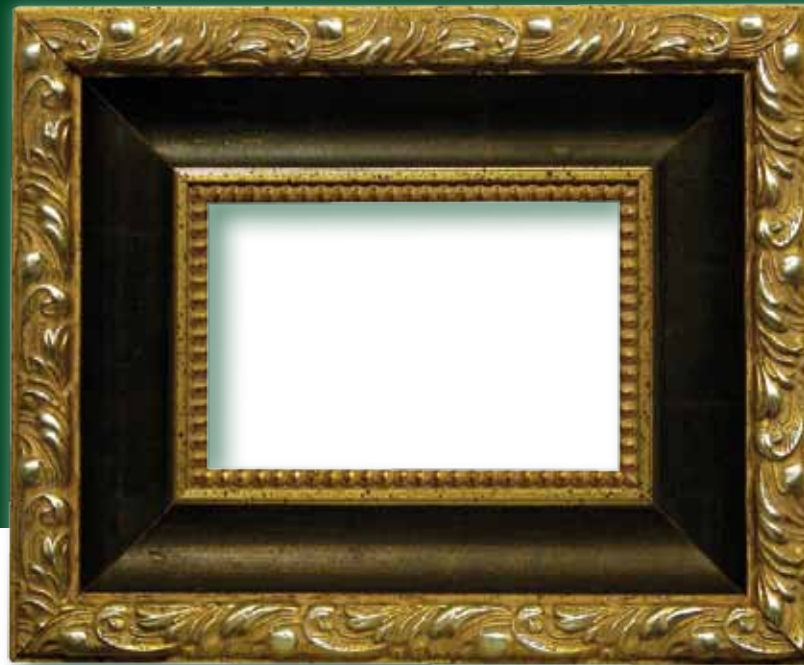


# Claves para entender un Cuadro



*Francisco Martín Gil*

# Claves para entender un Cuadro



© Francisco Martín Gil

© AIIM (*Asociación de Ingenieros Industriales de Madrid*)

Diseño de cubierta e interiores:

Seshat, *Producción Gráfica y Visual*

Maquetación, impresión y encuadernación:

Seshat, *Producción Gráfica y Visual*

Dep. Leg.: M-47709-2011

Prólogo a modo de justificación .....	9
Concepto de cuadro pictórico .....	15
Qué es entender un cuadro .....	17
En busca de la tercera dimensión .....	29
- <i>Consecución del volumen</i> .....	33
- <i>Espacio pictórico tridimensional</i> .....	35
- Perspectiva lineal .....	36
- Perspectiva aérea .....	40
- Perspectiva por iluminación .....	41
- Perspectiva por enfoque .....	43
- Perspectiva caballera .....	44
Estilos artísticos. <i>Cronología</i> .....	47
- <i>Desde el arte parietal hasta el final</i> <i>de la Edad Media</i> .....	49
- Románico .....	51
- Gótico .....	53
- <i>Siglos XV y XVI</i> .....	56
- Renacimiento .....	58
- Clasicismo .....	61
- Manierismo .....	63
- <i>Siglo XVII</i> .....	65
- Naturalismo .....	66
- Clasicismo Académico .....	68
- Barroco .....	68

# Índice

- Siglo XVIII .....	70
- Neoclasicismo .....	71
- Rococó .....	72
- Del 1800 a hoy .....	73
- Romanticismo .....	74
- Realismo .....	76
- Impresionismo .....	77
- Postimpresionismo .....	82
- Resumen de las características de los estilos en pintura hasta finales del XIX. ....	83
Temática de la pintura .....	87
- Pintura religiosa .....	88
- Pintura mitológica .....	91
- Retrato .....	93
- Paisaje .....	100
- Pintura de género .....	104
- Bodegón .....	108
- Temas programáticos .....	111
Parámetros para la valoración de una pintura .....	115
- Profundidad y volumen .....	115
- Iluminación y color .....	117
- Composición .....	120
- Movimiento .....	122
- Lenguaje iconológico .....	123
- Originalidad .....	125
Prácticas .....	129

Prólogo  
a modo  
de justificación



*He estado cuarenta años sin entender la pintura. Pero cuarenta años viendo cuadros, museos, exposiciones. Y era como un reto, ver que había detrás de lo que yo veía. Porque aunque no entendía de pintura, sí intuía que detrás de esa belleza estética que se aprecia a simple vista había algo más que yo no alcanzaba.*

*Mi niñez la viví en la calle Ruiz de Alarcón, a un centenar de metros del Museo del Prado. Y muchos domingos por las mañanas, sobre todo cuando llovía, me iba al Museo y me recorría sus salas, sus pisos, sus diferentes escuelas. Al principio me impresionaba la solemnidad de los cuadros colgados de las enormes paredes, en un ambiente, en aquella época, casi solitario, casi en penumbra, misterioso. Por contraste las figuras pintadas parecían salirse del lienzo, tener como un chispazo de vida congelando un momento.*

*Tomé una afición extrema a la pintura y llegué a aprenderme de memoria la mayor parte de las obras expuestas. Y disfruté muchísimo. Pero siempre tenía una cierta tristeza. Pensar que había algo maravilloso escondido en cada obra de arte que a mí se me escapaba.*

*Después, los atractivos de la vida me fueron separando de esta inclinación artística. Primero fue la bicicleta con cambio. Luego las muchachitas de las Esclavas del Sagrado Corazón que venían los domingos a misa a los Jerónimos y a continuación nos íbamos a jugar al Retiro.*

*A partir de ahí ya fue la “debaque”. Estudié una ingeniería que me separó de cualquier otra actividad que no fuera la dedicación casi en exclusiva a su estudio. Cuando terminé, a lo largo de cuarenta años desarrollé con cierta brillantez mi vida profesional en el campo de la empresa, pero siempre con la añoranza de mi amor de la niñez.*

*Por eso, en cada viaje de mi vida laboral, y fueron muchos por el tipo de trabajo, siempre sacaba un par de horas para seguir viendo pintura: el Louvre, los Uffizi, la*



National Gallery, el Vaticano, el Rijkmuseum, el Ermitage, las colecciones de Viena, de Nueva York, de Washington, de Tokio...

Si exagero podría decir que he visto todas las obras maestras de pintura del mundo, pero, ¡ay dolor!... siempre con ese sentimiento de mi niñez de que algo se me escapaba. Y lo que era peor para mí, que había otros que sí eran capaces de ir hasta dentro de las obras. Sobre todo cuando leía esas descripciones maravillosas de algún crítico sobre alguna exposición de pintura... “la textura de su composición, la materia que inunda de sensaciones el soporte, está dispuesta para ser interpretada con las manos que buscan en el contacto con la epidermis un mensaje de calidez, de proximidad”... o aquella otra de... “este artista inventa formas y cromatismos como recurso para proyectar en el soporte lo que necesita para afrontar su personal capacidad de sentir”...

Estaba seguro de que el que escribía estas cosas sí que era capaz de entender la pintura, mientras que yo, ni entendía la obra, ni entendía el texto, convencido que era por la cosa de la ingeniería y por mi traición a mis inclinaciones juveniles.

Por eso empecé de nuevo, como hay que hacer con las temas que no has enfocado bien al principio. Al terminar mi vida laboral me matriculé en la Universidad en la Facultad de Filosofía y Letras, licenciatura de Historia, especializándome en Historia del Arte. Y allí, con la máxima humildad he estado cinco años en el duro banco del escolar, asistiendo a las clases, a las proyecciones de diapositivas, a los exámenes, y ahora sí, ahora ya me creo capaz de entender un cuadro.

Entonces, como buen cartesiano, he llegado a la conclusión de que para entender una obra de arte hay que estudiar durante cuatro o cinco años el nacimiento del Arte, su historia, su desarrollo, evolución, lenguaje. Además hay que leer mucho, charlar en interminables conversaciones con otros colegas, ir a conferencias, visitas, o bien... ¿o bien qué?. Pues ahora viene la intervención del hombre de ciencias: reunir las principales ideas adquiridas a lo largo de tantos años, ordenarlas, resumirlas y al final publicarlas en forma del libro “Claves para entender un cuadro” de manera que un futuro lector pueda, de forma sencilla abrir esa puerta que nos va a permitir entender, valorar y disfrutar desde un nuevo conocimiento esa maravilla que es el arte de la pintura.



*Muchas y contradictorias son las razones que me han llevado a atreverme a escribir este libro. Pero podría asegurar que la principal es evitar a mucha gente cuarenta años de frustración al ver un cuadro y más si es obra de reconocida notoriedad, y quedarse frente a ella recibiendo solo ese primer nivel de satisfacción, de estética, de cosa agradable y bonita y hasta quizá diciendo, ¡que maravilla!, pero sabiendo muy dentro de sí que hay algo en la obra que se le escapa, inaprensible, inalcanzable.*

*Quizá el sistema que siga no sea del todo ortodoxo si lo juzgan los santones de la Historia del Arte, pero lo que sí va a ser es asequible, directo, sincero. Sé que para mucha gente va a ser su última oportunidad de pasar al nivel 2 de disfrute de la pintura. Y que a partir de su lectura no tendrá necesidad de decir ¡qué maravilla! a cualquier cuadro del que tenga información de su calidad notoria aunque no le parezca más bello que el de al lado, que no ha sido tan bien juzgado por los entendidos.*

EL AUTOR

La primera consideración que vamos a realizar sobre un cuadro es establecer la definición de qué es una pintura, desde el punto de vista artístico. Y lo vamos a hacer de forma que podamos sorprender al espectador que lleva años viendo cuadros y seguro que no se le había ocurrido este nuevo enfoque.

Una pintura, aparte de muchas más cosas, es una incongruencia. Y lo es, porque en una superficie de dos dimensiones, como son todos los cuadros, se pretende representar figuras de tres dimensiones. Que además estén situadas dentro de un escenario que a su vez tenga profundidad. Piénsese esto porque tiene más enjundia de lo que parece a simple vista.

El pintor tiene un soporte para su obra que es una superficie y en ella debe crear algo que cuando el ojo humano lo vea perciba no dos dimensiones, sino tres. En definitiva, vea profundidad en una superficie que de hecho no la tiene.

Para lograrlo tiene que crear algo que sea una trampa para el ojo humano, de tal manera que cuando éste vea el espacio pictórico no vea algo “plano” sino que vea algo “profundo” y que las figuras que están en su interior no se vean “planas” sino con “volumen”. Conseguir esto, que puede ser fácil de explicar pero difícil de realizarlo, le ha costado al hombre miles de años. Es lo que podemos definir como la búsqueda del volumen y de la profundidad, que será el motivo del capítulo n.º 3, “En busca de la tercera dimensión” y el paso más importante para la realización del arte de la pintura, cuyo conocimiento nos va a abrir las primeras puertas del entendimiento de un cuadro.

Como resumen, el pintor lo que quiere hacer con un cuadro es que el espectador lo considere como si fuera una ventana en la que a través de una superficie de dos dimensiones se reciba la impresión de que está viendo algo en tres dimensiones.

## Concepto de cuadro pictórico

---



Esta impresión puede estar más o menos lograda y esto lo entendemos claramente si pensamos en la proyección de una película. En una pantalla, que es una superficie, podemos ver un paisaje con sentido de la profundidad tan engañoso que muchas veces nos metemos dentro. Pero esta sensación podría ser más fuerte aún si la película estuviera proyecta con el sistema 3D, ayudados por unas gafas especiales de diferente color en cada ojo, que nos proporciona una enorme sensación de volumen en las figuras y de profundidad en el espacio. Y todo ello proyectado en una pantalla de dos dimensiones.

Podemos decir que la pintura estará completamente conseguida<sup>1</sup> cuando el hombre conozca y domine las técnicas de que una figura que se quiere representar, una persona, una jarra, no se vea plana a pesar de que el soporte solo tenga dos dimensiones, sino que la percibamos como un “volumen” y que el espacio donde esta se sitúe, una habitación, un paisaje, no lo veamos plano sino con “profundidad”. Estos conceptos de volumen y profundidad vamos a manejarlos continuamente desde ahora en adelante.

Además de todo lo anterior, un cuadro es un mensaje que el pintor quiere enviar desde el soporte pictórico. Este mensaje es unas veces claro y directo y otras veces más difícil de interpretar, dependiendo de la sutileza del pintor, del entorno del mismo y de nuestros conocimientos. Y del tiempo pasado, porque no cuesta mucho esfuerzo adivinar lo que puede quedar de un mensaje publicitario actual cuando hayan pasado algunos siglos, una vez que se ha perdido la actualidad del mismo y los parámetros de comunicación.

<sup>1</sup> *Esta opinión no pretende ser exhaustiva ni limitante ya que aceptamos que existe pintura dentro del Arte Paleolítico, del Arte Antiguo, del Románico etc. donde ni el volumen ni la profundidad están conseguidos. Pretendemos únicamente llamar la atención sobre lo comentado de que solo vamos a llamar pintura, en el sentido de realización de un cuadro, a partir de la consecución de la representación de figuras con volumen dentro de un espacio tridimensional.*

Entender un cuadro, o en sentido más general, entender la pintura, es no conformarse con recibir la pura impresión estética de la vista de una obra pictórica, sino ver que más hay detrás de esa sensación agradable que todos recibimos, ver que está queriendo decirnos el pintor, ver que aporta esta obra a la evolución del arte de la pintura. En definitiva, ser capaces de discernir cuando una pintura es una verdadera obra de arte y cuando no lo es tanto.

A partir de ese momento podemos considerar que entendemos de pintura, pero lo que es mucho más importante, nos daremos cuenta de que el placer de la contemplación de un cuadro ha aumentado de tal manera, que ha merecido la pena el esfuerzo hecho para adquirir esa formación.

Pueden pasarse cuarenta años viendo pintura y no dar el paso al segundo nivel, como les ocurre a la mayoría de los aficionados al arte. Esto es como el mus, que se puede estar viendo jugar durante años y como alguien no te indique las reglas, jamás lo entenderás.

Para evitarnos esta situación vamos a ver que camino hay que seguir a fin de alcanzar la “iluminación”.

Según dijimos antes, un cuadro consta de una parte física, que es la pintura en sí, con toda su técnica y de un mensaje del pintor que quiere expresar algo con su obra.

Un paso obligatorio para vencer las dificultades de entender la pintura en cuanto a su técnica es conocer la evolución que ha tenido este arte desde sus orígenes hasta nuestros días. Para ello vamos a analizar la larga marcha seguida por el artista hasta conseguir figuras con corporeidad y espacios pictóricos con profundidad así como los avances realizados a lo largo de siglos en composi-

## Qué es entender un cuadro

---



ción, movimiento, iluminación, color, temática y simbología de las obras. En definitiva, conocer la Historia del Arte y sus protagonistas, lo cual trataremos de resumirlo en los próximos capítulos.

Para entender el mensaje del artista tenemos una dificultad añadida. Hay que conocer muy bien el entorno cultural, político, económico, religioso y social donde se desarrolla la vida y la actividad del artista, porque si no es así, podremos ver su pintura pero no entender el mensaje que está transmitiéndonos, en definitiva, como si de una película perdiéramos el “sonoro”. En resumen, hay que conocer la Historia en toda su amplitud y no solo la historia política de países, reyes y batallas como casi en exclusividad se estudiaba antes, sino también la historia social, cultural, religiosa, económica etc.

Esto, que es tan obvio, se sabe solo a medias, porque todo el mundo conoce la historia aunque sea por encima, pero puede no conocer detalles que para entender un cuadro son esenciales.

Ponemos un ejemplo: el célebre cuadro de *Las Meninas* del que tantas lecturas se han hecho bajo enfoques artísticos, técnicos, etc. Hay un aspecto imprescindible para el entendimiento de una de las facetas del cuadro y es el conocimiento de la posición social del pintor en el momento de su realización. En el siglo XVII el pintor está tratando de salirse de la condición de artesano, hombre que trabaja con las manos, posición que está mal vista en España desde la Edad Media hasta nuestros días y quiere ser considerado artista, intelectual, hombre de creatividad, capaz de dar expresión física a las ideas<sup>2</sup>.

Velázquez, en el colmo de su ambición, pretende ser nombrado caballero de Santiago, que como cualquier título nobiliario requiere que su aspirante demuestre que ni él ni sus antepasados en tres generaciones han sido trabajadores manuales o artesanos.

Para afianzar su postura, Velázquez pinta el cuadro de *Las Meninas* en 1656 donde se ve que el mismo Rey baja al taller del pintor donde éste se encuentra pintando a su hija, la Infanta Margarita María. Mensaje subliminal:

<sup>2</sup> Hay que tener en cuenta que el pintor, durante toda la Edad Media, no se diferencia en categoría de cualquier otro artesano como pueda ser un herrero, un guarnicionero o un cantero. Su nombre no es conocido porque no firma sus obras hasta el final de esta época en la que sale del anonimato y empieza a conocerse su identidad. En los siglos XV y XVI su posición social mejora por la valoración que hacen de él los estamentos más altos de la sociedad que son los que encargan las obras. En muchas ocasiones pasan al servicio de Reyes, Papas o Príncipes que aún teniéndoles en gran estima no dejan de ser sus servidores distinguidos.

<sup>3</sup> Un estudio más completo de este tema puede verse en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII* de Jonathan Brown, Editorial Alianza, Madrid 1995.

<sup>4</sup> *Autorretrato con Isabel Brandt, 1609-10, actualmente en Munich, en la Alte Pinakothek.*

¡Pues sí que debe ser importante el pintor cuando el propio rey acompañado de la reina le visita en su taller!. Y todo ello con la aquiescencia del monarca, que no percibe esta manipulación de su real persona. Consecuencia: Velázquez acabará siendo nombrado caballero de Santiago y lucirá dicha cruz sobre su pecho. Por cierto, cuando Velázquez pintó el cuadro aún no lo era y la cruz fue pintada posteriormente y no por su mano, pero sí por orden real<sup>3</sup>.

Esta defensa de la posición social del pintor no es única en nuestro género. Muchos más artistas de la época han pintado obras en esta línea. Por ejemplo, David Teniers pinta la visita del Archiduque Leopoldo de Austria a su Galería de Pinturas, cuadro que el Archiduque manda pintar para demostrar su interés por el arte y la calidad de las obras de su colección, pero que también vale para que Teniers muestre su propia categoría estando al lado del Archiduque. Lo que después se llamará “salir en la foto”.

Ya en el plano burgués vemos a lo largo del siglo XVII numerosos ejemplos del deseo del pintor de demostrar su buena posición social o su holgada capacidad económica, o la alta consideración y aprecio conseguido por ellos de la realeza o de la aristocracia. Por ejemplo, Rubens se retrata con su esposa en 1609-1610 en un cuadro<sup>4</sup> que muestra su magnífica posición burguesa, conseguida con su trabajo de artista y con su matrimonio. De Rubens diría un diplomático inglés “que siempre aparecía



**Las Meninas.**  
Velázquez, 1656



**La familia del pintor.**

Jordaens, 1621

<sup>5</sup> *La familia del pintor, Museo del Prado, Madrid.*

<sup>6</sup> *Autorretrato de Van Dyck con Sir Endimión Porter, 1635, Museo del Prado. Madrid.*

<sup>7</sup> *Véase, por ejemplo, los cuadros de Zurbarán de la sacristía del Monasterio de Guadalupe, donde se ponen de relieve la categoría de los miembros de la Orden de los Jerónimos, obispos, santos, escritores, etc. y por lo tanto la magnificencia de dicha orden, tan próxima a los reyes españoles.*

*O los cuadros encargados por Felipe IV para el Salón de Reinos de su nuevo palacio del Retiro, donde se pintan una serie de cuadros con batallas victoriosas del ejército español en distintos reinos de la Monarquía española, dando idea de la importancia del momento que se está viviendo.*

no como pintor, sino como un gran caballero, rodeado de multitud de sirvientes, caballos y carrozas”.

Esta actitud la sigue Jacobo Jordaens en el cuadro pintado en 1621<sup>5</sup> donde aparece rodeado de su familia y sirvientes. Al contemplar esta obra apreciamos en primer lugar que el pintor no se autorretrata con los pinceles, sino con un instrumento musical. El mensaje es claro: el pintor es un artista cuya actividad, al modo de la de un músico, no consiste en trabajar con las manos sino realizar un trabajo intelectual. Además aparecen su mujer e hija ricamente ataviadas, que refuerzan el mensaje que quiere enviar. Y lo que es más asombroso, la composición la complementa una cuarta figura, una sirvienta con un canastillo de frutas. ¿Se puede decir más?

Observación marginal sobre los dos cuadros anteriores. El pintor presenta una posición dominante sobre su mujer, que permanece físicamente a un nivel más bajo que el artista.

Esto no ocurre en el último ejemplo que queremos poner de afirmación social del pintor. Es un cuadro de Van Dyck<sup>6</sup> donde el artista se pinta con un noble inglés, Sir Endimión Porter, secretario del Duque de Buckingham. La posición del artista está en un nivel inferior a la del aristócrata, pero se beneficia con su proximidad y con su amistad, la cual señala de forma subliminal al pintar una mano de cada personaje sobre una roca que parece no venir a cuento, pero que evidencia la solidez del vínculo del artista con el noble.

Hemos traído un caso parcial y específico de cómo el conocimiento de la historia, en este caso de la historia social, puede dejarnos ver muchas más cosas que la pura contemplación estética de un cuadro. Un espectador que se limite a recibir el primer mensaje del cuadro sin conocer lo que está pasando por la cabeza del autor, indudablemente va a perderse mucho de la habilidad del pintor en resolver el problema que le preocupa. Que no es solamente crear su retrato o el de las personas que le acompañan, pintar con maestría trajes,



fondos, mobiliarios, sino también lanzar un mensaje a la sociedad de cual es su posición, eso que hoy no nos llama tanto la atención pero que en su momento tenía la máxima importancia.

Seguro que a partir de ahora, en este tipo de cuadros vamos a ver mucho más que antes. Para comprobarlo sería útil darse un paseito por el Museo del Prado y echar un vistazo a los cuadros citados. Dejando aparte la técnica de la pintura, seguro que empezaremos a ver, respecto a la composición, algo más que antes. Porque, como decimos, un cuadro no solo es técnica de pintura. También es mucho mensaje. El artista no solamente quiere pintar algo, también quiere decir algo. Y eso sin entrar en los temas programáticos, donde el que encarga la pintura fija al artista un mensaje que quiere que se transmita con arreglo a un programa bien definido, como puede ser la importancia de una orden religiosa o la grandeza del ejército de un país determinado<sup>7</sup>.

En este aspecto el cuadro es muchas veces como un anuncio comercial que consta de un soporte pictórico y de un mensaje. Lo que ocurre es que con el paso del tiempo el mensaje no es fácilmente entendible por el cambio cultural y de ahí la necesidad de la Historia para recuperar el conocimiento de lo que ocurría en cada momento histórico.

Otro ejemplo de la importancia del conocimiento de la Historia, en este caso política. La pintura flamenca y la holandesa son realmente distintas, aunque procedan de un mismo lugar común, que son los Países Bajos, dependientes en su tiempo de la corona de los Habsburgos españoles. ¿Cuál es la causa de esta diferencia?. Indudablemente la separación definitiva de esta zona en dos países completamente distintos, como consecuencia de la paz de Westfalia en 1648, Flandes y las Provincias Unidas del Norte o Holanda.



**Autorretrato  
con Sir Endimión Porter.**  
*Van Dyck, 1635*



Flandes será monárquica, católica y aristócrata, mientras que Holanda será democrática, protestante y burguesa. Esto genera dos formas de pensar y dos clientelas de gustos completamente diferentes. En Flandes los mecenas y clientes serán la Iglesia, el Gobernador y la aristocracia. En las Provincias Unidas, la burguesía. Los temas que se pintan son religiosos, mitológicos y retratos individuales en Flandes, mientras que en Holanda van a imperar los cuadros de género con reflejos sociales, los retratos colectivos de gremios y las escenas intimistas en el interior de las casas burguesas donde los dueños desean mostrar su acomodo.

Hasta las dimensiones de los cuadros van a variar según la zona. En Flandes los cuadros se albergarán en iglesias y palacios y por lo tanto serán de grande formato. En Holanda se empequeñecen para poderlos colgar dentro de las casas de la burguesía.

Estos dos ejemplos presentados de una forma asistemática tienen por objeto llamar la atención sobre la importancia del conocimiento de la historia para el entendimiento del arte. ¿Significa esto que sin un conocimiento profundo y exhaustivo de esta ciencia no vamos a tener ocasión de llegar al segundo nivel en la contemplación de un cuadro?. Como lo mejor es enemigo de lo bueno, vamos a ver como podemos suplir el pasarse varios años en la universidad estudiando Historia. Desde luego, algunas cosas serán imprescindibles conocerlas. Por ejemplo, la Antigüedad griega y romana, para ver el arranque del arte occidental, nuestras raíces artísticas. Después será necesario conocer a fondo la historia, principios y dogmas del cristianismo, que durante tantos siglos ha sido la idea fundamental que ha movido a todos los hombres en Europa, ricos o pobres, ilustrados o incultos, poderosos o siervos. Y aquí no vale tener una idea somera de lo que significó la religión para el hombre desde la expansión del cristianismo en los siglos IV y V hasta, digamos la Ilustración. Hay que tener en cuenta que prácticamente el único ámbito cultural existente en Europa a lo largo de más de mil años ha sido la Iglesia. Y las únicas personas que han sabido leer, escribir, pensar, mandar pintar, esculpir o construir en este tiempo han sido los clérigos.



Retrato  
del Conde Duque de Olivares.  
Velázquez, 1634

No se entiende el románico, el gótico o el barroco sin entender lo que significó el cristianismo para el hombre europeo. Pero después, cuando en el siglo XVIII empieza el Liberalismo, la Ilustración, el pensamiento científico, asistiremos a un cambio brutal en la temática del cuadro con la casi desaparición del tema religioso. Hoy día, en cualquier exposición de pintura que visitemos es casi imposible ver un cuadro con este tema. En cambio, en el siglo XV, por ejemplo, es imposible que no lo viéramos casi en exclusiva.

Para hacer más difícil todavía nuestro estudio diremos que la historia que está relacionada con la pintura, además de pertenecer a la gran Historia que se estudia en los libros, muchas veces pertenece a la pequeña historia, esta parte casi anecdótica que no se estudia, pero que nosotros sí la vamos a necesitar para entender la pintura

Volvemos a poner un ejemplo. El retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares, realizado por Velázquez en 1634. Sin entrar en el análisis técnico de la composición, que ya lo realizaremos en otro capítulo, si podemos aplicar lo que antes hablábamos de conocimientos históricos. Considerando la gran historia, casi todos sabemos que el Conde Duque, Don Gaspar de Guzmán fue el valido de Felipe IV, artífice de la política española durante más de veinte años y como tal lo pintó Velázquez, a caballo, en actitud de mando, (deducción lógica en su tiempo: el que sabe dominar el caballo sabrá dominar y mandar a los hombres), con la bengala de general, armadura y espada como hombre de guerra, (aunque personalmente no lo fuera), con el boceto de una batalla en la lejanía. Pero si conocemos también la pequeña historia iremos viendo más cosas. El Conde Duque era hombre ampuloso, engreído, petulante<sup>8</sup>, lo cual Velázquez, de forma inteligente para no ofender, lo refleja. El lazo de la banda carmesí, que también aparece en Las Lanzas sobre el general Ambrosio Espínola o sobre el príncipe Baltasar Carlos a caballo, es el mayor y más exuberante que Velázquez haya pintado nunca.

Pero donde Velázquez se manifiesta como hombre de la corte, viviendo en el halago al poderoso, es en el tratamiento físico del Conde Duque. Resulta que

<sup>8</sup> MARAÑÓN, Gregorio. *El Conde Duque de Olivares o la pasión del mando*.

<sup>9</sup> *Este cuadro se encuentra en el Museo de Sao Paulo de Brasil.*

Don Gaspar era hombre de prominente barriga, o al menos, más de la deseada para mostrar un cierto aire marcial. Y nuestro pintor, en un guiño imaginativo y sutil, le retrata prácticamente de espaldas, con la cara vuelta, dejando ver el rostro, pero ocultando las imperfecciones más notables, porque un pintor puede disimular pero no engañar.

Por comparación se puede ver otro retrato realizado al Conde Duque, también por Velázquez, pero cuando aún es joven e inexperto<sup>9</sup>. Don Gaspar aparece ventrudo y paticorto. Velázquez aún no estaba en la Corte, no tenía experiencia, era muy joven.

Queremos comentar un detalle imaginativo, no se sabe si del pintor o del historiador del arte. A los pies del caballo del Conde Duque en su retrato ecuestre se abre una sima que no tiene mucho sentido en el cuadro. ¿O es que el genio de Velázquez intuye la decadencia de España que se avecina?. No es aventurado pensar que la sensibilidad del artista y su conocimiento de Palacio le hicieran prever hacia donde nos estaba llevando el valido. El pintor no se atreve a denunciar su visión, no es su papel, pero deja este pensamiento en clave de jeroglífico pictórico. ¿Verdad que suena bien?.

Un último ejemplo de implicación historia-mensaje del cuadro, dentro del ambiente de Velázquez que estamos tratando. Felipe IV tiene dos hermanos, los infantes D. Carlos y D. Fernando a los cuales Velázquez, como pintor de Corte, retrata de cuerpo entero y cuyos cuadros están en el Prado, junto a otros dos del propio rey. Los de éste son, uno de caza y otro en palacio. Aunque trataremos la simbología del retrato en el capítulo correspondiente, podemos adelantar que la caza es una actividad noble para un rey, en la línea de la guerra. En el otro retrato, el de palacio, Felipe IV tiene un billete doblado en la mano, símbolo del poder, porque el rey puede a través de un escrito premiar a alguien con un nombramiento, ensalzarlo o bien derribarlo, cesarlo, confiscar sus bienes, en definitiva, poder.

Pues bien, de los hermanos del rey, D. Fernando, también llamado el Cardenal Infante, que es personaje participativo en la política real, General de los



**El Cardenal Infante.**  
Velázquez, 1636





**El Infante don Carlos.**  
Velázquez 1626-27

ejércitos, Gobernador de Flandes, Cardenal de la Iglesia, personaje importante en definitiva, está pintado vestido de cazador, similar al del propio rey. En cambio, el Infante D. Carlos, que siempre anduvo detrás del Conde Duque para obtener algún cargo y que no lo consiguió nunca (lo cual demuestra la inteligencia del valido) es pintado por Velázquez en una composición que a mí me parece patética. ¡Con un guante vacío en la mano, cogido de un dedo!. No hay mayor símbolo de vaciedad, de la nada. Lo extraño es que el Infante se dejase retratar así, de forma casi insultante. O posiblemente ocurrió así por eso, por su incapacidad de ver nada.

