

La representación de los pies en el arte moderno y contemporáneo: su valor iconográfico, simbólico y compositivo

Feet representation in modern and contemporary art: their iconographic, symbolic and compositive value

M^a Dolores VILLAVERDE SOLAR

Profesora contratada doctora de H^a del Arte de la UDC

Correspondencia:

M^a Dolores Villaverde Solar.

Facultad de Humanidades. C/ Vázquez Cabrera, s/n.

Campus Universitario de Esteiro, 15403, FERROL (A CORUÑA).

Fecha de recepción: 2 de octubre 2007

Fecha de aceptación: 20 de febrero 2008

Los autores declaran no tener ningún tipo de interés económico o comercial.

RESUMEN

Una de las partes más importantes del cuerpo humano, los pies, pasan desapercibidos muchas veces para los estudiosos o aficionados al Arte, ya que parecen más atrayentes otros aspectos como los gestos de las manos, el poder de una mirada o una sonrisa...

Este artículo intentará explicar el significado de los pies en el arte sin hacer un estudio anatómico, sino analizando su valor simbólico en las obras de arte más representativas de la historia desde los inicios del Renacimiento (siglo XV), a la llegada del XX.

Palabras claves: pie, simbolismo, arte.

ABSTRACT

Our feet are one of the most important parts of our body. However, they tend to be forgotten by artist and researchers, since other body aspects such as hands, eyes or a smile seem to be more attractive.

The goal of this paper is to explain the meaning of feet in arts focused on the symbolic worth of pictures and sculptures from Renaissance to the 20 th Century, and leaving anatomy aside.

Key words: foot, symbolism, art.

INTRODUCCIÓN

“Qué pequeña eres brizna de hierba. Sí, pero tengo toda la Tierra a mis pies”. (Rabindranath Tagore).

“Crea la naturaleza en raros casos seres humanos dotados de tal manera en su cuerpo y en su espíritu, que puede advertirse la mano de Dios al concederles sus mejores dones en gracia, genio y hermosura... y hagan lo que hicieren muestran su superioridad sobre los demás hombres¹...”.

Quién así escribía era Vasari en sus *Vite*... refiriéndose a uno de los grandes del Renacimiento: Leonardo da Vinci. El polifacético artista nacido en Vinci en 1452 tuvo toda su vida un ansia de

conocimiento y experimentación que le llevó en un momento dado a probar con los estudios de anatomía. Examinaba el cuerpo humano a fondo y exploró todos sus secretos a través de su disección. Para él, arte y ciencia eran la misma cosa y la pintura la única manera de reproducir lo que veía en la naturaleza.

No es el único artista del Renacimiento interesado en las ciencias y el cuerpo humano, de hecho a partir del último tercio del siglo XV se impone la enseñanza de Anatomía como disciplina obligatoria para los pintores y escultores.

Partiendo de esa premisa nace este estudio que intentará aunar arte y ciencia. Si bien la fascinación que ejercen en el hombre las obras de arte parece venir de la belleza que destilan todas ellas bien sean pinturas, esculturas, joyas, edificios... y ese es realmente el fin del arte y el artista (crear y admirar cosas sobresalientes y hermosas), a la hora de leer un cuadro o una estatua son muchos los elementos que las componen imprescindibles para su perfecta comprensión.

Este texto nace así de la necesidad de plantear una cuestión que pocas veces se tiene en cuenta al admirar las manifestaciones artísticas que surgen desde el siglo XV al XX, el valor compositivo, iconográfico o simbólico de los pies en las obras de arte.

Algo tan esencial en el cuerpo humano como los pies pasan desapercibidos muchas veces para los estudiosos o aficionados al Arte, ya que parecen más atractivos otros aspectos como la gesticulación a través de las manos o la expresión de los rostros, del poder de una mirada o una sonrisa.

En multitud de obras de arte las manos tienen un papel protagonista, es fácil recordar *El Juramento de los Horacios* pintada por el francés David en 1785. Relata el momento del juramento de los hermanos antes de partir para salvar a su patria. David dispone a las figuras en dos grupos, el masculino y el femenino, y en ellos la expresión corporal es básica para entender el tema patriótico de fondo. Las manos unidas de los hombres, simbolizan la fidelidad y a la vez el destino de los hijos puestos en manos del padre.

De igual forma, años antes Caravaggio (1573-1610) nos dio una lección del valor ico-

nográfico de las manos en *La vocación de San Mateo*, a través de las dos manos que emergen de la oscuridad, la de Cristo señalando al elegido para seguirle y la de Mateo ante la sorpresa de ser él a quién llaman. Con ese simple gesto entendemos perfectamente la temática de la pieza. Otras veces será la mirada o la sonrisa la que tiene un papel fundamental en la composición, ¿qué más se puede decir que no se haya comentado de la sonrisa de la *Gioconda*, por ejemplo...?

Pero, ¿y los pies? ¿no son acaso indispensables en el cuerpo humano y no describen el movimiento o estatismo en las figuras representadas?. Se quiera o no hay que dar su justo valor al pie, una de las partes más importantes del cuerpo sobre todo por su función de sostén y por permitir al hombre el don del movimiento, gracias a los pies saltamos, bailamos, corremos

No se trata aquí de hacer un estudio anatómico del pie, ni de examinar si son correctas o no las proporciones de los mismos, sino su valor alegórico, metafórico o simbólico en las obras de arte más adelante analizadas, procurando hacer el texto ameno por lo que se recurre a imágenes por todos conocidas. Pero, al intento de sintetizar se añade la triste tarea de eliminar, fue necesario limitar el número de obras analizadas así como el espacio cronológico que va desde los inicios del Renacimiento (siglo XV), a la llegada del XX.

