

La simetría en el arte: La lógica del esquema

IGNACIO GARCÍA GARCÍA

*En el ámbito de la tierra hay formas antiguas,
formas incorruptibles y eternas; cualquiera de ellas podría ser
la palabra del dios, o un río o el imperio
o la configuración de los astros. (J. L. BORGES: El Aleph)*

SUMMARY

In the evolution of mankind, the symmetrical structure arises as a necessity to put order into chaos. The vertical line progressively assumes the role of referential axis around which it is possible to order the different elements, with the aim to define coherent groups. Behind its facile appearance, the symmetrical structure has offered art, and more specifically religious art, the possibility to express the concepts of importance and hierarchy, using the topographical values of the picture. Symmetry, closely connected to the concept of harmony, is likewise structured around unity and variety, both in sufficient proportion to suggest the sensation of coherence without losing an interest in re-discovery. Moreover when a didactic function is the prime objective.

Religious Art has over the centuries sought, through the use of the symmetrical scheme, the visual manifestation of the supernatural dimension, beyond the frontier of the merely everyday, product in occasions of coincidence and sometimes of chance. Concepts that are clearly remote from the essence.

PALABRAS CLAVE: Simetría, estructura, armonía, eje referencial, correspondencia visual

1.-INTRODUCCIÓN

La expresión plástica en el hombre es consecuencia de un proceso gradual e intrínsecamente sucesivo. El hombre primitivo ejecuta sus primeras realizaciones gráficas sobre los muros de modo infantil, con espontaneidad y de forma necesariamente fragmentaria. Así lo afirma GIEDION:

(En un principio) el arte primitivo carece de composición, es arbitrario, caótico, acumulativo, formas aisladas contrapuestas al caos. Carece de marco, es libertad absoluta y está

relacionado como una continuidad. Más adelante se pierde la concepción multidireccional y prima la orientación y el predominio de la vertical¹.

La línea vertical, que en lo sucesivo asumirá –entre otras varias funciones– el papel de eje de simetría en la actividad compositiva, es incorporada por el hombre primitivo como un elemento referencial capaz de ayudar a poner un poco de orden en el *caos*. Se trata de dibujar un eje imaginario, entre el *cenit* y el *nadir*, a ambos lados del cual sea posible situar adecuadamente los restantes elementos que nuestra percepción va captando del entorno, de cara a definir conjuntos coherentes. No es evidentemente la única solución, aunque sí la euclidiana.

Cuando MONDRIAN elige el rígido esquema cartesiano como armazón estructural para realizar una parte de su obra rechazando conscientemente cualquier atisbo de diagonalidad, atrapa el espacio y lo inmoviliza. Basta comparar alguna obra de este artista con cualquiera de las de Paul KLEE para percibir que ambos creadores encarnan dos extremos opuestos de la expresión: *lo racional* y *lo orgánico*. BARRON realza categóricamente esta dualidad cuando afirma:

Nos encontramos ante dos tipos de preferencias perceptuales: una de ellas elige lo que es estable, regular, equilibrado, previsible, tradicional y acorde con algún principio abstracto general. La otra elige lo que es inestable, asimétrico, desequilibrado, aleatorio, rebelde a la tradición y a veces aparentemente irracional, desordenado y caótico.²

Pero, a pesar de lo que la apariencia parece sugerir, no es nuestra intención analizar esta dualidad expresiva, estos dos polos del lenguaje gráfico apoyado en la composición. Nuestra reflexión se centra más bien en uno de ellos, en la simetría como recurso compositivo, en el rigor de lo conscientemente previsible, en el trabajo de esos artistas que, al decir de ECO, “buscan formas nuevas confiando en un ideal casi pitagórico de armonía matemática, inventando configuraciones regidas por relaciones secretas y que, para llegar a la poesía, pasan por la geometría, euclidiana o no euclidiana”³.

Pretendemos sumergirnos en el lenguaje expresivo de la simetría, más allá de su mera apariencia de recurso fácil y elemental, considerado por muchos infantil e impropio de artistas creadores. Más allá del estatismo atribuido a un esquema clásico, más allá del fácil equilibrio formal radica la fuerza de un tipo de estructuración capaz de ser riguroso sin perder por ello expresividad. WINCKELMANN apoya estas tesis con un símil extraído de la observación de la conducta del hombre: “Todas las acciones humanas comienzan con lo forzado, lo efímero; lo equilibrado, lo fundamental, no se da sino en último término. Este estado final, sin embargo, requiere de tiempo para ser admirado”⁴.

1 Cf. GIEDION, Siegfried: *El presente eterno. Los comienzos del arte*. Alianza Editorial. Madrid 1981. Pág. 30.

2 Cf. BARRON, Frank: *Percepción y actitud*, recogido por DAVIS, G.A. y SCOTT, J.A. (Comp.) en el libro *Estrategias para la creatividad*. Paidós Educador. Buenos Aires 1980. Pág. 56.

3 Cf. *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca. Barcelona. 1970. Pág. 233.

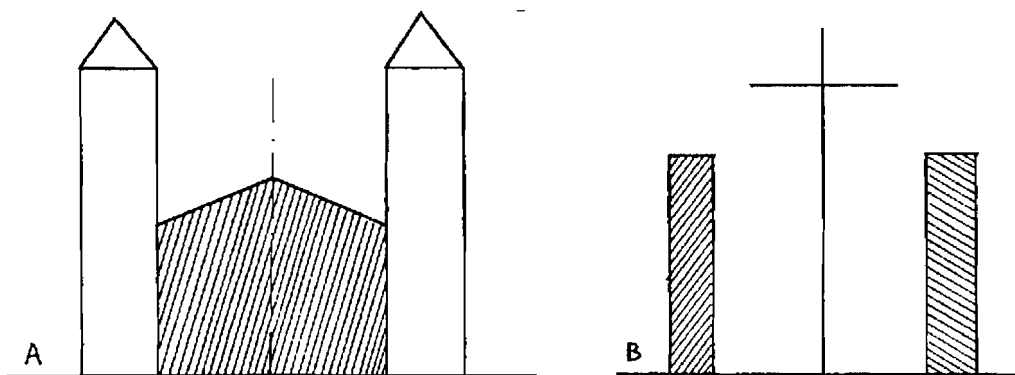
4 Cf. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Península. Barcelona 1987. Pág. 39.