Entonces, al analizar este cuadro, ya con esas consideraciones, y no hablando de técnica sino de simbología se nos apodera de repente una tristeza que antes de conocer el personaje histórico no teníamos. Es la estampa que se da en nuestro mundo actual del hijo poco listo del hombre de empresa al cual no le dejan participar en la ejecutiva de las compañías, aunque vaya vestido tan elegante como sus hermanos, aunque una cadena de oro con el toisón le cruce el pecho. Pero en la mano derecha ¿qué tiene?. Nada. Un guante vacío, desinflado.

Hemos visto hasta aquí a través de algunos ejemplos como el conocimiento de la historia nos ayuda a valorar la sutilidad del pintor en sus mensajes, el ingenio del artista para poder expresar lo que tiene que decir. El cuadro se vuelve más abierto conociendo el entorno.

Por eso podemos resumir este capítulo diciendo que la historia es valiosa para entender la pintura. Pero claro, si nosotros deseamos que alguien avance en el disfrute de este arte no podemos pretender que tenga que licenciarse en Historia para ir empezando, lo cual sería maravilloso en otros aspectos.

Podría estudiar Historia del Arte, que es una acotación de la gran historia, referida al arte, su nacimiento, evolución, etc. También esto sería maravilloso. Porque para facilitar su comprensión, la Historia del Arte divide este desarrollo artístico del hombre en fases comunes, como Arte Antiguo, Arte Medieval (románico y gótico), Arte del Renacimiento, Barroco, etc., etc.

Con esta división es muy fácil hacer grandes cajones donde metemos toda la producción artística de una época que presenta características similares y la ponemos una etiqueta simplificada que por ser tan generalista puede perder precisión aunque sí es realmente orientativa. Los capítulos siguientes tratarán de estas divisiones a las que los especialistas llaman “estilos”.

Si seguimos bajando el listón, podemos acotar más el tiempo y el lugar de una parte parcial de la Historia que comprenda un determinado momento artístico que nos interese. Si fuésemos a estudiar los primitivos flamencos, por ejemplo, estudiaríamos la historia política, religiosa, cultural, social, económica en Flandes en el siglo XV. Si quisiéramos estudiar la plenitud del barroco español tendríamos que conocer con detalle el reinado de Felipe IV, o si tratásemos de extendernos más, todo el siglo XVII.

También puede ser que deseemos conocer con una cierta profundidad la obra de un pintor determinado, por ejemplo Goya. No podemos limitarnos a leer su vida y su estilo en uno de los muchos y maravillosos libros que se han editado. Hay que estudiar bien, para conocer a nuestro genio, la historia del reinado de Carlos IV, de la invasión napoleónica, de Fernando VII. Pero no sólo la historia política, batallas, tratados, reyes, etc., sino la historia cultural y social, el tremendo significado de la Ilustración, del liberalismo. Pocos pintores fueron más hijos de su tiempo que Goya, pocas pinturas más de denuncia que sus cuadros, desde los de gran formato hasta los *Caprichos* o los *Desastres de la guerra*. Y para entenderlos hay que saber qué quiere denunciar Goya. Qué está pasando por su alma.



**El Infante don Carlos.**  
*(detalle)*  
Velázquez, 1626-27

Y con este releer o reestudiar nuestra historia, no solamente llegaremos a entender la pintura sino que además entenderemos muchas cosas que han pasado en la vida, cuyas consecuencias todavía, para bien o para mal, estamos viviendo. Al fin son nuestras raíces.

En el Paleolítico Superior, hace unos 20.000 años aproximadamente, empiezan a representarse las primeras figuras de animales o de personas pintadas o grabadas sobre paredes de cuevas o sobre rocas, lo que se denomina arte parietal dentro del Arte Prehistórico.

Estas primeras manifestaciones, pudiéramos llamar artísticas, no son más que ensayos. El hombre primitivo no sabe pintar pero quiere representar sobre la pared de la cueva, no se conoce para qué fines, a los animales que caza y de los que vive. Y decimos que no se conoce para qué fines, porque una de las grandes discusiones de los arqueólogos es ponerse de acuerdo si las representaciones de que hablamos son puramente artísticas, religiosas, imprecatorias de caza o qué quieren significar. Pero dejemos este tema que no es de este lugar y volvamos al hombre del Paleolítico que está iniciando sus primeros pasos en reproducir algo de lo que ve.

Este artista primitivo, si se le puede llamar así, no sabe como dar volumen o sensación de relieve a sus dibujos y pinturas. Se limita a representar el contorno del animal y poco más, como los ojos, la boca y los cuernos si los tiene, tomando la parte más significativa y diferenciadora para que no haya dudas sobre lo que está tratando de representar.

Pone ahínco en la línea que traza la curva cérvico-dorsal, porque ésta define al animal. También complementa el dibujo con raspaduras o trazos para sugerir el volumen. Pero este tipo de dibujo está a mitad de camino entre la pintura y el mensaje iconográfico. Como pueden estarlo los muñequitos que se ponen en las puertas de las *toilettes* para diferenciar las de caballeros de las de señoras. Esto que es: ¿dibujo o escritura simbólica?. Por otra parte hay que pensar que la escritura, por ejemplo la jeroglífica egipcia, nació así. Para escribir buey

## En busca de la tercera dimensión

---





se pintaba la cabeza de este animal, para sol, un círculo con rayos, etc. Pero esto es nuevamente otro tema y también lo vamos a dejar para volver a nuestro hombre del Paleolítico Superior.

El incipiente artista, que ha dado sus primeros pasos, va a seguir mejorando su técnica a lo largo de los siglos. Incorpora el color a las figuras mediante pigmentos naturales, como el negro de humo y el ocre rojo de un óxido de hierro. Por cierto, que el ocre rojo, por tener la tonalidad de la sangre también le servirá para dar un sentimiento religioso a la vida, quizá a la vida del más allá, ya que en algunos enterramientos pinta con ocre los cráneos o las vestiduras de los difuntos.

Por supuesto que estas primeras pinturas son planas. Sólo tienen dos dimensiones. Más que representaciones reales son todavía casi símbolos y para eso no necesita volumen.

Pero el hombre desde su aparición sobre la tierra tiene algo connatural en sí y es su deseo, su necesidad de mejorar, de evolucionar. Para mejorar, como hemos dicho, incorpora el color que da una presencia más real a las figuras dibujadas cuando estos ocres, sienas, negros, son similares a los colores de los animales representados.

Pero ¿busca también representar a los animales como cuerpos sólidos de tres dimensiones y no planos como pieles disecadas?. Pues sí, sabemos que lo están intentando pero les falta todavía muchos siglos para tener la técnica. Y ¿cómo sabemos que lo intentan?. Hay muchos indicios. Por ejemplo, en la cueva de Altamira pintada en época tardía del Paleolítico Superior, en el Magdaleniense, hace entre 12.000 y 15.000 años, además de otras maravillas hay bisontes pintados en la roca de tal manera que se aprovecha un abombamiento de la misma para dar volumen a la paletilla. También en otras cuevas, los relieves son utilizados para sugerir los flancos abombados de los animales. ¿Camino fallido?. Respecto a la pintura, sí, que su soporte siempre será plano, pero ese camino puede desembocar en la escultura, de tres dimensiones.

Saliéndose de la Prehistoria y del Arte prehistórico y entrando en la Antigüedad, vemos que la pintura sigue siendo plana. La representación humana, los animales, las cosas solo tienen dos dimensiones. Los egipcios, en plena Edad del Bronce, entre 3.000 y 2.000 años a.C. ya tienen detalladísimas pinturas conservadas hasta hoy donde representan sus dioses, sus faraones, la vida del pueblo, sus actividades: caza, pesca, agricultura, guerra, etc. Pero estas pinturas que a todos nos son familiares, son planas. Y además tienen peculiaridades en la reproducción de la figura humana, como es poner el torso de frente y la cabeza y piernas de perfil (lo que después hará Picasso en alguna ocasión) para tomar lo más identificativo de la persona, aunque la postura no sea natural. El ojo lo pintan de frente aunque la cara esté de perfil, por la misma razón de antes. A pesar del dominio en la representación de flores, aves, peces, todas sus figuras, aún siendo encantadoras, son planas y están situadas en escenarios que carecen de profundidad.

Al resto de pueblos de la Antigüedad, en lo referente a su arte, les pasa lo mismo: asirios, babilonios, persas, nos han legado deliciosas pinturas, pero todas planas, sin ningún fondo. La cerámica griega en todos sus diferentes periodos, roja, negra etc. está decorada pero siempre con figuras que carecen de volumen. Es curioso ver como en otras artes han avanzado con paso de gigante, por ejemplo en la escultura. En el siglo V a.C. en la Grecia de Pericles, la escultura está tan perfeccionada que muchas de sus obras, las Venus, los Apolos,



Cueva de Altamira.  
*Bisonte*

podrían parecer de hoy. El dominio anatómico es extraordinario. En cambio la pintura sigue sin dar el salto porque requiere un conocimiento intelectual para lograr la tercera dimensión que el artista está aún muy lejos de disponer. Alguna vez se ve algún destello, alguna figura que parece que quiere iniciar un cierto relieve, pero no es más que eso, destellos. Es más producto de una chispa de genialidad que conocimiento sistemático, porque no hay continuación.

Los romanos copian de los griegos la estatuaria y después la mejoran. También en pintura avanzan. Nos ha quedado algo del arte pictórico romano en mosaicos, en las paredes excavadas del Domus Áurea de Nerón en Roma, en las casas de Pompeya. Como se sabe, la floreciente ciudad de Pompeya destruida por la erupción del Vesubio en el año 79 y cubierta de cenizas, se comenzó a excavar en el reinado de Carlos III, apareciendo una serie de casas principales con pinturas de lo que los especialistas denominan estilo IV.

En este estilo ya aparece una cierta profundidad en los ambientes, lograda a través de la perspectiva, para lo cual utilizan elementos arquitectónicos como pórticos, columnatas y escaleras. También logran un cierto volumen en los cuerpos conseguido a través del sombreado.

Pero en el siglo V acontece la caída del Imperio Romano y se echa en Europa la oscuridad de la Edad Media perdiéndose estos adelantos, por lo cual el pintor medieval tiene que empezar casi de nuevo, en un estilo que como veremos en el capítulo siguiente con más detalle, se ha denominado románico. Esta pintura aunque avanza en los aspectos de composición y color es completamente plana, careciendo sus figuras de volumen y estando situadas en un plano, no en un espacio pictórico.

Habrà que esperar hasta bien entrada la Edad Media para que se empiecen a ver los primeros intentos de conseguir la tercera dimensión. En el siglo XIII, con el desarrollo del gótico en Europa, se aprecian ensayos para dar volumen a las figuras en el llamado Estilo 1200 que se aplica a la miniatura en códices tales como biblias misales y salterios<sup>10</sup> y que poco a poco se extiende a toda la pintura que se realiza en esta época. Además las figuras ya no están flotando

<sup>10</sup> *El salterio es un libro devocional, no litúrgico, para uso particular de los fieles y que normalmente era utilizado por la aristocracia. Acabará siendo un objeto de prestigio por la calidad exigida en la composición del códice, por la belleza de la escritura y por las miniaturas preciosamente pintadas que siempre lo adornan.*

en el aire con un fondo dorado y plano detrás sino que empiezan a situarse en lugares físicos como tronos o espacios arquitectónicos.

En el siglo XIV en Italia, Giotto, uno de esos geniales e innovadores personajes que han hecho progresar el arte, empieza a crear, aunque muy rudimentariamente, esbozos de lo que será el espacio pictórico, lugar donde se sitúan las figuras pintadas. Así se abre un mundo nuevo en la pintura, que cada vez se irá perfeccionando, hasta llegar al siglo XV donde tanto en Italia como en Flandes los pintores, después de muchos ensayos, emplean de una manera casi regular los logros de lo que hemos definido como pintura: figuras con volumen representadas dentro de un espacio pictórico. En definitiva, la pintura tridimensional.

Se ha producido la invención del cuadro.

El problema de conseguir figuras con volumen se le había presentado al pintor antes que el de lograr profundidad en el espacio pictórico porque en principio las figuras pintadas no están en ninguna escena sino que existen de por sí, sin relacionarse con el exterior, como si estuvieran aisladas, flotando en el espacio.

Todavía durante el románico las figuras son planas. El pintor no consigue dar volumen a los rostros ni a los cuerpos porque utiliza lo que se llama iluminación frontal que no da sombras al objeto iluminado y lo aplana. Lo único que hace es que para que resalten, sitúa detrás de las figuras un fondo plano que suele ser dorado.

Después, buscando el volumen, buscando la corporeidad, empieza a crear sombras en las figuras haciendo una trampa al ojo. Si un objeto, una jarra por ejemplo, que tiene volumen se ilumina lateralmente, una parte queda iluminada y otra parte en sombra. Si un pintor pinta un cuerpo con parte iluminada y

## *Consecución del volumen*



**La expulsión del Paraíso.**

Masaccio, 1425-28.

<sup>11</sup> La razón de que no se aplicase era el tiempo que tardaba en secarse cada mano que se extendía sobre el soporte. Los flamencos incorporaron un secante que les permitía dar una capa encima de otra para lograr transparencias y detalles más delicados, máxime al pintar sobre lienzo. Los italianos en el siglo XV y hasta que adoptaron los avances flamencos pintaban al temple sobre tabla.

parte en sombra, el ojo lo procesa al revés y dice: aquí hay volumen.

Es en el gótico cuando se empieza a aplicar sombras en las figuras para dar esta sensación. Esto complicará la pintura porque estas sombras, en una superficie de color no son negras, sino que producen el efecto de oscurecer el color, dando diferentes gradaciones. Si la superficie iluminada es roja brillante, la menos iluminada será roja más oscura y la menos iluminada aún, roja mucho más oscura. Lo cual quiere decir, que para crear sensación de volumen el artista no puede aplicar los colores puros como hacía antes, sino que necesita dar todos los matices de cada color que emplea. Esto que es fácil de expresar, es muy difícil de conseguir, pues obliga al pintor a emplear una paleta de, en teoría, infinitas tonalidades. Las diferentes tonalidades en las carnaciones de rostros y manos, los diferentes matices de color de los ropajes es lo que conseguirá dar volumen a las figuras.

En el románico, el pintor se limita a poner manchas de colorete en las mejillas de las figuras y para los ropajes insinúa los pliegues con líneas pintadas, como con líneas pintadas insinúa los músculos del cuerpo humano. A medida que avanzan los siglos del gótico, XIII, XIV y XV, se va consiguiendo la corporeidad a través de la iluminación lateral de las figuras. El siglo XV es definitivo en la consecución del volumen mediante esta técnica y la Historia del Arte cita como una de las primeras obras logradas a *La expulsión del Paraíso* de Masaccio en la Capilla Brancacci en Florencia, pintura al fresco que se realizó entre 1424 y 1427 y donde la luz moldea los cuerpos de Adán y Eva hasta conferirlos un auténtico relieve.

Este avance se dará casi exclusivamente en dos zonas, Italia y los Países Bajos. Aquí se puede decir que Flandes aventajó a Italia debido a la utilización del óleo como aglutinante de la pintura, procedimiento que aún conocido por los italianos no era aplicado<sup>11</sup>. Esta técnica de pintura al óleo hizo que la calidad conseguida en la realización de sus obras fuera extraordinaria posibilitando los matices de color tan imprescindibles para lograr la corporeidad de las figuras. Por eso la técnica conseguida por los flamencos en el siglo XV para lograr la

textura de pieles, telas, cabellos etc. llamó la atención a todo el mundo que la conoció, sin que fuese igualada por ninguna otra escuela.

La matización en los colores que aparecen con la iluminación lateral no se ajusta a ninguna ley matemática, como veremos después que sucede con las leyes de la perspectiva para la profundidad sino que depende de la capacidad del artista de degradar el color simple sobre el que trabaja hasta conseguir tonos continuos más claros o más oscuros. Hay un ejemplo muy ilustrativo y es la dificultad bien conocida de realizar una copia de *La Gioconda* de Leonardo de Vinci por la riqueza de matices que existe en las carnaciones. En pintura se puede copiar casi todo, pero es casi imposible sacar la paleta que el genio italiano aplicó en el rostro de la inescrutable mujer. No en vano Leonardo escribió que “la pintura es una composición de luz y de sombras, combinada con las diversas calidades de todos los colores simples y compuestos”.

La ciencia que estudia el representar cuerpos sólidos en un plano de la misma manera que aparecen a la vista, se llama perspectiva. Hemos visto como el pintor resuelve el problema de pintar sus figuras mediante la iluminación lateral, para que aparezcan con corporeidad tal como las ve el ojo.

En este apartado vamos a estudiar como se crea el espacio pictórico donde se colocan las figuras representadas en el cuadro. Al principio no son más que ensayos basados en la intuición y observación de los artistas. Poco a poco y a medida que avanza el tiempo empiezan a aparecer diversos logros que harán que este espacio aparezca con cierta profundidad, cambiando completamente la calidad de la obra.

Vamos a detallar en que consiste cada uno de estos, pudiéramos llamar, trucos visuales que hacen posible la aparición de un espacio pictórico creíble. Y deci-

## *Espacio pictórico tridimensional*



mos trucos porque en definitiva se trata de engañar al ojo para que este registre profundidad en un espacio donde físicamente no lo hay, como es el caso de una escena representada en una tabla o tela de dos dimensiones.

## Perspectiva lineal

El hombre se dio cuenta de que al mirar dos líneas paralelas que se alejan el ojo las ve como convergentes en un punto ideal al que se ha llamado punto de fuga porque las líneas parecen fugarse por ahí. Este punto será único para todas las líneas paralelas a las anteriores y su posición dependerá de la posición del observador respecto a estas líneas. Además, como segundo efecto, los objetos de igual dimensión van perdiendo la misma al alejarse hasta desaparecer en el punto de fuga. Por ejemplo, en un paisaje con una avenida de árboles veríamos como estos disminuyen de tamaño a medida que se alejan del observador, aunque fuesen todos de la misma altura. Conocido esto, el pintor lo que hace es desdoblarse el efecto. Si pinta un camino cuyos laterales acaban confluyendo en un punto y cuyas figuras de tallas similares, árboles, hombres, casas, etc. van disminuyendo, el ojo del observador recibe automáticamente la sensación de camino que se aleja, en definitiva, le da sentido de profundidad al paisaje. No verá un plano, sino un espacio de tres dimensiones, esto es, con profundidad.

El inconveniente para la aplicación del primer fenómeno es que hay que buscar, en la escena que queremos, pintar líneas paralelas que se alejen. ¿Y si no las hay?. Pues el pintor las crea forzosamente, casi artificialmente, poniendo algo que le haga dibujar estas líneas. Si miramos los retablos góticos españoles del siglo XV existentes en el Museo del Prado vemos que el pintor empieza a situar las figuras que quiere representar dentro de espacios arquitectónicos con paredes, techos y escaleras, con mesas y camas cuyas líneas paralelas las hace converger, todavía intuitivamente, para dar sensación de profundidad. Y otro

artificio que siempre, o muchas veces añade, es un suelo ajedrezado, cuyas baldosas van estrechándose a medida que se alejan. Esto no significa que en esta época en toda Europa los suelos fueran así, sino que el pintor los necesita para reforzar su inseguridad.

Para la utilización del fenómeno de disminución de tamaño en las figuras más lejanas, el pintor abrirá ventanas en las estancias donde se desarrolla la escena, aunque no venga mucho a cuento y de esta manera se verá un fondo con paisaje en el cual irá disminuyendo los objetos a medida que se alejen. El ojo del observador al mirar el cuadro procesará el artificio a la inversa, apareciendo un efecto de lejanía en las últimas figuras que contribuye a dar profundidad a la obra. Es típico y se ve mucho en la pintura de los primitivos flamencos del siglo XV, Robert Campín, Hans Memling, etc.

A veces el artista sustituye la ventana con paisaje por el fondo completo paisajístico y entonces busca esa profundidad en los mismos efectos de disminución de las cosas con la lejanía, preocupándose por poner una ciudad, un bosquecillo, unos caminos que serpentean, lo cual el ojo lo procesa como espacio tridimensional.

Ocurre que estos fenómenos ópticos siguen unas leyes matemáticas, las leyes de la perspectiva lineal que aunque sencillas no fueron conocidas hasta mediados del siglo XV ya que los ensayos anteriores se hacían de forma intuitiva, con las imperfecciones que puede suponerse.

Fue en Italia donde las leyes de la perspectiva fueron estudiadas, aplicadas y formuladas por primera vez. Brunelleschi, 1377-1446, famoso arquitecto italiano por la construcción de la cúpula de la catedral de Florencia fue el primero que llegó a tener un conocimiento exacto de las leyes geométricas de la perspectiva debido a sus estudios empíricos de observación de edificios a través de una cuadrícula. Basándose en estos conocimientos, Masaccio pintó el cuadro *La Trinidad* 1425-28 donde aparece por primera vez una bóveda de casetones que cumple rigurosamente las leyes de la perspectiva lineal. Y para



**Santa Bárbara.**  
R. Campin, 1438





**La Trinidad.**

Masaccio, 1425-28

acabar de completar el desarrollo de este descubrimiento, el arquitecto Alberti, 1404-1472, escribió el primer tratado sobre perspectiva, *Della Pittura*, 1435, donde formula por escrito las leyes citadas.

A partir de estos conocimientos se va a dar el gran avance de la pintura pues su aparición es casi coincidente con el desarrollo del volumen de las figuras mediante la iluminación lateral. Esto introduce una modificación tan fuerte en la manera de pintar que el estilo cambia de nombre pasando del Gótico al Renacimiento, aunque este nombre se dará por otros motivos.

En el resto de Europa en el siglo XV continúa el estilo gótico con ligeras aportaciones de la novedad excepto en Flandes que aún sin formular las leyes geométricas de la perspectiva se llega casi a los mismos resultados de forma empírica a través de la observación siendo capaces de construir perspectivas bien conseguidas de forma intuitiva.

Por otro lado es curioso ver en algunos cuadros de la época o posteriores cómo otros pintores que han oído hablar de la perspectiva lineal pero que aún no conoce sus leyes hacen fugar sus líneas paralelas a diferentes puntos de fuga, las baldosas a uno, el artesonado del techo o las paredes a otro, lo cual crea cierta confusión visual al observarlo. En el Museo del Prado tenemos dos cuadros a los que les ocurre lo dicho a pesar de que se pintaron en el siglo XVI. Uno es la *Anunciación* de Picazo y el otro es de Pedro Berruguete, *Auto de Fe*, que merece la pena visitarlos para ver estos errores. El pintor está aprendiendo, pero aún no conoce las leyes de la perspectiva geométrica y aplica a ojo sus conocimientos.

En resumen, con la perspectiva el espacio pictórico se ha transformado. Pasa de ser un plano a ser un lugar donde las figuras se perciben como situadas en un espacio real, en un escenario.

¡Se ha conseguido la profundidad!

Como complemento a lo expuesto quiero traer a colación una anécdota sobre D. Eugenio D'Hors, al cual, habiendo escrito "tres horas en el Museo del Prado", le preguntaron qué obra salvaría del museo en caso de que este se incen-

diara y solo pudiera sacar un cuadro. El insigne catedrático, sin dudarlo, respondió que *La Dormición de la Virgen* de Andrea Mantegna, pintado en 1460.

Después de oír el relato me pasé horas delante de esta tabla intentando ver las razones por las que habría de salvarla delante de tantas obras geniales que atesora el museo. Necesité la mano de una persona muy querida que me hizo ver lo que esta tabla recogía.

Y es que ésta pintura resumía el esfuerzo de tantas generaciones de artistas luchando por conseguir lo que hemos expuesto en este capítulo: la tercera dimensión en una tabla de dos dimensiones. En definitiva, el milagro de la pintura.

**Auto de fe.**  
*Pedro Berruguete, 1490*



**El tránsito de la Virgen.**  
*Mantegna, 1460*



## Perspectiva aérea

**La Virgen con el niño  
y Santa Ana .**  
*Leonardo da Vinci, 1510*



<sup>12</sup> En los libros de arte, este tipo de perspectiva está incluida dentro de la perspectiva aérea. Hemos querido abrir esta nueva denominación por considerar que conceptualmente es diferente el efecto de la degradación de los colores por las grandes distancias que el oscurecimiento del tono de los mismos por la menor iluminación a medida que un objeto se aleja del foco que lo ilumina.

Cuando el pintor domine el efecto de la perspectiva lineal dará otros pasos para no tener necesidad de dibujar forzosamente tantos suelos con baldosas ajedrezadas o techos con artonados, ni tantas paredes, columnas, escalones y demás artificios arquitectónicos para lograr el sentido de la profundidad.

Va a jugar, entre otras cosas, con la degradación de los colores que se produce en los elementos lejanos, fondo de los paisajes, según la mayor o menor distancia del objeto al observador. El mejor ejemplo de esta técnica que podemos presentar es Leonardo da Vinci,

Leonardo fue un verdadero estudioso de la influencia de la luz sobre los colores y de la variación de los matices de estos en función del color de la luz que ilumina o de la distancia al observador. Afortunadamente dejó un tratado de pintura donde recoge sus observaciones y las explica.

A nosotros, para el tema que estamos tratando ahora nos interesa el nuevo concepto de perspectiva aérea que abre otro camino para dar profundidad a los paisajes. Leonardo dice que “debido a la gran distancia que hay desde el observador a las montañas del fondo de un paisaje, estas parecen azules, del color del aire, por la gran cantidad de aire que la vista tiene que atravesar”. También los campos irán perdiendo su color natural y tenderán más al azul a medida que se alejen del observador. Este azul será más claro cuanto más alejado esté, es decir, más próximo al horizonte. A su vez el aire de la atmósfera también se hace más claro al estar más bajo, más próximo a dicha línea.

Conociendo esto, que las montañas se ven azules si están lejos, el truco del pintor consistirá en engañar al ojo pintando montañas azules (aunque este no sea su color real) para que el ojo desdoble esta impresión y haga pensar al cerebro que las montañas están lejos.

Otra forma de conseguir la profundidad en el espacio pictórico es la utilización de la perspectiva “por iluminación”<sup>12</sup>. El pintor ha observado que un objeto se torna cada vez más oscuro a medida que se aleja de la fuente que lo ilumina. Entonces, como ha hecho anteriormente, tiende una trampa al ojo pintando cada vez más oscuros los objetos que quiere que se vean más lejanos de la fuente lumínica lo que tendrá gran aplicación a la hora de pintar interiores iluminados por ventanas, lámparas o chimeneas.

Además, con distintas fuentes de iluminación puede crear planos diferenciados dentro del espacio pictórico, donde cada plano lumínico quedará separado de los demás, creándose un espacio entre ellos que va a proporcionar esa sensación de profundidad tan buscada.

Como ejemplo de esta técnica vamos a traer a Velázquez por la perfección con que consigue la profundidad en algunos de sus cuadros. En *Las Meninas*, aparte de la perspectiva lineal de la sala con la fuga lateral de paredes, ventanas y techo, hay una serie de planos lumínicos que refuerzan de manera genial el efecto de profundidad. (Obligatorio seguir ésta explicación delante del cuadro o al menos con una buena reproducción del mismo). Podemos destacar un primer plano de fuerte iluminación con la infanta Margarita María, las dos meninas, María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco, los dos enanos, Mari Bárbola y Nicolasillo Pertusato y el perro, cuya luz entra por la ventana de la derecha. Al fondo, otro plano con violenta iluminación al abrir la puerta D. José Nieto Velázquez. Entre ambos planos vemos como la sala va ganando oscuridad hacia el fondo lo que marca dos planos intermedios, uno de media iluminación donde está situado Velázquez y otro más oscuro con la dueña Doña Marcela de Ulloa y un desconocido que está casi en la penumbra. Todavía podríamos pensar en la pared del fondo con dos cuadros conocidos y que actualmente están en el Museo del Prado, que constituyen un plano casi en la oscuridad.

La puerta iluminada de la que hemos hablado antes es una cuña luminosa en este plano, mientras que el quicio iluminado pertenece a un espacio pos-

## Perspectiva por iluminación





**Pablo de Valladolid.**  
Velázquez, 1635

terior a la sala. Todavía, si queremos afinar más, en este espacio de la puerta tendríamos tres planos en vez de uno. El primero corresponde al rellano que está iluminado por una ventana que se supone en la fachada del Alcázar Real, continuación de las de la sala. El segundo, en semipenumbra, lo forman los escalones con el personaje casi en silueta, y el tercero sería la habitación del fondo rabiosamente iluminada. Además, el perro que está tumbado en primer término, no pertenece realmente al plano iluminado de la infanta. Está muy adelantado y la luz de la ventana ya no le da de lleno. Por todo esto, *Las Meninas* ha sido considerada como la más bella sinfonía de luces y sombras que se ha pintado en el mundo.

El desmenuzamiento intelectual del cuadro que hemos realizado también es realizado por el ojo humano, aunque de forma instantánea y subconsciente, recibiendo una tremenda impresión de profundidad.

Y un último detalle. Parece ser que Velázquez esparció pigmento blanco en lo que es el espacio aéreo de la sala, que quedan como puntos brillantes, dando la misma sensación que se recibe cuando un rayo de sol entra en una habitación con polvo, tratando de reproducir la atmósfera polvorienta de las grandes salas de los palacios. ¿Se puede pedir mayor sutileza?. Por eso se ha llegado a decir que Velázquez, en este cuadro, “pintó el aire”.

Como variante de esta técnica de planos lumínicos podemos considerar el efecto de las sombras que aparecen cuando un objeto sólido se interpone entre la fuente luminosa y un segundo objeto, suelo o pared que recibiría la luz si no existiese el primero. La silueta del mismo se proyecta haciendo oscurecer las tonalidades de la superficie que recibe la sombra y así ayuda al ojo a componer el espacio pictórico buscado.

Este sombreado se empezó utilizando cuando el pintor comienza a aplicar la iluminación lateral en busca del volumen en las figuras, pero es en el siglo XVII cuando se alcanza el verdadero dominio de esta técnica.

