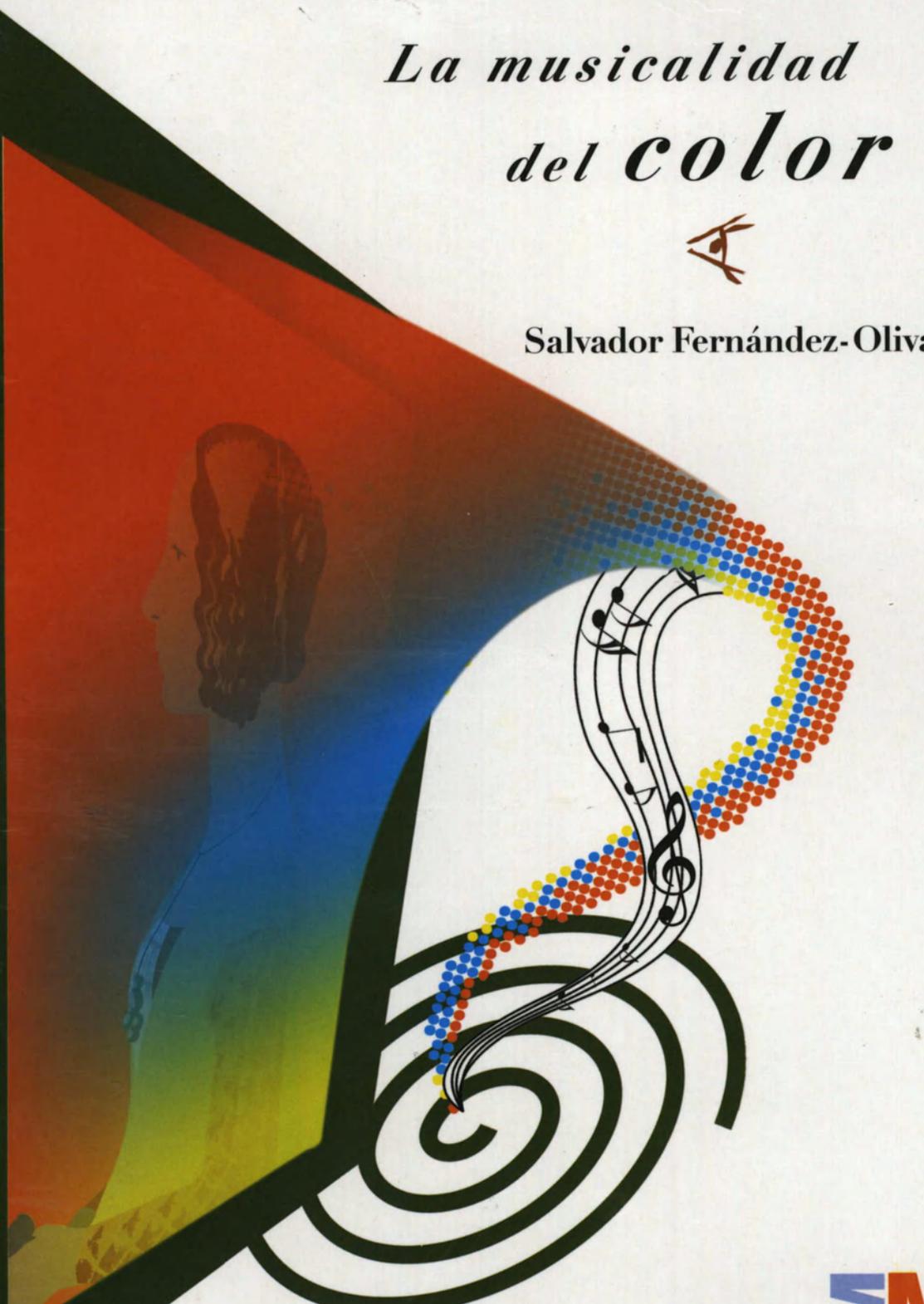


La musicalidad del color



Salvador Fernández-Oliva





Ref. : 1712

Salvador Fernández-Oliva

*La musicalidad
del
color*



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Dirección General de Promoción Educativa



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

Edita: Comunidad de Madrid
Consejería de Educación
Dirección General de Promoción Educativa

©De esta edición: Consejería de Educación. Comunidad de Madrid

Coordinación de publicaciones: M.ª Victoria Reyzábal

Diseño y maquetación: Jacobo Barceló

Partituras y documentación musical: Felipe Ramírez

Portada: Javier de Salas

Tirada: 2.000 ejemplares

Edición: 2007

ISBN: 978-84-451-2977-7

Depósito Legal: M-14989-2007

a mi Violinista preferida

Índice

Presentación 8

Palabras Preliminares 11

El arte como diálogo 12

1 visita al museo Thyssen 23

Ugolino di Nerio 24

Maestro de la Leyenda de Santa Lucía 30

Domenico Ghirlandaio 32

Lucas Cranach el Viejo 38

Patinir 42; El Greco 46

Ruisdael 50

Corot 52; Monet 56

Van Gogh 60

Pissarro 62

Gauguin 68; Nolde 70

Kirchner 72; Marc 74

Delaunay 76



2 La técnica 79

PRIMITIVOS NEERLANDESES 80

Maestro de la Leyenda de Santa Lucía 82

ANTIGUOS MAESTROS 93

El Greco 94

MAESTROS IMPRESIONISTAS 105

Sisley 106

ANTIGUOS MAESTROS FRENTE A

MAESTROS IMPRESIONISTAS 112

3 La musicalidad del Color 115

Amexo dibujar en el museo 129

Hace tres años, la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid inició una línea editorial para entender el arte como patrimonio de todos y del que todos pueden disfrutar. Y disfrutar del arte puede ser muy estimulante si conocemos los variados significados que encierra y si alguien nos sugiere maneras diversas de percibirlo. Eso es lo que pretende la línea editorial a la que pertenece el presente libro, ofrecernos una mirada distinta al arte. En este caso, a muchas de las obras que están expuestas en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

El libro *La musicalidad del color* está orientado especialmente a la población escolar, para desarrollar la capacidad que tienen los niños y jóvenes para apreciar y comprender el arte. Ello explica que haya sido publicado por la Dirección General de Promoción Educativa. Es el tercero de la serie, cuyos dos primeros títulos fueron *Arteterapia y Educación* y *La creatividad de la mirada*. Esta tercera obra hace hincapié en la comunicación que existe entre las diversas formas del arte y en las posibilidades que ese diálogo abre en el ámbito docente.

El contenido del libro busca convertir al alumno en un interlocutor activo, capaz de acceder, en su visita al museo, a los diferentes significados de las obras de arte y la relación que hay entre ellas. Eso y mucho más es lo que pueden entender los alumnos, siempre con espíritu crítico, a través de las propuestas que contiene *La musicalidad del color*.

El autor, Salvador Fernández-Oliva, ha elegido el Museo Thyssen-Bornemisza como escenario de sus sugerencias con toda intención. La pinacoteca contiene obras maestras del siglo XX que son excelentes para aprender a mirar el arte, porque nunca como en el siglo XX las artes se han apoyado en las relaciones entre ellas para levantar sus creaciones.

Quiero referirme también a la cuidada edición del libro *La musicalidad del color*. Creo que se trata de un diseño innovador que está a la altura de la originalidad de su contenido y de la vocación con la que éste ha nacido. Una vocación didáctica para aprender a mirar las composiciones artísticas.

Confío en que el libro sea del agrado de sus lectores y, sobre todo, sirva a los estudiantes madrileños y de toda España para conocer el arte, para disfrutar de él y para, a partir de él, tener una visión más abierta, más completa y más libre del mundo que les rodea. Con la esperanza de que así sea, vaya por delante mi felicitación al autor del libro, a cuantos han participado en su edición y a todos los responsables de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid que han promovido su publicación.

ESPERANZA AGUIRRE GIL DE BIEDMA
Presidenta de la Comunidad de Madrid

La musicalidad del color de Salvador Fernández-Oliva es el fruto de un empeño meritorio por acercar el arte a un público lo más amplio posible. Como soporte de ese empeño el autor ha elegido la visita a las colecciones del Museo Thyssen-Bornemisza, representadas en estas páginas por un brillante elenco de obras maestras, desde la Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio hasta la Ninfa de Cranach, desde El Greco hasta Monet. Ante cada una de las pinturas que ha escogido, el autor se detiene y nos invita a detenernos durante el tiempo mínimo necesario para la contemplación: cuatro minutos. Lo esencial es no apresurarse. Los comentarios de Salvador Fernández-Oliva nos van revelando, con morosa delectación, los colores, las luces y las sombras, la estructura compositiva. A medida que la mirada del autor se pasea sobre él, la fisonomía del cuadro va cambiando hasta quedar completamente clarificada. En una segunda etapa, a ese recorrido intuitivo se le suma un exámen más técnico y el autor, que es pintor él mismo, nos invita ahora, desde su íntimo conocimiento del oficio pictórico, a asistir a la reconstrucción del proceso pictórico que dio lugar al cuadro. Como sugiere el título del libro, las analogías o correspondencias entre pintura y música están por todas partes en el libro, pero es en el tercer capítulo donde se tematiza esta correspondencia. Por mi parte, sólo me queda agradecer a Salvador Fernández el generoso esfuerzo que ha producido estas páginas y el entusiasmo, tan patente en ellas, por las obras maestras de las colecciones Thyssen-Bornemisza.

Guillermo Solana

Conservador Jefe
del Museo Thyssen-Bornemisza

EL ARTE COMO DIÁLOGO

"El museo es un lugar de descubrimiento,
que es sinónimo de aprendizaje."
Susan McCullough

"La experiencia, incluso para el pintor, no es
únicamente visual."
Walter Meigs

Una de las consecuencias de los nuevos planteamientos por los que, a lo largo del siglo XX, las artes han pasado a redefinirse en términos de comunicación tiene que ver con el hecho de que el acercamiento hermenéutico a un texto artístico no puede únicamente plantearse como tal o cual actualización de la intención de un autor, que, incluso, puede no ser captada nunca, sino como la manera en que el texto artístico se constituye en acto de comunicación específico a partir del proceso de actualización llevado a cabo por el receptor. De esta manera, aunque podamos considerar cierta estabilidad en la configuración de los significados, y sea factible hablar del carácter intencional del texto artístico, de su realidad como objeto concreto, reconocible, que surge de un acto creador específico, consciente de serlo, hemos de admitir que sólo la inevitable contribución que ejerce el receptor como destinatario puede hacer que la obra cobre todo su sentido.

Cuando a Picasso se le pregunta por sus versiones de "Las Meninas", el pintor malagueño responde que lo que ha hecho ha sido pensar el cuadro de Velázquez. Las palabras del artista entroncan con una de las ideas básicas de la moderna pragmática artística, ya presente en los artistas del Renacimiento: la imagen no sólo debe ser mirada, sino entendida, entendimiento que exige una verdadera exégesis, porque un cuadro no sólo se percibe, sino que se lee como si fuera un texto. En este sentido, Roman Gubert afirma que los códigos culturales a partir de los cuales se produce el descifrado del texto visual pueden corresponder al campo semántico (la relación de los signos con su referente) y al campo sintáctico (la articulación entre los signos para vertebrar sintagmas), lo cual revela la pertinencia del verbo leer aplicado a la decodificación social de los textos figurativos.

De acuerdo con esto, en la interacción activa con el cuadro, el ojo se convierte, como dice Delgado Gal, en una máquina de razonar, de tal manera que cada receptor puede llegar a ver cosas diferentes según sus vivencias personales y su capacidad de descodificar el conocimiento expresado en la obra. Al fin y al cabo, es indudable que, como señala Mendoza Fillola, "un estímulo textual depende de numerosísimas variables en su recepción, sin que se pueda prever con certeza el tipo de reacción que suscitará (pasar inadvertido, asignarle una función distinta a la prevista o coincidir con la supuesta funcionalidad asignada por el autor, entre otras posibilidades)".

Todo esto, unido al carácter inferencial que, como realidad comunicativa y estética, el cuadro posee, provocará, entre otras derivaciones, que debamos aceptar que, en el acercamiento a una obra de arte, no hay una única lectura objetiva e inmutable, sino múltiples maneras de acceder a la carga significativa de la misma. Esto no supone necesariamente ni la validación de ese "lujo de la indeterminación" interpretativa del que nos hablaba Laura Borrás, ni aceptar con Rorty que cada receptor puede golpear el texto hasta hacerlo significar aquello que desea, sino que, al ser la participación activa del receptor la causa de un inevitable enfrentamiento dialéctico con el texto, podemos encontrar no una sino varias lecturas posibles.

La propuesta de Fernández-Oliva, que parte de esta premisa, sólo es posible si asumimos la dimensión significativa y diversa de la confrontación única y personal del lector con el cuadro. El artista, como creador, puede establecer una jerarquía del color, pero es nuestra mirada la que responde a la misma, es decir, es nuestra manera de mirar la que hace que las marcas textuales codificadas se conviertan en signos, la que puede lograr que, de pronto, un color dorado apenas percibido en un primer momento acabe convirtiéndose en el protagonista de la obra.

El proceso de lectura funciona, pues, como una respuesta regulada por el objeto estético, pero abierta a diferentes mecanismos de motivación y a la aplicación de distintas competencias, sin las cuales el texto no existiría como propuesta comunicativa. Precisamente por ello, como sugiere Virginia Maury: "La pintura no puede ser complaciente ni discursiva, debe ser espacio de diálogo entre obra y observador, el cual se vuelve elemento activo al re-interpretar la obra y convertirla en algo propio. Por lo mismo, la obra nunca termina de ser creada, pues cada nuevo espectador es un nuevo re-creador".

Por ello, aunque metodológicamente resulta factible diferenciar texto como objeto comunicativo y recepción, ambas realidades han de ser consideradas no sólo como polos de un continuum (que puede ser, por ello, abordado tanto a partir de factores relativos a uno u otro polo), sino como realidades fuertemente interrelacionadas, entre las que existirá una reciprocidad incuestionable.

Cuando Fernández-Oliva nos habla del modo en que la obra está determinada por la jerarquía de contraste tonal, por las correspondencias formales o por la jerarquía del color y del modo en que las mismas determinan nuestro recorrido visual por un lienzo, no habla de un cuadro que pide ser leído de un modo determinado. De hecho, algo en apariencia colateral como el tiempo de recepción de la obra artística puede transformarse en un tamiz determinante a la hora de establecer la validez de una obra, pues no sólo determina una mayor implicación del receptor, sino la calidad comunicativa de la misma y, consecuentemente, el disfrute que podemos experimentar con respecto a ella. No olvidemos que, como señala Eco, "el autor sabe que será interpretado no según sus intenciones, sino según una compleja estrategia de interacciones que también implica a los lectores", si bien tampoco la intervención del receptor es la que determina el valor de esa estrategia y el juego de sutiles impactos que sobre las mismas pueden ser desplegados. Al final, definir la recepción de un cuadro nos lleva no a hablar de espectadores sino de participantes, o sea, a aceptar que, como afirmaba Carolina Montecat, "el artista ya no es el autor de la obra sino el provocador del acto creativo del otro, pues el lector, lo quiera o no, es un participante activo que se encarga de actualizar el texto a través de una serie de competencias muy diversas que el hecho requiere y sobre las que se definirán niveles de cooperación textual que, de forma general, modularían los diferentes procesos de acercamiento interpretativo al texto".

Ahora bien, aceptar esta intervención activa del receptor supone asumir también que podrán existir no sólo lecturas muy diferentes, sino también accesos al proceso de recepción que difícilmente podrían ser considerados como tales lecturas, pues realmente estaríamos hablando más, como diría Eco, de formas de utilizar el texto que de leerlos, esto es, más de una proyección sobre el mismo de intereses y expectativas personales que de intentos verdaderos por parte de los receptores de asimilarse al lector tipo que el texto propone. Ciertamente, una propuesta textual, por el hecho de serlo, estará siempre unida al medio y a una específica estructura sintagmática y retórica, pero ello no significa que el mensaje sea uno, sobre todo en el caso de la obra de arte, que despliega ante todo una realidad alusiva, inferencial, y que, de acuerdo con ello, nunca ofrecerá, en cuanto a propuesta que es, un cierre definitivo, sino, como señala Eco, "grados de aceptabilidad de las interpretaciones".

Muy unida a esta valoración de las aportaciones activas del receptor, la crítica de nuestros días asume la idea de texto como una retícula de encrucijadas, que es captada y significa, no únicamente por su inmanencia, sino por todo aquello que le trasciende: desde el código verbal, audiovisual, etc. en que queda cristalizado, hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas expectativas concretas. A partir de ahí, toda realidad textual se constituye en un anclaje con otros textos de la cultura, en relación con los cuales debe ser definida y comprendida.

La particular naturaleza semiótica del texto artístico nos lleva, además, a profundizar en el modo en que las competencias intertextuales que éste requiere han de establecerse no sólo dentro del universo expresivo que le es propio, sino también dentro del magma intertextual e intersemiótico sobre el que se sustenta el conjunto sociocultural en el que dicho texto se produce. Hemos de persuadirnos, en este sentido, de que la cultura genera un auténtico eje estructurante de la significación artística, y de que, de acuerdo con ello, la reflexión sobre el arte ha de considerar como imprescindible analizar e interpretar cada discurso artístico viéndolo en su diálogo con otros discursos de igual o de distinta naturaleza semiótica. Al fin y al cabo, como sostiene Manuel Ángel Vázquez Medel: “aunque percibamos un texto en su radical singularidad y no seamos conscientes del conjunto de lazos que lo remiten a otros textos, dichos lazos existen, incluso cuando ni siquiera su mismo productor sea capaz explícitamente de establecerlos”.

Esto choca frontalmente con algunas posturas históricas y académicas que solían hacer hincapié en los aspectos diferenciadores, en los límites y fronteras, en la identidad propia e intransferible de cada arte, y supone centrar nuestra atención en los espacios compartidos en los que, a pesar de su disimilitud expresiva, los diferentes sistemas semióticos se hermanan para posibilitar actuaciones simbióticas de creación intersemiótica, los cuales, además, generan nuevos marcos de comprensión o interpretación. Desde esta perspectiva, el problema de la especificidad pasa a ser relativizado en razón de un interés superior: el conocimiento de aquellos mecanismos, procesos o estructuras, sean específicos o complementarios, que rigen los diferentes desarrollos semióticos a los que puede enfrentarse una obra artística. En este espacio creativo artístico, fuertemente intermedial, los ejercicios de la mirada explican lo visto, pero incorporan sentidos que surgen de la confluencia con otros sentidos guiados por la reflexión.

