

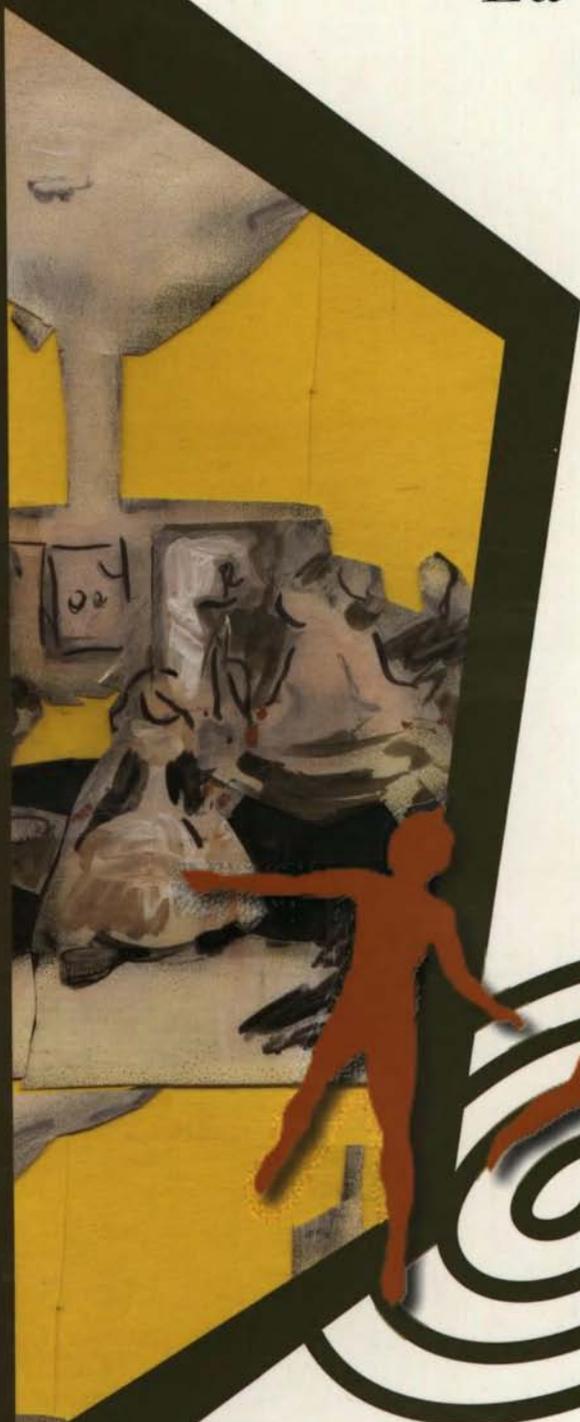


Lawrence

La creatividad de la mirada



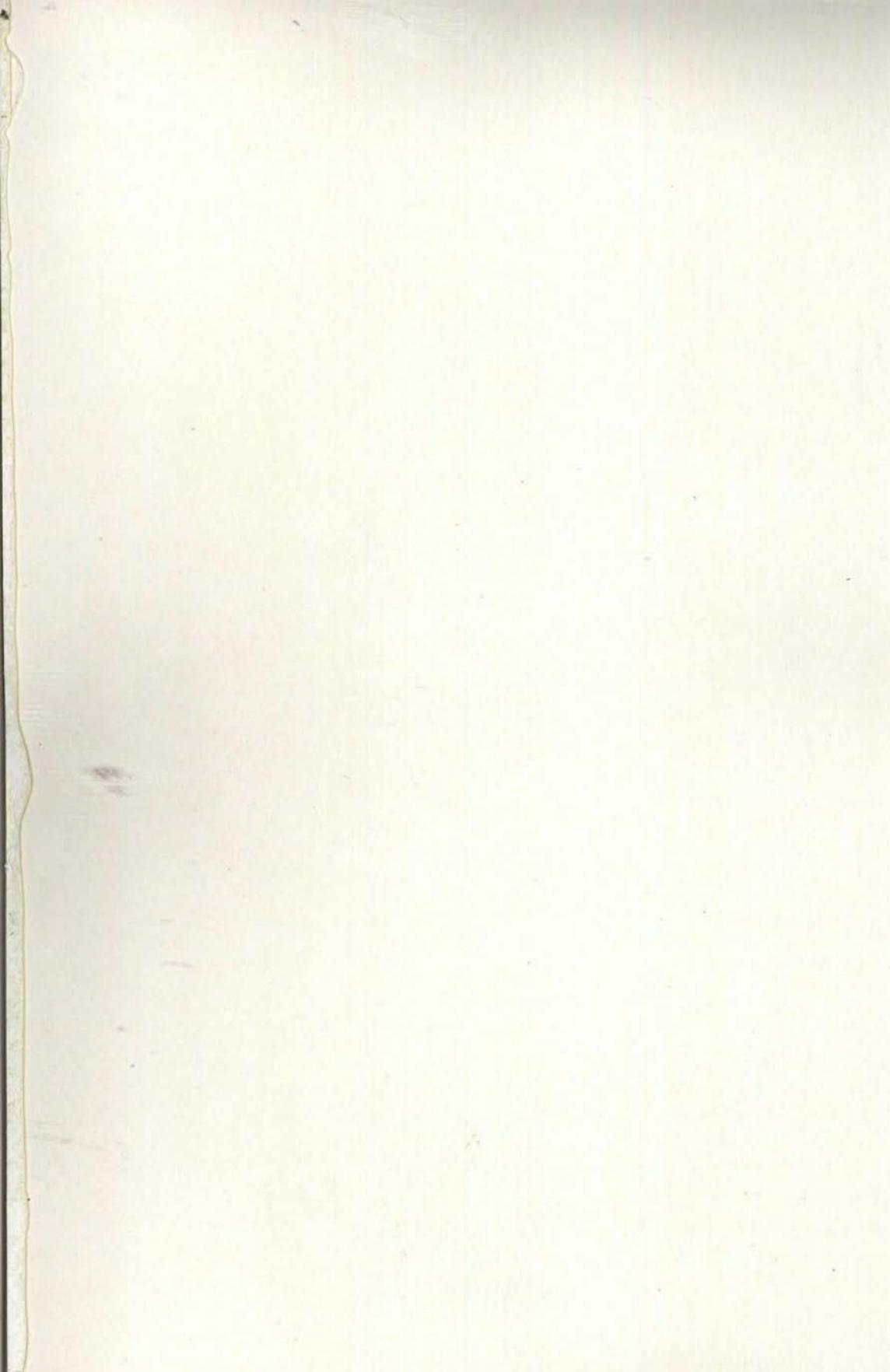
Salvador Fernández-Oliv



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Dirección General de Promoción Educativa





Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

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

Tirada: 2.000 ejemplares

Edición: 2005

ISBN: 84-451-2794-2

Depósito Legal: M-47537-2005

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

Salvador Fernández- Oliva

*La creatividad de
la mirada*



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Dirección General de Promoción Educativa

Índice

presentación

El Prado de la mano de Salvador

maneras de mirar

Visita al Museo del Prado

La Anunciación
Emperador Carlos V
Conde-Duque de Olivares
Rey Felipe IV
D^a. Margarita de Austria
Las Meninas
Cupido sin alas
Júpiter Tonante

El Greco
Tiziano
Velázquez
Escultor griego
Escultor romano



2 e volución h istórica

Evolución histórica y comparación entre la pintura y la escultura en los estilos seleccionados:

Pintura románica y escultura griega arcaica

Pintura gótica y escultura griega clásica

Pintura renacentista y escultura helenística

Pintura barroca y escultura del período helenístico tardío

3 La t écnica de los a ntiguos m aestros

Explicación paso a paso de la realización de la copia de la obra "San Sebastián" de El Greco"

Amexo dibujar en el m useo

Croquis para realizar en el Museo.

PRESENTACIÓN

Cuando nos acercamos a una obra de arte se cierra el círculo mágico de la comunicación. A modo de grail de la experiencia humana, la obra de arte condensa, cataliza, guarda dentro de sí los anhelos, las ilusiones, los miedos y las pasiones que el artista exteriorizó, hizo objeto, tal vez como liberación, tal vez como donación o como consuelo, y convirtió en física, en materia. Cuando la obra de arte es contemplada, todo ese cúmulo de humanidad, color, forma, simetría y composición, como avatares del artista, se derrama sobre el observador en un flujo comunicativo que va más allá de la pragmática y aloja la conversación que se establece en lo más íntimo de nuestras emociones; se trata de un verdadero lenguaje que, sin embargo, puede parecer oscuro en su significado porque, en el fondo, lo que hace es devolver nuestras propias preguntas transformadas como experiencia de otro ser humano que sin embargo nos afecta, y eso nos extraña.

En este sentido, el arte es patrimonio de la humanidad, es un tesoro para todos y cada uno de los seres humanos, y no un objeto de atención elitista, una delicatessen para gourmets, o iniciados. El acceso a la obra artística, a su contemplación, a su disfrute y a su conocimiento es hoy un derecho universal e irrenunciable, y en este sentido, cuando hablamos de universalidad no podemos hacer distinción alguna. La bondad, el don de un objeto artístico, reside, precisamente, en que habla directamente al individuo, y su comunicación opera sobre la interrelación que se establece entre quien contempla el objeto y el objeto mismo (ya lo decía Aristóteles), de modo que la recepción del mensaje, su decodificación, está sujeta a la propia diversidad humana.

Por ello, por el hecho de que cualquiera de nosotros puede acercarse a escuchar lo que dice un color sobre un lienzo o la piedra sobre el espacio, y porque a cada uno nos dirá lo mismo, pero nosotros entenderemos mil cosas diferentes, y porque esas mil cosas distintas nos enriquecerán pero, y también, convergerán sobre el sentido general de la intención del artista (hacer de lo particular lo universal, transformar la experiencia en forma de la conciencia, en cultura), el conocimiento, el disfrute, la contemplación del objeto artístico es un arma muy poderosa para la educación.

La consideración no elitista del arte, sumada a la condición expuesta de su vocación para la diversidad, lo hacen objeto de interés especial para esta Dirección General, pero, además, y teniendo en cuenta que el segundo de los dones del arte es el consuelo, la catarsis (como si Boecio se hubiera equivocado, la Filosofía no consuela, lo que nos consuela es aquello que nos reúne en una experiencia común, en una forma compartida, en un deseo universal), el arte tiene un valor terapéutico para el individuo; desde esa dimensión emocional es posible utilizarlo para trabajar de modo indirecto muchos de los problemas más comunes del individuo, especialmente en su etapa adolescente o en momentos de crisis (autoestima, ansiedad, autoconciencia).

Así, Esta Dirección General ya editó el libro que coordinaron Martínez Díez y López Fernández-Cao **Arteterapia y Educación**, y ahora continúa esta línea abierta con el libro de Salvador Fernández- Oliva que aquí presentamos. Si **Arteterapia y Educación** respondía a ese don del consuelo que ofrece el arte, **La creatividad de la mirada** quiere dotar de material útil al profesorado y ejemplificar el valor de su uso en la atención a la diversidad.

En el fondo, sin embargo, todo es mucho más sencillo: este libro no es sino una forma diferente de entrar en un museo, una manera práctica de ver un cuadro, que saque de nosotros lo mejor, que nos guíe en la visita para construir significados distintos de acuerdo con ese principio de diversidad del que hablábamos, y también es un ejercicio práctico en sí mismo, y un acicate para la creación, una provocación que pretende convocar las actitudes de observación, atención y creatividad reunidas en torno a la visita al Museo del Prado.

Pero, al margen de esta necesidad pedagógica, que sin duda cumple este libro, también es un compromiso de esta Dirección General, y un deber gustoso, incidir, para su mejor conocimiento, en el valor cultural que encierra nuestro madrileño Museo del Prado. El libro de Salvador construye una visita activa, una clase práctica en una de las aulas más interesantes del mundo, en uno de los lugares que hacen que Madrid aparezca como capital irrenunciable en el mapa del Arte mundial.

Desde esta Dirección General esperamos que la obra sea útil a profesores y alumnos y que, más allá, acerque el Museo del Prado, el arte y sus beneficios culturales y de bienestar personal, a toda la ciudadanía de Madrid.

María Antonia Casanova Rodríguez
Directora General
Dirección General de Promoción Educativa

EL PRADO... DE LA MANO DE SALVADOR

Pararse, mirar,
preguntar qué colores, ver dónde están,
rodear el marco o la escultura, apreciar si hay
movimiento, ...de todo esto va el libro que
Salvador Fernández- Oliva a escrito para guiarnos,
que no enseñarnos, a ver la pintura y escultura que
atesora nuestro Museo del Prado.

Salvador ha desarrollado un método, que , con
entusiasmo, lleva años demostrando a sus íntimos. Plasmar
en un libro ese su método de ver las obras de arte, ha sido
la tarea más difícil y el proceso más prolongado de cuantos
proyectos artísticos Salvador ha acometido. Ingeniero por
sus estudios, artista por sus amores, Salvador Fernández-
Oliva refleja en esta su obra algo más que una manera
de apreciar mejor un cuadro o una escultura. En las páginas
que siguen, Salvador se confiesa al lector que , si es sagaz,
sabr  comprender por qué Fernández- Oliva dej  las
máquinas o las finanzas, para intentar pertenecer a ese
mundo que él supo ver muy jóven. A Salvador no le gusta
titular sus obras, eso lo deja para quienes como yo, faltos
del talento necesario, alimentamos nuestra autoestima
buscando nombre para la criatura artística recién nacida.

No s  qué título tendrá este libro. Puedo asegurarles,
sin embargo, que contiene no sólo un abordaje para ver
la pintura y escultura del Prado de Madrid, sino que
además el autor nos da su versión plástica de algunas
de sus obras preferidas. Fernández- Oliva nos coge de
la mano para adentrarnos en el Prado, para hacernos
verlo a su modo. Pero es que además, con su mano traza
el boceto que destaca esos detalles que sólo a través de este
libro seremos capaces de comenzar a ver. Por eso, se tittle como
se tittle, para mí es y será "El prado... de la mano de Salvador".

Jerónimo Farr 

MANERAS DE MIRAR

Hay muchos modos de mirar un cuadro, una escultura o un edificio; puede proponerse una lectura admirativa, contemplativa, que llene los sentidos de color, de formas, de equilibrio, de armonía, o que la llene de significados, evocaciones, sorpresas; puede también hacerse una lectura que conmueva (en el sentido etimológico de la palabra), que nos mueva a actuar. Hay modos de mirar un cuadro que proponen la activación de nuestra memoria, la contextualización del lienzo, que siguen las lecciones de la tradición no sólo pictórica sino cultural, y nos hacen placentera la comprobación de las marcas del tiempo; hay, además, otros modos que recorren la superficie del espacio plástico, la piel de la piedra o el contorno del metal, modos que construyen recorridos de formas, espacios de colores, composición; e incluso hay maneras de mirar que convierten la expresión artística en un lenguaje, en un acto de habla, como propone cierta semiótica de las Artes Plásticas que se empeña en reunir lo ausente, lo intuido, con lo omnipresente en el Arte: la forma, el color, la expresión.

Recorriendo un museo con un pintor, con un historiador o con un semiólogo, cada uno nos hará caer en un aspecto parcial del cuadro o de la escultura; si lo recorremos solos, como diletantes no especializados, probaremos las mieles de la sorpresa, del asombro y de la que fuera intención última del artista: la maravilla. No obstante, ninguna de estas visitas será global, ninguna nos permitirá alcanzar todas las posibilidades y rincones en los que podemos alojar la experiencia totalizadora del Arte.

Pero es que, además, la idea de contemplar/analizar/valorar un cuadro, un poema, una sonata..., solo desde sí mismos remite a corrientes superadas del arte. Toda obra artística dialoga, se enriquece y hasta se transforma en relación con otras sean escultóricas, literarias, arquitectónicas, musicales, etc.

Y es que todos los espacios pueden percibirse como museos, los hogares con sus alfombras, muebles, cortinas; la gastronomía con sus colores, texturas, formas, olores y sabores; las calles con su mobiliario urbano, sus jardines, sus escaparates. Sin embargo, solo podrá gozar de estos magníficos juegos de espejos artísticos quien haya sido formado para apreciarlos. La sensibilidad artística, la capacidad de la contemplación creativa, la cultura comparativa de épocas, estilos, soportes, artes y la posibilidad de una percepción conmovedora forman parte de lo que nuestro alumnado (niño, joven, adulto, nativo o extranjero, con diferentes capacidades o circunstancias sociales) tiene que adquirir y desarrollar en los centros educativos a lo largo de su vida.

Sobre este esquema, podemos añadir que, al mirar, se fija sobre nosotros la interpretación que hacen las artes plásticas y filmicas de los mitos, los héroes históricos, los símbolos religiosos y que trasfunden los conceptos en imágenes ofreciendo al receptor otra mirada para interpretar la cultura. El mismo diseño de coches, vestuarios, joyas, utensilios... convierte el peregrinar cotidiano en un transitar estético para quien sabe seleccionarlo y disfrutarlo. Así, y de esta manera, nuestra visita a un Museo puede transformarse en una experiencia integradora, plena, en un recorrido que pacta nuestro conocimiento del mundo con el del artista, que se interrelaciona con él.

Esto es algo antiguo, "Así como la poesía, la pintura", que decía Horacio. Aunque a veces la ilusión lingüística nos hace leer sólo la superficie del poema, ocultándonos el tesoro de la totalidad de la experiencia humana encerrada a veces en unos pocos versos. Leer guiados, como ver guiados, no es banal, es un ejercicio de descubrimiento de cosas que no hubiéramos soñado siquiera que estaban frente a nuestros ojos; es, en definitiva, aprender, hacer más rica nuestra experiencia y, por tanto, hacer más pleno el encuentro con el objeto; y si esa guía se adapta, amasa, trabaja desde una perspectiva global, el resultado puede ser fascinante.