Podríamos traer infinidad de ejemplos maravillosos de distintos pintores lo cual sería demasiado prolijo pero no nos resistimos a mencionar el *Pablo de*

*Valladolid* donde Velázquez, con la mayor economía de medios que se pueda pensar, crea, solo por la sombra de las piernas del bufón una figura perfectamente situada en un escenario. No en vano cuando Manet vino a España a conocer las pinturas del Prado se quedó impresionado diciendo que era el cuadro más asombroso que había visto jamás en toda la historia de la pintura. Con inspiración en el tema de los bufones y en la forma de realizar Velázquez la profundidad, realizó algunas de sus obras de mendigos y filósofos.

Es otro recurso utilizado para conseguir sensación de profundidad en un paisaje con figuras, personas o cosas. Está basado en la realidad de que un objeto situado en un plano en las proximidades del observador se ve con toda nitidez cuando está enfocado por el ojo mientras que los situados en planos más alejados se van viendo más borrosos a medida que se alejan, perdiéndose los detalles del elemento observado. A su vez, los contornos de las figuras, hombres, casas, árboles, serán más confusos y menos delimitados cuanto más alejados estén del ojo del observador.

Curiosamente esto se aplicó por primera vez no en pintura sino en los relieves en bronce de las Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia, realizadas por Ghiberti, 1425-52, donde en una de las composiciones cuyo motivo es *El Sacrificio de Isaac* se ven las figuras que están en primer plano perfectamente nítidas mientras que las que forman parte del fondo se van volviendo más difusas a medida que se alejan.

El pintor, cuando haya aprendido este artificio, podrá dar profundidad a sus cuadros creando varios planos dentro de su obra, haciendo nítidas las figuras que quiere representar en el primer plano y abocetadas las que pertenezcan a los distintos planos que supuestamente están más alejados.

## Perspectiva por enfoque



Las Meninas. (detalle)  
Velázquez, 1656

## Perspectiva caballera

De esta manera el espectador cuando ve figuras con nitidez o difusas, de forma inconsciente las sitúa próximas o lejanas, reforzando la idea tridimensional.

Para ilustrar lo dicho traemos de nuevo a Velázquez y el cuadro de *Las Meninas*. La cara de Doña María de Velasco, que es la menina que está de pie iniciando lo que parece ser una reverencia, está pintada de forma nítida, como vemos en un rostro en nuestra proximidad. Por el contrario, la cara del jefe de tapicería de la Reina, D. José Nieto Velázquez, posible familiar del pintor, situado en la puerta del fondo de la estancia, está desenfocada, difuminada, como se ve un rostro lejano, lo cual crea una distancia entre ambos personajes.

Para completar toda la panoplia de sistemas que ha utilizado el hombre para conseguir un espacio pictórico citaremos, aunque sea muy brevemente, la perspectiva caballera ya que ha sido el sistema menos empleado en la pintura debido a sus limitaciones.

La perspectiva caballera es un modo convencional de representar los objetos en un plano, generalmente como si se vieran desde lo alto, a vista de pájaro. Se denomina así por estar el punto de vista elevado, el que tendría un jinete que los contemplara desde lo alto de un caballo.

De esta forma el pintor puede representar un grupo de gente evitando que la primera fila tape al resto, como si en una fotografía subiese a la segunda o tercera fila en bancos de altura creciente como podemos ver en *El Juicio Final* de Fray Angélico, 1431.

Se utilizó en el gótico y renacimiento y como ejemplos bellísimos de este sistema de perspectiva podríamos citar, además de la obra anterior, la *Cabalgata*

*de los Reyes Magos*, de Venozzo Gozzoli, 1459 y *El milagro de la reliquia de la Cruz* de Gentile Bellini.

Indudablemente, todas estas técnicas descritas en los apartados anteriores ayudan a que al contemplar un cuadro recibamos una maravillosa sensación de profundidad y podamos decir que la tridimensionalidad en pintura ya está lograda después de tantos siglos de búsqueda.



**El Juicio final.**  
Fray Angélico, 1431



Hay unos estudiosos por el mundo que se llaman historiadores del arte, que son gente muy particular, porque sin saber pintar o esculpir se han dedicado, llenos de curiosidad, a observar la evolución del sentido artístico del hombre, desde que éste empezó en el Paleolítico Superior a producir sus primeras obras, hasta nuestros días.

Y lo curioso es que son estos historiadores, los que a fuerza de estudiar y analizar las obras de arte producidas por el hombre desde sus principios y de emplear su propio sentido estético, pueden y son capaces de valorar una pintura o una escultura, de tal manera que su opinión es la que se toma universalmente para el estudio de una obra.

El historiador, en nuestro caso de la pintura, empieza analizando la evolución que ha tenido el arte bajo una serie de parámetros que fundamentalmente son la profundidad de una escena y el volumen de las figuras que en ellas se encuentran, la iluminación que supone el artista en el cuadro, el colorido del mismo con sus matices y sus alteraciones por la luz, la composición de las figuras que aparecen, con su colocación, el movimiento de los cuerpos, tanto humanos como de animales, etc, etc.

También estudia otros aspectos que ya no son puramente sensoriales, sino que pertenecen al mundo del pensamiento, como puede ser la simbología del cuadro o el mensaje del artista, que son conceptos que solo pueden analizarse desde el punto de vista intelectual.

Además se preocupa, dentro de su faceta pura de historiador, de conocer cuando y quien origina los avances en el desarrollo del arte, quien los sigue y los mejora o quien se limita a seguirlos sin añadir nada nuevo, en definitiva, quien es original en algún aspecto de la obra.

## Estilos artísticos. Cronología

---



En resumen, que este experto que no sabe pintar, es capaz de definir cuando estamos ante una obra maestra y cuales son sus valores, algo que roza ya los conceptos filosóficos.

Para el estudio y la clasificación de las obras de arte, el historiador ha podido apreciar que tanto la pintura como la escultura y la arquitectura que se hacen durante un cierto periodo tiene unas características comunes que ha denominado *estilo*, al cual da un nombre particular como románico, gótico etc.

Ocurre que una vez establecido un estilo, con el tiempo y por la evolución del arte debido a aportaciones continuas de los mejores, se pasa a otra forma de hacer las obras, a otro estilo que ya recibe otra denominación.

Estos estilos, según dijimos en un avance sobre la evolución del arte, son como unos grandes cajones donde, bajo una misma etiqueta se meten las obras que tienen características artísticas similares por haberse hecho en épocas comunes.

Fue en el siglo XVI en Italia cuando el hombre empezó a preocuparse de conocer como había evolucionado el arte y quienes habían sido los principales artistas que habían contribuido a este desarrollo. Podemos considerar a Vasari, 1511-1574, como uno de los primeros historiadores de arte ya que escribe un libro en 1550, *Le vite dei piu eccellenti Architteti, pittori, escultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*, donde estudia los pintores italianos más conocidos y su forma de pintar, principalmente durante el siglo XV y parte del XVI, uno de los periodos más fecundos en la historia de la pintura y de mayor avance en la técnica pictórica.

Pero realmente es en los siglos XVIII y XIX cuando se hacen los estudios sobre el desarrollo del arte de una forma metodológica y sistemática. El alemán Winckelmann, 1717-1768 inicia su *Historia del Arte en la Antigüedad* como ciencia moderna que se basa en los conocimientos documentados de todo el desarrollo artístico y abre una nueva forma más científica del estudio de la

Historia del Arte, aplicando una nueva metodología que incluye la objetiva sistematización del método cartesiano que tanto estaba haciendo progresar todas las ciencias de la experimentación.

Si somos un poco más tolerantes en cuanto a la definición de pintura que dimos anteriormente, tenemos que remontarnos al Paleolítico Superior para ver los primeros intentos del hombre de crear pintura representando animales o personas. Nos referimos al arte parietal, dentro del Arte Prehistórico, que comprende estos primeros intentos artísticos de reproducción de figuras pintadas o grabadas sobre las rocas o paredes de las cuevas donde habita o al menos visita, los cuales realmente no pasan de ser un ensayo primitivo de representación pictórica.

Posteriormente, egipcios, mesopotámicos, persas, etruscos y todas los pueblos de la Antigüedad, incluidos, por supuesto griegos y romanos van mejorando la calidad de sus representaciones, creando sus diferentes estilos, pero su pintura, con la excepción de la última época romana, carece también de profundidad. Es lo que se llama Arte Antiguo. A nuestros efectos de conocer las claves de la pintura vamos a prescindir de su estudio y consideración aunque lo miremos con la mayor simpatía como prolegómenos de lo que nos interesa.

La Edad Media empieza con la caída del Imperio Romano en el año 476 y durará hasta mediados del siglo XV. Los historiadores, para acotar las épocas históricas, toman como fechas alguno de los acontecimientos más significativos que puedan implicar cambios importantes en la mentalidad de la gente de su época o en su forma de vivir. Para principios de la Edad Media toman la caída del Imperio Romano que supone la aparición de los reinos bárbaros o germánicos y la ruptura con el orden anterior, con toda una forma de vida común

## ***Desde el Arte Parietal hasta el final de la Edad Media***

en prácticamente toda la Europa civilizada. Para finales de la Edad Media se toma la caída del Imperio Bizantino en 1453, o la aparición del Humanismo, o la Reforma de la Iglesia o el descubrimiento de América en 1492, todo lo cual está aconteciendo en la última mitad del siglo XV.

Los historiadores dividen la Edad Media en tres periodos: Alta Edad Media, siglos V al X, Plena Edad Media, Siglos XI y XII y Baja Edad Media, XIII al XV. El arte desarrollado en esta época se llama Arte Medieval y fue Vasari el que al enjuiciarlo, usa por primera vez, un poco despectivamente, el término *gótico*, como arte de los pueblos bárbaros que habían acabado con la civilización romana.

Posteriormente otros historiadores dividieron el Arte Medieval en tres grandes grupos, Arte Prerrománico, Arte Románico y Arte Gótico, correspondientes a la Alta, Plena y Baja Edad Media respectivamente. Los dos primeros toman esta denominación por considerar que estos estilos arrastran conceptualmente mucha influencia romana, como pueda ser la “bóveda de cañón” para cubriciones y el “arco de medio punto” para vanos tales como puertas y ventanas. También aparece la “bóveda de arista” en la intersección ortogonal de las dos bóvedas de cañón que se encuentran en el crucero.

La denominación de gótico quedará para aquellas obras que a partir del siglo XIII aparecen en Francia cuando se sustituye en la construcción de iglesias la bóveda de cañón por la “bóveda de crucería” y el arco de medio punto por el “arco ojival”.

Con esta división, por lo tanto, se fija un periodo cronológico que comprende los siglos XI y XII para el estilo Románico y desde el XIII hasta XV para el Gótico, llamándose arquitectura, escultura y pintura románica a la que se realiza en el primer periodo y gótica a la que se hace en el segundo.

Es importante evidenciar que tanto las fechas como las características de cada estilo no obedecen a fechas fijas ni a características férreamente determinadas ya que dependen del lugar de Europa donde se están realizando.

<sup>13</sup> *Hay una novela que recoge muy bien el ambiente medieval inglés del siglo XII. Allí se describe, entre otros temas, la forma angustiosa y emotiva del esfuerzo de los arquitectos para modernizar la construcción de iglesias pasando de la pesantez románica a la más luminosa y etérea estructura gótica. Se trata de Los pilares de la tierra, de Kent Follet.*

Por ejemplo, las primeras novedades góticas en arquitectura, aparecen en Francia en la cabecera de la iglesia de Saint Denis en 1140-1143, mientras que en España, el primer gótico se realiza en las catedrales de Burgos, 1222 y Toledo, 1224. Según lo anterior podríamos decir que el gótico empieza en 1140 en Francia y en 1222 en España, pero esto no significa que todo lo que se hace a partir de este momento sea gótico, ya que en muchos sitios, hasta que lleguen los avances, continuarán más de un siglo construyendo, esculpiendo o pintando en el estilo anterior<sup>13</sup>.

Con las características de los estilos pasa un poco lo mismo. Cuando aparece un nuevo estilo no entra desde el primer momento en toda su pureza sino que al iniciarse arrastra muchas características del estilo anterior que no desaparecen hasta que el nuevo estilo madura.

El concepto “románico” lo crearon los historiógrafos como recuerdo a la cultura romana, por creer que las actividades artísticas medievales posteriores a la caída del Imperio estaban impregnadas y tenían sus orígenes en aquella época. Las lenguas derivadas del latín se llamaron lenguas romance y al arte derivado del arte romano lo denominaron románico.

Este estilo estuvo vigente en toda Europa durante los siglos XI y XII y perduró hasta que el desarrollo artístico posterior empezó a crear sus propias pautas. Realmente empezó en los últimos años del X y perduró algo en el XIII, dependiendo de las áreas geográficas.

La arquitectura románica está perfectamente definida por los elementos arquitectónicos principales que la conforman. La pintura románica también tiene sus propias características. No aparece hasta el último tercio del XI. Técnicamente es una pintura plana porque el artista no conoce todavía la perspectiva y

## Románico



**David vence a Goliat.**

Anónimo, principios del XII.

<sup>14</sup> La técnica de traslado de una pintura al fresco es complicada por el riesgo de deterioro que tiene una pintura cuyo soporte es la pared donde se realizó. No obstante hoy día se consigue efectuarlo sin demasiados daños como lo demuestra toda la pintura que fue pintada al fresco, desde la románica hasta las "pinturas negras" de Goya y que hoy las podemos admirar en sus nuevos emplazamientos.

porque la iluminación que utiliza es frontal, no da sombras y por lo tanto tampoco volumen. Los colores empleados son colores puros, simples, con muy pocas tonalidades o casi ninguna.

Como no existe fondo en el cuadro sino que es un plano de un solo color, el pintor se ve obligado a poner una línea en los contornos de las figuras como cuando sobre un papel pintamos una cara.

Las figuras que componen la escena pintada, en el caso de que no sea una sola figura, no mantienen casi ninguna relación entre sí, siendo esto todavía más acusado en la escultura donde dichas figuras no se hablan, no se miran, no tienen ningún movimiento.

Para todas las caras del románico solo existe un modelo muy esquemático donde los dibujos de ojos, nariz, boca y orejas son siempre los mismos. Pone variaciones en cabellera y peinado para diferenciar hombres de mujeres y jóvenes de viejos lo cual, con los vestidos, le da una cierta variedad de personajes.

En esta época la pintura se realiza prácticamente en su totalidad en las iglesias por lo cual casi el único tema que se da es el religioso. En este caso la figura de Cristo, la Virgen o la figura de mayor importancia estará en un eje en el centro, será de mayor tamaño que el resto de las figuras si las hay y estas se distribuirán simétricamente alrededor del eje central, por considerar que la simetría, que se considera una perfección acompaña a la perfección de la divinidad.

Las pinturas hechas en las iglesias se realizan directamente en las paredes o techos, previamente enlucidos con una capa de cal. Es lo que se llama la técnica al "fresco" consistente en aplicar la pintura de colores minerales diluidos en agua sobre el enlucido cuando todavía está fresco, quedando el pigmento integrado dentro de la cal con una estabilidad que durará siglos.

Como ejemplo de pintura románica, de la que España tiene muestras riquísimas, vamos a traer la Iglesia de Santa Cruz de Maderuelo, siglo XII, cuyas pinturas fueron trasladadas mediante técnicas especiales al Museo del Prado donde se encuentran actualmente <sup>14</sup>.



Pintadas sobre sus cuatro paredes y sobre la bóveda del techo aparecen escenas de las que destacamos las que se encuentran sobre la puerta de entrada. A la izquierda, la creación de Adán y a la derecha la caída de Adán y Eva al comer la fruta del árbol del Bien y del Mal. Las figuras llaman la atención, entre otras muchas cosas, por la carencia de volumen en los cuerpos de Adán y de Eva y en las telas de la túnica de Dios. Para destacarlas del fondo dibujan los contornos con una línea que en la realidad no existe y dan color a los cuerpos para que resalten del fondo inexistente.

En las paredes laterales se representan los doce Apóstoles y como las caras son prácticamente la misma porque el artista solo sabe pintar un modelo, los representa a unos con barba y a otros rapados, situándolos alternados para que se diferencien.

En España tenemos casi todas las pinturas de las iglesias románicas trasladadas a museos excepto las del Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro en León, llamada la Capilla Sixtina del románico. La pintura de las iglesias catalanas, de fuerte influencia francesa, se encuentra en su mayoría en el Museo de Arte de Cataluña.

La pintura románica tendrá otro soporte además, muy diferente del mencionado. Es aquella que se realiza en códices sobre pergamino. Las características de la pintura en sí son las expresadas: falta de profundidad y volumen, carencia de fondo, iluminación frontal. Si la pintura es religiosa como la que se realiza en la iluminación de códices en las *scriptoria* monacales, también las figuras sacras estarán en el eje central, que será al tiempo eje de simetría.

Si la arquitectura románica quedaba definida por el arco de medio punto y la bóveda de cañón y era la que daba nombre al arte de su tiempo, también podemos simplificar la definición del estilo gótico diciendo que es el estilo que

## Gótico



**Virgen entronizada.**

*Cimabué, 1280 an der Weyden, 1435*

surge en la arquitectura al sustituir ambos elementos por el arco ojival y la bóveda de crucería. Esto ya es de por sí un cambio de estilo pero además es una revolución en la construcción de iglesias. La bóveda de cañón se soporta en las paredes laterales donde se apoya, que serán continuas a lo largo de la iglesia, con pequeñísimos huecos para ventanas a fin de no debilitar los muros, creando espacios con muy poca iluminación. La bóveda de crucería por el contrario, se apoya en columnas y por lo tanto las paredes laterales de cierre de la iglesia ya no tienen función estructural lo que va a permitir abrir enormes ventanales que faciliten la entrada de la luz a raudales a través de decoradas vidrieras.

Este cambio también va a afectar a la pintura ya que han desaparecido los muros donde se pintaba y la Iglesia sigue teniendo necesidad de espacios donde a través de este arte pueda seguir haciendo su labor catequética. De esta manera nacerá el retablo, (de “retrotábulas”, detrás del altar), donde se colocarán las pinturas. También cambiará el soporte sustituyendo la pared enlucida con cal y la pintura al fresco por soporte de madera, tabla, que con una nueva técnica de pintura, temple, seguirá cumpliendo sus funciones. Esto no significa que la técnica de la pintura al fresco desaparezca sino que se seguirá aplicando en otros lugares como techos, bóvedas, etc.

El término “gótico” que acuñó Vasari para todo el arte medieval como algo procedente de los godos con una clara intención peyorativa recoge actualmente en exclusividad el estilo vigente entre los siglos XIII y XV. Sin embargo en pintura hablaremos específicamente del siglo XV en el capítulo siguiente como de un siglo donde empieza a ocurrir un cambio muy importante en dos lugares de Europa, Italia y Flandes, que hace que la pintura se salga del gótico para entrar en un nuevo estilo, que en el caso de Italia se llamará Renacimiento. También en el siglo XV, en Flandes, de la mano de Robert Campin y de los Van Eyck se va a producir una revolución en la pintura similar a la del Renacimiento italiano pero que en este caso no se puede llamar Renacimiento por las connotaciones que dicha palabra tiene y que aclararemos en el apartado del Renacimiento.

Al hablar de pintura gótica debemos de considerar que en Europa hay zonas donde se desarrollan focos muy concretos, con alguna particularidad propia, que influyeron en el resto de países. Empezamos en el siglo XIII con el Estilo 1200 que se dará en Inglaterra y Francia en iluminación de miniaturas en Biblias, Apocalipsis y Salterios.

En Italia el gótico es de influencia bizantina, venida a través de Grecia, con colores vivos como se pintaban iconos y mosaicos. Los posteriores artistas del Renacimiento lo denominaron pintura a la *maniera greca* o *a ll'antica* para diferenciarla de la nueva de ese periodo.

Al estudiar el gótico que se da en nuestro país, tenemos que adjetivar este estilo en función de la influencia recibida. El primer gótico que aparece es ya casi en el siglo XIV y será el Gótico lineal o de influencia francesa, que se da al principio, sobre todo en Cataluña. Más tarde será el Italo-gótico que aparece fundamentalmente en los reinos de Aragón y Valencia por su contacto más estrecho con Italia y posteriormente el elegante Gótico internacional. En Castilla en la segunda mitad del siglo XV se dará una modalidad muy específica, el Gótico hispano-flamenco, que recoge todos los adelantos que se están dando en Flandes, con quien tiene mucha relación a través del comercio.

La característica más importante del gótico, punto de vista pictórico, es el inicio de la búsqueda de la profundidad y del volumen. No se va a lograr aquí completamente, pero ya se va a ver algo más que destellos, que se consolidarán en la siguiente etapa.

Se empieza a notar una mejora en la anatomía de las figuras, caras, manos y cuerpos. Los colores son más vivos al pintarse con ténpera sobre tabla. Las figuras de cada obra ya se relacionan unas con otras, primero a través de la mirada y a medida que avanza el estilo, a través de la acción. También la composición intenta relatar historias, bien sea de vidas de santos, de milagros o de anécdotas de los figurantes, lo cual aporta un intento de movimiento que contrasta con la estaticidad tan fuerte de la pintura gótica.

En la época del gótico, los maestros pintores salen del anonimato y se empieza a conocer sus nombres. Cimabué, Duccio, Giotto y Simone Martini en Italia están bastante documentados tanto sus obras como sus vidas, por supuesto todo ello dentro de un orden pues aún estamos entre los siglos XIII y XIV. En sus obras ya empieza a aparecer el volumen de los cuerpos a través de la iluminación lateral e incluso una cierta perspectiva intuitiva, no sujeta a reglas, que hará que el espacio pictórico tome cierta profundidad, aunque sea distorsionada.

## *Siglos XV y XVI*

En estos siglos se va a dar el gran salto en la pintura. Es una época clave porque al final de la misma podemos decir que la obra pictórica está completamente conseguida en cuanto al volumen y a la profundidad, en cuanto al color y a la composición. Luego la pintura seguirá evolucionando, pero no habrá otra época en la cual las aportaciones a este arte sean tan fructíferas. En definitiva han sido los años de la creación de la pintura según la definimos al principio.

El país que más contribuye a estos logros es, sin ningún género de dudas, Italia a través del Renacimiento. También en Flandes se desarrolla la pintura con un estilo propio y avanzado, el cual a veces se ha llamado Renacimiento flamenco, pero al que no se puede aplicar esta denominación porque la palabra renacimiento tiene un significado que solo atañe a los artistas italianos, que intentan redescubrir y hacer renacer el arte romano, perdido en su mayor parte con la caída del Imperio.

Estos dos siglos pueden considerarse clave en la creación de la pintura, pues en ellos se logran prácticamente todos los avances.

En el siglo XV, el espléndido *Quattrocento* italiano o también Alto Renacimiento, se va a producir el dominio de la profundidad y del volumen y el cambio



**El Descendimiento.**  
*Van der Weyden, 1435*



conceptual de la pintura, aunque no quiere decirse que no exista un primer periodo donde la planitud de las figuras o de las escenas es tal que estamos casi, casi en el gótico.

En el XVI, con el Pleno Renacimiento o Clasicismo, que busca la belleza ideal y la armonía, se llegará al desarrollo total de la pintura de la mano de Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel.

Además del Renacimiento aparecen en el siglo XVI otros estilos que derivan de éste cuando evoluciona y que lo modifican, aportando nuevas ideas.

El más inmediato es el Manierismo que al principio es una evolución del Clasicismo. Aparece cuando las figuras adquieren un dinamismo o tensión interior que se sale del equilibrio del clasicismo. Es Miguel Ángel, en su época madura, quien empieza a aportar este dinamismo y después de su muerte en 1564 hay una serie de pintores y escultores que continúan trabajando *a la manera* de este artista, realizando lo que se dará en llamar Manierismo maduro.

Por último el Naturalismo, que puede considerarse una reacción anticlásica, lo traerá Caravaggio pintando las cosas como son, no sólo no buscando la belleza ideal en todas sus expresiones, sino pintando las cosas como se presentan en la naturaleza o incluso a veces forzosamente vulgares. Este movimiento se produce a finales del XVI por lo que vamos a estudiarlo en el próximo capítulo, dentro del siglo XVII.

## Renacimiento

Específicamente, el siglo XV quizá sea el siglo más fecundo en la historia de la pintura ya que a lo largo de sus años se va a crear realmente lo que hemos llamado pintura conseguida o ateniéndonos a nuestra definición, se va a pasar de ensayos pictóricos a la perfección de la pintura tridimensional.



Esta consecución se va a realizar en dos áreas europeas, en Italia, particularmente en Florencia, y en Flandes.

El movimiento en Italia tiene un nombre, Renacimiento, que recoge muchas más cosas que un cambio artístico porque se está dando en un momento de esos estelares en la vida del hombre donde casi todo va a cambiar, poniendo en entredicho todo lo aceptado anteriormente.

A lo largo de la Edad Media, que dura más o menos 1000, años han cambiado pocas cosas. Pero a mediados del siglo XV se va a producir en Europa una cesura importantísima. Tanto que incluso va a cambiar la denominación de la época. Se sale de la Edad Media para entrar en la Edad Moderna.

En Italia aparece el Humanismo que produce una cierta secularización al empezar a tener el hombre una importancia hasta entonces desconocida. Se pasa del teocentrismo medieval a un antropocentrismo donde el hombre es el centro de la actividad social. Los humanistas redescubren la cultura de la Antigüedad, particularmente la griega y la romana haciendo una nueva valoración de la época, desde la filosofía de Platón, creando el Neoplatonismo, hasta la arquitectura romana de los arcos de triunfo que se incorporarán a las fachadas de nuevas edificaciones.

En pintura, el gran paso es el estudio y desarrollo de las leyes de la perspectiva para conseguir espacios pictóricos con profundidad así como la experimentación y aplicación de las técnicas de la iluminación de las figuras para conseguir volumen. Todo ello acompañado de la búsqueda de la belleza y del ideal clásico.

El Renacimiento italiano no empezó ex-novo en el siglo XV. Existían en Italia precedentes del XIV por la preocupación de crear un nuevo espacio pictórico como habían intentado Duccio, 1260-1314, según se ve en *Cristo y la samaritana* 1310-1311 en el Museo Thyssen-Bonermisza y Giotto 1266-1337.

Vasari, historiador ya citado por su libro sobre los pintores italianos, llamó a Giotto el primer escalón y a los primeros años del XV, el segundo, del nuevo concepto de espacio pictórico. Los años siguientes serían la consecución y el logro.



**El Bautismo de Cristo.**

*Piero de la Francesca, 1448-50*

A partir de estos precursores los artistas en Italia empiezan a realizar estudios teóricos y prácticos sobre la perspectiva y no solo pintan, sino que escriben tratados sobre el tema abordándolo también desde un punto de vista científico. Brunellesqui, el célebre arquitecto constructor de la cúpula de *Santa María dei Fiori* en Florencia, escribe un tratado *Della Pittura*, que trata el tema de la perspectiva y lo mismo hace otro arquitecto famoso, Alberti, *De Pittura* 1435, donde formula las leyes de la perspectiva lineal, pasándose de la práctica empírica a la aplicación sistemática de las leyes.

Según Vasari, referencia constante para el estudio de los pintores del Renacimiento, los artistas del XV anteriores a Masaccio pertenecen todos al gótico internacional, con lo cual queda definida claramente la frontera entre el gótico y el renacimiento. Masaccio es el primero que rompe con los antiguos presupuestos entrando de lleno en el nuevo lenguaje, con ruptura radical del antiguo, con carácter casi de revolucionario. Tiene algunas obras que ya lo demuestran y son famosas por ello: *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*, 1424-25 y *El tributo*, 1425, ambas en la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine en Florencia y *La Trinidad* en Santa María Novella, 1426-28, también en Florencia, donde por primera vez aparece logrado el volumen de los cuerpos a través de la iluminación en las dos primeras y el espacio tridimensional en la tercera a través de la perspectiva geométrica. Las figuras de Adán y Eva están basadas en modelos griegos y romanos, en una clara llamada a lo que se considera Renacimiento de la Antigüedad, que acabará dando nombre al estilo.

A Masaccio le seguirán una serie de pintores que continúan con la evolución artística a través de sus aportaciones personales: Andrea del Castagno, Piero de la Francesca, Andrea del Verrochio y como segunda generación, Boticcelli y Filippino Lippi.

Todo este movimiento se produjo en Italia en solitario, sin casi influjos exteriores, hasta que a finales de siglo los avances son tan extraordinarios y las consecuencias tan portentosas que irradiarán a Europa entera, que a partir de ese momento comenzará con el nuevo lenguaje integrándose de lleno en el Renacimiento.

En España, por ejemplo, a lo largo de todo el XV se sigue casi sin abandonar los convencionalismos del gótico internacional y los únicos avances que se dan son los del gótico hispano-flamenco, pero a partir de 1500 se empieza a notar claramente la influencia del Renacimiento italiano, bien por los artistas italianos que se establecen aquí formando pintores locales, o bien por los pintores españoles que van a Italia a pintar y a aprender el nuevo lenguaje pictórico y vuelven impregnados de las formas del nuevo estilo.

El caso más relevante es el de Pedro de Berruguete que estuvo en la corte de Urbino colaborando con Piero de la Francesca y vuelve realizando una pintura que ya está claramente dentro del presupuesto renacentista italiano

Cuando ya parece que en pintura se ha conseguido todo se vuelve a dar otro salto porque ahora será pintura con todo conseguido, pero además pintura bella, ideal, de la mano de los tres monstruos de la genialidad que confluyeron en el tiempo como pocas veces se da en la historia y que son Leonardo da Vinci, 1452-1519, Miguel Ángel, 1475-1564 y Rafael, 1483-1520. Los tres son hombres del Renacimiento, polifacéticos, creadores, fascinantes, geniales y los tres vuelven a evolucionar la pintura cuando parecía que se había llegado a la total consecución.

Este estilo, que empezará a darse un poco antes del 1500, se llama Renacimiento Pleno o Clasicismo para diferenciarlo del anterior realizado en el siglo XV, al cual denominaremos Renacimiento Temprano o Alto Renacimiento. En cambio ha desaparecido la denominación de Bajo Renacimiento que se daría según Vasari a partir del 1520, para ser sustituido por la de Manierismo.

El Clasicismo, que se inspira en las obras de arte griegas y romanas, busca el ideal en su pintura, representando sólo la belleza en todas sus manifestaciones. El Clasi-

## Clasicismo



**La Sagrada Familia del roble.**

Rafael, 1518.

cismo puro va de la mano de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael y solamente durará desde el 1500 al 1520, pero volverá continuamente con otros nombres y con otros contenidos.

El precursor del Clasicismo fue Leonardo en los últimos años del XV. Rafael es continuador de este movimiento y el que lo lleva a su madurez y Miguel Ángel el que lo supera para acabar en el Manierismo.