Ya en la introducción a *La creatividad de la mirada* me hacía eco de esta nueva realidad, al tiempo que señalaba lo que para mí se ha convertido en un pensamiento básico a la hora de enfrentarme a una obra de arte: "la idea de contemplar/analizar/valorar un cuadro, un poema, una sonata..., sólo desde sí mismos, remite a corrientes superadas del arte. Toda obra artística dialoga, se enriquece y hasta se transforma en relación con otras, sean éstas escultóricas, literarias, arquitectónicas, musicales...". La percepción posmoderna de las relaciones artísticas no sólo reafirma esta idea, sino que, incluso, la intensifica al desarrollar la concepción barroco-romántica moderna, para la que la mezcla de las artes constituye un camino hacia una síntesis superior y, de acuerdo con ello, sanciona y expande la fraternidad de las artes que pregonara el autor de *El anillo de los Nibelungos*: "complementándose una a la otra en variable danza, la fraternidad de las artes logrará mostrarse y hacer valer su petición". Además, esto conlleva una ruptura con el fetichismo de la obra original, ya que una separación del sentimiento de autoritas da paso a la idea de complementariedad y pretexto como base de la creación.

No se trata de negar lo que cada propuesta artística tiene de única, sino de observarla desde otros parámetros. De modo que, aunque la individualidad del objeto estético no corre peligro, sí asistimos a una nueva forma de situarla comunicativamente dentro del sistema artístico: el texto ya no significa sólo por lo que es, sino por el modo en que se relaciona con las otras artes y por la manera en que esa relación es captada y valorada como una red enriquecida de significados.

Por otra parte, la pintura no deja de ser, ante todo, un arte espacial, pues existe a partir de los ojos del que observa. Como recordaba Pierre Francastel: "Todas las artes plásticas son artes del espacio [...] no existe arte plástica fuera del espacio, y cuando el pensamiento humano se exprime en el espacio, adquiere, necesariamente, una forma plástica". Ciertamente, la reafirmación del espacio como un territorio común a todo fenómeno plástico no solamente resiste, sino que sigue modulando las concepciones artísticas, hasta tal punto que las transformaciones de la noción de espacio modularán las producciones como una especie de sistema de referencia global, más allá incluso de las coordenadas geográficas o culturales. La música, por su parte, se establece como un arte que organiza los sonidos, que se construye sobre el predominio de la rítmica, por lo que puede clasificarse dentro de estos parámetros.

Estas reticencias surgidas de las esencias semióticas propias de cada manifestación artística han llevado a plantear, en no pocas ocasiones, su disociación irreconciliable; por ejemplo, en Goethe, quien en su *Esbozo de una teoría de los colores* advertía de la enorme dificultad de que el color y el sonido pudieran prestarse a comparaciones, por lo que expresó su respeto a quien genialmente pudiera hacerlo. Ciertamente, las diferencias entre unas y otras son evidentes y se manifiestan incluso en aspectos diversos. Claude Lévi-Strauss defendía esta diferencia, al indicar que la pintura y sus colores imitan metonímicamente la naturaleza (en *Lo crudo y lo cocido* escribe que para los colores solemos proceder con la ayuda de metonimias implícitas - amarillo: paja, azul: petróleo, verde: agua, negro: carbón, rojo: cereza, etc.-, “como si tal amarillo fuese inseparable de la percepción visual de la paja o tal negro de la calcinación del marfil que lo origino”), en tanto que la música opera en forma totalmente distinta. Sin embargo, no es menos cierto que la música y la pintura han dado muestras de indudables afinidades y zonas de intersección de enorme sugerencia a lo largo de su historia. Recordemos cómo desde siempre los músicos se han aprovechado del lenguaje colorista para expresar sus conceptos, dando lugar a numerosos préstamos semánticos entre ambas artes. Por ejemplo, el color croma entre los griegos se ha utilizado en no pocas ocasiones como equivalente de timbre. Por otro lado, si tenemos en cuenta que la música ya había resuelto el problema de la abstracción en el siglo XVIII, no es extraño que los pintores que buscaron crear un cuadro sin ningún objeto reconocible encontraran en el lenguaje musical la descripción exacta de sus imágenes coloreadas, de modo que no resulta extraño que muchos artistas hayan intentado traducir piezas musicales a composiciones pictóricas. Por su parte, la pintura tampoco ha renunciado al uso de términos procedentes del campo de la música, así, por ejemplo, ciertos adjetivos son empleados por los pintores para expresar ciertas cualidades de sus obras.

No podemos olvidar tampoco que no estamos hablando de una relación única, que surge de la nada, sino de un ejemplo más dentro de una multitud de recorridos sobre los que se sustenta un universo artístico caracterizado cada vez más por la polifonía y el dialogismo, un universo plagado de fusiones, trasvases, cesiones, acogimientos, influencias e intersecciones, un magma intersemiótico configurado a partir de infiltraciones, contaminaciones, perversiones, travestismos, modificaciones, actualizaciones, apropiaciones y simulaciones, un juego complejo de relaciones intermediales continuas cuya existencia, si bien entronca directamente con una cuestión de naturaleza más bien teórica (de gran actualidad en un mundo tan ecléctico como el que nos ha tocado vivir), como es el de la pureza o no pureza de las artes, abre también una amplia panoplia de posibilidades prácticas, algunas de las cuales tienen que ver directamente con ese cosmos de relaciones que suponen los procesos de motivación sinestésica.

Ciertamente los extraños procesos por los cuales los sentidos se mezclan al recibir ciertos estímulos - se escuchan colores, se tocan olores, se ven melodías...- nos hablan de campos comunes de disolución e intercambio, en el que han indagado trabajos como los de Sourian, que plantea determinadas equivalencias entre las longitudes de onda de color y el sonido, o el conocido método de Lagresille, con el que su creador, el francés Henri Lagresille, trató de traducir obras maestras de la música clásica a coloridos cuadros, asignando a diferentes combinaciones de color ciertos acordes y movimientos musicales, lo que permitía, por ejemplo, convertir una tocata de Bach en un espléndido mosaico multicolor de suaves celestes y fuertes púrpuras. Esta sugerente coincidencia de mezclar la percepción de los estímulos ha resultado siempre de enorme interés en el mundo artístico, pues ha permitido generar espacios en los que, a partir de la disolución o fusión de los límites perceptivos, se han creado complejas y sugerentes estructuras de significación (recordemos, por ejemplo, cómo Fantasía fue un serio y ambicioso esfuerzo de la factoría Disney por convertir la sinestesia en un motivo de entretenimiento popular).

Más allá de esto, no son pocos los que plantean el modo en que la pintura y la música podrían coincidir en ciertas aspiraciones retóricas, lo cual permitiría establecer campos de colisión alrededor no sólo de determinados espacios semánticos, sino también la posibilidad de generar ámbitos de indagación hermenéutica de diversa índole. No olvidemos, por ejemplo, que la consideración de cierta dimensión intertextual de un discurso nos permite no sólo salir de un texto leído, como realidad inmanente, para regresar a él con nuevas cargas significantes provenientes de la relación intertextual establecida, sino que las relaciones entre obras pertenecientes a sistemas semióticos diferentes suelen conllevar procesos de exploración significantes específicos, de acuerdo con el hecho de que la recreación o reformulación de determinadas obras mediante procedimientos expresivos y estéticos diferentes puede suponer actos enormemente provechosos desde el punto de vista interpretativo. Las acciones de reelaboración pueden dar lugar, en este sentido, a ejercicios de una gran riqueza interpretativa, a través de los cuales podemos incluso favorecer el descubrimiento de la mecánica que subyace en las composiciones artísticas implicadas. Como sabemos, el carácter connotativo del producto artístico supone un especial esquema de relaciones entre un "designatum" y un "denotatum", lo que contribuye a que la especificidad pueda ser obviada en razón de un interés superior: el conocimiento de todos aquellos mecanismos, procesos y estructuras que rigen, orientan y sustentan los procesos de semiosis artística.

Por otra parte, es indudable que será el espacio de la subjetividad el que se establezca como lugar de encuentro incluso más real que el préstamo temático o la indagación retórica. ¿Cómo sentimos? ¿Qué y cómo nos afecta lo que vemos u oímos? El modo en que las artes confluyen y, a partir de ahí, impactan y golpean al receptor y transforman en emoción las formas o los sonidos será el que fije los ámbitos comparatistas de mayor fecundidad. Como acertaba a señalar Réne Magritte, "no sólo nuestra percepción visual se muestra cuando la naturaleza revela aspectos amenazantes. Los otros sentidos –oído, tacto, olfato y gusto- también contribuyen a sumirnos en un estado de pánico". Si nuestra percepción del mundo depende de nuestra subjetividad hasta el punto de que nuestro estado anímico puede modificar nuestra perspectiva de lo que sucede, también nuestros sentidos pueden traducir como acontecimientos subjetivos, percibidos emocionalmente, una pintura o una composición musical, y traducir esas sensaciones a través de otros sistemas expresivos. ¿Qué otra cosa hace, como nos recuerda Walter Meigs, Mondrian cuando crea *Victory Boggie Woogie* en 1942 tras escuchar la música boggie woogie?

Ya en su anterior libro, Salvador Fernández-Oliva daba algunas muestras sugerentes de la productividad de esta forma de entender el arte, y el recorrido que plantea por las obras del Museo del Prado acaba convirtiéndose en una experiencia artística en la que el mestizaje de formas, soportes, superficies... provoca sugerentes y sorprendentes lecturas. En este sentido, el presente libro es una nueva vuelta de tuerca en lo que a la interacción entre los distintos lenguajes artísticos se refiere, y lo que eran intuiciones y sugerencias en el anterior trabajo se convierten en éste en propuestas concretas en las que el diálogo circular entre las artes, sus relaciones, entrecruzamientos o resonancias suponen potencialidades significantes de enorme riqueza.

En este sentido, la visión expresiva del cuadro que el autor nos propone implica, además de interiorizar los procedimientos estilísticos de los que se ha valido el pintor, desarrollar fórmulas de acceso a cuestiones como el ritmo, la melodía y otros recursos fónicos-rítmicos, desde la idea de que los mismos nos permiten llevar a cabo una inmersión de carácter práctico en la pintura, aunque también de forma indirecta en la música. En este contexto, el libro contribuye a impulsar nuevas formas de resolución de problemas artísticos, propone nuevos procedimientos de cara al desarrollo de ejercicios que permitan una cabal comprensión y manejo de los recursos artísticos. El acceso al cuadro a través de la música y la vía que desde ésta se abre al cuadro se establecen así como formas no sólo de aprendizaje, sino también de disfrute de la obra.

Por ello, no se trata de sobredeterminar la necesidad de identificar intercambios o de anular la escisión entre las artes, por muy próximas que puedan resultarnos, sino de acercar al alumnado a desarrollos pedagógicos y a procesos significantes derivados del hecho de que el cuadro, como el texto literario o la pieza musical, comunica, no únicamente por su inmanencia, sino por todo aquello que lo trasciende, para abrir, desde ahí, nuevos campos multisensoriales, que favorezcan y estimulen nuestras propias percepciones, dando lugar a espacios de intensa y plural creatividad. Y ello sin olvidar que, además, dibujar la música, ponerle sonido al color, darle forma a lo invisible y compartir estas percepciones con otras personas son formas también de ensanchar nuestra percepción del mundo.

María Victoria Reyzábal Rodríguez
Subdirectora General de Atención a la Diversidad
y Educación Permanente
Dirección General de Promoción Educativa

1 visita al museo thyssen



SALA 1

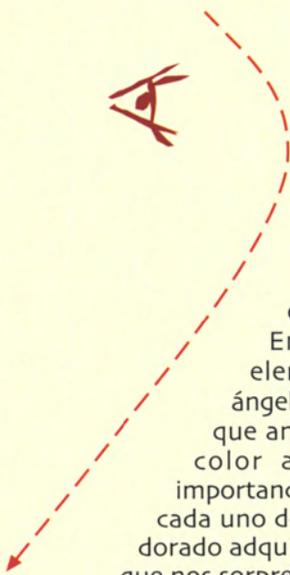
Contemplemos este primer cuadro.



Este símbolo servirá para recordarnos que antes de leer los comentarios del libro, debemos detenernos al menos cuatro minutos para contemplar las obras.

No existe ninguna premisa para disfrutar del arte. Basta con dejarse llevar mirando lo que más nos llame la atención y dedicarle el tiempo necesario (normalmente se observa un cuadro durante unos segundos, y se pasa al siguiente, justo cuando puede empezar a percibir detalles más interesantes). Veamos lo que ocurre delante de esta obra, una vez que se supera este tiempo:

Crucifixión



La mirada pasea por el cuadro y va identificando las luces más contrastadas, que en este caso se encuentran en los rostros de los personajes.

Recorremos los detalles, su expresión. A continuación, es el color rojo de la túnica del Apóstol el que capta nuestro interés. Encontramos este color en otros elementos, como las túnicas de los ángeles que parecen moverse ahora más que antes. Inmediatamente después, el color azul pasa a primer plano en importancia, y también lo vemos repetido en cada uno de los ángeles. Por último, el color dorado adquiere súbitamente un protagonismo que nos sorprende, y a partir de este momento el cuadro se ilumina ante nuestra vista. El fondo ha dejado de ser plano y ahora "envuelve" toda la escena con su luz dorada.

Volvemos a mirar para darnos cuenta de cómo ha ido cambiando el cuadro. Durante la lectura de esta obra hemos ido apreciando elementos nuevos; formas y colores que se repiten, ritmos y armonías.

Escuchamos, por fin, la musicalidad del color.

Color

Antes de pasar a estudiar esta primera obra, debemos recordar unos conceptos fundamentales ya presentados en el libro *La creatividad de la mirada*:

< < Las leyes que rigen nuestro primer recorrido visual (el que define la estructura del cuadro) se apoyan en importantes principios de la plástica:

1º- Jerarquía del Contraste Tonal.

La vista del ser humano está preparada para captar diferencias muy sutiles en tono, pero nuestra mente necesita tiempo para ir captando esas sutilezas. Existe una jerarquía, un orden, por el cual, cuando vemos una imagen nos dirigimos en primer lugar al mayor contraste luz- sombra, y desde allí, hacia los contrastes cada vez más débiles.

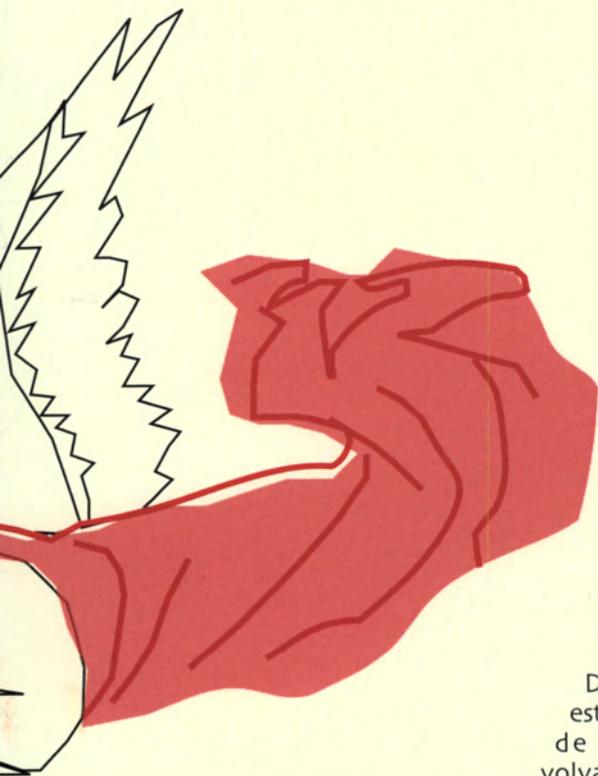
2º- Correspondencias formales.

La correspondencia o repetición de formas en el cuadro nos invita a ir de una forma a otra similar. Al igual que los contrastes tonales, las correspondencias formales constituyen una herramienta muy utilizada por los pintores, que ayudan a recorrer el cuadro y apreciar la intención del autor. Después del recorrido por las principales luces, empezamos a apreciar los diferentes colores. Es entonces cuando entra en juego el tercer principio.

3º- Jerarquía del Color.

Al mirar una imagen no percibimos todos los colores a la vez, de forma desordenada, sino que hay colores que consiguen captar nuestra atención más rápidamente que otros.

Crucifixión



De hecho, cuando contemplamos una imagen, nuestra vista recorre primero los colores rojos, después los azules, y por último los amarillos (ocres o dorados, etc.). > >

Después de establecer estos principios como base de nuestro análisis, volvamos a la obra que nos ocupa. Así, el color rojo lo descubriremos con intensidad en la túnica del Apóstol y en los ángeles. En este segundo recorrido distinguiremos los detalles de color en las figuras que antes no apreciábamos. Por esta razón, los ángeles parecen adquirir movimiento. Sobre todo el ángel cuya forma reproducimos en el croquis de esta página, que parece moverse hacia arriba. Siguiendo el recorrido visual del color rojo, somos conscientes, además, de ver por primera vez la sangre, que se torna más real. Sólo al final de la lectura de la obra percibimos el color dorado del fondo, que se convierte en protagonista, iluminando todo el cuadro.

Ugolino di Nerio

Con la lectura de esta obra hemos experimentado que, frente a una imagen, existe una jerarquía que rige nuestra mirada: vemos antes la luz que los colores, y dentro de éstos, tampoco los apreciamos todos a la vez. Unos colores nos llaman antes la atención que otros.

Un vistazo a la publicidad actual nos permitirá reforzar esta idea al comprobar que existen colores que provocan un mayor impacto entre el público que otros.

Nuestra mirada responde a la jerarquía :

Comenzamos por ver los tonos rojos (y los que lo incluyen, como los naranjas ...). Seguimos por los azules (verdes...), para finalizar el recorrido por los amarillos (ocres, dorados...).

Ahora bien, si dedicamos al cuadro el tiempo de lectura necesario llegaremos a completar los recorridos .

 Crucifixión

Conclusiones

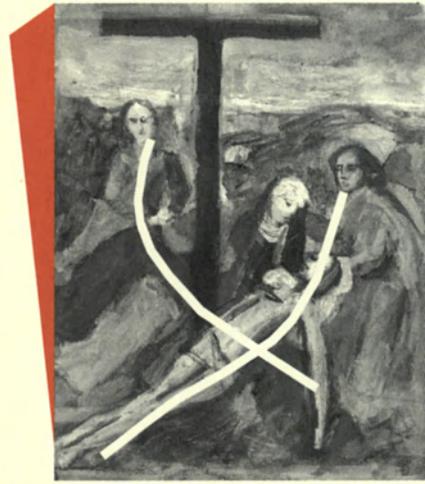
Debemos, sobre todo en los primeros ejercicios de lectura, tomar nota de nuestras observaciones, ser conscientes de lo que vemos y cuándo lo vemos, de cuándo se ilumina un cuadro o cómo se transforma la expresión de un retrato.

Vamos ahora a detenernos en una selección de cuadros del museo. En cada uno de ellos nos pararemos el tiempo suficiente (casi siempre un mínimo de cuatro minutos) para completar su lectura.

