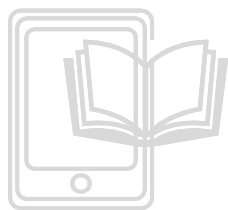


Dibujo de Bodegón



AULA
DE
DIBUJO



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

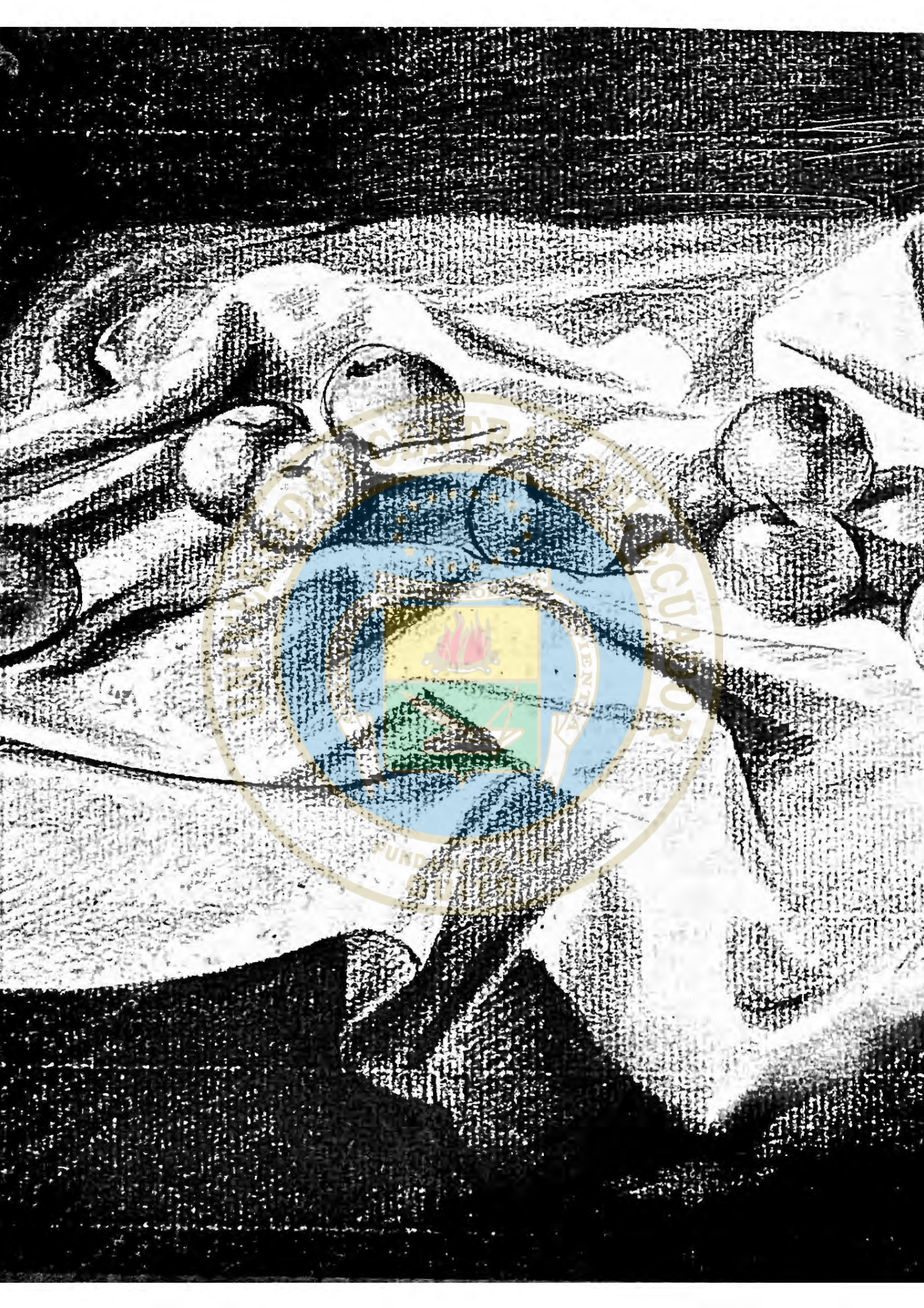
El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

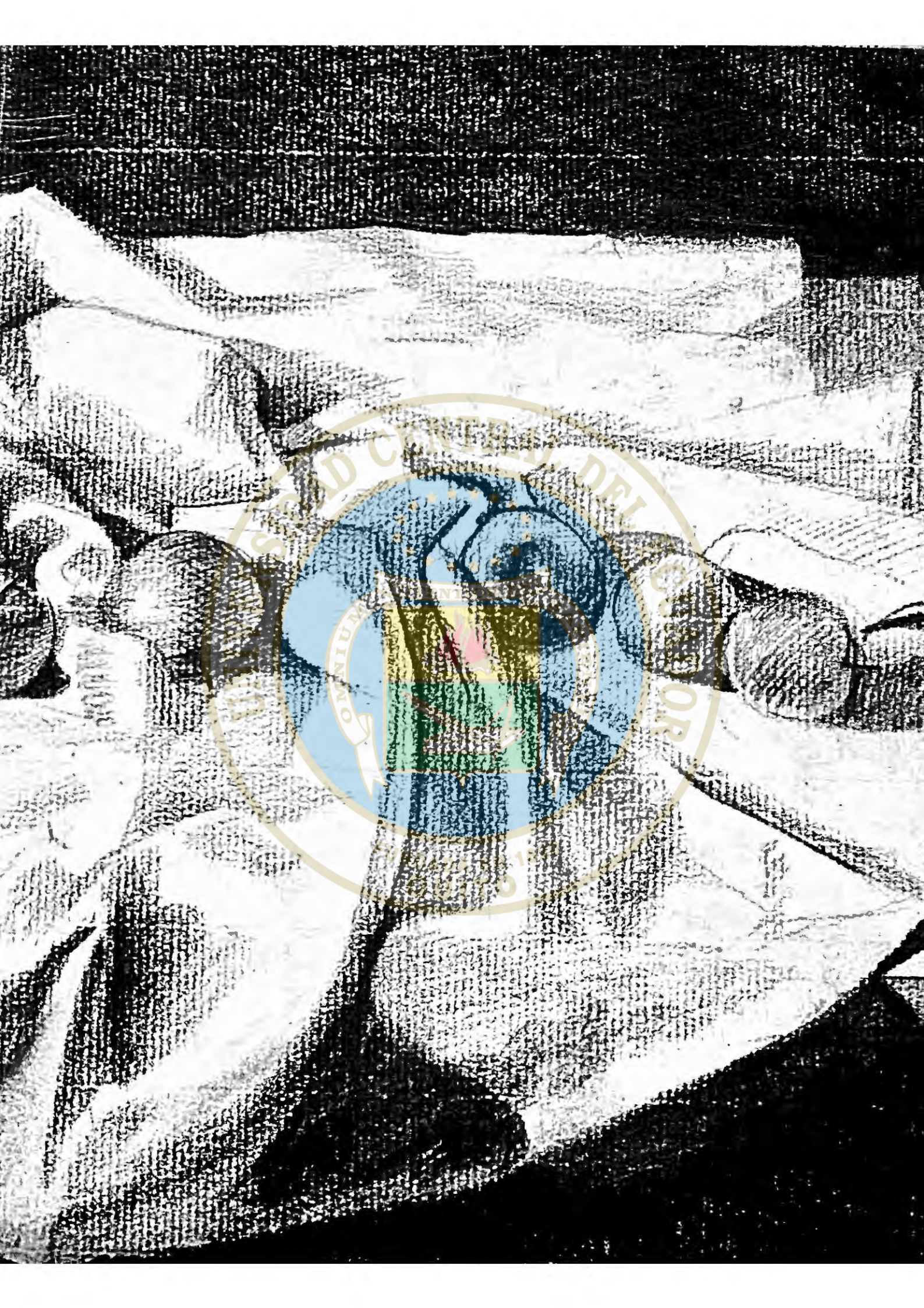
La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y 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	



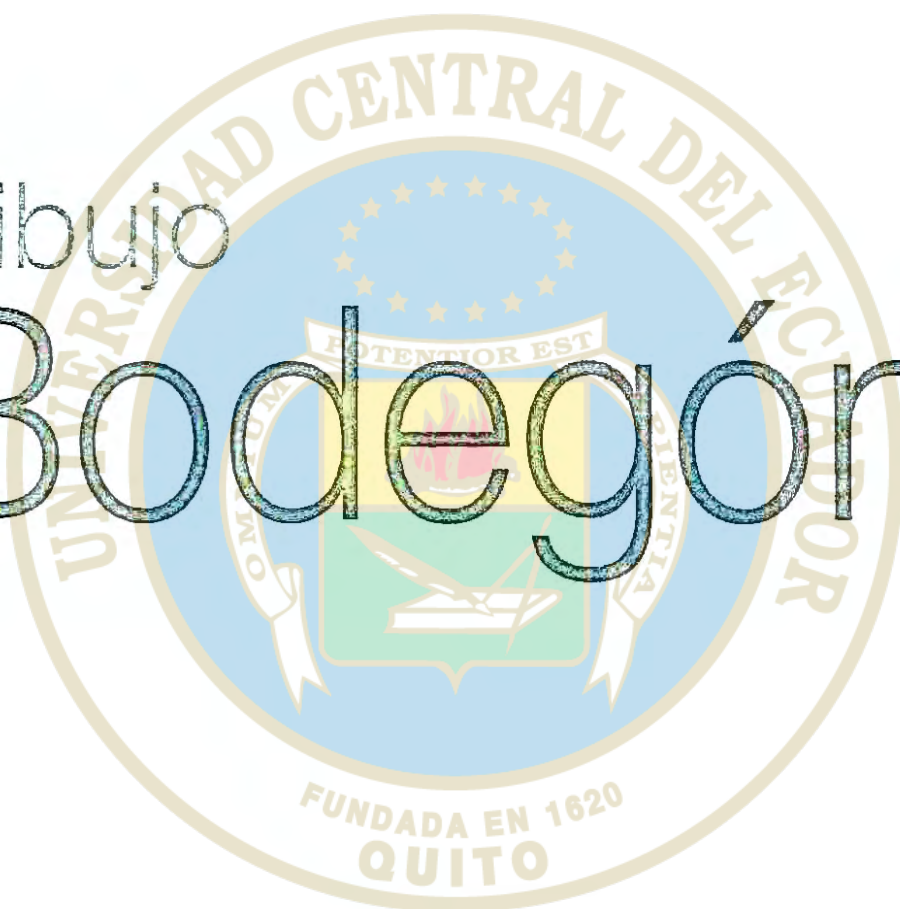




741

Dibujo de Bodegón

AULA
DE
DIBUJO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA

FECHA: 05/01/2011 PRECIO: 156-

DONACION: FACTURA No. 819

 Parramón

Ingreso Comp. of. SFA - 006 05/01/2011

Dibujo de bodegón

proyecto y realización de
PARRAMON EDICIONES, S.A.

dirección editorial
M^a FERNANDA CANAL

ayudante editorial y archivo iconográfico
M^a CARMEN RAMOS

textos
DAVID SANMIGUEL
realización de los dibujos y ejercicios

CARLANT
MERCEDES GASPAR
ESTHER OLIVÉ
OSCAR SANCHIS
DAVID SANMIGUEL

diseño de la colección
JOSEP GUASCH
maquetación y compaginación
ESTUDI GUASCH, S.L.

fotografías
NOS & SOTO

dirección de producción
RAFAEL MARFIL

producción
MANEL SANCHEZ
preimpresión
PACMER, S.A.

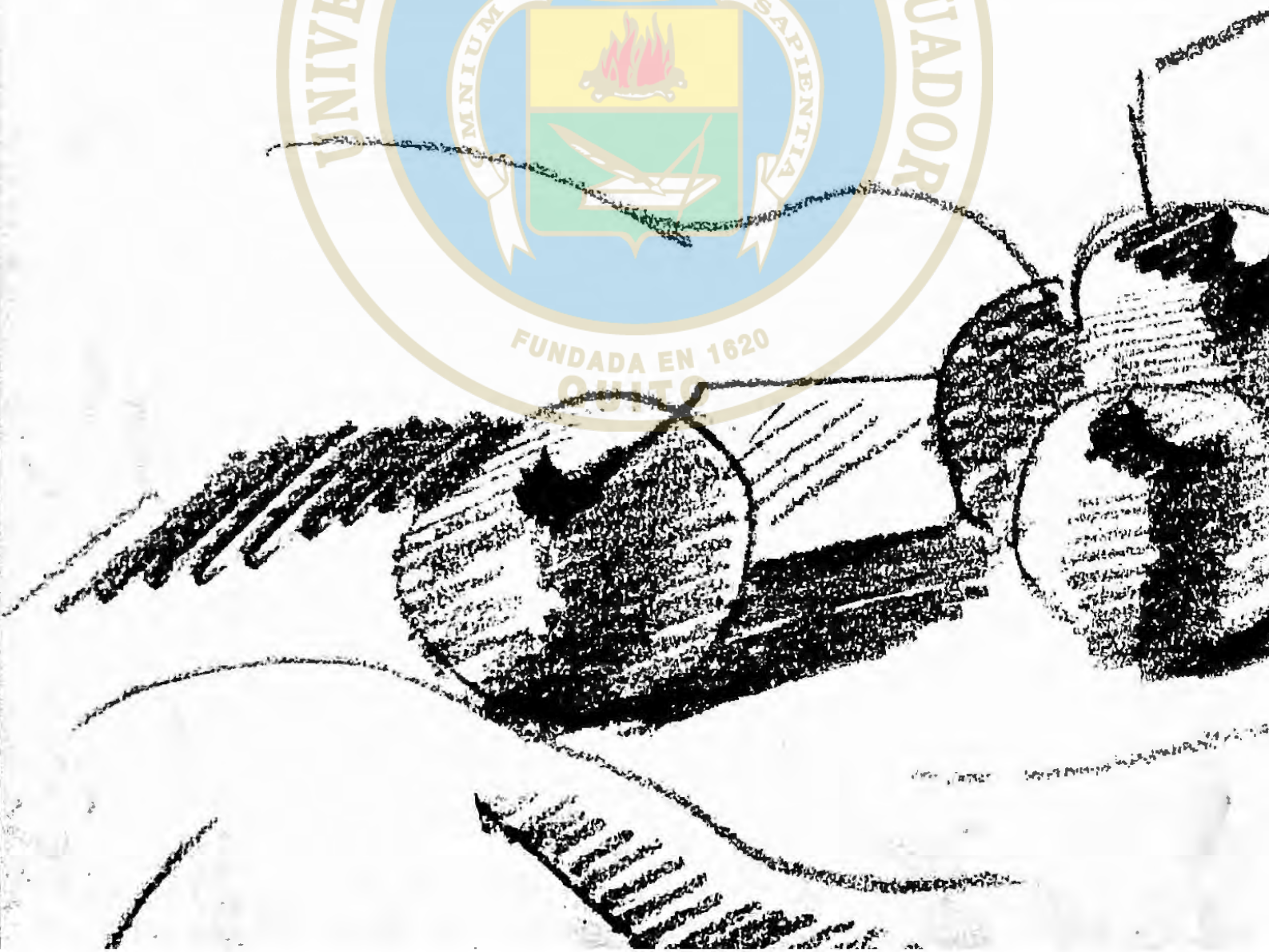
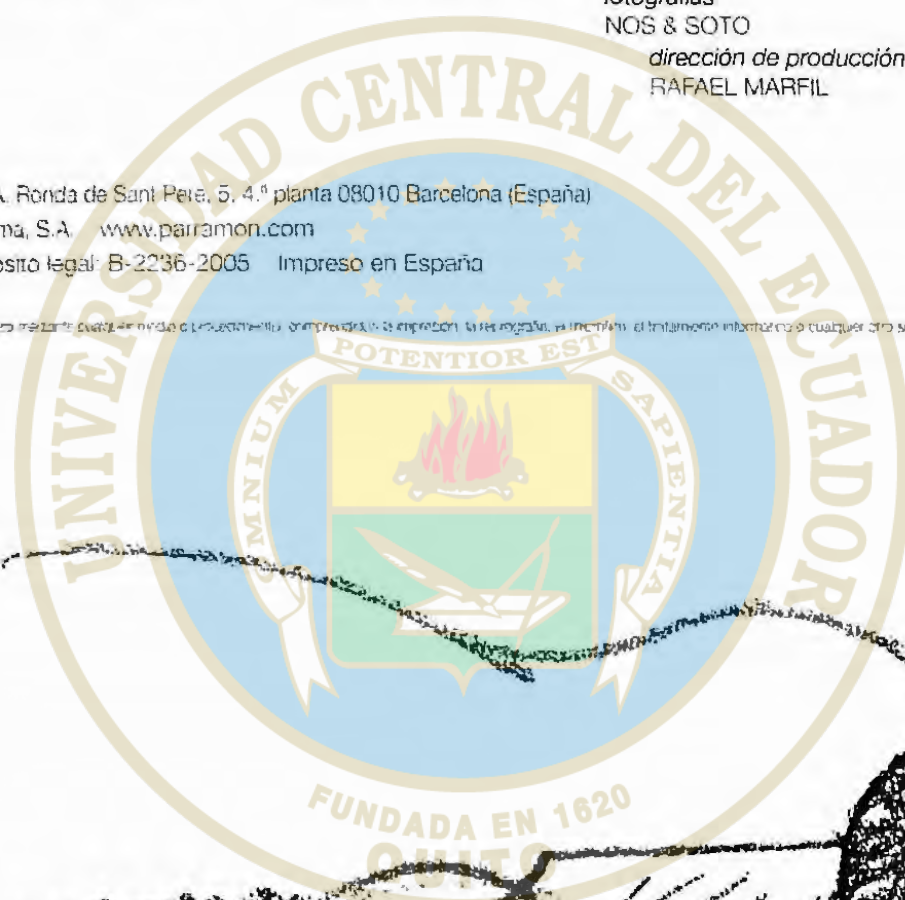
1.^a edición: abril 2005

© 2005 Parramon Ediciones, S.A. Ronda de Sant Pere, 5, 4.^a planta 08010 Barcelona (España)

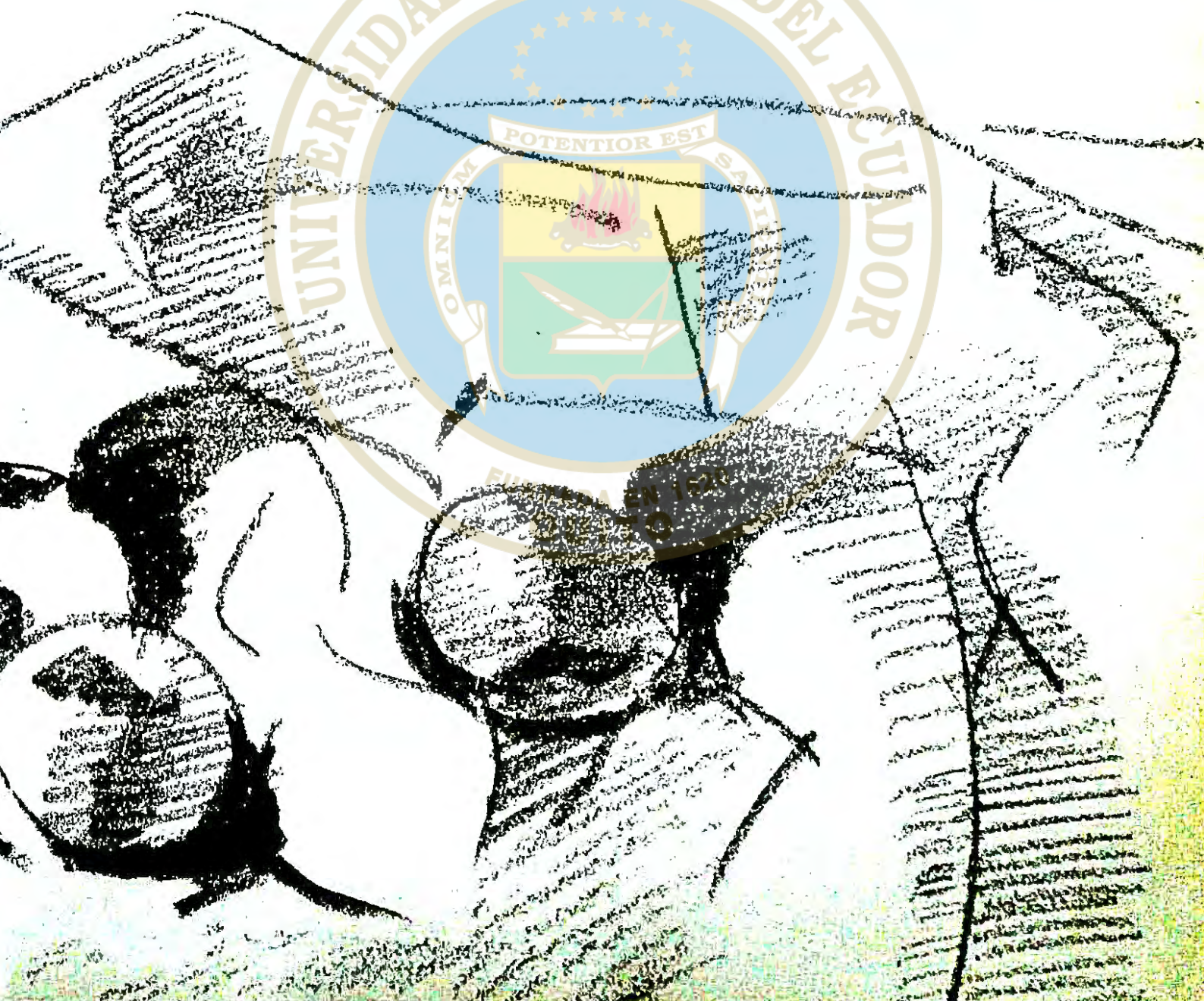
Empresa del Grupo Editorial Norma, S.A. www.parramon.com

ISBN: 84-342-2797-5 Depósito legal: B-2236-2005 Impreso en España

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la impresión, la reproducción, la transformación, la información o cualquier otro sistema, sin permiso escrito de la editorial.



Dibujo de Bodegón



Introducción, 6



EL DIBUJO ELEMENTAL, 8

Pautas para el dibujo de bodegones, 10

Lo sustancial y lo accesorio en el dibujo de un tema, 12

El dibujo de los contornos, 14

Desarrollo lineal de los dibujos esquemáticos, 16

Relaciones proporcionadas entre los objetos de un bodegón, 18

Perspectiva y perspectivas en el dibujo de bodegones, 20

Sólidos básicos y encaje del bodegón, 22

El dibujo de prismas regulares, 24

Dibujo de sólidos simples, 26

El encaje de los objetos, 28

Encaje de objetos sencillos, 30

Encaje de objetos compuestos, 32





LUZ Y SOMBRA EN EL BODEGÓN, 34

Principios generales del sombreado, 36

Sombreado como realce del contorno de los objetos, 38

Proceso de sombreado elemental, 40

El sombreado de las superficies: los valores, 42

Proceso de sombreado de superficies planas, 44

Las sombras degradadas del bodegón, 46

Sombreado de superficies curvas, 48

El sombreado de objetos esféricos, 50

Proceso básico del modelado de formas curvas y esféricas, 52

El sombreado y los planos de luz y sombra, 54

El sombreado y los distintos valores de los objetos, 56

Los medios de valoración y de sombreado, 58

Los soportes y los sombreados, 60

Las técnicas del claroscuro, 62

Claroscuro por difuminado directo, 64

El difuminado con trapo o algodón, 66

Claroscuro por bloques o masas, 68

Claroscuro por tramas, 70



LA COMPOSICIÓN DEL BODEGÓN, 100

La organización equilibrada del bodegón, 102

Principios elementales para la composición del bodegón, 104

Esquemas compositivos, 106

La composición en friso de la naturaleza muerta, 108

Otros formatos y composiciones para el bodegón, 110

Estudio y desarrollo de una composición, 112

El espacio compositivo: forma y fondo, 114

Composición y forma de las sombras, 116

El contraste simultáneo, 118

El contraste simultáneo y los volúmenes, 120

Las composiciones abiertas y la libertad del apunte, 122



FORMAS, CALIDADES Y TEMAS EN EL BODEGÓN, 72

Transparencias, brillos y reflejos en el bodegón, 74

La representación de la consistencia de las cosas, 76

Representación de la transparencia, 78

La representación del cristal, 80

Representación del brillo sobre el metal, 82

La representación del metal, 84

Superficies, texturas y temas en el bodegón, 86

Los drapeados en el dibujo de bodegones, 88

Realización de los drapeados, 90

El dibujo de las flores, 92

Modos y estilos en el dibujo de flores, 94

Dibujo de mancha de un tema floral, 96

Otros temas y otras superficies, 98



PASO A PASO, 124

Ensayos para un bodegón de formas abstractas, 126

Un bodegón de formas "abstractas", al carboncillo, 128

Estudios compositivos para el dibujo de un bodegón fingido, 130

Bodegón fingido con barra de carbón prensado, 132

Preparativos para un bodegón que combina dibujo y aguada, 134

Un bodegón a la aguada de tinta, 136

Preparativos para un dibujo de flores, 138

Flores a contraluz con lápiz y tinta china, 140

El espacio y la atmósfera en un bodegón con lápices y carboncillo, 142

Una composición en friso dibujada en claroscuro, 144

Escena con juguetes dibujada con caña y aguada, 146

Preparativos para un dibujo de drapeados, 148

El claroscuro del drapeado en un bodegón a lápiz, 150

Estudio para una composición con envases de vidrio, 152

Transparencias, brillos y reflejos en claroscuro, 154

Pequeño bodegón de juguetes, con ceras, 156

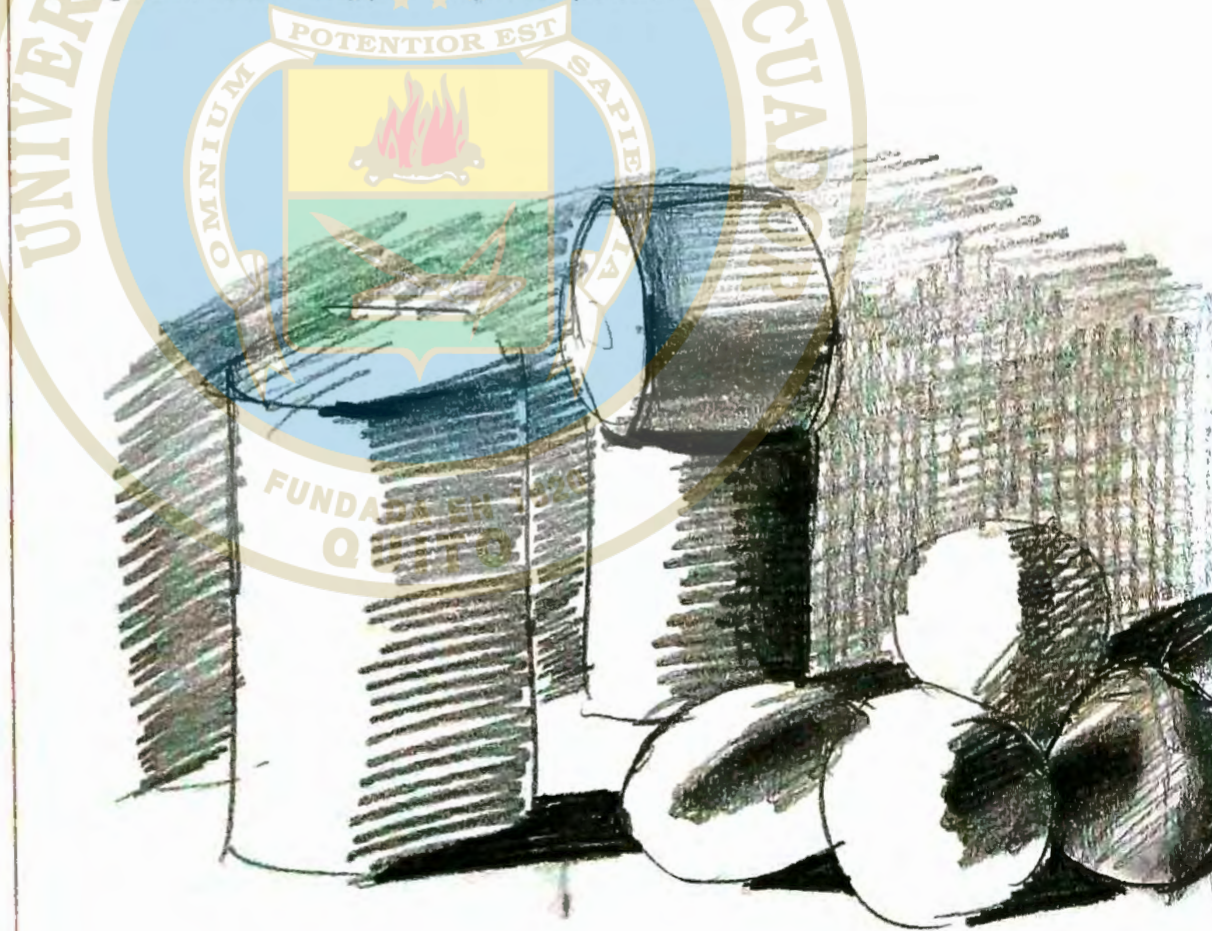
Glosario, 158



el Bodegón y el juego de las formas

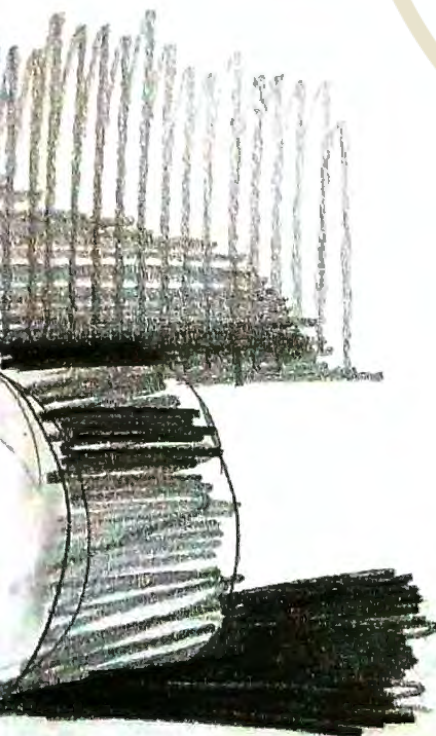
El bodegón, también llamado naturaleza muerta, solía ocupar un modesto lugar secundario en la jerarquía de los géneros académicos. Los maestros clásicos pintaban muchos de ellos, pero sólo como "atrezzo" de relleno en las grandes composiciones con figuras. Por esta razón apenas se conservan dibujos de bodegones anteriores al Impresionismo y algunos consideran la naturaleza muerta un género menor comparado con el paisaje y, sobre todo, con la figura. Sin embargo, basta recordar los nombres de Chardin, Cézanne, Braque o Morandi (todos ellos bodegonistas consumados), para comprender que no es así.

Los objetos de un bodegón, por cotidianos y humildes que puedan parecer, responden siempre a una voluntad de forma, estilo y armonía: es decir, a una intención artística muy pura y esencial.



El bodegón es un tema artístico de primera magnitud y el que da la medida más cabal del ingenio y la imaginación plástica de un creador. El sentido del bodegón es el juego de sus formas, contornos, volúmenes y perfiles. En manos de un verdadero artista, ese juego se convierte en algo repleto de vida, vivificado por una creatividad que sabe convertir los más sencillos objetos en signos realmente expresivos y llenos de significado; en pequeños universos de formas sensuales y táctiles. Y todo ello gracias a un sabio manejo de los fundamentos básicos del dibujo.

De esos fundamentos y otras muchas cuestiones versa esta obra. Desde los rudimentos del trazado de objetos simples hasta los más sofisticados efectos de claroscuro, este libro muestra de manera accesible a cualquier lector todo lo que entraña el dibujo de naturalezas muertas. La profusión de ejemplos y estilos diversos va siempre acompañada de explicaciones específicas, paso a paso, sobre cada proceso y forma de proceder. Un libro, en suma, que revelará el atractivo de este tema al lector poco familiarizado e inspirará nuevas posibilidades al artista con experiencia.



El Dibujo elemental



"LO QUE MÁS DEBE BUSCAR UN ARTISTA ES CONSEGUIR UNA OBRA QUE, TRAS DURO TRABAJO, PAREZCA HABER SIDO HECHA RÁPIDAMENTE Y CON TODA FACILIDAD."

Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564).



Reglas para el dibujo



de bodegones.

Una de las claves

para abordar con éxito



el dibujo de bodegones es dominar la representación de formas sencillas y, además, disfrutar de ella. El arte del bodegonista es, muy a menudo, el de la simplicidad: objetos humildes dibujados de forma sencilla. Pero dibujar con sencillez no significa hacerlo de cualquier manera. Los principios de orden, **simetría**, proporción e incluso perspectiva deben estar implícitos en todas las líneas, y sólo tras un estudio exhaustivo de los mismos estaremos en condiciones de olvidarlos conscientemente para dibujar con naturalidad. El avance es lento, paso a paso, pero permite llegar muy lejos y con mayor rapidez de la que, en principio, cabría esperar.

Lo Sustancial y lo accesorio en el dibujo de un tema

Prácticamente, cualquier obra figurativa que no sea un paisaje o una figura se considera un bodegón. Los objetos que vemos sobre una mesa (sea ésta la de trabajo, la de un café, etc.) pueden inspirar un dibujo interesante. La cuestión reside en "ver" ese dibujo de antemano, oculto como está entre la información visual de todo tipo. Esa información incluye luces y sombras, perspectivas, superficies planas y curvas, materias diversas, colores, brillos, transparencias, etc. Ese cúmulo de aspectos dispersa nuestra atención de lo que es realmente crucial para el dibujo de un bodegón. Debemos, pues, aprender a ignorar lo superfluo en aras de lo esencial.

LA CARACTERIZACIÓN

Los objetos reales nos llegan cargados de detalles y aspectos cambiantes (sus sombras y luces, su forma variable según el punto de vista, etc.); no todo puede —ni debe— ser representado simultáneamente. Lo que en verdad interesa de cada objeto es su aspecto característico que nos permite identificarlo de inmediato. Bastan unas pocas nociones de dibujo para conseguirlo: un limón será una elipse con dos protuberancias en sus extremos, la silueta de una manzana recuerda a un corazón, un vaso es un tubo transparente más ancho en su parte superior, etc. Cuanto más sencillo es el dibujo más fácilmente reconocemos el objeto. Se trata de reducir la representación de cada objeto a un pictograma que comunique de inmediato su forma peculiar.



Montaje fotográfico que ilustra el modo en que los objetos cotidianos se ofrecen ante nuestros ojos: faltos de orden y de organización. La primera tarea del dibujante es despojar el motivo de todo lo accesorio para alcanzar la máxima simplicidad.



Los objetos de la fotografía pueden simplificarse y reducirse a pictogramas inmediatamente identificables. Bastan unas pocas nociones de dibujo para lograrlo.

COMBINACIONES

Una vez reunido el conjunto completo de pictogramas representativos de una serie de objetos, entonces podemos ordenar con toda libertad de acuerdo con el dibujo que deseemos realizar: variando el punto de vista, la distribución, ajustando los tamaños y las distancias entre los elementos, etc. Poco a poco vamos añadiendo aspectos que enriquezcan el conjunto: sombreados, detalles, perspectivas y todo aquello que no desfigure la peculiaridad de cada objeto. Trabajamos de lo más sencillo a lo más elaborado, tal como avanzan las enseñanzas de este libro.



Cada objeto es susceptible de originar varios pictogramas que transmitan sus características esenciales.

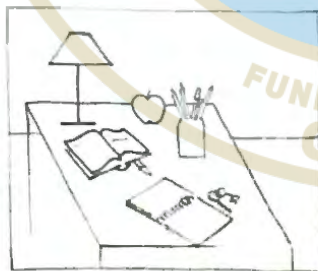


La clave del dibujo de pictogramas reside en la libertad y el atrevimiento del artista. No hay ningún inconveniente en exagerar tamaños o distorsionar la forma. Lo importante es que el objeto sea inmediatamente reconocible entre otros muchos. Las cuestiones de proporción y colocación no intervienen aquí.

Organizar pictogramas en una composición ordenada es muy fácil, basta coordinar sus tamaños y disponerlos de manera lógica unos junto a otros.



Las diagonales de la mesa sugieren una perspectiva elemental que proporciona un nuevo grado de veracidad a la composición de los pictogramas.



Cuando una composición de pictogramas se enriquece con zonas de distinta luminosidad, se consigue un verdadero dibujo de bodegón en su estado más simple.



Dibujar objetos es, en el fondo, enriquecer pictogramas elementales. Aquí hemos oscurecido algunas partes para conseguir mayor realismo.

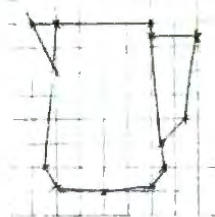


La competencia en el dibujo de bodegones no es una cuestión de virtuosismo técnico. Lo esencial es tener las ideas claras y reducir el tema a sus aspectos elementales.

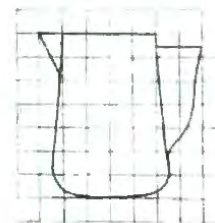
el Dibujo

de los contornos

El dibujo elemental de un objeto, que aquí llamamos pictograma, puede realizarse rápidamente y de forma intuitiva. También cabe la posibilidad de tomar ese simple esquema más en serio y prestar particular atención a las líneas de su contorno y a sus proporciones. El resultado sigue siendo muy esquemático, pero posee un mayor grado de realismo. Estos dibujos nos familiarizan con el dibujo proporcionado y con un problema típico del dibujo de bodegones: el trazado de objetos simétricos.



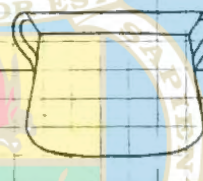
Sobre la cuadrícula señalamos los puntos más significativos del contorno del objeto, atendiendo a su proporción real y a las equivalencias (a derecha e izquierda) de su simetría.



Le unimos los puntos en una línea de contorno simple que represente con total sencillez la silueta real del objeto.

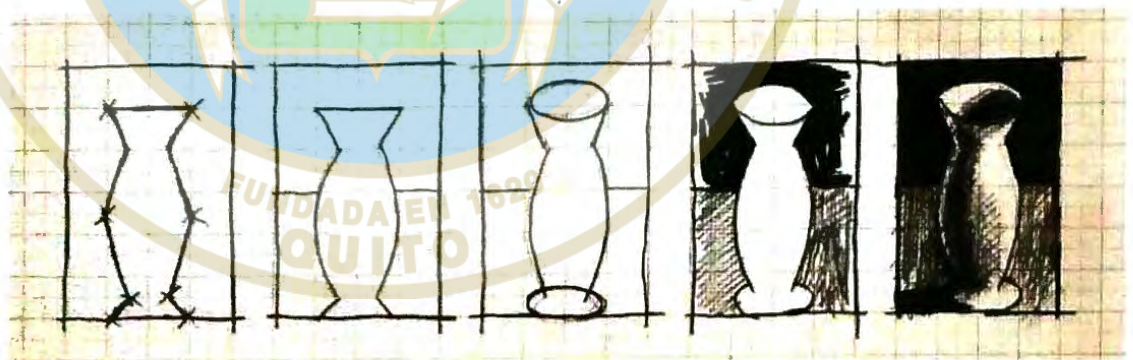


Los objetos totalmente simétricos son fáciles de dibujar con falsillas; sólo hay que contar los cuadros a lado y lado de una línea de simetría imaginaria, marcando los puntos de inflexión y trazando los contornos a partir de ellos.

