

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“LUZ Y SOMBRA EN EL BARROCO.
LOS PROCESOS EN LA CONFORMACIÓN DE UN ESTILO
PICTÓRICO”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES.

PRESENTA:
ALSACIA LORENA. HERRERA OJEDA

DIRECTOR DE TESIS:
LIC. ROBERTO CAAMAÑO MARTÍNEZ

MÉXICO, D. F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“Luz y sombra en el Barroco.
Los procesos en la conformación de un estilo pictórico”**

Tesis

**Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales.**

**Presenta:
Alsacia Lorena Herrera Ojeda.**

Director de Tesis: Lic. Roberto Caamaño Martínez

MÉXICO, D. F., 2009

AGRADECIMIENTOS:

Quiero agradecer el interés, la guía y el apoyo otorgado para llevar a término esta empresa:

A mis padres Don Javier Herrera Saucedo y a Doña Francisca Ojeda Romero por integrarme.

A mi maestro y amigo el Lic. Roberto Caamaño Martínez por sus atenciones y claros consejos.

A Omar Pérez por su incansable sostén.

A la educación pública, laica y gratuita del estado, por facultarme para ganar el sustento como ciudadana libre de esta Nación.

Índice

Introducción	8
<hr/>	
I. Antecedentes, el período y el arte Barroco	11
<hr/>	
I.1. Qué significa el término Barroco	11
I.2. El período barroco: el siglo XVII en Europa Occidental	13
I.3. ¿Qué caracteriza al arte del Barroco?	15
I.4. ¿Dónde surge el arte del Barroco?	21
I.4.1. Arte barroco en las cortes católicas	23
1.4.1.1. El siglo de Oro Español	29
1.4.1.2. De Roma a Versalles	34
I.4.2. Arte barroco protestante burgués	37
I.5. Conclusiones	42
<hr/>	
II. El contraste extremo, visión barroca.	44
<hr/>	
II.1. Siglo XVII, época de contrastes	44
II.2. Manifestaciones de lo contradictorio en el arte barroco	50
II.3. El atractivo de lo contradictorio	60
II.3.1. La oposición de luz y sombra	64
II.3.2. La oposición de exuberancia y sobriedad	66
II.3.3. La contradicción del movimiento en reposo	69
II.4. Llegar al extremo	70
II.4.1. Lo exagerado y el exceso: estirar el confín para impresionar	73
II.5. La contradicción como realce para la obra barroca	76
<hr/>	



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

III. El empleo de la luz y la sombra en la pictorización.	80
III.1. La pintura como el ideal a seguir por las expresiones del arte barroco	80
III.1.1 La pintura adquiere importancia a nivel sociocultural	80
III.1.1.1 La pintura y su eficacia como medio de propaganda	84
III.1.1.2 Del uso del término “pintoresco”	84
III.1.2 La finalidad del arte pictórico	86
III.1.2.1. Cuando las artes se unen en una sola obra barroca	90
III.2. Artificios y mecanismos pictóricos	92
III.2.1. Lo oscuro y lo confuso como pauta para la pictorización	92
III.2.1.1. El arte del parecer	102
III.2.1.2. El movimiento	108
III.2.1.3 Las masas y manchas de luz y sombra	124
IV. Luz y sombra: sus contrastes en la pintura barroca	128
IV.1. Percepción visual y concepción artística emocional de la luz	128
IV.2. Conformación de la luz como elemento plástico autónomo en el Barroco	131
IV.3. Iluminación en la pintura barroca	142
IV.3.1. Antecedentes en el claroscuro renacentista: sombreado, modelado y volumen	142
IV.3.2. La luz y la sombra generan espacio	145
IV.3.3. La expresiva iluminación barroca	148
IV.3.4. Clasificación y distribución de las luces y las sombras en la composición	156
IV.4. Función y expresividad de la sombra pura como contraparte de la luz	159
IV.4.1. Expresividad de la sombra	159
IV.4.2. Expresividad de la sombra pura: el tenebrismo de Caravaggio	163
IV.4.3. La asimilación del tenebrismo en otros artistas	166
IV.5. La atmósfera luminosa de Rembrandt y la armonía de los contrarios	175
IV.6. Conclusiones	185

V. Luz y oscuridad del Barroco. Los procesos de conformación de un estilo pictórico	187
---	-----

V. 1. Introducción	187
V. 2. Señales en el trabajo plástico previo	187
V. 3. Diagnóstico para un enfoque en la dirección	190
V. 4. Proceso	192
V. 5. Resultados	195
V. 6. Conclusión	207

Bibliografía	210
--------------	-----

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se hizo para entender las causas que hacen del misterio un atractivo característico en el arte Barroco, y justificar su influencia en el ámbito de la producción personal de quien escribe. Generalmente las características destacadas del estilo barroco son exuberante decoración, exageración, movimiento, contraste extremo del claroscuro. Sin embargo no se conocía el tipo de conexión existente entre estos elementos y era desconocido el por qué de su atractivo. Las obras barrocas presentan dificultad para abarcarlas del todo, algo se oculta; poseen sus partes movimiento visual. Hay misterio en descifrar la confusión.

Se halló una estrecha relación entre las creaciones artísticas barrocas y el espíritu de su sociedad. Sumida en el caos y en la incertidumbre, la mayor parte de la sociedad barroca estuvo agobiada por problemas fatales. Mientras cientos de miles de personas sufrían extrema miseria, un grupo en el poder los oprimía para gozar en exceso de la opulencia. Angustias, exageraciones y terribles contrastes. Los hombres cotidianamente lidiaban con retos complicados, lo que se refleja en sus artes.

Si se considera que aquella época sufría brutales contrastes no extraña que su arte enfrente a los contrarios. Los contrarios más simbólicos y representativos son la luz y la oscuridad con diferentes significados: el día y la noche, el bien y el mal, etc. Esto junto a las sofisticadas técnicas pictóricas alcanzadas en el Barroco iba a impactar al ojo y al ingenio con extrañas, emotivas y confusas obras.

Los factores sociales del siglo XVII influyeron de distinta forma en el arte barroco. Hubo unos factores debidos a la monarquía absolutista católica, otros distintos en los países protestantes. Con numerosa y boyante burguesía, esta última tiene puntos de vista menos trágicos. Florecen bajo la tradición al óleo de los flamencos la escena de costumbres, el paisaje y la naturaleza muerta; contrastan con el heroico y sufrido arte religioso católico en Italia o en España. Sin embargo ambos estilos tienen puntos en común.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Desde la doctrina católica o la contemplación burguesa protestante, se atrae la atención del espectador, se conmueven intensamente sentidos y emociones, se plantea un desafío oculto entre el ornamento o en el fondo negro. Les interesa tentar a la imaginación y a los sentidos, exacerbando “efectos de artificio”. Estos *efectos* y sus procesos es lo que esta investigación detecta y clasifica.

La hipótesis de trabajo es: *al explicar los factores del proceso Barroco de manera clara y concisa, se hace posible que al identificar coincidencias con lo que le acontece a nuestra sociedad hoy en día, se pueda dejar testimonio de ello desde el punto de vista de la pintura y de los tópicos barrocos, hasta llegar a la conformación de un estilo pictórico propio.* Representar situaciones propias de principios del siglo XXI tiene una razón: los contrastes y ocultamientos que se perciben en este momento de la Historia producen constantemente hechos e imágenes que parecieran de la tremenda época barroca.

La investigación presenta un primer capítulo panorámico sobre el Arte Barroco y sus características. Este ayudará al lector a entender el origen del concepto *barroco*, los diversos artistas y estilos del período se diferencian según su región geográfica y su escuela. En el segundo capítulo se aborda el contexto histórico del Barroco y las tendencias artísticas que marcó. Qué circunstancias sufrieron los individuos de esta época –incluidos artistas sensibles y creativos- bajo las monarquías que imprimieron el misterio, la emotividad intensa, lo exagerado, el contraste -luz y oscuridad, el día y la noche, el bien y el mal, frío y calor- antagónico y complementario.

El capítulo tercero es terreno de las artes plásticas: analiza los lenguajes pictóricos del Barroco y sus efectos: observación meticulosa y representación expresiva de los fenómenos luminosos sobre los objetos y en el espacio. La pintura es la que mejor captura el sentir de la época; sus recursos llaman más eficientemente la atención incluyendo la de la escultura, la arquitectura, la literatura y el teatro.

En el capítulo cuarto se ahonda en el contraste entre luz y sombra -juegos de iluminación- que influye decisivamente en la disposición de una obra pictórica barroca. Se hace un breve recorrido por el desarrollo del factor lumínico (luz) en la pintura occidental desde el

medievo, gótico, Renacimiento, Manierismo, hasta llegar a Caravaggio y Rembrandt pues cultivan de singular manera la relación de estos dos elementos simbólicos.

Los factores estudiados dan como resultado las siguientes afirmaciones: el misterio y la dificultad son la constante del espíritu Barroco. Proviene de la influencia del contexto sociopolítico europeo desde mediados del siglo XVI hasta finales del siglo XVII. La obsesión por la exuberancia es un propósito de pasmar al espectador ante tal acertijo así como el individuo barroco se pasma ante la incógnita de su existencia.

El marcado contraste entre luz y oscuridad en el tenebrismo es debido a que el factor luz llega a su extremo en el Barroco. La sombra hizo lo mismo: pasa a ser un elemento protagónico dentro de la obra de igual manera que su antagonista. Lo iluminado sobre un fondo muy oscuro o bien, como en el grabado de punta seca y aguafuerte, un hormigueo de puntos de luz alternando con sombreados de tramas infinitas.

En las conclusiones se ponen a la práctica los principios barrocos, en una serie de pinturas al temple, al óleo y al acrílico, así como en dibujos a la pluma y tinta china. Se seleccionaron algunos puntos barrocos estudiados con el propósito de realizar obras de apariencia "barroca" pero con objetos provenientes del día de hoy. Resultaron estudios naturalistas inquietantes de objetos en escenarios oscuros, teatrales, con algún tipo de contraste o de mensaje similar a los *vanitas* del barroco. Se demuestra además que los efectos ópticos del dibujo y de las técnicas pictóricas causan al ojo del espectador sensaciones que los medios fotográficos impresos y/o electrónicos no pueden producir.

El seguir utilizando técnicas tradicionales como medio de expresión se justifica por el solo hecho de que la pintura se comunica con la retina del espectador de manera distinta a la fotografía tradicional, digital, impresa, en una pantalla de cine o televisión. La diferencia es que provienen del ojo y de la mano del artista. Aprovechar los efectos pictóricos y las mañas barrocas es una atractiva posibilidad para seguir desarrollando el oficio de la pintura. Sea pues este un trabajo para iluminar caminos pictóricos abigarrados, exagerados, contrastantes: de luces y de sombras.

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES, EL PERÍODO Y EL ARTE BARROCO

I.1. ¿QUE SIGNIFICA EL TÉRMINO “BARROCO”?

El diccionario, define al término Barroco como “Adj. *Arq.* Dícese del estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas y otros adornos en los que destaca el uso de la línea curva. // Por extensión se aplica también a la pintura y la escultura donde predominan la pompa y el ornato.”

El origen de la palabra *barroco* no es muy claro. Probablemente es un derivado del término que daban los joyeros a aquellas perlas de forma irregular. Deriva del portugués *barroco*, *barrueco*, o *berrueco*, nombrando a una perla irregular o bien a un nódulo esferoidal que suelen tener algunas rocas. Se atribuye a Benvenuto Cellini, maestro orfebre, la introducción de la voz italiana *barocco*. Del mismo modo, designa una roca granítica, de la que deriva *berrocal*, es decir un campo agreste lleno de piedras irregulares. También se le ha querido asociar a *baroco*, figura de un silogismo lógico de gran complejidad.¹

Baroque, en francés es equivalente de bárbaro, extravagante o mal hecho.² Los académicos franceses de la segunda mitad del s. XVII, seguidores del clasicismo³ y de su sistema de ideales y normas, censuraban la libertad creadora, mas nunca recurrieron al término *barroco* para designar aquello que se salía del canon del arte clásico griego. Consideraban esas formas como artificiosas, exageradas y absurdas: la encarnación del mal gusto.⁴ Para referirse a alguna de las variadas manifestaciones artísticas de apenas unas décadas atrás, les bastaba con utilizar los términos *gótico*, *bárbaro*, *extravagante*, *ridículo*, etc.⁵ De ese temprano rechazo provienen tantas dificultades para describir puntualmente las características del arte del Barroco.

¹ Camacho. *El Arte Barroco*. p. 8

² Rafael Carrillo Azpeitia, *El Arte Barroco en México*, México , Panorama Editorial 1982 p. 22

³ *Clasicismo*: Como estilo, tanto en el arte como en la literatura, implica elegancia, pureza, sobriedad y perfección formal. Busca sus modelos en la antigüedad grecolatina. En lo clásico, no es permisible la exageración, ni lo discordante o grosero.

⁴ . Camacho. Op.cit. p.8

⁵ Rafael Carrillo Azpeitia, op. Cit. p. 22



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

No fue sino hasta 1788 que la *Encyclopédie Methodique*, obra del joven Quatremère de Quincy sobre arquitectura, da una definición de Barroco, donde dice que “es un matiz de lo extravagante, su refinamiento o su abuso. Lo extraño. La idea del ridículo llevada al exceso.” Menciona a Borromini como realizador de los mayores modelos de extravagancia en arquitectura. Así mismo, en su Diccionario, dice de la extravagancia que “es una búsqueda afectada de las formas extraordinarias.”⁶

El Barroco mantuvo ese carácter de extravagancia, dificultad, recargamiento, y desorden hasta mediados del siglo XIX cuando, superados los afanes antibarrocicos del Neoclasicismo, comenzó su revisión. El crítico suizo Jacob Burchardt fue el primero en liberarlo de su carga negativa, afirmando que el Barroco habla el mismo lenguaje del Renacimiento, pero aún lo consideraba una exageración de éste.

A su discípulo Heinrich Wölfflin se debe la revalorización del estilo, definiéndolo como un cambio violento de las formas del Renacimiento. La confrontación de estas últimas con las del Barroco le permitió precisar las características formales de cada estilo, elaborando una teoría de los principios fundamentales de la Historia del Arte, con una visión unitaria y también contradictoria, que revaloriza los criterios sensoriales y emocionales frente al equilibrio racional del Renacimiento.

En el arte del Barroco se recrea lo movido y lo cambiante, las manchas de lo pictórico, la tendencia a lo desmesurado, la falta de claridad, sin carecer por ello de un gran sentido de la unidad y de la síntesis. Ofrece diferentes soluciones estéticas y formales, aceptando la representación realista del hombre y de la naturaleza, permitiendo siempre la afirmación de las emociones y la fusión de las artes. En los países católicos provocó un acercamiento entre lo religioso y la sensibilidad de los fieles; en los protestantes se centró en los aspectos tangibles de la realidad, donde bajo el extremo realismo naturalista, las obras poseen un alto contenido alegórico.

El término Barroco se aplica a los productos artísticos de la cultura del s. XVII, la cual estuvo estrechamente ligada a su contexto social: la Iglesia Católica aprovechó al arte en su lucha

⁶ Víctor L. Tapie, *Barroco y Clasicismo*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1981 pp. 23, 24

contra el protestantismo, así recurrió a la teatral grandiosidad para imponer sus intereses; el intenso arte barroco le sirvió como propaganda para afirmar su poder y el de la monarquía. El trabajo artístico de los países protestantes fue igualmente brillante, pero pulsó los muy distintos resortes de la reflexión íntima humanista.⁷

I.2. EL PERÍODO BARROCO: EL SIGLO XVII EN EUROPA OCCIDENTAL

Para entender el desarrollo del arte barroco, es necesario analizar el contexto histórico y social que provocó el surgimiento de manifestaciones artísticas propias de aquella época y les imprime un carácter particular en cada etapa. Es un concepto histórico que comprende aproximadamente los tres primeros cuartos del s. XVII, con mayor intensidad y plena significación de 1605 a 1650, aunque en distintos países de Europa y de Latinoamérica, aparecen antes o después manifestaciones barrocas que se cuentan entre las más extravagantes.

El Barroco puede dividirse en tres etapas: *Barroco* primitivo o etapa de formación, que se identifica también con algunas tendencias manieristas, de finales del siglo XVI hasta 1630. *Alto Barroco*, de 1630 a 1690 y representa el esplendor y la madurez del estilo. *Barroco tardío*, que llega hasta 1750, que ya deriva en el estilo Rococó, de formas delicadas más identificadas con el clasicismo.⁸

Para José Antonio Maravall, aquella fue una época de mucha incertidumbre, llena de grandes tensiones entre los distintos grupos sociales, opuestos en extremo. La monarquía, la aristocracia, el poder eclesiástico y la alta burguesía acaparaban los beneficios de la agricultura, el comercio y las manufacturas. El resto de la población –campesinos, artesanos, soldados- no solo vivía al margen de ese bienestar, sino que pagaban su costo con altos impuestos e incluso su sangre.⁹

⁷ Camacho. Op.cit. pp.10,11

⁸ Camacho Op. cit. p. 8

⁹ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco, Análisis de una Estructura Histórica*, Barcelona. Editorial Ariel. 1975 p. 24

Además de eso, ocurrían desastres naturales como las plagas que acababan con las cosechas y epidemias que diezaban a la población. Según Maravall, no es de extrañar que, ante esta situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en el que han de insertarse, se produce una cultura pletórica de expresiones dramáticas y convulsas.¹⁰

La cultura de una época barroca se halla presente en los países latinoamericanos sobre los que incidieron las condiciones socioculturales europeas de ese tiempo, aderezadas con la problemática local de ser colonias. Quizá por ello son más intrincadas las formas que abarrotan los retablos y capillas de Puebla o de Tepotzotlán, labradas en México durante la época colonial por los naturales, conquistados y sometidos firmemente.

Se percibe un impulso impetuoso de romper las ataduras, pero se ve contenido a la fuerza mediante un conservadurismo a ultranza. Que nada cambie en el orden establecido. Es en ese espacio estrecho y rígido que es el s. XVII donde se agita y retuerce el espíritu del Barroco. La sensación del conflicto y la inestabilidad se notan en todo momento en las producciones de esta cultura.

Un sentimiento constante de inquietud -fugacidad, descontento, aflicción- dotó al arte del s. XVII de un repertorio temático correspondiente a ese estado de conciencia, tanto en países católicos, donde fue mas áspera la situación, como en los países protestantes, que también lo resintieron. El regusto amargo que dejan tantas obras barrocas es una protesta ante un sistema conservador que impide al individuo ascender a una vida mejor.

El sector aristocrático de la sociedad se esfuerza por introducir un equilibrio superficial. La armonía, el dominio de sí, el refinamiento y las buenas maneras eran la norma en el ambiente cortesano. Su arte es ostentoso. Aunque apegado a los cánones clásicos, solo los utiliza como adorno lujoso en el palacio y el salón de la corte. El arte de los otros grupos muestra la otra cara de la moneda. En él se expresa con pasión la inquietud, la fantasía y la fluidez del movimiento en el que viven el drama de sus vidas. Es el impulso liberador que rechaza las normas impuestas para contenerlo.

¹⁰ Maravall, Op. Cit. p. 91

I.3. ¿QUÉ CARACTERIZA AL ARTE DEL BARROCO?

El arte del Barroco -aquel que se manifiesta en la pintura, la escultura y la arquitectura- tiene entre sus características el ser, al contrario del arte clásico,¹¹ desmesurado en sus formas; posee algún tipo de exuberante movimiento; expresa la vida desde un punto de vista dramático, teatral. Los efectos plástico-pictóricos de la iluminación aprovechan y contrastan en extremo la luz y la sombra.

Tanto en las artes plásticas como en la literatura, el barroco se caracteriza por el dramatismo de sus temas y por los fuertes contrastes. Algunos críticos lo ven como una reacción ante la precisión, la elegancia y la simetría de los cánones del clasicismo; otros como la evolución de las premisas del Renacimiento.¹² El barroco pictórico se deriva de tres logros técnicos de los genios plásticos del Renacimiento: el claroscuro de Da Vinci, la sensualidad cromática de Tiziano y el dinamismo plástico de Miguel Ángel.

Los temas en la pintura barroca se vuelven más dramáticos, y los contrastes de color y de luz son más violentos. La simetría del clasicismo se sustituye por un orden asimétrico. Uno de los elementos revolucionarios del barroco es el tomar la vida cotidiana como tema de la obra. La pintura ya no va a servir sólo para representar temas religiosos, sino que lo histórico, lo erótico y lo popular y cotidiano van a aparecer en el lienzo, dignificado por la

¹¹ *Clásico*: Referente a la antigüedad grecorromana. Modelo por excelencia que se establece como motivo de imitación, dada la perfección de sus cualidades.

¹² *Renacimiento*: Periodo histórico comprendido entre 1450 y 1600, posiblemente, el más trascendente en el desarrollo de las artes de todos los tiempos. Fue el “*renacer*” de las artes y las ciencias, separándose de las concepciones medievales, buscando modelos en el mundo clásico grecolatino. Los artistas se inspiran en esculturas griegas y romanas, en su sentido de la proporción y admiración por la belleza física. Se interesan por copiar la realidad fielmente: se desarrolla la perspectiva para crear efecto de profundidad, Da Vinci idea el *chiaroscuro* que da sensación de “atmósfera”, se estudia la anatomía del cuerpo humano y la distribución proporcional de sus partes, así como el balance en la composición. Entre los grandes maestros renacentistas se encuentran los italianos Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Tintoretto, Tiziano, Boticelli, así como los alemanes Durero, Grünewald, Cranach y el inglés Holbein.

mano del artista. Es en este período cuando se comienza a cultivar la pintura de género¹³ y el paisajismo. Siguen los temas religiosos pero son más realistas y son más impresionantes.

De las tres etapas o tendencias son tres las que caracterizaron a este estilo: Caravaggismo¹⁴, Clasicismo y Barroco teatral exuberante. Es este último el más asociado a la idea de “lo barroco” pues integra a arquitectura, escultura, pintura y mobiliario; trabajan juntos para comunicar con eficacia ideas religiosas, de manera solemne y magnificente. Se le reconoce más fácilmente por haber sido ampliamente difundido por todo el mundo católico - de Roma hasta las colonias latinoamericanas- por las órdenes religiosas, tales como la *Compañía de Jesús*, que a la par de expandirse, culturizaban; evangelizaron a la vez que construían templos y conventos.¹⁵

En la primera mitad del s. XVII, el genio absoluto de esta tendencia fue – y no solo en Roma- Gian Lorenzo Bernini, un versátil escultor, pintor y arquitecto, un artista multifacético capaz de dirigir ambiciosos proyectos, cargados de efectos especiales, escenográficos. Junto a él, está el del arquitecto Borromini, cuyo estilo es un vicio de volúmenes de lógica extraña, cuerpos geométricos que se repiten al infinito. (Fig. 1)

Las salientes se alargan, los huecos se rehunden, los ángulos resaltan fuertemente. Mediante exageraciones en la perspectiva y en el decorado se logra la sensación de irrealidad. Hay un predominio de la línea curva sobre las rectas, definidas por el Renacimiento.¹⁶ En la arquitectura vemos columnas que no sostienen nada, pero se retuercen. En un tiempo donde lo religioso era cuestión de Estado, adquiriere gran popularidad el retorcer y girar el fuste de las columnas denominadas salomónicas. Lo hacen según algunas columnas encontradas -que según la tradición, fueron diseñadas por el genio de Dios en las ruinas de lo que se pensó eran del templo del Rey Salomón. (Fig. 2)

¹³ *Pintura de género*: Se ocupa de reproducir escenas de la vida cotidiana, fiestas populares y temas mundanos, como contraste con los temas religiosos, históricos y mitológicos.

¹⁴ *Caravaggismo*: Derivado del estilo del pintor italiano Caravaggio.

¹⁵ Zuffi. *Baroque Painting*. pp. 66,67.

¹⁶ Carrillo. Op. cit. pp.24, 23



(Fig. 1) Izquierda: *Iglesia de San Carlino* (1638-1641) por Borromini en Roma.
 (Fig. 2) Derecha: Las columnas salomónicas, con el fuste retorcido, en el *Baldachino* de Bernini; Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano

Pietro da Cortona, autor de los más alucinantes frescos -pintados en los techos abovedados de las capillas y salones palaciegos- utilizó el recurso del trampantojo¹⁷: perspectiva en conjunción con el cuerpo real arquitectónico, que crea excesivas y realistas visiones del paraíso celestial. (Fig. 3) Este estilo, tanto en pintura como en arquitectura, procura obtener vigorosos efectos plásticos, como el de acentuar los contrastes del clarooscuro.

¹⁷ *Trampantojo* o *tramp'oleil*: truco de la pintura, cuyo excesivo realismo engaña al ojo creando la ilusión de ser algo tridimensional y no algo pintado sobre un soporte bidimensional.

El camino que lleva hacia el Barroco fue preparado por el Renacimiento y por el Manierismo,¹⁸ término que proviene del francés *maniere*, usado por Vasari refiriéndose a la manera – estilo- de los artistas italianos del s. XVI. Estos desarrollaron un alto grado en la ejecución de las técnicas de representación, del cual fue el heredero el Barroco. Desde la segunda mitad del s. XVI, siglo señalado como del arte manierista (refinado y con estilo), hay una alteración en las condiciones en que se venía desarrollando el Renacimiento en Italia. Los artistas sienten la necesidad de buscar formas más adecuadas para expresar sus nuevas inquietudes.

En las últimas obras de Tiziano, Miguel Ángel y Rafael, puede verse el paulatino alejamiento de la elegancia clasicista y el acercamiento a un desarrollo dinámico de las formas y mayores contrastes en el tratamiento de la luz y el color. En una situación extrema de manierismo, con un refinamiento en los detalles, se da libre curso a los exagerados atrevimientos de la fantasía, haciendo gala del movimiento de su libertad.

Los niveles alcanzados por el Renacimiento, en perfección técnica, imaginación y apreciación de la realidad, son refinados durante el periodo manierista, desembocando en el arte del Barroco. Desligado de la rigidez clásica, el barroco encarna el movimiento. Lo clásico es inmutable, intemporal. El Barroco es el devenir, un instante fugaz de la vida capturado casi por accidente

Para Hauser, la evolución del arte entre la Antigüedad y el Barroco, es un tránsito gradual del primero al segundo período. Es en el s. XVII cuando brota la intención artística de la más capital desviación que conoce la historia del arte, la concepción del mundo como impresión y experiencia. La comprensión del aspecto subjetivo de las emociones como lo primario, en vez de aquello divino e idealizado.¹⁹

¹⁸ *Manierismo*: Variaciones muy libres sobre elementos del *Renacimiento tardío*, entre 1520 y 1600. en esta tendencia, la habilidad técnica domina por encima de la espontaneidad en la expresión artística y del interés de transmitir un contenido; es resultado del orgullo del artista por los logros del Renacimiento. Algunos rasgos formales son: el recargamiento y desequilibrio en una parte de la composición; la negación de la importancia del espacio o la exageración de la misma, contrastes; la mezcla de formas y conflictos sin sentido.

¹⁹ Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Tomo II. Madrid. Editorial Guadarrama. 1969 p. 94



(Fig. 3) Fresco del techo del *Gran salone* del Palacio de Barberini en Roma. Pietro da Cortona: 1633-1639.

Con la pintura holandesa del s. XVII, seguidora del *Caravaggismo*¹, se llega al clímax del cambio de dirección más importante en el camino hacia la situación presente del arte. Las impresiones y vivencias subjetivas de los artistas, al recuperar su libertad de expresión por medio de una conquista personal, reaccionan contra el orden, la norma y la medida establecidos y estáticos².

La tendencia es hacia lo pictórico –lograr efectos a la manera de la pintura-, a la expresión gesticulante, al dinamismo de las formas, la búsqueda del énfasis y la propensión a lo teatral. El barroco procura conmover e impresionar, pulsando exitosamente el resorte de las pasiones. Un recurso para lograr ese objetivo es el de implicar al espectador induciéndole a

¹ Es decir el Tenebrismo, la manera de pintar de Caravaggio exagerando los contrastes entre las zonas iluminadas y las oscuras, a la par de la persecución del fiel retrato casi mimético de la naturaleza, aún en sus aspectos más crueles y violentos.

² Hauser, Arnold Op. cit. p. 94.

ser partícipe de la obra. Unas veces un personaje en el cuadro se dirige a quien lo contempla, como invitándole a actuar en la escena. Otras, se logran escenas cortadas por el encuadre de la composición, pareciendo así que podrían continuarse en el plano del espectador.

Es una poderosa fuerza, reñida con la inmovilidad. En su tiempo el barroco constituyó la insurgencia, la revolución del arte contra los estilos anteriores, buscando nuevas soluciones y forzando las rígidas normas puristas. Una nueva concepción artística que, con fantasía y energía, conjunta en íntima interacción a la arquitectura, la escultura y a la pintura, dotando al conjunto de poderosos efectos plástico-escenográficos, útiles para impactar con mayor eficacia al espectador.

Hasta entonces el arte se había ceñido al equilibrio, a las compensaciones y a la moderación; al estilo y a la elegancia. El Barroco rompe esa tradición, no teme la independencia, la desarmonía y el desequilibrio. Se pierde con ello la gracia del estilo y de la elegancia, según la opinión clasicista. Los partidarios de la regularidad, aún conviviendo en la misma época, reprochaban la extravagancia permitida en las obras exuberantes, tildándola de grotesca y vulgar.

Hay que hacer notar la presencia simultánea de conceptos o sentimientos contrarios dentro del arte y el espíritu barrocos. En su cultura y sus manifestaciones no hay una exclusión de ideas o conceptos por el hecho de ser contradictorios. Lo que existe es más bien una tensa pero armónica convivencia. Junto a la guerra se realiza el comercio. Lo lujoso de unos estilos de vida contrasta con lo sobrio de otros. El individualismo se rosa con el tradicionalismo.³ La mística y la sensualidad son exaltadas;⁴ la teología y superstición conviven sin problemas. A lo viejo se le opone lo nuevo; a la geometría, el capricho; al brillar, el oscurecerse; al hielo, el fuego. Incluso en la cultura barroca los grupos sociales se polarizan de la forma más extrema.

³ *Tradicionalismo*: tendencia en las artes a ceñirse a las reglas formales establecidas. Suele ser poco novedoso, excesivamente formal y académico.

⁴ *Mística*: Escuela filosófica que proclama la iluminación a través del amor a Dios, y la unión con Éste como objetivo fundamental de la vida. Esta concepción tuvo a sus más grandes figuras en San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Además de constituir una contradicción en sí mismo, el arte Barroco es un arte exagerado. Los autores barrocos se inclinan por la exuberancia o se atienen a una severa sencillez; por la ostentosa abundancia o por el mínimo extremo. Pero ni exuberancia ni sencillez serán gratuitas. Recurren todo el tiempo a la exageración porque persiguen los confines del extremo. Su fin es empujar tanto al extremo como para abrirlo y generar nuevos confines de lo ya dominado. Llegar al extremo en el refinamiento o depuración de una técnica; llegar al extremo en los contrastes del claroscuro.

Hay que advertir que no hay un solo estilo unificador en el arte del s. XVII, aunque diferentes estilos compartan buena parte de estas características. Cada tipo de arte fue distinto de los demás de acuerdo con el contexto y grupo social que lo produjo. Se encuentra el barroco de las distintas cortes y países católicos, donde el arte provocó un acercamiento de lo religioso a la sensibilidad de los fieles y afirmó a la poderosa Iglesia Católica y al Estado monárquico. Simultáneamente, el arte barroco protestante burgués se volcó en los aspectos tangibles de la realidad, donde el naturalismo se combina con un alto contenido alegórico. Dentro de estas dos categorías, a sus distintos niveles, existieron variedad de exponentes, algunos tan distintos entre sí que entraban en oposición.

I. 4 ¿DÓNDE SURGE EL ARTE BARROCO?

El drama de la cultura barroca es un drama característicamente urbano. En las ciudades viven los grandes personajes. Viajan de unas a otras. En ellas se animan las manifestaciones del s. XVII. En la urbe, el hacinamiento y el anonimato engendran soledad. Cuanto mayor es la ciudad, mayor es la soledad que rodea al individuo. La libertad negativa de sentirse a solas, de ser un anónimo que puede esconderse, es en lo que se afirma el individualismo del hombre moderno.

Repuesta del duro golpe de la Reforma Protestante y del humillante *Saqueo de Roma*, en 1527, el hogar de los Papas gozaba de un período de esplendor, renovando sus arquitecturas urbanas. Familias patricias son las patronas de las artes. Las comisiones para

templos, retablos, pinturas y esculturas de las órdenes religiosas fluían, pues sus campañas evangelizadoras necesitaban penetrar a las sociedades de Europa y América.⁵

Las primeras manifestaciones barrocas nacieron en Roma, así como las del Renacimiento aparecieron en Florencia. El arte barroco empezó al servicio de la Iglesia Católica y de los ricos príncipes eclesiásticos en Roma, entonces capital de la cultura, el arte y el catolicismo. Era una ciudad que encapsuló un vasto número de proyectos, piezas maestras, colecciones principescas, artistas internacionales. Estos últimos llegaban de toda Europa a establecerse en la ciudad para aprender. Unos pocos traían contratos prestigiosos, otros eran aventureros buscando fortuna y otros para apoyar a las grandes comunidades –la francesa, la alemana, la holandesa, la flamenca, así como la lombarda, entre otras.

Era este un exuberante panorama, donde se ofrecían oportunidades para encuentros, intercambios de opinión, así como de desarrollos paralelos de estilos diferentes. Aunado a esta fermentación, está el fondo monumental de las grandiosas ruinas clásicas y las obra maestras de Miguel Ángel y Rafael. Fue un escenario de agitado debate, de interacción de influencias, modas, estilos, tratados especializados y obras maestras.⁶Fue aquí el escenario de la ebullición barroca. Lo fue de finales del s. XVI a mediados del s. XVII, casi desde el arribo de Caravaggio hasta el segundo viaje de Velázquez a Italia.⁷

Poco a poco, las características de lo que hoy se reconoce como Barroco (teniendo el arte de Bernini, los Carracci y del Caravaggio como mayores influencias), fue introduciéndose decididamente de alguna forma, ya sea en la arquitectura o en la pintura de las diferentes ciudades de Italia, Francia, España, Holanda, Flandes, etc., mezclándose con las tradiciones propias de cada lugar.

⁵ Zuffi. *Baroque Painting*. p. 64

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*

I.4.1. ARTE BARROCO EN LAS CORTES CATÓLICAS

Luego de sobreponerse la Iglesia de los ataques a que fue sometida y a la Reforma que dividió a los fieles entre católicos y protestantes, se realizó el Concilio de Trento. En dicho concilio el catolicismo renuncia a su influencia sobre numerosos territorios del norte de Europa autoproclamados luteranos. Mejor dedicarse a atraer y conservar a aquellos que aún están de su lado. Roma se reafirma como capital del mundo católico.⁸ (Fig. 4)

Será en Roma, en la última década del s. XVI, donde se sienten las bases de la arquitectura barroca de Bernini, así como de la pintura barroca a partir de Caravaggio (Lombardía 1571-1610) y Anibal Carraci (Bologna 1560-1609). Ambos pintores se plantearon un rechazo a la artificiosidad del Manierismo, mirando hacia lo natural. La forma en que lo plasmó cada uno fue diferente, sentando las bases de dos corrientes pictóricas que coexistirán en el futuro: el naturalismo⁹ con Caravaggio (Fig. 5) y el barroco clasicista¹⁰ de Carraci. (Fig.6)

La razón por la que Roma fue capital de la cultura, es que la Iglesia se vuelve la principal demandante de creaciones nuevas. Necesitaba cambiar la antigua imagen que se tenía de ella. Del sereno y sobrio templo medieval, se quiere pasar a lo atractivo y pomposo. Se decoran con esculturas y retablos en los que domina el dinamismo, abandonando la estática renacentista. Abundaban encargos para templos nuevos, obras de contenido religioso, hechas para adoctrinar y fascinar a los fieles. Aunque también se encargaban obras alegóricas para decorar villas y palacios, pues no eran incompatibles la fe católica y el goce de las delicias de la vida, en especial para los príncipes de la Iglesia.

⁸ El Concilio de Trento tuvo como objetivo fortalecer la autoridad del Catolicismo, así fuera regulando todo acto del hombre, incluyendo por supuesto al arte. El *Manierismo* fue el primer arte regulado fuertemente en sus planteamientos por las normas del Concilio.

⁹ *Naturalismo*: Tendencia pictórica a representar la realidad de manera imitativa en mayor o menor medida. Hay una exacerbación de la estética realista, apoyándose en las ideas científicas y en una minuciosa observación de la realidad y los objetos de la naturaleza. También se interesa por plasmar a la sociedad en un sentido crítico. Las figuras, los paisajes, los objetos, se reproducen en el lienzo de la manera más imitativa posible, ostentando en la mayoría de los casos una perfección técnica irreprochable. Los pintores naturalistas se van a preocupar por lo íntimo, lo pequeño y lo cotidiano, descubriendo el misterio que se esconde en los objetos más simples.

¹⁰ Camacho, Rosario. *Arte Barroco*.p.98

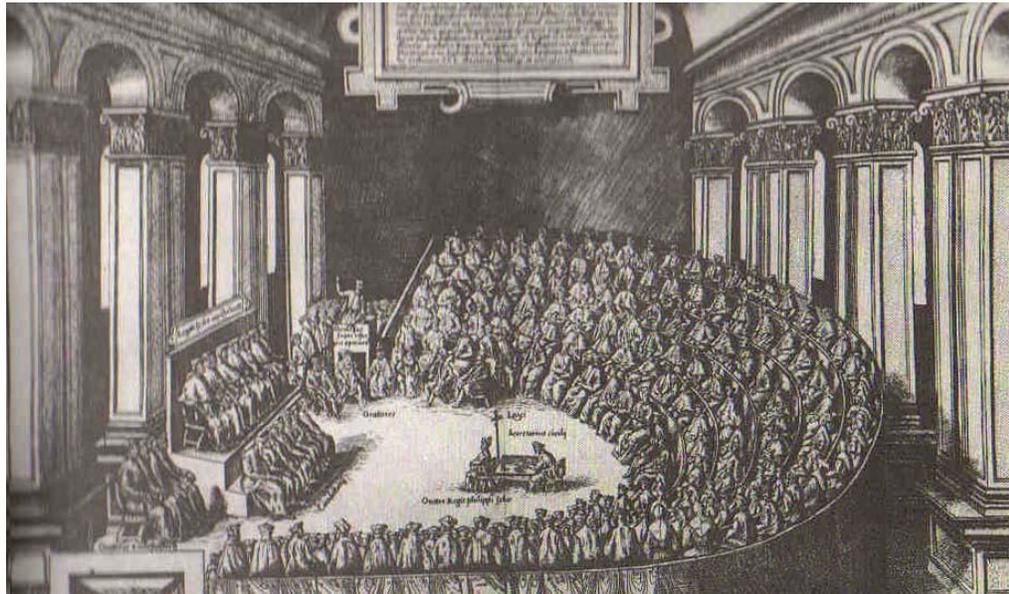


Fig. 4) Concilio de Trento, según un grabado de la época

En la Roma del s. XVII había un contrastante paisaje en el que los valores de la fe y la mística clareaban entre realidades sórdidas y mezquinas. Fue el escenario en que se dio el florecimiento de dos talentosos artistas italianos: Bernini (1598-1680) y Borromini (1599-1667). A la par de ser arquitectos eran escultores y pintores. Sus creaciones arquitectónicas ostentaban una concepción de origen pictórico, muy admirado en la época, basada en los dramáticos juegos de luz y sombra que generaban los volúmenes ondulantes y caprichosos de sus esculturas.

En los retablos se esculpen texturas voluptuosas que producen sombras profundas, mucho movimiento y destellos de luz. Evocan la gloria del cielo escenográfico donde está Dios. En pintura, el cardenal Eduardo Farnesio encarga al artista boloñés Aníbal Carracci decorar el cielo raso del comedor principal de su palacio.¹¹ Ahí aparecen por primera vez las características típicas de gran parte de la pintura barroca: sensación de profundidad, de movimiento en la imagen, contraste entre las figuras, que impactan y producen la impresión de que se puede ser partícipe de la acción desarrollada teatralmente.

¹¹ Mainstone. Op. Cit. p.20



(Fig. 5) *La conversión de San Mateo* (1599-1600)
 Caravaggio.
 Óleo s/ lienzo,
 322 X 340 cm.
 Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma.
 Con esta obra se inaugura el naturalismo tenebrista, de amplísima influencia en la pintura del Barroco.

A Roma llegaron a trabajar por encargo los hermanos Carracci, Aníbal, Luis y Agustín, de Bolonia. Ellos fijan nuevas fórmulas para el arte religioso barroco y su devoción: la cruz, el resplandor de la gloria, los lirios, la mirada dirigida al cielo, el éxtasis y el arrobo religioso. La iconografía del arte sacro se esquematiza: La Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo, la Ascensión, etc. La iglesia ve peligro en el espíritu subjetivo de la Reforma, por lo que el arte católico debe expresar la fe ortodoxa de manera inequívoca. Adquiere un carácter oficial.



(Fig. 6) Bóveda de la galería del Palazzo Farnese, propiedad en Roma del cardenal Eduardo Farnesio, fresco pintado por Annibal Carraci en el orden Barroco clasicista.

Los Carracci llevaron consigo a sus discípulos Guido Reni (1575-1642), el Domenichino (1581-1641), y a Guercino (1591-1666) también de Bolonia. (Fig.7) Ellos eran pintores que poseían al mismo tiempo oficio, facultades e inventiva. Eran sensibles a la abundante producción de obras que Roma ofrecía como espectáculo para sus reflexiones. Ahí los discípulos de los Carracci encontraron el trabajo de un pintor, Michelangelo de Merisi (1571-1610) -natural de Caravaggio, un pueblo de la región de Bérgamo en Italia- no pudiendo desconocer el logro de su calidad, ni eludir la influencia de su estilo. ¹².

Caravaggio fue un bohemio enemigo de la cultura aristocrática y su noción del buen gusto. A principios del s. XVII en Italia, fue un revolucionario al retratar el intenso drama de la luz y la sombra. Centra lo principal bajo una fuerte luz, mientras que lo no esencial lo deja en penumbras. Introducía escenas y personajes de la vida común en representaciones religiosas. Fue la gran influencia para las extensas manifestaciones de la pintura tenebrista barroca.



(Fig. 7) *Atalanta e Hipómenes*
(1625)
Guido Reni.
Óleo s/ lienzo.
207 X 297cm.
Museo del Prado.

¹² Mainstone

Él solía decir que es igualmente difícil realizar una buena pintura de fruta que pintar figuras humanas. Con ello afirmaba que es estética y técnicamente irrelevante si el sujeto representado es sublime o trivial.¹³ El arte amanerado de la segunda mitad del siglo anterior había exagerado en su fría idealización de la realidad. Con él surge en los países católicos un interés por el estilo naturalista, preocupado por estudiar meticulosamente la realidad para representarla tal cual. Si bien en Holanda este enfoque predominaba desde hacía tiempo, con maestros del s. XV como Van Eyck, fue el marcado claroscuro del boloñés lo que sedujo a los pintores protestantes del norte de Europa.

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (Leyden 1606-1669) nació cuatro años antes de que muriera Caravaggio. Era ocho años más joven que Bernini. Nunca salió de Holanda, ni vio una pintura de Caravaggio. Pero conocía a Terbrugghen (Holanda 1617-1681) y a Van Honthorst (Flandes 1592-1660), quienes viajaron por Italia y tuvieron contacto con algunas de las obras de aquel. Fue a través de ellos que se enteró de la dramática iluminación, del modelado plástico de la luz en el estilo caravaggista lo que lo influyó profundamente.

Peter Paul Rubens (Flandes 1577-1640) también sufrió el influjo del arte católico, durante su viaje de casi diez años por Italia. Copió muchas pinturas venecianas con el objeto de desarrollar su sentido del color y perfeccionar su habilidad técnica. Sus obras están llenas de una poderosa y fluida animación, ostentando el exceso en sus jugosas figuras. (Fig. 8) Admiraba a Aníbal Carracci y a Caravaggio. Como hombre culto y de mundo, este pintor cortesano viajó mucho, teniendo contacto con otros pintores. Realizó encargos para la corte de Felipe IV en España y en los Países Bajos. Trabajó en la corte de Inglaterra, donde luego le supliría Antonio Van Dyck (Flandes 1599-1641).

¹³ Schneider. *StillLife*. p. 7



(Fig. 8) *Paz y guerra* (1629-30) de Peter Paul Rubens. Óleo s/ lienzo. National Gallery of London.

1.4.1.1 *El Siglo De Oro Español*

Aunque en la política había decadencia, en el campo artístico se da el llamado *Siglo de Oro* español: Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca. En la plástica tenemos a Velázquez, Ribera y Zurbarán como luminarias. Los temas: el religioso, el retrato y la naturaleza muerta. El retrato se centra en los personajes de la corte, los criados junto a estos y algunos prelados eclesiásticos.

Otro gran pintor que abrevó del arte italiano fue Diego Velázquez (Sevilla 1599-1660). Él, como pintor de la corte española de Felipe IV, tuvo acceso a las espléndidas colecciones reales de arte, donde abundaba la pintura flamenca e italiana. Conoció a Rubens en una visita de éste a Madrid, quien lo convenció de viajar a Italia. Fue en dos ocasiones, durante el periodo en que trabajó en la corte, entre 1628 la primera y en 1648 al 51 la segunda. De él destaca su aportación a la perspectiva aérea, la representación de la atmósfera que rodea a los objetos, mediante la sutil gradación de la luz en una escena, que ofrece una sensación de espacio real. (Fig. 9)



(Fig. 9) *La familia de Felipe IV*
o *Las meninas* (1656)
Velázquez.
Óleo s/ lienzo. 318 X 276 cm.
Museo del Prado.

Sensación espacial por
gradación de la luz.

En España, como en otros países de Europa, surge un interés por los temas cotidianos, a la par de un tratamiento efectista de la luz. La obra de Caravaggio también influyó en el estilo *tenebrista* de los pintores españoles. El contrastado claroscuro suele ser ostensible, sobre todo en los temas místicos, pero también en el género de las naturalezas muertas, como las de Sánchez Cotán, cuyos objetos son bañados por una intensa luz sobre un fondo oscuro. (Fig. 10)

La naturaleza muerta no es propiamente española, sino de los Países Bajos, donde surge para decorar interiores burgueses. Pero en España, donde guerras y miserias abaten a la población, surgen los *vanitas*, naturalezas muertas donde se incorporan elementos para la reflexión sobre la temporalidad y la muerte: la calavera, el reloj, el dinero y bienes terrenales que desaparecen con la muerte. (Fig. 11)



(Fig. 10) *Bodegón del Cardo* (1602)
Sánchez Cotán.
Óleo s/ lienzo.
68 X 89 cm.
Museo del Prado.



