

POR: **CRISTINA EUGENIA VALCKE VALBUENA\*\*\***

LIC. ARTE DRAMÁTICO

MG. LITERATURA LATINOAMERICANA  
DOCENTE DE LA  
UNIVERSIDAD DEL VALLE

Algunos autores han presentado, durante siglos, al período del Renacimiento como el resurgir de la cultura, luego de una larga época de sombras que impedían vislumbrar los rayos de luz de la razón, de la economía burguesa, del individualismo y de la libertad del arte. Por suerte, existen otros que si bien no desconocen las glorias de esta gran época de la civilización occidental, se permiten recordar que, como en la ciencia, en la cultura nada surge por generación espontánea. Estos autores, Barba y Montanelli -en el terreno de la historia de la cultura-, Gombrich, Hauser, y Fleming -en el arte-, por mencionar sólo a algunos, recorren la historia occidental con la mirada atenta y redescubren la Edad Media, se percatan de que diez siglos no pueden despacharse con un brochazo de tinieblas. En el ámbito de la plástica, sabemos que hubo al menos cuatro estilos: el Paleocristiano, el Bizantino, el Románico y el Gótico, y que, aunque imperaba la idea del arte como medio para difundir la doctrina católica, los artistas, como en todas las épocas de represión, lograron ingeniárselas para crear obras de gran valor estético. Véanse por ejemplo: Jonás y la ballena, en el Paleocristiano; La emperatriz Teodora y su corte, en el Bizantino; Consagración de la iglesia, en el Románico; La anunciación de Simone Martini y Memmi Lippo o los frescos sobre la vida de San Francisco realizados por Giotto, en el período del Gótico, entre muchos más.



GIOTTO, FRESCO DE LA SANTA CROCE \*

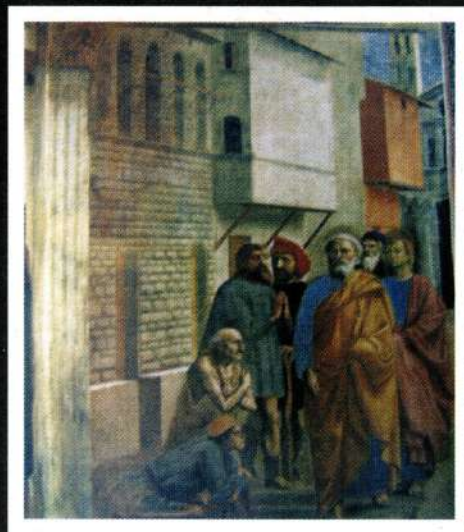
Resulta interesante repasar la tesis de Hauser, planteada en el capítulo "El concepto del Renacimiento" de su libro *Historia Social de la Literatura y del Arte*. En éste, el autor expresa que:

# Las sombras del Renacimiento

*"La pintura nace bajo el signo de una  
ausencia / presencia  
(ausencia del cuerpo / presencia de su proyección.)"*

VÍCTOR STOICHITA:

BREVE HISTORIA DE LA SOMBRA.



MASACCIO,  
"SAN PEDRO CURA A LOS ENFERMOS",  
1427-1428

El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno con el Renacimiento. El naturalismo del siglo XV no es más que la continuación del naturalismo del gótico [...] (Hauser, 1974: 334)

La idea del Renacimiento como una continuidad de la baja Edad Media, ya la habían acuñado otros investigadores, pero quizás hasta Hauser, ninguno había visto el modo en que las transformaciones socioeconómicas ocurridas en los últimos tiempos del medioevo, específicamente el surgimiento de la burguesía, permiten

una nueva visión del mundo, secularizada, aunque no antirreligiosa, individualista y, sobre todo, racional.

Hauser demuestra que la caída del feudalismo y la movilidad social van de la mano con la caída del imperio divino, es decir, con el surgimiento de la fe en las capacidades cognitivas del hombre. Aunque no puede hablarse de ateísmo, sí estamos frente a un momento decisivo en el cual los seres humanos comprenden que el mundo estático que conocían, está cambiando y que esos cambios tienen que ver, por un lado, con la acción transformadora del hombre, y por otro, con su capacidad de observación y



Elda Pabón, artista plástica

estudio de las leyes que rigen la naturaleza, esto último constituye la principal herramienta para el desarrollo de la mimesis en el arte renacentista. Pero, el nuevo espíritu humano no empieza en el siglo XV, ha venido gestándose a lo largo de la baja Edad Media y encuentra en el Renacimiento su máximo desarrollo.

