

Ver o no ver las sombras: la esquivada presencia de las sombras en la realidad y en sus imágenes

Diego Gómez Sánchez. Universidad de Castilla-La Mancha, España

Resumen: La historia de las representaciones icónicas demuestra que el concepto de realismo no es rígido ni invariable sino, por el contrario, múltiple y cambiante, quizá porque la propia realidad visual presenta múltiples caras a los observadores. Las sombras son elementos que, aunque siempre presentes ante nuestros ojos, rara vez son tomados en consideración a la hora de definir como realista una imagen. Este artículo indaga en la importancia de las sombras como fenómenos ópticos y trata de responder a la pregunta de por qué una imagen que no contenga sombras puede llegar a creerse una representación fiel de la realidad.

Palabras clave: sombras, pintura, percepción visual, realismo

Abstract: The history of the iconic representations shows that the concept of realism is neither rigid nor unchanging but, on the contrary, it is multiple and changeable, perhaps because the visual reality itself presents multiple faces to observers. Shadows are elements which, though always present in front of our eyes, are rarely taken into account when defining a picture as realistic. This article weighs the importance of the shadows as optical phenomena and aims to answer the question of why a non-shadows image can come to be believed as a faithful representation of reality.

Keywords: Shadows, Painting, Visual Perception, Realism

- Bendel, yo soy rico, generoso y bondadoso, pero... ¡Oh, Dios mío!, carezco de sombra.
- ¿No tiene usted sombra? (...) ¡Ay de mí, que vine al mundo para servir a un señor desprovisto de sombra! (Adelbert con Chamisso, La maravillosa historia de Peter Schlemihl, 1814)

La carbonilla dibuja las sombras del alma. Le pregunté un día a mi maestra de dibujo: “¿Usted cree, señorita, en Dios?”. Escondió la cara bajo el sombrero negro y me dijo: “Esa sombra está mal dibujada, mi hijita. La luz viene de arriba. ¡No se habla así de Dios!”. (Silvina Ocampo, La lección de dibujo)

Figura 1: E. Bernard, “Escena callejera” (1885)



Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/8092474304150939/>, 2015.

La figura 1 reproduce un pequeño óleo pintado por E. Bernard en 1885. Aunque en términos generales su valor artístico sólo pueda calificarse de bastante modesto, va a surtirnos un repetido servicio a lo largo de estas páginas. De entrada, sirvámonos de él para realizar un sencillo experimento. Pidamos a alguien que lo observe detenidamente durante, pongamos, veinte



segundos. A continuación retirémoslo de su vista e interroguémoslo acerca de los elementos que recuerda haber observado en él. Es muy probable que nuestro colaborador nos hable de un farol en primer plano, de cuatro figuras humanas a variable distancia, de la calle que cruza en diagonal, de la vegetación que se adivina en los bordes. Si se trata de alguien especialmente sagaz o puntilloso mencionará tres figuras femeninas y sólo una masculina, ésta en medio de la calzada, puede que el atuendo blanco de una de ellas. Sin embargo, salvo que esté dotado de una capacidad de observación poco común omitirá cualquier referencia a las cinco sombras que se proyectan sobre el suelo. No tiene nada de raro: las sombras están en el mundo casi en todo momento pero solemos comportarnos como si no fueran habitantes suyos, y por ello casi nunca son dignas de recordarse. Nuestro cerebro filtra la sombra con la misma facilidad con que el aire atraviesa una mosquitera.

En nuestra experiencia cotidiana, las sombras propias de los objetos y las proyectadas por éstos son accidentes en los que no reparamos con demasiada frecuencia. En el caso de las segundas, por más que puedan concebirse intelectualmente como entidades “autónomas” y “separables” de los cuerpos que las producen, nuestro sistema de reconocimiento consciente pasa por alto su presencia en un sorprendente número de ocasiones, a menos que su forma resulte muy chocante, estén sometidas a un movimiento ostensible o se dibujen de manera muy perfilada sobre una superficie carente de otros elementos con los que pueda rivalizar. Cualquiera que haya pasado un par de horas nocturnas deambulando por un parque de atracciones (un micromundo repleto de luces y agitación) ha tenido frente a sus ojos muchos miles de sombras proyectadas, pero es casi seguro que no se habrá fijado en ninguna y mucho menos habrá guardado alguna en su memoria. La sombra carece del carácter material que lleva a identificarla como “una cosa”, a atribuirle una existencia efectiva. La niebla, aun tratándose también un elemento básicamente impalpable, se interpone entre el ojo y los objetos físicos con la suficiente rotundidad como para que “ver la niebla” suponga una afirmación con pleno sentido perceptivo. La sombra, por el contrario, no “se ve” del mismo modo que se ve el objeto que la origina, como no se ve la luz propiamente dicha sino los objetos que la luz ilumina. Para que una sombra proyectada -que se define por su carácter negativo: ausencia relativa de luz- sea percibida como un objeto “positivo” basta con rodearla con una línea blanca: entonces pasa a convertirse en una mancha con existencia independiente de la superficie sobre la que se encuentra (Vernon, 1973, pág. 83).

En las circunstancias comunes que envuelven nuestra vida la mayor parte del tiempo, ver la sombra supone un acto de voluntad, un ejercicio de deliberación. Ver sombras supone ir adrede a su encuentro. Buscamos la sombra de un árbol para interponer el volumen de su tronco si el sol apunta directamente hacia el objetivo de nuestra cámara, pero esa misma sombra se torna invisible para quien no se propone nada con ella ni alberga satisfacer con ella ningún deseo. Si nos preguntamos por el sol desde un punto desde el que queda fuera de nuestro campo visual, la sombra nos ayudará a fijar su posición en el cielo con notable aproximación. El alivio de la sombrilla se torna necesario en una tórrida jornada de playa pero, una vez acomodados bajo ella, su sombra se desvanece y sólo se nos hace presente cuando la abandonamos y recibimos el latigazo del sol en la piel. Los directores cinematográficos, que explotan a menudo la sombra humana como *doble* u *otro yo* con propósito dramático o simbólico, han de conferirle una evidencia visual acentuada para asegurarse de que el espectador capta una insinuación que de otro modo cuenta con muchas papeletas para pasar totalmente desapercibida. En la obra maestra del cine expresionista *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), la amenazadora sombra del vampiro se despega a menudo de su cuerpo material reemplazándolo metonímicamente (figura 2), en una elipsis visual que también explotará Walt Disney en *Blancanieves* (1937) y que ha devenido desde hace décadas un recurso tópico en el cine de terror. Las sombras de Drácula tienen vida propia y revelan a menudo las verdaderas intenciones del conde en numerosas escenas de la película *Drácula de Bram Stoker* (1992), y es muy posible que muchos espectadores las pasaran por alto si F. F. Coppola no se hubiese preocupado de conferirles una apariencia tan notoria y semoviente (figura 3)¹.

¹ Hitchcock inventó una sombra maravillosamente metafórica en *Sospecha* (1941), aquí de generación objetual: la que proyecta una vidriera situada fuera de plano sobre la pared de la escalera por la que asciende Cary Grant en la famosa escena del

Figura 2: Fotograma de *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922)



Fuente: <http://www.hypom.org/#!/Nosferatu-la-sinfon%C3%ADa-muda-de-la-guerra/ccl/5500f81c0cf2458597a89b05>, 2015.

Figura 3: Fotograma de *Drácula de Bram Stoker* (F. F. Coppola, 1992)



Fuente: <http://motivosparalevantarse.blogspot.com.es/2013/07/dracula-de-bram-stoker.html>, 2015.

Figura 4: Sombras proyectadas sobre un paseo



Fuente: *Elaboración propia*, 2014.

