

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

DE SYDORICA

DEL  
RITUE

CORPUS PATRIARICOR

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Biblioteques  
1500973821







UAB

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

HISTORIA GENERAL

DEL ARTE

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats



HISTORIA GENERAL

## DEL ARTE

## LA ORNAMENTACIÓN

ESTUDIO ANALÍTICO DE LOS ELEMENTOS QUE LA INTEGRAN  
Y SINTÉTICO DE SUS DIFERENTES EVOLUCIONES Á TRAVÉS DE LOS MÁS PRINCIPALES ESTILOS

POR

D. FEDERICO CAJAL Y PUEYO

CATEDRÁTICO POR OPOSICIÓN DE ARTES INDUSTRIALES Y DIRECTOR DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE SAN MARTÍN DE PROVENSAIS

Edición ilustrada con 115 láminas tiradas aparte y variedad de grabados intercalados en el texto

TOMO QUINTO

BARCELONA

MONTANER Y SIMON, EDITORES

CALLE DE ARAGÓN, NÚMEROS 309 Y 311

1897

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Biblioteca d'Humanitats

---

ES PROPIEDAD DE LOS EDITORES

---

11  
Biblioteca d'Humanitats  
Universitat Autònoma de Barcelona



## PARTE TEÓRICA

### FUNDAMENTOS DE LA ORNAMENTACIÓN

El artista al producir una obra ha de atender á dos elementos indispensables; por una parte al resultado que persigue en su fantasía, el fin de su creación, las necesidades del objeto al cual trata de dar vida; por otra á la configuración que debe afectar la obra, su apariencia sensible, su exteriorización para el espectador. Estos dos elementos genuinos del arte, el fondo y la forma, el espíritu y la materia, aun cuando aparezcan á primera vista opuestos, se armonizan y enlazan para constituir la belleza. La acertada ponderación de ambos términos, el completo acorde de las diversas partes que los compongan, constituyen el verdadero mérito del artista y por lo tanto el valor de la obra engendrada.

Siendo estos dos términos, aun cuando relacionados, distintos, los cambios que en ellos pueden introducir multitud de causas, variables según elementos que indicaremos, ocasionan en las obras artísticas diferencias considerables, gradaciones inmensas, suficientes para originar agrupaciones características que sirven de base al estudio del arte en todas sus manifestaciones histórico-críticas.



Fácilmente se conciben las variaciones que el fondo de la obra artística puede sufrir, ya que resulta producto de una serie de factores sumamente diversos. Las necesidades que el objeto debe llenar, por el fin á que está destinado, por la clase de material adoptado para su elaboración, por las condiciones climatológicas, por el procedimiento empleado para la construcción y la parte económica, son puntos capitales que han de tenerse en cuenta y que hacen variar completamente la idea evolucionada por el artista al imaginar una obra.

A estos aspectos objetivos de la cuestión debe aún agregarse el subjetivo, la manera particular de cada artista de concebir una obra. Si á diferentes personas se encarga el mismo objeto, resultarán una serie de producciones distintas, algunas en grado notabilísimo: cada artista habrá encarnado en su obra algo de su ser, una chispa de su genio, y el fuego artístico de su fantasía medirá por sus chispazos la inspiración.

Como ni el arte ni la ciencia son susceptibles de crear nada nuevo, en absoluto, pues únicamente pueden componer, el artista sólo tiene á su alcance el modo de combinar, según su fantasía, los elementos de lo existente para producir un todo distinto de lo anterior. La imaginación artística es totalizadora: con objetos ya creados por la naturaleza ó el arte y con partes constitutivas de otros seres, combina conjuntos armónicos, sintetiza los componentes para presentar en el espacio, con forma tangible que obre sobre nuestros sentidos, aquella idea por ella concebida, aquel fondo, primero viviente sólo en la mente del artista, y luego por su poderoso esfuerzo creador convertido en realidad. El artista, pues, dispone de la forma para dar vida á su obra, y esta forma es la traducción al dominio de la realidad de su creación ideal.

La unión entre los términos constitutivos del arte es más completa de lo que á primera vista aparenta. En medio de su independencia, el fondo y la forma, una vez creados, están ligados indisolublemente. El uno traduce al otro y nos lo presenta con todos sus detalles.

La forma, que tiene la vida en el mundo real, hiere nuestros sentidos, y al impresionar la imaginación, por un enlace especial, por intuición muchas veces, nos traduce la idea que presidió á la creación de la obra, como si también tuviera vida al par de la forma, cual si ésta la aprisionara dentro del mundo tangible para lanzarla por efluvios á cada instante al espectador y penetrarle de algo de la vida artística que le comunicó su creador, á imagen de la esencia luminosa que los mitos egipcios suponían en cada mortal.

Y la imaginación de cada artista cambia á su vez con causas también variables: unas que le son innatas, otras congénitas: unas dependientes de su persona, otras de su vida de relaciones. Cada artista siente en sí algo particular, el modo de ser que le es propio; pero al mismo tiempo está influido por la época en que vive, el medio en que se agita: la humanidad que le rodea, sus creencias, sus sentimientos, sus pasiones y los afectos todos de la vida social le oprimen, le avasallan, y sin que muchas veces lo perciba, contribuyen al fondo de la obra. Por otra parte, el genio artístico da á cada creación el sello de la personalidad, pues es harto evidente que ni aun esforzándose logra el hombre por medios manuales reproducir exactamente un objeto.

Estas consideraciones nos conducen desde luego al planteamiento del problema artístico. Si el fondo de la obra varía por la naturaleza de su esencia, por la necesidad de la combinación de los elementos ideales que entraña, ¿cómo traduce la forma estas variaciones al terreno real?

La forma artística no es la forma geométrica: por tal no entendemos la diversa combinación de líneas que nos presentan el objeto en el espacio y lo distinguen de otro dando clara idea de su configuración. La forma en el arte es el conjunto de elementos que constituyen su apariencia sensible.

El fondo no puede nunca desprenderse de la idea de utilidad, aun cuando sea muchas veces sólo moral, y esta utilidad requiere con frecuencia para objetos de fondo distinto configuraciones idénticas. Es sencillísima la demostración: en arquitectura los elementos sustentantes son limitados: el muro como cerramiento continuo y el pilar y la columna como apoyos aislados.

Se podrían multiplicar los ejemplos de analogías en las formas constructivas; y á pesar de ello, ¡qué inmensa variedad en la forma artística de aquellos objetos! ¿Cómo confundir una columna dórica con otra ojival, un plato de alfarería con otro de porcelana china?

Entran en la forma á su vez dos elementos principales: la configuración, que es la parte técnica ó industrial de la construcción, y la ornamentación, que es esencialmente artística. La configuración se halla por tanto más afecta á las necesidades de la vida real, el artista no domina sobre ella y en gran número de casos le traba y sujeta, impidiéndole el escogerla ó componerla según la sienta su inspiración.

Por lo contrario la ornamentación presenta el campo libre, el espacio inmenso donde el genio domina, triunfa, y desprendiéndose de las ligazones terrenales vuela á merced de las alas de su fantasía para dar á la obra algo de su ser con que presentarse ante el espectador. La ornamentación es sin disputa la parte esencialmente artística de la forma, y por ello apropiada para interpretar las más tenues gradaciones del fondo, independientes con frecuencia de los problemas que el arte debe llenar enlazado con la tecnología.

La construcción y la ornamentación vienen á corresponder á la parte industrial y á la parte artística de las artes industriales; son, cual el fondo y la forma, dos entidades distintas, pero unidas en fraternal enlace; que si la una crea los objetos dándoles apariéncia tangible, la otra los presenta con el carácter y la expresión correspondientes, proporcionándoles las cualidades artísticas que les deben ser propias.

La fantasía halla un inmenso espacio que recorrer dentro de la ornamentación, pues dispone de todos los recursos que el arte, la naturaleza y la ciencia han podido engendrar. Por una parte el dibujo preséntase con vida propia, con elementos abundantes y variados para dar forma concreta á las infinitas ideas que bullen en la mente del artista, y por otra el colorido aparece exuberante, espléndido de vida para enriquecer con sus matices infinitos, con su tonalidad ilimitada, cuanto se concibe, se represente ó dibuje.

Y el artista, acudiendo á la composición mediante los materiales que el dibujo le suministra y la vida que le presta el colorido, varía la ornamentación una y mil veces, siempre la misma en el fondo, y siempre distinta en la forma; tales son los innumerables recursos que le proporcionan los elementos artísticos. Y esos cambios en la ornamentación son inherentes á la esencia misma de la obra artística, es una necesidad fatal de las leyes que presiden á su creación. Por una parte están las series de causas sociales que dominan al artista y le imponen sus tiránicas exigencias; por otra su naturaleza que le conduce á imprimir su sello especial y característico á sus obras.

De ahí que las creaciones estéticas varíen de dos maneras esenciales: con las condiciones sociales, ó sea el medio en que se ha agitado su invención, y con el artista que las engendra. Lo primero hace imprimir á todas las obras de una misma época un sello particular, característico, correlacionado con la vida general del pueblo en aquel momento histórico, y por tanto una parte de la savia común, un efluvio de la esencia social del tiempo, pasa á través del alma del artista á su obra para presentárnosla tal como se engendró, cualquiera que sea el tiempo transcurrido.

Existe, pues, una reversibilidad. El conocimiento de la época en que la obra fué creada nos indica cómo debe ser, y ella á su vez nos presenta los caracteres esenciales de la época. Esto es inherente á la misma naturaleza del fondo de la obra; pero siendo éste incorpóreo, toma apariéncia tangible en la forma, y en ella en su parte genuinamente artística.

La ornamentación es la interpretación de la vida de relación de una época, y su estudio nos conduce, con seguridad completa y de manera rápida, al conocimiento de la historia de aquellos tiempos con tanta facilidad como la escrita y con más exactitud que la tradición.

Las formas constitutivas de los objetos, si bien son un elemento de la forma y por lo tanto en ellas imprime cada época diferencias características, como se hallan sujetas á causas más bien independientes del artista que no dominadas por su voluntad, están más desligadas de la parte ideal de la concepción, y las leyes generales del sentimiento estético difícilmente las abarcan. Siendo la ornamentación de orden

más elevado, más independiente de las necesidades de la vida real, acepta leyes generales, que por lo mismo son en menor número y susceptibles de caracterizar un período histórico artístico.

El arte, como todo lo humano, presenta una trayectoria ondulada, tiene incrementos y decrementos, y entre los máximos, que en el arte corresponden á los grandes estilos artísticos, se colocan los períodos de transición.

La naturaleza en todas sus manifestaciones crece, llega á su mayor desarrollo, decrece y torna á comenzar el ciclo evolutivo. El arte tiene por fuerza que seguir este mismo camino: comienza raquítico, exiguo, y crece paulatinamente para adquirir lozanía, desarrollándose entonces esplendente: el vigor creativo cesa y el arte languidece, decae y mengua, para luego cual fénix renacer de sus cenizas. Los grandes períodos de lozanía constituyen los estilos genuinos del arte, que se hallan á su vez enlazados por épocas, si no esplendorosas, por lo menos de valía.

Las extraordinarias manifestaciones del arte en Egipto, India, Asiria y Persia corresponden al simbolismo, y su esencia es totalmente arquitectónica. Las mismas artes industriales que allí se desarrollan presentan el carácter más de servidoras de la construcción que no de independencia y vida propia. Los sentimientos y creencias de la época requerían el simbolismo, idea vaga y sin correlación determinada entre el fondo y la forma; enlace convencional entre lo increado y la labor humana; invención propia de aquellas civilizaciones que, más perfeccionadas en la vida constructiva que en la sentimental, se hallaban anonadadas por las manifestaciones inmensas de elementos que ni concebían ni dominaban. Aquellos pueblos, por lo mismo que no lograron la perfecta armonía entre los términos constitutivos del arte, alcanzaron con frecuencia la sublimidad, sin comprender la belleza, ya que en todo lo grande veían únicamente el símbolo de los fenómenos que, sin presentir, admiraban.

La arquitectura con sus masas imponentes, que puede emplear materiales exagerados y cuyos contornos no precisan claramente las ideas, convenía á tales civilizaciones, pues la vista era dominada por la grandiosidad de la forma. Por ello fueron arquitectónicas sus manifestaciones y las artes todas arquitectónicas como sus servidoras, formando casi siempre parte integrante de los elementos constructivos.

El carácter es la base de la época griega, y la estatuaria como representación del hombre, la fiel interpretación del pueblo que si no creó la belleza la inventó. La arquitectura es humana y sus artes industriales se humanizan, pues á sus semejantes acudió Grecia para hallar las proporciones y formas de sus eximias obras.

Las creencias del pueblo helénico, su mitología completamente humana, son poéticas en sumo grado. Sus dioses y héroes luchan, accionan y están dominados por las pasiones como débiles mortales; sus inspiraciones é influencias deben hallarse encerradas en tales límites sin acudir á vuelos distintos. Por ello las obras clásicas del helenismo son la completa expresión de la belleza; pues siendo el hombre el ser más perfecto, las creaciones inspiradas en él debían forzosamente sentir la perfección del modelo y dominar por el enlace armónico de partes de suyo irreprochables.

Grecia despierta siempre la idea de la belleza pura é ideal: su recuerdo artístico imperecedero muestra la cúspide del arte en su justo medio, donde el carácter, sostén de lo creado, domina y reina con absoluto señorío.

Con las épocas posteriores nació la expresión, base de los estilos desarrollados en la Edad media, ya que las creencias religiosas fueron la nota dominante de aquel período histórico. Y tanto en la época simbólica cuanto en las del carácter y expresión, siempre la ornamentación dió el medio de que el artista cumpliera su cometido.

