



2099312

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

17

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

INV. NO 2099312
oct/00 p. 21

UNIVERSIDAD CENTRAL

CONTROL DE BIENES



la composición
en el dibujo y la pintura



741.01
A635c

La composición en el dibujo y la pintura

José Antonino



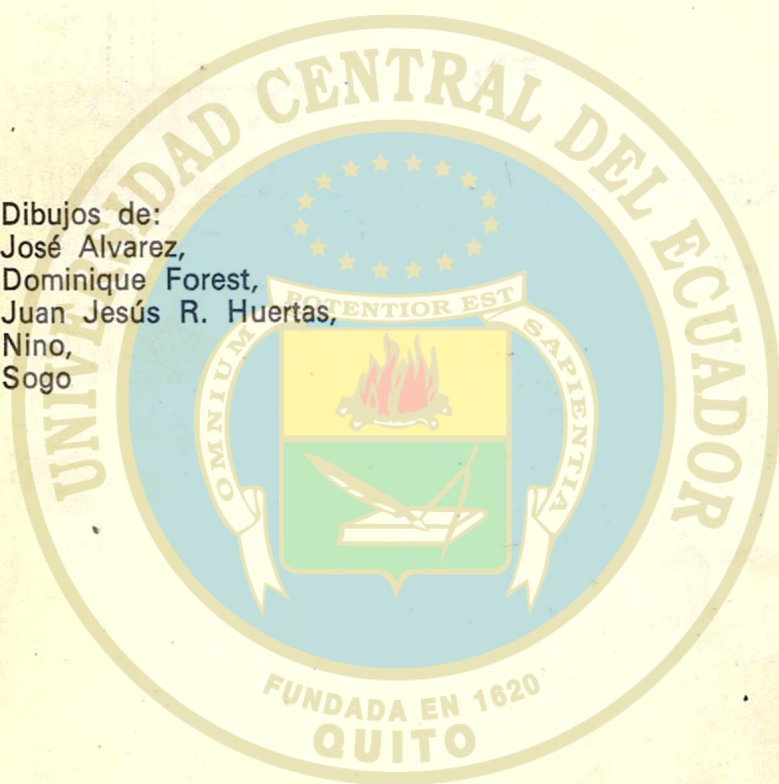
Ediciones ceac

Via Layetana 17

Barcelona



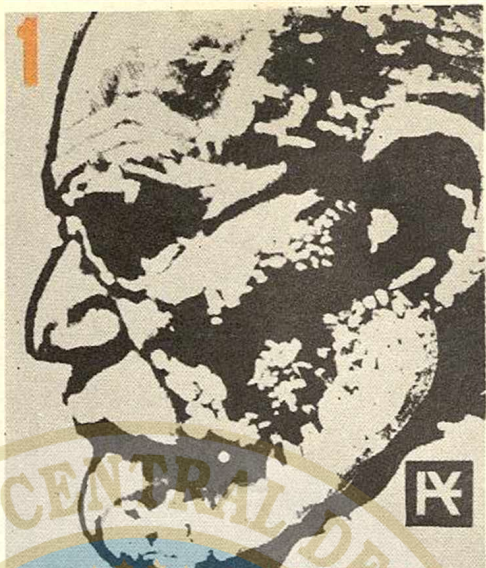
Dibujos de:
José Álvarez,
Dominique Forest,
Juan Jesús R. Huertas,
Nino,
Sogo



© EDICIONES CEAC, S. A. 1972
Barcelona (España)
2.^a Edición: diciembre 1972
Depósito Legal: B. 49.974 - 1972
I. G. Pareja - Montaña, 16 - Barcelona
Printed in Spain
Impreso en España

Capítulo 1	17	El ritmo. Los factores compositivos
Capítulo 2	37	Estudio de los elementos compositivos. Espacio blanco
Capítulo 3	55	Las líneas
Capítulo 4	83	Las masas
Capítulo 5	107	Los tonos
Capítulo 6	123	La práctica
Capítulo 7	133	Recapitulación
Capítulo 8	143	Análisis compositivo





SIGMUND FREUD LA INTERPRETACION DE LOS SUEÑOS

dibujando caricaturas

TÉCNICAS/RECURSOS Y MODALIDADES PARA LA
REALIZACIÓN DE CARICATURAS.



cedc

PASTECCA

Fig. 1. — Portada de Daniel Gil para Alianza Editorial.

Fig. 2. — Portada de Liarte para Ediciones Ceac.

INTRODUCCION

De unos años a esta parte, existe una especie de hombres, habitantes de las grandes ciudades, que como todo el mundo que tiene tarjetas impresas con su nombre, domicilio y profesión, se las endosan a usted en cuanto tienen la menor ocasión. Usted toma la tarjeta, y al tratar de investigar la profesión de aquella persona, en el pequeño rectángulo de cartulina que acaban de darle, se encuentra con la palabra GRAFISTA. ¿Qué es un grafista?, se pregunta usted.

Un grafista no es propiamente un dibujante, tampoco es un rotulista, ni exactamente un confeccionador de prensa o publicaciones. ¿Qué es, pues, un grafista?

Un grafista es, fundamentalmente, un hombre con ideas plásticas. Un grafista coge un rótulo, un dibujo — o una foto, o las dos cosas — y un papel en blanco. Hince los codos sobre su mesa de trabajo y espera. De pronto, como hombre de ideas que es, se le vienen encima las ideas y, con precisión y destreza, toma el rótulo, el dibujo y la foto, y se los pega a usted encima del papel blanco de un determinado modo.

Usted mira el resultado, y suponiendo que el grafista sea bueno, no le queda más remedio que decir: «ésto me gusta».

Si a usted le preguntan después que por qué le gusta, se verá en un dilema de difícil solución, ya que no se debe ni a la calidad de la foto, ni a la belleza del dibujo, ni a la buena armonía formal de las letras del rótulo. Se debe a otra cosa.

El grafista le dirá a usted que la causa del buen efecto que aquello produce, no es otra que el modo en que foto, dibujo y rótulo están colocados sobre el papel.

Luego el arte del grafismo, es algo así como el arte de situar elementos gráficos sobre áreas blancas de papel, cartón, lienzo o lo que sea, del modo más certero para que el conjunto resulte grato a los ojos de un espectador, insinuará usted.

Entonces el grafista, humildemente, le explicará que sí, que en eso consisten, poco más o menos, sus especiales habilidades, pero que no se trata de algo privativo de ellos, que los dibujantes, los pintores, los decoradores, los proyectistas creadores, los arquitectos. etc., también hacen uso en sus trabajos del arte de relacionar elementos. Pero esto no se llama arte del grafismo — humildemente, el grafista —, se llama arte de *la Composición*.

Diego Velázquez de Silva, sevillano, pintor en la corte de Felipe IV, termina un día un cuadro donde sólo aparecen cinco elementos al parecer absolutamente vulgares: una cama, una joven tumbada en ella, Cupido, un espejo y una cortina roja recogida. El tema es simple, el tema es apenas nada. Pero he aquí que este cuadro tan simple y tan nada, colocado hoy en una de las salas de la National Gallery de Londres, es una obra importante de la pintura universal. Se llama « La Venus del espejo » y su éxito es un éxito derivado en gran medida de sus valores compositivos, de la situación y relación mutua existente entre las formas, líneas y tonos que alberga el cuadro.

Pero más atrás, Rafael Sanzio, y todos los artistas del Renaci-

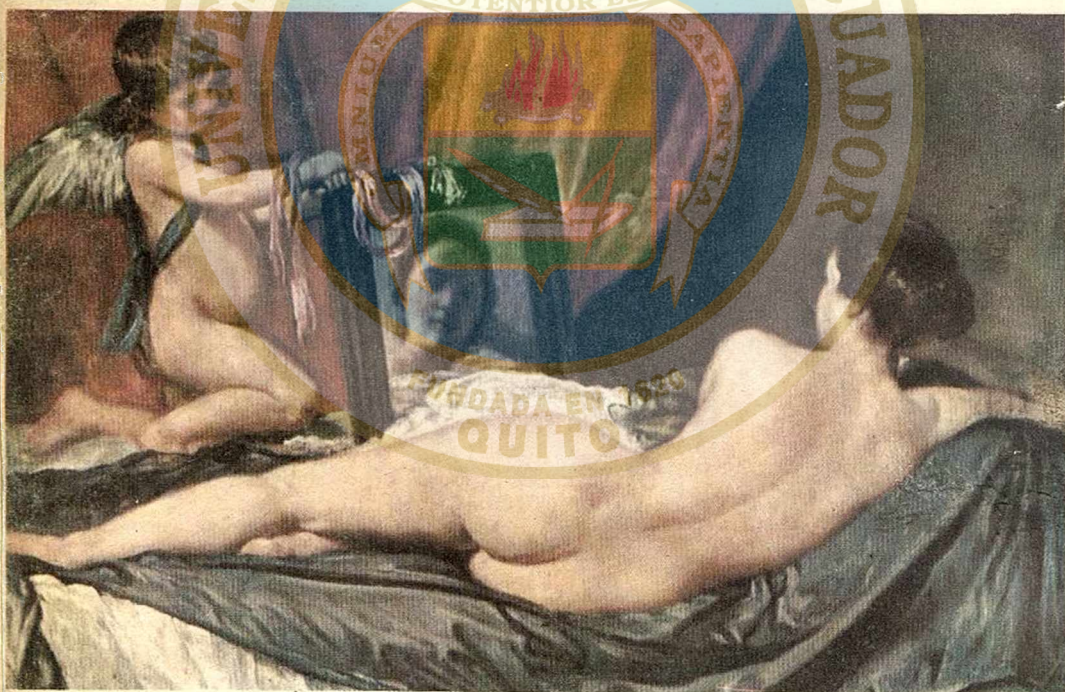


Fig. 3. — Velázquez. *La Venus del espejo*.

Fig. 4. — Rafael. *Los desposorios de la Virgen*.

miento, basaron una gran parte de su obra en efectos compositivos, y más atrás aún, los pintores del románico organizaban sus murales en regímenes de composición nada toscos. Y en nuestro camino regresivo, encontramos el arte ornamental griego — composición, composición —, y una sociedad romana pudiente que, en el siglo I después de J. C., decoraba las paredes de sus casas con pinturas basadas en leyes compositivas aún vigentes. Más cercanos a nosotros, Paul Klee, y muy especialmente Piet Mondrian y Kazimir Malevic, y tras ellos toda la corriente abstracta e informalista, han trabajado montando sus obras casi exclusivamente sobre puros esquemas compositivos de masas y tonos.

Como dato significativo podemos decir que la mayoría de los trabajos de Piet Mondrian llevaban como título simplemente la palabra « Composición ». Y como él han hecho infinidad de pintores posteriores situados en el campo de la abstracción, el informalismo o corrientes pictóricas más próximas.

La composición es el arte de combinar elementos, a fin de que el conjunto resultante sea una síntesis armónica, unitaria y bella.



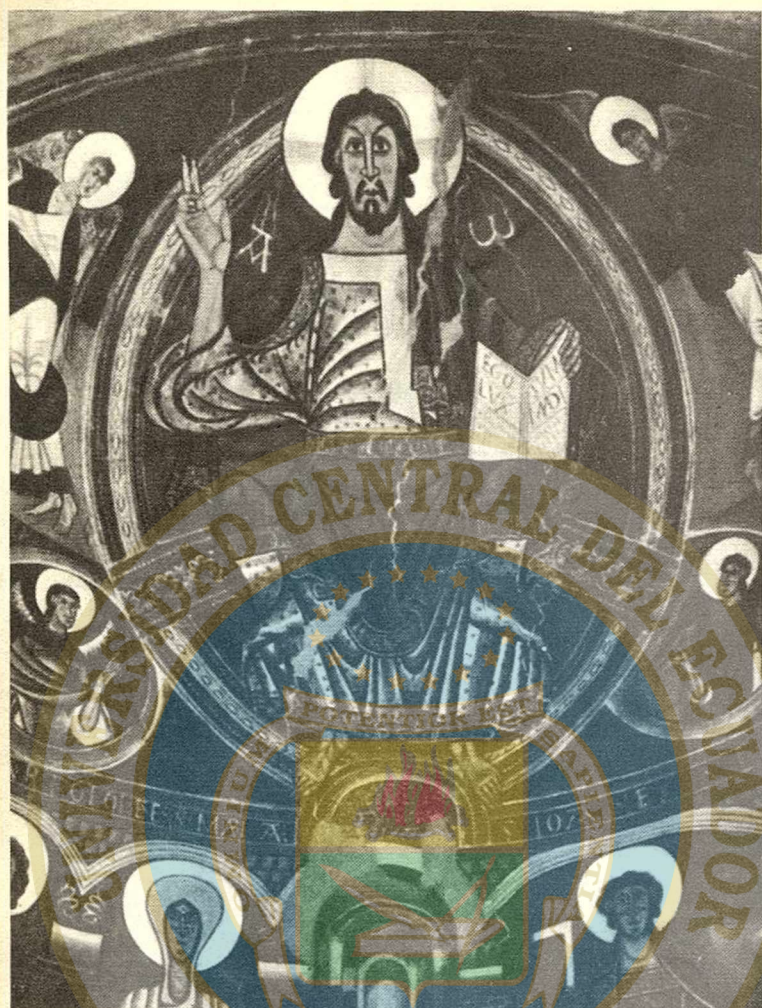


Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5. — Imagen de Jesús. Pintura románica
procedente de San Clemente de Taull.

Fig. 6. — Músicos histriones. Mosaico pom-
peyano.

Fig. 7. — Mondrian. *Composición en rojo,
amarillo y azul.*

Fig. 8. — Dibujo de Guinovart.



2x
[x] La composición es quizás la faceta más interesante que podemos hallar en los múltiples aspectos de un dibujo. En el dibujo podemos disfrutar con el trazo, con el modelado de volúmenes mediante la adecuada utilización de la luz y la sombra, con el movimiento de la figura humana y de los animales, con el mundo del color, el paisaje e incluso con la perspectiva. Pero todos éstos aspectos implican el obstáculo, no siempre grato, de la aplicación manual con plumas, lápices o pinceles.

En la composición nos situamos frente al puro juego estético intelectual. Combinamos líneas, masas, tonos y espacios, en una fascinante combinación de pesos, contrapesos, movimiento y ritmo, en busca, no ya de la concreta resolución del modelado de una mano o de una montaña, sino de la unificación de múltiples elementos dispersos que deseamos reducir a una síntesis unitaria y equilibrada. Esta síntesis constituirá en gran medida el núcleo del impacto de nuestro trabajo, ya que se refiere a la impresión total, de conjunto, que aquel producirá en un espectador.

Para terminar, le diré que a través de las últimas corrientes de la pintura, el arte compositivo se ha centrado, como faceta reina de la creación gráfica, en los estudios de publicidad y, como ya dijimos al principio, en el trabajo de los grafistas, especie nueva de hombre estético, cuya especialidad es la composición.

Un arte compositivo de extraordinarios valores ha invadido el campo del reclamo comercial y de la edición, que sin miedo a equivocarnos, están hoy sentando las bases de una nueva concepción de la plástica futura. El arte Pop ya es una derivación, en gran parte, de todo esto. Pero el avance continúa y presentimos nuevas tendencias artísticas basadas cada vez de un modo más directo en el reclamo popular comercial y en los trabajos para edición (portadas), a su vez cada día más puramente centrados en problemas de composición.

Corazón

Edmundo de Amicis

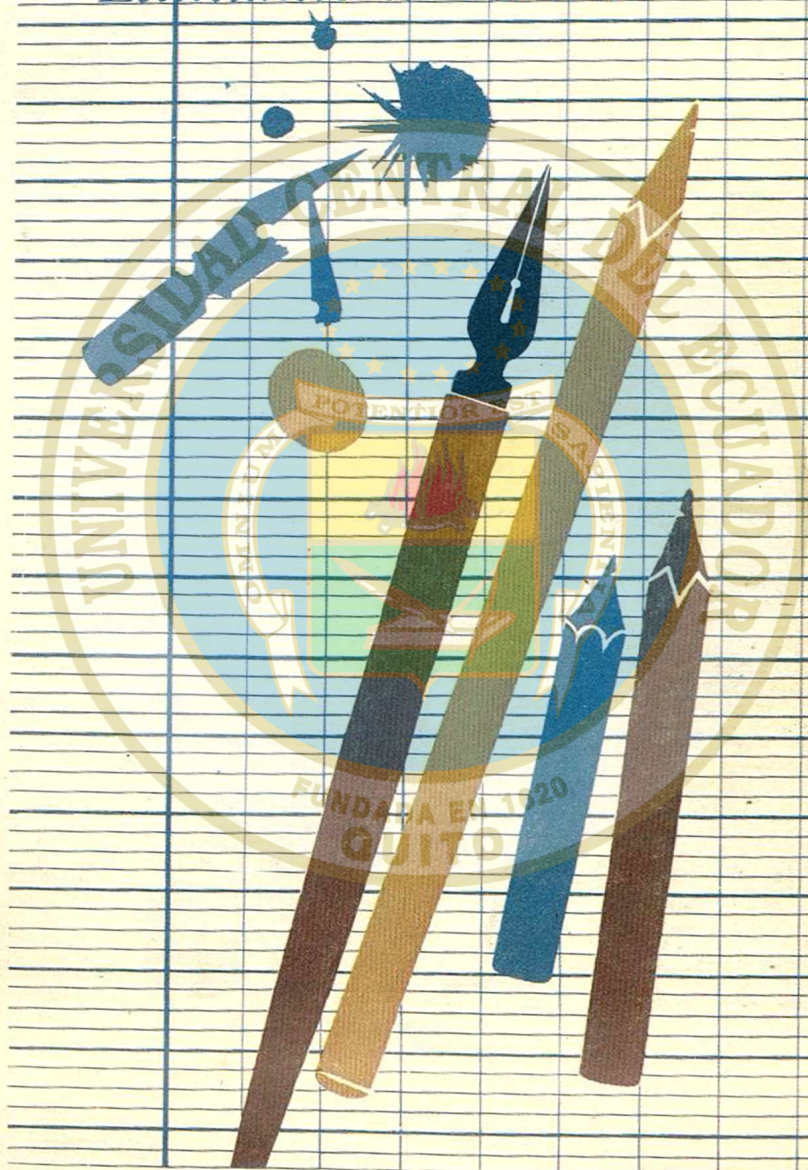


Fig. 9. — Cubierta de Pelayo Yzquierdo para
Círculo de Lectores.

Fig. 10



1. EL RITMO. LOS FACTORES COMPOSITIVOS

Una vez puestos en antecedentes sobre los contenidos generales de la Composición artística, podemos entrar ya en materia. Y sería muy interesante que el estudio que vamos a comenzar se lo plantease usted de un modo práctico. Es decir, a la vez que usted lee lo que nosotros le decimos, no estaría de más que con lápiz y papel experimentase toda la serie de construcciones, leyes y principios que aquí le daremos. Esto y el estudio de los grandes maestros de la pintura y el dibujo.

El problema que se nos plantea ahora, se refiere, como hemos dicho, a la búsqueda de la situación, dimensiones y tono, que nuestros modelos van a adoptar en el espacio blanco del papel, que, a su vez, tiene una forma determinada.

Es decir, el problema que propone la composición (y trata a su vez de resolver), consiste en esto :

Dado el espacio blanco del papel, ¿cómo distribuiremos en él los modelos, con qué situación, dimensiones y tonos, a fin de que el conjunto total resulte grato y expresivo para el ojo humano?

Dos aspectos tiene el problema que aparecen íntimamente ligados entre sí.

Por una parte debemos organizar la situación de los diversos elementos que componen el dibujo, sus dimensiones y sus tonos, de modo que esos elementos guarden, entre sí mismos, un correcto equilibrio unitario.

Pero, además, es necesario que dicho equilibrio se produzca también entre esos elementos y la forma (y a veces el tono) del soporte sobre el que se realizan.

En una palabra, utilizando una serie de elementos dispares (figura 11), deberemos conseguir una unidad equilibrada, ordenada, grata a la mirada, y expresiva (figura 12).

Nada menos que este es el grande y difícil problema sobre el que pretendemos orientarle.



Fig. 11

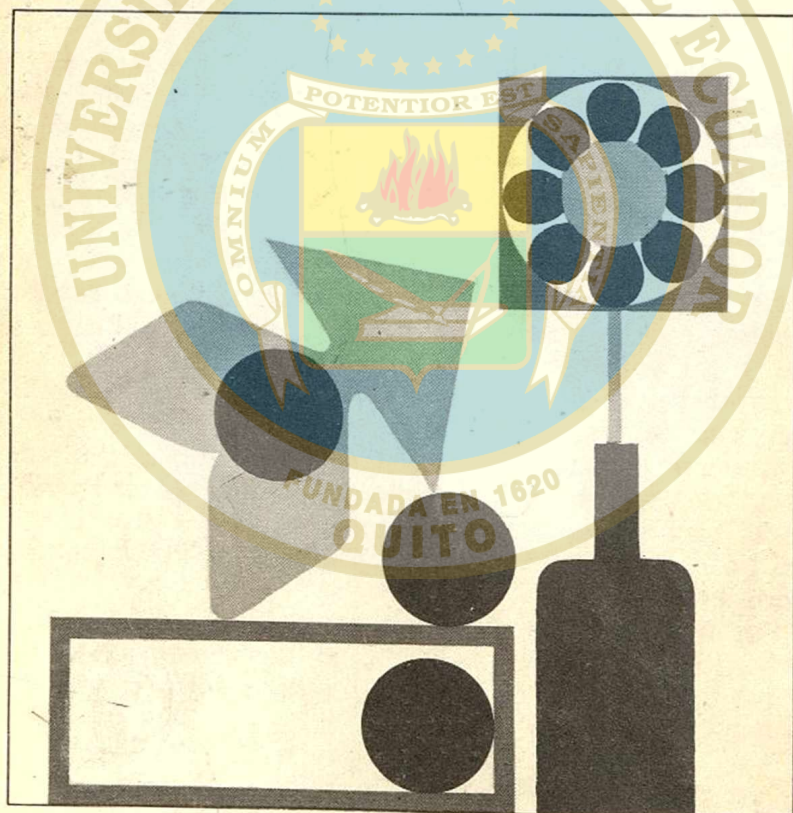


Fig. 12

Fijémonos un poco más en el asunto. Hemos hablado de variedad; es decir, de elementos aislados, y de unidad.

Cuando la variedad se organiza de modo que exista una unidad, lo que ocurre no es otra cosa que lo siguiente: esos elementos aislados, se sitúan sobre el papel de forma sucesiva y ordenada, desarrollándose en el espacio blanco, sucediéndose unos a otros, de modo que esta sucesión forme un conjunto unitario armónico.

Los términos *variedad*, *sucesión* y *unidad* son la base de algo que constituye el fundamento mismo de la composición: *el ritmo*.

El problema que plantea y trata de resolver la teoría de la composición, es un problema de ritmo. En fin, podemos decir que de lo que se trata, es de situar los distintos elementos de un dibujo de tal modo que, entre todos, provoquen un ritmo gráfico, un ritmo de formas que no choque al ojo de un espectador; al contrario, un ritmo que le sitúe en contacto con el dibujo del modo más vivaz, más interesado posible, bajo los efectos de su impacto.

Para la consecución de ese ritmo, podemos utilizar líneas, masas y tonos. Nuestro estudio de la composición consistirá en el análisis de estos elementos, de sus posibilidades a la hora de crear ritmo.

Pero lo primero de todo será hacer un estudio del ritmo mismo, ya que si estamos buscando la consecución de ritmo y no tenemos conceptos claros sobre él, difícilmente podremos llegar a provocarlo en el dibujo con los elementos integrantes de éste.

Antes de seguir adelante, quiero advertirle una cosa: la composición de un dibujo o de un cuadro es algo muy personal, fuertemente enlazado con la psicología, el carácter y el temperamento del artista. Enseñar a componer sólo es posible de un modo muy rudimentario. Únicamente se pueden dar conocimientos sobre las posibilidades que, de cara a la composición, tienen

los elementos que juegan en ella: la línea, la masa y el tono. Por lo demás, es usted quien debe servirse después de esas posibilidades con su particular criterio.

Hemos dicho ritmo. No perdamos más tiempo y pasemos de inmediato a su estudio.

El ritmo

¿Cómo definiremos el ritmo? Es muy difícil expresar esto. El ritmo se manifiesta siempre como una comunicación directa e intransferible entre la obra artística (o la naturaleza) y el espectador. Se trata de un impacto de conjunto, ante el cual, el sujeto experimenta una serie de sensaciones físicas e intelectuales, que le hacen asimilar con satisfacción el objeto rítmico o rechazarlo con desagrado.

Existen varios tipos de ritmo: espacial, del sonido, del movimiento, etc. Nosotros aquí nos referiremos siempre al ritmo espacial, y concretando más, al ritmo que se da en el espacio, considerado éste como superficie (o sea, espacio de sólo dos dimensiones), producido por líneas, masas y tonos.

Intentemos definir el ritmo.

La palabra ritmo proviene de la latina *rhythmus*, que a su vez se deriva del vocablo griego *rhythmos*. Por su parte, esta última palabra procede del verbo, también griego, *rheo*, que significa fluir.

El ritmo es, pues, en principio, algo que se refiere a la idea de movimiento, paso, cambio, fluir.

Sin embargo, para que exista ritmo, es necesario que haya algo más que movimiento. Falta una ordenación de ese movimiento. Podemos decir, afinando más, que el ritmo es movimiento ordenado o cambio ordenado, con una unidad. De este modo llegamos a una afortunada definición tradicional de ritmo, que se



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



2099312



Fig. 13. — Picasso. Retrato de Guillaume Apollinaire. Dibujo resuelto sólo a base de línea.

ha venido repitiendo a través de los siglos: *ritmo es la unidad en el cambio*, o sea, lo que ya habíamos dicho en la introducción de este capítulo: *unidad en la variedad*.

El ritmo se manifiesta en todas las facetas de la naturaleza, la vida y las artes. Cada una de las artes tiene unas formas de ritmo características: en la música el ritmo se constituye por sonidos desarrollados en el tiempo; en la danza por movimientos que se suceden en el espacio y en el tiempo; en la literatura por las distintas conexiones y desarrollos de palabras, oraciones y períodos, también en el tiempo.

¿Y en el dibujo?

En el dibujo intervienen tres factores esenciales: las líneas, las masas y los tonos (tonos: la mayor o menor intensidad de los grises, o el mayor o menor valor de los colores).

Como hay dibujos realizados exclusivamente a base de línea, otros realizados sólo por medio de masas y tonos, y por último, aquellos trabajos en los que intervienen los tres recursos conjuntamente, podemos sintetizar la definición de ritmo aplicada al dibujo, diciendo que *es la sucesión ordenada de líneas, masas y tonos desarrollados en una superficie* (figs. 13 a 16).

En esta definición usted tal vez eche de menos los conceptos *cambio* y *movimiento*, que se incluían en la definición general de ritmo. Pero no es así. Al decir «sucesión ordenada de líneas, masas y tonos desarrollados...» estamos ya hablando de movimiento.

Un papel blanco, sobre el que no hay nada dibujado, nos produce una impresión de calma estática.

Pero apenas hacemos una línea sobre su superficie, el espacio blanco se habrá activado, nuestro ojo seguirá esa línea que corre, se desarrolla y avanza sobre la superficie blanca creando una impresión psicológica de movimiento: ritmo en una palabra.

Fig. 14. — Fotografía quemada. La posición queda resuelta por medio de exclusivamente.

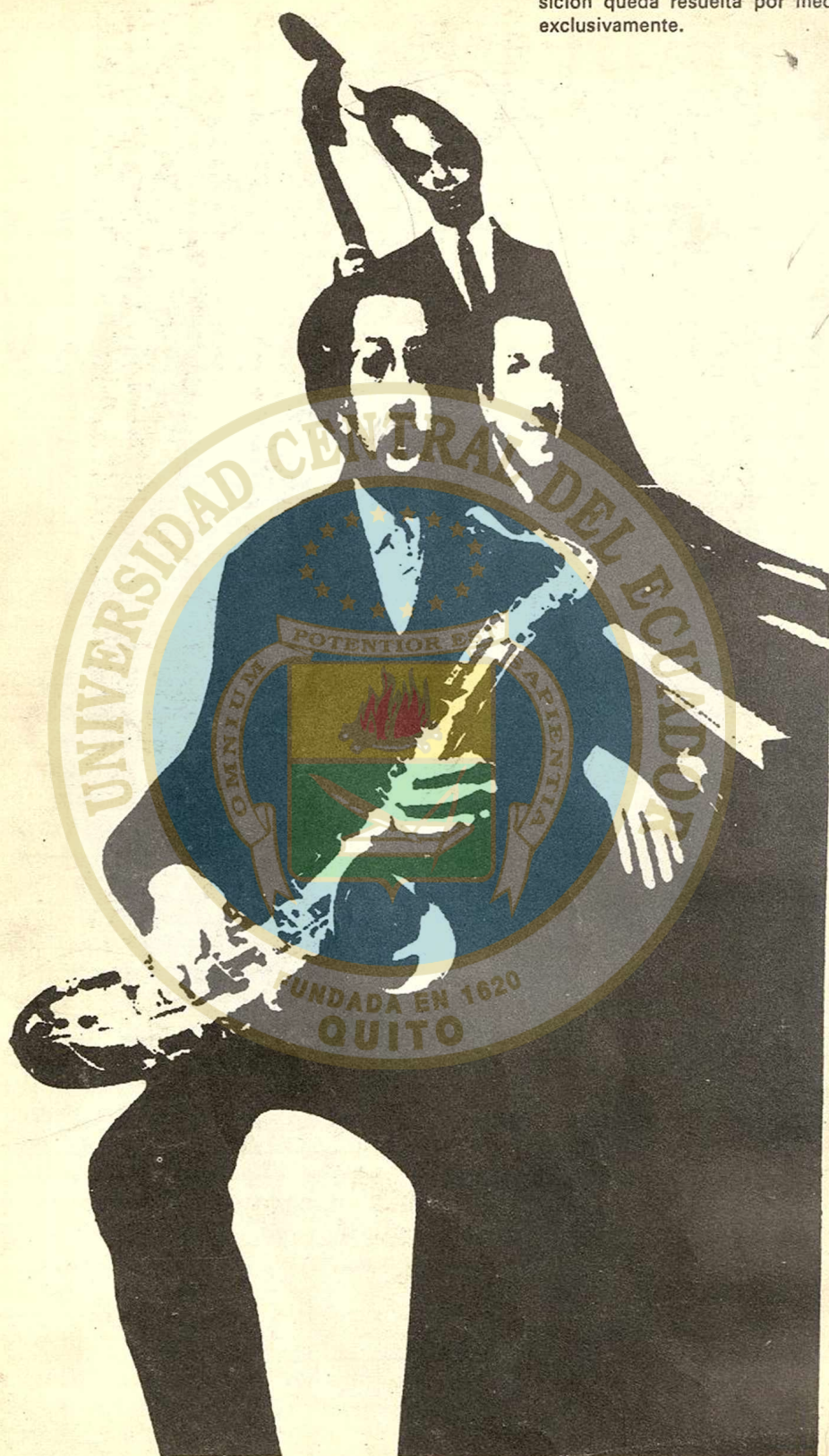




Fig. 15. — Vermeer. *Muchacha con turbante*. La combinación de distintos tonos juega un papel muy importante en esta composición.

Fig. 16. — En este dibujo de Pastecca está muy claro el juego de líneas, masas y tonos, que intervienen en el conjunto.

Los elementos básicos del dibujo y el ritmo

Ya hemos dicho que los elementos básicos que se conjugan a la hora de producir un dibujo, son esencialmente tres: líneas, masas y tonos.

Antes de entrar en un estudio más detenido de estos factores, veamos, referidos a la composición, cuáles son sus características principales.

Las líneas

Las líneas en la composición son los elementos que con más fuerza dotan a la obra de su sentido dinámico y psicológico.

Detengámonos un momento e intentemos explicar esto. Fíjese en la figura 17. Se trata de una reproducción del cuadro « La Ascensión de Jesús », de El Greco. En él no ve usted ninguna línea, cosa evidente por otra parte, ya que en los conjuntos compositivos las líneas que constituyen el ritmo no están trazadas a la vista como tales líneas, sino que se hallan subyacentes a las formas que se nos presentan; es decir, son como el esqueleto de hierro u hormigón de un edificio. Está, pero no lo vemos porque se halla

Fig. 17. — El Greco. *La resurrección*.



tapado por la forma externa de la edificación. Pues bien; mire usted ahora la figura 17 bis. Se trata de un esquema del cuadro comentado, en el que se han trazado las líneas rítmicas compositivas que existen en esa obra. Aquí puede usted observar que este esquema lineal es el que confiere al conjunto del cuadro dos características importantes:

- a) Su movimiento general ascendente.
- b) Su sentido de elevación espiritual.

Quiero recalcar la cualidad de movimiento que tienen las líneas.

Usted puede pensar que hablar de movimiento en un dibujo o cuadro, donde todo es naturalmente estático, es algo muy relativo. Desde luego, si nos referimos al movimiento real. Pero en cualquier dibujo u obra pictórica existe un efecto de movimiento — o de reposo —, que actúa sobre el espectador de un modo inmediato. Generalmente este efecto de movimiento viene proporcionado en gran parte por el esquema lineal sobre el cual se ha construido la obra.

Fig. 17 bis



Otros ejemplos de lo que le decimos puede usted verlos en las figuras 18 y 19.

Las masas

Consideramos como masa en dibujo toda mancha incluida en él. Para entendernos mejor, vea usted la figura 20. La copa de cada uno de los árboles que usted puede observar en este grabado, constituyen una masa.

En el campo de la composición las masas tienen un valor de peso. Es decir, son los elementos que nos sirven en nuestra búsqueda de ritmo para conseguir el correcto equilibrio de pesos que debe existir en un dibujo.

Más adelante estudiamos este aspecto de la composición a fondo. Le basta por ahora con esto. Sin embargo quiero explicarle antes, brevemente, qué es lo que entendemos por equilibrio de masas en un dibujo.

Fíjese en la figura 21. En la superficie blanca destinada a dibujar, hemos situado una mancha rectangular, una masa. El resultado que provoca esta mancha es muy claro. Colocada en la mitad izquierda del cuadro, queda a la derecha un espacio blanco sin nada, acumulándose así todo el peso de esta composición en el lado izquierdo. En dibujo y en pintura, se dice que ese lado izquierdo del cuadro, pesa más que el derecho. Es decir, se trata de un trabajo desequilibrado, que es preciso nivelar de algún modo para que el resultado sea armónico.

Hay que estabilizar la composición. Y para ello, como usted puede ver en la figura 22, hemos situado otra masa a la derecha, en el espacio donde no había nada, que con su peso equilibra la situación.