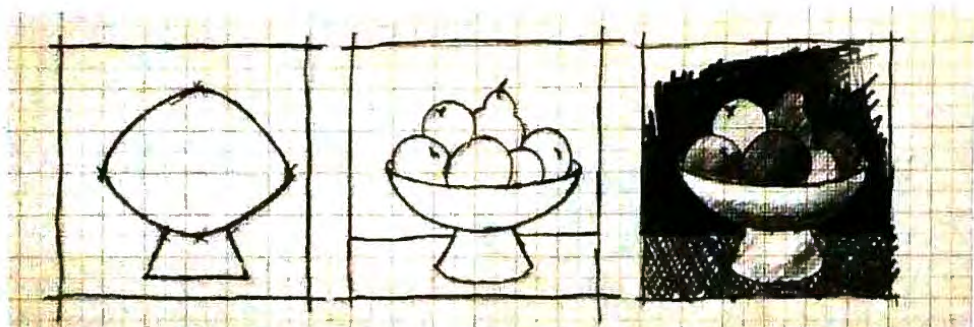


Damos el dibujo por terminado tras redondear el contorno que sugiere la unión de los puntos de referencia previamente señalados.

Proceso de construcción de un objeto elemental trazado sobre un papel milimetrado. Primero unimos los puntos de referencia, después redondeamos el contorno. Un par de óvalos indican su tridimensionalidad. Para terminar, sombreamos de modo intuitivo para comprobar su aspecto final.



El método del dibujo de contornos sobre papel milimetrado es perfectamente aplicable a cualquier tema de bodegón. Aunque las formas no sean del todo simétricas, es fácil construir representaciones a partir de pictogramas sencillos.



CUADRÍCULAS O FALSILLAS

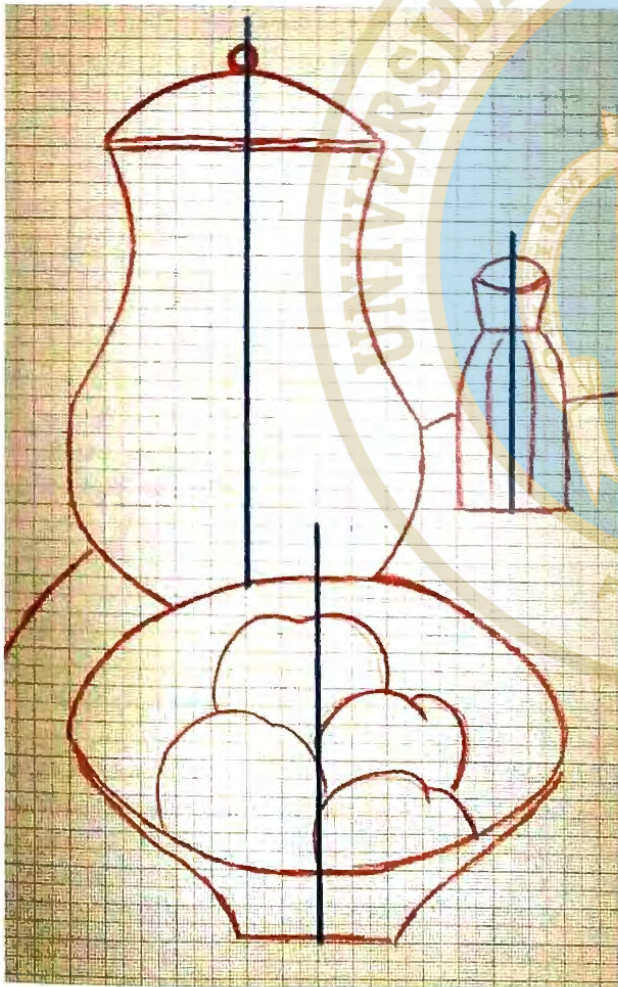
La simetría y la proporción del dibujo se logran más fácilmente si éste se realiza sobre papel pautado. Basta contar las pautas o los cuadrados de la falsilla para conseguir una simetría perfecta y una proporción adecuada. Practicando estos ejercicios, muy pronto se es capaz de dibujar a mano alzada sobre una hoja de dibujo convencional cualquier objeto reducido a sus formas esenciales y en correcta proporción. Las hojas de libreta o el papel milimetrado resultan muy útiles para ello.

LÍNEA DE SIMETRÍA

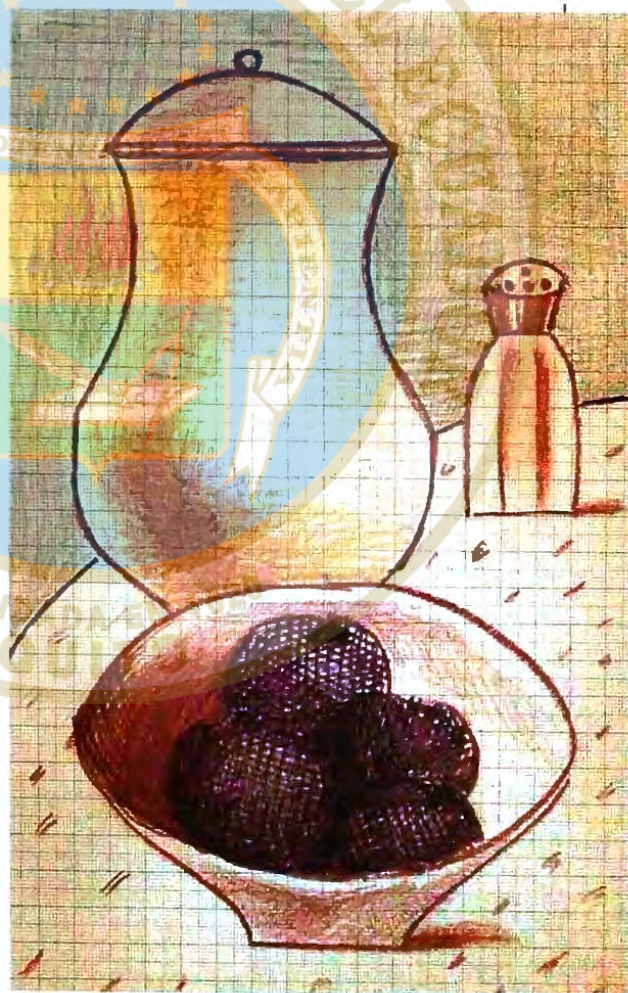
Muchos objetos son simétricos. Dibujando sobre papel cuadriculado se obtienen simetrías perfectas contando cuadrados a lado y lado de una línea de simetría que tracemos en el centro del dibujo. Estas líneas de simetría son útiles tanto si dibujamos sobre falsillas como sobre papel de dibujo convencional.



Los ejercicios de dibujo de simetrías pueden llevarse a cabo a partir de objetos reales, de interpretaciones libres de tales objetos o bien de objetos imaginados. Cualquier línea trazada al azar sobre un papel cuadriculado es fácilmente repetible en forma simétrica.



Paso previo a un dibujo elaborado a partir de líneas de simetría (en azul) correspondientes a varios objetos reunidos sobre una mesa.

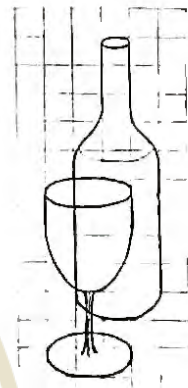


Una vez hemos logrado representar los objetos simétricos, podemos completar el dibujo como mejor nos plazca. Dada la simplicidad de la representación, lo normal es no buscar un absoluto realismo, sino acabados que respeten la integridad de las líneas de contorno.

desarrollo Lineal

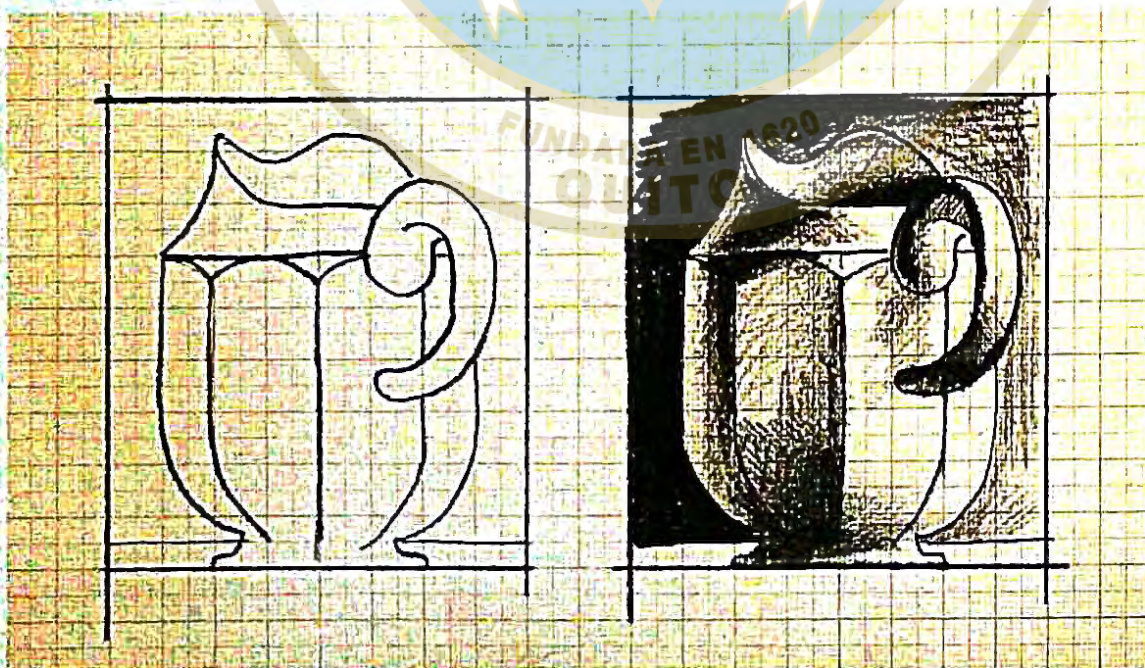
de los dibujos esquemáticos

El empleo de falsillas o de papel milimetrado, aparte de asegurar la correcta proporción del dibujo, facilita su composición. Los espacios entre las líneas aparecen con mucha más claridad al tratarse de zonas pautadas y es más fácil acomodar las formas unas junto a otras hasta llenar el espacio del dibujo. De esta manera, se aprende a no dejar espacios excesivamente vacíos o muy congestionados y, en definitiva, a proporcionar no sólo el objeto representado sino el dibujo entendido como un todo armonioso.



Los recipientes suelen tener forma cilíndrica y el dibujo de cilindros presupone el dibujo de elipses. Esta imagen muestra cómo se obtienen tales figuras a partir del método de dibujo pautado.

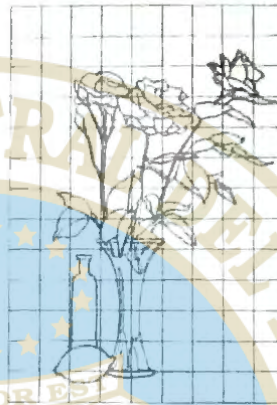
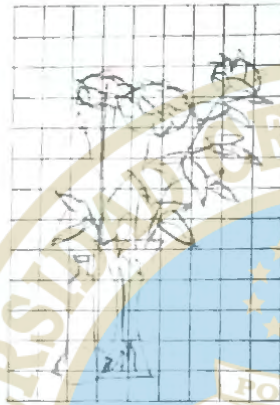
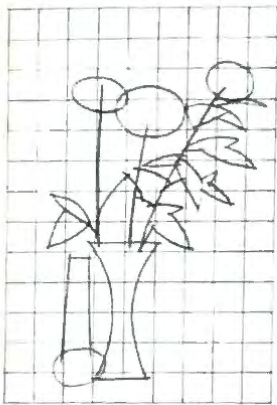
Tras marcar todas las referencias de contorno redondeamos la silueta de los objetos para dar por terminado el dibujo.



El dibujo de objetos algo más complejos no debe ser un problema cuando lo realizamos sobre papel pautado y lo representamos en una vista lateral, sin perspectiva. En este caso, el objeto presenta líneas curvas que, debidamente representadas, ayudan a sugerir su tridimensionalidad.

CURVAS, CÍRCULOS Y ELIPSES

En un dibujo de línea, las curvas son las únicas indicaciones posibles de la tercera dimensión. Una forma curvada sugiere volumen y el correcto trazado de tales líneas asegura la buena proporción del dibujo. Además, los bodegones suelen estar compuestos por múltiples objetos cilíndricos para cuyo dibujo es importante dominar el trazado de círculos y elipses. Estas últimas figuras representan la perspectiva del círculo y evidencian la tridimensionalidad del dibujo.



Para dibujar conjuntos de más de una forma sobre papel pautado procedemos exactamente como con las formas individuales, cuidando de acomodar los tamaños de cada uno de los objetos entre sí.

Dibujamos las flores primero como óvalos para lograr su perspectiva, y después las construimos linealmente ajustando su forma según la pauta ofrecida por la cuadrícula.

Éste es un dibujo complejo que requiere laboriosidad y paciencia para concretar todos los detalles. Es aconsejable trabajar sobre papel previamente pautado no demasiado fino, que permita borrar repetidas veces.



El dibujo de círculos es muy fácil cuando se trabaja sobre una pauta. También lo es el dibujo de círculos en perspectiva, es decir, de elipses. Dibujamos primero un rectángulo con indicaciones de las líneas de simetría (una cruz centrada en ese rectángulo); a continuación, procedemos igual que en el dibujo de círculos, cuidando de achatar los lados superior e inferior de la figura y de estirar los lados laterales.



Las formas de la obra reproducida junto a esta imagen se basan en recipientes reunidos que crean una interesante combinación de tamaños y formas donde destacan las distintas elipses de sus bocas.

El acabado de una obra depende del estilo personal, pero los principios que la sostienen son siempre los mismos. Se basan en el correcto trazado de las formas sencillas en correcta perspectiva.



Los pictogramas también son un recurso útil cuando se dibujan grupos de objetos en una relación espacial determinada. Más allá de la disposición en friso ("hombro con hombro") de la serie de elementos, se pueden dibujar a distintas alturas para sugerir un espacio profundo. Así, el objeto más bajo aparece delante del objeto más elevado, y el que está en una posición más elevada da la sensación de hallarse al fondo de la composición. No es necesario modificar los tamaños, cada elemento puede dibujarse tal y como lo haríamos en una representación aislada.

relaciones Proporcionadas entre los objetos de un bodegón



La posición de los pictogramas a distintas alturas sugiere una relación espacial donde los objetos más elevados parecen estar más lejos que los situados en una posición más baja. La realización de este dibujo sigue el proceso visto con anterioridad.

El agrupamiento compositivo más obvio adopta la forma de un friso. Los objetos se disponen unos junto a otros y muestran su silueta perfectamente definida. La amenidad y el interés del conjunto lo proporcionan los contrastes de forma y tamaño entre los distintos elementos.

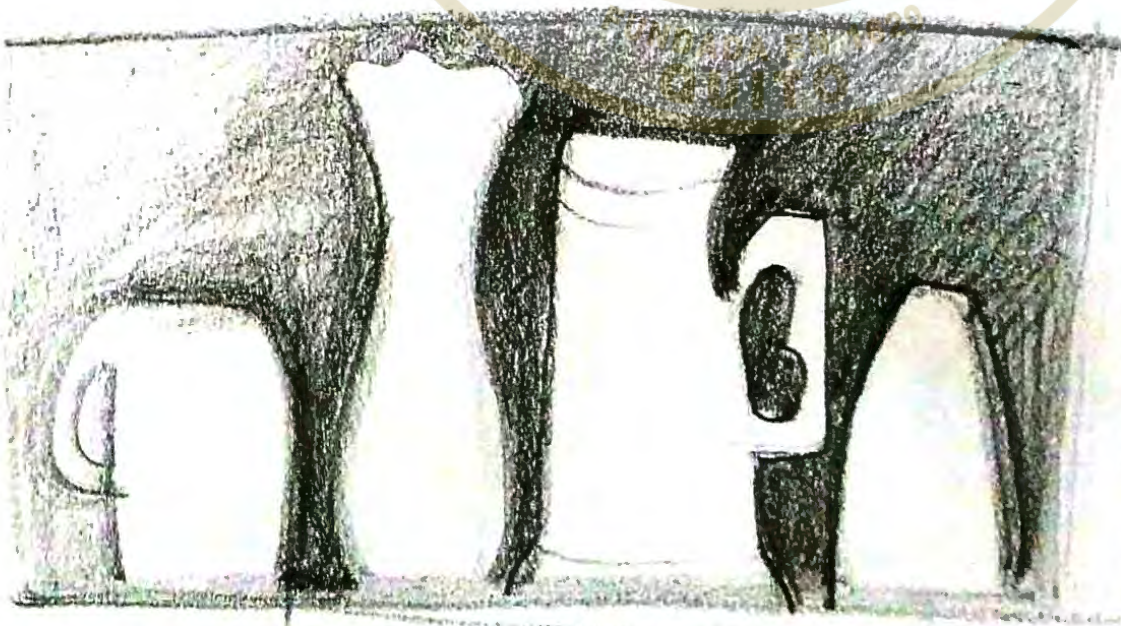
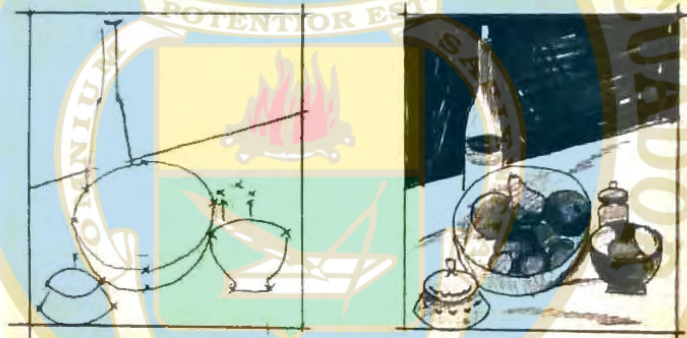
AGRUPACIONES Y COMPOSICIONES

Esta manera de interpretar las relaciones espaciales entre los objetos nos permite desarrollar diversas agrupaciones a partir de dibujos independientes. Esto significa que no hace falta disponer un bodegón completo sobre nuestra mesa antes de dibujar, sino que podemos reunir distintos pictogramas en un mismo dibujo modificando su altura en la composición. Los resultados nos dan de inmediato una noción intuitiva del significado de los términos "agrupar" y "componer", y del aspecto más o menos armonioso que se deriva de cada resultado.



La libertad en el agrupamiento de representaciones esquemáticas proporciona resultados de gran simplicidad que poseen un gran atractivo gráfico. Las líneas deben gozar de libertad aun a costa de sacrificar la precisión de los contornos.

Siguiendo el principio compositivo básico según el cual los pictogramas más elevados parecen más alejados, podemos crear innumerables dibujos y composiciones distintas más o menos pobladas de objetos diversos.



Cuando los objetos contrastan entre sí por su contorno, anchura y altura, la silueta de cada uno es suficiente para que el conjunto adquiera encanto y verdadero interés compositivo. Un dibujo como éste constituye ya de por sí una obra acabada que no precisa más detalles.

perspectiva y Perspectivas

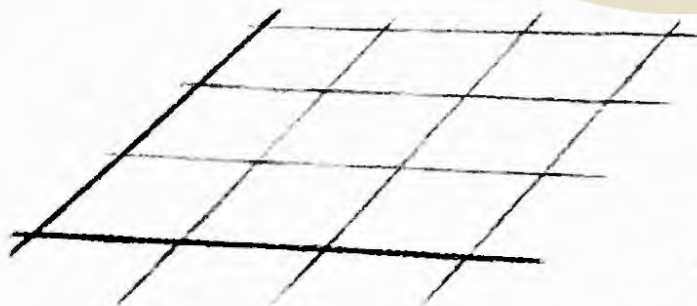
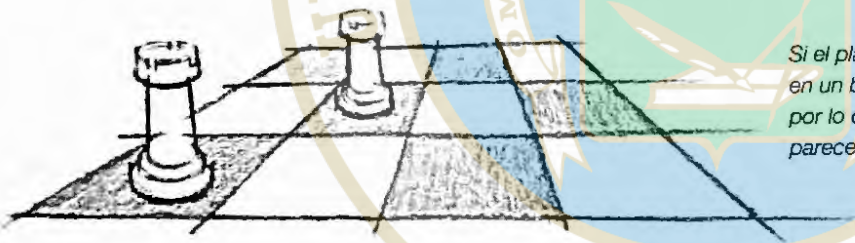
en el dibujo de bodegones



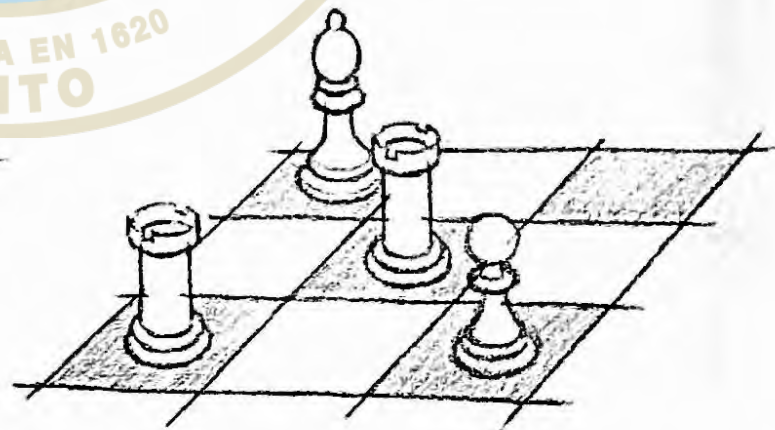
La construcción ortodoxa de la perspectiva implica un plano cuyas líneas convergen a uno o dos puntos en el horizonte. El embaldosado de ese plano sugiere la progresiva disminución de los tamaños.

La perspectiva es un recurso ineludible para representar los objetos en un espacio real. Existen muchas formas de perspectiva, las más complejas se aplican a la representación de grandes espacios arquitectónicos donde las distancias son mucho mayores que las de un bodegón. Los puntos y líneas de fuga de estas versiones de perspectiva no son aplicables al bodegón, por un motivo elemental: los objetos son pequeños y sus dimensiones no permiten apreciar la convergencia de las líneas de fuga. Lo que es evidente en una vista de un edificio o de una calle (la convergencia de las líneas hacia un punto situado en el horizonte), es inapreciable en la vista de una caja o un recipiente.

Si el plano dibujado en perspectiva corresponde a un objeto lógico en un bodegón, como un tablero de ajedrez, el efecto resulta irreal por lo desmesurado de la reducción de los tamaños. El tablero parece de dimensiones colosales.



Construcción de un plano basada en la sustitución de las líneas de fuga por diagonales paralelas que forman un embaldosado de tamaños regulares.



Esta perspectiva elemental sí corresponde a la visión normal de los objetos de un bodegón. Ahora vemos las piezas de ajedrez en su correcta dimensión.

MÉTODO ELEMENTAL DE PERSPECTIVA

En el dibujo de bodegones basta con utilizar un principio de perspectiva muy elemental e intuitivo. Las líneas de fuga son sólo trazos diagonales, paralelos entre sí, que forman un ángulo de unos 45° respecto a la cara frontal del objeto. No hacen falta cálculos ni esquemas previos, no existe punto de fuga ni horizonte, es suficiente con aplicar esta sencilla norma para dibujar cualquier objeto en una vista que ofrezca una adecuada sensación de profundidad.



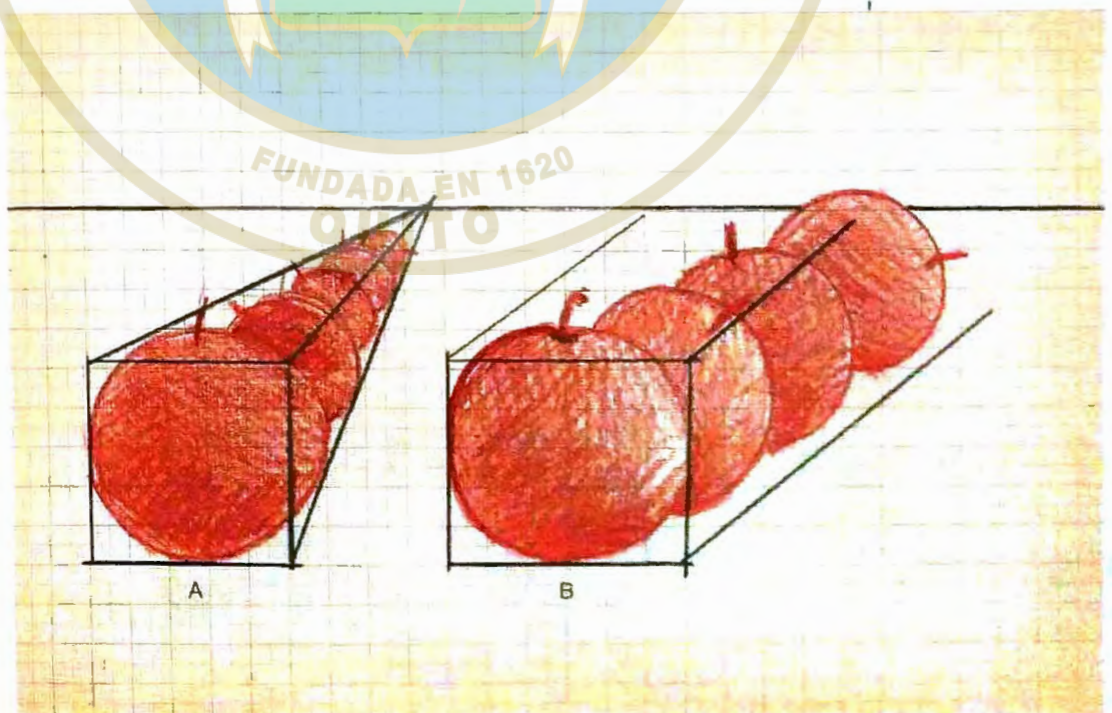
Al ser normalmente elevados, los puntos de vista de un bodegón impiden que los objetos aparezcan en una perspectiva con puntos de fuga, líneas de fuga y horizonte.



Un objeto o una composición pueden prescindir de la perspectiva y adoptar una forma plana donde el juego de las siluetas consiga una armonía y un interés suficientes.



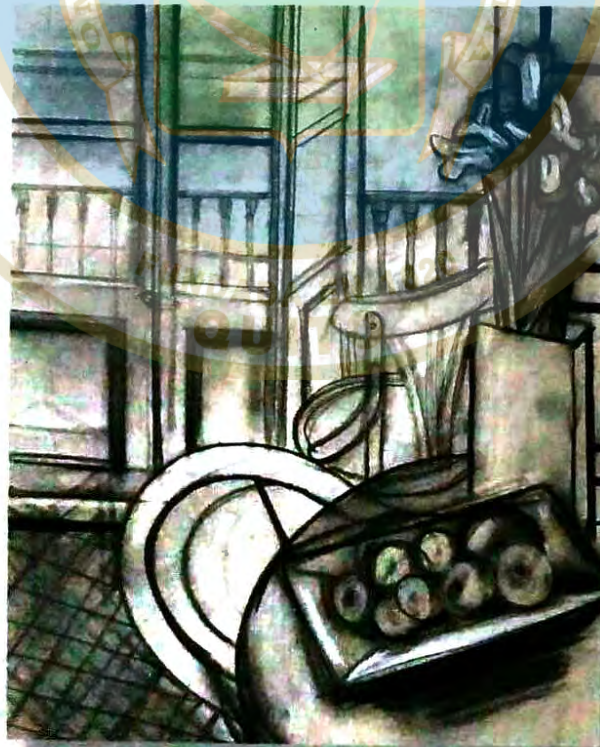
La forma más sencilla de crear una vista en perspectiva es componer a partir de "líneas de fuga" paralelas y en un ángulo de unos 45° respecto a la horizontal. El efecto, aunque esquemático, no parecerá en ningún caso irreal si el bodegón se elabora correctamente, ya que los elementos de la composición, de pequeño tamaño, están demasiado cercanos al observador como para que la convergencia de las líneas de fuga reales sea apreciable.



Los puntos de fuga (A) falsean el resultado cuando representamos el espacio entre objetos pequeños (frutas en este caso). La representación mediante diagonales (B) paralelas da resultados mucho más lógicos.



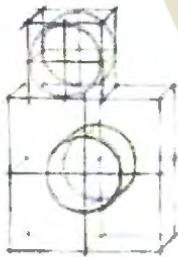
Sólidos básicos y encaje



DAVID SANMIGUEL. BODEGÓN EN UN INTERIOR. 2004.
CARBÓN/CILLO

del bodegón.

El dibujo de bodegones es, en esencia,



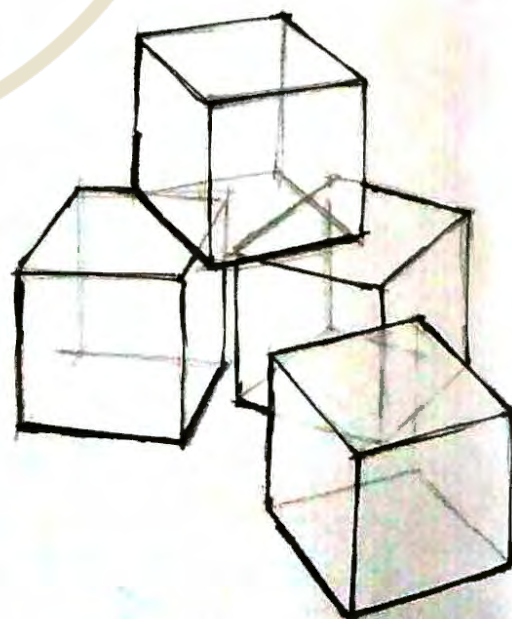
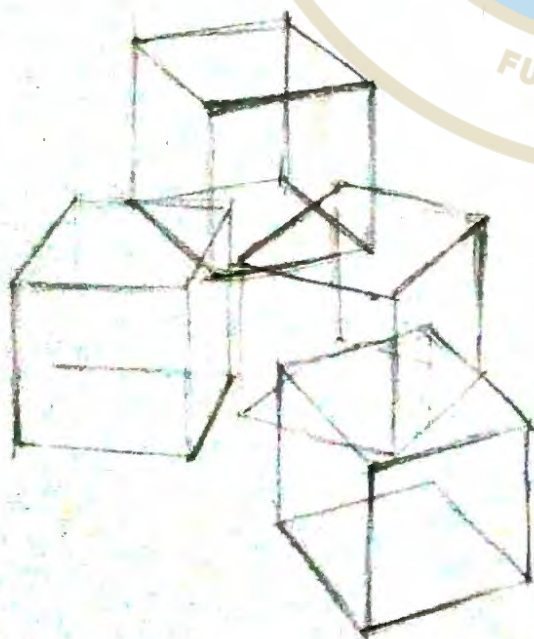
el arte de la representación de las formas elementales agrupadas de manera armónica. Cualquier objeto cotidiano tiene una integridad que lo aproxima a la de un sólido elemental. Sólidos elementales son los prismas, los cilindros, los conos, las esferas, etc. Por lo tanto, el correcto dibujo de estos sólidos es el paso previo indispensable para el dominio de la forma. Una vez entendidos los esquemas elementales, es mucho más fácil pasar al dibujo completo de cada elemento. A ese proceso lo denominamos encaje y es la manera más sencilla y práctica de abordar con garantías de éxito la representación de cualquier naturaleza muerta.

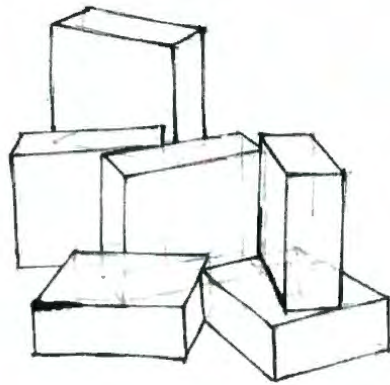
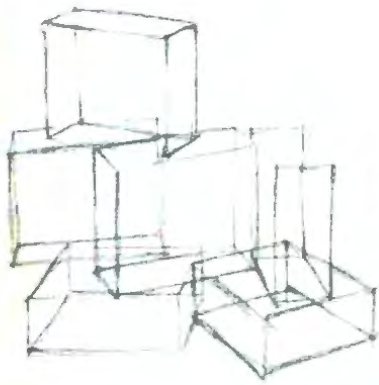
el Dibujo de prismas regulares

más allá de las puras líneas del contorno, nos interesa interpretar el objeto en tanto que cuerpo sólido, más o menos macizo. Siguiendo el proceso que nos conduce de lo elemental a lo complejo, debemos comenzar por los cuerpos más primarios: hexaedros, cilindros y, en general, cualquier sólido simple de caras planas o curvas. Los hexaedros son los más sencillos de representar; sus caras son planas y todas sus aristas se unen en ángulos de 90° . Para dibujarlos en su aspecto tridimensional se aplican automáticamente las normas elementales de perspectiva que acabamos de ver.

Estos cubos de madera constituyen un acertado tema de dibujo para practicar la realización de sólidos simples; pueden disponerse de múltiples maneras para lograr conjuntos de diferente complejidad.

Dibujado primero a lápiz y luego a tinta, la resolución del conjunto de bloques consiste en trazar las distintas aristas de los cubos en perspectiva elemental, dejando sus caras transparentes para comprobar la corrección de cada unidad.





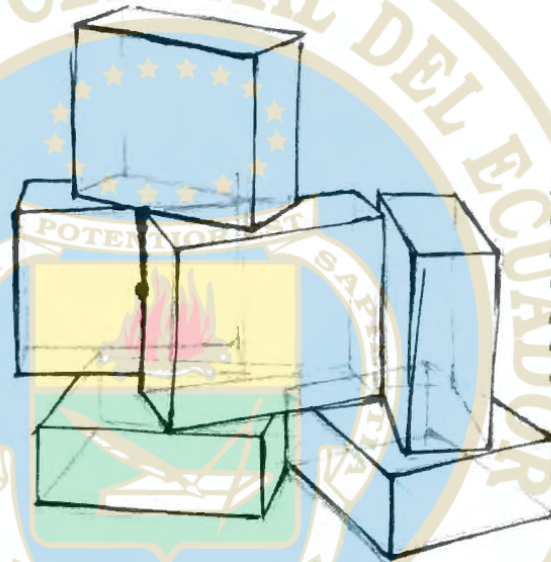
Se trate de cubos o de hexaedros de caras rectangulares, el dibujo se basa en el paralelismo de las aristas verticales y diagonales. Es preferible que todos los bloques sean del mismo tamaño.

Algunos dibujos de corte cubista son verdaderos agregados de prismas distintos. La construcción no es nunca sistemática, pero la presencia de los cuerpos regulares resulta del todo evidente.

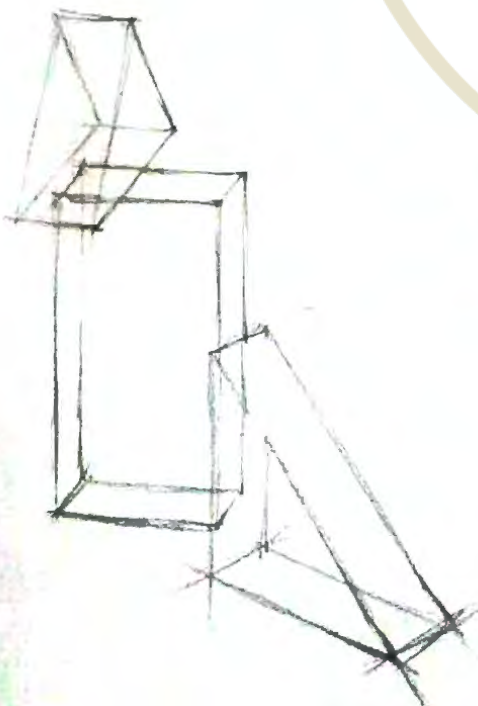


AGREGADOS DE HEXAEDROS

Lo verdaderamente interesante de dibujar sólidos simples es representar distintos conjuntos o agregados de tales sólidos vistos desde diferentes ángulos. Cada agregado puede sugerir la forma de un objeto tridimensional o, simplemente, ser un agrupamiento interesante que inspire la composición de un bodegón. Dibujar a partir de un solo cuerpo elemental (un hexaedro) es fácil y muy útil en el aprendizaje porque obliga a la imaginación a concebir los objetos como agrupaciones más o menos complejas de tales cuerpos.

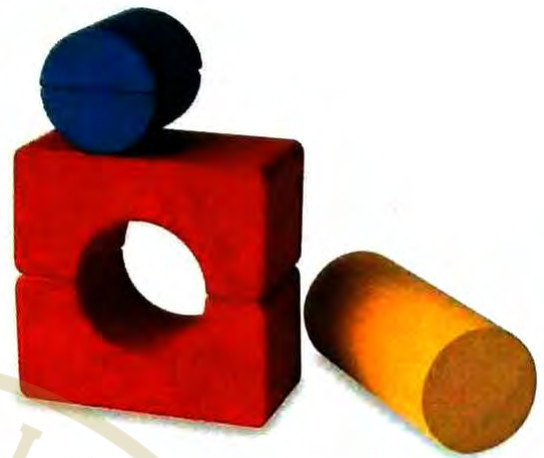


Esta es otra versión del dibujo a lápiz anterior. Aquí las piezas parecen en posiciones distintas porque hemos ocultado caras diferentes a las del dibujo anterior.

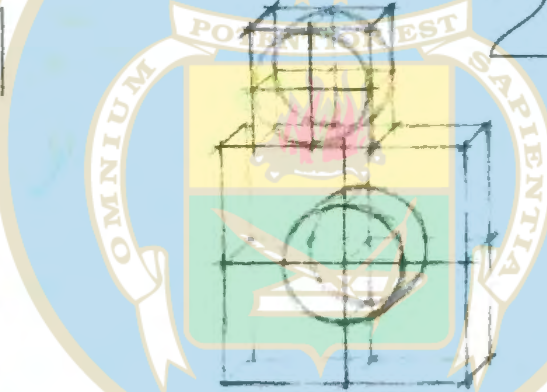


Este dibujo consta de piezas regulares de distinta forma: dos prismas triangulares y un hexaedro de cara rectangular. El proceso de dibujo es el mismo. Los prismas triangulares pueden dibujarse si primero dibujamos un hexaedro y luego lo partimos en diagonal.

Para una mejor aproximación a la diversidad de las formas reales se dibujan sólidos simples en agrupaciones distintas. Estos sólidos pueden ser hexaedros de diferente proporción, cilindros, pirámides, conos, arcos, esferas, etc. Agrupados forman en sí mismos verdaderas naturalezas muertas de formas "abstractas" tan interesantes, a veces, como los bodegones de objetos reales. Con el bagaje elemental de dibujo del que ya disponemos, estos dibujos no deben representar problema alguno.



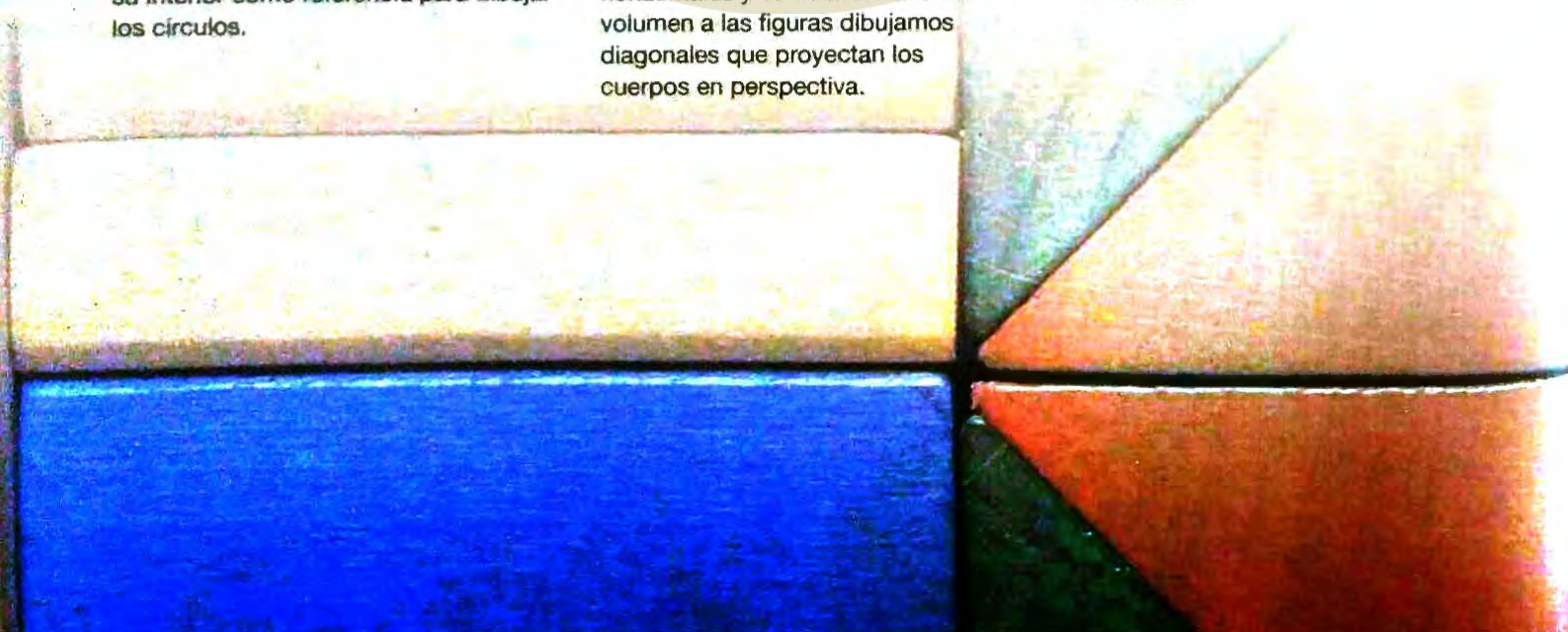
dibujo de Sólidos simples



1. Para encajar las dos formas simples de la fotografía, basta con trazar dos cuadrados con una cruz centrada en su interior como referencia para dibujar los círculos.

