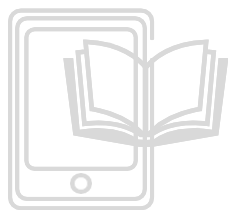


D CURSO PRÁCTICO de *ibuyio*



OCEANO



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	16
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	





UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



5117826

D CURSO PRÁCTICO de *Dibujo*



D CURSO PRÁCTICO de *dibujo*



OCEANO

Es una publicación de

**GRUPO
OCEANO**

Visite nuestra web:
www.oceano.com

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Carlos Gispert

Dirección de Contenidos

José A. Vidal

Dirección Ejecutiva de Ediciones

Julia Millán

* * *

Dirección de la obra

José M^a. Parramón

Textos

José M^a. Parramón, Gabriel Martín,
Mónica Mosso

Edición

María Villalba

Preimpresión

Guillermo Mainer

EQUIPO DE PRODUCCIÓN

Dirección

José Gay



2003

© MMIII EDICIONES LEMA

© MMIII EDITORIAL OCEANO, en lengua
española

Milanesat, 21-23 EDIFICIO OCEANO

08017 Barcelona (España)

Teléfono: 932 802 020* Fax: 932 041 073

www.oceano.com

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

ISBN 84-494-2711-8 (Obra completa)

ISBN 84-494-2712-6 (Vol. 1)

Depósito legal: B-37987-XLVI

Reservados todos los derechos. Quedan
rigurosamente prohibidas, sin la autorización
escrita de los titulares del copyright, bajo las
sanciones establecidas en las leyes,
la reproducción total o parcial de esta obra por cual-
quier medio o procedimiento, comprendidos
la reprografía y el tratamiento informático, y la
distribución de ejemplares de ella mediante
alquiler o préstamo públicos.



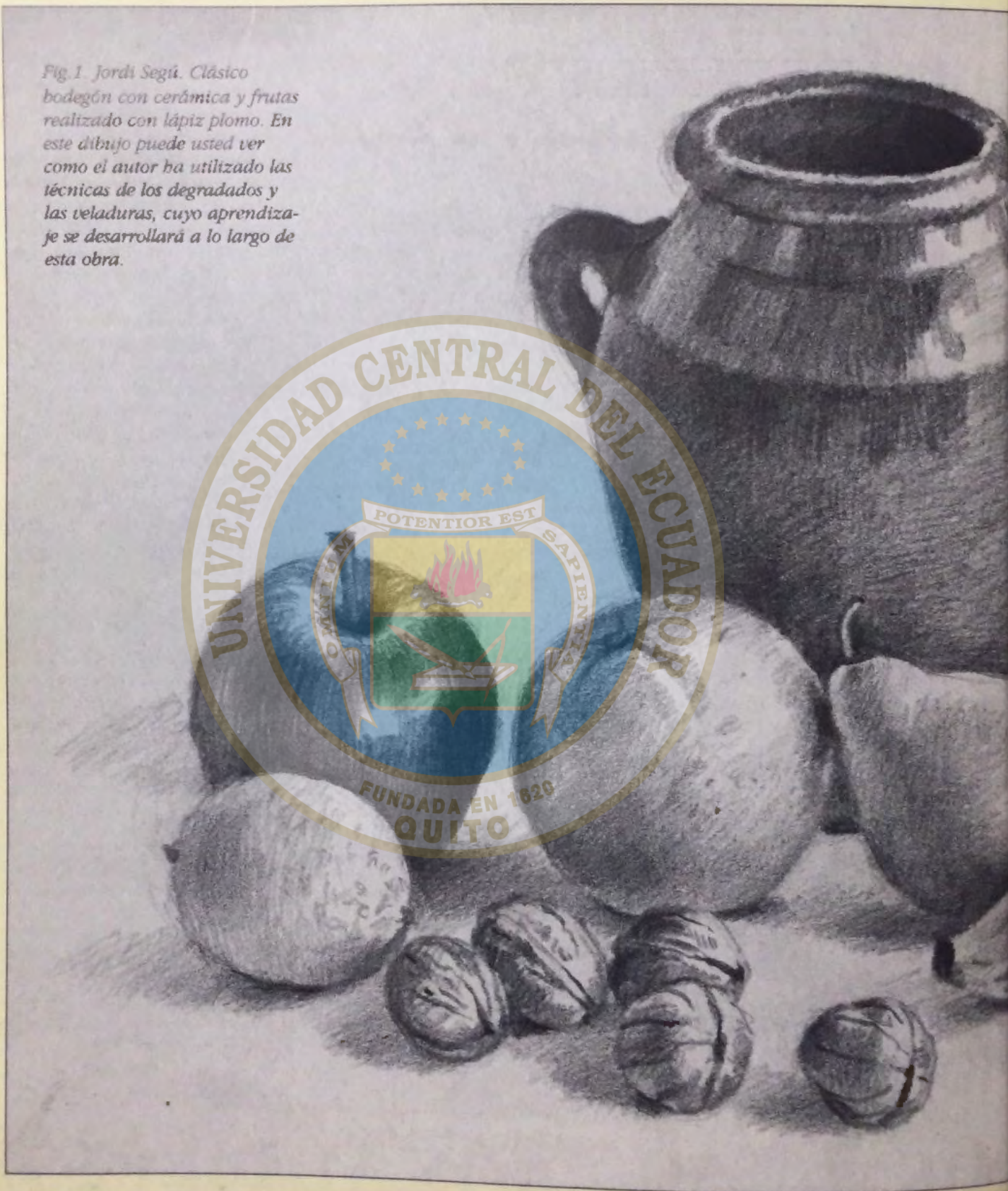


INTRODUCCIÓN AL DIBUJO

Introducción al dibujo

1

Fig. 1. Jordi Segú. Clásico bodegón con cerámica y frutas realizado con lápiz plomo. En este dibujo puede usted ver como el autor ha utilizado las técnicas de los degradados y las veladuras, cuyo aprendizaje se desarrollará a lo largo de esta obra.



2

Introducción al dibujo

El famoso pintor y dibujante francés Jean Auguste Domini- que Ingres decía: "El dibujo lo es todo, es el arte por entero". El mismo Ingres, insistiendo en esta idea, seguía diciendo: "con el estudio del dibujo se aprende la proporción, el carácter, se llega al conocimiento de la naturaleza humana y al acabado que proporciona la belleza de la obra". El dibujo, por tanto, es la base indispensable para cualquier obra en el sentido más tradicional del término. Los grandes artistas son conscientes de esto y saben que gran parte del éxito de sus obras debe atribuirse al dibujo, por lo que dibujar con destreza es fundamental para desarrollar posteriormente cualquier género artístico. Muchos de estos géneros como la pintura, la escultura o la arquitectura, utilizan el dibujo como medio de estudio para sus proyectos en su fase previa.

Y en el caso de la pintura, antes de iniciarla, el dibujo constituye más que un boceto un estudio previo. El mismo Ingres con su famosa frase: "se pinta como se dibuja", daba a entender de forma muy clara que saber dibujar era igual a saber pintar. Es más, esta frase determina el valor del dibujo como factor primordial y básico para saber y poder pintar, ya que cuando se pinta, al mismo tiempo se está dibujando.

Más allá de sustentar el boceto inicial de diversos géneros artísticos, el dibujo tiene su propia autonomía, y constituye un excelente medio para representar el mundo que nos rodea. En esta medida, el dibujo pasa a ser considerado como obra final. Pero para dibujar bien es preciso practicar mucho esta disciplina y no solamente de vez en cuando, sino con asiduidad.

Y saber dibujar es igual a saber apreciar los colores, las formas de los cuerpos que vemos y los tonos.

Es tener la facultad de ver la naturaleza con otros ojos, con la mente y los ojos de un artista.

Espero que este curso le ayude a conocer y descubrir el fascinante mundo del dibujo. Con un poco de práctica usted logrará realizar excelentes composiciones con cualquiera de las técnicas y medios de dibujo conocidas.

No olvide las palabras de Pablo Picasso, recogidas por Geneviève Laporte en su libro "El amor secreto de Picasso", que, en relación al valor del trazo, decía: "No hay nada más difícil que un trazo. Nadie sabe lo que cuesta pensar un trazo. Es algo muy misterioso y dramático que un simple trazo pueda representar a un ser vivo, a una mujer, a un hombre". Y finalmente añadía: "¿No es esto más maravilloso y sorprendente que todas las magias y coincidencias del mundo?".

Fig. 2. Aproveche cuando salga al campo o a la montaña para practicar. Con unos materiales muy elementales se pueden realizar magníficos dibujos como este paisaje al carboncillo y al difuminador de J. Segú.

2





Fig. 3. Pintura mural rupestre de ciervo.
Pintor magdaleniense (hacia 13.500 a. C.).
Cueva de Lascaux, Francia.

LA HISTORIA DEL DIBUJO



En este capítulo se desarrolla una breve historia del arte del dibujo en la que daremos repaso a las principales tendencias y escuelas, centrándonos básicamente en el estudio de la historia del dibujo, como medio autónomo de expresión artística. Empezaremos con las primeras manifestaciones gráficas de la humanidad correspondientes al dibujo en la Prehistoria, pasando por la Edad Antigua y por la Edad Media en Europa, hasta adentrarnos en el gran apogeo artístico del Renacimiento, para seguir con el Neoclasicismo, el Realismo, el Impresionismo y finalizar con el Cubismo y las tendencias actuales. En este recorrido descubriremos en muchas ocasiones dibujos de grandes maestros de la historia del arte que nos sorprenderán por su extraordinaria belleza y genialidad.

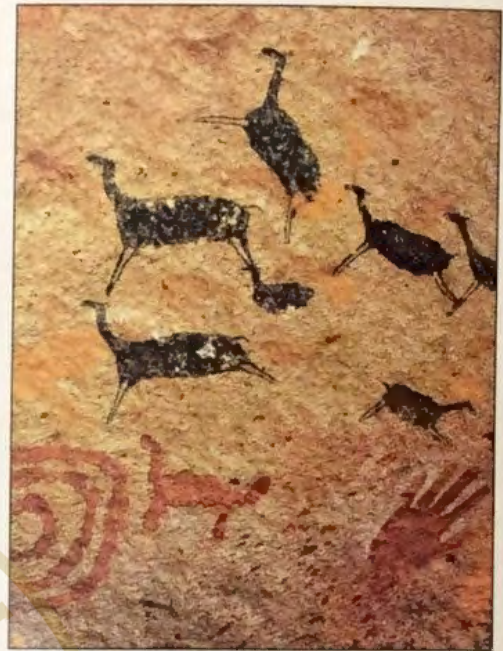
El dibujo en la Prehistoria

A la pregunta: ¿desde cuándo dibuja el hombre?, podríamos contestar que desde siempre.

Diferentes estudios antropológicos basados en el estudio de pueblos primitivos que aún sobreviven en la actualidad, demuestran que el dibujo siempre ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad. Prueba de ello son los diferentes ejemplos gráficos que se conservan en algunas grutas franco-cantábricas o en los dibujos rupestres del Sáhara o de Val Camonica. Las conocidas pinturas rupestres son la expresión gráfica y artística del hombre primitivo que vivió entre el vigésimo y quincuagésimo milenio a. C. En estas magníficas pinturas el hombre representaba

Fig. 4. Pinturas rupestres de la cultura Toldense (X milenio a. C.), Patagonia, Chubut.

4



5



Fig. 6. Conjunto de pinturas de la Cueva de Almadén. Museo de Prehistoria de Santander.

Fig. 5. Pintura rupestre. V-I milenio a. C. Zona de Kondoa, Irangi, África del Sur.

6



El dibujo en la Prehistoria



los fenómenos adversos de la naturaleza le fueran propicios.

Pero, a parte de las motivaciones sociales y religiosas, en las pinturas rupestres se vislumbra claramente la realización de un tema artístico. La investigación sobre las técnicas del arte prehistórico nos ha descubierto que se utilizaban diversos materiales y utensilios. Para realizar los dibujos, el artista prehistórico se servía de piedras negras o de madera carbonizada las cuales utilizaba para dibujar sobre fondo claro; después mediante colores ocre o marrones vegetales esparcidos generalmente con una caña, coloreaba o sombreaba el fondo, y finalmente

animales domésticos, animales salvajes, escenas de caza con arcos y lanzas, así como danzas rituales y algunos que otros signos mágicos. De igual forma que ocurre aún hoy en día en algunos grupos humanos, el hombre primitivo hacía previamente los dibujos de los animales y de las escenas de caza que luego escenificaría en su lucha por la supervivencia. De esta forma, consideraba que favorecía posteriormente sus capturas en la caza, en la pesca, y conseguía que los dioses y



Fig. 7. Pintura rupestre representando un caballo (15.000-10.000 a. C.), Cueva de Lascaux, Francia.

Fig. 8. Ciervo. Cueva de Covalanas. Rales, Santander.

Fig. 9. Bisonte tallado en cuerno de reno. Gruta de la Madeine. Museo de Saint-Germain-en Laye, Francia.



El dibujo en la Prehistoria

fijaba los pigmentos de colores con sustancias oleosas o clara de huevo. Posiblemente la mayor representación de este primitivo arte del dibujo se pueda admirar en las grutas de Altamira (Santander). Estas pinturas fueron descubiertas en 1879 en una caverna con una altura aproximada de sólo dos metros, aunque de grandes proporciones. Allí se pueden admirar manadas de bisontes de tamaño natural con sus

10



Fig. 10. Pintura rupestre que se encuentra en las Cuevas de Altamira, Santander.

11



Fig. 11. Alces pintados en una cueva del valle del río Angara, Siberia.

12



Fig. 12. Piezas de cerámica balladas en Vaux et Borset, Lieja. Museo Arqueológico de Bruselas.

El dibujo en la Prehistoria

13

enormes y toscos cuerpos, sus cuernos pintados y una multitud de patas y pezuñas. Los trazos de dibujo con carbón negro que representan a estos magníficos bisontes tienen un trazo vibrante y expresivo que parece devolverles la vida.

Otras grutas con importantes representaciones artísticas de la época prehistórica son, por ejemplo las de Lascaux, en Montignac (Francia), donde podemos ver dibujados ciervos con sus grandes cornamentas.

El arte prehistórico, que se caracteriza por una alta técnica y una gran sensibilidad, es al mismo tiempo naturalista, ya que representa a unos colectivos que vivían de la caza y en la naturaleza. Otras representaciones artísticas de la época prehistórica, pero de menor importancia, son las representadas en Trois Frères, Niaux, Font de Gaume, Les Combarelles, todas ellas en Francia, así como Wadi Giorat en el Sáhara o otras grutas en el Norte de África. En todas ellas se confirma el motivo técnico y artístico, pudiendo una vez más afirmar que la humanidad siempre ha dibujado y que



las técnicas utilizadas son por lo general muy parecidas, así como sus motivaciones mágicas, rituales o figurativas. También es acertado decir

que con el descubrimiento de las cavernas prehistóricas nace una de las bases de la expresión artística: el dibujo.

14



Fig. 13. Pintura de ciervo. Cueva de Lascaux, Francia.

Fig. 14. Bisonte parado. Cuevas de Altamira, Santander.

La Edad Antigua: Egipto, Grecia, Roma y Bizancio

Es curioso que al dejar la Prehistoria y adentrarnos en la historia, en vez de aumentar las representaciones gráficas, éstas disminuyen. En un principio podría pensarse que es debido a la desaparición de parte de las obras pertenecientes a civilizaciones importantes como las mesopotámicas y las de Oriente Próximo, pero lo que realmente ocurrió es que estas culturas se volcaron más hacia la representación esculpiria o la arquitectura. Se empieza a encontrar de nuevo el arte del dibujo en la civilización egipcia, entre el tercer milenio y la época de Roma. En la técnica de las decoraciones murales al fresco representadas por los egipcios se

pueden admirar bellísimos dibujos sobre diferentes temas como escenas de caza. Un ejemplo de ello son los frescos de la tumba de Nebamón en el Imperio Nuevo (1567-1329 a. C.). En ellos se puede observar un carácter fuertemente realista, un color muy cuidado y un efecto fresco y vital. De las civilizaciones mediterráneas como la fenicia, la hitita o la micénica, no nos ha quedado prácticamente ninguna representación gráfica; sin embargo, nos han dejado notables monumentos en el campo de la arquitectura y la escultura. Posteriormente, en la civilización griega las principales representaciones artísticas pertenecen a la

15



16



Fig. 15. La viuda de duelo. Tebas, Tumba de Nebamón y Ipouky.

Fig. 16. La caza. Pintura sepulcral. Pintor Egipcio (siglo V a. C.). British Museum, Londres.

La Edad Antigua: Egipto, Grecia, Roma y Bizancio

17



18



19



Fig. 17. Los patos de Meidum, fragmento. Museo de El Cairo.

Fig. 18. Ánfora ateniense ballada en Vulci. (Finales del siglo VI a. C.).

Fig. 19. Jeroglíficos. Tebas, Tumba de Thanouny.



La Edad Antigua: Egipto, Grecia, Roma y Bizancio

Los dibujos representados en las vasijas griegas tienen un gran interés artístico por su alta calidad y su significado histórico. Prueba de ello es que el historiador romano Plinio menciona el uso de maderas con fondo blanco y con pergamino sobre los que los alumnos dibujaban con puntas de plata o de plomo y aprendían las técnicas del dibujo y la pintura.

Tras la decadencia griega y entrando en la época romana, se observa

20



Fig. 20. Copa ateniense hallada en Vulci. (Finales del siglo V a. C.).

Fig. 21. Joven muchacha en el aseó. Copa ateniense hallada en Vulci. (Principios del siglo V a. C.).

21



Fig. 22. Retrato de hombre. Hallada en Hawara, Egipto. British Museum, Londres.

22



La Edad Antigua: Egipto, Grecia, Roma y Bizancio

una casi desaparición del dibujo, sustituyéndolo las grandes obras arquitectónicas y escultóricas probablemente a consecuencia de la exaltación del gran Imperio Romano. Así mismo, las obras pictóricas de la primera época imperial situadas en Pompeya y Herculano se caracterizan más por su aspecto pictórico y por sus colores que por una expresión gráfica del dibujo. El arte bizantino heredero del romano recupera el interés por el dibujo, aunque con un cierto aspecto de pintura oriental, y se caracteriza más por sus estilizaciones y trasposiciones de la naturaleza hacia símbolos irreales.

Fig. 23. Vaso funerario, llamado lékito. Museo Nacional, Atenas.

23

Fig. 24. Escena de banquete, fragmento. Pintura al fresco del interior de la tumba de Nadador (470 a. C.). Museo Archeologico Nazionale, Paestum.

24



Fig. 25. La Tauromaquia de Cnosos. Pintura mural que procede del Palacio minoico de Cnosos, (siglo XVI a. C.). Museo arqueológico, Heraclión.

25



El dibujo en Asia y Extremo Oriente

26

Aproximadamente 2.000 años a. C. florecía la civilización hindú. Situada en las inmensas llanuras asiáticas entre los ríos Indo y Ganges, esta gran civilización fue invadida sucesivamente por pueblos guerreros que borraron sus huellas. De todas formas, la tradición hindú sobrevivió generando en el siglo VI d. C. el budismo. Fue justamente en este período cuando la India desarrolló una importante tradición pictórica, -representada con ejemplos como los frescos del santuario de Ajanta- de los temas relacionados con la vida cotidiana y las ceremonias cortesanas. En ellos se representan motivos de danzas y representaciones de cuerpos femeninos en movimiento. Podemos también considerar dibujos, las ilustraciones de los códices que se realizaban sobre hojas de palmera. De todas formas, hemos de esperar al



siglo XIV d. C. con la llegada del papel desde Persia, para que se desarrolle una verdadera actividad gráfica o artística en la India. Los esbozos de estilo persa se represen-

taban sobre un fondo claro con tinta negra, aunque también se utilizaban pieles de gamo como soporte de sus dibujos.

Con la llegada del Islam en el año 622 d. C. se forma en el Medio Oriente una importante corriente artística que tuvo una gran influencia en la India. Se trata del arte islámico. Éste funde elementos de diferentes civilizaciones como la Árabe, la Turca o la Persa. A pesar de estar prohibida la representación de la figura humana por la religión islámica, ésta llegó a tener gran impor-

27

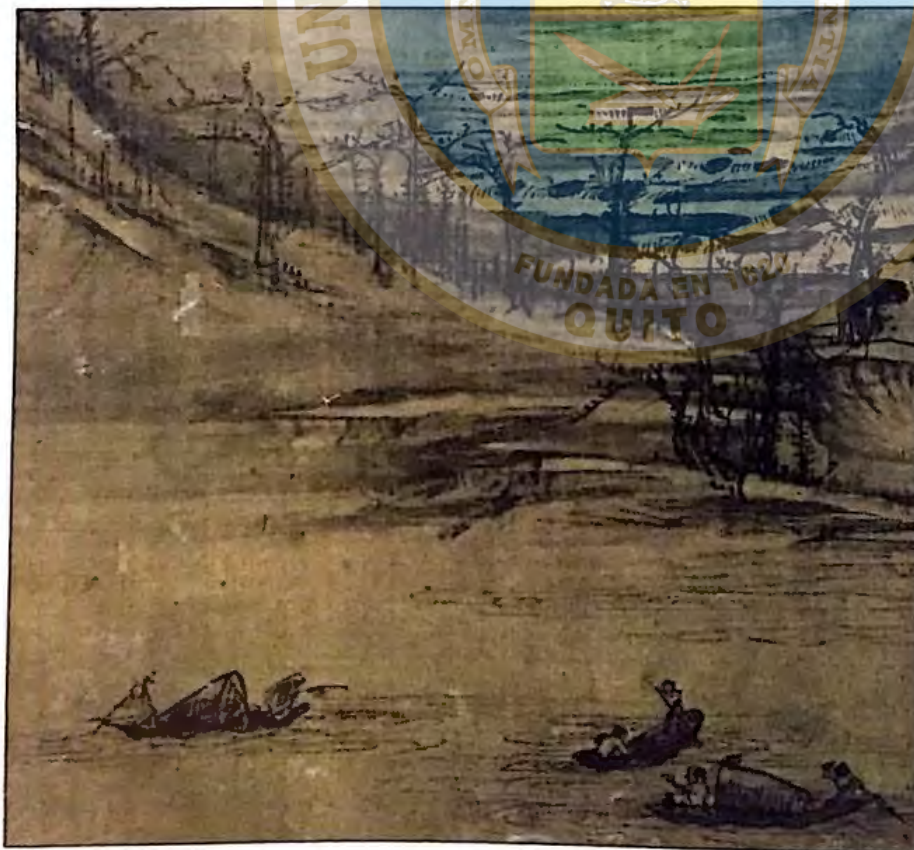


Fig. 26. Señoras tomando el té. Del pintor Chou-Fang (780 a 810 d. C.). Nelson Gallery of Art, Kansas City.

Fig. 27. Pesca en un torrente de montaña. Fragmento. Hsü Tao-Ning, (primera mitad del siglo XVI). Nelson Gallery of Art, Kansas City.

El dibujo en Asia y Extremo Oriente

28

tancia en las obras en miniatura que pintaban unos artistas llamados miniaturistas, ilustrando poemas y cuentos épicos. Con la llegada de la dinastía de Tamerlán, Persia se convirtió en el centro del arte islámico. En el período Safabita, la pintura adquirió gran importancia y un notable refinamiento. Ejemplo de ello son los frescos de Riza-i Abbasi en el palacio del Sha en Isfahan. Para referirnos a la manifestaciones artísticas de la gran civilización china, debemos remontarnos al II milenio a. C..

Diferenciada radicalmente de las filosofías occidentales, la civilización artística China se caracteriza por una fuerte autonomía lingüística. Es de gran importancia el aspecto técnico del arte plástico chino dado que la técnica utilizada es el pincel y, por lo tanto, existe poca diferencia entre el dibujo y la pintura. Sólo depende de la forma de utilizar el pincel para que nos encontremos ante dibujos o pinturas. Los dibujos se caracterizan por trazos uniformes de perfil lineal y las pinturas, por el contrario, por una mayor variedad de tonalidades con un toque más parecido a la caligrafía.

Durante miles de años la gran muralla china se convirtió en una barrera infranqueable tanto en el terreno militar como en la relación a la posible entrada de ideas del exterior. Esto influyó de forma determinante en el arte figurativo chino convirtiéndose en un lenguaje totalmente autónomo. Al igual que en otras civilizaciones la expresión figurativa china refleja las tradiciones religiosas y étnicas propias de su cultura. Todas ellas, como es lógico, son completamente distintas de las occidentales. El artista chino trabajaba y se relacionaba con un estrecho círculo de personas de un alto nivel cul-



Fig. 28. Kanzan. Del pintor Kao. Pincel y tinta sobre papel. Freer Gallery of Art, Washington.

El dibujo en Asia y Extremo Oriente

tural y su estilo, por ejemplo en la época Tang (primer milenio d. C.), se caracteriza por el efecto lineal, debido al movimiento controlado y seco del pincel. Las pinturas sobre seda, típicas del pintor de corte Chou Fang, tienen un toque caligráfico, un colorido con matices delicados y una atmósfera suspendida. Entrado ya el siglo VI, la difusión del budismo determinó también las artes figurativas chinas dando lugar a gran cantidad de representaciones de la divinidad. Con el establecimiento de la religión taoísta y del confucionismo, el artista chino abre su expresión artística hacia la vida del hombre y de la naturaleza. Las temáticas desarrolladas en las épocas Tang y Song representan dibujos de paisajes que crearán las bases de esta temática hasta nuestros días. De todas formas, es importante tener en cuenta que para el artista chino la representación artística del paisaje no sólo tiene un significado puramente artístico, sino que también el aspecto religioso es fundamental, ya que según la religión bu-

distá, el paisaje refleja el alma universal del mundo.

Durante el período Yuan, además del paisaje se representan también

29



Fig. 29. Otoño en las colinas y en el río. Época Sung. Rollo vertical atribuido al emperador Hui-tsung.

temas naturalistas como animales o la figura humana. Entre los grandes pintores chinos cabe destacar a Wu Chên: artista de las pinturas de las plantas de bambú.

Con la dinastía Ming (año 1368) aparece de nuevo una gran calidad en la pintura y en el dibujo del arte chino. Dentro de la atmósfera de la corte de Pekín, estos artistas pintan

30



Fig. 30. Bambú al viento. De Wu Chên. Museum Fine Arts, Boston.

31

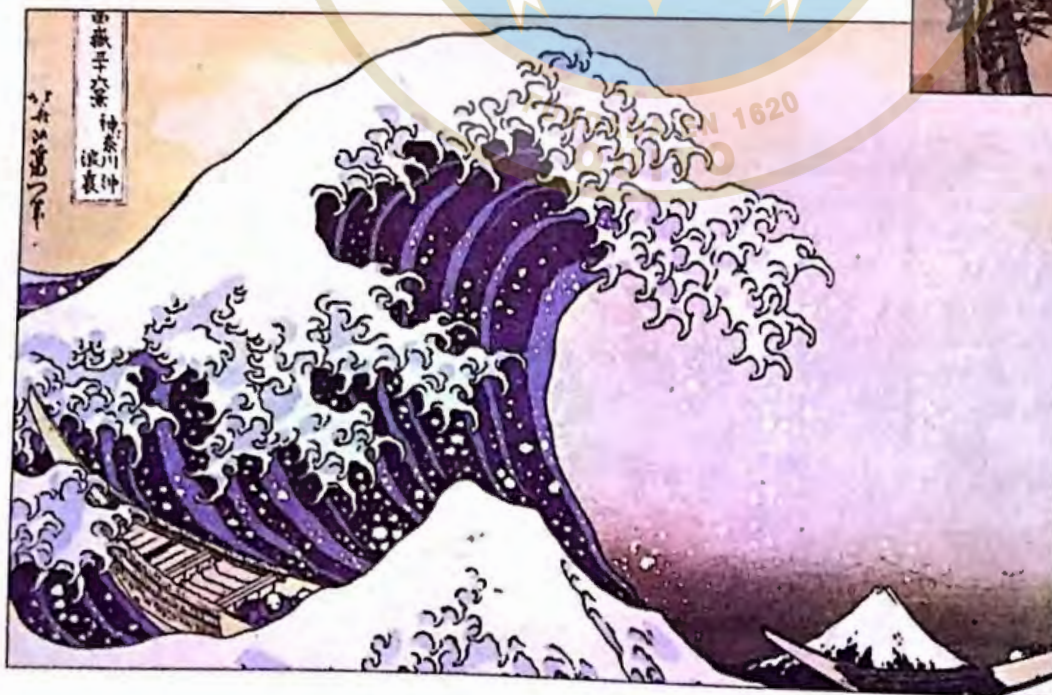


Fig. 31. La Ola. De Katsushika Hokusai, introductor del paisaje en el Ukiyo-e. Museo Guimet, París.

El dibujo en Asia y Extremo Oriente

32

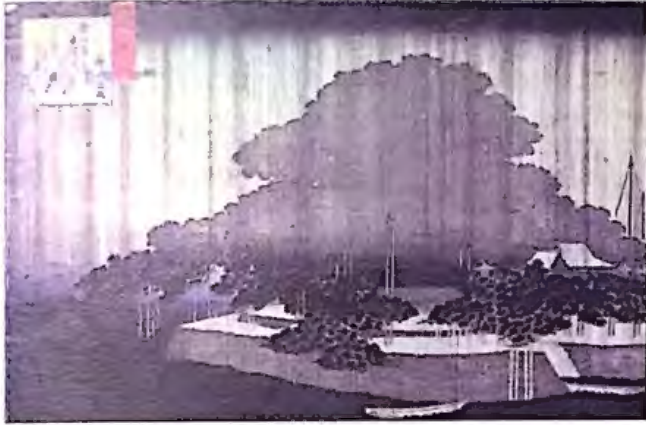


Fig. 32. Noche de lluvia en Karasaki. Utagawa Hiroshige (1797-1858). Museo Guimet, París.

33



Fig. 33. Estación nº 16 (Kanbara) de la serie "Cincuenta y tres estaciones del Tokaido". Del pintor Utagawa Hiroshige.

y dibujan gran variedad de imágenes, entre ellas el retrato, sin que por ello el paisaje deje de ser el principal tema de inspiración de estos artistas chinos. Entre ellos cabe mencionar al pintor Tu Chin, autor de grandes obras maestras. Aunque de origen chino, la pintura japonesa se caracteriza por su diferencia en el plano estilístico. Su capital artística, Kyoto, fundada en 794 d. C., se convierte en el centro de toda la actividad artística japonesa. La influencia china y el establecimiento de la religión budista condicionan fuertemente a los artistas japoneses. El pincel y la tinta son el medio y la técnica más habitual, distinguiéndose el dibujo japonés por poseer una valoración más dinámica de la línea y una acentuación de la variedad expresiva a consecuencia de la filosofía individualista del Zen. Todo ello tiene lugar en el período Kamakura (siglo XII a XIV). Esta linealidad dinámica se mantendrá durante sucesivos períodos como los Momoyama y Edo, hasta bien entrados los tiempos modernos: Paisajes de Utamaro siglo XVIII, Hiroshige y de Hokusai.

Fig. 34. Pájaros volando. Fragmento. Del pintor Katsushika Hokusai (1780-1849). Galleria Uffizi, Florencia.

34



La Edad Media en Europa

Tras la caída del Imperio Romano se inicia en Europa la Alta Edad Media (siglo VI a XI).

Este período es denominado también la edad de las tinieblas. El concepto tenebroso de esta época, viene en gran parte motivado por las continuas invasiones bárbaras, migraciones, guerras y otras adversidades. Es bastante natural que en una etapa histórica como ésta, Europa quedara sumergida en una época oscura y poco floreciente.

De todas formas durante estos cinco siglos, en los monasterios y conventos, hombres y mujeres siguieron apreciando y valorando el saber y el arte del mundo antiguo. Parte de estas obras se conservaban en bibliotecas y tesorías, pero las continuas guerras e invasiones de asaltantes armados del norte (Teutones, Godos, Vándalos, Sajones, Daneses y Vikingos) acabaron con una gran parte de estas obras antiguas. De todas formas, estos pueblos considerados bárbaros por to-

do el que apreciaba las producciones literarias y artísticas de griegos y romanos, tuvieron, por el contrario, bastante importancia en el desarrollo cultural del occidente europeo. Prueba de ello es que en este período se formaron las lenguas vulgares tanto literarias como figurativas, reactivando las raíces latinas con significativas aportaciones bárbaras.

Al mismo tiempo, la herencia de Roma sobrevive institucionalmente en Bizancio con el Imperio de Oriente, y se establece como nueva capital del Imperio Bizantino, la ciudad de Constantinopla.

¿Cómo queda afectado el arte y en especial el dibujo en este período? Pues bien, queda prácticamente vetada la cultura y el arte clásico, y empiezan a prevalecer, en cierto modo, las formas artísticas bárba-

35



Fig. 35. Copia de la Biblia de los Salmos de Utrecht, hecha en 1147.

Fig. 36. Fresco de la Iglesia de Santo Angelo, Formis.



36

La Edad Media en Europa

ras. Éstas se componen básicamente de muestras de arte industrial (pequeños objetos, artes decorativas, decoración arquitectónicas) y miniaturas.

En realidad salvo pequeñas excepciones, se podría considerar que durante este período de la historia de Europa se dibujó poco o prácticamente nada.

Sólo durante el Imperio Carolingio, y gracias a su emperador Carlomagno, se realizó un acercamiento a la reputada escuela irlandesa de miniaturistas, famosa por su "Libro de Kells". Artistas italianos e ingleses refflorecieron la cultura de tipo religioso, creando entre otras las escuelas de Scriptoria de Fulda, Luxeuil y Tours, así como el estudio de la métrica y de la gramática.

Desde el punto de vista arquitectónico es importante recordar el nacimiento del arte románico.

Con el declive del Imperio Carolingio emerge la época feudal, entrando de nuevo en otro período de poco interés desde el punto de vista artístico. Habrá que esperar hasta el

siglo XII, inicio del período de la Baja Edad Media, para que las cosas cambien. Europa empieza de nuevo a tomar su pulso, surgiendo en arquitectura el arte gótico. Entre tanto Giotto triunfa en Italia y el arte plástico parece que vuelve a renacer, ya entrado el siglo XV, con Pisanello, uno de los mayores representantes del arte gótico internacional, el dibujo vuelve a tomar importancia.

Parte de la obra de Pisanello puede admirarse en una de las colecciones más importantes de dibujo de la época: la colección Codex Vallardi. Finalizada la Baja Edad Media se produce un importante renacimiento de las artes, en especial del dibujo, que, se reafirma de forma definitiva.

37

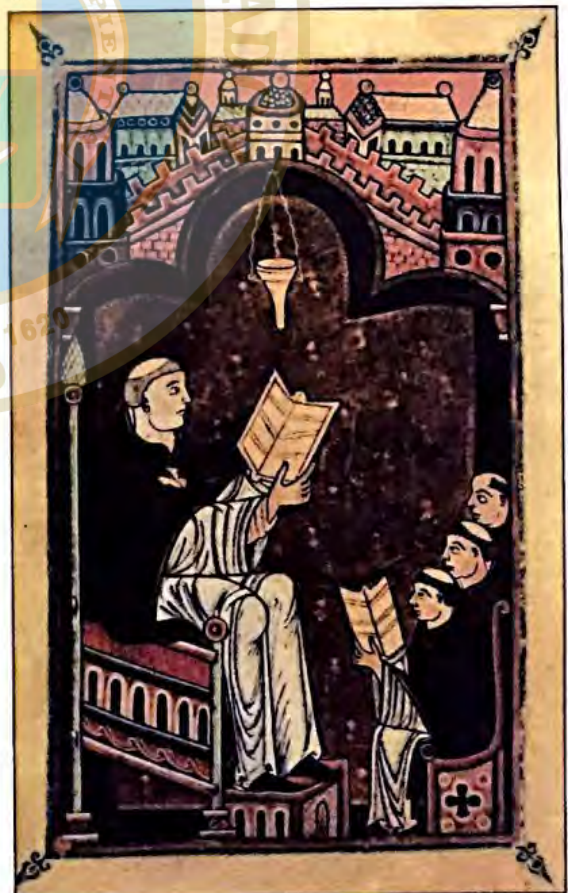


Fig. 37. Página del Libro de Kells. Biblioteca del Trinity College, Dublín.

Fig. 38. Fresco donde se representa la enseñanza de la Biblia.

38

Fig. 39. Josué. Banda de pergamino enrollada. Biblioteca Vaticana.



39

Los principios del Renacimiento

Como su propio término indica la palabra Renacimiento significa volver a nacer. Ya desde la época de Giotto, en Italia empieza a tomar forma el nuevo concepto de Renacimiento. Volver la mirada hacia los clásicos de Grecia y Roma, para el artista italiano no era sólo una fuente de inspiración, sino también una forma de recuperar la gloria y la grandeza del Imperio Romano. Para el artista fue también la oportunidad de crear de nuevo y libremente. El hombre y el mundo eran siempre el nuevo reflejo del arte del Renacimiento.

Floencia fue la cuna de los tres grandes pioneros del Renacimiento: Brunelleschi, Donatello y Masaccio, arquitecto, escultor y pintor respectivamente. Después de ellos, en el siguiente siglo aparecerían los grandes maestros del dibujo y la pintura:

Botticelli, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Correggio y otros muchos. Ghiberti, teórico florentino del primer Quattrocento, ve en el dibujo el fundamento de la pintura. En Floencia se decía: un buen pintor es igual a buen dibujante y viceversa. Dada la importancia que se le dio al dibujo en Floencia, éste se convirtió en uno de los elementos principales del arte Toscano.

Dibujos de maestros como Antonio Pollaiuolo o Verrocchio, con líneas fluidas que redondean y hacen plásticas las formas, influyeron en toda una generación de artistas que van desde Sandro Botticelli al es-

Fig. 42. Cabeza de mujer. Verrocchio (1436-1488). Punta metálica realzada en gris y blanco en papel rosa anaranjado. Louvre, París.



Fig. 41. Estudios de trajes y cabeza femenina. Pisanello. Pluma y tinta marrón con acuarela de colores, punta de plata sobre pergamino. Museum Ashmolean, Oxford.

Fig. 43. Joven coronado de laurel. Donatello (1386- 1466). Pluma y tinta marrón, acuarela gris. Musée des Beaux-Arts, Rennes.



40



Fig. 40. Abundancia, otoño. Sandro Botticelli (1445-1510). Clarión negro, dibujando encima con acuarela sepia, pincel y pluma y terminando con cretas. British Museum, Londres.

43

Los principios del Renacimiento

cultor Luca Signorelli. Girando la mirada hacia Venecia, ésta centra su atención en el efecto color, como queriendo poner en segundo plano la cuestión lineal. Ejemplo de ello es Jacopo Bellini, capaz de armonizar en sus complejos dibujos arquitectónicos el efecto de la perspectiva con valores pictóricos de una luz de limpieza deslumbrante. Su obra recogida en dos volúmenes del British Museum y el Louvre, constituye la base fundamental de toda la actividad gráfica veneciana. Siguiendo los pasos de su padre Jacopo, Gentile y Giovanni Bellini se consagraron también como dos grandes artistas de la época.

Otro gran artista a destacar es Antonello da Messina al cual se le atribuyen grabados como el retrato de Albertina, aunque su obra influenciada por estilos flamencos está aún por descubrir.

También es importante destacar la presencia de Alberto Durero en 1494, en Venecia. Éste gran artista con su arte realista y de trazo seco, ejercerá una particular influencia sobre personalidades tan importantes como Lorenzo Lotto, Giorgione y Tiziano.

Fig. 44. Retrato de Gentile Bellini.
Giovanni Bellini (1430-1516). Lápiz negro sobre papel amarillo. Kupferstichkabinett, Berlín.

44



46



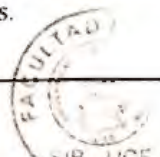
Fig. 46. Retrato de un joven muchacho. Antonello da Messina (1430-1479). Carboncillo sobre papel tintado en sepia. Colección Albertina, Viena.

45



Fig. 45. El cardenal Nicola Albergati. Jan van Eyck (1390-1441). Punta de plata sobre papel tintado en grisáceo. Kupferstichkabinett, Berlín.

Mientras el Renacimiento florecía en Venecia y Florencia, en la Europa del Norte surgía otro Renacimiento que venía a coronar un proceso cultural de sustitución de los estilos del gótico internacional. Ejemplos del Renacimiento Flamenco son Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Gerard David o Hans Memling. En ellos cabe destacar los retratos de Van Eyck. En Francia aparecen maestros como Fouquet influenciados por Van Eyck, aunque después de un viaje a Italia aparecen en sus obras valores plásticos toscanos.



21

El Cinquecento

En el Cinquecento asistimos al pleno desarrollo del Renacimiento y a la afirmación definitiva del arte del dibujo dentro de las prácticas artísticas. El dibujo se convierte en un gran instrumento de investigación y de creatividad, y en los principales centros que van desde Florencia a Roma, de Parma a Venecia o en el área alemana, se pueden encontrar láminas de excepcional interés.

Dentro del área geográfica que va de Florencia a Roma, la historia registra a los más grandes maestros del dibujo y de la pintura: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael de Urbino.

Leonardo da Vinci fue un genio en el más amplio sentido de la palabra, pudiendo considerarse como una de las figuras más grande del Renacimiento.

Tan interesado por el arte como por la ciencia, desarrolló actividades tan diversas como la escultura, la arquitectura, la mecánica, la física, la anatomía, la botánica, la biología, o la literatura y la poe-

47



Fig. 47. Hoja de estudio para La Sibila libia. Miguel Ángel. Sanguina. Metropolitan Museum of Art, New York.

48



Fig. 48. La Pietá. Miguel Ángel. Lápiz plomo, grafito y sanguina. Colección Albertina, Viena.

49



Fig. 49. Retrato de Andrea Quaratesi. Miguel Ángel (1475-1564). Grafito. British Museum, Londres.

El Cinquecento

sia. De todas formas, fue en el arte del dibujo y la pintura donde se convirtió en el gran maestro que todos conocemos.

En el plano del dibujo nos ha dejado una extraordinaria aportación; dibujando tanto planos de sus inventos, como rigurosos estudios de la figura humana o apuntes de paisajes. Utilizaba todo tipo de materiales y técnicas ejemplo de ello son sus papeles teñidos de diferentes colores, sus nuevos disolventes o barnices, o sus dibujos a la sanguina, a la pluma, con punta metálica, con carboncillo, o mezclando todos estos medios. Su estilo superaba el del Quattrocento, creando un contraste y una sensación de espacio y profundidad propios de épocas modernas.

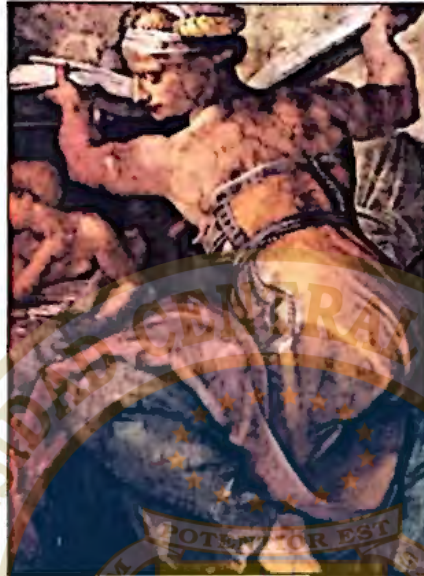
Otro gran maestro sin lugar a dudas del Cinquecento fue Miguel Ángel. Autor de esculturas tan importantes como La Pietá de San Pedro de Roma, de los frescos de la Capilla Sixtina, considerados la pintura mural más importante de la historia del

Fig. 50. Estudios anatómicos de laringe y pierna (1510). Leonardo da Vinci. Real Castillo de Windsor.

50



51



53

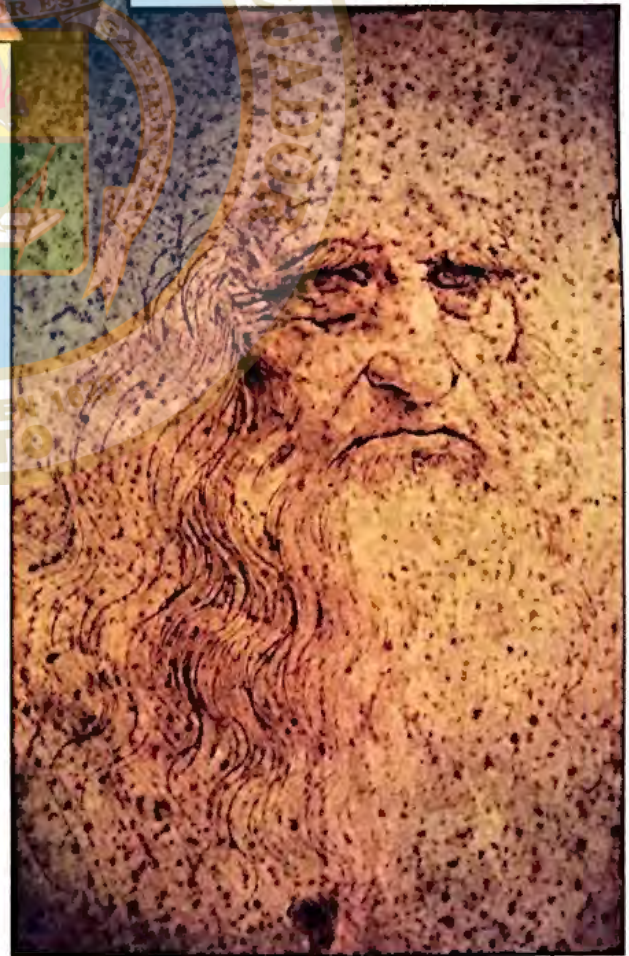
Fig. 51. La Sibila líbia. Miguel Ángel. Fresco. Bóveda de la Capilla Sixtina, Vaticano.

52



Fig. 52. Cabeza de mujer. Leonardo da Vinci. Galleria Uffizi, Florencia.

Fig. 53. Autorretrato. Leonardo da Vinci. Sanguina. Biblioteca Reale, Turín.



El Cinquecento

arte, o autor como arquitecto de la Basílica de San Pedro de Roma, Miguel Ángel puede considerarse al igual que Leonardo da Vinci otro gran genio del Renacimiento. Como dibujante nos ha dejado multitud de dibujos, algunos esbozados, otros acabados, en su mayoría estudios sobre la figura humana, utilizando tanto el carboncillo como la sanguina y realizados sobre papel de diferentes colores. Es interesante saber que Miguel Ángel se consideraba ante todo escultor, a pesar de haber creado obras tan importantes como los frescos de las pinturas del techo de la Capilla Sixtina.

Otro gran pintor del Cinquecento es Rafael de Urbino. A él se le atribuyen obras tales como La crucifixión con dos ángeles y La coronación de la Virgen. Fue un pintor que desde muy joven consiguió tanta fama e

Fig. 55. La Virgen, Santa Ana, Jesús y San Juan niño. Leonardo da Vinci.



