



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

La iluminación dramática del teatro vista a través del claroscuro en el dibujo.

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

FABIOLA PEREZ SANCHEZ

DIRECTOR DE TESINA:

MTRO. DE A.V. AURELIANO SANCHEZ TEJEDA

MEXICO, D.F., 2011.



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia.

Gracias a mi director de tesina: maestro Aureliano Sánchez Tejada.

Por su apoyo, orientación y paciencia hacia mí y hacia la conclusión de este proyecto.

Gracias a todos los maestros que en algún momento me enseñaron y ayudaron a mi formación artística:

*Beatriz Buberoff Chuguransky
Enrique Dufoo Mendoza
Fernando Ramírez Espinoza
Ignacio granados Valdez
José miguel González casanova
Luis Jesús Agudín Alcerreca
María Luisa Morales Torres
Marco Antonio Albarrán Chávez
Miguel Ángel Suarez Ruíz
Netzahualcóyotl Galván Robles
Oscar Ulises verde tapia
Patricia Quijano Ferrer
Renato Esquivel romero*

Y a los no mencionados también gracias.

Gracias a todos los que me apoyaron en este proyecto.

Gracias a todos aquellos que han estado conmigo a lo largo de este tiempo.

DEDICATORIA

A mi madre... María Isabel Sánchez Romo

A mi abuela... María del Refugio Romo Sandate

Y al resto de mi familia...gracias

ÍNDICE

Introducción.....	1
I Luz y sombra en el dibujo y la pintura.....	3
I.I Orígenes del claroscuro en el dibujo	
I.II Orígenes del claroscuro en la pintura	
II Claroscuro, siglo XVII.....	13
II.I Caravaggio	
II.II Rembrandt	
II.III Ribera	
III Iluminación teatro.....	26
III.I Orígenes de la luz en el teatro	
III.II Luminotecnia, tono y color	
III.III El significado de la luz en el teatro	
IV La luz en escena.....	40
IV.I Por el gusto de morir bajo el volcán	
IV.II Sin sangre	
IV.III El coleccionista	
Conclusiones.....	48
Bibliografía	
Glosario términos	

INTRODUCCION

La luz es un elemento indispensable en la vida del ser humano, es todo un lenguaje de comunicación, de igual manera para el arte la luz es importante dentro de sus diversas disciplinas y ha dado origen a diversos estilos, siempre siendo la luz el elemento de estudio en algunos de ellos en diferentes épocas y movimientos.

Uno de los movimientos a los que dio origen fue el estilo barroco su principal aportación es el claroscuro, que tiene como propósito la distribución de la luz para lograr un efecto dramático, el claroscuro tuvo su origen en el renacimiento para después tener su desarrollo y apogeo en el barroco.

La palabra barroco originalmente tenía una intención ofensiva significaba <<de forma extraña>> y luego a significar cualquier cosa rara e ilógica, los clasicistas la usaban para describir el desprecio por las reglas clásicas de los pintores del siglo XVII. Fue hasta el siglo XIX cuando los estudiosos alemanes la utilizaron para identificar el arte.

Un aspecto importante en el arte del barroco era que el artista se ocupaba de apelar las emociones del espectador para representar las escenas del modo más vivo, intentaba capturar el instante supremo de la acción dramática y lo subyugaba mediante fuertes contrastes de luces y sombras, la luz se convierte en un elemento fundamental en la pintura barroca, la luz dibuja o difumina los contornos, define también el ambiente, la atmósfera del cuadro y matiza los colores.

La utilización de la técnica del claroscuro realza los efectos escenográficos de muchos cuadros, algunos resultan tenebrosos. Una intensa espiritualidad aparece con frecuencia en las escenas de éxtasis, martirios y apariciones milagrosas. Los artistas buscaban la representación de los sentimientos interiores, las pasiones y los temperamentos, en los rostros de sus personajes.

Los temas tienden a ser más profanos, mitológicos, y el desnudo adquiere particular importancia. En los cuadros de este periodo las composiciones parecen tan apretadas que parece que las figuras se desbordan y el espectador puede sentir casi que la figura está saliendo hacia el mundo real. El uso de diversos recursos ilusionistas, muchas veces adaptados del teatro, se convirtió en práctica común durante este periodo.

Los artistas del arte Barroco son numerosos y adquieren distintas características de acuerdo a su ubicación geográfica. Algunos de los más destacados: Los italianos Bernini y Caravaggio, el francés Jean Antoine Watteau, Los Holandeses Rubens, van Dyck y Rembrandt y los españoles Zurbarán y Velázquez; el barroco se desarrolla del 1600 al 1750 aproximadamente.

El teatro es otra área del arte en donde la luz es importante; aquí se le trata como iluminación; los orígenes del teatro deben buscarse en la evolución de los rituales mágicos relacionados con la caza, tras la introducción de la música y la danza, se evocaron en auténticas ceremonias dramáticas donde se rendía culto a los dioses y se expresaban los principios espirituales de la comunidad. Este carácter de manifestación sagrada resulta un factor común a la aparición del teatro en todas las civilizaciones.

No solo se convirtió en el acto de representar una obra, definitivamente fue crearla, darle al teatro su espacio e irle integrando elementos que lo enriquecieran; inicio en varios países alternadamente, los griegos, los romanos y los mayas solían presentar sus obras al aire libre, en China y Japón se acostumbraría fuera en un lugar cerrado, poco a poco se añadieron elementos como la escenografía o la iluminación, también se creó un espacio único para este arte escénico el cual sería llamado teatro.

Al teatro lo componen varios elementos, uno esencial: la iluminación, la cual será el elemento más joven del teatro puesto que antes de la energía eléctrica el teatro será iluminado muy sencillamente, será hasta después del siglo XIX cuando la iluminación dará un giro que nos ofrecerá diferentes tipos de iluminación entre ellos la iluminación dramática, diseñada para enfatizar el dramatismo dentro de una obra.

La iluminación dramática solo se puede observar dentro del teatro y no siempre es bien lograda, la luz es un elemento que a lo largo del tiempo ha hablado en el teatro al igual que en el dibujo y la pintura.

Surgido en el siglo XVII el claroscuro tiene visualmente mucho en común con la iluminación dramática surgida en el siglo XIX con la aparición de la luz eléctrica, los dos tienen ese mismo efecto de dramatismo y manejan de forma similar la intensidad de la luz.

Al final la iluminación dramática tiene el propósito de enfatizar el drama en escena y termina siendo una luz artificial y controlada dentro del teatro, de igual manera en el dibujo y la pintura se crea una atmosfera de dramatismo gracias a la luz artificial y controlada del claroscuro, así bien se podría llevar la iluminación dramática al dibujo y a la pintura por medio del claroscuro.

I LUZ Y SOMBRA EN EL DIBUJO Y LA PINTURA

I.I- ORÍGENES DEL CLAROSCURO EN EL DIBUJO

El origen del dibujo se remonta hacia los primeros trazos hechos por el hombre en la prehistoria, probablemente en su mayoría compuestos por líneas y algún pigmento que les diera color. A lo largo del tiempo el dibujo fue obteniendo importancia y a su vez se le dio una definición o varias a este término.

Es la representación de un objeto por medio de líneas que limitan sus formas y contornos. Es el arte de representar gráficamente sobre una superficie plana de dos dimensiones objetos que, por lo regular, tienen tres. Se trata de una abstracción de nuestro espíritu que permite fijar la apariencia de la forma, puesto que el ojo humano sólo percibe masas coloreadas de diversa intensidad luminosa. También, debemos tomar en cuenta que el dibujo es la base de toda creación plástica y es un medio arbitrario y convencional para expresar la forma de un objeto por la línea, un trazo y juegos de sombras y luces. Lo que caracteriza al dibujo es la limitación de las formas mediante líneas; esto lo diferencia de la pintura, en la cual la estructura de los planos se logra mediante masas coloreadas. El dibujo es un elemento abstraído del complejo pictórico, que en virtud de su fuerza expresiva, se convierte en un arte independiente.

A pesar de haber varios significados para la palabra dibujo, resaltan tres partes importantes, de las cuales varios teóricos y artistas escribirán posteriormente. La línea, la composición y el claroscuro (juego de luces y sombras). De los primeros dibujos monocromos surgió el claroscuro, el cual cambió radicalmente la historia del dibujo.

Aproximadamente en el siglo XV se le daría un significado concreto a la utilización de sombras y luces, se le denominaría claroscuro, proveniente de la palabra italiana *chiaroscuro*; es una técnica artística (en dibujo, pintura y grabado) consistente en el uso de contrastes fuertes entre los volúmenes iluminados y los ensombrecidos del cuadro para destacar más efectivamente algunos elementos.

Es el juego de luces y sombras presente en cualquier representación gráfica, su finalidad esencial es la de modelar las figuras fingiendo la tridimensionalidad que le falta al soporte plano.

En toda forma iluminada se pueden distinguir diferentes zonas de luces y de sombras. En el dibujo se resuelve su representación aplicando los diferentes valores de las escalas cromáticas y acromáticas, según se trate de dibujos en color o en blanco y negro. Por esta razón, el aplicar correctamente las luces y las sombras en un dibujo recibe el nombre de valorar o entonar. Generalmente, sobre el cuerpo a representar se encuentran las zonas de luces y sombras siguientes:

La zona iluminada, que corresponde a la superficie que recibe la luz directamente.

La penumbra, que es una zona contigua a la anterior, que al recibir los rayos luminosos de forma amortiguada presenta una sombra clara.

La sombra propia del cuerpo, que es en donde se registra la máxima oscuridad del mismo. En algunos casos aparece el reflejo, que es una pequeña extensión cercana al contorno del cuerpo y débilmente iluminada por los rayos que reflejan las superficies próximas a él.

La sombra arrojada, que es la que proyecta el propio objeto sobre los cuerpos o las superficies adyacentes.

Se puede valorar o entonar un dibujo utilizando cualquiera de los signos gráficos, desde el punto hasta las texturas, pasando por la línea, la mancha, etc.

El dibujo con claros y oscuros definidos servirá para indicarle al color donde deberá ir en la pintura, será el boceto antes del cuadro. El claroscuro servirá para darle volumen a la pintura, al grabado o el dibujo, solo utilizando como recurso los valores lumínicos proporcionados por una luz específica.

En el siglo XV se tiene un registro más preciso del uso del claroscuro en el dibujo: León Battista Alberti (1404 - 1472) teórico artístico del Renacimiento, una figura emblemática, por su dedicación a las más variadas disciplinas, se mostró constantemente interesado por la búsqueda de reglas, tanto teóricas como prácticas, capaces de orientar el trabajo de los artistas, en 1436 escribe el tratado "Della pittura", que trata de dar reglas

sistemáticas a las artes figurativas, en su introducción marca la distinción entre la forma presente, la palpable y la forma aparente, es decir, la que aparece ante la vista, que varía según la luz y el lugar, a la que se unió la teoría de los rayos visivos, luego trata de los colores: el rojo, el azul, el verde y el amarillo (en correspondencia con los cuatro elementos) que Alberti define como colores fundamentales, el blanco y el negro no los define como colores, sino como modificación de la luz.

—La pintura la dividimos en tres partes, y esta división la sacamos de la misma naturaleza; pues siendo el fin de aquella representarnos las cosas del modo que se ven, hemos reflexionado las diferentes maneras con que llegan a nuestra vista los objetos. Primeramente cuando medimos una cosa, advertimos que aquello que ocupa cierto espacio; el pintor circunscribirá el espacio éste, a lo cual llamará propiamente contorno. En segundo lugar en la acción de ver consideramos el modo en que se juntan las diversas superficies de la cosa vista unas con otras; y dibujando el pintor esta unión de superficie cada una en su lugar, podrá llamarlo composición. Últimamente al tiempo de mirar discernimos con toda distinción todos los colores de las superficies; y como la representación de estos en la pintura tiene tantas diferencias por causa de la luz, por esta razón llamaremos a esto adumbración. De modo que la perfección de la pintura consiste en el contorno, en la composición y en la adumbración o claroscuro.”¹

Alberti nos marca una estructura en donde el claroscuro o adumbración es lo último dentro de la pintura, claro esto según él, por supuesto que lo novedoso dentro de esta propuesta está en que él empieza a teorizar sobre la pintura y nos dará un registro más preciso del claroscuro, nos hablará de partes esenciales para la composición de un cuadro, de la línea o el contorno y de la composición, pero entre el manejo del espacio del cuadro y el de las figuras dentro de este, falta algo, lo cual le dará volumen, al mismo tiempo que marcará la posición de la luz y la sombra, la adumbración o claroscuro, para Alberti era altamente importante el hecho de que un buen pintor según él, no solo dominará el color sino también la luz y la sombra, las cuales eran dadas por el blanco y el negro, considerados por él como luz y sombra, y no por colores, descrito y explicado por Alberti de la siguiente manera:

—Y puesto que ya se ha tratado de las dos primeras partes de la pintura, que son el dibujo o contorno y la composición, falta ahora hablar de la adumbración o del claroscuro. Ya se ha demostrado suficientemente la fuerza y virtud de la luz para variar los colores, pues sin alterarse de ningún modo éstos hemos explicado de que manera se manifiestan, o más claros o más oscuros, según la mayor o menor luz que reciban. Se ha dicho también como con el blanco y el negro, se expresan en la pintura las luces y las sombras, y que los demás colores vienen a ser la materia a que se agregan los varios accidentes de claridad u oscuridad. Esto supuesto, dejando aparte todo lo demás, debemos explicar ahora el modo de servirse el pintor del pincel.

En mi dictamen a nadie se le puede dar el título ni aun de mediano pintor que no sepa a fondo la fuerza que tiene en todas las superficies cada luz y cada sombra. Siempre alabare aquella cabeza que agradando así a inteligentes como a ignorantes tenga tal relieve que parezca que sale del cuadro; y al contrario para mí ningún mérito tendrá aquella en que solo se conozca el arte del contorno. La composición debe ir bien dibujada y con buen colorido; y así para que un pintor llegue a merecer la deseada alabanza ante todas las cosas señalar las luces y las sombras, considerando que en la superficie en que hieren los rayos de luz debe estar el color muy claro y luminoso y después debe ir apagándose poco a poco y oscureciéndose.

Finalmente es menester considerar como corresponden las sombras en la parte opuesta de las luces, pues ninguna superficie de ningún cuerpo iluminado hay en donde no se advierta una parte clara, y la opuesta oscura. Y como esto pertenece al saber imitar las luces con el blanco y a las sombras con el negro, por eso encargo se ponga el mayor estudio en conocer que partes van tocadas de luz, y cuales de sombra. Esto se aprende por el mismo natural; y luego que se tiene un perfecto conocimiento de ello se aclarará el color en su correspondiente sitio con blanco, lo menos que se pueda, y en la parte opuesta se la rebajará con negro siempre parcamente. De este modo, con este contrapeso, digámoslo así, del blanco y el negro, aparecen las cosas con mayor relieve. Después se irán apretando estas plazas oscuras poco a poco, hasta que se consiga el efecto que se busca; para lo cual no hay juez como el espejo, en donde mirada una pintura bien hecha adquiere otra tanta más gracia; y al contrario si esta defectuosa lo parece mucho más en él. Enmiéndese, pues, con el espejo las cosas copiadas del natural...”²

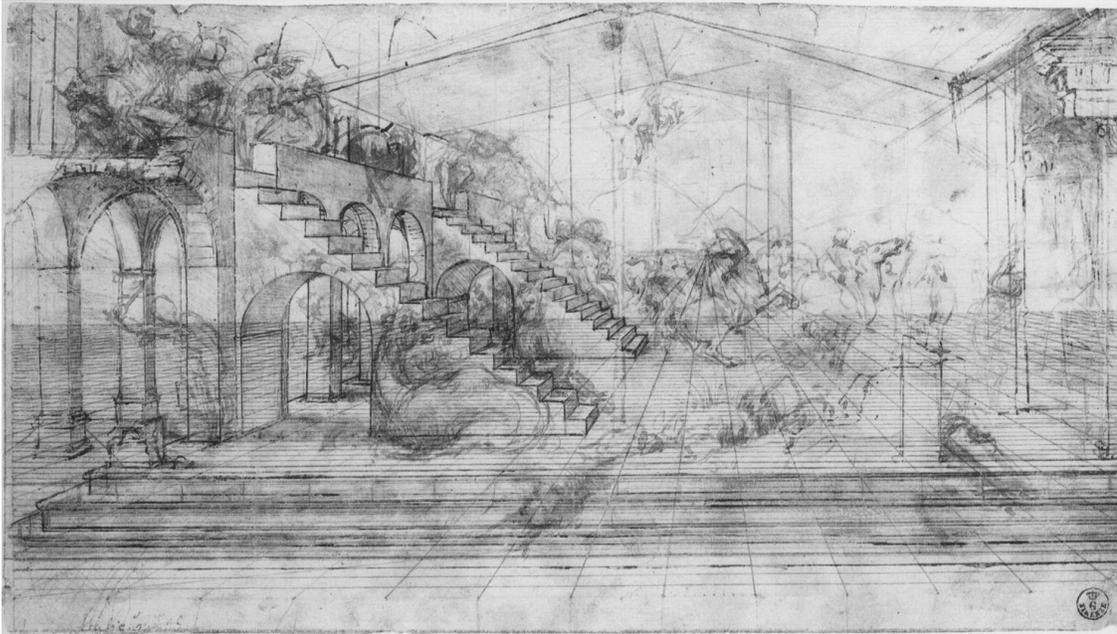
¹ Descripción del método prospectivo siguiendo principios geométricos, del segundo libro del tratado *—Della pittura—*, en el cual Alberti habla de teoría artística/ Garriga, Joaquim. **Renacimiento en Europa, Fuentes y documentos para la historia del arte**, España, ed. Gustavo Gili, S.A.1983, 606pp. / Teorías y técnicas artísticas, León Battista Alberti pag.43

² ídem

El libro tercero trata de la formación y del modo de vida del artista. Así tendremos que desde 1436 con el tratado de la pintura, Alberti empieza a teorizar sobre el uso de la luz dentro del dibujo y la pintura y con él vendría más adelante quien teorizó sobre el uso del claroscuro y empezó a utilizarlo en sus dibujos, y sus pinturas, fue Leonardo Da Vinci, a la vez artista, científico, ingeniero, inventor, anatomista, escultor, arquitecto, urbanista, botánico, músico, poeta, filósofo y escritor nacido en Vinci el 15 de abril de 1452 y fallecido en Amboise el 2 de mayo de 1519.

También autor de un tratado de la pintura escrito hacia 1498, publicado en 1680, tratado que divide en varios capítulos uno de ellos titulado:

—Que comprende la ciencia de la pintura” de especial interés, puesto que es aquí en donde nos planteará la estructura del dibujo según Leonardo y también nos hablará sobre el uso de la luz en relación a la composición dentro del cuadro:



LA ADORACION DE LOS MAGOS, Leonardo da Vinci. Estudio realizado para la arquitectura del fondo, se observa perspectiva y contorno de los personajes, distribuidos en el plano, dibujo a base de líneas.

—La ciencia de la pintura comprende todos los colores de la superficie y las figuras de los cuerpos que con ellos se revisten, y su proximidad y lejanía, según proporción entre las diversas disminuciones y las diversas distancias. Esta ciencia es la madre de la perspectiva, esto es, de la ciencia de las líneas de la visión, ciencia que se divide en tres partes; de estas, la primera solamente comprende la construcción lineal de los cuerpos (perspectiva lineal); la segunda, la difuminación de los colores en relación a las diversas distancias (perspectiva de color), y la tercera, la pérdida de determinación de los cuerpos en relación a las diversas distancias perspectiva menguante.

Pero la primera que se extiende tan solo a la configuración y límites de los cuerpos, llámase dibujo, esto es, representación de cualesquiera cuerpos. De ella nace la otra ciencia que comprende la sombra y la luz o, por decirlo de otro modo, lo claro y lo oscuro, la cual ciencia requiere un extenso discurso. Conviene indicar que la ciencia de las líneas de la visión ha parido la ciencia de la astronomía, que no es sino pura perspectiva, pues todo lo que en ella encontramos son líneas de visión y secciones piramidales...”³

Leonardo nos marca tres tipos de perspectivas, entre ellas la menguante, la cual explicará en el mismo tratado de la pintura describiéndola así: Perspectiva menguante [...] Del aire interpuesto entre el ojo y el cuerpo visible. A la misma distancia, el objeto parecerá tanto más o menos distinto cuanto más o menos raro sea el aire interpuesto entre el ojo y ese objeto. Por todo ello, sabiendo yo que la mayor o menor cantidad de aire

³ GARRIGA, Joaquim, **Renacimiento en Europa, Fuentes y documentos para la historia del arte**, España, ed. Gustavo gili, S.A.1983, 606pp. / teorías estéticas y tratados de arte. Leonardo da Vinci pág. 207

interpuesta entre el ojo y el objeto concede al ojo contornos más o menos confusos de esos objetos, menguarás tú las imágenes de estos cuerpos en proporción a su creciente alejamiento del ojo que los ve (...)

En su tratado de la pintura no solo escribe sobre el dibujo lineal, pasa a la utilización del claroscuro, Leonardo lo llama como sfumato.

El esfumado (del italiano sfumato) es un efecto vaporoso que se obtiene por la superposición de varias capas de pintura extremadamente delicadas, proporcionando a la composición unos contornos imprecisos, así como un aspecto de vaguedad y lejanía, en el sfumato tienden a fundirse la luz con la sombra de tal manera que no se sabe donde empieza y donde termina, creando con esto volumen dentro de la pintura pero al mismo tiempo fusionando todos los personajes dentro de la composición.



LA ADORACION DE LOS MAGOS, Leonardo da Vinci.

Óleo sobre tabla 246 cm. X 243 cm. 1481-1482. Se conserva en la Galería de los Uffizi de Florencia.

Aunque esta inconcluso de puede observar como es que Leonardo lo va resolviendo con luces y sombras, sobre el dibujo lineal de una manera monocromática.

Resolviéndolo con claroscuros.

A principios del siglo XVI, los grabadores del renacimiento aportaron la novedad a la xilografía, el chiaroscuro.

El término italiano chiaroscuro, aunque significa aparentemente lo mismo, es empleado más específicamente para una técnica de grabado en xilografía, que por medio de planchas complementarias da colores a las imágenes, como si fuesen pintadas a la acuarela a modo de grisalla. El primer uso conocido del término, con este significado, se atribuye al grabador italiano Ugo da Carpi, (1455–1523) quien habría tomado la idea de composiciones de origen alemán o flamenco. El claroscuro es utilizado por Da Carpi en 1516-17 aproximadamente, en la xilografía titulada Hércules. En los grabados de Da Carpi, el efecto del claroscuro destaca una figura central iluminada por una fuente de luz normalmente ausente del plano del cuadro; sin embargo, las áreas oscuras no están tan acentuadas como llegarían a verse en la obra de los principales difusores del claroscuro. Aunque el renacimiento no este marcado propiamente en la historia del arte como el siglo donde surgió el claroscuro en realidad fue donde tuvo su origen para después tener su total desarrollo en el barroco.

–Sin duda alguna, en la naturaleza, el fenómeno de la luz es uno de los elementos más cambiantes para los ojos de un dibujante; esta circunstancia ha hecho que los efectos de contraste y claroscuro se hayan convertido en el símbolo de una visión subjetiva que se relaciona con la actitud anímica del dibujante”.⁴

Sobre el dibujo y el claroscuro se teorizo entre el siglo XIV y XV, durante este periodo se les une más que nunca.

⁴ Goya hablará de la luz, GOMEZ, Molina, Juan José(coord.), **Las lecciones del dibujo**, España, ed. Cátedra, S.A, 2ª edición, Arte y grandes temas, 1991, Pag.320

I.II-ORÍGENES DEL CLAROSCURO EN LA PINTURA

En el apartado anterior escribí sobre los inicios de la teoría del claroscuro en el dibujo, ahora escribiré sobre el origen del claroscuro en la pintura; En el libro renacimiento, fuentes y documentos para la historia del arte, aparecen algunos párrafos en donde esta documentado el origen del claroscuro en la pintura antes del renacimiento, a continuación las citas que hacen referencia a esto:

—puede tenerse por cierto aquello que dicen todos los autores, que el primer precepto lo enseñó la naturaleza misma con las sombras de los cuerpos que reciben la luz. Así el artista empieza a dibujar los contornos de las sombras de los cuerpos, a distinguir los diversos miembros y a diferenciar las partes iluminadas de las sombreadas. Podemos afirmar — de acuerdo con Plinio— que la primera clase de pintura fue la lineal, inventada por Cleante Corintio. Ardice Corintio y Telefante Sicionio fueron los primeros en dar el sombreado sin colores, solo con líneas. Cleofante Corintio fue el primero que coloreó con un solo color.”⁵

A partir del siglo primero surgió la pintura lineal y posteriormente la monocroma, pero, no sería sino hasta el periodo del renacimiento cuando tomaría un nuevo rumbo enfocado hacia su teorización, tratando temas importantes como el de las sombras y luces dentro de esta.

Con la pintura monocroma, surgió el interés por dar volumen, dejó de importar la línea y se empezaron a representar las sombras proyectadas según la luz natural, la pintura tomaría un rumbo trascendental modificando la estructura de un cuadro, marcando como un aspecto importante el volumen, será el cambio para que las pinturas comiencen a tener ese volumen creado con luz y sombra, que al mismo tiempo creará un espacio, logrando una unificación en la distribución del espacio, la composición y el modelo.

Será hasta el periodo que corresponde al siglo XV, que artistas como León Battista Alberti, Ugo da carpi y Leonardo da Vinci comiencen a teorizar sobre el claroscuro en la pintura y el grabado.

Renacimiento es el nombre dado a un amplio movimiento cultural que se produjo en Europa Occidental en los siglos, XV y XVI. El nombre "renacimiento" se utilizó porque éste retomaba los elementos de la cultura clásica. El término simboliza la reactivación del conocimiento y el progreso tras siglos de predominio de un tipo de mentalidad dogmática establecida en la Europa de la Edad Media. El historiador y artista Giorgio Vasari había formulado una idea determinante, el nuevo nacimiento del arte antiguo, que suponía una marcada conciencia histórica individual, fenómeno completamente nuevo en la actitud espiritual del artista. En pintura, las novedades del Renacimiento se introducirán de forma paulatina pero irreversible a partir del siglo XV.