Bien, repetimos que sólo queríamos ahora dejarle fijada una idea: las masas, en la composición, tienen un valor de peso, y

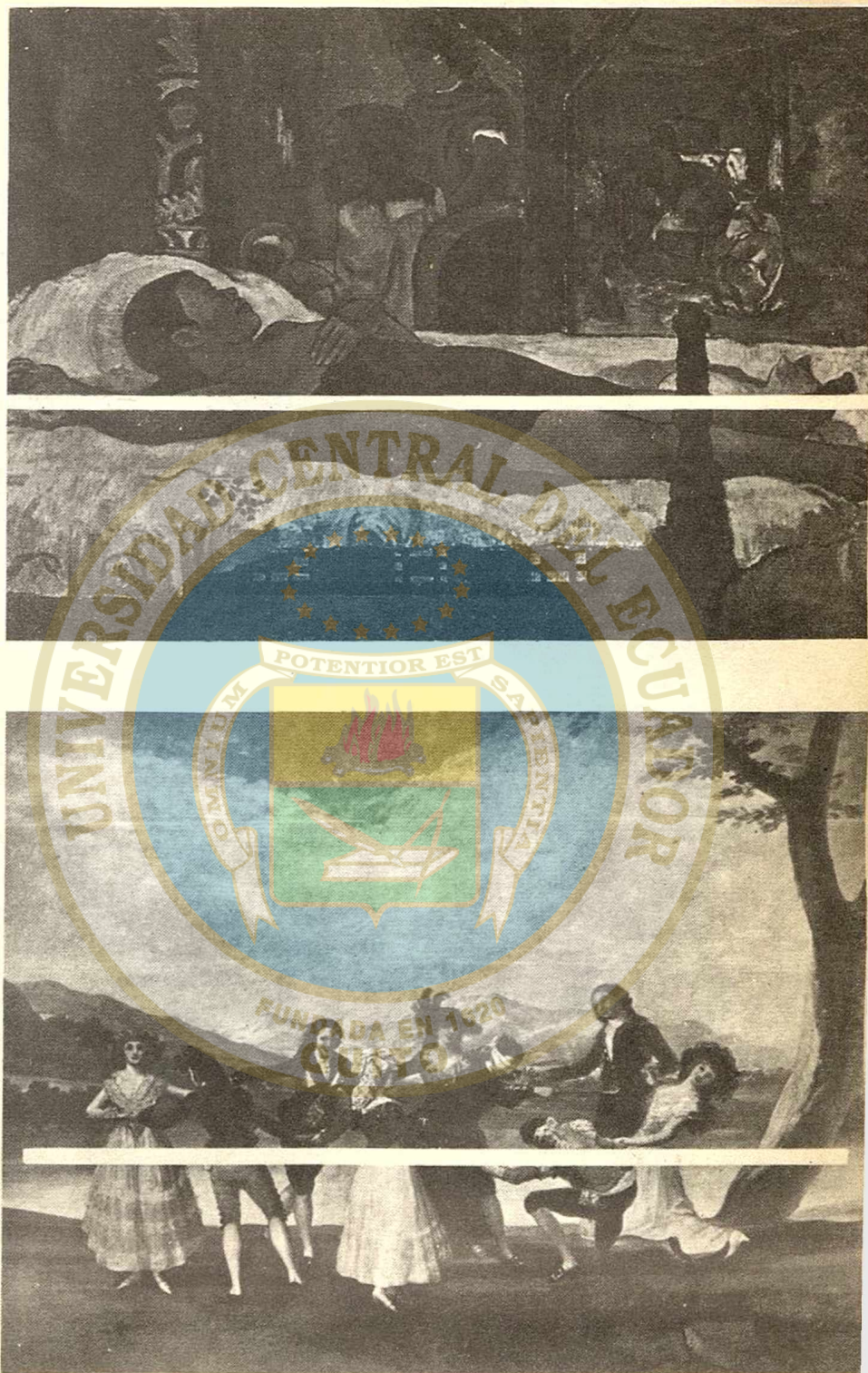


Fig. 18. — Paul Gauguin. *El nacimiento de Cristo*.

Fig. 19. — Goya. *La gallina ciega*.

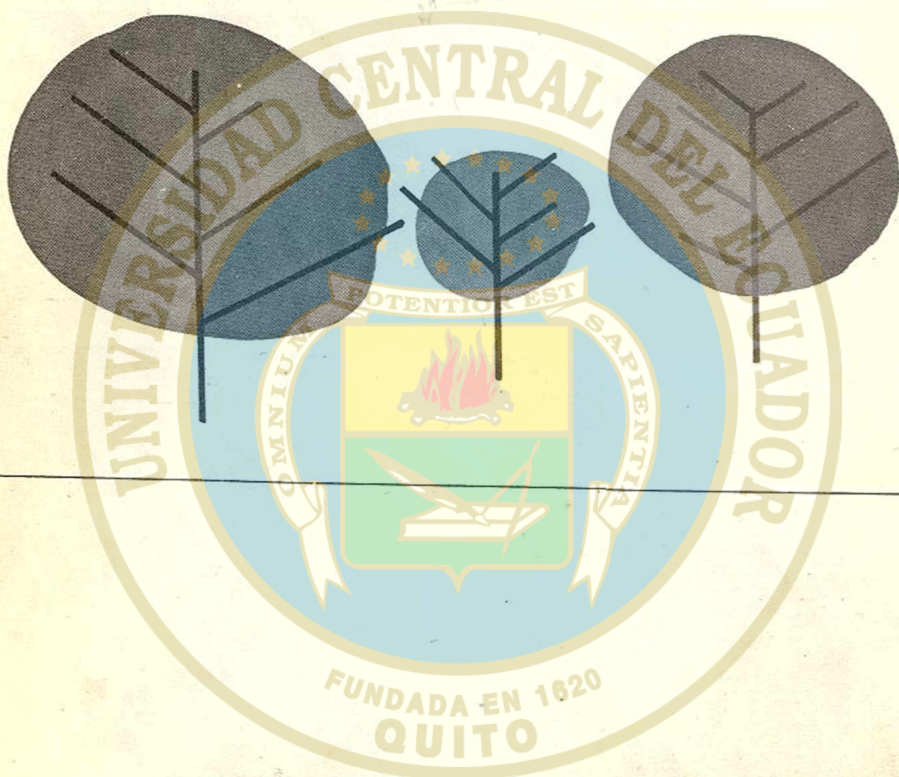


Fig. 20

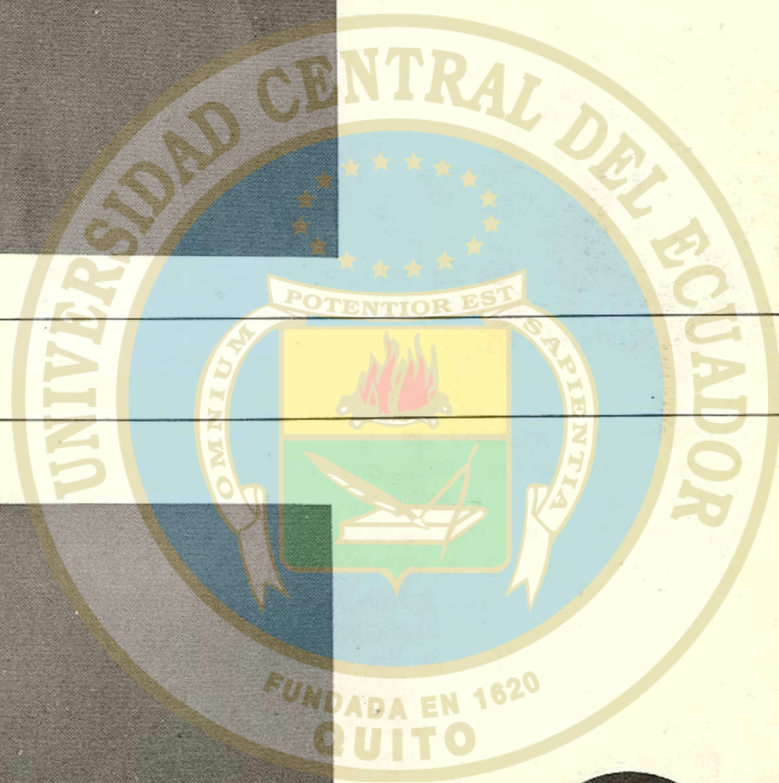


Fig. 21

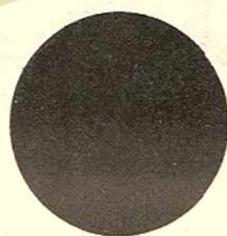


Fig. 22



sus fines más visibles se refieren a la consecución de equilibrio en un dibujo o pintura. Más adelante estudiaremos este tema con mayor amplitud.

Los tonos

Por último llegamos al otro ingrediente que hemos dicho tenía un valor básico en la composición: los tonos.

Entendemos por *tono* la mayor oscuridad o claridad de una mancha de gris, en una escala que va desde el blanco puro al negro absoluto (fig. 23).

Si nos referimos a los colores, el tono viene dado por la mayor o menor luminosidad o claridad de un color, comparado con el blanco y el negro. El amarillo, con respecto al blanco y al negro es el color más luminoso, el más claro. Del mismo modo, el violeta es el color más oscuro, el menos luminoso, teniendo como referencia el blanco y el negro. Entre el amarillo y el violeta está la totalidad de los demás colores. Al tono, más ortodoxamente se le llama *valor o intensidad de un color*. Nosotros, aquí, emplearemos siempre el término *tono*.

Pues bien, el tono, en lo que respecta a la composición, tiene también un valor de peso, es decir, se trata de un ingrediente que en un dibujo tiene un cometido, como las masas, equilibrador.

Se habrá usted dado cuenta enseguida de una circunstancia: todas las masas tienen un tono, por lo tanto, masa y tono son dos elementos que siempre intervendrán en la composición de un dibujo realizando una labor intimamente ligada.

Anunciemos algo elemental: las manchas de tono oscuro, pesan más que las de tono claro.

En la figura 24 podemos ver un conjunto compositivo en el que están actuando dos masas: una de ellas casi negra; la otra de un gris claro.

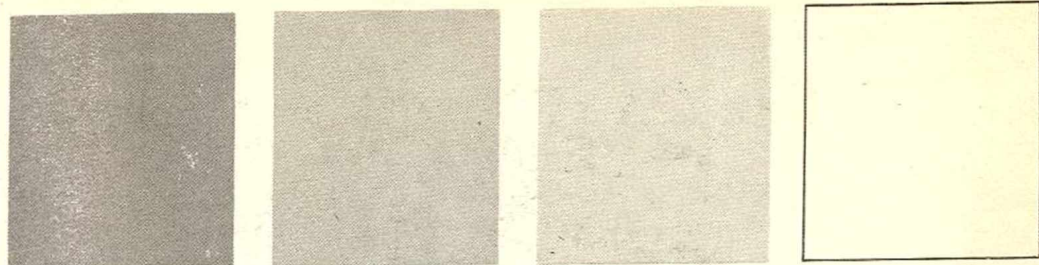


Fig. 23

Fig. 24



Fig. 25



El peso recae sobre la izquierda del cuadro, ya que la mancha casi negra, pesa mucho más que la gris.

Para compensar este desequilibrio sería preciso añadir, por ejemplo — las soluciones son muchas —, otra mancha oscura en el sector que queda a la derecha del cuadro (fig. 25).

Y sobre el tono, considerado como elemento de composición ya nada más. Del mismo modo que le hemos indicado al hablar de las líneas y las masas, en este epígrafe lo único que preteriríamos es situarle dentro del tema referido al tono con unas nociones elementales sobre el mismo (fig. 26).

Pasemos a otra cosa.

La reunión de los tres elementos básicos

En todo cuadro o dibujo, la reunión de líneas, masas y tonos provocan un ritmo, que es el que confiere a la obra sus valores expresivos y de equilibrio referidos al conjunto.

La buena disposición de líneas, masas y tonos conducen a una síntesis, una unidad, es decir, un conjunto, en el que todos los elementos particulares, se hallan íntimamente coordinados en una síntesis grata y sugeridora de toda una serie de sensaciones.

Vea usted, por ejemplo, en la figura 27, el fragmento de los frescos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina de la Basílica de San Pedro, en Roma, llamado comúnmente « la Creación del Hombre ». A su lado tiene usted el esquema compositivo de dicho fragmento, seleccionado como ejemplo simple y muy claro de composición correcta en la que intervienen los tres elementos aludidos (fig. 28).

Analicemos esta obra:

Masas y tonos

Existen, en la figura 27, como puede comprobar, dos masas



Fig. 26. — Van Gogh. *Cabeza de mujer*. Los tonos oscuros de este retrato confieren al conjunto su especial carácter dramático.



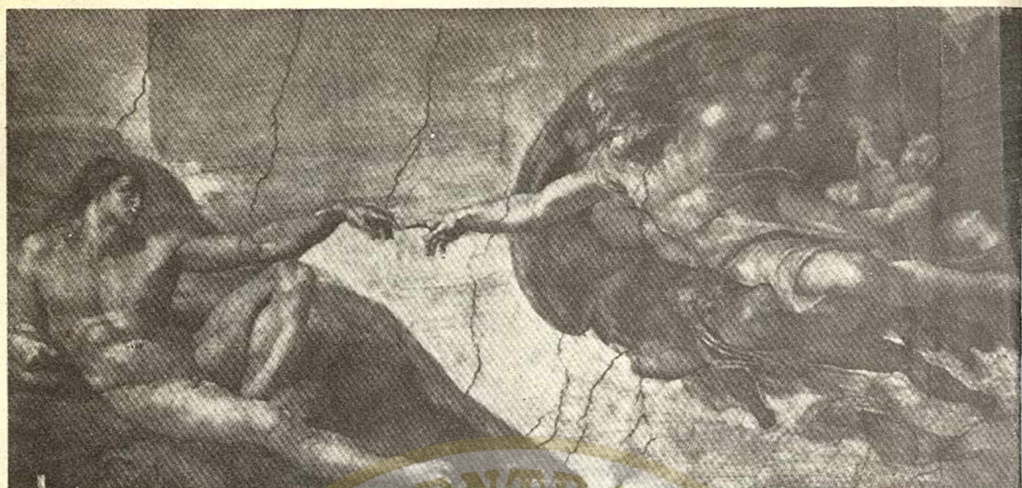


Fig. 27. — Miguel Angel. *La creación de Adán*. Fragmento de los frescos de la Capilla Sixtina.

fundamentales y únicas: aquélla en que se encuentra la figura de Dios y los Angeles y la que alberga a Adán.

Cada una se halla situada en un ángulo opuesto del cuadrado (elegido por nosotros, la pintura es mucho más extensa) para conseguir un equilibrio por oposición.

La masa en que se halla Adán está más baja y su tono es poco más intenso que el de la correspondiente a Dios. Si las dos masas fuesen del mismo tamaño, pesaría más la inferior a causa de su tono ligeramente más oscuro. Para compensar este posible desequilibrio, la masa del ángulo superior derecho, es de mayor tamaño, lo que nivela su desfavorable situación y su tono ligeramente más claro. Concebidos así ambos bloques, en lo que respecta a peso, la composición queda equilibrada.

Para conseguir un mayor efecto de grandiosidad, un más intenso impacto expresivo, ambas masas se destacan sobre el fondo claro.

Las líneas

En cuanto a la composición lineal (fig. 27), se trata de un trabajo en el que domina la línea curva, ovalada y amplia, que tiene un valor expresivo indicador de opulencia y majestuosidad. Esta forma oval amplia está más concretamente fijada en el sector en que se halla Dios, como corresponde a su categoría de Rey de la Creación.

Los esquemas lineales de ambas zonas, están perfectamente concebidos.

Por un lado, en la masa correspondiente a Dios, existen una serie de líneas concretadas en sus piernas, y las piernas y ropajes de los ángeles que aparecen debajo de él, transportándole, que indican movimiento de acercamiento hacia Adán. Estas líneas consiguen un efecto de traslación de la masa superior, hacia la inferior.

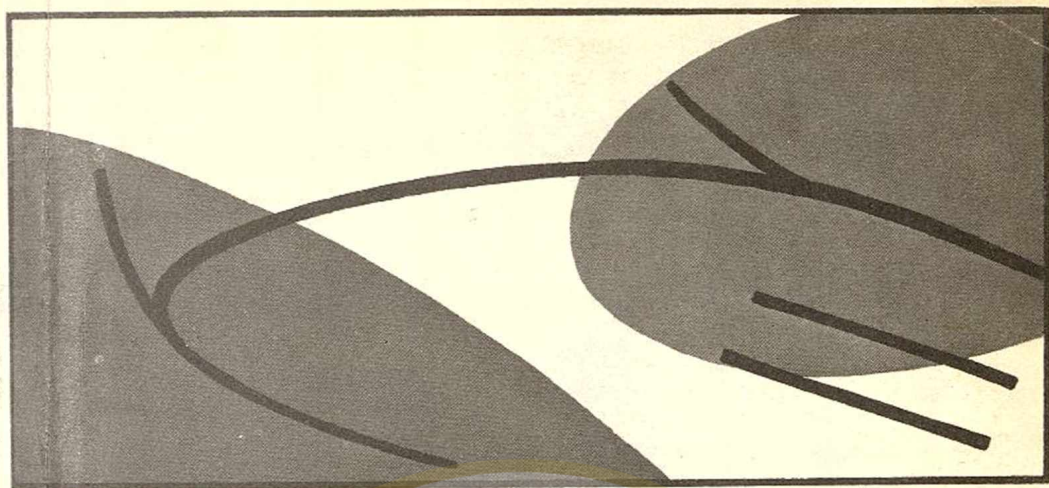


Fig. 28

rior, expresando así perfectamente el sentido de la obra: el Creador se aproxima a lo creado con poder (la línea oval de la masa expresa majestuosidad) para darle vida.

La línea base del sector de Adán, gran parte de ella pegada a tierra, con un giro que la eleva pesadamente hacia la masa superior, sugiere excelentemente la idea de incorporación. Adán se levanta de la tierra al ser tocado por su Creador.

Por último, uniendo las dos masas, está la gran línea rítmica y unificadora de los dos elementos que componen esta obra: la masa superior (Dios) y la inferior (Adán). Es la línea que partiendo, a la derecha, del pie de Dios, recorre todo su cuerpo, sigue por su brazo, se une al brazo de Adán y termina en el pie de éste.

Es una línea concebida magistralmente. Todo el sentido de la obra está resumido y expresado por ella, que sintetiza, unifica y mueve todo el conjunto.

Con este ejemplo en que usted ha podido ver reunidos y colaborando a la formación de ritmo compositivo todos los elementos aludidos como esenciales en la composición, pasamos ya al estudio de cada uno de ellos.

Fig. 29



*2. ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS. EL ESPACIO BLANCO

Vamos a estudiar en detalle las características y posibilidades de las líneas, masas y tonos como elementos creadores de ritmo. Pero, además, ahora incluiremos también entre estos elementos, uno de capital importancia, que hasta ahora habíamos silenciado. Se trata del *espacio blanco* sobre el que se va a dibujar: el pedazo de papel, cartón, lienzo, etc., que con su tamaño, forma y posición determinados, nos va a servir no sólo de base material para nuestro trabajo, sino también como factor manejable a efectos de composición.

Ahora, pues, los ingredientes a combinar son cuatro: el espacio a dibujar, las líneas, las masas y los tonos.

Empecemos ya.

El espacio

Con lo primero que nos topamos cuando nos disponemos a comenzar un trabajo de dibujo (o de pintura), es con un espacio immaculado sin una sola línea, sobre el que, con motivos diversos (los motivos de nuestra obra) debemos conseguir esa unidad en la variedad de que ya hemos hablado.

¿De qué forma puede jugar en la composición esa superficie virgen?

De dos formas:

- a) Desde el punto de vista de sus dimensiones y su situación.
- b) Entendiendo el área blanca como superficie divisible en una serie de partes armónicas en las que encajar zonas de nuestro dibujo. O bien, considerándola como un área en la que es posible hallar una serie de puntos cuya situación es la más correcta artísticamente hablando.

Las dimensiones y situación del cuadro

El cuadro (y entendemos por cuadro la forma del área sobre la que vamos a dibujar), es generalmente rectangular, pero dentro de esta estructura sus relaciones de altura y anchura pueden ser muy variadas. Habrá cuadros en los que predomine la altura sobre la anchura, o viceversa; otros en los que todos los lados sean iguales. Cuadros, valga la redundancia, cuadrados (fig. 30).

En cuanto a su posición, el cuadro puede presentarse apaisado, derecho, o, raramente, con base en uno de los vértices.

Las relaciones de todos estos factores con el tema que va a albergar la superficie en cuestión, es muy importante a la hora de conseguir buenos resultados compositivos.

El tema de la figura 17, la Ascensión de Jesús a los cielos, se nos mostraría con un carácter mucho menos espiritual y elevado, con una perspectiva más pobre, si el autor lo hubiese resuelto en un marco apaisado.

Del mismo modo, « La Venus del Espejo », de Velázquez (figura 3), situada en un marco donde predominase la altura sobre la anchura, seguramente se nos hubiese aparecido con un carácter totalmente distinto.

Pues bien, vamos a enumerar de un modo breve y ordenado los principales aspectos que es preciso atender para no caer en errores de bulto en el momento de elegir un determinado tipo de cuadro para un especial tema.

1. — Las líneas verticales del cuadro sugieren impresión de estabilidad y equilibrio. Todas las formas paralelas a ella tendrán ese carácter (fig. 31).
2. — La línea horizontal superior expresa aspiración, suspensión, elevación, altura; y todas las formas que en el cuadro se dirijan hacia esa línea, tiendan hacia ella, comportarán esta condición (fig. 32).



Fig. 31



Fig. 32

3. — La línea horizontal inferior sugiere idea de base, peso y sostén.

En general, la línea horizontal superior se asocia a la idea de cielo, la inferior a la de tierra (fig. 33).

4. — Los ángulos de un cuadro son zonas potenciadoras de la presión de movimiento y acción. Toda línea dirigida hacia cualquier ángulo del cuadro, o todo grupo de masas orientadas hacia ellos, dota al conjunto de movimiento y le proporciona un vivo ritmo activo (fig. 34).

5. — Los cuadros altos son adecuados para temas que intenten expresar aspiración o ascenso de tipo espiritual o intelectual. Cuanto más alto es el cuadro, más se acentúa su vigor expresivo (fig. 17).

6. — Los cuadros bajos o apaisados, son adecuados para temas que expresen quietud, reposo, o bien movimiento horizontal: desfiles, procesiones, carreras, etc. (Fig. 35).

7. — Las superficies cuadradas, o casi cuadradas, son emocionalmente neutras, siendo apropiadas para temas que incluyan este carácter (fig. 36).

8. — En líneas generales, para conseguir buenos resultados compositivos, hay que tener siempre en cuenta que debe existir la adecuación precisa entre la forma principal del dibujo y la estructura del cuadro (fig. 37).

También es necesario que exista esta concordancia entre la dirección del movimiento que se expresa en el tema y la forma del cuadro. Por último, la estructura de la superficie a dibujar deberá también acoplarse a las sugerencias emocionales que se deseen dar.

Para eso será importante no olvidar las cualidades de tipo psicológico que hemos atribuido a las distintas líneas límite del cuadro y a sus ángulos.

Fig. 33

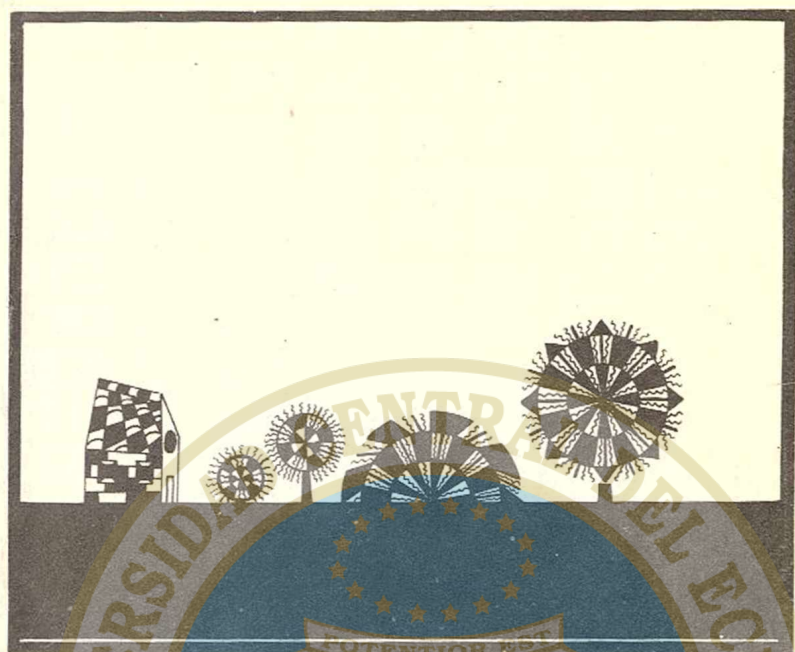


Fig. 34. — Paul de Vos. *Ciervo acosado por la jauría.*

Fig. 35. — Dibujo de Mingote.

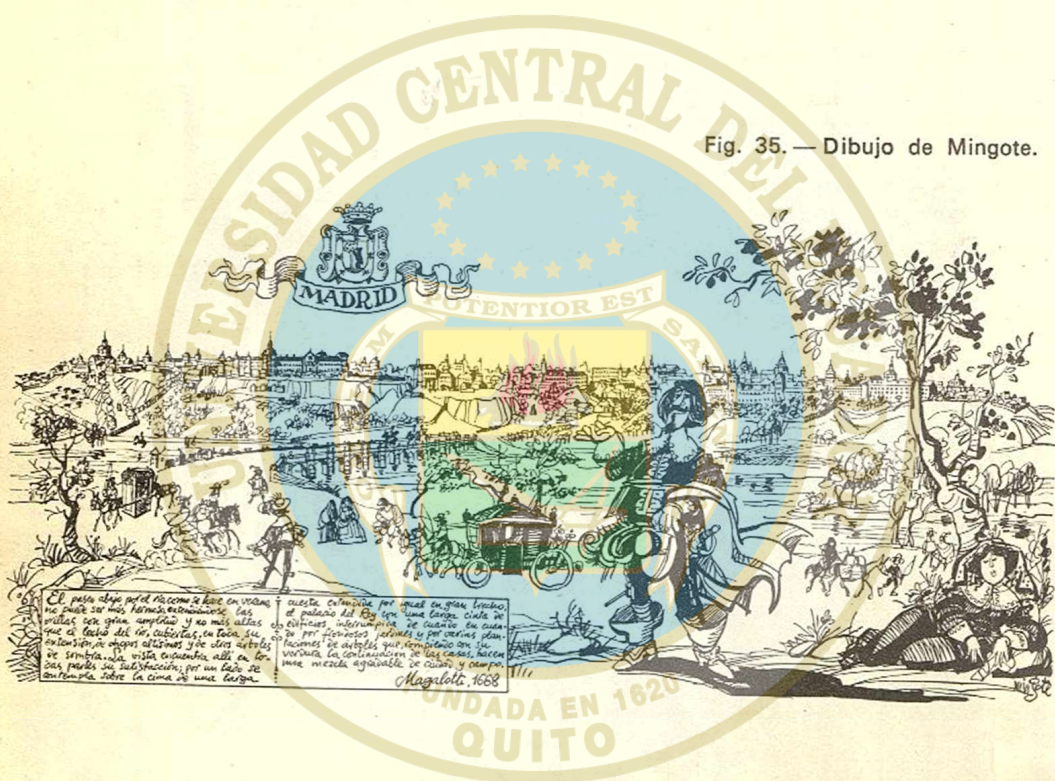


Fig. 36

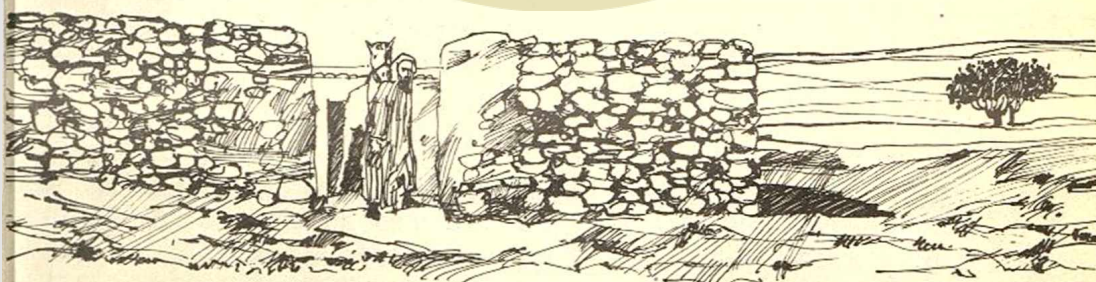
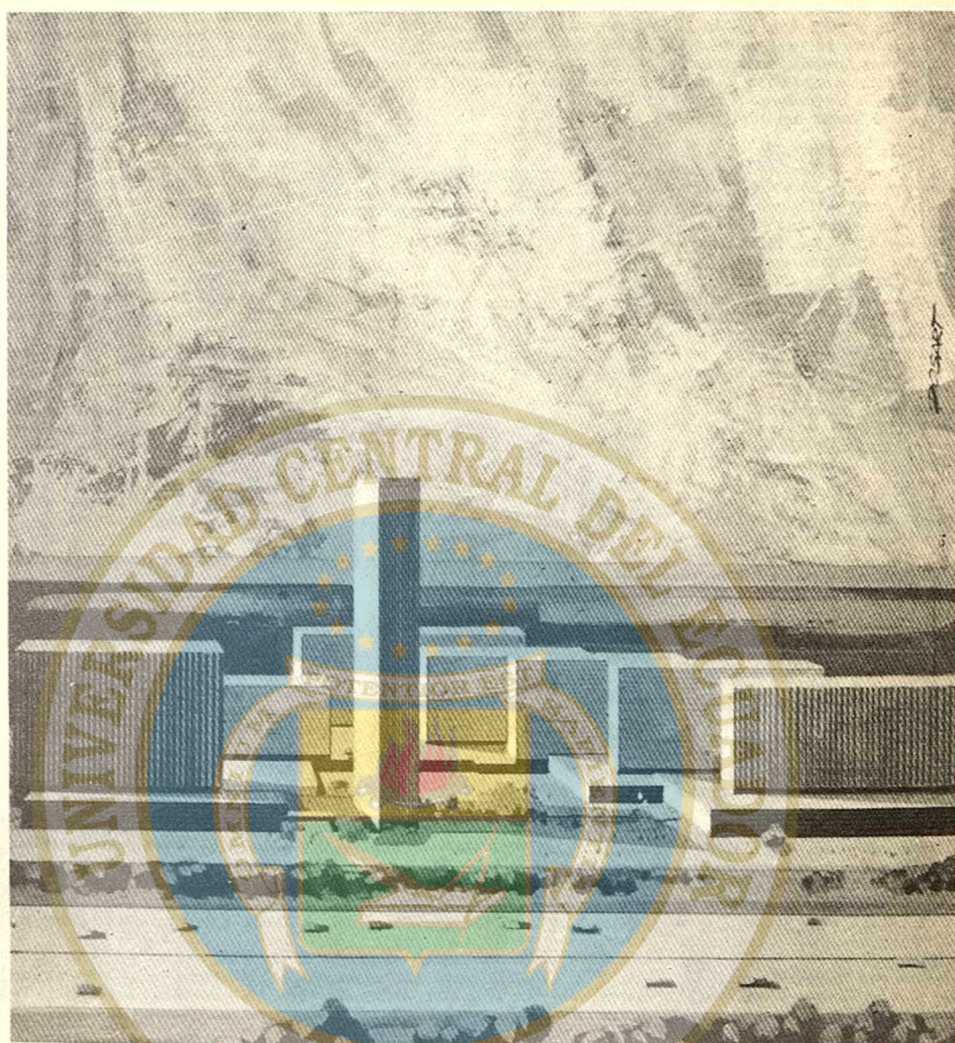
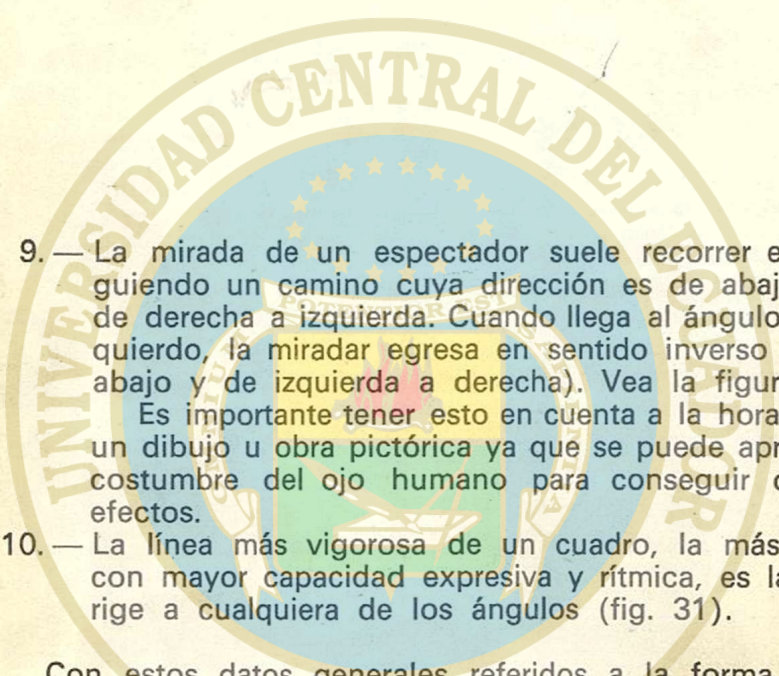


Fig. 37

- 
9. — La mirada de un espectador suele recorrer el cuadro siguiendo un camino cuya dirección es de abajo a arriba y de derecha a izquierda. Cuando llega al ángulo superior izquierdo, la mirada egresa en sentido inverso (de arriba abajo y de izquierda a derecha). Vea la figura 38.
- Es importante tener esto en cuenta a la hora de construir un dibujo u obra pictórica ya que se puede aprovechar esta costumbre del ojo humano para conseguir determinados efectos.
10. — La línea más vigorosa de un cuadro, la más dinámica y con mayor capacidad expresiva y rítmica, es la que se dirige a cualquiera de los ángulos (fig. 31).

Con estos datos generales referidos a la forma del cuadro dejamos ya este tema. Se trata, en realidad, de un aspecto menor de la composición, pero no por eso despreciable.

Todas las 10 características enumeradas debe usted tenerlas siempre en cuenta cuando se disponga a elegir un formato de papel o lienzo sobre el que dar realidad a su obra. Debe usted tenerlas siempre presentes aunque sea para romper con ellas. Porque, desde luego, usted puede pasar por encima de esas reglas. Si su genio es lo suficientemente fuerte como para conseguir ritmos completamente heterodoxos, pero a pesar de ellos buenos, adelante. Todo lo que le vamos a decir en este libro, se refiere a un legado de normas tradicionales sobre la composición artística, que tienen el valor de su permanencia y de su corrección clásica. Son las normas-base, que usted, si es capaz, puede alterar, pero cuyo conocimiento, ahora, le es necesario.

