



REVISTA DE FILOSOFÍA

...ASPACIA PETROU Y LUCRECIA ARBELÁEZ: El tenebrismo como representación del mal y la fealdad en la pintura religiosa del barroco español. Siglo XVII. ...LEONARDO COLELLA: Los procesos de subjetivación política en la educación. La teoría del sujeto de Alain Badiou y el acontecimiento Jacotot. ...CRIZTIÁN VALDÉS NORAMBUENA: ¿Filosofía chilena / Filosofía en Chile? Una aproximación reflexiva. ...ALEXANDER ORTIZ OCAÑA: LEONARDO DA VINCI: Precursor de la Epistemología moderna. ...RAMÓN FRANCISCO CURIVIL PAILLAVIL: Cultura mapuche: un antiguo ideal de persona para una nueva historia. ...

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 89
2018 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 89, 2018-2, pp.7-36

**El tenebrismo como representación del mal y la
fealdad en la pintura religiosa del barroco español.
Siglo XVII**

*Tenebrismas Representation of Evil and Ugliness in the
Religious Painting of
The Spanish Baroque. 17th Century*

Aspacia Petrou
*Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela*

Lucrecia Arbeláez
*Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela*

Resumen

El Barroco es heredero de la Edad Media en muchos aspectos. Uno de los aspectos en el que se patentiza dicha herencia es en la necesidad de hacer de la luz el elemento trascendental a través del cual se logra acceder a un espacio ulterior. En lo que respecta a la pintura barroca, podría decirse que ésta hará del color y de la luz, sus principales aliados. En la España del siglo XVII, la utilización de la luz llega a su época dorada a través de la actividad pictórica. Luego, el elemento más característico de la pinturar barroca es su utilización de la luz. Aunque esta luz no siempre es símbolo de brillantez, belleza o del Bien más puro, aquí las sombras o penumbras (límite entre la luz más radiante y la total oscuridad) poseen el mismo nivel de importancia dentro de la composición, que la luz más brillante que pueda irradiar cualquier cuerpo. Esto último, nos vincula con el tenebrismo. La utilización del tenebrismo en España fue tan profusa, y en algunos casos, tan compleja, que se ha llegado a identificar como una corriente específicamente propia de la escuela española; sin embargo, poco se habla de la vinculación que hiciera la pintura entre este recurso con el mal y la fealdad. En este sentido, el presente artículo plantea identificar las posturas filosóficas y teológicas

más representativas de la fisiognómica española vinculadas con la concepción del mal. Así como, identificar los diferentes modos de fealdad que se dan mediante la fisiognomía y la penumbra pictórica del barroco español religioso.

Palabras clave: Tenebrismo, estética de la fealdad, concepto del mal, arte barroco español, pintura religiosa.

Abstract

The Baroque is heir of the Middle Ages in many aspects. One of the aspects in which this heritage is patent is in the need to make light the transcendental element through which access to a subsequent space is achieved. As regards the Baroque painting, it could be said that it will make color and light its main allies. In seventeenth-century Spain, the use of light reaches its golden age through pictorial activity. Then, the most characteristic element of the baroque painting is its use of light. Although this light is not always a symbol of brilliance, beauty or of the purest Good, here the shadows or penumbras (limit between the most radiant light and total darkness) they have the same level of importance within the composition, that the brightest light that any body can radiate. The latter links us with tenebrism. The use of tenebrism in Spain was so profuse, and in some cases, so complex, that it has come to be identified as a current specifically characteristic of the Spanish school; However, little is said about the connection that painting made between this resource with evil and ugliness. In this sense, this article proposes to identify the most representative philosophical and theological postures of the Spanish physiognomy linked to the conception of evil. As well as, identify the different modes of ugliness that are given by the physiognomy and the pictorial penumbra of the Spanish religious baroque.

Keywords: Tenebrism, aesthetics of ugliness, concept of evil, spanish baroque art, religious painting.

1.Introducción

La idea de Dios como luz venía de lejanas tradiciones. El Bel semítico, el Ra egipcio, o el Ahura Mazda iraní, son todas personificaciones del sol o de la luz, hasta llegar a la corriente platónica, luz de las ideas, como representación del Bien. Todos estos planteamientos son introducidos al mundo medieval, a través del neoplatonismo, entre sus seguidores figuran: Proclo, San Agustín y el Pseudo Dionisio Areopagita, quien más de una vez, se referirá a Dios como *lumen*, fuego, o fuente luminosa. Durante la Edad Media la belleza al igual que la luz serán ontologizadas. No obstante, la Biblia, punto de referencia ineludible para el medievo y el barroco, proporcionaba suficientes evidencias que ontologizaban, al mal y a la oscuridad.

El relato bíblico de la Creación ponía en rivalidad antagonizante la luz y la oscuridad, en el orden cosmológico pronunciado por Dios. Sin embargo, por paradójico que pudiera parecer, antes de la inserción de la luz en el marco de la creación, existían ya las tinieblas, éstas lo cubrían todo. Con la llegada de la luz, representación del Sumo Bien, que es Dios, las tinieblas quedaban relegadas al resplandor de ésta.

Mientras que de la luz puede decirse algo bueno, las tinieblas serán asociadas al des-orden, al vacío, a la oscuridad y a la nada. Desde el Génesis hasta el Apocalipsis, las tinieblas son la representación del pecado, de la ceguera espiritual, de la insensatez, de la necedad, de la ignorancia, de lo feo o abyecto, de la vanidad, de la muerte, entre otros; mientras que la luz es vía para ascender a Dios, nueva vida, camino de salvación, y representación de Dios, en sudoble manifestación como Padre (Creador) y como Hijo (Salvador)¹.

Desde la Antigüedad hasta la Edad Media, la luz siempre estará vinculada al Sumo Bien, que es Dios. La oscuridad, por su parte, será manifestación de lo vil y corrupto del mundo, expresión del Mal que encarnan el diablo y sus demonios. De lo antes dicho, pareciera quedar establecida una clara ambivalencia entre la luz y la oscuridad, aquí preferimos remitirnos más bien, a un dualismo en su más pura expresión, en que el uno y su contrario se complementan y coexisten en franca armonía.

Durante el Barroco, -período que representó en el caso español, la manifiesta construcción de obras religiosas y civiles muy determinadas y en una especial actividad plástica, que ha otorgado a dicha centuria la denominación de Edad de Oro de las Artes en España-, la relación luz- oscuridad adquiere un matiz especial. En lo que respecta a la pintura religiosa de este período, el artista hace de la luz su principal recurso (proyectada a través del color), elaborando complejas escenas dramáticas que desvelan la presencia o excesividad de *pathos*. *El luminismo –término italiano que alude a un determinado modo barroco de utilizar los contrastes de luces y sombras-*, y

1 Cfr. Gn 1.1-5; Job 30.26; Sal 4.6, 27.1, 36.9, 37.6, 43.3, 89.15, 90.17, 97.11, 104.1-2, 118.27; Ec 2.13, 11.7-8; Is 2.5, 5.20, 9.2, 45.5-7, 58.10, 59.9; Am 5.18-20; Lc 11.33-36, Jn 1.1-8, 3.19, 8.12, 9.5; Ro 13.12; 2 Co 4.3-6; Ef 5.8, 5.13; 1 Ts 5-8; 1 Ti 6.16; 2 Ti 1.10; Stg 1.17; 1 P 2.9; 1 Jn 1.5-7, 2.10; Ap 8.12, *La Sagrada Biblia*, Traducida de la Vulgata Latina al español, Editorial Sopena, Buenos Aires, 1950.

que en España se traduce como tenebrismo, logra sorprendentes efectos, iluminando intensamente unas zonas, matizando otros planos y oscureciendo el resto.

Esta investigación intenta demostrar la relevancia del tenebrismo en el plano de la escena pictórica religiosa del barroco español, como recurso que coadyuva al efecto luz. Así pues, entre todas las reflexiones que pueden ser válidas para llegar a una interpretación del concepto de luz como representación de la fealdad, en una época de contrastes interesantes (tradicionalismo, autoridad inquisitiva, teología, guerra, superstición, entre otros) como el Barroco, este artículo intenta demostrar la pertinencia de las ideas filosóficas y teológicas más representativas de la Patrística y la Escolástica medieval sobre el Bien y el Mal y sus causas formales Belleza y Fealdad/Luz -Oscuridad en el marco de la cultura barroca. Así como, demostrar a través del análisis iconográfico e iconológico la relación entre las ideas estéticas de Belleza y Fealdad con el manejo de la luz – penumbra (tenebrismo) que aporta la pintura religiosa del barroco español del siglo XVII.

