

V. RESTAURACIÓN

**EL TENEBRISMO COMO RECURSO
TÉCNICO Y CONCEPTO ESTÉTICO**

Francisco Arquillo Torres
David Arquillo Avilés

RESUMEN

El tenebrismo no podemos considerarlo únicamente como concepto estético, pues su razón de ser es además consecuencia de la aplicación de recursos técnicos que posibilitan la nueva manera de concebir la pintura. Con anterioridad a este movimiento pictórico otros artistas habían iniciado la técnica del claroscuro, cuya evolución desembocará en el tenebrismo que alcanza su máximo exponente en Caravaggio, y que influyó en muchos artistas europeos adquiriendo gran relevancia en pintores españoles como Ribera o Velázquez.

A este nuevo planteamiento estético en que el contraste entre las luces y las sombras resaltan el efecto dramático de la composición, colabora el empleo del nuevo procedimiento pictórico del óleo y la utilización del soporte de tela, medios que facilitan la obtención de resultados plásticos desconocidos hasta entonces.

SUMMARY

We can't consider *tenebrism* only as an aesthetic concept, since it is also a consequence of the application of technical means that make possible a new way of painting. Before that aesthetic movement, other artists had initiated the *chiaroscuro* technique, that ended in the so called *tenebrism* movement, marking the climax of it Caravaggio's works, whose influence can be seen in many outstanding Spanish painters, like Ribera and Velázquez. To this new aesthetic movement, where contrast of light and shade throw into relief the dramatic effect of composition, helps the new procedure of oil painting and the use of canvas support, that makes possible plastic results unknown ever before.

Tratar el tenebrismo como recurso técnico y concepto estético, supone abordar aspectos complementarios al conocimiento sobre sus connotaciones estilísticas, iconográficas, plásticas, etc.

El tenebrismo y consiguientemente la técnica que lo sustenta, no surgen de forma imprevista o inesperada, es la consecuencia de un proceso evolutivo en el sentido conceptual, y en la aplicación de recursos técnicos que permiten nuevas formas de expresión.

Antes de introducirnos en la etapa histórica que nos ocupa hemos de partir de la consideración siguiente: que en la obra pictórica concurren dos aspectos fundamentales sin los cuales no sería posible su conocimiento, la creatividad como eje principal y la materia a través de la cual el artista se sirve como medio de expresión. Así pues, la obra de arte es también materia que por la mano del hombre adquiere un mundo de significados.

De acuerdo a esta premisa, la apreciación estética no debería limitarse al anverso de un objeto de arte o a su representación, sino que también habría que considerar los elementos materiales y los medios técnicos empleados por el artista para alcanzar determinados resultados plásticos y estéticos, ya que materia, técnica y mensaje constituyen una entidad indivisible e interrelacionada, y la una será consecuencia directa de la otra.

Considerando que el material y la técnica son elementos empleados como recursos expresivos, debemos reconocer que la estructura artística es un todo armónico, si bien hábil y artísticamente manipulado.

Observando el corte estratigráfico de una pintura comprenderemos mejor la complejidad del conjunto, y qué función cumple cada uno de los estratos que imprimen a la obra efectos diferenciados. En síntesis, la película pictórica es únicamente la epidermis, obviamente considerando a la obra como un todo.

Es un hecho constatado que la técnica en la pintura favorece el impulso creador, le da seguridad y espontaneidad, ya que permite al artista interpretar y resolver los problemas que representan la forma, el color y la luz, y también un hecho no menos cierto, que la categoría artística va paralela a la calidad de los materiales y al rigor técnico en su utilización.

Hasta llegar a la etapa tenebrista, la manera de aplicar los distintos elementos y técnicas ha experimentado una evolución lógica a través del tiempo. Unas veces el conocimiento de las técnicas pictóricas se entremezclaba con la religión, la filosofía y la medicina. Otras, las prácticas artísticas se rodeaban



El Sr. Arquillo Torres, Académico Numerario, en su intervención en el ciclo sobre el IV Centenario del Fallecimiento de Caravaggio

de misterio siendo reveladas únicamente bajo juramento a algunos privilegiados. En ocasiones, los preceptos del arte y la ciencia eran confundidos o entremezclados con los de la alquimia y la magia.