54



Fig. 54. Cabeza de joven. Fragmento. Rafael de Urbino.

56

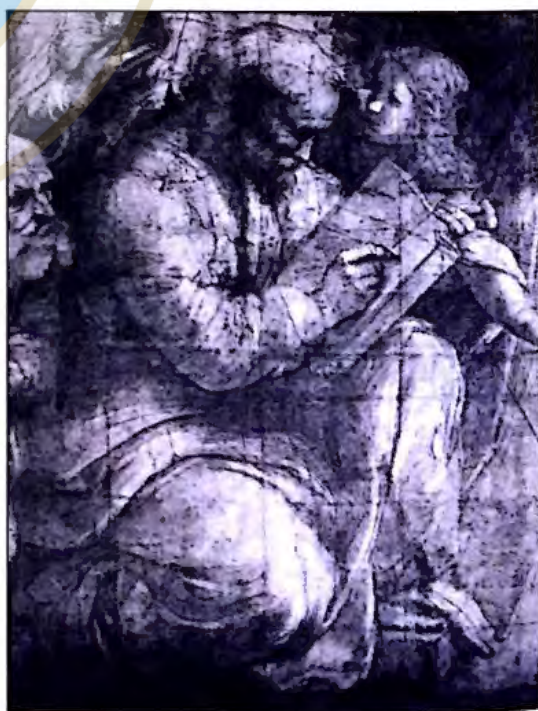


Fig. 56. Cartón preparatorio para La escuela de Atenas. Rafael de Urbino (1483-1520). Carboncillo sobre trazos a la sanguina. Biblioteca Ambrosiana, Milán.

El Cinquecento

importancia como Leonardo da Vinci y Miguel Ángel.

De ahí que el papa Julio II le encargara la realización de las Stanze en el palacio del Vaticano donde Miguel Ángel estaba pintando la Capilla Sixtina. Sus dibujos, tanto a la pluma como al lápiz, reflejan un trazo fluido y ligero con un carácter refinado y culto. Finalmente, en su trayectoria junto con Miguel Ángel y otros pintores venecianos, encuentra una dimensión pictórica más plástica con los lápices o con el carboncillo. Otros grandes artistas de la época influenciados por los tres grandes maestros son, por ejemplo, Fray Bartolomeo della Porta, Andrea del Sarto, o Parmigianino. Finalmente, dentro de las influencias venecianas y siguiendo la tradi-

Fig. 57. Cabeza de mujer. Jacopo Bassano. Graphische Sammlung, Colección Albertina, Viena.

57

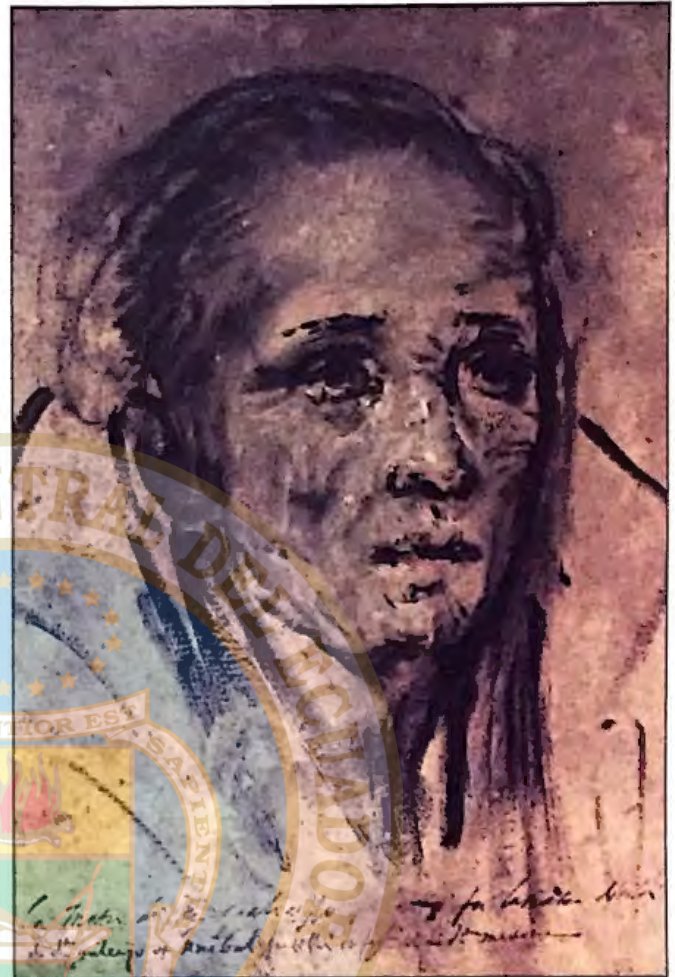
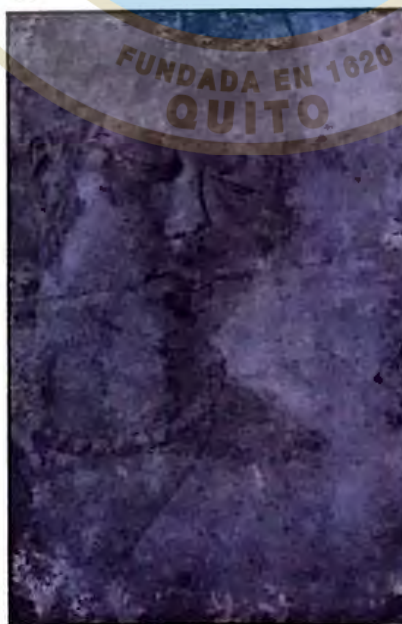


Fig. 58. Arquero. Jacopo Tintoretto. Galleria Uffizi, Florencia.

59



58

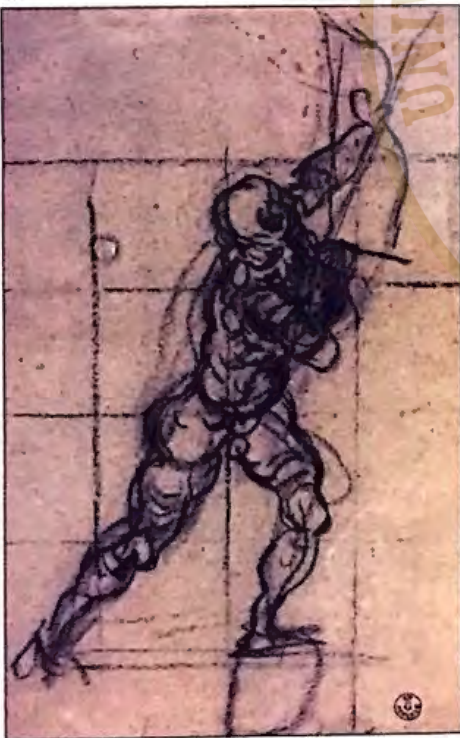


Fig. 59. Cabeza de mujer. Lorenzo Lotto. Gallerie dell'Accademia, Venecia.

60



Fig. 60. Retrato de mujer joven. Tiziano Vecelli (1490-1576). Dibujo al carbón realzado con creta blanca. Galleria Uffizi, Florencia.

El Cinquecento

ción de Parmigianino podemos encontrar a artistas como el genovés Luca Cambiaso o Parma Federico Barocci.

La figura destacadísima de la época fue Tiziano, que puede considerarse el pintor más importante del Cinquecento veneciano.

Primeramente se formó en el taller de Giovanni Bellini para, posteriormente y siguiendo los pasos de Giorgione, acabar pintando obras tan importantes como El amor sacro y el amor profano. En la vejez, evolucionó hacia un estilo caracterizado por una gran espontaneidad y soltura, anticipándose con sus pinceladas y sus manchas de color al Impresionismo.

61



Fig. 61. Una liebre. Alberto Durero. Acuarela e iluminaciones a gouache. Graphische Sammlung, Colección Albertina, Viena.

62



Fig. 62. Cabeza de un anciano. Andrea del Sarto (1486-1531). Dibujo al carboncillo. Galleria Uffizi, Florencia.

63



Fig. 63. El dibujante del ánfora, grabado de "Instrucciones para medir". Alberto Durero. Pluma. Kupferstichkabinett, Berlín.

El Cinquecento

Otros artistas contemporáneos de Tiziano en Venecia fueron Sebastián del Piombo, Veronese y Lotto. Prácticamente todos los artistas venecianos dibujaban con el carboncillo o con materiales similares al lápiz carbón actual. Finalmente, cabe destacar los dibujos de Jacopo Bassano y de Jacopo Tintoretto, así como al discípulo de Tiziano, El Greco, que vivió inicialmente en Venecia y en Roma para más tarde seguir su carrera artística en España. A diferencia de los artistas italianos del Cinquecento que fueron básicamente pintores, sus colegas contemporáneos del Norte de Europa, en su mayoría fueron grabadores. Sin lugar a dudas, el gran artista del Renacimiento europeo fue Alberto Durero. Influenciado por Bellini, Tiziano y Leonardo durante sus viajes a Italia, Durero introdujo en Europa las formas renacentistas italianas. Su obra está formada básicamente por grabados, aunque también incorpora dibujos de estudio y algunas acuarelas y óleos.

Inspirándose en Durero, aparecen artistas nórdicos de gran originalidad; entre ellos destaca Mathis Grünewald, Albrecht Altdorfer y Hans Baldung Grien.

Contemporáneos de Durero son también, Hans Holbein, joven suizo e importante retratista de personajes de la burguesía y de la nobleza suizo-alemana e inglesa. Por otro lado entre los dibujantes holandeses cabe destacar a Pieter Bruegel que sigue la tradición gráfica de El Bosco, con su estilo entre realista y fantástico puede comprobarse en sus retratos, a veces grotescos o caricaturescos. Finalmente cabe nombrar por su obra dedicada prácticamente al grabado y al dibujo a Hendrick Golzius.

64



Fig. 64. Estudio para el busto de un anciano. Federico Barocci (1535-1612). Grafito y lápiz blanco. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Fig. 66. Retrato de dama. Hans Holbein. Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea.



Fig. 65. Cabeza de mujer. Alberto Durero. Carboncillo con fondo en acuarela verde. Museum Boymansvan Beuningen, Rotterdam.

65



El siglo XVII

El siglo XVII se caracteriza por la aparición del arte barroco, estilo que acentúa la representación de los valores sobrenaturales por una parte y, por otra, la realización de grandes proyectos promovidos generalmente por la realeza de la época. Aunque desde concepciones artísticas contradictorias, los Carracci y Caravaggio fueron los promotores del arte barroco del siglo XVII. Por una parte, el fenómeno de las academias, promovido por los Carracci, defendía el "modelo ideal", producto del arte más tradicional. Por otra parte en contraste con el ordenado proceder del método académico, aparece la revolución de Caravaggio, promoviendo un modelo de artistas más solitarios y celosos de sus propias obras.

68



Fig. 68. Anquises y Venus. Agostino Carracci (1557-1602). Pluma y tinta marrón sobre marca de sanguina. Christ Church, Oxford.

67



Fig. 67. Cuatro figuras para el fresco de "San Pedro en casa de Simón el curtidor". Ludovico Carracci (1555-1619). Sanguina con realces blancos. Galleria Uffizi, Florencia.

69



Fig. 69. Paisaje con río y barca. Annibale Carracci (1560-1609). Pluma y tinta marrón. County Museum of Art, Los Ángeles.

El siglo XVII

Al igual que existen dos concepciones artísticas, también se crean dos grandes centros de producción: Italia y los Países Bajos, que bipolarizan la mayor parte de la producción artística dentro del ámbito del dibujo del siglo XVII.

La familia Carracci de origen boloñés, estaba formada por Ludovico el mayor y sus sobrinos Annibale y Agostino. Los tres fundan en Boloña la academia denominada de los Incamminati, también llamada en un principio Academia del Natural. Annibale que fue el artista más considerado de los tres, pintó en colaboración con su hermano Agostino la decoración de la Galleria Farnese. Estas primeras academias fundadas en Italia tuvieron gran éxito.

Fig. 72. Estudio para un Atlante. Annibale Carracci. Sanguina. Louvre, París.



Fig. 73. Retrato de hombre pensativo. Annibale Carracci. Clarión negro. Gallerie dell' Accademia, Venecia.

70



Fig. 70. Niño enfermo. Annibale Carracci. Sanguina, acuarela. Devonshire Collection, Chatsworth.

71



Fig. 71. Estudio para la cabeza de San Prócoro. Guido Reni (1575-1642). Clarión negro. Christ Church, Oxford.

73



El siglo XVII

por lo que se fueron creando muchas más tanto en Italia como en todo el resto de Europa.

Entre los seguidores de la academia de los Carracci podemos destacar entre otros a Guido Reni, Simón Vouet y Guercino.

Con la revolución barroca de Caravaggio se crea la escuela naturalista que posteriormente inspirará a los grandes maestros del siglo XVII: Velázquez, La Tour, Rubens y Rembrandt. Lamentablemente, se desconoce la autoría de dibujos por parte de Caravaggio, lo cual no es de extrañar ya que pintaba directamente sin realizar ningún dibujo ni esbozo

Fig. 74. *Mujer con dos esculturas en la mano y estudios de manos.* Simon Vouet (1590-1649). Clarión negro. National Gallery of Art, Washington

Fig. 75. *Mademoiselle Puwigné.* Quentin La Tour. Pastel. Musée Antoine Lécuyer.

74



75



Fig. 76. *Busto de mujer de perfil.* Guercino (1591-1666). Pluma sobre papel de marfil. Collezione Horne, Florencia.

76



El siglo XVII

previo. Entre la influencia de los Carracci y el pictoricismo veneciano, posiciones al tiempo clásicas y pictóricas, aparece una corriente de artistas franceses residentes en Roma. Entre ellos cabe destacar a Nicolás Poussin y a Claude Gellée.

Los toques de pincel de este último que enriquecen el trazo a lápiz con un sentimiento de libertad, solamente volveremos a encontrarlos con la llegada de los grandes paisajes preimpresionistas de Corot.

Bajo la influencia de las escuelas italianas aparecen en Europa del norte Pieter Paul Rubens y Anton Van Dyck. A través de estos dos maestros la pintura flamenca pudo obtener toda la ventaja posible de la experiencia carraccesca y neo-veneciana. En el campo del dibujo es excepcional la aportación de Rubens, que para poder atender

Fig. 77. Medoro y Angélica. Nicolas Poussin. Sanguina, pluma, pincel y bistre. Nationalmuseum, Estocolmo.

Fig. 78. Paisaje con Diana y Calixto. Fragmento. Claude Gellée (1600-1682). Pluma y pincel gris. Devonshire Collection, Chatsworth.

77



78



79



Fig. 79. Cleopatra. Rembrandt. Sanguina. Hebrandthuis, Amsterdam.

Fig. 80. Paisaje con casa rústica. Rembrandt (1606-1669). Pluma y pincel con tinta marrón. Teylers Stichting, Haarlem.

80



El siglo XVII

todos sus encargos realizó más de dos mil quinientos cuadros durante toda su vida. Para ello, Rubens creó su propio taller en el que estuvieron discípulos de la talla de Van Dyck, Jordaens y Wildens entre otros.

Entre los grandes artistas del siglo XVII holandés, destaca sobre todos ellos, Rembrandt, otra de las máximas personalidades del dibujo de todos los tiempos. Su obra se compone de millares de dibujos y de una extraordinaria serie de grabados. Respecto a las técnicas o temáticas que utilizaba, podemos afirmar que eran prácticamente todas, aunque eso sí, con su fuerte acento y toque personal. En sus últimos dibujos, así como en sus últimos cuadros, Rembrandt parece perder de forma progresiva la alta definición de los contornos para quedar reflejadas básicamente la luz y la sombra, en un expresivo y agudo dramatismo. Siguiendo la escuela de Rembrandt e influenciados por él, cabe destacar a Leonar Bramer,

Fig. 81. *Mujer pensativa*. Rembrandt. Píncel y tinta marrón, acuarela con toques de greda. Nationalmuseum, Estocolmo.

81



Fig. 82. *Tres Cariátides*. Pieter Paul Rubens (1577-1640). Sangüina, píncel y tinta roja, iluminaciones a greda. Museum Boymansvan Beuningen, Rotterdam.

82



83

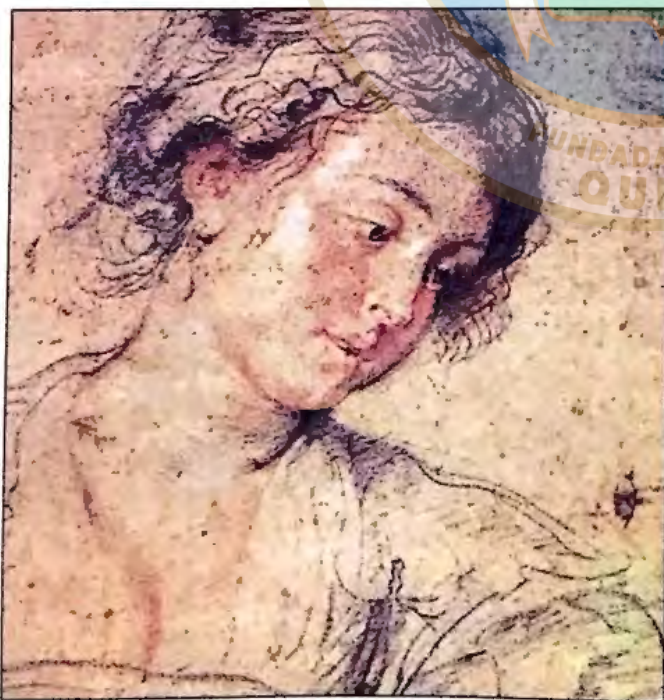


Fig. 83. *Joven muchacha de medio cuerpo*. Fragmento. Pieter Paul Rubens. Dibujo a la creta negra, carboncillo negro y sanguina con realces a la creta blanca. Museum Boymansvan Beuningen, Rotterdam.

El siglo XVII

Nicolaes Maes, Hendrick Avercamp, entre otros.

Contemporáneos de Rembrandt y Rubens fueron, en España: Ribera, Velázquez, Zurbarán y Murillo. Es difícil citar algún dibujo de Velázquez, probablemente demasiado pictórico en las expresiones, como para dar valor a los medios creativos de la gráfica. Los mejores dibujos de la época pertenecen a José de Ribera, inspirados fundamentalmente en la experiencia de Caravaggio. De todas formas, su estilo con una gran fuerza plástica y de claroscuro fue seguramente el enlace hacia la obra de Francisco de Zurbarán, del que se conocen algunos dibujos como estudios para pinturas de un impresionante naturalismo.

Fig. 85. Santa Irene. José Ribera. Christ Church, Oxford.

85



84



Fig. 84. Cabeza de monje. Francisco de Zurbarán. British Museum, Londres

86



Fig. 86. Mujer con muñeca. Leonard Bramer (1596-1674). Pincel con tinta india negra y gris, realzada en blanco sobre papel gris. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



El siglo XVIII

Con el paso del estilo Barroco al Rococó, propio del siglo XVIII, se produce también un cambio en los centros de producción gráfica: si los principales centros eran, durante el Barroco, Roma y los Países Bajos, ahora pasan a ser Venecia y París.

Desde principios del siglo XVIII, Venecia acogió a un importante grupo de artistas que se caracterizaba por sus continuos viajes al extranjero. Entre ellos cabe destacar a Marco y Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini, Jacobo Amigoni y Gaspare Diziani; todos ellos se mueven entre Roma, Nápoles, Florencia y Milán y después Inglaterra, Países Bajos y Francia así como Alemania y Polonia. Estos continuos viajes determinan de forma importante un estilo con influencias internacionales y se puede considerar que Sebastiano Ricci fue el artista que determinó el paso del Barroco al Rococó.

Bajo la influencia de los dibujos de Pellegrini, Gianantonio Guardi alcanza la más alta expresión del

Fig. 87. Paisaje con figuras. Fragmento. Sebastiano Ricci (1659-1734). Lápiz negro, pluma y pincel, tinta marrón y sepia. Gallerie dell' Accademia, Venecia.

87



Fig. 88. La reunión o El baile de máscaras. Gianantonio Guardi (1699-1760). Pluma y acuarela marrón sobre marca de lápiz. Art Institute, Chicago.

88



89



Fig. 89. Banquete de las bodas Polignac. Francesco Guardi. Lápiz negro y sepia, acuarela de colores. Museo Correr, Venecia.

El siglo XVIII

90

trazo Rococó. Entre los dibujos del siglo XVIII veneciano cabe destacar a Gian Battista Tiepolo por ocupar su obra una posición preeminente, con más de un millar de láminas. Tiepolo dibujaba con materiales suaves y sobre papeles grises azulados como actividad preparatoria de sus frescos. Particularmente singular es también su producción de caricaturas, llenas de vitalidad, humor y realizadas con un trazo airoso y descuidado.

Por lo que a la temática paisajista veneciana se refiere, sus máximos exponentes son: Canaletto y Francesco Guardi, hermano de Gianantonio Guardi, conservándose de su obra centenares de ejemplares gráficos. A Canaletto se le puede considerar como uno de los mayores exponentes internacionales de las técnicas gráficas, tanto en el terreno del dibujo como de la acuarela.

Si Canaletto se caracteriza por la precisión de su dibujo, Guardi, nos ofrece una obra con una impresión



Fig. 90. Tres cabezas de negro. Jean-Antoine Watteau. Clarión negro y dos tonos de sanguina, iluminación en clarión blanco y acuarela. Louvre, París.

Fig. 91. Vista de Santa Elena. Canaletto (1697-1768). Lápiz pluma, tinta marrón y tinta gris. Royal Library, Windsor.



91

El siglo XVIII

airosa y pictórica. Su obra se enmarca en la luminosa atmósfera veneciana, incorporando así mismo los típicos rasgos de la impaciente incertidumbre del Rococó.

Al igual que en Italia, en el resto de Europa se desarrolla también una intensa actividad artística. En Francia, en pleno resplandor de la realeza, triunfa el *esprit-de-finesse* de Jean-Antoine Watteau, gentil intérprete del espíritu de la regencia y de Luis XV. En sus dibujos, utilizaba técnicas rápidas como el carboncillo, el clarión de colores o la sanguina, siendo sus temas generalmente figuras y ambientes. Influen-

92



Fig. 92. Mujer desnuda tendida. François Boucher (1703-1770). Sanguina realizada en blanco sobre papel beige. Fogg Art Museum, Cambridge.

93



Fig. 93. Pequeño concierto. Gian-domenico Tiepolo (1727-1804). Carboncillo, pluma, acuarela en sepia. Museo Correr, Venecia.

94



Fig. 94. Criado que sirve vino a un señor. Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-1779). Sanguina y clarión negro. Nationalmuseum, Estocolmo.

El siglo XVIII

95

ciado por Watteau. François Boucher realiza sus primeros grabados. Sus obras expresarán una elegancia festiva y una gran luminosidad, interpretando temas sobre el estudio del desnudo femenino y el retrato, así como numerosos paisajes.

Otra gran personalidad dentro del arte del dibujo en la Francia del siglo XVIII es Jean-Baptiste-Siméon Chardin que, utilizando sanguinas y clariones de colores, fue orientándose cada vez más hacia la realidad dentro del fluido modelo de Watteau. En la segunda mitad del siglo, Francia, nos brinda, uno de sus más importantes dibujantes: Jean-Honoré Fragonard. Se caracteriza básicamente por su trazo ligero y rápido, por tocar casi todas las técnicas, y por su gran variedad temática que va desde el retrato a la pintura de género o el paisaje.

Entre los grandes dibujantes del siglo XVIII cabe también destacar a Thomas Gainsborough por sus estudios de la figura y los paisajes;



Fig. 95. Signora Felice Bocca Stretto. Richard Wilson (1713-1782). Clarión negro. Ashmolean Museum, Oxford.

Fig. 96. Dos mujeres conversando. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Museum Boijmansvan Beuningen, Rotterdam.

También a Richard Wilson del que se conservan numerosas láminas de paisajes, así como apuntes rápidos de figura; y finalmente a Thomas Rowlandson, con sus dibujos a la pluma coloreados a veces a la acuarela. Uno de los grandes maestros de la pintura española, contemporáneo de los artistas europeos del siglo XVIII es: Francisco de Goya. Célebre por su importantísima trayectoria como pintor, nos deja también una producción gráfica, sobre todo de grabados. Entre ellos, cabe destacar: los Caprichos, la Tauromaquia y los Desastres de la guerra.

96



Fig. 97. Los desastres de la guerra: con o sin razón. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).- Aguafuerte. Museo del Prado, Madrid.

97



Del Neoclasicismo al Realismo

Iniciándose a mediados del siglo XVIII, el Neoclasicismo, invade las primeras décadas del siglo XIX con su proclama del "bello ideal". Jacques-Louis David, gran pintor de la Revolución Francesa, puede considerarse como el precursor del Neoclasicismo, estilo que como su nombre indica tiene una clara connotación clásica, reflejo de la antigua Roma. Importante representante de la época neoclásica es también Jean Auguste-Dominique Ingres que con su línea de gran valor expresivo nos lleva casi al límite del arabesco decorativo. Dentro de su obra destacan los desnudos de vibrante sensibilidad, así como sus retratos de

Fig. 98. Vista de la Giudecca, salida del sol (Venecia). Joseph Mallord William Turner. British Museum, Londres.

98

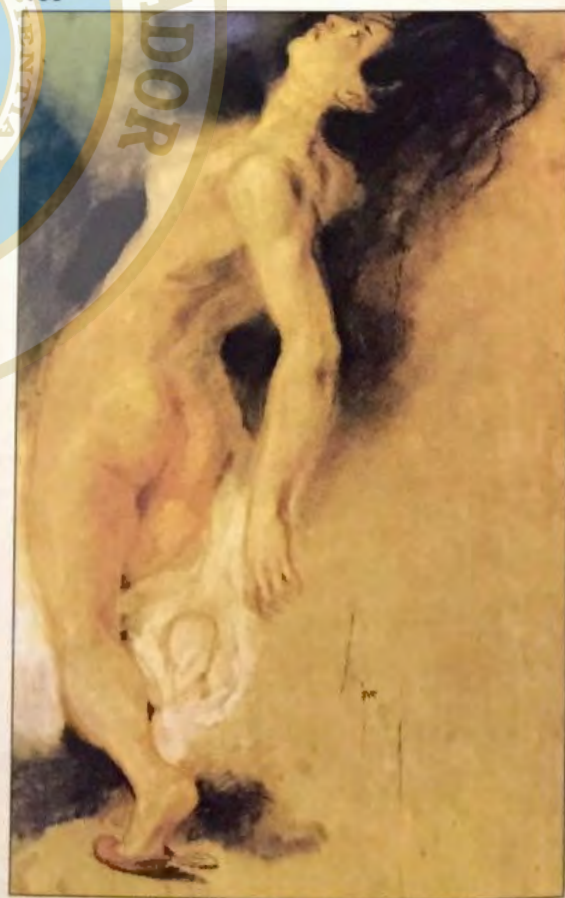


99



Fig. 99. Adán y Eva. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Lápiz. Fogg Art Museum, Cambridge.

Fig. 100. Estudio de mujer desnuda. Eugène Delacroix (1790-1863). Pastel sanguina y realces de blanco. Museo del Louvre, París.



Del Neoclasicismo al Realismo

precisión suprema, casi simbolistas, y de una gran belleza abstracta. Siguiendo la misma tendencia lineal de Ingres, sobresale dentro de la escuela inglesa a William Blake, el cual desarrolla un estilo cuyos efectos pictóricos parecen suscitar sentimientos exaltados propios de una tensión dramática. Junto con Blake y siguiendo una aparente estilo gráfico lineal emerge con fuerza la obra de William Turner, importante acuarelista de la época. También despunta como gran acuarelista relevante y siguiendo la misma tradición que William Turner, John Constable, siendo muy conocidos sus magistrales paisajes con efectos de luz, en su caso ya sensiblemente realistas.

101



Fig. 101. Crepúsculo. Jean-François Millet (1814-1875). Lápis negro y pastel, Museum of Fine Arts, Boston.

102



Fig. 102. Dos estudios de cabeza de hombre. Jean-François Millet. Lápis negro. Museo del Louvre, París.

Del Neoclasicismo al Realismo

A caballo con la escuela inglesa, a finales del siglo XVIII y principios del XIX surge una óptica de la realidad natural que se perfila como el inicio de la formación de la estética romántica y del realismo de Corot, Rousseau y Courbet. Entre 1810 y 1820, con Théodore Géricault y Eugène Delacroix se manifiesta, en Francia, la reacción al Clasicismo.

Fig. 104. El bosque de Compiègne. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875). Lápiz y pluma sobre papel gris. Musée des Beaux Arts, Lille.

103



Fig. 103. La caza del rey, en el bosque de Fontainebleau. Théodore Rousseau (1812-1867). Carboncillo, aguada marrón y gris, realces de acuarela. Museo del Louvre, París.

104



Fig. 105. Pastora de ovejas. Jean-François Millet. Clarión y clariones de colores, carboncillo y difumino. Art Museum, Cincinnati.

105 1620



Del Neoclasicismo al Realismo

106

De este último sobresalen sus dibujos de gran efecto pictórico, con una línea enérgica e impulsiva. Con ellos se inicia el prefacio de lo que será el credo estético del Romanticismo. A partir de 1830 aparecen definitivamente los dibujantes del paisaje de estilo romántico. Entre ellos como ya hemos mencionado antes, destacan Jean-Baptiste-Camille Corot, Jean-François Millet y Gustave Courbet. Del primero son característicos sus extraordinarios efectos de luz, del segundo la esencialidad del trazo recordando ciertos ejemplos de Rembrandt, y del tercero sus fuertes contrastes de sombra y luz. Por último, hay que señalar figuras tan importantes como Mariano Fortuny, en España, con sus magníficas acuarelas; al estadounidense Homer gran ilustrador y acuarelista, y a las escuelas románticas italianas de Lombardía y Piamonte.



Fig. 106. Retrato de mujer en pórtico. Mariano Fortuny (1838-1874). British Museum, Londres.

107



Fig. 107. Autorretrato con pipa. Gustavo Courbet (1819-1877). Carboncillo. Wadsworth Atheneum, Hartford.

Impresionismo y Post-impresionismo

En el siglo XIX y, más concretamente, en el Salón Anual de las Bellas Artes de París de 1863, el jurado de aquella edición que representaba a este Salón, rechazaba toda la obra de un grupo de artistas a los que posteriormente se llamaría Impresionistas. En 1874 Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne y otros, deciden organizar una exposición en la Galería del fotógrafo Nadar, en París. Una vez más su obra es rechazada por el público y por la crítica. En ella Monet expone un cuadro titulado Impresión, amanecer, cuadro del que la crítica se burla considerando a la obra más que una pintura una simple impresión del artista. A raíz de este comentario, este grupo de artistas pasó a ser denominado a partir de entonces y de forma peyorativa, los impresionistas. No obstante, y a

108

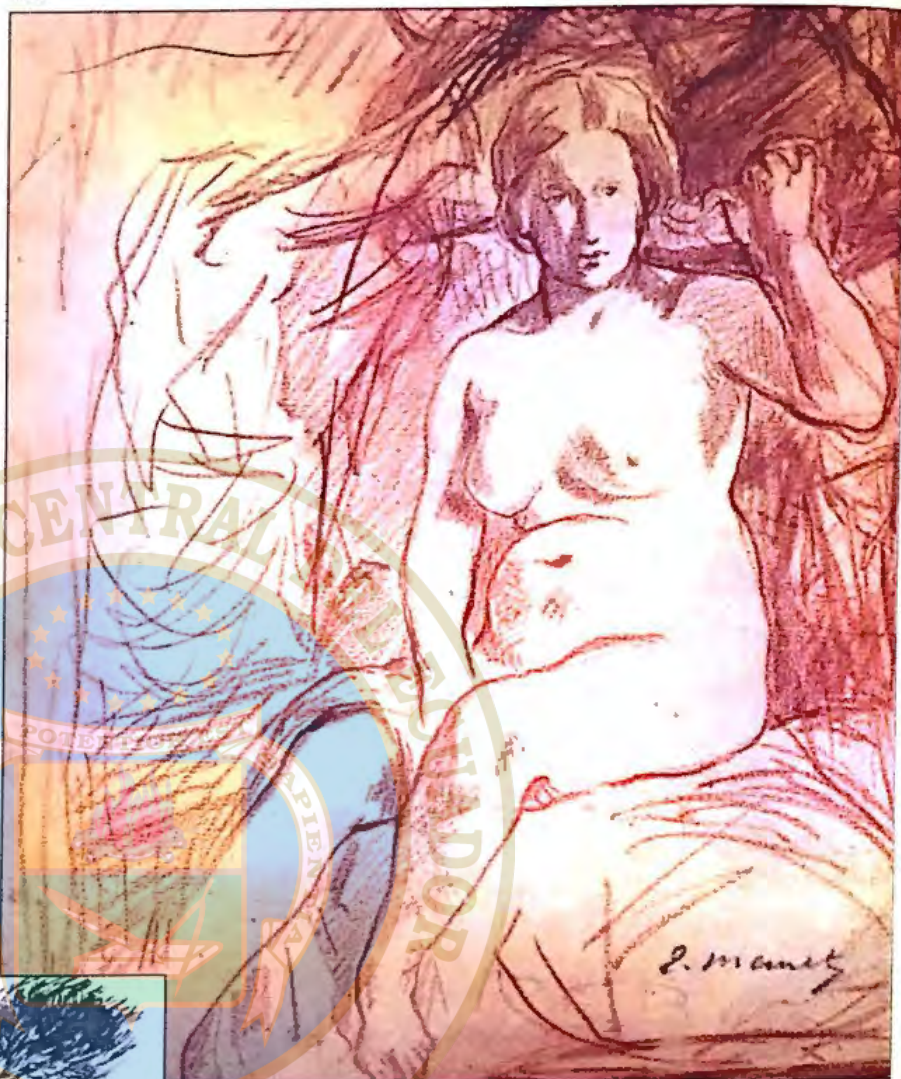


Fig. 108. Mujer desnuda sentada. Édouard Manet (1832-1883). Sanguina. Art Institute, Chicago.

109

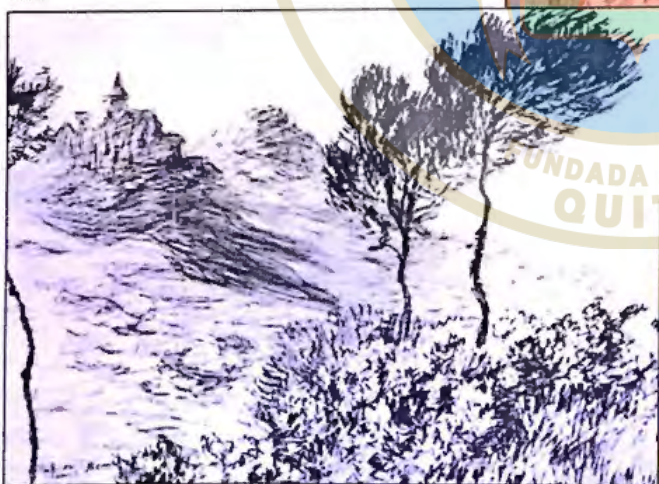
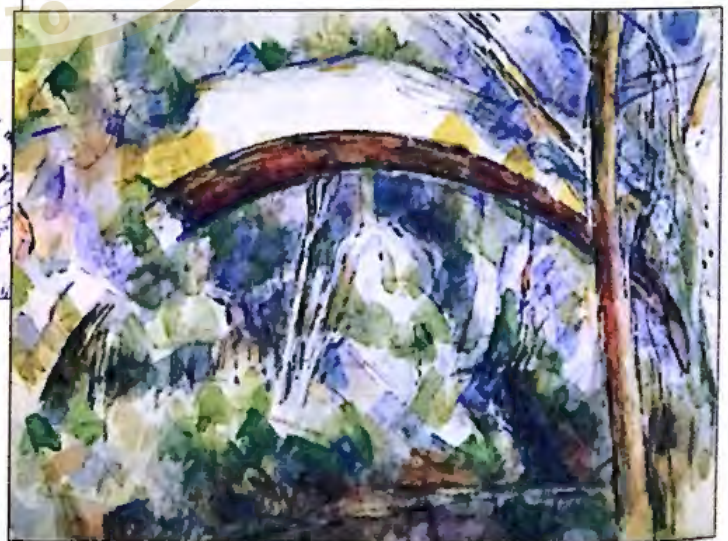


Fig. 109. La iglesia de Varengeville. Claude Monet (1840-1926). Lápiz negro. Colección privada, París.

Fig. 110. Le pont des Trois Sautets. Paul Cézanne (1839-1906). Lápiz y acuarela sobre papel blanco. Art Museum, Cincinnati.



Impresionismo y Post-impresionismo

pesar de este cúmulo de circunstancias adversas, los impresionistas siguieron luchando para defender su arte hasta que les fue reconocido universalmente.

El Impresionismo fue, en su época, una verdadera revolución por el hecho de que rompía prácticamente con todos los estilos anteriores. Se acabaron los grandes temas históricos y los colores y tonos oscuros; la pintura se hacía a partir de aquel momento al aire libre, los temas se basaban en la vida cotidiana y el color, la luz y la composición se concebían completamente distintos.

En el ámbito del dibujo, es fácil imaginar que, dadas las características propias del Impresionismo, el dibujo no tuvo un lugar preponderante en la aparición de esta escuela.

Fig. 112. *Desnudo femenino*. Auguste Rodin (1840-1917). Lápiz y acuarela. Art Institute, Chicago.



112

111



Fig. 111. *Después del baño*. Edgar Degas (1834-1917). Carboncillo y pastel. Fogg Art Museum, Cambridge.

113



Fig. 113. *La araña*. Odilon Redon (1840-1916). Carboncillo. Louvre, París.

Fig. 114. *Retrato de Madame Jules Guillemet*. Édouard Manet (1832-1883). Dibujo al carbón. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

114



Impresionismo y Post-impresionismo

la artística pictórica. Ello no quita, de todas formas, que muchos de los impresionistas, y post-impresionistas, utilizasen el dibujo como forma de expresión artística.

Édouard Manet, por ejemplo, nos deja dibujos con un trazo que se expresa más en la mancha que en la línea. Los dibujos de Claude Monet son mucho más cercanos al concepto Impresionista, con técni-

y carboncillo o con "crayons" a la acuarela.

Cabe destacar a otros artistas que trabajan en París, como James Whistler, o el veneciano Federico Zandomenighi, los dos muy cercanos al estilo de Degas, con dibujos y bocetos al carboncillo de gran delicadeza. También debemos mencionar a Georges Seurat, fundador del Puntillismo, con sus dibujos

destinados a la investigación de la modulación de la luz. Junto a él está Odilon Redon, grafista, que toca temas extravagantes y a menudo surrealistas. Entre los muchos otros impresionistas de la época, también sobresale Paul Gauguin, que utiliza una técnica elemental, basada en contornos expresivos y tintas marginales. Y por supuesto, no podíamos dejar de mencionar

116



117

cas muy particulares de clarión oscuro. Edgar Degas y Pierre Auguste Renoir, por el contrario, se mantienen mucho más dentro del estilo de Ingres.

De todas formas, con la llegada de los post-impresionistas retoma fuerza el interés por el dibujo como forma de expresión artística autónoma. Entre ellos podemos destacar a Paul Cézanne, del cual poseemos gran cantidad de pruebas con lápiz

115



Fig. 115. Manga Gigot. Federico Zandomenighi (1841-1917). Pastel. Colección privada, Milán.



Fig. 117. Yvette Guilbert da las gracias al público. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Lápiz y acuarela. School of Design Museum of Art, Rhode Island.

Impresionismo y Post-impresionismo

a Vincent Van Gogh, que primeramente crea sus dibujos con toque realista al carboncillo y a la acuarela, para luego dibujar con la pluma, acercándose al estilo arabesco, promoviendo los inicios del sofisticado Art-Nouveau. A la gráfica de Van Gogh se le acerca también el de Henri de Toulouse-Lautrec, plasmada sobre todo en sus litografías a color relacionadas con el mundo del teatro.

A finales del siglo XIX y principios del XX, se inicia en Europa La Belle Époque junto con el movimiento del Art-Nouveau, que se caracteriza por el ideal estilizado y decorativo. Esta nueva tendencia artística abre otra vez un gran espacio a la expresión gráfica del dibujo. Dentro de esta escuela cabe destacar a Gustave Moreau, William Morris, Ferdinand Hodler, Barbier, Gustav Klimt y Aubrey Beardsley.

119



Fig. 118. Mujer que lee de perfil. Gustav Klimt (1862-1918). Lápis. Graphische Sammlung, Colección Albertina, Viena.

118



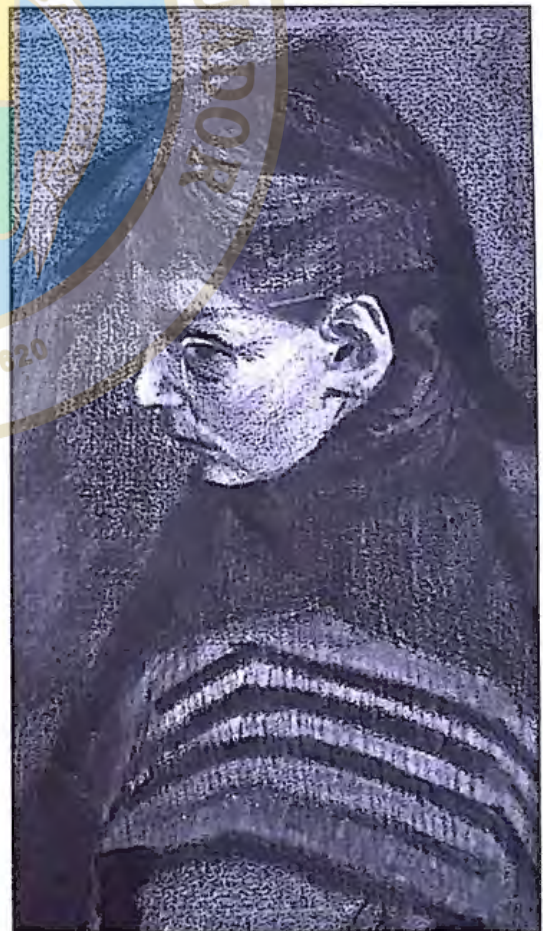
Fig. 119. Retrato de muchacha. Ferdinand Hodler (1853-1918). Lápis y difuminado. Oeffentliche Kunstsammlung, Basilea.

121



Fig. 120. Retrato de niña despeinada. Vincent Van Gogh (1853-1890). Clarión negro y pincel con acuarela gris y blanca. State Museum Kröller-Müller, Otterlo.

Fig. 121. J'ai baisé ta bouche. Aubrey Beardsley (1872-1898). Pluma y tinta. University Library, Princeton.



El dibujo en la actualidad

Al principio del siglo XX y, más concretamente en 1905, durante el salón de otoño de París, el crítico de arte francés Vauxcelles pronunciaba la siguiente frase: "Voilà Donatello par mi les fauves". Con esta frase se bautizaba a un grupo de jóvenes artistas que consideraban el color como base de toda obra artística. Esta famosa frase nació a consecuencia de lo que vio Vauxcelles, al visitar el salón de París. En el centro de una de las salas se presentaba una escultura de Marquet con un marcado estilo académico, a cuyo alrededor se encontraban los cuadros expuestos por los jóvenes fauvistas. Así calificó Vauxcelles a esta escuela al exclamar "He aquí a Donatello entre las fieras". Desde el punto de vista del arte del dibujo los jóvenes fauvistas no con-

sideraban fundamental la expresión gráfica del dibujo. Sólo Henri Matisse, uno de los más importantes fauvistas, iba a plasmar de nuevo los valores del grafismo de trazo pictórico. Tampoco el movimiento cubista, con George Braque y Pablo Picasso a la cabeza, iban a dar mucha importancia a la expresión gráfica del dibujo. Habrá que esperar al período clásico de Pablo Picasso, para constatar la aparición de numerosos dibujos en los que pone de manifiesto una recuperación de la línea ingresiana. Así mismo, en el Guernica, donde Pablo Picasso inicia el Cubismo, el dibujo juega de nuevo un plano importante con un trazo muy acentuado dentro de las múltiples dimensiones de los planos de color. Al mismo tiempo, en París, algunos

122



Fig. 122. Retrato de Pirendello. Filippo de Pisis (1896-1956). Tinta aguada sobre papel. Colección privada, Venecia.

123

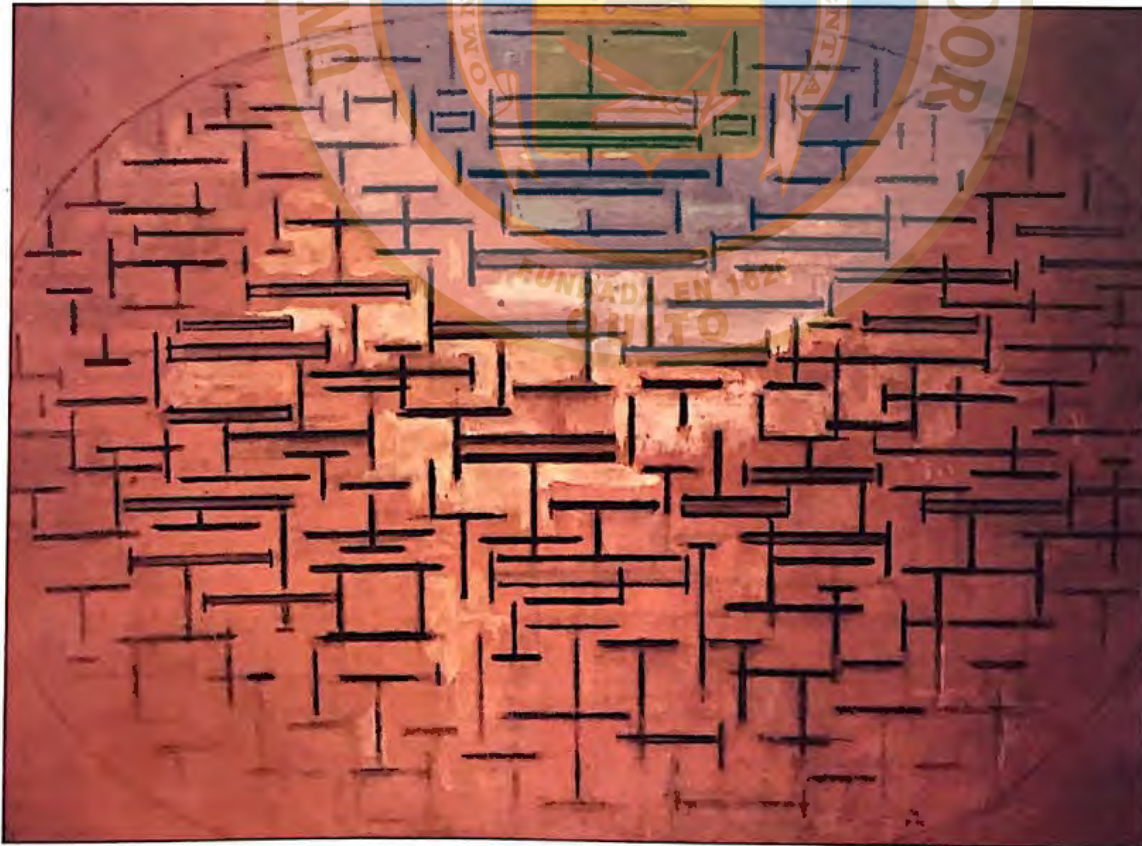


Fig. 123. El mar. Piet Mondrian (1872-1944). Carboncillo y gouche. Colección Peggy Guggenheim, Venecia.