En el Quattrocento (siglo XV), se recogen todas estas novedades y se adaptan a la nueva mentalidad humanista y burguesa que se expandía por las ciudades-estado italianas. Los pintores, aún tratando temas religiosos la mayoría de ellos, introducen también en sus obras la mitología, la alegoría y el retrato, que se desarrollarán a partir de ahora, enormemente.

Una búsqueda constante de los pintores de esta época será: la perspectiva, objeto de estudio y reflexión para muchos artistas; se trató de llegar a la ilusión de espacio tridimensional de una forma científica y reglada.

La pintura cuatrocentista es una época de experimentación; las pinturas abandonan lenta y progresivamente la rigidez, se aproximan cada vez más a la realidad. Fue Leonardo da Vinci, uno de los grandes genios de todos los tiempos. Fue el ejemplo más acabado de artista multidisciplinar, intelectual y obsesionado con la perfección, que le llevó a dejar muchas obras inconclusas o en proyecto. Aportó sin embargo innovaciones que condujeron a la historia de la pintura hacia nuevos rumbos. Quizá su principal aportación fue el sfumato y claroscuro:

⁵ GARRIGA, Joaquim, **Barroco en Europa, Fuentes y documentos para la historia del arte**, España, ed. Gustavo gili, S.A.1983, 477pp./ Teorías y técnicas artísticas, Giovanni Battista Agucchi pag.31

—De los campos que convienen a las sombras y a las luces: para que el campo convenga igualmente a las sombras que a las luces, y a los términos iluminados u oscuros de cualquier color, y al mismo tiempo hagan resaltar la masa del claro respecto de la del oscuro, es necesario que tenga variedad, esto es, que no remate un color oscuro sobre otro oscuro, sino claro; y al contrario, el color claro o participante del blanco finalizará en color oscuro o que participe del negro.”⁶

Delicada gradación de la luz que otorga a sus pinturas gran naturalidad, ayuda a crear espacio. Estudiaba cuidadosamente la composición de sus obras, como en la muy difundida Última Cena, donde las figuras se ajustan a un esquema geométrico. Además de citar en su tratado de pintura pequeñas notas las cuales hablarán del uso de la luz según él.

Supo unir en sus trabajos la perfección formal a ciertas dosis de misterio, presente, por ejemplo, en la Gioconda, La Virgen de las Rocas o el San Juan Bautista. En libros de arte se ha escrito acerca de Leonardo y de su obra.

—Busca la fluidez en la envoltura y rompe con la manera seca y angulosa de los primitivos; pero no cayó en el efecto de dar a sus figuras un aspecto de blandura, de falta de consistencia. En él, la exactitud del dibujo y el impecable refinamiento de la línea se complementan por el arte de envolverlas con el fundido del modelado y el claroscuro, lo que los italianos llaman lo sfumato; la precisión de los contornos es solo una primera etapa para elevarse a una precisión mas sutil y mas difícil de conseguir, la de los planos.”⁷



En la escala de grises se puede ver que se conservan las tonalidades y que no importa si esta el color, el volumen y el modelado, están en el cuadro.



LA VIRGEN DE LAS ROCAS 1483-1486 Aquí se observa la imagen a colores se ve una amplia escala de tonos, y un volumen logrado con ellos.

⁶ DA VINCI, Leonardo, **Tratado de la pintura**, ed. Agebe, argentina, 2004, pp.214, Pag.87

⁷ tomando un fragmento de un libro de historia universal del arte intentaré que el lector observe la importancia que tuvo Leonardo para el siglo XV y para la pintura posteriormente.

JUNQUERA, Juan José, **Historia universal del arte, El renacimiento**, tomo 6, ed. Espasa, 2003,509pp. pág.69

El cuadro que hará la diferencia, La Virgen de las Rocas 1483-1486 donde empieza a utilizar el esfumado y por supuesto el claroscuro, moldea el cuadro por sí mismo, además del relieve logrado, unifica toda la composición, en el vamos a poder observar que no existen contornos definidos, pues no se sabe donde empieza y donde termina cada contorno genera también un perfecto equilibrio entre la luz y las sombras dentro del cuadro, dejando a lo lejos claros que jamás resaltan más que los oscuros que tenemos al frente, no cabe duda que este cuadro fue el resultado de un análisis profundo acerca de la luz en relación con el color y la pintura.

Este cuadro en particular es para Leonardo un parte aguas en el desarrollo de su pintura, puesto que todos los estudios y bocetos hechos anteriormente llevan un profundo análisis de la imagen, la forma, la perspectiva y el claroscuro.

—advertencia acerca de las luces y las sombras: en los confines de las sombras debe ir siempre mezclada la luz con la sombra, y tanto más se va aclarando esta, cuanto más se va apartando del cuerpo umbroso. Ningún color se debe poner simplemente como es en sí, según la proposición 9ª que dice: la superficie de todo cuerpo participa del color de su objeto, aun cuando sea superficie de cuerpo transparente como agua, aire y otros semejantes ;por que el aire toma la luz del sol, y se queda en tinieblas con su ausencia. Igualmente se tiñe de tantos colores, cuantos son aquellos en que se interpone entre ellos y la vista, por que el aire en sí no tiene color, ni tampoco el agua: pero la humedad que se mezcla con él en la región inferior le engruesa de modo que hiriendo en él los rayos solares, lo iluminan, quedando siempre oscurecido el aire superior. Y como la claridad y la oscuridad forman el color azul, éste es el color que tiene aire, tanto más o menos claro cuanto es mayor o menor la humedad que percibe.”⁸

En esa época se realizaban bocetos más detallados sobre todo para el estudio de las telas y desde luego de los rostros dibujando del natural, Leonardo a pesar de que en ningún momento comparte si utilizaba un cuarto o un lugar específico para analizar la luz, donde hizo el análisis, el resultado fue un extraordinario cuadro de gran balance de claros y oscuros, de innovación en el uso de esfumado.

—Se ha reconocido una mayor dificultad en la resolución de las sombras que en el trazado de líneas; el mismo Leonardo lo había expresado con estas palabras: Mucha mayor sabiduría y dificultad hay en la sombra de las pinturas que en sus perfiles. Y pruébase esto por que los perfiles pueden ser resueltos por medio de velos o vidrios planos, dispuestos entre el ojo y el cuerpo que se ha de dibujar. Mas tal procedimiento no puede ser empleado para las sombras por culpa de la naturaleza indistinta de sus límites, los cuales son generalmente confusos, tal como ya demostramos en el libro de las luces y las sombras. Las conclusiones a las que había llegado Leonardo en sus estudios sostenían la imposibilidad de reducir las sombras a límites precisos a causa, entre otras razones, de la gradación de valores en una escala de grises. Esta circunstancia, la de no tener una solución geométrica exacta, hizo que el dibujo <<de mancha>>, relacionado con la representación de las sombras, se asimilase con la estética del non finito, de lo inacabado, una estética que posee un gran poder evocador”.⁹

Además de sus múltiples estudios y bocetos donde Leonardo profundiza acerca de la luz y las sombras, no cabe duda que su inquietud por el arte así como por la ciencia dio extraordinarios resultados en su obra, varios cuadros son la muestra de que Leonardo teorizó sobre más aspectos de la pintura que ya habían sido utilizados más no se tenían documentados.

⁸ DA VINCI, Leonardo, **Tratado de la pintura**, ed. Agebe, argentina, 2004, pp.214, Pág.167

⁹En el libro las lecciones del dibujo donde el autor cita a Leonardo hablando sobre las sombras y las luces y a su vez él también habla de ellas: GOMEZ, Molina, Juan José(coord.),**Las lecciones del dibujo**, España, ed. Cátedra, S.A, 2ª edición, Arte y grandes temas, 1991, Pag.321

—Advertencia al pintor: Observe el pintor con sumo cuidado cuando dibuje, cómo dentro de la masa principal de la sombra hay otras sombras casi imperceptibles en su oscuridad y figura: lo cual prueba aquella proporción que dice que las superficies convexas tienen tanta variedad de claros y oscuros, cuanta es la diversidad de grados de luz y oscuridad que reciben.¹⁰

Gracias a sus múltiples investigaciones citando el libro colosos de la Historia (Leonardo) donde se enfocan y se precisan las inquietudes de Leonardo tanto en el campo del arte como de las ciencias, él cual le serviría de mucha ayuda en el estudio del claroscuro, inquieto por naturaleza, Leonardo más que ser solo ese genio, que no dejaba de investigar, era un artista preocupado por el arte mismo y por el desarrollo de este; ya no se trataba solo de retomar una antigua forma clásica y trabajar sobre ella, él trataba de encontrar algo diferente, entre su búsqueda inalcanzable, nos regalo un descubrimiento que revoluciono en ese momento el arte y a la pintura: el claroscuro o sfumato.

Sus dibujos avalan sus teorías, sobre línea, mancha, luces, perspectiva, Leonardo combino todos los elementos posibles en sus dibujos mostrando la complejidad que existe a la hora de llevar la teoría a la practica.

—Muchos fueron también los experimentos que llevó a cabo en el campo de la óptica. Ellos le permitieron llegar a elaborar científicamente ese sabio claroscuro y aquella sutilísima esfumación que serán la gloria de su pintura. <<sumergir las cosas en la luz es sumergirlas en el infinito>>, será la concisa fórmula de Leonardo. La enunciará después de haber estudiado, a través de innumerables calculos y esbozos, las leyes que regulan las relaciones entre la sombra y la luz: su principal preocupación de pintor y de punto de partida de todo el arte posterior a él. Efectivamente, en este aspecto le será deudor principalmente caravaggio y la pleiade entera de <<caravaggioanos>>.¹¹

Después de Leonardo, artistas posteriores también utilizaron el sfumato y el claroscuro, aunque propiamente no siguieron el estudio a profundidad que haría caravaggio; la obra de estos maneja variaciones influenciadas por las aportaciones de Leonardo, entre ellos estan Tintoretto con su Última Cena o su Retrato de dos hombres, que presagia las composiciones de Rembrandt. Giorgione, Andrea del Sarto y Sebastiano del Piombo.

Al termino del renacimiento aparecerá un estilo denominado manierismo, el manierismo es un estilo artístico que predominó en Italia desde el final del Alto Renacimiento 1530, hasta los comienzos del período Barroco, hacia el año 1600.

El manierismo se preocupaba por solucionar problemas artísticos intrincados, como desnudos retratados en posturas complicadas. Las figuras en las obras manieristas tienen frecuentemente extremidades graciosas pero raramente alargadas, cabezas pequeñas y semblante estilizado, mientras sus posturas parecen difíciles o artificiales. Su origen etimológico proviene de la definición que ciertos escritores del siglo XVI, como Giorgio Vasari, asignaban a aquellos artistas que pintaban "a la manera de...", es decir, siguiendo la línea de Miguel Ángel, Leonardo o Rafael, pero manteniendo, en principio, una clara personalidad artística. El significado peyorativo del término comenzó a utilizarse más adelante, cuando esa "manera" fue entendida como una fría técnica imitativa de los grandes maestros.

Es un periodo en el que el dibujo y la pintura toman otro rumbo y se deja de lado las luces y las sombras; se torna más importante la exageración de la figura humana y el dibujo parece de cierta manera irreal, los colores no remiten a la naturaleza, sino que son extraños, fríos, artificiales, violentamente enfrentados entre sí, en vez de apoyarse en gamas; existen sombras y luces pero de una manera muy marcada.

El manierismo servirá de conexión entre el renacimiento y el barroco y se convertirá en todo un proceso de transición donde los estudios hechos para la luz y las sombras se veran modificados según los intereses de los artistas manieristas.

¹⁰ DA VINCI, Leonardo, **Tratado de la pintura**, ed. Agebe, argentina, 2004, pp.214, Pág.33

¹¹ Colosos de la historia, volumen: **Leonardo/Miguel Angel**, ed.promexa, pp.153, pag.23

—La sensación que se tiene al contemplar la utilización de la luz en una obra manierista es muy distinta de la que se tiene al ver una obra barroca o neoclásica. En el primer caso, la iluminación no llega desde un único punto, es una luz tamizada que remite a un espacio intemporal, ideal; por el contrario, en el barroco la luz suele ser real, una luz que determina sombras arrojadas recortadas, muy precisas, que evocan la luz de una hora solar concreta: el amanecer, el mediodía, el crepúsculo. También la luz puede estar utilizada para lograr unos efectos teatrales, expresionistas o artificiales como suele suceder con el recurso de la iluminación producida por el fuego.¹²

Pronto vendrá el término del manierismo y con ello el surgimiento del barroco; Como estilo artístico el barroco surgió a principios del siglo XVII, de Italia se irradió hacia la mayor parte de Europa. Surgirá el claroscuro con un estudio más concreto, su principal representante caravaggio.

La palabra barroco originalmente tenía una intención ofensiva significaba <<de forma extraña>> y llegó a significar cualquier cosa rara e ilógica. Del arte del renacimiento al arte barroco lo primero que se nota es un resplandor de los colores, la pincelada más suelta y expresiva, mayor riqueza en las texturas y en el contraste de luces y sombras.

Un aspecto importante en el arte del barroco era que el artista se ocupaba de apelar las emociones del espectador para representar las escenas del modo más vivo, intentaba capturar el instante supremo de la acción dramática y lo subyugaba mediante fuertes contrastes de luces y sombras, la luz se convierte en un elemento fundamental en la pintura barroca, la luz dibuja o difumina los contornos, define también el ambiente, la atmósfera del cuadro, y matiza los colores. La utilización de la técnica del claroscuro realza los efectos escenográficos de muchos cuadros, algunos resultan tenebrosos.

Entre algunas teorías marcadas por los artistas de la época no solo se trabajaba con la luz, también era importante la figura, la cual era delimitada y se iba moldeando con la misma luz, la mayoría de las pinturas surgidas a base de esta técnica pierden detalle sin embargo ganan contraste lo cual hace fijar la atención del espectador en los elementos que lo conforman y se deja de lado el fondo, es una luz más natural.

Una intensa espiritualidad aparece con frecuencia en las escenas de éxtasis, martirios y apariciones milagrosas. Los artistas buscaban la representación de los sentimientos, las pasiones y los temperamentos, en los rostros de sus personajes.

Los temas tienden a ser más profanos, mitológicos, y el desnudo adquiere particular importancia. En los cuadros de este periodo las composiciones parecen tan apretadas que parece que las figuras se desbordan y el espectador puede sentir casi que la figura está saliendo hacia el mundo real. El uso de diversos recursos ilusionistas, muchas veces adaptados del teatro, se convirtió en práctica común durante este periodo.

Los artistas del arte Barroco son numerosos y adquieren distintas características de acuerdo a su ubicación geográfica. En general el barroco se desarrolla del 1600 al 1750 aproximadamente.

—Realismo al que aspiran muchos artistas del siglo XVII era, en parte, una reacción contra el arte muy amanerado de la segunda mitad del siglo anterior. Era un arte en el cual una concepción particular del buen gusto había favorecido una idealización exagerada del mundo real.”¹³

Es una pintura propiamente preocupada más que por la perfección del ser humano por el realismo del mismo y por que la composición del cuadro sea una especie de acto escénico meramente dramático.

¹² El libro las lecciones del dibujo el autor enfrenta la luz del manierismo con el barroco, desde luego esto no implica que una sea más importante que la otra, solo queda claro que el manierismo es el puente de conexión entre el renacimiento y el barroco. GOMEZ, Molina, Juan José (coord.), **Las lecciones del dibujo**, España, ed. Cátedra, S.A, 2ª edición, Arte y grandes temas, 1991, pág.327.

¹³ MADELEINE y Rowland, **El siglo XVII-Introducción a la historia del arte**, España, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A. (Cambridge university press, 1981) 3ª edición, 1997, pp.128, pág.29

Caravaggio, Ribera, Rembrandt, Zurbarán y Baglione entre otros serían los principales representantes del claroscuro en el barroco, ellos lograrían llevar al claroscuro a su desarrollo total, mientras que otros artistas se desarrollaron entre el manierismo y el barroco y solo unas pocas de sus pinturas manejaron la técnica del claroscuro.

El barroco más que un estilo diferente, es un cambio radical dentro de la pintura de la época y como todo estilo tiene aspectos negativos y positivos, entre los positivos se encuentra el claroscuro y el realismo en la figura y negativamente estará la exageración. Posteriormente surgían teóricos que escribirán sobre el claroscuro/aparecerá Roger de Piles:

--- Ya que estamos con las obras de claroscuro—interrumpió Damon-, decidme, os lo ruego, ¿en que parte de la pintura esta comprendido el estudio de las luces y de las sombras?---en el colorido---respondió Pamphile--, ya que en la naturaleza la luz y el color son tan absolutamente inseparables que en todas partes donde hay luz hay color, y que donde encontréis color encontrareis también luz. Así, el colorido comprende dos cosas: el color local y el claroscuro. El color local es el que es natural en cada objeto y que el pintor debe hacer valer por comparación, y este artificio incluye el conocimiento de la naturaleza de los colores, es decir de sus uniones y de su antipatía. El claroscuro es el arte de distribuir convenientemente las luces y las sombras, no solo en los objetos particulares, sino también en el cuadro en general. Este artificio que solo ha sido conocido por un pequeño numero de pintores, es el medio mas poderoso de hacer valer los colores locales de toda la composición de un cuadro [...].”¹⁴

Dentro de este discurso creo que se encuentra la descripción del claroscuro de una manera muy clara y con una verdad, solo unos pocos pintores son aquellos que llegaron a dominar el claroscuro, no cabe duda que el siglo XV con el renacimiento abrió una puerta a la historia de la pintura teorizando sobre elementos pictóricos hasta ese momento utilizados mas no teorizados, que a su vez sirvieron para que en el siglo XVII se reabriera esta puerta dejándonos ver al claroscuro tanto teórico como pictórico y será hasta el siglo XIX cuando aparecerá la aceptación y la revalorización del término barroco y con ello el claroscuro.

¹⁴ /< Basado en el dialogo sobre el color pronunciado en la academia el 7 de noviembre de 1671 por Roger de Piles principalmente para Gabriel Blanchard > GARRIGA, Joaquim, **Barroco en Europa, Fuentes y documentos para la historia del arte**, España, Barcelona, ed.Gustavo Gili, S.A., 1983, pp.606, pág.197.

II UNA VISIÓN DEL SIGLO XVII

II.I- CARAVAGGIO

El claroscuro se origina en el renacimiento pero no se veía claramente el impacto que tendría en la pintura sino hasta el siglo XVII, se expande por Italia y otros países, Leonardo es propiamente su iniciador pero quien lo llevaría a su consagración será Caravaggio su principal exponente, uno de los más importantes quien con un estilo único e inigualable se convirtió en la revelación de su tiempo. Empezaré haciendo referencia al libro que lleva por título Caravaggio donde se habla de su vida y de su obra, del cual citaré a lo largo de este apartado.

Michelangelo Merisi Aratori, nació en la ciudad de Milán en 1571; debido a la peste de 1576 surgida en Milán, se fue a la ciudad de Caravaggio, población del condado de Bérgamo, ciudad natal de la familia paterna y de donde tomaría el patronímico que lo haría famoso posteriormente y por el cual será conocido en todo el mundo. Sin duda no se deja de lado la infancia del pintor, cambiando su vida la temprana muerte de su padre, cuando él apenas contaba con cinco años de edad quedando solo con su madre la cual moriría catorce años después, estos y otros acontecimientos influyeron de manera determinante en el carácter del pintor.

Además de su fuerte temperamento que marcaría la pauta en el desarrollo de su obra, la cual refleja un cambio, el necesario para la pintura de la época; el nuevo camino explorado en la pintura por el artista marcó la tendencia hacia la utilización de la luz de una manera distinta y desde luego surgía un interés propio por jugar con los cambios tonales de la luz en relación con la composición.

—Es probable que el espectador de Caravaggio maneje un término que tiende a caer en desuso por inapropiado, pero que aún figura en libros y publicaciones y, sobre todo, en el recuerdo de antiguos estudiantes: el tenebrismo. Un rasgo prioritario de la obra de Caravaggio, es desde luego el modo de tratar los aspectos lumínicos y cromáticos en sus pinturas. Pero es toda una manera de plantear las cosas el que, a la hora de elegir para Caravaggio un lema terminado en <<ismo>>, se halla preferido la negrura de las sombras a la intensidad de la luz.”¹⁵

Pareciera que salió a las calles y decidió pintar del real llevando a su estudio lo que creía esencial de la vida urbana, sin duda Caravaggio se volvió una persona conocedora, no cabe duda que solo él podía manejar las sombras y las luces y a la vez fundirlo con los personajes, que más que modelos de estudio se trataba de personas pertenecientes a los bajos mundos. Conociendo a diversas personas que no solo le daban encargos, sino también gozaba de la protección y el apoyo de estas, como el cardenal Del Monte quien fungiría como protector del pintor.

Para Caravaggio lo importante a la hora de pintar no solo es la luz y el color, también se preocupaba por los escenarios que construía, creo que él estaba verdaderamente preocupado por hablar a través de la pintura con el espectador de una manera diferente a como lo venían haciendo los pintores de esa época, sus encargos eran de índole religioso, pero sin duda él siempre busco hacerlos distintos aportando a sus propias composiciones una monumentalidad única, dejando claramente ver su presencia, sin olvidar al principal personaje dentro de su obra: el espectador.

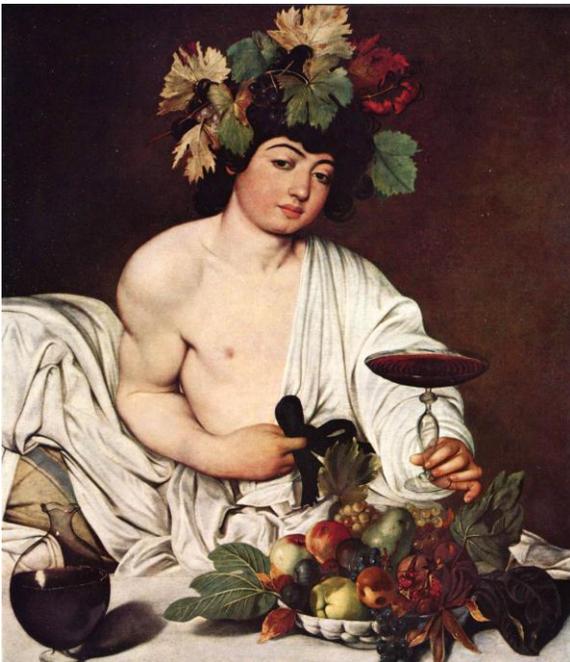
—En Caravaggio lo importante eran las relaciones de los cuerpos, la luz, la sombra y el espacio con el escenario vacío, la gestualidad contenida y el ambiente general unificado. Era la suma de todos estos aspectos lo que hacía que la obra de Caravaggio fuera impactante a la mirada. Y algo más; una nueva palabra, antes impensable, comienza a ser utilizada para hablar de Caravaggio y para definir su pintura: esencialidad.

¹⁵ CARMONA, Eugenio, *Caravaggio*/1, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 144pp, pág. 14 y 15.

Los escenarios de Caravaggio suelen ser desnudos, el vacío en Caravaggio es un valor con significado. Los fondos de Caravaggio suelen ser planos. La luz incidental de sus obras enfatiza la presencia escueta de las figuras. En cada composición, los elementos descritos en las obras del pintor tienden a ser siempre los mínimos. Caravaggio huye de cualquier añadido decorativo o superfluo. Los gestos expresivos de los personajes son instantáneas precisas y contenidas –vivas- totalmente opuestas o alejadas de los amaneramientos o de la gestualidad retórica y teatral propia de la época.”¹⁶

La luz en su obra no solo es un factor importante, existe otro: el color, muchos de primera intención al mirar un cuadro de Caravaggio podríamos pensar que solo se preocupaba por la luz dentro del cuadro y que los tonos entre los que oscila su gama van del blanco al negro, creo que nos estaríamos engañando a la vista por el simple hecho de que él es un pintor que maneja colores de una forma totalmente directa, que sin miedo utilizó el rojo, el verde o el azul dentro de sus composiciones logrando que estas se volvieran altamente cromáticas sin dejar de lado el claroscuro.

Baco es una pintura donde me parece que Caravaggio nos deja ver de la mejor manera que la luz y el color son lo que domina, Baco va más hacia el lado de la luz que de las sombras, también refleja las intensas tonalidades del color dentro de las frutas, combinando así la imagen de Baco enfundado en una vestimenta blanca con unas frutas ricas en color que en conjunto hacen ver a esta pintura maravillosa, al igual que la Cena de Emaús no solo contienen un realismo increíble, contienen demasiado color que de primera mano lo dejamos de largo, por ver solo el manejo de la luz, porque al pensar en Caravaggio pensamos en claroscuro, pero no en color. A lo largo de sus pinturas Caravaggio es rico en color, es dominante en claroscuro y preciso en forma y realismo.



BACO, 1596-1597, óleo sobre lienzo,
95x85cm, Florencia, galería Degli
Uffizi.

concepciones y soluciones de las gradaciones y relaciones de luz y color, del tratamiento de volúmenes y perspectivas y de las sensaciones de atmósfera y ambiente.

El pintor comenzó por El martirio... realizó una primera composición de pequeñas figuras, pero la abandonó. Cambio de cuadro sin terminar el anterior, realizó La vocación... y una vez que la tuvo lograda, retomó El martirio..., cambio todo lo inicial y

En cada cuadro Caravaggio marcaba diferentes gradaciones de luces y sombras por supuesto que mientras influenciaba a otros pintores, consigo mismo estaba enfrentándose siempre, tanto al reto de manejar una luz diferente y al mismo tiempo mezclarlo con esa esencialidad y sencillez característica de su pintura, esto le valió para que personas como el cardenal Del Monte le dieran encargos importantes, por que justo era la pintura de Caravaggio la requerida en ese momento. Tanto en obra religiosa, como en círculos privados el artista iba consagrando su éxito, sin duda este éxito se lo debía a la intensidad lumínica y a sus modelos de inesperada invención.