Tal planteamiento sobre el valor de los conocimientos técnicos conllevó la pérdida de muchos de ellos, al ser destruidos por considerarse fórmulas veladas de ocultismo y magia, como por ejemplo sucedió en los años del Imperio Romano con documentos escritos procedentes de Babilonia, Grecia, Egipto, etc..

Plinio el Viejo recopiló muchas de las técnicas antiguas salvadas de tal purga, haciendo un registro minucioso de métodos y materiales empleados por sus predecesores en el terreno de las artes y las ciencias, que tuvo mucha repercusión en épocas posteriores.

Tras la caída del Imperio Romano los focos de irradiación del arte y la ciencia fueron los monasterios, que disponían de talleres o “farmacia” para facilitar el estudio y la investigación. Los monjes de la Alta Edad Media divulgaron nuevos conocimientos y nociones redescubiertas. Más tarde, cuando el arte volvió a ser practicado por los laicos, se acudía a los monjes para obtener materiales pictóricos preparados.

El secretismo de los talleres limitaba la divulgación de los conocimientos alcanzados en la técnica de la pintura, de ahí que son escasos los libros de esta naturaleza. No obstante, podemos hacer referencia a algunos tratados sobre materiales y técnicas artísticas, que han servido para difundir conocimientos sobre su empleo en épocas anteriores y contemporáneas.

Podemos citar en este sentido a: San Isidoro de Sevilla en los s. VI-VII, el Monje Teófilo en el s. XII, el Manuscrito de Lucca en el s. XIII, Cennino Cennini en el s. XIV, León Battista Alberti en el s. XV, Leonardo da Vinci en el s. XVI, Francisco Pacheco en el siglo XVII, y Antonio Palomino, editado en el XVIII, y otros de menor relevancia en épocas posteriores.

Para plasmar en lienzo su creatividad, el artista se ha valido a través de la Historia de pigmentos aglutinados con un médium que permitía su adhesión al soporte, es decir el procedimiento pictórico, que dicho sea de paso fue determinante para alcanzar en el tenebrismo valores singulares.

Hasta la aparición del procedimiento del óleo habían sido otros los empleados, como por ejemplo los temples en su rica variedad, principalmente el de huevo, que si bien aportaba una gran riqueza y vivacidad cromática a la pintura, planteaba algunas limitaciones en cuanto a la técnica de ejecución.

El descubrimiento del óleo supuso una auténtica revolución en la pintura, no solamente en la parte técnica, sino incluso en el concepto. A Van

Eyck y Antonello da Messina se les atribuye su descubrimiento en el s. XV, etc., aunque otros sustentan la hipótesis de que los primitivos catalanes ya lo emplearon a principios del s. XIV, entre ellos Jaume Ferrer Bassa, fallecido en 1336, (fig. 1) por tanto anterior al nacimiento de Van Eyck en 1390. Si bien el empleo del aceite como aglutinante ya se conocía desde la época romana, el procedimiento adolecía de la propiedad fundamental, el secado, motivo por el que su empleo en obras pictóricas no prosperó hasta la época anteriormente mencionada gracias a la adición de sustancias secativas.

La difusión y acogida del nuevo método fue rápida por la facilidad de aplicación, la diversidad de efectos cromáticos, la posibilidad de desarrollar más ricamente la técnica de las veladuras y alcanzar calidades superficiales mediante el empaste de color, sin olvidar su más lento secado que permitía realizar correcciones o trabajar durante más tiempo con el color fresco.