El soslayamiento involuntario de la sombra constituye un automatismo de nuestra estructura perceptiva similar al mecanismo de corrección cerebral de *constancia de color*, que “descuenta” la influencia del color de la luz en la identificación del color de los objetos. Constancia de color, por cierto, que tiene también en la sombra una de sus piedras de toque: el mismo mecanismo que nos permite *ver* el color que *conocemos* de los objetos es el que mantiene la unidad de los colores locales en las zonas iluminadas y en las zonas de sombra bajo infinidad de condiciones lumínicas. El pavimento de un paseo y el banco (figura 4) se saben y se ven del mismo color con independencia de que queden revestidos por la sombra del follaje o reciban la luz directa del sol, y la hierba se sabe y hasta se ve del mismo verde bajo el sol como cubierta por la sombra de un paseante. De hecho, con un poco de habilidad pueden disponerse las cosas de manera que quede en entredicho esa presunción automática produciendo, como resultado, una sorpresa mayúscula en el observador: por ejemplo, el pavimento podría estar pintado en dos colores para simular, a modo de trampantojo, sombras proyectadas por el follaje inexistente de unos árboles desnudos. De modo semejante, la sombra proyectada por un paseante es un elemento poco menos que imperceptible si lo que interesa es identificar el tipo de vegetación que lo cir-

vaso de leche. El diseño de las emplomaduras en forma de red trazado sobre la pared evoca una gran tela de araña, signo premonitorio de la presunta trampa que se teje alrededor del personaje encarnado por Ingrid Bergman (Revault D'Allonnes, 2003, pág. 17). El mismo recurso explotan sus directores en *La guerra de los Rose* (D. de Vito, 1992) y *El día de la Bestia* (A. de la Iglesia, 1995). Resulta muy difícil conocer hasta qué punto estas sugerencias son procesadas consciente o inconscientemente por el espectador y en qué medida contribuyen a crear en su mente el clima emocional que, conjuntamente con la música, el color, el encuadre y composición del plano, etc., se espera que produzcan.

cunda o evaluar la distancia aproximada que nos separa de él. Las sombras son para nuestra percepción elementos con tan escaso peso específico, contingencias lumínicas tan pobres en valor y significado, que es preciso realizar un esfuerzo deliberado por advertir su presencia en las demandas que habitualmente nos reclama nuestro día a día. Una sombra es un velo transparente que rara vez oculta por completo los objetos sobre los que se cierne, razón por la cual el ojo no se topa con ninguna dificultad para reconocer éstos a su través. Centrado en la aprehensión de las cualidades materiales y de las relaciones espaciales que se establecen entre los objetos físicos y su entorno, el sistema perceptivo “prefiere” ahorrarse la energía que requeriría la captación consciente de la sombra, como se la ahorra evitando descifrar el ruido de fondo que suena tras la conversación que nos incumbe. Cuando está en juego la construcción de una imagen ordenada y coherente del mundo físico, las sombras apenas estorban y apenas se hacen notar porque no siempre tienen gran cosa que aportar. Puede que estemos tan poco avisados de las sombras como de la forma particular del espacio que delimitan los bordes de dos objetos próximos —una modalidad de *enmascaramiento* bastante común en diseño gráfico (figura 5) para conferir fuerza visual y conceptual a la imagen—, de la misma manera que es más fácil reparar en la forma de las nubes que en la del sector de cielo azul que las separa². Existe un ramillete de textos literarios protagonizados por sombras³, pero sin duda son muy numerosos aquellos en los que no aparece ni una sola vez la palabra *sombra*. Tampoco el término está más presente en nuestras conversaciones (y eso a pesar de que, todos los días, una abundantísima población de sombras desfila ante nuestros ojos), y su valor como referencia para situar espacialmente otros elementos no pasa de ser muy primario y directo. Esta referencia nos es útil sólo cuando la sombra “pasa por encima” del objeto que nos interesa localizar: decimos que “el gato está tumbado a la sombra del coche”, pero rara vez usamos la sombra como “baliza” más elaborada o indirecta si podemos aludir al objeto material que la proyecta o a otro diferente que incluso puedan encontrarse más distantes. Así, si nuestro gato abandona la sombra y se tumba a pleno sol no decimos “el gato está a la derecha de la sombra del coche”, sino “a la derecha del coche”, aunque el borde de la sombra pueda estar más próximo al gato que el propio vehículo.

Figura 5: Anita Lam: cartel de *Play for Africa*



Fuente: <http://good50x70.org/2010/gallery/play-for-africa/>, 2015.

² Que esto sea así se debe a que el espacio que separa dos objetos no comparte el carácter material de éstos ni les pertenece en tanto que figuras, sino que, por el contrario, forma parte del fondo sobre el que se recortan o de los objetos que ocupan ese fondo por detrás de aquellos (Kanizsa, 1998, pág. 26). Como ejercicio de adiestramiento visual y gráfico, Ruskin apremiaba a los dibujantes a prestar atención a los espacios vacíos que se forman entre las ramas de los árboles, “con tanta minucia como si fuesen pequeñas haciendas que debieran estudiar y cartografiar para algún pleito importante que comportase duras penalizaciones si se recortase la menor porción de cualquier rincón de cualquiera de ellas”. (Ruskin, 1999, pág. 42)

³ J. M. Parreño publicó hace años una recopilación de varios de ellos. (Parreño, 1989)

Figura 6: Anuncio publicitario de Land Rover



Fuente: http://adsoftheworld.com/media/print/land_rover_grassland, 2015.

Acaso no hay mejor prueba de la escasa atención que presta el ojo a la sombra que la omisión de las que, muy numerosas, ramificadas y permanentes, proyectan sobre las células receptoras los vasos sanguíneos de la retina y otras estructuras anatómicas muy próximas a ella, “discontinuidades ópticas” que el cerebro rellena componiendo para nosotros un campo visual aparentemente ininterrumpido (Bressan, 2008, pág. 46). Los vecinos de Peter Schlemihl, héroe del célebre relato de Adelbert von Chamisso (1814), advirtieron enseguida que el desdichado carecía de sombra y lo repudiaron por ello, pero seguramente no nos asistiría tal poder de penetración si nos topáramos con un Schlemihl de carne y hueso cualquier día de estos. Y si semejante desatención se cierne sobre las sombras proyectadas, que al fin y al cabo “se separan” del cuerpo que las produce y se precipitan sobre otros vecinos, ¿qué decir de las sombras propias, integradas como un revestimiento en la superficie de su dueño? El físico y fisiólogo E. Mach señaló en su *Análisis de las sensaciones* (1885) que “el sombreado de los cuerpos apenas se nota” en la percepción directa del mundo real, haciéndonos evidente sólo cuando requerimos un apoyo suplementario en los momentos en que la disparidad binocular no basta para deducir la forma de los cuerpos (Mach, 1987, pág. 186)⁴. Para Mach, el hecho de que nuestra percepción visual esté especializada en la aprehensión del espacio tridimensional poblado de objetos igualmente tridimensionales nos hace relativamente ciegos a los efectos de luz y sombra. La percepción privilegia la aprehensión de la forma del cuerpo como una totalidad organizada por encima del efecto de interferencia en el todo estructurado que puedan ocasionar sus partes y sus accidentes (Guillaume, 1984, pág. 60).

Si las sombras tienen una importancia discreta en nuestra vida sensitiva, sí resultan en cambio fundamentales para los dibujantes y pintores “tridimensionalistas”, que han de fiar al claroscuro buena parte de sus apetencias de consecución del ilusionismo volumétrico. Es posible que las sombras que añaden los dibujantes se le antojaran a Mach “una afectación injustificada e inconveniente”; sin embargo, cuando se trata de simular relieve y profundidad verosímiles sobre una superficie plana (una superficie, por tanto, en la que la disparidad binocular y la integración cerebral fracasan a la hora de percibir protuberancia, hondura y distancia entre los cuerpos representados), las sombras se convierten en socios necesarios del artista, y es natural que los manuales otorguen a las sombras propias y proyectadas un énfasis a la altura de esa importancia. En las anotaciones que hizo J. A. Ceán-Bermúdez a su traducción al castellano del tratado de Francesco Milizia *Arte de saber ver las Bellas Artes del Diseño* (1781) puede leerse que la sombra esbatimentada (la que arroja un cuerpo sobre otro) “hace buen efecto en la composición de un quadro, porque destaca ó aparta el primer cuerpo del segundo con el auxilio de un rayo de luz que media entre los dos” (Milizia, 1992, pág. 181). A finales del siglo XIX, E. Brücke recomendaba en sus *Principios científicos de las Bellas Artes* introducir sombras proyectadas en los cuadros para resolver la ambigüedad del espacio representado. Así, un prado pintado en el cuadro de verde uniforme podría confundir al espectador sobre su auténtica naturaleza, forma o situación; en estas condiciones, “las sombras proyectadas por algunos árboles bastarán para transmitir la

