

EL PINTOR

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA
UNIVERSITAT DE BARCELONA





Il·lustració de la coberta:
Alberto Carroggio, "El frutero de plata" 65x92 cm.,(fragmento)

ÍNDICE

Prólogo.....	4
El pintor.....	5
El cuadro.....	12
El espectador.....	16
La acción.....	22
Bibliografía.....	25

Como dice mi colega y cuñada la Dra. Ana Díaz-Plaja, siempre se escribe de lo mismo y añade que es normal, porque hablas de lo que conoces. Es verdad, tengo la impresión de que este artículo ya lo he escrito varias veces. Se dan vueltas sobre el mismo tema, se ajustan ideas y se intentan concretar los últimos pasos, como si fueran descubrimientos significativos, pero no son más que nuevas formas de enfocar el mismo problema que, a la larga, varían poco el resultado.

El tríptico formado por el pintor, el cuadro y el espectador, ofrece muchas alternativas, aunque, desde la perspectiva de la pintura figurativa, las interpretaciones estén restringidas a la calidad de la representación. El espectador independiente, sin considerarse un especialista, se siente atraído por algunos pintores figurativos sin saber muy bien porqué; sólo sabe decir lo mucho que le gustan sus cuadros sin aportar demasiados argumentos, porque el placer lo obtiene directamente de la obra. No necesita esfuerzo ni creer en oscuras teorías que no entiende; se siente espectador genuino y no toma parte de la función; su posición es la del rey, él decide cuándo la obra está bien sin tener que justificarse. Y como que la representación, por sí sola, posee todos los ingredientes para otorgar calidad a un cuadro, la admiración del espectador, inconscientemente, se orienta hacia la calidad de la imagen. Los bufones de Velázquez son temas poco atractivos, pero la inteligencia del pintor se manifiesta en su pintura y el espectador alcanza a percibirla.

También es cierto que, en ocasiones, explicar las virtudes o los defectos de una obra es prácticamente imposible; en la actualidad, la tolerancia con los patrones "artísticos" dificulta, todavía más, apreciar la categoría de la representación en la pintura. Es inquietante escuchar cómo se elogia la obra de algunos pintores sin reparar en su decadencia y, por el contrario, se desdeña la de los maestros.

Así como el espectador adopta una actitud pasiva, el pintor asume dos posturas. Primero, es el actor que analiza la imagen de su entorno y define el concepto que le permite reconstruirla; es decir, elabora el concepto, la idea, que sustenta la acción de pintar. Pero, después, tiene que apreciar la corrección de la imagen y recuperar el punto de vista del espectador.

La relatividad de la imagen del entorno lleva al pintor a dudar del resultado de su obra; no existe un modelo único y, por consiguiente, no existe un único resultado; su trabajo no sólo depende de sus conocimientos, sino que intervienen factores de índole personal.

Algunos individuos tienen el antojo de seguir su propio criterio; consideran que el producto que alcanza su conciencia es el correcto y, por lo tanto, no hay que esforzarse en mejorarlo. Las conclusiones intelectuales que surgen de esta forma de pensamiento son naturales y no compiten con las de otras personas. La realidad es la base de los procesos especulativos y no se cuestionan los mecanismos que la perciben y, en consecuencia, toda evolución intelectual es el resultado normal del propio pensamiento. Es una forma de plantear el asunto que puede ser considerada muy simple, pero que resulta correcta, ya que no cuestiona el proceso, sino que únicamente varían las conclusiones intelectuales.

Esta forma de pensamiento evoluciona lenta y en apariencia arbitrariamente, puesto que sigue líneas particulares que a menudo parecen desordenadas, pero que llegan a ser coherentes, pues dependen de un único núcleo y, puesto que siguen rutas nuevas y poco transitadas, pueden ser originales.

Estos individuos suelen suscitar cierta irritación; sus opiniones pueden llegar a ser disparatadas y la obstinación les lleva a defenderlas a capa y espada, porque su pensamiento es integral y no defienden únicamente una idea, defienden una forma de ser y de pensar. Elaboran un código de valores en el que la calidad se entiende como un valor sistémico que emana de considerar la realidad como verdad absoluta, ya que entienden que es el principio esencial del mecanismo intelectual. Para estos individuos, cuestionarse los fundamentos del mecanismo les puede llevar a la disolución de su ser.

El riesgo radica en el cansancio que origina el frecuente desacuerdo con su entorno y que puede acabar por suspender el pensamiento original en favor de la opinión que sustenta la mayoría. En el pintor, este cansancio se manifiesta en forma de dudas; son "los miedos", los "no-saberes" que le llevan a plantearse de nuevo todo su recorrido; repasa conceptos, se cuestiona aquello que había dado por resuelto y emprende, otra vez, un recorrido por un camino interior que no le conduce a ningún lado y, puesto que ya ha pasado por esos baches, llega maltrecho y sin el brío de la novedad a las mismas conclusiones. Estos sucesos son, aparentemente, fruto de la inseguridad y, cómo no, de la soledad que rodea el hecho de pintar; pero, cuando se analiza el proceso, hay que aceptar que, en el fondo, se esconde la traición a las propias creencias, esas que se originaron en la infancia.

Las dudas en la pintura no surgen necesariamente de planteamientos estrictamente pictóricos, sino que la actitud del pintor se fortalece o se debilita por razones ajenas a la acción de pintar. En cierta forma, son procesos histéricos -en el auténtico sentido freudiano- y consecuencia de renunciar, más o menos inconscientemente, a los propios principios. El pintor debe reconocer su soledad; sólo así puede salir fortalecido, puesto que solamente desde esa soledad se toman decisiones, si no indefectiblemente correctas, si intelectualmente lúcidas; la pureza de la acción exige que el motivo de la acción sea la acción en sí misma, sin una pretensión espuria.

La pureza de la acción no es garante de su complejidad ni de su moralidad. El individuo que realiza una actividad siguiendo la senda que le marcan sus condiciones innatas puede llegar a actuar sin modelo externo,

pues el placer de la acción alimenta el progreso de la actividad; naturalmente la categoría de la acción depende de la categoría del individuo. Una acción banal puede aportar la misma cantidad de placer que una acción compleja. El primer caso requiere menos información para desarrollar su actividad que el segundo; hemos de pensar, pues, que la obtención de información puede ser gratificante en sí misma y convertir a todo el proceso en satisfactorio. De esta condición se nutren las acciones complejas como el estudio y la investigación.

En un artículo anterior¹, expuse algunos de los métodos de representación de la pintura figurativa y basaba la corrección de las diferentes alternativas en el placer que se obtiene de aplicar una u otra metodología. La exposición era insuficiente, ya que el placer, por sí mismo, es indicativo, pero no demostrativo de la corrección de la acción. El pintor, al final, elabora un juicio sobre su actuación, pero los conceptos que la sustentan han de ser comprendidos en su totalidad, es decir, la acción debe ser gratificante, pero además, si es compleja, debe ser resuelta en todos sus aspectos.