El dibujo en la actualidad

124

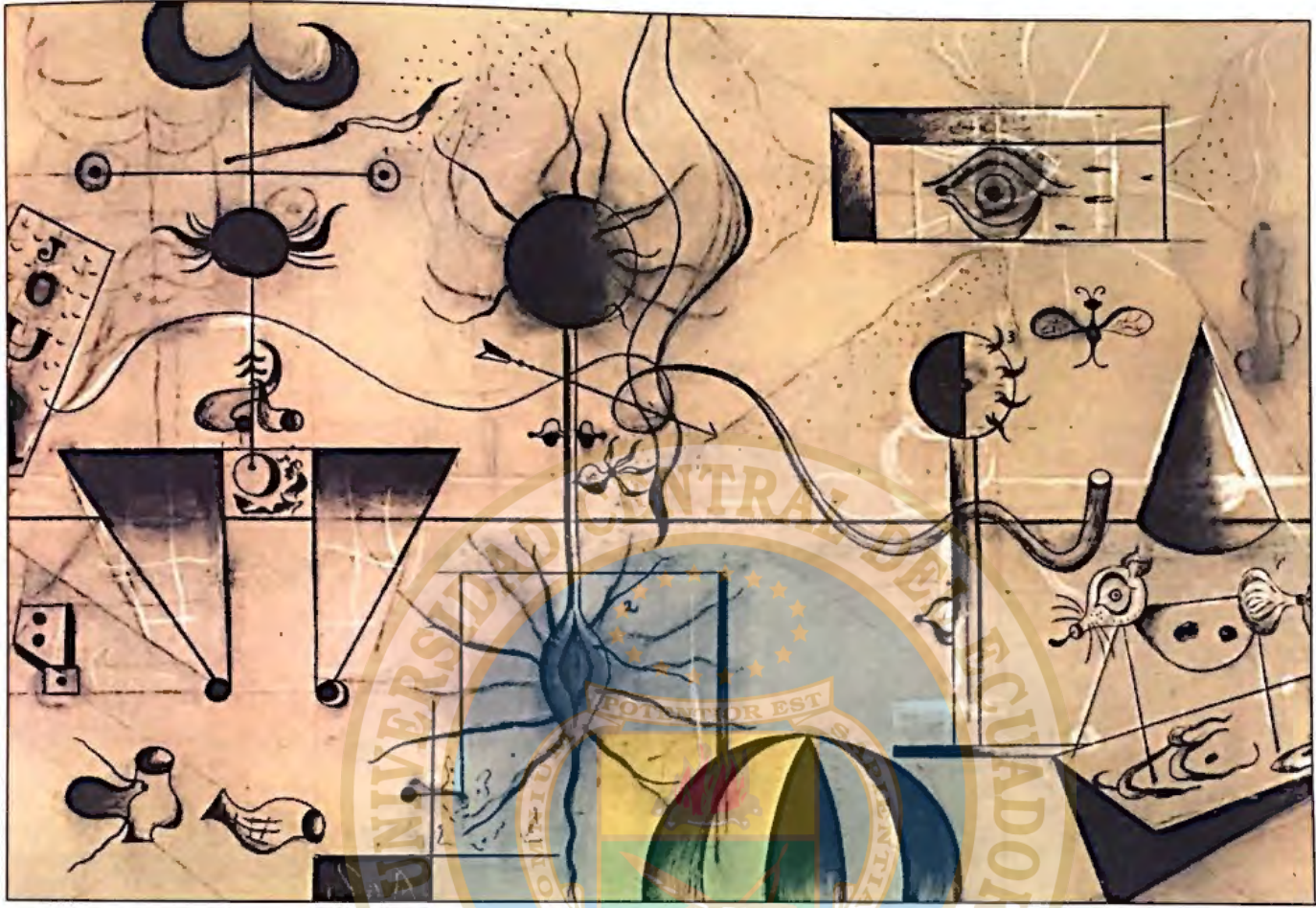
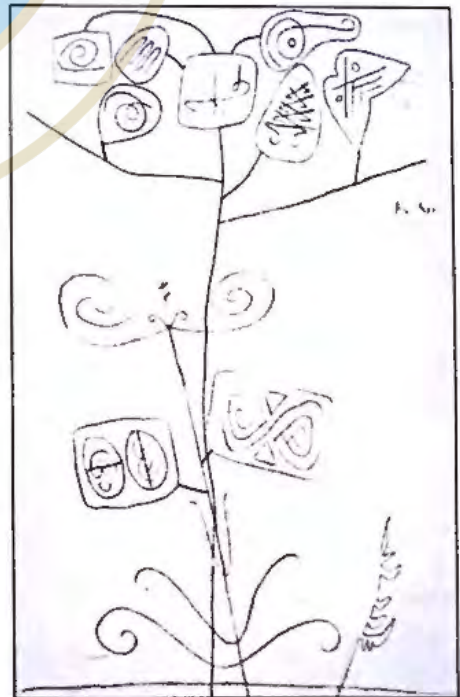


Fig. 124. *La familia*. Joan Miró. (1893-1983). Clarión negro y rojo sobre papel esmerilado. Museum of Modern Art, Nueva York.

Fig. 125. *Simbiosis*. Paul Klee (1879-1940). Lápiz. Colección Félix Klee, Berna.

125



artistas seguían los movimientos figurativos. Entre ellos cabe destacar a Fernand Léger, influenciado por los fauvistas y el Cubismo; al ruso Kasimir Malevich, que se remite básicamente a los cubistas; y al conocido Amedeo Modigliani, influenciado en gran parte por Matisse, cuyos desnudos permiten apreciar una tendencia clara entre el Art-Nouveau y el Cubismo.

Contemporáneos de los fauvistas y los cubistas son los futuristas italianos, fundando al final del primer decenio del siglo, el Futurismo. Esta tendencia se basaba en el culto por la mecanización de la sociedad; los principales exponentes del futurismo son Umberto Boccioni, Balla y Severini.

A principios del siglo XX, también se inicia en Italia el movimiento de

la pintura metafísica, destacando dentro de este estilo Carlo Carrà, Giorgio Morandi y Giorgio De Chirico. Con su línea suave y continua, expresión de un sensible realismo, Morandi, utilizando tanto el aguafuerte como la pluma o el lápiz dibuja sus conocidas naturalezas muertas. Siguiendo en el ámbito del dibujo y en Italia, el veneciano

El dibujo en la actualidad

Gino Rossi, inspirado en Gauguin, alcanza notables resultados en el arte del dibujo. Cabe también mencionar a otros dos grandes dibujantes: Filippo de Pisis y Pio Gemegini. A los dos les une el post-impresionismo de Cézanne, pero su obra viene profundamente marcada por sus distintos caracteres. De Pisis destacan los dibujos con una gran energía casi agresiva, con toques interrumpidos y entrecortados; de Gemegini, los dibujos de trazo lento y con un gran lirismo.

En contraste con los movimientos referidos hasta aquí, nacen el Expresionismo y el arte abstracto, surgidos en Alemania con Ernest Ludwig Kirschner y Wassily Kan-

Fig. 126. *Española con abanico*. Henri Matisse (1869-1954). Carboncillo y difuminado. Musée National d'Art Moderne, París.

Fig. 127. *Estudio para "La Madonna de Port Lligat"*. Salvador Dalí. Colección privada, París.

Fig. 128. *Dos figuras femeninas*. Pablo Picasso. Fragmento. National Gallery of Ireland, Dublin.

126



127



128



El dibujo en la actualidad

dinsky. Entre ellos sobresale la forma gráfica de Kandinsky, con El caballero azul.

Al mismo tiempo se inicia el movimiento de Stijl, cuyo principal representante tanto en el terreno gráfico como en el propio movimiento es Pierre Mondrian.

Otro maestro del arte abstracto es Paul Klee, autor de bellísimos y misteriosos dibujos, con expresiones que sugieren los principios del surrealismo. Fueron integrantes de este movimiento Joan Miró, Oswaldo Licini y Salvador Dalí, cuya producción gráfica es sobresaliente.

La corriente expresionista, incorpora a artistas tan importantes como Escipione o Henry Moore. En el ámbito de la expresión gráfica podemos recordar algunos retratos de Escipione o numerosos dibujos preparatorios de las esculturas de Henry Moore. Cabe también desta-

car dentro de esta corriente a los ingleses Francis Bacon y Graham Sutherland, así como al trágico George Grosz con su trazo fragmentado y abrasador, reflejo del contexto histórico de las dos grandes guerras mundiales.

Así el dibujo de nuestro tiempo nos recuerda un mundo atormentado, con unos artistas que intentan rescatar de él lo bello y lo deseable, todo ello, en gran parte relacionado con el arte Pop y Op cuyos nexos con los maas-media son ampliamente reconocidos.

129



Fig. 129. *Mujer desnuda sentada.* Amedeo Modigliani (1884-1920). Art Institute, Chicago.

130



Fig. 130. *Naturaleza muerta.* Georges Braque (1882-1963). Sanguina. Colección privada, París.



MATERIALES Y UTENSILIOS DE DIBUJO

Poseer un conocimiento lo más amplio posible sobre los materiales y utensilios que se utilizan habitualmente, nos será de gran utilidad a medida que avancemos en el arte de aprender a dibujar. A pesar de que para dibujar sólo sean necesarios unos elementos tan básicos como un lápiz y un bloc de dibujo, en este capítulo hablaremos de muchos otros materiales como las diferentes gomas de borrar, los difuminos, el carboncillo, la sanguina y las cretas, los lápices de colores, así como de otros materiales y utensilios con los que podremos realizar y aprender nuevas y diferentes técnicas. Por otro lado no queremos dejar de señalar que todos los materiales y utensilios que le presentamos a continuación, podrá encontrarlos en cualquier tienda de bellas artes o papelería.

Fig.131. He aquí una pequeña muestra de algunos de los materiales para dibujar. En este próximo capítulo estudiaremos de forma detallada estos y todos los demás materiales y utensilios que se utilizan de forma habitual en el arte del dibujo.



Dibujar al aire libre

Dibujar al aire libre es una magnífica experiencia, muy gratificante para todo artista que gusta de dibujar o pintar al natural.

El dibujo, por otro lado, tiene la gran ventaja de que los materiales necesarios para practicarlo suelen ocupar poco espacio. Así, el material más elemental que necesitaremos para dibujar al aire libre es simplemente un lápiz del nº 2, papel de dibujo o un bloc para dibujar, una carpeta como soporte y una goma de borrar. Este pequeño conjunto se puede llevar en cualquier parte y con él podemos realizar todo tipo de dibujos o apuntes. Si por el contrario queremos transportar más materiales, podemos utilizar una caja de pinturas al óleo de pequeño tamaño. En ella podremos guardar, además de los elementos básicos descritos, otros materiales como diferentes gomas de borrar, difuminos de diferentes tamaños, carboncillos, sanguinas, cretas etc. así como los

utensilios que consideremos adecuados. Las carpetas son igualmente necesarias, no sólo como soporte para dibujar, sino también para almacenar las diferentes clases de papel de dibujo, así como los dibujos terminados.

Además, resulta muy cómodo disponer de un conjunto plegable de caja-estuche y caballete. En el mercado podemos encontrar diferentes modelos y tamaños que, aunque en la mayoría de los casos son para pintar al óleo, nos servirán también para dibujar. Ahora, sólo nos falta donde sentarnos: un taburete plegable, es sin lugar a dudas nuestra gran salvación en muchas ocasiones.

Fig. 132. Resulta muy práctico que en nuestro estudio dispongamos de carpetas de diferentes tamaños. Nos serán de gran utilidad para guardar el papel de dibujo o nuestros dibujos acabados y también como soporte cuando trabajemos fuera de nuestro estudio.

Fig. 133. Cuando queramos resolver un dibujo de forma rápida o queramos realizar un apunte, es totalmente justificable que optemos por dibujar de pie. En este caso deberemos simplemente sujetar la carpeta con la mano izquierda, apoyarla en nuestras ingles y dibujar con la mano derecha (en el caso que seamos diestros).

133



132



Dibujar al aire libre

134



Fig. 134. Para guardar su material de dibujo cuando salga de su estudio, le recomendamos que utilice una caja-estuche como la que puede ver en la fotografía. Se trata de una caja que normalmente se utiliza para guardar pinturas al óleo, pero que sirve igualmente para guardar nuestro material de dibujo.

Fig. 135. Si usted decide dibujar al aire libre, le recomendamos que utilice el material que se puede ver en la fotografía: conjunto de caballete y caja-estuche plegable como los que se utilizan para pintar al óleo, pero que usted utilizará para guardar su material de dibujo; tablero de dibujo o carpeta con su correspondiente papel de dibujo y un taburete plegable para poderse sentar.

135



53

El estudio ideal

Si usted es una persona que dibuja de forma esporádica, cualquier lugar de su casa bien iluminado con luz natural, un tablero y una silla serán suficientes para que pueda practicar su afición favorita.

Ahora bien, si usted es una persona que dibuja y pinta a menudo o tiene la intención a partir de ahora de hacerlo, con mayor asiduidad, verá como considera cada vez más necesario disponer de un espacio para usted mismo. Este, además de ser un lugar donde estar sólo y poderse concentrar, será también donde se sentirá libre y se podrá inspirar mientras escucha su música preferida. Pero las posibilidades no finalizan aquí: disponer de un estudio le abrirá un amplio abanico de perspectivas. Será el lugar donde

usted practicará y desarrollará plenamente sus cualidades artísticas, tomando apuntes, haciendo estudios de la figura humana, haciendo el retrato de algún familiar o amigo suyo, dibujando un bodegón especialmente compuesto por usted, o incluso en alguna ocasión la figura humana al desnudo con alguna o algún modelo. Y finalmente, con el paso de los años podrá comprobar que el estudio se convierte en un lugar donde desarrolla gran parte de su vida.

Este estudio, sueño de todo artista, puede tener muy diferentes formas y características. Nosotros aquí le proponemos el concepto de estudio ideal que debería de tener, en principio, los siguientes elementos y características.

Características ideales: deberíamos disponer, a ser posible, de un espacio de unos 8 o 10 metros cuadrados, con las paredes pintadas de color blanco. Tener luz natural es fundamental y para ello sería nece-

Fig. 136. En este dibujo hemos intentado representar lo que podríamos llamar el estudio ideal. Aunque una parte importante del material que representamos no es

imprescindible, sí es importante destacar la dirección de donde proviene la luz, es decir, por la izquierda de nuestra mesa de dibujo

136



El estudio ideal

137

sario, contar con unos ventanales los más amplios posible. Para cuando se haga de noche, debe disponer de luz general en el techo, a ser posible fluorescente; de luces de ambiente para sus momentos de descanso, de luces de sobremesa (1). Los muebles y elementos ideales que sería conveniente tener, serían: una mesa de dibujo con la superficie ligeramente inclinada (2), un sillón de trabajo (3), un caballete de taller (4), un taburete (5), unos asientos y un sofá, un caballete de sobremesa en forma de atril, una mesa auxiliar para materiales y utensilios, un mueble con cajones (6), a ser posible de tamaño grande, para poder guardar láminas, papel para dibujar, apuntes, dibujos terminados, una mesa mostrador con luz y con cristal opaco (7), etc. Por último, resulta muy agradable tener un buen equipo de música (8) y unas estanterías (9) donde colocar algunos libros, revistas y de más publicaciones relacionadas con el mundo del arte.

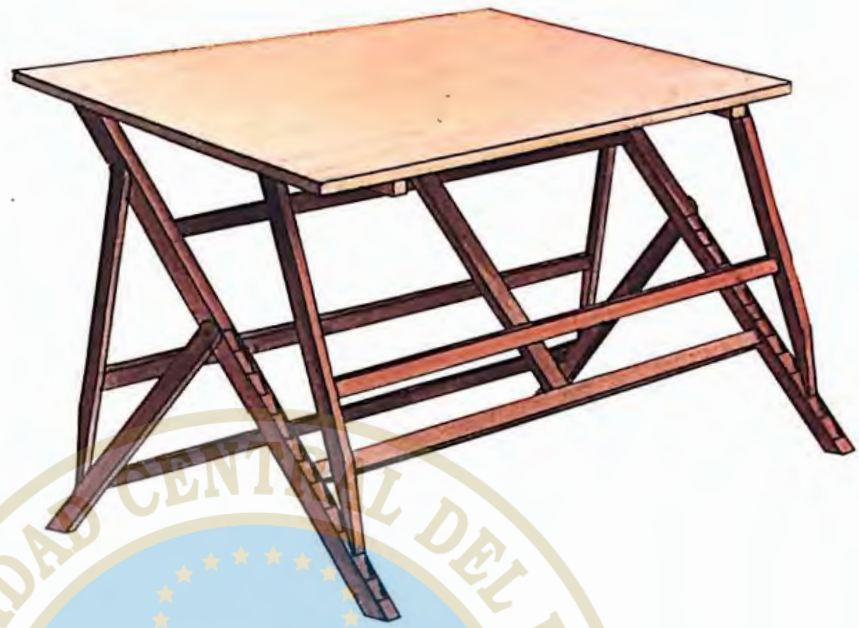


Fig. 137. He aquí una clásica mesa de dibujo muy práctica debido a que el sobre de la mesa es inclinable ya que su diseño hace posible el plegado de la totalidad del conjunto.

Fig. 138. Dibujo de mueble-mesa-mostrador con amplios cajones para poder guardar papel de diferentes formatos y todo tipo de materiales.

138



Clases de papel para dibujar

139

Para dibujar, no son necesarios papeles muy especiales; mientras no se trate de papeles muy finos o plastificados, todos los demás pueden ser utilizados para dibujar. De todas formas, en el mercado podemos encontrar muchas clases, marcas y tamaños de papeles, con una gran variedad de precios. Entre los de calidad más corriente y más económica, se encuentra el papel tipo Offset, fabricado a máquina, en serie y en grandes partidas; entre los papeles de alta calidad, cabe destacar marcas como Grumbacher, Schoeller, o Canson, cuya fabricación está realizada con un muy especial cuidado. Los papeles de alta calidad se distinguen por poseer su marca grabada. Esta clase de papeles, como es de suponer, tienen un precio elevado y dado que no siempre es necesario utilizarlos, algunas marcas fabrican papeles de calidad intermedia, con precios bastante más razonables. Dentro de las diferentes calidades de papel de dibujo se pueden encontrar las siguientes texturas o acabados:

a) Papel satinado: el papel satinado, se caracteriza por no poseer prácticamente grano, usándose generalmente para el dibujo a la pluma o con lápiz plomo. Con el papel satinado se obtienen unos buenos grisados y difuminados.



b) Papel de grano fino: proporciona al igual que el satinado un buen acabado de grisados, degradados y difuminados, realizando un poco el grano del papel. Está indicado para ser utilizado con el lápiz plomo, los lápices de colores o las ceras.

c) Papel de grano medio: papel que integra, aunque con menor

Fig. 139. El papel de dibujo se puede comprar en hojas sueltas o en blocs. En esta fotografía podemos ver una muestra de los formatos y tipos de encuadración que se utilizan para la fabricación de los blocs de dibujo.

140

PRINCIPALES MARCAS DE PAPEL PARA DIBUJAR

Canson	Francia
Fabriano	Italia
Grumbacher	EE.UU.
Guarro	España
Arches	Francia
Daler	Gran Bretaña
Winsor & Newton	Gran Bretaña

Fig. 140. Relación de las principales marcas de papel de alta calidad para dibujar. Todas ellas son bastante conocidas y se pueden encontrar en la mayoría de los países.

Clases de papel para dibujar

perfección que el de grano fino, los grisados y degradados en la superficie del papel. Dado que este tipo de papel no se adapta a los lápices de gran dureza, se utiliza normalmente para dibujar con materiales blandos como el pastel, la sanguina, las cretas o también como papel para pintar a la acuarela.

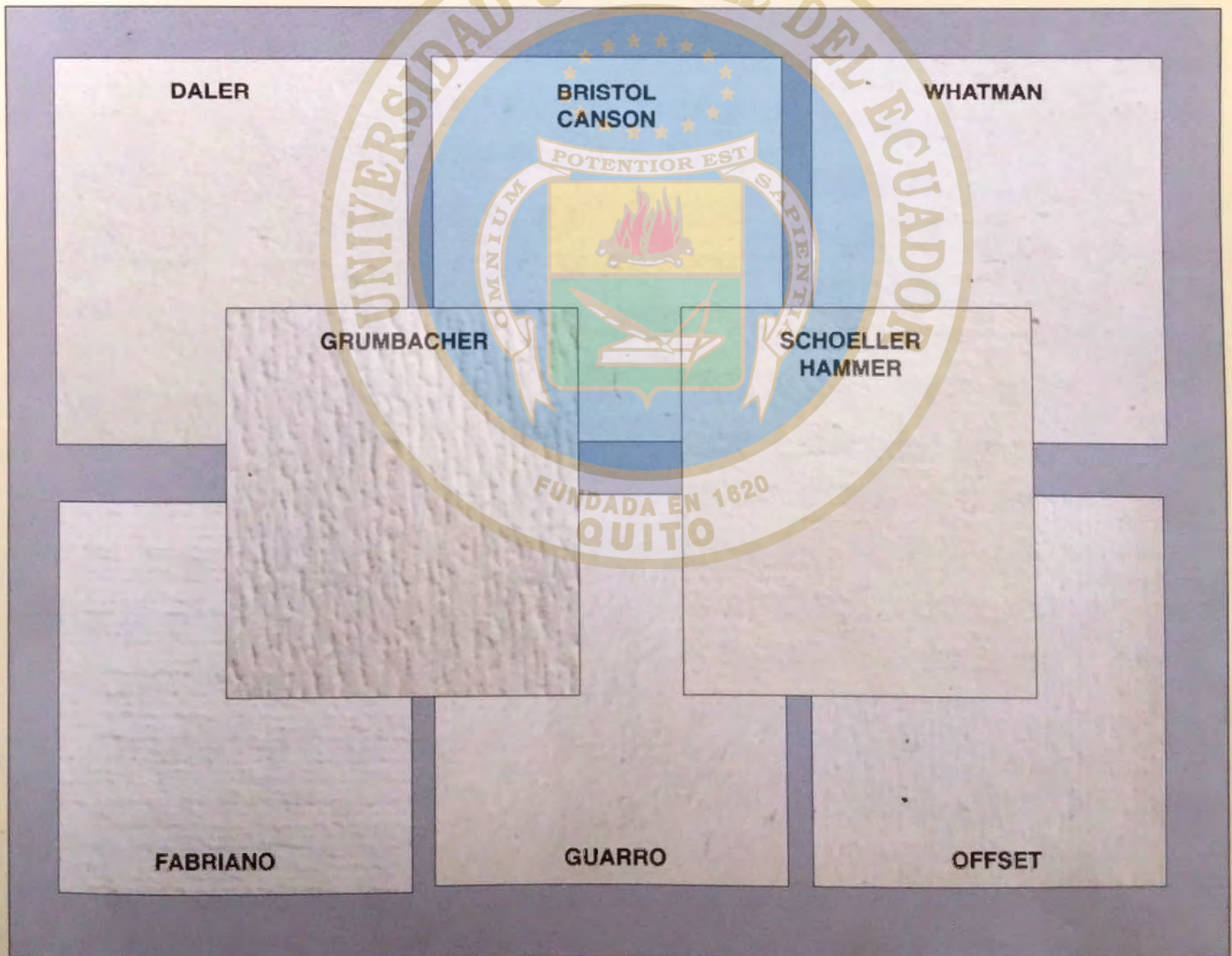
d) Papel de grano grueso: por sus características suele utilizarse para pintar a la acuarela o a la aguada.

e) Papel berrugado blanco: se caracteriza por poseer una textura especial, tipo rejilla, que se hace patente a la hora de dibujar. Está especialmente indicado para dibujar con el lápiz carbón o con el carboncillo.

f) Papel berrugado de colores: papel con las mismas características técnicas que el berrugado blanco, pero con una diferente gama de colores. Está indicado para dibujar a la sanguina, al pastel o con cretas de colores.

Fig. 141. En esta fotografía podemos ver algunas muestras de los papeles de dibujo que utilizaremos y que encontraremos habitualmente en las tiendas especializadas, con sus correspondientes marcas y tipos de papel.

141



Clases de papel para dibujar

g) Papel Canson de colores de grano medio y grueso: especialmente indicado para dibujar con carbón y a la sanguina con realces de creta blanca, al pastel o con cretas de colores. Su acabado se caracteriza por poseer un grano grueso por una cara y un grano medio por la otra, ofreciendo además una amplia variedad de colores.

Dentro de lo que podríamos denominar papeles especiales, cabe destacar el papel Couché especial para los dibujos a la pluma o el papel de arroz de uso casi exclusivo para la aguada oriental, denominada Sumi-e.

La presentación del papel se determina por las cantidades de hojas, el grosor de las mismas y sus medidas. La unidad de medida para la cantidad de papel o de hojas se le llama resma. Es conveniente saber que una resma contiene 500 hojas, y que no está determinada ni por el peso del papel ni por su formato. Al grosor del papel se le denomina gramaje, estando determinado él mismo por el peso en gramos por metro cuadrado. Así, hablaremos de mayor o menor gramaje en función de mayor o menor grosor. El tamaño del papel está determinado por el formato de fabricación.

El papel de dibujo se vende en hojas individuales o sueltas o en hojas montadas en blocs. Sus medidas estándar suelen ser las siguientes:

Cuarto de hoja: 35 x 50 cm

Media hoja: 50 x 70 cm

Hoja entera: 70 x 100 cm

También podemos encontrar papel en rollos de un máximo de 2 m de ancho por 10 m de largo; o en blocs de 20 ó 25 hojas unidas con una espiral o encoladas a un soporte de cartón duro consiguiendo de esta manera mantener el papel tensado. Conviene saber que todos los papeles que se venden para pintar a la

acuarela, son buenos también para dibujar con todo tipo de materiales excepto con la pluma. Solo cabe descartar dentro de estos papeles los de grano grueso o muy rugoso.

Fig. 142. En esta página presentamos una muestra de los papeles de colores para dibujar de la marca francesa Canson Mi teintes. Por lo general, estos papeles se fabrican en grano medio o grueso y se utilizan para dibujar al carboncillo, a la sanguina, con lápices de colores, al pastel o con cretas.



Clases de papel para dibujar

Fig. 144. Cuadro de las medidas DIN de los blocs de dibujo que encontraremos normalmente en las tiendas especializadas.

144

DIN A2 : 60 x 42 cm

DIN A3 : 30 x 42 cm

DIN A4 : 30 x 21 cm

DIN A5 : 15 x 21 cm

Fig. 143. Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) En el Salón de la Rue des Moulins. Museo de Toulouse-Lautrec, Albi. Este dibujo, realizado al pastel sobre papel de color marrón por este gran artista, es un buen ejemplo de los contrastes de color que se pueden obtener dibujando sobre papeles de colores.

143



Posiciones y soportes para dibujar

Normalmente los soportes que se utilizan para dibujar suelen ser una carpeta si usted está dibujando fuera de su estudio, o un tablero de madera contrachapada de 6 mm si usted trabaja dentro de su estudio. Para fijar el papel al soporte, en el caso de utilizar la carpeta, use una o varias pinzas tipo bulldog. Si, en cambio, utiliza el tablero de madera, los métodos más usuales para fijar el papel son: unas chinchetas o cinta adhesiva situada alrededor del papel. Es importante por otra parte, que la superficie del soporte sea completamente lisa, libre de cualquier protuberancia o textura. Esto parece evidente, pero es muy molesto encontrarse con pequeños grumos debajo del papel después de haber colocado las chinchetas o la cinta.

Si usted no va a trabajar con técnicas húmedas como la tinta china o la acuarela, la colocación del papel en el soporte se realiza tal como hemos indicado hasta ahora, ya que no se requiere ningún tensado del mismo. Si, por el contrario, usted va a trabajar con una técnica húmeda, el papel deberá primeramente humedecerse con agua y, una vez humedecido, deberá colocarlo encima del soporte y gráparlo con una grapadora de pistola tal como podemos ver en la figura 146.

Existe otro sistema menos común pero muy práctico, que consiste en utilizar papel engomado en vez de grapas, siguiendo el mismo procedimiento de enmarcado y tensado del papel (Fig. 147).

Otro aspecto importante cuando nos disponemos a dibujar, es la posición de nuestro cuerpo respecto al papel que vamos a usar. Es totalmente desaconsejable poner el soporte y el papel en una posición horizontal, ya que esto nos produciría problemas de perspectiva cuando dibujásemos con papeles

Fig. 145. Las pinzas tipo bulldog, no solamente sirven para sujetar el papel a un soporte cuando este está en una carpeta; también son muy prácticas para sujetar el papel y tensarlo, una vez humedecido, cuando éste es de un alto gramaje.

145



146



Fig. 146. En esta fotografía, podemos ver la forma en que se debe grapar el papel de dibujo una vez humedecido para su tensado. Para ello se utiliza una grapadora tipo pistola, idéntica a las que usan los tapiceros o decoradores.

Fig. 147. Por último, existe otra forma de sujetar el papel para su tensado, una vez humedecido. En vez de utilizar grapas o pinzas tipo bulldog, se trata de enmarcar el papel de dibujo con tiras de papel engomado. Este procedimiento no es muy usual, pero puede ser una buena alternativa si no disponemos de pinzas anchas o grapadora tipo pistola.

147 FUNDADA EN 1620
QUITO



Posiciones y soportes para dibujar

148



Fig. 148. En cambio, en esta fotografía, la luz nos llega por la izquierda y como estamos dibujando con la mano derecha, no producimos sombra con nuestra propia mano. Siempre que sea posible, ésta es, la posición que deberíamos utilizar.

149



Fig. 149. En esta fotografía podemos observar la sombra que producimos con nuestra mano derecha debido a que la luz proviene del mismo lado, es decir de la derecha.

de cierto tamaño, es decir, mayores de 30 cm aproximadamente. La posición horizontal sólo se puede utilizar cuando dibujemos pequeños dibujos que no sobrepasen las medidas indicadas anteriormente.

Lo más aconsejable es dibujar sobre un tablero con una inclinación aproximada de 45 grados respecto a nuestro cuerpo. Para conseguirlo, podemos apoyarlo en el canto de una mesa, de una silla o simplemente en nuestro regazo.

Sujetándolo con la mano izquierda y dibujando con la derecha, podrá usted acercarse y alejarse del dibujo según le convenga, consiguiendo de esta forma poder trabajarlo correctamente tanto en su conjunto como en su detalle.

Por último, un factor de gran importancia es la dirección de la luz. Para que usted no se proyecte sombra con su propia mano cuando está dibujando, es importante que la luz

le llegue del lado izquierdo si usted es diestro, o del lado derecho si usted es zurdo.

Fig. 150. Aquí podemos ver la postura ideal que debe adoptar nuestro cuerpo respecto al soporte que usemos para dibujar. Una forma cómoda y sencilla de obtener esta posición es sentándonos en una silla y apoyando el soporte de dibujo en otra silla o en una mesa de manera que entre nuestro cuerpo y el soporte se forme un ángulo de 45° aproximadamente.



Algunos materiales y utensilios

151

Los materiales y utensilios para dibujar pueden ser muchos, pero existen aquellos que podríamos denominar auxiliares que son igualmente de gran utilidad a la hora de dibujar. A continuación enumeraremos una selección de los que podríamos llamar básicos, lo cual presupone que podría accederse a muchos otros materiales, según sea las necesidades de cada artista. Como podrá observar usted mismo, la mayoría de ellos se pueden adquirir en cualquier papelería de barrio. Veamos cuáles son y que utilidad nos pueden ofrecer:

a) Carpetas: son la mejor solución para guardar el papel de dibujo y los dibujos terminados. Las hay de todos los tamaños y de diferentes calidades en función de su resistencia y de sus acabados.

b) Tablero de madera: se usa como soporte rígido para dibujar. Se trata normalmente de una tabla de madera contrachapada de 6 mm de grosor aproximadamente.

c) Papel de lija: se vende normalmente en pequeños blocs y es de gran utilidad para limar y afilar la punta de los lápices.

d) Apuralápices: cuando resulta engorroso coger el lápiz por su pequeña longitud, se usa el apuralápices. Con él podremos conseguir prolongar la vida del lápiz hasta el límite, con la consecuente economía que ello supone.

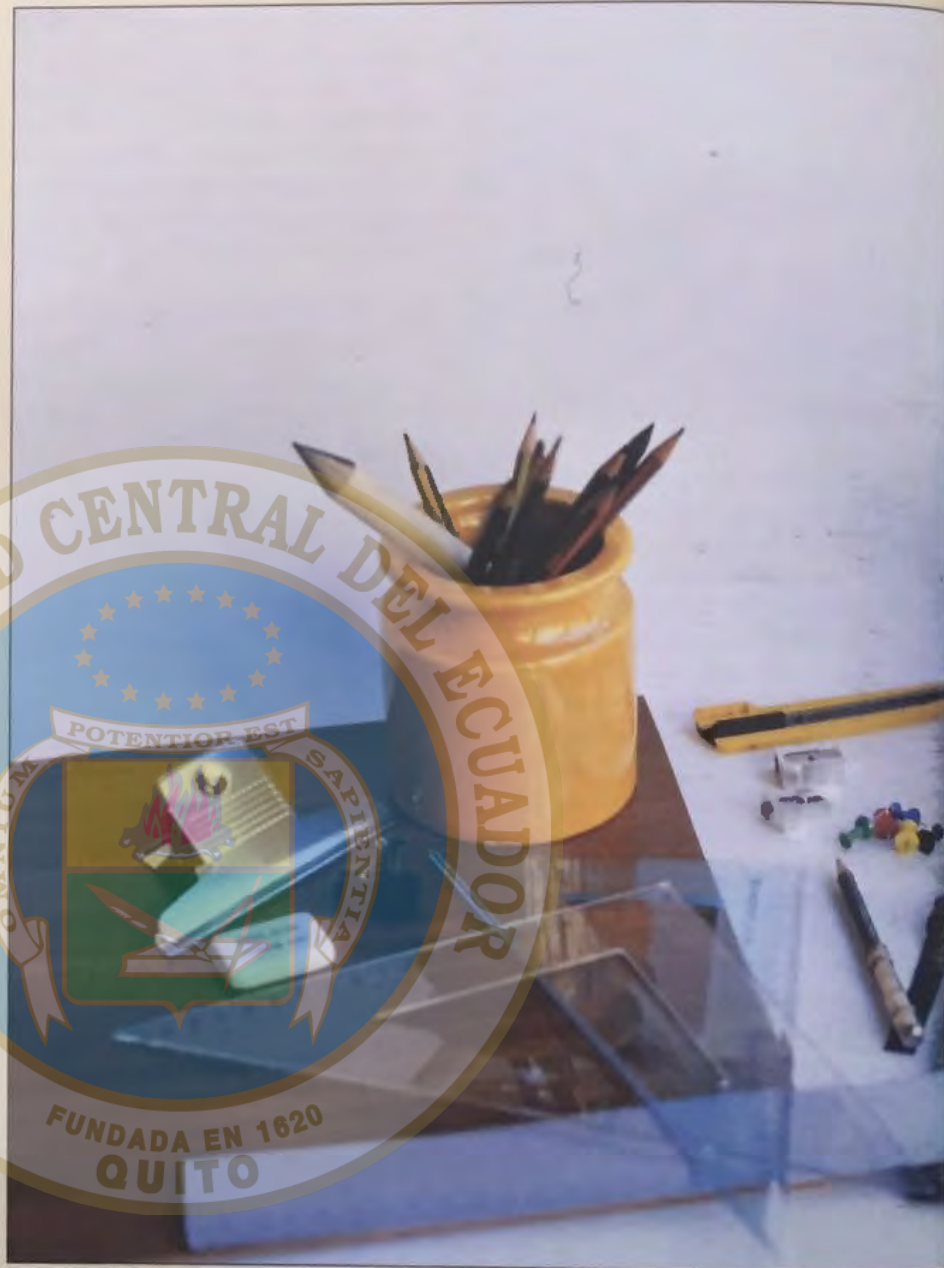
e) Cutter o cuchilla: se utiliza para cortar el papel y sacar punta a los lápices. Si se tiene práctica, el resultado suele ser mucho mejor que el obtenido con el sacapuntas.

f) Pinzas: son de gran utilidad para sujetar los papeles de dibujo al tablero o a la carpeta.

Conviene comprarlas lo más anchas posibles por ser las que nos darán el mejor servicio.

g) Caja de chinchetas: se usan para fijar el papel en el tablero de madera, siendo ésta una de las varias opciones para sujetar el papel.

h) Cinta adhesiva: se trata de otra de las opciones para fijar el papel en el soporte, con la particularidad de conseguir dejar un pequeño margen blanco alrededor del papel. Al finalizar el dibujo se despega fácilmente, dejando los márgenes limpios.



Algunos materiales y utensilios



k) Sacapuntas: opción alternativa para afilar la punta de los lápices.

D) Tijeras: las tijeras deben ser metálicas y con forma alargada para poder cortar correctamente el papel.

m) Grapadora tipo pistola: son iguales a las que usan muchos tapiceros y decoradores. Es otra opción para sujetar el papel al soporte tanto si éste se desea tensar como si no. Este utensilio se puede encontrar no solamente en las papelerías sino también en las ferreterías.

i) Regla graduada: es muy importante que la regla además de que esté graduada, sea metálica, ya que a parte de poderse utilizar para tirar líneas, también se utilizará muy a menudo para cortar papel con el cutter y al ser metálica no se deteriorará con la cuchilla. Junto con la

regla, es conveniente tener también una escuadra y un cartabón.

j) Jarra: muy adecuada para guardar todo tipo de lápices, rotuladores, bolígrafos, etc. Es una buena forma de tenerlos todos agrupados y siempre a mano.

Fig. 151. He aquí algunos materiales auxiliares de dibujo y utensilios que se suelen usar habitualmente y que su mayoría pueden ser adquiridos en cualquier papelería de barrio.

Las gomas de borrar

Aunque en un principio se pueda pensar que la función principal de la goma de borrar es limpiar mediante el borrado las zonas donde hemos cometido errores dibujando, esto no es así. Las gomas de borrar también tienen otros usos de gran importancia como difuminar trazos o dibujar en negativo.

Con ellas se pueden conseguir gran variedad de efectos como, por ejemplo, lograr trazos anchos aplicando una de sus puntas afiladas, o bien trazos finos aplicando uno de sus cantos.

Por lo tanto, las gomas de borrar son también un valioso material para dibujar y trabajar los tonos y las calidades de las líneas. Mediante el borrado de las zonas oscuras se van seleccionando, mediante mayor o menor presión, las zonas más o menos luminosas. Al pasar el borrador con suavidad por encima del tono, éste se difumina ligeramente creando con este método formas amplias y redondeadas.

En el mercado existe gran variedad de gomas de borrar, siendo las de miga de pan, las de plástico, y las de caucho, las más adecuadas para borrar trazos de materia grasa como, por ejemplo, el lápiz grafito. Para el borrado del lápiz carbón, el carboncillo, las cretas o el pastel, debemos utilizar las llamadas gomas maleables con un aspecto parecido a la plastelina. En resumen, debemos descartar las gomas duras por el hecho de que ensucian e incluso llegan a romper el papel, y considerar las gomas blandas o gomas de borrar maleables como las más adecuadas para el arte del dibujo.

152



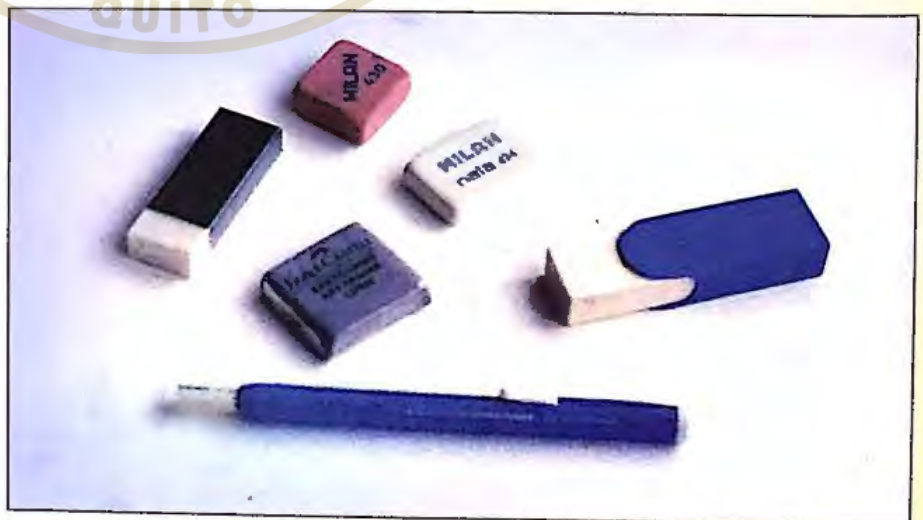
Fig. 152 y 153. En estos dos dibujos podemos observar las diferencias producidas por el hecho de haber utilizado la goma de borrar como medio de dibujo. En la figura 152 el dibujo se encuentra en la fase previa a creación de las luces y las sombras. En la figura 153 se ha utilizado la goma de borrar para crear blancos y luces, es decir, para crear los contrastes propios de la luz y la sombra.

153



Fig. 154. He aquí una muestra de las principales gomas de borrar que usted puede adquirir en cualquier tienda especializada. No olvide que las gomas de borrar más adecuadas para dibujar son las blandas.

154



Los difuminos

Dentro del conjunto de materiales para dibujar, el difumino es un instrumento de gran utilidad para el artista, pues permite fundir el trazo conservando el carácter gestual del dibujo. Su estructura está formada por una barrita de papel secante enrollada de forma que queden los extremos en punta; aunque también podemos nosotros mismos hacer un difumino con un trozo de papel, fieltro o cuero enrollado.

Los difuminos se fabrican en diferentes gruesos y es conveniente el uso de una punta o extremo para los tonos más claros, reservando el otro extremo para los tonos más oscuros.

La función principal del difumino es fundir o suavizar las líneas y tonos, consiguiendo la integración de los trazos, eliminando los blancos que había entre ellos y dando mayor o menor intensidad tonal, con todo ello se consigue la representación del volumen, es decir, la tercera dimensión.

Los efectos que se obtienen con el difumino también pueden crearse con la propia mano, siendo ésta muy útil para efectuar grisados y degradados.

Por ejemplo, cuando trabaja con carbón o con cretas, podemos utilizar la parte inferior de la palma de la mano para manchar amplias zonas de tono uniforme. Por último, también cabe destacar la utilidad de los difuminadores como utensilios de dibujo. Se puede manchar el extremo del difumino con pigmentos, con la barra de carboncillo, por ejemplo, para luego extenderlo con la punta sobre el papel.

Fig. 155. En esta ilustración presentamos una muestra de difuminos de diferentes gruesos. Tal y como ya hemos explicado, es recomendable usar un extremo del difumino para los tonos oscuros y el otro extremo para los tonos claros. También resulta interesante usar cada uno de ellos para un color determinado.



El lápiz plomo o grafito

Gracias a su gran manejabilidad y a sus grandes posibilidades artísticas, el lápiz plomo o grafito es uno de los medios para dibujar de mayor popularidad, tanto entre los artistas profesionales como entre los aficionados. Con él podemos realizar todo tipo de trabajos, desde un apunte rápido a un dibujo detallado; de ahí que se le considere como uno de los medios para dibujar más versátil, sensible e inmediato. El grafito es un mineral sólido, de color grisáceo, con un brillo metálico y graso al tacto. Este mineral fue descubierto en Inglaterra en el año 1560. Fue exportado a Europa y en especial a Francia utilizándose como medio para dibujar.

Posteriormente, a raíz de la Revolución Francesa cesaron las exportaciones. Fue entonces cuando Nicolas-Jacques Conté, ingeniero y químico francés, inventó el lápiz

Conté y lo patentó. Éste se diferenciaba del lápiz de grafito por conte-

156



Fig. 156. Gráfico de las diferentes gradaciones de los lápices plomo o grafito empezando con el 8B como el lápiz más blando y acabando con el HB como el lápiz neutro.

ner una mezcla de arcilla y grafito rodeada por un cilindro de madera de cedro. El lápiz plomo presenta un trazo sobre el papel de una calidad suave cuando creamos grises, o intensa y aguda cuando apretamos con la punta del lápiz sobre el papel. Otra de sus ventajas es que el artista además de conseguir una precisión de línea, puede enmendar sus errores con la goma de borrar. Actualmente, se fabrican lápices de

Fig. 157. Esta fotografía muestra las diferentes gradaciones de los lápices plomo o de grafito. Éstas van de izquierda a derecha, de mayor dureza a menor dureza, es decir, las denominaciones H corresponden a los lápices de mayor dureza, las denominaciones B a los más blandos y las F y HB a los lápices de gradación neutra.

157



El lápiz plomo o grafito

diferentes unidades y gradaciones, apareciendo éstas impresas mediante números y letras en un extremo del lápiz. Como medio para dibujar es aconsejable utilizar los lápices blandos, que van clasificados desde el HB hasta las gamas más altas de los B. También existen lápices con gradación H; éstos son más duros y no se utilizan para el dibujo artístico, sino que son adecuados para el dibujo técnico. Es conveniente poseer varios lápices y dos o tres tipos diferentes de portaminas para poder elegir el que mejor se adapte en cada caso. Aunque generalmente se suelen utilizar las minas blandas dado que con ellas se consigue una gradación más intensa, es recomendable dibujar con lápices de diferentes gradaciones para obtener

una reproducción de las luces y las sombras lo más real posible.

El grafito también se presenta en barras. Éstas se fabrican en diferentes formas y tamaños y contienen un alto grado de grafito comprimido. Gracias a esa diversidad de sus formas, se consigue una gran variedad de trazos y efectos, y una ejecución de trazos anchos y desen-vueltos.

Fig. 158. Dibujo donde se puede ver que cuando más blando es el lápiz, más gruesa es la mina.



Es el material más recomendable para la realización de obras de grandes dimensiones, consiguiéndose con ello un dibujo de gran expresividad y soltura.

Para dibujar trazos anchos, utilice las barras de grafito de sección rectangular, que tienen una longitud aproximada a la de un dedo. Su combinación con el lápiz da como resultado unos dibujos de gran calidad y extraordinaria expresividad.