A MODO DE EJEMPLOS

Desde la Antigüedad, el arte nos legó imágenes en las que se aprecia el especial cuidado e interés a esa parte de la anatomía humana. No hay más que observar la Diosa de la Victoria - del templo de la Victoria en Atenas- hoy sin cabeza ni manos, captando el instante en que se detiene a abrochar una de sus sandalias. Al llevar la mano de la diosa al calzado su autor se recrea en el tratamiento de los paños y en la forma de representar el movimiento consiguiendo en un gesto tan insignificante una de las más bellas representaciones de la escultura antigua. Llegado el siglo XV la dedicación e interés dedicado a los pies se multiplica en la pintura y escultura.

Como se suele decir, una imagen vale más que mil palabras, y siempre la mejor manera de entender las cosas es a través de ejemplos concretos, por eso lo ideal es hacer un breve recorrido por algunas de las obras de arte más conocidas de la historia moderna y contemporánea donde el pie tiene un valor fundamental para su composición o para entender su iconografía. Para una más fácil comprensión se agruparon por temática religiosa o civil y siguiendo un orden cronológico.

Arte Sacro:

Ya en la Sagrada Biblia se dedica cierto interés a los pies. Acercándonos al Cantar de los Cantares, en más de un versículo se menciona esa parte de la anatomía humana: *Ya me he quitado la túnica ¿cómo volver a vestirme?. Ya me he lavado los pies. ¿Cómo volver a ensuciarlos?*²... De igual forma se alude a ellos en el Apocalipsis: *...porque ha llegado el día grande de su ira, y ¿quién podrá tenerse en pie?*³. Son así un elemento a tener en cuenta en las representaciones artísticas de todos los tiempos con temática sagrada.

En las ciudades italianas el arte pictórico experimenta un considerable impulso llegado el siglo XV. Es la época del Renacimiento, el número de artistas y la evolución constante es tal, que resulta muy difícil reducirlo a unas cuantas líneas.

Las raíces de la revolución renacentista están en Masaccio (1401-1428) autor que a pesar de su corta vida nos dejó una gran obra llena de avances y novedades. El conjunto pictórico que lo encumbró fue la decoración de la Capilla Brancacci, conjunto monumental de frescos de tema bíblico.

Una de las escenas más célebres es la *Expulsión del Paraíso*. Adán y Eva están siendo expulsados por el ángel del Edén. El tema tan repetido en la pintura occidental tiene aquí ciertas novedades y simbologías. El paisaje y el cielo sirven de fondo como meros atributos ya que todo aquí se supedita a Adán y su compañera que por primera vez en el arte son responsables de sus actos, desde la vergüenza que sienten por su desnudez (ambos se tapan con las manos avergonzados), a la deformación: Masaccio recurre a esta técnica con destreza para hacer mas verosímil lo que ve el espectador.

Así las caras son casi máscaras grotescas que expresan dolor ante el pecado cometido y llama la atención la pierna y pie de Adán que se resiste a abandonar el Paraíso y al que le cuesta salir por la enigmática puerta. Masaccio los deforma exagerada y simbólicamente como alusión a la resignación del hombre ante el error cometido y su condena a salir forzosamente del jardín del Edén.

Piero della Francesca (Ca. 1410-1492) hacia 1440 pinta el *Bautismo de Cristo*. La obra se caracteriza por el dominio de una intensa luz y la atemporalidad de los personajes de un estatismo derivado de su reducción a formas geométricas. El estilo sereno de Piero se refleja igualmente en las aguas mansas que quedan justo detrás de Cristo y San Juan, que apoyan sus pies en tierra firme. Esta es la forma que tiene Piero de vincular a Cristo al mundo terrenal.

Por comparación, años después -hacia 1475- Andrea Verrochio hace una nueva versión del *Bautismo de Cristo* (fig.1). La que se considera primera intervención de Leonardo da Vinci en la pintura fue su aportación a esta pieza. Se le atribuye la elaboración del ángel del ángulo inferior izquierdo así como el paisaje de fondo. No es esto lo único interesante en la pieza, habría que hablar igualmente de la composición, de las características estilísticas de Verrochio, del estudio anatómico de las figuras -rasgo típico del último tercio del XV...- , y, de la representación de los pies de Jesús y San Juan Bautista sumergidos en el momento de ser bautizado el Señor.

Los pies de ambos se introducen bajo el agua que con su nitidez permite que se vean y se apoyan en el fondo. Así representó Verrochio a Jesús hecho hombre recibiendo el Sacramento fiel al relato bíblico: Bautizado Jesús, salió luego del agua y he aquí que se abrieron los cielos y vio al Espíritu Santo descender como paloma y venir sobre él... (Mateo 3, 16-17).

Cristo se apoya en ambas pinturas en el fondo pues la tierra es considerada como el suelo para los pies de Dios. De igual manera, la posición vertical del pie izquierdo del Bautista en el óleo de Verrochio nos acerca a la idea de la equivalencia entre la verticalidad y la vida espiritual.