2. Los círculos inscritos los dibujamos con facilidad a partir de las referencias de los cuadrados y las líneas horizontales y verticales. Para dar volumen a las figuras dibujamos diagonales que proyectan los cuerpos en perspectiva.

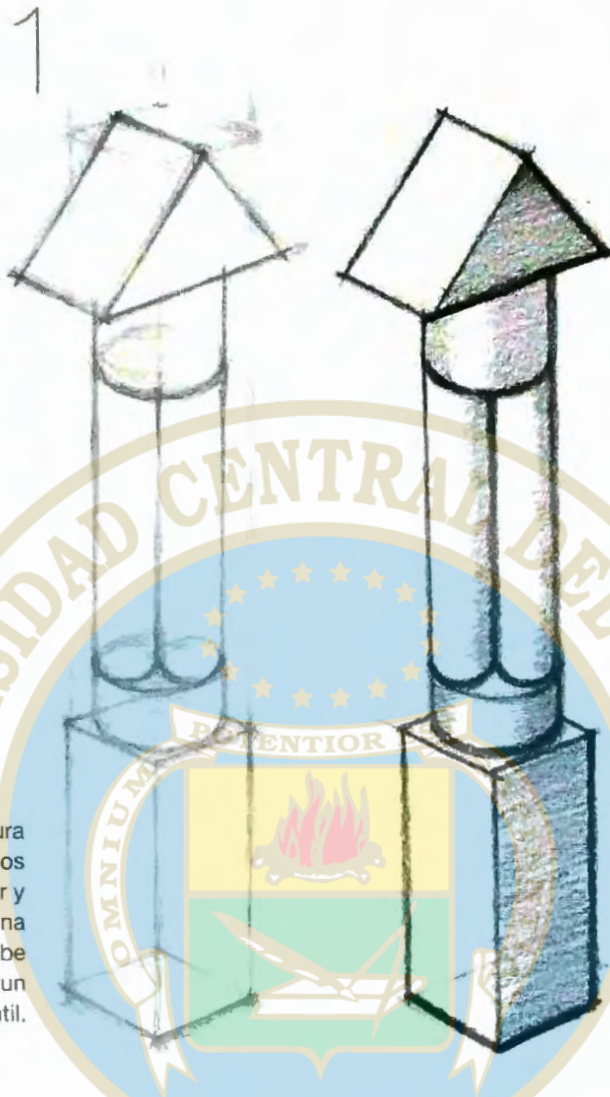
3. Finalmente, repasamos las líneas de los contornos reales y oscurecemos los flancos de las figuras para acusar su relieve.



PROCESO DEL DIBUJO

Estos dibujos se pueden realizar sobre papel pautado, pero ya estamos en condiciones de dibujar sobre hojas de dibujo convencionales sin necesidad de utilizar falsillas. Primero trazamos las líneas de contorno cuidando de proporcionar correctamente los tamaños de cada pieza. Los círculos y elipses se pueden dibujar previo trazado de líneas de referencia perpendiculares. Completamos los dibujos repasando todas las líneas visibles con trazos más enérgicos y sombreando someramente algunas caras para que el volumen de la pieza se aprecie con claridad.

1. Esquema inicial de una figura compuesta por dos cilindros, dos discos, un prisma de cara triangular y otro de cara rectangular. Ésta es una de las muchas figuras que cabe componer a partir de las piezas de un juego de construcción infantil.



Los tradicionales juegos de construcción basados en piezas de madera coloreada son modelos perfectos para dibujar sólidos simples. La forma y el tamaño de las piezas permiten un sinfín de combinaciones distintas que pueden sugerir edificios u objetos.

2. Como en el otro ejercicio, también aquí podemos oscurecer los flancos de toda la figura para conseguir una óptima representación de su volumen.

Dibujar a partir de piezas de un juego de construcción es un excelente ejercicio práctico y también un buen motivo para crear bodegones originales y de gran encanto.



Encajar significa introducir en cajas. Éste es el paso previo al dibujo de cualquier objeto real: dibujar su caja. Tales cajas deben adecuarse a la forma y al tamaño de cada objeto, lo cual significa que debemos aplicar aquí el dibujo de los sólidos simples adaptando cada uno de ellos al objeto en cuestión. Esta manera de trabajar nos asegura que la proporción y posición de cada elemento será la adecuada antes incluso de representar sus contornos reales.

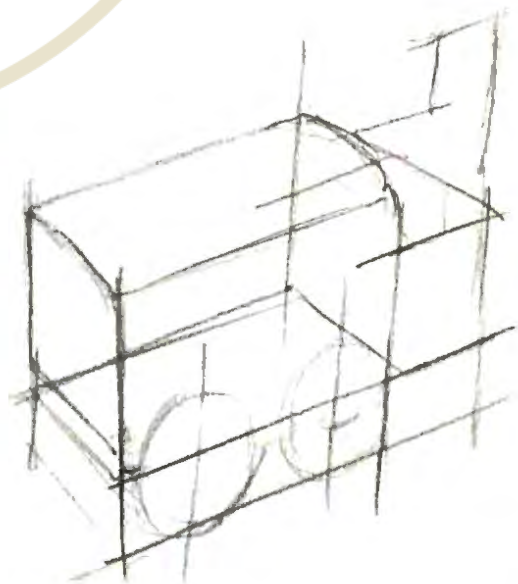
el Encaje de los objetos

PROCESO DE ENCAJE

Lo primero es dibujar el esquema del sólido regular adecuado al objeto: un hexaedro, un cilindro, una pirámide, un cono, etc. Sus límites y dimensiones deben corresponder con las del objeto encajado. Después, seguimos aproximando los contornos del objeto interno como si éste estuviera envuelto en un papel o una tela: no podemos ver sus detalles, pero es posible adivinar su forma genérica. Una vez realizada esta aproximación podemos caracterizar todos los pormenores del motivo con la seguridad de que todas las dimensiones globales están bien resueltas.

Buscamos una caja que se corresponda con las dimensiones del objeto, como un regalo envuelto y guardado en su caja. La más sencilla es un hexaedro.

Fuera de la caja aparece el regalo con su envoltorio. Vemos su forma general pero no su apariencia exacta. Esa forma general es una aproximación a los contornos reales a partir del primer encaje.



EL ENCAJE GENERAL

Cuando se trata de dibujar varios objetos reunidos a corta distancia unos de otros, se pueden emplear encajes genéricos que los engloben a todos. Estos encajes pueden realizarse a partir de agregados de hexaedros o de conjuntos esquemáticos que impliquen la participación de otras formas regulares. Cuanto más se aproxime el encaje general a las características formales del grupo de objetos, tanto más fácil será representarlos adecuadamente.



El encaje es un paso previo que muchos artistas pasan por alto para atacar el dibujo intuitivamente. Sin embargo, no es conveniente soslayar este paso previo si queremos obtener buenos resultados.



Este dibujo completo muestra el proceso de encaje. Tal proceso es la condición básica para el dibujo de bodegones; lo demás son aportaciones parciales y fáciles de dominar con la práctica.

Desenvuelto el regalo, aparece la sorpresa: comprobamos de qué objeto se trata con sólo precisar un poco más las formas que antes aparecían aproximadas.

FUNDADA EN 1620
QUITO



Algunos ejemplos de encaje de objetos sencillos realizados con la ayuda del dibujo de cuerpos regulares. Una vez hemos adquirido desenvoltura en el dibujo de tales sólidos, el encaje no ofrece problemas.

Encaje de objetos sencillos

Por lo general, bastan una o dos formas simples para encajar cualquier objeto sencillo (recipientes, objetos de cocina, frutas, etc.). Los cilindros y los óvalos son los esquemas más utilizados. Lo importante es que, independientemente de la forma utilizada, el dibujo sea correcto y no presente deformidades, pues tales defectos incidirán en el resultado final. Asimismo, la correcta proporción de la forma de encaje —la relación entre su altura y su anchura— es un factor decisivo en la corrección del dibujo resultante.



Hay objetos cuya forma apenas se distingue del encaje correspondiente. Para dibujar esta tetera bastan un par de óvalos correctamente proporcionados. El resto del dibujo sale "solo".

Un cilindro y un cono bastan para encajar una planta en una maceta. Hemos dibujado ambas figuras con un cabo de carboncillo aplicado plano sobre el papel.

Siguiendo la guía de las gruesas líneas del encaje dibujamos los contornos reales de la planta con la seguridad de que trabajamos con las proporciones y la forma general bien establecida.

Frotando con un trapo sobre las líneas de carboncillo dejamos al descubierto las líneas de lápiz blando o de mina de carbón (que son mucho más difíciles de difuminar).



ENCAJE CON CARBONCILLO

Uno de los métodos de encaje más sencillos y eficaces consiste en emplear pequeños pedazos de carboncillo para trazar con ellos formas simples mediante gruesos trazos. Aplicando el carboncillo plano sobre la hoja de papel, obtenemos trazos muy anchos y mucho más fáciles de controlar que con procedimientos de línea escueta. Una vez dibujados los esquemas de encaje podemos emplear un lápiz blando o bien uno de mina de carbón (del tipo Conté) para precisar los contornos reales del objeto dibujando sobre los trazos de carboncillo. Si al final frotamos con un trapo de algodón sobre el conjunto, veremos que el dibujo de línea fina permanece y destaca sobre el difuminado general.



El encaje es un paso previo al dibujo, pero muchos artistas experimentados prefieren su aspecto abocetado antes que el acabado tradicionalmente aceptado como correcto. La frescura del primero es, de manera indiscutible, mucho mayor.

El método de encaje basado en el carboncillo es muy sencillo y directo y permite trabajar con gran libertad en las líneas, ya que el encaje inicial es muy enérgico.



El método de encaje aquí explicado se basa en la guía de unos trazos de carbón que luego pueden casi borrarse con sólo frotar sobre ellas con un trapo de algodón.

encaje de Objetos compuestos

2

Cuando el objeto que se desea dibujar tiene una forma compleja, el encaje consiste en un ensamblaje de formas sencillas que recogen el orden esencial de los volúmenes del objeto real. Para realizarlo con mayor facilidad se traza primero una forma genérica que reúna todo el conjunto y, a partir de ella, se van desglosando las formas parciales donde pueden resumirse las partes del objeto en cuestión. Cuanta mayor variedad incorporemos a estos encajes secundarios, más fácil resultará ajustar los contornos reales del objeto dibujado.

ENCAJE DE RAMOS DE FLORES

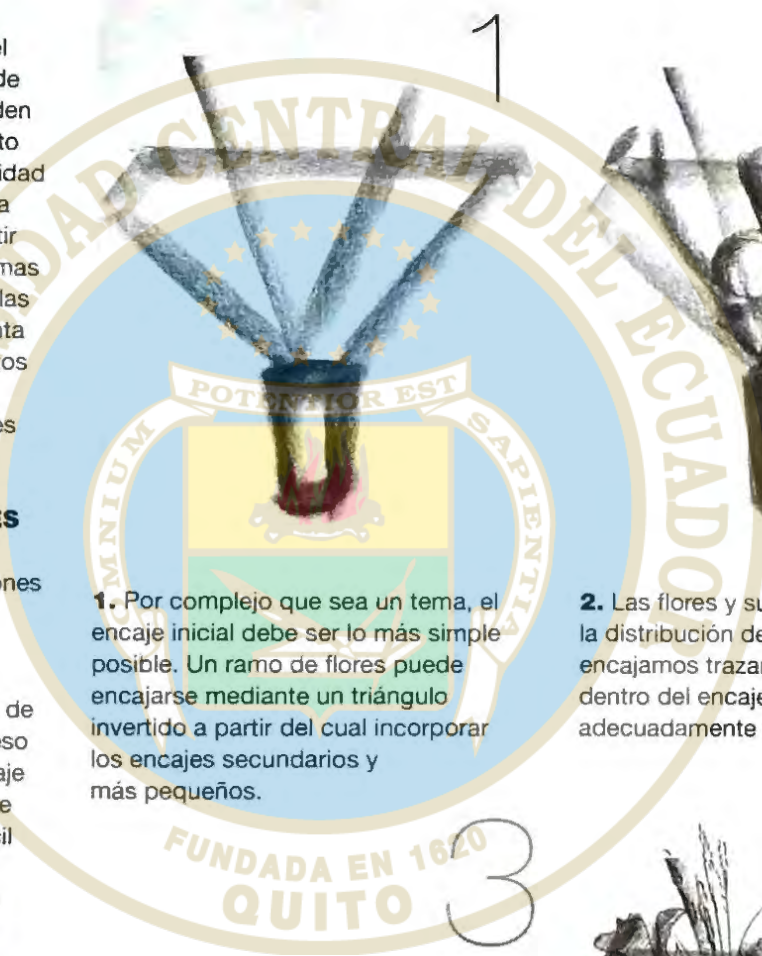
Uno de los objetos más complejos y habituales en el dibujo de bodegones es el ramo de flores. Se trata de un bloque compacto formado por múltiples unidades distintas.

No es aconsejable buscar el encaje de todas y cada una de ellas, porque eso podría hacer que la fórmula de encaje (concebida para facilitar el dibujo) se convirtiera en algo tanto o más difícil que el dibujo en sí. Lo adecuado es partir de una forma muy sencilla que lo englobe todo (una pirámide o triángulo invertido suelen ser las más adecuadas), y en su interior añadir encajes menores correspondientes a las flores, las hojas, los tallos o troncos más representativos.

1. Por complejo que sea un tema, el encaje inicial debe ser lo más simple posible. Un ramo de flores puede encajarse mediante un triángulo invertido a partir del cual incorporar los encajes secundarios y más pequeños.

2. Las flores y sus tallos, así como la distribución de las masas las encajamos trazando rectas y óvalos dentro del encaje general, ajustando adecuadamente todos los tamaños.

3. Una vez todas las formas principales han sido encajadas dibujamos los contornos reales ajustando las líneas a lo que vemos en el modelo. Estas líneas de lápiz blando o mina de carbón no se verán afectadas por el borrado.





4. Una vez borrados, los encajes complejos trabajados con carboncillo dejan el papel cubierto de un velo gris que puede oscurecer mucho el resultado. En este ejercicio esa circunstancia se ha atenuado borrando con una goma las partes más confusas y oscuras para restablecer la claridad del papel.



El encaje establece siempre la forma general y la apariencia compositiva del dibujo. Es el primer y más importante paso en la realización de un bodegón.

5

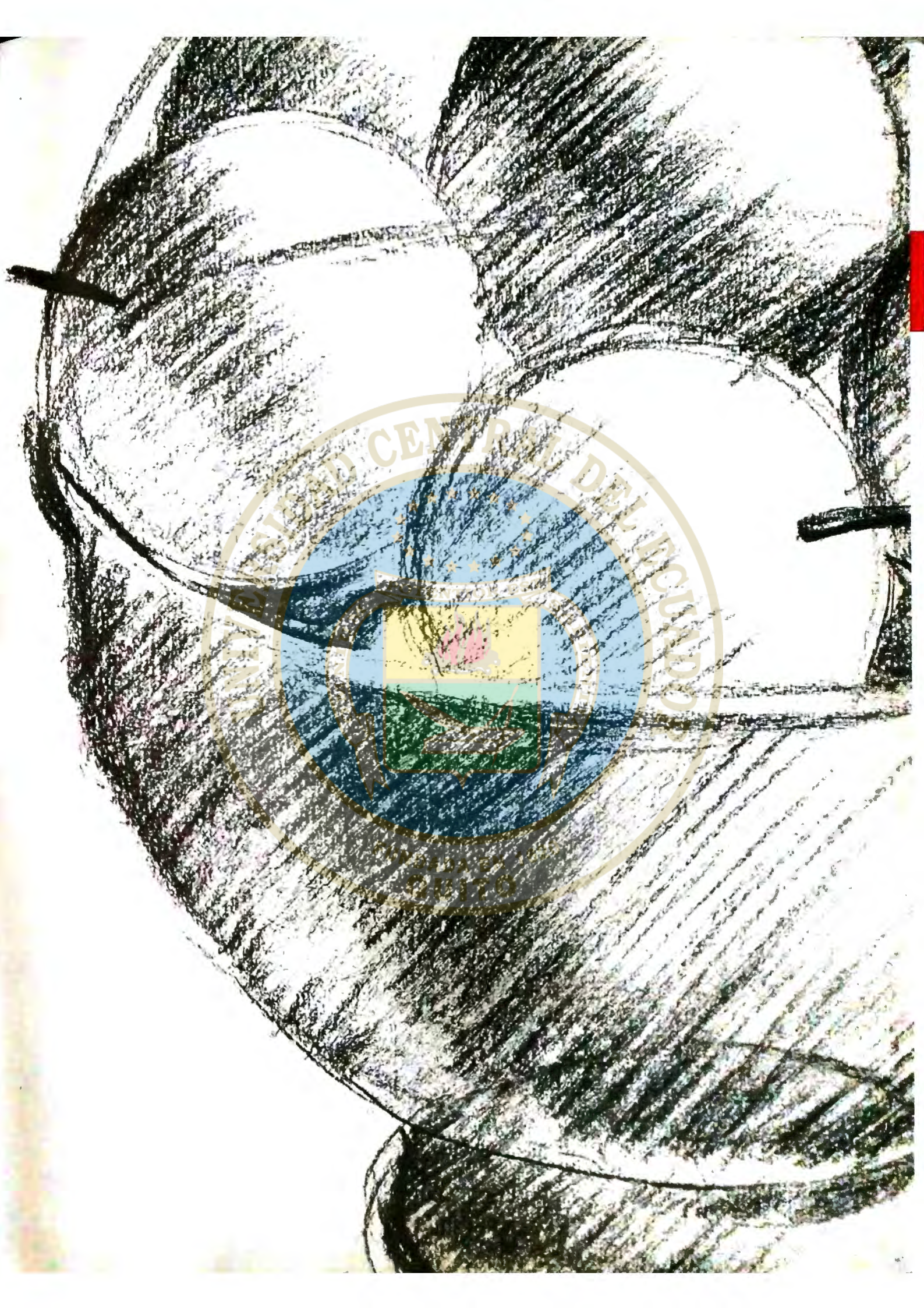
5. El dibujo después de frotarlo con un trapo. El resultado parece mucho más elaborado de lo que es en realidad, ya que el velo de carboncillo sugiere un sombreado general bastante convincente.



Luz y sombra en el bodegón



"DIBUJAR NO ES SÓLO REPRODUCIR CONTORNOS; EL DIBUJO ES TAMBIÉN EXPRESIÓN DE LA FORMA INTERNA, DE LOS PLANOS Y EL MODELADO."
Ingres (1780-1867).



Principios generales



ESTHER OLIVÉ. ALACENA CON ESPEJO. 2000.
AGUAFUERTE

del sombreado.

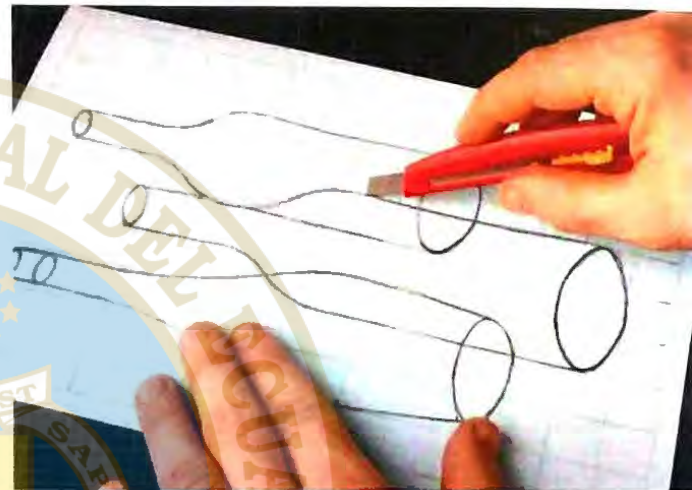
La representación
de las luces y las sombras



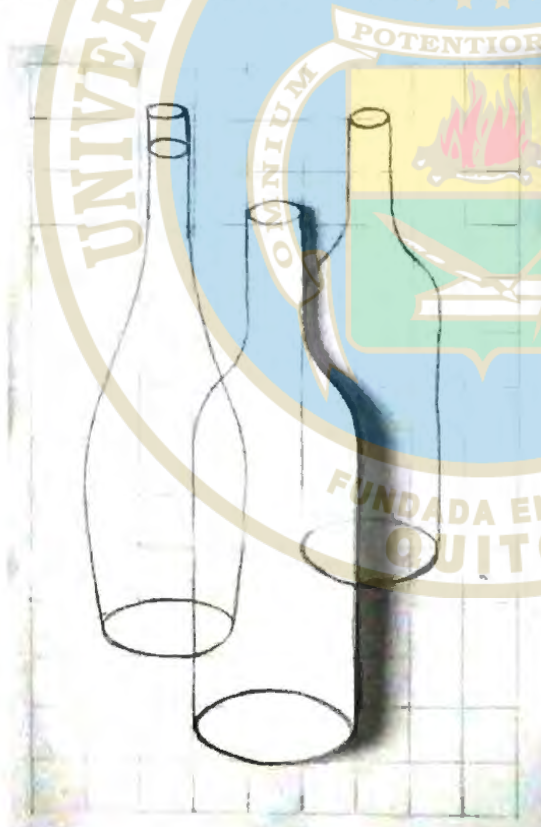
es el recurso esencial del que dispone el dibujante para organizar las formas de un bodegón en un espacio profundo. La perspectiva es otro de esos recursos; sin embargo, vimos que, en el caso de la naturaleza muerta, se trata de un expediente abreviado que no tiene aplicación en la composición entera sino en el trazado de cada objeto individual. El sombreado, por el contrario, afecta a todos los objetos y a la escena entera y da unidad y coherencia a la obra. Lo estudiaremos por partes y a partir de nociones extremadamente sencillas que allanarán el camino para afrontar el tratamiento en claroscuro de la naturaleza muerta.

Sombreado como realce del contorno de los objetos

tomada en su mínima expresión, la sombra es sólo un énfasis de la línea. Si olvidamos por un momento el efecto real de la luz sobre los cuerpos, entenderemos que basta un aumento de grosor de la línea para realzar la sensación de iluminación. Observemos las ilustraciones de esta página. Tomamos un dibujo de línea cualquiera (uno de los realizados anteriormente, por ejemplo), cortamos con una cuchilla una de las líneas y doblamos un poco. El resultado es que ese pliegue aparece sombreado y el contorno correspondiente parece ocultarse. En conclusión, obtenemos el mismo resultado haciendo más gruesa una de las líneas del dibujo.



Sobre un dibujo de línea recortamos el lado de una de las siluetas con la ayuda de un cúter y después doblamos el papel ligeramente



Doblando el papel hacia arriba, la sombra parece afectar a la parte posterior de la botella, realzando todo el contorno de ésta.

Reproducimos el efecto logrado manchando a lápiz el límite exterior del contorno de la botella con una sombra muy oscura.



REPRESENTACIÓN DEL VOLUMEN

Este método es la forma más sencilla de sombreado. Sencilla y efectiva, pues la sensación de luz y volumen se obtiene sin ninguna duda.

Dibujando así mantenemos la integridad lineal de la composición al tiempo que creamos la ilusión de tridimensionalidad, que es el objetivo básico de todo sombreado.

Lo que no existe en estas representaciones son las sombras proyectadas (o arrojadas) de los objetos ni tampoco el degradado paulatino de las zonas en sombra. Por lo tanto, es un método sólo aplicable a bodegones basado exclusivamente en el juego de las líneas de contorno.

Doblando el papel hacia abajo, la luz rasante produce el efecto de volumen y la botella resulta sombreada.

Cualquier dibujo de línea es susceptible de transformarse en un dibujo volumétrico si actuamos sobre algunos de sus contornos, bien sea con un cutter o trabajando directamente a lápiz.



Estos ejercicios deben realizarse sobre papeles de tamaño mediano o grande, no demasiado finos, con el fin de facilitar el corte y doblado de los contornos. Una vez cortados, el efecto de volumen se logra orientando el papel de forma que la luz incida muy rasante sobre su superficie. El sombreado cambia de sentido según pleguemos el papel hacia arriba o hacia abajo.

El efecto de volumen logrado doblando el corte hacia el exterior se reproduce sombreado el límite interno de la silueta de la botella con lápiz.



El dibujo anterior después de cortar y doblar diversos contornos. Podemos estudiar aquí el efecto de sombreado e imitar en un nuevo dibujo trabajado íntegramente a lápiz.

Proceso de sombreado elemental

La esencia del sombreado está contenida en el realce de contornos. Veamos cuál es el proceso y el método aplicable a dos bodegones distintos. Es indispensable que el tratamiento del dibujo sea estrictamente lineal y que todas las siluetas queden, de entrada, muy bien definidas. Aquí aplicamos el dibujo mediante pictogramas que dominamos gracias a las repetidas prácticas realizadas con anterioridad. Imaginamos que los objetos son perfectamente transparentes y que todos sus contornos son visibles, aunque unos elementos se solapen con otros. Tras situar los objetos a distintas alturas para indicar su situación en profundidad, empezamos a sombreado.

1. El dibujo de esta fuente con frutas es rigurosamente lineal. Todas las formas están encerradas en su contorno y las líneas de lápiz tienen el mismo grosor. Los contornos acusan la silueta característica de cada fruta.

2



2. Destacamos los contornos de cada fruta sombreando su parte interna. Este sombreado no debe invadir el interior de las formas, sino limitarse a subrayar el grosor de las líneas.

3



3. Con todas las frutas sombreadas, sólo resta destacar la forma de la fuente sombreando algunos contornos exteriores y también el contorno interior que expresa su fondo. El resultado es muy ligero y armónico: todas las frutas se destacan y entre ellas reina una perfecta unidad.

LÓGICA Y CREATIVIDAD

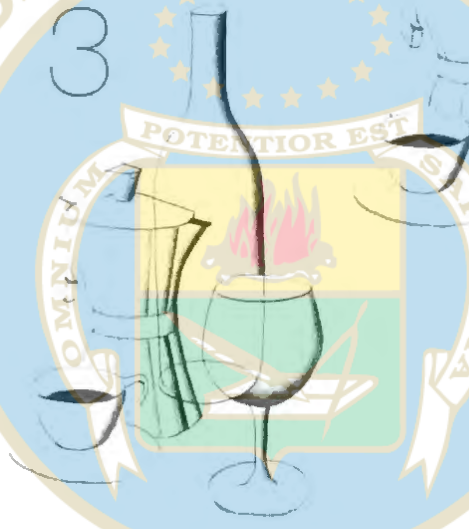
La lógica que gobierna este sombreado es muy sencilla: todas las sombras se sitúan a un mismo lado (izquierdo o derecho), pues se supone que el foco de luz procede de un único punto. Aceptado este punto de partida, el dibujante aplica su gusto y creatividad para realzar los contornos, incidir en el sombreado o para que ese sombreado actúe con mayor intensidad en unos objetos que en otros. La necesidad realista no es aquí apremiante, pues nuestro objetivo es lograr un conjunto que parezca iluminado, a la vez que un bodegón atractivo desde el punto de vista artístico.

1. Este segundo ejercicio consiste en un agrupamiento de diferentes objetos a distintas alturas. Cada elemento está dibujado a partir de su pictograma más sencillo.

2. Aunque todas las siluetas son perfectamente visibles, basta con acusar el sombreado de algunas líneas para que la relación espacial aparezca con mayor claridad. Para amenizar el dibujo, oscurecemos el interior de la taza expresando con sencillez el café de su interior.

3. El faceteado de la cafetera permite aprovechar algunas aristas para multiplicar el sombreado de este elemento y así lograr mayor variedad y verosimilitud en la representación. Es interesante observar que el sombreado de la copa se detiene ante la línea de contorno de la botella. Este recurso permite indicar una referencia a la transparencia del cristal.

4. Éste es el resultado del ejercicio. Aunque sería posible insistir más en el sombreado de otros contornos, no conviene sobrecargar el conjunto con demasiadas sombras, ya que siempre ha de prevalecer la integridad lineal del mismo.



Éste es un tema muy parecido al ejercicio aquí ilustrado. Los elementos son prácticamente idénticos, sólo que aquí el tratamiento es el convencional en las normas de sombreado. La diferencia afecta sobre todo a la atmósfera y la apariencia de espacio profundo.



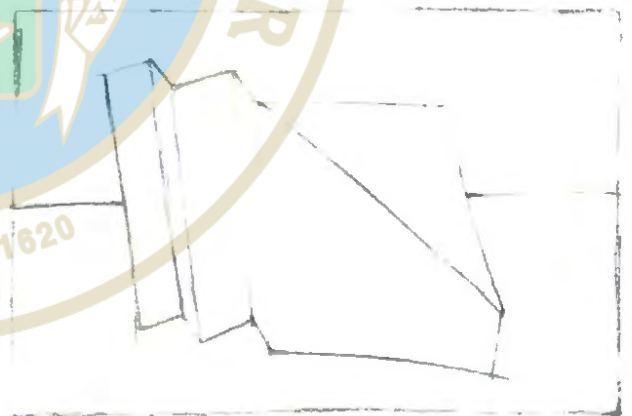
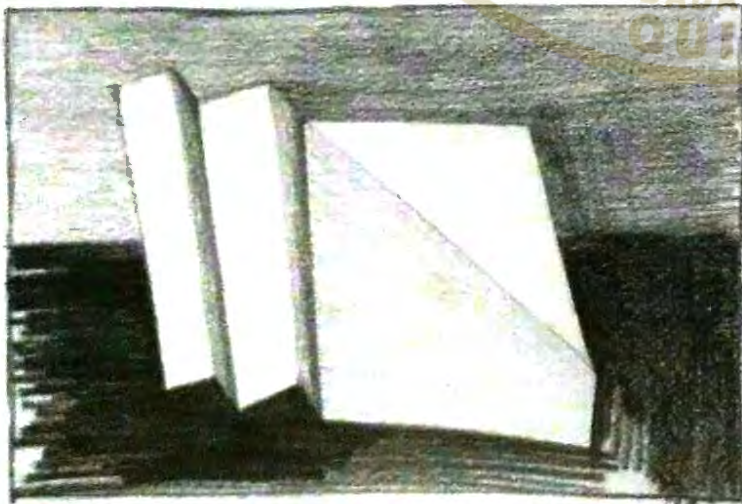
el Sombreado

de las superficies: los valores

disponemos de diversos términos para hablar de las luces y las sombras: grados, intensidades, tonos, etc. Todas estas palabras hacen referencia a una misma realidad visible, que es la distinta apariencia de las luces y las sombras en un dibujo, algunas más claras y otras más oscuras. Para evitar equívocos, empleamos un solo concepto, el "valor". Un dibujo sombreado está compuesto por diversos valores y cada uno de ellos representa un grado de luz o de sombra. En teoría, los valores siempre son monocromos, sea cual fuere el medio de dibujo utilizado (lápiz, sanguina, carbón, etc.). Cuanto más sombreado sea un tema mayor distancia habrá entre el negro y el blanco, es decir, mayor cantidad de valores distintos contendrá.



Una hoja de papel con diferentes pliegues es un modelo ideal para estudiar el efecto del sombreado sobre superficies planas. Las aristas marcan los límites entre superficies de distinto valor.



El dibujo lineal de la hoja es extremadamente sencillo: basta con cerrar los contornos exteriores e indicar, mediante líneas rectas, la posición de las aristas a que dan lugar los pliegues.

El dibujo acabado muestra una sencilla distribución de valores realizada a lápiz. El blanco del papel constituye el valor máximo de claridad mientras que el oscurecimiento a lápiz equivale al negro.



Este papel plegado repetidas veces a intervalos iguales e iluminado lateralmente, expresa en qué consiste una gradación de valores que se extiende desde el blanco máximo al negro absoluto. El sombreado estriba en graduar y equilibrar algunos de estos valores en un dibujo.

Dibujando con un lápiz blando es posible lograr una completa escala de valores, ya que la mina permite tonalidades muy suaves al tiempo que sombras muy profundas y oscuras. (A)

La sanguina nunca da un negro, pero de ella se obtiene un equivalente: una tonalidad terracota profunda que opera en un dibujo como el valor más oscuro. (B)

El carboncillo destaca en los valores más oscuros, que son mates y ligeramente aterciopelados. Los valores más claros son muy delicados y algo más difíciles de conseguir. Su trazo siempre pone de manifiesto el grano del papel. (C)

El difuminador (o difumino) es un utensilio que permite extender, unificar y degradar las zonas sombreadas a base de trazos de carbón. Es especialmente útil para lograr múltiples valores claros a partir de manchas oscuras. (D)

La tinta empleada con plumilla exige un trabajo basado en tramas o tramados. Estas redes de líneas son tanto más oscuras cuanto más tupidas. La escala de valores puede ser amplia, pero exige mucha paciencia por parte del dibujante. (E)

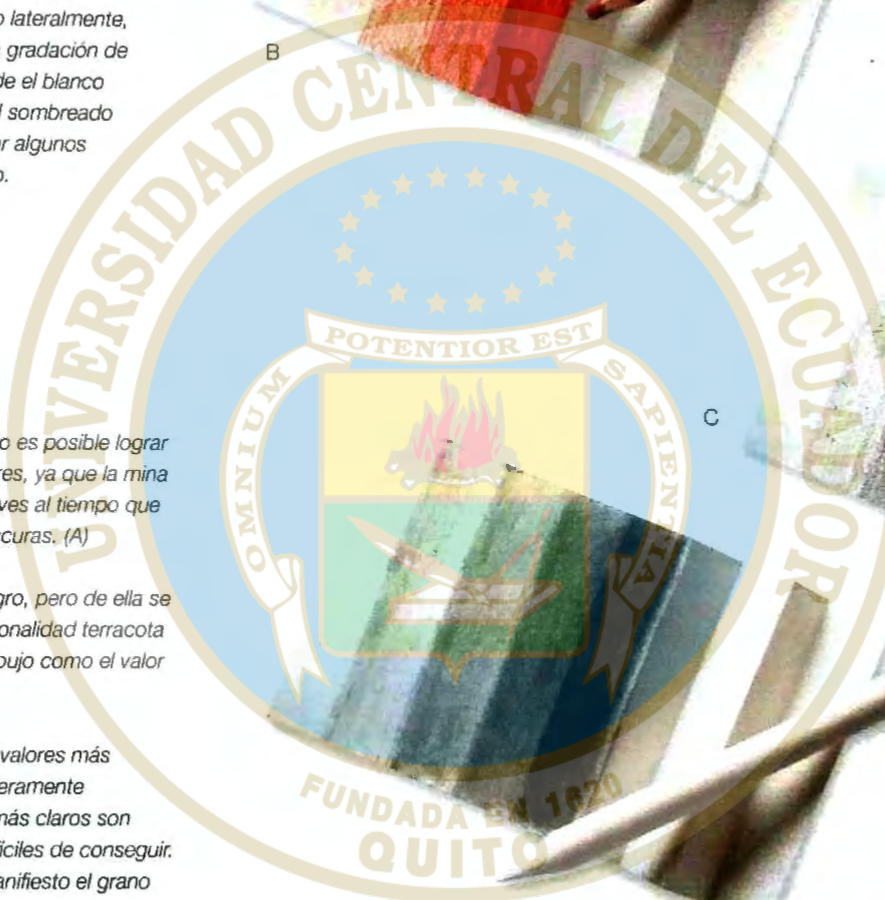
A

B

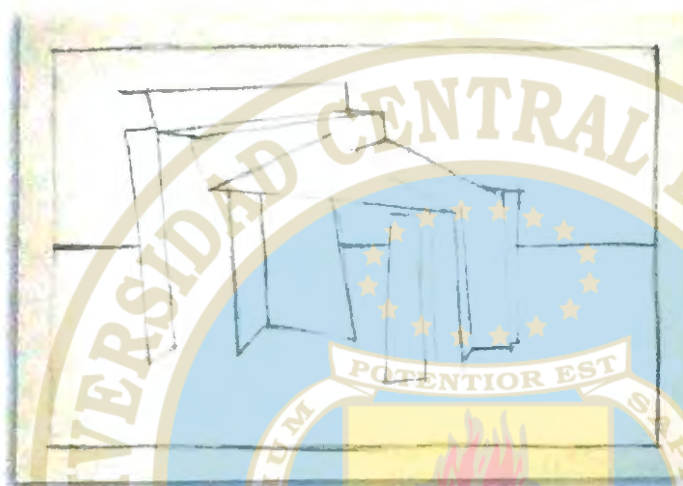
C

D

E



Proceso de sombreado de superficies planas



El dibujo de construcciones de papel permite trabajar el sombreado de superficies. Estas superficies no encierran ningún volumen pero el proceso se basa en el mismo principio de valoración.



El sombreado de las caras del papel sería idéntico si dichas caras encerrasen un verdadero volumen: cada arista divide dos valores distintos que son más claros o más oscuros según su orientación respecto a la luz. Las sombras proyectadas oscurecen las partes menos expuestas al foco de luz.

El sombreado de superficies de caras planas conduce de inmediato a la representación del volumen de tales objetos. En lo esencial, este sombreado consiste en valorar cada cara, resuelta de manera exactamente igual a la estudiada en páginas anteriores. Pero, así como antes se sombreaban láminas plegadas, ahora podemos sombrear bloques macizos. Cada cara tiene un valor de sombra determinado que responde a la cantidad de luz que recibe. Las aristas separan nitidamente cada uno de estos valores y determinan la secuencia del trabajo.

SOMBRAS PROPIAS Y SOMBRAS PROYECTADAS

Las sombras propias son las que corresponden a la distinta iluminación del objeto. Así, las caras más iluminadas tienen un valor muy claro mientras que las más ocultas ofrecen valores más oscuros. Las sombras proyectadas son las que el objeto arroja sobre las superficies vecinas, suelen ser las más oscuras. Comenzamos a sombrear por los valores más claros y vamos avanzando en intensidad; de otro modo, el dibujo bascula hacia una gama de valores demasiado oscura y el efecto de la luz queda falseado.



1

LA CRETA BLANCA

La creta blanca es una mina o barra de pastel blanco, de consistencia dura, que proporciona los blancos necesarios cuando, como en esta ocasión, trabajamos sobre un papel gris. Proporciona un blanco frío que combina muy bien en cualquier trabajo al carboncillo. Aparte del blanco total, la creta nos permite obtener distintas gradaciones de gris si la superponemos a valores suaves obtenidos con carbón.



1. El tema de este ejercicio es un apilamiento de bloques de piedra que se dibujan igual que los hexaedros de madera realizados en capítulos anteriores. Se trata de formas regulares constituidas por caras distintamente expuestas a la luz.