(Fig. 11) *El desengaño del mundo o El sueño del caballero*. (1642)
Antonio de Pereda.
Óleo sobre madera,
157 X 217 cm.
Real Academia de San Fernando



(Fig. 12) *Martirio de San Felipe* (1639)
José de Ribera
Óleo s/ lienzo. 234 X
234 cm. Museo del Prado.

Juan de Valdés Leal (Sevilla 1622-1690) realiza los cuadros más tenebrosos, donde hace alusión a *Apagar la llama de la vida*, donde se muestra a un esqueleto pisando riquezas terrenales sobre un fondo negro. Como contraparte Bartolomé Murillo (Sevilla 1617-1682), representa escenas bíblicas respecto a la caridad, que la gente de entonces necesitaba tanto.

José de Ribera (Valencia 1588-1652) pasó gran parte de su vida en Nápoles, donde se le conoció como *El Spagnoletto*, y fue el mejor exponente de la corriente tenebrista española, de tendencias naturalistas. Pinta ancianos, mendigos, santos penitentes o martirizados, siempre con gran dignidad y perfecto conocimiento anatómico. (Fig. 12) Francisco de Zurbarán (Badajoz 1598-1664) presenta la característica del aislamiento, creando un espacio íntimo para el éxtasis místico. Es muy característico el modelado de sus ropajes, con una fuerte luz de mediodía que ilumina sus figuras, los cuales resaltan escultóricamente sobre una espesa e impenetrable oscuridad. (Fig. 13)



(Fig. 13) *Aparición de San Pedro* (1629) Francisco de Zurbarán.
Óleo s/ lienzo. 179 X 223 cm.
Museo del Prado.

I.4.1.2. *De Roma A Versailles*

El espíritu aristocrático de la Iglesia Católica es evidente. Entre la pomposidad la Fe se torna mundana. Sigue una dirección sensual, monumental y decorativa, lo que constituye el Barroco en el sentido más tradicional. La monarquía y su corte prefieren un estilo *clasicista* más estricto y riguroso en su forma. Pietro de la Cortona (1596-1669), Bernini y Rubens son los artistas mas solicitados.³³ Ellos recibieron numerosos encargos para pintar a la realeza, a los cortesanos y a ricos comerciantes. Los tres forman la transición entre Italia, el Oeste y Norte de Europa.

El arte de Cortona, maestro del fresco en Roma, tiene su continuación fuera de Italia en el exuberante estilo decorativo del interior francés. Rubens y Van Dyck viajaron por Italia y trabajaron para la corte de Inglaterra. Ambos provenientes de Amberes y de su tradición flamenca - amante del detalle y del cromatismo- dotaron a sus obras de un estilo suntuoso: vistoso colorido acompañando a formas y texturas extremadamente sensuales para los retratos cortesanos.

A mediados del s. XVII, con el retroceso de la influencia de la curia y el empobrecimiento de Roma, el centro del arte se traslada al país de la Monarquía Absoluta, el Estado francés, donde están a disposición de la producción artística los medios más abundantes.³⁴ La cultura del barroco sensualista se hace cada vez más una cultura clasicista, autoritaria y cortesana. La elegancia es solemne y protocolaria. Las costumbres, la moda y el arte de la corte, que no las populares, se vuelven el rostro oficial de Francia ante el mundo basándose en *La Grande Maniere*, que idealiza la realidad y asume a lo bello como lo bueno. Es un mundo bello en el que el rey Luis XIV (1638-1715) se presenta con su corte³⁵. (Fig. 14)

Las obras de arte pasan a ser una pieza de decoración mas, solo una parte del conjunto monumental de algún palacio. Pierden su conexión con la vida real. El naturalismo queda desterrado para conservar una armonía construida artificialmente. Se devalúan las características personales del individuo; la libertad, la subjetividad y la extravagancia que dominaban en plenitud durante el segundo tercio del siglo, cede lugar a una cultura autoritaria regulada uniformemente.³⁶ Nicolás Poussin (1594-1665) y Claude Lorraine (1600-1682), exitosos con la introducción del paisaje idealizado del tipo clásico, respondieron al gusto de la corte. (Fig. 15)

³³ Hauser 106, 107.

³⁴ Hauser Op. Cit. pp. 111, 112

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Hauser p.107-114



(Fig. 14) *Luis XIV* (1701)
Hyacinthe Rigaud.
Óleo s/lienzo, 279 X 190
cm. Museo del Louvre.

Se fundó la Academia de Artes de París, dirigida por Charles Le Brun, que en 1664 celebró las *Conferencés*. De ahí surgió un canon de valores artísticos según los clásicos, nunca antes enunciados con mayor claridad y precisión, y que regulaba no solo la enseñanza, sino además la producción de obras de arte, que en adelante debían apegarse al clasicismo académico. La aristocracia y la corte eran los clientes mayoritarios de arte. Todos los objetos de arte y decoración para palacios y jardines se realizaban en talleres de la Academia. Los artistas se vuelven mano de obra calificada.

A trabajar a Versalles y al Louvre van por igual arquitectos y decoradores, pintores y escultores, tapiceros y ebanistas, bronceístas y orfebres, ceramistas y artífices del vidrio, todos provenientes de las aulas de la Academia.³⁷ Este arte es controlado por la razón y se dirige a las mentes y no a las emociones. Era un seguimiento del arte clásico, que alcanzó su plenitud en la corte de Luis XIV.

³⁷ Hauser. Op. Cit. p. 118

Este arte se vuelve un poco insípido a causa de que todo en él está sumamente calculado. Tras la pasión contenida queda una elegancia frívola en el arte oficial. A partir de 1680 el gusto en general se vuelve contra los dictados de la Academia. Había un amplio sector de la burguesía con medios para adquirir arte también, pero estaban más abiertos a efectos naturalistas. El contraste entre el gusto de los círculos del poder tanto eclesiástico como cortesano, y el gusto de artistas y aficionados apartados de la norma clasicista, es una característica de la época barroca.



(Fig. 15) Moisés salvado de las aguas. (1639)
Claude de Lorraine
Óleo s/lienzo 209 X 138
cm. Museo del Prado.

EDICIONES
DOLMEN

I.4.2. PINTURAS DEL BARROCO PROTESTANTE BURGUES

En los países separados de la Iglesia Católica que abrazaron el Protestantismo, se busca una relación con Dios más directa, sencilla e individual. El poder económico estaba en manos de la burguesía, una aristocracia de comerciantes, no de nobles. El espíritu burgués imprimió su sello en la pintura holandesa, en medio de una cultura cortesana en el resto de Europa. El gusto burgués liberado de toda influencia oficializante, sustituyó los encargos públicos por los privados.

En Holanda, el cuadro de gabinete es el género dominante. No hay una Iglesia que encargue las lujosas y monumentales obras de arte. Las pinturas realizadas para los salones cortesanos y retablos de las iglesias, necesitaban ser de gran formato, ya que debían apreciarse desde una distancia considerable. Requerían un gran esfuerzo y tiempo para su realización. En los países protestantes no existen imágenes religiosas en sus austeros templos, pues aplican con rigor el mandamiento bíblico de no representación de imágenes de culto.

Curiosamente, la libertad para las búsquedas y percepciones individuales halló su mayor cauce en el el pequeño y mediano formato. En este estrecho marco se realza el contenido psicológico. La elección de sus temas es de un naturalismo que lo distingue del arte idealizado que está de moda en Europa. Al arte holandés del s. XVII -pintura, grabado y dibujo- siempre se le tiene en alta estima por ser directo y no pretencioso, además de estar dotado de un profundo sentido humanista.³⁸

La demanda provenía de un público ingenuo, que era el mayor consumidor de arte: la mediana y pequeña burguesía. Esto les daba a los artistas libertad para trabajar de acuerdo con sus intereses estéticos sin preocuparse demasiado por los deseos de los clientes. Se representan escenas *costumbristas*, la vida real y cotidiana, con gente común como personajes. Los artistas de los Países Bajos –Brueghel por ejemplo- habían estado pintando personas ordinarias dentro de sus composiciones de bodas campestres o escenas de la Natividad mucho antes que Caravaggio en Italia.³⁹

El retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, el cuadro de interior, de ocupaciones caseras son los favoritos. Los pintores holandeses se inspiraban directamente en su amor por su tierra, en una curiosidad por el aspecto natural siempre cambiante del paisaje, con sus cielos abiertos, sus ríos,

³⁸ Hauser. Op. Cit. p. 138

³⁹ Mainstone p.33

canales, molinos de viento, granjas y puentes (Fig. 16). Todo lo registraban fiel y meticulosamente en pinturas, grabados y bocetos.

La compra de cuadros para adornar las agradables casas burguesas era tan habitual que no había una que no poseyera cuadros. Incluso en muchas escenas de interiores, se pintaban los cuadros colgados en la casa representada. Eran pinturas de pinturas. Los cuadros se compraban porque las gentes “elevadas”, privilegiadas intelectual y económicamente, pensaban que lucían bien y daban un aire de respetabilidad⁴⁰. Otros, precisamente para imitar a aquellos que se consideraban como tales.



(Fig. 16) *Invierno*. (1625) Jan Josephsz Van Goyen. Óleo s/ tabla, 33.5 cm. diámetro. Rijksmuseum, Ámsterdam.

⁴⁰ Hauser. Op. Cit. p. 142



Izquierda (Fig. 17) *Joven en la ventana*. (1645) Samuel Hoogstraten.
 Óleo s/ lienzo 102 X 145 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.
Derecha (Fig. 18) *Lechera* (1660-61) Jan Vermeer.
 Oleo s/ tabla. Rijksmuseum. Ámsterdam.

Los sectores más aristocráticos de la burguesía lógicamente tenían un gusto más clasicista, así que las obras que representan historias clásicas y bíblicas, de orden manierista, se las encargaban a Cornelis van Poelenburgh, Nicolas Berchem, Samuel Hoogstraten y a Adrian van der Werff. Para un círculo más desenfadado estaban Pieter de Hooch (1629-1684), Frans Hals (¿1580?-1666) y Vermeer van Delft (1632-1675), con sus vitales imágenes costumbristas (Fig. 17 y 18). Sin embargo, hay otros como Jan Oteen y Nicolas Maes que venden en todos los estratos de la sociedad.⁴¹

Pintores como Hendrick Terbrugghen y Gerard van Honthorst viajaron, de 1604 al 1614 el uno y de 1610 a 1620 el otro, a Italia. Hubo en ellos una influencia de Caravaggio, pues comienzan a utilizar el claroscuro con una sola fuente de luz y tinieblas dramáticas en sus escenas, que influirán a gran parte de los pintores holandeses, Rembrandt van Rijn entre ellos, aunque la suya es una obra que, mediante la ternura, simpatía y caridad llega a una profunda comprensión de la condición humana, teñida de contrastes.

⁴¹ Hauser p 139

Jan Vermeer pinta los tranquilos placeres de la casa típica holandesa de mitad de siglo. “Gracias a la representación de la luz, escenas muy simples pueden irradiar el secreto de una realidad más profunda.”⁴² Encontramos en Pieter Jansz Saenredam, Emanuel de Witte o Pieter de Hooch, “un interés por las luces penetrantes y sus gradaciones, que proyectan formas y sombras sobre suelos y paredes, así como por la perspectiva arquitectónica y aérea, y los efectos de la luz próxima y la lejana.”⁴³

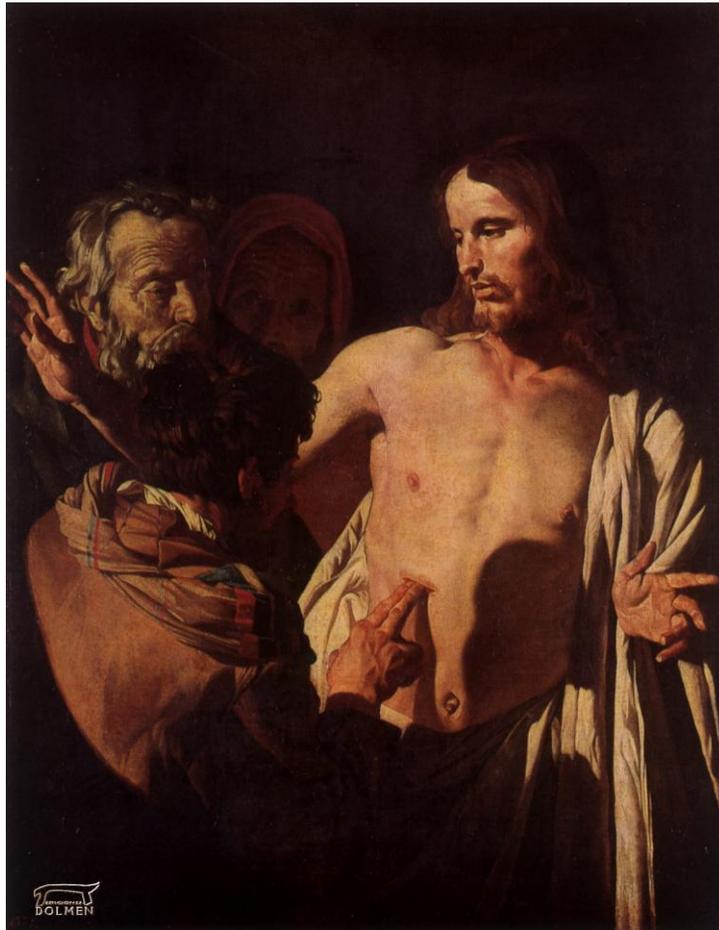


(Fig. 19) *Pilato lavándose las manos* (1625-30) Hendrik Terbrugghen
Óleo sobre lienzo. Gemäldegalerie de Kassel.

⁴² Mainstone p 80.

⁴³ Ibidem

(Fig. 20) *Incredulidad de Sto. Tomás* (1620) Gerard Van Honthorst.
 Óleo sobre lienzo.
 125 X 99 cm.
 Museo del Prado.



El enfoque de los pintores holandeses aparenta ser carente de emoción, poco complejo, relajado, objetivo y naturalista. Pero el eco dramático del s. XVII se sigue oyendo detrás de la escena de la vida diaria representada por los pintores holandesa. Se percibe la intranquilidad de saber que todo es limitado y perecedero. La armonía amenazada siempre por lo finito. Existen diferencias, unas obras son más románticas, como las de Rembrandt, algunas fantásticas, como las de Hércules Pietersz Seghers, otras líricas, como las de Albert Cuyp.⁴⁴

⁴⁴ Mainstone p 76

(Fig. 21) *La lección de anatomía del doctor Tulp.* (1632)
Rembrandt Van Rijn.
Óleo s/lienzo
102 X 85.1 cm.
Chicago Art Institute.



I.5. CONCLUSIONES

Todo el arte barroco está lleno de un estremecimiento. Cada una de sus partes, las bruscas diagonales, los escorzos de perspectiva momentánea, los efectos de luz forzados, expresan un impulso potentísimo que busca escapar de las fuerzas que tratan de contenerlo. Simplificando, es posible identificar tres vertientes principales en el arte del Barroco: el naturalismo iniciado por Caravaggio, el Clasicismo de Guido Reni, Anibal Carraci y Poussin y el Barroco de Bernini y Pietro de la Cortona. Estos tres estilos figuraron como modelos en el desarrollo del arte europeo del s. XVII.⁴⁵

Las distintas manifestaciones artísticas barrocas no tienen unidad estilística. Conviven simultáneamente estilos diversos, tantos como los contrastantes grupos sociales que los producen. Existen aquellas obras que responden a los intereses de la iglesia en Roma, que son diferentes del gusto que dominaba en la corte monárquica de Versalles. Lo que ambas pudieran tener en común,

⁴⁵ Zuffi. Op. cit. p. 64

no tiene que ver con los intereses artísticos de los pintores de la sociedad burguesa protestante de Holanda.

Hauser señala que el arte del Barroco no tiene carácter unitario. Lleno de contrastes en sí mismo, es a la par naturalista y clásico. Incluso hay obras que tienen características al mismo tiempo consideradas de elegancia y refinamiento como de vulgaridad. Hay un florecimiento de artistas como Caravaggio y Poussin, Rubens y Hals, Rembrandt y Van Dyck, Zurbarán y Veermer, que se desarrollan en campos totalmente distintos y hasta opuestos.

Por ello, en el s. XVIII, los teóricos clasicistas aplicaron el término *Barroco* al arte del XVII, teniéndolo como confuso, falto de reglas, extravagante y caprichoso. Es el arte de la perfección y vanguardia técnica, con una expresividad dramática, que experimenta nuevos caminos, considerado por ello como vulgar y caótico en ocasiones. Sin embargo, convive con el arte sereno de composición clásica, elegante y refinada.

Es el principio del arte moderno, donde la subjetividad, lo emocional y la individualidad cobran la importancia primaria, sobre todo en el arte protestante burgués. Es el arranque, el movimiento del contenido deseo de libertad. La expresión es directa y conmueve tocando decididamente las fibras sensibles.

Es donde arquitectura y escultura se unen a la pintura, buscando efectos de luz y de sombra. El medio pictorizante de representación, identificación y manipulación de la luz alcanza su nivel más refinado y activo en la historia. La pintura se vuelve el arte más eficaz para expresar el anhelo de fuga respecto a las normas que pretendían contener rígidamente al agitado s. XVII.

CAPÍTULO II. LA CONTRADICCIÓN COMO VISIÓN BARROCA.

II.1. SIGLO XVII, ÉPOCA DE CONTRASTES

Al estudiar de cerca el arte del Barroco, se debe estudiar el contexto sociocultural donde se ha producido, pues da claves importantes para la comprensión de las fuerzas que dieron forma a las enigmáticas -diferentes y contradictorias entre sí- manifestaciones artísticas, agrupadas bajo el nombre genérico de arte barroco.⁴⁶ Simplificando en dos o tres conceptos lo que significó la cultura de una época, el Renacimiento es la racionalidad, la claridad y el humanismo. En cambio el Barroco es contrario a este casi totalmente;⁴⁷ lo barroco es lo intrincado, lo enigmático y lo absolutista. Contradictorio, pues el Barroco es audacia, pero paradójicamente también es repliegue y estrechamiento,⁴⁸ dados los factores que caracterizaron al siglo XVII.

Los europeos de aquella época tenían una visión particularmente dramática de su tiempo, y lo transmitieron eficazmente a la posteridad: siglo de hierro, *mundos furiosus*. Se tenía un sentimiento contrastado de la vida entre los diversos atractivos y pesares que solicitan al corazón y al espíritu del hombre⁴⁹: tumultos y agitaciones, opresiones e intrigas, tensiones y contradicciones.

En todas las épocas ha habido males y dolor, que de uno u otro modo marcan su cultura, pero es el siglo XVII uno de los más definidos por estos. Maravall apunta “No vio el orbe más depravado siglo” y “la locura del Barroco”, refiriéndose con ello a razones erradas de Estado, fracasos contingentes, trastornos que sufre Europa y el desorden moral de la sociedad, la inflación, la internacional gran Guerra de los Treinta Años (1621-1651), la peste y las malas cosechas.⁵⁰ (Fig. 1)

⁴⁶ Calabresse. La era Neobarroca p.25

⁴⁷ Calabresse. pp. 20, 21

⁴⁸ Tapie. Op. cit. p. 35

⁴⁹ Tapie. pp. 30, 31.

⁵⁰ Maravall. Op.cit. p.308



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Jaques Pirenne, en su gran obra de Historia Universal que la política dinástica dice que: "...además de causar una manifiesta degeneración en el seno de las familias reinantes, originó un completo divorcio entre los intereses de los reyes y sus súbditos."⁵¹ Las monarquías que en otro tiempo alentaron el sentimiento nacional y que habían sido instrumentos de cohesión política así como de la emancipación social de los pueblos, consideraron entonces a sus súbditos como simples medios para su política de casta, imponiéndoles el rígido marco del absolutismo. Esta limitación fue decisiva en la conformación del carácter del arte del Barroco, como se verá mas adelante.

El absolutismo se opone al concepto de nación, a la libertad individual y política, "convirtiéndose en un poderoso obstáculo para el progreso y la evolución normal de las sociedades modernas."⁵² Esto fue causa de las grandes crisis que se padecieron durante el s. XVII. Al mantener España su iniciativa de la ofensiva militar en el continente, descuidó su marina, fuente principal de su supremacía. Así, los holandeses emprendieron una guerra de bloqueo y saqueo de sus rutas marítimas. La gran paradoja fue que mientras los Habsburgo (Felipe IV y Fernando II) obtenían triunfo en tierra, su economía se venía abajo por el asedio y explotación marítima por parte de la creciente Holanda.⁵³ (Figs. 2 y 3)



(Fig. 1) Escena de la guerra de los treinta años: *Saqueo de un convento*. Aguafuerte de Jaques Callot, 1633.

⁵¹ Pirenne. Ibidem

⁵² Pirenne. Op. cit. pp. 196, 197.

⁵³ Pirenne. Op. cit. p. 210



(Fig. 2) *La rendición de Breda*. 1635. Diego Velázquez. La entrega de la ciudad de Breda al ejército español llenó de orgullo al reino de Felipe IV. Sin embargo, fue una victoria efímera, pues en 1939 la ciudad cayó de nuevo y para siempre en manos holandesas.



(Fig. 3) *Navíos holandeses de guerra*. Guillermo van de Velde el Joven.

Fue una guerra antipopular que no traía ningún beneficio a España; tenía altísimos costos en impuestos y vidas humanas. Solo se trataba del orgullo de Felipe IV, a quien solo le interesaba una gloria personal, un vano y efímero prestigio. "...craso error político e inhumano que fue el golpe de gracia para la potencia española."⁵⁴ Fue hasta los Tratados de Westfalia, el primer gran congreso europeo en Alemania, que sancionó y llevó a su fin a la política de hegemonía de los Habsburgo.

Hubo un profundo descontento de las mayorías, privadas de sus derechos e impedidas para el ascenso en la escala social. En las cortes, la elite disfrutaba de un mundo feliz idealizado, donde la exageración en el lujo y la ostentación son el modo de vida, mientras sus opuestos viven en la desdicha, la extrema pobreza y la enfermedad. Un contraste exagerado entre ambos polos en tensión. Las personas del s. XVII tienen que adaptarse a las condiciones simultáneas del tradicionalismo y las novedades de su época; del conservadurismo y las rebeliones de aquí y allá; de la cordura y la locura; de la sensualidad y el misticismo; del derecho natural y la exaltación del poder absoluto.⁵⁵ Es esta una adversidad que se proyecta en aquello que crea y produce.

El antagonismo no solo se presentaba entre sujetos de clases distintas; en el interior de un mismo individuo están presentes actitudes evidentemente contradictorias. Por un lado se le exigía la espiritualidad mística ensalzada por la Contrarreforma –en el caso de los católicos- o las virtudes por el austero Protestantismo, mientras por otro lado la realidad cruda, sensual y tangible le rodeaba (Figs. 4 y 5). Mas aún, en las ciudades el hacinamiento de población hace que sea mayor el círculo de aislamiento que rodea al individuo, que vive aislado dentro de las aglomeraciones urbanas, como un desconocido entre la multitud.

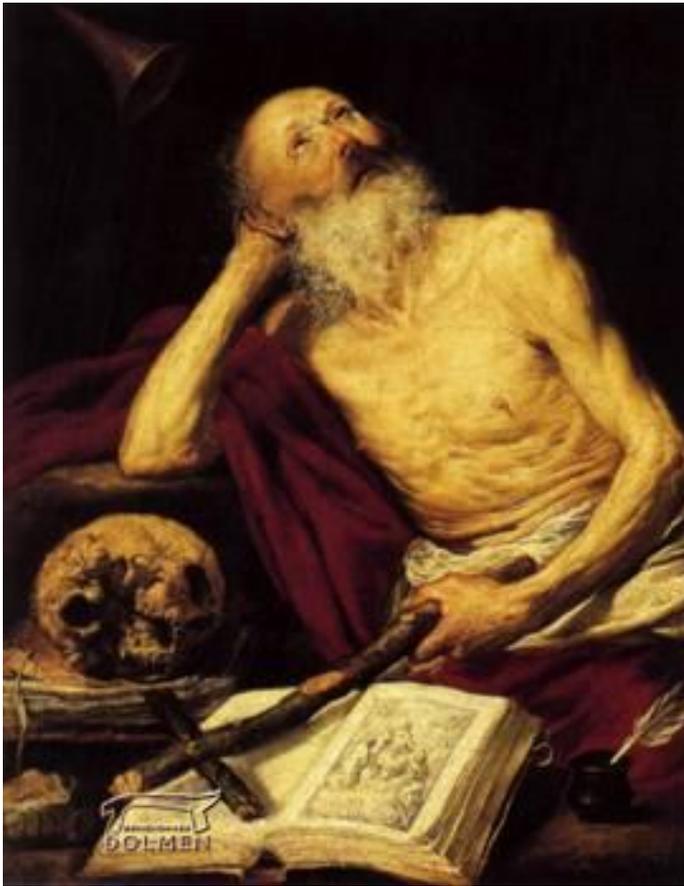
Se puede afirmar con seguridad que la conflictividad y la contradicción son signos del Barroco. La "conflictividad barroca" ha impresionado a los historiadores por su intensidad, difusión e influencia; es un sello impreso en el modo de pensar y de obrar. El conflicto de ideas y el antagonismo social son las características propias del periodo.

La crisis social y económica define el clima psicológico del cual surge el Barroco. Las tensiones sociales, conflictos sobre cuya movediza base se apoya inestablemente la sociedad del s. XVII, afectan la visión de nobles y plebeyos; de ricos y pobres; de jóvenes y viejos, de los científicos y de los artistas,⁵⁶ y aportan el sentimiento de inseguridad y contradicción tan característico en los productos artísticos (Fig. 6 y 7).

⁵⁴ Pirenne. Op. cit. p. 213

⁵⁵ Villari, op. Cit. pp. 13, 14

⁵⁶ Maravall p. 108



Contraste entre ascetismo y sensualidad

(Fig. 4 Arriba) *San Jerónimo* (1643)
Antonio de Pereda. Óleo s/ lienzo,
105 X 84 cm. Museo del Prado.

(Fig. 5 Abajo) *Ostras y postres* (1610) Osias Beert.
Óleo s/ lámina de cobre, 46.6 X 66 cm.
Staatsgalerie, Stuttgart, Alemania.





Diferencias entre el pintor del barrio y el de la corte.

(Figs. 6 y 7) Izquierda *El pintor pobre* (1660) Antonio Molinets.

Derecha *Autorretrato con Isabel Brandt* (1610) Peter Paul Rubens.

La crisis social y económica define el clima psicológico del cual surge el Barroco. Las tensiones sociales, conflictos sobre cuya movediza base se apoya inestablemente la sociedad del s. XVII, afectan la visión de nobles y plebeyos; de ricos y pobres; de jóvenes y viejos, de los científicos y de los artistas,⁵⁷ y aportan el sentimiento de inseguridad y contradicción tan característico en los productos artísticos (Fig. 6 y 7).

⁵⁷ Maravall p. 108

El contrasentido es normal en la base del Barroco. Arrogante magnificencia y miseria humana; indulgencia carnal y ascetismo estático; incremento de las aspiraciones sociales y disminución de la felicidad. Un estado de permanente inquietud, inestabilidad, angustia, descontento, desconsuelo. Todo llevado a un grado extremo. De ahí obtiene el arte del Barroco su repertorio temático. Se representa a la fortuna, el acaso, la mudanza, la fugacidad, las ruinas, etc.⁵⁸ Todas las esferas de la vida colectiva se ven arrastradas por fuerzas irracionales, la violencia, la relajación moral y por “las formas más alucinantes de la devoción”.⁵⁹ Sin embargo, todo ello empujó a una profunda capacidad creativa.⁶⁰

El arte del Barroco es la gesticulante sumisión del individuo al estrecho marco del orden social imperante. La actitud de discrepancia frente a la rigidez del orden social, constituye la contraposición básica de la que surgen los productos culturales del Barroco.⁶¹ El trabajo de los talentosos artistas de aquella época brilla entre la oscuridad del porvenir.

II.2. MANIFESTACIONES DE LO CONTRADICTORIO EN EL ARTE BARROCO

Ha quedado entendido que la cultura barroca ha sido marcada por el contraste y la oposición entre la presión de las fuerzas dirigidas a la contención y las fuerzas liberadoras de la expresión individual.⁶² En el arte, es esta convivencia aparentemente antagónica, lo que hace tan fascinante a las obras barrocas y las dota de una poderosa fuerza expresiva.

Tal es la presencia del contraste, que su arte necesitó de la contraposición para ser explicado. En el estudio de Wölfflin sobre los conceptos fundamentales de la historia del arte, propone que las formas exuberantes del arte del Barroco son un cambio radical de las formas sobrias y estáticas del Renacimiento: las características de cada estilo contrastan.

⁵⁸ Ibidem. pp.95-97.

⁵⁹ Maravall pp. 126, 127

⁶⁰ Villari. *El Hombre Barroco*. p. 13

⁶¹ Maravall p. 113, 114, 116,125.

⁶² Tapie op. Cit.pp. 90, 91

Las formas del Barroco ya no son las sobrias, equilibradas y tranquilas del Renacimiento; se desmesuran, se agitan y se retuercen⁶³ como lo hacen las energías individuales pulsando por salir de un estrecho y rígido marco impuesto.⁶⁴ Es posible que debido a esto se perciba un toque de drama en la gran variedad de manifestaciones que constituyen al arte barroco. El drama de la paradoja, la interacción de los contrarios: libertad y estrechez, apariencia y realidad, sobriedad y exuberancia, tensión y relajación, etc., conviven dentro del arte barroco.

A continuación se tratará de delimitar el modo en que el contexto sociocultural contradictorio del s. XVII se manifiesta en el Arte Barroco, comenzando por el de las Cortes Católicas, diferenciándolo del arte del Protestantismo Burgués, pues ambos, por surgir en medios de distinta ideología, poseen sus modos propios de expresarse.

Desde su origen, la *Contrarreforma* surge en contraposición a las manifestaciones más mundanas del Renacimiento. Entre las doctrinas de la época -luteranismo, anglicanismo, calvinismo- sólo la Contrarreforma buscó imponer su autoridad a la actividad intelectual y artística. Con el fin de impedir el nacimiento de nuevas herejías, se enfrentó con el humanismo y el Renacimiento, promoviendo la exaltación – y haciéndolo de forma ostentosa- del misticismo como tema privilegiado en la expresión de las artes.⁶⁵

En los países católicos, los grupos en el poder, el Estado monárquico y la inconmensurablemente rica Iglesia Católica, orquestan una gran campaña de dirección del pensamiento y de la voluntad de las mayorías, justificando el duro régimen, siempre ávido de lujo y riqueza. Con la talentosa colaboración de escritores, músicos y artistas plásticos, el arte espectacular del templo y del palacio trata de adormecer o acallar las aspiraciones de la gente a una vida mejor, en una forma y lugar que resulte inofensivo para sus intereses. Por debajo de las desmesuras y exageraciones artísticas, existe un plan regulado por los gobernantes.

La desbordante novedad de la forma, identificada con la libertad, es una compensación por la falta del verdadero cambio social benéfico a las mayorías. Que todo cambie para que todo siga igual. El arte tiene permiso para la extravagancia y el capricho, mientras no entrañe amenaza para el sistema. A la masa no le queda otra opción que maravillarse ante aquel espectáculo del poder, autorizado por sus clases dirigentes. En escenarios así se gestaron las opulentas obras de Bernini, el arquitecto

⁶³ Ortiz. *Arte Mexicano Virreinal* p. 67,68

⁶⁴ Maravall.Op.Cit.p.92

⁶⁵ Pirenne. *Historia Universal*. S.XVI y XVII. p. 252

escultor pintor, quien exaltaba los postulados contrarreformistas. Pero también las del mundano Caravaggio, el inventor del violento tenebrismo, que proyectaban un aire de protesta libertaria.⁶⁶

Existe una contradicción cuando se asocia al arte barroco con la idea de libertad. Sí, existió mucha libertad pues los artistas llevaron tan lejos los confines de las técnicas de representación como pocas veces se ha hecho en la Historia del Arte. En efecto, existían la voluntad y la libertad para revisar la herencia del arte occidental, para crear así un arte excéntrico, dotado de un genio técnico exagerado y de profunda emotividad. Pero con la *Contrarreforma*, el contenido conceptual fue muy restringido.

Los gobernantes barrocos determinan y encauzan en cierta dirección el gusto y la demanda de esparcimiento, así como de todos los momentos en que el público está en contacto con una obra de creación humana. Pretenden hacerle sentir por medio de ésta un poco de libertad, de fuga, totalmente ficticias. Las expresiones barrocas atraen la atención de las personas, pero dirigida de modo que sea política e intelectualmente favorable al régimen. La extravagancia y el exceso pretenden compensar la privación de derechos y libertades.⁶⁷ Aquellos que encargan o patrocinan las obras de arte, son quienes deciden sobre su creación y la temática específica, llegando al caso de censurar ciertas obras.⁶⁸

Hay autores que afirman que todo el arte del Barroco católico no es más que un subordinar el libre sentido común a juegos de antítesis y paradojas hechas para distraer la atención del verdadero meollo del asunto.⁶⁹ Claro que eso no afecta a la originalidad de los artistas ni le quita mérito al indudable desarrollo de su talento ni degrada sus aportaciones a la historia del arte. Sin embargo, la sociedad de la que surge es aquella que después de pasar por las libertades renacentistas, se encuentra con el freno y el control de la Iglesia y el Estado.

La Contrarreforma como cultura dirigida, afirma Maravall, controla muchos aspectos de la vida social, sin importar que fuese de manera injusta. Se llega al grado de reprimir por la fuerza sublevaciones de la población. Típica del periodo es la exigencia de inventar modos de entretener al pueblo, con la finalidad de evitar rumores y levantamientos. Giovanni Botero, punto de referencia obligado de la cultura política barroca, afirma en 1589:

⁶⁶ Tapie. Op. cit. p.84

⁶⁷ Ibidem pp.289,290

⁶⁸ Maravall Op.cit., pp. 160, 161

⁶⁹ Irving A. Leonard. *La época barroca en el México colonial*. P. 60.

Pues el Pueblo es por naturaleza inestable, y deseoso de novedades, acaece que si no es entretenido con diversos medios por su Príncipe, busca entretenimiento por si propio, incluso con la mudanza de Estado y de gobierno; por ello todos los Príncipes sabios han introducido algunos entretenimientos populares, los cuales vendrán tanto más a propósito cuanto más exciten las virtudes del alma y del cuerpo...⁷⁰

Fue España más que ningún otro, lugar de las mayores contradicciones durante el s. XVII; por un lado, el orgullo de ser un imperio intercontinental, del otro, los pleitos y miserias de un país con guerras injustas, azotado por la pobreza y la corrupción. Fenómenos irreconciliables coexistieron proveyendo de extraordinaria inspiración a poetas y pintores.⁷¹ En el arte del Barroco Español se refleja el intenso contexto de donde surgió, conformado por sueños de gloria y los duros problemas del acontecer de sus días.

El hombre español del Barroco experimenta las más fuertes contradicciones entre el héroe tragicómico de Cervantes y el refugio en el mundo de sueños del misticismo. “La vida es sueño” dice el desesperado poema épico de Calderón de la Barca. La pintura española del s. XVII manifiesta esa antítesis de sueño y vida, de quimeras y realidad⁷². En las naturalezas muertas de Zurbarán y de Sánchez Cotán se advierte la oposición entre la observación científica de los objetos representados y lo irreal del fondo mágico, desconocido. El definido realismo en un espacio irracional.

Se presentan simples y humildes objetos al lado del personaje principal, merecedores de la misma prolija atención de los detalles de la Virgen representada. Una fascinación por los pormenores de lo insignificante, le confiere presencia de realidad consistente, mientras que sus personajes “santos” son casi abstracciones. Lo simple y mundano se eleva a la misma categoría de la divinidad. Conviven la realidad sensual concreta y la huída intelectual a lo espiritual. (Fig. 8)

La pintura sentimental, agradable y melosa de Murillo, contrasta con la visión extrema y rigorista de Zurbarán y la terrorífica y amenazante de Valdez Leal; estos dos últimos superados por el primero en popularidad, debido al contraste entre su pintura y la dominante estrechez y rigor de la vida diaria en España⁷³. Los españoles estaban tan cansados y afectados por la dureza de sus tiempos, que cayeron rendidos antes las tiernas y dulces vírgenes, sonrientes, rodeadas de querubines, donde la

⁷⁰ Villari. Op. Cit. pp. 138, 137.

⁷¹ Zuffi. *Baroque Painting* p. 10

⁷² Ibidem P.13

⁷³ García Cárcel. *Cultura del s. de Oro Español*. P. 100

claridad de la gloria celeste ya no era aquel encierro negro de Zurbarán o los recordatorios de muerte de Valdez Leal. (Fig. 9 y 10)



(Fig. 8) *La Familia de la virgen* (1629)
Francisco de Zurbarán.
Los objetos merecen la misma atención que la figura de la virgen.

El autoritarismo de países católicos -con su arte religioso de elocuente apariencia - contrasta con la protestante Holanda. Burguesa y recientemente acaudalada, no buscó modelos en Italia ni en la Antigüedad, sino dentro de sus propias fronteras. Lo que reproducen allá los pintores son sus paisajes, los interiores íntimos de sus acogedoras casas (Fig. 11). Los burgueses opulentos y satisfechos de sí mismos expresando la buena vida que ganaron con gran esfuerzo y tesón. El resultado de la libertad política holandesa se expresó en el arte de aquella época con sinceridad.⁷⁴

⁷⁴ Pirenne. Op. Cit. p.303



(Fig. 9 y 10) La alegre candidez del rostro de esta *Inmaculada de Soult*. (1678) –Izquierda– de Esteban Murillo contrasta con la tensión vivida en el *Martirio de San Serapio* (1628) de Francisco de Zurbarán *derecha*.

El arte holandés tiene mayor libertad en cuanto que constantemente refleja y reafirma las propias emociones del hombre, del individuo, sin ser dirigido por lineamientos religiosos. Con entera libertad, se representan las impresiones subjetivas, los estados de ánimo personalísimos, el entorno del propio hogar. La paradoja está en que todas sus motivaciones y su libertad se obtienen sin salir siquiera de sus fronteras.

En el arte holandés protestante burgués, el naturalismo de sus temas contrasta con la postura heroica del resto del arte barroco europeo. Según la Academia de París, la temática del arte debía estar más cerca de las ideas espirituales y de la razón. Los temas “de baja categoría” en las jerarquías artísticas, eran los temas sobre las formas más bajas de existencia: los objetos de la

(Fig. 11) *Mujer tocando el clavicémbalo*
 Vermeer de Delft.
 Óleo s/ lienzo.
 National Gallery of London

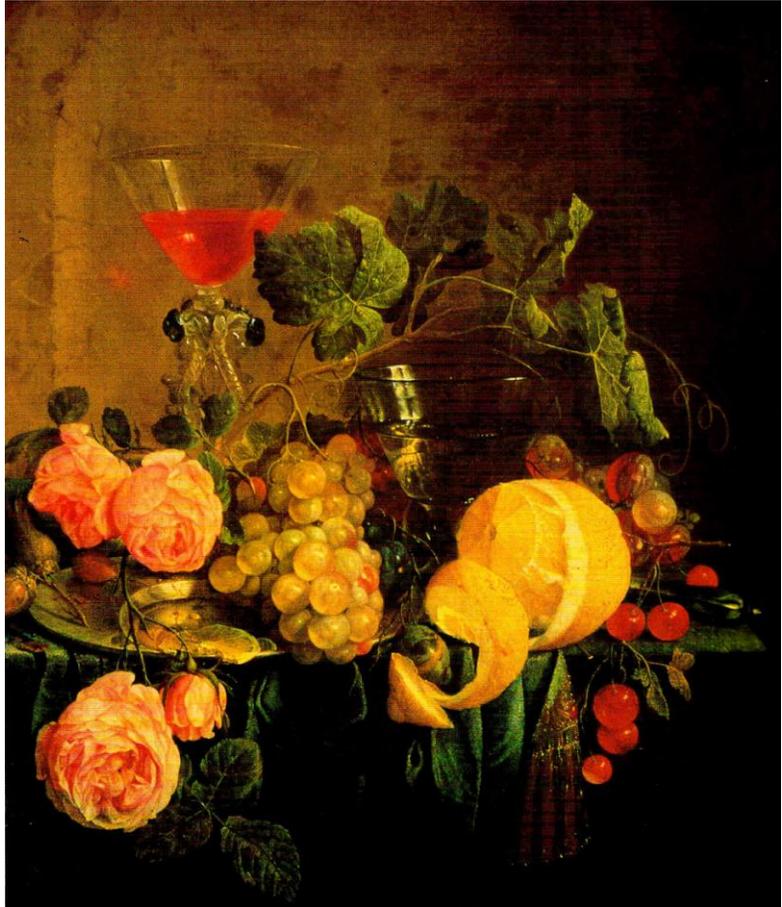


naturaleza, inanimados o vivos, como los minerales, vegetales y animales.⁷⁵ Sin embargo, con el género de los *Stilleven* (derivado del holandés, que significa *naturaleza inanimada*; *Naturalezas Muertas* o *bodegón* en España), los holandeses conquistaron el gusto del público, tanto el de las refinadas cortes europeas como el del menos conocedor pequeño burgués. (Fig. 12)

En los países protestantes, la contraparte al arte “elevado” de la Contrarreforma y el de la monarquía francesa, se dio a través del oficio y manufactura refinada de artistas dotados de talento y emotividad, en estudios de objetos inanimados comunes y corrientes. Dichas escenas eran impregnadas con profundos mensajes iconográficos e iconológicos por el artista. Causaron furor entre la sociedad barroca protestante burguesa del norte de Europa, dado su menor formato y precio que las aparatosas obras encargadas por las ricas cortes católicas. Se difundió este género ampliamente en España, aunque también llegó a Francia y hasta a Inglaterra.

⁷⁵ Schneider. *Still Life* p. 8

(Fig. 12) *Naturaleza muerta con flores y fruta* (1650)
Jan Davidszoon de Heem.
Óleo s/ tela.
Art Gallery and Museum, Cheltenham.



Competía dignamente con el arte refinado y lujoso de la Academia francesa. En ocasiones alcanzó un elevado precio por el alto valor plástico, teniendo ambas visiones opuestas: lo eterno y espiritual contra lo efímero y sensible. Es de notar como las naturalezas muertas más insignificantes se percibe un aire de espiritualidad, confiriéndole a un objeto sin valor una especie de “presencia divina”. Contrasta por el alto contenido psicológico de sus imágenes de objetos, interiores y paisajes con el estrecho marco de su pequeño formato adecuado a las acogedoras casitas burguesas.



(Fig. 13) *Retrato de Aletta Hanemans* (1625) y *Retrato de Manou Polle* (1630) ambos de Frans Hals. Diferencias de estilos y personajes aún cuando los realizó el mismo autor.

En cuanto al género del retrato, artistas como Frans Hals (¿1580?-1666) pintor flamenco, recibía encargos oficiales para retratar a personajes distinguidos de la aristocracia, pero ello no impedía que su inspiración proviniera también del antitético mundo de la gente común, bebedores, trabajadores, mujeres jóvenes y alegres. Los refinados y opulentos personajes eran retratados por el mismo artista que retrataba a la gente del vulgo (Fig. 13). Caso muy diferente al del flamenco Antonio Van Dick, quien pasó la mayor parte de su carrera artística retratando solamente a los integrantes de la corte de Inglaterra. (Fig. 14)

Las vidas de los pintores también contrastaron entre sí. El católico Rubens supo hacer grandes negocios con su arte. Enérgico y extrovertido, diplomático de cortes europeas, tuvo sucesivamente dos esposas bellas y jóvenes con las que vivió feliz y en satisfacción. Miraba la vida con optimismo, celebrando el amor y la belleza, reflejándolo en sus exuberantes obras, llenas de sensualidad y opulencia. Terminó sus días en la riqueza y en la fama, con un taller establecido para surtir la extensa demanda de sus obras.

En cambio Rembrandt, protestante, habiendo alcanzado prestigio a una edad muy joven, fue perdiendo paulatinamente el reconocimiento a su trabajo por sus contemporáneos debido a que – entre otras cosas- el gusto general del público fue tornándose hacia el Clasicismo. Perseguido por la mala fortuna, sus hijos y sus esposas murieron antes que él. Era infeliz por la falta de encargos y de dinero. Sus días terminaron de manera miserable y llenos de pesares, sin embargo sus obras ofrecen una tranquila e íntima reflexión sobre los sentimientos representados.



(Fig. 14) *Autorretrato con sir endimión Porter*
(1632) Antón Van Dyck.
Óleo s/ lienzo. 110 X 114 cm. Museo del Prado.

Ahora bien, apartando la división entre el arte de las cortes católicas y el arte protestante burgués, se encuentra en ambos el principio de la contraposición de términos e ideas. Al movimiento se opone el reposo; a la agitación, la serenidad; a la opulencia, el ascetismo. En pintura se trabaja deliberadamente el más riguroso naturalismo junto a libres efectos pictóricos de pura apariencia, resaltándose uno al otro por su contraste.

No es que en esta oposición uno de los conceptos deba desaparecer. En América Latina, lejos de darse una implantación de arte español, madura la unión y convivencia de dos civilizaciones que

eran en muchas formas antítesis una de la otra.⁷⁶ En el arte del Barroco se busca el chispazo del encuentro y la atmósfera generada por la convivencia; la contradicción es asumida como coherencia.⁷⁷ Así surge el claroscuro polarizado –tenebrismo- en la primera mitad del siglo XVII. La luz y la sombra simbolizaron de manera ideal y por naturaleza el encuentro entre el bien y el mal, el día y la noche. Un encuentro a veces dramático y tempestuoso, otras suave y armonioso que complementa, resalta y enriquece.

Se puede seguir elucubrando hasta el infinito sobre un laberinto de conceptos que se pueden contraponer si se les busca en las obras de los artistas del Barroco. En ellas se combinarán todos los recursos de la retórica barroca, apoyándose siempre sobre la base inestable de grandes contradicciones⁷⁸.

II.3. EL ATRACTIVO DE LO CONTRADICTORIO

¿En donde reside el atractivo psicológico de la conjunción de contrarios? Según Gombrich, en su *Uses of images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*,⁷⁹ cualquier ruptura en la continuidad se experimenta por los sentidos como un acento. Es decir que cuando las cosas siguen un orden continuo, los sentidos no inspeccionan aquello que se puede tener garantizado. Sin embargo, cualquier rompimiento, desviación o desorden alertan a aquellos, sirviendo de magneto para el ojo. Afirma que una constante en el arte de la decoración, es la interacción entre regular y desviación, el diálogo entre orden y desorden.⁸⁰ Puede decirse entonces que el diálogo entre dos cosas opuestas llama la atención del espectador.