Fig. 159. Fotografía con variantes del lápiz grafito. De derecha a izquierda tres portaminas para minas de diferentes grosores; un lápiz de mina blanda de 1 cm de diámetro; lápices constituidos exclusivamente de mina de grafito; y, finalmente, dos bastones o barras de grafito que se suministran en diferentes gradaciones.

159



El carboncillo y el lápiz carbón

El carboncillo es sin lugar a dudas uno de los primeros materiales que el hombre utilizó para realizar sus primeros dibujos: usando una rama carbonizada, el hombre prehistórico realizó sus primeras obras artísticas en las paredes de las cavernas. Posteriormente, también fue utilizado por los griegos, por los romanos y pasando por todos los artistas del Renacimiento, llega a nuestros días. Pero, con el descubrimiento del fijador en el siglo XVI, el carboncillo dejó de ser un material de dibujo efímero para convertirse en uno de los medios de dibujo más nobles y consolidados. Es un material muy adecuado para trabajar en grandes formatos, y gracias a su gran inestabilidad que con sólo pasar los dedos se borra, se consiguen crear grisados con gran facilidad. Dada su capacidad de valoración, permite realizar una gran variedad de tonos, fundiéndolos, aumentándolos o degradándolos. Su notable versatilidad, y esta

gran facilidad para poder corregir, lo han convertido en uno de los medios de dibujo más recomendables para la iniciación en el arte del dibujo. La forma de coger la barra nos determina un trazo diferente, realizando trazos gruesos con la barra a lo ancho o trazos finos con la punta en forma de cuña. Si queremos realizar obras con más detalle, es aconsejable utilizar el carbón blando que es más granulado y tiene menor adherencia al papel, consiguiendo con ello que no se emborrone con tanta facilidad.

El lápiz carbón es muy adecuado para la realización de obras con líneas que requieran precisión y gran variedad tonal. El procedimiento es muy parecido al que se utiliza con

Fig. 160. Esta fotografía ilustra las diferentes formas de presentación del carbón, el carboncillo y sus derivados. De izquierda a derecha: mina de carbón y arcilla; creta en forma de bastón; barra de carbón artificial comprimido; tres lápices de carbón de diferentes marcas y tres ramas de carboncillo carbonizado.



El carboncillo y el lápiz carbón

los lápices de grafito, pero con el inconveniente de que los lápices de carbón se rompen fácilmente. Los fabricantes ofrecen por lo general tres tipos de durezas: el lápiz duro, el medio y el blando, o bien, tal como ocurre con los lápices de grafito, las denominaciones van desde HB a 6B, siendo los HB los más duros y los 6B los más blandos. Otra

variedad es el carbón prensado, cuya composición es polvillo de carbón junto a un aglutinante, todo ello mezclado y comprimido. En el mercado se presenta en forma de barras redondas o cuadradas, siendo más fuertes que las barritas de carbón y por lo tanto mucho menos frágiles o susceptibles de romperse. Sus resultados dibujando, se carac-

terizan por un trazo más negro e intenso que resulta más difícil de borrar que el carboncillo, pudiéndose igualmente trabajar sobre el papel con los dedos o con un difumino. Por último, hay que mencionar, uno de los derivados del lápiz carbón o carboncillo: el carbón en polvo. Se trata de un medio que normalmente se combina con el carbón prensado o las cretas.

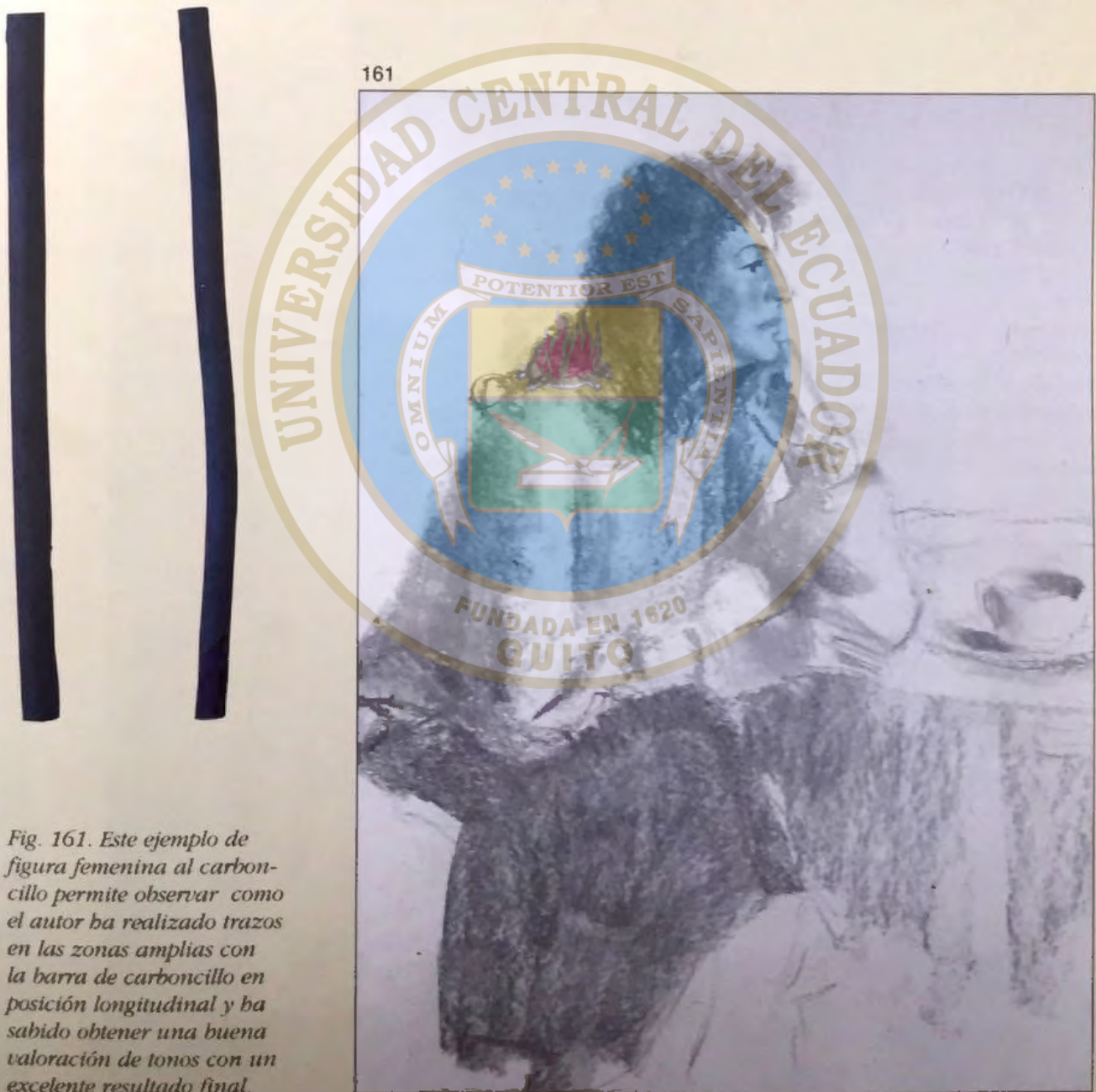


Fig. 161. Este ejemplo de figura femenina al carboncillo permite observar como el autor ha realizado trazos en las zonas amplias con la barra de carboncillo en posición longitudinal y ha sabido obtener una buena valoración de tonos con un excelente resultado final.

Las sanguinas y las cretas

Dentro de la gran variedad de medios para dibujar que existen en el mercado, cabe destacar las cretas y las sanguinas. Hasta ahora los materiales que hemos expuesto nos daban la posibilidad de poder dibujar exclusivamente con el color negro. Con las sanguinas y las cretas podemos disponer ya de una gran variedad de colores. Para su fabricación se utiliza carbonato cálcico, goma aglutinante y pigmentos. Los fabricantes nos ofrecen diferentes formas y medidas, siendo las más habituales las barras en forma de cilindro, las cuadrangulares y los lápices Conté. A pesar de poder encontrar en el mercado una gran variedad de colores y formas, la mayoría de los artistas suelen usar preferentemente los colores blanco, negro, gris y tierras. Con esta reducida gama de colores se pueden conseguir los deseados realces, cuando realizamos un dibujo en papel de color. Aunque tienen una apariencia muy similar a los pasteles, las cretas son más duras y grasas, pudiéndose difuminar como el carboncillo o el lápiz carbón.

Por otro lado no hay que olvidar que la combinación de estos tres medios ha dado lugar a muchas grandes obras maestras del dibujo. Otro material de dibujo, usado por prácticamente todos los grandes artistas es la sanguina. Se trata de un derivado de la creta, constituido por óxido de hierro, tierra caliza y goma aglutinante. Se cree que fue Leonardo da Vinci, en el Renacimiento, uno de los primeros en utilizar la sanguina. Sus barras o lápices se suministran en dos o tres colores que van del marrón al rojo terracota. La sanguina aporta una especial cali-

Fig. 162. Las sanguinas y las cretas las podemos encontrar en el mercado en diferentes formas y medidas. De izquierda a derecha: tres barras de cretas de diferentes colores; tres minas: una negra, otra sanguina y otra siena oscuro; y cuatro lápices: sanguina, blanco, siena oscuro y negro.

162



Las sanguinas y las cretas

dez al dibujo, plasmado normalmente sobre un papel de color "crème" o de tonos cálidos.

Como hemos indicado anteriormente, a pesar de ser las cretas más duras y grasas, su técnica para dibujar es muy parecida a la del carboncillo o lápiz carbón. Al utilizarlas sobre papeles de colores, se consiguen unos resultados con una apariencia diferente que recuerda, en cierta manera, los dibujos del Renacimiento.

Dadas sus características, las cretas, nos permiten mezclar sus colores y crear difuminados. También permiten la superposición de colores, dejando que sean visibles todos los colores superpuestos. La combinación de sanguina, carboncillo y creta blanca, sobre papel de color crema, alcanzó una gran popularidad en Francia, en el siglo XVIII.

Fig. 164. En esta fotografía podemos ver una caja de cretas de la marca A. W. Faber Castell de doce colores. Dada su fragilidad, el fabricante ha colocado las cretas en una bandeja de espuma.

Fig. 163. Jean-Antoine Watteau (1684-1721). "Estudio de Saboyano". Dibujo en carbón y sanguina.

163



164



La punta de plata

Para realizar un dibujo con punta de plata, necesitamos tener una mina de plata que se puede comprar en cualquier joyería, un portaminas y, como soporte, un papel o tablero. Una vez introducida la mina de plata en el portaminas, debemos afilarla frotándola sobre alguna superficie dura. El soporte de papel también requiere una preparación especial: una vez tengamos a mano un papel liso, debemos cubrirlo con un par de capas de pintura al gouache de color blanco, dejando secar la primera capa antes de aplicar la segunda.

El aspecto que presenta un dibujo realizado con punta de plata es de un color gris azulado, bastante parecido al que se produce con un lápiz de grafito. El dibujo, una vez terminado, no requiere ser fijado, pero, en cambio, no se puede borrar. Con el tiempo el dibujo adquiere un color amarronado a consecuencia de la oxidación de la plata.

Suele utilizarse normalmente en trabajos de formato pequeño y, dada su imposibilidad de borrado, es conveniente ir dibujando de forma progresiva, comenzando con trazos suaves para ir intensificándolos una vez nos vayamos acercando al acabado final. Se trata de una técnica de mucha precisión y sombreados cruzados, creándose pequeñas mallas de líneas con las que se van realizando el acabado final.

Fig. 166. Para dibujar con la punta de plata o una punta metálica es necesario un portaminas. Para hacer punta a la mina metálica o de plata es conveniente lijarla con una lija fina para metales.

165

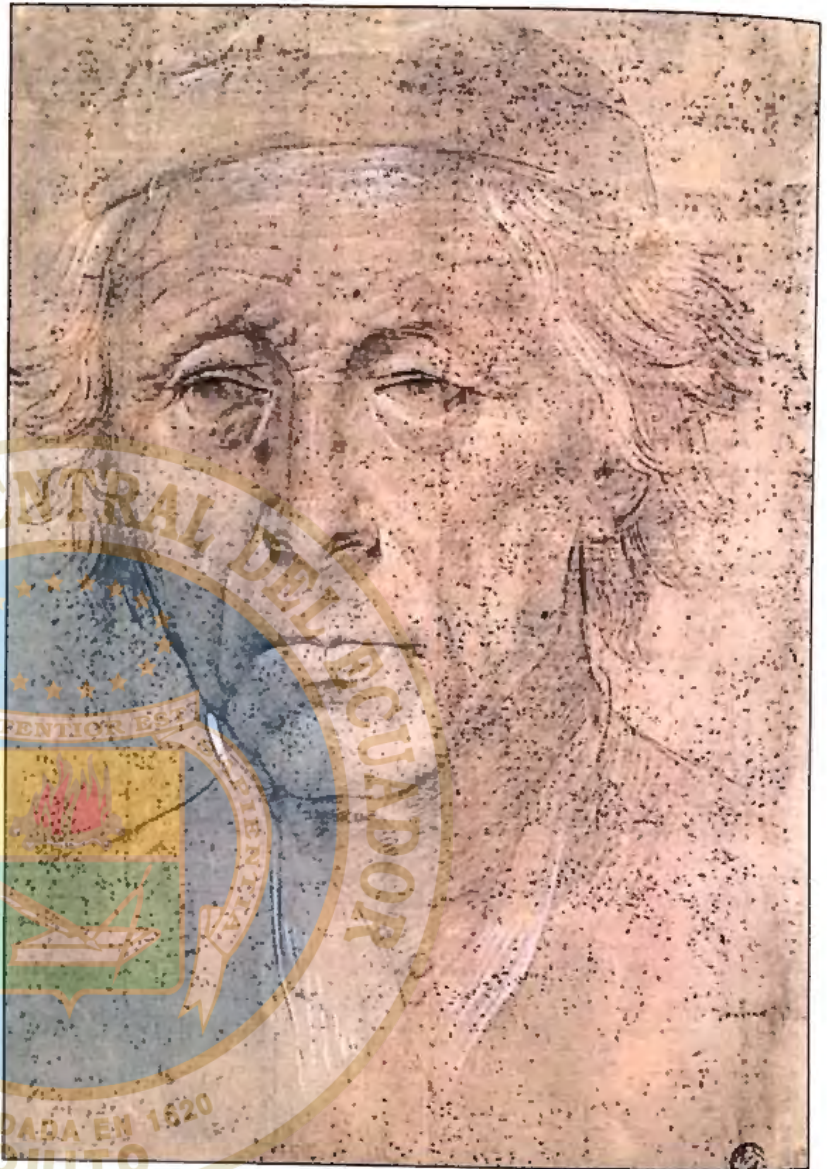


Fig. 165. Lorenzo di Credi (1456-1537). "Cabeza de hombre anciano llevando un casquete". Ejemplo de punta de metal con realces blancos sobre papel preparado en gris y rosa. Louvre, París.

166



La pluma

Antiguamente se utilizaban las plumas de oca o de cisne para dibujar o escribir con tinta. Hubo que esperar al siglo XVIII para que Perry inventara la primera pluma metálica, vendiéndose, aún en la actualidad como la pluma metálica clásica. Las plumas pueden tener diferentes formas: el cuerpo plano, redondo, de punta plana, etc., y se utiliza normalmente un solo mango al que se le insertan las diferentes plumas. Actualmente existen algunas marcas que ofrecen un mango con una carga de tinta y con una gran variedad de plumas. De todas formas, es también posible dibujar con una estilográfica tipo Osmiroid. Si queremos realizar un dibujo con trazo continuo, es decir con una línea del mismo grosor, podemos utilizar un bolígrafo de color negro o mejor un estilógrafo que nos dará la posibilidad de poder cambiar los plumines de diferentes grosores y de contar al mismo tiempo con una carga de tinta en el propio estilógrafo.

Fig. 168. He aquí un pequeño muestrario de los materiales básicos y complementarios que podemos utilizar cuando realicemos nuestros dibujos a la pluma. De izquierda a derecha: pluma estilográfica que puede cargarse con tinta china negra; bolígrafo negro que nos puede ser de utilidad para realizar algunos pequeños acabados; mango con plumilla tipo Perry para dibujar con tinta china; estilógrafo que permite la alternancia de diferentes plumines con una gran variedad de medidas; tres plumas que se pueden insertar en el mango para dibujar con pluma y que suelen ser las más utilizadas.

168



167



Fig. 167. Urs Graf (1485-1528). "Pareja vista por detrás". Dibujo a la pluma con tinta china. Oeffentliche Kunstsammlung. Amerbach, Basilea.



La tinta china y el pincel

La tinta china negra se fabrica de dos formas distintas: en forma sólida, en barra, o en forma líquida, en frascos. La presentación en forma sólida se utiliza para realizar dibujos a la aguada, mientras que la forma líquida, es decir, la presentada en frascos, se utiliza tanto para dibujar aguadas, como para dibujar con pincel, con caña o con pluma metálica. También se fabrican tintas de colores, como el siena, el sepia, o la tinta blanca. Esta última, mezclada con agua, sirve para realizar brillos o para dibujar pequeñas formas en blanco.

Los pinceles más usados para el dibujo con tinta china son los de

pelo de marta, utilizándose habitualmente los números del 2 al 6. Los pinceles duros de cerda suelen usarse para realizar algunos efectos especiales. Existe también un pincel especial japonés para realizar aguadas al estilo Sumi-e. Dibujando con la técnica del pincel seco sobre un papel rugoso de grano medio o fino, se pueden pintar magníficas ilustraciones. Esta técnica consiste en frotar de forma enérgica con el pincel casi seco, con un poco de tinta china y, según sea la presión ejercida lograremos grises más claros o más oscuros.

Fig. 169. En esta fotografía podemos ver las dos formas de presentación de la tinta china: la barra, que se diluye con agua destilada para luego ser aplicada con el pincel, y la tinta china líquida, presentada en frasco directamente aplicable con sólo mojar los pinceles, las plumas, las cañas, etc.

Fig. 170. Los pinceles que se utilizan habitualmente para pintar o dibujar con tinta china son de abajo a arriba: los de pelo de marta desde el n°2 al n°5, los de pelo de cerda y el pincel japonés tipo Sumi-e para realizar aguadas en este característico estilo oriental.

170



169



La caña

La caña es un utensilio de dibujo que puede comprarse ya fabricado en cualquier tienda de bellas artes. También puede realizarlo usted mismo a partir de una caña vulgar y corriente. De todas formas, resulta mucho más práctico comprarlo ya fabricado, evitándose de esta manera un montón de cortes y pruebas hasta conseguir una caña que funcione relativamente bien. Para el dibujo a la caña se utiliza normalmente la tinta china en forma líquida. Sus resultados son aparentemente parecidos al lápiz plomo, pero sus trazos son mates, no brillan y ofrecen las intensidades características de la tinta china negra.

La técnica del dibujo a la caña, aunque requiere bastante práctica, es relativamente sencilla. Se trata

simplemente de mojar la caña en la tinta china, descargarla de la tinta que sobre en el mismo tintero, realizar trazos en un papel aparte hasta conseguir la intensidad de tono gris que uno quiere lograr y, finalmente, con cierta rapidez, realizar en el papel de dibujo el trazo definitivo. Los dibujos resueltos con esta técnica tienen un aspecto que los diferencia de los demás, dando así una nota de originalidad a nuestras obras.

172



Fig. 172. He aquí la típica caña para realizar dibujos con este medio, la encontraremos en cualquier establecimiento especializado en la venta de materiales de bellas artes.

171



Fig. 171. Paisaje realizado con caña y tinta china, en el que se pueden observar los diferentes trazos que van del negro intenso al gris, siempre en función de lo cargada de tinta que vaya la caña.

Los lápices de colores

Los lápices de colores se fabrican en dos tipos de calidades: la calidad escolar y la calidad superior o de uso profesional.

Dentro de la calidad superior, que es la que nosotros debemos utilizar para realizar nuestros dibujos, es conveniente saber que en el mercado existen gran variedad de cajas metálicas con diferentes cantidades de lápices de colores. Así pues, podemos encontrar cajas de 12, 24, 36, 40, 60 y hasta 72 lápices de colores diferentes.

Algunas marcas, además de lápices de colores de calidad superior y normal, fabrican lápices de colores con la característica de ser acuarela- bles, es decir, que pueden ser mez- clados con agua.

Las minas de los lápices de colores están compuestas por pigmentos colorantes mezclados con ceras y barnices y protegidas por un lápiz de madera de cedro. Algunas mar- cas fabrican también minas cuadra- das acuarela bles recubiertas de laca para que no nos ensuciemus los de- dos cuando las cojamos.

Con la técnica de los lápices de colores nos iniciamos no solamente en el dibujo, sino también en la pin- tura. Porque, a pesar de tener a nuestra disposición cajas con gran cantidad de colores diferentes, con sólo tres colores y el negro, más el blanco del papel, podemos compo- ner toda la gama de colores que existen en la naturaleza. A estos tres colores que son: el amarillo, el púr- pura y el azul medio, se les conoce como colores primarios.

Algunas características básicas que debemos recordar al dibujar con lápices de colores, son que el blan- co del papel es el color blanco, al igual que cuando pintamos a la acuarela; que mediante la superpo- sición y la transparencia de los colores sobre el papel, se consi- guen las mezclas de colores; que



Fig. 173. Esta fotografía muestra la caja metálica de dos bandejas de la casa Kob-i-noor.

Contiene 72 lápices de colores acuarela bles que pueden ser utilizados como lápices normales o mezclados con agua.



Fig. 174. Aquí presentamos una muestra de la gran gama cromática que fabrican algunas determinadas marcas de lápices de colores.

Los lápices de colores

175

los tonos, contrastes y matices se van consiguiendo con la superposición de colores siempre de menos a más y que pintando con el lápiz de color blanco encima de los colores, se consigue una apariencia blanquecina y apastelada que mejora de alguna forma el acabado del dibujo. Finalmente cabe también recordar que se pueden conseguir muy buenos resultados dibujando con lápices de colores sobre papeles de color.

Fig. 175. Fernand Khnopff (1858-1921). Estudio de desnudo realizado hacia el año 1910. Dibujo realizado con lápices de colores, con la gran sutileza característica de este artista. Colección particular. Bruselas



174



Los rotuladores

Los rotuladores se inventaron en Japón a mediados del siglo XX. Se cree que dado que en Japón existían ya unos pinceles con un depósito de tinta, al inventor japonés se le ocurrió substituir el depósito de tinta por un fieltro impregnado de tinta, siendo ésta la base fundamental del rotulador. En función de la composición de la tinta, es decir, cuando la tinta del rotulador contenga alcohol, hablaremos de rotuladores de alcohol; si, por el contrario, la solución de la tinta contiene agua, hablaremos de rotuladores de agua. Los rotuladores de agua, dada su baja toxicidad, están destinados a uso escolar, siendo los rotuladores de alcohol, los utilizados generalmente por profesionales. Normalmente los emplean para la realización de dibujos destinados al ámbito comercial o publicitario, y como complemento de proyectos de ingeniería o de arquitectura. De

todas formas, también se pueden utilizar para la realización de dibujos artísticos.

Los rotuladores se fabrican con gruesos y puntas diferentes: punta fina, punta media y punta ancha. En el mercado existen bastantes marcas de rotuladores, pero en base a su calidad y su gran variedad de colores cabe destacar la marca Magic Marker y la americana Pantone. El papel más adecuado para dibujar con rotulador es preferentemente el satinado, es decir, un papel con muy poca rugosidad para que absorba la tinta sin que se encharque y que no produzca ondulaciones. Para ello, los fabricantes han elaborado un papel especial para rotuladores que podemos encontrar en tiendas especializadas.

Respecto a la técnica para dibujar

Fig. 177. Vea en esta imagen una selección de los 48 rotuladores de colores que fabrica la marca Edding.

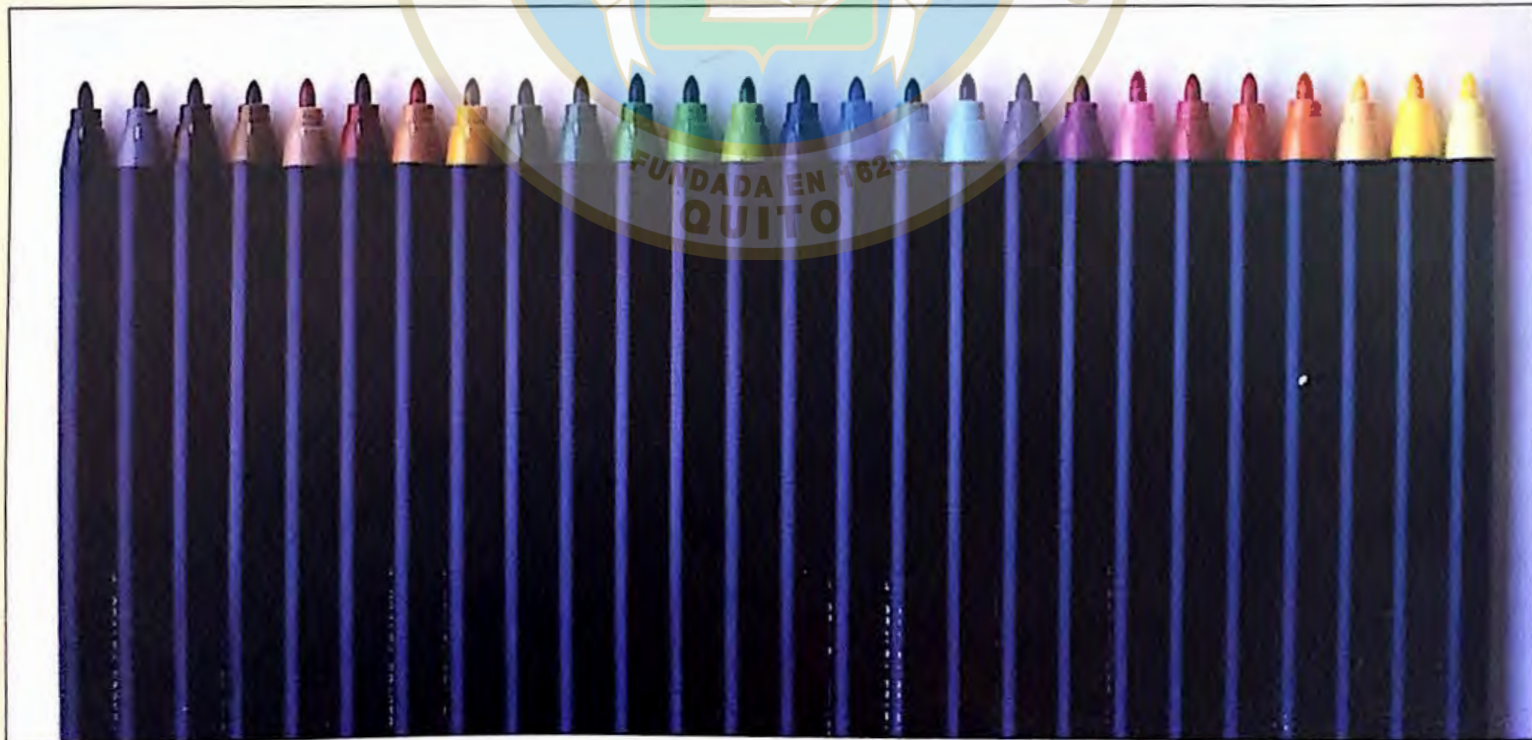
176

PRINCIPALES MARCAS DE ROTULADORES

Edding	Dinamarca
Pantone	
Letraset	EE.UU.
AT Marker	EE.UU.
Magic Marker	Inglaterra

Fig. 176. En este recuadro le indicamos las marcas más importantes de rotuladores con tinta de alcohol que se fabrican en la actualidad.

177



Los rotuladores

con rotuladores, señalaremos los principales conceptos básicos:

- 1.- En función de como situemos el canto de la punta del rotulador, obtendremos líneas de diferentes grosores.
- 2.- El blanco del papel es el color blanco.
- 3.- La superposición de capas del mismo color oscurece el tono.
- 4.- La mezcla de colores se puede realizar por transparencia o por fusión de los mismos.
- 5.- Los degradados se realizan con la fusión de tres colores de tonalidades consecutivas, mezclándolos uno detrás de otro, antes de que se seque la tinta que hemos depositado encima del papel.

178



Fig. 178. En esta fotografía podemos ver algunas de las marcas más importantes de rotuladores, así como las versiones más corrientes de sus puntas. De izquierda a derecha: rotulador de punta ancha de la marca Edding, dos rotuladores de punta media de las marcas Edding y Staedtler y un rotulador de punta fina de la marca Letraset.

Fig. 179. La técnica del dibujo con rotuladores, a pesar de ser utilizada habitualmente en los dibujos comerciales, puede ser también válida para la realización de dibujos artísticos.



Las ceras

La encáustica o pintura a la cera es una técnica que se usaba ya en la Edad Antigua. Las ceras se fabrican generalmente en barritas cilíndricas con punta o sin punta. Se presentan normalmente en cajas con una gran variedad de colores. Su composición es bastante simple ya que básicamente contienen pigmentos de color y cera.

Como material, es bueno saber que es susceptible de ser disuelto con aguarrás, pudiendo en consecuencia mezclarse sus colores y una vez el dibujo acabado, puede ser fijado. Respecto a la técnica de los colores a la cera, a continuación destacaremos algunas de sus principales características:

- 1.- Se puede pintar un color encima de otro sin que se mezclen.
- 2.- Una vez hemos frotado la barrita sobre el papel, la cera puede ser difuminada con los dedos.
- 3.- Rascando con una cuchilla, puede eliminarse el último color super-

puesto y recuperar el color que hay debajo. Con esta técnica se consigue realizar dibujos en negativo.

4.- Para el borrado se usa igualmente la cuchilla hasta llegar al grano del papel y, posteriormente, seguir borrando con una goma de plástico. De todas formas, dado que el borrado no resulta fácil, no es recomendable usarlo muy a menudo.

5.- Finalmente y según hemos explicado con anterioridad, podemos realizar lavados con aguarrás utilizando un pincel de pelo sintético.

Fig. 180. Dos elementos complementarios para dibujar con las ceras son la esencia de trementina o aguarrás y el fijador. El aguarrás lo utilizaremos para poder diluir las ceras como si pintásemos una aguada. Al finalizar nuestros dibujos, usaremos el fijador para protegerlo.

Fig. 181. En esta fotografía se presentan los 48 colores de ceras de la marca Dalbe. Se trata de unas ceras extrafinas con unas características muy parecidas a los pasteles al óleo.

180



181



Las ceras

Fig. 182. He aquí una de las posibilidades del dibujo a la cera: además de poder aplicar los colores frotando la barra de cera encima del papel, también podemos difuminarlos con los dedos.

182



Fig. 183. Las ceras tienen la particularidad de poder ser diluidas con aguarrás. Para ello, coja un pincel de pelo sintético y, una vez mojado con aguarrás, diluya los colores de la cera como si se tratara de lápices de colores acuarelables. Verá como además de dibujar, puede realizar unas magníficas aguadas.

183



184



Fig. 184. En esta ilustración podemos ver un buen ejemplo de las amplias posibilidades que nos ofrecen los colores a la cera. Al igual que con los lápices de colores y los rotuladores cuando dibujamos con las ceras de hecho estamos pintando más que dibujando.

Los pasteles

Aunque existen cuatro clases básicas de pastel, es decir, pasteles secos que son blandos y duros, lápices de pastel, pasteles grasos o pasteles al óleo, y pasteles acuarelables, nosotros aquí nos centraremos básicamente en los pasteles secos por tratarse de los más conocidos y populares, y los más utilizados por los artistas aficionados. La composición básica de los pasteles secos es un conglomerado de pigmento en polvo, goma arábiga y una pequeña cantidad de tiza; de ahí, su gran fragilidad. Dado que su composición contiene más pigmento que aglutinante, sus colores son brillantes y de gran intensidad. Se fabrican en una gran variedad de colores, pudiendo llegar ésta a 336 en la marca Grumbacher. Se presentan en barritas de forma cilíndrica y almacenadas en cajas, cuya construcción, según en que casos, protege relativamente la gran fragilidad de este material. Es recomen-

dable, en principio, adquirir una amplia gama de colores, pero también puede usted empezar con un surtido menor y posteriormente ir ampliándolo con la compra de barritas individuales que podrá adquirir sin ningún problema en las tiendas especializadas.

Dentro de los pasteles secos existen los blandos y los duros. Los primeros, tienen la característica de que sus colores pueden superponerse y difuminarse con mucha facilidad, utilizando generalmente los dedos o bien un trapo. Sus colores tienen un aspecto aterciopelado muy característico del pastel y con ellos puede conseguir unas extraordinarias combinaciones cromáticas con unos resultados brillantes.

Los pasteles duros, tal y como su nombre indica, son mucho menos frágiles que los blandos. Esto es debido a que poseen menos pigmento y más aglutinante, perdiendo a consecuencia la viveza de los colo-

res de los pasteles blandos. Su uso se delimita bastante a esbozos preliminares, trazos precisos o últimos detalles al finalizar el dibujo.

Los lápices al pastel también tienen la característica de ser pasteles duros, por lo que, al igual que éstos, los utilizaremos habitualmente para bocetos previos y detalles finales. Los pasteles grasos o pasteles al óleo tienen unas características muy similares a las ceras tratadas en el capítulo anterior.

Fig. 185. Caja de pasteles en barra cilíndricos de la marca Rembrandt compuesta de 90 colores. Esta caja contiene dos bandejas de 45 colores cada una y un soporte de espuma que los protege.

185



Los pasteles

186

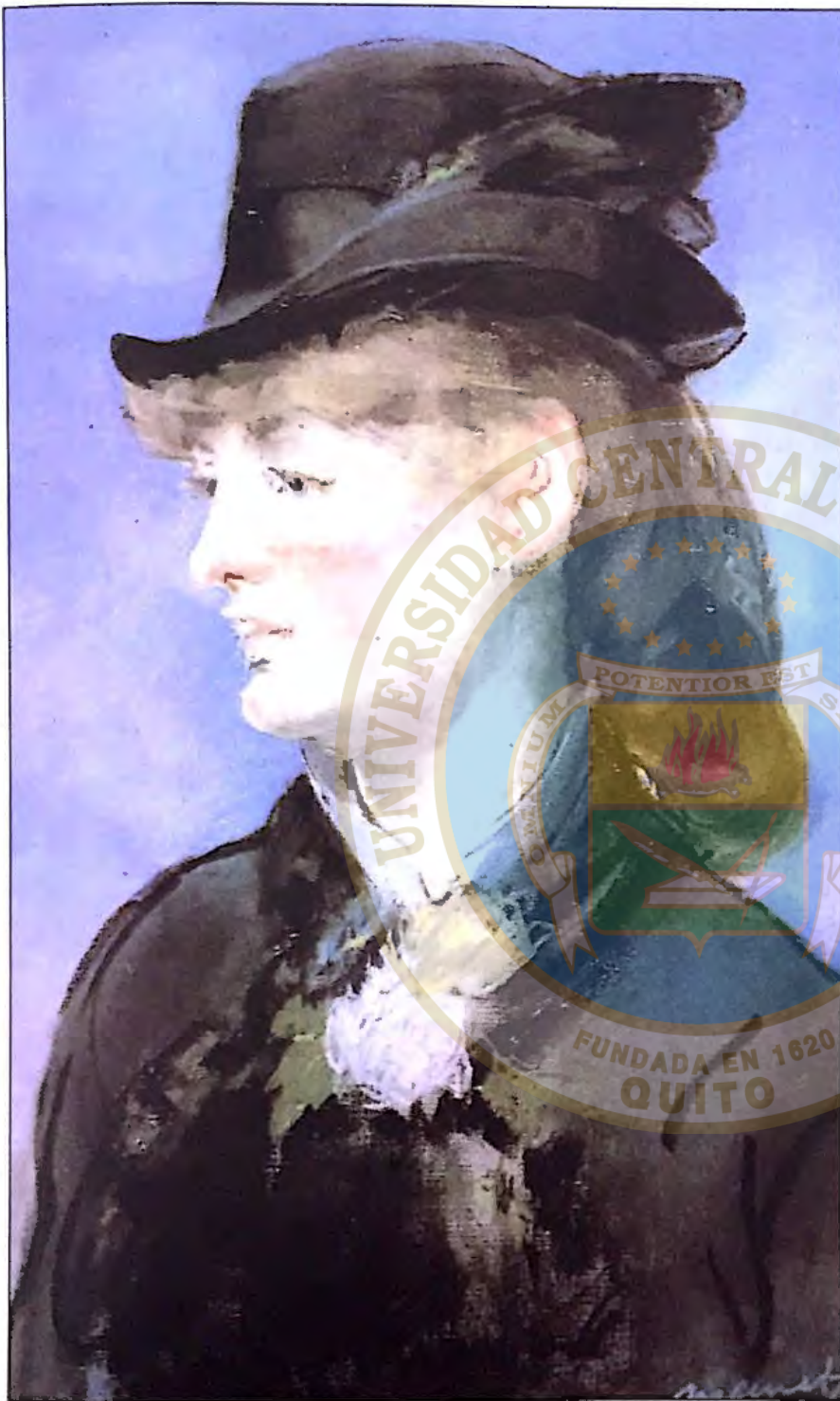


Fig. 186. Un buen ejemplo de dibujo al pastel lo tenemos en este retrato "Modelo para la pintura: El Bar del Folies-Bergère" de Édouard Manet (1832-1883). Observe que se trata de una pintura luminosa y aterciopelada muy característica de este medio.

Finalmente los pasteles acuarelables son, en realidad, similares a las ceras acuarelables, siendo su principal característica el hecho de que pueden ser disueltos en agua.

Fig. 187. Aquí mostramos un ejemplo de las diferentes formas de presentación de los pasteles. De izquierda a derecha: barrita de pastel de la marca A. W. Faber Castell; barra cilíndrica de la marca Rembrandt y lápiz pastel de la marca Schwang Stabilo.

187





PRIMEROS PASOS EN DIBUJO

A pesar de que pueda existir una creencia generalizada de que para dibujar bien es necesario haber nacido con este don, esto no es exactamente así. Para dibujar correctamente y con soltura, es decir, para ser un buen dibujante lo que es imprescindible es un proceso de aprendizaje. Y una vez iniciado éste, practicar mucho. El conocimiento de los materiales para dibujar, así como la realización de prácticas con ellos, son el inicio de los primeros pasos para dibujar. En este apartado trataremos temas que abordarán desde cómo coger el lápiz correctamente, pasando por cómo se realizan los primeros trazos básicos hasta cómo crear grisados y degradados.

Fig. 188. Apunte de desnudo de modelo al natural realizado con lápiz plomo en una breve sesión de dibujo.

Cómo coger el lápiz

La posición de la mano y el brazo respecto al papel, las formas de coger el lápiz para dibujar o los movimientos que realizamos de una forma instintiva al dibujar, son, entre otros, los temas que desarrollaremos en este capítulo.

Respecto a la posición de la mano, ésta no debe quedar quieta y descansada encima del papel, sino que debe moverse y deslizarse acariciándolo, de una forma ligera, pero al mismo tiempo activa. Cuando sujetemos el lápiz, la mano debe formar con el lápiz un conjunto sin rigideces, de forma que podamos moverla con soltura y comodidad. Las dos formas de coger el lápiz que proporcionan mayor soltura y agilidad, permitiendo una óptima movilidad, son las siguientes: la primera y más sencilla es la misma que usamos cuando escribimos, pero sujetando el lápiz desde más arriba. Esta primera manera, nos facilita la movilidad de la mano y la flexión de los dedos. Nos será de utilidad cuando deseemos construir pequeñas formas en las que se deba de-

terminar la dirección y dimensión de las líneas o trazos, pudiendo realizar trazos continuos sin levantar el lápiz del papel.

La segunda manera de coger el lápiz con la mano, consiste en colocar el lápiz en el interior de la misma. Nos será de gran utilidad cuando realicemos trabajos de tamaño grande. Con esta posición también se realizan, con facilidad, los grisados y degradados. Una variante de ésta se logra al colocar el lápiz en posición horizontal, permitiéndonos de esta manera controlar la intensidad del trazo presionando ligeramente con el lápiz sobre el papel.

De todas formas, para dibujar correctamente uno no debe valerse solamente de la mano, es decir de los dedos y la muñeca, sino que también es conveniente aprovecharse de los movimientos que nos proporciona el antebrazo, e incluso, en según que momentos nos valdremos de todo el brazo. En definitiva, si tenemos claro que el dibujo es una forma de expresión artística, cuanto más gestuales sean nuestros movimientos, mejores resultados obtendremos dibujando.

190

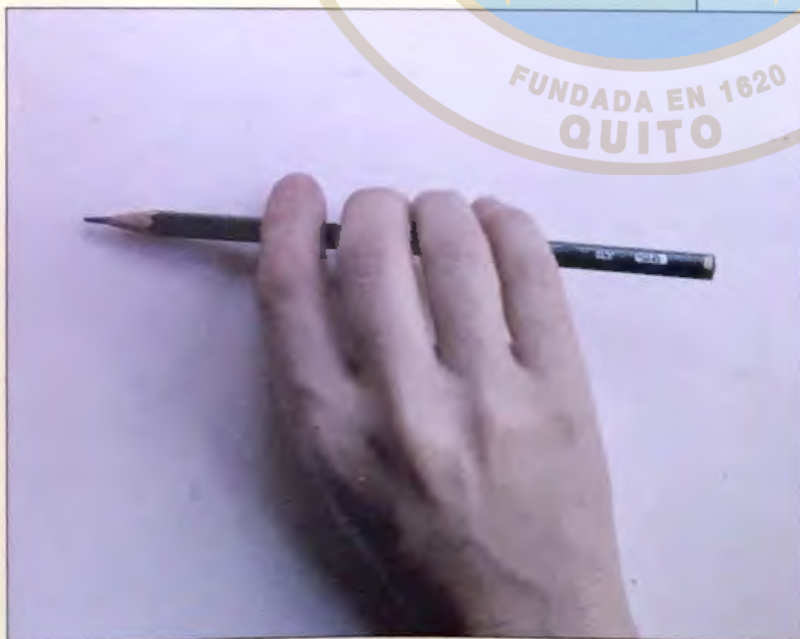


Fig. 189. He aquí otra forma de coger el lápiz cuando dibujamos. Según podemos observar, es la misma que cuando escribimos, pero cogiendo el lápiz un poco más arriba.

Fig. 190. Fotografía de una de las formas más habituales de coger el lápiz cuando se dibuja: con el palo dentro de la mano.

Aprendiendo a controlar el trazo

En función del material de dibujo que escojamos, obtendremos unos resultados y una calidad de línea diferentes. No es lo mismo dibujar con un lápiz grafito, con un carboncillo o con unas cretas, ya que tanto las calidades de los trazos como la precisión de las líneas serán distintas, según utilicemos unos medios u otros. Si el material que hemos escogido es el lápiz grafito que por otra parte, probablemente es el más indicado para ejercitar los primeros trazos, el sistema para realizar nuestros dibujos consistirá en efectuar unos trazos finos alrededor del motivo u objeto que estemos dibujando, en añadir más trazos para crear las primeras tonalidades y en realizar líneas más anchas para crear más amplitud de tonos.

Cuando estamos dibujando, no sólo hay que tener en cuenta la intensidad y el grosor de los trazos, sino que es de suma importancia la orientación y dirección que éstos siguen. Este concepto lo podríamos simplificar diciendo que: la orientación y la dirección del trazo deben crear el volumen del tema. Para ello es necesario que recordemos que en función de la estructura, la textura o la forma del tema que vamos a dibujar, deberemos escoger un tipo u otro de trazado. También es importante no olvidar que el papel que utilicemos, nos determinará en gran medida la fluidez de nuestros trazos, por lo que es conveniente escoger dentro de lo posible papeles lisos que nos faciliten la creación de tonalidades o degradados con el lápiz.

Para obtener diferentes tonos se puede utilizar un sistema muy sencillo denominado tramado paralelo. Este método, como su nombre indica, consiste en ir dibujando líneas paralelas bastante juntas, teniendo presente que cuanto más juntas estén las líneas, más oscura será la

intensidad tonal y viceversa. Otro método para oscurecer más la intensidad tonal consiste en realizar tramas cruzadas, consiguiendo un trazado más sólido, así como un dibujo más uniforme y elegante.

Para finalizar, debemos tener siempre presente que para realizar un

dibujo en tres dimensiones, es decir, con volumen, hemos de lograr una buena resolución de nuestro trazado, por lo que deberemos poseer un buen dominio del trazo.

191



192

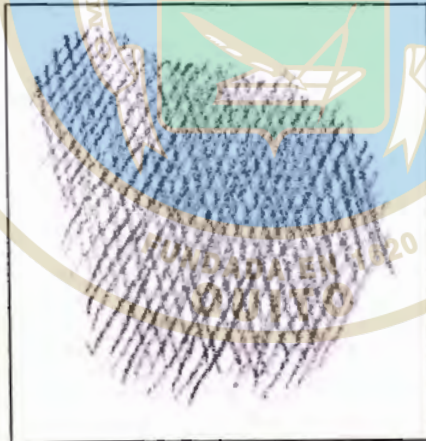


Fig. 191. Fragmento de dibujo de Jacob de Gbeyn II (1565-1629). Vea en este fragmento tres de las nueve cabezas de hombre dibujadas en 1604 en pluma y en tinta oscura. En estos dibujos se puede observar claramente como el autor realizó todo tipo de trazos para crear las sombras, las formas y los volúmenes en estos retratos.

193

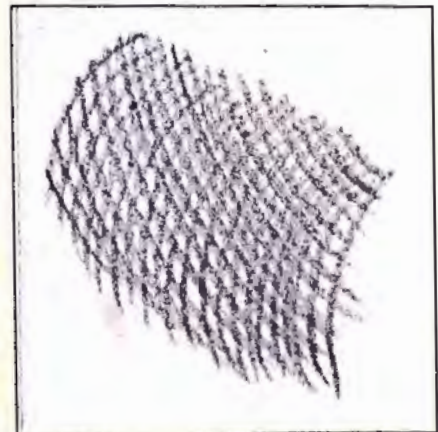


Fig. 192 y 193. Estas ilustraciones muestran dos formas de trazo: trama cruzada (Fig. 192) y trama cruzada de líneas curvas (Fig. 193).

Primeros trazos en dibujo

Para realizar un buen dibujo no es suficiente con coger el lápiz correctamente y mover la mano de la forma adecuada; también hay que conocer las técnicas que se utilizan habitualmente para realizar trazados. Los ejercicios que le proponemos a continuación, le serán de gran utilidad para practicar las principales formas de trazado.

- **Trazado paralelo.** Coja un lápiz de grafito 6B, colóquelo de lado para dibujar con la cuña ladeada y pruebe a realizar una sucesión de líneas como las que se pueden ver en la figura 194.

- **Sucesión de trazos con líneas gruesas.** Para conseguir trazos más gruesos, coja el lápiz de forma horizontal y dibuje con la parte de la mina que tenga la cuña más ancha. Como puede ver en la figura 195 se trata de que realice una serie de franjas de trazos verticales y continuos, procurando que el ancho de las franjas sea el mismo.

