

LA DIDÁCTICA DEL VALOR ARTÍSTICO EN EL CURRÍCULO DE SEGUNDO DE BACHILLERATO EN ANDALUCÍA. LA PINCELADA COMO CONTENIDO TRANSVERSAL

Aurora Arjones Fernández

Profesora Doctora de la Universidad de Málaga

e-mail: maarjones@uma.es

Abstract

La didáctica del valor artístico necesita una renovación, los conocimientos de los alumnos de Segundo de Bachillerato Currículo Humanidades continúan limitándose a la obra de arte como ilustración de la Historia, al método biográfico y el evolucionismo. El Plan Nacional de Educación Patrimonial ofrece el contexto para la renovación de la didáctica de la Historia del Arte en la Educación Secundaria. Exposiciones temporales y proyectos museológicos, se ofrecen hoy un referente para la renovación de la didáctica de la Historia del Arte en el aula.

Palabras claves

Didáctica de las Ciencias Sociales, método biográfico, 2º Bachillerato, Historia del Arte, Plan Nacional de Educación Patrimonial, non finito, mancha de color, pincelada pulida

1. Los contenidos de Historia del Arte en Bachillerato para Andalucía

Que el alumno es la consecuencia didáctica del docente, es una evidencia; que el docente se concibe como primer motor de actitudes para la legitimidad del patrimonio cultural antes que como gran conocedor y/o evaluador de datos objetivos sobre nuestras obras de arte, arquitectura, arqueología... es una afirmación evidente, cierta y verdadera. Pero también resulta igualmente evidente, cierto y verdadero que la didáctica del valor artístico necesita una renovación, lo comprobamos cuando observamos los conocimientos que nuestros alumnos de Segundo de Bachillerato Currículo Humanidades exponen en la prueba de Acceso a la Universidad Pública de Andalucía (Selectividad) a la hora de comentar un cuadro como la Gioconda, Las Meninas o Las Señoritas de Avignon. Nuestros alumnos exponen datos biográficos del pintor, repiten fechas tal y como las encuentran en libros de texto, enciclopedias on line... Nuestros alumnos no asisten a una primera inmersión en la disciplina de la Historia del Arte sino que memorizan los datos biográficos de los grandes artífices de la Historia del Arte. Una cuestión, ¿estos datos les ayudan a conocer, valorar y proteger el patrimonio cultural que forma parte de su día a día? ¿Saber que Velázquez se casó con la hija de su maestro Francisco Pacheco es indispensable para conocer la producción de este gran maestro de la pintura? Incluso, ¿es necesario que nuestros alumnos memoricen todas y cada una de las ampliaciones de la sala de oración de la Mezquita de Córdoba cuando presumiblemente, a juzgar por lo que exponen, desconocen por qué la oración en el interior de la mezquita es comunitaria? Disculpen si estas cuestiones no se corresponden con el trabajo que alguno de ustedes desarrolla con el grupo-clase pero cuando se trabaja con los resultados de la materia de Historia del Arte para la Prueba de Acceso a la Universidad y comprobamos que convocatoria tras convocatoria los alumnos repiten los mismos datos y anécdotas; en fin, cuando eres consciente de la oportunidad que estamos desaprovechando porque en lugar de los datos biográficos podríamos haber dotado a nuestros alumnos de una perspectiva que les ofrezca la oportunidad de valorar el presente y comprender su relación con las manifestaciones de culturas anteriores avistando un futuro próximo, siendo consciente del inevitable y positivo cambio... Cuando presumes que la didáctica en la que se han forjado estos alumnos reduce el valor artístico a la erudición biográfica; entonces, no puedes evitar citar casos concretos como la pincelada. La pincelada en Velázquez y Goya, aún hoy desconocida para la mayor parte de nuestros alumnos de Historia del Arte muy posiblemente porque la prioridad que se concede a los detalles de los viajes de Velázquez no permite explicar los aspectos plásticos de su producción aún cuando estos configuran en gran medida la condición de obra de arte. Nos puede llamar la atención el hecho de que en el siglo XXI, de las Meninas nuestros alumnos desconozcan la apuesta de Velázquez por la mancha de color y en cambio incidan de forma unánime en el rol desempeñado por el propio Velázquez en relación a su condición de artista y su vinculación a la Orden de Santiago. Me permitirán que les sintetice que nuestros alumnos,