El mismo autor, en su recorrido histórico, nos muestra como el arte desde los primeros tiempos ha oscilado entre la representación naturalista y el "abstraccionismo"<sup>1</sup>. El Paleolítico con su Bísonte de Madeleine, en Saint Germain, por ejemplo, nos muestra un artista que pinta lo que está viendo realmente, no pinta nada

más que lo que puede recoger en un momento determinado y en una ojeada única; por el contrario en el Neolítico, donde según el autor ocurre el primer cambio de estilo, las figuras cobran una estilización geométrica y aparecen escenas en las que los personajes nos recuerdan los dibujos infantiles, la esquematización de estas representaciones permite deducir que, para los "pintores" del último periodo de la Edad de Piedra, el concepto prima sobre la realidad visual de la imagen.

Del mismo modo, el Egipto faraónico<sup>2</sup>, la Antigüedad Grecolatina y la Edad Media oscilan entre la aproximación y el alejamiento de la

realidad natural. En el medioevo, el camino va del "concepto" en la representación paleocristiana a la "tendencia naturalista" en la pintura gótica. Sin embargo, en el período inmediatamente posterior, se puede percibir con facilidad el perfeccionamiento de la mimesis naturalista. Lo que no quiere decir, para nada, que las obras del Renacimiento sean más perfectas, en términos plásticos, que las de épocas precedentes. En arte no se aplica la idea de progreso de las ciencias, no es más grande el arte de Cézanne que el de Miguel Ángel o de Leonardo, por el simple



Juliana Gutiérrez, X semestre de Artes plásticas

hecho de que el pintor francés pertenezca a una época posterior, en la cual había mayores desarrollos de la ciencia y más posibilidades técnicas. Sencillamente, porque la belleza tiene múltiples rostros y trasciende los límites de la teje.

El quattrocento y el cinquecento recogen los logros de la tradición. Si el hombre del Paleolítico intentaba captar entero, sobre las paredes de la cueva, al animal que cazaría luego, era, según lo explican los investigadores, porque no establecía límites entre la representación y el objeto representado, la pintura era parte del acto de cacería, su "arte" se convertía en un medio de intervención sobre el mundo. De esos primeros tiempos a la época renacentista, mucha agua hubo corrido. No obstante, un impulso similar movía a estos artistas modernos. Si bien, no es el espíritu de la magia el que guía sus pinceles, sí es el espíritu racionalista de la nueva época, que acaba, como lo anotaba anteriormente, de comprender que el estado es

una construcción artificial en la que el hombre interviene de acuerdo a su nivel de conocimiento sobre las leyes del mundo.

Diferentes motivaciones en la historia del pensamiento occidental, llevaron a los artistas de todas las épocas de la representación naturalista a la abstracta y viceversa. Los móviles del Gótico y del Renacimiento son nuevos pero, de ningún modo pueden invalidarse los alcances técnicos precedentes como punto de partida para lograr la creación de la obra "espejo de la realidad"<sup>31</sup>. El Renacimiento se inspira de modo explícito en los manuscritos de Vitrubio, en las descripciones literarias de las obras de la época clásica y en las replicas latinas del arte griego, pero, también recoge, aunque quizás sin mucha conciencia, los desarrollos del arte bizantino, del gótico y del llamado gótico internacional, un ejemplo de la deuda que se tiene con este último, es la obra de uno de los grandes maestros renacentistas, Sandro Botticelli, quien, aunque basara muchas de sus pinturas en el temario humanista, conservaba la línea de aquel estilo.

Victor I. Stoichita, catedrático de Historia

del Arte en la Universidad de Friburgo (Suiza), nos muestra en un importante estudio titulado *Breve historia de la sombra*, como, aunque el Renacimiento no es la primera fase de la pintura occidental que se adscribe a lo que él denomina el "estadio del espejo", sí es la primera que desarrolla abiertamente una teoría para lograr que la representación pictórica sea el mejor espejo de la realidad, es decir, un espejo que a la vez que la refleje, la mejore.