De la misma manera, así en la poesía como en la pintura, el artista escribe, pinta, esculpe, al margen de esa necesidad inexplicable, para ofrecer el tesoro de su experiencia; como decía Dylan Thomas de su oficio, él lo hacía "no por ambición o pan / ni por el pregón y la venta de talismanes / en los escenarios de marfil / sino por la paga corriente / del corazón más secreto". En ese sentido, este modelo de transmisión de conocimiento convoca la misma causa que la del docente, acerca el artista al profesor, al maestro, al que la alegría por su posesión más querida no puede sino impelerle a mostrarla, como el padre que enseña continuamente la fotografía de su hijo a todo el que tiene oportunidad. De la misma manera, también este modelo de transmisión permite reunir a todo aquel que se acerque a mirar, al niño, al adolescente, al adulto, desde la perspectiva honrada del que muestra, no del que vende. El artista, así concebido, es el mediador clásico entre aquello que el Pseudolongino llamaba lo sublime y la experiencia aristotélica de la Katharsis del que contempla o lee, pero también es un transmisor universal, en tanto que se hace eco del derecho del corazón más secreto, de cada individuo en particular, sin tener en cuenta su condición, medios o capacidades en tanto el arte es patrimonio común de todos. Parafraseando, podemos afirmar que el arte es demasiado importante y gratuito para que únicamente lo disfruten las élites. De ello es responsable el sistema educativo, al menos en parte, de conseguir que los miembros de las nuevas generaciones se revean en las obras y recreen nuestro patrimonio artístico y cultural.

Pero, si también el artista, que además conoce la Historia del Arte y la gramática propia del lenguaje plástico, se muestra dispuesto a transmitir la experiencia vital que puede extraerse de otro gran artista, y lo hace sin estridencias, sin la pretensión académica, sino con la gracia y el desprendimiento que, como decía Thomas, debe caracterizar el oficio del arte, pretendiendo unificar sensibilidades diferentes, conocimientos, experiencias, en torno a un objeto plurisignificacional para que todos alcancemos un grado de comprensión diferente de aquello que miramos y nos preguntemos por todos esos significados (que no son sino lo que nosotros mismos significamos), entonces él está enseñando en el sentido más alto de la palabra.

De esta manera, convertido el artista en docente, está en situación de conmover a quien le lee o le escucha, alcanza una de las metas propias de la enseñanza en cierto sentido, lo que la retórica clásica llamaba persuadere, persuadir, que más es convencer, usar la evidencia de la mirada, de la atención, de la memoria sin recurrir a la irracionalidad y la emoción de quien persuade, porque el docente argumenta, aclara, recuerda, modifica el criterio y, mirando un objeto, advierte que uno se mira a sí mismo bajo la máxima de que, en el Arte, la experiencia del otro es nuestra experiencia enriquecida.

Cada obra, cada propuesta estética se enmarca en un todo que, en definitiva, habla del ser humano, de sus triunfos y derrotas, de su esfuerzo, de sus posibilidades, de abstraerse de las demandas primarias para encontrar satisfacción en la belleza de un paisaje de olas, de un ballet, del canto de un ave o de un concierto. El arte, cualquier obra de arte, brinda plenitud, conquista humana, logro, equilibrio; es, en suma, la prueba de nuestra generosidad y valentía ante el desaliento, la lucha, los desgarros, la percepción de la muerte. Una y mil veces que leamos El Quijote, que miremos Las Meninas o que nos perdamos por las calles madrileñas, la diferencia estará en cómo paladeemos esas acciones y no en cuánto dinero llevemos en el bolsillo.

Salvador Fernández- Oliva nos ofrece así, en el libro que tenemos en nuestras manos, una suerte de sortilegio apto para todos, que ilumina los rincones oscuros de nuestro recorrido por el Museo del Prado, haciendo accesible, rico y grato nuestro encuentro con El Greco, Tiziano, Velázquez o la escultura griega. Desde la perspectiva del artista que quiere contar a otros los secretos que encierra el espacio plástico, llevándonos de la mano por los caminos del ojo, Salvador Fernández- Oliva integra varias miradas, varios modos de entender un cuadro, de leerlo, de descifrarlo. La riqueza de la experiencia artística se suma aquí al conocimiento profundo de la Historia del Arte, estableciendo relaciones entre las formas de los distintos periodos, combinando propuestas en el intervalo de una conversación con el lector, que nunca cae en un discurso magistral.

Dejarse llevar, hacer caso a lo que Salvador nos propone en una secuencia ordenada de actividades didácticas, es aprender en ese sentido amplio de la palabra del que hablábamos, aprender con todos los sentidos y, sobre todo, gozar, haciendo más verdad la máxima de Gracián de aprender deleitándose.

Además esta obra está pensada en, por y para la diversidad, y tiene vocación de apoyo, de auxilio en el proceso de aprendizaje. Es posible recorrer el Prado con él, acompañando a chicos de muy diversos niveles e intereses, y a adultos, formados o no, porque el esquema básico, el planteamiento general del libro y su arquitectura, orienta, que no adoctrina, informa y alienta, propone antes que comprometer una lectura restringida y académica, está pensado para adaptarse a distintos currícula, por lo que esperamos que sea una ayuda de mucho valor para el docente. Trabajar la diversidad en sus diferentes campos (tanto cuando lo hacemos con desfase curricular como cuando dedicamos nuestra atención a alumnos con superdotación) exige que el material sea adaptativo, que sea capaz de suscitar muy diversas lecturas, muy distintos enfoques, de forma que el docente construya las diferentes miradas que sus alumnos fijan, las dé forma, las dirija; y nosotros creemos, honradamente, que este material es capaz de provocar esta múltiple reacción, de convocar perfiles diferentes de evocación, de aprendizaje y de experiencia.

Pero, más allá del valor formativo específico que pueda tener el libro, éste se plantea también una cuestión más de fondo, la implicación interdisciplinar y comparada que en él se manifiesta; al tiempo que organiza fácilmente el recorrido que el ojo ejecuta en cada cuadro, Salvador inserta en el comentario mismo un conjunto de aspectos técnicos pocas veces trabajados. De esta manera, la Historia del Arte, la técnica artística y los juegos de correspondencias estilísticas, quedan amalgamados en el comentario que, por lo demás, de una brevedad y sencillez pasmosa para cada una de las obras seleccionadas, permite al estudiante, a un tiempo, el disfrute y el aprendizaje, y al docente la organización de los contenidos.

Así, tampoco es ajeno este libro, como ya hemos advertido, al juego del análisis comparado, del que tan pocas veces se exprime su verdadero valor. Salvador Fernández-Oliva rescata para la pupila la mirada convergente del comparativismo, la forma práctica de la aplicación de la teoría de los estilos, el ejercicio de mirar teniendo en cuenta todo aquello que el pensamiento y la memoria rescatan de nuestra experiencia global y que inunda de continuidad la Historia del Arte haciendo de la evolución de los periodos artísticos un fluir contaminado, experiencial, mestizo, de hallazgos y reencuentros.

En el mundo en que vivimos, sometido a la tiranía de lo útil, y más que de lo útil de lo efímeramente práctico, cultura de la urgencia y del beneficio inmediato, los pocos minutos que Salvador solicita que enajenemos a la prisa pueden llegar a rendir más a nuestra sociedad que los que dedica un broker a una operación financiera. Perder el tiempo en la contemplación de un cuadro, en el arte, como en la literatura, es uno de los mejores ejercicios que un alumno, de cualquier edad, puede hacer si queremos generaciones de ciudadanos formados, críticos, responsables, conocedores de verdad de su contexto vital, de su cultura y capaces de disfrutar plenamente de todos los componentes de su tiempo.

Hay una idea vaga en el aire que asume la inutilidad del arte y su poca relevancia, salvo como ornato y ajuar del éxito económico. Saber de estas cosas aún hoy parece que estuviera reservado a espíritus especiales, o a quienes tienen poca capacidad para enfrentarse a futuros más lucrativos. Las Humanidades, los estudios de Humanidades, se han visto relegados a una función secundaria en nuestra sociedad, con la consiguiente desvalorización de quien se dedica a su estudio, a su práctica e, incluso a su disfrute; y eso aunque a las puertas de los museos haya colas enormes para visitar la exposición de moda en ese momento; el acto de la visita se convierte en una actividad social, no en un ejercicio de enriquecimiento personal, la práctica o el estudio de las Letras y las Artes se resuelve en un recurso para los que pareciera que no pueden hacer otra cosa.

Hay que desterrar esas ideas excluyentes, compartimentadoras del saber, que cuelan entre sus esquemas escuálidos respuestas reduccionistas que olvidan la imposibilidad aislacionista del saber humano, que parecen querer la autarquía tecnológica. La máquina no tiene utilidad sin el pensamiento, su forma esencial es la funcionalidad, la vehicularidad de éste, pero lo que mueve el mundo son las ideas, y las ideas tienen su forma concreta (su realización como estructuras asibles) en el pensamiento filosófico, del que deviene el político, y en la Literatura y el Arte, que elaboran los símbolos de ese pensamiento y lo transmiten: en definitiva, en el ejercicio de las Humanidades.

Nadie cuestiona la utilidad de las ingenierías, de la medicina, ni siquiera de los estudios matemáticos o físicos (aún cuando estos estén inclinados fundamentalmente a la especulación teórica y sólo después tengan una aplicación práctica en la ingeniería), sin embargo, todo el mundo parece dudar de la pertinencia del pensamiento y, en especial, de la actividad creadora en estos tiempos.

Pero si el desarrollo del individuo es parte fundamental de nuestra cultura, y sobre todo de nuestra modernidad, después del hallazgo cartesiano, recorrido el camino revolucionario francés, y una vez conjuradas las tentaciones totalitarias que asaltaron como una epidemia nuestro mundo en el siglo XX, el refugio más secreto de nosotros mismos, reducto último donde pervivir, parece dejado de la mano de los mass media.

Tal vez no sea así del todo, al menos como afirmación tajante, y el Arte se abre paso en su faceta más funcional y comercial con cosas como el diseño gráfico para publicidad o el graffiti juvenil, pero la construcción del objeto artístico por sí mismo, más allá de la especulación del galerista (negocio a fin de cuentas), el disfrute y reflexión individual o colectiva que el Arte puede proporcionar, es sin embargo, terreno acotado para generaciones adultas marcadas por otras coordenadas culturales, diletancia de cada vez menos.

Por otro lado, es curioso que el placer, medida y coartada de esta sociedad sobrealimentada y blanda, meta suprema en la opulenta Europa del individuo extraviado en este quicio aún del tercer milenio, tenga tan bajas sus expectativas formativas y sus umbrales de complacencia. El esfuerzo en este sentido para hacer posible la correspondencia de la experiencia placentera con la experiencia de cualquier aprendizaje, debe ser saludado con moderada alegría.

Todo esto, y muchas cosas más, pretende conjurar el libro de Salvador Fernández- Oliva en su forma práctica. Este libro es, más que una guía, que también, un ejercicio completo de comentario y comparación de obras artísticas. Su estructura nos advierte además de su vocación práctica, proponiéndonos, en primer lugar, una sección dedicada a la mirada y la expresión, un comentario de ocho obras (de las más importantes del Museo del Prado) en el que, para cada una, comienza con una lectura del objeto, esto es: un recorrido visual en el que van apareciendo, como por arte de birli-birloque, equilibrios, estructuras, la geometría compositiva de cada cuadro o escultura... sólo con mirar ordenadamente, dejando seducir nuestra mirada por las llamadas de atención sembradas en el interior del espacio plástico. La ordenación de la mirada provoca el segundo epígrafe de este primer bloque: la estructura, donde el autor rescata nuestro recorrido y nos ofrece la posibilidad de racionalizarlo, de edificar la estructura espacial al tiempo que se constata la importancia constructiva del color y se nos enseña a verlo como verdadero vínculo compositivo y raíz del espacio pictórico. Estas secciones acaban con unas conclusiones orientadas a ubicar en nuestra retina los secretos técnicos del lienzo, que se convierte a causa de ellos en obra de arte.

En segundo lugar, la propuesta de Salvador continúa con un comentario sobre la evolución histórica comparada. Un ejercicio de interrelación estilística que, desde la propia obra, parte para desarrollar sus vínculos históricos co-textuales (esto es de interrelación con el universo estilístico dependiente). Es aquí donde el autor propone el juego del comparativismo intuitivo y de la interactuación artística al comentar, de manera práctica, las relaciones de la pintura románica y la escultura arcaica griega, las de la pintura gótica y la escultura griega clásica, las de la pintura renacentista y la escultura helenística y las de la pintura barroca y la escultura del periodo tardo helenístico.

Muy pocas veces se produce, en la bibliografía general de Arte, el hallazgo de que en comentarios comparados como éste se encuentren dos disciplinas y dos periodos históricos en situación de reinterpretarse unos a la luz de los otros, pero, de nuevo, Fernández- Oliva sorprende por el modo interpretativo del análisis comparado, que vuelve a colgarse de la intuición para hacerse efectivo, que no resulta académico, sino, y casi, si se nos permite, mayéutico, en tanto que parte de la observación y la experiencia del que contempla, de sus posibilidades y conocimientos, y no de los del autor especializado, para desarrollarse, haciéndose conocimiento, informándose, más que en el texto provocador, en la mirada sobre el objeto del lector del comentario.

Forma práctica pues que concilia el aprendizaje constructivo de manera eficaz y sencilla, sin apenas aparato documental: del ojo al cerebro, del cerebro, al espíritu, la mejor manera de que las cosas calen en quien las estudia.

La tercera sección del libro, breve y concisa, es casi una invitación a la acción, a la intervención artística por emulación; el conocimiento técnico del artista se vuelve párvulo para ser comprendido por el profano, casi engañosamente anecdótico, para explicar las técnicas generales de procedimiento de los grandes maestros de la pintura y, al tiempo, construir la génesis procedimental de cualquier espacio pictórico. No hay en su discurso términos técnicos, hay sólo descripción práctica de buenas maneras plásticas, secretos que dejan de serlo y abren ventanas para la provocación de la acción por parte del lector, provocación a la acción, a la creación artística propia, y a la mejor observación del objeto artístico, a su consideración como trabajo, y no únicamente como producto saturniano (como genialidad azarosa), sino como labor de estudio, de sedimentación estrática y ordenada de los procesos de causa efecto que dan lugar al producto final de un saber que culmina en el trabajo artístico.

La pequeña batería de ejercicios que acompaña el texto de Fernández-Oliva integra la observación y la expresión; es más una fórmula de provocación, de actividad paracreadora y experimentadora que permite al usuario reconstruir los procesos técnicos de creación de los cuadros y esculturas comentadas, participando así, o co-participando con el artista, del proceso creador, de modo que es posible perseguir las líneas dibujadas por Velázquez o someter las sombras del Greco a nuestro lápiz, buscar el color de Tiziano en nuestra propia paleta mientras miramos el original. Realizada para ser usada en el mismo Museo, no necesitan los ejercicios de prolegómenos teóricos o fundamentaciones didácticas, aún cuando internamente tengan soberbios fundamentos pedagógicos.

Esta manera práctica de acercarse a los cuadros que visitamos es, de hecho, una nueva manera de mirar el arte, o al menos, un planteamiento en cierta manera novedoso por lo interactivo del mismo: ir al Prado a ver, a comprender y a crear. Este modelo de actividad integradora, sobre todo en lo que respecta al punto de vista del alumnado (que se ve animado a trabajar algún aspecto plástico delante mismo de la obra de arte) que compromete conocimientos, procedimientos y actitudes de manera convergente, permite considerar esta obra como una invitación a entrar en un Museo de otra manera, con diferente perspectiva, de hacer de la visita escuela viva.

Por otro lado, la utilidad del libro de Fernández-Oliva estriba, a nuestro juicio, en la sencillez con la que acoge el saber artístico y lo vuelca sobre el lector, y en la independencia con la que procede al margen del nivel curricular de este. El libro puede ser entendido y usado por un grupo muy amplio de lectores con formaciones y edades muy diferentes; ni siquiera está marcado por las reglas estilísticas del texto didáctico o de uso académico, sino que, antes bien, y eso lo hace aún mucho más atractivo para su utilización en el desarrollo de una clase, podría ser perfectamente el auxilio para una visita al Museo del Prado de cualquiera de nosotros o de cualquier familia un fin de semana.

Pero a esta sencillez no se llega desde la nada, sino desde el estudio y la práctica artística seria y responsable. Pintor y, sobre todo, escultor, cuya práctica artística podemos disfrutar en Madrid (la escultura **El vecino curioso** (1999) en la calle Mayor de Madrid) o en Almansa (el **Relieve para el Palacio de los Condes de Cirat**, nueva sede del Ayuntamiento de Almansa (1997) o la escultura (1998) **Homenaje a Herminio Almendros**), artista ya premiado (el C.C. Villa de Madrid de 1990, el Manuel Viola de San Lorenzo del Escorial de Madrid en 1991, el segundo premio Espinosa de los Monteros de Burgos en 1992...) y asiduo invitado de galeristas, Salvador Fernández-Oliva pertenece a esa generación JASP, X o de los noventa, como se quiera, aquellos que nacieron en torno a 1960 y que, calladamente, van encontrando ya hueco y confirmación de su valía en las Artes y las Letras españolas.

De formación tecnológica, el ingeniero no ha dejado su querencia constructiva, sino que la ha transformado en pulsión y grafismo consciente, ocupando el espacio con estructuras geométricas en las que escapa, por entre las ausencias de materia, el espacio, dando lugar a lirismos racionales, plenitudes de formas conquistadas en el interior de la estructura metálica.