2. Aproximación al concepto de luz a partir de los postulados teológico filosófico de la Edad Media

El Barroco es heredero de la Edad Media en muchos aspectos, durante este período se patentiza esa misma necesidad que surgiera en la Baja Edad Media, al hacer de la luz el elemento trascendental a través del cual se lograba acceder a un espacio ulterior. Aunque podría decirse que la pintura barroca genera un *espacio-luz* diferente, respecto del *espacio-jerarquizante medieval*. Ambas concepciones no son incompatibles. Desde muy temprano, muchos pintores explorarán sus posibles alianzas, así como aquellas que se dan a través del Renacimiento, dando nacimiento a nuevas y complejas composiciones.

Según Santiago Sebastián, historiador del Arte Medieval español, muchas de las directrices religiosas, teológicas y, en algunos casos, culturales, impuestas en el territorio español, son reflejo del sistema mundo medieval (de carácter trascendente y teocrático) que del mundo moderno (propio de la época), el cual se caracterizaba fundamentalmente, por la revalorización del hombre como individuo, microcosmos y centro del mundo².

2 Cfr. Santiago, Sebastián, *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. 4ª edición. Editorial Encuentro, Madrid, 1996.

En este sentido, se analizan los planteamientos de teólogos y filósofos de la talla de Platón, Plotino, san Agustín, san Buenaventura, san Alberto Magno, el Pseudo Dionisio Areopagita, santo Tomás de Aquino y san Isidoro de Sevilla, entre otros, éstos han dejado un gran legado sobre el tema en sus aspectos o categorías más distintivas: *la metafísica de la luz, la mística del color, el símbolo y la alegoría*. Aunque sobre esto último hemos de decir que, tanto el Arte Bajomedieval como el Barroco, intentarán condensar todo este legado teórico a través de la obra de arte, específicamente, a través de la pintura y la escultura, aspecto sobre el que ahondaremos en líneas subsiguientes.

Evidentemente, todos los planteamientos que puedan hacerse acerca de la luz surgen a partir de un concepto ulterior que se remonta a la Antigüedad, a saber, la Belleza. En períodos como la Edad Media y el Barroco, hablar de Belleza es lo mismo que hablar del Bien o de la Luz. Lo mismo sucede al evaluar su contrario, la Fealdad, causa formal del Mal y personificación de la Oscuridad.

Plotino (205 d.C.-270), fundador del Neoplatonismo y cuyo influjo se hará sentir en la Edad Media, al hablar de la belleza y su vinculación con la obra de arte, nos dice que lo que cautiva al espectador no tiene que ver con la simetría (armonía adecuada (*consensus*) que surge de la correspondencia de cada una de las partes del todo)³, el ingenio, o destreza del artista, la belleza es más bien una cualidad que “brilla” y con la que el alma mantiene una vinculación directa. Así pues, al hablar de la belleza, el filósofo tomará como ejemplos la luz, el color y el brillo. El encanto del color y de la luz del sol son para él los principales ejemplos de una “belleza simple”, indivisible. “Tampoco se pueden explicar, en términos de simetría, ni el destello del oro, ni el brillo de las estrellas en el cielo nocturno”⁴.

3 Recordemos que la filosofía griega interpretaba la belleza fundamentalmente como simetría. No son bellos los objetos individuales que componen un objeto o un cuerpo, sino la relación entre dichos elementos y, a su vez, entre ellos y el todo. Esto aplica por igual a las obras de arte. De forma que podemos decir, que la simetría alude a la mensurabilidad tanto de la forma individual (o parte), como del conjunto compuesto de todas esas partes. Luego, la mensurabilidad, hace pensar que la simetría puede ser racionalmente aprehendida, -en algunas épocas de la historia de la filosofía griega y romana se llegó a creer que esto era algo demostrable-. Esto también nos induce a pensar que: “la simetría, siendo una relación estructural, posee una constancia inherente, no proclive a cambios rápidos y repentinos”. Cfr. Vitrubio, *De architectura; La Antigüedad: Plotino*. En Barasch, Moshe: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Editorial. Madrid. 1999.

4 Plotino. *Enéadas*, Textos Esenciales, Trad. Santa Cruz, María Isabel, Crespo

Entre los rasgos distintivos que presentan las artes visuales, Plotino ha preferido el destello y el brillo como los más significativos, sustituyendo aspectos como el carácter lineal o proporción. Y este nuevo énfasis, puesto en la expresión más que en la estructura mensurable de la obra, discurre paralelamente a la importancia que se concede a los efectos pictóricos de: luminosidad, color y brillantez.

Ahora bien, si el espectador es capaz de percibir la Belleza, no es porque ésta se relacione con la luz, o, sea la luz misma, tal y como se infiere de lo dicho anteriormente, es porque el alma posee una naturaleza similar a la Belleza, y es en esa unidad o cohesión donde ambas se reconocen. “La Belleza es algo que se percibe a primera vista, algo que el Alma reconoce como si la conociera de antiguo e identificándola, forma unión con ella”⁵.

Luego, la belleza es algo que se reconoce de inmediato, se percibe directamente, se comprende intuitivamente y reacciona ante ella de forma instantánea. Sin embargo, su contrario, la fealdad aunque captable de igual forma, por los sentidos, produce en el espectador una sensación de rechazo. “Pero deja que el Alma se hunda en la Fealdad y enseguida se retraerá, rechazará el objeto, se apartará de él disconforme, ofendida”⁶.

Esto último puede considerarse como un preludeo a esa contraparte, que por oscura, no gozó de mayor relevancia dentro de la reflexión filosófica, sin embargo, en el caso de filósofos como Platón, Plotino, y, eventualmente, San Agustín, ésta adquiere una relevancia significativa a partir de la teoría de los contrarios, y sirve para dar explicación a una serie de silogismos, sobre todo a aquellos que se vinculan con la relación Bien-Mal, Belleza-Fealdad, Luz-Oscuridad.

En el caso de Plotino, el mal (oscuridad) siempre estará asociado con la materia (*hýle*), pero no en un sentido positivo, sino en cuanto sombra. En sus emanaciones, Plotino nos dice que la materia surge de esa parte inferior del alma, es el último grado de la procesión descendente, sustrato del mundo sensible, último escalón, o límite

María Inés. Ediciones Colihue S.R.L., Buenos Aires, 2007, I.6.1.

5 Ibidem, I.6.2.

6 Ídem.

inferior de la realidad. Ésta representa el punto en el que la *luz* emitida por el primer principio (lo Uno), se vuelve *oscuridad*, es el punto en que acaba la vida⁷.

Esta actitud negativa hacia la materia, que plantea el pensamiento plotiniano, aunque no desprovista totalmente de raíces en fases anteriores del pensamiento griego, según Barasch, es un preludeo de las principales tendencias del mundo intelectual de la Edad Media, para el que la materia, será, en muchos casos, representación del Mal.

San Agustín, figura dominante del pensamiento de la Alta Edad Media, nos recuerda que la percepción de la belleza, es el acto de la “claridad primera”. Esta claridad no es otra cosa que Dios, luz incandescente del alma. En *De la naturaleza del bien*, el santo nos habla de lo *luminoso* y *oscuro* como de dos contrarios:

Lo que es oscuro tiene cierta luz; si carece totalmente de ella, entonces son las tinieblas en cuanto ausencia de luz, como el silencio en ausencia de sonido (...) Dios, al no iluminar determinados lugares y tiempos, ha hecho las tinieblas de manera conveniente del mismo modo que los días (...) si nosotros, al retener el sonido, intercalamos en el discurso un silencio conveniente, cuanto más él, como artífice perfecto de todas las cosas producirá de modo conveniente carencias en algunas de ellas⁸.

Según Papini, el origen de esta afirmación podemos encontrarlo en el maniqueísmo, una de las tres grandes controversias doctrinales sobre las que se cree, reposa gran parte de la doctrina agustiniana del mal. Una doctrina que comporta un itinerario filosófico que va de Cicerón a Mani, de Mani a Carneades, de Carneades a Platón y Plotino, de Plotino a San Ambrosio, hasta llegar a San Pablo⁹.

7 Ibidem, V.8.1.

8 San Agustín, *De la naturaleza del bien*, En Eco Umberto, *Historia de la Fealdad*, Trad. Pons Irazazábal, María, Editorial Lumen, Borgaro Torinese, 2007, p. 48.

