

LEER LA PINTURA

**NADEIJE
LANEYRIE-DAGEN**

**PREFACIO DE JOSEP
CASAMARTINA I PARASSOLS**


LAROUSSE

EDICIÓN ORIGINAL

Responsable de edición: Dominique Wahiche
Edición: Natalie Jovanovic-Floricult
Asistente de edición: Didier Pernerle
Concepción y diseño gráfico: Dominique Capon y Emma Driew
Búsqueda iconográfica: Natalie Lasserre

EDICIÓN ESPAÑOLA

Dirección editorial: Jordi Induráin Pons
Edición original: Laura del Barrio Estévez
Tercera edición: Carlos Dotres Pelaz
Traducción: Rosó Gorgori
Corrección: Olga Wunderlich Gracia
y Jordi Álvarez Donisa
Diseño cubierta: Isaac Gimeno
Preimpresión: José María Díaz de Mendivil Pérez

© 1997 Larousse-Bordas
© 2019 ÉDITIONS LAROUSSE
© 2019 LAROUSSE EDITORIAL, S.L.
Primera edición: 2005
Primera reimpresión: junio 2006
Segunda reimpresión: 2008
Tercera reimpresión: 2010
Segunda edición: 2013
Tercera edición: 2019

Rosa Sensat, 9-11, 3ª planta. 08005 Barcelona

Tel. : 93 241 35 05

larousse@larousse.es • www.larousse.es

facebook.com/larousse.es • Larousse_ESP

Reservados todos los derechos.

El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes plagieren, reprodujeran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte y en cualquier tipo de soporte o a través de cualquier medio, una obra literaria, artística o científica sin la preceptiva autorización.

ISBN: 978-84-17720-32-2

Depósito legal : B-7839-2019

3E11

Sumario

Prefacio	X
Introducción.....	XII
El carnet de identidad	2
Autoría y fecha	2
Firmas contemporáneas.....	2
La firma... antes de la firma.....	3
El título.....	5
El título, un añadido posterior.....	5
El título significativo.....	7
Elegir o descartar un título.....	7
La técnica.....	8
Los soportes.....	8
<i>Del retablo a la pala de altar: tres siglos de evolución.....</i>	<i>10</i>
Los materiales pictóricos.....	13
Las dimensiones.....	15
La historia al servicio de la comprensión.....	16
Documentar una obra.....	17
Olvido y resurgimiento de las obras.....	18
Aventuras y desventuras.....	19
Emplazamiento inicial y ubicación actual.....	20
Estado de conservación y restauración.....	21
Restaurar y desrestaurar.....	22
El tema.....	24
La pintura de historia	24
El gran género.....	24
<i>El rapto de las sabinas.....</i>	<i>26</i>
Expansión y evolución de la pintura de historia.....	28
Del relato a la alegoría.....	29
La manifestación de un código.....	30
Historia alegórica.....	31
El retrato	32
Nacimiento del retrato.....	32
Retrato psicológico y retrato de corte.....	34
<i>El retrato de frente y su subversión.....</i>	<i>38</i>
Del retrato de donante al retrato de grupo.....	40
Un género dentro del género: el autorretrato.....	42
El paisaje.....	46
La constitución del género.....	46
La escena de género	50
La hermana pequeña de la pintura de historia.....	50
Vocación didáctica.....	51
De la bambochada al elogio de lo íntimo.....	51

La naturaleza muerta	53
Un motivo en los cuadros más amplios	53
De la vanidad a la afirmación de la virtuosidad pictórica	53
La indiscutible maestría de los flamencos y de los holandeses	55
Los géneros en la actualidad	57
La composición	58
Composición y contexto de la obra	58
El encuadre o la forma del espacio que se debe pintar	58
<i>Ubicación de las pinturas en un espacio complejo:</i> <i>el ejemplo de la bóveda de la capilla Sixtina</i>	60
La elección del formato: el prestigio del número áureo	62
El interior del cuadro: la organización del plano	64
El centro y los lados	65
El sentido de la lectura	65
Superior e inferior	66
Simetría y asimetría	67
La pirámide y el friso	68
Horizontales, verticales y oblicuas	70
El vacío y el lleno	72
Composiciones abiertas o composiciones cerradas	74
El tamaño de las figuras respecto al cuadro	75
La ilusión de la profundidad: los recursos de la perspectiva	77
¿Perspectiva o perspectivas?	78
El rechazo de la perspectiva en la edad media	79
La perspectiva empírica del trecento	79
La edad clásica de la perspectiva central	81
Perspectiva y virtuosidad: las anamorfosis	83
<i>La utilización simbólica de la perspectiva: Van Eyck, Rafael</i> <i>y la construcción del centro</i>	85
Perspectiva clásica y narración	86
Perspectiva lineal y complejos juegos de espacio	87
Visión <i>da sotto in sù</i> e ilusiones barrocas	88
Primer plano y construcción de la profundidad	88
Pintar el espacio del espectador	90
Replanteamiento de la perspectiva tradicional	91
El dibujo y el color	94
El dibujo	94
La <i>sinopia</i> o el dibujo subyacente a los frescos	94
El cartón, equivalente de la <i>sinopia</i> sobre el papel	95
El dibujo como trabajo preparatorio: del esbozo al dibujo de ejecución	96
El reconocimiento de la técnica: la evolución de las herramientas del dibujante	97
<i>Poussin y Parmigianino:</i> <i>de los dibujos preparatorios al cuadro definitivo</i>	98
La elección del instrumento y la intención del artista	100
La rivalidad entre dibujo y color	102
El color y la pincelada	103
Efecto liso y acabado negligé: la cuestión de la materialidad de la pintura	104

<i>Rembrandt y Velázquez:</i>	
<i>dos casos de pinceladas manifiestas</i>	105
<i>Impresionistas y neoimpresionistas:</i>	
<i>separación de la pincelada y efectos pictóricos</i>	106
El color a través de la ciencia	108
Los colores: el descubrimiento del círculo cromático	108
Espectro luminoso y utilización del color pigmento:	
contraste simultáneo y acromatismo	110
Colores cálidos y colores fríos	111
Descripción de los colores y elección de los calificativos	112
Historia de los colores	113
La estética gold and glitter propia de la edad media	113
La sobriedad en los inicios del renacimiento	115
El siglo xvi: el retorno a los colores	117
Color y luz: claroscuro y sombras coloreadas	118
Pintura clara y pintura oscura: la revolución tenebrista	120
Del luminismo barroco a la oscuridad romántica	122
<i>El japonésismo o la revelación del color decorativo</i>	124
Pintar la luz de forma exacta: el impresionismo	
y el neoimpresionismo	125
La rebelión de los fauvistas: el color expresivo	125
La pintura metafísica en el siglo xix:	
el color como expresión de lo sublime	126
El siglo xx: la apoteosis de los monocromos	129
La figura	130
Del símbolo al cuerpo: la creación de la figura humana	130
La figura en la edad media: un símbolo incorpóreo	130
El trecento: la aparición del verdadero cuerpo	131
<i>Del cuerpo de frente al cuerpo de espaldas:</i>	
<i>una revolución en la forma de representación</i>	132
El siglo xv: la interpretación flamenca	134
La aportación italiana al quattrocento: el desnudo	135
Otras aportaciones en los siglos xv y xvi:	
el cuerpo en todos sus estados	136
<i>El cuerpo de Venus</i>	137
La cuestión del equilibrio	138
Escorzos, movimientos violentos y posturas desequilibradas	
en la acción dramática	139
Las licencias del pintor: variedad y arbitrariedad de las actitudes	141
La interpretación manierista de la figura:	
el estilo frente a la imitación	142
El período clásico: pintar los movimientos del alma	144
Protohistoria de la representación de las emociones	144
La pintura, los afectos y su paralelo en las artes	145
Charles Le Brun y la pintura de las pasiones	146
De los afectos a la patología	146
<i>Poussin: la mímica de las pasiones en el siglo xvii</i>	147
La codificación de la belleza	149
La belleza, un ideal por construir	149
El canon de las proporciones	150
La belleza masculina: gracia o fuerza	151
<i>Las proporciones de la mujer: una armonía evolutiva</i>	152
La venganza de lo real: la sensualidad de la mujer	155
<i>La contribución de la anatomía en la representación del cuerpo viril</i>	156

La erotización de la estatua femenina	158
Los recursos del cuerpo erótico: suscitar sensaciones táctiles.....	158
<i>Venustas y morbidez</i> : los placeres de la carne	160
El siglo XVIII: los sabores nacarados de Boucher	161
El siglo XIX: las transgresiones de la carnación.....	161
El juego de las miradas:	
de la <i>Venus de Urbino</i> de Tiziano a la <i>Olimpia</i> de Manet.....	163
<i>Poses sugestivas y otros motivos</i>	
eróticos en El baño turco de Ingres.....	164
<i>Erotismo y denuncia social:</i>	
<i>el burgués y la prostituta</i>	168
Más allá de la belleza: otras interpretaciones del cuerpo	170
La fealdad: símbolo moral o rareza	170
El realismo a partir de la fealdad	171
<i>El siglo XIX: cuerpos obreros y cuerpos campesinos</i>	172
Pintar lo inaceptable	174
Paul Cézanne: el cuerpo como motivo	176
Picasso: la deconstrucción de la figura	178
<i>Dos nuevas interpretaciones de la anatomía: Corpet y Orlan</i>	179
Los estilos	180
Gótico	182
<i>El arte gótico del Norte</i>	184
<i>El gótico italiano: Siena y Simone Martini</i>	186
Gótico internacional.....	188
Renacimiento	190
<i>La influencia de la pintura flamenca en el arte italiano</i>	193
<i>Altdorfer y la escuela del Danubio: otro renacimiento</i>	196
Manierismo	198
Caravaggismo	202
Barroco	206
Clasicismo	212
<i>La bóveda del palacio Farnesio:</i>	
<i>entre el renacimiento y el barroco</i>	214
Rococó	219
Neoclasicismo	223
<i>Ingres: ¿un realista clásico?</i>	225
Romanticismo	227
Realismo	233
Impresionismo	237
<i>Monet y Cézanne: dos mares y dos estilos</i>	240
Postimpresionismo	243

Neoimpresionismo.....	243
Sintetismo.....	244
La visión después del sermón: <i>el sentido de lo sagrado</i>	245
Los nabis.....	246
Simbolismo.....	248
Fauvismo.....	250
Expresionismo.....	252
Epílogo: El cuestionamiento de la figuración en el siglo XX	254
Los inicios de la abstracción	256
La revolución de la ruptura con la imitación.....	256
1909-1916: la pintura figurativa en los límites de la identificación.....	256
Cubismo.....	256
Futurismo italiano.....	256
1912-1915: el final de la figura.....	256
Delaunay y el orfismo.....	256
Kupka.....	256
Kandinsky y la abstracción lírica.....	256
Maliévich y el suprematismo.....	256
Mondrian y el neoplasticismo.....	257
El triunfo de la geometría	257
1919-1937/1938: el ejemplo de la Bauhaus.....	258
1945-1971: gloria americana y reacciones europeas.....	259
Minimalismo.....	259
Op art y el arte cinético.....	260
El grupo Supports/Surfaces.....	260
El monocromo europeo.....	260
Antiestilos: las resistencias de la figuración	261
El período de entreguerras.....	261
Dadaísmo.....	261
Surrealismo.....	262
Después de la segunda guerra mundial.....	262
Expresionismo abstracto y action painting.....	262
Informalismo.....	262
Cobra.....	263
Pop art.....	263
Índice alfabético	264
Bibliografía	270
Créditos iconográficos	274

Prefacio

Al mirar una obra de arte aplicamos de inmediato, quizás sin ser plenamente conscientes de ello, una serie de informaciones que tenemos archivadas en nuestra mente y que después, al detenernos en la observación, vamos expandiendo con detalle. Este conocimiento previo y personal nos permite valorar la obra en un primer momento. A esto hay que añadirle, además, el flash que representa el impacto estético que viene condicionado por la educación del propio gusto. Sin embargo, nuestra educación estética va cambiando o evolucionando a partir de los conocimientos, las inquietudes y la experiencia vital que adquirimos con el tiempo, a pesar de la tendencia innata de cada individuo para preferir unas cosas por encima de otras.