Arqueólogos y paleontólogos nos dan una idea de los inicios de la pintura y la escultura, los cuales no tienen mucho que ver con los relatos etiológicos que, sobre el asunto, crearon griegos y egipcios y que, posteriormente recogieron romanos y repitieron y transformaron personalidades como el propio Leon Battista Alberti, en el Renacimiento. Sin embargo, estos relatos son de un valor inmenso para comprender como evoluciona la concepción del arte en occidente y cómo esta concepción da cuenta de los principios que la rigen.

Unos de los primeros relatos que se conservan, proceden del libro *Historia Natural del*

romano Plinio el Viejo, quien fusiona mito e historia, y transforma las leyendas griegas y egipcias. Dice aquél:

“La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]”

Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia; vana pretensión, es evidente. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre [omnes umbra hominis lineis circumducta]. Así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba sólo un color a la vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa etapa es la que perdura hasta hoy.”

“Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo la arcilla del alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas...”<sup>4</sup>

La pintura y la escultura comparten, según estos relatos, un mismo origen. Ambas nacen como copia de una copia. La primera copia del “modelo” es su propia sombra, la segunda es la línea que fija el contorno proyectado antes de que la sombra eche a andar con su dueño. Este inicio aparece ligado, de manera más explícita en el caso de la obra de Butades, con la intención de capturar la ausencia. La sombra cumple la función de ser una imagen para el recuerdo y de eternizar un instante sobre la pared. Esta imagen sustitutiva es “el doble del otro”. A la manera de la escultura funeraria egipcia, el dibujo del contorno de la sombra representa el alma y el relieve en arcilla es el cuerpo en donde ésta habita.

Stoichita, en un interesante ejercicio hermenéutico, realiza una comparación entre la leyenda pliniana de los inicios del arte y el “mito de la caverna”, creado por Platón, en torno al origen del conocimiento. Aunque, el autor reconoce que Plinio y Platón hablan de cosas distintas en contextos diferentes, señala que existen algunos elementos que permiten establecer relaciones. En principio, ambos son relatos etiológicos (el primero, sobre el origen de la representación artística; el segundo, sobre los comienzos de la representación cognitiva); además, los dos se centran en el motivo de la proyección. Y, en ambos casos, la verdad (el arte verdadero y el conocimiento verdadero), consiste en la superación de la oscuridad fantasmal de su nacimiento.

El historiador romano habla del dibujo de la sombra como la primera etapa que luego evolucionará hacia el color:

Finalmente el arte salió de su monotonía [se ars ipsa distinxit], descubrió la luz y las sombras y por esta diferencia, los colores se destacaron unos de otros. Más tarde vino a añadirse el brillo, otro valor más de la luz. (18)

Otros autores, contemporáneos suyos, o que,

más tarde, retomaron su leyenda, expresaron como él, que ese primer “estadio de la sombra” implica un nivel sorprendente de precariedad frente a un arte que ha tenido un excelente desarrollo. Tal es el caso de Quintiliano, quien dice en su *Institutio oratoria* que si los pintores no hubieran tenido la valentía de progresar entonces la pintura se reduciría a trazar el contorno de la sombra proyectada por los cuerpos expuestos al sol.<sup>5</sup>



MURILLO, “EL ORIGEN DE LA PINTURA”, 1660-1665”

A su vez, Platón en su relato presenta la sombra como una apariencia que confunde y que debe ser dejada atrás si desea llegarse a la luz del conocimiento:

En la alegoría de la caverna la sombra era necesaria como polo que se opone de manera absoluta a la luz del sol. Allí, y más adelante, la sombra aparecerá fundamentalmente cargada de negatividad; negatividad que a lo largo de todo su recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder por completo jamás. Para Platón la sombra no es únicamente apariencia, sino apariencia engendrada por falta de luz. (29)

Además, encontramos algunos diálogos, tanto en La República misma como en El Sofista, donde Platón se refiere en general al problema de la mimesis y, de forma específica, al caso del arte. En el primero, parece que lo que él denomina “imagen” [eikona], fluctúa, indistintamente, entre la sombra y el reflejo especular. Sin embargo, en el segundo, resulta claro que para él la imagen no es, en modo alguno, un sustituto del objeto real, sino, tan sólo, una apariencia. Así, mientras que en la tradición pliniana, la imagen captura al modelo al duplicarlo (tal es la función mágica de la sombra), en Platón ésta le devuelve su semejanza (tal es la función mimética del espejo) (31) Para el filósofo, la obra de arte se sitúa pues en el “estadio del espejo”. Siguiendo el platonismo, el arte se someterá al paradigma especular y la proyección de la sombra jugará un papel secundario. Lo que no quiere decir que ésta se vea eliminada totalmente de la representación. La sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el

origen oscuro de la representación (29).