Es imposible separar el estudio de la ornamentación del conocimiento de los rasgos propios de la época; la una depende de los otros, y se correlacionan, completan y vivifican.

El dibujo, el colorido y la composición, partes del conjunto ornamental, han variado con las épocas;

con ellas han nacido y muerto, vivificando el arte y dándole la necesaria savia para desafiar al tiempo.

Para comprender la ornamentación es preciso el conocimiento previo de sus partes esenciales, el dibujo, el colorido y la composición artística, y el estudio del enlace de los tres elementos á través de cada época artística que ha constituido estilo, nos define al artista, y por él, el fondo que se transparenta á través de la apariencia sensible de las obras.

La ornamentación constituye cuerpo de doctrina, pues tiene su parte esencialmente teórica y su historia propia y especial, cuyo conocimiento es indispensable para la práctica.

La ornamentación en cada época es el lazo común, fraternal, que reúne á los artistas para constituir el estilo, pues toda construcción artística requiere, en una ú otra forma, su decoración, y los principios que la dominan, los sentimientos que la agitan son los más generales del arte y de orden más elevado. La ornamentación alcanza á todas las manifestaciones artísticas, y desde la obra de ánimo grande, parto del genio inspirado, hasta la sencilla creación del arte industrial, todas le rinden tributo y acatan su señorío.

---

## DIBUJO

El dibujo tiene por objeto reproducir en figura aparente los motivos ornamentales concebidos por el decorador. Como á la fantasía artística no le es posible imaginar ninguna forma completamente nueva, en el sentido absoluto de la palabra, y le es preciso recurrir de una ú otra manera á la naturaleza, de ahí que el dibujo decorativo, para obtener los elementos después combinados por la composición, sólo pueda entresacar sus partes constitutivas de cuatro grandes agrupaciones:

- 1.º La geometría.
- 2.º La botánica.
- 3.º La zoología.
- 4.º La caligrafía.

\*  
\* \*

La *geometría* es fuente abundantísima de la ornamentación: el manantial caudaloso que desde las épocas primitivas ha saciado la sed artística es inagotable. No sólo ha producido la exuberancia en la ornamentación hasta el extremo de confundir y deslumbrar la vista, sino que también con sencillez y severidad ha dado carácter grave y austero á obras notabilísimas.

La sola línea recta se presta á combinaciones innumerables; el poligonismo árabe (fig. 1), ó sea el sistema ornamental fundado en una bien entendida y sabiamente dispuesta combinación de polígonos de cualquier número de lados, ha permitido durante siglos interpretar los más variados productos de la fan-

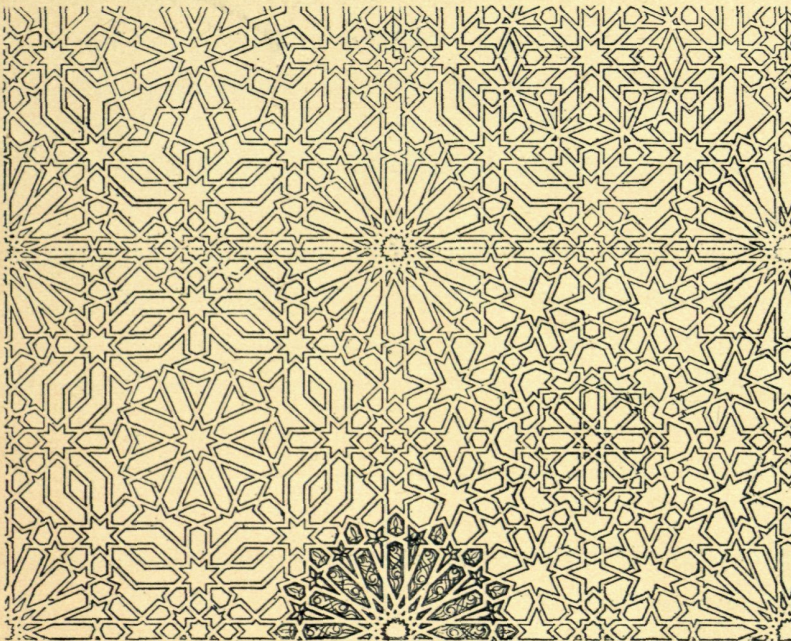


Fig. 1. - Poligonismo árabe. Detalle de la sala de Embajadores en la Alhambra

tasía árabe, que llena del espléndido sol de los países dominados por el islamismo, necesitaba una ornamentación exuberante que permitiera miles de combinaciones de todos los medios decorativos más ricos y suntuosos para competir con el azul límpido del cielo sobre que se destacaban sus obras.

Y en cambio en las grecas (fig. 2) la línea recta produce combinaciones sencillísimas, plácidas, acabada interpretación del clasicismo helénico y de su perfecto sentimiento estético.

La recta denota desde luego severidad, tristeza y hasta cierto punto fatalismo: la idea geométrica de su inconmensurabilidad, el infinito al que concu-

ren sus extremos, van forzosamente ligados á su expresión artística; pues la imaginación, aun cuando sea de un modo inconsciente, enlaza siempre sus propiedades matemáticas, la inflexibilidad de sus condiciones analíticas, con la expresión artística de los objetos ornamentados.

No debe olvidarse que la línea recta es única: no tiene variedad ni variación posible; se combinara de cien mil maneras, pero siempre cada pedazo del dibujo ornamental, cada lado de las figuras parciales, será precisa y únicamente una línea recta sin diversidad alguna de la contigua ó de la más alejada y de cuantas podamos considerar (figs. 3 y 34).

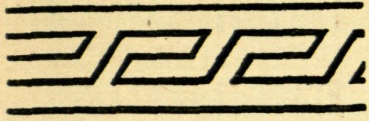


Fig. 2. - Greca

En cambio la curva es la línea sentimental por excelencia. Multitud de formas de curvaturas, de flexiones, de cambios, de expresiones algebraicas y sentimentales distintas la hacen variar á cada instante según la conciba el artista y quiera dar vuelo á su fantasía. La línea curva es la línea de la

imaginación, es la traducción de los afectos humanos; pues, como todo lo terrestre, tiene su principio y fin, y denota siempre la tendencia á la unión, á volver á los puntos de partida (figs. 4 y 33).

Aun las curvas, que geoméricamente tienen ramas infinitas y que por lo tanto no pueden cerrarse, son para la fantasía artística imagen de lo limitado, pues su separación de la recta induce al ánimo á fijarse en los elementos próximos que parecen dirigirse á la unión.

Es natural que la ornamentación emplee con mucha frecuencia la mezcla de los dos medios geoméricos y que el enlace de ambas líneas produzca infinidad de elementos decorativos.

Las curvas presentan efectos muy variables según sea la naturaleza de su forma. Desde el círculo, curva la más cerrada, ya que resume las curvaturas de todas las demás, hasta las líneas de grado superior, todas ellas cuanto más se acercan por su gran radio de curvatura á la recta, más se separan de la placidez del sentimiento para aproximarse á la severidad.

De la línea recta nacen una serie de combinaciones geométricas distintas. Comenzando por el polígono más sencillo, el triángulo, pasando al cuadrado, pentágono, hexágono, etc., todos ellos permiten á la fantasía la formación de ricos motivos ornamentales inagotables. Los mosaicos de mármoles, los embaldosados, los pavimentos de marquetería y otra multitud de obras

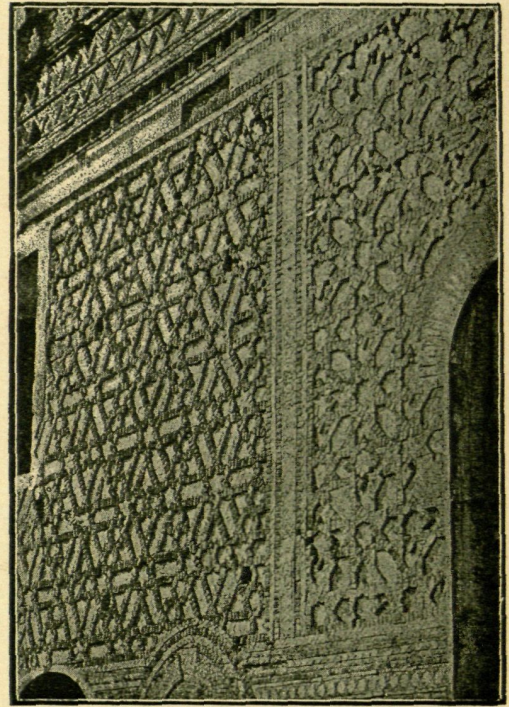


Fig. 3. - Ornamentación con rectas. Iglesia de Zaragoza

análogas en que toma parte muy principal la ornamentación, son ejemplos de las combinaciones inmensas que pueden surgir de la fantasía artística empleando la recta como medio ornamental (fig. 5).

Las curvas que más elementos proporcionan para la ornamentación son el círculo y la elipse entre las cerradas, y la espiral, la cicloide y la senoide entre las abiertas. Sus combinaciones son muy variadas, y los estilos griegos, así como cuantos bebieron en la fuente de sus inspiraciones, las han usado con éxito (fig. 6).

Otro elemento ornamental geométrico son las molduras, unas rectilíneas, el filete y el chaflán; otras curvilíneas, como el junquillo, el cuarto bocel, la caña y media caña, los talones, la escocia y el toro (fig. 7).

Símbolo de los movimientos que la construcción puede ofrecer con el transcurso de los tiempos, medio ornamental, ora de remate, ora de sustentación, ora de enlace de unas partes con otras, de una porción de la obra artística con el resto, las molduras son por excelencia el motivo de decoración más sencillo, donde sólo el elemento geométrico reina y domina por completo. La materia ofrece aspectos distintos, habla diversamente á la fantasía tan sólo por el poder avasallador de la línea.

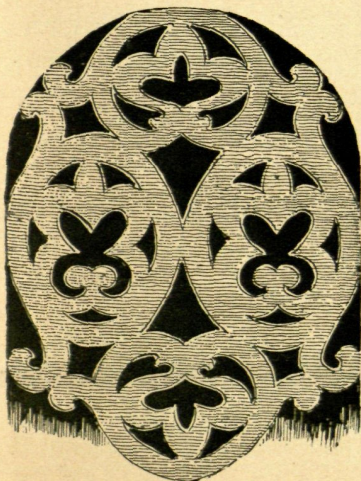


Fig. 4. - Ornamentación con curvas

Las líneas rectas admiten cuatro combinaciones características. La primera consiste en paralelas de diferente grueso que dan realce unas á otras y vigorizan el conjunto. La segunda son líneas paralelas que degradan desde la más gruesa á la menos, pudiendo establecerse así una escala muy variada de tonos. La tercera son líneas cruzadas que pueden á su vez emplear las combinaciones primera y segunda. La cuarta son las combinaciones de líneas en zizás ó cruzamientos á ángulo distinto del recto.

Las combinaciones de curvas son más difíciles de agrupar por ser susceptibles de adquirir inmensidad de formas.

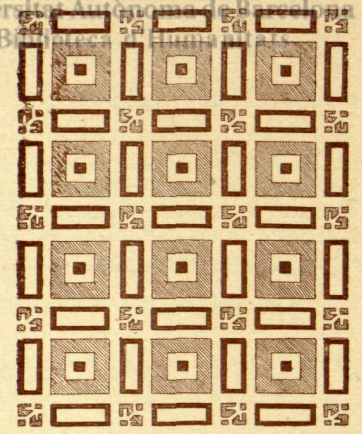


Fig. 5. - Ornamentación rectangular. Mosaico

\* \* \*

La *botánica* es manantial fecundo

para el artista inspirado; de sus mismos elementos constitutivos se deriva con frecuencia la base ornamental.

Las raíces, los tallos, las hojas y flores constituyen las partes integrantes de la decoración botánica. Las variaciones sufridas por la raíz, parte en general subterránea, y las modificaciones del tallo, hoja y flor, que constituyen el sistema aéreo, se prestan completamente á un dibujo rico y elegante (figs. 8 á 11).

En general el elemento botánico no se copia servilmente de la naturaleza; pues el artista, tomando la forma más sentimental de la parte de planta que desea emplear, la dibuja tal como la siente, esto es, con

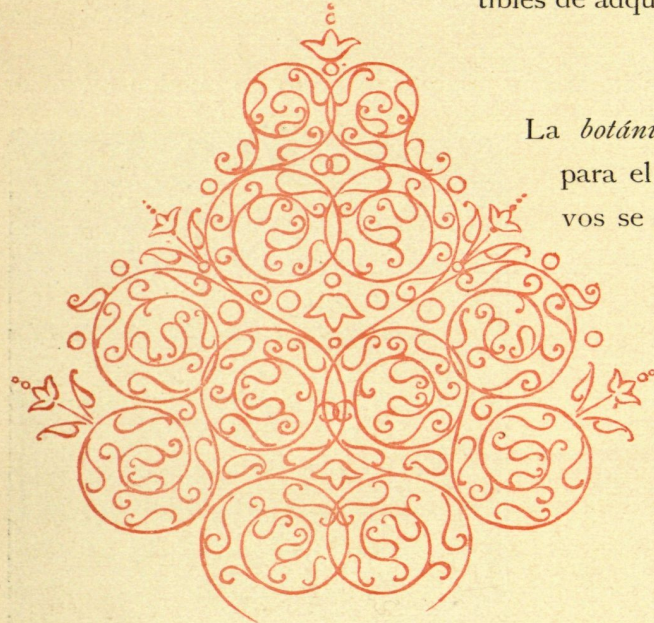


Fig. 6. - Ornamentación por espirales. Dibujo de una cubierta de libro

las perfecciones peculiares de lo bello. De ahí que el elemento botánico, por sí tan numeroso, haya sido sentido y comprendido de modo distinto según las épocas artísticas.

