



*UGR* | Universidad  
de Granada



Universidad de Oviedo

Universidad Internacional de Andalucía

Universidad de Granada

Universidad de Oviedo

## **Máster en Patrimonio Musical**

---

«La representación musical en el arte pictórico: La transfiguración del sonido en materia visual a través de las emociones en la obra beethoveniana del pintor Andrés García Ibáñez.

Análisis semiológico y aportes didáctico-musicales al Museo Ibáñez de Olula del Río  
(Almería)»

---

Trabajo Fin de Máster

Autora: M<sup>a</sup> Estrella Romero Jiménez

DNI: 23274463G

Curso: 2017/2018

Junio 2018

Tutor de la investigación: D. Reynaldo Fernández Manzano



UGR

Universidad  
de Granada



Universidad de Oviedo

Universidad Internacional de Andalucía

Universidad de Granada

Universidad de Oviedo

**Máster en Patrimonio Musical**

---

«La representación musical en el arte pictórico: La transfiguración del sonido en materia visual a través de las emociones en la obra beethoveniana del pintor Andrés García Ibáñez. Análisis semiológico y aportes didáctico-musicales al Museo Ibáñez de Olula del Río (Almería)»

---

Trabajo Fin de Máster

Autora: M<sup>a</sup> Estrella Romero Jiménez

DNI: 23274463G

Curso: 2017/2018

Tutor de la investigación: D. Reynaldo Fernández Manzano

Fdo. M<sup>a</sup> Estrella Romero Jiménez

Fdo. D. Reynaldo Fernández Manzano

### **Agradecimientos:**

En primer lugar, he de agradecer enormemente la ayuda de toda la familia del Museo Ibáñez, habiendo demostrado una inmensurable bondad y generosidad para que este trabajo vea la luz. A Andrés García Ibáñez, por su obra, su enorme sabiduría, su infinita humildad, su amor a la música y por abrirme las puertas de su mundo. A Juan Manuel Martín Robles, por hacerme fácil el sendero de la investigación de la obra de Andrés y a Pedro, por su ayuda presencial impagable en el recibidor del Museo. Gracias a mis padres, porque en la retrotracción del tiempo, ellos fueron quienes me dieron la oportunidad de realizar mis estudios musicales, con sacrificio y esfuerzo. Agradezco a mis profesores que me enseñaran el sentido esencial de la música en el Conservatorio y a los que me iniciaron en la Musicología en este Máster en Patrimonio Musical de la Universidad de Granada; de entre ellos especialmente a mi tutor, D. Reynaldo Fernández Manzano, por su aportación siempre ilustrada, efectiva y paciente. Para finalizar, quiero agradecer la ayuda de mis amigos Miguel Ángel Acebo, que fue quien me hizo descubrir la obra de Andrés García Ibáñez abriéndome así un mundo de infinitas posibilidades, y la de Jesús Mozo, que me animó sin descanso a la finalización de este Máster. Y gracias al Arte en todas sus facetas, por existir.

«...en lo que toca al Arte, lo más importante es la sensibilidad. Es decir, la capacidad de ver cosas y sutilezas que la media no ve. Yo creo que eso es el arte. Es una cuestión de pequeños matices. La diferencia entre una obra de arte y una obra de artesanía es una cuestión de poesía, de comunicación».<sup>1</sup>

«Teniendo ojos para ver y oídos para escuchar no tarda uno en convencerse de que los mortales no pueden ocultar secreto alguno».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista personal con Andrés García Ibáñez el 2 de enero de 2018.

<sup>2</sup> FREUD, Sigmund, *Análisis fragmentario de una histeria*, López-Ballesteros trad., Biblioteca Nueva, Obras completas, 1905, tomo 3, pág. 976.

## Índice

<b>Capítulo I: Introducción y planteamiento.....</b>	<b>1</b>
1.1. Título del trabajo de investigación. ....	1
1.1.1. Áreas de conocimiento. ....	1
1.1.2. Códigos UNESCO.....	1
1.1.3. Palabras clave. ....	2
1.2. Justificación.....	2
1.3. Estado de la cuestión. Antecedentes.....	5
1.4. Hipótesis de trabajo. ....	8
1.5. Objetivos de la investigación.....	10
1.6. Metodología y plan de trabajo.....	11
1.7. Aporte científico. ....	12
<b>Capítulo II: Biografía de Andrés García Ibáñez. El Museo Ibáñez. ....</b>	<b>14</b>
2.1. Andrés García Ibáñez. ....	14
2.2. El Museo Ibáñez. ....	20
2.2.1. Fundación de Arte Ibáñez Cosentino. ....	25
<b>Capítulo III: Música y pintura, dos ramas de una misma protolengua.....</b>	<b>27</b>
3.1. El arte como lenguaje. ....	27
3.2. La emoción como causa (y objetivo).....	30



<b>Capítulo IV: Las Series beethovenianas de Andrés García Ibáñez.....</b>	<b>43</b>
4.1. Justificación para la elaboración de material didáctico para el profesorado sobre las Series pictórico-musicales. ....	43
4.2. Serie <i>Del corazón al corazón</i> (1996-2012). ....	46
4.2.1. Las Pinturas sonoras o la Música pintada.....	50
4.2.1.A. Obras sinfónicas/Orquestales .....	55
4.2.1.B. Conciertos para piano y orquesta.....	79
4.2.1.C. Sonatas para piano. ....	86
4.2.1.D. Música de cámara para cuerda.....	101
4.3. Serie <i>La máscara de Beethoven</i> (2015) .....	107
4.4. Versiones. ....	108
4.5. Crítica de prensa. ....	108
<b>Capítulo V: Música en otras series. ....</b>	<b>109</b>
5.1. Breves ejemplos de interés actual por la interrelación músico-pictórica en centros educativos . ....	112
<b>Capítulo VI: Resultados de la encuesta realizada a los visitantes del Museo Casa Ibáñez. ....</b>	<b>113</b>
<b>Capítulo VII: Conclusiones. ....</b>	<b>116</b>
Anexos.....	120
Bibliografía.....	183



## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Andrés García Ibáñez.....	14
Ilustración 2: José Ibáñez Fábrega .....	15
Ilustración 3: <i>La infancia de Baco</i> o <i>Los baquillos</i> .....	18
Ilustración 4 Exterior entrada Museo Ibáñez.....	20
Ilustración 5: Patio de entrada del Museo Ibáñez.....	20
Ilustración 6: Percepción sinestésica en distintos personajes de la Historia a lo largo de los siglos.....	28
Ilustración 7: Motivo principal del primer movimiento de la Sinfonía n.º 5 op. 67 de L. v. Beethoven (clarinetes y cuerda al unísono).....	57
Ilustración 8: Inicio del tema B. ....	58
Ilustración 9: Ejemplo de instrumentación en timbres agudos que propicia la creación de colores claros.....	59
Ilustración 10: Cambio de timbres desde la cuerda hacia el oboe.....	66
Ilustración 11: La expectación creada con los silencios en la Obertura.....	76
Ilustración 12: 9ª suspendida en el calderón final del movimiento II del Concierto para piano n.º 4.....	84
Ilustración 13: Nota pedal que suscita en el pintor serenidad.. ....	92
Ilustración 14: Cúpula del altar mayor de la Parroquia de la Concepción en Albox (Almería).....	110
Ilustración 15: <i>Saeta I</i> .....	110
Ilustración 16: <i>Saeta II</i> . ....	110
Ilustración 17: <i>Sacra conversación III</i> . ....	111
Ilustración 18: <i>Rita (blanco y gris)</i> .....	111
Ilustración 19: <i>Rita (blando y rojo)</i> . ....	111
Ilustración 20: <i>Restaurante, Montmartre</i> . ....	112
Ilustración 21: <i>Discoteca, Pamplona</i> . ....	112
Ilustración 22: <i>La castidad reclamada por el amor</i> . ....	112
Ilustración 23: Página de la partitura de la <i>Missa Solemnis</i> . ....	121
Ilustración 24: Tabla de los distintos afectos en música durante el Barroco.....	122
Ilustración 25: <i>El destino (A-I)</i> .....	124

Ilustración 26: Detalles de <i>El destino</i> : cuatro personajes en primer plano.....	124
Ilustración 27: Detalle de <i>El destino</i> , Beethoven, Goya y José Ibáñez..	125
Ilustración 28: Detalle de <i>El destino</i> , las sombras.....	125
Ilustración 29: <i>La ruptura ideológica con la tradición artística</i> (A-II)..	126
Ilustración 30: Detalle de <i>La ruptura ideológica con la tradición artística</i> .	127
Ilustración 31: Detalles de <i>La ruptura ideológica con la tradición artística</i> , tambor y trompetas.	127
Ilustración 32: <i>La sepultura ideológica de la tradición artística</i> (A-III).....	128
Ilustración 33: El Alto Almanzora desde Serón (A-IV).....	129
Ilustración 34: <i>Zaire I</i> (A-V).	129
Ilustración 35: <i>Zaire II</i> (A-II).....	130
Ilustración 36: <i>Zaire II</i> (A-V).....	131
Ilustración 37: <i>Oda a la alegría</i> (borrado) (A-VI).	132
Ilustración 38: <i>La alegría divina</i> (borrado) (A-VI).....	132
Ilustración 39: <i>La fraternidad universal</i> (A-VI).	133
Ilustración 40: Andrés García Ibáñez pintando <i>La fraternidad universal</i> .....	133
Ilustración 41: <i>El pánico</i> (A-VII).	134
Ilustración 42: Detalle de la partitura de la Obertura <i>Coriolano</i> .....	134
Ilustración 43: Aproximación y danza báquica (A-VIII).	135
Ilustración 44: <i>El emperador</i> (B-I).....	136
Ilustración 45: Detalle de <i>El emperador</i> , trompetas que aparecen en el motivo rítmico del puente.	136
Ilustración 46: Detalle de <i>El emperador</i> , figura decimonónica.	136
Ilustración 47: <i>La soledad de su corazón y los acontecimientos venideros</i> (B-II)....	137
Ilustración 48: <i>El poder de la música</i> (B-III).	138
Ilustración 49: <i>Patética</i> (C-I).....	139
Ilustración 50: <i>Madre</i> (C-II).....	140
Ilustración 51: <i>Adagio sostenuto</i> (C-III).....	141
Ilustración 52: <i>Presto</i> (C-IV).....	142
Ilustración 53: <i>Kinita</i> (C-V).	143
Ilustración 54: <i>La vida</i> (C-VI).....	144
Ilustración 55: <i>Rita y Yolanda</i> (C-VII).....	144

Ilustración 56: <i>La inspiración y el virtuosismo</i> (C-VIII).....	145
Ilustración 57: Motivo de siete notas.....	146
Ilustración 58: Detalles, Inspiración y Virtuosismo. ....	146
Ilustración 59: <i>Apassionata</i> (C-IX). ....	147
Ilustración 60: <i>El vienés de la taconera</i> (C-X).....	148
Ilustración 61: <i>Conversación con la amada</i> (C-XI). ....	148
Ilustración 62: <i>El pasado</i> (C-XII).....	149
Ilustración 63: <i>Loli</i> (D-I). ....	150
Ilustración 64: Paqui (D-II). ....	151
Ilustración 65: <i>El sonido de su corazón</i> (D-III).....	152
Ilustración 66: <i>La gran soledad y la necesidad de autoafirmación</i> (D-IV). ....	153
Ilustración 67: <i>Amor</i> (D-V). ....	154
Ilustración 68: <i>Agradecimiento a Dios</i> (D-VI).....	155
Ilustración 69: De la máscara de Beethoven. ....	157
Ilustración 70: De la máscara de Beethoven. ....	157
Ilustración 71: De la máscara de Beethoven. ....	158
Ilustración 72: De la máscara de Beethoven. ....	158
Ilustración 73: De la máscara de Beethoven. ....	159
Ilustración 74: De la máscara de Beethoven. ....	159
Ilustración 75: De la máscara de Beethoven. ....	160
Ilustración 76: De la máscara de Beethoven. ....	160
Ilustración 77: De la máscara de Beethoven. ....	161
Ilustración 78: De la máscara de Beethoven. ....	161
Ilustración 79: Réplica de la mascarilla mortuoria expuesta en el Museo Ibáñez.....	162
Ilustración 80: Detalle de la prensa alemana haciéndose eco de la exposición en Hagen de septiembre de 2017.....	164
Ilustración 81: Actividad interdisciplinar del Conservatorio Superior de Música de Málaga.....	165
Ilustración 82: Actividad interdisciplinar en el Conservatorio «Marcos Redondo» de Ciudad Real.....	165
Ilustración 83: Actividad interdisciplinar en el conservatorio «Narciso Yepes» de Lorca (Murcia). ....	165

Máster Oficial en Patrimonio Musical-Universidad de Granada-Curso 2017/2018

Trabajo Fin de Máster-M<sup>a</sup> Estrella Romero Jiménez

## **Capítulo I: Introducción y planteamiento.**

---

### **1.1. Título del trabajo de investigación.**

«La representación musical en el arte pictórico: La transfiguración del sonido en materia visual a través de las emociones en la obra beethoveniana del pintor Andrés García Ibáñez. Análisis semiológico y aportes didáctico-musicales al Museo Ibáñez de Olula del Río (Almería)»

#### **1.1.1. Áreas de conocimiento.**

270 Estética y Teoría de las Artes.

375 Filosofía.

450 Historia contemporánea.

465 Historia del Arte.

490 Historia Moderna.

635 Música.

690 Pintura.

740 Psicología social.

#### **1.1.2. Códigos UNESCO.**

[5504] Historia por épocas:

[550402] Historia contemporánea.

[550404] Historia moderna.

[5505] Ciencias auxiliares de la Historia:

[550505] Iconografía.

[5506] Historia por especialidades:

[550602] Historia del Arte.

[6106] Psicología experimental:

[610603] Emoción.

[610609] Procesos de percepción.

[6111] Personalidad:

[611101] Creatividad.

[6203] Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes:

[620305] Estética de las Bellas Artes.

[620306] Música, Musicología.

[620307] Pintura.

[7202] Antropología filosófica:

[720201] Estética.

[7205] Filosofía de la Ciencia:

[720599] Otras (Música).

### **1.1.3. Palabras clave.**

Música, Pintura, Estética, Creatividad, Sinestesia, Simbolismo, Neuroestética, Emoción, Musicología, Historia.

## **1.2. Justificación.**

El presente trabajo pretende ser una aportación académica, desde un punto de vista musicológico, a las investigaciones que existen en nuestro país en el campo de la música relacionada con la pintura, profundizando en el concepto filosófico-estético y neuroemocional de aquélla en su interdisciplinariedad con otras Bellas Artes. La asociación de la música con el resto de dimensiones artísticas, es un campo que se ha estudiado profundamente en los últimos años de investigación española, como la estrecha unión existente entre música y poesía, siendo ésta un claro ejemplo de que, a lo largo de la historia, no ha podido desligarse en su totalidad de las demás disciplinas. Ya en la época de Al-Ándalus, poesía y música eran concebidas en un origen simbiótico intelectual y artístico, como se puede leer en distintas obras editadas al respecto<sup>3</sup>. En el folklore español tenemos variedad de ejemplos de esta unión<sup>4</sup>, así como en la prodigiosa obra de los autores de la generación del 27<sup>5</sup>, sin olvidar la

---

<sup>3</sup> Como por ejemplo en FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «La música de Al-Ándalus, en su marco interdisciplinar, aspectos metodológicos», *Gaceta de antropología*, n.º 1, 1982, artículo 06.

<sup>4</sup> ROZAS ORTIZ, Julián, *Música y poesía en Jaén: El cantar de las Tres Morillas en el panorama de la lírica tradicional (notas para una bibliografía crítica)*, Ed. Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2002, 150 p.



intrincada persistencia que la música tuvo en la filosofía de María Zambrano<sup>6</sup>. Como escribe Carmen Rodríguez García:

«La música guarda una íntima relación con las artes, las letras y las ciencias. Si nos quedamos en el terreno de lo artístico, la música se ha desarrollado junto con las demás disciplinas. Ha sido barroca cuando el barroco imperaba en Versalles, clásica por primera vez cuando en nuestras ciudades se construían edificios basados en cánones de belleza griegos; medieval cuando intentaba salir de la oscuridad para crear un lenguaje sólido e internacional. Se hizo polifonía cuando las agujas del gótico se elevaban al cielo. No se puede ver ni palpar; sin embargo, se siente.»<sup>7</sup>

El binomio música-pintura es un enlace que lleva siendo estudiado con avidez en las últimas décadas. No se pretende aquí hacer un estudio de la ya archiconocida relación entre los pintores impresionistas y los músicos franceses, o del sincretismo de las creaciones de Kandinsky y Schoenberg<sup>8</sup>, sino acotar lo acontecido en España en la unión de ambos campos, más concretamente en el arte pictórico realista andaluz oriental, ejemplificado en la obra no sólo artística sino también musico-emocional del pintor contemporáneo almeriense Andrés García Ibáñez (Olula del Río, Almería, 1971), aportando así visibilidad al patrimonio artístico andaluz interdisciplinar. Ya se encuentran manifestaciones concominantes objeto de estudio en los ejemplos de pintura del siglo XIX español<sup>9</sup>, sobre todo en las conocidas intersecciones que se produjeron entre Picasso y Stravinsky<sup>10</sup>, pero se tiene la oportunidad aquí de ahondar

---

<sup>5</sup> DE PERSIA, Jorge, «Poesía y música en la Residencia de Estudiantes: Unamuno, Juan Ramón, Lorca, Falla, Alberti...», *Historia 16*, 1988, n.º 13, (149), págs. 20-28.

<sup>6</sup> MARTINEZ GONZÁLEZ, Francisco, «Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano», *Paradigma: Revista universitaria de cultura*, n.º 10, 2011, págs. 17-21.

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA, Carmen, «La música y la divina proporción», *Aula abierta*, 2005, págs. 87-94.

<sup>8</sup> SCHOENBERG, Arnold y KANDINSKY, Wassily, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Hochleitner, Adriana (versión española), Madrid, Alianza Editorial, 1987, 239 p.

<sup>9</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth, «Orientalismo y música en la pintura española del siglo XIX», *Ut musica pictura, Istituto per i Beni Musicale in Piemonte*, Turín, Italia, 2010, págs. 205-228.

<sup>10</sup> Véase CHRISTOFORIDIS, Michael, «Madrid de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas», Lolo, Begoña (coord.), *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la*

en mayor medida en el concepto de música como detonante en la pintura de García Ibáñez, cuya serie de lienzos dedicados a ciertas obras de L. v. Beethoven (Bonn 1770- Viena 1827), están creadas desde el acercamiento simbólico-emocional de conceptos éticos universales relacionados con el misticismo por medio del sonido. La música como modelo generativo de estas obras de arte, que son creadas desde ese ritmo musical esencial creador similar al que Marius Schneider describió en su magnánima obra plagada de realismo fantástico *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*<sup>11</sup>, merece ser estudiada para conocer aquellos mecanismos musicales que, emparentados con los sensoriales, emocionales, filosóficos y cosmogónicos, imperan en el proceso creativo de la obra de G. Ibáñez. Como si él hubiese sido el vehículo de ciertas obras de Beethoven para manifestarse de modo simbólico, los lienzos muestran quizá un rasgo detonador predominante del órgano auditivo sobre la propia visión, que acaban siendo complementarios en la idea de arte en sí.

El interés personal está presente así mismo en este proyecto por varias razones. No sólo soy músico de profesión sino también amante y admiradora de las Bellas Artes, realizando algunos cursos de los estudios de Grado en Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y comparto procedencia almeriense con Andrés García Ibáñez (discípulo, amigo y compañero del gran pintor hiperrealista manchego Antonio López). Melómano empedernido y sabio conocedor de la expresión artística no sólo plástica sino también musical, G. Ibáñez es aplaudido en el ámbito pictórico y escultórico en España, Reino Unido y Alemania, y está apoyado en la actualidad por el impulso de su pueblo natal, Olula del Río y la Fundación de Arte Ibáñez-Cosentino, con la creación del Museo Casa Ibáñez<sup>12</sup>. La provincia de Almería ha permanecido en muchas ocasiones aislada del resto de la Comunidad Andaluza (mayormente por su situación geográfica) y la recepción de la cultura en los pueblos almerienses no ha sido tarea fácil, por tanto creo necesario un estudio de su

---

*Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000), vol. 2, 2002, págs. 1303-1309; también SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Picasso y la música*, Ministerio de Cultura Secretaría General Técnica, Madrid, 1982, 171 p.

<sup>11</sup> SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, 508 p.

<sup>12</sup> Página web del museo <http://museocasaibanez.org/>. Más información en el Capítulo II del presente trabajo.

obra pictórica en relación al detalle sonoro, para aportar un enfoque estético-musical a las pocas investigaciones realizadas sobre su figura, dejando así en el estudio de su trabajo originado por la música, una impronta en el patrimonio musical y artístico de Andalucía. El Museo Casa Ibáñez organiza visitas didácticas y en él se realizan eventualmente conciertos, siendo éstos puntos interesantes aplicables a la presente investigación, ya que puede servir de muestra para acercar, tanto a los niños/adolescentes como al público en general, la estrecha relación entre la música y la pintura de G. Ibáñez. Así mismo, el análisis semiológico de las obras pictóricas que se llevará a cabo, dará la posibilidad de crear un material didáctico-musical para guías o profesorado, y aportará algunos detalles novedosos a la dirección del Museo, como puede ser la implantación de aplicaciones informáticas y/o móviles que añadan valor musical paralelo a la observación pictórica y a las lecturas contenidas en las cartelas de la exposición permanente.

El Museo Ibáñez es un centro cultural con variadas posibilidades interdisciplinares, didácticas y creadoras, en el que buscar nexos entre la esencia de la música y la pintura, para acercar estas ideas artísticas al público ducho o no en ellas. Se pretende conocer las claves del propio pintor y relacionarlo con las obras musicales de Beethoven que le sirven de inspiración, realizar encuestas a los visitantes para conocer el interés de la interdisciplinariedad de las artes y plantear contenidos pedagógicos para los visitantes.

### **1.3. Estado de la cuestión. Antecedentes.**

Diversos trabajos sobre sinestesias y sobre la relación de música-pintura se han llevado a cabo en la investigación musicológica española<sup>13</sup> en los últimos 40 años que complementan y toman como referencia las grandes obras creadas en el siglo XX en el resto

---

<sup>13</sup> Un ejemplo de tesis doctoral llevada a cabo al respecto en la Universidad de Granada es NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, Trinidad, «Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical». Francisco Baños Torres, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, 2007. <<http://hdl.handle.net/10481/1593>> [Consultada el 03/01/18]. Y se puede ver este interés también en CLAUDEL, Paul, ORTEGA UGENA, Juan Ramón (traducción y prólogo), *El ojo oye*, Vaso Roto, Madrid, 2015, 229 p.

de Europa<sup>14</sup>. Muchos de ellos versan sobre esta relación desde una mirada más general, atendiendo a cuestiones sociológicas o cognitivas, como la titulada tan original de Octavio de Juan Ayala *Pictomusicadelfia: Música, Pintura y Cerebro...¿La neurona (o)culta?*<sup>15</sup>. Otros caminos en la investigación se centran en la vertiente educativa, no sólo en España sino también en Iberoamérica, como vemos en el libro *La música y la pintura: Ese histórico romance: proyectos y actividades de educación musical* de Adriana Mastache<sup>16</sup>. Desde este enfoque didáctico, la Académica e investigadora Pilar García Calero, viene realizando en la actualidad numerosos estudios centrados en la creatividad musical y el aporte de ésta a la interpretación y su relación con los colores<sup>17</sup>, que son de necesaria consulta para el presente trabajo de investigación.

La relación entre las generaciones de compositores y pintores españoles de estética impresionista-nacionalista es otro cauce de la temática objeto de estudios, conciertos y exposiciones, recogiendo la impronta que los encuentros entre ellos dejaron en las generaciones artísticas de principios del siglo XX español, donde el intercambio de ideas y coloquios entre poetas, pintores, escritores y músicos fue una constante normalizada. Al respecto encontramos ejemplos de exposiciones que dejan constancia del interés cultural por esta simbiosis, como la acontecida en el CentroCentro Cibeles de Madrid, del 25 de septiembre de 2015 al 31 de enero de 2016, sobre la estrecha relación entre el pintor Guipuzcoano Ignacio Zuloaga y el compositor gaditano Manuel de Falla<sup>18</sup> o las diversas

---

<sup>14</sup> Como la obra científico-filosófica de HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Sistema de las artes: (arquitectura, escultura, pintura y música)*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, 164p.

<sup>15</sup> DE JUAN AYALA, Octavio, *Pictomusicadelfia: Música, Pintura y Cerebro...¿La neurona (o)culta?*, Editorial Académica Española, 2011, 388 p.

<sup>16</sup> MASTACHE, Adriana, *La música y la pintura: Ese histórico romance: proyectos y actividades de educación musical*. Buenos Aires: Novedades educativas, 2014., 187 p.

<sup>17</sup> En el siguiente enlace web se puede consultar la temática de todos sus trabajos de investigación: <<https://goo.gl/tCPRW4>> [Consultado el 05/09/2017].

<sup>18</sup> Puede verse la nota de prensa de la exposición en el siguiente enlace web < <https://bit.ly/2IfYzrk>>.

exposiciones realizadas en otros museos españoles sobre los tejidos musicales de Kandinsky<sup>19</sup>.

Uno de los estudios más relevantes que sirven de apoyo a este trabajo es la Tesis Doctoral de Octavio de Juan Ayala<sup>20</sup>, en la que analiza los caminos neuronales específicos interconectados en la observación de obras de arte y la escucha de obras musicales al mismo tiempo, planteando la hipótesis de la existencia de unos universales que provocan efectos emocionales similares en todas las personas cuando se produce dicha observación y escucha simultánea. En ella realiza un interesantísimo inventario de recursos (procedimientos técnicos musico-pictóricos), llevando a cabo un experimento conductual con sujetos de estudio, que indaga en los procesos perceptivos del cerebro respecto al componente emocional de la música.

Existe una bibliografía específica acerca de la obra objeto de estudio de esta investigación escrita por Andrés García Ibáñez que sirve de base para consultas y aporta valiosa información a este proyecto<sup>21</sup>. El propio pintor es columnista de opinión en los diarios *La voz de Almería* y *El Diario de Almería*, ha escrito varios libros sobre sus obras de arte y existe una biografía inacabada sobre él, obra de Juan Manuel Martín Robles<sup>22</sup>, director del Museo Casa Ibáñez. Sobre la figura de la mujer plasmada en sus cuadros se han escrito

---

<sup>19</sup> «Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos: [exposición, Madrid]», Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen -Bornemisza, 11 de febrero - 25 de mayo de 2003.

<sup>20</sup> DE JUAN AYALA, Octavio, «La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos». Dr. D. Emilio Gómez Piñol y Dr. D. Javier Campos Bueno, dirs. Tesis doctoral (Mención europea) [en línea], Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, 2010. <https://bit.ly/2Md3qfi> [Consultado el 12/12/17] Octavio de Juan es solista y profesor de viola del Conservatorio Profesional de Alicante, miembro fundador del *Cuarteto Almus* y de *Il Concerto Accademico*. Licenciado y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia.

<sup>21</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón: una aproximación emocional a la obra de Ludwig van Beethoven*, Mojácar (Almería), Arráez Editores, S.L., 1999. 127 p.

<sup>22</sup> La biografía es: MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, *Andrés García Ibáñez y el arte contemporáneo almeriense (1971-2010), biografía inacabada*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, 244p. Juan Manuel Martín Robles, nacido en Berja (Almería) en 1975, es Doctor en Historia del Arte y Museólogo por la Universidad de Granada y profesor del Departamento de Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén desde el año 2008.

artículos relevantes<sup>23</sup>, situando la figura femenina en la mitología y su reflejo en el concepto alegórico visualizado por G. Ibáñez.

La posibilidad de entrevista personal a G. Ibáñez brinda un valioso tesoro para que su propia experiencia quede reflejada también en este trabajo, dotando al mismo de la posibilidad de ser el primero que se encarga de analizar en profundidad las series de cuadros sobre música que posee este gran pintor almeriense. El propio Andrés comenta:

«El tiempo también pinta. Hace 20 años que pinté esta serie, que siempre fue muy especial para mí, y en su momento la crítica no se interesó mucho por ella. Ahora, después del trabajo del tiempo, recojo frutos de esta obra, con el intercambio que el Museo Ibáñez ha hecho de ciertos cuadros de la Serie Beethoven al *Museo Osthaus* de Hagen (Alemania) y que después recorrerán ciertas ciudades de Francia y viajarán hasta Bonn. Y con tu trabajo musicológico... ya una profesora de música que tuve hace años me dijo: -Andrés, esta serie de cuadros es un campo perfecto para los musicólogos -. El tiempo también pinta.»<sup>24</sup>

#### 1.4. Hipótesis de trabajo.

Se pretende investigar en los procesos artísticos, técnicos, estéticos, filosóficos, emocionales y cognitivos que participan en el proceso creativo de la obra de arte pictórica resultado de la acción musical como detonante. Se responderá globalmente a las preguntas:

- ¿Qué mecanismos emocionales y cognitivos son los que llevan a García Ibáñez a crear su obra a partir de la escucha musical?
- ¿Existe relación técnica entre la composición de la perspectiva pictórica del pintor y la forma musical o géneros de la obra de Beethoven?

---

<sup>23</sup> Cómo el artículo de MARTÍNEZ OÑA, María del Mar, «Dánae en la pintura de Andrés García Ibáñez», Manuel Cabrera Espinosa (ed. lit.), Juan Antonio López Cordero (ed. lit.) *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2015, págs. 521-535.

<sup>24</sup> Entrevista personal a G. Ibáñez el día 2 de enero de 2018 en la Casa Museo Ibáñez de Olula del Río (Almería).

- ¿Qué elementos y conceptos tanto musicales como pictóricos son los que intervienen en el proceso creador?

Se intentará demostrar una existencia de paralelismos entre las teorías estético-filosóficas y los procesos creativos musical y pictórico, que me hacen reflexionar como músico e investigadora, para obtener resultados acerca de si existen ciertos conceptos simbólicos y éticos en el pensamiento humano universal que tienen necesidad de expresarse de maneras artísticas predeterminadas usando como vehículo la música. El propio Andrés García Ibáñez expresa acerca de su escucha de la 9ª Sinfonía de Beethoven:

«Cuando mis oídos escucharon por primera vez el comienzo del primer movimiento, con ese murmullo orquestal -vago y casi atonal, como si los instrumentos estuvieran afinándose- que va subiendo de intensidad hasta el estallido del tema, como un gigantesco *big bang* del que surge todo el cosmos, quedé sobrecogido y turbado; nunca antes había experimentado algo parecido. Fue un momento clave en mi vida, que me ha marcado para siempre. Y es que, aunque con frecuencia hablemos sólo del cuarto tiempo con la “Oda a la Alegría”, la clave de la sinfonía -la explicación integral de su discurso- está en este primer movimiento. En él, tras el estallido orquestal del introito, asistimos a un desarrollo extensísimo, un auténtico poema musical sobre el drama de la existencia a un nivel global, planetario, incluyendo a todas las criaturas, sometidas a los crueles e indiferentes procesos de la naturaleza. En otras obras de otros autores -como el Réquiem de Mozart- e incluso del mismo Beethoven, el drama que sugiere la música es estrictamente humano. En el primer movimiento de la novena el dolor es universal, cósmico e intemporal, y atañe a todos los seres. Como en otras muchas de sus obras, Beethoven va desde las tinieblas más absolutas hacia la luz. La novena es un viaje desde la tragedia y oscuridad más apabullantes hacia el triunfo, la alegría y el éxtasis; todo el proceso de catarsis. El segundo movimiento no es otra cosa que una lucha por huir del drama; una batalla en la que se presiente la victoria y se percibe la luz al final del túnel. Tras la victoria, el tercero nos sumerge en la contemplación y la meditación; la antesala del júbilo y la celebración que acontecerán en el cuarto. En éste, un recitativo de celos rememora los temas de los tres movimientos precedentes, antes de que los bajos de la orquesta entonen el tema de la Oda. Con la voz humana, la sinfonía coloca a los hombres en la gran responsabilidad

de decidir el futuro de la vida en la tierra, desde la justicia y el respeto a todas las criaturas y su medio. El gran reto para una ética global, aún por realizarse.»<sup>25</sup>

«Cosmos», «drama de la existencia a nivel global y planetario incluyendo a todas las criaturas», «naturaleza», «dolor universal», «ética global» y los conceptos antagónicos tinieblas-luz y tragedia-triunfo son ideas que leemos aquí pero ya contenidas en la cosmogonía que impera en la teoría de Schneider acerca del origen musical de la naturaleza. El proceso creativo es un concepto amplio que engloba muchas manifestaciones artísticas y procesos mentales, pero acotarlo en aquellos puntos donde convergen música y pintura en el caso concreto de los ejemplos que se analizarán, puede servir de respuesta a muchas preguntas acerca de la cercanía del Arte con la emoción, con lo cósmico y lo natural, con el lenguaje expresivo en definitiva. El contraste de estas hipótesis permitirá obtener el material necesario para realizar el análisis semiológico a modo de manual didáctico para acercar la música a los visitantes de forma transversal en la que se podrá profundizar tanto en la pintura como en la música.

### **1.5. Objetivos de la investigación.**

- Estudiar la acción musical como detonante de la obra pictórica.
- Conocer los mecanismos emocionales y cognitivos que llevan al autor a crear la obra pictórica en relación con los contenidos en la obra musical concreta.
- Medir y delimitar las relaciones, procedimientos y recursos técnicos entre la composición de la perspectiva pictórica y la forma musical(velocidad, dinámica, densidad, tesitura, ritmo, profundidad, timbres, colores o instrumentación).
- Guiar la conexión del público con el Arte en sí conociendo sus prioridades, con la posibilidad de crear un cuestionario que sirva de apoyo a la investigación previa, a rellenar por el visitante tras su observación.
- Comparar el proceso de percepción de la Serie Beethoven a través del tiempo y la experiencia del propio creador.

---

<sup>25</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, «Música para una ética global», *Diario de Almería*, (19/07/2012).



- Analizar el proceso creativo en la pintura de García Ibáñez generado por la escucha musical: estudiar la idea musical como modelo generativo de otras obras de arte.
- Atribuir una conexión entre los títulos elegidos para los cuadros por García Ibáñez y el significado de las obras de Beethoven con las que el pintor los relaciona.
- Indagar en las técnicas pictóricas utilizadas por el pintor que resultan de la escucha atenta de la obra musical.
- Conocer los puntos de unión entre la ética y estética en la música de Beethoven y el pensamiento artístico de García Ibáñez.
- Aportar al Museo mejoras en la calidad de la observación de las Series musicales creadas por García Ibáñez mediante una aplicación informática (*Layar*), e incluso aportar otras ideas musicales a ciertas colecciones propiedad del Museo susceptibles de ser relacionadas con la música con fines didácticos.
- Realizar un análisis semiológico de las Series musicales de G. Ibáñez que sirva como propuesta didáctica para acercar la música a los visitantes de forma transversal en donde se pueda profundizar tanto en la pintura como en la música con la posibilidad de crear un manual para guías o profesorado de los organismos educativos de la Comarca del Almanzora, extensible a los centros de toda la provincia de Almería y/o provincias cercanas.

### **1.6. Metodología y plan de trabajo.**

Debido a las características de esta investigación, la misma deberá basarse en una compensación de varios métodos científico-musicales entrelazados, en primer lugar, en un método sociológico, próximo a las ideas filosóficas de Theodor W. Adorno, junto a una visión analítica semiótica derivada de las teorías sobre la música como sistema de comunicación de Nicholas Ruwet (1932-2001). Necesitará sumado un acercamiento iconológico y formalista cuando se trate de enlazar el resultado del análisis de la forma musical con la perspectiva pictórica si se llegan a encontrar paralelismos significativos, y se basará en un análisis hermenéutico e historiográfico. Se procederá en primer lugar a la recopilación y cribado de obras editadas en España que formen parte del interés al respecto de esta investigación, obras

de temática general en relación a la música enlazada con la pintura, obras sobre filosofía y estética de la música y sobre relaciones cognitivo-emocionales que formen parte del proceso creativo, así como de tesis y artículos novedosos publicados en los últimos años sobre esta temática. Tras la clasificación de esta bibliografía general, se abarcará la existente respecto a la obra de García Ibáñez y del realismo pictórico español. En la síntesis de datos y recopilación de bibliografía servirán de apoyo fichas bibliográficas y la herramienta *Refworks* y *Mendeley*. Se necesitará dedicar un punto en la investigación a una entrevista con el propio autor y petición de permisos para conseguir fotografías de su obra pictórica. Así mismo, se hará una revisión de las grabaciones necesarias para conectar los cuadros con sus respectivas piezas inspiradoras en la exposición de mi trabajo. Se realizará una encuesta a los visitantes del museo para entender mejor su opinión acerca del proceso músico-pictórico y para ello se sintetizarán los datos mediante una tabla Excel de la que se extraerán gráficos para su posterior análisis.

### **1.7. Aporte científico.**

La demanda creciente de interdisciplinariedad de las artes es un hecho totalmente actual, que vemos reflejado en multitud de proyectos educativos y artísticos mostrados al público español, pudiendo citar algunos ejemplos como las temporadas musicales que ofrece la Fundación Juan March, relacionando conciertos con otros tipos de manifestaciones artísticas actuales. También el Museo del Prado (Madrid), organiza conciertos relacionados con temática pictórica, conferencias y programas educativos con el enfoque que se quiere desarrollar en el presente proyecto, convirtiéndose así en un trabajo de interés para la Musicología y la Estética del Arte. Las obras editadas que ahondan en la figura de Andrés García Ibáñez son escasas, (él mismo ha editado algunas) pudiendo así hacer una contribución musicológica al respecto con el presente trabajo que enriquezca la aportación cultural en Andalucía. El conocimiento de los procesos cognitivos que participan en la creación artística reflejado en el trabajo, aportarán también una vertiente didáctica, pudiendo servir el proyecto aquí propuesto como material para el fomento de la cultura tanto en aquellas visitas guiadas que organiza el Museo Casa Ibáñez como en conferencias programadas en otros centros culturales de nuestra Comunidad. El potencial de la Fundación de Arte Ibáñez-Cosentino permite que este trabajo sirva para:

- Interdisciplinariedad de las Artes.
- Conferencias/Publicación de Artículos.
- Exposiciones/Conciertos comentados.
- Programas educativos.
- Creación de público que consuma arte musical y pictórico.

## Capítulo II: Biografía de Andrés García Ibáñez. El Museo Ibáñez.

---

### 2.1. Andrés García Ibáñez.



Ilustración 1: Andrés García Ibáñez.  
Fotografía de Estrella Romero (marzo de 2018).

Es imprescindible conocer la figura de Andrés García Ibáñez, sus orígenes y su formación como creador para comprender la idea global del presente trabajo académico.

Nacido el veinticuatro de septiembre de 1971, este pintor queda inscrito en la localidad de Olula del Río, aunque poco más tarde, su madre M<sup>a</sup> Dolores Ibáñez Ceba lleva al niño junto a su familia en la localidad cercana de Albox. El abuelo materno de Andrés regentaba un taller artesano siendo tallista, dorador y pintor, era José Ibáñez Fábrega, conocido como Pepe «El pintor», proveniente de una estirpe de virtuosos creadores del Valle del Almanzora<sup>26</sup>. Músico aficionado y melómano, el abuelo materno de Andrés es decisivo en su vida no sólo personal sino artística.

---

<sup>26</sup> Como nos aclara MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, en *Andrés García Ibáñez y el arte contemporáneo...*, pág.11:

«En diversas publicaciones, bien relacionadas con Andrés García Ibáñez, bien dentro de la corriente de recuperación de la memoria del histórico taller alboxense de los Fábrega Monteagud, y la importancia del núcleo artístico y artesano local, han aparecido notas de interés histórico-artístico sobre



Ilustración 2: José Ibáñez Fábrega (abuelo de Andrés García Ibáñez) en el centro, tocando el laúd<sup>27</sup>. [Archivo fotográfico de Andrés García Ibáñez]<sup>28</sup>

Los seis primeros años de vida Andrés los pasó en la casa de sus abuelos maternos, siendo su abuelo José un referente, compañero de juegos en un taller de artesanía que sería uno de los lugares que marcarían el desarrollo artístico del pequeño Andrés desde sus primeros pasos creativos. Como nos explica Juan Manuel Martín Robles tras una entrevista personal con Andrés el 29-12-2008:

«En aquel atelier también tendría el jovencísimo García Ibáñez su primer contacto con la obra de los grandes maestros de la pintura española, a quienes, desde entonces, admirará profundamente. Sería gracias a las tarjetas postales que celosamente su abuelo conservaba de varios cuadros expuestos en el Museo del Prado. Reproducciones de Goya, Murillo y otros genios del arte español a las que José siempre se refería, señalándole al pequeño la importancia de las mismas, como copias de “cuadros de grandes pintores”».<sup>29</sup>

---

esta familia. Vid. *Diario de Almería*, 2-5-2009; *Diario de Almería*, 8-4-2009; *Ideal* (ed. Almería), 15-2-1992; MARÍN FERNÁNDEZ, B., “Julián Ruiz Alemán, el tallista”. En *Programa de Fiestas de San Francisco 2001*, Albox, 2001; NICOLÁS, D., “Los Ibáñez-Fábrega (una saga)”. En NICOLÁS, D., *Ibáñez. La mirada universal*, Málaga, 1993».

<sup>27</sup> Concretamente la bandurria tenor con un clavijero antiguo, seguramente un instrumento anterior a 1870. Entrevista realizada a M<sup>a</sup> Carmen Simón Jiménez-Zarza, profesora de Instrumentos de pulso y púa en el Conservatorio Superior «Manuel Massotti Littel» de Murcia, el 14/06/18.

<sup>28</sup> Reflejada en MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, *Andrés García Ibáñez...* pág. 10.

<sup>29</sup> *Ibid.* pág. 15.

En la edad escolar de Andrés, su abuelo siempre tomó el papel de mentor y le proponía ejercicios de dibujo. Fue su gran maestro en cuanto a sus primeros encuentros con las técnicas artísticas, llegando a exponer sus primeros 40 dibujos en 1984 en las paredes del salón parroquial del barrio de La Loma de Albox. «En su pubertad, compaginó sus estudios de bachillerato con la práctica de la pintura al óleo, decantándose ya por una propuesta artística concreta, en un proceso de asimilación de la tradición artística figurativa que no abandonará nunca».<sup>30</sup> Esta forma de entender el arte figurativo al comienzo de su carrera, siguiendo la estela de los antiguos, no fue bien aceptado del todo por algunos sectores artísticos almerienses de la época, más cercanos a las vanguardias postmodernas abstractas y a la órbita indaliana<sup>31</sup>. En estos años el joven Andrés descubre por un libro de una serie coleccionable semanal que le regaló su tío-abuelo Juan Ceba que regentaba una papelería, al maestro Goya, quedando hipnotizado por su obra y por todo el mundo inherente que ella encierra. Se forma copiando a los grandes maestros: al Greco, a Goya, a Rembrandt, Rubens, Velázquez; pero Goya siempre le acompañará en todo su viaje artístico. En palabras del propio Andrés:

«Para mí el techo de la pintura es Goya, en todos los sentidos, a nivel técnico, comunicativo y expresivo. Ejemplifica al artista contemporáneo; en él está resumida la tradición y la contemporaneidad. Todo el drama del hombre está reflejado en su obra. Aunque hay otros artistas inmensos que también me han influido, como Rembrandt, Velázquez, Tiziano, Caravaggio, Sorolla y, dentro del siglo XX; Picasso o Francis Bacon, Goya es para mí el referente absoluto.»<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> *Ibid.* pág.22.

<sup>31</sup> El Grupo Indaliano fue creado por Jesús de Perceval en 1945 en Almería y tenía como proyecto romper con la atonía cultural y artística imperante en aquellos años de posguerra española. Contaron con el apoyo de Eugenio D'Ors y de aquellos críticos e intelectuales interesados entonces en los artistas emergentes. Desde los inicios lo conformaron Miguel Rueda, Francisco Capuleto, Luis Cañadas, Paco Alcaraz, Miguel Cantón Checa y Antonio López Díaz, todos ellos interesados en una estética donde el color y las texturas eran de notoria expresividad plástica. Con su estilo de pintar se alejaban de la estética de carácter costumbrista que predominaba en aquellos años de posguerra española, lo que suponía un gran un paso y un enfrentamiento con el orden artístico establecido. Los Indalianos logran que el mundo del arte más progresista los acoja como parte de un programa de renovación que intentaba revitalizar el arte español tras la contienda. Véase BOCERO, Antonia, *Creación y trayectoria del grupo indaliano*, Ed. Arráez, 2009, 228 p.

<sup>32</sup> Extracto de la entrevista realizada a Andrés por Juan Manuel Martín Robles en MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, Andrés García Ibáñez y el arte..., pág. 23.

