

Infolio

04 | octubre 2015

LUZ, CULTURA Y RELIGIÓN

INFLUENCIAS DE LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA

Jesús Fernández Rodríguez

infolio | 03 2015 | ISSN 2255-4564

Resumen. En la creación de una obra de arte influyen numerosos elementos que son condicionantes para formar una composición determinada. Así, la expresión artística desarrollada en un soporte dado se establece con un lenguaje que se ha fundamentado por una cultura, por una mera posición geográfica o/y por un misticismo. Estos tres factores influyen entonces en toda propuesta artística. La dirección de la escritura, por ejemplo, conlleva que el lenguaje artístico mantenga un itinerario concreto tanto para su expresión como para su lectura. A su vez, la dirección de la escritura ha estado condicionada por la luz del sol: una característica que ha condicionado poder escribir de una u otra manera. Esta escritura, a su vez, ha servido para afianzar la historia. A la luz que ha definido la escritura en sí, se le ha dado un valor concreto, un cierto poder místico, relacionado con componentes religiosos ligados a lo indefinido de la emoción. La emoción que puede producir la naturaleza mediante cualquier agente, hace que cualquier elemento nimio adquiera un valor sagrado. El arte ha estado definido entonces por estos elementos condicionantes: por una religión que ha sido metafóricamente el sustento y el soporte de cualquier obra, una religión originada a su vez por varios factores ligados a la tierra. La religión ha sido un soporte, eso sí, controlado por un rigor establecido por los inicios que la definieron. El planteamiento de los cánones de cualquier religión existente ha venido establecido por ciertas características que han dependido casi siempre de una relación inicial tribal totalmente indefinida, ligada a la emoción de la naturaleza. Cualquier ritual ha venido establecido por simples ingenuas circunstancias, que se han sustentado por las leyes mismas de las ciencias de la naturaleza.

Palabras clave: teoría del arte, historia del arte, estética, equilibrio, leyes universales.

2015. Infolio. Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario; bajo una licencia Reconocimiento NoComercial SinObraDerivada 2.5 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y a Infolio, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en Creative Commons.

Luz, cultura y religión

Influencias de la composición pictórica

Uno de los papeles fundamentales en la influencia al concepto histórico de composición en un arte como la pintura, lo ha tenido la cultura que le ha dado cabida. La composición ha seguido unas normas determinadas para la comprensión y expresión de un arte, que han sido fiel reflejo de las características de una cultura concreta.

Esta cultura ha aportado, por tanto, una peculiaridad que ha dependido de dónde se ha desarrollado. El concepto básico inicial de composición se ha ido diferenciando hasta llegar a una particularidad que ha dependido de una mera situación geográfica.

En las maneras de comunicación artística, una vez que ha existido el límite definido por un soporte metafórico de expresión, se ha propuesto una composición y se ha ideado un lenguaje. Hay muchos elementos que podemos explicar como condicionantes de este lenguaje, pero podemos decir que el primero fundamental es el que ha predisposto al espectador a explorar una obra con una dirección concreta, precisamente por tener en cuenta las características del límite de su soporte.

La dirección en la lectura de una obra ha estado condicionada por las normas que se han definido por una cultura determinada. Esta dirección ha estado influenciada y determinada, por ejemplo, por la dirección de su escritura.

Nuestra cultura occidental ha marcado una dirección de lectura de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, siendo el sector de mayor importancia y por ende el primer elemento de atención en una composición, el sector superior izquierdo. Aunque, si bien, la libertad de lectura no está ceñida a un control concreto, ésta se mueve también por una especie de comodidad de aprehensión de la obra, en la que a veces ha dependido la simple altura de los ojos y la posición que ha tenido el público ante ella (Arnheim, 2001:56). Estos son varios factores también condicionantes que intervienen en la mera instalación de una obra de arte.