Leonardo, discípulo de Verrocchio, al cual sobrepasó rápidamente, escribió otro tratado de la pintura donde además de estudiar la perspectiva, desarrolla el estudio del color, los claroscuros, el “sfumatto” para dar volumen a las figuras, la perspectiva aérea, de la cual hemos hablado. En aplicación de sus teorías deja cuadros que son obras memorables, como *La Gioconda* o *La Virgen de las rocas*.

Miguel Ángel es el que más tiempo vive, 89 años, y es el artista completo, arquitecto, escultor y pintor. Evolucionaba desde el clasicismo puro hasta una manera de pintar donde el equilibrio, el orden y la armonía son sustituidos cada vez más por fuerza y tensión. Por citar un ejemplo ilustrativo de lo que decimos mencionaremos los frescos de la Capilla Sixtina en el Vaticano, considerados quizás como la obra cumbre del Renacimiento. Esta capilla había sido construida por el papa Sixto IV en 1483 en sustitución de otra más

antigua que se utilizaba para actos litúrgicos de la curia. Julio II encargó en 1508 a Miguel Ángel pintar de nuevo la bóveda, el cual exigió hacerlo sin ayuda a pesar de sus dimensiones, terminando la obra en 1512. Posteriormente recibió el encargo del papa Clemente VII de pintar, también al fresco, el muro frontal del altar mayor con *El Juicio Final*, 1536-41.

Rafael, discípulo de Perugino era el más joven de los tres y murió a la temprana edad de 37 años. No obstante, como sus dos predecesores, evolucionó

construyendo su propio lenguaje dentro del Clasicismo. A diferencia de Miguel Ángel, cuyas figuras destilan fuerza, Rafael buscó la belleza por encima de todo, la belleza ideal y delicada aunque pareciera poco espontánea. Sin embargo en algunos aspectos se acercó a Miguel Ángel, quizá influido por la gracia del “contraposto” del tondo Doni, (ver capítulo siguiente). Las figuras de sus *Madonnas*, de las que pintó una gran cantidad, adoptan una figura triangular por considerar esta figura geométrica como reflejo de la perfección de la Divinidad.

Los primeros años de la vida artística de Miguel Ángel se desarrollan dentro del más puro clasicismo, tanto en pintura como en escultura. Buen ejemplo de esto es la célebre *Pietà* del Vaticano que muestra el ideal de belleza neoplatónica, con una madre juvenil, casi niña, que no es por edad la madre que corresponde, donde además hay ausencia de dolor torturado a pesar del dramatismo del momento que se recoge. Miguel Ángel busca la belleza ideal, ya que “la belleza es reflejo de lo divino”, según las teorías neoplatónicas tan apreciadas en aquel momento. La composición es triangular de acuerdo con las claves más clásicas.

Pero poco a poco, Miguel Ángel busca mayores complejidades en el desarrollo de sus obras.

En escultura crea el David, 1502-04 donde hay una superación del legado clásico, siendo al tiempo cima de la escultura clásica del Renacimiento y punto de partida para el Manierismo por su movimiento contenido y por la energía concentrada. La nariz recta y el mentón son prototipos de la escultura clásica, pero tiene un brazo más largo que otro para dar mayor expresividad, lo cual va en contra de la absoluta perfección. En pintura

## Manierismo

<sup>15</sup> Se llama “tondo” a la pintura realizada sobre un lienzo circular en vez de cuadrado o rectangular como son la mayoría. También se utiliza alguna vez en escultura en relieves circulares.

En nuestro caso, el nombre de Tondo Doni le viene dado por el del comitente florentino que lo encargó.

<sup>16</sup> El “contrapposto” comunica una especial gracia y movimiento a las figuras donde se realiza. Es un hallazgo que va a cambiar la representación pictórica haciéndola evolucionar cada vez más hacia la pintura moderna.

Recuerda a un precedente en escultura: la curva praxiteliana. Antes de este genio, la figura humana se esculpía de forma rígida, con los dos pies apoyados en el suelo, uno adelantado sobre el otro y las manos pegadas al cuerpo, al estilo de la estatuaria egipcia. Praxiteles hizo en sus esculturas que el peso del cuerpo de la figura descansase solamente sobre una pierna, mientras que la otra sirve para mantener el equilibrio. De esta manera se crea en las caderas una curva que rompe la rigidez anterior y proporciona una especial modernidad a la obra.

<sup>17</sup> El “non finito” se seguirá aplicando hasta nuestros días por aquellos artistas que se quieren salir del clasicismo puro. Como ejemplo véanse las obras de Rodin, Víctor Hugo, 1883, Pígmaloión y Galatea, 1889, Níobe, 1890, y tantas otras. Como dice Yvon Taillandier en su obra sobre Rodin, “la no terminación en el campo de la estética no es un signo de insuficiencia, sino por el contrario, un poderoso medio de interesar o conmover”.

realiza entre los años 1503 y 1504 una *Sagrada Familia* conocida como *Tondo Doni*<sup>15</sup>, en la cual se produce la ruptura más clara del clasicismo. Las figuras que están detrás de la Sagrada Familia son todavía muy renacentistas, como estatuas marmóreas de la Antigüedad, pero en la figura de la Virgen aparece por primera vez el “contrapposto”, que consiste en hacer que la figura que se está representando torsione de manera que la cabeza se vuelva hacia un lado, en nuestro caso hacia la derecha, y las piernas hacia el otro<sup>16</sup>. Además de esto, el brazo izquierdo de la Virgen está flexionado hacia la derecha cortando la visión frontal y el Niño presenta un escorzo en la pierna derecha, que son algo impensable en el clasicismo.

En la Capilla Sixtina, 1508-12, los frescos ya son lo que después se llamará manieristas por la distorsión compositiva que Miguel Ángel imprime a sus figuras, que hacen de esta obra una de las creaciones más hermosas que se hayan realizado nunca.

A partir de 1530, Miguel Ángel, con su enorme y genial capacidad inventiva, proporciona a sus figuras escultóricas un cierto retorcimiento, la llamada forma “serpentinata” que aporta tensión y movimiento a las figuras y que es el verdadero origen del manierismo. Este giro helicoidal en las figuras de bulto es el equivalente al “contrapposto” de la pintura.

Además, también en sus esculturas, aplica a algunas de sus obras el “non finito”, que consiste en dejar la obra sin terminar en el momento que lo creado ya sugiere lo que el artista quiere expresar<sup>17</sup>.

Entonces se llama estilo manierista, tanto en pintura como en escultura, a la forma de hacer sus obras los artistas que siguieron a Miguel Ángel, aportando como él una fuerza, una tensión y un movimiento de los que el clasicismo puro carecía. Y se llamó así porque estos pintores o escultores hacían sus obras “a la manera” de Miguel Ángel.

El manierismo durará hasta finales de siglo XVI y aún se prolongará a los siguientes. Se extiende por toda Italia, principalmente en Venecia y después por



el resto de Europa. Si bien Tiziano se mantuvo fiel al ideario renacentista y solo al final de su vida tuvo alguna veleidad manierista, el manierismo se introdujo en Venecia con fuerza, siendo Tintoretto, Veronés y Bassano sus máximos representantes.

En España el exponente más representativo del manierismo es El Greco, que había sido discípulo de Tintoretto y que al establecerse en Toledo incorporó todo el colorido veneciano y la tensión interna de las figuras del manierismo.

En su pintura religiosa, esta tensión interna hará que las figuras se deformen y se estilicen hasta parecer casi irreales, sin materia. El espacio donde se sitúan cada vez pertenece menos a este mundo, y la perspectiva se sustituye por fogonazos de color y por iluminaciones irreales. En *La Adoración de los pastores*, podemos apreciar todo lo citado anteriormente y el efecto conseguido con ello de misticismo, espiritualidad y misterio, muy de acuerdo con la temática que se está desarrollando.



**La Sagrada Familia.**  
Miguel Ángel, 1503-4

A finales del siglo XVI se siente en Italia la necesidad de cambiar el estilo de la pintura que se venía realizando. El Clasicismo había degenerado en un Manierismo insulso y decadente que ya es un lenguaje incomprensible.

Aún sin empezar el XVII aparece el Naturalismo que no es una evolución del Clasicismo sino una modificación conceptual del mismo. Durará poco tiempo, porque su introductor, Caravaggio, morirá joven pero su influencia va a pervivir a través de sus seguidores por la originalidad del estilo y por el cambio mental que supuso en el concepto de la pintura.

También durante la primera mitad del siglo se dará, de la mano de los Carracci,

## Siglo XVII



**La Adoración de los pastores.**

*El Greco, 1612-14*

## Naturalismo

<sup>18</sup> El término "tenebrismo" ha caído en desuso para definir un estilo como se hacía anteriormente ya que realmente no es un estilo sino una técnica de pintura. Además el nombre no es definitorio por lo incompleto del mismo, pues solo hace mención a la oscuridad y no al contraste violento entre la luz y las sombras. Puede que el término naciese por lo impactante de la palabra o por ir más acorde con la fama del pintor de hombre extraño, misterioso, transgresor. No obstante se sigue utilizando cuando se habla de la influencia de Caravaggio sobre otros pintores refiriéndose a la técnica de luz y tinieblas.

un nuevo clasicismo denominado Clasicismo Académico que es una vuelta al clasicismo, aunque con nuevos aportes. Este fenómeno de restablecer el clasicismo bajo cualquier nombre nuevo se va a dar casi continuamente como una reacción ante cualquier estilo que por entrar en periodo de decadencia ya no tenga nada que aportar. La siguiente vuelta al clasicismo será conocida como Neoclasicismo y se dará en el siglo XVIII.

Pero el estilo más importante de esta época será el Barroco que con enorme fuerza llenará el siglo XVII y se extenderá hasta la mayor parte del XVIII, en sus distintas variantes de Barroco temprano, Barroco pleno, Barroco tardío y rococó.

El Barroco es una reacción al Manierismo, que a partir de 1600 ha comenzado a estancarse y a perder sus señas de identidad.

Veamos los nuevos estilos con algún detalle.

Caravaggio inicia el Naturalismo pintando las figuras y las cosas tomadas del natural tal como son, en vez de buscar la belleza ideal en todas sus expresiones, sin imperfecciones ni defectos, como hacía el clasicismo.

Este nuevo concepto de la pintura va a aplicarlo también en la pintura religiosa, lo cual le traerá problemas por "falta de decoro" en alguna de sus obras, ya que las instituciones religiosas no van a aceptar que las figuras sacras no estén tratadas sin buscar el ideal de la perfección, sobre todo en las representaciones de la Virgen, según se venía haciendo tradicionalmente

Podríamos traer muchos ejemplos que aclaran lo que decimos, pero nos vamos a limitar a dos muy representativos.

En el cestillo de frutas de uno de sus cuadros aparecen unas manzanas con picaduras. Esto es naturalismo. Caravaggio pinta las manzanas como son, a

veces con picaduras, porque la realidad no es tan lírica como piensa el clasicismo. Rafael las hubiera idealizado, sin máculas, perfectas.

Quizá el cuadro más ilustrativo de lo que queremos señalar sobre falta de decoro en pintura religiosa sea el de *La muerte de la Virgen*, 1606. Parece que la modelo que tomó Caravaggio para pintar a la Virgen era una mujer que apareció ahogada en el Tiber, quizá una prostituta. El cuadro le fue devuelto al artista ya que la Virgen aparece con el vientre hinchado, descalza y con un aspecto tan de muerta que cuesta creer en su resurrección. No es que chocase frontalmente con el dogma, pero la tradición cristiana suponía que la Virgen no murió, sino que su tránsito fue una “dormición” y nada más lejos de esta “asunción” a los cielos que la escena del cuadro.

Aunque al principio este naturalismo, esta naturalidad, choca, como movimiento transgresor y provocativo que es, acabará introduciéndose en la pintura de tal manera que a partir de aquí cualquier estilo se inclinará en sus representaciones hacia una mayor proximidad con la realidad de la vida en vez de crear modelos bellos pero irreales.

Otra aportación de Caravaggio a la pintura fue el “tenebrismo”<sup>18</sup> que consiste en pintar extremando el contraste entre la luz y la oscuridad. Para ello proporciona en una misma figura una iluminación potente en algunas zonas y una oscuridad profunda en el resto, lo que aporta gran dramatismo a la escena.

Esta técnica fue muy seguida en España por diferentes artistas, sobre todo por Ribera y Zurbarán e incluso el propio Velázquez tuvo un principio tenebrista en la época de su formación que fue abandonando poco a poco.

**La muerte de la Virgen.**

*Caravaggio, 1606*



## El Clasicismo Académico

El Clasicismo Académico se da en Roma a principio del XVII de la mano de los Carracci. No significa una vuelta atrás. Es un clasicismo del seiscientos cuya pintura se hace tomando la realidad pero con líneas clasicistas. El apellido de académico viene por la Academia que fundaron los Carracci en Bolonia, al estilo de los filósofos clásicos, para enseñanza de la pintura.

También se dará en Roma otra corriente clasicista, encabezada por el francés Poussin, y el italiano Sacchi que de origen no tiene nada que ver con el clasicismo académico de los Carracci pero que también se desenvuelve dentro de los parámetros clasicistas de orden y equilibrio. Este clasicismo sí se presenta como una oposición al barroco por considerarlo desmedido y desequilibrado.

## Barroco

Es el gran estilo que se va a dar en la Roma del XVII, que va a pasar al resto de Europa y que va a durar, con diversos nombres, rococó, churrigueresco, (así hasta casi veinte variedades del barroco), hasta finales del XVIII.

Sin embargo estuvo muy denostado por los historiadores del arte durante mucho tiempo de la misma forma que lo estuvieron el gótico, arte de los bárbaros para Vasari, y el estilo manierista. El término “barroco” siempre significó algo extravagante, exagerado, artificioso, superlativo. Incluso la misma palabra “barroco” tenía su origen en la denominación de las perlas diferentes, deformes.

Como estilo podemos decir que el barroco, en pintura, apareció como reacción al manierismo que había entrado en crisis, convirtiéndose en algo insulso, monótono y repetitivo. Pero al mismo tiempo es una evolución del manierismo pues continúa con la tensión y movimiento de este estilo.

Esencialmente es anticlásico porque empieza por desligarse de toda regla, quedando al libre albedrío del artista la aplicación de la normativa establecida,



---

con lo cual se libera de todas las leyes anteriores, de todo dogma. Se rompe con el orden, la armonía y las proporciones, que para los artistas del renacimiento había sido el origen de toda belleza, de todo arte.

Aumenta la fuerza expresiva, nacida en Miguel Ángel y continuada por los manieristas. El gesto se hace más descarado. El movimiento se convierte en algo necesario para apresar un suceso. Si el Renacimiento es estático, el Barroco es dinámico por antonomasia. Se elimina la horizontalidad y verticalidad del Renacimiento para aparecer las líneas inclinadas que aportan tensión. El color se llena de claroscuros para resaltar situaciones o para comunicarlas misterio.

El Barroco es el arte de la Contrarreforma donde la Iglesia, después del Concilio de Trento, regula lo que debe de ser el arte religioso tanto en arquitectura como en escultura y en pintura. El arte va a tener como misión conmover a los fieles y para ello necesita provocar ilusión y espectáculo.

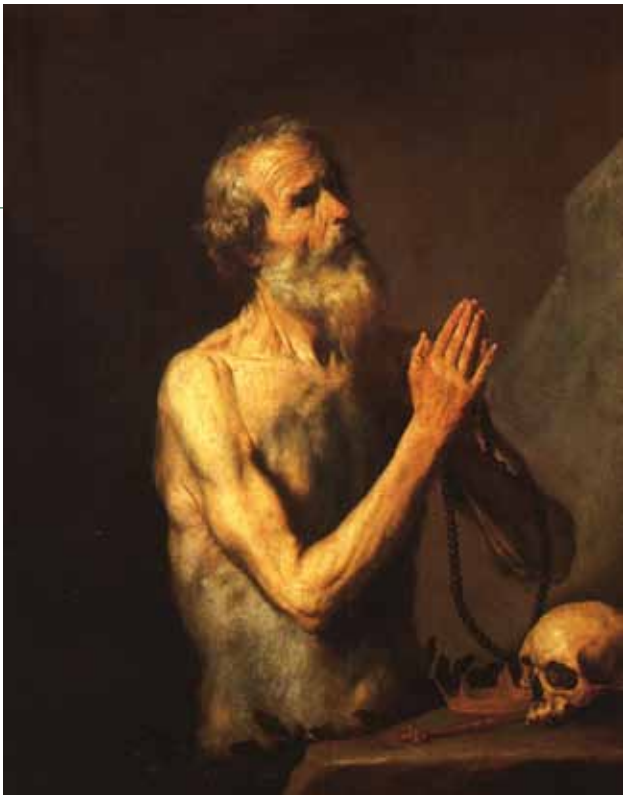
Al artista que le encargan un cuadro se le va a exigir para cumplir con este cometido que sea un teólogo mudo pero imaginativo, porque el objetivo del barroco ya no será catequético como en el románico o descubridor de la perfección de la divinidad a través de la belleza como en el clasicismo; ahora se busca conmover, crear un sentimiento de arrobamiento por la contemplación, exponer la grandeza de la Iglesia triunfante. Por lo tanto el barroco se dará fundamentalmente en países católicos hasta que pierda esta identidad religiosa y se universalice.

En España el barroco y el siglo XVII van unidos al siglo de oro de nuestra pintura. Ribalta a principios de siglo, Ribera, Zurbarán y Velázquez a mediados y Murillo posteriormente, alcanzarán el cenit del arte oscureciendo



**El rapto de la hija de Leucipo.**

*Rubens, 1618*



**San Onofre.**  
Ribera, 1637

al resto de pintores contemporáneos. La partida de casi todos ellos fue el naturalismo y el tenebrismo, evolucionando hasta crear un estilo propio con más color y con un naturalismo más atenuado, más lleno de poesía y belleza. Velázquez fue el auténtico creador de esta evolución alcanzando cotas inigualadas e inigualables.

Todavía hubo más pintores de categoría en la segunda mitad del siglo, ya en el barroco pleno, como Alonso Cano, Herrera el Mozo, Valdés Leal y Claudio Coello cuyas obras llenan de arte y buen hacer las pinacotecas españolas.

Los centros artísticos más importantes para la pintura de este siglo en España fueron Madrid y Sevilla. Madrid como lugar de la Corte, con sus monarcas aficionados a la pintura, especialmente Felipe IV, que atraen a artistas y propician el desarrollo de la misma. Sevilla debido al auge económico que le proporcionó el comercio con las Indias que acabó creando una espléndida ciudad con un centro pictórico de gran prestigio donde se desarrollaron la mayor parte de los mejores pintores de la época.

## Siglo XVIII

En el siglo XVIII van a convivir dos tendencias estilísticas muy diferentes, ambas procedentes del siglo anterior, el barroco y el clasicismo, aunque bajo nuevos presupuestos artísticos. Lo que hace más difícil su identificación es que los estilos ya no son tan puros, tan absolutos como antes, porque los artistas, aun trabajando dentro de una línea estilística determinada, incorporan en ocasiones, de forma ecléctica, algunas características que no son las apropiadas al estilo.

El barroco perdura con pujanza y a lo largo del siglo va evolucionando y cambiando de apellido, como pueda ser el Barroco decorativo o Bajo barroco, Barroco tardío y Rococó. Como reacción a los excesos del barroco aparece a mediados de siglo un retorno al clasicismo, con su vuelta a la Antigüedad, anhelo de per-

<sup>19</sup> Esta teoría fue establecida por Winckelmann en su *Historia del Arte en la Antigüedad* en 1764 estableciéndola con toda claridad en el prólogo y aplicándola concienzudamente a lo largo de toda su obra lo que creó escuela para los posteriores historiadores que han venido usando esta metodología para el estudio del Arte.



fección y búsqueda de la belleza ideal. El estilo tomará el nombre de Neoclasicismo y será un clasicismo impregnado de una grandeza equilibrada, quizá un poco frío por prescindir de las emociones que deforman la serenidad.

El Neoclasicismo, según hemos adelantado en varias ocasiones, pertenece a ese continuo movimiento de regreso a alguna forma de clasicismo cuando el estilo que impera entra en decadencia.

A los estilos artísticos les ocurre lo que a las civilizaciones, que tienen tres fases en su vida: la de aparición y primer desarrollo, la de madurez y plenitud y finalmente la de decadencia, caída y desaparición<sup>19</sup>. A mediados del XVIII el barroco está pasando por su última fase y empieza a ser sustituido por una vuelta a los principios clásicos aunque con nuevos pronunciamientos.

Esta vuelta al clasicismo griego-romano bajo el nombre de Neoclasicismo se va a dar en pintura, en escultura y en arquitectura. En pintura los cuerpos van a tener un sentido escultórico de forma que los volúmenes de las figuras estarán bien definidos y acusados. El dibujo será importante, de líneas nítidas, preciso. Se siguen las reglas, las normas, aplicando una maestría formal. La iluminación sencilla, la composición cuidada, las emociones reprimidas. Se busca de nuevo la belleza ideal, la perfección sin irregularidad, pero ahora “con parecido”.

El movimiento se originó en Roma, pero será el francés Jacques-Louis David, 1748-1825, su máximo representante en pintura. David vivió la Revolución Francesa desde donde quiso contribuir con su arte a ensalzar los valores éticos y cívicos empleando para ello temas históricos de la época romana y griega. Dos de sus mejores obras, *El juramento*

## Neoclasicismo

**El juramento de los Horacios.**

*David, 1785*



*de los Horacios*, 1785 y *Los lictores devuelven a Bruto los cuerpos de sus hijos*, 1789, son clara muestra del estilo que estamos considerando.

En el primero el tema es el derramamiento de la sangre por la patria, que es moral cívica. Los cuerpos son escultóricos con mucho volumen y profundidad, la paleta de colores reducida. Hay contención de emociones a pesar del dramatismo que se muestra en la acción. Las mujeres están llorando pero al tiempo podrían estar dormidas.

En el segundo cuadro, Bruto, que acaba con la monarquía en Roma al final de la época de los Reyes Legendarios, se ve obligado moralmente a mandar ejecutar a sus hijos cuando éstos intentan volver a la monarquía, conspirando contra la República. David trata de mostrar cosas importantes en el cuadro: que es lícito matar al rey en determinadas circunstancias, (pinta el cuadro en 1789, el mismo año de comienzo de la Revolución Francesa) y que la moral pública y la patria deben estar por encima de los valores de la familia. Como en el cuadro anterior, el estilo es puro neoclásico: colores reducidos, fondos teatrales, emociones contenidas, etc. etc.

En escultura, este movimiento también fue muy importante, siendo Cánova, italiano, 1757-1822, su máximo representante, con unos parámetros de actuación similares a los de la pintura y con unos materiales, mármol blanco y negro, muy en línea con el clasicismo y con el espíritu del estilo de grandeza y sencillez.

## Rococó

El rococó, nacido en Francia, es un barroco cortesano, más íntimo, de pequeñas cortes como las de los diferentes estados de Alemania e Italia, o de pequeños rincones de grandes cortes.

En su pintura siempre representa un mundo de lujo, etéreo, juvenil, sin problemas, donde no existen ni la vejez, ni la enfermedad, en definitiva un mundo

<sup>20</sup> *Citèrea es la isla en cuyas playas, según la mitología, había nacido Afrodita de la espuma del mar. Se consideraba el lugar del amor y del deseo y en el siglo XVIII estuvo de moda en la alta sociedad francesa.*

que se encierra en sí mismo y vuelve la espalda a la realidad. Es la aldea de María Antonieta jugando a los pastorcitos.

Si nos propusiéramos citar a un sólo pintor y a un sólo cuadro de este estilo, indudablemente debería ser Wateau y su *Embarque para Citerea*<sup>20</sup>, como origen de la pintura galante, donde hay de todo lo que el rococó realza: terciopelos, rasos, sedas, amercillos, naturaleza idílica y jóvenes parejas que se dirigen a la isla de Citera siguiendo un creciente proceso amoroso a medida que se acercan al lugar del embarque.

También merece la pena citar *El columpio* de Fragonard, con una adolescente bien vestida, la juventud perpetua, que se columpia empujada por un hombre mientras un joven mira. No es un juego inocente, es el juego de la picardía, del sí y del no.



Embarque para Citea.  
Wateau, 1717

A partir de 1800 los cambios estilísticos que se van a dar serán cada vez más acelerados. Algunos serán espléndidos, otros de menos valía, unos perdurarán hasta hoy, otros desaparecerán en poco tiempo e incluso algún otro se alejará del concepto de pintura que hemos definido.

Vamos a considerar solamente el Romanticismo, el Realismo, y el Impresionismo y dentro del Postimpresionismo trataremos ligeramente sobre lo que representa el Simbolismo y el Surrealismo sin entrar en el resto de los “ismos” que no aportan nada al objetivo de este libro.

**Desde el 1800  
a finales de siglo**

Todos los estilos que se dan desde el impresionismo van abandonando el volumen en las figuras y el espacio pictórico tridimensional que tanto trabajo costó a los artistas encontrar, para potenciar el color, aunque las pinturas que resulten sean planas. Pero ya no es la planitud anterior del que no sabe sino la del que ya está de vuelta y le interesan otras cosas. Por poner un ejemplo citaremos a Manet. Tiene cuadros espléndidos como *El actor trágico* donde la profundidad la consigue de la misma manera que Velázquez en *Pablo de Valladolid*, cuadro en el cual se inspiró, o también en *El filósofo*, basado así mismo en el *Menipo* de nuestro pintor. Sin embargo en otros muchos cuadros casi elimina estos efectos, como podemos ver en el *Pifano del Regimiento* donde la figura es casi plana en una atmósfera también casi plana... pero es una pintura maestra. Además juega con las leyes de la perspectiva a veces de forma provocadora, como le ocurre en *Victorine Meurent con traje de "espada"* donde los tamaños de las figuras no se corresponden en absoluto con las distancias al observador.

## Romanticismo

En pintura, el romanticismo es un estilo, pero además es una filosofía de vida que se aplica también a la literatura y en general al comportamiento humano e incluso en Alemania se llegó a identificar romanticismo con nacionalismo cuando todavía no se había unificado este país. Podríamos definir el romanticismo como un estado de ánimo donde el sentimiento predomina sobre la razón.

En pintura el romanticismo es grandilocuente, aparatoso, sin la contención y severidad del neoclasicismo. Aquí hay exceso en las pasiones y en las emociones. Hay teatralidad. Si se pinta una tormenta, se pintará el momento del relámpago o de la caída del rayo. Si es un río, se verá una cascada. Sus temas favoritos pueden ser la noche, el erotismo, el terror, todo ello aplicado con fantasía, con vértigo.

El romanticismo de alguna manera se ha considerado siempre opuesto al neoclasicismo, porque en el romanticismo, al contrario que en aquel, prevalece el color, que es lo sensitivo, sobre el dibujo, que es lo racional. Sin embargo en realidad lo que los pintores románticos rechazan no es el clasicismo antiguo, sino la artificiosidad del clasicismo moderno, por considerarlo frío e inexpressivo.

Así como el neoclasicismo fue muy francés, el romanticismo se extendió mucho en Europa, siendo sus tres focos más importantes, Alemania Inglaterra y Francia.

En Alemania destaca Friedrich, 1774-1840, en Inglaterra Turner, 1775-1851 y Constable, 1776-1867 y en Francia, Gericault, 1791-1824 y Delacroix, 1798-1863.

Este estilo es el que más se va a prolongar en el tiempo de todos los del siglo XIX. La temática más empleada en el romanticismo va a ser el paisaje, sobre todo en los pintores ingleses. También italianos y franceses pintarán paisajes pero con la particularidad de ser paisajes de ruinas, como nostalgia del pasado, como hará Corot. Todo ello es un rechazo a la industrialización, mecánica y fría, que en este siglo empieza a desarrollarse.

Uno de los primeros cuadros, y de los más importantes del romanticismo, que puede servirnos para apreciar las características del estilo es *La balsa de la Medusa* de Gericault, 1818-19, en el Museo del Louvre. La historia que relata está basada en un hecho real y describe el momento en el cual los naufragos de la Meduse avistan al barco que les va a salvar. La escena recoge el dramatismo del momento, donde en un mar encrespado está la balsa de los naufragos con



**La balsa de la Medusa.**  
Gericault, 1818-19



mueritos en posiciones estremecedoras, moribundos y supervivientes que gritan y hacen gestos para llamar la atención del barco salvador, todos ellos llenos de originalidad expresiva.

## Realismo

No hay que confundir el realismo con el naturalismo ya estudiado, porque conceptualmente son estilos diferentes. Caravaggio, creador del naturalismo, empezó a pintar las personas y las cosas como son, con sus imperfecciones, huyendo de la idealidad del clasicismo, por lo que las imágenes representativas de los personajes sacros en la pintura religiosa eran personas normales, de la vida corriente. El realismo lo que hace es pintar temas reales, lo que se ve, lo que puede tocarse, no temas inventados.

### El estudio del pintor.

Courbet, 1854-5



Este movimiento se inició con Courbet, 1819-77. Como ocurriría después con los impresionistas, en la Exposición Universal de 1855 le fueron rechazadas dos de sus obras más valiosas, *El estudio del pintor* y *El entierro en Ornans*, por lo que Courbet montó una exposición propia, El Pabellón del Realismo, con folleto explicativo de sus obras y una proclama sobre el estilo, donde explica su trayectoria y la filosofía de su pintura. En general Courbet pinta un acto cotidiano con paisajes y personajes que solo tienen importancia por su realidad. La técnica de Courbet es la aplicación de masas de pintura que dan una apariencia sólida, empastada, con pincelada fuerte.

Como cuadro representativo podemos considerar *El estudio del pintor*, 1854-55, que es una alegoría como el mismo Courbet expresa por escrito: “alegoría real determinante de una fase de siete años de mi vida artística”. La alegoría siempre ha sido importante en el arte. Trata de representar ideas abstractas como la justicia, la



paz, la libertad, la muerte. En el cuadro se puede ver el estudio del pintor lleno de gente real, que en realidad son alegorías. En el centro, con el pintor, está la modelo que es una joven desnuda que representa la Verdad. Hay cantidad de personajes representando otras ideas. Un niño es la Inocencia, una pareja de jóvenes, el Amor libre, otro niño en el suelo, la Infancia estudiosa. La Poesía y la Filosofía no están representadas por musas sino por figuras reales. La Pobreza es una pelirroja dando de mamar, que es irlandesa por pobre. La Muerte de las ideas es un personaje vestido de negro con una calavera sobre un periódico. La Religión está representada por un rabino.