«Goya ha sido siempre mi faro y referente, el primer artista moderno y el padre de todas las audacias, como en Beethoven, por su obra desfila toda la problemática ética del hombre y su drama existencial, contados con una poética y fuerza expresiva plenamente contemporánea.»<sup>33</sup>

Aquí se llega a un punto revelador en la concepción de la obra de G. Ibáñez que es el punto de partida a este trabajo. Goya y Beethoven son para él sus referentes a la hora de crear, los descubrió de joven y ambos le marcaron en su visión estética. Su abuelo poseía una colección de vinilos con las Sinfonías de Beethoven que fueron las primeras obras que Andrés escuchó. Hoy en día, los dos artistas le siguen marcando. Son estas tres figuras, Goya, Beethoven y su abuelo José, sus referentes a lo largo de su vida.<sup>34</sup> Andrés observa así, de manera instintiva, un paralelismo entre Goya y Beethoven, y no es el único artista que concurre en esa idea. Algunos profesionales del arte y de la música también han encontrado un nexo emocional y vital entre ambos, como es el caso de Octavio de Juan Ayala, que, en su Trabajo de Investigación del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), trazó la idea de las vidas paralelas entre Goya y Beethoven, que fue el germen de su posterior tesis, la cual sirve de ayuda y consulta a este presente trabajo de investigación<sup>35</sup>.

Las primeras obras pictóricas juveniles que comienza a crear como propias y ya no sólo copias, son la mayoría de temática religiosa y algunas escenas costumbristas, hasta que decide trasladarse a Pamplona para estudiar la carrera de Arquitectura, ya que la familia abogó por este camino para Andrés, al considerar que la carrera universitaria de Bellas Artes poco conocimiento le podría ofrecer ya a un joven pintor que dominaba casi todas las técnicas de modo autodidacta y gracias a las enseñanzas de su abuelo. Paralelamente a sus estudios universitarios, Andrés sigue pintando y exponiendo sus obras. Su primera exposición decisiva tuvo lugar en 1989 en la sala de CajaAlmería en la ciudad de Almería, una de las salas más importantes de la capital, obteniendo un gran éxito pese a las primeras críticas de ciertos sectores contrariadas por su estilo figurativo. A ello le siguió en el mismo año, la obtención del Primer premio otorgado a su obra *Dánae* presentada al XIII Concurso «Pintores Jóvenes

---

<sup>33</sup> *El País* (ed. Andalucía), 5-10-2009; *Diario de Almería*, 5-10-2009; *Ideal* (ed. Almería), 6-10-2009. *Ibidem* pág. 24.

<sup>34</sup> Extractos de entrevista realizada a G. Ibáñez el 2-01-2018 en la Casa-Museo Ibáñez.

<sup>35</sup> El DEA de Octavio de Juan Ayala se titula *Goya y Beethoven: vidas paralelas*. Encontramos la referencia al mismo en DE JUAN AYALA, Octavio, «La interrelación música-pintura...» pág. 26.

Andaluces»<sup>36</sup>. Se puede vislumbrar ya aquí otro de los grandes pilares sobre los que se sustentará mucha de su obra posterior: la figura femenina como símbolo y conjunto misceláneo de contemporaneidad. Le siguieron más exposiciones en su tierra natal y en Pamplona, y comenzaron los encargos de pintura religiosa y el encargo de la decoración pictórica de la bóveda de la Basílica del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso y María Santísima de la Esperanza de Málaga (años más tarde también recibe el encargo de la decoración pictórica de la catedral Metropolitana de San Salvador). En sucesivas muestras en Almería y Málaga, el público pudo ver su evolución y maestría en series de cuadros figurativos cada vez más personales pero sin perder la influencia estética clásica, cuyo punto culminante llega con la realización en 1994 del cuadro de grandes proporciones *La infancia de Baco o Los Baquillos*, con rasgos goyescos, velazquianos, con un empleo de los efectos de luz que nos recuerdan incluso a Sorolla, por su empleo de la imagen al aire libre, atrapando el carácter mediterráneo, el sol del mediodía y las paredes encaladas de los cortijos almerienses.



Ilustración 3: *La infancia de Baco o Los baquillos* (1994, Museo Casa Ibáñez). Fotografía de Estrella Romero (marzo 2018).

«Todos estos pintores tienen una cosa que los diferencia del resto del arte clásico. El arte clásico es una idealización de la realidad, es una representación idealizada o arquetípica de la realidad. Normalmente no son personas concretas, con sus estados de ánimos, Si tú ves un cuadro de Rubens o de Leonardo, o de Rafael, los personajes que están en esos cuadros no nos dicen nada del ser humano como tal, no nos dicen nada del drama real del ser humano, de la vida del ser humano, de su problemática como ser vivo. Hay que ir a estos pintores anteriormente citados (Rembrandt, Velázquez, Tiziano, Caravaggio o Goya) para empezar a ver personas reales, personas retratadas no sólo en su apariencia exterior, sino retratadas con todo el drama de su existencia. Quizá por ello todos estos me parecen pintores

<sup>36</sup> Vid. *ABC* (ed. Sevilla), 5-11-1989; *ABC*. 24-11-1989.



contemporáneos, algo extremo en Goya. Siempre que visito museos, cuando veo un retrato de Rubens veo que está bien pintado, pero no me dice nada del personaje, no me cuanta nada de la persona, ni siquiera me parece que esa persona fuese así; sin embargo, en Rembrandt y en Goya, sí».<sup>37</sup>

Es indudable que la influencia de los clásicos y el romanticismo goyesco impregnan toda la obra de García Ibáñez desde casi sus inicios. Es un arte figurativo que da vida a seres reales, paisajes almerienses, alegorías mitológicas griegas, retratos de mujeres, (esas que tan presentes están en su vida desde su niñez). Estos rasgos definitorios los podremos ver más adelante en las Series dedicadas a la música de Beethoven, que analizaremos al detalle en el Capítulo IV. Multitud de encargos comenzó a recibir García Ibáñez del estudio navarro Arco y de la galería Benedito de Málaga, y como explica Juan Manuel Martín Robles:

«Conocedor de lo mala consejera que es la impaciencia, el artista, que había de digerir los éxitos recién logrados, se tomaba su tiempo para, con un nuevo alumbramiento maestro, presentar sus credenciales al futuro. Aún así, requerido por musas y comitentes, por igual, Andrés continuaría, en un *allegro moderato*, con su ejercicio plástico.»<sup>38</sup>

Las referencias musicales, incluso en el lenguaje de su biografía y en las expresiones de Andrés cuando habla sobre su pintura, están siempre presentes como vemos en el párrafo citado. García Ibáñez se va haciendo hueco en su juventud entre los artistas almerienses más relevantes de la época: Ginés Parra, José Calvache o Jesús de Perceval, entre otros. En el año 1996 finaliza sus estudios de Arquitectura Urbanística en Pamplona y así se afianza uno de los pasos relevantes para cumplir uno de sus grandes deseos futuros: construir en su pueblo natal, Olula del Río, un edificio que sirva como espacio para albergar sus obras, un taller que le permita crear con espacio suficiente para sus grandes formatos y a la vez museo para acercar al público almeriense no sólo sus creaciones sino una colección de gran prestigio del arte español moderno y contemporáneo que irá acumulando con el paso de los años.

---

<sup>37</sup> Entrevista realiza a Andrés García Ibáñez por Juan Manuel Martín Robles en diciembre de 2008 en MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, *Andrés García Ibáñez y el arte...* pág. 67.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 78.

Como artista ya consagrado no sólo en Almería sino reconocido como figura nacional, García Ibáñez ha conseguido excelentes críticas en sus exposiciones en ciudades como Madrid, Málaga, Barcelona, así como es profundamente aclamado Inglaterra y Alemania. Hoy en día sigue creando y mantiene un profundo compromiso con la cultura en el Museo como Institución de la Fundación de Arte Ibáñez-Cosentino, adquiriendo una gran cantidad de obras para su exposición permanente y organizando otras temporales. Su labor como gestor y mecenas también le lleva a organizar cursos y talleres en la Casa Museo en el que invita a grandes artistas de primer nivel del panorama artístico actual, como su amigo y maestro Antonio López, celebrándose el mes del mayor del presente año 2018 la séptima edición del *Curso de realismo y figuración para pintores*<sup>39</sup>.

## 2.2. El Museo Ibáñez.



Ilustración 4 Exterior entrada Museo Ibáñez.  
Fotografía de Estrella Romero (diciembre 2017).



Ilustración 5: Patio de entrada del Museo Ibáñez.  
Fotografía de Estrella Romero (diciembre de 2017).

Antes de dar vida al proyecto de la Casa-Museo Ibáñez, Andrés tuvo a su disposición en la juventud un primer taller en una residencia familiar, en la Calle Onésimo Redondo de Olula del Río, que alternaba con un salón parroquial cedido adosado al templo de San Sebastián de la misma localidad.

---

<sup>39</sup> Véase la información en la página web del museo <https://bit.ly/2IggGXX> [En línea] consultado el 30/03/18.

Tras finalizar su estancia universitaria en Pamplona, en el año 1997 se asienta definitivamente en su localidad natal e inaugura la primera fase de «Casa Ibáñez», un proyecto que él mismo diseña gracias a sus conocimientos arquitectónicos, que «inicialmente, iba a ser su vivienda, estudio y sala de exposición particular»<sup>40</sup>:

«No lo planteé como un museo desde el primer momento. Mi sueño era poder materializar un espacio donde poder ver colgada mi obra, yo y no los demás, de forma digna. No hay pensamiento de que se abra al público, por lo que no se acondiciona para esto. Es el entonces alcalde de Olula del Río, Eugenio Acosta, fallecido en 2007, el que, al ver el proyecto terminado, ve sus posibilidades y decide inaugurarlos oficialmente. A raíz de aquella inauguración, y la aceptación popular que tuvo mi obra, fue cuando comencé a pensar que aquello había que transformarlo realmente en un museo».<sup>41</sup>

A partir del año 2000, Andrés plantea a las autoridades políticas locales la intención de ampliar el espacio de “Casa Ibáñez” para convertirlo realmente en un museo público como tal que cumpliera las normas oficiales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, siempre con su deseo subyacente de responsabilidad social y acercamiento de las disciplinas artísticas a una zona geográfica muchas veces subestimada por instituciones autonómicas. La corporación municipal da el apoyo al proyecto y este es el inicio (en el año 2002 hasta su finalización en 2004) del que hoy conocemos como Museo Casa Ibáñez, con dirección en c/ Museo número 7, con código postal 04860 de Olula del Río (Almería). Con la venta de su propio arte, Andrés consigue sostener económicamente la construcción del nuevo edificio y la ampliación de su colección particular como coleccionista de arte español barroco, del siglo XIX y contemporáneo. En noviembre del año 2004 se inaugura el ya el Museo Casa Ibáñez, con 16 salas dedicadas a su propia obra y a los demás cuadros de la colección privada, el cual obtuvo unas críticas de las autoridades políticas que asistieron, de la prensa y el público en general, inmejorables<sup>42</sup>. Las puertas se abrieron al público el 4 de marzo de 2005.

---

<sup>40</sup> MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, *Andrés García Ibáñez y el arte...* pág. 104.

<sup>41</sup> Entrevista realiza a Andrés García Ibáñez por Juan Manuel Martín Robles en diciembre de 2008 en *Ibidem* págs. 104-105.

<sup>42</sup> Vid. *Ideal* (ed. Almería), 25-11-2004; *La Voz de Almería*, 25-11-2004; *La Voz de Almería*, 28-11-2004.

«Su gestión corresponde a la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, institución creada en junio de 2005 y participada por el fundador del museo, Andrés García Ibáñez, y la multinacional almeriense Cosentino. Desde el 18 de julio de 2007 el museo forma parte del Registro Andaluz de Museos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (BOJA nº 208 de 22 de octubre de 2007<sup>43</sup>) Los fondos del museo están formados en la actualidad por más de 1200 obras inventariadas, más del 95% de ellas aportadas por Andrés García Ibáñez a la Fundación. Se trata, por tanto, de la colección particular del artista, tanto su obra personal como las de otros autores que ha ido atesorando en poco más de una década, lo que ofrece al visitante la oportunidad de conocer todo el universo creativo del pintor (obra, gustos e influencias). El ámbito de esta colección es el Arte español moderno y contemporáneo, desde Goya hasta nuestros días, con especial atención a la gran tradición figurativa española. Así, junto a la pintura del artista olulense, se exhiben obras de Goya, Sorolla, Cabral Bejarano, los Madrazo (Federico, Raimundo y Ricardo), Benlliure, Benedito, Sorolla, Zuloaga, López Mezquita, Chicharro, Mateo Inurria, Benjamín Palencia, Pinazo, Golucho, Noé Serrano, Roberto Manzano, Juan Polo, Paco López, Joaquín Ramo, Alfonso Fraile y Antonio López, entre otros muchos. También están representados los autores almerienses más significativos del siglo XX, como Ginés Parra, Federico Castellón, Jesús de Perceval, Capuleto, Pedro Gilabert y Carlos Pérez Siquier, entre otros muchos. El Museo Casa Ibáñez de Olula del Río está hermanado con el Museo Ibáñez de Melilla, situado en el histórico edificio de la Torre de la Vela. Una institución inaugurada en septiembre de 2012, gestionada por la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma y constituida por un centenar de obras de Arte español, cedidas altruistamente por Andrés García Ibáñez. Desde mayo de 2015 el Museo Casa Ibáñez tiene presencia en Almería a través del convenio firmado por el Excmo. Ayuntamiento de Almería con la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino para la musealización, cesión de colecciones y la dirección del Museo de Arte Doña Pakyta. Una nueva dotación cultural ubicada al final del Paseo de Almería, en la vivienda que doña Francisca Díaz Torres –popularmente conocida como doña Paquita– donase al Consistorio capitalino,

---

<sup>43</sup> Puede consultarse en línea en la página web de la Junta de Andalucía <https://bit.ly/2pWlsZN>

a través de la cual el visitante tendrá la oportunidad de disfrutar de una amplia panorámica del arte almeriense, desde la década de 1880 hasta la de 1970».<sup>44</sup>

En la actualidad, en las 17 salas permanentes se exponen aproximadamente cuatrocientas cincuenta obras. La intención de Andrés García Ibáñez es impulsar una ciudad de la cultura en el entorno del museo, hecho que va haciéndose realidad paso a paso, recientemente con la anexión del Centro de fotografía Pérez-Siquier junto al Museo Ibáñez, inaugurado el mes de septiembre de 2017<sup>45</sup>.

Como arquitecto, García Ibáñez proyectó un edificio que contiene numerosos elementos de creación artística e incluso musical del que nos podamos imaginar. Ciertos detalles de las características del mismo pueden servir para adentrar al público en el mundo pictórico-musical que encontrarán en la Sala número 16 del Museo. El número 11 como número maestro en la arquitectura, está presente en la altura del edificio (11 metros de altura), así como en las 11 ventanas que predominan en la fachada principal, alineadas en su parte baja con 11 naranjos ornamentales que dan la bienvenida al espectador en el patio de entrada. Puede ser realmente motivador mostrar a los visitantes la Sala Beethoven como el siguiente número que sigue a ese 11, el 12, como si la mirada del espectador fuese esa doceava ventana hacia esa sala, la doceava nota de la escala musical, haciendo partícipe de la propia obra de arte a quien observa, como escribe José García Ibáñez, hermano del pintor:

«[...] Y en todos ellos una misma cosa,  
el delirio del que pinta, cuando pintar anula la razón  
y el hombre se reduce al mirar.

Cuando el hombre es mirada, es pintor.»

José García Ibáñez, Granada, 28-10-98<sup>46</sup>

El acercamiento del público mediante cierta poesía matemática conecta didácticamente con la existencia de algunas series Fibonacci en obra de Beethoven: Dereck Haylock, (matemático, Norwich, UK) ha estudiado el lugar en el que se producen las principales apariciones del famoso motivo de 4 notas en el primer movimiento de la quinta

---

<sup>44</sup> Vid. Página web del museo <https://bit.ly/2pUIroK> [En línea] [Consultado el 4-02-2018]

<sup>45</sup> La prensa nacional se hace eco de esta apuesta por la cultura: Vid. *El País* 26-12-2017 <https://bit.ly/2H2N1x> [En línea] [Consultado el 1-04-18].

<sup>46</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 22.

sinfonía de Beethoven. Según sus investigaciones, de los 600 compases que consta el movimiento (sin incluir la coda) el motivo reaparece en su forma original en los compases 228 y 372. Estos números, con respecto a los 600 compases del total, están muy próximos a Phi. Aunque no se sabe con precisión si Beethoven compuso la Sinfonía bajo estas directrices, pero en su quinta sinfonía, distribuye el tema siguiendo la sección áurea  $\Phi$ . El clímax de la obra se encuentra al 61,8 % de ella. La relación de Beethoven con el Librepensamiento, la Masonería y los *Iluminati* se une con la idea con el número 11 anteriormente descrita, ya que la obra musical de Beethoven *Cantata para la muerte del Emperador José II* WoO 87 es el punto de creación de la Serie pictórica de García Ibáñez *La Máscara de Beethoven*:

«Las conexiones entre el mundo de José II y el de Beethoven son mucho más profundas. Cuando Beethoven todavía estaba en Bonn, recibió el encargo del *Lesegesellschaft* (un sucesor de la orden de los *Iluminati*) la composición de una Cantata sobre la muerte de José II. Beethoven incluyó la música de una de las partes de la cantata por el fallecido José, *Das steigen die Menschen an's Licht*, un tema adecuado al Fidelio, como el tema para *Welch ein Augenblick*. Éste es el penúltimo coro de la ópera, un momento de piadosa celebración de la liberación de la tiranía del despotismo local por la gracia de un monarca ilustrado.»<sup>47</sup>

G. Ibáñez viajó a Bonn en el año 2015 y trajo una réplica de la mascarilla mortuoria de Beethoven, que pintó en la Serie *La Máscara de Beethoven*. La *Cantata para la muerte del emperador José II* es para Andrés la gran obra de Beethoven del periodo de Bonn (1790), y por ello Andrés relaciona esa obra musical con esta serie pictórica. En esta obra musical podemos encontrar, entre otros elementos:

- 11 notas en el comienzo del tema del oboe del Aria IV.
- 11 primeras notas en el comienzo de la soprano para la frase «*Da stiegen die Menschen*» (Entonces la humanidad ascendió).
- 11 pulsos en el compás 38 frase «*die Erd' um die Sonne*».
- Otras frases con 11 notas «*und die Sonne wärmte*».

---

<sup>47</sup> BELLER, Steven, *Historia de Austria*, Editorial Akal, 2009, 368 págs., pág. 117.

La ubicación del Museo en Olula del Río permite que los habitantes de las poblaciones de la Comarca del Almanzora, a la que pertenece esta localidad, puedan visitarlo, más concretamente y pensando en visitas didácticas guiadas, aquellos alumnos de colegios e institutos cercanos. La comarca del Valle del Río Almanzora se compone de 27 municipios, pero el Museo recibe visitas de estudiantes de poblaciones de toda la provincia de Almería, no sólo de la comarca, incluyendo también poblaciones limítrofes a Almería, como localidades de Murcia y Granada. En épocas vacacionales, reciben visitantes de toda España, con grupos de estudiantes y también de jubilados. También existen en la zona núcleos de población extranjera de países europeos como Inglaterra o Alemania. En las conclusiones obtenidas de los gráficos resultantes de las encuestas para los visitantes, expuestas en el Capítulo VI, se reflejarán más datos precisos al respecto.

Según datos de la Junta de Andalucía a fecha del 30 de marzo de 2018, existen 437 centros docentes sostenidos con centros públicos en la provincia de Almería, que podrían ser destinatarios directos del manual didáctico de este trabajo<sup>48</sup>, pudiendo hacerse extensible a los centros educativos de las localidades cercanas de las provincias de Granada y Murcia.

Se puede encontrar información de las actividades que realizan desde la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino y el Museo Ibáñez en su página web y redes sociales:

*FACEBOOK/ TWITTER: @MuseoIbanezAlm*

### **2.2.1. Fundación de Arte Ibáñez Cosentino.**

Se recogen a continuación los objetivos y las normas por las que se rige la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, como podemos leer en la página web del Museo<sup>49</sup>:

«Originalmente denominada Fundación Museo Casa Ibáñez de Olula del Río, la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino es una institución sin ánimo de lucro, incluida en las reguladas en el artículo 16 de la Ley 49/2002 de 23 de diciembre de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo,

---

<sup>48</sup> Véase página web de la Junta de Andalucía [en línea] < <https://bit.ly/2JEj8is> > [Consultado el 11/04/18].

<sup>49</sup> *Vid.* Página web del museo <https://bit.ly/2H1fvCN> [en línea][Consultado el 1-04-2018]

creada para la eficaz gestión del Museo Casa Ibáñez y la difusión de sus colecciones y de la obra de Andrés García Ibáñez, así como la conservación, ampliación, divulgación y engrandecimiento de sus fondos, al mismo tiempo que la creación, dotación con fondos propios y gestión de otros espacios museísticos y culturales de especial interés para la Fundación.

Creada en junio de 2005 por iniciativa del Ayuntamiento de Olula del Río e inscrita en el Registro de Fundaciones de Andalucía en 2006 (Resolución publicada en el BOJA número 30 de 2006), originariamente el Patronato de la Fundación, como órgano máximo de la misma, estuvo formado por el fundador del museo, el pintor Andrés García Ibáñez (presidente), el Ayuntamiento de Olula del Río (cuyo alcalde hacía las funciones de secretario de la Fundación) y la Mancomunidad de Municipios del Valle del Almanzora.

A finales de 2014, tras más dos años de colaboración con el Museo Casa Ibáñez y después de la salida del Patronato del Ayuntamiento de Olula del Río y la Mancomunidad de Municipios del Valle del Almanzora, la multinacional almeriense Cosentino se incorporaba a la Fundación como patrono de la misma. Momento a partir del cual la fundación pasaría a denominarse Fundación de Arte Ibáñez Cosentino y adoptaría su nueva imagen corporativa. Fundación cultural creada con el objetivo principal de gestionar el Museo Casa Ibáñez, y aquellos otros espacios museísticos y culturales a nivel nacional de especial interés para la Fundación y/o vinculados a la pinacoteca con sede en Olula del Río».

Sus estatutos (modificados en diciembre de 2014) pueden consultarse en la página web del museo.



### **Capítulo III: Música y pintura, dos ramas de una misma protolengua.**

---

#### **3.1. El arte como lenguaje.**

Tras haber detallado el escenario donde se muestran las obras que servirán de guía para adentrar al público en esta simbiosis musico-pictórica, se procederá a continuación a exponer la unión de ambas disciplinas como universo artístico en sí mismo. La música puede enseñarse por sí sola, quizá se pueda pensar que no es necesario el artificio de intentar mostrarla didácticamente a través del arte de la pintura, pero la necesidad de presentarlas transversalmente en el presente trabajo radica en el interés de buscar la formación artística global del público, amplia y creativa, formando en valores y enseñando capacidad para distinguir la calidad en el arte, así como mostrar el origen similar de ambas disciplinas que las hace complementarias. En un mundo juvenil en el que el acceso a la información es rápido y fácil mediante la tecnología, la capacidad de pensamiento crítico y de observación pausada va perdiendo fuerza, y el aparente elitismo que a veces rodea el arte, hace necesario un enfoque cercano para desterrar ideas preconcebidas del público al que irá orientado el análisis semiológico del Capítulo IV.

La relación entre ambas disciplinas se estrechó durante las primeras décadas del s. XX, dotando al arte de una miscelánea de ideas que enriquecían su comprensión. Gracias al ejercicio interdisciplinar, la creatividad aflora de manera más desbordante, más flexible si cabe, en la heurística y en la didáctica. La mente se adapta así a nuevas visiones más amplias para profundizar en el camino del conocimiento innovador.

El interés creciente por la unión de disciplinas artísticas con fines enriquecedores es un hecho constatable hoy en día. Desde comienzos del pasado siglo XX la fascinación por la sinestesia<sup>50</sup> se desarrolló en estudios científicos de neurólogos y psicólogos, además de expertos en otras doctrinas. En el mundo musical encontramos ejemplos de sinestetas como

---

<sup>50</sup> Según las definiciones de O. De Juan en su tesis citada anteriormente en el capítulo introductorio del presente trabajo, la sinestesia responde al fenómeno de la interrelación entre Música y Pintura a través del concepto del color, siendo una asociación en acciones recíprocas entre las diferentes áreas cerebrales. Las personas con sinestesia experimentan sonidos coloreados, aunque quienes no la padecen también relacionan colores, sonidos y brillantez.

Alexander Scriabin (Moscú, 1871-1915) u Oliver Messiaen (Aviñón 1908-Clichy 1992), programándose en la actualidad conciertos en salas y exposiciones en galerías con la temática sinestésica como eje central. Coincidiendo con la opinión de Timothy Baird Layden:

«una de las diferencias más importantes entre la manera de considerar la sinestesia hoy día y la de hace setenta y cinco años, es que ahora, gracias a lo que han evidenciado los estudios clínicos acerca de la sinestesia, se valora mucho más la experiencia subjetiva de cada individuo. De hecho, una de las dificultades mayores para entender la mecánica de la sinestesia, es el evidente desacuerdo entre las sensaciones paralelas percibidas por los sinestetas. Dos personas con audición cromática probablemente no coincidirán en el color que corresponde a un sonido dado.»<sup>51</sup>

Es conveniente aclarar que el presente trabajo no trata de descifrar un juego sinesteta ya que no es el hecho determinante en la obra de García Ibáñez, aunque sí pueden existir ciertos rasgos que podríamos llamar pseudo-sinestésicos (que se expondrán más adelante en el análisis de las obras del capítulo IV), pero como el mismo pintor afirma, no se siente sinesteta.

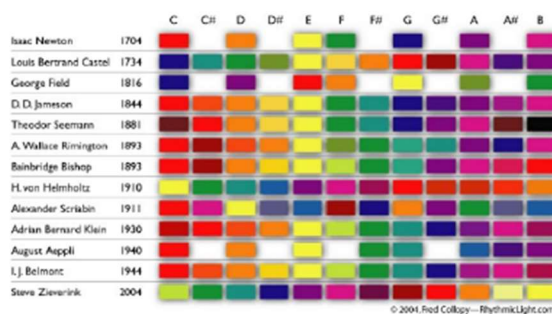


Ilustración 6: Percepción sinestésica en distintos personajes de la Historia a lo largo de los siglos.

La novedad de la presente investigación reside en que hasta el momento no ha existido un acercamiento en profundidad a la obra musical del pintor Andrés García Ibáñez desde el punto de vista musicológico (salvo la excepción del propio catálogo de las obras de la Serie

<sup>51</sup> BAIRD LAYDEN, Timothy, «Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea». Dr. Domènec Corbella i Llobet, dir. Tesis doctoral [en Línea]. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2004, pág. 16, <<http://hdl.handle.net/2445/36687>>, [Consultado el 14/10/17].

*Del corazón al corazón* creado por el propio pintor y editado por el Museo Ibáñez) como ya se citaba en el anterior capítulo introductorio. Se tratará aquí pues de realizar una catalogación emocional y estructural de su obra enraizada con la música de Beethoven, que puede servir de guía para los visitantes del Museo Ibáñez. Investigar no es sinónimo solamente de descubrir, también es pasar por un lugar y dejar huellas que otros puedan ver.

La música ha estado siempre presente como manifestación en todas las culturas desde la prehistoria, siendo una actividad relevante en la especie humana, junto con el dibujo y la pintura. Como expresa el psiquiatra Anthony Storr:

«Cuando los biólogos reflexionan sobre actividades humanas complejas como las artes, suelen suponer que sus principales cualidades se derivan de instintos básicos. En términos biológicos, una actividad “tiene sentido” si puede contribuir a la supervivencia o facilitar la adaptación al medio o derivarse de un comportamiento que la facilite. Por ejemplo, el arte de la pintura pudo originarse de la necesidad humana de comprender el mundo exterior mediante la vista; éste es un logro que permite modificar el entorno o influir en él para favorecer la supervivencia»<sup>52</sup>.

Nuestros antepasados prehistóricos dibujaban su entorno quizá como forma de abstracción, era la manera de dar forma a ideas y a visiones, quizá también a sentimientos o pensamientos, otorgando así al arte una connotación práctica, tal y como pudo ocurrir con los elementos del lenguaje hablado. Podemos pensar que la música actuó de forma similar sirviendo de enlace entre personas, de medio de comunicación. Diversas teorías enlazan el origen de la música a la imitación de los sonidos de la naturaleza; otras, pretenden describirlo como un lenguaje del propio mundo de la especie humana: «los procesos psicológicos y cognitivos básicos que generan la composición y la interpretación musical pueden ser incluso herencias genéticas y, por tanto, estar presentes en casi todos los seres humanos»<sup>53</sup>. Otra teoría existente respecto al origen de la música propone su desarrollo a partir del balbuceo de los niños. Los sonidos con los que las madres se dirigen a sus bebés crean vínculos mucho más estrechos entre ambos que el propio lenguaje. Géza Révész defendió la teoría de que la

---

<sup>52</sup> STORR, Anthony, *La música y la mente*, Canales Medina, Verónica (trad.), Barcelona, Ed. Paidós, 1992, 250 págs., págs. 17-18.

<sup>53</sup> Opinión de John Blacking en *Ibidem* pág. 24.

voz cantante tenía mayor poder conmovedor que la voz hablada. Jean- Jacques Rosseau también defiende esta variante al afirmar que «Los hombres primitivos se cantaron entre ellos para expresar sus sentimientos antes de hablarse para expresar sus pensamientos»<sup>54</sup>. Así también, como forma de expresión para la Grecia antigua, música y poesía fueron inseparables, añadiendo connotaciones a los modos musicales cuya vigencia se prolongó hasta el Barroco y su *Affektenlehre* (Teoría de los afectos).

No es el cometido del presente trabajo desentrañar el origen de las artes, pero sí apoyarse en la importancia de la unión de la música con las demás manifestaciones introspectivas del ser humano que se desarrollaron partiendo de un mismo germen artístico. La música y el lenguaje posiblemente tuvieron un origen común, y como expresa el psicoanalista Anton Ehrenzweig «el lenguaje se convirtió en el vehículo del pensamiento racional, y por ello, recibió otras influencias. La música se ha convertido en un lenguaje simbólico del inconsciente, cuyos símbolos jamás podremos comprender»<sup>55</sup>. El lenguaje en sí tiene algunas acotaciones que impiden al ser humano expresarse en su totalidad, siendo la manifestación artística la que se encarga de rellenar esos huecos detallistas, por la mayor perfección de los sistemas visual y auditivo que poseemos.

### **3.2. La emoción como causa (y objetivo).**

Es un hecho científicamente medible que la música provoca respuestas físicas en el cerebro y cuerpo humanos. Los sentimientos evocados por la música escuchada en cualquier reunión de personas pueden ser compartidos o dispares, pero siempre habrá una emoción subyacente en quien la escucha. En el momento que se produce el estímulo, aparecen alteraciones en el estado del cuerpo, cambios en la resistencia eléctrica de la piel, en las pupilas y la frecuencia respiratoria entre otros. De esta manera, podemos ver que existe una relación más estrecha entre la escucha de la música y el estímulo emocional que entre la percepción y ese mismo estímulo. «En el aspecto emocional hay algo más “profundo” en el

---

<sup>54</sup> CRANSTON, Maurice, *Jean-Jacques*, Londres, Allen Lane, 1983, págs. 289-290.

<sup>55</sup> EHRENZWEIG, Anton, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 3ª edición, Londres, Sheldon Press, 1975, págs. 164-165 (trad. Castellano: *Psicoanálisis de percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976).

acto de escuchar que en el de ver»<sup>56</sup>. Intentar conectar al público con sus propias emociones mediante la música o la pintura es el objetivo de esta investigación, ya que

«existe un consenso generalizado entre los oyentes sobre el contenido emocional de diversas piezas musicales, incluso, en los casos en que esos oyentes desconocen dichas piezas o no saben identificarlas [...] no depende del conocimiento previo de la pieza musical en cuestión ni de la identificación del contexto en el que ha sido compuesta»<sup>57</sup>.

La palabra «emoción» viene del latín *emotio* – *ōnis*, que significa «el impulso que induce la acción». La emoción es un proceso psicofisiológico complejo que representa una forma de adaptación a los cambios de nuestro entorno, activando redes asociativas en la memoria, alterando nuestra atención y llevándonos a tomar decisiones relativas a nuestra situación en el mundo, muchas de ellas emparejadas con nuestros recuerdos vividos. Con estudios a través de técnicas de imagen cerebral, investigadores del área de neurobiología han obtenido resultados en los que relacionan el procesamiento musical con las emociones, debiendo así enfocar la atención en la recepción musical que conecta el hemisferio izquierdo encargado entre otras funciones de procesar el ritmo y tono musical, con el hemisferio derecho, que se encarga de la comprensión de esa melodía escuchada, el timbre, la creatividad y la intuición. Esto enlaza con lo planteado por Jauset:

«La música es un elemento que estimula el diálogo entre los dos hemisferios ya que permite un equilibrio dinámico entre las capacidades de ambos. Es uno de los elementos con mayor capacidad para la integración neurofuncional y neuropsicológica»<sup>58</sup>.

En la creatividad manifestada con la pintura, las regiones cerebrales inmersas en el proceso parten de vías de entrada sensoriales o aferentes (la visión) y señales de salida o eferentes (la propia acción de pintar), aunque la mayor complejidad radica en los mecanismos que las neuronas espejo provocan permitiendo la abstracción del objeto en sí y su

---

<sup>56</sup> STORR, Anthony, *La música y la mente...* pág. 48.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. 52.

<sup>58</sup> JAUSET, J., *Música y Neurociencia: Musicoterapia: Sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*, Editorial UOC, Barcelona, 2011, pág. 66.

transformación en una obra de arte desde el origen de la percepción y los estados emocionales particulares, que desembocan en una expresión de la experiencia y objetivación del pensamiento. Estas neuronas son en cierto modo las responsables de conectar la respuesta emocional del sujeto espectador con su percepción artística; ellas son las encargadas de soportar «la actividad fisiológica y química en cuanto a la reacción física de la comprensión e imitación de la situación representada por el cuadro».<sup>59</sup> Así, la pintura puede servir de vehículo de esas obras musicales, de esas emociones que la misma provoca, de forma más directa mediante la visión inmediata de detalles en un cuadro que conecten con esas emociones que generan esos estímulos. «No importa que la clase de sentimientos evocados por personas diferentes pueda variar. Lo que importa es el estado general de estímulo y su simultaneidad».<sup>60</sup>

Coincidiendo con las afirmaciones de José Antonio Ariza Rodríguez<sup>61</sup>, la opinión de este trabajo se sustenta en el origen común de las manifestaciones artísticas, que podemos situarlo en la propia Creatividad como protolengua o *big bang* dador de energía para mostrar al mundo exterior el maremágnum de emociones que habitan en el interior del artista. Ya sea músico, pintor, escritor, actor...la necesidad imperiosa de ebullición que a veces transmite el arte a quien lo siente, hace que la obra en sí sea creada a partir de una creatividad única en el caso del artista en solitario, una obra que es resultado de las emociones propias, y que pueden ser captadas de igual forma o no por el receptor de la obra de arte. El mensaje del emisor existe dentro de la obra, cargado de emociones desde su creación, que pueden ser o no compartidas por quien la admire. Pero sí que pueden ser reveladas como intentaremos hacer aquí de forma objetiva con la obra de Andrés García Ibáñez en el capítulo IV, no porque el arte tenga que ser siempre traducido, sino por la vertiente didáctica que se intenta plasmar en este trabajo de investigación, para que el público conecte con las emociones del pintor y con las suyas propias. Expresar los sentimientos mediante la música o la pintura puede ser una

---

<sup>59</sup> RÍOS FLÓREZ, Jorge Alexander, «Activación de las redes neuronales del arte y la creatividad en la rehabilitación neuropsicológica», *Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología*, Vol. 15, n.º 2, 2015, págs. 47-60.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 53.

<sup>61</sup> ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, «Niveles de afinidad entre la Música, la Pintura y la Literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del siglo XX». Dr. Antonio Jiménez Millán, dir., Dr. Diana Pérez Custodio, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Programa de Doctorado: Creatividad Aplicada, 2015, 463 p. <<http://hdl.handle.net/10630/12403>>, [Consultada el 15/03/18].

forma de superar ciertos procesos personales o de afianzarlos. No sólo hablamos pues de las emociones de G. Ibáñez, sino incluso de las emociones de Beethoven plasmadas en las obras musicales que Andrés toma como referencia para la creación de sus cuadros. Pintor y compositor, aquí, dan formas distintas a emociones en muchos casos similares. Como comenta Octavio de Juan en su tesis «A través de la Música, Wagner, Beethoven y los grandes compositores fueron capaces de comunicar sentimientos que podrían ser difíciles de expresar con palabras»<sup>62</sup>, quizá ayudados por esa necesidad imperiosa de superar adversidades a través de la propia creatividad.

Mediante la visión adquirimos conocimientos del mundo, dotando a las funciones neurobiológicas de la parte visual del cerebro de similitudes con las intenciones del Arte. Vemos para comprender, así como el artista crea para comprender su mundo. De forma similar se podría aplicar al sentido del oído. Compartiendo las ideas del neurobiólogo turco Semir Zeki (1940), «los artistas son, de una forma, neurólogos que estudian el cerebro con técnicas exclusivamente suyas, aunque lo hagan sin conocer el cerebro ni su organización»<sup>63</sup>. Investigador del campo de la Neuroestética, (disciplina de la Neurobiología), Zeki afirma que la percepción de la belleza en el Arte, ya sean colores o emociones, tiene su propia actividad en áreas específicas de nuestro cerebro, dotando así atribuciones medibles al concepto de «belleza». La búsqueda de cómo una señal sensorial puede provocar una emoción es el trabajo de esta disciplina, ya sea esa señal proveniente de la música, pintura u otra fuente. Aunque la experiencia de la belleza es subjetiva ya que es una mediación de una operación cerebral, la Neuroestética está aún hoy en día estudiando cuáles son los mecanismos comunes del cerebro que están involucrados en dicha experiencia.

«Zeki desarrolla su teoría de las conciencias múltiples al darse cuenta del hecho de tomar conciencia de los diferentes atributos de los objetos (como ubicación, color, orientación, y movimiento) en diferentes momentos. Este fenómeno se llama asincronía visual perceptual. Por ejemplo, la percepción consciente del color, que es un atributo elaborado por un área cortical llamada V4, precede en alrededor de 80 milisegundos la percepción consciente del movimiento, que es un atributo elaborado

---

<sup>62</sup> DE JUAN AYALA, Octavio, «La interrelación música-pintura...» pág. 55.

<sup>63</sup> ZEKI, Semir, *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*, Amaya Bozal Chamorro (trad.), Ed Antonio Machado Libros, 2005, 241 p.

por un área cortical separada llamada V5. La existencia de asincronía perceptual lleva a Zeki a suponer que tomar conciencia del color y el movimiento en virtud de la actividad de dos sistemas cerebrales tienen entradas anatómicas distintas. Como resultado, Zeki sugiere que estas dos áreas corticales son capaces de producir dos microconsciencias, una para el color y otra para el movimiento, respectivamente».<sup>64</sup>

Todas estas afirmaciones científicas nos llevan a pensar en la importancia de la emoción recibida en la admiración de la obra de arte, ya sea musical o pictórica. No sólo se observa un mensaje de un lenguaje, sino que nuestro cerebro, nuestro cuerpo, reaccionan ante ese mensaje de forma emocional.

La serie de cuadros de Andrés García Ibáñez dedicada a la obra musical de Beethoven (o más bien germinadas a través de la propia obra beethoveniana), en palabras del propio autor:

«[...] no es una mera transcripción visual de las obras musicales en las que se inspira. Se trata más bien de una similitud de pareceres sobre varios aspectos de la vida. Al hilo del grandioso discurso beethoveniano-que siempre me ha emocionado-expreso situaciones vividas, aspectos observados en el mundo y la gente que me rodea, así como ideas fundamentales de mi propio concepto creativo en el arte. En la obra de Beethoven he encontrado reflejados esos estados emocionales y vivencias propias de forma muy similar. El carácter romántico de toda manifestación creativa, las revelaciones sobre el alma, la miseria y la profunda soledad de los seres humanos, la búsqueda dentro del universo femenino -de sus conceptos propios, universales- y sus

---

<sup>64</sup> ZEKI, Semir, «The Theory of Multiple Consciousnesses», en Cavanna, Andrea Eugenio y Nani, Andrea, *Consciousness: Theories in Neuroscience and Philosophy of Mind*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2014, 175-179 p. Texto original: «Zeki develops his theory of multiple consciousnesses by noticing the fact that we become conscious of different attributes of objects (such as location, color, orientation, and motion) at different times. This phenomenon is called perceptual visual asynchrony. For instance, the conscious perception of color, which is an attribute elaborated by a cortical area called V4, precedes by around 80 milliseconds the conscious perception of motion, which is an attribute elaborated by a separate cortical area called V5. The existence of perceptual asynchrony leads Zeki to suppose that we become conscious of color and motion in virtue of the activity of two brain systems which have distinct anatomical inputs. As a result, Zeki suggests that these two cortical areas are capable to produce two micro-consciousnesses, one for color and another one for motion, respectively». (Traducción de M<sup>a</sup> Estrella Romero Jiménez).



consecuencias emotivas; los criterios panteístas<sup>65</sup> de mi cosmovisión, las fuerzas del destino y la introspección interior -el progresivo autoconocimiento de las limitaciones y miserias propias- en soledad, conforman el *pathos* -mi particular experiencia- de estos últimos años de trabajo, pintura y vida».

Como él mismo indica, no se trata de una pintura creada a partir de una inspiración en una música que se escucha a la vez que se dibuja...es una similitud de emociones atemporales entre ambos artistas, un acuerdo de pareceres ante los sentimientos y el propio devenir de la vida. Aquellas emociones que llevaron a Beethoven a crear sus obras son compartidas por Andrés para llevar a cabo la suya propia, creándose así un universo artístico completo de música-emoción-pintura, que, insistiendo en la idea que es sólo su visión personal, puede que también sea compartida por muchos de los espectadores de la Serie. Andrés percibe como propias las sensaciones que Beethoven tuvo al componer, como si el primero fuese un vehículo cosmogónico de unas emociones universales que el segundo tradujo en música. La música fue el medio por el que ellas se mostraron al mundo siglos atrás, y las pinturas de García Ibáñez otro medio diferente en el presente, pero en esencia, ambos similares, como dos ramas de una misma protolengua a la que hacíamos referencia en el título de este Capítulo III, esa universalidad de las artes a la que también se acerca Ariza Rodríguez en su tesis doctoral y la cual se comparte en este trabajo:

«Es por todo ello por lo que podemos considerar una mínima universalidad en las artes ya que, en definitiva, son todas lo mismo: un acto expresivo y comunicativo por parte de un emisor (el pintor, escritor, compositor...), donde el mensaje ha sido sometido a una representación (haciendo uso de un medio plástico-visual, gráfico-conceptual, sonoro-auditivo...) y que necesita para su interpretación de un receptor (observador, oyente, lector...) y de un código (que sistematiza y contextualiza al lenguaje o expresión).»<sup>66</sup>

Es pues Beethoven el primer emisor de un mensaje musical, haciendo un acto de comunicación que llega a un receptor, Andrés García Ibáñez, que entiende, percibe y

---

<sup>65</sup> Más adelante se explica cómo esa visión panteísta del autor ha cambiado a lo largo de los años, desde que la Serie *Del corazón al corazón* fue creada hasta hoy en día, transformándose en otra creencia interior y en otra obra de arte exterior.

<sup>66</sup> ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, «Niveles de afinidad entre la Música...pág. 12.

personaliza el código emocional de ese mensaje, convirtiéndose Andrés a su vez en un nuevo emisor que lanza un mensaje al mundo con otro tipo de representación, esta vez pictórica, cerrando un círculo cósmico-artístico de actos expresivos compartidos.

Para entender mejor el proceso de la percepción y la emoción en la música y en la pintura, se debe explicar brevemente cómo se produce el mismo, con base en las investigaciones neurocientíficas al respecto. Antonio Damasio (Lisboa 1944), director del Instituto del Cerebro y la Creatividad en la Universidad del Sur de California en Los Ángeles y premio Príncipe de Asturias de Ciencia y Tecnología en 2005, es uno de los neurólogos más reconocidos en el ámbito de la investigación sobre las emociones y los mecanismos que usa nuestra conciencia, basando sus teorías en la separación de las emociones y los sentimientos. Damasio define la emoción como

«la combinación de un proceso evaluador mental, simple o complejo, con respuestas disposicionales a dicho proceso, la mayoría dirigidas hacia el cuerpo propiamente dicho, que producen un estado corporal emocional, pero también hacia el mismo cerebro (núcleos neurotransmisores en el tallo cerebral) que producen cambios mentales adicionales»<sup>67</sup>.

Su teoría del «marcador somático» se sustenta en la idea de que la emoción precede a la percepción, los estados emocionales llegan primero y los sentimientos después<sup>68</sup>, es decir que las emociones guían el comportamiento y por tanto la toma de decisiones. Damasio en su libro traducido como *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, sostiene que el error de René Descartes fue la separación dualista entre la mente y el cuerpo, racionalidad y emoción. Damasio ha destacado repetidamente que el cerebro y sus funciones, incluida la conciencia, no se puede estudiar de forma aislada. En otras palabras, cada actividad cerebral y la función cognitiva siempre debe considerarse como parte de una interacción compleja entre el organismo y su entorno. A la luz de esto, los estados mentales parecen estar profundamente encarnados y no pueden ser tenidos en cuenta sin considerar

---

<sup>67</sup> DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Ed. Destino, 2011, 400 p.