⁴ R. Casati también señala que “habitualmente no nos damos cuenta de las sombras”. (Casati, 2001, pág. 233)

idea de que la superficie verde no es vertical sino horizontal” (Brücke, 1891, pág. 118)⁵. Cientos de manuales de dibujo de todas las épocas han dedicado miles de páginas a proponer taxonomías de sombras, a ponderar su valor volumétrico y a sugerir distintos procedimientos gráficos para su trazado. (Gómez Molina, 2008, págs. 91-135)

Volvamos a eso que solemos llamar “el mundo real”. Ya hemos señalado que sólo cuando los datos sensibles relativos al carácter volumétrico de los objetos físicos adolecen de cierta indeterminación o parecen contradecirse entre sí, el sistema perceptivo descubre en la sombra un valioso aliado al que recurrir para disipar incertidumbres, llevando a la consciencia lo que en condiciones normales sólo hubiera merecido un procesamiento automático e inconsciente. Un cerebro masculino típico se percatará en un instante de que una camiseta blanca resalta la anatomía femenina con más éxito que otra negra, pero tal vez se conforme con esta constatación y no le alcance el ánimo para hacer la reflexión de que el efecto volumétrico del sombreado es, por contraste, más acusado en cuerpos claros que en cuerpos oscuros. Si la sombra hace bien su trabajo, desaparece (como se “borra” la conciencia sobre los órganos del cuerpo cuando nos encontramos bien de salud), pero si existe discrepancia, siquiera aparente, entre lo que informa la sombra y lo que informa el objeto, o entre la expectativa y la realidad, la sombra se torna de pronto visible. Por ejemplo, la sombra puntiaguda proyectada por un objeto de contorno circular servirá al cerebro para deducir la forma cónica del mismo si es que el sombreado propio no lo acredita con suficiente eficacia, de igual modo que una enorme distancia entre un bañista y su sombra en el fondo de la piscina disparará el sistema de alerta cerebral que ha integrado empíricamente cierto convencimiento sobre la profundidad media de las piscinas. La sombra del hombre del anuncio reproducido en la figura 6 probablemente nunca se habría ganado protagonismo alguno si estuviese proyectada como se espera que se proyecten las sombras en un paisaje semejante (sobre el suelo cubierto de maleza y apuntando hacia el fondo); al proyectarse en vertical contra todo pronóstico, el efecto de extrañeza es demasiado intenso como para que el filtraje del cerebro la pase por alto; de hecho, la sombra es la clave de que se vale el publicista para revelar al espectador la presencia del trampantojo en que se deposita el sentido comercial de la imagen. Una sombra sin objeto causal aparente se interpreta también como una anomalía flagrante de las leyes naturales que el cerebro no puede dejar de trasladar a la consciencia. En *El perseguido*, inquietante fotografía de A. Arissa (1900-80), un hombre que transita por la calle oculta con su cuerpo el de otro individuo invisible para el espectador, pero cuya presencia queda delatada por la sombra que proyecta sobre el pavimento. Nuestra percepción, que atiende más a los fines que a la necesidad de hacer conscientes los medios que emplea, extrae conclusiones de las sombras pero nos las enmascara casi siempre cuando “todo está en orden”, y el mismo lenguaje se ha contagiado de ese carácter accesorio, subalterno y aun funesto de la sombra: estar a la sombra de alguien, hacer sombra, quedar ensombrecido, tener un carácter sombrío o mala sombra, pasar como una sombra, trabajar en la sombra, ser sólo la sombra de lo que se era⁶. Tan invisible, tan ausente o tan desprestigiada está la sombra que la lectura de *El elogio de la sombra* (1933) del japonés J. Tanizaki sólo puede obrar resultados positivos en pro de su restitución, aunque seguramente haya que poseer una sensibilidad más oriental que la nuestra para llegar a apreciar como se merece el valor de la sombra en nuestra cultura de intereses inmediatos y tangibles.

⁵ Algunos cuadros de Monet constituyen ilustraciones inmejorables de este principio.

⁶ Un François Hollande en horas bajas fue objeto de descripción metafórico-metonomímica por parte del diario *El País* en una fotografía aparecida el 7 de septiembre de 2014 (pág. 6): un primer plano de la sombra de su perfil cabizbajo proyectada sobre la bandera tricolor francesa. La imagen había sido tomada unos días antes por A. Jocard en una cumbre de la OTAN celebrada en Newport. Acuciado por la comprometida situación política y económica de Francia, y en medio del torbellino en que se había convertido de su vida privada, Hollande tocaba el suelo de su impopularidad pública: era sólo una sombra de sí mismo, apenas un soporte vacío e inmaterial de las esperanzas, ahora frustradas, que el país había depositado en su persona cuando cargó sobre sus hombros la presidencia de la República.

Figura 7: C. Monet, *La casa del artista en Argenteuil* (1872)



Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_The_Artist's_House_at_Argenteuil.jpg, 2015.

Figura 8: P. Picasso, *La sombra sobre la mujer* (1953)



Fuente: <http://www.todalacultura.com/wp-content/uploads/2014/02/la-sombra.jpg>, 2015.

Curiosamente, una de las causas por las que una sombra puede “no verse” (o, mejor dicho, por las que una sombra puede no ser reconocida como tal) es su gran tamaño. La esquiva presencia de la sombra alcanza aquí una de sus más perfectas manifestaciones. Señala Casati agudamente que “no hay sombra si no hay línea de sombra, si no hay separación entre sombra y luz” (Casati, 2001, pág. 54), que es como decir que una sombra sólo parece una sombra o sólo es tomada por ello cuando está rodeada de luz, recortada en ella o encerrada por ella, cuando la luz actúa de “continente” y la sombra de “contenido”, por absurdo que resulte hablar en estos términos tratándose de sombras. Los grandes tiestos y la niña que se encuentran en el jardín de *La casa del artista en Argenteuil* (1872, AIC) de Monet (figura 7) se entienden a la sombra de la mansión porque los bordes de ésta quedan dentro del cuadro, y porque más allá de ellos hay un sector soleado que de repente sitúa el sol en el cielo y hace al espectador tomar conciencia de que, puesto dicho sector ocupa solamente una parte del suelo, es lógico y necesario que el resto esté a la sombra. Si la sombra se proyectase más allá de los límites del cuadro y no existiese ese elemento referencial de oposición que es el espacio soleado, es muy posible que la sombra no fuera advertida y la figura y los tiestos se consideraran, por automatismo visual, simplemente “sobre el suelo”. No parece desatinado suponer que, puesto que es la luz la que nos permite ver el mundo, nuestros ojos se sientan más impulsados a revelar la presencia de luz que su ausencia, más dispuestos a privilegiar un espacio más iluminado sobre otro que lo esté

comparativamente menos. Esto explicaría que resulte más fácil para el sistema de reconocimiento consciente advertir unos manchones de luz salpicados sobre el suelo sombreado de un bosque que unas sombras del mismo tamaño recortadas sobre una superficie iluminada mucho más amplia: es la luz intensa la que moviliza los sentidos y la atención y no la sombra. El lenguaje figurado, siempre tan esclarecedor sobre los aprecios y desdenes inconscientes que anidan en las culturas, da de nuevo en el clavo: llama *luces* a los aspectos favorables, a todo lo que, tratándose de nosotros, nos gustaría airear ante los demás, pero llama *sombras* a aquello que preferiríamos que permaneciera oculto.