Fig. 1. Ferrer Bassa. La Oración en el Huerto

Pero la técnica requiere tanto destrezas manuales como intelectuales, y su elección guarda estrecha correspondencia con el objetivo que el pintor pretenda conseguir. Es una constante en los grandes maestros la interrelación entre nivel artístico y calidad técnica.

A lo largo de los s. XV y XVI se originó una gran tendencia a la innovación y a la experimentación, junto al estudio de obras antiguas. La pintura al óleo reemplaza al temple y los pintores se plantean problemas técnicos que tratan de solucionar con los nuevos métodos, como por ejemplo el claroscuro.

El origen se atribuye al grabador italiano Ugo da Capri (1455–1523) quien habría tomado la idea de composiciones de origen alemán o flamenco, (fig.2) sin embargo, las áreas oscuras no están tan acentuadas como llegarían a verse más tarde en la obra de dos de los principales difusores del *claroscuro*, Giovanni Baglione (fig. 3) y Michelangelo Merisi da Caravaggio (fig. 4).

En las diferentes etapas pictóricas anteriores al claroscuro la luz había sido un elemento más de la pintura, importante pero no protagonista.

El nuevo planteamiento conceptual que alcanzaría su madurez en el barroco, tiene sus precursores en los pintores flamencos e italianos del “cinquecento”, quienes comenzaron a trasvasar conocimientos técnicos y estéticos entre las dos grandes escuelas pictóricas, siendo en el s. XVI cuando presentan una mayor sintonía e influencia más apreciables de los rasgos del Renacimiento italiano. Baste el análisis comparativo de dos maestros del s. XV como Van der Weyden (fig. 5) y Van Eyck, (fig.6) para comprender la evolución que empezó a experimentarse. El s. XVI será ya un claro exponente de la revolución técnica del claroscuro que tendrá su máximo esplendor en el s. XVII.

La escuela flamenca del XVI que se desarrolla paralelamente al renacimiento europeo, y cuyos artistas no en todos los casos fueron influenciados por la nueva corriente, aún conservaban rasgos del estilo gótico; técnicos como el uso de la tabla en lugar del lienzo, y temáticos representando motivos religiosos y espirituales. Su carácter detallista e investigador le llevaron a descubrir la perspectiva, a perfeccionar la técnica del retrato, y a desarrollar la temática del paisaje.

Por ejemplo, Quentin Metsys (fig. 7) recuerda a Leonardo (fig. 8) en el tratamiento de los fondos de paisaje e incluso en el dibujo de las composiciones y en el color, aunque la pintura flamenca continuó siendo fiel en sus planteamientos técnicos hasta bien entrado el s. XVI, observando un exquisito rigor en todo lo referente a la organización y método de aplicación de los colores, que les permitía la meticulosidad de los detalles o el realismo en los retratos y el paisaje.