Fig. 1: "Bautismo de Cristo", por Verrocchio. Jesús y San Juan Bautista aparecen con sus pies sumergidos en el momento de ser bautizado el Señor.

Más revolucionario será el arte de Andrea Mantegna (1431-1506). En su *Cristo escorzado* las plantas de los pies son lo primero que ve el espectador. El artista consigue así colocarnos como espectadores activos que participamos de esa muerte. Quien admire el cuadro pasa a formar parte de esa minúscula habitación donde yace el cadáver que Mantegna muestra con una crudeza y realismo llevados al máximo, desde el color macilento a los pies destrozados por los clavos que sirven de prólogo o introducción al episodio bíblico de la Pasión y Muerte de Jesús, a través de ellos el

autor nos cuenta cómo fue esa muerte y son símbolo del dolor.

Uno de los talleres más afamados del último tercio del siglo XV será el de los Pollaiuolo. Uno de sus componentes, Antonio, (1429-1498) hizo en su *Martirio de San Sebastián*⁴ fechado hacia 1475 un cuadro armónico y correcto en el dibujo, con un tema habitual en el arte cristiano, el martirio del santo que aparece atado a un árbol rodeado de seis verdugos. Da la sensación al mirarlo que se muestra pasivo, como ajeno a la actividad que hay debajo de él en el grupo que lo está asañando.

Los verdugos forman un esquema muy equilibrado en forma de triángulo agudo. Es aquí donde los pies tienen una función composicional esencial pues los seis pares de pies de los asesinos forman la base de una pirámide que tiene lógicamente como vértice superior la cabeza del santo. Todo en la composición queda determinado por esta pirámide humana en rotación⁵. Pero la colocación podría constituir un problema y convertir la pieza en algo demasiado rígido y estático, sin embargo Pollaiuolo muy sabiamente colocó a cada esbirro con una posición diferente suavizando así la rigidez de la composición con un gran dominio del cuerpo humano y su anatomía estudiando a fondo cada músculo o tendón en movimiento haciendo un estudio psicológico de cada personaje a través de los cuerpos.

Giorgione (1476/78-1510) fue un artista que en pocos años cambió el rumbo de la pintura veneciana asumiendo un papel en Venecia similar al de Leonardo en la Italia central. Todo en su vida y obra es un misterio, no se sabe ciertamente su fecha de nacimiento, ni la enfermedad que lo llevó a la muerte, se cree que su formación la obtuvo en el taller de Bellini pero no es del todo seguro... y, desgraciadamente, su obra es más misteriosa todavía. A falta de documentación suficiente fueron muchas las obras a él atribuidas pero hay estudiosos que apenas le conceden media docena y a esto se une un problema añadido: es difícil comprender en ocasiones qué tema está representado.

De las obras que se le asignan está la *Judit* que representa a la mujer del Antiguo Testamento pisando la cabeza de Holofernes. Fiel al texto bíblico, relata la matanza y en-

trega de la cabeza del general asirio, “ Ahí tenéis la cabeza de Holofernes, el general en jefe del ejército asirio y ahí el dosel bajo el que yacía su embriaguez aquel a quien el Señor hirió por la mano de una mujer⁶”.

Judit exhibe en la pintura de Giorgione a Holofernes de una manera singular, siguiendo los modelos de los Davides con los despojos de su enemigo a los pies –iconografía que impusieron en el siglo XV Donatello y Verrochio con sus figuras preadolescentes pisando al gigante-dejando para ello la pierna y pie izquierdos de la mujer desnudos a modo de flecha que señala la cabeza del traidor muerto.

En 1508 Rafael llegó a Roma con un encargo: decorar las cuatro estancias privadas del Papa Julio II: Las salas del Incendio del Borgo, de la Signatura, de Heliodoro y de Constantino. Iniciará el trabajo con la decoración de la Estancia de la Signatura, llamada así porque ahí se reunía el Tribunal de la Signatura Gratiae, presidido por el Papa que era la máxima autoridad en Derecho canónico y civil. Los temas representados en esta habitación serían la Filosofía, la Teología, la Poesía y el Derecho.

Para ilustrar en ella la Filosofía eligió como tema la *Escuela de Atenas* que escenifica la verdad razonada. Todas las líneas de fuga de la composición convergen en dos personajes que ocupan el centro del edificio pintado: Platón y Aristóteles cuyos pies caminan simbólicamente hacia el conocimiento.

Junto a los pies son simbólicos los dos libros que llevan en sus manos, Platón porta el Timeo mientras levanta el dedo índice de la mano derecha al cielo como representante de la Filosofía Moral y Aristóteles en una mano lleva la Ética, y tiende hacia delante la mano derecha pues el representante de la Filosofía Natural.

La escalinata que tienen bajo sus pies sirve como organizadora de los personajes que completan la obra, seguidores de una y otra filosofía.

La estancia del Incendio del Borgo es la tercera que Rafael decora. El programa pintado es una exaltación del nombre del Papa, y en ella es sobre todo interesante la primera escena: *El Incendio del Borgo*. En ella se narra un suceso real acaecido en el año 847, cuando el pontífice intercede para apagar un incendio en el barrio del Borgo. Un aparente desorden domina en la composición, el efecto que produce a primera

vista es de pavor en las gentes por el fuego del que intentan huir, de ahí que los pies son parte fundamental ya que encarnan el movimiento, nadie aparece quieto salvo el Papa y su séquito que tranquilamente desde el balcón del fondo bendice a la multitud. La mujer arrodillada y de espaldas que muestra las plantas de los pies al espectador implora al Papa que los salve, interpretando de manera alegórica a todos los habitantes y a la fe en el poder de Dios a través del Pontífice.