9 Para el Santo como para toda la Edad Media y para la Patrística, el centro de preocupación, de reflexión teológica va a estar en la Biblia. Aquí la autoridad es Dios mismo, y las citas de las Sagradas Escrituras, expresión de la verdad divina. Cfr. Papini, Giovanni. *Obras. Biografías: San Agustín* (trad. Povo Carlos, Velloso José Miguel y Ros Amando Lázaro), Tomo II, Ediciones Aguilar, Madrid, 1957.

La doctrina del maniqueísmo concebía el mundo como la combinación de dos principios, el bien que representa la luz, y el mal que personifica las tinieblas. Tanto uno como otro son dos sustancias de carácter físico, antitéticas y equivalentes. Cada una in-engendrada y eterna a la vez. Esta dualidad eterna e irreductible que se presenta tanto en el Padre de la Grandeza como en Satanás, no admite una auténtica victoria de la luz sobre las tinieblas, o una victoria final del Dios bueno sobre el Dios malo.

Esta dualidad también se presenta en el hombre, dotándole de una doble condición alámica: una radiante y otra oscura. La vida ascética impuesta a los elegidos, busca precisamente liberar a la primera de la segunda. La liberación como *telos* permite la transición después de la muerte al paraíso de la luz¹⁰.

Pero la noción del mal que plantea el pensamiento agustiniano debe ser entendida en relación con su referente más cercano, el Bien. Después de todo, es a partir de este último de donde surgen las distinciones de la belleza de la igualdad y del contraste, o de la belleza de Dios y del mundo, que habrán de reivindicar la condición del mal en la naturaleza y el cosmos.

Al referirse a la belleza sensible, Agustín nos dirá qué bello es aquello que nos atrae y nos fascina. En *Confesiones* nos dice: “¿Amamos algo que no sea bello? ¿Qué es la belleza? ¿Qué es lo que nos atrae y satisface en las cosas que amamos?”¹¹. Como discípulo de la cultura clásica, Agustín estuvo familiarizado con antiguas teorías estéticas. Su sensibilidad para la experimentación de la belleza se evidencia a lo largo de toda su obra. Embelesado con la belleza de la experiencia visual, plantea:

Los ojos aman las formas bellas y variadas, y los colores lustrosos y suaves (...) pues la misma luz, reina de los colores, baña con sus rayos todas las cosas visibles, en cualquier parte donde me encuentre durante el día¹².

10 Papini, op. cit., p. 818.

11 Agustín, San, *Las Confesiones*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984, IV, p. 13.

12 *Ibidem*, X, p. 34.

En *De los nombres divinos (De divinis nominibus)*, el pseudo Dionisio (siglo V d.C.), afirma que la belleza está en los atributos metafísicos de la trascendencia, es decir, fuera del objeto¹³. La obra de este autor es considerada como la cristalización del pensamiento platónico, adecuado a la época donde la luz es el bien -siguiendo el modelo hipostático de Plotino-. La invisibilidad de Dios se hace sensible para las cosas terrestres a través de la luz, siendo la luz inteligible -el bien- el principio trascendente de la unidad. Citando a Plotino éste plantea que:

La belleza del color es simple debido a la conformación y a su predominio sobre la *tenebrosidad* de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y es razón y forma. De ahí que el fuego mismo sobrepase en belleza a los demás cuerpos, porque tiene rango de forma frente a los demás elementos: por posición, está arriba, y es el más sutil de todos los cuerpos cual colindando con lo incorpóreo; y él es el único que no recibe dentro de sí a los demás, mientras que los demás lo reciben a él, pues aquellos se calientan mientras que él no se enfría, y está coloreado primariamente, mientras que los demás reciben de él la forma del color. Por eso refulge y resplandece cual si fuera una forma. Pero si el fuego no predomina, al disminuir en luz, deja de ser bello, cual si no participara del todo en la forma del color¹⁴.

Así, la belleza participa de la unidad. La belleza esencial de Dionisio es la de Platón en *El Banquete*, ya que la belleza absoluta está supeditada a la razón. Vincula la belleza con Dios, por lo que en el mundo sólo existe una belleza aparente. Plantea además, que la belleza de las cosas es el reflejo de la belleza divina. Es por ello, que Dionisio incorpora en su pensamiento el concepto de Plotino de una belleza que es característica de lo absoluto, fundiendo belleza y bondad en una belleza supraexistencial (*οπερούσιονκαλός*).

Asimismo, tomó el concepto plotiniano de emanación (irradiación) para afirmar que la belleza terrestre procede de la divina, y esta belleza, como un absoluto, comunica

13 La estética dionisiana ejerció una gran influencia en el concepto cristiano de belleza, así como en la representación artística. La obra del pseudo Dionisio se constituye como una fusión del pensamiento cristiano con la filosofía tardía griega, especialmente la neoplatónica (destacando de entre todas la filosofía plotiniana), que dada su trascendencia, podía vincularse con relativa facilidad con la religión de los cristianos.

14 Plotino, *Eneada* I, 6,10.

su propia belleza a todos los seres, según la capacidad de cada uno, lo que nos dice que esta emanación de lo bello, también alcanza a las cosas imperfectas del mundo¹⁵.

Lo bello trascendental se llama belleza por la hermosura que propiamente comunica a cada ser como causa de toda armonía y esplendor, alumbrando en ellos porciones de belleza a la manera del rayo brillante que emana de su fuente, la luz¹⁶.

Por su parte, San Basilio se apropió de la visión dualista griega de la belleza, considerándola como la proporción del conjunto. Basándose en Plotino, San Basilio nos dirá que la belleza es la propiedad de las cosas simples, presente en cualidades como la luz y el brillo. Afirmó además, que hay dos clases de belleza, una humana y otra divina, siendo la primera superficial y subjetiva y la segunda primordial y objetiva. Asimismo, abordó el concepto de *pankalía* (πανκαλία), según el cual el mundo es bello, ya que al ser creación de Dios es el reflejo de la belleza divina.

Para San Basilio, la belleza es una relación que se establece entre el sujeto que contempla y el objeto contemplado. En consecuencia, la belleza pertenece a este contexto relacional donde el hombre siempre la desea y la busca con el fin de alcanzar la Belleza Suprema, simbolizada en el amor a Dios. Por ende, la belleza sensible estará vinculada con el gusto que se genera al apreciar las representaciones artísticas, las cuales a su vez, son consideradas instrumentos didácticos al servicio de la Iglesia. Por consiguiente, las formas sensibles se transforman en símbolos de las verdades reveladas.

La Escolástica del siglo XIII, fuertemente impregnada del neoplatonismo abordará el problema de la luz a través de líneas esenciales, a saber: *el enfoque cosmológico físico y estético* defendido por Robert Grosseteste y San Buenaventura y *el enfoque ontológico de la forma* planteado por San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino¹⁷.

15 Cfr. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 1989, pp. 32-33.

16 *Ibidem*, p. 6.

17 Cfr. De Bruyne E, *La Estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1994, p. 88.

Durante este período se confirió relevancia al color, que llegó a adquirir un significado simbólico, expresando cada color un distinto atributo o cualidad, humana o divina. Cuando Robert Grosseteste reflexionó sobre el carácter matemático de la belleza, lo hizo identificándola con la luz metafísica, distinguiendo tres clases de luz: *lux* (Dios), *radium* (rayos de luz) y *lumen* (el aire lleno de luz). El *lumen* se refleja en los objetos, por lo que éstos resplandecen (*splendor*). Asimismo, afirmaba que la luz es la belleza y adorno de toda creación visible, al tiempo que embellece las cosas y expone su hermosura¹⁸.

Sin embargo, es importante aclarar que la distinción entre *lux* y *lumen*, no es propiamente de Grosseteste, ya el idioma latino hace esa distinción, al identificar *lux* como difusión o expansión de luz, y *lumen* como la claridad que emana de esa luz. Al respecto, Muñoz explica: “Lo que sucede es que en castellano no tenemos más que la palabra «luz» para referirnos a esos dos aspectos (*lux/lumen*). Pero cuando el Evangelio Jn 8.12 dice: “Yo soy la luz del mundo», dice perfectamente: «*Ego sum lux mundi*» y no “*lumen mundi*”. Aunque en castellano nos queden vestigios de la palabra *lumen*, por ejemplo, «iluminación»¹⁹.

Para San Buenaventura, quien sigue el pensamiento agustiniano, la belleza es la igualdad en la diversidad, es decir, viene a ser la *aequalitas numerosa*, que se identifica con la igualdad y la proporción. En su obra *Itinerarium mentis in Deum*, Buenaventura dice que no hay belleza ni deleite sin proporción. En cambio, la luz es simple y, por ello, todas las cosas que son proporcionadas son luminosas, es decir, son bellas, tal luminosidad les confiere armonía y orden, mientras que la luz es nobleza. Por ello, la nobleza y la belleza de las cosas se miden de acuerdo al grado de luminosidad coloreada.