Pero también según Arnheim, cuando escribió sobre los estudios de Gaffron, la preferencia de lectura de una obra pictórica viene determinada por un carácter dominante de la corteza cerebral. Por ello, habría una importancia de elementos que sobresaliesen de los demás por el lado derecho de la obra; esto generaría una visión mucho más articulada. Para compensar este hecho, habría entonces un refuerzo del lado izquierdo, por lo que ése sería el inicio de lectura; lectura que después pasaría hacia el lado derecho (Arnheim, 1997:49). Esto es algo que refuerza en cierto modo el itinerario que planteamos inicialmente.

En cualquier caso, la determinación de inicio de lectura proveniente de la escritura no es casual. Hay muchas especulaciones sobre este tema, pero según algunos teóricos, ha sido algo característico y diferenciado según el lugar geográfico y la posición simple de esta cultura en el mundo.

Esta característica inicial que define la dirección de escritura, ha venido condicionada sobre todo por unas influencias iniciales religiosas. Generalmente, los elementos que han definido una cultura han denotado unas normas artísticas que han tenido una relación inicial muy cercana a la creencia, a un misticismo...

En las primeras culturas indo-europeas, la izquierda estaba considerada como el norte y la derecha como sur; sur de donde a su vez provenía el sol, por lo que la dirección-guía religiosa era la de sur-norte. Esta dirección de escritura de izquierda a derecha fue un factor que influyó tajantemente en el sentido de espacio y del mismo tiempo en una obra de arte.

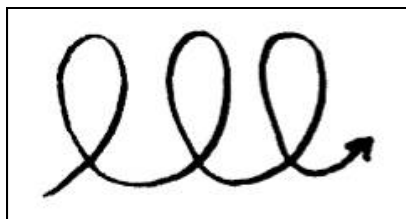
Una línea podría ser considerada creciente o decreciente por esa característica, y podría marcar un inicio y un fin en el tiempo esencial; un inicio y un fin en la misma elaboración de la obra (García, 2012).

En nuestro caso, la dirección de escritura tuvo una dirección hacia el norte, dirección que estuvo traducida como la que encontraba al sol y por tanto de izquierda a derecha. Esta dirección unía en el procedimiento de escritura, dos tipos de movimientos: el llamado giro levógiro, contrario al de la dirección de las agujas del reloj y que generaba un bucle que daba más o menos una maraña caligráfica, y el llamado giro dextrógiro que iba en sentido de las agujas del reloj y que originaba un

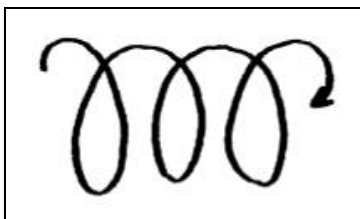
bucle inverso: dos giros que sumados darían una característica determinada a la manera de escritura (García, 2012:96).

En otras culturas, el sentido de la escritura se tomó como el que iba en dirección al sol, es decir, de derecha a izquierda, por lo que la dirección fue bien distinta. Otras veces, se dio el caso de que la iluminación solar influyó en que se realizase una escritura de arriba a abajo por ejemplo...

En cualquier caso, la situación geográfica y la polaridad de un simple hemisferio han influido totalmente en la formación de una cultura, por lo que todo producto artístico realizado por el hombre se ha unido, en definitiva, a las energías universales del mundo.



1. Bucle levógiro



2. Bucle dextrógiro

Si la simple posición geográfica ha caracterizado una cultura, el concepto de equilibrio entonces se ha ido haciendo particular según qué zona¹.

La dirección del sol ha marcado entonces un sector prioritario en un supuesto soporte de expresión artística, y por ello podría haber sido muy interesante suponer la zona preferente de exploración de una obra realizada previamente a la llegada de la escritura. Con esta suposición, la dirección de lectura estaría ligada a la inexistencia misma del soporte, y a una escritura no marcada por una estructura definida; por lo tanto, se daría la imposibilidad del planteamiento de ese elemento guía².