2.- EL ESQUEMA SIMÉTRICO

La palabra *calidoscopio* significa etimológicamente *observación de lo bello*. La visión calidoscópica ordena los elementos según un criterio pluriaxial alrededor de un punto central. Por tratarse de una estructura polar, todos los elementos así organizados tienen la misma importancia y los valores topográficos no se les aplican.

El centro del calidoscopio actúa como el elemento referencial y distribuidor para los restantes. La repetición y el número hacen todo lo demás. "La lógica visual elemental –dice ARNHEIM– quiere que el objeto principal se sitúe en el centro. Ahí encuentra claro, seguro y fuerte asiento. A un nivel más avanzado, el objeto central pasará a encabezar una jerarquía"⁵. Entre las diversas leyes de la percepción enunciadas por la *Gestalt*, la de la *proximidad* afirma que nuestra vista se ve naturalmente inducida a agrupar aquellas formas aisladas en las que alcanzamos a descubrir un dato común. Aquí radica la explicación lógica de nuestra tendencia a percibir con facilidad conjuntos simétricos. Estos se nos ofrecen como estructuras autosuficientes y al mismo tiempo de total coherencia, formadas por dos o más elementos, en los que casi siempre uno –el central– asume el papel de eje.

Nuestra tendencia perceptiva a la agrupación organiza en este caso conjuntos que son algo más que una mera yuxtaposición de elementos. Antes que nada son eso, *conjuntos simétricos*. Por eso percibimos como entidades globales inseparables determinados esquemas simétricos puros como el de la fachada de una catedral (A) o el de los Calvarios o Crucifixiones (B), aunque en algunos casos, como en este último, los elementos ni siquiera mantienen ningún tipo de contacto físico entre ellos y su agrupación es motivada exclusivamente por criterios visuales de *proximidad* y *correspondencia*.

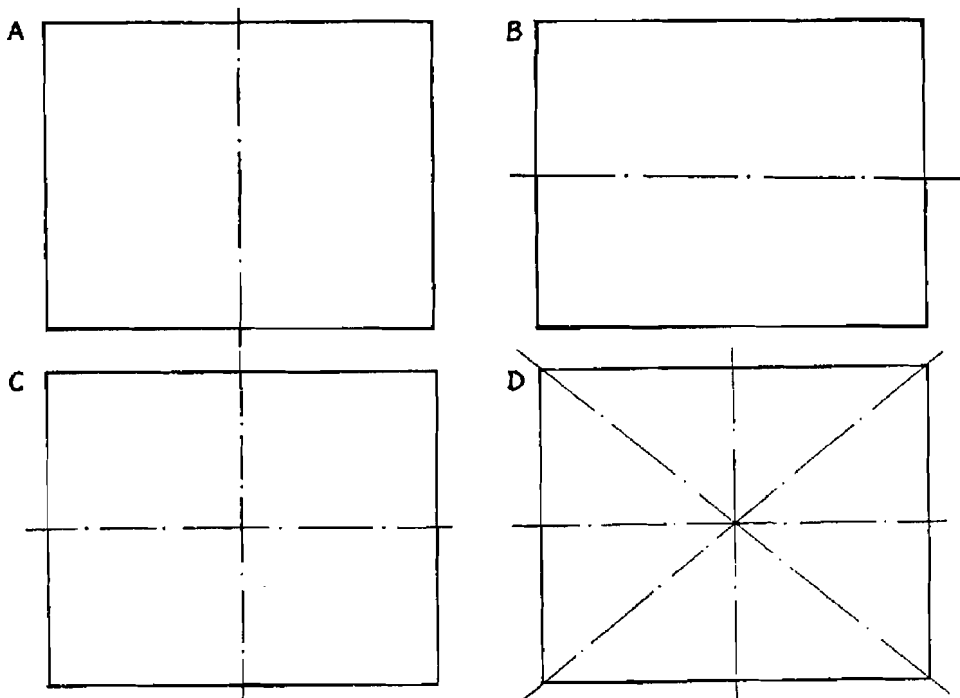


El espacio plástico es intrínsecamente *anisotrópico* y las formas situadas en él adquieren un valor diferente dependiendo de la situación que ocupen. Esta cualidad halla cumplida comprobación en el uso del esquema simétrico. En efecto, nuestra tendencia a

5 Cf. *El poder del centro*. Alianza Forma. Madrid 1984. Pág. 82.

la organización y a la coherencia nos impulsa a introducir el eje vertical como principio ordenador, a ambos lados del que vamos repartiendo los elementos en absoluta paridad, jerarquizándolas según criterios de proximidad o lejanía con respecto a dicho eje. Cada elemento, como si de una imagen especular se tratase, encuentra resonancia visual en su simétrico y al final el resultado es de absoluto equilibrio y armonía (A). La paridad de situación de los elementos genera entre ellos una relación de interdependencia. Por eso la ordenación *simétrica*, como afirma el mismo ARNHEIM, mediante el eje de simetría vertical "señala la línea a lo largo de la cual es más fácil dividir en dos mitades la composición. La subdivisión de un todo en sus partes viene determinada por su estructura."⁶