En definitiva, hay que considerar que la acción del pintor es fruto de su nivel personal -de su inteligencia y de sus conocimientos- y la suma de ambos determina una variedad de acciones que obedecen al criterio del pintor y, en consecuencia, serán correctas en la medida que el criterio del pintor lo sea. Vemos que Velázquez resuelve los cuadros de diferentes maneras, unos son de cuidada elaboración, mientras que otros son empastados y de gruesas pinceladas. Es impensable, especialmente desde el punto de vista del pintor, que todos fueran realizados siguiendo el mismo concepto, y que los cuadros de cuidada elaboración sean, únicamente, el resultado de peinar la pasta y fundir las pinceladas.

Creo que Velázquez se planteó la definición de la realidad y abordó diferentes maneras de enfocar la acción de pintar. Descubrir los fundamentos del dibujo, comprender el comportamiento del color como sensación discreta, concretar la acción de representar a partir de los elementos que concurren en el proceso de la elaboración de la realidad visual, asumir la generación de las nociones de dimensión, espacio, superficie, volumen, etc. como productos de la mente humana, determinar, en suma, las diferentes formas de conceptuar la realidad visual, son aspectos, por citar algunos, que afectan a la representación y que el pintor, debe utilizar sin tener una pauta definida. Su acción se sustenta en el análisis de la imagen y analizar supone descomponer visualmente la imagen en sus integrantes, pero, a su vez, hay que sintetizar y concretar la disposición de estos integrantes en el proceso de reconstrucción de la imagen.

La cabeza de "Menipo" -fig. 1- y la de "Esopo"-fig. 2- son dos obras sin ningún tipo de compromiso, en las que Velázquez ha aprovechado para "probar" dos maneras de solventar la acción de pintar. "Menipo", con pocos gruesos, la pasta cuidada, trabajando directamente sobre el objeto y con el propósito de realizar, dentro del cuadro, una imagen especular. "Esopo", en cambio, es una obra de gruesas pinceladas, trabajada sobre la pasta, donde la cabeza toma una presencia casi real en la que el pelo, por los gruesos de pintura, casi parece que esté "de cuerpo presente". Sin lugar a dudas, son formas distintas de plantear la acción de pintar y podemos suponer -sólo suponer- el pensamiento de Velázquez y su afán de investigar nuevas formas de resolver la representación.

¹ Carroggio de Molina, Alberto, "Métodos de representación en la pintura figurativa", <http://hdl.handle.net/2445/24062>, Universitat de Barcelona, 2012



Fig. 1 Diego Velázquez, "Menipo" (fragmento), Museo del Prado, Madrid, 1638, Óleo, 179 x 94 cm

Naturalmente, detrás de la acción encontramos un pintor de alto nivel y sus obras son la consecuencia de su criterio, por consiguiente, tanto si aplica unas u otras pautas de trabajo, las obras serán correctas. Recordemos a Sorolla cuando se pregunta "*¿Cuántos años he tardado en limitar este arte? ¡Veinte años!*"² Y nosotros nos preguntamos: ¿hay diferencias notables entre los cuadros realizados antes y después de este "descubrimiento"? Su pintura ha evolucionado de forma natural y sin rupturas y esta nueva manera de trabajo puede ser un procedimiento fruto, ciertamente, de nuevos conceptos, pero que no afecta demasiado a su resultado. El juicio de la obra se aplica sobre el resultado y el proceso puede ser como un juego que permita alcanzar la meta de una u otra manera, pero, al final, lo único importante es el resultado.

² Muñoz, Abelardo, "Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz", Diputació de València, Valencia, 1998 pag. 54

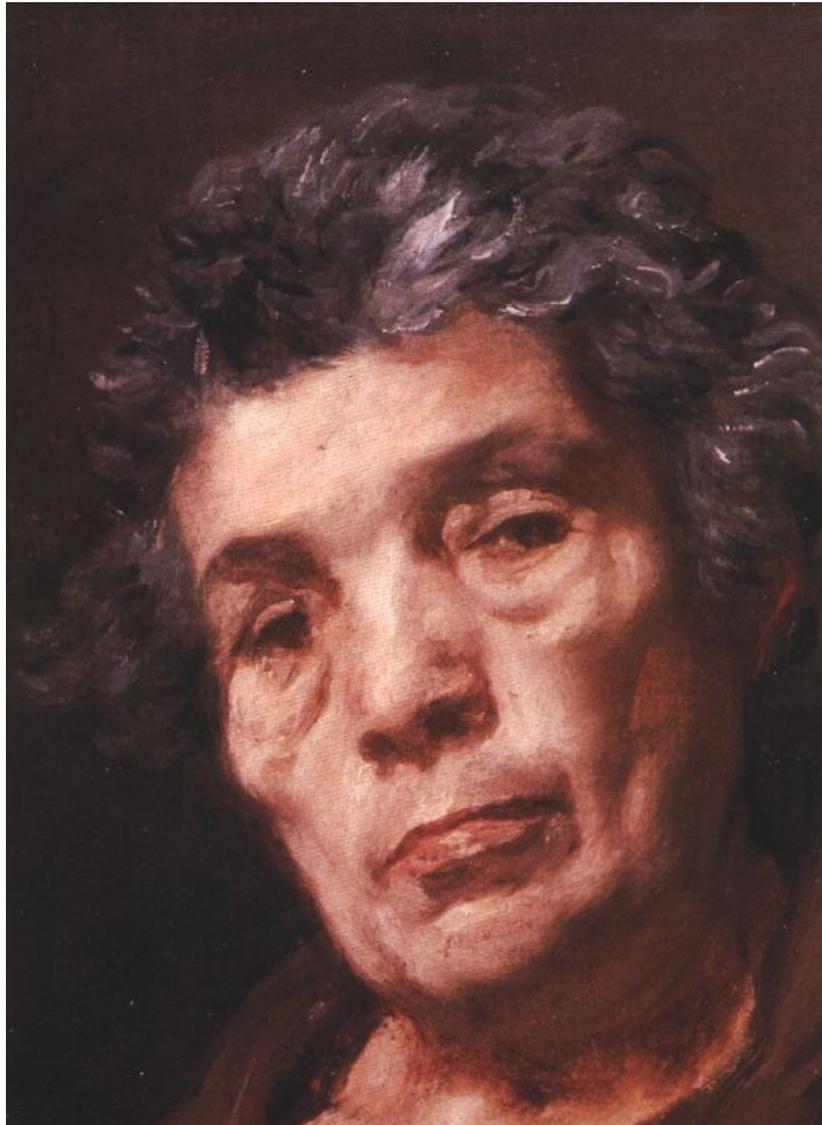


Fig. 2 Diego Velázquez, "Esopo" (fragmento), Museo del Prado, Madrid, 1638, Óleo, 179 x 94 cm

Ahora bien, ajustar el resultado exige que el pintor sepa discernir la calidad de la imagen y esta situación no siempre se presenta. Actualmente, la pintura se utiliza para muchos fines, tantos, que la razón de su existencia -la correcta representación del natural- ha quedado relegada. Velázquez realizó obras de cierto simbolismo, con un trasunto escénico complejo, pero, por encima de todo, son representaciones excepcionales; cada una de las figuras que llenan los grandes cuadros de Velázquez -"La Rendición de Breda" (1634/35), "Las Meninas" (1656) o "Las Hilanderas" (1657) - es un cuadro en sí misma; cada figura podría ser aislada, enmarcada y presentada como una obra perfecta. El valor de los cuadros de Velázquez no está en la escena, sino en la manera de resolver la acción de representar; es el "concepto", es la forma de asumir el natural. Evidentemente, la acción se torna fácil con el tiempo y las obras que hemos citado son mucho más "descuidadas", más

sueltas, que “La fragua de Vulcano” (1629/30) que es una obra más cuidada y más elaborada. El concepto pictórico evoluciona y, sin alterar su esencia, asume nuevas formas de resolver la acción de pintar. La ratificación de la idea vuelve más audaz al pintor, porque sabe que mientras mantenga el concepto mantendrá la calidad. Esta audacia, esta simplificación, redundan en beneficio de la obra, porque el pintor se despreocupa de aspectos menores, que anteriormente requerían mucho esfuerzo, para prestar atención a la esencia de la acción.

