

Curso de iluminación

UD 9: Componer con luz

Publicidad

© Paco Rosso, 2010.
info@pacorosso.com
Original: (22/11/10), versión: 05/02/11

1 Luz para expresar

#1.1 Las funciones de la luz

La iluminación tiene tres aspectos, la luz para exponer, la luz para modelar y la luz para expresar. Los tres aspectos actúan a la vez.

A la luz para exponer corresponde todo lo referente a la exposición. La cantidad de luz, la elección que haces del par diafragma-velocidad, etc.

A la luz para modelar corresponde todo lo referente a cómo se modelan las formas, a como se crea el espacio.

A la luz para expresar corresponde todo lo referente a los significados de la luz, a como dirigir la mirada de quien mira tus fotos, a como leemos e interpretamos la luz de la imagen.

#1.2 Cómo estudiar la iluminación de una escena

Este es un esquema para analizar la iluminación de una escena:

1. **Luz para exponer.** Analiza como se manifiestan:
 1. La densidad.
 2. El contraste.
 3. La saturación de los colores.
2. **Luz para modelar.** Estudia cómo se manifiestan las variables de la figura.
 1. La forma y estructura.
 2. El volumen.
 3. La textura.
 4. El color.
 5. El brillo.
 6. La transparencia.
3. **Luz para expresar.** Analiza y piénsate:
 1. Cual es el contexto histórico y expresivo del estilo de iluminación que quieres emplear.
 2. Como se manifiestas las tres funcionalidades:
 1. Legibilidad.
 2. Jerarquización.
 3. Dramatización.
 3. Cómo vas a manejar los tres espacios de atención en relación con los tres espacios de iluminación. Cómo es el engranaje entre ambos. Donde colocas el centro, cerco y periferia de cada espacio.

#1.3 Luz para expresar, 1. Contexto historico y expresivo

A este asunto dedicaremos una sección completa de este curso, que sigue a continuación de la presente y que se titula “Componer con luz”

#1.4 Luz para expresar, 2. Funcionalidades

Vamos a llamar aquí funcionalidades a los tres aspectos interpretativos de los que habla Fabrice Rebault en su obra «*La luz en el cine*» y que denominaremos dramatización, jerarquización y legibilidad.

Estos tres aspectos nos permiten emplear la luz para expresarnos con nuestras fotografías.

La dramatización es el uso de la iluminación como elemento dramático, como elemento que contribuye a dar sentido a la acción que se ve en la imagen. La luz como personaje, como coadyuvante que alecciona al protagonista, como señal al final del túnel que indica al espectador el camino correcto, como dedo de dios que baja a tocar los campos de refugiados, como blanco de la muerte, como negro de la desesperación...

La jerarquización es el uso que hacemos de la luz para diferenciar y dar énfasis a unos elementos escénicos sobre otros. El uso de luz para establecer la importancia de cada personaje, lugar de la escena o elemento del decorado. La jerarquización emplea las leyes naturales de la atención, la atracción de nuestra mirada por lo claro, y los engranajes de espacios de atención e iluminación de las que hablamos en otro apartado, para mover el ánimo del lector hacia donde el escritor de luces quiere. El uso adecuado de los términos de luz: un primer término aclarado, un segundo término oscurecido, un tercer término en penumbras, un cuarto término en sombras, establece una jerarquía de miradas por las que el ojo discurre dando una importancia a cada elemento diferente de la de su ubicación geométrica en el plano. La jerarquización, la composición con luz, es, ante todo, topológica, no geométrica, como sucede con la composición de formas mal que le pese a la tradición que el siglo XX nos ha querido imponer. Especialmente lo claro y definido se superpone a lo oscurecido y de bordes borrosos, algo que podemos experimentar fácilmente trazando una línea oscura nítida sobre un fondo blanco, copiándola y desenfocándola. La nítida y densa aparece flotando sobre el fondo mientras que la desenfocada retrocede en el plano alejándose de la mirada.

