

ELEMENTOS Y PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS.

1. EL LENGUAJE PLÁSTICO.

El lenguaje plástico está sustentado en un conjunto de elementos materiales cuyos significados mínimos es necesario tener presente. Sin estos conocimientos elementales no podremos explicarnos la luminosidad de un fresco, la increíble altura de una catedral gótica o la maleable textura de un bronce.

En el arte el conjunto de elementos, procedimientos y técnicas es enorme y por eso nos referiremos aquí a los medios de expresión más notables. Tales son: Arquitectura, Escultura y Pintura.

2. ARQUITECTURA.

Es importante considerar el hecho arquitectónico como la creación de espacios interiores que resulten confortables y adecuados al uso al que se destinan. La elaboración de estos espacios internos sólo presenta una verdadera dificultad técnica: la cobertura superior. El elemento sostenido no sólo presenta las mayores dificultades constructivas sino que depende de él toda la estructura arquitectónica y llega a condicionar todo el estilo. En definitiva, toda la historia técnica de la Arquitectura es la historia de los sistemas de cubrimiento, es decir, de los elementos sostenidos. Los elementos sustentantes, en general, serán una consecuencia estricta de los elementos sostenidos.

1. Elementos sustentantes.

Muros. En los aspectos sólidos de los muros lo más interesante es destacar la forma de estar aparejados los elementos que los constituyen. El aparejo puede ser regular o irregular; entre los primeros podemos destacar el isódomo, el de a soga y tizón y el almohadillado; entre los segundos, el ciclópeo y el de mampostería. Los elementos constructivos regulares son el ladrillo o el sillar. Si el ladrillo sólo está cocido al sol se denomina adobe.

Puertas y ventanas. En ellas el elemento diferencial lo constituye la parte baja, que en las puertas se denomina umbral, y en las ventanas alféizar. Los laterales, las jambas, revisten especial importancia en la Edad Media. El espesor de los muros no permitía grandes aberturas, para que no peligrase así su estabilidad, por ello se recurrió a la ingeniosa idea de abocinar las jambas, con lo que la superficie de sustentación era la misma, pero la iluminación mucho mayor. Estos abocinamientos o derrames, por otra parte, sugieren y facilitan los magníficos portales medievales. Otro interesante elemento relacionado con puertas y ventanas es el alfiz, de gran valor decorativo, que marca con fuerte personalidad el arte islámico y se extiende, a través de lo mudéjar, a la arquitectura española del siglo XV.

Pilares. Son elementos sustentantes verticales de sección poligonal, siendo el cuadrado su sección básica. En la Edad Media, los pilares se tornan cruciformes, porque así se ajustan a los cuatro arcos que corresponden a cada tramo. El pilar se complica notablemente a medida que avanza la Edad Media, como consecuencia de la complicación de las cubiertas. Si el pilar es adosado se denomina pilastra, y si tiene forma de tronco de pirámide invertida es la estípite, de tanta presencia en el barroco. En todos los casos es muy frecuente que el pilar tenga en sus extremos los mismos elementos que la columna, es decir, basa y capitel.

Columnas. Son elementos sustentantes verticales de sección curva, generalmente circular. En Occidente la columna es esencialmente mediterránea y en su elaboración se cuidan las proporciones tan exquisitamente como en una escultura. Decir que un templo es de estilo dórico o corintio significa, fundamentalmente, decir que es de columna dórica o corintia. La gracia y la sensibilidad de la columna se completa con la leve curvatura del perfil de su fuste, es decir, con el galbo o éntasis.

2. Elementos sostenidos.

Dintel. Es todo elemento sostenido de carácter horizontal y construido de una sola pieza. Esto quiere decir que la flexión debe ser mínima y que los empujes que haga sobre los elementos sustentantes deben registrarse según vectores verticales. La característica principal de la arquitectura que utiliza esta solución es la de resultar eminentemente estática. Así ocurre en Egipto, en Grecia y en ciertas obras romanas.

En la arquitectura clásica se denomina entablamento a todo lo que se encuentra sobre las columnas. Sus partes características, dintel, friso, cornisa y frontón, se mantienen en todos los estilos, pero de uno a otro hay grandes variaciones en los componentes del friso. El más genuino es el dórico, que parece originarse al trasponer en piedra los antiguos esquemas constructivos de madera. De este modo los triglifos serían las cabezas de las vigas transversales y las metopas las chapas de madera y cerámica que se colocaban para tapar los huecos.

