Trazas maestras. Estructuras compositivas en la decoración cerámica.

JOSÉ LUIS ESPINOSA es profesor de Teoría del Diseño y miembro de los Amigos del Museo de Cerámica de Talavera

RECONOCEMOS, POR EL RECUERDO DE nuestro propio aprendizaje, que las capacidades representativas se adquieren al mismo tiempo que el dominio sobre las condiciones que impone el marco donde se plasman, sea la hoja de papel, la pizarra, el lienzo o el muro. El gusto por organizar lo representado se despierta una vez que logramos dirigir el trazo.

1. Decoro, es la disciplina arquitectónica que enseña a dar a los edificios el aspecto y propiedad que les corresponde según sus destinos respectivos.

EN PORTADA

El ritmo, la simetría, el cierre del círculo, la línea quebrada, son ejercicios que nos complacen y animan a desplegar escenarios dibujados que se viven, al mismo tiempo, como habilidades adquiridas y como embelesadas contemplaciones. No es más que el gozo producido por el control del espacio (y del autocontrol de nuestras destrezas) y por la anticipación de un universo de relaciones entre las formas que a bocanadas surge de los esquemas más sencillos. Esquemas que ya nos acompañan siempre, como un tipo de lenguaje que modela nuestro espacio mental. Cada figura en su sitio.

La pintura figurativa pugna por proyectar adecuadamente sus líneas de fuga, por transgredir la superficie plana, por conquistar la representación del espacio. Es la plástica de la ilusión.

Las artes decorativas despliegan sobre la superficie una red y sobre ella prenden lo representado. Su conquista es la de la estructura y su plástica la de la organización.

Hay incisiones primitivas sobre el barro, con ritmo musical. Ondulaciones de una línea que fluye hasta convertirse en símbolo y gesto. Espirales que han concentrado todo el enigma de las dudas sin respuesta. Todos ellos forman parte de un repertorio profusamente aplicado a las superficies de lo cotidiano, y que después ha sido alojado en el recipiente conceptual de lo *decorativo*. Son motivos que nacen del ser comunicativo y adoptan, casi ritualmente, el modo del trazo.

La decoración potencia la identidad del marco al que se aplica. Contextualiza y aclara, ya que su gramática es la del sentido del orden [1]. Decorar un objeto es establecer sobre él las coordenadas de su situación, resaltar sus capacidades y sus finalidades. La pintura decorativa marca

en la epidermis del objeto las cualidades que se relacionan con él. La decoración cerámica graba con fuego un trazo indeleble que carga de valor cultural su uso.

Cierto es que pocos aspectos estéticos han suscitado tanta polémica pasión como la decoración [2]. Su caída por la pendiente del engalanamiento, la vistosidad, el boato o el exceso, ha suscitado no pocas controversias y oposiciones militantes [3]. Se puede rastrear un proceso desvirtuado de los enunciados primigenios del decoro [4] que ha producido significativos errores históricos.

Durante el período románico confluyen las expresiones jerarquizadas del cristianismo y la avanzada aritmética oriental introducida por los árabes. El gusto por la organización de las composiciones, por las retículas que fijan el movimiento de las figuras y su localización dentro del conjunto, se fragua en los manuscritos miniados [5]. La geometría era materia normal de enseñanza desde el s.XIII. En el Renacimiento se definen las leyes de la perspectiva y se adoptan las retículas compositivas como elemento habitual de la pintura, su filtración hacia las expresiones decorativas ha sido continua.

Durante siglos, en la cerámica (también en la pintura, también en la poesía o la música) se ha desarrollado un nivel creativo compartido por el conjunto social, ámbito denominado, no sin recelo, popular. Los artesanos heredan técnicas y formas, trabajan sobre ellas sin apenas introducir modificaciones, una labor diluida en el anonimato. Los códigos artesanales de representación y composición tienden a ser convencionales, mecánicos, asequibles, estáticos.

Sobre este status, despunta la figura de quienes cultivan las potencialidades plásticas de las técnicas. Sus esbozos y sus conclusiones se convierten en ejercicios metalingüísticos que exploran la maleabilidad del lenguaje hasta lograr propuestas que dilatan sus posibilidades expresivas. Los códigos del artista se introducen en sistemas crecientes y relevantes estéticamente, muy aptos para convertirse en mitos de la historiografía.

