

Atelier Velázquez

**MATERIALISMO PICTÓRICO:
ASPECTOS FUNDAMENTALES, CIENTIFICIDAD
Y FILOSOFÍA OPERATORIA DE LA PINTURA**

Atelier Velázquez
Ensayo académico

Autor: Mtro. Julio David Rojas Aguayo

Ciudad de México, CDMX

2 de febrero de 2026

ÍNDICE

ÍNDICE	2
RESUMEN	6
1. INTRODUCCIÓN	7
1.1 Problema: el discurso habitual sobre el Arte	7
1.2 Tesis: el materialismo pictórico como estrategia operatoria.....	7
1.3 Alcance y límites del enfoque.....	8
1.4 Preguntas detonantes.....	8
2. DEFINICIÓN DEL MATERIALISMO PICTÓRICO	10
2.1 Definición operativa.....	10
2.2 Ubicación gnoseológica	11
2.3 Diferencia entre gusto, crítica y conocimiento pictórico	11
2.4 Qué NO es el materialismo pictórico.....	11
3. FUNDAMENTOS DESDE GUSTAVO BUENO.....	12
3.1 Materia trigenérica M1-M2-M3 aplicada a pintura	12
3.2 Sympleké: contra los reduccionismos	13
3.3 Cierre categorial y ciencia beta.....	14
3.4 Identidad sintética pictórica	14
3.5 Aparatos e instituciones como mediaciones materiales.....	15
3.6 Estado del arte: Panofsky, Gombrich, Baxandall	16
4. METODOLOGÍA OPERATORIA REPLICABLE	16
4.1 Protocolo M1-M2-M3.....	16
4.2 Operadores pictóricos	17
4.3 Ejes histórico-sociales.....	17
4.4 Tabla 1: Plantilla de análisis materialista pictórico	17

4.5 Tabla 2: Rúbrica de evaluación.....	18
4.6 Control anti-humo: reglas de evidencia	19
5. ESTUDIOS DE CASO	20
5.1 Leonardo da Vinci: La Virgen de las rocas	20
A) Ficha técnica	20
B) Diagnóstico operatorio	20
C) Análisis M1-M2-M3	20
D) Identidades sintéticas	21
E) Dialéctica interna	21
F) Conclusión del caso.....	21
5.2 Caravaggio: Narciso.....	22
A) Ficha técnica	22
B) Diagnóstico operatorio.....	22
C) Análisis M1-M2-M3	22
D) Identidades sintéticas	23
E) Dialéctica interna	23
F) Conclusión del caso.....	23
5.3 Velázquez: Retrato de Luis de Góngora	24
A) Ficha técnica	24
B) Diagnóstico operatorio.....	24
C) Análisis M1-M2-M3	24
D) Identidades sintéticas	25
E) Dialéctica interna	25
F) Conclusión del caso.....	25
5.4 Ilya Repin: La tentación de Cristo (¡Apártate de mí, Satanás!).....	26

A) Ficha técnica	26
B) Diagnóstico operatorio.....	26
C) Análisis M1-M2-M3	26
D) Identidades sintéticas	27
E) Dialéctica interna	27
F) Conclusión del caso.....	27
5.5 Dong Qichang: Casas en la sombra entre los montes y las corrientes.....	27
A) Ficha técnica	28
B) Diagnóstico operatorio.....	28
C) Análisis M1-M2-M3	28
D) Identidades sintéticas	29
E) Dialéctica interna	29
F) Conclusión del caso.....	29
6. COMPARACIÓN TRANSVERSAL	30
6.1 Cómo comparar sin reducir.....	30
6.2 Qué cambia entre sistemas.....	30
6.3 Qué permanece comparable	30
7. CONCLUSIÓN.....	31
7.1 Tesis recapitulada.....	31
7.2 Lo que gana la pintura tratada como conocimiento	31
7.3 Límites del enfoque.....	31
7.4 Líneas futuras.....	32
8. GLOSARIO	33
9. REFERENCIAS.....	35
APÉNDICE A: Lista de operadores pictóricos observables.....	37

APÉNDICE B: Rúbrica de evaluación completa.....	38
---	----

Atelier Velázquez

“La más radical manera de aniquilar todo discurso es aislar cada cosa del resto.”

— *Gustavo Bueno (Teoría del cierre categorial, p. 564).*

RESUMEN

El presente ensayo desarrolla los fundamentos del *materialismo pictórico* como sistema teórico para el análisis de la pintura. Partiendo del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, se propone una metodología operatoria que permite estudiar las obras pictóricas sin recurrir a categorías idealistas, psicologistas o sociologistas. La pintura se define como práctica técnica material organizada según tres géneros de materialidad irreductibles entre sí: M1 (materia físico-corporal), M2 (operaciones del sujeto operatorio) y M3 (estructuras lógico-formales e institucionales). El concepto de *cierre categorial* que se explica más adelante, se adapta al campo pictórico para establecer criterios de verdad pictórica entendida como estabilidad operatoria verificable. *Leonardo da Vinci* (Italia; *La Virgen de las rocas*, ca. 1491/92–1499 y 1506–1508), *Caravaggio* (Italia; *Narciso*, 1597–1599), *Diego Velázquez* (España; *Retrato de Luis de Góngora*, 1622), *Ilya Repin* (Imperio ruso; *La tentación de Cristo*, 1896) y *Dong Qichang* (China; *Casas en la sombra entre los montes y las corrientes*, ca. 1622–1625). La comparación transversal demuestra que sistemas pictóricos divergentes comparten la capacidad de producir cierres operatorios, aunque difieren en sus mediaciones institucionales y códigos formales.

Palabras clave: *materialismo pictórico, cierre categorial, Gustavo Bueno, ontología trigenérica, identidades sintéticas, operadores pictóricos, cientificidad beta*

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Problema: el discurso habitual sobre el Arte

Hay algo que no funciona en el modo habitual de hablar sobre pintura. Cualquiera que haya asistido a una conferencia de historia del arte, leído una crítica especializada o escuchado a un curador explicar una exposición, reconocerá la experiencia: las palabras suenan bien, incluso elegantes, pero al terminar uno no sabe exactamente qué se ha dicho. Se invoca al genio creador, se celebra la expresión del espíritu, la cultura, se descifran símbolos ocultos, se contextualiza históricamente, y sin embargo la pintura misma —ese objeto material que cuelga de la pared— parece evaporarse entre tantas mediaciones discursivas.

El problema no es retórico sino gnoseológico. Las aproximaciones dominantes al análisis pictórico operan con categorías que, sometidas a escrutinio, revelan su carácter ideológico. El «Arte» con mayúscula funciona como hipóstasis: se le atribuye una esencia transhistórica que supuestamente atraviesa todas las épocas y culturas, desde las cuevas de Altamira hasta las galerías de Chelsea. La «inspiración» opera como causa última inexplicable, sustrayendo el proceso creativo del ámbito de lo racionalmente analizable. El «gusto» se erige en criterio de verdad, aunque nadie pueda explicar por qué el gusto de unos valdría más que el de otros sin recurrir a argumentos de autoridad institucional.

No es que estos discursos carezcan de utilidad. Sirven perfectamente para legitimar instituciones, ideas políticas, sostener mercados, justificar presupuestos culturales y proporcionar entretenimiento cultivado. Lo que no pueden hacer es explicar la pintura como conocimiento racional. Y aquí reside el núcleo del problema que este ensayo pretende abordar: ¿puede la pintura constituirse como objeto de conocimiento racional, o permanece inevitablemente confinada al ámbito de la experiencia subjetiva y la apreciación estética individual?