Muchos pintores desatienden la acción de representar, ignoran su valor o lo sustituyen por la trascendencia de la escena. Hoy en día, me encuentro con alumnos que desconfían del ajuste del color y desvirtúan el concepto de volumen en base a teorías más o menos confusas, sustentadas en la copia como tal. Utilizan nociones que aplican con académica disciplina y emplean diversos materiales, porque el procedimiento ha adquirido protagonismo. La representación se acompaña de “consejos” “trucos” “máquinas de ver” y de copiar. Pintar se convierte en el paso de las Termópilas, sólo superable cuando se aspira a propósitos supuestamente más “nobles” que la mera representación. Evidentemente, estos cuadros, temáticamente ambiciosos, adolecen de muchos defectos en la representación y únicamente el “buenismo” de nuestro órgano visual permite que se acepten e incluso se consideren como obras maestras.

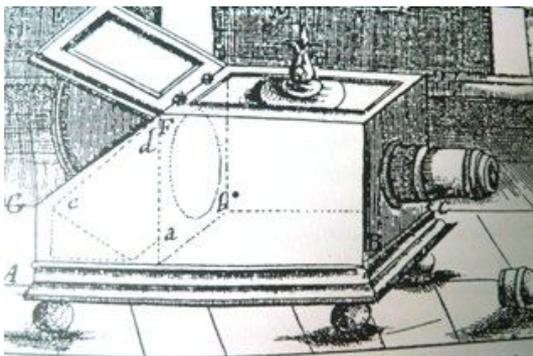


Fig. 3 a) "Cámara oscura", siglo XVI

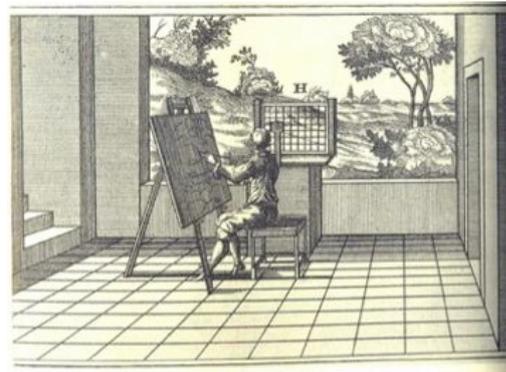


Fig. 3 b) "Velo de Alberti", siglo XV

Es cierto que existen máquinas para dibujar la escena de un cuadro, como las que podemos ver en la fig. 3, hasta el punto que uno de mis antiguos discípulos aseguraba que todos los pintores las utilizaban y que sin ellas no se podía dibujar. Pero cuando me hablan de estas “máquinas de dibujar” recuerdo la fotografía de Sorolla, dibujando a su mujer Clotilde –fig. 4- en la que vemos que, sin artilugio alguno, en directo, realiza con carboncillo un dibujo preparatorio, que es casi una academia, de lo que va a ser el cuadro al óleo “Clotilde con traje negro” Aquí, no hay ni trampa ni cartón, Sorolla está dibujando “a pelo”, vestido con traje, como el que no quiere la cosa -como he visto dibujar a muchos pintores en su taller-. Dibuja una modelo que ha posado para él incontables ocasiones – su mujer Clotilde- y que, a pesar de que el tamaño del cuadro no es excesivo, se esmera en concretar detalles que pueden parecer absurdos, como la calidad de los brillos del traje negro, las manos perfectamente definidas, el parecido, etc. Todo esto nos lleva a estimar que Sorolla era un dibujante al que no le costaba demasiado “abocetar” un cuadro y que, como hemos hecho la mayoría de pintores, no empleaba ningún artilugio de ayuda.



Fig. 4 Joaquín Sorolla - "Clotilde con un vestido negro", 1906, 186 x 118 cm, Metropolitan Museum, Nueva York

El científico desarrolla complicados cálculos y teorías para definir el Universo y el pintor utiliza sensaciones y conceptos elaborados por su mente para representar su entorno. Ambos, como espectadores, tienen que definir el correspondiente fenómeno y, en consecuencia, contaminan la realidad en la medida que la definen con nociones humanas. El científico, como el pintor, pretende definir la parcela que le corresponde del universo, pero ambos han llegado al final de lo observable. Ellos son el último espectador, porque se reconocen como el único espectador, como espectadores absolutos, como espectadores sabios que no pueden evadirse de su conocimiento y hacer ver que no están y que no se enteran de su realidad. Como estudiosos de su entorno, deben ser conscientes de su posición y reconocer que generan identidades conceptuales, es decir, productos mentales, elaborados por sus mecanismos mentales para describir cuanto les rodea. ¿Tan seguros están de que sus ecuaciones describen la realidad? Digámoslo de otra manera, ¿una ecuación matemática es la descripción de un fenómeno o es una manifestación de las habilidades de la mente?

El pintor acaba por darse cuenta de que sus definiciones de la realidad se basan en conceptos y sensaciones surgidos de los procesos elaborados por sus organismos mentales. Sabe que elabora un entorno visual con elementos mentales y, por consiguiente, resuelve su acción mediante los conceptos que la definen. No puede ahondar más allá, el límite está en el producto que elaboran sus propios órganos; no existe una realidad absoluta, ajena a él, existe un proceso mental que la delimita. Representar una imagen es distribuir correctamente los colores y los colores son un producto de la mente. Pero, también son productos de nuestra mente la noción de orden, de corrección, de distribución, etc. Al final, la acción de representar se define en la mente, con elementos mentales y capacidades mentales.

Hay que enfrentarse con esas identidades mentales y, a la larga, formular una acción integradora para recomponer el entorno. Porque de lo contrario, las identidades son contradictorias. La pasta de pintura puede ser la corteza de un árbol, la piel de una fruta o la mejilla de una modelo, pero, además, puede seguir manteniendo su identidad, ¿por qué la ha de perder?. ¿Cuál de todas estas identidades es la auténtica?. Puede parecer un juego pero cuando en pintura se llega a determinados límites no es posible evadirse de definir la acción y sus componentes. Hay que realizar un proceso inverso e integrar los diferentes elementos que pueden hallarse en el análisis de la representación y elaborar un concepto que defina la acción de representar y la haga posible y fácil.

Como podemos ver, el pintor figurativo, contrariamente a lo que se cree -y a lo que, a su vez, opinan algunos pintores-, no es un copista, es un "comprendista"; elabora un método de trabajo absolutamente lógico, porque su actividad se basa en comprender el procedimiento que utiliza el órgano visual para elaborar la imagen del universo.