Sin embargo, aunque buena parte de la Edad Media renunció a representar la realidad, a crear la ilusión de espejo en la obra de arte, la sombra –al menos la que Leonardo en su *Tratado de pintura* llamará sombra arrojada– estuvo ausente de la representación pictórica, a pesar de que, en el terreno científico, la óptica realizó algunos avances en torno al comportamiento de la proyección. Dicha circunstancia no resulta del todo extraña, si recordamos que el arte en este tiempo cumplía las veces de sermón religioso, la representación pictórica debía dar luz sobre los dogmas de fe católicos para que pudieran llegar con más eficacia al pueblo ignorante. No importaba la verosimilitud en términos de espacio ni de proporción, lo que interesaba era que la acción narrada fuera clara e impactante. De los personajes interesaba el alma, además, casi todos eran sagrados, por tanto se prescindía de su materialidad, lo perentorio era hacer percibir la condición trascendente de éstos.

Es en la Baja Edad Media, cuando la sombra –como representación– empieza a ser revalorada y no porque se pretenda regresar a un estadio primitivo del arte, sino porque al irse liberando éste del dominio absoluto de la metafísica escolástica, puede encontrarse de nuevo con la realidad física de los cuerpos. El ejemplo, quizás inaugural en este período, del reconocimiento de “la sombra de la carne” proviene de la *Divina Comedia* de Dante. En el tercer canto del “Purgatorio” (III, 16-21), el autor presenta una escena en la cual él y Virgilio pasean juntos con el sol a sus espaldas. En tales condiciones, cada uno debería proyectar su sombra, pero Dante se da cuenta de que sólo una se extiende ante los dos, la suya, la propia:

“El sol que tras de mí flameaba,  
encontrando a su paso mi figura,  
por delante con luz la perfilaba.  
Y cuando vi la tierra hallarse oscura  
sólo a mi frente, a un flanco revolvíme,  
de hallarme solo ya con la pavora...”<sup>6</sup>

Será Virgilio quien le explique que la proyección de la sombra es un fenómeno de la vida. En los cien cantos que conforman la ópera prima del autor, sólo Dante proyecta su sombra, los otros no lo hacen ya que son en sí mismos sombras, o, en el lenguaje platónico, apariencias. El descubrimiento de que la sombra es un atributo esencial del cuerpo, el hallazgo de la “sombra de la carne” como la denomina el propio Dante, nos dice el catedrático Victor I. Stoichita, marca profundamente el arte del Renacimiento.

Ya Ceninno Ceninni, en su *Libro dell'Arte* (siglo XIV), daba indicaciones a los aprendices de pintores sobre el manejo de la sombra. Pero sus enseñanzas se limitaban al empleo de éstas para lograr producir la ilusión de volumen, lo que da por descontado el interés por el espacio. Será hasta Masaccio, en los primeros tiempos del Renacimiento, cuando “la sombra primitiva, la derivada y la arrojada” encontrarán, a un mismo nivel, su lugar en la representación. Me atrevo a plantear que su obra *San Pedro cura a los enfermos* (cuya fotografía he incluido al inicio de este ensayo), es una verdadera “pintura de tesis”, no en el sentido original del término que fue acuñado durante la revolución bolche-

vique, y que se refería a las obras que a nivel temático planteaban de manera directa una tesis socialista, sino en el de ser una pintura que se adelanta a la teoría pictórica y que en sí misma se propone como una tesis sobre la representación en un espacio en perspectiva. Para evitar confusiones, quizás podríamos denominarla con la expresión "pintura teórica", aunque soy consciente de que en el fondo ésta constituye un oxímoron.

La obra señalada de Tomasso Cassai (Masaccio), representa una novedad no sólo por la maestría en el modelado de las figuras y en la construcción del espacio, sino también por la composición narrativa. El propio Vassari, en su *Vidas de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos*, ubica esta obra como pionera en la "cristalización de la storia". El autor del fresco se basa en un episodio bíblico:

Eran muchos los milagros y prodigios que se realizaban en el pueblo por mano de los apóstoles. Estando todos reunidos en el pórtico de Salomón, nadie de los otros se atrevía a unirse a ellos, pero el pueblo los tenía en gran estima. Crecían más y más los oyentes, en gran muchedumbre de hombres y mujeres hasta el punto de sacar a las calles los enfermos y ponerlos en los lechos y camillas para que, llegando Pedro, siquiera su sombra los cubriese.