Es así como Buenaventura junto a la estética de la proporción de la igualdad armoniosa desarrolla la estética de la luz, la cual se encuentra en las substancias terrestres y celestes, características de las criaturas y de la divinidad respectivamente. “La luz visible que todo lo baña, de la que todo nace, es en este mundo material, la imagen que da a los sentidos la semejanza más hermosa de la Deidad”²⁰.

18 *Ibidem*.

19 Entrevista realizada al Dr. Ángel Muñoz, especialista en estudios medievales, Escuela de Filosofía, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, 13-06-2016.

20 De Bruyne, E. *Historia de la Estética*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, p. 639.

Cabe destacar, que San Buenaventura influenciado por el Pseudo-Dionisio, San Agustín y Escoto Erigena, retoma planteamientos similares a los postulados por Robert Grosseteste, acerca de la metafísica de la luz, pero con el rasgo distintivo de asimilar también el hilomorfismo aristotélico. La luz, en el pensamiento buenaventuriano, es la forma sustancial de todos los cuerpos, principio de toda belleza deleitable en sí misma, y causa de múltiples colores en el cielo y en la tierra, la luz en estado puro es forma sustancial y fuerza creadora, en cuanto color y esplendor, es forma accidental.

En sus comentarios, Frederick Copleston nos dice que la metafísica de la luz de san Buenaventura tiene tres rasgos fundamentales: *creación, ejemplarismo e iluminación*, por lo que su pensamiento metafísico constituye la unidad en la que la doctrina de la creación muestra al mundo como procedente de Dios, creado a partir de la nada y enteramente dependiente de Él, mientras que la doctrina del ejemplarismo revela el mundo a las criaturas estando con Dios, en la relación de la imitación con el modelo, es decir, del *exemplatum* al *exemplar*; la doctrina de la iluminación, por su parte, traza la ruta del alma hacia Dios, por medio de la contemplación de las criaturas sensibles, de sí misma y finalmente del ser perfecto²¹.

Siguiendo la conceptualización que Umberto Eco y Edgar Bruyne, hacen del pensamiento buenaventuriano, tenemos que la luz se puede definir bajo tres aspectos: En cuanto *lux*, se considera en sí misma como difusividad libre y origen de todo movimiento, penetrando las entrañas de la tierra, formando los minerales y los gérmenes de vida, llevando a las piedras y a los minerales esa *virtusstellarum*, que es obra de su velada influencia.

En cuanto *Lumen* posee el *esseluminosum*, y es transportada por los medios transparentes a través del espacio. En cuanto *splendor*, la luz aparece reflejada por el cuerpo opaco contra el que ha tropezado. En ese sentido, se hablará de *esplendor* en relación con los cuerpos luminosos que la luz hace visibles, y de *color* de los cuerpos terrestres.

El color visible se origina del encuentro de dos luces, la primera se introduce en el cuerpo opaco y la irradia a través del espacio diáfano y, la segunda, actualiza a la primera. Es decir, la luz en estado puro es forma sustancial (fuerza creativa de

21 Copleston Frederick, *Historia de la Filosofía II, Ariel, Barcelona, 2000, p. 288.*

carácter neoplatónico), la luz en cuanto color o esplendor del cuerpo opaco es forma accidental (carácter aristotélico).

Es así, como San Buenaventura basado en el misticismo y el neoplatonismo, es inducido a resaltar los rasgos cósmicos y estáticos de una estética de la luz, ya que la luz resplandecerá en sus cuatro propiedades básicas: claridad –*claritatem* o *claritas*–, que ilumina, la impasibilidad –*impasibilitatem*– por su incorruptibilidad, la agilidad –*agilitatem*– y la sutileza o penetrabilidad –*penetrabilitatem*– mediante la cual atraviesa los cuerpos diáfanos sin corromperlos.²² Otro autor a considerar es Ulrico de Estrasburgo, quien influenciado por los postulados de Robert Grosseteste²³, nos dice que la luz física es la causa formal y eficiente de la belleza y de todo lo visible, mientras que la oscuridad, causa formal de lo feo participa por oposición a ésta:

...es la luz la que constituye la sustancia misma del color inmediatamente variado: cuanto más luminosa y colorida es una cosa, más bella es; cuanto más oscura, apagada y sin brillo, más fea resulta. Por otra parte, la luz es la causa eficiente de la belleza, y el sol, al difundirla hace visible el color creando todo esplendor estético (...)²⁴.

El segundo enfoque sobre la ontología de la forma está integrado por los planteamientos de San Alberto Magno y de Santo Tomás de Aquino. Para el primero, la bondad es uno de los trascendentales en su metafísica, siendo predicable de todos los seres y hallándose presente en todas las categorías aristotélicas, es el Ser visto en relación con el deseo o apetito. Lo agradable o placentero es una de las divisiones de la bondad: “lo que ultima el movimiento del apetito en forma de descanso en la cosa deseada, se denomina agradable”. Y la belleza es aquello que agrada a la vista –*pulchraenimdicunturquae visa placent*²⁵.

San Alberto Magno se apropió de dos teorías tradicionales sobre la belleza, entre ellas, la de la proporción aristotélica y la del resplandor neoplatónico,

22 Cfr. De Bruyne E, *Historia de la Estética, op. cit., p. 63; Eco Umberto, Arte y Belleza en la Estética Medieval, Lumen, Barcelona, 2005, p. 129.*

23 Ulrico se limita a repetir a Grosseteste al afirmar que la luz es la belleza y el adorno de toda criatura visible.

24 De Bruyne E, *Historia de la Estética, op. cit., op. cit., p. 82.*

25 Estrada, David, *Estética, Editorial Herder, Barcelona, España, 1988, p. 408.*

sintetizándolas sobre la base de la teoría hilemórfica de Aristóteles donde la materia está unida a la forma. Así vinculó proporción y resplandor, resultando de ello, que la belleza se produce cuando la materia trasluce su esencia. Definió entonces la belleza como el resplandor de la forma en las diversas partes de la materia²⁶.

Por su parte, Santo Tomás de Aquino (1225-1274) carecía totalmente de sensibilidad personal hacia la estética o hacia los efectos expresivos que era tan característicos de san Bernardo, teoría que comparten autores como Tatarkiewicz, Copleston, Barasch y Umberto Eco, entre otros. Ninguno de sus prolíficos escritos deja traslucir la menor experiencia emocional que se experimenta ante una obra. Sin embargo, su mente analítica y el contexto escolástico en el que se movía, que obligaba a construir un sistema conceptual global y ordenado, le llevaron a tomar en consideración la belleza.

Sus observaciones sobre la belleza tratan fundamentalmente de los aspectos metafísicos del problema, como por ejemplo, definir la belleza como el esplendor de la bondad²⁷. Si en Alberto Magno, la belleza es el bien deseado en cuanto verdadero conocido, para Aquino será lo verdadero conocido en cuanto bien apreciado. Para Alberto Magno, el estado estético culmina en un acto de conocimiento que aprehende en el Ser su verdadera bondad juzgándolo bello. En cambio, para Aquino, la conciencia estética finaliza en un acto de gozo, que se deleita amorosamente con la aprehensión del Ser, juzgado como bello.

Para el Aquinate, la belleza y la bondad son iguales, aunque la belleza se dirige al intelecto y la bondad a los sentidos. Lo bueno es material, lo bello inmaterial; lo bueno hace desear, lo bello no tiene deseo de posesión. Aquino concibe el bien como aquello que apetece, que se desea en virtud de su perfección, de su belleza. Es un modo de decir que en toda bondad, existe una relación que se da casi por analogía entre receptor y objeto percibido, entre alguien que experimenta y algo que es experimentado.

26 Cfr. Estrada, *Estética*, op. cit., pp. 400-410.

27 Aquino De, Santo Tomás, *Suma de Teología*, Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas de España, Editorial Biblioteca de Autores Cristianos, Vol. I, Madrid, 2001. q. 1, nota 5 a; ad. Cfr. De Bruyne E, *La Estética de la Edad Media*, op. cit., pp. 88.

Al describir la experiencia estética como una especie de placer desinteresado, el teólogo se anticipó a las corrientes filosóficas de los siglos XVIII y XIX, tal y como diría Kant siglos después. En palabras de Aquino: “Solamente el hombre, se recrea en la belleza de las cosas sensuales, como tales, esto es, por ellas mismas, y no por otro motivo ulterior”²⁸. Luego, un objeto es bello no porque se experimente estéticamente, al contrario, se experimenta estéticamente porque es bello, haciendo de la belleza una cualidad objetiva, y como cualquier otra cualidad objetiva puede ser analizada, y definida sus características.