Cuanta más información tengamos acumulada más amplio será nuestro espectro a la hora de poder apreciar el arte en todas sus épocas y manifestaciones. Esto no significa que deba subvalorarse la percepción individual, pues la acertada interpretación de una obra de arte se basa en buena medida en la intuición, además de estar arropada por una serie de conocimientos históricos y técnicos. El arte no es solamente una cuestión técnica o teórica, sino que tanto en la concepción como en la ejecución de la obra de arte, la personalidad y la expresión de la sensibilidad del autor desempeñan un papel decisivo.

Leer la pintura nos proporciona conocimientos básicos y algunas claves para poder diseccionar un cuadro con cierto detalle. No pretende ser ningún tratado de historia de la pintura occidental, pero contiene una enorme cantidad de datos. A partir de ejemplos concretos de épocas muy diversas, nos proporciona algunas herramientas necesarias y un buen método para poder analizar cualquier otro cuadro. Para conseguirlo, la autora expone de forma accesible las herramientas y los criterios más generalizados que actualmente utilizan historiadores, comisarios de exposición, conservadores o críticos de arte y que nos ayudarán, sin duda, a profundizar en la contemplación de las obras de arte. Para ello, la autora responde algunas preguntas clave en este sentido: ¿cómo se atribuye, se titula y se data una obra cuando el propio autor no lo ha hecho?; ¿cuáles son las diversas técnicas?; ¿cómo se puede documentar un cuadro?; ¿cuáles son los conocimientos generales sobre la conservación y la restauración?; ¿qué géneros existen?; ¿cuáles son los conceptos esenciales sobre la composición, el dibujo y el color?; ¿cómo ha evolucionado la figura humana y el concepto de belleza a través del tiempo?, etc.

Para completar estas nociones generales sobre la pintura, el libro incluye un breve repaso de los estilos más destacados o trascendentes, desde el gótico hasta mediados del siglo veinte, con la transformación radical y veloz de la pintura y del concepto de arte. Este último gran bloque se ha dividido en dos capítulos, "Los estilos" y "El cuestionamiento de la representación en el siglo XX", pero por razones obvias de espacio se ha sintetizado al máximo la información, algo inevitable dado el período y la extensión territorial enormes que abarca. Todo proceso de síntesis implica una pérdida de información, la elección de unos datos y la exclusión de otros, y está condicionado por el punto de vista personal del especialista; de ahí que los citados capítulos sirvan para abrir camino a otras lecturas más específicas, completas y detalladas. Un cuadro es una imagen estática y congelada, artificial y, por lo tanto, tiene mucho que ver con las inquietudes de la sociedad o de ciertos grupos y también con el gusto -generalizado o de una elite- de la época en que se ha realizado. Conocer todos estos detalles nos ayudará a disfrutar más de la contemplación de una obra de arte. Pero no se trata de adquirir un código o unas claves por medio de las cuales podamos llegar a una lectura homogeneizada, y por lo tanto limitada, sino que todos estos conocimientos nos ayudarán a poder elaborar una reinterpretación personal, fruto de nuestra propia experiencia. En el ámbito de la percepción, tal como sucede en el mundo de lo creativo, en algunos momentos saber olvidar también puede ser interesante.

Josep Casamartina i Parassols

Introducción

El modo en que se percibe una obra es aleatorio, puesto que depende tanto o más de la época en la que se observa y de lo que se espera de ella, que del período en el que se plasmó. Lo primero que se debe tener en cuenta frente a un cuadro es evitar enmarcarlo en un conjunto de significados ajenos a la cultura que lo produjo. Un buen ejemplo de este

contrasentido es el que ofrece una tabla, o, para ser más precisos, el fragmento de una tabla, conservada desde el siglo XIX en el Museo Correr de Venecia, durante mucho tiempo conocida con el nombre de *Dos cortesanas*. En ella es posible observar a dos mujeres sentadas en una terraza, con gesto de aburrimiento y la mirada ausente, y con las manos ociosas o jugueteando descuidadamente con los perros. Los estetas del siglo XIX admiraron esta obra, especialmente el británico John Ruskin, quien veía en ella «el mejor cuadro jamás pintado en todo el mundo» (1877). El cuadro adquirió fama a principios del siglo XX, cuando los historiadores descubrieron en las dos mujeres, a través de su «desidia» y de «la sensualidad reflejada en su mirada», a dos prostitutas que descansaban a la espera de un cliente. Tal interpretación es novelesca y corresponde a una época en la que el imaginario de los prostíbulos inspiraba a escritores y artistas, entre ellos a Toulouse-Lautrec. Proust y d'Annunzio formaron parte de esta tendencia.

Sin embargo, *DOS CORTESANAS* no es sino el fragmento de una pintura más amplia que en un momento dado fue seccionada. En 1963, los especialistas Raghianti y Robertson relacionaron la tabla con un fragmento de la pintura conservada en el Museo Jean Paul Getty de Malibú (Los Ángeles). Este fragmento, cuyas dimensiones son semejantes a las del cuadro del Museo Correr, representa un paisaje con un lago en el que unos hombres se dedican a la caza del pato desde sus barcas de fondo plano. Existe una prueba de la relación entre los dos fragmentos en el tallo de un lirio (en la tabla inferior) que se prolonga en la flor (en la tabla superior). En el reverso del cuadro de Malibú es posible leer, gracias a un efecto de ilusión óptica o *trompe-l'oeil*, unas letras sobre un postigo en el que se aprecian los trazos descoloridos de palabras, apellidos (Mozenigo) y calificativos de aprecio (*honorando*). Todas estas informaciones permiten descartar el hecho



VITTORE CARPACCIO, *La espera*: reconstrucción de *Caza en la laguna* y *Dos cortesanas*, h. 1495, óleo y temple sobre tabla, 78 × 63 cm y 94 × 63,5 cm, respectivamente. Museo Jean Paul Getty de Malibú y Museo Correr de Venecia.



ALBERTO DURERO, *Melancolía I*, 1514,
grabado en cobre, 23,9 × 16,8 cm.

de que las mujeres representadas fueran cortesanas. Al mismo tiempo, permiten ver en la disección del cuadro un homenaje a la vida familiar de los patricios venecianos y, más en concreto, a sus inocentes pasatiempos: para los hombres, la caza, y para las mujeres, el descanso un tanto tedioso tomando el fresco en una terraza. La interpretación de una pintura desde el punto de vista iconológico, no apoyada en una vaga intuición —como en el caso expuesto de las supuestas cortesanas—, sino en argumentos sólidos, constituye una labor indispensable. Es el único modo de saber que el cuadro transmite un mensaje, de que se trata de una idea en imágenes, del mismo modo que un texto es una idea en palabras. El historiador y teórico del arte Erwin Panofsky (1892-1968), especialista en la edad media y el renacimiento europeos, que residió en Alemania hasta 1933 y, posteriormente, en Estados Unidos, ha demostrado en sus excelentes libros que las obras se hallan impregnadas de un sentido filosófico y moral. La *Melancolía* de Durero (*MELANCOLÍA I*), un grabado de 1514, se convirtió gracias a él en una obra legendaria que simboliza, a la vez, la depresión mórbida que en ocasiones se apodera del ser humano y la angustia propia del creador que se siente incapaz de captar la belleza. No obstante, la interpretación de Panofsky sólo es posible tras una minuciosa observación de los elementos

que conforman esta imagen en apenas unas decenas de centímetros cuadrados: los instrumentos de medición y numeración (la balanza, el reloj de arena, el cuadrado mágico...); las formas y su disposición o, en palabras de Panofsky, el «desorden» de los objetos este-reométricos (la esfera, el romboide, el poliedro...); los animales (el perro dormido, el murciélago); los temas de astronomía (el cometa) y óptica (el arco iris); el paisaje (una bahía parcialmente inundada por el agua), y el aspecto de la mujer (sus alas, los accesorios que sujeta, la corona vegetal en su cabeza), en una actitud de abandono codificado, es decir, sentada y encogida sobre sí misma, con la cabeza apoyada en el brazo doblado.

Sin embargo, si la búsqueda exclusiva de las intenciones intelectuales del artista se lleva al extremo, es posible acabar, si no en el contrasentido, sí en una comprensión parcial e incluso decepcionante de las obras. En un libro titulado *Tiziano: problemas de iconología*, el propio Panofsky descodifica el significado de una célebre tela del pintor veneciano que se conserva en la Galería Borghese de Roma: *AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO*: un título «moderno», del año 1693. A lo largo de un erudito estudio, Panofsky analiza el simbolismo que marca la oposición entre las dos mujeres. Una, con un suntuoso vestido blanco, representa el amor terrenal, su alegría honesta santificada por el matrimonio, aunque efímera. La otra, desnuda, con un cáliz de fuego en la mano, encarna el amor celestial que busca su felicidad en Dios. La organización del paisaje permite mantener estos simbolismos: detrás de la Venus terrestre, la vista conduce hasta una fortaleza (el castillo de la esposa); detrás de la Venus celestial se observa el campanario de una iglesia. El sarcófago en el que ambas mujeres están sentadas está adornado con un relieve en el que se percibe, en primer lugar, la silueta de un caballo sin brida: Panofsky explica que se trata del amor animal, hecho que confirma la escena que se observa por detrás del caballo: un hombre que tira a una mujer del pelo, sin duda para violarla.



TIZIANO: *Amor sagrado y amor profano*, 1515-1516, óleo sobre lienzo, 118 × 270 cm, Galería Borghese, Roma.

Esta lectura de *Amor sagrado y amor profano* es impecable. Dilucida y justifica los detalles, y llega incluso a revelar las invenciones y artificios ingeniosos que podrían parecer triviales. Así, por detrás de la mujer vestida juega una pareja de conejos mientras que, detrás de la Venus celestial, unos jinetes y sus perros cazan a otro conejo, que nunca más podrá librarse a la lujuria... No se puede asegurar que el cuadro se engrandezca con este último descubrimiento, suponiendo que se estuviera de acuerdo con la interpretación que el historiador hace del motivo. Llevado a tal extremo, el análisis temático desvía la atención de aquello que, al igual que los símbolos, constituye la grandeza de la pintura: su forma y su estilo.

