

LA INFLUENCIA DE LA PINTURA EN EL CINE: HERENCIAS VISUALES, COMPOSITIVAS Y SIMBÓLICAS

Domínguez Belloso, Abraham

RESUMEN

Este artículo explora la influencia persistente y profunda que la pintura ha ejercido sobre el cine a lo largo de su historia. Desde las primeras imágenes fijas del prerretrato fotográfico hasta las sofisticadas estructuras visuales del cine digital, la pintura ha sido una matriz generadora de formas, significados y sensibilidades cinematográficas. A través del estudio de corrientes artísticas, figuras clave de la historia del arte y directores influidos por ellas, se revela cómo las técnicas compositivas, el uso simbólico del color, la representación del espacio y la luz, así como los temas propios de la pintura, han sido absorbidos y transformados por el lenguaje del cine. Este trabajo presta atención a cómo ciertos cineastas han reinterpretado o dialogado visualmente con artistas como Caravaggio, Friedrich, Vermeer, Hopper, Klimt, Goya o Magritte. Igualmente, se analiza la incorporación de la mirada pictórica en la puesta en escena, la dirección de fotografía, la construcción de la atmósfera y el diseño escenográfico. Además, se profundiza en la perspectiva teórica de Abraham Domínguez Belloso, cuya obra Paisajes simbólicos en cine y pintura (2013) aportan herramientas valiosas para pensar las intersecciones entre ambas artes. El artículo propone que más allá de las citas o influencias formales, la pintura ha ofrecido al cine una manera particular de observar el mundo, lo cual se manifiesta tanto en el plano visual como en el plano filosófico y existencial del relato cinematográfico.

Palabras claves: cine, pintura, encuadre, estética visual, intermedialidad, paisaje simbólico, Abraham Domínguez Belloso, Caravaggio, Hopper, Kubrick, simbolismo

THE INFLUENCE OF PAINTING ON CINEMA: VISUAL, COMPOSITIONAL, AND SYMBOLIC LEGACIES

ABSTRACT

This article delves into the complex, multilayered relationship between painting and cinema, tracing the ways in which the visual, symbolic, and compositional heritage of painting has shaped the language and aesthetics of film from its origins to the present. Through the analysis of various cinematic traditions, styles, and auteurs, it examines how filmmakers have appropriated the pictorial legacy — not merely as a source of visual inspiration, but as a structural and symbolic framework for cinematic expression. Drawing on examples from Caravaggio’s chiaroscuro to Caspar David Friedrich’s symbolic landscapes, and from Vermeer’s quiet intimacy to Edward Hopper’s modern solitude, the article explores how these influences have permeated the works of directors such as Stanley Kubrick, Peter Greenaway, Andrei Tarkovsky, Derek Jarman, Terrence Malick, and others. It also focuses on filmmakers who work like painters, building images that echo centuries of visual tradition. A central reference is the work of Abraham Domínguez Belloso, especially his book “Paisajes simbólicos en cine y pintura” (2013), which articulates how painting has provided cinema with an iconographic and symbolic lexicon that enriches narrative construction and deepens aesthetic experience. His concept of the “symbolic landscape” offers a key to understanding how film can transmute painterly space into emotional and spiritual resonance. Ultimately, the article argues that painting has not only contributed to the visual beauty of cinema but has helped to shape its capacity for meaning, contemplation, and philosophical inquiry. In a world increasingly saturated with images, the enduring dialogue between painting and cinema reveals a profound continuity in the ways we see, imagine, and represent human experience.

Keywords: cinema, painting, framing, visual aesthetics, intermediality, symbolic landscape, Abraham Domínguez Belloso, Caravaggio, Hopper, Kubrick, symbolism.

