



C O M P O S I C I O N

A R T I S T I C A

EL ARTE DE ORDENAR FIGURAS Y ELEMENTOS PAR



**Digitalización y maquetación: Jessie Rivers**  
**Email: [jessie\\_rivers@hotmail.com](mailto:jessie_rivers@hotmail.com)**

J. D E S' A G A R Ó

# COMPOSICION ARTISTICA

SEGUNDA EDICION

D I B U J O  
P I N T U R A  
F O T O G R A F I A  
G R A B A D O  
E S C U L T U R A

CONSEGUIR EL MAYOR EFECTO DE UNIDAD Y BELLEZA

L. E. D. A.

L A S E D I C I O N E S D E A R T E

B A R C E L O N A



La belleza de la forma, la expresión de las pasiones, el arte de la composición y aun la facultad de dar un aire de grandesa a una obra se hallan, en gran parte, bajo el dominio de reglas. Estas excelencias fueron establecidas como efecto del genio, pero ello es si éste se considera como inspiración y no como una consecuencia de la experiencia y la observación atenta.

El que primero asimiló una observación de manera que formase un principio invariable y utilizable en su propio trabajo, tuvo un mérito que es probable no fuese muy lejos de inmediato. Él mismo trabajó según ella y la fué mejorando; otros trabajaron más y continuaron mejorándola, hasta que fué descubierto el secreto y la práctica se hizo tan general como puede serlo una práctica depurada y comprobada. Es, por tanto, que a medida que avance el arte, sus poderes se hallarán más y más fijado por reglas.

\*   \*

Yo recomendaría, en primer lugar, que fuese exigida a los estudiantes una decisiva obediencia a las reglas del arte, tal como han sido establecidas por la práctica de los grandes maestros y que considerasen las obras de éstos como guías perfectos e infalibles, como temas de imitación y no de crítica.

Este es el método eficaz para progresar en las artes, pues el que comienza andando llegará al fin de su vida sin dominar los rudimentos. Puede sentarse, como máxima, que aquel que empieza blasonando de su propio criterio termina sus estudios al iniciarlos.

Hay que desechar y contradecir esa falsa y vulgar opinión de que las reglas son cadenas para el genio; son cadenas solamente para aquellos que carecen de él; como la armadura, ornato y defensa en los fuertes, es una pesada carga para los débiles, a los que abrumba, en lugar de protegerlos. — REYNOLDS.

# P R Ó L O G O

*La invención es lo más extendido de la pintura, lo que decide el genio y el talento de cada pintor; es, además, la poesía del arte. El artista debe tener presente, hasta la última pincelada, la primera idea elegida para pintar. No es suficiente que dibuje una buena idea y llene un gran espacio de lienzo con muchas figuras, si todas ellas no están destinadas a explicar la primera y principal idea, si todo el conjunto de la obra no explica y desarrolla con claridad, ante los ojos del espectador, la idea del asunto, a fin de poner a punto su alma para que se emocione por la expresión y actitud de las figuras principales. En vano serán empleadas expresiones violentas y actitudes forzadas a fin de dar la impresión de un genio inventor; al contrario, todo lo recargado está opuesto a la buena invención.*

*Por composición se entiende el arte de aunar, de la manera más conveniente, todos los objetos elegidos con la ayuda de la invención. Estas dos cosas no deben ir nunca separadas, puesto que las mejores ideas y la intención más ingeniosa, poco harán, si la composición no es buena. La belleza de ésta depende, sobre todo, de la verdad, de las oposiciones, del contraste y de la disposición de todas las partes que entran en una obra. Con todo esto, la invención debe regir convenientemente las partes de la composición, siguiendo cada una su propia distinción.*

RAFAEL MENGES.

● Componer es organizar con sentido de unidad y orden los diferentes factores de un conjunto para conseguir de éste el mayor efecto de atracción, belleza y emoción.

● Los maestros del arte crearon sus obras inmortales por un potente sentido de la selección y del arreglo, agrupando armónicamente todos los elementos y destacando ciertas líneas, formas o colores, no porque estaban en el asunto, sino porque eran necesarios para la mejor sensación unitaria. Lo que, aparentemente, parece un resultado de la intuición, fué, en ellos, producto de una elaborada concepción.

● Así como en nuestra infancia fuimos aprendiendo las letras, sílabas, palabras y frases para poder expresarnos con sentido, el lenguaje del arte exige que se conozcan y aprendan a organizar sus elementos para que el conjunto tenga un significado comprensible. El arte de la composición no es un don del genio; sus principios se enseñan y sirven para saber disponer y conjugar los juegos rítmicos de las líneas, los tonos, las formas y los colores. A medida que se van conociendo las reglas de la ordenación, se desarrolla el sentido de análisis, se alcanza, en poco tiempo, un alto refinamiento en la percepción y también el uso de un instrumento subconsciente para producir obras plenas de gracia y efecto. El artista que domina la composición, aunque carezca de un amplio conocimiento de la técnica, está en condiciones de poder superar la obra de aquel otro que, aun siendo más técnico o hábil, esté falto de capacitación para componer con acierto.

● La habilidad en la buena distribución no es una facultad inaccesible. El conocimiento se alcanza por el estudio y la práctica. Sólo se sobresale en el ejercicio de aquello que se conoce y domina. La maestría —como ha dicho Reynolds— sólo es otorgada como recompensa al trabajo.

● La composición no se limita a la orquestación de los grandes conjuntos o a obras de gran empeño. Hasta en el dibujo, cuadro o fotografía de un solo elemento aislado intervienen los principios de este arte. La misma figura humana, en la infinita variedad de sus poses y aún por su propia estructura, ofrece múltiples formas de la vida sensible, en sus contornos, ritmos y valores tonales que se corresponden o repiten. El ojo educado descubre rápidamente armonías lineales que actúan como factores de movimiento y cuyo destaque puede ser organizado. En los grupos heterogéneos de objetos o en las masas de un bodegón o paisaje siempre será posible encontrar los elementos formales de lo bello y atractivo.

● La copia estricta, en imitación de lo real, no es el verdadero arte. El arte no consiste en una simple sensación visual o en una copia fotográfica de la Naturaleza. El arte es una reacción de nuestro espíritu, para la cual, la Naturaleza es sólo un motivo, una ocasión. La Naturaleza pocas veces ofrece un arreglo perfecto. El gran pintor Whistler decía que «el artista debe escoger y agrupar con ciencia los elementos naturales, de manera que el resultado sea hermoso; lo mismo que el músico agrupa sus notas y forma sus acordes hasta convertir el caos en una gloriosa armonía». Al copiar de la realidad es preciso, muchas veces, añadir, eliminar o alterar. Ningún trozo de Naturaleza ofrece un cuadro arreglado. En la pintura o el dibujo convendrá eliminar o inventar líneas o valores, la masa de un árbol o la de una casa; en la fotografía, disponer, cortar con sentido, atenuar o destacar efectos lineales, tonales o de forma, pero todo ello sin descubrir la estructura compositiva de la obra. La composición reside en un arabesco interior del que no se sospecha su evidencia, en un orden complejo formado por elementos independientes de luz y sombra, líneas, formas y colores.

● El conocimiento de las reglas que establecen la homogeneidad orgánica no anula la espontaneidad ni la creación; por el contrario, facilita estas facultades, modificando y perfeccionando la vaga concepción imaginativa y acortando el largo camino del conocimiento.

● El ojo y el cerebro, elementos de la percepción, son mucho más importantes que el lienzo, el pincel o el objetivo de la cámara. El acto de pintar, grabar, fotografiar o esculpir, está basado en un estímulo emotivo que debe ser seguido por un pensamiento constructivo. Después viene la manera, estilo personal o fórmula instintiva y manual para plasmar la obra que la emoción impulsó. La sensibilidad y la imaginación son los fundamentos básicos de la obra de arte; aunque la técnica constituya un factor preponderante, ésta tiene, por sí misma, una relativa valoración artística. El artista ha de tener algún sentimiento definido que expresar y sólo alcanzará su obra un alto mérito artístico si este sentimiento ha sido comprendido y experimentado por los demás. Cezanne decía que «la técnica es sólo un medio para que el público sienta lo que sentimos nosotros y hacer que nos comprenda».

● Siendo comunes los fundamentos compositivos para todas las técnicas del dibujo, la pintura, la escultura, el grabado y la fotografía, sólo establecemos diferencias en aquellos aspectos que las exijan. Entre todas estas artes existe una gran analogía porque son ellas las que controlan los diferentes medios de la expresión pictórica y las que sirven para transmitir una emoción. **Sin sentimiento y un orden preconcebido, el arte no existe.**

# FUNDAMENTOS

## I. EL ASUNTO O TEMA

Elie Faure dice que «el tema es solamente un medio de orientar nuestra atención hacia las apariencias e invitarnos a atravesar éstas para llegar a su espíritu. Ese papel, precisamente, es el que le confiere importancia y, acaso, una existencia jerárquica de la que las Escuelas han abusado hasta la estupidez, pero que responde, según creo, al valor humano de la ilusión que nos lleva hacia él. Es bien evidente que el hombre importa más que todo, que de él se trata primero, así como de la calidad de emoción que ha sabido transmitir a la obra salida de sus manos. Es también evidente que dos cuadros de gestos idénticos, una *Kermesse* de Rubens y otra de Teniers, sólo derivan su importancia —capital allá, mediocre aquí— de la calidad propia de quien los concibió y tuvo, o no tuvo, el poder de proyectar la emoción del espectáculo que le impresionó sobre la representación que del mismo nos ofrece».

Las artes pictóricas, la fotografía y la escultura son simplemente medios de que se vale el artista creador para comunicar a los demás sus pensamientos y emociones, objetivos y subjetivos. Uno de los factores de que depende, en gran parte, el éxito de esta transmisión es la competencia técnica del artista; pero, en realidad, lo interesante es lo que éste tiene que *decir* y cómo *decirlo*. Las verdaderas bellezas del arte no radican en el asunto, sino en la manera de expresar el sentimiento que éste suscitó en la sensibilidad del «locutor». Un asunto de escasos valores estéticos puede determinar una obra de gran belleza; un bello asunto puede engendrar un cuadro feo; la diferencia entre la belleza del asunto original y la del cuadro que se hace de él, puede ser notable. Lo importante en toda expresión gráfica, con el pincel o lápiz, por la cámara o el buril, es cómo expresar, lo más directa y claramente, una emoción o sentimiento.

Es absurdo perder el tiempo buscando un trozo de Naturaleza bella. La Naturaleza —como dijo Whistler— está casi siempre equivocada. Es difícil encontrar un cuadro hecho. El asunto debe ser elegido, no porque se le considere absolutamente bello, sino porque en él se aprecien elementos que puedan servir para realizar un buen cuadro. Al considerar el asunto no hay que verlo como un conjunto agradable de mirar por su propia belleza, sino porque en él se contienen los ingre-

dientes para un cuadro. El cuadro es un trozo representativo de la Naturaleza, limitada ésta por un marco y dentro del que han de ser combinados sus diferentes elementos para conseguir un efecto final.

En la definición del asunto intervienen diversos modos. La *selección*, por la que se escoge, de lo que nos rodea, aquello que nos parece más conveniente. Ante un paisaje, un simple cambio de punto de vista puede asegurarnos un buen asunto pero, aunque estudiemos y modifiquemos los factores de estructura, tono y color, habremos de someternos al trozo de realidad escogido que tenemos ante nuestros ojos. Por la *combinación*, seleccionamos diferentes motivos u objetos, reuniéndolos hasta conseguir un arreglo satisfactorio. La selección sirve para reproducir sin un gran trabajo mental, reconociendo efectos que están al alcance de nuestra percepción visual; por la combinación construimos antes de reproducir, imaginando mentalmente unos efectos antes de que éstos tengan existencia visible. El bodegón es un gran ejemplo de la combinación; sus diferentes elementos son fáciles de trasladar y combinar hasta conseguir un conjunto digno de ser pintado. Aun tenemos otro modo a nuestro alcance, el de la *invención*, por el que podemos dar vida a ideas o motivos que tienen existencia en nuestra imaginación. Pero si los primeros entrañan dificultades, éste se supedita a la capacidad creadora del artista y a sus facultades de expresión. La mayor parte de las obras maestras contienen, asociados, elementos seleccionados y combinados, pero también y, quizás en mayor proporción, los que son producto de la invención. En toda la obra del Greco y en las de los últimos períodos de Goya se manifiestan los tres principios pero, especialmente, los de la combinación y la invención. Sus figuras y motivos tienen como base una realidad combinada, aunque vista a través de una concepción dramática y fantástica. En Velázquez y Zurbarán, por ejemplo, la realidad se impone a la invención, quedando sólo de ésta el sello inconfundible de una interpretación personalísima.

La elección del asunto debe ser sometida a un principio: el de la sencillez. Muchos lo desestiman creyendo que una composición sencilla es un conjunto simple y poco digno de ser pintado o fotografiado. Pero en lo sencillo no sólo radica el encanto de un orden visible, sino que la expresión alcanza la más fácil legibilidad. Todo mensaje emotivo simple, es siempre comprendido.

Los detalles excesivos y las formas desordenadas sólo producen conjuntos torturados y de difícil reconocimiento.

Ante un paisaje o escena del natural se está a merced de los efectos cambiantes de luz y atmósfera y muchas veces, un asunto que parece bueno, cambia en unos minutos. Por la fotografía siempre será posible captar un asunto interesante en un momento fugaz. Un buen fotógrafo descubre un buen asunto y observa todas las condiciones de ambiente, hasta que llega el instante en que éstas se aprecian favorables y realiza el cuadro. Puede esperar horas, días y aun meses pero, finalmente, en unos segundos, «agarrar» el momento propicio. En la pintura, esto no es nunca posible; toda impresión es fugitiva. El pintor habrá de recurrir a la memoria o a la invención para expresarla. Belleruche relata una de sus conversaciones con el gran maestro Brangwyn:

—«Cuando se pone uno a pensar en ello, reconoce que en arte no ha existido el verdadero impresionista.

—No entiendo bien. ¿Y Monet?

—Ni Monet, ni Manet, ni Degas, ni Renoir, son impresionistas. Una impresión es cosa de un momento. Se sienta Ud. a pintarla pero, a los cinco minutos, se ha marchado todo y otra impresión ha ocupado su lugar. Esto es lo que ocurre pintando al aire libre. Una nube desaparece en un segundo. Monet no nos da una primera impresión. Todo es falso, pues ello es un arreglo de mil y una impresiones diferentes.

—¿Así, pues, cuál es su concepto sobre el impresionista?

—El que va a la Naturaleza y consigue una impresión... un movimiento del mar, unas flores, el paso de una nube, una mujer con una falda azul en la que se refleja el sol. Este hace unos rasgos rápidos en su libro de notas, indica los colores y vuelve al estudio para realizar el cuadro de lo que ha registrado en su mente, a base de las notas que ha tomado. Esto es lo que registra una primera impresión. Pintando del natural se aprecia un color, y mientras se hace una mezcla en la paleta, ya se ve algo del todo diferente. Todo cambia con gran rapidez.

—¿Así, Ud. considera, Mr. Brangwyn, que los antiguos maestros estaban más cerca del impresionismo?

—Sí. Ve a Turner. Este era un impresionista de verdad. Daba la sugestión de una tempestad o una puesta de sol, la impresión de algo. Pero la pintura llamada impresionista será interesante como pintura, pero no como una impresión. La mejor manera de realizar una pintura impresionista es anotar cuanto se ve en un libro de notas: follaje, personas que andan,

que están sentadas o duermen. Si ve pasar una nube, precise los colores y unos cuantos rasgos para indicar el movimiento...

—¿Es ésta la manera de hacer sus pinturas?

—Una de ellas. Cuando veo un efecto de luz y color cambiando constantemente; no sé ver de otra manera. Si educa su memoria y sentido del color, es divertido y notable lo que puede guardar en su imaginación. No sé de ningún hombre que sea realmente impresionista. Es necio, por tanto, llamar así a esa pintura.»

Un grupo simple, bien compuesto y atractivo, puede ser motivo de bellos cuadros, pero el mismo grupo puede resultar falto de interés si las condiciones de luz y atmósfera no son adecuadas. Cuando es la Naturaleza la que juega el más importante papel, no hay que dejarse llevar por el entusiasmo de una primera impresión, sino hacer que intervenga el juicio y el sentido de análisis. Toda escena natural o combinada puede ser mejorada dedicando tiempo al estudio de ambiente, luz y disposición de los elementos.

El sentimiento es una emoción económica de fácil obtención y que siempre tiene un eco en la receptiva ajena. Pero el sentimiento exagerado y llevado a un supersentimentalismo puede ser peligroso y caer en lo sensiblero o ridículo. Las escenas de grupos familiares, niños pequeños, animalitos, costumbrismos, realismo exagerado en las cosas, etc., que tanto encantan a la sensiblería popular, rebasan los límites del buen gusto. La dosis sentimental debe ser bien administrada; una pequeña porción, agrada; una dosis grande, es empalagosa y repelente. Se debe decir siempre menos de lo que hay, para que el resultado sea ponderado.

Los asuntos más evidentes son los más tentadores para el pintor o el fotógrafo inexperto. Su misma evidencia los hace fácilmente visibles y asequibles, «gastándose» el asunto, que termina siendo vulgar y trivial por la repetición de incontables versiones que provocan una reacción desfavorable en quien ya está fatigado de ver un mismo efecto repetido numerosas veces.

La imitación de una idea o asunto es tan tentadora como la expresión fácil de lo que ya fué dicho tantas veces. Un cuadro o foto sobre un motivo feliz tiene siempre seguidores que, generalmente, revelan en su obra gran pobreza imaginativa y falta de sensibilidad y concepto artístico. Un artista no agota nunca sus ideas y raramente orienta sus esfuerzos a la copia de lo ajeno.

Elie Faure, dice: «Rembrandt y Miguel Angel toman la mayor parte de sus asuntos de las Sagradas Escritu-

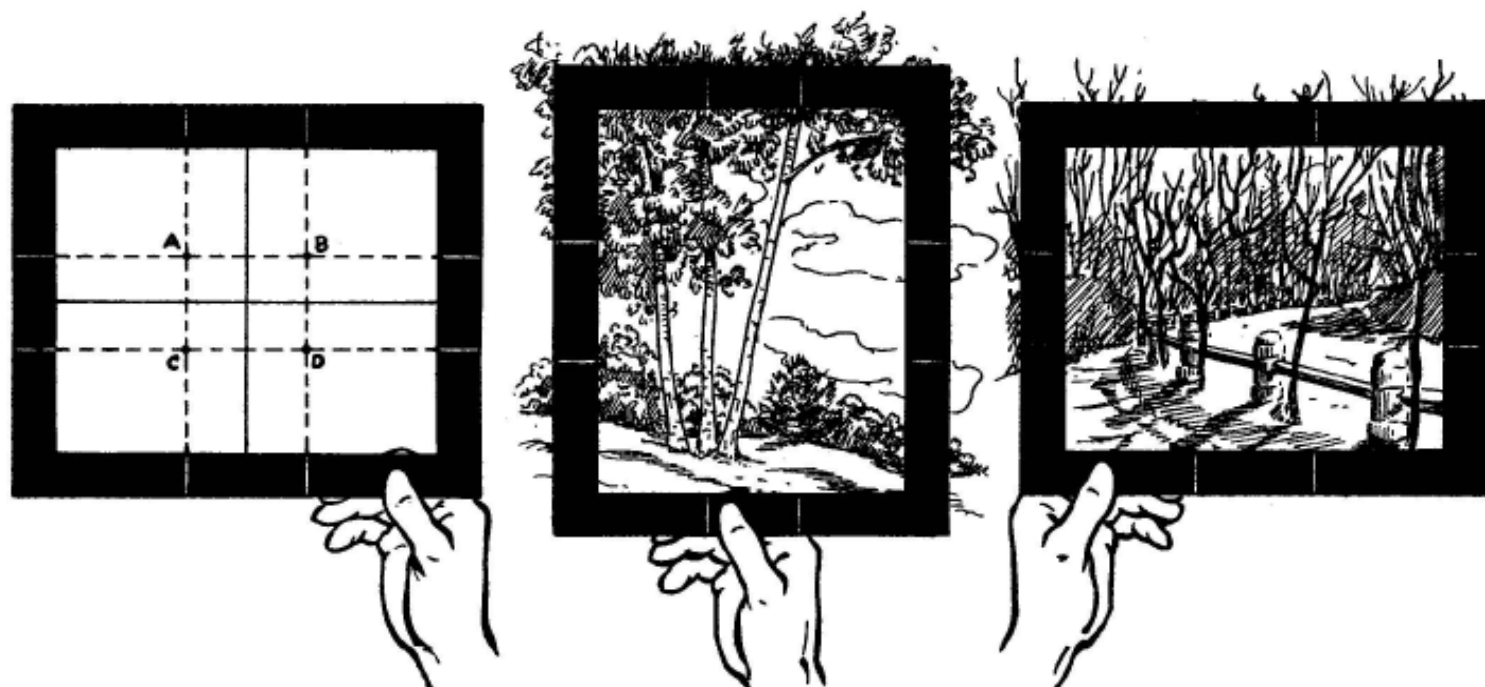


ras. Villon, Pascal y Baudelaire parece que no son capaces de inventar acontecimientos, cualidad privativa de la baja literatura novelesca o dramática. Shakespeare se inspira en la historia, como los trágicos griegos o franceses y los líricos judíos. ¿Es posible que todos ellos hayan carecido de imaginación? Con la excepción de Rembrandt y Rubens ¿conocéis un pintor dotado de imaginación más grandiosa que el Tintoretto? Y a pesar de ello éste buscaba en la obra de Tiziano o Miguel Angel la mayor parte de sus asuntos. El verdadero creador combina en torno de sus emociones inmediatas los acontecimientos que, por tradición, tiene costumbre u obligación de rememorar. Y no son éstos el punto de partida real, sino la inmediata emoción —la mujer desnuda, el nacimiento, la muerte, el hombre en su tarea, las relaciones de todo esto con la luz, el espacio, las emociones de su corazón, etc.—. Entonces ¿basta con copiar? Sin duda. Pero es preciso saber copiar. Esto es, saber resumir, simplificar, elegir, acentuar. Saber copiar es destacar de un caos de sensaciones confusas las cimas expresivas que son escaladas por la emoción y que reúnen el pensamiento mediante pasajes, lo suficientemente sutiles para que sólo surjan esas cimas pero mostrando, con evidencia, sus relaciones de continuidad».

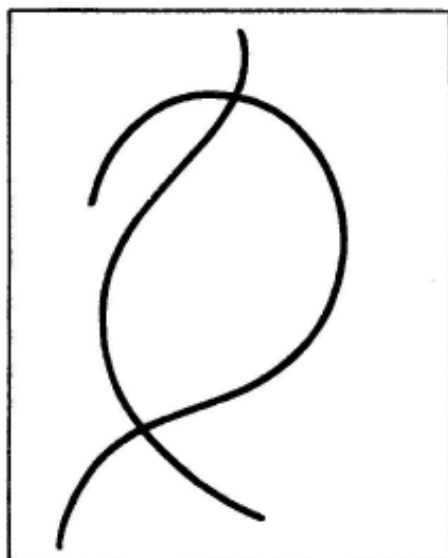
Todo lo que ha sido hecho antes puede hacerse mejor. Siempre es posible sacar partido de un motivo natural y dar una versión nueva y original. Un efecto

de luz o color, un punto de vista insospechado, o una interpretación distinta, son elementos de novedad que darán nueva vida a un asunto gastado. En ello hay siempre nuevos recursos. En cambio, por la copia de las ideas ajenas, no sólo se descubre la falta de originalidad, sino que se arruinan todas las posibilidades propias. En ningún caso debe estimular el resultado feliz obtenido por los demás y copiarlo; por el contrario, hay que tratar de llevar a la obra cuanto sea posible de sí mismo y de la propia sinceridad.

El asunto no ha de preocuparnos excesivamente; tanto en lo humilde, como en lo pequeño, como en lo monumental y grandioso, existen motivos inagotables. Como dice Mr. Churchill en su delicioso capítulo de «La pintura como pasatiempo» (Pensamientos y Aventuras.—J. Janés). «Cada país donde el sol brilla y cada parte de él, constituye un tema por sí mismo. Las luces, la atmósfera, el aspecto, el espíritu, todo es diferente; pero todos tienen su peculiar encanto. Aunque no seáis más que un pobre pintor, podéis sentir la influencia del escenario, guiando vuestro pincel, seleccionando los tubos, extendiendo sus colores en la paleta. Aunque no podáis reproducirlo tal cual lo veis, lo sentiréis, lo conoceréis y lo admiraréis para siempre. Cuando las gentes se lanzan en los trenes a través de Europa desde una resplandeciente ciudad de trabajo o placer a otra, pasando —costosísimamente— por una serie de gigantescos hoteles y estrepitosos carnavales, no saben



Marquito visor para la selección del asunto



Esquemas fundados en obras de los pintores franceses GERICAULT e INGRES

lo que se pierden, y cuantas cosas inapreciables podrían ser obtenidas casi sin gasto alguno. El pintor vaga errante y contento de sitio en sitio, siempre en acecho de la brillante mariposa del cuadro, que puede ser cogida, conservada y transportada felizmente a casa\*.

Para facilitar la selección del asunto en el dibujo o en la pintura, llévase siempre un pequeño marco, cuya función será análoga a la del visor de la cámara fotográfica. Este marco es bien sencillo de construir con cartón, cartulina o madera chapeada. El tamaño de su abertura puede ser de unos trece centímetros de ancho por diez de alto, proporción relacionada con los tamaños corrientes de papel y lienzo. Si en algún caso es preciso adaptarlo a medidas menos anchas o altas, improvísese, con una tira de papel, un suplemento que tape y reduzca el lado excesivo.

Este marquito visor que se representa en la pág. 11 debe ser pintado en negro para que defina mejor el trozo de naturaleza visible a través de su abertura; sobre el negro se marcan, con blanco, las líneas fuertes positivas. Las líneas interiores, rayadas y punteadas, se han situado en la ilustración para mostrar las líneas fuertes y las que deben ser evitadas. Estas últimas son la vertical y horizontal de centro sobre las que no habrán de coincidir nunca la línea de horizonte ni ninguna otra línea o masa importante que pueda dar una impresión de que el cuadro está dividido en dos mitades iguales. Las líneas fuertes (punteadas) sirven para orientar la situación aproximada de toda línea, masa o figura principal.

El marco se utiliza sosteniéndolo con la mano a distancia conveniente, visualizando la escena con un ojo y cerrando el otro. Búsquese el trozo más compuesto o de mayor efecto y muévase el marco en diferentes direcciones hasta encontrar el arreglo que más impresione y de mayor efecto.

## II. LINEAS Y FORMAS

La composición más elemental está supuesta por unas líneas simples dispuestas de manera que, al cortar el espacio rectangular del cuadro, hacen a éste interesante y atractivo. La base de toda composición radica en un arabesco lineal que, a su vez, defina las formas; éstas no tienen existencia sin líneas de contornos. Todo cuadro contiene, fundamentalmente, una estructura de líneas y masas; aunque ésta no aparezca bien definida será fácil encontrarla como esquema básico de toda composición; la fuerza emotiva de ésta se deberá, en gran parte, a la significación rítmica de su estructura. Por la disposición de las líneas se determina el carácter general de la composición. El *esquema* es como un esqueleto sobre el que se construye el cuerpo del dibujo.

Del dibujo —que según Ingres, es la probidad del Arte— depende el valor y estabilidad de un cuadro. Aunque las líneas se proscriban porque en la Naturaleza yacen ocultas, aunque sólo veamos masas de luz y sombras, planos salientes y entrantes no debemos olvidar la presencia de las líneas; sin su oculta existencia, las masas, los espacios, las luces y los colores, se desplomarían en el caos. Las líneas forman el esqueleto del que depende toda la anatomía del cuadro y son las que nos hacen reaccionar, inconscientemente ante su potente influencia; cada línea es una especie de gesto permanente, que induce, despierta y sugiere sensaciones.

El dibujante, que es artista, sabe cómo destacar la línea, reforzar un saliente, eliminar una sinuosidad y perder una curva en otra, hasta que el ritmo de sus contornos manifieste el eco de una emoción.

La línea tiene un gran poder de expresión por sí misma. Por ella es posible llevar la vista a un determinado lugar del cuadro, controlando el sentido direccional de la composición. Cada línea puede arrastrar tras ella y de un modo instintivo a la vista, conduciéndola, si se sabe aprovechar su acción, al punto de mayor interés en el cuadro. Una línea aislada puede generar una reacción emocional. Varias líneas asociadas pueden servir para dar carácter emotivo a un conjunto. La variedad o expresión del juego lineal depende de la relación que guardan las líneas entre sí y con los lados del marco rectangular o contorno envolvente del cuadro; éste actúa como una forma impuesta y a la que habrá de estar sometida toda composición. A este rectángulo se han de ajustar las líneas de estructura, siendo más apropiadas las verticales y horizontales porque, paralelas al cuadro, se conectarán con éste más fácilmente.

La forma geométrica más simple es la línea recta. Si trazamos una recta horizontal creamos una impresión de paz, calma y descanso. Si, por el contrario, la línea es vertical, su efecto es de ascensión, sublimidad, permanencia, estabilidad, dignidad y fuerza. La línea horizontal posee algunos de los atributos de la vertical, aunque con menos intensidad; no obstante, ofrece un mayor sentimiento de estabilidad. La línea vertical está asociada con nuestra percepción instintiva de gravedad y equilibrio y es la que se considera como más importante en los conjuntos pictóricos; puede estar sola y no precisar soporte alguno. Los romanos, conociendo la fuerza expresiva de la vertical, erigían un obelisco o alta columna como monumento que conmemorase una gran figura o un hecho notable. La línea curva es gracia y movimiento; a esta línea se oponen, frecuentemente, las rectas, para compensar su sensación activa. Pero las curvas, que tanto atraen por su fácil ondulación y feminidad, son peligrosas en su empleo; cúidese siempre su utilización. Toda composición ha de estar

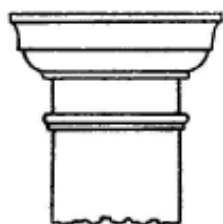
fundada sobre líneas rectas o masas sucesivas que supongan direcciones rectilíneas. Las curvas excesivas determinan un efecto muy turgente y poco grato.

La horizontal y la vertical, paralelas al borde del cuadro, resultan monótonas. Esta impresión se desvirtúa con el empleo de la diagonal que, al contrastar con las líneas perpendiculares y horizontales del recuadro continente, establece un conjunto de mayor variedad y acción. La diagonal impresiona por un movimiento que desafía a la gravedad; cuando es curvada, su acción es ascendente, como la de la llama.

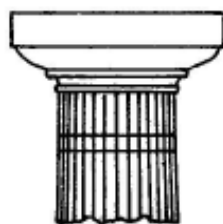
En las artes, en la arquitectura y en todo cuerpo armónico, advertiremos una proporción equivalente de rectas y curvas aunque dentro, naturalmente, de cierta medida. Entre los órdenes arquitectónicos, el capitel de mayor armonía y gracia es el jónico, por la relacionada armonía de rectas y curvas. El toscano y el dórico tienen el efecto árido de sus rectas repetidas. El corintio y el compuesto contienen curvas excesivas siendo su impresión recargada y monótona.

Las líneas ascendentes crean una impresión de superación y monumentalidad. Las descendentes, de abatimiento o depresión. Las quebradas o rotas en trazos pequeños, de nerviosidad, y las de trazos grandes, de agitación, por lo que se las utiliza para dar idea de la movilidad, la rapidez, la vibración y para expresar la sensación de golpes o explosiones.

La radiación, cuando parece expandirse desde una figura o centro hacia fuera, sugiere glorificación, libertad y devoción. Si su sentido direccional es a la inversa, señalando a la figura o centro, entonces actúa marcando con gran fuerza un punto focal potente en el que se concentra la atención. La espiral desarrolla potencia, excitación y movimiento. El ritmo, también es movimiento, aunque con un efecto de mayor gracia. Los triángulos, así como los rectángulos superpuestos, afirman la estabilidad y seguridad. Los círculos impresionan por igualdad, acción e inmensidad. Los óvalos por perpetuación, feminidad y encanto. Las líneas oblicuas y las formas angulares cruzadas, determinan inseguridad, confusión, choque, contienda.



Toscano



Dórico



Jónico



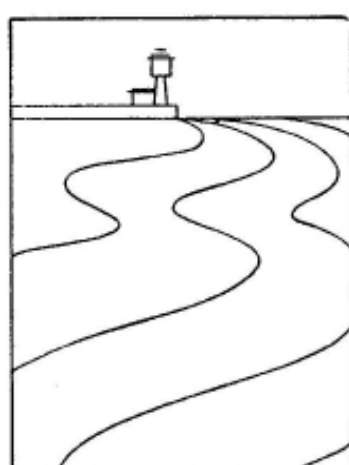
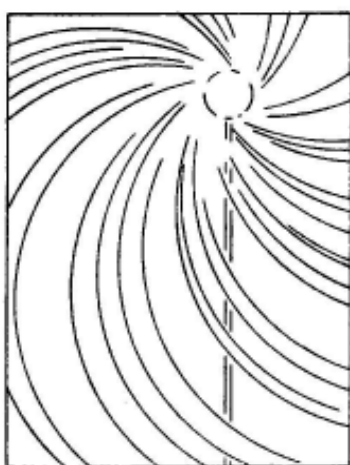
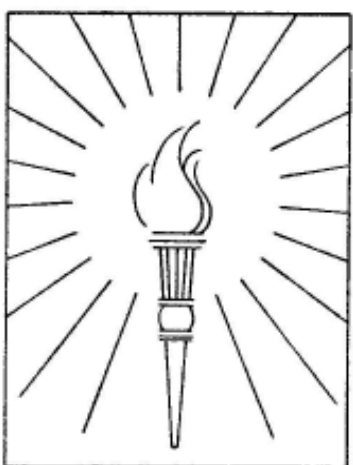
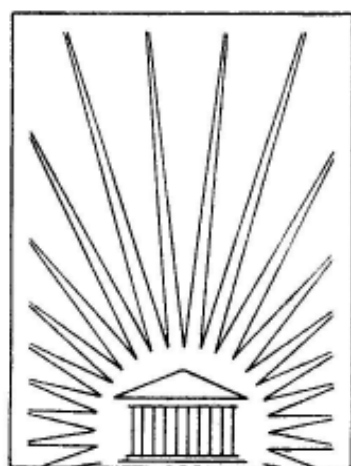
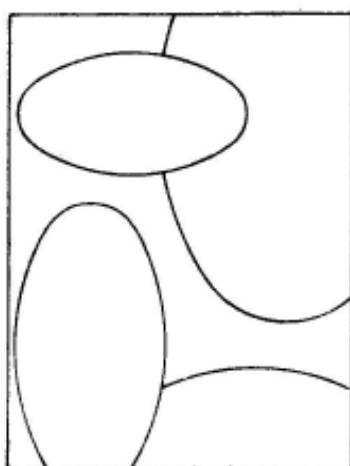
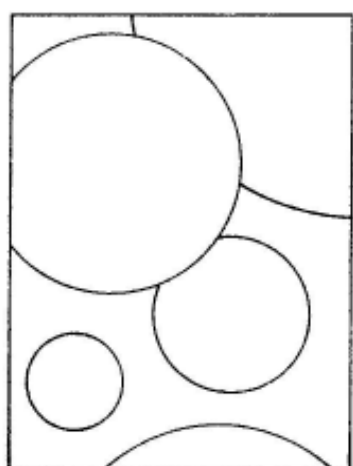
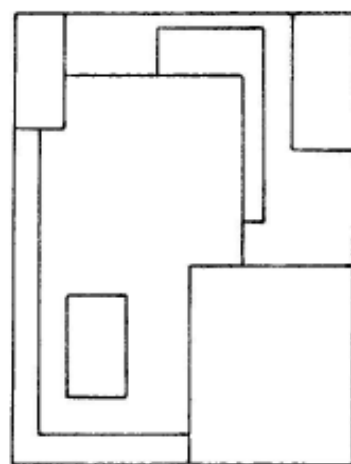
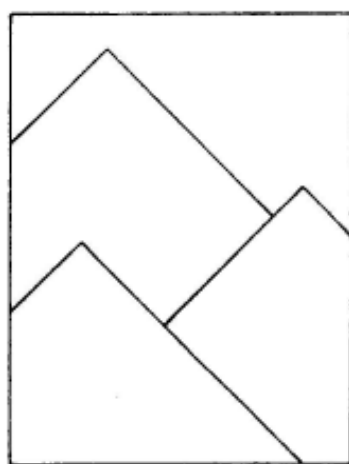
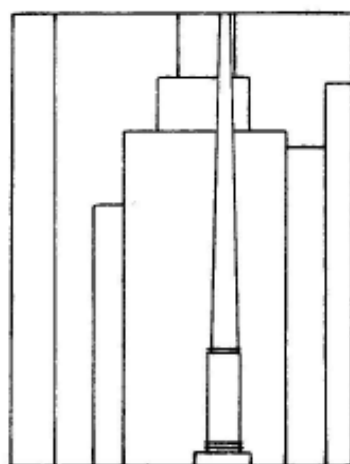
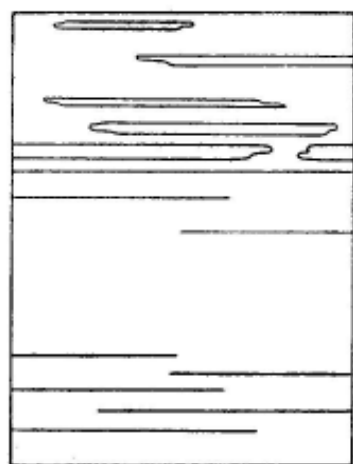
Corintio



Compuesto



# CONJUGACIÓN LINEAL BÁSICA DE LA SENSACIÓN



Las horizontales expresan descanso y paz. Las verticales, seguridad y fuerza. Los triángulos, permanencia y aplomo. Los rectángulos, unidad y estabilidad. Los círculos, movimiento, inmensidad e igualdad. Los óvalos, gracia y feminidad. La radiación expansiva, aspiración, excelstitud y devoción. La radiación concentrada hacia un punto, destaque, gloria y unidad. La luz, libertad, esperanza y ambición. La radiación en espiral, acción, excitación y fuerza. El ritmo, gracia, movimiento y dirección. Los ángulos o líneas convergentes, dirección; si éstos se repiten, la acción se refuerza.

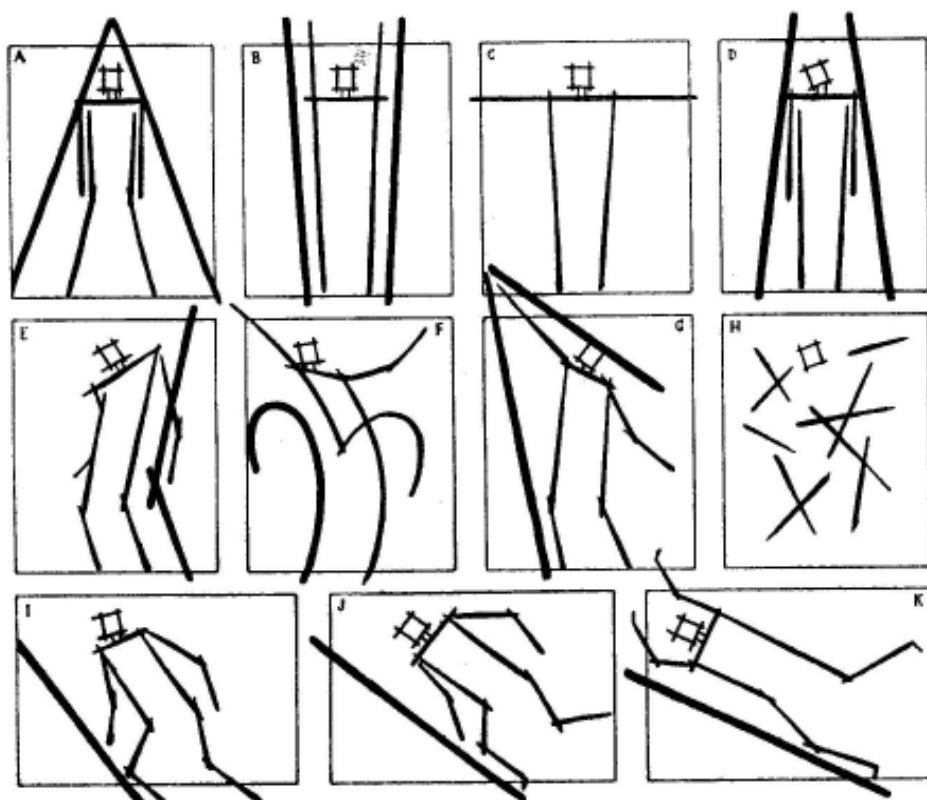
En la línea se producen cambios de apariencia. Dos rectángulos del mismo tamaño pueden parecer distintos según sean las líneas que los forman; si dominan las verticales, la vista va de abajo a arriba pareciendo que aumenta la altura y disminuye el ancho; si dominan las horizontales, la vista va de izquierda a derecha, pareciendo que aumenta el ancho y disminuye la altura.

Las líneas de una composición pueden ser clasificadas en tres divisiones principales: la primera, que es la de las líneas que se siguen o tienen repetición, se considera como la armonía más simple. La segunda es la de las líneas en *oposición*, como la diagonal sobre un rectángulo; la línea de oposición refuerza, estructura y es la que contradice o se cruza con una de las líneas principales de la composición; la tercera es la de líneas de *transición*: una línea curva que armoniza a las opuestas. La línea transicional relaciona y ayuda en la continuidad y sirve de enlace entre dos líneas o entre una línea y un borde del cuadro; siempre actúa disminuyendo el efecto contradictorio de la oposición. Cualquier línea que corta a un ángulo, desde una línea, a la otra opuesta, es una línea de transición; la recta que corta duramente ya es considerada como línea de contradicción. La línea de transición es una curva suave que armoniza fácilmente a las líneas opuestas.

La línea puede ser *estructural* cuando es usada en la estructura de la composición, o *conjuntiva* si se la

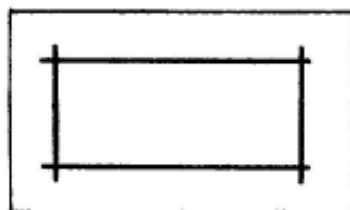
emplea para unir la línea principal del conjunto con las secundarias.

Las formas fundamentales de la construcción se establecen por letras, símbolos, o por líneas combinadas que generan, a su vez, estructuras geométricas. Entre éstas el tipo más sencillo es el *angular*, que está basado en la diagonal; una línea oblicua divide el espacio en dos áreas triangulares, generalmente una de luz y otra de sombra; si estas dos divisiones fuesen exactamente iguales a lo largo de la diagonal, el resultado sería desagradablemente geométrico; éste puede y debe ser evitado rompiendo la igualdad de áreas con sombras en la parte clara y luces en la oscura. En la *pirámide* o triángulo, muy usada por su estabilidad, monumentalidad y equilibrio, todo el peso gravita sobre la base de la composición y así se asegura el conjunto; por el principio de la *balanza* los pesos son iguales y simétricos y de igual atracción a un lado y a otro del centro; por el de la *romana* o *fulcro*, una masa grande se equilibra con otra más pequeña a diferentes distancias del centro. Los *círculos* u *óvalos* concéntricos fueron tipos de composición muy empleados por Turner; por éstos se concentra y fija el punto de interés. Entre otras formas tipo, el de la cruz, estable y de gran aplomo, fué muy empleado por los artistas del Renacimiento; el *radial*, en el que el punto más importante, situado en el centro de la irradiación, es el que requiere el interés;

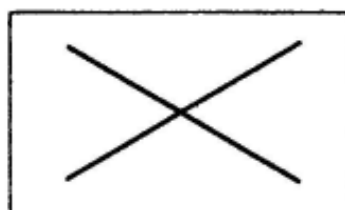


## EMOTIVIDAD DE LAS LINEAS

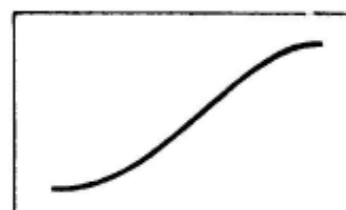
A, Aplomo. B, Entusiasmo. C, Calma. D, Tristeza. E, Depresión. F, Alegría. G, Dirección. H, Confusión, caos. I, Diagonal, acción; la diagonal hasta los cuarenta y cinco grados es ascendente. J, Cuando los rebasa, es descendente. K, Caída, desplome.