en el mejor de los casos, utilizan el lienzo de las Meninas como testimonio de la problemática social del artista en el siglo XVII. También nos alerta el caso de la pintura de Goya, al que los alumnos relacionan con la Maja desnuda e informan sobre la posibilidad de identificar a la modelo con alguna duquesa de la realeza española, pero se “olvidan” de justificar el realismo a través del estudio de la anatomía, e incluso del guiño que Goya hace a la técnica de los paños mojados. En fin, Selectividad nos ayuda a conocer y evaluar la metodología didáctica desde la que se forma a nuestros alumnos de Segundo de Bachillerato. Me permitirán que les sinteticen que nuestros alumnos, en el mejor de los casos, utilizan el lienzo de las Meninas como testimonio de la problemática social del artista en el siglo XVII. El valor histórico de la obra de arte, su condición como testimonio es indisociable, pero no puede ser el único. La obra de arte no es una pieza de arqueología, ni una ilustración para un libro de Historia, sino que implica comunicación y expresión por parte de un individuo conforme a unas destrezas técnicas y una preocupación metafísica. Les confieso la tristeza que produce observar que los contenidos que ofrecen nuestros alumnos en la Prueba de Historia del Arte para Selectividad ponen de manifiesto que desconocen realmente la obra de arte, reducen su punto de vista al valor testimonial, obvian el valor artístico.

Evidentemente, nuestros alumnos son la consecuencia didáctica de sus profesores, por ello proponemos renovar la didáctica de la Historia del Arte en Segundo de Bachillerato; más aún, cuando en las *Directrices y orientaciones generales para las pruebas de acceso a la universidad (2015-2016)* para Historia del Arte, se ratifica que: “ La Historia del Arte, como disciplina científica con objetivos y métodos propios , se centra en la observación, el análisis, la interpretación y la sistematización de las obras de Arte [...] Desde otra perspectiva la Historia del Arte puede contribuir al conocimiento, valoración y disfrute del patrimonio histórico-artístico, singularmente el español y, dentro de él, el andaluz, como exponente de nuestra memoria colectiva, del legado que debemos conservar y transmitir a las generaciones venideras¹

2. Plan Nacional de Educación Patrimonial

Hoy nos puede resultar curioso que en 1912 un Congreso Internacional de Historia del Arte fuera objeto de una noticia en la edición del sábado de un periódico de tirada nacional². El valor artístico, los conocimientos sobre el arte parecen haber quedado relegados a una minoría que frecuenta las subastas de compra de arte. Nuestros alumnos no se cuestionan sobre la dimensión social del arte sino que cuestionan la utilidad de la Historia del Arte en su proceso educativo. Esta realidad afecta decididamente a la conservación de nuestro patrimonio así como a nuestra condición de individuos. Tomemos como punto de partida un ejemplo: las manifestaciones manieristas en los libros de texto de Historia del Arte para Segundo de Bachillerato. Los contenidos de Historia del Arte para Segundo de Bachillerato prácticamente obvian el Manierismo de tal forma que se pasa directamente del Renacimiento de los Grandes Maestros del Cinquecento al Barroco³. Por otro lado, de todos es ya conocido que nuestros alumnos atienden a la información que ofrece Wikipedia, valoran Wikipedia como una fuente de información aunque no siempre ofrezca una información actualizada como es el caso de *La Madonna del cuello largo* de Il Parmigianino cuyas referencias bibliográficas no rebasan la década de los ochenta por lo que nuestros alumnos pueden llegar a pensar que en los últimos treinta años no se ha investigado nada sobre este lienzo⁴. También nos preocupa, el desinterés de la historiografía española hacia el Manierismo- a la que irónicamente se refirió el profesor Battisti a partir de la obra *El entierro del Conde Orgaz*: “el sacristán que mostraba a los turistas el Entierro en Toledo juzgaba como “loco”⁵-. En suma, si la investigación no renueva sus contenidos esto supone un efecto dominó sobre los libros de texto, sencillamente nuestros alumnos acceden a contenidos poco significativos porque sus maestros y profesores difícilmente acceden a planteamientos didácticos renovados. Por otro lado, estas circunstancias nos preocupan fundamentalmente porque en las pinacotecas e instituciones

¹ Directrices y orientaciones generales para las Pruebas de Acceso a la Universidad. Curso 2015/2016. Asignatura Historia del Arte. Universidades Públicas de Andalucía.