La arquitectura adintelada suele ir rematada en tejados a dos o más vertientes. El elemento fundamental de esas cubiertas son las cerchas o cuchillos, armadura triangular que, reiterada cada cierto espacio, cubre todo el techo. En el Mediterráneo la cercha origina el frontón, que será el marco magnífico para la gran estatuaría griega.

Arco. Es un elemento sostenido de configuración generalmente curva, constituido por varias piezas, llamadas dovelas, que encajan en forma de cuña. La forma convergente de las dovelas impide que éstas se caigan, con lo que el vector vertical del peso desaparece y se transforma en otro oblicuo que empuja sobre la dovela contigua. La suma de todos estos vectores da una resultante oblicua sobre los apoyos o salmeres del arco.

El hecho de que los empujes sean oblicuos supone la más profunda revolución de la historia de la ingeniería constructiva, ya que para evitar que se derrumben los muros se recurrirá a geniales soluciones que modificarán radicalmente los elementos sustentantes.

El arco origina dos cubiertas características: la bóveda y la cúpula. La primera puede considerarse engendrada por un arco que sigue un movimiento de traslación, generalmente recto. Toma el nombre del arco, excepto si éste es de medio punto, en cuyo caso se llama de cañón. Una bóveda de cañón suele construirse con unos arcos de refuerzo llamados fajones o torales, que descansan en pilares o pilastras. Al exterior de éstos se colocan los contrafuertes. Esta cubierta, muy utilizada en el primer románico, no es suficientemente segura, por lo que se recurre a la bóveda de arista que se puede considerar como la obtenida por la intersección ortogonal de dos de medio cañón. Con ello los empujes se localizan en cuatro puntos donde se colocarán fuertes pilares. El resto del muro puede ser, así, más liviano.

Al colocar en las aristas de estas primitivas bóvedas unos arcos, llamados ojivas, se conducen todos los empujes oblicuos a estos nuevos arcos, los cuales los llevan a los extremos donde, al exterior, un arco lanzado al aire, llamado arbotante, conduce el empuje a los contrafuertes que terminan por llevarlo a tierra. La diferencia entre la bóveda de arista y la de ojivas es fundamental para el progreso técnico medieval.

La otra cubierta originada por el arco es la cúpula. Se considera creada por el movimiento rotatorio de un arco. Toma, en general, el nombre del arco que la engendra, excepto cuando éste es de medio punto, en cuyo caso se llama de media naranja. Los problemas técnicos que plantea la cúpula son dos: el primero es el de su asentamiento en tramos cuadrados y el segundo el de los empujes oblicuos.

El primer problema se resuelve con el uso de trompas y más ingeniosamente aun con el de las pechinas. Normalmente la cúpula se asienta sobre un tambor o cuerpo de luces y en su clave se abre una linterna que ayuda a la iluminación interna.

Los empujes oblicuos se resuelven con cuartos de esfera ocupando los cuatro arcos que la sustentan, o mejor aun, aligerándola de peso y fajándola interiormente como hiciera BRUNELLESCHI en Florencia.

3. ESCULTURA.

La escultura atiende principalmente a los volúmenes externos. La percepción de la misma requiere multiplicidad de puntos de vista, por lo que es esencial considerar el espacio externo como ámbito que condiciona la obra escultórica. De dos modos antagónicos puede pensarse y realizarse la obra escultórica. El primero consiste en ir añadiendo materia sobre una armadura mínima, tal es el caso del modelado en arcilla. Aquí el escultor debe ir concibiendo los volúmenes positivos e irlos creando. El otro método consiste en partir de un bloque compacto. La escultura ya está ahí, y sólo hay que quitar lo que sobre. Al ir desbastando la piedra o la madera el escultor va realizando volúmenes negativos y el resultado es lo que queda sin tocar. Es decir, que el artista debe pensar de negativo a positivo. El gran riesgo que se corre con este método es el de no poder añadir nada, en caso de error, por lo que se suelen hacer minuciosos estudios previos, incluso un modelo en escayola a tamaño natural, del que se obtienen las medidas necesarias para no equivocarse.