A



B



C

A, Líneas que se siguen y repiten. B, Líneas de oposición. C, Línea de transición. D, Whistler. Masas horizontales y verticales que se compensan por una forma de transición. E, Murillo. A la influencia de verticales y horizontales se oponen diagonales que las contrarrestan. F, Burnand. Línea conjunta o forma de grupo.



D



E



F

en *ese*, muy empleado en el paisaje y composiciones de movimiento porque sugiere gracia y distancia; usado verticalmente tiene una gran cualidad de acción y vida. En *ele* o *jota* sirve para encerrar atractivamente el área de un cuadro; es un tipo de arreglo muy popular y se emplea en asuntos comunes para contrarrestar así su vulgaridad. En *ángulo* agudo o *cuña* expresa una cualidad direccional y dinámica; este tipo es muy adecuado para paisajes con mucho carácter y una gran definición del punto principal. También se emplean, como formas tipo, las letras F, G y Z, los numerales 2, 6, 7 y 9 y el signo de interrogación.

La mayor parte de las obras maestras del arte están construidas sobre una forma geométrica que no es reconocida fácilmente pues, si así fuese, el conjunto daría una impresión artificiosa y poco natural. Examinando buenos cuadros y fotografías podrá apreciarse como la mayor parte de las composiciones encajan, con más o menos variación, en algunos de estos tipos de construcción. Si se superpone un papel de calco o cualquier otro transparente y resiguen con lápiz los contornos principales y líneas más significativas de buenas reproducciones de pinturas o fotos, se hará visible la forma estructural que encierra a los diferentes elementos del cuadro y se apreciará, como entre estos arreglos, aunque sean sencillos o complejos, siempre serán más armónicos y efectivos aquellos que tengan una base más simple.

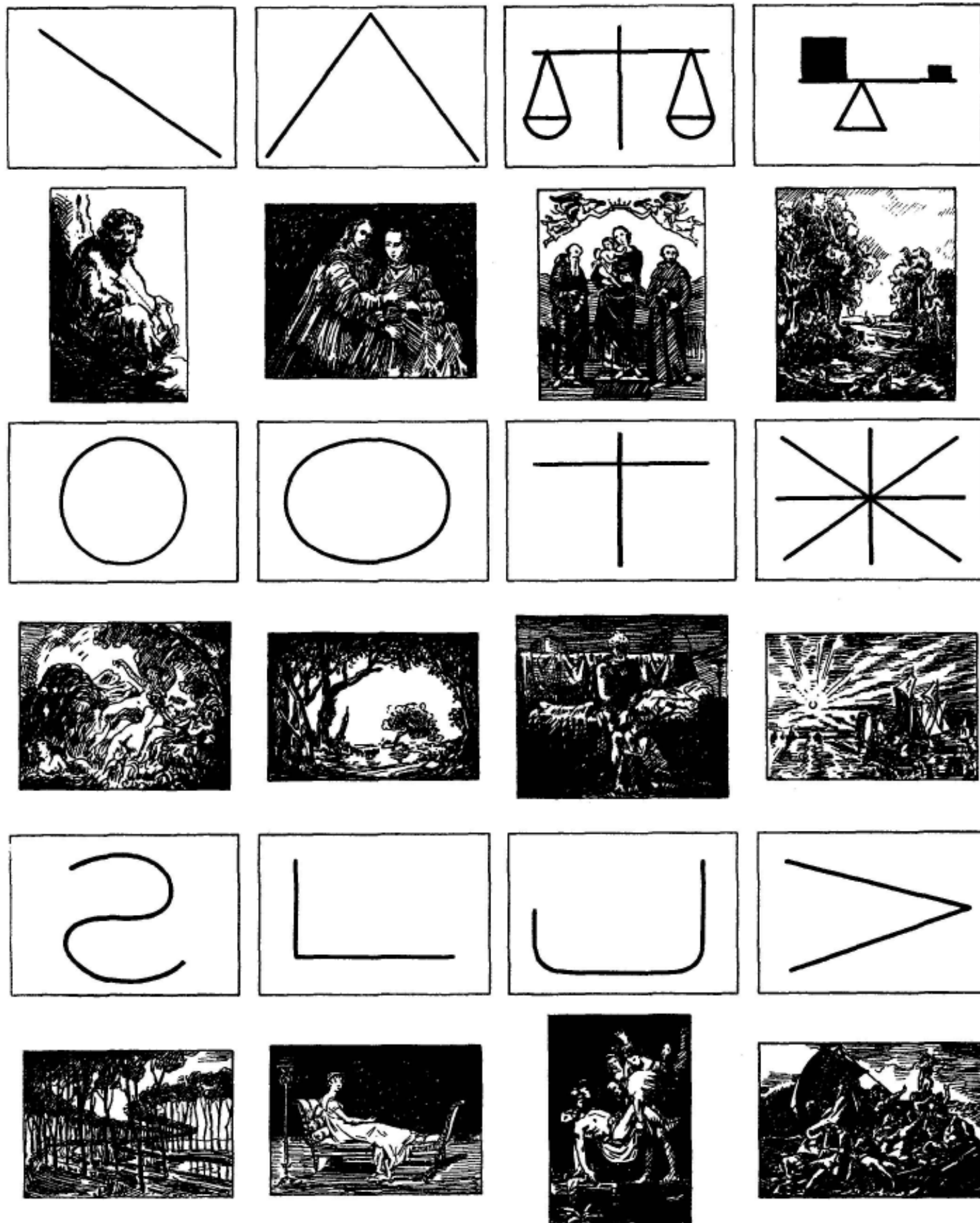
La mejor regla en la composición de la línea es la de saber reconocer su efecto en el asunto, aprendiendo a evitar, por la observación, aquellas líneas que sobren o

sean extrañas en el arreglo; lo importante es que la estructura lineal no sea demasiado evidente. La línea o un grupo de éstas que tengan excesivo destaque, pueden hacer fracasar un conjunto. Las líneas excesivamente ornamentales, como las curvas repetidas que se aprecian muchas veces en las nubes, son débiles y actúan sobre las demás líneas, debilitándolas.

La línea y la forma están estrechamente ligadas. Pero así como el sentido de la línea debemos adquirirlo, el de la forma nace con nosotros. Una de nuestras facultades primarias es la comprensión de la forma de los objetos que nos rodean. Nuestro sentido de ella es instintivo y consiste en el reconocimiento de las tres dimensiones. Por nuestra visión binocular reconocemos rápidamente que una caja es un sólido geométrico rectangular; las líneas en perspectiva y las variaciones de luz y sombra de sus superficies nos dan el sentido de su forma.

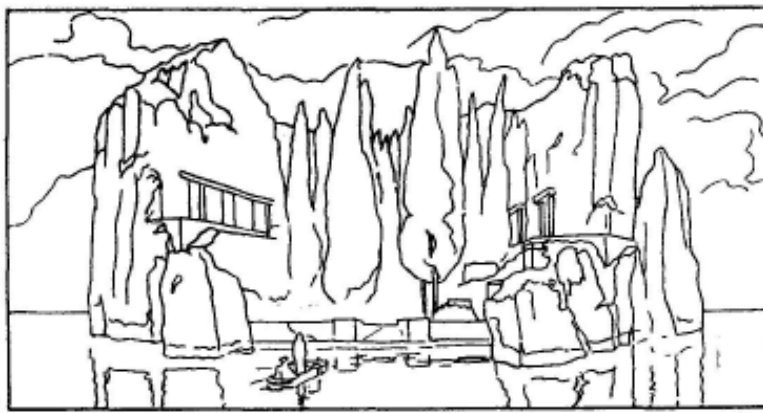
Todo objeto tiene una forma propia que se reconoce fácilmente, así como cualquier agrupación de dos o más objetos tienen una forma de grupo determinada por la línea conjunta que los encierra. Dos objetos que tienen bella forma, vistos aisladamente, pueden tener una forma de grupo fea; la belleza de un objeto puede estropear la del otro. Por el contrario, dos objetos feos pueden presentar una bella línea conjunta, neutralizando mutuamente su efecto desagradable y formando un bello grupo.

La base de la buena composición radica en encontrar una bella forma de grupo. Al reunir dos o más



Composiciones, en diagonal y pirámide; simétrica, balanceada; en círculo, en óvalo, en cruz; radial; en ese, en ele, en jota y en cuña.

Esquemas lineales de obras de Rembrandt (los dos primeros), Perugino, Constable, Fragonard, Rousseau, Guérin, Turner, Gilsoul, David, Caravaggio y Géricault.



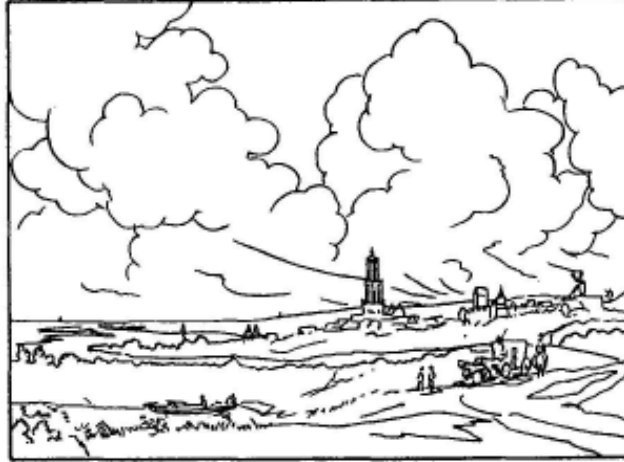
A



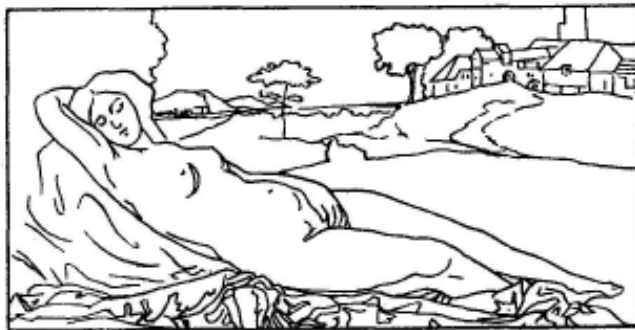
B



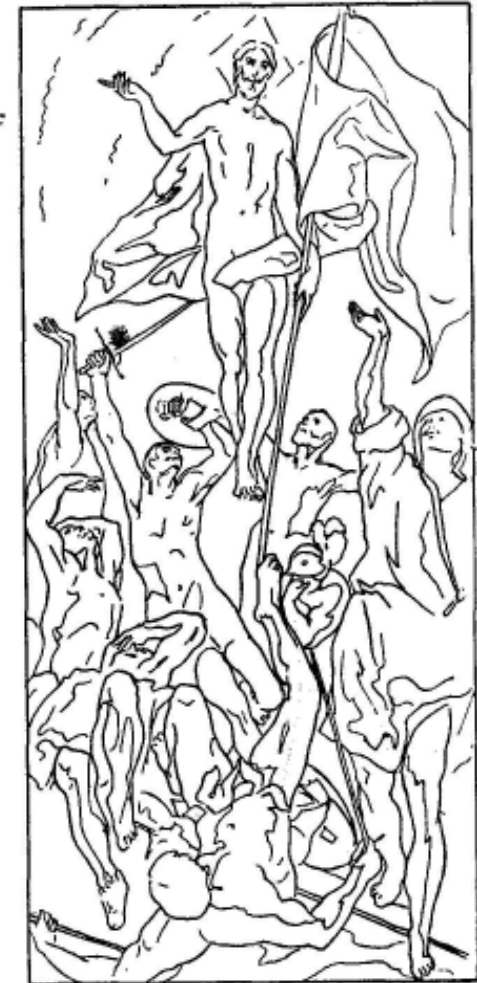
C



D



E



F



G

A, Boecklin. Verticales y horizontales: serenidad, paz, silencio. B, Rubens. Acción y vitalidad de la diagonal. C, Ticiano. Oposición de diagonales al predominio vertical. D, Van Goyen. La sugestión reposada del paisaje se altera por la inquietud de las curvas del cielo. E, Giorgione. Las curvas suaves horizontales impresionan por su gracia, flexibilidad y feminidad. G, Rubens. Las curvas cerradas son más groseras y sensuales. F, Greco. Las curvas verticales tienen un movimiento ascendente que sugiere sublimidad.



objetos, analícense sus proporciones y diferentes cualidades compositivas y combínense, hasta que la línea conjuntiva del contorno general determine una forma que satisfaga. Las formas de grupo lo mismo intervienen en el paisaje que en todos los motivos pictóricos. Analícense éstas en las obras de los grandes maestros y practíquese buscando un punto de vista desde el que el contorno del grupo sea más satisfactorio.

Conocemos que la forma se define por el contorno de los objetos o figuras y por la envolvente de la agrupación de éstos pero, en la representación pictórica, aun se manifiesta otro contorno que ha de combinar con aquéllos y que se considera como una forma de limitación; ésta es la supuesta por el marco rectangular del lienzo, el cartón, el papel, y en fotografía, por los rectángulos del negativo o los de la copia positiva; no se trata en este caso del marco o moldura que se coloca después de terminada la obra para exponerla o colgarla, sino del límite exterior o forma continente del cuadro. Estas formas límites son ovales, circulares y triangulares y, por tanto, ofrecen problemas diferentes. En el capítulo siguiente sólo trataremos del marco rectangular, como forma más genérica y simple.

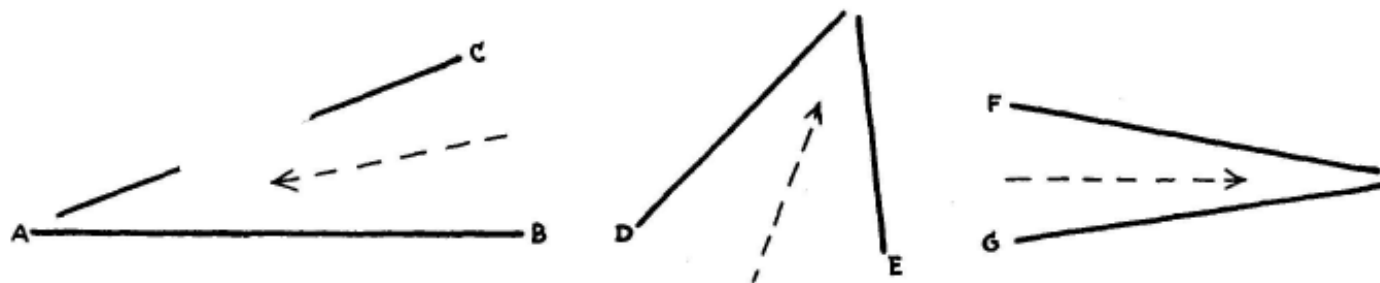
### III. EL MARCO

La forma definida de los bordes o límites contienen, influye notablemente sobre la composición que encierra. El cuadro es un trozo de naturaleza visto desde una ventana o marco rectangular; los cuatro límites rectos de éstos, y ángulos respectivos, son factores que afectan poderosamente a la composición. Cada uno de sus cantos o lados posee una cualidad emotiva que puede servir para acentuar una impresión o anularla; estos ángulos, de tan destacada evidencia, y estas líneas, tan concretas en la expresión, acentúan la impresión de toda línea relacionada con ellos y modifican la importancia de cuanto esté situado dentro de la zona de su influencia. Los lados verticales sugieren una sensación de gravedad y equilibrio; el lado horizontal superior, de suspensión, altura y aspiración, y el inferior, de sostén, soporte y afirmación. Estos lados crean

un sentimiento decidido de estabilidad; el superior se asocia con la impresión del cielo y, el inferior, con la de la tierra.

Los ángulos o esquinas del marco determinan efectos direccionales y activos que actúan como «puertas de escape» para la vista. Cualquier ángulo agudo, como la punta de una flecha, manifiesta un sentido de dirección y movimiento que actúa sobre las líneas y unidades de la composición. Todos los ángulos parece que marcan un movimiento direccional. Esta acción obedece a la curiosa propiedad que tienen las líneas cuando se unen. En los diagramas de esta página vemos que la línea que, al partir de C, encuentra la línea AB, crea, en la figura, un potente sentido de dirección hacia la izquierda; en los otros obsérvense los impulsos que las líneas unidas en ángulo DE y FG. En los ángulos superiores del marco se aprecia un movimiento ascendente y en los inferiores descendente; esta acción se deriva siempre hacia fuera de los límites del cuadro. El marco, según su proporción, tiene cualidades emotivas muy diferentes y que transmite a las líneas y unidades que contiene dentro de su forma rectangular. Un recuadro de acentuada forma vertical y que tenga, por ejemplo, treinta centímetros de ancho por noventa de alto, determina un fácil juego de equilibrio y altura. Su impresión es de elevación y encajable en toda representación que requiera una expansión ascendente o descendente. Al cambiar este recuadro de posición, su forma se define en horizontal, adquiriendo entonces una gran estabilidad y facilitando todo movimiento de expansión horizontal. Una forma baja produce una mejor impresión de distancia o profundidad: en la vertical, tiene limitaciones, aunque ella es la indicada para composiciones vigorosas que intenten describir un sentimiento de aspiración. La forma baja es más adecuada para paisajes quietos y escenas de movimiento horizontal, como carreras, desfiles, etc. Una forma intermedia, más cuadrada, impone restricciones en la emotividad.

Si el grupo del motivo es alto o bajo, el marco habrá de ser, asimismo, alto o bajo. Entre el contorno del grupo y el marco debe existir una relación armó-





Poussin. Forma rectangular baja o apaísada, relacionada con el tema horizontal. Greco. Forma rectangular alta, de acuerdo con la aspiración ascendente del asunto.



Verth. Forma cuadrada y en relación con una motivación indiferente.

nica. Las líneas de los objetos o figuras del grupo habrán de armonizar con el contorno del grupo y éste, a su vez, con el marco, que será considerado como el último contorno de limitación.

Entre las líneas o masas del grupo siempre serán más destacadas aquellas que van directamente a un ángulo del cuadro, no siendo necesario que éstas sean, precisamente, rectas sin interrupción. Toda serie de líneas cortadas, manchas o acentos de tono o color, o ejes de peso, en objetos o figuras que tengan movimiento hacia un ángulo y que por éste se enlacen al marco, forman encadenamientos con destaque más pronunciado.

La vista se mueve, con más facilidad, de derecha a izquierda, que de arriba a abajo, adoptando la línea de menor resistencia. En un marco vertical, el ojo inicia su viaje por un lateral de abajo hacia arriba y cuando llega a la línea de horizonte sigue por ésta hasta el otro lado del marco, por el que continúa hacia arriba, recorriendo la línea superior del marco y bajando por el otro lateral, hasta encontrar nuevamente la línea de horizonte. En un marco apaísado, en el que la mayor parte de su espacio esté interrumpido por líneas verticales, el ojo se detiene en cada línea y de ésta va saltando a otra y sucesivamente a las demás. Aunque el recorrido visual sea por sectores, la vista no se fuerza.

La composición es más natural cuando no hay grandes contradicciones entre la forma del marco y la acción emotiva del cuadro. El error común de introducir una composición de acción horizontal en un marco vertical, crea un problema de resolución compleja. Si, además, interviene una masa alta en un lado y el horizonte en el otro, el arreglo es imposible porque si bien a un lado y otro del centro equilibran respectiva-

mente los ángulos superiores e inferiores de cada lado, existe, por otra parte, una falta total de equilibrios cruzados, que es un grave obstáculo en la composición armónica. En la mayor parte de las obras clásicas se advierte, en vertical, el movimiento o sentido emotivo cuando las masas principales son horizontales y esta aspiración o acción mental, en horizontal, si las masas principales son verticales. Las horizontales deben ser vigiladas en toda composición vertical; su efecto ha de ser muy considerado y calculado.

Las líneas del conjunto deben tener una relación no sólo lineal, sino emotiva, con el marco. Esta asociación armónica debe ser sentida inconscientemente. El movimiento se relaciona, asimismo, con los bordes del cuadro y con la posición de los elementos que éste encierra. Muchas de estas relaciones parten del principio de la *Regla de Oro*, del que más adelante trataremos.

#### IV. EL TONO

El primer golpe de impresión de toda obra de arte, sea dibujo, pintura, grabado o foto, es de una brevedad mínima. Los primeros cinco segundos ante la mirada analítica del crítico, del experto, del editor, del jurado o del simple hombre de la calle, son los que definen su valoración o categoría. Si en estos escasos segundos la obra no ha podido captar el interés y mantener la atención, sus probabilidades de éxito son precarias.

Este corto período analítico, que se acostumbra a llamar *impacto visual* por su relación con el choque del proyectil en el blanco, no puede ser considerado como un análisis a fondo pero, generalmente, actúa como un

juicio fundamental que sirve para determinar si la obra merece o no, un estudio más amplio. Por este impacto se juzga el asunto, visualizando fugazmente los elementos de la composición y las cualidades de línea, forma y color, pero el factor de intervención más potente, en este rápido análisis, es el arreglo de luz y sombra, que es el elemento que tiene una mayor fuerza requiriente o dramática. El juego atractivo de las partes claras y el repelente de las oscuras, basado este último en el horror inconsciente a lo oscuro, es el que afecta de manera extrema en esta visión elemental y el que obliga a seguir mirando con satisfacción a la obra, o a retirar la vista de ella. En el examen a distancia de un cuadro, no son sus particulares de técnica o arreglo los que atraen sino la impresión de sus valores tonales; éstos son los verdaderos fundamentos de la realidad pictórica, el color es, solamente, un complemento variable.

Veamos como se conjugan estos valores fundamentados del *tono*, pero, antes, analicemos bien su definición, ya que ésta se confunde y aplica equivocadamente. Los japoneses llaman *Notan* a su manera de interpretar la Naturaleza; por ella excluyen la representación de las sombras y modelan, simplemente, por el dibujo. El claroscuro se refiere a la representación por claros y oscuros del volumen o redondez de las formas y se diferencia del *Notan* en que éste expresa los factores del modelado sólo por la línea. En todas las obras del arte japonés se advierte la ausencia de una expresión tonal. El *tono* es, sencillamente, cada una de las notas

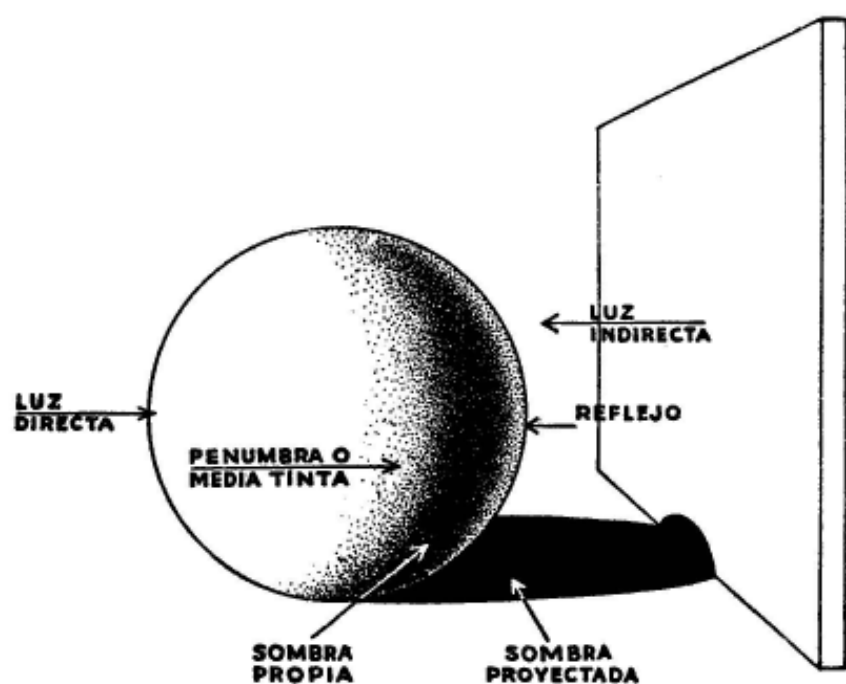
de la escala que va del negro al blanco, pasando por grises intermedios. Estas diferentes gradaciones de la escala se definen como valores tonales.

Todo objeto tiene *color local*, que es su propia coloración natural y la que lo individualiza cromáticamente. Pero si el objeto se influye por la luz y la sombra se verá que este color local es modificado y adquiere matizaciones más claras u oscuras, según le afecten aquéllas, determinando zonas grises, más o menos acentuadas. Estas diferencias comparativas en el color son también valores de tono. La distancia afecta también al color local, determinándose, entonces, una degradación valorada según la lejanía o posición del objeto.

Sin el color se puede expresar una gran ilusión de realidad, como vemos en fotografías y grabados en los que sólo interviene el blanco, el negro y sus variaciones intermedias.

La escala de tonos se reduce a siete valores que tienen correspondencia con el valor tonal de los colores que se usan corrientemente en la pintura. De ello trataremos más adelante; ahora sólo nos referiremos a la escala simple de negro a blanco para conocer el empleo de sus valores en la obra monocroma.

Los valores pueden ser ordenados dentro de formas convencionales de posible variación. Estas formas, como ya dijimos al hablar de las compositivas geométricas, han servido de base en la mayor parte de las obras de los maestros del arte, pero, como aquéllas, ninguna de ellas tiene evidencia visible y su estructura *resta* oculta, aún para ojos profesionales.

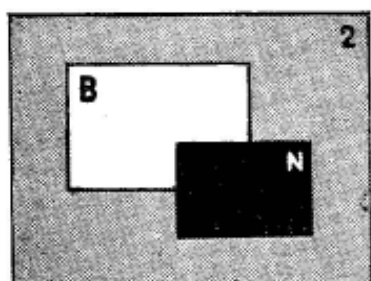


## FUNDAMENTO DE LA FORMA

La forma se define por la luz que la ilumina, según sea su estructura, la cualidad de su superficie y en relación con cuanto la rodea. Sin la luz, la forma no existe. Las áreas más claras estarán en ángulo recto con la luz. Los medios tonos, oblicuamente a la luz. La sombra, en oposición a la luz. La sombra proyectada es el resultado de la luz interceptada. La parte más oscura de la sombra se manifiesta cerca de la luz, entre el medio tono junto a la luz y la luz que se refleja dentro del área de sombra.



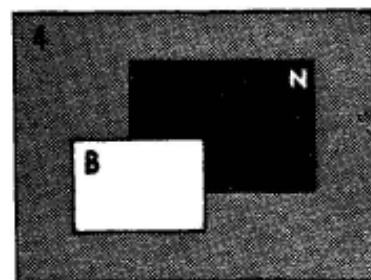
## CLAVES DEL TONO



### ALTA MAYOR

Grandes áreas de blanco o grises muy claros. Área pequeña de negro o gris muy oscuro. Puede ser incluido algo de blanco, dependiendo la efectividad del conjunto de las gradaciones sutiles y empleo de los grises claros. El número en cada área de gris indica el valor en relación con la escala de tonos.

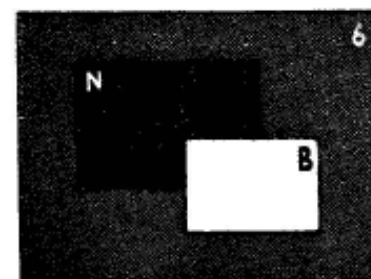
Muy dramática y anímica. Para retratos de juventud y feminidad. Para asuntos o abstracciones de efecto exuberante y gran vitalidad.



### INTERMEDIA MAYOR

Gran área de grises medios y otras más reducidas de blanco y negro.

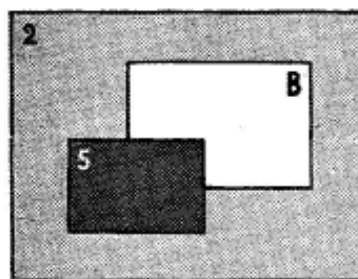
Esta clave es la más vulgar y de menos expresión emotiva. Su cualidad es de gran franqueza. Para asuntos de arquitectura, escenas corrientes, bodegones, paisajes y retratos de juventud.



### BAJA MAYOR

Gran masa de gris oscuro y negro con una pequeña área de blanco.

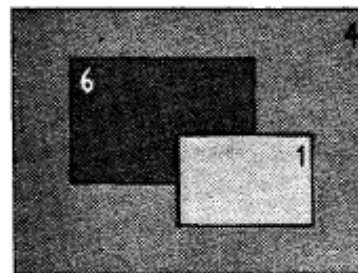
De efecto dramático y gran vigor. Muy utilizada por Rembrandt y en muchas obras de grandes maestros. Para asuntos de notable fuerza expresiva, muy vigorosos o solemnes.



### ALTA MENOR

Grandes extensiones de tonos claros y blancos con pequeña área de gris medio. Sin negro ni grises oscuros.

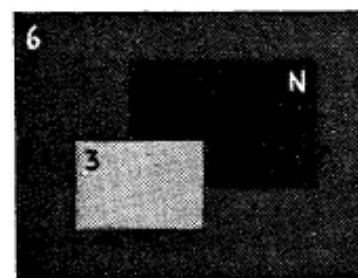
Muy delicada y atmosférica. Para escenas de efecto sutil, flores, retratos de niños, paisajes con niebla o nieve. Luz agradable.



### INTERMEDIA MENOR

Grises medios con acentos de gris claro y gris oscuro, sin blanco ni negro puros.

La misma cualidad que la anterior, pero sin su claridad y alegría. Su efecto es muy delicado y tranquilo.



### BAJA MENOR

Gran extensión de gris oscuro o negro con acentos de gris medio o claro. Ausencia del blanco.

Sombria y depresiva. Misterio y carácter. Paisajes invernales; lluvia; escenas irreales o asuntos melancólicos.

A

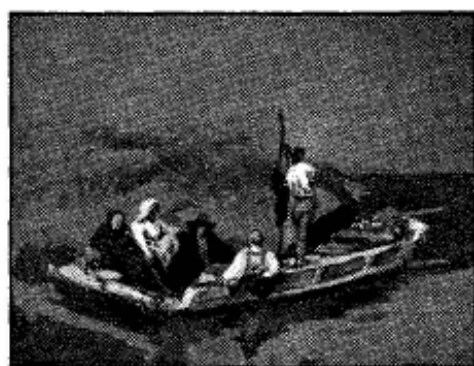
B

C

1



2



3



4



# ESQUEMAS TONALES

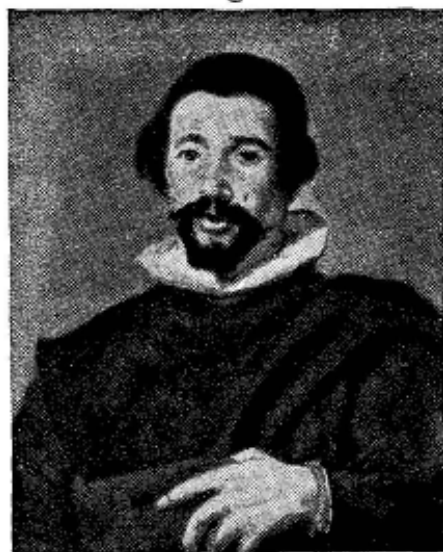
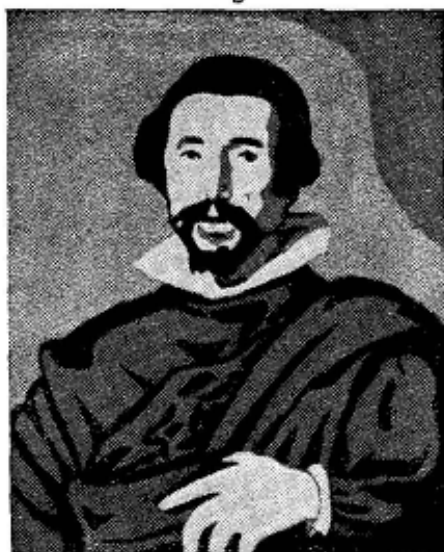
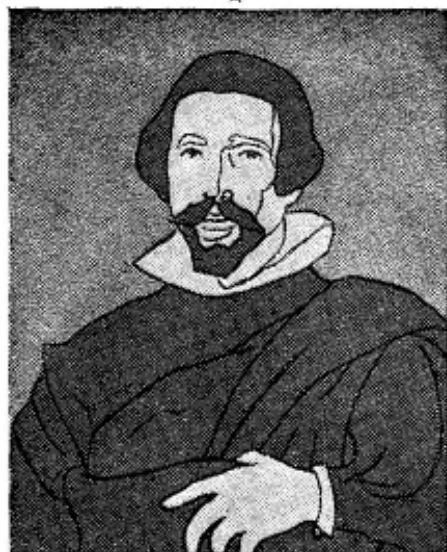
1. CLAVE MAYOR A. Voerman, ALTA. B. Baerstoën, INTERMEDIA. C. Baschet, BAJA.  
 2. CLAVE MENOR A. Sorolla, ALTA. B. Millet, INTERMEDIA. C. Herbert, BAJA.  
 3. A. Giroder. Grandes áreas oscuras opuestas a pequeñas áreas claras, separadas, determinan una impresión de solemnidad, tragedia y misticismo. B. Ingres. Grandes áreas, con tonos muy definidos y separados, crean vitalidad. C. Gerome. Grandes áreas claras, con poco oscuro, producen un efecto alegre y vital.  
 4. A. Puvis de Chavanne. Las amplias áreas de tono, generan quietud. B. Denis. La clave alta es delicadeza. C. Chevaunard. Los tonos, muy divididos, crean agitación.

A

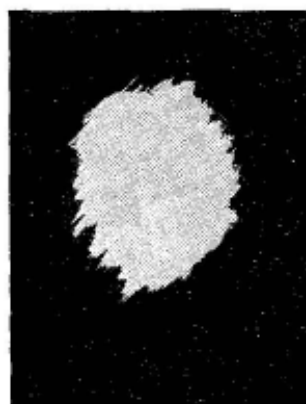
B

C

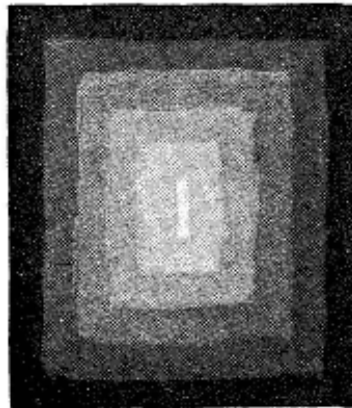
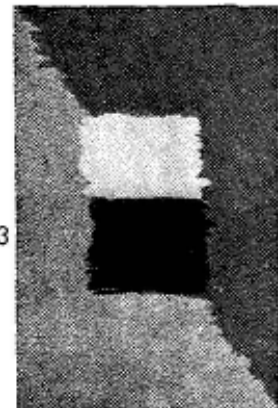
1



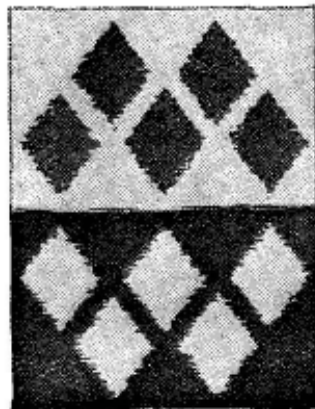
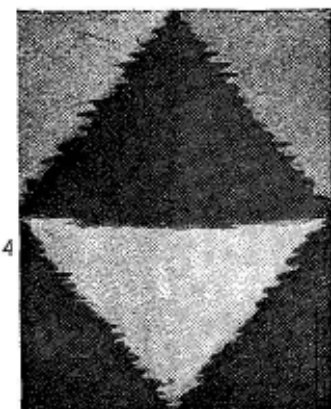
2



3



4



A

B

C

D

# ESQUEMAS TONALES

1. A. Notan. B. Chiaroscuro plano. C. Chiaroscuro valorado y matizado.

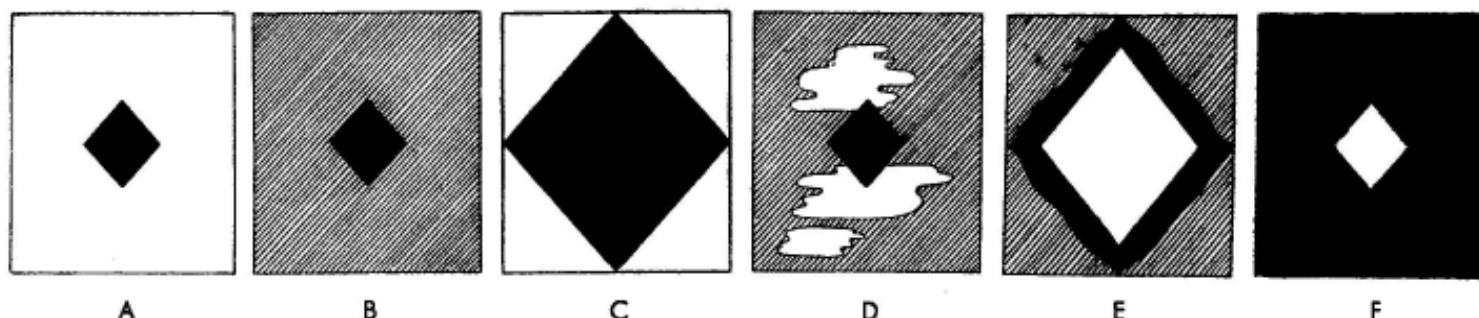
## FORMAS BÁSICAS DEL ARREGLO TONAL

2. A. B. Vermeer. Oscuro sobre claro. C. D. Rembrandt. Claro sobre oscuro.

3. A. B. Franz Hals. Oscuro y claro con intermedio. C. D. Velázquez. Gradación al claro.

4. A. B. Pollajuolo. Intercambio triangular. C. D. Rafael. Intercambio de claro sobre oscuro y de éste sobre claro.





A. Máximo destaque del negro. B. Atenuación del negro por agrisamiento del fondo. C. Igualdad de extensión de las áreas de blanco y negro. D. Negro de escasa potencia por la intervención de otros tonos. E. Blanco excesivo en la disposición. F. Máxima intensidad del blanco sobre el negro. Entornando los ojos se aprecia como el mayor destaque es el de la primera figura, y la máxima intensidad, la del blanco de la última.

Una pequeña cantidad de luz, sobre una gran área de oscuro y medias tintas, hará que la reducida masa de luz sea más brillante y que ésta adquiera más importancia que la masa oscura; si se añaden otras masas claras, o se aumenta el tamaño del área pequeña, queda entonces, anulada, la intensidad emotiva de ésta. Análogo efecto de importancia se consigue con una pequeña área oscura sobre un fondo claro; como ejemplos de estos contrastes de luz se pueden estudiar los cuadros y grabados de Rembrandt. La potencia dramática de las obras de este gran maestro reside en los magníficos efectos de intensidad de sus brillantes áreas de luz sobre un gran fondo oscuro.

Los valores pueden ser dispuestos y administrados de acuerdo con unas claves adecuadas a la cualidad pictórica y emotiva de la obra. En la página 22 sólo se reproducen seis claves, pero el número de éstas, así como el de las notas de la escala de tonos central, puede ser aumentado. La distinción entre las claves mayor y menor reside en que la primera comprende tonos desde los extremos blanco y negro de la escala, mientras que la segunda sólo comprende una parte de la escala y no contiene blanco ni negro en el mismo cuadro.

Cada cuadro del diagrama muestra tres tonos principales; en aquéllos se considera el fondo como uno de éstos; las proporciones de estas masas no deben ser estimadas; la igualdad con que se representan sólo tiene por objeto dar mayor claridad al esquema. De la misma manera que, en música, una obra que sea compuesta con cualquiera de los valores tonales de la escala mayor será más positiva y dramática que otra resuelta con los de la clave menor. Las claves menores son sutiles y femeninas y aunque su carácter es expresivo y activo, se usan escasamente. La mayor parte de las obras que se realizan, —pinturas, grabados y fotos— están basadas en las claves mayores, olvidando el gran partido emotivo que puede ser conseguido de las menores.

Aunque las combinaciones tonales de las claves están formadas por tres tonos o valores, cada una de ellas puede ser aumentada por un valor tonal; por ejemplo: A la clave Mayor alta puede ser aumentado el valor n.º 4

|   |   |   |            |   |   |   |       |
|---|---|---|------------|---|---|---|-------|
| • | • | • | intermedia | • | • | • | n.º 3 |
| • | • | • | baja       | • | • | • | n.º 4 |

A la clave Menor alta puede ser aumentado el valor 3 ó 4

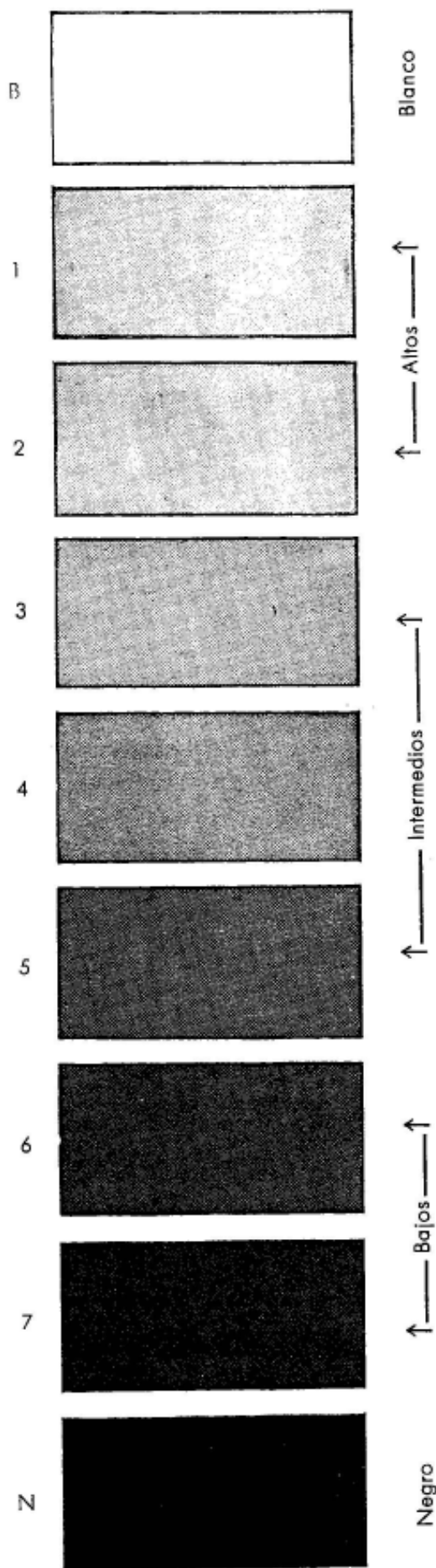
|   |   |   |            |   |   |   |       |
|---|---|---|------------|---|---|---|-------|
| • | • | • | intermedia | • | • | • | 3 ó 5 |
| • | • | • | baja       | • | • | • | 4 ó 5 |

y, entonces, será obtenida una serie de esquemas básicos tonales compuestos, en la clave mayor, por blanco, negro y dos grises, y en la menor, por tres grises y blanco, o tres grises y negro. En la conjugación de estos cuatro valores puede ser escogido uno para fondo o tono general, y los restantes, para el modelado de las formas o masas de estructura; de los cuatro valores, uno actuará siempre en dominio. Si se adopta, por ejemplo, el esquema de los cuatro valores, 2, 4, blanco y negro en la clave Mayor alta, y se sitúa, el 2, como fondo o tono de dominio, serán conjugados el valor 4 y el negro y blanco con aquél, aunque haciendo intervenir algo del tono general, el gris 2, en los elementos del asunto.

En la escala tonal actúan como nota más alta y baja respectivamente, el blanco y negro puro. En ningún caso convendrá hacer uso de estos puntos de partida, aunque sí se podrá aproximarse a ellos en cuanto sea posible. Cuando es empleada toda la escala, la sensación es excesiva y muestra una gran falta de dominio. Como en la Naturaleza las luces más vivas aparecen sensiblemente coloreadas y reducidas en valor tonal, y las sombras, aún las más oscuras, al ser modificadas por el color, se manifiestan más altas, en la pintura se habrán de reservar, siempre, estas notas extremas.