Como derivación del Realismo de Courbet tenemos que considerar el Realismo Social de Daumier, que es un pintor comprometido política y socialmente y que no solo refleja y critica la realidad sino que la acaba deformando a través de la caricatura para resaltar más fuertemente aquello que quiere transmitir. Sus temas son preferentemente sociales como podemos apreciar por los nombres de sus obras: *La lavandera*, *Los emigrantes*, *El vagón de tercera* etc.

El impresionismo es uno de los estilos del siglo XIX que más se ha valorado posteriormente. Supone un planteamiento nuevo en la pintura, buscando la luz y su efecto sobre las cosas y sobre el color, con pincelada más desdibujada, con poco interés por la perspectiva, lo cual le convierte en estilo antiacadémico que hará que a sus iniciadores les sean rechazadas sus obras casi continuamente por el jurado del Salón de Exposiciones que se celebraba en París todos los años y que era el lugar donde los pintores se daban a conocer. Ante sus protestas Napoleón III decide en 1863 abrir un “Salón de Rechazados”, de vida efímera, pues la segunda exposición de 1864 será la última.

## Impresionismo

El movimiento impresionista nace en París entre 1860 y 1870, fundamentalmente con Monet, 1840-1926 y Renoir, a los que pronto se añadirá Sisley, 1841-99, pintando juntos cerca de París en las orillas del Sena. Posteriormente se agrega el antillano Pissarro, 1830-1903. Los jóvenes pintores que se lanzan por este camino forman un grupo de inconformistas que se ayudan entre sí, se animan, se apoyan unos a otros con las galerías, clientes y amigos. Se reúnen en cafés y acogen a los que vienen de fuera incorporando al grupo, además de pintores, músicos, literatos y poetas. Su jefe de filas en ese tiempo será Manet, 1832-83, mayor que los anteriores, que era de los primeros que empezaron a ser rechazados por el Salón, particularmente en 1863 con *Le déjeuner sur l'herbe* que causó un enorme escándalo pero que le proporcionó gran prestigio ante el grupo. Aunque Manet por su forma de pintar no era impresionista fue considerado precursor de este movimiento por su rechazo del academicismo y por su forma libre de pintar lejos de todo lo que se consideraba canónico en pintura. Y aunque no fue impresionista sí tuvo veleidades de este género y la influencia de este estilo modificó en parte su forma de pintar, sobre todo a partir de la primera exposición impresionista en casa del fotógrafo Nadar, donde participa. Y es que en 1874, en vista de que el Salón continúa rechazando su pintura, los impresionistas deciden hacer una exposición en casa de Nadar en París, que fue objeto de burlas por los críticos. Un cuadro de Monet, *Impression, soleil levant*, dará origen al nombre de Impresionismo, todavía con carácter burlesco, al estilo que se está iniciando.

Los impresionistas rechazan la pintura de taller, de interior, con su composición, su color y su luz. Pintan por primera vez al aire libre para captar la luz, los reflejos, la movilidad cambiante de cada momento. Sus temas favoritos son los paisajes, con poca gente y temas intrascendentes. Les gusta pintar el agua, como superficie móvil, recogiendo momentos lumínicos irrepetibles. Evitan las capas de pintura como hacían los pintores del realismo. La pincelada es corta, con colores brillantes, de aspecto vibrátil y aplican las leyes del color,

que ya se han establecido por Chevreul como algo científico. No utilizan el negro, suprimiéndolo totalmente de su paleta. Consideran que la perspectiva, la profundidad de un cuadro, atenúa el volumen de las figuras y limitan aquella hasta casi el extremo de convertir un cuadro en un bajorrelieve.

Dentro del impresionismo, no todos los artistas tuvieron exactamente la misma forma de pintar, sino que variaron su técnica en función de sus peculiaridades, de sus investigaciones, de sus experiencias y de sus gustos.

Monet puede ser catalogado como el puro pintor impresionista pues según confiesa él mismo, siempre trata de reflejar la impresión que le producen los momentos efímeros de una situación, sobre todo lumínica. Sisley, entre los iniciadores es el que más se aproxima a este concepto.

Renoir, estilísticamente el más afín a los anteriores, parece que deserta conceptualmente de los impresionistas ya que a partir de 1878 no acude a las exposiciones de estos y en cambio empieza a presentarse al Salón porque su pintura está variando. Acaba buscando lo bello, tema sobre el cual los impresionistas son indiferentes y algunos opuestos.

Manet y Degas, 1834-1917, no se consideraron nunca impresionistas. El primero por efectuar una pintura muy próxima al realismo de Courbet y el segundo por tener diferencias conceptuales entre la pintura de taller, que practicaba, y la pintura de exterior que no consideraba. Lo curioso de Manet es que fue tomado como el jefe de

**Almuerzo campestre.**

*Manet, 1863*





**Le Moulin de la Galette.**

*Renoir, 1876*

filas por los jóvenes pintores que después serían llamados impresionistas a pesar de que como decimos, él nunca se consideró impresionista sino que fue un revolucionario de la pintura llamada académica.

Pissarro, 1830-1903, tiene una época que se adentra en el puntillismo de los neoimpresionistas, pero se acaba arrepintiéndose por considerarlo demasiado intelectual.

Cezanne, 1839-1906, tiene varios periodos que van desde el impresionismo inicial, del cual comenzará a alejarse poco a poco, hasta una etapa sintética, concreta, que entrevé el arte abstracto y el cubismo.

Una década después hay como una segunda oleada de pintores impresionistas compuesta por Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec y Rousseau el Aduanero que se incorporan al impresionismo aunque también con sus facetas propias.

Gauguin, 1848-1903, empieza moviéndose por la línea del impresionismo pero acaba practicando una pintura que está próxima al simbolismo, sobre todo en su periodo de la Polinesia.

Van Gogh, 1853-1890, tan poco valorado en sus orígenes por su pintura atormentada y tan popular después de su muerte, lo aprende todo de los impresionistas. Desde su llegada a París en 1866 procedente de su Holanda natal se enamora del color de estos y cambia su estilo personal, sombrío y oscuro de sus principios por la explosión colorista que ya tendrá siempre, aunque acaba aproximándose al expresionismo.

Toulouse-Lautrec, 1864-1901, es otro que se incorpora al grupo de impresionistas, en este caso a través de Van Gogh y acaba sobrepasando el estilo. Desdeña la pintura al aire libre ya que lo que le gusta es la vida nocturna, el alcohol,



el Moulin Rouge, el circo y las gentes de su entorno, que dejará retratados en cuadros que expresan la alegría de vivir del final de siglo parisino.

Todavía aparecerá un movimiento Neo-Impresionista formado por Seurat, 1859-91, Signac y algunos seguidores que en 1883 provoca una crisis entre los pintores que seguían el estilo impresionista. Seurat había estudiado la descomposición de la luz y aplicará estos conocimientos a su pintura. Sus cuadros están creados por pequeños toques de pincel, casi puntillismo, pinceladas mínimas de colores distintos que se recomponen en la retina del espectador dando el color deseado. Esta originalidad va a atraer a algunos impresionistas durante cierto tiempo como es el caso citado de Pissarro, pero todavía va a influir más en la siguiente generación joven de pintores de principios de siglo como Matisse o Braque que se sentirán atraídos por esta técnica.

Si queremos analizar alguna pintura puramente impresionista, con el concepto que hoy día tenemos del impresionismo, podemos hacerlo con Monet y sus cuadros sobre la catedral de Rouen, realizados en diferentes momentos lumínicos, con lluvia, con sol etc. o sus temas de nenúfares, casi cien en total, como tema de investigación, cada vez con mayor soltura, los últimos tan disueltos que se acercarán a la pintura abstracta. También sería un buen ejemplo Sisley con su *Río helado* donde la luz se ve vibrátil, no permanente, etérea o con *Inundaciones en Port Marly*.

**Inundaciones en Port Marly.**  
Sisley, 1876



## Postimpresionismo

**La aparición.**  
Moreau, 1875



Los impresionistas han abierto la caja de Pandora del arte y han conquistado una libertad para expresarse que jamás hasta entonces habían tenido los artistas, sujetos como estaban por las normas y las academias. A finales del siglo XIX el panorama estilístico se va a complicar aún más porque saldrán unas generaciones de artistas que ya no tienen nada en común en su forma de pintar, excepto que se han iniciado o han participado algunos de ellos en el impresionismo, abandonándolo después, o están fuertemente influidos por el mismo. Serán los postimpresionistas.

Estos continúan buscando nuevas formas de expresarse, de manifestarse de forma que no se haya hecho hasta entonces, según cada uno de ellos siente la pintura. Aparece el arte de fin de siglo, donde cada vez es más difícil resumirlo estilísticamente ni encajarlo en estilos anteriores porque las formas de pintar ya no obedecen a leyes ni a esquemas concretos, sino que en función de la libertad para crear que el artista ha conquistado van apareciendo nuevas formas diferenciadas absolutamente de las demás, nuevos estilos de pintura cuya vida es efímera, aunque son caminos que se abren y alguien después los volverá a retomar o los hará evolucionar.

El Simbolismo, relacionado con la literatura, intenta representar algo más que la realidad, algo que trascienda, religión o no. Es el mundo de la ensoñación, de la fantasía. Se separa de la realidad cotidiana, es arte de ideas más allá de lo físico y se refugia en el elitismo para iniciados. Los pintores más representativos serán Moreau, Redón, Pubis de Chavanne. También Gauguin tiene un fuerte toque de este estilo, porque en su pintura trata cuestiones profundas, lo sagrado, lo misterioso, la muerte, el amor.

Un pintor curioso, pues pinta sin tener ninguna formación, es Rousseau, pero cuenta con la simpatía del resto de pintores por la



---

ingenuidad de su pintura, plana y con colores chillones y por pintar siempre la naturaleza. Rousseau, imposible de catalogar en ningún estilo, pues no lo tiene, va adar lugar a que se cree uno nuevo al que llamarán *pintura naïf* con figuras absurdas, arboles rojos y situaciones incomprensibles.

A partir de aquí, y sobre todo entrando en el siglo XX, aparecen más estilos, Expresionismo, Fauvismo, Cubismo, Dadaísmo, etc. de los cuales no vamos a detallar sus características porque como dijimos se escapan de lo que nos proponíamos con este libro, que era dar las claves para lo que hemos llamado entender la pintura.



Los alegres comediantes.  
Rousseau, 1875

#### ROMÁNICO. Siglos XI y XII.

- Carencia de profundidad.
- Fondo dorado.
- Carencia de volumen.
- Perfil de las figuras con líneas.
- Iluminación frontal.
- Eje vertical de simetría centrado.
- Estaticismo.
- Colores simples sin matices.
- La pintura sobre pergamino en códices o “al fresco” sobre pared.
- Pintura religiosa con sentido instructivo.

#### GÓTICO. Siglos XII a XV.

- Intento de volumen.
- Desde ninguno en el gótico lineal hasta algo de volumen en el gótico internacional.

## Resumen de las características de los estilos artísticos en pintura hasta finales del XIX

- Intento de profundidad con perspectiva geométrica intuitiva apoyándose en elementos arquitectónicos y suelos ajedrezados.
- Colores más vivos y poco matizados
- Valor narrativo con figuras agrupadas que inician una relación.
- Aparecen los fondos con escenario.
- Aunque se siga haciendo pintura al fresco, mayoritariamente se utiliza la témpera sobre soporte de tabla.
- Aparece el retablo.

**RENACIMIENTO.** *Siglo XV*

- Se establecen las leyes de la perspectiva.
- El fondo pasa a ser importante
- Se logra volumen mediante la iluminación lateral y la matización de colores.
- Claroscuros, esfumatos, contrapostos.
- Proporción y armonía
- Representación del hombre y su ambiente.
- Se empieza a utilizar el óleo y el lienzo sustituyendo a la témpera y a la tabla.
- Aparece el retrato y la pintura mitológica.

**CLASICISMO.** *1500 a 1520*

- La belleza ideal como representación sacra, reflejo de la divinidad.
- Proporción y armonía. Elegancia.
- Los grupos sagrados se representan con formas geométricas perfectas, triángulo o pirámide regular.
- Inicio de las “sagradas conversaciones”.

**MANIERISMO.** *1525 a 1600*

- Tensión. Figuras con movimiento helicoidal o “serpentinato”.
- Detalles difíciles haciéndolos artificialmente fáciles.
- Escorzos.

**NATURALISMO.** *Principio del siglo XVII.*

- Las figuras se representan como son, con sus imperfecciones, eludiendo la belleza ideal del clasicismo.
- En pintura religiosa la naturalidad es tachada de falta de decoro.

**CLASICISMO ACADÉMICO.** Principio del XVII

- Se toma la realidad pero con líneas clasicistas.

**BARROCO.** *Siglos XVII y parte del XVIII.*

- Figuras con movimiento y expresividad.
- Liberación del pintor de las leyes del clasicismo.
- Se sustituyen las líneas horizontales y verticales por líneas inclinadas.
- En pintura religiosa se sigue la normativa del Concilio de Trento para crear ilusión y conmovier al fiel.
- Teatralidad.
- Pintura más intelectual que antes, con el juego de enseñar algo para que el espectador participe en su interpretación.

**NEOCLASICISMO.** *Siglo XVIII y XIX*

- Otra vuelta al clasicismo greco-romano.
- Predominio de la razón sobre el sentimiento y ausencia de emociones.
- Figuras como esculturas.
- Prevalencia del dibujo sobre el color.
- Colores pálidos.

**ROMANTICISMO.** *Siglo XIX*

- Predominio del color sobre el dibujo.
- Exaltación del sentimiento.

**REALISMO.** *Siglo XIX hasta hoy*

- Naturalismo extremado con figuras y temas reales, no inventados, incluso banales.

- Ausencia por lo tanto de pintura religiosa, mitológica o histórica.
- Rechazo o poco seguimiento de las reglas académicas de la pintura.

**IMPRESIONISMO.** *Siglo XIX*

- Interés casi en exclusividad por la luz y sus efectos sobre la materia.
- Poca atención al volumen, a la profundidad y a las normas de la pintura.
- Pintura al aire libre, no de taller.

**SIMBOLISMO.** *Finales del XIX*

- Se pinta algo distinto de la realidad, ensoñación, fantasía.

**PINTURA NAIF.** *Finales del XIX*

- Ingenuidad.
- Sensibilidad infantil.

Diferentes y muy variados han sido los temas que la pintura ha abordado a lo largo de su desarrollo, desde su nacimiento hasta nuestros días. Para su estudio podemos hacer grandes grupos con los temas principales que se han repetido hasta la saciedad, dependiendo en la época en que se realizaban.

A lo largo de la Edad Media, en sus dos estilos artísticos románico y gótico, el tema más extenso por el número de obras producido fue la pintura religiosa de tal modo que podemos decir que fue casi el único tema desarrollado.

En el Renacimiento, siglos XV y XVI, aunque subsiste fundamentalmente la pintura religiosa, empiezan a aparecer otros temas como el mitológico, el retrato y la pintura de género.

Con el barroco, siglos XVII y XVIII, la pintura religiosa sigue estando presente pues no en vano es el arte de la Contrarreforma, pero ya tienen mucha importancia los temas mitológicos, el retrato y las escenas de género. También aparece el bodegón y el paisaje, que aunque al principio son considerados temas menores acabarán imponiéndose en muchos lugares.

Casi todos estos temas, retrato, paisaje, bodegón y escenas de género tienen su origen, como veremos a continuación, en la pintura religiosa, cuando por su natural desarrollo, lo que servía como decorado o decoración pasa a tomar entidad propia

A finales del siglo XVIII la pintura religiosa y la mitológica decaen al irse secularizando la sociedad europea y aparecen obras del tipo histórico y social, sobre todo con la formación del neoclasicismo y del romanticismo.

# Temática de la pintura

---



En el siglo XIX la pintura religiosa prácticamente desaparece y los temas más comunes son escenas de la vida cotidiana, temas sociales, retratos y paisajes, propiciado tanto en el realismo como en el impresionismo.

Ya en el siglo XX con las vanguardias, el modernismo y el postmodernismo no se puede hablar de temas concretos sino que se pinta de todo y cualquier tema será válido.

Vamos a tratar con un poco más de detalle los diferentes temas expuestos para conocer como fue su nacimiento y evolución, a fin de que al contemplar algún cuadro de estas tipologías podamos conocer en que punto de su proceso esta situado y cuales son las razones de su existencia. No obstante hay que tener en cuenta, según expondremos a continuación, que el origen de casi todos ellos fue la pintura religiosa, que al desarrollarse genera los otros temas.

## *Pintura religiosa*

Hemos dicho que la pintura religiosa cubre casi en su totalidad, como único tema, el Arte Medieval.

Durante la Edad Media uno de los fenómenos más notables, entre otros muchos, es el desarrollo del cristianismo en toda Europa, en todos los reinos bárbaros que se implantan a la caída del Imperio Romano, hasta consolidarse de tal manera que la religión invade la forma de pensar y de actuar durante más de mil años.

El cristianismo impregna toda la vida de la gente del medioevo. Se vive con la idea de la religión como parte fundamental y casi única de la vida. La Iglesia toma un poder extraordinario e incluso hay luchas entre el Papa y los reyes para ver quien debe someterse a quien.

La Iglesia recurre a la pintura y a la escultura como un medio importante para dar a conocer su doctrina en un mundo de mayoría analfabeta, incapaces de leer libros religiosos. Y cuando hablamos de medio, podemos, por extensión,



compararlo con los medios informativos gráficos como pueda ser la prensa o la televisión. Con la pintura se explicará el Antiguo Testamento, los Evangelios, la vida de Cristo, de la Virgen, de los santos, los grandes dogmas. Esto es la Pintura Religiosa.

La Iglesia emplea a los maestros pintores en cubrir las paredes de sus templos con arreglo a sus necesidades explicativas. Al principio hay un propósito casi en exclusiva de formación de los fieles, al cual se añade posteriormente, como ocurre en casi todas las actividades humanas, la mejora estética para crear un elemento que aporte belleza a la casa de Dios.

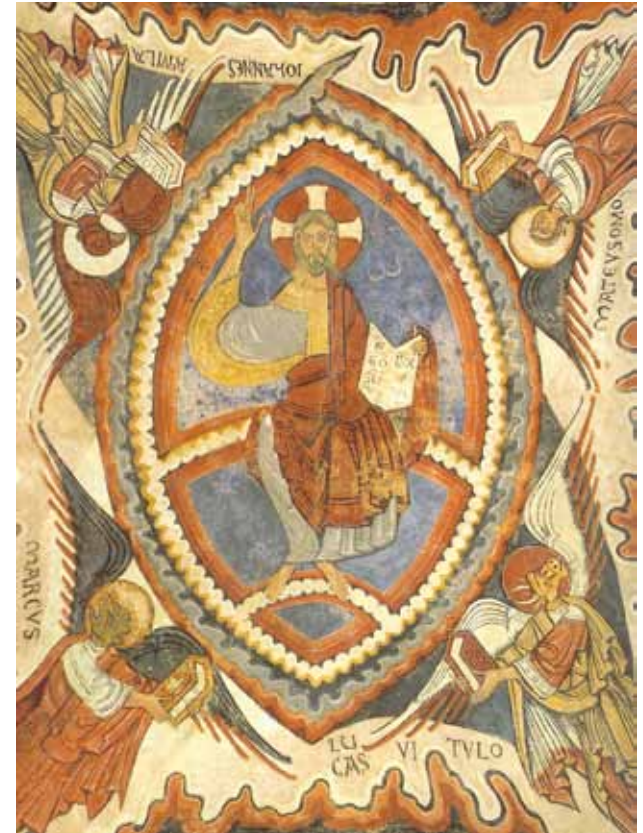
Los maestros de la pintura pintarán casi en exclusiva para la Iglesia porque ésta es casi el único cliente con capacidad para emplearles. Incluso cuando el cliente no sea la Iglesia sino los reyes y la nobleza, también los temas serán religiosos porque como decimos la religión es una de las ideas dominantes de la época.

También durante la época medieval se da mucho la pintura sobre pergamino en los códices o libros escritos a mano. Aquí también volvemos a la pintura religiosa en su mayor parte, porque los libros se hacen en los *scriptoria* de los monasterios o escuelas catedralicias y los miniaturistas casi siempre son monjes que iluminan los códices que otros monjes escriben.

El nivel cultural que se había alcanzado en el Imperio Romano está a punto de desaparecer a la caída del mismo. Las ciudades casi desaparecen, la vida se ruraliza, las guerras que se dan en toda Europa ocupan casi todos los recursos de hombres y dinero y el único refugio que queda para la cultura son los monasterios. Por lo tanto, la mayor parte de los libros que se producen son libros para uso de las comunidades religiosas, fundamentalmente la Biblia. También aparecen posteriormente libros de oraciones para uso de laicos, nobleza fundamentalmente que los pueden encargar, como los Salterios y los Libros de Horas, con maravillosas miniaturas donde, aunque en su mayor parte son temas religiosos, también aparecen escenas de corte, labores del campo etc. que son fuente inapreciable para conocimiento de la vida medieval.

#### Pantocrator.

Anónimo. Principios del siglo XII.





**La Anunciación.**

Fr. Angélico, 1430-2

Durante el románico los temas que fundamentalmente se pintan son la vida de Jesucristo y la Virgen María basados en el Evangelio y servían para que los fieles materializasen en su imaginación aquello en lo que creían.

Cristo suele aparecer “en majestad” como *Pantocrator*, dentro de la *mandorla* o almendra mística porque es el fruto que primero madura y es fuerte por fuera y blando y jugoso por dentro. Suele estar rodeado de los cuatro evangelistas o *Tetramorfos*, en forma de hombre San Mateo, de león San Marcos, toro San Lucas y águila San Juan.

A lo largo del gótico es muy frecuente la imagen de la Virgen que siempre suele estar con el niño en su regazo como justificación de su papel en la Redención. Se suele llamar *Virgen de la humildad* si está sentada en el suelo y *Virgen en majestad* si está sobre un trono. En el capítulo correspondiente hemos visto como ejemplo la Virgen entronizada de Cimabue pero serían innumerables las obras que podríamos citar, incluyendo la famosísima Virgen de Todos los Santos del Giotto. También es frecuente la escena de la *Anunciación*, casi todos los pintores tienen algún cuadro sobre este tema, y la de la Virgen con Cristo muerto, que se denomina *Piedad*.

Las vidas de los santos aparecen en pintura a partir de un libro que escribe un monje dominico italiano, Jácopo de la Vorágine, 1230-98, que se titula *La Leyenda áurea* y que da origen a todo lo que se conoce actualmente de las leyendas de los santos de la Antigüedad.

Las vidas de los santos aparecen en pintura a partir de un libro que escribe un monje dominico italiano, Jácopo de la Vorágine, 1230-98, que se titula *La Leyenda áurea* y que da origen a todo lo que se conoce actualmente de las leyendas de los santos de la antigüedad.

En el Renacimiento se sigue pintando pintura de tema religioso en una enorme proporción a pesar de que en ese tiempo, el Humanismo, como actitud mental empieza a dar al hombre su máximo valor, por oposición a las épocas anteriores donde este es valorado bajo los puntos de vista de la religión o de la

política. Aunque se ha pasado de un mundo teocéntrico a otro antropocéntrico, la religión sigue teniendo mucha importancia en la vida del humano y en la pintura religiosa.

Así mismo, en el barroco la pintura religiosa permanece con una enorme importancia. Incluso se puede decir que el Barroco representó en sus periodos iniciales la voz de la Iglesia de la Contrarreforma, o mejor aún, que es el arte de la Contrarreforma. En el Concilio de Trento, 1545-63, se estipula muy detalladamente las condiciones que deben reunir las obras artísticas religiosas tanto en pintura como en escultura en cuanto a decoro y fines de estas obras. La Iglesia considera que las obras artísticas deben servir para conmovir a los fieles al tiempo que dan una visión triunfante de la religión.

A partir de esta época la representación religiosa decaerá hasta casi extinguirse en los tiempos actuales.

La pintura mitológica había sido el tema básico reproducido en la Antigüedad por griegos y romanos, los primeros en las vasijas cerámicas y los segundos en los mosaicos. Los motivos reproducidos son variadísimos aunque prevalecen las escenas de la guerra de Troya, de las hazañas de los héroes y de la vida de los dioses.

Con el Renacimiento se busca de nuevo la cultura de la Antigüedad y uno de los temas que se actualiza es la pintura mitológica pagana, prácticamente desaparecida durante la Edad Media.

Se utiliza la Mitología para ensalzar a los príncipes y poderosos del momento a los que se les adorna con las virtudes de los héroes y dioses mitológicos, valor, sabiduría, buen gobierno etc. También para hacer llegar sus raíces hasta la Antigüedad, haciéndoles descendientes de Hércules, de Aquiles o de Eneas.

## *Pintura mitológica*



**El nacimiento de Venus.**  
Botticelli, 1482.

Posteriormente el tema mitológico cobra cuerpo en sí mismo, pasando a ser un tema con entidad propia, donde los círculos neoplatónicos cristianizan de alguna manera la mitología, bien haciendo traslación de tipos y sentimientos paganos hacia los grandes temas cristianos o bien utilizándolos como fábulas moralizantes.

Pintores tan sugestivos como Botticelli, Mantegna, Miguel Ángel, Rafael o Tiziano crearon obras maravillosas entre las cuales destacan *La Primavera*, *El nacimiento de Venus*, *Venus y Marte*, *Palas y el centauro*, del primero y las series de Venus, *La Venus de Urbino*, *La Venus del Pardo*, *Venus y la música*, *Venus y el amor*, *Venus y Adonis*, *La Venus del espejo* y las *Danaes*, la de Nápoles y la de Madrid, del último.

Durante el barroco se seguirán pintando estos temas aunque las condiciones políticas y religiosas no permitan el arte pagano. La Mitología se utiliza como fuente de ejemplos moralizantes y se empleará, tanto en pintura como en literatura, para dar lecciones aplicables a las relaciones con el prójimo y a las obligaciones con Dios<sup>21</sup>. De alguna manera podemos decir que la mitología se ha cristianizado.

Rubens, Velázquez o Tiépolo pintan bellísimas obras sobre este tema como pueden ser *El juicio de Paris*, de Rubens, *La fragua de Vulcano*, *Las Hilanderas*, *Los borrachos* o el *Marte* de Velázquez, y la *Apoteosis de Eneas* de Tiépolo.

Así mismo, la escultura produce obras geniales cuyo tema está basado en la Mitología tales como los grupos de *Plutón y Proserpina* o *Apolo y Dafne* de Bernini.

Posteriormente el tema decae hasta casi desaparecer, aunque la mayoría de los pintores acaban pintando algún cuadro sobre temas mitológicos, parte por

<sup>21</sup> GALLEGO, Julián. *Visiones y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Editorial Cátedra S.A. Madrid. 1991.



homenaje a la pintura anterior y quizá también por demostrar su formación cultural.

Goya, por ejemplo, tiene en pleno siglo XIX un *Saturno devorando a su hijo* e incluso en el XX Picasso pinta *Las Metamorfosis de Ovidio* y Dalí *Las Metamorfosis*.

Durante la Antigüedad pintores y escultores pudieron crear sus obras sobre la Mitología porque estos temas estaban en el ambiente, eran conocidos por todos, tanto por artistas como por el público. Pero a partir del Renacimiento, los artistas tuvieron que recurrir al estudio de las obras clásicas de griegos y romanos, literatura y colecciones de obras de arte que habían pervivido desde aquellos remotos tiempos, ya que lógicamente la memoria pública se había perdido.

El conocimiento de la mitología pasó a ser un tema cultural como podría ser el conocimiento del griego o del latín.

Una de las fuentes que más inspiraron a pintores y escultores fue la *Metamorfosis* de Ovidio. Como ejemplo podemos traer a Velázquez en cuyo inventario de bienes realizado a su muerte figura su colección de libros compuesta por 156 volúmenes, cantidad enorme en el tiempo en que aquel vivió. Entre esos libros figuran dos ediciones de la *Metamorfosis* de Ovidio, una española y otra italiana. También hay muchas referencias escritas de otros pintores de tener dicho libro o haberse inspirado en él para la composición de sus temas mitológicos.

El retrato es un tema que en pintura nace en la Edad Media durante el gótico y perdura hasta nuestros días. Anteriormente, en el románico, el pintor, por no dominar la anatomía no es capaz de reflejar los rasgos de una persona y todas las caras son prácticamente iguales: unos ojos, una nariz y una boca que sirven



**Danae.**  
Tiziano, 1553-54

## Retrato

para cualquier cara. Como cosa curiosa podemos fijarnos en la colección de los doce Apóstoles que están en la Capilla de Santa Cruz de Maderuelo, siglo XII, a la cual nos hemos referido antes, donde para diferenciar los apóstoles entre sí, el pintor los va poniendo alternados con o sin barba. Produce ternura la ingenuidad del artista que al pintar las doce caras de los apóstoles prácticamente iguales los va diferenciando con la barba, el primero rapado, el siguiente barbudo, el tercero sin ella y así continúa para que no parezcan clónicos. Solo al pintar a San Pablo y como un nuevo gesto diferenciador lo pinta calvo, que a su vez es signo de sabiduría en aquellos tiempos<sup>22</sup>. A partir del siglo XIII la pintura empieza a evolucionar en busca, como decíamos, del volumen. Ya se empiezan a apuntar las condiciones para particularizar un rostro, haciendo que se asemeje lo más posible al retratado.

Donde empieza a necesitarse más notoriamente esta necesidad de semejanza es en aquellos cuadros religiosos en los que aparece el “donante”, esto es, la persona que manda realizar un cuadro religioso y posteriormente lo regala a un monasterio o iglesia. El donante, que normalmente es persona de importancia, reyes, clérigos, nobles o alta burguesía, además de querer “salir” pintado en el cuadro quiere que se le reconozca recuerden al menos a la persona que se trata de retratar.

Ya no se trata de pintar rostros de Cristo, de la Virgen o de personajes de la Biblia o del Evangelio, que con que tengan dignidad y decoro se cumple. Ahora el reto es reproducir lo más fielmente posible los rasgos de alguien de la actualidad, de alguien conocido.

Normalmente el donante que regala el cuadro es pintado de menor tamaño que las figuras sacras que están en el mismo, para expresar la diferencia conceptual de unos y otros. Pero su rostro debe de ser lo más parecido al original.