La luz que cae sobre lo que queremos que se vea, que oculta lo que queremos que quede perdido o mal entendido es el reino de la legibilidad. La complejidad de la imagen en cuanto a cantidad de motivos interpretables nos invita a seleccionarlos y ordenarlos con la luz para su interpretación, lo que presta multitud de significados a una misma escena (polisemia). Si la fotografía fuera solamente un sistema de comunicación, como se pretende desde el miope punto de vista de las facultades de comunicación visual, la amplia legibilidad de la imagen compleja sería un problema. Pero desde el punto de vista de la expresión, no de la comunicación, la complejidad dota de sentidos diferentes a la lectura de la fotografía. La luz establece dos relaciones de lectura: una entre los motivos de la escena y otra entre éstos y el lector. La luz permite descubrir parte del motivo, lo que añade al significado por se del objeto o su acción el significado aportado por nuestro acto de hacer parcialmente visible el objeto. Por tanto el efecto expresivo de la luz en tanto su capacidad para codificar sentidos en la imagen no es aditivo sino multiplicativo. No añade, extiende. Por tanto mejora su capacidad para expresar en detrimento de su capacidad para comunicar. A no ser que el uso de la luz sea tan exhaustivo que extirpe toda relación entre formas hasta dejar una única expresión de significado. La imagen plana y llena de luz, sin sombras, de la comedia y de mucha de la imaginería de la televisión de tercera se basa en la necesidad de crear productor visuales plenos de sentido en el que el espectador no tenga que esforzarse mucho por extraer significados. No quiero decir que la comedia sea por esto un genero menor, sino que quizá por haber tenido esta consideración durante años, se ha creado en torno a ella una tradición de legibilidad máxima. La imagen sin contrastes, sin iluminaciones, de luces planas, de legibilidad completa, puede ser tanto fruto de la intención del iluminador como de su incapacidad para hacer otra cosa más que *alumbrar* la escena. Nuevamente debo insistir en que sea cual sea nuestra imagen hemos de trabajar sabiendo lo que hacemos y no limitarnos a hacer lo que sabemos. Si entendemos que una escena debe componerse con luces planas y con una legibilidad completa, hagámoslo, pero a conciencia, porque queremos hacerla, no porque nos salga así. Francisco Pacheco nos cuenta de los problemas de un pintor que tras retratar a una joven recibió las quejas de la madre de la clienta, quien al parecer sería quien pagaba el trabajo, por haber oscurecido parte del rostro de su hija con efectos de sombra. Lo que para el pintor era el modelado de la luz lateral, para la madre no era más que una mancha oscura que no dejaba ver el rostro de su niña. Y esto, que se nos cuenta en un tratado de pintura del siglo XVII lo he visto hace unos meses en un estudio de fotografía con un niño de comunión ¿Fotografiamos según nuestra forma de verlo o por nuestras posibilidades de venta?

#1.5 Luz para expresar 3, espacios de atención e iluminación

Las ideas que desarrollaremos en esta sección provienen de la iluminación de esculturas y son una propuesta metodológica para explorar nuestra capacidad de expresión con la luz. Aunque partimos de

las ideas expuestas por Eduardo Folguera en su artículo «*Alumbrado de esculturas*»¹ que proceden a su vez de Gerry Thomson he adaptado los términos originales al propósito del modelo que se presenta aquí y que extiende lo dicho por estos autores al mundo de la escritura de fotografías y no solo de la iluminación de objetos.

La luz de un foco que ilumina una figura divide el espacio en tres categorías: el centro, que es donde aparecen los brillos provocados por el haz de luz, el cerco que es la parte iluminada de la figura que rodea a la zona central de los brillos y la periferia que es el resto de la escena que no es la figura. Eliminando la limitación de que iluminemos una figura y de que el centro deba ser la parte de ésta donde aparecen los brillos tomamos como centro allí donde la luz más se concentra, el cerco como la zona inmediatamente adyacente a ésta y la periferia el resto de la escena que no está iluminada por este foco.

Así mismo, cuando posamos nuestra mirada sobre una escena se crea una división del espacio en tres regiones: allí donde dirigimos la mirada tenemos el centro de atención. Lo que rodea inmediatamente este centro es el cerco de atención y el resto de la escena que casualmente cae bajo el ángulo de visión de nuestros ojos, es la periferia de atención.

La idea es que la forma en que coordinemos estas seis regiones, la manera en que *engranemos* los espacios de iluminación y atención, puede dotar de tensión y significado (=sentido expresivo) a nuestra composición de luz, espacio y forma que es la fotografía.

La manera rutinaria de engranar los espacios sería hacer coincidir centro con centro, cerco con cerco y periferia con periferia. Pero si cambiamos el emparejamiento podemos crear tensiones en la imagen que al solucionarse, o no, en las fotos siguientes, dotan de sentido al discurso del reportaje (o del montaje cinematográfico).

El principal problema está en definir qué es centro de atención. No debemos engañarnos por la definición dada de espacios de atención: en ella decíamos que es centro de atención allí donde dirigimos nuestro ojo. Pero esta definición se ha realizado con algo de trampa porque en realidad establece la consecuencia, no el origen de la atención. No es que el centro de atención sea donde cae el ojo, sino que el ojo se mueve para mirar al centro de atención. Por tanto hemos de establecer cómo llamar a esta atención.

En principio la mirada se deja seducir por el blanco, por el tono claro de la escena. Sin embargo no hemos de esperar que en toda escena el ojo vaya al brillo más alto, especialmente si hay motivos cuya identificación e interpretación supone un atractivo para quien mira la foto. Por ejemplo, en presencia de una figura humana tendemos a dar más importancia a los ojos, la boca, las manos y el pecho. Las razones quizá tengan que ver con nuestra evolución natural del animal humano que busca en la mirada de quien tiene delante el aviso del peligro, en su boca identificar las palabras, en las manos, buscar el aviso de quien es amigo o va a atacarnos, en el pecho el alimento para el recién nacido.