- **Dibujando horizontales, verticales y diagonales.** Coja ahora un lápiz 2B y dibuje de forma sucesiva grupos de líneas horizontales, diagonales y verticales, tal como podemos ver en la figura 196. Éste es un ejercicio de gran importancia para poder lograr luego el cálculo ajustado de la línea, así como el dominio del trazo al dibujar las formas.

- **Dibujo de bucles.** Coja el lápiz inclinado, y dibuje una serie de bucles como puede ver en la figura 197. Se trata de que con esta sucesión de bucles, rellene el cuadro intentando conseguir un trazo continuo.

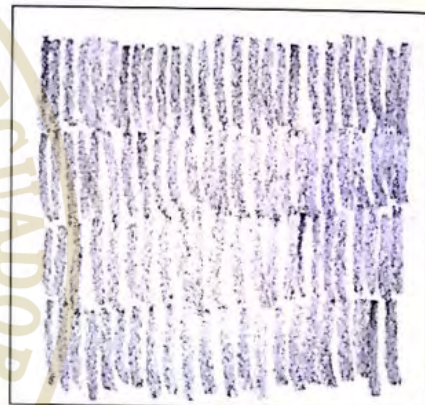
- **Realizando un degradado con bucles.** Se trata de que realice mediante un constante garabateo circular, un degradado en sentido horizontal. Para conseguirlo, es importante que la combinación de garabateos dé lugar a un perfecto degradado, mediante la continua superposición de unos bucles sobre los otros (Fig. 198).

- **Dibujando un grisado.** Es la forma más sencilla para crear sombras. Actuando el codo como eje y moviendo la mano de un lado a otro, conseguirá, presionando con el lápiz, una mayor o menor intensidad y logrará una gradación vigorosa o suave. Para lograr un sombreado uniforme, simplemente se debe mantener una presión constante con el lápiz. Para realizar som-

194



195



196

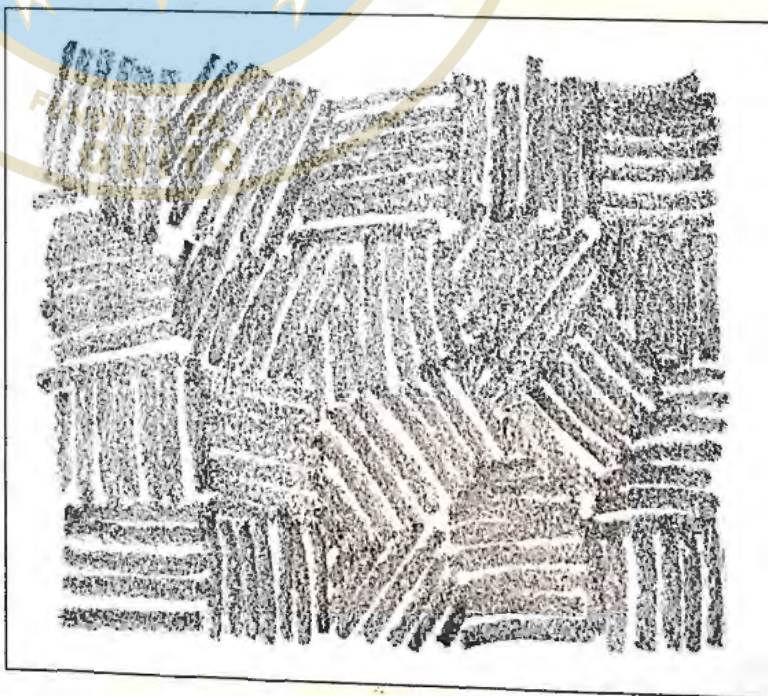


Fig. 194 y 195. Vea en estas ilustraciones sendos ejemplos de trazado paralelo (Fig. 194) y de trazado de líneas gruesas (Fig. 195).

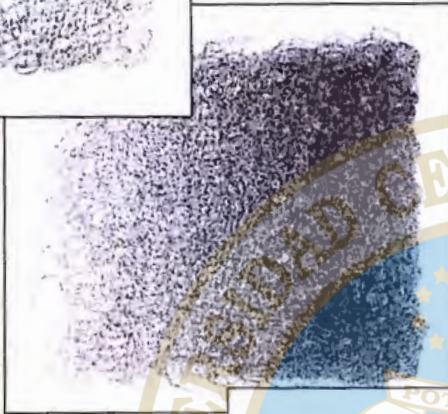
Fig. 196. Ilustración con ejemplos de trazos horizontales, verticales y diagonales.

Primeros trazos en dibujo

197



198



breados uniformes en zonas amplias, se debe utilizar la zona plana de los lados del lápiz (Fig. 199).

- **Grisados con trazo cruzado.** Tal como su nombre indica, el trazado cruzado consiste en la superposición de líneas en direcciones distintas (Fig. 200).

- **Líneas en forma de voluta.** Se trata de dibujar una serie de volutas, sin casi levantar el lápiz del papel, mediante un volteo del lápiz a modo de latigazo (Fig. 201).

- **Dibujando circunferencias.** El ejercicio consiste en realizar el mayor número de circunferencias sin prácticamente levantar el lápiz del papel, intentando que todas ellas sean lo más parecidas posible (Fig. 202).

- **Realización de un grisado degradado.** Coja de nuevo el lápiz 2B y realice un grisado horizontal presionando con el lápiz de más a menos. Como podemos ver, el resultado de la figura 203 es el típico grisado degradado.

200



199

202

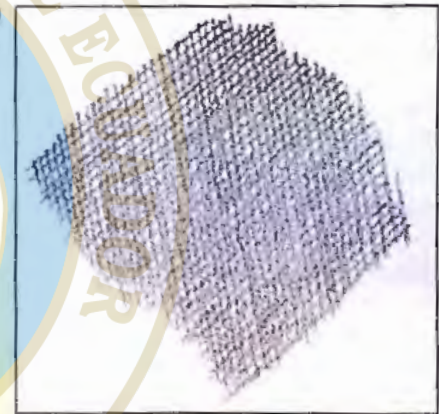


Fig. 197 y 198. Ejemplo de dibujo de bucles (Fig. 197) y degradado con bucles (Fig. 198).

203

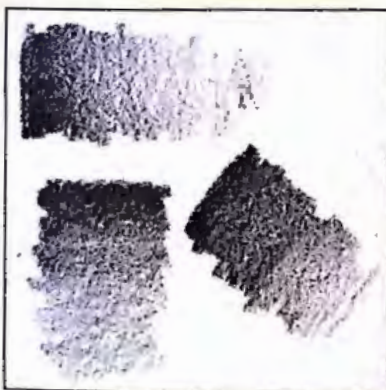
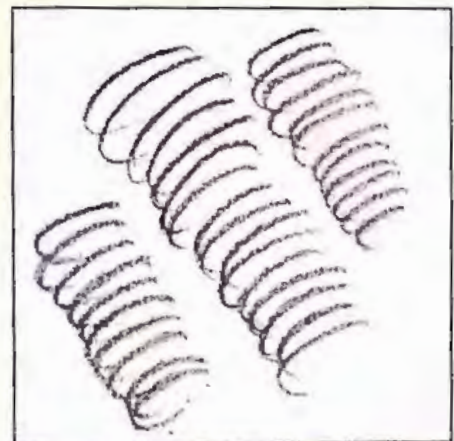


Fig. 199 a 203. Vea en estas ilustraciones los ejemplos de: grisado (Fig. 199); trazado cruzado (Fig. 200); dibujo de volutas (Fig. 201); dibujo de círculos (Fig. 202); y ejemplos de degradado con lápiz plomo (Fig. 203).

201



Degradados y grisados

Tal como hemos explicado en el capítulo titulado el dominio del trazo, conviene que la dirección del trazo envuelva y consiga explicar, dentro de lo posible, el volumen del tema. Pues bien, cuando realicemos los grisados o sombreados, éstos también deberían seguir la misma teoría expuesta y conseguir de esta forma el modelado de los cuerpos.

Cubrir uniformemente la superficie del papel con un grisado o sombreado, se puede realizar normalmente de dos formas diferentes: realizando un grisado vertical o uno inclinado. El grisado vertical, como su nombre indica, se realiza de forma vertical respecto al papel; en cambio, el grisado inclinado forma un ángulo con respecto a la horizontal del dibujo. Éste último es el que se utiliza habitualmente en el dibujo artístico. Para conseguir un grisado uniforme, es imprescindible ejercer la misma presión con el lápiz y desplazarlo a la misma velocidad.

204



Fig. 204. Muestra de grisado uniforme realizado con lápiz plomo.

Cuando trabajemos con carboncillos o cretas es conveniente coger un trozo de barra y arrastrarlo, consiguiendo así un trazo grueso y amplio. En función de la presión que realicemos, variará el grado de oscuridad del sombreado. Cuando queramos obtener efectos tonales y

fundidos, debemos realizar grisados progresivos. Estos tonos se pueden fundir y suavizar frotándolos con los dedos dando entonces lugar a una amplia gama de valores.

205



Fig. 205. Vea en esta ilustración otro grisado realizado con una barra de carboncillo arrastrada longitudinalmente y difuminada posteriormente con el dedo.

206



Fig. 206. Ilustración con otro ejemplo de grisado, esta vez realizado con una barra de sanguina. Al igual que en el ejemplo anterior, también se ha difuminado con el dedo.

Degradados y grisados

Justamente esta variedad tonal es la que dará lugar a los efectos de luz y sombra, logrando una representación volumétrica del modelo. El degradado se consigue mediante una presión del lápiz inclinado sobre el papel, empezando con una presión constante, para ir disminuyéndola progresivamente. Todo este ejercicio se realiza con trazado en zig-zag que, tal como hemos explicado, dará lugar a una zona inicial muy oscura equivalente a la máxima dureza del lápiz o carboncillo que estemos usando, degradándose

progresivamente hasta una zona muy clara, equivalente a la mínima expresión de tono que nos permita el medio que estemos usando. Existe otra forma de realizar degradados que consiste en la realización de pequeños círculos. Este sistema empieza con el dibujo de una forma circular, que se va rellenando progresivamente con la presión ejercida con el lápiz. Estos degradados dan lugar a un aspecto atmosférico, por lo que se utilizan muy a menudo en el dibujo de paisajes.

207

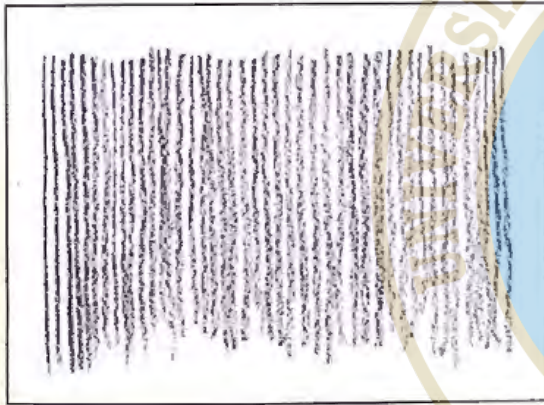


Fig. 207. Ejemplo de grisado mediante el sistema de realizar trazos paralelos muy juntos.

208



Fig. 208. En esta ilustración presentamos un degradado básico realizado con lápiz de grafito.

209

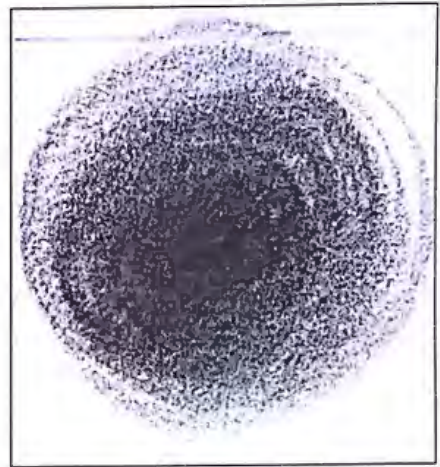


Fig. 209. Ejemplo de degradado en forma circular.

210



Fig. 210. Ilustración en la que se ha realizado una división del papel en ocho partes y, empezando por dibujar un negro intenso, se ha ido reduciendo el tono hasta llegar al blanco.

Los apuntes y los bocetos

Ante todo, habría que distinguir algunas diferencias que existen entre el apunte y el boceto. Así como los apuntes se caracterizan por su espontaneidad y por su aire fresco y experimental, el boceto se concibe más como un dibujo previo, que pretende estudiar y analizar obras que se desarrollarán posteriormente y que serán de mayor envergadura. Esta serie de dibujos experimentales suelen realizarlos algunos pintores y escultores, siendo en muchos casos imprescindibles para un buen resultado final de la obra bocetada. De todas formas, tanto los apuntes como los bocetos, son anotaciones como consecuencia de las observaciones realizadas por el artista, caracterizadas por su espontaneidad, imaginación y originalidad. Los

211



Fig. 211. Apunte de modelo tomado al natural, dibujado a la sanguina. Aquí el artista ha realizado este apunte en un plazo de tiempo de aproximadamente cinco minutos, obligándose a trabajar con rapidez y a desarrollar un trazo ágil y resolutivo.

212

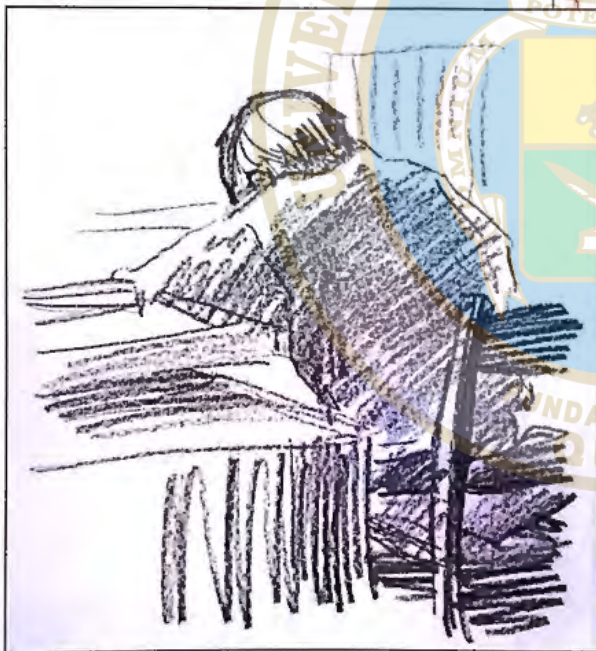


Fig. 212. Este apunte de un niño sentado es un buen ejemplo de un dibujo realizado con técnicas lineales en un plazo de tiempo muy corto y utilizando básicamente el tramado en paralelo.

motivos por los cuales un artista realiza apuntes o bocetos, suelen ser muchos y de variada índole, pero los más habituales suelen ser: el dibujo de alguna imagen que posteriormente pueda ser utilizada por ser poco frecuente o por poseer una estética interesante, o ser, el

interés en el análisis de la estructura y configuración de un motivo determinado. Por último, otro motivo también puede ser que el artista quiera realizar prácticas de dibujo o perfeccionarse. Con tal de que dispongamos de un lápiz de grafito blando y un cuaderno de notas,

Los apuntes y los bocetos

213



Fig. 213. Este apunte de un tronco de árbol, resuelto en cinco minutos aproximadamente, pone de manifiesto como el artista ha sabido crear las sensaciones de volumen mediante una correcta valoración y unos trazos espontáneos y resolutivos.

dibujar y, como ya hemos dicho, cuanto más se practique el dibujo, mejor dibujaremos. Por este motivo, conviene que usted pierda el temor a dibujar fuera de su estudio y se atreva a crear sus apuntes en el lugar donde aparezca un motivo de su interés. Usted mismo podrá comprobar que no es extraño ver a artistas realizando apuntes en la playa, en un parque, en el campo o hasta en el zoo.

podemos iniciarnos en la grata e interesante experiencia de tomar apuntes. La elección de un lápiz blando es importante para conseguir una gran variedad de trazos anchos, cortos, largos o fuertes; eso sí, de un carácter enérgico. Los apuntes suelen realizarse del natural ya que los motivos pueden aparecer en el momento o en el lugar menos esperado. No existen temas concretos ni predeterminados; sólo importa el hecho de que usted considere que el motivo elegido sea interesante para ser dibujado. De ahí que los motivos puedan ser edificios, calles o iglesias, si nos encontramos en una ciudad o un pueblo; árboles, paisajes, plantas o incluso animales, si nos encontramos fuera de la ciudad, es decir, en el campo; o hasta bodegones o una silla o un rincón de una habitación, si nos encontramos dentro de una casa. Tenga en cuenta que tomar apuntes, es

Fig. 214. Ejemplo de apunte de desnudo al natural y en un plazo de tiempo de tres minutos aproximadamente, en una sesión con modelo. Una vez más podemos observar como se impone el trazo fluido y espontáneo, típico de un dibujo con un carácter básicamente gestual.

214



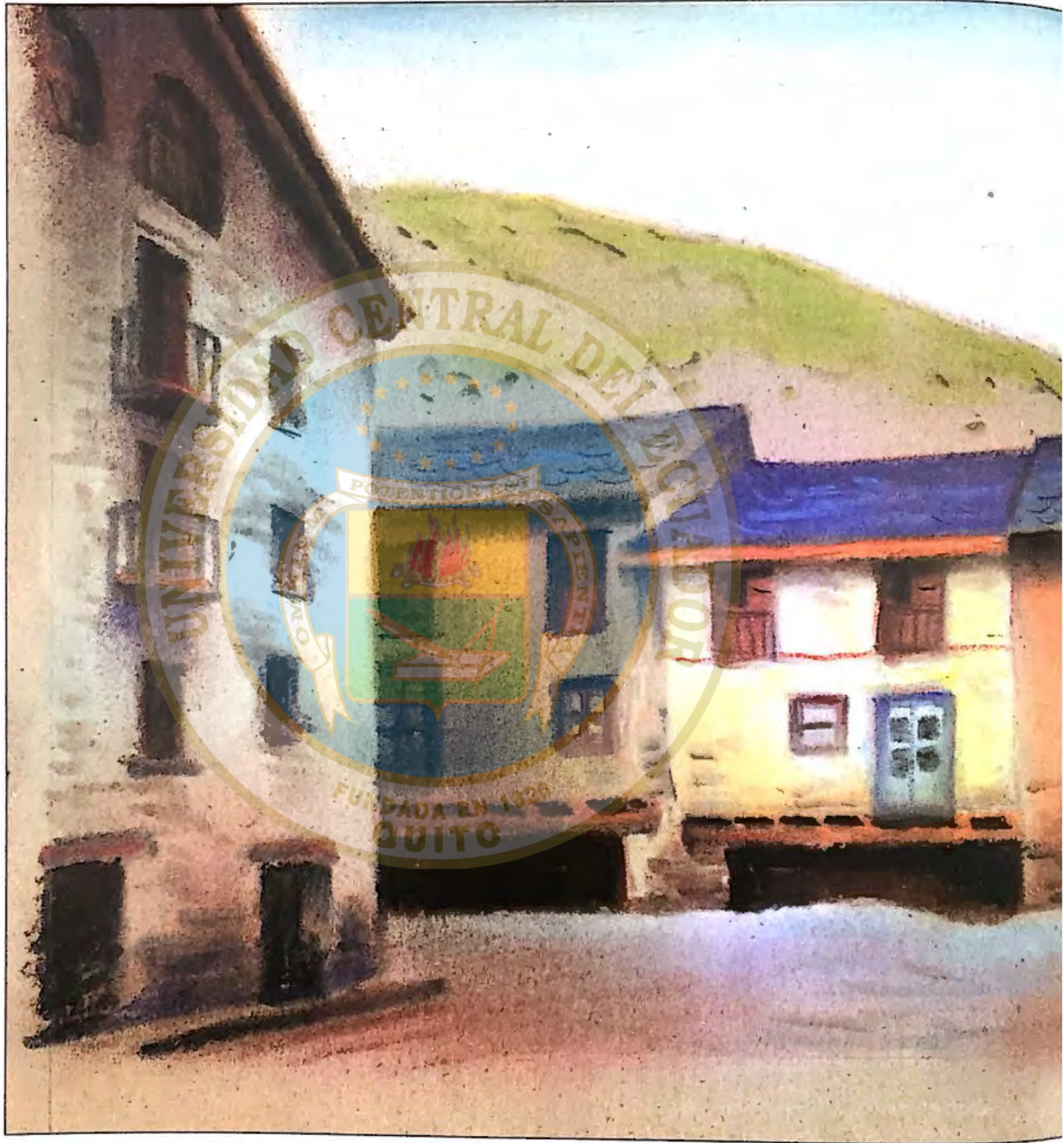


Fig. 215. El dibujo con pasteles, como este paisaje urbano del interior de un pueblo, es probablemente una de las técnicas de dibujo que más parecido tiene con el arte de pintar.



TÉCNICAS BÁSICAS DE DIBUJO

En el siguiente capítulo trataremos las principales técnicas básicas del dibujo para que usted pueda iniciarse con mayor seguridad y conseguir unos mejores resultados en sus primeros dibujos. Algunas de estas técnicas, han sido expuestas muy brevemente en capítulos anteriores. En éste, profundizaremos más en todas ellas y conoceremos otras nuevas que nos serán posteriormente de gran utilidad. Su conocimiento y su práctica son fundamentales para un buen desarrollo del aprendizaje del dibujo.

Dibujando con técnicas lineales

La técnica lineal es la técnica del dibujo que resuelve los tonos, los colores y las texturas del motivo que estemos dibujando simplemente con líneas, es decir, sin recurrir a las tonalidades ni a los sombreados. Cuando queramos ejercitar la técnica lineal, deberemos escoger los instrumentos de dibujo más adecuados; éstos son: el lápiz o la pluma. Entre uno y otro, probablemente el lápiz sea el más cómodo y con el que mejor podamos expresar nuestros apuntes y bocetos.

Las líneas que realicemos, pueden ser líneas gruesas, curvas o rectas, o sea, son posibles un sinfín de formas. En función de la calidad de la línea, tendremos un mejor o peor resultado final en nuestros dibujos. Existen, por otro lado, muchos otros recursos, como la continuidad o discontinuidad de la línea, su grosor, su peso y su carácter, que nos ayudarán a crear los efectos visuales que queremos representar.

La dureza de los materiales que escojamos, así como sus características, nos determinarán la gama de tonos que podemos crear mediante las técnicas lineales. Así, por ejem-

216



Fig. 216. Vea en esta ilustración un dibujo en el que se han aplicado las técnicas lineales, dibujando exclusivamente sus perfiles. Estos dibujos perfilados son prácticamente planos y no presentan ni volumen ni profundidad. Normalmente se realizan como paso previo a la pintura a la acuarela.

Fig. 217. Dibujo de Parmigianino (1503-1540), titulado: "Estudio de plantas al pie de un tronco de árbol"; realizado a la pluma y con tinta oscura (Galleria Uffizi, Florencia). En este dibujo, Parmigianino nos ofrece un buen ejemplo de las técnicas lineales mediante la perfecta combinación de todo tipo de trazos.

218



Fig. 218. Ejemplo de las líneas rectas que se pueden obtener frotando el carboncillo en posición longitudinal encima del papel. Ésta es una de las muchas formas, como podremos ver más adelante, de producir efectos con técnicas lineales.

217



Dibujando con técnicas lineales

plo, las cretas o los carbonillos nos permitirán realizar una gama de trazos más oscuros o más claros en función de la presión que realicemos con ellos sobre el papel. Los lápices, como ya hemos explicado anteriormente, se prestan a una gran variedad de líneas. Cuando trabajemos las técnicas lineales con la pluma podremos conseguir diferentes grosores mediante la utilización de las diferentes clases de plumas. Al practicarlas, es aconsejable dibujar objetos sencillos como una fruta, una jarra, o un vaso. De todas formas, también podemos utilizar objetos que posean arrugas como prendas de vestir o algunos tipos de plantas. Practicando con técnicas lineales, debemos tener presente que el grosor de la forma no determina la línea, es decir, que la línea no está situada exclusivamente en los bordes del objeto, sino que va más allá de ellos y atraviesa sus formas, consiguiendo de esta manera crear la sensación de que la superficie del objeto está más cerca o más lejos del espectador.

Fig. 219. Un retal de ropa como el de esta fotografía, puede ser un buen ejemplo de cómo dibujar las arrugas con las técnicas lineales.

219



Fig. 220. En esta ilustración puede ver como se han utilizado distintas calidades de línea para ejecutar el dibujo de la fotografía de la figura 219. Observe como en función del relieve y del contraste tonal que presentan las diferentes partes del retal de ropa, se han utilizado líneas delgadas, gruesas, diferentes tipos de trama, etc.

220



221

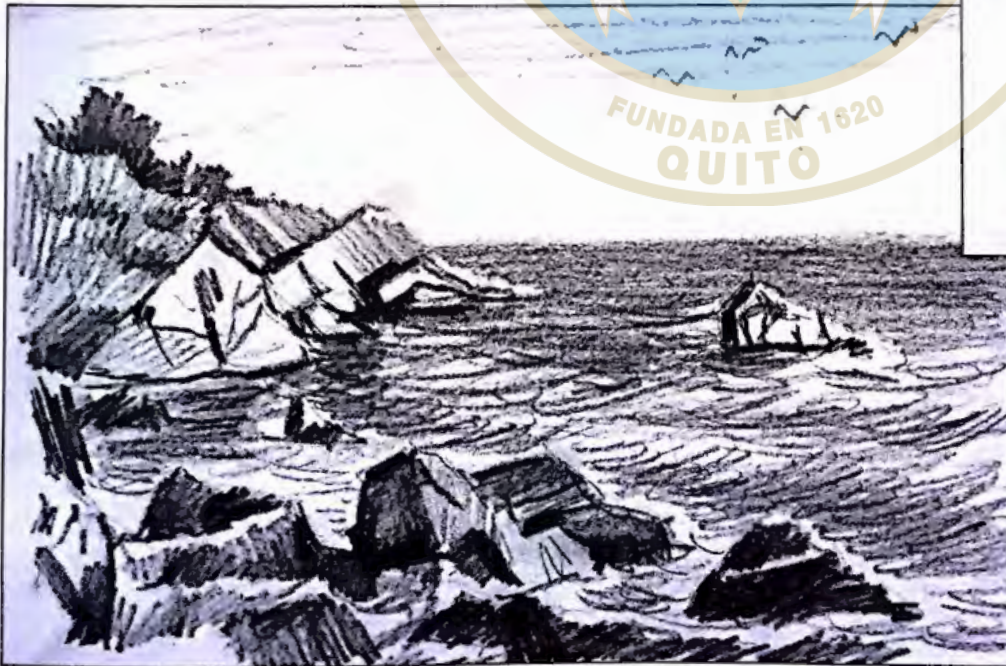


Fig. 221. Observe como en este apunte de una marina, el artista ha utilizado casi exclusivamente los amplios recursos de las técnicas lineales para lograr una correcta interpretación de un ambiente marino con sus rocas y oleaje.

Trazado paralelo

El trazo paralelo consiste en un conjunto de líneas trazadas de forma paralela que al dibujarlas muy juntas producen el tono de los sombreados. Su ejecución es muy sencilla, simplemente se trata de realizar un tramado de líneas en diagonal que tengan todas ellas aproximadamente la misma distancia. En función de la distancia que dejemos entre cada línea, de su longitud, de su grosor o de que sus trazos sean más o menos rectos, podremos conseguir un tono más o menos sombreado, es decir, una mayor o menor variedad de efectos tonales.

Para realizar correctamente un trazo paralelo, es importante que el grosor de la línea sea lo más parecido posible durante todo el trazo. Para conseguirlo, es necesario que al

222

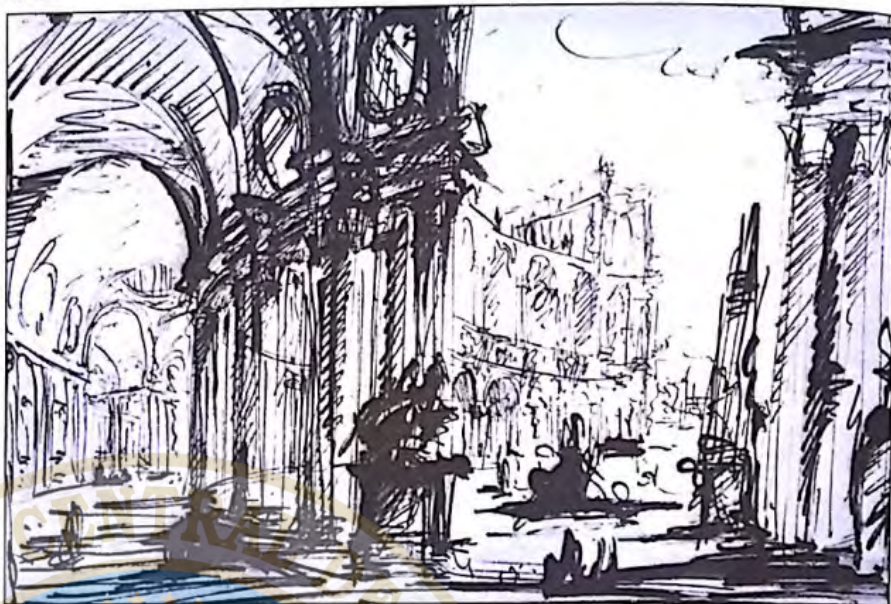
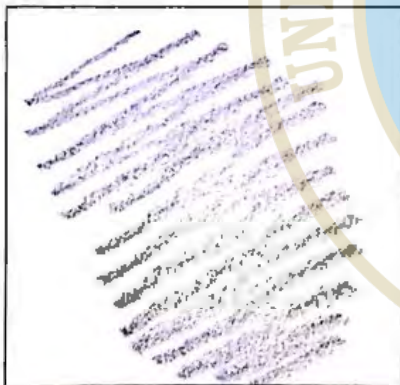


Fig. 222. Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Arquitectura circular con columnas. Dibujo a la pluma con tinta oscura. British Museum, Londres. Vea como el autor en esta ilustración a la pluma ha utilizado diferentes tramas paralelas para conseguir los efectos de las sombras en las columnas y en las bóvedas.

223



mismo tiempo que realizamos la trama paralela, vayamos girando el lápiz para que la mina no se aplane y no produzca un trazo cada vez más grueso. Si queremos realizar un trazo paralelo con líneas finas o gruesas, sólo debemos tener en cuenta la posición en que situamos la mina del lápiz, es decir, por su parte de cuña o por la punta. La forma de realizar trazos amplios es dibujar con el lápiz dentro de la mano, ya que con ello el lápiz forma un ángulo menor respecto al papel y por lo tanto la mina presenta una mayor superficie de fricción.

Si finalmente queremos difuminar nuestro trazo paralelo, solamente tenemos que utilizar el dedo o un difuminador.

224



Fig. 223. Ilustración con un ejemplo de trama paralela realizada con un lápiz plomo. Se trata de conseguir un conjunto de líneas paralelas a partir de un trazado rápido en zig-zag.

Fig. 224. Ejerciendo mayor o menor presión con el lápiz sobre el papel, y sobre la base de la trama paralela, podemos realizar diferentes degradados.

Trazado cruzado

La trama cruzada es otra forma de conseguir sombreados o variedades de tonos. Esta técnica consiste en cruzar varias tramas o trazos paralelos. Nos será útil cuando dibujemos exclusivamente con técnicas lineales, ya que es la mejor forma de conseguir los grisados. En función del ángulo en que entrecrucemos los trazos paralelos, y de lo más juntas o separadas que realicemos las líneas, obtendremos las sombras más o menos oscuras. Una variante del trazo cruzado consiste en que las líneas paralelas no sean rectas sino que tengan otras formas, como, por ejemplo, líneas curvas, líneas onduladas o punteadas. Con esta variante se consigue una gran gama de resultados y efectos realmente diferentes. Una de las características principales de la trama cruzada es que el blanco del papel que queda entre las líneas ofrece una luminosidad muy especial.

Fig. 225. Mediante la intersección de dos o más grupos de tramas paralelas se obtienen las tramas cruzadas. Vea en esta ilustración la combinación de dos tramas paralelas.

225



226



Fig. 226. Domenico Campagnola (1500-1581). "El juicio de París". Dibujo a la pluma con tinta oscura. Procedencia: Jabach. En este dibujo a la pluma de Campagnola puede observarse con toda claridad como el autor ha usado casi exclusivamente la trama cruzada para realizar prácticamente todos los sombreados. Vea como las diferentes tonalidades se han obtenido a partir de dos o más cruces de tramas paralelas.

Trazo envolvente

La dirección que damos al trazo que debe envolver la zona que estamos trabajando, nos dará una representación volumétrica del objeto o tema que estemos dibujando. Mediante la técnica del trazo envolvente conseguiremos configurar mejor la estructura, las formas y las texturas particulares de la temática que hayamos escogido.

Si nuestra intención es prescindir del difuminado, la utilización del trazo envolvente nos permitirá resolver de forma correcta las sensaciones de volumen y de relieve. Un buen ejemplo de ello lo encontraremos al dibujar un paisaje. Las formas cilíndricas correspondientes a los troncos o las ramas de los árboles, las resolveremos con un tra-

zado curvo y paralelo. Las copas de los árboles se representarán mediante trazados en espiral; el suelo, mediante líneas cruzadas, y la vegetación situada en segundo o tercer término, mediante líneas en forma de zig-zag, etc. Como ya hemos explicado anteriormente, para conseguir la mayor o menor intensidad de las sombras, deberemos juntar o separar en mayor o menor medida las líneas que realicemos.

Al mismo tiempo, intentaremos que el trazo sea firme, decidido y que no se sobreponga creando un aspecto de dibujo mal resuelto. Recordemos una vez más que el trazo envolvente es la técnica que nos ayudará a conseguir la sen-

sación de volumen en nuestros dibujos y, por ello, debemos practicarla hasta lograr realizarla con soltura.

227

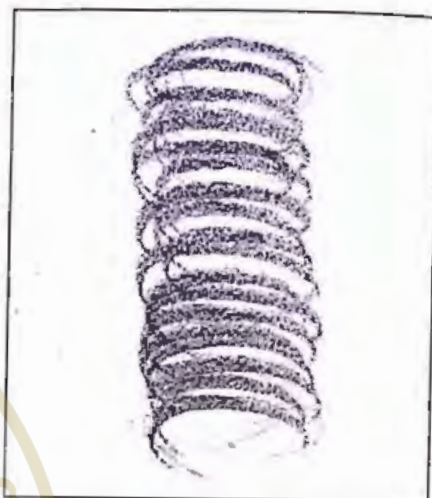


Fig. 227. He aquí una muestra de trazo envolvente, interpretando en este caso una forma cilíndrica.

228

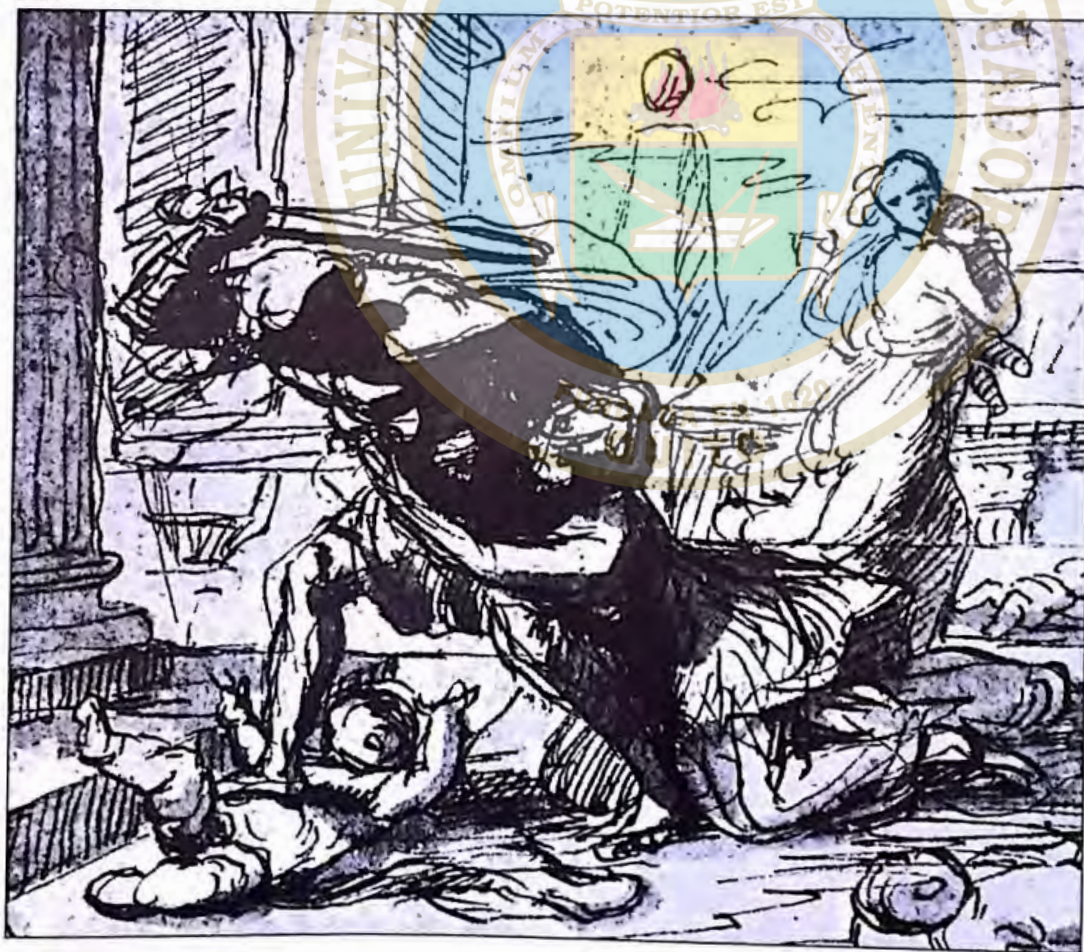


Fig. 228. Nicolas Poussin (1594-1665): "La masacre de los inocentes". Dibujo a la pluma con tinta oscura. Museo de las Bellas Artes, Lille. Observe como en este dibujo a la pluma los trazos envolventes, además de las formas y dinámismos de las figuras, crean una sensación de acción y de movimiento.

Punteado

229

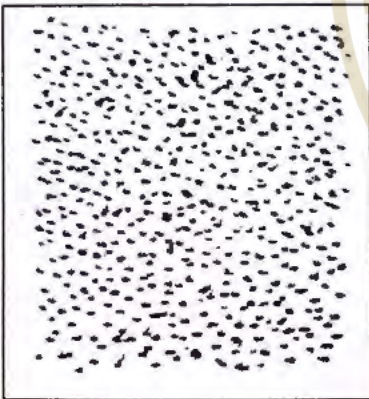
Esta técnica, como su propio nombre indica, consiste en dibujar mediante puntos. Iniciada a principios del siglo XX, se conoce con el nombre de puntillismo. Una de sus principales características es que al acercarnos al dibujo los puntos se visualizan perfectamente; en cambio, de lejos, se confunden y, mediante su agrupación o desagrupación, crean las tonalidades del dibujo.

Los puntos pueden ser de diferentes tamaños de forma que aumentando o disminuyendo el espacio entre ellos, se pueden crear muy variadas tonalidades. Los medios más adecuados para la técnica del punteado son la pluma o la caña con tinta china, debido a que producen un punteado de intensidad uniforme. Así mismo, cabe destacar que esta técnica aún se utiliza en algunos tipos de ilustraciones de carácter comercial.



Fig. 229. Georges Seurat: "El puente de Courbetville". Pintura al óleo. Galería del Instituto Courtauld, Londres. Georges Seurat, máximo exponente y precursor del puntillismo, realizó esta pintura mediante la técnica del punteado. Observe como el autor crea, mediante esta técnica, las formas y los diferentes efectos tonales con la simple yuxtaposición de puntos de color.

230



232

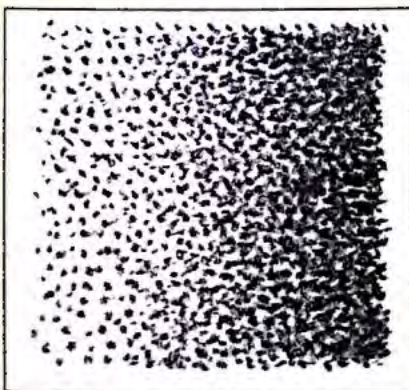


Fig. 230. Vea en esta ilustración un ejemplo de punteado realizado con lápiz plomo.

231

Fig. 231. Dibujo de Georges Seurat: "La cantante del Edén" Concert Hall. Museo Nacional Vincent Van Gogh. Realizado con lápiz Conté, con realces de creta blanca y de gouache, sobre papel de mucho grano. En este dibujo Georges Seurat aprovechó el grano muy grueso del papel para obtener el efecto puntillista.



Fig. 232. Vea en esta ilustración un ejemplo de un degradado mediante la técnica del punteado.

Trazo aleatorio

La trama aleatoria consiste en un conjunto de garabatos que, dispuestos de manera determinada, representan las formas de nuestro dibujo. Estos trazos pueden tener cualquier forma; pueden ser continuos, discontinuos, curvados, irregulares, etc. El artista los suele representar espontáneamente, consiguiéndose así que los dibujos realizados con esta técnica, adquieran una apariencia enérgica y gestual. Al tratarse de una técnica con un carácter muy instintivo, suele utilizarse muy a menudo en los apuntes al natural o al aire libre.

234



Fig. 234. He aquí otro ejemplo de dibujo a la pluma con tinta oscura de Parmigianino en el que podemos observar como el autor hace uso del trazo aleatorio para la resolución de algunas partes del dibujo.

Fig. 235. Jean-Antoine Watteau: "Escena de bosque a la sanguina". Ashmolean Museum, Oxford. El garabateo es una forma de técnicas lineales muy indicada para dibujar las ramas y el follaje de los árboles.



233



Fig. 233. Honoré Daumier (1808-1879): "Escena de familia". Dibujo a la pluma con tinta china y sombras a la aguada. Helen Regenstein Collection. Ejemplo de dibujo caricatura realizado con trazo aleatorio.

Trazo espontáneo

Cuando realizamos un apunte con mucha rapidez, es decir, en un plazo de tiempo muy corto, nos vemos obligados a utilizar trazos con mucha espontaneidad. Estos dibujos, además de ser una expresión espontánea del artista, se caracterizan por poseer trazos eminentemente gestuales, transmitir las sensaciones que siente el artista, y definir con todo ello, la esencia, la personalidad, y el estilo que caracterizan a todos los grandes artistas.

Evidentemente, para conseguir un trazo espontáneo, ágil, fluido, y que represente no sólo de forma correcta el tema que estemos dibujando, sino que además posea un estilo propio, es necesario practicar muy a menudo este tipo de apuntes rápidos. Actualmente existen muchas asociaciones de artistas o academias, en las que se dibuja o pinta frente a un modelo al natural. Asistiendo a estas academias o asociaciones, podremos comprobar, que a parte de poder realizar dibujos al natural, nos veremos obligados a practicar apuntes rápidos, como consecuencia de que el modelo varía de posición con bastante frecuencia, obligándonos con ello a realizar el dibujo en un plazo de tiempo que no suele ser superior a dos o tres minutos. Como es lógico, este tipo de apuntes, no pretenden describir detalladamente el modelo, sino que lo más importante es ser capaces de captar y transmitir lo esencial del modelo que estemos dibujando.

236



do. Dado que nuestro dibujo se va a componer de muy pocos trazos, y estos van a ser básicamente espontáneos, no se entretenga en borrar o corregir los errores que puedan aparecer, es preferible coger otra hoja y comenzar de nuevo.

Puede estar seguro, de que si practica de forma habitual, el apunte rápido, logrará una buena espontaneidad y, en consecuencia, un estilo propio y una gran calidad artística.

237



Fig. 236, 237 y 238. Vea en estos tres apuntes de modelo tomados del natural, como el artista ha sabido resolver de forma rápida y con trazos espontáneos y decididos, las diferentes posiciones de la modelo en un plazo de tiempo probablemente no superior a los tres minutos.

238



El siluetado

En primer lugar, para realizar un silueteado es muy importante el lápiz que escojamos. Los lápices duros y medios (H, HB o B) son los indicados para dibujos rápidos o bocetos. Los lápices blandos (4B ó 6B) nos serán de utilidad si queremos conseguir líneas más densas y con un aspecto más aterciopelado. El silueteado, como su propio nombre indica, es el dibujo de la silueta del tema o motivo que estemos dibujando, es decir, el dibujo de su contorno.

Una obra realizada con esta técnica combina trazos largos, cortos, finos, gruesos, enérgicos o suaves, consiguiendo con todos ellos una representación artística del modelo dibujado. Con esta variedad de líneas no sólo se contornea o se siluetea el dibujo, sino que además se consiguen los efectos volumétricos o tridimensionales. Por ejemplo, el ensanchamiento de las líneas nos indicará una zona sombreada o la cercanía del espectador; una línea suave sugerirá el efecto contrario, es decir, la presencia de luz y la lejanía del espectador. Tal y como podemos comprobar, la calidad de la línea permite crear volumen, así como luz y sombra.

Algunos artistas realizan un tipo de dibujo denominado boceto a ciegas. Esta técnica consiste en observar exclusivamente el tema que dibujamos, trazando al mismo tiempo la línea del contorno del dibujo sin mirar el papel.

La práctica del silueteado es un excelente ejercicio para que nuestra mano aprenda a interpretar lo que nuestros ojos están viendo.

239



Fig. 239. Dibujo de paisaje urbano de J. M. Parramón, con catedral al fondo. He aquí un ejemplo de dibujo mediante la técnica del silueteado, en la que la línea resuelve de forma predominante las formas y la perspectiva del dibujo.

240

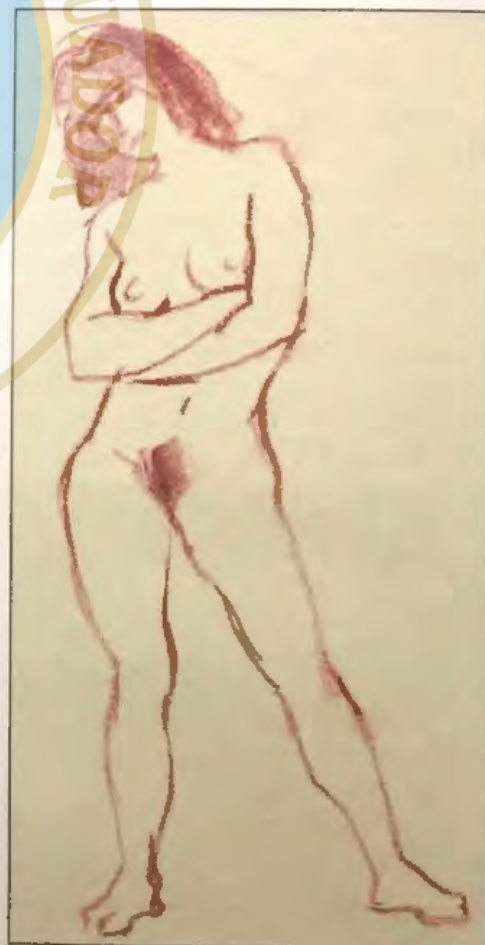


Fig. 240. Ilustración con otro ejemplo de siluetado de J. Segú. Se trata de un apunte a la sanguina sobre papel crema, realizado con una modelo del natural.