La relación íntima entre unos cuantos tonos se consigue prescindiendo de otros. Para ello se cuenta con diferentes recursos; el primero, muy utilizado por

## ESCALA DE VALORES



Rembrandt, consiste en tomar como base, para las luces vivas, el tono más luminoso de la escala, o sea, el más cercano al blanco puro, e ir estableciendo relaciones de tono, hasta el más oscuro o bajo; el segundo, en establecer las luces más altas y las sombras más bajas, intercalando entre ellas los valores intermedios y por el tercero, tomando como base los valores más oscuros e ir pasando, gradualmente, de éstos hasta los más claros.

Si se utiliza el primero de estos métodos en asuntos muy iluminados puede ocurrir que se arribe al tono más oscuro sin haber hecho uso de todos los valores que en la Naturaleza se contienen. El empleo del segundo en asunto que no esté iluminado suavemente, puede determinar un efecto muy distante en brillo y vigor del que el natural ofrece; cuando es el tercero, éste es el más indicado para motivos de gran iluminación; con él se interpretan los efectos más brillantes y se hace posible la modificación de los valores más claros; el primero de los procedimientos lo imposibilita por partir de éstos.

Al hablar del tono no nos referimos solamente a la cualidad de cada uno de los valores dentro de la escala, sino a la relación, que podríamos definir como musical, que estos valores tienen con la unidad del cuadro. Muchas obras se juzgan desentonadas porque algunos de sus valores son más claros u oscuros en nuestra impresión de lo armónico, lo mismo que cuando, en un conjunto orquestal, al desafinar algún instrumento, se produce una nota más grave o aguda. Cuando no existe estridencia en la distribución de tonos, la impresión es armónica y rítmica; la cualidad musical, se descubre, especialmente, cuando las áreas son amplias y sencillas ya que, entonces, existiendo muy poca variedad y escasas diferencias, no se manifiestan elementos desacordes.

Los efectos de media luz son tan agradables porque en ellos sólo se utilizan los valores de claves menores intermedias; el tono que se extiende en forma general sobre un conjunto, a modo de veladura de una tinta clara que envuelve todos los valores, reduce las oposiciones, funde las manchas, apaga las luces excesivas, atenúa los bordes duros y produce el efecto tan grato de las claves menores alta e intermedia. En las claves menores es donde reside el efecto más armónico y agradable; el más dramático e intenso es en las mayores, alta y baja, por la brusquedad de sus transiciones y la fuerza de su oposición de valores.

Cuando se emplean los tonos medios de la escala y su oposición no es destacada, son admisibles efectos de mayor variedad y contraste. Si, por el contrario, se busca un efecto contrastado de blanco y negro, las manchas habrán de ser de un dibujo simple y poco divididas, para evitar la pérdida de sensación unitaria y grandeza del dibujo. Si la diferencia de valores entre los tonos es escasa, no se perjudicará la unidad porque el número de éstos sea amplio.

En los retratos, cuanto más grandes sean, más alta deberá ser la clave, pues, de lo contrario, los oscuros se verían pesados y el conjunto sin unidad. Cuanto más pequeños son, más sencillo habrá de ser el arreglo de su contraste tonal.

La intensidad o brillo no se obtiene por una gran masa de luz. Una pequeña área clara o blanca, opuesta a una gran masa oscura, es mucho más brillante que un pequeño oscuro opuesto a una gran área clara. Lo claro es más poderoso y atractivo que lo oscuro. Para que una pe-

queña área de negro tenga vigor, es preciso aislarla sobre un tono claro o blanco. Su destaque habrá de estar en relación con el tamaño de su área. La más pequeña será la más efectiva.

En las obras de clave alta, y en las que tienen dominio los claros, las altas luces pueden ser tan brillantes como se desee, sin temor a producir un efecto excesivo; cuando se quieren determinar oscuros sobre las grandes áreas claras, éstos habrán de ser fundidos con la base para evitar una impresión dispersa.

La unidad del cuadro se rompe estableciendo dos masas o partes iguales que lo dividan por su mitad vertical u horizontal; la unidad se restablece haciendo que en el conjunto prevalezca una media tinta y sin que tengan destaque excesivo. sobre ésta, otras áreas claras u oscuras.

Para la acción y el movimiento se pueden utilizar las claves altas y adoptando un arreglo en diagonal por ser, ésta, la forma más activa. Para dar sensación de excitación o tragedia, hágase uso de la clave baja mayor. Para reposo y quietud utilícense las claves menores, aunque interponiendo medias tintas entre las áreas de claro y oscuro y reduciendo la extensión de toda masa que tenga fuerza contrastante o fundiendo, en otras, la masa mayor. Para las escenas de misterio, empléense las claves bajas y sitúense luces vagas en la sombra, o extiéndase una veladura esvaída sobre ésta.

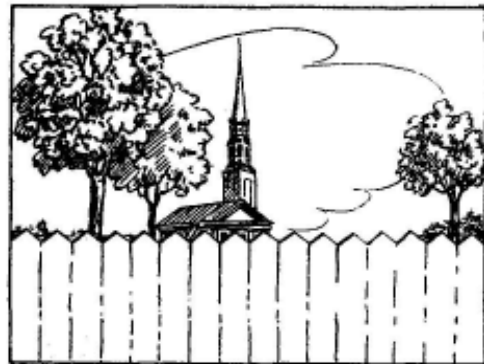
## V. RECORRIDO VISUAL

Si se prueba de mantener la vista fija sobre un objeto, durante un corto espacio de tiempo, se apreciará, a los pocos segundos, una sensación de cansancio y un deseo irresistible de mirar a otro sitio; al cabo de un minuto esta fijación insistida será insoportable experimentándose un gran descanso y alivio, cuando, al fin, se puede apartar la mirada del objeto observado. Uno de los atributos de normalidad en el órgano de la visión es la variabilidad. El ojo se mueve constante y permanentemente. Cuando se mira, corrientemente, es por espacio de un segundo o fracciones de éste. La vista realiza un viaje inquieto y rápido sobre las cosas y ello hace preciso que esta facultad fisiológica sea estudiada para poder requerirla y llevarla convenientemente, orientándola en su camino, y haciendo que se detenga ante nuestro mensaje pictórico y lo capte íntegramente.

El control del movimiento de los ojos sobre la obra se obtiene por el conocimiento de unos simples principios y por una acertada situación de los diferentes factores del arreglo, dentro del espacio de la composición.

La finalidad de este control es mantener la atención del observador dentro de los límites del cuadro para obligar, así, a que éste, inconscientemente, aprecie todo el conjunto de la obra. La vista, como el agua, toma el camino más fácil, y si no encuentra canales de forma, línea, tono o color, a lo largo de los cuales pueda correr, se deslizará hacia afuera. Una obra que carezca de un camino visual bien determinado, se anula por sí misma.

El ojo se mueve, naturalmente, de izquierda a derecha, como cuando leemos un libro. Su movimiento es de tipo circular, mirando, en primer lugar, al objeto o punto que más le ha requerido y luego, si se le lleva



A



B



C



D

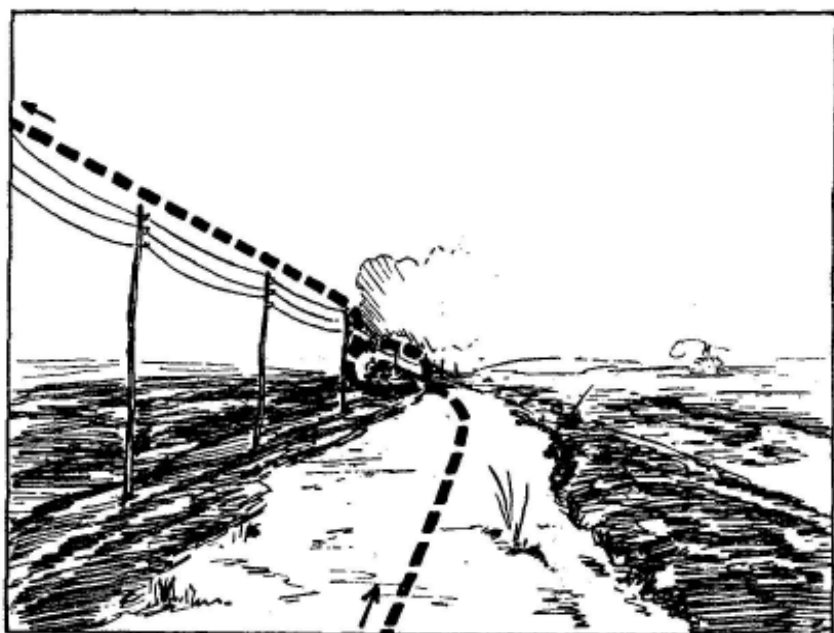
Todo cuadro debe tener un camino natural que facilite el viaje de la vista.

- A. Obstáculo insuperable para el recorrido visual.
- B. Acceso que establece un camino fácil para el ojo.
- C. Trayectoria de la vista orientada por el arreglo. El ojo no sale del cuadro y es llevado por caminos subsidiarios que estimulan el interés.
- D. El mismo arreglo en un marco vertical. Las líneas de puntos conducen al punto focal, recorren los contornos de la izquierda y de la derecha, vuelven a aquí y salen sin esfuerzo. La vista debe entrar por la base; nunca por los lados y siempre lejos de los ángulos del marco.





El recorrido visual se inicia por la base del cuadro y sigue hasta el punto focal, en el que descansa un poco el ojo; éste es llevado luego por los elementos subsidiarios de la composición, hasta alcanzar la salida



La vista entra por la base y sigue su camino hasta el punto focal lejano. Como no hay elemento alguno que la requiera hacia la derecha se deja conducir por la diagonal que tiene salida en el ángulo superior izquierdo del marco

por un orden consciente, a los demás; seguidamente y por un impulso instintivo, vuelve al punto de partida.

En toda composición existen uno o más puntos de interés. El dominante tendrá un destaque no igualado por los otros puntos; éstos serán subsidiarios de aquél en potencia y requerirán, en menor grado, y con diferente medida. Este punto de invitación máxima es por el que se entra al cuadro. El acceso debe ser cómodo, sin obstáculos, ni otros elementos que puedan servir para anular o entorpecer su llamada. Ruskin consideraba el primer término como la entrada del cuadro. Un muro o valla en este plano actúa de barrera, que el ojo, perezoso por naturaleza, habrá de saltar, realizando un esfuerzo. Cualquier obstáculo que se sitúe en este primer término, debe tener un acceso, una puerta, o un hueco, para que la vista pase fácilmente a través de aquél y pueda circular libremente por el «camino» de la composición. Si el primer plano se deja vacío, el ojo tiene un acceso ilimitado, pero esto no es siempre factible. Un buen medio de asegurar en los paisajes esta entrada es un camino, un sendero, un arroyo, una línea de sombra o una serie de líneas curvas, o en zigzag.

La trayectoria visual que es más simple, es la más efectiva; como en todo, lo que mejor se acepta es lo que menos cuesta comprender. El recorrido más interesante es el que tiene una forma circular y si la línea de apreciación visual obliga a pasar por el centro de interés más de una vez, éste adquiere una mayor significación.

La utilización inteligente de los ángulos ayuda mucho a que la vista se mueva en forma circular sobre el espacio del cuadro. Pero no es buena la forma de oscurecerlos sistemáticamente para eliminar su acción. Muchas veces, un ángulo vacío, una rama arqueada, o cualquier otro elemento que rompa su forma angular incisiva y que llene, sin demasiada atracción, puede facilitar, efectivamente, el recorrido de la vista.

Si la entrada del ojo en el cuadro ha sido requerida hábilmente por un artificio estudiado, aquél irá seguidamente al elemento de mayor interés o punto principal. El recorrido hasta éste no debe ser obstaculizado por ninguna línea o elemento accesorio. Considérese que el ojo es impaciente y no acepta interposiciones que molesten su trayectoria. Todo cuanto le estorbe o desvíe, sólo sirve para que el interés se anule. Una vez que el punto de interés ha sido alcanzado, habrá de procurarse que el ojo recorra los demás puntos de interés secundario, para no dejarle salir del cuadro. La mirada viaja más fácilmente sobre líneas, masas o contornos de luz o sombra y siempre será más requerida por las partes claras, que por las oscuras. Cualquier línea fuerte, que vaya directamente al borde del cuadro, es mala, porque la vista no puede evitar la atracción de la salida que éste impone. Las líneas o masas que llevan a un ángulo son las que más fuertemente desvían y las que provocan una evasión rápida de la obra.

La vista sigue siempre su curso por el hábil uso de

la línea y de las formas, haciéndola entrar en el cuadro, entreteniéndola en un punto de interés y, luego, dejándola que continúe su recorrido. El camino debe ser fácil, natural y sin obstáculos ni la indecisión de dos caminos a seguir. Las líneas que derivan del asunto o punto focal deben quedar detenidas por alguna forma o línea que haga retroceder la vista.

El cuadro debe tener una salida que no sea en extremo evidente o atractiva. Un conjunto, con todos sus límites cerrados y sin ningún escape natural, sería irritante y monótono. La composición puede marcar una «puerta» que permita al ojo salir fácilmente del cuadro; pero cúidese de que sólo tenga éste una sola salida; dos salidas, con igual atracción, desconcertarían.

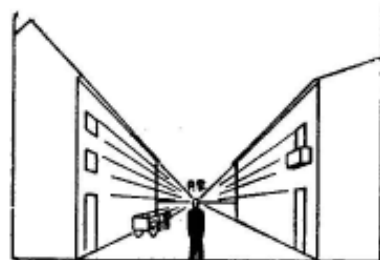
Uno de los factores que más intervienen en la orientación del recorrido visual es el ángulo en cuña. El rectángulo, visto frontalmente, es una forma simétrica que raramente satisface a la vista. En paisajes rurales y urbanos, es muy frecuente la forma rectangular formada por edificios, árboles en hilera y otras masas que forman un complejo rectangular. Si adoptamos un punto de vista, por el que la forma rectangular se desvirtúe, no sólo romperemos su efecto, sino que aumentaremos el poder atractivo de la representación.

El rectángulo, visto en perspectiva, es una cuña variable de gran fuerza incisiva. Si nos situamos frente a una puerta de entrada, el rectángulo natural es manifiesto. Pero si alteramos nuestra posición, viéndola abierta y en perspectiva y hacemos intervenir algún juego de luz, serán evitadas las formas simétricas derivadas de una visión frontal y el conjunto adquirirá, así, un interés positivo.

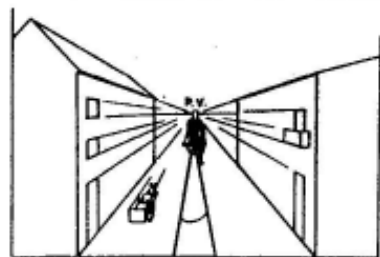
## VI. PERSPECTIVA

No vamos a tratar de los fundamentos de la representación en una superficie de los objetos de tres dimensiones; tan sólo nos vamos a referir a aquellos principios que afectan a la composición. Por la perspectiva se expresa el cambio de tamaño y forma de las cosas, según su distancia, desde determinado punto de vista; por la perspectiva aérea se definen los cambios de color y tono, según la posición del objeto.

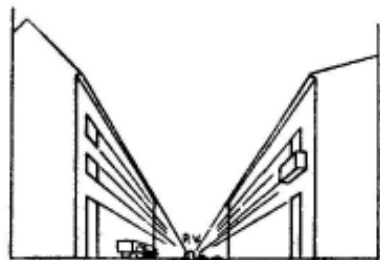
Una de las reglas perspectivas, más fundamentales, es la de que todas las paralelas rectas, al separarse de la vista por la distancia, conducen a un punto de vista común, y de que éste, situado sobre la línea de horizonte, siempre está a nivel del ojo, como apreciamos en las figuras de esta página, en las que el horizonte se eleva con el punto convergente de las líneas perspectivas. Como es fácil apreciar en estas figuras, la alteración del punto de visión ha determinado cambios que son importantes; al elevarlo, la dignidad arquitectónica y el sentido de altura se han reducido y el primer término aparece aumentado. Estas diferencias nos enseñan que, para destacar la impresión de altura y empaque de una masa arquitectónica, ha de ser escogido un punto de vista bajo, pues, ello amplía la sensación de altura aparente y, también, que los objetos situados sobre el primer plano, cambian, según se sitúe el punto de vista. Esta escala de los elementos del primer término es importante cuando se pintan o fotografían vistas de mucha profundidad; si se pretende



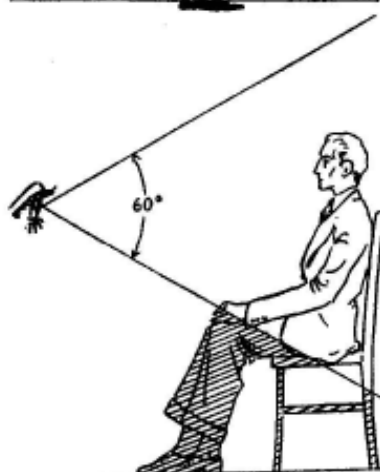
A



B



C



D



E

- A. Punto de vista normal.
- B. Punto de vista elevado.
- C. Punto de vista bajo.

La línea de horizonte, siempre está a nivel del punto de vista y en éste convergen las líneas perspectivas.

- D. Todo lo que está fuera del ángulo será afectado por la distorsión.
- E. Efecto de distorsión.



destacar la altura de colinas o montañas distantes, no habrán de situarse elementos, en el primer plano, que reduzcan el tamaño aparente de aquéllas y que, por lo tanto, alteren la sensación de distancia.

Muchos artistas no aprecian estas variaciones y ello explica las faltas que se advierten en dibujos y fotografías, por una falsa apreciación del cambio de escala que crea la distancia. En múltiples retratos, el punto de vista muy próximo al modelo, o la cámara muy cercana, determinan unas manos desproporcionadas, y hasta monstruosas, cuando éstas han sido colocadas sobre las piernas o en un primer término avanzado; si la figura está tendida y los pies se manifiestan situados en primer plano, éstos aparecerán excesivamente grandes y la cabeza, más lejana, sin relación con ellos. Tanto en fotografía, como en pintura o dibujo, el modelo habrá de estar a una distancia en que todas las partes se aprecien bien relacionadas, para evitar todo fenómeno de distorsión. En la fotografía puede ser compensado el alejamiento con el empleo de teleobjetivos; éstos acercarán la imagen, sin alterarla, en su perspectiva natural. En aquella y en dibujo se hace uso de la regla simple de separar los objetos o figuras del ojo o la cámara por una distancia igual a la mayor que éstas presenten, sea en ancho o altura.

La perspectiva aérea se refiere, concretamente, a los cambios de tono y color que determina la distancia. Por, efecto de ésta, los tonos y sombras oscuros se aclaran y derivan hacia el azul, mientras que las partes más luminosas se modifican escasamente, pero tomando un matiz más cálido o rojizo. Ello se debe a que el sol, cuyo color local es blanco y azul, se transforma en rojo o amarillo, según la densidad de ambiente. Las sombras reflejan poca luz y por esto toman el color de

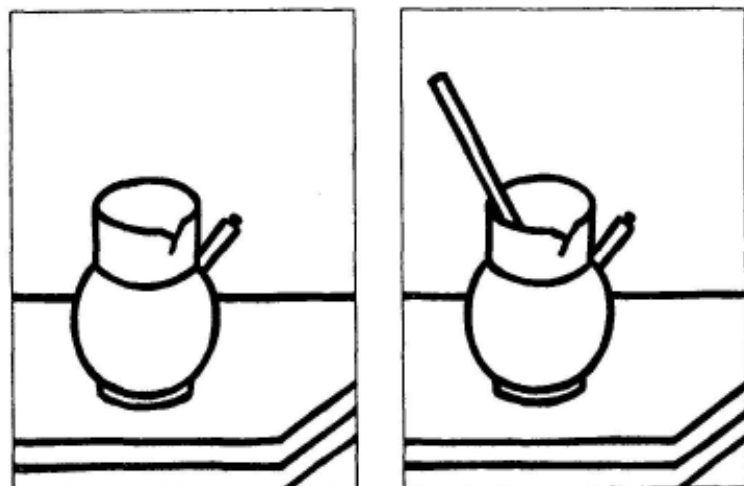
la atmósfera, volviéndose más azules con la distancia. Las altas luces presentan siempre un matiz más cálido que la luz que las ilumina.

Cuando es preciso dar una sensación de profundidad en un cuadro, se aclaran los tonos de la lejanía y se oscurece el primer término, o se acentúan los detalles de éste, dejando los últimos términos imprecisos. También esta impresión se consigue pintando con colores cálidos el primer término y coloreando, en tintas, progresivamente frías, del plano intermedio a la lejanía. Para destacar un primer plano se registran solamente las partes cercanas, pero, al pretender acentuar el efecto del segundo plano y distancia, el primer término no debe tener destaque alguno. Si el primer término es muy claro y la distancia o fondo es muy oscuro, la parte superior aparece con mucho peso; éste habrá de ser compensado, aclarando la parte superior, u oscureciendo la inferior.

## VII. ACCION Y MOVIMIENTO

La *acción* es el resultado de una fuerza o potencia. Inconscientemente asociamos este término con el de *movimiento*, que es el resultado o efecto de mover o moverse. En la acción reside la mayor parte de vitalidad que atribuimos a la representación gráfica de un objeto.

En el dibujo de una cacerola, realizado por un ingeniero, la representación será diagramática y fría, sin acción alguna. Si este dibujo es ejecutado por un artista, tendrá espíritu y vida, por efecto de la acción captada al ver el objeto y representarlo. El ingeniero ve simplemente el objeto como una forma pasiva y disecionable. El artista lo comprende y siente mentalmente, apreciando

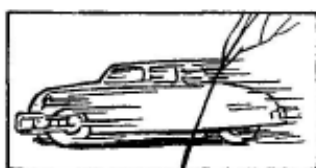
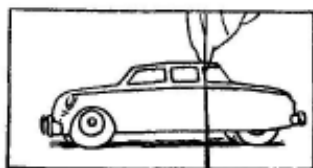
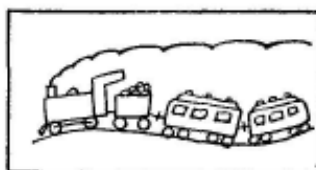
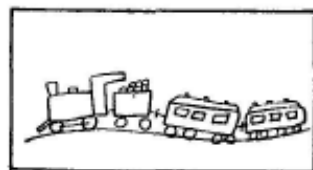


A

B

A. Acción determinada por la inercia del objeto hacia abajo.

B. Acción intensificada por un elemento adicional y una más fuerte indicación direccional.



A

B



C

A. Ausencia de movimiento. B. Ilusión de movimiento por adición de elementos antagónicos. C. Acentuación del movimiento por oposición a los movimientos naturales del ojo.

su forma, perspectiva, equilibrio y peso; por una especie de simpatía mental crea la sensación animada de lo vital. Su expresión tiene un valor interno; la del ingeniero es una copia falta de animación; esto es, de vida.

La acción es lo primero que habremos de captar en las cosas vivientes y en las inanimadas; todas la contienen. Una simple chocolatera, sobre una mesa, tiene la acción definida que determina la inercia de su peso hacia abajo. En la mesa existe análoga acción. Si dibujamos la chocolatera con toda la perfección de sus detalles, pero flotando en el aire, habremos realizado una buena copia, pero sin acción. Cuando añadimos a ésta el *molinillo*, la acción se intensifica. Si no existiese el canto del cacharro, el elemento adicionado caería por su peso. Pero el cacharro tiene una acción de inercia y el molinillo la ejerce manteniendo su equilibrio en posición de *movimiento detenido*; existe, por tanto, en el molinillo, una acción más acentuada que en la chocolatera.

En este juego activo aún existe otro factor que aumenta la potencia anímica de estos elementos y que convierte su perspectiva en acción; el determinado por la dirección que marca o señala. El mango de la chocolatera imprime una dirección hacia adentro del cuadro; el molinillo señala fuertemente hacia fuera. Observando la potencia de esta fuerza direccional, se advierte, como la acción también conduce. Antes de interesarnos *lo que es* una cosa, debe preocuparnos *lo que hace* esta cosa. Tan importante es su contenido, como su continente. La acción se siente, no se razona.

El instinto infantil nos descubre la representación del movimiento. El niño, al dibujar un tren, sugiere su movimiento por el humo, en espirales, que sale de la chimenea de la locomotora y, que fluye, en relación

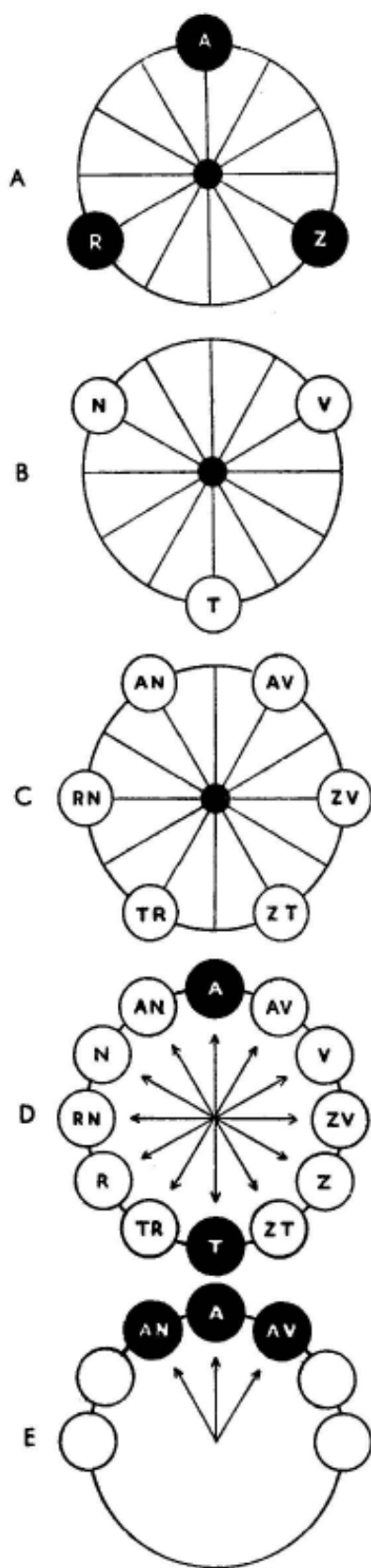
inversa a la dirección del tren. Si quitamos esas espirales, el tren queda parado, inerte y se elimina de él toda ilusión activa. Cuando se sitúan elementos antagónicos, sea de línea o tono, a la dirección, el movimiento se retarda o detiene. Cualquier acción vertical rígida, paraliza todo efecto de movimiento. Si ésta es requerida por necesidades de la composición, procúrese que sea poco importante, y contrástese su influencia, determinando los valores de tono en la dirección del movimiento requerido. Las verticales recalcan el sentido de inmovilidad cuando éste es necesario.

El sentido del movimiento es destacado por la costumbre de leer de izquierda a derecha, que hace que nuestros ojos se muevan más fácilmente en esta dirección. Todo lo que vemos en este sentido produce una disminución de la sensación de movimiento, por aquel automatismo de nuestra visión. La mayoría de los cuadros de procesiones o desfiles se representan en dirección inversa al recorrido del ojo, que va pasando de una a otra figura, y así parece que acentúa el movimiento de ellas en dirección opuesta.

## VIII. EL COLOR

El estudio completo de esta ciencia y su codificación exigiría una extensión que el limitado espacio de estas páginas no permite. Remítimos, por tanto, al lector, a los libros editados por esta editorial (1) sobre la materia y cuyo conocimiento estimamos como indispensable a cuantos cultiven una modalidad artística. En este capítulo nos limitaremos a exponer aquellas normas del color que puedan ser útiles en el estudio de la composición.

1) LEDA.-Serie «Cómo se aprende».-ARTE Y CIENCIA DEL COLOR.  
LEDA.-Serie «Cómo se hace».-CÓMO SE ARMONIZAN LOS COLORES.



A. Colores primarios. B. Colores secundarios. C. Colores intermedios. D. Círculo de colores. Indicación de los complementarios. E. Colores análogos.

Las modernas teorías del color-luz dividen el espectro en siete, ocho o más colores. Hombres de ciencia tan modernos, como Prang y Munsell, siguen conservando la división clásica de seis colores y ésta será la que adoptaremos en nuestras explicaciones, por considerarla práctica, simple y más ajustada a los colores pigmentos.

La luz, al desarrollarse en ondas de diversas longitudes y a diferentes velocidades, produce la sensación que denominamos *color*. Esta sensación se determina, por la cualidad que tienen los objetos, o cosas, de reflejar unas ondas y absorber otras. Un objeto que vemos rojo a la luz natural es porque absorbe todos los colores en que se divide la luz, menos el rojo, que es el que refleja. Si lo vemos blanco es porque ha reflejado igualmente todas las longitudes de onda, cuya suma es el blanco y, por tanto, no ha absorbido ninguna. Una superficie que absorba todos los colores, es negra; el negro es la ausencia de la luz.


Los *pigmentos* son los colores en polvo o materias colorantes de las sustancias organizadas. El gris es un producto neutro de la mezcla pigmentaria. Los pigmentos absorben el blanco, y al ser mezclados, dan como resultado el negro, o el gris, y no el blanco que produce la mezcla o suma de los rayos-luz. Si se interpone un prisma de cristal a un rayo de sol, y se proyecta éste sobre una superficie blanca, se verá cómo la luz del cristal se divide en los colores del iris o espectrales de que aquella está compuesta: *Rojo, Violeta, Azul, Verde, Amarillo y Naranja*.

Los seis colores principales se dividen en *primarios*: Rojo (R), Azul (Z) y Amarillo (A), que no pueden ser obtenidos por la mezcla de otros, y *binarios* o *secundarios*: Violeta (T), Verde (V) y Naranja (N), que se producen por la mezcla de los primarios: el Violeta, de rojo y azul; el Verde, de azul y amarillo; el Naranja, de amarillo y rojo. Estos colores principales se disponen y ordenan en un círculo.

Cuando se mezcla un primario con un binario vecino en el círculo, resulta un *intermedio*. Los colores intermedios son seis: Amarillo-verde (AV), Azul-verde (ZV), Azul-violeta (ZT), Violeta-rojo (TR), Rojo-naranja (RN) y Amarillo-naranja (AN). Aún existen otras divisiones de *terciarios* y *cuaternarios*, cuyo detalle omitimos en gracia a la brevedad.

Los colores *complementarios* forman el *contraste* máximo y son los opuestos en el círculo: el amarillo, del violeta; el amarillo-verde, del violeta-rojo, etc. Los *análogos*, son los vecinos en el círculo: Amarillo-naranja (AN), Amarillo (A), Amarillo-verde (AV). El *contraste sucesivo* en el color se basa en el hecho de que los nervios sensibles del ojo, cuando miran un color fijamente y por espacio de treinta o más segundos, se fatigan y lo registran, progresivamente, con menor intensidad, quedando una impresión del complementario del color mirado. Si se mira fijamente un azul vivo, durante medio minuto, y luego se salta la vista a una superficie blanca se verá como aparece, en ésta, una mancha amarillo-naranja de igual contorno que el del color visto. Como cada color tiene su imagen sucesiva, el color que se acaba de mirar afectará la impresión de todo otro color visto cerca de él. Y ello explica porque un color da un efecto, en cierta combinación, y muy distinto, en otra.

Cualquier color, al ser mezclado con su complementario, se transforma en pardo o gris, según la proporción de color que se añade. Si se mezcla un azul con un naranja, se forma, con el azul y los rojos y

|                 |   |  |
|-----------------|---|--|
| Blanco          |   | Blanco                                   |
| 1. Luz fuerte   |  | A m a r i l l o                          |
| 2. Claro alto   |  | Amarillo - naranja<br>y amarillo - verde |
| 3. Claro bajo   |  | Naranja y verde                          |
| 4. M e d i o    |  | Rojo - naranja<br>y azul - verde         |
| 5. Medio oscuro |  | Rojo y azul                              |
| 6. O s c u r o  |  | Violeta-rojo<br>y azul - violeta         |
| 7. Oscuro bajo  |  | V i o l e t a                            |
| Negro           |  | Negro                                    |

Escala de los valores y relación de estos con los colores

amarillos, que son los pigmentos constituyentes del naranja, una mezcla total de los tres primarios neutralizados.

En los colores, como en la línea, existe el color de transición, que sirve para atenuar el efecto de dos colores yuxtapuestos. Si en un esquema se tocan dos áreas, una de azul y otra de amarillo, será posible reducir la oposición entre ambas pintando el borde de contacto con un verde.

Cada color tiene una cualidad caliente-saliente o fría-entrante. Trazando una línea vertical sobre el círculo de los colores, tendremos, a la derecha, los colores fríos (gama azul) y a la izquierda, los cálidos (gama roja). El amarillo, que no participa del rojo ni del azul, se considera como un color neutral, aunque más próximo en temperatura a la gama caliente. Los colores fríos son los colores de la distancia en la naturaleza y siempre sugieren alejamiento. Los colores cálidos, especialmente los más intensos, parecen adelantarse.

Los colores tienen asimismo una cualidad de *valor*, clara u oscura, según intervenga el pigmento blanco o negro. La *intensidad* es el grado de energía o tristeza del color.

Los colores, bajo la luz, se transforman: la luz

cálida acentúa la intensidad del color cálido y debilita la del color frío. Los colores, en la sombra, cambian por efecto de otro color reflejado. La luz intensa eleva el valor del tono. La reducción de la luz va rebajándolo en relación.

El valor de un color cambia al añadirle blanco o agua para elevarlo o aclararlo, y más pigmento o negro para descenderlo o hacerlo más oscuro. Téngase en cuenta que al hablar de elevarlo o descenderlo nos referimos a su posición en la escala de los tonos. Los valores que están en ésta por encima del intermedio hacia el blanco son *altos* y los que parten de aquél hacia el negro, son *bajos*.

● Los colores parecen más oscuros sobre blanco, más claros sobre negro y sobre un gris de igual valor se funden con éste y tienen poco destaque. Los valores claros parecen aumentar el tamaño de los objetos; el negro y valores oscuros dan la impresión de que lo disminuyen. El blanco y valores claros reflejan el color y parece que intensifican el de los objetos que están sobre ellos; el negro y los colores absorben y reducen la potencia de los colores que le son superpuestos. El blanco y colores claros sugieren distancia; los más oscuros, acercamiento o primer término. El negro sirve para unificar y armonizar los colores más intensos.

Los colores, como las líneas y los tonos, tienen una cualidad emotiva. Los cálidos son excitantes, activos y alegres; los fríos, deprimentes y quietos. El rojo y el naranja, son movimiento, calor y pasión; esta sensación es más moderada en el segundo. El amarillo es la luz, el sol, la vida. El verde es vegetación, primavera y esperanza. El azul es frialdad, descanso y recogimiento. El violeta es tristeza, misterio y misticismo. El púrpura, dignidad y suntuosidad.

La *armonía* de los colores se establece por analogía de grises, ya que todos los colores agrisados de un mismo círculo y signo (véase pág. 63) tienen algo de común; por matices de colores análogos; por contraste; por intervención de otro color que sea afín a dos opuestos: el azul y el amarillo, por el naranja; por efecto de una veladura o color superpuesto que unifique todos los de un esquema, aunque éstos sean desacordes; por el empleo del blanco, negro, gris, oro o plata, entre varios colores; por la textura, unos colores exaltados se suavizan y unen sobre una superficie muy áspera o rugosa.

Entre los colores cálidos existe cierta armonía, porque unos y otros son afines; asimismo se determina en los fríos. Pero entre los cálidos y los fríos existe



una franca oposición. Su diferencia de gama establece un contraste y no una armonía, a menos que la relación entre una y otra sea muy diferente.

Los fuertes contrastes de valores definen mucho la silueta de un color sobre otro. Si la forma del que cubre no es bella o grande, los valores habrán de ser parecidos para que el contorno del color sobrepuesto no llame excesivamente la atención.

Cuando en el esquema invierten muchas áreas pequeñas de color, éstas armonizarán mejor con valores análogos pues el contraste entre ellas crea siempre una impresión de inquietud. En los valores hay que cuidar de que un fondo oscuro no neutralice los oscuros superpuestos. Los valores próximos son sutiles y tranquilos. Cuando el fondo es claro, se obtiene mejor efecto con colores claros; si es oscuro, con colores más oscuros. Cuando es en un valor mediano, el esquema general habrá de ser cercano a éste. Al ser los colores muy relacionados se obtendrá una sensación monótona si se relacionan también los valores. Para animar un conjunto se debe añadir un valor de contraste.

El *color local* es el normal o propio del objeto. El *color reflejado* es el que resulta de la proyección de otro color sobre el local. Cuanto más áspera es una superficie, menos color refleja y más retiene su color local.

Un color *inducido* es el que se produce al modificar el color local por acción de un complementario yuxtapuesto; si situamos, sobre un paño rojo, un limón, distinguiremos en éste el color local, amarillo; el color reflejado, rojizo, y el color inducido, verdoso; el verde es complementario del rojo del paño.

El color y la textura están íntimamente ligados. La textura es la cualidad que determina el aspecto de una superficie; ésta puede ser lisa o rugosa, blanda o dura, suave o áspera, brillante o mate. Una tela áspera parece más oscura y apagada que otra más suave. El raso parece más claro que otro género más áspero del mismo valor e intensidad de color. Los colores parecen más relacionados cuando las texturas son parecidas. La textura está influida por la luz; cuando es suave, refleja la luz y parece más clara e intensa. En las texturas ásperas y en los tejidos de pelo existe una sensación de profundidad por la manera desigual de reflejar la luz. Un objeto de superficie brillante parece más grande y destacado que otro de superficie mate.

De estos elementales principales hemos de valernos para definir nuestras demostraciones; los consideramos muy escasos y aconsejamos que, para una plena capacitación de este importantísimo factor, sean estudiadas las obras especializadas.

## RECUERDE

*al resolver su dibujo, pintura o foto que antes de pensar en aplicar los principios compositivos, en la técnica, o en el estilo, debe tener en su mente el efecto que desea producir, la sensación que pretende despertar y que el sentimiento no sea oscurecido por ninguna consideración extraña a éste, ni por detalles accesorios o excesivos. \* Ruskin nos cuenta que Giotto y Ghirlandajo, cada uno en su época pintaron un cuadro con el mismo tema del «Nacimiento de la Virgen». En el cuadro de Ghirlandajo se aprecian varias damas con ricos trajes. Santa Ana, en plano superior, vigilando atentamente, un fondo recargado de columnas y detalles y con un friso muy activo y requirente de niños, una larga escalera a la izquierda que da entrada a la cámara y en la que se recibe cariñosamente a una nueva visita; a la derecha y cerca de la Santa, una bella sirvienta echa agua con movimiento afectado en una vasija; la Virgen, la recién nacida, es lo que se ve finalmente. El cuadro de Giotto está pintado simplemente, sin artificios ni demostraciones de saber técnico y con colores humildes. La dama que visita a Santa Ana viste sencillamente; Santa Ana está quieta, cansada y pensativa; la sirvienta se limita a posar amorosamente la mano sobre la cabeza de la niña. En este cuadro lo que se ve, primeramente, es la recién nacida. \* El tema del cuadro de Ghirlandajo es un acontecimiento social, desviándose del central e incluyendo detalles y accesorios inútiles que desvían de éste; la Virgen ha sido olvidada. Giotto piensa primero en el sentimiento del cuadro, en la principalidad del tema y subordina a éstos la técnica y el método.*

# PRINCIPIOS COMPOSITIVOS

## I. UNIDAD Y VARIEDAD

La unidad se establece en el cuadro cuando en éste no existen elementos discordes y el conjunto de ellos encaja bien dentro del marco rectangular continente. El secreto de toda buena composición reside en la unidad. El dibujo más complejo puede estar tan unificado como el más sencillo, con tal de que esté bien compuesto.

La unidad interviene en el asunto, en las líneas y masas, en los espacios, en la proporción, en los valores y colores y en la suma de todos estos factores. La unidad de asunto se asegura cuando cada elemento está subordinado al motivo principal y en armonía con el efecto pictórico requerido. Todo cuadro debe tener un motivo o elemento principal. Si existen otros, habrán de estar subordinados al más importante. Cuando dos elementos son de igual o parecida fuerza requirente, el efecto será de confusión.

El artista inexperto cree que mientras más elementos sitúe en la obra mejor podrá expresar su idea o intención, falso concepto que bien nos muestran los dibujos infantiles y todas las obras primitivas del arte, pero, aunque la sencillez y la unidad no son sinónimas, el mayor efecto de unidad se consigue por la expresión más sencilla. En la representación pictórica se imponen los sacrificios; Degas dijo que todas las cosas adorables están hechas a base de renunciación. Ruskin, escribió: «El gran artista es parecido al hombre prudente y hospitalario que posee una casa pequeña; los huéspedes esperan su invitación y sabiamente elige entre ellos los que mejor se avienen, procurándoles así mayor comodidad; mientras que el hombre necio, queriendo recibirlos a todos, deja a una gran parte de sus invitados en la escalera, sin saber quienes son y destruyendo por una mala convivencia, el placer de los que han entrado». Cuantos menos sean los elementos que intervengan en el cuadro tanto más fácil será la consecución del efecto unitario. Los avances del conocimiento y de la experiencia, permitirán hacer que la obra sea más compleja y sin que ésta pierda en unidad.

Cualquier elemento de distracción, o un detalle anacrónico, pueden estropear la intención del motivo. Si sobre la fachada de un edificio moderno, de línea funcional, situamos una figura ataviada con un traje de 1900, creamos un anacronismo que anula la unidad del asunto.

La unidad de dibujo se consigue por la armonización de la línea y de la forma. Todo dibujo que tiene líneas o formas que distraen, carece de unidad. Pero si éstas se repiten en diferentes medidas, ya crean una impresión más unitaria y efectiva.

En el tono, un cambio de valores puede establecer el efecto unitario, cuando son variados los elementos de destaque. En el color, la alteración de un matiz o su extensión determinan análogo efecto. Si tomamos, como ejemplo, un paisaje, y conociendo que éste se divide en tres áreas relativas: primer término, segundo término o distancia media y tercer término o lejanía, comprobaremos que el efecto unitario se define por la principalidad de un término y porque la sensación de alejamiento de los otros se produce de una manera natural y ponderada. Cada uno de los términos debe poseer una cualidad que los diferencie, pero sin hacer muy evidente el paso de uno a otro. El primer término puede caracterizarse por los tonos mas contrastantes y los colores más intensos. En el segundo, éstos sean más atenuados. Y finalmente, en el tercero, se insinuarán con valores y matices muy bajos. El detalle tiene análoga progresión descendente. En la distancia, apenas debe ser percibido. Cuando el efecto de profundidad sea escaso porque las distancias son más reducidas, las cualidades de disminución de valores y colores deben ser definidas con menos diferencia.

Refiriéndose la unidad a la relación de las partes con el asunto, todas las cualidades más fundamentales le corresponden; pero ellas sólo pueden determinar un sentido efectivo de la unidad, cuando están fundamentadas en la variedad, que es el juego más animado, vital y gracioso de la armonía. Por la unidad se conjugan las diferentes partes, relacionándolas. Por la variedad se anula el efecto monótono y extático de lo excesivamente unificado o perfecto. Si no queremos caer en lo extravagante, la variedad habrá de estar sometida a la unidad, pero ésta no podrá nunca, sin aquélla, crear un efecto vital y gracioso. En el arte ha de ser buscado un equilibrio entre cualidades tan opuestas. Aunque tenga predominio la unidad, nunca habrá de manifestarse un extremismo radical de ambas. La variedad no sometida a la unidad generaría una sensación excesiva y dislocada.

Las líneas que tienen menos variedad son la recta y la circunferencia y por ello son las de menos gracia.

Las curvas ofrecen un recorrido de mayor variación y crean, por tanto, un efecto más bello y sutil. En las líneas puede ser establecida la variedad por una alteración de su grueso, modificándose éste por destaque de unas partes de la línea y atenuación de otras, como advertimos en los contornos que el natural nos brinda. Las rectas verticales y horizontales se emplean para destacar la belleza de otras y como elementos que ligan la composición con el marco, por su paralelismo con éste.

La unidad se manifiesta por un elemento principal y otros subordinados y puede ser asegurada por líneas que conducen al principal; por destaque o subordinación del tono y por un arreglo efectivo dentro del marco. Las cualidades de la unidad se controlan por un orden en el que intervienen los factores de proporción, ritmo, equilibrio, balance, contraste, repetición y radiación. Ellos establecen la cohesión, concentración, continuidad y transición de todos los elementos del cuadro para conseguir la variación dentro de un orden compuesto. La variedad es la gracia y belleza por el cambio.