La división del cuadro

Atendemos ahora a un problema completamente distinto, re



Fig. 38



ferido también al área en blanco sobre la que vamos a ejecutar nuestro trabajo.

Se plantean dos posibilidades:

- a) Dividir el espacio en una serie de partes que guarden entre sí una buena relación de armonía.
- b) Encontrar en ese espacio, determinados puntos principales sobre los que situar zonas importantes de nuestra obra. Es decir, puntos cuya localización sea la más correcta, la más « artística ».

Veamos ambos problemas.

División del espacio

Supóngase que tenemos un papel para dibujar tal como el que vemos en la figura 39. Queremos dividirlo en dos sectores que guarden entre sí las mejores relaciones rítmicas.

Si lo partimos tal como se ha hecho en la figura 40, por mitad, el resultado es frío y estático. El sistema de dividirlo en dos partes iguales, nos da como resultados dos áreas sin movimiento, en cuyo conjunto, existiendo unidad, no se da el factor variedad.

Bien, dividamos el papel en dos partes desiguales, del modo que podemos ver en la figura 41. ¿Qué pasa ahora? Pasa que tampoco nos gusta. Ahora, la diferencia entre un sector y otro es tan acusada que falla el factor unidad.

¿Cuál es la solución?

Fíjese en la división realizada en el rectángulo de la figura 42. Ahora sí. En esta ocasión, entre las dos zonas en que se ha fraccionado el espacio blanco, existe unidad dentro de la variedad. La variedad está salvada al no ser las dos partes iguales. La unidad no se resiente, puesto que la diferencia de tamaño



Fig. 39

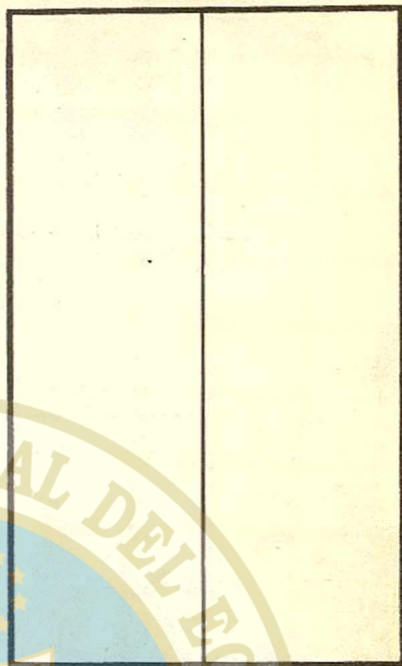


Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

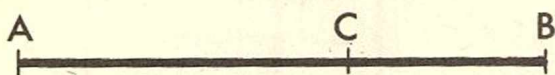


Fig. 43



Fig. 44

entre uno y otro sector, es la justa para que entre ambas no exista desequilibrio.

¿Cuál es el secreto de esta división? Es un secreto matemático conocido con el nombre de *Sección Áurea* o *Sección Dorada*.

La sección áurea

El arquitecto latino Vitrubio descubrió la que parece ser la mejor proporción entre dos dimensiones: la llamada sección áurea o proporción armónica.

Empecemos por lo más sencillo: vea usted el segmento AB en la figura 43. Por el punto C, está dividido a su vez en dos segmentos, el AC y el CB. Estos dos segmentos están guardando una relación de armonía, que es precisamente la proporción armónica o sección áurea.

¿Por qué?

Atención a esta definición:

Porque el segmento AB, guarda con el AC, la misma proporción que éste con respecto al CB, o lo que es lo mismo, *el segmento menor, mantiene con respecto al mayor, la misma proporción que este con respecto al segmento total.*

Expresado matemáticamente: $AB : AC = AC : CB$ (AB es a AC como AC es a CB).

La relación existente entre el lado mayor y el menor en la sección áurea es 1 : 1,618. Quiere esto decir que entre los segmentos desiguales hay proporción armónica cuando si el menor mide 1, el mayor tiene 1'618.

Sabiendo esto nos es posible hallar la solución de tres problemas muy útiles:

1. — Dado un segmento cualquiera, hallar otro que guarde con él la proporción armónica.

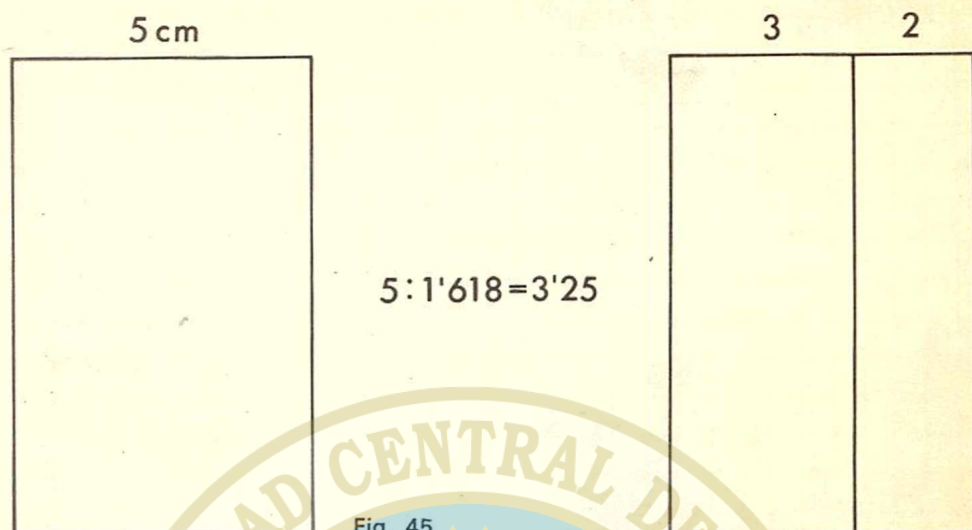


Fig. 45

2. — Construir rectángulos que cumplan la sección áurea.
3. — Dividir rectángulos según la proporción armónica.

□ 1. — Si tenemos un segmento cualquiera y queremos encontrar otro que esté guardando con él la proporción áurea, podemos considerar dos casos:

- Que el segmento que tenemos sea el menor.
- Que este segmento sea el mayor.

Si es el menor y, por ejemplo, mide 3 cm, para hallar el mayor deberemos multiplicar $3 \times 1'618$. El resultado es 4'85 cm, longitud que deberá medir un segmento mayor para estar en proporción armónica con el menor, que medía 3. En dibujo siempre se redondea la fracción decimal, y en lugar de contar 4'85 cm, se toman 5 cm.

Si el segmento que tenemos es el mayor, deberemos dividir ahora lo que mide este segmento mayor entre 1'618. El resultado que obtendremos, será la longitud de un segmento menor que guarda relación de armonía áurea con el mayor dado.

Si éste medía 5 cm. la operación es ésta: $5 : 1'614$.

□ 2. — Cuando se trata de construir un rectángulo cuyos lados mantengan entre sí la proporción armónica, nos hallamos ante el mismo problema que hemos visto en el apartado 1. Bastará conocer uno de los lados del rectángulo (el mayor o el menor) para hallar el otro por el procedimiento anteriormente explicado (figura 44).

□ 3. — Por último, la operación sobre la que en principio hablamos, consistente en dividir un rectángulo en dos zonas cuyas áreas se relacionen entre sí según los principios de la ley áurea, se resuelve dividiendo cualquiera de los lados de dicho rectán-

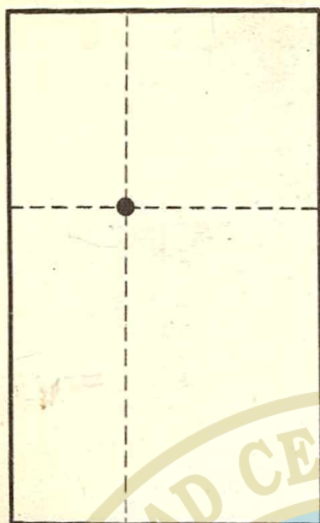


Fig. 46

Fig. 47.— Pintura de Vlaminco

Fig. 48.— Dibujo de Raoul D

gulo (según a usted le interese un fraccionamiento longitudinal o transversal del espacio), esta vez entre 1'618. Figura 45.

Determinación de puntos

El punto « más fuerte » que podemos encontrar en una superficie rectangular, el situado de un modo más favorable para producir efecto de ritmo, el más estable dentro de un dinamismo equilibrado, es aquel que se halla en la intersección de las rectas divisorias de ese espacio — tanto en un sentido longitudinal, como lateral —, según la proporción armónica áurea (Figura 46).

Aunque a primera vista no nos demos cuenta, muchas obras maestras de la pintura tienen su centro de interés en ese punto, siempre el mejor cuando se trate de conseguir efectos armónicos estables, pero no excesivamente pasivos. No sólo obras de pintura, sino muchos trabajos del dibujo aplicado (publicidad, grafismo, etc.) sitúan su tema principal en ese punto (figs. 47 y 48) que tiene la virtud, por otra parte, de ser el que mejor descubre el ojo humano sobre una superficie, hacia el que tiende naturalmente la mirada. A este tipo de punto se les llama *punto de interés principal*, o simplemente *punto de interés*.

Se pueden hallar hasta cuatro de ellos en una superficie, el sistema para conseguirlo es muy simple.

Vea usted la figura 49. Sobre un papel o superficie transparente y rectangular, se trazan los dos ejes ya conocidos que dividen a los lados del rectángulo en su sección áurea.

Después, este diagrama se sitúa sobre el rectángulo de papel sobre el que se va a dibujar, haciendo que los vértices de dicho papel coincidan con las líneas trazadas en el diagrama, del modo que se puede ver en la figura 49 bis.

Acto seguido se marca sobre él la diagonal *ac*, y hasta es



fig 4.7

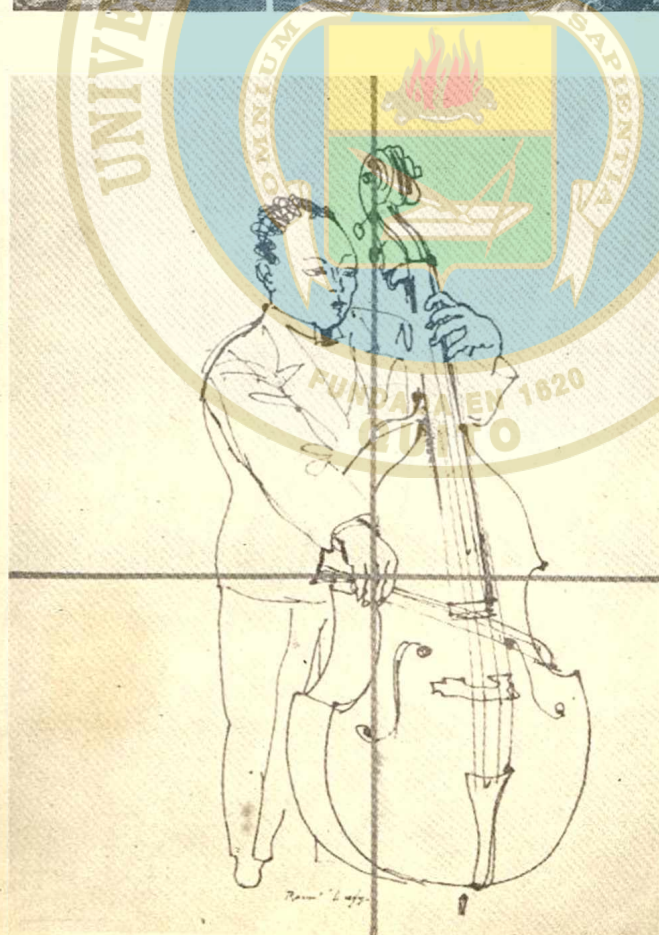


fig 4.8

línea se hacen llegar perpendiculares desde los vértices b y c . La unión de las perpendiculares con la diagonal ac , determinan los puntos de interés e y g . El punto de interés f , se logra trazando una perpendicular desde el vértice c hasta la línea horizontal del diagrama.

El punto de interés h no es preciso obtenerlo, viene dado por la intersección de las dos rectas que dividen al diagrama según la sección áurea.

La serie de Fibonacci

La serie de Fibonacci está basada en el principio de la sección áurea. Supongamos que elegimos el número 3. Si hacemos la multiplicación 3×1.618 , obtenemos 5, redondeando. Si ahora tomamos 5 y lo multiplicamos por 1.618, obtenemos 8, redondeando, y si repetimos ahora la multiplicación con 8, el resultado será 13, redondeando. Así, si continuamos multiplicando los resultados de cada operación, siempre por 1.618, conseguiremos una serie de números que guardan entre sí perfecta relación armónica.

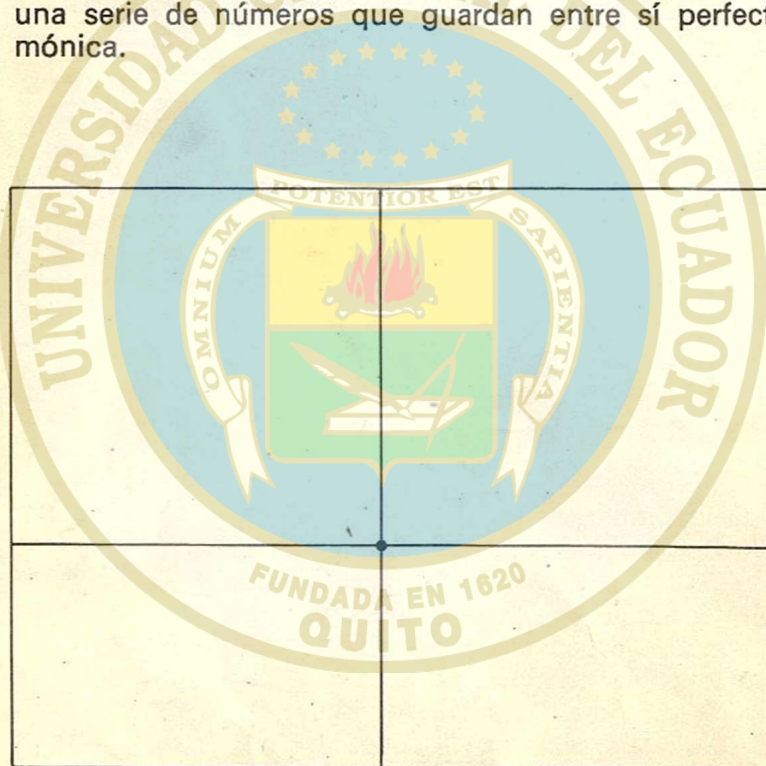


Fig. 49

Los primeros números de la misma son: 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89-144...

Esta serie significa lo siguiente: cada número guarda (concretado en medidas de longitud) proporción armónica áurea con el anterior.

También se puede decir, empezando por los primeros términos de la serie, que para que exista armonía entre dimensiones longitudinales, a una parte, le corresponden dos; a dos, tres; a tres, cinco, etc. (o a la inversa: a cinco partes, tres; a tres, dos...).

Fabricándose esta serie, en la que usted puede comprobar que cada número es igual a la suma de los dos anteriores, podemos, sin necesidad de operar, tener toda una provisión de datos precisos, para los casos en que dada una dimensión de un segmento, rectángulo, etc., necesitemos hallar otra que se encuentre con respecto a la primera en proporción áurea.

Y bien, sobre aspectos referentes al cuadro, nada más. Con los datos que usted posee, ya tiene las bases tradicionales necesarias para que pueda lanzarse sólo al campo de la investigación e interpretación personal del tema.

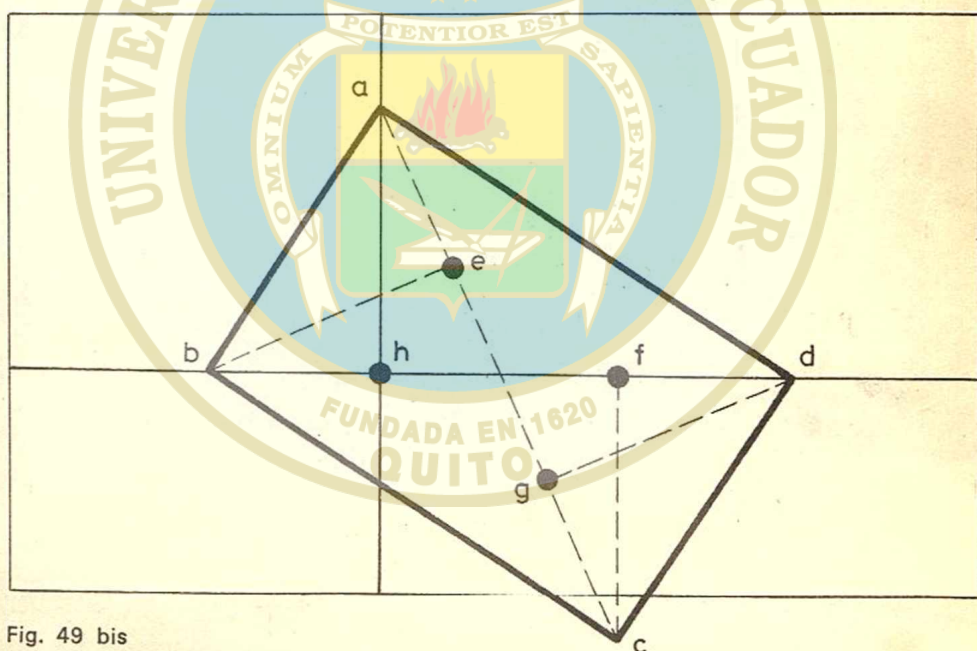


Fig. 49 bis

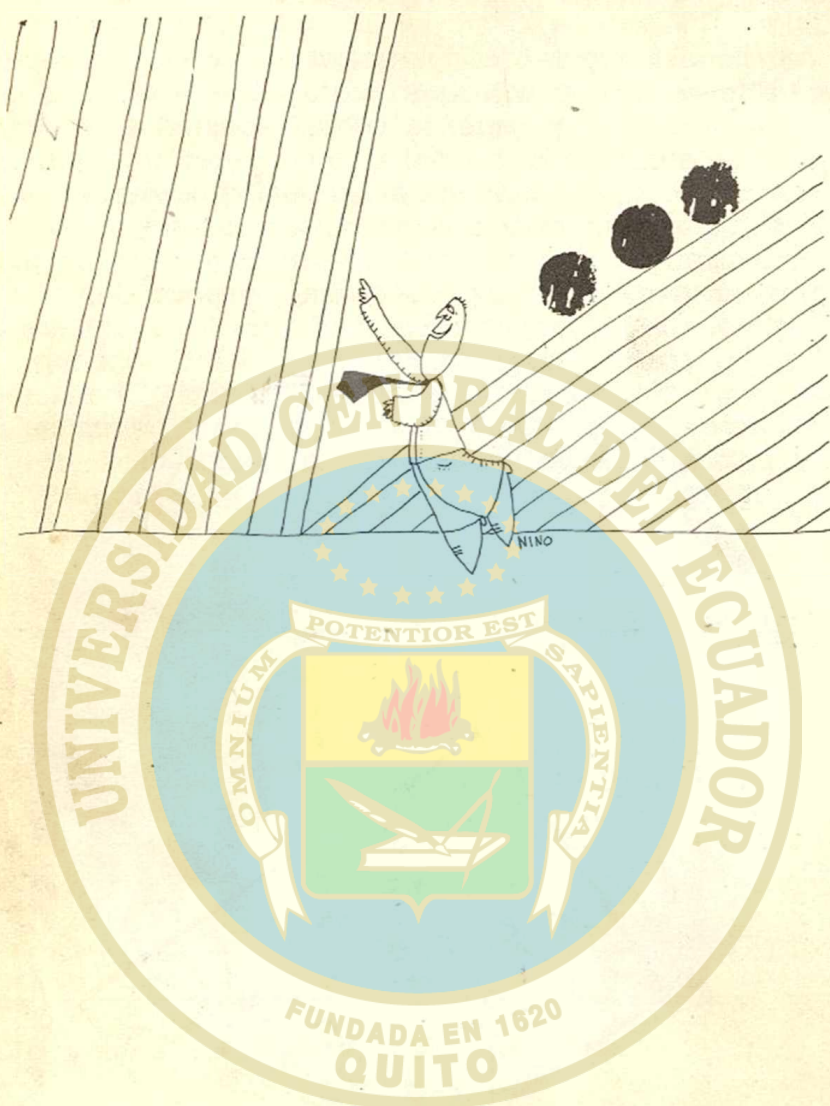


Fig. 50

3. LAS LINEAS

Los esquemas lineales

Ya hicimos anteriormente una introducción sobre el tema de las líneas en composición y entonces decíamos que en cualquier trabajo de dibujo o pintura existía siempre subyacente un esquema lineal que colaboraba fundamentalmente a conseguir ritmo en la obra en cuestión.

La línea es el movimiento del dibujo o pintura, del mismo modo que las masas y los tonos son su peso.

Al conjunto de líneas que forman el esqueleto oculto de la obra, se le llama *esquema lineal* y de ellas depende en un porcentaje altísimo el carácter de la misma (figs. 17 bis, 18 y 19).

Tenemos que decir también que las líneas dispuestas de determinados modos, engendran formas geométricas: rectángulos, triángulos, trapecios, circunferencias, etc., formas que por sí mismas ya comportan una especial psicología que influye poderosamente sobre la obra.

Vamos a estudiar las líneas principales que, con más frecuencia, intervienen en los conjuntos compositivos y las formas geométricas de mayor importancia, para después sacar conclusiones generales, referidas a la posible aplicación de algunas de esas líneas o figuras, o de varias conjuntamente, a la obra artística en busca de buenos efectos compositivos.

Las líneas

« Por belleza de formas no entiendo yo, como la mayoría ha dado en suponer, la belleza de las figuras animadas o plásticas, sino que me refiero, por decirlo en términos sencillos, a la belleza de las líneas rectas y curvas y a las figuras planas o sólidas, trazadas a base de aquellas con escuadra, regla y compás. Estas no son, como los objetos, de una belleza relativa, sino constante y absoluta ». Esto decía hace 2.500 años el genial filósofo ate-



Fig. 51

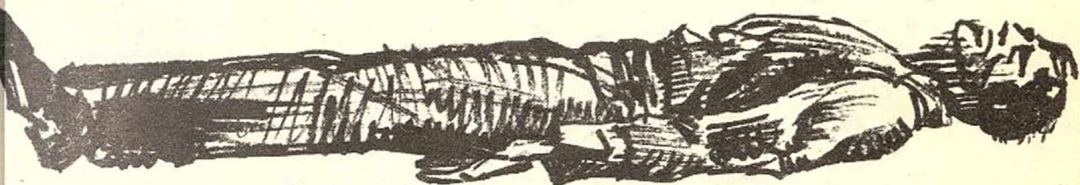


Fig. 52

niense Platón sobre las líneas y las figuras geométricas. El dice que son algo absoluto y constante y así lo creemos nosotros, considerándolas en su aspecto compositivo.

La línea recta

Una línea se considera teóricamente compuesta por una serie de puntos que se suceden unos a otros en cantidad infinita.

La línea recta es aquella cuyos puntos componentes siguen siempre la misma dirección.

Es una línea que produce impresión de sencillez y fuerza, de estabilidad. Es de carácter masculino y podríamos decir que encierra decisión, que tiene objetivo.

La línea recta se puede considerar desde varios aspectos.

Línea recta vertical

Dentro de las líneas rectas, la vertical es aquella que comporta, por expresarnos de algún modo, mayor dignidad.

Comparándola con las distintas posiciones que puede adoptar el hombre, la vertical equivale a la situación de « firmes » (fig. 51).

Es una línea estimulante que expresa exaltación, ascensión, miras elevadas. También puede tener un significado psicológico de fuerza y permanencia (figs. 17 bis y 32).

Línea recta horizontal

La línea horizontal crea impresión de paz, quietud, serenidad, reposo. Asimismo esta línea puede indicar movimiento en sentido horizontal, avance (figs. 18 y 19).

Comparada con las distintas posiciones en que puede situarse el hombre, equivale a la posición de tumbado. Podemos decir que es una línea sedante, tranquilizadora, en oposición a la vertical, que expresa exaltación (fig. 52).

Línea recta inclinada

La línea recta inclinada sugiere idea de movimiento y dirección. Pero no al modo de las líneas horizontales. La recta inclinada expresa movimiento violento, decidido, penetrante (fig. 34).

También puede indicar caída.

En general, sin considerarla como elemento referido a una actitud concreta, sino como signo gráfico, visible o subyacente en un dibujo o pintura, la recta inclinada es un factor que dinamiza siempre la composición, dotándola de un movimiento más o menos intenso. Esta cualidad de la línea inclinada hace que su uso implique ciertos peligros, ya que su incrustación inadecuada en un conjunto compositivo, puede provocar efectos estridentes y poco elegantes, si esa línea extorsiona demasiado el equilibrio dinámico del cuadro (fig. 53).

En general se utilizan en contraste con otras líneas, preferentemente verticales u horizontales, para producir un determinado ritmo (figs. 54 y 55).

Las líneas rectas inclinadas orientan la mirada del espectador hacia las zonas del cuadro indicadas por su inclinación. Por eso tienen una importancia notable como conductoras del ojo hacia los puntos de interés del espacio artístico.

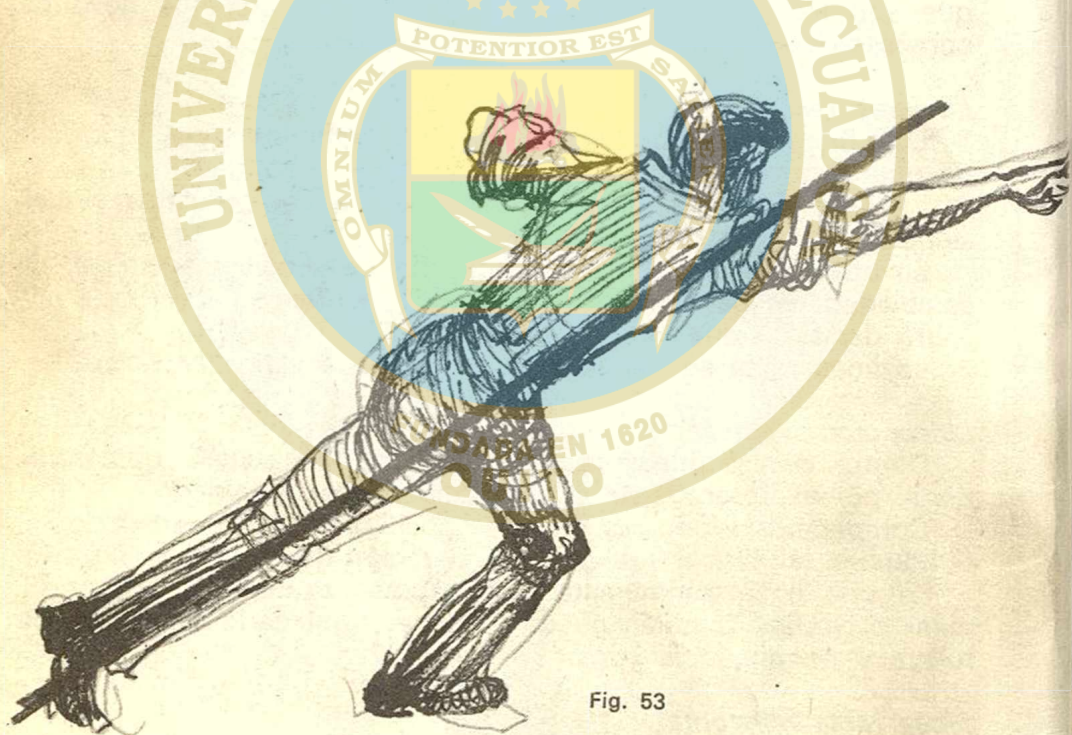


Fig. 53

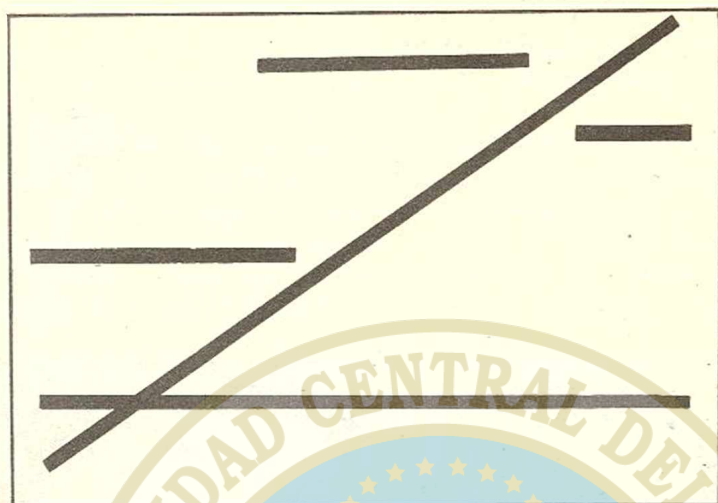


Fig. 54



Fig. 55

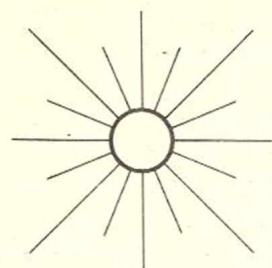


Fig. 56

Fig. 57



Líneas rectas radiales

Las líneas rectas radiales son aquellas que partiendo de un punto central se expanden hacia el exterior en todas las direcciones, o al contrario, convergen desde todas las direcciones sobre un foco interior (fig. 56).

Apenas si tienen interés en los esquemas compositivos, ya que si ellas componen la base de dicho esquema, todo el problema de composición queda resuelto.

Diremos sólo que las líneas radiales divergentes indican expansión, gloria, esplendor, devoción, estallido, libertad, etc. (fig. 57).

Las líneas radiales que se concentran en un punto tienen un estimable valor como líneas-guía de la mirada hacia el sitio donde convergen. Ese punto es sugeridor de centro, concentración, recepción, poder, unidad, destaque, etc. (fig. 58).

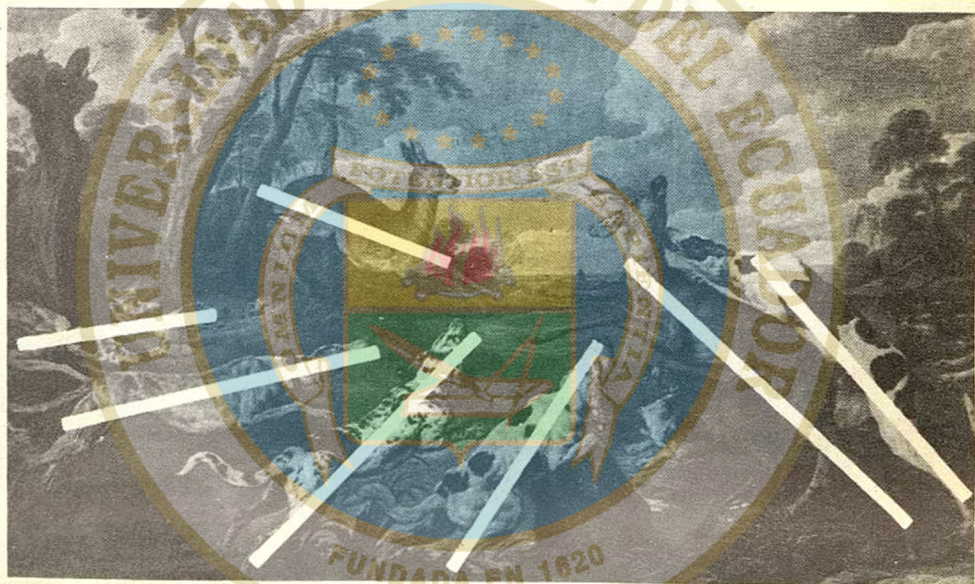


Fig. 57. — Murillo. *La Concepción de El Escorial*.

Fig. 58. — Paul de Vos. *Cacería de corzos*.

Líneas rectas quebradas

Como usted ya sabe, la línea quebrada es aquella que es formada por varias rectas que adoptan direcciones distintas (fig. 59).

Los esquemas compositivos basados en las múltiples posibilidades de la línea quebrada, son los más fríos que pueden darse en el terreno de la composición. Estas estructuras confieren a las obras que las albergan un fuerte carácter de permanencia, aplomada unidad y estabilidad (fig. 60).

Los resultados son siempre de una gran sobriedad, sobre todo si no están compensados por alguna línea curva que dulcifique el general tono de austeridad del conjunto.

Provocan impresión de estatismo seguro y estable.

Se trata de un tipo de esquema para el que es preciso tener un profundo conocimiento de las reglas de la composición, a la vez que un sentido claro de lo que es el ritmo, si no se quiere caer en trabajos de una excesiva sequedad.

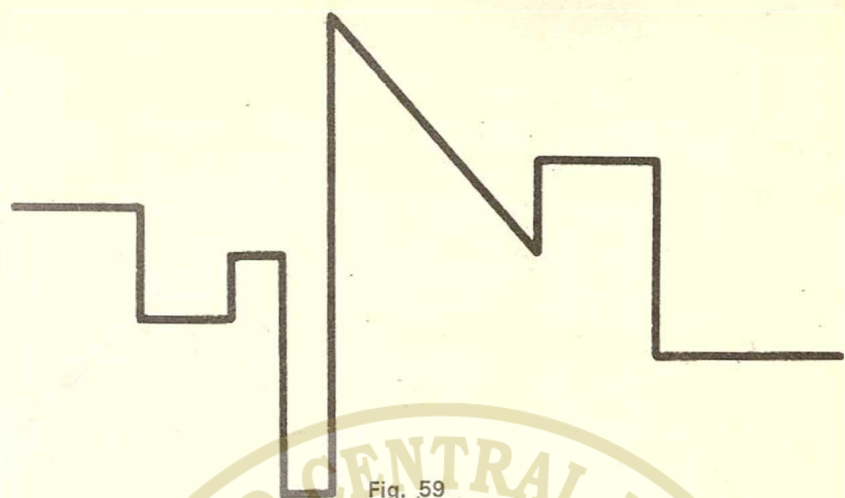


Fig. 59



Fig. 60. — Goya. *La riña en la Venta Nueva*.



Fig.

La línea curva

La línea curva es aquella cuyos puntos cambian constantemente de dirección, expresa movimiento rítmico, suave y elegante. En contraposición a la masculinidad de la recta, a la línea curva se le ha atribuido carácter femenino (fig. 61).

Cuanto más cerrada es una curva, más aumenta su carácter sensual y voluptuoso, pierde gracia y ligereza y se hace, consecuentemente, más pesada. La curva excesivamente cerrada, sobre todo, la sucesión de curvas de esta especie, producen siempre en el espectador un efecto desagradable de molición, falta de salud, sensualidad enfermiza, o bien, dinamismo confuso (fig. 62).

