se involucra en algo con entusiasmo? Es simplemente imposible equivocarse si tienes entusiasmo por algo..».

«Entonces surge la pregunta de qué medidas hemos de tomar para poder introducir las manualidades en el horario del (en ese momento difícil) 10º grado. Estas deberían formar parte de la clase... Debemos asegurarnos de que el plan de estudios del 11º grado incluya la encuadernación y la realización de cajas, y de que en clase de Tecnología se trate la rueda hidráulica, la turbina y la fabricación de papel».

Se hizo una pregunta acerca de la artesanía en 11º curso.

Dr. Steiner: «La encuadernación juega un papel importante en la artesanía. Lo más importante es que los niños aprendan los trucos para encuadernar un libro. Encuadernación y realización de cajas».

Srta. X: «El trabajo de las manualidades comenzó en 10º y continúa hasta 11º curso».[9]

Dr. Steiner: «Una diferencia de unas pocas semanas no tiene importancia... También se debería planchar y calandrar (quizás en 8º curso). ¿Y pueden cortar madera los niños? »

Economía en las clases de manualidades

Dr. Steiner: «Las clases de secundaria tendrían que tener las manualidades y la gimnasia por la tarde, y aún así debería ser posible hacer un horario viable... La clase de manualidades es más fácil de impartir si se deja para la tarde[10]... En el futuro los cuatro primeros cursos tendrán dos horas seguidas de manualidades a la semana y el resto de cursos solo una». (Cada curso estaba teniendo una clase doble por semana).

«Debemos limitarlo de alguna manera... Las clases optativas deben añadirse para aquellos niños que quieran más. Las clases de manualidades son como una especie de entretenimiento, por lo que el maestro no necesita hacer mucho».

«En algunas escuelas dan cuatro horas de manualidades a la semana. No podemos hacer esto, no estamos en colegio privado femenino... »

«Por supuesto, nadie fingirá que no se puede aprender más en dos clases que en una. Pero tendréis más tiempo en la clase de manualidades si la planificáis económicamente y les hacéis la idea a los niños de que no es necesario tardar una hora en tranquilizarse y empezar a trabajar... Debe haber economía en la enseñanza. Esto se ha dicho desde el principio».[11]

Periodos en bloque en relación a las manualidades y las artesanías

Debido a que por falta de tiempo las clases de manualidades se habían limitado a periodos de dos semanas, el Dr. Steiner introdujo el periodo de bloque (al igual que con la clase principal) de forma que se evitase la división de clases. Dr. Steiner: «En lugar de dividir

las clases sería preferible trabajar con un grupo de niños cada día durante una semana. Es muy importante para la vida adulta insistir durante un periodo de tiempo largo en el trabajo del niño, especialmente si encuentra desagradable perseverar en su trabajo por un periodo largo. Aquí también tienen importancia la división del trabajo en periodos... La única asignatura que no sufre tanto la falta de concentración es la práctica de formación del habla. Las clases principales y las artísticas no solo sufren desde un punto de vista psicológico, sino que en efecto se daña algo en el ser humano».

«No es necesario tejer y hacer ganchillo cada día durante una semana, ni tampoco hacerlo de forma sistemática. Puedo imaginar que sería bastante estimulante pasar un cuarto de hora cada miércoles a una hora determinada tejiendo un calcetín que va a acabarse en seis meses. Sin embargo, es muy diferente tener que trabajar en un objeto plástico cada miércoles. Podéis aprender a tejer calcetines de esta manera..».

Un maestro de manualidades: «Considero que es bueno que el niño tenga clase una vez a la semana».

Dr. Steiner: «En caso de que no se trate de artesanías, los intervalos no cambian. En las artesanías, debéis intentar lograr una cierta concentración en los niños. Si los niños van a encuadernar libros es necesario que se concentren en el trabajo..».[12]

Manualidades y artesanías

Dr. Steiner: «¿Cómo se imparten las clases de manualidades?»

Srta. X.: «Antes de Navidad las clases de secundaria hicieron disfraces para las representaciones de los niños. ¿Qué tipo de trabajo artístico se puede hacer en 1º y 2º curso? Antes de Navidad hicimos modelado y figuras para el Belén».

Dr. Steiner: «Debéis elegir vuestro trabajo cuando la situación lo requiera. En la actividad artística no hay cabida para todo. No debéis descuidar ni permitir que se consuma lo artístico, aunque en lo que respecta a tejer un calcetín tampoco se puede hacer mucho con el sentido artístico. Siempre podéis interrumpir a un niño mientras está tejiendo un calcetín y conseguir que se dedique un rato a cualquier otra cosa. Queremos introducir un toque picante a la tarde social. Conseguid que hagan cintas pequeñas y elegantes con adornos de papel pegados a ellas. Las cosas que se pueden utilizar y que tienen alguna importancia en la vida son aquellas que se pueden hacer de manera elegante y artística. ¡Sin concesiones! No permitáis que nada de lo que se haga sea simplemente un producto de ingenio o coquetería. No podréis utilizar el papel para mucho».

Un maestro: «Los niños han empezado a hacer juguetes, pero aún no han terminado».

Dr. Steiner: «No hay ninguna razón por la que no se deberían hacer cucharas de madera. No tienen que hacer cosas fuera de lo normal. ¡El mínimo lujo posible!»[13]

Clases de manualidades y artesanías y el sentido artístico

Dr. Steiner: «Formarse en una habilidad manual debe conducir a lo realmente artístico. Esto ya ha sucedido con el modelado, el cual podéis alternar con la pintura; los niños que son buenos en modelado también pueden pintar».

«... En nuestra enseñanza necesitamos algo parecido a una conexión estética entre el elemento plástico de la pintura y el elemento musical».

«... Creo que habría que enseñar cuanto antes a los niños el concepto de un hermoso sillón, una hermosa mesa... Deberíais acabar con la absurda idea de que una silla ha de ser hermosa solo a la vista. Queremos sentir la silla, sentir la belleza de la silla cuando nos sentamos en ella, tal y como dije ayer en clase de manualidades sobre que los niños deben sentir que el bordado les dice el lado por el que se abre una cosa. Creo que ahora se desarrollará una conexión cercana entre las manualidades, la formación práctica y el sentimiento artístico».