<sup>68</sup> DAMASIO, Antonio, *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Editorial Crítica, 2005, pág. 100.

influencias recíprocas entre el cuerpo y su entorno.<sup>69</sup> Es, por tanto, la idea principal de este trabajo: si las emociones guían el comportamiento y por tanto la toma de decisiones en nuestro cerebro, sin emoción no puede haber acto artístico. Esas emociones que provocaron sentimientos en Andrés García Ibáñez al escuchar la música de Beethoven (a lo largo de toda su etapa de vida en la que creó las Series de cuadros inspiradas en dicha música), son las responsables de que sintiese la necesidad de tomar decisiones en cada pincelada. Esas emociones conectaron con sentimientos que ya existían previamente en él, con lo que se podría afirmar que la música actuó como resorte que conectó con sus experiencias ya vividas y almacenadas en sus recuerdos (a través del oído se adquieren propiedades del mundo que permiten al cerebro categorizar objetos, primero seleccionando la información, después configurando un descarte dentro de la misma y finalmente realizando una comparación a través de la memoria). En algunos casos, como veremos más adelante, de forma subconsciente. Beethoven compuso desde la emoción, quizá para resolver sus conflictos internos, y esas emociones fueron compartidas por García Ibáñez y sirvieron de impulso igualmente para componer, con otro medio, pero por la misma causa. Compartiendo ambos ideales universales históricos y filosóficos, los dos creadores dan forma a su pensamiento a través de pluma y el pincel. Así, dos núcleos de emociones de dos sujetos distintos y separados por varios siglos, llegan hoy en día en forma de pintura para emocionar de nuevo a quien la observe, desde la ambigüedad propia de la obra de arte, ya que esas emociones se convierten en subjetivas cuando el espectador las recibe. Él, dependiendo de su estado de ánimo, aportará diferentes soluciones a las encrucijadas sensoriales en las que se vea inmerso.

Desde los siglos anteriores, la *Teoría de los afectos* había jugado un papel importantísimo en la composición de obras musicales, y por ende la formación compositiva de Beethoven se vio influida por ello de algún modo, como reductos subconscientes que no sólo se tornan reales en su música, sino en los oídos de un público acostumbrado a escuchar la música del Barroco. La música de los siglos XVI y XVII plasmaba los estados afectivos profundos del alma, usando figuras retóricas para ello, siendo el tratado *Las pasiones del alma* publicado en 1649 por el filósofo René Descartes, una de las mayores influencias para los

---

<sup>69</sup> DAMASIO, Antonio, «Consciousness, Emotions, and Self» en Cavanna, Andrea Eugenio y Nani, Andrea, *Consciousness: Theories in Neuroscience and Philosophy of Mind*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2014, págs. 105-110.

compositores de la época y posteriores<sup>70</sup>, como al alemán Johann Mattheson, que ya habla en su obra *Der vollkommene Capellmeister* (El buen maestro de capilla), sobre cómo determinadas emociones del alma pueden ser representadas en música con precisos elementos técnicos, interválicos o formales, y cómo el músico debe sentir primero aquellas emociones en sí mismo para poder despertarlas en el oyente. Vincular estados emocionales a la música no es inventiva barroca, ya existió desde la cultura griega, pero la impronta que dejó en la época, así como en las posteriores, es de gran relevancia. La carga semántica, así como las connotaciones expresivas y cognitivas que posee una determinada tonalidad, juegan un importante papel en esta concepción pictórico-musical analizada aquí. Esta teoría no es universal y depende de factores personales y culturales para su concreción, pero

«podemos entrever de forma genérica, que los ritmos marcados y rápidos incitan biológicamente a estados de ánimo agitados, así como los ritmos sutiles y lentos a la relajación; así mismo, las armonías disonantes generan por lo general tensión psicológica, y las consonancias armónicas favorecen emociones más placenteras»<sup>71</sup>.

En el siglo XVIII la concepción de atribuir sensaciones a las tonalidades aún estaba ligado a un sistema de afinación que no conocía el temperamento igual, y la correspondencia de atribuir sensaciones de brillantez a los sostenidos y de suavidad a los bemoles era comúnmente aceptado. En este caso, no se puede atribuir la escucha musical a una concepción de emparejamiento tonalidad-humor tal y como la *Affektenlehre*<sup>72</sup> proponía, ya que la música absorbida por el pintor es fruto de las interpretaciones del siglo XX. Pero sí se puede afirmar que experimentos científicos relativamente recientes demuestran que la asociación de ciertas tonalidades con estados de ánimo concretos similar a la de los siglos XVII y XVIII continúa siendo generalizada a pesar del que el temperamento igual es el predominante en la actualidad, afirmando esta asociación las tres cuartas partes de participantes en el estudio realizado por John Powell y Nicola Dibben en la Universidad de Sheffield de Reino Unido<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> TORRES RANGEL, Jorge Alexander, «Descartes: las pasiones del alma y la música barroca», *Revista Semestral de Filosofía Práctica*, No. 24, Red Universidad de Los Andes, 2010, págs. 181-193.

<sup>71</sup> ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, «Niveles de afinidad entre la Música...págs. 14-15.

<sup>72</sup> Ver anexo II ilustración 24.

<sup>73</sup> POWELL, J. y DIBBEN N., «Key-mood association: A self-perpetuating myth», *Musicae Scientiae*, Vol. IX n.º 2, 2005, págs. 289-311.

Estos autores sostienen que ello es debido por el influjo que durante los últimos 200 años han realizado los críticos, escritores musicales y comentaristas sobre esta correspondencia, y encuentran también cierta relación en la práctica musical a edades tempranas que quedaría plasmada en el ideario emocional del músico adulto. Estos rasgos aprendidos, inherentes al significado de la música impuesto desde las pasiones humanas, se puede ver reflejado también en las ideas del musicólogo Maynard Solomon, el cual sostiene que la Novena Sinfonía de Beethoven es un símbolo en sí misma cuyos referentes no se pueden conocer completamente, ni los efectos que nos provoca su escucha. Pero esas complejidades inherentes al final de la Sinfonía, no disuadieron a los analistas de ejercer su oficio ni evitó que el público disfrutara de su interpretación. Entre los referentes a los que Solomon alude están los códigos semióticos que habrían sido familiares para los contemporáneos de Beethoven, aunque ya no son tan conocidos hoy en día, excepto por especialistas. Tales códigos impregnan toda la música del llamado estilo clásico, y abarcan conceptos tales como *ombra*, *musette*, *sensibilidad*, *marcha*, *pastoral*, *estilo aprendido*, *cazando* y *aria*.

«Si bien la comprensión de estos temas puede proporcionar una comprensión considerable del significado de las obras de este período, las audiencias modernas han podido intuir mucho sin el beneficio de conocerlas. Cuando, como en el caso del final de la Novena Sinfonía, las palabras entran en juego, sin embargo, el significado implícito en algunos de estos códigos se vuelve explícito. El texto del último movimiento nos incita a unirnos al Elysium y al cielo a través del agente de la alegría. Atenas y Jerusalén, por así decirlo, se reconcilian bajo el "ala gentil" de la alegría. Toda la humanidad -cristiana, judía, musulmana, pagana, mendicante, príncipe, buena y malvada- (se convertirá) en hermanos. El idealismo de la Ilustración y la Revolución Francesa permanece vivo mientras las audiencias continúen inspirándose en la visión de Beethoven y Schiller».<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> LEVY, David Benjamin. Beethoven: *The Ninth Symphony*, Yale University Press, 2003, pág. 90. [trad. M<sup>a</sup> Estrella Romero]: «While an understanding of these topics can provide considerable insights into the meaning of works from this period, modern audiences have been able to intuit a great deal without the benefit of knowing them. When, as is the case with the finale of the Ninth Symphony, words are brought into play, however, the meaning implicit in some of these codes is rendered explicit. The goal of the Ninth Symphony, the text of the last movement teaches us, is to join Elysium and heaven through the agent of joy. Athens and Jerusalem, so to speak, are reconciled under joy's "gentle wing." All mankind— Christian, Jew, Muslim, pagan, beggar, prince, good, and evil—(will) become brothers. The idealism of the Enlightenment and the

Como veremos en el siguiente capítulo, la vinculación de las emociones inmanentes de la música, como la dualidad creada entre tonalidad-emoción de esa *Affektenlehre* vestigial que queda en nuestros oídos, será una constante en el análisis de las pinturas estudiadas, cobrando importancia extremadamente relevante en la interrelación músico-pictórica, es una especie de *synemotio* que impera en las traslaciones de emociones musicales a colores, de símbolos armónicos o instrumentales que llevan a elección de decisiones y perspectivas en pintura.

Al abordar nociones como la luz y la oscuridad en la música, a menudo parece como si toda la historia de ese arte pudiera escribirse en términos de diversos grados de iluminación. La coloración instrumental jugó un papel importante en la música de Wagner, que en sí misma es una especie de sinestesia elemental entre la luz, el drama y la narrativa, así que hablar de percepción puramente musical o puramente visual es una ilusión que la semiótica en particular ha demostrado como erróneo, pudiendo tornarse en una forma de metalenguaje. Sin embargo, si buscamos el término «luz» en historias de música o en tratados sobre estética musical, generalmente encontramos muy poco. Debemos estar satisfechos si algo se dice sobre el color. Sin embargo, los colores no existirían sin luz. Leonard B. Meyer clasifica los parámetros musicales en dos tipos principales: los primarios de melodía, armonía y ritmo; es decir, aquellos que pueden cuantificarse en relaciones jerárquicas; y parámetros secundarios, que son indicaciones de dinámica y tempo. Los últimos parámetros tienen cantidades que se pueden medir y contar, pero no priorizar, por lo tanto, Meyer los llama estadísticos. El color y la luz en la música pertenecerían a la última categoría. Y eso es extraño, si se considera el hecho de que la música no es básicamente otra cosa que sonido, por lo tanto timbre, y por lo tanto grados de luminosidad / oscuridad. El director de cine Eric Rohmer reflexiona sobre el problema del color en la música y compara a Beethoven y Matisse:

«¿Por qué Matisse? Porque sus pinturas con líneas aparentes, hermosas como tales, no nos dan la impresión de que el acto de pintar ha sido una simple coloración, una simple serie de dibujos, sino el resultado de una voluntad de conquista, de adaptar el color mediante el dibujo... La armonía de las huellas prevalece sobre la de los colores. La línea realmente "elige" su color, que es su prolongación, su expresión por

---

French Revolution remains alive so long as audiences continue to be inspired by Beethoven and Schiller's vision».

otros medios, aunque con Picasso, por ejemplo, el mundo de los colores se superpone al de las líneas sin ningún reflejo esencial. Lo mismo en Beethoven: la belleza de este motivo es ciertamente lineal, pero anuncia, exige un color que no alcanzará su máximo esplendor excepto por el contrapunto y la armonía». <sup>75</sup>

El teórico italiano Manlio Brusatin, afirma que el color es primario, que percibimos primero lo visual como colores. La terapeuta musical italiana Stefania Guerra Lisi ha desarrollado una teoría según la cual cada movimiento de la mente y cada motivo de acción física posee un cierto color. Por lo tanto, el amarillo equivaldría a una respiración amplia, el azul significaría respiraciones profundas y el rojo rápido. Con Gino Stefani ha creado una praxis terapéutica llamada *Globalità dei linguaggi*, en la creencia de que los colores son la base universal para cualquier tipo de actividad.

Los pedagogos musicales húngaros Géza y Csaba Szilvay han desarrollado, sobre la base de la pedagogía musical de Zoltán Kodály, un sistema de cuerdas de colores cuya idea subyacente es que lo que se aprende a través de varios sentidos tiene un impacto más permanente que lo que aprendemos en solo uno, afirmación realmente importante que se comparte para el abordaje del análisis heurístico de las obras pictóricas de este trabajo. La conexión de la música con los colores y sus tonos se hace evidente ya desde el comienzo del proceso de aprendizaje. Desde el dominio visual, los conceptos de luz y color se expandieron a la música, donde se han observado con bastante frecuencia y con gran sensibilidad por parte de personas que no son músicos. Michel Butor clasificó la música en varios géneros precisamente sobre la base de sus colores. En su ensayo *Musique, art réaliste* (1960), habló de seis colores diferentes: fisiológico, funcional, modal, tonal, local e histórico. El nivel fisiológico es el mismo para todas las personas y se refiere al funcionamiento del oído humano; por ejemplo, el rango medio de tonos se experimenta como agradable, el extremo se registra como desagradable. Los colores funcionales se refieren a las funciones de la música en una sociedad. Cuando un órgano toca con una orquesta sinfónica, agrega un matiz sagrado, ya que los órganos están históricamente asociados con la iglesia. A su vez, el uso del saxofón en la música de arte inmediatamente evoca música popular y jazz, al igual que el acordeón

---

<sup>75</sup>ROHMER, E. *De Mozart en Beethoven: Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles: Actes Sud, 1996, pág. 219.

recuerda la música tradicional. El color modal se refiere a los modos musicales determinados desde la antigüedad y sus valores emocionales (como, por ejemplo, en las teorías de Platón), aunque los modos también se pueden organizar de acuerdo con sus grados de brillo y claridad, como lo ha hecho el compositor estadounidense Vincent Persichetti. Los colores locales en la música clásica son simulacros del espíritu de ciertos lugares, como el color polaco en *Boris Godunov* de Musorgsky, el color italiano en la música de Tchaikovsky y el color oriental en *Belshazzar's Feast* de Sibelius o en *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov. Los colores históricos se crean, por ejemplo, cuando se imitan estilos anteriores; por ejemplo, la fuga en la Sonata de Beethoven en La b mayor Op. 110, o el estilo de Pergolesi en *Apollon Musagete* de Stravinsky, o el estilo de Bach en *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos<sup>76</sup>.

Por tanto, conceptos como luz, color, timbre, armonía, son válidos para la percepción visual y la auditiva, convirtiéndose así en un todo pictórico-musical aglutinador de sensaciones.

---

<sup>76</sup> TARASTI, E., *Semiotics of classical music: how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*, De Gruyter, Inc., Boston, 2012, 481 p.



## **Capítulo IV: Las Series beethovenianas de Andrés García Ibáñez.**

---

### **4.1. Justificación para la elaboración de material didáctico para el profesorado sobre las Series pictórico-musicales.**

El análisis semiológico que se presentará a continuación en el punto 4.2, servirá como manual didáctico para el profesorado interesado en incorporar la interdisciplinariedad músico-pictórica en los estudios de E.S.O. y Bachillerato. La encuesta llevada a cabo a los visitantes del Museo, que se desarrolla con más detalle en el Capítulo VI, aporta información sobre la mayoría de visitantes recibidos por el Museo pertenecientes a los citados niveles educativos, por lo que los contenidos estarán adaptados a las asignaturas tanto troncales, específicas o de libre configuración que se imparten desde 3º de la E.S.O. hasta 2º de Bachillerato en la Comunidad de Andalucía, pudiendo hacerse extensible a otras comunidades con currículo de asignaturas similar. Según la Orden de 14 de julio de 2016<sup>77</sup>, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad y se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado. El artículo 4.2 del Decreto 111/2016, de 14 de junio, dispone que

«la concreción de los elementos que integran el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía será regulada por Orden de la Consejería competente en materia de educación. En esta regulación se toma como eje vertebrador del proceso de enseñanza y aprendizaje el desarrollo de las capacidades del alumnado y la integración de las competencias clave. Para ello, se incorporan en cada una de las materias o ámbitos que conforman la etapa los elementos que se consideran indispensables para la adquisición de dichas competencias, con el fin de facilitar al alumnado el acceso a los componentes fundamentales de la cultura y prepararles para su incorporación a estudios posteriores o para su inserción laboral futura. Asimismo, los elementos transversales toman una especial relevancia en las distintas materias de

---

<sup>77</sup> Orden de 14 de julio de 2016, en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, Boletín número 144 de 28/07/2016.

la Educación Secundaria Obligatoria, integrándose con el resto de elementos curriculares y garantizando así el sentido integral de la educación que debe caracterizar la etapa. El currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía vincula los distintos elementos que lo componen mediante un tratamiento interdisciplinar del aprendizaje y facilita la realización de actividades integradas para el desarrollo coordinado de las distintas competencias. Asimismo, de acuerdo con lo establecido en el Decreto 111/2016, de 14 de junio, el currículo de esta etapa incorpora enseñanzas relativas a la riqueza, pluralidad y diversidad que caracteriza a la identidad andaluza desde el respeto a las diferencias, incluyendo conexiones con la vida cotidiana y el entorno inmediato del alumnado, así como la necesaria formación artística y cultural». <sup>78</sup>

El Artículo 2 de la citada orden expone que:

«los contenidos propios de la Comunidad Autónoma de Andalucía incorporados en los Anexos I, II y III versan sobre el tratamiento de la realidad andaluza en sus aspectos culturales, sociales, lingüísticos, económicos, geográficos e históricos, así como sobre las contribuciones de los elementos específicos de la cultura andaluza en los ámbitos humanístico, artístico y científico, para la mejora de la ciudadanía y el progreso humano»<sup>79</sup>.

El Artículo 3 pone el énfasis en los elementos transversales educativos, como en el punto «b) El desarrollo de las competencias personales y las habilidades sociales para el ejercicio de la participación, desde el conocimiento de los valores que sustentan la libertad, la justicia, la igualdad, el pluralismo político y la democracia»<sup>80</sup>; y el punto

«c) La educación para la convivencia y el respeto en las relaciones interpersonales, la competencia emocional, el autoconcepto, la imagen corporal y la autoestima como elementos necesarios para el adecuado desarrollo personal, el rechazo y la prevención de situaciones de acoso escolar, discriminación o maltrato, la

---

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

promoción del bienestar, de la seguridad y de la protección de todos los miembros de la comunidad educativa»<sup>81</sup>.

El Artículo 4 versa sobre las Recomendaciones de metodología didáctica, indicando en diversos puntos la necesidad de la transversalidad:

«a) El proceso de enseñanza-aprendizaje competencial debe caracterizarse por su transversalidad, su dinamismo y su carácter integral y, por ello, debe abordarse desde todas las materias y ámbitos de conocimiento. En el proyecto educativo del centro y en las programaciones didácticas se incluirán las estrategias que desarrollará el profesorado para alcanzar los objetivos previstos, así como la adquisición por el alumnado de las competencias clave; f) Se estimulará la reflexión y el pensamiento crítico en el alumnado, así como los procesos de construcción individual y colectiva del conocimiento, y se favorecerá el descubrimiento, la investigación, el espíritu emprendedor y la iniciativa personal».

Las asignaturas de las enseñanzas generales a las que puede servir de manual didáctico el presente trabajo son:

- 3º de Enseñanza Secundaria Obligatoria: troncales generales (Geografía e Historia), específicas (Valores éticos), libre configuración autonómica (Música, Cultura clásica, Educación plástica visual y audiovisual).
- 4º de Enseñanza Secundaria Obligatoria: troncales generales (Geografía e Historia), específicas obligatorias (Valores éticos), específicas de opción (Música, Artes escénicas y danza, Cultura clásica, Educación plástica visual y audiovisual, Filosofía).
- 1º de Bachillerato de Humanidades y Ciencias sociales: troncales de opción (Historia del mundo contemporáneo), específicas de opción (Dibujo Artístico I, Análisis Musical I), libre configuración autonómica (Educación para la ciudadanía y los Derechos Humanos).

---

<sup>81</sup> *Ibid.*

- 2º de Bachillerato de Humanidades y Ciencias sociales: troncales de opción (Historia del Arte), específicas de opción, (Dibujo artístico, Técnicas de expresión gráfico-plástica, Análisis Musical II, Imagen y sonido, Historia de la Música y la Danza, Psicología), libre configuración autonómica (Educación para la ciudadanía y los Derechos Humanos II).
- 1º de Bachillerato de Artes: troncales generales (Fundamentos del Arte I), troncales de opción (Cultura audiovisual I, Historia del mundo contemporáneo, Literatura Universal), específicas de opción (Dibujo artístico, Volumen, Análisis Musical, Lenguaje y Práctica musical), libre configuración autonómica (Educación para la ciudadanía y Derechos Humanos).
- 2º de Bachillerato de Artes: troncales de opción (Cultura Audiovisual, Artes escénicas, Diseño), específicas de opción (Dibujo artístico, Técnicas de expresión gráfico-plástica, Análisis Musical II, Historia de la Música y de la Danza, Imagen y sonido, Psicología), libre configuración autonómica (Educación para la ciudadanía y Derechos Humanos).

De la misma forma puede servir de material de apoyo didáctico para el profesorado de los Conservatorios Profesionales de Música como actividad complementaria en las asignaturas de Historia de la Música, Orquesta, Música de Cámara o Instrumento principal.

#### **4.2. Serie *Del corazón al corazón* (1996-2012).**

1997 fue un año de marcada actividad artística, para Andrés García Ibáñez. Se repartió el tiempo entre exposiciones, creación pictórica y trabajos para el proyecto arquitectónico del que sería el futuro Museo Ibáñez. Recibía en estas fechas clases de solfeo y piano en el Conservatorio de Olula del Río, a la vez que pintaba la Serie *Del corazón al corazón*, comprendiendo así mejor la propia idea musical para aplicarla con mayor fidelidad a dicha Serie. Unos años después, se vería obligado a renunciar a sus estudios musicales «ante la imposibilidad de dedicar tiempo a una disciplina inabarcable»<sup>82</sup>. No abarcó en su totalidad la música en su vertiente técnica pero sí la incorporó en esta Serie a su propio idioma, dotando a aquélla de enriquecimiento visual y a éste de belleza sonora. El 5 de diciembre de 1997 tenía

---

<sup>82</sup> Entrevista realizada a Andrés García Ibáñez por Juan Manuel Martín Robles citada en MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, *Andrés García Ibáñez y el arte...*pág. 100.

lugar la inauguración oficial del Museo Ibáñez, en la que por primera vez se mostraba al público la Serie *Del corazón al corazón*, aunque no completa, ya que aún en ese momento no se había finalizado el lienzo de *La Alegría divina* (más tarde reconvertido en *La fraternidad universal*). La Serie la conforman 35 cuadros figurativos con claras influencias de las pinturas de Goya, Velázquez y los ideales románticos del *Sturm und Drang* de los que se analizarán aquí 29. En ellos se plasman las reflexiones más íntimas de García Ibáñez, relativas a la vida, la familia, el mundo emocional, las mujeres de su vida, sus creencias religiosas, filosóficas y sus estados del alma. Un conjunto de obras que resumen también la temática histórico-filosófica de los ideales del Romanticismo, de la Revolución Francesa y de todas las utopías por los que luchó Beethoven en su credo artístico. Esta serie es un espejo realmente personal de las vivencias más íntimas del artista, una especie de catarsis, enlazada con el significado musical imperante de las obras de Beethoven que citaremos más adelante, explicando la conexión individual de cada obra con cada cuadro. Esa catarsis también la experimentó Beethoven en su propia existencia, como el propio Andrés cree y que es significativo incluir aquí:

«Condenado [Beethoven] a no poder escuchar sus propias obras, desarrolló una energía titánica para la concepción de las mismas, gracias al convencimiento pleno y la creencia férrea en lo que estaba haciendo. Su proceso vital es, ciertamente, el de un auténtico héroe. Creo, en definitiva, que el arte es el único agente que nos aporta una catarsis real porque no defrauda; su aporte de placer es constante y verdadero. [...] [La obra de arte moderna] surge para deshacerse de sus males y despojarse de sus tristezas- su arte le aporta placer en clave de catarsis- y de otra aboga por la creatividad personal, sin que medie el encargo, donde puede hacer lo que le plazca según le dicte su entendimiento y proceder propios. [...] Todo esto tiene una transcendencia realmente considerable, a partir de este momento el listón para enjuiciar, disfrutar y apreciar el arte está ya a otro nivel. Desde Goya, y los primeros románticos a todos los artistas les exigimos un compromiso vital con lo que hacen - catarsis- y un universo propio – libertad creativa- para que la obra nos transmita y haga vibrar. De la unión de estos dos aspectos surgen, como he dicho, las grandes obras. El arte es una disciplina en el comienzo y una liberación después. [...] Cuando se está en la posesión de los recursos mentales, técnicos y expresivos -siempre

individuales ya que no hay recetas- surge la necesidad creativa y por ello aparece la liberación como medio de placer y de existencia vitalista e ilusionada.»<sup>83</sup>

Se puede decir pues que la serie *Del corazón al corazón* es una catarsis de ambos artistas. Nos habla el corazón de Beethoven a través del corazón y las vivencias juveniles de García Ibáñez; el corazón de ambos nos pretende emocionar a los espectadores de estos cuadros. Para el propio pintor «la obra de Beethoven atrapa en la juventud»<sup>84</sup>. Esta serie de cuadros no surge para una exposición concreta ni por un encargo determinado, son pues, reflexivas, nacen de la propia experiencia vital y no hay un plan establecido para crearlas, surgen paralelas a la escucha musical. Cada pieza escuchada por Andrés materializada en cada cuadro coincidía con el estado de ánimo que imperaba en un momento vital preciso, originando así una traslación a imagen de la propia emoción vivida. Prima la autenticidad, de emociones y de composición estructural pictórica, tan determinante en el arte para García Ibáñez, haciéndose eco de la misma autenticidad que poseyó Beethoven diferenciándose en su estilo de los músicos del Clasicismo anterior, de un músico que habló con sus obras a la Humanidad, y no tanto a sí mismos como harían los posteriores compositores románticos.

Como ya se ha explicado en el Capítulo II del presente trabajo, el hecho de que sea la música de Beethoven la elegida es porque tanto él como Goya fueron los artistas que impresionaron a Andrés en su juventud, cuando su tío Juan le regala un libro de pinturas de Goya y cuando con su abuelo escuchaba las sinfonías de Beethoven por primera vez. Hoy en día sigue escuchando a Beethoven y reafirmando en su admiración por él. El embrujo beethoveniano aparece también en otros pintores contemporáneos cuya obra se ha basado en su música, como es el caso del artista español Víctor Mira (1949-2003), que en la década de 1990 creó una serie de obras pictóricas acerca de la Sinfonía n.º 5 op. 67, deteniéndose en la simbología conceptual de los elementos musicales del tema principal de la misma, añadiendo asimismo componentes personales sobre sus emociones más íntimas ligadas a la enfermedad crónico-degenerativa que padecía, mediante los conceptos de formas en colores amarillo, negro y rojo. Enlaza así los colores de la bandera alemana, los del plumaje y pico de la oropéndola europea (*Oriolus oriolus*, cuyo canto se asemeja al tema principal de la 5ª

---

<sup>83</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* págs. 18-20.

<sup>84</sup> Entrevista personal con Andrés García Ibáñez realizada el 2 de enero de 2018 en el Museo Ibáñez.

Sinfonía y creen que pudo haber inspirado a Beethoven en la composición del motivo al escuchar su canto mientras paseaba por el parque Prater de Viena) y el color rojo de la sangre que representa el avance tempestuoso de su enfermedad<sup>85</sup>.

Ese interés que la música de Beethoven sigue ejerciendo hoy en día al que se hace referencia, puede verse reflejado, en forma de actualidad y cercanía, en el reciente ciclo organizado por la Orquesta Ciudad de Granada, que ha interpretado todas sinfonías de Beethoven durante esta temporada del presente año 2018. La Orquesta, junto al Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, han organizado conjuntamente un ciclo de conferencias en torno a la integral, y cuyos ponentes han sido profesores del mismo.

La serie *Del corazón al corazón* debe su nombre a las palabras que apuntó Beethoven en la partitura de la *Missa Solemnis* op. 123<sup>86</sup>, más concretamente «ante el Kyrie: “*Assai sostenuto. Mit Andacht. Von Herzen- Möge es wieder- zu Herzen gehen!*”»; “Con devoción sostenida, bien sostenida. Que partiendo del corazón pueda llegar al corazón”»<sup>87</sup>. Para G. Ibáñez, la *Missa Solemnis* es una de las obras más notables del compositor, ya que plantea en su esencia rasgos atribuibles a tiempos presentes. Narra el drama religioso del hombre contemporáneo, el que ya no necesita a un Dios, en un conflicto de carácter ético, planteándose todas las dudas relativas a la permisividad del sufrimiento en la Tierra, del bien y del mal. Es una obra violenta, crispada, agresiva; en el Gloria y el Credo se palpa el cólera, el reto del hombre hacia Dios, un hombre que pide explicaciones a ese Dios. Musicalmente, aunque Beethoven quiso basarse en las antiguas misas de la tradición, se palpan los rasgos revolucionarios de los temas concisos verdaderamente desarrollados, mayor número de cambios tonales con algunos puntos de caos orquestal que anticipa la música de los

---

<sup>85</sup>Se pueden observar las imágenes de los cuadros y su explicación correspondiente interesantemente redactada en el artículo de CORTÉS SANTAMARTA, David, «Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo Beethoven Quinta Sinfonía», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015, pp. 191-211.

<sup>86</sup> En la tonalidad de Re Mayor, para solistas (soprano, contralto, tenor y bajo), coro y orquesta (cuerda, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, corno di bassetto, 4 cuernos, 2 trompetas, 3 trombones, timbales y órgano). Compuesta entre 1819 y 1823 en Viena, la edición corrió a cargo de Schott en Maguncia en 1825, y se compone de 5 secciones: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven: Repertorio Completo*, Ed. Cátedra/ Clásica, 1995, pág. 440. Puede verse el detalle de dicha inscripción en el anexo I ilustración 23.

<sup>87</sup> GARCÍA BACCA, Juan David, *Filosofía de la música*, Ed. Anthropos, 1990, pág. 419.

posteriores postrománticos, añadiendo saltos melódicos con un contrapunto excelso. Para Andrés, esa revolución en la *Missa* radica en que ya no existe una tradición de sumisión a Dios, como parece existir en la anterior obra de Bach (un hombre que no cuestiona a Dios, sino que lo acepta tal cual), en que Beethoven se enfrenta a ese Dios, se revela, le pide explicaciones a Dios (en el *Agnus Dei* se dirige a él de forma vehemente). La «ruptura con la tradición» es uno de los conceptos importantes en el pensamiento filosófico-artístico de García Ibáñez (tal y como lo fue en parte en el ideario beethoveniano), que más adelante veremos reflejado en la explicación de la unión músico-pictórica. Los temas generales tratados en esta Serie son:

- El carácter romántico de toda manifestación creativa.
- Las alusiones al mundo clásico.
- Las revelaciones sobre el alma.
- La miseria y la profunda soledad de los seres humanos y sus consecuencias emotivas.
- Los criterios panteístas de la cosmovisión del pintor en su etapa juvenil y su transformación con el paso del tiempo.
- Las fuerzas del destino.
- La introspección interior.

#### **4.2.1. Las Pinturas sonoras o la Música pintada.**

Para un mejor entendimiento de las obras pictóricas que se aquilatarán posteriormente, se ha procedido a catalogar los cuadros en diversos grupos según la clase de obras musicales en las que se inspiran. Dentro de esos grupos, el orden estará determinado por la fecha de creación de la obra pictórica. De este modo, se clasifican en:



Tabla1: Catalogación de las obras sinfónicas y orquestales.

<b>A) OBRAS SINFÓNICAS/ORQUESTALES</b>	
<b>OBRA PICTÓRICA</b>	<b>OBRA MUSICAL</b>
I. El destino	Sinfonía n.º 5 op. 67
II. <i>La ruptura ideológica con la tradición artística</i>	Sinfonía n.º 3 op. 55 (Movimiento I <i>Allegro con brio</i> )
III. <i>La sepultura ideológica de la tradición artística</i>	Sinfonía n.º 3 op. 55 (Movimiento II <i>Marcia funebre, adagio assai</i> )
IV. <i>El Alto Almanzora desde Serón</i>	Sinfonía n.º 6 op. 68 (Movimiento V <i>Allegretto</i> )
V. <i>Zaire I, Zaire II, Zaire III</i>	-Sinfonía n.º 7 op. 92 (Movimiento II <i>Allegretto</i> ) -Obertura <i>Egmont</i> op. 84 -Sinfonía n.º 9 op. 125 (Movimiento I <i>Allegro ma non troppo</i> )
VI. <i>La alegría divina</i> (Convertido después en <i>La fraternidad universal</i> )	Sinfonía n.º 9 op 125 (Movimiento IV <i>Presto, Allegro</i> )
VII. <i>El pánico</i>	Obertura <i>Coriolano</i> op. 62
VIII. <i>Aproximación y danza báquica</i>	Obertura <i>Las ruinas de Atenas</i> op. 113

Tabla 2: Catalogación de los Conciertos para piano y orquesta

<b>B) CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA</b>	
<b>OBRA PICTÓRICA</b>	<b>OBRA MUSICAL</b>
I. <i>El emperador</i>	Concierto para piano y orquesta n.º 5 op. 73. (Movimiento III <i>Rondo-Allegro</i> )

II. <i>La soledad de su corazón y los acontecimientos venideros</i>	Concierto para piano y orquesta n.º 4 op. 58 (Movimiento II <i>Andante con moto</i> )
III. <i>El poder de la música</i>	Concierto para piano y orquesta n.º 4 op. 58 (Movimiento III <i>Rondo Vivace</i> )

Tabla 3: Catalogación de las Sonatas para piano

<b>C) SONATAS PARA PIANO</b>	
<b>OBRA PICTÓRICA</b>	<b>OBRA MUSICAL</b>
I. <i>Patética</i>	Sonata n.º 8 op. 13 (Movimiento I <i>Grave-Allegro di molto e con brio</i> )
II. <i>Madre</i>	Sonata n.º 8 op. 13 (Movimiento II <i>Adagio cantabile</i> )
III. <i>Adagio sostenuto</i>	Sonata n.º 14 op. 27/2 (Movimiento I <i>Adagio sostenuto</i> )
IV. <i>Presto</i>	Sonata n.º 14 op. 27/2 (Movimiento III <i>Presto agitato</i> )
V. <i>Kinita</i>	Sonata n.º 15 op. 28 (Movimiento I <i>Allegro</i> )
VI. <i>La vida</i>	Sonata n.º 17 op. 31 /2 (Movimiento III <i>Allegretto</i> )
VII. <i>Rita y Yolanda</i>	Sonata n.º 18 op. 31 /3
VIII. <i>La inspiración y el virtuosismo</i>	Sonata n.º 21 op. 53 (Movimiento III <i>Rondo allegretto</i> )
IX. <i>Apassionata</i>	Sonata n.º 23 op. 57
X. <i>El vienés de la taconera</i>	Sonata n.º 26 op. 81 (Movimiento I <i>Adagio-Allegro</i> )

XI. <i>Conversación con la amada</i>	Sonata n.º 27 op. 90 (Movimiento II <i>Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen</i> )
XII. <i>El pasado</i>	Sonata n.º 29 op. 106 (Movimiento III <i>Adagio sostenuto</i> )

Tabla 4: Catalogación de la Música de cámara para cuerda

<b>D) MÚSICA DE CÁMARA PARA CUERDA</b>	
<b>OBRA PICTÓRICA</b>	<b>OBRA MUSICAL</b>
I. <i>Loli</i>	Sonata para violín y piano n.º 5 op. 24 (Movimiento I <i>Allegro</i> )
II. <i>Paqui</i>	Sonata para violín y piano n.º 8 op. 30/3 (Movimiento II <i>Tempo di minueto</i> )
III. <i>El sonido de su corazón</i>	Sonata para violín y piano n.º 9 op. 47 (Movimiento I <i>Presto</i> )
IV. <i>La gran soledad y la necesidad de autoafirmación</i>	Trío para piano, violín y violonchelo op. 70/1 (Movimiento II <i>Largo assai ed espressivo</i> )
V. <i>Amor</i>	Cuarteto de cuerda n.º 14 op. 130 (Movimiento V <i>Cavatina: Adagio molto espressivo</i> )
VI. <i>Agradecimiento a Dios</i>	Cuarteto de cuerda n.º 15 op. 132 (Movimiento III <i>Canzona di ringraziamento</i> )

La semiosfera de las obras de arte que se analizará a continuación sobrepasa lo puramente visual. Éstas poseen una significación estética, un contenido temático

particularmente distinto a su forma que se pretende desentrañar iconográfica y musicalmente. Vinculadas al concepto de representación y dimensión temporal que presuponen, las pinturas de esta Serie recorren tres direcciones que se entrelazan: son una elaboración de la experiencia visual en el íncipit del cruce de la imagen, el significante y lo real; son un proceso de escritura que retienen en la memoria un acto de marcada densidad existencial de pintor, como si fuera una metáfora simbólica; son un espacio sensible donde se inscribe el volumen de figuras e imágenes musicales ausentes. Habiendo afianzado los procesos cognitivos que forman parte de la transversalidad emocional de ambas disciplinas descritos en el anterior Capítulo III, teorizar sobre música y pintura concretas en sus vórtices fusionables se convierte a continuación en el núcleo de la presente investigación, predominando la materia estética.

«No sin parte de razón, autores como José Ortega y Gasset pensaban que la interrogación estética era una operación esencialmente melancólica, ya que, a pesar de sus límites frente a aquello que analiza, pretendía *encajar en la cuadrícula de los conceptos la plétora inagotable de la substancia artística*. Por eso afirmaba que, dentro de las ciencias humanas, la estética se presenta como *la cuadratura del círculo*»<sup>88</sup>.

Desde este punto de vista marcadamente estético y emocional, se procederá a analizar la obra beethoveniana de García Ibáñez en un análisis semiótico para averiguar los elementos reales o imaginarios que encuentran afinidad en la interrelación músico-pictórica. Estos rasgos organizativos y de división de niveles están adaptados a la singularidad de la obra artística que se estudia en el presente trabajo. Dichos parámetros de comparación (los cuales se reseñarán según el grado de interés concerniente) estarán contenidos en cuatro niveles o planos:

- Músico-contextual: contexto musicológico, estético y/o estilístico.
- Técnico: composición, forma, melodía, ritmo o discurso.
- Físico: altura, tonalidad, intensidad, brillo, saturación, duración, timbre o color.

---

<sup>88</sup> CANGA SOSA, Manuel, «Análisis textual de la obra de David Salle». Jesús González Requena (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 1999, pág. 7, < <https://bit.ly/2K7HZ2D>>, [Consultado el 3/05/18].

- Semántico-emocional: significado, expresión, evocación, simbología, aspectos iconográficos emocionales.

#### 4.2.1.A. Obras sinfónicas/Orquestales

A-I. *El destino* (1996). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 25.

- Nivel músico-contextual:

La sinfonía n.º 5 op. 67 de Beethoven, en la que está inspirado este cuadro, está escrita en la tonalidad de Do menor, para una instrumentación orquestal de cuerda, flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, corno di bassetto, 2 trompas, 2 trompetas, 3 trompetas y timbales. Los primeros esbozos datan de 1804, incluso bocetos en 1800, pero no fue hasta el año 1808 cuando la finaliza con 38 años de edad en Viena. La primera edición corrió a cargo de *Breitkopf & Härtel* en Leipzig en 1809<sup>89</sup>. Compuesta en cuatro movimientos (I. *Allegro con brio*, II. *Andante con moto*, III. *Scherzo Allegro*, IV. *Allegro*) es una de las obras más relevantes de la producción de Beethoven. Han trascendido a lo largo de la historia sus palabras acerca de la simbología dentro de la propia sinfonía: «así llama el destino a tu puerta», en respuesta a su alumno Anton Felix Schindler refiriéndose al origen de las cuatro primeras notas del motivo principal. Diversos autores piensan que el anecdótico sobre títulos y semánticas fantasiosas se apoderaron de las sinfonías y las sonatas para piano, sin que Beethoven fuese el artífice de tal nombramiento. Multitud de calificativos se han adueñado del carácter grandioso de esta sinfonía a lo largo del tiempo, pero se torna necesario plasmar aquí las palabras del propio García Ibáñez acerca de su visión de esta sinfonía:

«La composición de esta monumental sinfonía hay que enmarcarla en la tragedia vital del maestro-sordera y soledad- y por ello constituye la muestra más nítida del inconfundible pathos beethoveniano. En esta obra asistimos al ciclo completo de catarsis; desde el tremendo primer movimiento-implacable y cruel- pasando por el segundo y su visión más esperanzadora, se llega al tercero donde nuevamente las tinieblas y la lucha interior hacen su aparición. Enlazado a éste surge el cuarto y último movimiento, ese canto triunfal de libertad y explosión jubilosa; una

<sup>89</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...* pág. 253.

impresionante energía liberadora arrastra al oyente a un mundo heroico de proporciones inconmensurables. “Agarraré el destino por las fauces” es una célebre frase del maestro referida a su torturada existencia y a su necesidad de superarla. La quinta respira, toda ella, ese ambiente de lucha incesante; jamás una obra ha tenido un planteamiento tan compacto incluso en su resolución formal y eso es lo que constituye su inenarrable fuerza»<sup>90</sup>.

Aunque Beethoven no dejó programas explicativos de sus obras, sí se puede observar que la mayor parte de teóricos musicales coinciden en las ideas simbólico-psicológicas de que esta sinfonía tiene un marcado carácter heroico y fatalista, donde existe una lucha contra el caos, contra los problemas de salud del autor y sus sentimientos de soledad, se palpa la fuerza y la repulsión como germen de esta y de muchas otras obras musicales o literarias del período. La elección de la tonalidad Do menor también es significativa, ya que es en la que están escritas muchas de sus obras más ambiciosas: el trío op. 1 n.º 3, las sonatas para piano op. 10 n.º 1, op. 30 n.º 2, op. 13, op. 111 o el tercer movimiento del concierto para piano op. 37.

o Nivel técnico:

El soporte de este cuadro es un óleo sobre tabla de medidas 400 x 200 cms., uno de los más grandes de la serie, sólo superado por las medidas de *La fraternidad universal* (lienzo en anexo III ilustración 39). La indiscutible afinidad en la concepción de una obra de grandes dimensiones es aquí visible en ambas piezas de arte, en *El destino* y en la *Quinta sinfonía*. La sinfonía cuenta con un total de 1569 compases, repartidos en 4 movimientos (502 c. para el primer movimiento *Allegro con brio*; 247 para el segundo movimiento *Andante con moto*; 374 para el *Scherzo* o tercer movimiento *Allegro*; 446 para el último movimiento *Allegro*) con una duración aproximada de 35 minutos.

La división de la sinfonía en cuatro movimientos encuentra su reflejo en la composición de la estructura unitaria del cuadro, presentándose cuatro personajes principales en un primer término, así como cuatro grandes elementos que juegan en la perspectiva, formando una composición cerrada en el centro:

---

<sup>90</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 40.

- El primer plano con las cuatro figuras desde el centro al segmento inferior
- El segundo plano con tres figuras reunidas en la parte medio-inferior derecha
- Esquina superior izquierda
- Esquina superior derecha

Se puede observar como la estructura de la *forma sonata* o de los esquemas formales A-B-A' presentes en la sinfonía, encuentran el paralelismo en el citado elemento número 2 de la perspectiva.

Las cuatro notas sobre las que se sustenta el tema rítmico-melódico principal del primer movimiento de la sinfonía,



Ilustración 7: Motivo principal del primer movimiento de la Sinfonía n.º 5 op. 67 de L. v. Beethoven (clarinetes y cuerda al unísono).

tienen su reflejo en el elemento número 1 anteriormente citado, así como en la estructura compositiva en cuatro elementos fundamentales. Existe pues, un ritmo generador de la obra musical así como de la pictórica, extrapolando el medio sonoro, que necesita del tiempo y el espacio para ser, al medio material pictórico, que sólo utiliza el espacio para mostrarse, dando movimiento a la mirada que necesita entender el conjunto de la composición y personajes representados en esa estructura rítmica estática sobre el espacio.

El contraste temático existente en la obra musical, entre temas comúnmente denominados masculinos y femeninos en la forma sonata, también lo observamos en la elección de personajes masculinos y femeninos, tanto en el elemento número 1 como en los números 3 y 4.

○ Nivel físico:

En la representación de imágenes figurativas representativas concurren trazos de líneas firmes y cerradas, aportando voluntad de descripción a esa imagen construida, como las que se observan en el centro del cuadro o punto de ignición del primer plano, con otras abiertas o abocetadas mayoritariamente en la parte superior, donde aparecen las imágenes aparentes

especulares, cuya indefinición de contornos o difuminado genera un movimiento aparente de aceleración cinético perspectíva. En la música, esa aceleración viene dada por la predominancia de movimientos rápidos en la sinfonía.

En la bidimensionalidad de la pintura, diversos elementos sugieren corporeidad con técnicas de luz y color. Se aprecia la construcción de volúmenes en las figuras principales, y adecuación del espacio en la profundidad al sugerir la existencia de unas imágenes en el cielo y otras en el suelo, incluso en figuras sentadas y otra de pie, que escenifican el movimiento tanto en un medio como en el otro.