En España, una de las primeras representaciones de donantes que tenemos es la de Alfonso X el Sabio que aparece varias veces en las miniaturas de las *Can- tigas en honor de Nuestra Señora*, realizadas en el último tercio del siglo XIII.

<sup>22</sup> Hoy día la edad ya no significa nada positivo, sino más bien deterioro, incapacidad, decadencia, por lo cual, dentro de algunos años ya no se entenderá este mensaje, al igual que se han perdido muchos otros, según decíamos en el capítulo primero.



A medida que avanza el conocimiento anatómico del cuerpo humano, y se consigue el volumen por medio de los matices de color, la representación de los donantes aumenta de perfección... e incluso de tamaño.

En el Museo del Prado tenemos algún ejemplo muy significativo de donantes, como *La Piedad* de Fernando Gallego donde los personajes que regalaron el cuadro, hoy día desconocidos, son pequeñísimos, insignificantes. Un ejemplo ilustrativo del crecimiento del donante, aparte de ser una obra maestra de primera categoría, es la *Virgen del Canciller Rollin* de Van Eyck que está en el Museo del Louvre. El Canciller Nicolás Rollin de la corte borgoñona con Felipe el Bueno, es hombre político destacado que gobierna como primer ministro o valido del Duque, aunque parece que su origen fue bastante humilde. El Canciller se hace retratar como donante pero su tamaño es igual o mayor que el de la Virgen y la altura de su cabeza está prácticamente al mismo nivel que la de la Madre de Dios, lo que en aquel tiempo podía ser considerado como una insolencia.

Poco a poco, a medida de que el pintor va cogiendo confianza en la representación del rostro, el retrato se saldrá del cuadro religioso y empezará a tener entidad propia como tipología independiente.

El retrato se desarrollará fundamentalmente en el siglo XV y en dos zonas artísticas muy diferenciadas, Flandes e Italia.

En Flandes la pintura sigue su propia evolución que ya hemos mencionado y será Jan Van Eyck quien pinte una de las más maravillosas tablas existentes en el mundo, el políptico de *El Cordero místico*, acabado en 1432, siendo los donantes Joos Vijd y su mujer Elisabeth Boriunt, pero con una novedad. Los donantes aparecen fuera de la parte central del políptico, cada uno en una especie de hornacina gótica, lo que constituye ya auténtico retrato, porque que las figuras de los esposos no están integrados en el cuadro. El estilo de estos cuadros es realista, sin el menor intento de idealizar ni de embellecer las imágenes de ambos donantes, que resultan, vulgar la de él y adusta la de ella.



**La Piedad.**  
Fernando Gallego, 1470

Este realismo continuará en la serie de magníficos retratos que a partir de aquí pintará Van Eyck: *Timotheos* o *Leal Souvenir en 1432*, *El hombre del turbante rojo* en 1433, *Los esposos Arnolfini*, 1434<sup>23</sup>, *El Cardenal Albergati*, 1438 y otros muchos que crean una tipología de retratos que será muy frecuente en la escuela flamenca.

En la Italia del Quattrocento, en pleno Humanismo, esta temática va cobrando importancia a medida que el hombre asume un papel cada vez más relevante en el desarrollo de la sociedad.

El retrato italiano, a diferencia del flamenco, empieza con una tipología propia, pintando la cara y busto del retratado de perfil, donde algunos historiadores del arte han querido ver un recuerdo a las efigies de las monedas de la Antigüedad o de las medallas posteriores, buscando asociación del retratado con personajes de relevancia para su exaltación o engrandecimiento. En el retrato se coloca a la persona en lugar destacado, independiente, como centro de algo que anteriormente solo ocupaban los personajes sagrados o religiosos.

Aunque en el primer tercio del siglo XV los retratos son todavía muy gotizantes, ya se puede ver el volumen en los rostros, que mediante la iluminación y las sombras está consiguiendo la técnica renacentista.

Estos modelos de perfil perduran hasta casi finales de siglo, por ejemplo, el *Retrato de Federico de Montefeltro*, de Piero de la Francesca, 1465, el *Retrato de Giovanna Tornabuoni*, de Ghilandaio, 1488 o el *Retrato de Simonetta Vespucci*, de Piero de Cósimo, entre 1500 y 1510, pero aún permaneciendo de perfil se ve el avance en los fondos del cuadro, cuyo paisaje hace que el personaje retratado quede integrado en el.

Con Leonardo y Rafael el retrato evoluciona de manera portentosa, como no puede ser menos. El busto del retratado gira hasta coger la elegante postura de tres cuartos, que permite realizar un buen estudio del rostro según puede verse, por ejemplo en *La Gioconda*.

Rafael, a partir de su traslado a Roma, y más concretamente, a partir de 1510, realizará retratos portentosos donde vuelca su anterior experiencia,

<sup>23</sup> Este cuadro perteneció a la colección de Felipe II y estuvo todo el tiempo en el Catálogo Real hasta que en la guerra de la independencia, en 1808 desapareció, en este caso no víctima de la "francesada" sino de la "inglesada", siendo vendido por un soldado inglés a la National Gallery, donde permanece actualmente.

<sup>24</sup> A veces se utilizó como "documento" en los preparativos de enlaces entre príncipes de diversas cortes que no se conociesen personalmente.

por ejemplo en el *Retrato de Cardenal*, 1510-1511, en posición de tres cuartos. En este momento la pintura empieza a exigirse más. Ya no solo se trata de que el retrato sea la imagen fiel del retratado, sino que además la pintura quiere expresar la personalidad del sujeto, por aquello de que “la cara es el espejo del alma”. Tratará por lo tanto de reflejar sus cualidades, sus defectos, el interior del individuo, en definitiva el trasfondo psicológico. En el *Retrato de un Cardenal* puede verse la personalidad de un dignatario de la Curia vaticana de rostro impasible, frío, sabio, enigmático, amable-indiferente, sagaz, calculador, con el hermetismo del diplomático, todo expresado en una figura iluminada que se acentúa sobre un fondo oscuro. También es de destacar el retrato de Julio II, 1512, ya que inaugura una serie de retratos áulicos de Papas cuya tipología seguirán con pocas variantes otros pintores, entre ellos Tiziano con Paulo III, 1543, y ya en el barroco, Velázquez con Inocencio X.

En el barroco el retrato seguirá evolucionando. En la tipología del mismo habrá dos novedades: retrato de cuerpo entero y retrato ecuestre. Además se creará una cierta simbología en función del personaje que será común en toda Europa. Si el personaje es de la realeza o de la aristocracia, será retratado como cazador o como guerrero, que son las dos actividades nobles que puede practicar este sector social. También a caballo, máxime si es gente de armas, y en este caso llevará armadura, aunque empiece a ser un anacronismo y la banda y bengala de general, si procede. Ya decíamos que el que está acostumbrado a dominar el caballo también podrá mandar sobre la gente que tiene a sus órdenes.

Si el personaje estuviese en un interior, normalmente apoyará una mano sobre la mesa o lugar de despacho y con la otra mano sostendrá un billete doblado, que se llamará “billete del poder”, indicador de su posición. Este tipo de retrato, que pudiéramos llamar cortesano, no sólo tenía por objeto obtener una representación plástica de un personaje para la actualidad o la posteridad, como puede ocurrir hoy día con la fotografía<sup>24</sup>, sino que además

**Federico de Montefeltro.**  
Piero de la Francesca, 1465



**Retrato de Cardenal.**

Rafael, 1510-11



el retrato podía en casos determinados sustituir la presencia real del monarca, realizando ante esta imagen todo el protocolo como si fuera la persona en carne y hueso.

Un ejemplo de esto lo tenemos en el cuadro de Maíno *Recuperación de Bahía de Brasil*, muy avanzado en su simbología, ya que aunque es una obra para una serie de batallas victoriosas del Ejército español para el Salón de Reinos del palacio de Buen Retiro, la batalla solo se ve al fondo, estando en primer término las penalidades de la guerra con un soldado herido que es curado por los aldeanos. Pues bien, para lo que nos interesa, en el ángulo derecho, en otra escena del cuadro se ve al General del Ejército, Don Fadrique de Toledo que está mostrando un cuadro del rey Felipe IV a los soldados y estos se postran como si del mismo rey se tratase.

Si el personaje que va a ser retratado pertenece a la Iglesia, normalmente estará sentado y con un libro, para indicar su piedad o su intelectualidad. Los Papas en los retratos de “aparato” o de estado se presentan en un sillón suntuoso a imagen o símbolo de la cátedra de San Pedro, con birrete y esclavina, donde el pintor puede lucirse con una sinfonía de tonalidades.

Si el personaje retratado es una dama, suele llevar un libro en la mano, normalmente de oraciones como símbolo de piedad y un perro a sus pies como señal de fidelidad. El mensaje que quiere transmitirse es claro: esta señora es muy piadosa con Dios y muy fiel con su marido.

En esta época del barroco se hacen maravillosos retratos. En Flandes, Rubens y Van Dyck crean verdaderas obras de arte por la captación psicológica del retratado, por la simbología que incorporan y por la calidad técnica de volúmenes, colores, matices, brillos o fondos.

En España, Velázquez lleva la penetración psicológica del retratado a tales extremos que es famoso el comentario que realizó el Papa Inocencio X al ver su retrato realizado por nuestro genio entre 1649 y 1651: “Troppo vero”, demasiado real, ya que el Papa debió sentirse incómodamente desnudo a la vista

de cualquier observador que mirase la obra. Parece ser que Inocencio tenía cualidades que no desearía que saliesen al público: astuto, frío, quizá cruel y Velázquez le dejó con sus vergüenzas anímicas al aire.

Al pasarse la época del barroco el retrato no decae. Tanto los pintores neoclásicos como los románticos continúan produciendo bellísimos retratos en distinto estilo al anterior, pero conservando parte del simbolismo del barroco.

Goya tiene una colección magistral de retratos, empezando por *La familia de Carlos IV*, a la vista del cual no podemos dejar de notar la inspiración velazqueña de *Las Meninas*.

Otro retrato que emociona su contemplación es el de *La Condesa de Chinchón*, 1800, esposa de Godoy. En su rostro se deja transparentar, pero con mucha ternura, el drama de quien tiene un marido que a su vez es valido del rey y amante de la reina.

Otro retrato bellissimo es el de Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798, donde los simbolismos son los de las etapas anteriores. El político se retrata apoyado en su mesa ministerial llena de documentos y con el eterno billete del poder en la mano. Y también continúa Goya con simbolismos anteriores en el *Retrato de La Duquesa de Alba*, a cuyos pies aparece un perrillo faldero, símbolo de la fidelidad. No deja de tener gracia este símbolo cuando es casi notorio la presunta relación entre la duquesa, ya viuda, y Goya. ¿O es que se trata de un truco de amante-pintor para negar los comentarios del mentidero de Madrid? ¿O es que la fidelidad era al pintor?

Continuará el siglo XIX y vendrá el XX y se seguirán haciendo retratos, pero el artista creará otros estilos, otras formas de hacerlo, porque ya se ha dicho todo en este tema y además se ha inventado la máquina fotográfica.

Pero el retrato quedará como imagen de prestigio hasta nuestros días y los pintores seguirán volcando su imaginación, su técnica y sus conocimientos en lograr del retratado una visión atractiva, sugerente, en definitiva, una obra de arte.



Gaspar Melchor de Jovellanos.  
Goya, 1798



## Paisaje

El paisaje como tema pictórico aparece cuando la pintura está ya desarrollada. Habíamos dicho que en la pintura románica el fondo es plano, de un solo color, normalmente dorado. Habrá que esperar al gótico para que en los fondos empiece a aparecer algo de naturaleza para dar profundidad a la escena donde se desenvuelven las figuras pintadas. Al principio es algún árbol pintado de forma muy infantil que después evoluciona perfeccionándose. Se añaden casitas en la distancia, también para dar profundidad, algún camino o río que serpentea... y ya está el precedente del paisaje. Pero aún no es un paisaje, porque no tienen identidad propia. Solo sirve de fondo al cuadro y le ayuda a dar profundidad a la escena.

Todavía en el renacimiento italiano del Quattrocento el paisaje no es más que el telón de fondo de un teatro donde en el escenario se está desarrollando una obra precisa, con personajes concretos, aunque este decorado tenga cada vez mayor personalidad.

Hay un momento en que al crecer la calidad del fondo como paisaje y minimizarse las figuras de la escena ya no se sabe si estamos en una pintura convencional religiosa o profana, o en un paisaje. Tal es el caso del cuadro de Giorgione *La Tempestad*, 1508, donde sus extraños y casi irreales personajes, una madre casi desnuda amamantando a un niño contemplada con sorpresa por un caminante, están alojados en un paisaje preciso de árboles, río, camino, puente, casas, etc. sobre el que se cierne una tempestad en la lejanía, con rayo incluido.

Para definir el paisaje como obra de arte independiente debemos considerar una pintura cuyo objeto, por primera vez, no sea la figura divina o humana, sino la naturaleza en sí, aun sin intención paisajista. Las figuras, si las hay, solo servirán para rellenar o justificar algo del paisaje, un camino, una carreta, un río, o bien para dimensionar los objetos del paisaje, árboles, casas, puentes, ruinas etc. por comparación de sus dimensiones con las del hombre, que se convierte así en referencia métrica.

Se suele decir que el paisaje como género nace en los Países Bajos, y que Patinir, 1480-1524 está considerado como el primer paisajista. Sin embargo

<sup>25</sup> Al contemplar este cuadro no se nos puede escapar todo lo dicho de la técnica de Leonardo da Vinci para dar sentido de profundidad a una escena, con azules fuertes en el primer plano de la laguna que se van aclarando al alejarse, según se comentaba en el capítulo de perspectiva aérea.



debemos retrasar este momento cronológico a la aparición de Peter Brueghel el Viejo 1525-1569, por las razones que vamos a exponer.

Patinir pinta algunos cuadros que como el citado de Giorgione casi pueden considerarse paisaje, pero sólo porque este ocupa la mayor parte de la escena, no como fondo sino casi como obra propiamente. No obstante, las figuras son aún el objeto principal del motivo de la pintura, religiosa o mitológica. En el Museo del Prado hay dos cuadros que son muy significativos y que merece la pena visitar. El primero es *Las tentaciones de San Antonio Abad* del cual sabemos por la documentación existente en El Escorial que el paisaje es de Patinir y las figuras de Quentin Metsys, con lo cual ya está apareciendo Patinir como pintor especializado en paisaje.

En la otra obra, *El paso de la laguna Estigia*, pintada después de 1521, los personajes están tan minimizados que casi se pueden considerar un pretexto ya que el paisaje es el verdadero protagonista. Sin embargo, todavía son los que con su presencia personalizan el mito de la laguna Estigia y le dan nombre, haciendo que el cuadro pertenezca al género mitológico<sup>25</sup>.

Al analizar la pintura de Brueghel veremos que algunos de sus cuadros ya son verdaderos paisajes porque las figuras que aparecen están relegadas a un segundo término en su significación, carecen de importancia, son anónimos. Su cuadro *Cazadores en la nieve* de fecha 1565, en el Museo de la Historia de Viena, es un puro paisaje, donde los cazadores que se ven en primer término solo sirven como referente, e incluso están colocados de espaldas, y los patinadores que aparecen en la lejanía sobre un lago no pasan de ser poco más que puntitos. Y este cuadro no es una excepción, porque forma parte de una serie de ellos que representan meses del año, tales como *Regreso de los rebaños*, *La siega del heno* o *La cosecha*, de características similares al anterior.



**Cazadores en la nieve.**  
P. Bruegel, 1565

El siglo XVIII traerá el paisaje como tema independiente y el pintor paisajista como especialidad, alcanzando pleno desarrollo sobre todo en Holanda, donde se dará en esta época el siglo de oro de su pintura.

La escuela holandesa del paisaje crea una enorme variedad de temas: paisaje de invierno, de bosques, de dunas, acuáticos con ríos, lagos, canales o el mar, las llamadas marinas. Era lógico que también el mar fuera tomado como tema de paisaje por la enorme influencia que este medio ha ejercido sobre Holanda, hasta el punto de que un 10 % de su población había vivido alguna vez en el mar. Además el atractivo del tema marino para un pintor aumenta al considerar la enorme cantidad de caras con que puede presentarse: tormentoso, con niebla, calmo, con oleaje, en tonos claros o sombríos, con colores azules, verdes, grises...

Aunque hubo multitud de pintores paisajistas holandeses en este siglo, podríamos citar para ir familiarizándonos con ellos, a Avercamp en temas de invierno, Jan van Goyen, 1596-1656, en ríos, Jacob Ruisdael, 1629-1682 y sobre todo Hobbema, 1658-1709, quizá el mejor de todos ellos, de gran colorido, a parte de un largo etc. de los cuales los españoles casi no tenemos conocimiento, ni nuestros museos obras debido a las malas relaciones en aquella época entre ambos países.

Sin embargo se ha dicho que los mejores paisajes de esta época los hicieron los pintores que no están considerados como especialistas en este tema, como fueron Rubens, Rembrandt o Poussin. Como siempre, el genio sobresale en aquello que realiza.

Merece la pena hacer una consideración técnica al estudiar el paisaje, sobre la altura a que los distintos pintores sitúan la línea del horizonte dentro del cuadro. Si el pintor la coloca en una posición muy alta por colocarse en alto él mismo al pintar, como puede verse el escenario de un teatro desde el último piso, representará mucha tierra y poco cielo. Si su posición está baja, la línea de horizonte estará baja también y el paisaje tendrá mucho cielo, nubes, etc. y poca tierra. Sería el caso de un espectador que mirase el teatro desde el patio de butacas.

El pintor maneja esto según le interese magnificar una cosa u otra. Por ejemplo, Patinir pone la línea del horizonte alta, de tal manera que el cielo ocupe 1/5 de la superficie del cuadro y la tierra 4/5, porque aún está interesado en las figuras que ocupan el paisaje y necesita espacio para distribuirlas. La escuela holandesa invertirá estos términos, 3/4 y 1/4 respectivamente para poderse recrear en la pintura de cielos borrascosos, nubosos, etc. dejando menos espacio para la tierra plana de Holanda.

Volviendo al desarrollo cronológico del paisaje podemos decir que en el siglo XVIII se continúa con fuerza este tema.

De Italia traemos a colación, como curiosidad la aparición de unos nuevos paisajistas que se especializan, concretamente en Venecia, en pintar paisajes de la ciudad, por lo que se les llamó “vedutistas”. Concretamente son Canaletto, 1697-1788, y Guardi, 1712-1793 y el fin de esta pintura será el que los visitantes ilustres de Venecia que ya empiezan a llegar en esta época tengan un recuerdo gráfico de la ciudad. ¿Verdad que éste movimiento suena al actual turismo veneciano con sus fotografías y postales de canales y góndolas?

En Inglaterra con Gainsborough, 1727-88 se empezará a crear la escuela británica del paisaje, que va a originar a lo largo del tiempo una tradición de éste género que tendrá enorme importancia.

Esta tradición paisajista culminará en el siglo XIX con dos pintores famosos, Constable 1776-1837, una de cuyas obras podemos verla en el Museo Thyssen Bonermisza, *La esclusa* y Turner, considerado como el mejor paisajista inglés del siglo XIX y cuya forma de tratar la luz va a influir decisivamente en el impresionismo francés, como podemos ver, por ejemplo en *El Fighting Temeraire remolcado a su última dársena para ser desguazado*, 1839, de la National Gallery de Londres.

El género de paisaje continúa hasta nuestros días y por él pasaron magníficos pintores que dejaron obras maestras, entre ellos, los impresionistas, que buscaron en sus paisajes plasmar el reflejo de la luz sobre el agua, la



**El carro de heno.**  
Constable, 1821

reverberación del cielo o de las orillas de un río o el efecto de los rayos del sol sobre los árboles o sobre la nieve. Ver por ejemplo *Regatas de Argenteuil* de Monet, 1872.

## ***Pintura de género***

Se llama pintura de género a aquellos cuadros que representan escenas de la vida común, con acontecimientos banales, sin ninguna trascendencia. Son instantáneas de la cotidianeidad con personajes corrientes.

Dentro de la tradición de que la pintura fuese de temas religiosos, se entiende que las escenas de género se considerasen como tema menor, que en cierto modo los pintores evitan hasta el siglo XVI.

La acogida que este tipo de pintura tuvo en Italia y en los Países Bajos, lugares ambos de donde arranca, fue muy diferente. En Italia, la no valoración de este tipo de pintura fue generalizada, mientras que en los Países Bajos la aceptación fue grande por parte de la nueva clientela que emerge, burguesía adinerada, y por el carácter extrovertido y jovial de los flamencos.

En Italia, Caravaggio, innovador donde los haya, pinta para ganarse la vida en sus primeros años una serie de cuadros que ya son típicamente escenas de género: *La Buenaventura*, 1594, *Los tramposos*, 1594-95, *Concierto de jóvenes*, 1595-96, *Tañedor de laúd*, 1596-97.

En el siglo XVII, en pleno Barroco, predomina en Italia la pintura religiosa como arte de la Contrarreforma, pero hay una serie de pintores de segunda fila que siguiendo la libertad temática de la revolución caravaggésca pintan escenas de género, como P. Van Laer, 1596-1664, llamado Il Bamboccio, por su deformidad física, que encabeza un grupo de pintores flamencos afincados en Italia que serán llamados los “bamboccianti” y sus pinturas “bambocciadas”, como algo defectuoso, de poco valor.

En los Países Bajos la situación es diferente. A partir de la segunda mitad del siglo XVI la pintura de género empieza a desarrollarse, destacando Peter Bruegel el Viejo 1525-69 del que hemos hablado en el capítulo del paisaje. Bruegel pinta fundamentalmente el mundo campesino y aún cuando hace cuadros religiosos, *La subida al Calvario*, *El censo de Belén*, *El suicidio de Esaú*, *La predicación del Bautista*, hay tal multitud de gente que incluso están al margen del tema religioso, que cuesta incluirlos en esa tipología. Pero para que no quepa duda tiene una enorme producción de cuadros que ya son claramente escenas de la vida corriente de la gente del pueblo. Solo sus nombres ya lo indican: *Danzas de aldeanos*, 1568, *Banquete nupcial*, *Juegos de niños*, *Proverbios flamencos*.

El siglo XVII proporcionará un gran auge a la pintura de género por las particulares condiciones que atraviesan los Países Bajos. En 1609 se establece con España la Tregua de los 12 años lo cual genera un ambiente de euforia y bondad económica que acaba consolidándose en 1648 con la independencia de las Provincias Unidas del Norte y su separación definitivamente de Flandes para constituir lo que será Holanda. Esta partición de los Países Bajos en dos zonas tan diferenciadas hará a su vez que la pintura que se realiza sea muy diferente. En Flandes la pintura de género continuará el estilo de Bruegel reflejando el mundo rural, campesino, extrovertido y jovial como son sus gentes.

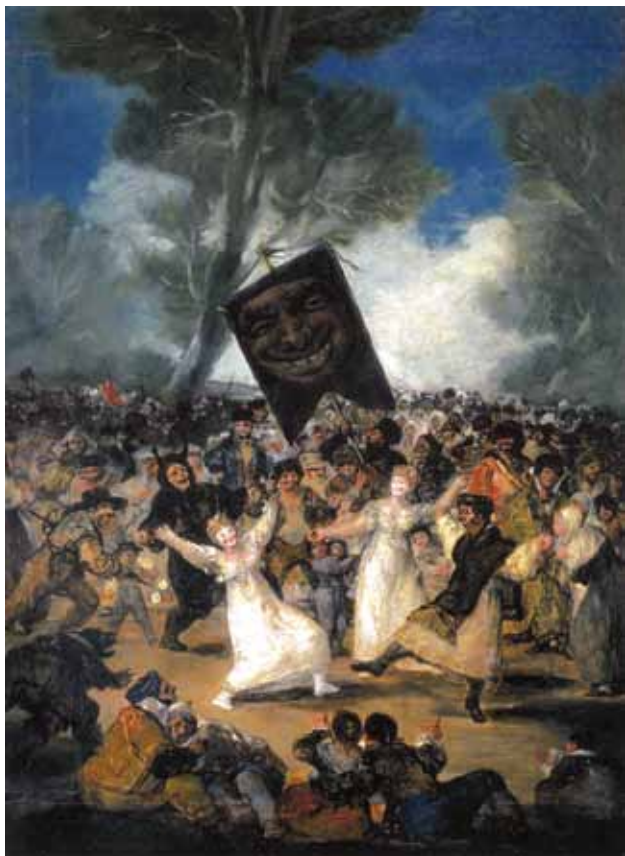
Adrián Brouwer, 1606-38, ya se dedica casi en exclusiva a este género, pintando gente de baja condición en tabernas, lo que los italianos de esta época llamarían bamboccias. No detalla los rasgos de los personajes, no pretende individualizar. Los títulos de sus cuadros son significativos: *Los fumadores*, 1637, *La bebida amarga*, 1636, *Jugadores de cartas*.

Jacobo Jordaens 1593-1640, discípulo de Rubens, aunque también pinta los temas religioso y retrato, quizá sea más conocido por su pintura de género con escenas alegres, populares, muchas veces desenfadadas, con fuerte naturalismo en la representación de la gente del pueblo. A veces roza lo vulgar como en *El rey bebe* de la que en vista del éxito hizo varias versiones, una de ellas

**Danzas de aldeanos.**  
Bruegel, 1568







**El entierro de la sardina.**

Goya, 1812-19

<sup>26</sup> Ver lo dicho en el capítulo 1 sobre el deseo del pintor de ser considerado como artista que crea y no como artesano que trabaja manualmente.

en el Museo del Prado. Se transgreden las leyes del decoro con las muestras del disfrute de la vida a tope en un ambiente de francachela de colorido vivo y alegre, y de composición enloquecida, donde unos cantan, otros brindan, otros beben y todos tienen cara de poseídos por la vorágine del festín. Recomendamos ver la versión del Museo de Arte Antiguo de Bruselas, aunque sea una reproducción y fijarse en dos personajes, un hombre en el rincón inferior izquierdo y una mujer con un niño pequeño en el lado derecho para confirmar plenamente lo dicho.

Quizá sea David Teniers, 1610-90, el que mejor exprese la alegría campesina en sus kermesses, bailes, fiestas campestres y tabernas. Allí el pueblo muestra a veces una alegría desbordante, el disfrute del vivir mundano y material donde la espiritualidad ha desaparecido, con gente bebiendo, gozando. Al ser nombrado pintor de Corte se volvió más refinado y como conservador de la colección ducal pintará un cuadro de él mismo en la Galería con el Archiduque<sup>26</sup>.

Rubens, el pintor más importante y más fecundo de la escuela flamenca pintó cerca de 3000 cuadros con temas religiosos, mitológicos, retratos y paisajes pero solo tiene una escena de género que es la *Danza de los campesinos* pintada hacia 1630, donde quizá pueda interpretarse como una aprobación a este tema y a los pintores que lo realizan.

En Holanda, mientras tanto, apareció una clase burguesa alta principalmente de comerciantes, que en un ambiente de euforia económica fueron los nuevos mecenas de la pintura de género. Los comerciantes enriquecidos demandan pintura para sus casas. Por lo tanto el formato de estos cuadros será más pequeño, según habíamos dicho, que el que se hacía para las iglesias o palacios, con una particularidad, que va a nacer una pintura muy específica dentro de esta temática consistente en la reproducción de interiores de las casas holandesas. El carácter de esta pintura es intimista, de escenas hogareñas donde se aprecia el gusto por la vida confortable, con buenos muebles, tapices, alfombras, objetos de decoración de la vida diaria, jarras, jarrones etc. Esta tradición de enseñar el interior de los hogares perdura hasta hoy, de tal manera que a



la mayor parte de los visitantes actuales de las ciudades o pueblos holandeses, sobre todo si son latinos, nos sorprenden esas ventanas abiertas sin cortinas ni persianas que en plena noche muestran los interiores iluminados de las estancias.

Estos gustos de la clientela generará una serie de pintores que ya no se sentirán rechazados por sus cuadros con escenas de género y que se especializarán en estos temas.

Los dos pintores más típicos de este género serán Peter de Hooch, 1629-83, y Vermeer de Delft, 1632-1675.

Del primero se dice que es el que mejor ha pintado la casa holandesa. Solo hay que ver el nombre de los cuadros para confirmar el género: *El armario de la ropa blanca*, *Tarea maternal*, *Patio de una casa holandesa*, *La hilandera*.

Vermeer a su vez está considerado como el pintor que más ha logrado captar el intimismo de la escena. A pesar de que su producción fue muy corta, no más de 50 cuadros, cada uno de ellos es una obra de arte por el tratamiento de los espacios, de la luz, de los materiales. Entre ellos tenemos *La lechera*, *Mujer con balanza*, *La encajera*, *El Geógrafo*, *Lectora en azul*.

En general, de toda esta pintura intimista emana una sensación de paz y armonía que cautiva al espectador con su serenidad.

Este tipo de pintura, las escenas de género, es la que origina la pintura moderna de los siglos XVIII, XIX y XX, donde los artistas se ocupan en pintar escenas de la vida real en un porcentaje muy alto. Por ejemplo, Goya, a caballo entre el XVIII y el XIX, Pintor de Corte y gran retratista, también pintará multitud de cuadros de escenas en las cuales participa el pueblo de Madrid. Los cartones para tapices que se encuentran en el Museo del Prado son prácticamente todos escenas de género como *La cometa*, *El cacharrero*, *La gallina ciega*, *La merienda* y tantos otros. Quizás el ejemplo de los cartones no afirme tanto lo dicho por ser su destino final tapices y no pinturas, pero sí debemos admitirlo como válido ya que posteriormente, y no para tapices, Goya continuó haciendo este tipo de pintura

**La lechera.**

Vermeer, 1660-61



en cuadros, como *Majas en el balcón*, o lo que llamarán escenas de costumbres como *El entierro de la sardina*, 1812-19 o *La tauromaquia* del año 1816.

Los artistas del XIX y XX dedicarán todavía mayor porcentaje de sus obras a esta temática. Los pintores del Realismo, los impresionistas y los postimpresionistas harán en su casi totalidad paisajes, retratos y pintura de género. Solo como referencia citamos a Courbet con sus *Mujeres cribando grano*, 1855, Manet en *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Monet en *Femmes au jardin*, 1876, Renoir en *Le Moulin de la Galette*, 1876, Degas con *Au café dit l'Absinthe*, Cezanne, *Los jugadores de cartas*, 1890-95 o Van Gogh, *La sala de baile en Arlés* 1888.