Cada período en que podemos concebir dividida la gran historia del arte, cada ciclo ornamental, ha tenido sus plantas favoritas, su manera de representarlas y utilizarlas para la decoración. Al estudio de

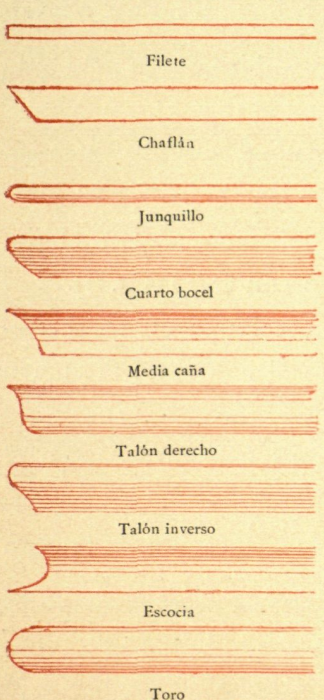


Fig. 7. - Molduras

cada estilo corresponde el examen de las plantas características que en la generalidad de los casos son las típicas del país que engendra el estilo. La flor del loto es el motivo ornamental botánico por excelencia del período egipcio, y esa planta interpreta por completo el carácter del pueblo faraónico, como el acanto el clásico helenismo, y las hortalizas y el cardo, el religioso estilo ojival. Y es que cada planta tiene por sus elementos constitutivos, por su forma, aspecto, crecimiento y manera de vegetar, un carácter propio que aprovecha la ornamentación para traducir por medio del dibujo la idea concebida en la mente del artista.

La botánica ornamental varía, pues, según los estilos, así en la manera de disponer los elementos que contiene la planta, como en la elección de ésta.

Los vegetales pueden utilizarse, no tan sólo en su aspecto exterior, sino por la sección del tallo, que sirve como motivo ornamental: los chinos lo han empleado con éxito completo. Los contrastes que origina la forma natural de la planta con la artificial del corte geométrico son motivo decorativo de gran valía y fuente de inspiración.

Como dibujo, el elemento más importante es el tallo, por ser el destinado,

según la configuración que se adopte, á dividir los espacios que se han de ornamentar, quedando para las hojas y flores sólo el papel secundario de rellenar las superficies limitadas por el tallo (figs. 12 y 32).

Las formas curvas que el mismo dibujo geométrico proporciona sirven de base para la disposición de los tallos. Desde luego, cuatro grandes arrollamientos curvos podemos considerar: el continuo (fig. 13), el inverso (fig. 14), el simétrico (fig. 15) y el opuesto (fig. 16); los cuatro son derivaciones artísticas de las formas naturales.

Las ramas son por su misma naturaleza ascendentes, y el peso propio produce una deformación curva, que ha originado las disposiciones del arte, más en consonancia con la decoración que las flexiones rígidas y poco graciosas de la naturaleza. Esto no obstante, como ésta es sin disputa el manantial de la inspiración artística, debe, en cuanto posible sea, sujetarse á interpretarla aceptando sus cualidades positivas y procurando alejarse de las negativas, que desdichan del arte. Como ejemplo clásico de la transformación de la botánica para la ornamentación,

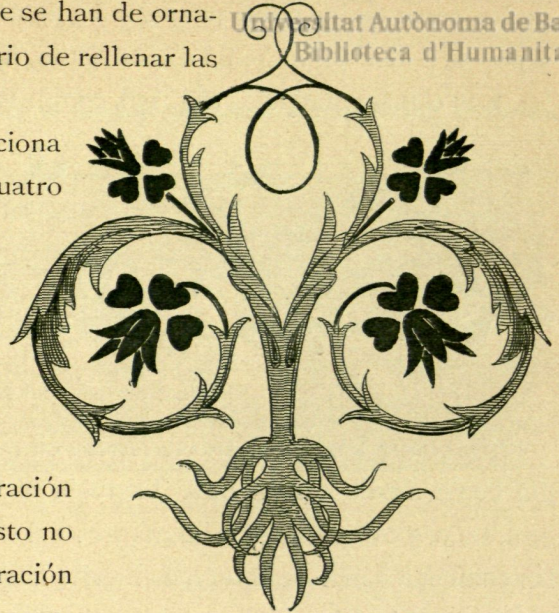


Fig. 8. - Ornamentación utilizando la raíz

puede citarse el iris, que ha logrado convertirse en el adorno tan elegante y decorativo de la flor de lis, motivo heráldico y aun de simple ornamentación (figs. 17 y 18).

Dentro de la botánica ornamental hay un campo inmenso que recorrer, por el aspecto múltiple que presentan esos seres organizados vivos, de modo distinto según las épocas de su vida y el período anuo en que se considere la planta. El sinnúmero de maneras diversas como las raíces se presentan; las variaciones ilimitadas de los tallos, desde la florecilla campestre débil y que el menor soplo del céfiro troncha, hasta el árbol secular de la impenetrable selva; las formas múltiples de las hojas, sus lóbulos, sus agrupaciones en el tallo, la manera de insertarse en él; la clase de los frutos, su constitución y aspecto exterior é interior, todo este género de variaciones, tal infinito número de aspectos de la planta, constituyen un arsenal de medios ornamentales donde el artista puede escoger á cada momento los elementos decorativos para

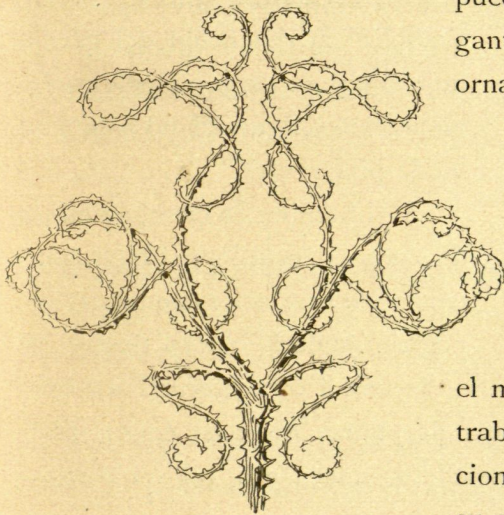


Fig. 9. - Ornamentación utilizando el tallo

transformar en positivo el caudal fantástico de su imaginación. Como el decorador tiene además á su alcance el componer según disposiciones de una planta los elementos de otras, de ahí que el vasto campo abierto por la naturaleza aún pueda incrementar el arte servido por el poderoso esfuerzo imaginativo del artista.

\*  
\* \*  
\*

Si la ornamentación botánica halla sus recursos artísticos principalmente en la imaginación, la *zoología* es sin disputa hija de la fantasía. Con frecuencia suma el decorador interpreta la botánica siguiendo esencialmente la naturaleza. Por lo contrario, desde el punto de vista ornamental, la zoología proporciona partes distintas

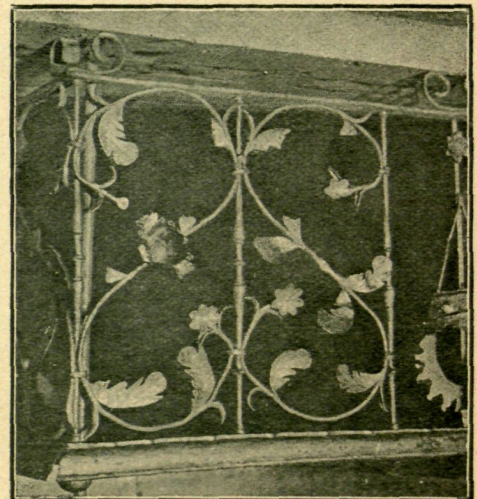


Fig. 10. - Ornamentación utilizando la hoja



de los seres de su reino para dar lugar á fantásticos animales que sólo existen en la mente del artista y por el poder de su genio toman forma aparente en la ornamentación.

Los esfinges egipcios (fig. 19), compuestos de cabeza y pecho de mujer y cuerpo de león; los toros asi-

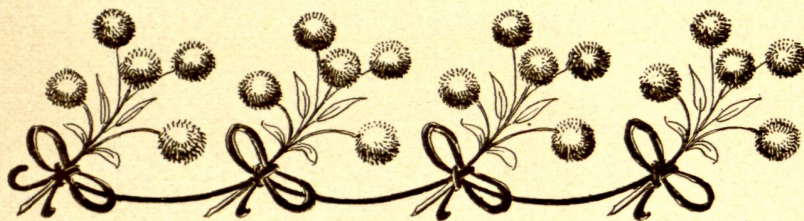


Fig. 11. - Ornamentación utilizando la flor

Sin contar los tipos característicos citados, el mismo Renacimiento ha usado en gran manera la zoolo-  
gía como medio ornamental. También el blasón ha sacado inmenso partido de los animales, ora como figuras, ora como partes sustentantes del escudo. Los animales sirvieron especialmente para representar las cualidades morales que más mérito adquirirían en aquella época esencialmente guerrera. Durante todas las épocas históricas del arte, los animales han ofrecido un simbolismo propio, que va ligado íntimamente al espíritu del tiempo. Así como cada estilo y período de ellos emplea con preferencia plantas especiales, así también mientras dominó un estilo ciertos animales sirvieron con preferencia para la representación de las aspiraciones y tendencias contemporáneas. Durante los primeros siglos del cristianismo, el cordero



Fig. 12. - División de espacios por el tallo. Detalle del palacio del conde D. Julián en Toledo

simbolizó la redención del género humano, y en las principales ornamentaciones figura dicho animal de modo preferente.  
Y el hombre ha cabido también de lleno en esta ley; si bien como existe sólo un ser racional, no era posible mudararlo con su tiempo, en cambio su manera de pintarlo y aun su figura han variado en extremo de una á otra época. Para comprender la distinta interpretación que los artistas de razas diferentes aceptaban en cada época, basta recordar las representaciones persas de sus reyes convertidos en verdaderos monstruos, pues á la figura humana se añadían grandes alas.

También en las dimensiones se han introducido variaciones: los bizantinos y los egipcios empleaban para los personajes principales tamaños superiores á fin de darles un relieve especial. Los artistas antiguos debieron apelar á este sistema para llamar la atención de los personajes que se suponían en primer término, pues desconociendo la perspectiva habían de recurrir á este medio convencional para despertar la gradación de interés, necesaria á toda obra artística. Prueba evidente de la diversa manera de figurar al hombre como representación artística son las diferentes proporciones que se le han atribuído en distintas épocas. En Egipto parece probable que se usaba el dedo medio como tipo, alcanzando la altura diez y nueve dedos. En Grecia aceptóse la palma de la mano como unidad y posteriormente la cabeza. En el Renacimiento, Cousin dió como canon la cabeza, distribuyendo el cuerpo en ocho longitudes de cabeza. Lomazzo en el siglo XVII dividió el cuerpo en diez caras. Cada época ha sentido, artísticamente hablando, el hombre y los animales de manera distinta, y ello es lógico y natural, pues implica diferentes apreciaciones acerca del carácter y expresión en que las circunstancias artifi-

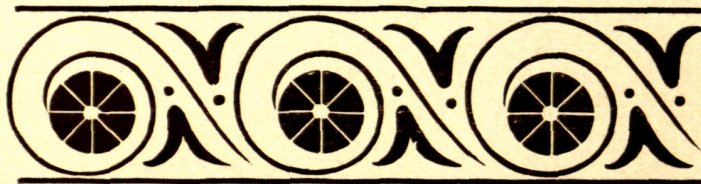


Fig. 13. - Arrollamiento continuo. Detalle de un vaso griego

ciales contemporáneas colocaban por una parte al artista y por otra á los seres que iban á servir de elementos decorativos en el conjunto armónico de la ornamentación.

La zoología es un medio ornamental fecundo, pues mientras la flora y la geometría expresan el fondo con más calma y tranquilidad, la intervención de los animales en la decoración da un vigor especial, una fuerza característica y á veces riqueza á la manera de interpretar la idea ornamental.

Por mucha que sea la fantasía del artista, al emplear la botánica en la ornamentación semeja siempre al natural, pues las licencias que el artista se tome y las combinaciones artificiales en el reino botánico, si han sido ejecutadas con arte, dan idea de la planta y no chocan á la vista. Por lo contrario, los monstruos zoológicos, los fenómenos partos de la fantasía artística, hablan con fuerza á la mente del espectador y aparecen inmediatamente las variaciones en la naturaleza introducidas por la composición artística.

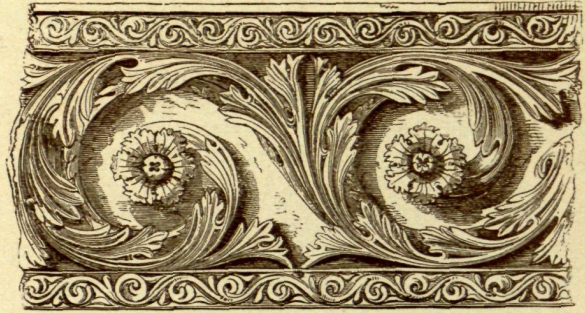


Fig. 14. - Arrollamiento inverso. Detalle de la abadía de Saint Denis

La *caligrafía* se ofrece unas veces con vida propia, y otras viene á ser una combinación donde pueden encontrarse los elementos geométricos, botánicos ó zoológicos, ya solos, ya enlazados.