Fig. 2. Hugo di Carpi. Diógenes



Fig. 3. Giovanni Baglione. Amor sacro y profano

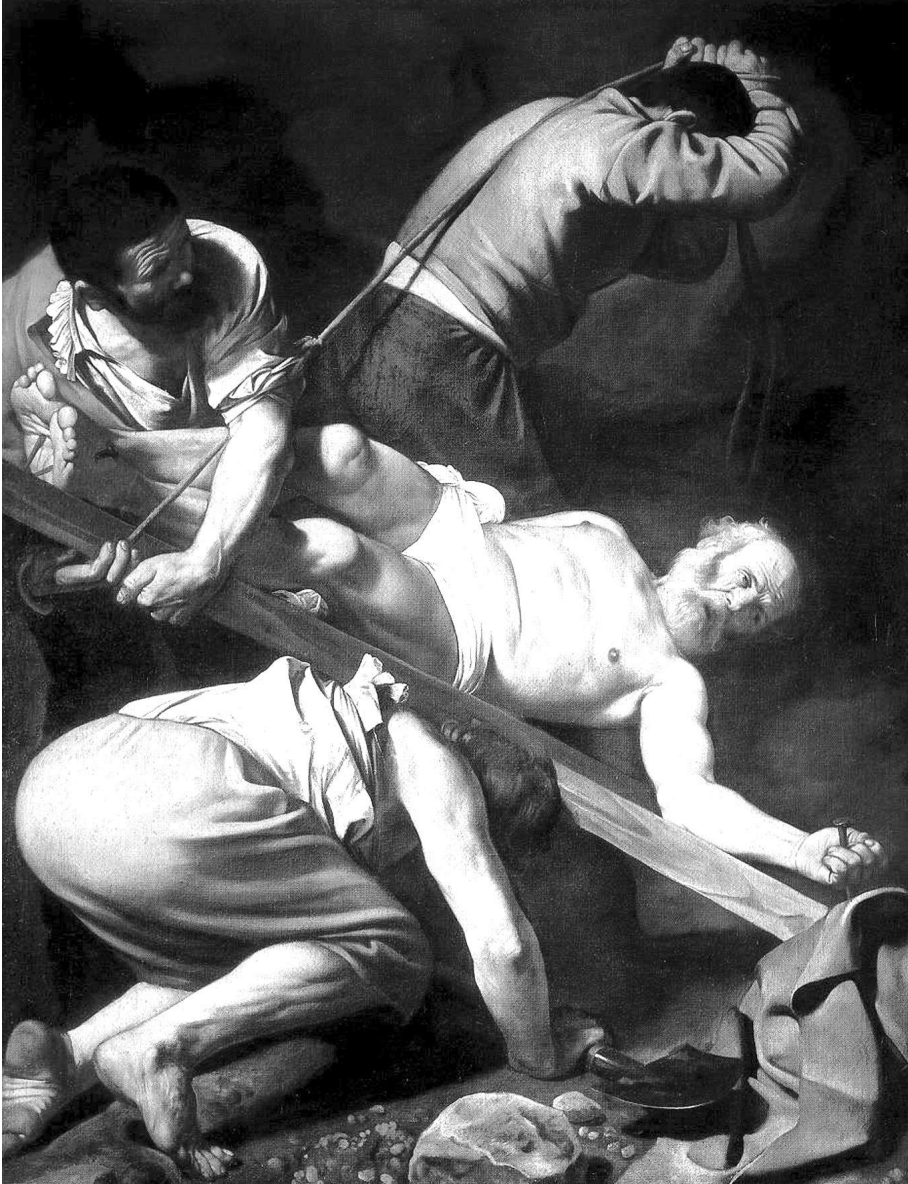


Fig. 4. Caravaggio. Crucifixión de San Pedro



Fig. 5. Roger Van Der Weyden. Descendimiento



Fig. 6. Jan van Eyck. La adoración del Cordero Místico



Fig. 7. Quentin Metsys. Retrato de un canónigo

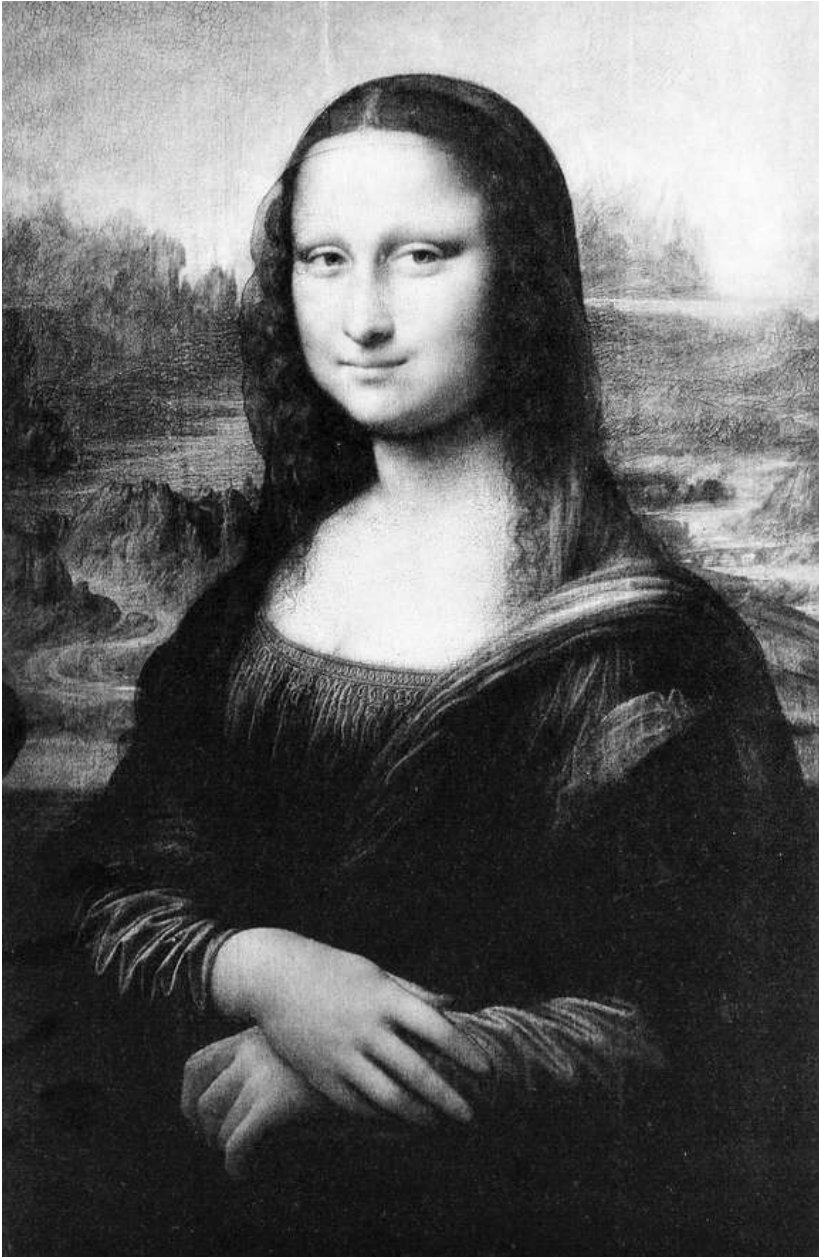


Fig. 8. Leonardo da Vinci. La Gioconda

Pero además de la gran disciplina técnica, las pinturas flamencas posean un plus de intensidad y brillantez de color muy superior a la realizada en el resto de Europa, al invertir en su aplicación el orden convencional empleado en los otros países europeos, es decir, superponiendo películas de color transparentes o veladuras en intensidad creciente hasta alcanzar la tonalidad requerida, colaborando a ello también la protección de la preparación blanca mediante una película aislante, que favorecía la reflexión de la luz desde el fondo de la obra.