La temática de escenas de género continúa hasta nuestros días cubriendo como decimos una gran parte de las obras que se realizan en pintura, ya que la pintura religiosa ha desaparecido prácticamente y el retrato disminuye su necesidad por competencia con la fotografía, pasando a ser un género exclusivamente de prestigio.

## Bodegón

El bodegón es el otro tema pictórico que fue considerado menor por casi todos los artistas, como ocurría con la pintura de género, hasta casi el siglo XVII.

El bodegón es un retrato pero de algo inanimado, normalmente flores, frutas o viandas. Su origen es romano del siglo I a.C. Aparece también en las excavaciones de Pompeya. Su carácter normalmente es decorativo. Empieza a tener importancia a finales del XVI.

En el Gótico o en el Renacimiento se pintan algunas veces jarrones de flores dentro de los cuadros religiosos, pero esto no tienen nada que ver con el bodegón como estilo, ya que estas flores siempre están dentro de los cuadros religiosos acompañando la escena que se pinta, normalmente como “jarrón mariano” dentro de las Anunciaciones.

En Italia Caravaggio pinta en su primera época el *Muchacho con cesta de frutas* 1593-94 en su estilo naturalista, donde a pesar de haber una figura humana ya es casi un bodegón. Posteriormente pinta la famosa *Cesta de frutas*, que a pesar de las diferentes lecturas interpretativas que se le han dado, al final es un perfecto bodegón, que abre este tema al arte como género independiente.

En casi cada país de Europa el bodegón va a tener su propia personalidad, diferentes unos de otros. En España el bodegón es sobrio, como los primeros que aparecen pintados por Sánchez Cotán, monje cartujo que vivió desde el 1561 hasta el 1627. Sánchez Cotán pinta objetos humildes con luz tenebrista y con sentido devocional, porque busca una visión trascendental de la naturaleza como creada por Dios. De uno de sus bodegones, el del cardo, se ha hecho una interpretación curiosa, en la línea de la devoción que podría ser muy propia del monje. Las cuatro zanahorias representarían los cuatro clavos de Cristo y el cardo la corona de espinas, con lo que el tema pasaría de bodegón a religioso pasional.

La verdad es que esta interpretación es de los historiadores del arte, porque Sánchez Cotán no dejó nada escrito a este respecto. Pero no suena extraño conociendo el momento histórico y la personalidad del autor. “Se non e vero e ben trovato” y por lo menos sirve para recordar el ambiente de la época y para que el espectador que tenga esta información pueda dar su propia interpretación y ver algo más que a primera vista no se le hubiese ocurrido.

Zurbarán, 1598-1664, también pinta bodegones en la línea antes dicha, de sobriedad extremeña, línea tenebrista, pocas flores, pocas frutas y por el con-



**Naturaleza muerta.**  
Zurbarán



**Bodegón con nautilo.**  
Kalf, 1662

<sup>27</sup> De esta época, principios del siglo XVII, es la popularización del tulipán, introducido por los holandeses desde Asia y que hoy consideran su flor nacional.

<sup>28</sup> Recomendamos la lectura de la obra ya citada de Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*.

trario cacharros de barro y loza en repisas casi conventuales. El bodegón *Naturaleza muerta* que se encuentra en el Museo del Prado es un ejemplo bellissimo de todo lo expuesto.

En los Países Bajos donde el bodegón llegará a ser un género apreciado, ocurre lo contrario que en España en cuanto a objetos representados. En lugar de sobriedad, riqueza y exhuberancia. Más exhuberancia en el bodegón flamenco, con abundancia de viandas caras pero más riqueza en el holandés, con artículos exquisitos y objetos refinados de alto nivel. Las viandas pueden ser ostras, bogavantes y uvas que no se crían allí y los objetos, jarras o copas de buen cristal y porcelanas chinas. Como ejemplo contraponemos dos bodegones, uno flamenco de Frans Snyders, 1597-1657 en el Museo del Prado y otro holandés de Willian Kalf, en el Museo Thyssen-Bornemisza.

Un caso curioso en la pintura de bodegones fue el de Jan Brueghel, hijo de Peter Brueghel, que se especializó en pintura de flores, muchas de ellas recién aparecidas en Europa procedentes de países exóticos, asiáticos o americanos<sup>27</sup>.

Jan Brueghel no sólo pinta flores sino que exalta la sensualidad de la obra a través de los sentidos, la vista, el oído, el olfato etc. Es famosa la colección de los cinco cuadros dedicados cada uno de ellos a un sentido, pintando objetos relacionados con el sentido que quiere subrayar: viandas para el gusto, instrumentos musicales para el oído, flores para el olfato, etc.

También Brueghel hace cuadros devocionales con guirnaldas de flores donde en el centro aparece la imagen de la Virgen. Solo que para esta última, al salirse de su especialidad, busca la colaboración de otros pintores, alguna vez nada menos que la de Rubens, creando muchos cuadros donde ambos pintores trabajan al “alimón”, pintando cada uno de ellos lo que sabe hacer.

La temática del bodegón, por lo decorativo que resultan sus obras, ha continuado hasta nuestros días siendo raro el pintor que no ha pintado sus flores o sus frutos, bien como bodegón o bien como detalle de otro cuadro de otro tema. Recuérdese el caso de los impresionistas y más concretamente de Van

Gogh con sus célebres jarrones de girasoles, uno de los cuales ha sido subastado públicamente hace algunos años alcanzando el valor más alto que nunca se había conseguido en ventas de este tipo.

Podría considerarse como otra modalidad de bodegón el tema de las “vanitas”. Es también pintura de algo inanimado pero ahora con carácter moralizante, como llamada de atención sobre el poco valor de las vanidades de la vida frente a la muerte. Si aparecen flores serán flores marchitas para indicar que el paso del tiempo acaba con la belleza. A veces un reloj, “tempus fugit”, o un libro con las hojas con los bordes doblados, retorcidos, como los libros viejos, mal cuidados. Pero el objeto más estremecedor será la calavera, para recordar al espectador lo que todos seremos.

Ni que decir tiene que siendo España un país donde la idea de la muerte ha estado siempre tan presente, aquí es donde se han producido algunas vanitas que no tienen parangón en el mundo entero por su mensaje tan inquietante.

Entre los más conocidos podemos citar *El sueño del caballero*, 1655-60, de Pereda, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando o las dos obras de Valdés Leal en la iglesia del Hospital de la Caridad<sup>28</sup>, *In ictu óculi* y *Finis gloriae mundi*, 1671-72, que son como sermones admonitorios destinados a los nobles caballeros del hospital, donde se evidencia, como su nombre indica, el final de las glorias y ambiciones del mundo en un abrir y cerrar de ojos.

Hay un tema de pintura que obedece específicamente a un programa definido por el cliente y realizado por encargo al pintor. Quizá el término puede parecer equivoco porque en definitiva, siempre que alguien encarga una obra a un artista, salvo excepciones, le está fijando sus deseos, lo que quiere que se realice.



**In ictu óculi.**  
Valdés Leal, 1671-72

## Temas programáticos



Pero como tema programático entendemos algo más concreto, algo que obedece a un programa donde el ordenante desea transmitir algún mensaje: la grandeza de una dinastía monárquica, la importancia de una orden religiosa, la nobleza de una familia aristocrática.

Normalmente este tipo de pintura se resuelve en una serie de cuadros que todos ellos suelen obedecer al mismo fin. Puede ser una serie de batallas exitosas para la monarquía que las encarga o una serie de retratos de monjes de reconocida trascendencia o limitarse a la pintura de la bóveda del salón más importante o de la escalera principal del palacio del noble.

Esto dará lugar a escenas de batallas o de pintura histórica, a galerías de retratos de monjes o a enormes superficies de techos y paredes donde a veces la mitología es usada para comparar a la familia que se quiere exaltar con los héroes mitológicos y sus hazañas.

Como ejemplo de cada caso citaremos en primer lugar la serie de cuadros que Felipe IV encarga a su Pintor de Corte, Velázquez para el Salón de Reinos de su nuevo Palacio del Buen Retiro, lienzos que ahora se encuentran en el Museo del Prado. Velázquez, ante la imposibilidad de hacerlos todos personalmente, distribuye parte del encargo entre los pintores coetáneos más reconocidos y él pintaría *La rendición de Breda*, Zurbarán *La defensa de Cadiz*, Maíno *La recuperación de Bahía de Brasil* etc. etc.

Para el caso de una orden religiosa citaremos el ciclo que pintó Zurbarán para la sacristía del Monasterio de Guadalupe, consistente en ocho retratos de miembros de la Orden Jerónima que alcanzaron fama por su santidad o sabiduría. El programa ideológico que une a todos estos cuadros es resaltar la magnificencia de Guadalupe<sup>29</sup>, las virtudes de los monjes que allí pasaron sus vidas, priores, frailes e incluso miembros modestísimos de la Orden y la tradicional y estrecha relación entre los jerónimos y la monarquía española desde la época de Juan I de Castilla.

Por extensión podríamos incluir dentro de este apartado los retratos de la serie de cardenales o obispos que han pertenecido a cualquier catedral y que suelen

<sup>29</sup> El Monasterio de Guadalupe estuvo acogido al patronazgo real desde la época de Alfonso XI como agradecimiento a su victoria sobre los musulmanes en la batalla del Salado en 1340. La Virgen de Guadalupe fue proclamada patrona de España y el monasterio fue centro de peregrinación nacional y más particularmente de extremeños y conquistadores que llevaron su devoción al nuevo continente.

albergarse en la sala capitular de la misma, o la serie de retratos de presidentes de cualquier banco de la actualidad que se precie, que normalmente se exponen en la Sala de Juntas.

El caso de genealogías familiares no es frecuente en España pero sí lo fue en otros países como Italia, donde hay ensalzamiento de los Médicis, de los Farnesio, de los Barberini etc.

A la hora de valorar una obra de arte hemos de tener en cuenta que el concepto de obra maestra es más bien un concepto filosófico, inmensurable, objetivo, pero también subjetivo para el observador. Dependerá mucho de nuestra sensibilidad y formación, teniendo en cuenta que cuanto mayor sean ambas, más próximos vamos a estar de coincidir con la valoración que los estudiosos de la Historia del Arte hacen de cada obra. La sensibilidad para la pintura aumenta viendo pintura, como la sensibilidad para la música aumenta oyendo música. La formación se adquiere y aquí sí que no hay límites para el aumento de nuestros conocimientos, en el bien entendido que los dividendos proporcionados a la hora del disfrute de un cuadro compensan cualquier esfuerzo realizado.

Como camino orientativo vamos a exponer algunos parámetros sobre los que debemos de fijarnos para el estudio y valoración de una pintura, que por otro lado van a coincidir con lo expuesto anteriormente en nuestro pequeño recorrido por el desarrollo de este arte desde su nacimiento hasta nuestros días.

Hemos visto como el artista ha tenido que evolucionar en su manera de pintar hasta conseguir que una figura representada sobre una superficie la veamos como si tuviera corporeidad, volumen, es decir, tres dimensiones y que en la misma superficie de dos dimensiones el ojo aprecie una profundidad en el espacio pictórico como si se tratara de un escenario real tridimensional.

Al mirar una obra con ojo crítico hemos de valorar cómo el pintor ha conseguido el efecto de volumen en las figuras del cuadro que estamos analizando.

## Parámetros para la valoración de un cuadro

---



### *Profundidad y volumen*

Como hemos seguido el desarrollo para la consecución de este parámetro, podemos valorar la finura con que el artista lo realiza. También deberemos considerar cómo se ha logrado el efecto de profundidad en el escenario donde se desenvuelven las mismas, bien por la perspectiva geométrica o por la perspectiva aérea, bien por los planos lumínicos o por el enfoque, nitidez o abocetamiento.

Como ejemplo podemos traer a Velázquez una vez más, en este caso en su obra del bufón *Pablo de Valladolid*. Es tal la maestría de nuestro genio que desprecia cualquier ayuda geométrica para conseguir idea de profundidad y ni siquiera pinta la línea que separa el suelo de la pared. Le basta una sombra a los pies de la figura del bufón y un prodigioso juego de luces del fondo para que veamos el espacio pictórico como él quiere, consiguiendo al tiempo una idea de afirmación física de la figura en el suelo y de una casi levitación como personaje declamatorio, muy en la línea del barroco de ocultar y enseñar al tiempo, de mostrar una cosa y lo contrario. Lo mismo le ocurre con el volumen. Es muy difícil conseguirlo cuando el personaje viste de negro ya que el negro aplana las figuras por la dificultad de sacar reflejos en estos tonos. Pero Velázquez, como si de un reto se tratara se empeña en el más difícil todavía y construye una figura delante de la cual uno puede extasiarse viendo los detalles de matices y brillos para crear ese volumen.

Visto lo anterior, hemos de hacer una salvedad. Una vez que los artistas han dominado la técnica de la corporeidad de las figuras y de la creación del espacio pictórico se pueden permitir el lujo de prescindir o al menos disminuir estos efectos como hemos dicho que hacían los impresionistas. Por lo tanto al ver un cuadro que es casi un bajorrelieve, no lo deberemos considerar como falta de formación del artista, sería imperdonable en cuanto a juicio, sino apreciar que en ese tiempo el artista está más interesado en la búsqueda de otras cosas y prescinde a propósito de una profundidad fuerte<sup>30</sup>. Por ejemplo, Manet decía que si pintaba una manzana en un espacio de profun-

<sup>30</sup> *No debemos de caer en la rigidez de criterio típico de cualquier jurado que analiza una obra considerando únicamente las normas académicas de la pintura. Esto ha sido un freno tradicional en la evolución del arte y buen ejemplo podemos sacar si recordamos el rechazo tradicional en la Exposición anual de Pintura de París a las obras de los pintores del Realismo y del Impresionismo donde la miopía de los miembros del jurado y de la crítica les llevó a rechazar las obras sin apreciar lo que había detrás de estos nuevos movimientos pictóricos.*

didad muy acusada, la manzana se aplanaba, mientras que al pintarla contra una pared se resalta su volumen. Y esto le valdrá también para el resto de figuras que componen su escenario.

Vamos a tratar en un solo capítulo la luz y el color de un cuadro por la influencia que la primera tiene sobre el segundo.

Para empezar recordaremos que un objeto no tiene un color fijo y determinado sino que depende de la luz que lo ilumina. Cuando de forma abreviada decimos que un objeto es de tal color nos estamos refiriendo al color del mismo cuando está iluminado frontalmente por la luz blanca del sol.

En los siglos de la creación de la pintura la única fuente de iluminación que se considera es la solar frontal, a cuya luz los objetos tienen un color constante llamado color “natural”. Después, al sustituir la iluminación frontal por la lateral buscando el volumen, el pintor empieza a apreciar que un objeto iluminado lateralmente, aunque conserva su color, este es vivo y brillante en la zona donde le da la luz y se va apagando más cuanto más lateral recibe la luz, hasta llegar al negro en la zona de oscuridad. Esto le creará al pintor una necesidad de aplicar diferentes tonos de un mismo color, como vemos en las carnaciones del rostro o cuerpo desnudo o en los pliegues de una túnica.

En la pintura románica la luz es frontal y los colores puros, sin gradaciones. En el gótico empiezan a crearse sombras y distintas tonalidades cromáticas para crear efecto de corporeidad en la figura, En el renacimiento, con la aplicación más estudiada de la iluminación lateral, se comienza a dominar la relación luz-color hasta el punto que Leonardo da Vinci escribe un tratado donde acaba diciendo que la pintura es luz y que esta es el origen de todo color. A partir de ahí aplicará

## *Iluminación y color*



el “sfumatto” para ir degradando un color hasta que se confunda con la sombra, desapareciendo en este caso los límites de las figuras

El perfeccionamiento en la aplicación de la luz va consolidándose y los pintores se atreven a poner brillos y resplandores para fortalecer la volumetría de los cuerpos, estudiando además la reacción de la luz ante los distintos materiales para evidenciar la textura de los mismos, siguiendo y mejorando el camino iniciado por los flamencos.

En el manierismo los venecianos crean centelleos en los bordes de los pliegues de las túnicas, reforzando la corporeidad de sus figuras.

Avanzando el tiempo se empieza a aplicar otras fuentes de iluminación diferentes de la solar como puede ser el fuego de una chimenea, el rescoldo de una brasa o la luz de una vela que añaden tonos rojizos a lo que antes era el color natural.

Asimismo aparece una nueva fuente de luz que es la luz sobrenatural, la que proporcionan la presencia de ángeles o personas sagradas o en los casos de rompimientos de gloria, la que proporciona esta misma que ilumina con tonos irreales a los personajes que la contemplan.

Con la entrada del siglo XVII, Caravaggio crea el mal llamado tenebrismo con parte de las figuras fuertemente iluminadas mientras que el resto queda en la oscuridad lo que añade dramatismo a sus escenas, como se hace actualmente en el teatro, con focos de luz violenta y fondos negros que absorben la luz, para iluminar lo que se quiere resaltar del resto<sup>31</sup>.

Este fuerte contraste de luz y sombra influirá en muchos pintores, entre ellos los del barroco español Ribera, Zurbarán, etc. También en el barroco, dentro de su programa de conmover a los fieles se utilizará en algunos casos la luz sobrenatural como puede apreciarse en los cuadros de la *Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco* de Zurbarán, 1629, y *La liberación de San Pedro*, 1639, de Ribera. En el primero una mancha de luz dorada nimba la figura del apóstol al tiempo que ilumina a San Pedro Nolasco. En el segundo el efecto de la luz sobrenatural es más evidente aún, recalcada por el pintor, ya que San

<sup>31</sup> Se cuenta que Caravaggio aprendió esta técnica pintando en la cueva de su casa con una única iluminación proporcionada por una lámpara situada en otra estancia contigua, que dejaba penetrar su luz por un agujero en la pared. Si esto fuera cierto sería válido para ilustrar la forma en que pudo lograrse esta técnica.

Pedro está en una oscura celda que solo tiene una pequeña ventana por donde entra una debilísima luz que su figura y sobre todo su rostro y manos quedan iluminados por las refulgentes alas del ángel que le libera.

Hemos hablado del siglo XVIII donde coexisten dos estilos antitéticos, el neoclasicismo y el romanticismo. En el primero, como en todos los movimientos clásicos, el color es suave, medido, sin tonos agresivos, sin brusquedades. Por el contrario en el romanticismo se considera que el color debe de prevalecer sobre el dibujo porque atañe más al sentimiento y por lo tanto estos tonos serán más vívidos y refulgentes.

En el XIX, el impresionismo hace bandera del estudio de la luz y su incidencia sobre la materia, sobre los objetos. Ya la luz solar no es una sola, sino que se estudia el crepúsculo, el amanecer, la luz del tiempo brumoso, lluvioso. Sobre lo que decíamos que las cosas no son de un solo color, tenemos el ejemplo de Monet y sus cuadros sobre la catedral de Rouen en diferentes horas del día y con diferentes tiempos climáticos, que dan lugar a una magnífica variación del mismo objeto.

Asimismo, al pintar al aire libre, los impresionistas estudian la luz cambiante al reflejarse sobre el agua o sobre la nieve.

Visto todo lo anterior, sería un buen ejercicio de análisis para la valoración de un cuadro bajo estos aspectos el analizar la iluminación de un cuadro, su foco o focos de luz, ver si está bien aplicado en todas las sombras que proyectan las figuras. Decimos focos de luz porque a veces los pintores, para mostrar su dominio del tema, crean dos o más fuentes de luz, como puede ser una ventana abierta a la luz del día en una habitación y una chimenea encendida en una pared que no sea la de la ventana. Las sombras se entrecruzarán creando efectos que la habilidad del pintor puede resaltar de forma muy apreciable.

También deberemos valorar todos los efectos relacionados con la luz como pueden ser los brillos, reflejos, centelleos, destellos que el pintor incorpora para potenciar lo que quiere destacar o el resplandor o lustre, los claroscuros, etc. que nos dirán mucho sobre la bondad de la obra que estamos observando.



**Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco.**  
Zurbarán, 1629

## Composición

Se llama composición de un cuadro a la manera en que están colocadas las figuras, objetos o cosas que conforman la obra que se trata de representar.

Como siempre, empezamos analizando la composición que se realizaba en el principio de nuestra pintura, en la pintura medieval y recordamos lo que allí mencionábamos. La disposición es muy simple, ya que la figura principal, la más importante, ocupa el lugar central del cuadro y en caso de haber más figuras, éstas están situadas simétricamente alrededor de la primera, que es el eje central, por considerar que la simetría es una cualidad de la perfección, como lo es en el cuerpo humano, creación de Dios. El ejemplo más claro lo tenemos en los cuadros de las vírgenes románicas o góticas que ocupan el

centro del cuadro, de tal manera que si se pintan ángeles, estos siempre están colocados simétricamente a un lado y otro de la madre de Dios. Esta disposición ha tenido tanta influencia en nuestra cultura que incluso hoy día, al hacerse la fotografía de un grupo, o colocarse en una mesa para una celebración, la figura principal siempre ocupará el centro de la forma más natural.

### El lavatorio de pies.

Tintoretto, 1547



En el gótico empieza a aparecer el gusto por contar algo y esto hace que las escenas se compliquen un poco más al haber más personas, con la particularidad de que el pintor gótico parece tener un cierto “horror vacui” que le impele a rellenar toda la superficie del cuadro que está realizando. Pero de hecho los principios se siguen guardando, la posición de la figura principal estará centrada y existirá una cierta simetría en la situación de las figuras siempre que esto no vaya contra la disposición del relato.

<sup>32</sup> Los pintores suelen llamar diagonales a estas líneas inclinadas. Aunque en purismo geométrico esto es incorrecto utilizaremos dicho nombre con las salvedades indicadas..

El renacimiento, al buscar la belleza ideal, sobre todo en el clasicismo, extrema las normas de composición en busca de aquellas figuras geométricas que se consideran perfectas, como puede ser el triángulo equilátero, círculo o la pirámide regular. Recordemos las *Sagradas familias* de Rafael que se adaptan a estas formas.

Aparte de esto, los ejes de personajes, edificios, instrumentos y en general de todo lo que aparece pintado son horizontales o verticales, con sensación de equilibrio y estabilidad.

En el manierismo se empieza a modificar todo esto y se incorpora a la composición y a las figuras una cierta tensión, un desequilibrio, un retorcimiento que cambia la impresión que se recibe al contemplar la obra pintada, por la agitación y la energía interna que poseen las figuras. Las figuras principales pueden estar desplazadas del centro, como ocurre en el célebre cuadro del Tintoretto, *El lavatorio*, donde Cristo, que se encuentra lavando los pies a los discípulos está en el extremo derecho del cuadro.

En el barroco cambia aún más la composición. La energía interna de las figuras manieristas se transforma en movimiento y la composición o distribución de las figuras en la superficie de la obra está supeditada a ese movimiento. También ocurre que en alguna ocasión los ejes principales de las figuras y objetos ya no son verticales u horizontales como ocurría anteriormente sino que pueden formar líneas inclinadas<sup>32</sup>, que barren la sensación de estaticidad aportando una mayor sensación de dinamismo. Además estas líneas inclinadas no se limitan a las figuras o cosas sino que también suelen estar así conformados los grupos que componen las distintas figuras de la obra. Véase como ejemplo el cuadro anteriormente citado de la *Aparición de San Pedro a San Pedro Nolasco* donde los ejes de las figuras del apóstol y del santo están inclinadas respecto a la vertical o el más llamativo de *El Triunfo de San Agustín*, Claudio Coello, 1664, donde el santo, el báculo que portan unos ángeles y el ángel de espada flamígera forman diagonales, como lo forma el eje del grupo de ángeles que sostienen el báculo.

**El triunfo de San Agustín.**

*Claudio Coello, 1664*



En la composición se busca más la originalidad y el llamar la atención que la normativa, ya que este estilo trata de conmover, si es pintura religiosa y la teatralidad forma parte de sus predicados.

A partir del barroco la composición en los cuadros no estará sujeta a ninguna norma especial, excepto a la del buen gusto y oficio del artista, con la salvedad de la vuelta al clasicismo que se dio en el neoclasicismo.

## ***Movimiento***

Hemos visto como en la pintura medieval no existe movimiento prácticamente. En el románico, las figuras son hieráticas y en el gótico, simplemente estáticas.

Esto ocurre no solamente en pintura sino que también en la escultura sucede lo mismo. Las vírgenes románicas mantienen al niño sentado sobre ellas, como si su cuerpo fuera un trono, pero no hay la menor relación entre uno y otra. En el gótico, el mismo grupo de madre e hijo mantiene una relación, una mirada. Lo mismo ocurre entre las figuras de las arquivoltas de las portadas de las catedrales. En el románico están sencillamente alineadas unas al lado de las otras. En el gótico ya se inicia una relación, un simulacro de conversación entre cada dos, para lo cual se vuelve una figura hacia otra mirándose. Pero todavía están todas las figuras estáticas.

Posteriormente, en el renacimiento, se empieza a notar una mayor relación entre las figuras de un grupo. Parece que fue el veneciano Giovanni Bellini, 1430-1516, el primero que estableció lo que se conocería como la “sacra conversazione”, donde la Virgen María se dirige verbalmente al niño, a los santos o a los ángeles que la acompañan, originando un cierto movimiento entre ellos.

En el manierismo las figuras presentan una tensión, una energía contenida que indica su capacidad para realizar un movimiento, un trabajo, pero es en el barroco cuando este movimiento se logra al completo y en la mayoría de

los casos se exagera, como si el artista hubiera estado durante mucho tiempo esperando el pistoletazo de salida. Los movimientos pueden ser graciosos, delicados o por el contrario violentos, brutales, dependiendo del relato y de la capacidad del artista de plasmarlo y en esto estará la valoración de la obra que queramos analizar.

A partir del barroco el movimiento se atenúa pero ya quedará incorporado para siempre como una de las expresiones pictóricas que añaden más credibilidad al tema que se esté representando.

No sería completa nuestra percepción de la pintura si no fuéramos capaces de entender el lenguaje figurado, común a todos los pintores, que a veces aparece en los cuadros. Nos referimos al lenguaje iconológico que emplean los artistas para representar pictóricamente alguno de los grandes temas de la religión, la filosofía, la sociedad etc. que por ser cosas abstractas necesitan una materialización.

Cuando nos referimos a ideas solamente, podríamos simplificarlo como lenguaje alegórico. Y siempre que se habla de alegorías es obligatorio citar el primer tratado del tema, que aparece en Roma en 1593 escrito por Césare Ripa, donde recoge y estudia las alegorías de las principales ideas filosóficas tomadas desde la Antigüedad de griegos y romanos, de las pasiones humanas, vicios y virtudes, etc. donde estas ideas abstractas son personificadas para su representación, en figuras humanas con determinados atributos que las identifican.

Sería tarea imposible contar en este capítulo todo lo que recoge la Iconología por la extensión de todos sus temas, pero actualmente hay varios tratados sobre esta ciencia que estudian todo lo relacionado con las alegorías, jeroglíficos, emblemas, emblemas y enigmas y que puede ser muy ilustrativa su consulta.

La Iconología, como lenguaje simbólico, está presente en la representación del

## Lenguaje iconológico



Cosmos, planetas y estrellas, en el mundo de la Naturaleza, animales y plantas, pero fundamentalmente en el mundo religioso con sus símbolos de la divinidad, de la Virgen, del Nuevo Testamento.

Es difícil conocer en extensión, salvo los estudiosos, todas las alegorías que se suelen emplear, pero sin embargo muchas veces vamos a tener grandes sorpresas porque en general se conoce más de este tema de lo que pudiéramos creer, ya que ésto no solamente forma parte de la pintura sino que atañe a todo el arte y además forma parte de nuestro subconsciente cultural. Por poner un ejemplo citaremos la idea abstracta de la Justicia. Todo el mundo conoce, a pesar de ser lenguaje iconológico, que la Justicia se representa por una mujer con los ojos vendados y con una balanza en la mano.

Si entramos en el mundo de la Religión, ocurre lo mismo. El cordero es imagen de Cristo, aunque su primera representación fue el “Crismón” formado por las letras griegas X y P enlazadas, y por supuesto la cruz, ya usada por los primeros cristianos.

Dios Padre se representa por la mano, como creador y el Espíritu Santo por la paloma, como todo el mundo sabe. La Eucaristía tiene sus símbolos en las espigas de trigo para el pan y en la vid para el vino. ¿Verdad que conocíamos del lenguaje iconológico más de lo que pensábamos?

La Virgen María suele estar acompañada por los atributos tomados de las Letanías Lauretanas, compuestas en el 1500: Luna, Puerta, Fuente, Lirio, Torre, Espejo, etc.

Los santos tienen sus atributos, empezando por la llave de San Pedro y la piel del cordero de San Juan Bautista e incorporando todos los relacionados con las vidas de santos de la *Leyenda Áurea* de Jácopo de la VoráGINE que ya hemos citado en otro capítulo.

Sobre las Virtudes, tanto teologales como las cardinales, hay una amplia iconografía que se suele emplear sobre todo acompañando a los santos que las poseyeron y practicaron. Un buen ejemplo sería el cuadro de *Santo Domingo de Silos* de Bartolomé Bermejo, donde se representan las siete.

<sup>33</sup> Por supuesto que todo lo innovador es original y podemos poner dos bellos ejemplos: la curva praxiteliana que transforma toda la estatuaría griega al dar una especial gracia a la figura humana cuando apoya el peso del cuerpo en un pie más que en el otro, y el “contraposto” de la Virgen en el Tondo Doni que al hacer una torsión en el cuerpo por girar hombros hacia un lado y rodillas hacia otro dará lugar a la aparición de una vigorosa energía que será el inicio y punto de partida para la forma “serpentinata” manierista.

El concepto de originalidad en la obra de arte ha cambiado con el tiempo. Para los antiguos, una obra era original cuando su calidad artística superaba al modelo sobre el que el artista se basaba. La imitación no tenía importancia. Para ellos era original si lo superaba, si no, era copia. Por eso hay tantas Venus, donde cada escultor quiere hacer su obra original. Al final, quizá el artista pensaba que el único modelo era el cuerpo humano y si copiándolo hacía una obra maestra, creaba un original. Por lo tanto no hay que confundir originalidad con invención, pensando que no es original lo que se inspira en algo anterior<sup>33</sup>.

El concepto actual de originalidad viene del Romanticismo del siglo XIX. Contribuye a ello los estudios que en esta época se realizan en la Historia del Arte, donde se analiza la evolución de la técnica y de los estilos y se pueden valorar los adelantos que los artistas geniales aportan a la evolución del arte, adelantos que rápidamente son adoptados por sus seguidores y posiblemente poco después, superados por otros.