\*  
\* \*  
\* \*

Desde las épocas más remotas que el arte ó la historia pueden estudiar, la caligrafía ha representado un papel importantísimo en la ornamentación. Y fácilmente se comprende la razón lógica, ineludible, que ha obligado en tales épocas á usar este medio decorativo. En primer lugar el arte se hallaba en su infancia y el dibujo sólo era geométrico y elemental: hacíanse difíciles las representaciones por medios pictóricos y escultóricos, y aun en el caso de crearlos el artista, no lograba imprimirles el carácter y expresión necesarios para interpretar el pensamiento que encarnaba en su obra. De ahí la necesidad de encomendar á la escritura, por medio de leyendas más ó menos concisas, la explicación del ideal del artista, para que el espectador, si no podía intuitivamente apreciar la obra, comprender inmediatamente su fondo, la escritura le sirviera de intérprete comentándola cual lo hiciera de viva voz.

En otras civilizaciones la caligrafía llegó á adquirir un carácter simbólico completo, y por medio de representaciones lineales, ora basadas en ideas análogas á la que se quería expresar, ora sin enlace alguno, logró interpretar las aspiraciones de la época, formando el elemento ornamental dominante en las principales ramas del arte. Los jeroglíficos egipcios (fig. 21) son una prueba palpable del desarrollo inmenso que la caligrafía adquirió en la ornamentación del país del Nilo, y los mitos que entrañaba su teocracia se transmitían á través de los siglos, incrustados en sus colosales muros, llegando incólumes hasta nosotros para hacer renacer con la vida inmortal del arte, después auxiliado por la moderna ciencia, aquellas generaciones que, por lo lejanas, se nos presentan más grandiosas á nuestra contemplación.

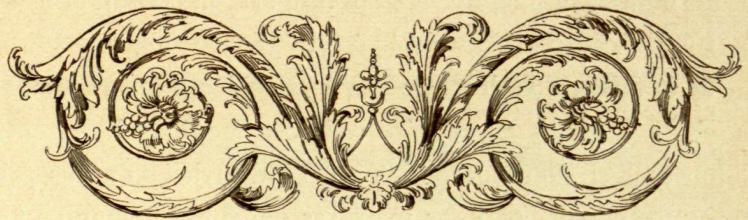


Fig. 15. - Arrollamiento simétrico. Adorno estilo Renacimiento

En otras civilizaciones la caligrafía llegó á adquirir un carácter simbólico completo, y por medio de representaciones lineales, ora basadas en ideas análogas á la que se quería expresar, ora sin enlace alguno, logró interpretar las aspiraciones de la época, formando el elemento ornamental dominante en las principales ramas del arte. Los jeroglíficos egipcios (fig. 21) son una prueba palpable del desarrollo inmenso que la caligrafía adquirió en la ornamentación del país del Nilo, y los mitos que entrañaba su teocracia se transmitían á través de los siglos, incrustados en sus colosales muros, llegando incólumes hasta nosotros para hacer renacer con la vida inmortal del arte, después auxiliado por la moderna ciencia, aquellas generaciones que, por lo lejanas, se nos presentan más grandiosas á nuestra contemplación.

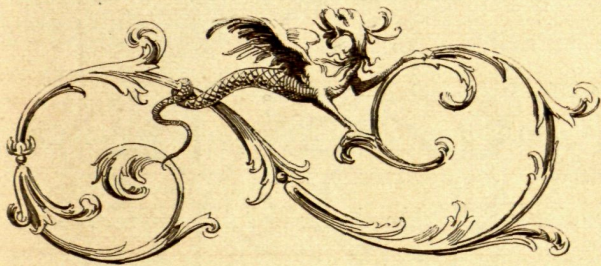


Fig. 16. - Arrollamiento opuesto. Detalle estilo Luis XV

Y si desde la época antigua saltamos á la Edad media, nos hallaremos con que por una parte la civili-

Y si desde la época antigua saltamos á la Edad media, nos hallaremos con que por una parte la civili-

zación árabe y por otra el estilo gótico, cada cual en su género, elevaron como motivo ornamental á desconocida altura. El arte árabe empleó la caligrafía bajo dos aspectos especiales: las combinaciones rectilíneas y las curvilíneas. Fueron base de las primeras las letras cúficas (fig. 22), formadas por trazos rectos, paralelos entre sí, cortados por otros perpendiculares: los decoradores árabes supieron formar con ellas preciosos motivos ornamentales para mosaico y cerámica. Es curiosísimo este sistema: frases enteras forman caprichosos dibujos geométricos que á primera vista están lejos de semejar las

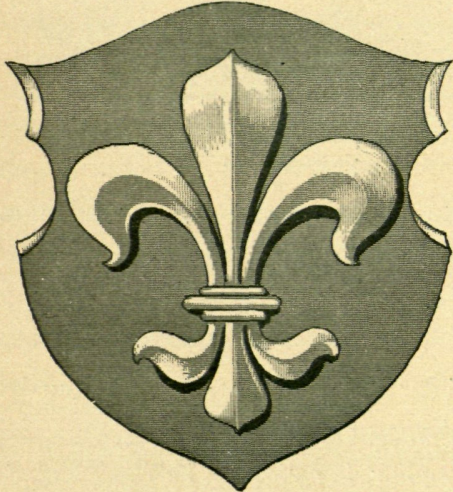


Fig. 18. - Flor de lis

sentencias religiosas del *Alcorán*. La habilidad suma, la paciencia y el ingenio demostrados en tales combinaciones, evidencian palpablemente el espíritu religioso, el fanatismo sentido por los sectarios de Mahoma. Pero la línea recta es demasiado inflexible para prestarse completamente á la fantasía ornamental de un estilo, aun cuando sea el pueblo árabe quien lo desarrolle, y á la inflexibilidad del cúfico sirvió de transición hasta el árabe el karamatico, mezcla graciosa de rectas y curvas, enlaces fecundos de la fantasía decorativa musulmana, que es sin disputa la más original en su género, ya que ha logrado con menos elementos, dentro de la época especial en que vivió, las combinaciones más ricas y las más variadas, que distraen la vista, encantan el espíritu

y seducen la imaginación sin fatigarla ni confundirla. En completa oposición á este género caligráfico ornamental que sirve de motivo decorativo sustituto de la fauna y la flora, podemos considerar la ornamentación caligráfica de la Edad media cristiana y del Renacimiento. El espíritu religioso medioeval concentró en las instituciones monacales los focos artísticos: allí se continuaron las artes industriales en sus principales manifestaciones, y al par se conservaron como tesoros las obras maestras del saber humano, ya religiosas, ya profanas. Como sólo los medios manuales permitían la multiplicación de los ejemplares, la ornamentación de manuscritos formó una rama importantísima de la decoración (fig. 23).

Inmensas son las combinaciones á que se prestaron las letras, sobre todo las iniciales, cuyo carácter, forma y disposición dependen directamente del estilo de cada época. Genuinamente religiosas en los períodos en que el misticismo reina, las escenas

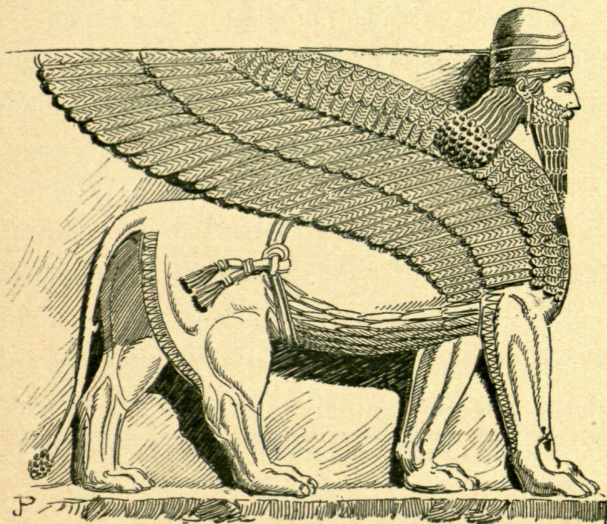


Fig. 20. - Toro alado asirio

sagradas predominan y sirven de motivo y fondo á la letra. Por lo contrario al decaer el espíritu religioso, las flores, los animales y el blasón se enlazan y combinan para decorar las letras, formando así nuevos ideales en la ornamentación.

Las cifras de los monarcas, príncipes y grandes dignatarios sirvieron también de tema á la ornamentación, prestando variaciones importantes al resto del dibujo, ya que la caligrafía, la geometría, la botánica y la zoología cambiaron el carácter en cada período artístico, evidenciando en formas sensibles las diferencias que el espíritu de cada época imprimía al fondo de las obras artísticas.

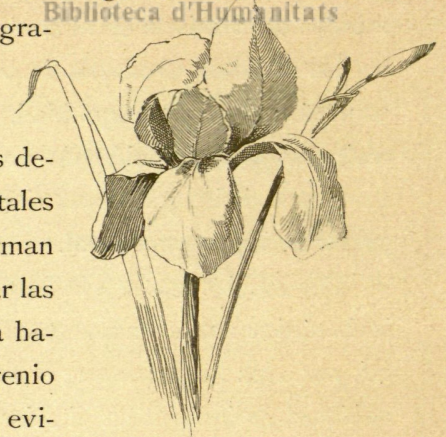


Fig. 17. - Iris

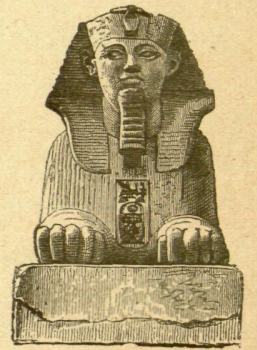
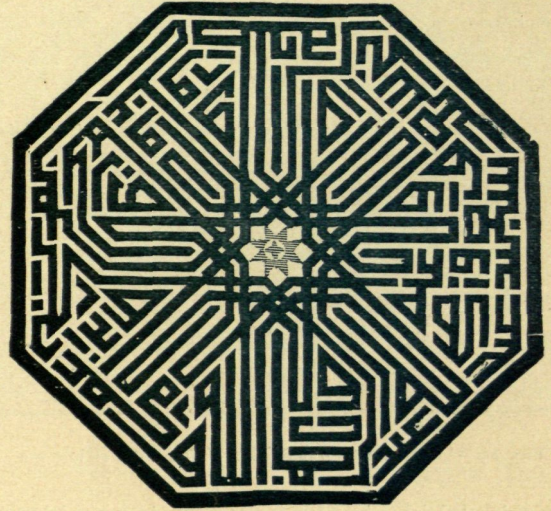


Fig. 19. - Esfinge

Las iniciales en la decoración han presentado, dentro de su diversidad de formas, analogías especiales utilizadas para una clasificación completamente empírica. Cuando las letras se adornan semejando cabellera ó con apéndices grandes, se denominan *barbudas*. Si la letra es sencilla, esto es, con escasa ornamentación, es *afeitada*. En *marquetería* son las letras formadas por palos calados y cortados, semejando el género de trabajo cuyo nombre adoptan. Cuando se pintan con colores distintos susceptibles de blasonarlos según las leyes heráldicas, toman el nombre de *blasonadas*. Si semejan perlas por su forma, llámense *perladas*. Son las letras *enclavadas* si unas se introducen, enlazan ó compenetran con las otras. Si el trazo de la letra queda en claro, es *blanca*. *Antropomórficas* las formadas por combinaciones de figuras humanas en las diversas formas que pueden presentar. Si imitan animales mamíferos ó los utilizan para el adorno, las letras son *zoográficas*. Cuando los animales imitados son aves, las letras se denominan *ornitoides*; si son peces, *ictiológicas*, si reptiles *ofidiomórficas*. Las letras que ostentan flores y hojas, llámense *botánicas*. Finalmente las letras de *mallas* son las que emplean para su formación cadenas, redes ú otros objetos análogos.

الزبير  
سعيد  
سعيد  
عبد  
الله  
عبد  
الرحمان



محمد  
-وفا  
بدر  
شمس  
عثمان  
-على  
طاحه

Fig. 22. - Inscripción ornamental formada por la combinación de caracteres cúficos

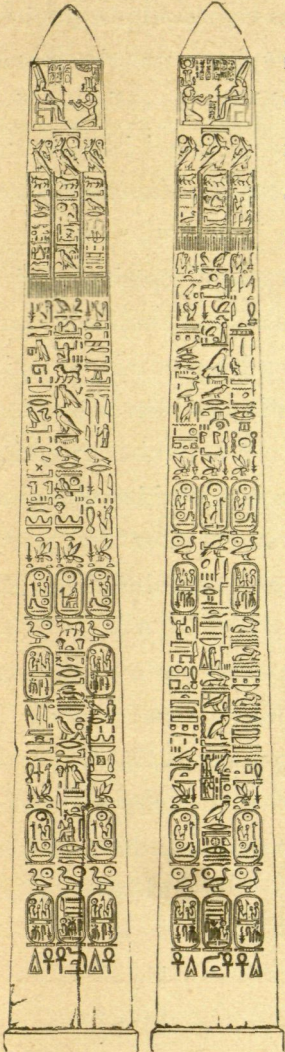


Fig. 21. - Jeroglíficos. Obelisco de Luqsor

La rápida clasificación que hemos mentado de las iniciales indica elocuentemente cuanto la fantasía de los artistas inventó para poder traducir al arte ornamental la serie de ideas tan diversas concebidas en la decoración de los manuscritos especialmente.

La ornamentación caligráfica está menos sujeta á reglas que la geométrica, la zoológica y la botánica, puesto que generalmente acude á uno ó más de estos medios para realizar sus fines (fig. 24).