Sin embargo, lo más notable de la obra de Fernández-Oliva es aquello que es confluyente con el texto que ha escrito: la paradoja minimalista, la capacidad de convocar conocimientos, procedimientos, actitudes, sobre la escueta construcción de lo ausente. Si en su obra llama la atención el vacío, el espacio en oposición a la geometría del metal, en este libro también es evidente lo que, en apariencia está ausente, pero que se manifiesta claro una vez experimentado todo el proceso: el método.

En otro orden, un atractivo añadido de este texto lo constituye el diseño material del mismo. Fernández-Oliva sabe que el libro se ve, antes que se lee, y más un libro como éste. La composición de la página construye un metalexema que reúne significado, significante y referente. Los términos de evocación referencial, de creación de vínculos entre el texto y la obra comentada en los que se plantea el diseño del libro, tienen además el aliciente de contar con el enfoque situacional, con las coordenadas teóricas en las que se va a leer el libro: el propio Museo del Prado, de forma que el diseño de las páginas mantiene un diálogo fluido con la obra comentada que, teóricamente al menos, está tras la página leída.

De hecho, el texto se enriquece con evocaciones, que no ilustraciones, en las que se regala al lector la interpretación artística que hace Fernández-Oliva de los cuadros y esculturas comentadas; la maquetación y diseño del propio texto sugiere los ritmos espaciales que se advierten en Tiziano, en Velázquez, el diseño es, aquí también, cooperativo de la función educativa.

Hasta aquí esperamos haber mostrado al lector la formidable herramienta que tiene entre las manos para desarrollar los objetivos propios de la atención a la diversidad y esperamos haber convencido de ello, sin embargo, este libro constituye también un ejemplo óptimo del aprovechamiento que puede y debe hacerse del patrimonio histórico-artístico del que puede presumir Madrid ante el mundo.

Así, el libro de Salvador Fernández- Oliva subraya la presencia de Madrid en el mundo y creemos que, de hecho, es un estupendo y eficaz instrumento de promoción y difusión del patrimonio cultural de Madrid y específicamente de la Pinacoteca del Prado, que, si bien es conocida en todo el mundo sobradamente por estudiosos, amantes del arte en general y viajeros y turistas de todos los rincones del globo, a veces es la gran desconocida para los propios madrileños, en especial para aquellos que, bien por su edad (y los intereses que ésta suele llevar aparejados), bien por los avatares distintos de la vida, han tenido o tienen dificultades para enfrentarse con la pintura con letras mayúsculas; esperamos pues que esta obra favorezca y ayude a todos cuantos la lean teniendo enfrente ese regalo de nuestra historia que son los cuadros y esculturas aquí comentados y los anime a continuar su visita por las salas con otros ojos: atentos y receptivos.

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

1 visita al museo del Prado



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 Angel. 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 Angel. 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 estos cuatro minutos contemplando el cuadro, su fuerte brillo es capaz de irradiar luz a su alrededor, iluminando toda la escena.



La **A**nunciación



Siempre que invitamos a amigos o conocidos a visitar el Museo del Prado comenzamos por el "Cristo con la cruz a cuestas".

Durante los cuatro minutos que demanda su lectura, la expresión cambia (radicalmente) dos veces.

Este primer encuentro con la pintura de este gran maestro anuncia una magia que quizá no habían descubierto hasta ahora...

Estructura

Acabamos de leer el cuadro. Aún inconscientemente, y de manera rápida, nuestra vista ha hecho un primer recorrido por su estructura.

Si recordamos los caminos que ha seguido nuestra vista, seremos conscientes de dicha estructura, que tal como podemos ver en la figura adjunta, tiene una forma que recuerda a un reloj de arena.

El **g**reco 4 min!

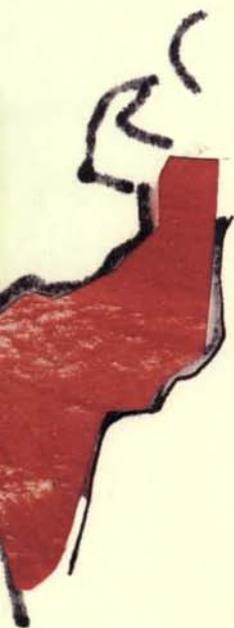


Las leyes que rigen nuestro primer recorrido visual (el que define la estructura del cuadro) se apoyan en dos importantes principios de la plástica: 1.- La jerarquía del Contraste Tonal. El sentido de la vista del ser humano está preparado para captar diferencias muy sutiles en tono, pero nuestra mente 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 de allí, hacia los contrastes cada vez más débiles. 2.- 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, estas correspondencias formales constituyen una herramienta muy utilizada por los pintores, que nos ayudan a recorrer el cuadro y apreciar la intención su autor.

Después del recorrido por las principales luces, empezamos a apreciar los diferentes colores. Aquí entra en juego un Tercer Principio, el de la Jerarquía del Color (que veremos con más detalle en el estudio del retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano). Este principio establece que no percibimos todos los colores a la vez, de forma desordenada, sino que hay colores que consiguen captar nuestra atención más rápidamente que otros.

Color





De hecho, cuando contemplamos una imagen, nuestra vista recorre primero los colores rojos, después los azules, y por último los amarillos (o similares-pueden ser ocre o dorados, etc ...). Las Correspondencias de Color (recorridos sucesivos por colores) nos invitan y ayudan a recorrer el cuadro por los "caminos" que nos propone el pintor.

Conclusiones

La principal conclusión a resaltar aquí es la importancia del tiempo que dedicamos a ver una obra maestra, el llamado Tiempo de Lectura. No basta para disfrutar de una obra maestra estudiar sus detalles en los libros, o conocer su contexto histórico y el de su autor. Hay que conocerla en la práctica: tomándose el tiempo necesario delante del cuadro. ...más luminoso... y esta luminosidad permanece así de intensa sólo si hemos completado el Tiempo de Lectura (recordemos que para esta obra se recomendaba un mínimo de cuatro minutos). Percibir esta luminosidad es algo que con un primer vistazo no se puede apreciar. ...más comprensible... ya que van apareciendo detalles y el espacio en profundidad que rodea a las figuras va ampliándose. Si al principio veíamos un "apretado" grupo de ángeles, después de cuatro minutos observando el cuadro, el espacio que les rodea aumenta, y su movimiento y actitud podría incluso ser la de comenzar un concierto.



En primer lugar vemos los brillos de la armadura que van señalando los puntos por donde va saltando nuestra vista, dirigiéndonos rápidamente hacia el rostro del Emperador, que es la luz más contrastada del cuadro y el motivo principal. Quizá lo más interesante de esta obra es precisamente su cambio de expresión, que al principio es un tanto distante, y que transcurrido el tiempo de lectura, llega incluso a sonreír. El efecto de la creciente luminosidad también es sorprendente.



Estructura

Como decíamos antes, los brillos de las armaduras del jinete y el caballo marcan los puntos por donde va saltando nuestra vista, creando una línea imaginaria (la de la figura) que definirá la estructura de la obra. Esta línea mencionada nos conduce sin vacilar hasta el rostro del Emperador, que es la luz más contrastada del cuadro y el motivo principal. Desde el rostro del Emperador debemos dar un "salto" con nuestra vista para llegar hasta el brillo situado en la cabeza del caballo, el contraste tonal que más nos llama la atención, después del rostro del protagonista del cuadro. Este retrato ecuestre nos va a ayudar a comprender el funcionamiento de la Jerarquía de Color que presentábamos



al estudiar La Anunciación de El Greco y que ha sido utilizada por muchos grandes maestros de la pintura a lo largo de la historia.

tiziano

Como habíamos anticipado, el *Color* color que capta nuestra atención más rápidamente es el rojo. En este

cuadro, el recorrido visual que provoca el seguimiento del color rojo es muy parecido al recorrido de la estructura del cuadro: desde la manta del caballo subimos hacia el rostro del Emperador, y de allí volvemos hacia la cabeza del caballo, o para ser más exactos, al adorno rojo que lleva sobre las crines. Nótese el efecto de movimiento que produce el mirar los arcos de la manta del caballo. De alguna manera "revivimos" el movimiento de galope del caballo representado. Después del recorrido por los rojos empezamos a distinguir los tonos ocres (en la jerarquía estaría antes el azul, pero en este caso prácticamente no existe).

Merece la pena llegar a ver hasta aquí, porque después de disfrutar con los dorados (ocres) que el maestro coloca al lado de los brillos de la armadura, van apareciendo también dorados en el fondo y hasta en el mismo suelo, dando un efecto de suave amanecer realmente insólito y muy agradable a la vista. Es ahora cuando la expresión del protagonista se dulcifica, y finalmente se ilumina todo el cuadro.





En el estudio de esta obra hemos comprobado que existe una jerarquía, un orden, por el cual unos colores nos llaman antes la atención frente a otros. El funcionamiento de esta jerarquía se puede resumir de la siguiente forma: Al comienzo vemos las luces contrastadas del cuadro.

Inmediatamente después el color rojo es el primero que demanda nuestra atención. A

continuación, "aparecen" los azules. Por último los amarillos (ocres, dorados), que en este caso nos aclara la visión del cuadro inicialmente algo más oscuro, hasta una escena con la claridad de un amanecer. Utilizando esta Guía durante la visita al Museo del Prado, y siguiendo las recomendaciones sobre el Tiempo de Lectura de las obras, podemos comprobar por nosotros mismos estas

Conclusiones



Al igual que en el estudio anterior, nuestra vista se sitúa rápidamente sobre el rostro del protagonista, la luz más contrastada del cuadro. Una vez recorrido el jinete, nuestra vista pasa a reconocer los pormenores del caballo, empezando desde la grupa y hacia la cabeza. Con el estudio de la estructura de la obra analizaremos en detalle los diferentes recorridos.

Estructura

Podemos hacernos una serie de preguntas sencillas delante de esta obra que nos permitan aprender a reconocer su estructura. Empezaremos preguntándonos: ¿Existe algún lugar del cuadro que nos llame más la atención? Sí. El rostro del protagonista. ¿Por qué?...Por ser el lugar más iluminado, o para ser más exactos, la luz más contrastada (el rostro está rodeado por el tono oscuro, casi negro, del sombrero). Con la ayuda de este contraste tonal, el pintor ha conseguido un objetivo fundamental: Centrar nuestra atención en el motivo principal del cuadro. Existen otros contrastes tonales, no tan pronunciados, en la propia figura del jinete. En concreto, encontramos alineados los brillos de la armadura en el brazo y la pierna, hasta el estribo. El recorrido que siguen estas luces resulta ser una diagonal que atraviesa el cuadro. Si seguimos siendo conscientes de los "recorridos" propuestos por Velázquez para contemplar su cuadro, caemos en la cuenta de que los brillos en la grupa y el cuello del caballo están conectados



Conde Duque



por el
sable a
través de otra
diagonal, que termina en un
punto luminoso del cielo. Tenemos pues
dos diagonales que se cruzan y se equilibran
mutuamente. Existen dos diagonales
secundarias con la misma orientación que la
diagonal principal, de la misma manera que
encontramos dos diagonales secundarias con la
misma orientación que la segunda (la que hacía
de contrapunto y equilibrio a la diagonal
principal).

Velázquez

Color

E l
c o l o r
r o j o s e
encuentra en: los
tonos anaranjados
del caballo, en la banda
del Conde-Duque (morados), y
tonos rosados de la mejilla del
protagonista. El recorrido por estas
diferentes tonalidades de rojos tiene una
forma muy parecida a la de la estructura de la
obra. Como en el caso del retrato del Emperador
Carlos V de Tiziano, el recorrido por el color rojo nos
ayuda a recrear el volumen de la figura del
jinete, a la vez que nos lleva al
motivo principal, que es el
rostro del Conde-
Duque.



Conclusiones

Los grandes maestros esconden la poderosa estructura de sus obras, lo mismo que un edificio que está revestido con cristal, esconde sus fuertes vigas de acero. En el cuadro es un peso visual o aparente, mientras que en el edificio es totalmente real. Velázquez consigue el máximo contraste de color oponiendo los tonos anaranjados, casi al fuego, que coloca en jinete y caballo, contra los fríos azules del fondo. Después de analizar el retrato ecuestre del Rey Felipe IV, veremos por comparación entre ambas obras, como consigue su autor crear tensión o tranquilidad por medio de la estructura y el color, plasmando con ello la personalidad de dos personajes muy diferentes entre sí.



Como en
la práctica
mayoría de los
retratos de
nuestro genial maestro, lo
primero que llama nuestra atención
es el rostro, lugar de llegada fácil
gracias a las líneas principales
dispuestas según la estructura
o composición (cualquier



4 min

f elipe IV



nombre
es válido). En este caso la línea
del paisaje parte del suelo, y a través del
estribo y la figura del jinete nos conduce hacia dicho
rostro, que es el punto de luz más contrastado del cuadro.
Las líneas de las nubes en el horizonte tienen una importancia
similar a la que encontrábamos en el retrato del Conde-Duque,
pues dirigen nuestra atención hacia el rostro del Rey y hacia la
cabeza del caballo. Como anécdota, podemos fijar nuestra atención
en algunos de los famosos "arrepentimientos" del autor, que el
paso del tiempo nos ha revelado, como por ejemplo en las patas
traseras del caballo; o el cambio de posición de la banda rosada
del Rey (que inicialmente estaba flotando a la altura del hombro,
y que modificó situándola encima de la grupa del caballo), etc..
De nuevo identificaremos la estructura del cuadro recordando
los recorridos visuales que hemos seguido al contemplar el
cuadro. Velázquez tuvo que retratar a personajes muy diferentes
entre sí. ¿Como plasmar las diferencias en el lienzo? Para lograrlo,
el genial pintor utilizó magistralmente la estructura, y el color.

Velázquez

Color

Comparando este retrato con el estudio anterior, el del Conde-Duque de Olivares. Vemos que muestra una paleta mucho menos contrastada que el ejemplo anterior. En el recorrido en rojos apreciamos distintos tonos rosados en la banda y en el rostro del Rey, así como en otros elementos del cuadro, como el bastón de mando. Todo esto nos lleva a comprender mejor el volumen de los distintos elementos. Los naranjas que encontramos son mucho más tímidos que en el ejemplo anterior, y en general nos encontramos ante un cuadro mucho más apagado en color. Los tonos azules son también apagados, muy lejos de los tonos frescos que podemos encontrar en el retrato ecuestre del Conde-Duque, y más lejos aún de la paleta que Velázquez utilizó para el retrato del Infante Don Carlos.



Estructura

Lo primero que nos llama la atención es el comprobar que las líneas que construyen el retrato del Rey, transmiten una tranquilidad que no encontramos en el caso del retrato del Conde-Duque, que provocan un efecto completamente opuesto, como una sensación de crispación. Pero también existen similitudes: 1 en ambos retratos el recorrido visual principal conecta el estribo con el rostro del protagonista. 2 Los rostros de ambos se encuentran igualmente contrastados por sendos sombreros negros, asegurando así que nuestra vista llegue allí rápidamente: son los puntos de luz más contrastados. El sombrero negro se encarga de poner el énfasis o contraste más rotundo al rostro de ambos retratados, convirtiéndolos así, en el motivo principal del cuadro. Para que no existan otros contrastes que puedan rivalizar con estos, Velázquez tuvo mucho cuidado en suavizar otros contrastes, por ejemplo: en el retrato del Rey, las manchas blancas de las patas y cabeza del caballo contra el fondo; o las negras crines y cola del caballo (que pueden ser fácilmente contrastadas con blanco alrededor de ellas).



Conclusiones

Después de comparar entre sí los retratos ecuestres de Velázquez, podemos afirmar que la estructura de una obra tiene poder para provocar una reacción determinada en nosotros, independientemente de lo que represente el cuadro. En la actualidad, la pintura, la escultura y la arquitectura se unen en cuanto a la importancia de la estructura, y no solo no se intenta esconder, sino que a veces juega un papel decisivo en el acabado de la obra. La Torre Eiffel es quizá el monumento más emblemático de este punto de inflexión histórico al que hacemos referencia.



En el terreno de la pintura, el arte "abstracto" se sitúa entre dos polos: la estructura (constructivismo, cubismo,...) y el color (fauvismo,...). De todos es conocida la rivalidad entre los dos grandes genios Picasso y Matisse a principios del siglo XX. Por otro lado, no rechazemos el contemplar una obra solo porque no haya "nada" representado en el cuadro (no hay personaje, ni caballo, ect...). Esto solo quiere decir que el autor no tuvo

necesidad de que sus formas hicieran referencia a alguna cosa en particular. La pintura "concreta" como prefería denominar Kandinsky a la nueva pintura, presenta, como decíamos, en muchas ocasiones "al desnudo" la estructura de la obra, del mismo modo que la arquitectura moderna deja en ocasiones al descubierto los elementos constructivos de la estructura del edificio, como por ejemplo las vigas, soportes, ect....