—En principio, en 1599, solo se encargaron a Caravaggio pinturas para las paredes laterales. Estas pinturas debían representar la vocación (la <<llamada>>, la elección por Jesús del publicano Mateo) y el martirio del santo. Caravaggio se vio de pronto abocado a tener que cambiar del relativamente reducido formato de la pintura privada al gran formato monumental del cuadro de la iglesia. El encuentro con lo narrativo, propio de este otro registro, y la articulación de varios personajes en función del relato de un tema, eran cuestiones que apenas habían aparecido en su pintura anterior. El distinto registro plástico implicaba, además, distintas

¹⁶ CARMONA, Eugenio, *Caravaggio*/1, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 144pp, pág.35.

planteó una composición de mayor envergadura iconográfica y de mayor intensidad en los contrastes y en los efectos plásticos y dramáticos.

Las dos obras realizadas por Caravaggio aún resultan hoy inquietantes. Desde el realismo extremo de sus modelos, tienen un aire misterioso o mágico que llega casi a sobrecoger. Son obras, además, en las que los efectos de antítesis propios de Caravaggio, tan perturbadores de lo normativo, aparecen de una manera insistente. Pero, sea como fuere, ambas pinturas fueron un éxito. Al ser mostradas al público, en el primer trimestre de 1600, Caravaggio se convirtió en el pintor más celebre de roma.”¹⁷

No solo pinto para iglesias, también tenía bastantes encargos para palacios y casas particulares, la temática por lo general continuaba siendo bíblica y desde luego también hacia retratos.

Pinto escenas de la biblia, me parece que creó, para estos cuadros una atmosfera más que religiosa, de misterio, interés y hasta se podría decir de realidad, colocando para los personajes una personalidad que intriga; por ejemplo Cristo que a cada momento refleja tristeza dolor y bondad, y que se logra por el realismo que maneja, la luz y el color.

—Cuando pintaba una escena de la vida de Cristo, por ejemplo, pensaba intensamente en la gente corriente, en los pescadores y los recaudadores de impuestos, con los que Cristo se había relacionado realmente. Introducía a estas personas en sus cuadros e intentaba que pareciesen reales a la gente de su época, en segundo lugar, para acentuar el realismo, los colocaba en el primer plano del cuadro bajo una fuerte luz que concentraba toda la atención en lo que estaba sucediendo. Los elementos no esenciales que daban oscurecidos entre las sombras. Presentaba incluso a algunas figuras como si se movieran o gesticularan desde el lienzo en dirección al espectador”¹⁸.

Parece que a sus clientes lo que más les interesaba eran su manera y su invención que para el siglo XVII eran toda una novedad, tal parece que las pinturas de Caravaggio contienen elementos que parecen salir del cuadro y dan la ilusión de poder tocarlos y en algunos otros hay un espacio tan estrecho entre el personaje y la composición que pareciera estar apretada, sin duda invita al espectador a participar dentro de la obra.

El lenguaje utilizado por él no siempre fue dramático, también pintó frutas, retratos y mitología griega, cargados de una cierta teatralidad sin llegar a ser dramáticos; En sus pinturas marcó más que el drama, un cierto sentimentalismo y nostalgia que probablemente tenía en su vida y que reflejaba en su propia obra, dando esencialidad, sentimiento y pasión a cada cuadro que pintó.

La pintura de Caravaggio tiende a ser cálida, entre sus diversos cuadros encontraremos sensaciones y sentimientos, que probablemente él infiltró a cuadros como San Francisco recibiendo los estigmas y a Descanso en la huida a Egipto(cuadro que refleja compasión, amor, ternura y que visualmente contiene una gran fuerza cromática que va desde el blanco, rojo, ocre, azul y café, sin que uno resalte más que otro, sin perder detalles de la composición, sin dejar de lado el realismo y reflejando en este y otros cuadros, ese espíritu teatral a la manera y al estilo de Caravaggio. Fue capaz de hacer dos versiones de un mismo cuadro, sin dejar de lado la misma temática, variando la luz, los personajes y quizá hasta la composición.

El color, la luz y la forma no serían nada en la obra de Caravaggio sin su manera y estilo único de pintar; descubrió en la luz la herramienta precisa para guiar los colores dentro de la pintura, dando balance, contraste, integración y profundidad a su obra.

—El descubrimiento de la luz como <<personaje>> o como elemento capaz de transformar plástica, psicológica o ideológicamente una obra, también sobrevino a Caravaggio en la realización de —el martirio y la vocación de san mateo”. Estoy

17 CARMONA, Eugenio, **Caravaggio**/1, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 144pp, pág. 96 y 97.

18 MADELEINE y Rowland, **El siglo XVII-Introducción a la historia del arte**, España, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A. (Cambridge university press, 1981) 3ª edición, 1997, pp.128, pág.29 y 30.

seguro que algunos historiadores o conocedores de la obra de Caravaggio habrán fruncido el ceño en desacuerdo tras leer la afirmación que se acababa de hacer. Esta afirmación lo que quiere decir es que si bien es cierto que con anterioridad a 1599 los efectos lumínicos eran de suma importancia en la obra de Caravaggio, es ahora, a partir de la elaboración de las dos pinturas para la capilla contarelli, cuando la capacidad estética de lo lumínico adquiere en Caravaggio la dimensión que ha hecho singular su pintura.

Antes de 1599, Caravaggio trajo a roma su relación juvenil con el luminismo lombardo. Pero ya en el Caravaggio recién llegado a la capital, lo que en Campi, Savoldo y otros pintores de la región era juego de habilidad con un foco de luz real dentro de la escena representada en Caravaggio era capacidad de dar corporeidad a las figuras y de destacarlas misteriosa y líricamente sobre un fondo oscuro y opaco. La manera de hacer de Caravaggio, aunque, si se quiere, con antecedentes en Leonardo, era singular porque, al dejar el fondo de la pintura en oscuridad, al tiempo que descontextualizaba la figura representada, la dotaba de su mayor énfasis en su propia presencia. Al mismo tiempo, este recurso descontextualizador daba un aire de mayor calado intelectual o conceptual a una composición basada en la pintura de género y, sin su peculiar sentido de la iluminación, el joven pintor no habría conseguido para sus pinturas el reconocimiento que obtuvo en los sofisticados círculos romanos que ya han sido referidos en numerosas ocasiones. A sí mismo, antes de vivir con el cardenal del monte el pintor ya había introducido un foco superior lateral, normalmente surgiendo del ángulo superior izquierdo, que mantenía el fondo como espacio vacío, pero que creaba una cierta sensación de relieve, atmósfera y profundidad espacial. Con Del Monte estos efectos se acentuaron y el pintor llegó a dominarlos mejor, al tiempo que perfeccionaba su capacidad de representar en perspectiva los objetos de aspecto geométrico, como, por ejemplo, los instrumentos musicales.”¹⁹

En el estudio de Caravaggio las cosas fueron modificándose de tal manera que cada vez el pintor ampliaba sus estudios acerca de la luz y a pesar de que no eran tan científicos como los realizados por Leonardo en óptica y que le ayudaron al origen del claroscuro, sin duda Caravaggio menos científico y más práctico estudiaba la luz en un cuarto cerrado, oscuro y con diferentes puntos de iluminación según lo requerido, al estar la luz en un fondo oscuro no cabe duda que el balance entre la luz y la sombra era el buscado por el artista.

Determinante fue la luz y la sombra para Caravaggio, pues con la distribución que hizo de estas en la composición de sus cuadros parecería que les dio una estructura donde lo más iluminado fuese lo importante y lo que vivía en penumbras lo secundario, parece que los personajes nacen de las tinieblas y emergen hacia la luz acompañados de colores tan intensos con los cuales Caravaggio logra un mayor resplandor, ya no es solo la aventura de jugar con la luz, es tener en cuenta ideología, estructura de la obra, color y realismo, realizando una mezcla buscando la finalidad de transmitir al espectador su pasión por la pintura, pero sobre todo los estudios y ejercicios realizados en honor a esta.

Es importante resaltar que la luz utilizada por Caravaggio no siempre fue real, tuvo cierto grado de ilusión en la utilización de esta, la luz pintada en sus cuadros no siempre provenía de un lugar en específico a veces ni siquiera es exacto en si la luz nacía del cuadro o estaba colocada en un punto tan distante que solo parecería tocar a los personajes muy levemente. La luz en la obra de Caravaggio es una luz adecuada a la época: velas, veladoras, lámparas de aceite, de petróleo y por supuesto el amanecer, el atardecer y el crepúsculo, no existía la luz eléctrica, esto nos habla de que en los estudios de luz realizados previamente para sus cuadros, él trabajaba con cualquier recurso que le brindara luz sin tener la comodidad de la luz eléctrica, lo cual hace a su obra más valiosa y única.



LA CENA DE EMAUS, 1601, óleo sobre lienzo, 141x196.5cm, Londres, National Gallery.

—ahora bien, desde la ideología estética de Caravaggio, el acontecimiento que supone la presencia de la luz, aunque adquiere una dimensión especial, nunca puede ser presentado como el fenómeno sobrenatural que es. La luz de Caravaggio siempre disimula su

¹⁹ CARMONA, Eugenio, **Caravaggio**/1, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 144pp, pág.114 y 115.

carácter haciendo parecer que proviene de un foco real, aunque ese foco real no sea claramente detectable y no exista. Para Caravaggio, lo sobrenatural ocurre en la normalidad de la vida diaria y no se muestra a sí mismo como sobrenatural. Es la capacidad que la gracia deposita sobre el individuo la que le hace poder descubrir si lo que sucede apela a un orden superior. No todos los individuos están llenos de gracia, de la misma manera por que no todos descubren lo que hay de excepcional en lo cotidiano, y en este caso concreto, en el manifestarse de la luz de veladora.

Así, aunque la luz de los cuadros de Caravaggio disimule provenir de alguna fuente real, no hay que esperar nunca la presencia de una luz dirigida, ni de una luz concentrada específicamente sobre algún punto, ni tampoco una luz de escenario que, proyectada sobre las figuras, puede ser seguida sin problemas en su recorrido físico. Además, como es sabido nunca introduciría Caravaggio en su pintura velas ni bujías ni candelabros. La luz de las obras de Caravaggio, como ha quedado expuesto, nada tiene que ver con la iluminación anecdótica o convencional.

En la pintura de Caravaggio la luz <<esta>>; la luz es indudablemente algo que juega con su capacidad de transformar poética, psicológica o espiritualmente el verismo de los modelos y el sentido de la acción que ejecutan, pero que nunca va a manifestarse a través de unas pautas concretas o estrictas siempre descifrables o entendibles del mismo modo. Es más, si hay algo que hace moderna la luz en los cuadros de Caravaggio es, que desde el punto de vista lingüístico, juega con eso que se ha llamado <<factor de indeterminación>>, de <<dilación>> del sentido, tan propio de los sistemas comunicativos contemporáneos.”²⁰

Siglos han pasado y Caravaggio sigue vigente, todo aquello que estudió, investigó, pintó e incluso pensó o sintió sigue dando que estudiar a pintores y teóricos del arte actual, pienso y creo que no solo fue la época que surgió, el estilo que lo marcó y los artistas a los que inspiró, es más la manera de pintar lo que construyó al artista que hoy es una leyenda y una escuela para todo aquel que quiera aprender sobre claroscuro, color y realismo.

A lo largo de su obra Caravaggio fue creciendo como pintor y fue mostrando una habilidad impresionante a la hora de pintar y de guiar el uso de la luz dentro de sus cuadros, sin duda la vida de Caravaggio esta llena de misterios y de momentos muy cambiantes debido al fuerte temperamento que poseía

–Mucho especularon los biógrafos históricos sobre las causas de la muerte del artista. Los historiadores contemporáneos tampoco han andado parcos de hipótesis. Pero las cartas mandadas 1611 por el nuncio apostólico de Nápoles Deodato Gentile, el cardenal Scipione Borghese – dadas a conocer en 1991 por Vincenzo Pacelli- han aclarado las circunstancias, simplificándolas. Caravaggio fue obligado a bajar del barco, en la localidad de Palo, poco antes de llegar a Porto Ercole. Allí fue retenido para ser interrogado o para ser sobre él algunas averiguaciones. El pintor pudo haber quedado libre tras pagar una fianza. Mientras tanto, la faluca ya estaba de regreso en Nápoles con todas sus pertenencias a Porto Ercole, pero exhausto física y vitalmente, y quizás enfermo de pulmonía o disentería, murió el 18 de julio. Caravaggio nunca pudo volver a roma. El famoso poeta amigo de Caravaggio, el cavaliere Marino, se dolió de su pérdida y adorno sus exequias con estos versos:

Cruel conjura hicieron
Contra ti, Michele, Muerte y Naturaleza;
Esta, quedar temía
De tu mano vencida
En cada imagen,
Pues tú, más que pintar, creabas.
Aquella de enojo ardía
Porque, con gran logro,
En cuanta gente ella con su guadaña consumía
Tu con tu pincel, a la vida, rehacías”²¹

Es increíble pensar el gran avance que tuvieron Leonardo y Caravaggio a la hora de estudiar la luz, pues aunque Leonardo la estudio incluso desde el punto de vista científico y Caravaggio desde el punto de vista

²⁰ CARMONA, Eugenio, **Caravaggio**/1, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 144pp, Pág.116 y 117.

²¹idem, pág.137.

práctico, ambos lograron avances únicos e increíbles considerando que en esa época no había luz eléctrica, que a diferencia de la luz de veladora es mas practica y logra mayores efectos, sin la comodidad de los focos, cambiaron el uso de la luz dentro de la pintura, revolucionando el lenguaje lumínico dentro del arte.

Sería en el XVII cuando el desarrollo del claroscuro se manifestará en toda su expresión gracias a la innovación de ese tiempo Caravaggio, siendo el poseedor de una manera y una forma única de pintar, él no solo seria la figura más representativa del barroco, a su vez influenciaría a otros tantos pintores que sin duda se vieron atrapados en ese mundo de luces y sombras que solo Caravaggio podía manejar tan perfectamente.



DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO, 1597, Óleo sobre lienzo • Barroco, 133.5 cm × 166.5 cm, Galería Doria Pamphili, Roma, Italia.

Este cuadro es la mejor muestra de que Caravaggio es un pintor altamente cromático sin dejar de iluminar el cuadro con diferentes gamas de colores.

II.II-REMBRANDT

De los tantos influenciados por Caravaggio, esta Rembrandt, también surgido en el siglo XVII quien aunque no directamente se relaciono con Caravaggio será a través del pintor alemán Adam Elsheimer (1578-1610), quien, tras una corta estadía en Venecia, se había establecido en Roma, recibiendo una fuerte influencia de Caravaggio, que posteriormente llevó a tantos pintores entre ellos al holandés Rembrandt.

Nacido en Leiden, el 15 de julio de 1606, recibió el nombre de Rembrandt Hamerszoon van Rijn. Perteneciente a una familia de clase media en donde fue el penúltimo de diez hermanos. Su vida tuvo mucho éxito, pero también la desgracia le acompañó, ya que no solo vio morir a sus padres, también a algunos de sus hermanos, a sus dos esposas y a su único hijo varón Tito. Durante su adolescencia estuvo en un aprendizaje constante y aunque la pintura en los países bajos no era una actividad de gran renombre, Rembrandt logró, no solo tener bastantes encargos, dinero y fama, también con ello llegaron la pobreza y la desgracia. Ya como pintor de renombre tenía encargos, independientemente de estos Rembrandt haría muchos autorretratos y retratos de sus esposas Saskia y Hendrickje.

La ronda de noche, el rico de la parábola de <<el rico necio>> o coloquio de sabios y alcanza una extraordinaria madurez a partir de 1629 con las obras que ya pueden considerarse maestras: la cena de Emaús, la moneda del tributo, el apóstol san pablo en su escritorio, la presentación de Jesús en el templo. Pero, sobre todo, evidencia el colofón en Jeremías prevé la destrucción de Jerusalén, la profecía de Ana, estudioso leyendo y estudioso meditabundo.

—En estas últimas, el claroscuro se aleja definitivamente de esa dialéctica formal, imperativa y proclive a la receta retórica, con que solían utilizarlo los deslumbrados seguidores de Caravaggio. Espacio, formas, color y luz se presentan en Rembrandt como una aleación de elementos indisociables que hacen de la ilusión pictórica un territorio coherente. El ojo del espectador queda atrapado en esta ilusión, incapaz de fraccionar su sentido unitario y persuadido por su identidad, una amalgama en la visión, imaginación y emoción reconstruyendo con virtualidad hipnótica la tangibilidad de lo real.”²²

Rembrandt, pintor preocupado por la luz, el color, el espacio y la forma desarrolló pinturas como Dánae donde la luz es el elemento principal, que da la forma seguido del color, con el cual ayuda al espacio creando una verdadera obra maestra que solo es un ejemplo de las tantas pinturas donde el pintor ayudado por la luz creó una atmósfera absolutamente teatral, pareciera que a las pinturas de Rembrandt fuesen fotografías tomadas en un momento exacto congelando ese instante y donde nos obliga a pensar que la acción que vemos retratada tuvo una secuencia antes y después.

Por lo general los encargos de Rembrandt son religiosos en su mayoría y entre lo que sabemos del pintor es que era un amplio conocedor de la biblia, realizó fantásticas interpretaciones muy a su manera y desde luego con ese estilo particular que a pesar de estar influenciado por Caravaggio, nunca dejó de ser Rembrandt.

—pero, en general, la imagen religiosa se desliza hacia el ámbito de la representación de lo cotidiano, enmascarándose en esos sugestivos interiores donde una pincelada cada vez mas suelta y vorazmente materia lleva hasta su extremo la conjunción de espacio, luz, color y volumen.”²³

²² citaré el libro con el título de Rembrandt donde se habla acerca de sus cuadros más importantes, BRIHUEGA, Jaime, **Rembrandt**/3, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 120pp, pág.46

²³ídem, pag.87.

De pincelada mas suelta, con trazos mas libres Rembrandt hizo tantos retratos de sí mismo como de otras personas, pues su principal objetivo fue dibujar rostros y lograr el realismo en ellos; enfocado en pintar rostros logró también desarrollar la expresión de los mismos, la lección de anatomía del doctor Tulp es un claro ejemplo de la expresión de los rostros dibujados por Rembrandt, la expresividad y fuerza en su pintura no solo la obtuvo en personas, para ejemplo El Buey Desollado, pintura llena de dramatismo, fuerza, expresión y muchas gradaciones de luz que en conjunto logran hacer de esta obra algo extraordinario.

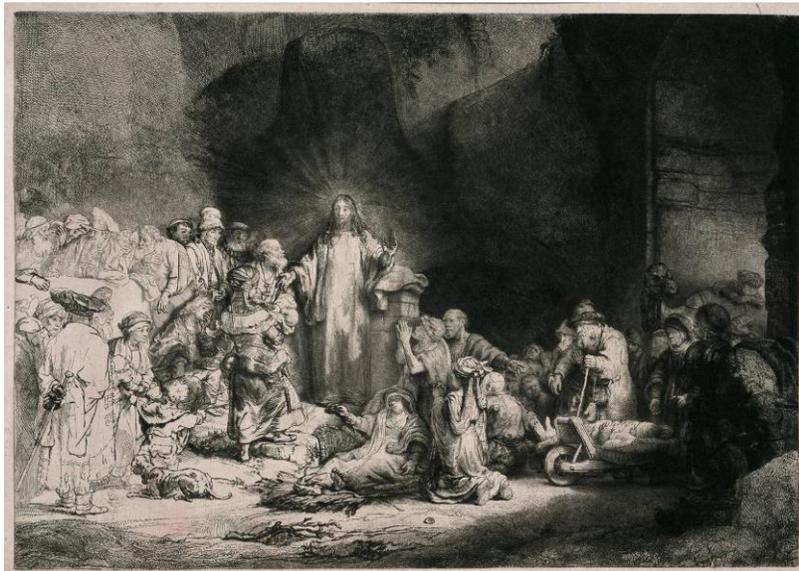


DANAE, 1636, óleo sobre lienzo, 185x203cm, San Petersburgo, museo del Ermitage.

En el manejo de las luces y las sombras el pintor destaco en pintura y en grabado

, dentro de los dos ámbitos manejo claroscuro, logrando a si ser un artista múltiple, donde dominó en ambas disciplinas, para ejemplo se han descrito en varios libros sus grabados.

–En el grabado de los cien florines; Los contrastes de luz y sombra son utilizados para subrayar las líneas importantes de la composición y el significado psicológico, y también para sugerir el espacio y la forma solida. Crean un efecto de intenso realismo pero sin caer en el naturalismo de una fotografía.”²⁴



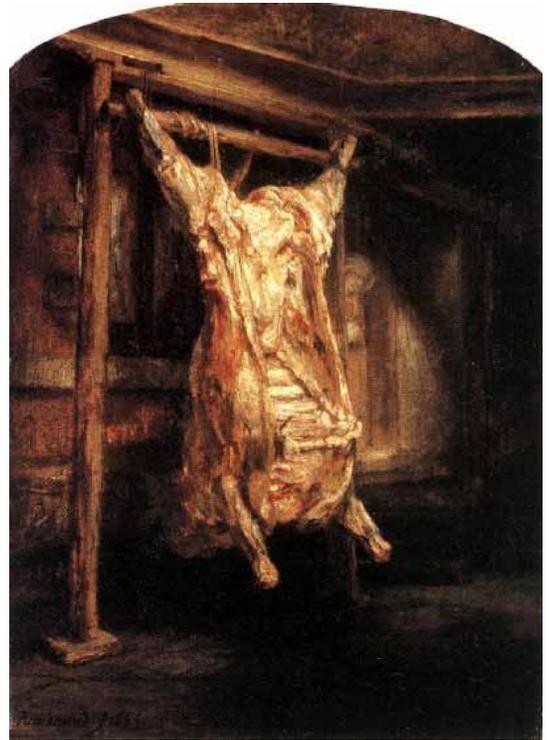
LA ESTAMPA DE LOS CIEN FLORINES
Terminada. 1649
Aguafuerte, punta seca y buril. 281 x 394 mm

²⁴ MADELEINE y Rowland, **El siglo XVII-Introducción a la historia del arte**, España, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A. (Cambridge university press, 1981) 3ª edición, 1997, pp.128, pág. 36

Rembrandt ha creado un ambiente de conocimiento y misterio a lo largo de su obra dejando en claro que también dominó el claroscuro muy diferente que Caravaggio, sin lugar a duda las luces y las sombras se volvieron participes de los grabados y las pinturas de una forma majestuosa, entre todos los dibujos del artista encontraremos sin fin de técnicas que dominó, entre ellas el carboncillo, el acuarela, la pluma, la tiza, etc.

En todos los dibujos, pinturas y grabados que posee nos deja ver el sentimiento de cada personaje, definición y precisión que coloca en el claroscuro del cuadro y la perfección con la que dibuja un rostro, es lo hace que tengan una esencia sentimental según la pintura, para ejemplos esta Dánae y el Alejandro Magno (o Atenea).

—Los contrastes de luz y oscuridad en esta pintura son tan magníficos como cualquiera de los utilizados por Caravaggio, e igualmente espectaculares. Pero la luz de Rembrandt no es la penetrante luz del sur utilizada por Caravaggio, que pone de relieve las formas con una tal precisión escultórica que casi nos permite tocarlas; es una luz mas suave, que acaricia sus superficies las unifica con el espacio circundante, haciéndolo casi palpable. Rembrandt podía permitirse un espacio mucho más amplio alrededor de su tema principal para crear una atmosfera. Y podía situar este tema mucho más atrás en vez de hacer que casi irrumpiera fuera del lienzo, ya que sus pinturas no estaban hechas para instalarse sobre altares ni para producir un fuerte impacto desde lejos, sino para ser contempladas detenidamente en ámbitos más íntimos. Nos introduce en el propio tema no haciéndonos sentir que estamos realmente presentes y participando en el acontecimiento, sino por medios más sutiles. Al sugerir la profundidad de sentimientos de quienes intervienen, nos anima compartirlos.”²⁵



EL BUEY DESOLLADO, 1655, óleo sobre tabla, 94x69cm, París, museo del Louvre.

Sus temas que van desde lo mitológico, pasando por lo científico, con sus numerosos retratos y desde luego sus autorretratos que de alguna manera son muy importantes, a diferencia de otros pintores Él se retrata tanto y con ello nos deja ver el paso del tiempo en su rostro y sus facciones, hubo tiempos en los que la cantidad de encargos disminuyó y en los que las pérdidas familiares sin duda afectaron al pintor.

Su obra se podría decir posee más luz en algunos cuadros que oscuridad, pero eso no disminuyó la atmósfera dramática creada alrededor del cuadro, si bien sus pinturas están hechas para contemplarse en un espacio de intimidad más que en alguna iglesia o un espacio público, no cabe duda Rembrandt pintó para coleccionistas privados. Será el 8 de octubre de 1669, Rembrandt falleció dejando un gran legado de pinturas, grabados y más de un centenar de dibujos, mostrando en cada una de ellos su habilidad para el manejo de la línea y del claroscuro, por supuesto se fue de este mundo siendo uno de los mejores pintores holandeses con influencia italiana del siglo XVII.

²⁵ MADELEINE y Rowland, **El siglo XVII-Introducción a la historia del arte**, España, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A. (Cambridge university press, 1981) 3ª edición, 1997, pp.128, pág. 38 y 39.

II.III RIBERA

Caravaggio influenció a muchos pintores, entre ellos a José Ribera, español de nacionalidad pero italiano de formación artística, inspirado en la obra de Caravaggio; logró desarrollar su propia manera de pintar sin ser la copia de él. A lo largo de este apartado he tomado citas del libro Ribera donde se habla de la biografía del artista.

No se sabe exactamente cuando ni donde fue que Ribera llegó a Italia pero al parecer durante su estancia allí fue que tuvo la mayor parte de su formación y también tuvo contacto con los artistas más importantes de la época en Italia.

En la obra romana de Ribera no hay referencias precisas a obras de Caravaggio, salvo casos muy concretos, el San Mateo y El Ángel, increíblemente próximo a la primera versión hecha por el italiano para san Luis de los franceses y que el español pudo conocer en casa del marques Giustiniani, pero las formas de iluminación y el vigor del claroscuro, las estructuras compositivas y el intenso naturalismo de sus obras romanas sellan de manera incontrovertible la fuerza de los vínculos que lo unían a Caravaggio y a Ribera.