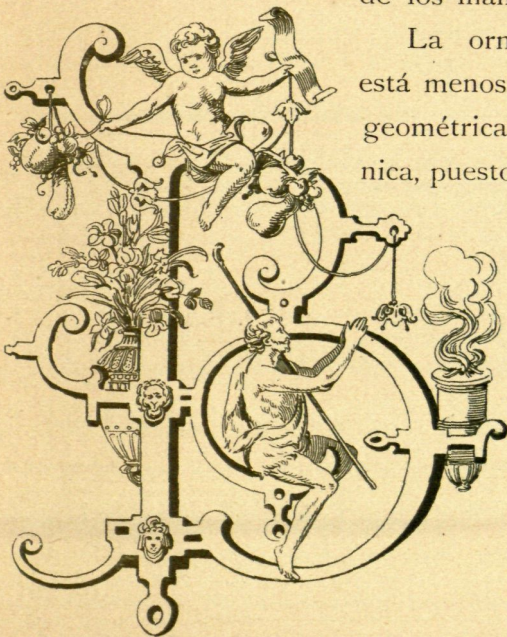


Fig. 24. - Iniciales ornamentadas con zoología

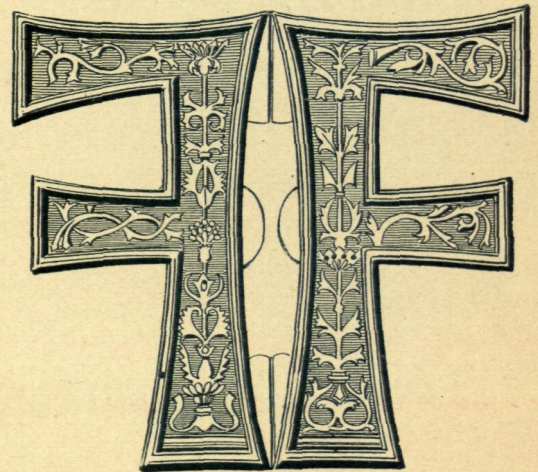


Fig. 23. - Aplicación de las iniciales á la ornamentación. Emblema de Francisco I de Francia

Ya sirva la escritura usual como contraste con la riqueza del colorido, del dibujo ó de cualquiera otra representación pictórica ó escultórica, conforme acontece en los caracteres arábigos, chinos y japoneses; ya se funde el motivo ornamental en la combinación de las letras formando un todo enlazado con arte y sin interrupción, como en la escritura cúfica; ora constituya el principal motivo decorativo por la representación simbólica de las ideas religiosas, políticas y civiles que predominen en la

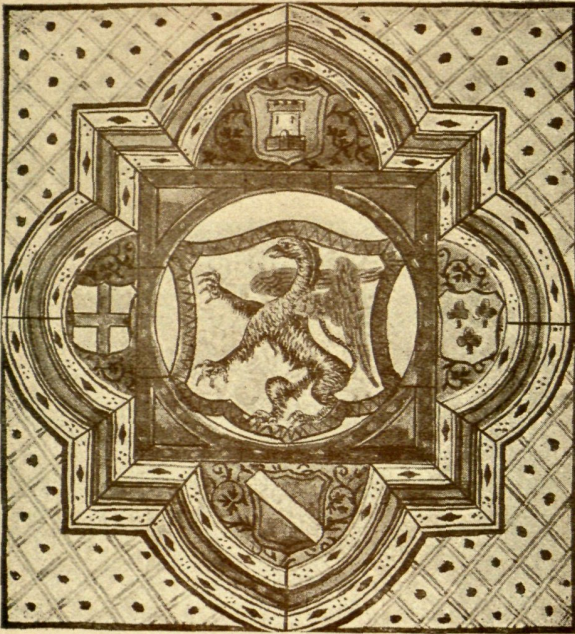


Fig. 25. - Ornamentación heráldica. Vidriera del siglo XVII

ciencia del blasón. Ha presentado notables motivos ornamentales, y utilizando la geometría, la flora y la fauna, ha dado á los objetos valor especial según la posición ocupada en el escudo y la manera de ofrecerse al espectador. De sus armas el decorador ha extraído motivos ornamentales, enlazando los adornos usuales, geométrico ó solánicos principalmente, con las figuras principales del blasón de la entidad á quien interesaba el objeto decorado (fig. 25).

construcción de la obra, cual en los esgrafiados egipcios; ora sean las iniciales motivo para desplegar una rica fantasía en flora, fauna y toda clase de objetos, la caligrafía ha representado á través de los siglos un papel importante dentro de la ornamentación. Su presencia da en muchos casos carácter á la obra, la clasifica inmediatamente dentro de un estilo, pues siendo los caracteres escritos variables en muchos países, presentan fisonomía especial cual si fuera la marca de origen. Por lo mismo que la fantasía permite tanto desarrollo á la caligrafía, también su empleo requiere sumo cuidado para no pasar á la exuberancia del adorno, perdiéndose de esta manera la severidad ó la gracia peculiares de cada obra según su carácter. Es, pues, la caligrafía una espada de dos filos que debe utilizarse con prudencia y parsimonia.

Como secuela de la caligrafía puede ser considerada la heráldica, ya que es una escritura convencional en la

## COLORIDO

Si se hace pasar un rayo de sol á través de un prisma de cristal, descompónese la luz y se forma el denominado *espectro solar*. El estudio de esta imagen luminosa y el desdoblamiento de las emanaciones de naturaleza desconocida del sol patentizan una serie de rayos que podemos considerar derivados, de acciones muy distintas.

Tenemos en primer lugar los rayos químicos, susceptibles de producir reacciones varias, y entre ellas la característica de la fotografía, reduciendo las sales de plata. Aparecen luego los rayos luminosos, que permiten distinguir la forma y aspecto de los objetos hiriendo nuestra retina para formar la imagen. Por último están los rayos caloríficos, manantial de vida transformativa acumulado en la luz solar y que ocasiona el crecimiento y desarrollo de los seres organizados.

Para la ornamentación, sólo los rayos luminosos presentan interés, ya que permiten distinguir la forma ó configuración de los objetos y su apariencia exterior. Los físicos, no contentos con esta primera división de la luz, luego de haberlos separado según su naturaleza, han continuado el examen apurando la esencia de las cosas.

El espectro solar en la parte luminosa presenta siete rayos característicos: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, añil y violado, ó sean los siete colores que componen la luz del sol. Cada uno de estos siete colores da separadamente una nota de color típico y distinto por completo de los demás. Enlazados entre sí compenétranse y forman la luz blanca; la privación de luz es el negro. Por tal razón el negro y el blanco no son colores en el sentido absoluto de la palabra, sino simplemente la carencia y la completa presencia de la luz, su negación y su afirmación en el terreno doctrinal.

Para el arte, á pesar del resultado obtenido por la ciencia, sólo existen seis colores: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul y violado. Estos colores se dividen en

PRIMARIOS	SECUNDARIOS
Rojo.	Anaranjado.
Amarillo.	Verde.
Azul.	Violado.

Los primarios son únicos, sin mezcla y completamente puros: los secundarios se obtienen por mezcla de los primarios, tomados dos á dos, según la combinación siguiente:

Rojo. . . . .	}	Anaranjado.
Amarillo. . . . .		
Rojo. . . . .	}	Violado.
Azul. . . . .		
Amarillo. . . . .	}	Verde.
Azul. . . . .		

Para formarse una idea de la gradación de colores, podemos suponer un círculo pequeño completamente blanco y hacia el exterior una serie de círculos concéntricos en número tan crecido como se desee. Estos círculos se dividen primeramente por seis radios, y el cuadrilátero mixto que resulta de cada dos radios, las sextas partes del círculo primitivo blanco y el último círculo concéntrico, se divide á su vez por otros radios en tantas porciones como convenga.

A cada uno de los seis radios primeros corresponden los colores rojo, anaranjado, amarillo, verde,

azul y violado. De uno á otro de estos colores se intercalan gradaciones y combinaciones, como turquesa, azufre, azafrán, capuchina, granate y campanilla, que corresponden á los términos medios. En cada círculo concéntrico se aumenta el tono de manera que el color del centro á la periferia pasa de blanco á negro. Este círculo cromático es la imagen de la gradación de tonos, pues siguiendo un radio cualquiera pasamos en un mismo color desde el blanco al negro á través de las diferentes tintas de aquel color. Siguiendo una circunferencia, se encuentran dentro de la misma intensidad todos los colores. Así se puede representar el paso de la luz extrema, ó sea el color blanco, hasta la carencia de color, el negro, por la gran variedad de gradaciones de los tonos.

Explicado el análisis del lumínico del cual se deduce, en abstracto, la naturaleza de los colores, lo primero que acude á la mente es investigar por qué los cuerpos iluminados por la luz blanca, ó sea por todos los colores, se ven con un tono definido. La respuesta es sencilla: cada cuerpo, si bien recibe la luz blanca y por tanto los seis colores, posee la propiedad de reflejar todos, parte ó ninguno de ellos. Si el cuerpo refleja todos los colores será blanco; si refleja unos y absorbe otros será del color que refleje, y si los absorbe todos será negro.

Nuestra retina recibe los rayos que le envía cada cuerpo, é impresionándose lo percibe únicamente de los colores que llegan hasta ella. El mecanismo es, pues, sencillo y rápido: no se sienten los colores que el cuerpo tiene en sí, sino los que devuelve y llegan hasta nosotros.

Es importante el estudio de esta teoría, pues formando una parte capital de la ornamentación el colorido, es indispensable el conocimiento de la manera como obran los colores en la retina para que el decorador los disponga y armonice de modo que obtenga el resultado que se ha propuesto dentro de la belleza, evitando tonos desacordes.

Naturalmente que si la luz blanca es el máximo colorido, el mayor efecto cromático se obtendrá por la reunión de los colores elementales y primarios. En este principio tan sencillo y evidente se funda la ley de los colores complementarios.

Denomínase color complementario de otro el que le falta para llegar á valer el blanco. Los seis colores complementarios unos de otros son:

- Anaranjado. . . . . Azul.
- Verde. . . . . Rojo.
- Violado. . . . . Amarillo.

pues cada uno de los primeros está compuesto de dos primarios en la forma antes indicada. Resulta de ello que substituyendo á cada secundario los primarios que le forman, obtenemos

Anaranjado. . . . .	Rojo. . . . .	} Blanco.
Complementario del azul. . . . .	Amarillo. . . . .	
Verde. . . . .	Amarillo. . . . .	} Blanco.
Complementario del rojo. . . . .	Azul. . . . .	
Violado. . . . .	Azul. . . . .	} Blanco.
Complementario del amarillo. . . . .	Rojo. . . . .	
	Amarillo. . . . .	

Pueden tomarse los términos al revés, y entonces del azul es complementario el anaranjado, del rojo el verde y del amarillo el violado.

Compréndese que según la agrupación que demos á los colores herirán nuestra retina de modo distinto. Para obtener la máxima intensidad en un color es preciso colocarlo junto á su complementario. Si por ejemplo queremos que se destaque un rojo intenso y vivo, lo colocaremos al lado del verde, y viceversa.

Si bien los colores complementarios se avivan colocándolos unos junto á otros, pierden su fisonomía

propia y se convierten en un todo informe si se superponen. La visión ha de tener la permanencia sólo en la retina, pero no recibir todos los rayos juntos. Basta para comprobación recordar el clásico experimento físico demostrativo de la composición de la luz. En un círculo de metal ó madera péguense siete sectores con los colores del arco iris, y montado el círculo sobre un eje hágase girar con gran rapidez. El ojo percibirá tan sólo el color blanco; pues los rayos de cada color, permaneciendo una fracción de segundo cada uno en la retina, se reúnen y combinan para dar la luz blanca.

La ley de los colores complementarios continúa rigiendo cuando las superposiciones de colores son desiguales. Si el violado y el amarillo como complementarios se aniquilan cuando los componentes se hallan en igual proporción, la compensación será parcial si los colores superpuestos lo están en cantidades distintas. Supongamos que se recubren ocho partes de violado con diez de amarillo: el color resultante será amarillento por causa de las dos partes no aniquiladas.

El contraste de los colores presenta más consecuencias. Por un fenómeno físico de la visión, el ojo percibe no sólo el color que se le presenta, sino el complementario rodeando al primero, aun en el caso de que no exista aquel color. Este principio ha sido fecundísimo en pintura; ha servido para dar realce á los colores rodeándoles de los complementarios, para enviar al ojo los rayos lumínicos que convienen á fin de presentar los tonos tal como el artista desea que impresionen al espectador. Esta ficción en el colorido semeja al aumento de diámetro dado al fuste de las columnas griegas, separándose de la conicidad para figurar mejor la resistencia al esfuerzo de sustentación.

El color percibido por la vista depende no sólo del pintado, sino también de los próximos y de cuantos se superponen. Así una superficie de un color franco con dibujos diminutos en gran número, pintados del color complementario, resulta á cierta distancia de tono neutro por aniquilarse los tres tonos primarios, que se reúnen entre el primero y los dos que forman el complementario.

Al distribuir los tonos sobre una superficie, ha de contarse en gran manera con la ley del contraste de los colores, para aprovecharse de ella sin perjudicar á la impresión en la retina que el artista espera se produzca, dada la concepción de la obra en su imaginación artística.