Determinar la corrección de la imagen de un cuadro figurativo supone explorar un amplio abanico de escenarios y valorar cuáles son las cualidades que hay que destacar. Si hemos de hacer caso de la máxima popular hemos de creer que no hay un final, siempre se puede continuar un cuadro, porque, como dicen, "la perfección no existe". Claro está que depende de nuestras intenciones. La representación entendida como copia adopta la forma de un continuo y siempre podemos considerar que es posible ahondar más y más en la reproducción de la realidad y, por lo tanto, la acción no es concluyente. Por esta razón, hay que encontrar el elemento que discontinúe la acción de representar y que permita determinar el principio y el fin de la acción.

Hay dos únicos aspectos discontinuos en la representación: la forma y el color, es decir, el dibujo y la pintura entendidos como partes del todo que es la representación. Ambos se basan en procesos intelectuales y los procesos intelectuales son discontinuos. El color, como ya he explicado en mi artículo "La sensación de color"³ es una sensación discreta y, por lo tanto, identificable y, en consecuencia, discontinua. Y el dibujo es la correcta distribución de los volúmenes y estos son elementos identificables y, por lo tanto, también son discontinuos.

Diremos, entonces, que representar es la correcta disposición de los volúmenes y de los colores, pero ¿cómo y dónde hay que disponerlos?; el cómo nos lo dice el dibujo y sólo nos queda por averiguar el dónde.

Podemos mirar un cuadro como se mira un espejo o una fotografía, es decir, dirigir nuestra atención a los objetos dispuestos en su espacio interior. Muy bien, pero, para que esto sea posible, la cámara fotográfica ha debido manchar la superficie del papel de diversos colores. Es cierto que el espectador no ve estos colores, no mira la superficie del papel, ya que dejaría de ver los objetos que se representan; pero el proceso fotográfico sí que "ve" la superficie del papel, pues trabaja sobre esa superficie y distribuye los colores sobre esa superficie. En pintura sucede exactamente igual, el espectador no ve la superficie del cuadro, sino los objetos que se representan. Pero el pintor, como la cámara fotográfica, sí que debe percibir la superficie del cuadro, porque cuando desarrolla su trabajo sobre la imagen especular de los objetos, desestima la información que se halla en la superficie de la tela.

En último término, es una cuestión de identidades; hay que descomponer la acción en sus partes y reconocer todos y cada uno de los elementos que intervienen en la representación. Cuando se percibe la superficie de la tela se identifican las pinceladas y, por lo tanto, los colores como manchas discretas. A su vez, la categoría universal de la superficie permite adjudicar la superficie de la pasta de pintura a la superficie del objeto que deseamos representar, sólo es una cuestión de nombre, pues, esa única superficie puede ser adjudicada a la de cualquier objeto que se representa y, puesto que esa superficie es auténtica, genera un objeto real. Es cierto que siempre podemos pensar que eso es lo que siempre ha hecho el pintor: realizar el objeto que tiene delante, pero cuando se admite la visión de la superficie real de la pasta de pintura sobre la tela se genera una identidad diferente, el objeto deja de ser virtual, no está en el interior del espacio del cuadro, sino, que se presenta

³ Carroggio de Molina, A., "La sensación de color", <http://hdl.handle.net/2445/11462>, Universitat de Barcelona, 2008

en su auténtica dimensión y en su ubicación real, no hay esfuerzo por ver el objeto a realizar y la visión deja de "trampear" el enfoque y se ajusta a la distancia que está situado el objeto. A su vez, el objeto que estamos viendo es fruto de la realidad hasta sus últimas consecuencias, con los gruesos de las pinceladas, con las manchas discretas de color perfectamente diferenciadas; la identidad del objeto se clarifica, no es la imagen de un objeto virtual, es un objeto real y podemos cambiar sus propiedades visuales sin que deje de ser ese objeto. Y, puesto que la superficie puede adoptar la identidad del objeto que deseamos, cualquier color que veamos pertenece a la superficie del objeto que representamos.

La intervención del pintor es, por llamarla de alguna manera, muy neutra, pues trabaja en un objeto que está fuera de él; en consecuencia, observa el objeto en su totalidad –eso que los pintores llaman la visión de conjunto- y, a su vez, no pierde su categoría de objeto, porque hemos llevado el juego hasta sus últimas consecuencias. La acción se sustenta en un hecho cierto, pues la superficie es real y, por lo tanto, no se puede cambiar la cualidad de este hecho; no es posible pretender que el objeto sea el que nos sirve de modelo, porque el que se forma en la tela ya tiene su propia identidad y únicamente es posible aspirar a conseguir una semejanza notable ajustando la forma y los colores. Es el espectador el que puede decir que el del retrato es fulanito -como se identifican a las personas de una fotografía- porque admite pasivamente el producto acabado.

Y cuando el espectador no actúa como espectador pasivo pone en peligro su posición de espectador, porque analizar la realidad y el desarrollo del cuadro le lleva a perder su capacidad para juzgar la calidad de la obra, La calidad de la obra pictórica únicamente puede ser percibida desde la posición de espectador. Cuando el pintor analiza eso que él denomina "el cómo está hecho" pierde su posición de espectador y entra en el juego del asombro. Si previamente ha considerado que la obra está bien puede asombrarse de la manera que el pintor la ha resuelto, ya que solamente es aceptable el asombro cuando se ha aprobado la calidad de la obra.

Esta forma de apreciar la superficie de la tela marca la diferencia con el método del claroscuro. En el claroscuro el color se interpreta como "el mismo, pero más claro o más oscuro" y los diferentes colores del cuadro se identifican con el color global de los objetos; la superficie real se ignora y se sustituye por la virtual del objeto que se representa, ya que si se advirtiera la superficie real se percibirían los diferentes colores que la componen y, en consecuencia, se abandonarían el procedimiento del claroscuro.

El claroscuro es un procedimiento continuo, pues no proporciona elementos que puedan identificarse como tales y la acción se basa en ajustar tonos, pero sin identidad particular. La degradación del tono -más claro o más oscuro- no se basa en ajustar colores, sino que se pretende ajustar el tono de las sombras y de las luces. Visualmente, la sombra o la luz son nociones extraídas del orden de colores y no tienen existencia sensorial; cuando decimos que un lado del objeto está en sombra es una forma convencional de referirse a una zona más oscura del objeto. Pero el pintor sólo puede aplicar color, ya que el pincel no reparte sombras o luces, reparte colores y a estos colores es a los que hay que prestar atención.

Los pintores que trabajan a partir de la percepción de los colores de la superficie de la tela han de cumplir con dos condiciones inexcusables. La primera es que han de ajustar el color. Es posible construir los objetos sobre la

tela poniendo aleatoriamente cualquier color, pero el resultado será visualmente desordenado, porque aunque se consiga que se reconozcan los objetos por su perfil, no se consigue generar el espacio tridimensional, ni la iluminación, ni las calidades de la superficie de los objetos. El color lleva implícito el tono de claroscuro; es posible convertir en grises una imagen en color, es decir que una imagen puede ser compuesta, como así sucede en el dibujo, mediante el contraste de grises. Si no se ajusta el color, no se ajusta el tono de gris correspondiente y si no se ajusta el tono de gris no se describen correctamente los volúmenes, ni se genera el orden del que se desprende la noción de iluminación –que está íntimamente ligada a la distribución de los volúmenes – y si no se describen los volúmenes no se genera el espacio en el que se desenvuelven.