En una primera aproximación podemos decir que “es original aquella obra salida de la mente del hombre, que no es copia, imitación, traducción de otra ni está basada en nada similar y que crea un deseo de imitación de otros artistas”. Pero esta definición es demasiado limitativa, porque no acoge a aquellas obras que son derivadas de otras anteriores, aunque el artista acometa su obra con instinto de superación, aportando su chispazo de originalidad. Es más, el artista puede acometer a veces su obra como un reto de superar o actualizar una obra considerada por todos como maestra, para demostrarse a sí mismo o a la sociedad su valía y originalidad.

Aparte de que no hay ninguna obra de arte que no esté basada en anteriores experiencias. Cualquier artista al crear está teniendo en cuenta, de forma consciente o inconsciente, toda la evolución de la obra artística anterior a él, todo el bagaje de conocimientos adquiridos, que acabará incorporando a su propia creación. Lo que ocurre es que el artista genial, a todo lo existente antes de él incorpora su creatividad original, que será su aportación a la evolución del arte.

## Originalidad



La Inmaculada Concepción.  
Murillo



**La ejecución de Maximiliano de Méjico.**

Manet, 1867

**La Venus dormida.**

Giorgione, 1510



Este sería el caso de los temas tratados iconográficamente de forma casi fija, la Anunciación, la Epifanía, todos los temas de la Pasión, la Resurrección, la Ascensión. Si consideramos cualquiera de ellos, por ejemplo la Anunciación, su composición en pintura no ha variado a lo largo de los siglos: la Virgen María leyendo o rezando en su casa, el Ángel anunciador que irrumpe por la izquierda, el espíritu Santo en forma de paloma y luz, los tres lirios blancos, cerrado, abierto y a medio abrir. Ahora bien, cada artista ha tratado de resolver de forma personal los problemas que se le presentan en cada momento en función de su originalidad y estado del arte.

Fray Angélico en cualquiera de sus Anunciaciones toma la composición del gótico anterior pero aporta ya ideas renacentistas sobre tratamiento de la perspectiva, volumen, arquitectura, luz, que hace que su obra sea absolutamente original.

El Greco en su Anunciación utiliza la composición fija Ángel-Virgen-Espíritu Santo pero crea una obra nueva con diversos planos de representación, con contrastes vivos de zonas sombreadas e iluminadas, con el brillo agitado de las luces.

También hay muchos ejemplos de obras de arte derivadas de otras anteriores conocidas que resultan verdaderamente originales porque el artista, además de rendir homenaje de admiración al pintor sobre el cual se inspira, comunica a la obra una originalidad fácilmente reconocible dentro de un estilo que suele ser muy distinto del anterior.

En pintura son innumerables los casos que podríamos traer como ejemplo. En capítulos anteriores hemos comentado el cuadro de Goya de *La Familia de Carlos IV* y su relación con *Las Meninas*, *El Filósofo* de Manet y *El Esopo* de Velázquez, pero hay tantísimos que harían la lista interminable. Solo vamos a destacar por lo próximo y parecido *La ejecución de Maximiliano de Méjico* de Manet y *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya y por lo extenso la serie de Venus que realizan una serie de pintores basándose en cuadros anteriores.

Esta serie empieza con la *Venus dormida*, de Giorgione de 1510, que es una venus púdica al estilo de la estatuaria de la Antigüedad, casi marmórea, rena-

centista, cuyo tema es la belleza dormida contemplada por su amante, tema muy popular en la época, donde el amante está sustituido por el espectador.

Tiziano, que había trabajado en el taller de Giorgione, pinta en 1548 una Venus, creemos que como recuerdo a su maestro al cual pronto superó, *La Venus de Urbino*, cuyo paralelismo a la anterior en cuanto a postura es innegable pero que conceptualmente es muy diferente. Ya no se trata de presentar la belleza ideal sino a una diosa que aún siendo clásica, está impregnada de una sensualidad que la particulariza y la aleja de la representación de aquel concepto.

Incluso se ha querido ver en el paralelismo entre ambos cuadros cómo Tiziano sustituye los dos árboles, alto a la derecha y bajo a la izquierda, con un tocón en medio, de la obra de Giorgione, por dos personas, una de pie y otra arrodillada con un perro situado entre ellas. ¿Demasiada coincidencia?

A estas Venus seguirán otras, donde cada pintor tomará la idea anterior pero logrando una obra maestra completamente original aplicando su propio estilo. Podemos citar dentro de la pintura española *La Venus del espejo* de Velázquez, 1646-49, con el juego barroco del espejo y *La maja desnuda* de Goya, 1798-1805, donde la diosa es desmitificada para convertirla en una mujer.

Esta serie de Venus no terminan con lo expuesto. Todavía en el siglo XIX seguirán creándose obras basadas en lo anterior por pintores a los que no se puede discutir su originalidad

Manet pinta una *Olimpia* en 1863, su obra más famosa, donde la mujer se ha vulgarizado y se presenta de forma sugerente sobre una cama aunque su mano izquierda cubra pudorosamente el pubis como la de Giorgione. Una pulsera, un lazo en el cuello y unas flores en el pelo acentúan su desnudez. La Olimpia trasciende todo modelo. Se presenta con lenguaje audaz y nuevo y prueba de su originalidad es el escándalo que originó su presentación en el Salón de 1865. Parecía imposible que Venus se mostrara con los rasgos de cualquier moza que uno se encuentra por la calle. Era subvertir la misma idea de la belleza y curiosamente, partiendo de la tradición Manet hace pedazos la tradición.



**La Venus de Urbino.**

*Titiano, 1548*

**Olimpia.**

*Manet, 1863*







**Una moderna Olimpia.**

*Cézanne, 1873*

Para terminar, traemos un último ejemplo de inspiración en el mismo tema. Cézanne en 1873 recrea la anterior obra con su pintura *Una nueva Olimpia* donde la diosa ideal-diosa sensual-mujer- mujer vulgar, se ha transformado en una prostituta observada por un rico cliente.

El tema es el mismo que el de Giorgione, la belleza dormida contemplada por su amante. Solo hay que poner las dos obras juntas para ver la originalidad de Cézanne y ver como aumenta la sensualidad de la obra con la explosión de colores y el erotismo con la postura de la moderna Olimpia, con el observador, con la criada negra que levanta las ropas transparentes de la Venus puesta sobre la blancura de las sábanas como fruta sonrosada sobre un mantel.

Cada figura femenina, aún estando ostensiblemente basada en las precedentes, es distinta de las anteriores, teniendo su propia personalidad y originalidad.

Por lo tanto nosotros modificaremos en pintura el concepto limitativo del diccionario incluyendo también como obras originales aquellas que puedan inspirarse en otras anteriores siempre y cuando las superen en calidad o aporten un nuevo enfoque no considerado anteriormente.

Quizá por deformación profesional, el autor piensa que para consolidar cualquier conocimiento estudiado de forma teórica es necesario hacer prácticas sobre lo aprendido.

Seguro que el lector, si ha tenido paciencia para llegar a este capítulo, ya es un aceptable entendido en pintura aunque por falta de práctica se pueda encontrar algo inseguro en sus juicios sobre este arte.

Se ha dicho siempre que los pintores aprenden a pintar viendo pintura. Velázquez, por ejemplo, tiene su etapa de formación en Sevilla con su suegro Pacheco. Pero donde verdaderamente se desarrolla es cuando viene a Madrid y tiene acceso a la colección de cuadros de los Reyes. Y con sus dos viajes a Italia donde, como enviado de Felipe IV, tiene las puertas abiertas a las colecciones italianas más importantes.

Nosotros tenemos todavía más suerte que Velázquez. Podemos visitar cuando queramos, a través de los museos nacionales, las colecciones de pintura que formaron los Reyes de España, de Francia, de Inglaterra, de Austria, las colecciones de los diferentes estados que después formarían Italia y Alemania y las de los Países Bajos, lo cual si lo pensamos bien produce asombro, ya que es algo que antes no se hubiera podido ni soñar.

Además hay magníficas reproducciones en los innumerables libros de arte, que si bien no nos proporciona ese impacto reverencial de estar delante de los cuadros originales pintados por los genios que hemos venido conociendo, si nos da una idea precisa del cuadro y su belleza.

Todavía tenemos otra fuente de incalculables posibilidades para tener acceso a cualquier obra de arte. Es Internet. Hay numerosísimos portales que dan entrada a los múltiples museos virtuales donde es posible ver las obras de cualquier pin-

## Prácticas

---





tor, de cualquier época, con las posibilidades de contemplarlas, bajarlas a nuestros archivos, reproducirlas... Un sueño para cualquier profesional o aficionado. Para no perdernos entre todas estas posibilidades que se nos ofrecen, vamos a proponer unas prácticas que nos permitan dar un recorrido a la pintura en toda su extensión, bien disfrutando de las obras originales si podemos o bien a través de cualquier reproducción.

Las 100 obras que sugerimos son casi de obligado conocimiento para un aficionado a la pintura y forman parte del legado de pintura más selecto que nos dejaron los artistas que nos han precedido. La elección de estas obras se ha basado en el natural consenso de los estudiosos de la Historia del Arte y del gusto personal del que las selecciona. Como suele decirse: puede que no estén todas las que son, pero si son todas las que están.

Sobre cada obra proponemos un punto donde aplicar nuestra atención en relación con lo que hemos venido tratando, en la seguridad de que la mayor parte de ellos serán rápidamente asumidos como propios.

Y al final, un autoexamen sobre lo aprendido. El verdadero índice que nos va a permitir valorar nuestro nivel de conocimientos será el mayor o menor grado de satisfacción que recibamos al contemplar una buena pintura.

<sup>34</sup> El término "primitivos flamencos" apareció con motivo de la Exposición de este mismo nombre que tuvo lugar en Brujas en 1902 relacionada con la pintura de los Países Bajos del siglo XV. El término no debe de llamarnos a engaños ya que esta pintura no tiene nada de primitiva excepto su sentido cronológico, ya que se trata de una pintura sumamente elaborada y avanzada.

Como dato curioso podemos decir que antiguamente, en el Museo del Prado, las salas que albergaban esta pintura se titulaban Primitivos Flamencos, denominación que ha desaparecido, probablemente para evitar confusión.

### PRÁCTICA 1. Sobre pintura medieval (excepto la flamenca)

#### ROMÁNICO

En la secuencia de obras de este estilo que proponemos, estudiar la planitud de las figuras y de los fondos, la sencillez de la composición y la simpleza del color, carente de tonalidades.

1. *Frescos de Santa María de Taüll*, 1123, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
2. *Frescos del Panteón de los Reyes*, 1160-70. Colegiata de San Isidoro, León. (Pág.109)
3. Algún ejemplar de los Apocalipsis, por ejemplo, el *Apocalipsis de Burgo de Osma*.

**GÓTICO**

Se debe apreciar los avances de la pintura buscando la profundidad y el volumen.

4. *Madona en Majestad*. 1280-85, Galería Uffizi, Florencia. Cimabué , (1240-1302) (Pág. 62)

**BIZANTINISMO.**

Las diferentes escalas de las dimensiones de las figuras de la parte baja y de la Virgen engrandecen a esta última.

5. *Madona en Majestad o Madona Rucellai*, 1285. Uffizi. Duccio, (1260-1319)  
Comparación con la anterior para ver su mayor modernismo, por ejemplo, visión lateral del trono contra visión frontal.
6. *Ciclo de San Francisco*. 1295, Iglesia de San Francisco de Asís. Arezo. Giotto, (1267-1337)

Aparición del espacio pictórico.

7. *Anunciación*, 1333. Uffizi. Simone Martini, (1284-1344)

Elegancia del gótico internacional

8. *Libro de Horas del Duque de Berry (Tres Belles Heures de Notre Dame)* Maestro del Paramento, 1382. Biblioteca Nacional de París.

Evolución de la pintura en los Libros de Horas.

9. *Retablo de la Bañeza con la Vida de San Francisco*. Nicolás Francés, siglo XV, hoy día en el Museo del Prado. También sería válido cualquier retablo español de la época de los que se encuentran en las múltiples iglesias o trasladados a museos.

**PRÁCTICA 2. Los Primitivos Flamencos<sup>34</sup> y su influencia**

En estas obras se debe apreciar la evolución de la pintura flamenca del XV, y como sin conocer las leyes de la perspectiva sino de manera intuitiva, logran unos espacios pictóricos muy conseguidos.

Valorar el tratamiento de telas, pieles y cabello.

Observar la influencia sobre la pintura española de la época, como podrá apreciarse en la obra 15.

10. *Políptico de El Cordero Místico*, 1432. Catedral de San Bavón de Gante. Van Eyck.

Una de las grandes obras maestras de la pintura. Valoración del realismo de Adán y Eva y de los donantes. Profundidad en los nichos de San Juan Bautista y de San Juan Evangelista. Perspectiva y fondos de paisajes. Veladuras. Comparación con la pintura italiana de la época.

11. *Los esposos Arnolfini*, 1434. National Gallery. Londres. Van Eyck.

Complejidad en la simbología con inclinación a la de promesa matrimonial: manos, vela encendida, letrado del pintor como fedatario, espejo que refleja los testigos.

12. *El Descendimiento de la Cruz*, 1435. Museo del Prado. Van der Weyden, (1400-1464) (Pág. 64)

Prodigio de composición que lleva de unas figuras a otras. Paralelismo entre las figuras de Cristo y de la Virgen excepto en las cabezas, que la del Hijo está caída como expresión de la muerte.

13. *Adoración de los Reyes Magos*. 1470. Museo del Prado. Madrid. Hans Memling, (1433-94)

Simbología. Comparación, a través de las figuras de los Reyes Magos, del proceso alquímico de la obtención de oro con la purificación necesaria para acercarse a Dios. Partimos de materia impura, negro-esclavo, la cual a través del fuego, pelirrojo, llega a la perfección, blanco. A medida que se va llegando a la perfección se van aproximando a Dios y se pasa de estar de pie a arrodillado.

14. *Retrato de un joven orante*, 1485. Museo Thyssen-Bornemisza. Hans Memling.

Tipología y modernismo del retrato flamenco.

15. *La Piedad*, 1470. Museo del Prado. Fernando Gallego. (Pág. 116)

Influencia flamenca en el estilo hispano-gótico.

### PRÁCTICA 3. *El Renacimiento. Siglo XV italiano*

Para esta práctica hemos seleccionado una de las obras más significativas de cada uno de los pintores italianos que más aportaron al desarrollo de la pintura en esta época, así como el punto o puntos que debemos analizar con detalle.

Primera mitad del siglo. Pervivencia del gótico

16. *Adoración de los Reyes*, 1423. Uffizi. Gentile de Fabriano, (1370-1427)

Análisis de las primeras experiencias con sombras.

17. *San Pedro curando a un paralítico y la resurrección de Tabitá*, 1425. Capilla Brancacci. Santa María del Carmine, Florencia. Masolino, (1383-1440)  
Ensayo de la perspectiva lineal.
18. *Ginebra d'Este*, 1443. Museo del Louvre, París. Pisanello, (1395-1440)  
Retrato de perfil de acuerdo con la tipología italiana.
19. *Virgen con el Niño*, 1440. Retablo del altar mayor del convento de San Marcos, Florencia. Fray Angélico, (1400-1445)  
Perspectiva frontal centrada.
20. *La Virgen y el niño*, 1455. Uffizi. Filippo Lippi. (1406-1449)  
Trata de expresar sentimientos.
21. *Cabalgata de los Reyes Magos*, 1459. Palacio de los Médici-Riccardi. Benozzo Gozzoli, (1420-1497)  
Perspectiva caballera.  
Renacimiento propiamente dicho o arte nuevo. (desaparece el goticismo)
22. *La batalla de San Romano*, 1440-50. Uffizi, Louvre y National Gallery, Londres. Paolo Ucello, (a.1397-1475)  
Contraposición en las perspectivas.
23. *La Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, 1425. Capilla Brancacci, Iglesia del Carmine, Florencia. (Pág. 33) Masaccio, (1401-75)  
Consecución perfecta, por primera vez, del volumen. Realismo en la expresión del drama de los personajes. Mensajes: puerta estrecha del Edén por donde no se podrá ya entrar. Paisaje desértico que contrasta con el Paraíso.
24. *La Trinidad*, 1425-28. Iglesia de Santa María Novella, Florencia. Masaccio. (Pág. 38)  
Primera perspectiva lineal perfecta de acuerdo con las leyes geométricas. Apoyo en el espacio arquitectónico.
25. *Leyenda de la Vera Cruz*, 1452-66. Iglesia de San Francisco, Arezzo. Piero de la Francesca, (1415-92)  
Perspectiva lineal y luz. Simplificación de volúmenes.
26. *Galería de Hombres y Mujeres ilustres*, 1448. Uffizi. Andrea del Castagno, (1419-57)

Estudio del espacio para colocación de los personajes.

27. *Fresco de la bóveda de la Cámara degli Sposi*, 1474. Palacio de Mantua. Andrea Mantegna (1431-1506)

Primer “tranpantojo” o pintura ilusiva que después se empleará en el barroco.

28. *Cristo muerto*, 1480. Pinacoteca de Brera, Milán. Mantegna.

Primer escorzo fuerte de la pintura, que pasará posteriormente al manierismo y al barroco.

29. *La aprobación de la Regla de la Orden de San Francisco*, 1480-85. Capilla Sassetti, Iglesia de la Trinitá, Florencia. Doménico Ghirlandaio, (1449-95)

Complicado mensaje sobre la relación Roma-Florencia a través de las arquitecturas de la perspectiva, con su paralelismo en las figuras.

30. *La Primavera*, 1482. Uffizi. Botticelli, (1455-1510)

Simbología neoplatónica sobre el amor ideal y el amor carnal. Completar con las siguientes dos obras del mismo artista y en el mismo museo.

31. *Camila y el centauro*, 1482.

Simbología más extremada: sobre la castidad y la lujuria.

32. *El nacimiento de Venus*, 1485. (Pág. 112)

Profundización en la filosofía neoplatónica, Antigüedad-Mundo cristiano.

#### **PRÁCTICA 4. Siglo XVI**

Italia. Clasicismo

33. *La Virgen de la Rocas*. 1483-85. Louvre. Leonardo da Vinci, (1452-1519)

Aparece la “sagrada conversación”. Fondos leonardescos.

34. *La Anunciación*, 1473-75. Uffizi. Leonardo da Vinci.

Avance. Perspectiva del Quattrocento pero con figuras y paisaje que ya son del clasicismo. Armonía. Sombra del ángel.

35. *La Gioconda*, 1503-1505. Louvre. Leonardo da Vinci.

Sfumatto que disuelve los contornos.

36. *La última cena*, 1495-98. Santa María delle Grazie, Milán. Leonardo da Vinci.

Continuación en la “sagrada conversación”, pero con mayor perfección que se logra por el reflejo en los rostros de los estados de ánimo.

37. *Sagrada Familia (Tondo Doni)*, 1503-04. Uffizi. Miguel Ángel, (1475-1564)  
(Pág. 72)  
Aparición del “contrapposto”.
38. *La Creación de Adán*, 1508-12. Capilla Sixtina, Vaticano. Miguel Ángel.  
Estudio del resto de las pinturas de la bóveda con su programa teológico y de la Antigüedad. Enfrentamiento profetas-sibilas.
39. *La Escuela de Atenas*, 1510-11. Estancia de la Signatura, Vaticano. Rafael, (1482-1520)  
Renacimiento de la Filosofía.
40. *La Virgen Sixtina*, 1513-14. Gemäldegalerie, Alter Meister, Dresde. Rafael.  
Estudio sobre la expresión de la Virgen y el Niño. Diferentes teorías.
41. *La Transfiguración*, 1519. Pinacoteca Vaticana. Rafael.  
Estudio de los gestos. El ciego, el único que “ve”.

#### **PRÁCTICA 5.** *Continuación siglo XVI*

##### Renacimiento en Venecia

42. *El Dogo Leonardo Loredan*, 1501-05. National Gallery. Giovanni Bellini. (1430-1516)  
Primeras obras italianas de óleo sobre lienzo. Retrato con expresión. Serenidad.
43. *La Tempestad*, 1506. Academia de Venecia. Giorgione. (1477-1510)  
Dificultad de interpretación. Oposición hombre-mujer.
44. *La Venus dormida*, 1510, Gemäldegalerie, Dresde. Giorgione. (Pág. 160)  
Neoplatonismo.
45. *Venus de Urbino*, 1548. Uffizi. Tiziano, (1488,90-1576)  
Sensualidad.
46. *Retrato ecuestre de Carlos V*, 1548. Prado. Tiziano.  
Mensaje del cuadro después de la victoria de Mühlberg.  
Flandes
47. *El jardín de las delicias*. El Prado. El Bosco, (1450-1516)  
Lenguaje iconológico.
48. *Danzas de aldeanos*, 1568. Kunsthistorisches Museum, Viena. Peter Bruegel, (1525-1569) (Pág. 131).



Una de las primeras pinturas de género.

Manierismo

49. “*Noli me tangere*”, 1522-23. El Prado. Correggio, (1489-1534)

Suavidad del colorido.

50. *La última cena*, 1572. San Giorgio Maggiore, Venecia. Tintoretto, (1518-74)

Comparación con la misma obra de Leonardo. Diagonales protobarrocas.

51. *El lavatorio de pies*, 1547, El Prado. Tintoretto. (Pág. 145)

Perspectiva. Desplazamiento manierista de la figura de Cristo.

52. *Venus y Adonis*, 1580. Prado. Veronés, (1528-88)

Cromatismo veneciano.

53. *El Entierro del Conde Orgaz*, 1586-88. Iglesia de Santo Tomé, Toledo. El Greco, (1541-1614)

Visión terrenal y visión celestial.

54. *La Adoración de los pastores*, 1612-14. El Prado. El Greco. (Pág. 75)

Estilización manierista en busca de la espiritualidad.

## PRÁCTICA 6. Siglo XVII

Naturalismo. Italia

55. *La vocación de San Mateo*, 1599-1600. Capilla Contarelli, Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma. Caravaggio, (1571-1610)

Iluminación desde Cristo. Mensaje teológico sobre la “llamada” en cualquier época, por el anacronismo en los trajes.

56. *La conversión de San Pablo*, 1600-01. Capilla Cesari, Santa María del Popolo, Roma. Caravaggio.

Composición provocadora, anticlásica. Mensaje profundo: mundo material con el caballo esperpéntico y su opuesto, la revelación.

Barroco. España

57. *Bodegón con cardos y zanahorias*, 1602. Museo de Bellas Artes de Granada. Sánchez Cotán, (1561-1627)

Sobriedad. Espiritualidad.

58. *San Bernardo abrazando a Jesucristo*, 1625-27. El Prado. Ribalta, (1565-1628)

Influencia de Caravaggio.

59. *Recuperación de Bahía de Brasil*, 1635. El Prado. Maíno, (1578-1649)  
Mensaje de la cara opuesta de la victoria. El cuadro dentro del cuadro.
60. *La liberación de San Pedro*, 1639. El Prado. Ribera, (1591-1652)  
Iluminación. Luz mística
61. *San Hugo en el refectorio de los cartujos*, 1655. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Zurbarán, (1598-después de 1664)  
Pintura monástica.
62. *Cristo crucificado*, 1632. El Prado. Velázquez, (1599-1660)  
Barroco con clasicismo y naturalismo.
63. *Pablo de Valladolid*, 1633. El Prado. Velázquez. (Pág. 45)  
Profundidad genial.
64. *La Rendición de Breda*, 1633. El Prado. Velázquez.  
Mensaje político adecuado al momento histórico.
65. *Las Meninas*, 1656. El Prado. Velázquez. ( Pág. 13)  
Repaso de lo dicho sobre profundidad pictórica, perspectiva lumínica, perspectiva por enfoque, mensaje del pintor, etc.
66. *Las Hilanderas*, 1657. El Prado. Velázquez.  
La leyenda de Aracne en las Metamorfosis de Ovidio. Movimiento en los radios de la rueca.

## PRÁCTICA 7. Siglo XVII

### Continuación del barroco español

67. *Cristo muerto sostenido por un ángel*, 1645. El Prado. Alonso Cano, (1601-1667)  
Iluminación.
68. *Doña Mariana de Austria*, 1673-75. El Prado. Carreño, (1614-1685)  
El retrato de corte y aparato.
69. *La Inmaculada concepción, "de Sout"*, 1678. El Prado. Murillo, (1617-82)  
Iconología.
70. *El Buen Pastor*, 1660. El Prado. Murillo.  
El retrato infantil.
71. *El Triunfo de San Hermenegildo*, 1654. El Prado. Herrera el Mozo, (1622-85)

Plenitud barroca. Diagonales. Movimiento

72. *In Ictu Oculi*, 1670-72. Iglesia del Hospital de la Caridad, Sevilla. Valdés Leal, (1622-1690) (Pág. 140)

Vanitas. Mensaje sobre la muerte.

73. *El Triunfo de San Agustín*, 1664. El Prado. Claudio Coello, (1642-93) (Pág. 152)

Diagonales, agitación. Influencia del barroco romano.

Francia

74. *Ulises entrega Criseida a su padre*. 1664. Claudio de Lorena, (1600-82)

El tema mitológico se acaba transformando en paisaje, como el caso citado de Patinir.

75. *La inspiración del poeta*, 1629-30, Louvre. Poussin, (1594-1665)

Orden en la composición.

76. *La entrada de Alejandro Magno en Babilonia*, 1664. Louvre. Charles le Brun.

Pintura programática con paralelismo entre Alejandro Magno y Luis XIV. Flandes

77. *La Erección de la Cruz*, 1610. Catedral de Nuestra Señora de Amberes. Rubens, (1577-1640)

Violencia en la composición. Dinamismo extremo.

78. *El jardín del Amor*, 1630-32. El Prado. Rubens.

La vitalidad desarrollada y la alegría de vivir que se manifiesta abrirán las puertas a la pintura galante del rococó.

79. *Retrato ecuestre de Carlos I.*, 1635-40. National Gallery. Van Dyck, (1599-1641)

Tipologías del retrato barroco.

Siglo XVII. Holanda. Siglo de oro de la pintura holandesa.

80. *El festín de Baltasar*, 1635. National Gallery. Rembrandt, (1606-1669)

Sentido fotográfico de la “instantánea”

81. *La Compañía del Capitán Reynier*. h. 1637. Rijksmuseum. Frans Hals, (1581-1666)

Retrato corporativo.

82. *La Ronda de noche*, 1642. Rijksmuseum, Ámsterdam. Rembrandt (1606-1669)

Una de las obras más importantes de la Historia del Arte. Plenitud de la pintura holandesa. Análisis de la composición, de la interrelación entre las figuras, del gesto, del cromatismo.

83. *Bodegón con nautilo*, 1662. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Kalff, (1619-1693)

Riqueza en los elementos que componen el bodegón.

84. *Paisaje con molino de viento en Wijk, cerca de Duurstede*, h. 1670. Rijksmuseum. Van Ruisdael, (1628-1682)

Línea del horizonte. Profundidad del paisaje mediante el color, tanto en el cielo como en el mar. Iluminación del molino y techo de la casa. Belleza de las nubes.

#### PRÁCTICA 8. Siglo XVIII

85. *Embarque para Citerea*, 1717. Louvre. Wateau, (1684-1721)

Secuencia de la conquista femenina en las tres parejas principales.

86. *El Olimpo*, h. 1762-65. El Prado. Tiepolo, (1696-1770)

Barroco decorativo. Efectos ilusionistas.

87. *La familia de Carlos IV*, 1800. El Prado. Goya, (1746-1828)

Composición, sombras y análisis psicológicos de los personajes que se aproxima a la falta de decoro y a la crueldad.

88. *El 3 de mayo de 1808*, 1814. El Prado. Goya

Expresión de la tragedia: distintas posturas ante la muerte. Iluminación nocturna. Canal de luz del farol que separa las víctimas de los verdugos. Mano horadada del inocente. Verdugos sin rostro. Color del cielo. Mensaje: sigue la idea de los "horrores de la guerra".

89. *El juramento de los Horacios*, 1785. Louvre. David, (1750-1824) (Pág. 84)

Contención de emociones. Fondos arquitectónicos clásicos.

90. *El Fighting Temeraire remolcado a su última dársena para ser desguazado*, 1869. National Gallery. Turner, (1775-1851)

El color como base del sentimiento.

91. *El carro de heno*, 1821. National Gallery, Constable, (1776-1837) (Pág. 129)

Influencia del paisajismo holandés pero con sentido romántico.

92. *La balsa de la Medusa*, 1818-19. Louvre. Gericault, (1791-1824) (Pág. 89)  
Emotividad reforzada por las tonalidades del color.
93. *La Libertad guiando al pueblo*, Louvre. Delacroix, (1798-1863)  
Toda la obra es un mensaje muy en consonancia con la época: la Libertad, ascendente, casi se sale del cuadro. Surge de la revolución, del pueblo, de la muerte.

### **PRACTICA 9. Siglo XIX. Francia**

95. *Entierro en Ornans*, 1850. Museo d'Orsay, París. Courbet, (1819-77)  
Obra provocadora. Consideración de la muerte sin la trascendencia espiritual que siempre había tenido. Compárese con el entierro del Conde Orgaz.
95. *Almuerzo campestre*, 1863. Orsay. 1863. Manet, (1832-83) (Pág. 93)  
Análisis de las causas del rechazo en el Salón. Para no equivocarse hay que tener en cuenta que la idea de mezclar figuras vestidas y desnudas ya se había realizado en el Renacimiento.
96. *Una moderna Olimpia*, 1873. Cezanne (1839-1906) (Pág. 163)  
Profundizar sobre lo ya expuesto.
97. *Las amapolas*, 1873. Monet, (1840-1926)  
Análisis de las figuras, casi siluetas y de la profundidad, casi inexistente. Luz y color.
98. *La inundación de Port- Marly*, 1876. Sisley, (1841-99)  
Reflejos de la luz en un cielo y en unas aguas cambiantes continuamente.
99. *Le Moulin de la Galette*, 1876. Renoir, (1841-1919) (Pág. 95)  
Efecto de la luz tamizada a través de las hojas de los árboles sobre las figuras
100. *Iglesia de Auvers-sur-oise*, 1890. Museo d'Orsay. Van Gogh, (1853-1890)  
El pintor había dicho, referido a sus retratos, que no buscaba similitud fotográfica sino expresiones apasionadas mediante el color. Esto es válido para el análisis de esta obra. Anuncio del expresionismo.