Ribera con su propio estilo comenzó a tener éxito muy tempranamente, llegando a una ciudad donde había una multitud de artistas que tenían bastantes encargos, el sobresalió casi inmediatamente, contaba con clientes muy importantes entre ellos Gaspar Roomer un comerciante muy rico. De una manera muy clara José Ribera empezó a marcar su estilo muy a la italiana y muy caravaggiesco definiéndolo hacia el claroscuro.

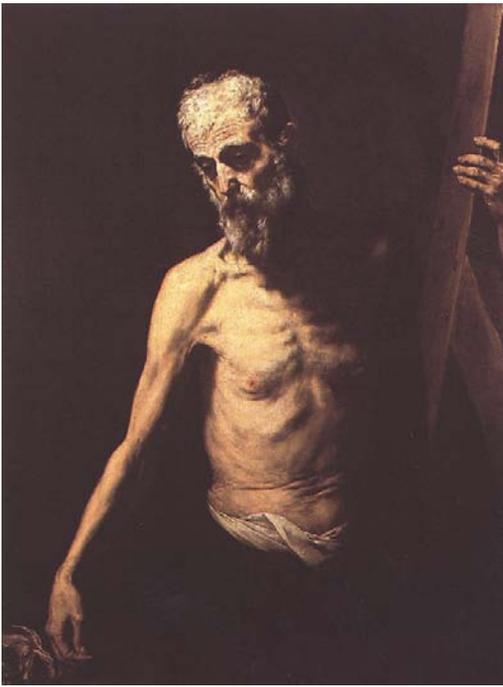
—Caravaggio, debido a la formación manierista del maestro conserva una factura charolada, de porte aristocrático. Ribera en cambio obtiene una mayor congruencia, de suerte que sus mendigos visten verdaderos harapos y la piel de sus ascetas pregona toda su radical aspereza.”²⁶

José Ribera nacido en Játiva en 1591 de padres humildes; Así empieza la historia de un gran artista el cual al igual que Caravaggio y Rembrandt formó parte de artistas del siglo XVII, también cabe aquí hacer una aclaración, aunque Ribera es español y fuera conocido como el españoleta seudónimo con el cual firmaría sus cuadros, sin embargo nada impide que éste sea, en realidad un pintor italiano; desde luego más italiano que español; de formación totalmente italiana más que española no cabe duda que del resto de los pintores españoles no corresponde el estilo con el de Ribera.

Ribera se dejó atrapar por la técnica del claroscuro utilizada principalmente por pintores italianos en ese momento, el barroco fue avanzando a través de Europa y aunque parezca que Ribera comenzó a desarrollar la técnica de grabado en su natal España, no fue así si no hasta que viajó a Italia, su estilo fue totalmente diferente a la de los pintores españoles de esa época, Ribera no solo se enfocó en el claroscuro esta técnica llevó su pintura a un estilo secundario: El Tenebrismo enfocando sus obras, más hacia las tinieblas que hacia la luz.

Pintó varias series, mitología y escenas bíblicas, en cada una de ellas mostró su habilidad para el realismo, para el manejo de la luz, el color y lo más importante en Ribera a través de su pintura mostró el sentimiento y la sensibilidad de cada personaje pintado, cuadros como El Tacto, La Vista y San Andrés son el ejemplo más preciso de mostrar sentimientos y sensaciones ayudados por el manejo de la luz y el color.

²⁶ WACKERNAGEL, Martin. González J.J Martin, **Historia del arte universal (tomo 14 renacimiento, barroco y rococó**, ed. Moreton, S.A. España, Bilbao, 1967, pág.38.



SAN ANDRES, hacia 1630, óleo sobre lienzo, 123x95cm, Madrid, museo del Prado.

—En cualquier caso, aparte de otras influencias que pudo sufrir en su periplo italiano el contacto con la obra de Caravaggio- se ha previo a su viaje por el norte de la península o sea tras <<los vínculos establecidos en Lombardía y en

Emilia, la (fórmula) más idónea para armonizar al menos en sus aspectos más inmediatos, las tendencias o soluciones de marcado realismo heredadas de la cultura ibérica con la necesidad de insertar la propia búsqueda figurativa en lo vivo de una experiencia de mayor y más articulada amplitud cultural>> (Spinoza, 1979)- será en hecho fundamental que marcará toda su pintura; sus fórmulas de iluminación, su preocupación por la plasticidad de las figuras y su preferencia por las formas compactas le acompañara el resto de su vida.”²⁷

Si algo caracterizó a Ribera, es que su estilo era llamado tenebrista por acentuar las sombras de una manera precisa dentro de sus cuadros, aunado a esto Ribera iba de una ciudad a otra, fue de Roma a Nápoles en donde se estableció y gozaba de la protección de tres virreyes entre ellos el Duque de Alcalá. Pinta por estos años una serie de filósofos y también pinta mitología griega.

El color no es lo que principalmente utilizó, trabajó más con la luz, en su obra aparecen colores intensos contrastados con cuerpos altamente luminosos logrando un equilibrio entre color y luz.

La oscuridad, principal aspecto de sus obras contrasta con la luminosidad que le imprime a sus personajes y que al igual que Caravaggio según el grado de importancia es la luz que da a cada Figura dentro del cuadro, preocupado por la composición y el espacio dentro de la pintura da a cada obra una distribución adecuada,

logrando que jamás se vieran apretados e invitando al espectador a recorrer todos los detalles de la pintura.

—Los cuadros de Ticio e Ixión están firmados en 1632, el mismo año en que lo están también varios de los cuadros de filósofos y apóstoles a que hacia referencia en páginas anteriores. En 1632 Ribera fecha y firma también el cuadro de Jacob y el rebaño de Labán (El Escorial, Monasterio de San Lorenzo) que con sus tonos plateados, su paisaje y su brillante cielo, representa un momento crucial en la transformación luminosa y pictoricista que va a experimentar la pintura de Ribera a partir de ese momento. En este sentido resulta sumamente interesante la comparación de este cuadro con el San José con el niño Jesús (1632, Madrid, Museo del Prado) pues en ambos representa al mismo personaje y en idéntica postura aunque con diferentes interpretaciones lumínicas. Evidentemente, Ribera no abandona ahora, ni abandonara nunca por completo, los violentos efectos de luz del tenebrismo — especialmente en aquellos temas de alto contenido dramático—, pero, incluso, en esos mismos cuadros normalmente se deja sentir la nueva sensibilidad hacia el color que ha empezado a desarrollar; algo que se puede apreciar, por ejemplo, en las infinitas sutilezas cromáticas de un cuadro como el martirio de San Bartolomé (1634, Washington, National Gallery of Art).

A partir de mediados de la década anterior, en obras como el retablo de Weimar o la Trinidad Terrena, Ribera había empezado a aclarar y hacer más luminosa su paleta, pero será a comienzos de los años treinta cuando sucumba al empuje del neovenecianismo y su pintura se adentre de manera decidida por estos nuevos caminos.”²⁸



IXION, 1632, óleo sobre lienzo, 301x220cm, Madrid, Museo del Prado.

²⁷ MORAN, Miguel, **Ribera**/10, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 119pp, pág.25.

²⁸ Ídem, pág.68.

Sin duda la luminosidad en la obra de Ribera fue única manejando el claroscuro de tal manera que los contrastes son fuertísimos logrando un dramatismo único en su pintura, la luz en algunos casos se vuelve tenue y en otros casos violenta, sin duda innumerables cuadros nos permiten observar la destreza de Ribera.

Con la palabra Tenebrismo nos viene a la mente Ribera por creer que sus obras son ampliamente oscuras, la luminosidad es una destreza transmitida gracias a los contrastes logrados por él, contraponiendo los claros con la negrura en cada cuadro, sin duda tiene mas obra con altos contrastes de luz pero también desarrolló pinturas donde el contraste se encuentra en el color como en la Inmaculada Concepción creada entre azules y amarillos con mayor cantidad de luz y muy poca oscuridad.

Pintor hábil que desarrolló su propia “manera” e “intención” para el manejo del claroscuro, lo cual le ayudó a ser cobijado por gente muy importante dentro de la sociedad italiana como española del siglo XVII, gracias a esto sus encargos no solo fueron religiosos dándole variedad a su obra.

Ribera realizaría múltiples encargos para el conde de monterrey y es de importancia nombrar al conde, pues sería con él donde se daría una transformación en la pintura del artista, pasaría del total tenebrismo a la intensa luminosidad no siendo un cambio tan drástico, pero desde luego marcando una pauta para su carrera como artista, no solo fue concederle al cliente lo que pedía, era algo más parecido a la evolución natural dentro de la pintura que venía realizando, mostrando así no solo un cambio en la manera de pintar sino una concepción diferente de su propio trabajo.

A Ribera le gustaba más que realizar una pintura solo por encargo experimentar con ella nuevas formas de utilización para la luz y color sin olvidar aspectos importantes como son el espacio, forma, composición, profundidad, e incluso sin olvidar aspectos que podrían parecer irrelevantes dentro de la pintura como son la expresión, sensibilidad y el sentimentalismo de cada personaje pintado para sus cuadros. De influencia caravaggiana, pero con un estilo propiamente diferente Ribera logró lo que muchos artistas de su época no pudieron dominar: el mundo de las sombras, al igual que Caravaggio y que tantos otros de su tiempo, la diferencia radica más bien en que Ribera llevó al extremo el dominio de las luces manejándolas como lo deseo dentro del cuadro y los cuadros tenían claroscuro siempre diferente mostrando que podría ser tanto tenebrista como ser un pintor que dejara a la luz como la principal protagonista de la obra.

—Al hablar de la evolución experimentada en estos años por la pintura de Ribera, Haskell (1984) señalaba que quizá, <<la nueva composición barroca y las tonalidades mucho más claras de estos cuadros (los de las agustinas de Salamanca) representen una concesión del artista a la evidente admiración de monterrey por la pintura romana y veneciana>>.

Evidentemente, el cambio en la manera de pintar de Ribera se debía a un cumulo de circunstancias más complejas que el mero deseo de satisfacer los gustos de un cliente, por importante que éste fuera, pero ante el texto de Haskell, y como confirmando la posible verdad que puede haber en él, surge, inevitable, la comparación entre los que quizá fueran el primero y el ultimo encargo hechos por el virrey al pintor, los San Roque y Santiago el mayor(1631) del museo del prado y los San Pedro y San Pablo(1637)del museo de vitoria : dos monumentales parejas de apóstoles, de cuerpo entero y tamaño ligeramente superior al natural, semejantes incluso en los grandes sillares de piedra que se encuentran tras las figuras, pero resueltos de un modo radicalmente distinto, en el que el tenebrismo y el predominio de colores pardos de los dos primeros dejan paso al rojo esplendoroso de san pablo y a unos luminosos cielos azules con nubes plateadas contra los que se recortan en los segundos.”²⁹

Ribera osciló entre la pintura italiana y española, fue desde el tenebrismo absoluto hacia el color y luminosidad que en ese momento era característico de la pintura española y que pintores como Esteban Murillo estaban utilizando; manejó la luz al estilo italiano, más que al estilo español, no cabe duda que no dejó sus raíces españolas aunque su formación pictórica fuese totalmente italiana y su desarrollo artístico se diera más en Nápoles que en alguna ciudad española.

Pinto aquello que sentía y creía necesario, la luz manejada por él no siempre fue real, también improvisó focos o puntos de luz, pintó aquello que se localizaba en su mente, y le combinó de una manera muy precisa con

²⁹ MORAN, Miguel, **Ribera**/10, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 119pp, pág.72.

la realidad, único en dominar el realismo, a veces colocó en sus pinturas ese grado misterioso e imaginativo indispensable para pasar de una pintura simplemente temática a extraordinaria.

José Ribera quien después de interrupciones de su enfermedad muere en 1651, un hombre que a lo largo de su vida se caso tuvo hijas y una vida llena de obras maestras.

La pintura de Ribera se desarrolló con influencia y contacto tanto italiano como español, sin él no podría entenderse jamás la pintura napolitana de la primera mitad del siglo XVII, el es una pieza fundamental en la pintura barroca y en la pintura italiana y española.

III ILUMINACIÓN TEATRO

III.I ORÍGENES DE LA LUZ EN EL TEATRO

Durante los dos capítulos anteriores hablé sobre el origen del claroscuro en el dibujo y en la pintura en contraposición trataré en este capítulo el tema de la iluminación en el teatro, sobre el surgimiento de esta, donde y cuando sería.

Antes de hablar propiamente del desarrollo de la luz en el teatro es importante remontarnos al significado, las partes que lo conforman y el origen y desarrollo de este.

teatro (del griego θέατρον *theatrón* 'lugar para contemplar') es la área del arte escénico relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo. Es también el género literario que comprende las obras concebidas para un escenario, ante un público.



Teatro romano

El teatro tiene una base literaria, un guión o argumento escrito por un dramaturgo. Pero ese texto dramático requiere una puesta en acción, para la cual es imprescindible la interpretación por medio de actores o personajes que desarrollen la acción, así como elementos como la escenografía y decorados, la iluminación, el maquillaje, el vestuario, etc. Ciertos espectáculos pueden ser igualmente sin texto, como en el caso de la mímica y la pantomima, donde destaca la expresión gestual. Por otro lado, un elemento indispensable para la comunicación es la presencia de un público. El teatro tiene una función de socialización de las relaciones humanas, ya que presenta cierto grado de ritualización.

Puesto que un principio el teatro fue un lugar al aire libre, sin mayor iluminación que la dada por antorchas, velas, candiles y lámparas, pero la luz principal siempre fiel a la del sol o la luna, para la construcción del teatro lo menos importante fue la parte de la iluminación, digamos que existían otros aspectos a los cuales daban más importancia como la escenografía y el vestuario.

Debido a que durante siglos el teatro se acostumbró al aire libre, la luz fue un aspecto secundario, de los griegos paso a los romanos, quienes dejaron el teatro al aire libre para construir edificios exclusivos para el desarrollo de este arte, entonces la luz se empezó a tomar como un elemento esencial dentro del teatro.

—El único medio de iluminación usado hasta la edad media, en que el escenario se traslado a un escenario cerrado, era el sol. Una vez dentro, se empezaron a utilizar velas para la iluminación, la cual solía alterarse usando sedas coloreadas o botellas de vino colocadas frente a la llama para lograr efectos especiales.”³⁰



Gran teatro de Londres

³⁰ WRIGHT, Edward. A, **Para comprender el teatro actual** (colección teatro y danza), ed. Instituto del libro, cuba, 1969, pp.251,Pág.143

Con los teatros ya no al aire libre, sino cerrados, existió solo la oscuridad y entonces las luces comenzaron a ser debidamente distribuidas, se colocaba una línea de candilejas alrededor del escenario para alumbrar al teatro, así duro unos cuantos siglos más. Hasta que en la edad media se buscaban otros efectos, lumínicos, los cuales se conseguirían con la utilización de velas y telas que dieran diferentes tonalidades de luz.

Fue ya a fines del Renacimiento y, sobre todo, durante los siglos XVII y XVIII, cuando la escenografía comenzó a adquirir realce, gracias al perfeccionamiento de la perspectiva pictórica, que permitió dotar de mayor apariencia de profundidad al decorado, y posteriormente al desarrollo de la maquinaria teatral.

—En el siglo XVII triunfa también en Inglaterra el teatro barroco, que continua la tradición renacentista y de la comedia dell'arte (actores con mascarar; imposición de los elementos decorativos sobre la trama). En toda Europa el edificio teatral se hace cubierto, su decoración se torna más lujosa lo mismo que la escenografía (característicamente, las luces de la sala permanecen ahora encendidas durante la representación: público y actores integran un solo espectáculo de brillo y esplendor).

En el siglo XIX se produce una reacción realista; reacción ante todo en la literatura teatral: el realismo, preocupado por los problemas políticos y sociales, es remplazado por un lirismo de inspiración en cada caso diversa. Reacción acaso aun mas decisiva en cuanto a la organización del teatro, no centrada ya en torno de un gran actor, sino del director, mas que jefe de la compañía, organizador de un complejo espectáculo (evolución evidente primero en los teatros libres: el de Berlín y el de antone en parís; luego, en el teatro comercial). Esta evolución permitió dar mayor importancia a la escenografía, que no buscaba ya reproducir con exactitud realista, sino sugerir un ambiente (no solo físico, sino especialmente espiritual) y dar un determinado tono al drama. En esta nueva concepción de la escena, algunos elementos bastaban para evocar un ambiente, pero sobre todo se hacia un uso antes desconocido de las luces, cuyos tonos cálidos o fríos se asociaban a la situación dramática, y cuyos contrastes bastaban para aislar a un grupo de personajes dentro de la escena (esa utilización de las luces se debió a menudo a las insuficiencias de utilería de los teatros libres, pero bien pronto ese expediente se transformó en punto de partida para la nueva concepción de la escenografía).³¹

En el siglo XIX, con la introducción del drama realista, el decorado se convirtió en el elemento básico de la representación. El descubrimiento de la luz eléctrica, dio pie al auge de la iluminación. Las candilejas, que en principio eran un elemento o accesorio, se consideran poéticamente un símbolo del arte teatral, servían para evocar un cierto ambiente y claro las escenografías antes de este siglo eran más sencillas por decirlo de alguna manera. La iluminación modificó por completo el teatro, su escenografía y por su puesto su lenguaje cambió radicalmente con la utilización de la energía eléctrica.

El teatro del siglo XIX, se caracterizó por su absoluta libertad de planteamiento mediante el diálogo con formas tradicionales y las nuevas posibilidades técnicas darían lugar a una singular transformación del arte teatral. En el campo del diseño arquitectónico y escenográfico las mayores innovaciones se debieron al desarrollo de nueva maquinaria y al auge adquirido por el arte de la iluminación, circunstancias que permitieron la creación de escenarios dotados de mayor plasticidad (circulares, móviles, transformables, etc.) y liberaron al teatro de la apariencia pictórica proporcionada por la estructura clásica del arco del proscenio.

—Solo a partir del descubrimiento del gas, a mediados del siglo XIX, se logra obtener verdaderamente un control sobre la cantidad de luz que debe emplearse en determinada escena. Toda iluminación artística tiene su origen en la aparición de la electricidad moderna y en nuestra habilidad para controlar su cantidad, su color y su distribución. El electricista es el artista más joven del teatro; tanto él como su equipo de iluminación han tenido la mayor influencia sobre la producción teatral del siglo XX.³²

Dentro del teatro está el arte de la iluminación, según su significado: La iluminación es la acción o efecto de iluminar. En la técnica se refiere al conjunto de dispositivos que se instalan para producir ciertos efectos luminosos, tanto prácticos como decorativos. Con la iluminación se pretende, en primer lugar, conseguir un

³¹ **QUILLET, Diccionario Enciclopédico**, edición de 8 tomos, México, ed. Cumbre, S.A., 1978, 8° tomo/ pág.186.

³² **WRIGHT, Edward. A, Para comprender el teatro actual** (colección teatro y danza), ed. Instituto del libro, cuba, 1969, pp.251, Pág.143.

nivel de iluminación, o iluminancia, adecuado al uso que se quiere dar al espacio iluminado, nivel que dependerá de la tarea que los usuarios hayan de realizar.

Estilos de iluminación: De manchas: distribuye todo un conjunto de manchas luminosas por las superficies y perfiles del decorado, que se encuentra escasamente iluminado por una débil luz difusa. De zonas: crea una serie escalonada de zonas de luz de mayor a menor luminosidad; de esta forma se centra la atención, se ayuda a expresar la distancia y se crea un ambiente. De masas: imita el efecto natural de la luz.

La luz juega en el teatro un papel importante, para la acentuación del elemento dramático tratado, es un factor de comunicación entre el espectador y los actores en escena, definitivamente la luz es una forma de decirnos hacia donde mirar en un teatro.

—La iluminación artística debe acentuar las emociones apropiadas y las cualidades psicológicas de la obra. Mediante el empleo del color, de la cantidad y la distribución de la luz, el electricista pinta el escenario de la misma manera que el artista pinta su tela: al hacerlo, crea un ambiente de misterio, de próximo desastre, de calor, de frío; nos indica la época del año, la hora del día o cualquier otra cosa.³³

La iluminación en el teatro es fundamental pues no solo da luz, también da color, no es común pensar en que la luz puede colorear un escenario, la luz es aquello que cubre todo lo colocado dentro de este incluyendo a los actores que se desplazan en el, puede variar en intensidad lo cual nos dará diferentes gradaciones de luz y por supuesto diferentes tonalidades en los colores, la luz ayuda no solo a definir un color en el escenario, también ayudará a darle la tonalidad necesaria, a fin de cuentas la luz es un lenguaje propio que servirá como elemento de expresión, nos transmitirá emociones, sentimientos, sensaciones e incluso marcará el tiempo.

Ahora gracias al avance de la modernidad podemos disfrutar de una iluminación cada vez mas impresionante, cuando inicio en el teatro solo se usaban unas cuantas bombillas ahora se utilizan focos y proyectores que por supuesto han cambiado nuestra perspectiva aunque sea subliminalmente.

Hay un cierto efecto emocional en el centro del escenario, las zonas más débiles serán a los lados y la parte de atrás, estas zonas solo tendrán realce cuando se iluminen más que el centro lo cual no implica que la iluminación en el teatro vaya a resaltar más que los actores o la puesta en escena.

Iluminar el escenario es más complicado que solo arrojar luz a este, es colocar los focos en una posición correcta: ángulos correctos, iluminación posterior, frontal, lateral, equilibrio de colores. Se emplean dos tipos básicos de instrumentos: focos (los cuales dan luz una amplia zona del escenario) y proyectores (que iluminan intensamente un área más concreta y más pequeña) cuelgan de los varales y puntales, y se colocan frente o sobre los laterales del escenario.

En escenarios realistas, las luces pueden enfocarse de modo que simule la dirección de la fuente aparente de ésta pero, incluso en este caso, los actores aparecerían en dos dimensiones sobre el escenario si no se añadiera iluminación lateral y por el fondo.

Dado que la llamada luz blanca es demasiado dura para la mayoría de las necesidades teatrales, se utilizan filtros de color llamados gelatinas, que suavizan el haz de un foco y crean un efecto más agradable, las gelatinas le dan el color a la luz. La luz blanca puede simularse mezclando roja, azul y verde. La mayoría de los iluminadores tratan de equilibrar colores cálidos y fríos para crear las sombras y texturas apropiadas. Excepto en el caso de los efectos especiales, el diseño de iluminación busca la discreción; tal y como sucede con los decorados, sin embargo, una utilización inteligente del color, la intensidad y la distribución de la luz puede tener un efecto subliminal en la percepción del espectador.

Al final la luz tiene un papel que a simple vista es secundario, pero si miramos de cerca notaremos que la luz da vida a todo lo que toca en el escenario y principalmente juega con la mirada del espectador.

³³ WRIGHT, Edward. A, **Para comprender el teatro actual** (colección teatro y danza), ed. Instituto del libro, cuba, 1969, pp.251, pág.158.

—A veces, lo que llamamos sombra, es la luz que no vemos. Como todo en la vida, las cosas empiezan en el alumbramiento. Y lo primero, fue la luz. Normalmente no apreciamos su valor porque es un elemento cotidiano, pero en el teatro es una de las herramientas imprescindibles para dar color, forma y sentido a lo que se está representando. En la técnica, la iluminación teatral es el conjunto de dispositivos que se instalan para producir ciertos efectos luminosos, tanto prácticos como decorativos. Una definición correcta pero escasa, porque no la menciona como canal de comunicación. En la práctica, el arte teatral engrandece la luz como código no verbal, y lo muestra como un lenguaje a partir del cual se marcan escenas, presencias, ritmos y sensaciones. El teatro es algo mágico, de otra forma no sería teatro, y parte de esa —culpa— la tiene la luz. Con ella, las ideas comienzan a hacerse posibles y las historias que se cuentan sobre las tablas pueden tomar forma. El objetivo de la iluminación escénica es iluminar al intérprete, revelar correctamente la forma de todo lo que está en escena, ofrecer la imagen del escenario con una composición de luz que pueda cambiar tanto la percepción del espacio como la del tiempo. Gracias a la luz se pueden inventar espacios y desarrollar las historias proporcionando información en una atmósfera creada para cada situación. La iluminación en escena ha ido evolucionando a lo largo de los años... En 1638, comenzó a dedicarse especial atención a la manera de iluminar la escena de forma volumétrica y dramática, equilibrando las direcciones de la luz para crear luces, sombras y volúmenes. Y lo que es mejor, se comenzó a utilizar como forma de expresión de una forma deliberada e intencionada. La crudeza de las guerras de primeros del siglo XX, caracterizaron el Teatro Moderno por su absoluta libertad de planteamiento mediante el diálogo con formas tradicionales y las nuevas posibilidades técnicas. El desarrollo de la maquinaria, los nuevos diseños arquitectónicos, escenográficos y el momento dulce que había alcanzado la iluminación, liberaron al teatro de un cierto encorsetamiento, y lo dotaron de mayor plasticidad. Iluminar no es algo tan simple como arrojar luz sobre el escenario, sino que supone una buena disposición de la iluminación de los ángulos correctos, iluminación posterior, frontal, lateral, y equilibrio de colores. Excepto en el caso de los efectos especiales, el diseño de iluminación busca la discreción; y es que no debe haber una luz más grande, que la de un actor en escena. Con la utilización inteligente del color, la intensidad y la distribución de la luz se pueden lograr ciertos efectos subliminales/emocionales en las percepciones del espectador. Se pone la luz al servicio de la emoción, y como —dictadora— del ojo, lo conduce hacia donde cree que debe ir.”³⁴

La iluminación teatral ha recorrido un gran camino desde el momento en que surgió el teatro, van acompañados uno de otro, fusionados han ido evolucionando y la luz cambio radicalmente la estructura del teatro, ahora es un elemento fundamental, es parte de esa magia que se construye cada vez que aparece una puesta en escena.

La luz vino a cambiar el teatro ayudando a acentuar la mirada del espectador donde quiere que se dirija, demostrándonos dramatismo con la iluminación adecuada y transmitiéndonos las emociones de los actores.

La luz también nos mantiene atentos pues nos dice donde mirar y en que momento, maneja nuestra atención a su conveniencia y por supuesto transforma el teatro en algo maravilloso y único.