Hoy, en la revisión de la moralidad del proyecto, se ha abierto un mayor espacio para la ética. Una ética para la cual la decoración no es relevante. Frente a principios de coherencia su papel está en tela de juicio [6]. Contemplar el sentido de la decoración en nuestro pasado próximo y en las manifestaciones de nuestras artesanías, no es un esfuerzo improcedente, es el paso previo para reconsiderar lo que significa trabajar hoy con un sentido antropológico del ornamento. El valor que puede aportar a la cultura actual del proyecto no es, ni mucho menos, desdeñable.

2. VITRUBIO se queja con denuedo de las *falsedades* de la pintura decorativa de ciertos edificios, que incurren en aberraciones figurativas impropias de su ámbito.

3. La ornamentación ha sido estigmatizada por la obra de ADOLF LOOS: *Ornamento y delito*, que frenó en seco las sinuosidades de las artes vienesas de principios de siglo para ensanchar la puerta de acceso del racionalismo.

4. La doctrina del *decorum* de CICERÓN trató de enunciar bajo que condiciones la ornamentación es admisible, e incluso necesaria, si bien concluye apelando al *buen gusto* como árbitro que limite sus aplicaciones.

5. *Muy Ricas Horas del duque de Berry* es un precioso libro del s. XIV en el que su reposada exposición sobre el conocimiento está ilustrada con escenas que se estructuran según la geometría y la sección aúrea.

6. La razón, en sí misma, es productora de belleza. La razón vindica la función. Una crítica al discurso decorativo es fácil desde la retórica y el racionalismo. El psicoanálisis ha asociado el disfrute de los ritmos simples y de la exhuberancia decorativa al concepto de *regresión*.

SOPORTES Y MOTIVOS DECORATIVOS

La variedad de objetos creados en cerámica constituyen un repertorio tipológico muy amplio. Cada nueva forma introduce en el sistema de los esquemas compositivos, una variante estructural distinta según sea su modelado y volumetría. Desde las formas planas y geométricas a las piezas con mayor número de caras y puntos de vista, incluso con rasgos escultóricos en algunas de sus partes, el tejido de los ejes compositivos es de muy diversa hilazón.

El círculo es la forma más elemental sobre la que se extiende la decoración. De carácter muy popular, conservando su aspecto primario, encontramos platos con esquemas que organizan los motivos de forma equilibrada y concisa, apoyándose en círculos concéntricos y en los ejes perpendiculares. La simetría y el giro sobre el punto central son las operaciones formales más frecuentes.

Las figuras y composiciones inscritas en el círculo se benefician de una antigua y estudiada práctica, verificada en técnicas y soportes diferentes, formato habitual de bandejas, escudos, vidrieras, rosetones, etc.

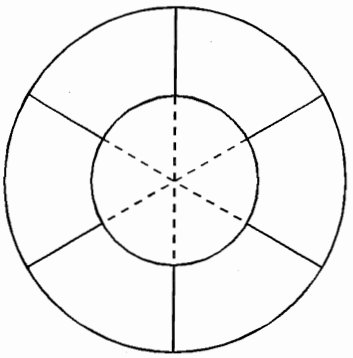
En la cerámica talaverana podemos constatar el uso de diferentes esquemas compositivos según estilos y épocas. Las series de inspiración oriental adoptan también las mismas esquematizaciones que encontramos en la cerámica china, distinguiendo entre el ala y la cavidad del plato y dividiendo claramente campos (ocupados por mariposas, helechos, aves) según ejes radiales en número de cuatro a seis, casi siempre, reservando el centro para elementos figurativos (golondrinas, conejos, zancudas) en los que predomina la horizontalidad y apenas discurren sobre la diagonal.

Las composiciones figurativas se adaptan a la curvatura del plato. Leones rampantes que se encorvan, árboles escalonados que se vencen hacia el interior, o arquitecturas que convergen en un punto de fuga muy próximo al centro.

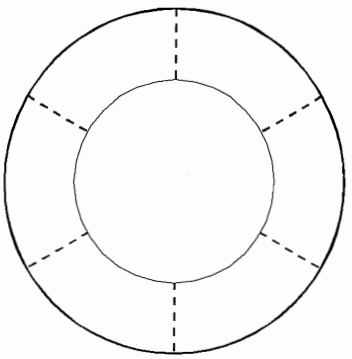
En las series tricolores se utiliza un variado juego de estructuras. Los platos con el motivo de la estrella de plumas se modulan a partir de la alternancia entre unidades pintadas en azul o en ocre. El color de los motivos del ala se contrapone al de la figura central, dentro de un esquema global octogonal. Cuando la decoración es de tono más barroquizante, las trazas compositivas se repliegan hacia los bordes, dejando espacios carentes de trama donde el movimiento de las figuras animales y elementos florales se agita más libremente.