Podemos decir con seguridad que un trabajo de dibujo o pintura basado totalmente en un esquema lineal formado por curvas demasiado sinuosas, originarán en el espectador reacciones desfavorables. Todo esquema lineal debe estar basado, fundamentalmente, en líneas rectas a las cuales se puede (y es conveniente) añadir alguna curva activadora y dulcificadora. Pero siempre, la base, debe estar montada sobre armazones rectos, más seguros unitarios y coherentes.

Las figuras geométricas

Vistas ya las características psicológicas de las líneas aplicadas al arte de la composición, centrémonos ahora en las «figuras planas... trazadas a base de aquellas, con regla, escuadra y compás», según decía el viejo Platón.

Figuras geométricas como el rectángulo, el triángulo, la circunferencia, el óvalo, etc., están sirviendo desde el arte egipcio pasando por todas las grandes corrientes artísticas hasta nuestros días, con mayor o menor fortuna, de esquema lineal compositivo en obras pictóricas o de dibujo. El psicólogo alemán Fechner, comprobó que de todas las formas posibles en nuestro mundo, form

Fig. 62. — Goya. *El 2 de Mayo de 1808.*



naturales, humanas, animales o geométricas, e incluso figuras caprichosas producto de la fantasía, aquellas que eran asimiladas con más facilidad, las que producían una mayor satisfacción estética y se recordaban mejor, eran las puras formas geométricas.

Estas formas geométricas, precisamente, son las que con más frecuencia, a través de los siglos, han empleado los artistas en todos los países como esquemas básicos compositivos de sus obras. De tal modo, que como veremos en próximos ejemplos, es difícil descubrir en una gran cantidad de obras maestras de pintura o el dibujo, rectángulos, triángulos, óvalos, etc., sirviendo de sostén oculto, de armazón a esos trabajos.

La causa del éxito de las estructuras geométricas, en su función de esquemas compositivos, ha sido bien descrita por los teóricos de la forma, quienes opinan que es consecuencia del hedonismo, o sea, de la tendencia natural humana a obtener la máxima satisfacción con el menor esfuerzo.

Las formas geométricas, con su incuestionable coherencia formal, su simplicidad y sus indudables valores estéticos, son las que más fácilmente son captadas, retenidas y comprendidas por el hombre.

Y entremos ya en materia. Como hemos hecho con las líneas estudiaremos a continuación las características más sobresalientes desde un punto de vista artístico, del cuadrado, el rectángulo, triángulo, la circunferencia y el óvalo.

✓ El cuadrado

El cuadrado está formado por cuatro líneas de la misma longitud, paralelas dos a dos, que crean cuatro ángulos rectos (Figura 63).

Es la forma de líneas rectas más equilibrada y regular. Sin embargo, su perfecta coherencia formal (cuatro lados y cuatro ángulos



Fig. 63

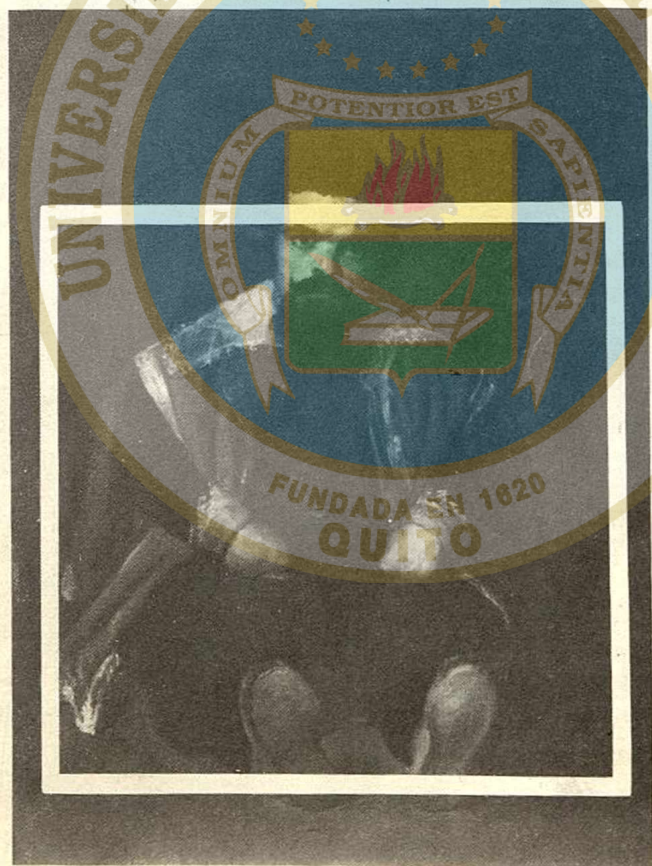


Fig. 64. — Velázquez. *El bufón don Sebastián de Morra*.

Fig. 65

iguales, dentro del más riguroso paralelismo), le hacen ser una forma muerta, estática y de carácter neutro.

Como esquema general de un cuadro o dibujo, arrastra un defecto de su carácter neutro y pasivo, por lo que sólo es aconsejable su empleo como forma compositiva complementaria dentro de un conjunto basado en otros esquemas (fig. 61).

✓ El rectángulo

El rectángulo, cuyos componentes son semejantes a los del cuadrado: cuatro líneas rectas paralelas dos a dos, y cuatro ángulos iguales, se diferencia de aquel en que sus lados, dos a dos, son desiguales (fig. 65).

Esta desigualdad de los lados dota al rectángulo de un ritmo dimensional (el confrontamiento entre su altura y su anchura) que inmediatamente aligera, moviliza el estatismo neutro que tiene el cuadrado. Por ello, sin embargo, el rectángulo no pierde sus dos características principales que le atribuimos: unidad, estabilidad. Pero ahora dentro de un juego dimensional más ágil (aunque siempre estable).

Es una de las formas más empleadas como base esquemática en toda la historia de la pintura y el dibujo, pudiéndose utilizar un solo rectángulo como centro compositivo (fig. 66), o varios de ellos enlazados entre sí.



Fig. 66. — Pintura de Paula Becker Moder-sonh.

El triángulo

El esquema triangular es uno de los más tradicionalmente usados en la pintura y en el dibujo (fig. 67).

La estructuración triangular del espacio, puede realizarse en varios modos:

- a) Por medio de una diagonal, el cuadro se divide en dos triángulos rectángulos (fig. 68). Generalmente uno de los triángulos queda en sombra, y el otro iluminado. El efecto producido así en el conjunto, no es bueno. La diagonal parte al cuadro de un modo violento, excesivamente dinámico, provocando dos sectores cuya brusca separación inclinada, es chocante para el espectador. Este efecto se contrarresta atenúa, situando zonas de luz en el triángulo sombreado y zonas de sombra en la parte iluminada.
- b) Triángulos interiores no isósceles. Estos triángulos provocan esquemas poco estables, que es preciso compensar en su inestabilidad por medio de masas y tonos, tal como veremos al estudiar estos factores (fig. 69).
- c) Triángulo en forma de pirámide. Son los triángulos equiláteros e isósceles utilizados como esquema compositivo con la base paralela a la base del cuadro.

Estos esquemas son de una gran seguridad debido a que están basados en el principio de simetría. Si dividimos en dos mitades uno de estos triángulos, ambos pesan lo mismo. La composición queda perfectamente equilibrada. El esquema en pirámide tiene un carácter de seguridad, grandiosidad y equilibrio.

Se puede utilizar centrado en el cuadro o bien ligeramente

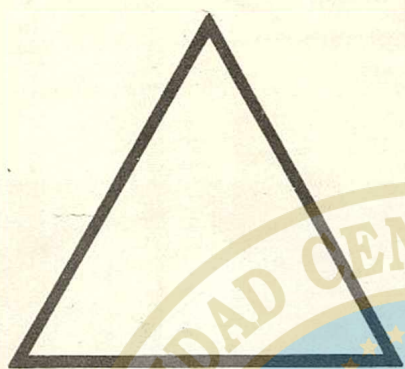


Fig. 67

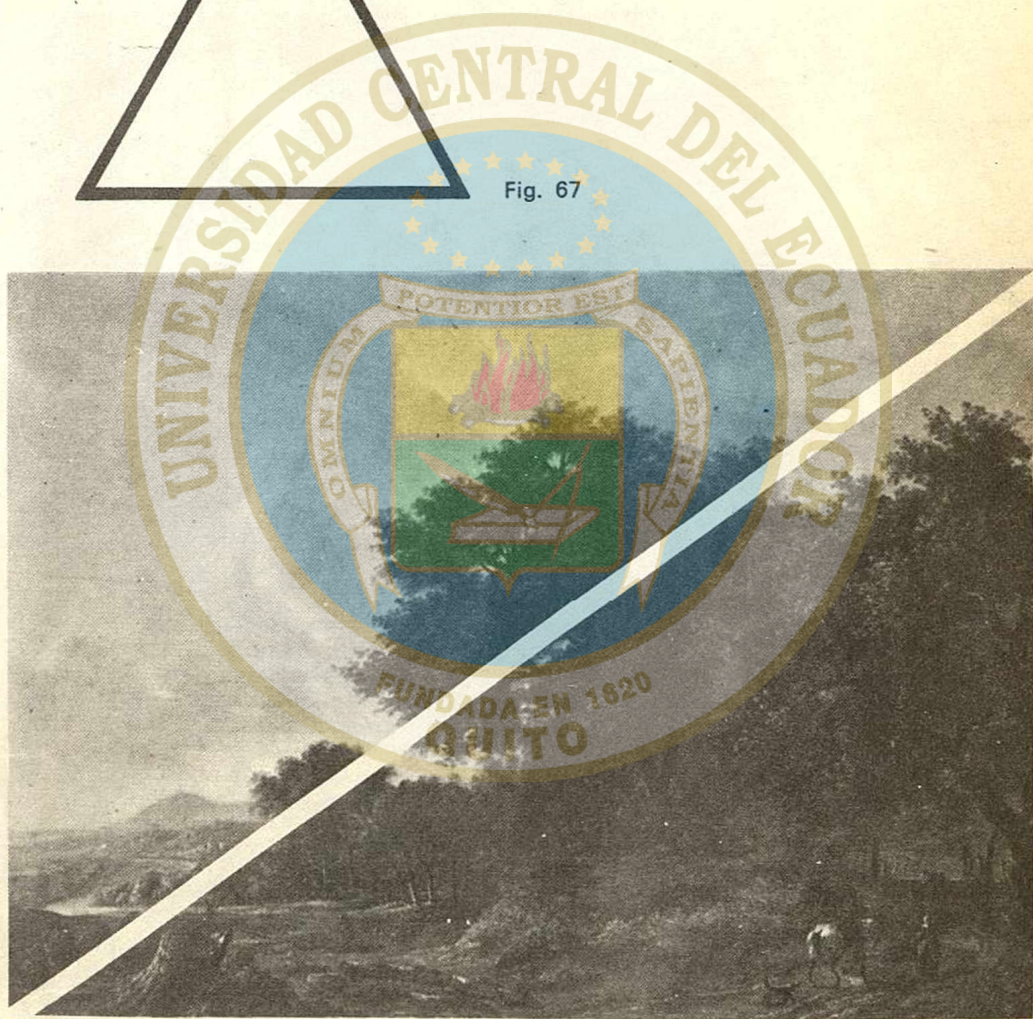
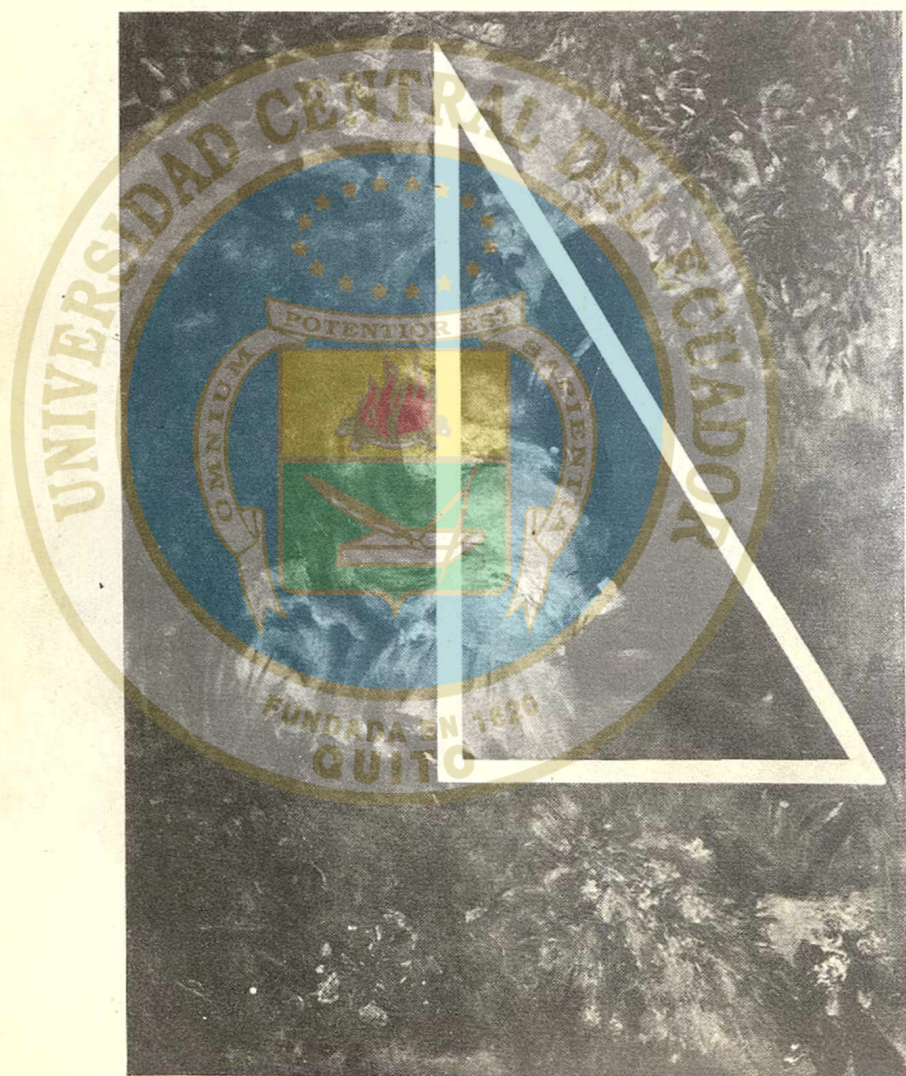


Fig. 68. — Hobbema. *Paisaje*.

desplazado hacia uno de los laterales del mismo. En el segundo caso, el esquema pierde seguridad, pero gana movimiento, solo si se emplean bien los elementos equilibradores constituidos por masas y tonos.

Cuando el triángulo se coloca en sentido inverso, es decir, con el vértice apuntando a la base del cuadro, la composición pierde estabilidad y crea una impresión aérea. Los elementos flotan y se hallan en equilibrio sobre la base. Este esquema compo mayor majestuosidad que aquel en que el triángulo se sitúa con la base paralela a la base del cuadro (fig. 70).

Fig. 69



W



Fig. 69. — Renoir. *Los amantes*.

Fig. 70. — Velázquez. *La coronación de la Virgen*.

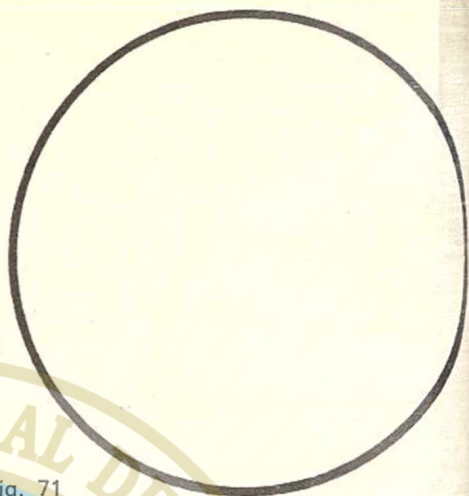


Fig. 71

La circunferencia

Es una forma derivada de la curva (fig. 71). Se trata de una curva cerrada en sí misma, siendo condición indispensable que todos sus puntos estén a la misma distancia de otro punto llamado centro, situado en su interior.

Es una figura, dentro de las curvas, de carácter muy similar al del cuadrado en el campo de las formas rectas. Es de una perfecta regularidad y equilibrio, lo que le resta dinamismo y variedad.

Su empleo es interesante como contraste con esquemas rectos, pero siempre sin prodigarla en exceso, pues es lógico que dadas sus características, produzca cierto empacho.

Si se utiliza como esquema total de un trabajo, la circunferencia centra y resalta el tema. Produce una impresión de blanda armonía cerrada, sin escapes. En otros casos puede hacer que destaque el motivo que se halle en su centro. Es un esquema más y de carácter poco vigoroso (fig. 72).

Fig. 72. — Velázquez. *Villa Medici en Roma.*





Fig. 73



Fig. 74. — Watteau. *Fiesta en el patio*

El óvalo

Está formado por cuatro curvas iguales dos a dos (fig. 73). Es una figura más ágil que el círculo, y con respecto a la circunferencia, guarda una relación semejante a la que existe entre el cuadrado y el óvalo.

Es una forma, como el círculo, poco empleada como esquema compositivo. Es más móvil y amplia que el círculo, pero sus efectos compositivos y su carácter son muy similares. Enmarcan y centran el tema, que queda recluso en el interior del óvalo un poco agobiadoramente, sin salida. (fig. 74).

Puede expresar delicada y superficial tranquilidad de índole femenina, o también, grandiosidad, majestuosidad, etc.

Otras estructuras tradicionales

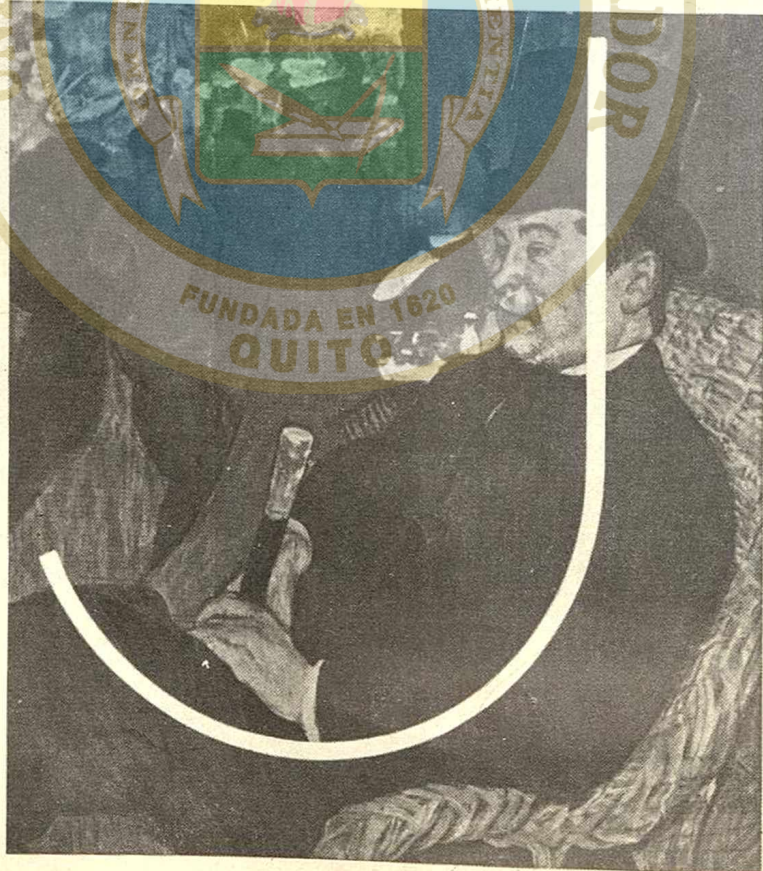
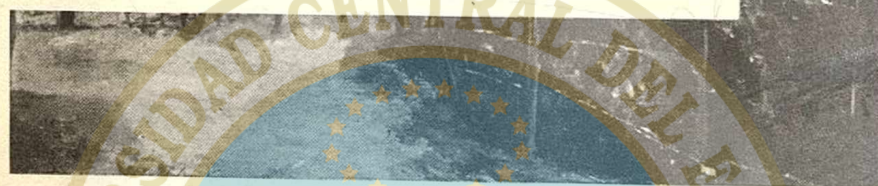
Junto a las figuras y líneas geométricas, se han empleado como esquemas compositivos formas aproximadas a la estructura de algunas letras mayúsculas del alfabeto latino.

En realidad no se trata sino de las formas o semiformas geométricas ya estudiadas, enlazadas de modos particulares.

Tienen especial interés, por haberse utilizado con mucha frecuencia a través de toda la historia de la pintura, las formas semejantes a las letras L, J, S y C.

"Los esquemas en L y J (figuras 75 y 76) encierran el tema de un modo más desahogado que el rectángulo." La forma L no es sino la forma rectangular a la que le faltan dos lados. Por esa abertura, cuando se emplea este esquema, «respira» ampliamente el conjunto, manteniéndose, sin embargo, dentro de unos cauces de equilibrio y armonía."

Los esquemas en C tienen un carácter muy similar al de aquellas composiciones cuya base formal es la L. La C puede considerarse como un círculo o un óvalo roto, abierto.



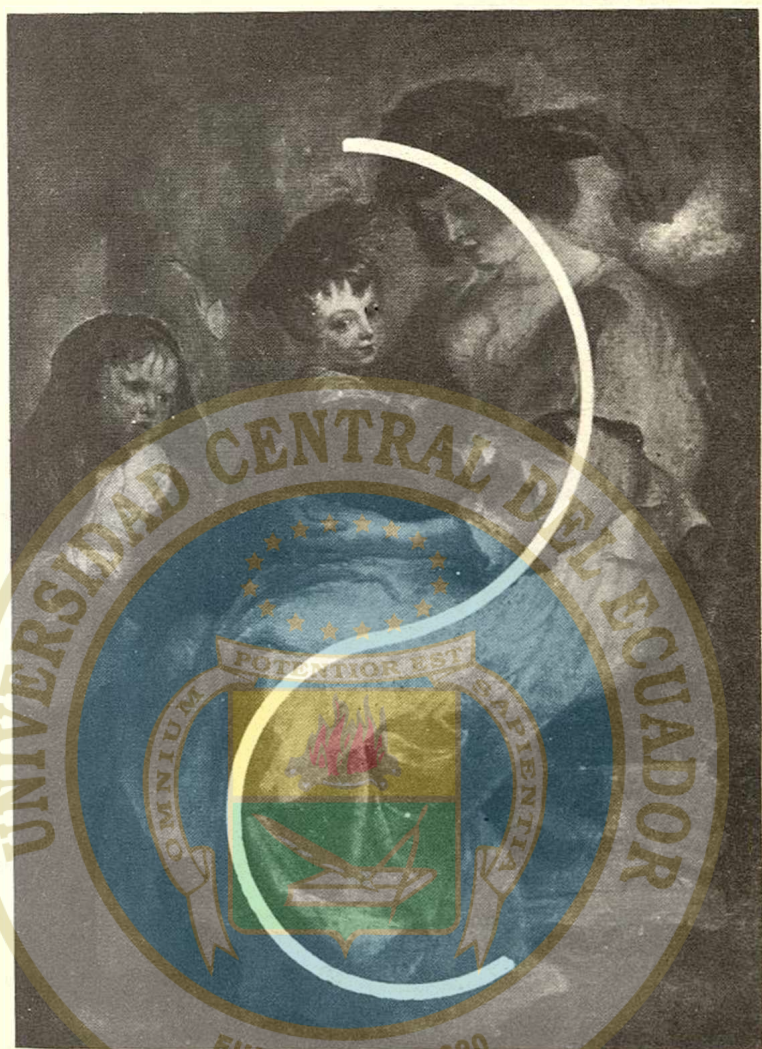


Fig. 77. — Tiziano. *Danae recibiendo la lluvia de oro.*

Fig. 78. — Modigliani.

Fig. 79. — Rubens. *Retrato de Elenea Fourment, segunda esposa del pintor, y sus hijos.*



Fig. 80



4. LAS MASAS

Ya dijimos en el capítulo primero lo que nosotros (y todos los dibujantes y pintores) entendíamos por masas. Simplemente, cualquier mancha de un determinado tono incluida dentro del espacio del cuadro.

Dijimos que las masas pesaban. Y ahora añadimos que su mayor o menor peso depende de su tamaño, de su situación y de su tono.

Un dibujo bien compuesto es, en definitiva, un dibujo cuyos pesos diversos, se equilibran en una unidad armónica. Como el factor peso está encarnado en las masas (y en los tonos), según hemos dicho, este capítulo que iniciamos va a estar centrado, lógicamente, en uno de los temas más importantes y difíciles de la teoría de la composición: el equilibrio de masas.

Atención, pues.

Estudio de las masas

En principio fue el papel en blanco, sin una sola línea, sin un solo punto en su superficie. Después vino la básica división de ese papel blanco en sectores principales que iban a albergar distintas zonas del tema que nos proponíamos tratar. Más tarde incluimos el esquema lineal y formal, que concretaba dos cosas sustanciales: el carácter, el sentido psicológico de la composición y su movimiento (figs. 81 a 83).

Ahora, acercándonos a la realidad final del dibujo, añadimos algo ya muy concreto: las masas. Masas que estarán encarnadas en árboles, edificios, cuerpos humanos, animales o montañas, pero al fin, o al principio, simples masas, manchas más o menos matizadas, con un tamaño, una situación y un tono.

Estas manchas, si queremos seguir nuestro trabajo con coherencia, no pueden estar situadas a la buena de Dios. Es preciso que concuerden con el carácter del esquema formal, con el dina-

Fig. 81. — Líneas.

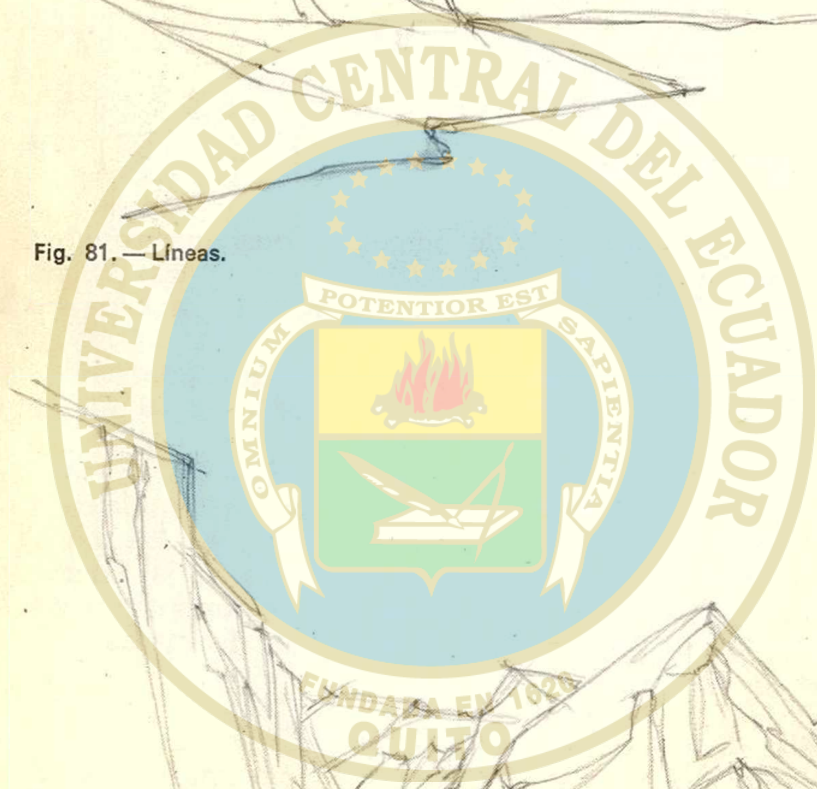


Fig. 82. — Líneas y masas.

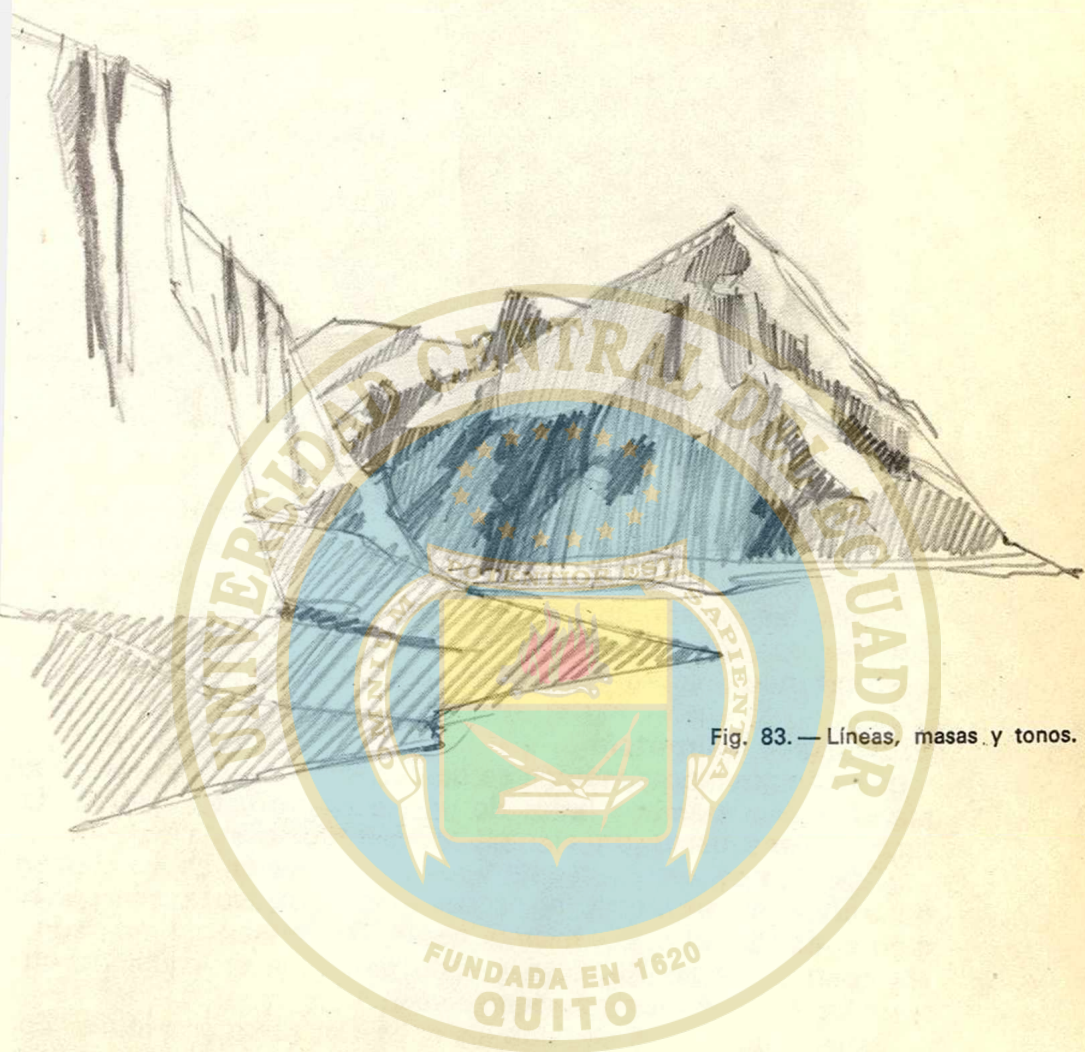


Fig. 83. — Líneas, masas y tonos.



mismo o reposo del esquema lineal. Se hace necesario que, si se intentadas en esos esquemas, además, estén por sí mismas en régimen de equilibrio que dé como resultado un trabajo armónico.

Pues bien, para comenzar diremos que ese equilibrio puede adoptar dos regímenes básicos: la *simetría* y la *asimetría*.

Unas notas sobre estos dos conceptos.

Simetría y asimetría

La composición simétrica se da cuando masas iguales y opuestas se sitúan a ambos lados de un eje horizontal o vertical. En la fig. 84 tiene usted un ejemplo de composición simétrica.

Como es evidente, en este tipo de disposición de los elementos de un dibujo o pintura, el esquema compositivo queda perfectamente equilibrado. Lo mismo pesan las masas de un lado del eje central que las del otro, y todo problema de equilibrio queda resuelto sin mayores consideraciones.

Estos esquemas simétricos los aplicaron, tanto en pintura, como en ornamentación, los griegos y romanos, y después, habitualmente, los artistas del Renacimiento.

La composición simétrica comporta una seguridad incuestionable. Ni un solo fallo de equilibrio. Pero precisamente esta perfecta estabilidad, le resta dinamismo y variedad.

La simetría se da espontáneamente en la naturaleza. Sin ir muy lejos, la figura humana, en su plano frontal, es simétrica, igual que la figura de cualquier animal considerada igualmente en su plano frontal. También los cristales de solidificación de algunas sustancias son simétricos, etc., etc. Un sector de los teóricos de la composición han deducido de esta circunstancia, que los esquemas simétricos son los más perfectos y aquellos que encierran mayores valores estéticos, ya que siguen a la naturaleza.

Pero éste no deja de ser un concepto superficial. Primer

Fig. 84. — Frontal románico procedente de la Seo de Urgell.

porque no es siempre la mejor concepción del arte aquella que mantiene que éste debe copiar fielmente la naturaleza; segundo, porque aun considerándolo así, podemos afirmar que si bien en la naturaleza se dan cuerpos y formas simétricos, la realidad es que el marco total, el conjunto de la misma (un paisaje, por ejemplo), no se nos aparece compuesto en régimen de simetría.

Desde nuestro punto de vista la simetría es un recurso compositivo fácil y artificioso, lo que no significa que de la mano de un buen dibujante o pintor puedan producirse en este régimen, y a pesar de él, trabajos muy notables (por ejemplo, las obras de composición simétrica resueltas por Rafael).

Resumiendo, la simetría provoca un equilibrio estático, sin dinamismo, que sugiere descanso. Su carácter expresa solemnidad, severidad, majestuosidad, etc.

El esquema simétrico puede disponerse a ambos lados de un eje real, es decir, a uno y otro lado de una figura o motivo central, o bien puede montarse sobre un eje imaginario (figs. 85 y 86).

En el primer caso el quietismo simétrico alcanza su expresión más acusada. En el segundo, la composición es más dinámica y puede aliviarse en gran medida la inmovilidad de este tipo de trabajos. Sobre todo si a cada uno de los elementos componentes del conjunto se les dota de un vivo esquema lineal.

Existen esquemas simétricos que, a pesar de estar basados en un eje central imaginario, no disponen las masas situadas en cada sector simétrico de un modo absolutamente correspondiente. Estando las masas en cuanto masas en régimen de simetría, sus esquemas lineales son distintos. Se produce así una simetría más libre y dinámica, cuyos resultados pueden ser muy satisfactorios (fig. 86).

Pues bien, cuando las masas de un conjunto no se sitúan a ambos lados de un eje, correspondiéndose unas con otras, se



Fig. 85. — Grabado para un alman
creado por el grupo Estampa popular
Valencia.