Para la inteligencia resulta interesante el choque antagónico que perciben los sentidos; es un fenómeno o acento que los alerta, pues los contrarios se encuentran tan cercanos que “chisporrotean”. Los artistas del Barroco se percataron de ello y, al igual que el arte de la decoración, aprovecharon el efecto que tenía dicho contraste para llamar la atención del público. Del ensayo de

⁷⁶ Kelemen, Pal. *Baroque in Latin America* pp. 23

⁷⁷ García Cárcel. *La Cultura del Siglo de Oro*. P. 91.

⁷⁸ Camacho. *Arte Barroco* p. 11

⁷⁹ Gombrich, E.H. *Uses of images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. Ed. Phaidon. London 1962

⁸⁰ *Ibidem*. P. 111

Clara Barghelini *Arte y Mística del Barroco*, se extrae información que arroja una luz sobre el uso de este fenómeno:

La unión entre lo más pecaminoso, que sería la humanidad, con lo más sublime que es Dios, es lo que define a Jesús como hombre-Dios. Paradójicamente, en su humanidad Jesús fue perfecto. (...)

Es una tendencia acorde con las directrices estilísticas generales del arte barroco, que buscaba lo más realista y lo cercano a lo sensorial para expresar lo más elevado. No es casual que el s. XVII viera el principal desarrollo del género que llamamos naturaleza muerta o bodegón, en el que verdades eternas se esconden en bellas frutas agusanadas y hermosas flores marchitas.

La renovación básica en las artes fue estilística más que iconográfica. Cambió la óptica con la que se vieron y representaron los temas. El nuevo escepticismo de la época buscaba la verdad en las experiencias sensoriales y en acercamientos a la realidad. Esto llevó mucho al desarrollo del método científico.

La Iglesia enfrentó esa mentalidad crítica con imágenes persuasivas, cuya fuerza estaba en su capacidad de expresar y provocar emociones. Las representaciones se volvieron más dramáticas y se aprovecharon todos los recursos de la plástica de entonces para hacer más palpables las circunstancias que rodearon a Jesús y hacer más accesible el misterio de su vida.⁸¹

El dominio técnico les permitió a los artistas encontrar la manera de unir lo espiritual con lo terrenal. La exuberancia de la realidad junto a la sobriedad de la emoción. La extravagancia barroca es atemperada por la intimidad del sentimiento que puede llegar a despertar en el espectador.⁸² Lo milagroso y lo natural; atmósferas de espiritualidad a donde se elevan las experiencias emotivas de lo cotidiano.⁸³

Los creadores basaban su éxito en cometer los más grandes excesos al explotar dos factores que, por ser opuestos, se complementaban al estar el uno frente al otro. El realismo es llevado al extremo de sus límites – pintar hasta la obsesión los más pequeños detalles observados- alternando con

⁸¹ Barghelini. Op. cit. Colegio de San Ildefonso. Marzo-junio. 1994 Conaculta. pp. 44.45

⁸² White. *Rembrandt*. Op. cit. p. 72

⁸³ ibidem. p. 124

procedimientos técnicos de puro efecto.⁸⁴ A veces no se encuentran en una sola obra, sino a lo largo de toda una carrera artística o entre los diferentes estilos que adoptaron los artistas como es el caso de Rembrandt van Rijn, donde el gusto por lo meticuloso, limpio y preciso va a los expresivos brochazos a manera de bocetos rápidos. En los animados retratos de Frans Hals, una mirada se detalla agudamente mientras las ropas apenas son bosquejadas.

En las naturalezas muertas españolas, la simplicidad se opone a la complejidad, ya sea en la composición o en el grado de dificultad en la representación de sus objetos. Economía estática en su organización, derroche de la minuciosidad en el detalle. El realismo lleno de vitalidad y verosimilitud anima a sus estáticas composiciones (Fig. 15). Simplicidad vs. complejidad.

A Lucas el de Jordán -o Lucca Giordano- pintor napolitano (1632-1705), se le llamó "*il Fa presto*" por jactarse de trabajar de manera veloz, hábil y elegantemente. Sus composiciones son complicadísimas y llenas de personajes en revuelo agitado, mas sus detalles se simplifican al calor de la rápida ejecución. Su impulsividad, su caos, violencia, descuido y desorden contra el control de sus complejas composiciones (Fig. 16). Control vs. impulsividad.



(Fig. 15) *Bodegón* (1633) Francisco de Zurbarán.
Óleo s/ lienzo. 60 X 107 cm.
Norton Simon Foundation, Pasadera USA.

⁸⁴ García Carcel. Op. cit. p. 91, 94



(Fig.16) *Derrota de Sísara* (1692)
Luca Giordano. Óleo s/ lienzo. 102
X 154 cm. Museo del Prado.

Otras obras logran representar lo inmaterial: un momento de silencio, captado justo antes de que comience el estruendo de la vorágine; el momento antes de la lluvia, la contemplación de la gloria por el justo antes de morir en el tormento. Retratan a músicos en el momento de interpretar una pieza; el cantante sostiene una nota que sale a través de su boca abierta, mas nunca la escuchará el espectador. El concierto del Barroco resulta mudo en la pintura y arquitectura pero, sin embargo, transmite una sensación estruendosa. (Fig. 17)

Maravall señala el papel de la antítesis y otros recursos de estructura semejante en la retórica barroca, con sus mil juegos de extremada contraposición: brillar, oscurecerse; individualismo, tradicionalismo; autoridad inquisitiva, sacudidas de libertad; mística, sensualismo; teología, superstición; guerra, comercio; geometría, capricho. ⁸⁵

⁸⁵ Maravall. *Cultura del Barroco*. Op. cit. p. 424



(Fig. 17) *Concierto de Jóvenes* (1596)
Caravaggio.
Óleo s/ lienzo 92 X 118.5 cm. Metropolitan
Museum of Art, New York.

II.3.1. LA OPOSICIÓN DE LUZ Y SOMBRA

La luz y la sombra en su contraste poseen los más altos rangos de atención e interpretación por parte de los artistas. Al representar las luchas antagónicas por excelencia, así como la complementariedad –el bien y el mal, el día y la noche, el hombre y la mujer, la vida y la muerte - los artistas los aprovecharon para expresar sus inquietudes de las más variadas maneras.

Logran captar los paisajes holandeses y alemanes el efecto dramático más exacerbado y contrastante de la luz solar y las nubes tormentosas. Sol y lluvia son pretexto para el más aguijado claroscuro. En el *"Paisaje invernal"* (1646) de Rembrandt –trabajado sobre uno de sus muchos apuntes al aire libre- se observa la magia de la nieve iluminada, cubriendo la tierra bajo un cielo de oscuras nubes cargadas (Fig. 18). El contraste es brillante como "una gema del hielo y la luz fría."⁸⁶ Brillo helado. Sol y lluvia.

⁸⁶ White. *Rembrandt*. Op. cit. pp. 98, 99

Una paradoja del tenebrismo: la luz más poderosa no puede iluminar el impenetrable fondo colmado de oscuridad misteriosa. En cambio, basta un pequeño toque de pintura blanca con la punta del pincel en un punto para dar la impresión de un vivo fulgor. A veces, un paisaje soleado se ve herido por las negras figuras de las montañas o de las nubes de tormenta o personajes que se acercan.



(Fig. 18) *Paisaje invernal* 1649.
Rembrandt van Rijn.
Óleo s/ tabla. 17 X 23cm.
Gemäldegalerie Alte Meister,
Kassel.

II.3.2. OPOSICIÓN ENTRE EXUBERANCIA Y SOBRIEDAD

La exuberancia -la abundancia grande, el exceso en la copiosidad y la intensa fuerza al expresarse- fue sin duda una de las herramientas barrocas por excelencia. Profusión de decoraciones de curvadas figuras en los retablos; grabados con superabundancia de trazos y texturas, enormes composiciones con una multitud de carnosos y coloridos personajes en movimiento dinámico. Todo ello representa el grado de opulencia económica de ciertos estratos de la sociedad.⁸⁷

El altísimo nivel técnico o conceptual de algunas obras maestras barrocas también resulta exuberante, pues requieren abundante dispendio del talento y del genio del artista para poder ser creadas. Las obras de Bernini en Roma, con su audaz colaboración de pintura, escultura y arquitectura, dan como resultado una exuberancia de atmósferas de los más exagerados efectos escenográficos, realzando la suntuosidad de los recintos diseñados por este máximo artífice del Barroco. Se hacía ostentación de lo que daba orgullo lograr.

Este arte realza el espectáculo, pero esconde algo al mismo tiempo. Dentro de tantos enredos y cosas a la vista es sencillo que algo se pierda y quede oculto. Parece formarse un eterno y laberíntico reto para descifrar sin acabar de recorrerlo nunca. Es una manera de hacer un espectáculo llamativo: atraer la curiosidad y sorprender por medio de la profusión interminable de elementos. Sean estos recreados hasta el más ínfimo detalle o como meras insinuaciones, son huella del talento del artista que los produjo, con apabullante certeza.

Por el contrario, aunque no menos impactante para el espectador resulta la carestía de elementos y la ausencia de adornos. La sobriedad, la moderación, son llevados al extremo para enfatizar el sentimiento íntimo de una situación. Resaltan el mensaje dejándolo solo para que pueda hablar directamente. Es de naturaleza severa que agudiza la emoción que genera. Evoca la tranquilidad, la serenidad, la reflexión; aunque también al misterio, la inquietud ante lo desconocido, llegando incluso el terror. Los negros y pocos fondos de las obras tenebristas más extremas parecen superar en interés al personaje representado.

Se pueden llegar a cometer excesos minimalistas como un solo elemento, sustentado por el débil rayo de luz que nos da cuenta de su existencia al reflejarse en un punto mínimo del objeto. Se enfatiza esta economía para clarificar los mensajes aunque también para dificultarlos. La luz de una

⁸⁷ Schneider. *Still Life*. Op. cit. p. 40

sola vela ilumina algunos rostros en la oscuridad. La soledad demanda tanta atención como la multitud. Menos es más.

(Fig. 19) *Dos negros* (1661) Rembrandt. Óleo s/ lienzo 77.5 X 64.4 cm. Mauritshuis Museum, La Haya. Rembrandt lleva al exceso la sobriedad: utiliza el mínimo luminoso necesario en este retrato de personajes de piel oscura.



Hay artistas que conjuntan una y otra vez ambos contrarios (Fig. 19). Una sobriedad de colores y de elementos que pone de realce su abundancia en efectos de luminosidad pictórica, tales como Rembrandt, Velázquez, Zurbarán, George de la La Tour (Francia 1593-1652), Vermeer. Otros utilizaron dicha conjunción de vez en cuando para un retrato sobrio y económico donde no quisieron detenerse mucho tiempo, tales como Rubens, Poussin, Hals.

No todos los pintores representan sus temas con severidad. Hay contrastes jocosos representados por los más despreocupados holandeses Pieter de Hooch y Jan Steen. La pintura de Hooch (1629-1684) es un canto melancólico a la vida doméstica, dulce y tranquila; el comfortable ambiente familiar con cosas ordenadas, limpios enseres, pisos immaculados por donde transitan íntimos personajes. Todo parece obedecer a un tipo de orden superior donde todo sucede en calma.

Jan Steen (1626-1679) aunque se inspira en sujetos y objetos de la vida diaria, está en el extremo opuesto. Infinidad de personajes juntos: niños llorones, borrachos, chicas atractivas e incitantes. Alteran el orden, provocan confusión. Es la sátira de la sociedad, donde todo es lo opuesto de lo que debería ser respecto de las reglas establecidas.⁸⁸ (Fig. 20)

Esta idea de contradicción y confusión es interesante para el artista que guste de dejar testimonios de su contexto – por ejemplo principios del s. XXI en el México *globalizado*, tan contrariado y contrastante- en sus pinturas. Es por eso que este punto será tratado con mayor profundidad para tratar de comprender a qué obedecen las contradicciones y al por qué de su extensa aparición en el Barroco.



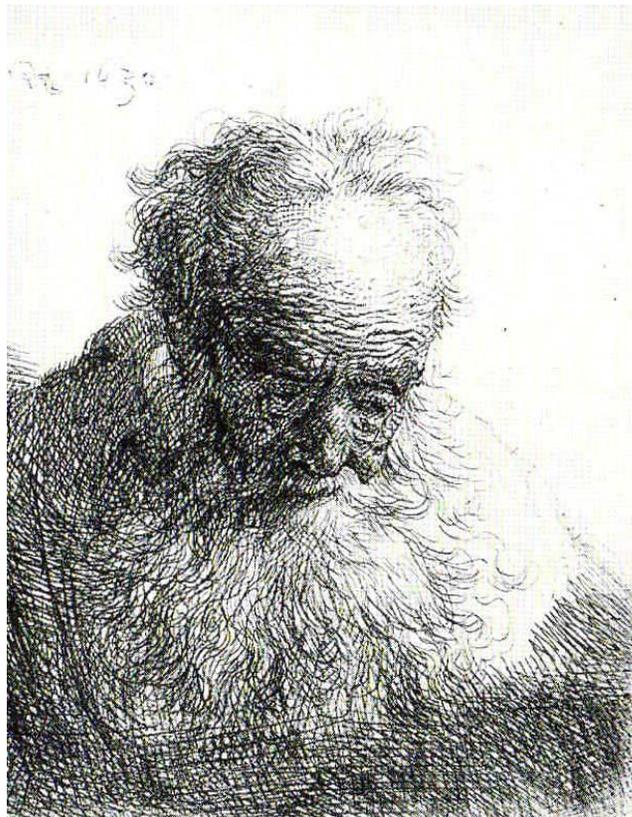
(Fig. 20) *El mundo al revés* (1660) Jan Steen.
Óleo s/ tela 105 X 145 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁸⁸ Zuffi. *Baroque Painting*. Op. cit. p. 157

II.3.3. LA CONTRADICCIÓN DEL MOVIMIENTO EN REPOSO.

El movimiento en el Barroco se dio no solo como una composición de cuerpos y ropajes envueltos en una dinámica violenta -aunque este sea el lugar común debido a pintores tan famosos como Rubens, Pietro de la Cortona o Lucca Giordano- sino que se manifiesta también como un hormigueo en la superficie pictórica aunque el modelo representado esté en reposo.

El movimiento en reposo se aprecia como la impresión óptica que producen las deshilachadas ropas de los mendigos o las cabezas de ancianos de rugosas y surcadas frentes (Fig. 21). Por eso los autores barrocos prefieren los muros ruinosos, las escaleras torcidas, el pulular de las muchedumbres, las cargadas guirnaldas de flores y frutas. Es una orgía de brillos y gradientes que se apropia de las ondulaciones flexibles imitando el movimiento vibratorio de los encajes y los bordados en el cuello de la camisa que porta un caballero inmóvil.



(Fig. 21) *Viejo con abundante barba* (1630)
Rembrandt van Rijn.
Huecograbado.
9.1 X 7.6 cm.
Museum Het Rembrandthuis,
Ámsterdam.

En muchas de composiciones se ve a un personaje en pose de inmovilidad, mientras se entrega a la serena contemplación. Sin embargo, contrasta dicha actitud con la vitalidad que poseen las ropas con las que se viste; parecen animadas con vida propia, plegándose con infinitos dobleces en zig-zag (Fig. 22). La suelta pincelada de Velázquez juega velozmente para recrear brocados en los vestidos de una infanta quieta de mirada fija. Son estas algunas maneras en que los artistas representan el movimiento, la fugacidad, lo cambiante, aún cuando el modelo permanece en reposo.

II.4. LLEGAR AL EXTREMO

Dice el diccionario del término Extremo: “adj. Último. // Muy intenso // Excesivo, sumo. // Distante, desemejante. // – Parte última de una cosa.” La parte más última y distante respecto del otro extremo. Acerca de Extremar menciona: “v. t. Llevar al extremo (SINÓN. V. *Exagerar.*) // – V.r. Esmerarse sumamente en una cosa”. Es esto precisamente lo que hacen los autores barrocos: seleccionan una cosa y se esmeran sumamente, exageradamente en ello, ya sea en los detalles o en la soltura.



(Fig. 22) *El cardenal Richelieu* (1641)
 Philippe de
 Champaigne
 Óleo s/ lienzo
 222 X 165 cm.
 Museo del Louvre,
 París.

La persecución de la extremosidad es un recurso de acción psicológica sobre la población, ligado a la forma de dirigir la cultura del s. XVII. La estética barroca de exageración asombra al público. Es un arte expresionista extremado, donde el artista pretende que el público se sienta admirado o conmovido. Puede el espectador ser golpeado por las exageradas y fieras actitudes de sus personajes, o por la intensidad de la ternura y el sufrimiento. La capacidad que poseen lo extremado o lo desmesurado, aquello que rompe las proporciones, golpea con fuerza el ánimo.⁸⁹

Durante el s. XVII, se extrema la intensidad de las sensaciones y afectos, se extrema la conciencia de las personas acerca de la fugacidad del tiempo. “Tú eres, tiempo, el que te quedas, y yo soy el que me voy...” dice Góngora en sus *Décimas a los relojes*.⁹⁰ Parece que cada quien, en su propia existencia en el mundo barroco, actuará según lo que le parezca le acerque más y más al extremo de sus ideas o creencias particulares. Se extrema la devoción y el sufrimiento. Se extrema el placer y la sensualidad (Fig. 23). Se extrema el lujo por un lado; se extrema la austeridad y miseria por el otro. (Fig. 24)

Los artistas agrandan la libertad de su expresión por medio de la conquista personal de una técnica o propuesta, reaccionando contra el orden, la norma y la medida a través de la exageración.⁹¹ Maravall afirma que es un planteamiento extremado el de la “humilde cosmogonía” reflejada en los cuadros de Sánchez Cotán, o el de la abundante riqueza de las cosas ofrecida con “incomparable exuberancia” en los de Rubens. También lo es el suave y variado repertorio cromático de Poussin y el violento contraste de la luz en los cuadros del Caravaggio.⁹²

En las obras barrocas, la nota que las caracteriza es llevada -desde la técnica, la composición, el punto de vista, la iluminación, la apariencia, el efecto, etc.- al exceso. En ellas el autor barroco bien puede decidirse por la exuberancia o bien por la severa sencillez; por el movimiento violento o por la tenue vibración. Pero no es exuberante ni sencillo porque sí, sino porque persigue tocar el extremo de aquello que ha escogido. Hágase lo que sea, se hará llevándole al extremo.

⁸⁹ Maravall. Op. Cit. pp.422, 423, 426).

⁹⁰ Maravall. Op. cit. p?

⁹¹ Tapie. Op.cit. p. 33

⁹² Maravall. Op. cit. p. 263



(Fig. 23)
Sensualidad
exuberante al
extremo.
Las tres gracias
(1625)
Peter Paul
Rubens.
Óleo s/ tabla
221 X 181 cm.
Museo del
Prado.



(Fig.24)
Austeridad de
elementos al
extremo.

Agnus Dei
(1635) Francisco
de Zurbarán.
Óleo s/ lienzo
38 X 62 cm.
Museo del
Prado.

II.4.1. LO EXAGERADO Y EL EXCESO: ESTIRAR EL CONFÍN PARA IMPRESIONAR

No solo es propio del Barroco la exuberancia de las formas o el exceso en los detalles, pues son características que el arte Gótico o Islámico también poseen. La exageración barroca puede ser tanto el arte arquitectónico del exuberante Bernini como la sobria expresión de una mente concentrada en los retratos de Rembrandt. Es la desmesura cuantitativa al lado de la desmesura cualitativa. Es decir, el exceso en el virtuosismo en el oficio desarrollado.⁹³ Pero se tiene un motivo específico para exagerar que diferencian al Barroco de otras expresiones artísticas.

El diccionario responde acerca del verbo exagerar “v. t. (lat. *exaggerare*). Encarecer excesivamente las cosas de que se habla: *exagerar su relato*. Dar proporciones excesivas a una cosa, decir o hacer de modo que exceda de lo verdadero. // – SINÓN. *Abultar, aumentar, inflar, hinchar, extremar, desmedir*.” Todo ello parece hablar de lo que se ha mencionado repetidamente acerca del arte barroco. El arte barroco es un arte exagerado y exagerador; excesivo. Contra la concepción clasicista se excede en ir más allá de lo lícito, de lo ordinario, de la regla. Está hecho de cosas que traspasan los límites de lo razonable.

La desmesura y exceso están entre las principales constantes formales barrocas.⁹⁴ Escribe Tapie en su *Barroco y Clasicismo* “...estos escritores a los que hoy llamamos barrocos no habían puesto freno a su imaginación ni al placer de su fantasía. (...) Lo que ellos describían, tan pronto se apartaban de la realidad, se tornaba inverosímil, exagerado, maravilloso o, por el contrario, sólo retenía de la realidad los detalles más terribles.”⁹⁵ Dice Maravall. “... estética barroca de exageración y sorpresa, inventada para asombrar al público”⁹⁶ y esta es la razón por la cual los artistas trabajaron tanto en ello, para atraer con fuerza la atención del público.

Hay que exagerar, llegar al exceso, insistir en el extremo. El inquieto espíritu barroco tenía que crear una tensión en el límite de las reglas de un sistema establecido. De este modo se explora la elasticidad del confín a manera de prueba, tratando de estirarlo hasta sus consecuencias más extremas. Es esto último lo que le da esa nota dramática característica a las obras barrocas. Se selecciona un género artístico y se extrae el rasgo principal que le caracteriza llevándolo a los límites de lo posible, en condiciones de uso extremas.

⁹³ Tapie *Barroco y Clasicismo*. Op. cit.. p. 81

⁹⁴ Calabresse. *La Era Neobarroca*. Op. cit. p. 79

⁹⁵ Tapie. p. 34

⁹⁶ Maravall. *Cultura del Barroco*. Op. cit.p. 423

Dado el confín de cierto dominio, se examinan los bordes hasta encontrar dónde se puede hacer avanzar el confín mismo, empujándolo más allá.⁹⁷ El fin barroco justifica los medios. Así, se cometieron los más grandes excesos en el arte. Esta recurrencia a la exageración fue calificada como extravagante, monstruosa y de mal gusto por los seguidores del Clasicismo, apegado a las reglas y a los cánones.

Sobre el romper los límites o reglas, está la frase de Bernini recogida por Baldinucci:

...rompiendo sin violar las buenas reglas, más sin sujetarse a regla; y era su dicho ordinario a tal respecto que quien no se sale a veces de la regla no sobresale jamás.

Baldinucci habla seguramente de una infracción mínima, pero notoria. En ningún caso se trata de un juego gratuito y provocador de romper las reglas tradicionales porque sí, sino más bien se trata de un forzamiento constructivo de éstas.⁹⁸

Dice Omar Calabresse acerca del límite y el exceso:

El término del latín *ex – cedere*, “ir más allá”, la superación de un límite visto como camino de salida desde un sistema cerrado; cuando se habla de “límite de aguante” o de “colmo de la paciencia”, se manifiesta la tensión o la culminación, superación de confines de un sistema de normas sociales o culturales, y las acciones que llevan a las situaciones de tensión, culminación o superación de confines son acciones que forzan el perímetro del sistema o lo ponen en crisis. En efecto, el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de quebrado.⁹⁹

El trabajar continuamente sobre los límites de un sistema los lleva a desplazarse cada vez más allá, el trabajo debe alzar continuamente la mira, exagerar y exasperar en la acción.¹⁰⁰ El exceso,

⁹⁷ Tapie. pp. 67, 68

⁹⁸ Villari. *El Hombre Barroco*. pp. 352, 354

⁹⁹ Calabresse. *La Era Neobarroca*. Op. cit. p. 66

¹⁰⁰ *Ibidem*. p. 82

precisamente es la superación de un límite y de un confín, lo que es sin duda un comportamiento desestabilizador.¹⁰¹ La necesidad de ensayar se vuelve placer por romper las normas existentes.¹⁰²

Maravall enuncia que “...el hombre barroco reclama la magnificencia en toda obra artística. La pérdida de la medida, la desaparición de toda norma (...) Magnificencia-desmesura- terribilidad-extremosidad (...) se pierde la medida, se gusta de lo terrible, se busca cultivar lo extremoso para impresionar con mayor fuerza y más libremente a un público”.¹⁰³

En pintura se representaba a la Virgen, con el gesto desfalleciente al ver a su Hijo muerto con excesivo dolor en la Cruz, impresionando en extremo al público barroco. Despierta admiración al mismo grado - aunque con diferente lenguaje- una naturaleza muerta, simple pero pintada oficiosamente, exagerada en el grado de observación del artista para el detalle naturalista, así como el refinado dominio alcanzado en su técnica.

Rembrandt llevó la sobriedad a la exageración, de ahí su casi monocromatismo en torno a colores tierras. Su obra se recrea en la simplicidad y la serenidad en su búsqueda de la naturalidad para la reflexión. Denota sin embargo una intensa emoción a veces dolorosa pero serena. Son una concentración extrema de su pensamiento y su carácter si se comparan con *La Ronda de noche*, de dinámico movimiento. Sus obras de madurez contrastan, por la quietud que poseen, con las de su juventud.¹⁰⁴

Una muestra más del exagerado espíritu barroco de Rembrandt es el grabado “La estampa de los cien florines” que representa el capítulo 19 del evangelio de San Mateo, con Cristo predicando a una multitud conformada por los diferentes estratos sociales. Dicha obra tuvo un período de ejecución de diez años, de 1639 a 1649.¹⁰⁵ Una labor tan prolongada e intensa en una plancha, demuestra su característica determinación de no rendirse nunca, que le llevó a explotar al exceso la técnica del buril y la punta seca -los entramados de líneas se multiplican al infinito en la placa de metal- consiguiendo las más variadas luces, expresiones y texturas dentro de una sola obra gráfica. (Fig. 25)

¹⁰¹ Ibidem. p. 75

¹⁰² Ibidem. pp. 66, 67

¹⁰³ Maravall. Op.cit. p 427

¹⁰⁴ White. *Rembrandt*. Op. cit. pp. 120, 122, 123

¹⁰⁵ Ibidem. pp. 124, 125

Excesos respecto a una norma común. Las audacias que se permitieron dentro de esta estética fueron las que llevaron al arte del Barroco al momento cúlpe en las técnicas de representación, llevando el talento artístico a niveles de técnica altamente exigentes.



(Fig. 25) *La estampa de los 100 florines* (1639-49)
Rembrandt van Rijn.
Huecograbado. 27.8 X 38.8 cm. Museum Het
Rembrandthuis, Ámsterdam.

Los centros de interés por los que se decantan los diferentes artistas están en el detalle de lenta ejecución o en el efecto veloz; en los variados e intensos tonos de color o en la tenue variación de luz y sombra; en la profusión de adornos o en la ausencia total de ellos. Tantos como escuelas y estilos hubo. Solo es cuestión de pararse frente a las más grandes obras producidas por el Barroco para sentir el genio artístico aprovechado al extremo.

II.5. LA CONTRADICCIÓN COMO REALCE PARA LA OBRA BARROCA

Un autor contemporáneo en la época barroca, Baltasar Gracián, en su *Agudeza y Arte de Ingenio*¹⁰⁶ estudia lo que él llama “correspondencias”, es decir conexiones y analogías entre elementos de la naturaleza que, perteneciendo a órdenes distintos, se ligan por su mutua simpatía o antipatía.¹⁰⁷ Afirma que hay atracción entre los contrarios. Es un artificio, una concordancia o armónica relación entre dos o tres extremos dentro de la misma obra o idea. Un extremo se resalta aún más por la contraposición de su opuesto. Cada uno de los opuestos “se glorifica” al colocarse muy cerca de su contrario más extremo.

Se tienen así expresiones como el brillo fulgurante de la nieve helada, la pálida llama de una vela en la obscuridad, etc., muy del gusto de la época barroca. Gracián apunta que:

(...) Resaltan más con unos que con otros los elementos cognoscibles, si se unen (...), que el realce de sutileza para uno es lustre para el otro.

(...) ¡Oh nieve, llama mía! Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscible extremos, expresada por un acto del entendimiento.

El entendimiento se eleva al máximo con lo extremado del primor. Destínense las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas. (...)

Hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. Esto es el artificio del ingenio, la artificiosa conexión de los objetos.¹⁰⁸

Es un acto del entendimiento el que infiere las correspondencias -conexiones y analogías entre elementos de la naturaleza que, perteneciendo a órdenes distintos, se unen por su mutua simpatía- que se encuentra entre los objetos. El artista barroco debe encontrar las correspondencias y las contradicciones, para así dar realce al tema que desea expresar en su obra mediante sus recursos pictóricos. El controvertido Caravaggio exageró el contraste e intensidad entre la sombra y la luz en sus obras, dando paso al estilo *Tenebrista*, así como en el alto grado de realismo en la representación naturalista de las figuras humanas como a las frutas, pues, decía, era igualmente difícil pintar una que la otra. (Fig. 26)

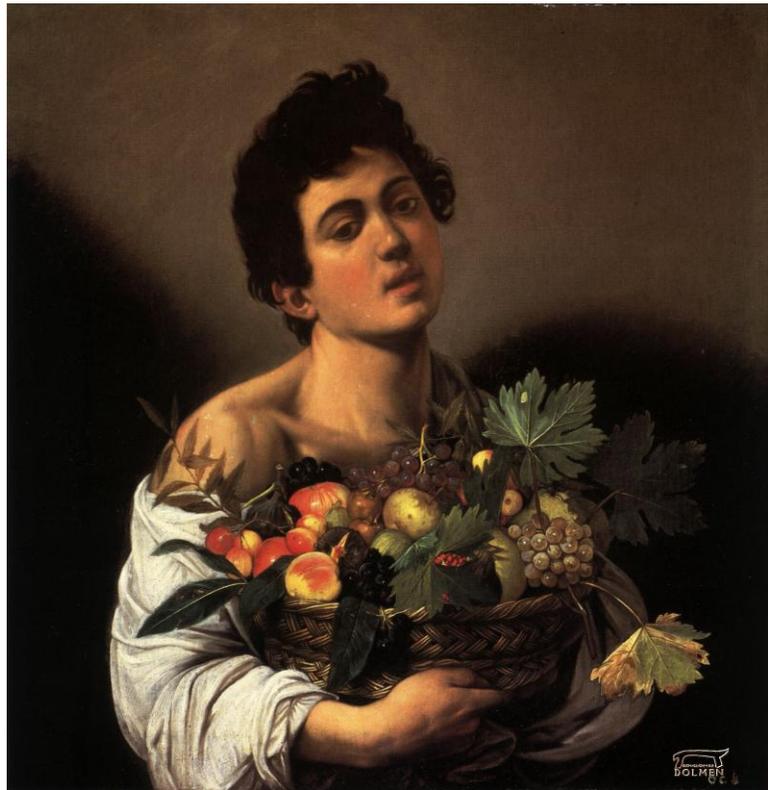
¹⁰⁶ Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Barroco Esencial

¹⁰⁷ Visión mágica del universo como un todo animado por los principios de atracción o contrariedad. Nace en el periodo helenístico como una suerte de extensión de los saberes astrológicos. Pervive en la Edad Media y es estudiado en 1648 por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*. Checa. Apud. Barroco Esencial. Ed. Taurus. Madrid 1992

¹⁰⁸ Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*. pp. 65 - 69

(Fig. 26) *Muchacho con cesto de frutas* (1593)
 Michaelangelo de Merisi el Caravaggio. Óleo s/ lienzo 70 X 63 cm. Galería Borghese.

El tratamiento en extremo realista se da tanto en la figura humana como en las frutas, contrastando con el fondo oscuro y abstracto.



Dicho artista logra crear una contradicción entre la iluminación irreal y forzada de sus ambientaciones y el realismo extremo de las figuras. Un ejemplo de conjunción de ideas contradictorias extremas en sí mismas. La contradicción se hace más evidente si los conceptos que se contradicen son exagerados. A un mayor contraste, mayor impacto en el espectador. Las posibles combinaciones de conceptos o artificios se van hacia el infinito, siendo explorado por muchísimos autores del XVII.

Hacia la madurez, Rembrandt depuró un estilo de rápidos brochazos de óleo espesado con resinas, sin embargo era muy capaz de llegar al extremo en el realismo¹⁰⁹. En algunas partes de un cuadro, las ricas texturas de pastosas pinceladas sintetizan formas y detalles: telas brocadas, cabellos, joyas, arrugas de la piel. Contrastan éstas con el cuidadoso detalle, en extremo realista, de una mirada, de unas manos, de un rostro (Fig. 27). Un maestro, al igual que Velázquez, en el arte de la contradicción entre detalle realista y efecto de apariencia.

¹⁰⁹ Ibidem.p. 64



(Fig. 27) *Retrato póstumo de Saskia* (1643) Rembrandt.
Óleo s/ tabla 75.5 X 60 cm.
Gemäldegalerie, Berlín.

Detalle: se aprecia el trazo suelto para las ropas, junto al delicado detalle en cabellera, ojos y joyas.



CAPÍTULO III. EL EMPLEO DE LOS OPUESTOS LUZ Y SOMBRA EN LA PICTORIZACIÓN

III.1. LA PINTURA COMO EL IDEAL A SEGUIR POR LAS EXPRESIONES DEL ARTE BARROCO

III.1.1 LA PINTURA ADQUIERE IMPORTANCIA A NIVEL SOCIOCULTURAL

Distintos autores coinciden en que diversas expresiones artísticas del periodo barroco se sintieron atraídas por los poderosos efectos visuales que desarrolló la pintura. Se apropiaban de lo que esta lograba según los recursos propios de cada una, ya sea mediante enredos y metáforas escritas o con volúmenes retorcidos en las esculturas. En el siglo XVII, lo pictórico causó furor a través de las artes del espacio (arquitectura, escultura, pintura) y de las de tiempo (literatura, música, teatro), accediendo a una mayor cantidad de público.

Todas las artes tratan de una u otra forma aproximarse a ella, de conseguir sus contrastes, sus movimientos, su forma de llamar la atención de las multitudes con sus contrastes y su misterio. Ello se debió a los elocuentes juegos de luces y sombras, que bien pueden realzar u ocultar la extravagancia de las formas. Podía muy bien el juego de la luz y la sombra explorado por los recursos pictóricos, adaptarse a las soluciones artísticas de cada arte, así que cada una fue introduciendo estos juegos de diferentes grados de contraste y exageración en sus creaciones.

El siguiente verso de Calderón de la Barca representa un ejemplo de esto; obsérvense las metáforas que usó para describir la soledad del cautivo dentro de una oscura celda, con gran similitud entre el arte de este escritor con un cuadro de Caravaggio, Ribera o La Tour:

¿No es breve luz aquella
 Caduca exhalación, pálida estrella
 Que en trémulos desmayos,
 Pulsando ardores y latiendo rayos,



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hace más tenebrosa
 La oscura habitación con luz dudosa?
 Sí, pues a sus reflejos
 Puedo determinar (aunque de lejos)
 Una prisión oscura,
 Que es de un vivo cadáver sepultura;
 Y porque más me asombre,
 En el traje de fiera yace un hombre
 De prisiones cargado,
 Y solo de una luz acompañado.¹¹⁰

Lo que volvía tan atractiva a la pintura, era la naturaleza de su sustento: composiciones que distribuyen el color, la luz y la sombra. Fueron estas últimas las más importantes y simbólicas, pues al eterno antagonismo entre ambas y sus diferentes gradaciones, podía atribuírseles cualquier tipo de correspondencias con sentimientos y actitudes humanas, siendo la más natural aquella oposición entre el bien y el mal.

Se identificó al contraste entre el blanco y el negro con lo claro y lo confuso, el día y la noche, lo gentil y lo burdo, lo puro y lo corrompido. La violencia y la paz, la vida y la muerte, es decir, aquello a lo que estaban habituados los habitantes del s. XVII. Los contrastes son cargados de simbolismo: el cuerpo luminoso de Susana resalta en la oscuridad donde se ocultan los viejos. La inocencia frente a la malicia. (Fig. 1)

La pintura aparentemente se vuelve, por su impacto inmediato y eficaz en el espectador, el medio idóneo para expresar cualquier tipo de sentimiento, ya sea de fervor religioso o de la vida mundana. Maravall dice, acerca de la cultura del s. XVII que "... Es significativo el predominio que en el conjunto de las artes adquiere el pintar (...) A las leyes de la pintura se subordinan, o por lo menos así lo pretenden las otras formas de expresión."¹¹¹ Incluso los escritos políticos se valen de comparaciones en términos propios de la pintura para dar realce a las ideas.

¹¹⁰ Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Apud. Hartzbusch. Ced. Biblioteca de Autores Españoles. Vol. VII. Tomo 1. Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1848. p.1

¹¹¹ Maravall. Op. Cit. p. 504

(Fig. 1) *Susana y los viejos* (1671)
 El Guercino.
 Óleo s/ lienzo
 175 X 207 cm.
 Museo del Prado.



Ortega y Gasset compara la obra del escritor barroco Lope de Vega con la pintura:

Un vasto lienzo lleno de tinieblas y luminosidades, (...) gesticulante, (...) gente inquieta, extremada, que va y viene locamente sin rangos y sin normas (...). Sobre la intrincada y variada trama del argumento, bordaba el poeta su rebuscada fluencia verbal, archiflorida de metáforas relampagueantes en un vocabulario lleno de sombras profundas y reflejos brillantes... ¹¹²

Maravall habla de los mecanismos que movían a las mentes del Barroco, haciendo hincapié en que de estos el más encumbrado -en su época- fue el de la pictorización.¹¹³ Hasta antes del Barroco, en el s. XVI la pintura se sometió a la arquitectura sin interferir en su orden. Después de un período de esplendor de la pintura, la Academia francesa dirigida por Charles Le Brun (1619-1690) -designado Primer pintor del rey- la volvió un elemento de decoración más dentro de un todo arquitectónico hacia la segunda mitad del s. XVII. Pero primero el arte pictórico dejó bien establecidas las reglas del juego para todas las demás artes.

¹¹² Leonard, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. Fondo de Cultura Económica. 1975 p. 158

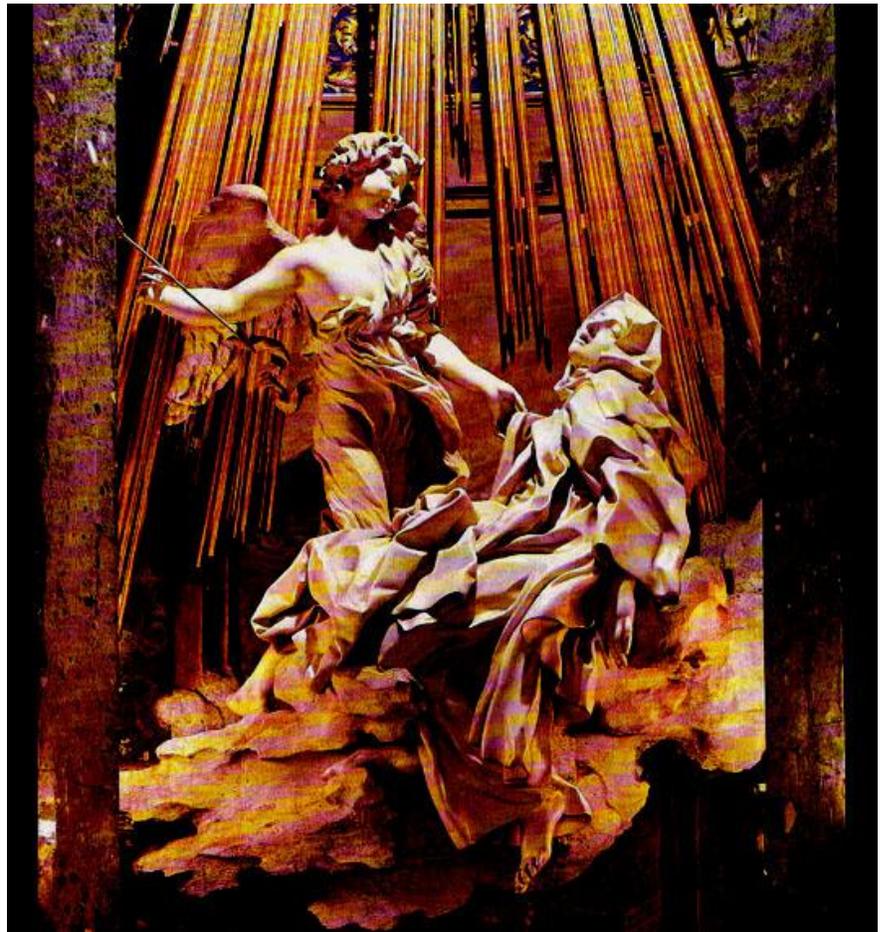
¹¹³ Maravall. Op. Cit. p. 440

En un escrito de aquella época, el conocido *Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco se dice:

en cuanto a deleitar, ninguna cosa, comúnmente hablando, agrada así a nuestros ojos, dándoles recreación suavísima, cuanto las cosas de pintura acabadas con perfección, como se ha dicho y parece de este insigne lugar del Petrarca: El deleite que causa una tabla bien pintada, si nos rigieramos por razón, nos había de levantar al amor celestial, enseñándonos su origen divino.”¹¹⁴

Esto es una muestra de la admiración que causaba la pintura, tenida como el ideal entre las artes. La arquitectura y la escultura barroca, interactuaban como no lo hicieron en el s. XVI. El volumen y el espacio frecuentemente exceden de su esencia, se alejan de los límites de sus caracteres, buscando efectos cada vez más pictóricos que tridimensionales.¹¹⁵ Tal es el caso del *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, de la cual se dijo que parecía mas una pintura al verla que una escultura. (Fig. 2)

(Fig. 2) *Éxtasis de Santa Teresa* (1645-48) Bernini. Mármol. Iglesia de María della Vittoria, Roma.



¹¹⁴ Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura* 1649, Apud. Checa, Jorge. Ced. *Barroco Esencial*. A Madrid: Taurus, 1992. pp. 110, 111

¹¹⁵ Medina de Vargas. Op. Cit. p. 40

III.1.1.1 *La Pintura Y Su Eficacia Como Medio De Propaganda En El S. XVII*

Una de las causas por las que la pintura fue tan difundida en el mundo barroco, es la poderosa capacidad de ésta para dar a entender un mensaje de manera directa y conmovedora, a tal grado de mover conciencias a voluntad del emisor. Teniendo en cuenta que en aquella época la monarquía absolutista y la Iglesia contrarreformista necesitaban afirmar su poder, el vehículo más eficaz para hacerse propaganda fueron las imágenes directas del arte pictórico.

La comunicación visual con imágenes siempre ha sido un lenguaje apto para quienes no saben leer. Es en el s. XVII que la pintura, la escultura y la arquitectura se revisten de elementos sensibles que quedan grabados de forma indeleble en la imaginación e invitan a la voluntad a participar irremediabilmente. Es entonces cuando son mayores sus efectos, mueve con vehemencia al alma a la alegría y al regocijo; a la tristeza y a la piedad, con mayor elocuencia.¹¹⁶

Los pintores y artistas explotaban la herencia del conocimiento racional del Renacimiento para acceder a la riqueza del conocimiento emotivo, mediante el interés en los sentidos y el naturalismo en las artes plásticas.¹¹⁷ La Iglesia y la Monarquía Absolutista comprendieron el valor y poder persuasivo de tales imágenes, por lo que favorecieron a las artes. Estas trabajaron para reforzar los elementos del culto y del dogma y contribuyeron a que el público obedeciera a las instituciones de manera eficaz.¹¹⁸

III.1.1.2 *Del Término "Pintoresco"*

¿De dónde proviene el término *pintoresco* y por qué se introdujo en las lenguas románicas? Como ya se dijo, en aquella época la pintura era tenida en muy alta estima. El mero hecho de que algo perteneciera al ámbito de la pintura le confería un atributo de calidad. Con la palabra *pintoresco* se califica "elogiosamente aquello que merece ser tratado por la pintura" o que "está tratado al modo de la misma" o también que su "mas libre juego de luces y sombras" le dan la impresión de vida y movimiento.¹¹⁹

¿Qué es lo pintoresco? Wölfflin afirma que un sombrero abollado o unos sombreros rotos son pintorescos, mientras que unos nuevos no lo son, por estar muy definidas sus líneas, propias de la

¹¹⁶ Clavileño, num. 10, 1951, p. 9

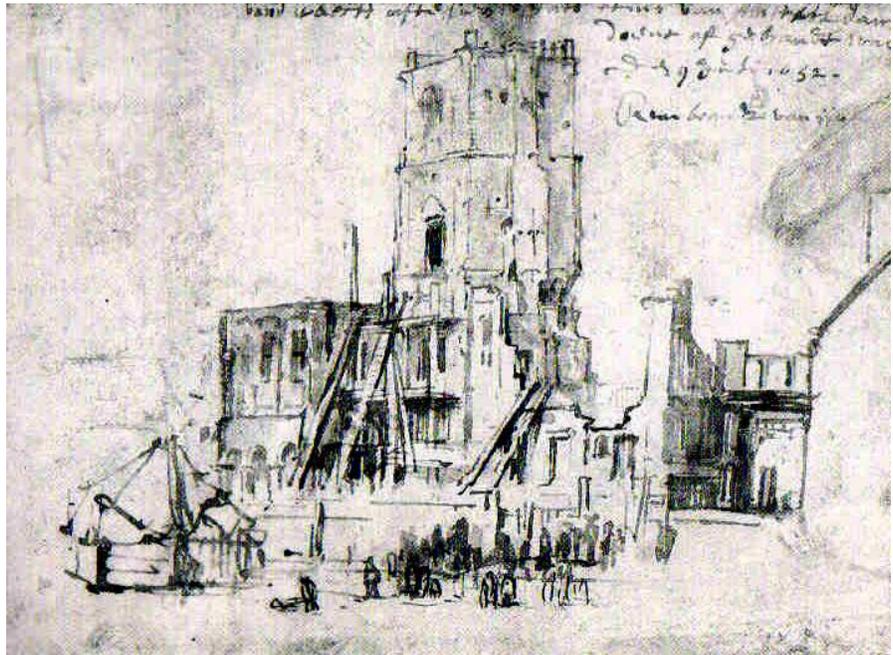
¹¹⁷ Bargellini. Op. cit. p.296

¹¹⁸ Camacho. Op. cit p 46

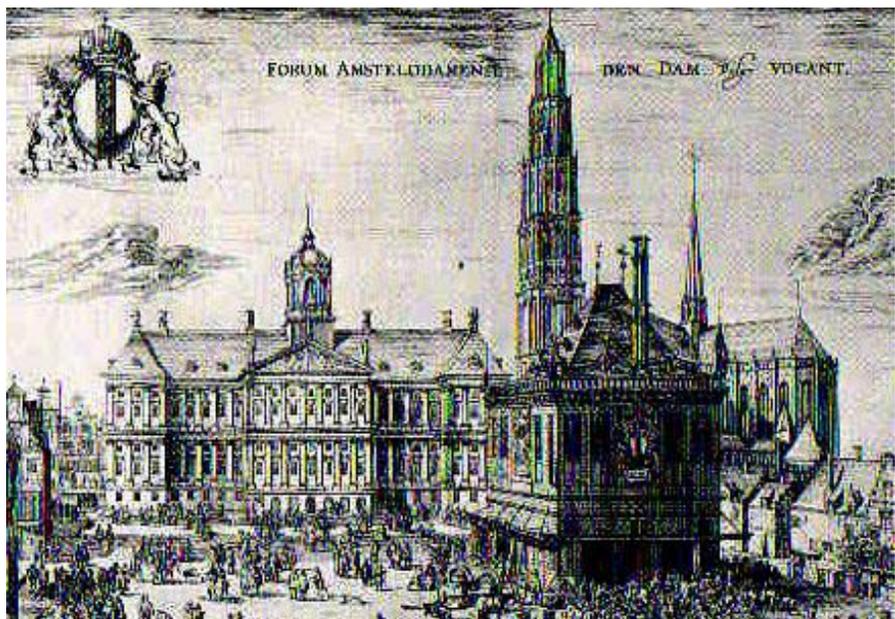
¹¹⁹ Maravall. Op. Cit. p. 505

estética renacentista. Les falta la forma bullente y ondulante de lo usado. La tendencia a lo pictórico contiene al menos un grado de dinamismo en las formas, una inclinación a la expresión retorcida.¹²⁰ Unas ruinas llenas de hiedras son más pintorescas que un edificio nuevo, curiosamente expresa más movimiento y vida que el recién construido. Se califica de “pintoresco” todo conjunto formal que aún en reposo, suscite una impresión de movimiento. La idea de movimiento pertenece a la esencia de la visión pictórica.¹²¹ En la obra de dibujo de Rembrandt, de la construcción neoclásica del Ayuntamiento de Ámsterdam no hizo boceto alguno. Sin embargo, si realizó varios de las ruinas del viejo.¹²² (Figs. 3 y 4)

(Fig.3) *El viejo Ayuntamiento de Ámsterdam en ruinas.*
1652
Rembrandt.
Boceto a pluma y tinta. 15 X 21.1cm.
Rembrandthuis, Ámsterdam.