Durante la segunda mitad del siglo XVI el manierismo veneciano tiene sus figuras destacadas, de las que cabe mencionar a Jacopo Robusti, el Tintoretto (1517/19-1594). En una de sus obras más populares y emblemáticas, *El lavatorio*, los pies son un elemento sin el que no podría existir dicha pintura. Tintoretto elige el momento en que Cristo lava los pies a sus apóstoles. Lo curioso es su manera de presentarlo, en un formato apaisado sobre el que dispone a ambos lados del lienzo dos grupos de figuras- Cristo lavando los pies de un apóstol a la derecha y otros dos apóstoles preparándose para hacer lo mismo a la izquierda-, jugando sobre todo con la perspectiva y el contraste entre luces y sombras a través de una composición distorsionada pero muy realista que conmueve al espectador. El pavimento con hiladas de baldosas hexagonales consigue el efecto de profundidad y perspectiva deseados.

El mismo autor en 1557 realiza *Susana en el baño*, lienzo a medio camino entre temática religiosa y profana. Es una de las obras que mejor definen la forma de pintar el tema religioso y mitológico en el manierismo, con el arquetipo de mujer de la época que se muestra bañándose mientras es espiada por los dos viejos. Para Tintoretto esta mujer y las diosas mitológicas mantienen la misma tipología si bien Susana no es un mito, con la acción de secarse con la toalla el pie derecho nos conduce a un momento mucho más íntimo, el de la higiene de la joven que pudorosamente se asea ajena a los dos hombres que la vigilan siguiendo el episodio del Antiguo Testamento: “...Un día, mientras ellos estaban aguardando la ocasión oportuna, entró Susana, como de costumbre, acompañada solamente por dos criadas jóvenes y quiso bañarse en el jardín, porque hacía mucho calor. No había allí nadie

más que los dos viejos, que estaban escondidos observando⁷....”.

Llegados al Barroco uno de sus máximos exponentes, Caravaggio (1573-1610) apuesta por lo prosaico incluso en la temática religiosa. Siempre se le consideró el pintor de lo feo o de lo innoble y será quién acuña el uso de la luz tenebrista. Llegados aquí es necesario aclarar que por “tenebrismo” se conoce a los fuertes contrastes de luz que crean profundas sombras dejando iluminados únicamente los elementos esenciales de la composición. Por la fuerte contraposición entre luces y sombras da la sensación de que las figuras emergen de la oscuridad recortándose nítidamente sobre ella.

En la *Crucifixión de San Pedro* (fig.2) crea una composición típicamente barroca a base de diagonales con la que relata el martirio del santo. Caravaggio se queda con lo esencial: el santo, la cruz, los dos hombres que la alzan y el que cava el agujero para clavar la cruz en el suelo.



Fig.2: “Crucifixión de San Pedro” por Caravaggio. En el primer plano se ven las plantas sucias de los pies de uno de los esbirros.

En el óleo se aprecia plenamente el tenebrismo y como acepta lo popular de tal forma que el santo es un viejo pescador y los verdugos tipos vulgares llegando a tal punto que cuando se vea el cuadro en la pared de una iglesia en primer plano veremos las plantas sucias de los pies de uno de los esbirros.

El pintor del neoclasicismo gallego Gregorio Ferro pinta en 1775-78 el óleo que representa a *Santa Catalina de Alejandría*. Opta por representar a la santa patrona de la Filosofía de acuerdo con la iconografía tradicional. Viste túnica y manto de doncella romana y la distingue la rueda con púas donde sufre el martirio, la palma de la virginidad y de los mártires y una espada. Mientras, con su pie izquierdo, pisa la cabeza de Majencio a quien venció con su sabiduría y constancia (fig.3).

Un claroscuro todavía vinculante al Barroco convive con las nuevas normas del clasicismo naciente.



Fig. 3 : Santa Catalina de Alejandría, obra del gallego Gregorio Ferro, pisando la cabeza de Majencio.

Y quedaría mencionar la multitud de representaciones de María bajo la advocación de la *Inmaculada Concepción* describen a la mujer del Apocalipsis "...una mujer revestida en el sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas..." (Apocalipsis 12,1). Su iconografía trata de interpretar esta visión apocalíptica mostrando a María elevándose sobre un trono de nubes o un hemisferio con una media luna bajo sus pies. Viste túnica clara y un manto azul estrellado con una corona de estrellas rodeando su cabeza.

En Galicia sus imágenes se pueden agrupar en diversas tipologías:

La primera, responde al modelo andaluz con María de pie sobre la media luna, cubierta con gruesas telas que se ciñen a las piernas. Son siempre figuras adolescentes que unen las manos sobre el pecho con el manto terciado que cubre la parte baja de la falda repitiendo el tipo iconográfico que sigue Francisco de Moure en piezas como la Inmaculada de Samos.

La segunda, sigue el tipo creado por Gregorio Fernández, difundido en Galicia por Mateo de Prado con María que se alza hierática sobre un trono de nubes. Une sus las manos sobre el pecho, con la melena que cae simétricamente distribuida sobre ambos hombros al igual que el manto.