Este cuadro es digno testimonio de la predilección que Velázquez sentía por la infanta Margarita. Este sentimiento se hace visible en el tratamiento exquisito de todos los detalles, y en particular no deja de sorprendernos la armonía y sutileza de las transparencias del vestido de la Infanta. Lo primero que llama nuestra atención, y el punto al que volveremos en repetidas ocasiones al recorrer el cuadro, son los ojos de la Infanta. Al principio, su expresión es un tanto indefinida, distante. Esta expresión va cambiando, y lo que se inicia como una tímida sonrisa, se transforma tras un tiempo de lectura, en una mirada cada

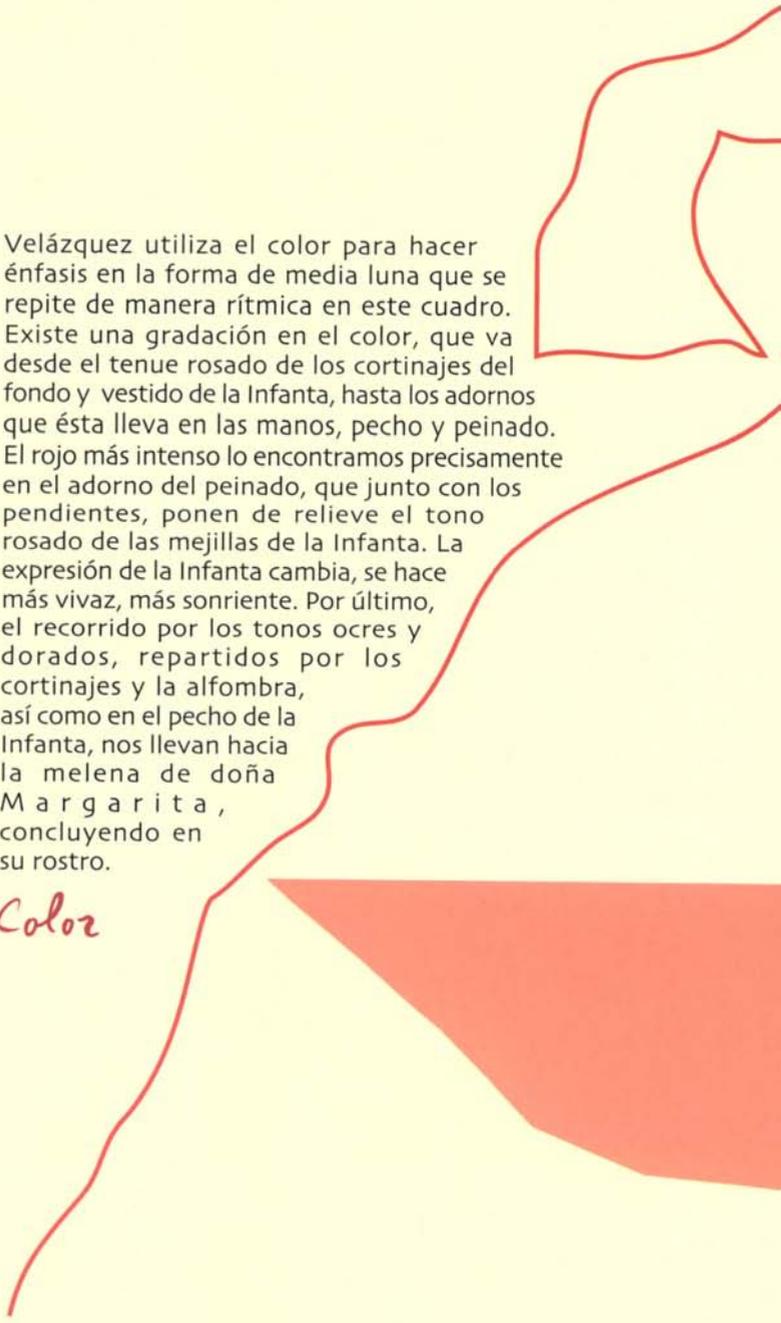
Estructura

vez más expresiva y sonriente. Para averiguar la causa de estos cambios en la expresión de la Infanta y su relación con la estructura del cuadro, invitamos a realizar un sencillo juego. Después de completar la lectura de la obra, tomemos una cierta distancia frente al cuadro, y ocultemos con nuestra mano el vestido de la Infanta. Permanezcamos así unos instantes viendo la expresión de su rostro. Retiremos a continuación la mano, para volver a ver el cuadro en su totalidad, y muy especialmente, otra vez, su rostro. ¿Notamos algún cambio en su expresión? Al ocultar la forma de media luna del vestido, la Infanta no tarda demasiado en abandonar su sonrisa. (De la misma manera que el carácter enérgico del Conde-Duque de Olivares residía en la composición y el contraste de color, la dulzura y la sonrisa de la Infanta también reside en la estructura la obra).



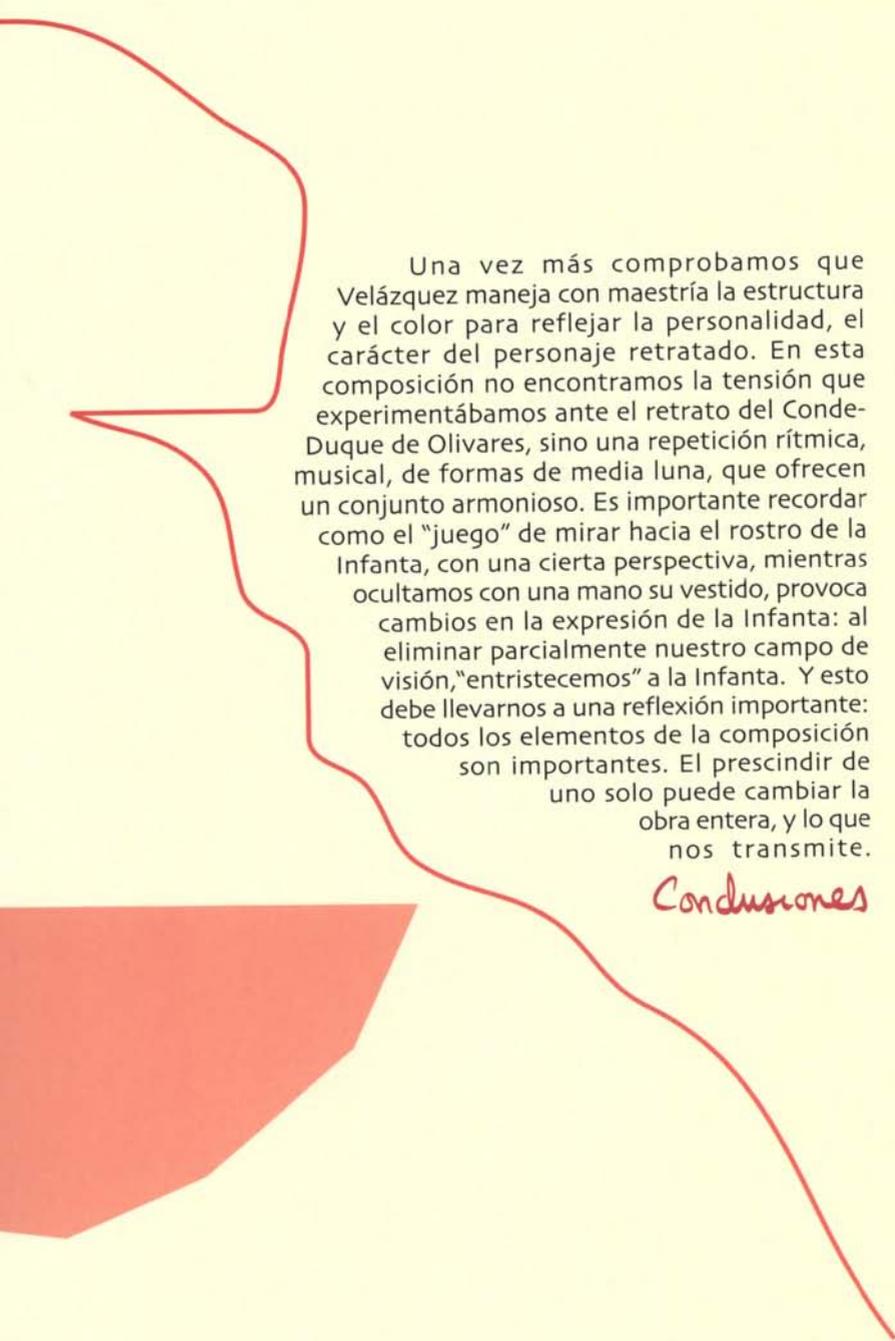


Velázquez



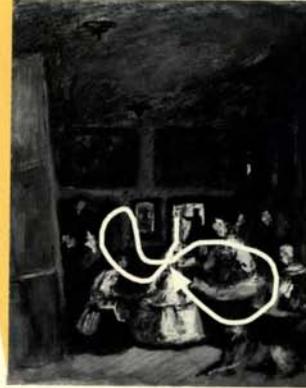
Velázquez utiliza el color para hacer énfasis en la forma de media luna que se repite de manera rítmica en este cuadro. Existe una gradación en el color, que va desde el tenue rosado de los cortinajes del fondo y vestido de la Infanta, hasta los adornos que ésta lleva en las manos, pecho y peinado. El rojo más intenso lo encontramos precisamente en el adorno del peinado, que junto con los pendientes, ponen de relieve el tono rosado de las mejillas de la Infanta. La expresión de la Infanta cambia, se hace más vivaz, más sonriente. Por último, el recorrido por los tonos ocre y dorados, repartidos por los cortinajes y la alfombra, así como en el pecho de la Infanta, nos llevan hacia la melena de doña Margarita, concluyendo en su rostro.

Color



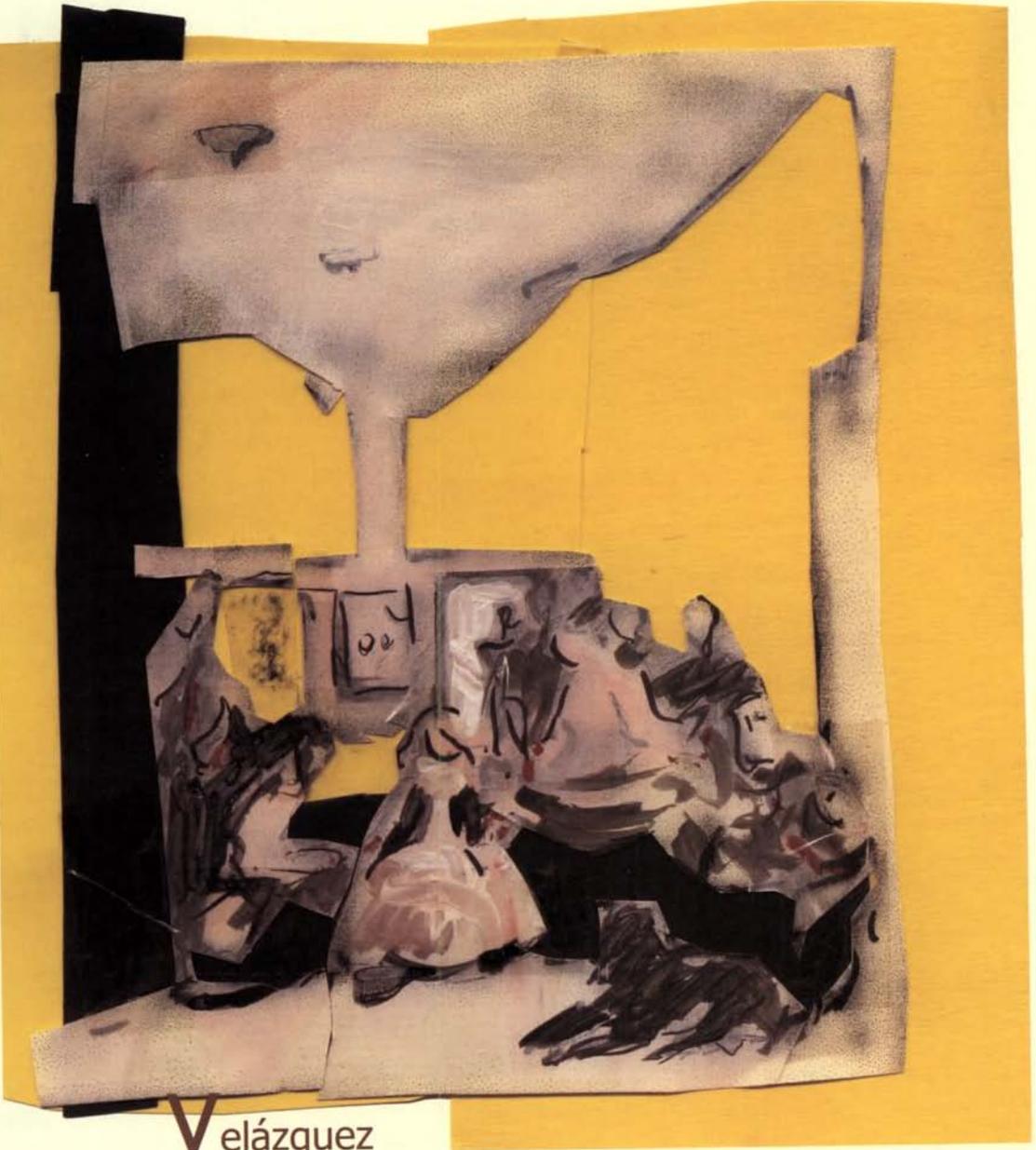
Una vez más comprobamos que Velázquez maneja con maestría la estructura y el color para reflejar la personalidad, el carácter del personaje retratado. En esta composición no encontramos la tensión que experimentábamos ante el retrato del Conde-Duque de Olivares, sino una repetición rítmica, musical, de formas de media luna, que ofrecen un conjunto armonioso. Es importante recordar como el "juego" de mirar hacia el rostro de la Infanta, con una cierta perspectiva, mientras ocultamos con una mano su vestido, provoca cambios en la expresión de la Infanta: al eliminar parcialmente nuestro campo de visión, "entristecemos" a la Infanta. Y esto debe llevarnos a una reflexión importante: todos los elementos de la composición son importantes. El prescindir de uno solo puede cambiar la obra entera, y lo que nos transmite.

Conclusiones



Si en el estudio de La Anunciación de El Greco la característica fundamental de la lectura de la obra era la sucesión de movimientos ascendentes y descendentes, en este caso, los que caracteriza a esta obra maestra son las idas y venidas en profundidad, en forma de espiral envolvente que entra y sale del cuadro. La entrada a la obra es a través del personaje situado en la puerta al fondo de la habitación. Siguiendo la línea de la puerta nos situamos rápidamente sobre la figura de la Infanta Margarita de Austria, el personaje principal de la escena. A continuación vamos identificando el resto de los personajes. Al final de este recorrido, cuando identificamos los Reyes (al fondo, en el espejo), el rojo de la cortina nos anuncia el inicio de los recorridos por color. Estos poseen también forma de espiral, y nos obligan a avanzar y retroceder, recreando así el espacio de la habitación.





Velázquez



Estructura

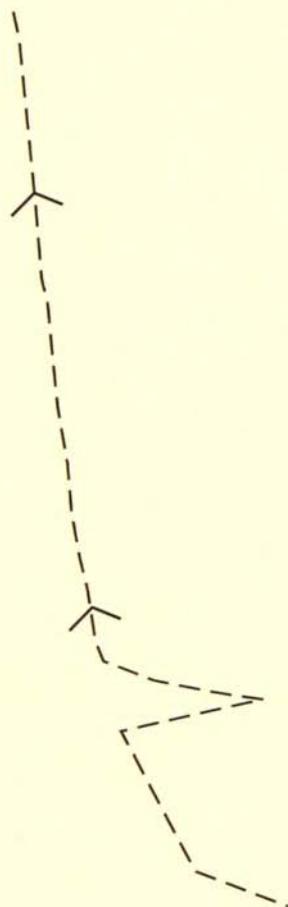
Como decíamos, el recorrido por los blancos / luces, nos lleva en primer lugar a la figura que se encuentra en la puerta al fondo de la habitación. Desde allí nos acercamos hacia a la figura principal: la Infanta Margarita. La línea contrastada en la puerta "conecta" ambos personajes. A continuación identificamos el resto de los personajes de la escena. Es importante señalar la jerarquía que el autor imprime en los diferentes rostros: El grado de luminosidad va disminuyendo a medida que nos alejamos del personaje principal, hacia los demás personajes.



E l
punto de
entrada del cuadro
(la luz más
contrastada) esta
situado al lado del
personaje que se
encuentra en la puerta al
fondo de la habitación.