2



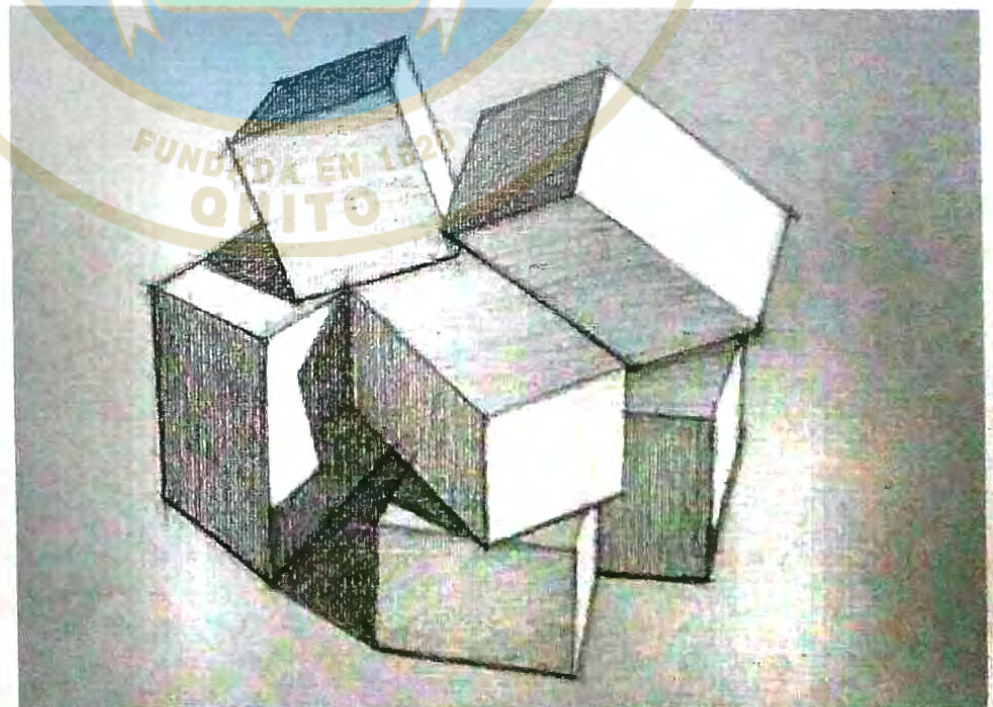
2. En este primer sombreado advertimos cómo los valores de las sombras de las caras menos iluminadas son más claros que los de las sombras proyectadas por algunos de los bloques sobre sus vecinos.

3. La creta blanca permite realzar los valores más claros cuando trabajamos sobre un papel coloreado, como este gris. El contraste del valor más claro suscita una clara sensación de volumen.

3

4. Distinguimos cinco valores distintos: desde el blanco puro de las caras expuestas a la acción directa de la luz hasta el gris muy oscuro de la sombra proyectada sobre el suelo, pasando por grises algo más claros de las sombras proyectadas sobre otras caras.

4





Las sombras degradadas



ESTHER OLIVÉ. NATURALEZA MUERTA CON VASIJAS. 2003
LÁPIZ

del bodegón.

Luz y sombra
son dos palabras

que expresan una realidad única: el efecto de la luz sobre los objetos. Las sombras también son luz, aunque muy atenuada, casi ausente. No cabe trazar ninguna línea entre ambos conceptos, pues responden a un solo fenómeno. Para representar esta unidad, el dibujante se sirve de los difuminados y de los degradados. Ambos son el resultado de mezclar y combinar valores que ya no ocupan localidades distintas sino que se funden en una continuidad sin cortes. El paso de la luz a la sombra debe representarse atendiendo a esa continuidad mediante los recursos que se explican en las siguientes páginas.

El sombreado de superficies planas ofrece el inconveniente de la valoración de diferentes zonas perfectamente delimitadas por aristas: cada valor está definido y confinado en su localidad. Esto no ocurre con las superficies curvas, donde no intervienen las aristas: los valores se suceden unos a otros y confunden sus límites. A esta transición suave y continua de un valor más claro a otro más oscuro se la denomina degradado. Degradar, difuminar, fundir o esfumar son verbos que definen la acción de sombrear un dibujo mediante suaves transiciones.



Ejemplo muy simple de superficie curva. El pedazo de papel se ha enrollado sobre sí mismo y se sostiene mediante una pinza. La iluminación lateral pone de relieve el degradado y la fusión de los valores de luz y sombra.

Sombreado de superficies curvas



1. El dibujo inicial es extremadamente sencillo y puede resumirse en un rectángulo y una sección de figura cónica yuxtapuestos. Éstas son formas cuyo trazado conocemos bien por ejercicios anteriores.



2. Con un carboncillo realizamos los primeros valores mediante trazos cruzados, ejerciendo mayor presión sobre la punta allí donde las sombras del modelo sean más intensas: en la parte exterior del cono y en la cara interior que se opone a la luz. Los demás trazos deben ser muy suaves.



3. Finalmente, difuminamos los trazos con un algodón para lograr la sensación de transición suave entre la luz y la sombra. Quizá sea conveniente remarcar un poco más las partes más sombreadas mediante nuevas aplicaciones de trazos.

VALORES Y DEGRADADOS

Degradar una sombra significa rebajar su valor, aclararla parcialmente para representar el paso suave de la luz a la sombra o viceversa. Esto puede hacerse con cualquier medio de dibujo. Algunos permiten degradar mediante el difuminado y otros no. El carboncillo, la sanguina o el pastel permiten esfumar las manchas con la mano o con un trapo. El lápiz o la tinta, en cambio, no pueden ser difuminados y obligan al dibujante a degradar bien reduciendo o aumentando la presión ejercida sobre el instrumento de dibujo, o bien apretando o aligerando las tramas de trazos que crean los valores de sombra.



Los bodegones que contienen objetos cilíndricos son una oportunidad para expresar la suavidad y la dulzura del degradado continuo sobre una superficie curva, como se manifiesta en este delicado dibujo.



El dibujo de jarras, jarrones y otros recipientes panzudos se considera un caso particular del sombreado de cilindros. Constituyen la excusa perfecta para demorarse en el juego de degradados que proponen sus formas.



1. El sombreado de superficies curvas se aplica fácilmente a elementos de un bodegón tan típicos como las botellas u otros recipientes, siempre y cuando sean opacos. El esquema o encaje de una botella es un cilindro coronado por otro menor en su parte superior.



2. Estos leves trazos de lápiz sitúan la zona más oscura del cilindro. Hay que tener en cuenta que los cilindros, esferas y otras superficies curvas reciben el reflejo de la luz más allá de su límite visible, por lo que la sombra no suele cubrir completamente su lado menos expuesto a la luz.



3. Para concluir, repasamos el sombreado de la botella con un degradado a lápiz, respetando el límite para representar el reflejo que recibe de la mesa o de las superficies cercanas. Este sombreado final crea plenamente la sensación de redondez.

el sombreado de Objetos esféricos

Las frutas son objetos recurrentes en los bodegones. Su forma más o menos esférica puede sombreadarse con facilidad si atendemos a la manera en que esta forma geométrica acusa la incidencia de la luz. En la mayoría de los casos, la zona más iluminada de una esfera se encuentra en su mitad superior, pero no alcanza su valor más claro junto al límite sino en una posición interna. Lo mismo cabe decir de la sombra (en el lado opuesto al de la luz): no aparece en el límite inferior sino en una zona central; entre este punto y el límite de la esfera suele aparecer un valor intermedio debido al reflejo de la superficie sobre la que se asienta la figura. En resumen: sombreado la zona central de la esfera, se consigue una correcta representación de su relieve.

Un cuadrado con un aspa en su centro constituye una precisa referencia para facilitar el dibujo del círculo inicial. A continuación, se trata de sombrear los valores adecuados para que la superficie curva parezca perfectamente lisa.

La zona más oscura de la esfera se sitúa hacia el centro. Oscureciendo esta parte, el volumen parece avanzar hacia el espectador. El resto de su superficie se la reparten el valor más claro (en la parte superior) y un valor intermedio en la zona inferior.

1. El presente tema está compuesto por múltiples esferas: un cuenco repleto de ciruelas. El esquema general es un círculo perfecto que proporciona el tamaño y la forma del cuenco y de su contenido. Dos elipses de distinto tamaño señalan la posición de la boca y de la base del recipiente.



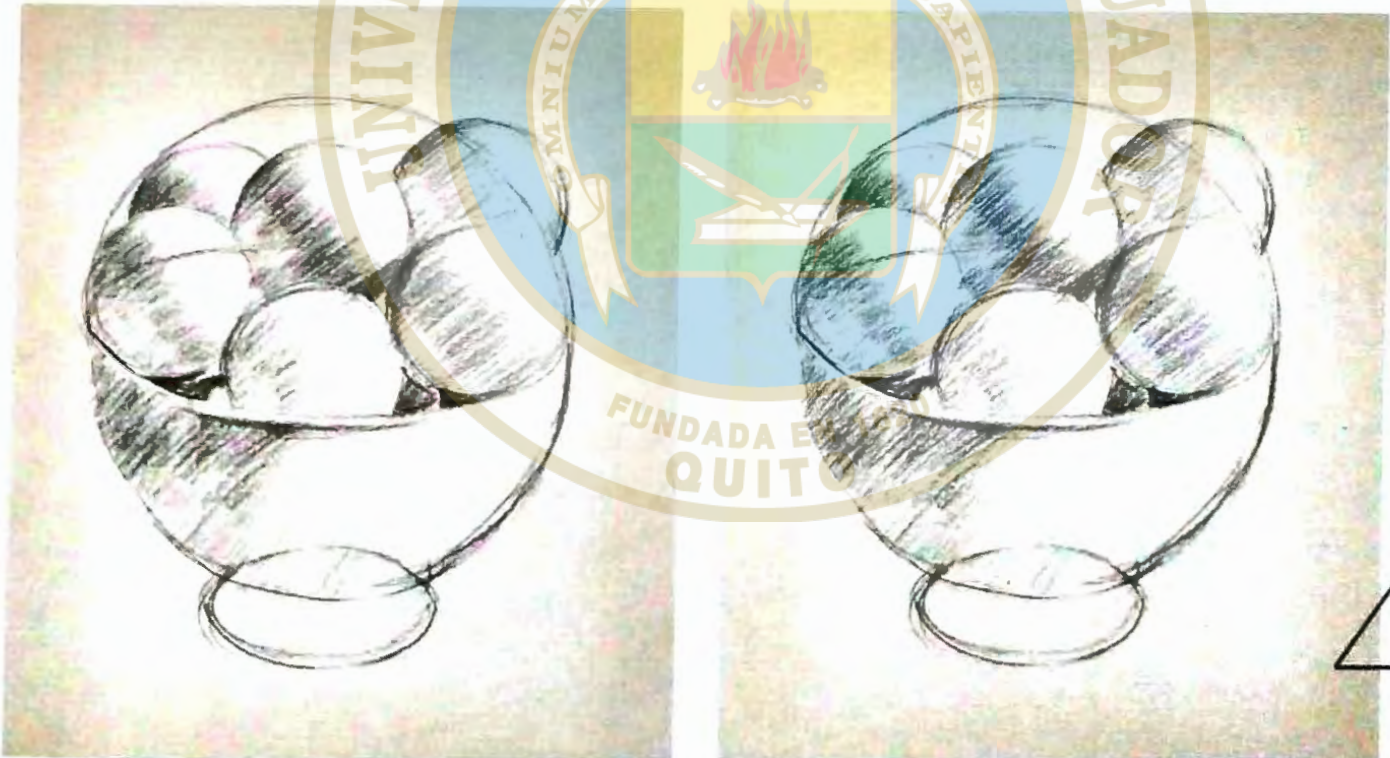
2

PROCESO DE SOMBREADO

Un cuadrado es de gran ayuda para dibujar una circunferencia. Marcando los puntos centrales de cada lado se obtienen buenas referencias a partir de las cuales trazar el contorno. La relativa dificultad del dibujo de contorno se puede paliar realizando pequeñas modificaciones a medida que sombreamos. Los primeros sombreados deben ser muy suaves y progresivos y hay que oscurecer poco a poco cada valor hasta lograr un efecto de modelado convincente.

2. Éste es el dibujo de contornos reales, parecido al esquema de encaje; círculos que originarán las esferas. Todas las ciruelas pueden dibujarse del mismo tamaño para no romper la unidad general del dibujo.

3



4

3. Sombreamos cada fruta tal como hicimos con la esfera en el otro ejercicio ilustrado en estas páginas: la zona de valores más sombreados aparece en la parte central de las frutas y del cuenco; sólo así conseguimos un efecto de relieve convincente.

4. Aquí es claramente visible la disposición del sombreado en cada esfera y en el cuenco. Al igual que la presencia de alguna sombra proyectada, siempre más oscura que el valor más oscuro de la sombra propia.

proceso Básico

del modelado de formas curvas y esféricas

El objetivo de todo sombreado es la obtención de un efecto tridimensional o de relieve. Al sombreado descriptivo se le llama también modelado y, en el caso de los objetos de caras curvas, debe proporcionar una sensación convincente de cuerpo sólido. Considerando un único foco de luz dirigida en una dirección, este modelado consiste, básicamente, en oscurecer las superficies opuestas a dicha luz evitando que la frontera entre luz y sombra quede claramente delimitada. En las siguientes páginas se desarrolla un ejercicio donde se representa un grupo de esferas en el interior de un recipiente cuyo interior curvo es, a su vez, una amplificación de cada una de las pequeñas superficies.



La mayoría de los cuencos, jarras y jarrones puede interpretarse como cuerpos esféricos por lo que respecta a su sombreado. Este dibujo lineal basta para crear un soporte al sombreado de este jarrón con flores.

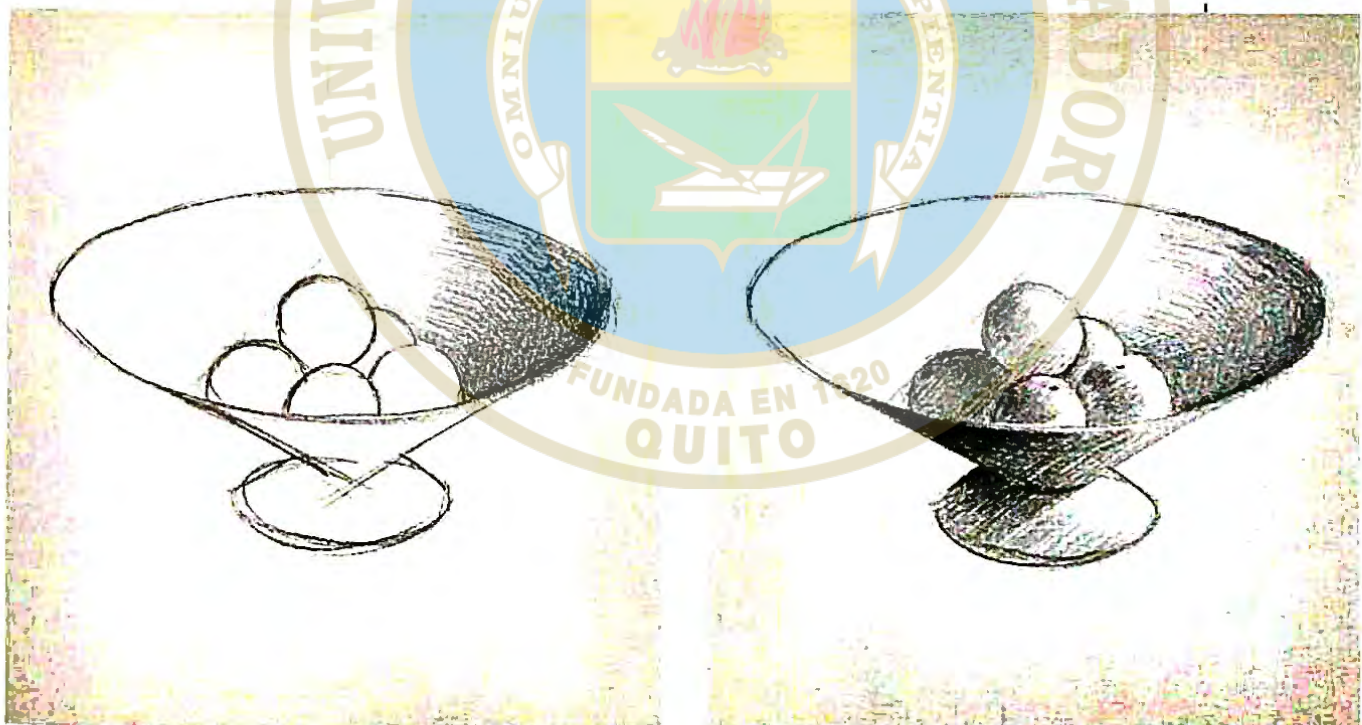
Este sombreado se ha realizado entrecruzando trazos de lápiz más o menos densos. Es interesante estudiar los cambios en la intensidad de las sombras y cómo consiguen matizar con toda riqueza los efectos luminosos contenidos en las mismas.

CONTORNOS SIMPLES Y TRAZOS PARALELOS

Los contornos complicados o una excesiva insistencia en la línea y los detalles del dibujo inicial entorpecen el proceso de un sombreado. El dibujo previo debe ser lo más simple posible, como se muestra en el inicio del proceso que sirve de ejemplo en estas páginas. El sombreado se realiza a partir de trazos paralelos, más apretados en las zonas más oscuras. Es importante que esos trazos se orienten en la dirección de la luz para que la frontera entre luz y sombra nunca parezca cortada por una línea divisoria.

El tema consiste en una serie de esferas (ciruelas u otra fruta semejante) contenidas en un recipiente cónico. Todas estas formas son curvas y deben representarse mediante círculos y una elipse lo más sencillos posible.

Sombreamos las formas ovaladas del mismo modo que las esféricas. Cuando el tema implica una reunión de muchas de estas formas (como en esta cesta de huevos), el sombreado puede aligerarse y consistir en un oscurecimiento de alguna de las piezas, dejando las demás simplemente dibujadas.



El sombreado interno de la frutera destaca, en negativo, la forma de las esferas que contiene. Este modo indirecto de sombrear es muy adecuado para representar los cuerpos curvos. Las sombras están realizadas a partir de trazos paralelos, en forma curvada, dibujados al carboncillo.

Es fácil resolver las sombras de las frutas, si se tiene en cuenta que su parte más oscura se encuentra algo desplazada hacia el centro de las mismas. Una de las frutas queda completamente oscurecida, aunque la zona más próxima a la superficie del frutero es algo más clara debido al reflejo que recibe de ella.

el Sombreado

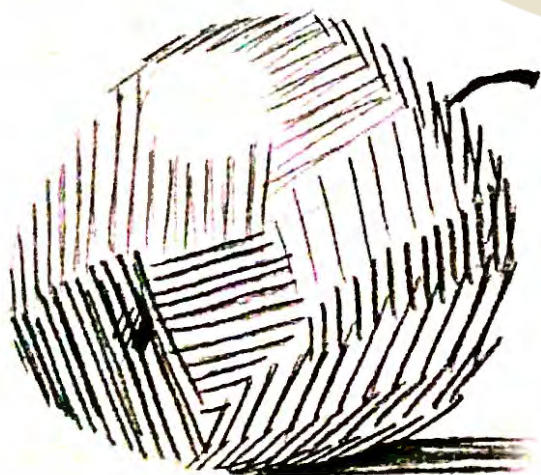
y los planos de luz y sombra

Una agrupación de objetos no presenta nunca series ordenadas de superficies planas o curvas. Ante nuestros ojos aparece un conjunto de superficies muy distintas que reciben la luz de manera también muy diferente y que se afectan mutuamente proyectando sombras y reflejos unas sobre otras. Para afrontar el sombreado sin desorientarnos entre tanto matiz diferente es recomendable definir planos netos y buscar aristas que dividan naturalmente la luz de la sombra.

El dibujo de este plátano incorpora una línea interna que divide su superficie en dos planos susceptibles de recibir la luz de diversa manera. Aquí, la forma natural de la fruta sugiere esta división.

Aprovechando la forma natural de la fruta, podemos resolver su relieve con facilidad insistiendo en las sombras de uno de sus lados, tomando la precaución de degradar esa sombra hasta hacerla desaparecer.

Toda forma es susceptible de ser considerada un agregado de planos de luz y de sombra. Esta manzana la hemos dividido en distintas facetas expresadas mediante trazos paralelos de diferente intensidad.



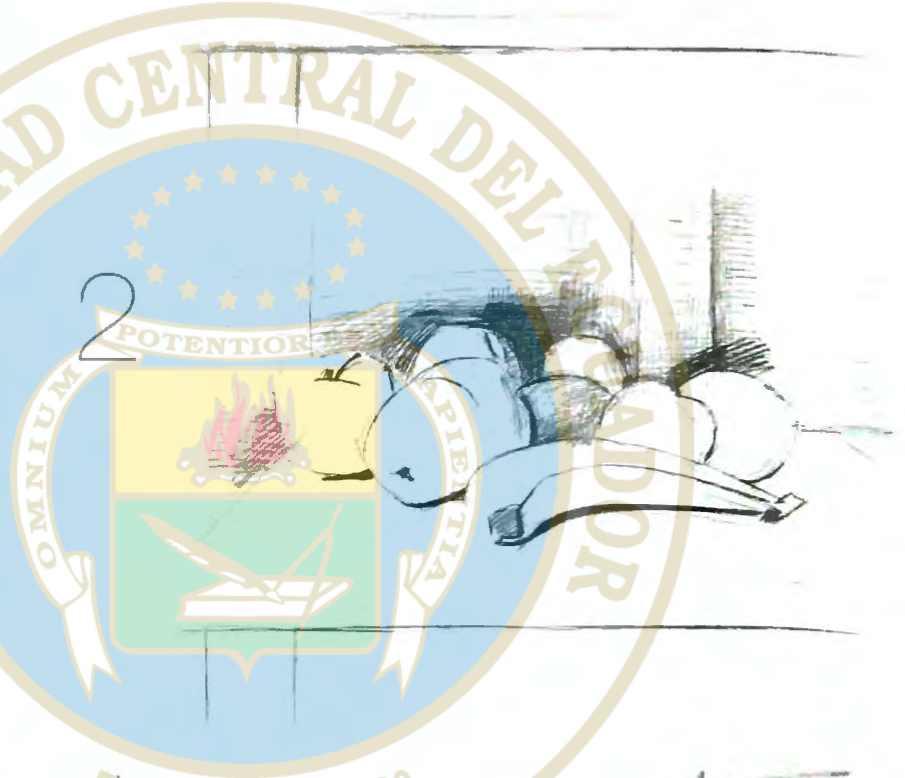
ARISTAS Y SUPERFICIES CURVAS

Las superficies de las frutas no suelen presentar aristas, por lo que la luz resbala sobre ellas sin dejar marcas definidas que separen la luz de la sombra. Al comenzar el sombreado es conveniente trabajar como si tales aristas existieran para que los planos de luz y de sombra se distingan con claridad. Según la exigencia del trabajo, y en posteriores etapas, siempre estamos a tiempo de suavizar esos saltos bruscos. Esta manera de trabajar es particularmente adecuada para las técnicas de sombreado basadas en la acumulación de trazos (lápiz de grafito, rotuladores, plumilla, etc.).

1. En una agrupación informal de frutas no cabe hacer, de entrada, distinciones entre planos marcados, ya que la mayoría de las frutas tiene una superficie curva aproximadamente esférica. En el sombreado, sin embargo, sí podemos interpretar el conjunto como un agregado de planos.

2. Los distintos trazados a lápiz plantean el dibujo como un conjunto de planos de luz y sombra diversos. El sombreado del fondo destaca, en primer lugar, el conjunto "en negativo", es decir, oscurece el exterior de las frutas para realzarlas.

3. Los pocos sombreados incluidos en las frutas se basan en una sencilla distinción de planos más o menos oscuros que, juntamente con el enérgico sombreado del fondo, resuelven de manera sencilla el dibujo sin necesidad de insistir en el degradado sistemático de cada fruta.



el sombreado y los Distintos valores de los objetos

El trabajo de sombreado implica establecer el valor de cada objeto (más claro o más oscuro según su color), por lo que las sombras tendrán un aspecto muy distinto en una superficie blanca que en otra oscura. En términos prácticos esta valoración es el resultado de un proceso que empieza por un sombreado neutro y general, es decir, independiente del valor de cada elemento. Es en una segunda fase cuando se oscurecen las superficies de tonalidad más sombría hasta alcanzar la distribución final de tonos en todo el dibujo.

SOMBREADO GENERAL Y DISTINCIÓN DE VALORES

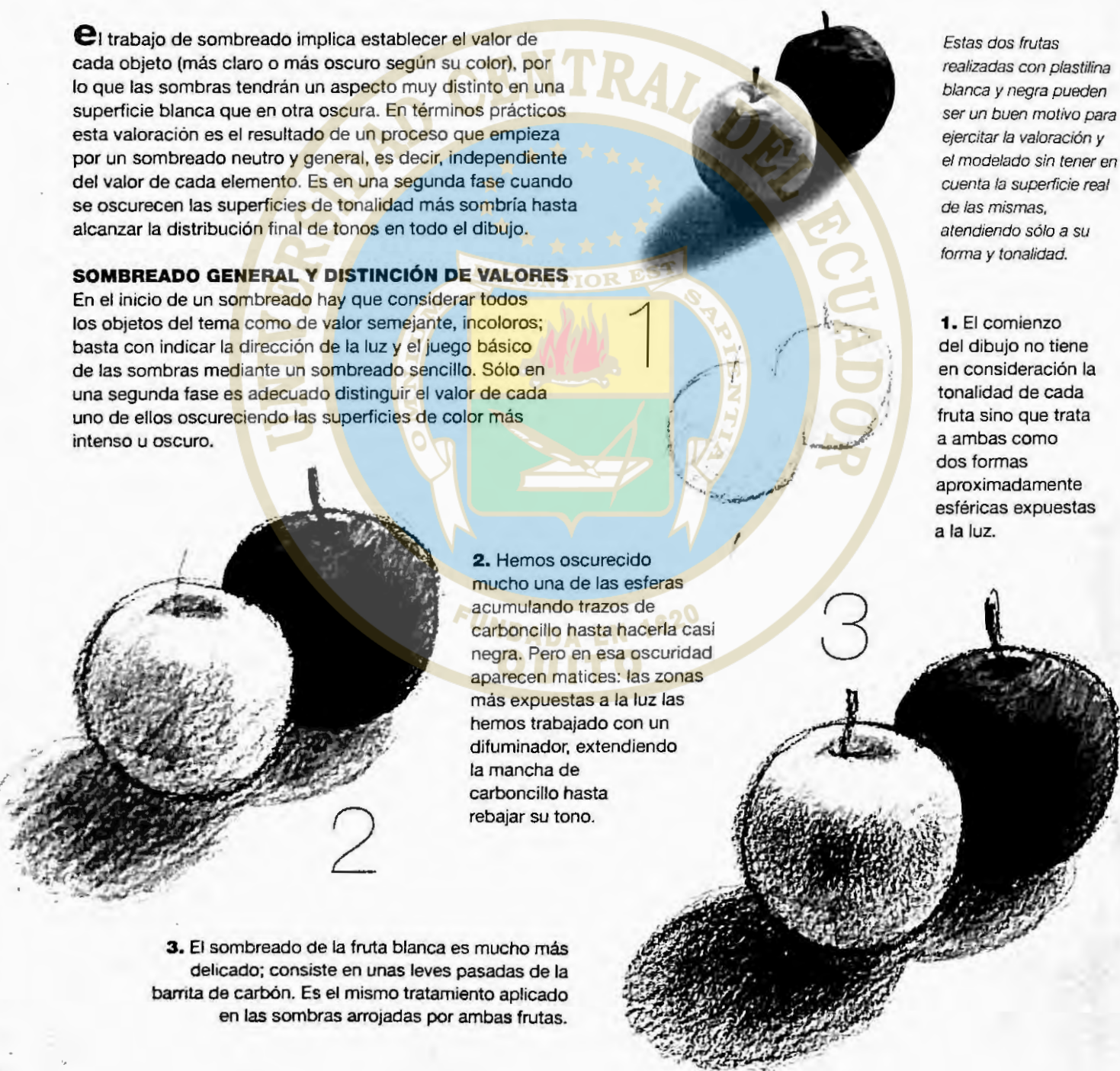
En el inicio de un sombreado hay que considerar todos los objetos del tema como de valor semejante, incoloros; basta con indicar la dirección de la luz y el juego básico de las sombras mediante un sombreado sencillo. Sólo en una segunda fase es adecuado distinguir el valor de cada uno de ellos oscureciendo las superficies de color más intenso u oscuro.

Estas dos frutas realizadas con plastilina blanca y negra pueden ser un buen motivo para ejercitar la valoración y el modelado sin tener en cuenta la superficie real de las mismas, atendiendo sólo a su forma y tonalidad.

1. El comienzo del dibujo no tiene en consideración la tonalidad de cada fruta sino que trata a ambas como dos formas aproximadamente esféricas expuestas a la luz.

2. Hemos oscurecido mucho una de las esferas acumulando trazos de carboncillo hasta hacerla casi negra. Pero en esa oscuridad aparecen matices: las zonas más expuestas a la luz las hemos trabajado con un difuminador, extendiendo la mancha de carboncillo hasta rebajar su tono.

3. El sombreado de la fruta blanca es mucho más delicado; consiste en unas leves pasadas de la barra de carbón. Es el mismo tratamiento aplicado en las sombras arrojadas por ambas frutas.





IGUALACIÓN Y DISTINCIÓN DE VALORES

La distinción de valores más claros o más oscuros según el color de cada objeto no es en absoluto una obligación. El artista puede decidir si desea contrastar esas tonalidades o bien igualar las luces y sombras del bodegón pasando por alto la tonalidad de sus elementos. En el primer caso, la representación resulta más densa y compacta, con una mayor sugestión volumétrica; en el segundo, el resultado es más atmosférico, impresionista y ligero. Cada cual trabaja de acuerdo con sus inclinaciones personales.

Teóricamente, la primera manera es más realista que la segunda, pero a la vista de los resultados, ambas pueden ser convincentes por igual.

Partiendo de un mismo tema y planteamiento de dibujo, la realización de un bodegón puede tomar vías distintas en lo que respecta a su tratamiento tonal, como evidencian los dos resultados aquí reproducidos.



Este resultado propone la igualación tonal de todos los objetos dando a cada uno un sombreado ligero en la misma escala de valores que el resto.

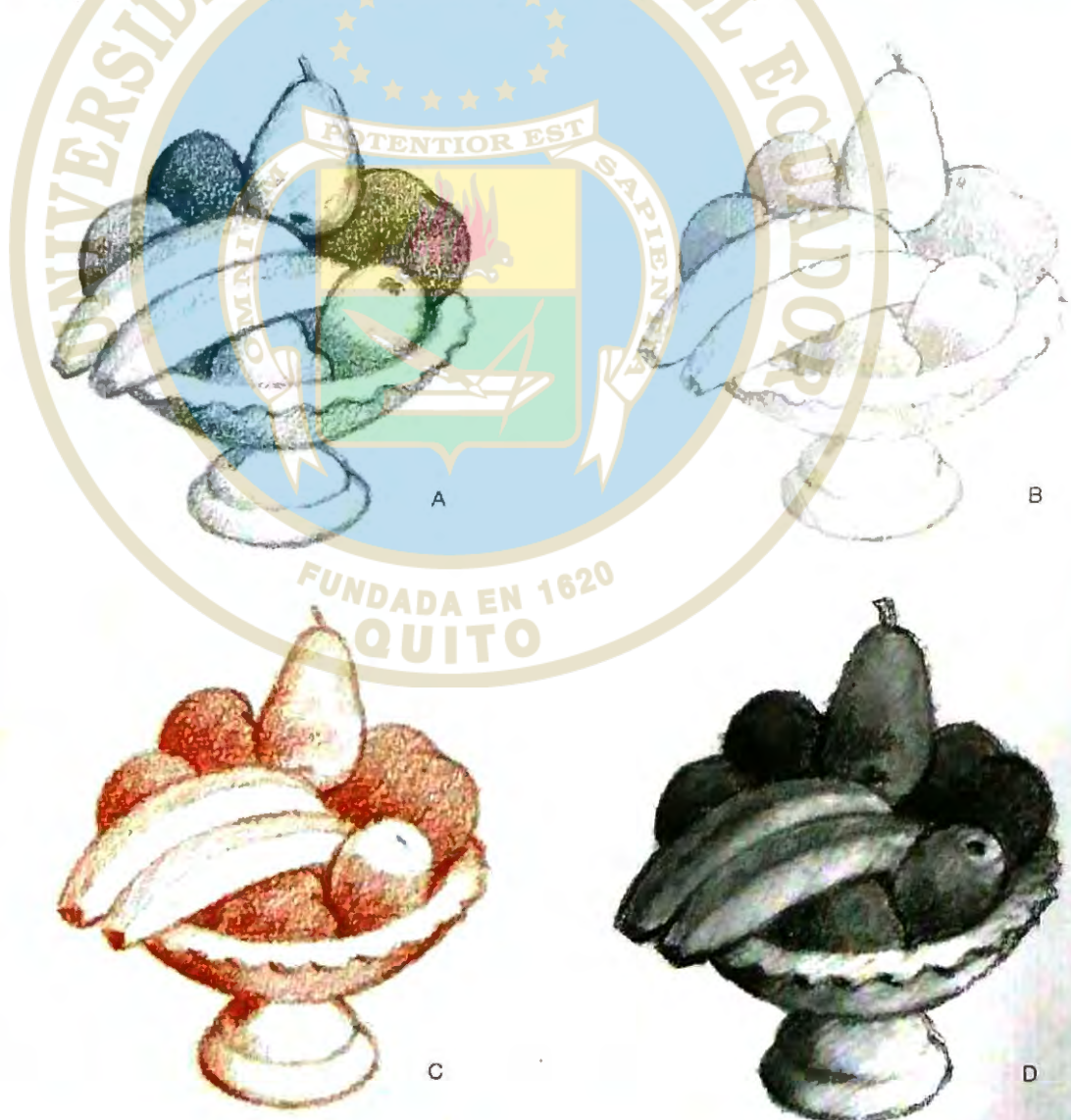


Esta solución distingue las diferentes superficies según su diverso valor de luz y sombra. Hace la representación más compacta y mucho menos atmosférica que la del dibujo anterior.

los medios de Valoración y de sombreado

Las técnicas de valoración y de sombreado están directamente relacionadas con el procedimiento empleado para su realización. El proceso varía bastante si se utiliza un material u otro, al igual que el resultado. Cada dibujante desarrolla unas preferencias respecto a los materiales a su disposición. Algunos prefieren procedimientos de

trazo delgado basados esencialmente en la línea (plumilla, lápiz, etc.), otros se decantan por medios más pictóricos y centrados en la mancha (carboncillo, sanguina, pastel, pincel, etc.). Cada uno de estos procedimientos ofrece un acabado distinto y confiere un carácter particular a la representación.



PROCEDIMIENTOS CLAROS Y PROCEDIMIENTOS OSCUROS

Un sombreado puede resultar más o menos contrastado según el procedimiento elegido. Los sombreados a lápiz, sobre todo si éste es de mina dura, facilitan mucho las transiciones suaves entre valores, pero nunca pueden resultar en un dibujo de contrastes poderosos. Esto se reserva para el carboncillo o la tinta china. Así, podemos hablar de procedimientos claros y oscuros, entendiendo que la menor intensidad de los primeros puede compensarse con una mayor sutileza y finura de los trazos y los degradados. El dibujo con plumilla reúne, hasta cierto punto, las ventajas de ambos modos: permite por igual la finura de detalle y la contundencia del contraste entre luces y sombras.



La combinación de varios procedimientos puede ser una buena idea si son compatibles. Aquí aparecen combinados el carboncillo y la sanguina. Los trazos de uno y otra pueden fundirse entre sí hasta cierto punto, aunque es mejor no hacerlo por sistema para evitar un resultado sucio.



A. El lápiz de grafito, de tipo blando, es ideal para trabajos de tamaño pequeño que requieran matices sin renunciar a la finura de detalle. Las durezas de mina más utilizadas oscilan entre la 2B y la 5B.

B. Los lápices de mina dura permiten una extraordinaria finura de detalle, pero su gama de valores es muy reducida, se limita al extremo más claro de la escala. Este acabado corresponde a un lápiz de mina muy dura (4H).

C. La sanguina es el medio de dibujo más cálido. Su tacto y manipulación son muy dulces y permite una amplitud tonal considerable. No es aconsejable para obras de pequeño tamaño.

D. El carboncillo sólo se emplea para obras de tamaño medio y grande. No permite tanto control del trazo y de los detalles como el lápiz o la sanguina, pero es un procedimiento muy apto para temas donde dominen los contrastes intensos.

E. La plumilla favorece los acabados muy detallistas en obras de pequeño tamaño. En temas ricos en contrastes tonales puede resultar un procedimiento lento y monótono, pues todas las sombras se obtienen por acumulación de trazos.

F. El trazo de la caña es mucho más grueso y enérgico que el de la plumilla y allí donde ésta obliga a superponer tramas de líneas, la caña puede crear manchas de tinta bastante compactas. Sus posibilidades para obras muy detalladas son mucho menores que las de la plumilla.



El soporte casi universal del dibujo es el papel. Existen muchos papeles y de muchas calidades. Cada uno rinde un resultado diverso y peculiar que se adecua mejor o peor con el procedimiento empleado. Los papeles muy lisos o satinados son los más adecuados para la plumilla y también se adaptan muy bien al lápiz de grafito. Las líneas resultan extraordinariamente limpias y precisas y el contraste contra el blanco luminoso de su superficie resulta muy atractivo.



El carboncillo requiere papeles con textura para que las partículas de carbón se depositen en las cavidades de su superficie. Esta textura confiere a los dibujos un acabado interesante y una gran intensidad en los negros.

Los papeles granulados son los más indicados para trabajar con medios de trazo grueso como el carboncillo, el pastel o la sanguina; las pequeñas cavidades que forman la textura del papel recogen el pigmento de las minas o las barras y dan lugar a trazos muy enérgicos y saturados. Cuanto más texturado es el papel tanto más rudo debe ser el tratamiento del dibujo.

Los papeles lisos y satinados son adecuados para la tinta china, pero también rinden un buen resultado con los lápices de grafito. La lisura de su superficie revierte en un acabado muy terso y que puede presentar un alto grado de detalle.



Aparte de los papeles satinados, la tinta china puede trabajarse a pincel sobre papeles de grano medio mediante la técnica del "pincel seco"; ésta consiste en cargar con muy poca tinta el pincel para revelar la textura del papel a su paso.



La sanguina pide papeles granulados, aunque no muy texturados para no perder las posibilidades de detalle que ofrecen al artista. El grano del papel favorece la intensidad del color natural de la sanguina.



los Soportes y los sombreados

EL SOPORTE Y EL DIFUMINADO

Los papeles lisos proporcionan acabados delicados y precisos, mientras que los rugosos dan lugar a resultados vigorosos. Los difuminados en un caso y en otro ofrecen aspectos muy diferentes: mientras que sobre un papel satinado sólo cabe difuminar el grafito (y muy discretamente), sobre un papel texturado se imponen difuminados amplios y generosos. La tinta no puede ser difuminada: el único efecto parecido que cabe obtener con ella es el que produce el trabajo a "pincel seco", es decir, mediante pinceladas con poca tinta que revelan el granulado del soporte.

Los papeles de colores no ofrecen tanta variedad de texturas, pero vale la pena experimentar con ellos para comprobar los resultados.

En el dibujo adjunto observamos un tema resuelto sobre papel de embalaje.

Los procedimientos empleados son carboncillo, sanguina y creta blanca.



El "pincel seco" es una técnica de dibujo a tinta. Se basa en aplicar pinceladas de tinta con el pincel muy poco cargado de manera que el grano del papel quede al descubierto.