La tercera deriva del tipo creado por Gambino tomando como modelo la imagen de la Concepción del relieve del retablo que preside el coro alto de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago.

La cuarta, sigue el modelo que da la imagen de la Inmaculada Concepción de la iglesia compostelana de Santa María del Camino realizada por Manuel de Prado, representando a María con una actitud recogida con las manos sobre el pecho, dos cabezas de ángeles que se asoman dispuestas mirando hacia ella y el manto que se arremolina tras terciarse.

Y la quinta, la de las imágenes de los últimos tercios del XIX y XX que normalmente tratan de copiar el modelo de las Purísimas de Murillo.

La más interesante de las tipologías para el tema que estamos tratando es la cuarta tipología, la creada y difundida por Manuel de Prado pues María aparece en recogida actitud, eleván-

dose sobre un hemisferio con la luna y la serpiente (símbolo de lo maligno) bajo sus pies.

Años después, en 1849, el compostelano José Jacobo Liñares talló una réplica de la imagen para la iglesia parroquial de San Andrés de Illobre (Vedra). Ambas mantienen el cánón estilizado de la estatuaria del XIX en Galicia, el rostro clásico y sereno y ropajes con pliegues que se ciñen al cuerpo permitiendo apreciar la anatomía.

Arte profano:

Andrea del Castagno (1423-1457) rinde homenaje a seis de los personajes de la historia toscana más ilustres. Son hombres y mujeres ilustres de la historia florentina, entre ellos Dante, Petrarca, Pippo Spano, Farinata degli Uberti... Pintados hacia 1448 en la serie de retratos de la *Galería de los hombres y mujeres famosos*.

Todos son retratados de cuerpo entero unidos entre sí únicamente con las miradas y separados por las pilastras de los falsos vanos que ocupan. Castagno entiende la figura como proyección del espacio real y para la representación opta por la abolición de la ley del marco, un recurso ilusionista en el que los pies y manos de cada uno de los hombres y mujeres sirven a Castagno para dar sensación de perspectiva y movimiento. Las figuras semejan la tridimensionalidad y parecen salirse del espacio angosto donde están colocadas.

Hércules o Heracles es el personaje virtuoso por antonomasia y uno de los héroes de la ciudad de Florencia en el quattrocento, por salir victorioso en los doce trabajos que le encargó Euristeo.

El taller de los Pollaiuolo pinta en el último tercio del siglo XV la tabla conocida como *Hércules y Anteo*, (hoy desgraciadamente es la única de las tablas que el taller pintó sobre las hazañas del héroe) y muestra el momento en que Hércules va a despedazar al gigante Anteo.

Lo agarra fuertemente aprisionando al adversario y todos sus músculos parecen en tensión (fig. 4). Vasari describe la escena en sus *Vitae* y dice que "es tan titánico el esfuerzo que sentimos sus dientes y que en el momento culminante los dedos de los pies se hinchan", esto se ajusta a la imagen en la que los pies

parecen sujetarse al suelo por el esfuerzo, indicando el interés naciente en esos años por los estudios de anatomía (pintores y escultores estudian la materia, siendo desde entonces su representación mucho más descriptiva, detallista y con cierto sentido del modelado).



Fig. 4: "Hércules y Anteo" del taller renacentista de los Pollaiuolo.

Bernini (1598-1680) recibe un encargo del cardenal Borghese en el que tendría que representar a *Apolo y Dafne*. El tema había sido

representado hasta ahora muchas veces en la pintura pero no tanto en la escultura porque el momento de la persecución o la transformación de un ser humano en vegetal no se prestaban para reflejarse en una estatua. Pero el maestro barroco consiguió crear un grupo que parecía vivo.

Siguiendo las pautas generales del arte barroco y con el contraste entre los dos estados psicológicos de los protagonistas, Bernini logró lo imposible, llevar al mármol un pasaje literario y el momento de clímax de la narración que en su soneto XIII nos relató en el siglo XVI el poeta Garcilaso de la Vega:

A Dafne ya los brazos le crecían / y en luengos ramos vueltos se mostraban;/ En verdes hojas vi que se tornaban/ los cabellos qu'el oro escurecían;/ de áspera corteza se cubrían/ los tiernos miembros que aun bullendo 'staban; / los blancos pies en tierra se hincaban; / y en torcidas raíces se volvían. / Aquel que fue la causa de tal daño, / a fuerza de llorar, crecer hacia / este árbol, que con lágrimas regaba. / ¡ Oh miserable estado, oh mal tamaño,/ que con llorarla crezca cada día/ la causa y la razón por que lloraba!.

A Jean-Honoré Fragonard (1732- 1806) se le achacó que sus obras se excedían en sentimentalidad dulzona y cierta ligereza, aunque eso sí, no exentas de delicadeza. Su pintura más famosa *Los alegres azares del columpio*, (fig. 5) se convirtió en su obra maestra y mas célebre y el mejor ejemplo de lo que fue la pintura galante del rococó. El tema es aparentemente frívolo: Una joven se balancea en el columpio mientras es empujada por un muchacho y otro la observa.