Ante la composición de una escena debemos preguntarnos ¿Qué atrae nuestra atención? Una vez establecido donde irá, probablemente, la mirada del lector, podemos jerarquizar el espacio a su alrededor de la forma explicada. Pero el centro de atención puede resultar insospechado: el aficionado a las motos puede atender al modelo raro aparcado que forma parte del decorado y descuidar la atención de la acción principal de la imagen ¿Podemos evitar esto?

En una escena en la que el personaje deambula indefenso por pasillos oscuros y en las que el espectador sabe de cierto de la presencia del asesino en las sombras cualquier movimiento sugerido puede atraer la atención. Si en esta escena hiciéramos un engranaje obvio dejaríamos caer la luz sobre la figura del asesino mientras que en un engranaje de tensión la escondería es la oscuridad del cerco de iluminación dejando el centro de iluminación para el personaje en peligro.

El emparejamiento de los dos espacios produce seis posibles situaciones de las que el centro-centro, cerco-cerco, periferia-periferia, no por obvia es siempre la mejor solución. Explorar las posibilidades de los engranajes nos proporciona una herramienta para expresarnos con la luz en nuestras fotografías.

#1.6 Del significado de la luz

Antes de que solo escucháramos a los físicos y creyéramos que solo las fórmulas matemáticas nos hablan del mundo, la concepción que teníamos provenía no de nuestros cálculos sino de nuestra experiencia. Así para los antiguos la luz y las tinieblas eran dos objetos equiparables y diferentes. La luz, como representación de lo divino y virtuoso y la oscuridad como el caos y los perverso. Bajo estas ideas es

como hemos de considerar y analizar las iluminaciones de las diferentes épocas. Quizá la física nos haya enseñado que la oscuridad es la escasez de luz, pero nuestra experiencia es bien distinta: la oscuridad no es falta de luz, sino de una entidad propia. Si no, mira la noche que avanza al caer el día: no la ves como una disminución de la luz, sino como un manto que envuelve el cielo, expulsando la luz de sí.

La luz en el arte no intenta solo hacer visible las formas, sino además, hacerlas sensibles. La luz penetra en las tinieblas rasgándolas, en lucha. Allí donde la luz llega, vence y deja ver la vida, las formas. El resto, sigue sumido en la oscuridad, difícil de dominar. Cuando ilumines, piensa en estos términos, no en los de cantidad de luz de la física. Se más sensible y para expresar la escena razona más sobre estas experiencias y menos sobre la concepción de la luz como una gradación de energía electromagnética.

Cada color tiene su propio significado asociado, que depende de la sociedad en que se crea la obra. Por tanto el significado es distinto en lugares diferentes e incluso para un mismo lugar, cambia con el paso del tiempo. No hay más que pensar en los colores de las novias o de las viudas. Mientras en Europa la novia va de blanco y la viuda de negro, en la India la novia va de rojo y la viuda de blanco.

Históricamente y hasta bien entrado el siglo XIX los artistas han asignado a cada color un elemento natural. Se reconocían seis colores: blanco, amarillo, verde, azul, rojo y negro. Cuatro son elementos naturales: el amarillo por la tierra, el verde por el agua, el azul por el aire, el rojo por el fuego. Los otros dos son espirituales: el blanco por lo divino, el negro por el caos.

2 Composición con luz

Cada época crea su propia manera de entender la imagen. Durante siglos la imagen se ha transmitido en forma de pintura, dibujo y grabado. Pero quien pinta no «ilumina» (en el sentido actual de colocar luces en la escena no en el original de pintar con minio). Quien pinta, si ve una sombra que no le gusta simplemente la ignora y no la traslada al cuadro. Intentar aprender los tipos de iluminación históricos a partir de la pintura de la época es un error porque los pintores pintan como entienden que deben pintar, no según lo que ven. Por tanto cada época ha creado su propia manera de entender la luz. Estos estilos los podemos resumir en cuatro:

1. La composición sin luz
2. La composición por términos de profundidad
3. La composición por luz lateral
4. La composición por luz radial
5. La composición por manchas

#2.1 La composición sin luz

Esta forma de entender la imagen se asienta en la falta de modelado y en la creación de formas planas dibujadas por superficies de color pero sin volúmenes.

Es la pintura medieval que compone el cuadro atendiendo a la jerarquía social de los personajes y no a las leyes ópticas de la visión.

Para componer sin luz partimos de una iluminación difusa, que puede hacerse de dos maneras, mediante luces frontales colocadas justo detrás de la cámara o con luces envolventes.

