

Caravaggio y el diseño compositivo en su pintura:

“El entierro de Cristo”. Un modelo de análisis

Caravaggio and the Compositional Design in His Painting:

“The Entombment of Christ”. A Model for Analysis

Fernando Saldaña Córdoba

Universidad de Sonora

<https://orcid.org/0000-0001-7478-706X>

fsaldana@arq.uson.mx

“El artista afirma que la imaginación es a fin de cuentas el verdadero camino; aunque nos distraemos con el espectáculo de la tecnología, todavía podemos revivir el acto creativo”.

Roger Von Gunten, 2005

Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en analizar el diseño compositivo de la obra “El entierro del Cristo” (Deposizione) de Michelangelo Merisi da Caravaggio, una obra creada entre los años de 1602-1603 perteneciente al barroco. Su desarrollo retoma las nociones de composición y del análisis geométrico de una obra plástica. Reconocemos que la introducción del análisis geométrico enriquece la tensión entre varios de sus componentes y el total de la obra, mejorando su comprensión, el modelo desarrollado permite la lectura del diseño compositivo de dicha obra.

Palabras clave: *Caravaggio, Composición, Diseño, Trazas, Pintura.*

Abstract

The objective of this paper is to analyze the compositional design of Michelangelo Merisi da Caravaggio’s “The Entombment of Christ” (Deposizione), a Baroque work created between 1602 and 1603. Its development revisits the notions of composition and geometric analysis of a visual work. We recognize that the introduction of geometric analysis enriches the tension between its various components and the entire work, enhancing its understanding. The developed model enables the interpretation of the compositional design of this work.

Keywords: *Caravaggio, Composition, Design, Lines, Painting.*

Introducción

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571- 1610), es conocido por establecer la técnica del oscurecimiento de las sombras -oscurecer el claroscuro- y transformar la pintura en un agudo eje de luz. Su técnica se retoma por otros artistas: Velázquez, Vermeer, Rembrandt, Tiziano, Delacroix y Manet; cuyas obras adquieren un realismo más penetrante en su presentación. Es, además, bien conocido por su negación en la idealización de figuras religiosas y de bocetos o figuras preparatorias para la pintura.

Caravaggio es el “el chico malo de la pintura del Barroco italiano”, cuyo trabajo fue confinado a la oscuridad por más de 200 años, sea porque su realismo sombrío escapaba del canon pictórico de la época o por sus temas y contenidos pictóricos. No sólo su lúgubre realismo estaba al margen de su tiempo, también, sus temas impíos y la inclusión de los desposeídos en sus obras. Su redescubrimiento en el siglo XIX confirmó su talento como el pintor más importante del Barroco temprano (Lambert, 2010. p. 11).

Una primera aproximación del diseño compositivo de su pintura “El Entierro del Cristo” (Figura 1) puede ayudarnos a comprender mejor la obra y recordar aspectos conocidos de la misma (véase Freid, 2023; Gombrich, 2000, 2002, 2005 y 2005b; Kandinsky, 1996; Loomis, 1974). Se trata de una obra realizada por encargo entre 1603 y 1604 para la capilla de la Iglesia de Santa María de Vallicella en Roma, Italia, ordenada por Francesco Vittrici.

El lienzo de 2.03 x 3.0 metros es ocupado, en el centro, por la desnudez del cuerpo muerto de Cristo, dividiéndolo en dos partes. El Cristo es humanizado, su humanidad es la fuente de luz que lo ilumina, lo mismo que la sábana blanca que lo sostiene. Destaca el realismo llevado al extremo: su carne débil, el brazo suelto, las marcas difuminadas de sus cicatrices en el costado, las de los clavos casi imperceptibles en sus manos y pies. Se trata ahora de un cuerpo humano, cuyos restos de la pasión parecen borrados de la pintura. Se asemeja más a un estudio anatómico, la piel deja entrever venas y músculos. Su única relación con lo divino es ahora el título del cuadro, los signos de la divinidad no son tan claros.



Figura 1: “El Entierro del Cristo” Caravaggio (1602-1603)

Seguramente Caravaggio viajó al Vaticano y conoció la Piedad de Miguel Ángel, de ahí que la postura del brazo del Cristo sea una fiel imagen de esta escultura, tal y como lo hiciera también Tiziano y más tarde en honor a Caravaggio, Rubens hizo en su versión (una copia) de la misma obra que Caravaggio. (Ver figura 2)



Figura 2 imágenes: La Piedad, Tiziano y Caravaggio de Cristo (elaboración propia).