Los fondos de color

El soporte de nuestros dibujos, no tiene porque ser siempre un papel de color blanco; también podemos utilizar papeles con fondos de colores.

Dibujar sobre papeles de colores, además de ser una experiencia muy gratificante, nos facilitará el trabajo con varios colores. Conseguiremos destacar mucho más los realces y obtendremos un resultado final de nuestra obra con una gran belleza y un carácter especial y diferente.

Los papeles con fondo de color podemos obtenerlos de dos formas diferentes. La primera, y más sencilla, será comprándolos en cualquier tienda especializada. La segunda, más laboriosa pero también más económica, será creando nosotros mismos nuestros fondos de color a partir de un papel en blanco.

Si escoge usted la segunda opción, es decir, crear usted mismo su pro-

pio fondo, una de las formas más sencillas es teñir el papel de dibujo en blanco con una aguada de acuarela. Se trata de extender de forma uniforme, mediante un pincel o una esponja, un color de tono medio. Esta operación se realiza extendiendo el color de arriba a abajo de forma que éste quede fundido y se obtenga un fondo uniforme.

Otra de las maneras de fabricarse uno mismo un fondo de color sobre un papel blanco es mediante el uso del carboncillo. Se trata de ir cubriendo toda la superficie del papel con el carboncillo en posición plana, creando un fondo gris de tono medio. Este fondo gris uniforme se debe difuminar hasta obtener una tonalidad que nos permita realzar tanto los blancos como los negros, así como los grises oscuros.

241



Fig. 241. Aunque podemos crear nuestros fondos de color en papel en blanco, tal y como hemos explicado en este capítulo, la forma más práctica y sencilla de poder dibujar sobre fondos tonales es adquirir en una tienda especializada papel de dibujo de diferentes colores.

242



Fig. 242 y 243. He aquí dos paisajes al pastel dibujados sobre papeles de fondo gris donde podemos observar como destacan y realzan con más intensidad los colores.

243



Dibujando con técnicas tonales

Si hasta ahora hemos aprendido que mediante las tramas de trazos se pueden conseguir los sombreados, en este capítulo daremos un paso más. Además de las líneas y las tramas de trazos existen otros métodos para crear tonos, es decir, degradados, que nos permiten el dominio de las diferentes gradaciones y, en consecuencia, el dominio de los distintos valores.

No hay que olvidar que el tono es la forma de representar los colores en blanco y negro. De ahí que al igual que se puede dibujar solamente con las combinaciones de trazos, también podemos dibujar exclusivamente con manchas. Para ello, debemos acostumbrarnos a trabajar con los tonos, es decir, con las técnicas tonales y los valores.

Dentro de los diferentes medios que se pueden utilizar para dibujar, el carbón o carboncillo es el más idóneo para desarrollar plenamente las técnicas tonales. Con él, se puede lograr una gran variedad de efectos tonales que pueden ir desde los negros más intensos hasta los grises más sutiles. Para conseguir estos efectos, deberemos mezclar y difuminar los trazos del carbón o del carboncillo con un difumino o con los dedos. Por otro lado, si utilizamos la barra longitudinalmente, podremos cubrir amplias zonas con cierta rapidez.

Otro medio con el que también se obtienen muy buenos resultados cuando dibujamos con técnicas tonales, son las cretas y las sanguinas. Con ellas al igual que con el carboncillo, si las partimos por la mitad y las usamos de forma longitudinal, podemos lograr trazos de diferentes valoraciones tonales. A diferencia del carboncillo, las cretas y las sanguinas cubren la superficie del papel con una mayor densidad y, en función de la presión que ejerzamos sobre el papel, conseguire-

244



Fig. 244. Aquí le mostramos dos ejemplos de degradados realizados al carboncillo y difuminados posteriormente.

245

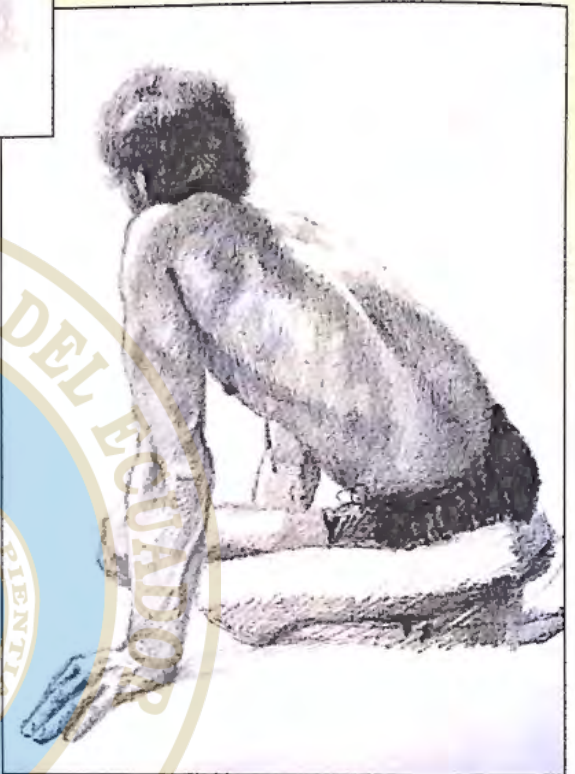


Fig. 245. En este dibujo al lápiz plomo de figura masculina, de J. Segü, podemos apreciar con gran claridad la gran variedad de efectos tonales que el artista ha utilizado para resolver el juego de luces y sombras.

Fig. 246. John Constable (1776-1837): "Un puente, Borrowdale". Aguada. Victoria and Albert Museum, Londres. En esta obra el artista nos muestra la representación del color en blanco y negro mediante el tono.

246



Dibujando con técnicas tonales

247

mos que el pigmento cubra por completo el blanco del papel o que se adhiera suavemente sobre el mismo. De la misma forma, según sea la presión que realicemos al difuminar, obtendremos mayores o menores efectos de luz o de fusión de colores.

Mediante las técnicas tonales y el estudio de la luz y la sombra, lograremos representar en nuestros dibujos las tres dimensiones, es decir, el volumen. El dominio de las diferentes gradaciones o tonalidades consiste en saber realizar correctamente una valoración de tonos. Éstos van desde los más oscuros hasta los más claros y su ejecución, realizada de forma progresiva, dará lugar a una correcta valoración de la luz y de la sombra. Generalmente, este proceso se inicia con una escala tenue de grises, continua con los tonos intermedios y finaliza con los tonos más intensos. Es importante recordar que una buena valoración, contribuye, en gran medida, al éxito de un buen dibujo.



Fig. 247. Naturaleza muerta de J. M. Parramón (colección particular del artista). En este bodegón puede comprobar como el artista ha utilizado poco la línea y se ha concentrado en la resolución de los elementos del bodegón mediante los diferentes tonos del juego de luces y sombras.

248



Fig. 248. Dibujo de paisaje pirenaico de J. M. Parramón (colección particular del artista). Dibujo realizado al lápiz plomo, en el que la combinación de diferentes tonos ha creado las sensaciones de profundidad y de contrastes de luces y sombras.

El difuminado

Como ya hemos visto anteriormente, el difumino es una especie de lápiz con una punta en cada extremo, fabricado con papel esponjoso, y que se usa para crear grisados o degradados mediante la frotación y el fundido de zonas ya dibujadas. Si queremos utilizar el difumino como instrumento para dibujar, es importante reservar una de sus puntas para realizar difuminados intensos y la otra para difumi-

nados suaves. Para conseguir tonos claros o oscuros, simplemente deberemos pasar la punta del difumino por la barra de carbón comprimido y cargarlo, en mayor o menor medida, de pigmento negro.

Si queremos difuminar zonas muy pequeñas, la punta de nuestro difumino debe ser igualmente pequeña para de esta forma poder trabajar con seguridad sin emborronar los contornos de la zona que queremos

249

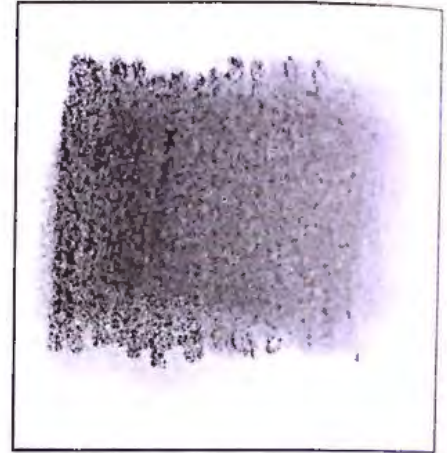


Fig. 249 y 250. En estas dos ilustraciones podemos ver como se realiza un difuminado con el difuminador o con el dedo. Observe como con ambos sistemas se consigue eliminar los trazos realizados previamente.

251



250

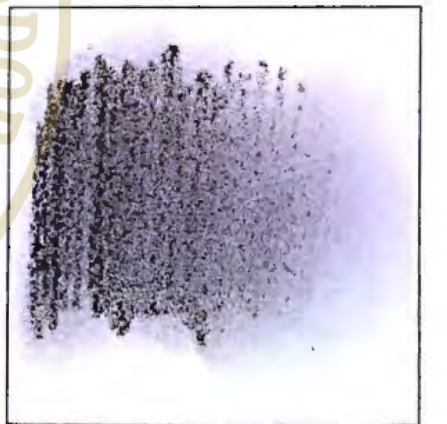


Fig. 251. Retrato de François Boucher: "Niño con zanahoria". Realizado al pastel en el siglo XVIII. En este magnífico retrato de François Boucher podemos apreciar como este gran maestro ha utilizado las técnicas del difuminado para la ejecución de muchas de las partes de este dibujo. El pastel es justamente uno de los materiales en que los efectos del difuminado juegan un gran papel.

El difuminado

difuminar. Al difuminar el lápiz plomo o grafito, sobre un papel satinado, se consigue una gran gama de tonos y contrastes y unos acabados prácticamente perfectos.

El esfumado, palabra que proviene del italiano "esfumato", consiste en la realización de gamas tonales muy sutiles, simulando efectos brumosos que sustituyen a las siluetas o contornos mediante las que habitualmente describimos los objetos de nuestro dibujo. Frotando con los dedos se consiguen los tonos más brumosos y los aspectos atmosféricos que integran el fondo y el primer plano.

Existen otras formas de conseguir variantes del difuminado. Una de ellas consiste en aplicar el lápiz blanco sobre una capa de color, lográndose de esta manera unas tonalidades más apasteladas. Así mismo, si cubrimos una zona con sanguina, y aplicamos posteriormente un lápiz del mismo color, lograremos una tonalidad más pálida y más suave.

Fig. 252. Desnudo de mujer sentada, de J. Segú (colección particular del artista). Dibujo realizado al carboncillo con modelo del natural, donde se pueden apreciar los efectos del difuminado para dar volumen a las diferentes partes del cuerpo.

252



Fig. 253 y 254. Vea en estos dibujos dos muestras del proceso que ha seguido el artista para la resolución del paisaje mediante la técnica de dibujar con el difuminador.

253



254



Dibujando con pigmentos en polvo

La técnica del pigmento en polvo como material para dibujo, nos remite a una forma de expresión artística distinta a las expuestas anteriormente. En vez de utilizar la línea o el trazo para determinar las formas, los volúmenes, las luces y las sombras, con la técnica de dibujo mediante la utilización del pigmento en polvo, realizaremos nuestros dibujos con manchas. Estas según sean su intensidad y su degradación determinarán las luces, las formas y las sombras del tema objeto del dibujo. El pigmento molido del grafito natural o de carbón se puede comprar en cualquier tienda especializada de dibujo y pintura. Ahora bien, si desea fabricárselo usted

mismo, sólo es necesario que frote suavemente una barra de grafito o un trozo de carboncillo sobre un papel de lija de grano fino, consiguiendo de esta manera un polvillo equivalente al pigmento en polvo, que se vende en frascos en las tiendas de bellas artes.

Utilizando, por ejemplo, el pigmento en polvo de grafito, podemos conseguir los mismos resultados que cuando dibujamos con lápiz plomo o grafito; pero, en vez de resolver el dibujo con trazos limpios y lineales, obtendremos efectos parecidos a las formas de pintar de los impresionistas. Los métodos para dibujar con pigmento en polvo pueden ser tan diversos como un trapo,

un algodón, un pincel, los dedos, o la mano. Mezclados con esencia de trementina, se logran unas valoraciones tonales, de gran contraste entre grises claros y oscuros. Si, en cambio, utilizamos un pincel de cerda y agua, conseguiremos que el polvo de la sanguina se nos adhiera al pincel, obteniendo con ello que se pulverice encima del papel y posteriormente pueda corregirse con facilidad.

Evidentemente, las temáticas escogidas deben ser adecuadas a esta técnica. De ahí que los motivos que requieran excesivo detalle no son los apropiados para trabajar con ella. La forma de conseguir diferentes tonalidades en las sombras está

Fig. 255. Dibujo de paisaje de la población de Pals realizada con pigmento en polvo, un pincel y un poco de agua. El artista ha inicia-

do el dibujo con las manchas principales que conforman la composición y la profundidad del paisaje, para luego ir trabajando los dife-

rentes tonos y finalmente acabar con algunos siluetados que ayudan a definir mejor algunas formas.

255



Dibujando con pigmentos en polvo

directamente relacionada con el hecho de que utilicemos más o menos pigmento en polvo al cargar nuestro difuminador, nuestros dedos, nuestro trapo o el material que estemos usando para dibujar. Si se tratara de los dedos, podremos comprobar que no solamente trabajamos con gran soltura y rapidez, sino que trazamos las formas principales del modelo con gran expresividad. Así pues, interpretaremos con nuestros propios dedos los contornos de los objetos que estemos dibujando, creando de esta manera las formas, las luces y las sombras, es decir, el volumen y la profundidad. Como en prácticamente en todas la técnicas de dibujo, la luz, es decir, el blanco, es la reserva blanca del propio papel de dibujo. También existen variantes de esta técnica que se caracterizan por trabajar con otros materiales como el difumino mojado en aceite de linaza y con carbón en polvo. Los papeles más utilizados en las técnicas de dibujo con pigmento en polvo, son los papeles con cierto gramaje, granulados en alguna de sus caras, lográndose de esta manera que el pigmento en polvo se agarre al papel.

256



Fig. 256. He aquí una muestra de los principales materiales que utilizaremos cuando dibujemos con pigmentos en polvo.

257



258



Fig. 257 y 258. Ejemplo de paso a paso realizado con la técnica de manchar con pigmentos en polvo en el que se puede apreciar como las diferentes manchas realizadas con pigmento en polvo de grafito, agua y pincel, son la base de la resolución de este dibujo.

EJERCICIOS PRÁCTICOS

A continuación realizaremos doce ejercicios prácticos relacionados con los principales temas desarrollados anteriormente. Estos son ejercicios que han sido realizados paso a paso, por diferentes artistas, para que usted pueda seguir las diferentes fases de cada dibujo y así comprender y aprender con mayor claridad y facilidad las técnicas utilizadas en cada caso. Empezaremos con ejercicios tan sencillos como los trazos básicos degradados o veladuras, pasando por ejercicios de iluminación, paisajes a la sanguina, figuras al carboncillo y acabando con ejercicios de técnicas lineales de tramas de trazos o dibujando con el difuminador. Probablemente, los resultados que usted obtendrá, no serán siempre los esperados. De todas formas, no nos cansaremos de repetir que además de hacer los ejercicios que le proponemos, usted por su cuenta debe dibujar y, por lo tanto, practicar las técnicas del dibujo tantas veces como le sea posible. Ésta es, con toda seguridad, la forma de acabar dibujando correctamente.

Ejercicios de trazos básicos

El propósito de este primer ejercicio es lograr que usted consiga ejecutar los trazos con seguridad y soltura para que de esta manera resuelva con éxito los dibujos que realice en el futuro. Le sugiero que observe y lea atentamente la forma de realizar cada uno de los diferentes trazos, practicando a parte en un papel de dibujo, todos los ejercicios que a continuación le proponemos. Usted mismo podrá comprobar que realizando todos estos ejercicios, tantas veces como sea necesario para que le salgan bien, obtendrá un gran dominio y expresión del trazo.

También queremos insistir en las formas correctas de coger el lápiz con la mano, ya que es importante que nos acostumbremos a educar correctamente sus movimientos, así como las formas de sujetar el lápiz y controlar la presión que éste ejerce sobre el papel.

En las tres fotografías de esta página usted puede ver cuáles son las tres formas básicas de sujetar el lápiz con la mano. Obsérvelas atentamente y practique diferentes trazos con cada una de ellas.

A continuación le propongo que realice los siguientes ejercicios de trazos básicos:

260



261



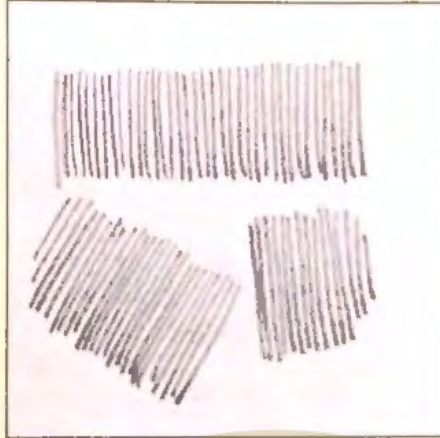
262



Fig. 260, 261 y 262. En estas tres fotografías podrá usted ver tres de las formas más comunes de coger el lápiz para dibujar. Estas son: cogiendo el lápiz de la misma forma que cuando escribimos (Fig. 260), cogiendo el lápiz de forma horizontal (Fig. 261) y con el lápiz en el interior de la mano (Fig. 262).

Ejercicios de trazos básicos

263



264



265



Fig. 263 a 268. En estas ilustraciones le mostramos algunos trazos básicos que usted debe repetir, aparte en un papel de dibujo.

266



267



Ejercicios de trazos básicos

nen todo el espacio que usted esté dibujando.

5.- Trazos en forma de voluta. Apoye la punta del lápiz sobre el papel y realice semicírculos, uno prácticamente encima del otro, intentando no levantar casi el lápiz del papel (Fig. 267).

6.- Dibujando verticales, diagonales y horizontales. Coja un lápiz menos blando, como por ejemplo un 2B, y dibuje líneas en diferentes direcciones tal y como puede ver en la figura 268. Este ejercicio le será de gran utilidad para posteriormente tener un control de la línea calculada.

7.- Trazado cruzado. Coja el lápiz y trace un conjunto de líneas paralelas como ya le hemos explicado anteriormente. A continuación realice otro conjunto de líneas paralelas, pero esta vez superponiéndolas encima de las anteriores con una inclinación de aproximadamente 45° (Fig. 269).

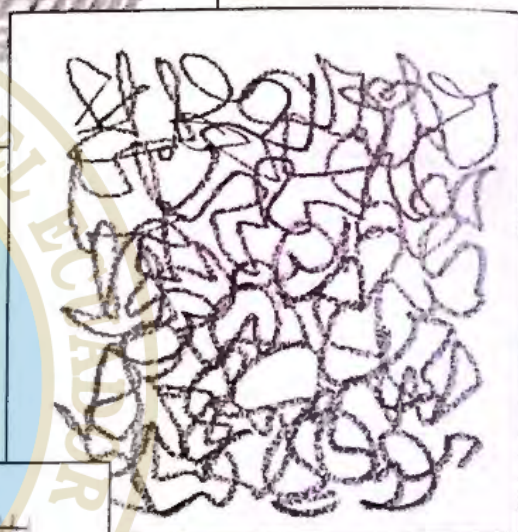
8.- Garabateo. Dibuje trazos superpuestos y con una apariencia desordenada como en la figura 270. Con esta forma de trazado puede conseguir grisados con un aspecto no uniforme, muy útiles para dibujar, por ejemplo, la vegetación de un paisaje.

9.- Trazado reticular. Dibuje primero una serie de líneas paralelas en posición vertical y luego crúcelas con otra serie de líneas también paralelas, pero en posición horizontal. Tal y como le hemos indicado en la práctica del trazo paralelo, intente no levantar el lápiz del

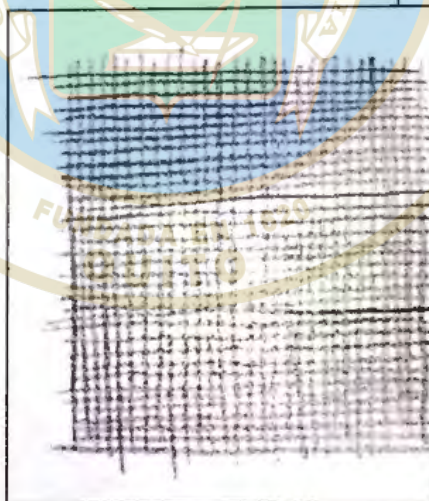
269



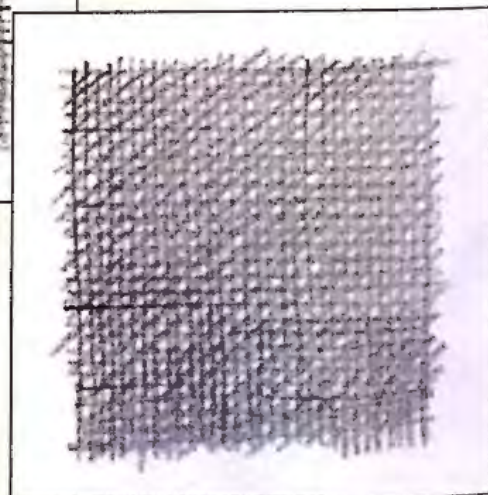
270



271



272



Figs. 269 a 274. Después de acabar los ejercicios de la página 115 le animamos a que siga con los que le presentamos en estas ilustraciones. Como podrá observar, algunos de ellos son una combinación de los realizados anteriormente.

Ejercicios de trazos básicos

273



papel y realizar las líneas de forma continuada (Fig. 271).

10.- Reticulado cruzado. Dibuje primero un trazado reticular y posteriormente superponga sobre el mismo un trazado paralelo en diagonal. Con este ejercicio aprenderá usted otra forma de realizar grisados uniformes (Fig. 272).

11.- Trazado en forma de espiga. Realice una variante de trazado con líneas gruesas, tal y como puede ver en la figura 273.

12.- Trazado de espigas en forma de cruz. Este ejercicio es otra variante del trazado en forma de espiga, pero cruzando las líneas (Fig. 274).

Una vez haya practicado estos ejercicios varias veces con el lápiz plomo, puede iniciarlos de nuevo con otros materiales. Además de

obtener mayor agilidad y soltura con el trazo, podrá comprobar las diferentes particularidades y características que ofrecen cada uno de ellos. Con el dominio del trazo, usted podrá dibujar largas líneas de todas las formas sin necesidad de levantar el lápiz del papel como lo haría un principiante.

274



Ejercicios de degradados

En los ejercicios de este capítulo, le propongo que practique diferentes degradados. Empezará por realizar las formas básicas de un degradado, para luego dibujar los mismos en diversas figuras geométricas, controlando esta vez no sólo el dominio del trazo, sino también la presión ejercida durante el degradado dibujando en espacios cerrados. Tenga claro cuando ejecute sus degradados que el resultado que debe obtener es un grisado con diferentes intensidades, pasando de tonos oscuros a otros medios y finalmente a grises claros casi blancos. Todo ello debe hacerlo con la mayor regularidad posible, intentando conseguir que el paso de los tonos oscuros a los claros sea progresivo. La manera de lograr un degradado como la mayoría de los que usted puede ver en estas páginas, es la siguiente: primero presione y trace una línea de forma enérgica con la punta del lápiz o del material que esté utilizando sobre el papel; a continuación, vaya desplazando progresivamente este trazado, disminuyendo gradualmente la presión ejercida sobre el papel, hasta llegar prácticamente a no mancharlo. Le propongo que coja un papel en blanco y practique los degradados básicos de las figuras 275, 276 y 277. Posteriormente dibuje usted mismo las diferentes formas de las figuras 278 a 283, y practique los degradados dentro de ellas intentando realizarlos correctamente y sin salirse de las formas delimitadas. Estos ejercicios son muy importantes para que cuando luego dibuje tenga el suficiente control y dominio del trazo como para realizar degradados de diferente intensidad y en diferentes espacios, consiguiendo degradar las zonas que nosotros deseamos.

En los ejercicios de las figuras 284 a 291 practicaremos degradados y es-

275



Fig. 275. Ejemplo de degradado con bucles realizado con lápiz plomo

276



Fig. 276. Esta ilustración muestra algunos grisados sin difuminar y otros difuminados con el dedo

277



Fig. 277. Ejemplo de degradados con volutas

Ejercicios de degradados

calas de tonos con diferentes materiales. El primero de ellos (Fig. 284), es un degradado realizado con lápiz plomo; en él podemos observar su característico tono plumizo.

El segundo degradado ha sido resuelto con carboncillo y en él aparecen los trazos característicos de este material. Para conseguir un degradado mucho más uniforme sólo sería necesario aplicar un difu-

minado con el dedo o con el difuminador.

El tercer degradado ha sido realizado con una barra de sanguina. Para practicar este ejercicio, coja la barrita de sanguina y con la punta de la

281



282



279



278

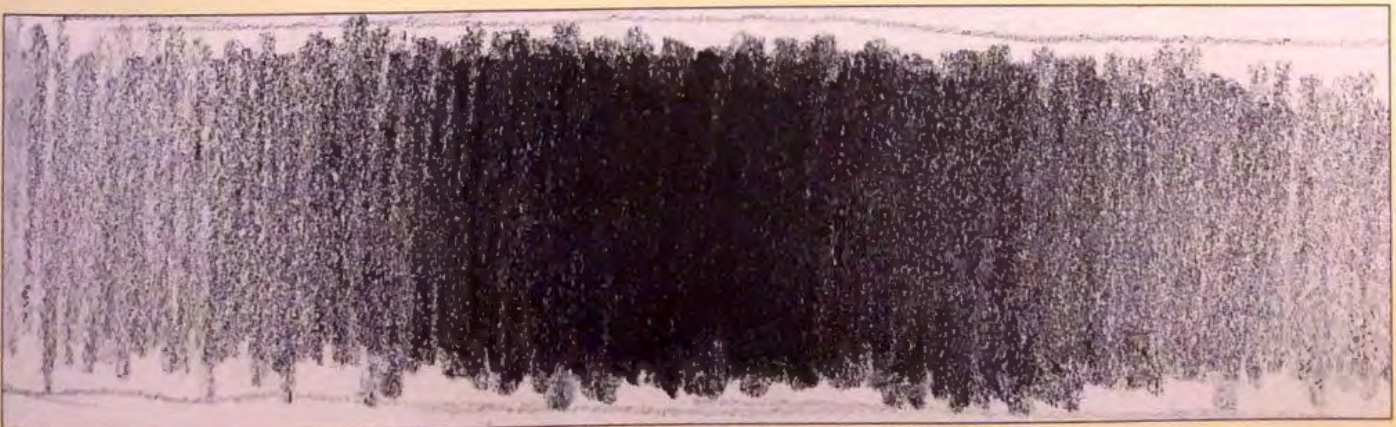


280



Fig. 278 a 283. En estas ilustraciones puede usted ver una muestra de degradados realizados en zonas delimitadas. Para ello, sólo debe coger un lápiz y realizar las formas geométricas que le proponemos en esta página y, posteriormente, hacer un degradado dentro de cada una de ellas.

283



Ejercicios de degradados

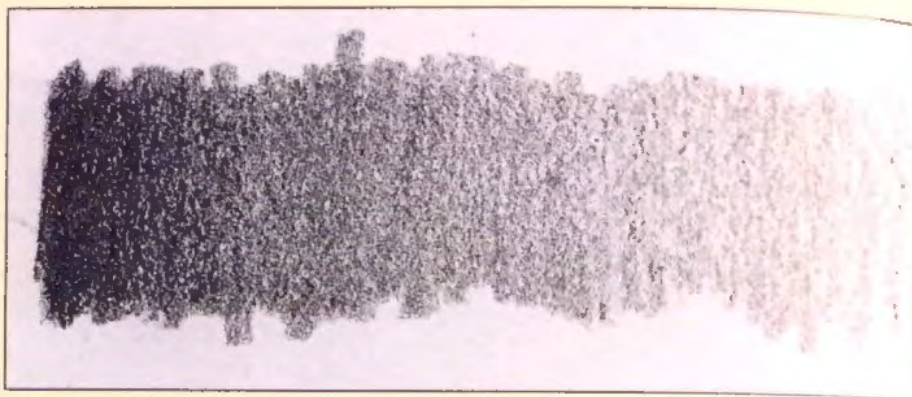
barra presione sobre el papel hasta conseguir el degradado. Observe este granulado característico propio de los materiales opacos.

Para lograr el último degradado se ha utilizado una creta de color verde. Coja una del mismo color, o de otro si lo prefiere, y ejecute el degradado de la misma forma que con la barra de sanguina. Observe que al tratarse de un medio seco, puede aplicarlo en cualquier superficie. La textura del papel o el grano del mismo nos determinarán el resultado de los degradados con este material.

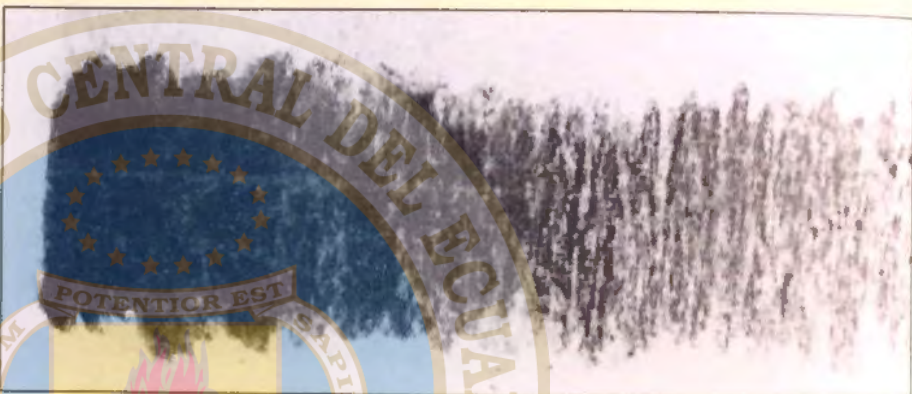
En las figuras 288 a 291 se han realizado escalas de tonos con los mismos materiales que hemos utilizado para resolver los degradados de la página anterior, excepto en la figura 291 en que hemos usado una creta de color verde. Para practicar este ejercicio coja una hoja de papel blanco de dibujo, y dibuje ocho cuadrados dentro de un rectángulo, como en la figura 288. Repita esta operación tres veces para poder

Fig. 284 a 287. Ejemplos de degradados realizados con lápiz plomo, con carboncillo, con sanguina y con una creta de color verde.

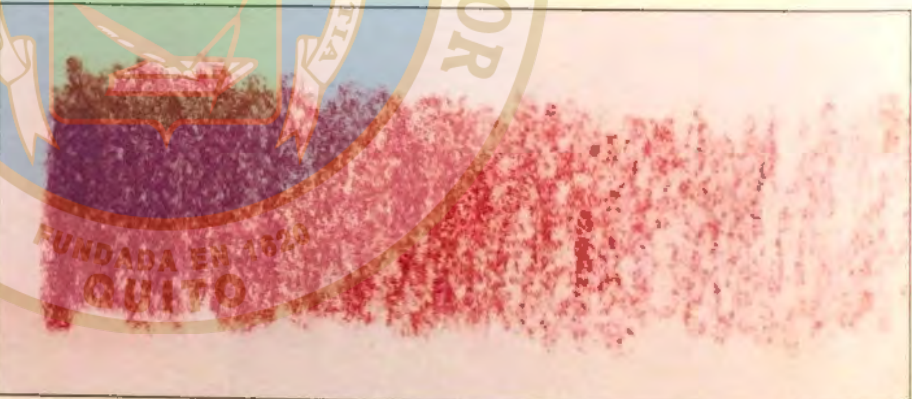
284



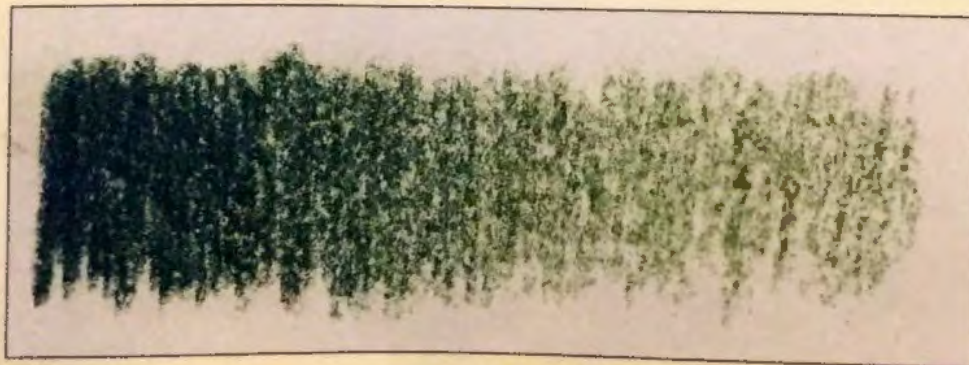
285



286

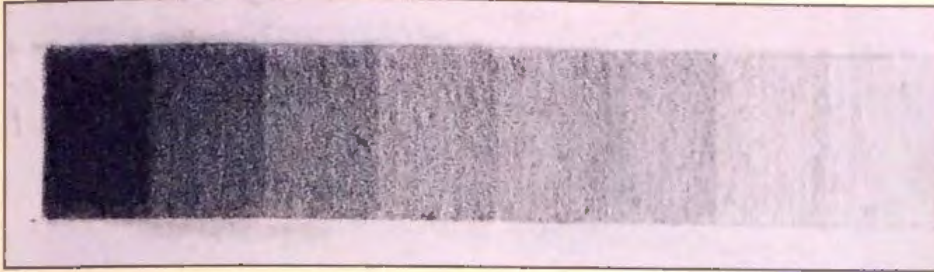


287



Ejercicios de degradados

288



realizar las escalas tonales con los otros tres materiales. A continuación, coja los tres primeros materiales que ha utilizado en los ejercicios anteriores y una cera de color verde y dibuje las diferentes escalas tonales, comenzando por la izquierda con los tonos más intensos y acabando en la derecha con los más suaves. Se trata de ejecutar cuadros de diferentes tonos de manera que la sucesión de los mismos cree una escala tonal.

289

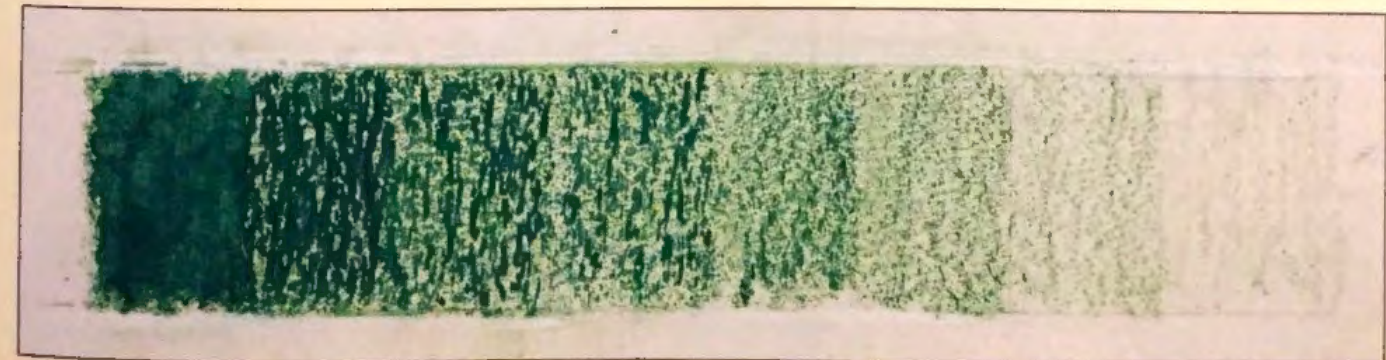


Fig. 288 a 291. En estas figuras le mostramos cuatro ejemplos de escalas tonales realizadas con un lápiz plomo, un carboncillo, una creta roja y una cera verde.

290



291



Estudio de degradados: un bodegón

292

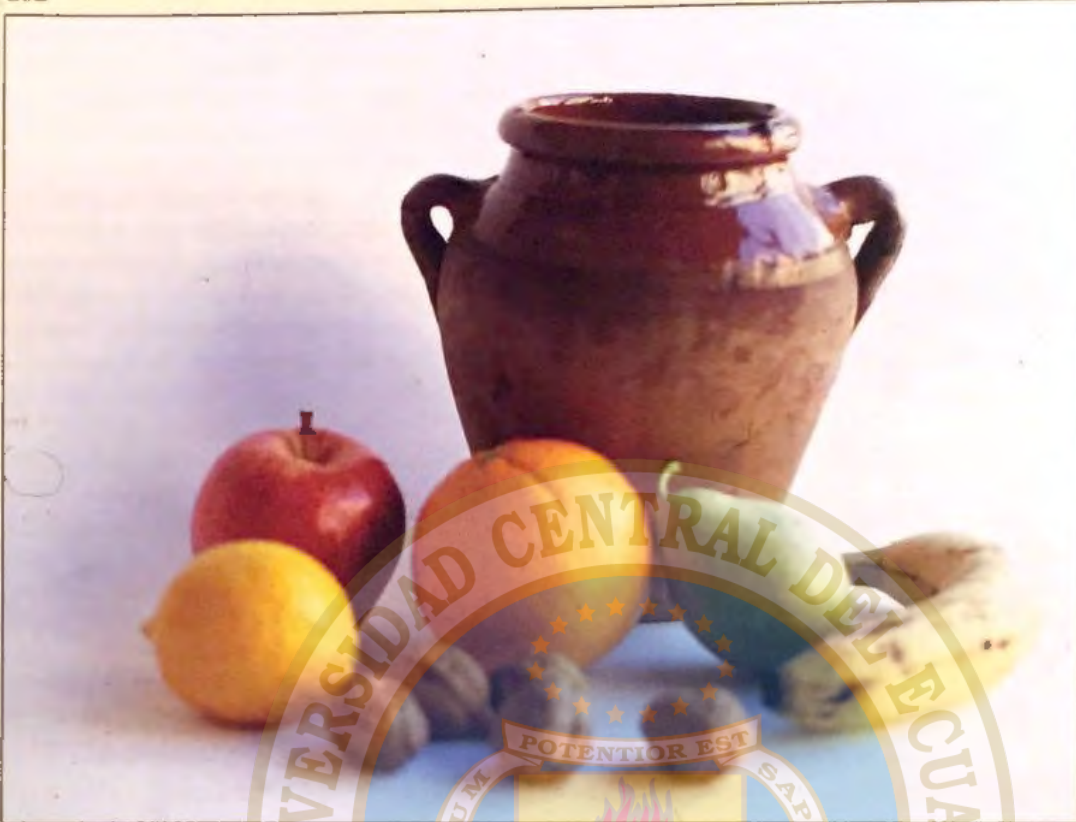


Fig. 292. El modelo es un típico bodegón compuesto por una pieza de cerámica y algunas frutas.

Para la realización de este primer paso a paso nos va a acompañar el artista Jordi Segú. Tal y como puede ver, se trata de un bodegón compuesto de una jarra de cerámica, algunas piezas de fruta y, en primer término, unas nueces. Jordi Segú dibujará esta naturaleza muerta practicando las técnicas de las veladuras y degradados, y para ello utilizará dos lápices plomo, uno más duro y otro más blando (un HB y un 6B). Jordi comienza dibujando una serie de líneas que van a ir configurando la estructura general del bodegón. Con ellas sitúa y empieza a dar forma a los principales elementos del tema. Una vez finalizada esta fase previa, inicia el perfilado de los principales objetos que componen el bodegón, utilizando el lápiz de mayor dureza tanto para la estructura general, como para los perfilados (Fig. 293).

Es conveniente, para el buen desarrollo posterior del dibujo, que en

esta fase del perfilado se consiga que los elementos del bodegón sean lo más fieles posible a la realidad. De todas formas, siempre existe la posibilidad de poder ir realizando algunos retoques a medida

293

Fig. 293. Empezaremos por dibujar unas líneas que darán forma a los principales elementos que componen el bodegón.



Estudio de degradados: un bodegón

294

que se inicien los sombreados, aunque conviene no olvidar que el siluetado, será la base para dibujar los sombreados. Estos nos delimitarán posteriormente las formas de cada objeto.

A continuación, el artista comienza a dar la primera valoración a la naturaleza muerta, con unos primeros trazos que nos indicarán posteriormente las zonas de mayor sombreado (Fig. 294). Posteriormente intensifica esta primera valoración, resolviendo una entonación más general sobre la que luego irá superponiendo más valores, es decir, más sombreados, para conseguir de forma gradual un mayor contraste. Usted mismo puede observar que en estas primeras valora-

296



Fig. 295 y 296. Intensificaremos la primera valoración consiguiendo gradualmente un mayor contraste.

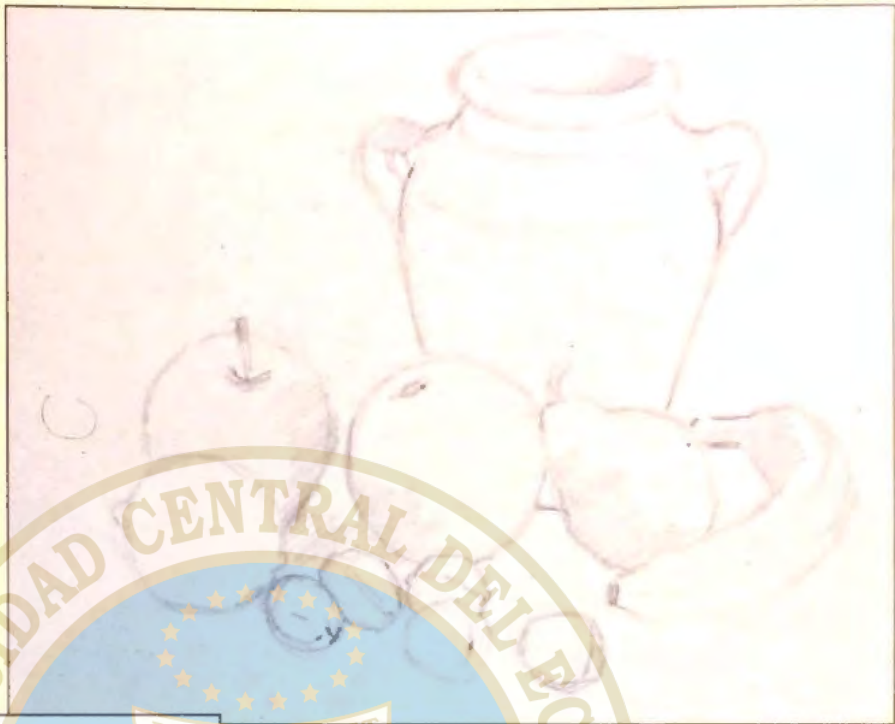


Fig. 294. Tras finalizar la fase de perfilado de los principales elementos del bodegón, iniciaremos su primera valoración.



Estudio de degradados: un bodegón

297



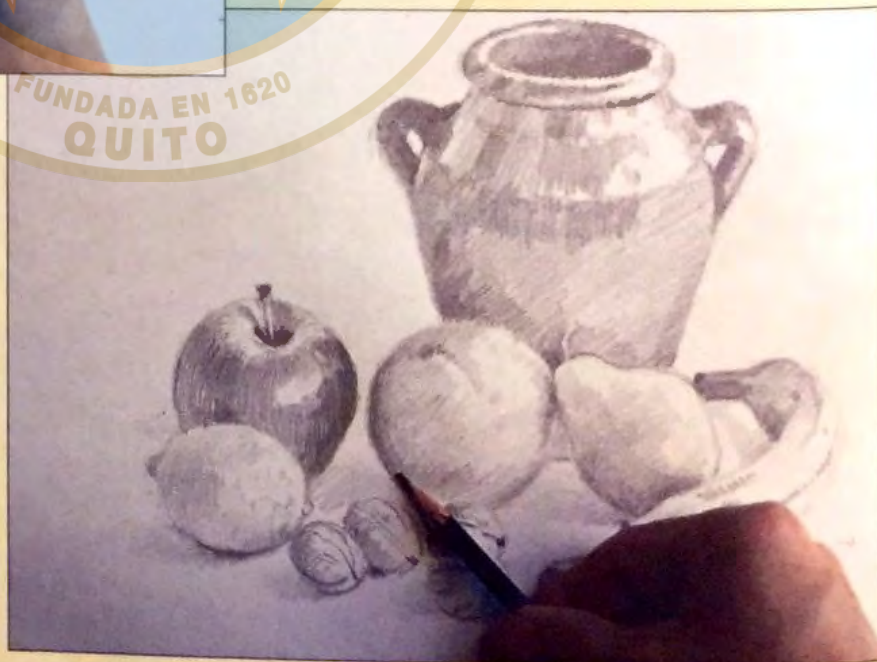
298



Fig. 297. Ejerciendo una mayor presión con el lápiz, empezaremos a acentuar los primeros sombreados.

Fig. 298. A continuación, reafirmaremos los degradados superponiéndolos unos encima de otros.

Fig. 299. En esta fase final del dibujo, cogeremos el lápiz 6B, empezaremos a repasar las sombras proyectadas sobre la mesa y contrastaremos las zonas claras de las zonas oscuras.



ciones el artista sólo tiene la intención de determinar las zonas donde las sombras se hacen más oscuras, empezando a crear la sensación de volumen de los objetos (Fig. 295 y 296).

En este siguiente paso, J. Segú empieza a acentuar las zonas oscuras, ejerciendo una mayor presión con el lápiz e incrementando el sombreado del jarrón de cerámica, de la manzana, del plátano y de algunas de las nueces (Fig. 297). A continuación, reafirma los degradados y grisados superponiéndolos unos encima de otros para conseguir de forma paulatina la intensificación de las zonas oscuras del bodegón (Fig. 298).

A partir de este momento nuestro artista cambia de lápiz y coge el 6B. Ahora su intención es ir repasando las sombras proyectadas sobre la mesa, intensificando de forma progresiva y diferenciando cada vez con mayor nitidez las zonas iluminadas de las zonas oscuras. Ahora, ya se puede constatar un mayor contraste tonal en todo el dibujo y también se puede apreciar como los elementos del bodegón son cada vez más parecidos a los del modelo (Fig. 299).

Estudio de degradados: un bodegón

300

Siguiendo con el lápiz 6B nuestro artista sigue ajustando los últimos sombreados. Observe como ya se perfila claramente la forma volumétrica del jarrón, de la manzana, de la naranja o de los demás elementos del bodegón. Finalmente repasa algunos perfiles del jarrón, de la ramita de la manzana y de la pera, y de algunos de los pliegues de las nueces, rematando algunos que otros detalles y oscureciendo más algunas zonas pequeñas. En definitiva, acaba de trabajar, de reforzar y ajustar todas las partes que considera que deben tener mayor concreción y definición (Fig. 300).