Atendamos ahora a la escena pintada por Picasso en *La sombra sobre la mujer* (1953, AGO) (figura 8). Aunque el cuadro dista de ser una representación realista, reconocemos sin dificultad un polígono de luz que, penetrando por una puerta recién abierta, se proyecta sobre la pared del fondo. Más allá de sus bordes irregulares, el negro evoca la oscuridad en que se halla sumido el resto de la pared, la misma oscuridad que mantiene de negro puro la porción de sombra que cae sobre el suelo del cuarto y la correspondiente a la cabeza y a parte del pecho del hombre. La carne femenina experimenta bajo la sombra un oscurecimiento del color local, irreal en términos naturalistas pero eficaz para lograr que no perdamos de vista ciertas delicias anatómicas que a Picasso le interesaba mantener bien visibles. Si retamos a alguien a que señale la sombra que contiene el cuadro, es poco probable que escoja el sector oscuro de pared que bordea la zona central: señalará la sombra humana como la única sombra digna de ese nombre, y si se le hace ver que también una parte de la pared puede considerarse en sombra o considerarse una sombra, indicará que en realidad esa zona no está en sombra sino “a oscuras”. Y, sin embargo, esa oscuridad es exactamente una sombra hermana de la del hombre, hecha de la misma tiniebla original que anegaba la habitación hasta el mismo momento de abrirse la puerta. Análogamente, si nos encontramos bajo un toldo de grandes dimensiones protegidos del furioso sol del verano, es probable que muy pronto dejemos de ser conscientes de que estamos “dentro” de una sombra, excepto si dirigimos la vista hacia alguna zona en que el sol caiga de lleno y nos declaramos aliviados de no estar allí. Ahora bien, imaginemos que a nuestro lado, también a resguardo del toldo, hay un tiesto. Si encendemos una linterna y hacemos que el tiesto proyecte una sombra sobre el suelo de forma que no traspase los límites de la confortable sombra del toldo, habremos creado una sombra dentro de –o debajo de– otra sombra, pero sólo la del tiesto será juzgada como una auténtica sombra. La del tiesto se percibe como una sombra porque se distingue su borde recortado sobre un suelo algo más claro que ella, por más que esa claridad no sea en realidad sino el pedazo algo más iluminado de una sombra mayor que la contiene. En realidad se trata exactamente del mismo caso que las sombras que proyectan las farolas cualquier noche en nuestras ciudades: sombras particulares dentro de la sombra general que es la noche. La noche no parece una sombra porque no vemos, y apenas tenemos conciencia, de sus confines.

Del mismo modo que ante imágenes fotografías gozamos de una perspicacia que no nos asiste ante el espectáculo natural directo, en ellas rápidamente tomamos conciencia de la presencia indeseada de sombras que en el momento de la toma nos habían pasado totalmente desapercibidas. Puede que no reparamos en la superficie altamente contrastada, salpicada de sombras y de luces, si recorremos a pie el paseo de la figura 4, pero es improbable que no nos percatemos de ese singular efecto contemplando su fotografía. Más de una vez el lector habrá descubierto con fastidio su propia sombra en fotos que tomó dando la espalda al sol poniente, y podría jurar que esa sombra no estaba ahí, en medio del encuadre, en el momento en que apretó el disparador. La explicación más simple es que, concentrados como estamos en elementos más importantes de la composición, no reparamos en que una sombra inoportuna se nos cuele en el encuadre. Al contemplar la fotografía, en cambio, la imposibilidad de que la disparidad binocular haga su trabajo fuerza a la percepción a explorar la imagen en busca de indicadores volumétricos compensatorios, y ya sabemos que las sombras son algunos de los más eficaces. Además, la conciencia de contemplar una representación bidimensional acotada en lugar de la realidad tridimensional “desactiva” parcialmente ese dispositivo cerebral que excluye las sombras como elementos perceptivos dignos de interés. Eso que a menudo se denomina “ojo fotográfico” tiene que ver con la aptitud de descubrir en el mundo físico configuraciones objetuales y/o espaciales que “quedan bien” en fotografía pero que, vistos al natural, no se hacen merecedores de un interés especial para la mayoría de las personas, muchas de las cuales creen, ingenuamente, que el brillo de la realidad

anida sólo en aquello que se impone fácilmente a la vista. Las sombras son candidatas aventajadas a sufrir esa desatención involuntaria, que exige ser conjurada con una predisposición activa. Ante el atractivo de imágenes como la del anuncio reproducido en la figura 9, habrá muchas personas que aleguen con cierto desaliento que “yo no soy capaz de ver esas cosas”, y lo cierto es que no es fácil darse cuenta de que las sombras están ahí, a disposición de cualquiera que quiera verlas. El crítico J. Ruskin, sabedor de que hay que empeñarse en juzgar las sombras como ingredientes “positivos” y apreciables del mundo físico y del mundo de las representaciones visuales, recomendaba lo siguiente a los aprendices de artista en sus *Técnicas de dibujo* (1857):

Verás que muchos objetos que no tienen interés por sí mismos, y que no merecen ni un estudio exhaustivo ni un estudio a lo Dürero, pueden, con todo, adquirir un valor singular por las formas fantásticas de sus sombras; porque ocurre a menudo, en un efecto distante, que la sombra sea un elemento mucho más importante que la sustancia. (Ruskin, 1999, pág. 108)

Figura 9: Anuncio publicitario de Hamilton



Fuente: Tomado de *El País Semanal*, 2007.

Figura 10: M. van Reymerswaele, *El cambista y su mujer* (1539, detalle)



Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Marinus_van_Reymerswaele, 2015.

Figura 11: N. Dipre, La presentación de la Virgen en el templo (1499, detalle)



Fuente: <http://artunframed.com/Gallery/shop/presentation-of-the-virgin-at-the-temple/>, 2015.

Figura 12: K. Witz, Adoración de los magos (1444, detalle)



Fuente: <http://www.mariologia.org/arte/images/witz04.jpg>, 2015.

Idéntica discrepancia se produce entre la realidad y su representación pictórica. Si fuésemos nosotros protagonistas “en el mundo real” de una escena semejante a la del cuadro de Picasso (figura 8), la tridimensionalidad del espacio sobre el que se proyecta desdibujaría el perfil de nuestra sombra y seguramente no se nos haría presente su forma humana, y quizá el tentador panorama contribuiría también con su granito de arena a hacérsola más inadvertida. Sin embargo, incluso en una imagen mucho más realista que esta sería fácil percatarse de su presencia. También es muy posible que la proyección de la sombra de nuestra mano sobre la página del libro que leemos escape a nuestra conciencia hasta el punto de no producir molestia alguna ni interferir en nuestra lectura (a pesar de que nuestra mirada se vea precisada a recorrer alternativamente espacios de muy diferente luminosidad), pero difícilmente dejaríamos de descubrir -y de admirar- la maravillosa sombra que proyecta la mano femenina sobre las blancas páginas del libro de asientos que introdujo M. van Reymerswaele en su obra *El cambista y su mujer* (1539, MP) (figura 10). Puesto que ese libro no se pintó para ser leído, la sombra adquiere un relieve perceptivo que no habría tenido si lo que el artista hubiese pretendido fuera llamar la atención sobre lo escrito. Del mismo modo, puede que no llegue a revelárenos a la mirada consciente la sombra de una figura trazada sobre la pared de nuestro salón, pero ¿cómo no deleitarse con la sombra infantil que Nicolas Dipre pintó en el centro de *La presentación de la Virgen en el templo* (1499, ML) (figura 11, detalle)? Se nos dirá que ambas sombras son muy llamativas y que es poco probable, por esa razón, que pasen desapercibidas, y que otras sombras más anodinas o discretas como las del cuadro de Bernard (figura 1) cuentan con más probabilidades de pasar inadvertidas incluso habiendo sido pintadas con un color tan contrastado. Admitimos que esta observación no anda falta de razón, pero ello no invalida necesariamente nuestra afirmación general de que las sombras pintadas son comparativamente más perceptibles que las sombras reales, puesto que no establecemos la comparación entre

unas sombras pintadas y otras, sino entre una sombra real y su equivalente pintado. Es fácil notar que la amorosidad con que Dipre pintó su sombra fue fruto de la misma fascinación que movió a Konrad Witz, medio siglo antes, a proyectar las sombras de la Virgen y del Niño sobre una esquina del establo en su *Adoración de los Magos* (1444, MAH) (figura 12, detalle): la fascinación de quienes han abierto los ojos a un mundo en que la luz física –y por tanto las sombras– han devenido fenómenos dignos de ser convertidos en pintura.