Según Tatarkiewicz, en la Edad Media se pensó que la belleza era una propiedad objetiva de las cosas, “...pero se admitió que el hombre la percibe de un modo subjetivo: *cognoscitur ad modum cognoscentis*”²⁹. En palabras de Aquino: “no se (sic) ¿puede haber belleza sin un sujeto que sienta placer”³⁰. Lo que nos dice que el filósofo concebía la belleza como una relación entre un sujeto y un objeto. Al respecto de esta actitud relacionista, Tatarkiewicz comenta: “...ese concepto, extraño a la Antigüedad, pero recurrente entre los pensadores cristianos, “no es ni un puro subjetivismo ni un puro objetivismo”³¹.

En líneas anteriores se estableció que el pensamiento tomista plantea que la belleza es la misma que el bien, esto aplica por igual al concepto de luz (*claritas*), un rasgo intrínseco a la belleza y sin la cual ésta jamás podría estar completa. La más acabada definición de la belleza hecha por santo Tomás es aquella que se da a través de la participación de tres rasgos fundamentales, a saber, proporción, integridad o perfección y *claritas* (claridad/brillantez).

La belleza requiere de la satisfacción de tres condiciones: la primera es la integridad o perfección del objeto, pues lo que es defectuoso es, en consecuencia, feo; la segunda es la proporción debida o la armonía; la tercera es la claridad, pues de las cosas que poseen un color brillante, se dice que son hermosas³².

28 Ibidem., nota 91 a. 3 ad. 3.

29 Cfr. Tatarkiewicz Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, p. 237.

30 Aquino, op. cit., q. 5 a 4 ad I.

31 Tatarkiewicz, op. cit., p. 239.

32 Aquino, op. cit., núm. 39 a 8.

Lo que nos dice que nada puede ser bello si no se manifiestan los elementos que le pertenecen por naturaleza. Además, aunque Aquino concedió poca importancia a la definición de la belleza –ya que aparece una sola vez en sus escritos–, no obstante, es la opinión de las autoras que su breve definición merece un estudio más detallado, primero, porque nos permite entender la actitud escolástica hacia la misma, en la medida en que fue experimentada dentro del ámbito de las artes visuales, aunque aquí pondremos nuestro énfasis en el concepto de *claritas*.

La atracción de la escolástica por la *proporción* nos revela algo de su forma de pensar, su admiración por la cantidad, por las magnitudes mensurables susceptibles de análisis y de comprensión racional. Al hablar de proporción debida (*debita proportio*) o, proporción o consonancia debida (*debita proportiosiveconsonantia*), el Aquinate alude a una relación equilibrada en la que ninguna forma se hace tan predominante que obscurece a la otra, de ahí la consonancia (que suena a la vez).

El concepto de *claritas*, vincula la belleza con la luz como símbolo de verdad, deriva de una tradición que se remonta a la Antigüedad, enraizado en la tradición neoplatónica, en la metafísica de la luz y el esplendor, que desempeñaron un importante papel en el pensamiento medieval. Aquino adoptó este elemento genérico y combinó el esplendor (brillantez) con los colores. Esta luz, considerada como sustancial a cualquier forma de materia, también da origen a una estética de la luz. Entre todos los cuerpos, la luz física es la mejor, la más deleitosa. Cuanto mayor sea la conformación de un cuerpo por la luz, tanto más será su brillo, su belleza y su nobleza. Al respecto, Estrada comenta:

Santo Tomás insiste en la nota de claridad: el brillo o claridad pertenece a la esencia de la hermosura; sin luz, todas las cosas son feas. La luz de la forma es un resplandor de la inteligibilidad, es un resplandor ontológico. Toda forma es, de suyo, un vestigio o un rayo de la inteligencia creadora impreso en la entraña del ser creado (...) decir que la belleza es el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia, significa decir que es una fulguración de inteligencia sobre una materia inteligentemente dispuesta. La inteligencia goza de la apariencia bella, que reúne estas características, porque en ella se reencuentra y se reconoce y toma contacto con su propia luz³³.

33 Estrada, David, *Estética*, Editorial Herder, Barcelona, España, 1988, pp. 409; 580-582.

La *integridad o perfección* no era algo común en las descripciones medievales de belleza, con este concepto se dota al objeto de todas sus partes constitutivas, como convenientemente corresponde a todo a aquello que por naturaleza debe ser bello, o completo, pero con esto también se da cabida a otro concepto que es la fealdad. A éste recurre el Aquinate cuando nos dice que nada puede ser bello si no manifiesta todos los elementos que le pertenecen por naturaleza, un hombre *es* feo y deformado por la falta de ojo o de un brazo. Luego la fealdad sustrae al ser lo que por naturaleza debiera tener.

En la sol. q 49 a2, Aquino nos dice, que lo feo físico también existe como causa de corrupción y castigo, el pecado destruye el orden de las cosas, y trae oscuridad al mundo. Pero esto alude a otro aspecto que está muy presente en el pensamiento escolástico, que es el de totalidad o completitud, ya que lo que no está completo, es en cierto sentido informe, o desprovisto de forma³⁴.

En lo que respecta al mal, apegándose a la tradición de los Antiguos Padres de la Iglesia, Aquino hace una serie de planteamientos que pretenden justificar la presencia de éste en el marco de la belleza total del universo. En la visión de mundo plasmada por Aquino, “el mal pertenece a la perfección de la totalidad de las cosas”³⁵. Al modo del más puro agustinismo, Aquino nos dice: “...la admirable belleza existe a partir de la totalidad. En dicha belleza el llamado mal, si está bien ordenado y en su sitio, hace resaltar más lo bueno”³⁶.

Desde el punto de vista metafísico, el mal se considera como una simple disminución del bien, razón por la cual éste no puede aniquilar totalmente el bien³⁷. En la q 5, sol. a.3, queda afirmada la bondad radical de todo ser creado por Dios, “no hay nada ni nadie que sea totalmente malo”. También queda perfectamente demostrado que ningún ser en cuanto ser es malo, sino en cuanto se encuentra privado de algo. Esto es comprensible si consideramos el orden natural del universo en el que cada cosa ocupa su lugar perfectamente dispuesto por Dios. “...la perfección del universo

34 Aquino, op. cit., núm. 39 a 8.

35 *Ibidem*, q 48 a.1.

36 *Ídem*.

37 *Ibidem*, q 48 a 4.

requiere que haya desigualdad en las cosas a fin de que se den todos los grados de bondad³⁸.

Al igual que San Agustín, Aquino afirmará que el mal en cuanto entidad real no existe, carece de esencia, es un “no ser” que sólo posee realidad en la negación absoluta. Éste existe en función del bien al cual está unido, y es ésta una relación en donde prima el valor de uno (Bien) por encima del otro. De ahí que diga que tanto mal como fealdad no pueden ser comprendidos en sí mismos desligados de su contrario que es el Bien³⁹.

3. La luz como efecto estético y su incidencia en la obra de arte. Del Medioevo al Baroco

En la sección precedente hemos tratado de recoger los postulados teológico filosóficos más resaltantes acerca de la metafísica y estética de la luz planteados durante la Edad Media. El siguiente apartado describe tanto el gusto imperante de una cultura, como la sensibilidad hacia ciertos objetos que se tenía en la Edad Media y el Baroco.

Con base en un reconocido estudio de Meyer Schapiro, en el que ha recopilado y analizado numerosos textos de los siglos XII y XIII, se pueden ver las impresiones que provocaron en el público algunas obras de arte, lo que nos dice, entre otras cosas, que existía una actitud estética en la época medieval⁴⁰. Dichos textos expresan las valoraciones de un artesanado sofisticado, altamente cualificado. A menudo los espectadores expresan su deleite por los efectos decorativos, o la combinación de formas y colores contemplados en edificios o en objetos de arte.

Tratar de realizar una clasificación completa de los valores apreciados en un período tan dinámico como la Edad Media, no es tarea fácil. Sin embargo, podemos tratar de analizar algunas de las cualidades que gozaban de especial aprecio en esa época, como la atracción por el oro y el brillo.

38 *Ibidem*, q 48 a 2.

39 Aquino, *op. cit.*, sol. q 48 a 2.

40 Schapiro Meyer, *The Aesthetic Attitude in Romanesque Art*. En: *Romanesque Art*, Selected Papers, Vol. I, Nueva York, 1977, pp. 1-27.