Colage que presenta papeles distintos para cada elemento del bodegón. El medio empleado es el carboncillo.

Las técnicas del



ESTHER OLIVÉ. FLORES Y FRUTAS. GRABADO. 2001.
AGUAFUERTE

claroscuro.

Más allá del sombreado,
y de la valoración,



el claroscuro es una síntesis plástica que conduce al dibujo hasta las puertas de la pintura. Lo que hasta ahora han sido recursos orientados a realzar los objetos y su volumen, será en adelante una visión global del tema como obra autónoma. El claroscuro no es sólo un medio de representación de uno o varios aspectos del tema sino una creación que toma en cuenta el espacio entero donde el tema aparece. Implica atmósfera, luz y carácter. También estilo y un modo particular de entender el bodegón que distingue la obra del dibujante como una creación personal que va más allá de las virtudes técnicas parciales que puedan hacerla más o menos meritoria.

Claroscuro por difuminado directo

El difuminado es un recurso habitual para obtener unidad plástica y atmosférica. Los valores se funden unos en otros y la luz y la sombra se alternan de manera continua y fluida. Esto supone pasar por alto la integridad de los contornos: las formas no se encierran en sí mismas y una da paso a la otra como si todas estuviesen sumergidas en un mismo fluido luminoso. El medio que mejor se ajusta a esta manera de hacer es el carboncillo. Los trazos de carbón dejan una gran cantidad de partículas sueltas sobre el papel, las cuales se extienden durante el difuminado creando una mancha degradada de tonalidad gris que puede seguir extendiéndose hasta casi confundirse con el blanco del papel.



El efecto sedoso que se deriva del difuminado también podemos conseguirlo trabajando suavemente con carboncillo sobre un papel bastante texturado.



1. Este comienzo es idéntico, en cuanto a propósito, a la manera de trabajar vista en las páginas dedicadas al encaje: aproximamos la forma mediante gruesos trazos de carboncillo que sólo indican la posición y el tamaño de cada forma.

2. Empleando el carboncillo de la misma manera, añadimos algunos detalles y realces, todo ello en vista a los posteriores difuminados de los trazos que alterarán completamente la apariencia de estas primeras fases.

3



PROCESO DEL DIFUMINADO

El difuminado directo se basa en el empleo decidido de los trazos de carboncillo que pueden aplicarse, de entrada, colocando la barra plana sobre el papel, aproximando la forma mediante unas pocas manchas. Estas manchas se difuminan y el rastro dejado sobre el papel establece un primer ajuste de luces y sombras. A continuación, se pueden perfilar algunos contornos sin cerrar nunca las líneas, dejando espacios abiertos para que se manifieste la unidad atmosférica del dibujo. El proceso continúa aplicando más manchas para difuminarlas con los dedos inmediatamente después. Para finalizar, se puede usar la goma de borrar para situar las luces más destacadas de la composición.

3. Los trazos se encuentran difuminados y la forma la definen ahora las líneas trazadas en torno a las manchas. Algunas de ellas las rebajamos o borramos con una goma.



El claroscuro realizado a partir de difuminados de carboncillo tiende a suavizar los perfiles y a unir todas las formas en una atmósfera común. La adición de líneas precisas ayuda a recuperar la forma exacta de los objetos representados en un bodegón trabajado de esta manera.

A. Para conseguir los tonos más oscuros hemos superpuesto trazos a los difuminados. Es el caso de las hojas en sombra que aparecen bajo las flores.

B. El fondo está tratado mediante difuminados realizados con los dedos, más o menos oscuros según la cantidad de carboncillo aportada.

C. En algunas zonas es todavía visible el rastro de la barra de carboncillo sin difuminar. Esto enriquece la textura del conjunto.

D. En ocasiones, los trazos de lápiz aparecen superpuestos al difuminado para sugerir el fondo o las ramas y hojas del ramo.

E. Los borrados con goma definen la tonalidad de las flores mientras que los trazos de lápiz definen la forma.

4. Tras nuevas aplicaciones de carboncillo y nuevos difuminados, concretamos más las formas. El claroscuro cumple ahora su función unificadora de la composición.

4



el Difuminado

con trapo o algodón

Por ser un medio muy cubriente, el carbón permite desarrollar sombreados enérgicos conservando muchas posibilidades para el detalle. Su escala de tonos (desde el gris suave hasta el negro) es amplia y, factor importante, admite ser extendido, difuminado y manipulado con un trapo o un algodón previamente manchados. El dibujo previo no debe encerrar las formas en contornos muy precisos porque la definición final de las mismas depende del juego de luces y sombras. El difuminado con algodón asegura acabados delicados y sedosos. Las sombras así logradas pueden matizarse con zonas de luz obtenidas con goma de borrar. El dibujo resultante debe fijarse para evitar que se manche y se desvanezca con el tiempo.

Impregnamos el algodón de polvo de carbón en un papel aparte, donde también podemos descargarlo ligeramente para graduar la intensidad de la mancha resultante.

1. El dibujo preparatorio debe reducirse al mínimo para dejar mayor libertad al juego del claroscuro que define la forma sin necesidad de líneas. Estos trazos bastan para situar y ordenar cada uno de los higos que componen el tema.

2. Comenzamos a manchar el dibujo directamente con el algodón impregnado en carboncillo. Debemos trabajar con libertad, sin respetar los contornos e invadiendo las distintas frutas con amplias pasadas de algodón.



1



2



3

PROCESO DEL DIFUMINADO

El dibujo previo se establece a partir de trazos sencillos que no deben nunca definir los contornos por completo. En un papel aparte se extiende una mancha de carboncillo muy densa, y se frota sobre la misma con un trozo de algodón hasta impregnarlo. El algodón se emplea luego como medio de dibujo extendiendo manchas allí donde las sombras son más intensas. Se puede utilizar un segundo algodón limpio para aligerar esas manchas oscuras. Esta operación se repite hasta lograr una buena distribución de luces y sombras. Finalmente, con la goma de borrar se recupera el blanco del papel allí donde las luces son más claras.

3. Conseguimos los tonos más oscuros

aplicando el carboncillo directamente. El resto, con el cabo de algodón, destacando algunos blancos con goma de borrar para dar valor a los tonos más claros.

4. La concreción de las formas mediante líneas más oscuras y aplicaciones de la goma de borrar llega al final del proceso, cuando todo el trabajo de valoración ha sido realizado.

A. Las aplicaciones de algodón dejan un rastro muy sutil y ninguna marca, solo el grano del papel se manifiesta a través del velo gris.

B. Para lograr grises más oscuros matizamos las manchas realizadas con algodón mediante aplicaciones de carboncillo.

C. En la fase final del proceso añadimos trazos que definen y delimitan el contorno de las frutas.

D. La goma de borrar permite recuperar el blanco del papel y realzar las zonas más iluminadas de las frutas.

4

A

B

C

D

claroscuro por Bloques o masas

asi como los difuminados unifican y funden las luces y las sombras, el sombreado por bloques o masas establece una clara diferencia entre las luces y las sombras. Cada zona sombreada tiene un valor propio que no se funde en el resto de valores sino que establece el grado justo de luz en ese sector de la composición. Esta manera de hacer favorece la claridad del dibujo: los contornos aparecen netamente definidos gracias al limpio contraste entre valores. Para que este sombreado propicie un dibujo plásticamente interesante, es importante que los valores empleados contrasten claramente entre sí, las diferencias demasiado sutiles tienden a debilitar el efecto final.

CONTRASTE SIMULTÁNEO

La contraposición de bloques de luz y de sombra conduce al contraste simultáneo de los valores. Este contraste consiste en aplicar un valor más claro o más oscuro según el valor vecino (más oscuro cuanto más claro sea éste y viceversa), con el objeto de destacar claramente la frontera que demarca ambos valores contrastados. Esta frontera se convierte en una línea de dibujo, el límite de una de las formas representadas. Así, el dibujo sale reforzado en el claroscuro por bloques.

1. En esta técnica de claroscuro el dibujo previo debe hallarse muy bien definido, ya que serán las líneas de ese dibujo las que marquen los límites de los distintos bloques de luz y de sombra.

2. El mero sombreado de los libros avanza cuál es el estilo de claroscuro adoptado: los bloques de luz y sombra se yuxtaponen reforzando con sus contrastes las líneas del dibujo.

3. Realizamos la tonalidad contrastante del fondo a partir de gruesos trazos de carboncillo. Este valor más oscuro realza todo el bloque que componen los libros y subraya la iluminación centrada en ellos.

1

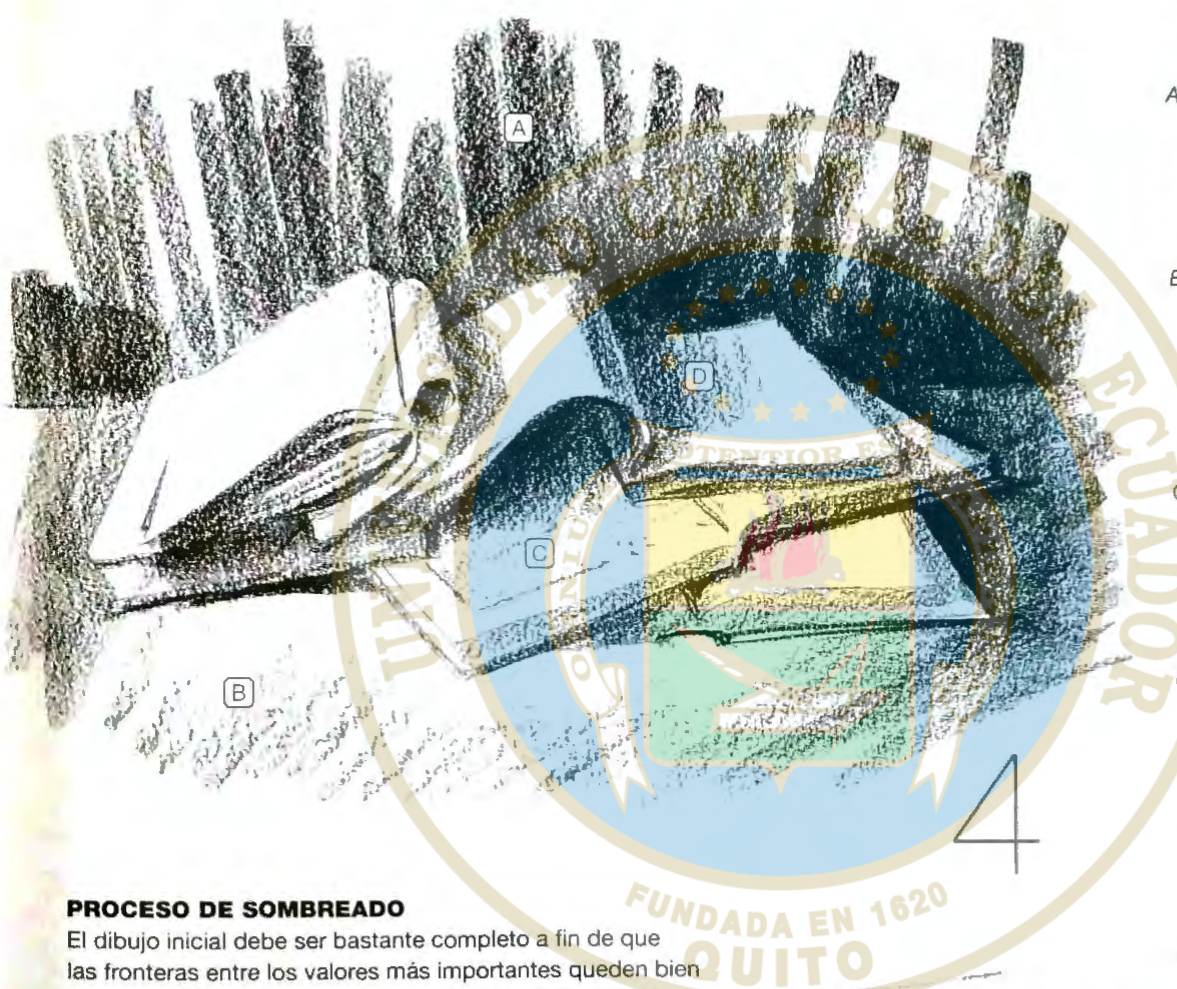
2

3





4. Un sombreado más ligero sirve para valorar el plano de la mesa. Este sombreado rodea completamente el grupo de libros y encierra la composición resultante.



A. Extendemos los anchos trazos de carboncillo con el cabo de carbón plano sobre el papel. Cada trazo conserva su forma y longitud.

B. Los valores más suaves y menos definidos se deben al frotado ligero del carboncillo. La forma y el tamaño de los trazos son aquí mucho menos visibles.

C. Los bloques de valor uniforme son el resultado de frotar el carboncillo en vanas direcciones hasta perder cada trazo su individualidad.

D. Los degradados resultan de superponer manchas oscuras a grisesados muy suaves. En ningún momento hemos difuminado las manchas de carboncillo.

PROCESO DE SOMBREADO

El dibujo inicial debe ser bastante completo a fin de que las fronteras entre los valores más importantes queden bien definidas. Esto no significa que deban apurarse todos los detalles, pero los contornos más significativos sí tienen que quedar representados con claridad. Los bloques de sombras pueden realizarse con cualquier medio de dibujo, pero siempre es más fácil trabajar (si el formato es de tamaño medio o grande) con medios de trazo grueso que facilitan el manchado de zonas amplias. El ejercicio aquí ilustrado ha sido realizado con una barra de Conté, una mina de carbón muy denso y algo graso que cubre mucho y permite precisar de modo ajustado los límites de la mancha.

El sombreado por bloques se basa en el principio del contraste simultáneo, según el cual el dibujo de los objetos se realiza al oponerle un valor más claro o más oscuro que aquel que les es propio.



Las tramas son el recurso habitual de todos los procedimientos de dibujo caracterizados por la finura del trazo. El sombreado con pluma, plumilla o con lápiz, que es el utensilio empleado en el ejercicio ilustrado aquí, pasa necesariamente por la creación de tramas. Éstas son un medio peculiar de valoración de los temas: no sólo representan un valor o tonalidad en una composición sino que, además, brindan un efecto de textura. La combinación de múltiples tramas da como resultado obras de muy rica valoración tonal y que sugieren la calidad de las superficies representadas.

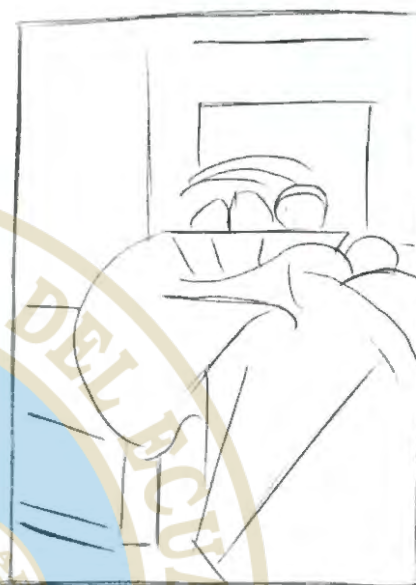
Claroscuro por tramas

LOS VALORES DE LA TRAMA

Las distintas intensidades de sombra las determina la densidad de los trazos (más o menos apretados) o su dirección (verticales, horizontales o diagonales). Combinando ambos factores la serie de valores se puede extender mucho. Además, cada una de esas tramas crea una textura que añade un valor visual característico: las sombras más oscuras nunca son completamente negras y en ellas pueden distinguirse casi cada uno de los trazos, y las luces no son del todo blancas.

2. Las primeras tramas deben ser muy ligeras y suaves y cubrir las zonas más amplias de la composición dejando los detalles y las partes más complicadas para más tarde. Así se consigue una primera visión general del conjunto.

3. Sobre el tramado más suave incorporamos los acentos que dan verdadero relieve y volumen a las distintas partes del bodegón. Estas zonas más oscuras, además, acercan el motivo central hacia un plano avanzado de la composición.



1. El dibujo inicial de una composición destinada a ser sombreada en un claroscuro basado en tramas debe ser ordenada, pero muy ligera en cuanto a información específica, ya que eso correrá a cargo de los juegos del claroscuro.



LOS DETALLES EN LAS SOMBRAS

Un dibujo tramado presenta siempre una densa textura en las sombras. Esto crea la sugestión de que contiene mucha más información visual, mucho más detalle del que está presente en realidad. Éste es uno de los grandes atractivos de los dibujos tramados, dibujos de elaboración lenta y paciente y que, por esta misma razón, permiten al artista calcular con precisión el valor de cada luz y cada sombra.

4. Con el distinto oscurecimiento de todas las partes hemos logrado representar convincentemente no sólo los objetos del bodegón sino también la posición espacial de cada parte de la obra.

El claroscuro puede invertirse sin perder sentido atmosférico. Esta obra deja casi en blanco el fondo y concentra las sombras y el juego de luces en el interior de los objetos.



A. Las sombras del fondo están construidas a partir de entrecruzamientos verticales, horizontales y diagonales de líneas de lápiz. Cada serie de líneas aumenta la presión ligeramente (es más oscura que la anterior) para lograr densidad y profundidad en la sombra.

B. Las zonas de sombra densa están basadas en múltiples superposiciones de trazos paralelos en diferentes direcciones. Aun así, la zona no pierde los detalles y es posible identificar las líneas.

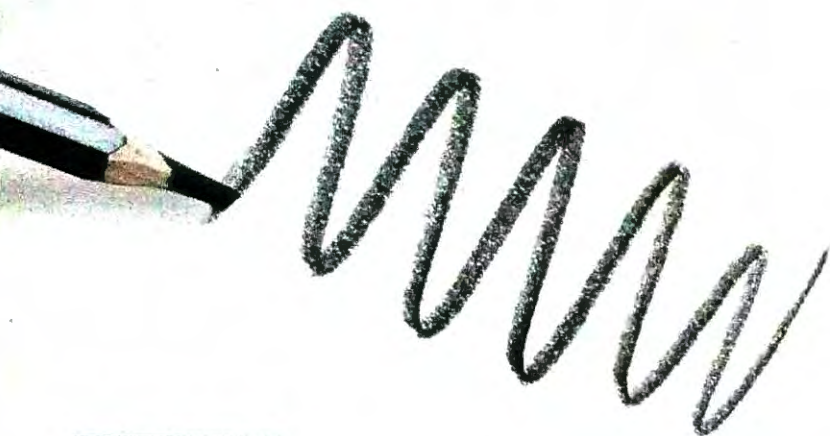
C. Las partes casi completamente negras se logran apretando la trama de trazos hasta hacerla tupida y cubriente. Aquí no es posible identificar líneas individuales.

D. Las zonas más claras contienen una trama de líneas muy suave y en una sola dirección.

Formas, calidades y Temas en el bodegón

"LA OBRA MÁS MERITORIA ES AQUELLA MÁS SIMILAR A LA COSA REPRESENTADA."
Leonardo da Vinci (1452-1519).





Transparencias, brillos y reflejos



DAVID SANMIGUEL
COPA DE VINO Y MANDARINAS, 2003. CARBONCILLO

en el bodegón.

En general, el contraste y la variedad de superficies



constituyen un factor de calidad en todo dibujo.

Contraste que significa alternancia entre superficies lisas, de tonalidad "triturada", con ornamento, de trazo en distintos sentidos, de textura, etc. Pero especialmente en el dibujo de bodegones éste puede ser un buen recurso para evocar la distinta consistencia de los materiales y diferenciar unos de otros. El cristal y el metal aparecen en muchos bodegones por esta razón: introducir zonas de valoración intrincada que contrasten con otras más lisas. La representación de estas superficies suele verse como una complicación añadida, pero en las siguientes páginas se muestra cómo abordarlas con simplicidad y garantía de éxito.

la Representación

de la consistencia de las cosas

Los maestros clásicos eran unos virtuosos en la representación de las superficies de los objetos. Una de las razones por las que escogían los elementos de sus naturalezas muertas era por la rareza de sus superficies o por la riqueza de sus materias. El público de estas obras apreciaba en gran medida este virtuosismo y los pintores rivalizaban entre ellos para conseguir una mayor verosimilitud y la sensación de que esos objetos "se pudieran tocar". Hoy en día no se aprecia tanto ese virtuosismo en los artistas, pero sí el valor artístico de tales logros técnicos.

EL VIRTUOSISMO DE LA IMITACIÓN

El virtuosismo puede acabar en un exhibicionismo gratuito, una demostración de capacidades manuales en detrimento de la imaginación. Cuando un dibujante se esfuerza en imitar las superficies sin la base sólida del diseño compositivo y de

La realidad nos presenta múltiples aspectos de los objetos y el artista debe decidir entre ellos para expresar la calidad de las superficies y las materias. El objetivo final no es la riqueza total sino aspectos parciales que funcionen adecuadamente en el dibujo.



la organización de la obra, ésta no mejora en absoluto, al contrario: se convierte en un intento pueril de demostrar la habilidad con el lápiz o la pluma, algo así como un ejercicio de manualidades. El interés de la imitación de las superficies se basa en lo específico del dibujo, que puede ser ondulante o geométrico, continuo o discontinuo. Estas características de la línea pueden bastar para despertar en el espectador la idea de una determinada materia, dura o blanda, lisa o rugosa.



Una interpretación sumaria de la forma sugiere rigidez y materias como la cerámica o la madera. Asimismo, el tratamiento rígido de los paños consigue expresar la composición con contundencia.

El tratamiento de las flores puede ser muy diverso, desde el más detallado y minucioso hasta el más libre y gestual. Lo que importa es la convicción y el interés gráfico del resultado.

La línea del dibujo puede sugerir materias y colores más allá de una supuesta obligación imitativa que, por otro lado, el pintor debe conocer antes de lanzarse a invenciones y experimentos plásticos.



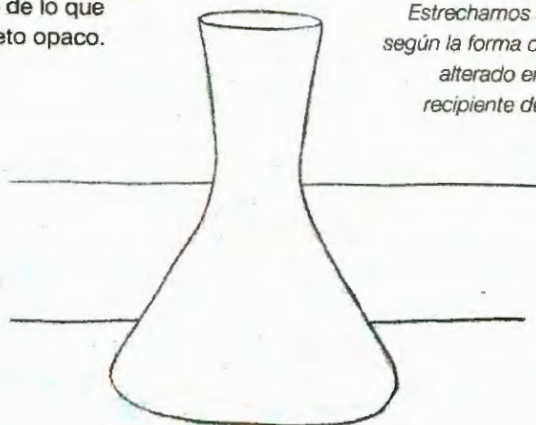
Representación de la transparencia

Representar la transparencia del cristal mediante la copia directa de un vaso, una copa o una botella puede resultar bastante complejo si antes no se conoce el fundamento gráfico de tal efecto. Éste se basa en una relación de luces y sombras o de partes oscuras y claras. La transparencia es la interposición de una superficie en otra (el fondo, el agua u otro objeto tras el cristal), por lo que su representación debe consistir en la interrupción drástica de un tono o degradado ante la presencia de otro tono o degradado.

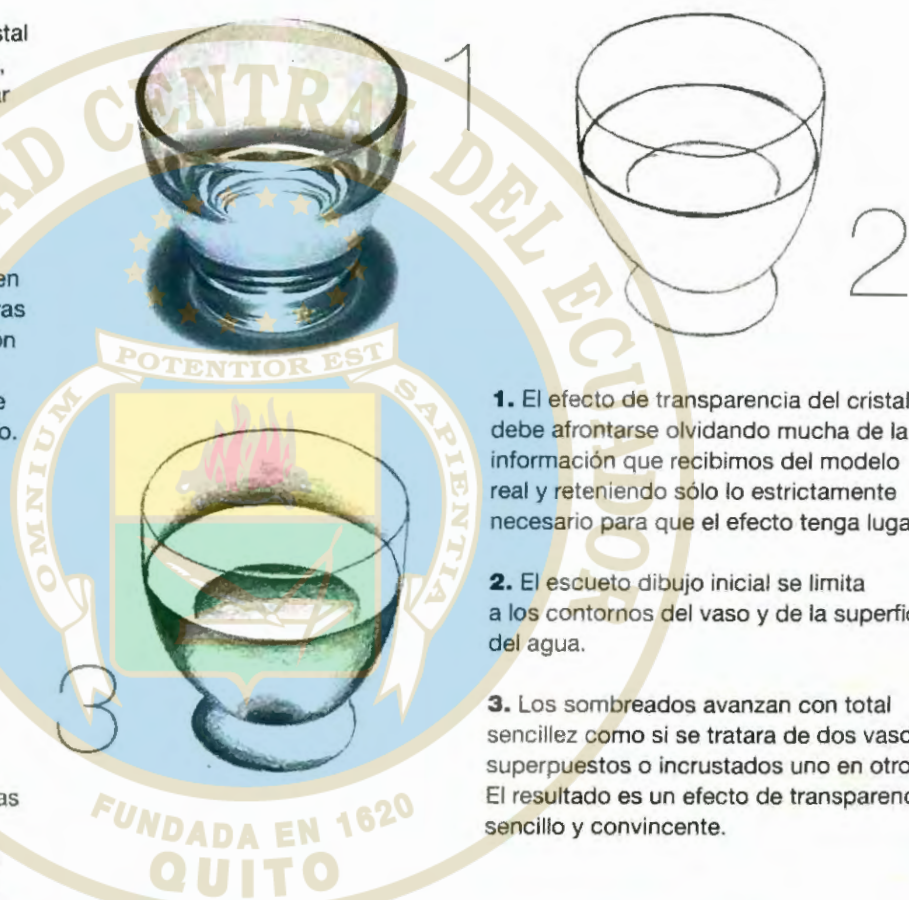
EL FONDO TRAS EL CRISTAL

La manera más fácil de sugerir la transparencia es dibujar lo que está detrás del recipiente con las debidas modificaciones provocadas por la forma del mismo: en el caso de un recipiente cilíndrico las líneas horizontales del fondo se comban mientras que las verticales permanecen más o menos idénticas. Estas deformaciones se añaden a otras modificaciones típicas del cristal. La más significativa es la distribución de luces y sombras: las luces junto a los bordes y las sombras en el centro, exactamente lo contrario de lo que ocurre con cualquier objeto opaco.

Este frasco situado frente a un fondo oscuro permite ver cómo resolver una transparencia distinta pero igualmente habitual.



Estrechamos la banda oscura posterior según la forma del frasco. Su valor resulta alterado en los flancos interiores del recipiente debido a la acción de la luz que atraviesa el cristal.



1. El efecto de transparencia del cristal debe afrontarse olvidando mucha de la información que recibimos del modelo real y reteniendo sólo lo estrictamente necesario para que el efecto tenga lugar.

2. El esquivo dibujo inicial se limita a los contornos del vaso y de la superficie del agua.

3. Los sombreados avanzan con total sencillez como si se tratara de dos vasos superpuestos o incrustados uno en otro. El resultado es un efecto de transparencia sencillo y convincente.

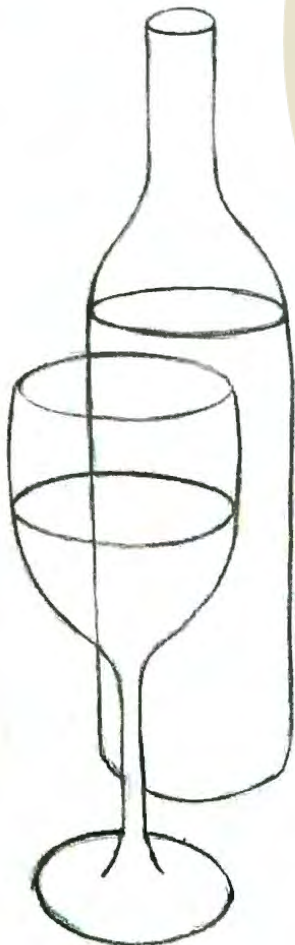
EL AGUA TRAS EL CRISTAL

El agua contenida en un recipiente de cristal puede representarse a partir de la mayor luminosidad de su superficie en comparación con lo que la rodea. La superficie recibe la luz de pleno y es acertado dejarla completamente en blanco y sombrear otras zonas del dibujo. Tales zonas son los límites del recipiente, así como el borde externo de la superficie del agua.

La combinación de dos transparencias (el agua contenida en la jarra y el fondo) no ofrece mayores dificultades. Es interesante observar el reflejo curvado de la mesa sobre la panza de la jarra.



1



1. Una composición algo más compleja, pero que sigue los mismos principios y proceso que los ejemplos más sencillos ilustrados en estas páginas: una botella y una copa transparentes conteniendo agua.

2. Realizamos las sombras a partir del límite superior de la superficie del líquido. Afectan sobre todo a la zona central de la copa y la botella.

3. Las demás sombras se limitan a ocupar estrechas franjas en los laterales de los recipientes. Damos ya por bueno el efecto de transparencia.



tras conocer las nociones básicas de la representación de la transparencia es posible afrontar con garantía de éxito la realización de bodegones compuestos de objetos de cristal. Cualquier procedimiento de dibujo es válido para este propósito, pero con los lápices (de grafito o de color) es más fácil controlar los efectos de la luz sobre estas superficies.



la Representación del cristal

En la mayoría de recipientes de cristal la luz se comporta de manera caprichosa, haciendo aparecer brillos en zonas diversas que sólo pueden ser adecuadamente realzados oscureciendo pequeñas partes adyacentes, al tiempo que se manifiesta la tonalidad de las superficies que aparecen detrás de los objetos.

2



1



1. Inicialmente, el dibujo es respetuoso con todos los contornos y detalles, pero en ningún caso debemos insistir demasiado en la línea; así, evitamos hacerla demasiado rígida y dificultar el trabajo posterior.

2. Sombreamos la copa con mayor intensidad en uno de sus flancos. Los trazos deben acompañar la forma natural del cristal para dejar lugar a espacios en blanco que expresen claramente los brillos.

3. Los valores oscuros del fondo los vemos distorsionados a través de los distintos recipientes y según la forma de los mismos. Las zonas que transparentan la mesa hay que dejarlas casi completamente en blanco.

4. En la parte inferior de los recipientes hemos incluido pequeños brillos que no rompen completamente la claridad debida a la transparencia de la mesa. Con ello damos por terminado el dibujo.

PROCESO DE DIBUJO

El dibujo inicial debe presentar unos contornos bien establecidos para que la forma íntegra de los recipientes no se confunda por la acumulación de perfiles y contornos debidos a los abundantes brillos y reflejos. Las primeras sombras deben buscar el realce de algunos brillos que sirvan de orientación al resto del proceso. Hay que trabajar a partir de trazos cruzados acumulándolos progresivamente allí donde se requiera el contraste adecuado para dar luminosidad a un brillo. Es muy importante que todos los trazos sigan una misma dirección (vertical) para que la superficie del cristal aparezca tersa y pulida. Asimismo, la tonalidad del fondo debe ser lo suficientemente oscura para que los brillos de los recipientes resalten sobre ella.

Los bodegones compuestos por objetos de cristal son una oportunidad que muchos dibujantes aprovechan para mostrar su dominio técnico en un tema considerado difícil. La complejidad del resultado, sin embargo, varía según los recursos de cada artista y los intereses estéticos que guían su obra.

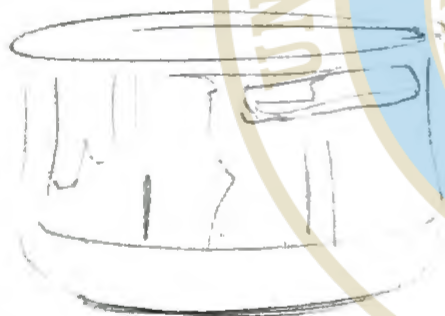


representación del Brillo sobre el metal

Los objetos metálicos son otra dificultad que suelen presentar muchos bodegones. Las superficies bruñidas crean destellos y reflejos que deben afrontarse con cuidado para no convertirse en un amasijo confuso de luces y sombras. Como en el caso del cristal, los brillos metálicos son producto de una apretada serie de zonas muy claras y muy oscuras que debe resolverse teniendo presente la forma global del objeto y la dirección del trazo, que debe expresar el juego de luces y sombras al tiempo que da cuenta de la curvatura de las superficies. Es aconsejable que junto con las líneas de contorno se incluyan también los perfiles que demarcan las zonas claras y oscuras debidas a la acción de la luz sobre la superficie metálica.



Los brillos y reflejos pueden incorporarse al bodegón como una pequeña variante del sombreado general. En esta obra, el modelado de todos los objetos es muy similar y, sin embargo, cada uno presenta una consistencia propia.



1. Los brillos del metal pueden estar indicados desde el principio del dibujo mediante algunas marcas que señalen los límites entre los golpes de luz y sombra, que son los verdaderos factores del efecto bruñido de una superficie.

2



3



2. Las anteriores marcas del dibujo sirven ahora para distribuir la alternancia de luces y sombras que determina el brillo. Los trazos acompañan la descripción de la forma como si se tratara de la representación de un cilindro (de hecho, tal es la forma de esta olla).

3. La banda clara de la parte inferior del recipiente corresponde al reflejo de la mesa y contrasta con la distribución "triturada" de luces y sombras de la parte superior, que consigue reproducir el juego de los brillos sobre el metal.

FORMA Y TONALIDAD DE LOS REFLEJOS

Sería una tarea ardua conseguir el contorno exacto de cada reflejo sobre una superficie metálica. Ardua e innecesaria, pues basta con identificar sólo algunos de ellos para deducir o desarrollar el resto sobre la marcha. Los reflejos cambian con el punto de vista y un ligero movimiento a la derecha o a la izquierda los altera completamente. Ésta es una razón más a favor de un trabajo menos abocado a la descripción exacta y más libre, una vez se ha entendido la lógica que gobierna estas representaciones.

1. Esta otra vista del mismo recipiente añade la pequeña dificultad de los brillos del interior. Igual que antes, algunas marcas a lápiz señalan los límites entre las luces y las sombras más importantes.

2. De nuevo los trazos curvos acompañan la forma cilíndrica de la olla y se superponen o se interrumpen según el ritmo de apariciones y desapariciones de los brillos y las sombras.

3. El final consiste en remarcar las sombras más oscuras para que las zonas dejadas en blanco aparezcan como brillos.



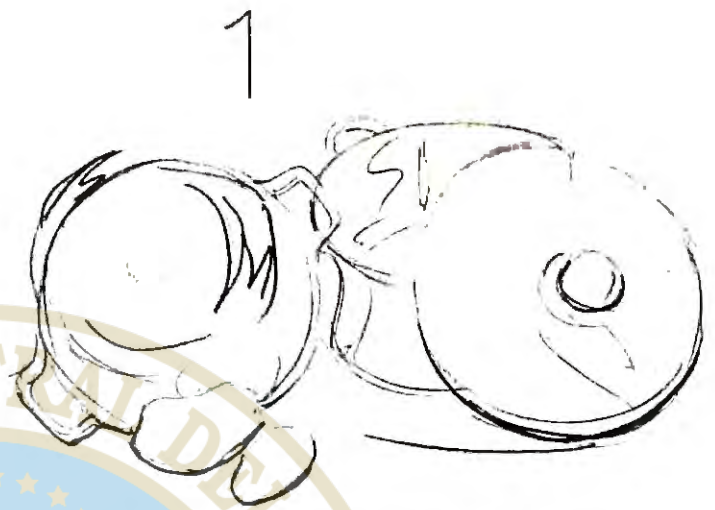
1



3



Para ejercitarnos en la representación de superficies metálicas es conveniente emplear medios basados en el trazo. Las plumas y plumillas, los rotuladores, los lápices de grafito o de colores, incluso los bolígrafos son perfectamente adecuados para este propósito. El sombreado por acumulación de trazos permite controlar mejor la forma de las sombras, su dimensión y la intensidad de su tonalidad. El modelo elegido para desarrollar el presente ejercicio es bastante complejo, ya que está compuesto de diversos recipientes de cocina metálicos que reciben la luz de muy distinta manera. El trabajo a partir de trazos permitirá dominar todos los aspectos luminicos del tema.



1. Trazamos un somero dibujo con indicaciones de la situación de los brillos más significativos del tema, antes de abordar de pleno el trabajo con los rotuladores.

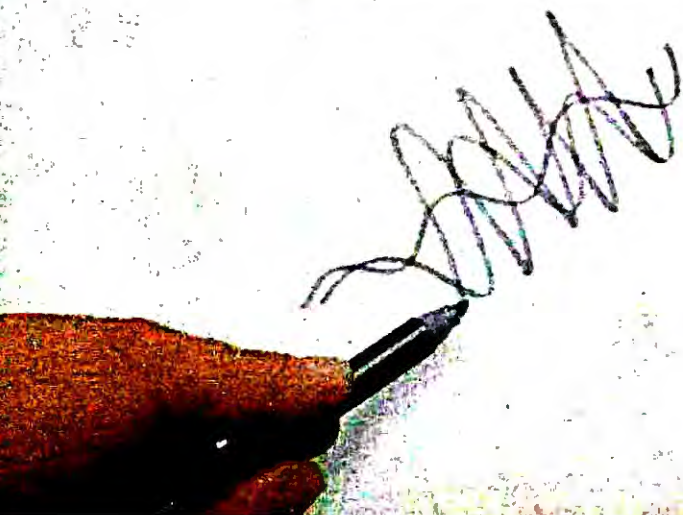
la Representación del metal

PROCESO DE REALIZACIÓN DE LOS REFLEJOS

Para este ejercicio se emplean rotuladores de dos tonos distintos: gris azulado y negro. Estos dos tonos permitirán crear distintas calidades de sombras sin necesidad de saturar el dibujo de trazos. El dibujo inicial es somero y establece las líneas generales de las formas sin entrar en detalles, marcando sólo los límites de algunos reflejos importantes. Los brillos más luminosos se dejan en blanco, mientras que las zonas oscuras se cubren alternativamente con trazos grises o negros dispuestos en paralelo.



2. Siguiendo las pautas marcadas por el dibujo inicial, acumulamos las series de trazos paralelos a lo largo y ancho de las superficies creando con ello zonas de distinta intensidad, según la apretura de los trazos de un mismo color matizados con tramas negras para los valores más oscuros.



LA SIMPLICIDAD ES IMPORTANTE

La representación de superficies bruñidas es lo suficientemente compleja como para cargarla de detalles suplementarios. La alternancia continua de luces y sombras no debe verse entorpecida por la adición de muchos pormenores, sobre todo cuando se trabaja a base de trazos que, por sí mismos, añaden riqueza gráfica al dibujo. El dibujo general debe ser muy sencillo y la resolución evitar el exceso de matices, que distorsionaría la integridad de la forma.



3

3. Todas las tramas siguen una misma dirección diagonal. Esto consigue mantener la unidad de un dibujo que, por su naturaleza, podría quedar bastante disgregado en un cúmulo de luces máximas y sombras profundas.

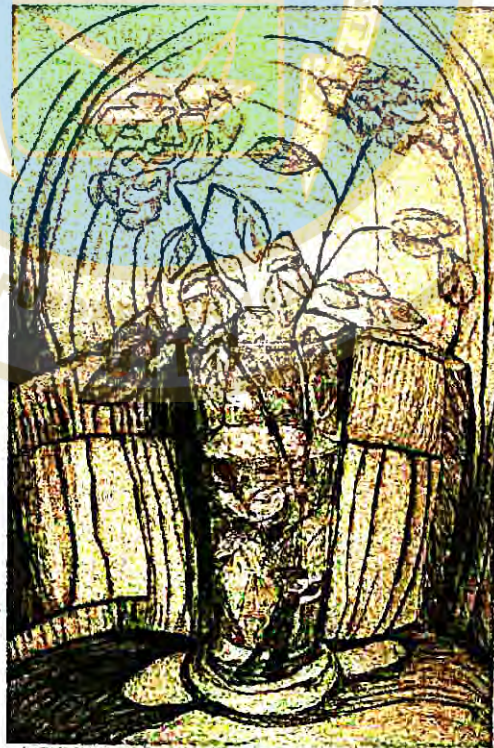
4. El final consiste en matizar los alrededores del motivo con una serie de sombras proyectadas que valoran el sobre de la mesa donde se hallan los cacharros bruñidos.