En ocasiones, cuando las unidades modulares son pequeñas, como en las cenefas de eses o de encajes, la greca se inicia en un punto del labio del plato y se repite hasta completar el recorrido, cuidando en su último tramo de conservar una igualdad de tamaño dentro del espacio restante.

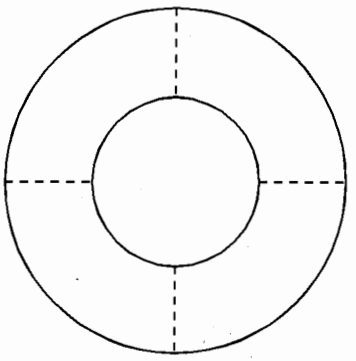
El pintor ceramista aprende su oficio en el taller y asimila los esquemas que se le transmiten como válidos. Puede ayudarse de mediciones con cuerda sobre el plato, a modo de compás, con la caña o el bastón de apoyo, o de medidas más certeras sobre el papel de estarcir. El esquema está en su mente, y no siempre se vale de trazas auxiliares. El pulso de su mano (a veces la corrección de sus propias desviaciones) se convierten en un rasgo más del resultado final.



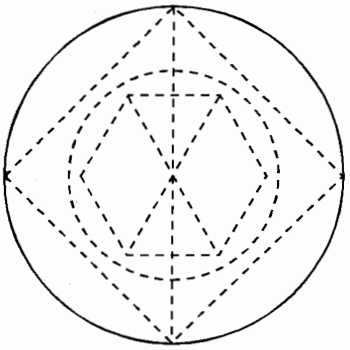
chinesca



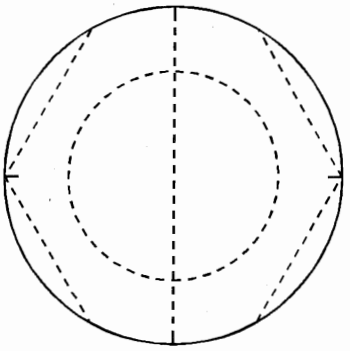
mariposas



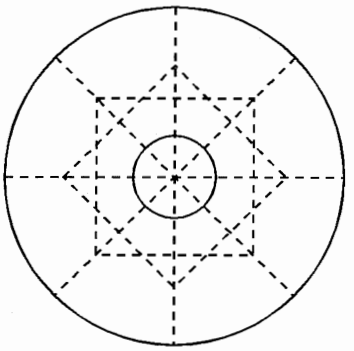
golondrinas



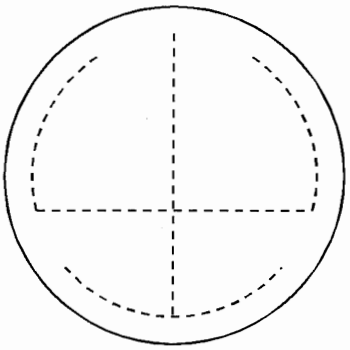
tricolor: flor grande de pétalos



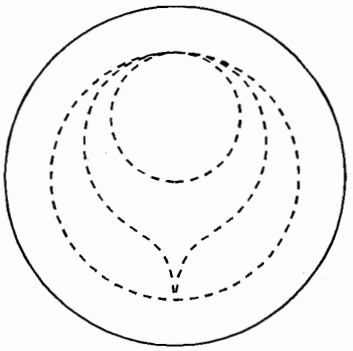
tricolor: rostros y animales



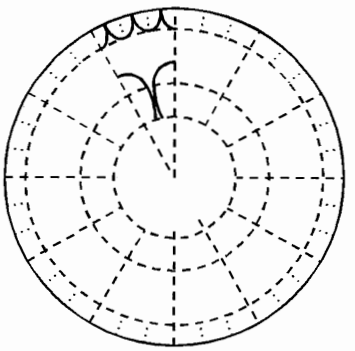
tricolor: encomienda



escenas mitológicas



adormideras y claveles



encajes

Objetos que introducen un tipo de planos singulares son las bandejas ochavadas, de ala de castañuela, de ala agallonada, las salvillas o las bacías. Las vaseras, aun siendo planas, muestran una compartimentación de su espacio decorativo muy constreñido por los bordes de los senos que se convierten en *trazas en relieve* para su decoración.