La luz frontal impide que la cámara pueda moverse, lo que no sucede con la luz envolvente.

#2.2 La composición en términos de profundidad

En este estilo, desarrollado en esa época del final de la edad media que se llama renacimiento, consiste en componer la imagen a partir de términos en profundidad que se iluminan de diferente manera. Hay dos esquemas posibles, el primero consiste en oscurecer los términos conforme se alejan, el segundo en aclararlos.

La composición toma su carácter práctico en la iluminación de teatros donde el escenario se divide en filas mediante unos paneles laterales que originan las *calles*. Una iluminación por calles consiste en colocar focos laterales a ambos lados de la escena de manera que dividen el espacio total en filas. La

primera fila, la más cercana a la cámara, es el primer término, la segunda, el segundo término, etc. Esta forma de concebir la iluminación de la escena enlaza con la composición por términos en los que las figuras se colocan en cada uno de estos términos-calles.

Todo tipo de composición nace en una época pero mantiene su influencia y su presencia en las posteriores. La composición por términos de profundidad, aunque nace en el renacimiento, se extiende a todo lo largo de la historia del arte y no debemos entender que usar este tipo de composición equivale a hacer una imagen renacentista.

La interpretación de esta luz es la de un mundo contento de sí mismo, en la que el hombre es hijo de dios y por tanto radia su luz en comunión con la divinidad.

#2.3 La composición por luz lateral

La composición por luz lateral supone una separación, hecha a conciencia, de la fuente de luz de la escena del cuadro. La luz es externa y procede de una fuente situada fuera del cuadro. Esta luz puede venir tanto del canto lateral del cuadro como del superior (o del inferior). La luz lateral produce un degradado tonal en las formas que les confiere volumen. Es el *claroscuro*. Aunque se desarrolla en plenitud en el barroco nace en el renacimiento. El caso extremo del claroscuro es el *tenebrismo* en el que la luz lateral no solo modela las formas con luces y sombras sino que arranca las figuras del fondo dejando ver solo lo que el pintor quiere y manteniendo en la oscuridad (*tinieblas* de donde el nombre) el resto de la escena.

El claroscuro, con su capacidad para mostrar lo que el pintor-iluminador quiere expulsa a dios del mundo y deja solitario al hombre alumbrado por una divinidad distante que deja su futuro a su propia responsabilidad.

Lo fundamental del claroscuro, estilísticamente, son sus dos aspectos:

1. La capacidad para modelar las formas
2. La capacidad para mostrar solo lo que queremos y no toda la escena (concepto de *legibilidad* de la imagen).

La luz lateral puede estar muy codificada. El dibujo arquitectónico normaliza, a partir del siglo XVIII, el uso de la luz a 45° entrando por arriba a la izquierda. Esto permite apreciar en las sombras la magnitud y perfil del relieve y la altura del elemento arquitectónico, lo que nos faculta para medir y representar las elevaciones y dotar de una información tridimensional a la imagen plana del dibujo-pintura-fotografía.

#2.4 La composición por luz radial

La composición por luz radial aparece en el barroco y consiste en colocar una fuente de luz, en cuadro, que irradie su luz alcanzando su alrededor. Es la luz de Latour, que coloca a sus personajes alrededor del fuego.

#2.5 La composición por manchas

La composición por manchas es una elaboración de la radial y de las ideas del claroscuro en la que la escena está iluminada por manchas de luz que dejan ver solo lo que queremos que el espectador vea. En principio el claroscuro llega a este punto de escritura pero mantiene una posición clara para la ubicación del foco. Sin embargo en una composición puramente por manchas la posición del foco puede resultar confusa. Es la luz de muchos de los cuadros de Rembrandt donde las figuras refulgen en solitario saliendo doradas de un entorno oscuro sobre el que no alcanzamos a averiguar la posición del foco de luz.

La composición por manchas permite atraer la atención sobre la escena sin justificar las luces y permite crear ambiente poco naturalistas.

#2.6 Clave y gama

Tanto la clave como la gama nos hablan del contenido tonal de la imagen (o la escena).

La clave se refiere a la predominancia de tonos. Puede ser alta, media o baja. La clave alta tiene un mayor contenido de tonos claros y da lugar a imágenes luminosas y muy claras. La clave media tiene una predominancia de tonos medios. La clave baja tiene una predominancia de tonos oscuros y da lugar a imágenes sombrías.

La gama se refiere a la extensión de la gama tonal. Hay dos posibilidades, la gama mayor y la gama menor. La gama mayor es la que contiene todos los tonos, desde claros a oscuros. La gama menor tiene una extensión tonal restringida. Una gama menor tiene muchos tonos parecidos.