1.2 Tesis: el materialismo pictórico como estrategia operatoria

La tesis central de este ensayo puede formularse con claridad: la pintura puede y debe ser analizada como objeto de conocimiento racional mediante un sistema materialista operatorio que atienda simultáneamente a su constitución material, a las operaciones que la producen y transforman, y a

los sistemas simbólicos que la articulan. Esta tesis no constituye una mera declaración programática; el desarrollo del materialismo pictórico habrá de fundamentarla y desplegar sus consecuencias teóricas y prácticas.

El materialismo pictórico que aquí se propone no es una estética alternativa, ni una hermenéutica, ni una poética. Es una teoría operatoria de una práctica técnica. Su objetivo no consiste en producir interpretaciones más sofisticadas, sino en establecer las condiciones bajo las cuales pueden formularse proposiciones verificables sobre la pintura. No busca reemplazar el goce estético por el análisis frío —esa dicotomía es falsa—, sino devolver a la pintura su estatuto de práctica racional con criterios internos de corrección y error (Bueno, 1992).

1.3 Alcance y límites del enfoque

Conviene explicitar desde el principio qué promete y qué no promete este enfoque. El *materialismo pictórico* permite analizar obras pictóricas en términos de sus operaciones constitutivas, identificar errores técnicos independientemente del prestigio institucional de la obra, analizar las ideas objetivadas en las composiciones visuales, comparar sistemas pictóricos heterogéneos sin reducirlos a un denominador común y establecer criterios de enseñanza y crítica no arbitrarios.

Lo que el materialismo pictórico no hace —ni pretende hacer— es determinar qué obras son «mejores» en un sentido estético absoluto, sustituir la práctica pictórica por su teoría, ni eliminar la dimensión histórica o social de las obras. Tampoco puede resolver cuestiones que corresponden a otros campos: no dirá qué obras deben comprarse para un museo ni cuáles merecen financiamiento público. Esas son decisiones políticas que involucran criterios ajenos al análisis pictórico propiamente dicho en las que su servidor toma cautela.

1.4 Preguntas detonantes

Las siguientes preguntas articulan el desarrollo argumental del ensayo:

1. ¿Puede la pintura constituirse como objeto de conocimiento racional, o permanece confinada al ámbito de la experiencia subjetiva?

2. ¿Qué implica analizar una imagen pictórica sin recurrir a entidades metafísicas como la inspiración, el genio o la belleza absoluta?
3. ¿Cuál es el papel de los materiales físicos y las operaciones técnicas en la constitución ontológica de la obra pictórica?
4. ¿Por qué el concepto de Arte con mayúscula constituye una construcción mítica que debe ser desmontada?
5. ¿En qué sentido puede afirmarse que la pintura posee científicidad sin equipararla a las ciencias naturales?
6. ¿Cómo distinguir entre crítica legítima y reduccionismo en el análisis de las mediaciones institucionales?
7. ¿Es posible comparar sistemas pictóricos de tradiciones radicalmente distintas sin incurrir en etnocentrismo ni relativismo?
8. ¿Qué criterios permiten identificar un error pictórico frente a una elección estilística legítima?

Atelier Velázquez

2. DEFINICIÓN DEL MATERIALISMO PICTÓRICO

2.1 Definición operativa

Una definición científica no persuade: delimita. El materialismo pictórico se define como sistema teórico que analiza la pintura como campo operatorio material, definido por la interacción no reductible entre **materias físicas (M1)** —por ejemplo, **pigmentos** (óxidos de hierro, ultramar, blanco de plomo o titanio), **aglutinantes** (aceite de linaza, temple), **soportes** (lienzo, tabla, papel), **imprimaciones, barnices**, y condiciones físico-químicas como **secado, craquelado, oxidación**—, **operaciones técnicas-perceptivas e institucionales (M2)** —por ejemplo, **mezcla y carga** del pincel, **veladuras/empastes, control de bordes** (duro/suave/perdido), **jerarquía tonal, corrección** (pentimenti), **secuencias de taller** y también operaciones sociales como **encargo, circulación, curaduría, restauración** (iglesia/corte/museo/mercado)—, y **estructuras lógico-formales (M3)** —por ejemplo, **perspectiva lineal y atmosférica, geometrías compositivas** (triángulos, diagonales), **teoría del color** (relaciones valor-croma-temperatura), **géneros pictóricos** (retrato, religioso, paisaje), **iconografía/iconología** y normas académicas—; y que establece criterios racionales de **corrección, error y cierre** para la práctica pictórica (Bueno, 1972).

Esta definición excluye varias concepciones habituales. La pintura no es «arte» en el sentido de una categoría absoluta y universal; se define por práctica, no por valor cultural. No es «expresión» de estados psicológicos; se define por operaciones materiales, no por intenciones subjetivas. No es mera «imagen»; exige estabilidad material y cierre operatorio. No es «copia» de la realidad; implica construcción estructural activa.

Consecuentemente, la definición excluye la inspiración como causa explicativa, la subjetividad como criterio de verdad y el gusto como verificación. Lo que exige, en cambio, es materia, operaciones, estructura y verificación. Solo así puede hablarse de conocimiento pictórico en sentido propio.

2.2 Ubicación gnoseológica

El materialismo pictórico se sitúa como filosofía de segundo grado respecto a la práctica pictórica. Esto significa que no «funda» la pintura desde principios apriorísticos, sino que reconstruye racionalmente prácticas históricamente constituidas (Bueno, 1992). La pintura existía antes de cualquier teoría sobre ella; el materialismo pictórico se limita a explicitar las condiciones de posibilidad de su conocimiento.

Esta ubicación implica una relación específica con las ciencias y tecnologías conexas. La química de pigmentos, la física de la luz, la fisiología de la visión, la historia institucional del arte, todas aportan conocimientos que el materialismo pictórico integra sin reducirse a ninguna de ellas. La especificidad del campo pictórico reside precisamente en su irreductibilidad a cualquiera de estos saberes particulares.

2.3 Diferencia entre gusto, crítica y conocimiento pictórico

Una confusión persistente en el discurso sobre pintura consiste en identificar tres operaciones radicalmente distintas: el gusto estético, la crítica de arte y el conocimiento pictórico. El gusto pertenece al ámbito de las preferencias subjetivas; puede educarse pero no verificarse. La crítica opera como mediación institucional; selecciona, jerarquiza, legitima, pero sus criterios dependen de instancias externas al campo pictórico. El conocimiento pictórico, en cambio, produce proposiciones verificables dentro del campo mediante operaciones específicas (Gombrich, 1960).

Cuando alguien dice «me gusta este cuadro», formula una preferencia. Cuando un crítico escribe «esta es la obra más importante de la década», emite un juicio que combina preferencia con autoridad institucional. Cuando se afirma «esta jerarquía tonal sostiene el volumen de la figura», se enuncia una proposición verificable: puede comprobarse analizando los valores relativos de las zonas pictóricas. El materialismo pictórico se ocupa de producir y sistematizar proposiciones del tercer tipo, sin negar la existencia ni la legitimidad de las dos primeras.

2.4 Qué NO es el materialismo pictórico

Para evitar malentendidos, conviene explicitar lo que el materialismo pictórico rechaza. No es una estética, si por estética entendemos una teoría de la belleza o del placer sensible. No es una

hermenéutica, si por tal entendemos un método de interpretación de sentidos ocultos. No es una poética, si con ello nos referimos a un conjunto de reglas prescriptivas para la creación. No es tampoco una sociología del arte reduccionista que disuelva la obra en sus condiciones de producción.