7. TEOFRASTO considera que la cuarta excelencia del estilo es la dulzura y riqueza del estilo.

8. Cualidad relacionada con la sensación de movimiento de los colores, que crean la impresión de que avanzan o retroceden. En general, tonos fríos y claros retroceden, mientras oscuros y claros parecen avanzar hacia nosotros.

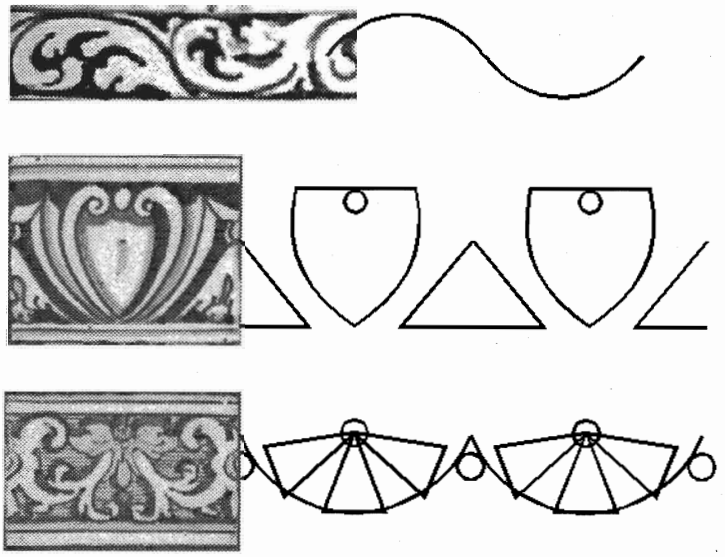
Las líneas estructurales de los objetos de formas tridimensionales, de bulto redondo, dibujan un armazón estructural sobre la superficie de modo que parece que aflorase su estructura interna para dirigir el aspecto de la piel del objeto.

Ejes transversales y circulares, abarcando el contorno, son los más utilizados. A la complejidad del modelado se yuxtapone la sencillez de los planos compositivos. Así sucede en las piezas de decoración polícroma, con temas de montería, lidia, escenas galantes. Se suelen cifrar cuatro ejes verticales que distribuyen motivos similares alternativamente, dos de ellos (opuestos) polarizan las escenas principales y los otros dos se convierten en motivos de transición entre un lado y otro, cualquiera que sea el sentido en que rodeemos la pieza, aunque el propio movimiento de la escena suele privilegiar un sentido giratorio de lectura.

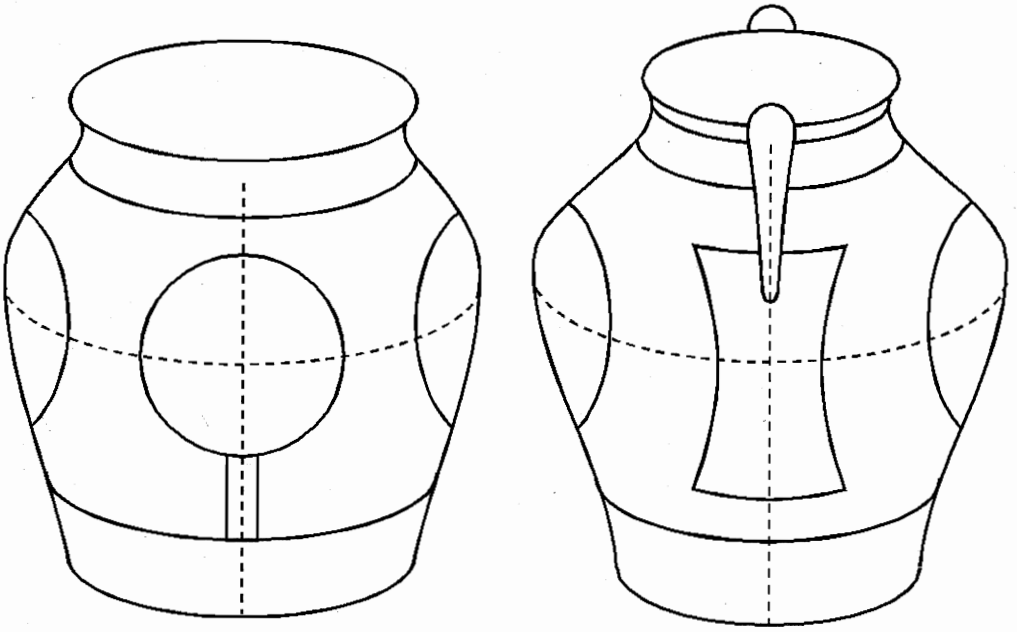
Horizontalmente suelen discurrir bandas o motivos decorativos sinuosos, como los característicos roleos de las piezas talaveranas, que plantean ritmos sobre la superficie de la pieza que compiten con su modelado [7].