La obra realizada por uno de estos métodos puede variar de material gracias a las técnicas del vaciado, que no consisten más que en obtener un molde de la obra y con él reproducir la misma una o varias veces en un material que pueda obtenerse en estado líquido y que después termine fraguando y endureciendo (cera, escayola, cemento, metal fundido, plásticos, etc.). Gracias al vaciado se pueden obtener en materiales duraderos detalles delicados y sutiles que nunca podrían haberse obtenido trabajando directamente sobre el material.

Un aspecto interesantísimo de toda escultura lo ofrece su acabado final. Este puede variar desde el pulido hasta la policromía, pero en cualquier caso nunca será un accesorio sino un componente integral del hecho escultórico, sin el cual no puede entenderse la obra creada ni a su creador. Piénsese, por ejemplo, que jamás podremos comprender la estatuaria griega, mientras sigamos viéndola sin su policromía original.

4. PINTURA.

La pintura es, ante todo, color. Generalmente se desarrolla en un plano, y en Occidente es frecuente que finja la tercera dimensión gracias a los artificios de la perspectiva y del claroscuro. La mayoría de los procedimientos se elaboran añadiendo un elemento denominado aglutinante, al pigmento o color en polvo. El aglutinante es el determinante del procedimiento.

El **fresco** se realiza estando el revoco del muro húmedo. Este revoco contiene cal apagada y arena. La pintura se aplica mezclada con agua de cal, lo que facilita su integración en el muro. Al secar se obtiene carbonato cálcico, que es tremendamente resistente a los agentes exteriores; esta circunstancia permite el empleo del fresco en

decoraciones al aire libre. El uso del agua de cal hace que todos los colores queden levemente blanqueados, lo que proporciona gran luminosidad a la pintura. No puede pintarse cuando el muro está ya seco, porque habiendo fraguado el revoco ya no se integraría la pintura; por eso hay que acometer la obra por tareas que se acabarán cada jornada, lo que obliga a una técnica ágil y eficaz. Con el paso de los años es frecuente apreciar en el mural terminado las uniones de esas tareas.

La **acuarela** no utiliza el blanco como pigmento. Todos los colores dejan transparentar más o menos el papel, lo que proporciona al procedimiento una luminosidad sólo aventajada por las vidrieras. Para extender el color se utiliza exclusivamente agua, por lo que seca rápidamente; ello obliga a una técnica rápida, suelta, que le da un aspecto inconfundible y muy personal.

La **témpera** utiliza el agua como ayuda para extender el color, pero a diferencia de la acuarela (con quien tiene puntos en común) utiliza el pigmento blanco. Los colores son opacos y algo apagados, pero un color claro puede aplicarse sobre uno oscuro, lo que no es posible en acuarela.

El **temple**, al utilizar huevo, es más brillante y lento de secar, lo que facilita los modelados. En el siglo XV se le añade aceite, formándose así el temple graso, que es más flexible y facilita la pintura altamente realista de este momento.

El **óleo** es el procedimiento más lento en secar de todos los conocidos; ello permite un trabajo sosegado y que puede interrumpirse siempre que se quiera, sin perjuicio para la obra. La bondad del procedimiento lo hace convertirse casi en exclusivo a partir del siglo XVI. El mayor inconveniente lo ofrece el oscurecimiento de los aceites que incorpora, sobre todo cuando el cuadro se halla en locales mal iluminados.

La **encáustica** fue utilizada por los antiguos, que conocían bien las propiedades de las ceras. Pero no se sabe hasta qué punto se utilizó para pinturas murales -como se ha creído mucho tiempo-, y más bien parece que sólo se empleó para proteger pinturas al fresco. En el siglo XIX con el descubrimiento de las pinturas pompeyanas se avivó el interés por este procedimiento al creerse que algunas pinturas romanas fueron hechas así. El procedimiento exige calor para fundir la cera, a la que se añade resina para darle más dureza. La paleta es metálica y se coloca sobre una estufa; de igual modo las espátulas y pinceles metálicos deben estar calientes.

Una versión muy manejable de este procedimiento, y bien conocida, la constituyen los lapiceros de colores o las ceras de color que tan profusamente usan los escolares.