## II. PROPORCIÓN

La proporción es la correspondencia de unas partes con el todo o entre cosas relacionadas entre sí. Desde las primeras épocas del arte es evidente la preocupación de artistas y artesanos por los problemas de la proporción. En la alfarería china, en la cerámica árabe y en la arquitectura egipcia, ya se descubren normas proporcionales, pero fueron los griegos los que llevaron a la arquitectura, estatuaria y objetos funcionales, al más alto grado de perfeccionamiento en estas relaciones armónicas.

Siendo una buena proporción la relación que procura un efectivo placer visual, se comprenderá fácilmente la importancia de la aplicación de sus principios, cuyo fundamento radica en que para obtener una buena proporción hay que evitar tanto la igualdad de dos medidas, como una gran diferencia entre ellas.

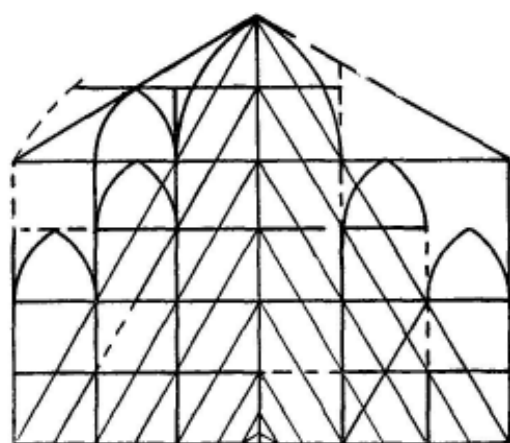
Todos los elementos lineales de una obra deben estar en relación entre sí y con el marco o contorno envolvente. Los constituyentes más destacados de esta relación lineal son los lados y los ángulos, pero aún hay otro que ejerce una gran acción sobre todo el espacio del cuadro y que es posible reducir a principios geométricos.

El artista, dotado de una sensibilidad instintiva, se ajusta a unas leyes sutiles que regulan la estética de las proporciones. Estas leyes son las que fijan los rapports o repeticiones de líneas, espacios, volúmenes, tonos y colores que actúan como fundamentos de la armonía. Si ésta falta, el conjunto carecerá de apelativos requirientes para el espectador sensible, que restará indiferente ante la obra.

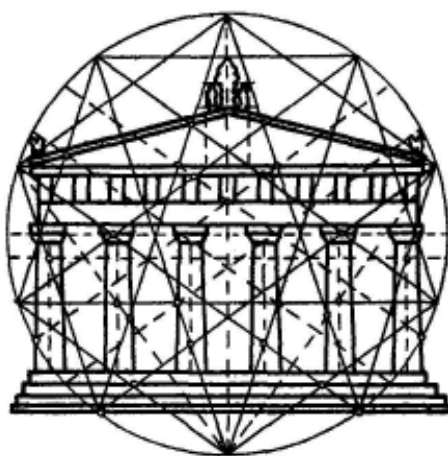
Las Leyes generales que circunscriben las condiciones de la belleza, se encierran en proporciones diversas:

a) Los trazados reguladores, supuestos por la construcción de un sistema dependiente de una figura geométrica simple (triángulo, cuadrado, pentágono, etc.) y en la que diversos puntos o líneas características corresponden a diversos elementos de la obra.

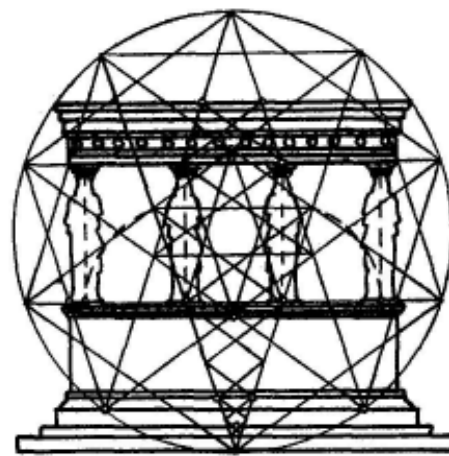
b) La «serie de Fibonacci» de 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89, etc. Cada cifra es la suma de las dos anteriores y está en regla proporcional con la que la precede y la siguiente. Ante una serie de líneas desiguales,



Catedral de Milán



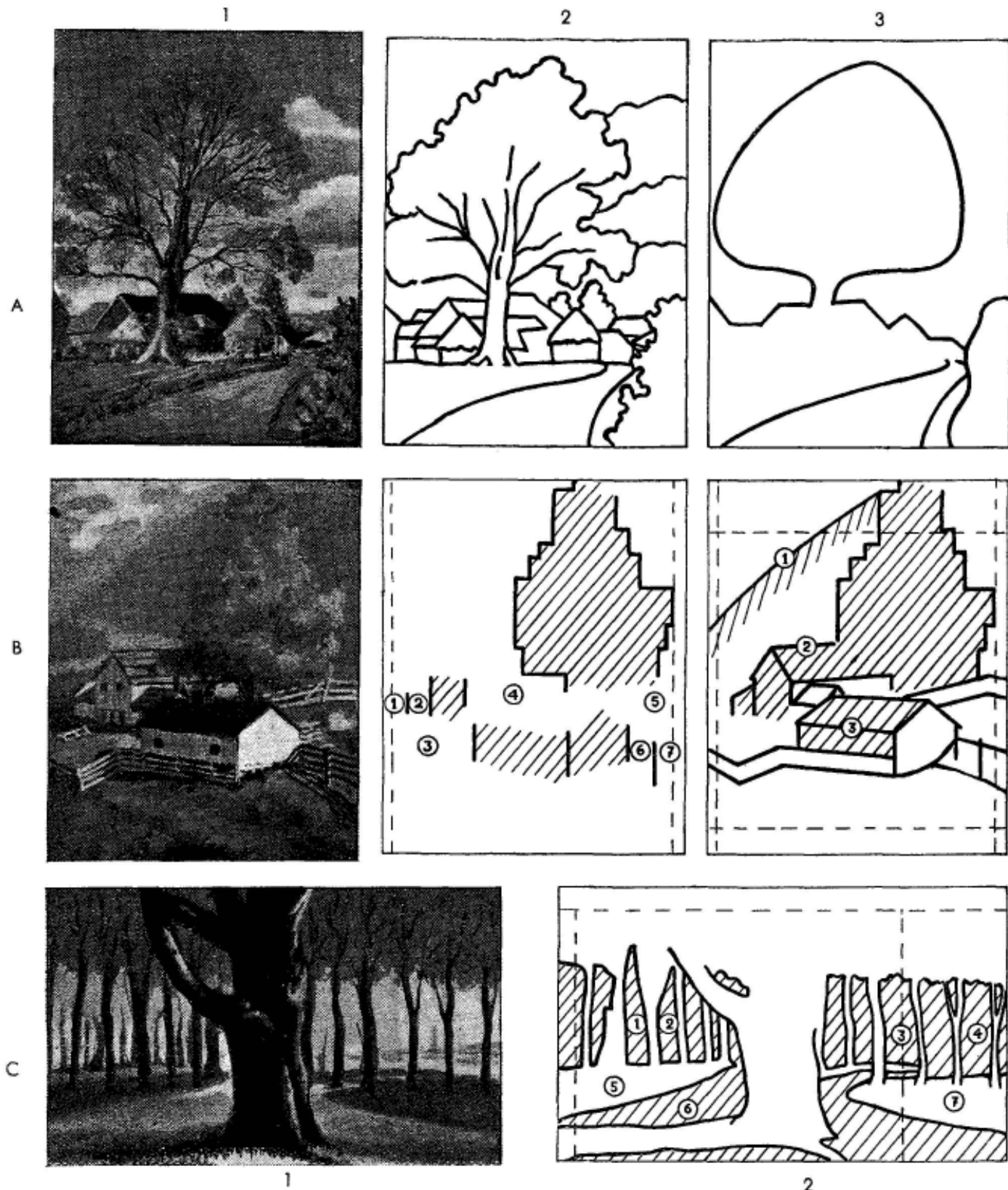
Templo de Egina



Cariátides del Erecteón

Trazados reguladores dependientes de una figura geométrica





- A. Estudio analítico preliminar de la disposición y proporción lineal. 1.—Esquema tonal del cuadro. 2.—Líneas principales. 3.—Sintetización del esquema. Sin valores ni formas se estudia el dibujo propio del arreglo lineal, llegando hasta la máxima simplificación. Por este último esquema, vemos una disposición radial cuyas líneas principales nos llevan al elemento principal o bloque formado por la casa y el árbol. El esquema 2 es el esqueleto de la estructura y organización del dibujo. Según como estén organizadas las líneas dentro del cuadro, podrán realizar funciones emotivas y esenciales.
- B. Proporción lineal. 1.—Esquema tonal del cuadro. 2.—Estudio de verticales. Relación entre sí de las diferentes líneas. Después de rayar esquemáticamente los diferentes bloques del conjunto, vemos que las relaciones generales son satisfactorias por no existir excesiva igualdad de medidas. Pero el área 1 es igual a la 2, la 3 a la 4 y la 6 a la 7. Si rectificamos acercando los bordes del cuadro por dos cortes de los lados laterales, toda esta serie de repeticiones quedan anuladas, mejorándose el conjunto. 3.—Estúdijense las horizontales, incluyendo entre estas aquellas líneas en ángulo que tengan una inclinación próxima a la horizontal. Las horizontales más importantes son la 1, 2 y 3. El área entre la 1, el borde del cuadro y el contorno del dibujo, (2) es una superficie rectangular poco satisfactoria porque aparece dividida por el centro. Este efecto se rompe cortando la parte superior del marco. El cuadro se nos muestra ahora con un excesivo primer término y con los planos de éste, segundo término (bloque de las casas) y tercero, casi iguales. Habremos de reducir el primero, cortando por la parte inferior. Por estos cortes se consigue un arreglo del marco más agradable. Aunque estas modificaciones no sean las únicas a tener en cuenta, pueden ser consideradas como las más importantes.
- C. Analicé las relaciones proporcionales de las diferentes áreas o partes del cuadro que, por unidad de su tono, tienen importancia en el conjunto. 1.—Esquema tonal del cuadro. 2.—Calco invirtiendo los factores de luz y sombra, haciendo abstracción de líneas y áreas de tono poco importantes para no hacer el dibujo complicado y considerando que éstas son escasamente apreciables cuando el cuadro se mira en ojeada rápida. Del primer examen se deduce que el elemento principal tiene una desagradable situación central, la extensión clara superior horizontal es casi análoga a la inferior oscura inmediata; el área 1, es casi igual a la 2; la 3, a la 4, y la 5 a la 6 y a la 7, no sólo en tamaño, sino en forma, estableciendo estas repeticiones un efecto de poca variedad. Córtese sin miedo hasta rectificar estas áreas poco interesantes. La 6 debe ser oscurecida, no sólo para romper la igualdad con la 5, sino también para anular la impresión de que existen dos caminos de entrada para la vista.



siempre serán más gratas al ojo, que es un gran receptor de la forma natural, las más aproximadas a estas relaciones.

Las más grandes obras del Renacimiento fueron basadas en el principio de Vitruvio «Para que un todo, dividido en partes desiguales, parezca hermoso, es preciso que exista entre la parte pequeña y la mayor, la misma relación que entre la grande y el todo».

c) Entre las diferentes proposiciones se considera como la más armónica y exacta la «Regla de Oro» que tiene su módulo en la proporción «Fi» matemática o relación de 1 : 1,618. El cuadrado más bellamente proporcionado es el que tiene su altura y ancho en esta relación de medidas. En la proporción lineal, toda forma es más interesante cuando su longitud está en regla de oro con el ancho.

Al dividir un espacio por una línea horizontal o vertical, el resultado será más agradable si la línea está situada en relación con las medidas áureas. Cuando un espacio se divide en tres partes, una de éstas debe dominar y las demás relacionar bien con ella y entre sí. Si se pretende que el resultado sea reposado, es preciso que exista un parentesco consistente entre todas las partes del conjunto y en relación con éste.

El pintor, como el fotógrafo, han de estudiar los problemas de la proporción de líneas, espacios y masas, dibujando esquemáticamente los elementos lineales del cuadro. Este procedimiento, no sólo facilita un mejor y más seguro sentido de la proporción, sino que también crea una comprensión más clara de la disposición armónica de los elementos.

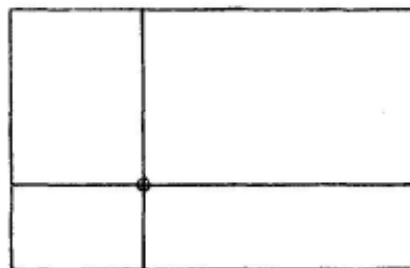
El pintor, utilizando un papel corriente y el fotógrafo uno de calco transparente sobre la prueba, dibujarán con un lápiz de mina gruesa las líneas principales del conjunto y reseguirán los trazos más significativos e importantes, para poder analizar la disposición lineal. Se observará que las líneas toman una especie de forma propia, definida ésta por la masa genérica de la composi-

ción que actúa como base del arreglo. Si el resultado de este estudio preliminar es bueno, porque la forma general es agradable, realícese un nuevo análisis en otro papel, calcando las verticales más destacadas y acentuándolas bien (pág. 37, A). Si se aprecia que las más importantes son interesantes de proporción, pero que existen otras que se manifiestan muy iguales y sin interés, se hará preciso un arreglo en la disposición de estas líneas, comparando bien cada división de espacio. Seguidamente serán estudiadas las horizontales, considerando entre éstas a las que aunque no siéndolo exactamente, posean una acción horizontal. Analícense las más destacadas y dispóngase en la forma más agradable para la estructura lineal del cuadro. Rectifíquese toda igualdad que determine monotonía (pág. 37, B).

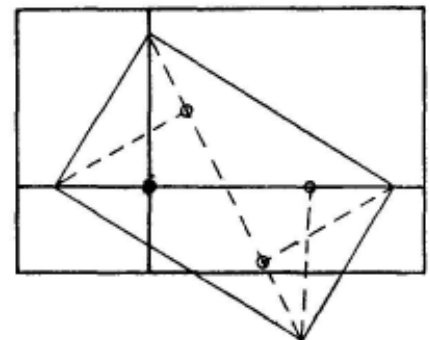
El detalle antecedente sólo muestra un estudio elemental de la proporción lineal. En el conjunto aun intervienen otros factores de líneas, aéreas y masas, que hemos de saber reconocer. Los más importantes, son: líneas que conducen directamente a los ángulos del marco; líneas que son paralelas a los cantos de éste; líneas que cortan su borde o se mueven paralelas con el marco. Masas paralelas con los lados del marco; masas que conducen a los ángulos o están dentro de ellos: masas que cortan el borde o se definen paralelas a éste. Líneas y masas relacionadas con la regla áurea. Líneas que señalan cierta parte del marco, pero que desaparecen antes de llegar a éste o parece que salen de él y que establecen puntos focales.

Es indiscutible que ningún gran artista tuvo conciencia deliberada de las estructuras lineales y centros focales que más adelante analizaremos. Todas estas cualidades geométricas fueron dictadas instintivamente. Ni un sólo elemento compositivo es producto del azar, ni tampoco de un estudio previo de la cualidad matemática. Aquellos maestros situaron sus elementos guiándose por impulsos subconscientes que les marcaban un orden. Las líneas constructivas, que ahora descubrimos y anali-

- A. Método para establecer el punto de interés. Trácese dos líneas-guías sobre un papel o superficie transparente a un tercio del espacio de altura y ancho, situado un punto en su intersección.
- B. El dibujo o foto se coloca bajo el diagrama anterior, de manera que sus ángulos coincidan con las líneas-guías. De esta forma será fácil establecer cuatro puntos de interés principal.



A



B



VELÁZQUEZ. Retrato de D.ª Juana Miranda de Pacheco

Esquema lineal, Análisis de estructura  
 R. O. Regla de Oro C. Centros

zamos, no fueron nunca base en los estudios previos, ni en los lienzos o tablas de que se sirvieron para plasmar sus grandes obras, pero que ahora nos muestran el uso instintivo de las medidas áureas y de principios armónicos repetidos y relacionados en todo el espacio de aquéllos.

Analicemos el retrato de D.<sup>a</sup> Juana Miranda de Pacheco, de Velázquez. En la conjugación tonal se opone, a las masas claras del fondo y ropaje y a las más claras aún del rostro y la mano, la compensación de la masa oscura del cartapacio. El conjunto produce una grata impresión de equilibrio armónico. En el juego lineal de esta obra, tan natural y aparentemente desprovista de toda geometría, descubrimos una amplia serie de proporciones y la existencia de diferentes puntos focales, más o menos importantes: varios a lo largo del marco y uno, el principal, situado detrás de la cabeza de la figura; con las líneas que parten de ellos se combinan las que nacen en los ángulos.

Si después de marcar los puntos de centro y los que corresponden a las medidas áureas, situamos una regla transparente sobre una reproducción de esta obra, encontraremos que, partiendo desde el punto de oro de la derecha del canto superior, hay una línea que coincide con el punto de oro superior del canto izquierdo y que marca el límite de la pequeña pluma del tocado y de la base del lazo; otra que termina en el centro lateral izquierdo y define el borde de la gran cinta que cae; otra que pasa por el punto de foco más importante y acaba en el ángulo izquierdo, marcando la línea del rodete y la de base de la espalda; otra que sitúa el punto de coincidencia del cartapacio con el brazo; otra que termina en el punto de oro inferior del lateral derecho y que da la inclinación del peinado sobre la frente y sitúa el punto en que coincide el dedo índice con el cartapacio y, finalmente, otra que termina en el centro lateral derecho y que determina la línea del dedo meñique.

La línea desde el centro del canto superior al ángulo izquierdo, sitúa el borde de la oreja y el límite visible del collar, y la que va hasta el punto focal cercano al punto de oro inferior, marca la línea de la frente.

Desde el punto focal próximo al ángulo superior derecho, hay una línea que va al centro lateral izquierdo, relacionando la oreja con el punto superior de la frente y que pasa por el focal de mayor interés; otra a la línea del collar, definiendo la situación e inclinación del cuello y otra, por último, que marca la línea izquierda del cartapacio.

El punto focal de mayor importancia, al coincidir

con otros puntos focales, establece la base del lazo, la terminación de la cinta, la línea superior del cartapacio, las líneas estructurales del ojo y la oreja y otros detalles ya citados.

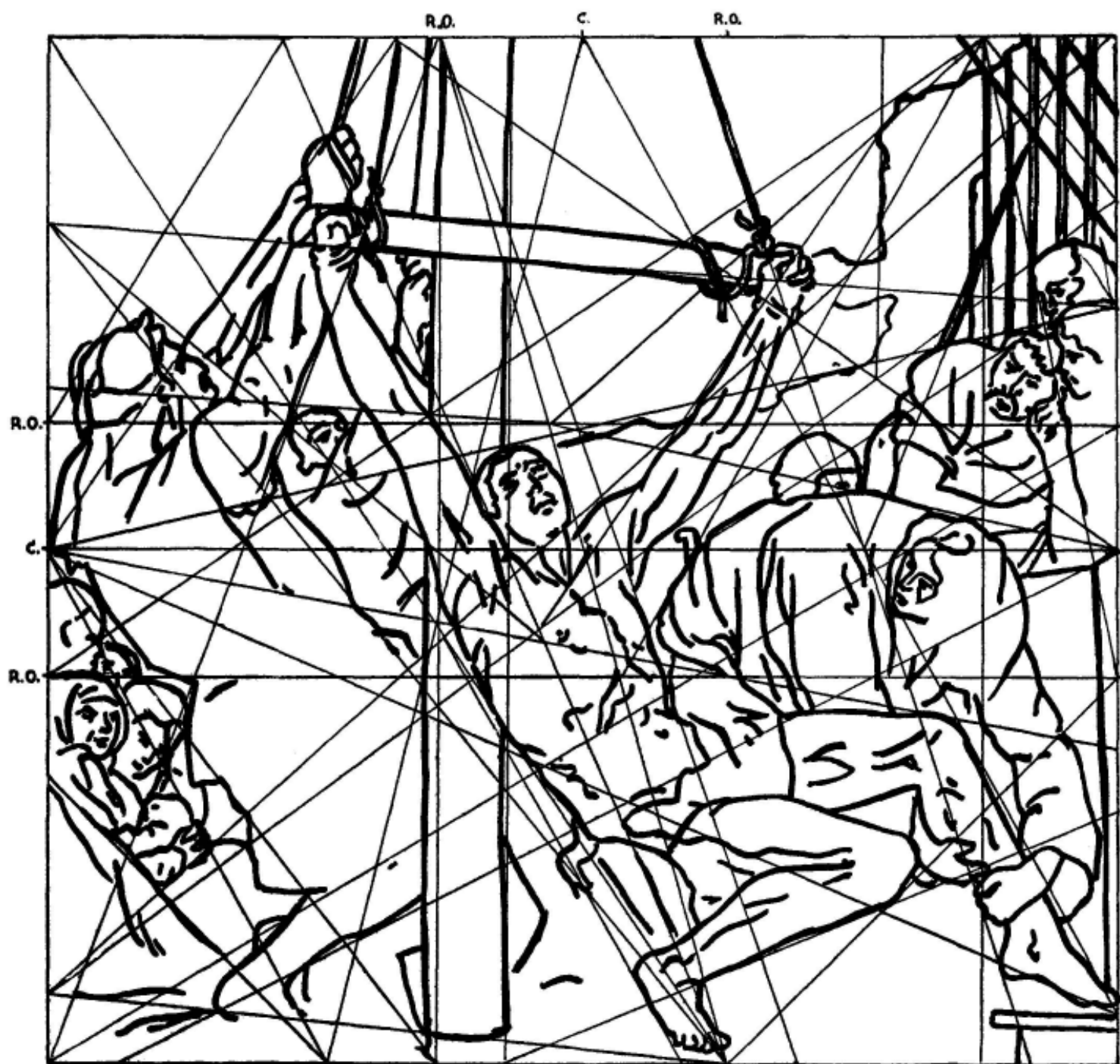
No nos extendemos sobre los demás puntos focales, ya que será bien fácil analizarlos sobre el diagrama. Aunque Velázquez no trazó estas líneas de estructura sobre su lienzo, véase cómo su intuición orientó la construcción lineal y cómo sorprende el resultado de este análisis, que aun puede mostrarnos otras proporciones y relaciones basadas en la regla de oro, y una serie de repeticiones que el artista no se preocupó en buscar.

Están en relación áurea, el borde superior del marco con la base de la nariz; el mayor pliegue horizontal del manto con el canto inferior del cuadro; el borde anterior de la oreja con el canto lateral izquierdo; el ancho del cuello con la altura de la cara, desde la base de la barbilla al punto de coincidencia de la frente con el pelo; el ancho de la cabeza, desde la punta de la nariz al borde posterior del cabello, con la distancia desde este borde al marco. En el borde superior del cartapacio, la línea a un lado de la mano, con la otra más pequeña del otro lado; el borde lateral izquierdo hasta el punto de coincidencia con la manga, con el lado derecho y aquélla, con el ancho de la mano.

Son iguales las medidas, del vértice inferior del cuello al saliente del labio superior, a las del ancho de la base del rodete y el largo del collar; las del borde de las plumas del rodete a la barbilla, con las de la altura total de la cara, hasta el vértice del cuello; las de la altura del rostro con las de la línea lateral izquierda del cartapacio; la línea trasera del lazo con el largo del collar; del saliente del pliegue posterior trasero al extremo bajo del collar y de éste a la unión de la frente con el pelo; y el ancho del cartapacio con la línea lateral derecha de éste.

Si continuamos analizando aun existen otras líneas que se corresponden en medidas iguales o relaciones áureas. Todas ellas, que el artista no precisó deliberadamente, juegan un importante papel en la armonía del conjunto. Obsérvese asimismo como muchas de las medidas iguales están situadas de forma que se oponen a la agudeza de los ángulos del cuadro, destruyendo así la peculiaridad de su tendencia a desviar el interés del espacio inferior del cuadro. En este retrato no existe elemento alguno accidental; cada uno es un factor preciso que juega una parte esencial en la estructura y en la belleza armónica del conjunto.

Es conveniente insistir en estos estudios pues ellos sirven para conocer los principios de la estructura y



RIBERA. El martirio de San Bartolomé

Esquema lineal. Análisis de estructura



evitar una gran cantidad de trabajo y preocupaciones sobre defectos que no sabríamos ver en nuestras propias concepciones, sin esta capacitación previa. Es indiscutible que ningún maestro trazó, antes de pintar su cuadro, el entrelazamiento lineal de sus relaciones y que fué algo instintivo lo que las dictó. Pero como conocían a la perfección la ciencia de su arte, fué el subconsciente el que ordenó todos los elementos de su obra, sin evidenciar el artificio de su formación. Si ésta saltase a la vista, es que el cuadro estaría mal compuesto. La máxima apariéncia de naturalidad y espontaneidad es el mayor exponente de perfección en un conjunto bien ordenado. Ya dijo Poussin que «la idea de la belleza no se muestra en una obra si el artista no ha hecho todo lo posible para preparar sus elementos. Esta preparación se concreta en: el orden, el modo y la figura o la forma. El orden es el buen intervalo de las partes; el modo se refiere a la cantidad. La forma consiste en los trazos y los colores». Conociendo las reglas, no hará falta medir, sino dejar viajar la mano por el lienzo y que ésta sea la que pondere instintivamente todos los elementos y aún las relaciones más sutiles.

Estudiemos ahora la estructura de «El martirio de

San Bartolomé», de Ribera. Veamos como el canto de la izquierda del poste está en regla áurea con el ancho del cuadro y como existen múltiples relaciones con esta medida, que será fácil comprobar. A la fuerte imposición de las rectas se oponen las curvas del contorno de las figuras de la derecha. El empleo de diagonales repetidas dramatiza la obra, y crea una acción ascendente emotiva.

En la estructura del retrato de «La duquesa de Alba», de Goya, la definida indicación direccional del brazo derecho es contrarrestada por el corte de ángulo que supone el perrito. La línea del busto está en relación dorada con la altura del marco. En el cartón de «El Columpio», también de Goya, advertimos como cada uno de los elementos principales y secundarios están encerrados dentro de la malla de la geometría. El punto focal de mayor importancia se encuentra a los pies de la figura principal.

Véase, también, como la obra de Cézanne, «Los jugadores de cartas», de sentimiento plenamente realista y de estructura, simple en la apariéncia, posee un arabesco relacionado. Estúdiense las relaciones, medidas iguales y las infinitas correspondencias con la regla dorada que este conjunto posee.

En esta misma obra podemos estudiar una curiosa particularidad de proporción y que revela un plan de división concertado a tres partes. En muchos cuadros del Renacimiento y épocas posteriores se descubren esquemas de estructura seccionada en tres o cuatro partes. Adviértase como los elementos del dibujo se unen al marco por las horizontales de la mesa, la acusada forma vertical de la figura del fondo, el contorno exterior de la cortina y el ritmo apoyado en la doble dirección diagonal que coincide con la regla de oro de las dos figuras del primer plano. Estas dos direcciones marcan dos líneas opuestas de movimiento. Analícense otras curiosas relaciones y cómo están concertados los diversos elementos del arreglo en las diferentes divisiones.

En «El rapto de las hijas de Leucipo», de Rubens, se descubre también esta curiosa división de estructura, pero en cuatro partes. El eje de movimiento de las dos figuras más importantes parte del primer cuadrado de la izquierda en la base, con el que coincide el paño de la figura inferior. El brazo derecho de ésta y la pierna derecha de la otra figura femenina, dos de las formas verticales más importantes del cuadro, están situados en los límites laterales del segundo y tercer cuadrado. Aún existen otras coincidencias sobre esta base, que pueden ser analizadas fácilmente. El artificio



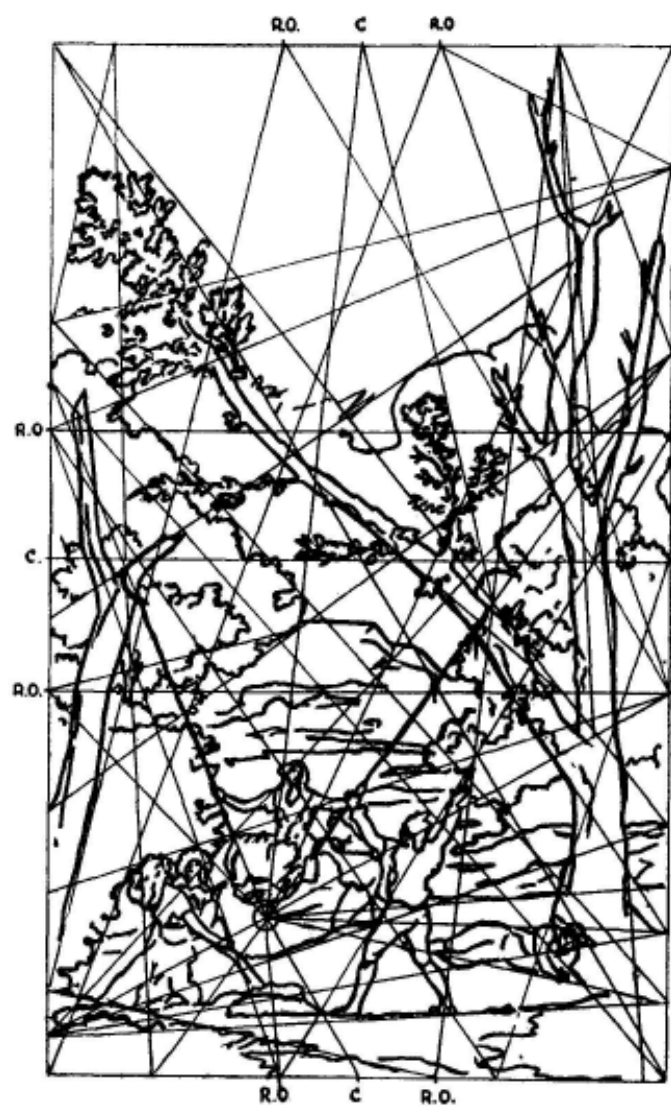
RUBENS. El rapto de las hijas de Leucipo

Plan de división en cuatro partes



GOYA. La duquesa de Alba

Esquema lineal. Análisis



GOYA. «El columpio»

Esquema lineal. Análisis.



CÉZANE. Los jugadores de cartas

A. Análisis de estructura

B. Plan de división en tres partes

muy mecánico, no tiene evidencia, por las formas curvas, tan repetidas en la composición.

La proporción se manifiesta en el tono con tanta importancia como en la estructura lineal. Toda igualdad de áreas es monótona. Estas deben ser proporcionales para que la variedad rompa un equilibrio excesivo. El gran pintor Rubens, cita el método de que se servía estudiando en Venecia. «Cuando observaba algún efecto de claroscuro en un cuadro, yo manchaba en un papel todas las partes oscuras de aquél, y en análogas graduaciones, dejando el blanco del papel para representar la luz, sin fijarme en figuras ni dibujo alguno. Algunos ensayos de esta especie me fueron suficientes para conocer el método de los pintores venecianos en la distribución de luz y sombras. Sólo daban a la luz un cuarto aproximadamente del cuadro, comprendiendo la luz principal y las secundarias; otro cuarto a las más fuertes sombras y el resto, a las medias tintas».

No es posible determinar reglas en las que se base la proporción del tono, ya que éste depende de múltiples factores del gusto, emotividad del asunto y la disposición. Es evidente que si equilibramos por áreas iguales los tres grupos tonales; claros, medios y oscuros en los que puede ser simplificada la escala, el efecto será siempre desagradable. Hay que evitar, por tanto la misma medida en la extensión de cada grupo, adoptando un principio sencillo y análogo al que cita Rubens.

Si pretendemos destacar el claro en un cuadro, podemos dar a éste un cuarto aproximado del espacio, y a las medias tintas y oscuros los tres cuartos restantes, dividiendo desigualmente unos y otros. Si la luz tiene que ser muy brillante, dominarán los oscuros en el área de sombras. Cuando interese un efecto contrario, es decir, un destaque de los oscuros, el área clara y las medias tintas habrán de ser aumentadas en extensión. Los efectos generales del tono deben ser estudiados sobre un esquema, sin detalle, como ya dijimos al principio. Dibújense las líneas más importantes del cuadro, oscureciendo con el lápiz todas las áreas medias u oscuras, y haciendo abstracción de todo matiz intermedio. Analícense las extensiones de cada área y rectifíquese hasta que sea evitada la igualdad de tamaños, procurando que cada una de las extensiones de tono esté en relación armónica con las restantes (página 37, C).

Analícemos, luego, la forma de cada una de estas áreas tonales. Importa la extensión, pero también el contorno de cada masa. Una composición basada en una serie de áreas de forma igual, aunque sea muy

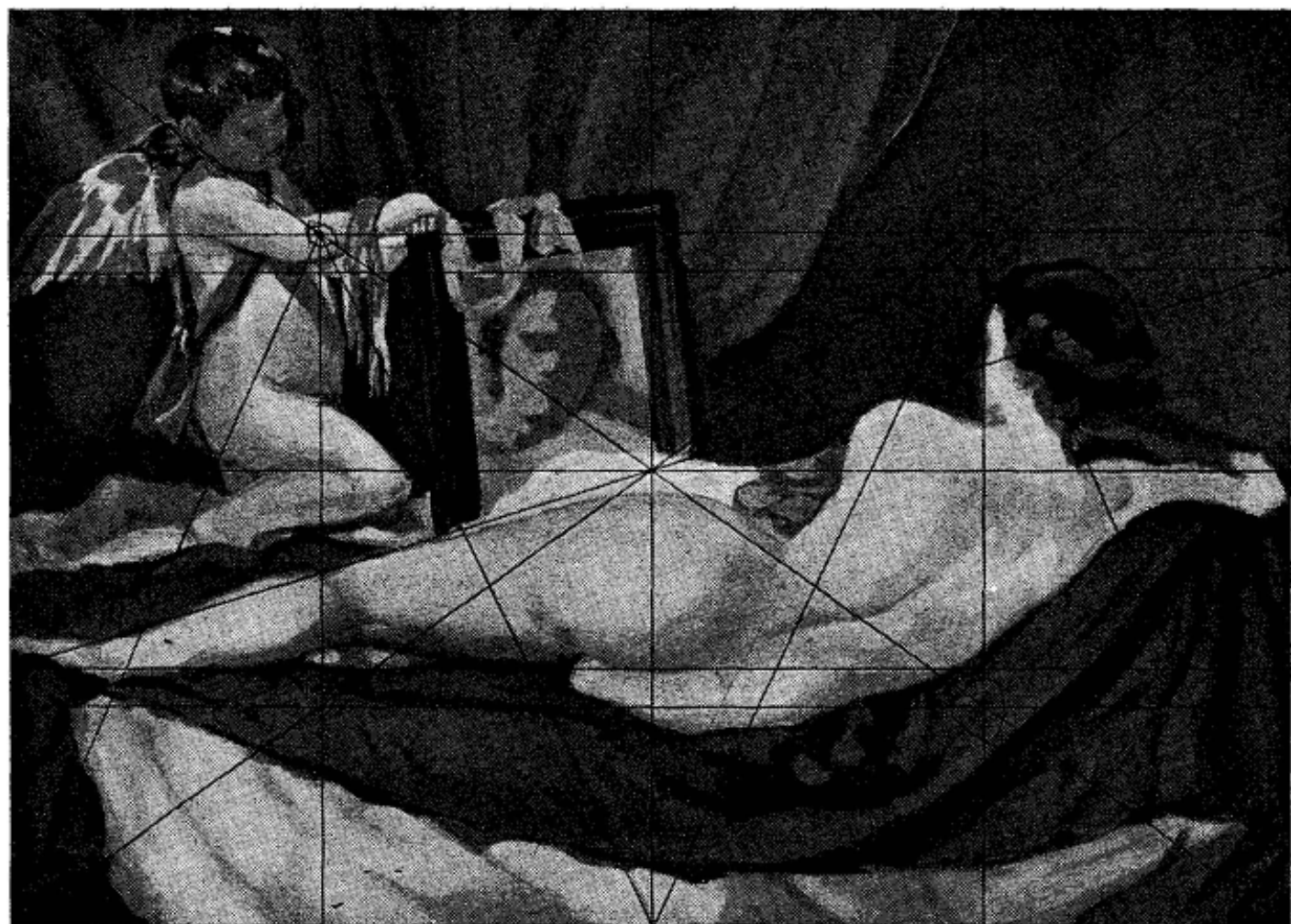
proporcionada en extensión, carecerá de interés y vitalidad por efecto de una igualdad excesiva de contorno. No sólo debe interesarnos la variedad en el tamaño, sino también en la forma, factores ambos muy importantes en la expresión del tono. Estúdiense la forma de las respectivas masas del cuadro, comparándolas entre sí y viendo si determinan un conjunto interesante o si, por el contrario, requieren modificaciones para que se complementen unas formas con otras, rompiendo de esta manera toda similitud que pueda actuar en daño de la relación.

La proporción rige asimismo en la situación del centro de interés. Aunque éste se establece como elemento más fundamental del recorrido visual, es importante que su disposición encaje en el conjunto relacionado. Es preciso evitar la igualdad de medida desde este centro a cualquiera de los bordes del marco. La disposición puede ser determinada por la regla de oro, cuya aplicación ya conocemos, y asimismo por la utilización del marquito-visor, cuyos puntos fuertes ABC y D sirven para determinar correctamente el centro o elemento principal. Otro método se detalla en las figuras de la página 38. Según la colocación de la guía que se reproduce en la figura B, podrán ser obtenidas cuatro situaciones distintas para el centro de interés, y adaptables a diferentes exigencias de arreglo.

Es posible que el fotógrafo encuentre muy complejos todos estos principios, y se pregunte cómo puede analizar todas estas relaciones en la Naturaleza, pero practicándolos, sabiendo lo que busca y cómo definir lo efectivo, se dará cuenta de su simplicidad y de la efectividad de su aplicación. La guía citada anteriormente, puede serle muy útil en el tiraje de pruebas en la ampliadora. Teniéndola a mano, dibujada sobre un papel transparente o cristal, será fácil encontrar el punto más efectivo del elemento principal o para indicar el mejor corte de la prueba. La guía puede ser girada hasta encontrar la disposición más acertada. Pero ello no establece que el punto de interés sea el eje de mayor importancia en un conjunto. Son mucho más importantes las relaciones proporcionales de líneas, área y tono, y siendo la del punto de interés una relación subsidiaria, hay que considerarla supeditada a aquellos factores. Aunque se han citado unos principios compositivos de este centro, ello no quiere decir que siempre se disponga aquél por los métodos citados, que aunque son muy convenientes y precisos, pueden ser omitidos, si el conjunto así lo demanda.

Finalmente analicemos la proporción del marco o recuadro continente del cuadro. Esta habrá de ser dic-





VELAZQUEZ. La Venus del espejo

Esquema lineal y tonal

Analícese cómo se ajustan todos los elementos de la estructura a una subdivisión basada en la regla áurea, sobre la que se han trazado horizontales, paralelas equidistantes y diagonales. Todo arreglo basado en una división del espacio participa de la unidad. La división en partes iguales produce arreglos simétricos; en partes desiguales, composiciones asimétricas o informales.

tada por exigencias del asunto o su cualidad emotiva. El cuadrado se evita porque es una forma sin variedad por la igualdad de medidas en todos sus lados. La relación más armónica la tenemos en el cuadrado rectangular, basado en la regla de oro. Ya sabemos cómo se determina ésta geométricamente y cómo podemos aplicarla en la determinación de la relación proporcional de los lados del marco.

En la proporción interviene el principio de *repetición*. Un conjunto satisface cuando sus partes son variadas y al mismo tiempo tienen suficiente variación para requerir la atención. Las cosas repetidas exactamente y con igualdad de sus partes, pueden ser monótonas y faltas de interés.

En cuanto a la proporción en el color, ya sabemos que todo exceso en la repetición es monotonía. Un esquema de colores en proporciones iguales es poco interesante. Si existe una sutil variedad en la proporción, tanto del color, como del valor o las áreas, el esquema será más bello y atractivo si se proporcionan estas relaciones desiguales.

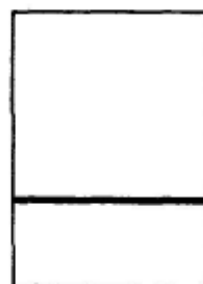
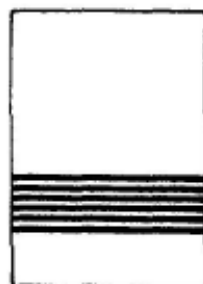
Todo esquema debe contener un color principal o dominante; éste será más potente que los subsidiarios o accesorios por la cualidad de color, por el valor o por la intensidad. Aun cuando sólo sean utilizados matices neutros, habrá de existir un valor que domine.

El tamaño o la extensión debe ser regulado por la medida áurea o por la regla de Fibonacci: una parte por dos, dos por tres, tres por cinco, cinco por ocho, etc. Si los colores son muy diferentes en potencia, deben ser dispuestos de acuerdo con la ley de áreas, empleando en las grandes extensiones los colores más tranquilos y en las pequeñas los más intensos. Si las primeras son frías, pueden ser proporcionadas con una nota cálida, o fría si aquéllas son en colores calientes, consiguiendo así una variación más interesante.

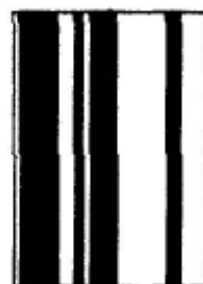
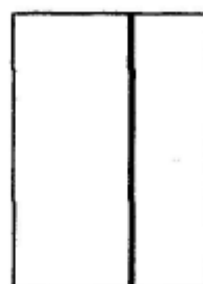
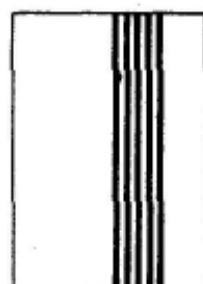
Siempre será posible obtener una impresión distinta de dos esquemas de colores y áreas iguales; si un color interviene en uno de ellos en unas cuantas partes grandes, cada una de éstas conserva su individualidad, pero si en el otro esquema las áreas se dividen en otras muchas pequeñas éstas se fundirán y será producido por mezcla óptica, un nuevo color.

Ello nos lleva a otra observación: la de la distancia a qué ha de ser visto el esquema. Como las áreas mayores serán visibles desde lejos, la definición de color en ellas deberá ser amplia. Si son cubiertas con mezclas complicadas de colores o formas muy detalladas y dibujadas, los colores se fundirán ópticamente, entre sí, manifestándose un color indefinido y perdiéndose todos los detalles del dibujo.

La Naturaleza —maestra siempre— nos da una gran



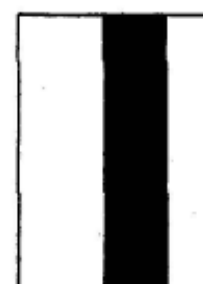
La variedad reside en el cambio y en la desigualdad de espacios



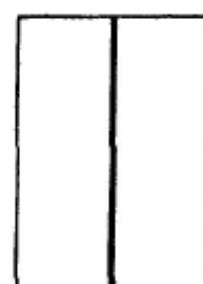
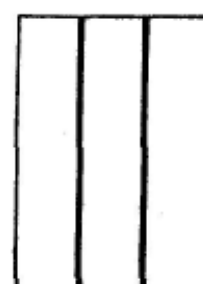
Otro ejemplo de variedad en el que las líneas y espacios son diferentes



Monotonía en la repetición, porque líneas y espacios son iguales



La repetición de una línea acentúa su efecto y dirección



El dominio de las verticales parece que aumenta la altura, y el de las horizontales, el ancho; véanse las dos primeras figuras de arriba

lección de proporción. Las grandes áreas de un paisaje son gradaciones bajas, sutiles y neutras, nunca colores puros. Las notas pequeñas de colores intensos que animan el conjunto, son flores, pájaros, mariposas e insectos.