Introducción: una genealogía visual compartida

La imagen cinematográfica no nació en un vacío: está imbricada en una genealogía visual que atraviesa siglos de representación pictórica. Los principios de composición, la relación entre figura y fondo, el uso simbólico del color o la representación de la luz fueron desarrollados y explorados por la pintura desde el Renacimiento, pasando por el Barroco, el Romanticismo y las vanguardias del siglo XX. El cine hereda no solo un repertorio formal, sino también una tradición de pensamiento visual, de disposición emocional y de poética del mundo (Aumont, 1992).

Desde los primeros experimentos con la cámara oscura —que inspiraron tanto a pintores como a inventores de la imagen en movimiento— hasta el cine digital contemporáneo, la influencia de la pintura ha sido constante. No se trata únicamente de recrear cuadros, sino de pensar cinematográficamente a partir de una lógica pictórica: el plano como encuadre, la escena como composición, el movimiento como transición entre imágenes autónomas (Domínguez Belloso, 2013).

La mirada pictórica ha nutrido tanto al cine narrativo como al experimental, al documental y al cine de animación. La forma en que se organiza el espacio, se jerarquizan las figuras o se construye la atmósfera visual tiene raíces pictóricas que el cine ha reelaborado con una temporalidad propia (Bordwell & Thompson, 2013).

Teoría de la imagen: pintura, cine y percepción

El encuadre como acto de visión

Según Jacques Aumont (1992), el encuadre cinematográfico comparte con el pictórico la función de delimitar el campo visual, construir un punto de vista y organizar el sentido. En ambos casos, no se trata de copiar la realidad, sino de interpretarla. El cuadro y el plano son, en definitiva, actos de selección: qué se muestra, desde dónde y con qué intención.

El cine, sin embargo, introduce una diferencia clave: el tiempo. A diferencia de la pintura, que propone una visión totalizadora e inmediata, el cine distribuye la mirada a lo largo de una duración. Pero eso no impide que, en momentos de detenimiento o contemplación, el plano se asemeje al cuadro. Cineastas como Tarkovski, Angelopoulos o Béla Tarr han hecho del plano largo un verdadero espacio pictórico en movimiento (Bordwell & Thompson, 2013).

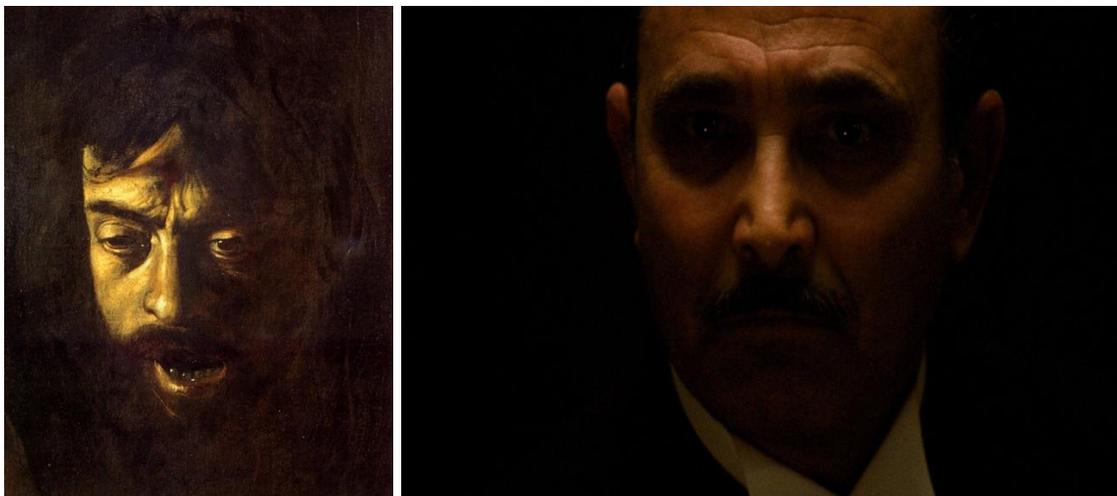
Iconografía y simbolismo visual

La pintura clásica, especialmente la religiosa o alegórica, trabajó con un lenguaje simbólico altamente codificado. Este simbolismo se ha trasladado al cine no solo en las adaptaciones de obras pictóricas, sino también en la manera en que ciertos objetos, colores o encuadres adquieren valor simbólico. La simbología del color —como el rojo asociado al pecado, la pasión o la muerte—, el uso de figuras geométricas (círculos, cruces, diagonales) o la ubicación de personajes en composiciones triangularmente equilibradas, remiten a la tradición de la pintura sacra o renacentista (Panofsky, 1955).