La segunda condición es que hay que disponer los colores en el lugar adecuado; las mismas razones que justifican que el color ha de ser ajustado, sirven para requerir su correcta ubicación.

La obra de Joaquim Mir es un exponente muy claro de este procedimiento pictórico. Si se cambian los colores de los cuadros de Mir desaparece la luz que inunda sus paisajes. Este hecho tan sencillo lo experimenta constantemente el pintor que se atiene al método de ajustar el color. A pesar de ello, he oído decir a alguno de sus discípulos, que Joaquim Mir se inventaba el color y que los colores de sus cuadros no estaban en el natural. Yo no salía de mi asombro. Mir ajustaba el color hasta límites increíbles. Sólo cabe preguntarse ¿qué han aprendido de Mir estos discípulos?

Naturalmente, no todos los pintores basan su trabajo en ajustar el color. Pero hay que destacar un hecho que refuerza esta forma de trabajo. A finales del siglo XIX nacen cuatro pintores que son un claro exponente del método basado en ajustar el color:

- Anders Leonard Zorn (Mora, Dalarna; 18 de febrero de 1860 - 22 de agosto de 1920)
- Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia, 27 de febrero de 1863 -10 de agosto de 1923)
- John Singer Sargent (Florenca, 12 de enero de 1856-14 de abril de 1925)
- Joaquín Mir i Trinxet (Barcelona, 6 de enero de 1873 - Barcelona, 27 de abril de 1940)

Como podemos ver, todos, excepto Mir (1873-1940), nacen entre 1856 y 1863 y mueren entre 1920 y 1925. En cambio, todos, incluido Mir, nacen en Enero o Febrero y mueren en Agosto o en Abril. (Habrá que empezar a creer en la astrología) Sin embargo y a pesar de estas coincidencias nacen en lugares muy alejados unos de otros y, por lo tanto, sin posibilidad de influencias. Todos son grandes dibujantes, todos son grandes coloristas y todos tienen en común una gran fascinación por Velázquez.

Zorn nació en Mora, Suecia. Sorolla y Mir son los únicos que nacieron en España, pero uno en Valencia y el otro en Barcelona y de Sargent se ha dicho que *“fue un americano nacido en Italia, educado en Francia, con porte alemán, que escribía como un caballero inglés y pintaba como un español”*⁴.

⁴ Neuhaus E. The history and ideals of American art. Stanford, Ca: Stanford University Press; 1931.

Este acontecimiento es fundamental en la historia de la pintura: estos cuatro pintores podrían "jugar" a intercambiar su obra y difícil sería, en alguno de los fragmentos de sus cuadros, determinar con exactitud a su autor. Además, me gusta suponer que cualquiera de ellos estaría dispuesto a firmar algún que otro cuadro de cualquiera de los otros tres.

¿Qué es lo que los une? En primer lugar su dominio del dibujo. De Sorolla cuentan que cuando murió encontraron una gran cantidad de cuadernos con "dibujos de la calle". El pintor Miravalls Bové⁵ decía que muchos de estos dibujos eran de cogotes de cocheros, porque era lo que veía cuando subía a un coche de punto. Rafael García⁶, dueño y director de la "Galería de Arte La Pinacoteca" de Barcelona, me explicó que en un viaje que Sorolla hizo en coche, desde Barcelona a San Sebastián, estuvo dibujando durante todo el trayecto. De Sargent podemos leer en Wikipedia: "*Desde el principio, su trabajo se caracterizó por una destacable habilidad técnica, particularmente su facilidad para el dibujo con el pincel, que en años posteriores generó tanto admiración como críticas por una supuesta superficialidad*"⁷

Son pintores que saben dibujar, algo que pocas veces puede decirse de los "genios" de la pintura. No son copistas, sino que su dibujo se basa en comprender la forma y además saben qué significa eso tan "misterioso" de la forma. Por otro lado, son grandes coloristas, evidentemente, como resultado natural de su dominio del dibujo. En pintura, dibujar significa elaborar la imagen de un objeto distribuyendo correctamente sus volúmenes; esto supone que se han reconocido, no sólo los volúmenes, sino que se han identificado las manchas de color que los conforman. La acción de representar se reconoce como una hecho puramente visual y, por lo tanto, el color es aquello que se ve, no el pigmento del tubo. He leído, en la página de Facebook de la exposición "Impresionismo Americano" en el Museo Thyssen-Bornemisza, un comentario atribuido a Monet y que en una conversación con Sargent dice: "*Le di mi paleta de colores y él quería negro y yo contesté: pero si no tengo negro. Él exclamó: entonces no puedo pintar ¿cómo te las arreglas!?*"⁸. Parece que para Monet el color negro no existía ¿es que acaso no lo veía?

Pero, por encima de todo, creo que todos pertenecen al "grupo" de los independientes; los intelectualmente rebeldes que cumplían a rajatabla el consejo que Sorolla daba a sus alumnos: "*No hay que seguir a los otros pintores antiguos o contemporáneos. Sólo puede existir de maestro la naturaleza. Cada uno debe de seguir su propia iniciativa*"⁹.

Hacer lo que uno quiere puede resultar difícil y, sobre todo, aventurado. La decisión final se basa en consideraciones personales y dejar de lado la ortodoxia requiere emprender nuevos y arriesgados caminos.

⁵ Miravalls Bové, Armando, Barcelona(1916-1978)

⁶ García Esmatges, Rafael, Barcelona (1923-)

⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/John_Singer_Sargent

⁸ <https://es-la.facebook.com/museothyssen/posts/10152565900462833>

⁹ Simó, Trinidad "J. Sorolla", Vicent Garcia Editores S.A., Valencia, 1980 pag.129

"Un magnífico pintor -refiriéndose a Sorolla- ha nacido. Desgraciadamente, no en Francia, donde el impresionismo (...) ha matado nuestra pintura con sus cielos que se parecen a colchones mal cardados, sus árboles de tapicería y sus retratos donde las bocas están al lado de la nariz"

Henri de Rochefort¹⁰

La visión es un sentido que utiliza muchas convenciones. Falsea y "arregla" la realidad visual, para alcanzar, rápida y fácilmente, su objetivo: la generación de imágenes de objetos tridimensionales. Pobres dibujos, peores pinturas y confusos "comics" se convierten en formas, espacios y figuras reconocibles para el espectador. Este "buenismo" del órgano de la visión, nos lleva a aceptar como obras maestras verdaderos desatinos.

En contrapartida, despreciamos la facilidad con que algunos pintores resuelven sus cuadros, se los juzga superficiales y su destreza se considera como mera habilidad manual, cuando, en realidad, es el resultado de múltiples planteamientos y de muchas horas de estudio. De Sorolla he leído que era impresionista, postimpresionista, luminista y costumbrista. De Sargent, como hemos dicho, que su facilidad para el dibujo con el pincel, generó tanto admiración como críticas por una supuesta superficialidad. Y de Zorn leemos que muestra un naturalismo próximo al Impresionismo, donde se percibe la influencia de Velázquez. Es difícil emplear tantas palabras para no decir nada. Sin embargo, todos ellos han sido tachados de superficiales, por la facilidad que demuestran en su obra. Ahora bien, si hemos de recriminarles la facilidad, la rapidez y la superficialidad, hay que hacer extensivas estas cualidades a Velázquez, porque también realizó cuadros "rápidos", como el retrato de Felipe IV en Fraga (1644) en cuatro o cinco sesiones, o el "apunte" que hizo de la cabeza de Inocencio X, que según dicen lo realizó en una sesión. Así que deberíamos incluirlo entre los pintores fáciles y superficiales.