Un cuadro es, ante todo, y como se ha dicho en numerosas ocasiones, desde el teórico Alberti en el siglo XV hasta el pintor Maurice Denis en el XX, un juego de líneas y colores asociados. Las líneas y los colores producen efectos físicos que el artista ha calculado: han sido seleccionados y dispuestos para agradar al ojo, «calmarlo o refrescarlo [...] como el dedo en contacto con el hielo», o «excitarlo» como se hace «al paladar con un plato condimentado», en palabras del artista Vasili Kandinsky. La combinación de estas líneas y de estos colores en formas que clasifican la pintura constituye un lenguaje cuyas reglas y procedimientos es necesario analizar, al igual que se examinan las rimas y las palabras de un poema, o las notas y los ritmos de una canción.

Esta atención a los colores y a las formas, igual que el análisis de los motivos, implica que se ha aprendido a observar con la atención necesaria para captar cada uno de los elementos de la obra. Se trata de un procedimiento que requiere tiempo. El hecho de tomarse este tiempo, de aprender que un cuadro se comprende a lo largo del tiempo, se aprecia en un descubrimiento tan lento como una exploración... El libro que tiene en sus manos pretende ser una introducción a todo este proceso.



El carnet de identidad

Toda pintura es, ante todo, un objeto. Se trata de un objeto elaborado por una persona —o, en ocasiones, por un grupo de personas— y caracterizado por una técnica que revela su época o incluso las opciones concretas de un artista. Es un objeto, en definitiva, con una historia tanto más larga y compleja cuanto más antigua sea la obra. Si se tiene esto en cuenta, conviene abordar la pintura, en primer lugar, como el objeto que es; en otras palabras, se debe disponer de información relativa a su autor (autoría), a la manera en que se realizó (técnica) y a su pasado (historia).



AUTORÍA Y FECHA

Actualmente, las obras de arte se firman. La valorización de la persona a partir del siglo XIV, así como la idea de que la obra maestra es el resultado de la concepción singular de un individuo genial, contribuyeron a la generalización y, en algunos casos, a la obligatoriedad de la firma. Con el mercado del arte implícito, una obra no autenticada con un nombre y, a ser posible, un gran nombre, ve menguado en gran medida su valor. Discusiones recientes sobre las autorías en el taller de un maestro —por ejemplo, el de Rembrandt— han mostrado en qué medida se puede incrementar o disminuir el valor de un cuadro, no en función de sus propias características, sino de la garantía de que determinado maestro, y no uno de sus ayudantes, lo pintó de principio a fin. Además, a partir de finales de la edad media como mínimo, los cuadros llevan muy a menudo, aunque no siempre, la firma del artista, visible en el lado en que se observa o en el reverso, y, con frecuencia, la fecha de composición. La descripción de un cuadro debe comenzar con estas informaciones.

Firmas contemporáneas

La firma del pintor debe ser discreta en el caso de aparecer en la zona visible del cuadro. De cualquier modo, debe integrarse en la composición, de manera que no constituya un estorbo cuando se contempla.

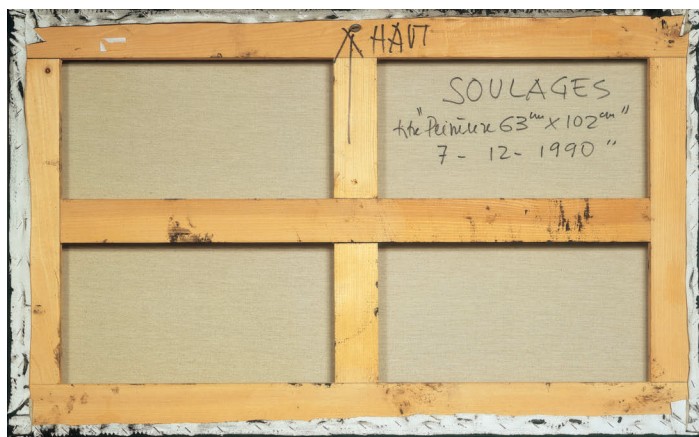
En las obras contemporáneas, es frecuente que la firma aparezca en la parte inferior de la pintura, por lo general en el ángulo derecho. En el caso de los grabados, cuando el dibujante y el grabador no son la misma persona, el nombre del artista que dibujó la obra figura en el ángulo inferior izquierdo, generalmente junto a la fórmula *delin.* (de *delineavit*, «dibujó»), mientras que el nombre del grabador, es decir, la persona que colocó la composición sobre una plancha para imprimirla, aparece a la derecha, de forma simétrica, junto a la fórmula *sculps.* (de *sculpsit*, «grabó»). El modo en que se firmaba en el siglo XX era sobrio, por lo que permitía una identificación segura de la obra. Por lo general se limitaba al apellido, a veces acompañado del nombre de pila. No obstante, lo deseable es que una firma sea idéntica en todos los cuadros para que ninguna variación permita dudar de su autenticidad. Sin embargo, es bastante extraño que un pintor se limite a una única firma a lo largo de su producción artística. En el mejor de los casos, el aspecto de la firma caracteriza la producción de determinados años, de manera que, cuando no aparece ninguna fecha, se limita a ofrecer un indicio cronológico. Así, Picasso firmó como Pablo Ruiz Picasso o P. Ruiz Picasso sus primeras obras, hasta 1900-1901. A partir de entonces, y durante los periodos denominados azul y rosa, el artista firmó sólo como Picasso, a menudo con su nombre escrito ligeramente en diagonal y subrayado. En ocasiones, la fecha acompaña a la firma: pueden aparecer las cuatro cifras (1907 en *Les demoiselles d'Avignon*) o bien las dos últimas. De modo excepcional, algún pintor adopta un original sistema de datación, como el artista francés Camille Saint-Jacques, quien, en vez de fechar sus obras con el año civil, lo hace con la sucesión de los años y los días en su cronología personal. Nació en 1957, y fecha un cuadro de 1991 con «XXXIV, 175».

Mucho menos frecuente es jugar con las palabras de la firma utilizándolas como provocación o acto de fe. En la década de 1980, en una serie de cuadros cuya temática era la mitología antigua, Jean-Michel Alberola firma «*Acteon fecit*» («Lo hizo Acteón»), una forma de evidenciar que el pintor, al igual que el cazador Acteón, quien sorprendió a Diana mientras se bañaba y por ello fue condenado a morir, es quien hace ver lo que el común de los mortales no sabe ver o no se atreve a ver.

Otro francés, Louis Cane, convirtió su firma en el motivo principal, así como en el tema de sus cuadros. En la década de 1970, en la época del movimiento Supports/Surfaces, se sirvió de un tampón para llenar sus composiciones con las palabras «Louis Cane artiste peintre» («Louis Cane artista pintor»), afirmación en pleno apogeo del movimiento maoísta, según la cual pintar es una profesión que no distingue al artista del artesano o del obrero.

Exceptuando estos casos particulares, sólo en técnicas más personales, es decir, el gouache, la acuarela, el pastel, el dibujo o incluso la estampa —todas ellas obras sobre papel— se leen con frecuencia otras indicaciones a excepción del nombre y la fecha.

Las firmas que aparecen en el reverso de un cuadro suelen ser más completas. En ocasiones, figura la estación del año o el mes y, con menor frecuencia, el día. En este sentido, es posible encontrar, por ejemplo, «París, invierno» (u otoño, verano...) en la parte posterior de diversos dibujos y pinturas de Picasso durante su período cubista. Estas referencias son muy valiosas para el estudio de la evolución de un estilo a lo largo de un año. Asimismo, en el reverso del cuadro, en ocasiones, el artista escribe el título que desea darle: con un pincel mojado en negro, el pintor Vincent Bioulès indicó sobre la tela virgen del reverso de una serie reciente: «BIOULES, Intérieur, fév. 98». PIERRE SOULAGES, en cambio, ofrece información más detallada: en el reverso de una de sus telas (inferior y en la página 263) figura una indicación que sirve de ayuda para la exposición (una flecha en el eje vertical del bastidor que indica que esa parte debe situarse arriba, «HAUT»), una firma (SOULAGES), un título («titre: Peinture 63 cm x 102 cm») y una fecha exacta («7-12-1990»).



La firma... antes de la firma

Esta forma de firmar reducida a la mínima expresión empezó a ser común aproximadamente a comienzos del siglo XVII. En cuanto a la firma del artista medieval, esta fórmula era menos frecuente pero más visible, ya que éste incorporaba una inscripción entera en su honor, o incluso introducía su autorretrato en la obra. Así, en el siglo XII, en una página de un misal iluminada por el miniaturista bohemio Hildebert, éste se pintó sujetando los instrumentos propios de su oficio —el pincel y el cuenco con los colores. Además, encima de su cabeza aparecen las palabras «H. Pictor» («H[ildebert] pintor») —la obra se conserva en la Kungliga Biblioteket de Estocolmo.

En el siglo XV, esta forma de presentarse para ser admirado por los espectadores no había desaparecido. En un ciclo decorativo realizado en Perugia en 1496, Perugino, maestro de Rafael, colocó su retrato en un marco en *trompe-l'oeil* con una inscripción al pie: «Si el arte de la pintura había desaparecido, / Fue restituido. / Si no había sido inventado en ninguna parte, / Él lo creó». Pinturicchio actuó de modo similar cinco años más tarde en la iglesia de Santa Maria Maggiore de Spello, aunque sólo escribió su nombre bajo su retrato. Era más habitual entre los artistas pintarse dentro de sus obras sin indicarlo específicamente: se sospecha que ya Giotto aparecía entre los elegidos en el *Juicio final* de Padua (capilla Scrovegni o de la Arena, hacia 1305).

El carnet de identidad

En el siglo siguiente se pudo reconocer a Andrea Mantegna cuando era joven en una *Presentación en el templo* que se conserva en Berlín y, posteriormente, a una edad más avanzada, en un fresco de la cámara de los Esposos del palacio ducal de Mantua. El florentino Sandro Botticelli, contemporáneo de Mantegna, introdujo su silueta en la *Adoración de los magos* que se conserva en el Galería de los Uffizi de Florencia.