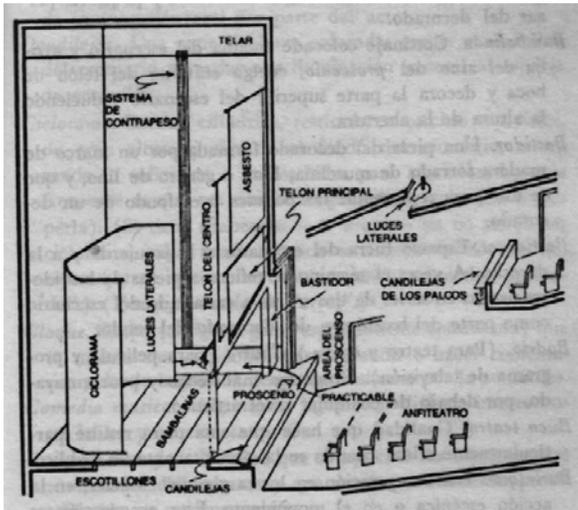
Uno de los primeros interesados en el uso de la luz en el teatro será: Adolphe Appia (Génova, 1 de septiembre de 1862 - Nyon, 29 de febrero de 1928). Escenógrafo suizo, pionero de las modernas técnicas de escenificación e iluminación. Después de sus estudios musicales en Suiza, Alemania y París, asistió a representaciones de óperas del compositor alemán Richard Wagner en Bayreuth, inspirado en él escribió dos libros: *La mise en scène du drame Wagnérien* (La escenificación del drama wagneriano, 1895) y *Die Musik und die Inszenierung* (La música y la puesta en escena, 1897). En el primero de ellos expone sus teorías innovadoras en forma de planes precisos para la puesta en escena e iluminación de las óperas de Wagner, de un modo que sirviera para superar la contradicción entre la intensidad interior de sus obras y la superficialidad con que se montaba en la época de Appia. En el segundo, defendía que el escenario debía ser tridimensional y de múltiples niveles, con lo cual se enfrentaba a la convención de los decorados pintados. Partió del repudio de los decorados de papel pintado, de las falsas perspectivas heredadas y envilecidas desde el Renacimiento. Su análisis le lleva a privar al espacio escénico viviente de toda mentira y dotarlo de unos elementos sólidos, materiales practicables, jugados en función de su significado concreto y tipificado por una iluminación dosificada y consecuente. Para Appia es necesario visualizar el ritmo mediante el empleo acertado de la luz, que ha de ir cambiando en el transcurso de la acción dramática, acomodándose al tempo de cada situación escénica. Parece que en estas conclusiones jugó un papel importante la incompatibilidad entre el nuevo recurso de la luz eléctrica y el uso anticuado del decorado pintado, que se revelaba extremadamente falso. En su mente, el espacio escénico es algo

³⁴ GARCIA, Vicente, Teresa, < tomado del artículo —Iluminación teatral— publicado en la pagina red teatral: <http://www.redteatral.net/noticias-iluminaci-n-teatral-296>

más que el polígono que es determinado por la línea de implantación escenográfica, pasando a ser una totalidad técnico teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo.

Appia liquida el decorado ilusorio y construye elementos tridimensionales, potenciadores del juego, a los que la luz concede su valor decisivo:

"Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la Luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral"³⁵



Distribución de elementos dentro de un escenario, vista lateral.

Música, cuerpo y espacio se unen en la rítmica de Dalcroze, cuya plasticidad investigó Appia en la creación de sus Espaces rythmiques, compuestos de volúmenes horizontales y verticales, escaleras, planos inclinados y elevados, con zonas de sombra y de luz.

Appia creía que la iluminación podía unificar la imagen del escenario, crear atmósferas, realzar la música y conseguir que la acción tuviese un efecto mayor. Era necesario que la iluminación fuera móvil, y se prestara a la posibilidad de ser cambiada o desplazada de acuerdo con la ambientación y la acción.

—Adolphe Appia fue uno de los escenógrafos más famosos gracias a sus concepciones del espacio en el teatro, a menudo en referencia a Wagner. Rechazó la representación en dos dimensiones para poner en valor una puesta en escena tridimensional, porque creía que los matices de la sombra eran tan necesarios como la luz, lo que formaba cierta conexión entre el actor y su espacio de representación, entre el tiempo y el espacio. Gracias a su trabajo sobre la intensidad de la luz, el color y la manipulación, Appia creó una nueva perspectiva de concepción escénica y de iluminación. Opuesto a los decorados históricos realistas, influyó profundamente por su obra y sus escritos a la reforma de la estética de la puesta en escena teatral de inicios del siglo XX, como aquella llevada a cabo por Jacques Copeau. Muchos directores y diseñadores fueron inspirados por su trabajo. Una de las principales razones de la influencia de Adolphe Appia y de sus teorías fue que trabajó durante un período en el cual acaba de aparecer la electricidad. Otra razón de su notoriedad fue su capacidad de conceptualizar y de filosofar respecto a muchas cosas. Appia veía la luz, el espacio y el cuerpo humano como elementos maleables que podían ser unificados, lo que permitía crear una puesta en escena unificada. Fue uno de los primeros en comprender el potencial de la luz. Sus escenas de Tristán e Isolda y de El anillo del nibelungo han influido en las generaciones futuras."³⁶

La luz tenía que ser la encargada de dotar de sentido a esos espacios, de pintarlos. Appia le devolvió al espectáculo teatral la riqueza de la danza, la plástica, la luz, sometida al director de escena, el cual ha de

³⁵ Cita tomada del artículo **Adolphe Appia** publicada en : <http://www.nexoteatro.com/Adolphe%20Appia.htm>

imponer una jerarquía nacida de las varias dimensiones del cuerpo del actor, perdido en aquel momento en la dimensión verbal de una concepción literaria del drama. Jacques Copeau, admirador de la obra de Appia, escribió el siguiente testimonio el 6 de marzo de 1928, días después de la muerte de Appia:



Teatro Mérida, luz azul y luz natural.



Teatro Mérida, luz amarilla.

—El nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes contruidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz. Con esto está dicho todo o casi todo. Se obtiene una reforma radical —Appia empleaba gustoso esta palabra— cuyas consecuencias, en su desarrollo, van de las escaleras de Reinhardt al constructivismo de los rusos. Estamos en posesión de una idea escénica. Estamos tranquilos. Podemos trabajar sobre el drama y el actor, en lugar de girar eternamente alrededor de fórmulas decorativas más o menos inéditas, cuya investigación nos hace perder de vista el objetivo esencial. La idea de Appia: una acción en relación con una arquitectura, debería bastarnos para hacer obras maestras, si los directores de escena supiesen lo que es un drama, si los autores dramáticos supiesen lo que es un escenario.³⁷

Adolphe Appia dio un nuevo sentido a la palabra iluminación dentro del teatro, a continuación como es concebida dentro de este recinto, Iluminación: Tanto el actor como el director deben conocer aunque sea en forma somera las técnicas y los elementos de la luz.

³⁶ Cita tomada de la pagina: http://es.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Appia

³⁷ Cita tomada del artículo **Adolphe Appia** publicada en : <http://www.nexoteatro.com/Adolphe%20Appia.htm>

III.II LUMINOTECNIA, TONO Y COLOR

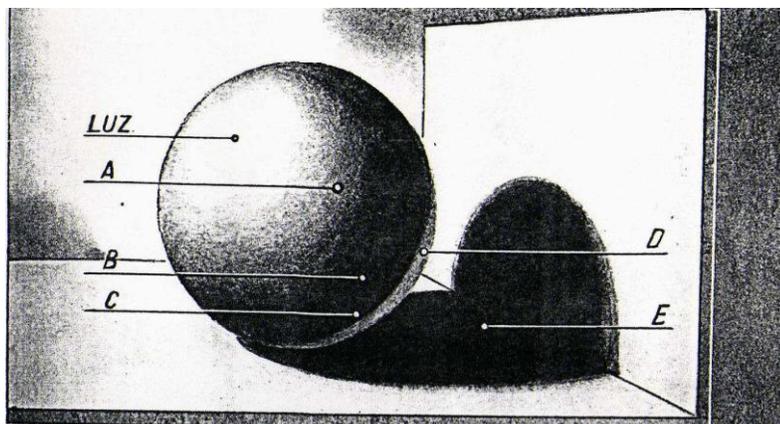
Otra parte que influye en la decoración teatral es la luz, es tanto decorativa como fundamental y hasta se podría decir que esencial.

La iluminación es bastante compleja para ser colocada en un escenario, no cabe duda que gracias a los diferentes tipos de lámparas que existen y a las consolas que las manejan, la luz dentro de un teatro es hoy una verdadera obra maestra de la tecnología lumínica, el encargado de ella será un especialista capacitado para la colocación de la luz dentro del teatro llamase electricista o ingeniero en iluminación teatral, será el encargado de las lámparas a lo largo y ancho del teatro además de distribuir correctamente estas.

—Sabemos que la luz es el fundamento de la forma pues ésta, sin aquélla, no podrá ser visible. La intensidad de la fuente de luz y su dirección determinan los valores claros, medios y oscuros de la sombra³⁸

Depende la obra a representar será la iluminación utilizada, desde luego la luz tiene una escala de valores que van desde el más claro, hasta el más oscuro pasando por tonos medios y el especialista debe evaluar estos requisitos pues si la luz queda con lo solicitado será mas fácil que todo embone de una manera perfecta.

—Tipo y potencia de la iluminación, su dirección y ángulo también son factores de aquel efecto anímico. Una sola luz de frente crea una impresión plana de cualquier forma o de la cara de un actor; la luz por detrás o sea por detrás de la espalda del actor, produce un efecto duro y una silueta recortada y sin detalles; luz desde la primera diablo o sea cenital, desde arriba, crea sombras muy destacadas con efecto algo dramático y desde las candilejas, o sea desde abajo, una impresión muy tenebrosa y de misterio. La mejor iluminación para el buen efecto de luces y sombras será siempre algo alta, avanzada y lateral.³⁹



La sensación de la forma creada por la luz: A- medio tono, B-sombra propia, C-transición, D-reflejo, E-sombra proyectada.

Para el fin principal del diseño de iluminación, la luz se define como energía radiante visualmente evaluada. La energía visible radiada por fuentes de luz se encuentra en una banda angosta del espectro electromagnético, aproximadamente entre 380 y 770 nanómetros (nm). La ciencia de la iluminación también comprende las aplicaciones de radiación ultravioleta e infrarroja. Los principios de medición, métodos de control y fundamentos de sistemas de iluminación, así como el diseño de equipos en estos campos, están estrechamente relacionados con los establecidos desde hace mucho en la práctica de la iluminación.

Las tres bandas principales del espectro electromagnético en las que se interesa la ingeniería de iluminación son: ultravioletas, visibles, infrarrojo onda corta.

No toda la energía eléctrica consumida por una lámpara (bombilla, fluorescente, etc.) se transforma en la luz visible. Parte se pierde por calor, parte en forma de radiación no visible (infrarrojo o ultravioleta), etc.

³⁸ BONT, Dan, **Escenotécnicas en teatro, cine y tv**, ed. L.E.D.A, colección: *cómo se hace*, España, 1981, pp. 135, pág.34.

³⁹ Ídem.

La luz se divide en dos la dominante y la secundaria, la dominante será como lo dice su nombre aquella que domine la intensidad de la luz digamos que es la luz más fuerte y más directa que caerá sobre el escenario, la luz secundaria a su vez sirve no solo de apoyo a la dominante será además de eso la indicada para suavizar y dar menor oscuridad a zonas requeridas por lo general esta viene delante a diferencia de la dominante que viene desde atrás.

Luz Dominante y Luz secundaria, La iluminación puede tanto enfatizar detalles importantes, como ocultarlos completamente. Características básicas:

- coherencia (calidad)
- temperatura de color
- intensidad

Coherencia de la Luz: La coherencia, frecuentemente llamada calidad, es la dureza o la suavidad de la luz. La calidad de la luz es probablemente la variable menos comprendida y más olvidada de las tres variables mencionadas.

Con la iluminación podemos resaltar objetos que sean fundamentales para la visión del espectador o en su defecto disimularlos mientras la dramaturgia no los considere protagonistas.

Luz Dominante: La luz que es emitida directamente desde una fuente concentrada resulta en rayos (paralelos) relativamente coherentes. Esto da a la luz una apariencia dura, vigorosa y cortante. La luz de una lámpara transparente, la de un fresnel enfocado, y la luz del sol de una tarde despejada, son fuentes representativas de luz dominante. La luz dominante crea una sombra claramente definida. Cuando la luz dominante es utilizada para iluminar un rostro, las marcas o detalles de la piel resaltan. Varios tipos de instrumentos de iluminación son utilizados para crear una luz dominante: el proyector de spot, el fresnel, el elipsoidal y el Plano Convexo entre otros.

Luz Secundaria: La luz secundaria (difusa) tiene el efecto opuesto de la luz dominante, especialmente cuando los ángulos de iluminación están controlados. La luz secundaria tiende a esconder detalles en las superficies. Los difusores tipo spun-glass se colocan al frente de las luces para suavizar y difundir sus rayos (refracción). Al mismo tiempo, reducen la intensidad de la luz. Grandes softlights son utilizadas para crear un área amplia y uniforme de luz. (Ejemplo: reflectores sombrilla para crear un efecto de iluminación suave), esto es simplemente una luz rebotada.



Danza teatro / San Luis 2007

A diferencia de la fuente concentrada de luz que se asocia a las fuentes de luz dominante, la amplia superficie de reflexión del interior de la sombrilla, provee una gran área de iluminación suave. Como la luz suave tiende a esconder líneas, marcas y texturas, es útil para realizar trabajos de homogenización de la imagen.

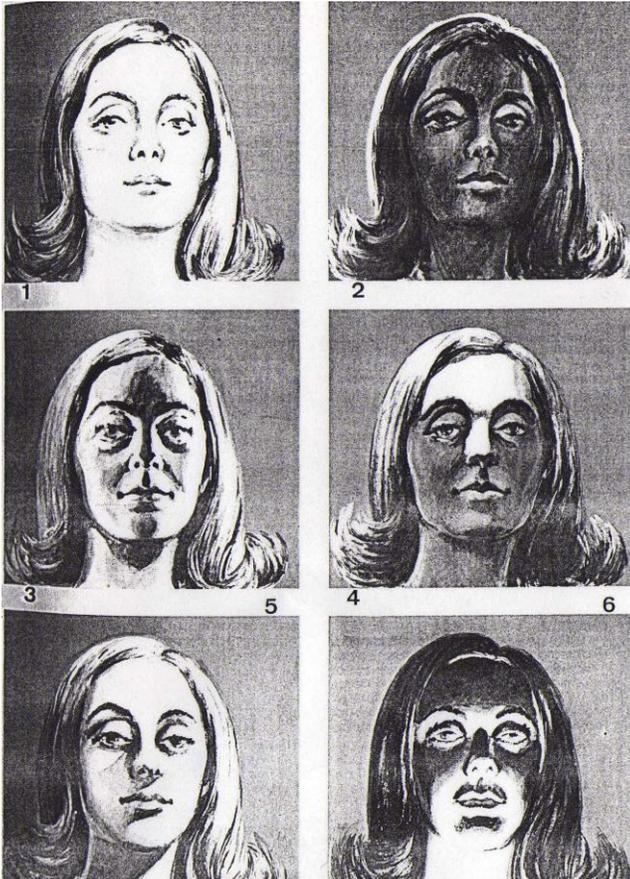
Luz plana: Al colocar una fuente de luz secundaria, se minimizan los detalles de la superficie. El efecto es comúnmente denominado iluminación plana. Aunque tiene ciertas aplicaciones, especialmente en primeros planos de objetos donde las sombras oscurecerían detalles importantes, la iluminación plana deja "sin dimensiones" al sujeto. Cuando es utilizada en un área grande, puede dar una apariencia árida y estéril.

Temperatura de Color: Aunque el segundo atributo de la luz, la temperatura de color, se refiere a su color básico, también hablamos de una característica de la luz que va más allá de lo obvio. En condiciones normales un ajuste perceptual humano conocido como consistencia de color aproximado tiene lugar, y nos permite ajustar nuestra percepción para fuentes de luz que creemos blancas.

Intensidad de la Luz: La tercera y última de las variables de la iluminación es la intensidad. Como veremos, el control de la intensidad de la luz es una variable importante en la producción dramática.

La intensidad se mide en foot-candles (en los estados Unidos) o en lux (en la mayor parte de los demás países). A veces para representar la realidad de una escena algunos iluminadores utilizan u FC de la misma intensidad que una escena al natural lo requiera.

Las sombras van tomando su forma de igual manera apoyándose siempre en la luz secundaria ya que la dominante esta dirigida por lo regular a los contornos a diferencia de la secundaria que se concentra más en los valores tonales.



Efectos por el alumbrado de un foco y su dirección: 1-de frente, 2-desde atrás, 3focos a ambos lados, 4- desde arriba, 5- desde arriba a un lado y algo avanzada y 6- desde abajo, efecto de candilejas.

Los contrastes entre luces y sombras tienen gran importancia dentro de la obra teatral es por eso que los encargados de la iluminación empezaron a colocar valores tonales según los colores que son de la siguiente forma:

- Blanco-----blanco
- Luz fuerte-----amarillo
- Claro alto-----amarillo-naranja y amarillo-verde
- Claro bajo-----naranja y verde
- Medio-----rojo-naranja y azul-verde
- Medio oscuro-----rojo y azul
- Oscuro alto-----rojo-violeta y azul-violeta
- Oscuro bajo-----violeta
- Negro-----negro

Siendo así que después del blanco y el negro, el amarillo y el violeta quedan como el tono más claro y el más oscuro, logrando con éstos efectos altamente lumínicos sin necesidad de recurrir al blanco y al negro.

—Las sombras, como se ha dicho, son valores del tono y están constituidas por la que proyectan las formas, por las variaciones superficiales de estas que interceptan la luz y por reducciones de la intensidad de la fuente de luz. La sombra proyectada es una oscuridad parcial arrojada sobre el plano de suelo que sustenta a la forma o sobre otros planos o superficies; estas sombras tienen gran destaque con luz intensa y a medida que esta procede decrece, el valor de la sombra se debilita hasta hacerse casi imperceptible. Con una luz directa y fuerte se produce un gran contraste entre luz y sombra pero al ir reduciendo la intensidad, los valores de las sombras se harán menos contrastes, aproximándose entre sí hasta fundirse en un gris uniforme cuando la luz sea muy tenue.”⁴⁰

Quizás por el tipo de iluminación utilizada en la antigüedad será que el teatro tenía un efecto más dramático, recordando que esta venía solo desde abajo, hoy solo no se tienen diferentes puntos de iluminación, también se regula el tono y la intensidad.

El tono es muy importante pues este nos va a dar no solo la escala cromática requerida, también nos va a dar el efecto según sea normal, misterioso o dramático, cómico y hasta romántico, manejará también diversos

⁴⁰ BONT, Dan, *Escenotecnicas en teatro, cine y tv*, ed. L.E.D.A, colección: *cómo se hace*, España, 1981, pp. 135, pág.38.

efectos temporales y climáticos apoyados por el color pero siempre siendo la escala de valores tonales la que se enfoque en estos efectos, sin dejar de lado que también nos da los planos del escenario, transformando una superficie lisa en tridimensional.

La iluminación tiene otro aspecto importante: el color. Este con una buena modulación acentuará el significado y carácter de la representación. El elemento determinante para la aparición del color es la Luz. Su aparición está condicionada a la existencia de dos elementos: La Luz y el Ojo. Los estímulos que causan las sensaciones cromáticas, están divididos en dos grupos: El de los colores Luz y el de los Colores Pigmentos.

El Color Luz, o Luz Colorida: Es la radiación luminosa visible que tiene como síntesis aditiva a la luz Blanca, su mayor expresión es la luz Solar, por reunir de forma equilibrada todos los "Matices" existentes en la naturaleza. Las fajas coloridas que componen el espectro solar, tomadas aisladamente se denominan luces monocromáticas.

Mezcla de color por iluminación: Bastan tres colores Rojo, verde y azul, con ellos se podrán obtener todos los demás mediante superposiciones. Estos tres colores se denominan primarios, y la obtención del resto de los colores mediante la superposición de los tres primeros se denomina síntesis aditiva. Con este proceso se obtienen los colores secundarios:

- 1-magenta (azul + rojo),
- 2-cyan (verde + azul)
- 3-amarillo (verde + rojo).

El Color Pigmento: Es la sustancia material que conforme a su naturaleza, absorbe, refracta, y refleja los rayos luminosos componentes de la luz que se difunden sobre ella. Es la cualidad de la luz reflejada la que determina su denominación. La síntesis sustractiva de los rayos sería el negro, pero eso no ocurre, y la mezcla de los colores pigmentos produce una coloración gris oscura llamado Gris neutro por encontrarse equidistante de los colores que le dieron origen. Por otra parte, cuando manejamos colores de forma habitual no utilizamos luces, sino tintas, lápices, rotuladores... en este caso lo que estamos hablando es del color pigmento. Cuando hablamos del color pigmento hablamos de síntesis sustractiva, es decir, de pigmentos que aplicamos sobre las superficies para sustraer a la luz blanca parte de su composición espectral. Mezcla de color por pintura: Todas las cosas (menos los medios transparentes) poseen unas moléculas llamadas pigmentos, que tienen la facultad de absorber determinadas ondas del espectro y reflejar otras. Este proceso se denomina síntesis sustractiva, y es más fácil prever el color resultante

- 1-el azul + el amarillo originan el verde,
- 2-el rojo + el amarillo originan el naranja.
- 3-el azul + el rojo originan el violeta

Un foco, el ángulo correcto y la potencia son factores imprescindibles para el desarrollo de una buena iluminación, por supuesto las lámparas siempre se acomodan de tal forma que el espectador concentre su atención en el escenario.

Las candilejas son utilizadas para iluminar desde el proscenio, auxiliadas por las diabladas, las cuales son una serie de luces en línea ocultas tras bambalinas que apoyan la iluminación, es importante que ningún foco este visible ya que este factor distraería al espectador.

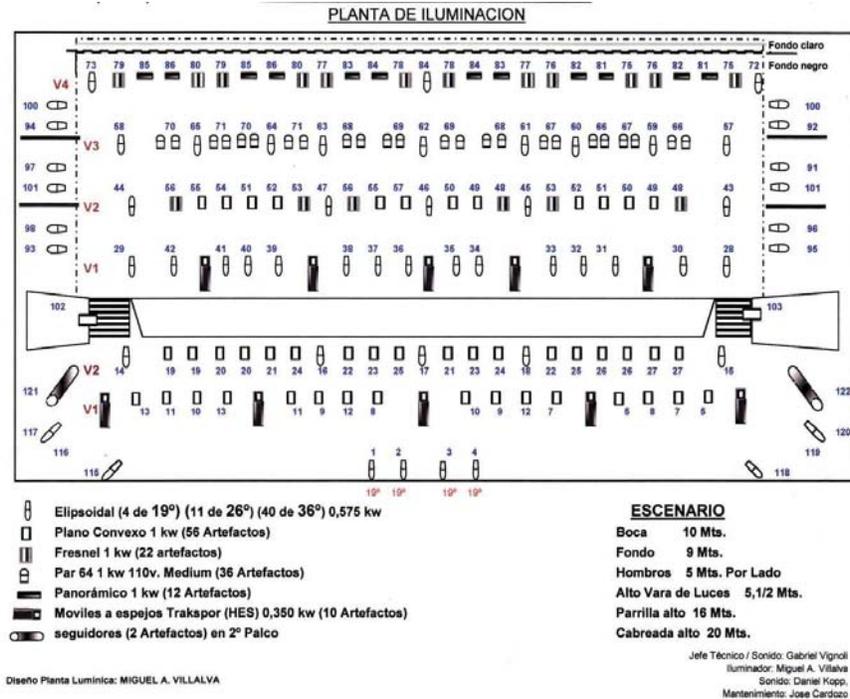
Luz Frontal: Es aquella que tiene un ángulo con respecto al objeto iluminado de no más de 75° en el plano horizontal, pues a partir de este ángulo empezamos a hablar de luz lateral

Luz Lateral: El emplazamiento frontal, nos permite cubrir las áreas que se encuentren dentro de los primeros planos de una escena y con el apoyo de las otras posiciones (Contraluz, Luz Lateral, Luz Cenital, Áreas) podemos modelar las formas.

—Las luces de color en el escenario son fuentes débiles de alumbrado y tienen como principal función intensificar o reducir los colores del decorado o vestuario y sobre todo, colaborar en la creación del ambiente y hacer más perceptible y emotiva la cualidad de una escena.⁴¹

⁴¹ BONT, Dan, **Escenotécnicas en teatro, cine y tv**, ed. L.E.D.A, colección: *cómo se hace*, España, 1981, pp. 135, pág.93.

Las luces de color son obtenidas por medio de lámparas de color con diversos filtros, hay desde luego otro tipo de lámparas utilizadas en la iluminación como las lámparas incandescentes (otros tipos son vacuum y gas-filled), lámparas de vapor de mercurio (producen una luz azul-verde), lámparas de vapor de sodio (producen luz amarilla), lámparas de arco de carbón (se utiliza para la producción de luz negra), lámparas fluorescentes (varios tipos de blancos y de color), entre otras.



Ejemplo de una planta de iluminación vista desde arriba.

La luz se mide por el lumen (lm), o el lux correspondiente a la distribución de flujo lumínico sobre una superficie de un metro cuadrado. En todas las lámparas antes mencionadas se a de tomar medida y se le debe de dar el ángulo correcto además se debe saber exactamente las características de cada lámpara pues solo así se podrán realizar las mezclas correspondientes sino se corre el riesgo de que las sombras se proyecten mal y el resultado sea algo desastroso.

—Se hace uso de dos equipos de iluminación: uno de luz difusa para el alumbrado general y otro de luz dirigida o concentrada para ser proyectada en un determinado sector y también, para acentuar, modelar o crear por la luz o el color una sensación de ambiente o atmosfera; a si mismo para requerir la atención del espectador y su interés hacia una parte de la escena o hacia un personaje o grupo de éstos.⁴²

Elementos demasiado técnicos son esenciales para el desarrollo de la luz en el teatro, en cada teatro según su forma arquitectónica se diseña una planta de iluminación que será el referencial de cómo deberán distribuirse las luces.