Sorolla nos dice que tarda veinte años en limitar su arte;¹¹ pero, hay muchos pintores que han trabajado veinte años y nunca han adquirido la facilidad de Sorolla. En general, el pintor solventa el tema diciendo que él no quiere pintar como Sorolla. Es mentira, todos los pintores queremos pintar como Sorolla, como Velázquez, como Sargent o como Mir y, a ser posible, tener el oficio suficiente para hacerlo como cualquiera de ellos a nuestra elección y capricho. No es un tema de años, es un tema de eso que los pintores llaman "concepto". Pero la cuestión no es la facilidad adquirida como resultado de veinte años de trabajo, sino que el concepto se ha depurado y la acción se ha vuelto fácil. Parece que el pintor que tiene facilidad hay que desconsiderarlo y desprestigiar aquello por lo que los demás pintores darían la mitad de su vida: la claridad de concepto. Cuando Monet vio la exposición de Sorolla en París, y ante las elogios que dedicaba su acompañante a los

¹⁰ Rochefort, Henri de, "Un astre qui se lève" (Simó, Trinidad, "J. Sorolla", Vicent García Editores, S.A., Paterna (Valencia), 1980, pag. 184)

¹¹ Muñoz, Abelardo, op. cit. (nota 2)

cuadros de Sorolla, exclamó en tono un tanto despectivo: "Bah, un enamorado de la luz, sobre todo"¹²

A veces, en tono de broma, les digo a mis alumnos que dibujar es fácil y que lo difícil es el cuerpo humano. No es verdad, dibujar es una actividad compleja y saber dibujar exige saber realizar, tanto una mesa – que es un objeto sencillo-, como una mano o una rodilla que son objetos muy complejos. No se sabe dibujar mucho o poco, se sabe dibujar o no se sabe, no hay grados; se puede estar en estado dibujístico, pero sólo significa que el que practica muchas horas tiene más facilidad para plantear y trazar un dibujo, pero no por ello dibujará mejor o peor; como el ciclista que puede correr más cuando está entrenado, pero, que si abandona la práctica, no se olvida de ir en bicicleta.

Nuestro universo visual es un universo de superficies, sin ellas no tenemos ninguna posibilidad de sobrevivir. De hecho, no conozco a nadie sin el sentido del tacto; es posible sobrevivir siendo ciego, sordo, mudo o sin olfato, pero, sin el sentido del tacto no se elaboran superficies táctiles y, en consecuencia, tampoco se pueden elaborar superficies visuales; no podríamos elaborar el espacio ni el sentido del tiempo, nuestra noción del universo sería un universo de humo y, en consecuencia, muy peligroso.

La única función del órgano de la visión es la elaboración de superficies visuales y el pintor aplica el mismo método que utiliza el órgano de la visión para generar superficies visuales inteligibles. Recorre el proceso en ambos sentidos: primero analiza y descompone el natural en colores y formas para, posteriormente, reconstruirlo sobre la tela ordenando los colores que lo componen. Y, para elaborar una imagen visual de su entorno, únicamente dispone de unos pigmentos de colores que reparte sobre la superficie de trabajo con la ayuda del pincel.

El órgano de la visión percibe el entorno de inmediato, sin realizar esfuerzo alguno. En consecuencia, el pintor debe entregar la imagen del cuadro en perfectas condiciones, para que el espectador no tenga que cavilar sobre su calidad, de la misma manera que comprende la imagen del natural. Naturalmente, cuando el pintor juzga su obra debe basarse en este escenario.

Pretender que el espectador participe en la acción del actor, es desvirtuar su esencia. Ya hemos dicho que el espectador es el rey y no admite que jueguen con él, que lo molesten y lo ridiculicen; el espectador está expectante, ("espectante"), y huye de cualquier esfuerzo, es el artista quien debe conseguir entregar el producto sin fallos.

Los pintores, llegado el caso, sobrevaloramos la acción de pintar por encima del resultado visual. El placer de la acción arrastra al pintor y le conduce a conclusiones que plásticamente son correctas, pero visualmente son, cuando menos, dudosas. La mano del "Marte" de Velázquez -fig. 5- es un ejemplo de esta situación; si la miramos sin prejuicios, nos percatamos de que esta mano es poco ortodoxa, pero claro, ante un pintor que realiza un cuadro como el "Marte" la mano entra dentro de lo asombroso, ya que vista de lejos adquiere sentido.

¹² Simó, Trinidad, "J. Sorolla", Vicent García Editores, S.A., Paterna (Valencia), 1980, pag. 105



Fig. 5 Diego Velázquez, "El Dios Marte", 1640, Oleo sobre lienzo, 181x99cm. Museo del Prado, Madrid, (fragmento)

Velázquez ha hecho manos correctísimas y por lo tanto no es momento de dudar de su capacidad y más cuando la que nos ocupa no es especialmente difícil. ¿Qué sucede, pues? El placer de poner el color, distribuir las pinceladas, la seguridad en el sistema y hasta quizás algo de chulería, le llevan a descuidar la mano, imponiendo su método, antes que una visión, pretendidamente ortodoxa, de una mano.

El goce de pintar es muy seductor, arrastra y conduce a situaciones en las que el pintor antepone el placer a lograr la corrección convencional de la imagen. Siempre existe un envite entre el pintor y el espectador. La formación de una imagen tridimensional sobre una superficie bidimensional se basa en el engaño y cuando el pintor trabaja siguiendo el procedimiento de ajustar el color el engaño es descarado. En ocasiones, la imagen que el pintor ve sobre la tela puede ser muy diferente de la imagen del modelo y, a pesar de todo, confía que el espectador vea la imagen normal del modelo, no la que ve él. No le queda más remedio que confiar en el método.

Al espectador le puede resultar difícil apreciar la categoría pictórica de la obra. Su situación es la del juez que actúa, por un lado, con la intuición del que, misteriosamente, advierte la calidad del cuadro, pero, por el otro, siente la presión de lo convencional, la opinión de los supuestos sabios. Es la presión emocional que ejerce la opinión general y que pretende la fe del espectador.

Les digo a mis alumnos que miren los cuadros de los maestros con "mala leche", que no se dejen llevar por la "santa" opinión de los entendidos. Hay que advertir los errores y apreciar la calidad personalmente, aun a riesgo de

equivocarnos, y permitir que sea el silencio el que manifieste la categoría de una pintura.

Vamos a poner un ejemplo. Normalmente, se considera que el retrato de Inocencio X de la Galleria Doria Pamphili es el que retrata el carácter del Papa con más precisión y el que posee mejores cualidades pictóricas. Pero, si comparamos los rostros de las figuras 6 y 7, salta a la vista la crudeza del retrato de la Colección Wellington.