De la combinación de las tres claves y las dos gamas aparecen seis combinaciones:

1. **Clave alta-Gama mayor.** Son imágenes con muchos tonos claros, luminosas pero con algunos toques oscuros de sombras profundas. Su histograma tendría tonos en toda la escala pero concentrados en la mitad superior.
2. **Clave alta-Gama menor.** Son imágenes de tonos claros pero sin negros, solo con luces y tonos medios. Por tanto imágenes de bajo contraste, días de lluvia, bruma luminosa. Su histograma no presenta tonos en toda la extensión sino solo en la mitad superior. Puede sugerir que es una imagen sobreexpuesta, aunque cuando se haya realizado a propósito así.
3. **Clave media-Gama mayor.** Muchos tonos medios pero con algunos detalles blancos y algunos negros. El histograma sería un monte central que baja hacia las sombras y las luces alcanzando los extremos. Su contraste es escaso.
4. **Clave media-Gama menor.** Muchos tonos medios y ausencia de detalles claros y sombras profundas. Brumas y nieblas pero de tonos medios, sin luminosidades. El histograma sería un monte central pero cuyas laderas no alcanzan los extremos sino que se quedan a medio camino de las sombras profundas y las altas luces. Contraste escaso y menor que en el anterior. Puede verse como una imagen subrevelada a la que le falta carácter, lo que no significa que se haya realizada por error.
5. **Clave baja-Gama mayor.** Que la clave sea baja significa que hay una predominancia de tonos oscuros. Que la gama sea mayor, quiere decir que hay tonos tanto de sombras profundas como de altas luces. Por tanto estamos ante una imagen oscura, de alto contraste, con toques de altas luces, probablemente por brillos. Es la iluminación típica a la que nos referimos cuando decimos simplemente «clave baja». La luz del cine negro. Su histograma es un monte a la izquierda cuya ladera derecha se extiende bajando paulatinamente hasta morir en un pequeño pedrusco en el extremo derecho.
6. **Clave baja-Gama menor.** Es una imagen de bajo contraste, oscura y con profusión de tonos oscuros y en bastante menor medida, tonos medios. Es una imagen peligrosa y arriesgada porque puede sugerir una fotografía subexpuesta (aun cuando se haya realizado a propósito). Su histograma es un monte a la izquierda que extiende una ladera por el lado derecho que muere antes de llegar a las luces.

3 Componer con color, 1. Características de los colores

#3.1 Los colores primarios

Los colores primarios son tres: rojo, amarillo y azul. Hay muchas maneras de definir cuales pueden ser colores primarios, pero para el interés que nos mueve, componer la escena a fotografiar, nos atenemos a la tradición de la pintura, que juega con los colores vistos, no con los generados por la luz. Aunque pueden tomarse cuatro primarios (rojo-verde, azul-amarillo) nos vamos a quedar con la terna.

#3.2 La completitud armónica y los contracolores

Es un concepto de Goethe que se refiere a la necesidad del ojo de tener una idea completa de la gama de colores. Lo esencial consiste en que cada color *reclama* a otro, que se llama su *contracolor*. Como ejemplo, Goethe, que fundamenta todas sus afirmaciones en experimentos nos dice que miremos fijamente un color y que, pasado un tiempo, dirijamos la mirada hacia un fondo blanco. Sobre él aparecerá dibujado a nuestra vista la misma forma que mirábamos pero con un color diferente: el contracolor que el ojo reclama.

Para los colores primarios, si tomamos uno cualquiera, su contracolor podemos obtenerlo mezclando los otros dos. Así los contracolors de los colores primarios son: Del rojo, el verde, del amarillo, el violeta, del azul, el naranja.

#3.3 El círculo cromático de 6 colores

Una manera conveniente de representar los colores consiste en ordenarlos en un círculo. Tomado como modelo el círculo diatónico de Holzel y Goethe tenemos, arriba el rojo, abajo a la derecha el amarillo y abajo a la izquierda el azul.

Entre estos colores están sus contracolors: entre el rojo y el amarillo, el naranja, Entre el amarillo y el azul, el verde. Entre el azul y el rojo, el violeta.

A los contracolors se les llama también *colores secundarios*.

De la suma de dos primarios, obtenemos los secundarios.

De la combinación de un primario y un secundario obtenemos *color de transición* que se colocan entre los dos que lo componen.

De la combinación de dos secundarios obtenemos un terciario. Los colores terciarios son semejante a los primarios pero muy rebajados.

#3.4 El círculo cromático de 12 colores

Este es el círculo de 12 colores de Holzel que tomaremos como base para cualquier composición. Los colores son, empezando por arriba:

Púrpura, carmín, carmesí, naranja, amarillo, verde amarillento, verde azulado, cián, azul ultramar, violeta azulado, violeta rojizo,

#3.5 Características de un color

Del círculo cromático podemos extraer cuatro características. Para comenzar, tenemos seis familias de colores (rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta).