Si se obtienen efectos de colorido por el contraste de los colores complementarios, se pueden también alcanzar maravillosos efectos por la analogía de los tonos. Hoy que la física ha demostrado que todos sus fenómenos son sencillamente materia en movimiento, y que sus diversas manifestaciones, trabajo mecánico, calor, luz, magnetismo y electricidad, se transforman unos en otros, se ha evidenciado que la luz es también materia en movimiento, y por lo tanto los colores son una vibración especial de cada rayo luminoso.

Si la mezcla de un color con su complementario compensa las vibraciones de ambos para darnos un tono neutro, las gradaciones de un mismo color, por analogía, han de aumentar las vibraciones correspondientes á la naturaleza especial de aquel color. Los coloristas por excelencia, los orientales, han sabido sacar gran partido de esta ley decorando sus productos, no de un tono uniforme, sino con variedad en los tonos, de manera que aumenten unos las vibraciones de los otros.

Además de la parte técnica de la luz, esto es, de las propiedades inherentes á su naturaleza y constitución, es preciso estudiar en el colorido las cualidades propias del enlace de tonos y del conjunto de la apariencia sensible. En primer lugar ha de considerarse el claroscuro, ó sea el contraste entre los diversos tonos lumínicos de la obra. Debido á la diferente reflexión de la luz según la figura del objeto, su color y la iluminación que recibe, la máxima intensidad existe en los puntos brillantes, donde toda la luz es reflejada con violencia, y la mínima en el negro, privación de la luz.

La gradación del colorido, la acertada disposición de los tonos, produce el modelado de los objetos; esto es, disponiendo sólo de dos dimensiones, el largo y ancho, da idea al espectador de las tres magnitudes en su posición relativa, semejando una imagen de la realidad por medio del convencionalismo de la línea y del color. El modelado resulta brusco si la oposición entre el máximo y mínimo de luz, el blanco



y el negro, es violenta y súbita: si bien despierta momentáneamente la atención e impresiona en el primer instante por concentrar la imaginación en pocos puntos, desilusiona rápidamente al espectador, quien no halla en los efectos del modelado la importancia para la representación de los objetos. Si por el contrario se modelan las obras en sus menores detalles, indicando con minuciosidad suma los salientes y entrantes, las partes curvas y cuantas variaciones de configuración existan, entonces la vista se fatiga, la atención se preocupa, y el espectador, hallando notable cuanto se presenta á su contemplación, pierde la idea del conjunto, no pudiéndolo abarcar.

El colorido se ha de disponer para el claroscuro de tal manera que concentrando la atención en los tonos brillantes con su contraste de oscuro, se modele lo suficiente el resto de la ornamentación para no quedar sacrificada en aras de las notas dominantes. El efecto del claroscuro depende en gran parte de la inclinación según la cual se suponga que la luz ilumina el objeto. En la realidad, en la naturaleza, como el sol sigue su trayectoria constantemente, recorriendo todo el horizonte de Oriente á Poniente, los objetos están en cada momento iluminados de distinta manera, variando paulatinamente con la altura del sol sobre el horizonte.

El artista no posee medio alguno para imitar en sus creaciones este movimiento perpetuo, ni tampoco le conviniera tan incesante mutación; pero en cambio, al elegir una sola inclinación para la luz, la escoge que presente el máximo efecto artístico. La más usada es la de 45 grados viniendo de izquierda á derecha, y de arriba abajo para los alzados, y de adelante atrás para las plantas. En algunos casos, en plantas se usan luces cenitales á fin de evitar que las sombras priven la representación de ciertos detalles interesantes.

Es punto también importante y que ha de tenerlo muy presente el artista el relativo á las sombras arrojadas y penumbra. Desde el momento que un cuerpo detiene el paso de los rayos luminosos recogiendo él la luz y privando de ella á los cuerpos situados detrás, preséntase entonces una sombra de forma y tamaño dependientes del primer cuerpo. Esta sombra fuera completamente cortada, pasaría brusca-mente del oscuro al claro, si el foco luminoso fuese un punto geométrico, pues entonces los rayos formarían una superficie cónica cuyo vértice sería el punto, y la directriz el contorno exterior del cuerpo. Pero en la práctica no se realiza el fenómeno de esta manera: los focos luminosos son cuerpos á su vez, cada uno de cuyos puntos emite rayos, y por lo tanto las tangentes interiores y exteriores á ambos cuerpos dejan entre sí un espacio menos oscuro, denominado penumbra.

El artista, aun cuando trate de imitar la naturaleza, no debe olvidar que dentro del arte no cabe ni la copia ni la reproducción: esto es propio de las artes de este nombre que por medios mecánicos y químicos reproducen indefinidamente los tipos creados. El artista inspirado ha de interpretar la naturaleza combinando y modificando sus elementos para obtener, no la verdad física, ni la realidad de las cosas, sino la verdad artística aparente, que habla á nuestra imaginación.

Así como en la teoría física de la música se designan bajo la denominación de sonidos armónicos aquellos cuyas vibraciones son entre sí como la serie de números naturales, en la teoría del colorido se consideran colores armónicos los situados á distancias proporcionales del círculo cromático de que hemos hecho mención anteriormente.

Es lógica la armonía en los colores, puesto que ella conduce á proporcionalidad de tintas que deleita la vista sin fatigarla ni distraer la atención por tonos bruscos.

No le ha sido fácil á la ciencia regular, cual en los sonidos, las vibraciones lumínicas: las primeras dependen únicamente de nuestra voluntad, ya que bajo una ú otra forma el hombre produce el sonido en los instrumentos musicales. En cambio las reflexiones de la luz no están en absoluto á su alcance, derivándose de gran número de causas, independientes muchas de ellas de la voluntad humana. Esto no obstante, en la medida de sus fuerzas el artista debe armonizar los colores ponderándolos para lograr un acorde en vez de una disonancia de nota cromática, que es siempre ingrata á la vista.

En la ponderación de los colores ha de tenerse muy presente el vigor de cada uno de ellos. Es ley evidente que el vigor de los colores está en razón inversa del espacio que ocupan. Cuando se desea, pues, un efecto marcado, es preciso que el color dado se distribuya en pequeñas superficies para que la vista no se acostumbre y no resulte pálido en vez de vigoroso.

En las rápidas indicaciones expuestas, sólo hemos tenido en cuenta los efectos del colorido por la reflexión de luz de cada cuerpo y las relaciones de los colores entre sí en los objetos. Pero por lo mismo que cada cuerpo refleja más ó menos cantidad de luz y la absorbe á su vez el espacio, el color es la resultante de las acciones lumínicas de los diversos objetos que le rodean. Por tal causa el decorador ha de tener en cuenta la perspectiva aérea, que modifica el colorido según la posición de los objetos. El aire que nos circunda no es absolutamente transparente; por lo contrario, en grandes masas tiene un tono azulado que impide la completa visión de los objetos. Debido á ello, si un cuerpo se va alejando del espectador, por la perspectiva lineal disminuye de tamaño, y por la perspectiva aérea pierde en colorido y el contraste de clarooscuro. Esta ley evidente se debe á dos causas puramente físicas: en primer lugar la luz mengua para nosotros en intensidad en razón directa del cuadrado de la distancia. Si el cuerpo que estaba á un metro lo transportamos á tres, llegará su luz á nosotros reducida á una novena parte. En segundo lugar tenemos cada vez mayores masas de aire que nos dificultan la visión haciéndola más borrosa. El cuerpo se torna confuso, piérdese el modelado, los tonos se funden, y llega un momento en que apenas se ve un tinte uniforme sin clarooscuro ni dibujo definido, sino vago é incierto.

De estas leyes físicas se deduce otra artística para el colorido: cuanto más cerca del espectador se halla el objeto, mayores gradaciones de luz y sombra, más sentidos contrastes de clarooscuro debe presentar el colorido. Por lo contrario, con la distancia disminuye la diferencia de tintas, se fusionan y compenetran para llegar á un todo uniforme sin entonación ni contraste.

Aun cuando la ciencia haya podido arrancar á la naturaleza sus secretos para formular leyes, nunca la simple manifestación de ellas podrá convertir en artista á quien emplee el color. El arte es siempre un sentimiento y no una sensación, y por lo mismo que ha de interpretarse la naturaleza, el artista ha de sentir la obra decorada y emplear los colores con arte y no simplemente con ciencia. Esos secretos no los da ninguna obra por didáctica que sea: sólo la práctica, el estudio reiterado del natural, el sentimiento del color, pueden obtener en el colorido el resultado á que aspira el arte. Es innegable que en cuanto un artista se separe de los principios técnicos, no logrará la belleza; pero también es posible obtenerla por intuición, sin poseer las reglas científicas del colorido, seguidas en este caso inconscientemente. Los principios teóricos son esencialmente negativos, no crean la belleza, pero evitan defectos. Son como los faros que, sin conducir la nave, muestran al navegante los escollos que ha de evitar para seguir certeramente su rumbo.

La ilusión óptica es muy poderosa en la apreciación del colorido: préstase á muchos errores, y el decorador debe tener presentes los defectos de la armonía, seguir las leyes de los contrastes y perspectiva para obtener una ornamentación bella, ya que faltando en la mayoría de los casos un rico fondo cual en un cuadro, y siendo otras veces la policromía una servidora de las demás artes industriales, la decoración por sí sola ha de ofrecer todos los recursos necesarios para convertir la obra en artística. No se ha de perder de vista que el colorido es á distancia más importante que el dibujo. Piérdense los contornos lineales, fúndense los dibujos y el color se muestra aún exuberante y vivo: es, pues, preciso emplearlo con sumo acierto.

Los grandes maestros de las épocas anteriores obraban en muchos casos por intuición, pues varias de las leyes enunciadas no se conocían; y no obstante, por su genio poderoso las empleaban acertadamente, aun cuando las ignoraran. Hoy que la técnica está más adelantada, los talentos, si no logran superar á los genios, por lo menos compiten en gran número de casos por las sólidas cualidades de sus obras.

## COMPOSICIÓN

El dibujo proporciona los elementos figurativos de la ornamentación, y el colorido la tonalidad que los caracteriza. Es necesario agrupar las partes constitutivas, formar un todo único y armónico: este es el papel de la composición. Con los recursos que la geometría, la botánica, la zoología y la caligrafía suministran y con ayuda de los colores, el decorador forma un todo armónico único, una síntesis de las moléculas artísticas, para llegar á una obra expresión de la idea concebida. Este es el momento de totalizar los pensamientos esparcidos, y recolectando un poco en cada fructífero sembrado, crear el conjunto entrevisto en la fantasía.

Aun cuando el artista no halle límites á su concepción, y pueda, entresacando á voluntad de los elementos dispersos por el orbe, concebir la ornamentación completamente á su antojo, no por ello dejan de existir leyes generales, que enlazan entre sí las distintas manifestaciones de los artistas y de los períodos del arte. Estas leyes, unas son de detalle y otras de conjunto. Las primeras se relacionan simplemente con la disposición que pueda darse á los motivos ornamentales; mientras las segundas, más amplias y elevadas, se contraen á la ornamentación completa de una obra determinada.

Los principios en que se apoya el detalle comprenden á su vez tres grandes divisiones: la primera estudia la manera de emplear los motivos ornamentales, teniendo sólo en cuenta la disposición que en el espacio ocupan los unos con respecto á los otros, ó sea el agrupamiento que puede dárseles: la segunda trata de los distintos modos como se unen ó enlazan los motivos proporcionados por el dibujo, sin atender á la manera de agruparlos: en la tercera se tiene en cuenta el relieve de las líneas.

\*  
\* \*

En cuanto á la primera parte, los sistemas de agrupación principales que conviene tener presentes son: La *euritmia*, donde el motivo ornamental se halla repetido exactamente dos veces, formando un todo único. Si se divide por un eje vertical, los dos costados derecho é izquierdo son idénticos, pero en sentido opuesto, de tal manera que si se doblara siguiendo el eje se superpondrían coincidiendo exactamente. Esta composición es empleada especialmente para remates, decoración de rectángulos y demás espacios regulares (figs. 15, 8, 9 y 18).

La *repetición*. En este caso el motivo se reproduce indefinidamente uno junto á otro, sin más limitación que el término del espacio que se ha de decorar. Está sumamente indicada para la ornamentación

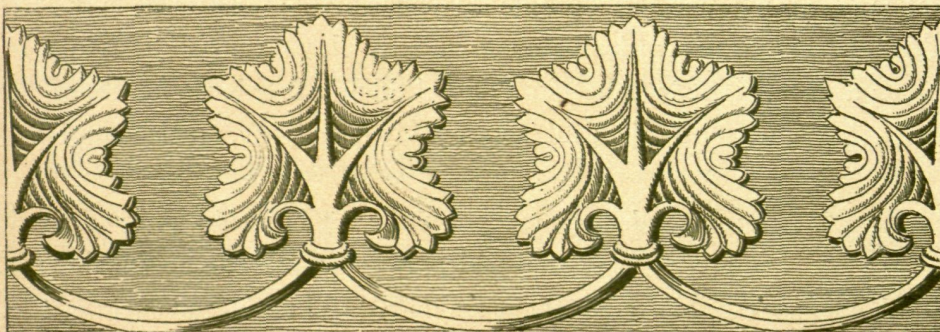


Fig. 26. - Agrupamiento por repetición

de frisos y superficies de gran desarrollo en longitud con relación al ancho. Los griegos, inspirándose en la repetición, supieron inventar composiciones decorativas tan sencillas como bien sentidas (figuras 26 y 11).

La *alternativa*. Es una

variante de la repetición, pues los motivos se repiten con la interposición de otro que á su vez se reproduce. Esta combinación permite romper la monotonía que en ciertos casos podría resultar de reiterar un motivo continuamente, sobre todo si está fundado en una planta determinada que de distintas maneras sirve como base de elemento decorativo (fig. 27).