Es posible conjeturar que el diseño compositivo (ver figura 1) crea una escena desde la oscuridad para mostrar el lugar del que Cristo nos quiere salvar. Sepulcro, espectador y la fosa semiabierta se conjugan. Es una composición desde abajo que alienta los escorzos y ofrece un sentido de monumentalización a las figuras.

En la composición se distribuyen algunos aspectos destacables: escorzos violentos y arrogantes, véase las manos de las tres mujeres y su cuerpo. Obsérvese, también, los personajes cuya referencia es más a los desposeídos, sin distinciones de clase. De ahí el descontento de la curia romana, la introducción de la barbarie y el tenebrismo en sus pinturas.

“El Entierro del Cristo” es un cuadro cuya técnica naturalista y tenebrista

resalta, focaliza un fondo neutro y oscuro en el que se muestran las figuras. La ausencia de un marco arquitectónico o paisajista está presente.

Santos (2008), señala que su técnica se introduce en los temas religiosos. La inserción de los desposeídos en la pintura simplifica el mensaje que se quería transmitir a los fieles, acercándolos a la salvación eterna. La obra realza el contraste de luz y sombra: el paño blanco en el cuerpo del salvador aumenta el contraste entre la luz y la sombra.

Es innegable como Caravaggio influyó a otros autores barrocos con su tenebrismo, sea el caso de Velázquez, Ribera, Rembrandt entre otros más, quienes, a su vez, crearon copias de “El entierro de Cristo”.

Esta breve descripción nos permite pasar al análisis del diseño compositivo de la obra.

Análisis del diseño compositivo

Toda obra pictórica contemporánea tiene un diseño de composición integrado en su trabajo, el cual no es visible a primera vista, se trata de un orden silencioso. En algunos esquemas de trazos del cuadro de Caravaggio podemos ver las trazas de diseño, que se reducen a algo muy simple, pero hay otros, que sus trazos de diseño son aún más complejos, no tan visibles a primera vista.

Los trazos compositivos que se hacen sobre el cuadro deben obedecer a los ejes, la geometría que se debe usar para la composición espacial de la pintura.

Empecemos por lo más sencillo, para abreviar, mostremos algunas descripciones de lo mínimo que necesita tener una pintura en la composición.

Composición de un cuadro

Cuando hablamos de composición nos referimos a “la organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo con las leyes de percepción con vistas a un resultado integrado y armónico” (Jiménez, 2000).

El proceso de composición tiene algunos aspectos centrales: formato, ritmo y movimiento, proporción, simetría, figura y fondo y peso y equilibrio. Estos elementos permiten el análisis de elementos geométricos.

Sabemos que la geometría describe las relaciones matemático-espaciales que definen las cualidades estructurales de un objeto, ya sea de composición pictórica o de arquitectura; es necesaria para obtener un orden, como el que nos muestra la misma naturaleza.

Características principales:

- Se basan en la geometría Euclidiana.
- La geometría atrae al artista que aspira a lo simple, a lo puro, lo esencial, lo universal.
- Lo geométrico puede presentarse como eje.
- Cada obra emplea tanto elementos artísticos como geométricos variando según su género.
- Hay rasgos geométricos básicos, aquellos que son la base de un género artístico.
- La geometría tiene un lenguaje de formas específicas.

Pintores impresionistas como Cloude Monet, Edgar Degas, George Seurat, Perre August Renoir y Edouard Manet comentan que su maestro Ingres enseñó la composición en un cuadro, como se enseña composición para escribir música (Lambert, 2010).

Santos (2008) señala que el “El entierro de cristo” es una composición cerrada, incluida en un triángulo”, (Ver figura 3). Sin embargo, antes, Bouleau (1997, pp. 182-183), deduce una figura en la que presenta divisiones del cuadro en diagonales, aun cuando solo las dibuja de manera específica, pero no muestra su origen, es decir, de dónde las obtuvo. (Ver figura. 3).