Predominan los colores secundarios y fríos, con una clara separación de tonalidades en la mitad izquierda, (colores oscuros, negros y grises) y la mitad derecha (amarillos, blancos, verde y gris). La luz está dirigida fundamentalmente a esta mitad derecha, naciendo de forma oblicua desde el punto de ignición del cuadro. La saturación de colores oscuros en la mitad izquierda concuerda con la cantidad mayor de armónicos presentes en la instrumentación de una sinfonía que en otra composición para menor cantidad de instrumentos. El *timbre musical* o cantidad e intensidad de armónicos que acompañan una nota puede analizarse junto a su par conceptual *timbre pictórico* referido a la luz, el color y la pincelada. Así mismo, en esta oposición de colores oscuros de la mitad izquierda *versus* luminosos en la derecha, podríamos identificar la oposición de los temas A (anteriormente citado en la ilustración 7) y B de la Sinfonía (en imagen a continuación), contrapuestos en tonalidad, timbre, instrumentación y articulación.

The image shows a musical score for the beginning of Theme B. It consists of five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The Violino I and II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Viola, Violoncello, and Basso parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Ilustración 8: Inicio del tema B. Ed. Breitkopf und Härtel.



The image shows a musical score for five instruments: Flauti. (Flutes), Oboi. (Oboes), Clarinetti in B. (Clarinets in B-flat), Fagotti. (Bassoons), and Corni in Es. (Horns in E-flat). The score is written in 4/4 time and features a passage with high-pitched notes and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Ilustración 9: Ejemplo de instrumentación en timbres agudos que propicia la creación de colores claros. Ed. Breitkopf und Härtel.

○ Nivel semántico-emocional:

Como el propio título del cuadro antecede, la obra pictórica es la representación de las fuerzas generadoras del destino del propio pintor, siendo aquél una suerte de introducción o aclaración de la obra musical, que está en simbiosis con la propia vivencia personal. En la alegoría de la llamada del destino asociada al tema principal del primer movimiento de la sinfonía, García Ibáñez representa aquí las circunstancias vitales que le acaecían en el momento de la concepción de la obra. Para mayor alusión a este concepto, en la parte inferior izquierda se halla pintada una partitura con el comienzo de la sinfonía (aunque el propio pintor reconoce un pequeño error de concreción en el dibujo de los bemoles de la armadura).

En el punto de ignición, coincidente con el centro del cuadro, se encuentra la figura representativa de su autorretrato, en actitud pensativa, en concreto con su cabeza apoyada en su mano izquierda, tomando una decisión vital. La apariencia meditabunda adentra al espectador en el propio mundo del pintor, dubitativo bajo dos mundos opuestos representados en el cielo: en éste se está produciendo un rescate. En el momento de germinación de la obra, el pintor vivió una relación sentimental complicada, y es representada en las imágenes aparentes especulares, fastasmáticas, tenebrosas y oscuras en la parte superior izquierda, intentando ser rescatadas por la parte superior derecha, luminosa y clarividente. Son esos sueños o pensamientos que se tornan como rebeliones internas capaces de transmutar los valores psíquicos entre contenidos latentes y manifiestos, que parecen recobrar vida cuando el impacto musical es percibido y sentido, ayudado por las tonalidades de Do menor principalmente y Mi b mayor, responsable aquélla de que ya otrora suscitase emociones de tristeza, lamentación y ternura, y ésta de dureza, patetismo, serenidad, y reflexión, como

dejaron establecido los teóricos en los siglos XVII y XVIII<sup>91</sup>. Salvando las distancias del temperamento igual posterior y la falta de herramientas rigurosas para poder aplicar la Teoría de los afectos a la música del s. XIX, es cierto que cuantiosas de esas convenciones emocionales han permanecido en nuestra conciencia social durante siglos, si bien se podría observar un paralelismo en las emociones descritas para esas tonalidades con los estados emocionales aparentes representados en las imágenes del cuadro.

En la parte inferior derecha se encuentran representadas las figuras construidas de los tres personajes que han influido con mayor trascendencia en el ideario de la vida y obra del pintor: Beethoven, Goya y su abuelo materno. En el primer plano, las cuatro figuras principales lo son en la estructura formal de la obra pictórica así como en la vida personal del pintor. De izquierda a derecha vemos la construcción imaginativa de la Justicia, con la cabeza tapada, que no mira a nadie, una especie de karma perseguidor de las almas; le sigue Andrés, meditabundo; la madre de Andrés, en la que siempre se amparó para tomar las decisiones vitales relativas a la dedicación a la vida artística (así puede observarse que ella porta un cuadro y su actitud es caminante, de avance, y la elección de que esté de pie junto a él es la representación de la columna sobre la que se apoya); y por último un dios Baco, cuya imagen juvenil nos representa «a todos» en palabras del propio pintor: los propios rasgos de la vida mediterránea (influenciado en parte por el cuadro *Los baquillos*, pintado dos años antes y reseñado en el presente trabajo en la ilustración 3). Una representación de todos los humanos que se ven en cierto modo subyugados por las mismas emociones en algún momento de sus vidas.

Se condensan aquí pues, en una dimensión simbólica, todo el universo predominante en un momento vital del pintor de forma catártica: sus referentes, sus miedos, la toma de decisiones, las esperanzas...tal y como le ocurrió a Beethoven en la creación de su obra, influenciada por sus vivencias tormentosas, la sordera galopante, los miedos y el devenir de las vivencias amorosas.

---

<sup>91</sup> Véase tabla en anexo II ilustración 24.

A-II. *La ruptura ideológica con la tradición artística* (1997). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 29.

○ Nivel músico-contextual

Esta pintura está inspirada, fundamentada o se podría decir que germinada por el primer movimiento de la Sinfonía n.º 3 op. 55, sobrenombrada como *Heroica*. Compuesta entre 1802 y 1804, está escrita en la tonalidad de Mi b Mayor para orquesta de cuerdas, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 3 cornos, 2 tromperas y timbales. La primera edición corrió a cargo de *Bureau des Artes et d'Industrie* en Viena en 1806. Consta de cuatro movimientos: *Allegro con brio*, *Marcia fúnebre: Adagio assai*, *Scherzo: Allegro vivace* y *Finale: Allegro molto*<sup>92</sup>. El paso arrebatador de la Historia ha dado a esta Sinfonía el lugar de la obra que cambió el transcurso de la música orquestal, no concebida hasta entonces como estéticas románticas. En su época fue acogida por la crítica vienesa con adjetivos despectivos, pero fue después, el inicio de un estilo compositivo grandiosamente extendido más allá de los albores del Clasicismo. En palabras del propio Andrés:

«La *Heroica* es la primera obra plenamente romántica de la Historia de la música. Su tema es precisamente el inicio del romanticismo creador, de una nueva libertad que no conoce barreras para el artista. El protagonista de la obra es la libertad y el héroe conduce hacia ella. Paralelamente a las revueltas sociales de la época -la caída del Absolutismo a manos de la Revolución Francesa- Beethoven plantea la suya propia: la revolución de las ideas y la reivindicación de autonomía emocional para el artista. Hay que romper con la tradición y con sus principios anquilosados».<sup>93</sup>

Es la sinfonía más larga después de la 9ª, con una instrumentación novedosa al incluir 3 cuernos, y fue concebida en un principio como homenaje a Napoleón Bonaparte, en el que Beethoven vio un héroe en sus días, símbolo del nuevo hombre de la Ilustración que encarnaba la libertad y la democracia, incluso como reencarnación de los grandes cónsules romanos. Esta visión pronto se enturbió por la autocoronación como emperador de Napoleón en diciembre de 1804 en la cumbre de su gloria, lo que hizo a Beethoven enfurecer y cambiar

<sup>92</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven: Repertorio Completo...*

<sup>93</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 46.

el nombre de *Bonaparte* que había escrito en los primeros manuscritos de la Sinfonía a modo de dedicatoria o idea principal de esta obra. Defraudado por su líder y convencido de que se convertiría en un gobernante tirano más, Beethoven y cambió el frontispicio por «Sinfonía Heroica». En la primera publicación fue presentada con el título de «*Sinfonia eroica, a due violini, due flauti, duo oboe, due clarinetti; due fagotti, tre corni, due clarini, timpano e basso, composta per festeggiare il sovvernire di un gran Uomo e dedicata a sua Altezza Serenissima il principe Lobkowitz da Luigi van Beethoven*».<sup>94</sup>

Estos dramas acaecidos en la desilusión del Beethoven ilustrado y en propia historia vital, son el abono de las técnicas compositivas románticas que llevan al compositor a poner en práctica los elementos musicales relevantes que marcan el camino hacia los polos opuestos temáticos, buscando la expectación máxima en su discurso musical, del *crescendo* puede bajar al *pianissimo* más absoluto, llevando al oyente al mismo infierno perceptual. La novedad en la instrumentación, el aumento del protagonismo del *timpani*, con unos bajos resonadores mucho más potentes que en obras musicales anteriores (casi como una aparición de ruido o terremoto hecho música) hacen de esta Sinfonía el emblema de un Beethoven libertador del Arte. Para García Ibáñez, tras la caída en su ideario napoleónico, el héroe ilustrado pasa a ser el propio Beethoven, siendo así el primer romántico de la Historia de la Música. La fuerza de esta Sinfonía ya se percibe desde el inicio del primer movimiento, con un tema que es, en palabras del propio pintor: «[...]la llamada del héroe hacia la lucha, la batalla por la liberación y la autonomía emocional con respecto a la obra de encargo».<sup>95</sup> Los conceptos de *lucha*, *héroe*, *victoria*, *triunfo*, son constantes en la temática de concepción de esta obra musical en sí, así como en la pictórica, que más tarde se analizará en el apartado de nivel semántico-emocional. El título de esta pintura, es, pues, una alegoría a esta estética y temática «*heroiciana*», en la que la ruptura con la tradición es emocional, (no de procedimiento o técnica pictórica).

<sup>94</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...* pág. 214.

<sup>95</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 46.

○ Nivel técnico:

El soporte de esta pintura es un óleo sobre tela de medidas 180 x 110 cms. La altura del cuadro se corresponde con la verticalidad de la figura femenina principal a la izquierda, emblema principal de la simbología que predomina en esta pintura y que se tratará con más detalle en el nivel semántico-emocional. La estructura se divide en dos secciones, una para la figura femenina a la izquierda vestida con un atuendo clásico posada sobre una escultura rota y otra centrada en la parte derecha para 4 personajes bélicos que portan instrumentos musicales, composición inspirada en el relieve del Arco del Triunfo de París. García Ibáñez no realizó una labor de documentación musicológica para pintar estos instrumentos siguiendo una fidelidad extrema a la realidad, más bien lo trata de forma expresiva, inspirándose en autores como Rembrandt y su cuadro *La ronda nocturna*. Los que se encuentran representados aquí son dos trompetas rectas parecidas a tubas romanas y añafiles andalusíes, y un tambor militar (también llamado *field drum* o tambor de Basilea en Suiza. Esos tambores, en el contexto militar, se utilizaban junto a pífanos en la infantería, mientras que en la caballería se usaban timbales y trompetas. Este formato pasó a la orquesta, por ello en las primeras sinfonías orquestales los timbales doblan a las trompetas). Pueden verse estos detalles en el anexo III ilustración 31.

○ Nivel físico:

La línea que delimita la representación figurativa del personaje femenino principal tiene mayor firmeza y voluntad de representación. Las demás líneas que representan las imágenes de los soldados se integran con el elemento del color, difuminándose en sus zonas superior e inferior, dejando las pinceladas más cerradas para delimitar los detalles en los instrumentos musicales, en los gestos faciales, y en los cascos que portan en sus cabezas. El volumen se consigue con técnicas de luz y de colores claros, como en los blancos con sombras en el vestido del personaje femenino (en los pliegues de su vestidura) y en los brillos de los cascos. La adecuación del espacio se trata aquí en un nivel volumétrico de la cabeza de escultura rota sobre la que se posa la figura femenina, dando sensación de elevación y avance. La posición de planos perspectívos en cuanto a la actitud activa de la imagen femenina así como la imagen de los instrumentos musicales, que se palpan con parte de sus medidas por

delante del cuerpo de aquélla, hacen del espacio un lugar vivo con movimiento y sensación de actividad frenética.

El color es tratado aquí con una potencia elevada sobre el efecto de luz hacia el personaje femenino (foco principal) y la parte alta del cuadro, dejando los colores fríos en tonalidades grises y oscuras para la parte baja y centro derecha, dando sensación de profundidad. Como si del acorde principal del primer movimiento de la sinfonía se tratase, la figura femenina se yergue vertical de abajo a arriba, tal y como la célula musical temática expone el *tutti* orquestal (anexo III ilustración 30).

El segundo tema de este primer movimiento, está formado por una agregación de cuadro ideas principales, identificándose éstas en los cuatro personajes bélicos representados junto a la figura principal. El timbre de la sinfonía, con la importancia dada a los metales y al *timpani*, se ve reflejado en la representación pictórica de los instrumentos musicales así como en las tonalidades más frías de la gama de colores utilizada.

- Nivel semántico-emocional:

Como se ha explicado anteriormente en el nivel músico-contextual, el concepto de esta Sinfonía como símbolo de la lucha del hombre de La Ilustración por sus ideales democráticos y universales, representa en García Ibáñez una emoción compartida por Beethoven en el origen de su composición y la traslada a este cuadro como símbolo de la lucha, de los héroes que incitan a la Humanidad a conseguir sus derechos. El clima bélico de la Sinfonía percibido por el pintor está encerrado en los elementos musicales: en los contrastes temáticos, en el atormentado desarrollo del primer movimiento, en el tratamiento contrapuntístico de las voces en la orquestación sobre todo lo demás: en las resonancias de los cuernos (instrumento clave en la obra) y en la importancia del *timpani*, que incita a escuchar la batalla y el combate como si de una legión de bandas militares se escondiese en la orquesta. El dramatismo percibido se encuentra también en la importancia del tratamiento de los silencios en el tema principal, basándose así estos argumentos en la *Teoría de la expectativa* de Meyer<sup>96</sup>, en el que los acordes iniciales y los silencios que le prosiguen crean una alerta en el oyente que capta su

---

<sup>96</sup> MEYER, L., *Emoción y significado en la música*, José Luis Turina de Santos (trad.), Ed. Alianza Música, Madrid, 2001, 312 p.

atención hacia los acontecimientos venideros. De esta manera, esa expectativa está también reflejada en la pintura, con la llamada que parece estar haciendo la figura femenina principal a las tropas militares, y la que hacen así mismo ellas en el mismo momento mediante los instrumentos musicales, creando en el espectador una sensación de espera hacia lo que ocurrirá tras ese momento representativo.

La ruptura con la tradición está alegóricamente pintada con la cabeza de mármol de escultura griega rota bajo los pies de la figura femenina. Esa escultura es la representación de lo clásico como ejemplo de lo bello y lo bueno. Ella pisa la tradición artística escultórica como símbolo de avance hacia otras formas de entender el Arte, la Vida y la Humanidad, tal y como Beethoven hizo con la composición de la Sinfonía n.º 3 diferenciándose de todas las anteriores escritas en el período clásico, creando así un antes y un después en la Historia de la Música. Él vivió la revolución en directo y la cuenta con veracidad y autenticidad. La Sinfonía recoge el sentimiento revolucionario en un momento histórico que es el inicio de la época contemporánea.

La percepción de la tonalidad de Mi b Mayor como ejemplo de afectividad de crueldad y dureza, según las convenciones reinantes a partir del Barroco<sup>97</sup>, agudiza más si cabe, junto a la indicación del *con brio* tan beethoveniano, el carácter belicoso percibido por el pintor para dar vida a esta Heroica bidimensional.

A-III. *La sepultura ideológica de la tradición artística* (1997). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 32.

- Nivel músico-contextual:

Esta pintura nace del aura del segundo movimiento de la Sinfonía n.º 3 citada en el anterior cuadro *La ruptura con la tradición artística*. Esta marcha fúnebre es «un repliegue del espíritu, meditación sobre los valores que oprimen al ser humano»<sup>98</sup>. Para el pintor, en este movimiento se sepulta a la tradición musical desde el punto de vista emocional e ideológico, no tanto melódico ni armónico, sino en la libertad que comienza a conseguir el

---

<sup>97</sup> Véase anexo II ilustración 24.

<sup>98</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...* pág. 212.

artista para crear su obra sin el yugo del encargo, convirtiéndose el Arte en lo puramente determinante, como ya se ha nombrado anteriormente. Escrito en la tonalidad de Do menor, el carácter de tragedia y dolor impregna todo el discurso musical.

○ Nivel técnico:

Es un óleo sobre tabla de medidas 180 x 100 cms. Hay representadas tres figuras construidas sobre un fondo negro, en tres planos diferentes delimitados por una línea especular oblicua de izquierda a derecha. La interrelación musical está presente aquí en la forma ternaria que presenta este segundo movimiento con la representación de esas tres figuras principales.

○ Nivel físico:

La utilización de los colores blancos y grises sobre fondo negro, otorgan a las figuras las líneas cerradas necesarias para concebir el volumen de las figuras representadas y de la perspectiva jugada con la incorporación de escaleras a la imagen. El color, más bien determinado por la luz que proviene de un foco imaginario desde la derecha y de la vela encendida que porta el personaje encapuchado, se torna determinante en su doble sentido: luz para los colores blancos pero símbolo de vestiduras clásicas; oscuridad para los negros y grises símbolo de muerte y por tanto, alusión directa a la Marcha fúnebre de este movimiento. El timbre instrumental también juega un papel decisivo en este movimiento, con el *pianissimo* del comienzo y el relevo que hace la cuerda del tema principal al oboe, convirtiéndose éste en una llamada lastimosa en el cortejo fúnebre.

Ilustración 10: Cambio de timbres desde la cuerda hacia el oboe.  
Ed. Breitkopf und Härtel.



El estatismo predominante en este cuadro, sin percibir energía que incite al movimiento por parte de las figuras (dos de ellas sentadas y la otra de pie en actitud hierática) coincide con la percepción del tempo *Adagio assai*.

- Nivel semántico-emocional:

En palabras del propio pintor:

«Los personajes que protagonizaron la lucha del primer tiempo son ahora los integrantes del cortejo. Sus vestiduras son también clásicas y acompañan a la tradición, representada una vez más a través del busto escultórico roto. Una figura sin rostro, de vestiduras oscuras y portando una vela, hace alusión al duro camino que queda por delante para el arte; si bien se ha ganado la libertad, el desapego a los prejuicios y a unas ideas preestablecidas llevará mucho tiempo, lustros de lucha interna en el corazón de los artistas. Es un dramático presagio que ya Beethoven acertó a predecir; el arte romántico ha de surgir constantemente renovado cada día porque la evolución continúa para todos nosotros».<sup>99</sup>

La tonalidad de Do menor, considerada en la Teoría de los afectos como mayoritariamente tristeza y lamentación, incita a concebir esta pintura como la representación de una escena de lamento, de pérdida y funeral.

A-IV. *Alto Almanzora desde Serón* (1997). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 33.

- Nivel músico-contextual:

Este cuadro está en simbiosis con el Quinto Movimiento *Allegretto* de la Sinfonía n.º 6 op. 68. La Sinfonía está escrita en Fa Mayor para orquesta de instrumentación: cuerda, flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cuernos, 2 trompetas, 2 trombones y timbales, y fue concebida entre los años 1807 y 1808 entre Viena y Heiligenstadt. La primera edición estuvo a cargo de Breitkopf & Härtel en Leipzig en 1809. Está estructurada en cinco movimientos, con indicaciones de tempo acompañadas de breves descripciones programáticas: *Allegro ma non troppo* (*Erwachen heitere Empfindungen bei der Ankunft auf*

---

<sup>99</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 48.

*dem Lande-Despertar sensaciones de serenidad al llegar al campo*<sup>100</sup>); *Andante molto moto (Szene am Bach-Escena en el arroyo)*; *Allegro (Lustiges Zusammensein der Landleute-Reunión divertida de campesinos)*; *Allegro (Gewitter Sturm- Tormenta)*; *Allegretto (Hirtengesang: Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm-Sentimientos de alegría y gratitud tras la tormenta)*. En principio no tuvo subtítulo, pero en la edición de 1826 ya posee la inscripción de «Sinfonía Pastoral o recuerdos de vida campestre». Beethoven aclaró en sus anotaciones y cuadernos de conversación que la sinfonía no era un ejemplo de música descriptiva, detallando que «-no hay que abusar de la pintura en la música-»<sup>101</sup>, insistiendo en el manuscrito que no se trataba de pintura, sino de impresiones, de expresiones de sentimientos, remarcando el carácter subjetivo de las sensaciones que cada uno pueda obtener de su escucha. Otros comentarios de Beethoven al respecto refuerzan esta misma idea: «Toda pintura en la música instrumental, si se la carga demasiado, se nos revela como un error»; «Sinfonía pastoral: no es una pintura, sino una obra en la que se expresan emociones que el placer del campo suscita en los hombres»; «Se debe dejar al oyente la tarea de encontrar la propia situación».<sup>102</sup>

○ Nivel técnico:

Óleo sobre tela de medidas 370 x 150 cms. De estructura apaisada, el cuadro se divide en tres tercios siguiendo el esquema de representación ternario para delimitar el horizonte en la visión fotográfica, colando la línea de separación con la tierra en el tercio superior, dando así importancia a que la visión se centre en la parte inferior del cuadro, en el paisaje terrenal. A la izquierda la figura femenina ocupa dos lugares, es parte del paisaje que el pintor observa y a la vez es la observadora de la plenitud de la naturaleza que hay ante ella, sentada sobre las almenas del castillo nazarí de la localidad de Serón. En el centro del cuadro, resaltan los tejados de las casas y la Iglesia Parroquial de la Anunciación de estilo mudéjar con su campanario característico, dejando la parte derecha para mayor condensación de campos almerienses.

---

<sup>100</sup> Traducción de M<sup>a</sup> Estrella Romero Jiménez.

<sup>101</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...* pág. 259.

<sup>102</sup> *Ibidem* pág. 262.

○ Nivel físico:

El paisaje está representado a tamaño real, tal y como García Ibáñez lo tuvo frente a él cuando lo pintó. El tratamiento del espacio es en este cuadro el concepto principal en la perspectiva, creando juegos de proximidad en la figura femenina en primer término, seguido de un segundo plano con la masa del pueblo y, como englobando el resto de la pintura, la imponente naturaleza con campos de tierra áridas y montes al fondo que se diluyen en un cielo celeste apagado. La importancia del color en este cuadro radica en las tonalidades lumínicas que necesita para representar la hiper-realidad de un atardecer en el campo almeriense. Los colores cálidos, (anaranjados, amarillos, marrones, blancos terrosos y verdes), predominan en esta composición que intenta plasmar el brillo del sol de la tarde, cuyo reflejo musical se ve íntimamente relacionado con el timbre de las cuerdas de la orquesta en esta sinfonía bajo la percepción del pintor. El timbre de las trompas es indiscutiblemente relacionado desde siglos anteriores a la composición de esta sinfonía con los sonidos de la naturaleza, desde su procedencia como trompa natural asociada a la caza.

○ Nivel semántico-emocional:

Resulta pues paradójico que Beethoven pidiese ausencia de pintura en esta música, ¿es pues un error pintar las evocaciones que ella provoca? No nos encontramos ante el desmerecimiento de su música en pro de la imagen, ni poniendo escena a la música. Es la propia música en este cuadro la que prevalece, la que complementa sin duda el germen de esta pintura. Tal y como García Ibáñez resalta, las emociones que él pinta en esta Serie son subjetivas, parten de su propia experiencia y no intenta determinarlas como el escenario indiscutible de las obras musicales en las que se basan. Este cuadro no es sólo una pintura física, es la emoción pintada, el placer de observación de la naturaleza materializado en color y forma, siendo fiel al deseo de Beethoven de escuchar esta Sinfonía como medio que expresa emociones de placer, recogiendo esa misma emoción y convirtiéndola en propia por parte del pintor. El oyente pues, encuentra su propia situación y la expresa como su corazón mejor sabe, pintando, pero no un bosque vienés, sino el propio paisaje de su vida influida por su entorno, por los campos almerienses, claro ejemplo de la universalidad que consiguió Beethoven con su música.

A-V. *Zaire I, Zaire II, Zaire III* (1997). Imágenes de los lienzos en anexo III ilustraciones 34, 35 y 36.

○ Nivel músico-contextual:

La trilogía *Zaire* hace referencia al segundo movimiento de la Sinfonía n.º 7 op. 92, al primer movimiento de la Sinfonía n.º 9 op. 125 y la *Obertura Egmont* op. 84 (respectivamente para las numeraciones *Zaire I, II y III*).

La Sinfonía n.º 7 está compuesta en La Mayor para orquesta con instrumentación de cuerda, 2 flautas, 2 oboes 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cuernos, 2 trompetas y timbales. Compuesta entre 1811 y 1812 en Viena, la primera edición corrió a cargo de Steiner en la Viena de 1816. Se divide en cuatro movimientos (*Poco sostenuto, Vivace; Allegretto; Presto y Allegro con brio*). *Zaire I* recoge la emoción suscitada por el *Allegretto*, en la tonalidad de La menor, recogiendo un carácter marcadamente más oscuro y trágico que el resto de la Sinfonía. La atmósfera oscila entre el modo menor y mayor, dotando a este movimiento de una nostalgia que vence a la alegría, con una instrumentación oscura en la importancia concebida a los instrumentos de viento graves y una carga de elementos contrapuntísticos que le generan un ritmo esencial a este movimiento.

La *Obertura Egmont* op. 84 es música de escena inspirada al drama teatral con el mismo nombre de J. W. von Goethe, constando de obertura y 9 fragmentos para soprano solista, voz recitante masculina y orquesta con instrumentación de cuerda, flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cuernos, 2 trompetas y timbales. Compuesta entre 1809 y 1810 en Viena, la primera edición la llevó a cabo Breitkopf & Härtel en Leipzig el mismo año de su composición. La obertura principal está escrita en Fa menor.

La Sinfonía n.º 9 op. 125 o Sinfonía «Coral», está compuesta en Re menor para solistas (soprano, contralto, tenor y bajo), coro mixto y orquesta con instrumentación de cuerda, flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, contrafagot, 4 cuernos, 2 trompetas, 3 trombones, timbales y percusión. Fue compuesta entre 1822 y 1824 en Viena y la primera edición fue llevada a cabo por Schott en Maguncia en 1826. Consta de cuatro movimientos (*Allegro ma non troppo, un poco maestoso; Molto vivace; Adagio molto e cantabile y Presto: -Allegro assai, Presto, Allegro assai, Alegro assai vivace, Andante maestoso y Allegro*

*energico-*). El texto sobre el que se basa es de Friedrich Schiller, siendo una oda al hermanamiento de todos los seres humanos. *Zaire III* se basa en el primer movimiento de esta sinfonía.

○ Nivel técnico:

*Zaire I* es un óleo sobre tela de 128 x 97 cms.; *Zaire II*, un óleo sobre tabla de 140 x 69 cms., y *Zaire III* un óleo sobre tabla de 128 x 91 cms. Las tres pinturas se basan en la representación de figuras humanas sobre fondos oscuros. La correspondencia musical en este nivel no tiene intención manifiesta.

○ Nivel físico:

Los colores oscuros, amarronados, grises y negros predominan en estas tres pinturas. La representación de imágenes representativas ocurre con predominio del color para delimitar las formas, en un juego de sombras deterioradas que se funden con el fondo. Las expresiones de las figuras humanas centran la atención en la trilogía, consiguiendo mayor impacto con la representación de las manos sobre sus rostros como medio de expresión que potencia la dureza de las imágenes. El predominio de tonalidades menores en los movimientos en los que se inspira *Zaire*, (*La menor*, *Fa menor* y *Re menor*) evocan en el pintor las emociones y las ulteriores decisiones de elección de colores que trasladen la amargura y sufrimiento al mensaje visual. Para entender mejor el universo emocional que participa en esta acción pictórica, se expone a continuación las palabras del propio pintor refiriéndose a los pensamientos que le provocan estas piezas musicales:

(Respecto al segundo movimiento de la sinfonía n.º 7):

«El segundo tiempo está en la tonalidad de la menor y posee un ámbito mucho más trágico, distinto al carácter optimista del resto; es, no obstante, una de las páginas más sublimes de toda la historia de la música: su tema conecta de inmediato con la sensibilidad del oyente. La tragedia vital alcanza dimensiones universales porque la música tiene un carácter de himno; el profundo sufrimiento que sugiere lo hace intemporal y expresa la resignación ante la crueldad de la vida. Cuando el padecimiento alcanza cotas difícilmente superables ya sólo queda la resignación y se

ansía la llegada del fatal desenlace. El Allegretto de la séptima nos sensibiliza ante holocaustos y dramas humanos semejantes.»<sup>103</sup>

(Respecto a la Obertura Egmont):

«La poderosa obertura es una de las más soberbias piezas de Beethoven dentro de su producción de carácter trágico. Dotada de gran acción, sugiere la tragedia humana desde un punto de vista dinámico, casi cinematográfico. Asistimos a una escena de amarga desesperación, totalmente narrativa y concreta; los seres gimen por su patética situación. El sufrimiento es real-se basa en razones de envergadura- y emotivo. Todo un poema.»<sup>104</sup>

(Respecto al primero movimiento de la sinfonía n.º 9):

«[...], sobrecogedor es una especie de poema sobre la miseria y tragedia humanas; su sentido angustioso insistente no deja instantes para el descanso. El tema principal, de gran contundencia, nos sumerge en una atmósfera de dramático caos; un espantoso desorden que potencia todavía más la idea de absurdo vital y miseria a todos los niveles de la existencia. El amplio desarrollo mantiene siempre su línea trágica y angustiosa. Nos presenta el drama humano, profundo y contundente. Su tono es siempre desesperanzado y agudamente triste; el llanto es constante. Beethoven nos revela el dolor de forma universal, nuevamente aplicado a holocaustos y tragedias históricas.»<sup>105</sup>

○ Nivel semántico-emocional:

Como se ha podido leer en el nivel anterior, las evocaciones de sentimientos como tragedia, llanto y desesperación son una constante para el pintor en estas tres piezas. En el año en que pintó estos tres cuadros, fue noticia la desagradable Primera Guerra del Congo acontecida en Zaire entre 1996 y 1997, y las imágenes de hambruna y sufrimiento de la población inundaban la prensa. García Ibáñez ve así en la música los dramas humanos y en la

---

<sup>103</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 94.

<sup>104</sup> *Ibidem* pág. 100.

<sup>105</sup> *Ibid.* pág. 98.

puesta en relevancia de las injusticias, ideas que Beethoven reflejó en su obra pero también en su concepción filosófico-estilística, ideas que para el pintor perviven en la actualidad (y en la que fueron concebidas las pinturas), por ello el reflejo del sufrimiento de Zaire en esta obra pictórica.

A-VI. *La fraternidad universal* (2011-2012). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 39.

- Nivel músico-contextual:

*La fraternidad universal* está pintada sobre otra pintura anterior, *La alegría divina* (anexo III ilustración 38), que a su vez fue retocada desde la *Oda a la alegría* (anexo III ilustración 37). El primer cuadro pintado en la misma época que los demás cuadros de la Serie *Del corazón al corazón* ha sido un lienzo en continua evolución, porque enlaza profundamente no sólo con las ideas estilísticas del pintor, sino con su visión cosmogónica que ha ido evolucionando a lo largo de los años. El presente trabajo sirve no sólo para recoger un hecho musicológico en profundidad sino también para dar voz a las ideas presentes del pintor, gracias a la posibilidad de concebir esta investigación desde fuentes primarias que dejan constancia de hechos irrefutables.

*La fraternidad universal* está basada en la Sinfonía n.º 9 op. 125 (especificaciones ya citadas en la pág. 70), concretamente en el cuarto movimiento, un gran movimiento coral escrito sobre una reinterpretación el texto de la *Oda a la alegría* de F. Schiller, exaltando «la fraternidad humana, la victoria del hombre sobre lo que lo oprime física y moralmente, la libertad conquistada mediante la superación de las pasiones»<sup>106</sup>. Conocida también como *Coral*, es la última sinfonía completa del compositor. El final coral resultaba sorprendentemente inusual en su época, convirtiéndose en símbolo de la libertad y en himno europeo.

Algunos autores consideran a este movimiento como una sinfonía dentro de un único movimiento. Dividido en dos partes, la primera, instrumental hasta el compás 208 y la segunda, coral. En sí mismo es una elaboración de tres temas, uno de ellos el principal (tema

---

<sup>106</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...*pág. 451.

de la alegría) que usa como material para sucesivas variaciones. Predomina la tonalidad de Re Mayor, salvo algunas secciones en re menor, Sol Mayor, Sol menor y Si b mayor.

○ Nivel técnico:

El lienzo es el mayor de la Serie, con medidas 500 x 280 cms. Es claramente identificable una conexión con la vasta concepción no sólo de la duración de esta Sinfonía sino de su gran impacto sobre la Historia de la Música. Es, quizá, el lienzo más hiperrealista de la serie, mostrando ante el espectador un coro mixto ubicado en una de las salas del propio Museo Ibáñez. El coro, desnudo, está formado por 3 filas de 12 cantantes, 18 hombres y 18 mujeres; la primera fila situada en el suelo, la segunda y la tercera sobre unas gradas. El marco inferior del cuadro contiene la leyenda:

*«FREUDE, SCHÖNER GÖTTERFUNKEN,/TOCHTER AUS ELYSIUM,/WIR BETRETEN FEUERTRUNKEN,/HIMMLISCHE, DEIN HEILIGTUM!, DEINE ZAUBER BINDEN WIEDER,/WAS DIE MODE STRENG GETEILT:/ALLE MENSCHEN WERDEN BRÜDER,/ WO DEIN SANFTER FLÜGEL WEILT»*, (Alegría, bella chispa divina, hija del Elíseo, ebrios de fuego acudimos, Oh Celeste, a tu santuario. Tu fascinación reúne lo que la cruel costumbre desunió; todos los hombres se vuelven hermanos allí donde palpita tu ala suave<sup>107</sup>), correspondiente a la primera estrofa del texto coral de la Sinfonía.

○ Nivel físico:

El tratamiento del espacio es primordial en esta obra, debido a su magnificencia, ya que consigue que el espectador vea ante sí un coro a tamaño real. Los volúmenes y el trabajo de perspectiva conseguido con la adecuación del coro en tres niveles distintos fomentan la realidad palpable de esta pintura. El color se torna luminoso para representar con la mayor claridad posible los rasgos corpóreos con total fidelidad, predominando en la pared el color anaranjado con el que están pintadas muchas de las salas del propio museo. El uso de una luz cenital proveniente de la iluminación del propio Museo, se observa en el tratamiento de las sombras de las figuras. El dominio majestuoso de las técnicas del color que posee G. Ibáñez, hace de este cuadro parte de una propia realidad aumentada. La expresión de los rostros del

---

<sup>107</sup> *Ibidem* pág. 447.



coro, así como de sus manos, consiguen adentrar al espectador en un concierto coral-pictórico.

○ Nivel semántico-emocional:

*La fraternidad universal* es sin duda una expresión musical más allá de convencionalismos representativos de un mero grupo coral. El hecho de que el autor borrara los antiguos *Oda a la alegría* y *La alegría divina* para pintar sobre ellos *La fraternidad universal*, corresponde al hecho de que en la fase en la que se concibieron los primeros lienzos la fase panteísta como creencia se adueñaba de la experiencia vital del pintor, quizá en una identificación con la propia concepción metafísica del propio Beethoven, cuyos conocimientos de las teorías de Kant y Shelley le llevaron hacia esa concepción panteísta, con un dios semejante al propio universo de la naturaleza en sí. Tras varias experiencias personales, el pintor pasó de esa creencia a una visión mayoritariamente ateísta del mundo, y plásticamente ya no le satisfacía la organización formal de las primeras pinturas<sup>108</sup>. En *La fraternidad universal*, García Ibáñez ve a la humanidad como responsables del planeta, pintándolos desnudos, de forma natural, mostrándose sin artificios ante los demás, simplemente ataviados con sus voces y expresión musical corpórea<sup>109</sup>.

El mensaje que se lanza al mundo del deseo de hermanamiento entre las almas de los hombres evolucionados y equilibrados con todos los poderes de la naturaleza y del amor, es el germen de la idea musical que se transmite al pintor y que éste a su vez transmite en forma de lienzo. La elección por parte de Beethoven de comenzar la Sinfonía en la tonalidad de Re menor para terminarla en Re Mayor, hacen de este último movimiento un canto a la esperanza para un mundo mejor, jugando con la dicotomía entre el modo menor inicial salido de la oscuridad que poco a poco vence las fuerzas oscuras y triunfa en una tonalidad mayor, brillante y majestuosa, como la impresión causada por este cuadro.

El 27 de abril de 2012 se presentó esta obra al público en el Museo Ibáñez, contando con una presentación por parte del pintor en el que incluyó la escucha de la Sinfonía para los asistentes.

---

<sup>108</sup> Entrevista personal con el pintor el día 2 de enero de 2018.

<sup>109</sup> La creación del cuadro y su posterior presentación tuvieron importante repercusión en numerosos medios de comunicación de ámbito estatal, que se detallarán en el punto 4.4 del presente trabajo.

En los pasados meses de septiembre y diciembre de 2017, el lienzo, junto a otros de la Serie *Del corazón al corazón*, han viajado hasta Hagen (Alemania) al Osthaus-Museum<sup>110</sup> viajando después en los pasados meses de marzo y mayo de 2018 al Centro de Arte Contemporáneo de Perpignan (Francia), obteniendo gran acogida por parte de público y crítica<sup>111</sup>.

A-VII *El pánico* (1997). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 41.

○ Nivel músico-contextual:

*El pánico* se inspira en la Obertura Coriolano op. 62, compuesta para orquesta con instrumentación de cuerdas, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cuernos, 2 trompetas y timbales) en 1807. La primera edición la llevó a cabo Bureau des Arts et d'Industrie en Viena un año después de su finalización. En un solo movimiento *Allegro con brio*, está escrita en la tonalidad de Do menor en Forma Sonata, como comentario musical a la tragedia teatral escrita por Heinrich-Joseph von Collin, versando la temática sobre aspiraciones individuales de un general romano y las potencias arrebatadoras del destino. El primer tema musical desarrollado en la Obertura está compuesto por acordes violentos seguidos de silencios que refuerzan más aún el carácter trágico del drama escrito, elemento que enlaza con la idea sobre la *Teoría de la expectativa* de Meyer expuesta en la página 61 del presente trabajo.



Ilustración 11: La expectación creada con los silencios en la Obertura.  
Ed. Breitkopf und Härtel.

<sup>110</sup> Véase Críticas de prensa en anexo VIII ilustración 80 y web informativa del Osthaus-Museum <https://bit.ly/2GTNJqX> [Consultado el 7/4/17].

<sup>111</sup> Véase nota de prensa en <https://bit.ly/2LBy9TJ> [Consultado el 7/04/18].

○ Nivel técnico:

*El pánico* es un lienzo de pequeño formato si lo comparamos con los anteriormente analizados, con unas medidas de 50 x 61 en óleo sobre tela. La composición de las imágenes aparentes especulares está en una línea diagonal, y ellas en sí mismas forman sobre esa misma línea una punta de flecha. Esta composición diagonal aporta tensión a la perspectiva, potenciando el efecto dramático que también se intuye en la música. Sólo encontramos esas figuras, asustadas, como escapando de las tinieblas. Las demás partes del cuadro están consideradas como el propio vacío, que hace aún más vulnerables a esas figuras. Se puede apreciar la misma idea compositiva en la concepción del Tema A, que va ascendiendo poco a poco en altura así como en dinámica, formando la misma línea oblicua. Se puede observar este paralelismo en el anexo III ilustración 42.

○ Nivel físico:

De nuevo se encuentra el predominio de los colores oscuros negros y grises opacos, dejando sólo cierta luz para la construcción de las figuras mediante los colores blanquecinos. La tonalidad de Do menor proyecta hacia el pintor las emociones funestas de tragedia, crueldad y miseria.

○ Nivel semántico-emocional:

La fuerza que desprende la Obertura, presente desde los acordes iniciales en *fortissimo*, (como si fueran yugos que caen sobre la humanidad o guillotinas mortíferas que acaban con el aliento de los hombres), hace que G. Ibáñez conciba su obra como un lienzo negro, de magistral expresividad en su concepción simplista y evocadora a la vez. La Obertura, concebida para un texto trágico, identifica conscientemente esos elementos musicales que profieren al drama mayor cohesión, percibiéndose así por el pintor emociones que le llevan a pintar los peligros inminentes, observados en las miradas aterradas de los personajes espectrales, con bocas abiertas y expresiones de pánico en sus cuerpos, esperando un peligro inminente.

A-VIII. *Aproximación y danza báquica* (1997). Imagen del lienzo en anexo III ilustración 43.

○ Nivel músico-contextual:

Esta obra está inspirada en la Obertura *Die Ruinen von Athen* (*Las ruinas de Atenas*) op. 113 para orquesta con instrumentación de cuerda, flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, corno di bassetto, 4 cuernos, 2 trompetas, 3 trombones, timbales y percusión. Compuesta en 1811 como encargo escénico para la inauguración del teatro húngaro de Pest, sobre textos de August von Kotzebue, fue editada por *Artaria* en Viena en 1846. La obra está estructurada en la Obertura y 9 números para solistas (soprano y bajo) y coro (soprano, alto, tenor y bajo). Las referencias al mundo clásico-mitológico griego en la temática textual de la música de escena, se extrapola a este lienzo, con referencias explícitas también en su título que adentran al espectador en la idea subyacente de creación de la pieza musical.

○ Nivel técnico:

Óleo sobre tela y tabla de 80 x 80 cms, en forma de díptico, que intenta evocar el formato tan presente en las representaciones artísticas del mundo clásico greco-romano de principios de nuestra era. La separación en dos partes representa media figura en la parte alta y un grupo de figuras sobre una línea oblicua en el rectángulo inferior.

○ Nivel físico:

Las alusiones al mundo clásico se observan así mismo en el uso de figuras de colores claros evocando desnudos marmóreos o con vestiduras clásicas. El uso de aquéllos oscuros, tan presente en lienzos ya analizados anteriormente, evocan cierto grado de premoniciones de los lados tenebrosos de los seres, y la añadidura de la mancha coloreada rojo-anaranjada es el símbolo de la danza desenfadada y orgiástica que pretende especular el pintor. La referencia a la danza y el movimiento que la misma necesita, se consigue mediante el juego volumétrico de los cuerpos que bailan en círculo en primer plano y en la ubicación de todo el grupo en la línea oblicua. La transición de las manchas de color negro hacia la mancha anaranjada intenta trasladar el comienzo de la obertura en un tema misterioso y oscuro por parte de los instrumentos bajos en una armonía de tensiones sin resolución, que da paso otro más danzante y en modo mayor. Estos detalles se perciben en esa simbiosis entre pseudo-sinestesia

emocional y «moderna teoría de los afectos» comentada con anterioridad, que provocan en el pintor esa serie de acciones sin que sea del todo consciente.

- Nivel semántico-emocional:

Para un mejor entendimiento de ese tipo de emociones que suscita en el pintor esta pieza musical, a las que se hacía referencia en los niveles analíticos, se exponen sus propias palabras a continuación:

«La obertura de las ruinas de Atenas comienza con una introducción lúgubre a modo de premonición que desemboca en un tema maravillosamente romántico, doloroso y evocador, que se agota inmediatamente y da paso al tema fundamental; un allegro brioso y fuerte, totalmente danzante y ebrio. Parece un baile de aldeanos dominado por cierta sensualidad y desenfreno. En el díptico -enfocado a modo de homenaje al mundo clásico- el ámbito de la danza es totalmente báquico -ninfas y sátiros- y de marcado vitalismo. Sobre el baile orgiástico está la otra cara de la moneda: un mundo de sombras en el que una figura imprecisa se mueve hacia delante sin rumbo fijo. Se escucha entonces el tema inicial de la obertura».<sup>112</sup>

#### 4.2.1.B. Conciertos para piano y orquesta.

B-I. *El emperador* (1997). Imagen del lienzo en anexo IV ilustración 44.

- Nivel músico-contextual:

Como el título del lienzo indica, esta pintura es la plasmación subjetiva del Concierto n.º 5 op. 73 en Mi b mayor, conocido como «Emperador», para piano y orquesta de cuerda, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cuernos, 2 trompetas y timbales. Escrito en 1809 en Viena, la primera edición se plasmó en Londres un año después de su composición por Clementi. Se articula en tres movimientos: *Allegro*, *Adagio un poco moto* y *Rondo: Allegro*. Es el último concierto para piano compuesto por Beethoven, que bien insistió en que no reconocía ningún otro título que el de gran concierto, aunque su concepción de emperador hace no sólo referencia a la época histórica en el que se fraguó, sino también a la solidez y

<sup>112</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 54

grandiosidad de su estructura<sup>113</sup>. Casi como una extensión de una sinfonía, el concierto n.º 5 está, a nivel de orquestación y forma, concebido con multitud de rasgos sinfónicos clásicos propios. El cuadro se basa concretamente en el tercer movimiento del concierto, un rondó rítmico de exuberancia técnica, tanto pianística como orquestal. El episodio de transición entre el segundo movimiento y el rondó es una de las partes más sublimes del concierto, consiguiendo una cohesión motivica con el acorde de la tónica que hace la función de presentación del movimiento rápido que espera tras el telón. Este movimiento, con un ímpetu rítmico superior a los anteriores, consigue ese efecto brioso en el tema principal del estribillo con convivencias entre motivos pseudo-binarios en la mano derecha y ternarios reales en la izquierda. La alternancia de solo y *tutti* se aborda de forma dialogante, añadiendo timbres muy distintos a cada entrada solista por un empleo muy personal de la instrumentación.