La identificación de estos autorretratos constituye un juego divertido sugerido por el propio artista. Con frecuencia, la tradición evita cualquier tipo de esfuerzo al espectador: el recuerdo del retrato se conserva, ya que fue reconocido y comentado en vida del pintor. Cuando éste no es el caso, la particularidad de un personaje en el seno de un grupo, con frecuencia permite sospechar de quién se trata: sus rasgos físicos revelan una singularidad excepcional, o la posición que adopta constituye una indicación suficiente —el medio perfil, por ejemplo, mirando al espectador, mientras que los demás aparecen de perfil. Incluso las firmas que, a nuestro juicio, son más sobrias —el patronímico acompañado o no de la fecha— en ocasiones adoptaron una forma extraordinaria en la Italia del siglo xv. En una tabla que representa la *Aparición de la Virgen a san Antón y a san Jorge* (1445, Galería Nacional de Londres), Pisanello coloca su firma, PISANUS, en la parte inferior de la pintura: las letras góticas flamígeras que trazan la palabra poseen el color de los vegetales y se retuercen como si se tratara de briznas de hierba acariciadas por el viento, lo que hace que la lectura sea un jeroglífico de difícil comprensión. En los años siguientes, diversos artistas del norte de Italia escribieron su nombre en una pequeña tabla u hoja que parecía estar superpuesta a la composición; este objeto, denominado *cartellino*, era un *trompe-l'oeil*, el resultado de un *tour de force* ilusionista con que el pintor manifestaba su



JAN VAN EYCK, *Los esposos Arnolfini*, óleo sobre tabla, 82 × 59,5 cm, 1434, Galería Nacional de Londres. Vista completa y detalle.

virtuosismo, precisamente en el lugar donde decidía colocar su nombre. Durante los siglos xv y xvi, el norte de Europa no se situó a la zaga en la invención de firmas que llamaran la atención. Uno de los ejemplos más conocidos es la inscripción de Jan Van Eyck en el pequeño retrato de *LOS ESPOSOS ARNOLFINI*. En el centro del cuadro, en el fondo de la pieza y por encima de las manos unidas de los jóvenes esposos, se observa un espejo circular colgado de la pared. Éste refleja a Giovanni Arnolfini y a Giovanna Cenami de espaldas, además de otros dos personajes minúsculos situados de frente, uno vestido de azul



ALBERTO DURERO,
El martirio de los diez mil, 1508,
 óleo sobre lienzo pegado a tabla, 99 × 87 cm,
 Kunsthistorisches Museum, Viena.
 Vista completa y detalle.

y otro de rojo, junto al marco de la puerta. La inscripción de dos líneas situada en la parte superior del espejo reza: «*Johannes de Eyck fuit hic. 1434*» («Jan Van Eyck estuvo aquí», y la fecha). En este caso no se trata de una firma propiamente dicha, sino más bien de un testimonio, un protocolo visual que convierte la imagen (el retrato de los esposos) en un acto oficial que sirve de alegato.

En Alemania, a principios del siglo siguiente, el grabador y pintor Alberto Durero también firmaría de forma perfectamente visible. Añadió a sus grabados y pinturas un monograma, es decir, dispuso de forma gráfica y armoniosa las iniciales de su nombre y su apellido (una D de menor cuerpo en el interior y, en la parte inferior de la barra, una A de mayor tamaño). Con frecuencia, añadía una inscripción en la que indicaba la fecha del cuadro y comentaba el tema y las condiciones en que se realizó (como en el *Autorretrato* de 1498, que se conserva en el Museo del Prado de Madrid). Finalmente, en *EL MARTIRIO DE LOS DIEZ MIL*, se pinta a sí mismo en el centro, una figura altiva sujetando una pancarta que contiene la inscripción y el monograma. En los siglos XVII y XVIII, la costumbre de los pintores de introducirse en la composición se perdió sin que la firma llegara a ser tan reducida como en las obras actuales. Aparecían el nombre y la fecha; no obstante, a menudo se colocaban de forma que se integraran en la composición. Era necesario un pequeño esfuerzo por parte del observador, que consistía en buscar el lugar donde se ocultaba la firma: grabada en la corteza de un tronco, en una zona de un edificio, etc.

EL TÍTULO

Hasta la invención de los denominados salones en Francia, a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, las pinturas no gozaron de título en el sentido en que se concibe actualmente. Con la aparición del mercado del arte surgió también la necesidad de reconocer las composiciones por su título en las exposiciones y en los catálogos.



El título, un añadido posterior

Los nombres que se utilizan para designar las obras antiguas son actuales, puesto que se trata del resultado de una definición rápida del tema o de la descripción resumida de lo que se puede observar en la composición. Un cuadro religioso, por ejemplo, se caracteriza por una fácil denominación: una Anunciación (el momento en que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María que concebirá a Jesús) se distingue de una Piedad (la Virgen sentada en el suelo con el cadáver de su hijo entre sus brazos). Por convención, es decir, en

función de un vocabulario que los historiadores del arte han ido elaborando, la designación cambia según el tratamiento que el artista pudiera dar al tema: una Madona es una Virgen representada de medio cuerpo y sola con el Niño; la Virgen y el Niño son una Virgen en majestad (o *Maestà* en Italia) cuando ella está sentada en un trono, rodeada de ángeles y santos, y recibe el nombre de Virgen sedente si está sentada en el suelo con el Niño Jesús en sus rodillas. Asimismo, los temas históricos o mitológicos son fáciles de titular, como *La coronación de Napoleón* o *El desollamiento de Marsias*, de Tiziano, en el que se observa cómo se desolla el sátiro que osó desafiar a Apolo tocando la flauta. Un paisaje puede designarse con el título de *Paisaje* o bien según de las características principales de lo que el pintor ha pretendido representar, como *Puerto de mar a la puesta de sol*, de Claudio de Lorena, o *Paisaje con Orión ciego buscando el sol*, de Nicolas Poussin. En el caso de los pintores más antiguos, con anterioridad a la invención de los catálogos, en ocasiones los títulos enlazan con el hábito de denominación oral, del que se encuentran indicios escritos, por ejemplo, en un antiguo inventario; es el caso de *Amor sagrado y amor profano*, de Tiziano. Asimismo, podía darse el caso de que el mismo propietario designara a una pintura: así, la *Magdalena penitente*, de Georges de La Tour, que actualmente se conserva en la Galería Nacional de Arte de Washington, fue conocida con el nombre de *Magdalena Fabius* hasta que se trasladó a Francia en 1974. Finalmente, un *Retrato* puede limitarse a este simple título, sin precisión alguna, bien por discreción o bien si no se conoce quién es el modelo. O, por el contrario, se puede mencionar el nombre de la persona representada —por fuerza si el modelo es un personaje conocido: *Baldassare Castiglione*, de Rafael, o *Luis XIV*, de Hyacinthe Rigaud. Incluso si la persona es conocida y se menciona en las primeras denominaciones del cuadro, el nombre puede acabar desapareciendo en favor de características más relevantes de la pintura. El retrato de *Madame Matisse*, de Henri Matisse (1905), por ejemplo, muy pronto fue conocido como *Retrato de mujer (la línea verde)*. Así, por muy útiles que sean los títulos, no dejan de ser volátiles. Lejos de constituir algo definitivamente establecido por el pintor en todos los casos, el título aparece y se modifica a lo largo del tiempo. No obstante, el hecho de poner un título u otro a una obra no resulta algo trivial, ya que las palabras influyen en la percepción de la obra —ya se ha comprobado con las su-



GIORGIONE, *La tempestad*,
hacia 1506-1508?,
óleo sobre lienzo,
83 × 73 cm,
Galería de la Academia,
Venecia.



puestas *Dos cortesanas* de Carpaccio. Otros títulos también plantean problemas delicados: *LA TEMPESTAD*, de Giorgione, muestra a una mujer casi desnuda que da el pecho a un niño en el campo, y, en primer plano, a un hombre vestido en la margen opuesta del río; entre ambos se extiende un paisaje verdoso con ruinas (entre las cuales se hallan dos columnas derruidas), un puente y un pueblo. Un relámpago cruza un cielo cubierto de nubes: este motivo, inédito a inicios del siglo XVI, proporcionó un título convencional al cuadro; sin embargo, no se aclaraba el tema o el significado.

El título significativo

Por el contrario, es posible que el título aporte indicaciones muy valiosas: la elección de las palabras responde a consideraciones que se perdieron completamente de vista. En la Francia de los siglos XVII y XVIII, los pintores que practicaban los géneros considerados «menores» —el paisaje y la naturaleza muerta— no eran especialmente reconocidos. Para poder pertenecer a la Academia y tener la suerte de figurar en los salones, —las exposiciones periódicas oficiales de pintura— y recibir encargos gratificantes, aquellos que quisieran pintar el campo o motivos relacionados con la naturaleza muerta, a menudo tenían que hacerlo disimulando el tema. Claudio de Lorena, al representar no sólo el mar, sino también un puerto, introdujo arquitecturas (un loado ejercicio de perspectiva) y personas (la noble figura humana, por tanto); Poussin convirtió un paisaje en un tema religioso al introducir las minúsculas figuras de Adán y Eva en el campo. Esta vez, el título empleado —*Primavera o Adán y Eva en el paraíso terrenal* (véase pág. 48)— hace justicia a la obra, aunque revela las obligaciones a que está sometido el artista.

Elegir o descartar un título

En la época contemporánea, los artistas se han habituado a dominar la manera en que se designan sus obras. Un gran número de pintores sigue aceptando el sistema del título. Lo proponen al hablar de su cuadro, al darle un título o al dejar que se lo pongan en los catálogos o en los artículos, o bien lo escriben en el reverso del cuadro y en los inventarios que conservan de sus obras. Algunos artistas prestan más atención que otros a esta cuestión. Picasso, relativamente indiferente al respecto, tituló sus grandes cuadros políticos, el *Guernica* y la *Masacre en Corea*. Sin embargo, sus amigos dieron nombre a *Les demoiselles d'Avignon*, al mismo tiempo que fueron los primeros espectadores del cuadro. Estas figuras altas, partidas y torcidas se perciben de manera distinta con los experimentos iniciales de un tratamiento cubista de los volúmenes si se conoce el título sin saber qué significa o si, por el contrario, se cree —sugerencia novelesca y trivial a la vez— que dichas «señoritas» fueron originariamente las prostitutas de un prostíbulo situado en la calle Avinyó de Barcelona. Otros artistas tratan de provocar o sorprender con sus títulos. En 1912, el *Desnudo bajando la escalera n° 2*, de Marcel Duchamp, consiguió el primero de estos efectos: si bien las palabras evidencian la movilidad de la figura, característica esencial del cuadro y de las investigaciones de Duchamp en esa época, el término *desnudo* evoca un cuerpo tratado de forma académica, hecho que, evidentemente, no es propio de la pintura. Durante los años siguientes, Duchamp utilizó asociaciones de letras y frases que mantienen una relación lúdica y paradójica, hecho observable en el cuadro *L.H.O.O.Q.* (título pensado preferentemente para ser dicho que para ser leído). Se trata del título de una versión de la *Gioconda* con bigotes (1919, colección particular, París). *LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME* (es imprescindible fijarse en la coma, colocada de modo especial; véase pág. 8) es el título de su obra principal, pintada durante los años 1915-1923, y conocida también por los historiadores del arte con el título de *Grand Verre*, basado en la singularidad técnica de la composición.