[http://www.juntadeandalucia.es/innovacioncienciayempresa/sguit/paginas/distrito/examenes_sel_m25/criterios_selectividad/directrices_y_orientaciones_historia_del_arte_2015_2016.pdf] (consultado: 10/02/2016)

² X Congreso Internacional de Historia del Arte. Diario ABC, 10 agosto 1912, p. 8

³ Real Decreto 1467/2007, de 2 de noviembre, junto con las aportaciones específicas que para la Comunidad Autónoma de Andalucía se desarrollan en el BOJA nº169 de 26 de agosto de 2008, pág. 140-141.

⁴ La Madonna del cuello largo [https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_del_cuello_largo] [consultado: 06/03/2016]

⁵ BATTISTI, E., En lugares de vanguardia antigua. Barcelona: Akal, 1993, p.113.

para la tutela del patrimonio cultural, tenemos significativas referencias de la pintura manierista de Il Parmigianino, El Greco, esculturas de Berruguete ; pero el escaso conocimiento del público sobre las obras de arte progresivamente merma su potencial patrimonio cultural, y como todos sabemos, para afrontar esta dinámica es crucial que los contenidos de Historia del Arte en la Educación Secundaria, obligatoria y postobligatoria, se actualicen y atiendan al entorno en el que se desarrolla el día a día de nuestros alumnos en su condición de ciudadanos responsables⁶.

El Plan Nacional sobre Educación y Patrimonio se propone como objetivo último la educación patrimonial, “si los bienes culturales que forman parte del Patrimonio son considerados como tales en virtud del acto de patrimonialización realizado por el colectivo o sociedad que es su titular, es decir en virtud de la relación existente entre estos bienes y las personas que los dotan de valores culturales, la educación patrimonial es doblemente relacional, pues la educación se ocupa de las relaciones entre personas y aprendizajes. Así, el Patrimonio es el contenido de ese aprendizaje y las formas de relación se refieren a la identidad, la propiedad, el cuidado, disfrute, transmisión, etc”⁷. El Plan Nacional de Educación Patrimonial propone un modelo de didáctica patrimonial centrado en la conexión entre los bienes culturales y las personas”, que interpretamos como una fórmula de participación activa de la ciudadanía en la gestión del patrimonio cultural⁸ . El Plan Nacional traza dos rutas: los programas de actividades destinadas a la formación de los ciudadanos en la importancia de la investigación, protección y conservación de los bienes culturales; así como, una segunda vía, contempla la integración de “*contenidos relacionados con el patrimonio cultural en los currículos de los diferentes niveles educativos*”. De acuerdo con estos fines el Plan Nacional sobre Educación y Patrimonio nace con el compromiso de potenciar la comunicación entre gestores culturales y educadores, e impulsar la capacitación de sendos colectivos en la “*transmisión de valores patrimoniales*”⁹. De acuerdo con las premisas del Plan Nacional de Educación Patrimonial no queremos dejar pasar la oportunidad de afirmar que las instituciones culturales ofrecen experiencias en las que subyace la visión transversal, una didáctica renovada de la Historia del Arte que en buena parte de los casos podrían, al menos, reverenciarse en el aula de Didáctica de las Ciencias Sociales para que en un futuro muy próximo nuestros libros de texto, nuestro material en el aula no trace un camino común con la oferta cultural. Solo de esta forma, la enseñanza de la Historia del Arte contribuirá en la formación de ciudadanos responsables y libres.

En las salas de exposiciones temporales, en los proyectos museológicos... se trabaja con unos planteamientos didácticos más actuales que aquellos desde los que nos proponemos educar y formar a nuestros alumnos, futuros maestros y profesores de Educación Secundaria Obligatoria y Postobligatoria. Pongamos un par de ejemplos. Fernando Pérez Suescun, jefe de Contenidos Didácticos del Museo del Prado, nos cuenta que a través de la exposición “Los objetos hablan”: Hombres y mujeres pueden reconocerse a través de ciertos objetos que les han acompañado a lo largo de los tiempos –a la hora de alimentarse, de vestirse, de desarrollar un trabajo o, simplemente, disfrutar de su ocio–, ya que esos objetos son depósitos de la memoria, tanto individual como colectiva. Nos informan sobre costumbres y creencias, y también sobre las circunstancias históricas y sociales del momento en que fueron utilizados. Pero al mismo tiempo sugieren ideas, permiten establecer relaciones entre conceptos muy diversos, despiertan en quienes los contemplan todo tipo de sentimientos e invitan a soñar, a imaginar y a evocar otros lugares o momentos¹⁰. El Museo Málaga, es decir el Bellas Artes de esta ciudad, entre sus últimas exposiciones temporales ofreció *Fabulaciones sobre la mujer. La imagen femenina en las colecciones del Museo de Málaga*¹¹. Fabulaciones sobre la mujer, a través de la colección de pinturas y esculturas del Museo de Málaga abordaba aspectos significativos de