«Hermann Grimm siempre se quejó de que cuando los jóvenes se le acercaban y veían los cuadros no podían decir si en el cuadro una persona estaba delante o detrás. No tenían la más mínima capacidad para ver. Los estudiantes no sabían si una persona estaba delante o detrás».[14]

Dr. Steiner: «Hay personas que bordan una cosa, pero cuyos bordados podrían estar igual de bien sobre otra cosa».[15]

El encaje de Bruselas y el uso del dedal

Hicieron una pregunta acerca de hacer encajes. Dr. Steiner: «Es un trabajo tedioso y terrible. Estas cosas solían hacerse en las circunstancias externas más desagradables. Toda la gente enfermaba y se utilizaba a los marginados para hacerlo. El encaje de Bruselas es algo terrible. No lo introduciría. Lo que estáis haciendo ahora en manualidades en muy bonito. ¡Sed un poco estrictos! ¡Hoy vi a una niña cosiendo sin dedal!»[16]

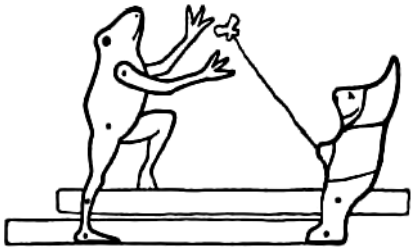
«No he estado muy recientemente en clases de manualidades, pero en una ocasión me tuve que preguntar: ¿Por qué la niña no tiene un dedal? Siempre he dicho que debemos acostumbrar a los niños a coser con dedal. Es imposible que un niño pueda coser sin dedal. ¿Niños cosiendo sin dedales? ¡De ninguna manera!»[17]

Formación manual

Dr. Steiner: «En la formación manual el maestro debería cultivar en sus estudiantes el elemento artístico, un sentido por lo artístico, de manera discreta y e incidental. Los estudiantes no solo han de hacer objetos útiles, sino también juguetes, juguetes razonables. Me gustaría verlos trabajando en el tipo de juguete en cual dos herreros hacen que se muevan alternativamente entre sí. Esto desarrolla una habilidad en los niños».

«También podéis hacer que hagan regalos, ya que esto es algo que el maestro debería tener por objetivo Y si consiguieseis que los niños recogiesen musgo e hiciesen un Belén de

Navidad, dándole su propia forma y pintando las ovejitas, el ambiente solemne y festivo producido con esto resultaría ser de un gran valor en la vida del niño».



«Pero, por supuesto, no descuidéis los objetos útiles. A los niños les gusta especialmente hacer sonajeros, algo como una broma: agitamos, agitamos los doce juntos las campanas que vienen desde Roma».[18]

Las manualidades y la vida cotidiana

Hicieron una pregunta acerca de cosas como las tarjetas para coser.

Dr. Steiner: «No quisiera que los niños trabajasen en la escuela en cosas que no tengan cabida en la vida real. No puede surgir una relación con la vida de algo que no la tiene. Las cosas de *Froebel* se inventaron para la escuela, pero solo las cosas que pertenecen al mundo cotidiano, a la vida real, se deberían utilizar de esta manera en nuestras escuelas».

Un maestro: «Los niños de 10º curso suelen preguntarme cuál es el significado más profundo de aprender a hilar».

Dr. Steiner: «El hilado se adapta particularmente bien al alma vital de los niños, y a través de él llegan a tener un verdadero conocimiento de la vida práctica. Este conocimiento no puede adquirirse simplemente mirando una cosa: debe practicarse como se practica en la realidad».

«Tenemos Tecnología desde 10º curso en adelante. En 10º tenemos clase de teijo en telar. Dejadles que hagan materiales tejidos en telar de la forma más sencilla posible. Es suficiente con darles un patrón para que lo copien. En 11º curso aprenden sobre turbinas de vapor».[19]

Un estudiante que aprendió a hacer zapatos

Un maestro: «Este estudiante no puede seguir el ritmo de la clase, pero tiene un don para los idiomas. Es bastante listo y astuto».

Dr. Steiner: «Debes darle trabajos para hacer de forma periódica y dialogar con él. La ocupación debería variar... ¿De qué le serviría la Hilfsklasse (clase de ayuda)? Es demasiado inquieto, causaría una impresión mucho más profunda en él si tuviese que hacer un par de zapatos. Debes darle la oportunidad de que clave los clavos y haga unos zapatos. Un buen par

de botas para otra persona. Deberías dejarle que haga zapatos en clase de manualidades, ya que sería algo muy bueno. Él lo disfrutaría, unas suelas dobles. ¡Zapatos con suelas! »[20]

(De hecho, este estudiante tomó clases de fabricación de calzado de un maestro de la escuela Waldorf que conocía el oficio, y como consecuencia su desarrollo mostró una gran mejoría).

Las manualidades y las matemáticas

Dr. Steiner: «Me gustaría llamar la atención a aquellos maestros que tienen que ver con la enseñanza de la Tesis Baravalle. Las cosas también son extremadamente importantes para la estética, por lo que todos deberíais estudiarla. La enseñanza de manualidades puede beneficiarse enormemente de la Tesis Baravalle. Sin duda hay muchas cosas en ella que os ayudarán a solucionar problemas tales como la manera de hacer un collar, un cinturón o una pretina según los principios inherentes en ellos».

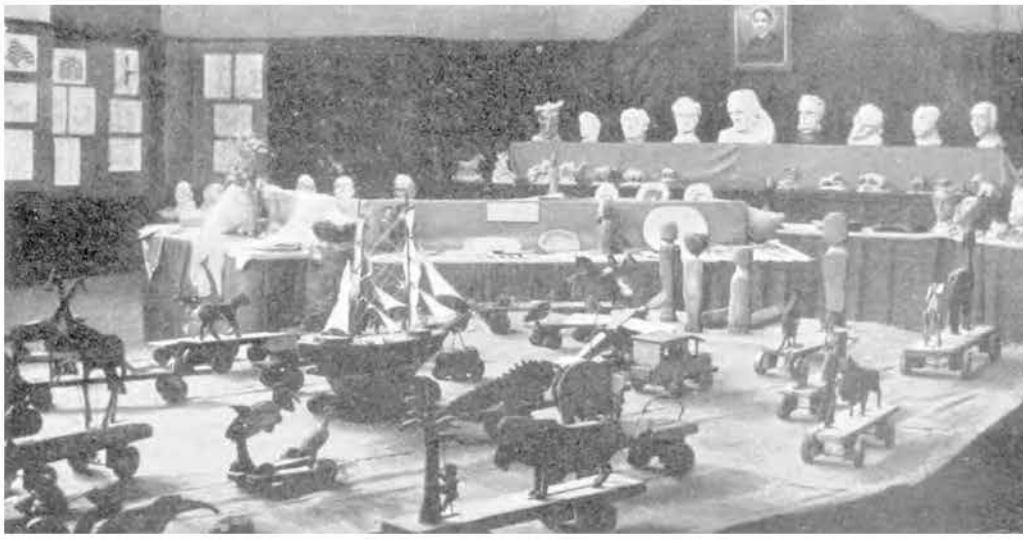
«Una obra como la de Baravalle es de una relevancia fundamental para el maestro de la escuela Waldorf porque le muestra de un modo imaginativo la importancia de lo matemático en lo pictórico. Eso se podría extender. Lo que él ha hecho por la forma también se podría hacer por el color y el sonido... Encontraréis muchísimo sobre el mundo del sonido en el *Esbozo de una teoría del sonido* de Goethe en mi último volumen de la edición Kurschner de Weimar. La riqueza en el contenido de este relato es enorme. La teoría del color también puede tratarse de esta forma…»