Cada uno de estos rechazos tiene fundamento en el principio de *symploké* bueniano: no todo está conectado con todo. Dicho sin adornos: “*no todo está vinculado con todo*”; y justo por eso el materialismo es incompatible con la fantasía de una armonía universal. (Bueno, *Ensayos materialistas*, 1972/1999). La pintura mantiene relaciones con la percepción estética, con los sistemas de significación, con las normas de producción y con las estructuras sociales, pero no se reduce a ninguna de estas instancias. El materialismo pictórico se distingue precisamente por mantener la especificidad del campo pictórico frente a las tentaciones reduccionistas (Bueno, *Ensayos materialistas*, 1972/1999).

3. FUNDAMENTOS DESDE GUSTAVO BUENO

3.1 Materia trigenérica M1-M2-M3 aplicada a pintura

El núcleo ontológico del materialismo pictórico se articula en torno a la doctrina de los tres géneros de materialidad desarrollada por Gustavo Bueno (1972). Esta tripartición no constituye una clasificación arbitraria, sino una distinción ontológica fundamental que permite evitar tanto el monismo materialista vulgar como el dualismo metafísico tradicional. Para fijar la tripartición sin convertirla en eslogan: el propio Bueno formula el “mapa” ontológico como un mundo interno compuesto por $M1 \cup M2 \cup M3$, y remarca que la trascendentalidad del ego filosófico solo se entiende en la intersección y tensión de esos géneros, no en un “sujeto” flotante. (Bueno, *El ego trascendental*, 2016).

M1 (Materia del primer género): Comprende las entidades físico-corpóreas en sentido estricto. En el ámbito pictórico, M1 incluye los pigmentos y sus propiedades químicas, los aglutinantes y médiums, los soportes materiales (lienzo, tabla, muro), las herramientas empleadas, la luz física que incide sobre la superficie pintada. Son realidades que existen independientemente de cualquier sujeto que las perciba: la viscosidad de un óleo, el tiempo de secado de un acrílico, la opacidad de

un pigmento de cadmio. El desconocimiento de M1 suele traducirse en errores técnicos que luego se intentan justificar ideológicamente.

M2 (Materia del segundo género): Abarca los fenómenos psicológicos y las operaciones del sujeto operatorio (percepción, decisión, corrección, aprendizaje), es decir, la praxis efectiva del pintor. En pintura, M2 incluye percepciones visuales, decisiones técnicas, secuencias de trabajo, procesos de corrección, destrezas entrenadas. Estas operaciones no son reducibles a procesos físicos puros, pero tampoco flotan en un éter inmaterial: se ejercen sobre materias M1 y producen configuraciones M3. Pintar es operar: observar, comparar, medir visualmente, corregir, insistir.

M3 (Materia del tercer género): Corresponde a los objetos abstractos, las estructuras lógicas y los sistemas simbólicos. En pintura, M3 incluye las teorías del color, las leyes de la perspectiva, los códigos iconográficos, los sistemas de representación, las instituciones artísticas (academias, museos, mercados). Estas estructuras no son «ideales» en sentido platónico; son materialidades de tercer género que existen en tanto operan efectivamente en prácticas concretas (Bueno, 1992).

3.2 Symploké: contra los reduccionismos

El principio de symploké, de raíz platónica pero reelaborado en el contexto del materialismo filosófico, establece que no todo está conectado con todo (contra el monismo holista) ni todo está separado de todo (contra el atomismo pluralista). Existen conexiones necesarias entre los géneros de materialidad, pero también discontinuidades irreducibles.

Aplicado al campo pictórico, el principio de symploké funciona como antídoto contra tres reduccionismos recurrentes:

Genialismo: Reduce la pintura a M2, a las facultades innatas del artista individual. Pero ninguna genialidad puede pintar sin pigmentos (M1) ni fuera de códigos aprendidos (M3).

Formalismo: Reduce la pintura a M3, a relaciones formales puras. Pero las formas no flotan en el vacío; necesitan materiales (M1) y operaciones (M2) para existir.

Sociologismo: Reduce la pintura a determinaciones sociales externas. Pero ni el mecenazgo ni el mercado explican por qué una configuración de valores funciona y otra no.

3.3 Cierre categorial y ciencia beta

El concepto de cierre categorial, desarrollado extensamente en la Teoría del cierre categorial (Bueno, 1992), constituye el instrumento gnoseológico central para determinar las condiciones bajo las cuales un campo de conocimiento alcanza estatuto científico. Una ciencia se constituye cuando logra un cierre categorial: las operaciones realizadas dentro de su campo producen resultados que permanecen en el mismo campo, generando verdades categoriales que no dependen de principios externos.

Bueno distingue entre ciencias alfa (α) y ciencias beta (β). En las ciencias alfa, el sujeto operatorio queda neutralizado en los resultados: las verdades de la física o la química son independientes del físico o químico particular que las establece. En las ciencias beta, el sujeto operatorio está materialmente implicado en el campo y no puede ser eliminado de los resultados: la historia, la economía, y —sostenemos aquí— la teoría de la pintura, pertenecen a este tipo.

La pintura no alcanza cierre alfa: siempre hay un pintor operando, y sus decisiones no pueden reducirse a algoritmos. Pero sí alcanza cierre beta: posee términos propios (valor, borde, composición), produce identidades visibles verificables, y permite corrección empírica interna. Por eso la pintura no es ciencia en sentido estricto, pero tampoco es irracional ni meramente opinable.

3.4 Identidad sintética pictórica

Las identidades sintéticas constituyen el criterio de verdad interna del campo pictórico. Son resultados de operaciones que producen unidades nuevas no contenidas en los materiales de partida. En química, la síntesis de agua a partir de hidrógeno y oxígeno produce una identidad sintética. En pintura, la articulación de valores tonales que produce la ilusión de volumen constituye una identidad sintética pictórica (Baxandall, 1974).

Ejemplos de identidades sintéticas pictóricas verificables: «Esta jerarquía tonal sostiene el volumen de la figura» (verificable mediante análisis de valores relativos). «Esta estructura de bordes produce profundidad espacial» (verificable mediante análisis de gradientes). «Esta geometría estabiliza el foco compositivo» (verificable mediante análisis de pesos visuales). Estas

proposiciones no son opiniones estéticas; son verdades operatorias comprobables dentro del campo.

Micro-demostración (para que evitar pura retórica): toma un detalle de la obra y reduce la imagen a escala de grises. Agrupa los valores en 3–5 familias (oscuros/medios/claros) y comprueba dos cosas: (1) si el volumen “resiste” cuando eliminas el color, y (2) si el borde que separa planos cambia de dureza según el giro de la forma. Si al simplificar valores el volumen colapsa, la proposición “esta jerarquía tonal sostiene el volumen” era falsa o estaba mal formulada. Si se mantiene, entonces has aislado una identidad sintética, una estabilidad operatoria bajo prueba. Este tipo de chequeo permite analizar con mayor precisión y sin psicologismo.