Por el contrario, algunos artistas deciden olvidarse de los títulos. De este modo evitan una percepción de las obras que no sería tan sólo la consecuencia de su apreciación a través de la mirada. Así, el expresionista abstracto Mark Rothko titulaba sus obras con un número (*Número 10*, 1950, Museo de Arte Moderno de Nueva York), en ocasiones acompañado de la descripción de los colores (*Dark over Brown, Number 14*, 1963, Museo Nacional

El carnet de identidad

de Arte Moderno, París). Más que títulos propiamente dichos, estas designaciones constituyen indicaciones técnicas relacionadas con la clasificación de una obra dentro de la producción de un artista. La decisión de titular o no una obra responde al hecho de que se trate de una pintura abstracta o figurativa. El pintor abstracto Jackson Pollock designaba sus grandes lienzos realizados mediante la técnica del dripping, o proyección de pintura, con un simple número (*Uno*, 1950, Museo de Arte Moderno, Nueva York), aunque, a menudo, también con un título cargado de sugerencias poéticas: *Bruma de lavanda número 1*, de 1950 (colección Ossorio-Dragon, Nueva York); o *Ritmo de otoño* (Museo Metropolitano de Nueva York), del mismo año. Así pues, el hecho de poner un título o no depende de si el artista está dispuesto a asumir la fuerza evocadora de las palabras.



MARCEL DUCHAMP, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, también conocido como *Grand Verre*, 1923, óleo, hoja de plomo, polvo y barniz, placas de vidrio, 272,5 × 175,8 cm, colección Louise y Walter Arensberg, Museo de Arte de Filadelfia.

LA TÉCNICA

La descripción de las características técnicas de la pintura incluye, por un lado, el soporte y, por el otro, la materia aplicada.

Se puede pintar una composición en una pared (en cuyo caso se habla, en términos generales, de pintura mural), sobre madera (pintura sobre tabla), sobre lienzo, o, dependiendo de la época, sobre pergamino o papel. Aunque existen otros tipos de soporte, especialmente en el siglo xx, los mencionados son los principales.

Los pigmentos utilizados son de origen mineral, vegetal, animal o artificial (químico). Excepto el caso específico de los colores resultantes de la química industrial en el siglo xx, suelen presentarse en forma de polvos secos: a menudo, en los cuadros antiguos que representan talleres de pintura, se observa la imagen de un asistente moliendo los colores para reducirlos a partículas, que serán utilizadas por el pintor. El aglutinante que permite que estos polvos se conviertan en una pasta fluida y, por tanto, utilizable, es el componente esencial que permite definir las técnicas.

Los soportes

Las composiciones de pintura mural no se pintan directamente en la pared, sino en una preparación intermedia, una capa que, en el caso del fresco, está compuesta por un enlucido basto (*arriccio*) recubierto con una capa más delgada de arena fina y cal (*intonaco*). El pigmento se aplica sobre la pared, por ejemplo con la ayuda de un aglutinante previamente calentado que queda fijo al enfriarse: se trata de la pintura al encausto, es decir, a la cera, utilizada por los romanos y que se encuentra especialmente en las pin-



turas de Pompeya. A partir de la edad media, y, sobre todo, en la Europa meridional, predomina la técnica del fresco (*buon fresco*): el pigmento, que debe ser necesariamente de origen mineral, se diluye en el agua y se aplica sobre la capa de cal todavía húmeda (*fresco*). Esta forma de pintar se distingue de la técnica *a secco*, que consiste en aplicar un pigmento no diluido en agua sobre una capa también seca. El aglutinante utilizado en este caso puede ser el huevo, la cola, la goma (producto de la exudación de árboles como el cerezo, el melocotonero, la acacia, etc.).

La técnica al encausto es reconocible por su aspecto satinado. El principal mérito del fresco es que conserva el brillo inicial de los colores: al mezclarse con la cal presente en la composición del *intonaco*, una capa transparente de carbonato de calcio conserva los pigmentos minerales y evita su alteración. El efecto logrado se caracteriza por su color mate.

En un fresco también se pueden reconocer las fisuras que delimitan las superficies que el pintor o los pintores han ido trabajando sucesivamente. Puesto que el pigmento sólo puede aplicarse sobre una capa húmeda, los artistas deben determinar cada día la superficie de *arriccio* que podrán cubrir materialmente: sobre esta parcela denominada «jornada» (*giornata, giornate* en plural) extienden la capa ligeramente humedecida (*intonaco*) que recibirá la pintura. Por mucho empeño que se ponga en disimular las juntas, a menudo son visibles. En la capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine (Florencia), se distingue claramente la jornada de trabajo en la que MASACCIO pintó a Adán; asimismo, una fina fisura en la capa pictórica por encima de Eva revela que el pintor florentino dedicó otra jornada a realizar su silueta. En el mismo fresco, los rayos oscuros procedentes del marco de la puerta se cubrieron de oro en su momento. La alteración de estos rayos constituye una prueba de que la pintura se acabó *a secco*, es decir, añadiendo a la superficie ya coloreada y seca un pigmento (en este caso, oro) mezclado con un aglutinante de huevo, aceite, cola, etc. El procedimiento fue bastante delicado: las aplicaciones realizadas *a secco*, como ésta, raramente resisten el paso del tiempo.



MASACCIO, *Adán y Eva expulsados del Paraíso* (después de ser restaurada), 1426-1428, fresco, 214 × 90 cm, capilla Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florencia.

DEL RETABLO A LA PALA DE ALTAR: TRES SIGLOS DE EVOLUCIÓN



figura 1



figura 2

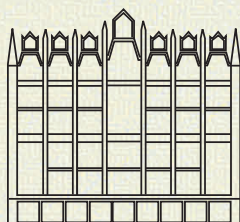
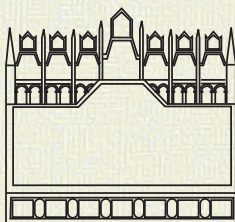


figura 3

El retablo romano

En el siglo XIII, el retablo era un objeto compacto, constituido por una sola tabla rectangular. Albergaba la imagen de un santo en el centro, mientras que en los rectángulos se representaban escenas de su vida dispuestas verticalmente a ambos lados (fig. 1). En otros casos, las escenas se yuxtaponían en horizontal en la parte inferior de la tabla, lo que constituía el esbozo de lo que posteriormente recibiría el nombre de «predela» o «banco» (fig. 2). En algunos casos, el retablo podía pintarse por ambos lados (fig. 3): en una cara aparecía una gran imagen, por encima y por debajo de la cual se pintaban otros temas narrativos, y, en la otra cara, unos compartimentos rectangulares distribuidos en líneas (registros) superpuestas. *La Maestà* (1308-1311, Museo de la Obra de la Catedral, Siena) del sienés Duccio responde a este modelo. En la cara principal, muestra a la *Virgen en majestad rodeada de santos y de ángeles* y, en el reverso, *Escenas de la vida de Cristo*. A principios del siglo XIV, muchos de los retablos de una sola pieza concluían en un frontón triangular denominado «arco angular». Un ejemplo se halla en *San Francisco recibiendo los estigmas*, de Giotto (fig. 2).

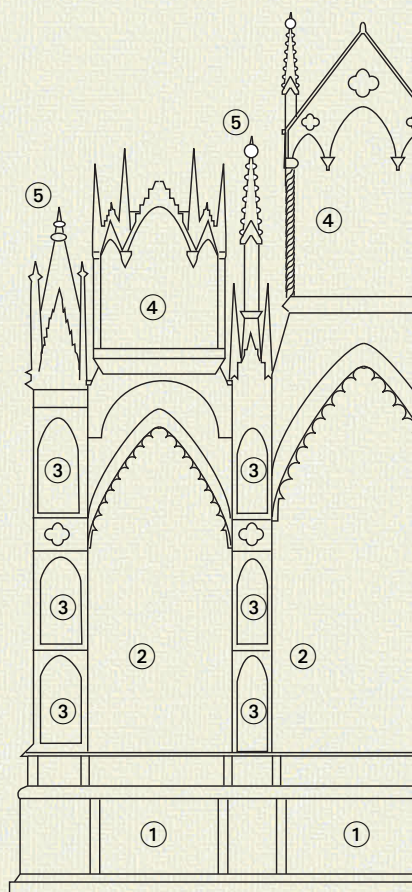


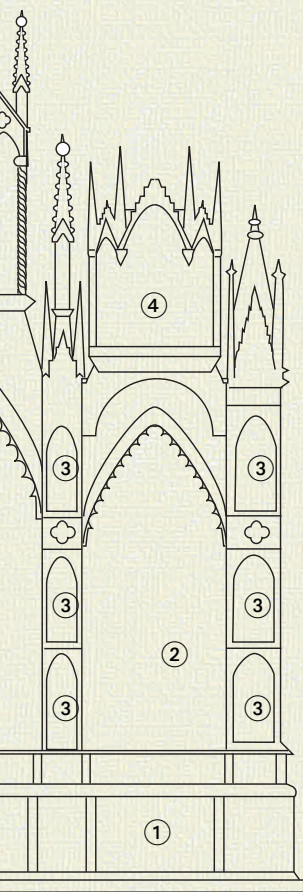
figura 4

El retablo gótico

En Italia en el siglo XIV, en Flandes en el siglo XV, e incluso más tarde en algunos casos, el retablo estaba constituido por distintas tablas enmarcadas en una obra de carpintería. Así, se habla de díptico (dos tablas), tríptico (tres tablas, esquema más habitual en Italia) y, de forma genérica, de políptico (fig. 4). Las tablas laterales reciben el nombre de «hojas» cuando se pueden plegar sobre la tabla central, hecho muy frecuente en el norte de Europa; en este caso, se pintaban por ambos lados.

① Predela: Parte inferior del retablo. Está constituida por dos pequeñas tablas yuxtaponidas, cada una de ellas dedicada a una historia relacionada con la imagen del santo que figura en la parte superior: si el santo del registro principal es Juan Bautista, debajo del mismo, en la predela, se mostrarán escenas de su decapitación. Puede darse el caso de que un retablo incluya no una, sino dos predelas superpuestas.

② Registro principal: Lugar en el que el pintor representa santos importantes, que, a menudo,

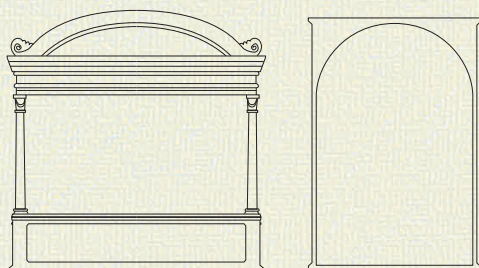


aparecen en posiciones hieráticas. En pocas ocasiones se representan temas narrativos, salvo los sacros, como la Anunciación, la Natividad o la Crucifixión. Dentro del registro principal pueden aparecer superpuestos diversos órdenes o niveles de pinturas.

③ Pilastras: Los montantes que separan o marcan las distintas tablas se encuentran ornamentados con figuras de ángeles o de santos dentro de pequeños rectángulos verticales o de «medallones», es decir, compartimentos en forma de círculo o de trébol («cuatro hojas»).

④ Coronamiento o cimacio: Se sitúa encima del registro principal y alberga pequeñas pinturas que suelen representar a ángeles y, a veces, los bustos del arcángel Rafael y de la Virgen María, que constituyen a ambos lados del retablo los elementos de una Anunciación.