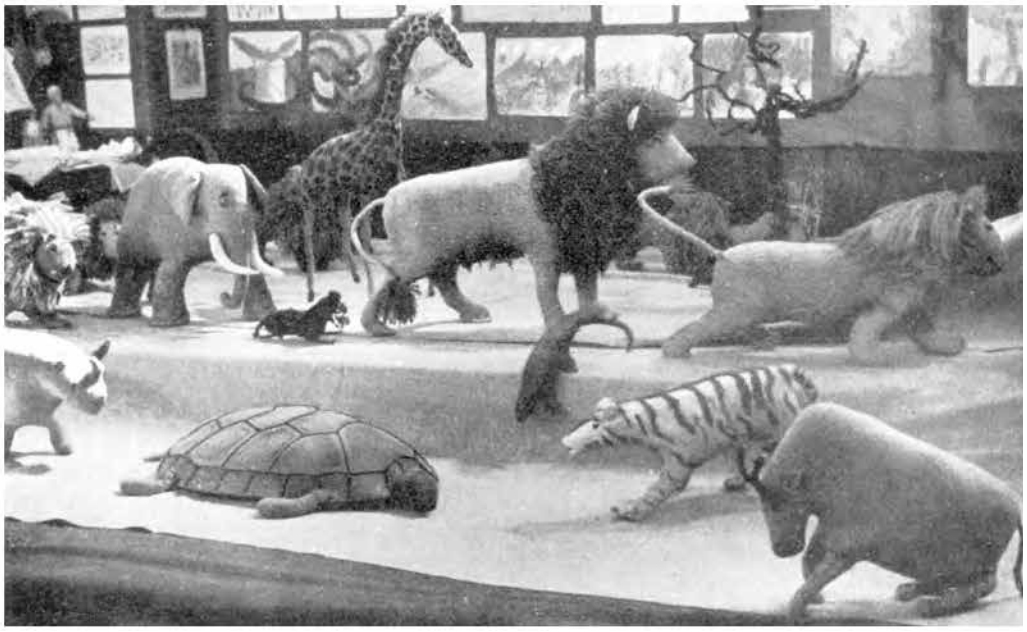
«...Es muy importante y da vida a todo el Colegio de Maestros si hay interés por las obras originales de los miembros del Colegio..».[21]

La encuadernación

Se preguntó si se podían hacer arreglos para establecer clases de encuadernación. Dr. Steiner: «¿Te refieres a si encajarían dentro del plan de estudios? La encuadernación es algo que se podría integrar en los planes para una continuación de la escuela. [La clases de secundaria aún no existían en 1920.] Un experimento podía consistir en la encuadernación de un libro de texto... En realidad esto es algo que se puede desarrollar como una artesanía. No existe una verdadera transición desde las hermosas encuadernaciones de épocas anteriores, las cuales desaparecieron poco a poco, a unas bastante filisteas. Además, por lo general los experimentos realizados en los últimos años son poco más que afectaciones. No obstante, producir algo de verdadero valor en este campo es una idea muy atractiva. ¡Solo pensad en todos los libros hechos en la actualidad que no son libros en absoluto! Debemos empezar a hacer de nuevo verdaderos libros... La encuadernación no es una actividad difícil. Por supuesto, uno debe haber dominado el aspecto técnico, aunque esto ofrecería un margen de mejora si se volviese a la estampación dorada. Lo que tiene que aprenderse es relativamente fácil, es simplemente cuestión de práctica».[22]







De los talleres
Arriba, obra plástica, 11º y 12º curso. En medio, juguetes móviles, 8º, 9º y 10º curso.
De las clases de manualidades
Abajo, animales de peluche, 6º y 7º curso.

A su debido tiempo la escuela llegó a incluir un 11º curso y en 1923 el Dr. Steiner hizo las disposiciones necesarias para que este tuviese clases de manualidades. La encuadernación debería suponer la conclusión de todas las manualidades hechas desde el 1º al 10º curso. El Dr. Steiner solía decir que la encuadernación pertenece a las manualidades en lugar de a la artesanía. También expresó su deseo de que las manualidades continuasen junto a la encuadernación en la 11º curso. En cuanto a las indicaciones dadas por el Dr. Steiner sobre la encuadernación, la Sra. Leinhas, la maestra que se encargó de esta tarea, contó lo siguiente:

> La primera vez que el Dr. Steiner me habló sobre la encuadernación, que no sabía cómo hacerla entonces, dijo: «Pero puedes aprender a encuadernar». Y entonces me puse a encuadernar.
>
> Mi maestro me dijo que tanto bañar de oro los bordes como la estampación dorada era demasiado costoso y difícil para hacer en una escuela. Cuando le conté esto al Dr. Steiner, dijo: «Para nada. Por supuesto que el niño debe aprenderlo».
>
> Antes que comenzase a enseñar, el Dr. Steiner expresó los fundamentos de la encuadernación con las siguientes palabras: «En la encuadernación los niños tienen que aprender a unir algo espiritual con algo físico».
>
> En respuesta a mi pregunta acerca de cómo deberíamos empezar, dijo: «Empezad haciendo cajas para que los niños se acostumbren a manipular materiales como el pegamento o el cartón. Sin embargo, lo que es de suma importancia en la enseñanza de la encuadernación es la forma en la que se atraviesan los hilos». Comprendí que no se refería solo los hilos en el ámbito de la costura, sino también los hilos que conducen de un ser humano a otro, los hilos que deben surgir entre el maestro y los estudiantes. Esto me aclaró bastante mi tarea y mi trabajo y todas las dudas y dificultades que había tenido desaparecieron por completo en poco tiempo.
>
> Después le mostré al Dr. Steiner algunas hojas de papel que había coloreado y preparado para hacer cubiertas de libros. Él dijo: «Lo ideal es que todo el contenido del libro deba representarse sobre el papel; todo el contenido ha de poder expresarse aquí. El libro tendría que estudiarse primero y luego vendría la obra artística. Sin embargo, los niños deben aprender primero la técnica para manipular los materiales. El papel para la cubierta debe ser de un color más claro por donde se abre el libro, por lo que será oscuro por la parte trasera y claro por la delantera. Uno tendría que ser capaz de deducir por el color cuál es la parte cada parte. En general, la cubierta trasera debe quedar un poco más oscura».
>
> Cuando le mostré al Dr. Steiner un libro al que, por algún motivo particular, se había dado una cubierta muy ancha, me dijo: «Sí, pero es mejor si los niños hacen un formato vertical. Las imágenes requieren un formato ancho y cualquier cosa que se imprima o escriba un formato vertical».
>
> Hay que añadir que el Dr. Steiner exigió a los estudiantes una exactitud total respecto a las técnicas de encuadernación. Mientras examinaba

> los primeros libros que se habían terminado, el Dr. Steiner cogió uno de ellos y lo abrió. Lo dejó abierto en la palma de su mano y no lo volvió a cerrar como suele hacerse con los libros nuevos. Puesto que lo miraba con atención sus palabras fueron pocas, pero significaron mucho para nosotros: «Sí, así es como ha de ser un libro».