Curiosamente no actúa de la misma forma el eje de simetría *horizontal* (B). Nuestra tendencia a conceder primacía a la parte superior en detrimento de la inferior hace imposible una relación de paridad⁷. La diferencia entre lo de arriba y lo de abajo, jerárquica-



6 Idem. pág. 96.

7 De modo inconsciente atribuimos a todo lo que está arriba un valor predominante y primordial. "Arriba está la cabeza, tanto literal como simbólicamente", afirma escuetamente F. VICTOR (Cf. Hans DAUCHER, en *Visión artística y visión racionalizada*, G. Gili, Barcelona 1978, pág. 38). En la actualidad el predominio de lo funcional está devaluando los valores simbólicos y, a modo de ejemplo, la arquitectura de hoy construye todas las plantas de un edificio de la misma altura, por cuestiones de índole exclusivamente utilitaria. La arquitectura clásica, en cambio, reducía progresivamente la altura real de las plantas superiores, en un intento por contrarrestar de algún modo su potencia visual jerárquica debida a la posición superior, evitando así la desmesura.

mente, es muy superior a la existente entre la izquierda y la derecha. Con el eje de simetría vertical componemos *simétricamente*, equiparando elementos correspondientes. En cambio con el eje horizontal componemos *tectónicamente*, superponiendo una capa a otra en relación de superioridad y subordinación⁸.

La superposición de ambos esquemas da como resultado la división del espacio en *cuadrantes*, fragmentos del espacio capaces de establecer resonancia visual en ambas direcciones, *horizontal* y *vertical* (C). La incorporación de nuevos ejes de simetría por equidistancia con los anteriores (D) cierra el círculo de nuestro discurso, volviendo curiosamente al mismo punto en que se había iniciado este apartado: la estructura calidoscópica⁹.

A pesar de su innegable valor organizativo, perceptivamente nuestra sensibilidad artística tiende a valorar poco el esquema simétrico. BERGER explica con claridad meridiana esta aparente paradoja:

La simetría, al despertar siempre el mismo eco, acaba pronto por dejarnos insensibles. Lo mismo le sucede a la asimetría –contraste–, por no despertar eco ninguno. Una y otro son los límites de la armonía, que se define como **unidad en la variedad**¹⁰.

Nuestro espíritu, en efecto, sensible como es a la armonía, trabaja incansablemente intentando establecer relaciones y semejanzas –conceptuales, estructurales o formales– entre los distintos mensajes visuales que percibe de manera continua. A medida que estas se establecen se va precisando y reafirmando la impresión de entrar en una dimensión especial: la del conocimiento. La armonía, a causa de sus dos componentes –*unidad* y *variedad*–, provoca sentimientos sólo en apariencia contradictorios y en realidad complementarios. La unidad genera el efecto de *reconocimiento* que nos ayuda a identificar los objetos como tales. La variedad nos produce una sensación de *sorpres*a que incentiva al espíritu y lo induce a valorar cada dato aportado por la visión como un nuevo descubrimiento.

La conjunción de ambos efectos consigue que nuestra percepción pueda llegar a ser un ejercicio de permanente *re-descubrimiento* del entorno. Y así el arte, como ejercicio específico de re-creación de la realidad, se convierte en una aventura de *re-visión* de los objetos.

Revisión y recreación, las claves para combatir la monotonía. Como concluye DAUCHER:

8 En la pintura religiosa del Renacimiento –*La disputa del Sacramento* de Rafael de Sanzio, Estancia de la Signatura, Ciudad del Vaticano– y del Barroco –*El entierro del Conde de Orgaz* del Greco, Iglesia de Santo Tomé, Toledo– son muy abundantes las obras basadas en esquemas compositivos con eje horizontal y en la casi totalidad de ellos éste actúa como línea divisoria entre dos mundos de diferente naturaleza, el celeste y el terrenal, regidos por leyes compositivas completamente diferentes y con estructuras expresivas muy distintas. Curiosamente, a pesar de esta línea divisoria, siempre suele darse algún elemento de tipo relacionante, sin el que ambos niveles resultarían de todo punto irreconciliables.

9 Podemos enumerar tres tipos diferentes de simetría: la *bilateral o especular*, que se estructura a partir de un eje de referencia; la *traslativa*, producida por la repetición a intervalos rítmicos de un mismo elemento (modulación); y la *rotativa* o producida por giro alrededor de un punto de referencia. A ésta última la llamamos también *calidoscópica*.

10 Cf. *El conocimiento de la pintura*. Tomo III. Noguer. Barcelona 1976. Pág. 34.

Lo infrecuente despierta y requiere más atención. Aporta el valor de lo único, de lo excepcional, contra lo vulgar por repetitivo. Nos influye más un eclipse que un atardecer. En algunas ocasiones, lo frecuente adquiere valor, como es el caso de los sondeos de opinión. Otras veces lo deforme y extravagante también adquiere valor, debido precisamente a su infrecuencia¹¹.

3.- LA SIMETRÍA EN EL ARTE

3.1.- Generalidades

La pintura de tema religioso es, por su misma naturaleza, proclive a la estructuración simétrica. El motivo se debe en primer lugar a que en dicho género se persigue ante todo una exposición clara de los valores sobrenaturales en relación con los terrenales, lo que de por sí crea relaciones jerárquicas duales, y por lo tanto interdependientes. También porque la representación del mundo sobrenatural se basa más en la *exposición* que en la *acción* propiamente dicha. El mismo concepto clásico que define el cielo como *un estado de contemplación de Dios* justifica sobradamente la ausencia de toda acción, incidente o desarrollo argumental. La sola visión es justificación suficiente y se hace innecesaria toda acción que se proponga conseguir fines concretos, cuando nada de eso tiene el menor sentido en la dimensión sobrenatural. *Estar y ver* son la razón última y cierran el paso a cualquier indicio de causalidad¹².