4





Superficies, texturas y temas



ESTHER OLIVÉ.
HOSAS. 2002. AGUATUERTE

en el bodegón.

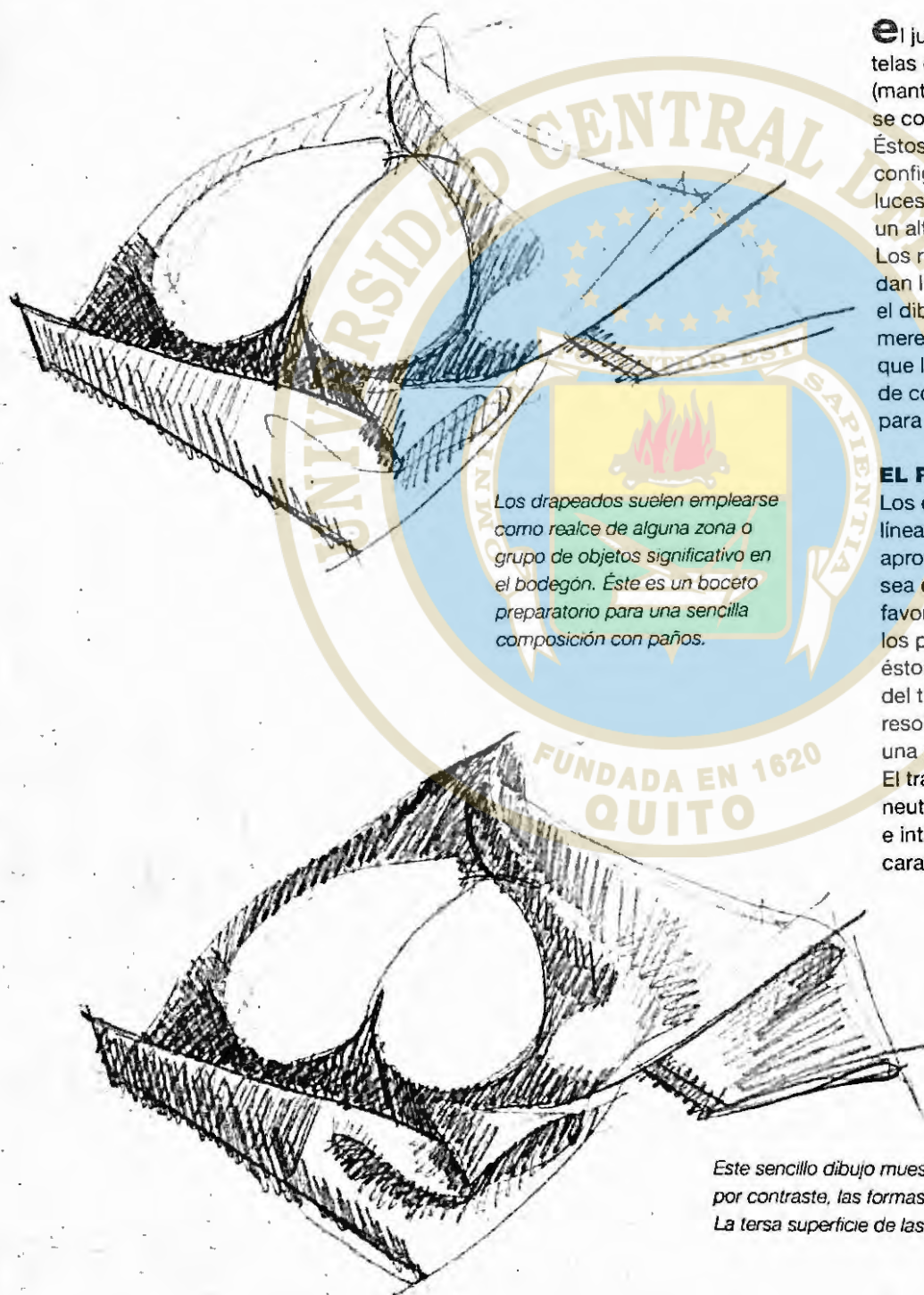
El metal, el vidrio,
la tela, las frutas, la madera...



Todos estos materiales son habituales en las naturalezas muertas. Cada uno tiene una consistencia determinada, la cual es evocada, imitada o sugerida de distintas formas. El dibujo es un medio para lograrlo: éste puede ser ondulante o geométrico, continuo o discontinuo, profusamente sombreado, tramado o realzado con manchas. Tales características pueden ser suficientes para despertar en el espectador la idea de una determinada materia, dura o blanda, lisa o rugosa. El dibujo por sí mismo puede evocar toda la riqueza de la apariencia real.

los Drapeados

en el dibujo de bodegones



Los drapeados suelen emplearse como realce de alguna zona o grupo de objetos significativo en el bodegón. Éste es un boceto preparatorio para una sencilla composición con paños.

El juego de pliegues y arrugas de las telas que aparecen en muchos bodegones (manteles, cortinas y paños en general) se conoce con el nombre de drapeados. Éstos se consideran verdaderas configuraciones abstractas de líneas, luces y sombras y como tales poseen un alto valor compositivo y ornamental. Los relieves, crestas y volúmenes a que dan lugar los pliegues de una tela son para el dibujante motivos de gran interés que merecen tratarse absolutamente igual que los demás objetos del dibujo, aparte de constituir excelentes oportunidades para el ejercicio del sombreado.

EL RITMO DE LA LÍNEA

Los drapeados interpretados a base de líneas pueden tener un valor rítmico si se aprovechan para crear arabescos, y quizá sea este tratamiento el que más les favorezca; el arabesco es capaz de sugerir los pliegues y las sombras provocadas por éstos con gran naturalidad. El ritmo del trazo en sus idas y venidas puede resolver un drapeado creando, de paso, una atractiva configuración lineal. El tratamiento en claroscuro, por otro lado, neutraliza esa posibilidad de arabesco e introduce la solidez y estabilidad característica de esta técnica de dibujo.

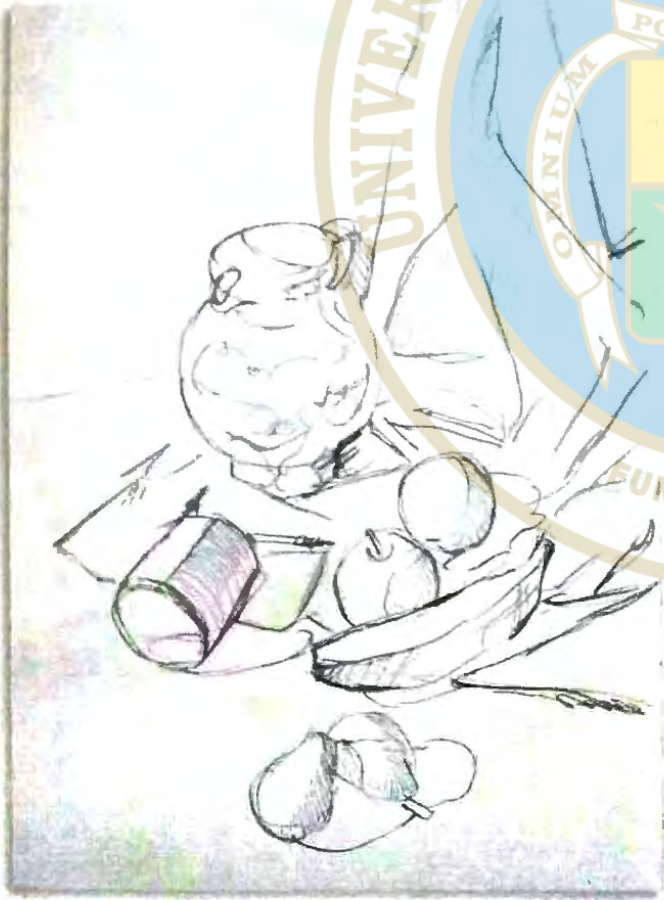
Este sencillo dibujo muestra cómo el juego de los pliegues realza, por contraste, las formas lisas y sencillas que están en su interior. La tersa superficie de las frutas queda así valorada.

EL DIBUJO DE DRAPEADOS

La mejor forma de entender y experimentar en la práctica la representación de los pliegues es dibujar un paño sujeto a la pared por uno o más puntos (cuantos más puntos de sujeción, mayor complicación tendrán los pliegues). O bien colocar un trapo bastante rígido o almidonado sobre una mesa. El paño se debe iluminar lateralmente para que aparezca el relieve de todas las arrugas y los juegos de luces y sombras que promueven. El tipo de arrugas dependerá de la tela: las telas gruesas se pliegan mucho menos que las finas, pero sus pliegues son más voluminosos y profundos.



Los paños son siempre un factor de amenidad y contraste en una serie de representaciones: introducen un factor libre y ornamental.



El dibujo de los paños sigue el mismo proceso que el del resto de los objetos de un bodegón. En esta imagen presenciamos un momento intermedio en la elaboración de una composición con drapeados.

El dibujo acabado muestra de forma clara cómo los pliegues de los paños describen líneas quebradas en evidente contraste con las formas redondeadas del resto de los objetos.

Realización de los drapeados

Lo más importante al emplear un paño como modelo de dibujo es colocarlo correctamente respecto a la luz. Esto quiere decir que las sombras deben ser significativas (que subrayen los volúmenes y la forma de los pliegues), y también variadas (de distinta forma, tamaño y valor). Lo lógico es elegir una luz lateral no muy elevada: cuanto más rasante sea la luz, tanto más oscuros serán los valores de las sombras. Podemos optar por dibujar sólo un paño u organizar un bodegón entero, como en el ejemplo que se ilustra en estas páginas. En el segundo caso hay que considerar las arrugas formadas por los demás objetos y la manera en que los ocultan o los realzan.

1. No es aconsejable comenzar el dibujo de un drapeado con una descripción lineal minuciosa de sus pliegues y arrugas. Basta con trazar las líneas directrices que puedan orientar el sombreado posterior.

2. Las líneas del dibujo previo marcan los pliegues y el sombreado hay que comenzar en las zonas interiores a esas líneas, allí donde la sombra opuesta a la zona del pliegue realza el relieve central.

3. Remarcando las sombras y degradando el sombreado logramos una representación convincente del conjunto de abultamientos y depresiones creados por el plegado del paño.



PROCESO DE DIBUJO Y SOMBREADO DE LOS PLIEGUES

Si la intención es realizar un dibujo en claroscuro, el trabajo debe dar comienzo por un ajuste de la composición basado en líneas muy sencillas, hasta el punto de dejarlas reducidas a límites entre zonas de luz y de sombra. El sombreado, realizado a lápiz, comienza por un tramado elemental en las partes más sombreadas y sigue por sucesivas superposiciones de trazos allí donde las sombras son más profundas. Es esencial que la sensación de relieve y volumen quede bien acusada.

CONFUSIÓN DE VOLÚMENES

Uno de los problemas de estos dibujos es que, en ocasiones, el juego de luces y sombras queda desajustado y, como consecuencia, los pliegues resultan confusos. La solución es prestar mucha atención a la disposición de las arrugas y trabajar de menos a más, es decir, de sombras muy suaves a sombras más intensas.



Este dibujo incorpora el paño representado en el ejemplo anterior en una composición acabada. Las variaciones de luces y sombras se deben al ajuste de los valores en un conjunto más amplio. El propósito es siempre realzar los elementos temáticos de la obra.

Los paños deben ajustarse al espíritu de la obra. El detallismo está de más en muchas ocasiones. Lo importante es que el drapeado sirva de marco y contraste con el resto de elementos del dibujo.



el dibujo de las flores

Las flores son uno de los motivos más atractivos del dibujo de bodegones. No necesitan de ninguna otra justificación temática y sus variadísimas características formales se adaptan a cualquier estilo y aspiración artística. Su dibujo puede afrontarse a la manera canónica: encajado geométrico, perfilado de los contornos y sombreado. Sin embargo, la peculiar consistencia de los pétalos y las hojas sugiere formas más libres y espontáneas en manos de un artista experto. En estas páginas se muestra el proceso habitual de dibujo aplicado a la representación de flores acompañado de otras posibilidades más libres.

En una vista a contraluz, las flores pueden dar pie a la insistencia en el trazo y en las idas y venidas de la línea. Apenas es posible distinguir aquí entre verdaderas líneas y manchas de sombra.

En este dibujo hemos reducido las sombras al mínimo sin exagerar su oscuridad para respetar el ritmo lineal a que dan lugar los pétalos y las hojas del ramo.



PROCESO DE ENCAJE Y DIBUJO DE FLORES

En la mayoría de los casos, la tonalidad clara y delicada de las flores aconseja realzar su forma con un mínimo de sombreados internos, es decir, sin sobrecargar las sombras que dan forma a los pétalos. Para conseguirlo sin renunciar al realce del volumen la solución reside en oscurecer su contorno para que la forma y el relieve queden realzados por contraste. En el proceso de encaje y dibujo, este oscurecimiento puede consistir en insistir en las líneas básicas del encaje hasta rodear la forma de una zona oscura sobre la que destaquen las flores.

Las flores pueden no ser más que un garabato, o un conjunto de ellos, en el dibujo. La forma floral es tan móvil y poco específica que no tenemos inconveniente en aceptar como tal una agrupación más o menos ordenada de grafismos realizados con fantasía y buen gusto.



1. Encaje previo de un grupo de flores. Sigue la norma constructiva que prescribe el trazado de formas simples de tendencia geométrica. Formas que determinan el perfil general y el tamaño de cada flor.

2. Al redondear los encajes conseguimos una aproximación más fidedigna al contorno real de las flores. En esta fase incluimos también trazos internos que ordenan la distribución de los pétalos.

3. Hay que respetar los blancos del interior de los pétalos porque una excesiva insistencia en su sombreado destruiría por completo cualquier sugestión de ligereza. Para conseguir su relieve y realce se trabaja en negativo: oscureciendo las sombras exteriores.



modos y Estilos

en el dibujo de flores

Las flores son el motivo ideal para ensayar soluciones gráficas distintas y originales. El atractivo y la riqueza formal de sus contornos y detalles sugieren multitud de aproximaciones diferentes, desde el escueto dibujo de línea hasta la más libre de las aguadas de acuarela o tinta, a un paso de la pintura. La libertad y la creatividad son los factores clave en todas estas variantes.



La sencillez del trazado lineal ondulante es sumamente útil en la toma de apuntes de tema floral.



Este apunte es una conjunción de línea y mancha. La descripción de los pormenores de los pétalos depende del fino trazado de la plumilla que contrasta fuertemente con las energicas manchas de tinta que expresan las hojas.



LA LIBERTAD DEL TRAZO

La exactitud en la representación de las flores puede conducir con facilidad a la rigidez y la frialdad del acabado. Todas las partes de una flor son flexibles y tiernas, y esa flexibilidad y delicadeza sólo puede sugerirse por un trazo igualmente flexible y delicado. La experiencia en el dibujo convencional es la base de la que partir para interpretar estos temas con atrevimiento, de manera que las líneas del dibujo no se atengan a un programa preestablecido sino que se desarrollen a fuerza de inspiración, sin trabas y con agilidad.

La combinación de líneas y manchas es más efectiva en tanto que cada uno de los dos recursos se pone al servicio de determinadas partes del dibujo, como en este ejemplo, donde las manchas definen la textura de la flor mientras la línea se encarga del resto.



El mayor o menor control de las manchas resulta en acabados más sedosos o más descriptivos. El tipo de flor sugiere uno u otro.

LA LIBERTAD DE LA MANCHA

Los dibujos a base de línea pueden tener su complemento gráfico en la mancha. Manchas realizadas con tinta más o menos rebajada con agua y aplicada con pincel son las que mejor combinan con los procedimientos convencionales del dibujo de línea. La línea misma puede también ser de tinta o bien de lápiz acuarelable o lápiz carbón. Las posibilidades son múltiples y se basan en un uso espontáneo de los materiales. A menudo las manchas rinden mejores resultados cuando no se circunscriben exactamente a la descripción de las sombras sino que plantean contrastes generales sin tomar en excesiva consideración los límites estrictos del dibujo.

En este delicado dibujo la intensidad de las manchas de tinta más o menos disuelta en agua resulta en una representación muy expresiva de los efectos de luz sobre las múltiples superficies del bodegón.



dibujo de Mancha

de un tema floral

Los dibujos de mancha pueden llevarse a cabo con medios secos como el carboncillo siempre que se utilicen los materiales con decisión y energía. En las siguientes páginas se muestra el proceso de realización de un jarro con tulipanes empleando una barra de carboncillo como utensilio exclusivo. La manera de afrontarlo se basa en el trabajo "en negativo", es decir, dibujando alrededor de la forma para que ésta se ponga de manifiesto por contraste contra un fondo muy oscuro.

1. Este dibujo comienza con un rápido trazado de las líneas del contorno global del ramo de flores. Esto significa que trataremos el motivo como un bloque "positivo" contra un fondo "en negativo". Las líneas del contorno marcan la frontera entre ambos términos.

2. Estos enérgicos trazos de carbón no son propiamente un sombreado sino una distribución de manchas de contraste que persiguen un único fin: destacar y valorar el bloque del ramo de flores. Las líneas del dibujo no se respetan escrupulosamente sino que se utilizan como guía del manchado.



1



2



PROCESO DEL DIBUJO

El planteamiento de un dibujo de mancha pide un trazado inicial muy abierto, sin una descripción estricta de los límites de la forma del tema. Esto es importante, pues la efectividad de las manchas depende de su fuerza visual, y ésta sólo se logra con un manchado espontáneo. No podemos estar excesivamente preocupados de si la línea invade el interior de la forma o no, manchas y formas se acomodan unas con otras. El empleo de un paño para difuminar permite determinar un poco más la forma de las manchas extendiéndolas entre el intrincado perfil de las flores y las hojas. Este difuminado, además, permite crear distintos valores de negro en las manchas: las zonas difuminadas son más claras que las zonas sin difuminar.

La mancha de carboncillo es mucho más poderosa y expeditiva que las manchas de aguada que, como vemos, son de una gran delicadeza.



3. Con un trapo de algodón se difuminan y extienden las manchas. Esta operación también persigue una mayor definición de la silueta del ramo. No es necesario dar un sentido concreto a las manchas del fondo porque su única función es dar importancia a las flores.

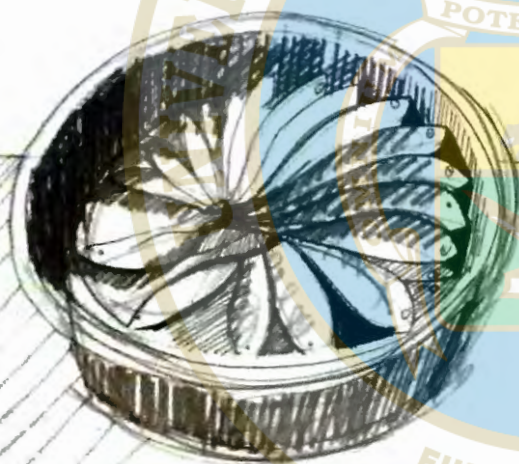
4. Hemos añadido algunos modelados internos en el ramo (hojas, pétalos, etc.), pero sólo los imprescindibles para romper la blancura del bloque y articular su forma. Los hemos realizado con el paño impregnado en polvo de carbón. Con ello damos el dibujo por acabado.

No es posible dar la lista completa de objetos y temas susceptibles de representar en un bodegón, pues un bodegón puede constituirlo cualquier elemento excepto una figura o un paisaje. Pero sí ofrecer algunas sugerencias de carácter general que pueden despertar la curiosidad y el interés del lector orientando sus pasos hacia temas que, de otra manera, le hubiesen pasado desapercibidos.

Otros temas y otras superficies



Este dibujo reproduce el mostrador de una frutería y su variopinta mercancía ingeniosamente expuesta al público. El dibujante tiene el tema perfectamente ordenado ante él, listo para ser dibujado (o bien fotografiado para usarlo en un momento posterior).



Aunque puedan parecer extravagantes, motivos como éste cuentan con una larga tradición en el género de los bodegones. Los mercados son hoy en día un lugar donde el artista puede renovar, actualizándolo, este linaje.

Las grandes piezas de carne son también motivos recurrentes en el bodegón clásico. La intrincada textura de su forma ofrece un tema complejo y fascinante para el dibujante inquieto.



ALIMENTOS

Las frutas, por ejemplo captadas durante un paseo por un mercado bien surtido, constituyen toda una revelación. La disposición de las carnes, los pescados y las verduras también es una fuente inagotable de inspiración. En muchos casos el dibujante no tiene que pensar ni en componer su motivo porque ya está magníficamente ordenado y presentado. La enorme cantidad de superficies y calidades materiales de los distintos alimentos frescos no deja indiferente a ningún artista.

ROPAS Y OBJETOS COTIDIANOS

Lo más cercano suele pasarnos desapercibido. Razón de más para que prestemos atención a las cosas que nos rodean y que pueden convertirse en un excelente motivo para dibujar. Nuestra ropa (los zapatos sobre todo), los objetos que utilizamos a menudo (maletas, paraguas, etc.), los juguetes, la decoración de la casa, etc. Sólo basta mirar a nuestro alrededor para descubrir insospechados bodegones listos para ser dibujados.



Las pescaderías ofrecen extraordinarias agrupaciones animales que una mentalidad artística curiosa y despierta no puede ignorar. Estas mostradores son un catálogo de magníficos temas para un dibujante.



Los objetos más cotidianos, los que pueden pasar más desapercibidos a una mirada distraída, son naturalezas muertas potenciales. Su valor íntimo rebasa el interés formal y sugiere composiciones animadas por un sentimiento más personal que el que pueden contener otros motivos más convencionales.

La Comunicación del bodegón



"LO QUE LLAMAMOS CREACIÓN EN LOS GRANDES ARTISTAS NO ES SINO SU PARTICULAR
MANERA DE VER, COORDINAR Y REPRODUCIR LA NATURALEZA"
Eugene Delacroix (1798-1863).



La organización equilibrada



DAVID SANMIGUEL. NATURALEZA MUERTA EN UN INTERIOR. 2003
CARBÓN/CILLO

del bodegón.

La composición es un arreglo de los elementos



del dibujo llevado a cabo de manera que de ello resulte un conjunto organizado, unitario y armónico placentero a la contemplación. Un dibujo bien compuesto puede compararse a un edificio perfectamente diseñado en el que todas sus partes (ventanas, columnas, cornisas, etc.) están integradas en el conjunto de la fachada con naturalidad, de forma que atraiga nuestra atención y provoque nuestro interés. Dibujo, línea, mancha, claroscuro y forma son tales elementos, y su arreglo es el objetivo del trabajo compositivo. La composición es una cuestión de cálculo y también de intuición: algo no funciona pero no sabemos el qué: ese algo suele ser la composición. En estas páginas aprenderemos a descubrirlo.

principios Elementales

para la composición del bodegón

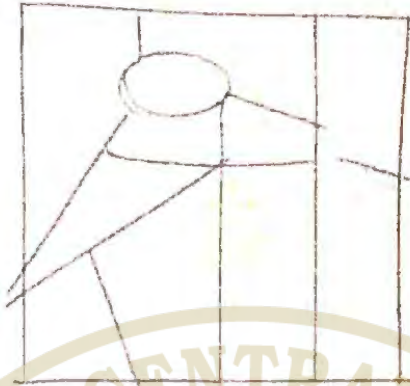
aunque no existan las recetas infalibles para conseguir composiciones adecuadamente equilibradas, el principio de unidad (simetría) y de variedad (asimetría) son guías imprescindibles para abordar con unas mínimas garantías de éxito un dibujo de bodegones. Esto es especialmente aplicable a dibujos realizados en formatos convencionales, es decir, estándar, ni muy alargados ni muy apaisados. La organización del dibujo debe acomodarse al espacio sin resultar demasiado estática ni excesivamente dispersa.



Una composición sencilla, centralizada y sin ninguna complicación aparente tiene garantizada la cualidad unitaria. Sin embargo, corre el riesgo de ser en exceso simétrica, lo que la convertiría en estática e inerte. El dibujo de esta cesta, como se aprecia en su esquema básico, evita la completa centralidad desplazando el motivo hacia la parte superior del dibujo. Además, la banda negra lateral rompe con la simetría entre las mitades derecha e izquierda y consigue la armonía compositiva.

SIMETRÍA Y ASIMETRÍA

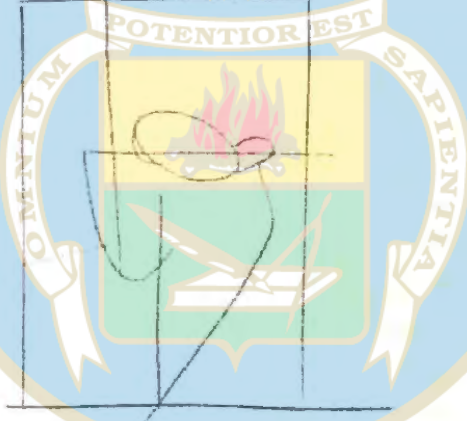
El principio de simetría es un factor elemental en la composición. Se trata de un criterio de compensación y equilibrio de las líneas y formas gracias al cual el cuadro adquiere una unidad estable. Simetría y asimetría son los dos polos entre los que se desarrolla la correcta composición: la completa simetría así como la asimetría total son extremos que deben evitarse. La simetría significa también unidad, un orden perfectamente estable que implica inmovilidad. De hecho, la simetría es la manera más directa y segura de obtener un efecto unitario, aunque sea a costa de la amenidad visual.



Un motivo de pequeño tamaño puede atraer poderosamente la atención si está situado en un punto al cual se dirigen las líneas compositivas del dibujo. La cesta se encuentra en el vértice de una pirámide compositiva desplazada hacia arriba y hacia un extremo de la composición. La combinación de asimetría y direcciones lineales hace que el mínimo tema sea suficiente justificación para el dibujo.

LIBERTAD Y REGULARIDAD

La asimetría ofrece una mayor libertad compositiva, permite una distribución de objetos más libre e intuitiva y el equilibrio se consigue por procedimientos más variados. La asimetría responde a nuestra forma natural de ver el mundo; implica, por lo tanto, naturalidad y realismo. Las obras asimétricas tienden a la variedad, al movimiento y a la espontaneidad de la visión. Un exceso de diversidad desequilibra, dispersa y afea el resultado de la composición. Los objetos no deben separarse excesivamente entre sí, ya que llamarían la atención uno por uno, separadamente; la atención se fatigaría al ir de uno a otro sin encontrar regularidades ni transiciones.

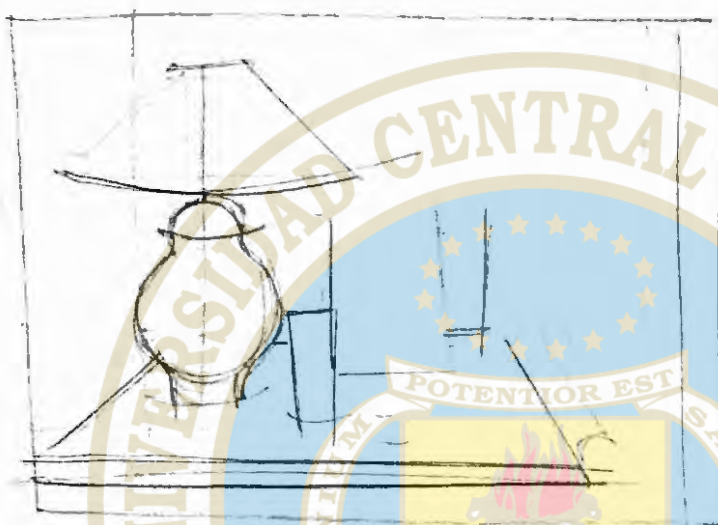


En esta ocasión, la cesta se haya desplazada hacia la derecha. Para compensar el mayor peso visual que resulta en esa zona, hemos oscurecido una banda lateral en el lado opuesto al centro de interés de la composición.

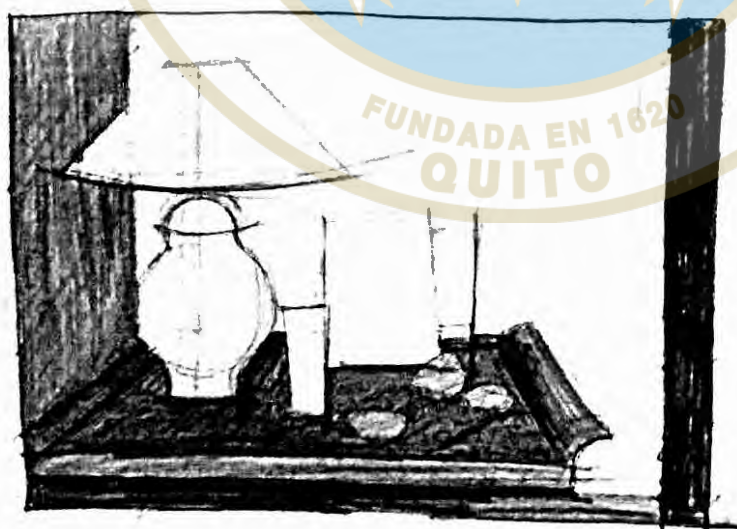
En una composición unitaria al tiempo que variada, es decir, armoniosa, los objetos del tema se relacionan entre sí razonablemente. Ni se amontonan, ni se dispersan en exceso. Ello supone, como en este dibujo, alternar masas y volúmenes, combinar espacios vacíos y agrupamientos, etc. Una composición en exceso unitaria o dispersa nunca puede estar equilibrada.



Esquemas compositivos



El andamio lineal de una composición no es suficiente para organizar claramente y con firmeza la representación. Algunas de las direcciones de las líneas deben enfatizarse en detrimento de otras para que la composición logre la buscada unidad y estabilidad.



El sistema de líneas que formaban el esquema básico de esta composición se ha resumido en una configuración en forma de L que reúne y simplifica el motivo creando un espacio compositivo coherente.

Toda pintura nace de un esquema compositivo sencillo sobre el que se ordenan los distintos aspectos del tema, sea éste complejo o elemental. Todo artista con experiencia posee unas tendencias claramente marcadas hacia determinados motivos, aquellos que se ajustan a su manera de componer y organizar las luces y las sombras sobre el papel. En general, los esquemas más sencillos son los más aconsejables, pues preservan la libertad del dibujante y se adaptan a casi cualquier motivo.

COMPOSICIÓN ORTOGONAL

Es la que organiza el dibujo a partir de un ángulo recto. Resulta muy sencilla y útil, pues equilibra con seguridad y se adapta a casi todos los temas. Es un esquema muy adecuado para componer bodegones de muchos elementos. Las composiciones en L y en U son variantes de la composición ortogonal. Supone una distribución horizontal en la base del dibujo con un elemento vertical que cierra la composición por uno de sus límites, o por ambos. El espacio cuadrangular que queda por encima de la L se puede interpretar como espacio en profundidad, una zona susceptible de resolverse como zona secundaria de contrapeso y equilibrio para el motivo fundamental.

COMPOSICIÓN EN DIAGONAL

La profundidad y el dinamismo pueden obtenerse por medios estrictamente compositivos. El más sencillo y eficaz es la composición en diagonal. Las diagonales que cruzan una tela sugieren desplazamientos en profundidad. Son muy empleadas por los bodegonistas al adoptar un punto de vista bajo el cual el borde de la mesa describa esa trayectoria para dirigir la mirada del espectador hacia el fondo del dibujo.



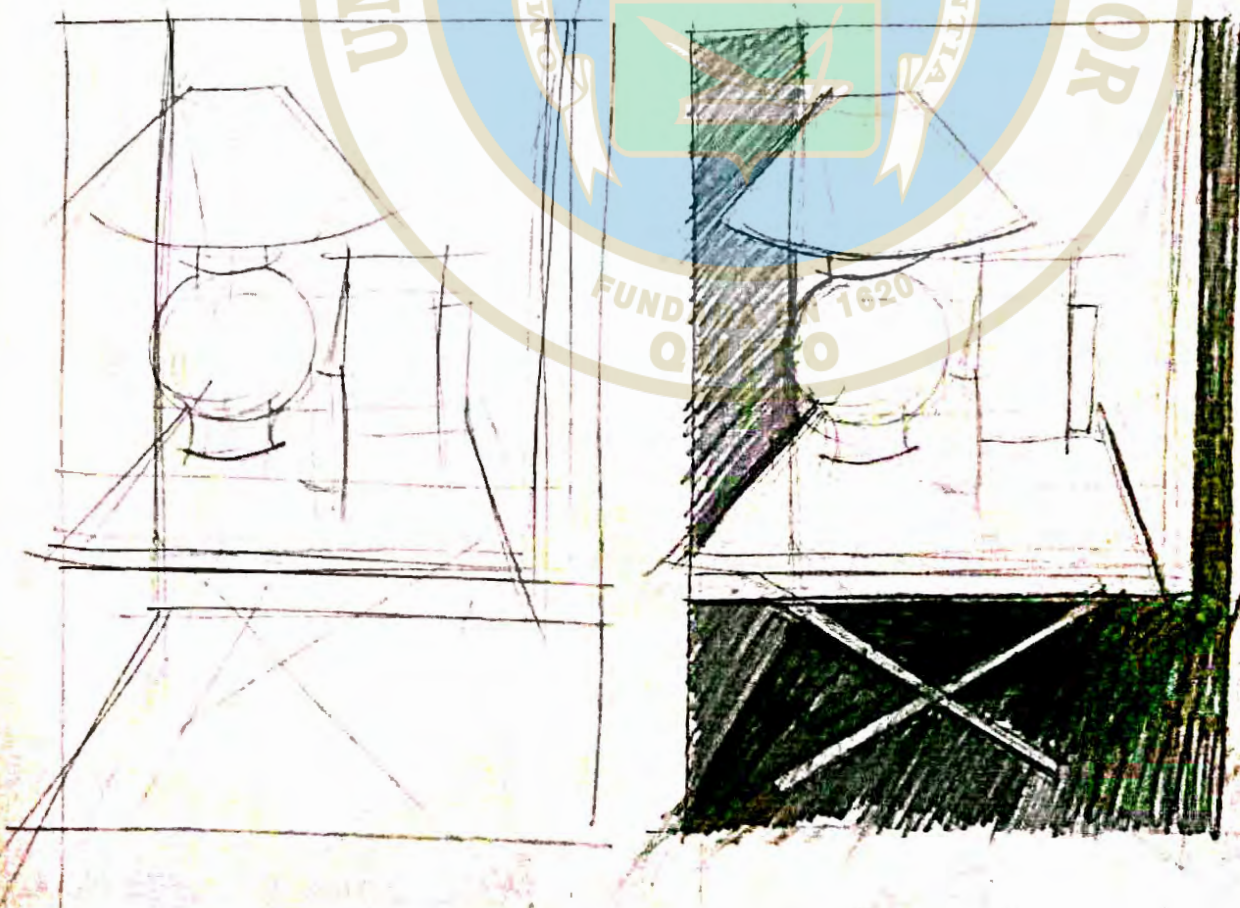
Las diagonales suelen presentarse en los bodegones aprovechando las aristas de la mesa sobre la que aparece el motivo. De este modo, la composición se hace dinámica y se sugiere la profundidad espacial.

El motivo dibujado aquí es exactamente igual al del ejemplo anterior, pero el distinto punto de vista y el diferente formato imponen una modificación del esquema compositivo básico para realzar el centro de interés del motivo.

Hemos optado por un esquema compositivo en forma de U que subordina la parte baja de la composición para realzar lo que realmente representa el interés del motivo, lo que se encuentra sobre la mesa.



Las diagonales son siempre motivo de dinamismo en cualquier composición. En general, dirigen la mirada hacia el fondo de la composición o la acercan hacia el primer plano, lo que significa que ayudan a expresar la profundidad del espacio en el bodegón.



la Composición en friso

de la naturaleza muerta

Es una ordenación a lo ancho, más que en profundidad. Muy adecuada a la naturaleza muerta, esta configuración presenta los elementos con la máxima claridad y suele ser bastante estática, lo cual invita a idear medios de creación de dinamismo. Lógicamente, esta composición se adapta mejor a un formato apaisado y a motivos que mantengan una regularidad en el tamaño o la forma para que, reunidos, formen una hilera o serie.

PRIMER PLANO Y PROFUNDIDAD EN UN FRISO

Las composiciones en friso, es decir, con los objetos dispuestos uno junto a otro, suelen carecer de profundidad espacial, discurren a lo ancho de la dimensión horizontal de la tela, tal como se suceden las distintas figuras en relieve de un friso, sin margen para la profundización hacia el fondo. Pero el dibujante puede valerse de trazados diagonales a propósito de algún aspecto del motivo, o bien avanzar determinados objetos haciendo que otros retrocedan para romper ese primer plano continuo. Asimismo, el recurso de modelar enérgicamente algunas zonas del dibujo dejando otras casi sin sombreado puede servir al mismo fin.

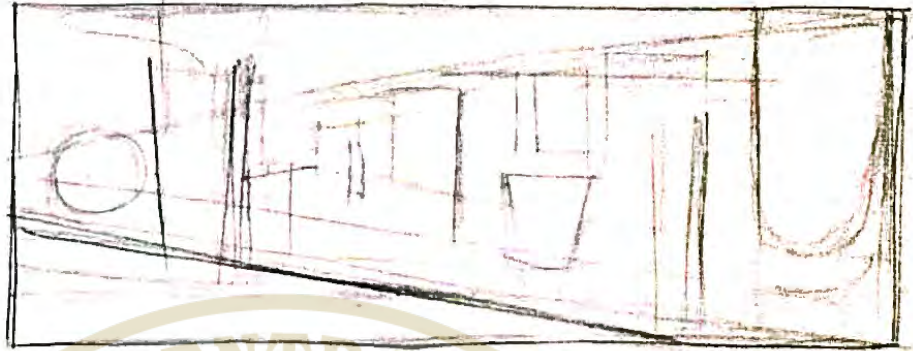
Este es un ejemplo característico de composición en friso. Los elementos se disponen unos junto a otros a modo de "foto de familia". La gracia está en combinar los tamaños y las formas para que el dibujo no parezca un desfile de objetos en vez de una agrupación interesante y significativa. Uno de los secretos reside en adelantar o retrasar algunos elementos, igual que en los retratos de grupo.



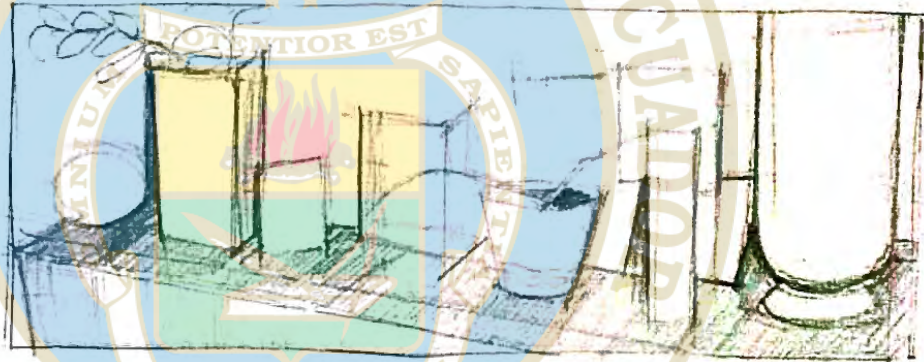
TEMAS APTOS PARA LAS COMPOSICIONES EN FRISO

Objetos personales, recuerdos de viajes, postales, juguetes, estatuillas, etc., son objetos que también suelen disponerse en alacenas o estantes unos junto a otros. Muchos artistas los reúnen en una composición sin justificaciones previas, por el simple placer de representarlos o porque tienen un valor sentimental. El motivo puede ser también lograr una buena justificación para ensayar la composición a lo largo en un friso de variada composición.

2. Vemos aquí que la distribución de los objetos, aun siguiendo estrictamente la secuencia horizontal, no se resiente de ninguna monotonía o exceso de superficie plana. La disposición en diagonal favorece el dinamismo y la variedad, subrayada por la diversidad de formas presentes en el motivo.