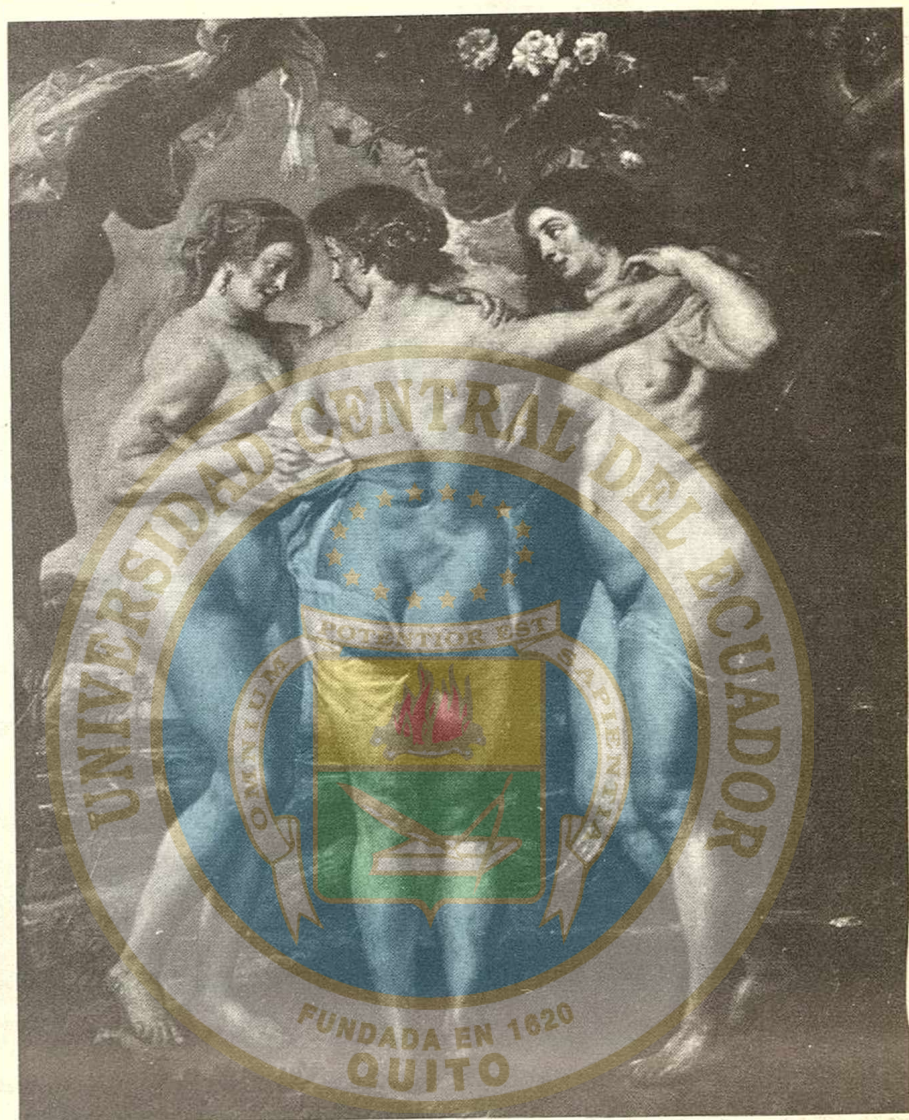


Fig. 86. — Rubens. *Las tres gracias*.

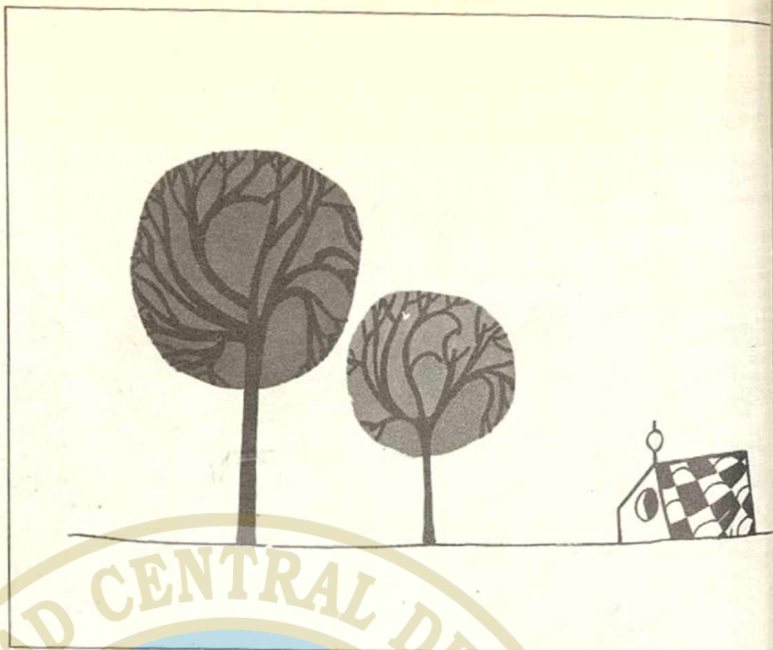


Fig.87

dice que la composición es asimétrica. (figs. 87 y 88). El estudio de la simetría es el objetivo principal para mí y para usted en este capítulo. Porque ocurre una cosa muy especial: las masas que aparecen en una zona del cuadro, son distintas, en cuanto a tamaño, situación y tono, a las que se hallan en la otra, y sin embargo, deben estar equilibradas. ¿Cómo se consigue esto?

El balancín y la romana

Perdone usted que no se me ocurra nada nuevo. Todos los teóricos de la composición, a la hora de hablar del equilibrio asimétrico, para expresar sus leyes, echan mano del ejemplo del balancín y de la romana. Yo no voy a ser menos. Ahí va:

Usted ya sabe lo que es un balancín: una tabla apoyada por su centro en un punto de apoyo o fulcro. En uno de sus extremos se sienta un chico, en el opuesto otro, y se mecen mutuamente. En resumidas cuentas, una palanca de primer género (fig. 89).

La romana es una báscula con el punto de apoyo descentrado. Uno de sus brazos es más largo que el otro. El cuerpo que se ha de pesar se cuelga del brazo menor, mientras que a lo largo del otro se hace correr una pesa, que según se aproxime o distancie del punto de apoyo, equilibra la situación (fig. 90). En resumidas cuentas, otra palanca de primer género.

El balancín y la romana son dos aparatos que nos sirven inmejorablemente para explicar algunos principios teóricos de la composición asimétrica, porque las leyes que rigen el equilibrio de masas en un dibujo u obra pictórica, son las mismas que sucedan en estos aparatos.

El principio básico que debemos enunciar es:

Cuando en uno de los brazos del balancín se sitúa un peso superior al que hay en el otro, para equilibrarlo es preciso que el peso mayor se coloque más cerca del punto de apoyo (fig. 91).



Fig. 88. — Velázquez. *San Antonio Abad visitando a San Pablo.*

Fig. 92. — La masa mayor de los edificios oscuros de la derecha está más alejada del centro del cuadro que la masa menor, formada por el grupo de personas de tono oscuro, en la izquierda.

Fig. 89



Fig. 90

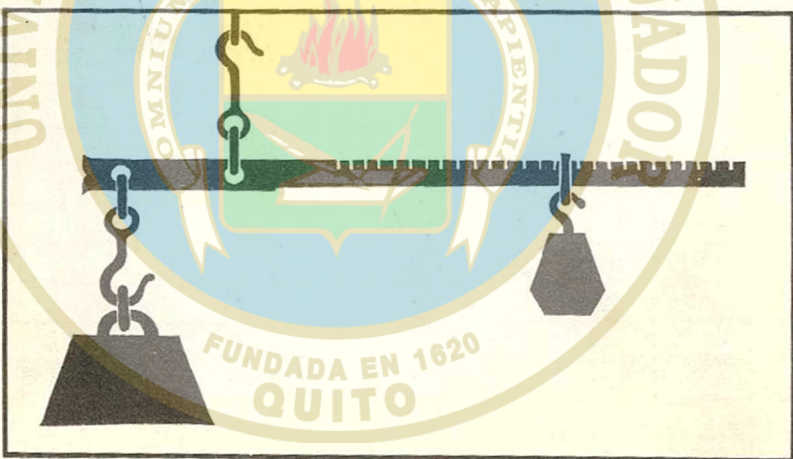
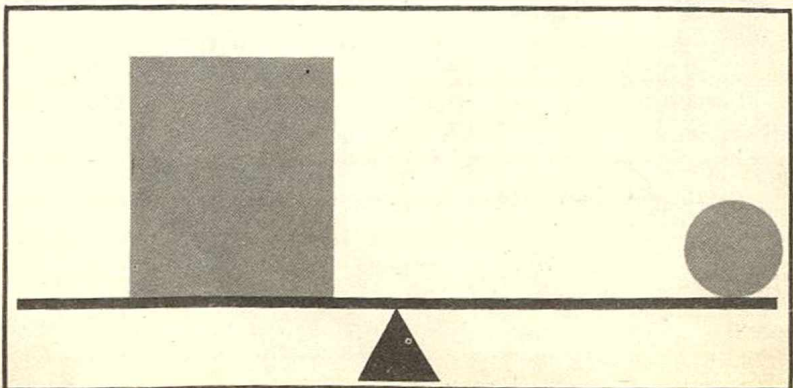
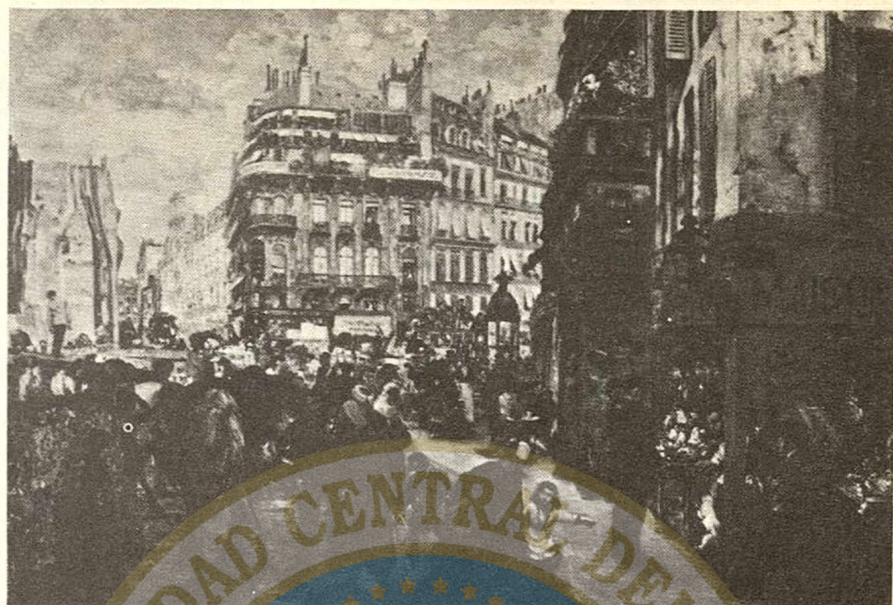


Fig. 91





Trasladando este principio al terreno del equilibrio de masas en pintura o dibujo, puede usted ver los resultados en la fig. 92.

Pues bien, a partir de esta ley básica podemos plantearnos toda una serie de problemas de estabilidad asimétrica, cuya resolución ortodoxa intentaremos explicar. Veamos los problemas.

- a) Un peso mayor a igual nivel.
- b) Un peso mayor a distinto nivel.
- c) Pesos iguales.

Y ahora estudiémoslos uno a uno.

Un peso mayor a igual nivel

Este caso es el que hemos planteado al enunciar el principio del balancín y la romana. Cuando una masa situada a un lado de un imaginario eje central del cuadro debe ser equilibrada por otra masa menor que se hallará situada al otro lado de dicho eje, dado su menor peso y siguiendo los principios de la palanca, será preciso situarla a mayor distancia del eje central —imaginario o real— tal como puede ver en las figuras 91 y 92.

Un peso mayor a distinto nivel

En este problema pueden plantearse dos casos:

- 1.º Que el peso mayor esté más alto.
- 2.º Que el peso mayor esté más bajo.

En resumidas cuentas el problema es el mismo.

Supongamos que contamos con los elementos *A* y *B* de la figura 93.

Supóngase que el elemento *A*, más pesado, se halla situado tal como usted puede apreciar en la figura 94, es decir ocupando

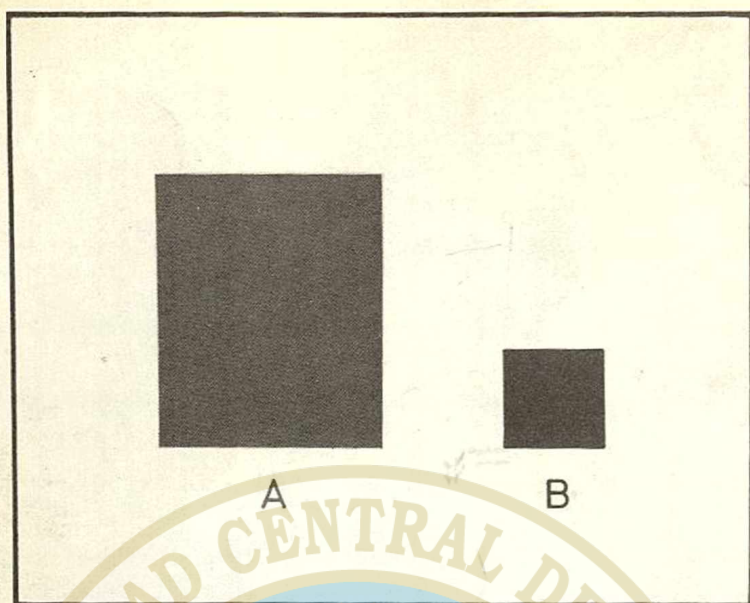


Fig. 93

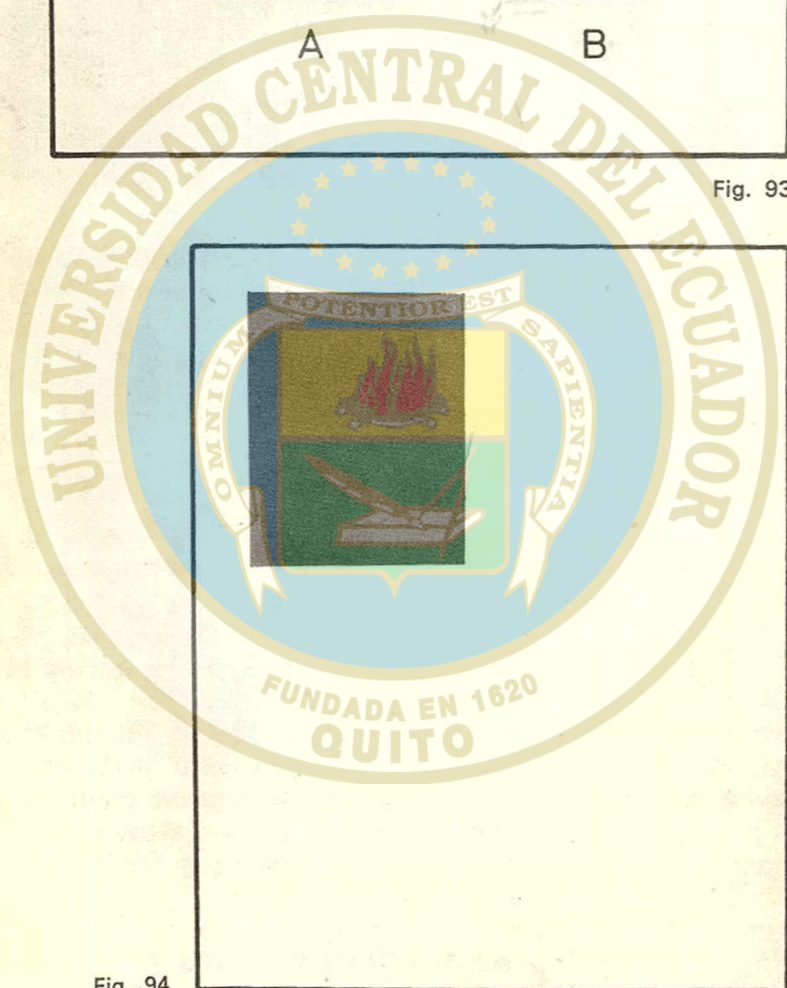


Fig. 94

✓

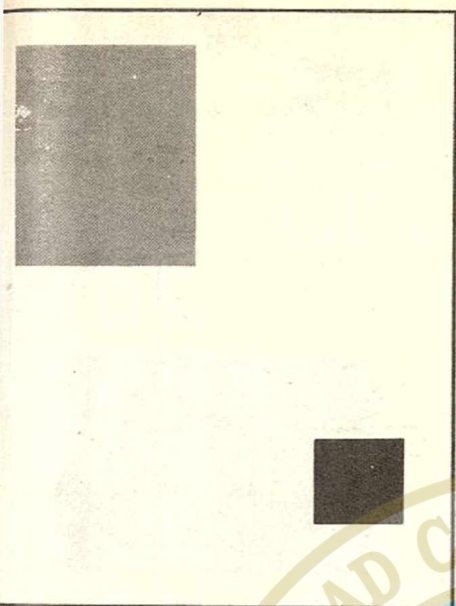


Fig. 95

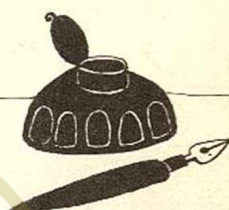


Fig. 96

el ángulo superior izquierdo. El elemento menor *B*, que es aquí el factor equilibrador, tenemos que situarlo al otro lado de un imaginario eje central y a distinto nivel que el elemento *A*, en este caso, más bajo. ¿Cuál será su emplazamiento correcto?

Echando otra vez mano de las leyes de la palanca, comprendemos enseguida que el segundo elemento *B*, deberá estar situado a un nivel inferior y más bajo del eje central que el elemento *A* (figs. 95 y 96). Es así como conseguiremos el adecuado equilibrio de masas.

Si se trata del caso inverso, es decir, si el elemento *A* se encuentra en un nivel más bajo que el contrapeso *B*, la consecución de equilibrio, tiene una mecánica similar a la experimentada en el problema anterior. El elemento *B* más alto y menos pesado, se situará más lejos del eje central que la masa (figuras 97 y 98).

Ahora queremos hacerle una advertencia. En estos ejemplos estamos jugando únicamente con dos elementos. Estamos reduciendo el problema de la composición a su expresión más elemental y desnuda. En un dibujo o cuadro, se cuenta generalmente con más recursos, con un mayor número de factores, y el trabajo compositivo se reduce a problemas más sencillos.

Además, podemos hacer entrar en acción a los tonos. Y también a las líneas, que siendo elementos esencialmente dinámicos y psicológicos, pueden tener asimismo un valor de peso, colaborando estrechamente con las masas tal y como veremos enseguida.

Pesos iguales

Cuando se nos plantean problemas de equilibrio de masas del mismo peso, en iguales o distintos niveles, la resolución de los mismos es siempre simple y lógica.

Se trata de recurrir al concepto de simetría, tal como puede usted comprobar en las figuras 99 a 102.

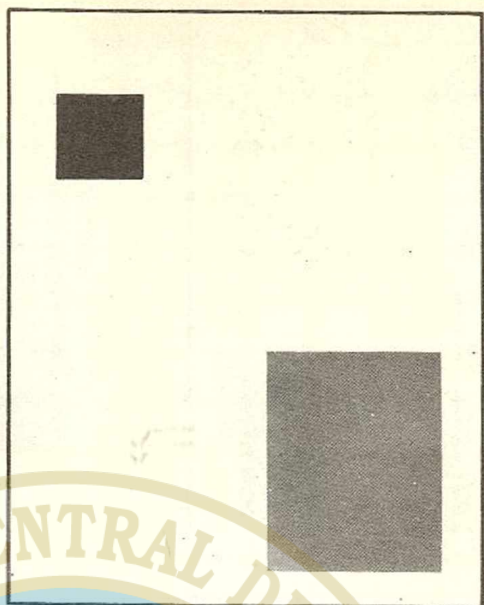


Fig. 97

Fig. 98



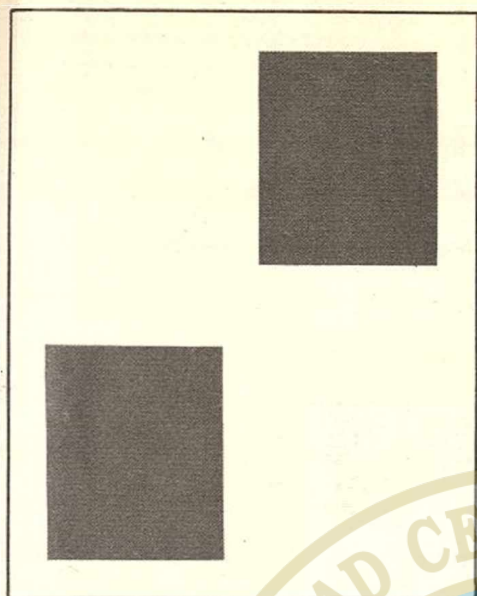


Fig. 99

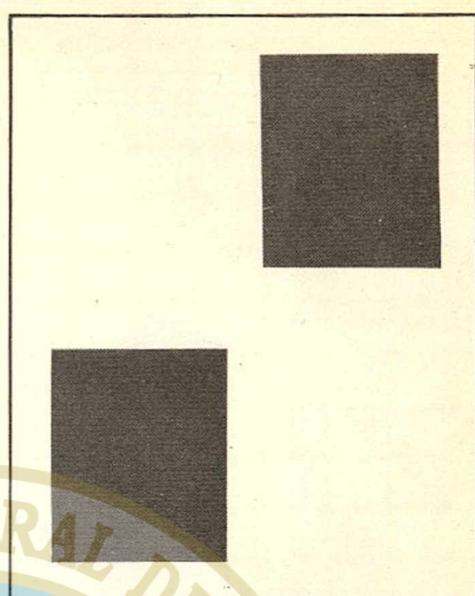


Fig. 100

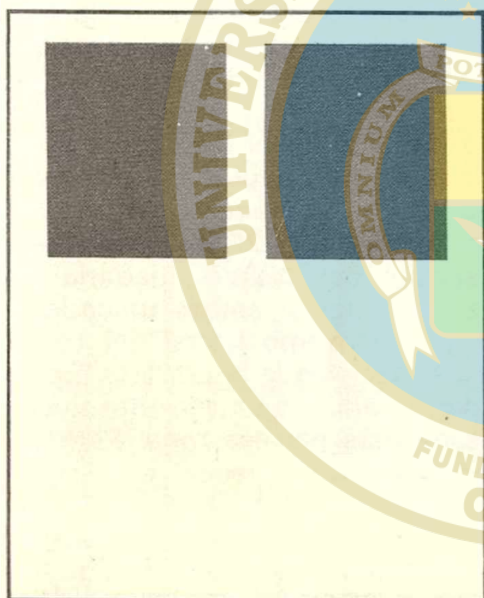
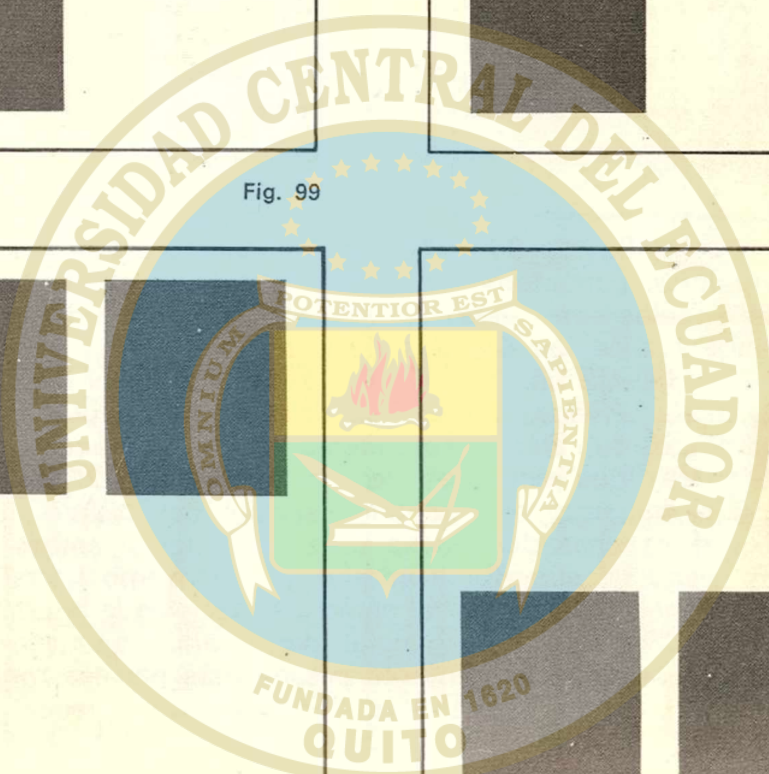


Fig. 101



Fig. 102



En las figuras 99 y 100, nos hallamos ante un caso de pesos angulares, perfectamente equilibrados. Las masas ascendentes de los ángulos superiores, quedan compensadas por las masas descendentes de los ángulos inferiores.

El conjunto compositivo de la figura 101, en que las dos masas están situadas en el área de los dos ángulos superiores del cuadro, es de carácter ascendente. Por el contrario, la organización de masas que podemos ver en la figura 102, es descendente.

Sin embargo, el equilibrio espacial del cuadro quedaría roto, si dos manchas del mismo peso apareciesen ambas ubicadas en los ángulos superior e inferior de un mismo lateral del cuadro, en régimen de simetría, tal como acontece en la figura 103. En este caso la composición general del cuadro quedaría desnivelada hacia la derecha, el conjunto pesaría más por esa zona. Para conseguir unos resultados aceptables, se haría preciso equilibrar el conjunto masivo de la derecha del cuadro con un elemento emplazado a la izquierda, entre las dos masas que ya tenemos, y situado a mayor distancia del eje central que aquellas, siguiendo siempre las leyes de la balanza (fig. 104).

Las líneas como elementos con peso

Este aspecto de las líneas, lo habíamos dejado para este capítulo, donde podemos comprenderlo con mayor claridad una vez asimilado el concepto de peso en composición.

Las líneas crean espacios

Fíjese en la fig. 105. Volvemos a enfrentarnos con un espacio en blanco. Sobre él vamos a trazar una línea vertical que lo divida en dos partes iguales (fig. 106).

Queremos hacerle observar que, en realidad, dicha superficie blanca ha quedado seccionada en dos rectángulos de la misma

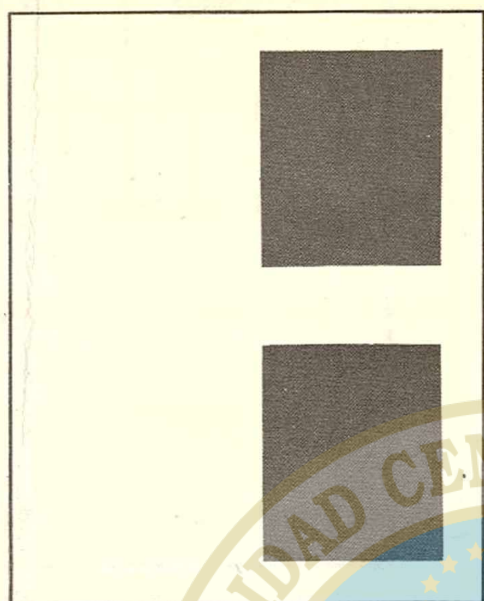


Fig. 103

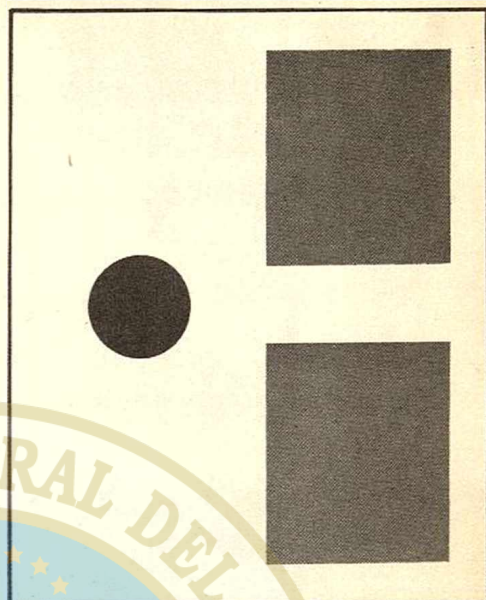


Fig. 104

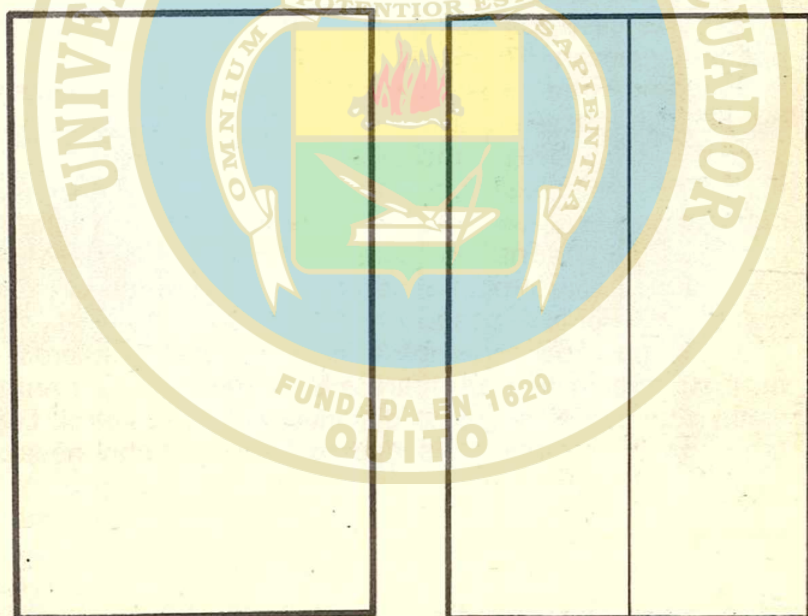


Fig. 106

Fig. 105

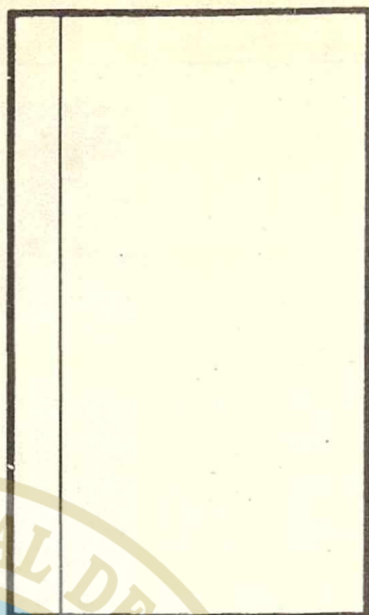


Fig. 107

área. Es decir, ha quedado dividida en dos masas blancas, que tienen, cada una, un peso.

En este caso los dos rectángulos son iguales, y a efectos compositivos, pesan lo mismo.

Hagamos otra división (fig. 107). Ahora los rectángulos en que queda dividido el cuadro, no son iguales. Uno es mayor que otro y, por consiguiente, uno pesa más que otro.

Pero estos pesos de que hablo, refiriéndome a fantasmales masas blancas, no alcanzan su valor real mientras aquellas no esten pobladas de auténticas masas de color. Entonces es cuando la línea que las provocaba adquiere su verdadero carácter de elemento creador de peso.

En la fig. 108 tenemos una masa, a la izquierda, de un peso muy superior a la que aparece a la derecha. Sin embargo, ambas están situadas a la misma distancia del eje central. Lógicamente, y teniendo en cuenta todo cuanto hemos dicho hasta ahora sobre equilibrio basándonos en las leyes de la palanca, la composición queda desequilibrada hacia el lado izquierdo. Si suponemos que estos elementos nos son dados ya en esta situación y tenemos que hallar un recurso que equilibre el conjunto, ¿qué haremos?

Es muy sencillo. Trazaremos una línea, tal como usted puede ver en la fig. 109. Observe usted esa figura. Evidentemente, la composición se ha equilibrado. ¿Por qué?

Porque la línea en cuestión ha puesto en juego, una vez más, los principios de equilibrio que rigen en el balancín y la romana. Ha creado, a la derecha, un espacio de área notablemente más amplia que el que queda a la izquierda, lo que compensa la corta distancia, la insuficiente distancia a que se halla el elemento menor del eje central, para ser, por sí mismo, capaz de compensar el peso de la masa mayor.

Otros ejemplos puede verlos en las figuras 110 a 115.



Fig. 108

Fig. 109

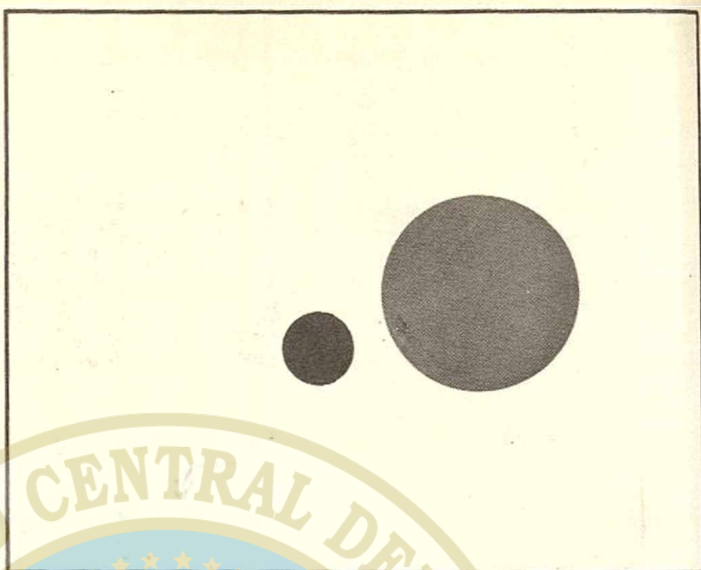


Fig. 110

Como verá el principio elemental con que se juega consiste en reducirle el espacio a las masas de más peso, de modo que su área más pequeña, contrarreste la falta de distancia al eje central y el menor peso de las masas menores.

Ya que esto se consigue por medio de líneas, es por lo que éstas tienen, también, un valor de peso y usted, a la hora de componer, debe tenerlas en cuenta.

Para acabar con el tema quiero decirle algo que es necesario no olvidar: el equilibrio asimétrico de masas es algo muy complejo, para cuya buena resolución es preciso no solo el estudio, cuanto más amplio, mejor, de la teoría de la composición. También se hace necesaria la práctica, y no sólo la práctica a secas, sino un ejercicio abundante y atento que le vaya formando a usted el instinto de la composición.

Es preciso que usted se plantee problemas compositivos, que estudie las obras de los grandes maestros de la pintura y el dibujo, y especialmente, los trabajos de los actuales dibujantes publicitarios y los grafistas. Esto le permitirá irse familiarizando con un mundo de cosas que ahora seguramente le parece un tanto abstracto y confuso.