Color

C o m o siempre, después de un primer recorrido por las luces y los blancos, nuestra vista pasa a reconocer la Jerarquía del Color. El primer rojo lo identificamos en la cortina, dentro del espejo. Es el punto de entrada del recorrido por los colores rojos. El dibujo de este nuevo recorrido es el señalado. Es curioso comprobar como vamos descubriendo detalles relacionados con el color rojo, que en el recorrido anterior no habíamos visto, como la Cruz de San Andrés sobre el pecho del propio Velázquez, o el color rojo en su paleta. También es interesante insistir en que este recorrido nos invita a retroceder hasta el primer plano, y a continuación avanzar hacia el fondo y volver hasta el primer plano, de la misma forma que ocurría en el primer recorrido por los colores blancos y las luces del cuadro. Como decíamos, nos fijamos en detalles pasados por alto en el primer recorrido: por ejemplo, la Cruz de San Andrés, o los adornos rojos en las mangas de las camisas de los personajes. Recorrido por los colores amarillos / ocres: Desde el punto en el que finalizamos el recorrido por rojos, alcanzando la figura del perro y el suelo ocre a los pies de la Infanta Margarita, nos dirigimos hacia el punto más alto del bastidor. Desde allí, nuestra mirada se dirige al techo, gracias a una correspondencia formal muy clara. Una vez alcanzado este punto, se nos invita a salir del



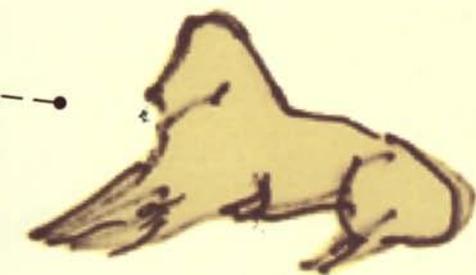


Conclusiones

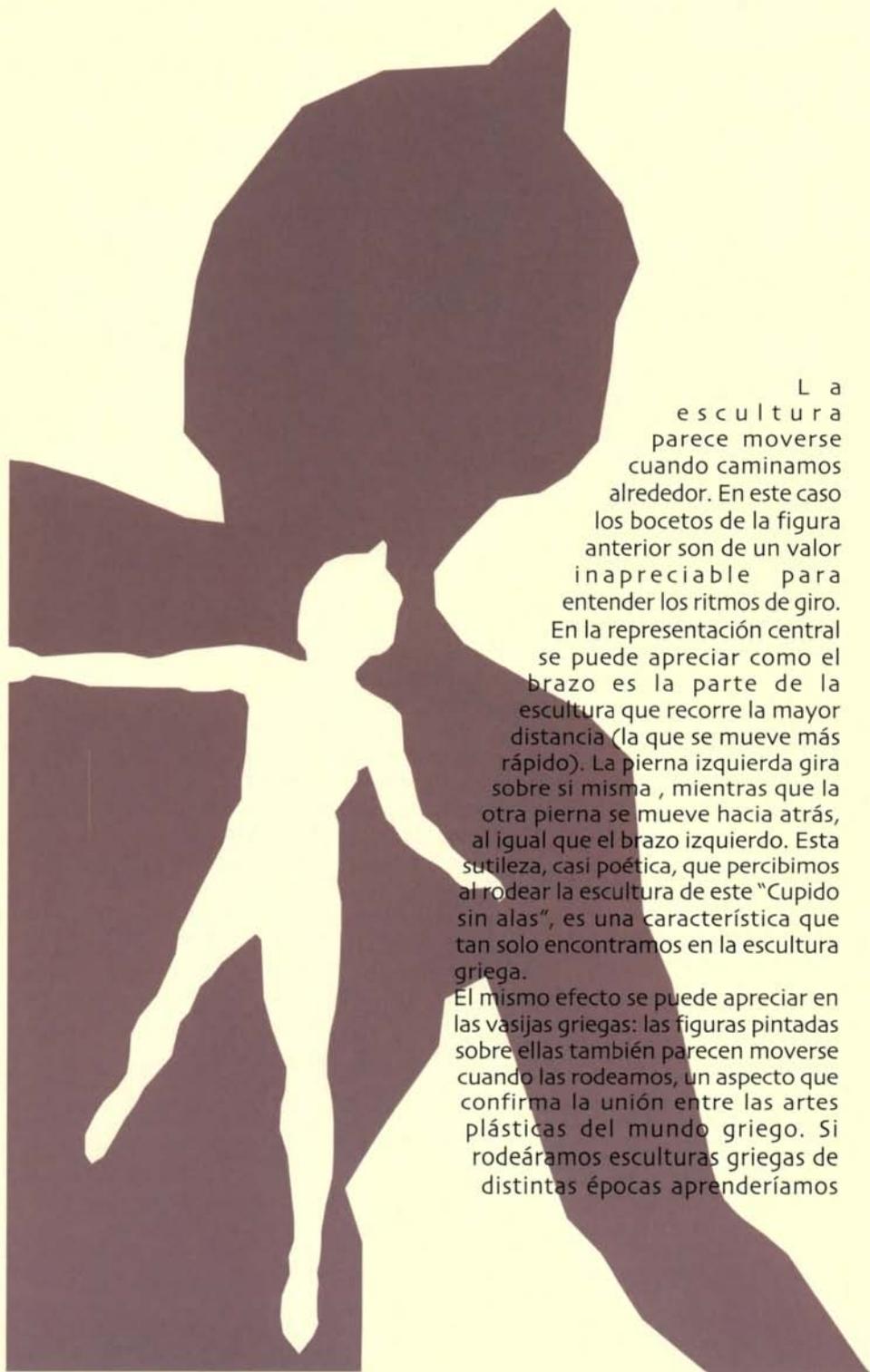
Resulta sumamente importante la forma en que se nos invita a recorrer la obra. En este caso de dentro a afuera y viceversa, y en formas de espiral, como hemos visto durante en el estudio de este cuadro.

Aunque pueda parecer una obviedad, cuanto mayores son las dimensiones de un cuadro, mayor será el

Tiempo de Lectura. Y esto es cierto incluso para una obra tan conocida como Las Meninas.



cuadro por el punto de luz situado a la derecha. Este último recorrido coincide con la espiral más amplia que envuelve la escena (esta vez incluyendo al espectador que ve el cuadro). Es muy interesante comprobar, mirando el cuadro, como desde el punto más alto del bastidor nuestra mirada se dirige fácilmente a la lámpara.

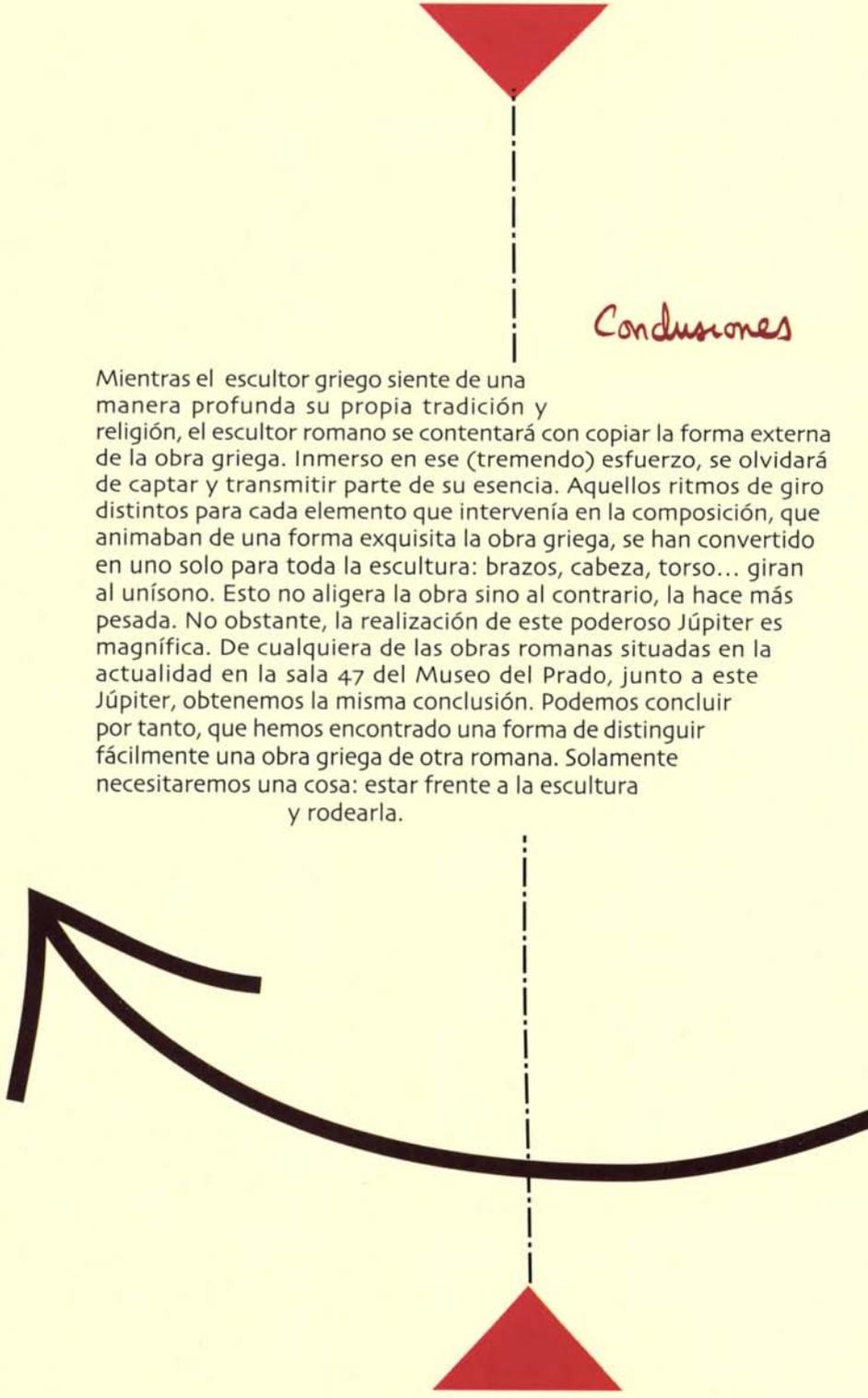


La escultura parece moverse cuando caminamos alrededor. En este caso los bocetos de la figura anterior son de un valor inapreciable para entender los ritmos de giro. En la representación central se puede apreciar como el brazo es la parte de la escultura que recorre la mayor distancia (la que se mueve más rápido). La pierna izquierda gira sobre si misma , mientras que la otra pierna se mueve hacia atrás, al igual que el brazo izquierdo. Esta sutileza, casi poética, que percibimos al rodear la escultura de este "Cupido sin alas", es una característica que tan solo encontramos en la escultura griega. El mismo efecto se puede apreciar en las vasijas griegas: las figuras pintadas sobre ellas también parecen moverse cuando las rodeamos, un aspecto que confirma la unión entre las artes plásticas del mundo griego. Si rodeáramos esculturas griegas de distintas épocas aprenderíamos



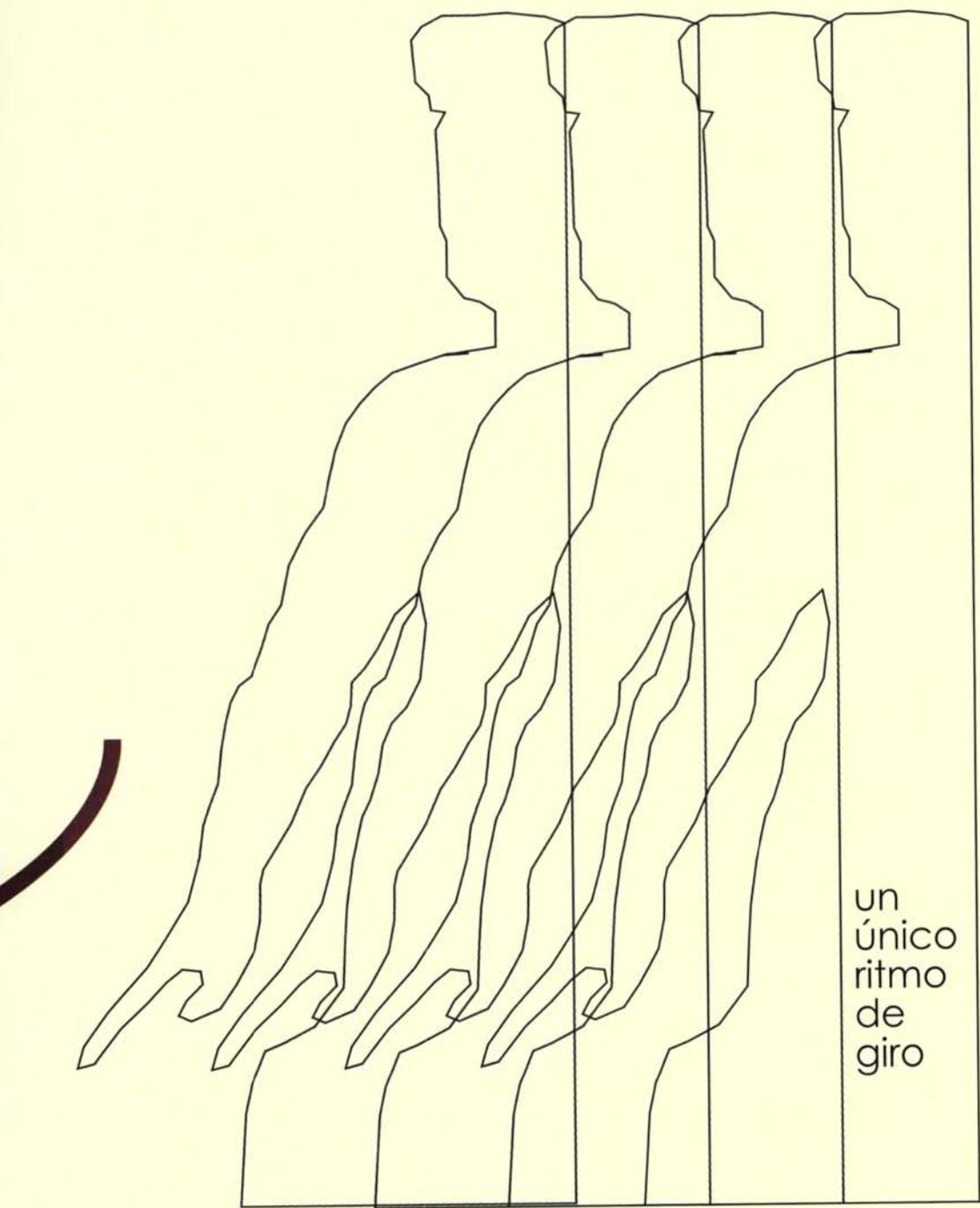
Conclusiones

fácilmente a distinguir el siglo en que fueron realizadas. El contraste de los movimientos, tales como el descrito en la secuencia anterior, posee un carácter más austero, más difícil de captar cuando rodeamos las obras pertenecientes a los siglos V y IV a. de c., período llamado "Clásico". Sin embargo, este movimiento es más exagerado a medida que nos acercamos al siglo I a. de C. fecha que corresponde al período "Tardío Helenístico". Este gusto por el movimiento en el espacio seguramente es heredado de una tradición más antigua de la producción de vasos. Tanto el movimiento como los temas elegidos van desde una gran contención (período Arcaico y anteriores), hasta la exageración teatral (período Helenístico). Este nuevo criterio para situar cronológicamente una escultura, donde, por decirlo de alguna manera se mide la sutileza y la poesía cuando se camina alrededor de ella, nos ayudará también a desarrollar nuestro sentido de la percepción, sensibilizándonos frente a las obras.



Conclusiones

Mientras el escultor griego siente de una manera profunda su propia tradición y religión, el escultor romano se contentará con copiar la forma externa de la obra griega. Inmerso en ese (tremendo) esfuerzo, se olvidará de captar y transmitir parte de su esencia. Aquellos ritmos de giro distintos para cada elemento que intervenía en la composición, que animaban de una forma exquisita la obra griega, se han convertido en uno solo para toda la escultura: brazos, cabeza, torso... giran al unísono. Esto no aligera la obra sino al contrario, la hace más pesada. No obstante, la realización de este poderoso Júpiter es magnífica. De cualquiera de las obras romanas situadas en la actualidad en la sala 47 del Museo del Prado, junto a este Júpiter, obtenemos la misma conclusión. Podemos concluir por tanto, que hemos encontrado una forma de distinguir fácilmente una obra griega de otra romana. Solamente necesitaremos una cosa: estar frente a la escultura y rodearla.



un
único
ritmo
de
giro

2 evolución histórica

Pintura Románica y Escultura Griega Arcaica

tiempo de lectura recomendado



3 min!

Escultura griega arcaica



Cabeza de Caballo



Desgraciadamente sólo nos queda este fragmento de lo que debió ser una monumental obra. Podemos comprobar (sobre todo los que conozcan el mundo ecuestre) la gran fidelidad de esta obra con la realidad, a pesar de su aparente rigidez. Para comprender el arte arcaico no basta con observar los dos ejemplos con los que cuenta el Museo. Debemos rodear los vasos pintados de esta misma época. El Museo Arqueológico de Madrid posee una amplia colección. Del mismo modo que ocurre en el Románico; la "rígida" estructura se encuentra compensada por una ejecución de la obra muy "táctil" que convierte a la línea en principal protagonista.

escultor anónimo Griego

Conclusiones

La pintura Románica y la escultura Arcaica poseen muchos elementos comunes. Ambas se caracterizan por el fuerte protagonismo de la línea: en la pintura no existe apenas profundidad, y en la escultura el volumen se reduce al mínimo. Detrás de la apariencia de sencillez, se esconde una estructura muy elaborada y un dibujo lineal tremendamente preciso para lograr esa naturalidad. Esto lo comprobamos siempre que intentamos copiar, o realizar un croquis de esta u otras pinturas "primitivas" tales como la egipcia, arcaica, etc ... En la pintura hemos encontrado un exquisito tratamiento de la jerarquía de luminosidad, similar al que pudimos apreciar en los ejemplos de la primera parte.



Paralelismo
entre la Pintura
Románica y la
Escultura Griega
del Período
Arcaico

Otros puntos en común pueden ser: Verticalidad en la estructura. A medida que vemos más obras románicas y arcaicas, la rigidez se convierte en sutileza, y la postura forzada se convierte en solemne y majestuosa. Claridad en la imagen frente al naturalismo. Se trata de una pintura muy culta, igual que la música de la época, cuyo mayor exponente es el Canto Gregoriano. Esto nos conduce a pensar que eligen este tipo de pintura esquemática y plana de forma consciente, y no porque sean incapaces de conseguir dotar a su obra de un aspecto más naturalista.

Protagonismo de la línea

Estructura elaborada, vertical...



pintura gótica y escultura griega Clásica

Tiempo de lectura recomendado

4 min!





Comenzamos apreciando el rostro de la Virgen. Su mirada nos dirige directamente al Niño. El diálogo visual que generan ambas miradas es algo incomprensible al principio. Él despliega un pergamino, y su manto negro en forma de media luna nos devuelve al rostro de la Virgen, dibujado en una forma similar. En ese momento comprobamos que su expresión ha cambiado. Ahora es más tranquila y expresiva. Los rubios cabellos de Jesús también van cambiando. Son cada vez más luminosos. Después de ver la estrella, los ojos de Ella se hacen indescritiblemente bellos. Súbitamente aparece la aureola de ambos en todo su esplendor.