3.5 Aparatos e instituciones como mediaciones materiales

La pintura no existe en el vacío. Se produce, circula y consume en marcos institucionales concretos: la Iglesia medieval, las cortes renacentistas, las academias modernas, los museos contemporáneos, el mercado global actual. Estos marcos no son mero «contexto» —palabra nebulosa que oscurece más de lo que aclara— sino mediaciones materiales que condicionan la producción sin determinarla mecánicamente (Berger, 1972). Un ejemplo contemporáneo que resulta particularmente elucidante, aunque incómodo, es la capacidad de una misma pintura para circular como “obra” en el espacio museístico, como “producto” en el circuito ferial y como “contenido visual” en plataformas digitales de difusión masiva. Cada uno de estos aparatos institucionales impone mediaciones materiales específicas: la etiqueta curatorial, la valoración mercantil basada en la escasez y el precio, o los algoritmos de visibilidad y retención de audiencia. Si bien ninguna de estas instancias ejecuta las operaciones pictóricas materiales (M2), todas reconfiguran activamente las condiciones de percepción, legitimación y replicabilidad de la obra. Así, la materialidad de tercer género (M3) no constituye un mero contexto externo, sino el sistema estructurado de mediaciones que regula la entrada, circulación y salida de lo pictórico en circuitos sociales e históricamente determinados.

La distinción es crucial. El Vaticano encarga a Miguel Ángel la Capilla Sixtina, pero no le dicta cómo resolver el escorzo de las figuras. Felipe IV nombra a Velázquez pintor de cámara, pero las decisiones de valor tonal pertenecen al pintor. El museo contemporáneo legitima obras según

criterios que no coinciden con los de cierre operatorio. Reconocer el peso de las mediaciones institucionales no implica disolver la pintura en ellas (Burke, 2001).

3.6 Estado del arte: Panofsky, Gombrich, Baxandall

Los aportes de la historiografía del arte del siglo XX merecen reconocimiento sin constituir el marco definitivo. Panofsky (1939) desarrolló la iconología como método para descifrar contenidos simbólicos, distinguiendo niveles de significación. Su aporte es innegable, pero tiende a subordinar la configuración pictórica al contenido literario. Gombrich (1960) analizó la representación pictórica como proceso cognitivo, desmontando la noción ingenua de «ojo inocente». Su enfoque psicológico, sin embargo, corre el riesgo de reducir M3 a M2.

Baxandall (1974) introdujo el concepto de «ojo de la época» para vincular las capacidades perceptivas con las prácticas sociales. Su trabajo sobre la Italia del Quattrocento mostró cómo las habilidades comerciales de evaluación de volúmenes influían en la apreciación de la pintura. El límite de su enfoque reside en que no explicita criterios de cierre operatorio independientes del contexto. Alpers (1983) aplicó un enfoque similar al arte holandés del XVII, enfatizando la especificidad de tradiciones visuales. Lo que falta en todos estos autores, y lo que el materialismo pictórico pretende aportar, es una teoría del cierre operatorio que permita establecer criterios de verdad pictórica transculturales sin caer en universalismos vacíos.

4. METODOLOGÍA OPERATORIA REPLICABLE

4.1 Protocolo M1-M2-M3

El análisis materialista de cualquier obra pictórica sigue un protocolo tripartito que examina sistemáticamente cada género de materialidad y sus interacciones:

Fase M1 (Análisis material): Identificar soporte, pigmentos, aglutinantes, técnica de aplicación. Documentar dimensiones, estado de conservación, modificaciones posteriores. Cuando sea posible, recurrir a análisis técnicos (radiografías, reflectografías, análisis químicos).

Fase M2 (Análisis operatorio): Reconstruir la secuencia de operaciones técnicas. Identificar decisiones compositivas, correcciones, pentimenti. Evaluar el nivel de dominio técnico en relación con los recursos disponibles.

Fase M3 (Análisis estructural-institucional): Identificar códigos formales empleados (perspectiva, proporción, iconografía). Situar la obra en su marco institucional de producción y recepción. Evaluar la función originaria y las transformaciones de significado.

4.2 Operadores pictóricos

Los operadores pictóricos son unidades analíticas observables que permiten describir con precisión las configuraciones visuales. Se organizan en tres escalas:

Operadores micro: Pincelada (dirección, carga, presión), borde (duro/suave/perdido), valor local, temperatura cromática, textura de superficie.

Operadores meso: Masa tonal, gradiente, silueta, área de figura/fondo, ritmo de intervalos, transición cromática.

Operadores macro: Composición general, jerarquía de focos, estructura geométrica subyacente, relación formato/contenido, integración figura/espacio.

4.3 Ejes histórico-sociales

El análisis institucional se organiza según los tres ejes del espacio antropológico bueniano:

Eje circular (relaciones entre sujetos): Mecenazgo, encargo, clientela, público, instituciones de legitimación.

Eje radial (relaciones con la naturaleza): Materiales disponibles, técnicas de producción, condiciones de conservación.

Eje angular (relaciones con entidades numinosas): Función religiosa, mitológica, ideológica de las imágenes.

4.4 Tabla 1: Plantilla de análisis materialista pictórico

CAMPO	CONTENIDO A DOCUMENTAR
Ficha técnica	Autor, título, fecha, técnica, dimensiones, ubicación actual
M1: Material	Soporte, pigmentos identificables, estado de conservación, intervenciones
M2: Operatorio	Técnica de aplicación, secuencia inferible, correcciones visibles, nivel técnico
M3: Estructural	Composición, perspectiva, iconografía, códigos empleados
M3: Institucional	Encargo, función original, circulación, recepción histórica
Identidades sintéticas	Proposiciones verificables tipo «Si X operatorio, entonces Y efecto»
Cierre operatorio	Evaluación de consistencia técnica, institucional y gnoseológica

4.5 Tabla 2: Rúbrica de evaluación

CRITERIO	NIVEL ALTO	NIVEL MEDIO	NIVEL BAJO
Cierre técnico (CT)	Operaciones M1 consistentes, sin errores técnicos evidentes	Algunas inconsistencias menores que no colapsan el sistema	Errores técnicos que comprometen la estabilidad visual
Cierre institucional (CI)	Adecuación funcional al marco sin disolverse en propaganda	Tensión productiva entre exigencias institucionales y autonomía	Subordinación total al encargo o desconexión completa
Cierre gnoseológico (CG)	Reconfigura un campo conceptual de modo estable y reiterable	Aporta elementos nuevos sin reconfiguración completa	Repite esquemas sin aportación gnoseológica
Identidades sintéticas	Múltiples proposiciones verificables articuladas	Algunas proposiciones verificables aisladas	No se identifican proposiciones verificables

4.6 Control anti-humo: reglas de evidencia

Para evitar que el análisis degenere en «interpretación libre», se establecen las siguientes reglas de evidencia:

9. Toda afirmación sobre operadores pictóricos debe poder señalarse en la obra (reproducción de alta calidad o presencial).
10. Las afirmaciones sobre materiales (M1) requieren análisis técnicos o referencias a estudios publicados.
11. Las afirmaciones sobre instituciones (M3) requieren documentación histórica verificable.
12. Las identidades sintéticas deben formularse como condicionales verificables, no como juicios de valor.
13. Lo que no pueda verificarse debe marcarse explícitamente como hipótesis o dato pendiente.

Atelier Velázquez

5. ESTUDIOS DE CASO

5.1 Leonardo da Vinci: La Virgen de las rocas

A) Ficha técnica

Autor: Leonardo da Vinci (1452-1519). Título: La Virgen de las rocas (versión de Londres). Fecha: ca. 1495-1508. Técnica: Óleo sobre tabla transferido a lienzo. Dimensiones: 189.5 × 120 cm. Ubicación: National Gallery, Londres (National Gallery, s.f.).

B) Diagnóstico operatorio

¿Qué problema pictórico resuelve esta obra? Leonardo enfrenta el desafío de integrar cuatro figuras en un espacio rocoso manteniendo legibilidad y unidad lumínica. La solución involucra el desarrollo del sfumato como técnica sistemática para gestionar transiciones y crear atmósfera sin perder solidez volumétrica.