También invitaremos a dibujar mientras transcurre este tiempo. En la última parte de este libro se pueden encontrar varios bocetos de los cuadros que iremos viendo, muy rebajados en tono, para poder completarlos sin dificultad, sombreándolos con un lápiz, en el propio museo, si así lo consideramos oportuno.



Ugolino di Nerio



S A L A 3


4 min!

Como en el ejemplo anterior, trataremos de ser conscientes de los recorridos de nuestra mirada. Pongámonos frente al cuadro, y preguntémonos: ¿existe algún lugar de la obra que nos llame más la atención?

La respuesta nos lleva a las luces más contrastadas del cuadro: el rostro de la Virgen juntamente con el rostro de Cristo consiguen captar nuestra atención muy rápidamente. El velo blanco de la Virgen es la luz más contrastada (a causa de su túnica negra) del tríptico. Utilizando este intenso contraste, el artista conduce nuestra vista a la tabla central y directamente al motivo principal del cuadro: los rostros de la Virgen, de Jesucristo y del Apóstol que lo sostiene.

A continuación, nuestra vista va en sentido ascendente hacia la figura de María Magdalena.

Estos recorridos que realiza nuestra mirada definen la estructura o composición de la obra. En el croquis podemos ver que la composición recuerda la forma de un reloj de arena.

t tríptico de la piedad

Estructura



La figura de Cristo establece una enérgica diagonal. Para compensarla, el autor nos conduce hacia la luz en el rostro de la Magdalena, creando un segundo recorrido visual que dibuja otra diagonal (reflejada en el croquis).

maestro de la Leyenda de Santa Lucía

SALA 5


4 min!



Comenzamos apreciando los brillos y luces del cuadro en la figura y el rostro de Giovanna Tornabuoni. A partir de aquí, vamos descubriendo, sin un orden preestablecido, nuevos detalles: los objetos que se encuentran en la estantería, el libro, la inscripción, etc.

A continuación, vemos la delgada cinta naranja que

recoje su peinado. Recordemos la jerarquía **RAM**, y seamos conscientes de estos recorridos. En este cuadro, los rojos son realmente naranjas, apenas hay azules, y los amarillos son dorados y ocre.

Retrato de **g**iovanna **t**ornabuoni

Color

De nuevo, el color que capta nuestra atención más rápidamente es el rojo.

En este cuadro, el recorrido visual de los rojos es muy parecido al recorrido de las luces que descubrimos en el cuadro anterior.

Hemos de ser pacientes para completar su lectura, pues se trata de un cuadro con gran cantidad de matices en el color.

En este segundo recorrido no percibimos las luces del rostro, sino su color anaranjado. A continuación recorreremos el brazo, o para ser más exactos, los adornos rojos bordados en la manga del vestido.

Por último, empezamos a distinguir los tonos ocres (en la jerarquía estaría antes el azul, pero en este caso prácticamente no existe).

Merece la pena llegar hasta aquí, para disfrutar con los dorados (ocres) que el maestro coloca en el libro, en las joyas o el peinado, que, sólo ahora, comenzamos a apreciar. Es en este tercer recorrido cuando cambia la mirada de la protagonista, y se ilumina un poco más el cuadro.

domenico ghirlandaio

Estructura

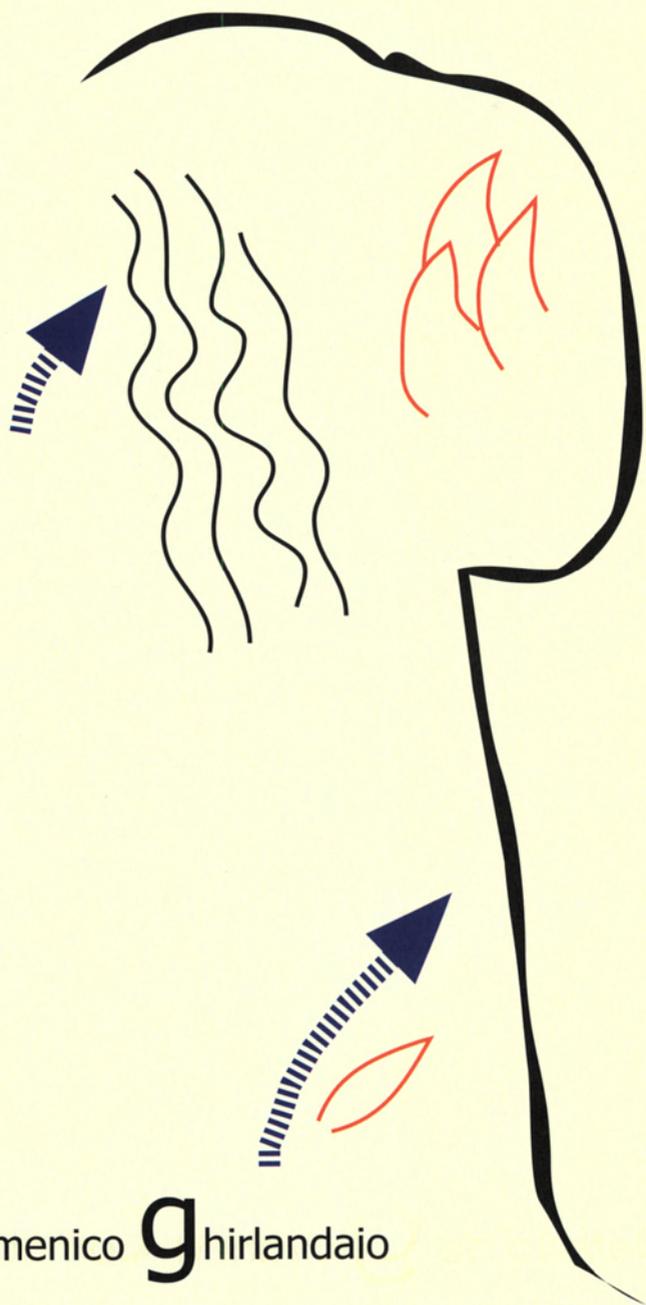
La lectura de esta obra está dividida en dos partes: el rostro y el torso. Para unir las visualmente, el autor establece varias correspondencias formales y de color.

Miremos el cuadro para darnos cuenta de estas similitudes: Por ejemplo, la línea superior del torso perfila un volumen que se repite en el rostro de Giovanna.

También podemos observar que las mejillas poseen un color rojo-anaranjado muy similar al tono del vestido. La correspondencia formal más importante es el recorte negro, en forma de pico, en el vestido y en el peinado (señalados en rojo en la figura). Se trata de la misma forma del ojo. Con esta repetición rítmica, no sólo quedan más unidos los dos elementos de la estructura, sino que la forma del ojo queda reforzada. Algo parecido es lo que ocurre en el retrato de la Infanta Margarita de Velázquez que podemos ver en el Museo del Prado (véase nuestro libro *La creatividad de la mirada*). Recordemos que su sonrisa se acentuaba gracias a la forma de media luna del vestido, y que a medida que transcurría nuestro tiempo de lectura, la Infanta se volvía cada vez más sonriente. Aquí es la mirada de la retratada la que va cambiando mientras la contemplamos: su mirada es cada vez más atenta y expresiva.



Retrato de **g**iovanna **t**ornabuoni



domenico **g**hirlandaio

Conclusiones

La postura de Giovanna (completamente de perfil) proporciona una sensación inicial de lejanía, de distancia, que se va perdiendo durante la lectura de la obra.

Dos son los cambios apreciados: El primero, la pérdida de esa inicial distancia, que se transforma en una expresiva y atenta mirada.

El segundo, la luminosidad creciente en una obra con un marcado fondo oscuro.

Muchas obras maestras mantienen una cierta distancia inicial con el espectador. El arte nos demanda un pequeño esfuerzo para superar esas barreras, y debemos ser conscientes de la necesidad de completar un breve tiempo de lectura para poder cruzar la frontera y disfrutar de la experiencia de contemplar las obras con una mirada creativa.

Retrato de **g**iovanna **t**ornabuoni



La mirada de la retratada queda realzada gracias a las repeticiones rítmicas de la forma del ojo en el peinado y en el vestido.

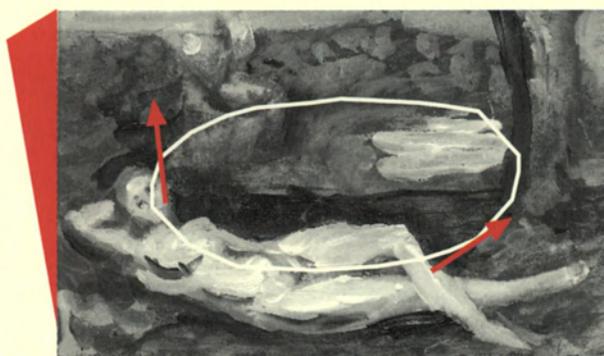
Este último le proporciona una gran relevancia al ser una de las formas más oscuras del cuadro.

En música, la nota más importante de una composición también corresponde a la más "oscura" o más baja en tono (ver la tercera parte de este libro). Esa nota recibe el nombre de "tónica" o "tonalidad", y los compositores suelen comenzar con ésta desde el primer compás.

En pintura, iremos viendo como la forma más oscura dentro del cuadro se convierte también en la tónica, la forma principal de la estructura.

Entre otras cosas, este libro quiere ser una guía para experimentar por uno mismo las correspondencias que existen entre la pintura y la música, entre la tonalidad, los ritmos y el color.

domenico ghirlandaio



S A L A 9



4 min!

En este nuevo cuadro, las luces de los volúmenes que el artista ha dispuesto en la figura retienen nuestra vista en el torso de la ninfa. Toda la luz de la figura se encuentra fuertemente contrastada por el suelo, casi negro. Por otro lado, el artista ha dispuesto dos líneas (señaladas en el croquis) para invitarnos a realizar una lectura de la obra en forma circular. Establece dos puntos de salida hacia el paisaje: uno conectado con la rodilla (el árbol) y el otro cerca del rostro (los brillos de la hojas del árbol, y la fuente).

La **n**infa de la **f**uente

Estructura

Tras detener nuestra vista en la figura de la ninfa, en este primer recorrido, vemos el color claro del lago y las demás luces del paisaje.

Tal como indicamos en la página anterior, Cranach "abre" dos líneas, una de entrada y otra de salida, a ambos lados de la misma. Para facilitar la salida, en su parte derecha, al lado del árbol, el pintor sitúa un punto de interés: las dos aves (en ellas todavía vemos el color blanco). Mientras que en la parte izquierda es la fuente la que nos ayuda a entrar en el paisaje.



Lucas **C**ranach el **V**iejo

Color

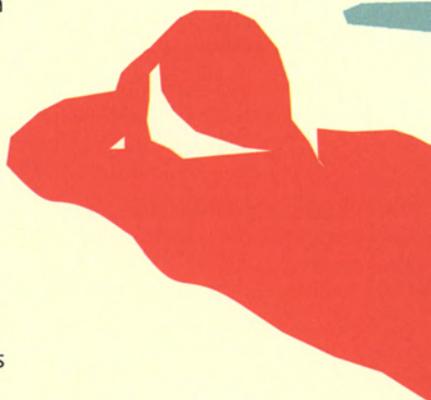
En el momento en que vemos el velo rojo sobre el que se encuentra recostada la ninfa podemos decir que se inicia el segundo recorrido.

A partir de aquí, comenzamos a disfrutar de los tonos rosados dentro de la figura y de los que Cranach ha situado por todo el paisaje (en el borde del lago, la arboleda...).

Dichos tonos nos invitan a recorrer el cuadro en una forma similar a la estructura que habíamos recorrido antes.

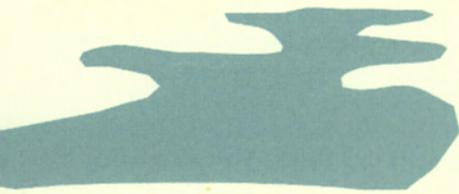
Nos propone también dos caminos colocando un elemento de color rojo a ambos lados de la figura.

A continuación, comenzamos a distinguir los tonos azules y los verdes.

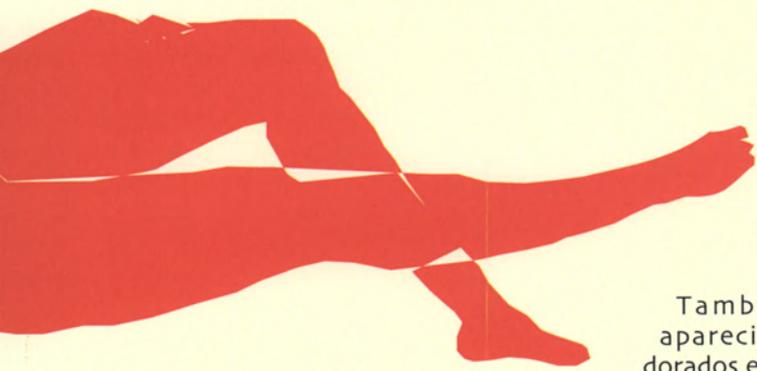


La **n**infa de la **f**uente

Conclusiones



El color azul del cielo, marca el inicio del tercer recorrido. Comenzamos a ver los verdes y aparecen innumerables detalles que no habíamos visto antes, sobre todo en la vegetación que rodea a la figura. Después de apreciar los dorados (ocres) que el maestro coloca en la ninfa, ésta alcanza un máximo en luminosidad.



También van apareciendo los dorados en el borde del lago, en los ciervos y en las arboledas, creando un efecto de suave luminosidad muy agradable a la vista.

Lucas **C**ranach el **V**iejo



SALA 10

Opiniones de los críticos

La lectura de la obra se inicia en la escena principal.

El artista ha situado en ella los blancos más contrastados. La llegada a este máximo punto de interés se realiza gracias a la diagonal que comienza en la parte inferior.

Tras ello, nuestra vista es reclamada por las demás luces del paisaje.



4 min!

Descanso en la
huida a Egipto

Estructura

El artista nos conduce a ambos lados del paisaje. Hacia la derecha por la parte inferior donde podemos ver un castillo, para después volver hacia la izquierda, pero esta vez por la parte superior del cuadro (según la diagonal señalada en el croquis) hacia el paisaje del valle. Nótese como esta diagonal equilibra a la primera. Las formas redondeadas de los árboles proporcionan un contrapunto a la rectitud de las diagonales principales de la composición.

La lectura de esta obra nos va regalando figuras y elementos arquitectónicos en los que ir deteniendo nuestra vista. Por ejemplo, la figura en el claro del bosque que más tarde identificaremos como San José.

Durante el recorrido por el valle, en la parte izquierda, nuestra mirada parece "volar" por la profundidad del paisaje.

No es casualidad que la línea del río, al fondo del paisaje, esté conectada visualmente con la escena principal (al coincidir con una de las diagonales).

Por otra parte, existe otra correspondencia que une las figuras con el fondo: el artista repite el color azul del cielo en el manto de la Virgen.

Color

Continuamos la lectura realizando el segundo recorrido por todo el cuadro.

El color rojo es en este caso muy suave y se aprecia en las carnaciones de los personajes y en otros elementos del paisaje: por ejemplo, al ver el castillo por segunda vez en la parte derecha del cuadro, no apreciamos la luz (que ya vimos en el primer recorrido) sino su color: un crema cálido muy agradable. Con el recorrido del color azul el autor nos conduce de nuevo hacia la escena principal (véase el croquis de la página siguiente).

Este pequeño cuadro, casi con toda seguridad, le sirvió al pintor para desarrollar esta misma idea en el de tamaño mucho mayor que se conserva en el Museo del Prado. Algo muy común entre los maestros antiguos era realizar una obra de pequeñas dimensiones para decidir la composición y el color, antes de acometer una obra de mayor tamaño.

En estos bocetos se deciden también todos los detalles que se plasmarán con gran fidelidad en el cuadro de mayor formato.



Descanso en la
huida a Egipto



En el croquis podemos apreciar las dos correspondencias entre la escena principal y el paisaje.

El artista refuerza las conexiones, tanto en el recorrido por las luces (situando las figuras en la diagonal principal de la estructura), como en el que realizamos por el color (por medio de la repetición del color azul).

En los grandes maestros como Patinir o Cranach, el paisaje no es un simple decorado desconectado de las figuras.

patinir

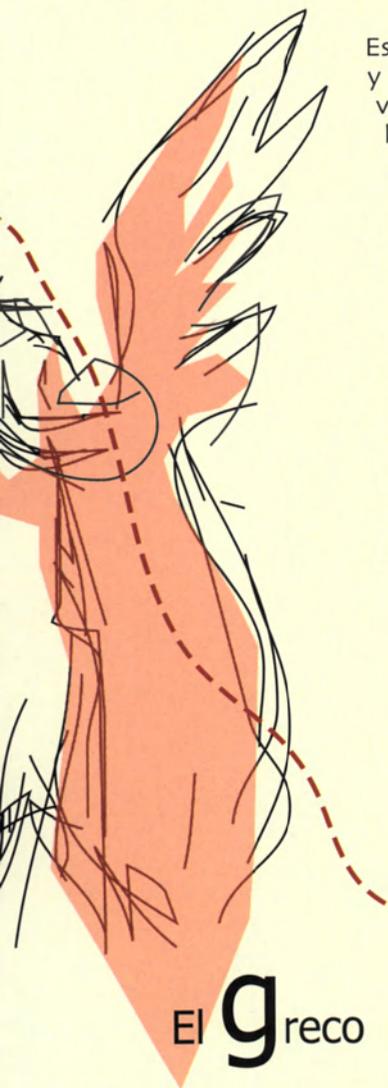
S A L A 1 1

Se trata del boceto de un cuadro mucho mayor que lleva el mismo título y que se conserva en el Museo del Prado. La lectura de esta obra ya la ofrecíamos en el libro *La creatividad de la mirada*:

<< Nada más mirar el cuadro, nuestra vista se dirige a la luz más contrastada. En este caso es la luz que rodea la Paloma en la parte central del cuadro. A continuación, nuestra mirada se dirige a los rostros de la Virgen María y el ángel. Tras este breve diálogo entre los protagonistas de la escena nuestra mirada asciende por la forma curva de la nube. Una vez arriba, identificamos un "apretado" grupo de ángeles músicos, prácticamente sin espacio ni profundidad entre ellos. Retomamos la línea curva de la nube, pero esta vez en sentido descendente, hacia el espacio "terrenal", donde se nos aparece más nítidamente que antes, el rostro del ángel.



La **a**nunciación



Estos recorridos ascendentes y descendentes de nuestra vista serán la constante en la lectura de esta obra. Esto nos hará "sentir" la agitación de la Paloma, que se va iluminando cada vez más, hasta el punto de que al final de los cuatro minutos de contemplación, su fuerte brillo es capaz de irradiar luz a su alrededor, iluminando toda la escena.