Los motivos de *ferroneries* suelen introducir estructuras compositivas complejas que atienden a la combinación de angulosos perfiles con vegetales curvilíneos, de campos enmarcados frente a grutescos simétricos de perfiles más orgánicos, que con el sombreado lateral de los motivos y la curvatura de los recortes, crean un doble juego volumétrico sobre la pieza. No es extraño por ello, que en estas series predominen las piezas rotundas o cilíndricas como los tibores, orzas o grandes botes.

La policromía influye decisivamente en la percepción de los volúmenes. La apariencia final de las piezas puede ser muy diferente de su volumetría original (monócroma), ya que el color puede concentrar, expandir, estilizar o achatar su tamaño, neutralizar los cambios de plano o enfatizar alguna de sus partes, a pesar de que los objetos vidriados acusan menos estas alteraciones, ya que la luz reflejada, brillante, prevalece sobre el color. Los labios que se decoran con líneas de color reducen el brillo del esmalte blanco, atenuando su relieve. La cualidad cinética [8] del color modifica las superficies planas. Los degradados crean efectos de profundidad que no tienen por qué corresponderse con la concavidad o convexidad de la pieza, lo que provoca tensiones perceptivas.



Líneas estructurales de motivos decorativos y de piezas volumétricas.



LA FIGURA HUMANA

En los paneles de azulejería, en su mayoría de temática religiosa, nos encontramos ante el reto que supone para el pintor ceramista adecuar la figura humana. Con frecuencia basa sus composiciones en grabados o modelos anteriores. Trasladar las figuras a la superficie fragmentada del panel impone la resolución de ciertos inconvenientes.

La retícula cuadriculada que crea la sucesión de azulejos, establece un reparto del espacio con distintas tolerancias. Los centros de los azulejos son los lugares indicados para situar las partes más significativas de las figuras, especialmente los rostros o también las manos. Los azulejos adyacentes han de facilitar el efecto de continuidad de las líneas, evitando que los trazos coincidan con el llagueado y, sobre todo, que cualquier forma significativa, sea distorsionada por las esquinas unidas de cuatro azulejos.

9. La creación de unidades que compongan un conjunto armónico, así podríamos definir la *kuntswollen* (voluntad artística) de los maestros ceramistas.

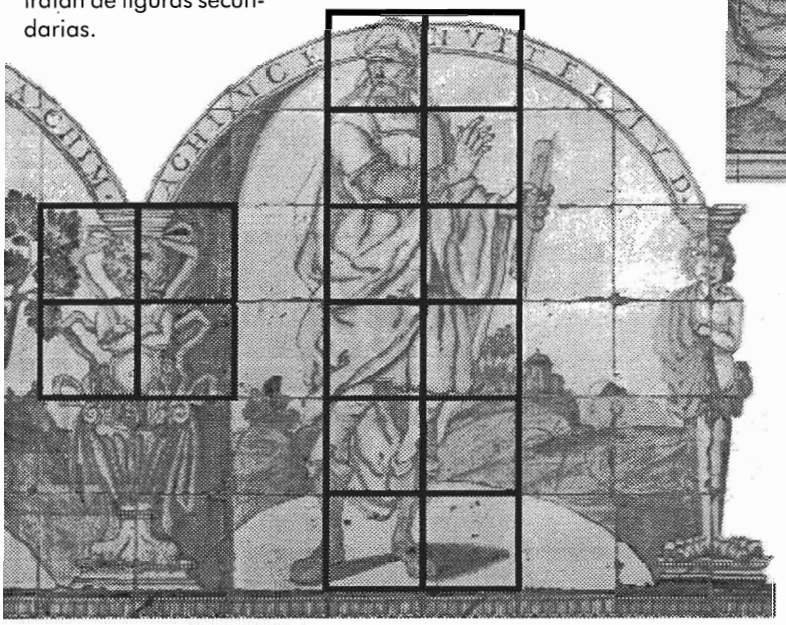
Esta serie de limitaciones imponen una jerarquización de los rasgos expresivos de las figuras, privilegiando sus centros de interés, y una distribución por las zonas ininterrumpidas que garanticen su correcta percepción. Ejercicio éste, no exento de dificultad, que a veces conduce al tratamiento fragmentado de alguna de las partes, pudiendo resultar desproporcionadas posteriormente, al sumarse al conjunto. Por esta causa algunos *defectos físicos* de las figuras se han convertido casi en rasgos de estilo.