C) Análisis M1-M2-M3

M1: Óleo sobre tabla de álamo, preparación tradicional italiana. Pigmentos identificados incluyen albayalde, tierras, azurita, lacas. La técnica de veladuras múltiples permite transiciones graduales de valor y color. El deterioro y las transferencias han afectado la superficie original.

M2: Las operaciones incluyen: dibujo preparatorio detallado (documentado en estudios), construcción tonal desde valores medios hacia luces y sombras, aplicación de veladuras sucesivas para el sfumato. Los estudios radiográficos revelan modificaciones compositivas durante la ejecución. La larga duración del proceso (más de una década) indica refinamiento iterativo.

M3: Iconografía mariana con elementos apócrifos (encuentro del Niño Jesús con San Juan Bautista). Composición piramidal que unifica las figuras. Integración de la gruta rocosa como marco simbólico (útero, caverna platónica). Encargo de la Confraternidad de la Inmaculada Concepción de Milán; la segunda versión responde a disputas contractuales.

D) Identidades sintéticas

IS1: Si el sfumato elimina bordes duros en las transiciones faciales, entonces la lectura del volumen depende exclusivamente de gradientes de valor, produciendo una solidez «envuelta» característica.

IS2: Si la fuente lumínica se sitúa arriba-izquierda y se mantiene consistente en todas las figuras, entonces el espacio pictórico adquiere coherencia física verificable.

IS3: Si la composición piramidal concentra las cuatro figuras en un triángulo estable, entonces las miradas y gestos pueden circular sin dispersión del foco.

E) Dialéctica interna

Tensión entre descripción geológica precisa (M1/M2) y simbolismo religioso (M3). Tensión entre naturalismo lumínico y antinaturalismo espacial (las rocas no forman un espacio habitable realista). La obra resuelve estas tensiones subordinando la coherencia espacial a la coherencia lumínica.

F) Conclusión del caso

La Virgen de las rocas demuestra que el cierre operatorio pictórico puede lograrse incluso cuando las exigencias institucionales (iconografía religiosa) generan tensiones con el naturalismo técnico. El sfumato no es un «estilo» sino una solución operatoria a un problema de integración figura-atmósfera.

5.2 Caravaggio: Narciso

A) Ficha técnica

Autor: Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Título: Narciso. Fecha: ca. 1597-1599 Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 110 × 92 cm Ubicación: Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma (Gallerie Nazionali Barberini Corsini, s.f.).

B) Diagnóstico operatorio

El problema pictórico: representar la duplicación especular de una figura en un formato vertical estrecho, manteniendo tensión dramática. La solución caravaggesca elimina todo contexto espacial y concentra la atención en el arco figura-reflejo mediante contraste tonal extremo.



C) Análisis M1-M2-M3

M1: Lienzo con imprimación oscura rojiza. Pigmentos: tierras, negro de humo, albayalde para las carnaciones. La preparación oscura es característica del método caravaggesco que construye desde la sombra hacia la luz.

M2: Trabajo directo sin dibujos preparatorios extensos. Incisiones en la preparación marcan las formas principales. Las luces se construyen con empastes relativamente densos; las sombras permanecen casi como fondo preparado. Economía de medios: máximo efecto con mínima elaboración.

M3: Mito ovidiano del joven que se enamora de su reflejo. Formato vertical fuerza la lectura descendente. Eliminación del paisaje (presente en fuentes literarias) concentra la atención en el gesto. Posible encargo de círculos humanistas romanos interesados en alegorías sobre el autoconocimiento.

D) Identidades sintéticas

IS1: Si el fondo permanece indeterminado (negro), entonces la figura adquiere presencia escultórica que emerge del vacío.

IS2: Si la rodilla iluminada marca el punto más claro del cuadro, entonces funciona como eje compositivo que articula figura y reflejo.

IS3: Si el reflejo invierte simétricamente la figura, entonces la composición produce un cierre visual circular que refuerza la narrativa mítica del ensimismamiento.

E) Dialéctica interna

Tensión entre realismo corporal y abstracción espacial. Tensión entre narrativa mítica (M3) y presentación directa sin atributos iconográficos (el espectador debe conocer el mito). La obra explota estas tensiones: el realismo del cuerpo intensifica el extrañamiento del espacio vacío.

F) Conclusión del caso

Narciso ejemplifica la capacidad del tenebrismo para producir cierre operatorio mediante la reducción radical de elementos. El fondo negro no es ausencia sino presencia activa que potencia la figura. El método caravaggesco demuestra que menos puede ser más, operatoriamente hablando.

5.3 Velázquez: Retrato de Luis de Góngora

A) Ficha técnica

Autor: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660). Título: Retrato de Luis de Góngora y Argote. Fecha: 1622. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 50.3 × 40.5 cm Ubicación: Museum of Fine Arts, Boston (Museum of Fine Arts, Boston, s.f.).



B) Diagnóstico operatorio

El problema: capturar la fisonomía de un personaje célebre sin caer en idealización ni en caricatura, manteniendo presencia psicológica dentro de un formato reducido y un tiempo de ejecución limitado. La solución velazqueña privilegia la estructura ósea del rostro y la economía de pincelada.

C) Análisis M1-M2-M3

M1: Lienzo de pequeño formato, imprimación clara típica del periodo sevillano. Paleta restringida a tierras, negros, blancos y encarnaciones. Pintura relativamente magra que permite correcciones.

M2: Ejecución rápida que conserva frescura del alla prima en las zonas secundarias (fondo, vestimenta) mientras trabaja con más densidad el rostro. La pincelada sigue las formas: trazos horizontales en la frente, curvos en las mejillas. Mínima elaboración del cuello de golilla, máxima atención al modelado facial.

M3: Género del retrato literario, tradición establecida. Encargo probablemente de Francisco Pacheco para su Libro de descripción de verdaderos retratos. Función: preservar la efigie del poeta

más célebre (y polémico) de la época. El formato y presentación austera corresponden al tipo «retrato de hombres ilustres».

D) Identidades sintéticas

IS1: Si los valores más oscuros se concentran en la cuenca ocular izquierda, entonces el rostro gira levemente hacia la luz creando asimetría que evita la rigidez frontal.

IS2: Si la nariz prominente recibe el acento lumínico más fuerte, entonces se convierte en eje que estructura todo el rostro.

IS3: Si el fondo neutro carece de profundidad, entonces la cabeza avanza hacia el espectador con presencia casi táctil.

E) Dialéctica interna

Tensión entre economía de medios y densidad de presencia. Tensión entre función documental (registrar apariencia) y construcción pictórica activa (los empastes no imitan, construyen). El retrato resuelve estas tensiones mediante la selección rigurosa: solo se elabora lo que produce máximo efecto con mínimo medio.

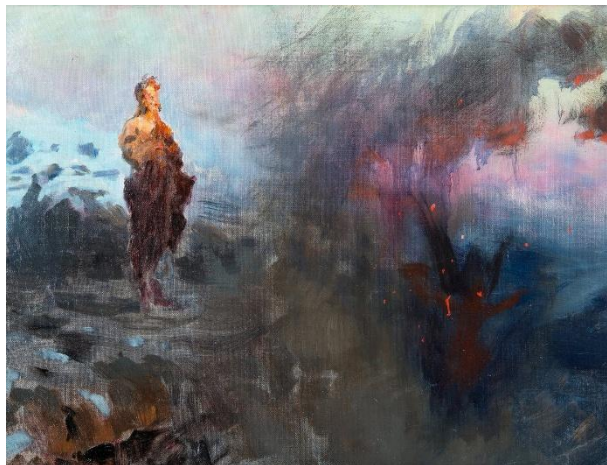
F) Conclusión del caso

El retrato de Góngora demuestra que el cierre operatorio no requiere elaboración exhaustiva. La capacidad de Velázquez para «terminar» una obra con economía extrema constituye en sí misma una identidad sintética: menos pinceladas producen mayor presencia. Este principio alcanzará su máximo desarrollo en la obra tardía del pintor.

