

LA LUZ

Si la escultura ha de ocupar un sitio predeterminado, el artista, al concebirla, debe tomar en consideración las condiciones luminicas del mismo.

En las obras que han cambiado de emplazamiento, reproducir la luz que las envolvía constituye una tarea insoslayable, que es un desafío para la museografía.

Señala Leonardo que una de las diferencias entre pintura y escultura consiste en que la primera posee luz propia, mientras que la luz de la escultura es exterior. Pero es preciso advertir que **la escultura posee dos luces: la propia**, la que el mismo escultor procura al trabajar los planos del volumen, con sus salientes y entrantes, y **la del foco luminoso que la alumbra**. Podemos, pues, percibir conjuntamente un foco luminoso, el claroscuro de la escultura y las sombras que emiten los volúmenes más allá de la figura.

La luz es un factor de tanta importancia que cualquier cambio de su incidencia altera el concepto formal. Una escultura puede parecer más o menos estática, de mayor o menor resalto, conforme varíe la luz que recibe. La articulación de las superficies es evidentemente un problema formal, pero incluye entre sus factores a la luz. Un pliegue no sólo es una forma, sino al mismo tiempo una dialéctica de luz y sombra. Hay esculturas que dramatizan con los salientes gracias al diálogo o al enfrentamiento de la luz y la sombra. También se pueden establecer delicadas transiciones, que tienen mucho de pictóricas. Bernini sostenía que se puede ofrecer color sin pigmentos. ¿Cómo lograr el tono azulado de las comisuras del ojo en una escultura de mármol? Mediante un suave tratamiento de la superficie escultórica. Él logró la maravilla de convertir la forma en color. **El problema del claroscuro**, en matizaciones delicadas, **nos lleva al problema de las variaciones tonales o «valores»**, común a la pintura y la escultura.

Ahora bien, procede saber si siempre el escultor ha estudiado la escultura en función del emplazamiento o si, por el contrario, ha trabajado a veces sin tomar en consideración esa circunstancia. Las dos respuestas son válidas, pues en la historia se observan ambas conductas. La oposición románico-gótica ofrece una muestra. Las esculturas románicas responden a un concepto lineal, de perfiles nítidos, sombras levisimas y superficies redondeadas y planas de rotunda luminosidad. La escultura gótica, en cambio, valora el claroscuro, potencia los salientes que escapan del plano y arrojan grandes sombras. Similar es la oposición entre el Renacimiento y el Barroco. Las esculturas del siglo XVI se encierran en recuadros y hornacinas y ofrecen un perfil continuo. Las esculturas barrocas sobresalen de las hornacinas, se encaraman aiosas a los remates de los edificios y se apoderan del espacio con el vigoroso movimiento de los amplios ropajes. Esto demuestra que el escultor barroco trabajaba con plena conciencia del emplazamiento que tendría su obra.

El escultor trabaja en el taller, pero sabe que su escultura va hacia otro emplazamiento. Reproducir en el taller la luz que va a recibir la obra en su emplazamiento definitivo constituye una prudente medida. **Por eso suelen tener los talleres un lucernario elevado, por el que entra oblicuamente la luz**. Una luz que proceda del suelo carece de sentido, aunque se justifica en casos especiales, como el del relieve que contorneaba el corredor del *Partenón*. Pero la luz es horizontal o más bien alta.

La escultura, en exteriores, está expuesta a una radiación difusa que quita prominencia a perfiles, pliegues y elementos salientes. El escultor sale al paso de esta circunstancia dotando a la obra de mayores salientes. Miguel Ángel remataba las cabezas con el cabello en voladizo sobre la frente, que reforzaba la corporeidad del volumen, de la misma manera como se acentúa la plasticidad de un edificio mediante la cornisa. Los egipcios valoraron el perfil de las figuras con una línea de contorno rehundida.

Con relación a la escultura de interior es evidente que se ha previsto la existencia de fuentes luminosas muy precisas. Nadie más experto que Bernini para aprovecharlas. La luz dentro de un recinto es manejada a voluntad. Bernini utilizó la luz de ventanas laterales, generalmente

ocultas, para derramar un haz sobre esculturas provistas de grandes salientes. La luz ejerce en su obra un potente protagonismo. Pero justo es decir que se trata de casos excepcionales en lo que concierne al uso deliberado de la luz en un interior. Los escultores generalmente han procurado que las piezas se puedan ver con comodidad.

Esto quiere decir que su objetivo esencial, junto con la plasticidad, es la visibilidad. A esto tiende la escultura policromada con los distintos tonos de la carne y las telas. Pero nada refuerza la visibilidad como el empleo del oro. Sin perjuicio de que el dorado otorgue un carácter trascendental a la figuras al relacionarlas con el mundo divino, la reflexión de la luz en su brillante superficie es una manera de definir el diseño. A ello apunta igualmente el uso de materiales brillantes, como los mármoles pulidos. En el exterior sucede lo contrario, pues las formas oscuras se perciben con mayor nitidez. En una estatua de bronce se puede apreciar su perfil a gran distancia, lo cual explica la importancia que los bronceístas otorgan a este elemento en sus creaciones.

"Las claves de la escultura"
Juan José Martín González
Ed. Planeta 1995