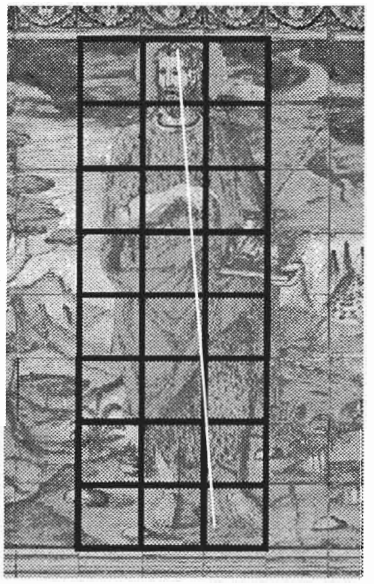
El trabajo sobre grabados y dibujos ya realizados exigen al pintor una capacidad resolutiva que permita su adaptación al tramado del panel. Cabe pensar en un cuadrícula sobre el modelo impreso en papel, a modo de retícula traslativa, realizada según el número de azulejos que compone el espacio arquitectónico a cubrir, división en la que, con grandes probabilidades, se darían molestas coincidencias de las líneas con las partes expresivas de las figuras. La resolución de estas constricciones nos habla del dominio plástico que tuvieran los pintores, al igual que su habilidad para adaptar conocidos grabados a formatos de zócalos horizontales totalmente distintos al original. La forma de *dilatar* los edificios e interiores arquitectónicos, los vacíos que se dejan o la incorporación de otros elementos, nos revelan su conocimiento de los repertorios figurativos de la época y de sus recursos compositivos.

Si bien es cierto que composiciones que en una superficie totalmente continua no se sustentarían (parecerían faltas de equilibrio), gracias a la evidente retícula, sí lo hacen sobre el panel de azulejería. El tributo a pagar por esta estabilidad es la dificultad para organizar y proporcionar bien las figuras y el riesgo de concentrar la atención en la definición de las partes olvidando el todo. El pintor ceramista debe concebir unidades, los azulejos pintados sobre cubierta, que después se armonicen al desplegarse en conjunto [9].

La serie de los profetas, en la Basílica del Prado, ofrecen muestras de una sabia adaptación de los dibujos bíblicos en que se inspiran a la cuadrícula del panel. Figuras en escorzo y cuerpos girados consiguen evitar la ruptura del llagueado del eje central.

Rostros divididos por la unión de azulejos denotan una mala resolución del dibujo, o, como en este caso, que se tratan de figuras secundarias.





Detalle del retablo de San Juan Bautista, siglo XVI. Museo de Cerámica "Ruiz de Luna" de Talavera. La forma más sencilla de situar la figura es incluir todo el rostro en un azulejo, buscando una cierta inclinación que permita incluir la base en una división par.

Influencia del grabado en la cerámica talaverana. Detalle de *Cristo en el Monte de los Olivos*, aguafuerte de Alberto Durero. Rostro de figura del zócalo de la Basílica del Prado, este azulejo probablemente fue integrado con posterioridad al conjunto original.

ESTRUCTURAS DE REPETICIÓN

Las azulejerías destinadas a la creación de zócalos y suelos se generan por la seriación de una pieza modular que determina el crecimiento expansivo sobre la superficie a revestir. Su naturaleza decorativa constituye una de las organizaciones compositivas más interesantes [10]. La hoja de acanto puede ejemplificar la versatilidad decorativa de las series de azulejos de repetición.

A niveles de percepción distintos, según nuestra proximidad al modelo, obtenemos impresiones diferentes sobre la organización de los modelos.

Tomado el azulejo como unidad, comprobamos que la diagonalidad de sus ejes garantiza el crecimiento radial, sumando su fuerza a la retícula cuadrada, que viene impuesta por el perfil de las piezas. Ambas diagonales establecen su contraste oponiendo caracteres y pesos decorativos: una cuaderna de círculo en cada extremo marca el trayecto radial y convergente de una nervatura, mientras perpendicularmente dos filamentos espirales perfilan dos campos (*áreas envolvente y envuelta*).

En un primer estado de agrupamiento (nivel 1) se singularizan los huecos (fondo) y las masas (formas). La figura se repliega sobre sí misma, dentro de un esquema octogonal. Como observa la ley gestáltica [11] de *clausura*, o de la *percepción natural*, el todo predomina sobre sus partes, concentrándose en unidad lo que estructuralmente es fragmentario. La disposición radial y el trazado excéntrico de los perfiles vegetales mantienen una vitalidad, aún más notoria en el caso de las hojas cuyo nervio se ondula ya que imprime al conjunto un movimiento giratorio.