1. Para evitar el exceso de superficie plana en una composición muy alargada hay que buscar una participación decisiva de las diagonales en el esquema general del dibujo. Aquí, las diagonales las determina la perspectiva de la alacena tomada como motivo: el plano no discurre horizontalmente sino en diagonal, lo cual no perjudica en absoluto la legibilidad del conjunto de objetos alineados.



3. El dibujo se deja así, pues es suficientemente explícito en cuanto a la utilidad del arreglo diagonal para conseguir que una composición en friso adquiera relieve y profundidad a pesar del alineamiento de los objetos que la componen.



otros formatos

y composiciones para el bodegón

Idealmente, cada motivo debería sugerir al dibujante un formato y una composición en especial, pero lo cierto es que los artistas acomodan los motivos a composiciones que conocen bien y en las que son capaces de lograr una segura armonía y estabilidad del conjunto.

En este capítulo no podíamos pasar por alto otras composiciones que no por menos empleadas dejan de tener un gran interés: se trata de posibilidades que vale la pena ensayar, pues encierran interesantes opciones artísticas que ponen de manifiesto la originalidad del artista al emplearlas.

COMPOSICIONES VERTICALES

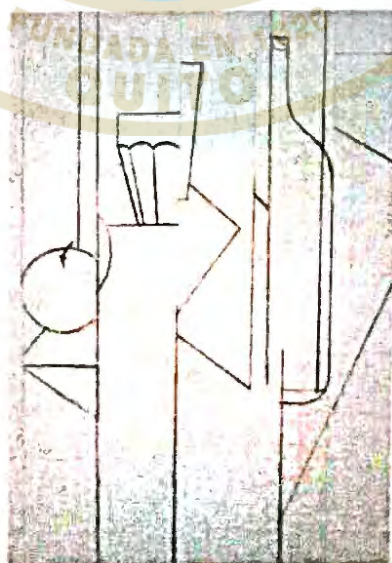
Es un hecho que las verticales compositivas tienden a sugerir calma y serenidad. Los bodegones así compuestos adquieren esta característica. Si bien los objetos se nos presentan en disposiciones a lo ancho más que en elevación, tampoco es raro que un motivo pida ser compuesto en vertical; no obstante, siempre se puede emplear la excusa del entorno arquitectónico de un interior para ensayar esta interesante variante compositiva.

Los pintores cubistas, y Juan Gris en particular, profundizaron en el empleo de esquemas verticales para conferir solemnidad y dignidad al humilde género de la naturaleza muerta.

En esta reconstrucción de una obra de Gris constatamos que las líneas directrices son casi todas verticales perfectas que dan un aspecto pausado al motivo.



Los bodegones ambientados en un interior son susceptibles de resolverse mediante composiciones en vertical. El entorno arquitectónico ofrece siempre oportunidades para ello: puertas, ventanas, cortinas, columnas o simples tramos de pared, son motivos de apoyo suficientes para justificar dibujos donde las verticales son las protagonistas, el efecto es siempre espacioso y calmado.



COMPOSICIONES OVALADAS

El formato ovalado evoca la pintura romántica y, en especial, la pintura de retrato, pero no faltan ejemplos de bodegones resueltos en este formato. No es una posibilidad fácil de resolver: los objetos deben acomodarse a un espacio poco habitual que pide más la curva que el ángulo. Por esta razón, conviene elegir elementos curvilíneos o que puedan ser dibujados por medio de óvalos que armonicen con el conjunto compositivo.

El formato ovalado posee un gran encanto, pero exige elegir bien el motivo a fin de evitar complicaciones. En general, cuanto más sencillo es el tema, más posibilidades tiene el dibujante de salir exitoso del empeño. Aquí, la forma de la botella parece pedir un formato compositivo como éste.



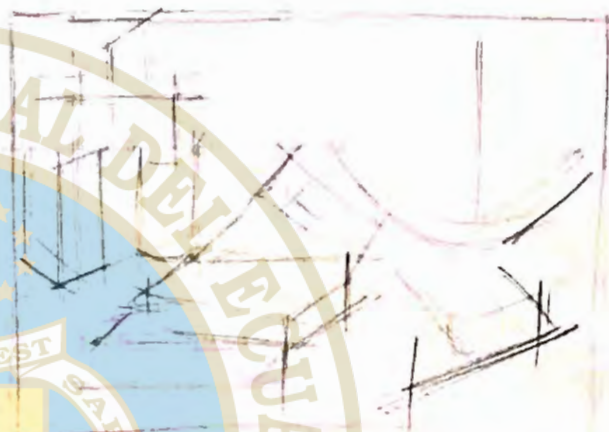
En este caso, la adopción de un punto de vista muy cercano obliga a interpretar la composición como un óvalo, o casi. Si bien el formato es convencionalmente cuadrado, la línea directriz de la obra se curva para envolver y dar unidad a esta peculiar interpretación de una cesta de frutas.



estudio y Desarrollo de una composición

1

Los principios expuestos anteriormente no siempre pueden aplicarse con todo rigor sin violentar el motivo elegido para dibujar. En otras ocasiones, los objetos brindan la oportunidad de llevar a cabo todas las operaciones aplicadas con un grado de exactitud bastante elevado. Es el caso del ejemplo propuesto en estas páginas. Se trata de un tema compuesto por juguetes, parecido a otros ya tratados en los primeros capítulos del libro. El tema en cuestión se compone de formas muy regulares que invitan a la especulación compositiva.



1. Esta maraña de líneas iniciales deja entrever las directrices reales del encaje compositivo. Tal como mostraba el pequeño esquema anterior, el dibujo está gobernado por dos diagonales y el ángulo recto (la L) visible en la zona central derecha del dibujo.

Estos esquemas explican el criterio compositivo seguido en este dibujo. Se trata de una composición en L donde dominan dos diagonales en forma de aspa que se cortan en un punto desplazado del centro de la escena. Ambos factores hacen del dibujo una obra muy sólida y equilibrada.

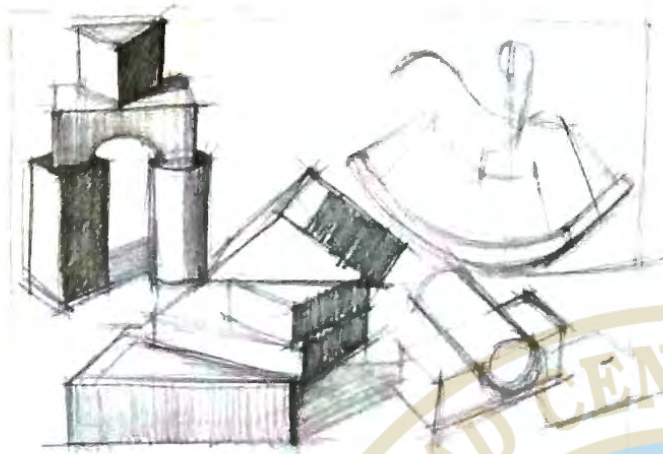
2

PROCESO DEL DIBUJO

Uno de los aspectos más interesantes de este proceso es que la forma y posición de los objetos sobre el papel es resultado casi inmediato del trazado de las líneas compositivas básicas. A medida que esas líneas se conectan y relacionan, los elementos van apareciendo en su forma más precisa. El único factor que no determinan las líneas directrices es el sombreado, que, de todas maneras, se limita a destacar el relieve básico de cada pieza del motivo. El trabajo se realiza íntegramente a lápiz.



2. Al remarcar la mayoría de los contornos, las directrices de la composición son todavía más visibles. La naturaleza geométrica de los objetos provoca que una insistencia en las líneas de composición proporcione una mayor precisión en el dibujo de los elementos reales.



3

3. Al incorporar algunas sombras al dibujo, las formas adquieren relieve y volumen, pero no hay ningún ablandamiento ni desvanecimiento del rigor compositivo.

4. Dejamos el ejercicio aquí. Es un ejemplo de cómo desarrollar el dibujo de un bodegón aplicando con todo rigor las nociones compositivas de unidad, armonía y estabilidad que raramente vemos tan bien plasmadas.



Este sencillo dibujo sugiere un rigor compositivo comparable al del ejercicio que ilustra estas páginas. Obsérvese que las líneas son estrictamente las necesarias. Desarrollar esquemas similares implica adornar las superficies e, inevitablemente, reducir el rigor de la forma compositiva.



El espacio compositivo:



OSCAR SANCHÍS. BOTELLA DE CHAMPAGNE. 2004
CARBÓN PRENSADO

forma y fondo.

Componer es organizar, y la composición

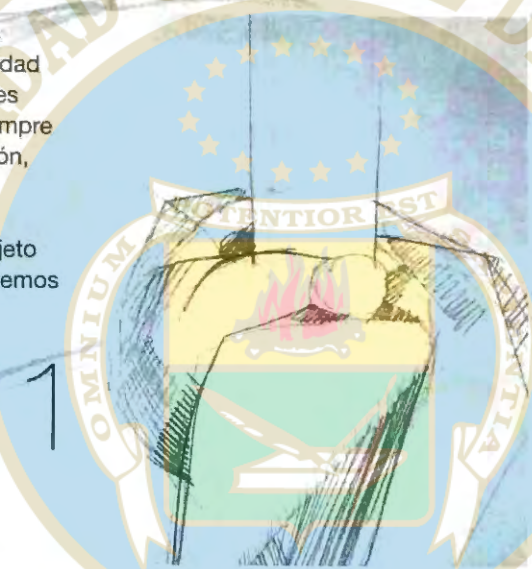


de una naturaleza muerta comienza en el momento en que colocamos diversos objetos sobre una mesa. Después, al representar esos objetos estaremos enfrentando la cuestión de la forma y el fondo: el dibujo de cada elemento deja fuera un espacio que también cuenta, y mucho. Ese espacio del fondo tiene tanta importancia compositiva como el objeto representado, pues forma parte sustancial del conjunto de una manera sutil pero incontrovertible. Sólo cuando somos conscientes de este hecho podemos resolver verdaderamente la composición de un dibujo, es decir, somos capaces de distribuir no sólo objetos sino también espacios.

Las sombras suelen ser amorfas, sin límites claros. Para una composición en la que domina la claridad y el orden, constituye un problema: donde se acaban los objetos y la forma de los elementos de la naturaleza muerta, aparecen unos manchones inciertos que estropean el conjunto.

composición y forma de las sombras

Una solución, aunque drástica, es eliminar las sombras. Otra posibilidad es limitarlas dibujándolas, dándoles una forma concreta. Tal dibujo siempre será una invención, una abstracción, pero si conseguimos que esas formas de sombra se acomoden a la composición, que sean un objeto más de la naturaleza muerta, habremos neutralizado el efecto desvaído e inexpressivo de las manchas del sombreado.

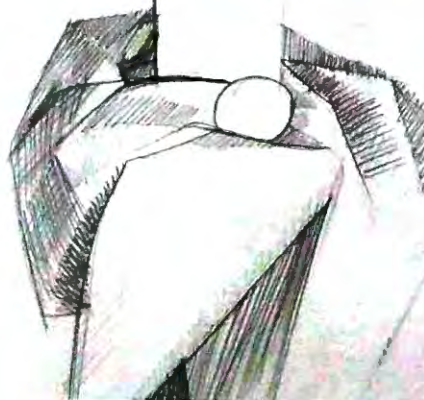
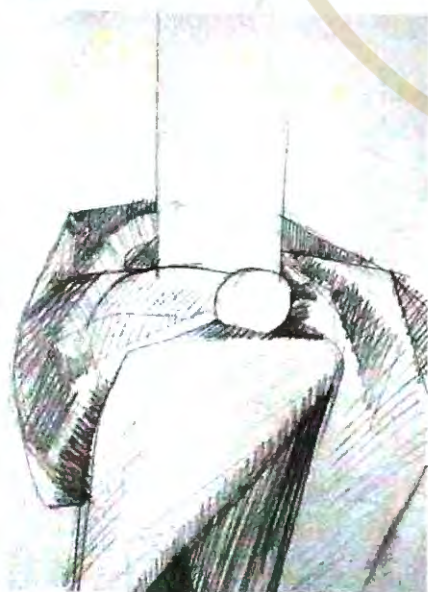


1. El dibujo de este motivo se basa en unas pocas líneas precisas que definen el espacio que ocupan los pliegues del paño y los objetos que sobre él se encuentran. Esta misma definición deben tener las sombras entendidas como factor compositivo.

En el inicio del sombreado todas las manchas tienen un mismo valor y se distribuyen en localidades muy bien definidas en su forma y sus límites. De alguna manera, la forma de las sombras está en consonancia con el estilo geométrico del dibujo inicial.

2. Multiplicamos las matizaciones en todas las partes sombreadas, pero sin perder la precisión de esas manchas oscuras. La variedad de los valores otorga al dibujo volumen y relieve.

3. Los planos de las sombras han originado planos en las luces, de manera que vemos con total claridad cómo algunos de esos planos iluminados avanzan mientras que otros retroceden. Hemos representado el volumen sin necesidad de modelar los objetos en sí mismos.



3

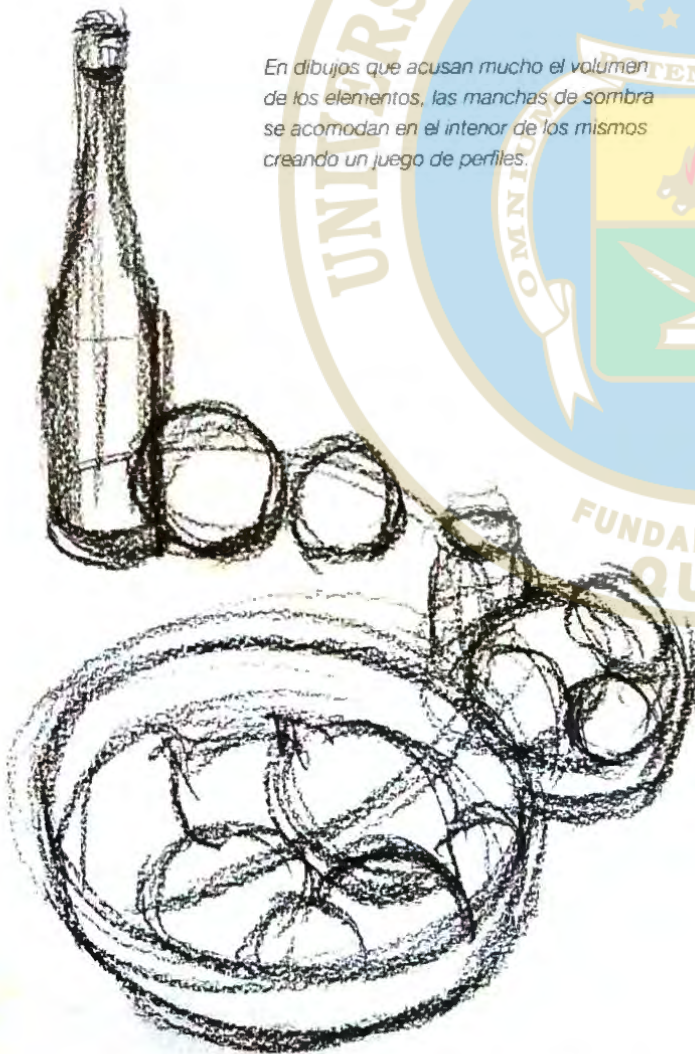
LAS SOMBRAS COMO FORMAS INDEPENDIENTES

Las sombras pueden tener un valor compositivo si se limitan y valoran igual que se limitan y valoran los objetos del dibujo. Para ello hay que mantener una visión estructural de la obra y reducir las zonas inciertas o poco definidas. De esta forma, es posible concretar las manchas que conforman las sombras como verdaderos planos con una presencia espacial concreta, es decir, con una posición particular en el espacio al igual que los objetos sólidos tienen una localización precisa en el dibujo.



En dibujos que acusan mucho el volumen de los elementos, las manchas de sombra se acomodan en el interior de los mismos creando un juego de perfiles.

No es necesario que un dibujo adquiera un carácter geométrico para que las sombras desempeñen un papel estructural. En este bodegón, las manchas sombreadas se presentan en localidades concretas y limitadas que proporcionan una total claridad y nitidez a la representación.



el Contraste simultáneo

Si un gris claro está rodeado de un valor muy oscuro, parecerá casi blanco; y a la inversa, si a una mancha de sombra la rodea el blanco del papel parecerá más oscura que si la rodeamos de negro. Cuantos más tonos distintos formen parte del dibujo más contrastes similares se crearán. Este efecto se conoce como contraste simultáneo o "ley del contraste simultáneo". Permite al dibujante intensificar los valores o atenuarlos por medio de los valores vecinos, creando contrastes múltiples, simultáneos.

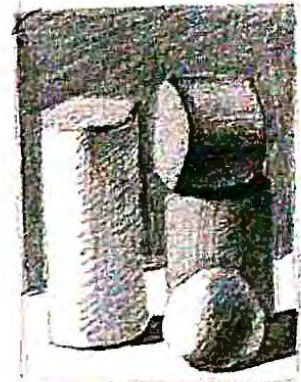
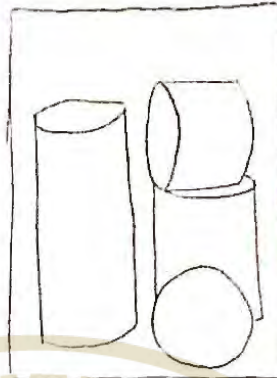
La forma compleja de los drapeados la definen sus propias sombras y también las sombras adyacentes que recortan sus perfiles y ponen en evidencia sus contornos. Este efecto se conoce como contraste simultáneo.



El contraste simultáneo permite que el sombreado ayude a definir los objetos en lugar de desdibujarlos. Para que esto no encierre demasiado el objeto en sus propios contornos, deben existir zonas donde las sombras interiores se confundan con las exteriores.



Un dibujo de línea define a la perfección los contornos de las formas. Para que el sombreado no destruya esa integridad empleamos el contraste simultáneo de manera que las zonas claras y oscuras se "dibujen" unas a otras.

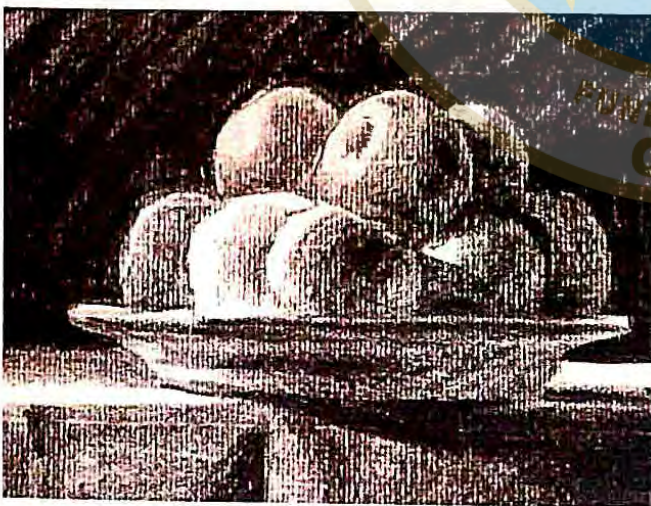


REALCE DE LOS CONTORNOS

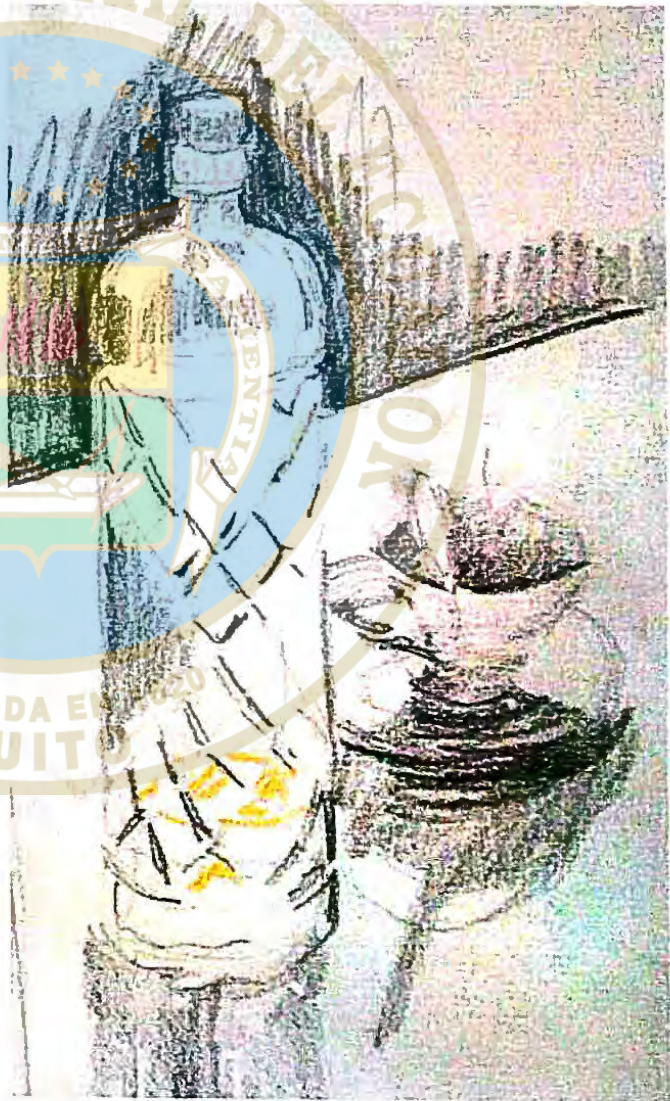
Gracias a los contrastes simultáneos el dibujante puede remarcar y realzar los contornos de los objetos sin necesidad de encerrarlos en una línea oscura, que tan a menudo sujeta y da rigidez a la forma: basta con aclarar los tonos del fondo en los límites de las partes oscuras de la forma y oscurecerlos en los límites claros. Rodeando el exterior de una fruta clara con un valor oscuro, creamos la línea del contorno sin dibujarla; lo mismo ocurre al oscurecer el exterior de un objeto claro. Así, línea y mancha forman una unidad inseparable: las líneas nacen de las sombras.

TRANSICIONES

La utilización del contraste simultáneo como recurso para definir los contornos sin emplear las líneas es muy interesante siempre que no se realice de manera sistemática. Si encerramos la forma en todos sus lados parecerá recortada contra el fondo y el efecto parecerá artificial y ahogado. Es muy importante que los contrastes simultáneos dejen paso a las fusiones de algunas partes de la forma en el fondo, es decir, que el contorno del objeto se confunda con el del fondo en algunos puntos.



Remarcamos el contorno en las zonas claras al limitar con la oscuridad del fondo. Los modelados internos de las manzanas son un desarrollo de este mismo principio: unas frutas realzan las luces y las sombras de las demás.



Incluso en dibujos abocetados y de sombreado suave es posible aplicar el contraste simultáneo para destacar objetos muy claros sin oscurecer sus sombras propias o modelados internos.

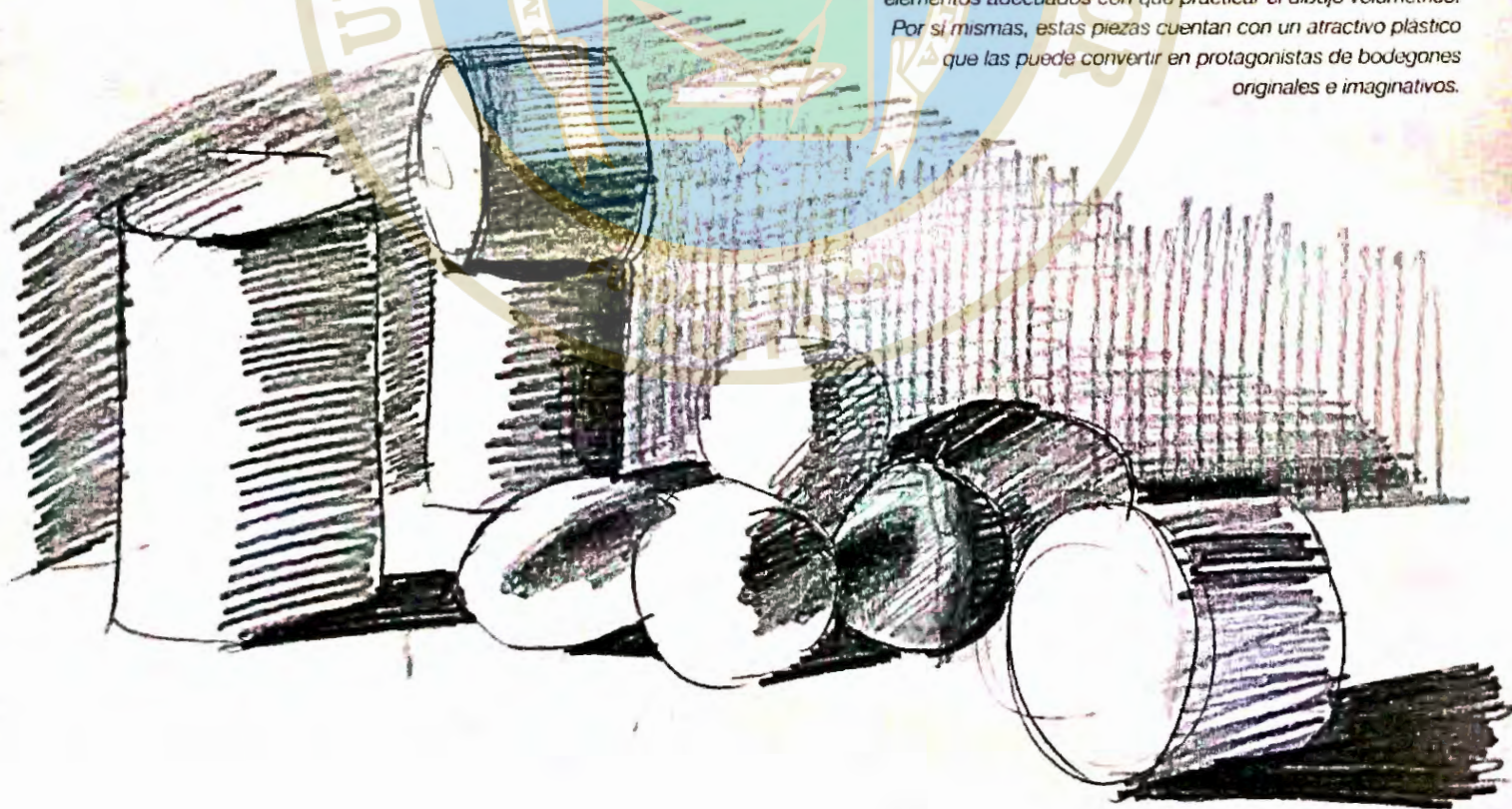
el contraste Simultáneo

y los volúmenes

El contraste simultáneo es especialmente útil para evitar que las formas queden interrumpidas por líneas o trazos innecesarios debidos al trabajo de sombreado. De esta manera, los volúmenes aparecen con mayor fuerza y precisión. Para ejemplificarlos en estas páginas se ofrecen dibujos realizados a partir de agrupamientos de piezas de yeso, piezas "abstractas" o escultóricas de las que sólo cabe representar su volumen, ya que incluso su color es un gris neutro sin ninguna particularidad especial.



Estas piezas de escayola están realizadas con moldes muy sencillos: globos y tubos de cartón de pequeño tamaño. Se pueden emplear otros muchos moldes para obtener elementos adecuados con que practicar el dibujo volumétrico. Por sí mismas, estas piezas cuentan con un atractivo plástico que las puede convertir en protagonistas de bodegones originales e imaginativos.



UNIDAD DE LA FORMA Y EL FONDO

La forma o el objeto se destacan contra un fondo, pero dicho fondo también desempeña un papel importante y así se debe reflejar en el dibujo. Gracias al contraste simultáneo se consigue que forma y fondo se integren en una misma unidad y que este último se reconozca como un espacio ocupado por el objeto y no como un plano independiente a él, es decir, una superficie sobre la cual las formas se recortan pero en la que no participan sustancialmente. Muchas obras se malogran por el desinterés en poner en estrecha relación los objetos con el espacio que ocupan.



Curiosa composición realizada con piezas de escayola. Por su apariencia podría tratarse de un bodegón, pero el hecho de que las formas sean simples y rotundas y de que carezca de detalles y colores, la hacen muy adecuada para practicar el contraste simultáneo y el juego de figura y fondo.



En los dibujos realizados a partir de estas piezas de escayola se pone en evidencia la importancia que tiene la relación de los espacios del fondo y su tonalidad con respecto a la forma sólida.



Las formas de escayola creadas con moldes originan dibujos que podrían pasar por esbozos de bodegones reales.



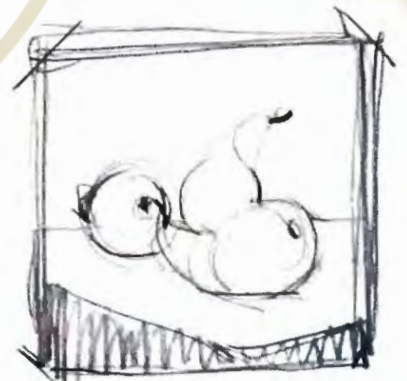
El equilibrio de espacios en la composición no sólo es una cuestión debida a la composición lineal; en el éxito de un dibujo tiene gran importancia la manera en que el fondo contribuye a poner en evidencia los volúmenes y la forma en que estos subrayan la falta de relieve en ese fondo.



las Composiciones abiertas y la libertad del apunte

Las composiciones cerradas son las que hemos estudiado en páginas anteriores. De hecho, sólo éstas pueden considerarse composiciones por derecho propio. Pero sería limitar mucho el campo del dibujo de bodegones si dejásemos fuera las realizaciones más espontáneas y, entre ellas, los apuntes que toman a diario los artistas. Tales esbozos se cuentan a veces entre lo más interesante de la producción de algunos bodegonistas. En cualquier caso, estas páginas presentan una galería de apuntes realizados con distintos medios que dan la medida del gran rendimiento artístico que se deriva de la desenvoltura.

Estos dos sencillos apuntes realizados con lápiz de grafito tienen la gracia del ritmo y el arabesco de la línea. Estas virtudes se obtienen dejando de lado el exceso de rigor y tomando como guía la intuición. Naturalmente, es necesaria una larga experiencia para trabajar con la simplicidad y la soltura de las que aquí se hace gala. Dibujos de Mercedes Gaspar.



Ésta es una obra bastante más elaborada de lo que podríamos considerar un apunte, pero se trata de una composición abierta, que no indica ninguna referencia a un formato o tamaño concreto y que se desenvuelve libremente en el blanco del papel. Destaca la síntesis aplicada a la solución gráfica del ramo. Dibujo realizado por Óscar Sanchis.

Este otro apunte demuestra un gran poder de síntesis y una aguda visión de la forma: con sólo unas pocas líneas la artista ha conseguido expresar perfectamente la concavidad del paraguas y su exacta posición sobre la mesa. Dibujo de Mercedes Gaspar.



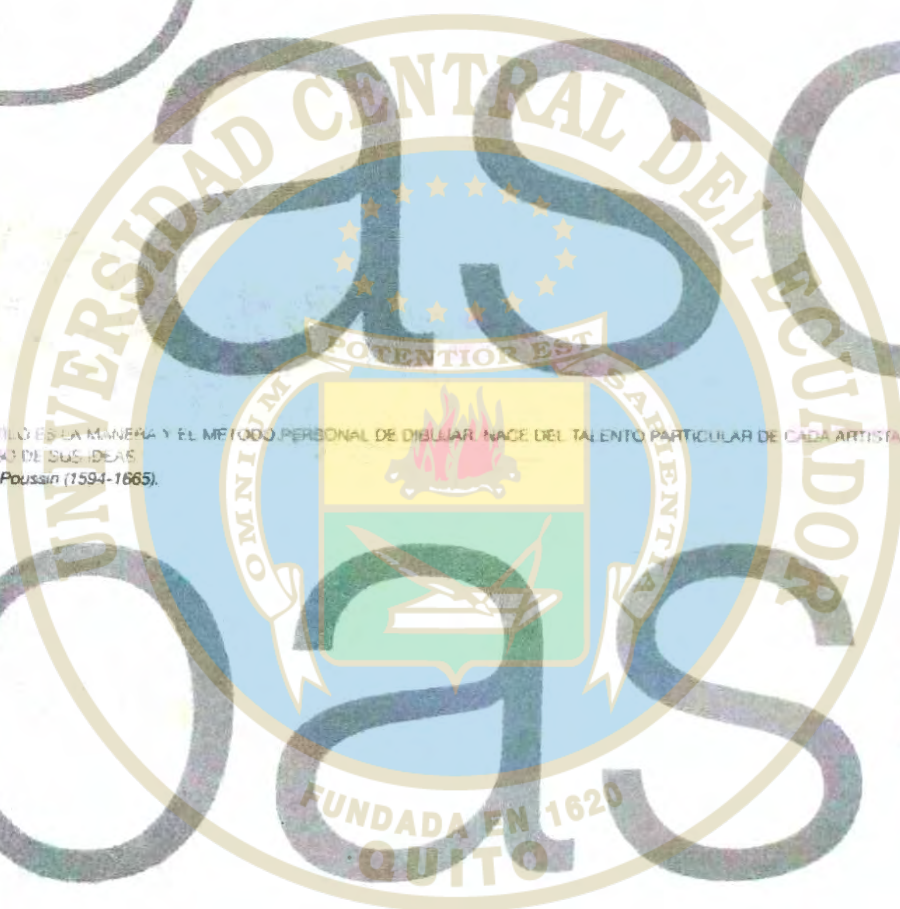
La aguada no constituye un procedimiento muy ágil, ya que requiere un cuidadoso control del agua. Sin embargo, en esta obra a la aguada de tinta, la artista consigue transmitir una perfecta frescura e inmediatez sin deformar en absoluto la configuración real de las rosas. Dibujo de Mercedes Gaspar.

Apuntes realizados con un rotulador. Los rotuladores o los bolígrafos son perfectamente adecuados para trazar dibujos con libertad y espontaneidad. La libertad y la fantasía gráfica son auténticas creaciones de la artista inspiradas en sencillos ramos de flores. Dibujos de Esther Olivé.



Por las cosas

EL ESTILO ES LA MANERA Y EL MÉTODO PERSONAL DE DIBUJAR. NACE DEL TALENTO PARTICULAR DE CADA ARTISTA EN LA APLICACIÓN Y EL USO DE SUS IDEAS.
Nicolas Poussin (1594-1665).



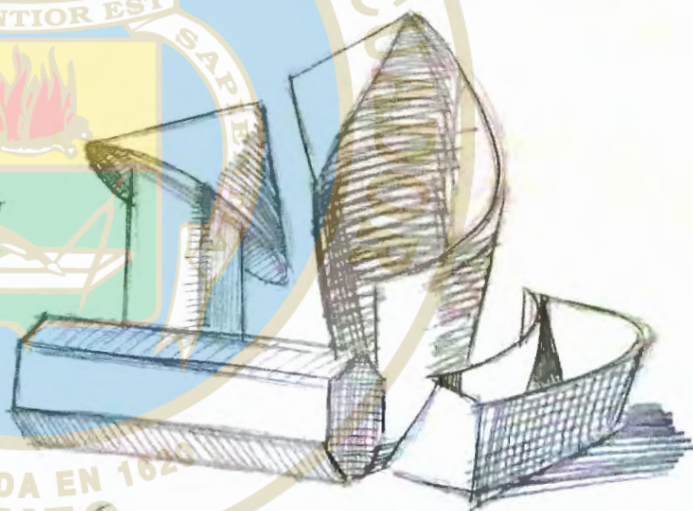


Ensayos para un bodegón de formas abstractas

La mejor manera de estudiar los problemas sustanciales del dibujo de bodegones es buscar motivos sencillos donde tales problemas se nos planteen con la mayor claridad posible. Con este fin vamos a recurrir aquí a una serie de ejemplos organizados a partir de recortes de cartulina. Las piezas son muy fáciles de construir, basta con enrollar, plegar o doblar piezas grandes de distinta forma y tamaño. Las composiciones se organizan combinando unas pocas de esas piezas, de manera que su forma y tamaño contrasten entre sí y recuerden vagamente objetos cotidianos como los habituales en una naturaleza muerta. Es un trabajo imaginativo, divertido y muy pedagógico.



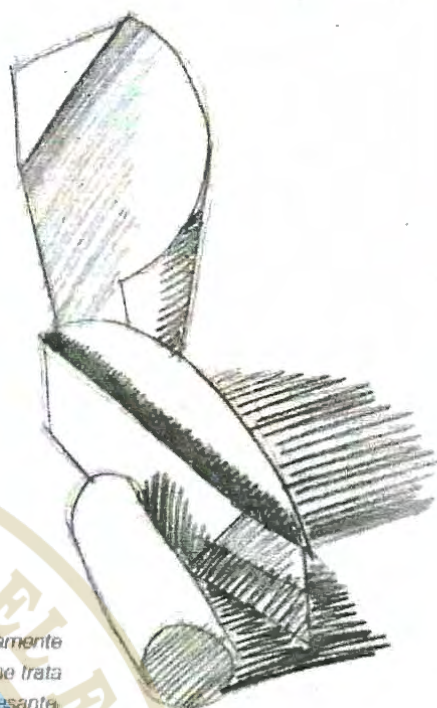
Este es uno de los diversos ensayos que vamos a realizar a partir de varias composiciones de piezas de cartulina. Es muy fácil construirlas y divertido combinarlas entre sí. Dibujos como éste nos permiten comprobar el efecto de cada agrupación para tomar decisiones acerca de cuál es la más interesante.



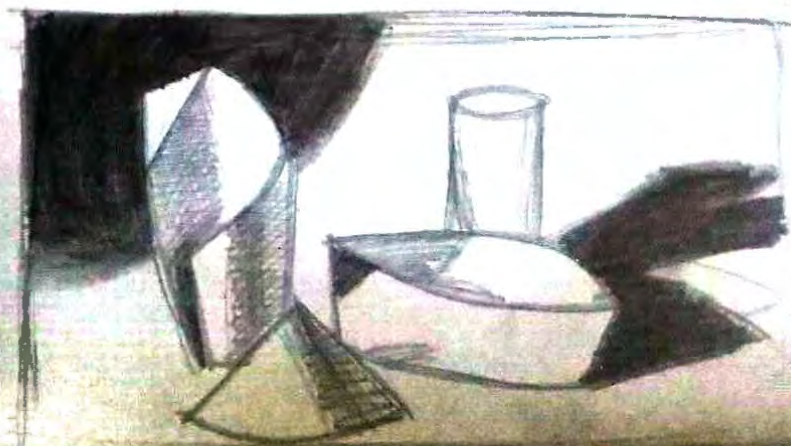
Una composición parecida a la anterior pero tomada desde un punto de vista más elevado altera notablemente la configuración de las formas: ahora es más visible la redondez del cilindro y se aprecia mejor la forma de cada elemento. La iluminación, sin embargo, introduce un poco de confusión en la escena.



Estas tres tentativas son otras tantas versiones de la misma composición. De hecho, se trata de tres posibles formatos para el mismo tema de acuerdo con lo que dictan la distribución de los elementos, la dirección de la luz y la secuencia de las sombras. De todos ellos, el último parece el más adecuado, y es el que se llevará a cabo en el ejercicio de las páginas siguientes.



Esta vista elevada del motivo altera completamente el sentido de la composición, pues ahora se trata de un arreglo vertical. La posibilidad es interesante, pero empobrece el juego de luces y sombras.



un Bodegón de formas "abstractas", al carboncillo



El tema de este ejercicio es sin duda peculiar. Se trata de una agrupación de formas realizadas con pedazos de cartulina recortados y pegados en distintas configuraciones. Identificamos un cilindro y un cono, así como otras dos formas derivadas de las anteriores pero que presentan aristas. El propósito es olvidar por un momento los objetos reales para concentrarnos en el juego esencial de luces y sombras con independencia del color y de la consistencia de las superficies. Esta depuración o abstracción de factores asociados a los objetos reales nos permitirá ejercitarnos en los aspectos esenciales de la valoración y del sombreado.

1. Encajamos las formas arrastrando un cabo de carboncillo sobre el papel para definir mediante gruesos trazos los contornos de cada pieza. Como ya sabemos, esto nos permite modificar y rectificar la forma sobre la marcha con solo borrar los trazos con un trapo para repetirlos de nuevo guiados por el rastro del dibujo anterior. La suciedad acumulada en el papel se limpia con una goma de borrar.