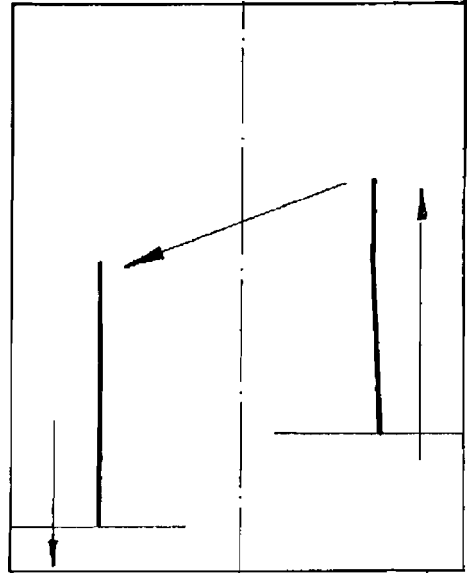
Por eso el arte religioso clásico, si la obra contiene una sola figura tenderá normalmente a situarla sobre el mismo eje de simetría del espacio plástico. Si tiene dos, equidistantes a ambos lados del eje; si tres, uno actuará de eje organizativo con respecto a los demás. Y, de este modo, los sucesivos elementos se irán situando alternativamente a uno y otro lado del eje, según criterios de rigurosa jerarquía. Variables, por supuesto, en cada caso.

3.2.- El esquema dual: la Anunciación

El esquema más sencillo de relación entre dos elementos colocados en paridad lo constituye la representación del argumento de la *Anunciación*. Esta escena, repetida innumerables veces y en numerosos estilos por distintos artistas de diferentes épocas, ha mantenido inalterable su estructura simétrica por encima del paso del tiempo, hasta convertirse en algo atemporal, *un símbolo de sí mismo*. Analicemos como ejemplo este cuadro del GRECO (Íám. 1). Su misma categoría intrínseca de símbolo obliga a utilizar ele-

11 Cf. DAUCHER, Hans, op. cit., págs 82-84. La cita es una recensión de un conjunto de reflexiones vertidas por el autor a propósito del par de conceptos *Frecuencia-Infrecuencia* y sus valores expresivos intrínsecos.

12 El concepto de la visión como actividad ha sido expresado en ocasiones frecuentes por los escritores místicos, a propósito de los *éxtasis o arrobamientos*, anticipos, según ellos mismos, de lo que será una actividad capaz de colmar toda la eternidad. Así lo expresa lacónicamente Santa Teresa de Jesús en una de sus letrillas: *Quien a Dios tiene / nada le falla: / Solo Dios basta.*



Lám. 1.- EL GRECO: *La Anunciación*. h. 1570. Col. Thyssen-Bornemisza. Lugano.

mentos simbólicos para expresar determinadas realidades de naturaleza inasible. El *eje de simetría* está sugerido más que explicitado en el dintel de la puerta del fondo –elemento puramente compositivo y no utilitario, dada la esencia espiritual del visitante. A él se superpone exactamente la mano derecha del ángel, que es una traducción expresiva en lenguaje gráfico del mensaje verbal, por otra parte inexpresable en pintura¹³. La diferente naturaleza de los dos mundos a ambos lados del eje, además de estar apoyada por elementos simbólicos como la nube y el recio atril de madera –lo intangible y lo palpable–, queda compositivamente manifestado de forma rotunda por la diferente situación de altura. La Virgen, mostrada aquí en su vertiente humana, aparece firmemente anclada al suelo y su masa crea un fuerte tirón visual hacia abajo mientras que la-figura del ángel, en posición superior y levitando, sugiere una dinámica hacia arriba, indicando tal contraste que la coincidencia de ambos mundos en la escena representada es meramente circunstancial¹⁴.

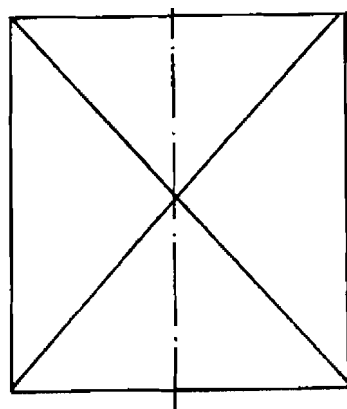
Este mismo esquema compositivo permite representar apenas entreabiertas las

13 En otras épocas, el *guión literario* de la escena representada ha sido literalmente incorporado a la obra plástica, en forma de *filacterias* o simplemente rotulando cuidadosamente las frases delante de la boca de cada personaje. Estos recursos elementales –que hoy consideraríamos más propios del *cómic*– han ido cediendo terreno ante el dominio por parte de los artistas de la expresividad facial y corporal en la figura humana.

14 Nótese la diferencia compositiva con la representación de otra escena también clásica de similar estructura, como es la *Visitación de María a Santa Isabel*, en la que las dos figuras aparecen en absoluta paridad de tanaño y situación, indicando simbólicamente que ambas forman parte de una misma dimensión.

bocas de ambos personajes pues el mismo nivel topográfico de las figuras revela de forma irrefutable quién habla y quién escucha, quién acaba de llegar y quién estaba ya allí. Simplemente apoyándose en nuestra tendencia a percibir que casi todo sucede de arriba a abajo y muy rara vez en sentido ascendente.