El autor concentra la luz sobre el cuerpo de la mujer haciendo que nos sintamos atraídos por ella. Fragonard consiguió sin embargo con su sentido de la elegancia y del decoro salvar la obra de los peligros del tema erótico, calificado en ocasiones de indecente, pues se hizo así siguiendo las indicaciones del comitente, el marqués de Saint Julien que había dicho al propio pintor: " Desearía que pintara a madame sobre un columpio empujado por un obispo. Usted me colocará a mí de manera que pueda ver las piernas de esta hermosa niña o algo más si quiere animar su cuadro...." . No sólo el

columpio y la muchacha centran el óleo sino que el pie desnudo y el elegante zapato de tacón que vuela se convierten aquí en símbolo erótico por excelencia.

Algo similar ocurrirá años después con la *Olimpia* de E. Manet (1832-1883). Basada en las Venus yacentes de Tiziano, el precursor del Impresionismo opta aquí por pintar sobre un lecho un desnudo de mujer, que no obstante, no es una Venus ya que ciertos detalles como el mirar fijamente al espectador, el lazo en el cuello, la flor en el pelo, el brazaletes y como no, los zapatos de tacón que calza, indican que no es una diosa. El necesitar acicalarse para mostrarse al espectador la convierte en una prostituta que calzada y adornada mira descaradamente al que la ve en su lecho.

La libertad guiando al pueblo de Eugène Delacroix (1798-1863). Cuadro alegórico de los acontecimientos del 27, 28 y 29 de julio de 1830. La alegoría femenina es la libertad que triunfa por encima de luchadores, heridos o muertos. El triunfo real sin embargo es el de la bandera tricolor que porta la libertad semidesnuda con el bonete rojo de los revolucionarios, representada con la iconografía de las diosas griegas, una mujer de constitución fuerte que simboliza la victoria de la revolución. De ahí su posición en el cuadro, en el centro y más elevada dejando a la vista uno de sus pies desnudos sobre los restos de la batalla convertida en el vértice de la pirámide compositiva.

Courbet (1819-1877), principal representante del Realismo en Francia trataba de “hacer una obra viva” y cree encontrar la manera de lograrla en dos temas: la vida bohemia y la vida en el campo. Su trilogía sobre el campo la forman tres lienzos: Los picapedreros, El entierro y Regreso de la feria.

Una de sus obras más conocidas será *Los picapedreros*, que para la Francia de la época resultó revolucionaria por su concepción novedosa. Es un retrato de los sin tierra, de los más pobres, con una vida cíclica que empieza en el muchacho y acaba en el adulto sin lograr una salida, de ahí la composición en base a un padre y un hijo de los que no vemos los rostros contra una pared. El ritmo ascendente del niño y el descendente del hombre muestra ese ciclo de sus vidas y los chanclos que ambos llevan en los pies sirven para identificar su colectivo

social, es el calzado de los picapedreros, símbolo de su clase social baja.



Fig. 5: “El columpio” del rococó Franogard. El pie desnudo de la muchacha actúa aquí de símbolo erótico.

CUANDO SE OMITEN O DESFIGURAN

Pero no sólo la aparición, postura o colocación de los pies es importante para el significado de las obras de arte, el no verse, taparse o estar deformados tiene también su explicación y valor iconográfico:

Pieter Brueghel el Viejo (1525/30-1569) es un artista de la Europa del Norte que presenta en su obra ciertas similitudes con el Bosco. Moralista en ocasiones, huye de la ideología y estilismo de la época y sabe utilizar con acierto la ironía o el humor. Esto se observa en *Los lisiados* (1568), la obra tiene varias interpretaciones: una de las más conocidas es la que habla de una alusión política. Los cinco lisiados

podrían ser representantes de las distintas clases sociales, por los tocados de las cabezas se trataría de un rey, un obispo, un soldado, un burgués y un campesino. De ser así se capta cierta ironía al captarlos como lisiados, pues la aparición de un hombre de pies tullidos, amputados o deformes significa algo más que una persona con los pies enfermos, es metáfora de la enfermedad de espíritu⁸ (fig.6).

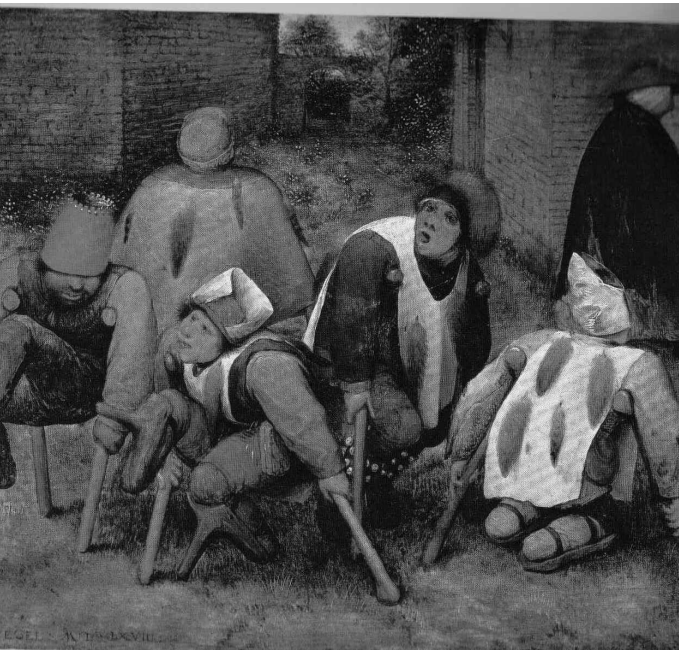


Fig. 6: "Los lisiados", obra de Brueghel, con sus pies tullidos símbolo de la enfermedad de espíritu.