La iluminación ha sido denominada como "el arte de controlar las sombras". Una de las metas en la iluminación es hacer que las sombras funcionen bien.

⁴²BONT, Dan, **Escenotecnicas en teatro, cine y tv**, ed. L.E.D.A, colección: *cómo se hace*, España, 1981, pp. 135, pág., 95.

—La luz es un agente promotor de milagros, una especie de mago que con su varita produce efectos singulares valiéndose de las diferencias en intensidades, de un especial ángulo de proyección, de contrastes de luz y sombras y de una amplia gama de colores cambiantes.”⁴³

Diferentes escenarios con varios tipos de iluminación.



⁴³BONT, Dan, **Escenotecnicas en teatro, cine y tv**, ed. L.E.D.A, colección: *cómo se hace*, España, 1981, pp. 135, pág.103.

III.III EL SIGNIFICADO DE LA LUZ EN EL TEATRO

En este capítulo hablaré acerca del significado de la luz dentro del teatro, ya se revisaron los orígenes y quien revolucionó lumínicamente al teatro (Adolphe Appia) y la iluminación sobre el escenario ahora intentaré desglosar cual es su significado. Hoy en día el teatro tiene elementos que lo conforman y que lo han transformando, la música, la escenografía y la iluminación.

Todo es altamente importante en el teatro, pero principalmente la luz, con ella se le habla al espectador sin necesidad de palabras, nos guía la mirada, el público no ve lo que esta en sombras, estamos acostumbrados a mirar todo aquello que este iluminado.

La iluminación es la parte técnica más joven del teatro con apenas unos dos siglos en este, lo importante es que modificó al teatro por completo, cambiando el modo de iluminar el escenario para siempre.

—En el teatro se emplea la luz tanto en su función práctica como simbólica, siempre que se pueda imitar o crear las condiciones semejantes a los efectos de iluminación que se quieran conseguir. En su segunda función, la simbólica, entró a formar parte del código teatral tardíamente, hace relativamente poco tiempo, pues su uso significativo hizo su aparición primero con la luz de gas y más adelante con la luz eléctrica y las nuevas tecnologías; entonces tomó carácter significativo, ya que existía la posibilidad técnica de manipularla y configurarla como código significativo..”⁴⁴

Importante para cualquier escenógrafo, director de teatro e incluso actor, la luz juega un papel esencial dentro de ese campo llamado escenario, transformando la manera que tenemos de ver una obra.

Por supuesto antes de la luz eléctrica ya se utilizaba un tipo de iluminación, a base de velas y lámparas de aceite, solo que en ese entonces las luces se prendían y se apagaban antes y después de la función, ahora la luz es variable durante esta.

—Estas son las diferentes posibilidades del significado de la luz:

1. Puede dar a entender un lugar: rayos discontinuos y móviles pueden significar un bosque, por ejemplo. Puede remitir a una cueva, si se concentra en tubo, al interior de una catedral, a una habitación, etc., e incluso puede sustituir el decorado en su totalidad.
2. Puede indicar procesos meteorológicos, fenómenos naturales y sucesos sociales, o sea, crea situaciones y acciones, a veces en asociación con signos acústicos no verbales (ruidos).
3. Puede aportar significados referidos a la identidad de los personajes, aislándolos o destacándolos, por color o por intensidad.
4. Crea atmósferas y ambientes, siguiendo códigos culturales previos. Se identifica la luz clara y cálida, por ejemplo, con la tranquilidad; la luz lunar, fría y azul, con el misterio, lo romántico. De este modo puede transmitir sentimientos: recogimiento, euforia, intriga, e incluso ideas, como en una apoteosis celestial al final de un auto sacramental, por ejemplo, que significaría el triunfo de la espiritualidad.”⁴⁵

Al principio la luz significó dentro del teatro espiritualidad, magia, misticismo y religión, hoy la luz significa intensidad, forma, dramatismo y esencia, hoy la luz nos habla de emociones que nos conectan con recuerdos o momentos de la vida misma, el amanecer, el medio día, la noche, el amor, el desamor, la esperanza, son perfectamente llevados al escenario gracias a la iluminación, hace años solo era posible esto gracias a la luz natural, la cual nos brindaba elementos más limitantes dentro del teatro. Siendo un espacio completamente cerrado, en absoluta oscuridad, se convierte en el escenario perfecto para que la luz realice transformaciones inimaginables para los inicios del teatro. La luz es significativa en cada puesta en escena, le da

⁴⁴ Tomado de la pagina: <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/04/14/el-significado-de-la-luz-en-el-teatro/>

⁴⁵ Ídem

de alguna manera esencia y espiritualidad al teatro mismo, a veces no se necesita nada más que un escenario totalmente oscuro para que aparezca la luz como actor principal y le de vida.

La luz también nos puede remontar a un lugar o a cierta situación, dando a la vez calidez a los personajes y transmitiéndola al público, quizás no es lo más importante, pero sin la iluminación que sería del teatro, al ver una obra, todos pensamos en la trama, en los actores, el vestuario y hasta la escenografía, y la luz se deja de lado, sin pensar que a cada función todo vuelve a vivir y a revelar su forma gracias a esta.

Cambió la escenografía y cambió la manera de verla, la modernidad con sus avances nos dio la electricidad y esta modificó al teatro aportando un actor más en escena.

Es un lenguaje visual dotado de complejidad, pero que da la apariencia de ser simple, lo más difícil de trabajar con la luz es que solo se puede saber que esta correcta viéndola, de nada sirve tocarla o sentirla en nuestro cuerpo, pues solo nos da diferentes matices de lo ya visto.

—La luz no tiene visibilidad por sí misma. Esto es algo que muy poca gente recuerda, quizás por tratarse de una abstracción que sólo se convierte en realidad cuando —algo— se hace visible...Y ese algo no es la luz sino aquello que la refleja. La luz cuenta cómo es la apariencia de las cosas, qué se muestra y qué se oculta. *Gestaltendes licht* —como la soñó Adolphe Appia — —La luz que revela la forma—. En el teatro la luz se constituye en un lenguaje visual estrechamente ligado a la acción dramática, como el vestuario y la escenografía. Pero ninguno de ellos es imprescindible, ya que la acción dramática tiene como único participante al actor y al espectador. Sin embargo la luz permite su visualización de una determinada manera apoyando, intensificando o complementando sus intenciones, sus emociones.

Además la luz —con su lenguaje propio — interviene en un espacio y nos emociona o nos cuenta una historia. Puede constituirse en —acción dramática— sin la presencia de actores. Así como en un amanecer o un atardecer el sol es el protagonista de la acción, lo veamos o no, la luz puede ser —el actor—.»⁴⁶

La luz y el color van de la mano en el teatro cambiar el color de la luz en escena es cambiar su significado, imaginemos un escenario vacío con un fondo negro y en total oscuridad de pronto una luz roja ilumina ese espacio nos dará calidez, podríamos pensar que algo dramático pero a la vez pasional o intenso sucederá, nos remontará a ese atardecer rojizo que de vez en cuando observamos en el cielo, tal vez nos indique que es verano, ahora si se cambiará a una luz azul, entonces nuestro esquema cambiará, sucederá algo triste pensaremos que ahora la atmósfera es fría que quizás es invierno o que solo es de noche.

El significado cambia según la luz y el color colocados en escena, de igual manera la luz modificó al espectador nos hizo imaginar, crear y hasta sentir lo que sucedería sin necesidad de un actor, esto no hace más importante a la luz, solo le da el mismo valor que a todos los elementos que conforman el teatro.

Lo mismo sucede no solo con el color, sino con las diversas gradaciones dadas por la luz dentro del teatro, dramática o no la luz es un lenguaje tanto del teatro como de otras artes jugando un papel diferente dentro de ellas.

Es apariencia, aparenta no estar y al mismo tiempo realidad, de ser una luz de día, de noche, de una casa, de una calle, de una vela, pero gracias a que aparenta nos permite enfocarnos en un momento y nos lleva a esa realidad, en donde creemos no importante a la luz.

—En conclusión, la luz, desde su aparición como código teatral potencial, cuando pudo ser manejada técnicamente en el escenario, se ha constituido como un elemento teatral creador de significados adicionales.»⁴⁷

⁴⁶ SIRLIN, Eli, **La luz en el teatro**, Manual de iluminación (Prólogo)/ colección pedagogía teatral, ed. Inteatro, instituto nacional del teatro, buenos aires 2005.

⁴⁷ Tomado de la página: <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/04/14/el-significado-de-la-luz-en-el-teatro/>

IV LA LUZ EN ESCENA

IV.I POR EL GUSTO DE MORIR BAJO EL VOLCAN



Escena de “por el gusto de morir bajo el volcán”.

En este capítulo describiré la luz en el teatro pero de una forma más práctica, analizar la luz desde el propio recinto, por lo cual asistiré a tres obras de teatro y observaré la luz dentro de ellas, su desarrollo a lo largo de la obra, el número de lámparas aproximado que utiliza cada puesta en escena y si dentro de ellas se maneja el efecto claroscuro.

En cada obra se maneja una iluminación distinta y no todas tienen un efecto dramático, según de lo que trate la obra es la iluminación que se utilizará, elegí obras al azar para observar diferentes maneras de iluminar el escenario e intentaré analizarlas desde mi punto de vista basándome en lo que investigue sobre la luz en el teatro.

Cada teatro tiene una forma en particular y por lo tanto una planta de iluminación distinta, la cual quiero ver como influye en la puesta en escena, observar la luz es también reflexionar de qué manera esta influyendo en la obra.

La primera obra elegida es: Por el gusto de morir bajo en volcán 2010, a partir de la novela “bajo el volcán” de Malcom Lowry, escrita y dirigida por David Hevia, teatro El Galeón/ iluminación Julia Reyes Retana, con duración aproximada de tres horas.

Una obra un tanto realista y con breves momentos dramáticos situada en 1939, la historia es contada por el protagonista, Geoffrey Firmin, un alcoholico, que encontró en México un lugar y una forma de vida, que no solo refleja el México de esa época, sino también el vacío, el desamor y la soledad del personaje central.

El escenario contiene una escenografía muy sencilla, una mesa con tres sillas, una barra, unas paredes hechas con madera, colocadas en diferentes posiciones y una puerta, pero el elemento esencial y que me confiere es la luz, que además es vital dentro de esta obra.

La escenografía que es a la vez: la entrada de un hotel, la de una casa y la calle, se encuentra iluminada detrás del escenario, así inicia la obra con un escenario casi en total oscuridad donde solo entra la luz de un reflector semejanado los primeros rayos de sol por la mañana. La luz ya empezó a darnos un discurso directamente nos dice que afuera es de día, poco a poco se comienza a iluminar el interior con unas luces de color ámbar y verdes que al ser combinadas crean un bello efecto de calidez y tristeza.

Los actores aparecen en escena y poco después nos sorprenden apagando totalmente las luces quedando en penumbras, en ese momento en la barra de la cantina del hotel son colocadas dos lámparas fluorescentes las cuales bañan solo parte del escenario de una luz muy tenue creando a su vez un efecto melancólico y dramático.

Después la luz se reanuda y continúa la aparición de los personajes, estos hacen referencia al rayo de luz que entra por la puerta y hablan del hermoso día que es afuera, posteriormente la luz vuelve a cambiar ahora es un tanto amarilla con roja e ilumina absolutamente todo el escenario y desde luego a los actores, jamás crea sombras innecesarias de hecho cambia un tanto de manera simbólica pues se deja de lado la cantina del hotel para pasar a la calle donde ahora se la da un alumbrado más intenso a la parte de atrás del escenario.

Durante el desarrollo de la obra las luces de los reflectores se van moviendo e incluso van cambiando los colores y las mezclas siempre cuidando que la luz enfatice a los actores dentro de la puesta en escena.

Es importante mencionar que el teatro es pequeño y que la parte de abajo del escenario no está iluminada, esto es importante por que hay una serie de luces justo arriba de las butacas que alumbran el escenario hasta llegar a donde termina este, las luces son tenues y se funden con las sombras muy lentamente. Cada vez que quieren resaltar a un actor la luz se enfoca precisamente en él y los demás son iluminados de una forma secundaria, logrando que el espectador preste toda su atención.

Pocas veces el teatro se quedo en penumbras, de hecho la mayoría del tiempo tuvo una luz media. Continuando con la descripción lumínica de la obra las luces vuelven a cambiar ahora son verdes y amarillas, desde luego el color no es algo que se note sobre el escenario (aquí haré la aclaración de que estuve observando directamente las lámparas pues su ubicación lo permitía) el color a pesar que no se manifiesta, como tal si domina las emociones del espectador, pero más que otra cosa habla de las emociones de los personajes, después de llevarnos por la calle, dentro de la obra nos remiten a una casa donde a su vez es el interior y el jardín, la luz está cambiando constantemente volviéndose más fuerte y dándole un aspecto natural por decirlo de alguna manera justo cuando los actores están en el jardín.

Se noto un cambio muy sutil cada que las luces de color fueron cambiadas el ambiente se sentía diferente, a veces más frío y otras más cálido, el vestuario parecería no tener nada que ver con la luz, pero resaltaba más con algunos colores que con otros, también el espacio se veía diferente por momentos parecía mas grande y en algunos otros más pequeño, la escenografía cambio según la iluminación, ya que cuando alumbraban la puerta todo lo demás parecía ser paredes y por un momento se olvidaba que había tres entradas más y solo se esperaba la aparición de los actores por esa puerta.

Nuevamente el teatro se queda en total oscuridad y ahora lo único que alumbraba es una luz muy tenue, diría que esta es una mezcla entre amarillo y rojo, donde los actores nos hablan de dolor y desamor, en el escenario realmente se sentía.

Aquí termina el primer acto y después de un breve intermedio la obra prosigue para este acto fue cambiada la utilería ahora se agrego un sillón y la mesa con las sillas desapareció, además de agregar también una hilera de focos amarillos los cuales quedaron colgados en el escenario, desde luego, la trama seguía, pero ahora ya no nos remitía a una hora del día, sino a un momento en particular, se trataba de una feria en un ambiente de pueblo y donde la iluminación estaba sometida a cambios más bruscos, incluso en esta parte se ilumino detrás del escenario, dando un giro a esta puesta en escena, ahora la desconfianza y la soledad se apoderaron del teatro tan solo con dejar unas pocas luces encendidas.

Entre los actores y su ir y venir constante no cabe duda que el lenguaje nos hacia referencia a si estaban en una cantina, en la calle o en una casa; la luz guio la obra, las luces se volvieron muy bajitas y las hileras de los focos agregados se encendieron, haciéndonos sentir que estaban en la calle justo en la feria a la que se buscaba hacer referencia, después de eso los focos fueron apagados y las luces verdes y amarillas combinadas con blancas volvieron a bañar la escena, dejando en claro que ahora los personajes estaban dentro de una casa, pero en ese momento también había personajes en una cantina, así que al mismo tiempo se veían dos escenas y la luz se acentuaba más según donde estuviera desarrollándose el dialogo.

Después fue agregada una mesa con algunas sillas y fue entonces cuando nuevamente las luces se apagaron solo que ahora la iluminación corrió a cargo de una veladora, la cual fue reforzada por una lámpara de baja intensidad que no opaco a la veladora con lo cual no perdió ese significado de estar en penumbras, detrás de la puerta sobresalió un rayo intenso de luz, dejando totalmente en claro que era de día y que el lugar en donde estaban era una fonda, cerca de la feria, de pronto las luces volvieron al escenario y seria entonces cuando el dialogo entre los actores y la luz seria más claro, por un momento las luces se bajaron quedando encendida solo una luz violeta, que aluzaba a una virgen (me remonto a eso altares de pueblo en donde los santos están iluminados por focos de colores como amarillos y violetas).

Posteriormente queda casi todo en oscuridad a excepción del rayo que entra por la puerta, en donde dos actores sostienen un dialogo dejando en claro que lo más importante es lo que hablan, sirviendo la luz como un auxiliar.

Antes de finalizar por un momento todo queda en oscuridad y en cuanto la luz hace acto de presencia descubrimos a los actores enfocados por luz más fuerte dando su actuación final.

Temáticamente: la luz como tal nos remonta diferentes momentos del día, el tiempo e incluso el espacio, y eso lo hace de una forma muy precisa en esta obra; puesto que en algún momento con la iluminación nos habla del día y de la noche con el simple hecho de prender el reflector tras la puerta de la escenografía para semejar los primeros rayos de sol de la mañana, el tiempo lo modifico cambiando la luz de color y de ángulo y desde luego trasformo un solo espacio: el escenario, con prender y apagar algunas lámparas según su colocación.

Las dos hileras de focos agregadas hablan de un momento en específico, la feria, y cuando la luz aparentemente se va y la veladora se enciende, en verdad se crea una atmosfera de oscuridad parcial, en todo momento la luz nos guía hacia las escenas importantes, nos marca las diferencias entre escena y escena, desde luego nos emite sensaciones y hasta emociones.

Técnicamente: la luz juega un papel muy importante en esta obra, y aunque por momentos se requería de una iluminación total, me parece que le colocaban demasiada luz, lo cual por momentos causa confusión por que al alumbrarse todo de una manera tan pareja la atención se amplía no solo a una escena sino a todo el escenario.

Aproximadamente unas veinte lámparas sin contar las dos tiras de focos amarillos agregados al segundo acto, fueron las utilizadas, algunas de color como amarillas, ámbar, rojas, verdes y violetas entre las que más observe, todas utilizadas en diferentes ángulos, cambiando de posición y por supuesto no pudieron faltar las de luz blanca, casi al final del segundo acto iluminaron la parte trasera del escenario pero debido a que las paredes de la escenografía están hechas de madera, dejan huecos entre ellas, la luz de una lámpara daba hacia las butacas y de hecho molestaba justo donde yo me senté, lo cual es peligroso dentro de un teatro, puesto que la luz nunca debe dar directamente hacia el espectador pues se convierte en un factor distractor.

En general la iluminación fue sencilla y buena desde mi perspectiva, con algunos detalles pero creo que va muy bien con la puesta en escena.

Claruscuro: utilizando el término claroscuro de una manera metafórica puesto que en teatro el claroscuro no existe es solo un efecto de iluminación, por momentos la luz se minimizó y el efecto claroscuro apareció sería unas tres o cuatro veces dentro de toda la obra donde la luz tendría ese efecto, aunque no toda la obra contiene un claroscuro, si se puede decir que según mi percepción por breves momentos el claroscuro hace acto de presencia, cuando solo se alumbran con lámparas y con una veladora, el resto del tiempo son lámparas con luz media que no dan el efecto claroscuro, por lo tanto y hablando de manera general en la obra no lo hay.

Es muy difícil analizar adecuadamente la luz de una obra y saber sin en ella esta el efecto claroscuro, según lo que he aprendido sobre claroscuro puedo decir que esta obra por completo no lo tiene, solo por breves instantes aparece.

Intenté analizar la iluminación utilizada a lo largo de la obra por supuesto siempre basándome en el claroscuro y aunque en esta obra no apareció totalmente y no es una obra meramente dramática, diría que es más realista y que es impresionante el trabajo que se ha venido haciendo con la luz puesto que fue un factor muy importante dentro de la obra, la luz baña por momentos de cierto dramatismo, más bien es la falta de luz, ya que mientras menos luz este en el escenario la escena se empapa de un cierto misterio y dramatismo que no sería visible sin la iluminación adecuada.

Aquí la luz es un auxiliar de la escenografía, es importante y dirige la obra pero no es esencial dentro de esta, ya que se podrían realizar unas cuantas modificaciones lumínicas y funcionaria de manera parecida.

IV SIN SANGRE

La siguiente obra es: Sin sangre de Alessandro Baricco con traducción de José Caballero, adaptación y puesta en escena de José Caballero y Silvia Ortega Vettoretti, presentándose en el teatro el granero / iluminación Jorge Kuri Neumann y Patricia Gutiérrez Arraiga, con duración de dos horas.

Es la historia de una niña a la cual la guerra le quita a su padre y ella solo desea recuperar la paz que tuvo antes de quedar huérfana, buscando en quien una vez la salvo que nuevamente la rescate del infierno en el que vive.

El escenario es pequeño, redondo y movable, tiene butacas que lo rodean, y las luces ocupan todo el techo del teatro. En la pared que no tiene butacas se encuentra una pantalla en donde pasaban diferentes imágenes.

Desde la entrada al teatro la luz comienza a jugar un papel importante, pues a diferencia de otros teatros reciben al espectador con las luces bajas y dos actores están en el centro completamente inmóviles iluminados por una luz ámbar muy tenue.

Luego apagan las luces e inicia la función, quedando el escenario con la luz ámbar, los dos actores en escena y como fondo la pantalla que proyecta imágenes de diferentes calles de alguna ciudad no especificada.

Uno de los actores se encuentra sentado y es el que inicia relatándonos la aparición de una dama en escena para esto las luces se acentúan un poco quedando las color ámbar (solo subidas un poco de tono) y agregando unas rojas y blancas, desde luego solo el centro del escenario es iluminado.

La escenografía que es compuesta por una mesa un banco, una silla, unos vasos, un pequeño florero con una flor, es todo lo que hay al centro del escenario.

Mientras se desarrolla la obra los personajes comienzan a aparecer la luz se va modificando, dos actores se sientan a los lados de la mesa y comienzan a tener un dialogo y mientras este entra en una posición dramática, las luces son cambiadas al color azul y blanco poniendo en el ambiente esa esencia melancólica justo como los personajes se sienten en ese momento.



Escena de “sin sangre”

Aparecen cuatro actores más en escena, este momento es vital para las luces pues estas cambiarán muy frecuentemente, digamos que el escenario redondo se divide en dos al centro dos actores que nos hablan del presente de la historia iluminados por luces blancas y azules y alrededor se encuentran cuatro actores mas que nos hablan del pasado iluminados por luces blancas y de color ámbar.

Definitivamente esta obra tiene una iluminación altamente interesante puesto que los actores del centro jamás dejan de ser iluminados, pero los actores que se encuentran alrededor y que son iluminados con un color de luces diferente logran tener toda la atención del público apoyados por las luces que se encienden y se apagan según donde se dirijan, secundariamente el escenario se mueve y la pantalla de atrás continua proyectando imágenes.

Cada que las luces vuelven a los actores del centro también cambian de posición y de color, según los recuerdos de ellos, van desde luces amarillas, rojas, las de color ámbar combinadas con verdes, las azules con las rojas, logrando estas tonalidades diversas y una cierta calidez cambiante.

En algunos momentos se iluminan los actores que están a las orillas con una luz azul, lo cual los hace presentes, más no les da más importancia que los actores centrales. En esta puesta en escena nos van contando la historia en dos momentos el presente y el pasado, escenificando el presente al centro del escenario y el pasado alrededor de este, sin dejar de iluminar el centro nunca.

La pantalla del fondo también nos da una luz tenue y que no resalta más que la luz del centro, es un buen complemento, además la música de fondo, junto todo logra un ambiente tranquilo y sutil, que se vuelve dramático y violeto a cada instante.

Por un momento las luces se vuelven únicas en la puesta en escena mientras se desarrollan las escenas dramáticas, las luces cambian constantemente quedando en tonos amarillos, azules y violetas, siempre siendo los tonos verdes, rojos y ámbar secundarios.

Con las luces nos remiten al presente y al pasado, pero también nos crean diferentes escenarios que no existen, con la luz por ejemplo crearon un agujero. Enfocando una luz muy intensa a un lado del escenario como si esta iluminara hacia un agujero. También transforman el escenario en una especie de casino, con solo cambiar la luz y la música, es el escenario varios lugares a la vez y es diferentes momentos del día y del tiempo.

Jamás el teatro se iluminó de una manera intensa todo fue muy tenue, dejando en penumbras los extremos del recinto, con imágenes transmitiéndose en la pantalla del fondo recreaban recuerdos y la luz cambiante del centro a las orillas del escenario, el escenario moviéndose y los actores empapándonos de las emociones de los personajes sin lugar a dudas el espectador en ese caso solo se puede volver parte de la obra.

La historia que se va situando dentro de un restaurante al centro y alrededor nos remite a una granja, los actores van y vienen están en un movimiento constante y son las luces las que nos van llevando del restaurante a la granja, con tonos amarillos y verdes por un momento todo queda en silencio, las luces se vuelven tenues solo queda encendida una lámpara de luz muy intensa que se refleja en el piso blanco del escenario central, se escucha una bella melodía de fondo y de ambos lados del teatro salen dos actores quienes invitan a bailar a unas mujeres del público y al centro los personajes centrales empiezan a bailar, todos solo con una lámpara de luz intensa (la del centro) logrando una atmósfera tranquila y un poco romántica, seguida de una actuación dramática que transforma el encanto de una tranquilidad absoluta conseguida por el baile para transmitirnos la desesperación interna vivida por los actores.

La historia nos remite a la guerra y por lo tanto los actores sostienen un diálogo enfocado hacia el sufrimiento vivido por esta, ayudado de una luz azul muy tenue que empapa todo el escenario.

Mientras los actores platican al centro las luces cambian de color según de lo que hablen y las imágenes detrás igualmente, finalizan su conversación y ahora la luz se vuelve a bajar; la mesa con el banco, la silla y demás utilería es retirada, se empieza a iluminar un poco más alrededor nos están hablando de otro escenario, la calle, por donde los personajes caminan deteniéndose frente a la pantalla por un momento y después nuevamente se cambia de escenario, la luz otra vez se centra y nos hablan de un hotel en donde los personajes continúan su historia.

Para finalizar con una luz ámbar y blanca iluminando el centro y los personajes que poco a poco se van acercando tan lenta como sutilmente, hasta que las luces son apagadas por completo y todo a terminado.

Temáticamente: la luz juega con el tiempo, enfocando el presente y el pasado a la vez, con diferentes momentos del día: la mañana, la tarde y la noche.

La luz divide el escenario en dos: en uno central y otro secundario, enfoca a los actores con luces de diferentes colores, nos lleva incluso a sus recuerdos con luces muy específicas y recrea las situaciones vividas. Debido a que el escenario es redondo las luces producen un efecto diferente siempre dirigiendo la mirada del espectador al centro, crea ambientes de melancolía, tristeza, soledad.