### III. RITMO

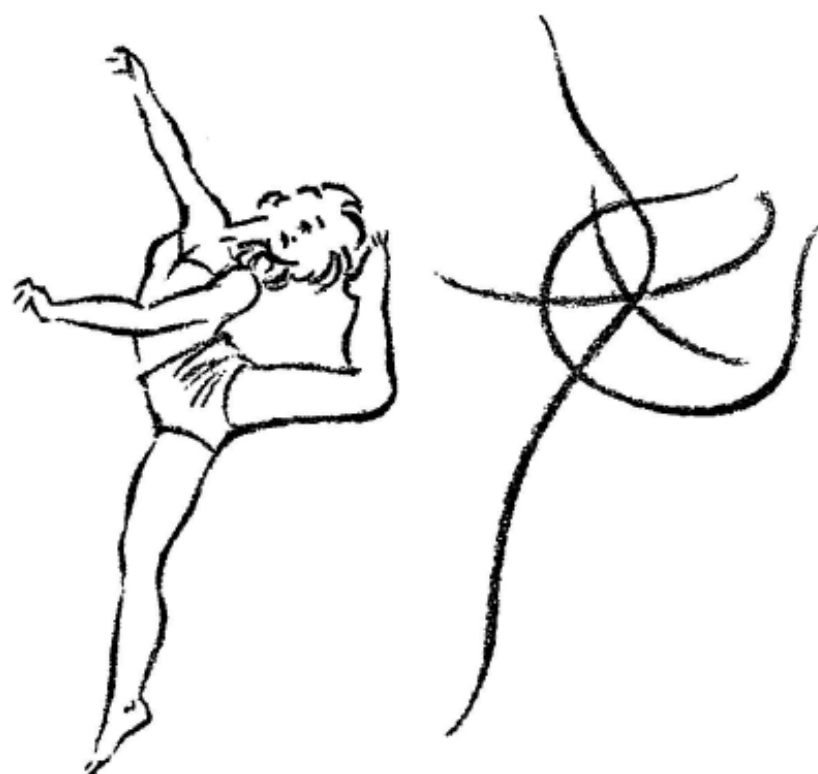
El ritmo es una armoniosa sucesión u orden acompañado de sílabas, notas musicales, movimientos lineales, valores y colores. Es también un equilibrio de las atracciones que hacen que la vista recorra un cuadro en buena disposición, dentro de sus límites y llevada por un movimiento relacionado, por un camino fácil, conectado, de cualquier combinación de líneas, formas o colores. En un espacio liso no hay movimiento porque es una superficie de descanso, en la que la vista permanece quieta; pero si sobre este espacio marcamos una línea o situamos un objeto, la vista empieza a viajar a lo largo de las formas de éste, o recorriendo la extensión de la línea, creándose un movimiento, que será rítmico si es organizado y fácil; cuando este movimiento distrae e inquieta es porque carece de ritmo.

Lo mismo que la música impresiona por la combinación de sus tiempos y sonidos, las artes plásticas y pictóricas nos afectan por la disposición de sus diferentes elementos y la música abstracta de sus líneas, valores y colores.

El ritmo vibra a través del universo todo. La luz, el sonido, los colores, el arabesco de los caracoles y los insectos, las plantas, las turbulencias del aire y del agua y la estructura humana y animal encierran una dosificación de los elementos más excitantes y de los más pasivos. Los seres que viven entre las formas naturales, que perciben y se ajustan a sus ritmos, que sienten en sí mismos las vibraciones cósmicas de la naturaleza, son los que hallan, sin buscarlas, las combinaciones de formas más vitales.

Aun la obra más directa de lo real debe contener relaciones de dibujo, valores y color por la cualidad musical del ritmo, para que así adquiera el máximo de fuerza expresiva y pueda transmitir la emoción del artista.

El ritmo sugiere repetición, fluidez, acción y movimiento. La línea característica del ritmo es la de Hogarth o línea de belleza, que se curva en un sentido y vuelve graciosamente sobre sí misma; algo así como una S con variaciones. Esta línea se encuentra en la forma humana y en muchos animales y plantas. Otras líneas rítmicas son la *espiral* y la *parábola*. La primera da vueltas alrededor de un punto, alejándose de él gradualmente por un movimiento desenvolvente circular; es la línea característica del torbellino y de los caracoles. La segunda es la curva abierta que resulta del corte de un cono circular recto por un plano paralelo a una generatriz. Por su desarrollo, que tiende continuamente hacia una curva más amplia, se parece a la



RITMO EN LA FIGURA

Esquema rítmico de bellas y armónicas curvas generadas por la danza.

trayectoria de un cohete en el espacio. Estas tres simples líneas forman parte de todo movimiento dinámico y gracioso y no sólo son base del mayor número de las formas de ornato, sino que constituyen, por sí mismas, una gran base en la estructura compositiva. La sensación rítmica en la figura humana es importantísima. Cada contorno que puede extenderse a través de la forma y que se continúa a lo largo de otro, establece unidad y gracia, esto es, ritmo.

El movimiento rítmico se organiza por la repetición de formas, por la proporción de tamaños y por un movimiento de línea continuo o fácilmente conectado. Cuando una forma se repite gradualmente, a intervalos regulares, determina un movimiento que lleva la vista de una unidad a la siguiente y de forma que no las vemos separadas, sino en progresión rítmica que facilita el recorrido visual sobre toda la longitud del espacio. La progresión de tamaños establece un recorrido fácil, creando un movimiento rápido de la vista. El ritmo, a través de una línea activa, está basado generalmente en curvas. La espiral de una concha pone de relieve, no sólo el movimiento rítmico lineal, sino el ritmo de las gradaciones de sus espacios. Cuando en una obra se contiene este movimiento rítmico, la vista es llevada por la sugestión del arreglo flúido y fácil de las líneas, formas, valores y colores, de manera que viaja por todo el cuadro sin la menor sensación de dificultad.

Toda composición es, fundamentalmente, una estructura de líneas y formas. Su fuerza emotiva se deberá en gran parte a la significación rítmica de su tejido esquemático; éste será dependiente de la dirección o sentido de sus líneas, por su relación entre sí, con los lados del marco y en armonía con el asunto. Esta trama unitaria no se presenta mucho en la Naturaleza y parece que si el cuadro fuese así deliberadamente organizado no daría nunca una impresión natural; pero, precisamente, se produce lo contrario. Cuando el cuadro es incoherente, sin ritmos ni orden, su cualidad, no natural, se percibe en seguida; en cambio, si sus líneas, acordes y repeticiones han sido fundados sobre un esquema rítmico, el sentido de unidad y organización satisfactoria se impone claramente; este orden produce una sensación de realidad y convicción que no daría nunca un conjunto anárquico y sin control.

Los ritmos curvos no son fáciles de conjugar. Holmes dice que «el sistema más perjudicial para alcanzar el reposo es redondeando masas y bordes, substituyendo las formas cuadradas y firmes por curvas suaves. Sin embargo, cuando vemos composiciones en forma oval o elípticas, aun cuando estén avaladas por nombres como Claude, Turner y Corot, no debemos olvidar que el efecto de estas obras depende de las formas rectilíneas que contienen y no de las curvas».

Las curvas tienen un gran poder de seducción y ofrecen un medio bello de producir un efecto indolente. Pero hay que saber emplearlas con ponderación y conectarlas siempre



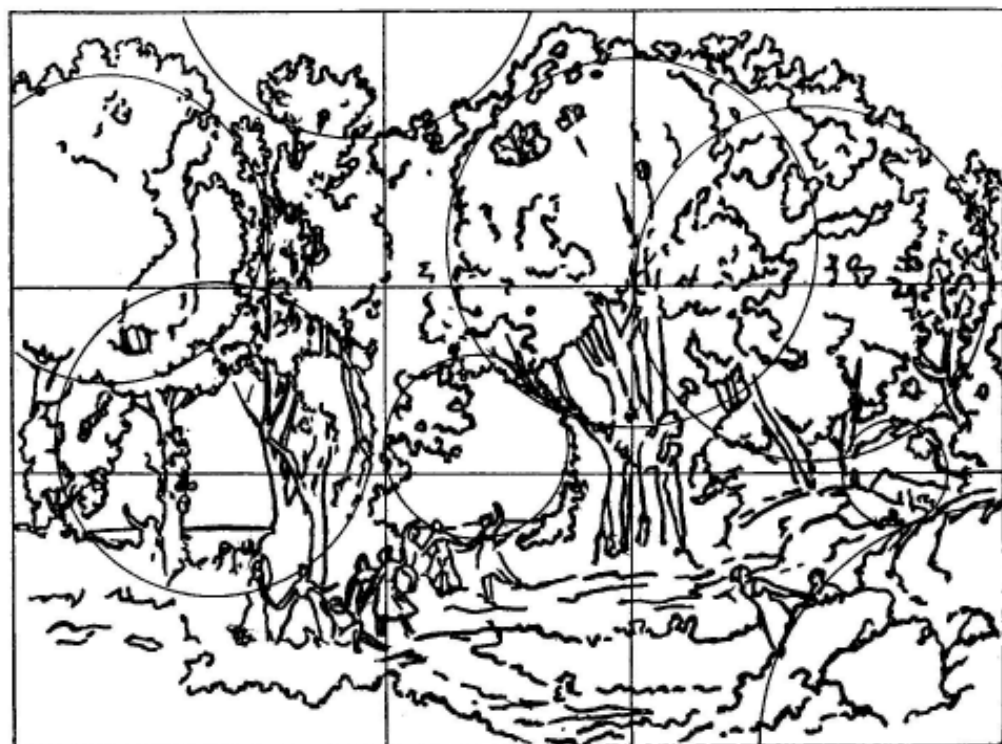
Los contornos se unen por una línea invisible a través de la forma, conectándose entre sí y formando ritmos lineales. Cuando los contornos de la figura parece que tratan de alcanzarse y fundirse es cuando se consigue un notable sentimiento de unificación y gracia, esto es, de ritmo y belleza.





J. M. SERT. Decoración  
para la catedral de Vich

Esquema lineal



Esquema lineal

J. B. C. COROT. «Matinée»



Esquema lineal

VERONÉS. La Sagrada Familia

con líneas rectas que sean opuestas. Rubens fué el primero de los maestros que interpretó la vida con un sentido exaltado y para ello se valió de composiciones fundadas en curvas y espirales que daban una impresión de gran agitación a las masas humanas y volúmenes de la Naturaleza; el excesivo uso que hizo de las curvas restó vigor a muchas de sus obras. En Van Gogh, la excesiva utilización de ritmos curvos parabólicos y espirales determina la fuerza huracanada del torbellino y hasta la sensación del vértigo.

La línea, cuando es recta, posee entereza y una gran cualidad de reposo; si se curva ligeramente, adquiere mayor energía, pero pierde en tranquilidad a medida que la curvatura se aumenta se reduce su intensidad energética, hasta que se transforma, progresivamente, en una sensación de remolino violento.

El análisis de la base rítmica de algunos cuadros puede ser de gran interés. En el del gran maestro de la decoración monumental, Sert, descubrimos, no una fundación de curvas elípticas, sino una serie de círculos relacionados que ofrecen la particularidad de contener, cada uno de ellos, un arreglo autónomo; en esta obra, no son evidentes, las formas geométricas circulares; el círculo sólo es molesto cuando se muestra definida-mente. Analícese cómo estas bases circulares se equilibran en peso y disposición y cómo tienen convergencia, las más importantes, en las medidas áureas; los centros de los dos círculos laterales están situados también sobre las líneas de éstas. La influencia de los

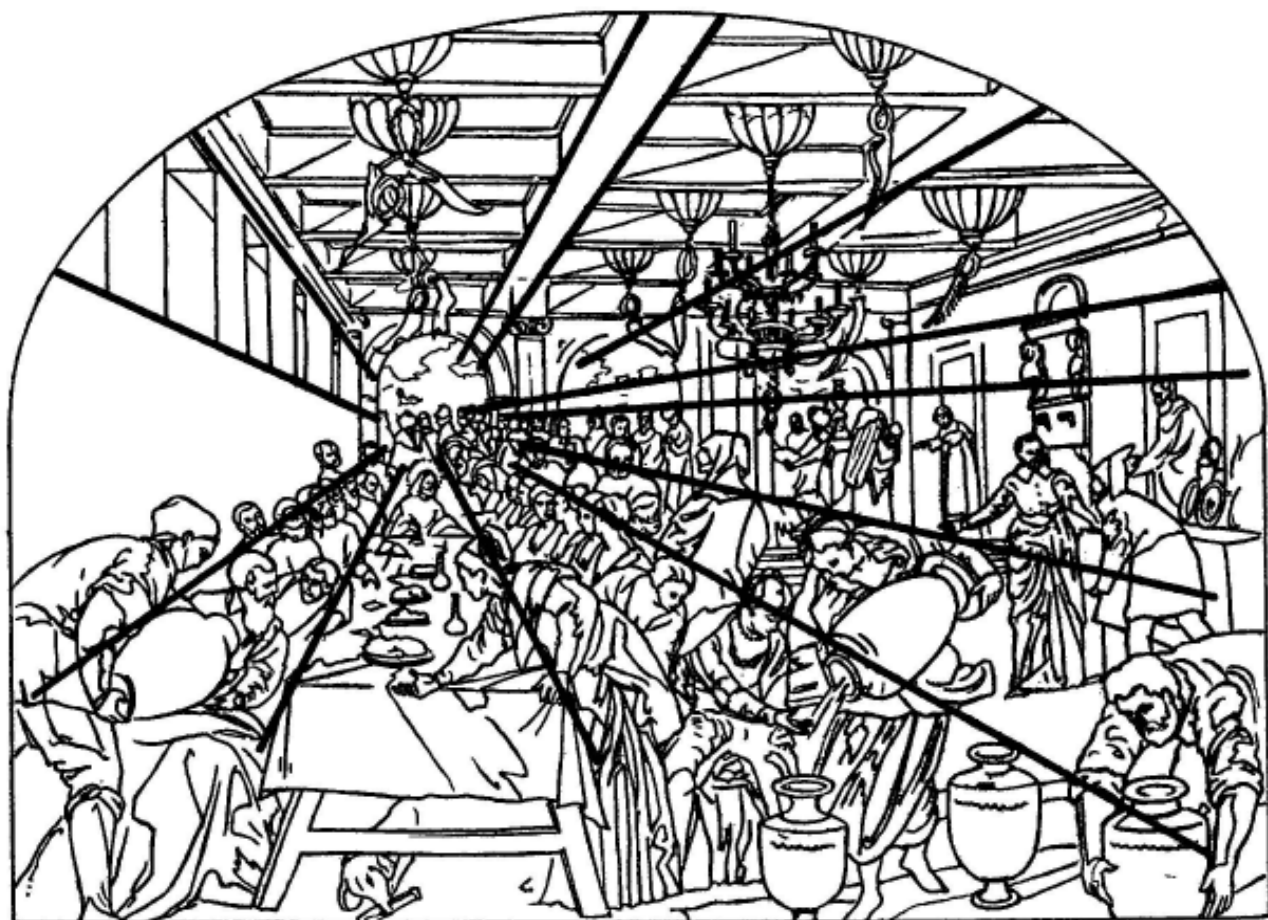
ritmos circulares queda anulada por las verticales y la potente diagonal y masas en esta dirección que actúan como elementos de gran actividad en el conjunto.

En «La Sagrada Familia», del Veronés, la estructura se basa en cinco grandes ritmos circulares. En el cuadro de Corot, es aun más patente el fundamento de la disposición; los ritmos circulares se multiplican por todo el espacio; troncos y ramas, en verticales y rectas suavemente curvadas, contrarrestan la impresión de las bases de estructura circulares. Por este arreglo se reconoce como son más estables los equilibrios del círculo que los de la curva elíptica. Compruébese como la mayor parte de estas disposiciones rítmicas coinciden o se basan en las líneas de la proporción áurea.

Los dos cuadros de Turner ejemplifican los ritmos en curva elíptica y en radiación. La radiación es el tipo de movimiento que nace de un punto central o eje y puede ser observado en las líneas divergentes de muchas hojas de plantas o arbustos y en el dibujo de un copo de nieve visto en el microscopio. La acción de este ritmo es rápida y lleva la mirada hacia el centro o lejos de éste, según la disposición. Este movimiento requiere, en muchas obras, de unos elementos que lo limiten o rompan y en otras, de la sugerencia del círculo.

El cuadro del Tintoretto «Las bodas de Caná» tiene una típica estructura radial. Las figuras y elementos están dispuestos sobre esta base compositiva que lleva la mirada hacia la lejana figura de Jesús.

Cuando los colores son hábilmente repetidos en



TINTORETTO. Las bodas de Caná

Esquema lineal

varios sitios de un esquema, el ojo viaja rítmicamente, porque tiene un camino fácil. En el uso del color, el ritmo y el equilibrio por repetición o cruce están muy relacionados, ya que ambos suponen una combinación de colores a lo largo de la cual y de un color a otro, se determina un recorrido visual. El ritmo puede ser establecido por gradaciones de color, valor o intensidad. El cambio gradual partiendo de unos colores claros y pasando por grises hasta los valores más oscuros, ya sugiere un camino rítmico. (\*)

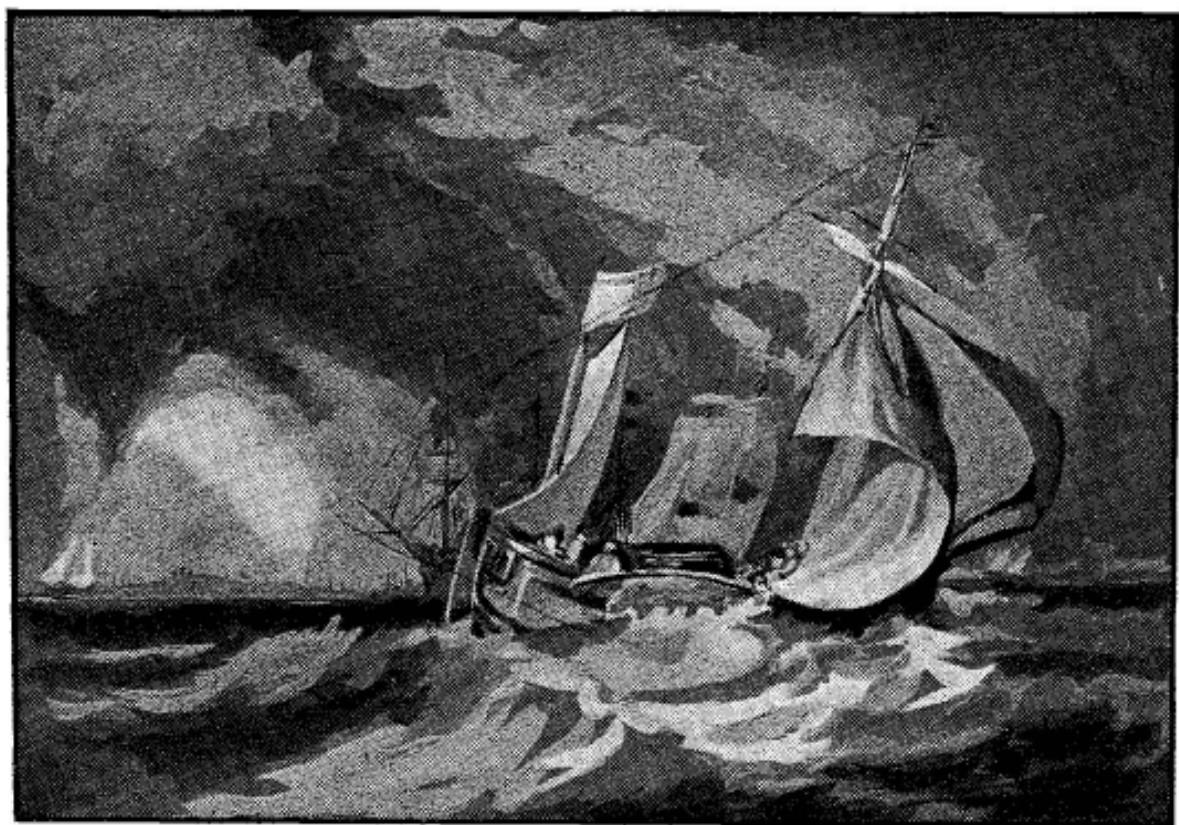
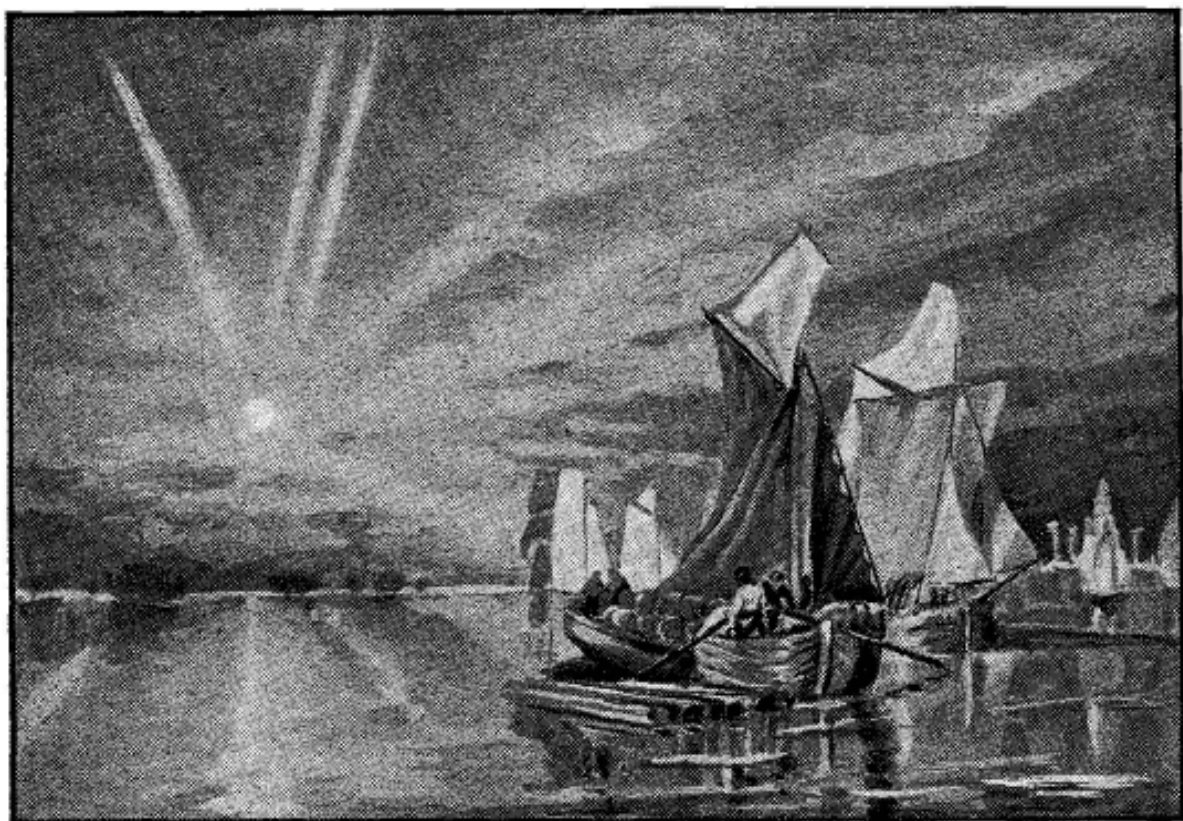
#### IV. EQUILIBRIO

El equilibrio es la estabilidad que se determina cuando fuerzas encontradas se compensan y destruyen mutuamente. En todo cuanto vive se manifiesta este principio. Los mundos permanecen dentro de sus órbitas y sostienen su movimiento merced a potencias

opuestas que, aunque no se contrarrestan perfectamente, mantienen su equilibrio. El equilibrio es tan natural que no lo percibimos cuando existe pero, al ser violado experimentamos, automáticamente, una sensación de molestia y desagrado.

En toda obra se manifiesta la lucha de factores de línea, masas, tonos y color en oposición. Si el equilibrio es perfecto, el resultado, falto del juego de la variedad, carece de acción y gracia. Cuando se disponen las formas y colores a ambos lados de un eje y de manera que existan las mismas potencias de atracción en cada uno de los lados, el equilibrio es *simétrico* o *formal* y el efecto, de descanso. En las obras de expresión tranquila el equilibrio reposa en esta igualdad de fuerzas alrededor de un centro. Las que se aprecian con mayor vitalidad y acción es porque en ellas los pesos son desiguales, teniendo cada uno de sus lados una fuerza de atracción diferente; en este caso el equilibrio es *asimétrico* o *informal*.

(\*) Para estudiar más ampliamente este factor compositivo y conocer su aplicación, remitimos al libro «Movimiento y ritmo en pintura» de la serie «Cómo se hace».



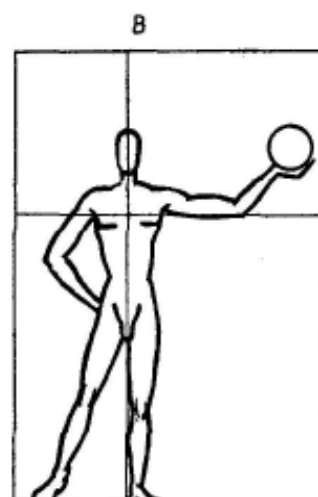
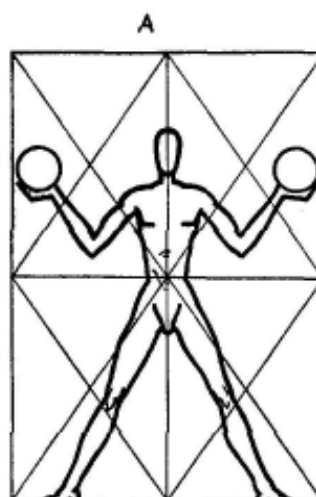
Dos cuadros de J. M. W. TURNER

Esquemas tonales que muestran, respectivamente, una composición radial y otra en elipses concéntricas. Adviértase en ésta la fuerte dirección hacia la derecha que determina el ángulo en cuña



1 A. Ejes simétricos o formales basados en centros matemáticos.

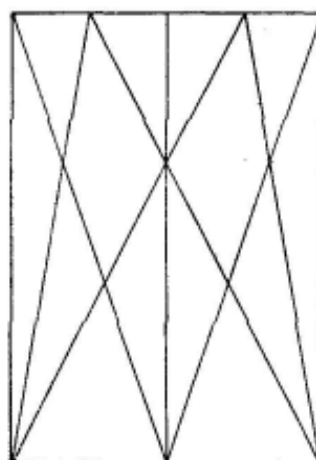
1 B. Ejes asimétricos o informales establecidos sobre medidas áureas.



1

2 A. Esquema simétrico o formal por el que las líneas se repiten a un lado y otro del centro. Toda división en espacios iguales es simétrica, reposada y solemne.

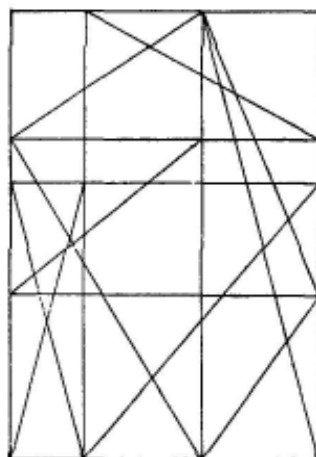
2 B. Dibujo simétrico basado en el esquema anterior.



2

3 A. División asimétrica o desigual del espacio. Variedad, acción y gracia. Las horizontales, verticales y diagonales, trazadas al azar, sin sujeción a medidas regulares o partes iguales, ni duplicidad de espacios, son una base excelente para estructurar dibujos informales.

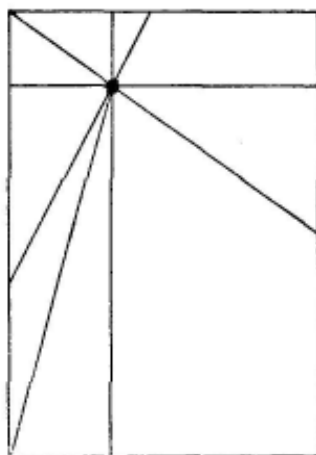
3 B. Dibujo asimétrico para el que ha servido de base el esquema anterior.



3

4 A. Todo cruce o coincidencia de líneas produce un punto focal.

4 B. El punto focal ha sido utilizado para situar la cabeza de la figura y establecer las líneas principales de la estructura del dibujo. El punto focal principal no debe situarse nunca en los centros matemáticos del cuadro.



4



R A F A E L

L a M a d o n n a A n s í d e i

Esquema de arreglo simétrico o formal

División regular de elementos a un lado y otro de un eje vertical

Toda buena composición reside en el equilibrio de sus componentes. En los arreglos formales, que tienen efectos solemnes y de gran dignidad, las formas se duplican a un lado y otro de un eje, sin que esto quiera decir que estas unidades se repitan exactamente, sino que existe una gravitación espacial, tonal, cromática y de formas análogas en las dos mitades. En los arreglos informales, más activos, flexibles y desiguales, la duplicidad no existe y la variedad se manifiesta en toda la disposición.

La división formal esquemática tiene una distribución simétrica de líneas y espacios; la informal no está sujeta a una división igualitaria. Si trazamos dos ejes a las medidas áureas del rectángulo del marco, o en cualquier otra medida que no sea a un tercio, cuarto o quinto o parte regular, ya tenemos una base de variedad en la disposición. Si sobre estas dos líneas ejes iniciales se trazan líneas diagonales, horizontales o verticales, dentro del espacio de cualquiera de los rectángulos obtenidos, pero sin que la división se repita

en ninguno de ellos, tendremos realizado un esquema asimétrico que puede ser la más excelente base para desarrollar cualquier asunto que no requiera un efecto reposado o formal y que exprese, por su variedad informal, un sentimiento más dinámico y vital.

Analícemos el cuadro de Rafael «La Madonna Ansídei». La estructura esquemática de esta composición simétrica revela su gran equilibrio estático. En la obra de Tíépolo «La Caridad» han sido trazados los ejes vertical y horizontal en los puntos áureos y luego una serie de diagonales, por las que se descubre la disposición de figuras y contornos encerrados en la base lineal del esquema.

Los principios del equilibrio se hacen evidentes por la balanza o el balancín infantil. El equilibrio se mantiene: por dos pesos iguales, si están situados equidistantes del centro; por dos pesos desiguales, cuando el más pesado está más cerca del centro; entre tres pesos desiguales, si la combinación de mayor peso está más próxima al centro. La sensación de equilibrio se ob-

tiene situando a igual distancia del centro, líneas o masas de igual tamaño o peso; cuando las líneas o masas son de peso o tamaño diferente, la mayor habrá de estar situada más cerca del centro y la más pequeña a mayor distancia de éste, en compensación.

En la estructura lineal se manifiesta un resultado más tranquilo o inerte cuando preponderan las rectas; si dominan las curvas, el efecto será más movido y vital. Si el uso de curvas ricas, es excesivo, la impresión se determinará extremadamente inquieta y molesta. Cuando dominan las rectas y formas cuadradas la sensación puede ser muy severa y hasta solemne. Siempre será posible conciliar las rectas y curvas aunque imponiendo el dominio de las primeras. Considérese en

todos los casos el simbolismo emotivo de las líneas y contrólase el empleo de las curvas, cuya vitalidad, energía y feminidad tienen gran un poder expresivo de vigor, alegría y sensualidad; éste habrá de ser neutralizado por rectas y formas cuadradas, más morales, gallardas y que son las que poseen la base de lo sublime y una mayor belleza.

El mismo juego de compensaciones se establece en el tono. Los amplios y uniformes se relacionan emotivamente con las rectas y los de pequeñas áreas, resueltos por gradaciones, con las curvas; la variación de múltiples matices en estos últimos, tiene la misma gracia y feminidad que aquéllas; cuando es inmoderada y excesiva, el efecto llega a ser desordenado y sobrepasa la cualidad

sensual. Holmes dice que «La rigidez y angularidad no son cualidades agradables en arte, pero tienen cierta principalidad de fuerza y vigor, mientras que la suavidad de las curvas, proveniente de un excesivo redondeo de los ángulos y de buscar excesivamente la gracia, es una cualidad bastarda que conduce inevitablemente a la languidez y vaciedad. Si mantenemos las líneas principales de nuestra composición en un carácter arquitectónico, estaremos seguros, al menos, de conseguir una expresión serena y bella de cualidad digna».

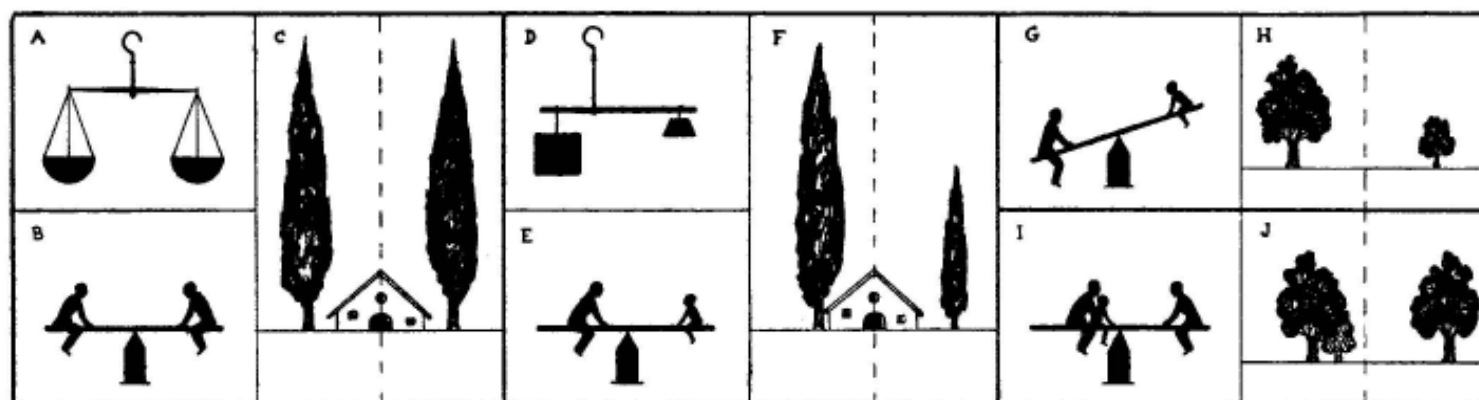
Las obras más bellas son aquellas resueltas con pocas gradaciones y tonos amplios. La mayor parte de los cuadros desentonados tienen, como causa del mal efecto, el empleo de una gran cantidad de matices y, únicamente, sería posible restablecer en ellos la armonía, eliminando muchos de los innecesarios y reduciendo el conjunto a un esquema de áreas más uniformes.

El tono se distribuye por el ya citado principio del balancín. A medida que las masas de tono se acercan al borde del marco, deben colocarse otras en el lado opuesto que equilibren su peso. Este equilibrio puede ser simétrico o asimétrico, según la cualidad de la obra. El equilibrio se obtiene, asimismo, haciendo uso de áreas blancas que aclaren las oscuras. Cuando se sitúa cerca de uno de los bordes del marco un área de media tinta oscura, ésta no será com-



TIÉPOLO. La Caridad

Esquema de arreglo asimétrico o informal



A. Principio de la balanza. B, C. Equilibrio por dos pesos iguales. D. Principio de la romana o fulcro. E, F. Equilibrio de dos pesos desiguales por diferencias de distancias del centro. G, H. Desequilibrio de dos pesos desiguales a igual distancia del centro. I, J. Tres pesos desiguales se equilibran si el grupo de mayor peso está más cerca del centro.

pensada con otra oscura en el lado opuesto, sino *aclarando* este lado por otra clara que será dispuesta próxima al oscuro. Si las luces más intensas son muy bajas de valor, los oscuros habrán de ser más elevados, aproximándose al blanco en los más claros y al negro en los más oscuros. Los conjuntos resueltos con los valores medios de la escala —como es corriente en las obras de los pintores japoneses, maestros en estas sinfonías de clave menor— no se acercan mucho al blanco ni al negro, para mantener así el equilibrio entre las áreas intermedias. En una obra de tónica muy clara el equilibrio es mantenido por muy pequeñas áreas o manchas de tono muy oscuro.

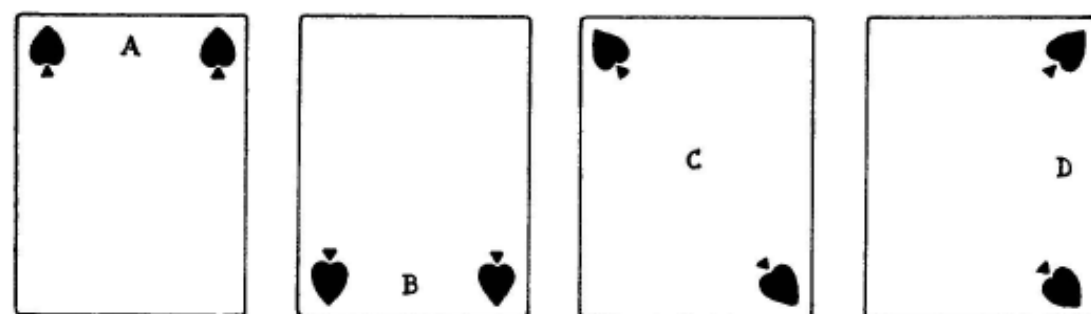
En muchas obras maestras se puede observar la intervención de equilibrios cruzados; éstos no se repiten nunca ni determinan monotonía. En estos equilibrios, los contrastes e intereses, las líneas, ángulos y tonos del lado derecho superior, por ejemplo, se repiten en el lado inferior izquierdo, equilibrándose mutuamente y determinando así, una gran variedad.

La división del cuadro, que estos equilibrios cruzados suponen, nos lleva a considerar el equilibrio de

los ángulos del marco. Este rectángulo continente, impuesto en el cuadro, planea un equilibrio, actúa ponderando los pesos de contraste, color e interés que se mueven dentro de su espacio y afecta a las líneas.

Ya conocemos que el marco tiene cuatro ángulos que actúan en cuatro direcciones diferentes hacia el exterior. Los ángulos superiores llevan hacia fuera y arriba y los inferiores hacia fuera y abajo, por efecto del movimiento direccional que marcan las líneas que se unen en ángulo.

La dirección hacia fuera de los superiores se neutraliza por la acción mutua de uno y otro, quedando una influencia hacia arriba de suspensión. En los inferiores se determina análoga neutralización, quedando sólo la influencia hacia abajo, de peso y soporte. Esta queda destruida si el peso es a un lado y restablecida, cuando los pesos se sitúan diagonalmente en ángulos opuestos. Los dos ángulos de la derecha influyen hacia la derecha. Los de la izquierda hacia la izquierda. Los primeros se neutralizan y pueden ser equilibrados entre sí, así como los segundos y el superior y el inferior de lados opuestos. Si no hay equilibrio, la estabilidad



A. Peso arriba  
Buen destaque ascendente  
B. Peso abajo  
Buen destaque descendente  
C. Peso en diagonal  
Destaque equilibrado  
D. Peso lateral  
Desequilibrio



DELACROIX. La Libertad gufa al pueblo

Esquema lineal



Esquema lineal

TIÉPOLO. Adoración de los Magos

queda destruída, como se manifiesta cuando el peso se determina sobre el ángulo superior y el inferior del mismo lado.

En el cuadro tenemos dos orígenes de movimiento: el de los ángulos y el de las líneas que caen. Este sentido de gravedad de las líneas del marco se determina, asimismo, en las líneas situadas dentro del espacio del cuadro. Una diagonal, sin soporte, adquiere un movimiento en dirección a su caída. En el cuadro «La Libertad guía al pueblo», de Delacroix, vemos, como los ángulos y las líneas que caen, generan un fuerte movimiento diagonal y ascendente que destaca la emotividad y el entusiasmo de la escena.

El grado de caída de las diagonales, dentro del espacio del cuadro, indica, no sólo el movimiento, sino la cualidad emotiva de cada uno de los elementos del asunto. En la «Adoración de los Magos», de Tíépolo, la fuerte impresión vertical de la figura de la Virgen expresa gran majestad. La línea caída del Mago que ofrenda, tiene un gran poder de movimiento descendente y dirección y además destaca un notable efecto de adoración y sumisión. En la figura del Rey negro, a la izquierda, su apostura y verticalidad tienen un gesto orgulloso de dignidad. La línea inclinada de la cabeza del otro Rey expresa veneración y la menos caída del cortesano del primer término, a la izquierda, una sumisión indiferente. El ligero movimiento contradictorio de las dos figuras que están detrás de la Virgen, revela curiosidad.

El equilibrio del color se define por la *ley de áreas*: las grandes áreas de color deben ser de matices agrisados y quietas, mientras que las pequeñas aceptan los colores más intensos y los contrastes fuertes; estos contrastes pueden ser determinados por diferencias de valor o intensidad.

Los colores que son parecidos en valor tienen la misma atracción visual y, por tanto, están equilibrados; las alfombras orientales, resueltas con colores de valores análogos, son un ejemplo de esta regla. Si en uno de estos esquemas se emplea un color más intenso, tendrá que ser en pequeña cantidad, para no romper el equilibrio. Cuando este color adicional sea más agrisado, su extensión habrá de ser aumentada en consecuencia. Una pequeña área de un valor claro equilibrará una gran extensión de valor oscuro o viceversa.

Los complementarios —colores opuestos en el círculo— constituyen un equilibrio natural, porque se complementan uno a otro en la impresión. Un esquema resuelto con amarillo y un matiz anaranjado, será monótono si no contiene un grato juego de claros y



VELÁZQUEZ. Las Meninas y Los Borrachos

#### Esquemas tonales

oscuros; si se añade algún complementario, violeta, violeta-rojo o azul violeta, se verá que el efecto es mucho más agradable por la introducción del color que equilibra. Si los colores contrastantes fuesen intensos, la introducción será en pequeña extensión; los complementarios contrastan tan fuertemente que sólo es necesario un pequeño toque o acento de su opuesto, para equilibrar un color.

El equilibrio en el color se regula también por la combinación. Los colores o valores se equilibran repitiendo algo de los mismos colores o valores en las dife-

rentes partes de un esquema. Por esta repetición, que se llama *cruce* o *rapport*, quedan compensados los diferentes pesos de los colores y se produce un equilibrio armónico. Cuando en un esquema se manifiesta, en una parte, una gran área de rojo, ésta se unifica más al conjunto, si se repite una nota de éste en otra de las partes de aquél.

Los colores de fondo que más equilibran y unifican son los claros, en amarillo, amarillo-naranja, naranja-amarillo y amarillo; cuando estos colores son neutralizados por una ligera adición de su complementario, combinan bien con cualquier otro color; su cualidad agrisada y algo saliente se unifica bien en los tonos que le son superpuestos. Los fondos en colores fríos —entrantes— desunen los colores de que son soportes.

## V. DESTAQUE

Por el principio del destaque se lleva la vista a la línea, forma o color más importante, al centro o elemento de mayor interés en un conjunto y desde este punto, de máxima principalidad, y en orden de importancia, a todos los demás factores subsidiarios. Aunque un arreglo posea un perfecto equilibrio, una buena proporción y una excelente relación armónica, aquél puede carecer de interés y gracia si no contiene un elemento de destaque requiriente, un punto más sobresaliente que capte la atención y pueda despertar un sentimiento de agradabilidad y satisfacción.

Cuando no domina un objeto, masa o punto más que los demás, cuando todos los rasgos o características de un arreglo compositivo son de igual potencia atractiva, el conjunto determina siempre una impresión desordenada y confusa. El factor primario del orden es la simplicidad, y la manera de alcanzar ésta es subordinando los detalles menos importantes y de manera que sean suplementarios y no compitan con los centros de interés. Para establecer el destaque hay que considerar al interés dominante dentro de las más estrictas normas de simplificación y belleza.

El destaque se establece determinando un elemento principal al que se subordinen los demás, por:

a) Contrastes de valores o de colores. b) Líneas, formas o tamaños no corrientes. c) Repitiendo la línea o forma a destacar. d) Dando un fondo suficiente. e) Disponiendo o agrupando convenientemente las formas.

a) La vista es atraída rápidamente por los contrastes de valores o colores. En «Las Meninas», de Velázquez, la luz destaca el grupo de la Infanta Margarita María y Doña María Agustina Sarmiento, definiéndolo

como centro de interés principal y sometiendo el resto del cuadro, que se funde gradualmente en la sombra. El acento de luz de la puerta del fondo actúa en equilibrio de las partes iluminadas y anima las sombras. Para no hacer este acento demasiado incisivo, Velázquez interpuso en el dintel de la puerta la figura de D. José Nieto. En «Los Borrachos», también de Velázquez, la luz más alta, concentrada, destaca la figura de Baco. Los oscuros de la figura a contraluz de la izquierda y los valores intermedios de la figura recostada que está sobre aquélla, actúa de soporte de las altas luces, acentuándolas. Rembrandt, el magno intérprete de la luz y los valores, fué el que supo sacar el mayor partido de éstos, como factores de principalidad. El efecto dramático de la mayor parte de sus obras fué creado por un centro principal de interés con altas luces; éstas eran siempre destacadas sobre una gran masa mayor de sombras y fuertes oscuros sobre los que situaba pequeñas notas de luz para equilibrar las diferentes partes.