Sin embargo, una cosa es que descubramos las sombras en las imágenes con mayor facilidad que en la realidad y otra muy distinta que veamos *todas* las sombras presentes en aquéllas y que sepamos a ciencia cierta que todas las que vemos son *correctas* en términos proyectivos. Cuando el crítico e historiador francés T. Thoré, responsable de la resurrección crítica de Vermeer a mediados del siglo XIX, escribió que la luz plasmada por el holandés “es de una exactitud capaz de satisfacer al físico más escrupuloso” (cit. Schneider, 2007, pág. 87), no estaba diciendo indirectamente que él mismo metería la mano en el fuego por que las sombras pintadas en los cuadros de Vermeer se atienen a los principios de la realidad más estricta, sino, más bien, que tanto sus luces como sus sombras son de una verosimilitud tal que pasan por absolutamente reales... aunque puedan no serlo. La presencia advertida de sombras en las representaciones figurativas guarda aspectos más complejos de lo que los ejemplos anteriores pudiesen hacer pensar. Tan poca importancia concedemos a las sombras, aun en la pintura, que muchos cuadros tenidos por realistas carecen de sombras cuando deberían tenerlas en buena lógica, o, teniéndolas, resultan absurdamente pequeñas o adoptan una dirección contradictoria con la fuente luminosa, todo ello sin que lleguemos a percatarnos de ello. Si a menudo cuesta reparar en las sombras en el mundo físico, ¿cómo no iba a ser igualmente difícil notar su ausencia o su impostura en los cuadros? Que las sombras sean invitados discrecionales, sujetos al capricho del pintor, demuestra que la noción de *realismo* posee perfiles más que difusos cuando su campo de pruebas está contenido entre los cuatro márgenes de una imagen. Si una pintura realista es aquella que produce en el espectador una experiencia óptica simétrica o equivalente, en términos generales, a la que obtendría aquél si tuviera frente a sí la escena real representada, entonces sería necesario retirar la etiqueta de *realistas* a infinitos cuadros que, aunque respetuosos con la realidad óptica en otros muchos aspectos, se toman con las sombras enormes licencias o las someten a convenciones puramente plásticas sin posible convalidación empírica (valga el ejemplo, frecuente entre los pintores, de que una sombra proyectada presente en la escena real se acorte, cambie de dirección o se suprima si interfiere en una “zona sensible” de la composición).

La evolución de las representaciones artísticas demuestra que el ojo acepta como *realista* – incluso como *intensamente realista*– casi cualquier representación icónica que garantice la identificación de las formas, un mínimo de fidelidad retiniana y una mediana cuota de ilusión volumétrica. Satisfechos estos requisitos, el ojo no se conduce con demasiada exigencia a la hora de reclamar la presencia de elementos poco relevantes como las sombras y los reflejos. La abundancia de anécdotas, ya desde la Grecia clásica, sobre pintores de amplia disparidad estilística que consiguen engañar al espectador haciendo pasar sus cuadros por la realidad (a menudo mediante un trampantojo de sombras proyectadas) confirma la permeabilidad de las fronteras del realismo pictórico, concepto que parece más condicionado por factores culturales que por otros puramente ópticos. Y así, mientras que cuadros impresionistas hoy descritos como exponentes del “naturalismo más completo que jamás se ha hecho en arte” (Clark, 1971, pág. 128) fueron denunciados por sus contemporáneos como enajenaciones visuales de locos aquejados de desórdenes oftálmicos, cuadros tenidos por todos como transcripciones escrupulosamente realistas, incluso fotográficas, contienen sombras impostadas o carecen de sombras por entero, como si las sombras no fuesen actores de pleno derecho en ese escenario habitable que llamamos *realidad*.

Llegados a este punto conviene hacer un inciso explicativo, quizá algo tardío ya. Por si no hubiera quedado claro de cuanto llevamos expuesto, creemos útil enunciar que la noción de *realismo* que manejamos aquí se corresponde con un nivel muy primario o “intuitivo” del término, aun a sabiendas de que esta definición resulta extremadamente pobre y simplificadora referida al universo de las construcciones icónicas. Aquí denominamos *realista* a una representación visual en cuyo seno se constatan y reconocen los principios óptico-perceptivos fundamentales que gobiernan nuestra experiencia sensible

del mundo material: que el tamaño aparente de los objetos decrece con la distancia, que los objetos adelantados ocultan los que tienen detrás, que un campo visual fijo determina una única posición del observador, que los sólidos proyectan sombras en dirección opuesta a la fuente luminica, etc. Que esta imagen se asemeje más o menos a una fotografía directa de la escena representada es, en el marco de este trabajo, menos relevante para nosotros que el hecho de que dicha imagen resulte creíble en términos ópticos, como una trasposición fidedigna de lo que sería esperable si sus elementos ocupasen un espacio físico real frente al observador. De este modo, un bodegón de J. Sánchez Cotán (1560-1627), a pesar de la minuciosidad icónica o “fotográfica” con que fue pintado, puede llegar a juzgarse como “menos realista” que otro de Renoir si en el primero faltase una sombra proyectada importante que por la lógica interna de la composición debería estar presente (siempre, claro está, que Renoir hubiese tomado la precaución de dejar constancia en el suyo de todas las sombras proyectadas de entidad suficiente como para tenerlas por lógicas en el contexto escogido por el pintor). Del mismo modo, nuestro concepto de “realismo primario” es independiente del mayor o menor sometimiento de la escena a un modelo iconográfico determinado. Por ejemplo, una escena que representase una *última cena* en la que sólo figurasen ocho comensales no nos parecería “poco realista” porque la tradición dicte que han de ser al menos trece (puesto que es tan factible que alrededor de una mesa se reúnan ocho personas como que lo hagan trece), pero sí porque sólo proyectasen sombra cinco cuando deberían hacerlo todos los presentes. Aclaremos por último que no pretendemos afirmar que la fidelidad icónica de las sombras sea la piedra de toque fundamental para valorar el realismo de una imagen: tan solo queremos subrayar la ligereza con que decretamos el realismo de una representación *a pesar de* las imposturas que a menudo comete el artista con sus sombras, como otros exámenes podrían desvelar sin duda respecto a la anatomía o la perspectiva.

Figura 13: V. Carpaccio, *El sueño de Santa Úrsula* (1495, detalle)



Fuente: <http://www.epdlp.com/fotos/carpaccio3.jpg>, 2015.

Figura 14: Guercino, *Parábola de la dracma perdida* (1618-22)



Fuente: http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/guercino/guercino_026_parabola_della_dracma_perduta_1622.jpg, 2015.

La composición de V. Carpaccio *El sueño de Santa Úrsula* (1495, GAV) (figura 13, detalle) guarda una notable semejanza con el cuadro de Picasso tan traído en este texto (figura 8), solo que

el español ha escogido el punto de vista del individuo que irrumpe en la habitación, cuya presencia suplanta simbólicamente al espectador. En la obra de Carpaccio, un torrente de luz penetra en el dormitorio de la santa a través de la puerta abierta, disolviendo parcialmente la oscuridad en que se hallaba sumido un segundo antes. Los bordes divergentes de ese poliedro de claridad han sido perfectamente trazados en el suelo y alcanzan de lleno la estructura del lecho, pero el ángel proyecta ante sí una sombra no mucho más ancha que su pie y algo más corta que la mitad de su propia altura. Quizá este artificio busque subrayar la naturaleza incorpórea, espiritual, del ángel, o quizá Carpaccio consideró que una sombra de mayor envergadura menoscababa el contraste conceptual y de luminosidad que deseaba crear entre la penumbra de la estancia y la irrupción de la presencia divina materializada en la figura del visitante celestial. Sea cual sea la explicación, no parece probable que un artista tan atento a los detalles y capaz de esmeradísimas escenografías perspectivas cometiera por ignorancia o simple descuido un “error” tan flagrante en términos naturalistas.

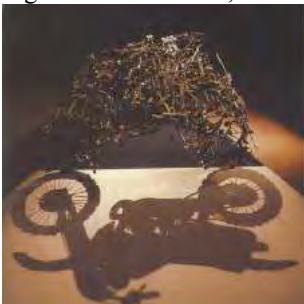
Es de esperar que la sombra del ángel de Carpaccio, de una incongruencia tan clamorosa, no pase desapercibida a muchos espectadores atentos. Otra cosa es pensar que pueda haber muchos que, sin más ayuda que la de su vista desnuda, sean capaces de notificar yerro en la forma y tamaño de la fantástica sombra que proyecta la mujer sobre la pared en el cuadro de Guercino *Parábola de la dracma perdida* (1618-22, GD) (figura 14), o en la que dibuja el candil sobre el suelo y la parte baja del vestido. No es extraño que la ausencia de alguna de esas grandes sombras fuese detectada al instante por una mayoría de personas (sobre todo si se les invita a descubrir alguna “anomalía” naturalista en la composición), pero ¿quién posee la capacidad analítica para desvelar intuitivamente inexactitudes cuya comprobación y eventual resolución requieren de enrevesadas operaciones gráficas o, al menos, del auxilio comparativo de una fotografía tomada en condiciones semejantes a las de la escena pintada?