Fig. 3. Diagonales de Charles Bouleau



Fig. 4. Divisiones en tercios y noveno

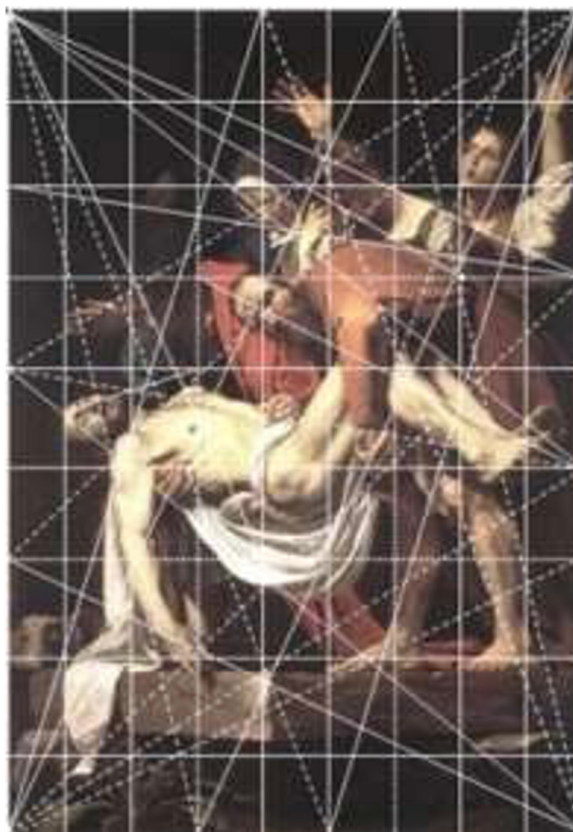


Figura 5: Unión de puntos y diagonales

La figura 4 muestra las trazas de composición del renacimiento. Y en esta imagen también, podemos ver la red de trazas obtenidas después de dividir en tercios, y estos a su vez nuevamente en tercios, y desde ahí poder encontrar las diagonales que propone Bouleau (1997), así como otras diagonales encontradas al hacer los trazos, después de dividir en 9 las distancias horizontal y vertical. (Ver figuras 4, 5 y 6).

Podemos ver el resultado en la figura 7, lo que muestra Bouleau (1997) ya sin las divisiones de tercios, y estos, a su vez, en tercios, cuando limpiamos las líneas y vemos las diagonales, pero deja de lado las que hemos encontrado y que obedecen a nuevas trazas.

Lo que aquí es importante señalar es que podemos ver cómo aparecen las primeras trazas de composición del cuadro, a primera vista, aparentemente sencillas. Si vemos más a detalle y pensamos, conjeturamos que no fueron trazadas desde el inicio de construcción del cuadro, esto, es lo sorprendente del manejo de la composición, cuando ya es un ejercicio integrado al trabajo del artista. Resulta atrayente ver las coincidentes líneas en relación con el cuadro, recordemos que las líneas de composición rigen, pero no ordenan, ¿qué es esto? Que cuando una línea de composición indica el movimiento del cuerpo, o de los objetos que estén sobre esa línea, sólo indican eso, su dirección, nada más.

La figura 6 obedece a las diagonales obtenidas por Bouleau (1997). Debemos aclarar que hemos manipulado la imagen de acuerdo con su escrito a partir de cómo debió ser el trazo de las diagonales ya que él no lo muestra. Pero esto no es la única operación que podemos realizar. Si hacemos la división de la sección áurea; es decir, multiplicar el largo y el ancho por la fracción matemática de 0.618 o 0.382 y así obtener los puntos desde donde trazaremos nuevas líneas estas aparecen en la figura 7. Es aquí donde es posible analizar el centrado de las figuras y su ubicación. Debiéramos pensar que si el cuerpo humano obedece a los valores implícitos de la sección áurea (como lo demostró Leonardo da Vinci en el dibujo anatómico del “Hombre de Vitrubio”), entonces cualquier movimiento debería de estar



Fig. 7. Líneas obtenidas de segmentos Phi

dentro de estas proporciones. Sabemos de la teatralidad, el dramatismo, el naturalismo y el tenebrismo que prevalecían en el trabajo de Caravaggio. Ese mismo trabajo parece congelar la imagen en un momento y mostrarlo como si el espectador fuera testigo de ese momento. Si ese movimiento fuera captado por una imagen instantánea con una cámara fotográfica, pero en el Barroco no existía la cámara. Esto es lo que tratamos de señalar e indicar al encontrar la maestría del diseño compositivo de las trazas del esquema de este cuadro realizado por Caravaggio.