La escritura ha tenido entonces un papel fundamental para la estructuración de una composición pictórica. La dirección de la escritura europea inicial, que empezó siendo una escritura cuneiforme, continuó teniendo entonces las mismas características con la llegada de la imprenta de Gutenberg.

1. Con todas estas características, podemos comprobar cómo una u otra cultura se ha definido por una diferenciación de dirección de escritura sometida al itinerario del sol. En la cultura oriental ha habido inicios de lectura distintos que han engendrado productos artísticos muy interesantes para un público occidental.

El cine asiático tiene un ritmo mucho más lento al situarse unos elementos compositivos de manera distinta; generalmente el orden de lectura parte de la derecha, por lo que ha influido sobre todo en los espacios vacíos de una composición. El tiempo de lectura es mucho más pausado por la importancia que han tenido los elementos principales en una composición en un cine asiático.

La diferencia de cultura oriente-occidente ha generado por ejemplo distintas maneras de aprehensión artística; en un cómic Manga, la dirección de atención es vertical y está definida e influenciada por la escritura, una disposición que puede provocar una sensación de continua caída para un público occidental.

2. Con esto podríamos plantear cómo sería la estructuración perceptiva previa en otros artes más modernos: ¿cómo estaría definida la imaginación anteriormente a la llegada del cine?

La influencia de este arte ha provocado que por ejemplo nuestros recuerdos estén influidos a ciertos puntos de vista, a un esquema mental definido por una cierta planificación; unas normas estructurales concretas; una imaginación determinada que hubiese sido distinta si la posición en un hemisferio hubiese sido distinta.

Digamos que el cine ha forjado un comportamiento real cinematográfico, como otro tipo de arte; tal y como afirma Umberto Eco:

“Un ejemplo; Al lector le habrá ocurrido el hecho de encontrarse en una de las situaciones más negras que pueden darse; me refiero a estar solo, en un momento de *cafard*, posiblemente en un lugar desconocido, en un país extranjero, tomando una copa en un bar para matar el tiempo, a la espera inconsciente, por lo regular frustrada, de que suceda algo que venga a interrumpir el curso de la soledad. No creo que exista situación menos soportable y, sin embargo, aquel que se haya encontrado en ella casi siempre habrá conseguido soportarla por el hecho de encontrarla, en el fondo, muy “literaria”. ¿Por qué? Pues porque hay toda una literatura que nos tiene acostumbrados a la cosa convenida de que, cuando un individuo se encuentra solo bebiendo en un bar, siempre le ocurre algo.” (Eco, 1990:332)

Todo esto, sumado al soporte rectangular, ha ido planteando una estructura concreta compositiva que ha continuado hasta la actualidad; un rumbo bien preciso que ha intervenido en cualquier producto artístico. Cualquier diseño publicitario o web ha estado definido por esta influencia determinante.

Pero no sólo la escritura ha influido en los espacios importantes de expresión en un soporte. La escritura ha influido también en ciertas normas semióticas. Vista como una mera composición gráfica, el acto de escribir puede aportar una sensación de tranquilidad y estabilidad producida por unas simples líneas paralelas horizontales. Este hecho ha participado entonces en las leyes de peso de cualquier imagen. Una mera composición gráfica creada por la escritura no consigue la sensación de estabilidad por estas leyes semióticas, sino que esa composición inicial ha influido en que esas normas semióticas den ese valor. En el acto mismo de lectura se llega a una cierta evasión; una evasión lograda por la imaginación y algo que provocan las palabras unidas en frases, en relatos..., por lo que la composición gráfica de un texto no ha tenido aparentemente ese gran sentido semiótico.