○ Nivel técnico:

*El emperador* es un óleo sobre tela de 300 x 150 cms. Las dimensiones aquí transmiten de nuevo la grandiosa envergadura de la obra musical en la que se inspira. Los personajes representados están organizados en dos líneas oblicuas formando una «V», que bien podría recordar el número romano asignado a este concierto. Esta oblicuidad consigue dotar a la perspectiva de un gran movimiento, con figuras bailando en el espacio en primer plano, rodeadas de seres de antifaz que observan la danza. Estas líneas incisivas marcan también la idea de carácter, de un Beethoven incisivo en su música, en su estilo, en su personalidad.

El ritmo musical de este *Allegro*, pues, junto a los motivos cortos (con puntillos y anacrúsicos) que enlazan sucesiones, se articula como elemento esencial de una concepción dancística en el lienzo, donde las representaciones figurativas no pueden hacer otra cosa que no sea dejarse llevar por él para crear un movimiento bidimensional, que se ve y se complementa con la escucha.

---

<sup>113</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...*pág. 288.

o Nivel físico:

La importancia de la instrumentación en el *tutti* orquestal de este concierto es imprescindible para observar los detalles musicales hallados en la pintura. El motivo tan característico de las trompetas al final del tema A (anexo III ilustración 45) consigue servir de puente y llamada para la entrada del solista, a modo de anunciación de lo que está por ocurrir. Vemos este detalle en parte superior del lienzo, donde un personaje entre telas venido de los cielos toca una trompeta larga. La representación de este tipo de trompeta es herencia de sus estudios para los trabajos de pinturas religiosas, asimilando así el concepto no sólo como instrumento, sino como sonoridad anunciante, apocalíptica o que traslada un mensaje.

La masa orquestal en este tercer movimiento es de gran envergadura y el piano es tratado así mismo con esa visión de instrumento capaz de rellenar todos los timbres de una orquesta salidos de su interior. Esos detalles están presentes en el gran número de personajes que aparecen, de distintos físicos, incluso procedencias. Concebido como un baile carnavalesco, cada personaje viene disfrazado a dar rienda suelta a sus impulsos bajo esta música. El uso del color es tremendamente clarificador en este cuadro, donde rojos, anaranjados, amarillos y azules se abren paso entre tinieblas oscuras y telas claras celestiales. Esos colores, en sus vestimentas, hacen más humanos si cabe a los personajes principales, dejando los colores neutros para los seres que observan, sonrientes, la alegría de la bacanal que se acerca. El color rojo, usado aquí de forma intuitiva, es un claro ejemplo de esa pseudo-sinestesia que provoca en G. Ibáñez la necesidad de transmutar la pasión de la bacanal en este color. El uso de una perspectiva aérea personal en sus cuadros, hace que los colores trabajen de forma simultánea con las sensaciones de profundidad y evanescencia en los personajes secundarios, alejándolos del espectador. Esta sensación de personajes en primeros planos y otros especulares en planos secundarios, permite la asociación con la estereofonía percibida en un concierto como en el que se inspira. Es de resaltar la figura posicionada en el cuarto inferior derecho (anexo III ilustración 46), con un disfraz dieciochesco-decimonónico, que hace clara alusión a la música que resuena en la escena.

○ Nivel semántico-emocional:

Para G. Ibáñez, este movimiento del Concierto es un homenaje a la vida. Su ritmo, grandiosidad y brillantez son para él las emociones del vitalismo, de una orgía festiva en forma de carnaval, donde los personajes pierden sus prejuicios. Así como los antifaces y máscaras juegan con esa libertad que esconden bajo ellas, dejando a los seres que se muestren tal como son en esta clara metáfora. Beethoven se mostró tal y como es en este concierto, estructurando una obra sinfónica de dificultades técnicas hasta entonces desconocidas, atrayendo siglos después a todo gran pianista que se precie, tornándose como una obra cuya sensualidad tímbrica, dificultad y grandioso virtuosismo seduce a quien se acerca a las puertas de esta orgía. La fuente de inspiración fotográfica que complementó a la musical nació de la visualización de la película *Amadeus*, rodada por Milos Forman en 1984.

B-II. *La soledad de su corazón* (1997). Imagen del lienzo en anexo IV ilustración 47.

○ Nivel músico-contextual:

Este cuadro está inspirado en el segundo movimiento del Concierto n.º 4 op. 58 en Sol Mayor para piano y orquesta con instrumentación de cuerdas, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cuernos, 2 trompetas y timbales. Fue escrito entre 1803 y 1806 en Viena, y la primera edición la llevó a cabo Bureau des Artes et d'Industrie en Viena en 1808. Consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Andante con moto* y *Rondo vivace*. Este concierto marca:

«la inversión de la tendencia histórica-según palabras de Rattalino- y la vuelta a la forma-concierto en la esfera de la interioridad» [...] Se puede, pues, afirmar que el op. 58 cierra definitivamente la era del concierto dieciochesco e inaugura una época nueva para el solista». <sup>114</sup>

Considerado en multitud de ocasiones como un concierto más original que el que prosigue, incluso pudiendo añadir la clasificación de mayormente romántico por las intervenciones a modo de casi fantasía del piano. Ya el inicio del concierto, con una

---

<sup>114</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...* pág. 222.



respiración contenida antes de presentar el motivo principal por parte del piano a solo, asienta la idea de ciertas novedades estilísticas que engloban la madurez de un Beethoven como primer romántico de la historia de la música.

- Nivel técnico:

Óleo sobre tela de medidas 150 x 120 cms. Sólo se representa una figura femenina en un entorno abstracto sin indicaciones espaciales, con una visión del pintor elevada casi en perspectiva caballera, en actitud observadora de una figura pensante sentada en actitud meditabunda.

- Nivel físico.:

La tonalidad de Mi menor, el relativo menor de la principal Sol Mayor, se cierne aquí como argamasa afectuosa que incita a pintar esa figura femenina tal y como la *Affektenlehre* suscitaba (Mi menor: reflexión, profundidad, lacrimoso, femenino, dulzura, ternura y tristeza). La adecuación de la representación femenina como símbolo de duda ante su propio futuro, conjuntamente con el del pintor, entre una nebulosa oscura, representa aquí las vivencias personales no sólo de G. Ibáñez sino también los desencuentros amorosos del propio Beethoven. Para el pintor ella representa el papel interpretado por el piano en esa esfera melancólica y triste, mientras que las manchas oscuras que la envuelven son los planos orquestales, los malos presagios percibidos como acordes incisivos de las cuerdas en la orquesta. Vemos pues, los dos planos tímbricos bien diferenciados: el piano (la figura femenina, meditabunda y melancólica) envuelta en los acordes amenazantes sólo en las cuerdas de la orquesta (las nebulosas de colores negros).

- Nivel semántico-emocional:

El segundo movimiento del concierto, en el que se inspira este lienzo, ejemplifica la expresión en su mayor rango, disponiendo en la escena dos polos, la imposición (la orquesta amenazante con las cuerdas) y la imploración (el piano melancólico). «Es una página de insuperable belleza, impregnada de misterio y en absoluto declamada, donde el declinar y el

adiós representan el destino final y el silencio como tal adquiere una importancia elocuente a fines expresivos»<sup>115</sup>.

Es realmente interesante cómo en el libro de POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...* se identifica la semiótica musical con adjetivos colorísticos más propios del arte pictórico al respecto de este concierto: «[...]a los colores absolutos de los contrastes expresivos este concierto prefiere los claroscuros de un diálogo en voz baja. La coloración es siempre tenue, a la vez matizada y luminosa, y la atmósfera es, por su parte, tierna y viril»<sup>116</sup>. Distintas personas, musicólogos, historiadores o músicos coinciden en estos rasgos predominantes del concierto. Ese claroscuro al que se hacía referencia está totalmente presente en este lienzo, así como ese diálogo en voz baja, casi más bien interno podría decirse. Los matices luminosos están reflejados en el vestido de ella, siendo la atmósfera viril la del propio pintor, como espectador tierno que observa la indecisión de su amada. Tal vez no exista mayor melancolía y meditación que en la 9<sup>a</sup> etérea que queda en calderón en el acorde final del piano de este movimiento, suspense y premonición antes de caer en la tónica efímera (el acontecimiento venidero del título) de un corazón en soledad.



Ilustración 12: 9<sup>a</sup> suspendida en el calderón final del movimiento II del Concierto para piano n.º 4. Ed. Breitkopf und Härtel.

<sup>115</sup> *Ibidem* pág. 224.

<sup>116</sup> *Ibid.* pág. 223.

B-III. *El poder de la música* (1997). Imagen del lienzo en anexo IV ilustración 48.

○ Nivel músico-contextual:

Este lienzo se inspira en el tercer movimiento del Concierto n.º 4 anteriormente detallado en el nivel músico-contextual del cuadro *La soledad de su corazón y los acontecimientos venideros*. Este movimiento, un Rondó en tempo *Vivace*, está escrito en Sol Mayor, iniciando solo el piano de nuevo audazmente el motivo principal del estribillo en el grado de la subdominante, para 9 compases después establecer ya la tónica claramente. Después del paréntesis que supone el movimiento II, en este Rondo se vuelve al carácter vivo del primer movimiento.

○ Nivel técnico:

Óleo sobre tela de 150 x 120 cms. La composición, de nuevo en línea oblicua, acoge un número de 11 personajes mayormente delimitados, junto a otras figuras con mayores rasgos de apariencia desdibujada. La perspectiva aérea dota a los personajes de volumen y movimiento, fundiéndose con el fondo. Los personajes centrales sobre la oblicuidad, masculinos, van transformándose en edad y apariencia, desde bebés hasta adultos como en un intento de movimiento y velocidad vital, impregnada en el *Vivace* de este movimiento. El personaje femenino se torna especular en el cuarto superior izquierdo, como ensoñación nebulosa de la alegoría de la propia Música. Los dos niños abrazados en primer plano, observan el horizonte en actitud relajada. En el centro, una rosa blanca es movida por el viento y caen sus pétalos llevados por el ímpetu del aire. El movimiento pues, está representado de forma muy clara en todos esos elementos, provocados por la escucha de este *tempo rápido*.

○ Nivel físico:

La luminosidad de este lienzo presente en los colores utilizados, de mayor brillantez que en otros cuadros analizados con anterioridad, denota los rasgos vitales que caracterizan a este movimiento. Predominan los blancos, amarillentos y dorados, que evocan también a la infancia y pureza.

○ Nivel semántico-emocional:

G. Ibáñez piensa en este concierto como «música sobre música»<sup>117</sup>. La consecución de temas líricos en este movimiento, cuyo principal tema le evoca ternura e inocencia infantil, va tornándose en una explosión de energía que va pasando por diferentes aspectos expresivos en el desarrollo de los mismos. Esto está claramente definido en esa media parábola invertida que comienza con las figuras infantiles en el cuarto inferior izquierdo, subiendo hacia el cuarto superior derecho ya convertidas en seres adultos, que cantan y vitorean a la vida. *El poder de la música* es todo lo que vitalmente puede hacer ésta con nuestras almas, llevarnos donde quiera, impactándonos a lo largo de nuestras vidas, acompañándonos o someternos a estados no imaginados antes.

#### 4.2.1.C. Sonatas para piano.

En los 14 lienzos dedicados a las Sonatas para piano de Beethoven, G. Ibáñez recoge sus visiones más íntimas acerca de sus vivencias afectivas, plasmando a las mujeres que, de un modo u otro, han pertenecido a su ciclo vital. En ellos aparecen su madre, sus parejas, amigas y aquellas que sirvieron como modelos para la mayor parte de sus otras pinturas. La unión de cada una de estas mujeres con cada sonata no se hace de forma aleatoria; la razón de los emparejamientos viene dada por las distintas personalidades de cada una de ellas, intentando adecuarse al carácter de cada sonata.

El mundo íntimo aquí es plasmado en forma de mujeres, y la relación con las sonatas radica en ese ámbito de la intimidad, más presente en la música para instrumento solista. Para el pintor, lo íntimo y lo romántico se dan de la mano en las sonatas, las primeras obras del romanticismo musical bajo su punto de vista. Todos los lienzos de las Sonatas son retratos de mujeres, como nacidos de un elemento mágico íntimo que se vio activado en Ibáñez a través de la música para piano de Beethoven. El timbre aquí es por tanto el decisivo en la percepción del mundo íntimo y su posterior trasporte a la pintura, sin que medien otros pequeños matices tímbricos que los propios del tratamiento compositivo para este instrumento. Entran en juego otros elementos: la armonía, el tratamiento de la técnica pianística y el tempo, como ejes creativos puente entre ambas disciplinas. El rasgo más característico de la lista de obras que

---

<sup>117</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 66.

se analizarán a continuación es esta unión entre sonatas y mundo íntimo, por ello, se procede a analizar las obras desde los mismos niveles estructurales que con los lienzos orquestales, pero aglutinando el nivel técnico y físico en uno solo, por carecer de interés relevante su separación al tratarse de retratos individuales la mayoría de ellas.

Sin que el pintor fuese consciente de ello cuando creó la Serie, vio la concordancia Sonatas-Mujeres cuando se le expuso el proyecto del presente trabajo con el análisis de su obra.

C-I. *Patética*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 49.

○ Nivel músico-contextual:

Lienzo inspirado en el primer movimiento de la Sonata n.º 8 op. 13 en Do menor, conocida como «Patética», (título dado por el editor pero con el consentimiento del autor), fue escrita entre 1798 y 1799 en Viena. La primera edición la llevó a cabo Eder en 1799. Consta de tres movimientos: *Grave*, *Allegro di molto e con brio*; *Adagio cantabile* y *Rondo Allegro*. Con una estructura avanzada para su época, el grave inicial enmarca ya el carácter de toda la sonata. Ese patetismo, proveniente de la literatura estética de Schiller, provoca una conmoción estética que pretender ser superada a través de la catarsis en la música. Los conflictos internos del propio Beethoven (su acuciante sordera, su infelicidad) se ven justificados en los principios opuestos de temas contradictorios, tan presentes en la obra pianística beethoveniana. La originalidad del *Grave* actuando como introducción, le da una importancia máxima a ella misma, centrando toda esa conmoción en los primeros compases de la sonata. El motivo rítmico-acórdico apuntillado del inicio le transfiere esa oscuridad y profundidad tan desgarradora, ya presente en muchas otras obras del compositor, contraponiéndose de forma espontánea con el tema principal en octavas. En el *Grave*, los motivos pequeños se funden en uno solo de forma contradictoria y majestuosamente enlazados en forma de apariciones espontáneas. Es el telonero del siguiente movimiento *Allegro di molto e con brio*, que presenta la garra y el carácter beethoveniano en todo su esplendor.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tabla de medidas 90 x 70 cms. Se representa el retrato de medio cuerpo de una mujer. Se intuyen sus vestimentas negras, al percibir como únicos tres puntos luminosos su cara y sus manos. El resto del lienzo se funde en perspectiva aérea con las tonalidades de color negro, difuminando a la mujer con el espacio vacío. Es como si ella apareciese desde las sombras de forma sigilosa. La tonalidad de Do menor juega ese papel tan importante de nuevo en la traslación de emociones de la música a la pintura. El aura lúgubre y tenebrosa que emana el *Grave* inicial se transporta hacia el color negro predominante en el cuadro. La expresión facial de la figura femenina, junto a potencia del gesto manual, invaden el cuadro de ese patetismo compartido con la sonata.

○ Nivel semántico-emocional:

La tristeza que comenzaba a sentir el compositor cuando compuso esta sonata se trata aquí de poner en relieve como una catarsis necesaria. Para G. Ibáñez, Beethoven expresa en esta sonata su sensación de angustia ante su vida atormentada, y ve en este movimiento la soledad existencial a la que se enfrentaba. La representación de la figura femenina es una alegoría del propio Beethoven y del resto de seres humanos que se enfrentan a sus propias angustias. Según Andrés, en este lienzo: «...suenan el corazón angustiado del ser humano. La sensación de absurdo de la vida, de incoherencia total, es en realidad una negación de la voluntad. El corazón responde rebelándose, no aceptando la situación; su sonido es el grave con el que comienza esta sonata».<sup>118</sup>

C-II. *Madre*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 50.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en la misma Sonata que el cuadro anterior pero en el segundo movimiento *Adagio cantabile*, escrito en La b mayor, con una estructura de lied articulado por una melodía *legatissimo* acompañada por una armonía desplegada en tres y cuatro voces que se

---

<sup>118</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 74.

torna en muchas ocasiones algo intrincada para el pianista a la hora de poder resaltar la voz de la soprano elevándose sobre el acompañamiento.

○ Nivel técnico-físico:

Es el retrato de perfil de una madre tumbada que sostiene a su bebé, ambos desnudos. Predominan los colores neutros claros, que le incorporan mayor desnudez al lienzo, para que el mensaje trasladado al espectador sea mucho más puro.

○ Nivel semántico-emocional:

Esa pureza, bondad, amabilidad y ternura con la que una madre mira a su hijo pequeño, el arrullo, es lo que le suscita este movimiento a G. Ibáñez.

C-III. <i>Adagio sostenuto</i> . Imagen del lienzo en anexo V ilustración 51.
---

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el primer movimiento *Adagio sostenuto* de la sonata nº 14 en Do # menor op. 27 /2. Esta sonata fue escrita en 1801 en Viena, siendo editada por Cappi en Viena al año siguiente de su composición. Consta de tres movimientos *Adagio sostenuto*, *Allegretto* y *Presto agitato*. La denominación de esta sonata como «Claro de luna», fue ideada por el poeta alemán Ludwig Rallstab, y quizá se ha abusado de la fantasía que ello provoca a lo largo de literatura musical en los últimos siglos. Lo que evoca cierta música siempre será la inmanencia de ésta que nosotros mismos le aplicamos de manera totalmente subjetiva. El hecho de analizar alguna vertiente de esa inmanencia acotándola a obras concretas y a un espectador preciso, es ya estudio estrictamente objetivo dentro de la subjetividad, como en la tarea que se aborda aquí.

Está emparentada en misma fecha de composición con la sonata que le precede, la op. 27 /1 esta sí denominada por Beethoven como *Sonata casi una fantasía*, como alusión a la forma más libre procedente de la intención improvisatoria (*fantasieren* en alemán).

El primer movimiento de esta sonata consigue llenarla ya de originalidad por romper con la estructura de las sonatas clásicas encabezadas por un movimiento rápido. El *Adagio*

*sostenuto* es un *perpetuum mobile* motivico de un carácter íntimo irreprochable, manteniendo la forma ternaria en su origen clásico. Trasgrede las normas desde la intimidad de la relación intérprete-piano, tan necesaria para tocar este movimiento.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 130 x 59 cms, representando a una mujer casi de cuerpo entero medio escorzado y rostro de perfil. La medida del cuadro enmarca la figura solemne y recta, en actitud pensativa, sirviéndose de ayuda (como suele ser fiel G. Ibáñez) de la expresión de las manos para potenciar la expresión facial. El color predomina para delimitar la forma, convirtiéndose aéreo en la parte inferior, dándole así mayor protagonismo a la parte superior de la figura. El foco de luz proviene del lado derecho, proyectándose la sombra de ella sobre una pared sobreentendida. El color amarillo ocre sirve para delimitar la figura vestida en tonos oscuros, que hacen resaltar más su expresión en la piel.

○ Nivel semántico-emocional:

Esta serie de cuadros de retratos femeninos contienen mayor paralelismo con la parte emocional de la música que con la formal. Para G. Ibáñez, en esta sonata Beethoven nos transmite el enamoramiento que sintió por una de sus alumnas, Giuletta Guicciardi; el primer movimiento transmite un romanticismo melancólico que evoca la turbación del corazón de Beethoven como presagiando el futuro rechazo sentimental de su alumna. Para el pintor, en este primer movimiento, la mujer se cuestiona la ruptura con el hombre al que ama, sembrando de dudas su corazón, «transmitiendo en la pintura un aire ceniciento -trémulo en la piel y el vestido-»<sup>119</sup> y deshaciendo la forma.

C-IV. *Presto*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 52.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en la misma sonata que el lienzo anterior, pero en este caso en el tercer movimiento *Presto agitato*, un movimiento feroz donde el carácter beethoveniano alcanza toda su esencia en un tempo veloz con arpeggios provenientes desde las profundidades

<sup>119</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 78.



alcanzando los timbres agudos envueltos en resonancias que dan paso a una melodía que es en sí misma un canto agitado y ansioso enlazando un motivo que asciende por estratos.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 130 x 59 cms. (exactamente las mismas que el lienzo anterior, para darle unidad a los dos cuadros como a los dos movimientos de la misma sonata). Se representa la figura de la misma mujer, en este caso observada de frente en actitud totalmente contraria al lienzo anterior. Los colores son prácticamente los mismos que en *Adagio sostenuto*, ocre para el fondo y negro para la vestimenta, pero la elección del estilo del vestido así como la expresión facial y manual indican claramente otro estado de ánimo, sensual, atractivo y pasional.

○ Nivel semántico-emocional:

Es este un movimiento que enlaza por un lado la turbulencia de una relación amorosa con la pasión sentida irrefrenable, trasladando a la música el concepto romántico de amor-odio. La mujer, representada como la parte oscura símbolo del deseo y el drama por no conseguirla. G. Ibáñez traslada a su pintura, al igual que hizo Beethoven en esta sonata, esas mismas situaciones que está viviendo en su vida; se asientan así las bases en ambas disciplinas: «el arte deja de ser clásico para convertirse en romántico»<sup>120</sup>.

C-V. *Kinita*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 53.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el primer movimiento de la sonata n.º 15 op. 28 en Re Mayor, compuesta en 1801 en Viena y editada por Bureau des Arts et d'Industrie en 1802. Consta de cuatro movimientos: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo Allegro vivace* y *Rondo Allegro ma non troppo*. Fue catalogada en su frontispicio como *Grande sonata per il piano forte*, y el sobrenombre de *Pastoral* fue añadido muchos años después por el editor Crazz. El primer movimiento, con unas proporciones muy dilatadas, abre una nueva vía compositiva en cuanto a carácter, diferenciándose de sus predecesoras op. 27.

<sup>120</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 80.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 100 x 72 cms, es un lienzo de una claridad manifiesta, representando una mujer encinta de perfil. Sus brazos en la espalda potencian el enfoque de la visión a su busto y abdomen, donde una nueva vida se gesta. Los colores blancos del fondo se funden con el vestido y las transparencias de las mangas esconde una desnudez pura y tranquila. La única mancha de color negro corresponde a su cabello, rizado y con mechones desordenados que marcan los rasgos realistas de la modelo.

○ Nivel semántico-emocional:

A esta sonata se asocia el carácter amable y reposado, acentuado por la contraposición a sus dos antecesoras las op. 27, de carácter más marcado y tonalidades oscuras. El tema inicial apoyado por las notas pedales que transmiten sensación de calma, sostén y sosiego, crean en el pintor esa emoción de serenidad, luz, inocencia y amor hacia la naturaleza. Pictóricamente vemos esos elementos musicales en los colores blancos, en las transparencias del vestido arriba citadas, en la elección de una modelo encinta y en la pureza que emana el conjunto del cuadro en su totalidad.



Ilustración 13: Nota pedal que suscita en el pintor serenidad. Ed. Breitkopf und Härtel.

C-VI. *La vida* (1997). Imagen del lienzo en anexo V ilustración 54.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el tercer movimiento de la Sonata n.º 17 op. 31 /2 en Re menor, compuesta entre 1801 y 1802 en Viena, editándose por primera vez en Zurich por Nägeli en 1803. Consta de tres movimientos, *Largo-Allegro*, *Adagio* y *Allegretto*. Conocida con el sobrenombre de *La tempestad* o *La trágica*, siendo Beethoven al parecer quien la relacionó con *La tempestad* de Shakespeare, aunque muchos autores desconfían de esta afirmación, otorgándosela a una invención de su biógrafo Schindler. El tercer movimiento, en forma ternaria, esculpido sobre un movimiento perpetuo de semicorcheas creando un motivo pequeño que se enlaza para crear una melodía eterna en sí misma, casi como a modo improvisatorio, alterna los modos mayor y menor, sustentándose en un acompañamiento arpegiado que crea resonancia con notas tenidas.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tabla de medidas 170 x 90 cms, representa un cuadro romántico puro, con la figura femenina de una viuda en la parte derecha, que deja fluir su velo o mantilla por el vendaval que arrecia. El rasgo fundamental de la interrelación músico-pictórica en este cuadro es la representación del viento apreciado en el movimiento del velo y de las ramas y las hojas que vuelan tras la figura femenina, que es claramente la plasmación del movimiento perpetuo de las semicorcheas del movimiento de esta sonata. Los colores oscuros en la vestimenta, así como la tormenta que parece apreciarse en el horizonte, son reflejo de la tonalidad de re menor, asociada a la tristeza, a la solemnidad y a la muerte en los *Requiem*.

○ Nivel semántico-emocional:

Es la representación de la madre del pintor, resultando ser un cuadro premonitorio por el fallecimiento de su padre poco después de su creación. Para el pintor la sonata posee un pathos especialmente agitado y dramático, viendo en el tercer movimiento el espíritu torturado del compositor, que puede trasladarse a la lucha vital de todo ser humano que se enfrenta a su propia soledad. El lienzo intenta indagar en la tristeza de todos los seres que no han podido crecer personal e intelectualmente, representados en el concepto *madre*, siempre

entregada a los demás sin mirar hacia ella misma. Cuando arrecia la viudedad, la soledad aparece devastadora.

C-VII. *Rita y Yolanda*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 55.

○ Nivel músico-contextual:

Este cuadríptico está inspirado en la Sonata completa n.º 18 op. 31/3 en Mi b mayor. Compuesta en 1802 en Viena y publicada por Nägeli en Zurich dos años después de su composición, consta de cuatro movimientos: *Allegro*, *Scherzo Allegretto vivace*, *Minué Moderato e grazioso* y *Presto con fuoco*.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tabla de medidas 122 x 50 cms., dividido en cuatro partes correspondientes a cuatro retratos de dos mujeres diferentes. La correspondencia pictórico-musical se escenifica aquí en la división de los cuatro movimientos de la sonata en cuatro retratos.

○ Nivel semántico-emocional:

El rasgo fundamental de este lienzo es la correspondencia entre caracteres de las dos modelos con los de los cuatro movimientos de la sonata. Para el primer y tercer movimientos elige un carácter optimista, introvertido, comedido, reflexivo y sensible, como es en la realidad la personalidad de Rita, la modelo en primer y tercer término, mujer del pintor (aunque en ese momento aún no lo era, siendo solamente su modelo, posando por primera vez para él en este cuadro). El segundo y cuarto movimientos le inspiran mayor dinamismo, ritmo, fuego, energía, nerviosismo y extroversión, tal y como correspondía al carácter de Yolanda, su modelo para el segundo y cuarto lugar del lienzo (la misma modelo que aparece en *Alto Almanzora desde Serón*).

C-VIII. *La inspiración y el virtuosismo*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 56.

○ Nivel músico-contextual:

El tercer movimiento de la Sonata n.º 21 op. 53 en Do Mayor inspira este lienzo. Compuesta entre 1803 y 1804 en Viena, se editó por Bureau des Arts et d'Industrie en Viena

en 1805 y consta de tres movimientos: *Allegro con brio*, *Introduzione: Adagio molto* y *Rondo Allegretto moderato*. Su sobrenombre *Waldstein* viene dado por la dedicación de la obra al conde Ferdinand von Waldstein. Esta sonata supone una innovación técnica no sólo compositiva sino tímbrica e interpretativa, dotando al repertorio pianístico de un virtuosismo no conocido hasta la fecha. El tercer movimiento, compuesto en la tradicional forma de rondo con *couplet* y ritornelos, contiene un tema principal sobre siete notas (anexo V ilustración 57).

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 140 x 94 cms, con la figura principal del personaje femenino tocando el piano en primer plano en el cuarto inferior izquierdo, un piano vertical en cuyo atril se sostienen las partituras de la sonata. El resto de personajes representados como figuras aparentes espectrales, se sitúan en la mitad superior en perspectiva aérea, como ensoñaciones emanadas del pensamiento de la muchacha que toca el piano, quizá salidos de la propia resonancia musical o representaciones de todos los aspectos expresivos que y estados del alma que nacen en la propia música. En total aparecen siete figuras humanas, como las siete notas principales del motivo del movimiento de la sonata en el que se inspira. Todos los personajes están protegidos por la atenta mirada de una especie de luna (representación de la inspiración) en el parte superior del cuadro, que también mira fijamente al espectador.

○ Nivel semántico-emocional:

La importancia de la interdisciplinariedad aquí radica en la concepción de virtuosismo e inspiración del propio pintor, opinando que Beethoven en esta sonata nos presenta la importancia de técnica y expresión como dos medios imprescindibles para el surgimiento de la obra de arte en sí.

«En la obra pictórica, el virtuosismo-simbolizado por el rostro azulado de connotaciones decimonónicas junto al piano- alienta al intérprete a que depure su técnica con la adecuada soltura, y la inspiración-concebida como una gran cabeza

simbolista en la parte superior- preside todo el ámbito de sensaciones que la música es capaz de sugerir y de expresar con acertada emoción»<sup>121</sup>.

C-IX. *Apassionata*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 59.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en la Sonata n.º 23 op. 57 en Fa menor, fue escrita entre 1804 y 1805 en Viena, editándose en 1807 por Bureau des Arts et d'Industrie. Consta de tres movimientos: *Allegro assai*, *Andante con moto* y *Allegro ma non troppo*. Con ciertos rasgos compartidos con la escritura de la Sinfonía n.º 3, es conocida como *Apassionata*, subtítulo posiblemente añadido por alguno de los editores posteriores. Es cierto que se ha considerado como una de sus sonatas más grandiosas y que mejor refleja el carácter beethoveniano más puro. Con un influjo volcánico, esta sonata no deja resquicios para la calma; ya desde su inicio el tema va adentrando al oyente en una tensión inusitada que juega con explosiones improvisatorias como entremezcladas en los temas principales. Así, se dan cita las dos fuerzas antagónicas de la naturaleza, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, como luchando en una guerra permanente. Experimentos en cuando a la forma son aquí un ejemplo de la ruptura con la tradición que supusieron las 32 sonatas para piano de Beethoven, como la reexposición del primer movimiento, dando relevancia a temas secundarios. En el Andante parece dar una tregua tranquilizadora, para de nuevo en el tercer movimiento volver al carácter de tensión, emanando las pulsiones internas y fuegos más profundos plasmados en un torrente de ritmo, escalas y acordes que se despliegan por todo el teclado, alcanzando una dificultad técnica hasta entonces no conocida desbordándose en la coda final.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 160 x 73 cms., Representa una figuración realista de una mujer en actitud hierática, firme y evocadora. Con un vestido rojo, zapatos de tacón alto, gargantilla al cuello y mirada de perfil, intenta representar el concepto de pasión, de seducción femenina en su máxima esencia. El color rojo aquí, resaltando sobre el tono piel del cuerpo y del fondo ambiental oscuro, es claramente la alusión al subtítulo de esta sonata,

---

<sup>121</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...*pág. 102.

como medio de acercar el concepto estético-musical al público de forma mucho más impactante.

○ Nivel semántico-emocional:

La representación de la pasión en forma de mujer es un engranaje de todas las ideas estéticas que imperan tanto en la concepción del compositor como del pintor: el arrebato compositivo musical estuvo influenciado en la mayoría de las veces por esas pulsiones, esa *terribilitá* romántica de relaciones sentimentales insatisfechas, de luchas internas por el deseo de compañía y la soledad. El reflejo de todo ello en música, no sólo es verborrea de historiadores de la misma, sino que el carácter técnicamente endiablado de la sonata, sus ritmos incesantes y enérgicos, la tonalidad de Fa menor elegida, los cambios de temas al estilo heredado de la improvisación y los niveles tímbricos alcanzados, permiten hablar de pasión, de energía y pulsión interna audible. La visión del pintor, ensalzando el cuerpo de la mujer como emblema de la pasión y de la conquista sugerente, enlaza con la sonata como si esta mujer de rojo, mostrando su pierna tras la raja del vestido, fuese la que camina sobre el teclado del piano dejando ver sus deseos sexuales en su propio hieratismo.

C-X. *El vienés de la taconera*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 60.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el primer movimiento de la Sonata n.º 26 op. 81 a, en Mi b mayor, escrita entre 1809 y 1810 en Viena, editada por Breikopf & Härtel en Leipzig en 1811. Dedicada al archiduque Rodolfo de Hasburgo en recuerdo de su partida de Viena durante la ocupación de las tropas napoleónicas, esta sonata fue una de las pocas obras que Beethoven precede de indicaciones en sus tres movimientos: *Das Lebewohl* (El adiós) *Adagio-Allegro*, *Die Abwesenheit* (La ausencia) *Andante espressivo* y *Das Wiedersehen* (El regreso) *Vivacissimamente*. Quiso así representar la interpretación emotiva de estados de ánimo universales, la separación de los seres queridos, la melancolía de la distancia y la alegría del regreso.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tabla de medidas 80 x 120 cms., representa a Maite, una amiga de G. Ibáñez, sentada dentro del Café Vienés situado en los jardines de La Taconera en Pamplona.

○ Nivel semántico-emocional:

El nivel emocional es en este análisis el más relevante por la simbiosis entre la Sonata sobrenombrada como «Los adioses» y el adiós que se está produciendo en la escena del cuadro. G. Ibáñez representa aquí la despedida no sólo de Maite, sino también de todas las situaciones vividas en su etapa como estudiante de Arquitectura en Pamplona, al terminar su etapa en esta ciudad. La decoración de la escena tiene un halo romántico con un dibujo de Víctor Hugo colgado en la pared.

C-XI. *Conversación con la amada*. Imagen del lienzo en anexo V ilustración 61.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el segundo movimiento de la Sonata n.º 27 op. 90 en Mi menor, compuesta en 1814 en Viena y editada por *Steiner* en 1815. Es una obra compuesta sólo en dos movimientos, con las indicaciones *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (con vivacidad pero con sentimiento y expresión) para el primero y *Nicht zu geschwind und seher signbar vorzutragen* (No muy movido y muy cantabile) para el segundo movimiento en forma de rondó. Alfredo Casella confirmó que Beethoven tituló como «Lucha entre la mente y el corazón» al primer movimiento y «Conversación con la amada al segundo»<sup>122</sup>, ya que la inspiración de la sonata se fraguó en el matrimonio del conde Moritz von Lichnowsky (hermano del príncipe protector de Beethoven) con una cantante vienesa, el cual obtuvo la oposición de la familia del aristócrata por diferencias de clase, aunque finalmente triunfó el amor, siendo el segundo movimiento de esta sonata, con ingredientes de melodía *cantabile* y *tempo* tranquilo, el escenario perfecto para la meditación del amor.

---

<sup>122</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...*pág. 340.



○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 92 x 72 cms. Se representa una habitación con ventana al fondo (de contraventanas laminadas azules como las que existen en el Museo Ibáñez), y un sillón de telas blancas sobre el que reposa la modelo vestida de negro, con actitud pensativa.

○ Nivel semántico-emocional:

En el rostro de la figura femenina se percibe el dilema de la oposición entre razón y corazón, y el deseo del pintor es observar en ella la madurez suficiente para que esté a la altura de las circunstancias. El segundo movimiento, en tonalidad mayor en contraposición al primero, destaca por su candidez y ternura, la misma con la que el pintor intenta mirar a su amada. La conversación con ella puede desenvolverse en rasgos decisivos meditados y quizá no deseados, por ello la elección del color negro que envuelve las vestiduras de la modelo rasgan la serenidad que el resto del ambiente emana. Por encima de todo, se eleva la sublime recreación de ese instante de belleza.

C-XII. <i>El pasado</i> . Imagen del lienzo en anexo V ilustración 62.
--

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el tercer movimiento de la Sonata n.º 29 op. 106 en Si<sup>b</sup> Mayor conocida como *Hammerklavier*, escrita entre 1817 y 1819 en Viena y editada por Artaria en 1819. Consta de cuatro movimientos: *Allegro*, *Scherzo assai vivace*, *Adagio sostenuto* y el cuarto movimiento *Largo-Allegro risoluto* con fuga final.

Esta sonata posee una dimensión enorme en duración comparada con el resto de sonatas anteriores, contemporánea de la composición de la *Missa Solemnis* y del primer movimiento de la Sinfonía n.º 9. La indicación expresa de *Grosse Sonate für das Hammerklavier* ya denota las intenciones de explotar todas las herramientas técnicas, tímbricas y emocionales que suscita el nuevo pianoforte avanzado al que Beethoven quería dedicar esta sonata. La experimentación en esta sonata está presente en cada detalle, en las proporciones sinfónicas, en los temas extendidos más cercanos al Romanticismo que el estilo

Clásico, siendo el tercer movimiento el más amplio con melodías melancólicas y subtonos marcadamente tristes.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 80 x 58 cms. Representa una escultura clásica (también de una figura femenina, para seguir en la femineidad evocadora de la serie de cuadros de las Sonatas) destrozada en el suelo. El juego de perspectivas y volúmenes es bellamente trabajado aquí, representando la base marmórea de la escultura en el suelo, observada con sorpresa por el pintor. La simbología del pasado está representada en la escultura clásica y en el nuevo estilo que Beethoven acaricia en la op. 106, transgrediendo los ideales formales de las sonatas clásicas de períodos anteriores. Romper con el pasado es un continuo en la obra de Beethoven, en su carácter y cada una de las elecciones de sus temas y del tratamiento en concreto de la técnica pianística. El color blanco del mármol, evoca los destellos de final, de muerte, tal y como Scriabin percibía en su sinestesia.

○ Nivel semántico-emocional:

El pintor refleja aquí no sólo el ideal de ruptura estilística de la música beethoveniana en esta sonata, (aunque ésta mantenga ciertos detalles férreos formales que lo anclan al estilo predominante), sino su momento espiritual marcado por una soledad reflexiva de vivencias pasadas. Romper con el pasado es la acción para que la catarsis quede compacta. Ahora, desde la nueva madurez, observa los trozos rotos de la escultura, como se observa el pasado triste que hubo que transformar en fortaleza. «No podemos romper con el pasado aunque este sea, en sí mismo, algo roto y fragmentado»<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón...* pág. 104.

#### 4.2.1.D. Música de cámara para cuerda.

D-I. *Loli*. Imagen del lienzo en anexo VI ilustración 63.

- Nivel músico-contextual:

Inspirado en el primer movimiento de la Sonata para violín y piano n.º 5 op. 24 en Fa Mayor, escrita en Viena entre 1800 y 1801, fue editada por Mollo en 1801. Consta de cuatro movimientos: *Allegro*, *Adagio molto espressivo*, *Scherzo: Allegro molto* y *Rondo: Allegro ma non troppo*. Conocida con el subtítulo de «Primavera», no fue tras la muerte del compositor cuando el público comenzó a denominarla así debido a su naturaleza lírica, limpia y de sencillez encantadora. Las proporciones formales en esta Sonata ejemplifican la solidez clásica del primer periodo beethoveniano, y el primer movimiento, en forma sonata, alude a los dos temas contrapuestos, la frescura y sencillez del primero, optimista, frente a un segundo tema con ciertos rasgos más dramáticos, esencia propia de toda la obra del compositor, que se verá extendida en sus posteriores periodos.

- Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 100 x 72 cms. Como figura de enlace y transición entre las sonatas para piano y las de música de cámara, podemos ver la representación de nuevo de la modelo femenina, sentada en una silla de madera, en actitud de reposo y meditación. El ambiente íntimo de esta sonata, en la que el violín y el piano se funden en un timbre único, sin aludir a sonoridades grandiosas, hace que el pintor encuentre de nuevo la interrelación de esta sonata con el carácter íntimo y la alusión femenina. Este lienzo bien podría haberse catalogado con su antecesor grupo C de sonatas para piano, pero la añadidura del timbre del violón pone en juego otros componentes emocionales e interpretativos que se explican en el siguiente nivel.

- Nivel semántico-emocional:

El juego dual entre el contraste de temas A y B en el primer movimiento revela la idea beethoveniana de lucha interior, sombras que amenazan de forma inesperada en un entorno alegre y juvenil. La representación femenina, vestida de rojo en alegoría a los colores de la primavera como el subtítulo de la sonata, nos acerca una mujer decidida, alegre, llena de

juventud y belleza serena. Pero ciertos rasgos de su mirada perdida nos adentran en las luchas interiores que deben sostenerse desde el conocimiento profundo de la propia alma. La elección equilibrada de ambos conceptos está aquí magistralmente plasmada por el pintor, que de forma sutil sobrepone la belleza, serenidad y luminosidad en el color rojo de la modelo, frente a leves luchas interiores divisadas en la mirada perdida. Reflejo de sus propias vivencias, el pintor busca en cada obra de Beethoven su catarsis perfecta para compactar la idea pictórica primigenia bidimensional.

D-II. *Paqui*. Imagen del lienzo en anexo VI ilustración 64.

○ Nivel músico-contextual:

Lienzo inspirado en el segundo movimiento de la Sonata para violín y piano n.º 8 op. 30/3, compuesta en 1802 en Viena, editada por Bureau des Arts et d'Industrie en 1803. Consta de tres movimientos: *Allegro assai*, *Tempo di minueto ma molto moderato e grazioso* y *Allegro vivace*. El segundo movimiento es un dulce y delicado minueto estilizado. El diálogo entre ambos instrumentos se aborda de forma delicada y exquisita, dando sensación de calma y sosiego.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tabla de medidas 58 x 59 cms. Representa a su modelo apoyada sobre sus manos, con la mirada perdida, pensativa. El punto de ignición del cuadro es el rostro de la mujer, su mirada, lo que nos centra toda la atención, con el apoyo, una vez más, de la expresión de sus manos, sosteniendo sus pensamientos. El resto del cuadro posee colores oscuros, negros y grisáceos que difuminan la habitación en la penumbra, sólo iluminando el rostro con un foco de luz proveniente desde el lado derecho. El contraste de ambos ideales, el de la ilusión y el desasosiego, podemos escucharlo en los contrastes temáticos de Beethoven durante casi toda su obra.

○ Nivel semántico-emocional:

Para el pintor, este movimiento representa una mujer que dialoga con su interior pensando en las ilusiones que tiene por realizar. La oscuridad de los tonos negros son la tristeza que siente porque su entorno le impide realizar esos proyectos de vida que desearía. Por ello, el pintor la observa con ternura mientras escucha este segundo movimiento de la Sonata; para él, predomina la ternura sobre todos los demás afectos en este movimiento.

D-III. *El sonido de su corazón* Imagen del lienzo en anexo VI ilustración 65.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el primer movimiento de la Sonata para violín y piano n.º 9 op. 47 en La Mayor, escrita entre 1802 y 1803 en Viena y editada por Simrock en Bonn en 1805 y por *Birchall* en Londres en el mismo año. Consta de tres movimientos: *Adagio sostenuto-Presto*, *Andante con variazioni* y *Presto*. Conocida como Sonata Kreutzer, fue compuesta al parecer en un primer momento para el violinista G. P. Bridgetower, retirando la dedicación tiempo después debido a desencuentros entre ambos por algún asunto de mujeres, dedicando después la sonata a Rudolph Kreutzer. Esta obra consigue perfeccionar la dialéctica en el discurso de ambos instrumentos, en un proceder camerísticamente igualitario.

○ Nivel técnico-físico:

En un ambiente totalmente musical, la escena es la propia recreación de la interpretación de la sonata. Dos músicos de negro riguroso (como el protocolo concertístico impone) se encuentran interpretando de memoria la Sonata, mientras que de sus pensamientos y propias resonancias emanan unas figuras aparentes que se elevan hacia la parte alta del cuadro, representando una figura femenina rodeada de personajes masculinos espectrales, imágenes de los propios pensamientos de esa mujer indecisa. Frente a la composición estoica e indestructible de la parte inferior del cuadro, (al igual que ocurre con la solidez de la forma en la sonata), en la superior se observa en continuo movimiento, con mezclas de manchas de colores rojos y grises oscuros.

- Nivel semántico-emocional:

En palabras del propio pintor:

«...cuenta una historia muy parecida a la que debió inspirar a Beethoven la composición de este presto. Una mujer se siente comprometida con un hombre, pero repentinamente el artista irrumpe en su vida con unos planteamientos totalmente nuevos que le despiertan una intensa pasión. Inmediatamente surge en ella la indecisión; puede seguir al corazón o a la razón. De esta tensión surge su agitación nerviosa, su lucha interior. El fin de la historia es el mismo que en la sonata; la mujer ha escogido incorrectamente y al no vivir con el corazón ha sentenciado su futuro, contemplado ya en un sucio ámbito de turbulentos oscuros».<sup>124</sup>

Una vez más se puede observar cómo G. Ibáñez traslada a esta Serie sus vivencias más íntimas, valiéndose de las emociones que le evoca la música de Beethoven.

D-IV. *La gran soledad y la necesidad de autoafirmación*. Imagen del lienzo en anexo VI ilustración 66.

- Nivel músico-contextual:

Inspirado en el segundo movimiento del Trío para piano, violín y violonchelo op. 70/1 en Re Mayor, compuesto en 1808 en Viena y editado por Breitkopf & Härtel en Leipzig en 1809. Consta de tres movimientos *Allegro vivace e con brio*, *Largo assai e espressivo* y *Presto*. Conocido con el subtítulo «De los espíritus», debe este subnombre al segundo movimiento, escrito en Re menor, al halo romántico que evoca, a su oscuridad latente con una indefinición de forma, con un juego tímbrico oscuro en los tres instrumentos, valiéndose de elementos técnicos como trémolos y notas tenidas que agrandan la leyenda fantasmagórica de este movimiento.