El tema de la obra es la guerra, que de por sí es dramática y aquí es llevada con el dramatismo necesario para lograr hablar de la guerra con tintes dramáticos sin la necesidad de ser altamente violenta.

Técnicamente: el teatro es chico con un escenario redondo, rodeado por butacas exceptuando una pared, con una pantalla y música, todo el tiempo de fondo. Alrededor de unas quince lámparas son las que iluminan la obra no al mismo tiempo desde luego, las que se encuentran al centro son de color blanco, azul, ámbar, verde y amarillo.

Las lámparas que se encuentran alrededor del centro son de color, ámbar, amarillo y rojo. Con estas se crea un espacio que por instantes fue cálido, frío, solitario, melancólico y dramático. Con cuatro entradas para

los actores de las cuales solo que ocuparon dos, que por cierto nunca fueron iluminadas, tal parecía que los actores entraban y salían de las penumbras.

Claroscuro: esta obra esta llena de claroscuro desde el momento en que inicia, el claroscuro citado como un efecto metafórico, nunca tuvo una luz totalmente intensa, siempre estuvo el escenario iluminado por luces de colores de diferentes tonos que fueron combinadas creando un efecto bellissimo en donde la luz parece acentuar la forma de cada actor y de la escenografía.

La luz logró modelar de una manera única a cada personaje, consiguiendo con esto que la luz se volviera única e indispensable, pues pensando en que cambiarán la iluminación, tal vez la obra no se vería con dramatismo con el que actualmente se ve.

Una puesta en escena que se puede ver en la penumbra de un pequeño espacio que a veces parece ser mas pequeño de lo que es en realidad solo por la iluminación, obra totalmente dramática y hasta visceral podría decir yo.

Es una obra que tiene efecto de claroscuro durante toda la puesta en escena y que además maneja de una manera única la atención del espectador concentrándonos al centro pero guiando la atención hacia las orillas cuando es necesario. Con poca luz digamos la indicada, es logrado el efecto claroscuro, el cual rige toda la obra.

Parecería fácil lograr un claroscuro dentro de una obra pero desde mi punto de vista y con lo que he venido analizando en las diferentes obras que he visto puedo concluir que esta obra en particular tiene una luz muy precisa, y que a pesar de que el centro del escenario siempre esta iluminado, la atención del espectador es manejada según el sentido de la obra, juega con otro factor que me parece altamente importante una pantalla, entre todos los objetos que he visto que se han utilizado dentro del teatro, jamás había observado una pantalla en escena y creí que seria un factor distractor, como lo he mencionado antes es un complemento que me parece no afecto, me hubiera gustado ver la obra sin esa pantalla para ver si funcionaba la iluminación de la misma manera.

IV.III EL COLECCIONISTA

La última obra de la que hablaré lleva por título El Coleccionista, The Collector de Mark Heally basada en la novela de John Fowles con dirección de Benjamín Cann, presentándose en el Teatro Helénico/ diseño de iluminación Matias Gorlero, duración una hora treinta minutos.

Basada en una historia surgida en Londres 1974, cuenta la historia de un hombre que tiene como pasatiempo el coleccionar mariposas, él cual se transforma en un secuestrador, privando de la libertad a una mujer. La obra inicia con una cortina en blanco donde se proyectan imágenes de la protagonista estas se detienen y ahora la cortina es iluminada de frente por una fuerte luz, aparece un actor en escena, la luz no ha cambiado en nada.



Escena de “el coleccionista”

Todo queda a oscuras y de pronto la cortina se recorre y aparece el escenario el cual tiene una escenografía muy sencilla, unas escaleras, una puerta, una cama, una silla, una maleta entre otros objetos y en la pared del fondo se proyectan diferentes imágenes.

Esta vez por mi ubicación en el escenario no pude saber con cuantas lámparas se iluminaba, lo único que pude notar es que se hacían muchos cambios en cuanto al color de la luz, también las lámparas se coordinaban con el proyector de la pared del fondo pues según las imágenes la luz cambiaba.

La historia se está llevando a cabo en el sótano de una casa, por lo cual no entra ningún tipo de luz natural, la iluminación es a base de una supuesta lámpara, en color amarillo, auxiliada por lámparas las cuales son las que verdaderamente proveen la luz color blanca y amarilla una luz muy pareja, así va transcurriendo la obra, se tienen pocos cambios, la supuesta lámpara es apagada y no se nota cambio alguno sobre el escenario.

Por un momento el teatro queda en oscuridad y la única luz que aparece en escena es la dada por una imagen que es proyectada al fondo del escenario en colores morado y verde, me parece que daban la sensación de ser luces neón, el escenario se enciende y ahora existen cambios en la intensidad de la luz, por momentos se vuelve más tenue y en otros más intensa, se agregan unas luces color rojo y ámbar.

El escenario se pone de pronto más cálido y se siente un ambiente de encierro, la luz parece ser la de un sótano realmente, el escenario queda en penumbras y solo es iluminado un actor el cual queda así en primer plano y dejar en segundo a la actriz, la luz vuelve a inundar el escenario con muy pocas variantes, ahora también se pueden percibir unas tonalidades azules y las luces son más tenues, da un aspecto más frío pero de igual manera se siente el encierro, en el fondo se siguen colocando imágenes de diferentes colores y hasta se pueden observar texturas en estas.

Las luces empiezan a tener cambios constantes, primero aparecen combinados diversos colores como el rojo y el azul con ámbar, después las luces bajan dejando solo que iluminen las luces blancas, las imágenes desaparecen y el fondo queda en negro, los actores salen al jardín y la luz ahora solo es blanca y azul, igual que las noches en las que ilumina la luna, la luz nos daba un efecto de exterior, es raro pero pocas veces he sentido en un teatro ese efecto, realmente sentí que los actores se encontraban en un jardín.

Los actores están en el comedor y ahora la luz aparece de una manera lateral y desde arriba, por supuesto es general, color ámbar y amarilla con muy poco rojo, después la escena se queda en total oscuridad y solo el proyector es el que más o menos nos permite ver que es lo que está sucediendo proyectando en el fondo una imagen que consta de un cuadro en blanco.

La iluminación se vuelve azul con violeta enfocando a la actriz que está en escena y poco a poco la luz se va perdiendo hasta que el escenario es cubierto por la cortina blanca con la que inicio la obra y se empiezan a transmitir las imágenes con las que inicia la obra, sale un actor que es enfocado con una luz fija y muy fuerte, después el escenario queda totalmente apagado, es el fin.

Temáticamente: la luz es muy fija por decirlo de una manera, la historia se desarrolla en un sótano donde según las circunstancias la luz no puede variar, es cálida y a la vez parece ser el foco de un cuarto donde la luz no sale por ningún lado, encierra totalmente al espectador dentro del escenario, existen varios cambios pues el escenario también es un jardín, un comedor y un baño la luz es muy diferente según el lugar al que hace referencia.

Temporalmente no se nota, puesto que en el sótano no se podría saber si es de día o de noche, solo hay una referencia de tiempo cuando los actores salen al jardín y podemos notar que la iluminación de verdad asemeja a la luz de una noche cualquiera.

Técnicamente: las lámparas no las pude contar en esta ocasión ni siquiera tengo un aproximado de las que fueron utilizadas, solo se que se utilizaron colores como el blanco, amarillo, ámbar, rojo, azul, violeta, entre los que pude distinguir, lo que pudo ayudar a la iluminación de la obra fue el proyector utilizado en la pared del fondo, que nos daba referencias de donde se encontraban los personajes con el escenario cuando este se encontraba en total oscuridad.

Es la segunda obra donde veo que se empiezan a utilizar más recursos aparte de los ya conocidos, como un proyector en esta ocasión, lo cual ayuda a enfatizar momentos culminantes en la obra, es un recurso que podría convertirse en algunos años en lo que yo llamaría el mejor amigo de la iluminación.

Claroscuro: en esta obra la luz por momentos desaparece y se queda en penumbras y solo es iluminada por unas dos o tres lámparas, que desde mi punto de vista no proporcionan un claroscuro, para ser sincera pensé al estar investigando sobre iluminación teatral que bastaría con bajar las luces y tener un escenario en penumbras para lograr un claroscuro, pero iluminar es mucho más que eso y lo puedo afirmar sin temor a equivocarme, no solo con poner luz en un ambiente oscuro se logra un efecto claroscuro, me di cuenta en esta obra por que la luz blanca que queda por cortos lapsos sobre el escenario totalmente oscuro, no da el mismo efecto que cuando solo se queda una luz ámbar o una veladora, la luz de cierta manera juega de una forma misteriosa la luz blanca es más directa digamos que no proporciona la misma gama de grises, no da el efecto de bañar poco a poco al personaje de irlo moldeando, parece solo iluminar de manera muy cortada al personaje, acentuando los límites del personaje y de cualquier otra figura.

La luz cuando es blanca debe tener una intensidad más baja, para lograr ese efecto claroscuro, de no ser así sucederá lo que paso en esta obra, que la luz ilumina de tan manera al personaje que elimina cualquier posibilidad de claroscuro, quedando muy intensa y demasiado contrastante sobre el escenario.

En esta obra no hay claroscuro aunque tiene momentos en los que solo quedan una o dos luces encendidas en el escenario eso no implica que exista un claroscuro de hecho pude notar lo escrito anteriormente y ahora entiendo la frase: "Iluminar no es solo arrojar luz sobre el escenario", en esta obra la iluminación esta bien según yo, pero no tiene claroscuro.

Después de ir al teatro a ver unas cuantas obras y elegir estas al azar, me doy cuenta que no siempre se hace un trabajo adecuado con la luz, no soy una experta en iluminación, pero cuando una obra no tiene quien haga el diseño de iluminación y solo se presenta con la luz normal, no provoca el mismo efecto en el espectador.

La luz siempre ha tenido un papel esencial dentro del teatro, tal vez no hay registros de su utilización en la antigüedad pero de alguna manera comenzó a tener importancia, por que sino hubiera sido así no se habrían utilizado botellas y mantas para cambiar el color de la luz, con la luz eléctrica se ilumino de manera diferente y hoy en día con toda la tecnología que existe de por medio, el teatro cada vez es más sorprendente se le están agregando elementos como pantallas o la utilización de proyectores los cuales también son una manera de iluminar el escenario.

Entre la oscuridad del escenario y la sencillez de la escenografía, el cambio será la iluminación.

CONCLUSIONES

Es muy amplio el camino que se debe seguir, para llegar a entender el claroscuro en el dibujo y la pintura y la iluminación en el teatro, ambos son lenguajes únicos de sus disciplinas, se desarrollan de una manera similar, el elemento central de ambas se llama luz, la luz tiene una explicación física, pero lo realmente interesante es notar los matices y las transformaciones logradas por esta según el uso que se le de.

Lograr entender al claroscuro es más que un simple análisis visual, es todo un estudio y un proceso de reflexión; observar el estudio de la luz realizado en cada cuadro, ver la unión de la luz y el color, de dominarla y de distribuirla de tal manera que pensemos que las sombras son las que imperan en la pintura, pero que al reflexionar y observarla detalladamente notemos que la luz es quien domina el cuadro.

La pintura y el teatro tienen bastantes cosas en común y son más similares de lo que se puede pensar, la luz a final de cuentas es un elemento importante en ambos, cubre diferentes funciones según sea la pintura o el teatro, sin embargo el efecto logrado es el mismo, crear una atmósfera lumínica entre las penumbras distribuyendo de una manera correcta la luz y las sombras dentro del cuadro en pintura y dentro de la escena en el teatro.

Tendrá el claroscuro su desarrollo en el siglo XVII en la pintura y en el siglo XIX será en el teatro, aunque son dos siglos de diferencia para el desarrollo de la iluminación en el teatro, ya había tintes de su próxima aparición, el efecto claroscuro en el teatro no existe se le llama iluminación dramática y servirá para acentuar momentos dramáticos en el teatro e igualmente la luz en la pintura busca ese efecto: el dramático.

La oscuridad es la que reina dentro del dramatismo, tanto en pintura como en teatro, lo más importante es resaltar la poca luz que se maneja entre las sombras, no solo es colocar luz y ya, es colocarla en forma indicada a veces que incluso parezca nacer del cuadro o de la escena misma en el teatro.

El claroscuro fue visualizado por Leonardo en el siglo XV y lograría desarrollarlo no de la manera en la que ahora lo conocemos, empezó a darse cuenta que la luz podía modelar la forma e incluso transformar el espacio, justo como los primeros teatros cerrados iniciaron notando que la luz era necesaria ya fuese a base de velas o lámparas de aceite, empezaron las primeras apariciones de la luz ya tomada como un elemento básico dentro del teatro.

Sería hasta el siglo XVII cuando el desarrollo será más completo, tomando la luz y el color como dos elementos que van juntos apareciendo el color gracias a la luz, de igual manera en el teatro se volvió necesaria una iluminación más precisa y con la aparición de la luz eléctrica en el siglo XIX se revolucionó, cambiando por completo la manera de concebir la iluminación y a su vez la escenografía.

Parecería fácil pensar en dibujar la luz tal como lo hacían Leonardo o Caravaggio, pero imitarlos o siquiera pensar en lograr el mismo resultado que obtuvieron ellos es pensar que la luz es algo tan sencillo como prender un foco, a ellos les tomo años de análisis acerca de otros maestros, como estos manejaban la luz y así lograr sus propios avances lumínicos, por decirlo de alguna manera, que al final se convirtieron en una innovación, no creo que fuera fácil para ellos el análisis de la luz en esa época, no había luz eléctrica, solo velas y lámparas de aceite, no se utilizaban las luces de colores como hoy en día, sin duda tuvieron sus propias complicaciones, hoy especialmente la luz se puede manipular de tal modo que se crean verdaderos espectáculos solo con luz. Al final ella elige que aparece y que se esconde, de igual manera la iluminación lo hace en el teatro.

Entre los que vinieron a cambiar la forma de ver el claroscuro están Caravaggio, Rembrandt, Rivera y demás artistas del siglo XVII y quien se preocuparía por la iluminación en el teatro será Adolphe Appia quien en el siglo XIX modificó la iluminación teatral agregando lo que es hoy en día conocida como una planta de iluminación, la cual nos indica como deben ir las lámparas distribuidas dentro del teatro.

Adolphe Appia noto que el espacio se podía transformar en lugar de verse plano, no es que la realidad no sea tridimensional es que en teatro con el fondo negro y sin nada parece un lienzo en blanco en donde los actores tomarán forma con algo llamado luz.

Es difícil hacer un recuento de la luz y su evolución como elemento artístico, más que su utilización física es todo un lenguaje visual que conlleva diferentes intensidades y tonalidades, es a veces invisible, la luz no es algo que se pueda tocar o que podamos aparecer de la nada.

Desde el principio el teatro y la pintura fueron regidos por una luz natural, la que nos brinda el sol y la luna, pero cuando el sol se oculta y la luna no es muy intensa, entra la luz artificial, hoy existen demasiados tipos de lámparas, los cuales dan muchos efectos.

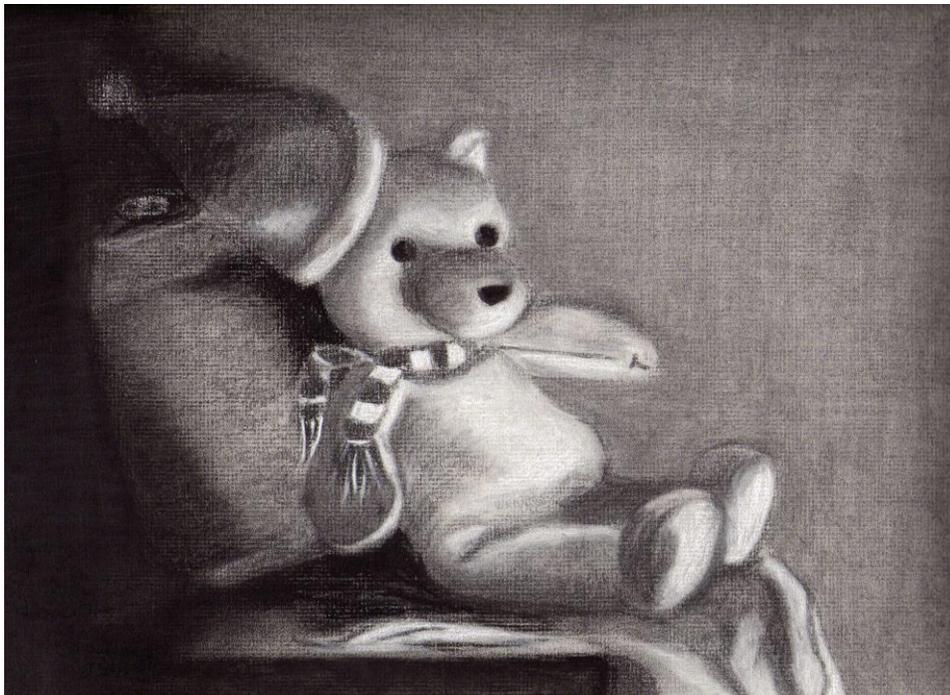
En el teatro y la pintura, en cuanto al tema del claroscuro se refiere, la luz es magia pura así lo diría yo; es capaz de transformar hasta lo que no vemos. Entre las penumbras ¿qué se puede distinguir?, solo aparecen secuelas de siluetas, sin embargo con una luz aunque sea muy tenue las cosas toman una forma y no es que no la tengan es solo que hasta ese momento esta no era visible, la luz da a entender muchas cosas y es magnífica sobre todo en esas noches donde solo reina el silencio y la oscuridad.

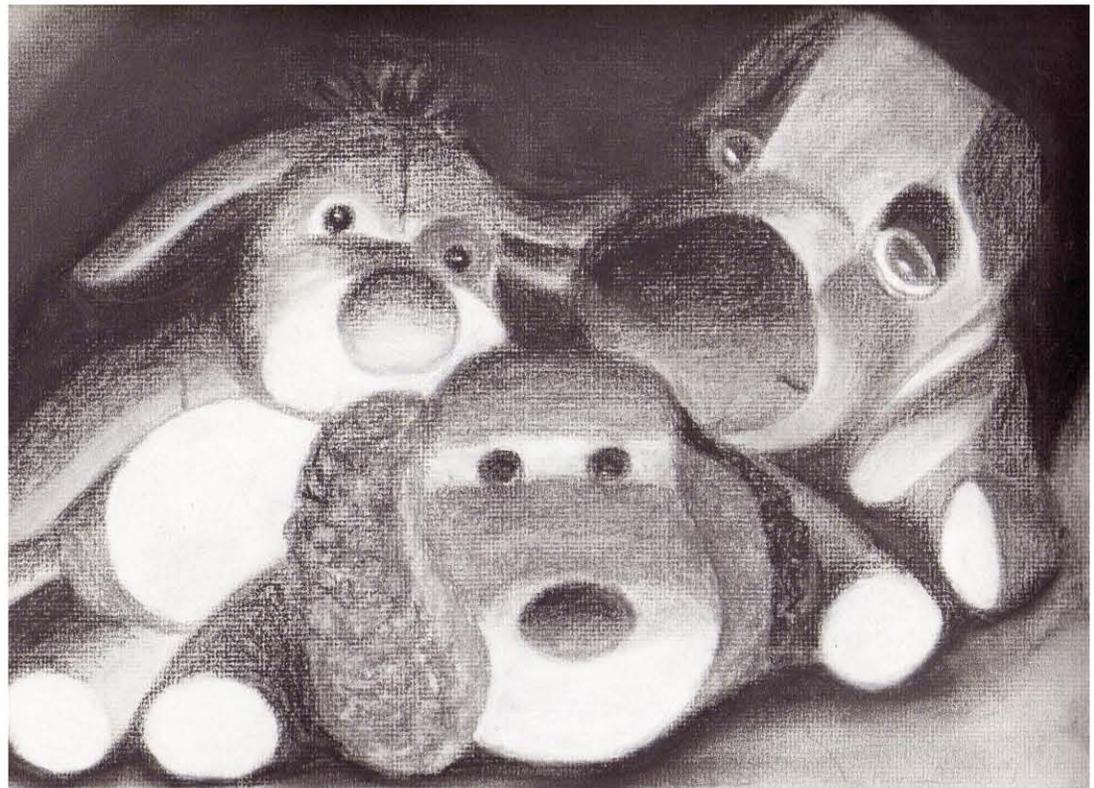
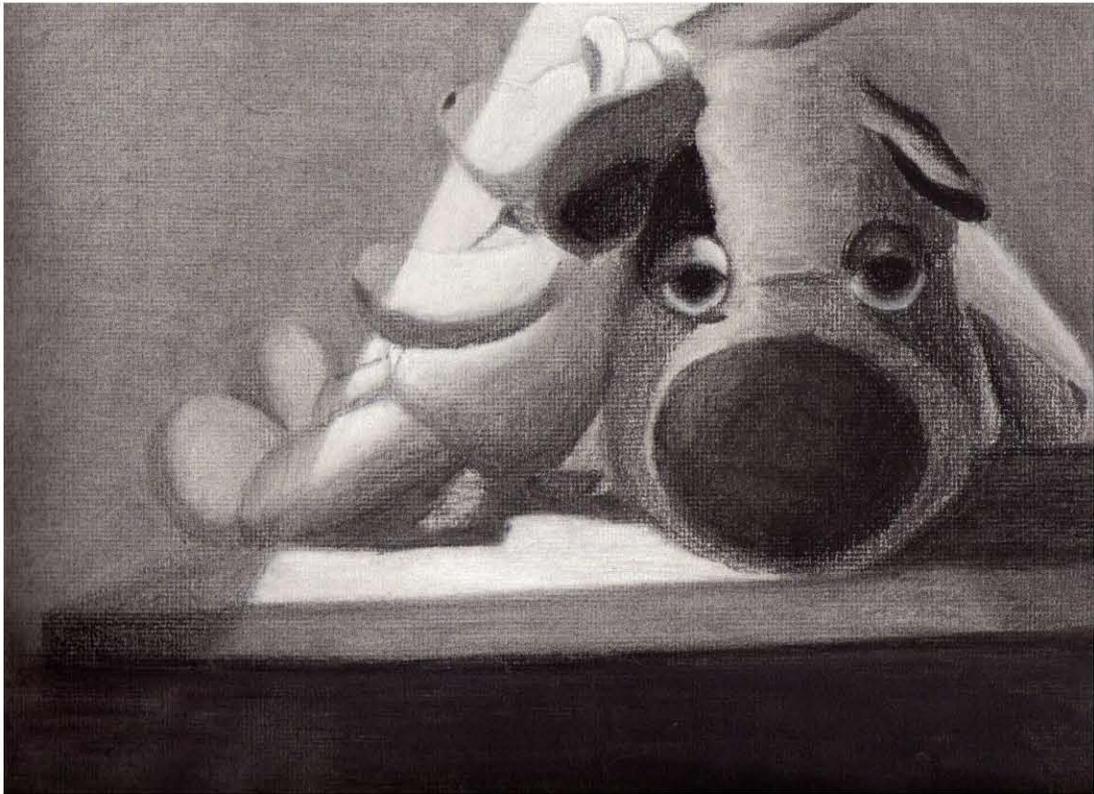
Particularmente pensé en el tema del claroscuro por el hecho de haber ido al teatro y recordar los cuadros de Caravaggio, me pareció que en el teatro se trabaja muchas veces en penumbras, sino es que la mayoría y en los cuadros de Caravaggio la luz parece nacer del cuadro, sin perder un detalle importantísimo el color.

Antes que el color las luces y las sombras son las que dan la forma al dibujo o la pintura, con estas distribuidas correctamente sabremos en que lugar va específicamente el color, en teatro se utilizan filtros de colores para iluminar una obra y se combinan colores según el efecto buscado.

Leer acerca de Caravaggio, Ribera y Rembrandt, ver su obra analizarla e ir al teatro fue una experiencia única por el hecho de que me permití comparar lo que es la pintura y el teatro, buscarles sus similitudes, hay aspectos en común que tienen y que no parecerían relacionarse, solo es cuestión de observar con atención para darse cuenta que el teatro como la pintura tienen más cosas en común de lo que se cree.

Conforme dibuje fui notando ciertos puntos del claroscuro y de la iluminación que en los libros no se plantean: El primer punto fue que las luces nunca se verán iguales en la realidad que en el dibujo, explicándome de una manera más precisa la luz no es algo que sea tangible por lo tanto al ser de esta manera digamos que se expande y a menos que la iluminación sea muy precisa nunca se podrán ver los bordes exactos donde termina y donde comienza, justo como lo planteaba Leonardo, lo que sucede con esta es que se difumina, por lo tanto a la hora de llevar el modelo al dibujo hay que lograr que la luz no se vea cortada puesto que en la realidad la luz se difumina así debe ser en el dibujo, al final se creará una atmósfera de luz.





El segundo punto fue en donde pude observar que la luz siempre tiene algo llamado intensidad, según la intensidad de la luz será la sombra, mientras la luz sea más intensa, el contraste con la sombra será más fuerte digamos que se verá más cortado (esto precisando que el fondo sea oscuro), si la luz es más tenue, se podrá fundir de una forma más suave logrando una gradación más delicada, una mayor cantidad de tonos entre la luz y la sombra, si es una luz media se verá la sombra de igual forma y se equilibrarán, para el efecto claroscuro lo mejor es que la luz sea tenue y existan más gradaciones.

El tercer punto a tratar serán las gradaciones puesto que mientras más existan es más importante que el dibujante este atento, de la luz a la sombra hay una escala gradual y si se saltan tonos perderá su ritmo de más a menos; es poco a poco ir aumentando el tono de la sombra, hay que tener en cuenta que si no colocamos varios tonos en un dibujo se verá plano. Los tonos claros al igual que los oscuros tienen diferentes intensidades y aunque a veces apreciamos en el modelo a dibujar solo un tono oscuro y uno claro esto no será así, es verdad que tendremos un negro y un blanco y entre ellos muchos otros tantos grises, con la unificación de los tres lograremos el volumen.