Nosotros le proporcionamos aquí unas normas básicas, unos principios a partir de los cuales, usted mismo deberá ir descubriendo los pequeños matices del arte de componer, que se escapan siempre en toda obra didáctica escrita por muy minuciosa que ésta sea.

Ahora sería el momento de enfrentarnos con la práctica compositiva en su aspecto de equilibrio de masas. Pero permítame que esperemos todavía el tiempo que usted tarde en estudiar el próximo capítulo. Es que nos falta un factor importante para poder trabajar con la totalidad de los recursos que toman parte en el equilibrio asimétrico de masas. Me estoy refiriendo al tono.

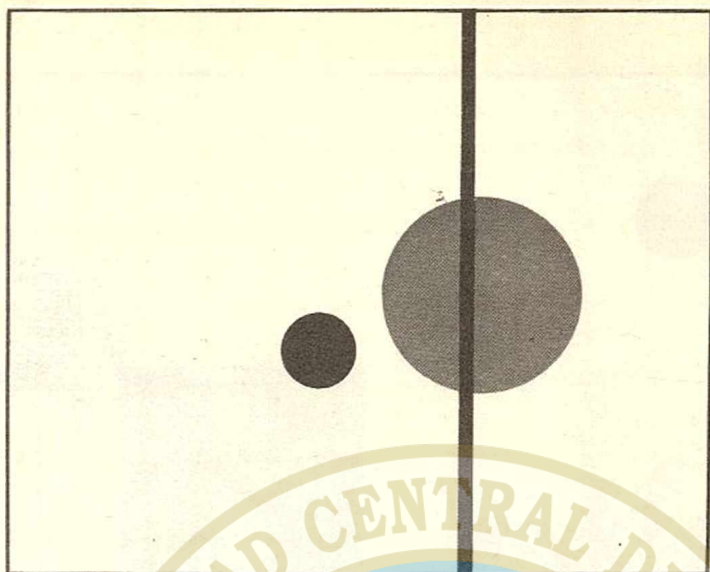


Fig. 111



Fig. 112.— Vea resuelto por medio de un dibujo el esquema de la figura 111.

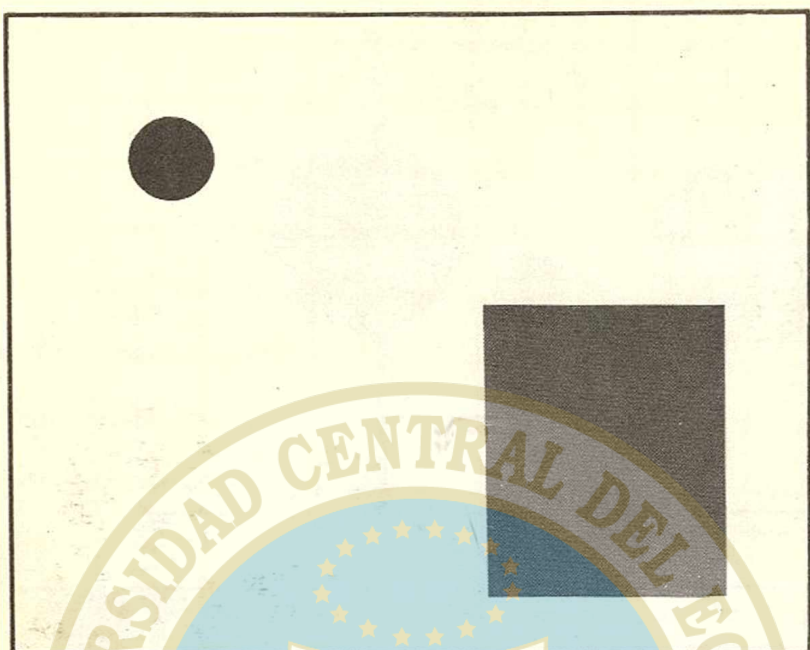


Fig. 113

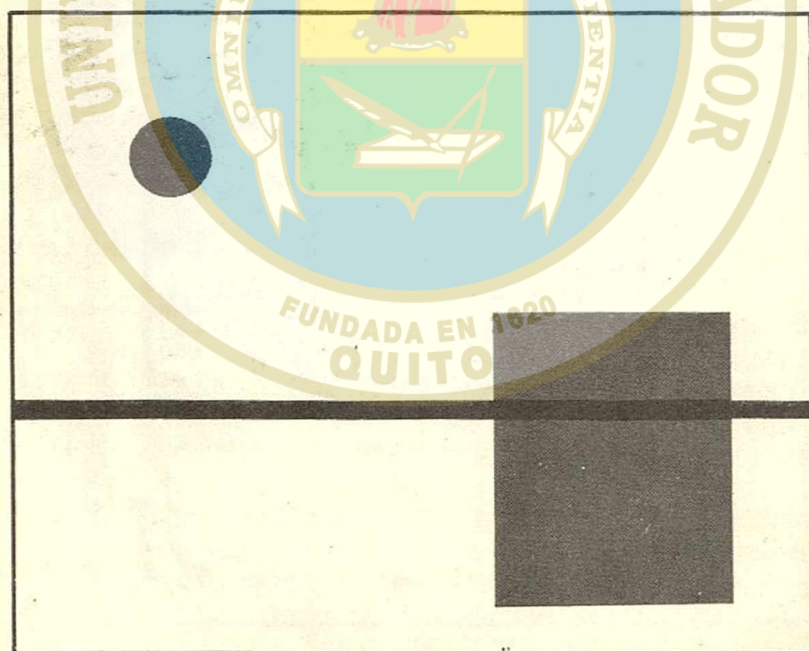


Fig. 114

SOGO

Fig. 115. — El dibujante de humor Sogo ha resuelto así el esquema compositivo de la figura 114.

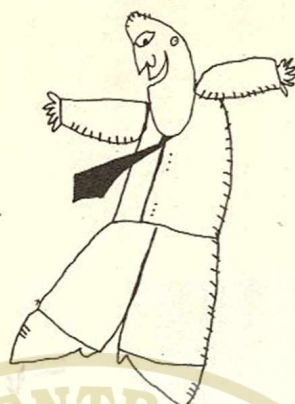


Fig. 116

NINO



5. LOS TONOS

Definición

Ya lo dijimos en el capítulo I: tono es la mayor oscuridad o claridad de una mancha de gris, en una escala que va del negro puro, al blanco puro (fig. 23).

También dijimos que este concepto de tono se aplicaba igualmente a los colores, atendiendo, asimismo, a su mayor o menor luminosidad con respecto al blanco y al negro, que como verá son siempre los puntos de referencia en que nos basamos para determinar el tono de un gris o de un color cualquiera.

Al tono se le llama también *valor*, que es, en realidad, la correcta nomenclatura de este accidente del color.

Aclaremos antes de seguir, una cosa: el color, en sí mismo, se rige por una serie de reglas y principios de armonización, que no vamos a tocar aquí. Se trata, sin embargo, de principios cuyos objetivos son conseguir, igual que nosotros intentamos, un ritmo basado en la unidad varia. No obstante existe una diferencia radical entre el campo de la composición cromática y el que nosotros abordamos.

Nosotros estudiamos el *ritmo formal* de la obra de dibujo, el ritmo conseguido con elementos lineales y *masivos*. Y el color sólo nos interesa como tono, es decir, como factor a tener en cuenta en el equilibrio formal y, en concreto, de masas.

Los esquemas de color son algo posterior, aplicables sobre los esquemas formales que en este momento montamos. Ahora el color sólo nos interesa como valor, o sea, como mayor o menor luminosidad, al margen de que esa determinada luminosidad corresponda a un verde, un rojo o un amarillo.

El destaque de los tonos

Para irnos centrando en el tema con la mayor precisión posible, diremos enseguida algo que usted deberá tener muy en cuenta:

Fig. 117

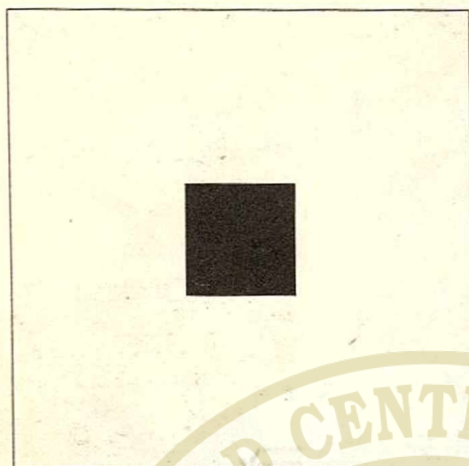
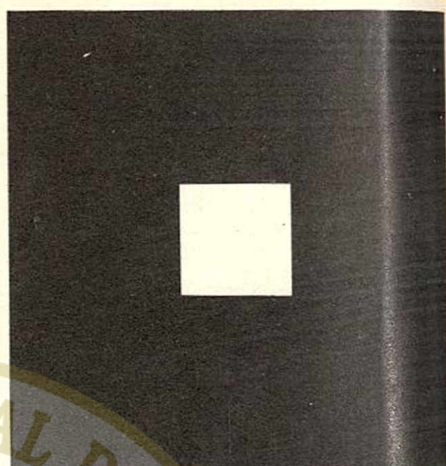


Fig. 118



los tonos, a efectos compositivos, actúan con un valor de destaque, y este destaque está condicionado fundamentalmente por el resto de los tonos que un color determinado tenga cerca.

Así pues, los tonos nos interesan como factores compositivos porque se destacan más o menos en el conjunto. Bástenos saber ésto ahora; enseguida veremos como este destaque se relaciona con el peso de las masas.

Mire usted las figuras 117 a 122. En la primera podemos ver una pequeña masa negra sobre un gran fondo blanco. En la figura 118 tenemos el caso contrario: una masa blanca de área pequeña, situada en medio de una mancha negra mayor. La figura 119 nos muestra una mancha igual a la que hemos visto en las figuras anteriores, pero situada sobre un fondo gris. El caso inverso, blanco sobre gris, lo tenemos en la figura 120. En el grabado siguiente (figura 121) otra vez una mancha negra sobre fondo blanco, pero en esta ocasión ocupando la mitad del área del cuadro. En la última figura (122), es la mancha blanca la que ocupa la mitad del espacio.

Compare usted unas figuras con otras y llegará a algunas conclusiones interesantes. Son éstas:

- Pequeñas áreas blancas o negras, se destacan intensamente sobre fondos de tono contrario (blanco sobre negro, negro sobre blanco).
- Cuanto mayores son las áreas de negro sobre fondo blanco, o de blanco sobre negro, menor es su destaque.
- El blanco y el negro sobre fondo gris, pierden una gran parte de su fuerza de destaque.

Fig. 119

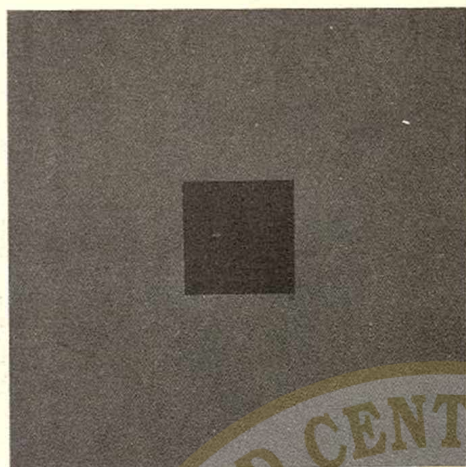


Fig. 120

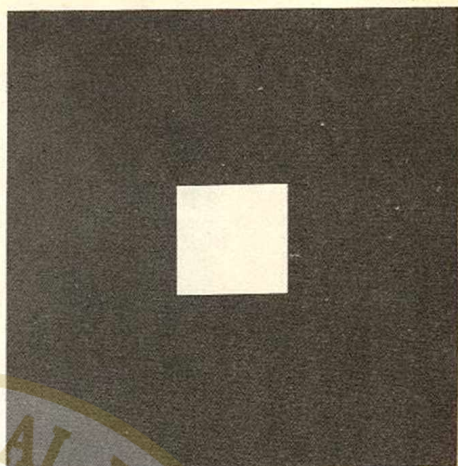


Fig. 121

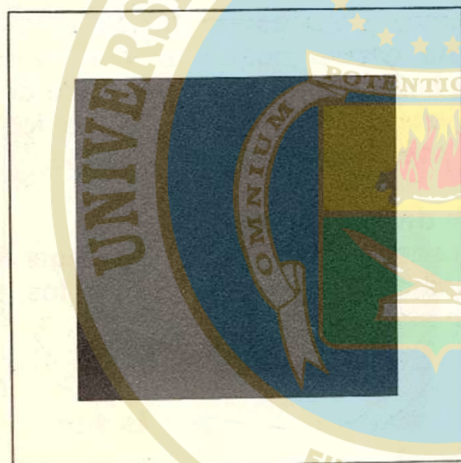
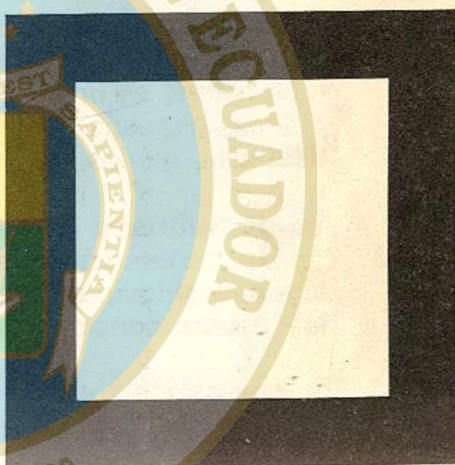


Fig. 122



Es decir, que cuanto más claro es un fondo amplio, más se destaca en él una mancha oscura pequeña, y viceversa, cuanto más oscura es un área de base, mayor es el destaque de una masa blanca pequeña situada en él. Por último, todos los tonos se destacan menos, cuanto más se acerquen al gris.

El destaque y el peso de las masas

De consecuencia en consecuencia podemos llegar a formular algunos principios fundamentales que relacionan los tonos con las masas consideradas como peso:

1. Masas de igual tono y tamaño, pesan lo mismo (fig. 123).
2. Entre dos masas del mismo tamaño, pesa más aquella que tenga el tono más destacado.
3. Es conveniente destacar por medio del tono aquellas masas que pesan menos (fig. 124).
4. Una gran masa oscura puede ser equilibrada por una mancha media o pequeña de tono claro o blanco que destaque en ella (fig. 125).
5. Una gran masa clara o blanca, puede ser equilibrada por medio de una pequeña masa oscura o negra que destaque en ella (fig. 126).
6. Si la masa de más peso tiene, para colmo, el tono más destacado, se producirá un fuerte desequilibrio compositivo (fig. 127).

Bien, a ésto queríamos llegar, y una vez en ello conviene que tenga usted siempre presente la idea base que en todo este complejo de factores sirve de referencia:

Los tonos, más que pesar, se destacan, y su mayor o menor destaque, fundido en las masas, aumenta o disminuye relativamente el peso de éstas.

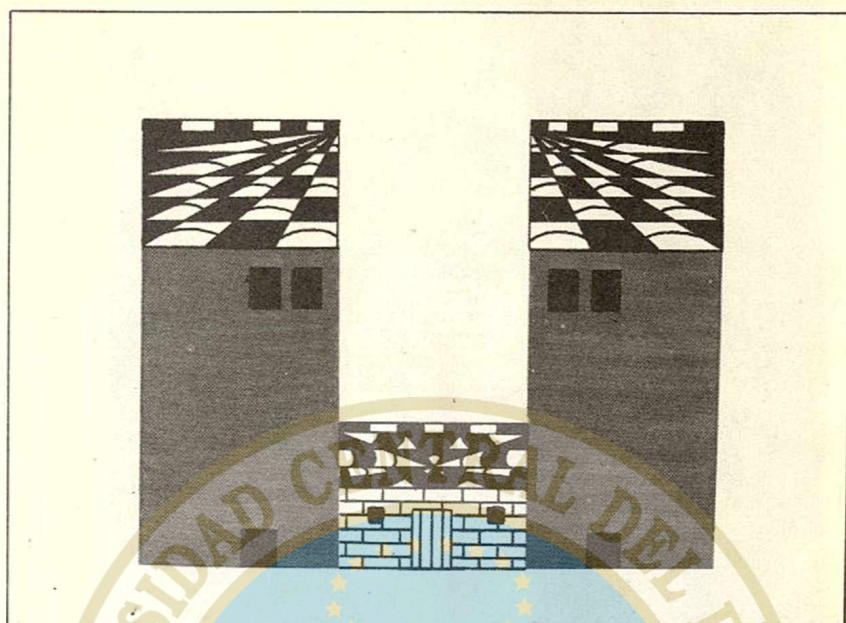


Fig. 123



Fig. 124

Fig. 125

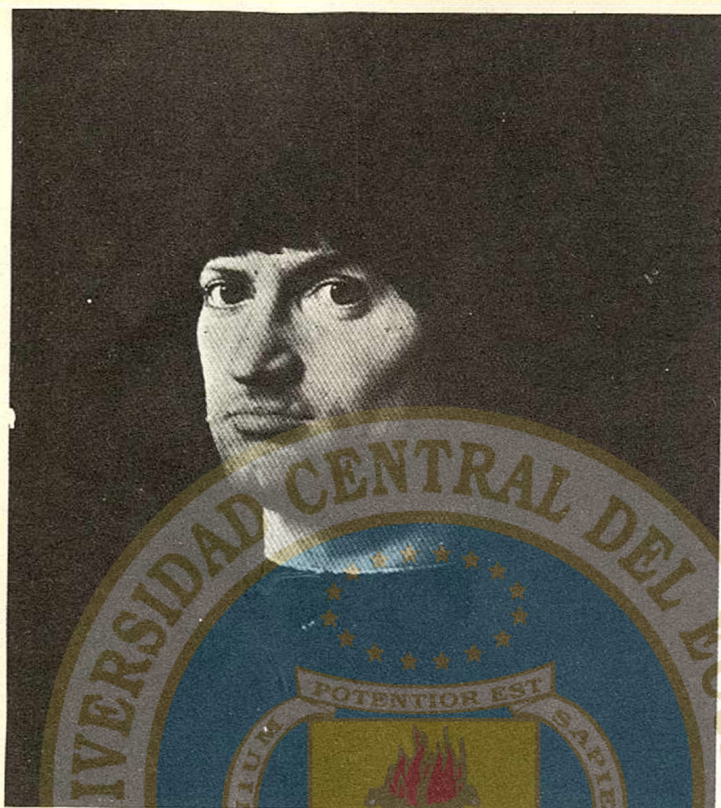
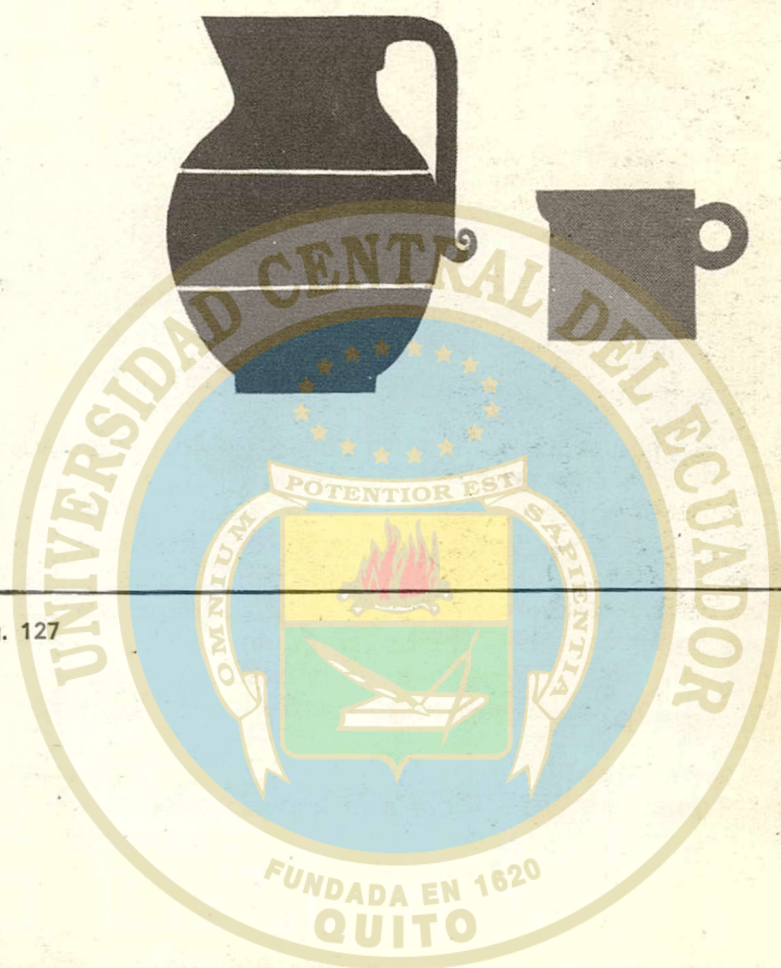
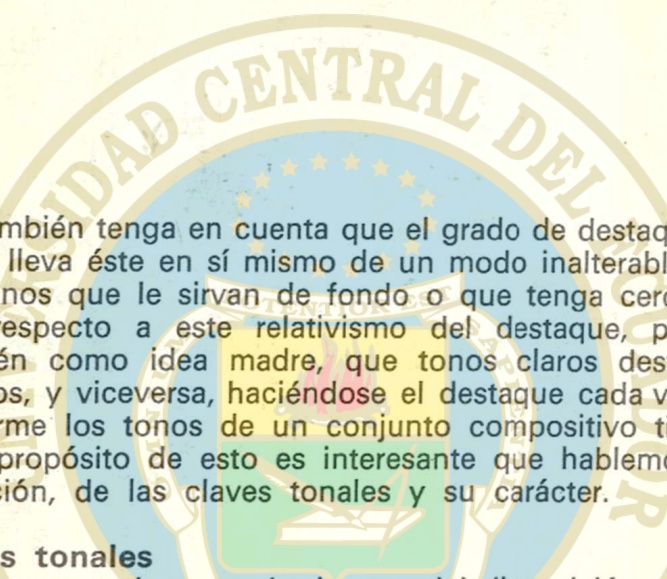


Fig. 126



Fig. 127





También tenga en cuenta que el grado de destaque de un tono, no lo lleva éste en sí mismo de un modo inalterable. Depende de los tonos que le sirvan de fondo o que tenga cerca. En general, con respecto a este relativismo del destaque, podemos decir, también como idea madre, que tonos claros destacan a tonos oscuros, y viceversa, haciéndose el destaque cada vez más difuso, conforme los tonos de un conjunto compositivo tienden al gris.

A propósito de esto es interesante que hablemos a modo de iniciación, de las claves tonales y su carácter.

Claves tonales

Llamamos *clave tonal* a la especial disposición subordinada de varios tonos en un conjunto, de modo que produzcan una unidad armónica de carácter especial. Tienen interés compositivo, ya que en cada clave los tonos se presentan en áreas más o menos extensas que corresponderían a masas en la posterior realidad del dibujo.

Hay claves mayores y claves menores.

Las claves mayores son aquellas que se forman utilizando cualquier tono de la escala de valores, incluido el blanco y el negro.

Las claves menores se constituyen con tonos de sólo una parte de la escala y únicamente puede intervenir en ella el blanco o el negro, pero no los dos juntos.

A su vez, las claves mayores y menores, son altas, intermedias o bajas, según predominen en ellas tonos cercanos al blanco y el blanco mismo; grises intermedios entre el blanco y el negro, o bien tonos cercanos al negro o el mismo negro.

Veamos seis claves principales que le sirvan a usted de orientación sobre éste aspecto de la composición tonal.

Clave alta mayor

Se compone de grandes áreas de blanco y gris claro, sobre las



Fig. 137

FALTAN 6 PÁGINAS, UN CRIMINAL DEL ARTE SE LAS ROBO
¡HALDITO SEA!

¿cómo fue asesinado Kennedy? 2



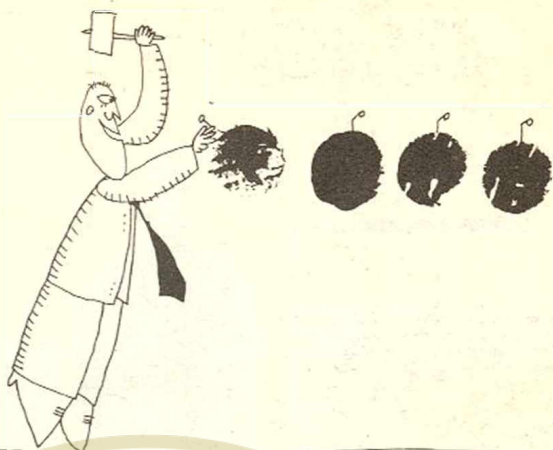


Fig. 139

6. LA PRACTICA

El problema

Fíjese usted en la fig. 140. En ella podemos ver cinco elementos, cinco objetos con los que deberemos posteriormente, montar un buen esquema compositivo, siguiendo todas las reglas, normas y leyes que hemos ido viendo a través de todo este libro.

Los elementos en cuestión son: una botella de cristal, un pequeño jarro de cerámica, una caja cúbica de cartón, una esfera, y ... lo más difícil de encajar, un cuadro rectangular, en posición apaisada, en cuya área podemos ver un paisaje con tres árboles, una casa y el mar.

El problema consiste en reunir estos cinco elementos en un espacio adecuado, situados en él de la forma más propicia para obtener esa equilibrada unidad en la variedad a que hemos hecho mención repetidamente a lo largo de este trabajo.

Nos plantearemos el problema, de acuerdo con las distintas fases teóricas que hemos desarrollado en nuestra exposición; es decir, hablaremos sucesivamente del espacio, las líneas, las masas y los tonos. Estos dos últimos elementos, debido a la íntima relación que existe entre ellos a efectos compositivos, los abordaremos a la vez.

Todo esto, a fin de partir con unos puntos de referencia que nos orienten en nuestra marcha. En realidad, como podrá apreciar enseguida, las cuatro fases se confunden, y en el momento de dibujar se está actuando con un complejo de recursos que incluyen simultáneamente al espacio, las líneas, las masas y los tonos.

Bien, empecemos a andar.

El espacio

□ a) Lo primero que debemos concretar con respecto al espacio, es la *forma* que deberá tener el cuadro en que vamos a incluir los elementos de que disponemos.



Fig. 140



Fig. 141

Tenemos varios datos que nos pueden servir de referencia:

1. Ningún elemento puede ser aéreo, salvo el paisaje. Queremos decir que todos ellos deberán aparecer « posados » sobre una superficie, en un conjunto, que, lógicamente, dados los objetos de que disponemos (objetos domésticos), deberá producir una impresión de reposo y quietud.
2. El elemento paisaje, con su forma rectangular apaisada, tiene un esquema lineal donde predomina la línea recta horizontal, no sólo en su estructura externa, sino en el motivo que encierra (largas líneas del mar y la tierra).

Como consecuencia de estas dos características que llevan implícitos los elementos que vamos a manejar, se impone de inmediato una forma rectangular apaisada para el cuadro. Esta estructura es la que más idóneamente se coordina con lo que ya se anuncia como sentido psicológico del futuro dibujo: horizontalidad, quietud, reposo, estatismo.

Bien, decidido. El cuadro será apaisado. De este modo, no sólo se acoplará a la forma más sobresaliente que va a albergar: el paisaje, sino que colaborará perfectamente a fijar el carácter psicológico de la obra (fig. 141.)

□ b) Nos planteamos ahora el problema de la división del espacio del cuadro en posibles sectores que encierren a otros tantos grupos de elementos.

Razonamos así:

Parece ser que va a haber dos grupos de objetos: uno que incluirá los cuatro elementos que deberán estar, según hemos dicho, « posados sobre un soporte » (mesa, repisa, etc.); el otro, aquel

en que aparecerá el paisaje. Es decir, dadas las características de los elementos con que contamos, suponemos ahora, prematuramente, que la situación aproximada de los mismos, se concretará en dos grupos: botella-jarro-caja-esfera, por un lado; paisaje, por otro.

Mire usted la figura 142. Se trata del trabajo terminado.

En el grabado puede comprobar que el cuadro se ha dividido en dos sectores, según la norma áurea aproximadamente. En la zona menor está la botella, el jarro y la caja (pero no la esfera, por las causas que más adelante le indicaremos). En la mayor, el cuadro.

El esquema lineal

Nos quedan cosas por decir con respecto a la división de espacio, pero para que usted comprenda mejor el proceso seguido, un proceso en el que se ponen en juego todos los factores compositivos a la vez: espacio, líneas, masas y tonos, debemos comentar primero algunos aspectos del esquema lineal.

En el esquema lineal, predomina la línea horizontal. No sólo debido a las paralelas del rectángulo del paisaje (marco y tema), sino porque ahora aparece una nueva línea horizontal, la que marca el soporte indeterminado sobre el que se hallan todos los objetos menos el paisaje (fig. 142).

Es lo más idóneo para un esquema en el que predominará la idea de reposo. Sólo habrá una línea vertical de contraste, la del cuello de la botella, que formará con el eje imaginario horizontal del paisaje, una especie de L volcada, con un peso acusado por su extremo de la derecha (fig. 143).

Las masas y los tonos

Bien, tampoco está dicho todo sobre las líneas, a falta de poder

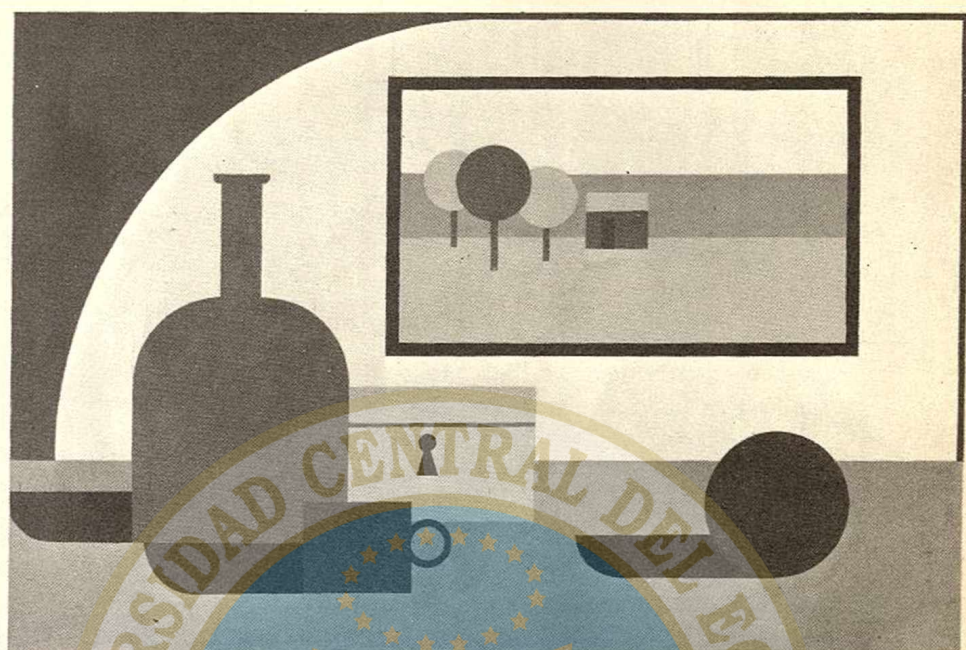


Fig. 142



Fig. 143

jugar con la totalidad de factores compositivos. Ahora que ya entramos en la fase final del problema al dar cabida a masas y tonos, podemos abordar el trabajo por completo.

Situación de las masas

Las masas que forman los cuatro objetos que deberán estar «posados», no podían situarse separadas, es decir, unas a continuación de las otras, de un modo aproximado a como aparecen en la fig. 140. ¿Por qué?

Muy sencillo, porque si lo hubiésemos hecho así, ésto era lo ideal para provocar una desagradable idea de dispersión. Eso lo comprendimos muy pronto, de modo que al pensar en la división del espacio, ya intuimos que los cuatro elementos de que hablamos, deberían estar reunidos. Y se decidió, como hemos dicho y a modo de prueba, lo siguiente: por un lado, a la izquierda (fig. 144), los cuatro objetos «posados»; en el otro sector, el cuadro. Pero ahora usted puede comprobar (fig. 142) que, en el grupo de la izquierda no está la esfera. Estudiemos por qué.

Si en el sector de la izquierda situábamos la botella, el jarro, la caja y la esfera negra, se formaba un buen núcleo de peso, que, sin embargo, no era capaz de compensar la fuerte tendencia del paisaje, debido a su longitud, a caer por su ángulo inferior derecho (fig. 144). ¿Cuál era la solución? Desplazar la esfera —que a causa de su tono es la masa con más peso del conjunto— hacia la derecha, hasta situarla en el lugar donde usted la ve en la figura 142.

Pero —se preguntará usted— ¿cómo se explica que si la composición estaba desnivelada hacia la derecha (fig. 144), sea posible equilibrarla corriendo hacia ese sector precisamente una de las masas más pesadas del conjunto? ¿No pesará ahora mucho más esa zona, al incluirle aún otro elemento pesado?

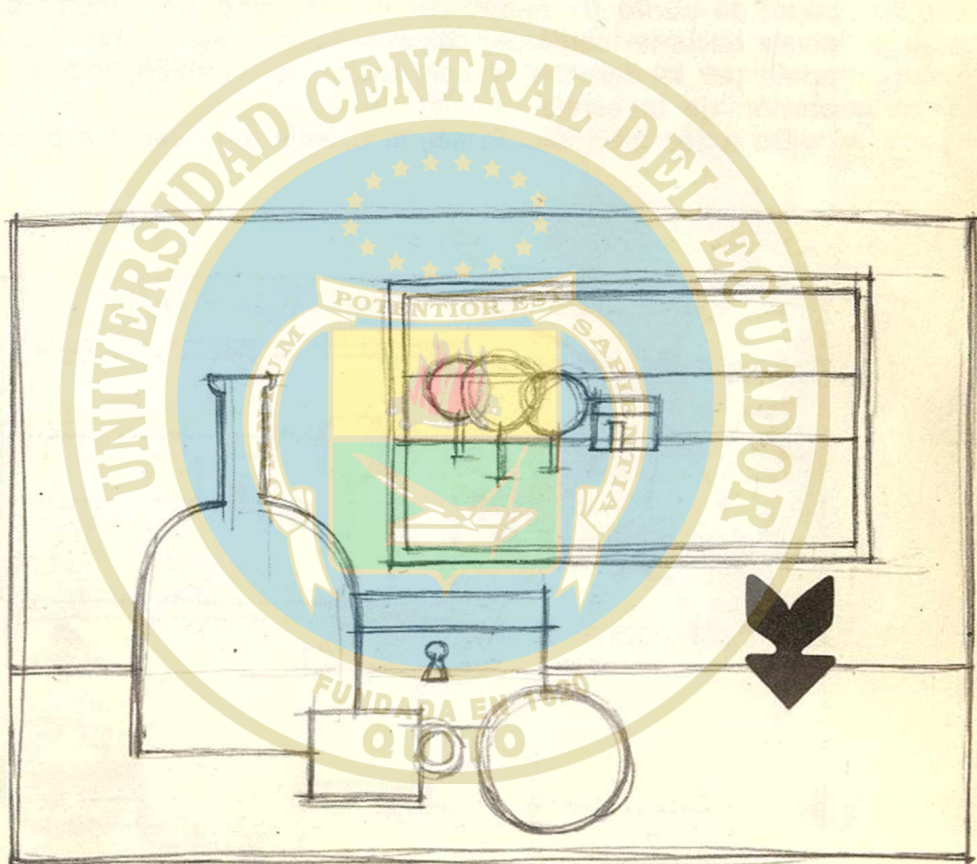


Fig. 144

Es lógico que se pregunte usted ésto. Pero enseguida le vamos a desvelar el secreto.