La **V**irgen y el **n**iño



t_raini



El blanco más luminoso y contrastado del cuadro es el velo de la Virgen, lo que provoca que nuestra mirada se dirija rápidamente hacia este punto de máximo interés, y gracias a su forma, la mirada de la Virgen esta conectada visualmente con el Niño. El maestro elimina toda duda en nuestro recorrido contrastando fuertemente uno de los dos hombros de Jesús, guiando así nuestra vista por este lado de su figura. A continuación nos conduce al Libro, para volver a ascender. Este es el recorrido principal en forma de óvalo de la estructura. Los recorridos secundarios mantienen el clima de paz y serenidad. La redondez de los óvalos que dibujan la estructura, son compensados por las rectas que se pueden ver en la figura. Nótese que la figura del Niño queda desplazada un poco a la izquierda del óvalo principal, con lo que el autor ilumina más todo el recuadro exterior derecho, compensando de ese modo ese factor que es necesario equilibrar. Esta magnífica obra tiene una luminosidad que sólo se puede lograr por medio de las veladuras, que son el eje central de la técnica empleada por los antiguos maestros.



roger Van der Weiden



Nuestra vista se dirige rápidamente al rostro inclinado, casi horizontal, de Cristo. El autor contrasta esta inclinación con la posición vertical del personaje que le sostiene. La dirección del brazo de Cristo nos conduce al rostro de la Virgen. La repetición de ambas figuras inclinadas acentúan la caída de la Virgen. A continuación identificamos y "revivimos" las actitudes de los demás personajes.

En los cuadros de esta época, la vertical y la simetría son muy importantes. Son verdaderamente imaginativas las soluciones que encontramos para suavizar y dinamizar la estructura bajo estas premisas. Hemos encontrado varias correspondencias formales que animan la composición. Véase la figura. La forma de media luna en la figura de Cristo, se repite en la figura de la Virgen. Se acentúa así el movimiento de su caída. Antes de comenzar el segundo recorrido general (en el que identificamos el color rojo) nos hemos detenido en tres ocasiones en el rostro de Jesucristo. En este recorrido se produce una sorpresa: Y es que da la sensación de que empieza a manar su sangre. Este es un efecto sorprendente de toda



El **d**escendimiento



la pintura de tradición románica y gótica, y demuestra un profundo conocimiento en el manejo de la jerarquía visual que hemos explicado con detalle en la primera parte de este libro. Si contemplamos alguna crucifixión de esta época (y completamos el tiempo de lectura-unos tres o cuatro minutos si es de

pequeño formato) en un momento dado empieza a "brotar" la sangre con una gran intensidad. En nuestro ejemplo, el color rojo, situado a un lado de la cabeza de Cristo, acompañado de esa forma, añade dramatismo y crispación a la escena, y es el punto de entrada del segundo recorrido (juega el mismo papel que la cortina roja en el espejo de Las Meninas).

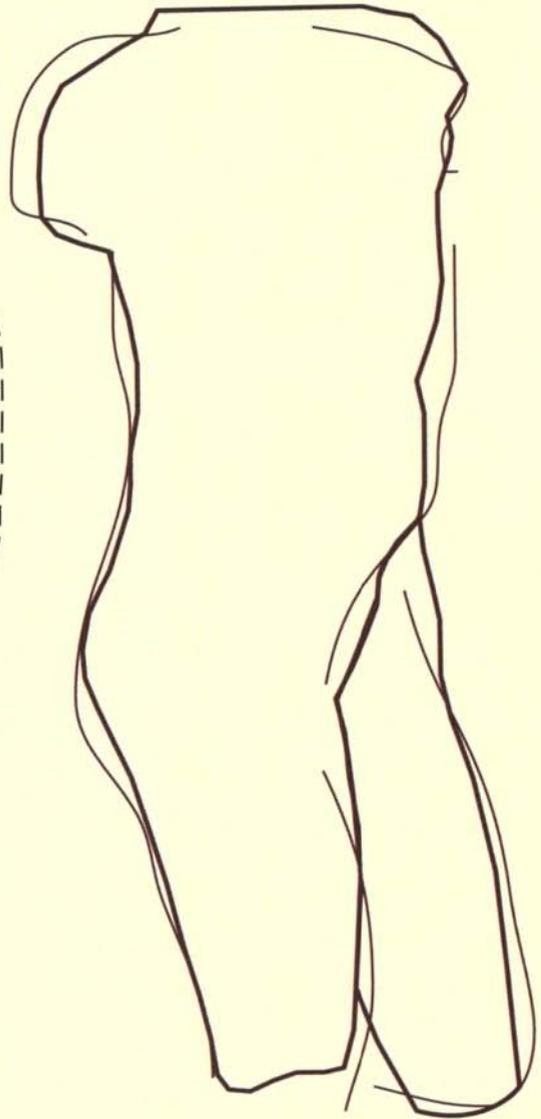
roger Van der Weiden



Si comparamos esta obra con el ejemplo anterior, muy próxima, nos daremos cuenta del carácter suave y elegante, casi femenino, de este torso. Que, al contrario de aquel no ha sido "completada" con añadidos posteriores. En este ejemplo vamos a explicar la técnica con la que hemos realizado el croquis. Y es que es precisamente la de los antiguos maestros. En los dibujos que han llegado hasta nosotros de Rafael, Durero, ect... encontramos el empleo el blanco aplicado con pincel sobre un papel de color para resaltar las luces y las líneas oscuras aplicados con lápiz o pincel para realzar el dibujo. Esto es básicamente lo que tenemos en el croquis de la figura. El resultado es de un efecto muy ligero, y las gradaciones que se consiguen son muy delicadas. Sobre todo si empleamos el Gesso como color blanco. Los antiguos

† torso juvenil

maestros dedicaban el mayor esfuerzo a terminar el cuadro en blanco y negro. Después aplicaban el color de forma transparente (veladuras), creando así una pintura muy luminosa (imposible de conseguir mezclando los colores en la paleta de forma pastosa – tal como se pintaba en el impresionismo, por ejemplo).



escultor anónimo Griego

Escultura Griega Clásica

Existen muchos añadidos alrededor del torso, cuya datación no conocemos con exactitud. Pero la gran sutileza y exquisito tratamiento del torso, así como la austeridad del movimiento que anima a la obra, nos induce a situarla en el siglo IV a. de c. (aunque pudiera ser algo posterior, más cerca del Helenismo del siglo III a. de c.).



narciso



Si centramos nuestra atención en el brazo derecho, nos daremos cuenta de lo difícil que resulta completar una escultura griega. Se trata de un añadido de un magnífico escultor cuya pericia no llega a lograr que resulte natural el conjunto. Los músculos se encuentran

demasiado marcados, y se deja el trazo de la herramienta, lo cual sitúa cronológicamente a nuestro anónimo escultor muy lejos del mundo griego. El autor griego construyó la obra creando un ritmo generado por nuestra vista que va "saltando" por los puntos de luz situados en el vientre, pecho y rostro de la figura representada.

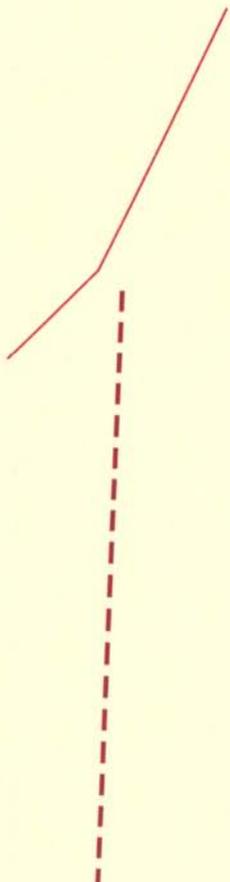
escultor anónimo Griego



La contemplación de esta escultura nos introduce en un mundo irreal. De hecho puede ser un fragmento de una escena teatral. Las líneas verticales de los pliegues, añaden a la figura una solemnidad que nos recuerda al período anterior, arcaico. Este efecto está sutilmente contrastado por la inclinación de la rodilla izquierda hacia delante. Si rodeamos la obra, la mencionada rodilla avanza o retrocede, dependiendo de nuestro sentido de giro. Este movimiento es tan sutil que resulta muy difícil de percibir. Resulta más austero que el que apreciamos en el "Cupido sin alas" lo que la sitúa en una fecha anterior a este tal como se explicó en la primera parte. En concreto en el siglo IV a. de c.



Encontramos muchos ejemplos en donde se puede observar que la obra clásica todavía no se ha desligado de la vertical arcaica, majestuosa y elegante. Por otro lado la austeridad y contención la sitúan muy lejos de lo que llegará más adelante con el Helenismo tardío.



Escultor anónimo **g**riego

Conclusiones

En la escultura adquieren más relevancia el modelado y el volumen, y en los cuadros, la profundidad va siendo cada vez mayor. En Italia tendrá mas importancia el dibujo y modelado de las figuras, mientras que en Flandes y Alemania, el gusto por el detalle será la característica principal de la pintura de la época. En ambos casos, la pincelada todavía se esconde detrás del realismo de las obras. La aparición del volumen implica la existencia, al menos aparente, de un espacio en profundidad, que no encontramos en el Románico. La pintura se vuelve más refinada: la técnica que utilizaban los pintores del período Románico era la pintura al "fresco". El pintor trabajaba en el edificio destinado para la obra. Algo parecido a lo que ocurría con el escultor.



Paralelismo entre la
Pintura Gótica y la
Escultura Griega del
Período Clásico

La
pintura al fresco
t e n í a d o s
inconvenientes: El primero de
ellos es la premura con que el artista
debe realizar su obra (antes de que
seque el yeso aplicado a la pared... de ahí
su nombre). El segundo lo constituyen las
incomodidades propias de trabajar en el propio
edificio. Pese a ello, este período conoce el
esplendor que se deriva de la unión de las tres artes
plásticas. Arquitectos, escultores y pintores trabajan
para un mismo fin y en un mismo espacio. Esta poderosa
unión tardaría varios siglos en romperse definitivamente.
La nueva técnica "al óleo", iniciada en el gótico, permite al
pintor elegir el lugar donde realizar la obra, y se rodea de las
condiciones más favorables en su propio taller, lo que en definitiva
favorece el progresivo refinamiento de la pintura.

Aparece
el volumen
y la
profundidad



Pintura renacentista

Como los demás ejemplos de este capítulo se impone la nitidez de la línea y la falta de profundidad del cuadro. La pincelada se "esconde" detrás del realismo casi palpable de la obra. El definitivo triunfo del volumen y el modelado es otra de las novedades frente a la época anterior. Pone de manifiesto la fuerte conexión que existía entre la pintura y la escultura. Esta conexión se establece con la escultura gótica, pero también con la escultura griega, que es estudiada a fondo por la práctica totalidad de pintores de esta generación y posteriores (todavía hoy es fácil ver reproducciones de esculturas griegas en cualquier





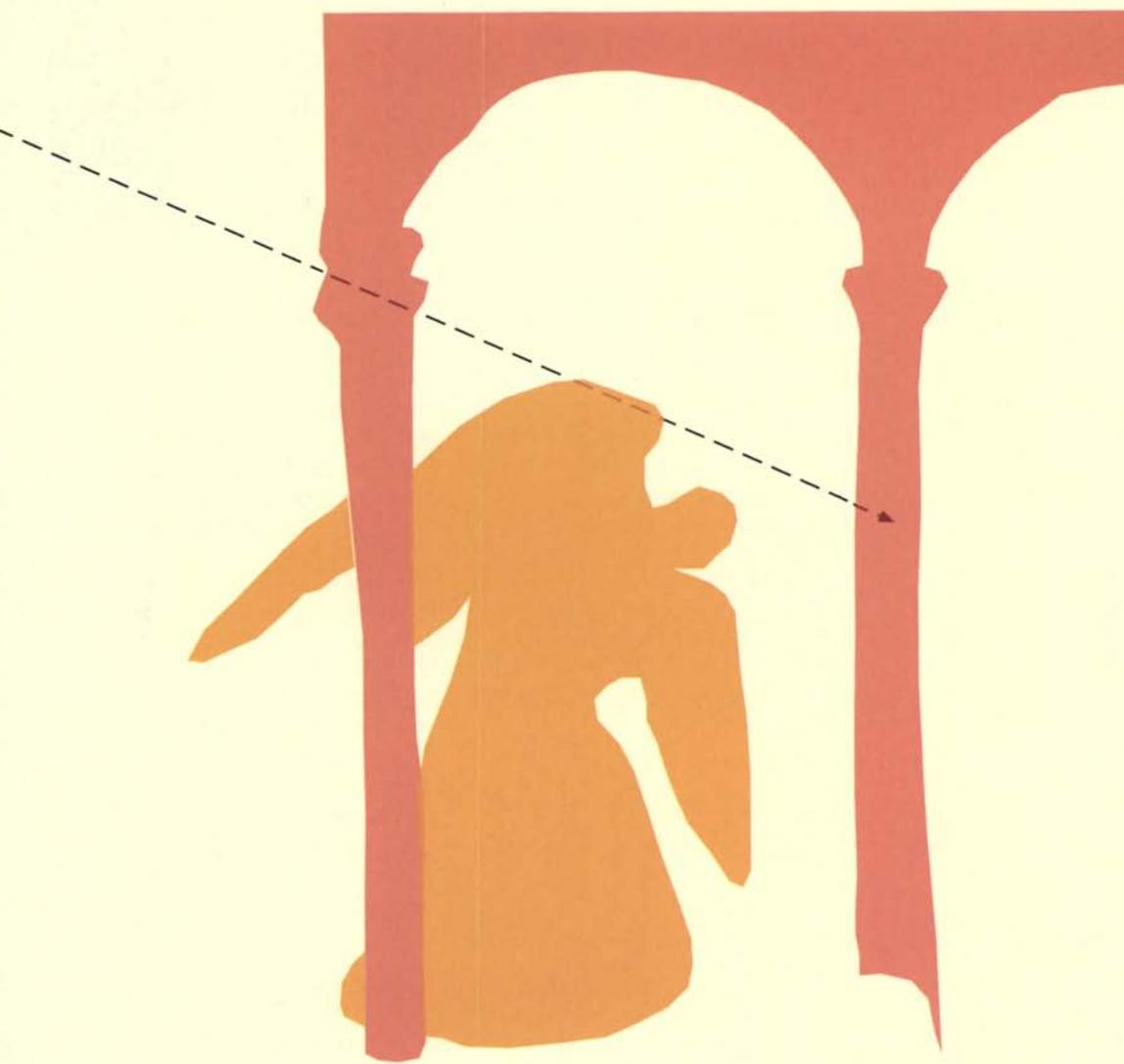
escuela de arte). En la estructura, se aprecia la arriesgada inclinación de toda la figura hacia la derecha, equilibrada sutilmente por varias líneas (ver figura). También contribuye a dinamizar la figura, por una parte, el iluminar más a una de las dos piernas -que avanza ligeramente-, y por otra, un recurso que podemos ver por ejemplo en infinidad de retratos de Velázquez: el que las manos se encuentren a una altura desigual. La diagonal con línea de puntos se origina a partir de nuestro recorrido visual (desde una mano hacia la otra): No existe como línea contrastada. Recordemos que la estructura se dibuja a partir de nuestra forma de recorrer el cuadro.

Alberto **d**urero



Se establece rápidamente un diálogo, generado por nuestra vista (al mirar alternativamente a los dos personajes principales). El punto de entrada en el cuadro se encuentra situado en el Ángel. Las correspondencias en color (los rosados en ambas figuras) provocan en cierto modo este diálogo. Las correspondencias de los azules en el manto y en el techo impiden que nuestra vista salga demasiado pronto del cuadro de la escena. A medida que transcurre el tiempo, el dorado del ángulo superior izquierdo se ilumina cada vez más. Al ver los ocre (amarillos) nuestra vista se recrea en las alas del Ángel. También comprobamos que se han ido ordenando los espacios creados en el cuadro y la escena gana en profundidad. Al final de la lectura identificamos el dorado: en el frontal del edificio (arriba), el suelo, y, se crea un efecto de suave luminosidad dentro de la celda (iluminando el banco y la pared). Advertimos a continuación por vez primera (!) la presencia de la golondrina. También se nos aparecen súbitamente las tres manzanas caídas en la escena de la expulsión de Adán y Eva.