Las líneas obtenidas están marcadas tanto en el ancho como en el largo del cuadro, se muestran como si fuera un espejo su dirección sigue de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Solo nos muestran el eje donde descansa el centro luminoso del cuadro, el foco del cuerpo de Cristo inerte, lo demás está ocupado por una opacidad y penumbra donde el resto de los actores no cuentan. Llama la atención que sean 6 seis personajes, tres femeninos y tres masculinos, y la piedra angular del piso... ¿es el Cristo, la piedra angular de su iglesia? En el orden oculto del misticismo y lo esotérico es interesante observar, si recordamos la importancia del número 7 para mostrar lo que existe en el orden oculto de la naturaleza del mundo y, de esta ley, la “ley de siete o la ley de octavas”, que de manera oculta se mezcló en algunas cosas para los que eran entendidos y mantenerlo así, ocultos. Tales relaciones eran: los 7 colores, las 7 escalas musicales, los 7 días de la semana, los 7 planetas principales.

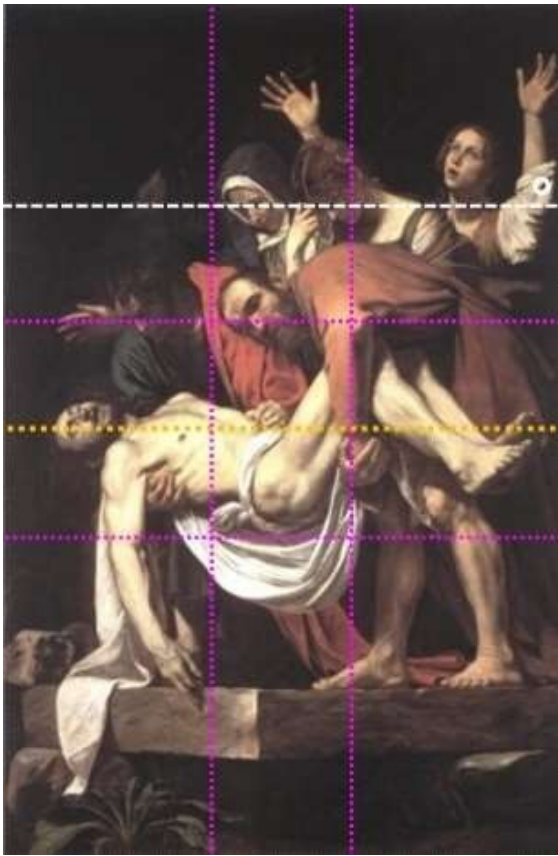


Figura 8. Líneas obtenidas y segmento Phi

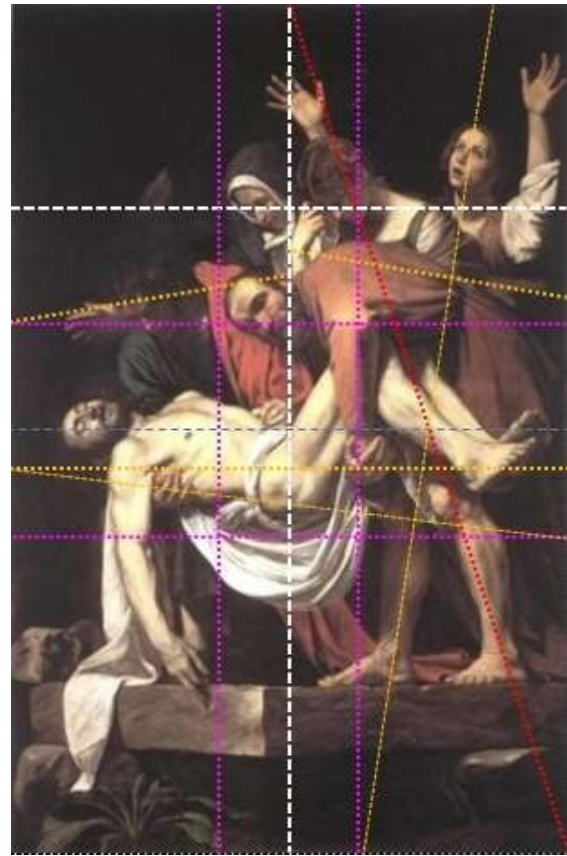


Fig. 9. Nuevos trazos de Phi

De regreso a las trazas de diseño de la pintura, recordemos que las composiciones en el Barroco a diferencia del Renacimiento se logran gracias a que las composiciones son abiertas, asimétricas. Se asumen preferencias por el desequilibrio o por aquello que se proyecte más allá del cuadro. A veces esto se logra mediante el uso de diagonales como ya lo hemos mostrado en las figuras anteriores.