La esfera ha quedado situada bajo el paisaje, a la derecha del centro de éste. De inmediato el peso de toda la zona de la derecha del cuadro, se centra en ella debido a su tono intenso. Es decir, el núcleo de la zona en cuestión, se sitúa más al centro del cuadro y más abajo, deshaciendo la violenta impresión de caída que producía el paisaje por su vértice inferior derecho (figura 145).

Pero a la vez ocurre otra cosa importantísima: para el ojo de un espectador, se crea un nexo entre la esfera y el paisaje. La esfera se constituye en punto de apoyo imaginario de un imaginario balancín formado por el paisaje. Dada la situación de la esfera, emplazada hacia la derecha del centro del paisaje, e investida del papel de punto de apoyo del mismo, éste, de inmediato, se desnivela hacia la izquierda, compensándose así el gran peso que suponía por la derecha, y compensando, también, incluso la fuerte presión de la esfera.

De todos modos, aún así, el paisaje, en cuanto a peso y direc-

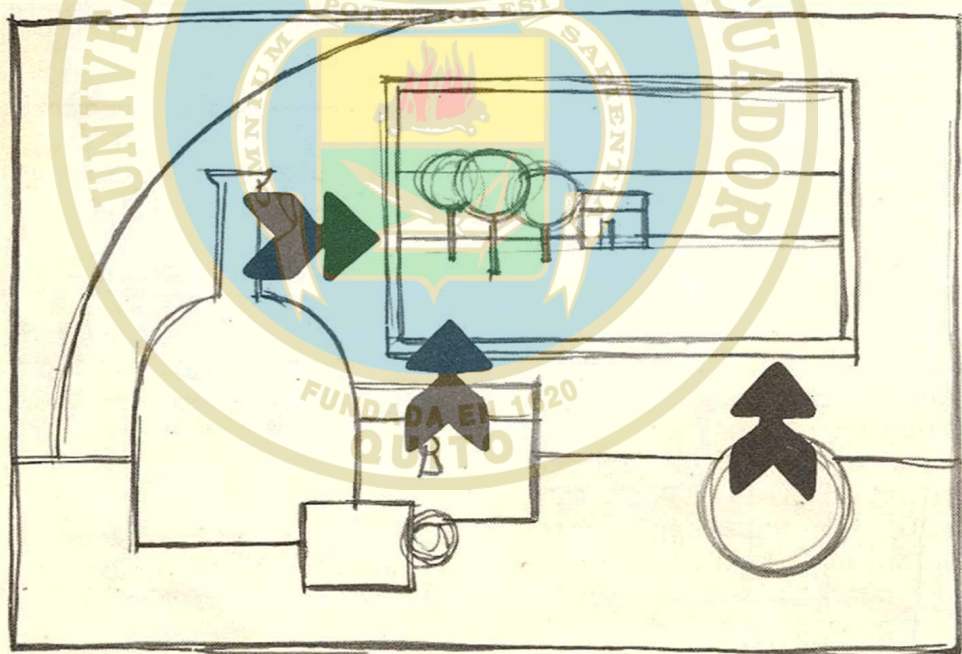


Fig. 145

ción lineal, tiene una ligera tendencia hacia el lateral derecho del cuadro.

Para nivelar ésto, se han dibujado las sombras de la esfera y del grupo de la botella, yéndose hacia la izquierda. Se siguen estabilizando así los pesos y a la vez se crea un contraste de direcciones lineales opuestas (paisaje hacia la derecha, sombras hacia la izquierda), que dentro de la calma del conjunto, dinamizan suavemente el trabajo (fig. 146).

La sombra de la esfera contribuye, por otro lado, a crear un nexo entre ella y el grupo de objetos de la izquierda, llenando parte del espacio de la base de sustentación, con una mancha que puebla un « campus » vacío, que de lo contrario quedaría demasiado desnudo.

Con la misma finalidad de crear nexo entre los distintos elementos del conjunto, algo dispersos debido a sus propias particularidades formales (que deben compaginarse con la consecución de equilibrio), se ha dibujado la mancha de sombra que puede usted observar cubriendo toda la zona izquierda del cuadro. Es una mancha que une el grupo donde se halla la botella, con el

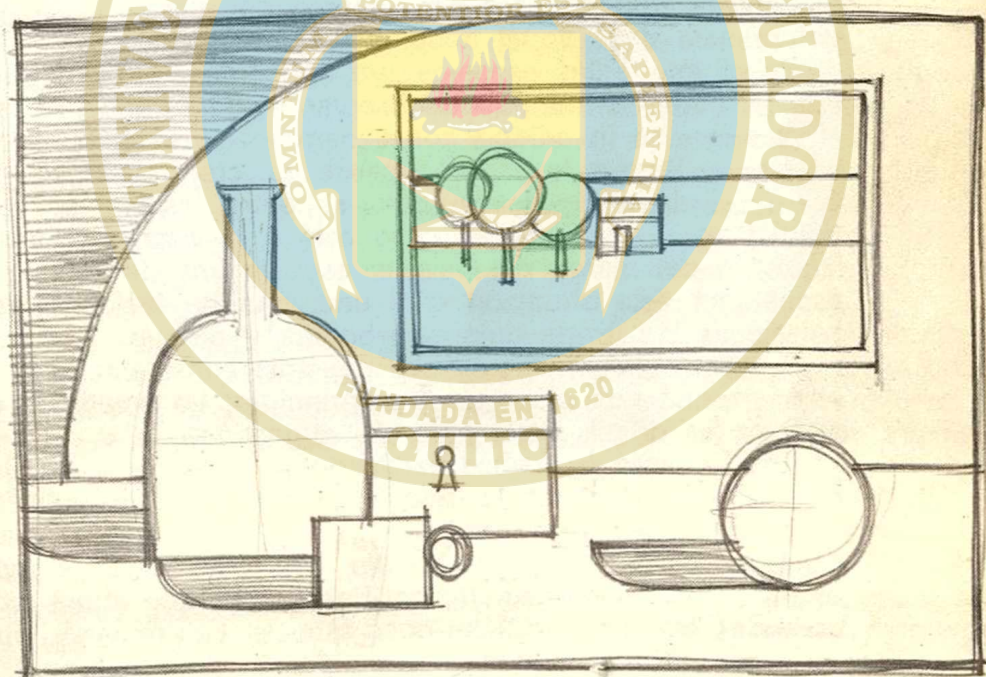


Fig. 146

paisaje. A la vez esa mancha pesa, y este peso contribuye al «desesperado» esfuerzo que se advierte en todo el esquema, tendente a equilibrar ese difícil marco del paisaje, clave y dificultad primera de todo el trabajo (fig. 146).

En cuanto a los espacios (ya indicamos que no todo estaba dicho), como usted puede observar en la figura 142, el marco el paisaje «ha invadido» zonas pertenecientes al conjunto de la botella, el jarro y la caja. La causa es, creo, clara: se trata, una vez más, de crear nexos, uniones entre los grupos, buscando unidad en el conjunto. El nexo está a la vista. La línea vertical izquierda del marco del paisaje, está encima de la caja. Para el espectador esta situación crea una idea de fusión entre caja y paisaje, o sea, entre caja-jarro-botella y paisaje.

Y bien, con esto acabamos nuestras consideraciones sobre el ejercicio que nos planteamos al principio. Lo repetimos otra vez: el tema es difícil, pero lleno de sugestión.

Todo cuanto le hemos explicado se refiere a leyes de principio, básicas. El tema se podría ahondar más. Pero existen dos dificultades para ello: la primera, los límites de este trabajo. La segunda, y principal, que ahondar más en el tema supondría estar en el pellejo de usted, lector. Porque, lo que ahora queda por aprender, es algo que tiene poco que ver con reglas y mucho con su especial idiosincrasia.

Quiero decir que la investigación de los principios teóricos de la composición, le competen a partir de este momento sólo a usted, en el sentido de que lo que es preciso descubrir ahora, es su propio estilo compositivo, es adecuar su instinto artístico a unas leyes tradicionales, para, si es posible, romperlas y sustituirlas por ideas nacidas de su particular visión del mundo.

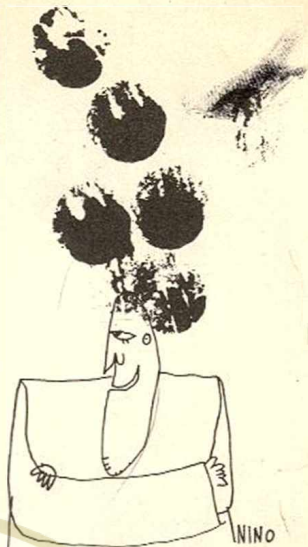


Fig. 147

7. RECAPITULACION

Terminada prácticamente la exposición teórica del tema propuesto al comienzo de este trabajo, nos queda, sin embargo, algo por hacer:

Hemos aprendido el valor del espacio blanco y las posibilidades de su división a efectos compositivos. Se han dado algunas fórmulas eficaces para hallar puntos artísticos importantes en ese espacio y, tras el estudio particular de los efectos rítmicos y psicológicos de las principales líneas y figuras geométricas, nos hemos enfrentado con los principios tradicionales que rigen la coordinación o concordancia de masas y tonos en busca de buenos efectos compositivos. Por último, se ha hecho un contacto con la práctica.

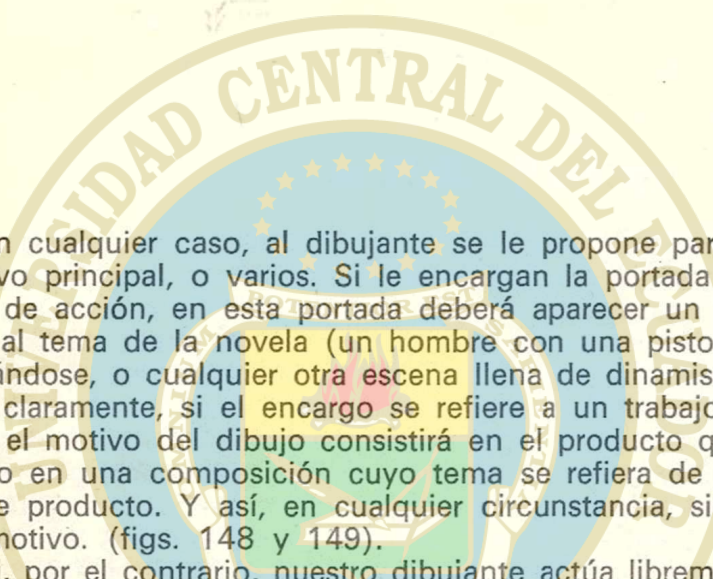
Sin embargo, nos falta algo por decir que se refiere a los objetivos más primarios del arte de componer. Sí, en efecto, la composición de un cuadro o un dibujo, ya que es un objetivo en sí mismo, pero que está sirviendo a un objetivo aún anterior. Veamos.

El artista

Bueno, quede sentado que a nosotros la denominación de «artista», no nos gusta, tal vez porque este vocablo se ha empleado excesivamente con el significado de «hombre inculto, no demasiado inteligente, pero muy sensible —o muy temperamental—, y siempre en contacto directo con los númenes inspiradores»; esto es, porque el término artista ha querido decir *esteta*. Nosotros preferimos decir dibujante o profesional del dibujo; pintor o profesional de la pintura, etc.

Pero dejando esto aparte, acerquémonos a un dibujante cualquiera y veamos cuales son los motivos que le llevan a dibujar.

Puede haber, fundamentalmente, dos motivos: el encargo y el interés que le suscita en un momento dado un determinado tema.



En cualquier caso, al dibujante se le propone para dibujar un motivo principal, o varios. Si le encargan la portada de una novela de acción, en esta portada deberá aparecer un motivo referido al tema de la novela (un hombre con una pistola, dos tipos peleándose, o cualquier otra escena llena de dinamismo). Mucho más claramente, si el encargo se refiere a un trabajo de publicidad, el motivo del dibujo consistirá en el producto que se anuncia, o en una composición cuyo tema se refiera de algún modo a ese producto. Y así, en cualquier circunstancia, siempre habrá un motivo. (figs. 148 y 149).

Si, por el contrario, nuestro dibujante actúa libremente y sigue el particular incentivo que le ha causado un tema: el rostro de una persona, un color, un paisaje, etc.; este tema será, ni más ni menos, el motivo del dibujo que va a realizar. (figuras 150 y 151).

Pues bien, no hemos llegado, tras estas disquisiciones, muy lejos, pero sí lo suficiente para irnos acercando a lo que deseamos aclararle sobre la composición. Hemos llegado a un punto en que decimos: el dibujante o el pintor, en su proceso intelectual previo a la plasmación del dibujo concreto que luego venderá, colgará en una sala de exposiciones, o simplemente, enseñará a sus amigos, ha tenido que buscar, o se le ha dado, un motivo central del mismo.

Unos ejemplos

Vamos a hojear el libro hacia atrás con el fin de encontrar algunos motivos centrales de cuadros reproducidos en él. En las páginas de la Introducción puede usted ver el cuadro de Velázquez «Venus y Cupido», o «La Dama del Espejo» (fig. 3). Hay un motivo claro: Venus. Pero, más concretamente, la cabeza de Venus, y más concretamente aún, el rostro de Venus reflejado en el espejo.

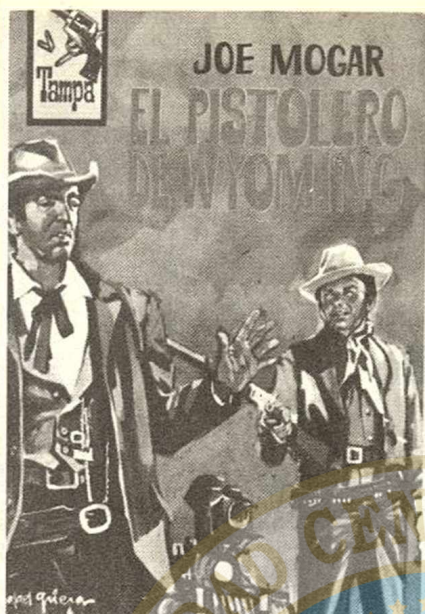


Fig. 148

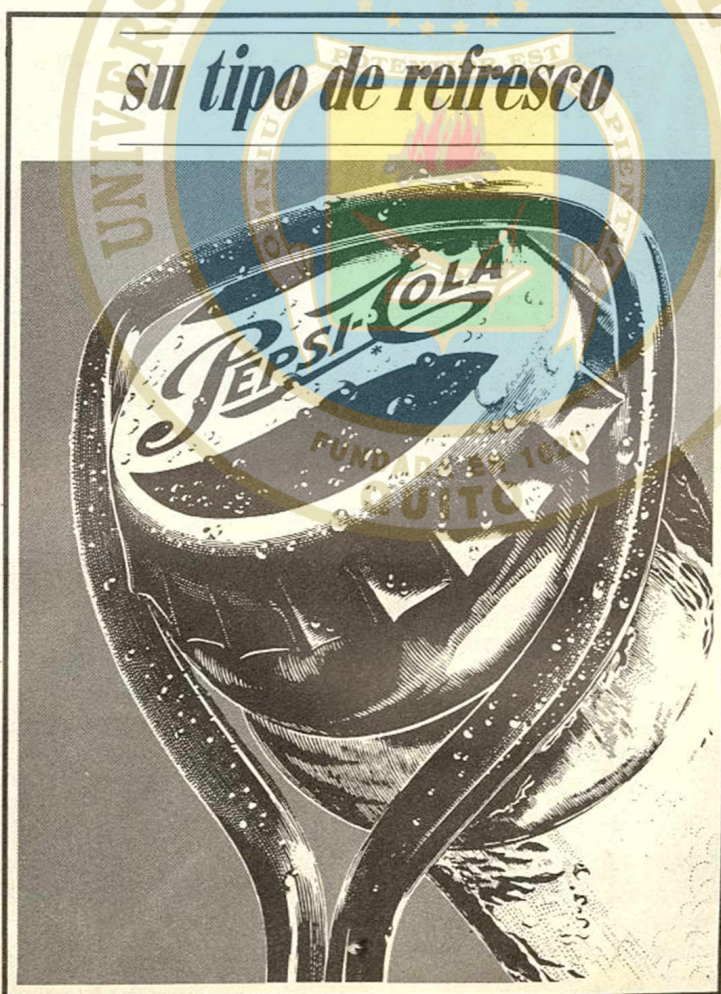


Fig. 149



Fig. 150. — Grabado en madera, de Adán
(Estampa popular).



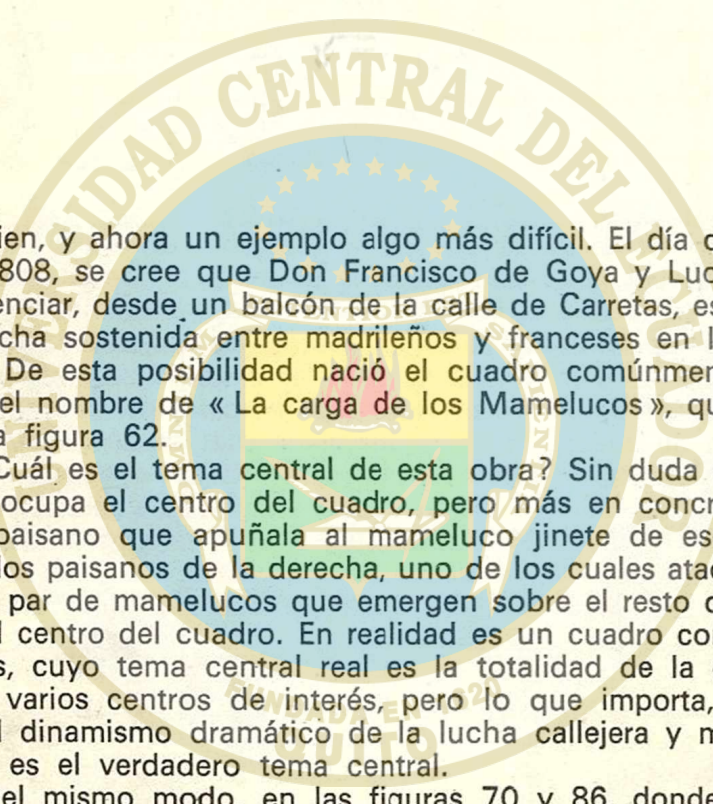
Fig. 151

En la figura 16, vimos la reproducción del cuadro de El Greco «La Ascensión de Jesús». El motivo central del trabajo es la figura de Cristo. Pero no es sólo esto lo que constituye el motivo principal, no es sólo «la figura de Jesús», a secas, sino «la figura de Jesús ascendiendo al cielo, triunfando sobre el mal». Queremos decir, que el motivo principal de este cuadro es la imagen de Jesús, pero no cualquier imagen de Jesús, sino una muy concreta que indica «ascensión y triunfo sobre el mal».

En la figura 18 se reproduce el cuadro de Gauguin: «El nacimiento de Cristo». El motivo central es una Virgen María *sui generis*, una Virgen María polinesia. Pero también con una determinada característica: es una figura yacente, relajada, que expresa cansancio y pureza primitiva.

En el fragmento de los frescos de la Capilla Sixtina que reproducimos en la fig. 27, «La Creación del Hombre», de Miguel Ángel, el motivo central está constituido por las manos de Dios y de Adán, y en concreto, por los dedos índices de ambos, que se juntan en el centro de la obra. Ahora bien, éstos dedos índices, el que procede de la zona de Dios y el que corresponde a Adán, no son unos dedos cualesquiera; ambos tienen un sentido muy preciso (como explicamos en el capítulo I), y no terminan en ellos mismos, sino que son elementos integrantes de dos figuras y dos masas con fines expresivos concretos: Dios, Creador; Adán, lo creado.

Siguiendo nuestro repaso a algunos de los grabados que puede ver en éste libro, en la figura 34 encontramos la reproducción de un cuadro de Paul de Vos, centrado en su tema favorito: la cinegética. El tema principal de esta obra es el ciervo acosado por los perros. El ciervo levanta las patas delanteras, en un intento de huida. Volvemos a insistir. No es un ciervo cualquiera; sino captado en un momento de dramática lucha por salvar la vida.

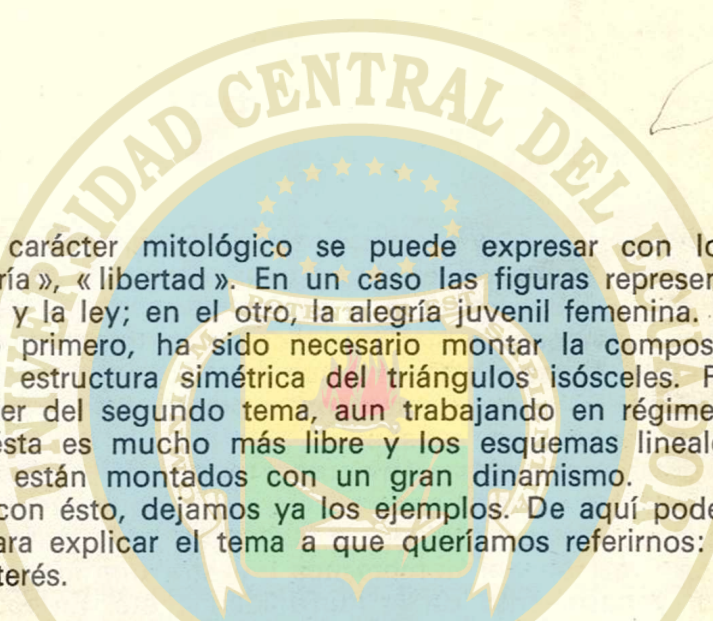


Bien, y ahora un ejemplo algo más difícil. El día dos de Mayo de 1808, se cree que Don Francisco de Goya y Lucientes, pudo presenciar, desde un balcón de la calle de Carretas, esquina a Sol, la lucha sostenida entre madrileños y franceses en la Puerta del Sol. De esta posibilidad nació el cuadro comúnmente conocido con el nombre de « La carga de los Mamelucos », que puede ver en la figura 62.

¿Cuál es el tema central de esta obra? Sin duda es el caballo que ocupa el centro del cuadro, pero más en concreto la figura del paisano que apuñala al mameluco jinete de ese caballo. O los dos paisanos de la derecha, uno de los cuales ataca al caballo. O el par de mamelucos que emergen sobre el resto de las figuras en el centro del cuadro. En realidad es un cuadro con focos múltiples, cuyo tema central real es la totalidad de la composición. Hay varios centros de interés, pero lo que importa, sobre todo, es el dinamismo dramático de la lucha callejera y multitudinaria. Este es el verdadero tema central.

Del mismo modo, en las figuras 70 y 86, donde vemos respectivamente las reproducciones de « La Coronación de la Virgen » (Velázquez) y « Las Tres Gracias » (Rubens), nos encontramos con focos múltiples, sobre todo en el cuadro de Velázquez. En realidad se trata, en ambos casos, de un solo foco general compuesto por tres figuras. La Virgen, en el cuadro de Velázquez, es el tema principal, aunque al estar su imagen perfectamente coordinada con las de Dios Padre y Dios Hijo, se produce un tema conjunto principal.

Sin embargo, hay que hacer una distinción fundamental entre uno y otro cuadro. En ambos el tema está constituido por tres motivos centrales. Pero en un caso esas tres figuras son Dios, Jesucristo y la Virgen; en el otro, tres muchachas (que en Rubens, debido a su grandilocuencia formal resultan algo maduras)



cuyo carácter mitológico se puede expresar con los términos «alegría», «libertad». En un caso las figuras representan la majestad y la ley; en el otro, la alegría juvenil femenina. Para expresar lo primero, ha sido necesario montar la composición en la sobria estructura simétrica del triángulo isósceles. Para fijar el carácter del segundo tema, aun trabajando en régimen de simetría, ésta es mucho más libre y los esquemas lineales de cada figura están montados con un gran dinamismo.

Y con esto, dejamos ya los ejemplos. De aquí podemos arrancar para explicar el tema a que queríamos referirnos: los centros de interés.

El centro de interés

El arte o las leyes de la composición, tienen un objetivo principal: la fijación de un centro de interés correcto, grato, expresivo e interesante en el conjunto de la obra de dibujo o pintura.

Volvamos a nuestro artista, al que abandonamos en el momento en que tenía un tema, un motivo para comenzar a trabajar.

El dibujante ya sabe lo que tiene que dibujar. En una editorial le han encargado la portada de una novela de acción, por ejemplo, tipo «James Bond». Necesita un tema y puede encontrarlo incluso sin necesidad de leer la novela. Solo tiene que hacerse esta composición de lugar:

James Bond = violencia, sexo, cinismo.

Bien, un tipo armado y una chica guapa y «sexy» pueden ser el tema para la portada de esa novela. Pero no olvidemos algo muy importante: lo que interesa por encima de todo, más que el tipo armado y que la chica «sexy», es que en la portada exista un clima donde se expresen con «garra» las tres características básicas que hemos citado como peculiares de la literatura Bond. Concretando: lo que hay que dibujar no es un hombre armado

LIBRERÍA CENTRAL DEL
y una chica « sexy », lo que hay que dibujar es violencia, erotismo, cinismo, apoyados en las figuras de un hombre y una mujer.

Bien, fíjese usted que, en realidad, lo que estamos diciendo es que hay que dibujar un concepto abstracto: erotismo, violencia, cinismo. No se extrañe. Porque en todos los cuadros anteriormente citados, lo que se intentaba expresar y finalmente se expresó, fueron conceptos abstractos. Mire: « La Ascensión de Jesús » expresa, poco más o menos: « triunfo del espíritu »; « La Venus del Espejo », es la concreción de un concepto abstracto aproximado a éste: gozo de la juventud bella autocontemplándose. « La Creación del hombre » nos muestra una idea de « poder creador y nacimiento de la humanidad »; etc. En todos los cuadros encontraríamos estos conceptos abstractos, que son, en realidad, el motivo principal de los mismos.

Pero hemos dicho que en el caso del dibujante cuyo tema central para una portada consistía en los factores esenciales de la literatura « Jamesbondesca », tenía como puntos de apoyo concretos para expresar esto, las figuras de un hombre armado y de una chica « sexy ».

Bien, éstos dos elementos constituyen el centro de interés de esa portada. El centro de interés físico.

A ésto queríamos llegar. Con ese centro de interés físico, tenemos que conseguir el efecto ya citado de erotismo, violencia y cinismo.

Es el momento en que comienzan a jugar las leyes de la composición. Mediante la organización del espacio, el ritmo lineal, el ritmo de masas y el ritmo de tonos, aplicados a las figuras que ya tenemos, debemos conseguir la expresión de una idea, de un clima, de un ambiente, de un estado psicológico y ambiental.

Este era nuestro objetivo. Hemos visto que todos los trabajos de dibujo o pintura, tienen un motivo principal (unitario o com-

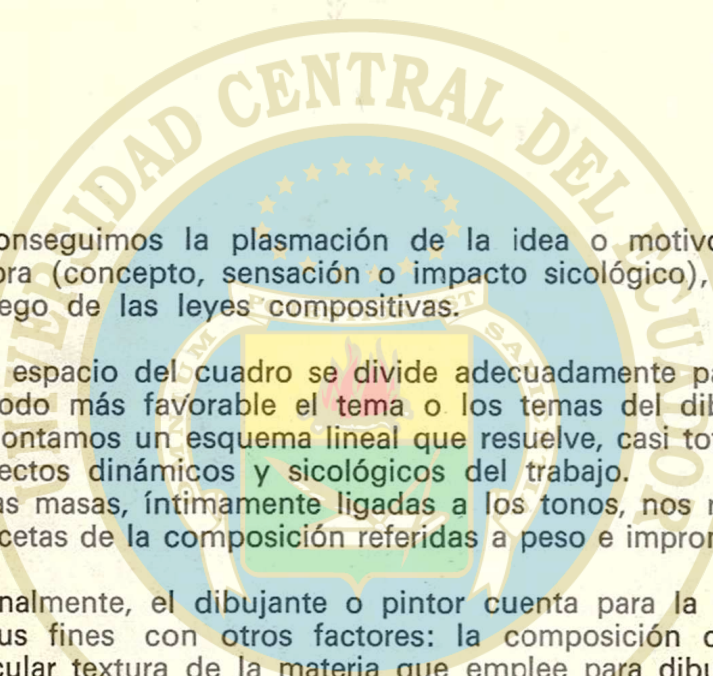
puesto), que se constituye después en centro de interés. Hemos visto que este tema, en realidad, vale poco por sí mismo. Lo que vale es el sentido que tiene, lo que intenta explicar. Es el momento de decir que la composición artística comporta un fin consistente en ésto: mediante la adecuada utilización de sus recursos, potenciar el motivo o los motivos físicos hasta conseguir la justa expresión del concepto que se desea.

Es decir, que usted no compone un cuadro porque sí (a menos que la idea que desee poner de relieve sea precisamente la de organización o composición de formas, como hemos visto que hacia Piet Mondrian), sino que lo compone con el fin de situar del modo más conveniente los elementos con que cuenta a fin de que expresen lo que se haya propuesto.

Resumen final

El proceso general creador de un cuadro o dibujo, se resuelve como sigue:

- a) Al dibujante o pintor, se le propone un tema que lleva implícito un motivo unitario o compuesto.
- b) Ese motivo consiste, fundamentalmente, en un concepto o sensación, o en un contenido psicológico. El continente del motivo fundamental es lo que hemos llamado *motivo físico*, o sea, las concretas figuras que servirán de soporte al contenido real del dibujo o cuadro.
- c) La consecución del parecido de estas figuras, que constituyen el motivo físico, se logra por medio de la correcta aplicación de los principios del encaje, el modelado de volúmenes, etc.

- 
- d) Conseguimos la plasmación de la idea o motivo real de la obra (concepto, sensación o impacto psicológico), mediante el juego de las leyes compositivas.
1. El espacio del cuadro se divide adecuadamente para situar de modo más favorable el tema o los temas del dibujo.
 2. Montamos un esquema lineal que resuelve, casi totalmente, los efectos dinámicos y psicológicos del trabajo.
 3. Las masas, íntimamente ligadas a los tonos, nos resuelven las facetas de la composición referidas a peso e impronta sensorial.

Finalmente, el dibujante o pintor cuenta para la consecución de sus fines con otros factores: la composición cromática, la particular textura de la materia que emplee para dibujar o pintar, los contrastes de luz y sombra, la estilización de los modelos, etc.

Pero, amigo lector, estos recursos se salen ya de la órbita de nuestro trabajo presente. Le remitimos, a este respecto, a los libros de esta misma colección que tratan estos temas.

8. ANALISIS COMPOSITIVO

Estudio de casos concretos

No queremos terminar este libro sin realizar un estudio concreto de trabajos previamente realizados y cuyo proceso de ejecución no conocemos.

Es decir, lo que intentamos hacer ahora es un análisis de resultados compositivos, y no de su proceso de ejecución. En las figuras 152 a 158 tiene usted siete trabajos de ilustración, cinco de ellos a color y dos en blanco y negro.

La figura 152 es un grabado en madera dentro de una línea compositiva y de trazo completamente actual, obra de uno de los artistas del grupo valenciano « Estampa popular », y que tan magníficos trabajos de edición está realizando, y en el que se encuadran artistas de la categoría de Jarque, Calatayud, Peters, Gorrís, Toledo, Solbes, Valdés, etc.

En la figura 153 tiene usted una ilustración realizada por medio de un sistema donde se combinan la fotografía y el dibujo a la pluma.

En la figura 154 podemos ver un dibujo del excelente ilustrador francés Lagarrigue, realizado a lápiz para la revista « Elle », tal vez una de las publicaciones europeas que hace gala de una confección, es decir, de una composición de sus páginas, más artística y dentro de una línea de exigente actualidad.

Las figuras 155 a 158 son cuatro ilustraciones al óleo de uno de los más jóvenes e inquietos pintores españoles del momento, el vasco-andaluz Juan Jesús R. Huertas, todos ellos expresión de un trabajo en el que se han analizado en profundidad las posibilidades del color y la composición.

Hecha la presentación de las ilustraciones que deseamos analizar (en lo que se refiere a composición), vayamos, pues, a su estudio, no sin antes decir que las hemos situado en orden de dificultad creciente, en cuanto a comprensibilidad de sus factores

compositivos. Así, la figura 152 es un ejemplo de composición simple, cuyos elementos estructurales saltan a la vista. No ocurre lo mismo con la figura 158, en la que los elementos compositivos aparecen más ocultos.

Bien, analicemos estas ilustraciones.

Figura 152

En la figura 152 podemos observar dos elementos perfectamente diferenciados: el niño que vemos a la izquierda y el monumento que queda a su derecha (se trata de una « falla » valenciana). Sólo estos dos elementos juegan en la composición. Para no variar de método, estudiemos este trabajo según los conceptos espacio, líneas, masas y tonos.

El espacio se ha estructurado en dos sectores que corresponden, aproximadamente, a la ley aurea. Se trata del sector que ocupa el niño y el que queda a su derecha, con el monumento.

El hombro derecho del niño sobrepasa su sector; por eso decimos que se trata de una estructuración áurea aproximada. La división del espacio es, pues, clara, simple y ortodoxa.

La ilustración, en lo que se refiere a estructuración lineal, se ha concebido en L. Es una L invertida formada por el eje teórico que recorre de abajo a arriba al niño, hasta su boca o nariz, y que luego, por medio de otra recta teórica, se une con la voluta que se puede apreciar a la derecha del monumento.

Este tipo de esquema lineal es muy peligroso, ya que la L invertida (L) es siempre una estructura inestable, que generalmente « se cae » hacia el lado a que se orienta su línea horizontal. De aquí se deriva el defecto principal de la ilustración que estudiamos. Buscando unidad, niño y monumento se han fundido, de modo que, como forma gráfica, ambos son una misma cosa. Pero el monumento viene a resultar, así, una excrecencia en

Fig. 152



el hombro del niño, demasiado grande y que tira violentamente de todo el conjunto hacia la base del cuadro, por la derecha. Este peso no está compensado por ningún elemento nivelador y la ilustración se resiente por ese lado derecho en lo que se refiere a estabilidad y equilibrio.