Estructura

Aún inconscientemente, y de manera rápida, nuestra vista ha realizado un primer recorrido por su estructura. Si recordamos los caminos que ha seguido nuestra vista, seremos conscientes de la misma, que tal como podemos ver en la figura adjunta, tiene una forma que recuerda un reloj de arena. > >

Conclusiones

Después del recorrido por las principales luces, empezamos a apreciar los diferentes colores.

Por medio de las correspondencias de color se crean ritmos visuales al ir de un color a otro similar.

Al detenernos a mirar el cuadro, caemos en la cuenta de que la disposición de colores nos ayuda a repetir el recorrido anterior, el de las luces.

El color rojo es el primero en llamar nuestra atención, y se encuentra en la figura principal, la de la Virgen. Desde esta figura seguimos hacia arriba para identificar el color rojo en el ángel más próximo (ver croquis). A continuación, vemos el azul en el velo de la Virgen, y después el verde, de tal manera que recorreremos la otra diagonal de la estructura. Así, El Greco consigue el equilibrio de la composición.

En el croquis hemos reflejado las dos correspondencias de color comentadas y además hemos dispuesto los colores en forma transparente para resaltar la técnica con la que fue realizado este cuadro. La luminosidad de las obras de los antiguos maestros es debida fundamentalmente a que los colores son aplicados en forma de veladuras (una técnica que se explica en la segunda parte de este libro).



La **A**nunciación

Las correspondencias de color crean unos ritmos visuales que nos ayudan a realizar la lectura del cuadro.

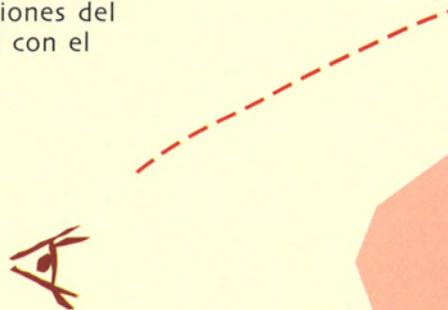


El **g**reco

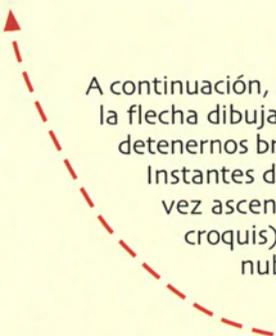
S A L A 2 6



En el siguiente cuadro, nuestra mirada se dirige rápidamente a las lejanas luces del campo. Instantes después son los puntos de luz contrastados de las figuras del camino los que reclaman nuestra atención, como, por ejemplo, el punto blanco sobre la cabeza del perro. Con la ayuda de estos contrastes tonales en las figuras, Ruisdael consigue dos objetivos fundamentales: primero, captar nuestro interés al comienzo de la lectura de la obra. Y segundo, que establezcamos rápidamente las proporciones del paisaje, por comparación con el tamaño de las figuras.

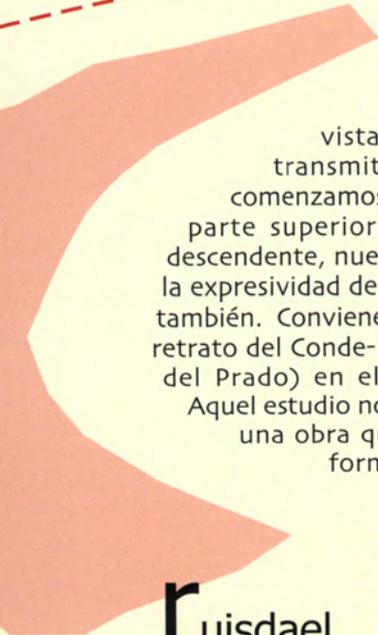


Camino entre campos de trigo cerca del Zuider Zee



A continuación, nuestra vista va en la misma dirección que la flecha dibujada en el croquis en la parte inferior, para detenernos brevemente en los pormenores de la lejanía. Instantes después realizamos otro movimiento, esta vez ascendente (reflejado en la parte superior del croquis), que nos hace sentir el movimiento de las nubes.

Conclusiones



Ambos movimientos definen la composición de la obra. Si el pintor no logra conducir nuestra vista de forma apropiada, no conseguirá transmitirnos su intención. Por ejemplo, si comenzamos a ver este cuadro de Ruisdael desde la parte superior, recorriendo las nubes en sentido descendente, nuestra percepción será otra, y por tanto, la expresividad de las nubes y su movimiento cambiarán también. Conviene recordar el estudio que realizamos del retrato del Conde-Duque de Olivares (Velázquez, Museo del Prado) en el libro *La creatividad de la mirada*. Aquel estudio nos permitió constatar que el carácter de una obra quedaba impreso principalmente en la forma en que recorríamos el cuadro con nuestra mirada: en su estructura.



SALA G

Colección
Carmen Thyssen-Bornermisza

Como en obras anteriores, en esta, nuestra vista se dirige a la luz más contrastada que corresponde a las nubes y sus reflejos en el agua. Un instante después, nos detenemos en la figura. Al igual que en ejemplos previos, el autor establece una serie de correspondencias que nos ayudan a realizar el recorrido principal. La repetición de la forma de pico de la figura en el fondo es quizá la correspondencia formal más significativa.

Después de contemplar el diálogo entre estas dos formas, nuestra vista recorre el cuadro desde la arboleda hacia la izquierda, donde encontramos una zona luminosa que parece detenernos para volver hacia la parte inferior, para seguir desde allí un movimiento circular por el cuadro. Al finalizar este primer recorrido, estamos en condiciones de disfrutar de las sutilezas de color que nos ofrece esta obra.



La Soledad



Estructura

El recorrido por el color rojo nos permite apreciar, por ejemplo, los colores cremas en las nubes donde antes veíamos sólo las luces o blancos. También podemos detenernos en las pinceladas resolutivas de las ramas: son muy pocas las ramas que están totalmente definidas.

Una de ellas se encuentra justo encima de la figura (ver croquis adjunto). El trazo negro, nítido, resuelve toda la indefinición de esa zona.

Este mismo tratamiento lo apreciamos también en otros elementos.



Corot

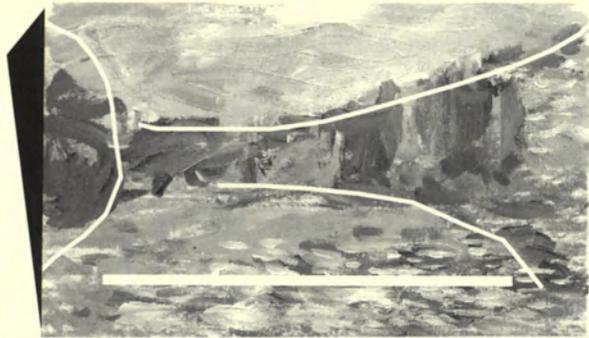


La Soledad

Una técnica empleada de forma habitual por los grandes maestros es combinar un elemento nítido, limpio, contundente (como la rama que indicábamos antes) con zonas que podrían parecer desdibujadas o poco definidas. Este recurso sirve para ordenar la obra, para reducir la indefinición. Este aspecto desdibujado lo apreciamos en muchas zonas del cuadro: casi todo está pintado de forma ligera, con muy poca materia. Corot, con unos toques o pinceladas (que recuerdan ramas, hojas o flores) un poco más cargados de materia y color, intensifica esas zonas y resuelve la indefinición general. Esta manera de trabajar la encontramos en otros grandes maestros como El Greco, Tiziano o Velázquez. La correspondencia formal apuntada antes está señalada en el croquis adjunto. Nuestra vista capta ese diálogo de formas, aunque no seamos conscientes de ello en nuestra primera mirada. Con este ritmo, el pintor consigue dar una mayor importancia a la forma de la figura. mirando el cuadro, podemos comprobar que el artista ha unido visualmente la forma del recorte del horizonte con el de la figura gracias a una línea contrastada en los reflejos del agua (señalada con línea de puntos en el croquis).

Color

Corot



S A L A 3 2

4 min!

Fijémonos ahora como en esta nueva obra, encontramos las luces más contrastadas de esta obra en las pinceladas de color blanco que van señalando los puntos por donde va saltando nuestra vista. Inicialmente en los planos más próximos, donde recorremos con nuestra mirada una línea horizontal, y, a continuación, en los planos más alejados, creando las demás líneas imaginarias que van definiendo la estructura de la obra.

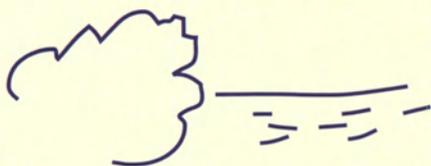
Inmediatamente después iniciamos el recorrido por el color rojo. En este cuadro lo encontramos en los arbustos de ambos lados de la ribera, y en los reflejos del río. Se trata de un rojo frío, no muy intenso, acorde con el resto de la obra. También lo podemos apreciar en el cielo (rosados), y en algunas pinceladas en el primer plano.

Mas tarde, y según la jerarquía **RAA** del color, que nos ha servido en nuestro recorrido por el museo, comenzamos a ver los colores azules y verdes. Están aplicados de manera muy enérgica en el primer plano, y sobrepuestos en muchas ocasiones a las pinceladas blancas que captaron rápidamente nuestra atención al principio. Este recorrido por los verdes nos invita a realizar un movimiento circular con la mirada.

El deshielo en Vétheuil

En cuanto al tratamiento de las distintas zonas del cuadro, podemos encontrar similitudes con otros grandes maestros: cuando nos acercamos un poco a esta obra, solamente se observan pinceladas. Necesitamos retirarnos hacia atrás para poder ver el paisaje. Esto mismo nos ocurre cuando vemos obras de Velázquez y Sorolla. Nos sorprende el que estos grandes maestros tuvieran la misma intuición en cuanto al gran poder de expresividad de la pincelada.

Estructura



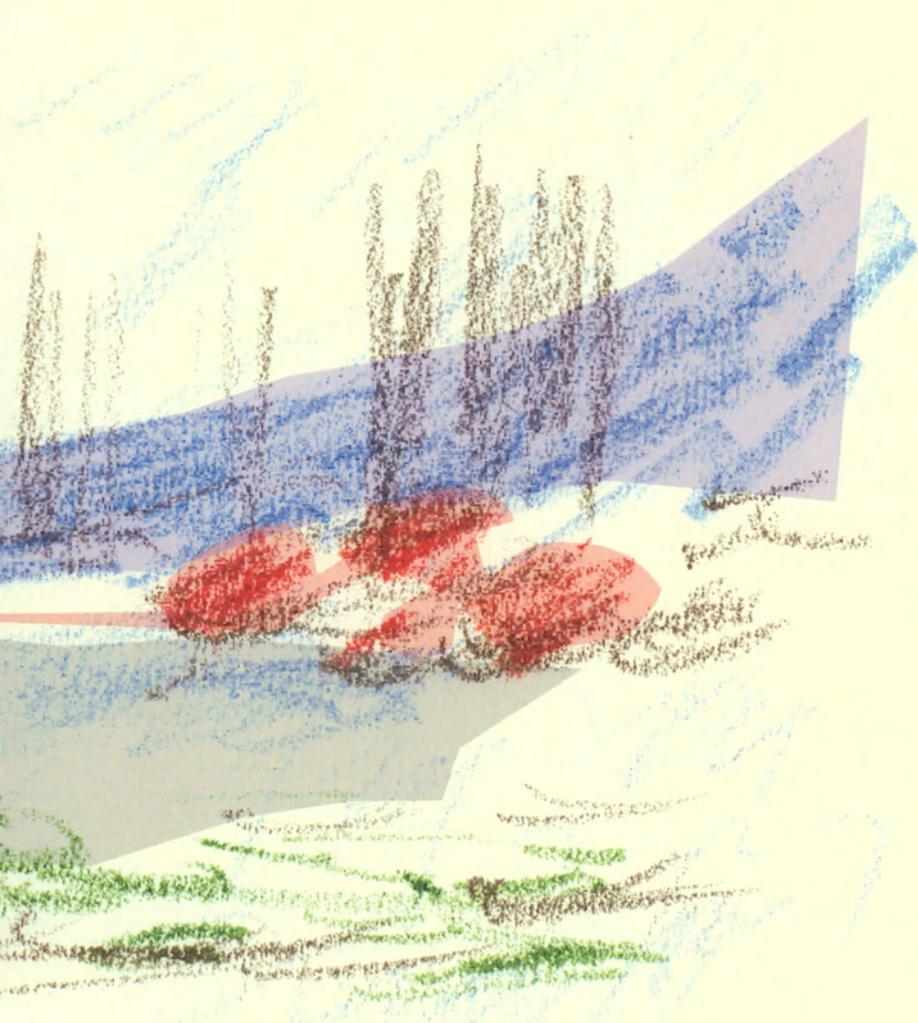
Para ordenar los planos que intervienen en la estructura o composición, Monet se sirve de las distintas texturas que proporcionan sus enérgicas pinceladas. Las zonas con mayor textura se acercan a los primeros planos.

Para apreciar este efecto proponemos observar en el cuadro como ha sido aplicado el color blanco; muy diluido en la zona del cielo, y a medida que avanza hacia el primer plano, más cargado con materia (sin diluir, de forma pastosa), lo que le proporciona una mayor textura.

m_{on}et



El **d**eshielo en **V**étheuil



monet



4 min!

SALA 32

La luz más contrastada (situada en los reflejos del agua) perfila los contornos de la escena que da título a la obra. La intensa textura de las figuras nos hace sentir su movimiento, en particular el de la persona que lleva la carretilla.

Tal como hemos visto en el ejemplo anterior, los elementos con mayor textura se acercan hacia el espectador (para ser más exactos, hacia el primer plano del propio cuadro) mientras que los elementos o zonas con menor textura se alejan en profundidad. Por este motivo el suelo, la barca y las figuras poseen más textura que los elementos situados al fondo. Es imprescindible recrearse en este juego de texturas para ir ordenando los distintos planos del cuadro.

Descargadores en Arles

A continuación, comenzamos a apreciar las pinceladas verdes en los reflejos del agua...

Si seguimos ante el cuadro para completar el tiempo de lectura,

apreciaremos el último color en la jerarquía **RAA**: el amarillo. Con su contemplación nos llega una vez más la sorpresa: el cuadro se ilumina. El efecto es muy sutil y muy grato a la vista. Ahora las pinceladas de los reflejos del agua y el mástil de la barca son los encargados de unir visualmente los dos planos de la composición.

Estructura

Las líneas dibujadas en ambas páginas son similares a la estructura de esta obra. Cuentan con un cierto dinamismo debido a su forma irregular y adquieren un movimiento inconfundible en este gran maestro.

Este zig-zag ondulante lo podemos encontrar en otras épocas de la Historia del Arte, como por ejemplo en el movimiento manierista, con El Greco a la cabeza. En Van Gogh adquiere más relevancia. Es una pincelada llena de intención, que, como sabemos, se llamará más tarde "expresionista".

Van Gogh



S A L A 3 2

Como siempre, nuestra mirada se dirige en primer lugar a las zonas más contrastadas, en este caso las dos figuras que pasean por este bosque de Marly. En ambas encontramos el color blanco contrastado por el color negro. Pissarro, conocedor de la jerarquía del contraste tonal presentada en la primera parte de este libro, nos proporciona así la ayuda necesaria para que nuestra mirada entre en profundidad en su obra desde el principio.

A continuación, recorreremos el cuadro en un movimiento casi circular.

Nótese como el artista sitúa algunos árboles más contrastados en ambos lados de la composición que nos impiden salir demasiado pronto del cuadro.

Volvemos hacia una luz situada en la parte inferior, a la izquierda (gracias a una línea en primer término, señalada en el croquis), para iniciar los recorridos por el color.



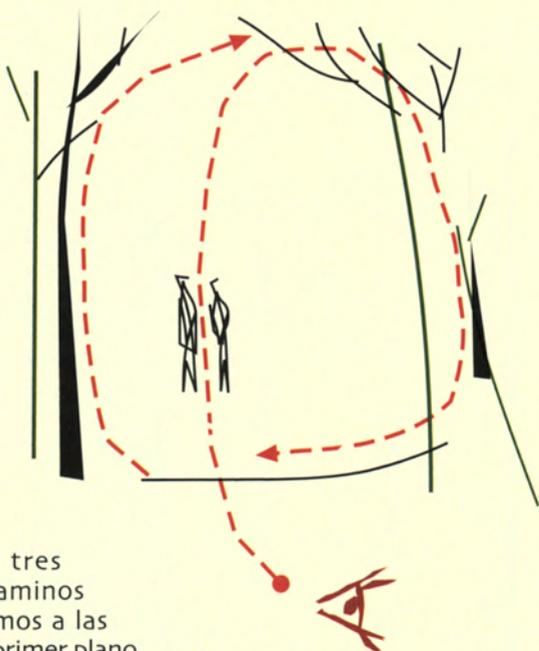
El bosque de **M**arly

Color

En el comienzo del segundo recorrido por el cuadro, observamos el color de los elementos ya vistos y también descubrimos nuevos detalles. Donde antes veíamos la luz, ahora vemos el color. Apreciamos ahora el rojo en las figuras y en los demás elementos del paisaje.

El cuadro va ganando en profundidad.

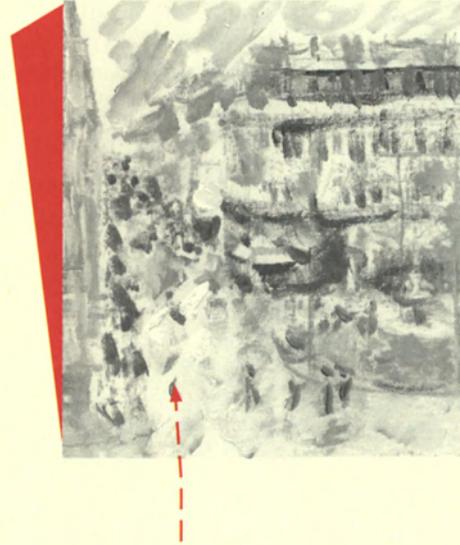
Por último, contemplamos el color ocre, muy abundante en todo el cuadro.



Recordando la jerarquía **RAA**, comprobamos que en los tres recorridos hemos seguido caminos similares: primero nos dirigimos a las figuras, para después volver al primer plano, apoyándonos en las líneas de los árboles. Sin darnos cuenta hemos ido ordenando los distintos planos del cuadro.

Pissarro

S A L A 3 2



El blanco más luminoso y contrastado de este cuadro se encuentra en el suelo de la calle, en primer término. Es el punto de entrada del cuadro, y es allí donde se dirige nuestra mirada. Pissarro elimina toda duda en nuestro primer recorrido al contrastar fuertemente los transeuntes y los coches de caballos con un color muy oscuro, guiando así nuestra vista por esta calle de Saint-Honoré. Seguimos por la derecha, viendo las luces. Las líneas de los árboles nos ayudarán a volver al punto de partida y a realizar otro recorrido similar, pero esta vez identificando el color rojo.