⑤ Pináculos o gabletes: Estas ornamentaciones en forma de pirámide terminadas en florones o triángulos acaban en lo alto de la obra de carpintería del retablo, que puede estar esculpida («labrada») en mayor o menor grado y que, por lo general, está dorada a la hoja.



La evolución hacia la tabla de altar

En el siglo xv en Italia, la forma del retablo evolucionó hasta hacerse compacta. Una sola tabla ocupaba el registro central, es decir, una única pintura en lugar de diversas imágenes. Además, la predela, en algunos casos, incluso se redujo a un único y largo compartimento. El coronamiento, que, en algunas ocasiones, se hallaba separado del registro central por una cornisa (fig. 5), dio paso a un elemento de forma clásica que podía adquirir forma semicircular (luneta) o triangular (frontón). A finales del siglo xv, la predela y el coronamiento desaparecieron, al igual que cualquier trazo de subdivisión en lo que a partir de entonces constituyó el único nivel del retablo: la *pala* o tabla de altar sucedió al retablo (fig. 6). *Los desposorios de la Virgen*, de Rafael (1504), constituye el punto final de esta evolución (véase pág. 85).



La madera

La madera es otra superficie que se utiliza frecuentemente como base en la pintura, especialmente en la edad media, aunque también en el siglo **xvi** e incluso en el **xvii**. Si se compara con el lienzo, la madera se consideró durante mucho tiempo un material más sólido y perenne. Permitía la fabricación de objetos cotidianos cuya decoración se encargaba a artistas (arcas de esponsales, cajas de partos), así como la de obras de formas complejas, por ejemplo, los crucifijos que, con frecuencia, se pintaban en el siglo **xiii** y en los primeros años del **xiv**. Asimismo, la madera constituyó un material indispensable para el marco de las pinturas, ya que las tablas por sí solas no eran suficientes. En este sentido, la superficie pintada era el componente de objetos pesados y voluminosos que incluían una decoración esculpida. El término *retablo* designa estos objetos de temática siempre religiosa y destinados a ser colocados en las iglesias.

Las pinturas realizadas sobre madera se caracterizan por poseer un aspecto completamente liso. Las tablas, unidas entre sí por clavijas de madera (se evita utilizar el metal, ya que experimenta un proceso de oxidación), primero se pulen y, posteriormente, se cubren con una capa impermeable al agua (*gesso*). Más tarde, se aplica el pigmento sobre esta capa al temple, con un aglutinante obtenido a partir de cola o goma, o el temple al huevo, con una emulsión (huevo y aceite) o un barniz. En ambos casos, resulta imposible superponer las capas o practicar los empastes. Así, una pintura sobre madera realizada en estas condiciones se caracteriza por una capa de pintura visiblemente delgada y uniforme. La superficie suele ser mate, salvo si el artista utiliza aceite con huevo (temple llamado «graso») o un barniz. Los únicos relieves, a excepción del trabajo de carpintería del retablo, están constituidos por una acumulación de *gesso*, tan finamente cubierta como el resto (mediante aplicación de hojas), bien de oro o bien de color. Tal es el caso de la corona y la aureola del rey, entre otros relieves cubiertos con hoja de oro, en la *Adoración de los magos*, de Gentile da Fabriano.

El lienzo

La utilización del lienzo supuso una verdadera revolución. La pintura dejó de ser un objeto de forma compleja y de gran peso para convertirse en una obra transportable. Por lo general, era suficiente en sí misma. En otras palabras, aunque es posible yuxtaponer diversos lienzos en una pared de modo que constituyan conjuntos, es menos frecuente y más difícil asociarlos en objetos complejos definitivos. A menos que se encole, es decir, que se adhiera a un soporte sólido, el lienzo se debe fijar sobre un bastidor de madera reforzado en el centro por dos montantes a modo de cruz (véase pág. 3). Este bastidor es el que determina la forma, que suele ser simple y, en la mayoría de las ocasiones, un rectángulo en horizontal (para las obras contemporáneas, se habla de «formato apaisado») o en vertical («formato vertical»).

El lienzo, tras ser poco documentado en la edad media (*El frontal de Narbona*), pasó a emplearse con mayor frecuencia en el siglo **xv** y, especialmente, en Venecia, a principios del siglo **xvi**. En una ciudad en la que la humedad del invierno contribuía al rápido deterioro de los frescos, se intentó hallar una alternativa a las pinturas realizadas sobre la pared. Los lienzos, que cubrían las paredes sin aplicarse directamente sobre éstas, revelaron poseer una duración considerable. En otras regiones europeas, la tela triunfó por razones de mercado. En este sentido, al poderse enrollar, era susceptible de poder ser comercializada en lugares extremadamente lejanos. De este modo, Poussin, establecido en Roma de forma casi continua a partir de 1624 hasta su muerte, en 1665, vendió sus cuadros a numerosos coleccionistas en Francia, hecho que hubiera sido imposible si sus obras se hubiesen pintado sobre madera. Las características específicas de toda superficie textil —la relativa fragilidad del tejido, los salientes que crea el cruce de hilos de urdimbre y trama— afectan al resultado final de la pintura. Por este motivo, se prescindió de los relieves, ya que podrían tirar de la tela y deformarla. Sin embargo, la superficie pintada se encuentra menos unida que en otros soportes. Al igual que la pared o la madera, una capa de pintura, en general blanca y, en algunas ocasiones de color, se aplicaba a modo de fina película y, siempre que fuera fina, no ocultaba el entramado de la tela. Los pintores del siglo **xv** utilizaron una tela finamente tejida, denominada *tela rensa*, tal y como se hace patente en Mantegna, Hugo Van der Goes y Dürero. Los artistas del siglo **xvi**, especialmente los ve-



necianos, prefirieron el tejido cruzado, que dibuja en el entramado espigas, espinas de pez, etc. Por ello, la superficie de sus cuadros posee un aspecto basto y saliente. La elección de una tela fina o tosca debe realizarse con atención. Los caracteres del pigmento que utilizan los pintores para cubrir el lienzo constituyen otro elemento esencial que determinará el aspecto de la pintura.

Los materiales pictóricos

El óleo

El paso de la madera a la tela fue paralelo al abandono de las técnicas del temple y del temple al huevo en beneficio de la pintura al óleo. En la década de 1430, en Flandes, mientras todavía pintaban sobre madera, los hermanos Jan y Hubert Van Eyck no inventaron, pero sí perfeccionaron el uso de un aglutinante compuesto por un aceite capaz de secarse rápidamente. Su procedimiento trajo consigo importantes posibilidades. Aglutinada con aceite, pero diluida también con una esencia volátil o resinosa, la pintura tal y como la utilizaban los Van Eyck permitía pintar detalles minúsculos que hasta entonces habían sido impensables debido a la cualidad compacta de la pasta. Como ejemplo se pueden citar las figuras dentro del espejo de *LOS ESPOSOS ARNOLFINI*.

Asimismo, el procedimiento al óleo permitió la superposición de capas sin alterar ni ocultar la capa de color que se halla por debajo. Cuando la capa superficial resulta extremadamente fina y transparente, recibe el nombre de «veladura». La aplicación de glacis sobre un color hace que éste quede ligeramente modificado, hecho que permite difuminar un fondo o matizar una encarnación, además de conseguir mezclas cromáticas más sutiles que las obtenidas mediante la mezcla de colores directamente sobre la paleta. Finalmente, el óleo combinado con el pigmento ofrece un aspecto brillante que lo diferencia de las pinturas al temple, incluso si el cuadro no se recubre con una capa de barniz.

Todas estas propiedades citadas caracterizan las obras al óleo desde la época de los hermanos Van Eyck, es decir, cuando todavía se realizaban sobre madera. El empleo de la tela permite otros efectos, experimentados por Tiziano en Venecia al final de su carrera y, especialmente, por Tintoretto: el pigmento mezclado con aceite y utilizado de forma ligeramente diluida, es decir, compacta, es retenido por los salientes de la tela. El relieve conseguido puede ser ligero o profundo, dependiendo de la cantidad de pigmento con que el pintor cargue la tela. Así, el efecto obtenido es de crestas y huecos en los que incide la luz. En el siglo XVII, Rubens y Rembrandt trabajaron con empastes —respecto a algunos retratos de este último, se dijo que se podían «coger por la nariz»—, mientras que Vermeer o Poussin se mantuvieron fieles a un modo de pintar muy poco espeso. Courbet y los impresionistas en el siglo XIX, y, en el siglo XX, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, OLIVIER DEBRE (véase pág. 14) y Eugène Leroy en Francia, y Willem de Kooning en Estados Unidos emplearon sistemáticamente estas pinceladas o capas espesas.

Los pigmentos

La naturaleza de los pigmentos utilizados por los pintores es otro elemento que debe tenerse en cuenta, independientemente de la técnica empleada. Mientras el color se obtuvo de forma artesanal, a partir de elementos naturales trabajados, en ocasiones cocidos o secados y, por lo general, molidos, el número de colores fue limitado. A finales del siglo XIV, en *El libro dell'arte* (*El libro del arte* o *Tratado de la pintura*), el pintor italiano Cennino Cennini mencionó veinte colores. Esta cifra fue aumentando progresivamente a lo largo de los siglos siguientes hasta que, a mediados de la década de 1850, la química orgánica puso a disposición de los artistas una variada gama de pigmentos artificiales.



JAN VAN EYCK, *Los esposos Arnolfini*, 1434, detalle, óleo sobre tabla, 82 × 59,5 cm. Véase también pág. 4.



OLIVIER DEBRÉ, *Surgimiento*, 1987,
óleo sobre lienzo, 130 × 180 cm, col. part.

El color ya preparado e introducido en tubos de estaño (los primeros se fabricaron en Gran Bretaña en 1840), hecho que evitaba al artista la preparación del pigmento a la hora de utilizarlo o de transportarlo en incómodas vejigas una vez listo para ser empleado, constituyó otra gran revolución: los tubos permitían a los pintores salir de su taller. Tras incluir en un pequeño maletín todo lo necesario —muy poco a partir de entonces—, podían acceder a un lugar y pintar allí sus obras en lugar de contentarse, como anteriormente hacían, con estudios de dibujos o acuarelas que posteriormente pintaban en su taller. La pintura impresionista depende por completo de los tubos de pintura industriales.

Existieron otros soportes además de la pared, la tabla y el lienzo, al igual que hubo otras técnicas aparte del fresco, el temple y el temple al huevo o la pintura al óleo. El pergamino era la superficie natural en la que se aplicaba la pintura al huevo (clara o yema, o ambos mezclados), utilizada por los iluminadores de la edad media. El papel, de textura lisa o irregular, blanco o coloreado, constituye el soporte habitual del dibujo (a lápiz, al carboncillo, etc.), del «modo de colorear en seco» (Leonardo da



KURT SCHWITTERS, *Starkbild (Mz 11)*, 1921,
36 × 24 cm, Menil Collection, Houston.