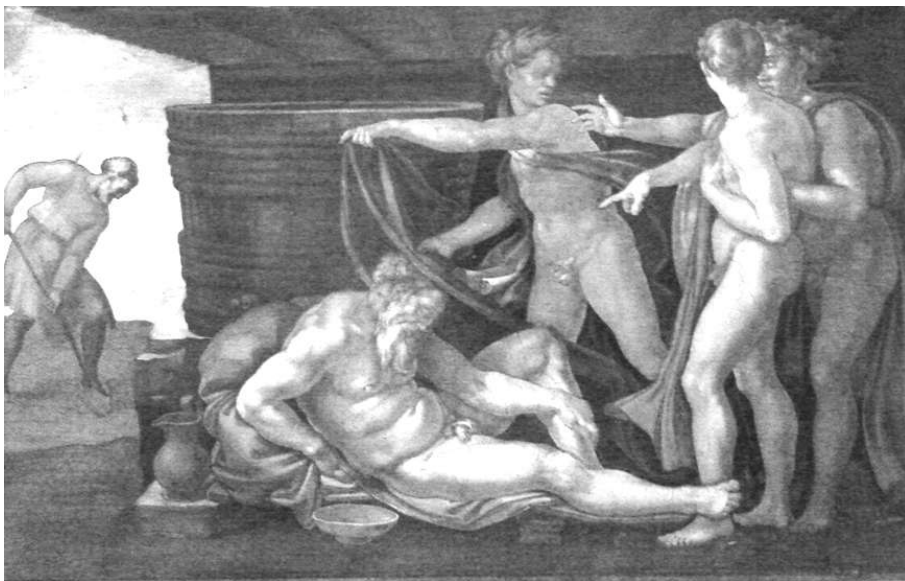


Fig. 9. Miguel Ángel. *La embriaguez de Noé*

En el resto de Europa, el s. XVI también supuso un progreso técnico y una evolución conceptual que giraban en torno a Leonardo da Vinci, Miguel Ángel (fig.9) y Rafael, sin obviar a Alberto Durero (fig. 10) que alcanzó un nivel similar de innovación artística e intelectual.

Entre las aportaciones cabe destacar las técnicas pictóricas innovadoras que se emplearon, el sentido de la composición, el uso sutil y delicado de los colores dando al motivo contornos imprecisos, y el conocimiento profundo de la anatomía humana y animal. Un factor fundamental para la consecución de estos valores plásticos fue el empleo de la técnica del “sfumato” y la equilibrada combinación de sombras y luces. Todas estas cualidades aparecen reunidas en obras como *La Gioconda* o *La Última Cena* de Leonardo (fig. 11).



Fig. 10. Alberto Durero. Virgen con Niño

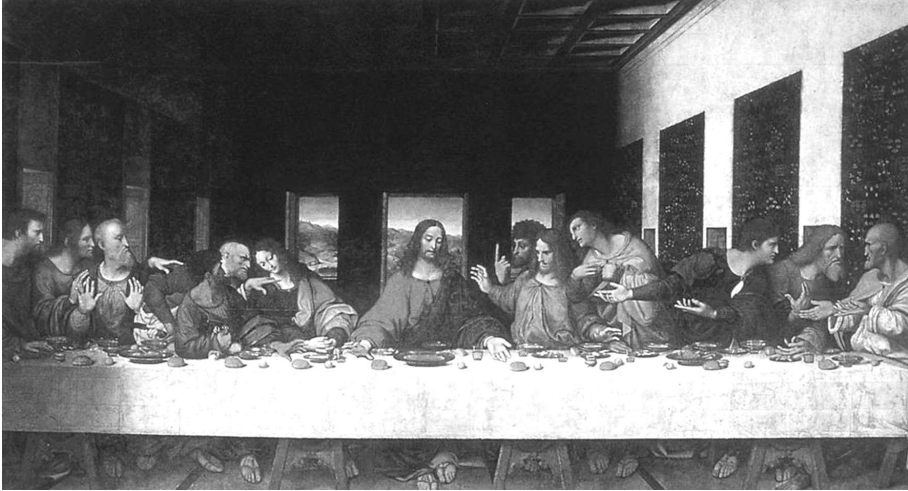


Fig. 11. Leonardo da Vinci. *La última Cena*

La pintura en el s. XVI está relacionada con el renacimiento de la antigüedad clásica, el impacto del humanismo y la aparición de nuevas técnicas artísticas y, en general, la transición entre el periodo medieval y los comienzos de la Edad Moderna. La nueva forma de obtener los contrastados efectos de luz y sombra se impondría también entre los manieristas, siendo ejemplos de ello la *Última Cena* de Tintoretto (fig. 12) que presagia las composiciones de Rembrandt.



Fig. 12. Tintoretto. *La Última Cena*

El Tenebrismo es una característica de la pintura barroca que usa contrastes acusados de luz y sombra para destacar o potenciar algunos elementos, de manera que las partes iluminadas se destaquen de las oscuras. La diferencia entre el “tenebrismo y el “claroscuro” es el dramatismo de los temas. Esta innovación técnica tiene su máximo exponente en Caravaggio, al que siguieron muchos artistas europeos ante la atractiva y espectacular manera de jugar con los efectos de la luz y conseguir valores plásticos desconocidos. *La Vocación de San Mateo* es una de las obras que mejor aglutina la nueva tendencia (fig. 13).