Una composición que tuviese igual proporción de claro y oscuro resultaría tan confusa como dos centros de interés de análoga potencia. El destaque, por contraste de luz y sombra, o de color, se establece por una masa de luz, sombra o color dominante, con fuerte oposición y gradaciones de valores intermedios entre los dos extremos. Si existe un fuerte contraste de claro y oscuro en un elemento u objeto, éste destaca mucho más que si sus valores son muy parecidos.

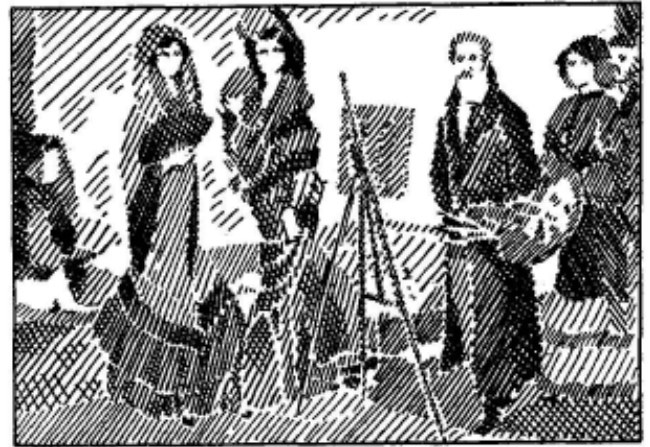
b) Las líneas, formas o tamaños no corrientes, actúan como factores de destaque. Una curva o arco de configuración poco usual entre elementos verticales hace que la vista quede detenida por las formas inesperadas que surgen de esta asociación. Un cambio de tamaño o forma crea una sensación de destaque. Un color brillante o desusado en el conjunto, o una forma no corriente sobre un espacio liso, establecen centros focales de atención.

c) La repetición de una línea o forma destaca su efecto o la dirección de éstas.

La vista reconoce rápidamente una línea, tono o color que se repite. Este principio es de gran utilidad para enlazar los elementos con un centro de interés o destacar a éste. Siempre será de efecto interesante el repetir, en un tamaño y color diferente, o invertida en otra parte del cuadro, una de las formas más destacadas y principales. Al repetir varias veces este elemento básico, se ayuda mucho a la impresión unitaria de la composición. Cuando la repetición se exagera, el resultado es monótono y artificioso y, además, existe el peligro de sacrificar la línea o forma básica original. La repetición



VELÁZQUEZ. La rendición de Breda



ZULOAGA. Mi tío Daniel y su familia

de líneas o formas situadas diagonalmente no aumenta la sensación de movimiento, sino el destaque. Cuando la forma, tono o color básico es reposado o muy activo, la repetición aumenta la sensación.

d) Un elemento aumenta su importancia cuando está separado de otros que le rodean y tiene suficiente espacio liso como fondo; si están muy unidos, se ven como un grupo, y entonces, cada uno de ellos pierde su individualidad. El espacio liso es el mejor elemento de contraste de las composiciones basadas en grupos confusos o muy inquietos. La mente sólo tiene capacidad para gozar un número limitado de cosas a la vez; cuando esta cantidad se sobrepasa o todas son de igual importancia, termina, por ver aun menos de las que normalmente percibe. El uso del espacio liso hace resaltar la cualidad de todos los elementos que a él son superpuestos y facilita la situación de un interés dominante. Los fondos deben ser menos importantes que los elementos sobre ellos. Cuanto mayor destaque tenga un elemento, más grande habrá de ser el espacio liso que le rodee.

e) Los elementos o ideas del cuadro habrán de ser

aunados para producir una impresión. El conjunto debe ser una unidad en la que cada cosa estará en su sitio. Aunque existan muchos elementos, la disposición puede ser organizada para definir el centro de interés y los secundarios. En el cuadro de Zuloaga «Mi tío Daniel y su familia», cada figura conserva su individualidad y sin que se anule el interés de grupo, cuyo centro destaca en la figura del viejo artista. En «La rendición de Breda», de Velázquez, el centro de interés se establece por el aislamiento de las dos figuras centrales en contraste con las masas agrupadas a uno y otro lado del cuadro; la organización de elementos es perfecta.

La extensión cuantitativa de lo que hay que destacar no es fácil definirla, pues ella depende de múltiples factores del asunto. La proporción de destaque varía en cada uno de ellos. Lo más concreto es hacer actuar el sentido de simplificación.

El destaque debe ser situado sobre los puntos fuertes del diagrama de proporción representado en el marquito-visor. Considérense siempre las medidas áureas en la disposición de elementos.



## VI. PUNTO DE INTERÉS PRINCIPAL

Cuanto vamos a decir refiriéndonos a éste, puede ser considerado como complemento del *Destaque*. El punto principal es el centro de interés máximo en la composición, el que requiere con mayor fuerza a la vista y al que ésta vuelve, por muy requirentes que sean los otros elementos del conjunto. En *«Recorrido visual»* ya nos hemos ocupado del punto más principal. Las obras que carecen de este impulso inductor manifiestan una impresión de inquietud y parecen incompletas y sin conexión. Todo cuadro debe tener este punto de mayor principalidad, al que deben llevar todas las líneas y formas de la composición.

Los puntos focales del cuadro son establecidos por una coincidencia de líneas. El punto de unión de varias de éstas constituye un punto focal, que puede ser el principal o un subordinado a éste. El camino de la vista son las líneas. Por éstas puede ser impuesta la principalidad de un punto y ser enfocados la atención y el interés sobre una figura o elemento del cuadro.

La vista puede ser orientada por la voluntad del artista y ser llevada a un punto de la composición por varios recursos simples: arreglando las líneas de manera que creen un marco que encierre el punto focal; por una disposición lineal que irradie del centro de interés o lleve a éste; requiriendo la vista por varias líneas que se encuentren o crucen; situando el punto focal en el vértice de una pirámide; haciendo que varias figuras o elementos «señalen» o «miren» al centro de interés; repitiendo líneas, formas o colores o estableciendo contrastes, de tamaño —grande sobre pequeño—, de líneas —en un esquema de rectas angulares, una curva dará relieve al foco de interés—, de tono —oscuro sobre claro o viceversa—, de colores —cálido sobre frío o complementarios—.

El punto principal no ha de estar situado nunca en el centro del cuadro. Los factores de interés secundario deben ser tratados de manera que no distraigan del punto principal. Muchas veces es necesario completar un conjunto con figuras o elementos que, aunque no tengan gran importancia por sí mismos, son necesarios para completar la idea.

J. Von Sandrart, en su *Teutsche Academie*, dice que «el artista debe procurar siempre que los personajes principales vayan pintados con los colores más vivos y más agradables; que estén situados en el sitio más iluminado; que estén representados en figura completa y no en busto, y que los personajes accesorios no lleven trajes más brillantes que ellos».

Si nuestro cuadro, por ejemplo, representa un campo cubierto de césped con una gran masa de curiosos que miran a un jugador de golf, el centro de interés será la figura de éste. El césped y la multitud, representarán elementos secundarios que apreciaremos como algo sin individualidad. Al césped es bien fácil restarle su carácter de detalle porque todas las hojas son verdes, pero las figuras de la masas de curiosos, no son todas iguales ni van vestidas del mismo color. Se hará preciso entonces evitar entre ellas los contrastes de tono, para que no destaquen unas de otras y pueda ser establecido un punto que actúe en daño del principal. En los colores pueden haber variaciones, pero para evitar que destaque excesivamente alguno, deben ser situados de forma que uno tenga del otro. *Los colores son armónicos cuando se participan entre sí.* Si se quiere armonizar una figura vestida de rojo y otra de azul, habremos de mezclar un poco de azul al rojo y un poco de rojo al azul, relacionando estos colores entre sí y evitando que uno de ellos sea más saliente que el otro.

En cualquier conjunto, cuando se desea añadir tono, color o acción a los elementos de interés secundario, debe actuarse sobre el elemento principal, reduciendo a éste en color o en alguna otra cualidad de tono o línea para que así se restablezca el equilibrio.

## VII. CONTRASTE Y ANALOGÍA

Existen contrastes de línea, tono, forma y color. El contraste destaca el valor de los elementos y aumenta su potencia, variedad y profundidad. Entiéndase bien que el contraste no es un desacorde; aunque actúa en oposición, siempre debe hacerlo dentro de la armonía. El desacorde es lo disconforme, lo que no iguala o concuerda con otra cosa; en el canto, o en la música, desaccorder es tanto como desafinar.

R. de Piles, en su *«Curso de Pintura»* dice refiriéndose al contraste en las líneas: «Como en los grupos no se deben repetir nunca las aptitudes de una misma vista, y la Naturaleza tiene una parte de sus gracias en la diversidad, no sabríamos donde buscarlas mejor que en la variedad y en la oposición de los movimientos».

«La palabra contraste se usa en nuestro idioma entre los pintores, que la han adoptado de los italianos. Significa una oposición entre los objetos con respecto a las líneas que los forman, en conjunto, o en parte. Encierra, no sólo los diferentes movimientos de las figuras, sino también las diferentes situaciones de los miembros y de los demás objetos reunidos, de manera que esto suceda sin afectación, y solamente para dar más energía

a la expresión del asunto. Pero el pintor que dispone los objetos con más ventaja, emplea el contraste, no sólo en las figuras, sino también en las cosas inanimadas, para que tengan alma y movimiento. Podemos, pues, definir el contraste como *la oposición de las líneas que forman los objetos, por la que se valoran unos con otros*».

En el tono y en el color las armonías de análogos se constituyen por los que están próximos o adyacentes, respectivamente, en la escala de tonos o en el círculo de colores. Por ejemplo: en los tonos se forma una armonía de análogos por las gradaciones 3, 4 y 5; en el color por las combinaciones que se limitan a los matices que se originan o derivan de un primario y que comprenden uno o más colores contiguos, como por ejemplo: Rojo y violeta-rojo o Violeta-rojo, rojo y azul-violeta. En estas armonías existe un color que interviene en todo el grupo; en las enunciadas es el rojo. Para estas combinaciones no son utilizados los colores en iguales valores o intensidades.

El contraste *tonal* máximo es el de los extremos de la escala: negro y blanco. También son contrastantes, aunque en grado decreciente, el 1 con el 7 y el 2 con el 6. Los intermedios 3, 4 y 5 ya se consideran análogos. En los colores, el máximo contraste es el de dos complementarios: Rojo con verde; Azul con naranja, etc.

Estas combinaciones son más difíciles de realizar que las de análogos y su armonía depende de la extensión de uno y otro color o de la diferencia de sus valores. Los dos colores en extensiones iguales y con la misma intensidad siempre serán chocantes y poco armónicos.

Las armonías de contrastantes son susceptibles de variaciones. Estas se pueden realizar por dos colores adyacentes en el círculo y sus complementarios respectivos, por ejemplo: azul y azul-verde con naranja y rojo-naranja. También por una combinación de complementarios *rotos* que se establece por un color y los dos vecinos de su complementario: Rojo, con amarillo-verde y azul-verde. La norma racional en todos estos esquemas es la de que el color de mayor extensión sea el menos intenso y más neutralizado; el que le sigue en tamaño, algo más intenso, pero aun apagado; el tercer color, de más pequeña extensión, será resuelto con neutralización media y el cuarto, intenso, o casi intenso, para las extensiones o acentos más pequeños.

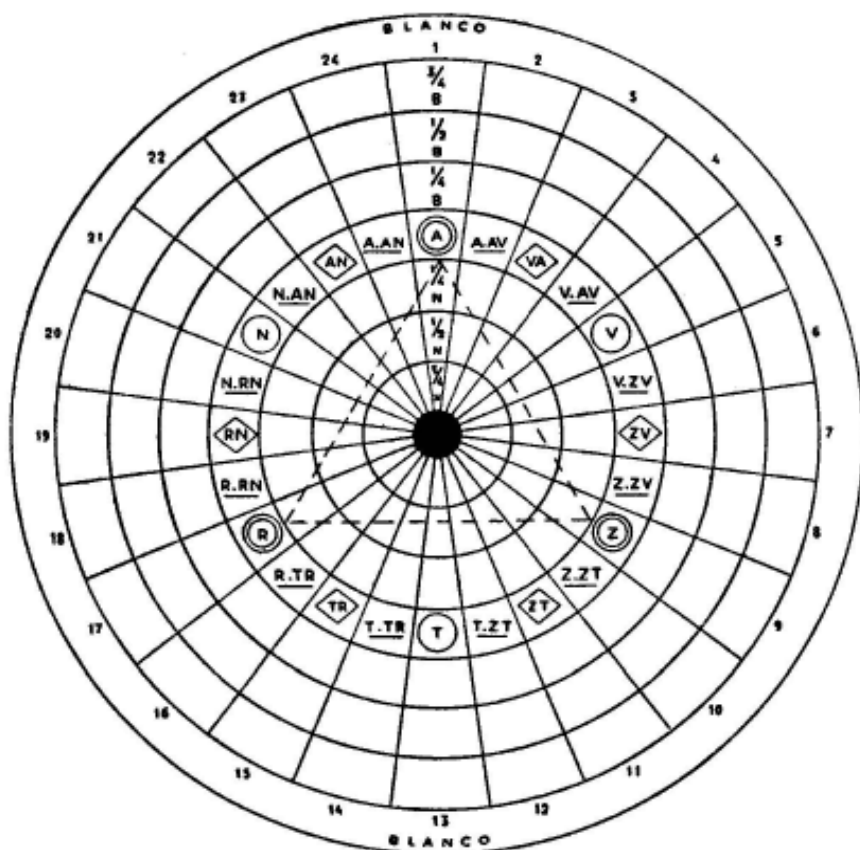
En ningún esquema o cuadro deben intervenir los tres primarios puros porque entonces se produciría una lucha entre ellos que anularía todo efecto armónico. Empléese, puro, un solo primario; los dos restantes deben ser algo mezclados con el puro, para relacionarlos armónicamente entre sí y atenuar sus respectivas intensidades.

## CIRCULO DE COLORES

El círculo interior con las indicaciones de los colores es el de los colores puros. Estos se degradan hacia dentro, al negro y hacia fuera, al blanco. Las porciones señaladas, por ejemplo,  $\frac{1}{4}$  N ó  $\frac{1}{2}$  B, determinan la proporción respectiva de negro (N) o de blanco (B) que interviene en la mezcla con el color puro.

Los primarios se señalan con doble círculo. Los binarios con círculo sencillo. Los intermedios con un rombo. Los terciarios son subrayados por un trazo.

Los tríos armónicos se definen por los colores que se encuentran en los vértices de un triángulo equilátero superpuesto.



Los *tríos armónicos* se forman por tres colores de contraste intermedio situados en los vértices de un supuesto triángulo equilátero sobre el círculo de colores: Amarillo, Rojo y Azul. Violeta, Naranja y Verde. Rojo-naranja, Amarillo-verde y Azul-violeta, etc.

Los contrastes, tanto de tono, como de color, si son muy destacados, tienen la tendencia a ser salientes, y los suaves, la de ser entrantes; esta cualidad se manifiesta también en los bordes de los contornos. El azul y el naranja contrastan más violentamente que el azul y el verde.

Los objetos distantes deben tener menos contrastes que los cercanos. Cualquier efecto moderado de oposición en la distancia parecerá mucho más violento que las más fuertes oposiciones del primer término. Sobre el contraste, transcribimos de Robin: «La teoría sobre los fondos se limita a algunos principios generales: por ejemplo, la composición del fondo debe contrastar con las figuras y darles valor; es decir, que si el plan general de la disposición de las figuras es paralelo al borde del cuadro, el plano del fondo debe ser circular o triangular; y contrariamente, si el plan de estas figuras es atormentado, es preciso que el fondo del cuadro se caracterice por la grandeza y sencillez de su plano».

«Lo mismo podemos decir con respecto a las formas. Si la composición de las figuras presenta muchos movimientos, como en «El Lázaro resucitado» o «Los vendedores expulsados del templo», de Jouvenet, se hacen valer las diversas formas, como él lo ha hecho, por medio de fondos grandiosos y sencillos».

## VIII. SIMBOLISMO EMOTIVO

La emoción es la primera potencia de las artes. La finalidad del pintor, del fotógrafo, o del escultor es la de expresar una emoción, produciendo un símbolo espacial por medio del cual pueda transmitir deliberadamente al espectador toda la suma de emoción que él ha percibido o sentido conscientemente. Como las artes son, hasta cierto punto, una exageración volitiva, la representación sólo puede ser relativa, debiendo reforzar el artista los elementos de aquélla que sirvan para acentuar el móvil emotivo que sacudió su sensibilidad.

El cuadro surge cuando el manantial de la emoción del artista está deliberadamente transfigurado por su arte, por destaque de un accidente, sometiendo otro, sacrificando o inflamando particulares, eliminando lo no esencial, vistiéndolo de símbolos apropiados y sabiendo montar el conjunto en un dibujo rítmico.

El cuadro es, simplemente, una reacción emotiva

creada por una impresión visual y expresada por una representación de símbolos espaciales sobre una superficie plana en la que se desenvuelven líneas, espacios, masas, luces y colores, en diferentes proporciones y según la naturaleza del fin de cada artista. Rafael nos emociona por la elegancia y suavidad de sus líneas. Miguel Angel por el impresionante volumen de sus formas. Rembrandt por el misterio de sus luces y sombras. Veronés por la exuberancia de su color. Velázquez por el grandioso equilibrio de sus espacios.

Lo realmente importante en el cuadro es lo que el artista tiene que decir. Chardín dice que «no se pinta con tubos de colores, sino con sentimiento». La emoción es la que da existencia a la obra. Una fotografía, una pintura, una escultura, un grabado, un dibujo o cualquier otro medio de la expresión artística, es una forma de lenguaje, un elemento de comunicación que necesita ser comprendido y aceptado en su forma. Toda comunicación artística tiene su nacimiento en el espíritu del artista que la sintió. Por lo tanto, todos los elementos organizados de la obra, sean líneas, formas, tonos o colores, e incluso la particular forma del marco, deben ayudar a expresar el pensamiento íntimo del artista sobre el asunto. Cuanto más ponga éste de su reacción subconsciente, más posibilidades tiene de que su expresión sea considerada y de que su mensaje percibido simple y directamente.

Nuestras sensaciones se derivan de las líneas y de ciertas formas geométricas o naturales. Las líneas horizontales y verticales sugieren equilibrio y estabilidad. Dentro de una catedral gótica, por el efecto de sus imponentes líneas verticales rematadas por unas arcadas majestuosas, nos sentimos empujados por la impresión ascensional y solemne del conjunto. Frente a un lago quieto nos emociona la paz y la serenidad por insistencia en nuestro sentimiento, de la línea horizontal. Los ángulos agudos nos afectan por su movimiento. Las curvas agudas se mueven rápidamente; las más cerradas tienen menos acción. Las líneas horizontales o verticales, de ángulos muy abiertos, las cerradas curvas y las anchas masas de tonos, de valores análogos, crean una impresión de descanso o movimiento limitado; las líneas inclinadas, los ángulos cerrados, las curvas amplias y los tonos agudamente contrastantes, sugieren movimiento y excitación.

Los colores tienen análogas cualidades emotivas. Los cálidos son animados, excitantes y hasta irritables. Los fríos son tranquilos, depresionantes y hasta trágicos. Los mezclados tienen la cualidad emotiva del color que en ellos interviene en dominio.



Para el no iniciado, la expresión de los elementos importantes de un asunto no es tarea difícil, pero en realidad, no es tan fácil como parece. Lo importante es decir cosas simples al principio y decírlas lo más directamente posible. El esfuerzo principal radica en eliminar lo no necesario. Muchos cuadros se anulan por contener demasiados elementos, aunque es raro ver cuadros o fotos que contengan pocos y ponderados.

Las formas geométricas en pirámide, diagonal, cruz, ele, etc., pueden tener o no un simbolismo comprensible y son usadas muchas veces con el fin de crear y sustentar una emoción, aunque su verdadero fundamento es el de que actúen como esqueletos sobre los que se construye el dibujo. Los símbolos más populares tienen otro carácter y definición.

Varias horizontales cercanas, sugieren distancia. La horizontal, que no es una línea dinámica, puede ser más efectiva si se la emplea sin otras líneas fuertes que distraigan de su significado de serenidad y reposo. La horizontal es una línea fácil de encontrar en la Naturaleza y crea la sensación de descanso; por ella se establece la posición del cuerpo humano yacente. La vertical tiene una significación opuesta. Es la línea de la figura humana derecha, del equilibrio y de la altura. Una serie de verticales crean impresión de estabilidad y grandeza. La vertical se encuentra frecuentemente en la Naturaleza y en la arquitectura.

La diagonal, línea fuera de equilibrio, es un trazo dinámico cuya acción está determinada por el grado de inclinación. Hasta los cuarenta y cinco grados es ascendente; rebasándolos, ya es descendente. Cuando se usan varias diagonales de manera que se crucen y luchan en varias direcciones, el efecto es de confusión y desorden.

Las curvas, que la Naturaleza nos brinda en tantas formas, las vemos ampulosas y crecientes en las nubes. Las líneas exuberantes y concéntricas, crean una impresión de movimiento ascendente. El ritmo gracioso y movido de la danza se desarrolla por la libre expansión de las curvas.

Las curvas descendentes, como las de las ramas de un sauce llorón o las líneas abatidas del cuerpo humano ante el desaliento, indican tristeza y melancolía. Las curvas ascendentes de las llamas y algunas formas de la Naturaleza producen el efecto inverso de vehemencia, intensidad y aspiración. Mientras más redonda sea una curva, menos movimiento sugiere.

La línea en zig-zag posee la dinámica acción del relámpago; su movimiento rompe la inercia del conjunto más estático.

De estos símbolos lineales sólo se emplea uno cuando se pretende dar una impresión muy definida; si se utiliza más de uno se pueden anular entre sí, pero cuando se controla bien el efecto, éste puede ser satisfactorio. Algunas veces es empleado un segundo símbolo como contraste del primero para dar un mayor destaque a éste; pero esto ha de ser realizado con precaución. Si en un cuadro, cuyo efecto emotivo de descanso está expresado por horizontales repetidas se introduce una acción dinámica en diagonal, queda anulado el simbolismo. Las formas muy opuestas y de significación contradictoria no pueden ser empleadas unidas, a menos que se subordine una a otra; si la forma utilizada es en vertical, cuyo simbolismo no es tan antagonico a la horizontal como el de la diagonal, el efecto de descanso puede ser mantenido; de todas maneras, es prudente, cuando son empleadas dos formas simbólicas, que una esté sometida a la otra.

La forma del marco es muy importante en la significación emotiva. La cualidad de proporción baja o alta ha de ser adecuada a la impresión. «La Venus del espejo», de Velázquez, tiene una base lineal horizontal de descanso. Un marco de proporción vertical para esta figura haría intervenir una forma contradictoria que anularía, en gran parte, la sugestión de horizontalidad y reposo. El impulso ascensional de «La Resurrección del Señor», del Greco, está acentuado por la verticalidad del marco.

A las cualidades emotivas de las líneas se aumentan las de los tonos y colores. En la representación alegre de una romería andaluza, plena de luz y color, se conseguirá el mayor efecto emotivo empleando un esquema de líneas activas con predominio de diagonales y curvas—braceo del baile, guitarras, arcos floridos y ritmos curvos de los volantes multicolores, excitados por el movimiento rápido— complementado por fuertes contrastes de tono, matices intensos y notas agudas de color de la gama cálida. Si, por el contrario, la escena de nuestra representación está supuesta por una tarde invernal en un pueblo norteño, el esquema habrá de ser entonces de líneas simples, masas de tono amplias escasamente contrastadas y colores oscuros o agrisados de la gama fría.

En toda obra debe existir un impulso emotivo que no se oscurezca o diluya por los demás intereses mecánicos de la ejecución. En el curso de ésta ha de ser mantenida siempre la idea emotiva pero, tan clara, que los demás puedan captar la emoción del artista y gozar de ella. Si la emoción primaria ha ido desapareciendo en el curso de la realización o si la obra se emprendió



sin un impulso emocional, el resultado será tan vacío como cuando tenemos frente a nosotros a alguien que nada tiene que decirnos. Aquél que puede retener mentalmente sus emociones, y saber dar una expresión a éstas, por cualquier procedimiento de arte, es el que puede y sabe decir algo; el que se limita a reproducir lo que ve, sin emoción ni sentimiento del asunto, no tiene nada que decir, aunque lo diga por un buen dibujo, una bien modelada escultura o una foto de excelente técnica.

Jan Gordon, en su excelente obra «A step-ladder to painting», cita los cinco métodos mayores de combinar el dibujo, composición, color y emoción en un cuadro, clasificándolos en: Descriptivo, Tonal, Impresionista, Interpretativo y Abstracto y de él extractamos sus respectivas definiciones:

«Por el método *descriptivo* pensamos en la construcción y combinación de los objetos o cosas, examinadas con análisis del detalle. Los artistas característicos de este método son los primitivos italianos: Giotto, Botticelli, Uccello e incluso Rafael. Más modernamente los Pre-Rafaelistas.

El método *tonal* describe los objetos en su masa, volumen, cualidades de espacio y relaciones tonales, pintándolos con la luz que los baña y moldeando de este modo las sombras. Los detalles se reducen al mínimo requerido por la realidad. Los primitivos holandeses combinan el *descriptivo* y el *tonal*. Ticiano es ya *tonal*, alcanzando el método su culminación en Rembrandt y Velázquez.

El *impresionismo* auna la visión con los sentidos. Las reacciones internas a la luz, al brillo, calor y ambiente se trasladan a la pintura. El objeto no existe por sí mismo, sino por la cantidad de luz que refleja. El contorno es, muchas veces, vago; el detalle está casi totalmente olvidado. El impresionismo se inicia en Watteau. Renoir es impresionista tonal.

El *interpretativo* ve la Naturaleza como el origen estimulante de sus reacciones emotivas. Para transportar estas reacciones típicamente personales, se agencia el

derecho de reforzar o alterar los elementos naturales, por la forma o el color, para así expresar mejor sus sensaciones. El Greco es el primer interpretativo tonal. Entre los modernos, Van Gogh y las jóvenes escuelas francesas.

El *abstracto* se vale de la Naturaleza para producir elementos de forma, tono y color, sin sostener ninguna referencia definida de la verdadera realidad de que derivan. Picasso empezó como interpretativo tonal, continuó como abstraccionista tonal y ha completado su ciclo como abstraccionista descriptivo. Cézanne es abstraccionista tonal.

Gordon añade que «El *descriptivo* vería un peral floreciendo, con su tallo dividido en ramas y de éstas surgiendo hojas y capullos. El *tonal* lo vería como un primoroso dosel de blanco, con acentos de verde y sostenido por un tronco cilíndrico. El *impresionista* lo vería como un halo de blanco y verde desvaído e irreal, unido simplemente a la tierra por un vínculo oscuro y vibrante: el tronco. El *interpretativo* lo vería como un tronco enraizado en la tierra torturada, irrumpiendo, en una explosión de blanco, con la alegría del brote. El *abstracto* lo vería como algo de qué extraer un segmento de blanco y un cilindro oscuro que le fuesen útiles para una composición. O bien lo vería como un estropajo. Con los abstractos no es posible discutir».

Pero el valor del arte no reside solamente en la fórmula. Si la obra se realiza con emoción y sentido técnico y si cualquiera que sea el método, éste es acordado al temperamento del artista y a su sentimiento, el resultado será siempre efectivo. Aunque todo artista trabaja bajo una fórmula, que es la que determina su estilo, éste se produce, naturalmente, por la manera de utilizar su material bajo el estímulo de una impresión emotiva.

Estúdiense los cuadros de los viejos maestros. Por ellos se aprenderá cómo han de ser empleados los elementos de dibujo, tono y color para que las ideas creadoras sean inteligibles a los demás.

## RECUERDE

al disponer los elementos del cuadro o de la foto, que las masas tonales estén bien equilibradas; que el punto de mayor interés debe estar situado entre el centro y un ángulo y sobre un fondo que contraste; que las líneas diagonales, excitantes y activas, dan vida al arreglo; que las curvas le prestan gracia; que los fuertes contrastes de tamaño acentúan el dramatismo; que un elemento con gran destaque en el primer término sirve para acentuar la sensación de profundidad o distancia y que lo más sencillo será siempre lo más efectivo; las mejores composiciones son aquéllas que tienen menos detalle y cuya acción se destaca por un fondo simple.

# COMPLEMENTOS

## I. LA FIGURA

El factor más importante de la representación es la figura humana; ésta encierra, en sí misma, diferentes problemas de acción, equilibrio, ritmo y proporción.

En la figura, sea cual sea su pose, existe un sentido de movimiento y dirección. Todas las figuras, torsos o miembros poseen una dirección general que puede ser sugerida por líneas. Aunque la figura esté derecha o sentada, en pose estática, tiene movimiento. La figura, excesivamente rígida por exceso de tensión, carece de esta acción natural y latente.

Para anular este efecto y hacer que la figura se desenvuelva naturalmente, hágase que gire el torso, cárguese el peso sobre una pierna, inclínese o vuélvase ligeramente la cabeza o la cadera; que los codos tengan diferente altura; que las manos expresen una acción natural, haciendo algo y evitando que cuelguen inmóviles. Las piernas no habrán de estar en la posición militar de firmes; levántese un talón. Rómpase toda igualdad de movimiento en los miembros y búsquense compensaciones. Para representar una acción de avance, en movimiento que lleve el cuerpo hacia delante, el torso habrá de ser adelantado a la base del cuerpo. Cuando se anda o corre, y si este movimiento se sugiere por una línea, ésta se inclina en relación con

la velocidad de la marcha. El impulso o empuje activo lo determina el pie que queda trasero; el equilibrio lo soporta y establece el pie delantero. Los brazos accionan en sentido inverso al movimiento de las piernas. Cuando el brazo derecho avanza, la pierna derecha retrocede. La cualidad más vital de la figura es la acción. Si la figura camina o impulsa algo hacia delante, el torso se inclina avanzando; si tira de algo, el torso retrocede. En el caso primero la línea esquemática se inclina en dirección del impulso; en el segundo, en sentido inverso. En la danza se desarrolla el movimiento por líneas curvas.

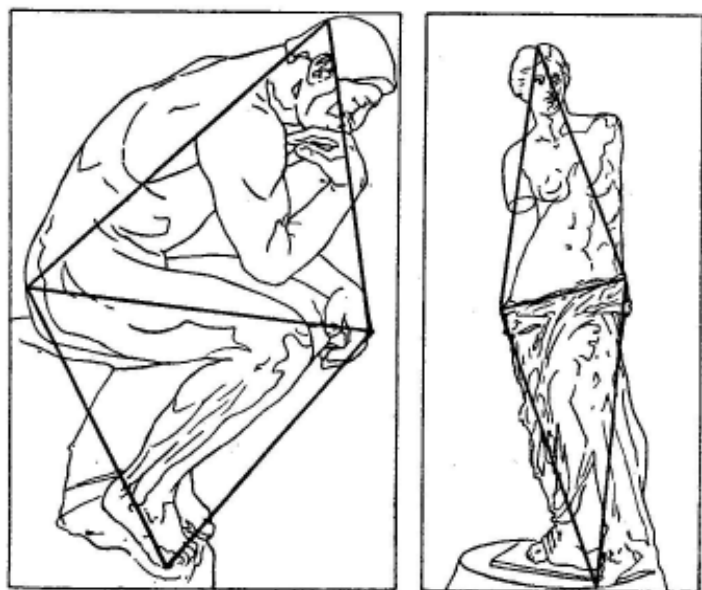
Cuando son representadas varias figuras, elimínese toda igualdad en las actitudes, a menos que se quiera dar la sensación de una fila de soldados. Introdúzcase variedad. Si son cuatro, no se distribuyan de dos en dos, sino más bien tres a una parte y una a la otra. En los conjuntos, destáquense una o dos figuras principales, más detalladas, y el resto en masa que, por su uniformidad e imprecisión, dé carácter a las más importantes; si todas fuesen resueltas con análoga preponderancia, el conjunto sería confuso.

El equilibrio se determina en la figura como en los arreglos compositivos. La figura derecha y frontal manifiesta un equilibrio simétrico por igualdad de peso a un lado y otro. Si se inclina, y deja caer un brazo, el otro se levanta, compensando la distribución desigual. Si se sostiene sobre un solo pie, el conjunto de la figura puede ser considerado circunscrito en un triángulo con la base arriba; si sobre ambos pies, dentro de un rectángulo.

El ritmo es un movimiento organizado de la estructura lineal de la figura que se traduce en gracia; por el enlace rítmico, cada línea o contorno se sigue o funde en otro. El ritmo unifica las líneas y establece un sentimiento de conexión entre ellas. En el baile, que es el arte del movimiento, la línea es, conscientemente, rítmica.

Cuando en la vida real o en la pantalla cinematográfica son observados los gestos y movimientos de las figuras, se aprecia como todos ellos están enlazados por un ritmo.

Si una figura está agobiada por un dolor moral y otra, junto a ella, trata de consolarla, las líneas, fluyen tan patentemente juntas y la idea de la confortación es tan completa, que no es necesario complementarla



Esquemas compositivos de «El pensador», de Rodin y la Venus de Milo

A



B



Esquemas compositivos. Grupos escultóricos de

A. RUDE. La Marsellesa  
B. MIGUEL ANGEL. La Piedad

por una expresión facial adecuada. Toda línea afín o forma envolvente de dos o más figuras, es un lazo de unión que crea una forma unificada. La línea de control o rítmica, sirve también para expresar una cualidad emotiva y debe ser trazada en la primera fase del dibujo. Si se estudian aisladamente las figuras de un conjunto, dibujando primero una figura y luego otra y sin considerar la forma del grupo, cada una de ellas parecerá desunida y el conjunto carente de ritmo.

La acción o movimiento de la figura tiene gran importancia en la impresión emotiva y en la composición. Cuando un dibujo ha sido estudiado y realizado en fragmentos, por muy particular y minucioso que sea su detalle, nunca compensará la falta de una construcción inteligente. La figura debe ser estudiada *toda*. Ingres decía: «No hay que dibujar uno por uno y sucesivamente, la cabeza, el torso, los brazos, etc. Si lo hacéis así fallaréis en la reproducción de un todo armónico. Más bien hay que prestar atención a las proporciones relativas existentes entre las diferentes partes y ganar dominio sobre la vida y movimiento, sin miedo a exagerar esta acción. Lo que hay que temer es la frialdad».

La base de la composición en la escultura son las líneas y su espíritu. A pesar de que la escultura es el arte de la sinceridad y el realismo, el mayor efecto de belleza obliga muchas veces a alterar ligeramente el natural para satisfacer la vista. A veces es necesario cambiar la dirección de un brazo, una pierna o que el cuerpo gire algo para mantener la perfección de una línea o modificar el aspecto del conjunto. Aunque la misión del artista sea la de mantenerse lo más cerca posible de la definición del modelo o de la verdadera representación de la Naturaleza, muchas veces se ve forzado a interrumpir las líneas de manera que su composición se altere para destacar un punto o cambiar el efecto.

Al decidir la pose de una estatua o grupo es conveniente realizar un croquis, antes de empezar con el modelo, para estudiar la composición de las líneas. Por este croquis se descubrirán las líneas más precisas, las más fáciles o las más bellas para la expresión del asunto. En un grupo cuya forma de composición sean dos triángulos, el superior con el vértice arriba y el inferior con el vértice abajo, la vista será captada por el vértice del triángulo, al que conducen las líneas compuestas del conjunto. Las líneas deben llevar, inconscientemente y sin evidencia visible, al punto de interés principal y, a veces, habrán de ser acentuadas para reforzar aquel punto. Las líneas no deben chocar nunca, a menos que la finalidad lo exija.

El triángulo invertido con su vértice en la base, llena la composición de manera que no haya puntos de detención que destruyan la solidez y armonía del grupo. Estúdiense las obras de los grandes maestros y se verá que aunque ellos lo hicieron inconscientemente, es manifiesto este arreglo trian-



1. Línea rítmica de control que encierra los contornos de dos o más figuras y que define la forma de grupo.
2. Líneas direccionales y general envolvente de la figura.



gular que establecieron por un sentimiento natural hacia la más bella disposición.

Detrás de la forma escultórica existe algo que la sostiene, tanto como el armazón que sostiene el yeso y éste es el espíritu de la forma. En un busto hay algo más que una copia mecánica de los rasgos de una fisonomía; en él existe una interpretación de líneas y volúmenes pero basada en la personalidad del modelo. Los ojos juegan importante papel en esta conjugación de rasgos y su acabado puede servir para destacar la fuerza o suavidad del rostro. No existen reglas para decidir si el sentimiento se expresará mejor cortando o no, profundamente, las pupilas; dejando un poco de material en la cavidad para que establezca un juego de luz; construyendo la pupila en bola con ciertas líneas marcadas o dejando el ojo en blanco. El artista que sabe lo que tiene que decir, es el que mejor puede describirlo.

En la figura o en el grupo, existe análogo espíritu y no hay reglas que limiten la emoción ni la idea. Meunier representaba a sus mineros con manos y pies grandes y cráneos pequeños mostrando así, mejor, su cualidad de trabajadores, por una exageración de la forma que acentuaba la expresión. Rodín dejaba sin acabar las partes esenciales, modelaba sutilmente las importantes, o acortaba la figura cuando era preciso, para conseguir de ésta mayor carácter y emotividad.

El espíritu de la obra es mucho más importante que la técnica. Un exacto modelado, sin espíritu, deja la obra sin eco. Nada dice a los que la contemplan porque el artista no supo o no pudo dar cuerpo a su emoción.

La perfección reside en la ponderada asociación de espíritu y técnica. Cuando uno de éstos se excede, el resultado es precario. La obra más perfecta es la más simple, la que está más limpia de detalles innecesarios y la que, en lo esencial, destaca la idea que llevó a su realización. Si la escultura es de un pensador, debe sentirse por encima de todo, que piensa. Si es de un santo orante, que reza. Aunque la obra sea floja en técnica, si contiene sinceridad y sentimiento, éstos respirarán a través del mármol, de la piedra, de la madera o del bronce y vitalizarán la emoción y el espíritu que existe tras la forma.

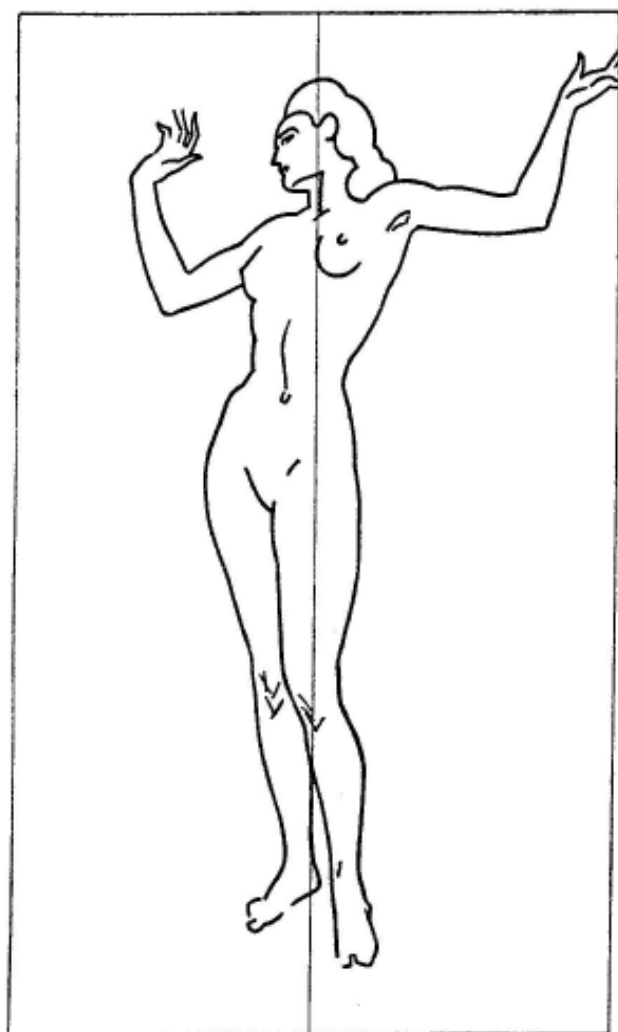
En la pintura o la fotografía todos los elementos del cuadro habrán de encajar armónicamente dentro del marco. La relación de la figura humana, con este contorno continente, se establece como la de cualquier otro elemento u objeto. La representación de la figura A de la página siguiente ha sido encajada sobre el centro geométrico del marco. Adviértase su falta de relación con

éste; si alguna existe, puede ser considerada como casual. Véase como la figura carece de acción y como los espacios que la circundan son desproporcionados. En el dibujo B el encaje es distinto; la figura tiene un centro de gravedad lógico y una posición equilibrada dentro del marco. Ya sabemos que la vista tiene tendencia a continuar las líneas interrumpidas, puntos o masas de tono y color que tengan relación lineal y cómo sienten los ejes esenciales de las líneas. Toda línea, masa o ángulo, que esté dentro de esta relación y que se dirija a un punto o esquina del marco, enlazando diferentes contornos y puntos de estructura, determina en ésta un mayor destaque y relación. El establecimiento de estas relaciones inconscientes entre el asunto y el marco es un gran factor de la buena composición. Si creamos una serie de encadenamientos interesantes con las esquinas o cualquier otro punto focal del marco que permita determinar nuevos ángulos y otros enlaces, establecemos una serie de relaciones inconscientes que determinan una gran armonía en el arreglo, que aun será más potente, si no dejamos que se perciba o descubra la evidencia del propósito.

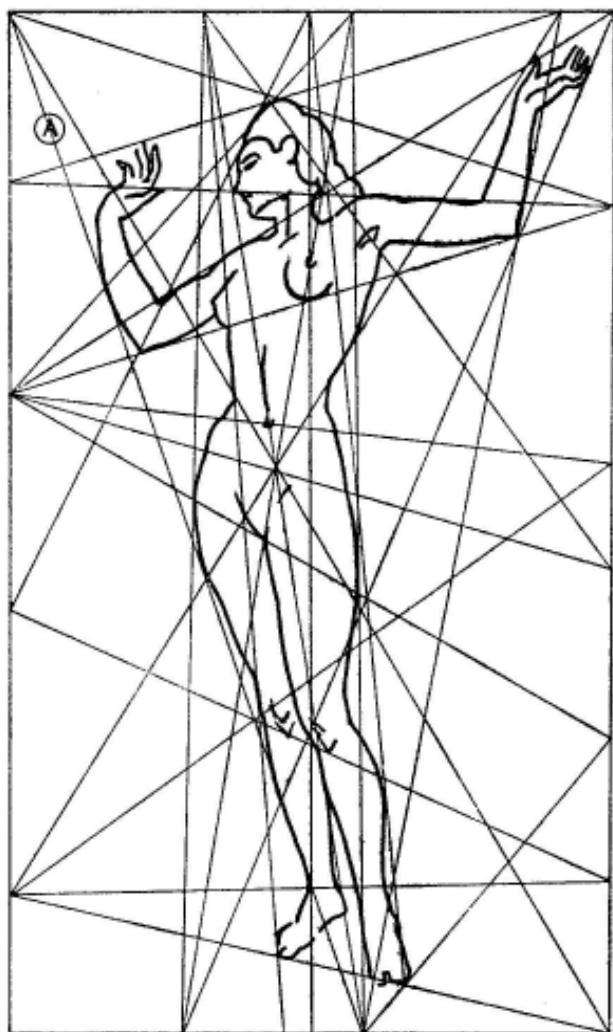
La disposición del marco de la figura B ha sido dictada por las relaciones y líneas principales. Véase como toda la figura está en relación con el marco. Cada línea del esquema enlaza uno o más puntos importantes. Por ejemplo, la línea A enlaza el ángulo del marco con el contorno del brazo, saliente del muslo y pierna del lado derecho. Analícense las demás relaciones y si se eliminan las líneas del esquema, apreciaremos como no existe evidencia alguna de esta estructura, que no ha sido impuesta, sino simplemente sugerida.

La introducción de la figura en el paisaje juega un importante papel en la composición pues este elemento adicional puede estimular o anular la armonía del conjunto. Aunque aquélla está basada en los principios compositivos, queremos ayudar, por algunos ejemplos elementales, la aplicación de éstos.