La fascinación por los objetos luz (piedras preciosas, oro, plata, vidrieras, entre otros) es una de las más conocidas características de la estética medieval. La literatura medieval, específicamente, la que se refiere a las descripciones de iglesias, catedrales y objetos litúrgicos, nos muestra la intensidad de sentimientos y variedad de formas con las que se expresa la fascinación por los materiales preciosos y las superficies brillantes.

La unión más perfecta de luz y pintura podemos encontrarla en las grandes vidrieras de las catedrales góticas. Aquí, la luz natural, tamizada por los colores, llena el espacio y lo transforma todo, un efecto atmosférico de infinitud, y expresión de belleza absoluta que eleva el espíritu a un espacio ulterior. Le Goff, historiador del Arte Medieval francés, al evaluar el papel de la luz y su efecto en el espectador de la época, nos remite a las monumentales paredes de las catedrales, que como efecto sublime de adoración, ascienden y se abren, dejando entrar torrentes de luz multicolor a través de sus vidrieras. “Y esta apariencia acerca a lo divino, a Dios, que es la luz misma por excelencia⁴¹.”

Asimismo, el historiador inglés del siglo XII, Guillermo de Malmesbury, nos refiere: “...el obispo Ernulfo reconstruyó la iglesia de Rochester con tal esplendor que no se podía ver nada igual en Inglaterra, por la luminosidad de sus vidrieras, el reluciente pavimento marmóreo y los cuadros multicolores⁴².” Y continúa:

Otro monje de Malmesbury elogia a un abad porque trasladó al interior todo el esplendor de la iglesia, la pompa de la belleza resplandece a través de los techos de oro, el armazón metálico y las gemas engastadas en objetos, causando maravilla⁴³.

Teófilo, tratadista de la obra de arte del siglo XIII, nos cuenta que el artista adorna la casa de Dios, la iglesia, no sólo con variedad de obras, sino también con resplandecientes y brillantes materiales.

41 Cfr. Le Goff, *La Civilización del Occidente Medieval*, Trad. Godofredo González, Ediciones Paidós Ibérica S.A, Barcelona, España, 1999, pp. 301-309.

42 *Ibidem.*, p. 14.

43 *Ibidem.*

Ya que la mirada humana no es capaz de decidir en qué obra fijar primero su mirada; si contempla los techos, resplandecen como brocados; si se detiene en las paredes, son como una especie de paraíso; si contempla la cantidad de luz que penetra por las ventanas, se maravilla de la inestimable belleza del vidrio y de su infinitamente rica y variada hechura⁴⁴.

También Tatarkiewicz, nos comenta acerca de la descripción que un autor contemporáneo de Teófilo, hiciera de la iglesia de Fécamp, refiriéndose a ésta como: “La puerta del Cielo y el palacio de Dios mismo (...). Resplandece de oro y plata, y está adornada con capas de seda”⁴⁵. Quizás la descripción medieval más famosa del efecto que los objetos luz producían en el espectador, sea aquella que hiciera Suger, abad de la Iglesia de Saint-Denis, siglo XIII. En sus relatos detallados sobre la erección y consagración de la Iglesia de Saint-Denis, -el primer edificio gótico-, abundan expresiones referidas al valor de las piedras preciosas y del oro. “El altar principal había sido recubierto por entero con paneles de oro, colocados a cada lado y añadiendo un cuarto más precioso, de manera que todo el altar, por donde se le mirara, apareciera dorado”⁴⁶. En un vaso precioso que el abad ofreció a la iglesia, hizo grabar la siguiente inscripción: “Puesto que debemos ofrecer libaciones a Dios con gemas y oro, Yo, Suger, ofrezco al Señor este vaso”⁴⁷. Al respecto de la afinidad de Suger por los objetos luz y su brillantez, Baraschnos dice:

Suger pensaba que una iglesia construida por el rey Franco Dagoberto tenía un diseño de tamaño modesto porque éste quizá pensara que una iglesia pequeña, por estar en ella todo más cerca, reflejaría el resplandor del oro y las gemas brillantes más intensamente y con mayor deleite ante la mirada admirativa y lucirla con más esplendor que si fuera grande⁴⁸.

Sin embargo, esta adhesión a la luz y su representación a través del carácter sobrenatural que se le confería a los objetos, no es la única. La literatura medieval también nos habla de las apariencias intangibles, puramente visuales, que nos ponen

44 Theophilus, *The Various Arts*, Trad. Dodwell, Introducción a la parte III, p. 63.

45 Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la Estética, Estética Medieval, Vol. II, Trad. Kurzyka, Danuta, Ediciones Akal, S.A, Madrid. 2007, p. p. 176.*

46 Barasch, Moshe, op. cit., p. 85.

47 *Ibidem*, p. 86.

48 *Ibidem*, op. cit., pp. 86-87.

en contacto con las impresiones de la mente al verse inducida al resplandor de las joyas y brillantez del oro y plata.

En este sentido, nos permitimos citar, una vez más, las palabras de Suger, quien no solamente supo expresar elocuentemente la experiencia sensual que suponía la contemplación de los objetos luz, también tenía conciencia del éxtasis que producía el brillo de tales objetos en la mente del espectador.

Así, cuando –deleitándome en la belleza de la casa de Dios- el encanto de gemas multicolores me ha arrancado de las inquietudes externas, y la sincera meditación me ha inducido a reflexionar sobre las diversas virtudes sagradas, transfiriendo lo material a lo inmaterial; entonces, me parece verme a mí mismo, por así decirlo, morando en alguna extraña región del universo que no existe totalmente ni en el fango de la tierra, ni está enteramente en la pureza del Cielo; y así, por la gracia de Dios, puedo pasar desde este mundo inferior a aquel superior⁴⁹.

Al igual que Suger, muchos movimientos religiosos y grupos sociales, harían de la experiencia de la luz un modo de significación teológica. Y así el templo y todo lo contenido en él se convierten por efecto de la luz, en el puente entre lo terrenal y lo celestial.

4. Arte barroco. Período luz

Autores como Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach, Omar Calabrese, Eugenio D’Ors, Alejo Carpentier, Arnold Hauser, Víctor García de la Concha, incluido José Antonio Maravall, entre otros estudiosos del Barroco, se refirieron al color, la luz y el movimiento, como los elementos definitorios de la escena pictórica barroca. Los efectos de profundidad, perspectiva y volumen se consiguen más con los contrastes de luz y de tonalidades del color, que con las líneas nítidas y definidas del dibujo.

Luego, el elemento más característico de la pintura barroca es su utilización de la luz. Ésta se convierte en un elemento fundamental a la hora de difuminar los contornos, definir el ambiente y/o atmósfera del cuadro, y matizar los colores que rodean a la

49 Esto sugiere un método de elevación por vía anagógica, que no es otra cosa que el ascenso del mundo material al espiritual, Cfr. Barasch, op. cit., pp. 86-88.

temática en toda su generalidad. En muchos casos, aunque no necesariamente en todos, la iluminación procede de un único e intenso punto de luz. Su origen puede estar en el cuadro o fuera de él. En cualquier caso, se establece una marcada direccionalidad de la luz. También, la tercera dimensión, -que es la profundidad (ilusión óptica)-, tan aplicada en la pintura barroca, requiere poner en juego técnicas específicas que combinan el uso de la luz.

La pintura renacentista desarrolló técnicas para generar la ilusión de profundidad. Las más utilizadas fueron aquellas relacionadas con el tamaño relativo y la distribución de los elementos en el cuadro. Las técnicas renacentistas más utilizadas permitían crear profundidad a partir de la composición de los objetos en un espacio homogéneo. Vinculaban, de este modo, composición y profundidad: generando la ilusión de la tercera dimensión, al tiempo que restringían las posibilidades compositivas de la imagen.

Los pintores barrocos incorporan y perfeccionan las técnicas aportadas por el Renacimiento, aunque su especificidad es otra, “crear la ilusión de la profundidad a partir de la luz”. Para ser más precisos, el Barroco se sirve de la luz, de una luz intensa y con una marcada direccionalidad, para generar volumen a través del contraste.

A diferencia de los pintores renacentistas, que gustaban de espacios amplios para así poder recrear la profundidad, a los barrocos les basta con pequeñas salas o habitaciones. La luz hace el resto. Durante el Barroco, se pretende transmitir la sensación de movimiento. Las composiciones se complican, se adoptan perspectivas insólitas y los volúmenes se distribuyen de manera asimétrica. Mientras que la dinámica del espacio, la visión de las escenas en profundidad, la estructuración de las composiciones mediante diagonales y la distribución de manchas de luz y de color, configuran el espacio como algo dinámico, donde contornos se diluyen y las figuras pierden relevancia frente a la unidad de la escena.