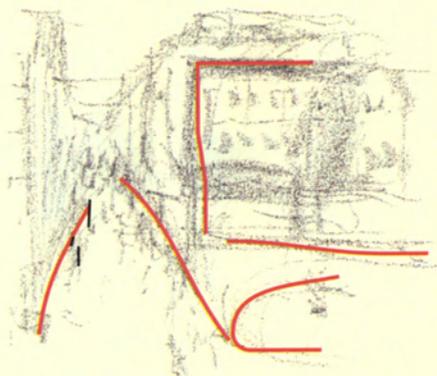


4 min!

La calle Saint-honoré

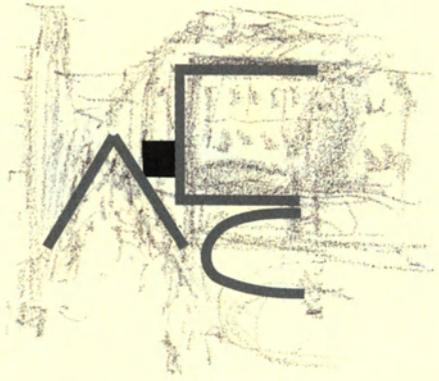
Color

El primer color que capta nuestra atención es el que se encuentra en el toldo, muy cerca del punto de entrada del cuadro, al principio de la calle. Este recorrido es muy parecido al anterior, pero ahora vemos elementos (de color rojo) que antes no habíamos visto: además del toldo, podemos citar las chimeneas del edificio y los rosados en el suelo de la calle.



En el croquis hemos señalado las líneas principales del cuadro. Si las agrupamos según figuras geométricas, obtenemos el siguiente resultado: un triángulo, un cuadrado y una forma semicircular.

pissarro



Estructura

Hemos observado en anteriores ejemplos como los pintores son capaces de dar importancia a una forma por medio de su repetición: Ghirlandaio intensificaba la forma del ojo en el retrato de Giovanna Tornabuoni repitiéndola en su

peinado, Corot, a su vez, repetía la forma de la figura en el paisaje, etc.

Con esta obra de Pissarro, vamos a profundizar en el principio de las correspondencias formales estableciendo un paralelismo con la música. En una composición musical, la nota más importante es la más baja en tono, la más grave. Los compositores suelen comenzar y terminar sus obras con esta nota (ver la tercera parte de este libro).

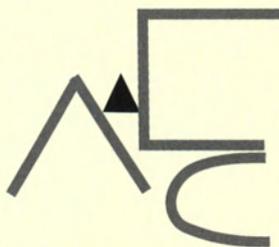
En pintura ocurre lo mismo: la forma más oscura (la más grave) también corresponde a la forma más importante. En la obra de Pissarro esta forma es un cuadrado (ver croquis) y se repite en otros elementos del cuadro, como los edificios, portales y ventanas.

La calle Saint-honoré

Gracias a esta jerarquía, el pintor ordena la importancia de las formas que intervienen en su composición, de la misma manera que lo hacen los músicos con las notas. Podemos comprobar la existencia de esta jerarquía en cualquier imagen: basta con oscurecer la forma que queremos convertir en principal, para ver como esa forma se convierte en protagonista.

Los compositores definen desde el principio la tonalidad o tónica en sus obras. Los pintores también pueden hacerlo. Por ejemplo, pueden comenzar un cuadro estableciendo las líneas generales de la composición, para después conceder la mayor importancia a una de las formas por medio del contraste tonal. En la figura adjunta hemos elegido el triángulo como forma tónica o principal.

Basta con oscurecer una forma para convertirla en la tónica o principal, pues inmediatamente después de hacerlo, nuestra mirada es reclamada por las formas similares (ver croquis).





S A L A 3 2

En el estudio del "Deshielo de Vétheuil" la característica fundamental de la lectura de la obra era la sucesión de movimientos que siguen las formas curvas del horizonte y del río. En el presente lienzo, lo que caracteriza la lectura de esta obra maestra son las idas y venidas en profundidad, siguiendo las líneas cuasi rectas convergentes en la figura.

Estructura

Nuestra vista se dirige hacia la figura sobre la que confluyen estas líneas y que da título al cuadro. La luz más contrastada la encontramos en su sombrero de color blanco.

A continuación, recorreremos el resto de los elementos: subimos hacia la parte superior derecha, hasta identificar una pequeña construcción, y de ahí hacia la parte inferior izquierda, siguiendo el camino hacia las casas situadas al fondo. Al final de este recorrido por las luces (que define la estructura de la obra) volvemos de nuevo sobre el protagonista, el hombre en la carretera.



4 min!

Hombre en la Carretera

Identificamos entonces el color rojo del camino que se encuentra justo encima de la figura e iniciamos desde ahí los recorridos por el color. Los rojos siguen también las líneas de la composición y nos invitan a avanzar y retroceder, recreando así el espacio y ordenando las distancias dentro del paisaje, tal como nos ocurrió contemplando el cuadro de Pissarro. No es casualidad que Gauguin disponga pinceladas de rojo en casi todos los elementos (casas, camino, árbol y cielo) ya que con ello consigue no interrumpir en ningún momento este segundo recorrido.



gauguin



S A L A 3 7

Estructura

Nuestra vista se centra en los trazos blancos que Nolde dispone con energía en el cuadro. Primero los más contrastados, en el mar, y a continuación en las nubes.

Después del recorrido por las luces pasamos al color.

No existe el color rojo, con lo que nuestra vista reconoce inmediatamente el verde oscuro.

La composición consta de dos partes separadas por la línea del horizonte y presenta más movimiento en la parte inferior. Allí, la acción del pintor nos recuerda con fuerza la agitación del mar. Sobre todo en las zonas donde se han mezclado los colores, aplicados en "fresco sobre fresco".

nubes de Verano

Como la mayoría de los pintores expresionistas, Nolde se decide por una composición sencilla.

En cierto modo, confía en su poder de improvisación a la hora de pintar.

Si imaginamos este cuadro sin su arrebatadora ejecución, perdería todo su atractivo.

No son las formas ni la composición lo que nos conmueve, sino las temperamentales pinceladas, casi podríamos decir "brochazos".

Cuando miramos el cuadro de cerca y seguimos con la mirada cada una de esas pinceladas, percibimos la expresividad de la obra. Vale la pena dedicarle unos minutos para revivir esa ejecución, en la que reside la fuerza del pintor. Tiziano, uno de los primeros en explorar las posibilidades de dejar a la vista las pinceladas, se sorprendería al ver como esta técnica se ha convertido en protagonista de todo un movimiento (Expresionismo), jugando el papel de auténtica liberadora de las emociones del artista. Recordemos que los maestros expresionistas recogían de la naturaleza aquellos elementos que mejor les permitan expresar lo que resonaba en su interior.



4 min!

nolde



junkerboden Nevada



S A L A 3 7

Comenzamos nuestra lectura mirando la gran explanada nevada y las pequeñas casas (sobre todo el color blanco que hay en ellas).

En seguida nos llama la atención el color rojo: en los árboles, la montaña, etc.

Más tarde aparece el color verde que se repite también en varios lugares: al lado de los árboles rojos, en todo el contorno de la montaña y en el cielo.

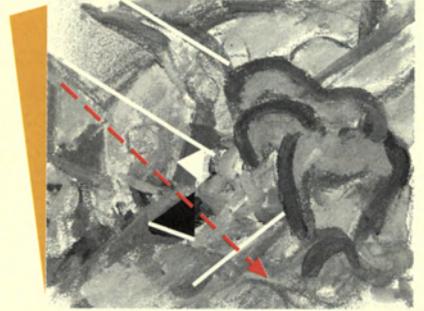
Por último, en nuestro recorrido por el color amarillo, apreciamos los colores cremas de la explanada que (sólo a partir de ahora) parece bañada por la luz del Sol.

Estructura

Kirchner repite de manera muy sutil la forma de la montaña en la parte inferior izquierda (ver el croquis).

El conjunto de líneas de la explanada nevada puede considerarse también como una repetición de la forma de la montaña (pero invertida) con ligeras variaciones. También existen formas similares a ambos lados de la montaña, pero colocadas a distintas alturas, con lo que el autor rompe conscientemente las posibles simetrías.

Kirchner



S A L A 3 8

4 min!

Antes de comenzar nuestra lectura del cuadro, percibimos dos detalles: el primero es que el cuadro está pintado con una ligera capa de pintura. Existen muchas zonas donde se puede ver la base del cuadro, al contrario de lo que ocurría en los cuadros de Nolde ("Nubes de verano") y Pissarro ("El bosque de Marly").

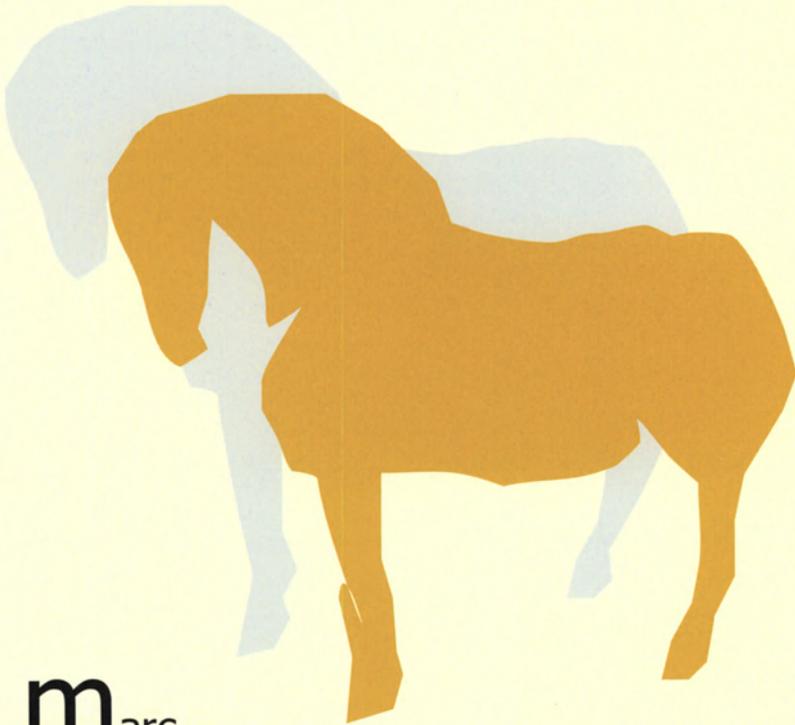
En segundo lugar, nos llama la atención el protagonismo del esquema formal que rige el cuadro. La representación de los distintos elementos (figura, casa, caballos) se amolda a la forma que les corresponde según las líneas de la composición, construida a base de triángulos. De hecho, la figura humana podría inscribirse dentro de un triángulo invertido.

El Sueño

Estructura

La disposición de los colores rojos también reafirma la composición, creando recorridos visuales como la diagonal señalada con línea de puntos en el croquis. En cuanto a la tónica o forma principal, Marc no nos deja ninguna duda.

Intensifica el tono oscuro de un triángulo. Esta forma (la más oscura del cuadro) se convierte, así, en la forma tónica o principal de la obra.



marc



S A L A 4 1

La composición de esta "Mujer con sombrilla" está construida sobre líneas curvas. Como siempre, en primer lugar, nos llaman la atención los blancos o luces del cuadro. Este primer recorrido sigue una forma curva en movimiento ascendente, tal como queda reflejado en nuestro croquis. La propia figura humana también está construida como una curva.

Esto nos recuerda el segundo ejemplo que hemos visto en la primera parte de este libro; la "Piedad" del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía. En aquella composición también la forma curva era la protagonista, y se repetía en las propias figuras.

La disposición de los demás colores nos ayuda a completar la lectura del cuadro creando distintos movimientos visuales. En el croquis de la página siguiente señalamos con líneas de puntos el movimiento creado por el color rojo.

mujer con Sombrilla

La parisina. 1913

delaunay



2 La **t**écnica

La **t**écnica de los **p**rimitivos **n**eerlandeses

1900

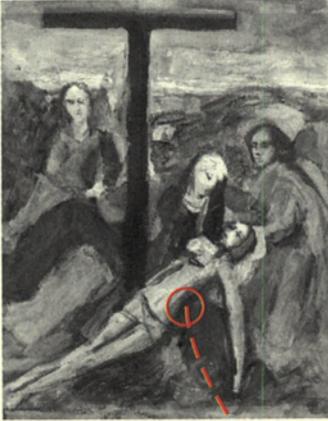
La técnica paso a paso:

La mejor manera de estudiar y comprender la técnica es tomar los pinceles e intentar copiar directamente un cuadro, practicando los pasos que siguieron los primitivos maestros. Vamos a desmenuzar el proceso con el máximo rigor, aunque sin obviar que hay preparaciones casi imposibles de repetir (sobre todo en lo que respecta a soportes y materiales). En esos casos, propodremos un sustitutivo para seguir adelante.

1.- Dibujo Subyacente

Sobre una base blanca y lisa, los maestros primitivos neerlandeses dibujaban con detalle todo el cuadro (normalmente con un carboncillo).

Este dibujo lo solían realizar primero en papel, para después reproducirlo en la tabla. En las sesiones posteriores lo respetaban, salvo ligeras variaciones, casi completamente. Es lo que se conoce con el nombre de "dibujo subyacente", el cual no se puede ver a simple vista, sino sólo a través de modernas técnicas de reflectografía (empleando rayos infrarrojos).



El detalle del croquis muestra un aspecto muy importante que debemos tener en cuenta en la ejecución. Con objeto de no perder del todo la base blanca (que proporciona la luminosidad), los primitivos maestros realizan el sombreado entrecruzando gran cantidad de líneas entre sí. Esta técnica se puede realizar con carboncillo o lápiz.

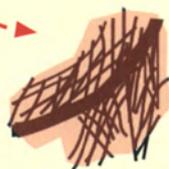
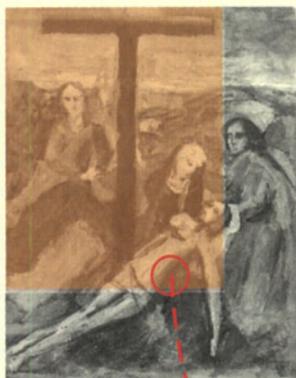
Maestro de la Leyenda de **S**anta **L**ucía

2.- Aplicación de una imprimación transparente

Los primitivos maestros conseguían definir su obra con ayuda del dibujo subyacente. Esta larga y laboriosa preparación antes de comenzar a pintar se irá reduciendo paulatinamente durante el renacimiento hasta perderse definitivamente en períodos posteriores.

Sobre este dibujo básico aplicaban un color naranja muy claro y transparente. Nosotros podremos utilizar un color similar, naranja acrílico, y diluirlo en agua para que el resultado quede transparente. Con esta imprimación se consiguen dos objetivos: en primer lugar, una base que ofrece un contraste suficiente para ir definiendo las luces y las sombras desde la primera pincelada (no ocurre lo mismo sobre una base blanca por no existir contraste al aplicar el color blanco). En segundo lugar, se logra fijar el dibujo subyacente.

Tomamos una brocha grande (poco menos que la palma de la mano). Preparamos el color que tendrá la base. Un color anaranjado muy diluido. Si queremos realizar nosotros la mezcla, por ejemplo, con acrílicos, pondremos algo de rojo y amarillo. Para conseguir la transparencia y la claridad no se debe mezclar con blanco (pues ganaría en opacidad), sino diluir con agua. Se aplica uniformemente con la brocha sobre el lienzo. Esta base se puede apreciar en la mayoría de los cuadros de los primitivos maestros, pues casi siempre existen zonas sin pintar o que han quedado bajo una delgada capa de pintura. Se conserva el dibujo con todos sus detalles así como los entramados de líneas que comentamos en el apartado anterior y que reproducimos en el croquis.



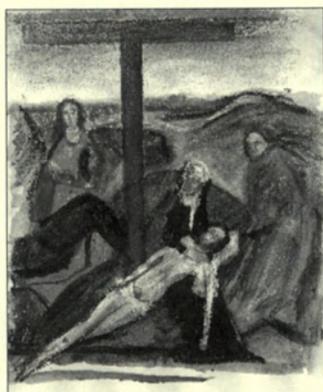
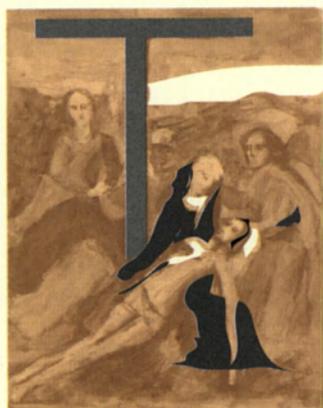
Maestro de la Leyenda de Santa Lucía

3.- Ejecución del cuadro en blanco, negro y grises: grisalla

A continuación, nuestros maestros pintaban todo el cuadro, pero con solo dos colores: blanco y negro (y toda la gama de grises intermedios). A esto le dedicaban la mayor parte del tiempo de ejecución de la obra (que podía durar semanas, dependiendo del tamaño y precisión a la que quisieran llegar). El resultado se llama la "grisalla".

Precisamente detrás de las tablas laterales de este Tríptico de la Piedad existen dos grisallas, que pueden contemplarse en el catálogo del Museo. El único color existente es el que se puede entrever en algunas zonas de la base, similar a la que hemos preparado.

El negro que utilizaremos puede ser cualquier color oscuro: el pardo era uno de los más usuales. Pero el color blanco debe ser de una calidad óptima para que resulte eficaz en los degradados. Para conseguir las gradaciones más sutiles, el blanco debe aplicarse sobre el negro y no al revés. En nuestro ejercicio, el Gesso (acrílico blanco) posee una cremosidad que lo hace insustituible para este tipo de trabajos.



Sobre el
"dibujo
subyacente"

comenzamos a pintar
con blanco, negro y grises.

Nótese que tanto el color blanco

como el negro ofrecen un contraste óptimo sobre esta base.

Para lograr gradaciones muy sutiles, el Gesso (acrílico blanco)

debe aplicarse no sólo con los pinceles, sino también en ocasiones

con el dedo e incluso, tal como realizaban los antiguos, con la palma
de la mano.

Las gradaciones se consiguen aplicando el blanco sobre el oscuro, y no al
contrario.