La Sra. Molt, que compartió por un tiempo la enseñanza de la encuadernación con la Sra. Leinhas, añadió las siguientes indicaciones de Steiner al artículo:

> Primero dejad que los niños hagan cajas de cartón. Y luego, en la encuadernación, empezad con encuadernaciones de cartón, con la mitad de tela y con toda de tela, pero después debéis seguir con lo artístico, con encuadernaciones con la mitad de cuero y todo de cuero. Los niños deben hacer todo lo perteneciente a los libros, incluyendo los diseños apropiados de la cubierta y las guardas. Debería ser posible ver desde fuera del libro cuál es su contenido. En realidad, todo el mundo debería saber encuadernar sus propios libros.

NOTAS FINALES

1. Congreso de maestros, 22 de septiembre 1920.
2. 16 de junio de 1921
3. 15 de noviembre de 1920
4. De una conversación entre el Dr. Steiner y un maestro de manualidades en la Escuela Waldorf de Stuttgart.
5. Congreso de maestros, 9 de diciembre de 1922.
6. Congreso de maestros, 31 de julio de 1923.
7. En la clase de manualidades, al igual que en las clases principales, se pone juntos a los niños con el mismo temperamento. Se dan indicaciones sobre los temperamentos en el primero de los *Debates con maestros*, agosto de 1919. 8. De una libreta de Rudolf Steiner (1922). Véase *Antroposofía*, IX, n.º 52.
9. 10 de mayo de 1822. 10. 28 de abril de 1822.
11. Véase el capítulo 6 de *El curso de mi vida* de Rudolf Steiner.
12. Congreso de maestros, 16 de noviembre de 1921.
13. Congreso de maestros, 16 de enero de 1921.
14. Congreso de maestros, 17 de junio de 1921.
15. Congreso de maestros, 16 de noviembre de 1921.
16. Congreso de maestros, 23 de junio de 1920.
17. Congreso de maestros,30 de julio de 1920.
18. Congreso de maestros, 22 de septiembre 1920.
19. De Congresos de maestros, 18 de septiembre de 1923; 14 de febrero de 1923; y 29 de abril de 1924.
20. Congreso de maestros, 26 de mayo de 1921.
21. Congreso de maestros, 11 de septiembre 1921.
22. Congreso de maestros, 14 de junio de 1920.

Parte III:
La pintura y el dibujo, el arte y la estética, la decoración de la pared y exhibiciones

Preparar las clases de pintura

Dr. Steiner: «No hay que dejar que los niños pinten con acuarelas a menos que estiren su papel. De otra manera, se volverán descuidados. Los niños deben aprender a estirar su papel cuidadosamente con pegamento. Han de trabajar con pintura solo sobre papel estirado, ¡no en cuadernos de ejercicios! No importa lo que tarden para este tipo de preparación, los niños tienen mucho tiempo si el maestro los atiende como es debido. Ellos hacen las cosas demasiado rápido».

«Solo se debería pintar sobre papel estirado de dibujo. No podemos tener tablas de dibujo ya que son demasiado costosas, pero sí es posible utilizar una mesa que ha sido alisada. ¿No podríamos arreglar que estas tablas, en las que se puede estirar el papel, se hicieran en la clase de manualidades? El uso de cuadernos ordinarios de ejercicios para pintar no es un método satisfactorio. En cuanto empecéis a utilizar pinturas, también tendréis que empezar a estirar el papel».[1]

La pintura a partir del color

Dr. Steiner: «En la enseñanza del arte se pueden hacer cosas muy distintas de formas muy diferentes. No es correcto decir que esto es exclusivamente bueno y aquello exclusivamente malo. En Dornach están enseñando ahora a pintar a partir de los colores, y lo están haciendo de manera positiva. Hemos observado que tiene una buena influencia. Conseguimos que usen sus pinturas para que apliquen colores solo de su imaginación elemental de los colores. Por ejemplo, le dices al niño: "Aquí, en el centro del papel tienes una mancha de color amarillo. Ahora hazla azul (en otra hoja). Haz todo el dibujo de nuevo para que de esta forma cambien el resto de colores". Si el niño tiene que cambiar un color y luego cambiar todo lo demás para que se corresponda, se produce en él una auténtica experiencia del color cada vez más profunda. Por ejemplo, en un bolso que tiene que coser y bordar para que todo esté exactamente en el lugar adecuado. Todo lo que la Srta. X nos ha contado va en esta dirección y está muy bien, solo que uno no puede decir en qué curso empezar. Obtendréis mejores resultados si lo hacéis empezando por el curso más bajo y vais avanzando, y solo enseñáis escritura cuando podáis desarrollarla a partir de esta pintura».[2]

La pintura en la escuela de secundaria

Dr. Steiner: «Los niños deberían hacer estados de ánimo de la naturaleza en la pintura. Los estudiantes de la escuela de Dornach hicieron un trabajo realmente espectacular en pintura.[3] Les pedí que me enseñasen la diferencia entre amanecer y atardecer, algunos

de ellos lo hicieron de manera brillante. Se pueden hacer cosas de este tipo. “Lluvia en el bosque” es un ejercicio para niños de entre catorce y quince años. Los niños deberían aprender a distinguir entre lo que pertenece a la pintura y lo que pertenece a las artes plásticas».[4]

La pintura en las clases de primaria y de secundaria

Un profesor de manualidades dijo que lamentaba que las clases de pintura en la escuela secundaria no mantuviesen la regularidad y continuidad que tenían en la escuela primaria.

Dr. Steiner: «No pasa nada si se interrumpe la pintura y se reemplaza por el modelado durante uno o dos años. Es cierto que la pintura que se hace en clase actúa sobre el subconsciente, y que cuando se emprende de nuevo se hace con energía y gran aptitud. Esto siempre ocurre cuando algo se detiene. Se hace un gran progreso justo cuando la actividad se ha interrumpido».

«Creo que aún es necesario mejorar los aspectos técnicos de la pintura en los cursos más bajos. El uso de materiales no se trabaja adecuadamente».

«En realidad los niños no deberían pintar sobre hojas de papel que se arrugan continuamente, debéis convencerlos para que apliquen los colores sobre papeles estirados. Entonces, la pintura ha de realizarse desde el principio hasta el final, de manera que la hoja de papel se utilice del todo. La mayoría de sus pinturas son solo principios.

«En los dos cursos de secundaria (11º y 12º) podéis dejar que aquellos que tengan un don para la pintura, vuelvan a pintar de nuevo. Tenéis mucho tiempo para esto. Deberían empezar otra vez con las cosas más sencillas. Si el punto de vista desde el que trabajáis está conectado con el verdadero conocimiento de la pintura, no encontraréis demasiadas dificultades».

«Con los niños más pequeños lo que se debe uno esforzar por lograr es una creación del alma en la pintura. Con niños más mayores se debería pintar los fenómenos del mundo objetivo, mientras que el punto de vista de uno siempre ha de ser lo real con respecto a la pintura. Tenéis que mostrar cómo se comporta la luz cuando cae sobre un objeto, o cómo se comporta para un pintor cuando simplemente se refleja. Todo ha de estar prácticamente relacionado con los fenómenos visibles. No es nada bueno hacer que los niños pinten objetos antes de los diez años».