En un segundo nivel de agrupamiento (nivel 2) nos hallamos ante la dimensión perceptiva más frecuente. A primera vista, el ojo es atraído por la línea de menor resistencia y deja de escrutar en la composición para asumir un sentido de la ordenación suficiente. Es aquí donde se revela una *densidad de energía perceptiva* mayor, que concentra nuestra atención. La *exploración de las redundancias*, nos lleva a una movilidad de planos y líneas derivadas de las distintas posibilidades de continuidad superpuestas que se nos ofrecen.

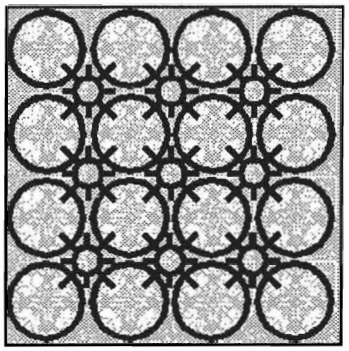
Este juego se enriquece por el trazado "imperfecto" del pintor, que aporta pequeñas irregularidades, varios tamaños de huecos, ligeras variaciones del trazado, y que ,finalmente, incrementan los recorridos de la lectura. Aquí, la ley de la *buena figura* confirma la superposición de esquemas, la *pregnancia* de los diferentes ordenamientos decorativos crea esa característica vibración perceptiva.

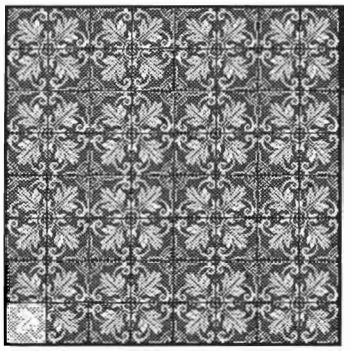
A mayor distancia (nivel 3), mayor agrupamiento. El juego caleidoscópico desvirtúa la percepción del detalle y las singularidades del trazo. Las series se "texturizan". Prevalecen los esquemas formales

10. Durante tiempo se trabajó sobre el concepto de *campo de fuerza*, como el de una organización mental de auténtica configuración fisiológica que determinaría nuestra percepción y cuyas características de organización se asemejaban mucho a la decorativa. Hoy, si se sigue manteniendo, es como metáfora del eficaz efecto topográfico de la simetría.

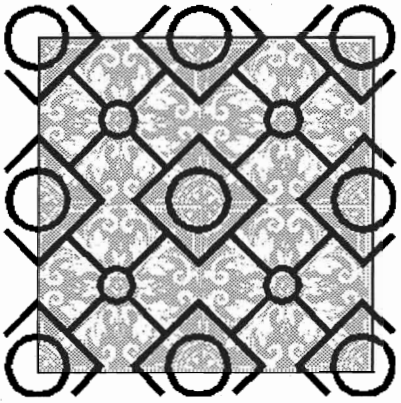
11. La Psicología de la Forma trata de establecer los principios de la configuración espacial. E. RUBIN y K. KOFFKA elaboraron los cinco principios que articulan la relación fondo/figura en términos dinámicos. Al mismo tiempo H. NELSON, establece las leyes de las totalidades perceptivas.

más sencillos, círculos y diagonales, y se intuyen los planos perceptivos estratificados. Los elementos repetidos pierden algo de su identidad al unirse dentro de una forma global. Dentro su estructura, se contraponen efectos de *realce de posición* y de *atenuación de posición.*





Nivel 3



Nivel 2

Nivel 1

LA SECCIÓN AÚREA

Al contemplar el panel de azulejos con el escudo del Convento de Santa Catalina, atribuído al pintor ceramista Alonso de Figueroa Gaitán, que se encuentra en el Museo de Cerámica "Ruiz de Luna", la belleza de su composición nos lleva a indagar en las razones de su mesurada apariencia. Entonces comprobamos que su equilibrio y euritmia están bien enraizados en su estructura.

El formato cuadrado de la obra alberga sucesivas organizaciones geométricas que lo van trabando. Partiendo del eje vertical se organiza la simetría de sus elementos. El escudo nobiliario baja a la parte inferior, no de forma arbitraria, sino inscrito en una circunferencia cuyo centro es la intersección con un eje horizontal, que divide la altura del cuadrado en dos distancias que guardan entre sí una proporción aúrea, por la cual las longitudes son divididas según la media y extrema razón: las dos partes son entre sí, como la mayor de las dos lo es al todo.