Figura 15: Y. Tanguy, *Los nuevos juegos* (1940)



Fuente: <http://1.bp.blogspot.com/-kZPOOSHdYLE/Uk6HRdNMwPI/AAAAAAAAk-k/ucnOyQ-EiDM/s1600/art-yves+tanguy-les+jeux+nouveau.jpg>, 2015.

Figura 16: S. Fukuda, *Almuerzo con casco* (1987)



Fuente: <http://ganttdesing.blogspot.com.es/2013/06/shigeo-fukuda.html>, 2015.

La determinación del tamaño, contorno y disposición de las sombras arrojadas dista de ser una tarea fácil cuando se consideran objetos y superficies de proyección de formas sólo mínimamente complejas. Damos por sentado obviedades como que un cuerpo prismático nunca creará una sombra de perfiles curvos, o que la sombra de una pelota nunca tendrá vértices, pero imaginar con precisión el aspecto concreto que tendrá esta sombra bajo condiciones físicas específicas, hasta el punto de detectar desviaciones de pequeño calibre en su representación icónica, es algo así como pretender que es posible anticipar el sabor de un plato simplemente conociendo el tipo y las cantidades de sus ingredientes y la temperatura de cocinado. A primera vista, se diría que Tanguy puso mucho esmero en que las sombras de *Los nuevos juegos* (1940, CP) (figura 15) se correspondieran con toda precisión, a modo de duplicados ligeramente deformados, con los perfiles de las extrañas formas orgánicas que las producen, pero un examinador despierto identificará pronto, al menos, dos manifiestas incongruencias: una, que el gran orificio que atraviesa el objeto de la izquierda no tiene su equivalente en la sombra; dos, que objetos lo bastante transparentes como para dejar ver el fondo a su través no pueden proyectar sombras tan densas como otros opacos. Se nos dirá que, en las coordenadas surrealistas en que se enclava esta escena, las sombras gozan de la misma autonomía de aspecto y de comportamiento que cualesquiera otros elementos, y sin duda es cierto, pero aquí no regateamos al pintor la suprema libertad de crear mundos en los que no rigen las leyes naturales: sólo ponemos de relieve la precipitación en que incurrimos en nuestro papel de observadores cuando extendemos un “certificado de realismo” a ciertas relaciones que el artista ha decidido establecer entre formas representadas. En fin, si muy pocos espectadores se percatan de que la nítida sombra del Drácula de Coppola no siempre se corresponde con el personaje que presuntamente la proyecta (figura 3), ¿quién es capaz de señalar en qué “fallan” las sombras de composiciones de estructura lumínica tan intrincada como son muchos cuadros de Rembrandt, en los que sin duda muchas sombras han sido colocadas por puro capricho, otras suprimidas y muchas más modificadas en su apariencia real? Volviendo al óleo de Bernard, infinitamente más sencillo (figura 1), ¿se ha percatado el lector de que la sombra del farol no sigue una trayectoria coherente con las de las figuras? Algo tendrán las sombras cuando fue necesario crear toda una rama especializada de la perspectiva lineal –la esciagrafia, muy en auge en el siglo XVIII- cuyo cometido era determinar, mediante procedimientos geométricos, el trazado de las sombras de los cuerpos en función de todo un rosario de factores involucrados en su generación: forma y orientación de aquéllos, número, situación y calidad de las fuentes lumínicas, características de las superficies de proyección, etc. (Baxandall, 1997). Esa franca dificultad –cuando no imposibilidad- para deducir la sombra a partir de la sustancia es el sustrato conceptual de algunas sorprendentes piezas de S. Fukuda y del tándem Tim Noble-Sue Webster, en las que una acumulación aparentemente aleatoria de objetos variopintos crea, cuando se la ilumina con un foco cuidadosamente situado, la sombra perfectamente reconocible de un velero, de dos perfiles humanos o de una motocicleta (figura 16)⁷. La sombra se disocia en ellas de una causa material que parece no corresponderle, lo pone en tela de juicio la fiabilidad de los sentidos y las deducciones automáticas que nuestra mente elabora a partir de los datos que aquellos le suministran.

Que los pintores, incluso esos que tenemos por más “realistas”, nunca han tenido reparos en hacer con sus sombras lo que se les antojaba en cada momento a despecho de los mandatos de la realidad se acredita en un pasaje de la valiosísima recopilación de J. P. Eckermann *Conversaciones con Goethe* fechado el 18 de abril de 1827. Poeta y amigo han compartido una placentera comida y, como colofón, el primero pone ante los ojos del segundo –que había recibido formación artística en su juventud- un grabado que reproduce un paisaje de Rubens: una amplia panorámica con campesinos que regresan con sus animales y enseres hacia el pueblo que se divisa a lo lejos, todo ello bajo la luz, que se adivina dorada, del final de la tarde. Goethe se ha propuesto sorprenderlo y somete a Eckermann a un interrogatorio en torno a diversos aspectos de la obra, y finalmente sobre la direc-

⁷ La publicidad, que a menudo mira al arte en busca de inspiración visual para tejer sus ganchos comerciales (tanto como éste mira a aquella a la caza de nuevas formas expresivas) ha copiado este efecto en los spots de Ecoembs y de Hyundai I10 (<http://www.youtube.com/watch?v=1BjcGgGgnM> y http://www.youtube.com/watch?v=wfw80_nbgk; fecha de consulta: 18 de noviembre de 2014).

ción de las sombras proyectadas por ciertas figuras y por algunos árboles próximos. De repente, Eckermann cae en la cuenta de un detalle insólito:

Enseguida exclamé sorprendido: Pero ¿qué es esto? Las figuras proyectan sus sombras sobre el cuadro, mientras que el grupo de árboles arroja las suyas sobre el espectador. La luz viene por dos lados distintos y eso es contrario a las leyes de la naturaleza. (Eckermann, 1968, págs. 1.338-1.339)

Rubens *necesitaba* que las figuras resaltasen sobre un fondo oscuro y *decidió* que algunas sombras se proyectasen en dirección contraria, del mismo modo que un dramaturgo puede necesitar que entre el primer acto y el segundo transcurran veinte años o un director de cine que un personaje vuele y posea poderes mágicos. La cuestión, por tanto, no consiste en no hacer trampas, sino en que las trampas resulten creíbles en el contexto sumamente artificial de la obra, incluso cuando ese contexto se presenta a nosotros, espectadores confiados y desprevenidos, como un calco fidedigno de la realidad. El paisaje de Rubens sirve a Goethe para enunciar el principio general de que el arte no rinde cuentas ante la realidad, y de que lo artificial debe esquivar lo artificioso si aspira a ser tomado por verosímil:

El arte no está subordinado a la necesidad natural, sino que se rige por sus propias leyes [...]. En las regiones superiores de la creación artística, en que el cuadro se hace verdaderamente cuadro, [el artista] goza de mayor libertad y puede recurrir a ficciones como esa de la doble luz que Rubens emplea en este paisaje. (...) Si contemplamos a la ligera este paisaje de Rubens, todo en él nos parece tan natural como si estuviese copiado de la naturaleza. Y, sin embargo, no es así. Jamás se vio en la naturaleza un cuadro tan bello, como tampoco se han visto en ella nunca paisajes como los de Poussin y Claudio de Lorena, que tan naturales nos parecen y que en vano los buscamos en la realidad.

Cualquiera que se tome la molestia de observar con detenimiento sabe que los cuadros están repletos de cosas así. Por su parte, los pintores que se limitan a copiar mecánicamente fotografías cometen a menudo el error de dar por bueno en el cuadro lo que en la foto, por su carácter de registro técnico, es simplemente inevitable. Nadie regateará a Rembrandt su absoluta maestría para la organización de montajes escenográficos protagonizados por claridades y sombras igualmente laberínticas, pero algo muy distinto es que dichas escenografías sean algo así como meras “fotografías” de una escena real, en que luces y sombras siguen la lógica geométrica que les impone el mundo físico.

Figura 17: F. Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los cartujos* (h. 1630)



Fuente: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/108.htm>, 2015.

Figura 18: F. Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los cartujos* (h. 1630, detalle)



Fuente: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/108.htm>, 2015.