Influencias pictóricas por autor y estilo

Barroco y tenebrismo: Caravaggio

Caravaggio no solo revolucionó la pintura con su realismo dramático, sino que estableció un modelo visual basado en el contraste radical entre luz y sombra. Cineastas como Francis Ford Coppola, Ridley Scott o Paolo Sorrentino han heredado esta estética en escenas de tensión moral o espiritual (Domínguez Belloso, 2013).



En “*La pasión de Cristo*” (2004), Mel Gibson utiliza una iluminación casi teatral que remite a las pinturas de Caravaggio para subrayar el dramatismo extremo. En “*The Duellists*” (1977), Ridley Scott emplea interiores oscuros y fuentes de luz puntual que emulan el claroscuro barroco. La pintura aquí se convierte en atmósfera emocional (Bordwell & Thompson, 2013).

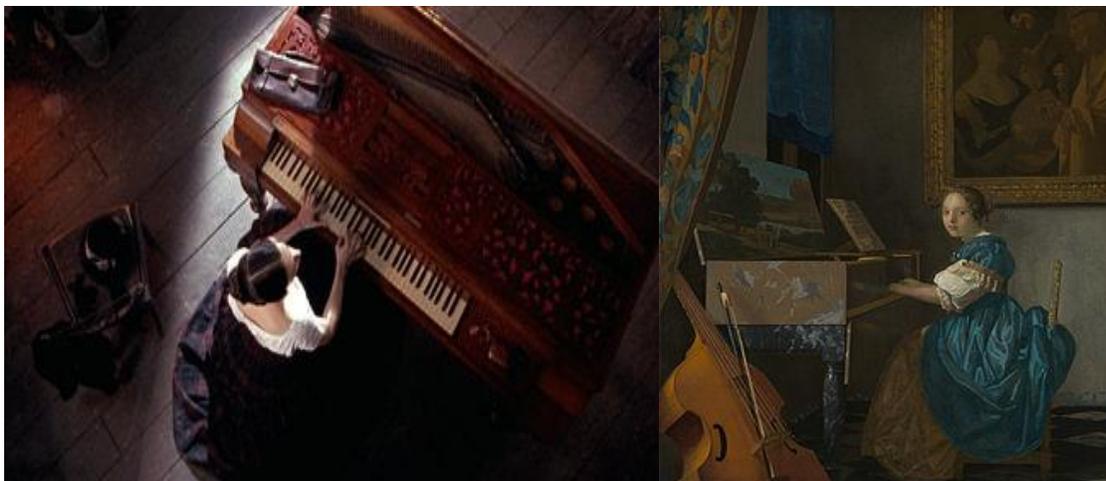
Romanticismo y paisaje interior: Caspar David Friedrich

Friedrich representa la fusión entre paisaje exterior y estado anímico. En sus cuadros, la figura humana se enfrenta a la inmensidad del mundo natural, en actitud de recogimiento o elevación espiritual. Esta concepción del paisaje como espacio simbólico ha sido fundamental para cineastas como Malick, Tarkovski, Herzog o Nuri Bilge Ceylan (Domínguez Belloso, 2013).

“*El árbol de la vida*” (2011) y “*A Hidden Life*” (2019) de Malick se construyen en torno a una mirada contemplativa que busca lo trascendente en la naturaleza. El paisaje es revelación y testimonio. Como plantea Domínguez Belloso (2013), “el paisaje fílmico no es decorado, sino signo espiritual”.