Hasta aquí, hemos develado las líneas y mostrado el trabajo de las trazas. Sabemos que Caravaggio tenía una preferencia por hacer acercamientos y un gusto por el detalle; su teatralidad, marcada en los gestos de sus personajes en sus pinturas, revelan más de una

vez sus estados de ánimo, a veces apasionados y violentos que van desde el terror, la risa plena, el dolor y el goce. Las contorsiones de sus cuerpos a veces se antojan difíciles e imposibles, pero siempre naturales y le dan a sus pinturas esa aura de carácter escenográfico.

Empecemos estas nuevas trazas con la figura 8, marcamos las líneas del centro tanto vertical como horizontalmente y sacamos la sección de Phi del último segmento. La línea vertical indica a la madre del redentor, justo en su cabeza, junto con la de María Magdalena; la línea horizontal está encima de los ojos de estas dos mujeres.

Pero, ¿qué pasa si unimos más líneas dentro de esto que ya obtuvimos? El



Figura 10. Ejes de las cabezas

resultado aparece en la figura 9. Si obtenemos nuevos segmentos Phi, y unimos sus puntos obtendremos las líneas que dan ejes a los brazos de María, la inclinación de Cristo, el eje del pie de Nicodemo y el eje de la figura de atrás con las manos levantadas. Además, en la traza de la esquina derecha inferior con el centro arriba, el eje de la pierna izquierda de Nicodemo.

Analicemos las trazas que acompañan a la figura 10. Hacemos centro en el torso de Nicodemo y trazamos un círculo, abrazando las cabezas de estos 3 tres personajes, y del centro de este, lanzamos líneas hacia afuera, encontramos las inclinaciones de las cabezas de los personajes incluida la de Cristo. Si se inclina la línea que pasa por el centro del círculo hacia afuera,

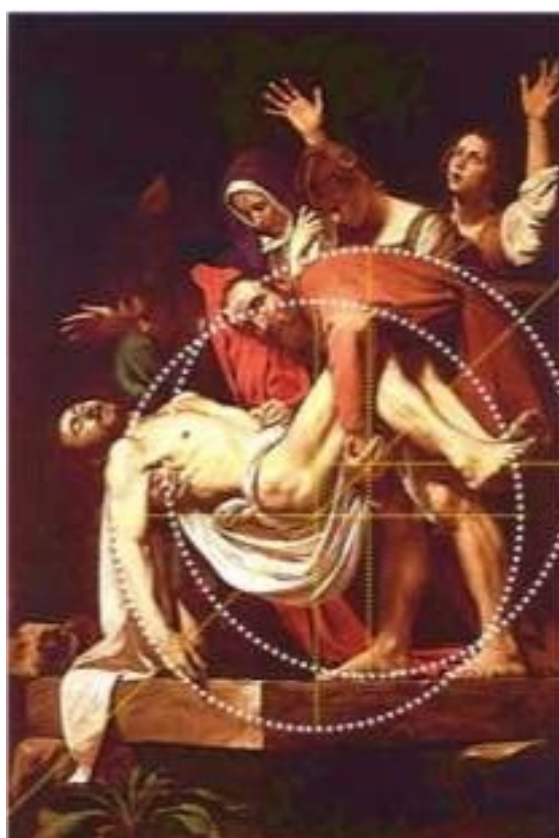


Figura 11. Círculos de composición

con la inclinación del cuerpo del Cristo, obtenemos la inclinación de la cabeza forzada de Nicodemo volteando hacia el espectador de la escena. El círculo que corta los extremos arriba y abajo del lado derecho del cuadro y cruzamos la diagonal que los une, encontramos la inclinación de la cabeza del apóstol que sostiene a Jesús.

En la figura 11, encontraremos dos círculos cuyo primer centro es la mano de Nicodemo, y desplazándolo 45 grados abajo y a la izquierda de forma equidistante, encontramos que estos círculos muestran los ejes de composición de la espalda de Nicodemo y el semicírculo que traza el débil brazo del Nazareno.

En la figura 12 aparecen las primeras trazas, los dos círculos obtenidos



Fig. 12. Círculos incluyentes.

anteriormente y dos círculos más que contienen: el primero, la cabeza del Cristo y la de la mujer con los brazos levantados, que a su vez es tangente a los dos círculos de la composición mencionada anteriormente y el segundo tocando muy sutilmente la cabeza de los personajes arriba del Cristo y en la figura 13, corrigiendo los dos círculos anteriores en su trazo. Si bien uno llega al límite del cuadro y encierra casi toda la escena, el segundo nos da el centro de todos los círculos que aparecen en las cabezas de ellos, como comentamos en párrafos anteriores.