⁶ RODRÍGUEZ MONFORT, N., La presencia del patrimonio cultural en los libros de texto de ESO en Cataluña en Investigación en la escuela, nº56, pp. 55-66.

⁷ AA.VV., Plan Nacional de Educación y Patrimonio. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (PNEP), p.10 [Consultado: 23/12/2015] [<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/educacion.html>]

⁸ ARJONES FERNÁNDEZ, A., Apuntes para un Manual de buenas prácticas para la participación ciudadana en la Gestión del Patrimonio Cultural en Andalucía en *Periférica*. Revista para el análisis de la cultura y el territorio, nº16, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2015, pp. 45-50.

⁹ AA.VV., Plan Nacional de Educación y Patrimonio. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. [Consultado: 23/01/2016] [<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/educacion.html>]

¹⁰ Los objetos hablan. Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/los-objetos-hablan-colecciones-del-museo-del-prado/91063189-3148-4cb8-821a-f208ea767e27>](7/03/2016)

¹¹ Fabulaciones sobre la Mujer. Museo de Málaga. [<http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=exposiciones-temporales&id=15>][consultado: 12/02/2016]

la imagen de la mujer como la belleza interior frente a la belleza corporal a través del gran formato de Enrique Simonet y Lombardo: El juicio de Paris; el rol de la mujer en el circo; ... Pero no caigamos en un error, en esta exposición no se utilizaba la obra de arte como ilustración de la facetas de la imagen femenina, sino que en paralelo los argumentos de la imagen femenina se explicaban tipos de soporte, pinceladas, toques impresionistas en la pintura española, el aprendizaje en la Academia de Bellas Artes durante el siglo XIX... Ciertamente, interpretamos que a través de esta exposición temporal se educaba en el valor artístico así como en igualdad pero con el valor añadido que supone el contacto con la obra de arte.



1. Fabulaciones sobre la mujer. La imagen femenina en las colecciones del Museo de Málaga

*Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*¹²; así como también *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*¹³; o *Brushstroke (Pincelada)* una monográfica de la pintura que Lichtenstein, en la que el Museo Reina Sofía reflexionaba sobre la pincelada¹⁴; estos podrían ser algunos de nuestros recursos didácticos para esa unidad didáctica sobre pincelada que aún hoy se echa en falta en las Programaciones Didácticas de Historia del Arte para Segundo de Bachillerato . “ La mancha de color”, el “non finito” podrían ser dos de los contenidos presentes en una unidad didáctica sobre “pincelada” en la que los alumnos observan, analizan e interpretan obras de El Greco, Il Parmigianino, Velazquez, Goya, Picasso y Lichtenstein.

3. La pincelada como contenido transversal

Recientemente hemos concluido la Primera edición traducida al español y comentada de “La vida del *graziosissimo* pintor Francesco Mazzola llamado “Il Parmigianino” de Ireneo Affó (1784). Nos preocupa que la renovación de contenidos como “el non finito” y la mancha de color que procura esta investigación no lleguen a las aulas de bachillerato así como tampoco al aula de Didáctica de las Ciencias Sociales, para asegurarnos de que estos conocimientos se

¹² *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Del 4 de marzo al 8 de junio de 2003

¹³ *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, Bucerius Kunst Forum, Hamburgo, 18 de mayo al 21 de agosto 2005, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, 17 de septiembre 2005 al 2 de enero 2006, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 21 de enero al 30 de abril de 2006.

¹⁴ *Brushstroke (Pincelada)*. Museo de Arte Reina Sofía [<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/brushstroke-pincelada>](consultado: 8/01/2016)

trasvasan nos hemos propuesto sintetizar los contenidos más significativos en torno a la pincelada manierista.