---

<sup>124</sup> *Ibidem*...pág. 62.

○ Nivel técnico-físico:

Un lienzo negro. Oscuridad absoluta, estado del alma sombrío, sólo se vislumbra la cara del pintor en la parte inferior derecha, como reflejo de su triste existencia.

○ Nivel semántico-emocional:

La depresión y la soledad se palpan en la observación de este cuadro, imbuido por el carácter tétrico de este segundo movimiento, de la tonalidad en Re menor, la forma indefinida, los timbres oscuros, los trémolos, los cromatismos... todo potencia esos estados emocionales cuya decisión se torna en cada pincelada negra.

D-V. *Amor*. Imagen del lienzo en anexo VI ilustración 67.

○ Nivel músico-contextual:

Inspirado en el quinto movimiento del cuarteto de cuerda n.º 13 op. 130 en Si b Mayor, para dos violines, viola y violonchelo, escrito entre 1825 y 1826 en Viena, editado por Artaria en 1827. Consta de seis movimientos: *Adagio ma non troppo-Allegro*, *Presto*, *Andante con moto ma non troppo*, *Alla danza tedesca Allegro assai*, *Cavatina Adagio molto espressivo* y *Finale Allegro*. Terminado un año antes de la muerte del compositor, corresponde a su última etapa creativa, en la que dominó la escritura para cuarteto de cuerda, ya con la sordera completamente paralizando su escucha, pero no su oído interior. Beethoven escribió sobre la *Cavatina* que jamás una música había ejercido tanto efecto emocional para él. Esta composición con una forma carente de desarrollo, se basa sobre una melodía infinita que proviene de la madurez compositiva y los sentimientos más profundos del maestro.

○ Nivel técnico-físico:

Óleo sobre tela de medidas 100 x 72 cms. Una ventana proyecta algo de luz a la figura de Beethoven enfermo y en sus últimos días, postrado en un sillón tapado con una manta roja. La mirada perdida y el gesto de dolor es palpable en su rostro. Sus manos sobre la manta solo emanan rendición. Los colores claros, (la luz de la ventana y su camisa) son la luz de la música que deja escrita para el Mundo. El rojo de la colcha, es el Amor que profesó en vida a la Música y a toda la Humanidad.

○ Nivel semántico-emocional:

La escritura de los cuartetos fue para Beethoven la escritura de su propia emoción interna, despojándose ya de los dogmas formales del clasicismo, intentó dejar plasmado en música lo que contenía su alma. Con la sordera ya totalmente activa y que le paralizaba, compuso este cuarteto en el más estricto silencio, pero su interior escuchaba de la forma más audible que existe. El pintor aquí nos muestra a Beethoven sabiendo que está a punto de morir, y sólo le queda demostrar su amor al mundo por medio de la Música. La composición de esta Cavatina la llevó a cabo entre lágrimas: «Jamás la música ha ejercido tal efecto en mí»<sup>125</sup>, escribió. En la tonalidad de Mi b Mayor, la serenidad, reflexión y lástima se yerguen sobre la escucha de este movimiento, como Mattheson habría ya establecido anteriormente tiempo atrás.

D-VI. *Agradecimiento a Dios*. Imagen del lienzo en anexo VI ilustración 68.

○ Nivel músico-contextual:

Se inspira en el tercer movimiento del Cuarteto de cuerda n.º 15 op. 132 en La menor para dos violines, viola y violonchelo. Compuesto en 1825 en Viena y editado por *Schlesinger* en Berlín en 1827. Consta de cinco movimientos: *Assai sostenuto-Allegro*; *Allegro ma non tanto*; *Molto adagio (Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidio)*; *Alla Marcia-Assai Vivace* y *Allegro appassionato*. El molto adagio de este cuarteto es un movimiento totalmente especial en la composición beethoveniana, ocupando el centro del cuarteto por importancia y duración. En la partitura el compositor escribe en alemán lo que se puede traducir como «Canto de acción de gracias ofrecido a la Divinidad por un convaleciente, en modo lidio». Beethoven sufrió una importante enfermedad que le obligó a dejar la composición durante un tiempo, y cuando se encontró recuperado escribió este movimiento. La forma del movimiento es un lied A-B-A'-B-A''. donde las partes A contienen a su vez en su interior un coral. Con los elementos del coral y del modo antiguo, nos adentra en las connotaciones eclesiásticas que tanto busca en esta *Canzona*.

○ Nivel técnico-físico:

---

<sup>125</sup> POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven...*pág. 467.



Óleo sobre tabla de medidas 200 x 50 cms. Es un lienzo alargado que en su parte superior termina en arco de punta, buscando la elevación al cielo, emulando el estilo gótico. Un personaje central en actitud de gratitud con las manos abiertas y mirando hacia arriba, presenta el agradecimiento que Beethoven suscribe en el manuscrito de este movimiento. El personaje en la parte inferior, con capirote en la cabeza, rememora los personajes eclesiásticos, en actitud de recogimiento con la mano en el pecho. Los colores tenues, grises y verdosos, enmascaran la perspectiva aérea, fundiéndose los contornos con la luz cenital mediante el difuminado del color.

○ Nivel semántico-emocional:

Las alusiones al mundo religioso y eclesiástico son evidentes en este lienzo, como lo son en la composición de la *Canzona* con el modo lidio y el tratamiento coral de algunas partes del lied. La búsqueda de una profunda elevación espiritual del compositor es patente en cada compás, «como si la música se transformara en un factor ligado a la curación, talismán contra la muerte»<sup>126</sup>. Ese misticismo, religioso o pagano, es plasmado en el lienzo por el pintor con todos los símbolos pictórico-arquitectónicos que demuestran el mismo concepto.

#### **4.3. Serie *La máscara de Beethoven* (2015) (Imágenes de los lienzos en anexo VII).**

Tras un viaje a Bonn, G. Ibáñez trajo consigo una réplica de la máscara mortuoria<sup>127</sup> de Beethoven. La dejó sobre una mesa del estudio, al lado de un vaso con agua donde unos días antes de partir había dos rosas en un vaso de agua. Tras pasar unos días de su vuelta, con las flores ya marchitas, ve en esa imagen la posibilidad de comenzar a pintar un nueva Serie inspirada en la Cantata a la muerte de José II WoO 87. Esta Cantata es para G. Ibáñez la gran obra de Beethoven del periodo de Bonn (1790), y por ello relaciona esa obra musical con esta serie pictórica, como se había explicado anteriormente en el Capítulo 2 punto 2.2 del presente trabajo.

---

<sup>126</sup> *Ibidem*, pág. 476.

<sup>127</sup> «La mascarilla mortuoria fue preparada por Josef Danhauser apenas 12 horas después de la muerte de Beethoven. Para poder investigar la causa de la sordera del compositor, un poco más tarde mediante una obducción se le abrió su cráneo. La mascarilla en vida la obtuvo Franz Klein al elaborar el molde directamente sobre el rostro de Beethoven a sus 41 años de edad (unos 15 años antes de su muerte).» Guía del Museo y casa digital de Beethoven en Bonn < <https://www.beethoven.de/home> > [Consultado el 4/4/18]. Esta última es la réplica que trajo G. Ibáñez y que también se expone en el museo (imagen en ANEXO IX Fig. 79).

En uno de los lienzos escribe a lápiz parte de la letra de la Cantata:

*Da stiegen die Menschen ans Licht*

*Da drehte sich glücklicher die Erd'um die Sonne*

*Und die Sonne wärmte mit strahlen der Gottheit!*

(Entonces la humanidad ascendió a la luz

La Tierra giró felizmente alrededor del Sol

¡Y el Sol calentó con los rayos de la divinidad!)

#### **4.4. Versiones.**

Merece dedicar este breve apartado para nombrar las versiones instrumentales que G. Ibáñez prefiere en su escucha de la obra de Beethoven. En la entrevista personal realizada el 2 de enero de 2018 en el Museo Ibáñez, pregunté si las diferentes versiones le proporcionaban estados emocionales distintos, y la respuesta fue que obviamente sí. En el estreno del lienzo *La fraternidad universal*, escogió la versión de la 9ª Sinfonía del director Wilhelm Furtwängler, y explicó a los presentes cómo es necesaria la escucha de los tres primeros movimientos de dicha Sinfonía para entender el cuarto movimiento. Para él, el primer movimiento es la alegoría del inicio del Cosmos, de la propia vida, haciéndonos responsables del planeta durante toda la obra, culminando en el deseo de fraternidad universal en el último movimiento coral. Con la versión de la 9ª de Otto Klemperer percibió por primera vez ese *big bang* creador del universo, que antes no lo había percibido con la versión de Herbert von Karajan, porque según él, era demasiado rápido en algunos pasajes.

La serie *Del corazón al corazón* la fue creando con la escucha de las versiones que tuvo al alcance, aunque ahora se siente más selectivo. Para las Sonatas para piano escoge a Alfred Brendel y a Sviatoslav Richter, y a Daniel Barenboim lo prefiere en su faceta de director en las Sinfonías. También adora a los pianistas Glen Gould y Khatia Buniatishvili.

#### **4.5. Crítica de prensa.**

Multitud de diarios nacionales e internacionales se han hecho eco de la obra de Andrés García Ibáñez. En el Diario de Almería aparecieron varias noticias relacionadas con la presentación del lienzo *La fraternidad Universal*, que obtuvo elogiosas críticas cuando se

mostró al público en el Museo Ibáñez, con la audición de la Sinfonía n.º 9, incluyendo breves apuntes musicológicos del gran melómano que es G. Ibáñez:

Diario de Almería:

<https://bit.ly/2sQBneD> [Consultado el 10/6/18]

<https://bit.ly/2HAuQZS> [Consultado el 10/6/18]

Ideal de Almería:

<https://bit.ly/2sQBneD> [Consultado el 10/6/18]

Europapress:

<https://bit.ly/2sL6vvW> [Consultado el 10/6/18]

El País:

<https://bit.ly/2II2N1x> [Consultado el 10/6/18]

El Mundo:

<https://bit.ly/2Jw522G> [Consultado el 10/6/18]

Con motivo de la cesión temporal recientemente de varias obras a los museos Osthaus de Hagen (Alemania) y al *Centre d'Art Contemporain* de Perpignan (Francia) para exposiciones temporales, también se incluyen aquí noticias de prensa internacional

Westfalenpost:

<https://bit.ly/2JouGut> [Consultado el 10/6/18]

Contemporanités de l'Art:

<https://bit.ly/2LBy9TJ>

## **Capítulo V: Música en otras series.**

---

La simbología musical está presente otras de las series de G. Ibáñez, a modo de representación realista de instrumentos musicales, o de la propia acción musical como detonante de la situación observada. La inclusión de instrumentos como el violín, el laúd, la bandurria, la trompeta larga, la flauta de pico, el acordeón, el canto o la música ambiental son parte de la plasmación melómana de G. Ibáñez como se puede observar en las siguiente series que se han seleccionado par este trabajo:

- **Parroquia de La Concepción de Albox:**



Ilustración 14: Cúpula del altar mayor de la Parroquia de la Concepción en Albox (Almería). ©Museo Ibáñez

- **Serie Manolas y penitentes (2005):**

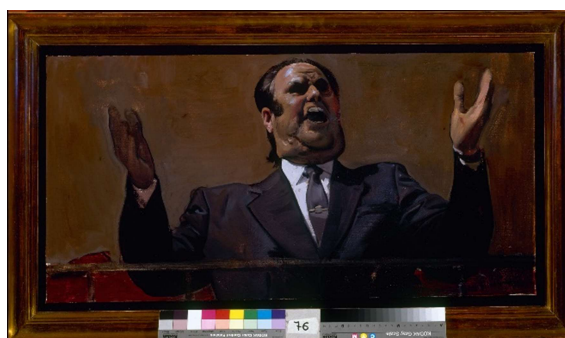


Ilustración 15: *Saeta I*. ©Museo Ibáñez



Ilustración 16: *Saeta II*. ©Museo Ibáñez.

- **Serie Sacras conversaciones (2015):**



Ilustración 17: *Sacra conversación III*. ©Museo Ibáñez.

- **Serie Rita (1998-1999):**



Ilustración 18: *Rita (blanco y gris)*. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 19: *Rita (blando y rojo)*. ©Museo Ibáñez.

- **Serie La vida contemporánea (2000):**



Ilustración 20: *Restaurante, Montmartre*. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 21: *Discoteca, Pamplona*. ©Museo Ibáñez.

- **Serie Alegorías Venecianas (2010-2011):**



Ilustración 22: *La castidad reclamada por el amor*. ©Museo Ibáñez.

### 5.1. Breves ejemplos de interés actual por la interrelación músico-pictórica en centros educativos (anexo VIII ilustraciones 81-83).

Se pueden citar a continuación algunos ejemplos del interés que suscita la interdisciplinariedad de las artes en algunos conservatorios de nuestro país en la actualidad,

como por ejemplo las actividades organizadas desde el Conservatorio Superior de Málaga con el espectáculo audiovisual «Sinestesia», realizado en el espacio La caja blanca el 24 de mayo del presente año, siendo responsable del mismo la profesora Dña. Diana Pérez Custodio. En el Conservatorio Marcos Redondo de Ciudad Real, se ha organizado un concierto denominado «Fusión de colores sonoros», el 15 de junio de este mismo año y en el Conservatorio Profesional Narciso Yepes de Lorca (Murcia), se organizó una audición de piano denominada «Los lazos musicales de las artes» el 8 de marzo del presente año.

## **Capítulo VI: Resultados de la encuesta realizada a los visitantes del Museo Casa Ibáñez.**

---

Para una mayor comprensión de la interacción música-pintura, se procedió a realizar una encuesta a los visitantes del museo durante los meses de enero a mayo de 2018, con el objetivo de conocer sus impresiones acerca de los cuadros de la Serie *Del corazón al corazón* y *La máscara de Beethoven*, el grado de entendimiento referido a la conexión con la obra musical, el impacto emocional e interés surgido en la propia música tras la observación pictórica. Tanto la encuesta como los gráficos con los resultados obtenidos pueden consultarse en los anexos IX y X respectivamente.

El Museo Ibáñez se cierne aquí como un espacio multicultural y con posibilidades interconectadas en los puntos de fusión de la pintura, la escultura y la música. En el rango de población estudiada, hay una igualdad patente entre el interés suscitado en la visita para mujeres (54%) y hombres (46%), la mayor parte de ellos en edad laboral. El rango de edad de los sujetos de estudio nos revela interesantes datos para conocer mejor cómo acercar la idea del presente trabajo al público, ya que se observa la polivalencia del interés, distinguiéndose en un extremo varios grupos de adolescentes (estudiantes de Bachillerato) y en otro, diversos grupos de personas de edad avanzada. La media resultante del grupo de control en la edad ha sido de 42,62 años.

El nivel de estudios generales de los visitantes lo encabezan los estudios Superiores con un 29,48% seguido de un 25,41% de Secundaria, mientras que los conocimientos propios de Arte son la mayoría los aprendidos en las enseñanzas obligatorias de Primaria y Secundaria en un 34% de los encuestados. Sólo un 11% son especialistas superiores en itinerarios

artísticos. La mayor parte de ellos, un 39%, admite tener pocos conocimientos sobre música, seguidos de un 23% que sólo conoce lo aprendido en Primaria o Secundaria.

Andalucía se perfila como la Comunidad Autónoma con más visitantes al Museo, predominando por cercanía la Provincia de Almería. La vecina Región de Murcia también organiza visitas al Museo con grupos de alumnado de Bachillerato de Artes así como de grupos de jubilados. Del resto de España, ha habido visitantes de Madrid, Toledo, Sevilla, Granada e incluso de fuera de ella, desde el Reino Unido. La mayoría de ellos (un 51%) admite que visita museos varias veces al año, y la valoración del Museo Ibáñez es muy positiva en general. El 90% de los visitantes no conocía previamente las Series dedicadas a la música de Beethoven, y sólo un 38% conocía algunas de las obras musicales a las que el pintor hace referencia en sus cuadros.

El grado de entendimiento entre la relación que hace el pintor con cada obra musical, ayudados por la información escrita en las cartelas, se resume en un 46% que sí logra comprender la interdisciplinariedad música-pintura, pero la mayoría declara no conectar del todo con las emociones que el pintor quiere transmitir, aunque la fusión músico-pictórica le parece muy interesante al 67% de los encuestados. La mayoría opina que le habría sido de mucha ayuda poder escuchar las obras a la vez que la observación de cada cuadro, sintiendo un 76% de ellos curiosidad por escuchar las obras musicales tras su visita al Museo.

Es ciertamente preocupante que la mayoría de los visitantes admita que no asiste nunca o menos de una vez al año a conciertos de música clásica. Y para finalizar, la mayoría admite que no conocía a otro pintor que hubiese conectado ambas artes, con lo que G. Ibáñez puede ser un referente a este nivel al menos en la Comunidad de Andalucía. La mayoría de los encuestados opina que la pintura puede ser un vehículo emocionante para ayudar a entender mejor la estética de la Música.

Las conclusiones que pueden sacarse de esta encuesta sería que los aportes didácticos que deja este presente trabajo deben ir orientados a adultos y adolescentes estudiantes de E.S.O. y Bachillerato, que no poseen conocimientos altamente especializados en Música. Se evidencia que la escucha simultánea de las obras a las que el pintor hace referencia habría sido de magnánima ayuda para acercar al observador con las emociones que el pintor quiere



transmitir, o, incluso, poder sentir otras nuevas propias. Para ello, existen numerosas aplicaciones móviles que permiten ya estos avances, dejando de lado las antiguas audioguías que aún hoy en día son de tanta utilidad en muchos museos del mundo. El Museo Ibáñez no dispone de audioguías, pero sí de Pedro, el guía artístico que adentra al público en las salas con maestría y sabiduría artística. Como complemento a estas explicaciones, se aconseja desde aquí la incorporación de un proyecto que tome como foco las aplicaciones móviles ya no para encontrar las explicaciones de cada cuadro, sino para poder, al menos, en las Series *Del corazón al corazón* y *La máscara de Beethoven*, escuchar las obras mientras se observan los cuadros.

Cualquier aplicación que ofrezca la posibilidad de acceder a la realidad aumentada a través de códigos QR insertados en cualquier soporte físico facilitará la observación de esos cuadros, y conectará de mejor forma las emociones musicales con las pictóricas. Una de las más conocidas y que puede ponerse en práctica en el museo es la aplicación Layar, una aplicación que permite:

- Elegir el marcador (objeto real, puede ser un código en las cartelas de cada cuadro).
- Aumentar todo el contenido digital que se desee (vídeo, audio, enlace a Twitter, Facebook, a la página web del museo...).

De los resultados de las encuestas resulta ciertamente preocupante que la mayoría de los visitantes no asistan a conciertos de música clásica, pero sí asisten varias veces al año a museos, con lo que se propone el Museo Ibáñez como centro multidisciplinar en el que seguir realizando conciertos de música clásica, con posibilidad de comentarlos añadiendo una vertiente didáctica. Los museos de Almería ya incluyen en algunas temporadas conciertos en sus salas, como en el Museo de Almería, el Museo Doña Pakyta, el Museo de la Guitarra, Centro de Arte Museo de Almería, y en algunas ocasiones, el propio Museo Ibáñez. Desde aquí se anima a que se proyecten más conciertos interdisciplinares, ya que el resultado sería totalmente satisfactorio.

## Capítulo VII: Conclusiones.

---

1. La idea inicial que ha organizado este trabajo y una de las conclusiones fundamentales a la que hemos llegado, basada en las principales teorías que ahondan en los procesos neuro-emocionales, es que, si las emociones guían el comportamiento y por tanto la toma de decisiones en nuestro cerebro, sin emoción no habría podido existir la obra de García Ibáñez. Cada actividad cerebral y su función cognitiva siempre deben considerarse como parte de una interacción compleja entre el organismo y su entorno. A la luz de esto, los estados mentales parecen estar profundamente encarnados y no pueden ser tenidos en cuenta sin considerar influencias recíprocas entre el cuerpo, la realidad que habita y los recuerdos almacenados. Sin la emoción de Andrés García Ibáñez ante la escucha atenta de las obras de Beethoven no habrían existido las *Series* analizadas en el presente trabajo, ya que han sido el resultado de la toma de decisiones técnico-pictóricas, pinceladas que intentaban recrear la emoción que la música le provoca, conectando con los recuerdos vividos y expresándose en forma de color, perspectiva bidimensional y temática figurativa e histórica, creándose así una catarsis en el arte de G. Ibáñez como lo fue en su día en las partituras del propio Beethoven. Este hecho nos ha dado la posibilidad de denominar la interrelación estudiada como *syn-emotio*, (como una paráfrasis de la palabra «sinestesia») una especie de conjunción entre emociones, juntando el prefijo griego *syn* (a la vez) y la palabra del latín *emotio*, (aquello que te mueve hacia). Emociones que se mueven juntas, las del compositor que quedaron expresadas en su música y las que éstas le provocan al pintor.

2. Esta expresión de emociones, que hemos analizado en la Serie pictórico-musical de G. Ibáñez, corrobora la teoría de la «nueva» *Affektenlehre* desarrollada por J. Powell y N. Dibben, en la que la asociación de ciertas tonalidades con estados de ánimo concretos similar a la de los siglos XVII y XVIII continúa siendo generalizada a pesar del que el temperamento igual es el predominante en la actualidad.

3. Existe una relación de elementos técnicos medibles entre ambas disciplinas, la cual ha permitido analizar los lienzos en varios niveles de afinidad con la música, compartiendo

así un mismo lenguaje creativo. El nivel semántico-emocional es el que mayor conexión presenta entre las obras musicales y las pinturas correspondientes de la Serie *Del corazón al corazón*, seguido del nivel físico, en el que el color juega un papel fundamental en la expresión de timbres y tonalidades. El elemento técnico en el lienzo, como la perspectiva o la composición del espacio, es el reflejo de la forma y género musical en la mayoría de los cuadros analizados.

4. Dentro de estos niveles de afinidad hemos constatado que la importancia del tratamiento de los silencios en la música, reflejada en la *Teoría de la expectativa* de Meyer<sup>128</sup>, encuentra puntos de unión con la pintura, en los que los acordes iniciales y los silencios que le prosiguen crean una alerta en el oyente que capta su atención hacia los acontecimientos venideros. Esta expectación se plasma en la pintura, sobre todo en el movimiento expresado en las figuras de algunos lienzos, creando en el espectador una sensación de espera e imaginación hacia lo que ocurrirá tras ese momento representativo bidimensional.

5. El análisis semiológico realizado es la base para la interdisciplinariedad, aportando elementos de ayuda para distinguir, desde el campo de la pintura, los distintos géneros musicales, temas e instrumentos, así como para involucrar al público en una educación emocional plural, entendiendo por una parte las emociones sobre las que se sustenta el lienzo y por otra trasladando a las propias lo que éste le provoca, con el objetivo de crear capacidades de observación y escucha de las obras artísticas, promoviendo el interés por el Patrimonio musical y artístico interdisciplinar en nuestra Comunidad.

Como Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky ya habían supuesto antes de conocer las modernas teorías de la Neuroemoción, la relación entre la música y la pintura tenían similitudes desconocidas y no casuales:

«[...] estoy seguro de que coincidimos en ello. [...] en lo que Vd. Llama lo “ilógico” y yo denomino la “eliminación de la voluntad consciente en el arte”. También comparto su idea sobre el elemento constructivo. Cualquier formulación que pretenda desencadenar consecuencias tradicionales, o está exenta de actos de voluntad.

---

<sup>128</sup> MEYER, L., *Emoción y significado en la música*, José Luis Turina de Santos (trad.), Ed. Alianza Música, Madrid, 2001, 312 págs.

Y, sin embargo, el arte pertenece al *inconsciente*. ¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. Jamás estas atribuciones adquiridas. Sino todas las innatas o impulsivas». <sup>129</sup>

«Fundamentalmente estoy de acuerdo con su punto de vista. Quiero decir, que cuando se dispone uno a trabajar, a la mente no deberían acudir ideas, sino únicamente la “voz” interna, hablando y dirigiendo. Pero hasta la fecha han sido los pintores los que menos pensaban. Consideraban su trabajo como una especie de equilibrio colorístico. Sin embargo, el pintor debe conocer todo su material (precisamente para poder expresarse) [...] Entonces se puede edificar, construir, sin que se obtenga geometría alguna-sino arte» <sup>130</sup>.

Esa eliminación de voluntad a la que hacía referencia Schoenberg, dándole al inconsciente el poder de sostener el Arte, y esa voz interna de la que hablaba Kandinsky, son el reflejo, contrastado y confirmado en el presente trabajo, de que el Arte es la voz de la emoción.

He aplicado las competencias tanto generales como específicas de los conocimientos adquiridos en el Máster en Patrimonio Musical, destinando el trabajo tanto a un público especializado como al no especializado, a partir de una idea innovadora que ensalza el valor cultural de la música, sirviendo de plataforma educativa en los fundamentos de la enseñanza de régimen general y de la enseñanza artística. La elección de aportar un manual didáctico orientado en principio solamente al profesorado radica en la experiencia previa observada por los responsables del Museo, que ya posee tres cuadernos didácticos de la colección general (uno para primaria, otro para secundaria y el tercero para el profesorado). En las distintas entrevistas que he llevado a cabo tanto con Andrés G. Ibáñez, con Juan Manuel Martín director del Museo o con el guía del mismo, coincidían en que no confiaban completamente en la utilidad de las guías de actividades para el alumnado que incorporasen secciones limitadas a rellenar durante la propia visita, ya que los observaban más preocupados de

---

<sup>129</sup> Carta de A. Schoenberg a W. Kandinsky el 24-1-1911 en SCHOENBERG, Arnold y KANDINSKY, Wassily, *Cartas, cuadros y documentos...* pág. 19.

<sup>130</sup> Carta de W. Kandinsky a A. Schoenberg el 26-1-1911 en *Ibidem*, pág. 21.

escribir que de la percepción artística en sí. Por esta razón y por la especificidad de los elementos estudiados en el análisis detallado de cada obra pictórica, llegué a la conclusión de que el manual aplicable a clases previas para que los visitantes pudiesen observar las Series musicales con conocimientos trabajados a priori era la opción más acertada. No obstante, la creación de cuadernos más concretos con recursos aplicables a las *Series* musicales existentes en el Museo y que igualmente puedan trabajarse en las aulas como actividades preparatorias a la visita, se convierte en el siguiente estadio del presente trabajo, afianzando así mi tarea como investigadora y docente, no habiendo podido materializarse en éste por exceder la extensión máxima aplicable a los Trabajos Fin de Máster y por considerar que era necesario en primer lugar el análisis semiótico, neurológico y técnico, de todo el universo musical y emocional que impera en la obra de G. Ibáñez.

Ha sido de gran ayuda la incorporación de la encuesta realizada al público visitante del Museo Casa Ibáñez, ya que me ha proporcionado datos concretos acerca de sus conocimientos de Música o Arte, siendo la conclusión más relevante el deseo mayoritario de poder escuchar las obras musicales en el instante de la observación, algo que actualmente no se lleva a cabo en el Museo, pudiendo así desarrollar conjuntamente con los responsables del mismo ideas colaborativas en un futuro cercano, para poner en marcha recursos de nuevas tecnologías aplicables a la experiencia artística así como programaciones musicales de conciertos en el propio espacio museístico.

## **Anexos**



## Anexo II.

	CHARPENTIER MATTHESON	RAMEAU	
<i>Do mayor</i>	Alegre, guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
<i>do menor</i>	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa	Ternura, lamentación, tristeza
<i>Re mayor</i>	Gozo, enfado Beligerancia, animación	Terquedad, agudeza, escándalo	Avivado, regocijante
<i>re menor</i>	Solemne, devoto (religioso)	Calma, religiosidad, grandilo- cuencia, alegría refinada.	dulzura, tristeza.
<i>Mi bemol mayor</i>	Cruel, duro	Patetismo, serenidad, reflexión. lastimoso.	
<i>mi bemol menor</i>	Horror, espanto.		
<i>Mi mayor</i>	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal agudamente doloroso	Magnificencia, can- ciones tiernas, alegres o grandilocuentes.
<i>mi menor</i>	Afeminado, amoroso lacrimoso	Reflexión, profundidad,	Dulzura, ternura y tristeza, expresa dolor.
<i>Fa mayor</i>	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor.	Tormentoso, rabia.
<i>fa menor</i>	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tristeza, relajación.	Ternura, lamento deprimente.
<i>fa# menor</i>		Tristeza profunda, soledad languidez.	
<i>Sol mayor</i>	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión brillantez, alegría.	Canciones tiernas y alegres.
<i>sol menor</i>	Severo magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
<i>La mayor</i>	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor tristeza	Viveza, regocijo
<i>la menor</i>	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad relajación	
<i>Si, mayor</i>	Magnificante, Jovial.	Diversión, alarde	Tormenta, rabia.
<i>si, menor</i>	Deprimido, Terrible.	Extroversión	Canciones tristes.
<i>Si mayor</i>	Duro, lacrimoso.		
<i>si menor</i>	Solitario, melancólico.	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente. <sup>9</sup>	

<sup>9</sup>Marc Antoine Charpentier (*Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement*, 1670),

<sup>\*\*</sup>Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) ;

<sup>\*\*\*</sup>Jean Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722)

Ilustración 24: Tabla de los distintos afectos en música durante el Barroco.





**Anexo III: Obras sinfónicas/orquestales.**



Ilustración 25: *El destino* (A-I). © Museo Ibáñez



Ilustración 26: Detalles de *El destino*: cuatro personajes en primer plano. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 27: Detalle de *El destino*, Beethoven, Goya y José Ibáñez. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 28: Detalle de *El destino*, las sombras. ©Museo Ibáñez.

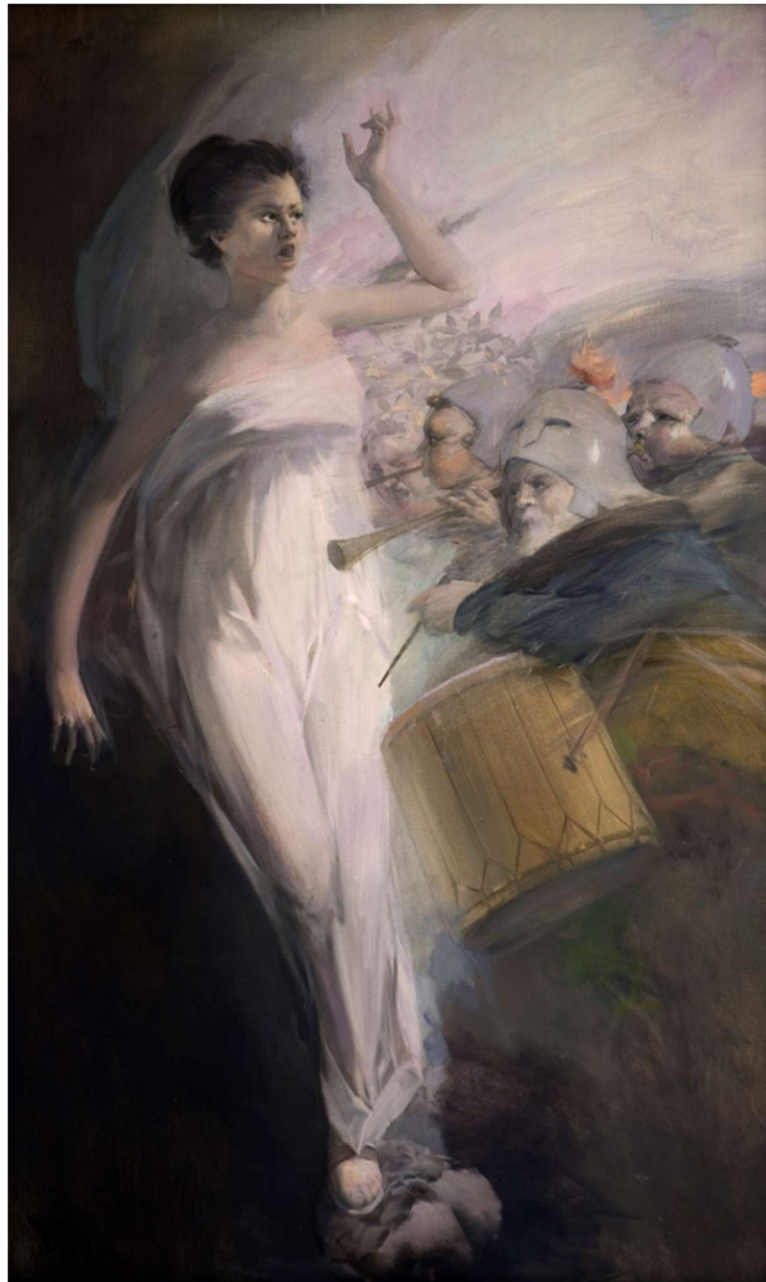
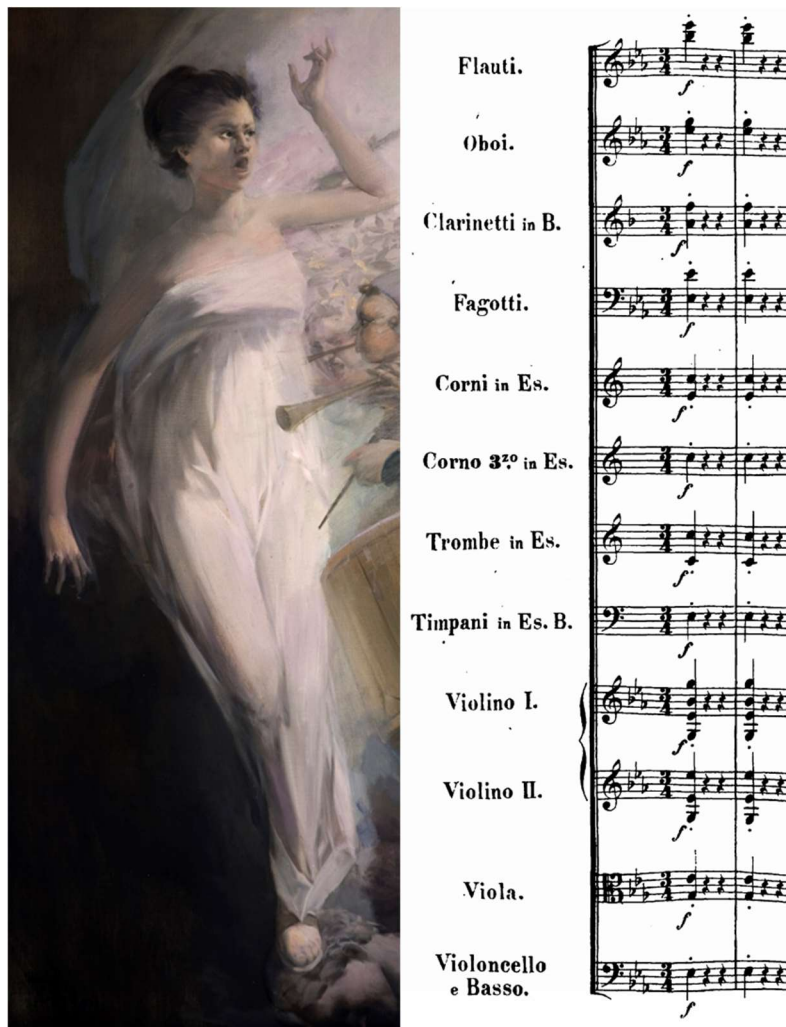


Ilustración 29: *La ruptura ideológica con la tradición artística (A-II)*. ©Museo Ibáñez.



Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Corno 3º in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es. B.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Ilustración 30: Detalle de *La ruptura ideológica con la tradición artística*. ©Museo Ibáñez  
La figura femenina se yergue como la columna que forman los acordes principales de la Sinfonía n.º 3 de Beethoven. Ed. Breitkopf und Härtel.

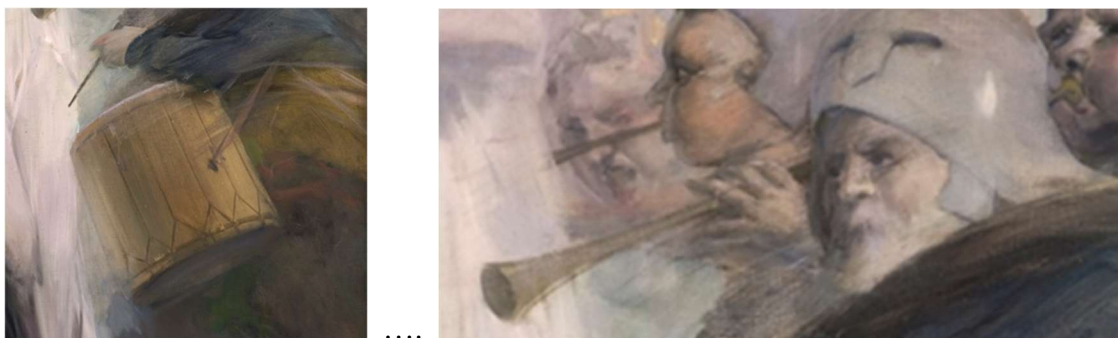


Ilustración 31: Detalles de *La ruptura ideológica con la tradición artística*, tambor y trompetas.  
©Museo Ibáñez.





Ilustración 32: *La sepultura ideológica de la tradición artística (A-III)*. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 33: El Alto Almanzora desde Serón (A-IV). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 34: Zaire I (A-V). ©Museo Ibáñez.

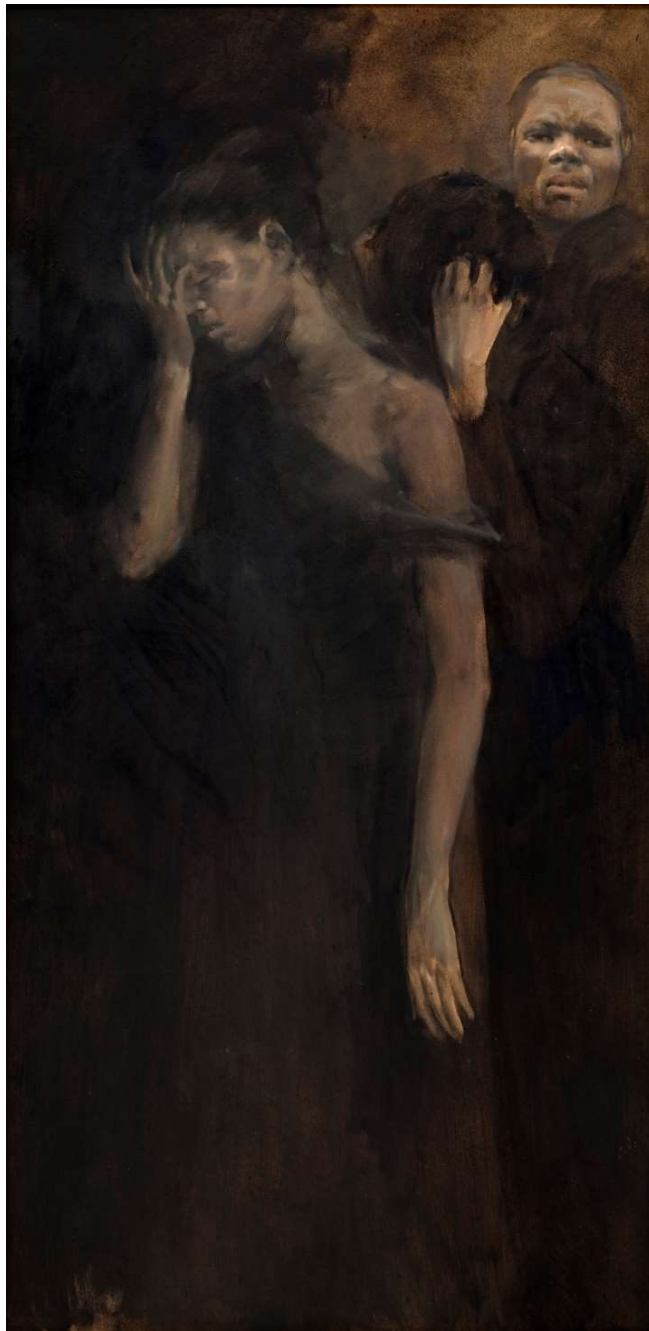


Ilustración 35: *Zaire II* (A-VI). ©Museo Ibáñez.





Ilustración 36: *Zaire II (A-V)*. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 37: *Oda a la alegría* (borrado) (A-VI). ©Museo Ibáñez.

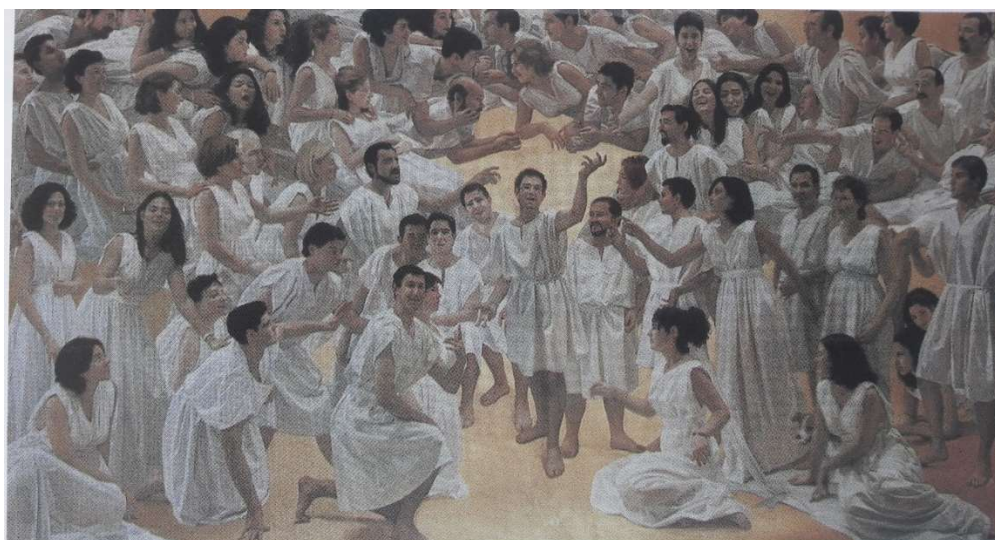


Ilustración 38: *La alegría divina* (borrado) (A-VI). ©Museo Ibáñez.





Ilustración 39: *La fraternidad universal* (A-VI). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 40: Andrés García Ibáñez pintando *La fraternidad universal*. ©Museo Ibáñez.

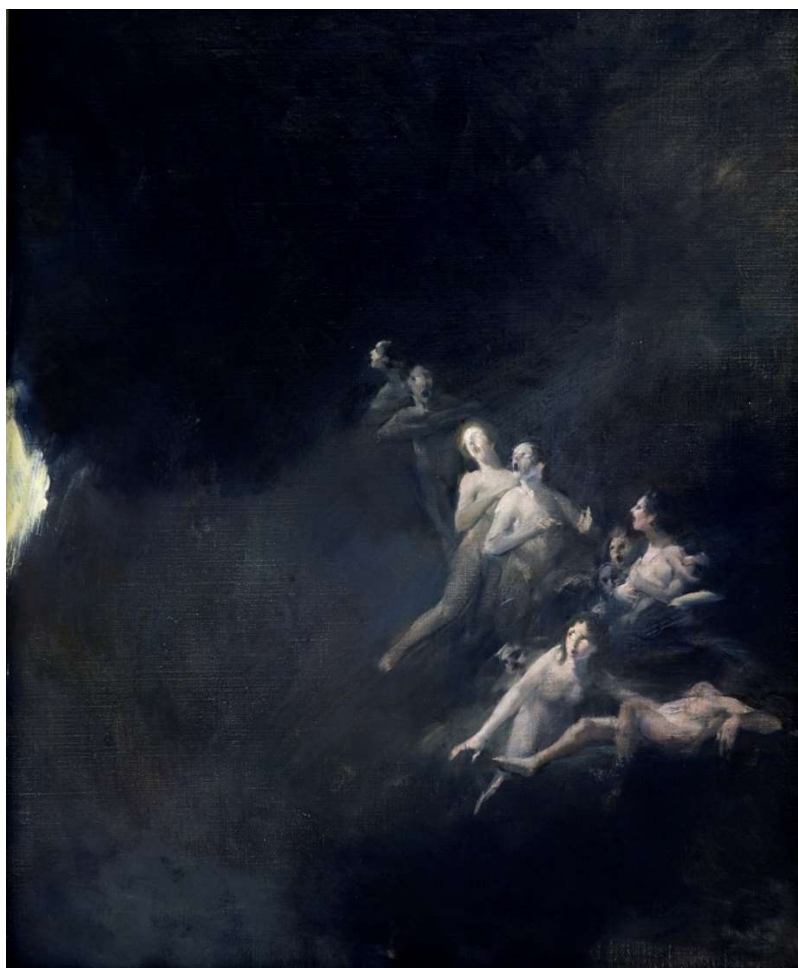


Ilustración 41: *El pánico* (A-VII). ©Museo Ibañez.



Ilustración 42: Detalle de la partitura de la Obertura *Coriolano*, donde se observan las líneas oblicuas en ascensión tímbrica, tal y como se concibe la composición del cuadro, en espejo. Ed. Breitkopf und Härtel.