De forma similar en la *Parábola de los ciegos guiados por otro ciego*, la iconografía hace alusión a un tema bíblico: si un ciego guía a otro ciego, ambos caen en un hoyo. El dinamismo en la pieza se logra con la línea descendente que describe la trayectoria de los pies de los invidentes que empiezan a caer víctimas de su propia necesidad, ya que el vacilar de pies o tropezar equivale a flaquear de espíritu⁹.

La Muerte de Séneca (fig. 7) de Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Con Nerón como emperador se acusó injustamente a Séneca de conspirador. Nerón hizo llegar a su casa una orden para que se suicidara por medio de unos soldados. Séneca estaba cenando con su mujer y unos amigos y uno de ellos le ayudó a cortarse las venas, como la sangre fluía lentamente,

bebió cicuta y finalmente los soldados arrastraron al moribundo a la sauna donde se asfixió.

Representado como un anciano que permanece de pie en una tinaja, el filósofo está desnudo y mira hacia arriba. Un joven en cuclillas a su derecha apunta algo y el hombre de su izquierda le corta las venas. Así pintó Rubens la muerte del filósofo estoico. Como la sangre fluía lentamente al cortarse las venas bebió también cicuta al igual que había hecho Sócrates.

Normalmente al matarse cortándose las venas, los suicidas se tumbaban en una bañera, Rubens en cambio pinta a Séneca de pie copiando una estatua clásica que así lo representaba, y que tras su restauración en el XVI se colocara con las piernas fragmentadas bajo las rodillas en una especie de pedestal. El pintor transforma el pedestal por una tinaja que oculta los pies del que va a morir por una razón: la posición erguida simboliza la vida, la plena consciencia, Séneca no necesita yacer para morir¹⁰ pero sí oculta sus pies que habían sido el contacto con lo terrenal, pues la muerte o desaparición de sus pies es el anuncio de su muerte terrenal.

En *La lección de anatomía* (1632) Rembrandt pinta una imagen real, la autopsia realizada a un delincuente que ejecutaron en la horca. En aquel momento las autopsias seguían todo un ritual que duraba varios días y asistían como espectadores ciertos burgueses, administradores municipales y colegas del médico que la llevaba a cabo. Aquí el autor trata de hacer un retrato colectivo del cadáver y ocho personas más y compone el cuadro a base de la diagonal del cadáver que enlaza el primer plano con las caras de los asistentes. Contrasta el dinamismo y movimiento de los médicos y la evidente quietud del difunto, así como la potente luz que coincide sobre el muerto y la oscuridad que lo rodea.

Rembrandt concibe la vida como una aproximación a la muerte, y opta por el tenebrismo para hacer visible esta idea, echó mano de las sombras que sólo afectan al rostro y pies del cadáver y deja el chorro de luz sobre el resto del cuerpo como recalando la inmovilidad del difunto para hacer todavía más perceptible el hecho de la muerte¹¹.

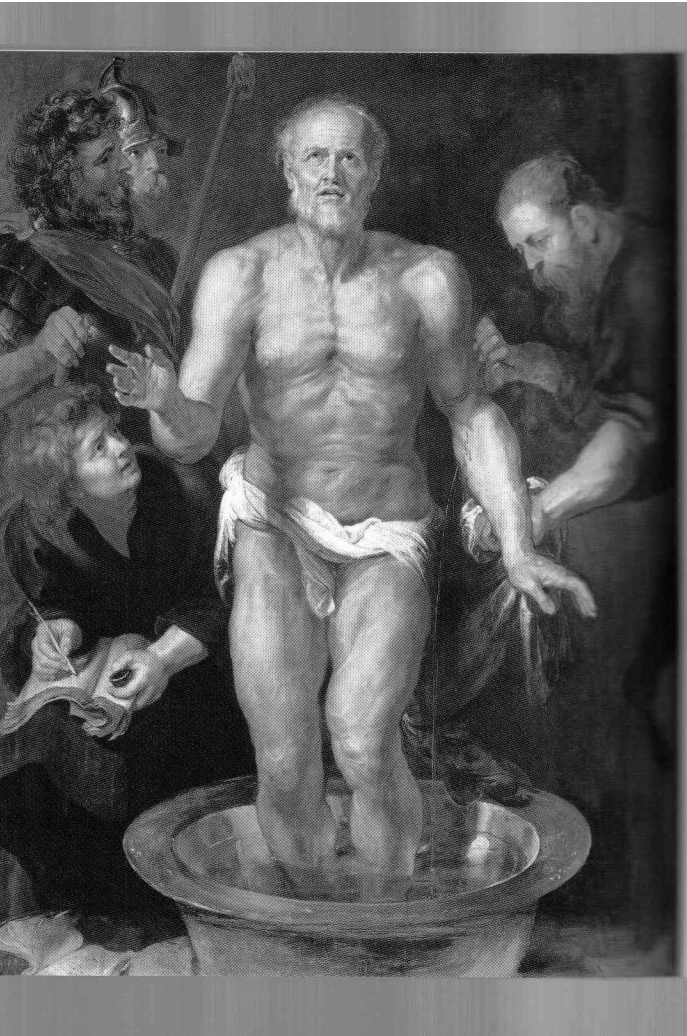


Fig. 7: "Muerte de Séneca", vista por el pintor barroco Rubens.