Santa Margarita, la Virgen, el Niño y otros santos, de Il Parmigianino (1503-1540) (231 cm. x 180,3 cm)
Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (España)

El lienzo *Santa Margarita, la Virgen, el Niño y otros santos* (231 cm. x 180,3 cm) fue donado como obra de Il Parmigianino (1503-1540), para que formara parte del patrimonio del Hospital Noble. Hoy se expone en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga desde su inauguración en 2007. Este lienzo se documenta como obra de mano de Il Parmigianino valorando la trayectoria de la misma, fundamentalmente las circunstancias que afrontó la pieza durante las Campañas Napoleónicas; así mismo por la singularidad que supone la alternancia de pinceladas de distintos toques de pincel en una misma composición plástica¹⁵.

El lienzo con *la Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos*, de la colección del Ayuntamiento de Málaga, representa un grupo central formado, por Santa Margarita tocada con halo de santidad arrodillada ante las piernas de la Virgen, se postra ante el Niño y le sostiene delicadamente el rostro. Santa Margarita y el crucificado que sostiene San Jerónimo, son los únicos personajes que se distinguen con nimbo. El Niño en una actitud muy humanizada y cotidiana, se representa apoyándose sobre Santa Margarita, mirando los ojos de la santa. En paralelo, en este primer plano en profundidad, pero en el ángulo inferior derecho del lienzo, se identifica la cabeza en escorzo de un animal mitológico, un dragón. La virgen, representada sedente sostiene sobre su regazo al Niño e incluso ejerce como punto de apoyo de Santa Margarita lo que nos lleva a presumir que Santa Margarita se ha agachado, arrodillado, para acariciar y sostener la cabeza del Niño. Curiosamente, aunque estamos ante una virgen madre (madonna), debemos llamar la atención sobre la cabeza de la virgen ya que en vez de observar el asunto principal, esto es el encuentro entre Santa Margarita y el Niño, se inclina hacia el lado opuesto al igual que su mirada. De esta forma la disposición de la cabeza de la Virgen abre la composición circular que podríamos haber identificado entre los tres personajes principales; es más, la Virgen es el único personaje que no atiende a la escena principal, ya que tanto los personajes que se disponen en el segundo plano en profundidad al igual que la Virgen, nos referimos a Agustín a la izquierda y San Jerónimo a la derecha, contemplan el encuentro entre Santa Margarita y el Niño. El arcángel San Miguel, que se localiza en un tercer plano en profundidad, no observa lo que acontece, sino que dirige su mirada al espectador. El arcángel san Miguel aparece portando un crucifijo, nos llama la atención la precisión y detalle concedidos por Il Parmigianino a la representación de las alas del arcángel. A modo de fondo de esta escena, Il Parmigianino dispone un cielo nocturno, y entre el grupo y el cielo un árbol a la izquierda.

¹⁵ ARJONES FERNÁNDEZ, A., El valor histórico artístico del lienzo de La Virgen, el Niño, Santa Margarita... en Santa Margarita de Il Parmigianino en la Colección del Ayuntamiento de Málaga. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2015, pp. 36-60.

Il Parmigianino era un gran dibujante, esta cualidad ya la destaca Vasari y sobre ella profundiza Ireneo Affó desde sus primeros trabajos, de hecho en esta obra en la configuración del grupo central y el árbol del fondo, predomina el contorno así como emplea una pincelada pulida, académica, de la que en ningún caso vamos a poder identificar el toque de pincel, su aplicación del óleo no imprime expresividad a la obra. Debemos prestar atención a las calidades matéricas que se incluyen en esta obra, la textura de la piel de armiño en el cuello de la capa de Santa Margarita, la textura de los bordados sobre el amarillo de su capa¹⁶, las piedras preciosas de la tiara de San Agustín, la fina tela del velo que porta la Virgen sobre los cabellos e incluso la sutileza a la hora de representar el cabello de la virgen y Santa Margarita con una textura distinta a la del cabello del Niño y la barba de San Agustín¹⁷. Técnicamente estas texturas se han resuelto a partir de capas de pintura finales que precisan, dan calidad y textura en superficie. La técnica de ejecución es óleo sobre lienzo, la pincelada resulta bastante académica, muy pulida en la figura de Santa Margarita, sus ropajes, manos; también emplea una pincelada realmente imperceptible para la Virgen, el Niño y San Miguel; en cambio, observamos perfectamente un cambio en la ejecución de la imagen de San Agustín y San Jerónimo; en estas figuras aplica una pincelada abocetada, de mancha de color. La pincelada es abocetada, *non finito* – se trata de un recurso propiamente manierista, como veremos a continuación-. El predominio de la mancha de color, la liberación del color con respecto al contorno resulta una innovación técnica que elogió el Padre Affó como tomó en consideración Freedberg¹⁸.