En el centro del círculo están los colores enturbiados (desaturados, apagados, ennegrecidos), conforme nos movemos hacia la circunferencia se hacen más vivos.

El ángulo que abarca un color es el alcance de afinidad.

La profundidad hacia el centro hasta convertirse en negro es el alcance de ámbito clarooscuro.

La sensibilidad a los colores vecinos es la capacidad de un color para mancharse cuando se coloca cerca de un tono de la familia vecina.

La sensibilidad al negro y a complementario es la capacidad para mancharse cuando se coloca cerca o se mezcla con negro o con su complementario.

#3.6 Resumen de las características de los colores

	Alcance, ámbito. Afinidad con los colores vecinos del círculo cromático.	Sensibilidad a los colores vecinos puros.	Alcance del ámbito claro-oscuro inherente al color, la claridad propia.	Sensibilidad al gris, a los colores complementarios, al negro.
Amarillo	Casi puntual. Solo colores muy simples.	Muy grande. Al rojo y el verde.	Sin escalones claro-oscuro en las calidades del amarillo.	Muy grande. Tono ocre verdoso.
Naranja	Amplio. Hasta el límite del rojo y el amarillo. Color puente expandido.	Muy pequeña, puede tolerar mucho amarillo y rojo.	Sin escalón claro-oscuro; Un naranja oscuro es rojizo, uno claro, amarillento.	Muy grande, marrón.

Rojo	Relativamente grande. Hay rojos «puros» cualitativamente distintos.	Hacia el lado del naranja, escasa. Más fuerte hacia el lado el azul.	Claridad media; hay escalones de oscuridad puros.	Muy grande, marrón rojizo. En el carmín también gris carmín.
Violeta	Relativamente amplio, pero vacilante.	Escasa, violeta rojizo y violeta azulado.	Relativamente grande. Límite en el lila.	Escasa, violeta grisáceo.
Azul	Relativamente estrecho; Hay azules puros cualitativamente distintos.	Relativamente grande, fácilmente verdoso o violeta.	Grande. Una cualidad puede tener varios grados de claridad, por ejemplo: azul ultramar claro y oscuro.	Escasa, azul grisáceo.
Verde	Muy amplio, hasta el límite del amarillo y azul.	Muy escasa, puede tolerar mucho amarillo, también azul.	Claridad media. Hay escalones oscuros puros.	Escasa, verde grisáceo, oliva.

4 Componer con color, 2. Ideas generales para la composición con colores

#4.1 La composición armónica

Partimos de los colores básicos de la pintura, no de los de la iluminación. De un conjunto de seis colores agrupados de tres en tres que son: rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta. Para lo que sigue debemos remitir a lo dicho anteriormente sobre los conceptos de contracolor, familia de color, ámbito, extensión y sensibilidad.

La composición en color se basa en gran manera en la composición musical. Así como en música elegimos tres acordes que contiene todas las notas del modo en que tocamos y que llamamos acorde de tónica, dominante y subdominante en la composición con colores elegimos uno como dominante, que es el de mayor extensión en el cuadro. Un segundo color, que llamaremos tónica, pone el acento de contraste con la dominante. Ésta tónica tiene menor extensión y mayor viveza que el dominante y consiste en un contracolor de éste. El tercer color es el subdominante, o intermedio, que consiste en un color de transición entre dominante y tónica pero siempre más cerca de aquella que de esta. La subdominante sirve para quitar aspereza a la unión de los otros dos, suavizando la dureza del contraste original.

Dado que tónica y dominante están diametralmente opuestos en el círculo cromático, según del lado que escojamos la subdominante tendremos una composición cálida o fría.

A la hora de componer con colores el esquema a seguir sería este: En una composición básica tendríamos una figura sobre un fondo. El color de la figura es la tónica. Al fondo, de mayor extensión, le damos un contracolor del de la figura (del de la tónica) siguiendo la regla de que a mayor extensión tenga un color, menor debe ser su viveza (su saturación). Para limitar el contraste provocado por la tónica-figura sobre la dominante-fondo añadimos algunos objetos con el color de la subdominante que es uno de los cercanos al del fondo (dominante).

Este es el principio de trabajo para obtener una composición armónica y equilibrada, debemos usarla a nuestro antojo teniéndola en cuenta. Las reglas no están para romperlas, sino para usarlas. Si la regla dice que la extensión debe ser inversa a la saturación y lo hacemos al contrario lo que obtenemos es una composición asonante, no equilibrada, que puede ser lo que estemos buscando. Esta es una manera de trabajar con los principios de composición, no supone romper la regla, sino emplearla a nuestra conveniencia.

El color dominante es el que vemos si miramos el cuadro durante solo un instante. Naturalmente en el caso simple de una figura sobre un fondo, la figura es tónica y el fondo es dominante. Pero la dominante puede esparcirse sobre todo el cuadro mediante distintas figuras coadyuvantes, no tiene por qué aparecer necesariamente como color plano.