Los signos caligráficos convertidos en palabras se han utilizado para lograr una rápida comunicación. La simbología de la caligrafía ha hecho que su verdadera presencia gráfica suponga la imparcialidad y un completo equilibrio compositivo. En definitiva, una composición estrictamente funcional y por ello equilibrada:

Si todo arte es conceptual, la cuestión resulta bastante simple. Porque los conceptos, como las pinturas, no pueden ser verdaderos ni falsos. Sólo pueden ser más o menos útiles para la formación de descripciones. Las palabras de una lengua, así como las fórmulas pictóricas, toman del flujo de los acontecimientos unos pocos signos indicadores que nos permiten orientar a los demás hablantes en ese juego de las «veinte preguntas» en que estamos metidos. Cuando las necesidades de los usuarios sean semejantes, los signos tenderán a corresponderse (Gombrich, 1982:50).

De esta manera, la escritura ha ejercido una influencia importante en las leyes compositivas; ha provocado que el arte se escriba en líneas horizontales y que estas líneas sirvan de guía. La escritura ha controlado ulteriormente la creatividad mediante este hecho.

Entre los elementos condicionantes de una composición, podemos ver que se han forjado poco a poco las características principales de ésta para conseguir un determinado arte. El valor de expresión que tiene la escritura como mecanismo simbólico que deviene en un lenguaje, puede someter entonces a los “fines” del arte. Pero dentro de estas diferencias de equilibrio que pueda haber en diferentes zonas de la geografía mundial, ha existido, casi al unísono, un factor que ha ido de la mano del desarrollo de la escritura: la religión.

La religión ha ayudado a controlar determinadamente la libertad de expresión artística en este hipotético y supuesto soporte de expresión. El valor que ha tenido una creencia ha sido el motivo inspirador de una creación artística, una creación sometida a este límite concreto de expresión causado por esa religión.

Si bien, casi todas las investigaciones han afirmado que el origen de una expresión artística, de esa especie de simple necesidad, en cierto modo ha venido por la aparición de una religión, planteamos como opción, que la emoción definida en expresión artística ha dado un valor de religión una vez que el arte se ha expresado de manera autónoma y ha adquirido cierta trascendencia. De todas maneras, una vez iniciada esta fábula, arte y religión han estado siempre vinculados.

La religión ha ejercido una alta presión al concepto de composición, ha definido estructuralmente al arte en cualquier parte del mundo y ha condicionando toda cultura existente. Así como la variabilidad de una zona geográfica y su incidencia del sol ha ejercido una gran influencia, esta misma situación ha conllevado que haya una determinada religión, pero este hecho no ha sido nada simple.

El nacimiento de una religión ha venido supeditado a la expansión de un determinado imperio y por tanto a una intención constante por imponer la cultura de este pueblo invasor en un territorio nuevo. Casi nunca, por ello, se ha respetado y asumido la riqueza cultural propia de un pueblo,

aunque a veces haya habido una especie de hibridación dependiendo del carácter de apertura de esta cultura colonizadora: “Cabe que un pueblo siembre sus tradiciones, al carecer de ellas, importando nuevas formas o imbuido por las tradiciones ajenas, siempre que para ello se base en su propia naturaleza. Pudiera una aleación dar lugar a un nuevo metal” (Ferrant, 1997:84).

Otras veces, un imperio colonizador ya asentado y en ausencia de unas tradiciones, ha buscado en una cultura lejana un arte propio, en lugar de haber tomado las propias tradiciones de esa zona, algo que se puede ver evidente en ciertas culturas altamente desarrolladas.

El esparcimiento de un imperio ha llevado consigo una religión que ha engullido a otras preexistentes, por lo que la influencia geográfica ante la composición se ha visto influenciada por una imposición cultural de uno u otro pueblo más poderoso. Este hecho ha elaborado unos productos artísticos como determinantes de una postura artística, una guía para el hombre en todos sus actos, una guía tanto en medios como en fines (Eco, 1990:77).

De todas maneras, aunque la religión haya condicionado la evolución de una composición artística en muchos aspectos, ha habido un factor que ha retroalimentado ese germen impositivo inicial, un aspecto que ha venido supeditado por una devoción determinada y producida siempre por una religión.