De aquel plano regresamos a las alas del Ángel, que por correspondencia con el color del manto situado detrás de la Virgen, reinicia y refuerza aquel diálogo que se inició desde el principio, y que es el verdadero protagonista de la obra: La Anunciación. La luminosidad y profundidad van creciendo a medida que transcurre el tiempo de lectura. Este efecto lo vimos en anteriores ocasiones en la primera parte. En La Anunciación de El Greco se aprecia fácilmente después de observar el cuadro unos cuatro minutos.



fra Angelico



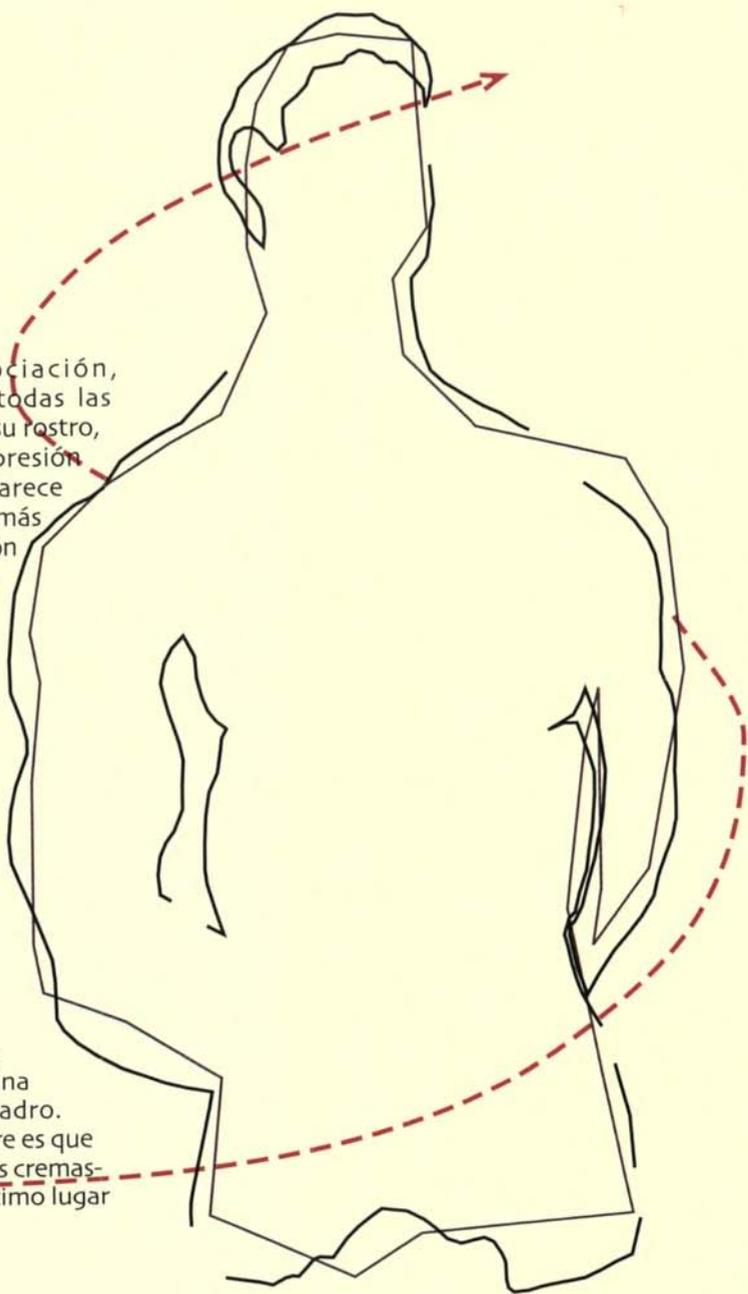
Como siempre, nos detenemos en los lugares más contrastados, desde los pies, subiendo por la derecha, hasta llegar al brazo derecho que parece "salirse" del plano del cuadro, y por último llegamos al rostro (fuertemente contrastado por el poste oscuro - que parece indicarnos el final de este primer recorrido, y señalar claramente que nos encontramos observando el motivo principal). A continuación advertimos la expresión de su mirada. Estructura; Primer recorrido por las luces y los tonos blancos. Segundo recorrido; De allí

se nos ofrece una posible salida por la nube situada a la izquierda, que al bajar coincide con la flecha clavada en su pierna



El martirio de San Sebastián

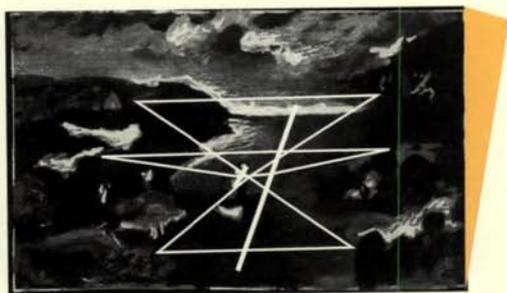
derecha. (por asociación, identificamos ahora todas las flechas). Si volvemos a su rostro, advertimos que su expresión ha cambiado. Ahora parece estar sufriendo mucho más que antes. A continuación identificamos los pormenores del torso el paisaje. Tercer recorrido; Vemos nuevamente su rostro y su expresión ha cambiado otra vez (!). Es más dulce. Pero no es el final de la lectura del cuadro, porque después de unos instantes se ilumina definitivamente el cuadro. En realidad lo que ocurre es que identificamos los colores crema-ocres que ocupan el último lugar en la jerarquía visual.



Pintura **r**enacentista

El paso de la Laguna **e**stigia





El motivo principal está en el centro del cuadro. No encontramos fácil salida de este máximo punto de interés. Eso nos hace sentir la indecisión del barquero, que no se decide a tomar ninguno de los caminos que aparecen en ambos lados. La barca parece girar sobre sí misma, inmersa en ese mar erizado que acompaña las inmediaciones de las dos orillas. En algunos cuadros de Patinir se puede escuchar el murmullo de la naturaleza.

En este caso el protagonista podríamos decir que es el viento. Como en muchos cuadros aparentemente simétricos encontramos sutiles variaciones, que podemos ver en la figura:



Se encuentran aproximadamente equidistantes del centro. En la figura, aparece también una amplia diagonal, que repite la inclinación del barquero.

patinir

Escultura griega helenística



Al rodearla, percibimos que la cabeza gira un poco más rápido que todo lo demás (comprobar en la escultura el giro del rostro mientras la rodeamos). El resultado es muy sutil y similar al de la escultura Niño corriendo. Estudiemos algunos recorridos: El movimiento ascendente que realizamos desde el pie hacia el brazo derecho (que sostiene suavemente el cisne) anuncia el siguiente ascenso mucho más decidido que nos lleva hasta el puño de la mano izquierda que sostiene el manto. Esta enérgica subida consigue que esa diagonal sea la protagonista de la obra. Si seguimos mirando, nos damos cuenta de que la pierna izquierda no apoya tanto como al principio. También somos conscientes de que no es un fuerte golpe visual (que sería muy contrastado) el que nos propone el escultor al recorrer el brazo derecho. Por el contrario, al llegar a el puño, no encontramos un fácil descenso, y nos hace volver a éste una y otra vez. El resultado es que la mano sujeta cada vez más firmemente el manto, aportando intensidad y carácter a la obra.



Leda



escultor anónimo Griego

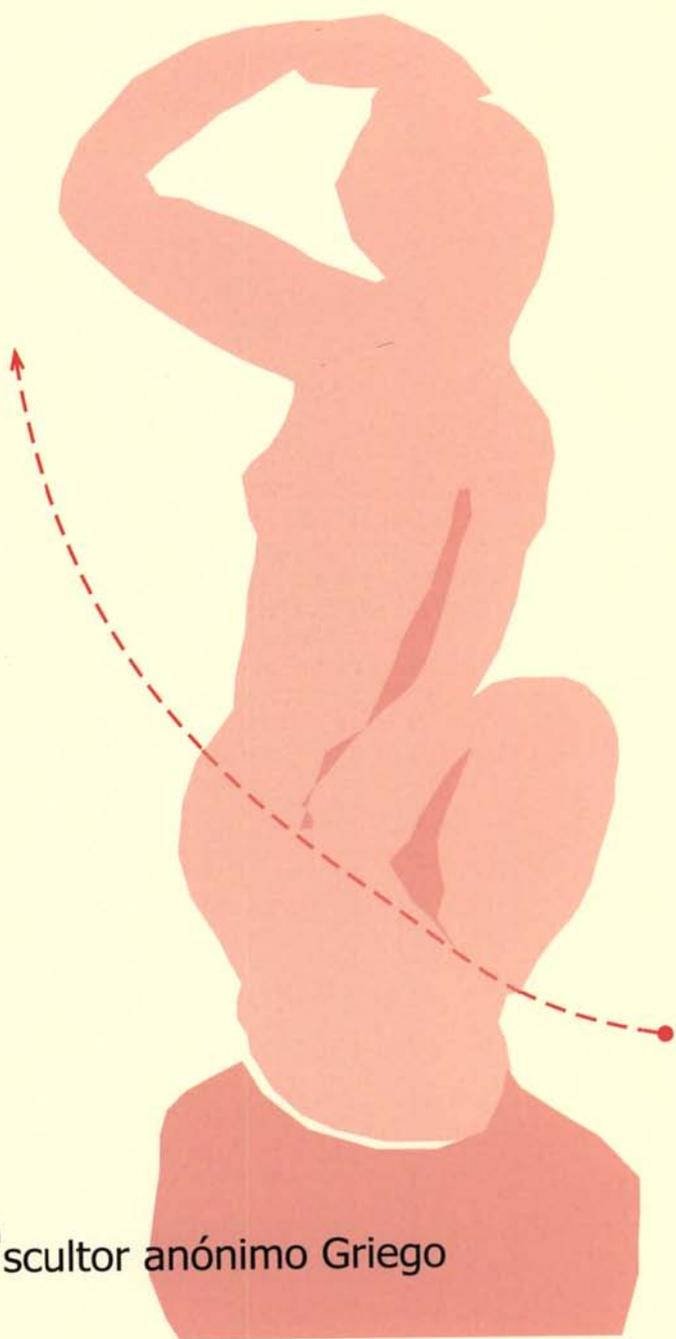
Escultura griega helenística

El brazo derecho gira más rápido que el resto de la figura. Ocurre lo mismo que en el "Cupido sin alas". La escultura se convierte de alguna manera en el "espejo de nuestro movimiento". Los añadidos y el torso son realizados por la misma mano, al contrario de lo que ocurre con el Narciso. Compárese ambos resultados.



Venus del baño

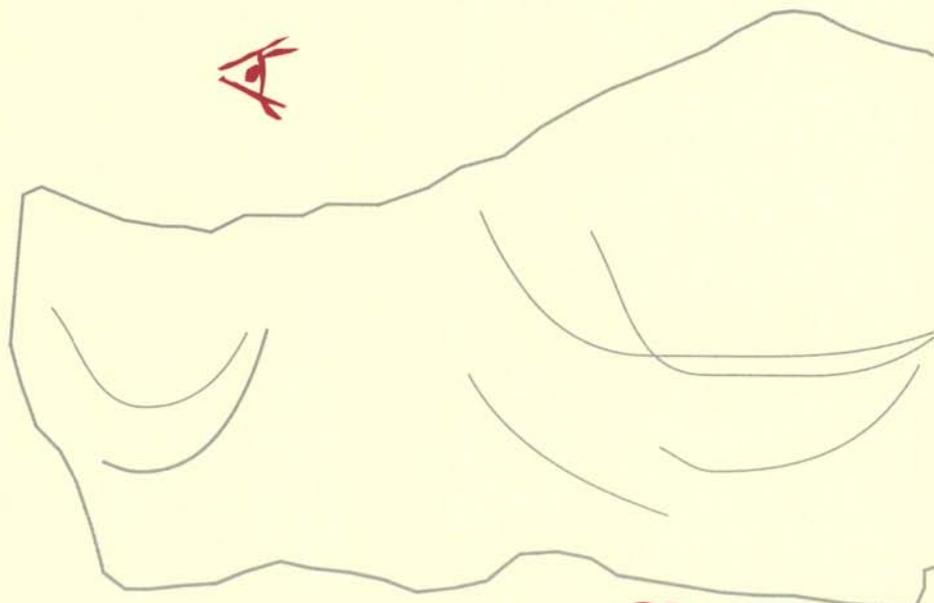




escultor anónimo Griego

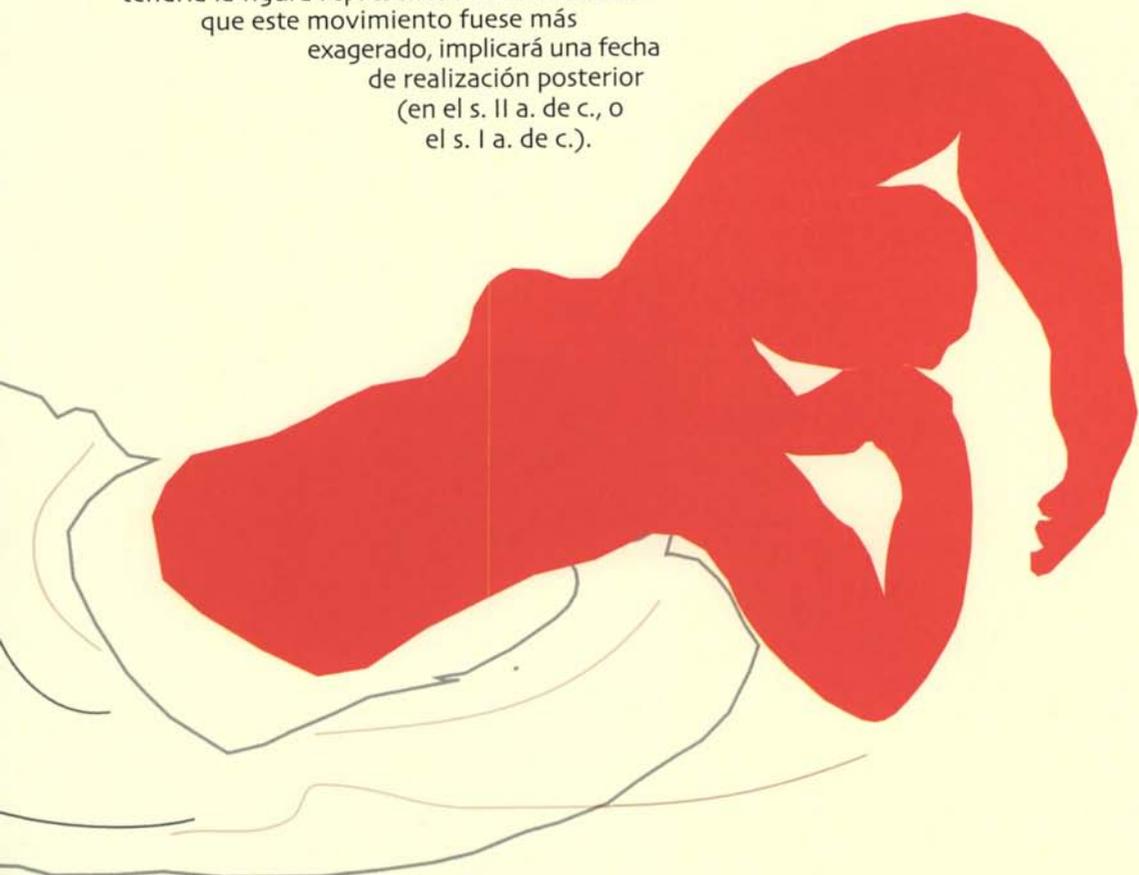
Escultura griega helenística

Vamos a seguir el camino de izquierda a derecha para rodear la escultura. En particular, si miramos el giro de su rostro cuando pasamos por la parte de atrás, la poesía y la musicalidad es indescriptible. En esta escultura, que situamos



Ariadna

en el siglo III a. de c., los ritmos nos acercan de alguna manera al movimiento real que tendría la figura representada. En el caso de que este movimiento fuese más exagerado, implicará una fecha de realización posterior (en el s. II a. de c., o el s. I a. de c.).



escultor anónimo Griego

Conclusiones

Todos los artistas del renacimiento admiran y estudian el arte griego. En ambos casos, la verticalidad va dejando paso a la inclinación de las líneas en la estructura. El boceto hace su aparición en este período, como una forma primordial de ganarse el favor de los mecenas que deciden contratar los servicios de los artistas. Aunque quizá la época



Paralelismo
entre la
Pintura
Renacentista
y la Escultura
Griega

e n
que se realizaron
más cuadros en pequeño
formato fue la Edad Media.
Nace un nuevo medio expresivo: la
pincelada. Quizá uno de los primeros
maestros que descubrió sus posibilidades
fue Tiziano. Continúa el proceso de
refinamiento del arte iniciado en el Gótico, y
los artistas van siendo cada vez mejor considerados
por el conjunto de la sociedad.

La verticalidad
va dejando
paso a la
inclinación de
las líneas en la
estructura



pintura barroca y escultura helenística tardía

tiempo de lectura recomendado

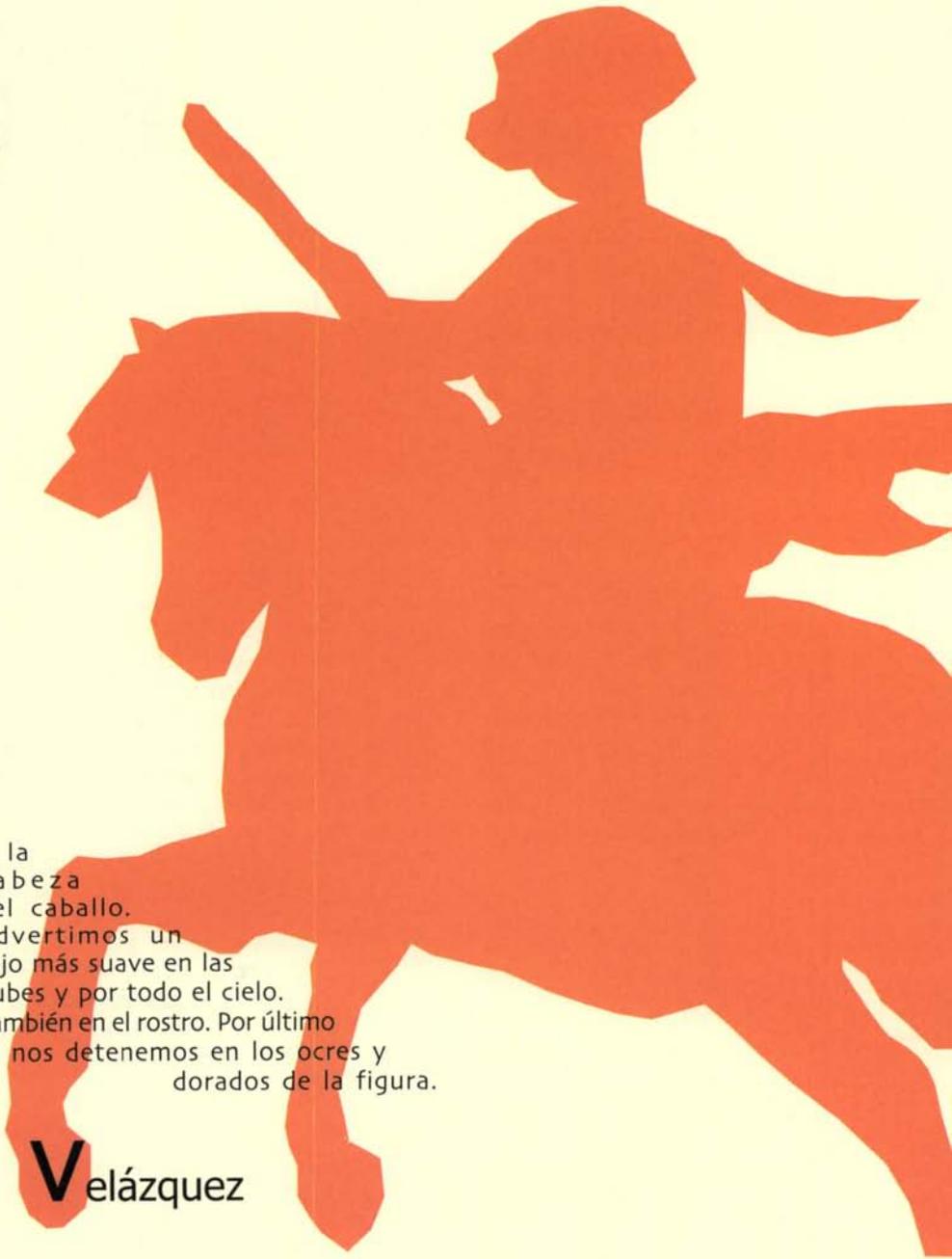


4 min!