Fig. 13. Caravaggio. La Vocación de San Mateo

Las composiciones de Caravaggio son grandiosas y a la vez simples y cargadas de realismo, generalmente con pocos personajes en los que frecuentemente utiliza el escorzo. Pero la innovación técnica que marcó toda una época y aún perdura se refiere a la manera de emplear la luz, consistente en una sola fuente luminosa colocada lateralmente para intensificar más los contrastes, que llega desde lejos o desde arriba. Es como si el taller estuviese en un sótano, la atmósfera fuese sombría y las figuras se destacasen sobre un fondo oscuro.

En esta época tenebrista han sido muchos los factores que han intervenido para que esta corriente alcance tanta difusión e influencia en los pintores contemporáneos europeos. Evidentemente, el procedimiento del óleo ha colaborado decisivamente, pero no podemos olvidar que el empleo del soporte de tela acaba con las limitaciones que imponía la tabla en el tamaño de los formatos, propiciando novedosos recursos técnicos y efectos estéticos desconocidos hasta entonces. El óleo permite que la pintura se aplique generosamente o en veladuras transparentes, y la textura de la tela facilita la obtención de calidades plásticas infinitas.

Llegamos al siglo XVII y con él a esa mentalidad barroca que imprime a las obras un profundo naturalismo que tanto gustaba del contraste y de la sorpresa, y donde la luz, el color y el movimiento son los elementos fundamentales de la forma pictórica. La novedosa técnica rompe con los cánones anteriores en que la luz es integradora del conjunto y armonizadora del cromatismo, era en esencia una sucesión organizada de capas de preparación e imprimación que participaban directamente en el efecto estético final. En consecuencia, la rica gama de matices de las partes sombrías en la que se recreaban los artistas anteriores, se simplifica en zonas en sombra y zonas iluminadas, y solamente en estas últimas vamos a encontrar variedad colorista.

En esta centuria los pintores consideraron que el claroscuro servía excelentemente a sus intenciones artísticas y lo emplearon de manera exhaustiva en sus cuadros. Muchas obras de Rembrandt son significativas en ese sentido, como ocurre con la Lección de anatomía (fig. 14) o en varios de sus autorretratos. Otros autores dieron un paso más allá, al considerar que el contraste entre la luz y las sombras debía ser extraordinariamente acusado para no distraer la atención del observador en detalles secundarios.

Las estrechas relaciones en esta época entre España e Italia motivaron que nuestro país fuera el primero en seguir esta corriente pictórica. En torno al año 1600 trabajó en la península Orazio Borgianni, (fig. 15) pintor del tardo manierismo, que tuvo especial relevancia influyendo decisivamente en el

seguimiento por el arte español de esta corriente pictórica.

Por influencia directa de Caravaggio o por un desarrollo paralelo, el estilo cobraría mucha relevancia en la pintura española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, siendo muchos los españoles que adoptaron esta tendencia como característica básica de su pintura, entre ellos Francisco Ribalta (1565-1628), que es posible que conociera la obra de Caravaggio en un viaje a Italia en torno a 1616, y José de Ribera (1591-1652), éste último precisamente pasó gran parte de su vida en Italia y pudo asimilar muy pronto las influencias caravaggescas, (fig. 16) siendo uno de los más destacados tenebristas españoles.

La incidencia del caravaggismo o “estilo tenebrista” tuvo repercusión a nivel internacional, siendo en Italia, España, Francia y Holanda donde mayor influencia ejerció en varias generaciones de artistas.