HECHOS DE LOS APÓSTOLES (5:12-15)

MASACCIO, "SAN PEDRO CURA A LOS ENFERMOS", DETALLE.

En la última línea está la acción que le interesa a Masaccio, pero no hay una verdadera descripción del prodigio, todo el pasaje es una cadena de sucesos sin precisión temporal<sup>8</sup>. El pintor debe imaginar la escena, así que hace que Pedro, seguido de Juan, avance desde el templo de Salomón, cuyo pórtico alcanza a insinuarse al fondo. Además, permite que la luz haga su trabajo al interponerse los cuerpos de los apóstoles y que las sombras se proyecten en el sentido correcto, en consecuencia ubica tanto a los edificios como a los enfermos al lado izquierdo de Pedro y Juan, con lo cual acentúa la perspectiva. En tanto, muestra como los menesterosos, que en el tránsito debieron recibir ya a "las sombras que curan", están de pie en actitud de agradecimiento y como los que son recientemente alcanzados por éstas, comienzan a incorporarse. En la composición, la fuente de luz ingresa a

la escena en una posición inusitada. Los libros de pintura de la época enseñaban que aquella debía ubicarse en la parte izquierda para que la mano del pintor no arrojara sombra sobre la escena y dificultara de este modo su labor. Pero, no se trata de un capricho del artista, su iluminación responde a una necesidad técnica. En la Capilla Brancacci de la iglesia de Santa María del Carmine en Florencia, en donde fue pintado el fresco, sólo existe una ventana que arroja luz por la derecha, el permitir que la obra retome la luz verdadera del recinto acrecienta la ilusión de tridimensionalidad y le otorga mayor verosimilitud a la historia.

Desde luego, Masaccio parte del estudio de la perspectiva lineal, en el cual fue pionero junto con el arquitecto y escultor Filippo Brunelleschi<sup>9</sup>. Sin embargo, este último, recogido por Alberti, parece que no adelanta mucho acerca del comportamiento de las sombras, puesto que en *De pictura* tan sólo hay una brevísima definición de "sombra", e inmediatamente el texto se centra en la conducta de los reflejos luminicos. Sin embargo, como más tarde lo anotará Leonardo da Vinci, las sombras son definitivas en toda representación que pretenda el manejo de la perspectiva. Masaccio lo comprendió y lo aplicó en su obra, aunque no escribiera nada al respecto, quizás porque no era adepto al trabajo de escritura o, quizás, porque no tuvo tiempo, valga recordar que tan sólo vivió veintiséis años.

Casi parece una paradoja que, justamente, en la época en la que el arte se declara de forma más explícita como hija de Narciso<sup>10</sup>, en el máximo apogeo del "estadio del espejo" sea cuando se desarrolle una teoría artística que de cuenta de las sombras y su modo de proyección. Pero, todos sabemos que el espejo refleja lo que tiene ante sí, luces y sombras. Alberti y Leonardo proponen que las obras de arte sean corregidas ante el espejo. Dice da Vinci en su *Tratado de la pintura*:

Para ver si tu pintura es conforme en su totalidad a las cosas que representas, toma un espejo, haz reflejar en él el modelo, y compara este reflejo con tu pintura; examina bien en toda la superficie, si las dos imágenes del objeto se parecen. Verás que la pintura es capaz de representar sobre el plano las cosas que parecen en relieve y que esto es lo mismo que hace el espejo. Pero la superficie es sólo una superficie plana y el espejo también. La pintura es impalpable, ya que lo que parece completo y saliente no puede tocarse con la mano, y el espejo actúa exactamente de la misma manera. Y viendo que el espejo puede, mediante líneas, sombras y luces, crear la ilusión del relieve, tú que tienes entre tus colores las sombras y las luces más poderosas que las del espejo, si sabes combinarlas como es preciso, lograrás sin duda que tu obra sea tan parecida a la realidad como la que se ve en un gran espejo<sup>11</sup>.