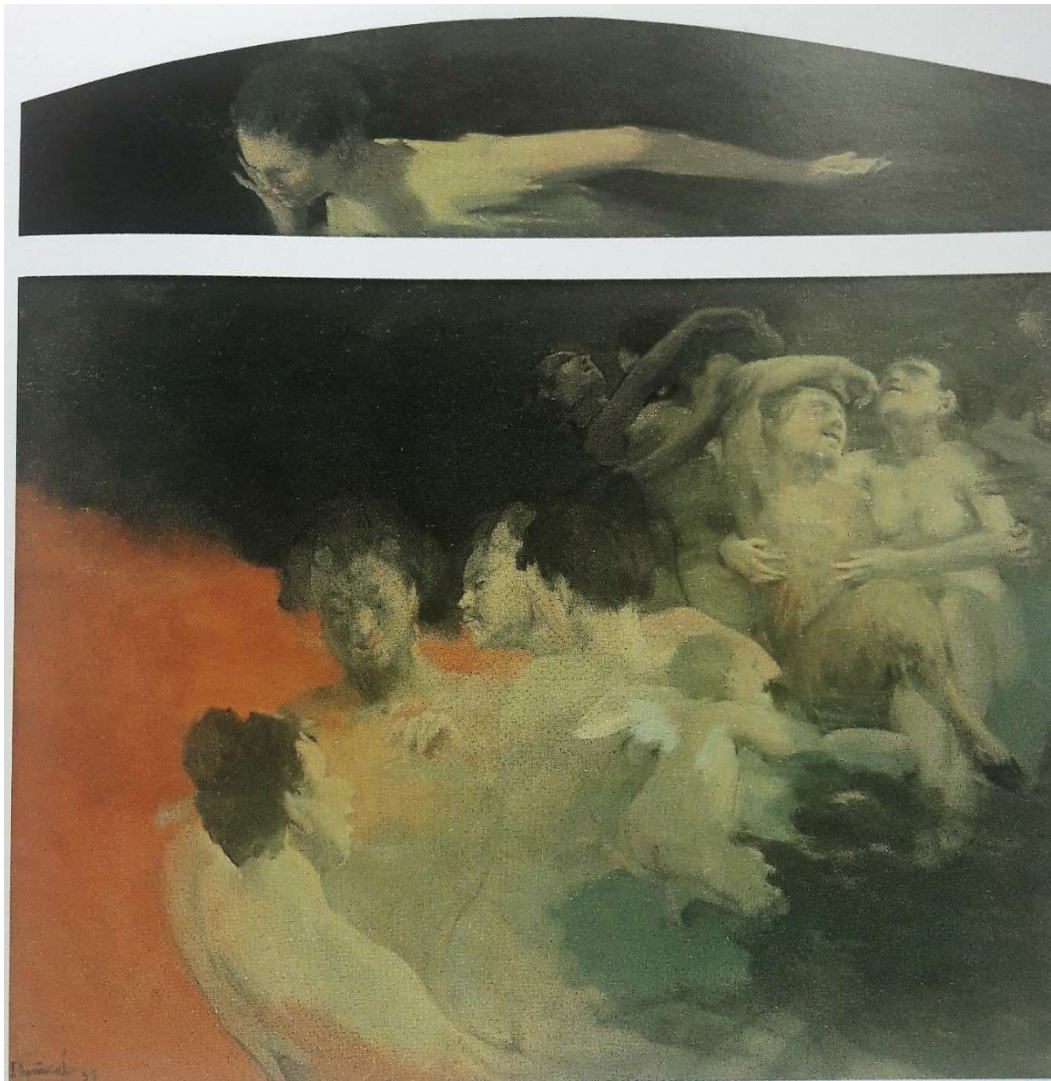


Ilustración 43: Aproximación y danza báquica (A-VIII). ©Museo Ibáñez.



**Anexo IV: Conciertos para piano y orquesta.**



Ilustración 44: *El emperador* (B-I). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 45: Detalle de *El emperador*, trompetas que aparecen en el motivo rítmico del puente. ©Museo Ibáñez. Ed. Breitkopf und Härtel.



Ilustración 46: Detalle de *El emperador*, figura decimonónica. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 47: La soledad de su corazón y los acontecimientos venideros (B-II). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 48: *El poder de la música* (B-III). ©Museo Ibáñez.



**Anexo V: Sonatas para piano.**



Ilustración 49: *Patética* (C-I). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 50: *Madre (C-II)*. ©Museo Ibáñez.

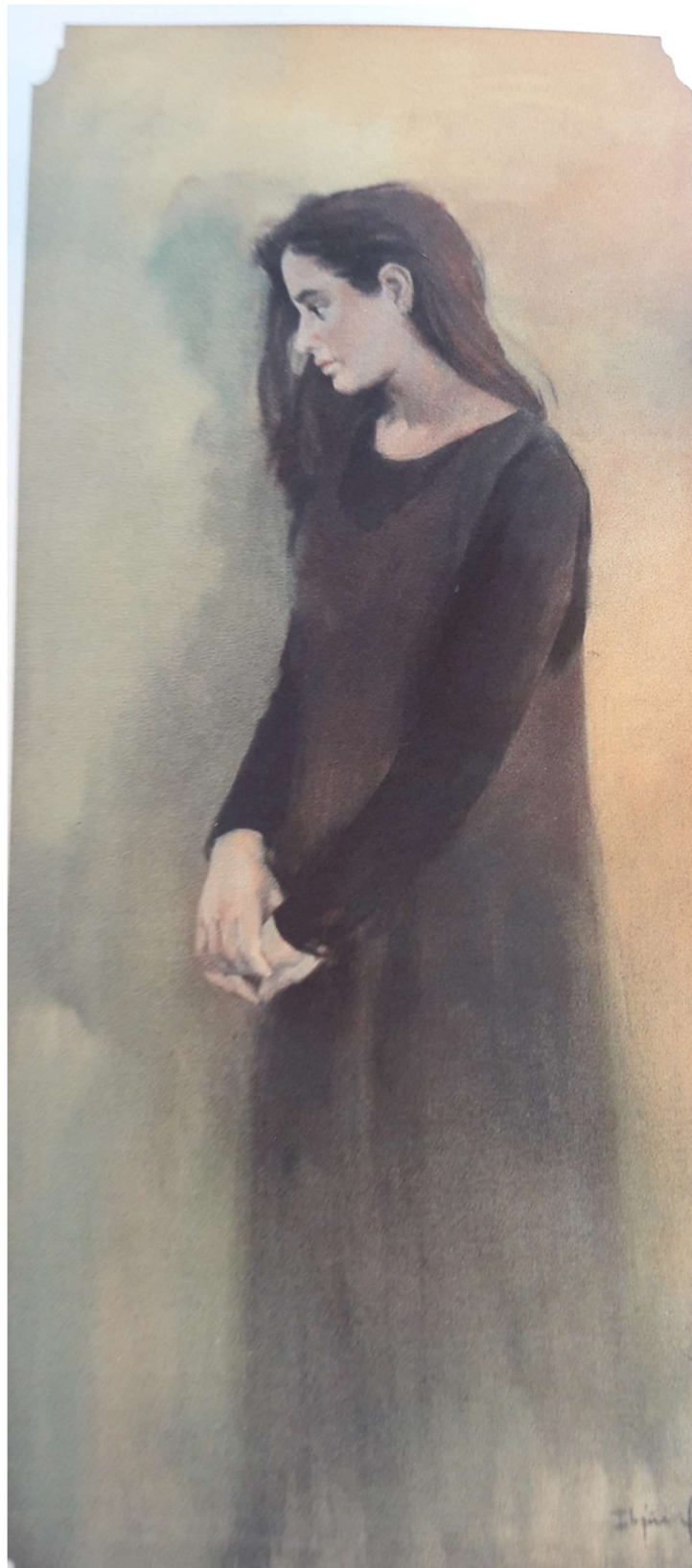


Ilustración 51: *Adagio sostenuto* (C-III). ©Museo Ibáñez.

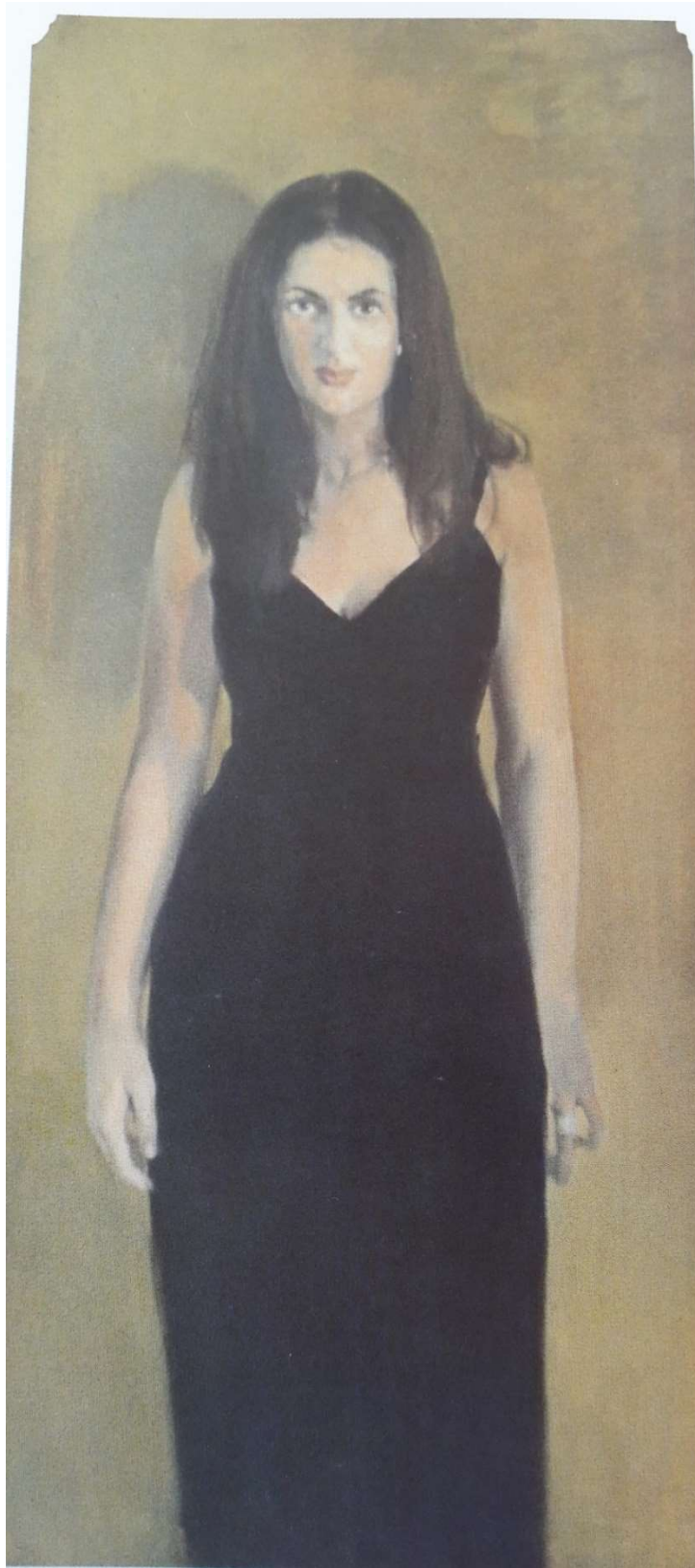


Ilustración 52: *Presto* (C-IV). ©Museo Ibáñez.



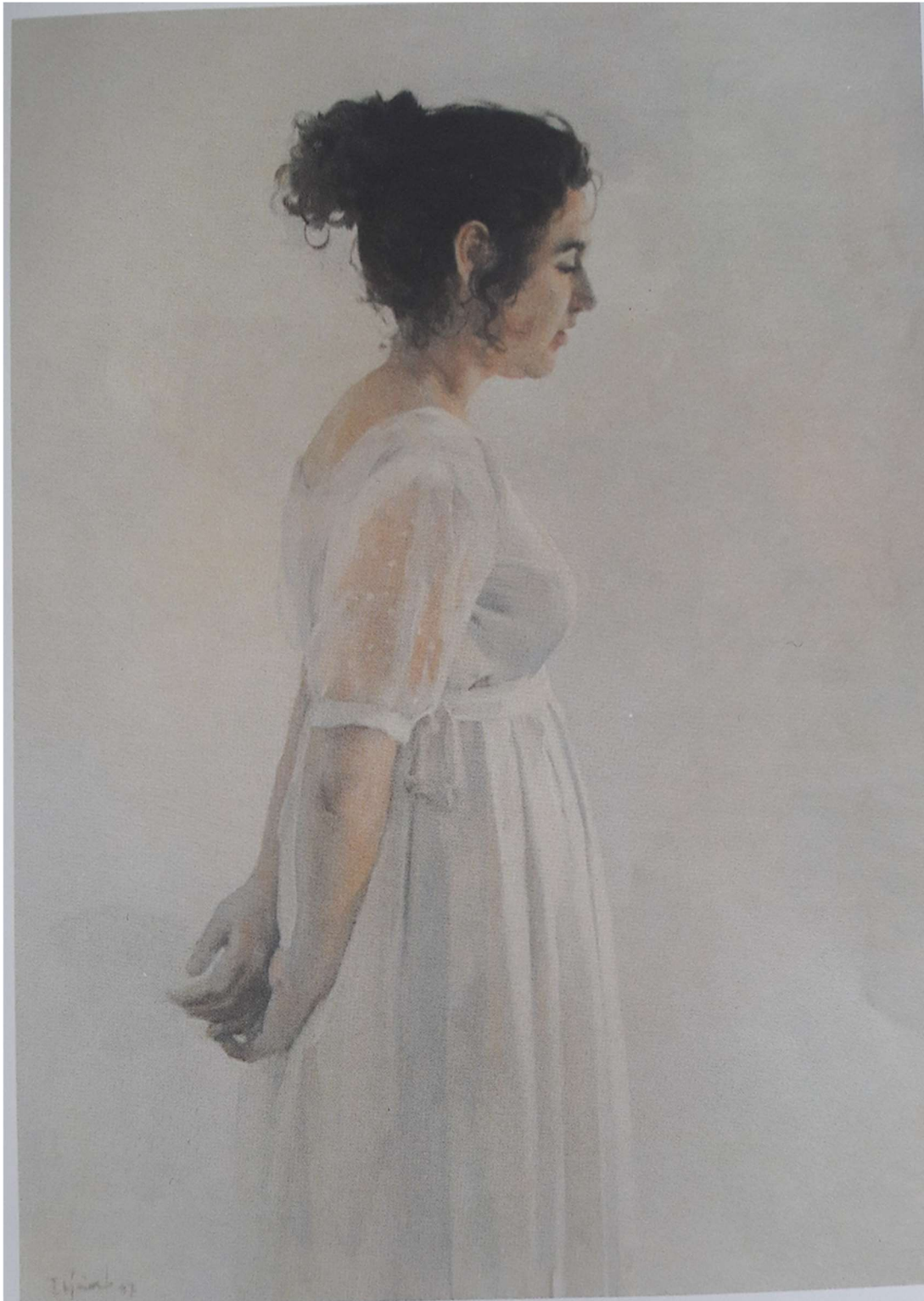


Ilustración 53: *Kinita* (C-V). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 54: *La vida* (C-VI). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 55: *Rita y Yolanda* (C-VII). ©Museo Ibáñez.





Ilustración 56: *La inspiración y el virtuosismo* (C-VIII). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 57: Motivo de siete notas. Ed. Breitkopf und Härtel.



Ilustración 58: Detalles, Inspiración y Virtuosismo. ©Museo Ibáñez.





Ilustración 59: *Apassionata* (C-IX). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 60: *El vienés de la taconera* (C-X). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 61: *Conversación con la amada* (C-XI). ©Museo Ibáñez.



Ilustración 62: *El pasado* (C-XII). ©Museo Ibáñez.

## **Anexo VI: Música de cámara para cuerda.**



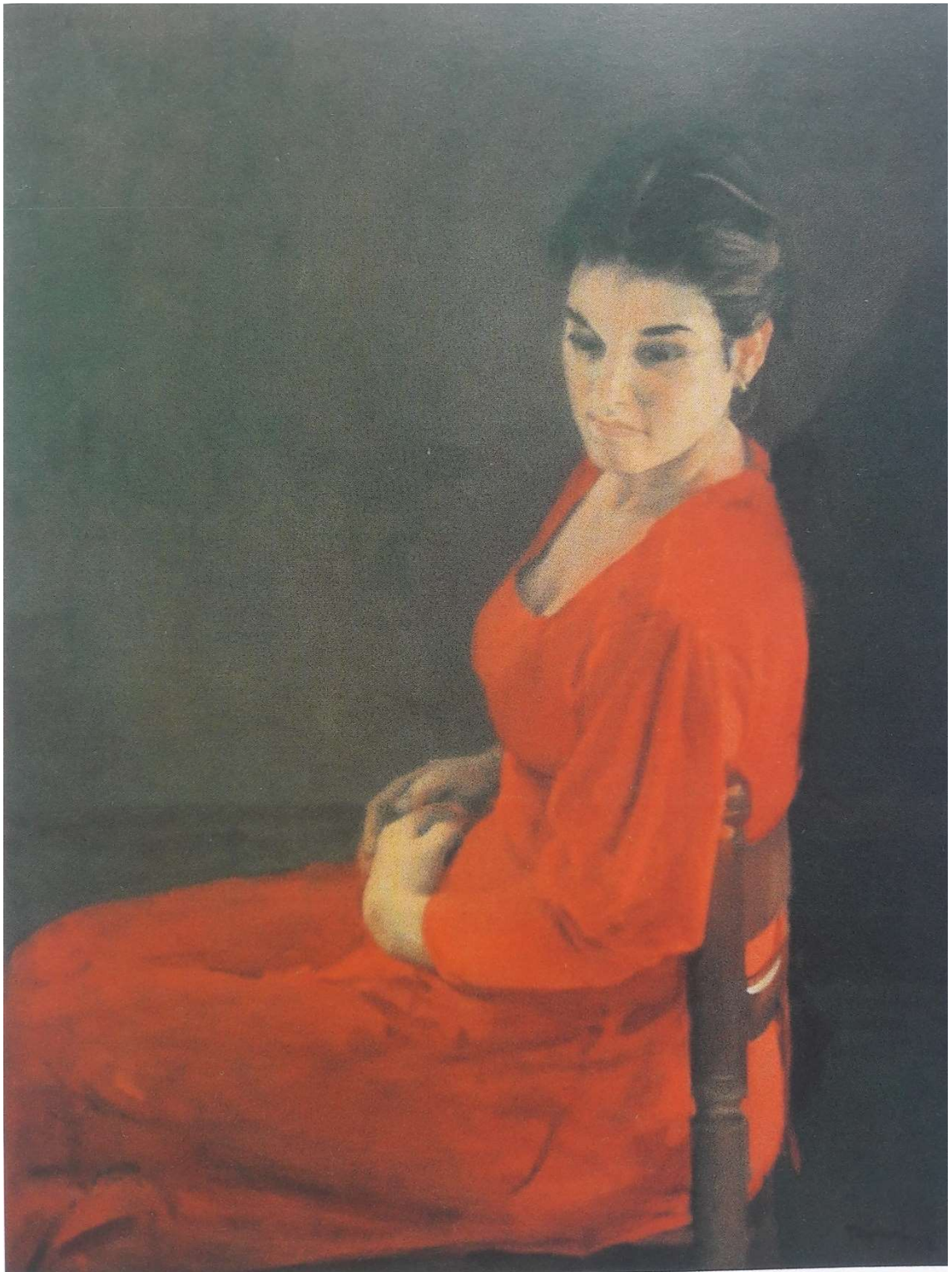


Ilustración 63: *Loli (D-I)*. ©Museo Ibáñez.

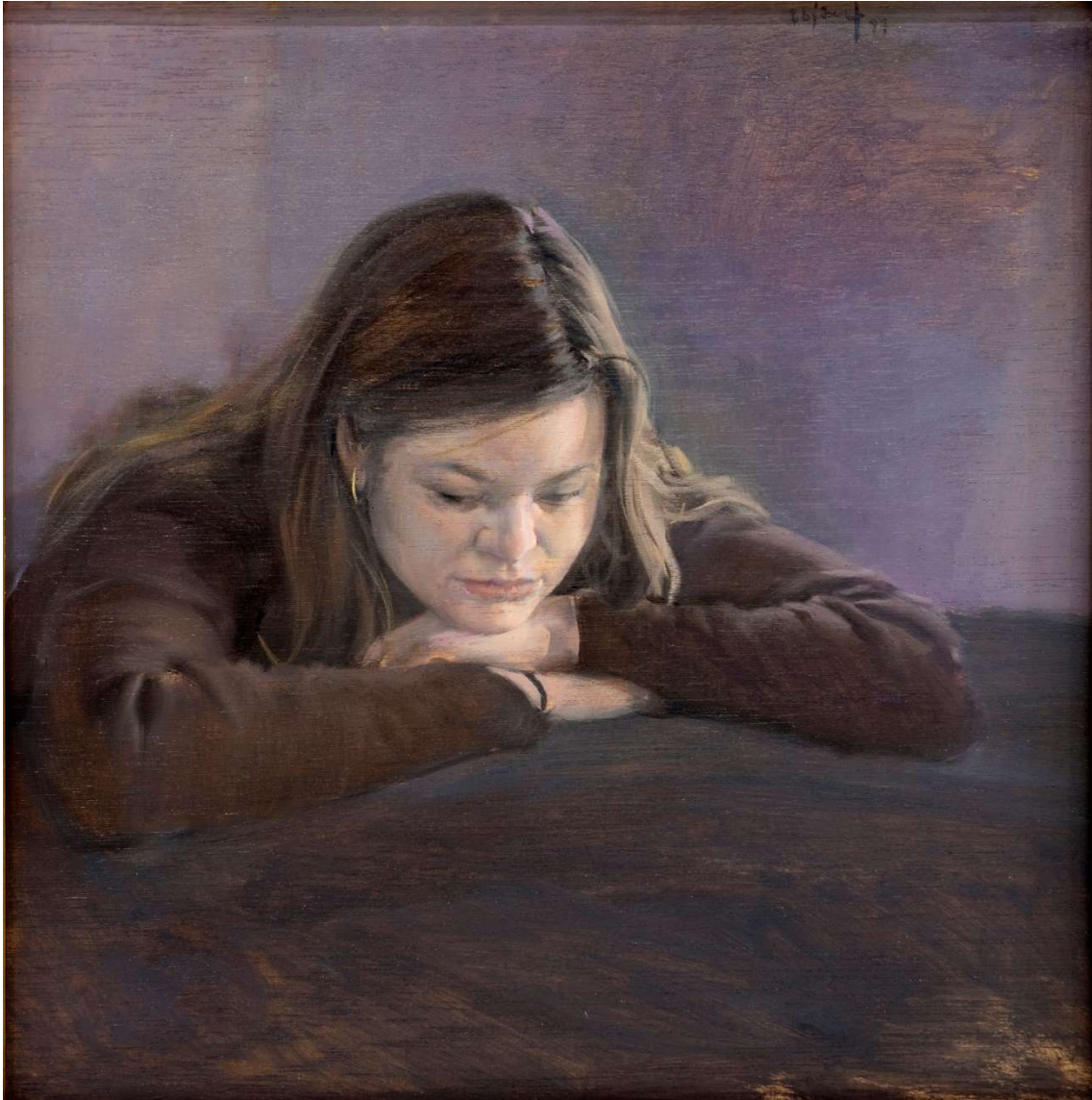


Ilustración 64: Paqui (D-II). ©Museo Ibáñez.





Ilustración 65: *El sonido de su corazón (D-III)*. ©Museo Ibáñez.

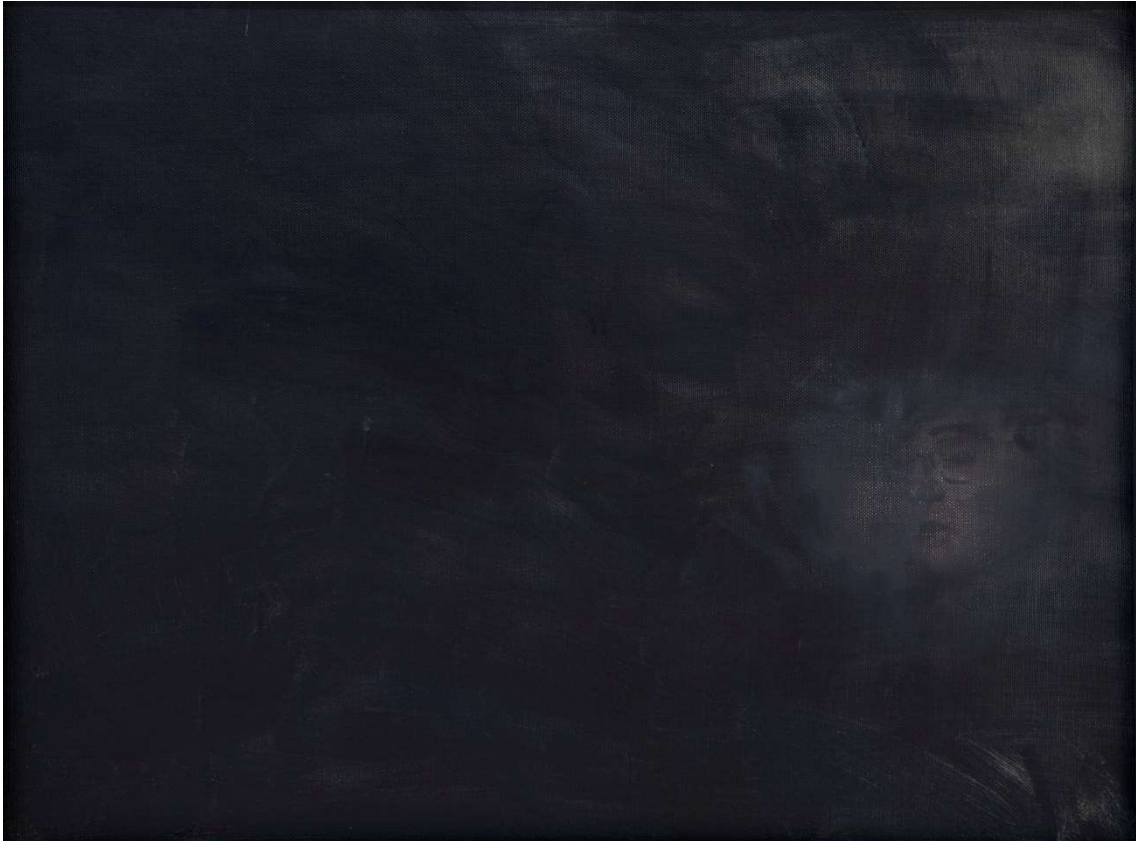


Ilustración 66: *La gran soledad y la necesidad de autoafirmación* (D-IV). ©Museo Ibáñez.

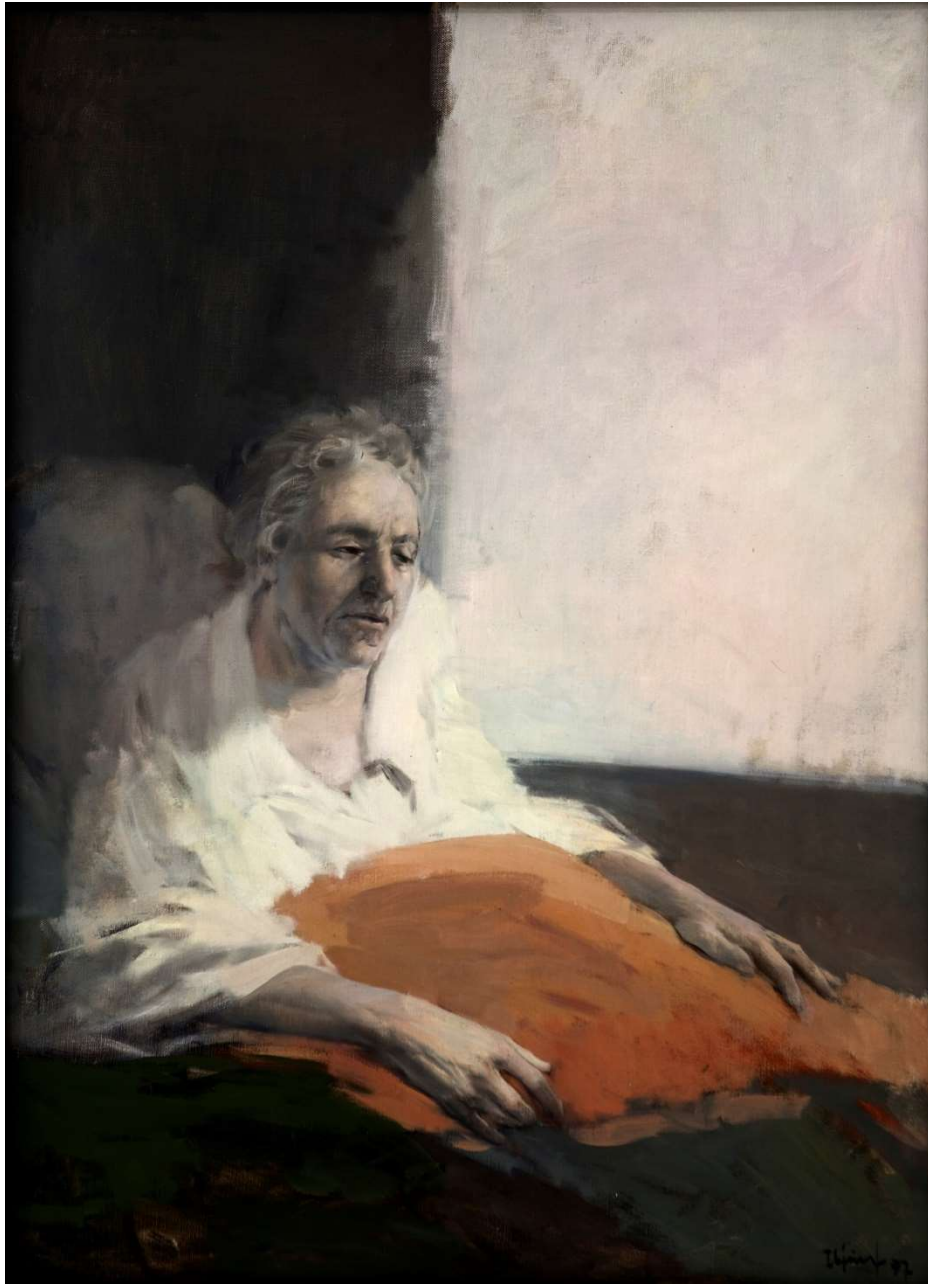


Ilustración 67: *Amor (D-V)*. ©Museo Ibáñez.



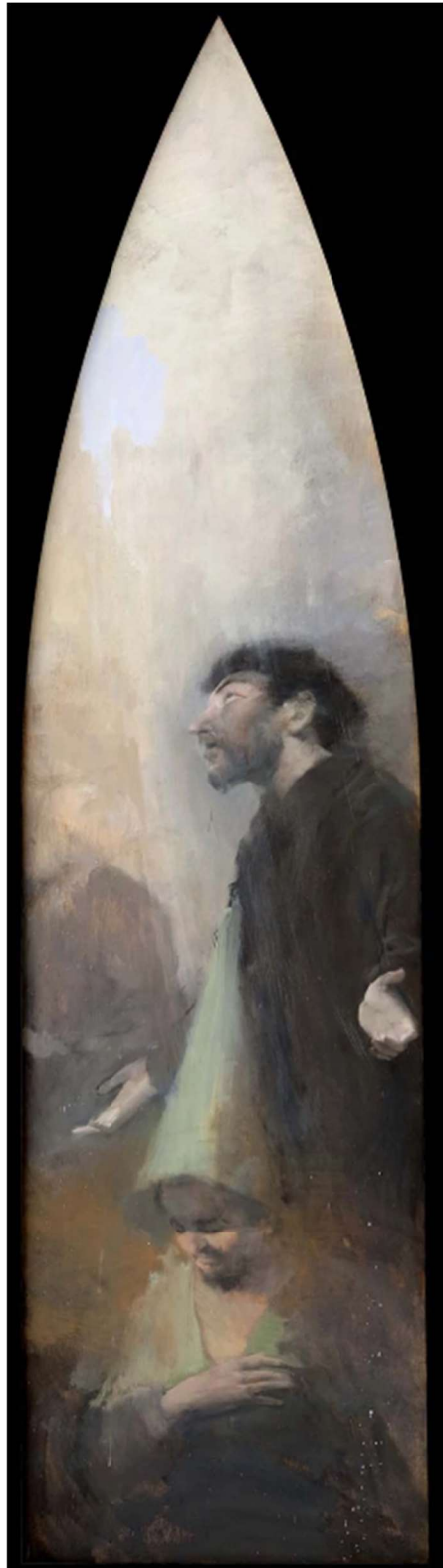


Ilustración 68: *Agradecimiento a Dios (D-VI)*. ©Museo Ibáñez.



**Anexo VII: Serie La máscara de Beethoven.**

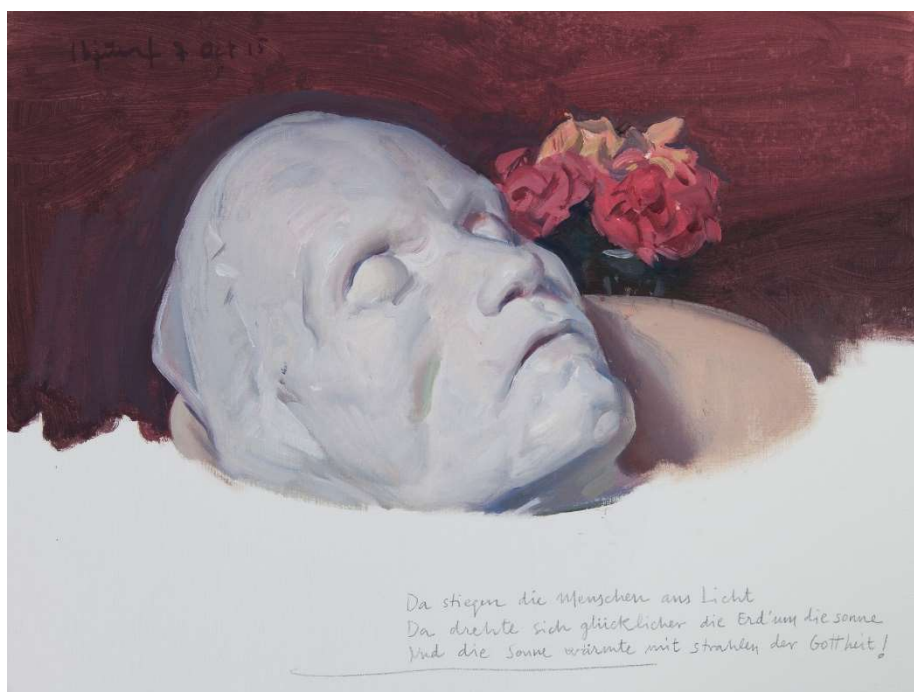


Ilustración 69: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 70: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 71: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 72: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 73: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 74: De la máscara de Beethoven. © Museo Ibáñez.



Ilustración 75: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 76: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.





Ilustración 77: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.



Ilustración 78: De la máscara de Beethoven. ©Museo Ibáñez.

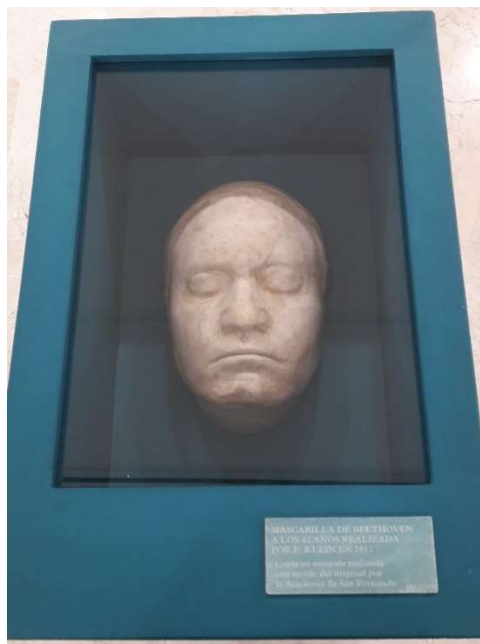


Ilustración 79: Réplica de la mascarilla mortuoria expuesta en el Museo Ibáñez. Fotografía de Estrella Romero.





**Anexo VIII: Prensa y ejemplos de actividades interdisciplinares en la actualidad.**

**KULTUR**



Im „Garten der Bacchanten“ sitzt Andrés García Ibáñez links an der Staffelei und malt einen Bacchus, den man links neben ihm im Spiegel sieht. Das Ölbild ist dem Stil von Velázquez im 17. Jahrhundert nachempfunden. FOTO MUSEUM IBÁÑEZ

## Die Poesie des Realen

HAGEN. Wer die Bilder von Andrés García Ibáñez gesehen hat, hört Beethovens neunte Sinfonie anders. Im Osthaus-Museum in Hagen lässt der Maler auf der Leinwand einen Chor der Nackten singen.

*Von Julia Gaß*

**A**lle Menschen werden Brüder. Bei Ibáñez sind alle Menschen gleich. Nämlich nackt. 1998 hatte der spanische Künstler schon einmal die „Ode an die Freude“ auf eine Leinwand gebracht – damals mit Menschen in langen weißen Gewändern. 2011/12 hat er „Die universelle Bruderschaft“ neu gemalt. Eindrucksvoll – man wird dieses Bild so schnell wohl nicht wieder los, wenn man die Sinfonie hört.

Das Osthaus-Museum widmet in der großen Ibáñez-Ausstellung den Beethoven-Bildern einen eigenen Raum. Auch eine „Appassionata“-

Dame im roten Kleid und eine „Pastorale“ mit Blick über die Sierra Nevada gehören dazu.

In seiner Heimat hat Ibáñez – ein eigenes Museum mit einer der größten Sammlungen zeitgenössischer Kunst in Andalusien. In Hagen stellt der 46-Jährige zum ersten Mal außerhalb von Spanien aus.

**Im Stil von Velázquez**

80, zumeist großformatige, Öl-Gemälde zeigt das Osthaus-Museum. Außer Beethoven bewundert Ibáñez seinen Landsmann und Kollegen Velázquez. Das Gemälde „Der Garten der Bacchanten“ hat er 1995 im Velázquez-Stil gemalt, und ein Selbstporträt an der Staffelei hinzugefügt. Den

Bacchus, den er malt, sieht man auf diesem Bild, in dem es viel zu gucken gibt, im Spiegel.

Auf Kontraste setzt Museumsdirektor Tayfun Belgin im zweiten Raum: Es geht um den Karneval in Venedig mit all seiner „venezianischen Nacktheit“ und um die Mächtigen in Kirche und Staat. König Felipe hat Ibáñez beim Beten gemalt, Bischöfe mit lusternem Blick auf eine nackte Frau. Und die drei Bilder von Jesus am Kreuz illustrieren ein theatralisch-magisches Spektakel, mit dem die Spanier die Karwoche feiern.

Im Porträt-Raum, in dem neben Ibáñez Großmutter auch Maler und Menschen aus dem Kunstmarkt versammelt sind, sehen die Besucher auch Ibáñez' spitzbübisch-feinen Karikaturenstrich. Den Kunstmarkt und seine Mechanismen parodiert er auf einem Gemälde schelmisch und entlarvt Heuchler in einer

ganz feinen Satire.

Dem großen spanischen Thema Stierkampf ist der vierte Raum im Erdgeschoss gewidmet. Und auch da geht es nicht um Heldentum, sondern auch um Eros zwischen einem Minotaurus und einer Nackten.

**Im Stil Alter Meister**

Sophisten mit Schafköpfen aus Fernsehen und Politik, Stilleben mit Innereien von Tieren – diese Ausstellung ist kreativ und vielseitig. Und Ibáñez' lasierte Öl-Malerei ist nicht nur technisch herausragend und dem Stil Alter Meister ebenbürtig, sie ist auch besonders fantasievoll und überwältigt mit Bildern mit einer so großen Motivfülle.

**i** Osthaus-Museum Hagen: „Poesie des Realen“ von Andrés García Ibáñez, bis 3.12., Museumsplatz 1., Di-So 11-18 Uhr. Katalog: 20 Euro. [www.osthausmuseum.de](http://www.osthausmuseum.de)

Ilustración 80: Detalle de la prensa alemana haciéndose eco de la exposición en Hagen de septiembre de 2017.

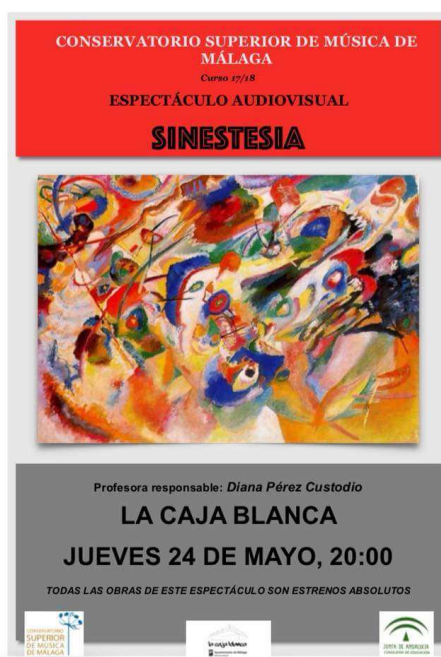


Ilustración 81: Actividad interdisciplinar del Conservatorio Superior de Música de Málaga.



Ilustración 82: Actividad interdisciplinar en el Conservatorio «Marcos Redondo» de Ciudad Real.



Ilustración 83: Actividad interdisciplinar en el conservatorio «Narciso Yepes» de Lorca (Murcia).



**Anexo IX.**

**ENCUESTA PARA TRABAJO DE INVESTIGACIÓN-MÁSTER EN  
PATRIMONIO MUSICAL  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA DE LA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

Los datos que solicitamos se recaban solamente para realizar análisis estadísticos de forma totalmente anónima. El objetivo del estudio es conocer la impresión causada al observar las series «Beethoven» y «La máscara de Beethoven» de Andrés García Ibáñez, el grado de entendimiento referido a la conexión con la obra musical, impacto emocional e interés surgido en la música tras la observación pictórica.

Marque con una X o rellene la línea correspondiente:

- ① SEXO:                    Hombre                    Mujer
- ② EDAD: \_\_\_\_\_
- ③ NIVEL DE ESTUDIOS GENERALES:
- Primaria                    Secundaria                    Estudios superiores
- ④ CONOCIMIENTOS DE ARTE:                    Nada                    Poco
- Primaria/secundaria                    Estudios superiores                    Autodidacta
- CONOCIMIENTOS DE MÚSICA:  Nada                    Poco
- Primaria/secundaria                    Conservatorio                    Autodidacta
- ⑤ SITUACIÓN LABORAL:                    Trabaja                    Paro
- Jubilado/pensionista                    Estudiante                    Otros
- ⑥                   COMUNIDAD                   AUTÓNOMA                   DE                   RESIDENCIA:

---

PROVINCIA: \_\_\_\_\_

- ⑦ ¿CON QUÉ FRECUENCIA VISITA MUSEOS?:                    Varias veces al mes
- Una vez al mes                    Varias veces al año                    Una vez al año
- Menos de una vez al año
- ⑧ EN GENERAL, LA VALORACIÓN QUE HACE DE ESTE MUSEO ES...
- Negativa                    Neutra                    Positiva                    Muy positiva

**9** ¿CONOCÍA CON ANTERIORIDAD A ESTA VISITA LA EXISTENCIA DE LAS SERIES «BEETHOVEN» Y «LA MÁSCARA DE BEETHOVEN» EXPUESTAS EN LA SALA 16 DE ESTE MUSEO?

- Sí, ¿Cómo las conoció? \_\_\_\_\_  
 No

**10** ¿LE HA PARECIDO ÚTIL LA INFORMACIÓN MUSICAL CONTENIDA EN LAS CARTELAS QUE ACOMPAÑAN LOS CUADROS DE ESTAS SERIES?

- Sí, mucho                       Un poco                       No

**11** ¿CONOCE LAS OBRAS MUSICALES COMPUESTAS POR BEETHOVEN A LAS QUE HACE REFERENCIA ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ EN ESOS CUADROS?

- Sí, todas  
 Sí, algunas ¿Cuáles? \_\_\_\_\_  
 No, ninguna.

**12** ¿HA ENTENDIDO CÓMO RELACIONA EL PINTOR UNA OBRA MUSICAL EN CONCRETO CON CADA CUADRO?

- Sí                                       No del todo                       No

**13** ¿HA LOGRADO CONECTAR CON LAS EMOCIONES QUE INTENTA TRANSMITIR ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ EN ESTA SERIE?

- Sí, sin duda                       No del todo                       No

**14** ¿CREE QUE LE HABRÍA AYUDADO PODER ESCUCHAR LAS OBRAS MUSICALES A LAS QUE EL AUTOR HACE REFERENCIA EN SUS CUADROS EN EL MISMO INSTANTE EN QUE LOS HA OBSERVADO?

- Sí, sin duda                       Sí, aunque no demasiado                       No

**15** TRAS SU VISITA, ¿SIENTE CURIOSIDAD POR ESCUCHAR DE NUEVO LAS OBRAS MUSICALES QUE ANDRÉS GARCÍA IBÁÑEZ HA REFLEJADO EN SUS CUADROS?