#4.2 Composición bitonal

Esta composición consta solo de dominante y tónica, dos colores contrapuestos y diametralmente opuestos en el círculo cromático, sin tonos de transición. Produce fuertes contrastes.

Hay dos maneras de entender esta composición, una es una figura con tónica sobre un fondo dominante sin subdominante, pero también puede darse este nombre a una composición en la que hay dos colores, opuestos, que tienen una extensión similar por el cuadro, de manera que no podemos establecer claramente cual la dominante y cual la tónica.

#4.3 Composición por complementarios divididos

En la composición armónica empleamos un color para la figura, el tónico, y otro para el resto de la imagen, el dominante, que es un color del primero. Para suavizar el contraste producido empleamos un tercer color, la subdominante, con el que vestimos algunas de las figuras accesorias de la composición. Escogemos esta subdominante de las proximidades del color “del fondo”, es decir, de la dominante. Tenemos dos opciones entre las que escoger la subdominante, una a cada lado del color del fondo. Pues bien, otra manera de reducir el contraste producido por la oposición de estos dos contracoiores que son la tónica y la dominante consiste en sustituir la dominante por las dos colores de subdominante.

Por ejemplo, si tenemos un rojo como tónica y un verde como dominante, las subdominantes obvias son un amarillo o un azul. En la composición con complementarios divididos no usaríamos el verde sino que vestiríamos el resto del cuadro con azules (verdosos) y amarillos (verdosos).

La regla aquí es que no deberíamos mantener un color con los *dos* que tiene al lado.

Esta composición permite emplear tres figuras o dos figuras y fondo porque repartimos los colores de base entre los dos adyacentes al color de subdominante original.

Sobre un círculo de color, esta composición dibuja una Y.

#4.4 Composición por complementarios dobles

Si partimos de la composición anterior: la figura principal con un color de poca extensión, que hemos llamado tónica y otros dos colores repartidos por la composición que son afines al contracolor de la figura, podemos ir un paso más lejos dividiendo además la tónica.

Si en los complementarios divididos lo que hacemos es partir la dominante en los dos colores cercanos, en la composición por complementarios dobles lo que hacemos es partir la tónica en los dos colores adyacentes.

De esta manera a cada subdominante de las que hemos partido, le corresponde su propio contracolor. Hemos creado un juego entre cuatro colores enfrentados dos a dos y emparejados por cercanía tonal.

Esta composición nos permite jugar con cuatro motivos, por ejemplo cuatro figuras o tres figuras y fondo.

Por tanto este tipo de composición, con cuatro colores haciendo una especie de X en el círculo cromático solo puede realizarse con colores intermedios, terciarios y cuaternarios.

#4.5 Composición por terna cromática

Consiste en elegir tres colores dispuestos según un triángulo equilátero sobre el círculo cromático. En este tipo de composición empleamos bien los tres primarios, los tres secundarios, tres intermedios, tres terciarios, etc.

#4.6 Composición monocromática

Aprovecha la gama cercana de una sola familia. Suele jugar más con claros y oscuros que con variedad cromática. Solo tonos de rojo, solo tonos de azul, etc. No se trata solo de jugar con los valores, esto es, la claridad u oscuridad de un único tono (*matiz*) sino que podemos jugar con diferentes tonos (*matices*) de la misma familia.

#4.7 Composición de gama menor o por colores análogos

Aprovecha familiar de color adyacentes pero sin llegar a los contracoiores de ninguna de ellas. Rojos y naranjas, rojos y violetas. Naranjas y amarillos. Amarillos y verdes. Etc. Siempre familias adyacentes con poca presencia de contracoiores.

5 Componer con color, 3. Otras ideas sobre la composición con colores

#5.1 Contrastes de color según Hölzel

Hölzel establece ocho tipos de contraste posibles que son los siguientes:

1. Oposición de colores cualitativamente distintos, lo que podríamos llamar contraste de color en sí, que atiende a las diferencias de tono.
2. Contraste entre complementarios.
3. Contraste simultáneo, debido a la visión de dos colores adyacentes.
4. Contraste entre tonos cálidos y fríos
5. Contraste entre tonos claros y oscuros
6. Contraste de intensidad. (El contraste cualitativo de Itten).
7. Contraste de colores puros con colores acromáticos.
8. Contraste de cantidades, oposición de superficies cromáticas de distinto tamaño.

#5.2 Los cuatro tipos de composición en color

Según Pawlik podemos componer nuestra imagen a partir de cuatro actitudes que serían las siguientes:

1. El colorido fuerte (Criterio cromático)
2. El colorido determinado por claro y oscuro (Valores tonales, criterio valorativo).
3. Al criterio determinado por los niveles de intensidad de los colores.
4. Al «colorido débil» (Una coloración con fuerte equiparación de valor cromático y tonal).