Los modernos **acrílicos** utilizan como aglutinante el ácido acroleico. Participa de las ventajas del temple y del óleo, sin embargo la capacidad de cubrir un color sobre otro es inferior, por lo que su uso se limita a técnicas particulares.

El **mosaico** no utiliza pigmentos. El color lo proporcionan directamente las teselas o piezas pequeñas de piedra, vidrio o metal, con las que realmente se "pinta". El artista dispone de una abundante variedad de piezas, en cuanto a color y tamaño se refiere; sobre un dibujo previo hecho en papel, y en posición horizontal, se colocan las teselas configurando las formas. Posteriormente se encolan papeles sobre el trabajo acabado para poder trasladarlo así al muro que tiene la argamasa preparada. Una vez fraguada ésta se desencolan los papeles de sujeción y transporte para proceder a la limpieza y acabado final.

La **vidriera** se trabaja igual que el mosaico, es decir, sobre un plano horizontal y sobre un dibujo previo en el que se han diseñado los cortes de los vidrios y el sombreado que se ha de dar a las figuras. Una vez cortados los vidrios (del color que conviniere) se pintan las sombras, o algún otro color, con pigmentos que se fundan a

muy alta temperatura. Este mosaico de vidrio se lleva al horno donde, al fundirse, el color se integra en el vidrio. Posteriormente se recompone el mosaico, se unen sus bordes con plomo, se arma sobre hierros sólidos y se lleva al ventanal, o bien se une con cemento armado. Ciertos colores se obtienen superponiendo dos o tres tonos, con lo que la transparencia y brillantez son mayores.

5. CÓMO MIRAR UN CUADRO.

Hemos expuesto las diferentes técnicas de que puede valerse el pintor; conviene ahora que nos detengamos en los elementos de la obra pictórica, porque su conocimiento contribuye a una contemplación más cabal por parte del espectador.

1. Elementos de la obra pictórica.

Dibujo. Las formas vienen definidas por bordes que las limitan. Hay pintores que enfatizan el aspecto lineal de su pintura, con lo que pierde corporeidad y gana ingravidez. En otros casos el dibujo puede ser tonal, es decir, con aplicación de claros y oscuros, lo que presta a las formas un aspecto plástico, próximo a la escultura. En algunos periodos, el dibujo es tan importante que el color se reduce a un complemento cuya supresión no resultaría decisiva: es lo que ocurre en la cerámica griega. Al igual que el lenguaje, el dibujo puede ser fácil y suelto, académico, vigoroso, nervioso, o lánguido e incorrecto. En última instancia traduce la personalidad del pintor y sería susceptible de un análisis grafológico. Dos pintores del siglo XV italiano, el sereno FRA ANGELICO y el apasionado BOTTICELLI, expresan sus personalidades con un dibujo suavísimo en el caso del primero o con líneas eléctricas en el arte botticelliano.

La vitalidad del dibujo se basa en cambios de grosor y en movimientos capaces de transmitirnos el palpito de las cosas vivas. Las líneas verticales nos comunican efectos de fuerza; las horizontales, quietud o reposo; las diagonales, movimiento; las curvas, gracia.

Color. Naturalmente es el componente esencial y definidor de la pintura. La gama cromática se ha clasificado en colores cálidos (rojo, naranja, amarillo) y fríos (verde, azul, violeta). Mucho se ha escrito sobre los efectos que producen. Los colores cálidos son intensos, vitales, y se relacionan con el sol o con la luz solar y la alegría; los fríos son sedantes, apacibles, propios de las aguas y el mundo vegetal. No sólo actúan sobre la sensibilidad sino que, además, contribuyen a modificar ópticamente el espacio: los cálidos agrandan y acercan los objetos, los fríos los distancian y empequeñecen. Pero los colores no aparecen aislados ni en la naturaleza ni en el arte, y la sabiduría del pintor estriba en su capacidad para combinarlos. Con perspicacia notable, que posteriormente fue comprobada por los físicos en sus estudios sobre la luz, GOETHE escribió que un color aislado no satisface la retina, que el azul exige el naranja y el amarillo el violeta. Con estos seis colores el pintor realiza toda suerte de combinaciones para conseguir los tonos (por ejemplo, un azul verdoso), o juega con las intensidades (los amarillos próximos al verde).