El cuarto punto a tratar es el volumen dentro del dibujo, todo en la realidad tiene un volumen, cuando este es llevado al papel y queremos que no se vea bidimensional en el dibujo, el volumen en las formas es lo que lo volverá tridimensional, el volumen en la realidad es tangible y en el papel se logra con gradaciones de luz y sombra, a veces es muy difícil conseguir el mismo volumen que se tiene en la realidad, la mayoría de las veces no podemos visualizar un borde exacto acerca de donde terminan las cosas aquí es donde entra el sfumato mencionado y pintado por Leonardo donde las figuras tienen volumen pero no se ve donde empieza y donde termina, se mezcla todo en la composición de cierta manera.

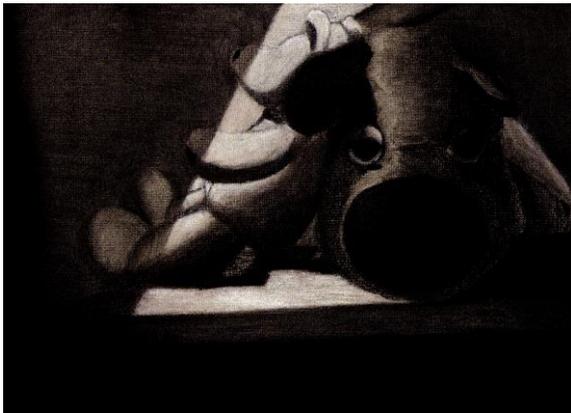
Función	Escala cromática	acromática	Grisés	Saturación y tono
Blanco Colorear	Blanco	Blanco Blanquecino Luz fuerte	Blanco Gris claro	Alto
Luz Iluminar	Amarillo, Amarillo-naranja, Amarillo-verde	Luz Muy claro	Grisáceo claro	
Claro Color de la luminosidad	Verde, naranja	Claro Semiclaro	Claro	
Claroscuro Distribución del color de la luminosidad	Naranja-rojo Verde- azul	Semioscuro Oscuro	Neutro	Medio
Oscuro Color del la luminosidad	Azul, rojo	Muy oscuro Profundo	Oscuro Grisáceo oscuro	
Sombra Iluminar	Rojo purpura, Azul purpura	Muy Profundo	Gris oscuro	
Negro Colorear	Purpura Negro	Negruczo Negro	Negro	Bajo



Dibujo original



Amarillo, naranja, verde, rojo, azul y purpura



foco de luz



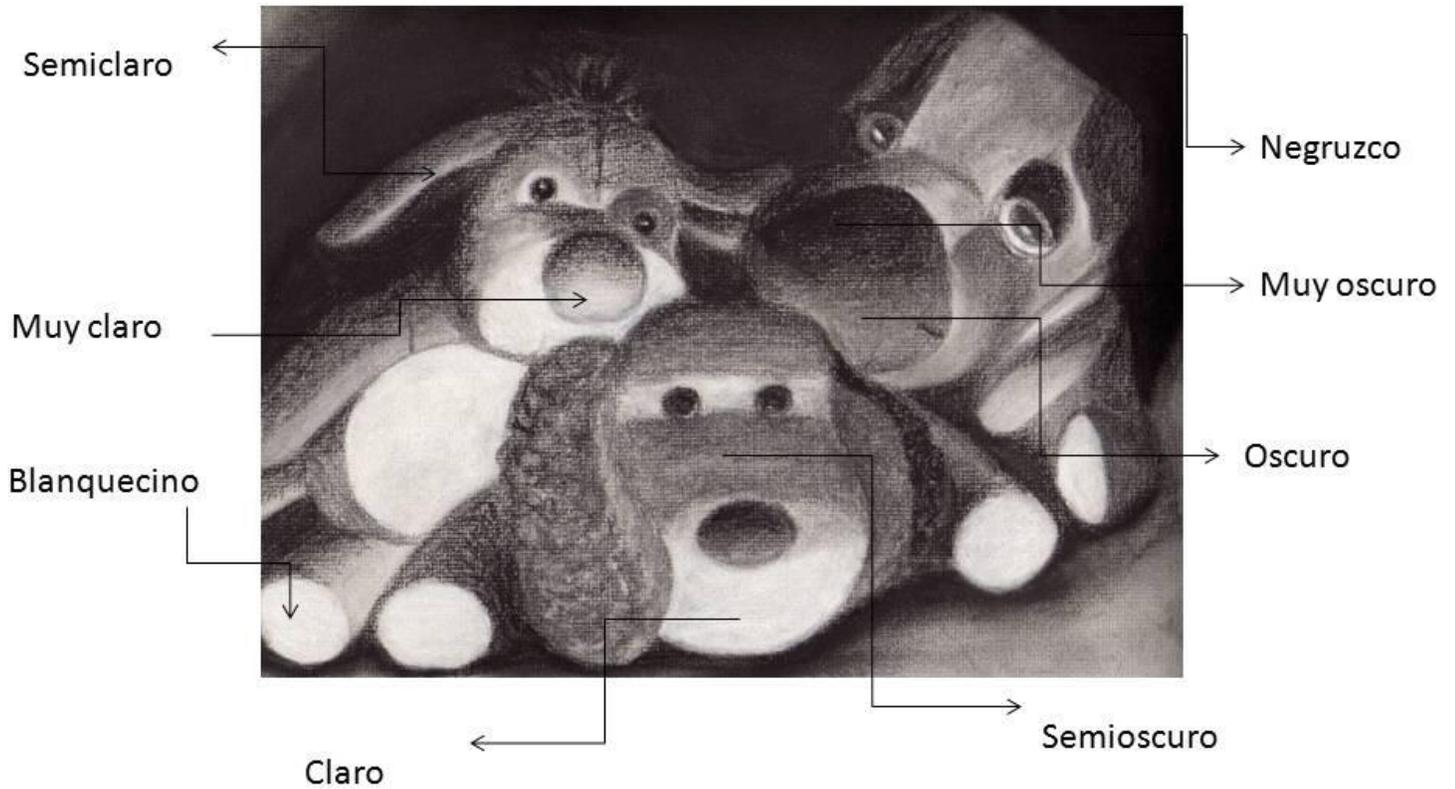
Amarillo, rojo, azul

El quinto punto a tratar es la composición, el equilibrio en cuanto a la luz y las sombras dentro de un dibujo varia según la composición, puede que solo una persona o un objeto sean el modelo pero en relación con el fondo se hará la distribución de las sombras y las luces y al final se verá si el claroscuro esta presente o no según la cantidad de luz distribuida dentro del dibujo.

En el teatro a la hora de observar la luz hay que tener en cuenta la distribución de las lámparas y su intensidad, es cierto que en teatro no existe un claroscuro como tal, pero si existe una iluminación dramática, la cual es un lenguaje propio del teatro, al llevarlo al dibujo simplemente se habla del efecto dramático de la iluminación teatral, puesto que en el teatro con un fondo oscuro se pueden observar los puntos que antes mencione, la luz dentro de este recinto tiene ese efecto de intensidad, de difuminación, es observar las figuras con una iluminación artificial y controlada que da específicamente el efecto dramático buscado en el claroscuro, solo se debe observar muy bien la luz para colocarla lo más parecido en el papel.

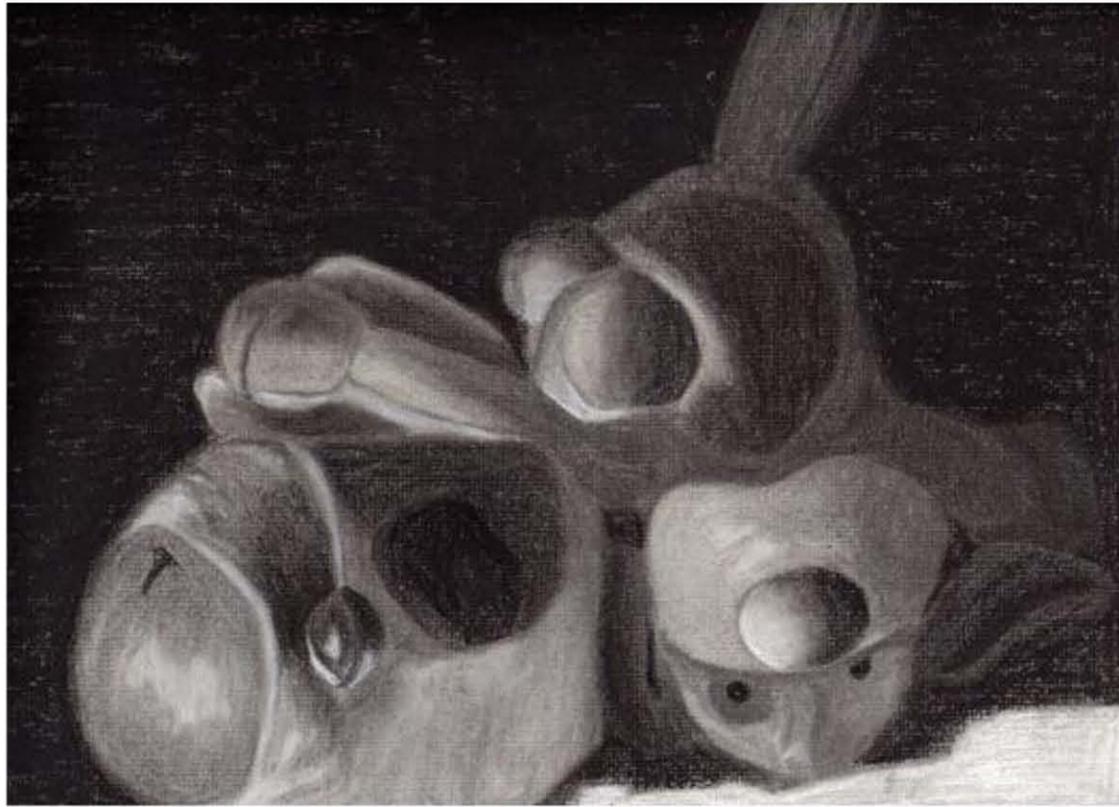
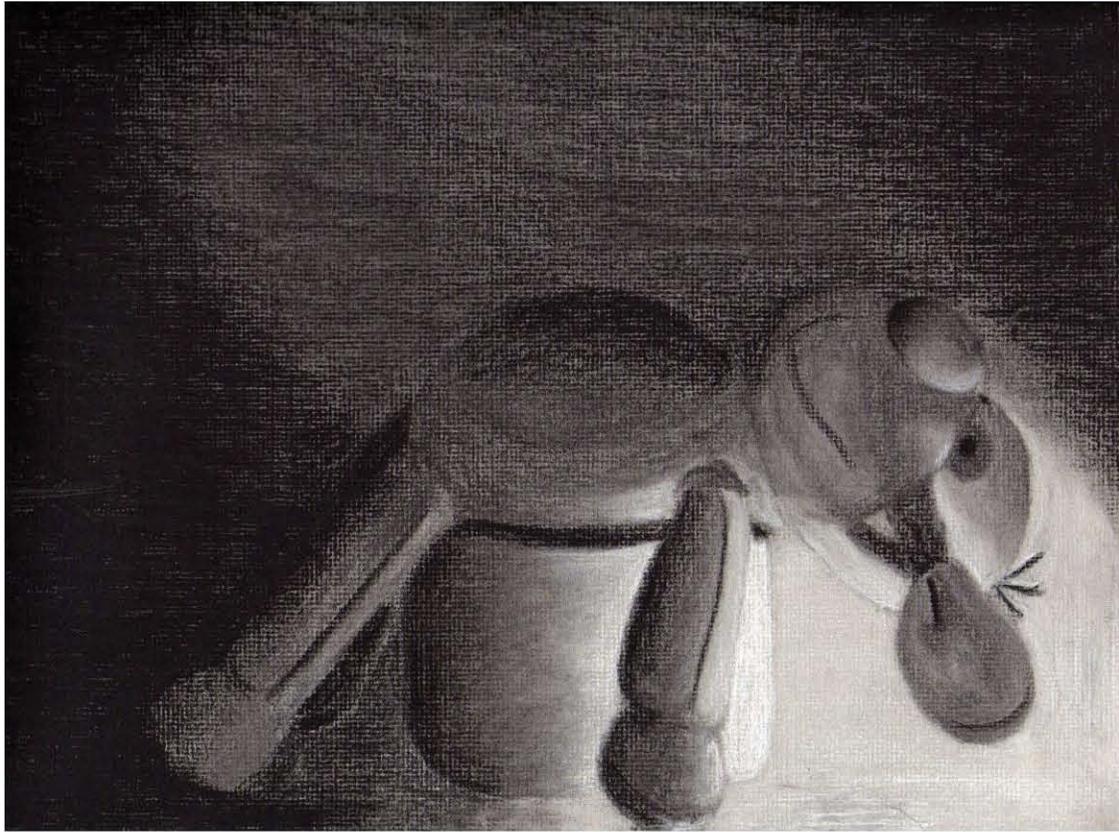
A veces se debe exagerar un poco los tonos que casi se empatan por que de no hacerlo parecerán el mismo tono y se perderá la diferencia dentro del dibujo, al igual que cuando las luces y las sombras no son muy precisas el dibujante debe colocar en el dibujo los tonos que hagan falta para lograr el efecto de gradación.

Gradación de la escala acromática



El esquema de arriba muestra diferentes tonalidades en un dibujo las cuales corresponden al grado de luminosidad y de oscuridad de los colores en la escala cromática.

- Blanquecino-----blanco
- Muy claro -----amarillo-naranja, amarillo-verde
- Claro-----naranja-verde
- Semiclaro-----naranja-verde, naranja-rojo
- Semioscuro-----azul-rojo
- Oscuro-----azul-rojo, azul-verde
- Muy oscuro-----rojo-purpura, azul-purpura
- Negrusco-----purpura



Tanto el claroscuro como la iluminación dramática tienen en común ser artificiales y controladas además de tener el mismo propósito en común: enfatizar el dramatismo, son dos lenguajes que se pueden unir a través del dibujo el cual utiliza los principios de la iluminación del teatro.

La iluminación y el claroscuro buscan enfatizar expresiones a través de recursos diferentes con un mismo componente: la luz, el iluminador en el teatro busca su objetivo acentuar el dramatismo, desde luego si la obra lo amerita y enfoca la luz hacia este, controlándola por completo en un espacio completamente oscuro y el dibujante busca colocar la luz de tal manera que sea dramática distribuyendo la luz y las sombras procurando que la composición se pierda en la penumbra.

Al dibujar con un solo color, se pretende enfocar en las luces y las sombras, esta distribución ayudará a dar volumen sin necesidad de tener varios colores en un dibujo, en la iluminación se utiliza en color tanto como en la pintura, sin embargo al dejar un solo color es mejor la apreciación que se puede tener de las luces y las sombras y los tonos que se encuentran entre estas.

Los dibujos realizados para esta tesina tienen el fiel propósito de apegarse lo más posible a los objetivos planteados, el claroscuro es el tema central de estos, se podrían considerar un intento puesto que el claroscuro abarca un amplio conocimiento de la luz y las sombras y su manejo, algo que no es fácil de lograr puesto que la luz tiene muchos matices e intensidades, estos detalles solo se van conociendo con la observación de cuadros que tienen claroscuro y en cuanto a la cuestión del teatro solo se observa en la puesta en escena con la iluminación.

Con este tema se tenía la finalidad de unir a través de la luz dos diferentes formas de verla; desde el dibujo utilizando la técnica del claroscuro pero visualizando la luz desde la iluminación dramática, el elemento drama puede aparecer en el arte por medio de la luz y sin necesidad de otro elemento que le acompañe.

Observando la iluminación dramática utilizada en el teatro y tomando la técnica del claroscuro característico de la pintura del siglo XVII, se crearon dibujos que intentaron unificar ambos términos con un mismo propósito: la luz y las sombras.

El objetivo para estos dibujos es llevar el efecto de la iluminación dramática al dibujo logrado en este por medio del claroscuro, lo más importante es el estudio de la luz y su distribución dentro del dibujo, los modelos fueron diferentes cosas pues lo importante es como el efecto dramático, logrado por una iluminación artificial y controlada impera en el dibujo le da volumen y forma creando así una composición con la distribución de las luces y las sombras.

Se puede tomar una simple pelota e iluminarla tenue y después llevarla al dibujo y tendremos un dibujo con efecto claroscuro, no dramático necesariamente, el claroscuro tiene la finalidad de acentuar el dramatismo, no siempre lo logra, así habrá dibujos con efecto claroscuro sin ser dramáticos. Los materiales también son importantes puesto que los dibujos solo fueron realizados con carboncillo, son monocromos y las variaciones en las gradaciones se dieron solo con diferentes carboncillos.

Intenté captar la iluminación que se utiliza en el teatro para dejarla plasmada en el papel a través del dibujo donde esta se transforma en claroscuro, cuando la iluminación pasa de la realidad al dibujo se transforma en un juego de luces y sombras que lleva el termino de claroscuro pero que no por ello deja de ser iluminación, la iluminación de un momento o un instante. Decidí llevar la iluminación teatral al papel y mostrarla por medio del claroscuro en el dibujo, eligiendo para dibujar cualquier motivo, siempre y cuando el claroscuro fuese el tema central.

Dentro de la parte teórica espero haber resuelto la investigación acerca del claroscuro pero al juntarlo con la practica, me gustaría aclarar que solo es el inicio pues me falta mucho que aprender no solo del claroscuro, sino del dibujo, muchas veces como estudiante se cree que la tesis o tesina son un gran trabajo final que solo sirve para titularse pero yo puedo decir que es más que eso, es todo un proceso, es aprender a investigar , desglosar el tema, hacerlo lo más claro posible y desde luego si tiene una parte practica lograr el objetivo buscado, en mi caso no se si lo he logrado aun pero si hice el intento de poner en practica lo aprendido.

BIBLIOGRAFIA

1. BONT, Dan. *Escenotecnicas en teatro, cine y tv. Colección Artes visuales en escenarios y estudios*. España, Barcelona, Ed. LEDA, 1981, 136pp.
2. BRIHUEGA, Jaime. *Rembrandt/3*, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 120 pp.
3. CARMONA, Eugenio. *Caravaggio/1*, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 144pp.
4. CETTO, Ana María. *La luz en la naturaleza y en el laboratorio*, México DF, ed.SEP, FCE conacyt, 1987, 137 pp.
5. *COLOSOS de la historia*, volumen: Leonardo/Miguel Ángel, ed. promexa, pp.153.
6. CRESPI, Irene. *Léxico técnico de las artes plásticas/ manuales de EUDEBA/artes plásticas*, Argentina, ed. editorial universaria de buenos aires, 1971, 109pp.
7. DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, ed. Agebe, argentina, 2004, 214pp.
8. GARRIGA, Joaquim, *Barroco en Europa* (fuentes y documentos para la historia del arte), España, ed. Gustavo gili, S.A. 1983, 477pp.
9. GARRIGA, Joaquim, *Renacimiento en Europa* (fuentes y documentos para la historia del arte), España, ed. Gustavo gili, S.A. 1983, 606pp.
10. GOMEZ, Molina, Juan José (coord.) *las lecciones del dibujo*, España, ed. Cátedra, S.A. 2ª edición, arte y grandes temas, 1999.
11. JUNQUERA, Juan José, *Historia universal del arte*, El renacimiento tomo 6, ed. Espasa, 2003,509pp.
12. MADELEINE y Rowland, *El siglo XVII-Introducción a la historia del arte*, España, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A. (Cambridge university press, 1981) 3ª edición, 1997, pp.128.
13. MEDINA, de Vargas Raquel. *La luz en la pintura. Un factor plástico. El siglo XVII*, España, Barcelona, 1988.
14. MORAN, Miguel, *Ribera/10*, descubrir el arte biblioteca grandes maestros, España, ed. Arlanza, 2005. 119pp.
15. NIETO, Alcaide Víctor. *La luz símbolo y sistema visual/ el espacio y la luz en el arte gótico y del renacimiento*, España, Madrid, ed. Cátedra, 1978, 190pp.
16. *QUILLET, Diccionario Enciclopédico*, edición de 8 tomos, México, ed. Cumbre, S.A., 1978.
17. SIRLIN, Eli, *La luz en el teatro*, Manual de iluminación (Prólogo)/ colección pedagogía teatral, ed. Inteatro, instituto nacional del teatro, buenos aires 2005.
18. WACKERNAGEL, Martin. González J.J Martin, *Historia del arte universal* (tomo 13/ renacimiento, barroco y rococó) ed. Moreton, S.A. España, Bilbao, 1967, pp.252
19. WACKERNAGEL, Martin. González J.J Martin, *Historia del arte universal* (tomo 14 renacimiento, barroco y rococó ed. Moreton, S.A. España, Bilbao, 1967.
20. WRIGHT, Edward. A, *Para comprender el teatro actual*_(colección teatro y danza), ed. instituto del libro, cuba, 1969, 251pp.

Bibliografía internet:

1. GARCIA, Vicente, Teresa, < tomado del artículo “iluminación teatral” publicado en la pagina red teatral: <http://www.redteatral.net/noticias-iluminaci-n-teatral-296>
2. <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/04/14/el-significado-de-la-luz-en-el-teatro/>
3. http://es.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Appia
4. <http://www.nexoteatro.com/Adolphe%20Appia.htm>

GLOSARIO DE TERMINOS

Blanco:

Nombre que se da a la percepción visual de la máxima claridad. Nombre que se da al grado máximo de luminosidad. Gris de máxima luminosidad. Coloración estándar de máxima luminosidad, acromática y neutra, cuyo referente es la percepción que se obtiene como consecuencia de la foto recepción de una luz intensa constituida por todas las longitudes de onda comprendida en el espectro visible, por tres longitudes de onda (larga, media y corta), o por dos longitudes de onda complementarias.

Familia cromatológica constituida por las coloraciones blanquesinas

Brillo:

Color mezclado con blanco: Es por lo tanto una pérdida de saturación diferente de la que se obtiene al mezclar el color con negro. G.Kepes. Hace al brillo sinónimo de valor. Sensación de mayor o menor claridad que refleja las superficies coloreadas. Se origina en la sensibilidad retiniana ante los estímulos luminosos fuertes o débiles, según sus diversas longitudes de onda.

Claro:

Adjetivo que se le aplica al color auto luminoso de intensidad elevada. Claror. Claridad. Nombre que se da a cada una de las zonas de un cuadro figurativo que representan áreas iluminadas. Denominación común de las áreas icónicas de luminosidad, luminancia, reflectancia o transmitancia elevadas. Denominación común de las coloraciones y estándares de color intermedia entre las moderadas y las muy claras, así como entre las pálidas y las brillantes.

Claroscuro:

(De claro y oscuro) Iluminación insuficiente de un entorno. Distribución de las áreas de luz y sombra de una imagen gráfica o pictórica que se juzga eficaz para la organización percepción conceptual de la misma. Dibujo de mancha, sin colorido. Monocromo. Grisalla. (Del italiano Chiaroscuro) Distribución armónica de los distintos grados de claridad de una imagen. Se dice también clave. Distribución organizada de las áreas de luz y sombra así como de los distintos grados de claridad de un cuadro y de una pintura; Toda obra presenta una relación de valores tonales, claros y oscuros; la organización de los mismos hará que la representación sea bi o tridimensional.

Claroscuro, Esquema de:

Diseño de la distribución de los distintos grados de luminosidad o de claridad propios de una imagen. Los esquemas tradicionalmente utilizados por este fin comprenden cuatro niveles o valores globales de agrupamiento incluidos en blanco y en negro que se asocian a cuatro planos distintos. Estos cuatro niveles suelen llamarse, blanco, claro, oscuro y negro.

Clave:

Denominación común del intervalo establecido para el contraste del claroscuro en una creación gráfica o pictórica. Código de colores. Norma cromatológica y cromosintáctica de un código icónico. Las claves del claroscuro gráficas y pictóricas se basan en el establecimiento de contrastes entre los distintos valores del gradiente de claridad de una

escala acromática del blanco al negro. Las escalas tradicionalmente utilizadas, para este fin, comprenden ocho o diez grados o valores, incluidos los correspondientes al blanco o al negro, siendo las de ocho las de mayor uso. Estos ocho grados suelen denominarse blanco, muy claro, claro, semiclaro, semioscuro, oscuro y negro

Blanco= Luz difusa

Muy claro= Luz natural

Claro= Luz solar

Semiclaro= Iluminación artificial intensa

Semioscuro= A un reflector en la noche

Oscuro= Un destello nocturno

Negro= Igual a las tinieblas nocturnas

Color:

Es la impresión producida al incidir en la retina los rayos luminosos difundidos o reflejados por los cuerpos. Algunos colores toman nombre de los objetos o sustancias que los representan naturalmente. Orientado al espectro solar o espectral puro, cada uno de los siete colores en que se descompone la luz blanca del sol: rojo, naranja, amarillo, verde, azul turquesa y violeta.

Colorear:

Dar color.

Contraste:

Relación entre la iluminación máxima y mínima de una cosa.

Iluminar:

Alumbrar algo, dar luz.

Luminosidad:

Cantidad de luz. Claridad. Desde el punto de vista de la física se entiende que la claridad de una superficie se entiende por el poder de reflexión y de la cantidad de luz que ella reciba. De esta composición entre reflexión y cantidad de luz, el ojo solo recibe y ve la intensidad.

Luz:

Denominación común de la luz blanca. Denominación común que suele aplicarse a las fuentes luminosas naturales y artificiales. Nombre que se le da a la representación pictórica de la iluminación. Conjunto de áreas claras de una pintura.

Negro:

Percepción acromática de máxima oscuridad y neutra debida a la inexistencia de foto recepción, por falta absoluta luz blanca en el entorno. Nombre que se da a la ausencia de color. Nombre que se da al grado cero de luminosidad, Gris de máxima oscuridad.

Oscuro:

Que no tiene luz o claridad. Del color que tiende al negro y del que se contrapone a otro más claro de su misma clase. Que carece de la luz o claridad.

Saturado:

La pureza en color o saturación es la medida de la autenticidad de un color, y se cuantifica por la cantidad de gris que posee un color respecto a su tono. El 0% equivale a gris y el 100% será la saturación completa de ese color.

Sombra:

Oscuridad parcial o absoluta. Tiniebla. Denominación común de las coloraciones correspondientes a la matización gradual de la claridad o de la saturación. Penumbra. Negrura. Coloración oscura a negra.

Tono:

El tono representa la cantidad de luz en un color. Esto es blanco o negro según sea el caso. Cuanto mayor es el tono, mayor es la cantidad de luz en un color, es decir más color blanco posee.