Cromatismo fuerte: (-Pintura cromática-)

Combina colores saturados, especialmente la combinación de contracoiores. Es la composición de la pintura sin luz medieval, del fauvismo.

El cromatismo fuerte tiene una alta legibilidad, la jerarquización puede ser confusa si no jugamos con códigos de lectura del color establecidos y conocidos tanto por el autor como por el lector. La dramatización de la luz puede ser escasa debido a la confusión que puede aparecer por el exceso de colores fuertes que reclaman la atención. El engranaje de los espacios puede resultar difícil si nos atenemos solo a las soluciones cromáticas empleadas. El cromatismo fuerte puede dar lugar a una imagen sin iluminación, solo con luz propia (aunque, naturalmente, al ser una fotografía si que hemos de plantear una iluminación en la escena para conseguir esta «imagen sin luz»).

El claroscuro

La composición en claroscuro de colores suele realizarse con colores de intensidad media. Se emplea una contraposición de colores claros y oscuros. El claroscuro permite resaltar con la luz solo aquella parte que el autor quiere. Por tanto es una iluminación que permite jerarquizar la escena, dirigir la mirada hacia motivos concretos, lo que supone una iluminación de baja legibilidad y ofrece una oportunidad para jugar con la dramatización de la luz.

El contraste gráfico de intensidad

Colores intensos junto a partes enturbiadas claras y oscuras. Una especie de mezcla de composición cromática y claroscuro pero en la que no podemos decidirnos por una u otra.

De la Tour, Rembrandt, Baldung, Grünewald, El Greco.

El contraste gráfico permite jerarquizar y dramatizar la luz. Su legibilidad es media a baja lo que nos permite ocultar en las partes menos intensas lo que queremos dejar desapercibido y centrar la atención en las partes más intensas. Por tanto el grado de engranaje entre espacios de atención e iluminación puede ser manejado a voluntad haciendo coincidir el centro de atención con el centro de iluminación o bien desviándolos de manera que creemos tensiones visuales que deben resolverse en la imagen siguiente. Por tanto una opción con la que jugar en imagen en movimiento (cine, vídeo), reportaje o fotografía seriada.

Colorido débil

Tonos apagados, contraste escaso, gama media baja. «Temor al colorido». Del colorido débil podemos sacar las mismas conclusiones que del colorido fuerte: una jerarquización de la escena escasa, un dramatismo establecido en las cercanías de la melancolía, de la tristeza, del cansancio de quien mira la niebla sin atreverse a entrar o con el miedo a tener que pasar por ella. La legibilidad puede ser alta o media según destaquemos algún motivo. Un colorido débil, con un contraste medio o bajo, ofrece una misma capacidad de lectura para todos los motivos de la escena, a no ser que juguemos con desenfocos o basemos la legibilidad en la interpretación de los motivos, no en su mera presencia corporal.

6 Ejercicio de análisis en el museo

Este es un ejercicio propuesto para ejercitar la comprensión analítica del tema expuesto.

Vamos a acudir a una colección de pintura, un museo, o una galería de arte, o un libro con colecciones de pintura figurativa. Vamos a pararnos delante de algunas de las obras: siempre figurativas por favor, y analizarlas en los términos que hemos expuesto en este tema.

Para cada cuadro elegido analiza los siguientes puntos:

Composición de luz

1. **Composición de iluminación de la escena:** ¿Qué tipo de composición tiene la iluminación de la escena del cuadro? ¿Colores sin luz? ¿En planos de profundidad? ¿En claroscuro? ¿Por manchas?
2. **Composición tonal del cuadro:** ¿Que tipo composición de luz tiene el cuadro? ¿Plana, lateral, superior, radial?
3. **Identifica la gama y clave.**
4. **Composición de color:** ¿Qué tipo de composición de color tiene? (Nombrala) ¿Sigue el canon de las composiciones o se aparta de ellas? ¿Puedes identificar la tónica, dominante y subdominante?
5. **Analiza la composición:** ¿Ves algún problema en la composición? ¿Que cambios sugerirías que se hicieran?
6. **Otras composiciones tonales:** ¿Qué tipo de composición de luz y color? (Composiciones de Pawlik) ¿Cromática fuerte, cromática débil, en claroscuro, en contraste gráfico de intensidad?
7. **Analiza el contraste:** ¿Qué contraste de los ocho de Hölzel se emplea en el cuadro?

Si se trata de retratos:

1. Nombra las luces de la figura (Paramount, rembrandt, kicker, etc).
2. ¿Se ha iluminado por separado figura y ambiente?
3. ¿Hay efectos de luz destacables? (Color ambiente, reverberaciones, causticas, resplandores).
4. Comenta el modelado y el recorte.