En la figura 301 podemos ver la obra definitivamente terminada. Sería interesante que observara con atención como la técnica de degradados y veladuras da al dibujo un aspecto de difuminado; ello ocurre porque carecen de líneas tanto los contornos de los objetos como todo el dibujo en general. Por último, es importante que recuerde que todo el proceso para dibujar el bodegón ha ido siempre de menos a más, es decir, se han ido aumentando de forma progresiva los sombreados y degradados para lograr finalmente los efectos volumétricos de los objetos y los contrastes de los juegos de la luz y de la sombra.



Fig. 300. En esta última fase y siguiendo con el lápiz 6B, acabaremos por rematar los últimos detalles dando mayor concreción y definición al dibujo.

301



Fig. 301. Con la técnica de degradados y veladuras el dibujo toma un aspecto difuminado y los contornos carecen de líneas que los perfilen.

Marina con técnicas tonales

302

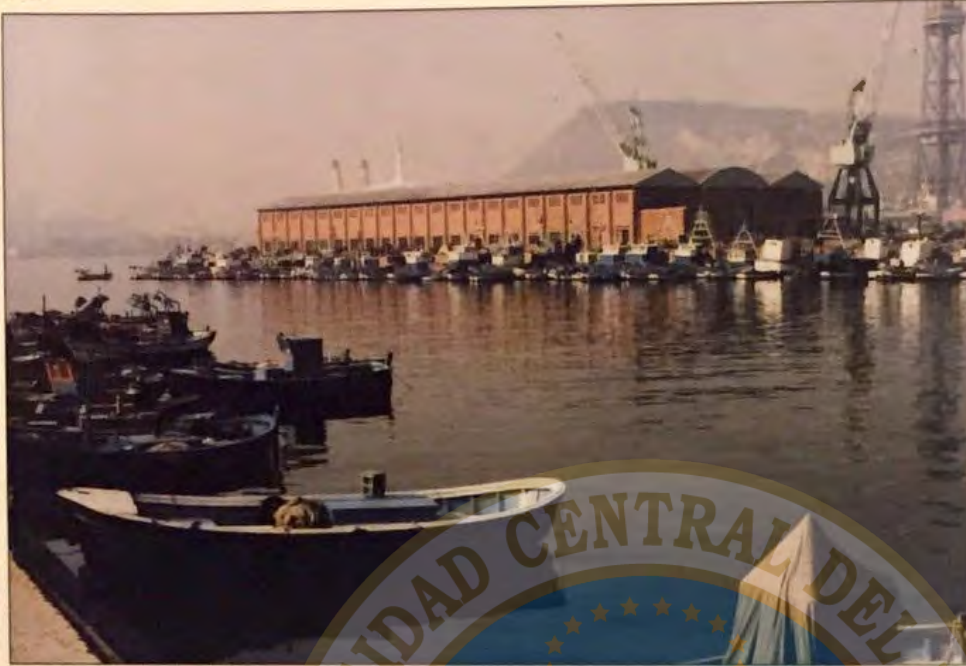


Fig. 302. El modelo escogido es una marina del puerto de Barcelona con unas barcas de pesca en primer término.

Para la realización del siguiente ejercicio se ha escogido como medio la sanguina. Ésta presenta una gran variedad de recursos y es, en este caso, un medio adecuado para la resolución del tema que proponemos. Se trata de una marina del puerto de Barcelona. En primer término aparecen unas barcas de pesca; un poco más al fondo y separados por un plano de agua se observan unos hangares junto a unas grúas y, en último término, una montaña de aspecto bastante brumoso y otra parte del puerto. Para la ejecución de esta marina se han utilizado una barra de creta de color marrón oscuro y un lápiz sanguina, aunque también nos hemos ayudado de un difuminador, de nuestros dedos y de una goma de borrar.

Antes de iniciar el dibujo, el artista ha decidido eliminar algunos elementos del modelo original. Básicamente son dos: un primer término en el que una lona tapa una parte de una barca y algunas barcas situadas a la derecha del modelo. Con ello se consigue una mejor composición y se simplifica visual-

303



Fig. 303. El dibujo se inicia con un boceto de las diferentes partes que componen el tema.

mente el entramado que forman las barcas de pesca (Fig. 302).

En primer lugar, el artista realiza unos primeros trazos para situar y encajar los elementos del modelo. Se trata de un boceto realizado con la barra de creta que lo único que pretende es empezar a dibujar las siluetas y las diferentes partes que componen el tema (Fig. 303). Como

podemos ver en la figura 304, el siguiente paso ha sido perfilar mejor todo el dibujo en general, empezándose a insinuar algunos primeros trazos de lo que van a ser posteriormente las sombras más importantes. Con esta mayor concreción del dibujo, el artista consigue encajar prácticamente todos los elementos del modelo para poste-

Marina con técnicas tonales

304

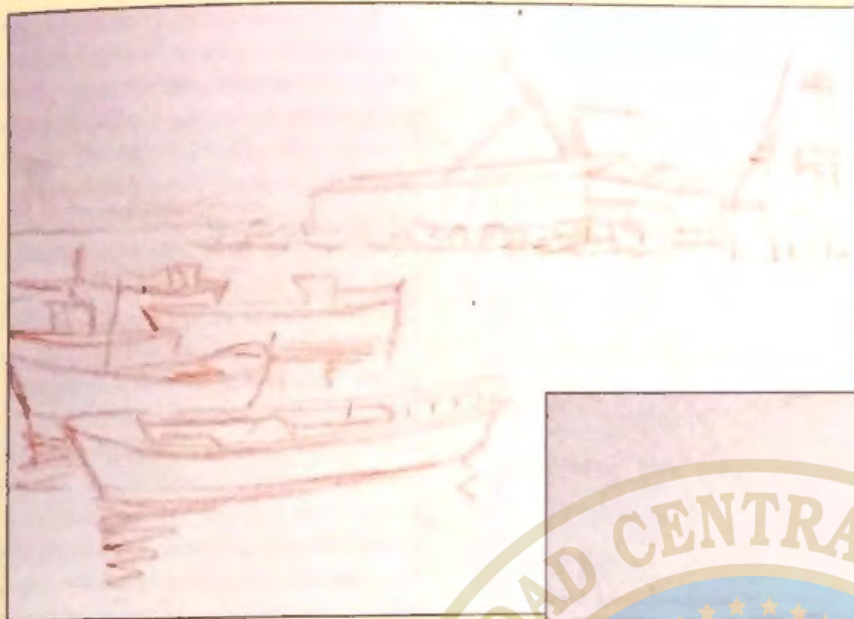


Fig. 304. Seguiremos con la barra de creta perfilando mejor todos los elementos de la marina

305



riormente ir trabajando sus diferentes partes.

Para dibujar el agua y algunas partes de las barcas del primer término, el artista ha seguido utilizando la barra de creta de color marrón oscuro, utilizando sólo un trozo de ésta y dibujando con ella de forma longitudinal para poder cubrir con rapidez la zona de interés (Fig. 305).

306

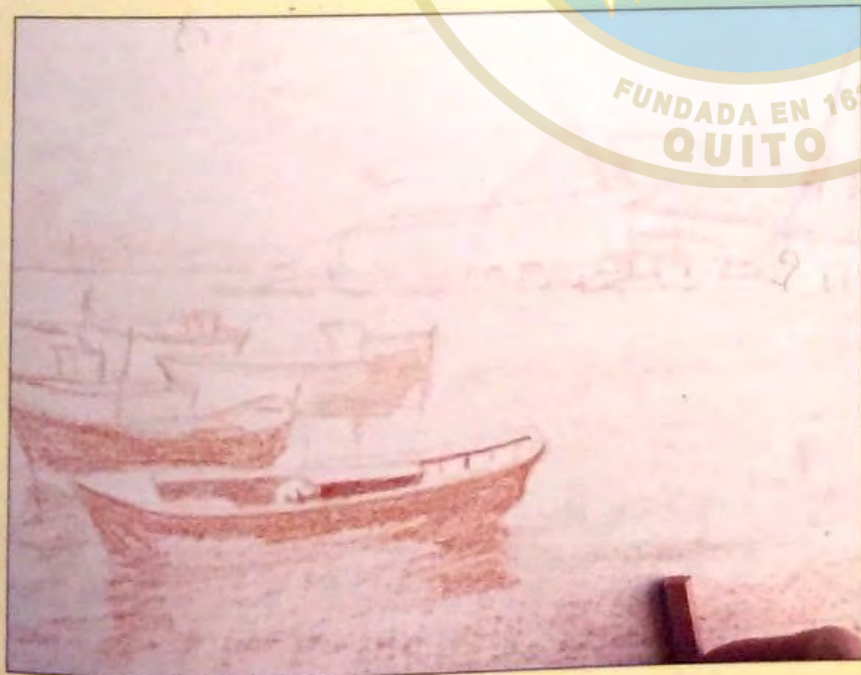


Fig. 305. Con un trozo de barra de creta de color marrón oscuro y en posición longitudinal, cubriremos algunas zonas amplias del dibujo.

Fig. 306. A continuación intensificaremos el tono rojizo de algunas zonas.

Marina con técnicas tonales

307



308



Fig. 307. Resolveremos parte del primer plano y daremos color a todas las barcas y a algunas sombras.

Fig. 308 y 309. Seguiremos trabajando el dibujo de los hangares y delimitando mejor los elementos del segundo plano.

309



En el siguiente paso, y con la misma barra de creta, se sigue dibujando con insistencia en las zonas donde se debe intensificar el tono rojizo (Fig. 306). Posteriormente, se resuelve gran parte del primer plano, dando color ya a todas las barcas y dibujando las primeras sombras (Fig. 307). Después, cogiendo el lápiz sanguina se inicia la resolución de los hangares situados en segundo plano, llenando de color sanguina las zonas sombreadas y delimitando mejor los elementos situados en ese segundo plano (Fig. 309). En la figura 310 puede usted observar como el artista sigue dibujando el hangar del segundo término para iniciar posteriormente el dibujo de las sombras que producen las grúas en el plano del agua del puerto. Es importante fijarse en que el efecto de profundidad y lejanía, se consigue mediante la utilización de los diferentes tonos rojizos según se trate de planos más o menos alejados.

Siguiendo con esta idea, y para conseguir un mayor efecto de primer término, se ha intensificado el tono

Marina con técnicas tonales

310

rojizo con la barra de creta de marrón oscuro del casco de la primera embarcación así como de la sombra que proyecta ésta en el agua (Fig. 311). Para perfilar mejor los contornos de la embarcación del primer término e ir ajustando las diferentes tonalidades rojizas de la misma, el artista ha vuelto a coger el lápiz sanguina, ya que con él se puede conseguir una mayor definición de los detalles (Fig. 312). En la figura 313, es claramente manifiesta la importancia que adquiere una buena construcción de la profundidad mediante distintos tonos. Para ello hay que recordar que a mayor cercanía mayor intensidad de tono y a mayor lejanía, menor intensidad de tono. A continuación y con el fin de conseguir un tono más uniforme, el artista coge el difuminador y difumina los diferentes grisados del dibujo. Esta operación no ha sido realizada exclusivamente con el difuminador, sino que también se ha utilizado la yema de los dedos en diferentes zonas del dibujo (Fig. 314).



Fig. 310. A continuación dibujaremos las sombras que producen las grúas en el agua.

En el siguiente paso hay que usar un trozo de goma de borrar para acentuar los blancos de las cubiertas de las embarcaciones y conseguir así un mayor contraste entre ellas.

311



Fig. 311. En esta fase iniciaremos la intensificación de los tonos rojizos del casco de la primera embarcación y de sus sombras proyectadas en el agua.

Marina con técnicas tonales

312



Fig. 312. Con el lápiz sanguina, iniciaremos el trabajo de ir acabando los primeros detalles.

313



En la figura 315, la marina tiene ya su forma definitiva. Para llegar a este último resultado, además de utilizar la goma de borrar para crear algunos blancos, se han seguido perfilando con el lápiz sanguina algunos contornos de algunas embarcaciones del segundo plano y las sombras e intensidades del primer término.

Si usted no tiene experiencia en el uso de la sanguina, es probable que este dibujo le pueda haber quedado plano y excesivamente rojizo. Para evitar estos posibles problemas, le aconsejamos que tenga en cuenta las siguientes soluciones: la primera de ellas y tal como ya hemos insistido a lo largo de este ejercicio, es que trabaje la profundidad correctamente, de manera que el primer término tenga los tonos más intensos y los términos más alejados presenten los tonos más tenues y claros. La segunda solución que le proponemos es no trabajar con una gran gama de valores; utilizando simple-

mente cuatro o cinco valores conseguirá controlar mucho mejor las diferentes gradaciones tonales. Igualmente, conviene así mismo recordar que es importante empezar por dibujar primeramente los tonos más suaves y más intensos, para luego ir pintando los tonos intermedios. Tampoco es necesario que se preocupe excesivamente por

llegar a un alto nivel de resolución de los detalles, ya que, como usted habrá podido observar, éste es un ejercicio en el que se deben practicar básicamente las técnicas tonales.

Marina con técnicas tonales

Fig. 313 y 314. Con el difuminador y los dedos iniciaremos el difuminado de los diferentes grisados del dibujos. En esta fase podemos ver ya los efectos de la profundidad a modo de distintos tonos.

314



Fig. 315. Antes de llegar a la fase final, se ha utilizado un trozo de goma de borrar para crear los blancos y lograr un mayor contraste entre las diferentes partes del dibujo.

315



Paisaje con lápiz plomo

316



Fig. 316. El modelo es un típico paisaje campestre, con un prado, un bosque y unas casas rurales.

Para la realización de este ejercicio, el artista J. M. Parramón ha escogido uno de los medios más básicos y populares del arte del dibujo: el lápiz plomo o grafito. Como podemos ver en la figura 316, se trata de un típico tema campestre con un prado en primer término, un pequeño bosque con mucho follaje a la derecha y, al fondo, un conjunto de casas rurales. Una vez más, al componer su dibujo el artista ha preferido prescindir de una serie de elementos que aparecen en el paisaje original. En este caso, ha eliminado el árbol de la derecha de la fotografía de la figura 316, para no verse obligado a dibujar un árbol justo en el borde derecho del dibujo. Tampoco ha incluido la pequeña torre eléctrica situada a la izquierda del paisaje, por no tratarse de un elemento natural y evitar así romper la armonía de este bonito paisaje campestre.

Fig. 317. Con un lápiz plomo 2B se han trazado las primeras líneas que estructuran las formas básicas del dibujo.

317



Paisaje con lápiz plomo

318

Ante todo, J. M. Parramón ha realizado unas primeras líneas en forma de boceto, en el que ha situado y encajado los principales árboles del bosque de la derecha, el árbol del extremo izquierdo del dibujo y las casas rurales de fondo. Para la ejecución de estas tres primeras líneas que estructuran las formas básicas de la composición del dibujo, el artista ha escogido un lápiz 2B. Siguiendo con este mismo lápiz, ha seguido dibujando y siluetando con algo más de detalle los elementos principales del paisaje que luego serán motivo de una valoración tonal mediante grisados y degradados, para ir consiguiendo los efectos de la luz y la sombra propios de este soleado paisaje campestre (Fig. 318). En el siguiente paso, el artista inicia los primeros grisados de algu-



319

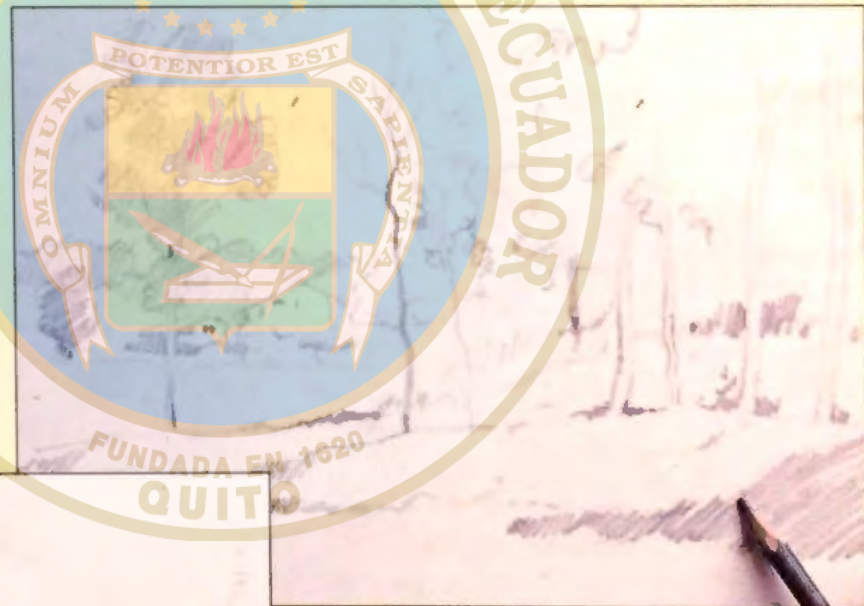


Fig. 318. Seguidamente siluetearemos con más detalle los principales elementos del paisaje.

320



Fig. 319 y 320. Se inician los primeros grisados dejando los blancos que representarán las zonas soleadas.

Paisaje con lápiz plomo

321

nos elementos del paisaje, como los dos árboles de la izquierda y los sombreados del primer término (Fig. 319). A continuación y siguiendo con el mismo lápiz se van trabajando más los sombreados del primer término, se reservan los blancos que representarán las zonas soleadas y se inician las primeras valoraciones tonales con el grisado oscuro del fondo del bosque (Fig. 320). En la figura 321 el artista inicia el laborioso trabajo que supondrá dibujar el follaje del bosque. Para ello y siguiendo con el mismo lápiz, inicia conjuntos de tramas paralelas que poco a poco van a ir delimitando el dibujo del follaje de los árboles del bosque. En el siguiente paso el artista finaliza prácticamente el dibujo de los principales tonos que van a determinar las zonas de sombra y las zonas de sol de todo el follaje (Fig. 322). Las figuras 323 y 324 muestran como se



Fig. 321. A renglón seguido empezaremos con el follaje del bosque mediante el uso de la trama paralela.

Fig. 322. Finalizaremos prácticamente el dibujo de las zonas de sombra y del sol de los árboles del bosque.

322



Paisaje con lápiz plomo

323



Fig. 323 y 324. A continuación, mediante la técnica del garabateo dibujaremos las hojas de los árboles.

324



intensifican con el lápiz las zonas más oscuras de la base del bosque y como se inicia, mediante la técnica del garabateo, la simulación de las hojas de los árboles. En este momento puede usted observar que el dibujo tiene ya un acabado bastante parecido al que presentará una vez finalizado (Fig. 325). En este paso se intensifican los tonos oscuros y los contrastes de luz y sombra generados por la zona soleada situada en frente del bosque.

325



Fig. 325. Seguidamente proseguiremos con la intensificación de los tonos oscuros y los contrastes de la luz y la sombra.

Paisaje con lápiz plomo

326

En la figura 326 el dibujo ya está prácticamente terminado tras intensificarse aún más los tonos oscuros, tanto los de los árboles del bosque como los del árbol de la izquierda del paisaje, habiéndose también trabajado con más detalle la hierba del primer plano. En la fase previa al final del dibujo, como usted puede ver, el artista, utiliza la yema del dedo para difuminar los planos del último término, así como algunos planos intermedios y primeros planos correspondientes a la hierba del prado (Fig. 327), consiguiendo así acentuar la sensación de profundidad y crear al mismo tiempo el aspecto atmosférico en el último término.

En la figura 328 podemos ver el dibujo completamente acabado. Cabe destacar la buena resolución



Fig. 326. Finalizada la fase de la intensificación de los tonos oscuros, trabajaremos los detalles de la hierba del primer plano.

Fig. 327. En este último paso, y alternando la utilización de las yemas de los dedos con el difumino, acabaremos difuminando algunas de las partes del dibujo.

327



Paisaje con lápiz plomo

de los efectos de luz y sombra mediante la simple intensificación de los tonos oscuros, en contraste con el blanco del papel, correspondientes a las zonas de luz o soleadas. Conviene así mismo resaltar los efectos de profundidad conseguidos con la atenuación de los tonos, es decir, de los grises en los últimos planos del dibujo en contraste con los planos intermedios y primeros planos. Fíjese igualmente en la sencillez con que se han resuelto los follajes de los árboles utilizando en casi todos los casos los trazos

básicos estudiados en los primeros ejercicios de este tomo. Finalmente también sería bueno darse cuenta de que para obtener los efectos de la luz simplemente se ha utilizado el blanco del papel.

Fig. 328. En el dibujo totalmente acabado podemos apreciar la buena resolución de los efectos de la luz y la sombra, así como de la profundidad.

328



Dibujando flores con técnicas lineales

329



Fig. 329. Modelo formado por un conjunto de flores silvestres en el que sólo se dibujarán una selección de las que se muestran en la fotografía.

En este ejercicio le proponemos dibujar un conjunto de flores silvestres utilizando exclusivamente las técnicas lineales. Como en otras ocasiones, el artista ha hecho una selección de las flores que van a intervenir en la composición de su dibujo, escogiendo solamente las situadas en el centro (Fig. 329). Este conjunto floral se dibujará exclusivamente con un lápiz plomo 2B, combinando distintas tramas de trazos. Por otro lado, este lápiz es un medio idóneo para la práctica del dibujo de todo tipo de plantas mediante trazos variados, ya que las diferentes formas y texturas que poseen las plantas y las flores, y prácticamente todo tipo de vegetación, son

ideales para la práctica de las técnicas lineales. Con ellas, como podrá comprobar a lo largo del dibujo, logrará dibujar las formas y la gran variedad de detalles casi a la perfección.

Para empezar, el artista observa atentamente el conjunto de flores de la figura 329 y una vez ha decidido que escoge exclusivamente las flores del centro, inicia los primeros trazos, situando ya con bastante precisión los principales pétalos de las flores (Fig. 330). A continuación y siempre con el lápiz 2B, prosigue el dibujo de todos y cada uno de

Fig. 330. Con un lápiz plomo 2B iniciaremos los primeros trazos de los principales pétalos de las flores.

330

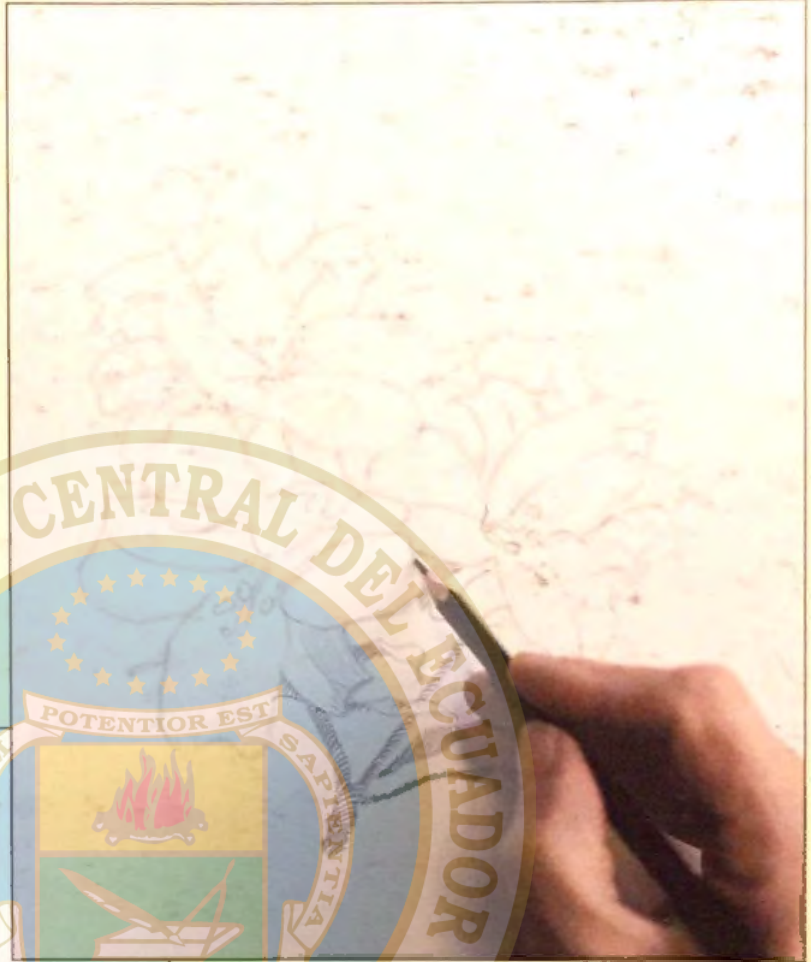


Dibujando flores con técnicas lineales

331



332



333



los pétalos, siluetando sus formas, para posteriormente poder iniciar el contraste y sombreado, mediante las distintas tramas de trazos (Fig. 331). El encaje de este conjunto de flores empieza desde el centro, consi-

Fig. 331. Seguidamente, proseguiremos con el siluetado de todos y de cada uno de ellos.

Fig. 332. Con tramas paralelas y envolventes iniciaremos las primeras valoraciones.

Fig. 333 y 334. A continuación y siguiendo con los trazos paralelos, crearemos las primeras zonas oscuras.

Dibujando flores con técnicas lineales

334

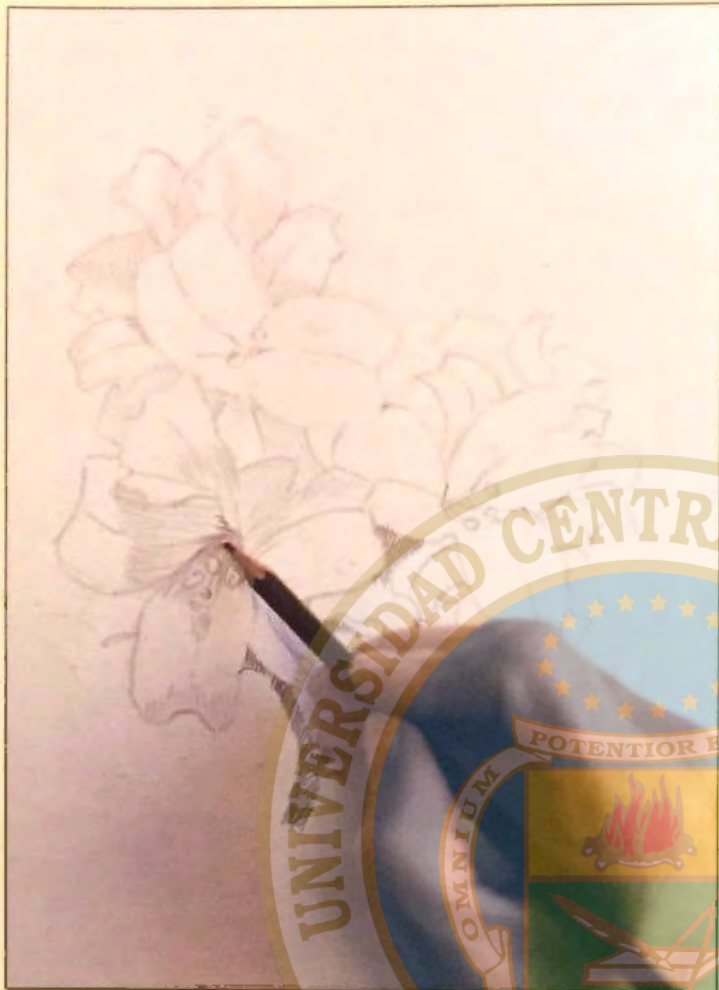


Fig. 335. En este paso podemos ver como el conjunto de flores ya adquiere formas bastante delimitadas y posee el efecto volumétrico.

guiendo de esta manera que sea más fácil ir situando y dibujando el resto de pétalos y flores que componen todo el conjunto. Después de haber perfilado todas las flores, el artista inicia las primeras valoraciones de las principales zonas de sombra con tramas paralelas y según en que casos con trazos envolventes (Fig. 332), ejecutando un rayado regular para dar forma a los tallos de las flores. Seguidamente, dibuja los primeros grisados, mediante conjuntos de trazos paralelos, perfilando los pétalos de

335



Fig. 336. Seguidamente dibujaremos los trazos en la parte inferior del dibujo.

336



Dibujando flores con técnicas lineales

337

las flores y creando las primeras zonas oscuras que nos van dando la sensación de volumen (Fig. 333 y 334). Tal y como podrá observar, los trazos de líneas que iban dando forma a los pétalos de las flores, ya tienen una cierta precisión y con su dirección envuelven los pétalos dándoles la forma y el volumen que podemos ver en el modelo (Fig. 335). En la figura 336, el artista ha dibujado un conjunto de trazos en la parte inferior del dibujo que servirán para crear una base de sustentación al conjunto floral. Prosigue entonces con la valoración de las zonas sombreadas, acabando de dar las sombras y las formas a algunos de los pétalos aún no terminados e inicia una intensificación de las zonas más oscuras, mediante el repaso de algunas líneas ya hechas anteriormente; en esta fase presiona más el lápiz sobre el papel consiguiendo de esta forma crear tonos



Fig. 337. Proseguiremos con la intensificación de las zonas más oscuras mediante el repaso de algunas líneas.

338



Fig. 338. Con el dibujo de las tramas cruzadas iniciaremos la segunda valoración.

más oscuros en ciertas zonas (Fig. 336 y 337). En los siguientes pasos, además de ir reforzando las zonas más oscuras mediante el repaso de las líneas ya realizadas anteriormente, el artista inicia algunas tramas cruzadas para crear un mayor contraste no sólo entre unas flores y otras, sino también entre el conjunto de las flores y el fondo blanco del papel (Fig. 338 y 339). Ahora ya puede usted

Dibujando flores con técnicas lineales

339



Fig. 339. Seguiremos creando mayores contrastes entre las flores y el fondo del papel.

340



341



ver el dibujo prácticamente acabado (Fig. 340 y 341) y le será más fácil comprobar como el sucesivo trabajo de dibujar los primeros trazos, el repaso de éstos y el entrecruzado de otros ha ido creando las formas, los volúmenes y los contrastes entre las zonas oscuras y los blancos del papel o zonas iluminadas de las flores. A continuación, el artista, empie-

Fig. 340 y 341. En esta fase en el que el dibujo está prácticamente terminado, podemos apreciar como la combinación de las diferentes tramas de trazos ha creado las formas, los volúmenes y los contrastes.

Dibujando flores con técnicas lineales

342



Fig. 342. En esta última secuencia iniciaremos el trabajo de rematar los últimos detalles de las diferentes partes del dibujo.

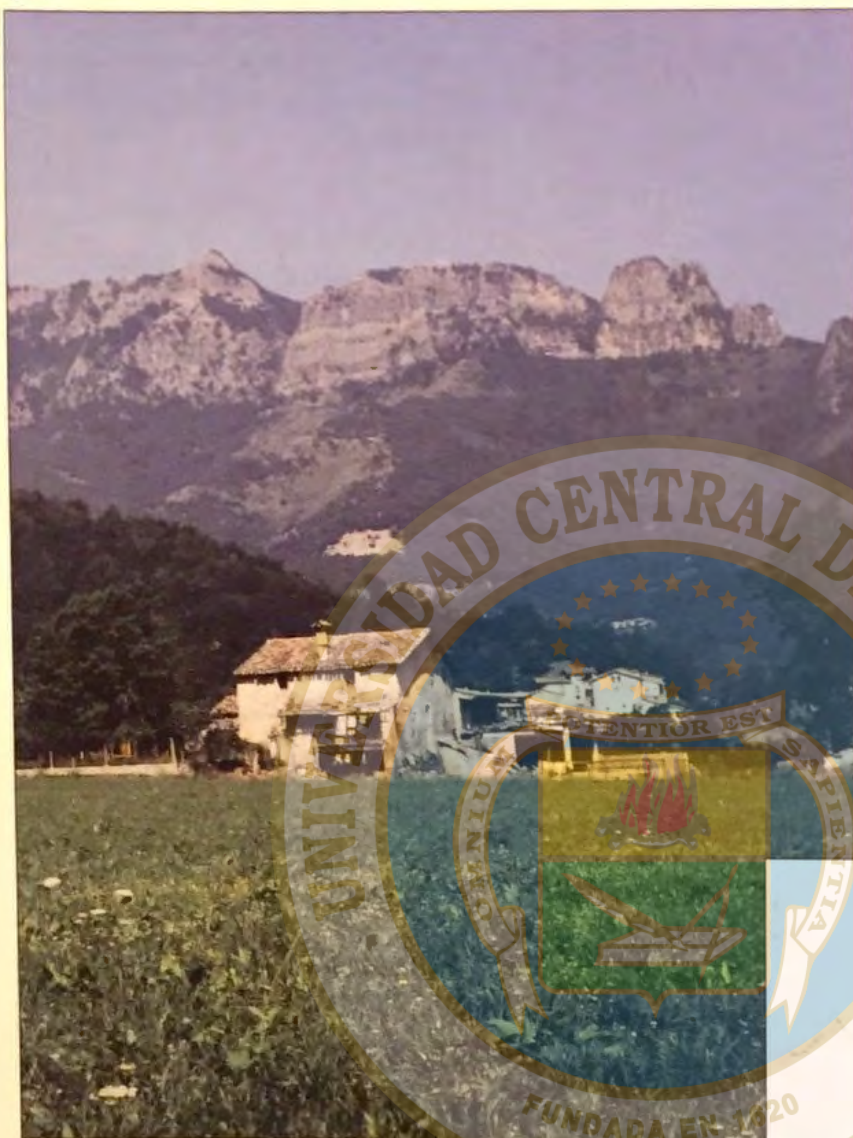
Fig. 343. La obra terminada es un buen ejemplo de los resultados que se pueden obtener con la utilización de las técnicas lineales.

za a perfilar con más detalle las formas más pequeñas, silueta con más fuerza algunos pétalos de las flores e intensifica las zonas más oscuras del centro de las mismas (Fig. 342). La obra terminada (Fig. 343) es un buen ejemplo de como se pueden realizar dibujos de gran calidad con la utilización de la técnica de combinaciones de trazos y graduación de valores.



Paisaje con carboncillo y difumino

344

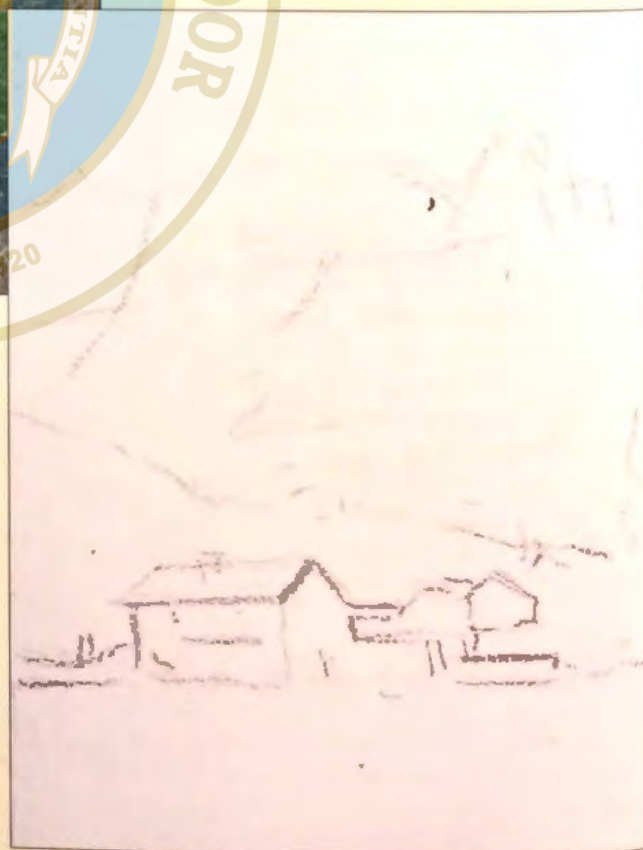


te resolver con facilidad el juego de luces y sombras propio de ésta. Sin embargo, en este caso, al ser este el primer ejercicio que realizaremos con carboncillo, hemos preferido un paisaje. Este tema no presenta la problemática de proporciones característica de la figura humana, que también es propia del paisaje

Fig. 344. El modelo de este ejercicio es un paisaje de montaña con una pequeña aldea y unas montañas al fondo.

Fig. 345. Iniciaremos el dibujo cogiendo un trozo delgado de carboncillo para dibujar los primeros trazos que situarán los elementos del paisaje.

345



Para el siguiente ejercicio se ha escogido un paisaje de montaña con un prado en primer término, una pequeña aldea en segundo plano y, al fondo, en último término montañas singularizadas por sus cumbres escarpadas y rocosas (Fig. 344). Tal como indica el propio título, para la realización de este dibujo el medio utilizado ha sido el carboncillo, ayudándose el artista para su difuminado de un difumino, de los dedos y de un trozo de goma para crear blancos. El carboncillo es un medio usado habitualmente para dibujar la figura humana, dado que su gran ductilidad nos permi-

Paisaje con carboncillo y difumino

urbano o de los bodegones con sus complicadas formas y perspectivas. Pero bueno, basta de prolegómenos y empecemos.

En este primer paso el artista que nos acompaña parte un trozo delgado de carboncillo e inicia los primeros trazos para encajar y situar los principales elementos de este paisaje. Entre ellos, tal y como podemos ver en la figura 345, se encuentran las casas de la aldea y las montañas del fondo. A continuación y con un carboncillo de mayor grosor, acaba de perfilar y concretar mejor los elementos bocetados anteriormente (Fig. 346). Para iniciar los primeros grisados que corresponden a las montañas y siguiendo con el trozo

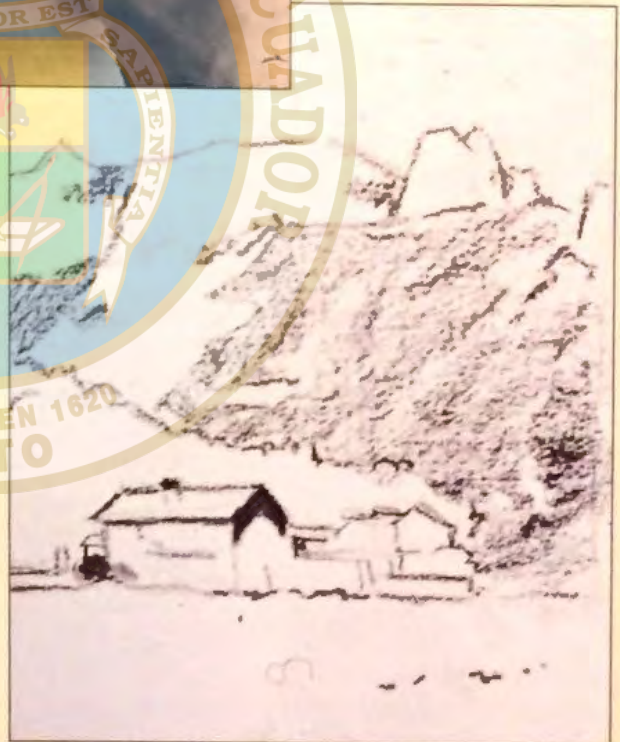
346



Fig. 346. Después perfilaremos mejor el boceto inicial con un el carboncillo de mayor grosor.

Fig. 347. Seguidamente, con un trozo de carboncillo de mayor tamaño iniciaremos los primeros grisados.

347



348



Fig. 348. Después de haber realizado los primeros grisados, cogeremos el difumino y difuminaremos las laderas de las montañas.

Paisaje con carboncillo y difumino

349



de carboncillo de mayor tamaño, frota con el mismo por su parte más ancha para así lograr manchar el papel de una forma más uniforme y más rápida (Fig. 347). A continuación (Fig. 348) y después de haber frotado energicamente detrás de las casas de la aldea para crear los primeros contrastes, coge el difumino y difumina las laderas de las monta-

Fig. 349. Seguiremos difuminando otras zonas del dibujo y realizaremos los primeros trazos de las hierbas en primer término.

Fig. 350 y 351. A continuación, dibujaremos el grisado del cielo y continuaremos con el difuminado general del dibujo.

350

351



Paisaje con carboncillo y difumino

ñas. La figura 349, muestra como se ha difuminado ya el negro de los árboles situados detrás de la aldea y se han dibujado los primeros trazos correspondientes a las hierbas de la pradera. En el siguiente paso (Fig. 350 y 351), el artista inicia el primer grisado correspondiente al cielo y después de seguir dibujando las montañas con el carboncillo, comienza a difuminar todo el dibujo en general, acercándose ya bastante a lo que va ser la obra termina. Observe como después de este difuminado (Fig. 352) el dibujo ofrece una calidad atmosférica y los contrastes de los diferentes planos ya aparecen bien definidos. En las figuras 353 y 354, el artista ha iniciado el detalle del dibujo de las ventanas y puertas de las casas, así como gran parte de sus luces y sombras. De igual forma y con la ayuda del dedo, ha seguido difuminando los primeros planos y las cumbres de las primeras montañas. El dibujo está prácticamente acabado, pero antes de finalizar el artista va a seguir trabajando algunos detalles y con un trozo de goma de

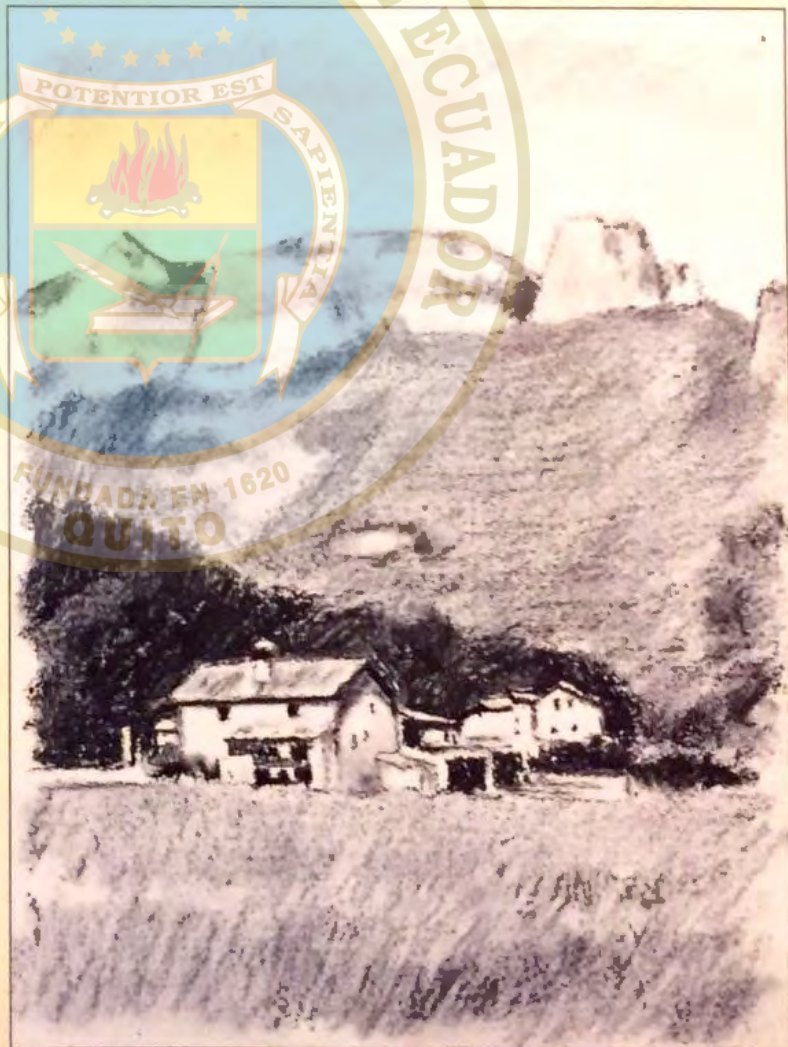
Fig. 352. En esta fase el dibujo está bastante contrastado y ofrece una calidad atmosférica.

352



Fig. 353 y 354. En estos pasos se han iniciado algunos detalles de las casas, el difuminado del primer término y el de las montañas.

353



354



Paisaje con carboncillo y difumino

borrar abrirá blancos en los primeros planos (Fig. 355).

Seguidamente, con el carboncillo oscurecerá los tonos correspondientes a los árboles situados detrás de la aldea para crear una segunda capa con mayor intensidad, es decir, con mayor oscuridad. De esta forma obtendrá un mayor contraste de los diferentes planos, logrando además que con los tonos blancos correspondientes al papel sobresalga la aldea (Fig. 356).

Ahora sólo falta acabar los últimos detalles utilizando el trozo de goma de borrar para abrir más blancos en el primer término y en las casas de la aldea (Fig. 357). Así mismo, man-

Fig. 355. A continuación abriremos blancos en los primeros planos con un trozo de goma de borrar.

Fig. 357. En esta fase proseguiremos abriendo más blancos en el primer plano y en las casas de la aldea.

355



Fig. 356. Cogeremos de nuevo el carboncillo y oscureceremos ciertas zonas del dibujo para un mayor contraste de los distintos planos.

356



357



Paisaje con carboncillo y difumino

chando la punta del difuminador con un poco de carboncillo el artista acaba de realizar los últimos retoques correspondientes a los perfiles de los diferentes planos. Con ello logrará una mayor sensación atmosférica y un mayor contraste y equilibrio de los diferentes tonos correspondientes a los diferentes planos (Fig. 358). En la figura 359 puede usted ver el dibujo completamente acabado. A lo largo del proceso de resolución usted mismo habrá podido observar que la técnica del carboncillo se caracteriza, entre otras particularidades, porque permite trabajar las zonas con manchas realizadas con la parte ancha del la barra del carboncillo, para su posterior difuminado y en el caso de que sea necesario obtener tonos más oscuros volver a manchar encima con otra capa. De igual forma, y utilizando un carboncillo de menor tamaño y más estrecho se pueden realizar pequeñas manchas, pero de gran intensidad, como las que puede ver en la resolución de las casas de la aldea. Finalmente, para que su dibujo al carboncillo no se emborrone, fíjelo, utilizando un fijador y de esta manera éste será estable y duradero.

Fig. 358. Al finalizar este paso previo, cogemos de nuevo el difuminador y, cargándolo con un poco de carboncillo, retocaremos los perfiles de los distintos planos.