(Fig. 4) *El nuevo ayuntamiento de Ámsterdam.*
Jacob van der Uift.
Aguafuerte, 41.8 X 53.9cm.
British Museum, Londres



¹²⁰ Tapie. Op. cit. p.31

¹²¹ Wölfflin. Op. Cit. p.59

¹²² White. Rembrandt. Op. cit, p. 114

III.1.2 LA FINALIDAD DEL ARTE PICTÓRICO

*“... en la escultura
la luz y la sombra las da la naturaleza
mientras que en la pintura lo da el arte...”
Galileo Galilei*

En cuanto a las técnicas utilizadas por los pintores barrocos, se trabaja el óleo sobre lienzo -cuyo uso se ha generalizado hasta el día de hoy-, sobre madera o por encima de una lámina de cobre para los formatos pequeños. La técnica del fresco en el caso de la pintura mural decorativa pasará de las paredes al cielo raso de las suntuosas construcciones palaciegas de las cortes católicas.¹²³

Medina de Vargas afirma que, en el Barroco, se ha logrado captar la existencia cambiante de la vida real a través de los recursos pictóricos. No es un realismo imitativo, sino expresivo. Lo pictórico es una actividad transformadora y creativa, cuyos resultados pueden parecer insólitos, forzados o ilógicos. Se alcanza un nivel de captación y representación de la realidad viva y cambiante, en movimiento; es posible captar lo inaprensible, la atmósfera, el silencio, el ruido.

Para Wölfflin, la lucha de lo “pictórico” es por la disolución de la forma plástica lineal y definida en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrar los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado. El temblor, el guiño, un brillo, se observan en lo pictórico. La transformación del objeto individual en una fusión e intercambio con otros o con la atmósfera (Fig. 5). Esta parte constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffliniana del Barroco.¹²⁴

Por ello, el arte de la pintura no puede entenderse como una copia de lo observado, pues la intervención intelectual y emocional del artista debe ser de carácter activo, se obliga a introducir un elemento nuevo, cargarlo de emotividad, haciendo del modelo otro de lo que el modelo en sí ofrece. El pintor lo transforma para que entre al mundo del arte. Se atrae así al espectador para integrarlo a la acción del cuadro, despertando en él un interés por lo que en este sucede.¹²⁵ De ahí proviene quizás la frialdad que muchas veces emana del hiperrealismo.

¹²³ Camacho. Op. cit. p. 94

¹²⁴ Wölfflin. Op. cit. p. 79

¹²⁵ Medina de V. Op. Cit, p. 42.

Siendo el Barroco una época marcada por las antítesis y las paradojas, resulta que la pintura bidimensional, por ello más distante de la naturaleza que las demás artes, la imita mejor que ninguna: de ahí la preferencia barroca por el arte pictórico. La pintura es la más inaprensible de las artes, en ella casi todo es apariencia y opera a través de ella; no hay nada tangible en lo representado, sólo es un soporte bidimensional recubierto con pigmento. Los recursos más ficticios al servicio de la mayor apariencia posible de la realidad.¹²⁶

Lo pictórico es un operar humano capaz de rehacer los modelos naturales. La organización de la composición o el tema de la obra artística demuestra la capacidad para producir nuevas combinaciones de elementos visuales, implica una reorganización de lo que el artista ve, una operación cognoscitiva. ¹²⁷No es por la capacidad imitativa que los hombres del barroco se fascinan por la pintura, sino por el poder de reformar y rehacer lo dado por la naturaleza mediante el talento y el oficio que el pintor alcance en el desarrollo de los recursos pictóricos. ¹²⁸



(Fig. 5) *Paisaje con puente*. 1638. Rembrandt. El artista capta el instante fugaz en que la luz solar penetra por un espacio abierto entre las nubes tormentosas.

¹²⁶ Ibidem pp. 45,82

¹²⁷ Hogg, James. *Psicología y artes visuales*. P 337

¹²⁸ Maravall. Op. Cit.pp. 514,515

La pintura barroca tiene especial interés por una representación del hombre y la naturaleza, búsqueda que conduce a la plasmación de lo táctil y sensorial, a la profundización psicológica y emocional al representar a un individuo o historia, y a una percepción más perfecta del espacio. Todo esto requiere una observación directa del natural. Este espíritu coincide con la importancia dada a la experiencia científica de Galileo y al pensamiento filosófico.¹²⁹

Francisco Pacheco y Vicente Carducho, autores del Barroco, hacen una diferencia de la pintura como imitación y como acto de virtud:

El fin de la pintura es asemejarse a la cosa que pretende imitar con propiedad, mas, si se ejercita como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma. Se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. La pintura, que tenía sólo el fin de parecerse a lo imitado, toma nueva y rica apariencia.¹³⁰

Que no es la pintura cosa hecha al azar, sino por elección y arte del maestro. Para su ejecución se necesita de una idea interior, del entendimiento y la imaginación. Así como también del ejemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos, pues ninguna cosa pasa al entendimiento que no se registre primero en los sentidos, se da el motivo para que la imaginación cree junto al entendimiento.

La idea es exterior o interior, objetiva o formal. El ejemplar exterior es la imagen, señal o escrito que se pone a la vista. La imaginación y el concepto encaminan al artífice a que con el lápiz o pincel imite lo que está en su imaginación y entendimiento.¹³¹

El virtuosismo alcanzado en el s. XVI en las técnicas de representación, en el Barroco ya no tendía a satisfacer una percepción refinada, sino asegurar el impacto eficaz de la obra sobre la conciencia y sentimientos del espectador.¹³² Fruto de las conquistas en el campo científico, el nuevo estilo alcanza la cima de sus posibilidades técnicas y pierde el miedo a las reglas. Será este un estilo capaz de llevarlo todo al límite, a las máximas consecuencias, extremista, siempre en el límite entre lo real y lo ficticio, la confusión y la claridad, el desequilibrio y la armonía.¹³³

¹²⁹ Camacho. Op. cit. p. 94

¹³⁰ Pacheco. Op. cit. p. 109

¹³¹ Carducho, Vicente. Op. cit. p. 102

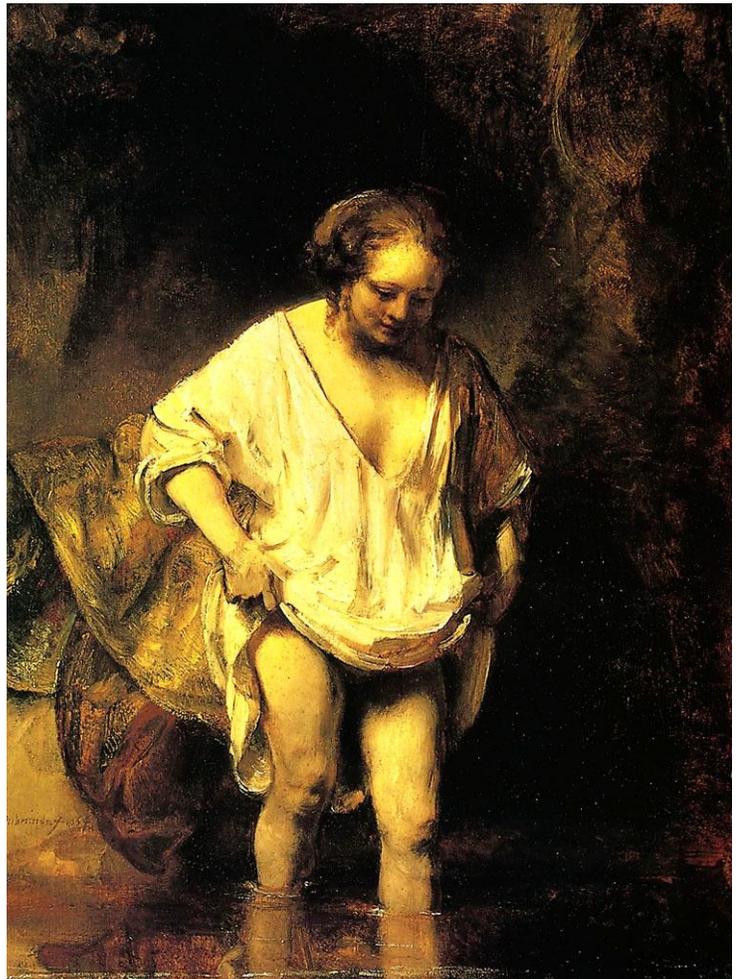
¹³² Medina de V. Op. Cit. p. 42

¹³³ Medina. Ibidem p. 79

Todos los objetos debían ser imitados con los medios pictóricos: telas, carnaciones y todas las demás materias. El pintor desarrolla la investigación de los recursos pictóricos para ello, logrando efectos plásticos de pureza cada vez mayor. Los elementos que le dieron mayor impacto en el espectador fueron la sensación de lo fugaz, el movimiento, la confusión y los más activos en este arte: la luz y la oscuridad.

Lo pictórico y sus recursos se independizan de la realidad. La pintura ya no oculta sus medios técnicos sino que los ostenta como recursos conquistados (Fig. 6). Surge un sintetismo óptico renovador –otorgado por la experimentación con la materia pictórica- que se opone al detallismo frío y analítico, pues la nitidez objetiva es un subordinamiento de la creatividad al virtuosismo.¹³⁴

(Fig. 6) *Mujer bañándose* (1654)
Rembrandt.
Óleo s/ lienzo.
61.8 X 47 cms.
Nacional Gallery,
Londres.
Obra hecha de rápidos y espesos brochazos de pintura.
Ya no es la copia mimética de la realidad.



¹³⁴ Medina de V. Op. Cit. p. 87

Un claro ejemplo de nuevo lo expone Rembrandt. El comenzó con sus dibujos de paisajes, utilizando la pluma de ganso para las líneas, así como pinceles para lavados que daban áreas de sombras leves. También trabajó con la punta seca, que con la práctica llegó a manipular hábilmente, produciendo efectos similares al de un área de lavado grisáceo¹³⁵.

En los dibujos y grabados empleó experimentalmente todos los recursos técnicos para conseguir el propósito pictórico, y en todos los aspectos de sus últimas obras se encuentran ejemplos del amplio dominio técnico que de ellos tenía, tanto en el hueco grabado como en la pintura. Se entrenó practicando el dibujo que después se volvía pintura.¹³⁶

III.1.3 CUANDO LAS ARTES SE UNEN EN UNA SOLA OBRA BARROCA

La integración de las artes – arquitectura, escultura y pintura – fue una de las grandes aportaciones del mundo barroco a la humanidad. Una característica esencial del espíritu barroco es la fusión de los elementos plásticos -en el espacio y con la luz, al servicio de una idea. Es así que se funde la arquitectura con la escultura y los efectos de luz y sombra que se estudiaban en lo pictórico.¹³⁷ El Barroco engendra una nueva concepción artística con energía, fantasía, efectos escenográficos, orquestando armónicamente a las artes.

El arte, como medio de propaganda para la Iglesia y la Monarquía, pretendía impresionar. Escultura y pintura se conjugaban en un recinto arquitectónico apropiado para celebrar ostentosas ceremonias religiosas o cortesanas, con trajes regios y coloridos, acompañados por música de compositores como Corelli, Scarlatti, Vivaldi y Purcell, creándose una perfecta simbiosis entre las artes, todo con el fin de transportar al espectador a un mundo superior.¹³⁸ La pintura era un elemento más que se

¹³⁵ *Lavado*: Es una técnica de pintura a la acuarela o a la tinta, donde con un color rebajado con mayor cantidad de agua que pigmento, se cubre una zona del papel, quedando un área pintada de un medio tono, ya sea en gris o en color, para pintar algo más oscuro sobre él ya seco. La intensidad dependerá de el efecto de luz o de sombra que se desee. Entre menor cantidad de pigmento, mayor claridad.

¹³⁶ White. Rembrandt, p.99

¹³⁷ Camacho. Op. cit. pp. 17, 55

¹³⁸ Mainstone. Op. cit. pp. 83, 97, 99

perdía dentro de la recargada ornamentación, entrando al juego como un complemento. Sin embargo, todo el conjunto se regía por los principios pictóricos.

Es en el teatro, y aun más en la ópera, donde se da la más estrecha y evidente colaboración de todas las artes -pintura, escultura, arquitectura, literatura, música y danza- para crear un discurso cultural de artificiosa movilidad y espectacularidad. La iglesia refuerza la teatralización de las funciones litúrgicas; las celebraciones religiosas y profanas requieren montajes espectaculares con grandiosos decorados en los que, pese al carácter efímero, colaboraban los más destacados artistas.¹³⁹

Los pintores se nutren del teatro al imitar recursos escénicos, consiguen espacios irreales, inteligibles, generados a través de planos iluminados que, a manera de telón, dejan pasar por el medio a la obscuridad, sugiriendo con ello la distancia en vez de acudir a las referencias de la perspectiva lineal (Fig. 7). Fue el espacio de Zurbarán una puesta en escena un escenario para dramatizar la experiencia religiosa de los santos mártires católicos.



(Fig. 7) *El niño de la espina* (1630)
Francisco de Zurbarán
Óleo / lienzo
128 X 85 cms.
Museo BB.AA., Sevilla.

Gusto barroco por los
ambientes
teatrales: cortinajes y
fondos
como telones
escenográficos;
los personajes posan
para el montaje.

¹³⁹ Camacho. Op. cit. p. 17

III.2. ARTIFICIOS Y MECANISMOS PICTÓRICOS

Como quedó dicho, el arte del barroco es un producto de la cultura en que está inserto, y es normal que lo que genera interés a nivel social, cultural e intelectual, se manifiesta en los mecanismos de lo pictórico barroco en el s. XVII. El arte barroco busca atraer a los espectadores, y la pictorización barroca busca atraer a sus retinas. El movimiento, la apariencia y lo intrincado son atrayentes para la inteligencia humana; haciendo uso de estos elementos lo pictórico busca atraer al ojo del público continuamente.

El juego barroco entre opuestos se enriquece al aparentar ser lo que no se es; un movimiento vibrante; lo confuso e inasible. Todos son artificios que se desarrollan dentro del arte pictórico. Son explorados, controlados y aprovechados al máximo los efectos de contraste entre luz y sombra. Los pintores consagran su arte a su consecución.

III.2.1. LO OSCURO Y LO CONFUSO COMO PAUTA PARA LA PICTORIZACIÓN.

Esta oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es las más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras.

JUAN DE JAUREGUI.

Discurso poético.

1624.

Gran recurso del arte barroco es la oscuridad, estandarte de la pintura tenebrista. La oscuridad se entiende de inmediato como una penumbra donde no alcanza a llegar la luz, por lo que aquello que permanece en la oscuridad no se percibe del todo bien. La oscuridad opera entonces como una dificultad para acceder a la total comprensión de un objeto o sujeto, cuya verdadera naturaleza permanece oculta, en el misterio. Dentro de la cosmovisión barroca, el gusto por aquello que presenta mayor grado de dificultad para su comprensión, hace de la incógnita de tal oscuridad el sujeto de estimación del público.

Según el diccionario, *oscuro* es el color que tira a negro o que se contrapone a otro más claro; en pintura es la parte que representa las sombras. También dice que es la falta de luz y claridad, lo incierto, lo confuso, lo poco inteligible. Sobre *oscuridad* la definición es: una densidad muy sombría; una falta de claridad para percibir las cosas; falta de claridad en los conceptos; carencia de noticias acerca de un hecho o de sus causas y circunstancias. Sobre *oscurecer*: privar de luz y claridad, ofuscar la razón, alterando la realidad de las cosas; dificultar la inteligencia de algo. Definiciones parecidas a las del término *Confuso*: revuelto, mezclado; oscuro, dudoso; difícil de distinguir. *Confundir* es: mezclar cosas diversas; perturbar, desordenar una cosa; dejar a uno sin saber que hacer o decir.

Lo oscuro no solo se logra por el uso obvio y extensivo del color negro porque sí, sino porque se busca una confusión, una falta de claridad ya sea en los conceptos o en las figuras. Se perderán definiciones exactas. Lucirán incompletas, asomándose fragmentos. Lo demás quedará perdido entre sombras, entre otros cuerpos, entre la atmósfera confusa que le rodea. Todo será apariencia de masas confusas de figuras, apareciendo y desapareciendo de la oscuridad del enredo, retando con el placer del extravío.

Lo oscuro resulta ser lo que se oculta, lo que es difícil y confuso. Es lo contrario de la claridad, donde todo puede ser comprendido de principio a fin.¹⁴⁰ Es el recurso barroco que oculta la verdad con una apariencia oscura. Ésta no permite saber exactamente qué hay debajo de la maraña de oscuridades o detalles. Lo oscuro se hace presente y permea la cultura del s. XVII. Por igual se manifiesta en el lenguaje hablado y escrito, en la plástica, en la arquitectura, en el teatro, en las buenas maneras de la alta sociedad.

Una muestra de cómo se manifestó el sentimiento de lo oscuro/confuso en quienes existieron en aquellos días es la siguiente: el príncipe Baltasar Carlos, a sus diecisiete años y a pocos meses de su muerte, escribe a Sor María de Ágreda acerca de la situación en que ve a su padre, Felipe IV rey de España, en 1646:

*manifestarás a mi padre el peligro en que vive, porque está rodeado de engaños, falsedades, mentiras y tinieblas de los más allegados y de otros que le sirven en diferentes ministerios, que ni le dejan actuar ni obrar conforme a la luz divina que recibe...*¹⁴¹

¹⁴⁰ Wölfflin hace todo un apartado sobre "Lo claro y lo no claro" en su gran obra descriptiva aquí citada, donde contrapone la claridad del Renacimiento a la confusión del Barroco.

¹⁴¹ Chamorro. Op. cit. p. 247

Nótese cómo se coloca el término *tinieblas* junto al engaño, a la falsedad y a las mentiras que hubo dentro del ambiente de la corte de Felipe IV, una monarquía absolutista que llevó dramáticamente a la ruina al imperio español y a sus súbditos.

Los ambientes aristocráticos y llenos de intrigas de las cortes, se regían por la práctica de la retórica, la elegancia en los gestos, la extrema prudencia, el lenguaje rebuscado y el doble sentido para ocultar la realidad. Forjábese así un enredo de difícil acceso alrededor de quien se manejaba según estos esquemas. Mantener el pensamiento propio oculto a los demás, en las tinieblas, para confundir. Ser un enigma: alguien de apariencia tranquila o inquietante, y en el fondo lo contrario. Quien así actúa, saca provecho al estudiar a otros y manipular sus comportamientos, atrayéndoles a sus propósitos.¹⁴²

Dichos comportamientos rebuscados y nada claros inspiran a las obras literarias para teatro. Sus temas son situaciones de enredos, escritos con una profusión de lenguaje confuso, metáforas y líos de conceptos; Los tutelares de la época fueron Luis de Góngora, el de florido y pictórico cromatismo, y Quevedo, el de sombrío conceptismo,¹⁴³ quien dice:

Todo lo haces al revés, hombre: al cuerpo, sombra de muerte, tratas como
imagen de vida, y al alma eterna dejas como sombra de muerte.¹⁴⁴

El manejo ingenioso de los verbos y sus símbolos, las rimas y repeticiones al exceso, así como de las formas métricas, oscurecieron los significados latentes. Incluso había torneos de poetastros que se realizaban para ver quien era capaz de hacer el verso, soneto o décima más ingenioso, por medio de la métrica y la gimnasia verbal.¹⁴⁵ Se confunde tanto el lenguaje que llega a esconderse la idea principal:

Todo en la vida es mutable
Y en prueba de su inconstancia
Invariable variable hable.
Mira cuán desconocida
Queda entre humanas memorias,

¹⁴² Hauser. Op. cit. Hauser hace un estudio de este comportamiento en el apartado sobre *el arte barroco de las cortes católicas*.

¹⁴³ Leonard. Op. cit. p. 193

¹⁴⁴ Quevedo. Barroco esencial. Op. cit. p. 319

¹⁴⁵ Leonard. Op. cit. p. 191

La aclamación de tus glorias,
Pues se olvida vida ida.¹⁴⁶

Un claro y pequeño ejemplo de poesía de repeticiones destinadas a retardar el conocimiento del tema, que en este caso está ligado a la fugacidad de la vida.

En el s. XVII hay un reiterado elogio de la dificultad. Pedagógicamente se piensa que una enseñanza eficaz se sirve de lo difícil y del “camino oscuro” para afianzar más sólidamente un saber, por lo que el desafío de lo difícil es un recurso para atraer la atención y hacer más profunda la huella de una obra. El efecto de lo oscuro es la duda. El suspenso. Una frase de la época que resume el gusto por lo oscuro decía: *“siempre fue mas valioso lo secreto”*. Se valora más aquello que cuesta mas trabajo que lo que fácil se consigue.¹⁴⁷

La complejidad tiene un orden, pero de manera ingeniosa se oculta. La oscuridad se logra al sustraer o desordenar las partes de un discurso para generar caos.¹⁴⁸ Se constituyen las “agudezas de ingenio”, los nudos y laberintos, que ejemplifican ese tipo de caos. Un caos que mediante la acción de la astucia llega a resolverse. Los laberintos ejercen la fascinación del extravío en un recorrido. Necesitan de la inteligencia para mostrar su orden, su desenlace, su solución. Poseen el placer del extravío frente a su muy enredada y oscura apariencia. Dicha oscuridad produce un placer estético, que es acompañado eventualmente del miedo.¹⁴⁹

Si al sujeto se le presenta resolver una complejidad cuyo orden existe, pero confuso, puede inducirse a su inteligencia al desafío de su superación. La naturaleza del desafío es que parte de un placer en el perderse y termina en otro placer. El aproximarse a la respuesta genera un valor estético. Resolver laberintos y desenredar con éxito nudos es un pasatiempo placentero. Pero termina inmediatamente al resolverse.¹⁵⁰

La oscuridad, lo oculto, lo confuso, genera duda, curiosidad y produce placer estético. Más entre más velado o enredado esté. Es un recurso imprescindible que atrae la atención para descifrar el enigma.

¹⁴⁶ Leonard. Op. cit. p. 220, 221

¹⁴⁷ Maravall. Op. cit. pp. 443, 444

¹⁴⁸ Calabresse. Op. cit. p. 177

¹⁴⁹ Calabresse. Op. cit. pp. 146, 147

¹⁵⁰ Calabresse. Op. cit. pp. 147, 148.

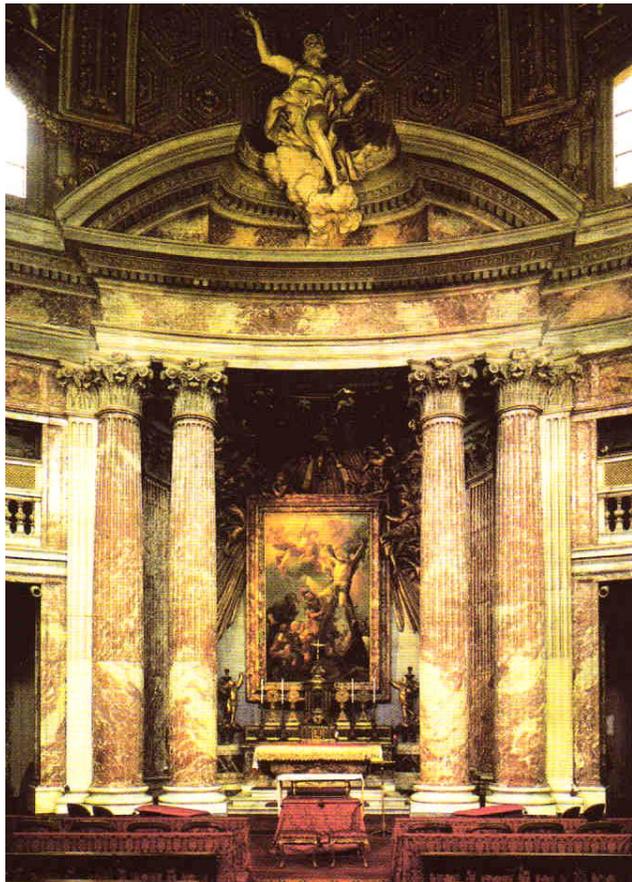
Mantener oculto a los demás el orden que rige a una obra, es un recurso para dar realce a una obra.¹⁵¹

En literatura la metáfora y el doble sentido nublan el verdadero significado; generan el placer del extravío y el deseo de aclarar lo oscuro.¹⁵² En escultura y arquitectura, tienen tal compenetración que llegan a confundirse; no se conoce a ciencia cierta donde acaba una y dónde empieza la otra, como en muchas obras de Bernini. Funde en composición pictórica el mármol de las formas arquitectónicas con el de las escultóricas, mientras las sombras colaboran a enfatizar el efecto de confusión entre ambas disciplinas artísticas. (Fig. 8)

Cuando la oscuridad produce un placer estético acompañado de cierta cantidad de miedo -piénsese en las perturbadoras arquitecturas de Borromini- aparece el rostro oscuro del Barroco en forma de un drama sin figura y sin solución.¹⁵³ Lo oscuro necesariamente va acompañado de la dificultad y del desafío, que intervienen en este recurso barroco que, también, busca atraer la atención. En el Barroco, Lo inasible y difícil, lo indefinido y dudoso, son utilizados para proponer el reto a la inteligencia. Toda obra oscura y difícil requiere de la destreza del ingenio, tanto para crearlo como para comprenderlo.¹⁵⁴

(Fig. 8) (Fig. 8) *Altar de la iglesia de San Andrés del Quirinal* () Bernini. Roma.

Del mármol de las cornisas arquitectónicas surge la figura del santo. El mármol estriado de las columnas les da un aspecto pictorizante que debilita la solidez y confunde la trama geométrica de las acanaladuras. La sombra sobre el altar pierde los relieves entre las tinieblas. Todos los elementos reaccionan ante los cambios de luz a lo largo del día, produciendo vistas escenográficas.



¹⁵¹ Calabresse. Op. cit. p. 146

¹⁵² Calabresse. op. cit. pp. 146, 147

¹⁵³ Villari. Op. cit. p. 357, 359

¹⁵⁴ Maravall. Op. cit. p. 448

Una reflexión para una probable investigación sobre lo que atrae la atención del espectador en la cultura actual, podría detenerse en que los productos comerciales entregan el mensaje directo, de la manera más digerible al espectador, sin hacer ningún llamado a la inteligencia por medio del reto de lo difícil. La cultura actual refuerza la concepción del ser humano como “*homo videns*”, se atrae a una sociedad de consumo por medio de imágenes en movimiento real y se saca provecho al manipular las emociones con clichés. No le concierne la concentración mental lista para resolver enigmas, como ocurría con la cultura barroca.

Por consiguiente, lo oscuro en el Barroco no es solo la pintura tenebrista, sino todo aquello que es confuso, que se oculta y no es legible a simple vista. En los retablos recargados de ornamentación, es difícil saber bien a bien qué se mira: se percibe una confusión de texturas de caras de ángeles, flores, conchas, santos, columnas salomónicas o estípites, marcos y molduraciones. Su apariencia complicada esconde detrás al sencillo espacio arquitectónico que la sostiene.

Las artes se enredan entre sí, se vuelven una mezcla de volúmenes en la ornamentación barroca, el desafío al ingenio. En el terreno pictórico, representar lo irrepresentable era la tentación barroca.¹⁵⁵ Para tal propósito la forma clara se escapa y se complica, se vuelven imprecisos los contornos en la oscuridad o en el enredo: es el medio ideal para las inquietantes exigencias de la época.

Tal percepción requiere destreza mental para enfrentar la estética del caos, de lo confuso, de lo oscuro en su comprensión.¹⁵⁶ Así se lanza a la búsqueda de significado aunque se escape todo el tiempo. La exuberancia o sobriedad de la que constan las obras; la calma o la turbulencia; el vibrante colorido o el creativo monocromatismo, están ahí para fomento de lo oscuro, lo confuso y lo complejo.

Ahora bien, el recurso de lo oscuro también se relaciona con la idea de movimiento: *mover a y lo movido*. Lo nuevo y desconocido, raro y extravagante, es utilizado en el barroco como un medio eficaz para mover voluntades. Una obra con suspenso y oscuridad se traduce en dificultad, logra impresionar de manera más profunda las conciencias, genera una reacción.¹⁵⁷ El misterio es siempre superior a la solución del misterio mismo.¹⁵⁸ El significado debe escaparse continuamente de la comprensión y de la percepción. El ingenio se ve obligado a moverse, a participar para aclarar el misterio, generando un placer estético.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Calabresse. Op. cit. p. 174

¹⁵⁶ Calabresse. Op. cit. p. 145

¹⁵⁷ Maravall. Op. cit. p. 462

¹⁵⁸ Calabresse. Op. cit. p. 156

¹⁵⁹ Calabresse. Op. cit. pp. 177, 178

Wölfflin por su parte habla de una falta de claridad, “lo no claro”, que tiene como fin dificultar la total comprensión de la representación artística. Por eso en el arte barroco se prefiere lo complicado a lo simple; lo oculto y velado a lo abiertamente manifiesto. Al ver las cosas fácilmente, de manera clara todo el tiempo, se genera un fastidio o aburrimiento, con lo que se pierde la atención de la conciencia. Si es dificultoso y extraordinario lo que se percibe, se anima a la voluntad a hacer un esfuerzo para abarcarlo y entenderlo.

Maravall coincide con él y con Calabresse, pues afirma que la obra barroca guía a la voluntad y la mueve a intervenir ante el reto que la obra le sugiere.¹⁶⁰ Ya desde el manierismo los artistas se aficionan por lo oblicuo y distorsionado, en lugar de lo simple. Pero son los barrocos quienes tienden a la forma no simple hasta sus últimas consecuencias.

Arnheim tiene su propio enfoque sobre la percepción de lo confuso y su aprovechamiento en las artes visuales. Apunta que en la obra de arte la regularidad se utiliza con gran cautela, pues si se reduce la complejidad, producirá un empobrecimiento de lo vital. “Evitar la regularidad es una regla constante de la composición pictórica. La severidad debe mitigarse siempre por medio de desviaciones que la vivifiquen.”¹⁶¹

Al mirar las pinturas tenebristas, las figuras brotan de una oscuridad misteriosa; la penumbra no deja conocer del todo el escenario que habitan los personajes, permaneciendo indefinido.

¿Cómo es la impresión de los sentidos ante una desviación en forma de sombra espesa, de una capa de negra “nada” en una imagen? según Arnheim, y coincidiendo con Wölfflin, Calabresse y Maravall, el espectador:

...recibe la inevitable impresión de que las cosas emergen de un estado de no ser y están destinadas a volver a él. En lugar de presentar un mundo estático de distribución constante, el artista muestra la vida como una sucesión de apariciones y desapariciones. La totalidad sólo está parcialmente presente (...) La terrorífica existencia de las cosas que están más allá del alcance de nuestros sentidos y que sin embargo, ejercen su poder sobre nosotros, se representa por medio de oscuridad.¹⁶²

¹⁶⁰ Maravall. Op. cit. p. 443

¹⁶¹ Arnheim. Op. cit. p. 109

¹⁶² Arnheim. Op. cit. p. 270

Al esconderse parcialmente los objetos, la imaginación los completa gustosa. Lejos de ser una mengua, hace que el objeto emerja y desaparezca en la nada oscura, concordando con la significación que se quiera transmitir.¹⁶³ Ese aparecer y desaparecer en las penumbras es una tensión, un desequilibrio que anima a la obra. (Fig. 9)

Calabresse escribe acertadamente sobre el interés en lo oscuro y oculto:

El sujeto *sabe* de la existencia de un residuo en la definición del ser, pero *no puede* decirlo. Tal desequilibrio genera pasión. El sujeto está en modo conflictual o está *suspendido* en el interior de la tensión entre dos modalidades diversas.¹⁶⁴

Ante una obra barroca “oscura” la tensión es entre el querer saber y un no poder saber. Es entonces que nieblas, confusiones, enredos u oscuridades conservan el significado preciso en el misterio. Con estímulos así, los espectadores pueden formular distintas conjeturas sobre una misma obra, radicando ahí un valor estético: siempre es mutable y enigmática cada vez.



(Fig. 9) *Vieja “pochando” huevos* (1618). Velázquez. Óleo s/ lienzo, 99 X 169 cms. National Gallery, Edimburgo. *Las figuras aparecen y desaparecen en la oscuridad.*

¹⁶³ Arnheim. Op. Cit. p. 270

¹⁶⁴ Calabresse. op. cit. p. 176

Según Wölfflin el estilo clásico es lo contrario. La estabilidad simplifica los componentes de una obra. El espectador se siente seguro frente a su claridad y economía de recursos. No hay nada que resolver pues la obra existe en si misma, no le falta nada y está cerrada a la interacción. Es en su totalidad clara y legible. No interroga al sujeto. No hay reto.¹⁶⁵

La afición barroca en cambio, se fastidia ante la falta de estímulo. Adora sentir la angustia ante lo desconocido. El espectador necesita sentimientos de incomprendibilidad e infinitud para fijar su atención. Los efectos de oscuridad tienen esa finalidad, busca cierta indefinición del objeto por parte del sujeto. Se controla deliberadamente que no se consigan enfocar los objetos, el contorno, el perfil, el confín del objeto.¹⁶⁶ En el Barroco queda sin solución el enigma, de ahí su atracción o repulsión, según el gusto de quien la mire.

En el arte del parecer, lo confuso se consigue con brochazos de espesa pintura, cuyo orden o semejanza con lo representado solo se distinguía a cierta distancia o desde cierto punto de vista. Wölfflin dice que los trazos difíciles de relacionar con la forma objetiva, mueven a la intuición.¹⁶⁷ Maravall coincide de nuevo, pues comenta que los brochazos rápidos no se interpretan como imperfecto, sino como una forma de no dar toda la información del objeto para que el sujeto se mueva a completar activamente a su manera.¹⁶⁸

Cada artista manejó lo oscuro y confuso a su manera. En las pinturas de Pietro da Cortona o de Peter Paul Rubens, las formas se pierden -dejan de ser claras- en la confusión de masas de cuerpos en movimiento que se enredan. En Georges de la Tour, las formas desaparecen misteriosamente en la negrura de las sombras. (Fig. 10)

Juan de Valdéz Leal, ante la incertidumbre del porvenir en su época, lleva al trastorno de la razón con sus oscuras y atemorizantes pinturas, donde el claroscuro acusado y esqueletos de pie aterrorizan y ofuscan, desafían a sostener la mirada sobre ellos para descubrir las múltiples partes de las que consta la imagen.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Calabresse. Op. cit. p. 206

¹⁶⁶ Calabresse. Op. cit. p. 177

¹⁶⁷ Wölfflin. Op. cit. p. 75

¹⁶⁸ Maravall. Op. cit. p. 438

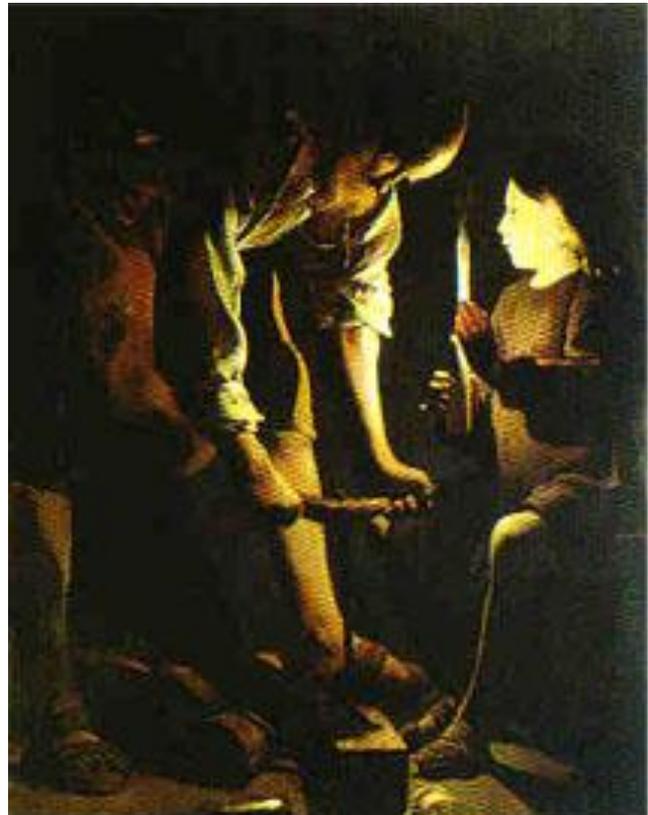
¹⁶⁹ García Cárcel. *Cultura del Siglo de Oro en España*. P. 104

Si se conociera el motivo por el cual la potente luz ilumina las figuras de Zurbarán sin iluminar ninguna cosa detrás de ellas, sus imágenes no serían tan enigmáticas. El misterio surge desde el oscuro e impenetrable fondo. No se sabe si el espacio es grande o pequeño, si está amueblado o vacío. Al representarlo se ocultan sus confines, no se sabe si es abierto o cerrado. Se vuelve ilimitado.

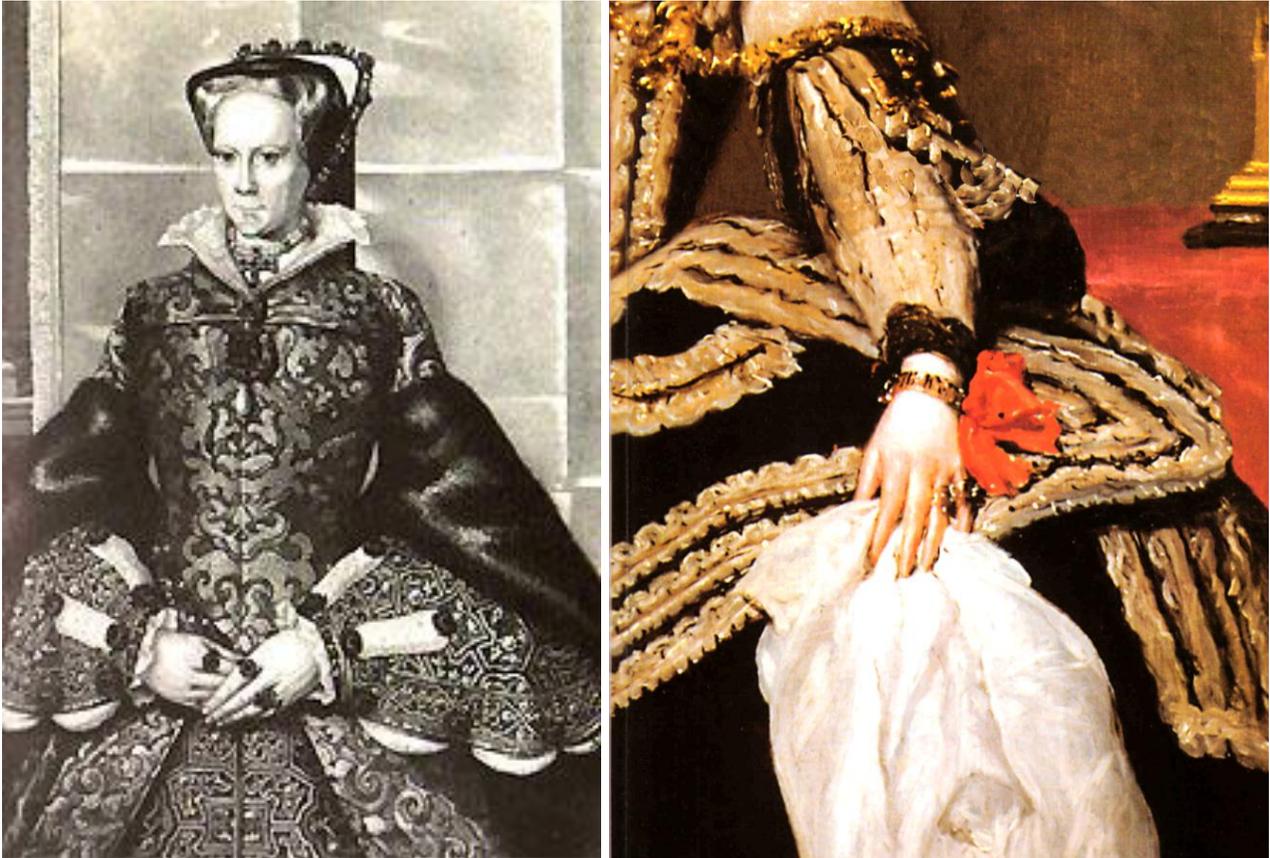
Por mencionar otra diferencia entre la pintura renacentista y la barroca, se puede decir que en la primera los colores son separados y delimitados, como en un vitral, mientras que en la segunda “sus luces y colores irrumpen de acá y allá, surgiendo desde profundidades misteriosas”.¹⁷⁰ Lo pictórico pues no sujeta ni fija la forma. Busca el efecto de lo indefinible. La factura pictórica de la materia y la luz se desapegan de la forma, que se vuelve ambigua, incompleta o difusa. (Fig. 11)

El recurso de lo oscuro es un medio poderoso para llamar la atención del espectador y dar realce; oculta y dosifica una parte de la escena al espectador. En una obra de estilo barroco siempre se mantiene cierto grado de desvanecimiento. Nunca se aclara por completo el acertijo pictórico. Representa lo irrepresentable ocultándolo.

(Fig. 10) *San José carpintero* (Hacia 1640)
Óleo s/ lienzo, 137 X
102 cm.
Museo del Louvre,
París.



¹⁷⁰ Wölfflin. Op. cit. p. 92



(Fig. 11) Nótese la diferencia entre el detalle de los adornos del vestido en el s. XVI (Izquierda) y las pinceladas cargadas de pintura que simulan el encaje y sintetizan el detalle en este fragmento de un cuadro de infantas de Velázquez (derecha).

III. 2. 1. 1. *El arte del parecer*

En el período barroco hubo un artificio, sumamente atractivo para la sociedad, que gozó de extensa difusión: el arte de la apariencia. La definición de *Apariencia* del diccionario dice: f. aspecto exterior de una persona o cosa. Il Verosimilitud, que parece verdadero y puede creerse. Il Cosa que parece y no es. Il Decoración de teatro. Sobre *Aparentar* dice: v. t. Manifestar o dar a entender lo que no es o no hay: *aparentar alegría*. (SINÓN. V. *Fingir*). Del *Parecer* anota: V. r. Ser semejante.

Al ser el Barroco una época de grandes contrastes, con gusto por lo extremo y lo complicado, el ingenio también crea juegos de tensión al recrear el duelo entre apariencia y verdad. Cuando la primera de aquellas prevalece sobre la segunda, se logra uno de los cometidos de la propuesta barroca: sorprender al espectador.

Fue este arte ampliamente practicado en distintas áreas del quehacer humano. Basta recordar las *Reflexiones y máximas morales* del conde de La Rochefoucauld (1613-1680), donde exalta a la prudencia, la diplomacia y las buenas maneras, como una forma de esconder a los demás lo que se piensa; aparentar ser dueño de una mente sorprendente, refinada y aguda.¹⁷¹

En dicho artificio del parecer, entre más se logra el parecido con la cosa que no se es, más ingenioso y digno de aplauso se vuelve; la correlación entre dos extremos, la verdad y el engaño, debe ser concordante y armónica. Conocer sus recursos y emplearlos a voluntad el poder de maravillar y sorprender al público barroco, genera motivación y curiosidad por descubrir la máscara. Con ello se mueve a alguien a participar en la obra: otro más de los fines perseguidos por el arte barroco.¹⁷²

En la literatura barroca, en su *Agudeza y Arte de Ingenio* Gracián dice que "...la semejanza es el fundamento de toda la invención fingida..."¹⁷³. En la arquitectura barroca, la planta de un templo católico no propone espacios innovadores con sus muros. Ello no tiene gran importancia, pues queda bien oculta por la extraordinaria atmósfera, generada mediante la recargada y vibrante ornamentación adherida a las paredes. Aparenta así un trozo de otro mundo, aquí en la tierra.

En la pintura del s. XVII, lo aparente se expresa en dos tipos de representación: uno sigue los lineamientos del Naturalismo hasta sus últimas consecuencias; el otro aprendió la forma de representar realistamente determinado objeto, aunque sintetice ópticamente los detalles. Ambos tipos aspiran a la apariencia convincente de algo que no es, pero el mismo objetivo se logra de maneras discrepantes.

La primera opción, el *Ilusionismo*¹⁷⁴ –también llamado *trompe l'oeil* o trampantojo- se sirve de la representación naturalista; imita a la naturaleza en su apariencia exterior, es decir su volumen, sus texturas. Algunas veces al imitar hasta la misma escala, lograban atraer la mano hasta el lienzo para comprobar la apariencia de profundidad. A diferencia de lo que ocurre con la fotografía, la atención extrema del artista barroco es capaz de aparentar la tridimensión. Retrata los detalles de cada variación perceptible de la luz, pero además los exagera en número y calidad. La pintura engaña y

¹⁷¹ Hauser. Op. cit. p. 126

¹⁷² Maravall. Op. cit. pp. 432, 433

¹⁷³ Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. (1648) Apud. Checa, Jorge. Ced. *Barroco Esencial*. A Madrid: Taurus, 1992. p. 71

¹⁷⁴ *Ilusionismo*: En pintura es crear un error en los sentidos que haga tomar las apariencias representadas por realidades.

convence al espectador de que no es tal, sino que sí son objetos verdaderos los que se tiene delante.