En la España del siglo XVII, la utilización de la luz llega a su época dorada a través de la actividad pictórica barroca. Y esta luz no siempre es símbolo de brillantez, aquí, las sombras o penumbras poseen el mismo nivel de importancia dentro de la composición, que la luz más brillante que pueda irradiar cualquier cuerpo.

Evidentemente, el *claroscuro*, posteriormente, el *tenebrismo*, están reservados para aquellas escenas que por cruentas o violentas exigen de gran dramatismo, tales como, el martirio de los santos, la crucifixión, los rasgos propios de la vejez y la miseria, el sufrimiento de los pobres, la deformación, los seres viles como los sayones o verdugos, el diablo, los demonios, los bestiarios, todos estos, estarán encerrados en una atmósfera en donde el violento contraste de luces y sombras se conjugan para dejar entrever a medias, o en su totalidad, la fisonomía tosca, cruel y barbada de un verdugo, la deformidad de un monstruo, e incluso, el cuerpo débil, flagelado y sangrante del Cristo o de sus santos mártires.

Los pintores españoles usan como inspiración a artistas italianos como Caravaggio y su tenebrismo, que se caracteriza por el violento contraste de luces y sombras mediante una forzada iluminación (forma muy evidente cuando se hace llegar un foco de luz marcando una diagonal en la pared del fondo, como la que proviene de un tragaluz en un sótano), -es habitual referirse a este recurso como luz de sótano o luz de bodega-.

La utilización del tenebrismo en España fue tan profusa, y en algunos casos, tan compleja, que se ha llegado a identificar como una corriente específicamente propia de la escuela española. Se habla del tenebrismo español, que surgió a comienzos del siglo XVII como resultado del impacto del caravaggismo en la tradición del uso de la técnica del *claroscuro*, ya incorporada en la pintura española y empleada profusamente en la segunda mitad del siglo XVI.

La influencia de Caravaggio, -que penetró la propia España a través de Nápoles-, tiene en su haber algunas de las más grandes obras maestras del siglo XVII. Tenebristas fueron Sánchez Cotán, Luis Tristán, -a pesar de no haber recibido la influencia de Caravaggio-, Francisco Herrera el viejo, Francisco Pacheco, Pedro de Campaña, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, Luis de Morales, Luca Cambiaso, El Greco, Juan de Roelas, Pedro de Orrente, y el más caravaggista de todos, José de Ribera.

La teatral luz de bodega impuesta por Caravaggio es llevada al extremo por Ribera, cuyos santos y cristos parecen asomar sus anatomías desde un interior sombrío a una rabiosa luz meridional. Si tuviéramos que evaluar, por ejemplo, la producción pictórica de Ribera, tendríamos que este artista ha pasado a la historia por sus cuadros

tenebristas de temáticas religiosas, en los cuales nos presenta escenas desgarradoras, oscuras y sanguinarias.

Con Caravaggio se abren las puertas a una nueva forma de ver y representar la imagen, importa ahora mirar la realidad concreta e inmediata, buscando la inspiración entre los restos de la sociedad, en lo imperfecto de las cosas, o en la violencia del mundo. Lo cierto es que Caravaggio iba a romper con toda la pintura que se había realizado durante el siglo XVI mediante el rechazo sistemático de las bellezas ideales, la incorporación de un realismo dramático único, y el tratamiento novedoso de la luz, y acusados contrastes de luz y sombra. Ejemplo de ello son, *El martirio de San Pedro*, *La Conversión de San Pablo* y *El martirio de San Mateo*, *Eros triunfador*, *San Mateo y el ángel*, *La Vocación de San Mateo*, *Los discípulos de Emaús*, *La muerte de la Virgen*, entre otras obras.

Velásquez, sobre quien pesó el influjo del caravaggismo en su juventud, a medida que entra en la madurez de su etapa artística, encuentra una luz más diáfana, de la cual son buenos testimonios *Las Meninas*. Al respecto, Ortega nos dice: "... desde Caravaggio hasta el último cuadro de Velásquez –que es el punto de arribada- la historia de la pintura es el gran viaje al país de la luz (...) luz efectiva que alumbró el mundo en que vivimos"⁵⁰.

En *La fragua de Vulcano*, Velásquez ha recurrido a una temática en la que la luz ejerce un papel capital, por una serie de razones que destacamos a continuación, Vulcano, el dios cojo, paradójicamente esposo de Venus, la diosa griega de la belleza, recibe en su fragua a Apolo, -dios del sol y encargado de descubrir las cortinas de los cielos para que la luz fluya en el mundo con cada nuevo amanecer-. El mito explica cómo Apolo, al amanecer descubre desde su atalaya celestial los amores ilícitos de Marte y Venus. En esta pintura, Velásquez nos muestra al dios en el momento de comunicar a Vulcano dicha infidelidad. Pero por lo que más importa, es porque la luz del sol y la luz de la fragua se funden en un todo armónico en el que las sombras quedan relegadas a un plano inferior.

50 Ortega y Gasset, José, En: <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/las-meninas-de-velsquez-j-ortega-y.html>, tomado en noviembre de 2016.

En su etapa sevillana, Velásquez especula con el espacio y la luz en *Cristo en casa de Marta y María*, considerada más una escena de género que una obra religiosa. Atendiendo la fidelidad de los Escritos Sagrados, la María de Velásquez simboliza la vida contemplativa frente a Marta, que es la vida activa. Mientras que María es la luz, la pureza no contaminada por los afanes del mundo, un *claroscuro* intencional marca la laboriosidad de Marta, en primer plano, introduciéndonos sutilmente en una estancia llena de luz abierta en un segundo término, en la que Cristo se dirige complaciente a la estática y contemplativa María.

El Cristo de Velásquez (1), -que a través del sacrificio nos redime del pecado original, mancha, mácula, sombra, no-luz-, exhibe la maestría con la que el pintor resuelve el problema de la luz. El claroscuro, en su acepción religiosa, nos aporta solución y sentido. Esta obra, nos muestra a través de una iluminación centrada en el cuerpo muerto de Cristo, la visión de la redención, y el triunfo del bien sobre el mal.

Aquí, Cristo destaca sobre un fondo gris verdoso en el que se proyecta la sombra del crucificado iluminado desde la izquierda, el cuerpo se modela con abundante pasta, extendida con soltura, insistiendo en el modelado y en la iluminación; en algunas partes el pintor «arañó» con la punta del pincel la pasta aún húmeda, logrando una textura especial. Al igual que en los desnudos de *La fragua de Vulcano*, las sombras se obtienen repasando con toques de pincel muy diluido y del mismo color, oscureciendo por zonas irregulares la carnación ya terminada⁵¹.

51 Ortega y Gasset, José, En: <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/las-meninas-de-velsquez-j-ortega-y.html> tomado en noviembre de 2016.



Figura 1
Diego Velázquez. Crucificado.
 Hacia 1632. Óleo sobre lienzo.
 250 cm × 170 cm
 Museo del Prado. Madrid, España.

El paño de pureza (también llamado *perizoma*), muy reducido y sin derroche de vuelos a fin de poner el acento en el cuerpo desnudo, es la parte más empastada del cuadro, con efectos de luz obtenidos mediante toques de blanco de plomo aplicados sobre la superficie ya terminada. La cabeza tiene un estrecho halo luminoso que parece emanar de la propia figura; el semblante está caído sobre el pecho dejando ver lo suficiente de sus rasgos y facciones nobles; la nariz es recta (2). Más de la mitad de la cara está cubierta por el cabello largo que cae lacio y en vertical⁵².

A través de recursos como el claroscuro y el tenebrismo, el pintor barroco podía direccionar el foco de luz sobre aquellos puntos o figuras que más interesaban resaltar,

52 Ortega y Gasset, José. En: <https://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/las-meninas-de-velquez-j-ortega-y.html> tomado en noviembre de 2016.

y si antes la escena se dividía a través de planos, ahora será la incidencia de la luz, la encargada de ir desvelando aquellas zonas de la composición de mayor interés.



Figura 2
Detalle.