Luz. Si la luz blanca se descompone en los colores del arco iris al atravesar un espacio prismático, es obvio que el pintor es capaz de obtener efectos luminosos con las combinaciones de colores y tonos. Así se convierte la luz en un elemento capital del cuadro. Los grandes maestros, VELÁZQUEZ, REMBRANDT O LEONARDO, han sido auténticos magos de la luz. Y de las sombras. Porque aunque en la pintura plana no es necesaria la sombra, lo frecuente es que el cuadro sea una combinación de luces y

sombras, cuya proporción depende del pintor. La sombra opaca del CARAVAGGIO, el negro de asfalto, es distinta de la penumbra misteriosa de otros maestros.

Profundidad. En sentido estricto, la pintura es un arte de dos dimensiones, pero la obsesión por la captación óptica de la tercera dimensión es una constante de su historia. El cuadro tiene un fondo, a veces lejano. El fondo de oro de los bizantinos realza la distinción de las figuras; las arquitecturas renacentistas contribuyen a la creación de volúmenes, en los que las figuras se mueven; la línea de horizonte bajo de los maestros barrocos de Holanda permite deslumbradores juegos de luces en cielos que ocupan buena parte de los cuadros. Es la perspectiva la gran conquista visual del Renacimiento. En la Antigüedad se habían hecho intentos de representar la tercera dimensión pero no se conocían las leyes que rigen la perspectiva. Con ella, el pintor salva la infranqueable condición de bidimensionalidad que le impone el lienzo y se adentra en el juego del espacio y del engaño óptico que supone el fingimiento de una dimensión no consustancial a la pintura. En el Barroco alcanza su perfección la perspectiva aérea, que consiste en proporcionar la sensación de aire entre los objetos próximos y alejados. Generalmente, se consigue difuminando los colores y tonos de los objetos lejanos. Con la alternancia de zonas de luz y penumbra obtiene VERMEER en *El pintor en su taller* uno de los más poéticos efectos de profundidad del siglo XVII.

Composición. En el cuadro nos encontramos con multitud de elementos: figuras, objetos, luces, sombras. El artista ha de establecer un orden sobre la tela y elegir el lugar que ha de ocupar cada elemento. Esa disposición de las partes, tan necesaria para el pintor como para el arquitecto, se denomina composición, y según sus características transmite al espectador serenidad o inquietud. Nos hallamos ante un aspecto capital del arte pictórico. *Las Meninas* de VELÁZQUEZ sería un cuadro completamente diferente si manteniendo cada uno de sus elementos, las mismas figuras, la misma habitación iluminada, cambiáramos de sitio a sus personajes o incluso a uno solo. *La Virgen de las Rocas* de LEONARDO perdería su serenidad casi sobrenatural si desplazáramos a la Virgen de su posición central o adelantáramos hacia el plano del espectador alguna de las rocas del fondo. La forma más sencilla de disposición consiste simplemente en colocar unas figuras al lado de otras, como hacen los bizantinos; es la composición yuxtapuesta, ideal para resaltar la espiritualidad de las figuras. Pero lo frecuente es disponer los elementos de manera más compleja, en cuadros de composición simétrica, con dos mitades aproximadamente iguales, o asimétrica o en el que predominen las horizontales o por el contrario las diagonales.

Concepción del tema. No se trata de un elemento exclusivamente pictórico. Todo creador concibe su obra de una manera peculiar, en la que se reflejan rasgos personales y de época. En literatura, el tema de Don Juan es tratado con diferente concepción en el Barroco y en el Romanticismo. De la misma manera en pintura son muy distintas las Vírgenes románicas y góticas, o las renacentistas y barrocas. Incluso dentro de un estilo se detectan diferencias individuales, y así se distinguen las *Inmaculadas* de ZURBARÁN de las de MURILLO en el Barroco español, o en la Venecia del siglo XVI pinta TIZIANO desnuda a la mujer en *Venus y Adonis*, mientras VERONÉS la viste, con lo que podemos conocer la preferencia de aquel por la suavidad del cutis y las formas femeninas en tanto que VERONÉS se afana por representar el lujo, la riqueza, en las telas suntuosas.

Estos elementos nos permitirán conocer los estilos y el arte personal de los grandes maestros. Y situados ante una tela en un museo o ante un fresco en una iglesia podremos elevarnos hasta la contemplación de los aspectos más nobles de la obra de arte.