La pintura andaluza del s. XVII, principalmente la escuela sevillana, tuvo excelentes pintores que aplicaron el concepto tenebrista en sus obras, entre ellos Herrera el Viejo, Zurbarán, (fif. 17) Velázquez (fig. 18) Murillo y Valdés Leal.



Fig. 14. Rembrandt. *Lección de anatomía*



Fig. 15. Orazio Borgianni. San Carlos Borromeo

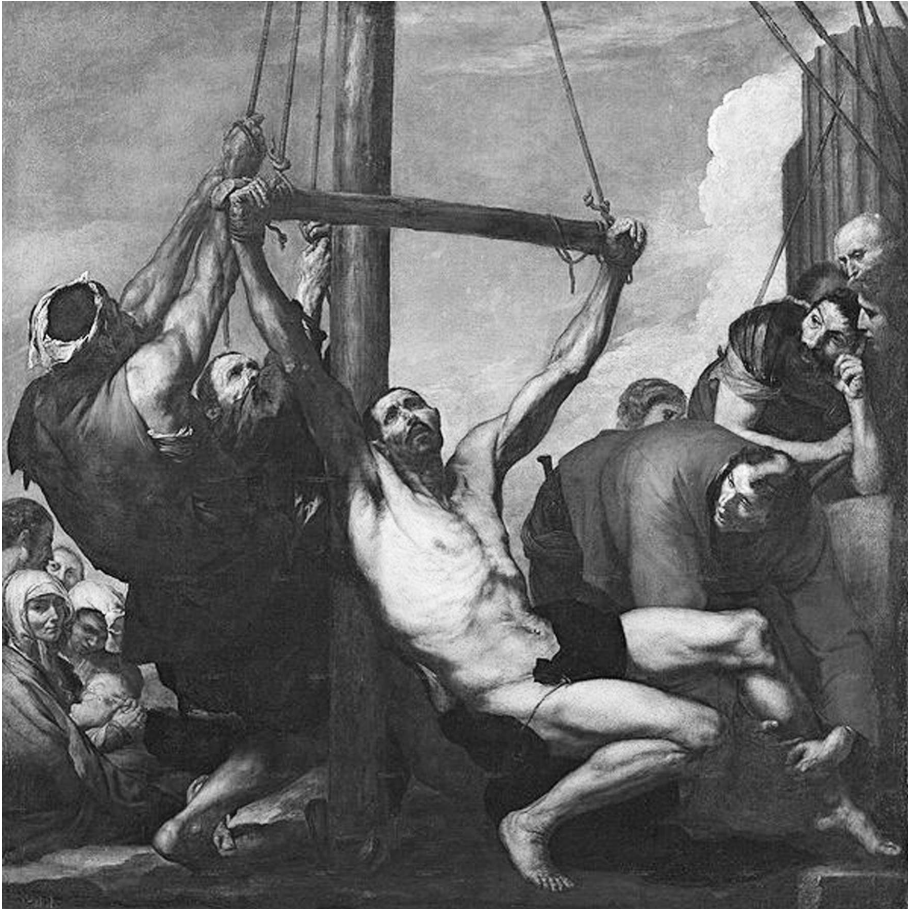


Fig. 16. José de Ribera El martirio de san Felipe



Fig. 17. Zurbarán. San Serapio



Fig. 18. Velázquez. *La Fragua de Vulcano*

BIBLIOGRAFÍA

Ottino, Angela: *L'opera completa del Caravaggio*. Editore Rizzoli. 1967. Milano.

Ernst. H. Gombrich: *Historia del Arte*. Alianza Editorial. 1984. Madrid.

Arnheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Editorial Alianza. 1994. Madrid.

Campbell, Jane: *El siglo XV europeo*. Summa Pictórica. Editorial Planeta. 1999. Barcelona.

Pérez Sánchez, Alfonso: *El siglo de oro. El sentimiento de lo barroco*. Editorial Planeta. 1996. Barcelona.

Francisco Arquillo Torres
David Arquillo Avilés
Universidad de Sevilla