En la pintura barroca española existe un predominio de temáticas religiosas, en la que destacan la crucifixión, el martirio de los santos, la vida de los santos, entre otros. A través de la luz, como elemento potenciador de la escena, se logra dar vida propia al mal, a la fealdad, al martirio, al dolor, a la miseria, a la muerte. Los seres viles son representados por el pintor barroco con la misma maestría que se tratara a la figura divina. La luz está reservada para los ángeles, las vírgenes, los santos, para Cristo y sus mártires, son estos seres luz y representación de la bondad humana y divina. Mientras que la carencia de ésta o la penumbra da igual realce a los seres viles como el diablo, los demonios, o los sayones.

A esto se suman los recursos técnicos del artista, ya no se trata de una ilusión perspectivista a la que tanto nos acostumbró el Renacimiento. Se trata más bien, de mostrar el dolor y el sufrimiento a través del dramatismo más puro que genera la luz. La figura barroca se desgarrá, se patetiza, sufre al extremo y así lo demuestra la agonía de su rostro. La incidencia de la luz sobre ésta y el ocultamiento de detalles menos relevantes, hace que se genere un juego de contrastes, que hacen que el espectador quiera ver lo que se esconde tras la penumbra, al tiempo que no puede retirar su mirada del ser luz que sobresale, que en ocasiones sufre y se desgarrá de dolor.

5. A manera de conclusión

Es propio de las sociedades en las que se desarrolla una cultura masiva de carácter dirigido o mediatizado, apelar a la eficacia de la imagen visual, el Barroco por uno y otro lado fue, una cultura de la imagen sensible. Utilizando los medios plásticos, la cultura del siglo XVII pudo llevar a cabo, con la mayor adecuación, sus fines de propaganda. Pero si el Arte Barroco está animado por un espíritu de propaganda, y si se parte del hecho de que para lograr su objetivo la imagen es un recurso eficaz, puede sostenerse, al igual que lo hicieron Argán y Maravall, que en el Barroco no se intenta conceptualizar la imagen, “sino dar el concepto hecho imagen”. Esto aplica no sólo para el arte, sino para todas las manifestaciones de la cultura barroca.

Autores como Hatzfeld, Sitwell, D’Ors y Maravall, entre otros estudiosos de este período tan prolífico, coinciden en afirmar que los caracteres que definen con más claridad y con mayor valor el período Barroco, hay que buscarlos en los ejemplos españoles. Esto se debe en parte, a que España fue uno de los países que mejor supo interpretar los dictámenes impuestos por Trento y, a pesar de la crisis general que afectó de forma especialmente grave a este país, la época conocida como el *Siglo de Oro* de la pintura española, dejará a su paso una gran cantidad, calidad y originalidad de figuras de primera fila, sobre todo en lo que respecta al arte religioso y su vinculación con el poder de la luz - penumbra.

El Arte Barroco o Arte de la Contrarreforma -como algunos han insistido en llamarle-, surgió como un movimiento que se caracterizaba por la exaltación de los impulsos internos, las emociones y la búsqueda de otros motivos que pudieran justificar la existencia del ser humano. La pintura y la escultura, serán representantes de un dinamismo y expresividad logradas a través de composiciones donde la luz y la penumbra adquieren una importancia fundamental como recurso expresivo para la consolidación de la fe católica.

Lo que se ha intentado demostrar en líneas precedentes es que la luz -propia del efectismo dramático del barroquismo⁵³ más puro-, no siempre se expresa a través

53 El Barroquismo es uno de los movimientos estilísticos más frecuente y destacado dentro de la historia del arte, debido a que se ha hecho presente durante el desarrollo de las culturas desde la Antigüedad hasta la Contemporaneidad. En tal sentido, haciendo una revisión histórica sobre este fenómeno, se constata su presencia dentro del arte griego con la evolución de varios períodos artísticos entre los que se destacan: el *arcaico*, caracterizado por la falta de dominio técnico sobre la materia, y en el

de la brillantez más pura, ésta es capaz de mutar mediante ese juego de sombras y/o claroscuro que reviste la imagen barroca. El tenebrismo, definido como el violento contraste de luces y sombras mediante una forzada iluminación (luz de sótano o luz de bodega), -y que se llegó a identificar como una corriente específica de la escuela española, dado lo complejo y profuso de su aplicación-, fue el medio a través del cual el artista pudo conciliar el problema del mal, su causa formal y la fealdad, con los temas de la fe católica.

En consecuencia, luz y tenebrismo no son fenómenos incompatibles, sino simultáneos y complementarios. Podría decirse que el tenebrismo se convierte en una forma minusvalorada del efecto luz, al que el tecnicismo magistral del artista (modulación de los colores), otorga igual relevancia en la escenificación del Mal, como lo hiciera la luz, en aquellas escenas destinadas a la representación del Bien más puro.

.....
 cual se presenta una inadecuación entre la materia y la forma por defecto. El *clásico*, llamado así por la destreza técnica en el uso de la materia, debido a la justa armonización y adecuación de los recursos artísticos presentes en la obra, estableciéndose con ello una adecuación equilibrada entre la materia y la forma, y un tercer periodo, que se refiere a lo que se ha denominado *ley del cansancio* o barroquismo (fundamento evolutivo de la historia del arte), el cual se caracteriza por la búsqueda de nuevas alternativas gracias al agotamiento de todas las posibilidades que ofrece el sistema estilístico predominante en ese momento. En este período estilístico se demuestra una vez más, la inadecuación entre la materia y la forma por exceso. Los artistas a través del desarrollo de la humanidad, se han dedicado a indagar en la complicación de las estructuras para luego enriquecerlas a través de una abundante ornamentación. Debido a ello, se señala la presencia de diversos barroquismos a través de la historia del arte cuyos rasgos permiten afirmar su profunda conexión con la reacción barroca ocurrida en el arte helenístico producto del cansancio experimentado en los cánones de belleza ideales y serenos heredados de las manifestaciones artísticas clásicas. Asimismo, el arte gótico del siglo XIII caracterizado por el logro de la perfección estilística, es sustituido, por un barroquismo manifestado en la riqueza decorativa de las creaciones del siglo XV, como el gótico *isabelino*, el gótico *manuelino* y el gótico *flamígero*. Este estilo tardío, tanto en España como en otros países europeos, tuvo ciertos caracteres que llevaron a identificarlo con un barroquismo, en el sentido de ser una reacción contra el gótico clásico del siglo XIII. Esto se percibió en las nuevas soluciones establecidas principalmente en los recursos decorativos, ya que las relacionadas con los problemas constructivos estaban resueltas. Sin embargo, durante el siglo XVI se pudo constatar en regiones como Salamanca y Segovia, una revalorización del clasicismo gótico generado dos siglos antes, demostrando con ello, que a pesar del cambio de gusto experimentado, la esencia de este estilo nunca se vio afectada. En el Renacimiento también se dio el mismo proceso, surgiendo un barroquismo después del apogeo de este movimiento, el cual se ha denominado históricamente como Arte Barroco. Cfr. Weisbach, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, pp. 50-60.

Queda demostrado que esa voluntad particular del artista de decir cosas, de interpelar al espectador, de influir sobre su ánimo y sobre su modo de actuar como mecanismos de sugestión igualmente eficaces, pero capaces de actuar a un nivel más elevado de los sentimientos y de los intereses morales, sólo se logra mediante la dialéctica luz – penumbra (tenebrismo).

Pintura y escultura se postran al servicio del mensaje religioso a través de un carácter efectista y teatral, que contribuye en la transmisión de una profunda solidez y un ambiente místico en el espectador que entraba en contacto con los temas que narraban la historia de la salvación, la vida de los santos y la de los Doctores de la Iglesia, las escenas de la crucifixión, del martirio, de milagros y exaltaciones religiosas que incitaban a la piedad, provocaban dolor y/o preservaban lo sagrado.

Revista de Filosofía, N° 89, 2018-2, pp.37-49

Los procesos de subjetivación política en la educación. La teoría del sujeto de Alain Badiou y el acontecimiento Jacotot

*The Processes of Political Subjectivation in Education. The
Subject Theory of Alain Badiou and the Jacotot Event*

Leonardo Colella

CONICET

Buenos Aires-Argentina

Resumen

El artículo se propone desarrollar la teoría de las diversas formas subjetivas de Alain Badiou y reconstruirla para el caso específico de la educación. Para ello aborda la experiencia de Joseph Jacotot, propuesta por Jacques Rancière, junto con otras iniciativas de educación alternativas vinculadas al concepto de “emancipación intelectual”. Describe el proceso de despliegue de un acontecimiento en educación y la constitución de un sujeto fiel, reactivo y oscuro. Finalmente, caracteriza diversas cualidades de un cuerpo colectivo para el universo educativo.

Palabras clave: Sujeto educativo, emancipación intelectual, teoría del sujeto, Alain Badiou, Jacques Rancière.