+ Por lo que respecta a las masas, el niño representa una enorme acumulación de negro, con un peso acusadísimo (peso, que sin embargo, no logra contrarrestar la « caída » del monumento).

El valor expresivo de las masas negras en este trabajo, son fundamentales para darle su particular carácter.

En el aspecto tonal, sólo se juega con negro, blanco y pequeñas manchas rojas. Esto provoca fuertes valores de contraste en la ilustración, a la vez que le resta posibilidades de equilibrio de masas al no existir « pesos » intermedios (grises) que podrían haber colaborado a compensar, por ejemplo, el mayor defecto de este trabajo, que es la fuerte tendencia que tiene a caer hacia la derecha.

☐ Resumen

Composición mal equilibrada a causa de una defectuosa situación del elemento « monumento », que hace que todo el trabajo se desnivele por su zona. El hecho de trabajar sólo con blancos y negros, hace que la composición no cuente con grises intermedios suavizadores de pesos. Las masas negras, contrapuestas a los blancos puros del papel, otorgan a este trabajo, sin embargo (al margen de sus caracteres compositivos), unos interesantes valores de contraste, tal vez lo mejor del grabado.

Figura 153

El presente trabajo, de magníficas cualidades tonales y de textura, tiene una curiosa estructura compositiva que sugiere todo un mundo de contenidos psicológicos, sociales, etc.

El tema, como puede ver, es simple: se trata de las figuras de dos «gigantones» de los que salen a la calle en las fiestas de los pueblos y ciudades, entre los cuales se halla un hombre, que podemos suponer es uno de los que se mete dentro de los muñecos.

✓ En el espacio del cuadro hay una figura principal, que es el gigantón de la izquierda, por el que pasa el eje teórico vertical que divide al cuadro en dos sectores áureos. Formando con él un conjunto aproximadamente simétrico, quedan, situados a su izquierda, el hombre y el gigantón hembra. El espacio, pues, en líneas generales, está muy correctamente estructurado. La totalidad del conjunto (siempre en lo que a espacio se refiere) queda afirmada, estabilizada, por la situación del gigantón de la izquierda, ubicado en el eje áureo y con fuerte peso debido a la gran mancha de negro que constituye su figura.

Veamos lo que pasa en cuanto a estructura lineal. La composición lineal es clara: se trata de un trabajo montado sobre líneas verticales muy acusadas. Tres líneas verticales: las correspondientes a los dos gigantones y la que, teóricamente, recorre al hombre. Como recordará, las líneas verticales expresan elevación, altura de miras, etc.; pero también, cuando son paralelas a las líneas laterales del marco del dibujo (como en este caso), indican estabilidad y firmeza.

Esto es precisamente lo que dice este trabajo. ¿Lo explicamos? Ahí va: cabe pensar que dos muñecos de madera o cartón, por muy altos que sean, no pueden expresar ningún tipo de alturas de miras. Pero en este caso, sí. Los dos gigantones son, en este grabado, el símbolo de un pueblo, de unas tradiciones y de un proceso de civilización. El hombre que hay entre ellos (mucho más pequeño que los dos muñecos, paradójicamente) es, en realidad, el protagonista del dibujo. Representa aquí al crea-



Fig. 153

dor, al que les da movimiento, el autor y protagonista por lo tanto de la civilización y construcción del pueblo, ciudad o país de que son símbolo los dos gigantones. Todo esto expresa (y no me excedo) la composición lineal de este dibujo.

En lo que respecta a masas, existe en esta ilustración un pequeño desequilibrio, que en realidad no es tan pequeño, ya que distorsiona notablemente el trabajo, que tan bueno es en lo que concierne a estructuración espacial y lineal.

Se trata de lo siguiente: el gigantón varón, por abajo, termina en un nivel inferior que el gigantón hembra. Ocurre entonces que éste, al compararlo con el gigantón varón, parece que no tiene base, que está en el aire, un tanto sin peso, sin estabilidad. Este pequeño detalle disloca notablemente el equilibrio de la composición, sobre todo si unimos a esto el hecho de que ese gigantón hembra está ligeramente inclinado hacia la derecha, sin que ningún tercer elemento compense la desviación.

Los tonos, perfectamente armonizados, se acusan por las zonas inferiores de las figuras, lo que colabora a proporcionarles estabilidad a éstas y al conjunto, sin que por ello pueda salvarse, por otra parte, el defecto de equilibrio expuesto.

☐ Resumen

Un trabajo de enormes calidades plásticas y expresivas, casi perfecto en lo que se refiere a composición. Los conceptos «pueblo», «civilización», «raíces», están muy bien expresados por las estructuras de espacios y líneas. Ligero fallo de equilibrio de masas. Perfecta conjunción de tonos que colaboran con vigor y eficacia a conseguir, dentro del estatismo del conjunto, factores de variedad y movimiento.

Figura 154

El dibujo que está usted viendo ahora es de una gran calidad lineal, tonal, compositiva y expresiva. Está realizado con un simple lápiz y sus valores de síntesis nos dan como resultado un trabajo perfecto. Es una ilustración del dibujante Lagarrigue para un texto de ficción (una novela) aparecida en la revista francesa « Elle ».

Pero vayamos a lo nuestro.

La división del espacio es, esta vez, exactamente áurea. El hombre de la derecha cubre el eje que divide al espacio en dos sectores que corresponden a la ley de oro de la composición. La estabilidad espacial del trabajo queda así perfectamente asegurada.

La estructura lineal es realmente bella y, además, fundamental. Veamos: el hombre constituye un elemento recto, vertical, que asegura la estabilidad lineal. Pero perfectamente enlazado con este esquema recto básico, está la línea imaginaria suavemente curva que, comenzando en el hombro izquierdo del hombre, se continua por todo el cuerpo de la mujer, para terminar en esa abertura que aparece en la base del dibujo, correspondiente al final del cuerpo de la muchacha, donde con indudable maestría el dibujante, ha eludido toda concreción lineal para terminar el trabajo, por su base, en una zona abierta, limpia de trazos, como un mar en el que se pierden las líneas del dibujo.

Esta línea curva compensa y dinamiza el estatismo recto del hombre, constituyendo el conjunto de ambas, una perfecta combinación rítmica lineal.

Para asegurar una idea de calma y reposo, las líneas paralelas del fondo, horizontales, completan una estructura lineal caracterizada por la suavidad y la delicadeza.

Con esto está explicado todo cuanto se puede decir de este

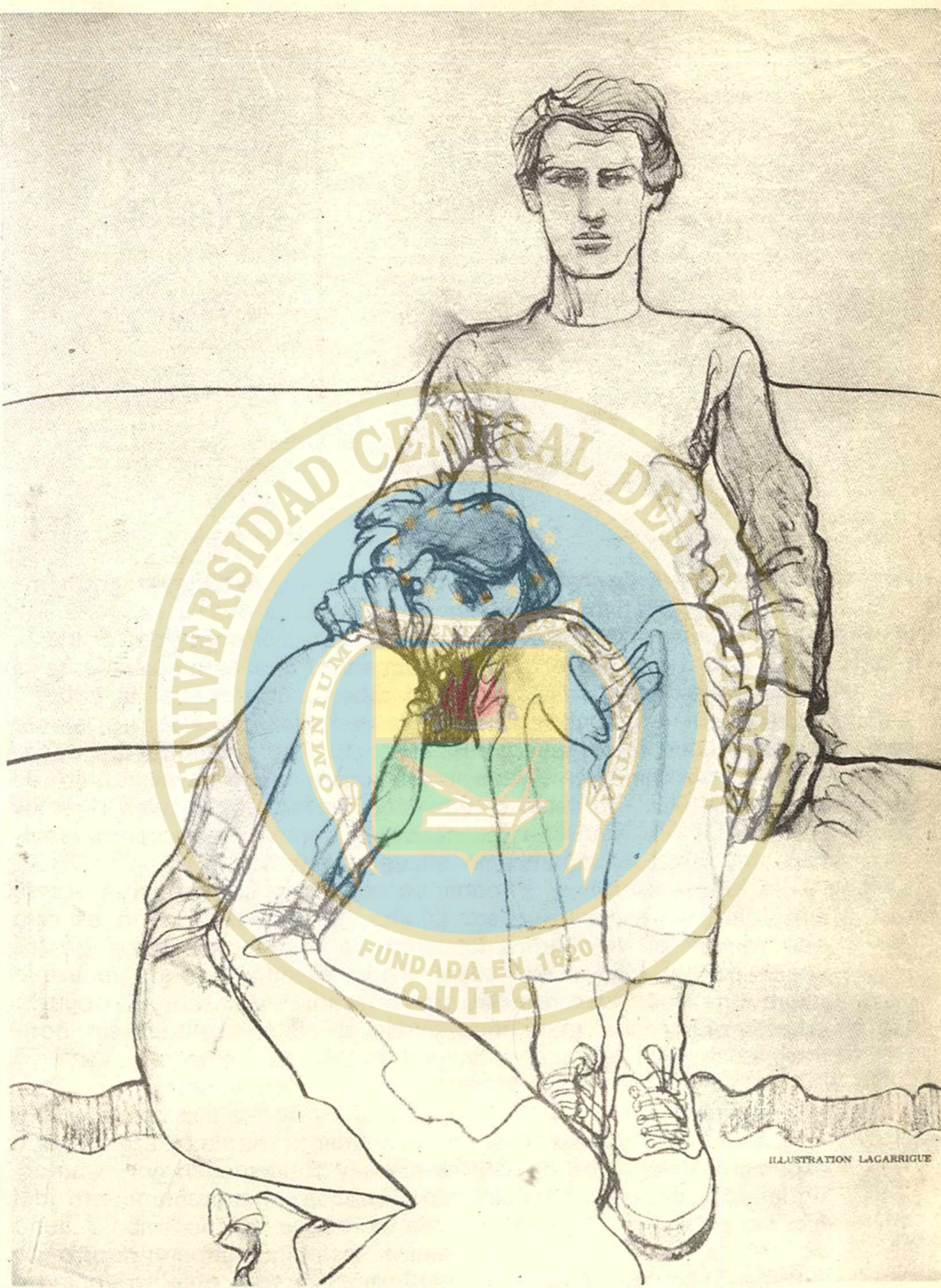


ILLUSTRATION LAGARRIGUE

trabajo, ya que los elementos masivos y tonales tienen aquí una importancia relativa.

Los elementos masivos sólo se dan con cierto carácter de peso, en la zona de la cabeza de la muchacha, que es precisamente el centro geométrico del espacio del dibujo. Este centrar la cabeza, destacándola con una cierta masa de gris, produce un efecto de estabilidad aún mayor. Sin embargo, este equilibrio tan encajado, tan concreto, no trae como consecuencia un trabajo de carácter estático: la sabia conjugación de factores lineales —rectos verticales, horizontales e inclinados, y curvos— dan como resultado un ritmo de dinamismo suave y estable.

En lo que se refiere a tonos, en el trabajo que comentamos se conjugan una serie de grises débiles, cuyo cometido no es otro que romper el vivo enfrentamiento de los negros puros de las líneas con el blanco del papel. Todo el dibujo se ha realizado sobre una base suavemente gris buscando este fin. El objetivo era conseguir una general tonalidad de tenue calidez, sin contrastes.

□ Resumen

Un trabajo basado casi exclusivamente en la estructuración espacial y lineal. Los conceptos masa y tono juegan como amortiguadores de las violencias que implica el enfrentamiento del blanco puro y el negro puro. Se consigue así un trabajo lleno de coherencia y estabilidad rítmica: estabilidad, pero dentro de un juego lineal, siempre de carácter delicado, que provoca un tibio dinamismo interno.

Figura 155

La figura 155, una pintura al óleo, está impresa a color. Vamos a analizar, junto a ésta, tres ilustraciones más de las mismas ca-

racterísticas, a fin de que usted compruebe los efectos compositivos sobre trabajos donde las masas y los tonos no están resueltos únicamente a base de grises o manchas negras sobre blanco, sino utilizando toda la gama cromática de los colores.

También, a partir de este momento, nuestro análisis no tendrá por objetivo trabajos cuyas formas estén rotundamente definidas, dentro de un realismo más o menos estilizado, sino que nos situaremos frente a dibujos cuyos elementos componentes se concretarán en masas más o menos abstractas, lo que hará más difícil nuestro trabajo. Pero útil, ya que actualmente usted se encontrará con infinidad de cuadros o dibujos, en los que no encontrará objetos o personas concretos, sino simples manchas, a veces fundidas de modo complejo, cuyo análisis compositivo no le será fácil.

Y vayamos con la figura 155.

Se trata de un paisaje urbano, donde, como podrá apreciar, los distintos edificios que lo componen no se han tratado de dibujar con precisión. Es un conjunto de casas con una torre, y lo que interesaba no era dibujar especialmente cada casa, sino provocar una impresión de grupo de casas-viejas-con-torre, dentro (esto es lo más importante) de un determinado ambiente atmosférico y luminoso.

La composición, aparentemente confusa, es clara.

El espacio del cuadro se ha dividido en dos partes por una línea imaginaria horizontal: el sector superior, correspondiente al cielo, y el sector inferior, correspondiente al grupo de edificios. Una división que proporciona una enorme estabilidad al conjunto.

Destaca la torre, al estar situada en el eje áureo vertical del espacio.

En lo que respecta a la composición lineal, más que de líneas, debemos hablar de figuras geométricas. Se trata de un trabajo



Fig. 155

que se basa en una estructura rectangular. Existen dos rectángulos de dimensiones aproximadas que albergan las dos zonas del dibujo que hemos distinguido a la hora de hablar del espacio: el rectángulo que encierra al cielo, y el que embloca al conjunto de edificios.

De esta estructura formal se deriva la misma consecuencia que hemos descubierto al hablar de la composición espacial: fuerte equilibrio estructural al hallarnos ante dos elementos semejantes y paralelos.

En lo que se refiere a masas y tonos, podemos concretar también dos sectores: la masa o mancha azul del cielo y la masa ocre-azulada del conjunto de las casas. Son dos manchas rectangulares y de tono intenso, una situada sobre la otra, de peso considerable. El cielo pesa sobre el conjunto de las casas, y éstas, a su vez, pesan sobre la base del cuadro. Nos encontramos, pues, ante una composición cuya principal característica es la *pesantez*, que incide por todas partes hacia la base del cuadro. El artista, así, consigue expresar lo que desea: una impresión de agobio ambiental, de aplastamiento, de estatismo radical.

Para movilizar un poco la composición, para dinamizarla y no caer en una abrumadora pesadez, la zona central del conjunto de casas se ha aligerado tonalmente, acentuándose el amarillo de las edificaciones, y muy especialmente en la torre. Este sector más claro se prolonga hasta el cielo por las inmediaciones de ésta en unas bellas tonalidades de azul muy claro. Este juego del color, por medio del que se incrusta en el conjunto una zona más clara, de estructura vertical, proporciona al dibujo, dentro de su general idea de peso, una acertada dinamización, que le alivia y le deja en su medida justa de peso con vistas a producir el efecto deseado.

□ Resumen

Un trabajo de fuertes propiedades de equilibrio espacial, lineal, masivo y tonal, unido a un efecto de peso agobiante dinamizado con suma eficacia, por el juego de tonos descrito.

Figura 156

Este pequeño paisaje alberga unas calidades pictóricas extraordinarias. La matización y armonización de tonos es excelente. Como ve, representa un paisaje, con una zona superior derecha —donde se distinguen unas casas— algo confusa. Esto no tiene importancia; el impacto del conjunto es bueno. Es un trabajo semi-abstracto, dentro de la corriente pictórica conocida con el nombre de *figuración abstracta*.

La dilucidación de sus aspectos compositivos no es sencilla.

En lo que respecta al espacio, la estructuración del mismo no es clara, ya que no se atiene a ningún principio regular, salvo su división en franjas curvas de distinto tono, correspondientes a diversos sectores del campo.

Esto, sin embargo es algo que se refiere más concretamente a la composición lineal.

En este sentido nos hallamos ante una ilustración de estructura lineal horizontal. Se ha configurado con arreglo a una serie de divisiones del espacio a base de líneas rítmicas onduladas, que corren de izquierda a derecha del cuadro. Son líneas suaves, que expresan movimiento ondulante. Usted dirá que en un campo no se mueve nada. Pero aquí no nos referimos a un movimiento real, sino al movimiento interno, rítmico, de las líneas y formas, que por sí mismas, producen en el cuadro una impresión dinámica al desarrollarse por su espacio.

Compensando esta abundancia de ondulaciones de sentido horizontal, apreciamos varios elementos verticales: el árbol de la



izquierda —negro— y sus ramas; el elemento, también oscuro, que aparece al fondo, sobre la colina azul, y el motivo blanco que puede ver a la izquierda de las casas lejanas y a la derecha de la colina, de eje curvo muy rítmico.

También podemos considerar como elementos verticales, las líneas de los surcos del sector de campo inmediatamente anterior a la base verde del cuadro.

Estamos, pues, ante algo ya muy claro: un esquema lineal muy dinámico, alegre y amplio, constituido por toda una conjunción de líneas curvas y rectas de sentido horizontal y vertical. Esto es lo más importante en lo que se refiere a estructura, y con ello bastaría realmente para explicar el trabajo.

Los elementos masivos (cada una de las manchas de colores distintos) tienen un valor de peso, acumulado por superposición (las distintas franjas del terreno), que tiende a asentar la composición en la base del cuadro, en la «peana» de la mancha verde de primer término. Sin embargo, este peso es muy ligero, ya que las franjas tienen valores tonales similares, intercalándose en la segunda franja, comenzando por la base del cuadro, tonos muy claros que alivian y mueven el conjunto.

Para crear contraste con estas masas de peso aproximado, el autor ha «plantado» ese árbol de la izquierda, negro y rotundo, que hace vibrar, estallar dinámicamente a toda la composición. Este árbol se constituye en punto de partida del recorrido visual del cuadro. De él parten tres líneas negras discontinuas (las dos que bordean por su cima y su pie a la colina, y la que corre por el límite superior de la zona verde de la base). Estas tres líneas definen y enmarcan, dominándolos a todos, los sectores horizontales de la composición. Tienen mucha importancia los puntos y líneas negras que definen las casas del ángulo superior derecho del cuadro. Se produce un juego de tensiones angulares (ángulo

blanco superior derecho con puntos negros; ángulo inferior izquierdo con masa negra sobre fondo oscuro —árbol—), que polariza y centra aún más el movimiento de todo el conjunto compositivo.

□ Resumen

Excelente composición, donde domina la idea base de movimiento, conseguido por una adecuada conjugación de líneas onduladas y rectas, horizontales y verticales, y masas y tonos coordinados en una perfecta interrelación de manchas y puntos potenciadores de acción.

Figura 157

Descubrir las estructuras compositivas en este bodegón, no es sencillo. Se trata de una ilustración en la que apenas hay nada bien definido, ortodoxamente definido, sino sólo una serie de manchas de color, coordinadas con arreglo a una intención que busca provocar sugerencias ambientales, de volumen y de color.

Podemos descubrir en el conjunto dos sectores estructurales, distribuidos en el espacio con arreglo a una fórmula más o menos heterodoxa: por un lado vemos una estructura triangular tumbada, los extremos de cuya base se encuentran en la cima de la tapa de la jarra, arriba a la izquierda, y en la fruta roja, abajo. El vértice de dicho triángulo se halla en el pitorro de la jarra pequeña, blanca, de la derecha. El otro sector está constituido por el rectángulo de la ventana del fondo.

Todos los elementos del bodegón se agrupan dentro del triángulo, buscando unidad.

Un triángulo tumbado y un rectángulo (la ventana), son formas que se compaginan mal. Sin embargo, las necesidades del espacio disponible, exigían que los elementos del bodegón se agrupasen

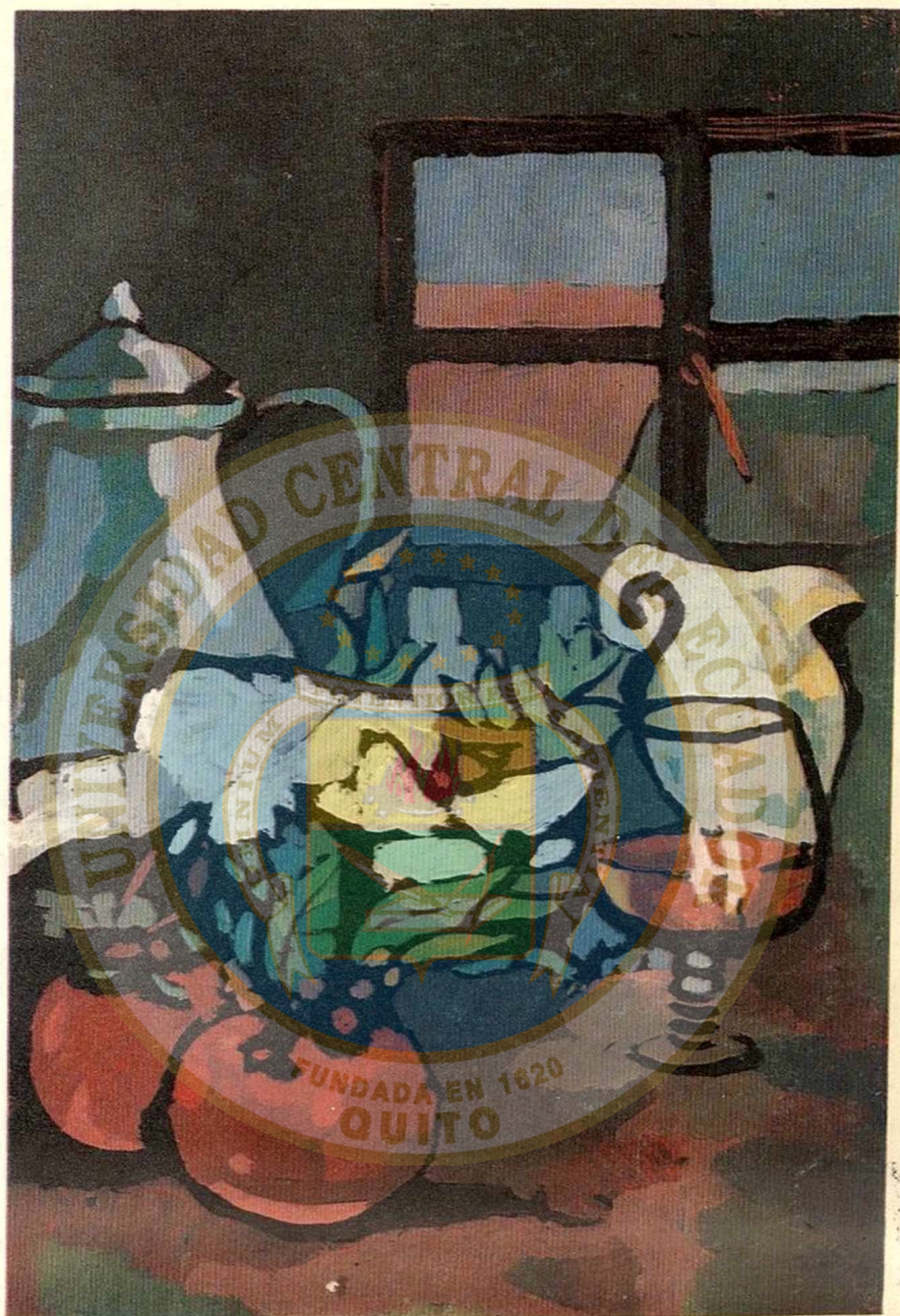


Fig. 157

del modo que vemos. Para paliar la siempre molesta forma triangular tumbada, inestable, el autor se ha valido del juego de las manchas, no sólo en lo que respecta a peso, sino también a tono.

Veamos: toda la estructura triangular vuelca su peso sobre la base del cuadro, y este peso se concreta en las dos frutas rojas, de tono restallante, situadas en la parte inferior, a la izquierda del conjunto. Las dos frutas destacan mucho, no sólo por su color, sino también por estar situadas sobre un fondo negro, que las acusa más. Esto da estabilidad no sólo a la estructura triangular, sino a todo el cuadro.

Por otro lado, para paliar aún más la poca consistencia estable del triángulo volcado, el autor ha introducido en el centro del mismo una zona blanca horizontal (una sugerencia de paño que se continua en la jarra de la derecha). Esta horizontalidad sigue nivelando la estructura en triángulo (ya conoce usted las propiedades sedantes de la línea horizontal), y a la vez su tono claro, en medio de un conjunto donde imperan los tonos medios y oscuros, es un motivo de variedad, o si se quiere, de dinamismo. Esto, y la técnica de ejecución, basada en la reunión de pequeñas manchas sueltas, de colores intensos y varios, consiguen que ese triángulo, tan espinoso como estructura, al final, reúna toda una serie de virtudes compositivas: peso (las frutas rojas), estabilidad (esas mismas frutas y la franja blanca central, horizontal) y movimiento (la técnica de manchas breves y de direcciones y colores cambiantes). Por último, ese triángulo lleno de manchas muy brillantes, se destaca sobre un fondo oscuro, y este destaque es un motivo más de movimiento.

¿Cuál es el papel de la ventana rectangular del fondo? Servir de contrapeso (también destacando sobre el fondo oscuro) a la estructura triangular, que muy llena de elementos masivos, podría desequilibrar el cuadro por la izquierda. En el rectángulo de la

ventana se han incluido manchas de distinto tono que movilizan su espacio.

☐ Resumen

Trabajo donde las manchas, consideradas como valores de peso y tono, dadas sus características comentadas, contribuyen a vitalizar, equilibrar y dar peso, a unas estructuras formales que, por sí mismas, eran un tanto desafortunadas. Las manchas, consideradas como tono, tienen un valor decisivo en este trabajo, pero muy en concreto, consideradas como color.

Figura 158

Para terminar, analicemos un trabajo cuyas características semiabstractas nos permitirán descubrir estructuras y leyes compositivas donde aparentemente sólo hay confusión. Este trabajo, tal vez el de mayor calidad de todos cuantos estamos ahora viendo, no es apenas nada: se sugiere una fachada, pero un tanto poco comprensible. Sin embargo, hay una cosa clara: este conjunto de manchas de tonos muy similares, nos gusta. ¿Por qué?

Estudiemos su composición.

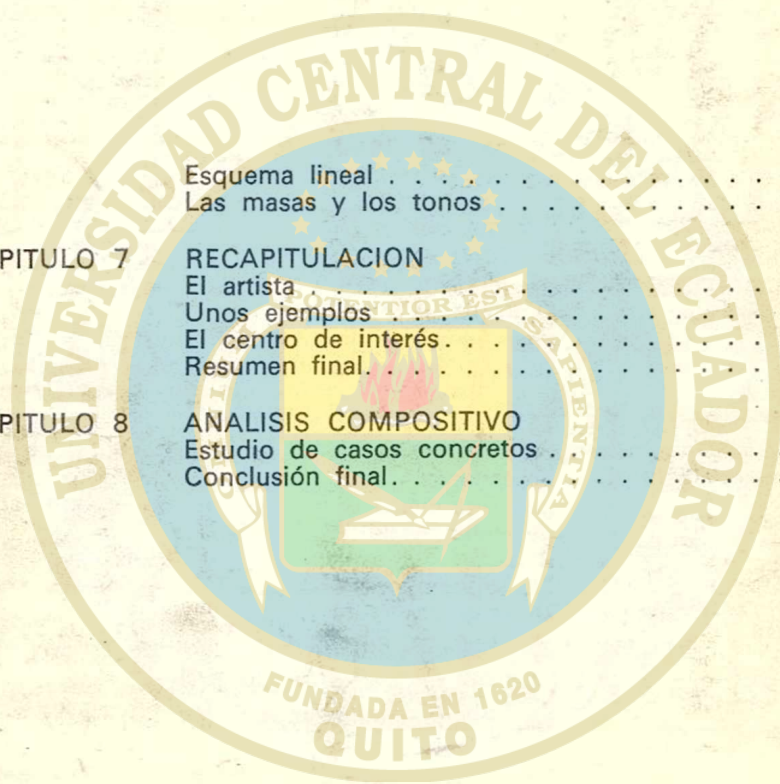
El espacio está dividido en dos sectores: a partir de la línea vertical verde, hacia la derecha; y a partir de esa misma línea, hacia la izquierda.

Esa línea vertical verde coincide, aproximadamente, con el eje áureo.

La estructura lineal está clara: se trata de un conjunto de líneas horizontales paralelas (en el sector de la izquierda), compensadas, en un juego lineal ágil y dinámico, por verticales rectas pertenecientes tanto a ese sector, como al de la derecha. Como consecuencia de ésto la composición también se estructura como un conjunto de rectángulos horizontales y verticales superpuestos



	Esquema lineal	126
	Las masas y los tonos	128
CAPITULO 7	RECAPITULACION	
	El artista	133
	Unos ejemplos	134
	El centro de interés	139
	Resumen final	141
CAPITULO 8	ANALISIS COMPOSITIVO	
	Estudio de casos concretos	143
	Conclusión final	164



	Introducción.	9
CAPITULO 1	EL RITMO. LOS FACTORES COMPOSITIVOS	
	El ritmo.	20
	Los elementos básicos del dibujo y el ritmo	24
	La reunión de los tres elementos básicos.	32
CAPITULO 2	ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS.	
	EL ESPACIO BLANCO	
	El espacio.	37
	Las dimensiones y situación del cuadro.	38
	La división del cuadro	44
	División del espacio.	46
	La sección áurea	48
	Determinación de puntos	50
	La serie de Fibonacci.	52
CAPITULO 3	LAS LINEAS	
	Los esquemas lineales.	55
	Las líneas.	55
	Las figuras geométricas	64
CAPITULO 4	LAS MASAS	
	Estudio de las masas	83
	Simetría y asimetría	86
	El balancín y la romana.	90
	Las líneas como elemento con peso	98
CAPITULO 5	LOS TONOS	
	Definición.	107
	El destaque de los tonos	107
	El destaque y el peso de las masas	110
	Claves tonales.	114
CAPITULO 6	LA PRACTICA	
	El problema.	123
	El espacio.	123

Conclusión final

Este libro ha pretendido ser exclusivamente didáctico; o lo que es lo mismo, hemos pretendido *enseñar*. Enseñar a componer. Pero resulta que lo único que puede enseñarse sobre composición son reglas, fórmulas que, con el aval de algunos siglos de uso, si no trabajos geniales, si nos pueden permitir, al menos, obtener conjuntos gráficamente correctos.

Pero no olvide esto: es a partir de estas fórmulas desde donde debe usted comenzar a buscar sus propias formas de hacer en este terreno. Este libro quizás le haya parecido algo dogmático. « Las cosas son así y no pueden ser de otro modo », parece deducirse de él.

Sí, pueden ser de otro modo. Y es conveniente que usted procure que sean de otro modo. Ahora bien; nosotros no podemos orientar *su* camino, porque este camino es *suyo* (personal e intransferible) y sólo a usted le corresponde recorrerlo. Nosotros sólo hemos podido mostrar como si dijéramos un « a b c » elemental de principios y fórmulas seguros, desde los cuales a usted le toca buscar sus particulares recursos compositivos hasta —si es preciso— darles la vuelta por completo a los que aquí hemos visto. Conque, adelante y buena suerte.

y conectados. La variedad del sentido y dimensiones de estos rectángulos producen una combinación formal llena de dinamismo, que constituye la base misma del valor de la composición. Pero esta variedad de formas rectangulares, no sólo proporciona movimiento al conjunto, sino que a la vez le da peso y consistencia.

En lo que respecta a las masas, éstas aparecen en todo el cuadro con un tono similar, claro, de excelente matizado cromático. Estas masas, de tono y peso parecidos, harían monótono y falto de consistencia al conjunto de la composición, de no estar vigorizadas por factores que enseguida vamos a ver.

Para que no se produzca esa monotonía, el autor intercala, dentro del conjunto, manchas más oscuras de carácter « amenizador »; las zonas correspondientes a las ventanas, la gruesa línea central y horizontal de color marrón, las líneas negras que enmarcan cada rectángulo, y muy importante, manchas oscuras en la base del cuadro, para proporcionarle estabilidad (las puertas de la fachada, la mancha oscura que aparece, vertical, inmediatamente a la derecha de la línea central verde; y la zona negra, en el ángulo inferior derecho del cuadro, que juega como sombra de la fuente). La zona superior del dibujo es clara, con lo que toda la composición, desciende con lógica hacia la base del cuadro.

□ *Resumen*

Excelente trabajo compositivo basado en el juego estructural de una serie de formas rectangulares, de distintos tamaños, dimensiones y sentido, vitalizadas por el fino juego tonal de las manchas. El resultado es una composición que reúne tres condiciones básicas: estabilidad, peso y movimiento.



Los colores **DACS** se aplican sobre cualquier superficie, lienzo, cartón, papel, cristal, madera, yeso, etc., sin preparación alguna y sin disolventes o pinceles; simplemente con la barrita **DACS** en la mano, obtendrá las tonalidades y matices más variados que pueda Vd. imaginar. Cajas de 72 colores distintos. Pruébelos hoy mismo.

DE VENTA EN LOS ESTABLECIMIENTOS DE DIBUJO, PINTURA Y PAPELERIAS

Fabricado por COLORES FINOS ROSAL, S. A.

San Gervasio de Cassolas, 75 BARCELONA-6

en esta misma colección:



DIBUJANDO CHISTES

De la idea a la realización. Temas, Técnicas y estilos.

El dibujo humorístico, intelectual, de tema fijo, político, de actualidad, social y para publicaciones infantiles. Protagonistas. Texto complementario. El chiste mudo. Chiste negro, "poético", publicitario, absurdo y "loco". Técnicas y procedimientos. Deformación, estilización, realismo. Estilo "cuidadoso". "Collage" de fotografías y grabados.

230 páginas

313 ilustraciones

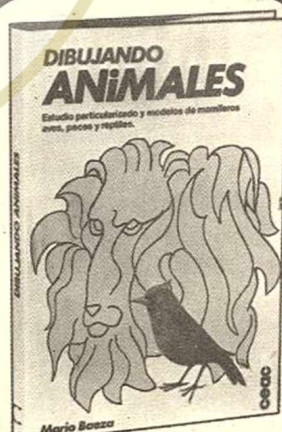
DIBUJANDO ANIMALES

Estudio particularizado y modelos de mamíferos, aves, peces y reptiles.

Relaciones entre la estructura de la figura humana y la de los animales. Los cuadrúpedos: estudio especial del caballo, del perro y del león. Las aves. Estudio especial del gorrión, del pato y del águila. El movimiento de los animales. Esqueleto, cuerpo, cabeza y piel de cada tipo de animales, así como en su caso, plumaje, garras, aletas, escamas, etc.

170 páginas

235 dibujos



Solicítelos en las principales librerías o directamente

EDICIONES CEAC

Vía Layetana, 17 / Barcelona





[illegible]

741.01
A 635

2099312

Antonino, José

La composición en el dibujo y la pintura