Figura 19: E. Manet, *Victorine Meurent en traje de torero* (1862)



Fuente: *victorine-meurent-in-the-costume-of-an-espada-1862*, 2015.

Un fenómeno anómalo desde la óptica naturalista semejante al que tanto estupor causó a Eckermann tiene lugar en el lienzo de Zurbarán *San Hugo en el refectorio de los cartujos* (h. 1630-35, MBAS) (figura 17). Aunque es muy probable que este singular hecho escape a la atención si se contempla en su conjunto una obra de considerables dimensiones (262 x 307 cm.), un examen a los objetos repartidos sobre la mesa (figura 18) pone de relieve la incompatibilidad existente entre las sombras que proyectan unos y otros: mientras que platos y panes poseen sombras horizontales producidas por una fuente lumínica paralela al plano del cuadro, las jarras y el tazón de porcelana generan sombras oblicuas, como si estas vasijas disfrutasen en exclusiva, sólo para ellas, de un foco situado a nuestra izquierda, quizá algo por detrás de nosotros. El detalle es tan patente y tan poco atribuible a un error del artista que cabe preguntarse si Zurbarán quiso, con él, transmitir algún mensaje. No creemos superfluo, por ello, referir la historia que ilustra el cuadro. Nos encontramos a mediados del siglo XI; los siete miembros de la primera comunidad cartuja, incluido su fundador San Bruno, se alimentan con las provisiones que periódicamente les envía San Hugo, obispo de Grenoble. Habiéndoles hecho llegar carne el domingo anterior al miércoles de ceniza, la comunidad se plantea, a mesa puesta, si es lícito o no comerla estando tan próxima la cuaresma, máxime cuando la orden concede gran valor al ayuno como instrumento de sacrificio y purificación. Debatiendo están el asunto cuando caen en un profundo sueño, del que despiertan cuarenta y cinco días después en el momento en que San Hugo, su benefactor, irrumpe en el refectorio. Entonces comprueban que la carne de los platos se ha convertido en ceniza, lo que se interpreta como una sanción divina de la norma de la abstinencia. El hecho de que, en el cuadro, las jarras estén decoradas con el emblema obispal puede significar que han sido traídas por el propio San Hugo y colocadas sobre la mesa poco antes de hacer éste acto de presencia (quizá por el joven sirviente que aparece de perfil), mientras que los platos y los panes llevan esperando pacientemente los cuarenta y cinco días que duró el sueño de los monjes. Si nuestra suposición es correcta, las sombras discrepantes de unas y otros

buscarían expresar el lapso temporal que media entre el primer momento (dormición de los monjes) y el segundo (su despertar), lapso que Zurbarán evoca elegantemente con el cambio de ubicación del sol que ilumina la estancia.

Dos siglos después, Manet reedita las sombras movedizas en *Victorine Meurent en traje de torero* (1862, MMA) (figura 19). A primera vista seguramente chocará más la insólita desproporción de tamaños existente entre la figura de Victorine y el del conjunto picador-caballo-toro, aun descontado el efecto empequeñecedor de la distancia, pero un análisis algo más meticulado desvelará que la masa de sombra arrojada por éstos hacia el ángulo inferior izquierdo del cuadro se compadece poco con la gran sombra que pisa la torera, sobre cuyo origen habrá que decir como Veronés cuando fue interrogado sobre la causa de una misteriosa sombra sin causa aparente que oscurecía varias figuras en uno de sus cuadros: “Es de una nube que pasa”. La de Victorine se trata, por tanto, de una sombra “de composición” mucho más que “de iluminación”.

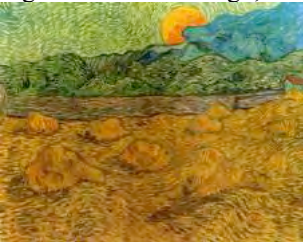
Las experimentaciones plásticas finiseculares multiplican la emancipación de las sombras del cuadro respecto a los mandamientos de la realidad. Cuando los pintores dejan de plantear *a priori* el cuadro bajo el modelo retiniano-racional de la ventana albertiniana, la contención y el relativo disimulo con que generalmente manejan las dispensas en la coherencia retiniana de la obra dejan paso a la obviedad y al descaro. La sustitución del modelado claroscuro por otro de raíz colorista acentuará esta deriva hacia posturas mucho más relajadas en lo tocante al mantenimiento de los principios ópticos que determinan el sombreado de los objetos: los acontecimientos del mundo físico ya no dictan necesariamente las condiciones internas del cuadro, sino que son apenas una sugerencia, un catálogo de muestras de elección facultativa, de lo que ocurre ahí dentro⁸. Las sombras que hay que empeñarse en percibir en el mundo real ni siquiera se estiman ya necesarias para apuntalar la estructura volumétrica y espacial del cuadro, y si éste puede seguir calificándose de *realista* en un sentido lato será sólo porque el conjunto participe de la acumulación de un “realismo relajado” o “aproximado” de las partes. Los pintores se comportan como si hubiesen tomado de repente conciencia de que las sombras son actores de segunda fila en el escenario perceptivo y han hecho saltar por los aires, en sus cuadros, las normas que determinaban su presencia, forma y orientación.

Figura 20: V. van Gogh, *Olivos con cielo amarillo y sol* (1889)



Fuente: http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/van_gogh/vincent_van_gogh_025_alberi_olivo_1889.jpg, 2015.

Figura 21: V. van Gogh, *Paisaje vespertino a la salida de la luna* (1889)



Fuente: <http://i.imgur.com/9hSTe9v.jpg>, 2015.

⁸ Hemos dedicado mucho espacio a esta cuestión en nuestra obra *Sombra iluminada* (Gómez, 2009, pág. 393 ss).

Figura 22: P. Gauguin, *Flores y cuenco con fruta* (1894)



Fuente: <https://wolfeyebrows.wordpress.com/2011/10/05/flowers/>, 2015.

Los escrúpulos de Manet en materia de sombreado realista, aun siendo escasos, quedan superados con creces por un Van Gogh que ha recorrido buen trecho del camino que separa lo visto de lo sentido. *Olivos con cielo amarillo y sol* (1889, MIA) (figura 20) nos ofrece un caso extremo de antinaturalismo esciagráfico. El pintor alinea el astro casi con el eje central del lienzo, en contacto con su borde superior; las sombras de los árboles, que por lógica deberían dirigirse hacia nosotros, lo hacen sin embargo hacia la derecha, como si los olivos fuesen alumbrados por un segundo sol más verdadero o más potente ubicado fuera del cuadro. Se diría que el holandés quiere explicarnos que ese sol pintado no puede proyectar sombras, puesto que no es otra cosa que pintura, y que las sombras de los olivos, aunque en el fondo también están hechas de pintura, responden al sol auténtico que luce fuera del lienzo. ¿Qué misterioso olivar es éste, parece preguntarnos Van Gogh, que tiene un sol de mentira y unas sombras de verdad, pero que al fin y al cabo ha sido todo él creado con pintura, que es como decir que es una mentira que hemos llegado a tomar por cierta? En sus paisajes de Saint-Rémy, repletos de olivos y trigales, se alternan soles que no proyectan sombras con sombras que desobedecen a la luminaria presente en el lienzo. La inquietud naturalista hace tiempo que fue barrida por la expresividad el color, la hipertensión de las formas y el énfasis en la materialidad de la factura frente al cuidado de la reproducción; por eso apenas extrañan estas sombras libérrimas o su ausencia, igualmente libérrima. *Paisaje vespertino a la salida de la luna* (1889, RKM) (figura 21) es un nuevo exponente de la autonomía de Van Gogh en la gestión de los efectos lumínicos: esa enorme luna con color de sol no puede ser responsable de las sombras que proyectan los montones de mieses recién segadas.