5.4 Ilya Repin: La tentación de Cristo

A) Ficha técnica

Autor: Ilya Yefimovich Repin, Imperio Ruso, (1844-1930). Título: «¡Apártate de mí, Satanás!» (variante del tema de la Tentación de Cristo). Fecha: ca. 1901-1903 Técnica: Óleo sobre lienzo. Diferentes versiones.



B) Diagnóstico operatorio

El problema: representar un enfrentamiento entre dos figuras de naturaleza opuesta (divina/diabólica) sin caer en esquematismos iconográficos heredados ni en teatralidad melodramática. La tradición académica rusa de la segunda mitad del XIX buscaba una pintura religiosa renovada, alejada tanto del bizantinismo como del academicismo occidental.

C) Análisis M1-M2-M3

M1: Óleo sobre lienzo, formato considerable. Repin trabajaba con paleta amplia, incluyendo colores de fabricación industrial disponibles a finales del XIX. Técnica mixta que combina zonas de empaste con veladuras, característica del realismo académico tardío.

M2: Proceso documentado incluye múltiples bocetos y estudios. Repin enfatizaba el estudio del natural incluso para temas religiosos, utilizando modelos para las figuras. Las correcciones visibles en varias versiones del tema indican búsqueda iterativa de la expresión adecuada.

M3: Tema evangélico (Mateo 4:1-11) tratado con enfoque que enfatiza la humanidad de Cristo y la psicología del conflicto. Contexto: la intelligentsia rusa debatía la función del arte religioso en una sociedad en transformación. Repin participaba de este debate desde posiciones que rechazaban tanto el arte por el arte como el didactismo eclesiástico directo.

D) Identidades sintéticas

IS1: Si la figura de Cristo recibe tratamiento volumétrico naturalista (sin nimbo dorado tradicional), entonces la escena se desplaza del registro icónico al dramático.

IS2: Si el paisaje desértico se elabora con detalle atmosférico, entonces funciona como correlato visual del estado interior del protagonista.

IS3: Si la composición opone diagonalmente las dos figuras, entonces el conflicto narrativo se traduce en tensión visual verificable.

E) Dialéctica interna

Tensión entre exigencia de verosimilitud (realismo) y tema sobrenatural (tentación diabólica). Tensión entre tradición iconográfica cristiana y demandas de una pintura moderna. El realismo ruso del XIX intentó resolver estas tensiones humanizando lo sagrado sin secularizarlo completamente.

F) Conclusión del caso

El caso Repin ilustra cómo el análisis materialista debe manejar lagunas documentales. Cuando faltan datos verificables (dimensiones exactas, ubicación actual confirmada), el análisis puede proceder sobre los aspectos documentados, marcando explícitamente los límites. El cierre parcial sigue siendo informativo: revela qué sabemos y qué ignoramos.

5.5 Dong Qichang: Casas en la sombra entre los montes y las corrientes

A) Ficha técnica

Autor: Dong Qichang (1555-1636). Título: Shaded Dwellings among Streams and Mountains (Casas en la sombra entre los montes y las corrientes). Fecha: 1622-1625 Técnica: Tinta y color sobre papel, rollo vertical. Dimensiones: 158.4 × 72.1 cm.

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (The Metropolitan Museum of Art, s.f.).

B) Diagnóstico operatorio

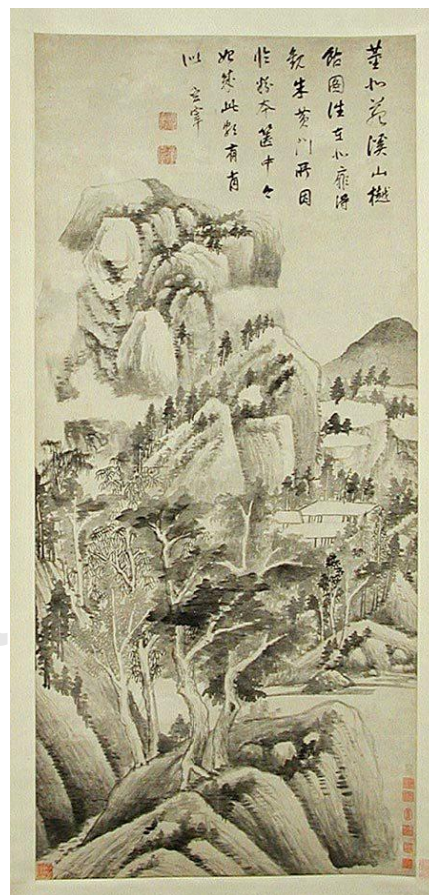
El problema: integrar la tradición de la pintura de paisaje china con una reflexión teórica sobre los estilos del pasado. Dong Qichang no busca representar un paisaje real sino demostrar su teoría de las «escuelas del Norte y del Sur» mediante la práctica pictórica misma. Es pintura que piensa la pintura.

C) Análisis M1-M2-M3

M1: Tinta china sobre papel de arroz, formato de rollo vertical. La tinta permite gradaciones de valor mediante dilución; el papel absorbe de modo específico creando efectos de humedad controlada. Colores minerales aplicados con parsimonia. Materiales tradicionales utilizados de modo consciente.

M2: Pincelada calibrada según tradición literati: visible, no oculta; expresiva de la «fuerza del pincel» (bi li). Construcción del espacio mediante acumulación de elementos, no perspectiva lineal. Secuencia de trabajo: tinta primero, color después, caligrafía final. El proceso mismo es parte del contenido.

M3: Tradición de pintura shanshui (montaña-agua). Dong Qichang era funcionario imperial, calígrafo, teórico y coleccionista; no «artista» en sentido occidental. Su pintura opera como demostración de erudición y posición cultural. La teoría Norte/Sur que desarrolló jerarquizaba estilos según criterios que mezclaban geografía, linaje y valores morales.



D) Identidades sintéticas

IS1: Si las formas rocosas se construyen mediante «texturas» codificadas (cun), entonces cada montaña declara su filiación estilística a tradiciones reconocibles.

IS2: Si el espacio no converge hacia un punto de fuga, entonces la mirada debe recorrer el rollo en secuencia temporal, no captarlo instantáneamente.

IS3: Si la inscripción caligráfica participa de la composición visual, entonces texto e imagen forman unidad indisociable (no ilustración con leyenda).

E) Dialéctica interna

Tensión entre innovación y tradición: Dong cita conscientemente estilos del pasado, pero su citación es creativa, no copia. Tensión entre función estética y función social: la pintura literati marca pertenencia a una élite cultural. Esta tensión no se resuelve sino que se mantiene productivamente.

F) Conclusión del caso

El caso Dong Qichang demuestra que el materialismo pictórico puede aplicarse a tradiciones radicalmente distintas de la occidental sin imponer categorías extrañas. Los operadores difieren (cun en lugar de sfumato, rollo vertical en lugar de cuadro de caballete), pero la estructura analítica M1-M2-M3 sigue siendo productiva. El cierre operatorio se verifica en la coherencia entre teoría declarada y práctica efectiva.