La devoción ha supuesto la realización de obras artísticas religiosas que han estado relacionadas a un ensimismamiento, que ha impedido la posibilidad de razonamiento. Esto ha provocado una gratuidad en la realización artística con un importante poder, una gratuidad movida por una simple creencia religiosa:

En la imposibilidad de una relación directa con el dios, se recurre al símbolo. Para el hombre, Horus, con su figura humana, es el sol. Para el niño una silla o un bastón es un caballo. Concebidos como semejantes les hablan. Contribuye al incremento de la fábula el beneficio debido o atribuido al ser adorado. Ese pago en culto religioso al ser a quien atribuimos o debemos el beneficio no es sino la caricia animal que responde al terrón de azúcar o al trozo de carne. Esa adoración al dios maléfico, no deja de ser el encogimiento animal ante un palo levantado.

Nace, pues, el arte, y se va desarrollando dificultosamente por su asociación con la idea religiosa. Es decir, que el hombre es consciente de ésta e inconsciente de aquél (Ferrant, 1997:93).

Uno de los elementos que ha caracterizado el arte de la religión cristiana ha sido la representación, lo que ha venido heredado, en cierto modo, por una primera representación de los dioses de Grecia y Roma.

Debido a la creencia en un dios hegemónico, la representación fue una reinención que anuló otras formas de emulación precedentes. Por eso, en cierto modo se empezó de nuevo con la disciplina de la representación, echando por tierra toda la gran cualificación técnica precedente.

El inicio de la representación cristiana supuso un gran retroceso en comparación a la calidad anterior conseguida en Grecia y Roma. Los intentos de representación Paleocristiana mantuvieron tímidamente algunas nociones de la perfección secular de antaño, pero la caída del Imperio Romano y la desmembración en los futuros estados europeos, hizo que el arraigo cultural greco-romano cayese en el olvido.

El intento posterior por retomar un arte avanzadísimo para su época llevó a crear torpes obras inconexas sin un estilo definido; obras influidas por el arte de los pueblos bárbaros que no tenían una cultura determinada. Todas estas obras formaban más bien un arte de ornamentación, de orfebrería, y con cierta tradición abstracta en formas decorativas. Sin embargo, una de las artes que permaneció y continuó su normal evolución fue la arquitectura: la arquitectura romana sí sustentó a la paleocristiana (Paiguá, 1984:16).

Cuando llegó el arte románico, la representación volvió a unas nociones artísticas de una gran simpleza, a un concepto artístico casi Naif. Todo ello fue posible gracias a los distintos impedimentos que hubo para realizar una obra de arte en una tímida creatividad artística libre. Una creatividad susceptible siempre de ser censurada.

Por otro lado, las artes figurativas paleocristianas, bizantinas, mozárabes, etc, producidas por los monjes, realizarán monstruos y figuras antropomorfas en la pintura y escultura, una muestra de libertad bastante fantástica (Paiagua, 1984:21): todo era planteado como si se realizase por primera vez.

El arte románico fue muestra fehaciente de la cerrazón y el despropósito de la época, ya que planteó un naturalismo irreal, una suposición concreta de los distintos personajes bíblicos con un fuerte carácter simbólico, lo que supuso una cierta reinterpretación no carente de su lado interesante.

El naturalismo irreal del románico trataba los cuerpos como formas inmateriales, con unos añadidos de un fuerte carácter ornamental dirigido por su mismo carácter simbólico. Una manufacturación torpe y despreocupada que no buscaba la belleza, sino un simple misticismo (Paiagua, 1984:24). El arte de aquel entonces fue evolucionando muy lentamente hasta llegar a un 'Pre-Renacimiento' donde se empezó a vislumbrar un cambio. Fue un momento donde se demostró la reivindicación de la personalidad de cada artista, un hecho que había estado demasiado tiempo encerrado.