En este cuadro, el desmedido gusto de Caravaggio por el detalle, lo lleva a lograr por cada personaje un acercamiento a detalle encerrado en los círculos que se



Fig. 13. Círculos de trazos de centros.

muestran en esta misma página. Como puede verse en la figura 14, el círculo exterior, contiene los círculos de los acercamientos, de cada personaje, y el círculo interior contacta el eje que queda dentro de los centros de cada uno de los círculos. En la figura 15 vemos a los seis personajes principales en cada círculo, se encierra el peregrinaje del entierro. De derecha a izquierda primero tenemos a María Cleofás con las manos elevadas; en segundo lugar, a María Magdalena. El tercer sitio corresponde a la Virgen María, en el cuarto al apóstol San Juan sosteniendo al Cristo, y en el quinto lugar el Mesías muerto. Y, casi en el centro, en sexto lugar a Nicodemo cargando el cuerpo del maestro.

Se observa en la figura 15, la reflexión

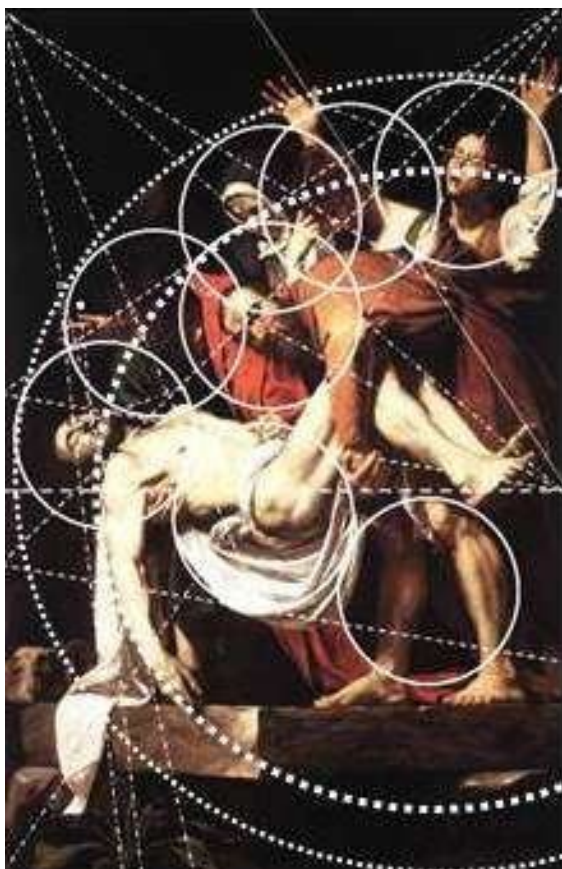


Fig. 14. Los personajes en círculos y centros.



Fig. 15. Cada personaje en círculos.

de cada cuadro individual en el detalle, casi como una sola pintura, apreciando el detalle y el juego de luz en sus rostros. Dando con ello la impresión de unos cuadros individuales. Sabemos de lo teatral y exaltado de los gestos que gustaban a este pintor. Obsérvese el dramatismo y los gestos de cada personaje, lo interesante de estas trazas, como se ve en la figura 14, es cómo cada centro de estos círculos se mueven en círculo, desde sus centros. La virgen María en la figura 13, su círculo, forma parte del centro de la cruz central de la pintura y Nicodemo justo su círculo, abajo del de la virgen. El dramatismo de los personajes conmueve al espectador, como era la intención del autor.



Fig. 16. Resumen de las trazas de diseño. trazas para resolver el orden enfatizando a los personajes

En las dos últimas figuras 16 y 17, hacemos un resumen de lo más destacado de las trazas. Estas no pierden importancia por incluir color o en el trazo de puntos en todo el diseño encontrado en la superficie completa de la pintura que van: desde los trazos Phi, hasta los ejes de inicio de la pintura y la búsqueda de los ejes de la composición que envuelve a los personajes del cuadro.