6. COMPARACIÓN TRANSVERSAL

6.1 Cómo comparar sin reducir

La comparación entre sistemas pictóricos heterogéneos presenta un dilema metodológico clásico: o se reduce todo a un denominador común (universalismo abstracto) o se declara la inconmensurabilidad (relativismo cultural). El materialismo pictórico ofrece una tercera vía: comparar las funciones operatorias sin exigir identidad de contenidos.

Los cinco casos analizados pertenecen a contextos radicalmente distintos: Renacimiento italiano, Barroco romano, Siglo de Oro español, Realismo ruso decimonónico y tradición literati china. No comparten ni materiales idénticos, ni códigos formales, ni marcos institucionales, ni funciones sociales. Sin embargo, todos producen —o intentan producir— cierres operatorios verificables.

6.2 Qué cambia entre sistemas

Materiales (M1): Óleo versus tinta; lienzo versus papel; imprimación oscura versus fondo absorbente. Cada sistema material impone restricciones y habilita posibilidades específicas.

Operadores (M2): Sfumato, tenebrismo, economía velazqueña, modelado académico, texturas codificadas (cun). Cada tradición desarrolla operadores específicos transmitidos por enseñanza.

Instituciones (M3): Iglesia, corte, academia, élite literaria. Cada marco institucional define funciones, públicos y criterios de legitimación distintos.

6.3 Qué permanece comparable

A pesar de las diferencias, todos los casos exhiben: producción de cierre operatorio (las operaciones se sostienen mutuamente), organización de la mirada (hay jerarquías visuales verificables), articulación entre práctica y teoría (implícita o explícita), transmisibilidad del saber (cada tradición forma discípulos).

Esta comparabilidad funcional no implica equivalencia valorativa. No estamos diciendo que Leonardo «valga lo mismo» que Dong Qichang, afirmación que carecería de sentido. Estamos

diciendo que ambos producen pinturas que pueden analizarse con el mismo protocolo metodológico, aunque los resultados del análisis difieran.

La comparación transversal revela algo adicional: las soluciones operatorias son históricamente contingentes pero no arbitrarias. El sfumato resuelve un problema específico del naturalismo lumínico; las texturas cun resuelven un problema distinto de legibilidad caligráfica del paisaje. Ninguna solución es «mejor» en abstracto; cada una es adecuada a su campo de problemas.

7. CONCLUSIÓN

7.1 Tesis recapitulada

El materialismo pictórico constituye una estrategia operatoria para el análisis racional de la pintura. Su fundamento reside en la ontología trigenérica de Gustavo Bueno: la pintura involucra necesariamente materias físicas (M1), operaciones de sujetos (M2) y estructuras simbólico-institucionales (M3), irreductibles entre sí pero conectadas según el principio de symploké. El concepto de cierre categorial, adaptado al campo pictórico como cientificidad beta, permite establecer criterios de verdad pictórica entendida como estabilidad operatoria verificable mediante identidades sintéticas.

7.2 Lo que gana la pintura tratada como conocimiento

Tratar la pintura como objeto de conocimiento racional —no como misterio estético ni como mercancía cultural— produce varias ganancias. Permite un análisis no arbitrario: las proposiciones sobre obras pueden verificarse o refutarse. Posibilita una crítica fundamentada: los errores técnicos pueden identificarse independientemente del prestigio institucional. Habilita una enseñanza transmisible: los saberes pictóricos no dependen de talentos innatos misteriosos. Facilita una comparación transcultural: sistemas pictóricos distintos pueden contrastarse funcionalmente sin reduccionismos.

7.3 Límites del enfoque

El materialismo pictórico no resuelve todos los problemas. No determina valoraciones estéticas absolutas: que una obra tenga cierre operatorio no la hace automáticamente «mejor» que otra. No

sustituye la práctica: ninguna teoría enseña a pintar, solo puede explicitar condiciones. No elimina la dimensión histórica: las obras siguen siendo productos de su tiempo, aunque el análisis pueda abstraer sus operaciones. No cancela las instituciones: museos, mercados y academias seguirán operando con criterios que exceden el análisis pictórico. El materialismo pictórico es una herramienta, no una solución total.

7.4 Líneas futuras

El desarrollo del materialismo pictórico puede extenderse en varias direcciones. Hacia otros géneros pictóricos no considerados aquí (paisaje autónomo, naturaleza muerta, abstracción). Hacia otros medios (escultura, arquitectura, medios digitales) adaptando la estructura M1-M2-M3. Hacia el análisis de tradiciones no tratadas (pintura islámica, africana, precolombina). Hacia la pedagogía pictórica: protocolos de enseñanza basados en operadores verificables. Hacia la crítica institucional: análisis materialista del funcionamiento de museos, mercados, academias contemporáneas.

La ambición última del materialismo pictórico no es modesta: devolver a la pintura su estatuto de práctica racional en un contexto cultural que oscila entre el misticismo estético y el cinismo mercantil. Comprender la pintura como sistema operatorio no la empobrece; la fortalece. La vuelve enseñable, criticable y transmisible sin depender de carismas ni de instituciones. En un contexto saturado de discursos vacíos sobre el arte, el materialismo pictórico apuesta por algo más exigente: pensar la pintura desde su hacer efectivo.

8. GLOSARIO

1. Cierre categorial: Proceso por el cual un campo de conocimiento alcanza estatuto científico al producir verdades mediante operaciones internas que permanecen en el campo. En pintura: cuando las operaciones pictóricas producen resultados evaluables dentro del campo sin recurrir a criterios externos. Cómo se observa: cuando una modificación técnica puede evaluarse como correcta o incorrecta según criterios pictóricos. Error típico: confundir cierre con perfección.

2. Ciencia alfa (α): Tipo de ciencia donde el sujeto operatorio queda neutralizado en los resultados (física, química). La pintura no pertenece a este tipo. Cómo se observa: las verdades no dependen de quién las establece. Error típico: exigir a la pintura el tipo de cierre propio de las ciencias alfa.

3. Ciencia beta (β): Tipo de ciencia donde el sujeto operatorio está materialmente implicado en el campo (historia, economía, teoría pictórica). Cómo se observa: siempre hay un operador humano cuyas decisiones afectan los resultados. Error típico: negar racionalidad a las ciencias beta por no ser alfa.

4. Identidad sintética: Resultado de operaciones que produce unidades nuevas no contenidas en los materiales de partida. En pintura: configuraciones formales verificables. Cómo se observa: proposiciones condicionales verificables («si X, entonces Y»). Error típico: confundir identidades sintéticas con interpretaciones subjetivas.

5. M1 (Materia del primer género): Materialidad físico-corpórea. En pintura: pigmentos, soportes, aglutinantes, herramientas, luz física. Cómo se observa: análisis químico, radiografías, examen directo. Error típico: ignorar las restricciones materiales o feticharlas.

6. M2 (Materia del segundo género): Materialidad operatoria-práctica. En pintura: percepciones, decisiones técnicas, procesos de trabajo, destrezas. Cómo se observa: reconstrucción de secuencias operatorias, pentimenti, testimonios. Error típico: reducir M2 a psicología individual.

7. M3 (Materia del tercer género): Materialidad lógico-formal e institucional. En pintura: teorías del color, perspectiva, iconografía, academias, museos. Cómo se observa: análisis de códigos y documentación institucional. Error típico: confundir M3 con ideas platónicas inmateriales.