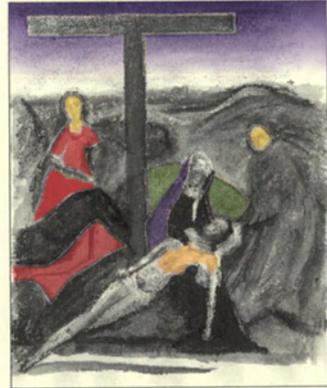
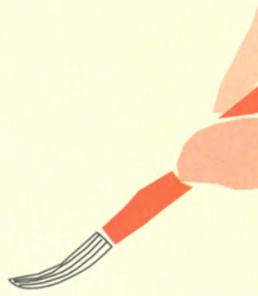
Maestro de la Leyenda de **S**anta **L**ucía

4.- El color. Aplicación de veladuras

Una vez concluido el cuadro, en blanco, negro y grises, se aplica el color mediante veladuras. Antes de la aplicación de cada color se debe comprobar que la superficie se encuentra completamente seca.

Normalmente, la disposición de colores de todos los elementos del cuadro se tantea y decide en un boceto aparte, casi siempre en pequeño formato.

Sobre la grisalla comenzamos a aplicar el color en forma de veladuras: colores muy diluidos, que recuerdan las acuarelas. Después de estas aplicaciones se conservan todos los detalles de la grisalla y al mismo tiempo el cuadro va cobrando vida. Para terminar, se aplica, como lo hacían los maestros neerlandeses, un poco de color de forma directa (con materia) para intensificar el resultado final en algunas zonas.



Para obtener veladuras, los colores deben aplicarse de forma diluida, y sobre la superficie seca.

Quedarán transparentes, es decir, se conservarán todos los matices que se consiguieron en la grisalla.

Por ejemplo, al aplicar un color azul en el cielo de forma transparente, se conserva su degradado anterior (véase el croquis). Para lograr el color de la piel son necesarias varias veladuras que contengan los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul.

Maestro de la Leyenda de **S**anta **L**ucía



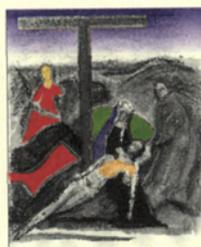
En resumen:
los maestros primitivos
neerlandeses detallaban sus
obras por medio de un dibujo antes
de comenzar a pintar. Este "dibujo
subyacente" era respetado, con ligeras
variaciones, al pintar la grisalla. Esta grisalla
si se considera como definitiva, pues en las
sesiones posteriores aplicaban el color en forma
de veladuras transparentes.

El proceso de creación de la obra queda dividido en
dos partes:

En primer lugar, la realización de la grisalla sobre el dibujo
subyacente (es decir, una obra carente de color).
En segundo lugar, la aplicación del color.

Esto nos indica la importancia que le conceden a la
primera composición, donde sólo hay contrastes
de tono: las luces y sombras de la obra.

Nuestra lectura de una imagen también se divide en dos partes. Lo primero que apreciamos son precisamente las luces y los contrastes de la obra. Seguidamente comenzamos a apreciar el color según el orden de la jerarquía RAA que vimos en la primera parte del libro. La técnica de los primitivos maestros se encuentra íntimamente ligada a nuestra percepción visual. Junto con esta importante conclusión, podríamos añadir que dicha técnica proporciona una luminosidad muy superior a la llamada pintura directa, utilizada por los maestros impresionistas, quienes, frente a la superposición sobre el lienzo de las veladuras transparentes, mezclan el color en la paleta.



Maestro de la Leyenda de **S**anta **L**ucía

La **t**écnica de los **a**ntiguos **m**aestros

La técnica paso a paso:

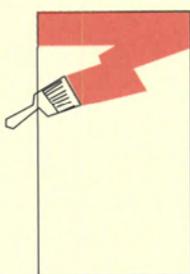
El período de esta técnica abarca aproximadamente desde el siglo XVI hasta el XIX. Elegimos un cuadro de El Greco para estudiarla: "La anunciación para el Retablo de Madrid".

1.- Preparación de la base.

En esta época muchos pintores dejan de trazar el dibujo subyacente con el que componían los primitivos maestros. Comienzan sus obras utilizando directamente los pinceles, sin un dibujo previo. Ya en la visita al museo, en la primera parte, comprobamos que las luces o blancos es lo primero que capta nuestra atención. Son los encargados de organizar la composición de la obra. Por ello, los antiguos maestros utilizaban un fondo neutro para contrastar las primeras manchas o pinceladas de color. Eliminaban el blanco inicial del lienzo aplicando una capa uniforme y algo transparente de rojo inglés. Cuando éste secaba, aplicaban un barniz, también uniforme, a todo el cuadro.

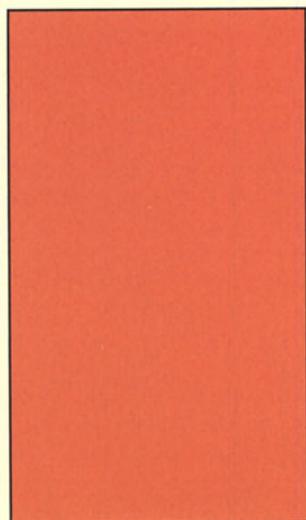
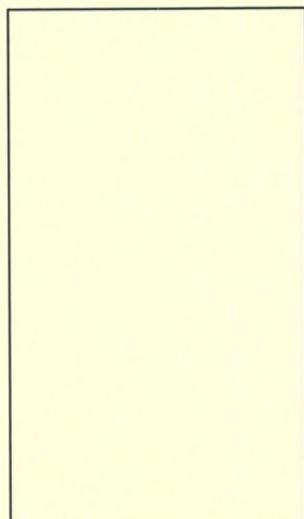
Anunciación para
el Retablo de Madrid

Partimos de un lienzo en blanco ya preparado (como el que se puede encontrar en las tiendas dedicadas a las Bellas Artes).



Tomamos una brocha grande (poco menos que la palma de la mano). Preparamos el color que tendrá la base. Este color se llama "rojo inglés", y debe de ser acrílico (al agua). Se mezcla con un poco de agua en un recipiente y se aplica uniformemente con la brocha sobre el lienzo.

Al estar algo diluido, no resultará opaco, sino más bien transparente. Esta base se puede apreciar en gran parte de los cuadros del museo, pues casi siempre existen zonas sin pintar (en los cuadros de El Greco existen innumerables ejemplos).



El equivalente al barniz puede ser el acetato de polivinilo (normalmente conocido por su nombre comercial "Alkil") que mezclado con un poco de agua, hemos de aplicarlo con la brocha a todo el cuadro. En un principio quedará blanco. Debemos esperar hasta que se vuelva transparente al secar. La aplicación del acetato tiene las siguientes ventajas:

La primera es que el pincel se desliza mejor en las sucesivas sesiones, con lo que la pincelada gana en calidad.

La segunda es que las aplicaciones siguientes quedan como separadas de la base, creando un sutil efecto tridimensional.

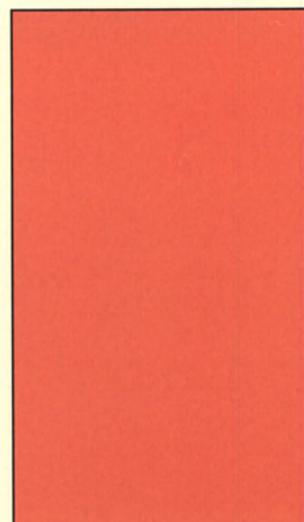
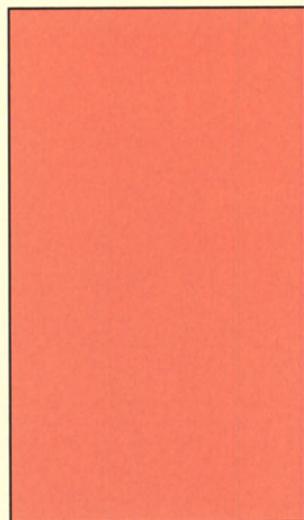
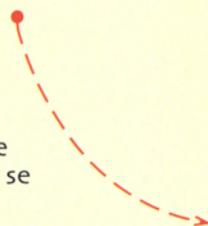
Por último, cabe señalar que los colores aplicados sobre una superficie más lisa, quedarán siempre más brillantes.

Annunciación para
el Retablo de Madrid

Tomamos ahora una brocha similar a la anterior. El acetato se aplica uniformemente con la brocha sobre el lienzo.



Si utilizamos Alkil, recordemos que no será transparente hasta que se haya secado por completo.



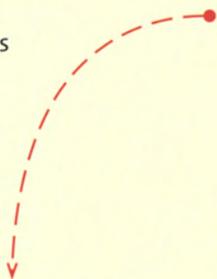
2.- Ejecución del cuadro en blanco, negro y grises

A continuación, los antiguos maestros pintaban todo el cuadro, pero con sólo dos colores: blanco y negro, obteniendo una gama de grises mediante la mezcla de ambos en distintas proporciones.

El color negro que utilizamos puede ser cualquier color oscuro, por ejemplo, el color pardo que era el preferido por Velázquez, pero el color blanco debe ser, como indicamos en la técnica anterior, Gesso (acrílico blanco), sin el cual es imposible obtener una calidad óptima. En este caso no contamos con la ayuda del dibujo subyacente. Por ello, comenzaremos aplicando los dos colores de forma diluida (siempre con agua), y, a medida que vamos estando seguros de donde situar las luces y sus contrastes, iremos "empastando" más (diluyendo menos).

Annunciación para
el Retablo de Madrid

Tomamos ahora unos pinceles finos para aplicar el color oscuro y unas brochas algo mayores para el color blanco (Gesso). Lo podemos aplicar con pinceles, con los dedos o con la palma de la mano.



Esta técnica nos permite por un lado ver las grandes masas de luz y sombra, y, por otro, ir matizando poco a poco los contrastes tonales (la estructura) desde la primera pincelada.



El **g**reco

3.- El color. Aplicación de veladuras

Cuando concluían totalmente el cuadro, en blanco, negro y grises, aplicaban el color.

Para la aplicación de las veladuras de color podemos seguir utilizando acrílicos, pero conseguiremos mayor calidad con colores al óleo (diluidos en esencia de trementina en lugar de agua).

El resultado final se parece un poco a una acuarela (la diferencia radica en que las luces quedan empastadas, mientras que en la acuarela las luces son los huecos en blanco donde no se ha pintado).

Para eliminar este efecto de acuarela en sus cuadros, los antiguos maestros concluían empastando con colores al óleo mezclados directamente en la paleta. Con ello conseguían intensificar su obra y lograban un equilibrio entre la fuerza y energía de estas últimas pinceladas y las sutilezas de las transparencias, o dicho de otra forma, entre lo pesado y lo ligero.

Anunciación para
el Retablo de Madrid

El orden de la aplicación de veladuras de color puede ser amarillo, rojo y, por último, azul. Como es lógico, dependiendo de la zona del cuadro, la proporción será distinta. Por ejemplo, si queremos conseguir un verde, el rojo no lo aplicaremos, o lo haremos de forma muy suave, etc.

Obsérvese como se conserva la imagen de la grisalla después de aplicar las veladuras. Es de vital importancia dejar secar la zona antes de aplicar cada veladura, pues de no ser así los colores se mezclarían y se arruinaría el trabajo.

También se pueden aplicar varias veladuras de un mismo color hasta llegar al tono deseado.

El **g**reco





Los antiguos maestros detallaban las obras en blanco y negro, pero las realizaban directamente con los pinceles: no existe por tanto el dibujo subyacente que utilizaban los primitivos maestros. Una vez concluida la grisalla, aplicaban el color de forma transparente. La técnica nos desvela la importancia de las luces (blancos) y su relación con la estructura del cuadro. Es decir, desde el primer momento y durante la mayor parte del proceso se dedicaban a construir su obra, pues eran muy conscientes de que la forma de la composición contiene buena parte de lo que querían expresar. No obstante, un cuadro realizado sólo a base de veladuras, queda muy transparente, y como falto de vida. Por ello, en las últimas sesiones aplicaban el color de forma pastosa

Annunciación para
el Retablo de Madrid

mezclado en la paleta, y buscando un equilibrio entre las zonas transparentes (veladuras) y las opacas (pintura directa). A pesar de suprimir el dibujo subyacente, los antiguos maestros no abandonan el empleo de la grisalla sobre la que aplican posteriormente las veladuras. Este dibujo irá desapareciendo, sustituido, como en el caso de El Greco, por un simple esbozo de una delgada línea que sirve para plantear el inicio del cuadro (tal y como nos ha desvelado la moderna técnica de la reflectografía).

Copiando este cuadro hemos conocido la técnica de El Greco: la pincelada fresca y un alargamiento atrevido de las figuras son los dos rasgos principales de su modernidad, que muchos han definido como un anticipo del expresionismo.



El **g**reco

La **t**écnica de los **i**mpresionistas

1.- Preparación de la base

Hemos elegido el cuadro de Sisley "Meandro en el río Loing. Verano, 1896" de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza para estudiar su técnica.

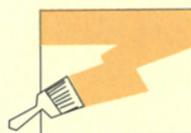
La base utilizada por el artista es un color crema claro. Es muy distinta a la base utilizada en períodos anteriores, como por ejemplo el color "rojo inglés" utilizado por los antiguos maestros. Estos contrastaban las primeras manchas o pinceladas empleando sólo negro y blanco. Por ello, las veladuras dispuestas sobre este último poseen una gran luminosidad. El ángel que se aparece a la Virgen en el cuadro de El Greco analizado en el apartado anterior, fue realizado primero en blanco, negro y grises, y después se aplicó el color. Así, para conseguir el color verde de su túnica fueron necesarias dos veladuras (azul y amarillo). Los maestros impresionistas utilizan una técnica mucho más directa. Trabajan desde el principio sobre el resultado final. Para conseguir un verde mezclan directamente en la paleta el azul y el amarillo. Aplicados así, sus colores carecen de la ligereza y luminosidad de las veladuras comentadas. Para contrarrestar este efecto escogen casi siempre una base muy clara. Además pintan de una manera ligera, dejando "respirar" esta base en muchas ocasiones, para conservar en lo posible su luminosidad.

Para apreciar la diferencia de luminosidad entre un cuadro donde se ha tapado completamente esta base y otro donde se ha respetado, invitamos a comparar dos cuadros ya estudiados en la primera parte y que se encuentran en la sala 32 del Museo: "El bosque de Marly" de Pissarro y "Hombre en la carretera" de Gauguin.

Meandro en el río | Loing. Verano, 1896

El pintor toma una brocha grande (poco menos que la palma de la mano).

Se mezcla el color crema (acrílico) con un poco de agua en un recipiente y se aplica uniformemente sobre el lienzo.



Partimos de un lienzo en blanco ya preparado (como el que se puede encontrar en las tiendas dedicadas a las Bellas Artes). El formato de los impresionistas es de un tamaño medio (recordemos que debe ser manejable para pintar al aire libre).

Como hemos dicho, los impresionistas utilizan en muchas ocasiones un color crema para la base. Al estar algo diluido, no resulta opaco, sino transparente.

Esta base se puede apreciar en la mayoría de los cuadros, pues casi siempre existen zonas sin pintar, o con una capa muy delgada de pintura.



2.- Ejecución del cuadro

Los primitivos maestros comenzaban sus obras realizando la grisalla (en blanco, negro y grises). A continuación, aplicaban el color con veladuras transparentes, conservando todos los matices y degradados del trabajo inicial.

En contraste con esta manera de iniciar o plantear un cuadro encontramos en nuestro ejemplo una línea trazada de forma rápida, a modo de acuarela, de color carmín. Ésta se puede entrever por debajo de las delgadas capas de pintura.

Después de una ligera preparación a modo de acuarela, los maestros impresionistas disponían los colores en forma pastosa en la paleta. Los aplicaban directamente sobre el lienzo, después de mezclarlos (hasta conseguir los tonos deseados), pero siguiendo un importante principio: diluían, cada vez menos, los colores a medida que avanzaba el trabajo para evitar el posterior agrietamiento del óleo durante el secado.

Meandro en el río | oing. Verano, 1896

Comenzamos con un pincel fino para plantear las líneas generales. Utilizamos un rojo carmín. Las líneas que ahora trazamos se podrán entrever en la solución final del cuadro.



Sobre este esbozo aplicamos los colores definitivos, realizando la mezcla en la paleta. Esta técnica permite llegar muy pronto al resultado final y es apropiada para la pintura al aire libre. Si hubiera que hacer correcciones, es preferible limpiar en fresco con una espátula y un trapo y volver a pintar, para no mezclar demasiado los colores al óleo.



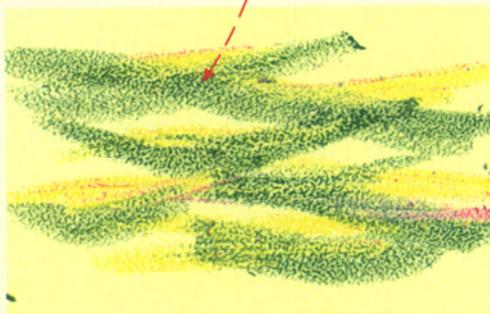
El color se aplica desde la mezcla en la paleta hasta concluir el cuadro. A Sysley le gustaba que la base respirara. Es decir, el resultado final deja entrever la base crema de la preparación. Esto confiere a sus cuadros una ligereza y frescura, al tiempo que una gran luminosidad. Esta forma de aplicar el color está reflejada en el croquis de la página siguiente. Otros pintores impresionistas como Pissarro optaban por cubrir totalmente la base (como hemos visto en "El bosque de Marly", en la primera parte). Sin embargo, esta disminución de luminosidad se puede contrarrestar por el aumento de textura, que intensifica la luminosidad gracias a las propiedades de la reflexión de la luz. Hablamos por tanto de muchas sesiones de trabajo, de muchas capas de color superpuestas unas a otras.

Meandro en el río Loing. Verano, 1896

Aplicamos colores unos sobre otros hasta dar con los tonos deseados, que previamente habremos ido mezclando en la paleta.

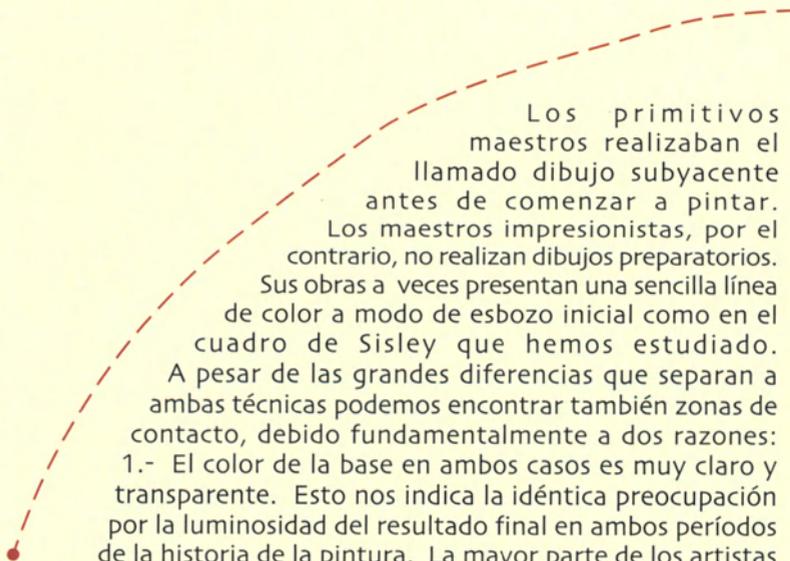


En el detalle podemos ver que dejamos "respirar" la base crema de nuestro croquis, emulando a nuestro maestro Sisley.