El renacimiento supuso la llegada de una evidente calidad artística, un concepto de arte evolucionado que coincidió con el origen mismo de la historia (Cirlot, 1970:12). A partir de ahí tendría una cronología propia y una evolución sustentada por algo preciso.

En cierto modo, el posicionamiento cristiano en las normas de lectura de una obra de arte fue un elemento de control continuo y acérrimo; fue algo que impidió una mínima libertad en la representación real mediante una imagen. Pero la Biblia en sí misma estaba tratada mediante unas pautas que se sometían a una libre interpretación y que marcaron en cierto modo la primera "obra de arte abierta" de la historia. La Biblia estaba repleta de alegorías que en cierto modo podían producir una u otra interpretación (Eco, 1990:76), pero, sin embargo, esa libertad de suposición estuvo supeditada a un orden o un límite donde se iba a proponer toda obra de arte.

El retroceso del arte religioso cristiano estuvo provocado por la idolatría y por la devoción. La representación vino impuesta por una serie de coordenadas muy precisas, por lo que cualquier nueva propuesta sería tomada como simple herejía. Podemos hablar de muchos ejemplos en el control de las composiciones artísticas.

La Trinidad, por ejemplo, marcó la composición en una estructura simétrica, centrada en la evidencia de los tres personajes principales cristianos. Fue un triángulo que suponía una imposición compositiva que influyó no sólo en las normas de planteamiento de una obra, sino en la misma técnica. Fue un punto de vista acotado alejado de otras posibles comprensiones (Eco, 1990:126).

La simetría supuso el establecimiento de un orden concreto; un punto de vista restringido que impidió una mínima espontaneidad y algo que se acercaba más bien a una geometría (Eco, 1990:256). Esta proposición estaba lejos de ser equilibrada y, por tanto, no era una composición "correcta". Era algo demasiado intelectualizado y podría mantener quizá una postura demasiado extrema y categórica:

Claro está que el equilibrio no exige simetría. La simetría en que por ejemplo, las dos alas laterales de una composición son iguales es una manera sumamente elemental de crear equilibrio. Es más corriente que el artista trabaje con alguna clase de desigualdad. En una de las Anunciaciones del Greco, el ángel es mucho mayor que la Virgen. Pero esta desproporción simbólica es convincente sólo porque está fijada por factores contrarrestantes; si no fuera así, el tamaño desigual de las figuras carecería de solidez, y por lo tanto de sentido. Solo es aparentemente paradójico afirmar que el desequilibrio sólo se puede expresar mediante equilibrio, lo mismo que el desorden sólo se puede expresar mediante orden o la separación mediante conexión (Arnheim, 1997:35).

Otras muestras de rigidez en el establecimiento compositivo fueron propuestas en la representación cristiana. El Pantocrátor estructuró en el centro de la imagen su importancia simbólica como elemento único de composición. El tetramorfo fue una compartimentación de los espacios en cuatro cuadrantes donde se ejecutaba una representación iconográfica: un tibio inicio de

una estructuración propia de un cómic. Todo ello, en cierto modo, estructuró las posibles composiciones en formas sintéticas muy unidas a proporciones esenciales geométricas: la Trinidad, el Pantocrátor y el Tetramorfo eran, en definitiva, un triángulo, un círculo y un cuadrado, formas que siempre tuvieron en la historia una unión mística.



3. Andrey Rublev. La Trinidad (1400) Temple 112 x 141 cms. Tretyakov Gallery. Moscú

4. Maestro de Tahull. Pantocrátor. Ábside de San Clemente de Tahull (1123). 620 x 360 x 180 cms. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona

5. Tetramorfo. Anonymous. Frontal d'altar d'Avià. (1170-1190). 107 x 177 x 7.5 cms. Temple sobre tabla con relieves de estuco. Procedente de la iglesia de Santa Maria d'Avià (Berguedà). Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.