Se trata del cuadro más "refrescante" de todos los retratos ecuestres de Velázquez. El predominio del color azul esta contrastado de una manera muy sutil por los ocres dorados que encontramos en el joven jinete. El análisis del color nos sitúa lejos de la enérgica oposición que encontramos en el Conde- Duque, y también de los suaves contrastes del retrato del Rey. En cuanto a la estructura casi podemos decir lo mismo. Nótese que Velázquez se sirve de las líneas del fondo para dinamizar su obra. En este caso las nubes juegan un importante papel pues "sostienen visualmente" el exagerado movimiento del binomio caballo- jinete, hacia la izquierda. Además de las nubes, existen otras líneas que compensan la mencionada inclinación (que es precisamente la "Diagonal Barroca"). Al realizar nuestro recorrido por los objetos de color empezando por el rojo, se refuerza la diagonal principal: El rojo del suelo se repite en la cincha





y la
cabeza
del caballo.
Advertimos un
rojo más suave en las
nubes y por todo el cielo.
También en el rostro. Por último
nos detenemos en los ocres y
dorados de la figura.

Velázquez



Antes de comenzar nuestra lectura del cuadro, percibimos dos detalles: El primero es que el cuadro está totalmente empastado. No existen zonas donde se vislumbre la base del cuadro, tal como ocurría en la práctica totalidad de los ejemplos vistos en otros períodos anteriores.

En segundo lugar, los contornos de la figura aparecen difuminados. La apariencia de lo real tiene más fuerza que la propia definición de la figura mediante líneas contrastadas (tal como veíamos por ejemplo en el Adán, de Durero). El color pierde parte de su importancia





e n
favor de la
luz que
parece
envolver
a toda

la figura. Su
rostro es el
punto de
entrada de la
o b r a .

Realizamos muy rápido
los recorridos por las
luces y los colores rojos,
que esta vez son los
rosados diseminados
por toda la obra.

rubens

Escultura helenística tardía

A primera vista nos recuerda a las obras de Rubens. Muy teatral, la expresión de esta "Clitia", no contribuye a dinamizar la obra. Es como si hubiesemos tomado una instantánea en su movimiento, que de esta forma queda como "congelado". Si la rodeamos, toda la obra gira en torno a su mirada, que acentúa este efecto. Olvidada la contención y medida clásica, esta escultura conecta con el gusto barroco.



Clitia





Escultor anónimo **g**riego

Escultura helenística tardía

Al movernos alrededor su rostro también lo hace. Pero la respuesta a nuestro movimiento, reflejado en toda la figura, es más patente. Su hombro avanza exageradamente cuando la rodeamos por la izquierda. Por esto situamos la realización de la obra en torno al siglo I a. de c. La diagonal se convierte en protagonista de la obra.



hipno





Escultor anónimo **g**riego

Conclusiones

Se abandona definitivamente la simetría en favor de la diagonal que se convierte en la protagonista de la estructura. La mayoría de las composiciones en este período se basan en el empleo de diagonales. Su repetición y contrapunto dan



Paralelismo entre
la Pintura Barroca
y la Escultura
Griega del Período
Helenístico tardío

a l
conjunto gran
fuerza y vitalidad. A
medida que las diagonales son
más elevadas (con más pendiente),
la composición se vuelve más enérgica,
como ocurre en el Retrato del
Conde-Duque. La luz es dirigida hacia las
figuras, y la apariencia de lo real difumina la
nitidez de la línea.

La verticalidad
deja paso a
la diagonal
se abandona
la simetría



3 La técnica de los antiguos maestros

La técnica paso a paso:

La mejor manera de estudiar y comprender la técnica es tomar los pinceles e intentar copiar directamente un cuadro en el Museo utilizando la misma técnica que emplearon los antiguos maestros.

1.- Preparación de la base. En la primera parte comprobamos que las luces o los "blancos" son lo primero que capta nuestra atención y que eran los encargados de organizar la estructura o composición. Para empezar a componer, los antiguos maestros utilizaban un fondo neutro donde contrastar las primeras manchas o pinceladas de color blanco. Eliminaban enseguida el blanco del lienzo aplicando una capa uniforme y algo transparente de rojo inglés. Cuando éste secaba, aplicaban un barniz, también uniforme, a todo el cuadro.

Copia de El martirio de San Sebastián

Partimos de un lienzo en blanco ya preparado (como el que se puede encontrar en los comercios).



Tomamos una brocha grande (poco menos que la palma de la mano). Preparamos el color que tendrá la base. Este color se llama en los comercios "rojo inglés", y debe 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 la mayoría de los cuadros del Museo del Prado, pues casi siempre existen zonas sin pintar (en los cuadros de El Greco existen innumerables ejemplos).

El **g**reco

El equivalente al barníz puede ser el acetato de polivinilo (Alkil) que mezclado con muy poco agua, lo aplicamos 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 conlleva al menos tres ventajas:

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

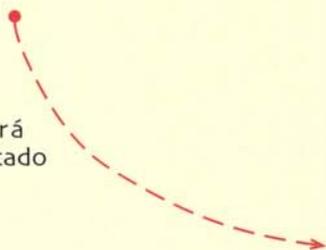
La segunda es que las aplicaciones siguientes quedan como separadas de la base, creando un sutil efecto tridimensional.

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

Tomamos una brocha similar a la anterior. Se aplica uniformemente con la brocha sobre el lienzo.



Si utilizamos alquil, no será transparente hasta que haya secado por completo.



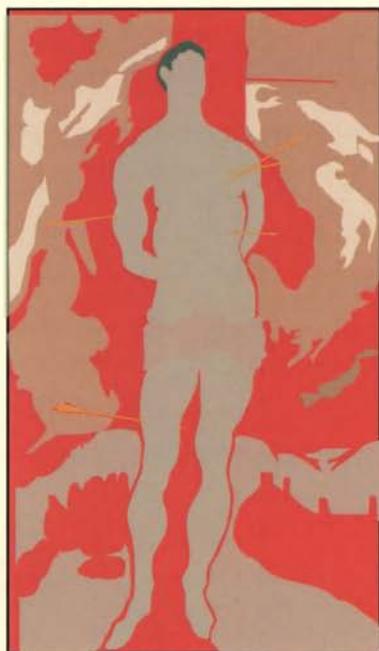
2.- Ejecución del cuadro en blanco y negro.

A continuación, nuestros maestros pintaban todo el cuadro, pero con solo dos colores: blanco y negro. A esto le dedicaban la mayor parte del tiempo de ejecución de la obra (que podía durar semanas, dependiendo del tamaño y precisión al que quisieran llegar).

El color negro que utilizaremos puede ser cualquier color oscuro, por ejemplo, el color pardo que era el preferido por Velázquez, pero el color blanco debe de ser Gesso (acrílico blanco) sin el cual es imposible llegar a una calidad óptima.

Primero aplicamos los dos colores de forma diluida (siempre con agua), de tal manera que a medida que vamos estando seguros de donde situar las luces y sus contrastes, iremos "empastando" más (diluyendo menos).

Tomamos ahora unos pinceles finos para el oscuro y unas brochas algo mayores para aplicar el color blanco. Para que las gradaciones sean muy sutiles, el color blanco debe de ser Gesso.



Esta técnica nos permite, por un lado ver las grandes masas de luz y sombra e ir conformando poco a poco la estructura desde el principio.



El **g**reco

3.- El color. Aplicación de veladuras.

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

Normalmente, la disposición de colores por todo el cuadro, era tanteado y decidido en un boceto aparte. Casi siempre en pequeño formato.

En la colección Tissen se encuentra el boceto de La Anunciación.

El color aplicado como veladura, debe estar muy diluido de manera que queda como transparente, a modo de acuarela, conservándose toda la imagen o el dibujo sobre el cual se aplica.

Por ejemplo, el verde que veíamos en el manto del Angel de la Anunciación, es el resultado de la aplicación del color amarillo, y cuando este ha secado por completo, del azul.

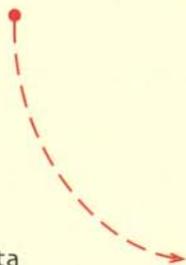
El orden de la aplicación de veladuras puede ser amarillo, rojo y por último azul.

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 haríamos de forma muy suave, ect...



Obsérvese como se conserva el dibujo después de aplicar las tres veladuras. Es de vital importancia dejar secar la zona antes de aplicar la veladura, pues los colores se mezclan y se arruina el trabajo. Resulta una gran ayuda tener un trapo para ese tipo de correcciones.



El **g**reco

4.- Acabado con Pintura directa.

El resultado hasta aquí descrito 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: Por ejemplo; para conseguir un verde se mezclarán el azul y el amarillo en la propia paleta, y se aplica de forma "pastosa" sobre el lienzo.

Con ello conseguían "refrescar" 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.

Si nos acercamos al "Bautismo de Cristo" de El Greco, se puede apreciar en los márgenes las pruebas de color para esta última sesión.



El **g**reco

La técnica de los Antiguos Maestros



Los antiguos maestros detallaban las obras en blanco y negro. A continuación aplicaban el color de forma transparente. La técnica nos desvela la importancia de las luces (o blancos) y su relación con la estructura del cuadro. Desde el primer momento y durante la mayor parte del proceso se dedicaban a construir su obra, pues eran muy conscientes que en la forma de la composición esta implícito una buena parte de lo que querían expresar. No obstante, un cuadro realizado solo a base de veladuras, queda muy transparente, y como falto de vida. Por ello, empastaban en las últimas sesiones con pintura llamada "directa", de forma pastosa mezclada en la paleta, buscando un equilibrio entre las zonas transparentes (veladuras) y las opacas (pintura directa). Copiando este cuadro hemos conocido a El Greco: La pincelada fresca y un alargamiento atrevido de las figuras son dos rasgos propios de su modernidad, y lo que muchos han definido como un anticipo del expresionismo. Estas dos cualidades con las que definimos la modernidad de El Greco, contrastan con la pincelada mucho más austera, escondida otras veces, de su gran maestro, Tiziano.

Copia de El martirio de San **S**ebastián

Responden a la necesidad de renovación y búsqueda de los grandes artistas para encontrar su identidad y expresarse. También realza todavía más el valor del color, pero no aplicado sobre un modelado verídico, sino casi onírico, como en un escenario creado por su imaginación. Desde el primer momento en que nos encontramos con sus "flamigeras" figuras, el autor parece que nos está avisando de que aquello que estamos contemplando no es real, sino la imagen transformada por su espíritu creador. Nos invita a "estirar" nuestro espíritu, nuestra capacidad de entender, en ese sutil esfuerzo que hay que realizar para sentir el arte. No es una pintura grandilocuente, ni tampoco triunfante, y el estiramiento de las figuras llega a veces hasta la deformidad, todo ello en contraposición a la pintura "oficial", propia de pintores más cercanos a el clasicismo que se imponía en la Italia de su tiempo. Las imágenes nos ofrecen figuras y rostros cuya expresividad se sitúa entre lo deforme y lo elegante, fruto de esa lucha interna que parece no abandonarle nunca. Su visión de lo real se aleja así de todas las convenciones. Nos propone un mundo que tenemos que recorrer conscientes de que estamos viviendo un sueño. Un sueño de luz y color que altera nuestro estado de conciencia.



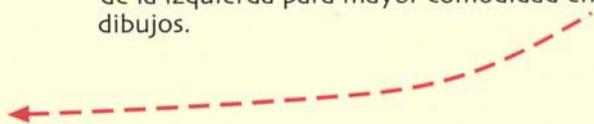
Amex o

dibujar en el m useo



Se proponen
varios croquis para
concluirlos, copiando directamente en el
Museo.

Todos ellos son ejemplos de este libro, y se ha escogido la página
de la izquierda para mayor comodidad en la realización de los
dibujos.



1.- Ejercicio de
Contrastes Tonales.

Completar el dibujo sombreando con el lápiz, contrastando, donde se necesite, las zonas mas luminosas, mediante el sombreado de las zonas oscuras.

Si se trabaja con lápiz, recordar que habrá que respetar las zonas más claras o puntos de luz que encontremos (por ejemplo los brillos en la armadura del jinete y caballo).

2.- Ejercicio de

Estructura y Composición.

Completar el dibujo, delante del cuadro, sombreando con el lápiz, y empezando por las zonas más contrastadas (en este caso el sombrero, la espalda del jinete, ect...).

3.- Ejercicio de
Composición y profundidad.
Completar el dibujo empezando por las zonas más contrastadas
(en este caso la figura del fondo es la más contrastada).



4.- Ejercicio de
Sombreado y detalles.
Completar el dibujo con el lápiz y añadir los detalles.

OTROS 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
- 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

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

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
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
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

TALLERES OPERATIVOS

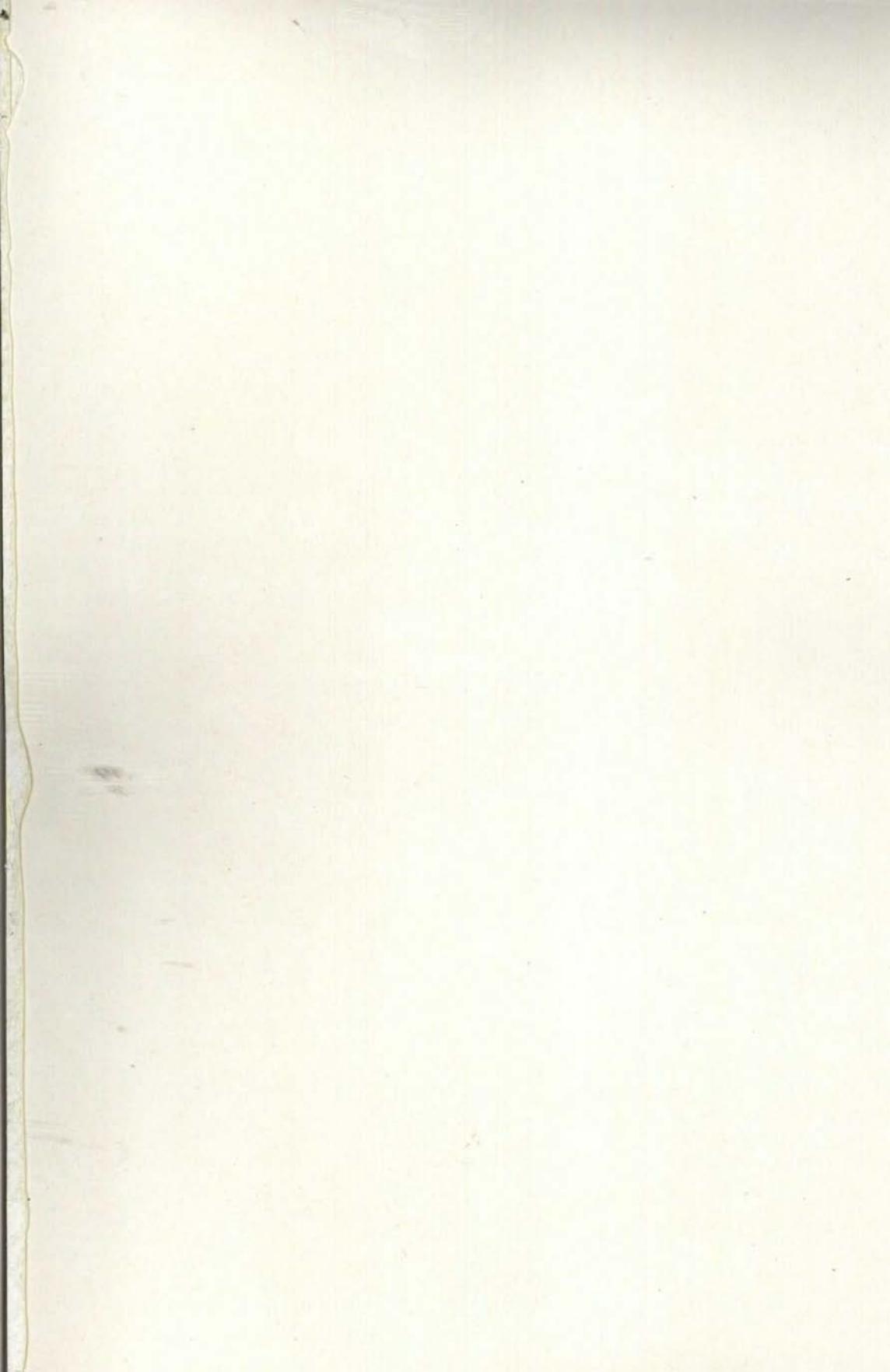
Taller de geriatría
Taller de vidrieras
Taller de joyería
Taller de cocina
Taller de restauración de muebles
Taller de patronaje y confección
Taller de auxiliar de ayuda a domicilio
Taller de monitor en actividades deportivas
Taller de peluquería
Taller de fontanería

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

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 12



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Dirección General de Promoción Educativa