Sisley

Antiguos Maestros frente a Maestros Impresionistas



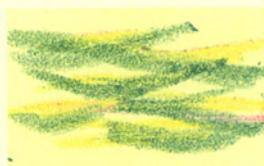
Los primitivos maestros realizaban el llamado dibujo subyacente antes de comenzar a pintar. Los maestros impresionistas, por el contrario, no realizan dibujos preparatorios. Sus obras a veces presentan una sencilla línea de color a modo de esbozo inicial como en el cuadro de Sisley que hemos estudiado. A pesar de las grandes diferencias que separan a ambas técnicas podemos encontrar también zonas de contacto, debido fundamentalmente a dos razones:

- 1.- El color de la base en ambos casos es muy claro y transparente. Esto nos indica la idéntica preocupación por la luminosidad del resultado final en ambos períodos de la historia de la pintura. La mayor parte de los artistas de uno y otro período coinciden en escoger un color crema transparente.



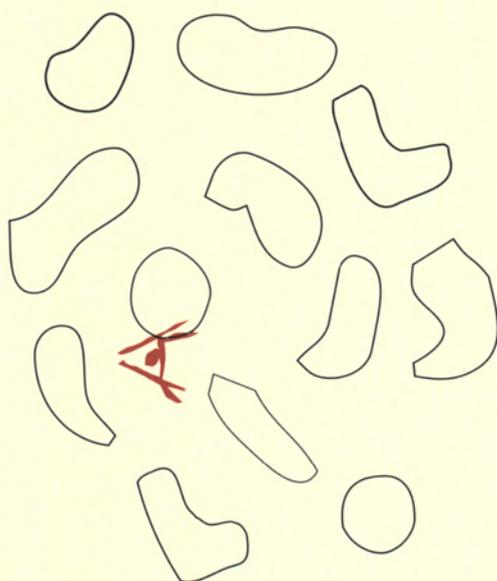
antiguos maestros

2. - Esta base común es capaz de proporcionar luminosidad mientras no se oculte debajo de las posteriores capas de pintura. Por ello, en ambas técnicas encontramos un procedimiento similar para no tapar la base. Los primitivos maestros realizan el sombreado del dibujo subyacente por medio de líneas entrecruzadas, mientras que la mayor parte de los maestros impresionistas también utilizan este entrelazado en la propia ejecución directa del cuadro. En ambas técnicas, el fin es el mismo: no perder la luminosidad que proporciona la base. En el caso de los primitivos maestros debemos acudir a la reflectografía para ver este modo de trazar, pero en los maestros impresionistas basta con contemplar algunos de los cuadros de la primera parte de este libro: "El hombre en la carretera" de Gauguin, "El deshielo en Vétheuil" de Monet, o este "Meandro en el río Loing" de Sysley.



m maestros **i**mpresionistas

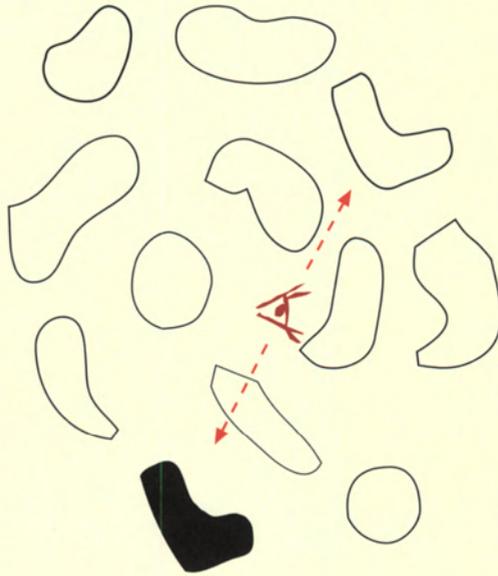
3 La **m**usicalidad del **C**olor



1.- Forma tónica o principal

En la primera parte hemos visto que en muchas ocasiones los grandes maestros contrastan fuertemente alguna forma para centrar nuestro interés. Por ejemplo, en el Tríptico de la Piedad el velo blanco de la Virgen queda fuertemente contrastado por la túnica negra. Vamos a realizar algo similar, pero partiendo de un esquema en el que aparecen una serie de formas dispuestas aleatoriamente. A simple vista, todas tienen una importancia similar.

Veamos que ocurre si oscurecemos una de ellas (ver el croquis de la página siguiente).

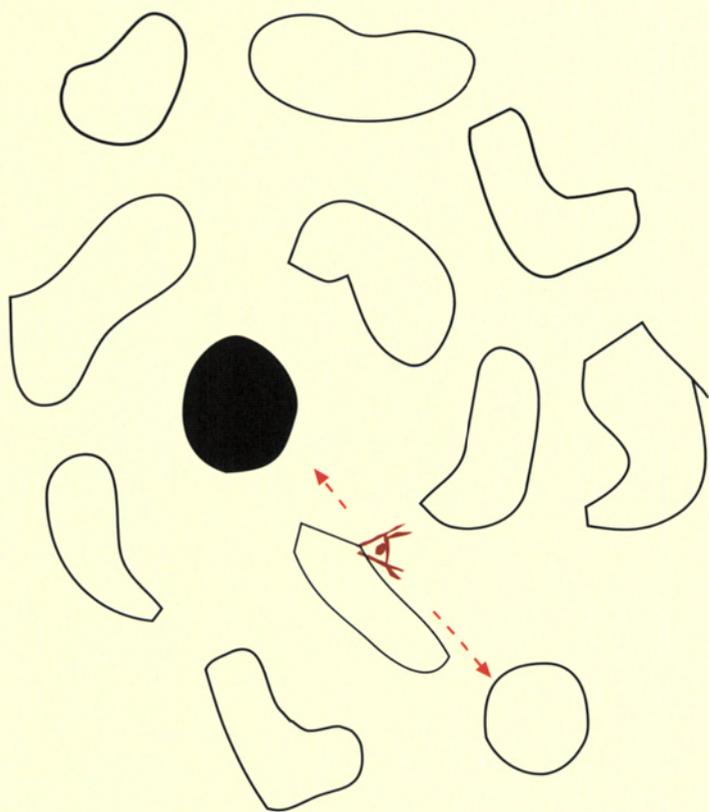


Al mirar el esquema, nuestra mirada se dirige rápidamente a la forma de bota que se encuentra contrastada. Al no existir ningún otro contraste

esta forma se queda como aislada. No obstante, nuestra mente funciona por asociación, y enseguida encontramos una forma similar. Esta repetición de formas produce un movimiento de la mirada. Un ritmo visual. En música la repetición de acordes o notas también crea un ritmo. En ambos casos contribuye a dar más cohesión a la obra. Por otro lado, comprobamos que se cumple la jerarquía RAA que vimos en la primera parte: << la luz más contrastada es la que reclama antes nuestra atención. >> Pero quizá la conclusión más relevante sea que la forma más oscura es la que se convierte en la forma principal.

Forma **p** principal

El ritmo y la forma **p** principal



El **r** ritmo

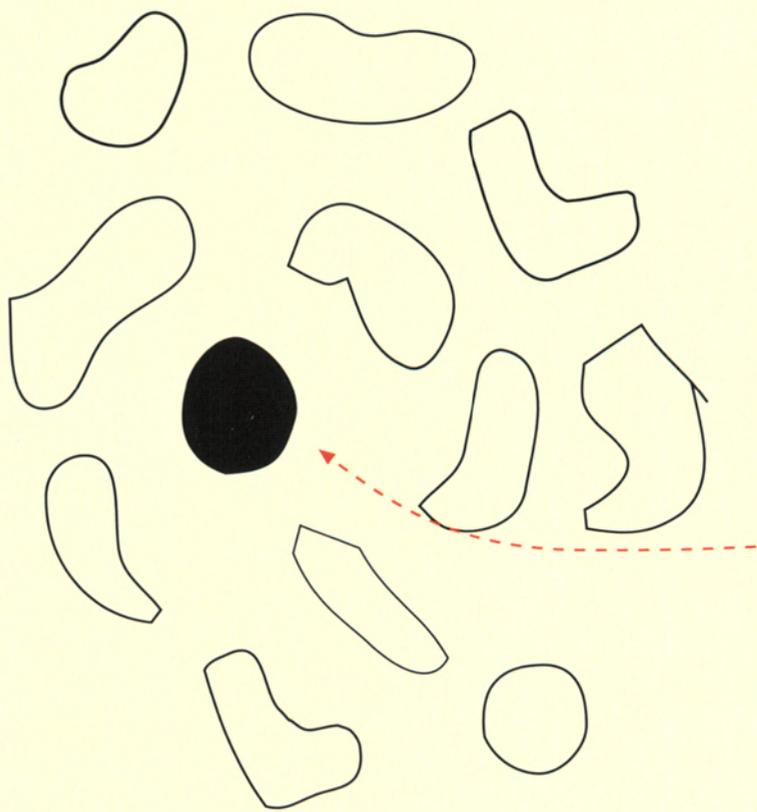
En el anterior esquema se ha situado esta vez el contraste oscuro en un círculo. Así, éste se transforma en la forma tónica o principal y es capaz de captar nuestra atención rápidamente.

A continuación, se crea un ritmo visual por la repetición de esta forma circular. Dibujamos con nuestra vista una diagonal distinta a la anterior, puesto que ahora están unidos visualmente los dos círculos de la composición. En este caso, la forma principal no sólo resalta las formas similares, sino que también es capaz de provocar que el conjunto de formas se "organice" en forma de círculo. La forma de bota pierde totalmente la importancia que tenía en el anterior esquema (compárese este esquema con el anterior para apreciar mejor la diferencia). En música también existe una nota tónica o principal, y los compositores comienzan y concluyen sus obras con esta nota como se puede ver en la página siguiente.



Forma **p** principal

El ritmo y la forma principal



Sonate in G

KV 301 (293^a)

Entstanden: Mannheim, Februar 1778

Allegro con spirito

Sonata I*

El fragmento que aparece arriba corresponde al comienzo de la Sonata nº1 para violín y piano de Wolfgang Amadeus Mozart.

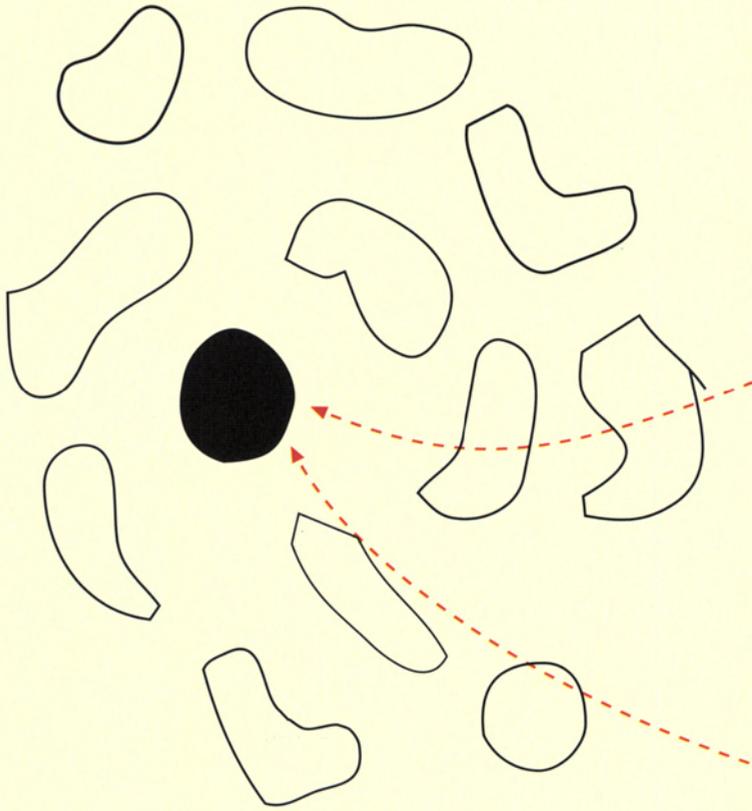
La nota tónica, que es SOL, se encuentra en el primer lugar de la composición y en la posición mas baja en tono (más oscura).

En la página de la izquierda encontramos también la forma tónica (o más importante) con el contraste de tono más oscuro.

Hemos unido con líneas de puntos la nota (SOL) y la forma (CÍRCULO) para resaltar esta importante coincidencia entre la pintura y la música.

Forma **p** principal

El ritmo y la forma principal



El ritmo



La partitura de la obra titulada "Peñiscola" del intérprete y compositor Felipe Ramírez nos va a servir para confirmar la similitud entre la nota principal de una composición musical y la forma principal de una obra pictórica.

En la parte superior de la página esta reflejado el comienzo de la obra, mientras que en la inferior podemos ver sus compases finales. La nota principal o tónica es SOL. Ramírez comienza y concluye su obra precisamente con esta nota, y además en la posición más grave de la escala.

En la página de la izquierda, la forma más importante o tónica también es la más oscura.

La música tonal (desde el siglo XVII hasta ahora) toma como punto de partida la nota tónica, para volver sobre ella al final de la composición (en ambos casos en la posición más baja en tono o más "oscura").



Forma **p** principal



2.- El ritmo en el color

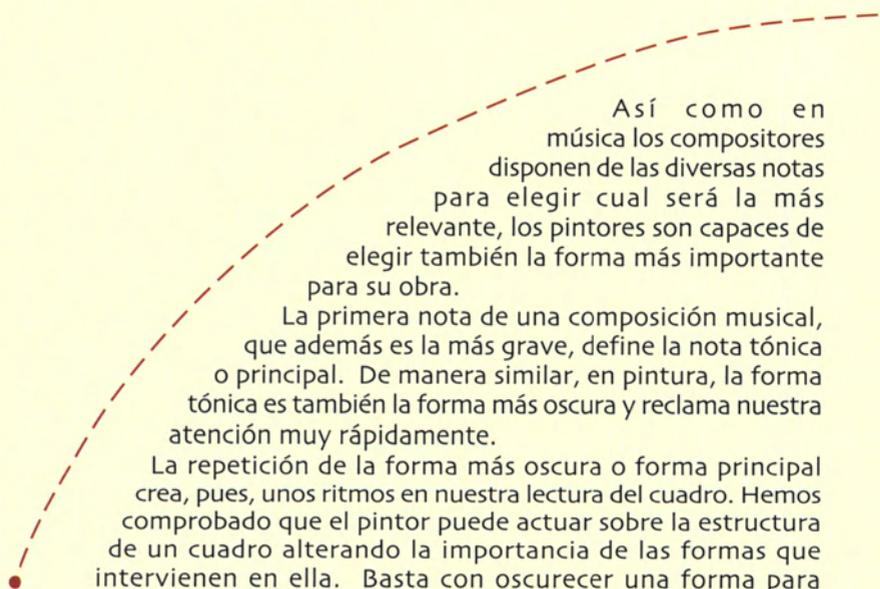
Las correspondencias de color también crean ritmos visuales. Según la Jerarquía RAA, el color rojo es el primero en llamar nuestra atención, y casi siempre lo encontramos en lugares importantes dentro del cuadro. Por ejemplo, en la figura principal de un lienzo como "La Anunciación", de El Greco. En nuestro esquema, hemos dispuesto el color rojo en dos formas similares por lo que la unión visual entre ambos queda más reforzada.



En este otro esquema, hemos elegido el círculo como forma tónica o principal. La diagonal creada por su repetición es la más importante. A continuación, se crea otra diagonal por la correspondencia de color.

Todas las repeticiones de formas y colores que existen en cualquier imagen nos ayudan a realizar los distintos recorridos visuales. Recordemos, por ejemplo, el cuadro de Gauguin "El hombre en la carretera" donde el color rojo se repite en casi todas las zonas del cuadro.

Color



Así como en música los compositores disponen de las diversas notas para elegir cual será la más relevante, los pintores son capaces de elegir también la forma más importante para su obra.

La primera nota de una composición musical, que además es la más grave, define la nota tónica o principal. De manera similar, en pintura, la forma tónica es también la forma más oscura y reclama nuestra atención muy rápidamente.

La repetición de la forma más oscura o forma principal crea, pues, unos ritmos en nuestra lectura del cuadro. Hemos comprobado que el pintor puede actuar sobre la estructura de un cuadro alterando la importancia de las formas que intervienen en ella. Basta con oscurecer una forma para convertirla en protagonista de una obra. Por otro lado, el compositor "oscurece" la primera y última nota de su obra



Paralelismo entre la pintura y la música

convirtiéndolas también en protagonistas. Por último, cabe señalar que la composición musical se basa en la repetición de formas: se repiten por ejemplo los motivos principales a lo largo de una sinfonía y con instrumentos diferentes, aportando cada uno su propio color a la composición de acuerdo con su riqueza tímbrica y su altura tonal. Siguiendo con el simil pictórico, los sonidos más agudos (de un violín por ejemplo) corresponden a las luces de un cuadro (los colores más claros), mientras que los graves los identificamos con las sombras (colores más oscuros). La forma tónica, la altura tonal, el ritmo, la textura... forman parte de ambos lenguajes por derecho propio. Partiendo de estas correspondencias, podemos redefinir las analogías conocidas y encontrar otras nuevas, y, en definitiva, acercarnos un poco más a la comprensión y el disfrute del arte en todas sus manifestaciones.