Fig. 6 Diego Velázquez, El papa Inocencio X, 1650, 140x120cm, Galleria Doria Pamphili, Roma (fragmento)

El primero es el retrato de un hombre “velazqueño”, con unos ojos que poseen la seriedad que sólo Velázquez tenía; es una mirada noble, la mirada inteligente del pintor que, sin querer, transmite a sus retratados; es un cuadro elaborado, en el que se han cuidado muchos detalles, con especial interés en dejar en buen lugar a Inocencio X.

El retrato de Apsley House, opino que es el que, al parecer, se realizó en vivo, como apunte, y que Inocencio X sólo concedió a Velázquez una sesión.



Fig. 7 Diego Velázquez, El papa Inocencio X, 1650, 82 x 71.5 cm, colección Wellington de Apsley House, Londres (fragmento)

Inocencio X tenía fama de ser feo, guerrero y de muy mal carácter, consecuencia de padecer úlcera de estómago, y la mirada del Inocencio de Apsley House responde realmente a estas características. Únicamente, en un retrato del natural, sin cuidar las apariencias, con prisas, se pinta "lo que hay" (ya lo arreglaré luego) y sale esa mirada dura, aviesa, de mal genio, la mirada del hombre listo y duro del que hay que tener cuidado.

Por otro lado, desde el punto de vista de la pintura, ¡qué cantidad de carne!; es un cuadro empastado, de color valiente, con detalles, como las lagrimas del ojo de la izquierda del espectador, que sólo se representan cuando el modelo las tiene, porque si no ¿por qué las iba a poner Velázquez? (en el de Roma no están); o el acabado de la aleta de la nariz, con ese hilillo rojo que sólo se pinta cuando el modelo lo exige.



Fig. 8 a) Apsley House



Fig. 8 b) Galleria Doria Pamphilj

Si reducimos los dos rostros y los pasamos a escala de grises, vemos que la diferencia no es excesiva, pero la personalidad es diferente; la mejilla del Inocencio de la fig. 8 b), a la altura de la boca, tiene unos bultos un tanto

desordenados; la cara es más alargada, de hombre más espiritual; la nariz no destaca tanto como la del de Apsley House; también, se advierte una cercanía en la cabeza del retrato de Roma, como si todo él estuviera en primer plano, mientras que el de Londres queda más alejado, más metido en un espacio en profundidad. Tengo la seguridad que el cuadro de Londres es el apunte que utilizó Velázquez para realizar el cuadro completo.

Pictóricamente, es mejor que el de Roma. Es cierto que la muceta roja del cuadro de Apsley House no esté demasiado acabada, pero creo que es un puro apunte de color, típico del cuadro que "ya no queda más tiempo" y que sólo sirve de guía, porque la vestimenta se realiza sin el modelo original. Y sin embargo, la opinión de los "eruditos" es que el de Londres podría no ser de Velázquez, cuando es el que el pintor conservó en su estudio toda la vida.

El espectador ha dejado de estar expectante y se nutre de opiniones. Ha dejado de ver y se ha convertido en un creyente; el arte, eso que nadie sabe qué es, se ha transformado en una religión que hay que profesar. Pero, la acción del hombre tiene valor por sí misma y no hay que adornarla. La esencia de la acción es el valor de la acción. La representación, por sí misma, tiene transcendencia suficiente y su utilización para otros fines no le añade categoría.

El "arte", con su aspiración de expresividad, no es capaz de comunicar un mensaje tan sencillo como: "mañana pasaré por tu casa a las siete y media" y, sin embargo se le considera el paradigma de la comunicación, de la expresión, de la libertad y de qué sé yo cuantas cosas más. Pretender manifestar complejos y confusos sentimientos mediante el emborronado de telas es, cuando menos, pretencioso. Por otro lado, los sentimientos actúan correctamente cuando son consecuencia de una idea; el sentimiento en vacío es una muestra de desorden mental y, en consecuencia, el "arte" debería expresar conceptos, sin embargo, lo único que expresa son comportamientos y actitudes, ya que no juzga el producto, sino que juzga el motivo.

La inteligencia que se requiere para realizar una obra como la de Velázquez es notable. Su obra es la manifestación de esta facultad y, como ya hemos mencionado y sin menospreciarlas, no es en sus composiciones donde adquiere valor su trabajo, sino en su concepto de la representación. Considero que el arte, en general, es la exhibición de estas facultades; es decir, poner de manifiesto las cualidades humanas cuando realizan actividades complejas.

El pintor debe decidir qué es lo que hace con sus conocimientos, cómo los aplica, porque, en último término, sólo la consumación de la obra tiene validez. Elaborar el concepto, la orden que abarca toda la acción, no es únicamente un problema de conocimientos, es un planteamiento intelectual, en el que concurren muchos aspectos que ponen a prueba las capacidades del sujeto y que, como dice Sorolla, el miedo está siempre presente.

El pintor copista se ajusta a un modelo y su función es elaborar una imagen que se asemeje todo lo posible a ese modelo. Vemos obras que han acumulado muchas horas de trabajo y su valor se sustenta en esa dedicación. El hiperrealismo se muestra como una forma de representación que pretende realizar una imagen perfecta del modelo.

Pero si volvemos a la mano del "Marte" de Velázquez de la fig. 4 vemos que tiene poco de hiperrealismo. Realizar, en el siglo XVII, una imagen que no parece una mano y confiar que el espectador vea la imagen correcta de una mano demuestra que Velázquez aplicaba un método de trabajo.

¡Qué gran seguridad en el procedimiento!, ya no existe un modelo, no hay una mano a la que copiar, sólo existe un método que aplicar. No se puede añadir ni quitar nada a la mano del cuadro, porque, cuando el resultado no es convencional, ¿qué es lo que está bien o qué es lo que está mal? Cuando el espectador observa cómo se ha realizado la mano, se encuentra con unas manchas de pintura que tienen poco o nada de mano y, por consiguiente, no puede opinar sobre la corrección del trabajo.

Lo mismo podemos decir de los pintores que hemos mencionado: Sorolla, Mir, Sargent o Zorn. No copian, hacen. Han descubierto el método y lo aplican hasta las últimas consecuencias. Estos pintores nos demuestran que existe una manera de pintar; que la representación no es una cuestión de copiar mejor o peor, sino que depende de un procedimiento lógico que puede ser asimilado por pintores de procedencias muy distintas. La aplicación del procedimiento convierte la representación en algo fácil y, sin embargo, esta facilidad llega a ser considerada un defecto más que una virtud. Cuando estos pintores dedican su habilidad para componer cuadros temáticos se los acusa de superficiales y de costumbristas. Pero, ¿por qué son costumbristas Sorolla o Zorn

y no lo son Monet o Degas? ¿Quizás, porque estos últimos demuestran un esfuerzo y una torpeza que los disculpa?

Después de muchos años de trabajo, probar con distintos métodos, aplicar conceptos pretendidamente nuevos, creer en soluciones casi "mágicas", tengo la impresión de que tan importante es el método, como la capacidad de apreciar el resultado. En último término, en la representación sólo encontramos el dibujo y el ajuste de color. El color es un tema considerado un tanto misterioso que disculpa muchos errores, sin embargo no es un tema demasiado complicado; así que, ya sólo queda el dibujo y desgraciadamente no se prodiga demasiado entre los pintores.