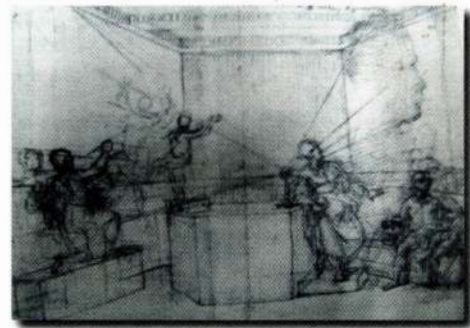
Ese espejo, maestro y juez, no sólo crea la ilusión de relieve sino también de profundidad, por eso había que establecer una teoría que enseñara el comportamiento de las sombras, las primitivas, propias de los objetos, las derivadas

que se desprenden de los cuerpos sombríos y las arrojadas que están circundadas por una superficie luminosa. Leonardo, el prototipo del hombre universal, dedicará varios "libros" de su tratado a dilucidar este asunto<sup>12</sup>. No obstante, juzgo que en este tema, la vocación científica supera su trabajo artístico, es cierto que la técnica del sfumato que da Vinci desarrolla en sus pinturas, consiste en envolver los contornos de las figuras en claroscuros, lo que las dota de mayor relieve y expresividad. Sin embargo, resulta escaso encontrar entre sus obras pictóricas -a excepción de los dibujos aplicados a esta cuestión- una composición donde tenga lugar la representación de "la sombra arrojada". Stoichita nos dice, que el Renacimiento, que conoció y desarrolló la teoría pictórica de las sombras, fue mesurado en su aplicación, porque si proyectaba todas aquellas que habrían de verse en la realidad, saturaría la composición, se afectaría la armonía y con ello la tan anhelada belleza. Pero, esta explicación parece pobre para resolver el misterio en las pinturas leonardescas, ya que el empleo de sombras que se proyectan fuera de los cuerpos no es prudente en su obra sino excesivamente tímido, casi podríamos decir que ausente.

De cualquier forma, el aporte teórico de Leonardo da Vinci en torno a las sombras será definitivo en la representación tanto del Renacimiento como de los siglos posteriores, no podemos olvidar la importancia que tuvo el manejo del claroscuro para otra gran época de la historia del arte: el Barroco. Por tal razón, he elegido cerrar este ensayo, al que titulé *Las sombras del Renacimiento*, con una cita suya del *Tratado de la pintura*:

#### Que sean sombra y luz.

Sombra es carencia de luz y mera obstrucción de los rayos luminosos por los cuerpos densos; la sombra es de la naturaleza de las tinieblas. La luz es de la naturaleza de la claridad. La una oculta; la otra revela. Siempre están unidas a los cuerpos en mutua compañía. Pero, la sombra es más poderosa que la luz, puesto que niega y priva por entero a los cuerpos de la luz, en tanto que la luz nunca puede expulsar toda sombra de los cuerpos, esto es, de los cuerpos densos.<sup>13</sup>



ESCUELA DE LEONARDO DA VINCI,

"ESTUDIO DE PROYECCIÓN DE LA SOMBRA", HACIA 1500

\*\*\* Candidata a título de Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana en la Universidad del Valle.

Es miembro del grupo de Investigación Género, Literatura y Discurso de la misma Universidad.

Ha publicado los ensayos *Mujeres al margen*; *Dolores*, una metáfora de la escritora en el siglo XIX y *Los Años Terribles o el despertar de la conciencia*. Su libro de poemas *Arrojada al laberinto* fue editado en la colección *Escala* de Jacob del Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.



Oscar Pinchao, X semestre de Diseño gráfico

## BIBLIOGRAFÍA

BARBA, ESTEVE FRANCISCO, HISTORIA DE LA CULTURA, TOMO I, BARCELONA, SALVAT, 1955.

BAXANDALL, MICHAEL, LAS SOMBRAS Y EL SIGLO DE LAS LUCES, MADRID, VISOR, 1997.

DA VINCI, LEONARDO, TRATADO DE LA PINTURA, MADRID, AKAL, 2004.

DANTE, LA DIVINA COMEDIA, COLECCIÓN "LOS CLÁSICOS", MÉXICO, W.M.JACKSON, 1972.

FLEMING, WILLIAM, ARTE, MÚSICA E IDEAS, MÉXICO, MCGRAW-HILL, 1989.

GOMBRICH, ERNST, HISTORIA DEL ARTE, MADRID, ALIANZA, 1984.

HAUSER, ARNOLD, HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE, VOLS. II Y III, MADRID, GUADARRAMA, 1974.