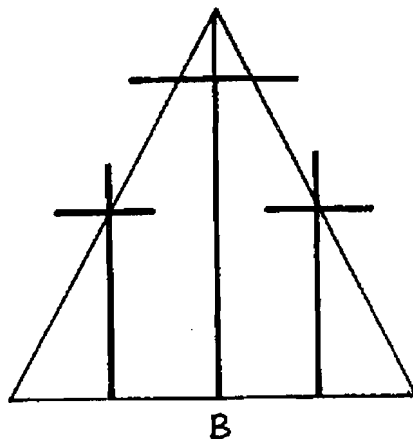
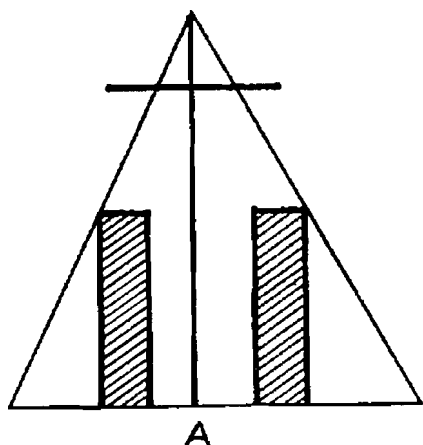
Los demás elementos comunes a ambas mitades simétricas se agrupan en clara referencia al eje central y cumplen la finalidad específica de reforzarlo ante nuestros ojos. En la parte superior los ángeles niños y en la inferior el embaldosado, trazado según las pautas más rígidas de la perspectiva lineal –la *mirabilis scientia*– convergen sobre el eje y se encuentran en el mismo centro geométrico del cuadro. El cielo arriba y la tierra abajo, por supuesto; los elementos celestes deben estar, por su naturaleza misma, más arriba que los terrenales, so pena de subvertir el orden visual, de por sí firmemente amarrado a la coherencia.



3.3.- El esquema triple: el Calvario

Por su parte, el conjunto simétrico de tres elementos, que ha devenido un arquetipo para la representación de la escena del Calvario en el arte clásico, suele por lo general quedar englobado dentro de un triángulo en cuyo vértice superior preside la cruz de Jesús. Los elementos secundarios pueden variar, siendo unas veces las figuras de La Virgen y San Juan (A) y otras, cronológicamente más tarde, las cruces de los dos ladrones (B), y tanto en uno como en otro caso actúan como resonancias visuales de la figura central, otorgándole una *centralidad* que realza su protagonismo.

A pesar de mantener inalterables las constantes compositivas del esquema triple, es



posible encontrar algunas variantes significativas en el fresco de MASACCIO *La Trinidad con la Virgen, San Juan y donantes* (lám. 2) que justifican sobradamente un análisis detenido de la obra. En ella llama verdaderamente la atención la cantidad de recursos utilizados por el artista para organizar una adecuada jerarquización de los personajes a base de criterios exclusivamente visuales de forma que el mensaje gráfico incorporado al motivo no ofrezca la menor duda al observador.

En primer lugar, y abundando en todo lo anterior, se impone la rígida simetría axial a partir de la vertical central que pasa por encima del cuerpo de Jesús y por la cruz. La figura de Cristo y la del Padre Eterno, igualmente centralizada y en una posición aún más elevada, determinan desde un principio los dos primeros niveles de importancia representativa. Siguiendo un orden jerárquico decreciente con referencia siempre al eje de simetría, el tercer nivel lo ocupan la Virgen a la izquierda y San Juan a la derecha; el cuarto, más alejado aún del elemento referencial, las figuras rígidamente simétricas también de los dos donantes **(A)**¹⁵.

El mismo rigor jerarquizante es resaltado visualmente con otro recurso. Sintetizando el conjunto de figuras como una pirámide de cuatro escalones, ordenados de arriba a abajo, el nivel 1 corresponde a Dios Padre, el 2 a Jesús, el 3 a la Virgen y San Juan y el 4 a los donantes, apoyados prácticamente sobre la *línea-base* de la imagen. La superposición de ambos esquemas da como resultado un triángulo cuadrículado, con una ordenación progresiva descendente que va desde el centro hacia la periferia **(B)**.

Pero no acaba aquí esta curiosa suma de recursos visuales. En la parte superior del fresco las líneas en perspectiva de los casetones de la bóveda -que actúa como una barrera impidiendo que el fortísimo impulso visual resultante de todo lo anterior pueda diluirse por la parte superior- convergen como flechas certeras sobre los pies de Jesús. Mientras tanto, y configurando un esquema virtual simétrico al anterior, los vectores de las miradas confluyen en su pecho. Sólo la Virgen María utiliza su mirada como una invitación al espectador para entrar en la escena, mientras con la mano dibuja un vector direccional que sustituye al de su propia mirada **(C)**.