El ilusionismo barroco se recrea extensivamente en el género de la Naturaleza Muerta, en el cual un conjunto de objetos tales como frutos, animales y enseres de uso cotidiano son los actores principales de la obra¹⁷⁵. De este género encontramos algunos ejemplos en el s. XVI, pero se popularizó a partir de la desacralización del arte de las imágenes en el s. XVII, sobre todo en los países del norte de Europa, es decir los de ideología protestante burguesa.

Aquí se encuentran numerosos ejemplos de este tipo de apariencias, mismas que obsesionaron a los pintores, llevándolos a un alto dominio de la técnica, afanándose en alcanzar el máximo grado de imitación y semejanza con objetos reales. En su bidimensionalidad, tan solo con pigmento cubriente, la pintura aparenta ser una realidad de volúmenes, espacios y texturas. Muchas veces lo logra, mas sólo en apariencia.

Estas representaciones son notorias y sobresalientes por sus métodos ilusionistas de alto grado de dificultad en la ejecución y poseen un poder de engaño efectivo. Schneider consigna en su *Still Life* (nombre en inglés del género de la Naturaleza muerta) el caso de “Las uvas de Zexius”, pintor de la antigüedad que con maestría representaba uvas: pájaro que las veía se lanzaba sobre ellas tratando de tomarlas, confundiendo la pintura con uvas reales.¹⁷⁶ El ilusionismo se basa en experiencias inmediatas con el objeto representado, en una observación con alto grado de registro del detalle, en el estudio de las leyes ópticas para lograr imitar la apariencia de la naturaleza.¹⁷⁷ Su fin es lograr la confusión entre realidad e imitación bidimensional.

En Italia, Michaelangelo de Merisi, el Caravaggio, seguidor incansable de la naturaleza y la verdad, realizó su famosa e impactante “Canasta con frutas” (1596), muy admirada en los años posteriores, ya que es un hábil ejemplo de lo real que puede llegar a parecer un estudio tan profundo de la naturaleza, donde se ennoblece a objetos sencillos y ordinarios. El efecto ilusionista se resalta al poner el punto de vista del cuadro a la altura de la cabeza del espectador, siendo visible de este modo el borde inferior de la canasta, que parece sobresalir un poco del marco del cuadro. (Fig. 12)

¹⁷⁵ Schneider Op. cit. p. 10 - 16

¹⁷⁶ Ibidem. p. 10

¹⁷⁷ Ibidem .p 13

(Fig. 12)
*Canasta con
 frutas*
 (1598 - 99)
 Caravaggio.
 Óleo s/ lienzo,
 31 X 47 cm.

Trampantojo
 de frutas.



Arnheim afirma que añadir el efecto de profundidad y volumen a la pintura contribuye en gran medida a que ésta sea un duplicado de la experiencia de la realidad física. Al los pintores barrocos pintaron a manera de composiciones teatrales y alcanzaron la máxima ilusión de realidad. Aunque el arte pictórico sea una interpretación y no un duplicado del entorno, el uso del realismo es frecuente e importante.¹⁷⁸

También dice algo muy interesante acerca del realismo de extrema fidelidad:

...cuanto más pequeño sea el artista, tanto más rotunda será la ilusión de la presencia material del objeto, dificultándose la inteligencia visual del significado. Copiar un modelo con exactitud mecánica, como cándidamente lo hacen la fotografía y el cinematógrafo, carece de todo contenido artístico.¹⁷⁹

Para él, una obra de gran valor artístico no se limita a la mera imitación sino que, como afirmó Francisco Pacheco, el pintor debe tamizarla según sus sentimientos; dejar en la materia pictórica la huella de su interpretación, aún cuando se vea realista.

¹⁷⁸ Arnheim. Op. cit. p. 90

¹⁷⁹ Arnheim. Op. cit. p. 90

La pintura barroca es una forma de representación que no halla su fundamento sólo en la imitación, sino que se da más como representación. Representación que tiene valor por “los efectos sensibles, patéticos y de conocimiento, capaces de suscitar una adhesión (...) Un valor por la interpretación del artista y su espíritu, no tanto por la correspondencia analógica con la realidad.”¹⁸⁰

Los efectos pictóricos, trucos y efectos ópticos con las capas de pintura, logran una apariencia que se aleja de la representación naturalista de extrema observación y quisquillosa ejecución. No se basa en la imitación ilusionista, sino en lo “impresionista”¹⁸¹. Imita las impresiones recogidas por la retina al pasar fugazmente sobre un conjunto de objetos.¹⁸² Da mayor importancia a conseguir sensaciones ópticas de refracción de la luz que a la meticulosa emulación. Lo pictórico es una cuestión de interpretación. Por eso, una silueta pintoresca no coincidirá con la forma del objeto.¹⁸³ Ya dependerá del ojo espectador, si a su albedrío, interpreta pictórica o no pictóricamente.¹⁸⁴

Para la representación pintoresca se selecciona lo más importante; se ejecuta de manera sintética, será imprecisa en la mayor parte de los detalles pero persuadirá al ojo de que no falta ninguno. Este modo requerirá apreciarse a cierta distancia para que su apariencia sea convincente, pues al acercarse se percibe que no se trata de la imagen fiel del objeto, sino una serie manchas y brochazos imprecisos de pintura, simulando a la distancia la forma del objeto, cuya forma es muy diferente a la de las pinceladas.¹⁸⁵

La apariencia es otra que la forma del objeto utilizado como modelo. Se ha generado un cambio.¹⁸⁶ El poder de este artificio se enfoca a la impresión que genera el objeto sobre la retina de manera inmediata, es por eso que, al observar la simulación, el ojo se convence de que las manchas difusas en el lienzo son idénticas a lo que se ve de un objeto. Wölfflin explica que los objetos representados pierden claridad, pero no se vuelven totalmente confusos.¹⁸⁷ Las formas no son asibles ya a la manera de Caravaggio; pasan a ser tan solo un fenómeno luminoso.

¹⁸⁰ Villari. Op. cit. p. 364

¹⁸¹ De *Impresionismo*: Movimiento pictórico surgido en Francia a finales del s. XIX. Los pintores impresionistas estudiaron científicamente los efectos ópticos que produce en la retina humana la descomposición de la luz en diferentes colores, al chocar contra las superficies, llevando al lienzo sus descubrimientos. Una de sus técnicas fundamentales consistía en utilizar pequeñas pinceladas de colores puros que, al ser vistos a distancia, se mezclaban en la retina del observador creando el efecto de “atmósfera”. Se preocupaban más por capturar el instante efímero, el movimiento y los efectos de iluminación sobre el objeto, que por el contenido o la composición.

¹⁸² Wölfflin. Op. cit. p. 54

¹⁸³ Ibidem. p. 57

¹⁸⁴ Ibidem. p. 35

¹⁸⁵ Wölfflin. Op. cit. p. 54

¹⁸⁶ Ibidem. p. 57

¹⁸⁷ Ibidem p. 84

Se sustituye con un efecto pictórico el registro meticuloso de los detalles del cabello, del follaje, de los brocados, etc. La representación es una cosa totalmente contraria a la forma, pero aparenta serlo de manera efectiva. Maravall dice "...Toda la pintura de manchas o borrones, de pinceladas distantes, etc. es una anamorfosis..." es decir, un artificio de formas que al enfocar a ciertas distancias o puntos de vista, representan de manera ópticamente correcta lo que en sí no es idéntico a lo representado, por lo que "...reclama ser completado por intervención del espectador...".¹⁸⁸

Dibujo y modelado no coinciden ya en sentido estricto; se reduce todo a reproducir la apariencia óptica¹⁸⁹. Wölfflin lo dice así: "El uno es el estilo del ser (el ilusionista), el otro, un estilo del parecer. Esta técnica es un artificio ingenioso, pues requiere que el artista logre observar con atención al objeto, sintetice las impresiones en su retina, y después logre captarlas acertadamente por medio de brochazos inacabados. Lo pictórico nace del ojo y se dirige al ojo exclusivamente, no al tacto, como lo hacen la línea y el modelado."¹⁹⁰

El efecto ilusorio es exitoso si la imagen vaga es reconstruida por la participación activa de la retina engañada a la distancia. Fue este principio el que aplicaron siglos después los pintores impresionistas. Esta técnica contradice a los medios empleados por el ilusionismo naturalista, aunque ambos busquen hacer su efecto de engaño en la conciencia del espectador.

Los brocados de Rembrandt se pintaron con espesas capas de pintura, arañadas con el mango del pincel estando aún húmeda, para que la luz que la iluminara se dispersara sobre la superficie irregular. La superficie de la pintura gruesa adquiriría el aspecto de una seda ricamente trabajada.¹⁹¹ Velázquez comenzó a pintar los lujosos vestidos de la familia real española, con grandes y separadas pinceladas, muy cargadas de pintura y con intensidad expresiva, convenciendo a la distancia de que se trataba de encajes pintados con todo cuidado.¹⁹²

La manipulación de los grosores de pintura, del ritmo grafológico del pincel, la distribución de las luces y las sombras y la selección de los colores, transfiguran la apariencia de la forma. Maravall reconoce que en la pintura de artistas barrocos como Velázquez, Rembrandt y muchos otros, no existen contornos perfilados a manera de contenedores de colores cuidadosamente depositados y extendidos en sus lugares sobre el lienzo.¹⁹³

¹⁸⁸ Maravall. Op.Cit. p. 438

¹⁸⁹ *Modelado*: En pintura, presentar el relieve de una figura por medio de claroscuro.

¹⁹⁰ Wölfflin. Op. cit. p. 52

¹⁹¹ Mainstone. Op. cit. p. 70

¹⁹² Zuffi. Op. cit. p. 13

¹⁹³ Maravall. Op. cit. 439

Por el contrario del estudio y reproducción naturalista del más fino detalle, se encuentran unas manchas discontinuas e inacabadas. Un pensamiento de Quevedo afirma que "...a su parecer, esas manchas son mucho más verdad en el cuadro que en una relamida ejecución llevada a plena terminación." En esa época, eso era indicio de mayor acierto que el cuidado.¹⁹⁴

A Caravaggio y a Zurbarán les concierne – a su manera- la recreación de la realidad, mientras que a Velásquez y a Rembrandt les toca reproducir la realidad del efecto visual. El que haya tales diferencias entre estas formas de representar, no quiere decir que una sea mejor o peor que la otra. Sólo son dos medios de ejercitar el arte de aparentar. El ingenio y dificultad de ambas de representaciones, requiere del artista un profundo estudio de las leyes ópticas, para así engañar al espectador por medio de sus percepciones visuales, registradas en el lienzo.

III.2.1.2. *El Movimiento.*

*Una figura que carece de movimiento está
doblemente muerta, pues está muerta
porque es una ficción, y muerta una vez
más porque no devela el movimiento de la
mente ni el del cuerpo.*

LEONARDO DA VINCI

Con frecuencia se ha escrito que el Barroco es "movimiento", que es turbulento, gesticulante, dinámico. Que el arte barroco rompe con las tradiciones y genera desequilibrio. "... es una poderosa fuerza reñida con la inmovilidad".¹⁹⁵ Las siguientes definiciones del diccionario acerca del "movimiento" parecen selección de características barrocas:

¹⁹⁴ Ibidem. p. 440

¹⁹⁵ Carrillo. Op. cit. p. 26.

Mover v. t. (lat. *movere*). Poner en movimiento. || Agitar una cosa. (SINÓN. Bullir, impulsar, menear, V. tb. Agitar.) || Hacer obrar: *ser movido por el interés*. || *Mover a*, causar u ocasionar: *mover a compasión*. || Alterar, conmover.

Movido, da adj. Agitado. || Dícese de la fotografía borrosa.

Movimiento m. Acción y efecto de mover. || Circulación de ciertas cosas: *el movimiento de las riquezas*. (SINÓN. V. tb. *Animación*.) || Vivacidad en una composición artística y literaria. || Sentimiento interior o transitorio: *un movimiento de piedad*. || *Fig.* Primera manifestación de un afecto, pasión: *tuvo en seguida un movimiento de celos*. || *Movimiento perpetuo*, el que debería continuarse perpetuamente sin socorro exterior.

El factor movimiento es pilar importante en el arte barroco, se manifiesta en múltiples formas y niveles dentro del arte Barroco. Aunque en la presente investigación el fin último no es el de apropiarse del movimiento para una forma de trabajo, es muy útil su total comprensión, pues contribuye notablemente a que los demás artificios logren cabalmente su cometido; les proporciona un realce o énfasis en sus propuestas. Por lo tanto, este apartado que explica el movimiento es extenso puesto que una vez comprendido su funcionamiento se entenderán mejor los demás factores, aunque en las conclusiones parezca no dársele tanta importancia.

Desde un poco antes del Barroco -en el Manierismo o Renacimiento tardío- se encuentra ya la agitación en el arte de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, y en el de El Greco con sus figuras zigzagueantes; desde ahí ya se abandonaba la armonía rígida y serena propia del estilo clásico. El artista barroco tiene noción del movimiento, al grado en que hace de este una característica de su expresión.

Autores como Maravall o Hauser apuntan a que existió en la época barroca una percepción acentuada acerca de lo cambiante, lo pasajero y lo fugaz, de lo inaprensible e inseguro. Coinciden en que el escenario social, económico y religioso desde finales del s. XVI hasta pasando mediados del XVII, fue de un carácter difícil, de intensa actividad bélica y profundos movimientos político religiosos, de anexiones territoriales por parte de naciones expansionistas y de la división del pensamiento europeo entre las perspectivas católica, luterana, anglicana y calvinista.

Una época agitada y en movimiento es capturada por el arte. Efectivamente, en el arte del Barroco fluye el movimiento; el mismo latido se siente desde las arterias principales hasta los más mínimos

detalles capilares. Se propaga un vaivén que estremece del nivel más alto al nivel más bajo. Continuamente, sin descanso, los diferentes elementos deberán moverse juntos y al mismo ritmo, en perfecta comunión dinámica.

¿Cómo es que la pintura, la escultura y la arquitectura logran capturar la apariencia de movimiento, si son artes estáticas? Los grandes maestros del pasado supieron intuitivamente que el movimiento no es tema para las artes inmóviles. Lo tradujeron a ademanes cargados de tensión que poseían una permanencia atemporal ajustada a los medios utilizados. Como no se puede representar realmente el movimiento de los miembros –el discóbolo no arroja el disco, ni la honda del David de Bernini dispara la piedra– representan la tensión inherente a la desviación de la actitud normal.¹⁹⁶

Esta permanencia atemporal del movimiento y del instante ya preocupaba a Da Vinci, consciente de la paradoja:

...el pintor ha de detenerse en esta figura paradójica que es esencia oculta de su arte, el tiempo. (...) el origen motor del sistema de representación. Un instante no tiene tiempo alguno; el tiempo está constituido por el movimiento del instante, y los instantes son los límites del tiempo. Instante y punto son tomados como semejantes (...) que crean la línea continua mediante su desplazamiento.¹⁹⁷

Una representación del movimiento se enfoca en aquello que puede cambiar de posición con el paso del tiempo, con la fugacidad de una acción, captar un instante de vida; las figuras en vuelo se ven detenidas por un momento, pero parece que al momento siguiente volverán a estar en movimiento; es un movimiento capturado. Un ejemplo es la oblicuidad, pues su grado de desviación de la vertical o la horizontal la hacen parecer como una fase momentánea de un proceso de locomoción.¹⁹⁸ Por ello, las diagonales fueron la base de muchas composiciones barrocas.

Por otra parte, la obra barroca anima, mueve a la inteligencia a participar tratando de definir lo que está borroso, barrido, moviéndose. El gusto barroco se entretiene en enredarse y tratar de desenredar aquello confuso, oculto y complejo. La acción que lleva a cabo el espectador al completar con la imaginación las partes de la escena cortadas o no mostradas, es un tipo de movimiento. Por ello, Giovanni Careri escribe –para la edición de Rosario Villari *El Hombre Barroco*– en su apartado sobre *El artista*:

¹⁹⁶ Arnheim. Op.cit. p. 348

¹⁹⁷ Leonardo da Vinci. *Tratado de la pintura*. p. 25

¹⁹⁸ Arnheim. Op. cit. p. 347

Las “mezclas” (de arquitectura, escultura y efectos pictorizantes) jesuíticas de Bernini son máquinas destinadas a este específico ejercicio de las facultades del intelecto, el afecto, la imaginación, y el entrenamiento de la sensibilidad de los sentidos.¹⁹⁹

A veces el objetivo del artista era representar los movimientos del alma o espíritu a través de las actitudes de los cuerpos. La imaginación del espectador podía ser inflamada y partícipe de las obras, sintiendo como propio lo que puede estar sucediendo en ellas.²⁰⁰ Si la escena es alegre, alegra al alma; si triste, entristece, si lastimosa, lastima.²⁰¹ *Mover a*, causar u ocasionar: *mover a compasión*. Alterar, conmover los sentimientos transitoriamente: *un movimiento de piedad*. Se mueve al que observa a la manifestación de un afecto o pasión.

Esto lo aprovechó muy bien la escuela jesuita para asombrar, conmover, convencer y adoctrinar a las personas, representando cristos exageradamente sufrientes o las gloriosas recompensas que esperaban al buen cristiano al final de sus días. No obstante, el arte holandés también logra transmitir intensamente, a su manera de menor grandilocuencia, las distintas gamas del sentimiento humano, que van desde el recogimiento y la serenidad hasta las más escandalosas voluptuosidades de aquella época.

Otra forma de concebir al movimiento, es en el orden visual compositivo. El sentido de la agitación, vibración o gesticulación, existe en el fondo o en las figuras, en sus líneas o en sus superficies, con el fin de crear un efecto de movimiento, al que los artistas atribuyeron gran importancia cualitativa. Se regodean con el uso complejo de figuras, objetos, pliegues, manchas y líneas, en exceso. Se crea una trayectoria de movimiento que recorre el cuadro por medio de diagonales, curvas y asimetrías, libres del reglamento de la línea y composición clásicas.

Al evocarse la idea de movimiento, generalmente se piensa en traslación. Sin embargo, puede verse movimiento donde físicamente no lo hay. Sobre la percepción psicológica del fenómeno del movimiento en reposo escribe Arnheim:

En ningún momento la estimulación se congela en una organización estática. En tanto la luz afecta los centros visuales del cerebro, impulsión y propulsión se continúan y la estabilidad relativa del resultado no es sino el equilibrio de las

¹⁹⁹ Villari. Op. cit. p. 335

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ Medina de Vargas. Op. cit. p. 39

fuerzas antagónicas. Por supuesto que el resultado de dicha lucha se refleja en la experiencia visual. Estas fuerzas son las que percibimos como “tensión dirigida” o “movimiento” de las estructuras inmóviles.²⁰²

Estos aspectos dinámicos pertenecen a cualquier experiencia visual generada al enfrentarse con las cualidades de forma, tamaño y color de cualquier cosa que se ponga ante la vista.

El acentuado movimiento visual que poseen los objetos de la naturaleza se deriva del hecho de que sus formas son las huellas de fuerzas físicas que las han creado, mediante el crecimiento, la expansión o la contracción. Dichas fuerzas y tensiones actúan sobre los cuerpos y están visiblemente presentes. Arnheim observa que en las obras de artes visuales existen este mismo tipo de huellas, cuyas causas fueron el estilo de cada artista, así como su temperamento y estado de ánimo.²⁰³ El ánimo del siglo XVII es la fuerza que actúa sobre el movimiento visible en el Barroco.

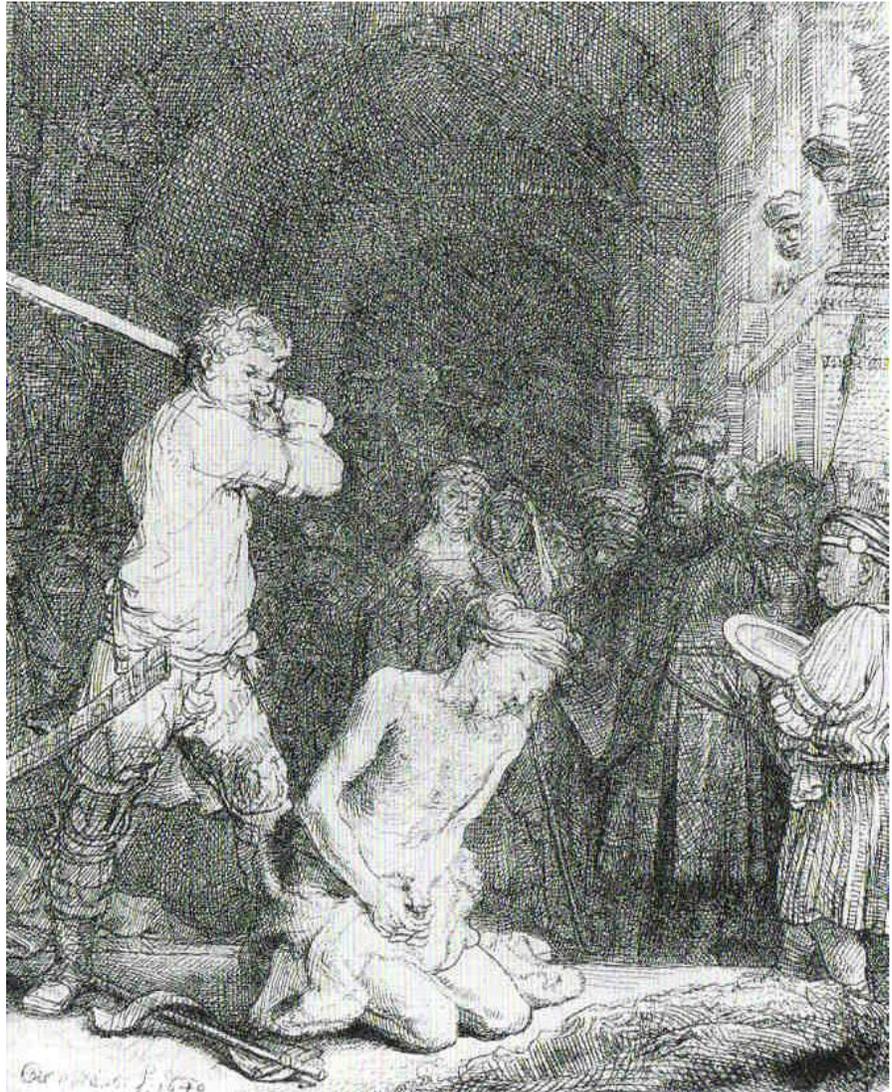
Entonces, se puede clasificar a las nociones de movimiento en el arte barroco de la siguiente manera:

- a) *Mover a* – ocasionar la participación del espectador. Alterar y/o conmover los sentimientos a la manifestación de un afecto o pasión.
- b) *Suspensión del movimiento* - las figuras detenidas representadas en una obra, que pareciera que en el instante próximo seguirán su movimiento, tienen en rigor un movimiento suspendido.
- c) *Movimiento óptico* - el movimiento o vibración óptica que revuelve a las superficies de fondos y figuras, líneas y planos. Se mueve perpetuamente en su quietud.
- d) *Indicación de fuerzas dirigidas* - el movimiento que representa una fuerza visual dirigida por las líneas las diagonales y curvas en una composición.

²⁰² Arnheim, *Arte y percepción visual*. p. 341

²⁰³ Arnheim, Op. cit. p. 353

(Fig. 13)
*Decapitación
 de Juan el
 Bautista* (1640)
 Punta seca y
 aguafuerte.
 12.9 X 10.3
 cm.
 Col. Museo
 casa de
 Rembrandt,
 Ámsterdam.



En *Decapitación de San Juan Bautista* de Rembrandt (Fig. 13), se pueden apreciar los cuatro tipos de movimiento barroco:

El torso del verdugo está girado para asestar el golpe de la espada, movimiento que parece va a llevarse a cabo de un momento a otro. El suspenso obliga al espectador a completar la escena en que se sabe lo qué ocurrirá. El otro movimiento con-mueve al espectador ante el gesto tremendamente humano de San Juan, quien trata de guardar –como cualquier persona- el lado del cuello en que será asestado el corte mientras permanece de hinojos; el espectador se identifica con que está sintiendo el protagonista.

Posee además el movimiento del fondo, con repeticiones de arcos y columnas en el espacio interior de un palacio, cuyas sombras y manchas se dan por el hormigueo de infinitas y pequeñas líneas inclinadas. Las diagonales de la composición se ven en la espada, el brazo y torso inclinados del mártir, unidos a sus muslos arrodillados; asimismo en la línea de perspectiva de la balaustrada y las cornisas del palacio.

Wölfflin escribió en su estudio sobre *Lo Lineal y Pictórico* del arte barroco, que en lo pictórico todo lo domina la transición en movimiento.²⁰⁴ Detalla las maneras en que se encuentra en pintura, arquitectura y escultura ese ritmo que “misteriosamente traspasa y estremece un conjunto.”²⁰⁵ Según Arnheim, las ondas curvas del agua; las ruedas que se ven borrosas porque aparentan girar velozmente; piernas en actitud de correr; objetos oblicuos escorzados; son elementos que generan movimiento potencial en suspenso.²⁰⁶ Esto se aprecia en las tensiones visuales –de una pintura o escultura- que parecen esforzarse en cierta dirección, se dirigen a transmitir la “impresión” de movimiento.²⁰⁷

Esta vibración óptica o ritmo común en la obra plástica es entendido como una repetición o frecuencia de imágenes, de líneas o manchas.²⁰⁸ Puede generarse con ello una vibración vigorosa o un temblor casi imperceptible²⁰⁹ que va extendiéndose cual resonancia o eco. Las repeticiones de columnas ondulantes, de marcos y de elementos decorativos en los retablos de templos católicos barrocos, son ejemplo de esto. La repetición de tramas de líneas en los grabados de Rembrandt es como una resonancia de murmullos infinitos.

Para Wölfflin la idea de movimiento pertenece a la esencia de la representación pictórica, ya que esta recoge todo lo que ve como vibración y no define las cosas por líneas o planos precisos.²¹⁰ Algunas obras barrocas, ya sean arquitectónicas, escultóricas o pictóricas, gozan de una opulencia de texturas entrecruzadas o intrincamiento de líneas decorativas, que causan la impresión de movimiento,²¹¹ aún cuando el conjunto permanece reposo. Se estremecen aunque estén quietos. Las

²⁰⁴ Wölfflin. Op. cit. p. 88

²⁰⁵ Wölfflin. Op. cit. pp. 61, 62

²⁰⁶ Arnheim. Op. cit. p. 338

²⁰⁷ Arnheim. Op. cit. p. 338

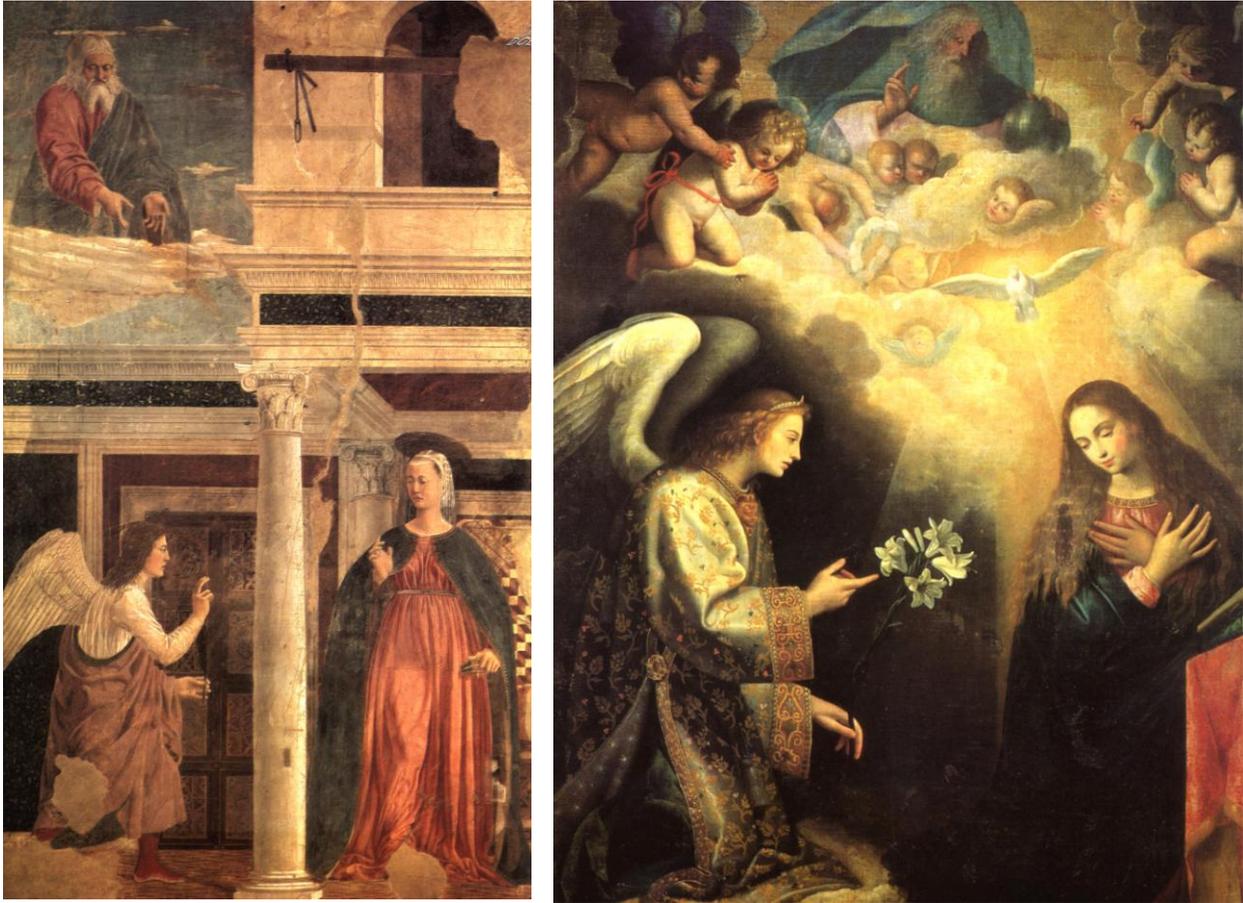
²⁰⁸ Wölfflin. p. 58

²⁰⁹ Wölfflin. Op. cit. p. 50

²¹⁰ Wölfflin. Op. cit. p. 59

²¹¹ Ibidem p. 57

figuras o líneas de forma curva, direcciones oblicuas y superficies borrosas o sombreadas, darán la impresión de movimiento.²¹²



(Fig. 14) Nótense las diferencias entre una *Anunciación* de 1452 de Piero de la Francesca, pintor renacentista y otra del autor barroco Vizenzo Carducho. En la primera predominan las líneas rectas.

El encanto del movimiento, no radica en el objeto mismo,²¹³ sino que lo desborda y se propaga en la totalidad de la obra. El objeto individual se pierde entre una multitud de otros objetos que tienen su secuencia rítmica: una sucesión ordenada o progresiva, suave o dramática, que se repite siguiendo un orden de sucesión o frecuencia de cadencias, movimientos o imágenes.²¹⁴

²¹² Arnheim. Op. cit. p. 338

²¹³ Wölfflin. Op. Cit. p. 56

²¹⁴ Prette, María Carla. *Leer el Arte y entender su lenguaje*. Ed. Susaeta. p. 188.

En el período clásico fácilmente se identifica y define totalmente lo que se ve. Es de apreciación clara y serena: lo contrario del Barroco. El movimiento sugiere confusión y dificultad, gracias al uso excesivo de la repetición. La arquitectura de Borromini es una clara muestra de ello, con su confusión y repetición de formas geométricas caprichosas. Tales enredos de agrupaciones proporcionan el efecto pictorizante.²¹⁵ Se usan iluminaciones especiales o intrincamientos de la forma que operan pictóricamente,²¹⁶ los objetos o motivos se conectan en una textura entremezclada, parecen ser de un mismo cuerpo estremecido.²¹⁷

La rítmica favorece el proceso de trabazón entre los componentes de la obra para homogeneizar todo en una sola masa.²¹⁸ En una obra barroca un solo objeto no tiene razón de ser por sí mismo, sino sólo cuando se une y enlaza con todos los demás elementos. El ritmo tiene entonces una función homogeneizadora, común a cada rincón de la obra.²¹⁹ El movimiento es flameante y vivaz, o solo un temblor suave y titilante; mas siempre será inagotable a la contemplación, en un movimiento sin fin.²²⁰

Por otra parte, existe el área del movimiento grafológico.²²¹ Una obra de arte puede ser apreciada precisamente por la pincelada visible, como signo de un estilo legítimamente individual. A cualquier movimiento que se contuviera en las mismas formas creadas, se añade la dinámica del acto de creación.²²² Podía ser la de este artista una mano que se movía lenta y serena, la de aquel apuradamente nerviosa y la de aquél otro borró todo rastro de su paso.

Los trazos dinámicos del acto motor físico del artista dejan su huella en la obra y se manifiestan como cualidades de movimiento únicas. Las fuerzas motoras físicas transmiten su estado de ánimo a la forma, que registra la intensidad y el curso de éste.²²³ En algunos retratos pintados por Frans Hals, se registra una vibración a causa de sus pinceladas agitadas y rápidas, lo que brinda un temblor a causa de la forma vigorosa en que fue depositada la pintura en el lienzo.²²⁴ Los veloces y “suetos”

²¹⁵ Wölfflin. Op. cit. p. 57

²¹⁶ Wölfflin. p. 56

²¹⁷ Wölfflin. p. 76

²¹⁸ Wölfflin. Op. Cit. p. 76

²¹⁹ Ibidem. w. p. 58

²²⁰ Wölfflin. Op. Cit. p. 50

²²¹ de **Grafología**; Arte de reconocer el carácter de una persona mediante su escritura

²²² Arnheim. Op. cit. p. 354

²²³ Arnheim. Op. cit. p. 354

²²⁴ Zuffi. Op. cit. pp. 155, 164

trazos de su brazo y su muñeca suministraron a sus cuadros y dibujos un elemento dinámico”.²²⁵
(Fig. 14)

(Fig. 15) *Niño
sonriente* (1625)
Detalle
Frans Hals
Óleo s/ tabla, 29. 5
cm. diámetro.
Mauritshuis, La
Haya.



Ejemplos de movimiento están en los frescos de Pietro da Cortona: apabullante ritmo acelerado en la vibrante decoración que impacta en la impresión total de la obra, con cuerpos arrebatadores pintados con exuberancia de curvas. Rubens, pintor barroco por excelencia, trabajó una opulencia dinámica de masas -cuerpos, telas, animales, follajes, cabellos- que amontonaba en exceso, logrando imprimirles un ritmo turbulento²²⁶(Fig. 16). En “Retrato de Richelieu”, de Philippe de Champaigne (1602-1674) se plasma la visión del movimiento en el tratamiento de las ropas del cardenal, que se agitan a impulsos de aires misteriosos, mientras él aparenta no notarlo.

²²⁵ Arnheim. Op. cit. pp. 346, 347

²²⁶ Medina de Vargas Op. Cit . pp.105, 106



(Fig. 16) *Rapto de Proserpina*(1636) Rubens.
Óleo s/ Lienzo. 180 X 270 cm. Museo del Prado

Medina de Vargas escribe sobre el movimiento generado a causa del juego de sombras y luces.²²⁷ Se elevan a compositivos en sí mismos, libres de la forma, actúan como elementos que sirven para enlazarse, repetirse, amontonarse. Imprimen con ello un ritmo común en toda la obra y constituyen la parte lumínica del efecto dinámico. Rembrandt hacía composiciones de violentos movimientos de diagonal contra diagonal si así lo deseaba, pero fue el maestro de los más bellos y sorprendentes juegos de luz; sus figuras resplandecen tanto, que se desborda una vibración de partículas luminosas, propagándose rítmicamente por toda la atmósfera del cuadro.²²⁸

Da Vinci escribió una acertada metáfora respecto del movimiento de la luz en su apartado *LXXV De las reverberaciones* en su tratado de pintura:

²²⁷ Ibidem p. 86

²²⁸ White. Op. cit. p. 64

“Las reverberaciones las producen los cuerpos que tienen mucha claridad, y cuya superficie es planta y semidensa, en la cual hiriendo los rayos del sol, los vuelve a despedir, de la misma manera que la pala arroja la pelota que da en ella”²²⁹

La luz y la sombra, lo positivo y lo negativo, generan atracciones y enlaces visuales, provocan saltos entre las figuras del fondo y las del punto más cercano en el primer plano.²³⁰ Se logra así un efecto dinámico, su movimiento depende de las zonas claras y las oscuras.

En el tomo, Mainstone escribe acerca del s. XVII que en la arquitectura y escultura barrocas las entradas sobresalen del conjunto ligeramente o se introducen. La y sensación de movimiento se logra mediante vivaces contrastes de luz y sombra cuando les pega la luz del sol. Acusados movimientos de avance-retroceso se dan por sus formas, que pueden recordar a la pintura de Caravaggio.²³¹

Este movimiento de superficies hace difícil apreciar dónde exactamente están situados los límites reales del espacio. El exceso de decoración en el barroco oculta los sencillos muros para crear un espacio totalmente diferente: un espacio en movimiento a ritmo de múltiples entradas y salientes, donde la luz fue un factor cuidadosamente estudiado para lograr su efecto.²³²

Lo que perciben los ojos al observar una agrupación de objetos de apariencia y función similares en determinado campo, pero que difieren ya sea en ubicación, tamaño o posición, se interpreta en la mente como el equivalente inmóvil del movimiento estroboscópico o facetado.²³³ En este caso, se aplica al ofrecer cada objeto repetido una “fase” diferente. Al amontonarse varios objetos similares se obtiene una aglomeración de fases diferentes, que multiplican el movimiento.

Los cambios de la secuencia ocurren gradualmente. La similitud de las imágenes y la continuidad del cambio producen una percepción total de movimiento. Si a las gradaciones se les añade un *crescendo* o *decrecendo* –dinámica de ascenso y descenso- se acentúa la impresión de aumento o disminución en la velocidad de su movimiento, lo cual aprovecharon muy bien los arquitectos y decoradores barrocos, aunque también pintores como Rubens o Da Cortona.

²²⁹ Da Vinci. Op. cit. p. 290

²³⁰ **Plano:** Distancia relativa de los objetos que figuran en un cuadro o imagen, dando el efecto de profundidad.

²³¹ Mainstone. Op. cit. pp. 87, 88, 89, 90.

²³² Ibidem.

²³³ de **Estroboscopia:** Método de observación óptica de ciertos fenómenos que permiten apreciar sus diversas fases. En este caso, se aplica al ofrecer cada objeto repetido una “fase” diferente.

Se presenta el incremento de forma escalonada, en creciente expansión. Los abultamientos de las formas curvas se usan para incrementar la tensión interna de sus composiciones.²³⁴ Puede observarse en la sobreposición de columnas y molduras en las fachadas y retablos, que avanzan gradualmente en forma escalonada; de similar efecto resultan las líneas infinitas entrecruzadas de los huecograbados. El Barroco persigue estos recursos generadores de tensiones sobrepuestas que van tan bien con el exaltado sentimiento de su época.

Wölfflin señala otro factor que tiene que ver con el movimiento: la resonancia.²³⁵ El movimiento, como una vibración, requiere de una caja de resonancia para poder propagarse y homogeneizar el conjunto. El movimiento y su resonancia no deben morir en una atmósfera inmóvil y ajena a su acción. Necesitan de un fondo que permita y asimile al movimiento. Una escultura barroca requiere de un nicho con decoraciones que le hagan resonancia (Fig. 16).



(Fig. 16) *Sta Tecla*.
Siglo XVIII.
Retablo de
Alejandro Carnicero.
Barroco
Churrigueresco,
escuela de
Salamanca.

²³⁴ Arnheim. Op. cit. pp. 345, 351

²³⁵ Wölfflin. Op.Cit. pp. 94, 95, 96

No será un simple fondo neutral, sino aquel que entable un juego dinámico con la figura y enlace todo lo que compone la obra pues, no solo la forma de los objetos es dinámica, sino también la de los intervalos entre ellos. Esta dinámica depende no solo del tamaño, la forma y la proporción de los intervalos mismos, sino también de los objetos vecinos;²³⁶ los cuales en las composiciones barrocas generalmente tienen muchísimos vecinos, o bastante cerca por lo menos.

En las composiciones pobres de movimiento, la figura simula la acción, mientras que el “fondo” permanece ajeno e inmóvil.²³⁷ No se integran uno con el otro. Para conseguir el movimiento, las figuras deben introducirse a partes del fondo y el fondo avanzar dentro de las figuras, la penumbra acuchilla los ropajes, introduciéndose por todos los pliegues. En escultura y arquitectura, los autores barrocos empleaban un recurso cuyo juego dinámico consiste en que la penumbra del fondo se sume a la sombra de la figura, continuando el movimiento.

Esto sucede también en el dibujo. Aún tratándose de una representación puramente lineal, debe haber siempre margen – y esto es lo decisivo- para un cierto efecto pintoresco.²³⁸ Por eso los bocetos, por ligeros que sean, jamás son trazados sin un fondo de sombra que le haga resonancia al movimiento que posean,²³⁹ vibrante y borroso. Se vuelven dibujos pictorizados gracias a que en ellos se agrupan y acumulan gran cantidad de líneas y sombras. Producirá la ilusión de movimiento.²⁴⁰ Cada línea exhibe además un movimiento propio a lo largo de su propio curso, característica dinámica elemental y grafológica de todo dibujo. (Fig. 17)

Las ricas agrupaciones generan un desorden dinámico, pintoresco; ²⁴¹ se entrelazan en este las diferentes formas con sus sombras y con el fondo. En estas agrupaciones se produce un ritmo o secuencia en las líneas de contorno, adquiriendo ese temblor, esa composición de subidas y bajadas en relieve. Donde se amontonan tantas cosas, se pierde la noción de qué es lo que se está viendo y se pierde la noción de las formas conocidas (Fig. 18). Cuando reina la oscuridad en los ángulos y hay multitud de enseres en los rincones, la impresión de movimiento lo invade todo.²⁴²

²³⁶ Arnheim. p. 349

²³⁷ Ibidem. p. 312

²³⁸ Ibidem.w. p. 58

²³⁹ Ibidem p. 102

²⁴⁰ Ibidem. pp. 57, 63

²⁴¹ Ibidem. W. p. 88

²⁴² Wölfflin. p. 57



(Fig. 17) A la izquierda, un retrato en dibujo hecho por Jan van Bouckhorst (1617). Se ve la vibración por amontonamiento de líneas y su movimiento grafológico y caligráfico. A la derecha se ve un dibujo hecho por Rembrandt de una anciana (1628), donde se ve un lado del rostro manchado con una sombra muy borrosa, apreciándose el rápido movimiento de la barra de carboncillo.



(Fig. 18) *Naturaleza muerta con libros* (1628) Jan Davidsz. De Heem.
Óleo s/ tabla, 36 X 46 cm.
Mauritshuis, La Haya.

Una forma puede parecer invadida de un tremor que la agita, no siempre de manera ostentosamente convulsa. Puede que la imagen más sobria posea apenas un temblor casi imperceptible. La gama de vibraciones es tan amplia como los gradientes que puedan distinguirse entre los extremos “convulso” y “tranquilo”. Diferentes grados de movimiento fueron explorados por los autores del Barroco en sus obras como parte de la visión pictórica.

Los artistas barrocos intentan capturar la forma que parpadea. Los artilugios para conseguir el movimiento se basaron en las diagonales compositivas, el amontonamiento de formas, la vibración de las superficies, el ritmo de las luces y las sombras. Al espectador le parece que las figuras continuarán con el desarrollo de su acción apenas desvíe la mirada. Fue el gusto por lo confuso lo que los hizo buscar los medios y soluciones para capturar al inasible movimiento, paradójicamente congelado en la piedra o en el lienzo.

III.2.1.3. *Las Masas y Manchas de Luz y Sombra.*

En la pintura barroca se gana la libertad y autonomía de la luz, uno de los elementos plásticos más importantes. Puede ser una luz concentrada en un punto o distribuida entre varios. En el terreno de lo pictórico no se aprecian sino tonos claros y oscuros yuxtapuestos.²⁴³ Los tonos pueden estar muy polarizados o seguir una escala de suaves contrastes.

Dentro de las herramientas más importantes con las que se trabaja a la manera de la representación pictórica, se encuentran las masas o manchas de luz y de sombra, que constituyen la base de la impresión visual. Visualmente se producen relaciones entre las masas del mismo signo y las de signos opuestos. Son relaciones calculadas para generar el efecto o expresión deseada, por medio de la interacción entre las zonas iluminadas y las oscurecidas. Se hace referencia aquí al término masa como un área informe, ya sea de luz o de sombra, que por su indefinición y poco apego a un contorno, puede ser vista como una mancha a cierta distancia.

Sobre la percepción sensorial de una mancha, Arnheim apunta que:

...la imagen más simple –una mancha oscura sobre fondo claro- presenta ante el ojo sensitivo el espectáculo de un objeto que se expande a partir de su centro, esforzándose hacia fuera y es impedido por las contrafuerzas del medio circundante. El hecho de que todo ser visual es acción visual, da origen a la expresividad y se hace así posible utilizarlos como medio artístico.²⁴⁴

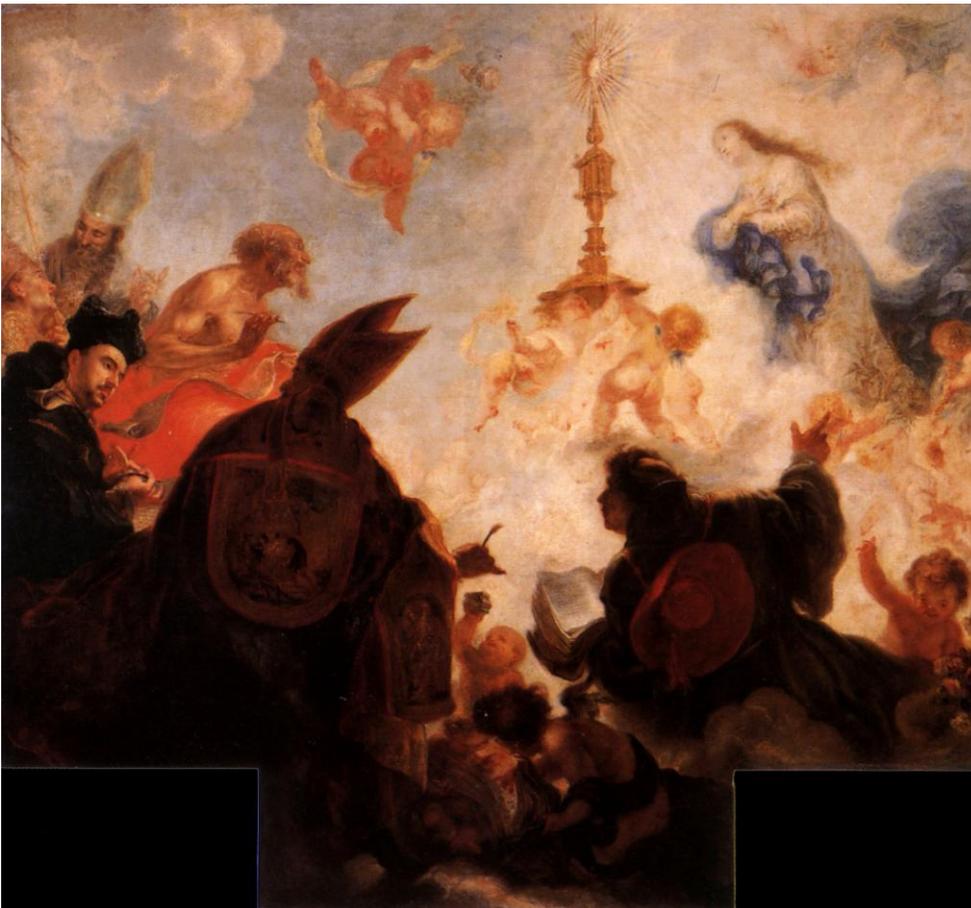
Para la composición de una obra, el artista barroco trabaja en base a las zonas de claridad y oscuridad. Ordena las partes principales de la composición en zonas de luz y sombra, relacionándolas en un juego dinámico. Calcula el equilibrio en la cantidad de cada uno de estos componentes. Aunque uno predomine, puede equilibrarse por el grado de intensidad de tono que posee el otro. La abundante y profunda masa de oscuridad en el estilo tenebrista, queda equilibrada con pequeñas zonas de luz muy intensa.