MARTIN, ALFRED VON, SOCIOLOGÍA DEL RENACIMIENTO, MÉXICO, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1946.

MONTANELLI INDRO Y ROBERTO GERBASO, HISTORIA DE LA EDAD MEDIA, BARCELONA, DEBOLSILLO, 2002.

STOICHITA, VÍCTOR I., BREVE HISTORIA DE LA SOMBRA, MADRID, SIRUELA, 1999.

## Citas:

<sup>1</sup> Este es uno de los frescos realizados, en el siglo XIV, por el artista italiano Giotto di Bondone para la iglesia de la Santa Croce, de Florencia. Perteneció al ciclo que ilustra la vida de San Francisco de Asís. En este fragmento, el pintor retrató al santo recibiendo la confirmación papal para la regla de su orden franciscana. En una obra como ésta, podemos reconocer el esfuerzo por representar un espacio en profundidad, mucho antes de que Alberti difundiera la teoría de la perspectiva lineal, desarrollada por el arquitecto y escultor florentino Filippo Brunelleschi. También, puede observarse el manejo del volumen, logrado gracias al empleo de las sombras y a los pliegues de los vestidos. Este trabajo del volumen, es aún más desconcertante en su obra titulada "La Fe", la cual, al contemplarla en una reproducción fotográfica, parece más escultura que pintura.

<sup>2</sup> En este ensayo, utilicé los términos "abstracto" o "abstraccionismo" no para sugerir la relación con el estilo que vio sus comienzos con la obra de Kandinsky, a principios del siglo veinte, sino para hablar, en general, de un arte que tiende más a la representación del concepto que a la copia fiel de la realidad.

<sup>3</sup> Menciono a Egipto en esta mirada al arte occidental, porque es notoria su relación con el arte de la Grecia antigua. Las excavaciones realizadas en Tell-el-Daba, en la parte occidental del delta en Egipto, han descubierto fragmentos de frescos que dejan suponer la existencia de un vínculo importante entre Egipto y la cultura minoica.

<sup>4</sup> Unas líneas adelante, volveré a la noción especular del arte renacentista.

<sup>5</sup> Plinio el Viejo, "Historia Natural", en: Víctor I. Stoichita, Breve historia de la sombra, Madrid, Siruela, 1999, p.15. A riesgo de resultar extenso, me permitiré en adelante incluir algunas citas del libro de Stoichita, porque las considero decisivas para el desarrollo de este ensayo.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.9. Nótese que Plinio habla de una sombra nocturna, proyectada sobre una pared por la luz de una vela. Esta es una sombra erguida frente a la sombra yacente de la que habla Quintiliano. Plinio, quizás, advierte el autor de Breve historia de la sombra, estaba más avisado sobre simbología de muerte que rodea a las figuras yacentes. El doble creado por Butades, según el relato de Plinio, constituye un sustituto y, por lo tanto, conjura la muerte.

<sup>7</sup> Esta obra, del pintor español Bartolomé Esteban Murillo, creada en la época del Barroco, está basada en la leyenda pliniana del origen de la pintura. Se trata de una recreación de dichos inicios, la cual es presentada a un grupo de discípulos de la Academia de arte, quienes están ubicados a la izquierda del primer plano, precedidos por el maestro que explica la acción. Tanto el análisis de la imagen, como las palabras que se observan inscritas en el primer plano a la derecha (obsérvese que el error ortográfico es del original), revelan el desdén por el "estadio de la sombra".

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp.49-50.

<sup>9</sup> Clasificación realizada por Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura.

<sup>10</sup> Esta apreciación la explica muy bien Stoichita en el libro que vengo citando.

<sup>11</sup> Incluso hay algunas que refieren que en algunas pinturas de Masaccio trabajaron juntos la composición arquitectónica.

<sup>12</sup> Leon Battista Alberti, en De pictura, anota: "Tengo la costumbre de decir a mis amigos que el inventor de la pintura, según la fórmula de los poetas, debió ser este Narciso [...]"

<sup>13</sup> "Tratado de la pintura" de Leonardo da Vinci, en: Víctor I. Stoichita, Breve historia de la sombra, p. 66

<sup>14</sup> Leonardo comparte la condición de pionero en la teoría pictórica de las sombras con el artista alemán Alberto Durero.

<sup>15</sup> Da Vinci, Leonardo, Tratado de la pintura, Madrid, Akal, 2004, p.167.