Conclusiones

Para “leer” una obra en cualquiera de sus corrientes, necesitamos apoyarnos en elementos que nos faciliten su análisis, en este caso, pudimos hacer un recorrido para obtener las trazas del diseño compositivo del cuadro “El entierro del Cristo” de Caravaggio. Nuestra trayectoria siguió la propuesta de análisis divisional de Bouleau (1997), la cual fue recreada, de manera personal, con la presentación de trazas y ejes existentes en el diseño del cuadro. Con este ejemplo podemos proponer la posibilidad de un modelo de análisis del diseño compositivo de la obra “El entierro del Cristo”, el cual permite visualizar y trazar el modelo de ejes, su composición y sus posibilidades. Además, este ejercicio de análisis deja claro que entre mayor sea el número de ejes que manejemos, más cerca estamos de un resultado confiable.

Las figuras realizadas muestran el trabajo y la aportación propia con las que hemos tratado de ampliar lo realizado por otros estudiosos del tema, de tal suerte que se hace gráfica la lectura de diseño compositivo de la obra. Caravaggio siempre impacta

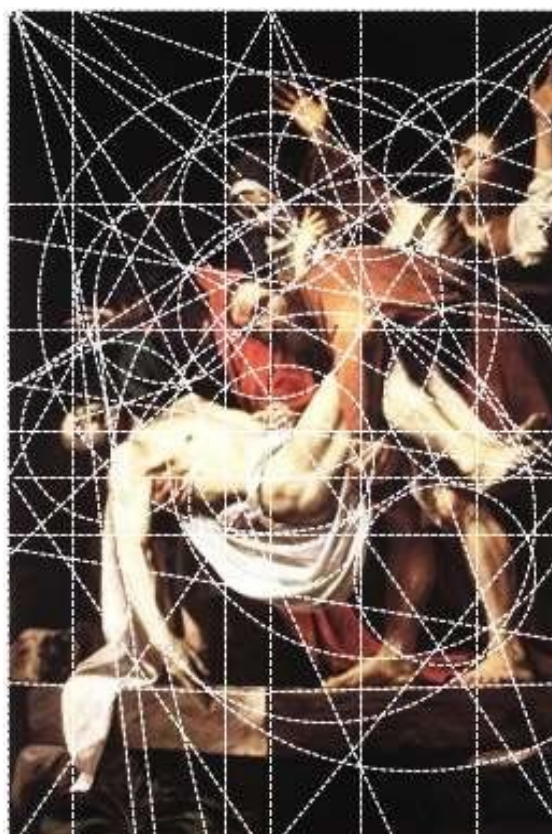


Fig. 17. Resumen de todos los trazos

con sus trabajos. Las analogías en esta obra, emergen al comparar la Pietá del Vaticano con el cuerpo muerto del salvador y también, la novedad. La obra parece destacar, como si fuera una fotografía instantánea, el movimiento y el drama al mismo tiempo en que los personajes se disponen a enterrar el cuerpo sin vida del mesías en el sepulcro frío y gris.

Por último, hay que agregar que el uso de la construcción geométrica sí es posible, pero sobre todo sus resultados, ya que podemos notar lo que no aparece a primera vista en el resultado final de la obra. Pero esto, no nos hace pensar que la geometría sea el todo en la pintura. El trabajo del arte se enriquece con la tensión entre varios de sus componentes

y el total de la obra, es decir los elementos a considerar incluyen, color, forma, planos, figuras, personajes, luz, textura, perspectiva, etc.

Caravaggio siempre vivió de manera turbulenta entre los polos opuestos. Genio célebre y rebelde del barroco italiano, se le reconoce como el pintor de técnica precisa y naturaleza apasionada.

Bibliografía

Bouleau, Charles. (1980). The Painter's Secret Geometry. New York. Hacker art books.

Gombrich, E. H. (2000) La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Editorial Debate.

Gombrich, E. H. (2002) Arte e ilusión. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Editorial Debate.

Gombrich, E. H. (2005) Imágenes simbólicas. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Editorial Debate.

Gombrich, E. H. (2005) Norma y Forma. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Editorial Debate.

Kandinsky, W. (1996). Punto y Línea sobre el plano. Editorial Paidós.

Lambert, G. (2010). Caravaggio. Taschen.

Loomis, A. (1974). La ilustración Creadora. Editorial Hachette.

Santos, J. (2008). El tenebrismo en la pintura barroca. Revista Arte y Análisis, 12(2), 45–56.

Von Gunten, R. (2005). Entrevista al artista. Revista de Artes Visuales, 8(1), 20–25.