²⁴³ Wölfflin. Op. cit. p. 54

²⁴⁴ Arnheim. Op. cit. p. 341

Se buscan las correspondencias entre las masas o manchas de luz y sombra distribuyéndolas de varias maneras: en dispersión o en concentración, en formas inesperadas o en armónicos agrupamientos. Todo ello se puede utilizar en diferentes grados, en función del sentimiento que quiera evocarse, ya sea lúgubre o iluminado, dramático o sereno.

Las áreas de claridad similar se relacionan visualmente, como acertadamente apunta Arnheim. Las figuras o “unidades” que detentan una claridad semejante, se muestran agrupadas en la percepción. Así se obtiene una agrupación por similitud. La percepción visual examina y organiza el conjunto mediante la correlación de todas las áreas que se corresponden luminosamente.²⁴⁵ Las masas oscuras y las claras, entremezcladas y poco definidas desbordan los contornos de las formas, volviéndolas indefinidas. En la pictorización extrema se pierde interés por representar objetos que ilusoriamente pueden ser tomados con la mano, para ceder el lugar a la impresión visual, a la apariencia óptica de la cosa, a la luz que se transmite al ojo.²⁴⁶



(Fig. 19) *Alegoría de la Eucaristía* (1656)
Francisco Herrera, el Mozo.
Óleo s/ lienzo.
Catedral de Sevilla.

Dos grandes masas contrarias: luz y oscuridad. Los personajes del primer plano se funden en la oscuridad; en el fondo iluminado, el manto de la Virgen y las nubes se disuelven entre un cielo decorado con nubes en racimos.

²⁴⁵ Arnheim. Op. cit. p. 256

²⁴⁶ Medina de Vargas. Op. cit. p. 85

Según Medina de Vargas, las masas de diferente signo se atraen ópticamente, impulsando al juego de la aproximación; surgiendo y desapareciendo en la oscuridad informe.²⁴⁷ Georges de La Tour reduce el color y la textura a su mínima expresión, a la claridad y la sombra, crea un ambiente unitario y suprime drásticamente lo innecesario en la gran masa de oscuridad. Selecciona las zonas a destacar dentro de áreas muy reducidas que una vela o antorcha ilumina.

En este juego dinámico de dos partes antagónicas -pero complementarias- la figura pierde nitidez. La iluminación es susceptible entonces de ser manipulada pictóricamente. Las sombras no se adhieren a la forma, es mas, se apartan de la cosa tal y como es. Sólo son manchas yuxtapuestas, inconexas con la realidad,²⁴⁸ aunque siguen siendo parecidos con el objeto. (*Fig. 19*)

Las masas de sombra modulan la luz del papel vacío. Dichas masas se realizan acumulando líneas de plumilla y tinta o punzón de huecograbado; frotando un crayón, carboncillo o grafito; extendiendo lavados acuosos sobre el papel hasta conseguir la oscuridad deseada. Se sugieren figuras sin el contorno, sino con la distribución e intensidad de luces y sombras, confundiendo las formas un poco entre ellas o con el fondo. En dibujo se logran estos artificios al reducir el delineado del trazo, al dejar de ser clara y fácil la lectura de la forma.

²⁴⁷ Medina de Vargas. Op. cit. pp. 82, 86

²⁴⁸ Wölfflin. Op. cit. pp. 51, 52



(Fig.) *Hombre en su estudio*. (1556h.)
Nicolas Maes.
Plumilla y tinta sepia. 19 X 15.5 cm.
Colección Maida y George Abrams.

IV. LUZ Y SOMBRA EN LA PINTURA BARROCA.

IV. 1. PERCEPCIÓN VISUAL Y CONCEPCIÓN ARTÍSTICA EMOCIONAL DE LA LUZ

*Quedan el artista
y los estados de ánimo líricos
del hombre corriente
para preservar el acceso a la sabiduría
que mana de la contemplación de la luz.*

RUDOLF ARNHEIM

La percepción de la luz revela a los ojos los objetos que están en este mundo y guía al cuerpo en su camino a través del espacio. La percepción de los tonos de blanco y negro o luces y sombras – extremos e intermedios- hacen que puedan ser visibles los objetos, sus formas, tamaños y ubicación espacial. Si no fuera por estas diferencias, se percibiría un mundo plano monocromático, de un solo tono, donde no son reconocibles ni la profundidad, ni el volumen ni los contornos de aquello que está frente a los ojos.²⁴⁹

Se ve lo claro que se superpone a lo oscuro y lo oscuro que se superpone a lo claro, es decir, sin contraste no hay visión. Gradaciones que oscilan entre la luminosidad y la oscuridad. De su interacción requiere nuestra vista para diferenciar las formas de los objetos, el espacio que hay entre ellos, etc. Sobre la percepción de diferentes intensidades de luz y sombra, Medina de Vargas señala:

La luz, entendida como claridad-oscuridad en la percepción, hace posible que aceptemos naturalmente todo tipo de representaciones monocromáticas de la realidad, tales como la fotografía, el cine, la TV en blanco y negro, al igual que los distintos tipos de grabado, el dibujo de claroscuro, etc. Son una representación que pese a ser irreal, la asumimos como real por su predominio de los valores tonales en nuestra percepción.

²⁴⁹ Medina de Vargas. Op. cit. pp. 15 - 17



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Nos hacen percibir el movimiento, la profundidad, la distancia y muchas referencias ambientales.²⁵⁰

Un mismo tono se aclara o se oscurece según se le yuxtapone a uno mas claro o uno más oscuro: es la ley del contraste. Con ello es posible representar la variedad de gradaciones tonales que existen en la naturaleza entre luz y oscuridad. Debido a esta percepción comparativa se consiguen efectos de brillo o resplandor.²⁵¹

Ahora bien, en el área espiritual sensible del ser humano, la vista de la luz constituye la experiencia más espectacular de los sentidos. Es una necesidad del espíritu la que revela al ojo la significación de una llama de fuego, un rayo o el fulgor de un astro, o cosas de tan pocas consecuencias como el solo paso de los rayos de sol a través de las hojas de los árboles. Solo es posible la concepción artística de la luz cuando se le presta una atención selectiva, según la emoción experimentada ante sus comportamientos y efectos.²⁵² La emoción va muy unida a la concepción artística de la luz.

La concepción artística de la luz es posible gracias a la intervención directa de la vista, pero se aparta de las consideraciones científicas acerca de la realidad física. Lo que importa al espíritu artístico es la evidencia recogida mediante la observación directa de tantos resplandores, brillos y velos de sombra como pueda percibir el ojo,²⁵³ y transformarlo según el estado anímico que han provocado en la conciencia del artista; es ahí cuando sus resultados parecen irreales e ilógicos, pero con una emotividad selectiva.

La necesidad del espíritu del barroco, contrariado, exagerado, dinámico y conmovido, lleva a los pintores a buscar todos los posibles efectos de luz presentes en la naturaleza: en el paisaje cambiante, en los diferentes rostros, en las diferentes superficies de los objetos. Los reproducen con sorprendente habilidad, la emotiva observación de la luz y del espacio va de la mano con una depurada técnica de pintura al óleo. El espíritu necesitaba crear, no solo fascinarse con la naturaleza e imitarla mecánicamente. Tan es así que, mediante los ingeniosos recursos pictóricos, se inventan otros efectos de iluminación de carácter irreal, propios de un mundo paradójico y exagerado.

²⁵⁰ Medina de Vargas Op. cit. p.16

²⁵¹ Medina de Vargas Op. cit. p. 21

²⁵² Arnheim. Op. cit. p. 247

²⁵³ Arnheim. Op. cit. p. 248

El Barroco busca exagerar y conmover las emociones mediante los efectos de creación artística, así como desarrollar al máximo sus posibilidades plásticas. En este caso, la luz es muy importante en el arte pictórico del periodo barroco, pero de igual manera lo es la sombra. Nunca hasta entonces juegan como en un mismo equipo los contrarios, ayudando a realzar siempre a su compañero. Aunque a veces parezca su feroz contrincante, sin la presencia de una no se reconoce la valía de la otra, como en *San Francisco de Padua* de Herrera el Mozo (Fig. 1). El color oscuro del hábito resalta con fuerza la luz que emana del cuerpo del Niño Jesús.

Un elemento capital del arte pictórico del Barroco es la concepción de la luz como la relación de ésta con su contraparte la sombra, inseparables en la pintura del s. XVII. Esta relación fue estandarte de maestros del arte occidental como Caravaggio, Rembrandt, Vermeer, Zurbarán, La Tour, Velázquez quienes hicieron una gran aportación a la Historia de la Pintura. En sus obras desarrollaron sorprendentes efectos luminosos; juegos de luz y sombra cuidadosamente diseñados, de gran impacto emocional.

(Fig. 1) *San Antonio de Padua* (1660)
Francisco Herrera el Mozo.
Óleo s/ lienzo,
165 X 104 cm.
Museo del Prado.



En la pintura del s. XVII, siglo de contrastes exagerados, se experimentó como nunca antes con los contrastes extremos de la luz y la sombra. Así fue como la concibió Caravaggio en su tenebrismo. Él descubre que la expresividad del tono de la sombra pura sirve para dar realce a la luz, volviéndola poderosa y sobrenatural. Su visión se adelanta a la enfática luz producida por la bombilla eléctrica en las noches del s. XX.²⁵⁴ Desencadena en los pintores una irresistible curiosidad por jugar con el binomio antagónico luz / sombra: la más simbólica de las oposiciones.

En una época de exageración y meticulosidad, se alcanza un exquisito refinamiento en el uso de la sombra. Pasa de ser un mero sombreado para dar volumen a los objetos, a ser un soporte para la luz atmosférica existente en un determinado espacio. Mediante sombreados delicados como velos moldean el aire iluminado, entretejiéndose con las sombras de las figuras de los personajes; siguen el plan general de la composición concebida por el artista para fijar la atención en determinados puntos, mediante la construcción de estrechas relaciones compositivas de luz y sombra.

Para entender mejor la concepción artística de la luz, con sus diferentes relaciones y efectos de luz y sombra en la pintura barroca, es necesario conocer primero cómo la luz consigue su autonomía como verdadero objeto de estudio para el ojo de los pintores.

IV. 2. CONFORMACIÓN DE LA LUZ EN UN ELEMENTO PLÁSTICO AUTÓNOMO

Hasta antes del Barroco no se había conferido especial importancia al elemento luz. Según el periodo de la historia del arte, se aprovechaba sólo como un símbolo iconográfico de lo divino o como modeladora de volumen, sin que se pueda encontrar o intuir alguna fuente de donde provenga la luz que ilumina al ámbito del cuadro. Fue hasta ese periodo que se conjugaron todas las condiciones necesarias para que los artistas exploraran las distintas maneras en que la luz se percibe dentro de una pintura.

La luz que revela un cuadro se percibe de distintas maneras:

- Unida a la definición y modelado de la forma;
- Unida al color como “valor” o grado en la escala luminosa;
- Unida al objeto según su capacidad de absorción y reflexión;

²⁵⁴ Arnheim. Op. cit. p. 265

- Unida a la creación o definición del espacio;
- Como fuente de luz.²⁵⁵

Medina de Vargas investiga minuciosamente el camino recorrido por la experimentación plástica de la luz a lo largo de la historia de la pintura occidental.²⁵⁶ Encuentra que en la pintura del medioevo, la luz es vista solo como un símbolo de la divinidad. Se usa para representar las aureolas, nimbos, cielos; pero no hay un estudio de su procedencia. Los artistas se limitan a designar un área para la colocación de panes de oro para significar la santa luz, pero que siendo metálicos dependen del ambiente que les rodea. El artista no tenía control sobre ese aspecto reflejante de su obra: la claridad dependerá del capricho de la luz natural o de las candelas del lugar donde se le instale, elementos ajenos al ámbito que representa el cuadro. (Fig. 2)

Las formas se ven planas y no se descubre aún el modo de representar la ubicación espacial dentro del mundo del cuadro, es decir, no existe aún el modelado por medio del claroscuro. Este es una función básica que no se descubre sino hasta el Gótico, donde el arte medieval se ha depurado y se prepara para la revolución del Renacimiento.

(Fig. 2) *Pintura de 1405, donde la luz se representa con panes de oro. El artista no tiene control sobre su claridad.*



²⁵⁵ Medina de Vargas. Op. cit. pp. 15 - 17

²⁵⁶ Medina. Op. cit. pp. 51 - 85

Medina de Vargas apunta certeramente que el modelado -o sombreado- sugerente de volumen constituye desde entonces una de las principales funciones en la pintura.²⁵⁷ Aplicándose al principio sólo en rostros y carnaduras, progresivamente a la totalidad del cuerpo, es un avance del naturalismo en detrimento de la pureza simbólica románica²⁵⁸ y una huída de la bidimensionalidad. Desde entonces se ha utilizado al modelado y ha ido perfeccionándose progresivamente, sin muchas interrupciones, hasta hoy.

Con el avance científico y de las ideas que hubo en el Renacimiento, se ocupa la luz para el modelado de la forma mediante el sombreado del claroscuro. La luz pasa al servicio de la forma de los objetos, supeditada a ella, sin contar con una expresividad propia. Los cuerpos así representados poseen una luminosidad que les es inherente y las sombras se aplican solo para sugerir la redondez. Lo importante era el efecto de volumen y el perfecto reconocimiento de la forma a través de su modelado, al más puro estilo clásico.

No obstante el impresionante dominio que del modelado se alcanzó en el Renacimiento, el dotar de luz expresiva al ámbito general del cuadro quedó postergado. Cuando en la pintura predominan los valores táctiles del modelado y el claroscuro sobre los valores visuales, y sólo se utiliza para obtener efecto de relieve, la luz permanece supeditada a la forma, desempeñando un papel pasivo, limitado.²⁵⁹

Las figuras no proyectaban sombras acusadas pues se evitaban los fuertes contrastes de luz y oscuridad, como sucede con la luz del mediodía y las sombras que proyecta. Se aconsejaba como lo ideal la luz de un día nublado, para evitar precisamente los contrastes acentuados. La luz solo posee la función de iluminar la escena para ser vista, mas no se puede identificar la proveniencia de la fuente de luz, el origen. La luz que ilumina los objetos de la pintura -incluso a los paisajes del fondo- parece ser intrínseca a ellos, es decir, una *luz propia* de los objetos, no iluminante para ellos.²⁶⁰ (*Fig. 3*)

²⁵⁷ Medina de Vargas. Op. cit. p. 23

²⁵⁸ *Románico*: estilo artístico predominante en los países latinos europeos en los siglos XI, XII, y parte del XIII. La pintura se caracteriza por su carácter religioso, rígido y severo. Las figuras son estilizadas y simbólicas, no hay interés por estudio del natural ni un afán por representar la realidad tal cual se ve.

²⁵⁹ Medina de V. p. 23

²⁶⁰ Medina de V. p. 60

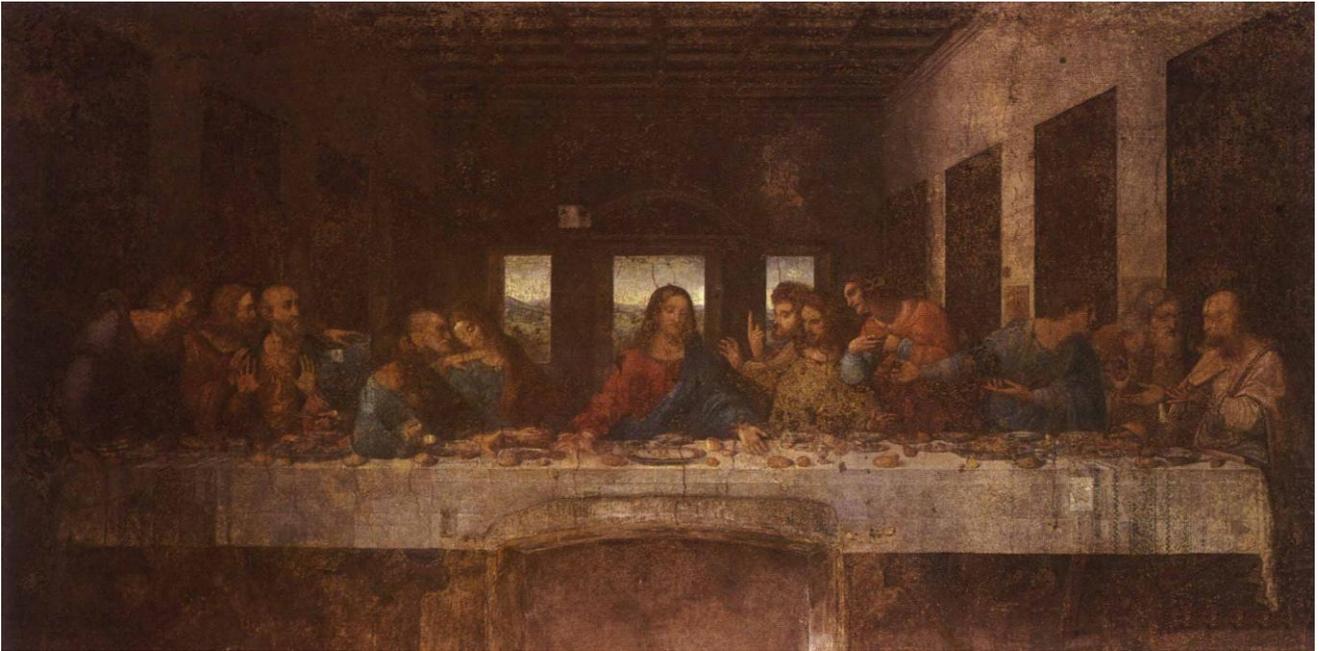
(Fig. 3) *Martirio de Santa Úrsula* (finales del s.XV) Hans Memling. Óleo s/ tabla. Hospital.de San Juan, Brujas, Bélgica.



Una concepción diferente se encuentra en *La última cena* del excepcional Leonardo (*Fig. 4*), el padre del claroscuro. En esta obra la luz avanza como un poder activo desde una dirección determinada y penetra en una habitación oscurecida. Es una luminosidad que da toques de claridad a cada una de la figuras, incluyendo mesa y paredes. Esta luz dirigida, anima el espacio con un movimiento que surge desde lo profundo hasta el primer plano del espacio representado.²⁶¹

Sin embargo, igualmente se encuentra este avance de la representación de la luz en la pintura gótica de los países del Norte de Europa. Ahí la pintura gótica es como el Renacimiento para artistas de Alemania y Flandes donde, lejos de las potencias artísticas Florencia y Venecia, también se hace uso del modelado para dar un relieve más naturalista a las figuras y se continúa con la luz propia. El modelado es individualizado para cada figura, sin obedecer a una iluminación de conjunto. El objeto tiene su luz en sí y para sí. Aunque haya ocurrido entre el periodo medieval y el renacentista, fue aquí donde se comenzó a estudiar lo que más tarde sería la iluminación.

²⁶¹ Arnheim. Op. cit. p. 265



(Fig. 4) *Última cena* (1495h.) Leonardo Da vinci.

Sin embargo, los hermanos flamencos Van Eyck se interesaron por la cualidad táctil del aire, una perspectiva lineal y aérea, no matemática. Por el desarrollo de su arte en un nivel técnico altísimo en la pintura al óleo y la pintura de caballete, descubren que el color local es condicionado por la iluminación -además de los colores circundantes- así como por su distancia respecto al ojo.

En el siglo XV, el último de la era medieval, los florentinos se preocuparon por el espacio, el volumen, las leyes de perspectiva; un plan geométrico matemático de intersección de la pirámide visual. Mientras que los pintores del Norte, en Flandes, concedían al espacio una importancia secundaria, sólo era el medio que envuelve a los objetos, estos últimos poseedores del color, la preocupación principal de los flamencos; la oscuridad sólo aparece muy esporádicamente para ocultar unas pequeñas porciones de luminosidad.²⁶²

²⁶² Arnheim. Op. cit. p. 249

(Fig. 5) *El matrimonio Arnolfini* (1434)
 Jan Van Eyck.
 Óleo s/ tabla,
 81.9 X 59.9 cm.
 Museo del Louvre.

Se identifica en la escena la fuente de luz que proviene de la ventana lateral del lado izquierdo. Casi todo lo pintado es de manera naturalista –el rostro y las manos de la mujer se ven muy estilizados. Sobresale el tratamiento de claroscuro del rostro del hombre, que comienza a disolverse en las sombras de su oscuro sombrero.



En “el matrimonio Arnolfini” (1434) de Jan Van Eyck (Fig. 5), se consigue la respuesta exacta de cada superficie a la luz según su capacidad de absorción y reflexión, los brillos, los reflejos, el modelado, el color. Por primera vez se somete el conjunto a una iluminación autónoma unitaria, con clara explicitación de su procedencia, trayectoria y su papel iluminante. Adquiere en esta obra importancia compositiva, pues la luz en su expansión unifica toda la escena. El recurso de hacer penetrar la luz por una ventana lateral habría de tener resonancia en Vermeer o Velázquez.²⁶³ (Fig. 6)

²⁶³ Medina de Vargas. Op. cit. pp. 56 - 58

Aquí está el estudio capital para la historia de la representación, pues la atención de la percepción se ha fijado en que la claridad de una superficie está determinada por su poder de reflexión y por la cantidad de luz que incide sobre ella; no refleja igual la luz la superficie de un trasto de blanca y suave porcelana, que un paño oscuro de lana. El estudio de la iluminación concluye que el verse claro u oscuro junto a otros, depende de la posición que ocupe en la escala de valores de claridad que se observan en un momento dado o seleccionado; ²⁶⁴ son efectos luminosos los que quedan retratados gracias a una perfeccionada y selectiva observación de la luz atmosférica.

Lo anterior significa que no es necesario que el valor tonal de determinado objeto llegue al blanco puro para ser aquel con mayor luminosidad; basta con que ocupe la posición más alta en la escala de claridad de entre todo lo demás en la composición. Estos fenómenos fueron advertidos y observados concienzudamente por los pintores y científicos de la óptica de aquel entonces. Se vuelve entonces un recurso compositivo, sensitivo, significativo y emotivo, aunque aún es anclado al modelado de las formas.

(Fig. 6) *Taller del artista*
(1662h.)
Vermeer de Delft.
Óleo s/ lienzo.

Reminiscencias de “El matrimonio Arnolfini”, de Van Eyck. La luz penetra lateralmente por una ventana oculta a la izquierda. El candelabro recuerda al de Van Eyck. Vermeer recurre a perspectiva en el piso, aunque introduce al espectador al espacio mediante líneas quebradas de un piso ajedrezado en diagonal, mientras que Van Eyck lo hizo con líneas rectas de un tableado paralelo a las paredes de la habitación.



²⁶⁴ Arnheim. Op. cit. pp. 249, 250

Algunos recursos de la luz como elemento pictórico habían sido descubiertos o intuidos, pero fue solo el inicio; es hasta el Barroco cuando se toma plenamente conciencia de su utilización, cuando se plantearon en toda su amplitud la explotación de las posibilidades plásticas que ofrece la luz como elemento autónomo, permitiéndole salir de su pasividad respecto del dibujo y el modelado. El claroscuro, como el arte de distribuir convenientemente las luces y las sombras, se aplicó no solo a cada objeto particularmente, sino a todo el cuadro en general, lo que se volvió el medio más poderoso de hacer valer a toda la composición de un cuadro (*Fig. 7*).

El conocimiento y dominio de la ley de contraste fue esencial para lograr establecer una relación visible entre la fuente de luz y el mundo del cuadro iluminado por ella. El artista debe entrenar su mano y su capacidad de comprensión visual, llevarla al límite, para lograr apreciar y seleccionar los posibles juegos de luz y sombra que darán realce a la composición, y no extraviarse al copiar mecánicamente los modelos.

(Fig. 7)
Prendimiento de Cristo (1598).
 Caravaggio.
 Óleo s/ lienzo

El claroscuro se aplicó no solo a cada objeto individualmente, sino a todo el cuadro en general, realzando toda su composición.



(Fig. 8) *Artista en su estudio* (1629)
Rembrandt.
Óleo s/ lienzo.

El artista barroco retrata a la luz, que ya no se supedita a la forma. Por eso no se ve el frente del lienzo. Lo importante se encuentra entre el artista del fondo y la pantalla del caballete.



La luz en el Barroco dejó de estar supeditada al volumen de la forma y de su modelado (*Fig.8*). Maravall hace mención de este importante aspecto de la cultura barroca en su obra histórico-sociológica sobre la cultura del Barroco: "... el objeto iluminado pasaba a ser un pretexto o soporte para los efectos fulgurantes y pasmosos de la iluminación misma."²⁶⁵ Wölfflin dice: "... la luz tiene la palabra, no la forma plástica".²⁶⁶

Históricamente, el objeto ya no dicta individualmente el sombreado, como ocurre en la realidad y en la fotografía, sino que se somete a la idea global concebida por el artista, así la luz puede presentar una distribución imposible o "incorrecta" según las leyes físicas, volviéndole espectacular.²⁶⁷ Las necesidades compositivas serán, a partir del Barroco, las que dicten el comportamiento de la luz en el cuadro. Se destacarán en claro algunos planos y se disimularán en oscuro otros, según designe el pintor.

²⁶⁵ Maravall p. 342

²⁶⁶ Wölfflin. Op. Cit. p. 88

²⁶⁷ Medina de Vargas. Op. cit. p. 29

En el Barroco, la autonomía que le confieren los artistas a sus obras las convierte en autónomos respecto a la realidad exterior. Existen en sí y por sí, tanto en conjunto como en cada elemento de los que las conforman. Se aleja la pintura de la mera imitación de la luz real. Los juegos de luz encuentran múltiples posibilidades en las cambiantes maneras de actuar al diseñarse en combinación con lo confuso, con lo aparente, con lo dinámico -las atracciones barrocas- permitiendo a los artistas crear los más logrados y agudos artificios luminosos, tan llenos de significación y expresividad emotiva.

Incluso las demás artes integraron dichos juegos de luz y sombra a su particular modo de expresión.²⁶⁸ Las puestas escenográficas emplearon sus tramoyas, telones e iluminación con lámparas para buscar el juego de la luz que, centrada en el punto de atención, dramatizaba la obscuridad circundante, a la vez que las formas exuberantes de la escenografía reflejaban destellos sobrenaturales.²⁶⁹

En el Barroco la apariencia se liga a la participación activa de la percepción retiniana dispuesta para lo pictórico: el efecto luminoso que permite vislumbrar la forma singular que se desvanece un poco. La forma ha perdido el control y se vuelve intangible; en su lugar se percibe el efecto creado por manchas luminosas que aparentan ser un lujoso brocado, un metal resplandeciente o una abundante y brillante melena, etc.²⁷⁰ A partir de la pintura barroca y el manejo totalmente controlado de sus efectos, se imita cualquier superficie, materia o luz. (*Fig. 9*)

En la pintura medieval, la luz era un factor que escapaba del control del artista. El camino que tuvo que recorrerse para lograr el dominio de un elemento tan inaprensible pasa por el Medioevo, el Gótico, el Renacimiento, y el Manierismo, obstaculizado por las diferentes formas de concebir al mundo en cada periodo. Fue hasta el Barroco que los artistas contaron con un gran cúmulo de conocimientos formales, científicos y filosóficos que permitieron un enorme cambio, avivado con extrema sensibilidad. La luz pudo abandonar el vasallaje hacia la forma concreta, para ser la protagonista principal, un factor plástico autónomo.

²⁶⁸ Maravall. Op. cit. pp. 471, 472.

²⁶⁹ Maravall. Op. cit. pp. 471, 472.

²⁷⁰ Medina . Op. cit. pp. 48, 49

(Fig. 9)
*Hombre con
yelmo dorado.*
(1650)
Rembrandt.
Óleo s/ lienzo,
67 X 50 cm.
Gemäldegaleri
e, Berlín.

*Con brochazos
de espesa
pintura clara se
logró el efecto
de metal*



IV.3. ILUMINACIÓN EN LA PINTURA BARROCA

*...si los objetos se disponen de tal modo
que todas las luces aparezcan juntas
en un extremo y la oscuridad por el otro,
se impedirá que el ojo vague sin destino.*

ROGER DE PILES

Iluminación, nos dice el diccionario, es la acción de iluminar. Iluminar es alumbrar –una habitación, por ejemplo- al igual que dar color a dibujos lineales. También lo es adornar algo con muchas luces, como puede ser un edificio, una puesta en escena, o una composición pictórica. Gracias al artificio de la iluminación, descubrimiento del Barroco, los pintores obtuvieron el poder de elegir y manipular la luz en sus obras; lograron convertirse en los diseñadores de la luz.

En el Renacimiento, el solo interés por el modelado perfecto de la forma individual deja a la luz como una virtud intrínseca de los objetos, del cielo y de la tierra. No hay un proyecto global de la luz, todo aparece como en un día lluvioso, sin sombras; apenas las necesarias para el modelado. Para avanzar en el estudio de esta manipulación de la luz, hay que saber diferenciar primero entre el modo en que opera el sombreado para modelar la forma, y entre la manera en que las sombras y oscuridades ayudan en la iluminación de un conjunto de formas para dar realce a una escena.

IV.3.1 ANTECEDENTES EN EL CLAROSCURO RENACENTISTA: SOMBREADO, MODELADO Y VOLUMEN

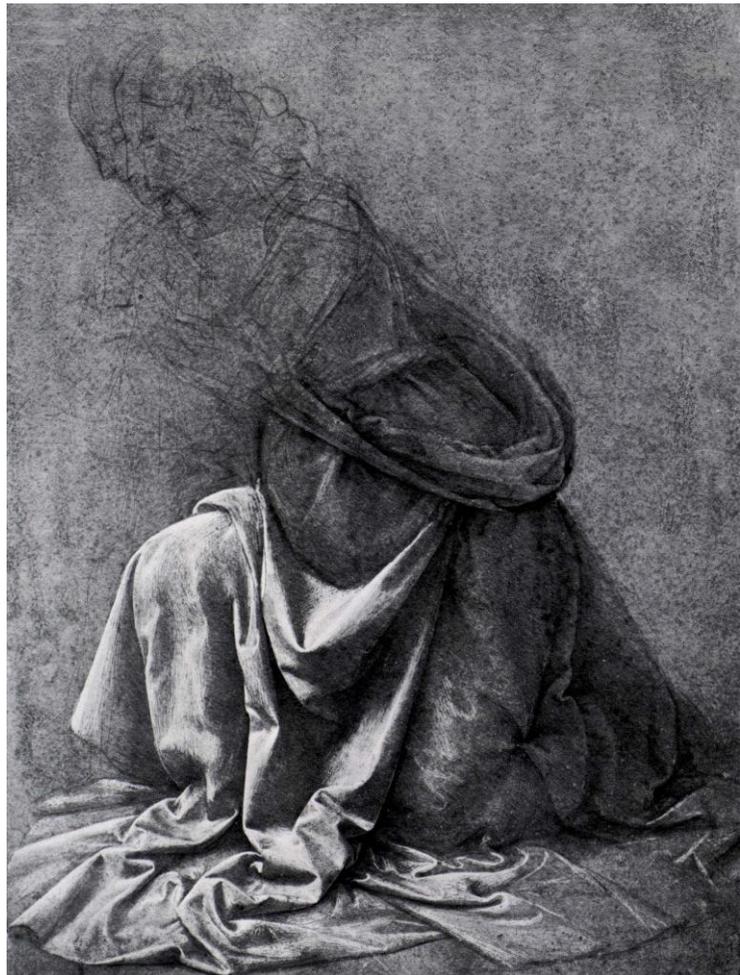
En el desarrollo de la pintura occidental, desde los murales etruscos, pasando por Giotto hasta los impresionistas, han existido siempre batallas entre la luz y la forma, representando una gradual victoria de la primera sobre la segunda.²⁷¹ En las primeras etapas de las artes visuales la luz no se representa. Cuando surge la necesidad de representar la redondez y el relieve, se introduce el sombreado para modelar la forma; conferirle la apariencia de volumen y profundidad en un espacio

²⁷¹ Arnheim. Op. cit. p. 265

bidimensional, como es el caso del dibujo –véase el dibujo sombreado de Leonardo (*Fig. 9*), el grabado y la pintura.

Un objeto que se interpone entre el paso de luz y otra u otras superficies, proyecta sombras. El sombreado proviene de observar en la naturaleza las sombras que los objetos poseen y proyectan; se trata de reproducirlas para conseguir mayor realismo en el cuerpo de la forma representada en un dibujo o pintura. Un modelado avanzado de estas sombras, observa a las que están ubicadas sobre el mismo objeto, producidas en éste por su propia forma y su orientación espacial respecto de la fuente luminosa, pero eso se da en las fases finales del Renacimiento.

(Fig. 9) Estudio de vestido.
(1478)
Leonardo Da Vinci.
Dibujo.



En el gótico tardío y en el renacimiento se usa el modelado por sombreado –llamado por Da Vinci *chiaroscuro*- para representar la tridimensionalidad. El sombreado o modelado es un atributo del objeto individual e independiente. El efecto espacial que resulta, depende estrictamente de la distribución de los valores, gradientes o niveles de sombra y claridad,²⁷² extendidos sobre la superficie delimitada de cada objeto, como ocurre en el grabado *Melancolía* de Durero. (Fig. 10)

Para los renacentistas -preocupados por la claridad cognoscitiva de la forma, dado su espíritu clásico, metódico y científico- el claroscuro era solo una herramienta para lograr mayor afinidad con la forma vista, simulando un volumen indicador de la forma reconocible; el sombreado modela y fija la luz a la forma. En cambio, sugerir una atmósfera oscuramente perturbadora, donde las luces resalten emotivamente en la composición total, ya no es función para el modelado del volumen. La atmósfera que puede dar un discurso coherente a las diferentes formas de una composición, solo puede lograrse mediante el diseño de la iluminación, cuyo sombreado depende directamente de la fuente luminosa y no de la forma que tenga un objeto; es entonces que se libera a la luz de la forma.



(Fig. 10)
Melancolía
 (1514)
 Alberto
 Durero.
 Grabado.

²⁷² Arnheim. Op. cit. p. 256

IV.3.4. LA LUZ Y LA SOMBRA GENERAN ESPACIO

El carácter espacial de la sombra viene definido a priori por la naturaleza de la fuente de luz; según el ángulo en que inciden sus rayos luminosos y la distancia respecto al objeto. Las sombras informan acerca de la forma del cuerpo (longitud, forma, distorsión de la sombra), de su superficie (si es lisa o rugosa) así como de aquello que le rodea, si es o no un plano inclinado, si es regular o irregular, etc. De este modo las sombras definen el espacio entorno a los objetos que las proyectan, así mismo indican extensión y forma de los intervalos espaciales entre los cuerpos.²⁷³ Sombras directas que forman parte integral del objeto definiendo su volumen y superficie.

El sombreado tiene otra función aparte de dar volumen mediante el modelado: transformar los diferentes tonos de gris en aspectos de una orientación tridimensional, del mismo modo que la perspectiva lineal de los maestros florentinos. Con el sombreado se puede simular la percepción espacial de profundidad, por lo que este aspecto sirve para crear espacio. Existen para ello infinidad de gradientes que van desde la luz intensa junto a la fuente luminosa, hasta los pardos que rayan en el negro para los rincones más alejados. Se acentúa así enormemente el efecto de profundidad, y la luminosidad no se percibe sino como un aspecto de la distancia.²⁷⁴

El sistema utilizado desde el Renacimiento ilumina los primeros planos con la máxima intensidad que va disminuyendo gradualmente hacia el fondo. Arnheim afirma que los gradientes de claridad son uno de los modos en que la luz produce un efecto de profundidad. Según este autor, en la pintura casi siempre la zona de mayor definición suele hallarse en el primer plano. Es este el nivel cero o base de la distancia.

En el cuadro, el máximo de claridad aparece en el nivel más próximo a la localización de la fuente luminosa o coincide con ella. Es así como la claridad establece niveles clave de distancias espaciales, aunque no se encuentren en el primer plano. Desde donde se le ubique, penetra el espacio un gradiente de claridad decreciente, no solo hacia atrás y hacia delante, sino también hacia los lados. Esto se acentúa en el arte del Barroco

²⁷³ Medina de Vargas Op. Cit. p.24

²⁷⁴ Arnheim. Op. cit. p. 255

“La luz produce un gradiente esférico que se expande en todas direcciones desde una base elegida en el espacio” asevera Arnheim.²⁷⁵ Rembrandt ubicaba el punto de máxima claridad en el lugar del espacio pictórico que mejor le cuadraba, expandiendo la atmósfera luminosa a su alrededor. En la pintura de Vermeer se produce espacio al oscurecer los primeros planos y un aumento estratificado de la luz hasta el fondo, donde se encuentra la mayor luminosidad. (Fig. 11)



(Fig. 11) *La conspiración de los bátavos* (1661h.) Rembrandt. Óleo s/ lienzo, 196 X 309 cm. Museo Nacional, Estocolmo.

²⁷⁵ Arnheim. Op. cit. pp. 226, 227

Arnheim observa en su estudio sobre la percepción visual que la impresión de distancia, la escala de valores de oscuridad proyectados sobre la retina debe avanzar con una cierta gradación derivada de las leyes de perspectiva del espacio piramidal. Cuando en la imagen el primer plano es claro y se ve un objeto de gradiente muy oscuro y en el plano de fondo oscuro se ve un cuerpo claro, la distancia de ambos planos se hace más evidente por la gran diferencia del valor de claridad que percibe el ojo. Es un cambio repentino en la dimensión de profundidad.²⁷⁶ Este truco fue muy utilizado durante el Barroco para dar mayor dramatismo espacial a las composiciones.

En el tenebrismo, las figuras fuertemente iluminadas contra un fondo en penumbra sugieren la sensación de espacio, pero la amplitud de éste queda indefinida, misteriosa, oculta. Caravaggio, iniciador del tenebrismo, genera canales de luz que pasan entre el plano frontal y el de fondo que forman los personajes, así, el enérgico claroscuro sin apenas transiciones, marca las distancias espaciales y crea ambiente entre ellas. Usa la luz intensa lateral para simplificar y coordinar la organización espacial de sus cuadros.²⁷⁷ Carente de perspectivas o profundidades, se genera un espacio ilimitado ya que la oscuridad nos oculta sus dimensiones.²⁷⁸

Para Medina de Vargas, el espacio: “en un sentido visual es un espacio luminoso, pero ello no es evidente para nuestra vista (...) sólo percibimos las relaciones espaciales cuando la luz es interceptada por algún medio.”²⁷⁹ La luz espacial alcanza un significado estructural en la organización de un nuevo espacio “de modo que los puntos de máxima luminosidad crean nuevas relaciones en la superficie pictórica ajenas al mundo objetivo tridimensional. La distribución de gradaciones, independiente de la representación de lo real, alcanza claridad estructural y mantienen una intensidad sensorial inusitada...”²⁸⁰

El uso de diversos puntos de fuga y múltiples focos de iluminación, dentro del mismo cuadro, sugieren un espacio irreal amplísimo, que aparenta extenderse hasta el infinito. En pintores del barroco protestante holandés tales como Pieter Jansz Saenredam o Pieter de Hooch, en cuyas escenas de interiores observamos un interés por los efectos de la luz que penetra a través de las ventanas: las gradaciones necesarias que va sufriendo el haz luminoso, así como las formas y

²⁷⁶ Arnheim. Op. cit. p. 256

²⁷⁷ Arnheim. Op. cit. p. 258

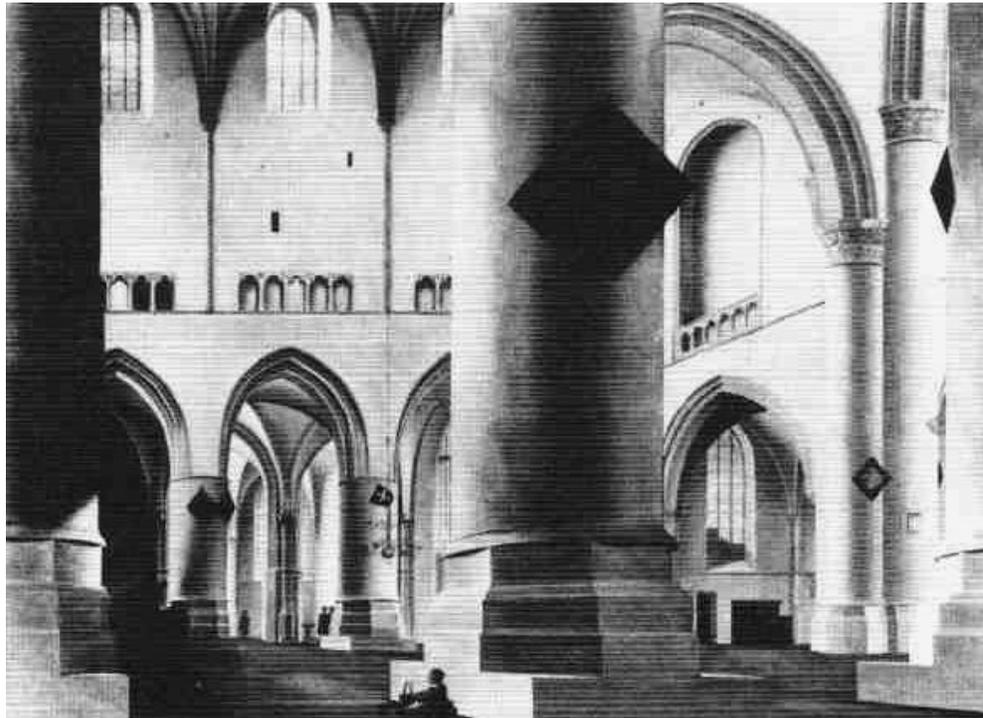
²⁷⁸ Medina de Vargas. Op. Cit. pp. 95, 96

²⁷⁹ Medina de Vargas. Op. Cit. p. 24

²⁸⁰ Medina de Vargas. Op. Cit. p.26

sombras que se proyectan sobre suelos y paredes, generan espacio mediante los efectos de luz próxima y lejana (Fig. 12).²⁸¹

(Fig. 12) *La Grotte Kerk en Haarlem.*
(1636h.)
Pieter
Saenredam.
Óleo s/
lienzo,
59.9 X 81.7
cm.



IV.3.3 LA EXPRESIVA ILUMINACIÓN BARROCA

La visión contrastada y dramática; el gusto por lo extremo; el gusto por el misterio y lo confuso; el juego de opuestos entre la luz y la oscuridad; el lenguaje pictórico o *pictorizado*. Todos son ingredientes que dan ese gusto especial a las obras artísticas de la cultura del Barroco. Los diferentes juegos de iluminación, en los que se dosifica deliberadamente el contraste, la cantidad e intensidad de luz y de sombra, generan distintas sensaciones en el espectador. Cada tipo de iluminación tiene una emotividad propia.

²⁸¹ Mainstone. Op. cit. p. 81

Los pintores, grabadores y escultores barrocos crean la sensación de espacio por medio del aumento y disminución de la luz, no tanto por la disminución de la perspectiva lineal arquitectónica propia del Renacimiento florentino. Convertir un espacio matemático y lineal en verdadera atmósfera requiere derribar la preeminencia de los valores volumétricos, lineales y escultóricos –como en el caso de Durero- en un espacio indefinido de luz y sombra. Muchos dibujos y grabados barrocos no gozan de valores volumétricos, pero el artista les ha dotado de un espacio *atmosférico* a partir de un breve fondo de sombra. Ya no es la forma que ocupa un espacio, sino un espacio diseñado para la forma. (Fig. 13)

Las sombras que proyecta o arroja un objeto que intercepta el paso de la luz, se desprenden de éste para dar en otra parte de sí mismo o en una parte de un objeto diferente. El manejo del claroscuro se origina en esta observación de la naturaleza²⁸², pero a partir del Barroco el sombreado no se ajustará solo a las leyes físicas, sino que se ampliará hacia el espectáculo de la iluminación expresiva, aprovechando la cualidad de los objetos para producir sombras como un poder para convocar a la oscuridad.



(Fig. 13) *Retrato de coleccionista* (1651)
Rembrandt.
Buril, punta seca y
aguafuerte,
20.7 X 16.1 cm.
Museo casa de
Rembrandt,
Ámsterdam.

²⁸² Arnheim. Op. cit. pp. 258. 259

La iluminación proporciona un sustrato común del cual los objetos o partes de objetos emergen como de un lago oscuro, para ser llevados a la existencia por la luz. Los objetos se ligan íntimamente con el medio material del fondo oscuro y a menudo no existe entre ellos un límite claramente determinado. No están los objetos definidos por sus contornos. Se hacen visibles al penetrar a la órbita luminosa captada del natural o bien, diseñada por el artista. La luz se posesiona de los objetos por sus convexidades y se extiende sobre sus diferentes superficies desde uno o más puntos específicos.²⁸³ Esta una concepción del juego de las manchas pictóricas de luz y sombra, que se extienden y se ramifican. (fig. 14)

La iluminación es una forma de distribuir la luz de modo que el espectador perciba en la composición de las relaciones lumínicas un énfasis hacia el aspecto de mayor importancia para el artista. Así pues, la luz adquiere una función selectiva y enfática. Se vuelve un truco artificial, un efectismo. De ahí nace el concepto de iluminación teatral. No se olvide que para la cultura del Barroco, la vida en sí era vista como un acto dramático: una puesta en escena.