Podemos interpretar cierta expresividad en la pincelada ya que no parece gratuito el hecho de que Il Parmigianino cambie la técnica de ejecución de tal forma que podemos diferenciar a través de este aspecto los personajes principales, Santa Margarita, la Virgen, el Niño y el Arcángel san Miguel, representados con una pincelada académica; de los secundarios, San Agustín y San Jerónimo, distinguidos con pincelada abocetada. En este sentido queremos hacer una primera llamada de atención, porque efectivamente valoramos la alternancia en la técnica de ejecución como una clave manierista – este aspecto lo retomaremos más adelante-. Cabe destacar también, la ejecución de veladuras en los rostros, principalmente en el del arcángel San Miguel, Santa Margarita...

Por tanto, la *Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos* diferencia una primera y segunda etapa en la obra de Il Parmigianino desde el punto de vista plástico. La alternancia de distintas pinceladas y la expresividad del trazo, evidencian que Il Parmigianino está avocado al *non finito*, a la pincelada abocetada sobre la que Vasari insistió e interpretó como una huella de la naturaleza de investigador incansable del artista que fue Il Parmigianino¹⁹. La pincelada abocetada traduce el *non finito* que Miguel Ángel había plasmado en obras como la *Pietà Rondanini*, a la pintura; la pincelada abocetada implica creación, expresión pero no nos referimos a la expresión de los personajes representados sino del ejecutor de la obra, es decir Il Parmigianino se deja sentir en esta obra, se auto-reconoce artista, deja que veamos su *tempo* o cadencia, y él decide, con independencia de los criterios de los tratados de pintura que regían en el siglo XVI, que en determinados espacios de esta obra de *Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos*, como por ejemplo San Jerónimo, la obra con esta factura abocetada

¹⁶ La textura de la capa de Santa Margarita, la textura de bordados que ofrece, ya la había empleado Il Parmigianino en el lienzo de la Conversión de San Pablo (finales 1527) (Kunsthistorisches Museum, Vienna); sendas obras aluden a la conversión. Pues bien, nos planteamos que Il Parmigianino concibe esta tela de color amarillo que finge estar decorada con bordados esgrafiados como un atributo iconográfico que interpretamos en relación con la condición de divino, de tal forma que Il Parmigianino dispone esta tela a los personajes que han pasado de su condición humana a la divina. A nuestro juicio, esta es otra de las claves de modernidad, manierismo, de Il Parmigianino desde el momento en que crea su propia iconografía. Sin duda, la creación de códigos iconográficos propios se dará en el arte europeo desde finales del siglo XVIII, un ejemplo lo tenemos en la obra de Goya, Picasso

¹⁷ Freedberg, *op.cit.*, p. 78.

¹⁸ “Ciertos lugares, que no parecen terminados, muestran grandes toques maestros, sobre los que había reparado ligeramente Albano; y su efecto maravilloso bien se conoce conforme nos alejamos de la pintura, porque se desvanecen ante el ojo, y parece que todo esta finalizado con escrupulosas degradaciones” Freedberg, S.J. (1950) *Il Parmigianino. His Works in painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1971, p. 140.

¹⁹ En este sentido, a la hora de valorar la pincelada abocetada como un aspecto positivo, un síntoma de búsqueda de nuevas técnicas plásticas en la obra de Il Parmigianino, la argumentación de Vasari no ha tenido detractores, sino que la literatura científica sobre Il Parmigianino le ha dado continuidad aunque según Ireneo Affó: los hombres de su tiempo no supieron entender esta característica. Véase, Affó, Vida del graziosissimo Francesco Mazzola... p.32

está perfectamente concluída. En la *Virgen, el Niño, Santa Margarita y otros santos*, Il Parmigianino decide cuando la obra está lista, cuando es arte²⁰.