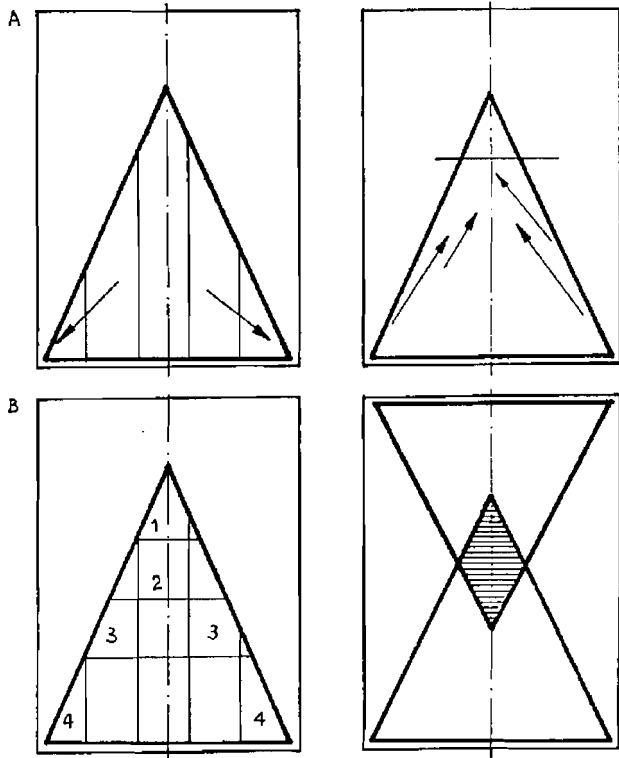
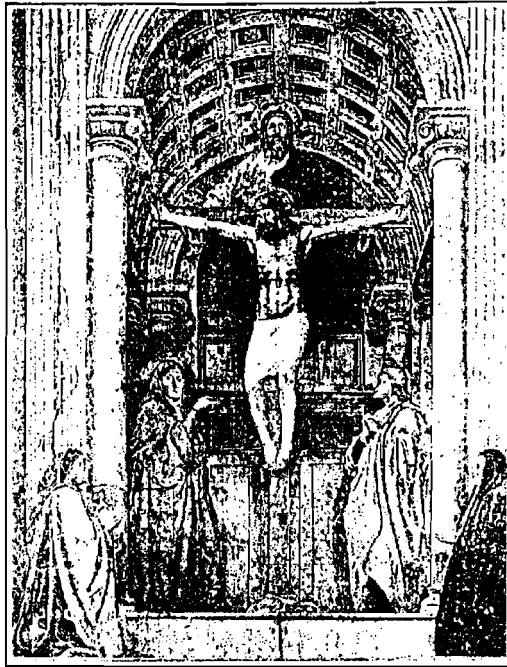
El resultado total es un conjunto visualmente simétrico en todas direcciones, horizontal y verticalmente, que es posible representar en lenguaje gráfico con los dos triángulos confluyentes que se interseccionan sobre el cuerpo del Crucificado **(D)**.

¿Cabe, pensamos, mayor dominio de las posibilidades compositivas para establecer un orden de lectura capaz de estructurar adecuadamente en los ojos y la mente del espectador los elementos de un conjunto en sí mismo cargado de significado? No hay duda de que tras todo lo dicho anteriormente subyace, tal vez de manera inconsciente, un vago sentimiento capaz de sobrecogernos ante una escena que respira dignidad y nobleza y a la que el mismo esquema simétrico impregna de un cierto aura de majestuosidad.

Características todas propias de la *dimensión sobrenatural*.

15 En el caso concreto que analizamos, el efecto de *correspondencia* a ambos lados del eje queda reforzado por un recurso cromático de fuerte contenido simbólico. **A** cada lado del eje aparecen -si bien no en posiciones estrictamente simétricas- un hombre y una mujer: los hombres visten mantos *rojos* y las mujeres de color *azul*. De este modo, incluso desde el punto de vista cromático el peso visual resulta equivalente a uno y otro lado del eje de simetría.

Lám. 2.-MASACCIO:
*La Trinidad con la Virgen,
San Juan y los donantes.*
1427. Iglesia de Santa
María Novella. Florencia.



3.4.– El esquema en cuadrantes

En este tipo de estructura, como si de un Narciso bicéfalo se tratase, cada elemento tiene su imagen especular en otro situado al otro lado del eje de simetría, tanto en sentido horizontal como vertical. La mitad de la izquierda se refleja en la derecha, y la superior encuentra una adecuada correspondencia en la inferior. Un curioso entramado de resonancias visuales¹⁶ que consiguen configurar el espacio plástico como un todo autosuficiente y cerrado en sí mismo, en el que cada cosa encuentra por simetría aquello que garantiza su significado. Dichos elementos, unas veces pueden actuar por similitud y otras por contraste, sugiriendo así una estructura pseudocalidoscópica en sólo cuatro campos de similar contenido y fuerza expresiva.

Un ejemplo arquetípico y certero de esta configuración es sin duda el pequeño cuadro *La batalla de Alejandro en Iso* (lám. 3) de Albrecht ALTDORFER, pintado en 1528 por encargo de Guillermo IV, Duque de Baviera, y actualmente en la Pinacoteca de Munich.

Tras una aparente sensación de abigarramiento y confusión –efecto, sin duda, por un lado del ingente número de figuras amontonadas en tan pequeño espacio físico y por otro de esa visión discretamente apocalíptica de la naturaleza en la mitad superior– la obra de ALTDORFER nos ofrece una concepción rigurosa, casi matemática diríamos, tanto en su aspecto compositivo como simbólico. En realidad, como veremos a continuación, ambos van íntimamente ligados y los planos descriptivo y simbólico responden a esquemas comunes.

El cuadro –en realidad de sólo 158 x 120 cms. de tamaño– está dividido por un eje horizontal –diacrónico– coincidente con el perfil de la ciudad. Abajo queda la tierra y el campo de batalla, de un color rojo predominante y arriba el mar y el cielo, unidos visualmente por un dominante azul.

El eje vertical –sincrónico– de simetría está explícitamente sugerido por el cordón que cuelga de la cartela superior –con una leyenda alusiva– y en realidad sólo falta completarlo mentalmente (**A**). En el centro exacto del semieje vertical inferior, en un pequeño claro en mitad de la muchedumbre y señalado por líneas de fuerza hábilmente estructuradas a modo de indicadores, encontramos la majestuosa aunque diminuta figura de Alejandro MAGNO que, montado en su caballo BUCÉFALO persigue a DARÍO fugitivo en un carro tirado por tres corceles blancos (**B**)¹⁷.