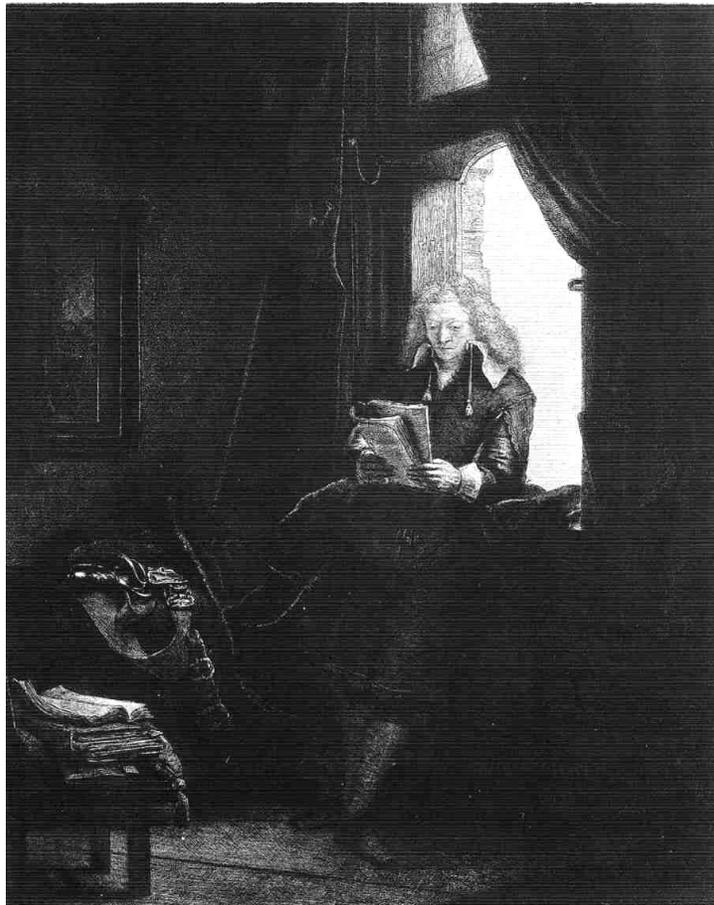
(Fig. 14)
Instrumentos musicales (s/f)
Evaristo
Bascheni
(1617-1677).
Óleo s/ lienzo.

La sombra se distribuye a través de los objetos formando ramificaciones por todo el espacio del cuadro.

²⁸³ Arnheim. Op. cit. p. 268

La iluminación selectiva sirve para distribuir la acentuación en las partes que convengan a la significación deseada. Se llama la atención sobre determinado objeto no por poseer gran tamaño, o un intenso colorido o por situarse en el centro de la composición, sino por la luz que recibe. Igualmente se someten las partes secundarias al tema principal de la escena. Puede caer la luz en un objeto o puede excluirlo.²⁸⁴ Las manos de un personaje de Rembrandt pueden brillar mientras que el rostro permanece secundario en tinieblas. Esto da al pintor realista la posibilidad de darle al objeto una luminosidad que se ajusta a su finalidad, sin que deje de tener una apariencia “objetiva”.²⁸⁵

Se resalta una zona del cuadro -por motivos compositivos o simbólicos- por medio de un rayo o luz concentrada, en el que puede verse el camino que sigue y abre paso a través de una abertura natural (nubes, árboles) o artificial (ventanas, claraboyas, puertas, etc.), cayendo sobre la zona indicando el punto de mayor interés -también puede ser la luz de una vela, un fogón, una linterna, una hoguera, etc., que sea visible dentro de la composición- y asimismo puede ser una luz cuyo origen se desconoce pero que incide directamente sobre la zona principal dejando el resto en la penumbra.



(Fig. 15) *Retrato de Jan Six* (1647)
Rembrandt.
Buril, punta seca y aguafuerte,
24.5 X 19.1 cm.
Museo casa de Rembrandt,
Ámsterdam.

²⁸⁴ Arnheim. Op. cit. p. 268

²⁸⁵ Arnheim. Op. cit. p. 268

En una pintura barroca se crea una fuente de luz única dentro o fuera del ámbito del cuadro; una fuente concentrada cuyo origen, paso y dirección se concretizan al máximo. Mediante una distribución adecuada de la luz, se entiende la totalidad de la composición como un solo objeto o como una gran agrupación de varios objetos, lo que forma amplias zonas tanto de luz como de sombra. (*Fig. 15*)

La utilización de varias fuentes evidentes de luz se descarta generalmente porque provoca interferencias entre unas y otras, lo que afecta al volumen de la forma y a las relaciones espaciales de los objetos, así como a la unidad visual. Sin embargo, en la iluminación abstracta sí existen “trucos” para introducir varias fuentes de luz, porque la iluminación puede ser selectiva o abstracta, dependiendo de la intención de la imagen.

La iluminación abstracta responde más a una concepción pictórica y se vale de diversos efectos luminosos que actúan en la imagen. Puesto que en la iluminación abstracta la distribución de las sombras sigue a diferentes principios de los observados en la naturaleza –se adapta a los requerimientos de la composición plástica- es necesario entrenar primero a los ojos a entender las leyes del contraste y del claroscuro, lográndose esto mediante la práctica y dominio de las propiedades formales del sombreado y del modelado.²⁸⁶

Después de que se ha adquirido el arte de representar la iluminación realista, los pintores desarrollan la capacidad de utilizar a voluntad los valores de claridad y oscuridad de una manera que no surge de las reglas, sino que hasta las contradice; dicha interpretación del sombreado y el contraste resulta característicamente forzada; sólo sigue a dictados compositivos, plásticos y expresivos del artista.

Además de seleccionar o enfatizar una zona o sujeto específico, la iluminación abstracta sirve para hacer avanzar o retroceder a las figuras en diferentes planos, para dar realce al tema de una composición que, de representarse de acuerdo con las leyes físicas y con la observación directa, perderían todo interés. Es entonces cuando el artista se vale de dos o más fuentes de luz para iluminar una imagen, poniendo énfasis en áreas diferentes aunque parece que sólo hay una dentro de la composición.

²⁸⁶ Arnheim. Op. cit. p. 263

Arnheim relata que Goethe, al ver un grabado de Rubens donde se aplica este tipo de doble iluminación, comenta: "...es por cierto forzada y, podría uno decir, contranatura. Pero si es contranatura, diré que, a la vez, es más elevada que natura...".²⁸⁷ Esto lo habrá dicho en el sentido de que sus efectos impactan al ojo, a la inteligencia y al espíritu del espectador más que una iluminación realista. Con estas palabras del poeta se comprende que la iluminación abstracta sólo pudo haberse desarrollado dentro de la estética del arte del Barroco, afanoso por impactar, por deslumbrar, por conmover y confundir.



(Fig. 16) *La Adoración de los Magos* (1609/28) Peter Paul Rubens.
Óleo s/ lienzo, 346 X 488 cm. Museo del Prado.

²⁸⁷ Arnheim. Op. cit. p. 265

La iluminación abstracta fue una preocupación plástica de algunos pintores manieristas y de casi la totalidad de los barrocos. Dedicaron todo esfuerzo a satisfacer sus inquietudes sobre el expresivo comportamiento abstracto de la luz, cada uno desde su estilo personal. Si la iluminación abstracta sigue principios diferentes de la pura observación naturalista, y consigue -con concepciones diferentes a las realistas y naturalistas- efectos visuales más “elevados” que los propios observados en la naturaleza. Estos en su conjunto fueron la principal aportación de dichos artistas a la Historia del Arte.

Los pintores dieron rienda suelta a su fascinación por los efectos de luz sobre los diferentes objetos, así como por la atmósfera que los rodeaba. El artista debía hacer una prudente distribución de la luz en la composición para dar unidad y orden a la totalidad de los objetos y personajes reunidos en su escena, por ejemplo una naturaleza muerta.²⁸⁸ Si varias fuentes luminosas han de cooperar, el artista trataba de organizarlas jerárquicamente; elegía una que llevara el rol principal como una “fuente motivante” de las demás, que resultaban ser de contrastes mucho más débiles²⁸⁹ Esto se observa en *La Adoración de Los Magos* de Rubens, con dos fuentes de luz principales y la luz se desgrana hacia las demás figuras (*Fig. 16*).

Por otra parte, la iluminación hace que la luz esté dirigida de tal o cual manera, pero el objeto representado así, da la impresión de que podría tener un aspecto distinto si estuviera en otras condiciones. La iluminación contribuye así al carácter cambiante y fugaz del hecho pictórico, una representación de la vida como una escena pasajera, según lo reconoce Arnheim,²⁹⁰ coincidiendo con el concepto de lo movido en lo barroco de Wölfflin y de la marcada percepción de lo efímero en la época barroca subrayada por Maravall.

Mediante el estudio y diseño de la iluminación, se logra un tratamiento de la luz que puede irradiar el misterio de una realidad más profunda dentro de una escena sobria y sencilla de la vida diaria; se fortalece la expresión de la forma retorcida y exuberante.²⁹¹ La iluminación hace un énfasis visual en lo que se alumbra, a la par que brinda camuflaje y escondite a lo que se deja en tinieblas. Es éste el refinado arte de evocar e intensificar mediante luz y sombra los estados de ánimo más diversos en el espectador. Queda a juicio del artista el contenido sobre el que se quiere hacer reflexionar.

²⁸⁸ Arnheim. Op. cit. pp. 257, 258

²⁸⁹ Arnheim. Op. cit. p. 257

²⁹⁰ Arnheim. Op. cit. p. 270

²⁹¹ Mainstone. Op. Cit.p. 82

Este recurso es la principal aportación de la pintura del Barroco, no solo a la Historia del Arte, sino a la popular y cada vez más exacerbada cultura visual que ha prevalecido en todo el mundo desde finales del s. XX y principios del s. XXI. En esta cultura consumista, los espectáculos -al igual que en el Barroco- son un importantísimo objeto de consumo. La afición que causan los espectáculos teatrales, cinematográficos y televisivos (*Fig. 17*), no sería de tales dimensiones sin el manejo y aprovechamiento de las virtudes de la iluminación.

En la industria del espectáculo, los pinceles y el óleo se han sustituido con sofisticados programas de computadora, luz láser y píxeles; juegos de proyección de luces programados. Pero el principio de elaborar conmovedores o exageradamente vistosos efectos para atraer al público sigue siendo el mismo que el nacido en el seno de la cultura barroca.



(Fig. 17)
Concierto
de rock en
un foro con
iluminación
dirigida.

IV.3.4. COMPOSICIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE LAS LUCES Y LAS SOMBRAS EN LA ILUMINACIÓN

“La distribución de luces y sombras es un factor compositivo de primer orden” apunta Medina de Vargas.²⁹² La armonía en la distribución se puede conseguir jugando con la relación entre la superficie que ocupa la luz o la sombra, así como la intensidad de una y otra, hasta alcanzar un equilibrio entre ambas.²⁹³ Para ejemplificar lo dicho, está el racimo de uvas de Tiziano: cuando las uvas están separadas, tienen cada una su luz y su sombra. Dividen la vista en varias direcciones, producen confusión; al reunirse en racimo, se convierten en una sola masa de luz y sombra: el ojo las abarca como si fueran un solo objeto.²⁹⁴

Al estudiar la luz en las pinturas de los grandes hitos en la concepción lumínica del Barroco – Caravaggio, La Tour, Rubens, Velázquez, Rembrandt, Veermer- Medina de Vargas hace una aportación brillante al respecto de las posibles combinaciones en la distribución de áreas de luz y áreas de sombra en la composición a iluminar. Las zonas de luz generalmente se organizan según una jerarquía evidente: una zona principal -o más- y otras secundarias con una función de articulación o apoyo.²⁹⁵ La luz en el cuadro consiste en la organización de las masas de luz, una concepción compositiva que rige toda la luminosidad del cuadro.

Existen infinidad de combinaciones y relaciones posibles entre la intensidad –luminosa u oscura- y la cantidad de superficies en las que se distribuyen la luz y la sombra, pero en general existen cuatro principales:

- a) Homogénea: luminosidad de intensidad uniforme, no se distinguen contrastes. Tonos pastel, luz de día nublado, luz difusa disuelta en el espacio, con sombras atenuadas. Pintura Gótica, renacentista.

²⁹² Medina de Vargas Op. cit. p. 26

²⁹³ Medina de Vargas Op. cit. p.27

²⁹⁴ Arnheim. Op. cit. p. 258

²⁹⁵ Medina de Vargas Op. cit. p. 29

b) Dual: hay una división de zonas contrapuestas, con una división neta que las separa: la zona luminosa y la zona de oscuridad. Hay un fuerte efecto de contraste que dramatiza la escena. La luz puede o no coincidir en las figuras, según el efecto que se desee para enfatizar algún detalle de la composición. La luz suele ser concentrada. La intensidad y/o la superficie que ocupan luz y sombra suelen ser equivalentes. Caravaggio, *La Tour*, Zurbarán.

c) Insertiva: una relación abierta entre zonas de luz y de sombra. No hay separación neta entre ambas, no aparecen como campos opuestos. Se condicionan recíprocamente. La sombra no es estrictamente oscura ni la luz estrictamente luminosa: la oscuridad es contenedora de luz y la luz es contenedora de oscuridad. Se intercalan o se interpolan entre sí. El equilibrio entre superficie e intensidad está tan logrado que pasa desapercibido, puede conseguirse en una escena nocturna distribuyendo estratégicamente puntos de luz de una intensidad adecuada o zonas de sombra en un cuadro luminoso, como en *La ronda de noche* de Rembrandt (Fig. 18) o en *El estudio del pintor* y *La lección de música* de Vermeer. En este caso las posibilidades son incontables, según el ingenio creador del artista.

d) Atomización: puede que las interpolaciones estén tan amalgamadas a través de una de las zonas de luz y sombra, que ya no se distingue cuál es la zona luminosa o cual la oscura. Esto puede verse en muchas obras de Rubens y Velázquez.

Siempre se presentarán soluciones intermedias entre estas cuatro clasificaciones, aunque se acerquen más a alguna que a otra.²⁹⁶

²⁹⁶ Medina de Vargas. Op. cit. p. 29

Esto, aunado al afán barroco por conseguir el mayor grado de dificultad en los juegos de artificio, debió ser un reto interesantísimo para los artistas. Comenzando con el tenebrismo de Caravaggio (que fue una de las más amplias influencias sobre los pintores barrocos), se crearon las más complicadas composiciones basándose casi siempre en las relaciones entre las masas claras y las masas oscuras, así como intensidades de una y otra, asignando jerarquías, recurriendo de ingeniosas maneras al apoyo que aportan las gradaciones de tono.



(Fig. 18) *La ronda de noche o la milicia del capitán Cocq.* (1642) Rembrandt. Óleo s/ lienzo, 363 X 437cm. Museo del Estado (*Rijksmuseum*), Ámsterdam.

Por ejemplo, en el trabajo del Rembrandt maduro, sus misteriosos resplandores son una asignación de jerarquías a la intensidad de la claridad así como un juego entre las zonas más claras y su gradación hacia la oscuridad. Sus oscuridades nunca llegan a tener el carácter negro e impenetrable de las obras de Caravaggio, La Tour o Zurbarán.

Dependiendo de lo que pretendieran conseguir los artistas, se combinaban efectos lumínicos con el factor del movimiento, o buscando lo confuso y lo oscuro, o bien la apariencia. Con el fin de exagerar la expresividad de sus obras para mayor impacto, se plantearon multitud de combinaciones de luz y sombra, dando como resultado infinidad de soluciones, y al ojo siempre le deleitará recorrer caminos diferentes.

IV.4. FUNCIÓN Y EXPRESIVIDAD DE LA SOMBRA PURA

IV.4.1 EXPRESIVIDAD DE LA SOMBRA

La sombra, según afirma Arnheim, es considerada en todo el mundo como un brote del cuerpo que la proyecta. Una sombra es una capa o volumen de oscuridad que se ve sobre un objeto. Posee valores de claridad y de color que se distinguen de los pertenecientes al objeto. La sombra no sólo se presenta como ausencia de luz, sino también como una “sustancia” positiva, refiriéndose a que tiene una presencia y una expresión que le son características.²⁹⁷

En el área de la psicología, Jung utiliza el término *sombra* para referirse a la parte inferior, la menos recomendable, vil o maligna de una persona. La sombra, como contraparte de la luz –identificada como el bien- representa el mal, con todas sus posibles implicaciones: el misterio oculto, el miedo a lo desconocido, la ofuscación, la muerte, la noche, el ángel caído rey de las tinieblas.

²⁹⁷ Arnheim. Op. cit. pp. 253, 260

Esta apariencia siniestra y fantasmal del “yo” oscuro ha ejercido siempre una fascinación visual sobre las personas, ya sea en la pintura, el teatro y en el s. XX, en la cinematografía. La sombra y la oscuridad que genera, conforman un elemento sumamente expresivo, con derecho propio al igual que la luz. De ahí que tenga en muchas composiciones –surrealistas, expresionistas o barrocas tenebristas- un papel sobresaliente. Si durante la contrastante época barroca la luz fue la mayor preocupación plástica para sus artistas, ¿por qué no iba a serlo también su opuesto?

Este importantísimo recurso expresivo comienza a aprovecharse en la pintura desde el Renacimiento tardío, en la inquietante pintura del ya viejo pero aún inquieto Leonardo, donde un claroscuro intenso -casi sin intermedios entre lo claro y lo oscuro- acusa una sombría atmósfera, que rodea y parece aprisionar a sus figuras (*Fig. 19*). Más adelante en el Manierismo de el Greco, luces entrelazadas con oscuridades marcadas dando una apariencia centelleante a los cielos y lustre a las ropas de sus personajes. Pero es hasta el s. XVII que llegan los juegos entre luz deslumbrante y una sombra negra.



(Fig. 20) *San Juan Bautista* (1513)
Leonardo Da Vinci.
Óleo s/ tabla, 69 X
57 cm.
Museo del Louvre.

En el estudio que hace Arnheim sobre la percepción visual, se enuncia que “la vista se excita ante el violento contraste entre los rayos deslumbrantes de luz y el baile y el secreto de la negra oscuridad. (...) es como un tónico excitante para los nervios”.²⁹⁸ La sombra negra en el Caravaggismo parece desgarrar violentamente algunas veces a los cuerpos en los que se posa, haciendo que sus sombrías prolongaciones crucen las superficies. Estimula el sentido de la vista desfigurando de este modo las formas familiares.

Esto que dice Arnheim va muy de acuerdo con los gustos de la época barroca. La luz deslumbra, sí, pero adquiere mayor drama al presentarse enfrentada con su contraparte negativa. Sin embargo hay que decir que pese a la amplia tendencia tenebrista en el Barroco, la expresión de las sombras no es siempre oscura como una cueva. Existen otras sombras que no precisamente son de la noche, del abismo o de la nada.

Medina de Vargas llama la atención sobre las *sombras esbatimentadas*,²⁹⁹ que son las sombras proyectadas por los objetos, arrojadas sobre otro cuerpo por interceptarle la luz, oscureciendo una zona a donde correspondería la luz de no haber interceptor. El comportamiento observado de las sombras esbatimentadas posee muchos juegos o relaciones entre luz y sombra, pues se pueden encontrar distintos grados o tonos de sombras dentro de lo iluminado y, de la misma manera, aparecen sutiles reflejos luminosos en las partes sombreadas.³⁰⁰

Arnheim ilustra con dos ejemplos este tipo de sombras: la sombra proyectada o arrojada por una montaña, que oscurece las aldeas de un valle. La sombra no pertenece a las casas aunque esté posada sobre estas. En *La Ronda Nocturna* de Rembrandt, la sombra de la mano que cae en uno de los dos personajes centrales, viene proyectada de la mano del otro personaje que gesticula. Es una sombra esbatimentada (*Fig. 21*).

²⁹⁸ Arnheim. Op. cit. p. 265

²⁹⁹ Medina de Vargas. Op. cit. p. 81

³⁰⁰ Mainstone. Op. cit. p. 28



(Fig. 21) *Un ejemplo de sombra esbatimentada es la sombra de la mano del capitán Cocq sobre los ropajes de su acompañante en La ronda de noche de Rembrandt (detalle).*

Arnheim afirma que efectos de sombra de esta clase llevan la capacidad de comprensión visual al límite, por lo que artistas “menos eminentes” se extravían al copiar mecánicamente los modelos.³⁰¹ El capturar sutiles juegos de sombras enriquece el sentido visual y pictórico en una composición. La luz en la oscuridad y la sombra en la luz; juego que, diligentemente explorado, es capaz de realzar los contenidos ideológicos de una imagen. Los pintores barrocos dieron rienda suelta a su curiosidad por los múltiples juegos de estas sombras.

³⁰¹ Arnheim. Op. cit. pp. 258, 259

La oscuridad en el Barroco no es considerada como una mera falta de claridad o una ausencia de luz, sino que, dada su condición de elemento autónomo, pasa a ser el contraprinicipio activo de la luz.³⁰² Será su feroz oponente, pero también el complemento perfecto, compañero inseparable que resalta las virtudes del factor luz al ostentar las propias.

Dramático o idílico, su encuentro será propiciado por el espíritu barroco: enredoso y exagerado. Al ser el uno una fuerza positiva y la otra negativa, se generan fuerzas de atracción, “correspondencias” entre los contrarios. Se trata a veces de un duelo callado o combativo; en otras ocasiones se intercalan armónicamente, en comunión el uno con el otro, pero siempre son un poderoso medio evocador de emociones intensas

IV.4.2 EXPRESIVIDAD DE LA SOMBRA PURA: EL TENEBRISMO DE CARAVAGGIO

Los efectismos de luz, utilizados por los pintores según su propio estilo y sensibilidad, provocarían en el estado de ánimo del espectador diferentes sentimientos. Siempre está de manifiesto la originalidad de cada artista, y su creatividad en la manera de abordar la luz como un recurso plástico. Tenida en cuenta como factor plástico autónomo, se le utilizó para acentuar aspectos de la composición, realzar el carácter naturalista del tratamiento de la materia de los objetos, sugerir y crear espacios, transfigurar realidades, transmitir caracteres psicológicos, evocar la espiritualidad. Sin embargo, no debe perderse de vista que la luz es, en efecto, modelada por las sombras que la rodean.

La sombra funciona pues, en el cuadro barroco, como un contenedor que le da forma y expresividad a la luz al tiempo que ilumina a la sombra y le extrae a las figuras de su interior. Puede concentrarse y dejar todo en sombra negra, agresiva y misteriosa; o bien puede expandirse y volverse delicada, difusa, amable, espaciosa, en movimiento. Todo depende de la magnitud del contraste, de los gradientes de separación entre las partes claras y las partes oscuras, de los brillos en la sombra y la oscuridad en la luz.

Caravaggio estudió mucho a los maestros del s. XVI como Leonardo y Tiziano. Le dio un fuerte apego al realismo. En su manejo él expresaba su pasión por la luz y la emoción. Planteó la imitación sin restricciones de lo real y verdadero contra escenas imaginadas. Trabaja el realismo naturalista oponiéndose a la estética ideal renacentista, clasicista y manierista. Introdujo a la pintura el ambiente

³⁰² Arnheim. Op. cit. p. 266

de los personajes cotidianos de los callejones de Roma, tahúres, gitanos, prostitutas, jóvenes ambiguos, músicos callejeros, etc.

Los detalles descriptivos -flores, fruta y varios objetos- son ejecutados con el mayor cuidado, el artista no duda en endosarles una dignidad e independencia como sujetos artísticos. En su pintura para altares religiosos, sigue influenciado por el naturalismo de la escuela lombarda, pero hizo un quiebre tremendo al ofrecer su nueva y radical interpretación dramática de la iluminación. Sus figuras emergen desde el fondo oscuro para crear un fuerte e impresionante impacto sin precedente. Incluso algunos de sus clientes lo rechazaban, golpeados por su brutal y excesivo realismo.

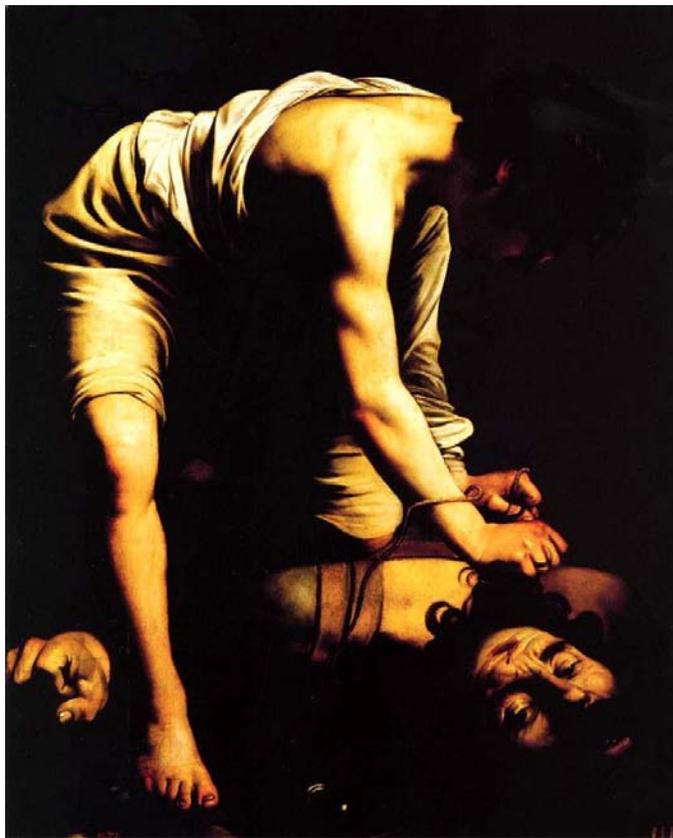
Hizo infinidad de combinaciones de los modos de distribuir la luz y la sombra en un cuadro, algunas extremando los contrastes y otros que se preocupaban por una atmósfera de tonos tenues (*Fig. 22*). Otros lograron hacer avanzar a la luz a través de una habitación aparentemente oscura, llenándola de esa luz disuelta en el espacio. Pero quien dio pie a un movimiento que se extendería por todo el arte barroco, fue el Caravaggio, iniciador de lo que se llamó *Tenebrismo* por el uso extremo de la obscuridad tenebrosa en sus pinturas.



(Fig. 22)
Buenaventura
 (1596h.)
 Caravaggio
 Óleo s/ lienzo,
 99 X 131 cm.
 Museo del
 Louvre.

El Caravaggio toma a la pintura como una técnica, procede a la investigación de sus recursos y a la libre utilización de los mismos, por lo que se le considera el iniciador del Barroco plasticista.³⁰³ Esto porque no se apegó solamente a la representación naturalista, sino que experimentó con los efectos visuales para alcanzar fines puramente plásticos. Se desinteresa de la luz diurna para encerrar a sus modelos en una estancia sombría, donde les hace incidir una luz alta lateral, para iluminar ciertas partes y el resto dejarlo en la oscuridad. A través de la luz en su polo positivo y negativo (oscuridad) sabe moverse hábilmente entre lo imaginario y lo real, por lo tanto, su iluminación es del tipo fantástico.³⁰⁴

En su profundo estudio de la naturaleza, de la luz natural, descubre la potencia expresiva de la sombra pura, la penumbra y su contraste extremo con la luz concentrada. Estudia los objetos y sus relaciones con la luz y el espacio. Se decide por un esquema de dualismo extremo entre luz y sombra. Este dualismo obedece a una búsqueda de unidad y estilo, resalta ciertas zonas esenciales de la representación, bajo la tónica selectiva en aras de una concreción plástica expresiva.



(Fig. 23) *David victorioso*
(1599) Caravaggio.
Óleo s/ lienzo,
110 X 91 cm.
Museo del Prado.

³⁰³ Zuffi. Op. cit. p. ¿???

³⁰⁴ Zuffi. Op. cit.. pp. 93- 97

Hombre de carácter violento y pendenciero, se fascinó con la violencia de la más marcada oposición. Sus imágenes son de un atractivo visual por el juego de luces que ofrecen, así como del contraste entre color y el negro de la oscuridad. Además de su maestría naturalista, el contraste de la luz con la oscuridad es la base de la pintura de Caravaggio. Bajo el pensamiento de la estética barroca de los contrastes extremos, en un cuadro de tinieblas debe aparecer, en contraste, una potente luz que, sin embargo, ilumina solo partes de los objetos. (*Fig. 23*)

Caravaggio utiliza un marcado haz luminoso de corte diagonal a través de la escena para iluminar fuertemente algunos cuerpos y esconder las otras áreas en la sombra más oscura, representando no sólo la luz física, sino un origen sobrenatural. Dos efectos se obtienen en una misma imagen: un realismo que desconcierta por ser directo e inmediato -con una intensa concentración en las figuras principales- y que la luz se visualiza como luz real integrada como alusión a la iluminación divina, de apariencia sobrenatural.³⁰⁵ Es este su personal estilo, el que influirá después a tantos pintores barrocos.

Con su pintura la luz devino en uno de los componentes esenciales de la pintura barroca. La luz tenebrista irreal, proporcionó a las artes visuales efectos dramáticos, luces teatrales, atmósferas misteriosas, iluminación abstracta, materialización de lo sobrenatural dentro de un exacerbado realismo. Centró la atención del espectador para enfatizar un mensaje.³⁰⁶ Fue esto lo que tanto atrajo a muchos pintores barrocos, sintiéndose la influencia de Caravaggio en pinturas, dibujos y grabados, a lo largo de la primera mitad del s. XVII.

IV.4.3. La Asimilación Del Tenebrismo En Otros Artistas.

Tres estilos figuraron como modelos en el surgimiento del arte europeo del s. XVII como un todo: en Roma el exuberante y fastuoso de Bernini y Pietro da Cortona, el Clasicismo de Guido Reni, Poussin y Le Brun, y el naturalismo tenebrista de Caravaggio. Anteriormente a este último, los artistas debían plegarse a los modelos del alto Renacimiento y a la Contrarreforma. Formado en la escuela lombarda del *realismo*,³⁰⁷ asentó un modelo completamente diferente, que sería el “lenguaje común”

³⁰⁵ Camacho. Op. cit. p. 14

³⁰⁶ Camacho. Op. cit. p. 96

³⁰⁷ *Realismo*: representa la realidad de manera imitativa. Se puede encontrar en el Barroco y en el Romanticismo. Expone la realidad de acuerdo a lo que es evidente a los sentidos, en determinada época o país.

del s. XVII en la pintura europea después de un inicial rechazo y vergüenza entre sus primeros espectadores, quienes hacían los encargos de aquella época.³⁰⁸

Influyó a las otras escuelas italianas y a las de fuera de Italia. Aunque sólo tuvo influencia durante las primeras décadas del s. XVII, pues hacia 1620 su estilo cedería paso ante la totalmente diferente tendencia del Clasicismo, su huella se aprecia en numerosas obras de pintores tan significativos como Rembrandt, De La Tour, Zurbarán, Velásquez, Ribera y muchos mas. Puede verse que los pintores siguieron con singular interés aquellos efectos pictóricos derivados del uso de la sombra negra en contraste con una radiante luz, pilar de la iluminación caravaggisca.

De Utrecht, ciudad holandesa de religión católica, eran los pintores Hendrick Terbrugghen (1588-1629) y Gerard Van Honthorst (1592-1660), entrenados en el curso final del Renacimiento. Ellos, al igual que muchos pintores de otras partes de Europa, fueron irresistiblemente atraídos a viajar a Roma, permaneciendo muchos años de sus carreras ahí. Los pintores de Utrecht, sin embargo, no se interesaron en la antigüedad clásica o el arte renacentista. En contraste, se sintieron atraídos por el realismo de Caravaggio, contribuyendo a difundir el caravaggismo en el norte de Europa.³⁰⁹

Hendrick Terbrugghen fue el mayor exponente de la escuela de Utrecht, jugó el papel decisivo en la historia de la pintura holandesa por guiar la transición del manierismo del s. XVI tardío al moderno estilo caravaggesco, permitiendo que este estilo se diversificara en las distintas interpretaciones de los diferentes pintores holandeses. Pasó diez años en Italia, dominando con maestría el pintar grandes lienzos, dotándolos de fuertes contrastes de luz y sombra, con objetos, sujetos, temas y composiciones de influencia directa del Caravaggio. (*Fig. 24*

³⁰⁸ Zuffi. Op. cit.. pp. 64, 66

³⁰⁹ Zuffi. Op. cit. p. 155

(Fig. 24) *Liberación de San Pedro* (1624)
 Hendrick Terbrugghen.
 Óleo s/ lienzo,
 104.5 X 86.5 cm.
 Mauritshuis, La Haya.



(Fig. 25) *Concierto* (1624)
 Gerard van Honthorst.
 Óleo s/ lienzo, 168 X 178 cm.
 Museo del Louvre

Terbrugghen añade las interesantes fisonomías extraídas de sus raíces en la tradición gótica-flamenca, donde las expresiones rayan en lo grotesco. Así, modernizándose con aspectos caravaggescos, la pintura holandesa encuentra una nueva llave para el desarrollo de su tendencia a representar la realidad.³¹⁰ Gerard Van Honthorst hacía salir las figuras de un fondo oscuro por medio de la luz dirigida. Fue conocido en Italia como “Gerardo delle notti” por su especialización en evocativas escenas nocturnas, a veces delicadas y poéticas, a veces dramáticas. (*Fig. 25*)

En el caso de Van Honthorst, la luz ondeante y frágil de una vela es usada como una inusual y efectiva forma de registrar sensitivamente la introspección psicológica de sus personajes.³¹¹ En el s. XVII esta idea se volvió muy popular entre los coleccionistas, y muchos pintores a menudo la copiaban; pero esta solución poética llegó a ser tan sólo una demostración y prueba de destreza.

Un caravaggista en Francia es Georges de La Tour. Conoció las obras de Caravaggio y de su círculo. Aunque lo tenía a él por modelo, en su madurez llegó a una simplificación compositiva, así como unas figuras estilizadas. No seguía el estilo naturalista; sus modelos no son reales, son síntesis geometrizadas. Se apega a la norma del clasicismo francés, por lo que sus obras tienden a moralizar un poco. Con habilidad para explorar las superficies, tiene un uso arbitrario de la luz. Una intensa y rarificada atmósfera modela las figuras con la luz irreal de una vela, envolviéndolas en un ambiente tranquilo y melancólico.³¹² (*Fig. 26*)

(Fig. 26) *María Magdalena*
(1643h.)
Georges de La Tour.
Óleo s/ lienzo, 133.4 X
101.6 cm.
Museo Metropolitano,
Nueva York.



³¹⁰ Zuffi. Op. cit.. p. 159

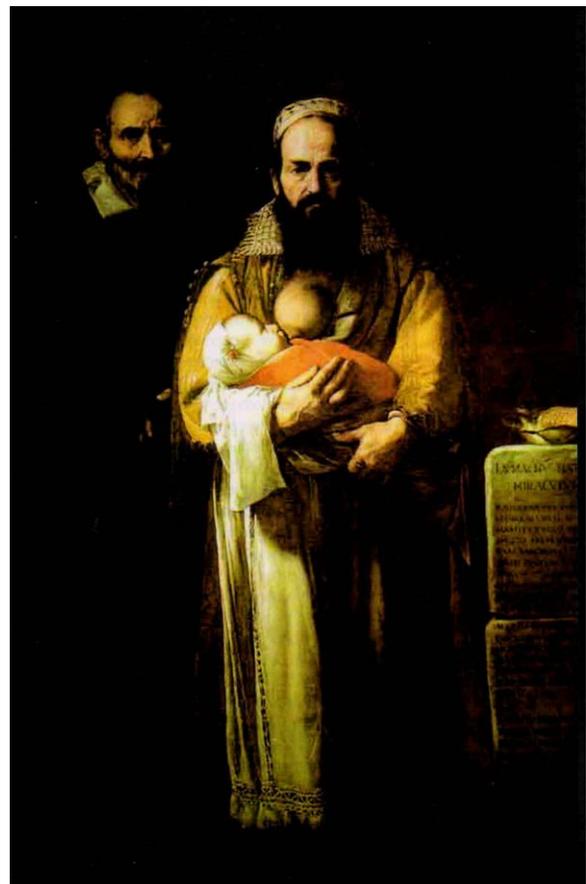
³¹¹ Zuffi. Op. cit.. p. 162

³¹² Zuffi. Op. cit.. pp. 220, 227, 232

La obra de Caravaggio alcanzó al estilo de los pintores españoles. Ahí el tenebrismo se arraiga en los temas místicos. Influye a José de Ribera, Juan de Valdés Leal, Francisco de Zurbarán y a Velázquez en sus comienzos. Ribera toma el tenebrismo y el realismo en sus obras tempranas, desarrollando un modelo figurativo que se fue volviendo un expresionismo violento marcado por un intenso sentimiento religioso, con gran interés en inusuales tratamientos de las figuras físicas y en la caracterización psicológica. Hacia 1630 adopta una forma de claroscuro menos intensa y le da más importancia al color, usando gradualmente tonos más iluminados.³¹³ (Fig. 27)

En el caso de Valdés Leal (1622-1690), sus pinturas se caracterizan por duros contrastes de luz y sombra, donde representa los grandes momentos de la fe y sus misterios, así como un tratamiento en extremo naturalista de los objetos representados.³¹⁴ En sus cuadros doctrinarios *Postimerías de la vida*, el claroscuro brinda a sus grandes vanitas con esqueletos un ambiente tenebroso, y se encuentran entre lo más terrorífico que se haya pintado en la historia del arte, reflejando el ambiente de preocupación y temor que se respiraba en la España del s. XVII. (Fig. 29)

(Fig. 28) *La mujer barbuda*
(1631)
José de Ribera el
Españoleto.
Óleo s/ lienzo,
193 X 125 cm.
Casa Medinaceli, Toledo.



³¹³ Zuffi. Op. cit.. p. 40

³¹⁴ Zuffi. Op. cit.. p. 58

Al igual que en otros países de Europa, en España surge un interés por los temas cotidianos, a la par que el nuevo tratamiento efectista de la luz. Las naturalezas muertas -o bodegones como se les llama en España- de Sánchez Cotán, cuyos objetos aparecen siempre bañados de una intensa luz sobre un misterioso fondo oscuro, son buen ejemplo de ello. (Fig. 30)

De igual manera lo son los de Zurbarán, ascéticos y esenciales, donde la elegancia y simplicidad requieren sólo de una tabla y pocos objetos en su composición; detalles realistas como los brillos de la loza vidriada o los reflejos de luz distorsionada por el agua de un vaso de cristal transparente. Colocados contra un fondo negro, los objetos reciben una iluminación sobrenatural. (Fig. 31)

La fuerza inicial de la imagen se asegura por el uso dramático de la luz. Un brillante haz choca en las figuras, y donde no penetra la luz hay sombras intensas, creando la ilusión de profundidad y relieve. El fondo se resiste a la iluminación.³¹⁵ No es un espacio físico real: es conceptual. Al reducir el número de objetos en la composición, el artista se concentró en las texturas y formas, relacionándolos uno con otro con simpleza y directamente, lo que lo lleva a un hábil estudio de la variedad de efectos de la luz cuando chocan con diferentes superficies: metal, cerámica, vidriados: hay que captar los efectos de textura.³¹⁶



(Fig. 29)
Postrimerías de la vida
 Juan de Valdés Leal
 Hospital de la Caridad, Sevilla.

³¹⁵ Brown, J. *Zurbarán* p. 56

³¹⁶ Brown. Op. cit. p. 88



(Fig. 30) *Bodegón (s/f)*
 Juan Sánchez Cotán
 Óleo s/ lienzo
 Art Museum, San Diego,
 California.

(Fig. 31)
*Bodegón de
 cacharros*
 (1633)
 Francisco de
 Zurbarán
 Óleo s/ lienzo,
 46 X 84 cm.
 Museo de Arte
 de Cataluña



(Fig. 32) *Beato John Hogton*
(1638)
Francisco de Zurbarán
Óleo s/ lienzo, 122 X 64 cm.
Museo BB. AA. De Cádiz



En el estilo de Zurbarán las representaciones de figuras humanas con ropajes agitados eran de un observador naturalista, usando la luz para modelarlas. Sus cualidades escultóricas no son resultado de imitar los efectos de escultura, sino más bien de su estilo personal de la pintura de claroscuro,³¹⁷ pues sus iluminaciones le recuerdan al espectador que lo que está viendo es una imagen irreal y fantástica. (Fig. 32) Un espacio creado expresamente para la experiencia mística, un espacio conceptual para atraer al espectador a la espiritualidad. El santo fue de carne y hueso, pero su experiencia no es de este mundo. La fuerza inicial de la imagen es asegurada por el uso dramático de la luz.³¹⁸

³¹⁷ Brown. Op. cit. p. 19

³¹⁸ Brown. Op. cit. p. 56

Otro pintor que recibió influencia de Caravaggio fue Velázquez. A través de su vida, cultivó su estilo propio e independizó su talento, a la vez que admiraba el arte italiano de los siglos XVI y XVII. Como otros grandes maestros de su tiempo, Rubens y Rembrandt, estudió las grandes pinturas del alto Renacimiento, así como las innovaciones de Caravaggio con pasión y dedicación.

Fue influenciado, además del claroscuro, por el naturalismo de aquel,³¹⁹ aunque después, abandonando el rigor solemne del estilo *caravaggesco*, basado en cortes limpios de luz y sombra, despegó con su forma de pintar utilizando una pincelada más suelta y una iluminación más difusa, que genera un gran espacio, donde la luz es como polvo que se va esparciendo por la habitación.³²⁰
(Fig. 33)

El gran pionero Caravaggio, fue el artista que tuvo más influencia que nadie sobre gran parte de los pintores del Barroco y en el desarrollo de la pintura del s. XVII. Introdujo el realismo extremo, así como la más sugerente relación entre luz y sombra, que iba a ser seguida en los siglos por venir.³²¹ Su trabajo en Roma –capital de la cultura y del arte católico en aquel entonces- produjo obras maestras para coleccionistas y altares religiosos, cuyo estilo se esparció ampliamente, impactando no solo a Roma o Nápoles, sino a toda Europa.



(Fig. 33)
Príncipe Felipe Próspero
(1659h.)
Diego Velázquez
Óleo s/ lienzo,
128.5 X 99.5 cm.
Kunsthistorisches, Viena.

³¹⁹ Brown. Op. cit. p.13

³²⁰ Medina de Vargas Op. Cit. p. 119-132

³²¹ Zuffi. Op. cit.. p. 72

IV.5. LA ATMÓSFERA SIMBÓLICA DE REMBRANDT.

Si Caravaggio explotó el poder expresivo de la luz rasante contra la sombra pura, Rembrandt da el paso hacia la construcción de una atmósfera, no solo física pues también es emocional. Lo hace a través de lo suave de sus gradientes de claroscuro. Obtiene los más fabulosos efectos lumínicos en el campo de lo pictórico.

Rembrandt Hamerzoon van Rijn (Leyden 1606 - Ámsterdam 1669), fue hijo de un molinero pequeño burgués, quien lo apoyó para estudiar pintura. Luego de haber accedido a una educación esmerada en la universidad de Leyden –donde, inclinado por el humanismo, estudió latín, griego, a los clásicos- Rembrandt prefiere seguir la profesión de pintor, muy respetada en aquel entonces. Todo esto habla de su carácter firme pero gentil, refinado y elegante. Un burgués educado, un humanista interesado por representar la santidad. Difiere esta personalidad de la del Caravaggio, siempre en riñas y vagando de un lado a otro, cuyas obras presentan una violenta iluminación de luz divina en las más negras situaciones.

Rembrandt no quiso viajar a formarse a Italia como artista, pues a Holanda, como rico centro comercial y financiero de Europa, llegaban muchas obras italianas que podían estudiarse frente a frente. Conoció la obra de los pintores de Utrecht, Van Honthorst y Terbruggen, que sí viajaron hasta el país mediterráneo, donde fueron influenciados por la novedad del naturalismo caravaggista y el tenebrismo.

En sus inicios, la pintura de Rembrandt también se influenció del tenebrismo y el colorido italiano en su paleta, como en *“Lapidación de San Esteban”* (Fig. 33). De los contrastes forzados evolucionó hacia una atmósfera menos oscura gracias a la luz radiante que emerge del objeto hacia afuera. Sus objetos emitirán un resplandor que se disuelve entre vibraciones lumínicas hacia el espacio circundante (Fig. 34). No es el “tónico excitante para los nervios” de las negruras pronunciadas, sino el simbolismo a través de la luz manejada a la manera pictórica.³²²

³²² Arnheim. Op. cit. p. 265



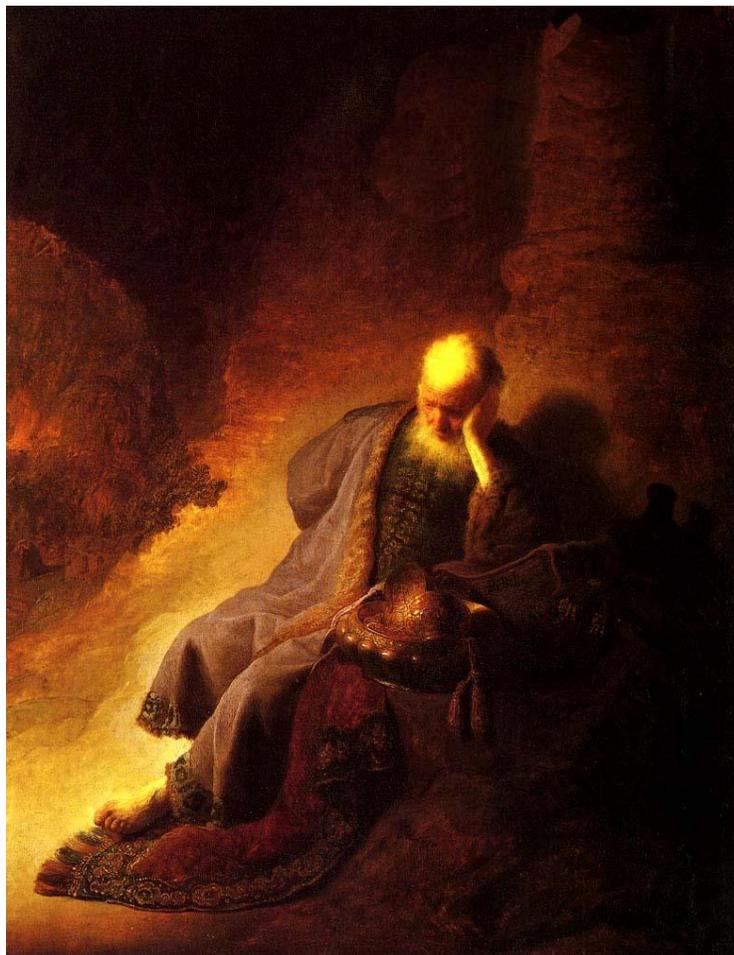
(Fig. 33)
*Lapidación de
 San Esteban*
 (1625)
 Rembrandt.
 Museo B.B. A.A.
 Lyon, Francia.
 Óleo s/ tabla,
 89.5 X 124 cm.