Gauguin, que en 1888 había denunciado “el abominable error del naturalismo” (cit. Ellridge, 2001, pág. 78), sigue ahondando la despreocupación por las sombras como un piquete más de su cruzada contra la pintura que hace bandera del ilusionismo retiniano. Su célebre concepto de la *sombra necesaria* supera el tributo a la realidad y hace de la adumbración un elemento discrecional, que puede independizarse del objeto hasta el punto de desaparecer si la voluntad poética del artista le mueve a ello. Así lo expuso por carta a E. Bernard en noviembre de aquel año, precisamente durante la crispada temporada que compartió con Van Gogh en la localidad francesa Arlés:

Discute usted con Laval acerca de las sombras, y me pregunta si me interesan... Sí, en tanto que una explicación de la luz (...). Quiero alejarme lo más posible de lo que produce la ilusión de una cosa, y puesto que las sombras son el trompe-l'oeil del sol, me siento inclinado a eliminarlas. Si en su composición entra la sombra como una forma necesaria, eso es algo totalmente diferente (...). Y por lo tanto, mi querido Bernard, utilice las sombras si lo considera útil, o no las utilice. Da igual si no se considera a sí mismo esclavo de la sombra; es, por así decirlo, como que la sombra esté a su servicio. (cit. Chipp, 1995, pág. 76)

Flores y cuenco con fruta (1894, MFA) (figura 22) ilustra muy bien la discrecionalidad gauguiniana a la hora de decidir la presencia y el tratamiento de las sombras en la superficie del cuadro. Los objetos las proyectan o no en virtud de secretos intereses plásticos cuya justificación, o es inexistente, o sólo puede ser sospechada. Los cuencos arrojan sombras densas y robustas (si bien poco coherentes con una única fuente de luz), mientras que el jarrón y su ramo florido apenas crean sobre el mantel una tenue penumbra azulada. Las sombras propias tampoco parecen responder a un criterio que pueda enunciarse fácilmente. Como en los lienzos de Van Gogh ya comentados, el andamiaje cromático de la obra, su carácter de casi autosuficiencia plástica (vemos y sabemos en todo momento que se trata de pintura y de pinceladas, por más que éstas representen también algo distinto a sí mismas) y la ensoñación lírica reducen la extrañeza y “disculpan” los deslices de sombreado,

que se toman por naturales y legítimos –si es que se perciben- en un mundo en el que los olivos se retuercen como llamaradas bajo cielos amarillos y las flores y las frutas lucen como si acabasen de ser recogidas en un huerto del Edén donde las sombras todavía no han sido creadas.

La historia de la pintura occidental nos enseña que el ojo no merece un gran crédito cuando decreta el realismo de una representación icónica. Se trata, por el contrario, de un juez fácil de convencer con pruebas y testimonios trucados, un juez no prevaricador pero sí poco concienzudo. Entre los numerosos artificios y convenciones que emplean los pintores para construir esas imágenes sólo aparentemente coincidentes con la realidad óptica, el capricho de las adumbraciones no es el menos llamativo. Si pudiésemos comparar un paisaje de Rubens o de Claudio de Lorena con una imagen fotográfica del mismo motivo a la hora y con las condiciones ambientales aproximadas a las que recoge el cuadro, con toda certeza nos sorprendería comprobar las enormes diferencias existentes entre ambos respecto a la forma, dirección y tamaño de las sombras, divergencias que nuestros ojos no detectan en el cuadro porque resulta sumamente difícil deducir su configuración a partir de la forma y posición del objeto generador, porque no son relevantes en el contexto de la escena pintada o porque, aun siéndolo, la “trampa” ha sido realizada por el pintor con la misma maestría con que el prestidigitador disfrazado de naturalidad un movimiento de manos que le permite escamotear una moneda. Las sombras no son fáciles de detectar, seguramente porque pasamos a la sombra la mayor parte de nuestra vida sin darnos apenas cuenta. El secreto de Peter Schlemihl fue revelado a los pocos minutos de haber vendido y perdido su sombra, y las almas del Purgatorio supieron pronto de la condición mortal de Dante porque a éste le acompañaba su sombra, mientras que aquellas no interceptaban la luz con sus hechuras impalpables (Alighieri, 2003, págs. 316-318), pero esto es así porque en ambos casos se trata de literatura. La mirada atraviesa la sombra porque a nuestra percepción le importa más la forma que el accidente, lo sólido que el hueco, lo permanente que lo contingente. El suizo Johann Caspar Lavater (1740-1801), pastor protestante y especialista en análisis fisonómico de la belleza, sabía que las sombras son apenas nada pero pueden llegar a ser mucho. Inventor de máquinas de siluetas de rostros trazadas a partir de sombras (artilugios que, con una constitución u otra pero compartiendo todos idéntico principio, cobraron gran difusión en Francia, Alemania e Inglaterra durante el siglo XVIII), escribió en 1781 sobre la paradójica cualidad de las sombras, algo y a un tiempo nada, molde y sustancia, puro envoltorio y semilla, imagen huera y duplicado preciso de lo real:

La sombra de un hombre o de su rostro es la imagen más débil y más vacía que se pueda dar de una persona, pero si la fuente de luz se coloca a una distancia adecuada y el rostro de proyecta en una superficie completamente plana situada correctamente en paralelo, esta sombra será también la imagen más verídica y más fiel que exista. Es la más débil de las imágenes, pues no representa nada positivo, es tan sólo el negativo, el simple contorno de un semirrostro. Pero al mismo tiempo es la más fiel de las imágenes pues constituye la huella directa de la naturaleza, huella que ni siquiera el más hábil de los dibujantes alcanzará jamás a trazar a mano alzada del natural. (cit. Cabezas, 2002, pág. 329)

Abreviaturas

AGO	Art Gallery of Ontario (Ontario, Canadá)
AIC	Art Institute of Chicago (Chicago, Estados Unidos)
CP	Colección privada
GAV	Galería de la Academia (Venecia, Italia)
GD	Gemäldegalerie (Dresde, Alemania)
MAH	Museo de Arte e Historia (Ginebra, Suiza)
MBAS	Museo de Bellas Artes de Sevilla (Sevilla, España)
MFA	Museum of Fine Arts (Boston, Estados Unidos)
MIA	Minneapolis Institute of Art (Minneapolis, Estados Unidos)
ML	Museo del Louvre (París, Francia)
MMA	Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)
MP	Museo del Prado (Madrid, España)
RKM	Rijksmuseum Kröller-Müller (Otterlo, Alemania)

REFERENCIAS

- Alighieri, D. (2003). *Divina Comedia*. Madrid: Cátedra.
- Baxandall, M. (1997). *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Madrid: Visor.
- Bressan, P. (2008). *Los colores de la luna. Cómo vemos y por qué*. Barcelona: Ariel.
- Brücke, E. (1891). *Principes scientifiques des Beaux-Arts. Essais et fragments de théorie*. París: Germer Baillière et Cie.
- Cabezas, L. (2002). Las máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación. En J. J. Gómez Molina, *Máquinas y herramientas de dibujo* (pp. 83-347). Madrid: Cátedra.
- Casati, R. (2001). *El descubrimiento de la sombra*. Madrid: Debate.
- Chamisso, A. v. (1982). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Barcelona: Bruguera.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Eckermann, J. P. (1968). Conversaciones con Goethe. En J. W. Goethe, *Obras completas (vol. II)* (págs. 1.033-1.448). Madrid: Aguilar.
- Ellridge, A. (2001). *Gauguin y los nabis, profetas del modernismo*. Madrid: Lisma.
- Gómez Molina, J. J. (2008). Los “topos” del manual. En L. Cabezas, J. Bordes, & J. Gómez Molina, *El manual del dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX* (pp. 17-138). Madrid: Cátedra.
- Gómez, D. (2009). *Sombra iluminada*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Guillaume, P. (1984). *Psicología de la forma*. Buenos Aires: Psique.
- Kanizsa, G. (1998). *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós.
- Mach, E. (1987). *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla.
- Milizia, F. (1992). *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*. Madrid: Real Academia Española y Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos (vol. II)*. Buenos Aires: Emecé.
- Parreño, J. M. (1989). *Cuentos de sombras*. Madrid: Siruela.
- Revault D'Allonnes, F. (2003). *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Ruskin, J. (1999). *Técnicas de dibujo*. Barcelona: Laertes.
- Schneider, N. (2007). *Vermeer. Sentimientos furtivos*. Colonia: Taschen.
- Tanizaki, J. (2003). *Elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Vernon, M. D. (1973). *Psicología de la percepción*. Buenos Aires: Paidós.

SOBRE EL AUTOR

Diego Gómez Sánchez: Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y premio extraordinario de Doctorado de esa universidad en el campo de las Humanidades (2004). Es profesor de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y del Aula de Artes Plásticas de la Universidad Popular Municipal de Albacete, además de pintor e investigador.