Detalle del “non finito” en el lienzo *Santa Margarita, la Virgen, el Niño y otros santos*, de Il Parmigianino (1503-1540) (231 cm. x 180,3 cm) Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (España)

Debemos valorar que Velázquez desde 1656 gozaba de reconocimiento internacional como maestro de la composición en el arte de la pintura. Las veladuras, superposición de finas capas de pigmento blanco aglutinadas con aceite sobre superficies policromadas con otros tonos, como podemos contemplar en la copa del *Aguador de Sevilla* no sólo conceden al pintor la oportunidad de representar la transparencia del cristal sino que evidencian el dominio del pincel para plasmar las texturas de los distintos materiales. En suma la veladura es un artificio plástico del que se sirve el pintor en su interés por el *realismo* (mímesis de la realidad) . Así mismo, en relación a la pincelada de Velazquez cabe subrayar su evolución hacia la mancha de color de tal forma que a través de sus lienzos se percibe la evolución desde una pincelada académica y pulida, como en la copa del Aguador, hasta que Velazquez se deshace del dibujo, de la línea y apuesta por la mancha de color, por el “non finito” que pudo contemplar durante sus estancias en Italia a través de la producción escultórica de Miguel Ángel y Bernini, y en la pintura de Il Parmigianino. El “non finito”, la mancha de color inunda *Las Meninas*, lienzo del que siglos más tarde aprenderá Goya la “mancha de color”.



La familia de Felipe IV: Las Meninas de Velazquez (Madrid, 1656) Museo Nacional del Prado

²⁰ De acuerdo con la pincelada *non finito* de Il Parmigianino en esta obra de 1528-1530, merece subrayar el hecho de que justamente en virtud de este aspecto, esta obra ofrece un valor histórico-artístico, testimonia el ejercicio del *non finito* en la pintura realizada en Bolonia entre 1528-1530. Il Parmigianino se vincula a la escuela del *disegno*, y sin embargo, como acabamos de ver, ejecuta esta técnica del non finito que implica predominio de la mancha de color sobre el contorno como ya puso de manifiesto Freedberg. Por otro lado cabe comentar que esta pintura realizada entre 1528-1530, nos ayuda a comprender la recepción del *non finito* en Velazquez, en suma el predominio de la mancha de color sobre el contorno al que progresivamente asistimos, conforme Velazquez desarrolla sus viajes a Italia, desde la obra *Felipe IV de castaño y plata* (1631-1636) hasta las *Hilanderas* (1657).

Ante el lienzo de *Las Meninas* siempre nos preguntamos si estamos ante un retrato de grupo o una escena cotidiana como la del pintor en su taller. Además de la diversidad de interpretaciones que ofrece esta obra resulta significativo el hecho de que la pincelada de Velázquez en el Aguador de Sevilla es pulida, académica no podemos identificar el trazo ni el toque de pincel, ahora es mancha de color. Velázquez ha dejado atrás la figura, ha desdibujado la línea para conceder total protagonismo a la mancha de color. La pincelada de Velázquez en *Las Meninas* está cargada de óleo, nada tiene que ver con la que empleó para la anatomía de “La Venus del espejo”; en esta ocasión estamos ante una pincelada abocetada, mancha de color. En *Las Meninas* identificamos la mancha de color en el pelo de la infanta o la mano de Velázquez, incluso observamos que el aposentador real es una mancha de color un “non finito”.

Sin lugar a dudas en *Las hilanderas* de Velázquez el protagonista es el tema o contenido, pero Velázquez a diferencia de lo común, profundiza en las posibilidades que ofrece la profundidad para integrar un doble contenido; de esta forma presenta un tema en primer plano y un segundo tema al fondo. En cualquier caso no podemos olvidar que Velázquez establece una estrecha relación entre las dos escenas, no se trata de un rompimiento de gloria, sino de un encabalgamiento de la imagen del primer plano con la escena del fondo de la composición.