6. Anónimo. Frontal de la Seu d'Urgell o dels Apòstols. (1125 -1150). Temple. 102.5 x 151 x 6 cms. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

A raíz de estas primeras pautas, cualquier tipo de representación posterior debía seguir un camino determinado, por lo que el primer concepto artístico, propuesto por un artista pionero tuviese la cualidad técnica que tuviese, supondría la evolución inicial de un movimiento. Este aspecto sería condicionante de toda la Historia del Arte.

El control acérrimo de la religión consiguió un desarrollo del arte lento, pero fue una característica que de todas maneras tuvieron todo tipo de religiones. Si bien, en algunos aspectos, la religión ayudó a la producción artística, en otros, mermó y lastró cualquier atisbo de renovación posible.



7. Gregorio Fernández. Cristo Yacente(1634). Iglesia de San Miguel, Valladolid.

8. Luisa Roldán "La Roldana". Virgen de los Remedios (1685). Capilla de los Remedios. Jerez de la Frontera.

En la actualidad, cualquier representación religiosa mantiene aún en su interior, el rigor propio del límite impuesto por la devoción de antaño. La puesta en escena de los personajes propios de la religión cristiana, como la Virgen o Jesús, ha estado rigurosamente condicionada al valor mismo de su época inicial:

La *Belle Croix* de Sens, un monumento que merecería un largo análisis, es un extraordinario ejemplo de ello. La Virgen, de pie al lado de su Hijo crucificado, humilde y como envuelta en la castidad de su propio dolor, muestra todavía los caracteres de esta primera edad experimental del genio gótico que nos hace pensar en la aurora del siglo V. Al otro lado de la cruz, la figura de San Juan, en el tratamiento de su ropaje, es una clara imitación de un mediocre relieve galo romano y, sobre todo la parte inferior del cuerpo, desentona en este conjunto de tanta pureza. El estado clásico de un estilo no se "alcanza" desde el exterior. El dogma de la imitación de los antiguos puede servir para los fines de cualquier romanticismo. (Focillon, 1983:19)

En la historia de la representación cristiana hubo un momento en que las intenciones fueron las de producir, de una manera extremadamente realista, las distintas escenas de la vida de Jesús, algo que fue una simple estrategia de la Iglesia para mantener a sus fieles por meros atisbos de crisis de creencia.

La iglesia quería contar a la plebe la historia de Jesús, por lo que para ello intentó sorprender mediante imágenes provocadoras. Fue algo que se hizo para dar una emoción dramática, una representación macabra y violenta que pudiese ser exhibida en una procesión.

Esas escenas, que hoy en día están totalmente asumidas, han implicado, sin embargo, que el extremismo de su representación influya en todo el arte posterior, y por tanto que haya una gran dificultad en la proposición de obras de arte desligadas a esos inicios represivos. La idea artística delimitada en este tipo de representaciones provocó que la evolución de la técnica fuese muy lenta.

El efecto de la devoción de los creyentes, ayudado por el tiempo y la atribución de supuestos milagros, ha cerrado el concepto artístico que podía tener un personaje religioso en algo inmutable. Una imagen escultórica de Jesús crucificado, por ejemplo, se realizó en un momento de cualidad técnica determinado. El concepto invulnerable del artista pionero de tal representación impediría que hubiese una evolución en esta misma técnica. Realmente, nunca se reinterpretó la religión cristiana a nivel artístico hasta bien entrado el siglo XX.

Las primeras esculturas de la imaginería tendieron a la imitación exacerbada de la realidad; eran unas esculturas efectistas para provocar una emoción que llamase la atención del público.

Se formaron figuras en madera policromada en las que se intentaron emular diferentes materias del cuerpo: la piel pálida de un cadáver, el pelo, las lágrimas... Querían enfatizar expresiones

altamente desmesuradas y enaltecidas en una especie de escena teatral. En ocasiones, se le dieron a estas esculturas una cierta movilidad, adquiriendo la forma de un títere, pero manteniendo siempre el respeto y la admiración por parte de sus fieles.