Realismo doméstico: Vermeer y los interiores

Vermeer es el maestro de la intimidad. Su pintura no solo se centra en escenas cotidianas, sino que transforma la domesticidad en poética de la luz. Esta estética ha influido profundamente en directores como Yasujiro Ozu, Jane Campion o Krzysztof Kieslowski. En *“The Piano”* (1993), los interiores están compuestos como naturalezas muertas cargadas de emoción, en las que la luz tiene un papel narrativo tan relevante como los personajes (Bordwell, 2006).



En *“Tres colores: Azul”* (1993), Kieslowski utiliza el color y el silencio para construir imágenes de interioridad emocional similares a las de Vermeer, donde cada objeto parece cargado de simbolismo. La pintura aquí no es solo estilo, sino una forma de expresar lo inefable (Domínguez Belloso, 2013).

Modernidad pictórica: Hopper, Magritte, Klimt

Edward Hopper proporciona al cine moderno un vocabulario visual para hablar de la soledad urbana y la alienación moderna. En *“Lost in Translation”* (2003), Sofia Coppola compone planos en los que el personaje queda aislado en habitaciones impersonales, iluminadas por luces artificiales, evocando cuadros como *“Nighthawks”* (1942) o *“Morning Sun”* (1952) (Schwartz, 1995).

La lógica visual de Magritte —con sus juegos de espejos, ventanas y realidades discontinuas— ha influido en películas como *“El cielo sobre Berlín”* (Wenders, 1987) o *“Enemy”* (Villeneuve, 2013), donde la imagen cuestiona constantemente la noción de lo real. En el cine de Villeneuve, la iconografía onírica magrittiana se convierte en un mecanismo de inquietud existencial (Chion, 2008).

Por otro lado, el erotismo decorativo de Gustav Klimt ha sido citado en el cine de Peter Greenaway y Peter Strickland. En *“The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover”* (1989), Greenaway combina la estética barroca con composiciones que recuerdan los dorados de Klimt y las estructuras teatrales de la pintura simbolista vienesa (Domínguez Belloso, 2014).

Pintura como modelo estructural: el cine como galería viviente

La pintura como cita explícita

Numerosos filmes han incorporado cuadros dentro de la narrativa o reproducido composiciones pictóricas como parte del relato. “*La joven con el arete de perla*” (Webber, 2003) es un ejemplo paradigmático de cómo una estética pictórica —en este caso, la de Vermeer— puede dictar el estilo cinematográfico completo, desde la iluminación hasta el encuadre (Brunette, 2005).

En “*El espejo*” (Tarkovski, 1975), las referencias a Leonardo, Brueghel o la iconografía rusa ortodoxa no son meros guiños, sino parte integral del discurso poético y espiritual del filme. Como sostiene Michel Chion (2008), la imagen de Tarkovski “respira con el peso de la historia del arte”.

En “*Melancolía*” (von Trier, 2011), la secuencia de apertura onírica se inspira directamente en «La isla de los muertos de Arnold Böcklin. En esta fusión entre catástrofe cósmica y estética simbolista, la pintura proporciona una dimensión arquetípica a la imagen en movimiento (Domínguez Belloso, 2013).



Escenografía y coreografía pictórica

Algunos cineastas trabajan sus planos como si fueran *tableaux vivants* (cuadros vivientes): escenas detenidas, cuidadosamente compuestas. El cine de Roy Andersson, por ejemplo, convierte cada escena en una pintura existencial y absurda. En “*Songs from the Second Floor*” (2000) y “*About Endlessness*” (2019), Andersson crea imágenes que remiten tanto a la pintura flamenca como al arte contemporáneo (Björkman, 2010).