La *simetría* se diferencia de la euritmia en que la repetición no es exacta, sino proporcionada, existiendo ponderación entre las partes constitutivas de la composición, en vez de ser una exacta correlación. El artista tiene por lo tanto en la simetría mayor campo para su fantasía y se halla más desligado para sentir á su manera la ornamentación (fig. 28).

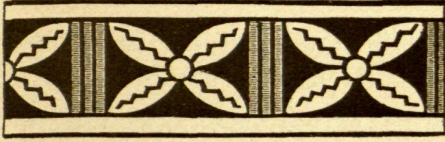


Fig. 27. - Agrupamiento alternativo.  
Motivo de alfarería

La *gradación* puede ser eurítmica ó simétrica. Fundada en ambas composiciones, en vez de la correspondencia existente entre las partes separadas por el eje, completamente idénticas en tamaño, la gradación hace disminuir el motivo ornamental para concentrar la atención en el eje donde la dimensión es mayor y por lo tanto el decorado ha

adquirido la máxima importancia (figs. 29 y 30).

La *radiación* repite el decorado, pero siguiendo los radios de un círculo. Esta composición, de origen asirio, ha sido fecundísima dentro del arte ornamental. Basta indicar los rosones que, aligerando los muros para disminuir las presiones y empujes, permitían el empleo de las vidrieras de colores, que daban una luz mística y sentimental á los templos (fig. 31).

La *poligontía*, ó sea la disposición de los elementos decorativos según las diversas líneas geométricas de los polígonos, lados, diagonales, etc., y la combinación de las figuras entre sí. Este sistema ha logrado su máxima inspiración en el arte árabe: su poligontía es típica y las fecundas combinaciones de su fantasía oriental no se han igualado (fig. 1).

Otras composiciones de detalles existen, pero es difícil su agrupación y saldrían del estrecho campo de que disponemos.

\*  
\* \*

Con respecto al enlace de unos elementos con otros, pueden presentarse cuatro casos distintos: primero, tangencia geométrica; segundo, tangencia por mediación de uniones; tercero, enlace con adorno intermedio; cuarto, cruzamiento.

La tangencia geométrica (fig. 79) está indicada para la ornamentación lineal, ya que el espíritu comprende perfectamente el enlace geométrico para las líneas sueltas, que se prestan perfectamente para esta función. En los adornos planos y modelados no es tan fácil la solución, pues depende de más de una tangencia geométrica. En este caso se necesita indispensablemente sujetar las partes tangentes mediante hojas, anillos, botones ú otros objetos cualesquiera que semejen un enlace racional, sugiriendo á la imaginación la idea de que no pueden resbalar.

De lo indicado, resulta enlace franco y genuino el de tangencia geométrica para la ornamentación lineal, mientras la tangencia con unión conviene á las decoraciones plana y modelada, donde el adorno disimula el espe-

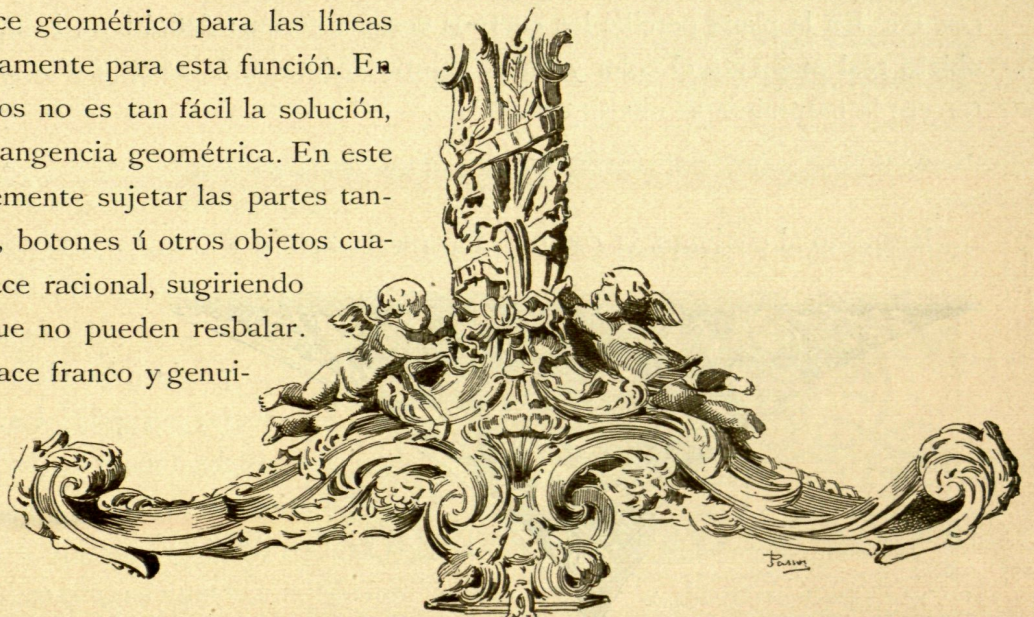


Fig. 28. - Agrupamiento simétrico. Espada de honor regalada por el papa Alejandro VIII al dogo Morosini

Univeritat Autònoma de Barcelona  
 Digitalitzat per l'UAB

sor de la unión y finge la cohesión. Para el enlace con adorno intermedio se requiere la yuxtaposición, bien siguiendo la tangente á las dos líneas ó siguiendo la normal. Ambos sistemas pueden aportar á la composición motivos excelentes y artísticos (fig. 32).



Fig. 29.-Agrupamiento por gradación eurítmica. Puerta de la catedral de Tarragona

Los cruzamientos tienen por objeto el hacer pasar los adornos uno encima de otro para repetirse después (fig. 33). El cruzamiento será tanto más acertado cuanto más normalmente se efectúe.

Como se usan con frecuencia los enlaces reiterados, ha de tenerse en cuenta, además de la normalidad, el que presenten claras y distintas las intersecciones para que el ojo pueda fácilmente seguir las, la inteligencia comprenderlas y la imaginación sentir las. Los árabes, que sobresalieron en este sistema, inventaron maravillosas lacerías, tan admirables por la riqueza y exuberancia de la composición, la asombrosa combinación de los elementos geométricos para formar los más intrincados cruzamientos, cuanto por la sencillez

de sus intersecciones, de tal suerte francas, distintas y claras, que encantan la vista sin ocasionar mortificación al espíritu (fig. 1).

\*  
\* \*

Teniendo en cuenta el relieve, la ornamentación puede ser de tres maneras: lineal, plana y modelada. Cuando es lineal el dibujo se manifiesta por simples líneas, sin más espesor que el trazo: este sistema no admite combinación para el colorido, pues sólo puede variarse la tinta del trazo (fig. 34 y 6).

Si es la ornamentación plana, el contorno viene definido por líneas que entre sí limitan cierto espacio (figs. 4 y 5). Como viene el grueso expresado por la distancia comprendida entre las líneas, para resultar el relieve plano ha de ser el colorido de tonos sencillos sin gradación ni realce.

La ornamentación modelada imita la naturaleza: el dibujo y colorido reproducen las diversas gradaciones de forma y color: las sombras se reproducen, las líneas y relieves se manifiestan y modelan (fig. 35).

La imaginación obra distintamente en cada uno de estos casos: en la decoración lineal recuerda por el trazo la forma y contornos de objetos conocidos y de configuración determinada: hojas, tallos, raíces, etc. En la plana percibe los cuerpos con sus formas definitivas, halla el enlace entre el dibujo y el objeto real mediante el color y puede figurar objetos más complicados de la fauna y flora. En el caso tercero la naturaleza se muestra completa.

\*  
\* \*

Respecto al conjunto, la composición puede agruparse en tres sistemas que consideramos típicos: la natural, la artificial y la mixta.



Fig. 30.-Agrupamiento por gradación simétrica. Detalle de la iglesia de Kent

En la composición natural el artista reproduce los elementos tal como la naturaleza los presenta, agrupándolos, si bien según su fantasía, siguiendo estrictamente las leyes físicas. Cuanto sirva para la ornamentación en su forma y conjunto será la interpretación de la vida real en dibujo y colorido. En una palabra, será un cuadro ornamental completamente basado en la verdad artística. (Véase en las láminas del arte románico-gótico la pintura de vidrieras,) (Fig. 36.)

En la composición artificial el artista ha dispuesto á su capricho los elementos decorativos, sin tener para nada en cuenta ni el colorido ni las leyes físicas. Las partes del todo se agrupan al solo objeto de obtener un efecto visual, por más que en la naturaleza fuera imposible la existencia de la combinación aceptada por el decorador. En ella caben los monstruos de todas clases, las figuras mitológicas más fantásticas, las interpretaciones á capricho de la flora y la fauna y todo cuanto inventar pueda el fecundo arte (fig. 37).

La composición mixta participa de la natural y de la artificial, pues mientras unos elementos se hallan dispuestos con arreglo á la verdad, otros son sólo producto de la imaginación del compositor de la ornamentación. Trátase, pues, de una mezcla, pero artística, de ambas composiciones, en proporciones variables. (Véase la lámina *Arte pompeyano. Pintura mural.*) (Fig. 38.)

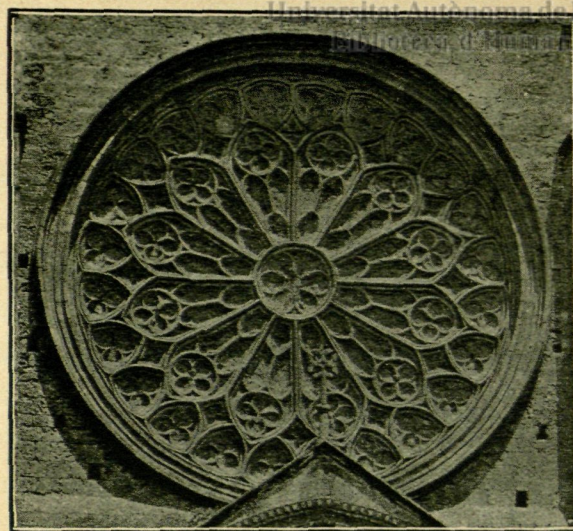


Fig. 31. - Agrupamiento en radiación. Rosetón de la iglesia de San Cugat del Vallés

(Véase la lámina *Arte pompeyano. Pintura mural.*) (Fig. 38.)

\*  
\*\*

Además de las leyes que rigen la composición en el conjunto y el detalle, es preciso atenerse á principios que, siendo independientes del sistema de composición adoptada, son comunes á toda ornamentación. El principio fundamental es sin disputa la verdad artística, que si bien es convencional, hácese indispensable para lograr cualquier efecto decorativo. Aun cuando la ornamentación en general sólo dispone de dos dimensiones, el alto y el ancho, debe el artista tener presente la profundidad, pues sin existir realmente ha de sentirla el espectador cual si la obra la presentara. Como ni las sombras, ni el modelado, ni el colorido, revelan siempre la dimensión que no existe, es preciso que el artista escoja las posiciones de sus elementos ornamentales de manera que sólo el dibujo dé ya idea del espesor.

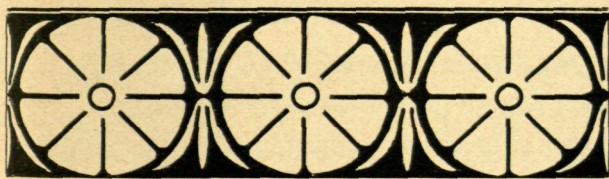


Fig. 32. - Enlace con adorno intermedio. Detalle del techo de un templo griego

Aun cuando la ornamentación en general sólo dispone de dos dimensiones, el alto y el ancho, debe el artista tener presente la profundidad, pues sin existir realmente ha de sentirla el espectador cual si la obra la presentara. Como ni las sombras, ni el modelado, ni el colorido, revelan siempre la dimensión que no existe, es preciso que el artista escoja las posiciones de sus elementos ornamentales de manera que sólo el dibujo dé ya idea del espesor.

Aun cuando la ornamentación en general sólo dispone de dos dimensiones, el alto y el ancho, debe el artista tener presente la profundidad, pues sin existir realmente ha de sentirla el espectador cual si la obra la presentara. Como ni las sombras, ni el modelado, ni el colorido, revelan siempre la dimensión que no existe, es preciso que el artista escoja las posiciones de sus elementos ornamentales de manera que sólo el dibujo dé ya idea del espesor.

La decoración depende también directamente de la división dada al objeto y de su forma. Si se ha dividido según verticales ú horizontales, si las superficies son planas, cóncavas ó convexas, los elementos de la decoración han de variar para impedir que se falsee ésta y se produzca una composición inarmónica. Este principio, denominado *influencia de la forma*, ha inutilizado gran número de inspirados motivos ornamentales por no ser apropiados á la configuración del objeto y por adular las líneas de la decoración al adaptarse á un contorno que no le correspondía.

Principio derivado de la forma es el relativo á la *dimensión dominante*. En muchos casos en el espacio donde ha de contenerse la ornamentación domina una de las dimensiones, el alto ó el ancho: entonces en los motivos ornamentales han de disponerse las líneas generales y los elementos fundamentales según la magnitud que domine, ora sea el alto, ora el ancho. Oponerse á esta ley es hacer aún más aparente la dimensión que impera, rompiendo el conveniente equilibrio en la composición general (figs. 39 y 40).