(El Dr. Steiner dibujó sobre la pizarra con una tiza de color).

«Mientras mayores sean los niños, más deberéis hacer del elemento de la pintura vuestro punto de partida, aclarándoles lo siguiente: Allí está el sol. La luz del sol cae sobre el árbol. Ahora no debes empezar por el árbol y dibujar eso. Tienes que empezar por las superficies claras y oscuras, de manera que el árbol surja de lo claro y lo oscuro del color, del color que procede de la luz. No empieces por la idea abstracta de que ‘el árbol es verde’. No son las hojas las que deberían pintarse de verde; las hojas no han de pintarse, son las superficies claras las que han de hacerlo. Esto se puede lograr, es posible hacerlo.

«Por tanto, si tuviese que empezar con trece o catorce años, traería conmigo la *Melancolía* de Durero y les mostraría cómo se distribuye magníficamente la luz y la sombra sobre el poliedro y la esfera, o la luz en la ventana del cuadro de San Jerónimo. Es muy fructífero empezar por estos cuadros. Deberíais dejar que los niños transporten este negro y blanco a una fantasía del color.[5]

«He de intentar desarrollar todos los dibujos a mano alzada a partir de la *Melancolía* de Durero. En este cuadro existe toda posible gradación de lo claro y lo oscuro, y esto se puede transportar al color. Si podéis trasladar a los estudiantes un conocimiento de la totalidad de este cuadro, ellos deberían ser capaces de hacer cualquier cosa».[6] En otra ocasión el Dr. Steiner dijo que le gustaría especialmente ver la *Melancolía* transportada en color por niños de catorce o quince años que fuesen nuevos en la escuela Waldorf.

Un ejemplo de cómo no enseñar a pintar

Dr. Steiner: «Un tal Sr. X ha aparecido en la ciudad X. Está dando clase en una escuela. Parece archi-pedante. Ha adquirido la capacidad para hacer que los niños de la escuela primaria pinten cuadros perfectos (según las personas que no saben nada de arte). Son increíbles las cosas tan perfectas que estos niños pueden hacer. Pero esta capacidad desaparece entre los catorce y los quince años, llegando a su fin. Los niños son incapaces de hacerlo después de esto... El hecho de que desaparezca se relaciona con el demonio del pecho, del sistema circulatorio. Se detiene en cuanto el ser humano comienza a despertar a sí mismo. La gente debe darse cuenta de lo malo que es hacer cosas como éstas. Es escandaloso. En la escuela Waldorf nos oponemos a esto mediante el principio de que los niños deben dibujar artísticamente. Los niños de la ciudad X están pintando Vírgenes con todos los accesorios, escenas de batallas y a Constantino y los Césares. Es increíble, son totalmente perfectos».

Sra. Y: «El maestro X no aceptará a niños mayores».

Dr. Steiner: «Podéis ver que en él hay un contra-demonio que despierta los demonios en los niños. Aquí veis lo que en realidad está sucediendo en el mundo de la educación actual. Es imprescindible que nuestros maestros aprendan a reconocer cada más claramente los falsos caminos tomados por la educación en nuestros días, de modo que puedan tener una visión clara de lo que el ser humano es en realidad».[7]

La enseñanza del arte:
La luz y la oscuridad en Durero y Rembrandt, el arte escultórico, el Rococó

Dr. Steiner: «¿De verdad creéis que los diferentes objetos en la Melancolía de Durero se han de tomar para representar atributos divinos? La diferencia entre Durero y Rembrandt con respecto a la luz y la oscuridad es esta: Para Rembrandt el problema de la luz y la oscuridad es la propia luz y oscuridad, mientras que la comprensión del problema para Durero le lleva a mostrar la luz y la oscuridad sobre tantos objetos como sea posible. En la Melancolía no todas las cosas han de entenderse como atributos, la explicación de ellas es

más bien que Durero quería colocar en el espacio pictórico todos los objetos posibles. Con Durero el problema podría expresarse con la pregunta: ¿Cómo se comporta la luz a nuestra visión cuando se refleja desde diferentes objetos?»

En una conferencia en Berlín, el Dr. Steiner rechazó de nuevo con dureza la interpretación mística de la Melancolía de Durero. Dijo que Durero había compuesto el cuadro para mostrar tanto en la figura femenina como en otros objetos las mismas gradaciones de luz y oscuridad que se encuentran en el pentágono dodecaedro. También dijo que los diferentes tonos de luz y oscuridad que aparecen sobre la piedra también se pueden encontrar en la figura femenina. Para Durero esta ha sido la idea fundamental de su composición.

Dr. Steiner: «El problema de Rembrandt es principalmente la interacción de luz y oscuridad. El problema de la Melancolía no se le habría ocurrido a él de la misma forma, sino que lo habría hecho mucho más abstracto... En la enseñanza podéis contrastar la luz/oscuridad de Rembrandt, adoptada por él desde un punto de vista cualitativo, con la pintura del arte del sur de Europa».

«Por lo tanto, las cosas pueden trabajarse juntas. Obviamente esto también se puede hacer cuando mostráis cómo Rembrandt, que tiene formas plásticas en sus cuadros, comprende el problema de la luz y la oscuridad cualitativamente, y cómo el espacio aquí es solo un medio de solucionar este problema en pintura, al igual que cuando contrastáis con esto el hecho de que las artes plásticas son exclusivamente un problema de espacio. De esta forma podéis derivarlo a las artes plásticas, y probablemente lo mejor que podríais hacer sería conectarlo con el arte plástico clásico francés reciente».

«Naturalmente en el Rococó debéis tomar el lado bueno, ya que tenéis la equivalente plástica extrema a Rembrandt. Podéis mostrar en el Rococó lo diferente que es el efecto de la luz y de la oscuridad en las artes plásticas de las de las pinturas de Rembrandt. Sin embargo, siempre debéis señalar que el Rococó, aunque considerado por algunos de menor valor artístico que el Barroco, es superior en la escala del desarrollo artístico».

Pregunta: «¿Deberían ponerse de relieve ciertas etapas de historia?»

Dr. Steiner: «He de señalar cómo estas etapas se expresan de forma diferente en distintos lugares. Es interesante mostrar cómo, en la época de Durero, las cosas que se hacían en Holanda eran bastante diferentes de las que Rembrandt iba a hacer más tarde. Épocas diferentes para lugares diferentes». (El problema de la luz y la oscuridad que ocupó a Durero en Alemania a principios del siglo XVI apareció en Holanda de un modo muy diferente, a través de Rembrandt, en el siglo XVII).[8]

La enseñanza de la estética
El desarrollo, por medio de ejemplos, de los conceptos de lo bello, lo sublime, lo cómico, etc.