8. Materialismo pictórico: Sistema teórico que analiza la pintura como campo operatorio material definido por M1, M2 y M3 irreductibles, estableciendo criterios de cierre. Cómo se observa: aplicación del protocolo de análisis. Error típico: confundirlo con una estética o hermenéutica.

9. Mito del Arte: Construcción ideológica que hipostasía el «Arte» como categoría universal transhistórica. Cómo se observa: discursos que invocan «el Arte» sin especificar prácticas concretas. Error típico: asumir que existe una esencia del arte.

10. Operador pictórico: Unidad analítica observable que describe configuraciones visuales (valor, borde, composición). Cómo se observa: señalamiento en la obra. Error típico: confundir operadores con interpretaciones.

11. Pintura: Práctica técnica y material de producción de configuraciones visuales estables mediante operaciones sobre materias cromáticas y soportes físicos, organizadas según estructuras históricamente constituidas. Cómo se observa: presencia de obra material con las características indicadas. Error típico: definirla por «arte» o «expresión».

12. Sujeto operatorio: Agente que realiza operaciones materiales en el campo pictórico. No es el genio romántico ni el sujeto trascendental; es un operador histórico y material. Cómo se observa: atribución de autoría, documentación de proceso. Error típico: hipostasiarlo como fuente de creatividad misteriosa.

13. Symploké: Principio ontológico: no todo está conectado con todo ni todo está aislado; hay conexiones necesarias y discontinuidades irreductibles. Cómo se observa: identificación de relaciones y rupturas entre M1, M2, M3. Error típico: monismos que reducen todo a un solo género.

14. Transducción: Proceso gnoseológico circular que vincula lo sensible-visual con lo inteligible-conceptual. Cómo se observa: paso de la percepción al análisis y viceversa. Error típico: unidireccionalidad (solo de concepto a percepción o viceversa).

15. Verdad pictórica: Estabilidad estructural de las operaciones de un sistema pictórico tal que modificaciones locales no generan colapso global. Cómo se observa: el sistema resiste perturbaciones menores. Error típico: confundirla con verdad proposicional o correspondencia.

16. Cierre técnico: Consistencia de operaciones M1 en una obra. Cómo se observa: análisis de capas, valores, bordes, continuidad material. Error típico: confundirlo con acabado superficial.

17. Cierre institucional: Adecuación funcional al marco M2/M3 sin disolverse en propaganda. Cómo se observa: documentación histórica del encargo y recepción. Error típico: confundirlo con éxito comercial.

18. Cierre gnoseológico: Capacidad de reconfigurar un campo conceptual de modo estable. Cómo se observa: análisis comparativo de la aportación de la obra al campo. Error típico: confundirlo con originalidad percibida.

9. REFERENCIAS

Alpers, S. (1983). The art of describing: Dutch art in the seventeenth century. University of Chicago Press.

Baxandall, M. (1974). Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style. Oxford University Press.

Berger, J. (1972). Ways of seeing. BBC/Penguin.

Bueno, G. (1972/1999). Ensayos materialistas. Pentalfa.

Bueno, G. (1992). Teoría del cierre categorial (Vol. 1). Pentalfa.

Bueno, G. (1992). Teoría del cierre categorial (Vol. 2). Pentalfa.

Bueno, G. (1996). El mito de la cultura. Prensa Ibérica.

Burke, P. (2001). Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence. Cornell University Press.

Gallerie Nazionali Barberini Corsini. (s.f.). Narciso, Caravaggio. [Ficha de colección]. [VERIFICAR URL / fecha de consulta]

Gombrich, E. H. (1960). Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. Pantheon Books.

Museum of Fine Arts, Boston. (s.f.). Luis de Góngora y Argote, Diego Velázquez. [Ficha de colección].

National Gallery. (s.f.). The Virgin of the Rocks, Leonardo da Vinci.

Panofsky, E. (1939). Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance. Oxford University Press.

The Metropolitan Museum of Art. (s.f.). Shaded Dwellings among Streams and Mountains, Dong Qichang.

Catálogo institucional Repin.

Atelier Velázquez

APÉNDICE A: Lista de operadores pictóricos observables

Operadores de escala micro (superficie y pincelada)

14. Dirección de pincelada: orientación del trazo respecto a las formas representadas.
15. Carga de pincel: cantidad de pigmento por trazo (empaste vs. veladura).
16. Presión de aplicación: relieve resultante visible en luz rasante.
17. Textura de superficie: lisa, rugosa, empastada, velada.
18. Valor local: luminosidad relativa de una zona específica.
19. Temperatura cromática: dominante cálida o fría de una zona.
20. Saturación: intensidad cromática relativa.

Operadores de escala meso (forma y transición)

21. Borde duro: transición abrupta entre zonas de valor diferente.
22. Borde suave: transición gradual (sfumato, degradado).
23. Borde perdido: fusión de forma con fondo por igualación de valor.
24. Gradiente tonal: progresión de valores que construye volumen.
25. Silueta: contorno exterior de una forma contra el fondo.
26. Masa tonal: agrupación de valores similares en área extensa.
27. Transición cromática: paso de un color a otro (complementario, análogo).

Operadores de escala macro (composición y estructura)

28. Estructura geométrica: organización según ejes, diagonales, triángulos.
29. Jerarquía de focos: distribución de acentos visuales por contraste.
30. Relación figura/fondo: proporción y contraste entre elementos.
31. Ritmo de intervalos: repetición y variación de espacios.
32. Dirección de lectura: trayectoria que la composición induce en la mirada.
33. Integración formato/contenido: adecuación del encuadre al tema.

APÉNDICE B: Rúbrica de evaluación completa

La siguiente rúbrica permite evaluar análisis materialistas de obras pictóricas según criterios explícitos. Puede usarse para autoevaluación, evaluación entre pares o evaluación formativa en contextos pedagógicos.

CRITERIO	EXCELENTE (3)	ACEPTABLE (2)	INSUFICIENTE (1)
Análisis M1	Documenta materiales con evidencia verificable; identifica restricciones técnicas	Menciona materiales sin evidencia detallada; algunas generalizaciones	Omite análisis material o lo sustituye por especulación
Análisis M2	Reconstruye operaciones con observaciones específicas; identifica decisiones	Describe técnica general sin reconstrucción operatoria detallada	Confunde descripción con análisis; apela a intenciones sin evidencia
Análisis M3	Identifica códigos y marco institucional con documentación; distingue niveles	Menciona iconografía e institución sin articulación clara	Reduce M3 a «contexto» vago o proyecta significados sin soporte
Identidades sintéticas	Formula proposiciones condicionales verificables y las justifica	Propone algunas identidades pero sin formulación rigurosa	No identifica proposiciones verificables o las confunde con opiniones
Operadores	Usa terminología precisa y señala operadores en la obra	Usa algunos términos técnicos pero con imprecisión	No usa operadores o los confunde con lenguaje impresionista
Anti-mito	Evita genialismo, formalismo puro, sociologismo; argumenta críticamente	Evita los mitos principales pero sin crítica explícita	Incurre en mitos sin detectarlos o los reproduce acríticamente

Fuentes	Cita fuentes verificables; marca lagunas con	Cita algunas fuentes pero con inconsistencias	No cita fuentes o inventa datos
----------------	---	--	------------------------------------

Notas de uso: La puntuación total oscila entre 7 (mínimo) y 21 (máximo). Un análisis se considera satisfactorio a partir de 14 puntos, sin ningún criterio en nivel insuficiente. La rúbrica es orientativa; el peso relativo de cada criterio puede ajustarse según el propósito del análisis.

Atelier Velázquez

Atelier Velázquez