Sin duda en “*Las Hilanderas*” la mancha de color ya está presente en todos los personajes, tanto en las señoras que están hilando como en la representación mitológica del fondo. Les propongo que comparen esta pincelada, este toque de pincel, con el que Velázquez nos mostró en su etapa sevillana, en la copa del Aguador de Sevilla - ¡espectacular! Velázquez se siente artista no se limita a los cánones del academismo, los rebasa-

Francisco de Goya aprendió la mancha de color de Velázquez, estudio expresamente sus lienzos ya que desde 1785 ejerce como pintor de corte, primero al servicio de Carlos III, seguidamente para Carlos IV y Fernando VII; es decir tiene acceso a las colecciones reales y rentabiliza estas circunstancias para analizar la producción del gran maestro, Velázquez. La trayectoria de Goya ofrece una clara evolución que va desde la pintura delineada hasta el predominio de la mancha de color. Para comprender este proceso debemos recordar su amplio conocimiento de la pintura de Velázquez. Ahora bien, mientras Velázquez es el maestro del espacio, en sus lienzos todo tiene cabida, Goya se preocupa más por la expresividad. Por tanto, la mancha de color en los lienzos de Goya hay que interpretarla como un recurso para dotar sus obras de expresión de ahí que hablemos de una pincelada expresionista. Además, en determinadas obras Francisco de Goya plasma el color atendiendo a la influencia de la luz, por tanto en estas obras tendremos además que comentar que la pincelada de Goya anticipa el impresionismo. En líneas generales, no podíamos dejar de comentar la temática en las obras de Goya y en qué medida podemos justificar a través de los temas de sus óleos su evolución desde un pintor de corte hacia un pintor romántico.

La *Maja desnuda* forma parte de la sección de retratos. Este género fue uno de los más trabajados por el artista, aspecto comprensible si valoramos su ejercicio como pintor de corte. No obstante, Goya no sólo retrata la apariencia, la figura del representado sino que también su carácter. La serie de las majas resulta bastante representativa en este sentido ya que la expresividad de la retratada se concentra en su mirada, y ésta pasa a ser el punto central de la obra. Es más, justamente la mirada de la retratada es la que refuerza el realismo del lienzo. Así mismo, llama la atención el dominio de las veladuras en la representación de los enseres; por otro lado cabe comentar el uso de muy distintas pinceladas en esta composición la pincelada minuciosa para el cabello frente al difuminado que emplea para el claroscuro del fondo de la composición. El estudio de la anatomía concede una cita al contraposto de las Venus del Helenismo y el foco de luz frontal y blanca acompañado del estudio de las sombras que descansan sobre los almohadones nos habla del estudio de la pintura barroca más académica.

La mancha de color que define el lienzo de los *Fusilamientos del 3 de mayo*, la identificación de Goya con los madrileños que murieron por defender a Fernando VII frente a la invasión francesa, así como la plasmación de los colores a partir de la influencia que sobre ellos ejerce la luz blanca del quinqué, nos permiten justificar que este lienzo es una obra romántica por su

temática; expresionista por la pincelada vigorosa que desdibuja las manos de los fusilados e impresionista por el estudio de la luz sobre los colores. Goya en el *Coloso* mantiene en la mancha de color y ahora suma una gama de pigmentos negros y tierras que contribuyen a la carga expresiva de la obra. Además la aplicación del óleo sobre el lienzo ya no se reduce a diversos pinceles sino que además introduce la espátula, técnica que también afianza la expresividad de la obra.

4. Conclusión

La didáctica del valor artístico en el currículo de Segundo de Bachillerato en Andalucía. La pincelada como contenido transversal, pone de manifiesto la necesidad de renovar la didáctica del valor artístico en el marco de las Ciencias Sociales. Propone la incorporación de estrategias didácticas puesta a punto en exposiciones temporales y proyectos museológicos, valorando que a día de hoy en nuestras instituciones culturales se ofrecen proyectos en los que subyace una didáctica del valor artístico que rebasa, renueva, la metodología que nuestros alumnos de Segundo de Bachillerato plasman a través de la prueba de Selectividad. Sin duda, es necesario rentabilizar la posibilidad que nos ofrece el Plan Nacional de Educación Patrimonial cuando se propone establecer una mayor conexión entre nuestras instituciones culturales y el aula. Finalmente, sintetizamos una reflexión sobre la pincelada manierista como contenido transversal para la materia de Historia del Arte de Segundo de Bachillerato. En suma, los alumnos son la consecuencia didáctica de sus profesores, está en nuestras manos que la Historia del Arte vuelva a estar entre las competencias que brindan al ciudadano de hoy capacidad para decidir y aprender a lo largo de la vida.