Dr. Steiner: «Estos son niños de entre catorce y dieciséis años. Debería yo intentar, utilizando ejemplos concretos, traer a los niños el concepto de lo bello, de arte como tal,

metamorfosis de lo bello a través de los diferentes periodos estilísticos (lo bello de los griegos, lo bello del Renacimiento). Es especialmente importante para los niños de esta edad que lo que normalmente se les presenta de forma abstracta deba otorgar cierta concreción... A esta edad puede ser particularmente ennoblecedor si se le da al niño la oportunidad de entender la naturaleza de lo bello y lo sublime».

«¿Qué es lo cómico? ¿Cómo se expresa lo cómico en la música o en la poesía? ... ¿Qué es la declamación? ¿Qué es la recitación? Dando una charla sobre la declamación y la recitación, descubrí que la mayoría de las personas no sabía que eran diferentes. Si tomáis el camino en que ha de presentarse el verso griego tenéis recitación en su forma arquetípica, ya que depende de la métrica, de la longitud... En alemán lo importante es el trabajo de los acentos principales y secundarios, que por tanto debe tomarse como base para el «Cantar de los nibelungos»; esto es declamación. Me habéis oído citar el ejemplo de la versión alemana y romana de la *Ifigenia* de Goethe. La *Ifigenia* alemana debe declamarse, la romana recitarse».[9]

Decoración de la pared en las clases

Dr. Steiner: «Me parece que en las aulas en las que se imparten las asignaturas que se han incorporado recientemente al plan de estudios debe haber algún tipo de cuadros en las paredes. Lo que más me impactó fue que tampoco hubiese eso en la clase de Religión. Si las paredes no han de confrontarnos simplemente como paredes, deberían tener algún tipo de cuadro en ellas. Esto tendría que hacerse con mucho cuidado... Tendría que estar totalmente en armonía con el carácter de nuestra educación. Por esta razón no se puede poner en práctica hasta que regrese a Stuttgart. ¿Dónde están los pintores que podrían hacer algo? La iniciativa debería salir de los maestros de clase. Luego se puede enfocar todo de una forma realmente artística. Debe hacerse algo muy especial para esta escuela..».

Dr. Steiner: «Este poema (se había hablado brevemente con los niños acerca de El juguete gigante, de Chamisso) debería traducirse para los niños, no en prosa, sino en una imagen. Se crea una profunda impresión si en las paredes se puede ver algo que se ha sacado de clase y que ha provocado sentimientos de los niños. Hace mucho tiempo le hablé, al principio de la Escuela Waldorf de Stuttgart, a la Srta. W de la necesidad de crear algo que expresase la idea de metamorfosis a medida que avanza a través de los reinos vivientes de la naturaleza, algo parecido a lo que se ha hecho en el Goetheanum en la transición de un arquitrabe al siguiente. Aclararía muchísimo la tarea del maestro si tuviese estos cuadros, ya que podría recurrir a ellos cuando estuviese explicando algo».

X: «Desde el punto de vista pedagógico, ¿sería admisible que los mismos niños hiciesen algo para la clase?»

Dr. Steiner: «Depende mucho de las circunstancias... De hecho, es una idea bastante errónea colgar un cuadro mediocre en la pared. ¿Qué se supone que está haciendo ahí arriba? En las épocas artísticas nunca se le ocurrió a la gente colgar cuadros en las paredes. Un cuadro debe pertenecer al cuarto. La última cena de Leonardo da Vinci está en el comedor de un

monasterio. Los monjes formaban tres partes de un círculo, la cuarta pared tenía la pintura sobre ella. Comió con ellos, pertenecía a allí. Esta fue su justificación... Si queréis colgar cuadros, es necesario que lo hagáis correctamente. Puede tener su importancia si los niños tienen cuadros que dejan una huella profunda en ellos».

Deberíamos mencionar que el Dr. Steiner permitió que se colgasen grandes fotografías del interior del Goetheanum en las aulas de manualidades.[10]

La decoración de la pared en la Escuela Waldorf

Dr. Steiner: «Tomad luego como creación de un ideal que la disposición artística de las clases debería surgir en realidad de la propia pedagogía. Sin duda es necesario otro desarrollo del diseño artístico de las aulas por medio de las imágenes... En los cursos más bajos (desde 1º a 6º) en realidad lo más importante sería el contenido de lo que se presenta en forma de imágenes. Luego, por una parte, se puede conducir poco a poco a lo artístico y, por la otra, a los asuntos más prácticos de la vida. Hoy mencionaré solo los puntos principales. La pregunta se puede introducir considerablemente con mayor profundidad conforme pasa el tiempo.

«Debería ser obvio que, incluso cuando el contenido es de suma importancia, no se requiere una ilustración común. Las cosas deben presentarse de forma artística: no artísticamente en un sentido unilateral en el que lo que se expresa una simple opinión o estilo artístico especial, sino de tal forma que exprese algo que sea más universalmente humano».

«En el 1º curso las paredes deberían decorarse con escenas de cuentos de hadas, si es posible de color. Ahora he de hacer hincapié en que si no se puede llevar a cabo todo el diseño en color, algunas imágenes tendrán que ser reproducciones en blanco y negro. Es mejor tener una reproducción en blanco y negro técnicamente buena que una copia mala de color de las cosas que tengo en mente. Estas incluirían ilustraciones de cuentos de hadas en 1º curso y de leyendas en 2º. Esto debe cumplirse estrictamente».

«Podéis imaginar que se puede ejercer continuamente la influencia adecuada sobre el alma del niño por medio de estas imágenes y de manera casi definitiva. Desde luego no han de ser como las ilustraciones de los libros de imágenes, deben hacerse artísticamente. Merecería la pena que dieseis ejercicios para hacer, lo que no significa que estéis obligados a pintar de manera unilateral. Las cosas deben tener un carácter que sea universalmente humano».

«3º curso: bodegón, naturaleza muerta de plantas y flores, de naturaleza viva pero que no siente. 4º curso: el mundo de la sensación, el animal. 5º curso: seres humanos en grupos, por ejemplo, bailes en círculo o una calle con personas reunidas. 6º curso: el ser humano individual; cabezas; el ser humano en la naturaleza, por ejemplo, un hombre de pie bajo la luz del sol o la lluvia, o un pequeño lago con un hombre remando».

«Ahora nos encontramos en un punto en el que el contenido ya no es de suma importancia, y en el que la decoración del cuadro debe empezar a entrar en la esfera artística. Deberíamos empezar con lo más artístico de todo, teniendo en cuenta que si no disponemos

de copias debemos tenerlos en blanco y negro. Es bueno que los niños de 7º curso tengan un Rafael y un Leonardo. Pueden conservarse hasta 8º curso, y así que las dos clases los compartan. Lo fundamental es que los niños tengan estos cuadros delante de ellos. No debéis imaginar que la decoración de la pared deba disponerse en paralelo al plan de estudios. Los niños deben haber tenido los cuadros a su alrededor antes de que les sean mencionados en las clases de Historia del Arte. Se puede hacer referencia a las imágenes cada cierto tiempo antes de que comience el curso. Fundamentalmente, es con lo artístico con lo que se debería ocupar los ojos del niño. Al principio debería recibir una impresión sensorial llana y saber que estos cuadros se consideran bellos. En las siguientes clases lo importante será un acercamiento discreto de los aspectos artísticos y prácticos de la vida, de manera que el niño los tenga constantemente ante él..».