El hecho que está acaeciendo en la mitad inferior encuentra equivalencia visual en

16 El concepto sinestésico de *resonancia visual*, a pesar de su aparente paradoja, surge del mismo mito que consideramos origen y fundamento de toda reflexión sobre la realidad y su imagen. Nos referimos a la historia de *Narciso y Eco*, referida por OVIDIO en el Libro IV de *Las Metamorfosis* –Edicomunicación, Barcelona 1995, págs. 57–61. Narciso encuentra su imagen simétrica en el agua mientras Eco, con sus palabras, actúa como respuesta simétrica a todo lo que el joven dice. Todo un tratado sobre los dos principales sentidos con los que entramos en contacto con el entorno.

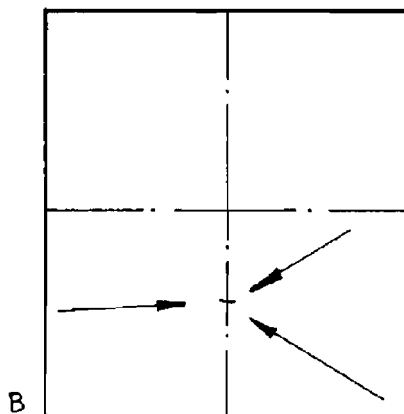
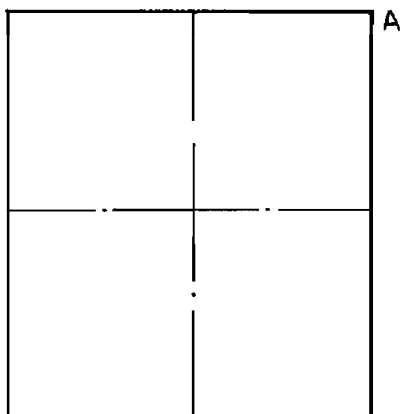
17 Encontramos una viva y colorista descripción de la batalla de Iso en la obra de Q. CURCIO RUFO *De los hechos de Alejandro Magno*, según aparece citado por Ernst BUCHNER en su breve obra –casi un opúsculo– *Altdorfer: la batalla de Alejandro*, Alianza, Madrid y Ed. Cero Ocho, Cuenca, 1982, págs.20 y ss.

Lám. 3.- Albrecht
ALTDORFER:
*La batalla de
Alejandro en Iso.*
1529. Pinacoteca
de Munich.

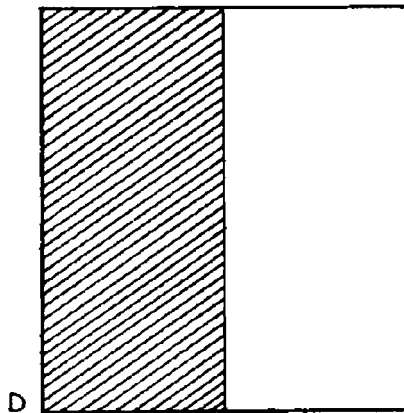
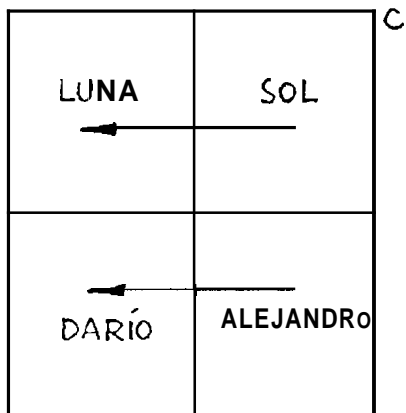


la parte superior, pero a nivel simbólico: el sol, que acaba de aparecer por el borde derecho, pone en fuga a la oscuridad, personificada por la luna, que se retira por la esquina superior izquierda, configurando así en la parte superior un *nivel alegórico* simétrico al *nivel literal o descriptivo* de la mitad inferior (C), mediante cuatro elementos que se corresponden dos a dos, si bien exigen diferentes lecturas.

En la parte derecha se encuentra el ejército de la luz, con el sol a la cabeza, compuesto por soldados victoriosos y sólidamente organizados y con un caudillo -*Alejandro*- que actúa de *centro compositivo* absoluto. La izquierda engloba al ejército de las sombras, lo encabeza un rey -*Darío*- que huye, la confusión es su norma y sólo lo ilumina una pálida luna condenada de un momento a otro a desaparecer ante el avance inexorable del sol (D).



La luz, a un nivel aún más profundo, representa el conocimiento científico, aún en ciernes y en plena efervescencia durante el Renacimiento, que se va abriendo camino a través de la superstición. Y, en último extremo, la victoria de Alejandro MAGNO sobre DARÍO es una inteligente alegoría del triunfo de Occidente sobre Oriente, encarnados ambos, mediante una sutil sinécdoque, en sendos caudillos.



Toda una red de significados a partir de un simple esquema de cuadrantes y una anécdota bélica estructurada con habilidad y topográficamente compuesta por el artista para ofrecer al espectador interesado una serie de correspondencias entre los diversos niveles de lectura de una imagen; al mismo tiempo éstos vienen organizados de forma que consigan provocar en el observador la percepción de la obra de arte como algo coherente y capaz de ser traducido en términos compositivos, según expresa René BERGER:

La composición, como ordenación de medios plásticos, establece las relaciones fundamen-

tales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas, a sus proporciones. Responde a uno de los anhelos esenciales del espíritu, el de *coherencia*¹⁸.