La musicalidad del **C**olor

Amexos dibujar en el museo



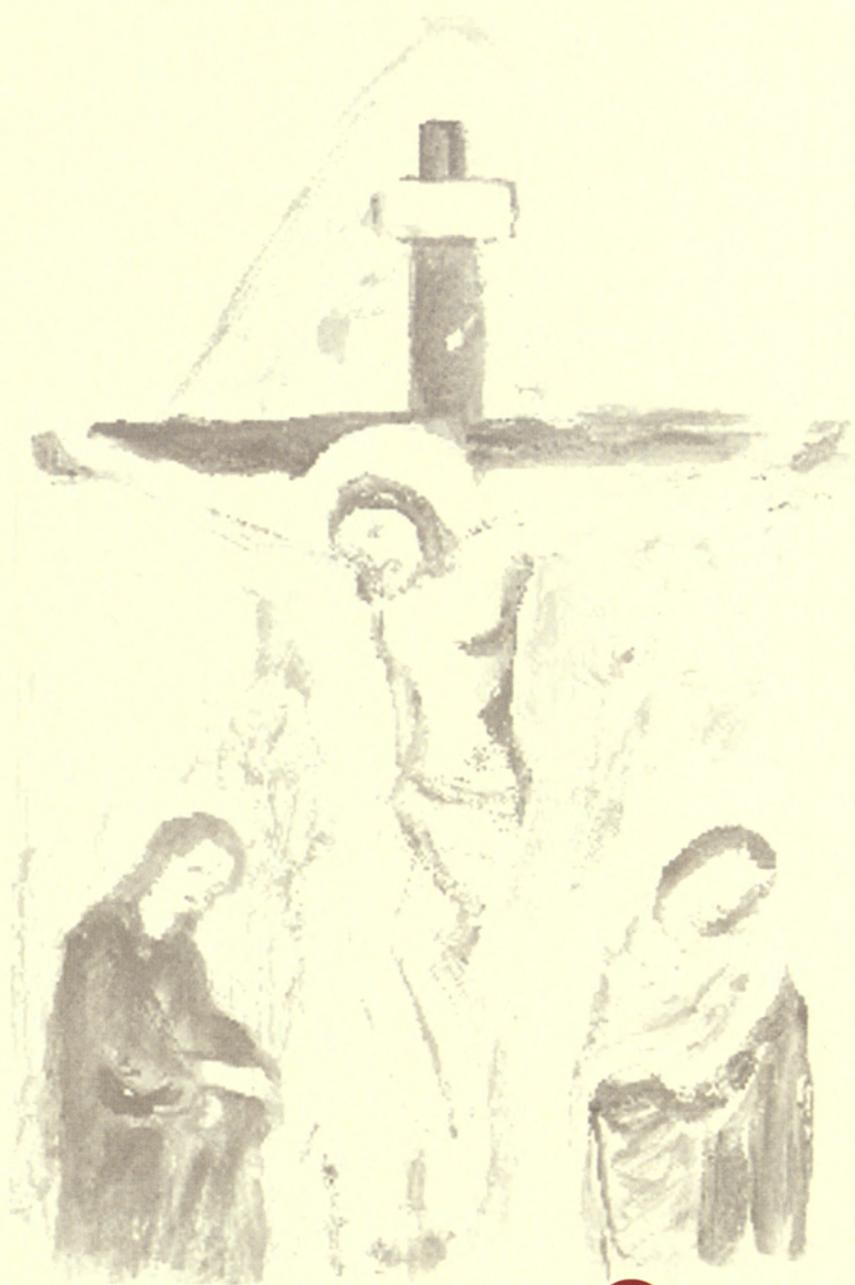
t ríptico de la Piedad

1.- Ejercicio de Forma principal y Contrastes Tonales



Completar el dibujo sombreando con el lápiz, comenzando por el elemento más oscuro (la túnica de la Virgen) y comprobar como éste se convierte en la forma principal, y el primer lugar hacia donde se dirige nuestra mirada.

maestro de la Leyenda de Santa Lucía



Crucifixión

2.- Ejercicio de ritmo de color

Colorear con un lápiz rojo los elementos del cuadro que contengan este color, como las túnicas de los ángeles y del apóstol.

Comprobar como se crean ritmos visuales mediante la repetición de este color (primero en importancia según la Jerarquía RAA que vimos en la primera parte).



Ugolino di Nerio



Retrato de **g**iovanna**t**ornabuoni

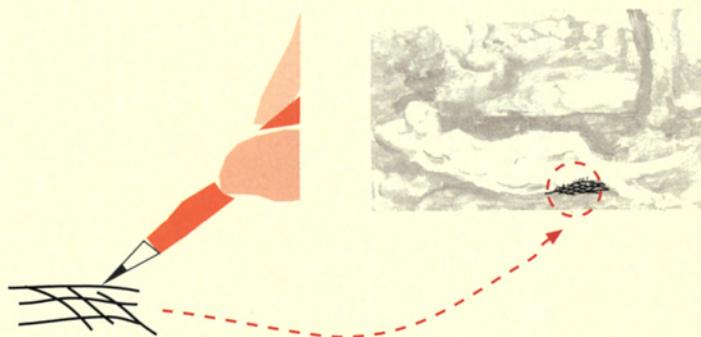


3.- Ejercicio de ritmos

En el cuadro podemos comprobar como el artista realza la forma del ojo repitiéndola en el peinado. Completar el dibujo de la página de la izquierda añadiendo esta forma en alguna otra zona del cuadro para crear ritmos visuales (ver un ejemplo en el croquis reflejado en la parte superior).



La **n**infa de la **f**uente



4.- Realización de un dibujo subyacente

Sombrear este cuadro siguiendo la misma técnica que se empleaba en la época en que fue pintado el cuadro: mediante un entrelazado de líneas (ver el ejemplo arriba).

Comprobar que las zonas de sombra no quedan opacas sino levemente transparentes.

Lucas **C**ranach el **V**iejo



descanso en la Huida a Egipto



5.- Ejercicio de composición y color

Completar el dibujo sombreando con el lápiz y comprobar que la obra está construida sobre dos diagonales (ver este ejemplo en la primera parte).

A continuación, colorear con un lápiz azul los elementos que contengan este color en el cuadro.

Comprobar como este recurso ha servido para unir las figuras con el paisaje.



TÍTULOS DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN EDUCATIVA

OBRAS DENTRO DE LA COLECCIÓN: ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD

Plan Regional de Compensación Educativa
Compensatory Education. Regional Plan For The Madrid Community
Integración educativa en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos 2000-2001
Integración educativa en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos 2001-2002
Integración educativa en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos 2002-2003
Integración educativa en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos 2003-2004
Integración educativa en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos 2004-2005
Atención a la diversidad en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos educativos 2005-2006
Atención a la diversidad en la Comunidad de Madrid. Guía de recursos educativos 2006-2007
Interrelación de los centros educativos con su entorno social. Madrid-Capital
Interrelación de los centros educativos con su entorno social. Madrid-Región
Botiquín de Plástica
Superdotación y adolescencia
Programa para el desarrollo de la autonomía. Vol. I “Enséñame a cuidarme”
Programa para el desarrollo de la autonomía. Vol. II “Enséñame a colaborar en casa”
Programa para el desarrollo de la autonomía. Vol. III “Enséñame a moverme por el mundo”
Actas del Seminario: “Situación actual de la mujer superdotada en la sociedad”
La percepción de los jóvenes ante la discapacidad
Respuesta educativa al alumnado con sobredotación intelectual
Necesidades educativas del alumnado con Síndrome X Frágil
Actas del II Congreso de educación especial y atención a la diversidad en la Comunidad de Madrid
Programación de español como segunda lengua. Educación Primaria
Programación de español como segunda lengua. Educación Secundaria
La enseñanza del español como segunda lengua a través de *Marinero en Tierra*
Mujer y sobredotación: intervención escolar
Perspectivas teóricas y metodológicas: lengua de acogida, educación intercultural y contextos inclusivos
Lectura y escritura en contextos de diversidad
La dramatización y la enseñanza del español como segunda lengua
Relaciones de género en psicología y educación
Vocabulario básico multilingüe para el aprendizaje del español como segunda lengua (CD ROM)
Juego y educación
Arteterapia y educación
Cómo superar una crisis
Aulas de Enlace. Orientaciones metodológicas y para la evaluación
Necesidades educativas específicas y atención a la diversidad
Vocabulario básico multilingüe para el aprendizaje del español como segunda lengua I y II (CD ROM)
Textos que dialogan. La intertextualidad como recurso didáctico
Aproximación a un repertorio léxico español por indicadores culturales
Respuesta educativa al alumnado con trastornos de conducta
Programa Integral de Educación para la Salud de jóvenes con discapacidad intelectual
El síndrome de Asperger: otra forma de aprender
Respuestas educativas al alumnado con altas capacidades intelectuales (CD ROM)

OBRAS DENTRO DE LA COLECCIÓN: MADRID EN EL MUNDO

La educación intercultural. Un reto en el presente de Europa

Una mano tomó la otra. Poemas para construir sueños

Poemas para inventar un mundo. Propuestas para una lectura y escritura creativas

Programa para el desarrollo de la interculturalidad en centros educativos. Madrid: encrucijada de culturas (CD ROM)

Acto de presentación del Programa “Madrid: encrucijada de culturas” (Recopilación multimedia y 3 CD ROM)

¿Construimos Europa? El sentimiento de pertenencia desde una Pedagogía de la Inclusión

Proyectos y poemas. Madrid: encrucijada de culturas (DVD ROM)

Vivir loco y morir cuerdo. El Quijote como recurso didáctico (CD ROM)

La creatividad de la mirada

Altas capacidades intelectuales: un desafío educativo (CD ROM)

OBRAS DENTRO DE LA COLECCIÓN: EDUCACIÓN DE PERSONAS ADULTAS

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 1999-2000

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 2000-2001

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 2001-2002

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 2002-2003

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 2003-2004

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 2004-2005

Centros de Educación de Personas Adultas: Oferta formativa 2005-2006

II Escuela de Verano. Metodología y evaluación de personas adultas

III Escuela de Verano. La educación de personas adultas para el siglo XXI

IV Escuela de Verano. La educación de personas adultas: nuevas realidades, nuevos retos

V Escuela de Verano. La educación de personas adultas: entre lo global y lo local

VI Escuela de Verano. Ciudadanía europea y educación de personas adultas

VII Escuela de Verano. La literatura como profeta de la ciencia: Einstein y El Quijote

Alpha Signo Lavoro. Iniciativa Comunitaria. Proyecto Transnacional

De las transferencias educativas a la ley de calidad de la educación. La educación de las personas adultas en la Comunidad de Madrid

Guía del alumno. Tecnologías de la información

Propuesta para la Orientación en los centros de educación de personas adultas

Educación de personas adultas con autismo

TALLERES OPERATIVOS

Taller de geriatría

Taller de vidrieras

Taller de joyería

Taller de cocina

Taller de restauración de muebles

Taller de patronaje y confección

Taller de auxiliar de ayuda a domicilio

Taller de monitor en actividades deportivas

Taller de peluquería

Taller de fontanería

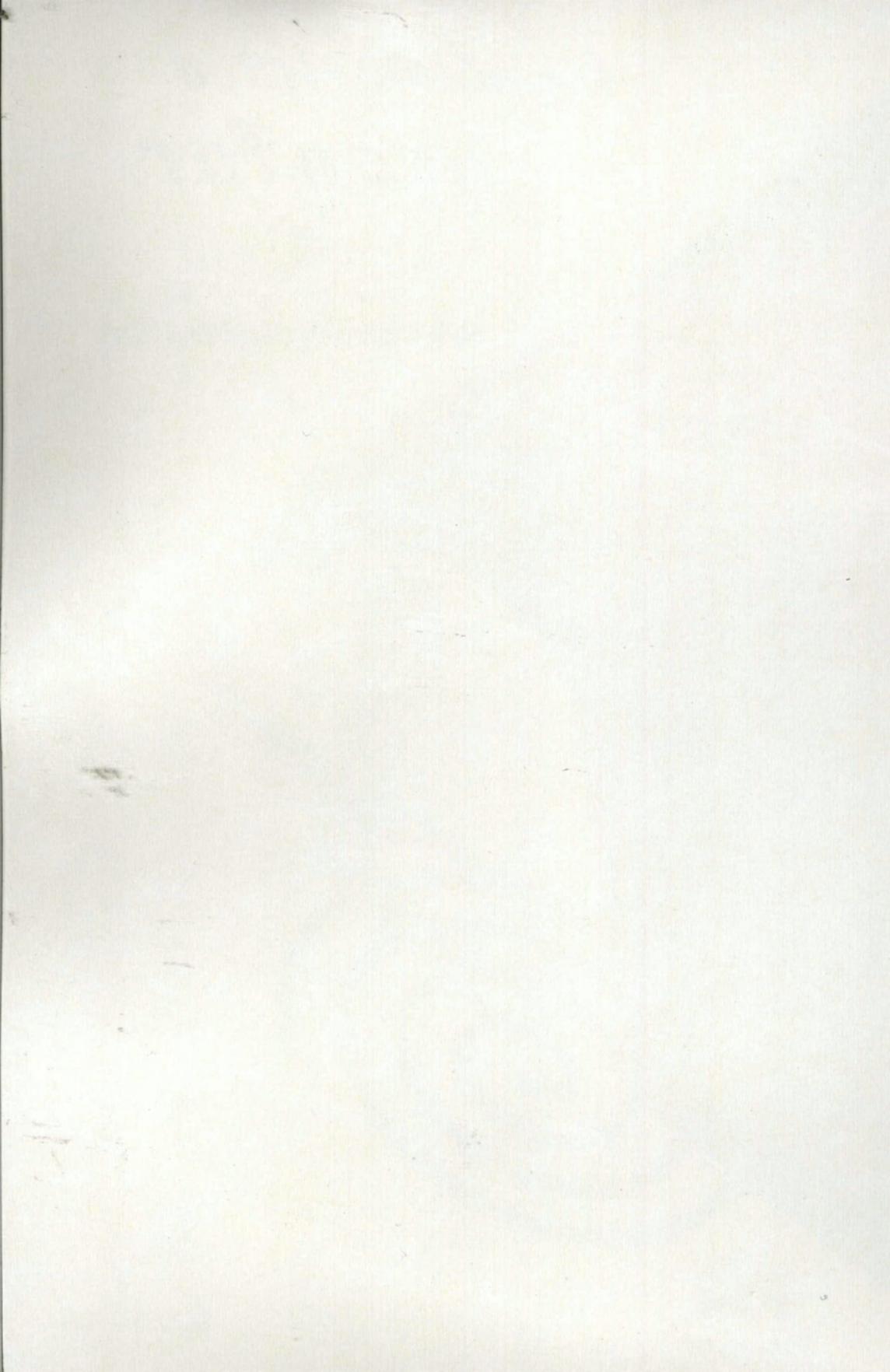
Taller de encuadernación y manipulados de papel y cartón

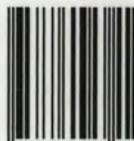
REVISTA NOTAS. EDUCACIÓN DE PERSONAS ADULTAS

- Nº 7. Contiene el monográfico: Talleres ocupacionales y operativos
- Nº 8. Contiene el monográfico: Educación y centros penitenciarios
- Nº 9. Contiene el monográfico: Educación e inmigrantes adultos
- Nº 10. Contiene el monográfico: La orientación académico-laboral en Educación de Personas Adultas
- Nº 11. Contiene el monográfico: Las enseñanzas abiertas en la Educación de Personas Adultas
- Nº 12. Contiene el monográfico: La lectura y la escritura en la Educación de Personas Adultas
- Nº 13. Contiene el monográfico: El aprendizaje en la edad adulta
- Nº 14. Contiene el monográfico: Proyectos europeos y EPA
- Nº 15. Contiene el monográfico: La mujer y la Educación de Personas Adultas
- Nº 16. Contiene el monográfico: La Educación a Distancia en la EPA
- Nº 17. Contiene el monográfico: Educación para la Salud
- Nº 18. Contiene el monográfico: Perfiles del alumnado participante en la EPA
- Nº 19. Contiene el monográfico: Las Revistas de EPA
- Nº 20. Contiene el monográfico: Educación Básica: tramo de Secundaria
- Nº 21. Contiene el monográfico: Las Tecnologías de la Información y de la Comunicación en la EPA
- Nº 22. Contiene el monográfico: Organización de los centros de EPA
- Nº 23. Contiene el monográfico: Las áreas instrumentales en la EPA
- Nº 24. Contiene el monográfico: La atención a la diversidad en la EPA
- Nº 25. Contiene el monográfico: El profesorado de Educación de Personas Adultas

OBRAS EN COEDICIÓN

- Jornadas de formación Inicial del profesorado. Programas de Garantía Social, Modalidad de Formación y Empleo. Diciembre, 2000 (en coedición con la FMM)
- Proceso Evaluativo en los Programas de Garantía Social, modalidad de Formación y Empleo. Septiembre, 2003 (en coedición con la FMM)
- Vídeo: La Garantía social en los ayuntamientos. 1ª exposición madrileña (en coedición con la FMM)
- Influencia de la Cultura Islámica en la Española a través de la ciudad de Córdoba. Actividades de Apoyo a los Programas de Garantía Social, Modalidad de Formación y Empleo (en coedición con la FMM)
- Identificación de niños superdotados en la Comunidad de Madrid (en coedición con la Fundación CEIM, la Fundación RICH y el Ministerio de Educación y Cultura)
- Alumnos superdotados: experiencias educativas (en coedición con la Fundación CEIM, la Fundación RICH y el Ministerio de Educación y Cultura)
- Números 1, 2, 3, 4 y 5 de la revista *De todo un poco* (en coedición con la Fundación CEIM y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)
- El valor de ser superdotado (en coedición con la Fundación CEIM y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)
- Plurilingüismo en Madrid. Las lenguas de los alumnos de origen inmigrante en Primaria (en coedición con el CIDE)
- La televisión y el periódico en la escuela primaria: Imágenes, palabras e ideas (en coedición con el CIDE)





9 788445 1



Hace unos años, la Dirección General de Promoción Educativa abrió una línea editorial que, partiendo de la idea de que el arte ha de ser entendido como un patrimonio de todos los seres humanos y como un derecho irrenunciable de cada uno de los miembros de una sociedad, tomaba la creación artística, en sus distintas manifestaciones, como un campo de actuación didáctica de primer orden. En *Arteterapia y Educación* se planteaba la utilización terapéutica tanto de la producción de objetos artísticos como de las respuestas que dichos productos generan y en *La creatividad de la mirada* se ofrecía el arte como forma de diálogo y se trataba de modular, mediante un sugerente método intencionalmente respetuoso con la diversidad, el acceso del alumnado a la obra artística como receptor participante y colaborador. Ambas obras integraban, hasta el momento, esa línea de trabajo. El presente libro, en el que se indaga en las consecuencias del diálogo intertextual entre las artes, la completa y expande hacia nuevos campos.

La obra cumple, además de su función didáctica, otra no menos importante desde el punto de vista docente: ofrecer una forma distinta de vivir un museo, en este caso el Thyssen-Bornemisza, un modo por el que la pinacoteca se convierte en un espacio abierto, participativo, creativo, en donde el alumnado se vuelve un colaborador activo al tiempo que despliega una mirada diferente sobre la creación artística, una mirada que posibilitará la superación de los restrictivos modelos de percepción tradicionales, para ayudarle a ver el arte como una nueva y sugerente realidad.

Como ya sucediera en *La creatividad de la mirada*, nos encontramos, además, con un objeto libro enormemente cuidado, poseedor de un diseño original que pone el acento en la imagen y ofrece unos revestimientos pictóricos que acompañan magníficamente el cuerpo de unos textos sensibles y exigentes. Todo esto contribuye a convertir la obra de Salvador Fernández-Oliva en una realidad hermosa, un continente que se convierte así en contenido, que anima y estimula el acceso a su valiosa propuesta.