La cámara fija, la frontalidad y la composición simétrica son recursos pictóricos que también encontramos en el cine de Wes Anderson. En obras como “*The Grand Budapest Hotel*” (2014), los planos recuerdan más a un diorama o una maqueta que a una escena de acción. Esta estética de lo artesanal tiene profundas raíces pictóricas (Domínguez Belloso, 2013).

Teoría expandida: Abraham Domínguez Belloso y el símbolo en el paisaje

El investigador y ensayista Abraham Domínguez Belloso ha desarrollado una teoría fundamental para entender cómo el paisaje pictórico se convierte en cine. En «Paisajes simbólicos en cine y pintura» (2013), analiza cómo el espacio natural se transforma en símbolo de la interioridad del personaje. Inspirado por Friedrich, Turner y Monet, propone una lectura simbólica del espacio fílmico como resonancia emocional y espiritual.

En “*Paisajes simbólicos en cine y pintura*” (2013), Domínguez Belloso conecta el cine moderno con las vanguardias pictóricas del siglo XX: el cubismo como ruptura de la unidad espacio-temporal, el surrealismo como manifestación del inconsciente, el expresionismo como catarsis emocional. Estas tradiciones no solo alimentan el estilo visual, sino también la forma de narrar y de mirar el mundo, entendiendo la imagen como pensamiento (Domínguez Belloso, 2013).

Conclusiones: un legado activo y en transformación

La pintura y el cine no son simplemente dos disciplinas artísticas que se observan desde la distancia: su relación es la de un diálogo íntimo, fluido y, a menudo, estructural. Como hemos visto a lo largo de este recorrido, el cine ha absorbido múltiples dimensiones del arte pictórico: desde la composición y el color hasta el ritmo visual, la concepción del espacio y el uso simbólico de los elementos figurativos (Aumont, 1992; Domínguez Belloso, 2013).

La pintura ha ofrecido al cine un repertorio visual preexistente, pero también una herencia conceptual: una manera de ver el mundo detenidamente, de representar la interioridad a través del exterior, de trabajar la imagen como forma de meditación. En este sentido, directores como Tarkovski, Malick o Greenaway no solo reproducen cuadros o estilos, sino que piensan el cine desde la lógica de lo pictórico, concibiendo cada plano como una totalidad cargada de sentido (Brunette, 2005; Chion, 2008).

La imagen cinematográfica, cuando se abre a la herencia pictórica, recupera su dimensión más profunda: no la mera representación de lo real, sino su transfiguración simbólica. A través del gesto pictórico, el cine puede volver a plantear preguntas sobre el tiempo, el espacio, la muerte, el deseo, la identidad o lo sagrado (Domínguez Belloso, 2013).

En un momento histórico marcado por la hiperproducción audiovisual y la aceleración del consumo de imágenes, volver a la pintura implica también una forma de resistencia. Cineastas como Pedro Costa, Chantal Akerman o Nuri Bilge Ceylan han propuesto un cine en el que la imagen, como en la pintura, exige tiempo, atención y sensibilidad (Bordwell & Thompson, 2013).

Este artículo ha intentado demostrar que la pintura no solo ha decorado el cine, sino que lo ha estructurado desde dentro, influyendo en su gramática visual, en su semántica simbólica y en su retórica narrativa. Y si, como decía Godard, “el cine es la verdad 24 veces por segundo”, quizás esa verdad no sea sino una forma de imagen heredada de siglos de representación pictórica.

Referencias

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Björkman, S. (2010). *Roy Andersson: Films, Photographs and Other Visual Works*. Swedish Film Institute.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill.
- Brunette, P. (2005). *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image*. University of Illinois Press.
- Chion, M. (2008). *The Voice in Cinema*. Columbia University Press.
- Domínguez Belloso, A. (2013). *Paisajes simbólicos en cine y pintura*. Liber Factory.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press.
- Schwartz, S. (1995). *Edward Hopper: Portraits of America*. Thames and Hudson.