358



359

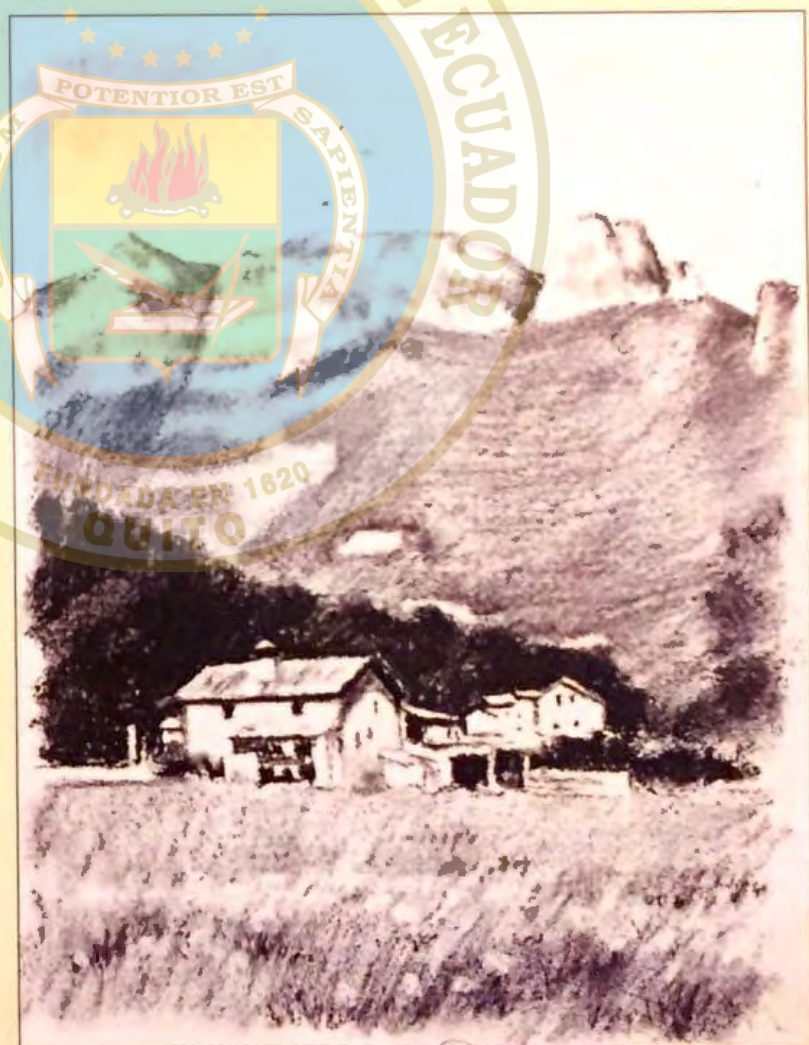


Fig. 359. Como puede usted comprobar, la obra acabada muestra una de las características de la técnica del carboncillo y del difumino. Se trata de la superposición de unas manchas encima de otras, tras haber sido difuminadas.

Figura de niña al carboncillo

362



Fig. 362. Deberemos tener cuidado de que el boceto esté bien definido y proporcionado.

cionados (Fig 362). Una vez planteadas estas primeras líneas, el artista dibuja el arco del fondo realizando una serie de trazos enérgicos. Con el carboncillo en posición longitudinal rellena el fondo e inicia el contraste entre la cabeza de la niña y el propio fondo. A continuación, dibuja un pequeño grisado en los cabellos para luego difuminarlo con el dedo e ir creando las primeras formas de lo que será el pelo (Fig 363). Como puede usted observar, las partes principales de la cara, es decir, los ojos, las cejas, la nariz y la boca, han sido dibujadas desde el principio y se han ido matizando cada vez con mayor precisión. En la figura 364 sigue llenando el fondo general que hay alrededor de la figura de la niña con

363



Fig. 363. Seguidamente, iniciaremos el dibujo del fondo y realizaremos un pequeño grisado en la parte del pelo que después será objeto de su difuminado.

Figura de niña al carboncillo

364



365



Fig. 364 y 365. A continuación seguiremos rellenando el fondo, realizaremos los primeros trazos de la ropa de la niña y ejecutaremos algunos sombreados de la cara.

Fig. 366. Proseguiremos con el dibujo de las losas del suelo, utilizando el canto del carboncillo.

el carboncillo en posición longitudinal e inicia los trazos que definen y dibujan la ropa, respetando ya desde un principio las arrugas de la misma. Así mismo, el artista encaja de forma ya bastante definitiva el cabello de la niña (Fig. 364). En la figura 365, J. Segú empieza ya algunos sombreados de la cara siguiendo con el dibujo del fondo general y parte de la ropa de la niña. A con-



Figura de niña al carboncillo

367



Fig. 367. Iniciaremos el trabajo de difuminado de la ropa de la niña.

Seguidamente, el artista dibuja las rayas del cuello de la camisa y prosigue con el sombreado del rostro y del pelo (Fig. 369 y 370).

En estos momentos podemos apreciar el dibujo de la figura de la niña prácticamente acabado. Es importante destacar como el artista ha sabido resolver de forma muy acertada los brillos del pelo que contrastan con el fondo oscuro del

368

Fig. 368. En esta fase se inician los primeros retoques y el acabado de las diferentes partes del rostro.

tinuación dibuja las grandes losas del suelo con un canto del carboncillo y define de forma más clara el arco del fondo de la fotografía, comenzando ya el trabajo de difuminado del pelo y de la ropa (Fig. 366 y 367).

En la figura 368 se ha iniciado un trabajo de retoque y acabado de las diferentes partes del rostro, utilizándose continuamente el dedo para crear las formas y las correspondientes sombras de la cara.



Figura de niña al carboncillo

369



370



Fig. 369 y 370. En estos dos pasos proseguiremos con el dibujo de las rayas del cuello de la camisa y matizaremos el sombreado del rostro y del pelo.

371



Fig. 371. Con el dibujo prácticamente acabado, podemos apreciar los brillos del pelo en contraste con el fondo y la magnífica valoración tonal de todo el dibujo en general.

del arco situado en el último término; y lo mismo puede decirse de la valoración tonal con la que ha resuelto la difícil expresión de la cara.

Finalmente y antes de dar el dibujo por acabado, J. Segú realiza los últimos retoques acentuando algunos trazos del rostro, como la barbilla, los ojos y la parte de la cara que tiene como fondo el suelo y el arco. En este último retoque, refuerza un poco el gris del fondo del suelo que está en contacto con la cara, para conseguir un mayor contraste y separación del rostro respecto del fondo en general (Fig. 371 y 372).

En la figura 373, puede usted contem-

Figura de niña al carboncillo

plar el dibujo completamente acabado. Observe como el artista ha sabido plasmar con gran maestría esta figura de niña en posición pensativa, no exenta de dificultades ya que, en definitiva se trata de un clásico dibujo de figura y retrato.

372



Fig. 372. En esta última fase realizaremos los últimos retoques en las diferentes partes del rostro.

373



Fig. 373. Observe como el dibujo completamente acabado es un buen ejemplo del tratamiento que se debe dar al dibujo de la figura y del retrato.

Paisaje con difuminador

374



La técnica de dibujar con el difuminador, que practicaremos en este ejercicio, es una forma excelente de trabajar los efectos tonales y conseguir que nuestro dibujo adquiriera un aspecto pictórico. El tema es un paisaje campestre en el que destaca a la derecha y en primer plano, un árbol, en el centro y en un plano medio, unas casas y en el fondo en último término, unas montañas (Fig. 374). En este paisaje sobresale básicamente el árbol y las plantas situadas en el primer plano. Como paso previo al inicio de cualquier dibujo, estudie atentamente su composición, al igual que lo hace el artista que nos acompaña para la realización de este paisaje. Coja ahora el difumino cargado con creta de color negro y dibuje un boceto del tema que le proporcione un punto de vista y de encuadre ajustados (Fig. 375). Siguiendo con

Fig. 374. El modelo que el artista ha seleccionado para este ejercicio es un paisaje campestre con un árbol en primer plano.

375

FUNDADA EN 1620
QUITO



Fig. 375. Iniciaremos el dibujo cogiendo el difumino y manchándolo con creta de color negro para dibujar un boceto del tema.

Paisaje con difuminador

376

el difuminador, sitúe las sombras usando tanto su punta como su parte plana, y manche las montañas del fondo así como la montaña situada antes del último plano. Por otro lado, siguiendo los pasos que ejecuta el artista que nos acompaña, dibuje de forma muy esbozada las diferentes casas situadas a lo largo del segundo y tercer plano (Fig. 376 y 377). Estas primeras manchas de creta negra deben ser degradados tonales bastante regulares que posteriormente iremos completando a medida que el dibujo vaya avanzando. A continuación, realice trazos enérgicos con el difuminador



377



Fig. 376 y 377. A continuación y siempre con el difumino, mancharemos las montañas del fondo y esbozaremos las casas del segundo y tercer plano.

Fig. 378. A renglón seguido realizaremos degradados tonales en diferentes partes del dibujo.

378



dibujando algunas hierbas de los primeros planos, el tronco del árbol y las primeras partes del follaje del mismo (Fig. 378 y 379). Le recordamos que debe tener cierta paciencia, ya que el difuminador es una técnica lenta y laboriosa. En las figuras 380 y 381, se va reafirmando con trazos cada vez más seguros la vegetación del primer término y de los siguientes. Por otro lado, se sigue dibujando el follaje del árbol

Paisaje con difuminador

379



del primer término, obteniéndose el efecto del dibujo de las ramas y las hojas, con la realización de trazos cortos, alargados y alternando los suaves con los enérgicos (Fig. 380 y 381). No olvide que cada vez que quiera ir creando trazos de menor o mayor intensidad, debe ir cargando, o mejor dicho manchando, el difuminador con menor o mayor cantidad de pigmento de creta negra.

Es importante tener en cuenta que al iniciar este dibujo, debe usted intentar resumir su visión en torno a masas o zonas de luz y sombra más que en relación a un conjunto de matices y detalles. Esta forma de empezar nuestro dibujo nos condicionará posteriormente el resto del trabajo y nos ayudará, a trabajar primero las formas, para luego ir resolviendo de forma progresiva los detalles.

Seguidamente, el artista continúa aplicando con el difuminador pigmento de creta negra para oscurecer más las zonas de los términos medios, es decir, oscurecer más la

montaña situada en el término medio y proseguir el trabajo de ir oscureciendo progresivamente el follaje del árbol y algunos detalles del primer plano. Insistimos una vez más en que el dibujo de tonos oscuros debe de ser realizado de forma estudiada y progresiva (Fig. 382 y 383).

Tal y como acabamos de decir, el artista prosigue con la aplicación de nuevos valores a las montañas del fondo, al follaje del árbol del primer término y a la hierba del primer plano (Fig. 384 y 385). Aunque sea muy importante que el trabajo se

Fig. 379. Dibujaremos seguidamente algunas hierbas de los primeros planos y esbozaremos parte del follaje.

Fig. 380. En este paso reafirmaremos los trazos de la vegetación del primer plano y seguiremos realizando los trazos que dibujan el árbol del primer término.



Paisaje con difuminador

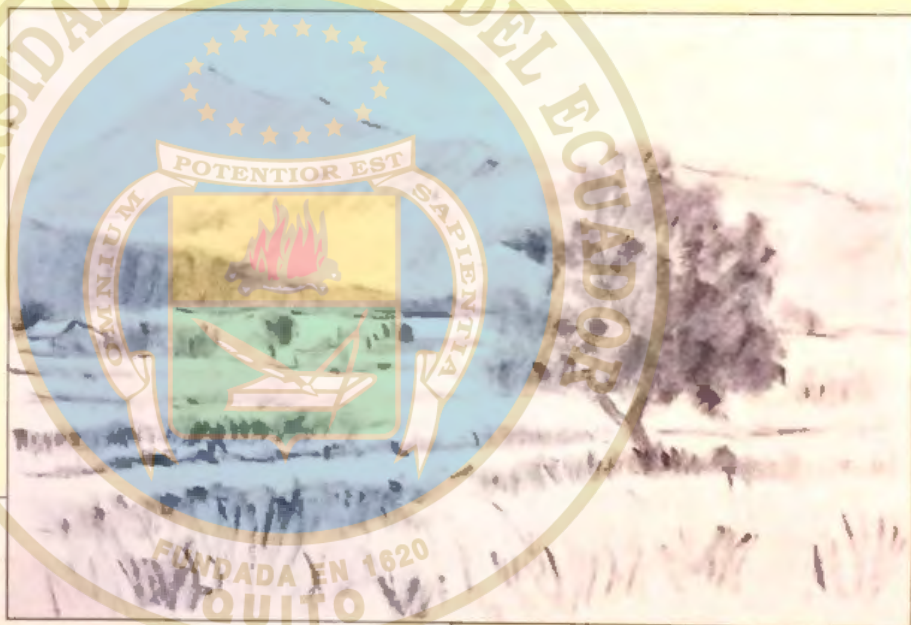
considere en conjunto como una unidad, también es fundamental que al dibujar los diferentes elementos que componen el paisaje, éstos se realicen con un alto grado de observación y con un atento cuidado de los detalles.

En la figura 386 el dibujo del paisaje está prácticamente terminado. En él el artista remata los últimos detalles perfilando con la punta del difuminador las cumbres de las montañas, matizando algunos valores de los términos medios y realzando algunos tonos oscuros con trazos enérgicos en los primeros planos. En esta fase del dibujo se puede apreciar con mucha claridad que los tonos medios muestran mucha más luminosidad debido a los efectos del contraste obtenidos en esta nueva valoración (Fig. 386). Observe en la obra terminada (Fig. 387), como el artista ha sabido resolver este paisaje campestre con un resultado atractivo, poco complicado y con unos efectos que podri-

381



382



383



Fig.381. Cargando con más o con menos creta negra el difuminador, iremos alternando trazos fuertes o suaves para seguir dibujando las bojas del árbol del primer término.

Figs.382 y 383. Aplicando de forma progresiva los tonos oscuros, intensificaremos más los tonos de los términos medios.

Paisaje con difuminador

384



385

amos denominar casi pictóricos, propios de los dibujos realizados exclusivamente con difuminador. Por otra parte, y como habrá podido comprobar, además de tratarse de una técnica que sigue los mismos procedimientos que cualquier otra, ésta tiene la particularidad de sorprendernos por sus resultados y por la divertida forma de ir aplicando los trazos y los tonos como si de pintar se tratara. Por último, dos consejos: no pretenda dibujar con esta técnica de manera muy detallista porque el trabajo con difumino no lo permite; y no olvide que su dibujo debe ser fijado para que no se emborrone todo y pierdan la gracia estos trazos casi pictóricos.



Fig. 384 y 385. En estas dos fases proseguiremos con la aplicación de nuevos valores a todo el dibujo en general, considerando que el trabajo, además de constituir una unidad, debe ajustarse a una correcta observación y a un cuidado de los detalles.

Paisaje con difuminador

386



Fig. 386. En este último paso continuaremos con una última valoración de todo el dibujo en general.

Fig. 387. La obra terminada nos ofrece el resultado de un dibujo bien resuelto mediante la técnica de utilizar exclusivamente el difuminador. El aspecto final del paisaje ofrece unos efectos pictóricos muy propios de este medio.

387



Bodegón con tramas de trazos

Para la realización de este ejercicio vamos a utilizar una vez más las técnicas lineales, es decir, la combinación de diferentes tramas como la paralela, la cruzada, la circular, la envolvente, etc. El tema escogido es un bodegón compuesto de varios libros, un ángulo soporte con un motivo decorativo, un pequeño cubilete de cerámica con varios materiales y utensilios de dibujo y pintura y, en primer término un portaminas y un rotulador (Fig. 388).

Para empezar, coja un lápiz plomo 2B y dibuje los primeros trazos con los que situará y bocetará los elementos que componen el bodegón (Fig. 389). Logrará una buena base para iniciar el dibujo con las diferentes combinaciones de tramas, si perfila los diferentes elementos del

Fig. 389. El dibujo se inicia con un lápiz 2B realizando algunos trazos que bocetan los elementos del bodegón.

388



Fig. 388. El modelo es un bodegón compuesto básicamente de algunos libros y materiales de dibujo y pintura.

389



bodegón intentando que el perfilado se aproxime lo más posible a sus formas definitivas (Fig. 390 y 391). A continuación, siga los pasos del artista que nos acompaña y comprobará que éste ha empezado a dar una forma bastante definida al portaminas y al rotulador del primer término, utilizando para conseguir la forma cilíndrica del portaminas una serie de trazos paralelos semicirculares (Fig. 392). Observe como en la figura 393 se ha iniciado el dibujo de las primeras tramas paralelas, para ir definiendo las formas del ángulo soporte de los libros, y se ha empezado, mediante diferentes combinaciones de tramas el dibujo de los brillos y las sombras del motivo decorativo del ángulo soporte. Siguiendo con la sencilla eje-

Bodegón con tramas de trazos

390



Fig. 390 y 391. Perfil a continuación los diferentes objetos del bodegón para crear una buena base del dibujo previo.

391

cución de la trama paralela, el artista define prácticamente las formas de los libros e inicia los primeros trazos de los materiales y utensilios de dibujo y pintura (Fig. 394 y 395). En los siguientes pasos ilustrados en las figuras 396 y 397, el artista ha realizado ya los primeros trazos correspondientes al cubilete de cerámica y, mediante la superposición

392



Fig. 392. Seguidamente, dibujaremos una serie de trazos paralelos semicirculares para dar forma cilíndrica a los objetos del primer término.

Bodegón con tramas de trazos

393

de diferentes tramas paralelas, es decir, con el dibujo de varias tramas cruzadas, ha iniciado ya el proceso de acabado del ángulo soporte y de su motivo decorativo. En esta fase del dibujo el bodegón tiene ya sus formas prácticamente terminadas, por lo que ahora se trata simplemente de contrastar las luces y las sombras y conseguir el efecto volumétrico de los diferentes elementos del bodegón. Para ello, el artista, sigue realizando trazos paralelos con tramas cruzadas, envolventes, o simplemente con tramas de líneas en diferentes direcciones (Fig. 398 y 399).

En la figura 400, se realizan los últimos detalles, como los trazos para dar la forma definitiva a los dos elementos del primer término, el refuerzo de las diferentes partes más oscuras del bodegón, así como



Fig. 393. Mediante la combinación de diferentes tramas dibujaremos los brillos y las sombras del ángulo del soporte de los libros y de su motivo decorativo.

394



Fig. 394. En este paso, la utilización de la trama paralela nos permitirá definir las formas de algunos libros.

Bodegón con tramas de trazos

unos pocos trazos paralelos entre los objetos de la naturaleza muerta para crear un soporte o suelo donde se asiente la misma.

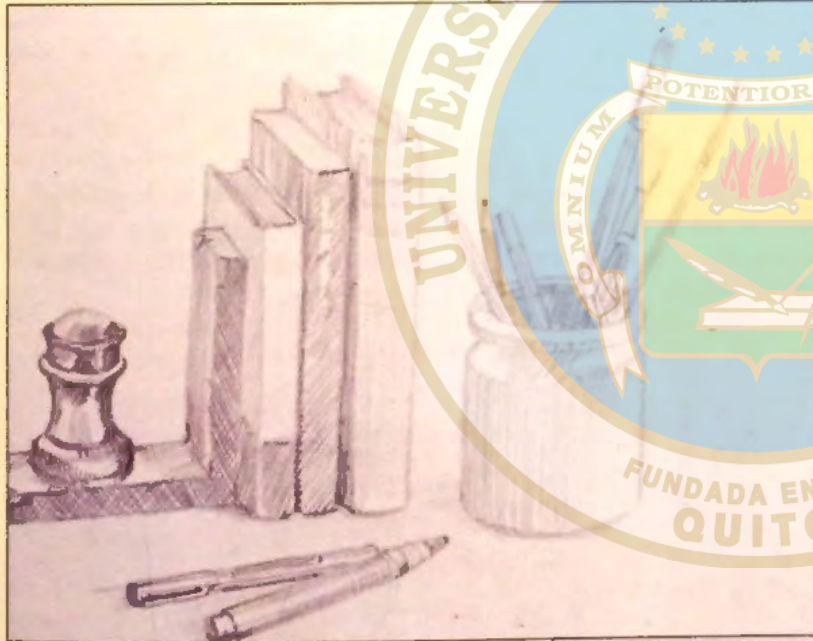
En la figura 401, puede usted ver el bodegón ya terminado. Es importante observar el alto grado de definición que se ha obtenido, así como el magnífico contraste de luces y sombras perfilando los objetos con el fondo blanco del papel para evitar de esta forma los problemas de profundidad. La delicadeza con que se han realizado todos los trazos, sus diferentes calidades en función de su mayor grosor o finura, la acertada combina-

395



Fig. 395. Proseguiremos con los primeros trazos correspondientes a los materiales y utensilios de dibujo y pintura.

396



397



Fig. 396 y 397. A continuación y siempre utilizando combinaciones de tramas, iremos acabando el cubilete de cerámica, el ángulo soporte y su motivo decorativo.

Bodegón con tramas de trazos

398



ción de trazos en función de las diferentes zonas del dibujo, así como la perfecta reserva de los blancos del papel para conseguir los efectos de luces y brillos, han conseguido que este dibujo tenga un aspecto prácticamente igual al que se hubiera obtenido sin haber utilizado las diferentes combinaciones de tramas.

Fig. 398 y 399. En estos pasos casi previos al final del dibujo, realizaremos las últimas tramas cruzadas, envolventes o simplemente líneas

399

en diferentes direcciones, para ir creando las luces, las sombras y los efectos volumétricos de los objetos del bodegón.



Bodegón con tramas de trazos

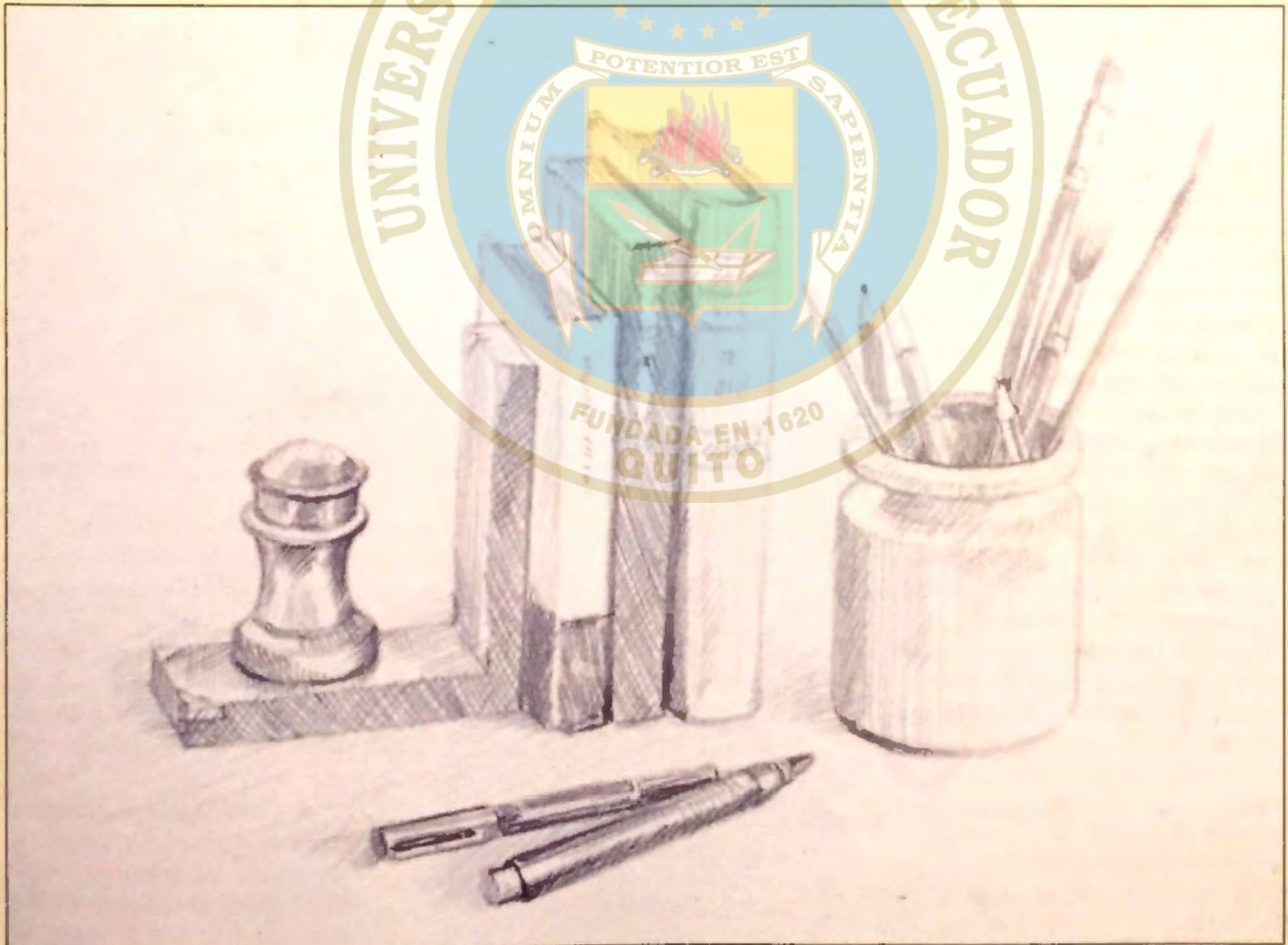
400

Fig. 400. En este último paso iniciamos el remate final de los últimos detalles y reforzamos las partes más oscuras del bodegón.



Fig. 401. Este bodegón terminado es un buen ejemplo del alto grado de resolución que se ha obtenido mediante la simple aplicación de las diferentes tramas de trazos. Su resultado es un magnífico contraste de luces y sombras, con una excelente resolución de las luces y brillos mediante la reserva de blancos en el papel.

401



Paisaje urbano con punta de plata

402



En el siguiente ejercicio, J. Segú dibujará una vista urbana de Nueva York con un plano de agua y un puente en el primer término y, al fondo, un conjunto de rascacielos. Este ejercicio se realizará con una técnica muy antigua utilizada ya en el renacimiento: la punta de plata.

En primer lugar es necesario preparar el papel. Para ello, cúbralo con una capa de acuarela de color blanco de zinc o una capa de gouache. En este caso, J. Segú aplica una capa de gouache sobre el papel, repartiendo el blanco con brochazos paralelos. A continuación, espera que se seque la primera capa y extiende una segunda, con los brochazos perpendiculares a los primeros. Una vez estén secas las dos capas y el papel no esté húmedo, éste ya está listo para empezar a dibujar el paisaje de Nueva York. En primer lugar, el artista inicia los primeros trazos dibujando la línea de la base del puente y sus prime-



Fig. 402. El modelo elegido por el artista para la realización del ejercicio con punta de plata es una vista urbana de Nueva York.

Fig. 403. Tras haber preparado el papel con dos capas de gouache, iniciaremos los primeros trazos dibujando el puente y su línea de base.

Paisaje urbano con punta de plata

404



ros rasgos (Fig. 403). Seguidamente, se inician las primeras formas cúbicas que representarán los rascacielos y edificios (Fig. 404), para luego seguir con el dibujo de los restantes rascacielos, encajándolos en las proporciones y en la perspectiva propia del dibujo (Fig. 405).

Cuando se dibuja con punta de plata hay que tener muy presente que los primeros trazos deben ser tenues y suaves, para luego ir reforzándolos de acuerdo con las formas definitivas del dibujo. No olvidemos que la técnica de la punta de plata no permite ningún tipo de correcciones ni borrados.

405



A continuación se inician los primeros sombreados en la parte baja del puente (Fig. 406) y se empiezan a dibujar las primeras ventanas de los edificios de la izquierda del dibujo, así como sus sombras (Fig. 407). En la figura 408 observe como el artista ha realizado ya las sombras de los rascacielos de la derecha de la ilustración y está reforzando las sombras de los edificios de la izquierda, así como toda la parte

406



Fig. 404. Dibujaremos seguidamente algunas de las formas cúbicas de los rascacielos y de los edificios

Fig. 405. Seguiremos dibujando el resto de los rascacielos, respetando las proporciones y la perspectiva del dibujo

Fig. 406. Iniciaremos los primeros sombreados de la zona baja del puente.

Paisaje urbano con punta de plata

baja del puente. Seguidamente, se dibujan los primeros trazos que van a representar los brillos del plano del agua situada en primer término (Fig. 409). Como habrá podido usted comprobar, la técnica de dibujo con punta de plata requiere una notable dosis de paciencia, ya que se deben repasar progresivamente los trazos que van formando las formas definitivas y correctas del dibujo.

Algunas que otras pequeñas correcciones son permisibles, pero partiendo de la base de que la mayoría de los trazos que se realicen deben ser definitivos. Por otra parte cabe resaltar que la técnica de dibujo con

407

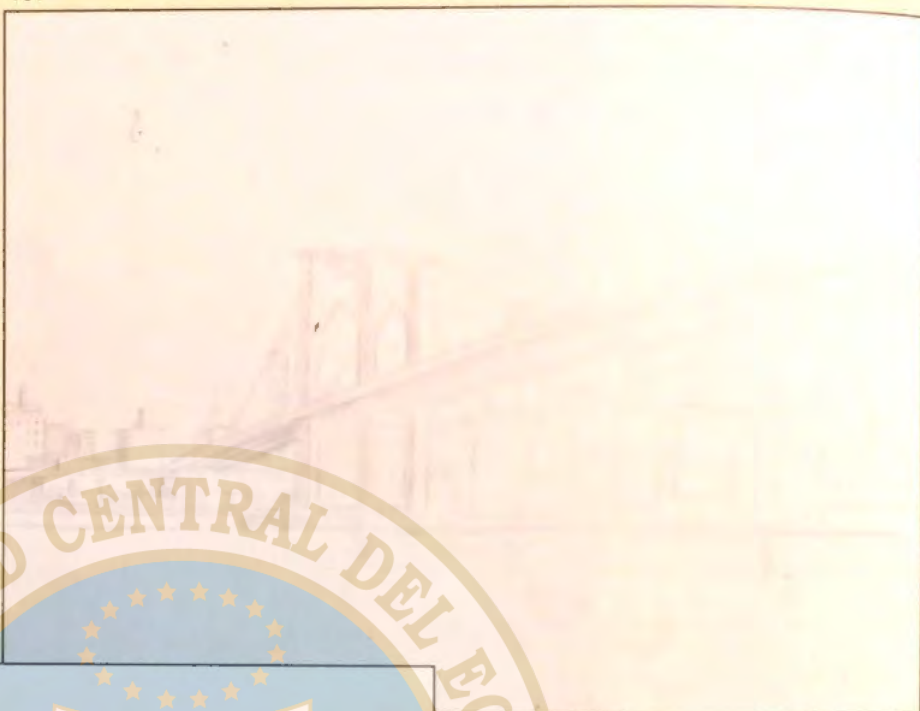


Fig. 407. A continuación, seguiremos dibujando las primeras ventanas de los edificios de la izquierda del dibujo.

408



Fig. 408. Proseguiremos con las sombras de los rascacielos de la derecha, reforzando así mismo las sombras de los edificios de la izquierda y del bajo puente.

punta de plata se caracteriza por la utilización del dibujo mediante tramas, siguiendo por lo tanto con el concepto aprendido en otros ejercicios anteriores. Debemos combinar diferentes tramas para ir consiguiendo las diferentes sombras y zonas oscuras del dibujo. En las figuras 410 y 411 el artista, además

de trabajar en mayor medida la base de la derecha del dibujo correspondiente a la zona portuaria, también ha iniciado el sombreado de la parte inferior del puente mediante un tramado cruzado.

Con una superposición y una mayor presión de la punta de plata sobre el papel conseguiremos di-

Paisaje urbano con punta de plata

409



Fig. 409. En este paso dibujaremos los primeros trazos que representarán los brillos del agua.

410



bujar mejor los brillos y los reflejos del agua (Fig. 412), incorporar el detalle de las ventanas de los rascacielos y reforzar el sombreado de los mismos (Fig. 413). De esta forma el dibujo avanza hacia su fase final. En la figura 414, J. Segú ha trabajado reforzando todos los sombreados y zonas más oscuras del dibujo mediante el repaso de las líneas iniciales, con una mayor pre-

411



Fig. 410 y 411. En estas dos ilustraciones podemos ver como el artista ha trabajado más la zona portuaria y ha empezado a dibujar el sombreado de la parte inferior del puente mediante una trama cruzada.

Paisaje urbano con punta de plata

sión de la punta de plata sobre el papel, para lograr las tonalidades más oscuras y definitivas.

Finalmente en la figura 415, puede usted ver el dibujo acabado. En él cabe destacar la similitud aparente del trazo de esta técnica con la del lápiz plomo, pero sin embargo, la punta de plata permite un mayor detalle de los elementos del paisaje y un color más grisáceo y menos plomizo característico de esta técnica. Es importante que cuando usted dibuje este paisaje urbano o cualquier otro, tenga en cuenta algunas nociones elementales de perspectiva como, por ejemplo, la dirección que toman las sombras de las paredes de los edificios.

412



Fig. 412. Presionaremos más con la punta de plata sobre el papel y conseguiremos aumentar los brillos y los reflejos del agua.

413



Fig. 413. En este paso se inicia el trabajo detallado de diferentes partes del dibujo, como las ventanas y sombreados de los edificios y rasca-cielos

Paisaje urbano con punta de plata

414

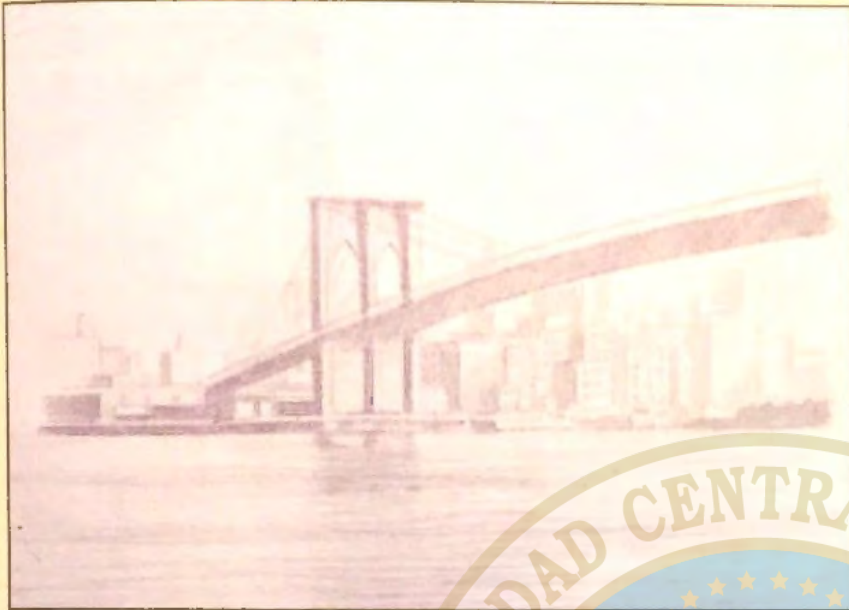


Fig. 414. En esta fase final proseguiremos con el reforzado de los sombreados y de todas las zonas más oscuras del dibujo mediante el repaso de algunas de las líneas dibujadas anteriormente, pero ejerciendo esta vez una mayor presión con la punta de plata sobre el papel.

415



Fig. 415. Observe como el dibujo acabado tiene una cierta similitud con los dibujos realizados con el lápiz plomo pero obteniendo con la punta de plata un color más grisáceo y una mayor definición de los detalles.

Bodegón: la iluminación

416

Par la realización de este último ejercicio contaremos con la presencia del artista J.M. Parramón. El modelo es un bodegón compuesto de una jarra de barro, una botella con vino tinto, un vaso con vino blanco, una taza de café con una cucharilla y un cenicero con un cigarrillo.

J.M. Parramón escoge para la realización del bodegón, la combinación de dos materiales de dibujo y pintura: el lápiz plomo y el lápiz sanguina.

Una vez observada atentamente la composición de esta naturaleza muerta, el artista dibuja las primeras líneas que van a situar y a encajar sus diferentes elementos (Fig. 417). A continuación y siguiendo con el lápiz plomo, (Fig. 418) perfila y encaja los diferentes elementos hasta obtener las formas que tienen



Fig. 416. Para este ejercicio se ha escogido un bodegón con elementos característicos de una sobremesa.

417



Fig. 417. Se inician las primeras líneas del dibujo, que van a encajar los diferentes elementos del bodegón.

Bodegón: la iluminación

418



Fig. 418 y 419. A continuación y siempre con el lápiz plomo, silueta-remos los distintos elementos hasta obtener unas formas bastantes pre-cisas.

419

cada uno de ellos en el modelo (Fig. 419). Coge luego el lápiz 6B, y comienza a dibujar el líquido oscuro de la botella, correspondiente al vino tinto, y reserva ya los blancos que serán posteriormente los brillos de la botella de cristal (Fig. 420).

420



Fig. 420. Con el lápiz 6B dibujare-mos el líquido oscuro de la botella.

Bodegón: la iluminación

421



Fig. 421. Siguiendo con el lápiz 6B, iniciaremos las primeras líneas que dibujarán el café y los primeros sombreados de la taza.

422



Fig. 422. Realizaremos entonces los primeros trazos correspondientes al vino blanco del vaso.

Siguiendo con el mismo lápiz, el artista inicia los primeros trazos que van a representar el café y los primeros sombreados de la taza y del asa (Fig. 421). Definidos prácticamente ya los brillos y contrastes, así como las sombras de la botella y de la taza de café, se trazan las primeras líneas que representarán el vino blanco dentro del vaso y las sombras que darán forma a la jarra de barro, respetando igualmente los brillos de la misma con las reservas sobre el papel blanco (Fig. 422 y 423). Observe como los sombreados de algunos de los elementos del bodegón, como el jarrón, parte de la botella y también parte del plato y del vaso, han sido tratados de forma muy tenue y suave para pasar posteriormente al refuerzo de los mismos con el lápiz sanguina (Fig. 424). La figura 425, ilustra un trabajo más intensivo en las sombras del jarrón, obteniéndose ya sus

Bodegón: la iluminación

formas prácticamente definitivas y su aspecto volumétrico. A continuación, J.M. Parramón prosigue intensificando las sombras y los contrastes en la botella y en parte de la taza de café (Fig. 426); realiza luego el sombreado del cenicero, el cigarrillo, el plato de la taza de café y parte de las sombras que generan los elementos del bodegón (Fig. 427). En el penúltimo paso (Fig. 428) el bodegón está prácticamente acabado.

423



Fig. 423. Respetando las reservas del papel blanco, iniciaremos las sombras y los brillos de la jarra de barro.

424



Fig. 424. Observe en esta ilustración como los sombreados han sido adaptados de forma tenue y suave para poder incorporar posteriormente los trazos con el lápiz sanguina.

Fig. 425. En esta fase se han intensificado las sombras del jarrón para que éste obtenga un aspecto más volumétrico.



Bodegón: la iluminación

426



Fig. 426. A continuación, pro-seguiremos intensificando som-bras y contrastes en la botella y la taza de café.

Observe que las únicas diferencias entre esta figura y la anterior con-sisten en una mayor acentuación e intensificación de las sombras y, en contrapartida, de los brillos, lográn-dose además un aspecto más con-trastado y volumétrico de todos los elementos del bodegón.

En la figura 429 el dibujo está aca-bado. J.M. Parramón ha conse-guido una buena ejecución del mismo, con una brillante interpretación no solamente en lo que las formas y volúmenes de cada uno de los ele-mentos del bodegón se refiere, sino también en relación a las impor-tantes sombras y brillos que lo ca-racterizan, debido a la notable in-tensidad de la luz que recibe por la derecha.



Fig. 427. Proseguiremos con el re-forzado del sombreado aplicando

el lápiz sanguina en las diferentes partes del bodegón.

Bodegón: la iluminación

428

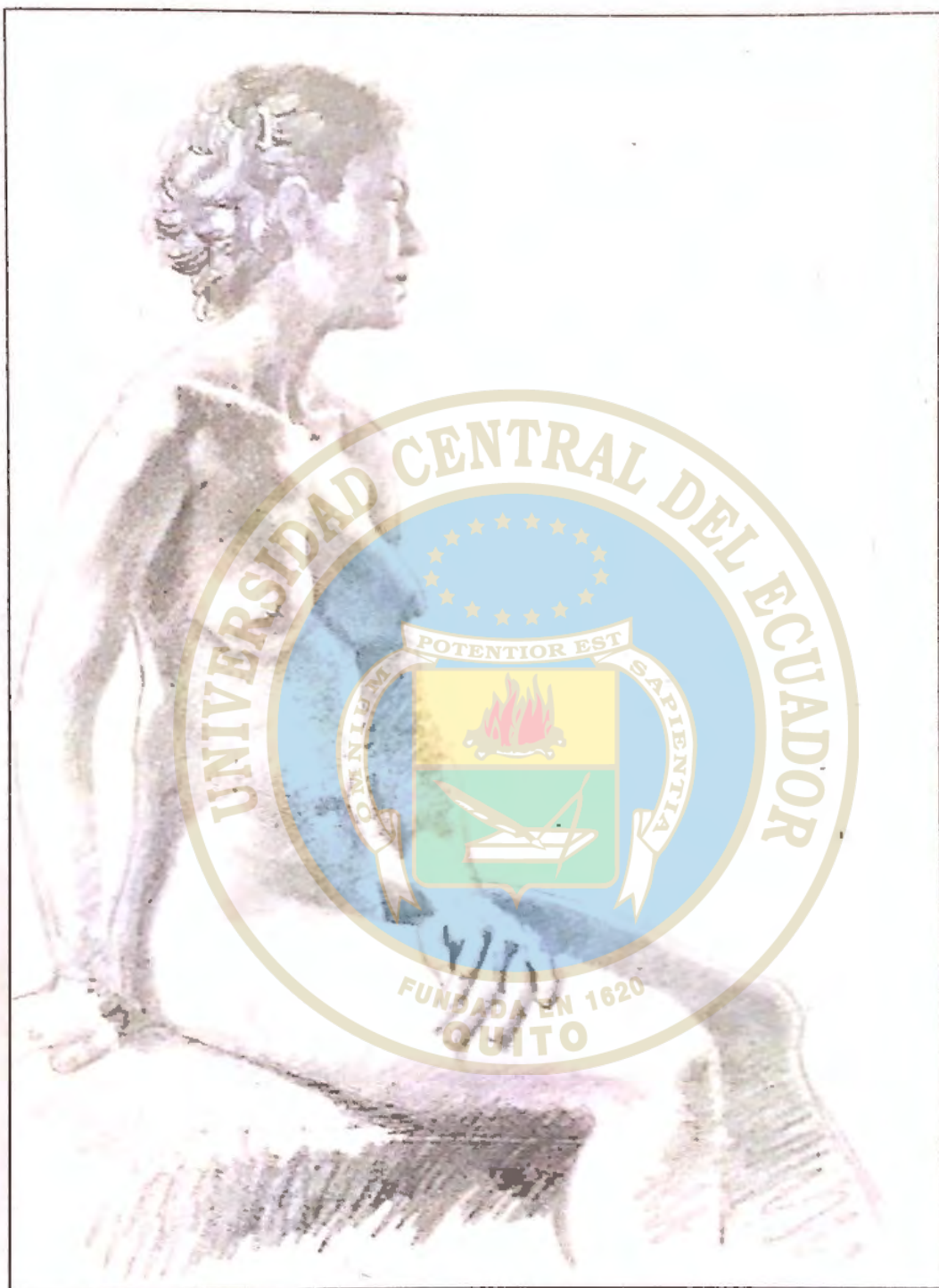
Fig. 428. En esta fase se puede observar de forma muy clara la intensificación definitiva de las sombras obteniéndose en consecuencia un aspecto volumétrico y contrastado de todo el dibujo.



Fig. 429. Con el bodegón acabado podemos apreciar como la utilización del lápiz plomo, combinado con el lápiz sanguina, puede dar un resultado brillante manteniendo una perfecta combinación de la luz y la sombra, así como de las formas y los volúmenes.

429





INDICE

Introducción al dibujo

Introducción al dibujo, 2

La historia del dibujo, 4

El dibujo en la Prehistoria, 6

La Edad Antigua: Egipto, Grecia, Roma y Bizancio, 10

El dibujo en Asia y Extremo Oriente, 14

La Edad Media en Europa, 18

Los principios del Renacimiento, 20

El Cinquecento, 22

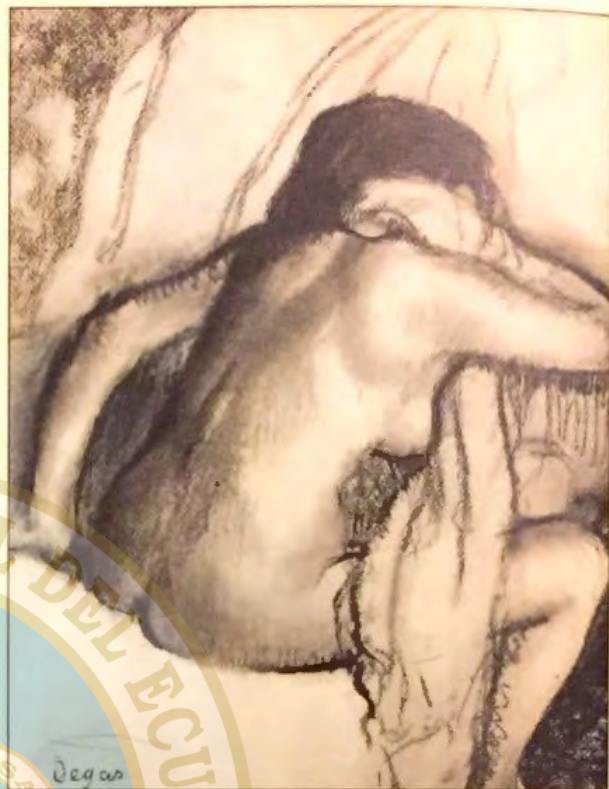
El siglo XVII, 28

El siglo XVIII, 34

Del Neoclasicismo al Realismo, 38

Impresionismo y Post-impresionismo, 42

El dibujo en la actualidad, 46



Materiales y utensilios de dibujo, 50

Dibujar al aire libre, 52

El estudio ideal, 54

Clases de papel para dibujar, 56

Posiciones y soportes para dibujar, 60

Algunos materiales y utensilios, 62

Las gomas de borrar, 64

Los difuminos, 65

El lápiz plomo o grafito, 66

El carboncillo y el lápiz carbón, 68

Las sanguinas y las cretas, 70

La punta de plata, 72

La pluma, 73

La tinta china y el pincel, 74 *

La caña, 75

Los lápices de colores, 76

Los rotuladores, 78

Las ceras, 80

Los pasteles, 82

Introducción al dibujo



Primeros pasos en dibujo, 84

Cómo coger el lápiz, 86

Aprendiendo a controlar el trazo, 87

Primeros trazos en dibujo, 88

Los degradados y grisados, 90

Los bocetos y los apuntes, 92

Técnicas básicas de dibujo, 94

Dibujando con técnicas lineales, 96

Trazo paralelo, 98

Trazo cruzado, 99

Trazo envolvente, 100

Punteado, 101

Trazo aleatorio, 102

Trazo espontáneo, 103

El silueteado, 104

Los fondos de color, 105

Dibujando con técnicas tonales, 106

El difuminado, 108

Dibujando con pigmentos en polvo, 110

Ejercicios prácticos, 112

Ejercicios de trazos básicos, 114

Ejercicios de degradados, 118

Estudio de degradados: Un bodegón, 122

Marina con técnicas tonales, 126

Paisaje con lápiz plomo, 132

Dibujando flores con técnicas lineales, 138

Paisaje con carboncillo y difumino, 144

Figura de niña con carboncillo, 150

Paisaje con difuminador, 156

Bodegón con trama de trazos, 162

Paisaje urbano con punta de plata, 168

Bodegón: la iluminación, 174