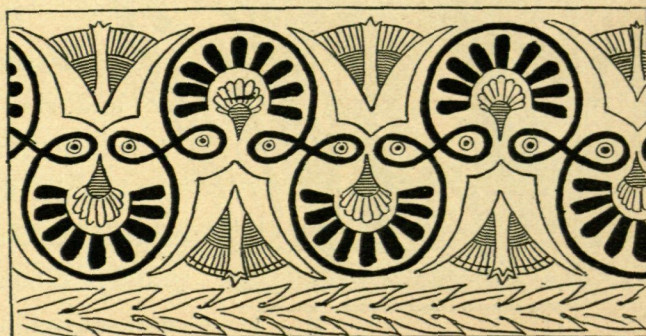


Fig. 33. - Enlace por cruzamientos

La perspectiva, así lineal como aérea, es capital é

importantísima en la ornamentación. El tamaño de los objetos depende del sitio en que el artista los supone colocados, y su forma del punto de vista y de la línea de horizonte adoptados. El decorador ha de poseer perfectamente la perspectiva, conocer sus principios y reglas, para escoger el plano del cuadro y el ángulo óptico de manera que los elementos ornamentales sean reproducidos con la debida propiedad y en relación de distancias, tamaños y posiciones, según los concibe la imaginación inspirada en la misma naturaleza.

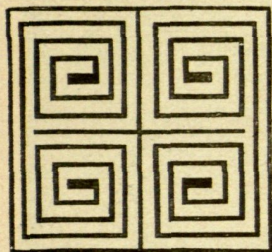


Fig. 34. - Relieve lineal.  
Adorno cerámico del Yucatán

En cuanto á la perspectiva aérea, es preciso ampliar lo indicado en el colorido. Deben tenerse en cuenta sus principios, no tan sólo respecto á las modificaciones que introduce en el color, por la disminución en intensidad de la luz á causa de la distancia, por la transparencia sólo parcial del aire y por los reflejos de otros cuerpos, sino que también por la necesidad de aparentar el espacio que realmente existe en la naturaleza entre unos planos y otros, mientras la composición se desarrolla en una superficie única. Este aire que ha de circular artificialmente por medio de la verdad convencional artística, es la vida de la ornamentación, pues separa en nuestra imaginación elementos amontonados, dándonos noción de las distancias, haciéndonos aparecer separados los objetos juntos y señalando á cada uno el valor relativo que el fondo de la obra le asigna, comparado con la importancia de la idea que cada cual asume. Los efectos de perspectiva aérea son variados, pero algunos muy típicos. La reiteración de líneas horizontales disminuye la apariencia de altura del objeto. La repetición de líneas verticales lo supone más elevado, así como la de líneas inclinadas lo semeja salirse de su base de sustentación, y las espirales abundantes lo figuran retorcido. Los diversos estilos han sacado inmenso partido de los elementos proporcionados por la perspectiva aérea, pues en ella han basado las formas dominantes de sus creaciones. Las líneas horizontales reiteradas de los monumentos asirios, babilónicos y egipcios los semejaban más extensos que las dimensiones reales, concediéndoles un carácter marcado de severidad. Las líneas inclinadas de los frontones griegos, los entasis de sus columnas, originaban una perspectiva aérea que corregía los efectos de visión y prestaban encanto particular á sus creaciones, nunca cansadas de contemplar, pues halagan y seducen primero la vista y luego la imaginación.

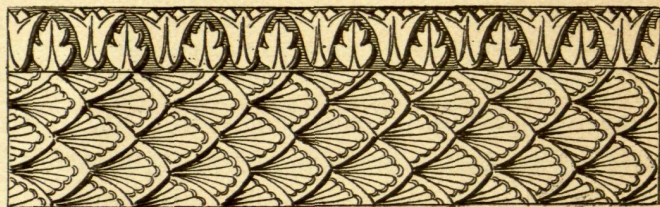


Fig. 35. - Relieve modelado

Las verticales de los templos ojivales elevan el espíritu á regiones ideales y hacen del arte gótico el genuino intérprete de la expresión. Si dentro de las condiciones generales de las obras artísticas influye tan marcadamente la sola línea, puede fácilmente conceptuarse cuál será el poderío de la perspectiva aérea en la ornamentación, donde el colorido se auna al dibujo para dar incremento á las variaciones que le imprime la perspectiva. Pertenece también la perspectiva á la cuestión de escalas: en el arte hemos de recordar que la verdad no es absoluta, sino relativa, y por ello con frecuencia el artista empleará, no las escalas que verdaderamente corresponden á las dimensiones del objeto, sino las aparentes para armonizar el conjunto, haciéndolo asequible á la comprensión. No debe olvidarse que las grandes dimensiones más pronto imponen que se conciben, y su representación, además de las dificultades inherentes, no habla al espectador el lenguaje claro de la asimilación entre la imagen y la

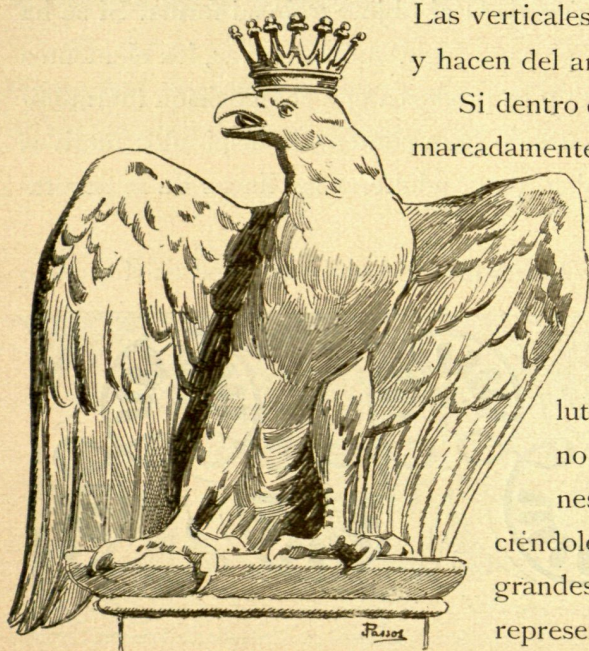


Fig. 36. - Composición natural

realidad, sino que deja á la imaginación acertar el término comparativo. Es muy usual en gran número de composiciones emplear diversas escalas, aceptándolas para los términos dominantes mayores de lo que realmente corresponde, y disminuyendo por lo contrario las de los términos secundarios, para dar relieve á los primeros con el sacrificio de los segundos. Este ha sido también un medio en las primeras épocas artísticas para suplir el perfecto conocimiento de la perspectiva y evitar así, dentro de un convencionalismo simpático, que los distintos planos que se presentaban á la vista se confundieran en exceso, ya que no existía otro medio para resolver el problema que se les presentaba sin lograr solución (fig. 41).

Necesita la composición estar fundada en la verosimilitud.

Es preciso tener en cuenta que ésta es distinta de la verdad, tanto si se considera absoluta ó real, cuanto artística. La verosimilitud se logra convenciendo á la imaginación de la posibilidad ideal de existir la ornamentación tal como se presenta.

Así se logrará construyendo las partes sustentantes cual si soportasen los objetos superiores, aun cuando nada deben en realidad sostener. Las ramas, columnas, pilastras, raíces, etc., han, pues, de emplearse en la decoración de manera que den al espectador la idea de sostenerse realmente, y sin miedo á las causas perturbadoras que pueden presentarse, soportar indefinidamente la porción de la armazón que el decorador les asigna.

Es imposible dar para esta parte teórica de la composición reglas fijas y concretas, pues cada caso deberá resolverse según las circunstancias especiales, el motivo ornamental escogido, la manera de enlazarlo, el sistema de composición adoptado, el fondo sentido, la forma aceptada, etc. Sólo el *compás de ojo* puede servir de guía; y como depende de la intuición particular artística, ningún sistema práctico logra evidentemente

sustituir la labor propia del sentimiento personal, que es siempre la parte puesta por el artista para la obra. La verosimilitud se logra con frecuencia alejándose de toda regla física: un jarrón, un monstruo ú otro objeto decorativo se sostendrá verosímilmente con tal que bajo su pie se coloque un adorno cualquiera, dando idea á la imaginación de una cartela, tapiz ó soporte, por más que éste á su vez quede sin sostén. La fantasía tendrá su punto de apoyo y la verosimilitud resolverá perfectamente dentro del arte el problema que la ciencia rechazaría por imposible. Como en la mayor parte de los casos es puramente ideal la ornamentación, basta que llene las condiciones de la vida aparente en que se desarrolla, en vez de la existencia real y positiva.

El artista, al disponer los elementos que están á su alcance físico y moral para componer una ornamentación, puede escoger entre los medios indicados los que juzgue más oportunos para la exteriorización de la idea que le domina. Pero como punto éste verdaderamente subjetivo, para su solución tendrá el artista en cuenta inconscientemente, no sólo su propia voluntad, su manera especial de ser, sino que también las circunstancias que le rodean, el ambiente en que se agita.

Como cada período artístico se origina por una serie de circunstancias enlazadas, for-

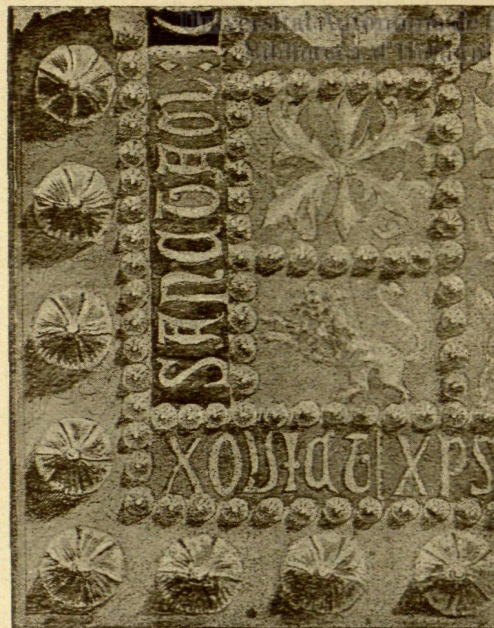


Fig. 37. - Composición artificial. Detalle de los bronce de la puerta del Perdón en la catedral de Toledo

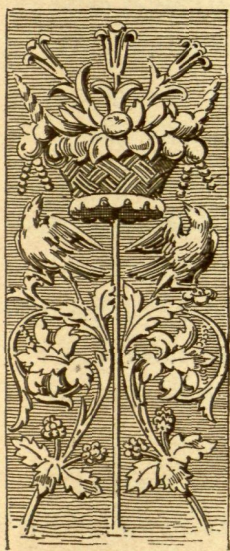


Fig. 38. - Composición mixta. Detalle del Renacimiento

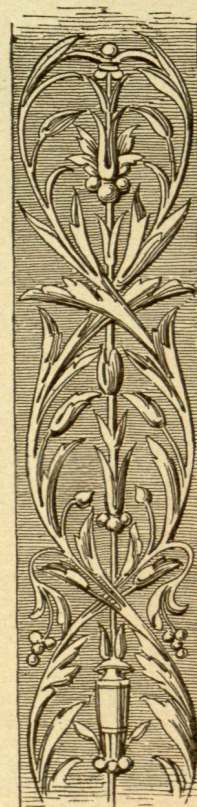


Fig. 39. - Predominio de la vertical. Detalle del Renacimiento



mando un todo definido, de ahí que para el estudio de cada estilo ornamental sea preciso conocer la manera de ser especial del pueblo que originó el estilo, las creencias dominantes y los fundamentos reales ó morales en que se basan las características de los períodos artísticos.

No sería fácil la descripción de un estilo sin el aditamento de las causas morales y materiales que lo ocasionaron, dieron vida y derribaron, ya que siendo la ornamentación la parte artística de la forma, ésta

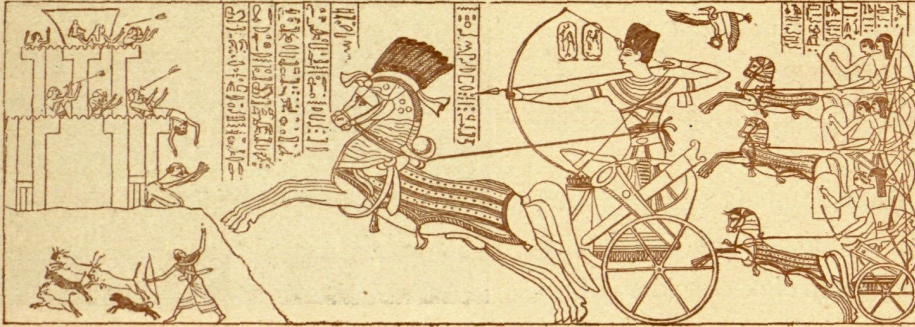


Fig. 41. - Utilización de diversas escalas. Ornamentación egipcia

Esta correlación entre la causa y el efecto, entre el creador y la obra creada, entre el artista y la ornamentación, es tanto más evidente cuanto más se profundiza el estudio de las épocas histórico-estéticas y especialmente la parte ornamental. Vense allí composiciones á primera vista al azar, y después de estudio concienzudo, compréndese cómo por leyes lógicas se definen y enlazan las obras de un período que, á pesar de variedad aparente, siguen el orden inmutable del estilo, exteriorizando las causas que originaron el fondo, mediante las analogías entre las formas escogidas para corresponder á los ideales de aquel ciclo artístico-histórico.



Fig. 40. - Predominio de la horizontal. Adorno tipográfico estilo Renacimiento

es la traducción del fondo, y sobre él dominan y dan carácter las cualidades del mundo real, de la sociedad en que se agita el artista. En cada período del arte, en cada estilo, la vida de relaciones imprime el sello genérico á la obra, así como el artista estampa el especial de su genio inspirado.