- Sí                                       No

**16** ¿HABÍA CONOCIDO ANTERIORMENTE ALGÚN OTRO PINTOR O CUADRO QUE RELACIONASE LA PINTURA CON LA MÚSICA?

- Sí, obra o autor \_\_\_\_\_  
 No

**17** ¿LE PARECE INTERESANTE LA RELACIÓN QUE SE CREA ENTRE ARTE PICTÓRICO Y MÚSICA?

- Sí, mucho                       Sí, aunque no demasiado                       No

**18** ¿SUELE ASISTIR A CONCIERTOS DE «MÚSICA CLÁSICA»?

- Sí, varias veces al mes  
 Una vez al mes                       Varias veces al año                       Una vez al año  
 Menos de una vez al año                       No, nunca

**19** ¿CREE QUE EL ARTE PICTÓRICO PUEDE AYUDAR A ENTENDER MEJOR LA «MÚSICA CLÁSICA»?

- Sí                       Un poco                       No

**MUCHAS GRACIAS**





**Anexo X: Gráficos de los resultados de la encuesta realizada a los visitantes del Museo Ibáñez.**

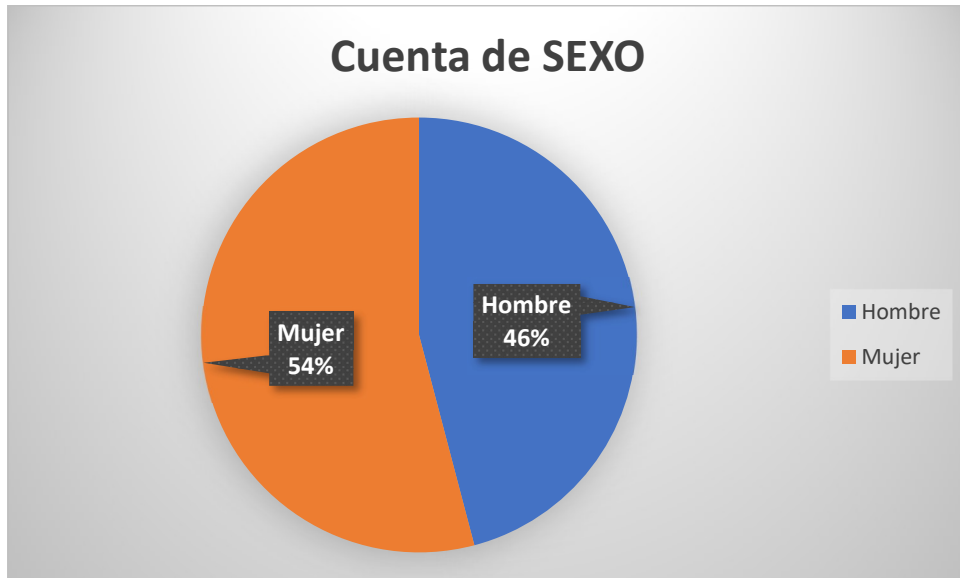


Gráfico 1: Cuenta de sexo.

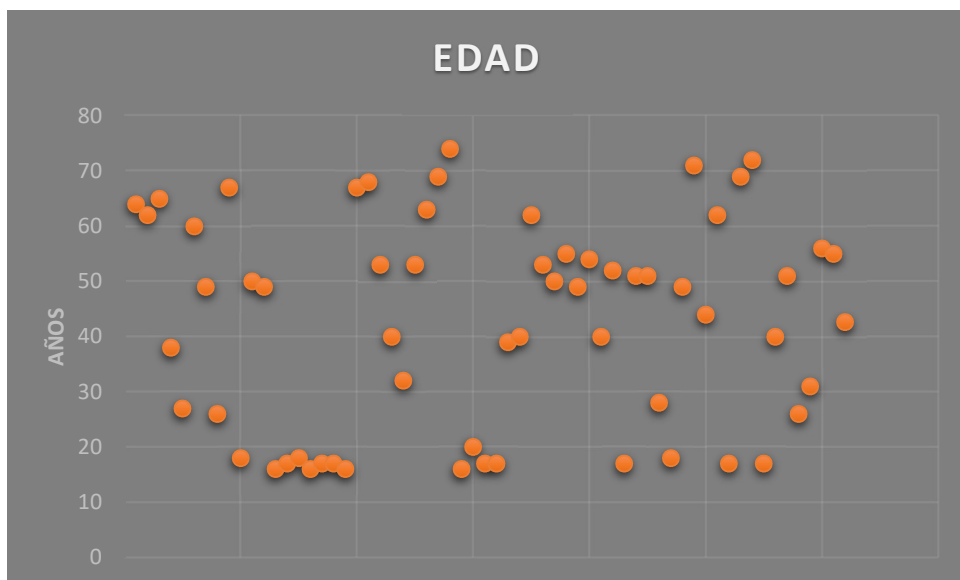


Gráfico 2: Edad.

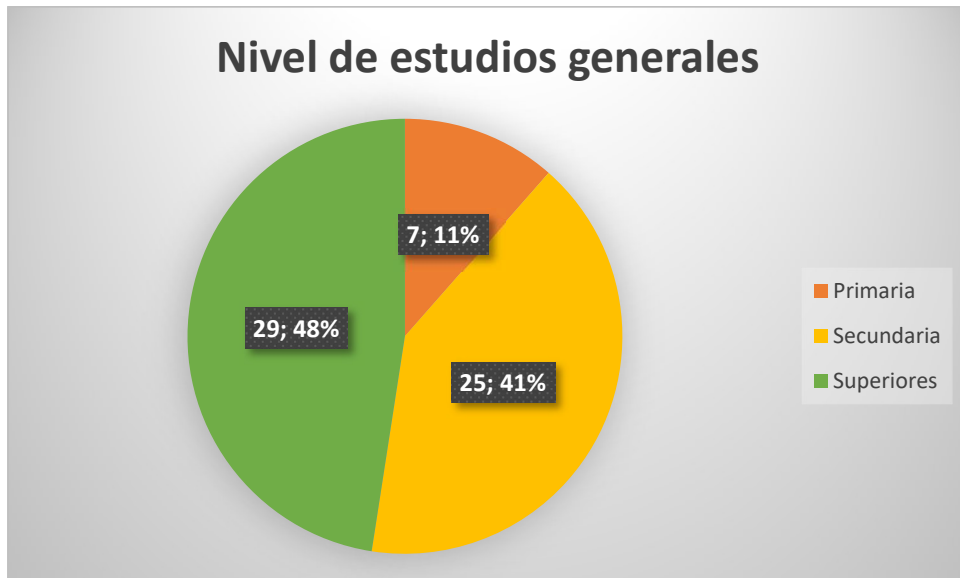


Gráfico 3: Nivel de estudios generales.

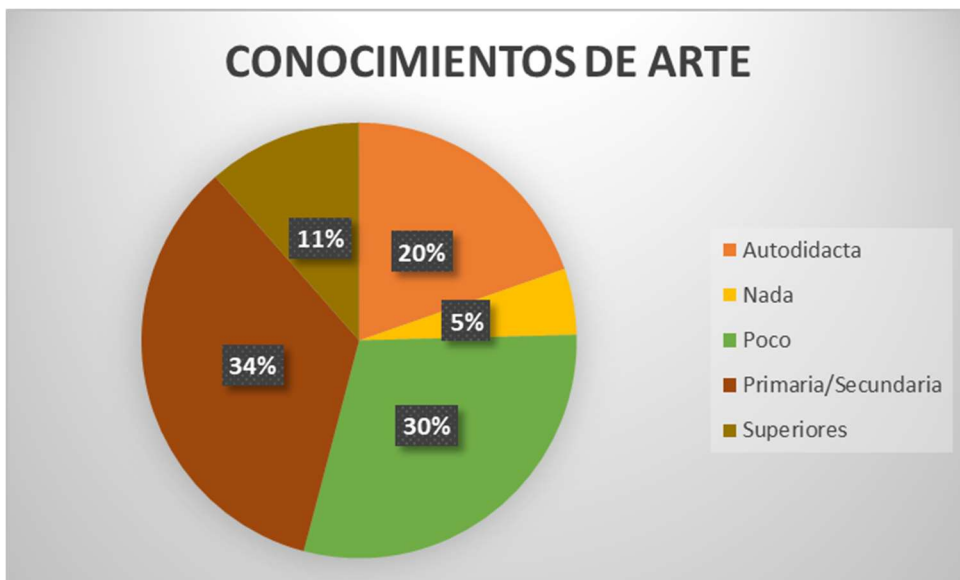


Gráfico 4: Conocimientos de Arte.

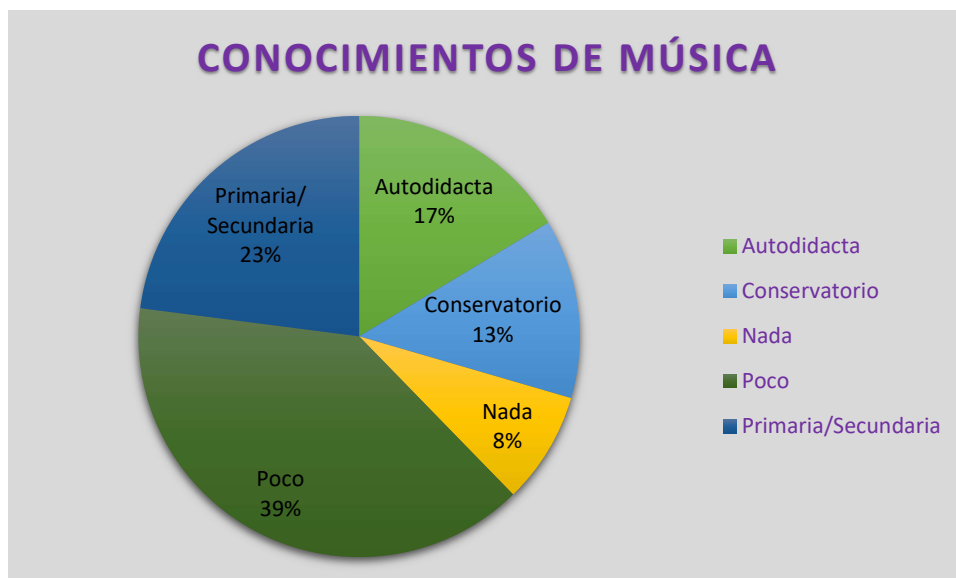


Gráfico 5: Conocimientos de Música.

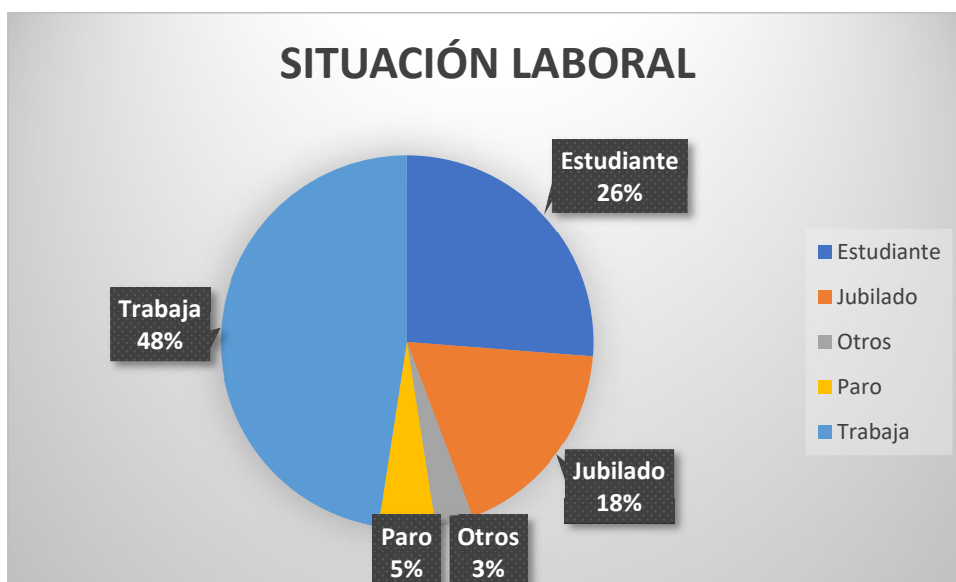


Gráfico 6: Situación laboral.

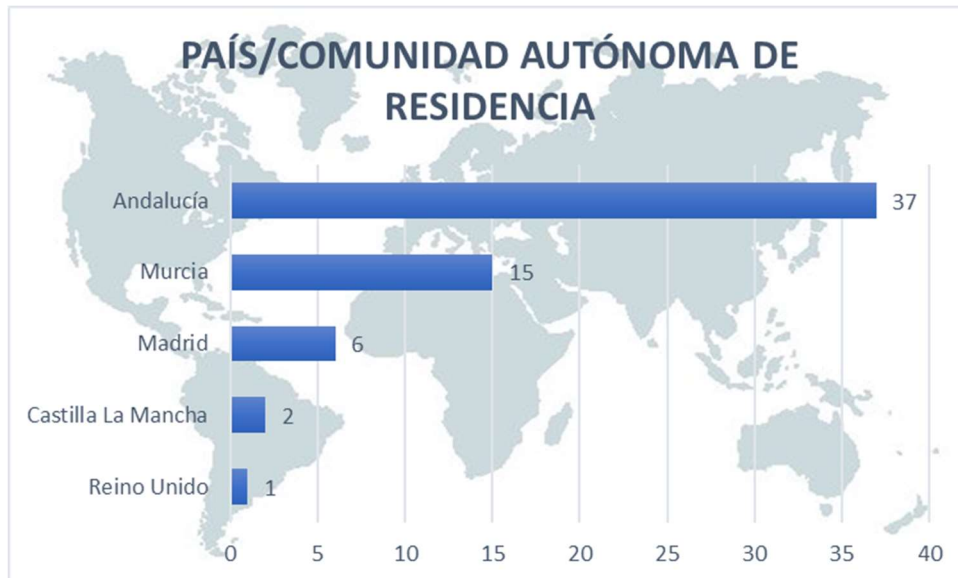


Gráfico 7: País/ Comunidad autónoma de residencia.

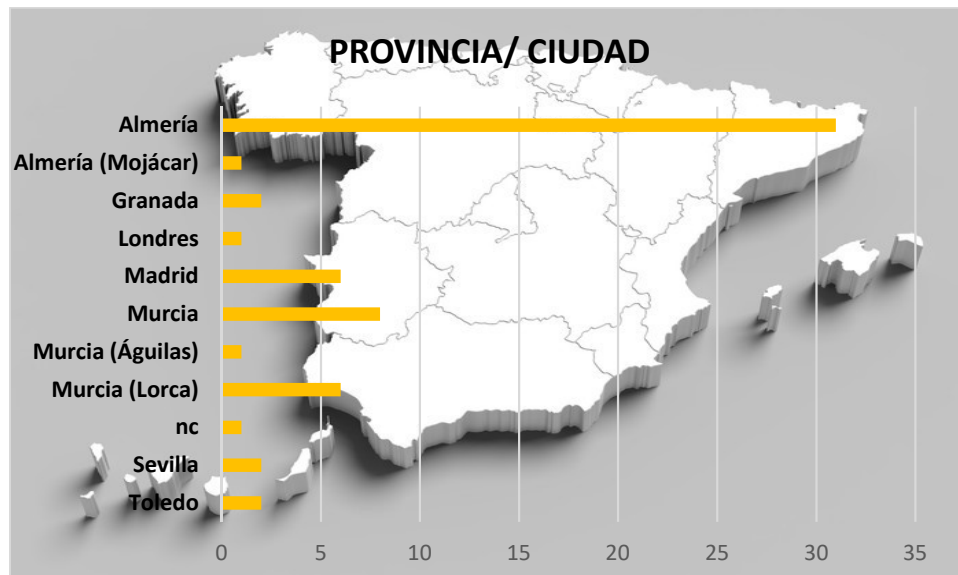


Gráfico 8: Provincia/ Ciudad de residencia.

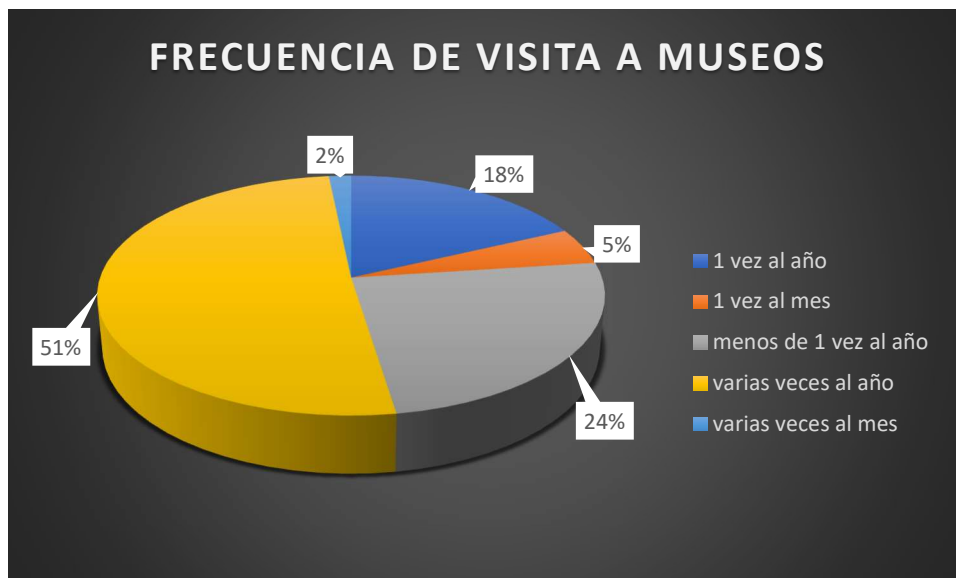


Gráfico 9: Frecuencia de asistencia a museos.

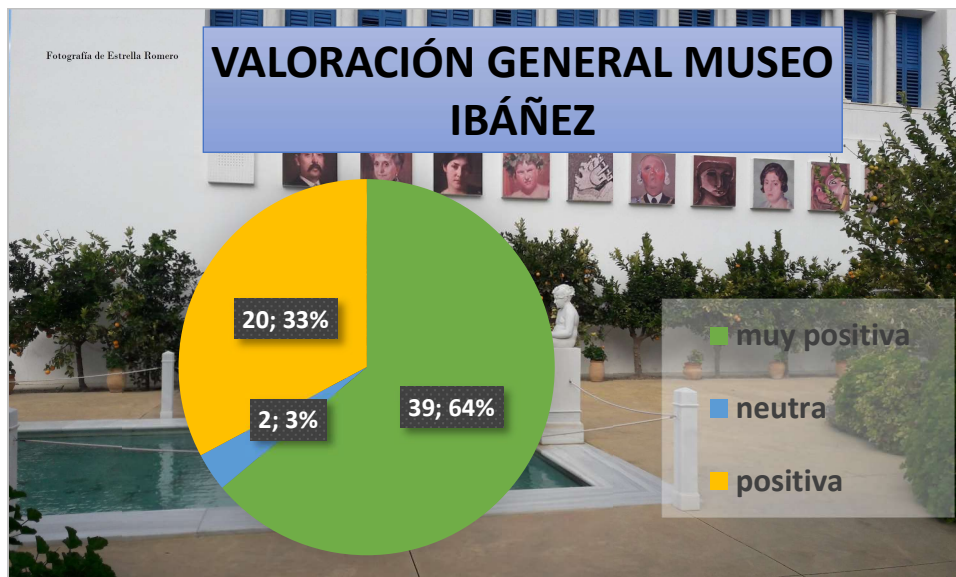


Gráfico 10: Valoración general del Museo Ibáñez.

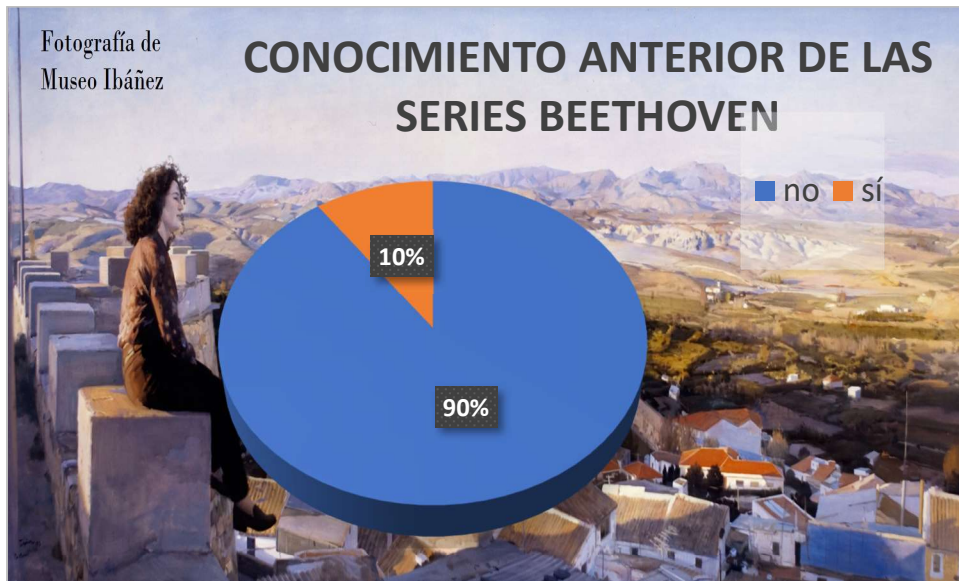


Gráfico 11: Conocimiento anterior a la visita de las Series Beethoven.

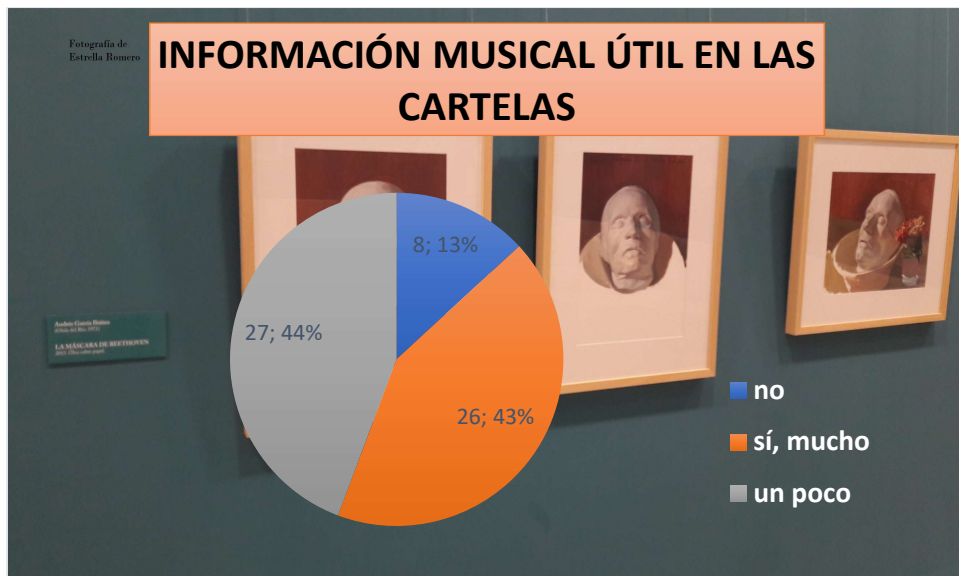


Gráfico 12: Utilidad de la información musical de las cartelas.



Gráfico 13: Conocimiento de las obras musicales referidas en los cuadros.

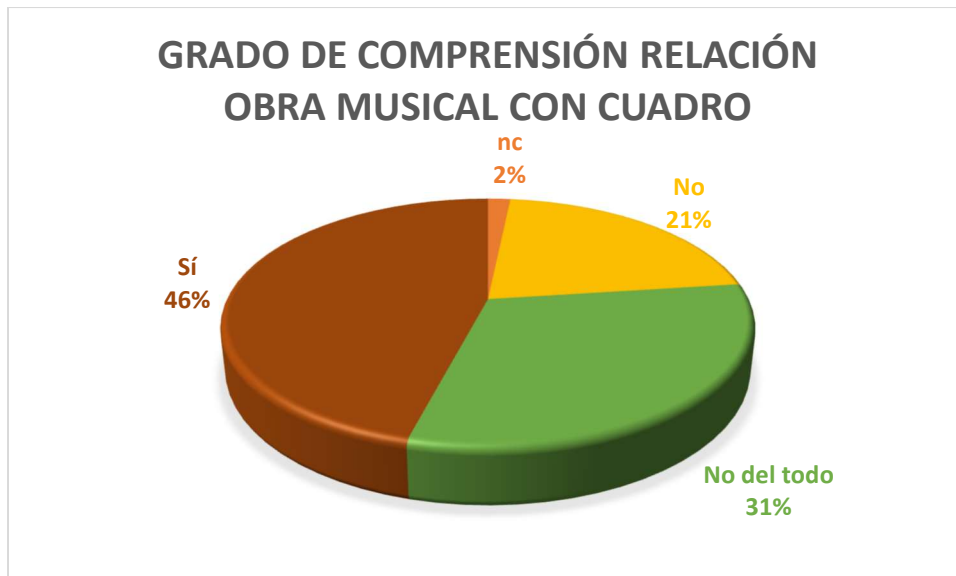


Gráfico 14: Grado de comprensión de la relación entre el cuadro y la obra musical.



Gráfico 15: Conexión con las emociones del pintor.



Gráfico 16: Apoyo de la escucha musical en la observación.



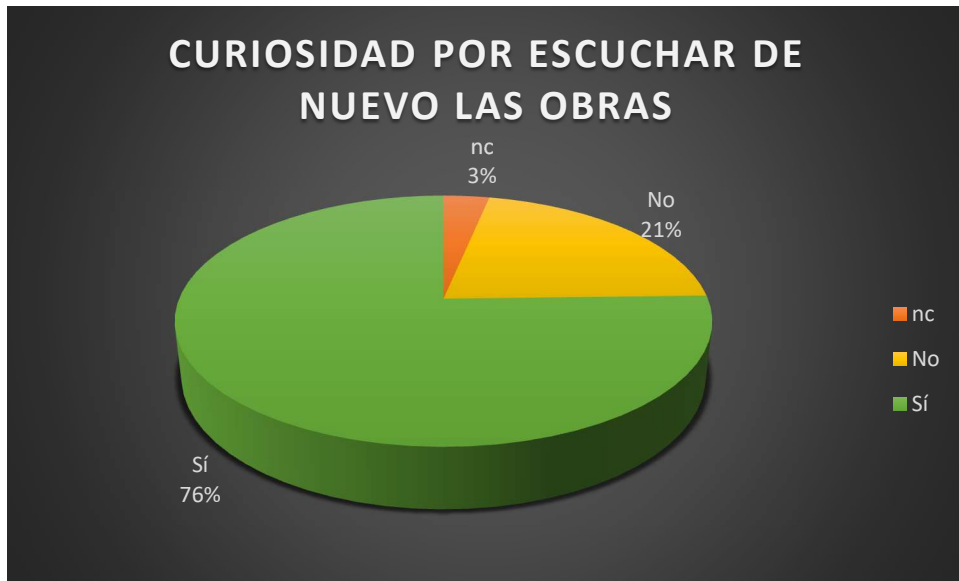


Gráfico 17: Curiosidad por escuchar de nuevo las obras musicales referidas en los cuadros.



Gráfico 18: Conocimiento de otros autores que relacionen música y pintura.

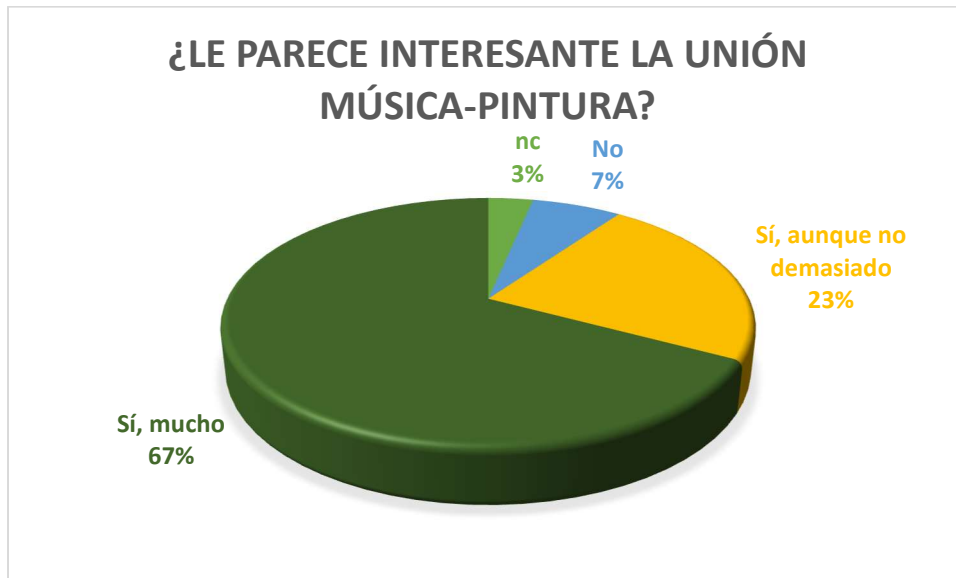


Gráfico 19: Interés por la relación música-pintura.

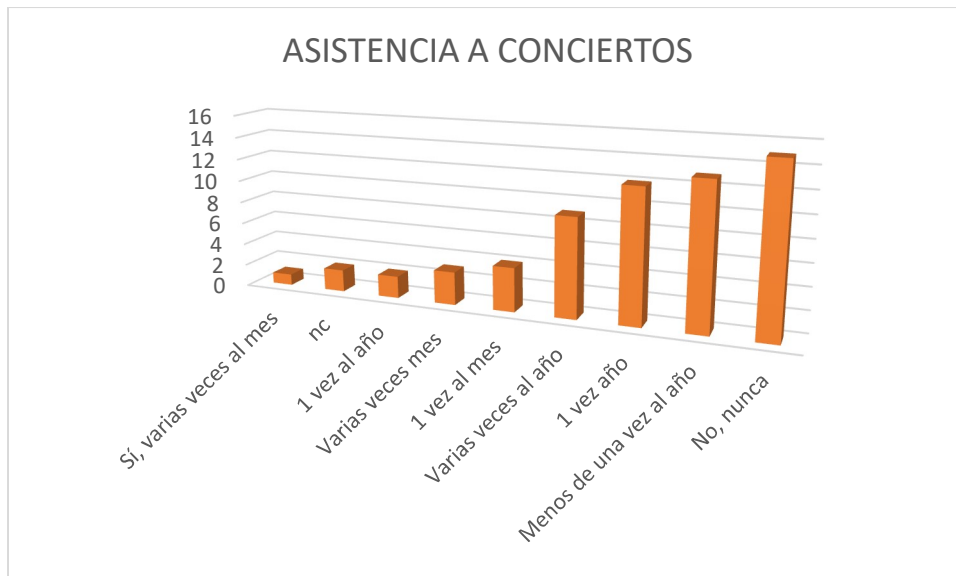


Gráfico 20: Asistencia a conciertos.

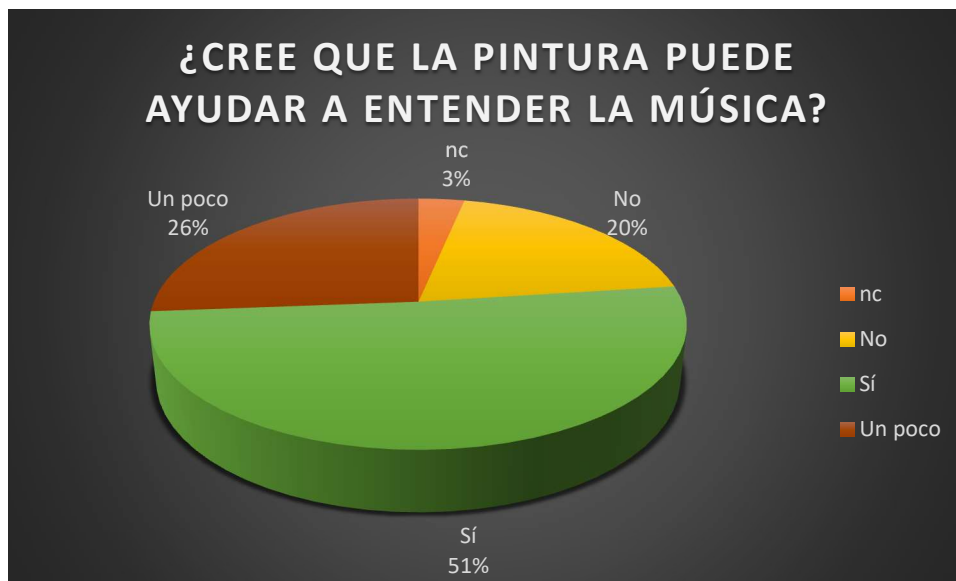


Gráfico 21: Grado de expectación en la enseñanza de Música a través de la Pintura.



### **Bibliografía.**

ARIAS, Nohra, GUZMÁN, Beatriz, PAYÁN, Andrey, «Coexistencia de inteligencias múltiples en Beethoven», *Colombia Médica*, vol. 30, núm. 3, 1999, págs.138-141.

BELLER, Steven, *Historia de Austria*, Editorial Akal, 2009, 368 págs.,

BLAS GÓMEZ, Felisa, *Música, color y arquitectura*, Ed. Nobuko, 2009, 108 p.

BOCERO, Antonia, *Creación y trayectoria del grupo indaliano*, Ed. Arráez, 2009, 228 p.

BUENO CAMEJO, Francisco Carlos, «Concomitancias entre la pintura de Salvador Soria Zapater y la música de Francisco Llacer Plá: Espacios sugerentes», *Ars longa: Cuadernos de arte*, (5), 1995, 173-176.

CHRISTOFORIDIS, Michael, «Madrid de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas», Lolo, Begoña (coord.), *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000), vol. 2, 2002, págs. 1303-1309.

CLAUDEL, Paul, ORTEGA UGENA, Juan Ramón (traducción y prólogo), *El ojo oye*, Vaso Roto, Madrid, 2015, 229 p.

CORTÉS SANTAMARTA, David, «Música y pintura: Entre el color y el sonido», *Ritmo*, n ° 70 (740), 1998, págs. 6-10.

CORTÉS SANTAMARTA, David, «Pintura y música en la obra de Víctor Mira: el ciclo Beethoven Quinta Sinfonía», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27, 2015, pp. 191-211.

CRANSTON, Maurice, *Jean-Jacques*, Londres, Allen Lane, 1983, 209 p.

DAMASIO, Antonio, «Consciousness, Emotions, and Self» en Cavanna, Andrea Eugenio y Nani, Andrea, *Consciousness: Theories in Neuroscience and Philosophy of Mind*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2014, págs. 105-110.

DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Ed. Destino, 2011, 400 p.

DAMASIO, Antonio, *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Editorial Crítica, 2005, 336 p.

DE JUAN AYALA, Octavio, *Pictomusicadelfia: Música, pintura y cerebro...la neurona oculta?*, Saarbrücken: Editorial Académica Española. 2011, 388 p.

DE PERSIA, Jorge (1988), «Poesía y música en la Residencia de Estudiantes: Unamuno, Juan Ramón, Lorca, Falla, Alberti...», *Historia 16*, n.º 13(149), págs.20-28.

EHRENZWEIG, Anton, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*, 3ª edición, Londres, Sheldon Press, 1975, (trad. Castellano: *Psicoanálisis de percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976).

FABIANI, Enzo, «La genial colaboración entre Stravinsky y Picasso: Un pas de deux entre pintura y música», *Amadeus: Il mensile della grande musica*, 5(3:39), 1992, págs. 61-63.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «La música de Al-Ándalus, en su marco interdisciplinar, aspectos metodológicos», *Gaceta de antropología*, n.º 1, 1982, artículo 06.

FREUD, Sigmund, *Análisis fragmentario de una histeria*, López-Ballesteros trad., Biblioteca Nueva, Obras completas, 1905, tomo 3, 976 p.

GARCÍA BACCA, Juan David, *Filosofía de la música*, Ed. Anthropos, 1990, 830 p.

GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Del corazón al corazón*, Ed. Almería: Arráez, 1999, 125 p.

GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, *Mujeres: los mitos femeninos*, Ed. Almería: Plataforma de Publicidad, 1999, 99 p.

GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Bárbara, Juan Manuel Martín Robles (coord.), *Indalecio Pérez Entrena: la materia y la conciencia (esculturas 1987-*

2012), Editorial: Almería: Fundación Museo Casa Ibáñez, Excma. Diputación Provincial de Almería, 2012, 56 p.

GARCÍA MARCO, Cecilia, «La música y la pintura cubista de Pablo Picasso y George Braque», *Quadrivium: Revista digital de Musicología*, n.º 2, 2011, págs. 1-12.

GRACIA BENAYTO, Carmen, DEASIT, Manuel (ed.), VILAPLANA, Susana (ed.), *Pintura y música en el Museo San Pío V*, Ed. Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència), 1995, 111 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Sistema de las artes: (arquitectura, escultura, pintura y música)*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, 164 p.

JAUSET, J., *Música y Neurociencia: Musicoterapia: Sus fundamentos, efectos y aplicaciones terapéuticas*, Editorial UOC, Barcelona, 2011, 149 p.

LEVY, David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony*, Ed. Yale University Press, 2003, 248 p.

LITVAK, Lily: «La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915», *Quintana*, n.º 8 (2009), pp. 95-111.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Marco Antonio, «Cantan los animales», *Factótum: Revista de filosofía*, n.º 11, 2014, págs. 44-51.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, *Andrés García Ibáñez y el arte contemporáneo almeriense (1971-2010) Biografía inacabada*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 2011, 244 p.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel, «Contemporaneidad y arte sacro en la Iglesia Parroquial de Berja (Almería). Andrés García Ibáñez y la decoración pictórica del Templo de la Anunciación: alegorías, virtudes y evangelistas», *Farua: revista del Centro Virgitano de Estudios Históricos*, n.º 11, 2008, págs. 50-65.

MARTINEZ GONZÁLEZ, Francisco, «Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano», *Paradigma: revista universitaria de cultura*, n<sup>o</sup> 10, 2011, págs. 17-21.

MARTÍNEZ OÑA, María del Mar, «Dánae en la pintura de Andrés García Ibáñez», Manuel Cabrera Espinosa (ed. lit.), Juan Antonio López Cordero (ed. lit.) *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2015, págs. 521-535.

MASTACHE, Adriana, *La música y la pintura: Ese histórico romance: proyectos y actividades de educación musical*, Buenos Aires: Novedades educativas, 2014, 187 p.

MEYER, L., *Emoción y significado en la música*, José Luis Turina de Santos (trad.), Ed. Alianza Música, Madrid, 2001, 312 p.

PIQUER SANCLEMENTE Ruth, «Orientalismo y música en la pintura española del siglo XIX», *Ut musica pictura, Istituto per i Beni Musicale in Piemonte*, Turín, Italia, 2010, págs. 205-228.

POGGI, Amadeo y VALLORA, Edgar, *Beethoven: Repertorio Completo*, Ed. Cátedra/Clásica, 1995, 739 p.

POWELL, J. y DIBBEN N., «Key-mood association: A self-perpetuating myth», *Musicae Scientiae*, Vol. IX n<sup>o</sup> 2, 2005, págs. 289-311.

RÍOS FLÓREZ, Jorge Alexander, «Activación de las redes neuronales del arte y la creatividad en la rehabilitación neuropsicológica», *Cuadernos Hispanoamericanos de Psicología*, Vol. 15, n<sup>o</sup>. 2, 2015, págs. 47-60.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Carmen, «La música y la divina proporción», *Aula abierta*, 2005, págs. 87-94.

ROHMER, E. *De Mozart en Beethoven: Essai sur la notion de profondeur en musique*, Arles: Actes Sud, 1996, 303 p.



ROZAS ORTIZ, Julián, *Música y poesía en Jaén: El cantar de las Tres Morillas en el panorama de la lírica tradicional (notas para una bibliografía crítica)*, Ed. Diputación Provincial de Jaén, Jaén, 2002, 150 p.

RUWET, Nicholas, *Langage, musique et poésie*, París: Editions du Seuil, 1972, 248 p.

SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, 508 p.

SCHOENBERG, Arnold y KANDINSKY, Wassily, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Hochleitner, Adriana (versión española), Madrid, Alianza Editorial, 1987, 239 p.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1982), *Picasso y la música*, Ministerio de Cultura Secretaría General Técnica, Madrid, 171 p.

STORR, Anthony, *La música y la mente*, Canales Medina, Verónica (trad.), Barcelona, Ed. Paidós, 1992, 250 p.

TARASTI, E., *Semiotics of classical music: how Mozart, Brahms and Wagner talk to us*, De Gruyter, Inc., Boston, 2012, 462 p.

TORRES RANGEL, Jorge Alexander, «Descartes: las pasiones del alma y la música barroca», *Revista Semestral de Filosofía Práctica*, No. 24, Red Universidad de Los Andes, 2010, págs. 181-913.

VALDEBENITO, Lorena, «Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno», *Revista Neuma*, Año 3, Universidad de Talca págs. 44-57.

ZEKI, Semir, «The Theory of Multiple Consciousnesses», en Cavanna, Andrea Eugenio y Nani, Andrea, *Consciousness: Theories in Neuroscience and Philosophy of Mind*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2014, págs. 175-179.

ZEKI, Semir, *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*, Amaya Bozal Chamorro (trad.), Ed Antonio Machado Libros, 2005, 241 p.

### **Tesis doctorales.**

ARIZA RODRÍGUEZ, José Antonio, «Niveles de afinidad entre la Música, la Pintura y la Literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del siglo XX». Dr. Antonio Jiménez Millán, dir., Dr. Diana Pérez Custodio, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Programa de Doctorado: Creatividad Aplicada, 2015, <<http://hdl.handle.net/10630/12403>>.

BAIRD LAYDEN, Timothy, «Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea». Dr. Domènec Corbella i Llobet, dir. Tesis doctoral [en Línea]. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2004, <<http://hdl.handle.net/2445/36687>>.

CANGA SOSA, Manuel, «Análisis textual de la obra de David Salle». D. Jesús González Requena (dir.). Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, 1999, <<https://bit.ly/2K7HZ2D>>.[

DE JUAN AYALA, Octavio, «La interrelación música-pintura: un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos». Dr. D. Emilio Gómez Piñol y Dr. D. Javier Campos Bueno, dirs. Tesis doctoral [en línea], Universidad de Murcia, Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, 2010, <<https://bit.ly/2Md3qfi>>

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes, «El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial». D. Xosé Aviñoa (dir.). Tesis doctoral [en línea], Universidad de Barcelona, 2013, <<http://hdl.handle.net/10803/352219>>.

MELERO CARRASCO, Helena, «Sinestesia, bases neuroanatómicas y cognitivas». Dr. D. Ángel Luis Peña Melián Lago y Dr. D. Marcos Ríos Lago (dirs.). Tesis doctoral [en línea], Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Psicología, Departamento de Psicobiología, 2015, <http://eprints.ucm.es/30996/>.

NAVAJAS RODRÍGUEZ DE MÓNDELO, Trinidad, «Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical». D. Francisco Baños Torres, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, 2007, <<http://hdl.handle.net/10481/1593>>.

**Prensa, catálogos, páginas webs, normativas oficiales.**

-GARCÍA IBÁÑEZ, Andrés, «Música para una ética global», *Diario de Almería*, (19/07/2012).

-Notas de prensa en Diario de Almería:

<https://bit.ly/2sQBneD> [Consultado el 10/6/18]

<https://bit.ly/2HAuQZS> [Consultado el 10/6/18]

-Nota de prensa en Ideal de Almería:

<https://bit.ly/2sQBneD> [Consultado el 10/6/18]

-Nota de prensa en Europapress:

<https://bit.ly/2sL6vvW> [Consultado el 10/6/18]

-Nota de prensa en El País:

<https://bit.ly/2II2N1x> [Consultado el 10/6/18]

-Nota de prensa en El Mundo:

<https://bit.ly/2Jw522G> [Consultado el 10/6/18]

-Nota de prensa en Westfalenpost:

<https://bit.ly/2JouGut> [Consultado el 10/6/18]

-Nota de prensa en Contemporanéités de l'Art:

<https://bit.ly/2LBy9TJ>

-Crítica de prensa del Osthaus-Museum <https://bit.ly/2GTNJqx> [Consultado el 7/4/17]

-Catálogo de la exposición organizada por el CentroCentro Cibeles, Museo Ignacio Zuloaga Castillo y Archivo Manuel de Falla, del 25 septiembre de 2015 al 31 enero de 2016: Zuloaga, I., de Falla, M., & CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía. (2015). Ignacio Zuloaga, «Manuel de Falla: Historia de una amistad», Madrid, Ediciones Asimétricas.

-Catálogo «Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos: [exposición, Madrid]», Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen -Bornemisza, 11 de febrero - 25 de mayo de 2003.

-Página web del Museo Ibáñez <http://museocasaibanez.org/>.

-Guía del Museo y casa digital de Beethoven en Bonn <https://www.beethoven.de/home>.

-Trabajos de investigación educativos: <https://goo.gl/tCPRW4> [Consultado el 05/09/2017]

-Web de la Junta de Andalucía [en línea] < <https://bit.ly/2JEj8is> >

-Orden de 14 de julio de 2016, en *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, Boletín número 144 de 28/07/2016.