«9º curso: por ejemplo, por un lado Giotto; y por otro, planos completamente técnicos de un prado, pastizal, bosque, etc. También podría ser una carta astronómica en la que se dibujasen figuras estilizadas que representen las diferentes constelaciones».

«10º curso: por el lado artístico, Holbein y Durero; por el lado técnico y científico, por ejemplo, la vida bajo el mar, animales marinos (imágenes instructivas que tengan también un efecto artístico)».

«11º curso: Holbein, Durero y Rembrandt. También se pueden incluir cuadros anteriores. Este siempre sería el caso para el 11º y 12º curso. Es la edad en la que los cuadros pueden ir en paralelo al plan de estudios. Por el lado científico: secciones a través de la tierra, secciones transversales geológicas, mapas con curvas de nivel... realizados de una forma artística adecuada. Hasta 12º curso no se tendrían mapas fisiológicos o anatómicos, además de cuadros de Holbein, Durero y Rembrandt».

«Estas son las cosas que quería exponer ante vosotros como un capítulo de nuestra pedagogía. Para nosotros es absolutamente necesario garantizar que lo artístico es tratado especialmente bien en nuestra educación, ya que es uno de los medios por el que la antroposofía trabaja para el progreso de la humanidad».

«Como veis se puede decir que hasta el siglo XVI no había una clara distinción en cualquier esfera entre una comprensión intelectual del mundo y una artística. Hoy en día no nos damos cuenta de que hasta el siglo X no había una completa separación del arte y el conocimiento "exacto". Incluso la escolástica hacía uso de un arte arquitectónico en el diseño de sus libros, bastante apartado de las letras iniciales. Los niños en nuestros días son envenenados desde pequeños por la naturaleza intelectualista de todo lo que se les enseña en la escuela».

«Por tanto deberíamos tener presente en todo nuestro trabajo que nuestro objetivo es presentar una fuerza que contrarreste el intelectualismo que prevalece en todo el pensamiento moderno, dejando que todo lo que hacemos en nuestra pedagogía penetre totalmente a través del arte. Debemos procurar que los libros sistemáticos modernos no nos influencien en la forma en la que presentamos cosas a los niños. Los libros sistemáticos modernos son filisteos y antiartísticos. La gente se avergüenza de acercarse a cualquier cosa como si fuera artística. Al erudito moderno le avergüenza desarrollar un estilo artístico u organizar sus capítulos artísticamente. Estas son cosas que debemos considerar en nuestra preparación».[11]

«Solo tengo unas cuantas cosas que añadir a lo que he dicho hace poco. Aún hay que contestar a la pregunta acerca de qué cuadros se van a usar para decorar las aulas de música. Bajo ningún concepto se puede decorar un aula de música con pinturas de tipo figurativo. Cuando mucho, se podría decorar plásticamente mediante la creación de formas plásticas; o si se quieren pinturas, habría que utilizar armonías de color, puros efectos de color; pinturas que contengan efectos de color puro... En lo que se refiere a la música, es mejor dejar el aula sencilla y sin cuadros, en lugar de poner cuadros que sean psicológicamente incompatibles con la música que se va a escuchar en ella».

«Ahora la decoración de las aulas de euritmia. Yo las distingo de las aulas de música, aunque con nosotros puede que tengan que coincidir. Si fuera necesario, algunas clases de música se podrían impartir en las aulas de euritmia, pero tendría que ser una disposición temporal. El aula de euritmia debería decorarse con temas extraídos de la dinámica del ser humano, de la dinámica del alma; la expresión humana tratada de un modo artístico... Las figuras de euritmia tendrían que estar puestas sobre una vitrina en el aula de euritmia».

«En el gimnasio debe representarse el ser humano, pero con especial hincapié en su colocación en el mundo; en euritmia la cuestión es encontrar una forma de expresar el mundo que lo rodea a través del sentido del equilibrio y del movimiento, por ejemplo, agarrándose con coraje sobre un abismo. La relación del ser humano con el mundo debería ser el tema para la decoración del gimnasio».

«Las manualidades requerirían unos interiores en los que se prestase especial atención al elemento del sentimiento. Todavía queda el aula de artesanías, que tendría que decorarse con temas concebidos artísticamente de la vida cotidiana y de las artes y artesanías, de modo que haya algo en las paredes que reciba con simpatía todo lo se hace en el aula... Lo mismo se aplica en el hilado en telar igual que con las artesanías».

«Creo que la sala de profesores se debería decorar a partir del gusto y el acuerdo armonioso que los maestros pidan. Por lo tanto, no se tendría que dar ninguna indicación para la sala de profesores; todo debería surgir del gusto y el acuerdo mutuo de ellos. Especialmente debería ser el resultado de un consenso íntimo que lleve, sin ningún tipo de profesionalismo, a una esfera artística».

«En los pasillos debemos asegurarnos de que tanto a la izquierda como a la derecha de cada puerta haya algo parecido a lo que se va a encontrar en el aula».

«El carácter del marco del cuadro ha de determinarlo el propio cuadro. En los casos en los que he tenido que aconsejar con respecto al color del marco, normalmente he encontrado en el cuadro el color que debería utilizarse para el marco. La forma del marco dependerá del cuadro».

Luego se hicieron preguntas sobre el aula de Física, la de Química y la de Hilfsklasse (clase de ayuda), y también sobre el aula para el culto del domingo. El Dr. Steiner pospuso la respuesta a estas preguntas, ya que tuvo que discutir problemas administrativos. En otra ocasión, el Dr. Steiner sugirió que se podrían montar varios aparatos en el aula de Física y el Grupo Laocoonte en las clases de Religión con el 9º curso.[12]

Indicaciones sobre el color de las paredes de las clases y otras habitaciones para la Escuela Waldorf

En 1920, tras la apertura de la Escuela Waldorf en Stuttgart, Steiner sugirió para las clases situadas en lo que se conocía como la Baracke: un lila azulado para las clases, amarillo para los pasillos, añil para el salón de coro. Cuando, en 1922, se terminó lo que es ahora (1937) el edificio principal de la escuela, el Dr. Steiner indicó los siguientes colores:

4º curso: verde pálido
5º curso: verde con un matiz de azul
6º curso: azul
7º curso: añil
8º y 9º curso: violeta
10º curso: lila
11º curso: lila más claro que el del gimnasio
Gimnasio: lila rojizo; aula de Euritmia: malva; aula de Artesanías: naranja; aula de Manualidades: violeta claro inclinándose a rojo; aula de Física: azul; enfermería: rojiza; pasillos; lila rojizo.