El valenciano José de Ribera, nacido en 1591, años más tarde da una vuelta de tuerca al tema de los lisiados al pintar en 1642 *El patizambo*, retrato de un niño de la calle que necesita muleta para andar por sus pies deformes pero sonríe al espectador y parece burlarse de su cojera al caminar llevando al hombro la muleta. En esta ocasión los pies lisiados le sirven a Ribera para ironizar sobre la teoría de los pies enfermos como metáfora de enfermedad del alma y a la vez ennoblecer al muchacho de baja ralea.

Théodore Géricault (1791-1824), compone en 1819 *La balsa de la Medusa*. El tema está basado en un hecho real, el naufragio de un

barco gubernamental que llevaba colonos y soldados a Senegal. Géricault para el cuadro elige el momento en el que la tosca balsa de los naufragos suplica que los rescaten cuando avistan un barco a lo lejos. Compone el lienzo con una pirámide inestable y dinámica reuniendo a las figuras en diferentes grupos: el inferior con los cadáveres, el siguiente con los moribundos que aún gritan en un último intento de vida, el tercer grupo con los cuatro personajes del margen izquierdo junto a las velas y por último sobre unos barriles las tres figuras que hacen gestos al barco y que llevan la imagen al climax. El cuadro en sí es símbolo del sufrimiento humano. Llama la atención el cadáver del primer plano totalmente desnudo pero con los pies tapados como intentando protegerlos ya que los pies son el contacto con lo terrenal, por tanto son lo primero en morir y el taparlos es una última tentativa de agarrarse a la vida¹².

CONCLUSIONES

No sabemos cuando empezó el lenguaje gestual o escrito, pero sí que en una obra de arte todo tiene un significado, un valor, o unas connotaciones bien sean religiosas, sociales o políticas. Bien decía el impresionista Edgar Degas (1834-1917) que "*un cuadro es algo que exige tanta picardía, astucia y superchería como la perpetración de un crimen*"¹³". No se equivocaba, pues cada uno de los detalles que componen las obras de arte están muy estudiados, medidos y tienen un porqué.

Son muchas las interpretaciones y significados que se le pueden dar al pie según su posición, su aparición o no... Como se ha visto, unas veces sirve para componer, otras para conocer a través de ellos la personalidad del protagonista de la obra, otras ayudan entender su temática, el zapato de tacón es siempre símbolo de feminidad y en ocasiones se vincula a la idea de mujer fatal o de vida "pecaminosa"... Y así podríamos seguir con muchas obras más, o ¿alguien duda de que perderían su sentido las series de bailarinas de Degas ensayando o representando una danza si no aparecen sus pies?....

Sería impensable intentar que aparecieran todas en unas pocas páginas y el único fin de este trabajo es dirigirse a todos aquellos que sientan curiosidad por el tema tratando de explicar de una forma “diferente” las ideas acerca de la belleza de varios artistas, su habilidad para pintar con mayor o menor corrección la anatomía de los pies, y el interés que estos tienen para el arte desde su aparición, pues ya desde

la Prehistoria, en las pinturas rupestres o en civilizaciones como la Maya se enfatizan posturas y flexiones del pie.

La razón final es que el de los pies es un lenguaje gestual mucho más complejo que el de las manos y también una forma de señalar la naturaleza de las acciones del hombre o de sus emociones.

BIBLIOGRAFÍA

- ¹ VV.AA., *Historia General del Arte. Pintura II*. Ediciones del Prado, Madrid, 1995. P.5. Y, VASARI, G., *Le Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architettori*. Italia, 1550.
- ² NACAR- COLUNGA, *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1969. Cantar de los Cantares. Canto Quinto, 3.
- ³ NACAR-COLUNGA, *Sagrada Biblia, op.cit.* Apocalipsis 6, 17.
- ⁴ HAGEN, R.M. & RAINER, *Los secretos de las obras de arte*. Taschen. Colonia, 2005. Pp.110-115.
- ⁵ HAGEN, R.M & RAINER, *Los secretos de las obras...op.cit.* P.111
- ⁶ NACAR- COLUNGA, *Sagrada Biblia*. Madrid, 1969. Judit 13, versículo 15.
- ⁷ NACAR- COLUNGA, *Sagrada Biblia*. Madrid, 1969. Daniel 13, 15-16.
- ⁸ GENTIL, I., “Los pies en distintas culturas y cosmovisiones: los pies en la Biblia”. *El Peu*, 2005 (1). P. 35.
- ⁹ GENTIL, I., *Idem*, p. 35.
- ¹⁰ HAGEN, R.M. & RAINER, *Los secretos de las obras de arte*. Taschen. Colonia, 2005. P. 318.
- ¹¹ HAGEN, R.M. & RAINER, *Los secretos de las obras de arte*. Taschen. Colonia, 2005. P. 355.
- ¹² GENTIL, I., “Los pies en las distintas culturas y cosmovisiones: los pies en la Biblia” publicado en *El Peu*, 2005, 25 (1). Pp.32-36 y “Los pies en distintas culturas y cosmovisiones: los pies en la Grecia clásica”, publicado en *El Peu*, 2005, 25 (4), pp. 213-217.
- ¹³ EXLEY, H. , *Para los amantes del arte*. Edaf, Madrid, 1995. P. 45.