ARMAN, *Retrato basura de Jacques de la Villeglé*, 1965, collage, 24 × 16,5 cm, Carré d'Art, Museo de Arte Contemporáneo, Nîmes.

Vinci), del pastel y de las distintas técnicas de la pintura al agua:

el guache (que, como el temple, utiliza un pigmento mezclado con una sustancia gomosa), la acuarela (con un pigmento semejante, aunque en solución, es decir, muy diluido en agua) o la aguada (pintura lavada a base de agua). Hoy en día los pintores utilizan tanto el acrílico como la pintura al óleo. Las obras ya no se producen aplicando el pigmento sobre un soporte, sino mediante el collage de trozos de papeles (*STARKBILD*, de Kurt Schwitters, o *La tristeza del rey*, de Matisse) o rompiendo carteles encontrados en la calle (Raymond Hains). Con un procedimiento a medio camino entre la pintura y la escultura y similar a un relieve coloreado, artistas como ARMAN —uno de los fundadores del grupo de los nuevos realistas— amontonan en un soporte bidimensional objetos diversos y detritus del mundo urbano, así como de la vida cotidiana.

LAS DIMENSIONES

Dar a conocer las dimensiones de una obra —empezando por precisar la altura y siguiendo con la anchura— es algo indispensable. En el detalle, es decir, al milímetro aproximadamente para las obras de pequeño formato, y al centímetro para los grandes cuadros, las medidas de una obra constituyen un elemento identificativo. A falta de título, o cuando éste es impreciso y genérico (*Paisaje*, *Composición*), el tamaño de una pintura permite su identificación dentro de una amplia serie. Esto resulta especialmente útil en el caso de cuadros antiguos. Los formatos de los lienzos actuales suelen ser estándar y, por ello, menos representativos de la singularidad de una obra.

Más allá de la preocupación por la identificación, la atención a las dimensiones permite hacerse una idea adecuada del aspecto de una pintura, así como de las decisiones que tomó el artista. En un tiempo en que el público descubre gran parte de la producción artística a través de la fotografía —reproducciones de libros y catálogos o recorridos museísticos virtuales—, un cuadro de dimensiones modestas se reproduce casi inevitablemente en el mismo formato que un fresco. Ahora bien, los recursos empleados por el artista varían en función de si trabaja sobre un formato de mayor o menor tamaño. En una iluminación, en un panel de predela y, de modo general, en un dibujo o un cuadro de dimensiones muy reducidas, el artista espera que el espectador se aproxime. En este sentido, en lugar de sacrificar los detalles, tiende a multiplicarlos, ya que el aficionado será capaz de identificarlos. Por el contrario, las grandes composiciones suelen situarse lejos de los espectadores, como, por ejemplo, los frescos de Miguel Ángel en la bóveda de la capilla Sixtina, en el Vaticano, que se encuentran a más de 20 metros de distancia por encima del público (véase pág. 60). En tales condiciones, sería inútil intentar reproducir demasiados detalles, ya que no podrían ser apreciados y contribuirían a hacer más confusa la composición. Lo mismo sucede con los colores. Las gradaciones de los tonos, así como una gran variedad cromática son fácilmente apreciables en una obra que se contempla a escasa distancia, mientras que es preferible un sistema de colores más simple en las obras contempladas a una distancia mayor.

Resulta fácil establecer un razonamiento simétrico. Si en una reproducción no se indican las dimensiones, lo ideal sería que la observación de sus formas y colores permitiera, si no adivinar exactamente cuál es el tamaño del original, por lo menos tener una idea aproximada. El hábito de realizar pinturas de mayor o menor tamaño influye en la forma de tra-

El carnet de identidad

bajar. En Italia, donde abunda la pintura mural, las composiciones son sintéticas. Las formas reciben el tratamiento de conjuntos muy estructurados y el pintor no siente la necesidad de cargarlos de detalles.

En el Norte, donde triunfan la iluminación y la pintura sobre tabla, y donde surgió el grabado, la forma de pintar es más analítica. Los hermanos Van Eyck, que fueron iluminadores antes de ser pintores sobre tabla, deben parte de su prestigio a la capacidad de representar motivos minúsculos, tal y como se hace patente en las salpicaduras de una fuente (en *La adoración del cordero místico*) o en el reflejo de la Virgen en una armadura (en *la Virgen del canónigo Van der Paele*).

Al cambiar las dimensiones, un artista que suele pintar detalles difícilmente dejará de hacerlo. Durero, que era grabador de formación y estaba acostumbrado a expresarse me-



ALBERTO DURERO, *La fiesta del rosario*, 1506, óleo sobre tabla, 162 × 194,5 cm, Galería Narodni, Praga.

dante el trazo en los pequeños formatos, practicó en Venecia la pintura de colores vivos en cuadros de dimensiones bastante superiores. Su *FIESTA DEL ROSARIO*, realizada entre 1505 y 1506 en la ciudad de los dux, pretendió competir con las *Santas Conversaciones* (Virgen con el Niño rodeada de santos y ángeles) pintadas por los artistas del norte de Italia —por ejemplo, el *RETABLO DE SAN GIOBBE*, de Giovanni Bellini, el pintor más importante de Venecia en aquella época—. Pero mientras el veneciano articuló armoniosamente a nueve personajes alrededor de la Virgen y pintó como fondo la arquitectura de una capilla terminada en un muro ciego, el alemán multiplicó los personajes, situó la escena en el exterior y pintó un paisaje complejo con bosques y montañas. De este modo desplegó una variedad de colores que el cuadro de Bellini no consiguió igualar, con cambios delicados entre los marrones, los anaranjados y los rojos en función de los motivos y las texturas de los ropajes del papa (a la izquierda) y del emperador (a la derecha).

LA HISTORIA AL SERVICIO DE LA COMPRESIÓN

Conocer la historia de una pintura o, dicho de otro modo, seguir sus vicisitudes desde el encargo inicial hasta el destino actual, permite una vez más garantizar su autenticidad y comprenderla mejor. En algunas ocasiones, la historia de las obras constituye también el reflejo de la historia en sí: su olvido y posterior redescubrimiento son testimonio de los cambios de gustos; su censura, el hecho de que estén en peligro e incluso su deportación son la consecuencia de acontecimientos religiosos o políticos.



GIOVANNI BELLINI, *Retablo de san Giobbe*, hacia 1470-1475, óleo sobre tabla, 471 × 258 cm, Galería de la Academia, Venecia.

Documentar una obra

En algunos casos, se dispone de informaciones muy completas acerca de una obra, mientras que en otros apenas se poseen datos.

Algunos contratos de finales de la edad media, la correspondencia en el momento de pintar el cuadro o las actas de un proceso en caso de litigio son documentos que, cuando existen, permiten seguir la cronología de la obra y las condiciones en las que trabajó el artista. Cuando se indican, se puede tratar de condiciones materiales, como suele ser el número de figuras que debe realizar el artista, los pigmentos que necesitará, etc., y de condiciones culturales

cuando estos archivos proporcionan información sobre la época y la personalidad del individuo que encargó la obra.

Esta situación cambió a partir del siglo XVIII, aproximadamente, momento en que fue apareciendo un mercado del arte. Mientras que con anterioridad el pintor trabajaba por encargo y realizaba un tema indicado por otra persona en un formato que también le venía impuesto, a partir de ese momento gozó de libertad en sus obras. Confía su producción acabada a un marchante de arte —el nombre de galería comenzó a utilizarse a partir de finales del siglo XIX— que realiza exposiciones de forma periódica, en las que se llevan a cabo las principales ventas. Este hecho no significa que los encargos desaparecieran por completo en la época contemporánea, sino que pasaron a constituir un escaso porcentaje en la obra de los artistas. Se trata, sobre todo, de encargos oficiales y de decoraciones de monumentos públicos. A partir de ese momento, lo esencial de la documentación se encuentra en otro lugar. La correspondencia entre el marchante y el pintor sustituyó la antigua correspondencia entre el mecenas y el artista; este último tiene un *livre de raison* (libro de cuentas) en el que anota su producción, mientras que el galerista conserva libros de oro y catálogos de exposiciones, facturas de ventas, clichés, etc.

Olvido y resurgimiento de las obras

La presencia de una obra en colecciones antiguas o su mención en antiguos documentos constituyen indicios valiosísimos que permiten a los historiadores autenticar una obra o identificar a su autor. También puede darse el caso de que cuadros olvidados en mayor o menor grado reaparezcan en el mercado sin que se posean demasiados datos acerca de su origen. Es el caso de artistas célebres en su día, olvidados y redescubiertos siglos más tarde. Por ejemplo, Georges de La Tour, de Lorena, muy famoso en vida, desapareció casi por completo de la historia de la pintura durante los siglos XVIII y XIX, antes de que su obra fuera recuperada por especialistas en el período de entreguerras, cuando lienzos que durante largo tiempo habían caído en el olvido reaparecieron en las subastas para ser adquiridos a un elevado precio por los grandes museos del mundo, especialmente los estadounidenses.

Tras reaparecer, algunos cuadros que habían caído en el olvido revelaron un aspecto desconocido del pintor y ejercieron una considerable influencia en el arte de la época que los redescubre. *El baño turco*, de Ingres, una pintura adquirida por el embajador en París de la Sublime Puerta, Khalil Bey (después de ser adquirida por Napoleón III y entregada al artista), se inició en 1859 y no se expuso hasta 1950 en el Salón de otoño, con motivo de la retrospectiva del artista. El lienzo, de intenso contenido erótico según los criterios de principios del siglo XX, causó sorpresa. Es posible encontrar citas o alusiones directas al cuadro en las obras de jóvenes pintores contemporáneos: en *La alegría de vivir*, de Matisse, iniciada durante el invierno de 1905-1906 (Barnes Collection, Meryon, Pensilvania), en *La edad de oro*, de Derain (Museo de Arte Contemporáneo de Teherán), y en *El harén*, de



PABLO PICASSO, *Guernica*, 1937, óleo sobre lienzo, 349,3 × 766,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



(col. Hanna, Museo de Arte de Cleveland), un cuadro de 1906 que fue el ensayo de *Les demoiselles d'Avignon*.

Aventuras y desventuras

El valor de una obra también es digno de mención cuando es destacable, ya sea por la calidad de sus sucesivas propiedades o por la riqueza de los acontecimientos acaecidos a lo largo del tiempo. El políptico de *EL CORDERO MÍSTICO*, de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck, pintado entre 1425 y 1436 y conservado en una capilla de la catedral de San Bavón de Gante, vivió una agitada historia. En la época de la Reforma, el retablo se ocultó en la torre de la catedral y, posteriormente, en el ayuntamiento, por miedo a los iconoclastas. Doscientos años más tarde, las pinturas que representan a *Adán* y *Eva* fueron tachadas de indecentes y retiradas del políptico. En 1794, los republicanos franceses confiscaron las cuatro tablas centrales y las trasladaron a París, hasta que fueron retornadas en 1816. En el siglo xx, la obra sufrió nuevos avatares. En 1934, dos tablas fueron robadas del registro inferior: el *San Juan Bautista* se encontró en la consigna de una estación, mientras que *Los jueces íntegros* desaparecieron definitivamente (la hoja se substituyó por una copia). Por último, durante la segunda guerra mundial, el políptico fue transportado a Pau, donde se creía que estaría a salvo; no obstante, los alemanes lo confiscaron y se encontró en 1945... en una mina de sal de Pomerania.