El Dr. Steiner sugirió lo siguiente para la Escuela Goethe de Hamburgo:
1º, 2º y 3º curso: rojo, progresivamente más claro
4º, 5º y 6º curso: naranja, progresivamente más claro
7º curso: amarillo
8º y 9º curso: verde, más claro en 9º que en 8º curso
10º y 11º curso: azul, acercándose a violeta en 11º clase
12º curso: violeta
Aula de Física: verde
Salón de coro: lila

La Escuela Waldorf de Stuttgart escogió el rojo, el naranja y el amarillo para redecorar las aulas de 1º, 2º y 3º curso.

Para la Nueva Escuela de Londres dio las siguientes indicaciones:
Para niños de 5 ó 6 años: rojo, naranja y amarillo
Para niños de 7 u 8 años: verde
Para niños de 9 años: verde oscuro
Para niños de 10 u 11 años: azul
Aula de Euritmia: violeta pálido
Pasillos: amarillo

Exposiciones de trabajos hechos por estudiantes

Dr. Steiner: «La exhibición del trabajo de los estudiantes no tiene sentido, excepto cuando se organizan cursos en los que se discute todo el marco, contenido y estructura de la

escuela Waldorf. Sin embargo, si solo exponemos el trabajo, las personas que vengan a verlo, hasta que no comprendan con claridad los objetivos de la escuela Waldorf, no sabrán lo que debe pensar. Sería lo mismo que si cogiésemos las imágenes de un libro de cuentos y se las diésemos a los niños sin contarles la historia; los niños no entenderían las imágenes..».

En otra ocasión, el Dr. Steiner dijo: «Lo consideramos no pedagógico exponer las pinturas de los niños por sí solas..».[13]

Fotografías de las obras de arte en Dornach

Dr. Steiner: «Todo lo que se ha pintado de color en la cúpula se puede entender solo si se aprecia el hecho de que se ha pintado de color. No tendría sentido que intentaseis reproducirlo fotográficamente, a no ser que lo hagáis tan grande como la cúpula. No deseamos reproducir algo simplemente. Lo mejor es que estas imágenes se correspondan lo menos posible con la cúpula. El negro y el blanco solo dan una indicación de ella, clama color. Hacer reproducciones es bastante antiartístico y es solamente un sustituto temporal. No me gustaría tener fotografías en color tomadas de la pintura de la cúpula. Lo que de verdad quiero es que se aporte lo esencial. Es lo mismo que con las ventanas. Me opongo a cualquier intento de conseguir algo por medio de reproducciones. No hemos de intentar reproducir estas cosas lo más fielmente posible. De la misma manera que no es deseable para una obra musical ser imitada de forma engañosa por un disco de gramófono. En la forma en la que aparecen estas reproducciones, lo que se reproduce es lo más trivial, la cosa menos esencial. Tenéis la sensación de que este o aquel color debe estar allí».

«Es similar a lo que dije en *La educación del niño desde el punto de vista de la Antroposofía* acerca de dar a un niño una bonita muñeca terminada. En realidad deberíais darle una hecha con un pañuelo».[14]

Fotografías de las artes plásticas: dibujo de Steiner de *El Kabiri* (lámina 15)

Al igual que el Dr. Steiner se opuso a fotografiar la pintura de la cúpula y los ventanales del primer Goetheanum, una vez manifestó su oposición a fotografiar formas plásticas. Por ejemplo, de *El Kabiri*, el cual había modelado en arcilla para una representación del *Fausto* de Goethe, parte II. Dijo que las obras de arte plásticas no se podían representar satisfactoriamente a través de la fotografía. Tendríamos que recrearlas en forma de dibujo para así poder reproducirlas. Steiner hizo un dibujo de *El Kabiri* para experimentar con las técnicas. Quería ver si las formas plásticas se podían representar adecuadamente en un dibujo sombreado. El experimento demostró que era posible. Por lo tanto, recomendó este dibujo de *El Kabiri* como una guía técnica para el trabajo de otros artistas. Los ventanales del segundo Goetheanum se dibujaron más tarde utilizando la forma indicada por el Dr. Steiner.

El Dr. Steiner dibujó *El Kabiri* con motivo del cumpleaños de la Sra. Consejera Rochling. El dibujo llevaba la siguiente dedicatoria:



Lámina 15: El Kabiri
Dibujado por Rudolf Steiner

Se nos acercan en el Día del Devenir
Los Seres del Devenir de los tiempos antiguos.
Ellos llevan consigo los pensamientos amorosos
De corazón a corazón;
Nuestros pensamientos a través de ellos son fortalecidos
Ellos pueden mantener en memoria
Duradera el Festival del Devenir.
– 28 de enero de 1918, para Helene Rochling

Apareció una reproducción de esto en la obra de Goethe *Fausto a la luz de la ciencia espiritual, vol. 2: El problema de Fausto*. Lleva el título de "El Kabiri. Un boceto por Steiner de su propia obra plástica."[15]

Aunque dijese que por lo general las formas plásticas, por su propia naturaleza, no pueden reproducirse adecuadamente a través de la fotografía, Steiner mostró estas fotografías en la pantalla en muchas ocasiones y expresó su satisfacción cuando veía que las formas

habían salido bien. Se intentó varias veces fotografiar las pinturas de la cúpula de Dornach. Steiner también mostró estos dibujos. Fotografiar los ventanales (a contraluz) parecía casi imposible, pero también se intentó.

Cuando la Sra. Assja Turgenieff pretendió reproducir las ventanas del primer Goetheanum con la ayuda de bocetos hechos por Steiner para este propósito, éste le aconsejó seguir la técnica que había usado en el dibujo de *El Kabiri*. El resultado de esto fue la realización por parte de la Sra. Turgenieff de unos preciosos grabados que se publicaron más tarde en *Die Drei.*[16]

NOTAS FINALES

1. Congreso de maestros, 3 y 12 de julio de 1923.
2. Congreso de maestros, 16 de noviembre de 1921.
3. Steiner demostró a los estudiantes cómo se debe pintar un amanecer y un atardecer. Los dos originales, así como sus tres bocetos de color (*Tree in Sunlight by a Waterfall, Trees at Rest* y *Trees in a Storm*), se publicaron más tarde en la Escuela Friedwart. Véase también el séptimo boceto de Steiner, *la Madonna (la Virgen)*.
4. Congreso de maestros, 25 de abril de 1923.
5. Congreso de maestros, 5 de febrero de 1924.
6. Congreso de maestros, 12 de julio de 1923.
7. Congreso de maestros, 28 de abril de 1922.
8. Congreso de maestros, 9 de diciembre de 1922.
9. Congreso de maestros, 11 de septiembre 1921.
10. Congreso de maestros, 22 de noviembre de 1920.
11. Congreso de maestros, 23 de enero de 1923.
12. Congreso de maestros, 31 de enero de 1923.
13. Congreso de maestros, 31 de julio y 18 de diciembre de 1923.
14. Congreso de maestros, 14 de junio de 1920.
15. Este dibujo también se puede obtener por separado.
16. *Die Drei*, 5º y 6º volumen; también en la obra de la Sra. Turgenieffs, *The Goetheanum Windows (La ventanas del Goetheanum)*.



P.O. Box 307
Wilton, NH 03086