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

Las líneas que se trazan desde las intersecciones del cuadrado con el eje horizontal, hasta el extremo superior del eje vertical, forman un triángulo sobre el que se apoyan las figuras de los ángeles que sujetan el capelo cardenalicio, por tanto, determinan una composición *ad triangulum*. En cada compartimento triangular hay una figura y entre sus tres rostros hay un juego de miradas confluyentes [12].

Inscrito en otro círculo, se sitúa el mascarón superior del escudo, figura geométrica que se apoya perfectamente en el triángulo.

Asombra comprobar que, secante al círculo mayor, podemos trazar un pentágono cuyos extremos superiores marcan, por un lado, los planos volumétricos (estereométricos) en los que se inscriben las figuras humanas (vértices marcados por la flexión de las rodillas) y, por otro, delimita perfectamente el perfil del mascarón del escudo.

El uso del pentágono nos lanza una señal sobre conocimiento y dominio de la técnica compositiva. Considerado como una figura difícil, símbolo de la quintaesencia platónica, la construcción del pentágono fue celoso secreto entre los maestros constructores de las catedrales, y durante el Renacimiento era pieza clave de las composiciones artísticas. Su trazado deriva de la "sección divina" [13].

Hacia el centro del círculo mayor apuntan los cordones que cuelgan de los hombros de las figuras.

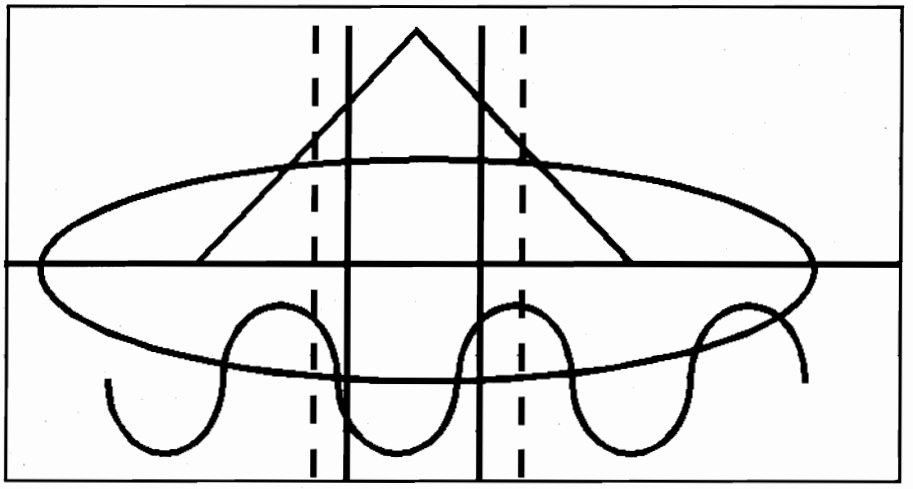
Todo el armazón compositivo de esta obra nos revela que nos encontramos ante un pintor ceramista culto, que maneja modelos clasicistas de estudiada delineación, además de un pintor de gran calidad artística y técnica como queda patente al observar el equilibrio cromático, la pincelada y la ejecución técnica de este gran panel de azulejería, emblemático entre las producciones talaveranas.

12. Giovanni Paolo LOMAZZO, en su *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) dice: "En el triángulo, las figuras situadas a cada lado deben mirar a un mismo punto, lo mismo con el cuadrado, lo mismo con el círculo; las figuras que queramos situar alrededor mirarán todas a este punto, elemento esencial".

13. DURERO consiguió gran éxito y reputación con la publicación de un manual titulado: *Método para construir un pentágono con una sola apertura de compás*.

a
b
a

La última cena. Retablo de San Zacarías. Parroquia de Candeleda. Atribuído a Juan Fernández.



Esquema compositivo de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

BOULEAU, Charles: *Tramas*. Akal, Madrid, 1996.

GHYKN, M.: *El número aúreo*. Poseidón, Buenos Aires, 1968.

GOMBRICH, E.H.:*El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

PACIOLI, Luca: *La divina proporción*. Akal, Madrid, 1987.

PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1979.

RIEGL, Alois: *Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

SPEISER, Andreas: *La simetría*. Ediciones de Promoción Cultural, Barcelona, 1974.

VON WEIZSÄCKER, Viktor: *El círculo de la forma*. Ediciones Morata, Madrid, 1962.