(Fig. 34) *San Pablo en
 la cárcel* (1627)
 Rembrandt
 Staatgalerie de
 Stuttgart, Alemania

El simbolismo religioso representado en la Edad Media en forma de fondos dorados, halos y geometrías estrelladas, y los efectos estudiados con la curiosidad y el método del Renacimiento, buscaban representar simbólicamente la luz divina. Rembrandt personifica la confluencia de ambos. Luz que es divinidad y no ornamento, expresión de una energía radiante, que convierte al sensual espectáculo barroco de claridades y sombras en una revelación de santidad.³²³

Una escena estrecha y oscura es iluminada por la presencia luminosa que lleva el mensaje del Nuevo Testamento. La luz desciende desde lo alto, al oscuro subsuelo que es la vida en la tierra. El ojo capta al mundo como un humilde “valle de sombras”, que es ennoblecido con la presencia de la existencia verdadera proveniente de las alturas. Entonces los objetos por esta fuerza iluminados se convierten en activas fuentes luminosas. La luz los ha tocado, y estos retransmiten el mensaje divino. La luz se ha convertido en materia, según el mensaje del Evangelio ³²⁴



(Fig. 35)
*Jeremías
 lamenta la
 destrucción de
 Jerusalén*
 (1630)
 Rembrandt.
 Rijksmuseum, La
 Haya, Holanda.
 Óleo s/ tabla,
 58.3 X 46.6 cm.

³²³ Arnheim. Op. cit. p. 266

³²⁴ Arnheim. Op. cit. pp. 266, 267

En sus cuadros, Rembrandt construía su visión del mundo de los hombres: de los humildes y de las personalidades; del contraste entre los extravagantes gustos burgueses y la sobria y recta ética protestante (*Figs.36 y 37*). Sus personajes, tomados de su cotidianidad, son estremecidos al compás de su época. Y sin embargo, lograba impregnarlos de naturalidad y poder de evocación.³²⁵ Hizo muchísimos autorretratos, mirando su rostro en el espejo constantemente para estudiar las distintas expresiones –muy emotivas por cierto- y los efectos del claroscuro.

Más que una experiencia mística, lo que le inspira es el misterio particular de la situación: un mendigo, un objeto de común uso, la tela de un tocado, un libro, parte del decorado, la sombra de una columna que emerge en el fondo, etc. Los objetos –al igual que en Zurbarán- adquieren una dignidad elevada, al igual que cada uno de los personajes.



(Fig. 36)
*Autorretrato con
 Saskia o El hijo
 pródigo* (1635)
 Rembrandt.
 Staatliche de
 Dresden,
 Alemania.
 Óleo s/ lienzo,
 161 X 131 cm.

³²⁵ S. aut. *Rembrandt* p. 6



(Fig. 37) *El pastor Cornelis Ansluis con su mujer* (1641) Rembrandt. Gemäldegalerie Berlin, Alemania. Óleo s/ lienzo, 176 X 210 cm.

La luz de Rembrandt era creada en un estilo introspectivo. No imita la luz real y la concibe fuera de las leyes tradicionales. Esa luz que se esparce como fulgor de objeto hacia la atmósfera, hace que sus imágenes gocen de una subjetividad que transforma la realidad, donde cualquier objeto será susceptible de convertirse en algo trascendente. Su conocimiento del mundo espiritual y de la práctica artística dio a sus obras un poder de evocación de emociones sin parangón, salida de su dominio para generar ciertos espacios o atmósferas mediante la luz.³²⁶

Si bien logró dotar a su trabajo de una fuerte carga emocional y de material de reflexión, en la composición lumínica, su fuente de luz se oculta, y así el objeto iluminado pasa a ser la fuente primaria. De este modo Rembrandt hizo que un libro, un rostro, un grupo de árboles o de personas emitieran luz sin violar las reglas de la pintura realista (Fig. 38).³²⁷ Abordaba el problema en términos pictóricos, variando sus composiciones en función de sus modelos, pero al mismo tiempo satisface

³²⁶ s. aut. *Rembrandt* p. 6

³²⁷ Arnheim. Op. cit. pp. 266, 267

las exigencias de un aprendizaje personal permanente, con lo que en cada lienzo perfecciona sus prácticas y sus técnicas.

Cada vez más la luz se vuelve estructural, interna a la forma e incluso brota hacia el espacio. Para estudiarla mejor, reduce sus composiciones hasta centrarse en un rostro como sustentáculo de la luz, así como restringe su paleta de colores hasta una gama de tonos ocre y rojizos, que le permitirán no distraerse del estudio de su luz resplandeciente y dorada (Fig.39).

Renunciando a la nitidez descriptiva de la línea a favor de la mancha –lo que Wölfflin señala como signo indudable de lo barroco- la masa de luz se vuelve más protagonista; Rembrandt consigue una elocuencia expresiva de la luz, más que la que les confiere a los personajes que de por sí dicen mucho de su personalidad. Su claroscuro desmaterializa los cuerpos, desarraigándolos de la realidad física. Sus figuras se disuelven en una penumbra no tan oscura como la de Caravaggio; es una penumbra luminosa.

(Fig. 38) *La visitación*
(1640) Rembrandt.
Óleo s/ tabla,
56.5 X 47.9 cm.
Detroit Art Institute,
USA.



Arnheim analiza el caso de la luminosidad de Rembrandt desde el enfoque de la percepción visual:

Un objeto se muestra luminoso no solo en virtud de su brillantez absoluta, sino superando en gran medida el nivel de claridad establecido en el resto del campo. De este modo surge la misteriosa luminosidad de los objetos más bien oscuros, cuando se los coloca en un medio aún más oscuro.³²⁸

La luminosidad sustituye a la fuente luminosa visible, como sería el caso de una vela. Es un sistema donde la zona clara no corresponde al valor de claridad requerido para ese sitio en particular de la composición, porque es un sistema independiente de la realidad, una iluminación abstracta.



(Fig. 39) *Saskia con sombrero*
(1635) Rembrandt.
Óleo s/ tabla,
Staatliche de
Kunstsamlungen,
Alemania.

³²⁸ Arnheim. Op. cit. p. 267

Otro ingenioso truco pictórico creado por Rembrandt para acentuar la luminosidad es no mostrar detalles en los lugares de más alta claridad, pues para que una superficie se vea más luminosa debe carecer de textura, que puede volverla opaca. Esto se evita como se aprecia en la gorguera de Margaretha de Geer; este tipo de cuellos se constituyen de muchos pliegues de tela, sin embargo el artista apenas los esboza, dejando la mayor parte casi lisa (Fig.40). Los objetos luminosos no detienen el paso de la mirada con detalles. La indefinición de la superficie pictórica dota a los objetos de una cualidad transfigurada, casi inmaterial. La claridad eclipsa la textura de las superficies.³²⁹ Esta es una gran enseñanza pictórica de Rembrandt, muestra el camino de la libertad absoluta de la luz.

(Fig. 40)
Margaretha de Geer
 (fragmento)
 (1661h.)
 Rembrandt.
 Óleo s/ lienzo,
 130.5 X 97.5 cm.
 Nacional Gallery.
 Londres,
 Inglaterra.



³²⁹ Arnheim. Op. cit. p. 267



(Fig. 41) *Ecce Homo* (1634)
Rembrandt.
Óleo s/ cartón,
54.5 X 44.5 cm.
Nacional Gallery.
Londres,
Inglaterra.

La suya es una luz mental que no se supedita a modelar la forma y el volumen.³³⁰ Mediante el sistema de la percepción comparativa de los tonos -un tono es claro si se yuxtapone a otro más oscuro y viceversa- Rembrandt demuestra que no es necesaria una alta luminosidad absoluta, como la cortante luz caravaggessa; sus resplandecientes dorados brillan aunque en realidad poseen una luminosidad absoluta muy baja. Es el fondo que, aunque oscuro, es luminoso porque permite el efecto óptico de la luz que se expande y disuelve a las figuras hacia la atmósfera.

³³⁰ Medina de Vargas Op. Cit pp. 133, 134



(Fig. 42) *La virgen del canciller Rolin* (1435) Óleo s/ tabla, 66 X 62 cm Museo de Louvre, París.

Al desarrollo de su estilo contribuyó enormemente que Rembrandt era un dibujante inquieto, y de ello están como constancia la infinidad de trabajos en papel que han llegado hasta estos días. Al tiempo que pasaba de la barra de carboncillo a la pluma de ganso para el rápido apunte, se ejercitaba en el buril y la punta seca, con los que logró el desarrollo de una mirada escrutadora. Registró con el punzón sobre el metal todos los efectos de luz y sombra que su entrenado ojo vio.

Los sucesivos procesos de esta técnica le permitían ir sobreponiendo tramas de líneas, a manera de capas, acumularlas mediante el lento y controlado proceso del aguafuerte, facilitando modelar la atmósfera, intensificando ciertas áreas de sombra hasta obtener el efecto deseado; esto además del hormigueo -atributo barroco: la vibración/confusión- característico de esta técnica. De ahí pudo haber entrenado su pupila y su mano para conseguir esa ostentosa riqueza de efectos vibrantes de luz. En lo pictórico, Rembrandt construía *grisallas* (Fig. 41) una monocromía de ocre, negro y blanco,

restricción de la paleta en la que, gracias a la disciplina del huecograbado, supo extraer las más variantes riquezas luminosas en un solo acorde cromático.³³¹

No hay que perder de vista que Rembrandt viene de un país donde la tradición pictórica practicaba la perspectiva aérea en sus paisajes, que continúan hasta donde la vista y el detalle lo permiten, como en el cuadro de Jan Van Eyck *La Virgen del Canciller Nicolás Rolin* (1435) (Fig. 42). La tradición del norte de Europa venía generando espacio, no solo mediante la perspectiva lineal, sino por la más avanzada perspectiva “atmosférica”, donde el espacio se genera por la degradación de la intensidad de tono, aclarándose según se representa la lejanía.

Lo más lógico es que el estilo de Rembrandt tenga esa inquietud por la espacialidad a través de la luz, esa consecución de la figura central hacia el fondo que le rodea, parece a veces que es el fondo el que tiene la expresión del cuadro, y es el fondo el que va penetrando hacia la figura. Así, los valores lumínicos se entremezclan por toda la composición. En sus pinturas de madurez la sombra nunca es negra impenetrable ni su luz llega con la intensidad del sol de mediodía, aunque siga explorando las posibilidades pictóricas que ofrece el juego de los contrastes.

Fue este un hombre contradictorio también, pues es el artista pictórico por excelencia, y sin embargo, amante de la Antigüedad Clásica. El caso Rembrandt representa un contraste que no es una oposición, sino una convivencia de felicidad y tristeza. Su luz resplandece, pero no se libra de las sombras. Las sombras están ahí, pero la luz resplandece y no les permite triunfar.

IV. 6. CONCLUSIONES

Entre estos dos grandes maestros de la pintura del Barroco y de todos los tiempos, no hay uno mejor o peor. Se estudiaron sus estilos y causas para mostrar ejemplos del amplio espectro de emociones que se puede invocar al modular y diseñar la iluminación.

Como se dijo anteriormente, al oponerse en una obra los extremos más alejados y contrarios, se genera una exacerbación de las cualidades o defectos de cada uno. Así, resulta la iluminación desarrollada por Caravaggio, un duelo entre la luz impenetrable de sus fondos con la fustigante luz

³³¹ Medina de Vargas. Op. Cit. p. 138

que cae a plomo sobre sus figuras. El encuentro de estas dos furias produce chispas que violentan el espacio de sus pinturas y la conciencia del espectador. Incluso el modo de vida que llevaba este artista era muy intenso, pendenciero, peligroso.

La luz de Rembrandt, aunque discípula del *tenebrismo caravaggista*, introduce otro tipo de contraste: los gradientes en los que va dispersando la luz principal en múltiples destellos no permiten el choque antagónico; la luz se expande hacia el oscuro espacio atmosférico. La sombra se vuelve sostén de la luz; la luz impregna con destellos algunos espacios sombríos. Está la vibración óptica -pequeña pero perceptible, del movimiento en reposo. Se da en las texturas enmarañadas de oscuras líneas dibujadas o en espesas pinceladas de óleo resinoso de tonos claros desvaneciéndose hacia el fondo oscuro.

En las obras de Rembrandt se aprecia un tremor que genera naturalmente la transición de lo claro a lo oscuro -Caravaggio es de oscuro a lo claro. Sus pinturas poseen un significado emocional, de contemplación filosófica, dada la formación de este artista en el campo de los clásicos griegos y en el humanismo. Sin embargo, su espíritu burgués gusta de rodearse de objetos bellos, confortables y suntuosos. Esto le da ese aire amable, tranquilo, misterioso, elegante, agradable.

La luz puede modelarse, en cada objeto, en todo el espacio e incluso poseer diversas cargas emotivas. Todo dependerá, del grado de contraste que se utilice entre la luz y la sombra, entre movimiento y reposo. A lo cual la exuberancia o la sobriedad siempre vendrán a enmarcar y a adornar.

CAP. V “LUZ Y OSCURIDAD DEL BARROCO. LOS PROCESOS DE CONFORMACIÓN DE UN ESTILO PICTÓRICO”

V. 1 INTRODUCCIÓN

El interés hacia esta investigación se ha originado al realizar los primeros esfuerzos en conformar un estilo propio e individual. De manera dispersa estas obras plásticas se acercaban continuamente – sin proponérselo- a conceptos barrocos. Se eligió por ello estudiar el Arte Barroco, ubicar sus causas, definir sus características e identificar las posibles variantes que motivaron a este estilo. El objeto de obtener toda la información recabada hasta aquí ha sido el arrojar luz sobre el camino a seguir del trabajo plástico mediante el conocimiento de causa, su aplicación y la comprobación de los tópicos barrocos. Luego de esta investigación ¿cuáles serían los resultados de ejercer el oficio pictórico para representar esta época aplicando dichos conceptos?

En los trabajos plásticos previos habían características en común con lo barroco como la saturación de elementos; manejo de la extremosidad; realismo naturalista; lo indefinido y el misterio; tendencia a la naturaleza muerta; gusto por los juegos de contrastes entre luz y oscuridad. Pero la falta de un conocimiento profundo de este estilo artístico y de sus orígenes impedía el proceso necesario para ubicarse en una escuela o estilo dentro de las artes plásticas. Al ubicar y ordenar las características y razones que conforman al arte del Barroco hubo de evaluarse la proximidad entre sus propuestas y el trabajo individual; esto serviría para identificar y completar las carencias en el proceso de consolidación de un estilo propio dentro de esta escuela artística. Para encontrar las señales de acercamiento se muestran las siguientes obras realizadas antes de esta investigación.

V.2 SEÑALES EN EL TRABAJO PLÁSTICO PREVIO

En el trabajo previo a esta investigación existía un caos de influencias de grandes pintores y grabadores como M.C. Escher, Remedios Varo, Salvador Dalí, Jan Van Eyck, Paul Dalvaux. Existía interés por el surrealismo, la perspectiva lineal y misteriosos ambientes; el naturalismo paseaba en el



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

terreno de la fantasía; aparecía el *horror vacui* y la saturación extrema de objetos, tonos y texturas (Fig. 1, 2, 3 y 4). Una naciente visión pictorizante se unía al abigarramiento. La poca conciencia de iluminación no mermaba el mérito de la factura y emotividad alcanzadas.

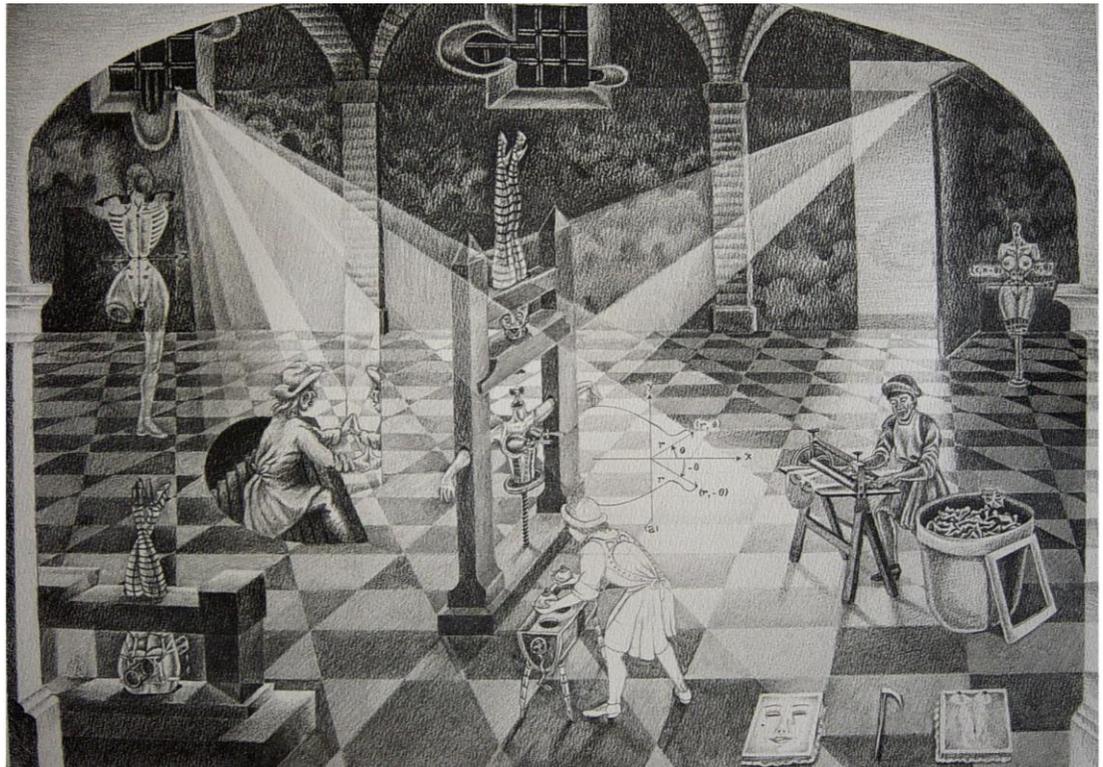


(Fig. 1) *Viaje al interior*
(2001)
Alsacia Herrera
Grafito s/papel,
20 cms. diámetro.
Col. Particular



(Fig.2) *Experimentos domésticos* (2002)
Alacia Herrera
Grafito s/papel,
31 X 34 cm.
Col.
Particular

(Fig. 3) *Santa Bárbara* (2003)
Alacia Herrera
Grafito s/papel,
42 X 60 cm.
Col.
Particular





(Fig. 4) *La conferencia de prensa* (2003)
 Alsacia Herrera
 Grafito s/papel, 50 X 36
 cm.
 Col. Particular

V. 3 DIAGNÓSTICO PARA UN ENFOQUE EN LA DIRECCIÓN DEFINITIVA

No obstante las similitudes con características barrocas, era difícil centrar un tema partiendo del caos: se dispersaba la atención sin agudizar ningún discurso. Al experimentar un proceso de sobriedad surgieron inmediatamente los misteriosos fondos de claroscuro que centra al ojo en pocos elementos naturalistas, aunque con formas retorcidas (*Fig. 5*).



(Fig. 5)
 (Fig. 5) *Bruja*
 (2004)
 Alsacia Herrera
 Grafito s/papel, 42
 X 29 cm.
 Col. Particular

Fue esta la razón para decantar la investigación sobre las similitudes con lo barroco. El resultado fue la plena identificación de dichos tópicos y su aplicación satisfactoria. Con base en este estudio se ha ido consolidando en cada nueva obra pictórica un camino propio, que atiende a intereses artísticos individuales más allá de un mero afán de repetir las fórmulas probadas y reconocidas del arte del Barroco.

En esta investigación se encontró que este arte –retorcido, espectacular, misterioso- encuentra muchas de sus causas en el momento histórico del que fue testigo: monarquía absolutista; dominio absoluto de la Iglesia Católica Romana; misticismo en países católicos; prosperidad burguesa individualista en países protestantes del norte de Europa. La divergencia se marca al extremo entre austeridad y exuberancia, enfermedad y sensualidad, guerra y arte, muerte y lujo.³³² El contraste es

³³² Capítulo I y II de esta investigación.

una influencia que moldea el sentimiento, la personalidad y sus productos artísticos como una constante.

Hoy se hallan muchas similitudes con el Barroco en el escenario socioeconómico, tómesese como ejemplo que el sistema actual de libre mercado se atribuye poderes casi monárquicos que por un lado genera inmensas riquezas a unos cuantos mientras deja en extrema inopia a un sinnúmero de millones de individuos. El sentimiento de incertidumbre del que emanó el hombre barroco es parecido a lo que produce el sistema de discordancias en el presente. La información recabada aquí ha sido una guía para un trabajo a representar plásticamente fragmentos de este momento histórico específico. Se representan sus objetos o escenas de la vida diaria, siempre enmarcados dentro de uno proceso barroco.

V.4 PROCESOS

Se trabajó la *naturaleza muerta*, el paisaje y las escenas *de género costumbrista*,³³³ el medio perfecto para desarrollar el naturalismo sensual, el misterio, los contrastes extremos, la iluminación y la atmósfera emotiva entre los opuestos. El lenguaje pictórico figurativo³³⁴ le da a objetos y escenas la posibilidad de conjugar, en *antagonismo complementario* a las luces y tinieblas como forma de reflexión ante la época, sin caer en el hiperrealismo fotográfico.

En cuanto a las técnicas pictóricas se trabajó *temple de huevo*, óleo y acrílico en *veladuras* ³³⁵ transparentes. Siempre sobre bastidor de tela imprimada sobre tabla. La manufactura de capa sobre capa es *retinianamente* interesante, muy de acuerdo a las inquietudes sobre la óptica que los pintores del Barroco iniciaron, además la superficie obtenida de esta técnica permite realizar los más detalles naturalistas.

³³³ *Pintura de género*: escenas de la vida cotidiana, en las que aparecen figuras en ambientes reales ejerciendo sus costumbres.

³³⁴ *Figurativo*: arte en donde las formas son identificables como de la realidad sin llegar a ser una copia fiel de lo que acontece en la realidad, incluyendo a veces escenas imaginarias.

³³⁵ *Veladura*: técnica de pintura en la que se van sobreponiendo capas de pintura transparente, de manera que se permite observar la capa de color anterior. Dicha técnica permitía a los pintores antiguos darle una consistencia sólida a las pinturas, sin necesidad de recurrir a la pintura a la prima para obtener el cuerpo de la pintura.

Los mecanismos barrocos también se aplicaron a las técnicas del dibujo a la tinta y al carbón sobre papel, para demostrar que aunque sólo se use el blanco del papel y el color negro, se consigue el mismo dramatismo, misterio y la atracción sensual que en la pintura. Es ahí donde se domina el uso del claroscuro y de las texturas vibrantes. La importancia de la sombra y la iluminación dirigida cobró fuerza, centrando el discurso de la imagen, intensificándolo. (Fig. 7, 8, y 9)



(Fig. 7) *Tres personajes* (2006)
 Alsacia
 Herrera
 Óleo s/ tabla,
 17 X 25 cm.
 Col.
 Particular

Acerca de las incertidumbres -como ya se estudió en el capítulo III sobre la pictorización barroca³³⁶- el arte Barroco atrae al espectador al confundirle. Esta seducción mediante el misterio atrae más con lo velado que con lo claramente explicado por lo que no deja que se abarque todo el contenido a primera vista. Este es el por qué de las atmósferas oscuras, además de ser un medio para centrar la atención sobre lo iluminado. La confusión se logra mediante oscuridades o figuras incompletas, también con la acumulación de objetos, de formas y de abigarramientos³³⁷.

³³⁶ Capítulo II.2.1. *Lo oscuro y lo confuso como pauta para la pictorización*

³³⁷ Capítulo III.2.1.2. *El movimiento*



(Fig. 8) *Escena urbana* (2005)
 Alsacia Herrera
 Óleo s/ tabla,
 17 X 25 cm.
 Col. Particular



(Fig. 9)
Mestizaje
 (2005) Alsacia
 Herrera
 Óleo s/ tabla,
 50 X 50 cm.
 Col. Particular

En cuanto al movimiento, cabe recordar que el dinamismo también refleja el sentir de la época, donde se agudizó la percepción de lo cambiante y fugaz de la existencia humana³³⁸. Así mismo las acumulaciones de formas, objetos, líneas curvas y diagonales, generan una vibración visual que se ubica dentro del movimiento, junto a elementos dinámicos como las características diagonales o figuras oblicuas en escorzo, retorcidas o que simulan acciones esforzadas.

Otro factor importantísimo del Barroco es la iluminación, la expresividad de la luz y de la sombra, cuyo grado de contraste determina el tipo de emotividad³³⁹, buscando crear una atmósfera misteriosa y vibrante. Unas veces se lograron imágenes oscuramente dramáticas, otras iluminadas pero abigarradas.

Por lo tanto, la oscuridad, lo confuso, la seducción hacia el espectador a participar de la obra, los contrastes de conceptos, el movimiento, la expresividad de la iluminación -en sus variadas significaciones- van a ser elementos practicados consecutivamente en cada nuevo lienzo. La intención principal fue ejercitar dos o tres elementos característicos barrocos recurrentes en la investigación en cada nueva obra ya con una ruta definida.

V.5 RESULTADOS

El primer proyecto de pintura *Neobarroca* -“*Vanitas*” (Fig. 10)- trabajó el naturalismo para atraer al tacto y a la vista a la representación de distintos materiales como terciopelo, metal, perlas y vidrio propios de objetos femeninos de tocador -lápices labiales, barniz de uñas, adornos de perlas. Al representar objetos de vanidad, se hizo el contraste al colocar al lado una mosca, relacionada con la putrefacción. Surgió entonces la reflexión acerca de lo pasajero de la belleza y su desaparición al llegar la ineludible muerte.

³³⁸ Capítulo II.3.3. *El movimiento en reposo*

³³⁹ capítulo IV *Luz y sombra: sus contrastes en la pintura barroca, apartados IV.3.3 La expresiva iluminación barroca, IV.4. Función y expresividad de la sombra pura como contraparte de la luz, IV.5. La atmósfera luminosa de Rembrandt y la armonía de los contrarios.*

La tenue iluminación se centra en los objetos, dejando el resto del escenario en negra oscuridad. Se amontonan los objetos –salvo la mosca– para conseguir el efecto de movimiento con las diagonales del terciopelo y las curvas de los objetos de vidrio y metal. Escorzos y diagonales hacen al ojo un recorrido dinámico. Se forma un todo que reposa en la austeridad del fondo. Aparece el terciopelo rojo tan socorrido en las pinturas barrocas por sensual al tacto y al ojo, que con sus pliegues ofrece un intrincado juego de sombras pictorizantes.



(Fig. 10) *Vanitas* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/ tabla, 35 X 46 cm.
Col. Particular



(Fig. 11) *Muñecas* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/ tabla, 30.5 X 40 cm.
Col. Particular

En la siguiente obra -“Muñecas” (*Fig. 11*)- se hace otro estudio de objetos inanimados. El objetivo es hacer reaccionar al espectador, moverlo a sentir una emoción³⁴⁰. Los muñecos se vuelven personajes que miran directamente al espectador de manera enigmática y desafiante. Otro tanto sucede con la obra “La Matrushka” donde una de estas figurillas rusas mira de frente (*Fig. 12*).

En “Muñecas”, la iluminación tomó un lugar más importante, pues se buscó dirigir la iluminación hacia una superficie que resplandeciera sobre el fondo oscuro: el cabello rubio de la muñeca. En esa zona del cuadro se logra un buen diálogo entre luz y oscuridad. Es más parecido al tenebrismo violento de Caravaggio, aunque los objetos de tocador y de bisutería no lograron enriquecer al conjunto.

³⁴⁰ Existe un mover a, mover la retina, mover etc. capítulo III.2.1.2. *El movimiento*



(Fig. 12) *Naturaleza muerta con matrushkas* (2006)
 Alsacia Herrera
 Óleo s/tabla, 32 X 40 cm. Col. Particular

En la obra -"Los cinco sentidos" (Fig. 13)- se da un testimonio de la época actual por medio de objetos propios de principios del siglo XXI como un disco compacto y una botella de plástico para transportar agua. Aparece en el conjunto un rollo de listón rojo, suave y lustroso que recuerda los ropajes de colores encendidos propias del Barroco. La iluminación y atmósfera buscaron ser teatrales, para lo cual se construyó un escenario donde colgar cortinas de terciopelo oscuro.

El disco compacto se fragmentó pues su forma completa reñía con los conceptos barrocos; el representarlo en partes incompletas es un recurso pictorizante barroco. Para conseguir el misterio y el dramatismo se añade el personaje de la expresiva escultura de gárgola que motiva una reacción por parte del espectador. Entre los pliegues de los telones de terciopelo oscuro se sugieren formas sin saber bien de qué se trata.



(Fig. 13) *Los cinco sentidos* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/tabla, 60 X 80 cm. Col. Particular

En cuanto a la pintura testimonial las obras “Sonríe” (Fig. 14) y “Juego sucio” (Fig. 15), hace referencia testimonial en lo social en México, donde hoy por hoy se menciona mucho la “polarización social” o “que el país está dividido”. El entorno vive una polarización que contrasta a los extremos. Sumado a ello muchos sectores de la sociedad mexicana actualmente adolece de falta de “transparencia en la información” de las maneras de conducir al país. En épocas como la presente existen bastantes misterios e incertidumbres, que muchos desearán resolverlos en tanto existan³⁴¹.

³⁴¹ capítulo III.2.1 *Lo oscuro y lo confuso*; que el reto del misterio atrae al ingenio a resolverlo.

Los objetos ahí reunidos se confrontan para tratar de elaborar un emotivo discurso. Muchos espectadores podrán sentirse conmovidos a la manera del barroco por el solo hecho de haberlo vivido. El juego de diagonales dinámico y zigzagueante sigue los lineamientos del movimiento del Barroco. La tenue iluminación proviene del lado izquierdo, dejando en la penumbra partes de los cuerpos para no permitir conocer sus confines.

(Fig. 14) *Sonríe* (2006)
Alsacia Herrera
Óleo s/tabla, 50 X 40 cm.
Col. Particular



Se puede leer la portada de una revista famosa –testimonio identificable de esta época– con la fotografía de un político con patético gesto; esto contrasta con la actitud y mirada conmovedora de la muñeca de al lado, junto con la palabra “Sonríe”, impresa en una tela retorcida de color amarillo. Al confrontar estos elementos el efecto en los espectadores era sentirse conmovidos, sentir lo representado como un elemento muy cercano a sus vidas o que por lo menos identificaban de inmediato el tema en cuestión. Al conseguir esto, se hace partícipe al espectador de la acción que se desarrolla en el cuadro.



(Fig. 15) *Victoria sucia* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/tabla, 34 X 41 cm. Col. Particular

Las naturalezas muertas de tema bélico o marcial; cuyos protagonistas son armas para cacería, protecciones para el combate y armas para la guerra. Ahí mismo pueden aparecer símbolos de poder como monedas, joyas o coronas, también mapas, tableros, cráneos. En la obra “Victoria sucia” se buscó con mayor intención lograr que los objetos dieran cuenta de un suceso histórico político. En dialogo entre sí, los objetos aprovecharán los movimientos de piezas de ajedrez, el escenario de la composición es un tablero. Quien haya practicado este juego participará activamente con la obra. En una hoja doblada de papel periódico se ve la fotografía de un famoso jugador de fútbol, muy popular por ser violento y hacer jugadas sucias.

Su uniforme porta logotipos de empresas con poder en la actualidad como los bancos, la industria del pan dulce y de bebidas carbonatadas, son símbolo de poder y de dominio. El gesto de victoria en la fotografía parece apuntar hacia el rey blanco. El rey blanco está en jaque por los alfiles y el caballo negros. Las piezas blancas son inútiles, solo un peón casi aplastado por la hoja de periódico defiende su posición. Bajo un extremo del periódico asoma una carta de póquer con el as de espadas, para significar el monopolio de la violencia.

Arriba al fondo se ven casi ocultos detrás del periódico al rey y a la reina negros. Simbolizan a los malos gobernantes por ubicarse dentro de los significados donde lo negro es el mal³⁴², es la noche, es la incertidumbre, la muerte, lo desconocido, lo trágico, etc. Son aquellos que actúan a espaldas y en contra de sus gobernados. Estas dos naturalezas muertas resultaron ser un buen medio para provocar en el espectador emociones relacionadas con acontecimientos sociales. Se genera una emoción en el público, se le *conmueve*, se le *mueve a sentir*³⁴³ El artista barroco controla el provocar las emociones que desee obtener de su público.

Hasta este punto el tratamiento del elemento luz/iluminación fue siempre en base a la forma y calidad observable de las superficies. No fue sino hasta la pintura “Barco entrando en la tormenta” (*Fig. 16*) que hubo un enfoque en la composición para hacer resaltar a la iluminación, en lugar de ser dictada por el naturalismo. No se buscó la perfección de la forma tanto como darle a la luz un sentido *atmosférico*. La luz pasa a ser más la protagonista que, con diferentes gradientes de tonos, se vuelven manchas luminosas en medio de la oscuridad confusa de un mar tormentoso.

³⁴² Capítulo II.3.1 *Luz y sombra* de esta investigación.

³⁴³ Capítulo II. 3. 3. *Movimiento en reposo*.

La forma de la nave es apenas una sensación óptica oscura, que de acuerdo a los principios barrocos mueven o excitan a la imaginación del espectador a completar lo apenas sugerido. La luz y su contraparte la sombra, además de ser elementos plásticos, se convierten aquí en elementos simbólicos: la luz –el entendimiento, la esperanza, la audacia- puede desvanecer las sombras de lo desconocido, lo agreste, la adversidad.



(Fig. 16) *Barco entrando a la tormenta* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/tabla, 36 X 42 cm. Col. Particular



(Fig. 17) *Juguetes nuevos* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/tabla. 60 X 80 cm. Col. Particular

En “Juguetes nuevos” (Fig. 17) la naturaleza muerta consistió en muñecos -de peluche, de plástico rígido y bisutería- que se entrelazan y enredan. Para dar movimiento a la composición se hizo un escorzo con las piernas de una muñeca que da espacialidad al conjunto. Se enmarcó teatralmente en diagonal la escena con cortinas de terciopelo y las figuras reflejan luz difusamente hacia la atmósfera, además de reposar el conjunto sobre telas de brocados dorados como suntuosidad barroca al estilo Rembrandt.

El contraste se consigue más que en la iluminación, en los significados que poseen los objetos elegidos con las maliciosas poses que mantienen esos juguetes infantiles. Al juntar estos dos elementos se confirma lo que apuntó Francisco Pacheco en sus *Correspondencias* (Cap. II.3 *Ideas y conceptos contrarios presentes en la pintura Barroca*). Pacheco afirma que al poner lo dulce junto a lo salado, el uno resalta con más brillo por estar cerca de su contraparte, sucediendo lo mismo con el otro, saltan chispas de uniones semejantes como el hielo y el fuego, lo suave con lo picante, lo brillante con lo opaco.

Se busca hacer saltar la chispa entre depravación e inocencia, cuyos resultados provoquen una perturbadora sensación al espectador. Incluso personas que la vieron terminada hacían comentarios como que esos juguetes se veían pornográficos, que se sentían incómodos unos, erotizados otros, dependiendo del carácter de cada quien. Con esto se confirma que se analiza se manipula al espectador para *moverlo a sentir* de cierta manera. El resultado obtenido hace reflexión sobre lujuria, pederastia, tortura y otras conductas sexuales.

Al avanzar en esta investigación hubo de realizarse una pintura de temática sacra para la exposición de pintura “*Sirviendo a uno, sirviendo a todos*”.³⁴⁴ Se aprovechó la ocasión para explorar el género del paisaje y tratar de manera diferente los conceptos de iluminación, abigarramiento y testimonio histórico. El resultado fue la pintura “*Rey eternal*” donde Jesucristo es un rey vitoreado por las multitudes como salvador del mundo, reunidos todos en las plazas, templos y palacios donde predicaron los profetas.



(Fig. 17) *Rey eternal* (2006) Alsacia Herrera
Óleo s/tabla, 50 X 80 cm. Col. Particular

³⁴⁴ “*Sirviendo a uno, sirviendo a todos*” Exposición colectiva de Pintura Sacra en el Templo de la Profesa. Centro Histórico, Cd. De México. 27 de Septiembre de 2006

Así, al realizar la composición de la obra, se pensó en el género de paisaje imaginario con escena costumbrista en una extensa plaza pública, saturada por amplias masas de gentes y ángeles reunidas compactamente entre lujosas arquitecturas de palacios y de templos antiguos. La multitud de personas da una textura abigarrada de figuras en vibrante movimiento. La armonía de contrarios se busca al juntar el abigarramiento de edificios, personas y banderas con la amplitud de los cielos en la parte superior.

La espacialidad se logró con la perspectiva que al disminuir el tamaño de las figuras permitía saturar la imagen. Se añadió un haz luminoso que entra diagonalmente de izquierda a derecha por un hueco entre nubes cerradas y se dirige sobre un área determinada de la composición. Estos recursos se extrajeron del capítulo IV.3.2. *La luz y la sombra generan espacio* y IV.3.4 *Clasificación y distribución de las luces y sombras en la composición*. La iluminación de la atmósfera en un espacio abierto se hizo con tonos ocres, experimentando con la iluminación desarrollada por Rembrandt,³⁴⁵ lo que le confiere un aire de atardecer.

La mirada directa del personaje principal en primer plano como una invitación al espectador a participar en la obra, a seguirle como a su líder. Con esta interacción de miradas se logra también el mover a la conciencia del espectador. Se aprecia una agitación general porque multitud de banderillas y brazos se agitan. La túnica que envuelve a la figura de Cristo se agita con el viento, sus dobleces se multiplican y se quiebran.

Y para alcanzar el fin de hacer de una pintura un testimonio estético de época, se representaron algunos puntos reconocibles del zócalo de la Ciudad de México. Este es un lugar donde continuamente se reúnen grandes multitudes para presenciar eventos importantes para su sociedad. Los templos, palacios y plazas donde el rey Eternal es aclamado son propios del Zócalo de la Ciudad de México. Quien quiera que vea esta obra podrá identificar este lugar, con sus edificios y como se encuentra comúnmente: repleto de gente. Se alcanza así el fin de que una obra pictórica sea testimonio de su época.

³⁴⁵ anotado en el capítulo IV. 5. *La atmósfera luminosa de Rembrandt y la armonía de los contrarios*.

V.6 CONCLUSIÓN

Los resultados obtenidos al poner en práctica los principios barrocos, han mostrado ser satisfactorios en la consecución de sus fines. Si antes de hacer esta investigación el trabajo plástico desarrollado tendía a tomar actitudes barrocas, lo hacía sin tener conciencia ni dirección ni certeza. En cambio, los trabajos emanados de estas pesquisas han comenzado a tomar firmeza en el discurso conceptual y formal, lo que viene a conformar una personalidad de estilo al ubicar las causas y los resultados; los cuales están muy ligados a su época y con las respuestas que el artista da como individuo ante su estímulo.

En el discurso conceptual y emotivo se sigue el esquema de que un individuo es afectado por su contexto sociocultural. Las temáticas del barroco provienen de experiencias provocadas por determinado entorno sociocultural y emocional. El artista como individuo reaccionará estéticamente a alguna provocación de su entorno. En la presente época -desde finales del siglo XX a principios del XXI como apunta Omar Calabresse³⁴⁶- de similitudes con lo barroco, pueden representarse infinidad de situaciones, reflexiones y testimonios acerca de este tiempo, con cargas visuales y emotivas barrocas. Para conseguir la intencionalidad el artista debe saber manejar con certeza las causas y las reglas que rigen a los contrastes ópticos, compositivos, simbólicos, sociales y emocionales.

El género de la *naturaleza muerta* ha demostrado ser una herramienta muy útil para un discurso plástico que dentro de la lógica de los contrastes, encuentra el movimiento en lo que guarda reposo. Los objetos que yacen inmóviles sostienen un animado discurso, donde además se hace participar al espectador en el movimiento de ideas, situaciones y emociones representadas por los objetos. El género del *paisaje* se utilizó poco pero dejó en claro que sirve para modelar la luz y dirigirla como un elemento plástico. Es muy importante el uso de la perspectiva aérea, ya que al jugar con los distintos gradientes de luz y sombra de que proveen las veladuras transparentes de pintura, se conjugan profundidades y primeros planos, sirviendo el énfasis de la luz para la concentración de la atención en uno o varios puntos.

³⁴⁶ Calabresse, Omar. *La era neobarroca*. Op. cit.

En la lógica de los contrastes mencionada aparte reciben la luz y la sombra en el arte barroco, ya que sus efectos deben clasificarse en distintas categorías que son:

- A) Luz y sombra como conceptos contrastantes luz y sombra, bien y mal, día y noche, etc.
- B) Luz y sombra como elementos visuales cuyas alternancias provocan un ritmo de movimiento compositivo.
- C) Luz y sombra como fenómenos ópticos que atraen la mirada y centran la atención del espectador en un punto iluminado.
- D) Luz y sombra como intensificadores de emociones mediante atmósferas agresivas o bien cálidas y serenas, dependiendo del grado de contraste o compenetración o difusión de la luz.

El artista deberá estar plenamente consciente de todas las implicaciones de la luz acomodadas en estas categorías para dirigir y reforzar el mensaje plástico y emotivo de sus imágenes.

Este trabajo no *inventa* algo nunca antes hecho sino *experimenta* lo que ya se hizo en el s. XVII, en el entorno, los objetos y las modas del s. XXI. Puesto que las situaciones culturales siempre afectan con igual intensidad al corazón del hombre, se abre la puerta a una línea de trabajo definida para ejercer las artes visuales, donde por otro lado, desde el aspecto técnico se propone un arte que tenga aspecto de “antiguo” por su técnica tradicional que contraste con un contenido relacionado con la época actual.

Es importante advertir el parecido entre dos culturas de épocas tan distantes: la actual, a principios del siglo XXI, y la barroca: conviven los extremos en contrastes antitéticos; crisis y desestabilización; encubrimientos y apariencias; exceso de sensualidad, avidez por superar retos cada vez mayores y sorprender del modo más ostentoso tecnológicamente. La incertidumbre, el consumismo fanático, la superstición, oscurecimiento del lenguaje político, lo aparatoso de los espectáculos masivos, el dominio de la forma sobre el contenido. Son estos tiempos oscuros donde aparecen luces refulgentes, que no iluminan el fondo.

El ubicar tales similitudes le dan la oportunidad al pintor de esta época de encontrar una guía en las escuelas artísticas barrocas. Una guía que contiene los medios idóneos para representar las inquietudes generadas por el entorno de forma muy emotiva. Los temas a tratar se encuentran en los aspectos del entorno propio que por la experiencia individual dentro de una condición social específica: personajes, lugares, espacios, objetos y situaciones de la cotidianidad que llaman la atención y merecen contemplación desde la pintura.

El usar estos recursos permite a la pintura seguir su papel de testimonio de una época como una obra de arte, distinta a la audiovisual y a la fotográfica. Posee efectos ópticos propios de sus materiales y técnicas, que un monitor de computadora, pantalla de televisión o medio impreso no puede conseguir.

BIBLIOGRAFÍA:

-
- Acha, Juan.
Teoría del dibujo. Su sociología y su estética
1ª Ed. 1999 Ediciones Coyoacán
- Bargellini, Clara.
Arte y mística del Barroco
1993 Ed. CONACULTA 5ª edición
Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1972
410 pp. Con ilustraciones.
Título original: *Arte and visual perception – A psychology of the creative eye.*
University of California press, Berkeley and Los Angeles, 1957
- Calabresse, Omar.
La Era Neobarroca
1994 Ed. Cátedra. 2a Edición
- Espasa, Joan Antoni
Rembrandt
Sirocco, Londres, Reino Unido. Edición española
2005
- Hogg, James.
Psicología y Artes Visuales
(Psychology and the Visual Arts)
Published by Penguin Books Ltd.
Harmondsworth, Middlesex, England.
Versión Castellana de: Justo G. Beramendi
Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona España. 1969
- Kelemen, Pál.
Baroque and Rococ in Latin America
Dover Publications, Inc. New York 1951
- Arnheim, Rudolph.
Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora.
Trad. Por Rubén Masera.
- Bayón, Damián.
Pensar con los ojos. Ensayos de Arte Latinoamericano
1982 Ed. Presencia Ltda.
- Brown, Jonathan.
Zurbarán (Francisco de)
Ed. Harry N. Abrams, inc. Publishers, New York
- Carrillo Azpeitia, Rafael.
El Arte Barroco en México
1982 Panorama Editorial México, D.F.
- García Cárcel, Ricardo.
La Cultura del Siglo de Oro
Historia de España. Vol. XVII
Información e Historia, S.L. Historia 16
Temas de Hoy, S.A. 30 vol. Madrid. 1996
- Hauser, Arnold.
Historia Social de la Literatura y el Arte
Tomo II
Ed. Guadarrama. Madrid. 1969
- Leonard, Irving A.
La Época Barroca en el México Colonial
Fondo de Cultura Económica
7ª reimpresión 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Maravall, José Antonio.
La Cultura del Barroco. Análisis de una Estructura Histórica
 Ed. Ariel. Barcelona, España. 1975

Medina de Vargas, Raquel.
La Luz en la Pintura. Un Factor Plástico. El Siglo XVII
 Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias, S. A. 1ª Ed. 1988 175pp.

Schatborn. Peter.
Dutch Drawings. XVII Century
 Ed. H.O.Zimman Inc. 1991

Ortiz Macedo, Luis.
El Arte del México Virreinal
 Ed. SEP. Setentas. México 1ª Ed. 1972

Villari, Rosario.
 y otros.
El Hombre Barroco
 Ed. Alianza Editorial, S.A., Madrid. 1992

Wölfflin, Heinrich.
Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte
 Ed. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, España

Imágenes de Dolmen

Sanguino, Luis *et. al.*
Colección Genios de la pintura I, II y III en CD-ROM
 Revista ARTE
 Ed. Dolmen, S.L. España, 1999

Maza, Francisco de la.
El Churrigüeresco en la Ciudad de México
 Fondo de Cultura Económica. 1969. México DF.

Schneider, Norbert.
Still Life
 Ed. Taschen 1999 Germany

Tapie L., Víctor.
Barroco y Clasicismo
 Ed. Ediciones Cátedra. Madrid. 1981

White, Christopher.
Rembrandt
 Ed. Destino. 1992, Barcelona
 Thames and Hudson Ltd 1984, Londres

Zuffi, Stefano.
Baroque Painting
 Ed. Electa, Milán, Italia. 1999
 English Version by Barron's Educational Series, Inc. 1999