El método creo que surge como consecuencia del dominio del dibujo, porque es el único aspecto que admite la acumulación de conocimientos. El color tiene un comportamiento relativo y, en consecuencia, es poco previsible. El dibujo, en cambio, es una actividad absolutamente lógica y predecible, de donde es la única parte de la representación que puede evolucionar y simplificar sus conclusiones. Ya he hablado del dibujo en anteriores artículos: "Métodos de representación en la pintura figurativa"¹³ y "La relatividad en la pintura figurativa"¹⁴. En ellos expongo la forma de comprender visualmente nuestro entorno y el método gráfico para representarlo, así pues, no voy a extenderme.

La pintura figurativa es un proceso que aspira a representar visualmente nuestro entorno y se basa en averiguar el procedimiento que sigue el órgano de la visión para elaborar la imagen del campo visual. Este procedimiento tiene tres elementos: la fuente de energía, el objeto que la refleja y el sujeto que recibe la información. Si alguno de los dos primeros elementos tuvieran un comportamiento ilógico el tercer elemento, el órgano de la visión, no podría extraer conclusiones y, por lo tanto, no podría elaborar la imagen de los objetos.

La pintura figurativa exige, como ya hemos mencionado, que los colores estén distribuidos correctamente, pero la representación requiere algo más que la mera distribución de los colores. La exigencia de aceptar la realidad en todo el proceso nos obliga a resolver las cuestiones que hemos planteado en la página 10 del capítulo "El cuadro" y resolver la identidad de los componentes del proceso. El conflicto se presenta cuando se pretende solucionar la acción de pintar aplicando sólo partes del procedimiento sin abarcar toda la acción de representar.

Es cierto que ajustando el color se obtienen resultados considerables, pero ajustar el color es una parte del todo que supone la acción de representar; de la misma manera podríamos despreciar el color y ajustar únicamente el dibujo. Cuando planteamos la identidad de la superficie de la pasta sobre la tela, estamos desmenuzando la acción de representar y también podemos interrogarnos si el color ha de ser asumido como elemento diferenciable y absoluto o perteneciente a la superficie del objeto. Podemos llegar a descomponer la acción en todos sus integrantes y el resultado siempre

¹³ Carroggio de Molina, Alberto, "Métodos de representación en la pintura figurativa", <http://hdl.handle.net/2445/24062>, Universitat de Barcelona, 2012

¹⁴ Carroggio de Molina, Alberto, "La relatividad en la pintura figurativa", <http://hdl.handle.net/2445/13542>, Universitat de Barcelona, 2010

será parcial. La acción de pintar ha de estar integrada en un único concepto que abarque todos los componentes, tanto prácticos, como mentales, que intervienen en la representación y se resuelva en una única intervención.

Es inquietante que la representación no pueda ajustarse a un modelo cuando, en el fondo, pretende representar la imagen de ese modelo. La mano del "Marte" de Velázquez no está ni bien ni mal y por consiguiente no puede estar mejor. Únicamente, vista a la distancia correcta, nos proporciona una realidad visual muy superior a la de cualquier hiperrealista. Pero, la realidad tampoco es absoluta y la percepción del entorno está sujeto a órganos que actúan bajo pautas relativas en unos casos y bajo respuestas absolutas en otros. El comportamiento del órgano de la visión es relativo y ofrece respuestas en función de una gran variedad de circunstancias. El tamaño relativo de los objetos, el punto de vista, la distancia, la iluminación, son factores que alteran el aspecto del entorno e impiden establecer una respuesta absoluta de su imagen o de su situación. Por consiguiente, el pintor ejecuta una acción que depende de factores subjetivos y, en consecuencia, debe admitir como guía el placer que obtiene cuando la acción se realiza de acuerdo con los principios de actuación del correspondiente mecanismo intelectual.

El pintor es el espectador final, porque llega a un punto en el que no puede seguir descomponiendo los elementos que intervienen en la imagen de su entorno; el análisis le lleva de nuevo a sí mismo, pues debe decidir la identidad de los elementos que él mismo ha creado. La superficie de la tela se convierte en la superficie del objeto porque él lo decide y, si analiza el fenómeno, la superficie ya no es tal, sólo es un cúmulo de colores, porque el concepto de superficie es el resultado de la integración de esos colores - colores que él ha creado-.

Esta situación no le sirve para representar, debe romper este círculo y generar una acción que integre todos los elementos que concurren en la representación. En el camino de vuelta, abandonada la etapa de análisis, se descubren todos esos factores que Sorolla considera como miedos. Es cierto que el miedo está siempre presente, pero también hallamos múltiples formas de entender la representación en función de los conceptos que hemos hallado en la etapa de análisis y que, al formar parte de la imagen, podemos considerar como acciones definitivas. No es así, la representación es un todo en el que el criterio del pintor tiene la última palabra y la única respuesta que le alerta de su actuación es su inteligencia y el placer que obtiene de su acción.

Bibliografía

Cuando llego al apartado de la bibliografía nunca sé que poner, en la mayoría de los artículos anteriores no lo he incluido, porque estos artículos son la exposición de mis propias experiencias. Pero, detrás de estas experiencias hay autores que, en la mayoría de los casos, no pertenecen al mundo de la pintura o al del "arte". He aprendido conceptos de la Física, de la Filosofía, de la Astronomía, incluso de las Matemáticas, pero pocos del Arte. El pintor es un salteador que roba ideas de aquí y de allá, porque no dispone de documentación expresa. Oye a sus maestros explicar anécdotas; averigua la opinión de otros pintores por las frases que entresaca de las cartas que escriben a su familia o a sus colegas; lee los chismes en las biografías y con todo ello se forma una idea aproximada del pensamiento de los pintores que le interesan.

Debería, pues, citar los libros sobre pintores -que no sobre pintura- que llenan las estanterías de mis destartadas librerías; citar, también, los autores de divulgación científica, los de ciencia ficción; la ingente cantidad de novelas, desde las "novelas del oeste" de las que soy deudor de mi afición a la lectura, hasta las de autores, pretendidamente más serios. Como "salteador" he tomado ideas de muchas fuentes que me han ayudado a desarrollar mi trabajo.

Sin embargo, me limitaré a citar a los autores que están presentes, directa o indirectamente, en este trabajo.

Brown, Jonathan, Velázquez, Pintor y Cortesano, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Carroggio de Molina, A., "La sensación de color",
<http://hdl.handle.net/2445/11462> ,Universitat de Barcelona, 2008

Carroggio de Molina, Alberto, "La relatividad en la pintura figurativa",
<http://hdl.handle.net/2445/13542>, Universitat de Barcelona, 2010

Carroggio de Molina, Alberto, "Métodos de representación en la pintura figurativa", <http://hdl.handle.net/2445/24062>, Universitat de Barcelona, 2012

Garrido Pérez, Carmen, Velázquez, Técnica y Evolución, Museo del Prado, Madrid, 1992

Jardí, Enric, Joaquim Mir, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1989

Justi, Carl, Velázquez y su Siglo, Madrid, Espasa Calpe, 1953.

Muñoz, Abelardo, Joaquín Sorolla, Viajero de la Luz, Diputació de València, Valencia, 1998

Ormond, Richard, John Singer Sargent Painting-drawings-watercolors, (Harper&Row, Publishers), Phaidon Press Limited, London, 1970

Simó, Trinidad, J. Sorolla, Vicent García Editores, S.A., Paterna (Valencia), 1980