En el dibujo A (pág. 72) existe una disposición simétrica de las figuras que crea un efecto demasiado mecánico en el conjunto. Si se corre la figura central hacia la derecha o a la izquierda se anula la uniformidad, y establece un balance más grato. En el dibujo B, la pequeña escena humana de la izquierda está muy cerca del marco y ello determina un centro de interés poderoso que actúa en daño del foco principal; su dirección lleva la vista hacia fuera del cuadro, por el ángulo izquierdo inferior del marco. En C, el vehículo, como las figuras de B, crea un sentido direccional hacia fuera y descompone además, todo el conjunto.



A



B

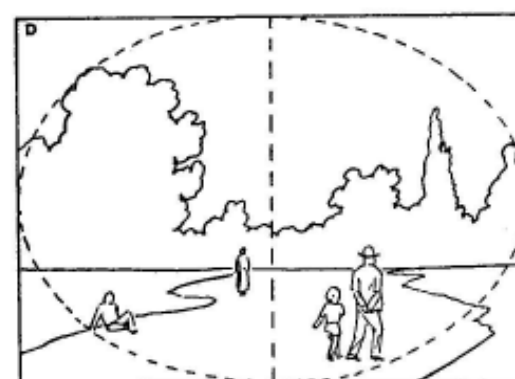
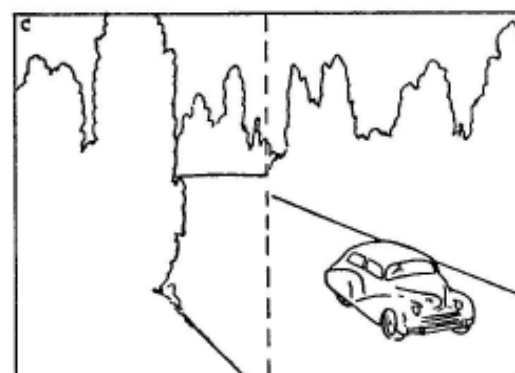
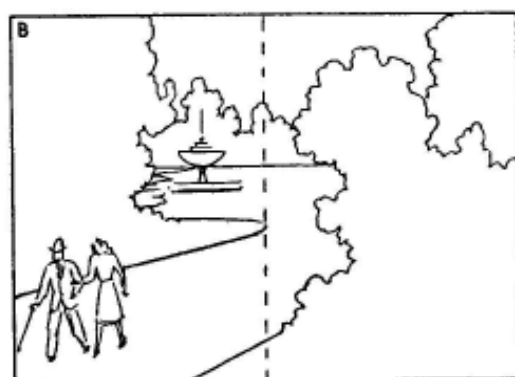
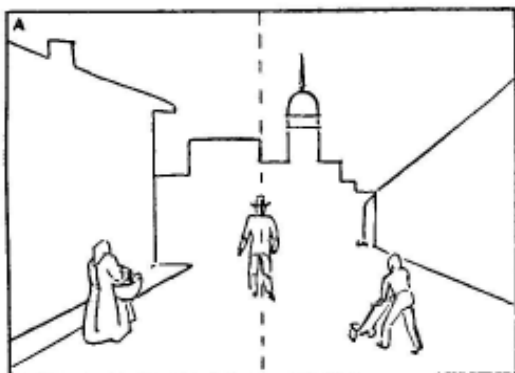
Situando su parte trasera cerca de la línea de centro o sobre ésta, se mejora la composición y el coche tiene suficiente espacio para desplazarse y avanzar, creando, así, una mejor sensación de movimiento. Suponiendo dentro del espacio del marco una elipse y circunscribiendo dentro de ésta las figuras como en D, se evitará el peligroso efecto de una mala situación cercana a los ángulos y lados del marco; recuérdese siempre que la línea central debe ser evitada puesto que, cualquier elemento sobre ella, determina siempre un centro peligroso.

No es corriente que las figuras encajen en el cuadro tal como las vemos en el natural. La disposición de éstas habrá de ser rectificadas hasta conseguir el mejor efecto o la cualidad más humana, simple o dramática que pretendamos expresar.

En el retrato se debe escoger la pose que mejor exhiba las características más agradables del modelo y decidir si éstas requieren que la representación sea de frente o perfil. El buen retratista tiene que ser, ante todo, psicólogo, y debe saber interpretar el carácter

por la forma. La iluminación ha de ser vigilada, cuidando de que no se proyecten sombras de mal efecto o que corten, por igual, la cara, haciendo que un lado esté iluminado y el otro en la sombra. La luz deberá ser más bien suave que dura, a menos que se pretenda conseguir un alto contraste como los que empleó Rembrandt.

La cabeza puede ser «compuesta» para disimular sus características más acusadas. Estúdiense si la forma genérica es redonda, cuadrada, triangular, achatada o alargada. Las caras excesivamente redondas o largas no se dibujarán o fotografiarán de frente, sino a un giro de unos tres cuartos. La cara parece tanto más redonda cuanto más levantada esté la cabeza, y tanto más alargada en cuanto aquélla esté más baja. Si la frente es corta, inclínese la cabeza hacia delante; si la barbilla es corta, levántese un poco la cabeza; si los pómulos son salientes, regúlese la luz de forma que ilumine directamente la parte superior de aquéllos; si los carrillos son abultados, gírese la cabeza hasta obtener un contorno ovalado; si son muy hundidos, no se haga sonreír



A, B y C. Mala disposición de figuras y elementos.

D. Principio simple para situar convenientemente las figuras de un paisaje.

al modelo. La cabeza, vista de frente y desde un punto de vista bajo, determina una impresión de energía, acortándose la nariz y dando así más importancia a la boca. Al inclinar la cabeza se da mayor importancia a la frente, alargándose la nariz y reduciéndose la impresión de los labios. Evítese iluminar por debajo de la nariz, pues así atrae ésta más la atención; lo mejor, cuando la nariz es fea, es dejarla en la sombra. La boca, salvo raras excepciones, debe estar cerrada; si el labio inferior es muy saliente, no se ilumine desde arriba. Si el cuello es corto o largo, visualícese el modelo desde un punto de vista bajo o alto, respectivamente. Anúlense las contorsiones y gestos que no sean naturales y cuídese de que la línea de los ojos no coincida nunca con la mitad o centro del cuadro. Evítese una frontalidad perfecta del modelo. La cabeza debe tener un ligero movimiento de oposición con respecto al torso. El perfil sólo debe ser intentado cuando sea verdaderamente bello y característico. En las poses sentadas déjese que el modelo se acomode de una manera natural, limitándose a corregirla, ligerísimamente, para conseguir mejores efectos de perspectiva o detalle.

La cabeza ha de estar situada en el centro o a un lado del cuadro, según sea la dirección de la mirada; si ésta se dirige hacia la derecha, debe haber espacio en esta dirección, y por lo tanto, la cabeza estará situada a la izquierda del cuadro. La dirección de los ojos debe ser la misma que la de la cabeza, aunque un poco más acentuada. Cuanto más se acuse el perfil de una figura, tanto más hacia el borde habrá de estar situada la cabeza y tanto mayor espacio habrá de tener la cara ante sí.

Si la cabeza se coloca demasiado baja dentro del espacio del cuadro o tiene un contacto tangencial con el lado superior del marco, el efecto es desagradable. Este puede ser evitado situando la cabeza cerca del borde superior, aunque para ello sea preciso cortar sombreros o adornos. La colocación de la cabeza es un problema a estudiar en cada caso. Adóptese, como regla, que los ojos estén siempre situados más arriba que la línea de centro del cuadro y nunca sobre ésta, para evitar que la cabeza esté centrada en el espacio de aquél. Un exceso de espacio, particularmente cuando es blanco, alrededor de la cabeza, debilita mucho el arreglo. Cuando existen altas luces no serán acentuadas las que iluminen puños, manos y accesorios, como collares, etc., que distraen y restan interés al rostro y porque establecen centros de interés de relativa fuerza. Los elementos secundarios pueden tener su valor, especialmente las manos, cuando se las hace servir para establecer un soporte a la cabeza y formar así una pirámide con ésta.

Las manos, sobre todo en los cuadros de busto, constituyen siempre un problema. Según sea la forma compositiva habrán de estar en equilibrio cruzado con la cabeza; si ésta está a la izquierda, las manos habrán de ser situadas a la derecha; nunca deben estar del todo abiertas ni cerradas, sino en actitud natural, sin rebuscamiento y en posición condicionada a la pose del modelo. Este no debe estar centrado exactamente. Los hombros deben tener

diferente importancia. Evítese la posición simétrica de los pies.

El fondo es una parte integrante del retrato, pero en ningún caso debe competir con la cara, que es el centro de interés máximo. Un fondo excesivamente claro produce un efecto recortado. Siempre será más efectivo un fondo cuando no cree un relieve muy definido a la figura y si el contorno de ésta se funde con aquél en algunos puntos, dando la impresión de una línea perdida y encontrada.

## II. EL BODEGÓN

En este género interviene grandemente el sentido de la combinación. Uno de los problemas más difíciles es el de asociar diferentes elementos y que éstos produzcan una impresión unificada y que tenga vida, sin ser incongruente. Esta unificación se consigue, como ya hemos aprendido en la figura, enlazando los diferentes elementos con el marco y aplicando las reglas compositivas; la congruencia, utilizando elementos que tengan concordancia. Un gran bouquet de rosas en un bote de conservas es una asociación tan incongruente como una pintura surrealista. Para el estudio del conjunto combinado habrá de ser utilizado el marquito-visor. Al mirar, a través de éste, véase, en primer lugar, que ningún elemento importante esté situado en el centro del cuadro y que ninguna línea esencial continúe las líneas centrales y evítese que el cuadro se divida en dos mitades de color o tono.

Este análisis, *en frío*, sólo será necesario durante corto tiempo; la práctica desarrolla el sentido de combinación llegándose a reconocer, intuitivamente, la mejor situación de cada elemento y la unificación del conjunto.

Por el bodegón se puede realizar la fascinadora función de combinar y pintar; un doble juego de concepción imaginativa y representación. Estúdiese la forma de grupo. Cualquier asociación de elementos, no importa de qué, tiene una forma determinada por el contorno que los encierra en una línea sinuosa; esta línea formativa, si es buena, es la base de la composición. Al combinar dos o más objetos formando grupo para un estudio, bosquejese el contorno completo y luego analícense las proporciones, intentando sentir la calidad, el interés, la variedad y el equilibrio. Si existe algo que no está bien o que dificulte el efecto, pruébese una nueva combinación.

Establézcanse siempre los objetos en un grupo acordado con la forma del marco; si el grupo es alto, el marco deberá ser alto; si el grupo es apaisado, el marco será horizontal. Mírese a través del marquito-visor y muévase éste hasta que el grupo presente un conjunto satisfactorio. Cuando sea encontrada una bella relación entre el grupo y el marco, analícense las relaciones de las líneas de los objetos y estúdiese la influencia del marco sobre aquéllas. Los ángulos del marco son las partes que más se destacan del cuadro y las que, a su vez, dan destaque a todo lo relacionado con ellas. Cualquier línea del grupo que venga a parar directamente a un ángulo, tiene más destaque pareciendo estar más conectada con este ángulo, y por tanto, directamente con el marco.

Evítese el aspecto excesivamente rebuscado que, con tanta frecuencia, estropea el grupo. Los paños deberán caer naturalmente y no dar nunca

A



B



C



D



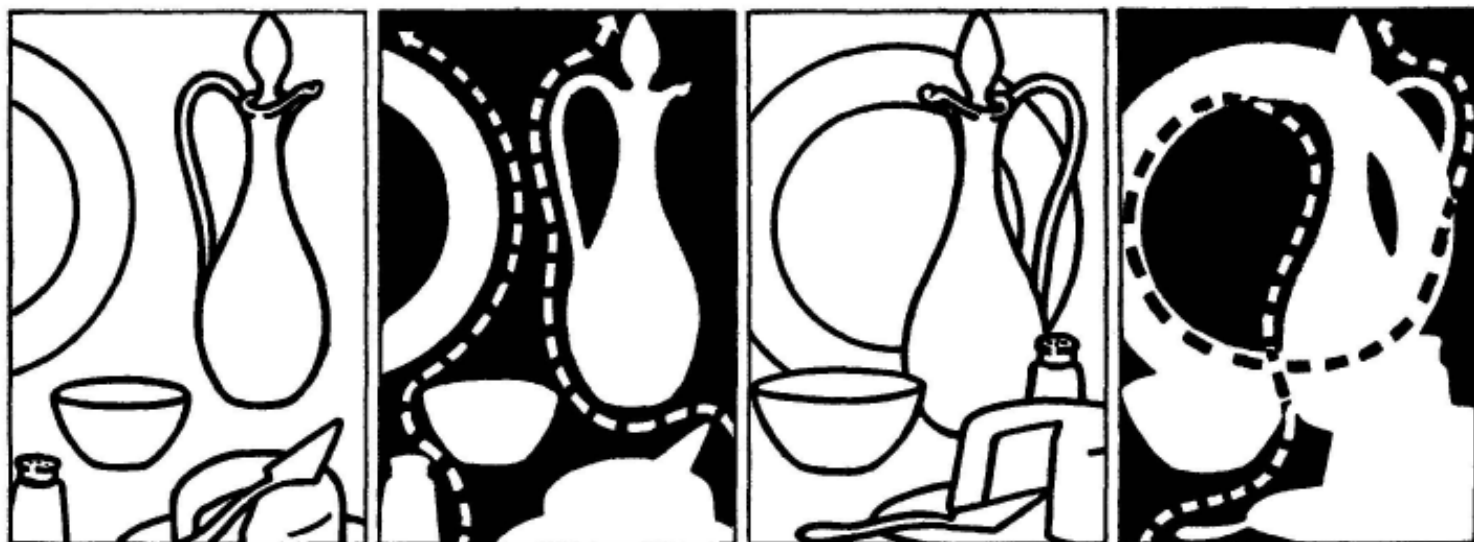
A. El movimiento se detiene por el lateral izquierdo del marco. La acción de avance queda paralizada.

B. El grupo tiene espacio para moverse a través del cuadro. Sensación de amplitud y ambiente.

C. La figura, pegada al borde del marco, tiene disminuida la acción de su mirada. Emotividad contraindicada por falta de espacio.

D. El gran espacio ante la figura genera una sensación de amplitud y suficiencia.





A

B

C

D

A. Aislamiento excesivo de los elementos. El plato aparece dividido por la mitad. Simetría monótona en la disposición. La piquera de la botella y la pala sobre el pastel señalan hacia fuera del cuadro. B. Definiendo mejor el dibujo e invirtiendo los valores se aprecia una desagradable forma de grupo y la existencia de dos caminos para la vista. C. Arreglo más equilibrado y armónico, no existe elemento alguno que desvíe al ojo. D. Forma de grupo más satisfactoria y con mejor dibujo. Un solo recorrido visual que lleva por todos los elementos del cuadro.

la impresión de que están arreglados con exceso de precisión y artificio. El conjunto será mejor visualizado desde arriba, puesto que los conjuntos de naturaleza muerta son esencialmente asuntos de primer término; así se conseguirá una mayor variedad de contorno a los objetos curvados y una perspectiva más interesante.

### III. EL PAISAJE

La composición del paisaje y según como se conciba, puede ser la más fácil o la más difícil. El arreglo, en dibujo o pintura, nunca es fácil, pues la Naturaleza raramente presenta un conjunto *hecho*. Ante el natural es preciso realizar un inventario cuidadoso de elementos y una selección de ellos en la que incluso se harán necesarias eliminaciones, antes de llegar a la composición adecuada. Si se produce un mal resultado este evidencia que el ajuste ha sido descuidado.

Cuando se analizan esquemáticamente los paisajes se aprecia como, en su mayor parte, están estructurados, unos por líneas y formas rectas, otros por curvas y formas redondeadas y otros por líneas y formas rectas y curvas. Cada una de estas formaciones o tipos de estructura tiene una gran cualidad de impresión y sirve para controlar, hasta cierto punto, el efecto sobre la sensibilidad ajena. El arreglo de los elementos que

forman la estructura básica del cuadro, es mucho más importante que el asunto en sí mismo. En cuanto al motivo, cualquiera es bueno cuando determina un conjunto interesante y equilibrado con líneas, formas y áreas de valores y colores en buena distribución.

La mayor parte de los cuadros están formados por un arreglo de tres valores principales: claro, intermedio o gris, y oscuro; cuando se entornan los ojos se apreciarán fundidas todas las variaciones, no viéndose más que estas tres áreas principales. Aunque ya estudiamos en las claves tonales la conjugación esquemática del tono, insistimos, por la gran importancia que tienen los valores en la expresión emotiva del paisaje. Si asignamos, aunque sea arbitrariamente, cada uno de estos tres tonos principales, a primero, segundo y tercer término o fondo, podremos obtener una serie de esquemas diferentes, viendo como un mismo asunto y por esta simple variación de áreas de luz, puede tener una cualidad emotiva bien distinta.

En los esquemas de la página 76 vemos en A 1 un primer término muy iluminado; sobre la montaña pasa una nube que la oscurece, apareciendo el cielo cubierto o con un tono muy plomizo; en B 1, el sol está bajo y eclipsado por una montaña situada detrás del observador, quedando en sombras el primer término, pero dejando en luz la alta montaña del plano intermedio y el cielo agrisado. En C 1 puede ser una luz de amanecer.

cer o crepúsculo; la montaña queda en sombras y el cielo tiene intensidad suficiente para que la luz refleje en el primer término. En A 2, una nube ha dejado en sombras el primer término; el cielo es brillante y la montaña tiene sus valores grises a plena luz. En B 2 se muestra el efecto de un cielo cubierto o tempestuoso; la montaña recibe la luz del sol, mientras que el primer término se agrisa por efecto de las sombras de las nubes. En C 2, el sol está situado tras el observador, iluminando fuertemente el primer plano y haciendo que la montaña se vea en sus valores sobre un cielo de tempestad.

Si se consideran estos seis esquemas se tendrá un buen control del efecto. Estúdiense otras maneras de distribuir los tres valores principales y véase la forma de combinarlos con gran variedad; aún existen otras muchas maneras de combinar estos tres tonos principales, pero por las que reproducimos, se pueden apreciar las múltiples posibilidades que ofrece el cambio de valores y su importancia como factor en la impresión.

Las formas genéricas del cuadro son cuadradas, verticales y horizontales. La proporción horizontal o apaisada, regida por la forma elíptica del ojo humano y por la expresión tradicional de la Naturaleza, es una extensión horizontal por que facilita la expansión y es la que mejor responde a los requerimientos del paisaje; la forma cuadrada va en contra de nuestras sensaciones habituales. Pero si la forma alta o vertical se considera inconveniente cuando no existe un fuerte predominio de la línea vertical, la excesivamente apaisada o panorámica entraña análogos perjuicios; por ello es conveniente utilizar la del rectángulo más o menos alargado y en cuyas relaciones basaremos algunas consideraciones de tipo elemental, que pueden ser estimadas como complementos de los principios ya enunciados.

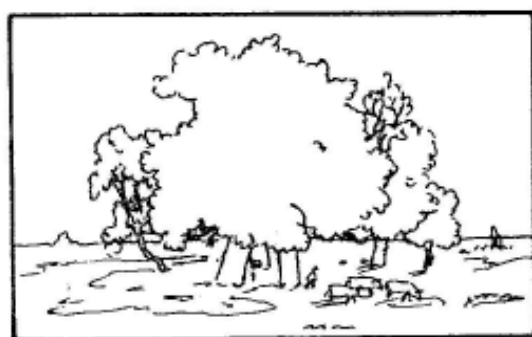
Como el marco del cuadro determina unos límites

que son irrebables, el motivo principal no debe ser colocado a distancia igual de esos límites, sino en oposición excéntrica, adoptando como regla general las líneas fuertes del diagrama del marquito-visor.

Si sobre la línea fuerte A C establecemos el motivo principal constituido por una casa, un grupo de árboles o cualquier otro elemento de máximo interés, el ojo, requerido primeramente por este centro de atracción, percibe que el lado izquierdo del marco está muy próximo y que nada interesante será posible colocar en este espacio de la izquierda, puesto que la línea de su recorrido va hacia la derecha; en esta extensión podrá ser situado un segundo punto de interés que equilibre al principal, pero sin que tenga un peso igual que origine una simetría poco conciliable con el efecto de variedad.

En el paisaje hay que proscribir toda distribución simétrica y buscar el equilibrio. La igualdad de elementos a un lado y otro de un eje central determina una cualidad triste, estática y desagradable. El equilibrio ha de existir, tanto en lo simple, como en lo complejo. Una pequeña mancha o acento claro equilibra una gran área de oscuro o viceversa. Si se advierte que el conjunto está desequilibrado por un peso excesivo a un lado, siempre será posible restituir el buen balance con la introducción de una pequeña mancha contrastante en el lado opuesto.

Considérense atentamente los elementos que van a ser incluidos y los que puedan o deban omitirse, analizando bien la disposición de los primeros. El más importante tiene que estar situado en el centro de interés y actuando, como soporte de éste, otros más subsidiarios; cada uno de ellos habrá de estar equilibrado por otro en alguna parte. Todo cuadro debe tener un centro de interés o punto focal principal en el que se sitúa



A

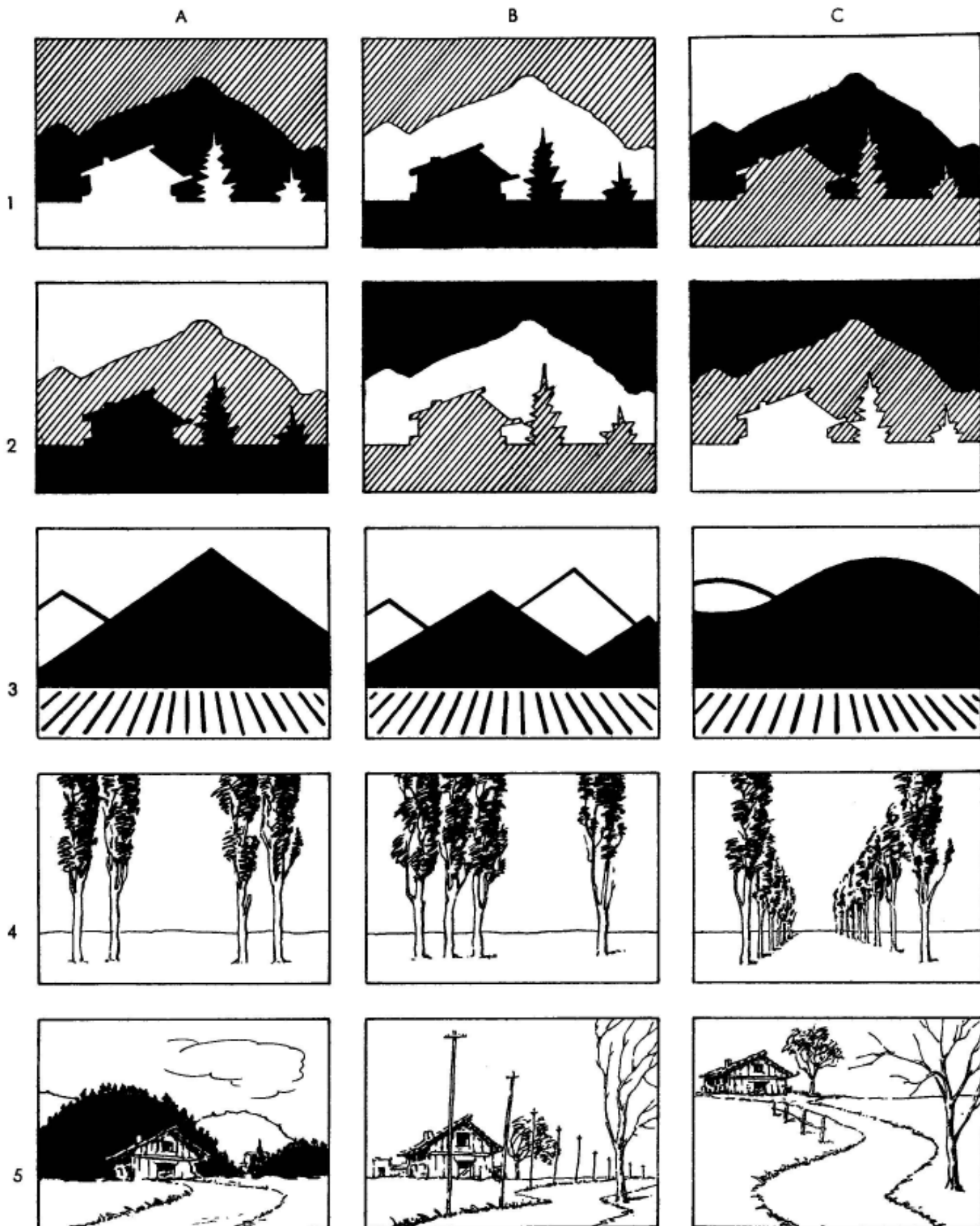


B



C

LINEA DE HORIZONTE. A. A un tercio de la altura. B. Al centro.  
C. A un cuarto de la altura. Esquemas lineales de Rousseau, Millet y Simón.



**VALORES.**—1 y 2. A, B, C. Al cambiar la disposición de los tres valores principales se pueden obtener cualidades bien distintas de emoción y efecto.

**EQUILIBRIO.**—3 A. La gran pirámide o forma triangular se equilibra por otra forma análoga más pequeña. 3 B. Buena distribución de equilibrio en formas análogas. 3 C. Las curvas se equilibran como las rectas. Las líneas convergentes del primer término dan un valor pictórico a estos esquemas.

**CONTRASTE DE FORMAS.**—4 A. Disposición simétrica, poco agradable, monótona y sin contraste. Si se elimina un árbol de uno de los grupos, se aprecia mayor contraste y más vitalidad. 4 B. Aumento del contraste por adición de peso a un grupo y reducción en el otro. 4 C. Si la disposición es hacia dentro el resultado se hace más interesante; existe contraste y se aumenta el interés por la variedad porque no hay dos árboles iguales en altura y distancia.

**CONTRASTE Y EQUILIBRIO.**—5 A. Las curvas se equilibran como en el esquema 3 B; las masas claras se oponen a las oscuras y a éstas, las claras.

**CENTRO DE INTERÉS.**—5 B. Todas las líneas llevan la vista hacia fuera del cuadro desviándola de la casa, foco principal. 5 C. Las líneas fuertes, reforzadas por otras secundarias, retienen al ojo dentro del cuadro y lo llevan hacia el centro de interés.

el elemento de máximo destaque o una combinación de éstos.

Un camino bordeado de árboles a las orillas de un riachuelo, tanto si las formas de éstos son en líneas rectas, como en curvas, llevan la vista a la distancia o al punto que interese. Las líneas generales de dibujo deben converger siempre en el foco principal; si existen algunas horizontales o verticales tan potentes que puedan interrumpir o desviar el camino visual, se las interrumpirá por otras líneas opuestas que enmarquen el centro de interés o conduzcan a éste. La dirección de cada línea y la posición de cada forma se calculan de manera que lleven la vista al punto deseado. El mayor detalle habrá de estar situado en los más fuertes contrastes de claro y oscuro del centro de interés. A medida que nos alejamos de esta área se puede hacer el detalle más impreciso y los contrastes más suaves. El grado de contraste en cada parte del cuadro puede servir para destacar o someter la importancia de un elemento.

Una de las causas de fracaso en el paisaje radica en el olvido de que éste ha de poseer un punto de mayor interés focal; el ojo del espectador debe ser llevado al cuadro y no a través o fuera de él y sin dirigirlo, en ningún caso, al centro o a un ángulo particular del cuadro. Otra causa es la de situar un equilibrio igual entre los espacios de la tierra y el cielo, o entre las formas que sostienen el interés principal.

Una línea de horizonte demasiado alta o baja que sólo deje visible una estrecha franja de cielo o tierra, dará por resultado una sensación de inestabilidad fundacional. La línea de horizonte, que se considera siempre al nivel del ojo y en fotografía, a la altura del objetivo de la cámara, es una línea importantísima porque en ella convergen, por ley perspectiva, un gran número de líneas principales. La determinación de que esta línea sea alta (poco espacio de cielo; el paisaje parece que sube), o baja (mucho espacio de cielo, el paisaje parece que desciende), depende de la naturaleza horizontal o vertical del motivo. La línea de horizonte deberá ser fijada sobre una de las líneas fuertes del diagrama. Si el cielo es el que tiene la mayor importancia, o si se quiere dar gran destaque al impulso ascendente de la arboleda, la línea de horizonte habrá de estar próxima a la línea fuerte CD. Pero, por el contrario, si se pretende acentuar la importancia del terreno o la del agua en una marina, aquella línea habrá de estar sobre la línea fuerte AB. Hay que saber sacrificar siempre el elemento menos importante en favor del más preponderante.

Las líneas convergentes son muy efectivas para conducir el ojo al centro de interés principal. De ellas serán excluidas toda línea o líneas que lleven la mirada hacia fuera del cuadro. La repetición de formas de tamaño y contorno similar —grupos de figuras, casas o árboles— es peligrosa, aunque una cierta repetición discreta de formas tiene su valor, con tal de que ella no sea muy evidente. Las formas de nubes, cuyo contorno resigue el de las copas de los árboles, techos o montañas, crea una impresión de arreglo artificioso.

Cézanne, en los paisajes, reducía las diferentes direcciones de sus elementos, ramas, casas, techos, a dos o tres direcciones esenciales y luego buscaba un mínimo de direcciones contrarias, con las que establecía un equilibrio estable. Inclinando más un tronco de árbol, eliminando una línea o masa o modificando la línea de una roca, este gran pintor lograba el paralelismo necesario para estructurar los ritmos de sus composiciones.

«Los profanos en el arte —dice el gran pintor Reynolds— se sorprenden ante el alto valor que dan los entendidos a dibujos que parecen descuidados o inacabados. El valor de éstos es que dan la idea de un todo expresado con una diestra facilidad y que muestra el vigor del pintor en la composición general, en la forma de cada figura o en una actitud de plena elegancia y gracia. Así lo apreciamos en numerosas obras del Parmesano y Correggio. Y nuestra estima no radica en el acabado ni en la minucia de los detalles».

«La excelencia en todas las partes y esferas de nuestro arte, desde las más altas obras de carácter histórico, hasta las simples naturalezas muertas, depende de esta facultad de extender la atención inmediatamente al conjunto».

«Quiero puntualizar que cuando hablo de un todo, no pretendo significar simplemente un todo en composición, sino un *todo* con respecto al color; un *todo* con respecto al claroscuro; un *todo* en cualquiera de aquellos aspectos que pueden ser, aisladamente, el objeto principal del pintor».

«Un paisajista deberá estudiar anatómicamente todo lo que pinta, pero cuando llegue el momento de utilizar sus estudios y su habilidad como hombre de genio, mostrará el efecto general y conservará el mismo grado de dureza y blandura que tienen los elementos naturales; debe apelar a la imaginación, no a la curiosidad, ya que no trabaja para el experto o naturalista, sino para el observador de la vida y la Naturaleza. Si conoce su tema, sabrá, no sólo lo que hay que describir, sino lo que es preciso omitir; este juicio en el prescindir es, en todas las cosas, una gran parte de la ciencia y sabiduría».



«La gran ventaja de esta idea de un todo es la de que una mayor proporción de verdad está contenida y puede ser dicha con unos pocos trazos y toques, mejor que por un laborioso acabado de las partes».

El tercer plano del cuadro tiene la función de dar la sensación de distancia y sugerir la vaporosidad de ambiente.

La pintura o fotografía del paisaje no es nunca muy realizable en un día muy sereno, porque la límpida transparencia del aire parece que dispone sobre un mismo plano todos los objetos. Así como los colores reducen su intensidad por la distancia, los valores de claroscuro se elevan progresivamente hacia el blanco. Por ello será conveniente en la prueba fotográfica exponer mucho el primer plano y muy poco el último para dar una buena sensación de lejanía.

Para la mejor interpretación de atmósfera se ha de evitar el negro absoluto en las partes oscuras y el contraste extremo, reduciendo éste progresivamente y en relación con el grado de alejamiento.

#### IV. LA FOTOGRAFÍA

Todas las reglas compositivas descritas son aplicables a este medio. A ellas aumentaremos algunos particulares de interés para la mejor resolución del arreglo fotográfico en el que los factores más importantes, insistimos, son la sensibilidad y la imaginación del fotógrafo, el dominio de la técnica de su arte y un buen conocimiento del dibujo, el tono y el color.

El artista fotógrafo debe desarrollar su sensibilidad para considerar en términos de crítica su propio trabajo. Esta auto-estimación de la obra ha de ser aplicada a todas las fases de la ejecución, dentro de la cual debe ser considerada la composición como parte fundamental.

El asunto puede ser dividido en cinco clasificaciones temáticas que no pretenden ser definitivas ni restrictivas y puede estar basado en una clasificación o compuesto por dos de éstas o en un tema que ellas no relacionen. Lo interesante en arte es lo que se quiere decir y cómo decirlo. Una fotografía, como todo otro medio de la expresión artística, es, sobre todo, un medio de transmitir pensamientos y emociones objetivas y subjetivas a los demás, haciendo intervenir, en este juego, la percepción, el gusto y la sensibilidad. Las clasificaciones temáticas son las siguientes:

1. *Informaciones objetivas.* — Documentales y sin significado o finalidad estética. Sirven para mostrar simplemente una cosa o conjunto con un fin informa-

tivo. Estas fotos requieren escasa interpretación por parte del fotógrafo.

2. *Evocación de escenas, lugares y cosas.* — Una clasificación que nos recuerda el conocido slogan: «Vacaciones sin Kodak, son vacaciones perdidas». Fotos que evocan momentos felices y lugares que recordamos con nostalgia. El género que más cultiva el aficionado de cámara elemental y el que precisamente requiere de una gran emotividad en el concepto y la expresión, generalmente ausente en la mayor parte de estas tan multiplicadas impresiones.

3. *Representaciones naturalistas e imitativas.* — Escenas de la realidad pura; objetos mostrando su textura; un tipo de foto que siempre estará en boga porque presenta con sinceridad la vida del hombre y la naturaleza objetiva de las cosas.

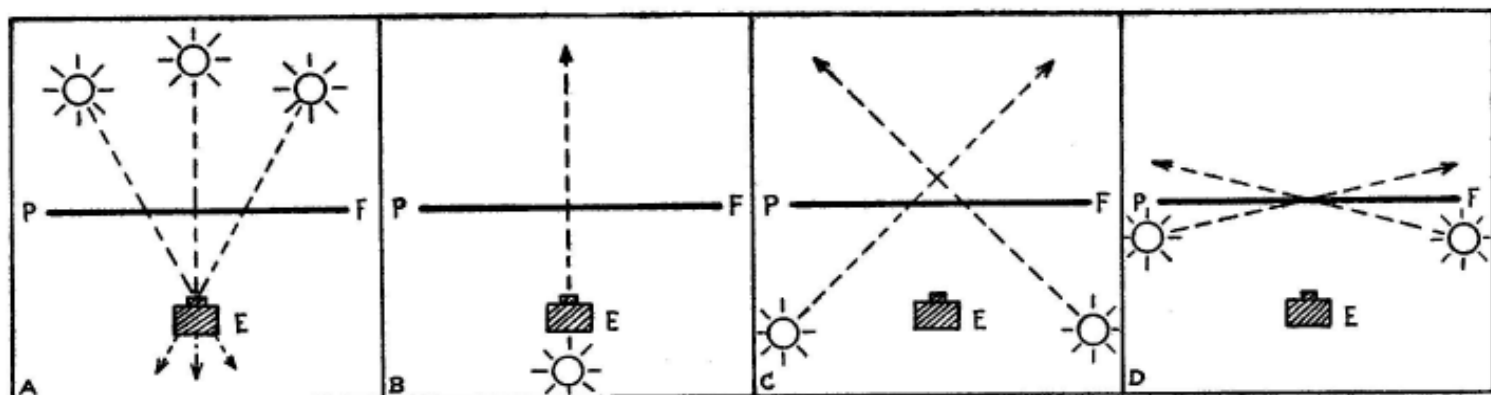
4. *Interpretación de ambiente.* — Un problema que sólo se resuelve con sensibilidad y sentido estético. Una vieja calleja toledana, con casonas patinadas por los siglos, exigiría una luz en relación con el contenido emotivo de la escena y unas figuras que no fuesen anacrónicas con el tema estético.

Por estas fotos se interpreta la dignidad y belleza del ambiente, haciendo permanente el cambio continuo de la Naturaleza. La interpretación determina, en gran parte, la duración que puede tener la obra.

5. *Orden abstracto.* — Eliminación de la realidad o apoyo en ésta para conseguir un arreglo de elementos; unas veces separándose de toda similitud con la Naturaleza y ordenando los factores con un sentido de estética matemática; otras, combinando a aquélla o al hombre con un orden en el que la imposición principal está representada por el dibujo.

Sea cual sea la clasificación de nuestro asunto, habremos de escoger la hora más oportuna y la cualidad lumínica más favorable para estudiar, no sólo la emotividad de este factor, sino el valor de las luces y de las sombras, cuya buena distribución importa tanto para el mejor resultado. Por los esquemas de la página 79 se estudian las diferentes posiciones del sol con respecto al cuadro.

En A tenemos tres posiciones del sol frente a la cámara que determinan efectos de contraluz. En B, el sol, detrás de la cámara, ilumina frontalmente al motivo, que no alcanza relieve alguno. En C, el sol, en cualquiera de las dos posiciones, formando un ángulo de 45° con el plano del cuadro, produce un efecto mejor; los elementos de aquél tienen una sombra que acentúa su relieve. Finalmente, en D, la posición del sol delante del plano del cuadro, pero casi paralela a éste, aumenta



Diagramas mostrando las diferentes posiciones del sol con respecto al cuadro.  
P. F. Plano del cuadro a fotografiar. E. Posición de la cámara.

las sombras y la intensidad de los puntos iluminados, acusándose fuertemente el relieve.

Las luces, valores y sombras pueden ser controlados y reformados al realizar la impresión del positivo, tapando o dando mayor exposición a las zonas que lo requieran. También esto puede hacerse trabajando por el retoque el negativo y sacando las pruebas de ensayo que sean necesarias hasta obtener una clave ajustada a la índole del asunto. Pero estas alteraciones no deben llevarse tan lejos como se advierte en la mayor parte de las fotos que vemos y en las que parece que sólo preocupa la intensificación de la luz en el centro de interés, dejando todas las demás áreas en sombras. Esto puede ser admitido siempre que la copia mantenga su valor aparente y no se destruya el efecto natural del asunto, que puede ser llevado, por exceso de artificio, a una sensación falsa y poco agradable. En todo trabajo de rectificación es preferible la reserva de un bajo control, que destruir la validez de la obra yendo a uno excesivo.

El conocimiento de las claves de valores es muy valioso en fotografía. Por ejemplo, una foto de un paisaje con niebla tomada en clave muy baja puede ser mucho más efectiva en clave más alta, acentuando los valores oscuros y la intensidad de las luces.

Las reglas perspectivas aplicadas al dibujo o a la pintura pueden ser alteradas cuando así conviene para un mejor efecto. En fotografía, la cámara registra objetivamente el campo que tiene ante ella con la máxima fidelidad y precisión, no siendo posible eliminar elementos que estorben o añadir otros que se estimen necesarios. Sólo cabe buscar un punto de vista o una posición al aparato, de forma que el campo no contenga detalles innecesarios y que, por lo tanto, sean superfluos en el resultado.

Con una cámara de objetivos intercambiables será posible interpretar la imagen, en cierta manera, según nuestra intención y al margen de las restricciones que impone un procedimiento tan fiel y preciso como la fotografía. El recurso reside en la elección de la distancia focal, de un punto de vista adecuado al fin y de la utilización de objetivos normales, gran angulares y teleobjetivos.

La vista de una calle, tomada a corta distancia con un objetivo de foco corto, dará una impresión de mayor diferencia entre las distancias reales que separan a los diversos elementos (pág. 80, fig. A). Cuanto más corta sea la distancia desde la que haya sido tomada la vista, más pronunciada será la reducción perspectiva y, a la inversa, si la distancia aumenta, menor será aquella (fig. B). Si la vista se toma a gran distancia con un objetivo de largo foco, la diferencia entre la distancia que separa a los diferentes elementos de la calle, se apreciará disminuida (fig. C).

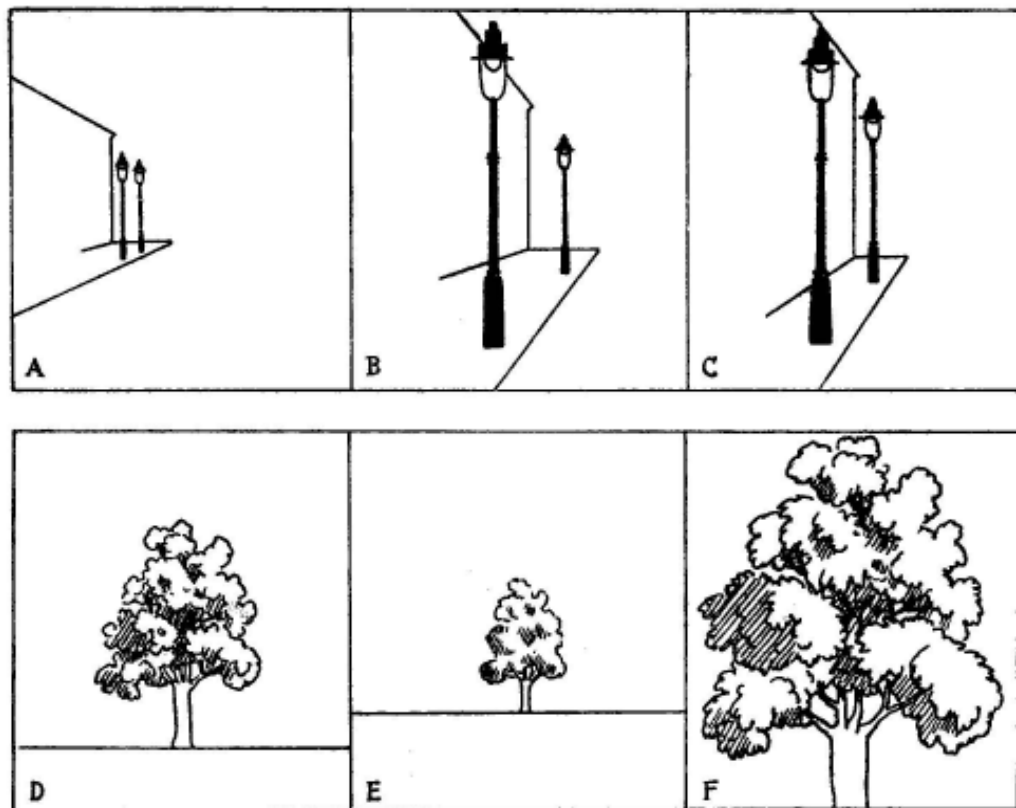
El ángulo de campo determina una notable influencia sobre la imagen. Si fotografiamos un árbol a la distancia normal del doble de la altura de aquél, el ángulo de observación tendrá escasa diferencia con el que determine el objetivo. La imagen de la prueba tirada tendrá un espacio relacionado con el real y nos dará la impresión de que se encuentra a una distancia análoga de la que apreciamos con la cámara (fig. D). Si la misma imagen la reproducimos con un gran angular, advertiremos que el ángulo del campo es muy superior al de observación. Por la positiva apreciaremos que el árbol está mucho más distante y que el espacio que le circunda es mucho más vasto. La distancia en que se emplazó la cámara parece haber sido ampliada notablemente (figura E). Impresionando la imagen con un tele-objetivo, reducimos el ángulo de campo mucho más que el de

observación y la sensación de espacio. La imagen parece ahora mucho más cerca de nosotros (fig. F).

Por estos cambios de relaciones perspectivas, creados por la elección de la distancia focal y de un punto de vista, se puede modificar mucho a un objeto, emancipando así a la fotografía de los inconvenientes de una reproducción excesivamente precisa que tanto dificulta el arreglo compositivo.

La calidad de atmósfera —humo, niebla suave o intensa— crea una sensación emotiva aún en las escenas más corrientes. En las vistas distantes, la niebla suave intensifica la impresión de distancia y crea profundidad y dimensión; estas cualidades también se acentúan por un primer término fuerte y destacado —un árbol, figura o masa importante— que produce la tercera dimensión.