En ocasiones, las obras del siglo xx también poseen una historia emocionante. En la época de los totalitarismos, algunos cuadros desaparecieron porque apoyaban públicamente a un régimen o simplemente porque se consideraban demasiado modernos. En la Alemania nazi, muchos cuadros fueron quemados tras ser condenados públicamente como «arte degenerado», con motivo de la exposición de Munich de 1937. Algunas obras que denunciaban el horror de la guerra, como *La trincheras* o *Los mutilados* (un desfile de excombatientes ciegos), de Otto Dix, sólo han llegado hasta nosotros a través de fotografías. El régimen soviético, que también desafiaba el arte moderno, en vez de destruir las obras vanguardistas optó por relegarlas a las reservas de los museos, de donde salieron al cabo de unos años. Los lienzos de Kazimir Malievich, por ejemplo, fueron más conocidos en Occidente que en la Unión Soviética. Consciente de la hostilidad de las autoridades artísticas, en 1927 el artista decidió hacer pasar a Alemania una parte de su producción y dejarla en ese país. Por razones evidentes, el famoso cuadro de Picasso, el *GUERNICA*, donado por el artista a su país, estuvo durante años fuera de España. El lienzo, realizado en las semanas que siguieron al bombardeo de la ciudad vasca y expuesto en el pabellón de la república española de la exposición universal de París de 1937, fue enviado a Estados Unidos y depositado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York a petición del artista, bajo la condi-



JAN VAN EYCK, *Eva*, hacia 1432-1436, tabla del políptico de *El cordero místico*, óleo sobre tabla, 213,5 × 36,1 cm, catedral de San Bavón, Gante.

ción de que fuera entregado al gobierno español una vez restablecida la democracia, hecho que sucedió en 1981. Actualmente, la obra se encuentra expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Emplazamiento inicial y ubicación actual

Si bien en la actualidad es necesario mencionar el lugar donde se conserva una pintura, por lo general esta localización sólo posee un carácter documental. Resulta más importante intentar reconstruir las condiciones originales de exposición de la obra.

Esta reconstrucción es indispensable en el caso de un retablo desmembrado. La iconografía de las pinturas que hoy en día se observan como cuadros independientes, la elección de los colores o la composición se explican, en parte, por la posición de estas pinturas en el conjunto de la obra. Así, en un tríptico que incluye los retratos de quienes lo encargaron, se observa con gran frecuencia a la Virgen o una escena sacra en el panel central; el hombre y sus hijos varones, en el caso de tenerlos, aparecen en la hoja izquierda respecto al espectador, y la mujer y sus hijas en la hoja derecha. Se representa al hombre y a la mujer contemplando la figura o la escena central de perfil o de medio perfil y, por lo tanto, de forma simétrica respecto al otro. Los colores más ricos, especialmente un valioso azul intenso, se reservan para el panel central. Todo esto se debe tener en cuenta, incluso cuando en un museo sólo se contempla uno de los diversos paneles de un retablo. Resulta igual de útil, incluso cuando la obra se expone íntegramente, intentar imaginar el lugar para el que se realizó. Así, Giovanni Bellini concibió el *Retablo de san Giobbe* —con el que Durero quiso medirse consigo mismo— en función del emplazamiento al que se destinaba, es decir, sobre un altar de una iglesia de Cannaregio. Concibió el marco arquitectónico del cuadro de modo que creara la ilusión de una capilla que se abre en el muro. El *trompe-l'oeil* se perdió por completo en la sala de la Galería de la Academia donde se encuentra el retablo. Asimismo, los efectos de luz y los artificios iconográficos se explican por las características de la ubicación original de la obra.

Finalmente, al estudiar una pintura a partir de detalles fotográficos, se debe tener en cuenta cuál es la situación exacta de los detalles en la obra, así como la posición de esta última en el espacio. En sus frescos, el florentino Giotto, por ejemplo, llenó de trazos



MIGUEL ÁNGEL, detalle de la bóveda de la capilla Sixtina, 1508-1512, antes de ser restaurada.



marrones los rostros de sus figuras, les pintó unos grandes ojos alargados y la sien y la frente surcadas de arrugas.

Visto de cerca, desde los andamios o mediante fotografías, el procedimiento parece bastante arduo. Cuando el detalle se restablece al conjunto de la imagen y se observan los rostros a distancia, a varios metros del fresco, se contempla lo que es en realidad: la condición que permite que las expresiones de las figuras puedan ser vistas y comprendidas por los espectadores.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN



El aspecto actual de las obras del pasado no se corresponde con el del momento en que fueron pintadas. En el mejor de los casos, las alteraciones son superficiales. Las resquebrajaduras, las modificaciones más o menos sensibles del color y, por tanto, de los valores relativos de los colores no suponen un verdadero deterioro de la obra, no le restan su carga emotiva, que, por el contrario, aumenta con el sabor que el paso del tiempo confiere a los objetos al cargarlos de historia. En otros casos, sin embargo, el deterioro es de mayor calibre. Los cambios de temperatura y de humedad, los desastres naturales (incendios o inundaciones), la guerra, la maldad o simplemente la negligencia de los sucesivos propietarios causan daños irreparables. Divididas en fragmentos más o menos desprovistos de su capa de pigmento, las pinturas no son más que islotes de formas separadas por lagunas. Entonces es necesario —en el caso de que todavía se pueda actuar— que intervenga el restaurador, aunque el hecho de intervenir en una pintura siempre constituye una operación delicada. La restauración debe ser discreta y, a la vez, reversible, es decir, debe poder eliminarse sin dañar la obra. Esto requiere un considerable trabajo de documentación científica y técnica previa a los cuidados que recibirá el cuadro. Los conocimientos adquiridos durante este trabajo son de gran valor para el historiador, puesto que le permiten identificar los pigmentos utilizados y, gracias a ello, en ocasiones, reconocer los talleres, fechar exactamente las obras e incluso desenmascarar las falsificaciones. Asimismo, le permiten comprender mejor la gestación de una obra. Las fotografías con luz rasante, las radiografías y el material preliminar de una restauración realizada correctamente per-



MIGUEL ÁNGEL, detalle de la bóveda de la capilla Sixtina, 1508-1512, después de ser restaurada.

mitieron descubrir, por ejemplo, que en una primera etapa de la ejecución de *La tempestad* (véase pág. 6), Giorgione no pintó un paje o un pastor, sino otra joven desnuda. Aunque este hallazgo no ha arrojado ninguna luz sobre el posible tema del cuadro, ha permitido descartar interpretaciones excesivamente simples.

Restaurar y desrestaurar

La observación de las obras debe apreciar las transformaciones causadas por el tiempo. Asimismo, debe fijarse en las intervenciones de los sucesivos restauradores y juzgar el estado de la obra para orientar las futuras operaciones de conservación o evaluarlas cuando ya se han llevado a cabo. La simple limpieza de una pintura constituye el cuidado

primordial de la restauración, aunque este proceso siempre es delicado, ya que se trata de no extraer la capa de pigmento. Consiste en retirar los barnices que han amarilleado con el tiempo o, sencillamente, en eliminar la suciedad que recubre la capa de color. Es precisamente entonces cuando puede aparecer lo impensable. Así reaparecieron los tonos extremadamente luminosos e intensos de los frescos de Miguel Ángel en la **CAPILLA SIXTINA** (véanse págs. 20-21) después de nueve años de restauración (1985-1994), ocultos durante siglos bajo una pátina producida por el humo de las velas encendidas por los fieles. Algunos lo tildaron de escándalo, mientras que otros celebraron el baño de juventud que permitió el reencuentro con la vertiente de audaz colorista del pintor-escultor.

Los restauradores también se encargan de retirar la escoria de las intervenciones anteriores. Esta eliminación puede ser radical. En la capilla Bardi de Santa Croce de Florencia, en la década de 1950, se eliminaron los retoques del siglo XIX sin poder recuperar la obra autógrafa de Giotto; las fisuras provocadas desnaturalizaron por completo la composición del pintor del trecento.

Con todo, la decisión de retirar o no los retoques no sólo depende de la posibilidad de hallar la auténtica capa pictórica bajo los añadidos que serán retirados, sino que también procede de un criterio de oportunidad histórica. En la capilla Brancacci, por ejemplo, tras ser sometidas a un prudente proceso de limpieza, las figuras de **ADÁN Y EVA EXPULSADOS DEL PARAÍSO** fueron desprovistas del taparrabos de hojas impuesto por el pudor del siglo XVII. Por el contrario, en el proceso de restauración del *Juicio final* en la capilla Sixtina (véase pág. 67) se decidió no «desnudar» las figuras.



MASACCIO, *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, (antes de ser restaurada), 1426-1428, fresco, 214 × 90 cm, capilla Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florencia. Véase también pág. 9.



Al pintar estos desnudos, Miguel Ángel provocó un escándalo del que se hicieron eco ciertos textos célebres, entre ellos una carta de Aretino, hecho que se saldó con la decisión del concilio de Trento (de la Reforma católica) de contratar los servicios de un pintor para que «cubriera» las partes consideradas «obscenas» (al artista, Daniele da Volterra, le valió el apodo de Braghettone). El episodio es tan conocido y tan revelador de las cuestiones de censura con las que tenían que enfrentarse los artistas que se decidió mantener las «bragas», o, como mínimo, algunas de ellas, como documentos históricos.

Sin embargo, no todas las restauraciones consisten en la eliminación. Cuando una pintura se halla irremisiblemente incompleta, una posibilidad consiste en llenar los vacíos añadiendo pigmento para que la superficie pintada recupere un aspecto íntegro. En este caso, el restaurador se esmera por conseguir que incluso un observador poco escrupuloso sea capaz de distinguir el añadido de la obra del pintor: en lugar de aplicar el color en una capa continua, puede optar por llenar las lagunas con una espesa red de trazos. Sin embargo, el restaurador también puede renunciar a concluir la obra, bien porque la laguna es demasiado importante, o bien porque en su estado actual la obra está lejos de perder su sentido. Menos conocida que la *Lección de anatomía del doctor Tulp*, obra de Rembrandt, que ha conservado su formato inicial (véase pág. 42), la *LECCIÓN DE ANATOMÍA DEL DOCTOR DEYMAN* fue destruida en gran parte en un incendio. Al volver a centrar la composición en el cadáver objeto de la autopsia, en las manos que trabajan en el cerebro, en el abdomen abierto y en la bóveda del cráneo abierta como una copa, se concentra el sentido de la pintura: tal vez el mensaje fúnebre sería menos terrible para nuestras sensibilidades si el cuadro se hubiera conservado intacto.



REMBRANDT, *Lección de anatomía del doctor Deyman*, 1656, óleo sobre lienzo, 100 × 134 cm (en su estado actual), Historisches Museum, Amsterdam.