La escultura barroca española fue casi exclusivamente religiosa, tuvo una cualidad determinada donde se intentó enfatizar extremadamente la realidad para realizar figuras para las procesiones y los retablos, reforzando continuamente su patetismo (Paniagua, 1984:43). Todas estas figuras estaban acompañadas de mantos, paños cosidos con hilo de oro, coronadas con joyas de incalculable valor adheridas por efecto de la devoción del paso del tiempo.

Este dramatismo encerraba la asunción tradicional de los símbolos religiosos, como una predisposición a asumir esa crueldad como algo cercano. Sin embargo, el drama en otro género podría producir polémica.

En una representación cristiana, este drama era asumido normalmente como una especie de violencia gratuita y morbosa (Eco, 1990:224). La crueldad de una figura vapuleada y sanguinolenta, siempre que fuese religiosa, obtendría un enorme respeto (Campos, 2010:30). Una cabeza cortada sería una obra artística de mal gusto en comparación a la cabeza de Juan Bautista.

El dramatismo que siempre se buscó en estas imágenes, en la actualidad podría alcanzar una gran fidelidad y crear por ello un efecto mayor de sorpresa. Con los avances de materiales y tecnologías existentes actuales, se podría llegar a un incalculable valor de crudeza. Pero estas imágenes seguro que no serían admitidas por los devotos, ya que el esquema permanecería invulnerable como el de antaño.

Las representaciones tuvieron los límites técnicos de la época en que se realizaron, límites que se han mantenido inamovibles hasta la actualidad por culpa de esta misma devoción. Este es un simple ejemplo de tantos y tantos impedimentos en la evolución del arte. En este caso, el obstáculo fue más bien escultórico que pictórico. En cierto modo, toda esta merma de evolución escultórica fue entendible puesto que a la escultura se le dio cierta personificación. La escultura era algo mucho más cercano para el espectador precisamente por el acercamiento de las proporciones que este estilo artístico podía tener con el hombre, aunque de todas maneras el hombre no dejó de ser nunca hombre y escultura, escultura (Arnheim,2001:45).

Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, R. (2001) El poder de centro, Madrid: Akal.
- ARNHEIM, R. (1997) Arte y percepción visual, Madrid: Alianza Forma.
- CAMPOS, J.J. A. MARTÍN-ARAGÚZ, V. FERNÁNDEZ-ARMAYOR AJO, O. de Juan Ayala. (2010) Neuroestética, Madrid: Saned.
- CIRLOT J. E. (1970) El espíritu abstracto, Barcelona: Labor.
- ECO, U. (1990) Obra abierta, Barcelona: Ariel.
- FERRANT, A. (1997) Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios, Madrid: La balsa de la medusa.
- FOCILLON, H. (1983) La vida de las formas, elogio de la mano, Madrid: Xarait Ediciones.
- GARCÍA, J. A. (2012) La escritura, la mano derecha y el curso del sol. [revista en línea] Vanity Fair. [Fecha de consulta: 22 de noviembre de 2013].
- GARCIA, J. A. (2012) Educar para escribir, México: Limusa.
- GOMBRICH, E. H. (1982), Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona: Gustavo Gili.
- PANIAGUA, J. R. (1984) Movimientos artísticos, Barcelona: Salvat.

infolio | 03 2015 | ISSN 2255-4564

Cómo citar este artículo: FERNÁNDEZ, Jesús (2015) “Luz, cultura y religión. Influencias de la composición pictórica”. infolio nº 4. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.infolio.es/articulos/fernandez/cultura.pdf>



Jesús Fernández Gutiérrez es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Barcelona en 2001; es también licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Granada. Es profesor de Medios Audiovisuales Escuela de Arte de Motril Palacio Ventura.