La perspectiva aérea interviene destacadamente en la composición de la fotografía del paisaje y en la sensación de sus distancias. Enfocando al infinito con el diafragma del objetivo muy cerrado, todos los planos aparecerán igualmente nítidos, anulándose así toda impresión de lejanía. Pero si teniendo muy abierto el diafragma, el enfoque se realiza sobre el primer plano o el motivo principal, sólo será nítido el punto enfocado y los restantes se apreciarán en degradación progresiva. Como vemos en muchas obras de los grandes maestros de la pintura, el personaje o elemento principal tiene una mayor precisión de detalle como punto de máximo enfoque del interés del cuadro; las restantes áreas se degradan para acentuar el destaque de la principal y crear, además, una sensación de alejamiento adecuado. Cada escena habrá de tener un punto principal al que habrán de ser sacrificados todos los restantes intereses. En la fotografía de paisaje, el motivo principal es conveniente que esté en el primer plano o entre éste y el segundo, para que la distancia tenga su impresión. Siempre será mejor una leve inclinación de la cámara hacia arriba, para



Cambios de relaciones perspectivas creados por la diferente utilización de objetivos normales, de gran ángulo o de muy largo foco.

evitar que el primer plano tenga un espacio excesivo.

Cuando el paisaje se anime con figuras, la Naturaleza debe predominar sobre ellas, pues, en caso contrario, aquél perdería su cualidad, pasando a ser una escena en la que actuaría como fondo o complemento; la Naturaleza y las figuras que la pueblen no deben tener nunca una relación de igualdad, pues el resultado sería desagradable y heterogéneo.

La impresión de movimiento puede ser conseguida siguiendo con el visor a la figura o vehículo que se mueve y dejando que el fondo salga confuso o manteniendo la cámara rígida y dando mayor exposición de la necesaria, como se practica para impresionar el movimiento del agua en las cascadas y marinas. Las velocidades del obturador de 1/1000 detienen todo movimiento y crean un efecto poco vital y frío; son mejores las velocidades entre 1/100 y 1/250.

En el bodegón, o naturaleza muerta, téngase la norma de representar escasos elementos, bien dispuestos y que sean de estilos y épocas análogas, cuidando el fondo, que no ha de influir con exceso, y los reflejos, si en el conjunto intervienen superficies brillantes. Enfóquese al elemento principal y utilícese un diafragma medio, dando la exposición que corresponde a éste



# P I R A N E S I

Dos composiciones de sus célebres grabados de las cárceles



En estos dos esquemas se acentúa la dramatización del asunto por una sabia disposición de líneas rectas, verticales, horizontales y diagonales y de líneas curvas. La vitalidad y el ritmo activo del esquema lineal y los fuertes contrastes del tonal estimulan la expresión patética y sombría de ambos escenarios.



y en relación con la iluminación. Las luces demasiado intensas pueden ser atenuadas absorbiéndolas con pantallas negras opacas; las sombras excesivamente oscuras se aclararán por el reflejo de pantallas blancas o pintadas de aluminio.

Para realizar el retrato, estúdiense con atención el modelo y considérense las particularidades de la cabeza. Un modelo rubio, vestido de claro, destaca mejor sobre un fondo oscuro. En ningún caso se debe dar la impresión de que la persona está adosada al fondo, sino que destaca de éste. El mejor fondo es una masa de gris claro sobre la que el destaque de la figura será siempre bien impuesto. Los fondos de telas o tapices muy ornamentados son de difícil empleo porque la muestra excesiva actúa en daño del destaque de la figura. Si se impone la necesidad de su utilización, sepárese convenientemente a la figura del fondo, enfocando a aquélla y diafragmando muy poco. Los fondos blancos sólo son adecuados para figuras o elementos muy oscuros. Los fondos negros, cuando el cabello es negro, destacan excesivamente la cara. Si se quiere animar un fondo blanco o muy vacío, debe hacerse visible la proyección de la sombra del modelo.

Las siluetas en negro plano, destacándose sobre blanco, son muy fuertes y requirientes; la figura debe posar bien, generalmente de perfil, para que el contorno exprese bien la acción.

En las fotos de figura no es necesario que ésta se vea entera, especialmente si ella no es el asunto principal. Las figuras del primer término ayudan, por lo general, a la escena, pero tienen que mirar hacia ésta y no a la cámara. El sol da vida a un retrato al aire libre, pero se ha de evitar que se proyecte directamente en los ojos del modelo.

Ya conocemos que por la oposición de luces y sombras se obtiene el modelado, creando la ilusión del relieve. Las partes más destacadas serán las más iluminadas. Los ojos, que juegan un gran papel en el retrato, deben estar perfectamente enfocados, aunque ello haga que las orejas queden ligeramente desenfocadas. La mirada debe ser dirigida al objetivo o a cualquier elemento visible en la fotografía.

Cuando se fotografía una cabeza muy cerca es conveniente que el nivel de la impresión sea a la altura de la nariz o de la boca para evitar deformaciones, a menos que éstas sean buscadas para corregir algunas que posea el modelo. Si se realiza el retrato con un objetivo corriente de 5 cm. de longitud focal, la cabeza sale muy pequeña; si el objetivo se acerca demasiado para impresionarla a mayor tamaño, se producen deformacio-

nes. Para resolver este problema adóptese un objetivo de larga distancia focal, que permitirá realizar la fotografía sin distorsiones; pero téngase en cuenta que si el objetivo está bajo, como en la cámara Reflex, la cabeza resultará escorzada y la barbilla prominente, y si está alto, la cabeza resultará alargada y la frente excesivamente alta y destacada.

Las manos tienen una gran función psicológica en el retrato de la figura. Ellas poseen características que sitúan en evidencia la personalidad del modelo. La máxima luminosidad del retrato debe ser reservada para la cara, como apreciamos en los retratos de los grandes maestros del género; en ellos, las manos y los restantes elementos accesorios están en valores proporcionados a su distancia del elemento de mayor luminosidad. Por ello las manos deben tener una valoración más atenuada y no formar una mancha de luz que luche con la del rostro.

En el retrato debe prestarse atención a los pies del modelo. Evítese una pierna sobre otra en posición frontal pues, en este caso, parecería desproporcionado el pie más próximo.

Un retrato no tiene valor si posee una apariencia plana, sin relieve. Cuando la cabeza tiene una cualidad blanca, como la del papel, o un tono uniformemente sombrío, carece de plasticidad y volumen. Sitúese siempre al modelo en forma de que presente gradaciones de sombras y utilícense pantallas blancas (un espejo, una cartulina blanca, un trozo de tela blanca, etc.), que ilumine las sombras y establezca un bello juego de luz en la figura.

En las fotografías de arquitectura, procúrese mejorar la composición rompiendo la monótona frialdad del asunto, enmarcando el edificio con un pórtico o un arco y animando la escena con un primer plano de algún árbol u otro elemento y personas adecuadas al carácter del edificio y que confieran vitalidad al conjunto. Dado el carácter de estas fotos, no es preciso un primer plano importante ni mucha extensión de cielo. La iluminación debe ser lateral, a menos que se pretenda conseguir un especial efecto de contraluz, o que la luz ilumine muy frontalmente. Pero en este último caso el edificio perdería corporeidad.

Las fotos de puertas grandes y amplias escaleras deben ser tomadas desde un lado y a alguna distancia. Las de una vieja plaza, un ángulo de arquitectura rústica, etc., exigen que se espere la hora más favorable para conseguir un buen contraste de luces y sombras.

Las de calles, avenidas o plazas, deben ser tomadas

desde un lado, evitando toda simetría y buscando un buen primer plano.

## V. PRINCIPIOS Y CUALIDADES

Un buen conjunto en el que se aunen la belleza y la verdad, lo real y lo ideal, lo concreto y lo abstracto, requiere de cualidades específicas. La finalidad de la composición es la de unir ciertas partes de la Naturaleza con gracia, sentido de la belleza, orden y emoción. El estímulo emotivo es tan importante como las reglas sobre la selección de los elementos esenciales, el sentido de proporción y equilibrio, el arabesco de línea y forma, la luz, el tono y el color.

Un cuadro, aunque forme parte de un conjunto decorativo y por lo tanto tenga una relación definida con las demás partes, o con otros cuadros, debe ser también completo por sí mismo y tener un propio fin. Por muchas figuras, elementos, colores o grupos que pueda contener, todos deben estar basados en la unidad, para que el significado de su mensaje no sea nunca confuso en la mente del espectador.

La *unidad* es la constitución orgánica de los diferentes principios. Todo conjunto debe ser rítmico y equilibrado. Cada mancha de un cuadro tiene un poder de atracción que aumenta por el tamaño, por su proximidad al centro o fulcro, por la intensidad de su color, por el tono contrastante que tenga en derredor o por su relación con el asunto o fin del cuadro. Todas estas condiciones están relacionadas entre sí y se destacan u oponen, según su posición; por ejemplo, una forma pequeña, aislada, puede ser más poderosa que otras más grandes unidas; una forma aislada, cerca del borde, es más potente que en el centro.

Todo objeto o forma vital debe tener contraste u oposición por medio de líneas de contrastes, tangentes, de cruce o transicionales. La vista debe ser movida por el arreglo de las líneas y formas, tonos y colores para evitar, así, que aquélla salga del cuadro. Toda línea, forma o color debe facilitar el recorrido visual sobre el conjunto.

Por muy orgánica que sea la aplicación de unos y otros principios éstos no tendrán expresión si carecen de cualidad de sentimiento. El cuadro no mostrará lo que el artista siente y piensa sobre el asunto. Una pintura, una foto, una escultura o un grabado es algo muerto e inútil sin una finalidad, sin un significado y sobre todo, sin una emoción hábilmente expresada por los medios de que el artista dispone. Siempre debe

existir un fin tras el arreglo, un significado tras la composición elegida, un sentimiento tras el dibujo. El arte es uno de los poderes del hombre sobre la creación. La Naturaleza posee líneas más graciosas, formas más diversas, colores más bellos que cuanto puede crear el hombre, pero éste tiene el poder, por medio del arte, de volver a crear la Naturaleza y transformarla en algo más emotivo que la Naturaleza misma.

La emoción de la idea dominante, gracia, fuerza, delicadeza, misterio, dignidad o cualquier otro sentimiento y la manera de exponer esta idea por el arabesco y la organización de las formas y de las luces, se aumentan por las cualidades de *vitalidad*, *reposo* e *infinitud*.

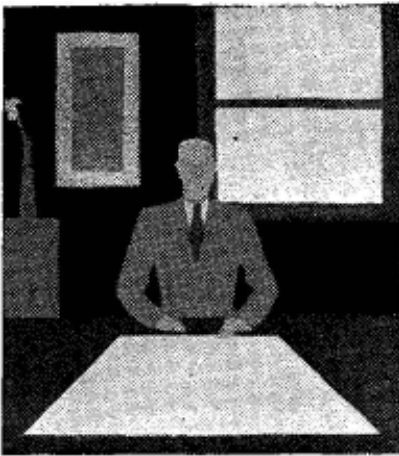
La *vitalidad* es el soplo anímico, la actividad o fuerza de las cualidades vitales. Un cuadro sin vitalidad es una obra muerta, sin sentido alguno de actividad funcional. La vitalidad es la animación, el contraste, el movimiento de las líneas curvas o diagonales; los colores cálidos, salientes, positivos; el brillo de las áreas claras en oposición a los ricos oscuros; todo lo que posee un sentido tan activo como el de la vida misma.

El *reposo* es el efecto de lo quieto, estable y tranquilo; la cualidad impuesta por un esquema de arreglo en pirámide u otra forma de aplomo; por líneas y áreas horizontales y verticales; por masas tonales, sin excesiva oposición; por colores fríos, entrantes y negativos; por valores medios de la escala. El reposo es la sensación apacible, las buenas maneras, la calma y la serenidad.

La *infinitud* es la introducción de un elemento de inseguridad o desvanecimiento en la línea o la forma, en el tono, en el color, o en el espaciado, algo que rompe un informe demasiado claro, dejando que la imaginación actúe. La infinitud es un imponderable que sugiere sin precisar, porque no es una representación literal de la cosa; detalles indeterminados, formas desvaídas, disposición poco corriente, tonos imprecisos y suaves, indecisión de rasgos, sugestión de elementos que no están definidos, todo aquello, en fin, que hace intervenir la facultad imaginativa porque no está representado de manera concreta.

El *ritmo* no es sólo equilibrio de las atracciones que hacen que la vista recorra todo el cuadro por un orden preconcebido dentro de sus límites; es también equilibrio y repetición de líneas, masas, espacios, luces y colores que producen la unidad esencial que distingue al cuadro de la mera información o ilustración simple. El ritmo da también vitalidad a un cuadro, evitando que la vista descansa demasiado tiempo en cualquiera

## APLICACIÓN DE PRINCIPIOS COMPOSITIVOS



Los elementos del cuadro están todos centrados y tienen mayor destaque que el personaje. Las líneas de la carpeta llevan la vista a los ángulos inferiores del marco. La línea de la ventana divide la cabeza de la figura. Pose muy frontal y rígida. Simetría desagradable en la parte inferior del conjunto. La flor lleva la vista hacia fuera del marco.



Mejor destaque del personaje pero aun continúan sin arreglo muchos defectos de la disposición anterior y se producen otros. La figura está muy baja, centrada y a la mitad de la altura del marco. Las manos aparecen cortadas. La línea del hombro se une con la del marco de la ventana. La dirección de la flor ha sido corregida pero crea un efecto desagradable al tener contacto con el cuadro del fondo.



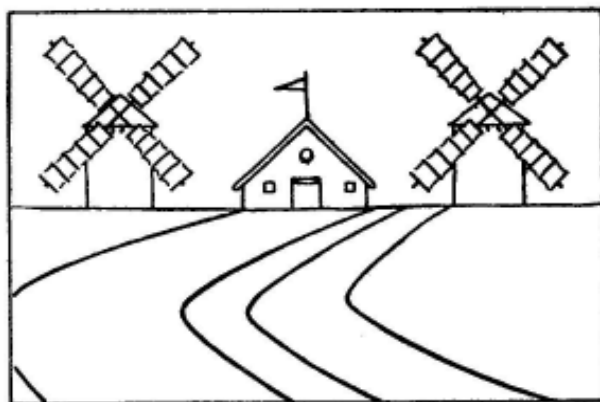
La figura está mejor dispuesta y con mayor sentido de la variedad pero los elementos lineales luchan entre sí y crean un efecto muy desordenado e inquieto. El cuadro sobre la pared se une, por un lateral, a la línea de la cabeza; por el lado inferior divide a la cara.



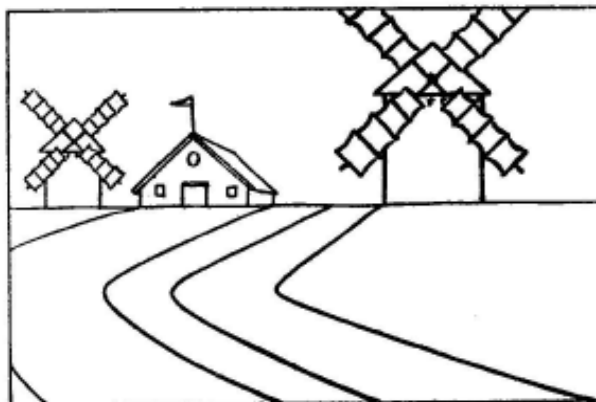
Conjunto más unificado y en orden. La figura tiene dominio sobre todos los elementos que componen el cuadro. Disposición más vital, en diagonal. Nada compite ni actúa en daño de la principalidad. Equilibrio agradable de masas. Reposo.

## APLICACIÓN DE PRINCIPIOS COMPOSITIVOS

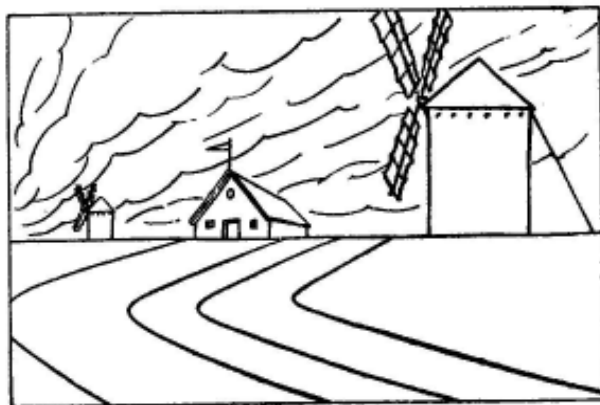
Igualdad de peso en las tres unidades. Línea de horizonte al centro. Dos caminos para la vista, que no sabe por cuál de ellos ha de iniciar su recorrido. Elementos centrados y equidistantes. Líneas que llevan a los ángulos del marco. Disposición muy simétrica y sin variedad.



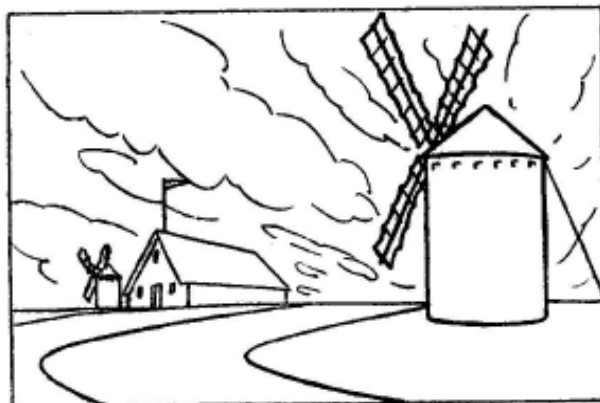
Mayor definición de principalidad en el molino de la derecha. Competencia entre las otras dos unidades del fondo por ser análogas en tamaño. Siguen sin ser corregidos otros defectos del conjunto anterior.



Por la duplicidad de entradas persiste la indecisión en el viaje de la vista. No ha mejorado mucho la situación de unidades. La dirección de las nubes desvía la atención del centro de interés. La línea de horizonte aun sigue siendo muy centrada.



Un sólo camino de entrada. Variedad. Buen balance de elementos. Todas las líneas destacan la principalidad, orden y unidad en la composición. Línea de horizonte conveniente. Recorrido visual cómodo.





de sus elementos; comunica una sugestión de infinitud por sus refinamientos misteriosos que evaden la definición precisa o la enumeración del detalle y procura el reposo esencial que surge de la armonía entre las partes de un todo. Las cualidades de orden y unidad, vitalidad, reposo e infinitud, nacen del ritmo.

Cada una de estas cualidades interviene en el efecto unitario y se aglutinan con los diferentes factores y de manera coherente sobre un arabesco rítmico; si falta alguna de ellas, si compiten los elementos, si actúan luces, sombras o colores con el mismo grado de insistencia, si el centro de interés no tiene principalidad, si son confusos los caminos que llevan a él, si dos grupos o masas dividen el interés del espectador, el conjunto falla. Es indispensable la unidad, pero complementándola con cualidades que afirmen la impresión emotiva. La diferencia que existe entre obras diversas no está caracterizada por una diferencia de unidad —esta es condición indispensable de toda buena pintura, sea cual sea su significado o manera— sino por la cualidad que cada una destaca, imponiéndose a las demás, por diversas cualidades aunadas.

Las escuelas futuristas «dogmatizan» contra las reglas que consideran académicas, sin pensar que ellas son tanto como una base esencial en las estructuras del arte y tan naturales como el tronco y las ramas que forman el árbol. Todo intento para eliminar la forma y anular el orden, degenera en la nada. No es posible

dibujar unas líneas o pintar unas manchas sobre el papel o el lienzo, sin que surgieran, o no, una forma. No podemos escribir unos compases musicales, sin sugerir ritmo. Todo arte creador tiene que poseer un fundamento rítmico, una sensación de orden y equilibrio o, de lo contrario, acaba en el caos.

Estos fundamentos de organización y de ritmo fueron los que descubrieron, intuyéndolos y por la práctica, los grandes maestros, con un extraordinario sentido de belleza y armonía. De sus experiencias surgieron las reglas que los «revolucionarios» consideran académicas. En éstas no existe una tiranía didáctica, una forzada imposición de restricciones en la expresión artística, ni un frío formulismo académico; por el contrario, frente a esas contradicciones ingenuas, el artista dotado de conocimientos, de reglas, puede arribar luego a las contradicciones y sin necesidad de ligar su libertad, desde el comienzo de su carrera, con los grilletes de una teoría que forzosamente le sitúa en la esclavitud de unos conceptos que contradice sin conocer la afirmación.

Cuando el artista conoce y ha cultivado los principios, es cuando puede romper deliberadamente sus leyes. Entonces podrá sentir y quizás expresar la belleza y fascinación de las monstruosidades, la fuerza de las distorsiones, el poder de las contradicciones y formarse en un nuevo y personal concepto de estética. Pero siempre pasando por la experiencia de unas reglas y ajustando cuando conciba a un orden.

## RECUERDE

*que las fotos más interesantes son aquellas que «dicen» o en las que se «hace» algo. Vea si en el asunto hay una pequeña anécdota o historia, aunque sea tan corriente y trivial como la de un gato que salta tras el ovillo o la del niño que llora ante su juguete desecho. Antes de concebir su cuadro o tomar la foto, analice si el asunto expresa algo, si tiene interés humano, si posee acción y vida y procure captar el momento con todo su sabor y naturalidad, con la espontaneidad máxima.*

# ANÁLISIS

Es preciso saber desenvolver una actitud crítica ante la propia obra, estimulando así la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos sobre composición y no reservándolos solamente para discutir el trabajo realizado, sino haciendo uso de ellos como parte indispensable del método de trabajo. Si todos los artistas, o cuantos cultivan un medio artístico, dejasen de considerar la composición como algo complicado y de difícil aplicación, usasen un sistema de análisis y estudiaran los fundamentos, principios y cualidades que intervienen en el orden compositivo, sus obras ganarían y su sentido crítico se desarrollaría notablemente. Esta autoestimación se aplica en todas las etapas de la ejecución, desde la selección del asunto, hasta la obra acabada. Para *describir* el tema emotivo o *relatar* la historia, consideren los pintores, dibujantes o fotógrafos:

1.—El carácter emotivo de la composición. La luz es un gran elemento para destacar el sentimiento dramático, triste o alegre del asunto y concentrar en un personaje o centro el interés de la escena. Por la estructura lineal y las valoraciones tonales, siempre es posible conseguir una conjugación de elementos emocionales que posean interés y variedad. Búsquese un arreglo excitante, utilizando un punto de vista no corriente y una disposición simple y que posea vitalidad y evítese que el conjunto aparezca complicado e indescifrable y que los personajes sean vulgares o tengan una pose descuidada.

2.—Las cualidades de los personajes o *héroes* de nuestra historia, no deben estar representados por figuras más o menos bonitas sino por aquellas que sirvan para expresar justamente el carácter y la emoción requeridos. Estúdiense la colocación correcta y las cualidades lineales y tonos de las figuras, bajo la iluminación más ajustada a la clave escogida y al esquema cromático.

3.—La selección de todos los elementos accesorios, estudiando los trajes y escogiéndolos con valores relacionados al de los fondos que habrán de actuar como soportes. Lo sencillo es mucho más bello que lo recargado. Estúdiense el peinado más adecuado. Un peinado suelto y suave acentúa una expresión juvenil. Un peinado de líneas severas y alto, refuerza una impresión dura y aumenta la edad de la figura.

4.—La gama de colores o *paleta* como base del esquema cromático de la obra. La tónica de valores deberá ser más armónica que estridente. Defínase el acorde por análogos o colores relacionados. *Dos colores son armónicos cuando uno participa del otro.* Por tríos contrastantes; recuérdese que *los tres primarios no deben ser empleados en su intensidad pura o máxima*; sólo uno de ellos debe actuar con toda su potencia; los otros dos se mezclarán algo con aquél, para que los neutralice y rebaje en valor y se armonicen los tres entre sí.

5.—La técnica o medio a utilizar. Piensen en las posibilidades que cada una ofrece en la ejecución; el lápiz, la pluma, la acuarela, el gouache, o el óleo tienen peculiaridades que los individualizan. Prueben cuál de ellas será la de mayor expresión para el fin propuesto. Existe una gran variedad de medios técnicos al alcance del artista, pero lo importante es una firme base de esenciales, un buen dibujo, unos valores justos y una ejecución amplia, sin detalles excesivos y con una definición simple y clara. Los artificios de la técnica, los trucos para esconder las cualidades del medio y las «originalidades» de ejecución no servirán nunca para ocultar una mala organización y unos fundamentos deficientes. La tortura por la propia manera debe ser evitada. Sólo debe preocupar y requerir esfuerzo mental, la justeza y calidad de los factores de línea, forma y color. El estilo vendrá por sí solo, sin buscarlo, ni pensar en él.

Considérense previamente los diferentes aspectos de la expresión técnica, estética y emotiva. Así se enjuiciará con una ponderación que el conocimiento irá desarrollando en forma progresiva.

El fotógrafo debe adoptar, asimismo, un método analítico. Su trabajo, desde el punto de vista emotivo y estético, es análogo al del dibujante o el pintor. Quizás todo ello parezca confuso o innecesario al aficionado de poca experiencia y sin embargo, los fundamentos del dibujo y los valores de la forma son la base de todo arte de representación. Su acertada aplicación es la que determina el éxito y la que provoca una reacción favorable en la impresión visual y en el complejo de las emociones y de la respuesta humana. Los principios de la composición sirven para mejorar el trabajo del fotógrafo y dar a éste una mejor comprensión de todos los fundamentos de la belleza.

Si, después de examinada analíticamente una foto, la reacción es desfavorable, puede ser posible que aquélla se mejore trabajando más sobre el negativo o el positivo, rectificando valores desajustados, defectos compositivos por un corte distinto, o modificando la clave general con recursos de exposición. Si aun así, la impresión sigue siendo precaria, no deben insistir y titubear; lo mejor será abandonar el negativo. Cuando se trabaja inútilmente, sacando pruebas múltiples de un mal negativo, no sólo se pierde el tiempo y el dinero, sino que se termina desalentado y con pocos deseos de seguir cultivando este bello arte.

Ha de trabajarse sobre negativos que tengan interés y que puedan servir para mantener el entusiasmo. Tiren y tiren más negativos. Entre ellos habrá algunos satisfactorios. Y después, analícenlos, sin excesivo optimismo o pesimismo; uno y otro sentimiento confunden al más experto. Sean objetivos en el examen. Anoten los defectos corregibles y dejen el negativo o la prueba unos días, examinándola, después, con un más fresco punto de vista crítico. En este nuevo análisis no será difícil que se descubran posibilidades, aciertos o defectos que antes no fueron advertidos. Pero no se esfuercen en trabajar sobre la foto si ésta, aunque sea trabajada largamente, ha de determinar un resultado mediocre.

Por muchos que sean los conocimientos técnicos y los recursos de control, no se crea que en ello sólo radica la perfección. La técnica es sólo un medio. Lo importante es hacer intervenir en la foto las cualidades positivas del buen dibujo y los principios lineales, los formativos y los genéricos de la composición.

El método analítico, que describiremos a continuación, se puede aplicar, indistintamente, en cualquier arte. Es un sistema que no tiene la pretensión de ser una clave definitiva del sentido analítico, sino una guía simple que, comprendiendo los esenciales más importantes, sirve como recapitulación de estudio y para recordar los principios que tienen que ser considerados en la realización de un buen conjunto.

Esta relación ordenada de preguntas es tan interesante para el aficionado como para el artista profesional; ella debe ser usada de manera constante para que así vayan *clavándose*, en la mente subconsciente, los principios y cualidades que debe poseer el buen cuadro. De este modo se alcanza un permanente sentido de la composición, el instrumento más valioso que puede poseer un artista. Conseguido éste ya no será necesaria la consulta al análisis escrito, aunque sí será conveniente emplearla, de cuando en cuando, para no olvidar su detalle.

Después de contestar cada una de las preguntas del cuestionario de estudio, será conveniente realizar un sumario de lo que podría hacerse para mejorar el cuadro y cómo hacerlo. Tanto en dibujo, como en pintura, fotografía, escultura y grabado, son posibles las rectificaciones en el curso de la ejecución; siempre se está a tiempo de corregir líneas, masas, valores y colores para poder conseguir un mejor efecto.



## UNIDAD

MANET. Retrato de Mme. Manet. Esquema tonal.

Gran parte de las líneas convergen en el centro de mayor principalidad: la cabeza. Continuidad de la línea en el contorno de la figura, reforzada por los lazos que caen del sombrero. No existen elementos en competencia ni detalles que resten importancia al centro de interés. Todos amplios y de conjugación simple. Fondo sin accidentes y con ligera variación. Reposo por dominio de horizontales, diagonales muy caídas y curvas sutiles. Vitalidad por la clave alta del esquema

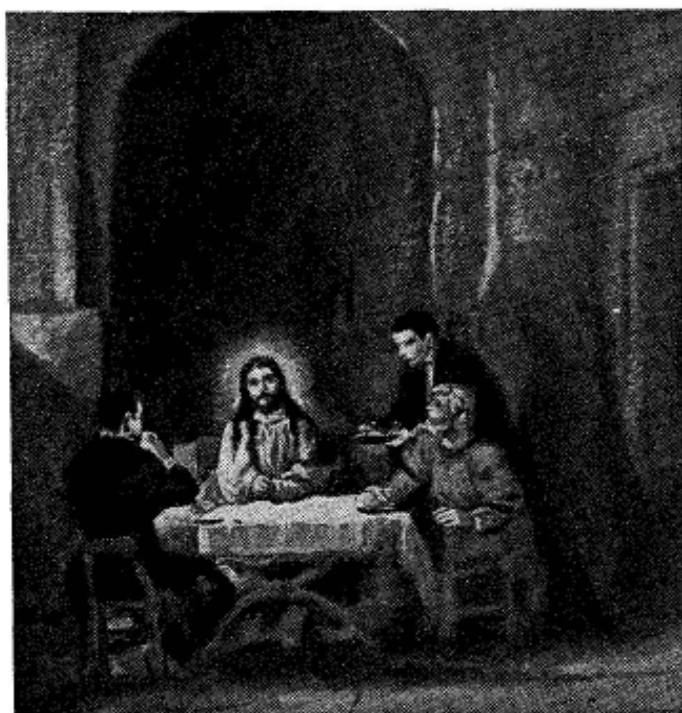




## PROPORCION

MURILLO. San Juan y el Cordero. Esquema tonal

Base líneal en proporción. Curva suave del contorno derecho de la figura en regla de oro con el óvalo formado por el cuerpo del cordero, hombro de la figura y brazo derecho de ésta. Tonos proporcionados. Pequeñas masas claras en destaque sobre amplias áreas de medias tintas y oscuros. Concentración de luz en el centro de interés. Fondo sin mucho detalle, para acentuar la principalidad. Máximo interés situado en el centro óptico del conjunto y éste en regla áurea con la altura y el ancho del cuadro. Colores fríos proporcionados a la calidad dominante del esquema.



## DESTAQUE

REMBRANDT. Cena de Emaús. Esquema tonal.

Destaque del centro de interés por un fuerte contraste de luz y sombra. La dirección de la mirada de las figuras ayuda a concentrar la atención en el punto de máxima principalidad. El esquema general, en clave baja, acentúa la impresión por una fuerte y luminosa luz amarilla, en contraste con tonos amplios y neutros oscuros. Las líneas verticales arquitectónicas dan reposo y estabilidad al conjunto. La concentración de luz y el interés de las características esenciales, con áreas de tono en lucha, crean unidad.

## EQUILIBRIO

DEGAS. Danzarina en escena. Esquema tonal.

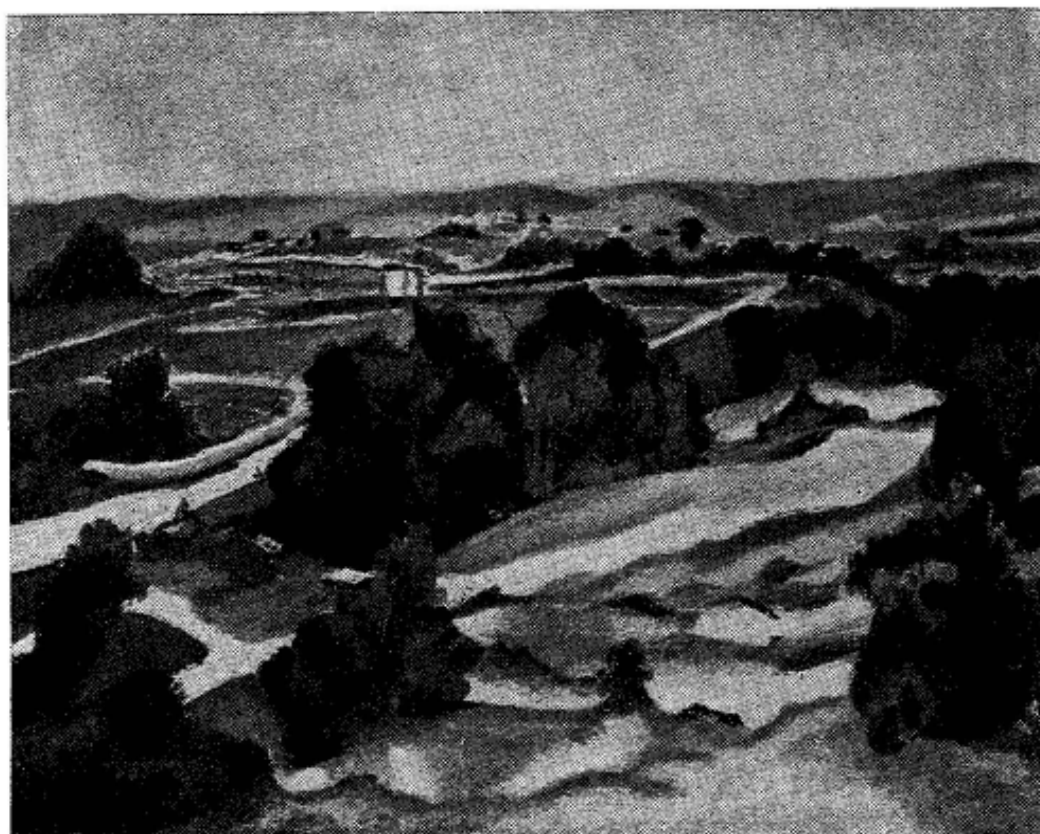
Amplia masa de tonalidad clara balanceada por una más reducida en oscuro. Figura principal en un destacado claro, dispuesta cerca del centro y equilibrada por el pequeño y máximo oscuro de la figura masculina, situada lejos del centro. El claro de la bailarina y el oscuro del hombre, se repiten en pequeños acentos o rapports sobre los bastidores de la escena. La diagonal dominante, los contrastes de tono y los colores cálidos en predominio, acentúan la vitalidad del conjunto.



## RITMO

DERAIN. Paisaje de Saint-Maximin.  
Esquema tonal.

Estructura lineal de ritmos en repetición con un movimiento de forma y arrastre análogo al del oleaje marino. Fuerte impulsión diagonal y ascendente hacia la derecha. Vitalidad creada por el contraste de las masas tonales que se equilibran armónicamente. Las formas sintéticas y la falta de literalidad en la representación, dan vitalidad a la impresión.



## VITALIDAD

CÉZANNE. La lucha amorosa.  
Esquema tonal.

Esquema tonal en clave alta de fuertes contrastes de amplios y brillantes claros, con pequeñas masas de oscuros. Fuertes líneas diagonales cortando el marco; ángulos y curvas aumentan el gran efecto vital de este conjunto, cuya impresión se acentúa por las figuras en lucha. En esta composición no existe un sólo elemento de reposo. Todo es acción, movimiento, vida.



## INFINIDAD

CARRIÈRE. La maternidad. Esquema tonal.

Ausencia de detalles y de toda literalidad en la representación. Clave baja mayor, de gran efecto dramático y solemne. La mayor parte de los elementos, imprecisos, profundos y solamente sugeridos, hacen que la imaginación actúe. Los tonos, fundidos entre sí, crean una sensación de atmósfera y misterio. Colocación poco corriente.

## REPOSO

BAUD-BOVY. Serenidad. Esquema tonal

Esquema en clave intermedia menor, de efecto muy tranquilo. Amplias áreas de tonos de reducido contraste. Vitalidad sutil por una estructura lineal en diagonal y suaves curvas. Imprecisión de detalles para que la vista descansa. La característica de este conjunto es que, sin verticales y con una sola horizontal imprecisa, consigue un gran efecto quieto y sereno.





## MÉTODO DE ANÁLISIS

- |                         |  |
|-------------------------|--|
| <b>Asunto</b>           | 1. ¿Es interesante?<br>2. ¿Qué sentimiento actúa en dominio: fuerza, delicadeza, austeridad, gracia, desolación, misterio, exaltación, etc.? ¿Lo expresa bien el esquema tonal?<br>3. ¿Se incurre en sentimentalismo exagerado, repetición o imitación?<br>4. ¿Pueden ser conseguidas condiciones más ventajosas de luz y ambiente?<br>5. ¿El esquema de color —alegre y exaltado, agrisado o sombrío— es adecuado?<br>6. ¿La forma de marco —vertical u horizontal— es la más indicada para acentuar la emotividad del asunto?                |
| <b>Estructura</b>       | 7. ¿Es interesante el arreglo general de la línea?<br>8. ¿Están dispuestos los elementos sobre los centros del cuadro?<br>9. ¿Existen líneas definidas que tiendan a crear un efecto confuso?<br>10. ¿Tienen las masas y formas del cuadro la separación suficiente para que no exista confusión de identidad?<br>11. ¿Es interesante el contorno de las formas en grupo?<br>12. ¿Se hace necesario que las formas sean más definidas para acentuar mejor la representación de su volumen?<br>13. ¿Ha sido bien destacada la unidad dominante? |
| <b>Variedad</b>         | 14. ¿Existe variedad en línea, espaciado, tono y color?  |
| <b>Recorrido visual</b> | 15. ¿Está el centro de interés situado en relación con otras líneas y formas?<br>16. ¿Se conduce la vista al centro de interés?<br>17. ¿Es interesante el esquema general del recorrido visual?<br>18. ¿Existen intereses de línea o forma que lleven la vista fuera del cuadro?   |
| <b>Proporción</b>       | 19. ¿Tienen buena proporción las líneas y formas, tonos y colores?<br>20. ¿Están dispuestas las divisiones de espacio en relación satisfactoria?   |
| <b>Equilibrio</b>       | 21. ¿Existe equilibrio de líneas, masas, tonos, espaciado y color?   |
| <b>Tono</b>             | 22. ¿En qué clave están arreglados los tonos del cuadro?<br>23. ¿Es la adecuada a la cualidad del asunto?<br>24. ¿Son interesantes las relaciones de luz, medias tintas, sombras y colores?  |
| <b>Unidad</b>           | 25. ¿Tiene el cuadro unidad de asunto?<br>26. ¿Son amplios y unificados los tonos? ¿Está bien simplificado el detalle?<br>27. ¿Ha sido obtenida la armonía por continuidad o repetición de líneas, ritmo, y cohesión de elementos de forma, tono y color?  |
| <b>Emoción</b>          | 28. ¿Crea una reacción emotiva el esquema lineal, tonal y cromático?<br>29. ¿Está aquélla en relación con el asunto?   |
| <b>Cualidades</b>       | 30. ¿Tiene el cuadro vitalidad?<br>31. ¿Tiene el cuadro reposo?<br>32. ¿Tiene el cuadro infinidad?   |
| <b>Resumen</b>          | 33. ¿Qué reacción favorable o desfavorable produce el cuadro?<br>34. ¿Por qué?<br>35. ¿Qué defectos pueden ser corregidos?   |

# I N D I C E

---

|  | <u>Pág.</u> |
|--|-------------|
| Prólogo . . . . .                        | 7           |
| <br><b>FUNDAMENTOS</b>                   |             |
| I. El asunto o tema . . . . .            | 9           |
| II. Líneas y formas . . . . .            | 12          |
| III. El marco . . . . .                  | 19          |
| IV. El tono . . . . .                    | 20          |
| V. Recorrido visual . . . . .            | 27          |
| VI. Perspectiva . . . . .                | 29          |
| VII. Acción y movimiento . . . . .       | 30          |
| VIII. El color . . . . .                 | 31          |
| <br><b>PRINCIPIOS COMPOSITIVOS</b>       |             |
| I. Unidad y variedad . . . . .           | 35          |
| II. Proporción . . . . .                 | 36          |
| III. Ritmo . . . . .                     | 48          |
| IV. Equilibrio . . . . .                 | 52          |
| V. Destaque . . . . .                    | 60          |
| VI. Punto de interés principal . . . . . | 62          |
| VII. Contraste y analogía . . . . .      | 62          |
| VIII. Simbolismo emotivo . . . . .       | 64          |
| <br><b>COMPLEMENTOS</b>                  |             |
| I. La figura . . . . .                   | 67          |
| II. El bodegón . . . . .                 | 73          |
| III. El paisaje . . . . .                | 74          |
| IV. La fotografía . . . . .              | 78          |
| V. Principios y cualidades . . . . .     | 83          |
| <br><b>ANÁLISIS</b> . . . . .            | <br>87      |
| Método de análisis . . . . .             | 94          |

## EL RITMO ES MOVIMIENTO,

sucesión acompasada y acción organizada. El ritmo, además de ser una impresionante fuerza energética, sirve para marcar un camino fácil y conectado que la vista recorre al ser llevada por una serie de líneas, masas y valores que fluyen y se continúan rítmicamente. *El artista ha de sentir el ritmo* para saber establecer el arabesco compositivo y poder relacionar todos los elementos de su mensaje estético de manera que expresen vibración emotiva, energía anímica, dinamismo, musicalidad y la vida palpitante que nos revelan las grandes obras del arte de la pintura. *La obra de arte no es* una producción fortuita determinada por el azar sino el resultado de una dirección consciente de los sentidos. El artista profesional, el estudiante de arte y el aficionado han de resolver deliberadamente este proceso emotivo, hasta que sus percepciones sean orientadas mentalmente y sus reacciones se manifiesten y expresen de manera instintiva. Pero, para ello, es necesario saber lo que es el ritmo y cómo plantearlo en abstracto antes de iniciar la ejecución final. La nueva obra

# MOVIMIENTO Y RITMO EN PINTURA

define el ritmo y sus fundamentos, la génesis del movimiento, los principios analíticos y un método práctico para resolver la base rítmica y dar vida y movimiento al cuadro.

UN NUEVO LIBRO DE LA SERIE DIDÁCTICA "CÓMO SE HACE"

ENCUADERNADO Y CON VARIADAS REPRODUCCIONES EN DIRECTO Y LÍNEA

## LA PUBLICIDAD MODERNA

es el arte más nuevo, la fuerza de mayor intensidad educativa, el poder creador más joven de nuestro tiempo. *Entre sus medios efectivos* destacan el anuncio de prensa y los elementos directos, de los que es fundamento la composición, suma equilibrada y armónica de las partes. *La composición publicitaria* es tan esencial en el anuncio como los planos de estructura en un edificio. El proyectista del medio publicitario es un arquitecto, un artista, un psicólogo, creador de métodos para la más efectiva presentación de las ideas. El anuncio es la idea impresa. La composición, al dar forma a ésta, establece impresiones y reacciones que concretan un fin: vender o servir. Los conocimientos más valiosos para DIBUJANTES, FOTÓGRAFOS, TIPÓGRAFOS, LITÓGRAFOS, FOTOGRAFADORES Y PARA CUANTOS SE INTERESAN EN LA TÉCNICA DEL ANUNCIO Y DEL IMPRESO SE CONTIENEN EN EL LIBRO

# ARTE DE LA COMPOSICION PUBLICITARIA

Nuevo libro en lengua española sobre la ciencia y el arte de proyectar el anuncio, en todas sus fases gráficas y emotivas. Su primera parte está consagrada a los factores humanos, científicos y artísticos que intervienen en todo medio publicitario. La segunda establece las normas com-

positivas y reglas esenciales en la disposición de elementos. Finalmente, en la tercera parte, se incluye el texto completo de «ARTES Y TÉCNICAS GRÁFICAS DE LA REPRODUCCIÓN», exponiéndose todos los procedimientos antiguos y modernos del arte de imprimir.

UNA MODERNA CREACIÓN DE LA SERIE DIDÁCTICA "CÓMO SE APRENDE"

CON MULTITUD DE REPRODUCCIONES EN COLOR, DIRECTO Y LÍNEA