El espectador, obviamente, percibe visualmente todo el entramado de la obra de forma global y simultánea pero, posteriormente, mediante el conocimiento y la reflexión, va desentrañando los contenidos de cada uno de los niveles de lectura propuestos –*descriptivo, significativo y simbólico*– hasta conseguir una comprensión completa e interrelacionada.

Pero sin olvidar que *en un principio fue el esquema*. Su simplicidad y su absoluta coherencia.

4.– CONCLUSIÓN

Cualquier imagen en general y una obra artística en particular, si son acertadas, provocan una serie de fuerzas visuales que se interrogan mutuamente e interrogan al espectador. Curiosamente, estas fuerzas se generan a partir de una simple pero adecuada combinación de factores físicos como el tamaño, la posición, el color, la dirección, la textura y sus mutuas relaciones, hasta conseguir transformar el espacio plástico en un auténtico campo de batalla¹⁹.

En esta pugna visual, por supuesto que ni la simetría ni la asimetría son fines en sí mismos, sino sólo meras estructuras aptas para transmitir la sensación de coherencia que identifica la verdadera obra de arte. Nuestra sensibilidad, en realidad, lo que persigue es el *equilibrio*, entendido como compensación de fuerzas, producto de una lucha y merecido premio después del combate. Según ARNHEIM, "para el físico, el equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras"²⁰. Nuestro fin último es la búsqueda del equilibrio y el estado de desequilibrio sólo puede ser una situación pasajera. Por eso una composición desequilibrada nos transmite siempre la sensación de ser algo coyuntural, transitorio y por lo tanto no válido, salvo como paso intermedio hacia el estado de equilibrio y armonía. Así lo afirma HERÁCLITO:

Lo disgregador se reúne, de lo diverso nace la más bella armonía y todo se crea a partir de la discordia. El arte es armonía. Y la armonía, por su parte, es unidad de contrastes y unidad de semejantes, en el tono, en el color, en la línea²¹.

Esta es la clave que, en nuestra opinión, justifica todo lo anterior. Actualmente es un hecho que, entre los artistas, la composición por simetría no tiene excesivo crédito, debi-

18 Op. cit, tomo II, pág. 140.

19 El concepto de *tensión* surge inevitablemente de la lucha entre nuestra tendencia a la regularidad y la utilización de la asimetría como recurso compositivo. En efecto, si dividimos con una línea un espacio en dos partes desiguales, nuestra tendencia a la armonía creará una línea virtual capaz de ejercer de eje de simetría en dicho espacio, y la pugna entre la atracción de ambas líneas, la real y la imaginaria, genera la tensión visual y el consiguiente efecto dinámico en una composición.

20 Cf. *Arte y percepción visual. Psicología del arte creador*. Alianza Forma. Madrid 1979, pág. 32.

21 Tomado de DAUCHER, Hans, op. cit. pág. 80.

do según algunos a su previsibilidad y a una cierta monotonía que la capacita sólo para obras de tipo decorativo. Otros afirman que la simetría es incapaz de establecer un camino visual y por lo tanto no puede transmitir sensación espacial alguna. Pero ésta es para nosotros una opinión que merece ser considerada superficial, basada exclusivamente en la apariencia de la forma y que rehuye –por miedo o por ignorancia– el auténtico debate sobre la coherencia interior de la obra de arte.

Las composiciones que hemos intentado desentrañar plásticamente en las páginas anteriores están, a pesar de su estructura simétrica, lejos de ser obras frías, neutras o inexpresivas. En cada una de ellas encontramos una inteligente interrelación entre el motivo y el esquema estructural que le sirve de armazón invisible. En todas ellas, la sensación de equilibrio es más un resultado que una mera situación provisoria. La lucha de los elementos que componen una obra de arte por encontrar su situación adecuada e irrepetible dentro de lo que entendemos por espacio plástico culmina –si el proceso llega a buen fin– con la sensación de *equilibrio* y *armonía*.

Resultaría difícil determinar en estas obras y en general en cualquier obra de arte, si el esquema determina el motivo o si la influencia se produce al contrario. En realidad, evitando esta discusión ya suficientemente debatida por autores como BALTRUSAITIS o SHAPIRO²², preferimos optar por lo que KANDINSKY llama *el principio de necesidad interior*, "basado únicamente en el contacto adecuado con el alma humana"²³ íntimamente ligado, es cierto, con la armonía formal, pero exterior a ella.

La percepción de arte es un fenómeno sináptico que en gran parte se lleva a cabo en el interior del observador y su meta es la sensación que ARNHEIM denomina *equilibrio perceptual*. En este fenómeno intervienen tanto el motivo como el esquema formal y, por supuesto, la capacidad perceptiva del observador capaz de colocarse en disposición de entrar en la dimensión del espacio plástico y las categorías que le son propias. Así lo afirma ARNHEIM: "El espectador contempla la obra desde el exterior. Empero hay aspectos, en los cuadros especialmente, que sólo tienen sentido en relación con un espectador"²⁴.

Simetría o asimetría son, pues, meros caminos para llegar a la belleza entendida como armonía. Y de entre ellos la simetría, con la lógica y coherencia de su estructura elementalmente simple, resulta el más directo y, por ello, el más corto.

22 Meyer SHAPIRO hace un cumplido análisis de la influencia del marco como esquema geométrico sobre el motivo representado y viceversa. Remitimos a su obra *Estudios sobre el Románico*, Alianza Forma, Madrid 1984, y concretamente al capítulo *Sobre el esquematismo geométrico en el arte románico* (1932), págs. 307 y ss.

23 Cf. *De lo espiritual en el arte*, Barral-Labor, Barcelona 1983, pág. 64.

24 Cf. *El poder...*, cit., pág. 59.