2. Una vez comprobamos que el encaje corresponde a los tamaños y proporciones de las piezas del modelo, dibujamos los contornos definitivos con un lápiz de carbón, de mina más densa y trazo más oscuro y preciso que el carboncillo. Frotamos la superficie del papel con un trapo limpio; las líneas del lápiz no se borran con tanta facilidad como el carboncillo y permanecen visibles. Así conseguimos que el dibujo inicial contenga sólo la información precisa, sin trazos innecesarios.

3. Las primeras sombras son tentativas y no deben oscurecerse demasiado para que sea más fácil modificarlas sobre la marcha. Aplicamos pequeñas manchas de carbón y las difuminamos con los dedos, extendiéndolas a lo largo de los flancos sombreados de los objetos. La distribución de los tonos aún no implica una verdadera valoración. Trabajamos esta etapa borrando y repitiendo el sombreado hasta que el juego de luces y sombras se corresponda con el del modelo.

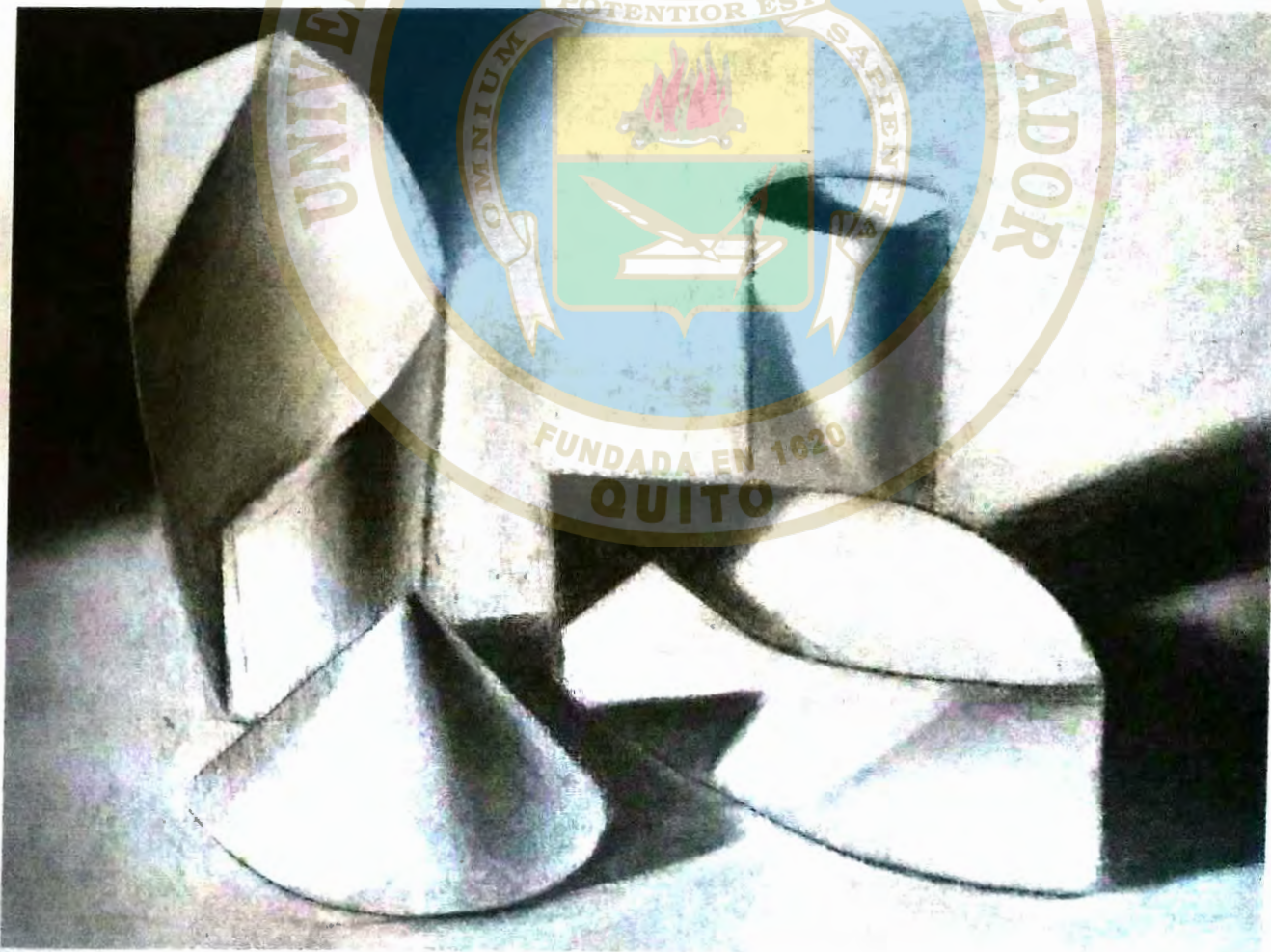
4

4. Llegamos al momento de la verdadera valoración, es decir, de ajustar cada sombra según su intensidad. Las sombras más oscuras se obtienen con el lápiz carbón, que conviene no empezar a utilizar hasta que el dibujo ya esté muy avanzado porque, como sabemos, es difícil de borrar. La alternancia de sombras al carboncillo y a lápiz sólo es efectiva cuando unas se funden en otras creando la sensación de superficies continuas que pasan suavemente de la luz a la sombra.

5. Para conseguir masas de negro, aplicamos los trazos del lápiz insistentemente hasta cubrir el papel. A fin de unificar esas zonas trazadas en una verdadera masa sólida las difuminamos con los dedos. La fuerza del contraste blanco-negro dota de vitalidad a este dibujo que también cuenta con la necesaria sutileza en el degradado de los tonos. Se impone aquí la pureza de las formas y los contornos, la "abstracción" de los principios básicos de todo dibujo de bodegones.



5



estudios Compositivos

para el dibujo de un bodegón fingido



El modelo para este ejercicio es, de nuevo, un grupo de construcciones de cartulina. Esta vez, las figuras recuerdan objetos reales: dos plantas y una jarra. Las figuras no son reproducciones exactas sino que estilizan formas características: así, las "flores" son tiras de papel rizado y la planta está hecha de recortes de cartulina negra.

El propósito es dar un paso más en el estudio de la forma atendiendo exclusivamente a sus contornos, planos, luces y sombras. Por este motivo la iluminación es también aquí algo teatral, con sombras proyectadas contra el fondo que persiguen crear pantallas oscuras sobre las que destaquen los perfiles claros de algunos elementos.



Estos bocetos preparatorios tienen por objeto estudiar la composición del dibujo integrando todas las formas en un bloque unitario con el fin de lograr una representación compacta y coherente. Los tres elementos se acomodan a una figura más o menos trapezoidal a la que se superpone, por abajo, un arco: el que forman las hojas de la planta en primer término. Esta manera de interpretar el motivo, buscando las líneas más sencillas y contundentes, facilita después el trabajo, pues establece un andamio lineal muy sólido. La distribución de luces y sombras acompaña también esta interpretación lineal.



En estos bocetos la búsqueda se centra en el orden de las luces y las sombras, encaminado a la recreación del volumen. El sombreado consiste en unas pocas pasadas de la barra de carbón prensado, un carbón más denso y oscuro que el convencional. Se trata de encontrar un equilibrio entre luces y sombras, entre bloques claros y bloques oscuros. Esta es una manera arquitectónica de concebir la composición: un edificio armónicamente distribuido y, sobre todo, sólido. De ahí que las figuras construidas con cartulina sean, por su simplicidad y regularidad geométrica, muy útiles en este enfoque.

No es difícil construir objetos diversos a partir de pedazos de cartulina. La cartulina debe ser bastante gruesa para que soporte bien su propio peso. No hace falta que los recortes tengan una forma complicada porque al enroscarlos o doblarlos se crean figuras interesantes, las cuales, por otro lado, pueden conseguirse a partir de piezas únicas de cartulina, sin añadidos.



Este boceto establece con firmeza la decisión compositiva a la que se ha llegado tras los anteriores ensayos. Se confirma con claridad la distribución de los elementos a partir de dos figuras simples: un trapecio y un arco; ambos ocupan el espacio del dibujo en toda su dimensión.

Este boceto define el planteamiento de las luces y las sombras. Es igualmente energético y se basa en una clara distribución de muy pocos valores: el blanco del papel, el gris de los objetos en segundo plano y el negro de la planta en primer término. Este negro define, por su fuerte contraste, el espacio de la composición.

bodegón Fingido

con barra de carbón prensado

Los bocetos y ensayos desarrollados en las páginas anteriores nos han permitido estudiar el fundamento compositivo con el que debemos afrontar el dibujo de este tema. A partir de él, Esther Olivé lo dibujará con mayor detenimiento. La técnica empleada aquí es el sombreado por bloques, lo cual es una consecuencia lógica de las aproximaciones anteriores a la valoración del motivo, si bien en esta ocasión serán más de tres los valores elegidos para así lograr una representación más ajustada. Junto a la barra de carbón prensado se emplea también una barrita de pastel color violeta a fin de amenizar el juego de luces y sombras.

1. Las conclusiones derivadas de los bocetos permiten aproximar la composición con las ideas bastante claras. Aunque aquí no se despliegue la enérgica determinación de los bocetos, comprobamos de entrada que las zonas se abocetan según un plan claro: trapecios en la parte superior y un arco en la inferior.

2. La aplicación de las primeras sombras sigue los principios "arquitectónicos" que se plantearon durante el trazado de los bocetos de preparación. Las zonas de sombra tienen una forma muy definida y son verdaderas piezas compositivas dentro del conjunto. Esto lo sugiere la estilización de los elementos que componen esta naturaleza muerta.

1

2



3



3. Las sombras de los objetos son de un valor bastante más oscuro que las del fondo; gracias a esta circunstancia su forma se destaca con claridad y se crea la sensación espacial. Asimismo, la planta de menor tamaño destaca y se adelanta en el espacio compositivo por su tonalidad muy oscura que, aun con todo, contiene cierta diversidad y contraste de valores.

Hemos oscurecido el bloque de sombra del fondo un poco más para unificar las luces de la composición. En este estadio avanzado del proceso, los valores van ganando en matices para que las sombras transiten hacia las luces con delicadeza. Esto se realiza una vez los bloques de la valoración han quedado establecidos con firmeza y sin ambigüedades.

4. El acabado del dibujo consiste en perfilar las cintas de papel que fingen las flores del jarrón. Se oscurecen sus contornos para que destaquen en claro contra una pantalla de valores oscuros. El dibujo resulta muy dinámico gracias al enérgico planteamiento del sombreado y, sobre todo, a la neta configuración de las formas recortadas en cartulina.

4



Preparativos para un bodegón que combina dibujo y aguada

El motivo elegido para este bodegón es extraordinariamente sencillo. Una sola fruta, un limón, y nada más aparte de la sombra de una planta proyectada sobre el muro. Tan sencillo que es difícil de dibujar, porque apenas hay algo que dibujar, sólo espacio vacío. Mercedes Gaspar ha decidido emplear aquí la aguada de tinta. Este medio permite matizar grandes zonas con facilidad creando atmósferas densas y muy atractivas; precisamente lo que se necesita aquí. En las siguientes páginas se presenta el procedimiento y se toman decisiones acerca de cómo emplearlo.



En términos de dibujo, este bodegón no entraña otra dificultad que elegir el encuadre correcto. Limitarse al limón y su entorno inmediato sería quizá demasiado obvio y algo pobre. Este tema necesita de las sombras de su extremo derecho para convertirse en un motivo verdaderamente interesante para el artista.



La sombra de las ramas añade interés y variedad a la forma solitaria de la fruta. Pero éste no es el único motivo por el que resulta interesante la presencia de esas sombras; se trata sobre todo de una cuestión de espacio: las sombras señalan y valoran el plano del muro del fondo y así sugieren la distancia que separa ese plano del limón.



La tinta, incluso la más opaca, es muy dúctil cuando se emplea disuelta en agua; su escala de valores, del negro profundo al gris más delicado, es muy amplia.

Los grafismos, trazos y arabescos que permite la tinta aplicada con plumilla, caña o pincel la hacen especialmente indicada para realizar temas vegetales.



Estos toques de tinta sin disolver los hemos aplicado con caña sobre una mancha de tinta disuelta y todavía húmeda. Las pequeñas aplicaciones se extienden parcialmente y sus contornos se desdibujan. Esta característica conviene al tema planteado, pues algunas de las sombras de hojas no aparecen con total claridad sino algo borrosas.



La tinta empleada es la misma con que se recargan las plumas estilográficas. Cuando se disuelve en agua adquiere unas tonalidades oxidadas muy sutiles. La posibilidad de extenderla con una pequeña brocha de pelo blando ofrece excelentes resultados: zonas de calidad atmosférica y rica textura. Estas superficies sugieren por sí mismas una atmósfera y también un espacio.

Los problemas de dibujo que plantea este ejercicio deben quedar resueltos en las fases más tempranas del trabajo. El encaje compositivo de la obra es muy elemental y se resuelve con unos pocos trazos de lápiz. Lo verdaderamente interesante se concentra en la tarea de matización de la aguada de tinta. Tal matización la determina la cuidadosa disolución de la tinta en agua con el fin de crear las gamas de grises adecuadas a una atmósfera sombría. De la mano de Mercedes Gaspar, veremos cómo lograr amplias extensiones de aguada con facilidad y rapidez y también cómo unificar la composición a partir de ellas.

un bodegón a la Aguada de tinta

1. Aplicamos la tinta con mucha prudencia en las zonas más claras, pues una mancha demasiado oscura no puede rebajarse con facilidad, y aún menos borrarse. En el limón hemos aplicado una pequeña mancha que después hemos extendido con el pincel limpio cargado sólo con agua. Resolvemos la mesa con dos bandas de tonalidad contrastante aplicadas mediante una pequeña brocha de pelo suave.

2. Para facilitar la extensión de la tinta la artista humedece el fondo de la composición con una esponja. La humedad del papel permitirá cubrir completamente el fondo sin dejar rastro alguno de pinceladas. Este procedimiento es típico entre los acuarelistas; aquí lo aplicamos con facilidad a la aguada monocroma.



2

1

3



3. El resultado de extender la tinta sobre el fondo humedecido es una zona de textura esponjosa cargada de distintos matices de gris. Las partes más oscuras son aquellas en las que se ha acumulado una mayor cantidad de tinta. El efecto es muy atmosférico y facilita el trabajo posterior, que consiste en acusar las sombras proyectadas sobre el fondo.

4. Aplicamos las manchas correspondientes a las sombras con tinta sin disolver. En el caso de las sombras de las hojas, hemos realizado las manchas cuando el fondo no estaba completamente seco, por ello el contorno de las hojas queda desdibujado. La sombra del limón la hemos resuelto sobre el fondo seco, por eso su silueta queda claramente recortada. De esta manera tan sencilla y elegante damos por terminado el ejercicio.

4



El propósito de estos preparativos es comprobar la viabilidad técnica del efecto gráfico de una técnica mixta: la combinación de tinta china y lápiz de grafito en una misma obra. Hay que tener presente que el lápiz es un medio algo graso y que sobre sus trazos ningún medio acuoso (entre ellos la tinta) puede adherirse correctamente. Por lo tanto, la tinta se empleará en primer lugar.

Preparativos para un dibujo de flores

Veamos ahora cuál será el orden de trabajo y cómo lo distribuirá Esther Olivé en la realización de este interesante y original bodegón con flores. Un bodegón que sugiere el tratamiento elegido por la sobriedad gráfica que proponen estas flores a contraluz.



El contraluz que ilumina el bodegón convierte a las flores en una simple silueta, la cual puede resolverse con tinta china: unos cuantos trazos de tinta bastan para resolver la forma. Dibujamos las puntas de las flores con trazos finos en tanto que el resto lo cubrimos completamente con tinta.

En este boceto verificamos la efectividad del dibujo de las flores con tinta china. Hemos aplicado el lápiz para comprobar su efecto al contraponerlo con la tinta. Su trazo es mucho más débil y permitirá modelar las sombras y los efectos de transparencia de la cortina que cierra la composición por detrás.

Estos dos dibujos combinan el lápiz con unas aplicaciones muy ligeras de plumilla en la parte superior de las flores. La opción del lápiz se confirma adecuada, sobre todo en la representación de la cortina y de los reflejos sobre la mesa.

Boceto definitivo que nos confirma lo adecuado de esta técnica mixta (así se denominan las combinaciones de dos o más procedimientos en un mismo dibujo o pintura).
 ★ Lápiz y tinta china constituyen una solución gráfica particularmente acertada en esta naturaleza muerta.

Aquí estudiamos el detalle de la botella. El lápiz es un medio ideal para conseguir modelados suaves y muy matizados, como apreciamos en el tratamiento del cristal de la botella. Sin embargo, la relativa suavidad de su trazo en comparación con el de la plumilla impide que el contraste entre los tallos y el resto del dibujo sea lo suficientemente contundente.

Estos bocetos están realizados con tinta china. Aunque ésta, trabajada con plumilla, es perfectamente adecuada para representar este efecto de transparencia, carece de la sutileza y la posibilidad de matización características del lápiz de grafito.



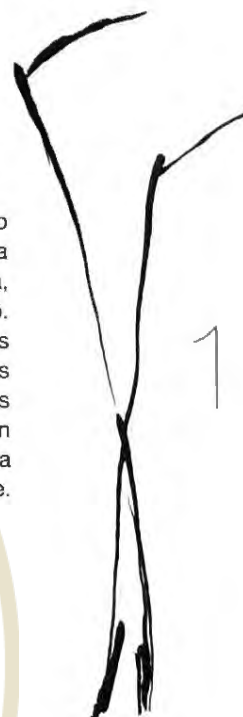
flores a Contraluz

con lápiz y tinta china

Comprobada ya la viabilidad de la técnica mixta que combina el lápiz con la tinta china, Esther Olivé realiza el dibujo definitivo de este bodegón a contraluz. El proceso comienza por el trabajo a tinta; cuando éste quede concluido se realizarán las partes a lápiz. Los criterios básicos que hay que considerar en este dibujo son sencillos: muy pocos elementos y formas muy simples. El encaje y la composición, por lo tanto, no deben suponer ningún problema, sobre todo después de haber trazado repetidamente diferentes aproximaciones al tema, con plumilla y con lápiz de grafito convencional.

1. Realizamos el dibujo a tinta. Trabajamos de forma muy suelta y despreocupada, con trazo desinhibido.

Dibujar así es mucho más efectivo al representar formas vegetales; las líneas trazadas con excesivo cuidado resultan rígidas y poco adecuadas para temas como éste.



2



3



2. Después de retocar un poco los tallos para que parezcan realmente cilíndricos, dejamos la plumilla a un lado y tomamos el lápiz. Éste no debe ser demasiado blando en principio: un HB o 2B. Si bien en las fases siguientes del trabajo utilizaremos lápices más blandos, por el momento es preferible que los tramados sean suaves y poco visibles.

3. La acumulación de trazos tenues y delgados en los pliegues de la cortina crea una interesante sugestión de textura: una superficie delicada y sedosa, como debe ser el visillo del bodegón. Un lápiz muy blando no nos hubiera permitido lograr este efecto por la excesiva intensidad y el grosor de sus trazos. Lo mismo sucede con el sobre de la mesa: los reflejos aparecen insinuados gracias a la suavidad de los trazados a lápiz.

4. Intensificamos los valores anteriores. Empleamos un lápiz algo más blando: un 3B o un 4B. Las sombras de los pliegues, ahora más oscuras, contribuyen a que la transparencia del cristal de la botella aparezca con mayor claridad.

5. En el dibujo acabado destaca la solución aportada a los reflejos de la mesa, mucho más oscuros que el resto del dibujo. Esta mayor intensidad de los valores "acerca" el plano de la mesa hacia el primer término. Observemos el fondo luminoso de la composición; no se ha dejado en blanco como cabría esperar sino que se ha cubierto con unos suaves tramados para integrarlo en la textura gráfica de la composición



el Espacio y la atmósfera

en un bodegón con lápices y carboncillo



El dibujo de bodegones no suele contemplar representaciones atmosféricas de un motivo. Entre otras razones porque las distancias son muy cortas y no hay lugar para expresar grandes lejanías, como sucede en el dibujo de paisajes. Sin embargo, no existe ningún argumento de peso que obligue al artista a evitar el efecto atmosférico. Al contrario, como comprobaremos a continuación de la mano de Mercedes Gaspar, la representación atmosférica puede estar plenamente justificada por la luz que baña un tema como éste: una luz cenital difusa que no promueve sombras duras y que parece envolver las frutas en una delicada gasa blanca.

1. El dibujo inicial no reviste otra complicación que el ajuste de los tamaños y las formas de las peras, formas de por sí poco complejas. La mesa o caja sobre la que se asientan se representa mediante un tetraedro en perspectiva. El dibujo es puramente lineal, trazado con un lápiz de color negro (la mina de los lápices de color es más grasa que la de los lápices convencionales y su tono es menos saturado).

2. El manchado con carboncillo es muy ágil y expeditivo. Consiste en extender manchas con la barrita colocada plana sobre el papel. De esta forma, cubrimos con un velo ligero el fondo y oscurecemos la parte baja del soporte que sostiene las peras.



3

3. A continuación, difuminamos todas esas manchas con un trapo (en la parte superior del dibujo) y con los dedos en la parte inferior. Estos difuminados deben también modelar ligeramente el volumen de las peras. Sobre los difuminados anteriores en la superficie de las frutas comenzamos una labor de matización utilizando un lápiz negro y otro gris. No se trata tanto de desarrollar un sombreado convencional como de modular en gris la piel de las frutas. La alternancia de tonalidades proporciona el efecto volumétrico buscado, pero sin exagerar el volumen, cosa que destruiría el efecto atmosférico que pretendemos.

4. El éxito del dibujo se basa en la extraordinaria sutileza del modelado: las luces y sombras se reparten sutilmente sobre el volumen entero de las frutas, aparecen también reflejos y matices logrados a partir de combinar lápices y carboncillo. La calidad atmosférica envuelve este bodegón sencillo y sugerente.



Al trabajar con lápices de color debemos tener presente que los colores más claros (blanco, grises claros, etc.) permiten fundir los trazos anteriormente aplicados y crear suaves transiciones de claro a oscuro. Así es como se ha logrado el delicado modelado de las frutas en este ejercicio.

una composición en Friso

dibujada en claroscuro

Las composiciones en friso dan solemnidad a los temas de naturaleza muerta. Son composiciones claras y sobrias donde los elementos se distribuyen con total equilibrio. La función del claroscuro es, en este caso, añadir dramatismo a un tema que podría resultar algo anodino por su sencillez. Óscar Sanchís trabaja con una barra de creta blanca y otra sepia (un pardo oscuro), sobre un papel color crema. La creta es parecida al pastel, igual de cubriente pero más dura. Uno de los atractivos de este ejercicio es la claridad en la distribución de las luces y las sombras, que se ajustan perfectamente a las líneas de la composición, siendo éstas, a su vez, pocas y muy simples.



Estos dos esquemas preparatorios plantean la esencia de este tema en su aspecto compositivo y lumínico. A efectos de composición, el motivo se desarrolla en un friso dividido en dos mitades por la horizontal que marca el plano de la mesa. Las diagonales que animan esa horizontal corresponden a las sombras arrojadas del paño y de la fuente con frutas. Los bloques de luz y de sombra se ajustan a este esquema compositivo dividiendo el dibujo en unas pocas zonas de valor neto.

1



1. La sencillez del dibujo, que se basa únicamente en las líneas de contorno de estos objetos de forma regular, permite abordar el planteamiento de las luces y las sombras desde el principio, respetando las líneas esenciales de la composición. La horizontal de la mesa marca el límite de la oscuridad del fondo y así se puede manchar toda esa zona de un tono denso y uniforme, logrado mediante la acumulación de enérgicos trazos en diagonal.



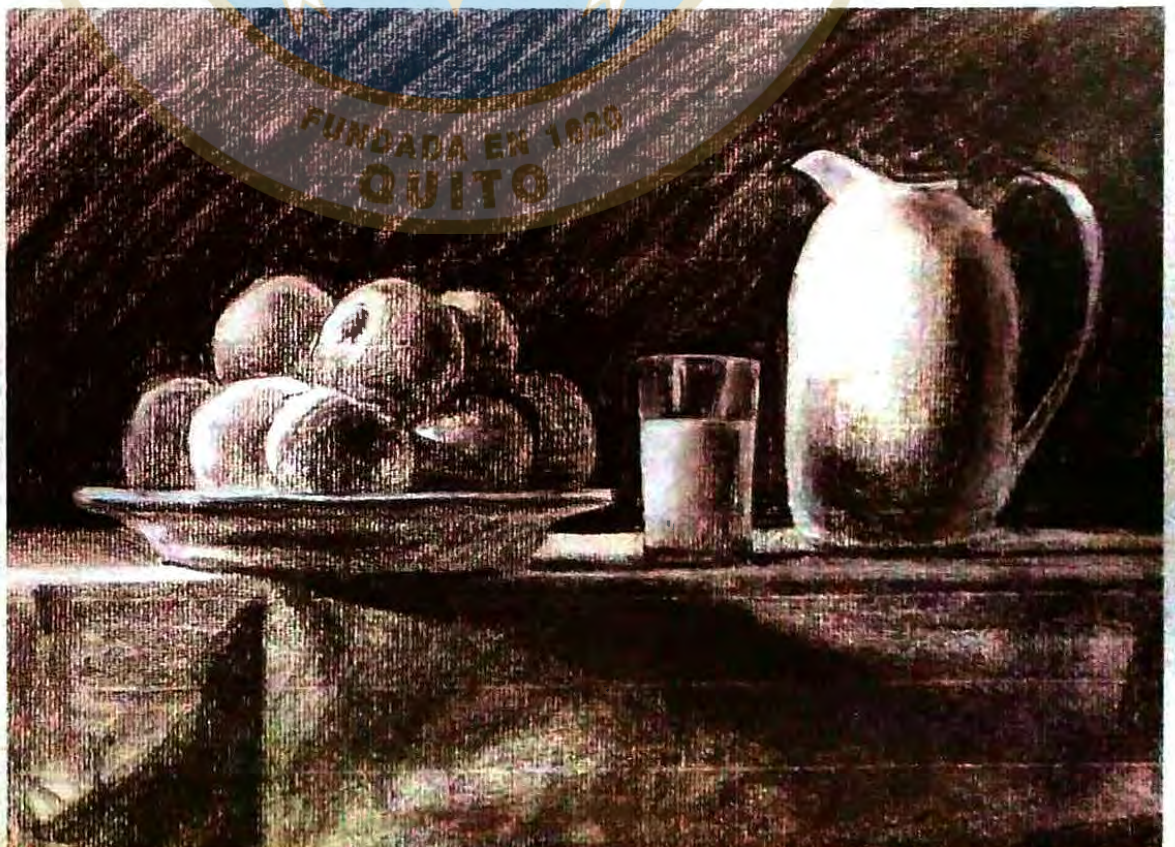
2

2. Manchado completo del dibujo. Observemos que las sombras del mantel están tratadas de manera muy distinta a las del fondo. Si en el fondo utilizáramos la barra de creta de punta, en el paño la frotamos con suavidad sobre el papel por uno de sus lados; así conseguimos las manchas difusas que sugieren eficazmente la textura de la tela.

3. Solucionamos el sombreado del fondo con suma rapidez gracias a la anchura y perfecta definición de las zonas de luz y de sombra. Resta ahora modelar el interior de los objetos. Lo hacemos con cuidado, considerando la forma de cada elemento para que su sombra la redondee correctamente. Al igual que en el mantel, aquí también aplicamos la barrita de creta sepia plana sobre el papel.



4. Una vez el claroscuro ha quedado resuelto, realzamos algunas luces con la barrita de creta blanca. Es obvio que esos realces los aplicaremos en las zonas que en el tema presentan un blanco más luminoso: la leche y la zona clara de la jarra. Las luces en las frutas no han de tocarse más, pues su tono —el del papel— es el adecuado para el equilibrio lumínico de la obra.



escena con Juguetes

dibujada con caña y aguada



Por el tamaño y la distribución de los elementos, este bodegón puede considerarse una escena de interior. Los juguetes serían personajes de no ser por su naturaleza inanimada. Tenemos un caballo de cartón, un oso de peluche y un móvil de pájaros. La composición es muy casual, incluso el encuadre de la imagen deja fuera de ella buena parte del caballo. Mercedes Gaspar pondrá especial énfasis en el juego de luces y sombras que se desarrolla en el centro de la escena y que subraya su particular atmósfera. Este ejercicio se realiza con tinta china aplicada con caña y con una aguada de tinta final.

Este dibujo a caña no pertenece al proceso del ejercicio: lo hemos trazado previamente para establecer con claridad la composición y la distribución gráfica de las líneas. Los elementos están descritos con un ritmo lineal muy melodioso. Es la inspiración para el trazado inicial del ejercicio.

1. Éste es el dibujo que verdaderamente abre el proceso del ejercicio. Está realizado a lápiz y es bastante escrupuloso con los contornos de los objetos; la definición de cada uno de ellos es clara y precisa. La artista ha aplicado algunos trazos de lápiz graso blanco en la zona del pájaro que queda iluminada. Se trata de una reserva del blanco del papel que evita que esa zona se vea afectada accidentalmente por la aguada de tinta que se extiende a continuación.



2



2. Al manchado general con tinta muy disuelta le sigue la aplicación de trazos con caña. El oso de peluche es de color blanco y recibe la luz casi de pleno; la artista lo ha reservado en blanco con el fin de abordarlo en fases más avanzadas del trabajo. La acumulación de trazos crea una textura particular que dirige la atención hacia el centro de la obra.

3. Las manchas están aplicadas con plumilla y tinta bastante disuelta en agua; por esta razón, los trazos se pierden y se confunden en muchos lugares del dibujo.



Con el lápiz-graso blanco y la barra de cera blanca hemos reservado las zonas del dibujo que debían quedar completamente blancas; la tinta resbala sobre el lápiz-graso o la cera y no se adhiere allí donde hay trazos de este tipo.



3



4. El trabajo ulterior consiste en insistir con nuevas tramas de trazos más o menos disueltos en tinta hasta unificar la luminosidad de toda la escena. Era muy importante que los pájaros del móvil parecieran ocupar posiciones diferentes en el espacio, algo que hemos conseguido graduando la entonación de sus sombras para sugerir así el espacio central de la composición.

4

Preparativos para un dibujo de drapeados

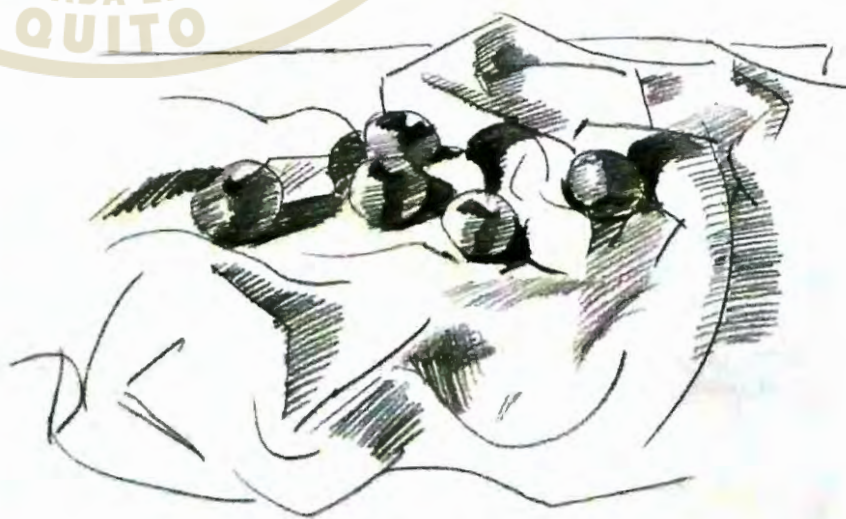


Los drapeados se han estudiado en este libro como uno de los motivos recurrentes en el dibujo de bodegones. Por lo tanto, no podía faltar en esta obra un ejercicio centrado en los pliegues y arrugas de los paños tomados como protagonistas de la obra. En este tema, las manzanas son sólo contrapuntos figurativos a la laberíntica estructura de volúmenes que proponen los pliegues. En esta página se muestra el estudio del motivo: un estudio largo y detallado, pues los pliegues se originan unos a otros y es imposible entender ninguno de ellos si no se tienen en cuenta todos los demás. El claroscuro que refuerza el relieve del paño también es aquí motivo de estudio en vistas al dibujo definitivo cuyo proceso ocupará las siguientes páginas.



Aunque el ejercicio acabe siendo un trabajo en claroscuro, la estructura de los pliegues y arrugas se estudia mucho mejor a través de la línea. Los ángulos, curvas y bruscos cambios de dirección se ven con mayor claridad mediante un dibujo estrictamente lineal como éste. Es importante realizar diversos apuntes, prestando atención a las trayectorias de los pliegues más significativos, antes de abordar la obra definitiva.

La zona central del tema es la que contiene la mayor complejidad. Este boceto ensaya la solución lineal de esa zona destacando los relieves más significativos creados por los pliegues y las manzanas. Se trata de comprobar el contraste formal entre los volúmenes simples y cerrados de las frutas y las formas abiertas y dispersas de los pliegues. Los sombreados están reducidos a la mínima expresión y quedan sintetizados en sencillas series de trazos.

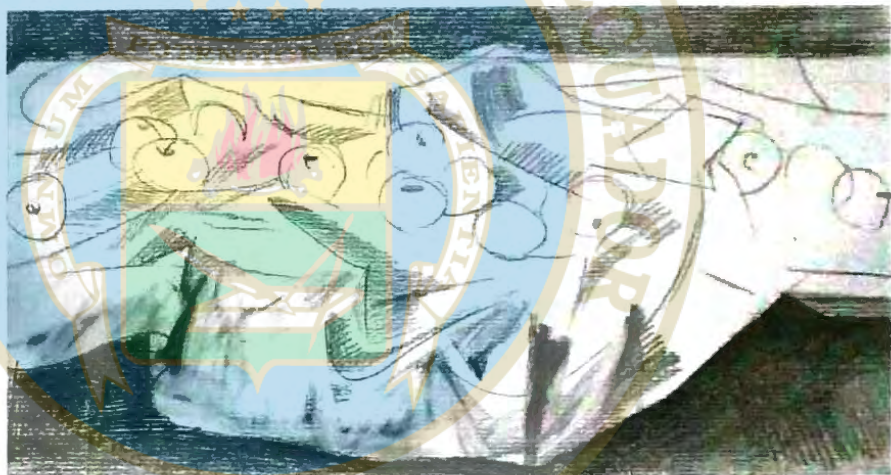




Este dibujo es una comprobación del efecto de contraste básico del dibujo: el blanco del mantel contra el negro del fondo. Desde un punto de vista compositivo es importante que exista un equilibrio visual entre ambos o, dicho de otra manera, que el negro sirva para valorar los contornos de la forma clara y que ésta proporcione al fondo una calidad formal también definida y no sólo un aspecto vago e incierto.



En este dibujo buscamos comprobar la combinación del relieve básico de los pliegues y del contraste del blanco del mantel contra el oscuro del fondo. Los pliegues centrales están tratados con mucha mayor seguridad y eficacia que en ensayos anteriores y su relieve es ahora más nítido y acusado.



La parte más volumétrica de la composición es el centro de los faldones del mantel. Con este ensayo pretendemos resolver el barroco conjunto de abultamientos y depresiones de esta zona. Destaca la igualdad entre los valores más oscuros del faldón y la tonalidad general del fondo de la composición: en esta zona es donde el blanco de la mesa se une e integra con el negro del fondo.



el claroscuro del Drapeado

en un bodegón a lápiz

Realizados los diversos ensayos que delimitan los problemas esenciales de este ejercicio, damos paso a su realización, que corre a cargo de David Sanmiguel. El proceso de este dibujo se atiene a lo expuesto en las páginas anteriores: descripción lineal de los pliegues del mantel, planteamiento básico del contraste general y una detallada realización de cada una de las luces y las sombras de las manzanas y las arrugas. El objetivo es lograr una representación escrupulosa del complejo conjunto de pliegues que no debilite el poderoso contraste lumínico que da interés y dramatismo al motivo elegido.

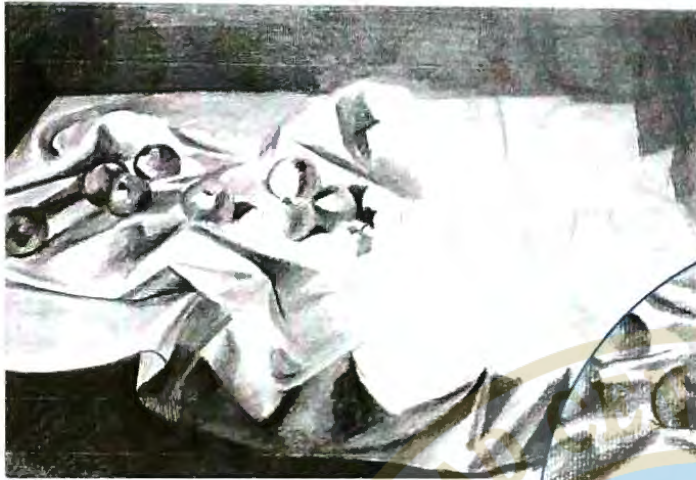
1. Este detallado dibujo lineal es consecuencia directa de los ensayos realizados anteriormente. Representamos la compleja configuración de líneas lo más ajustadamente posible, pero sin dibujar pliegues cuyo desarrollo no hayamos entendido bien, pues ello produciría un efecto confuso o contradictorio, y obligaría a rectificar para empezar de nuevo.

2. Hemos oscurecido casi todo el fondo, lo cual pone de relieve los contornos exactos de la mesa y el mantel. Son claramente visibles los trazos del lápiz aplicados en una misma dirección horizontal. La parte inferior dejada en blanco la reservamos para el juego de luces y sombras que enlaza el drapeado con la oscuridad del fondo.

3. Desarrollamos el sombreado de los pliegues de izquierda a derecha con objeto de evitar que la mano que dibuja (la derecha) vaya emborronando lo ya dibujado al estar en contacto con el papel. Es preferible no remarcar demasiado las sombras de las manzanas hasta el final para impedir que se produzcan desajustes entre ellas y la tonalidad de los pliegues.



3



4



Los pliegues más gruesos del drapeado se modelan con detenimiento y acusando su volumen. No hay inconveniente en interpretarlos como formas macizas si de este modo conseguimos una fuerte sensación de relieve.

4. La zona inferior de los pliegues está casi acabada; en ella se desarrolla la parte más compleja del modelado del paño. La alternancia de sombras muy oscuras y relieves muy claros pone en evidencia los volúmenes más vivos de la mantelería al tiempo que integra a ésta en la penumbra que rodea la mesa. Asimismo, hemos ido realizando las frutas a la par que el resto de los pliegues del paño.



5. En la última fase del dibujo reforzamos las sombras de las frutas para enfatizar su volumen y hacerlo destacar sobre el mantel. Esto sólo podía llevarse a cabo en los últimos compases del trabajo, cuando los múltiples valores de los pliegues están ya fijados. El resultado es un dibujo muy matizado y equilibrado en todas sus luces y sus sombras.



5

Estudio para una composición con envases de vidrio



El vidrio, o el cristal, son materiales difíciles de representar. El espectador poco informado suele admirar desmedidamente el virtuosismo realista de los pintores de jarrones, vasos y lujosas cristalerías; considera que es algo muy meritorio y que es el mérito o la dificultad manual la que otorga calidad a una pintura. Es una opinión respetable y razonable, pero una pintura no se justifica por la dificultad de un fragmento sino por la expresividad y la unidad del conjunto y para alcanzar esa unidad es necesario, a veces, olvidar el virtuosismo imitativo. Tendremos oportunidad de comprobarlo en los ensayos de composición realizados por Óscar Sanchís a partir de una serie de recipientes de cristal.



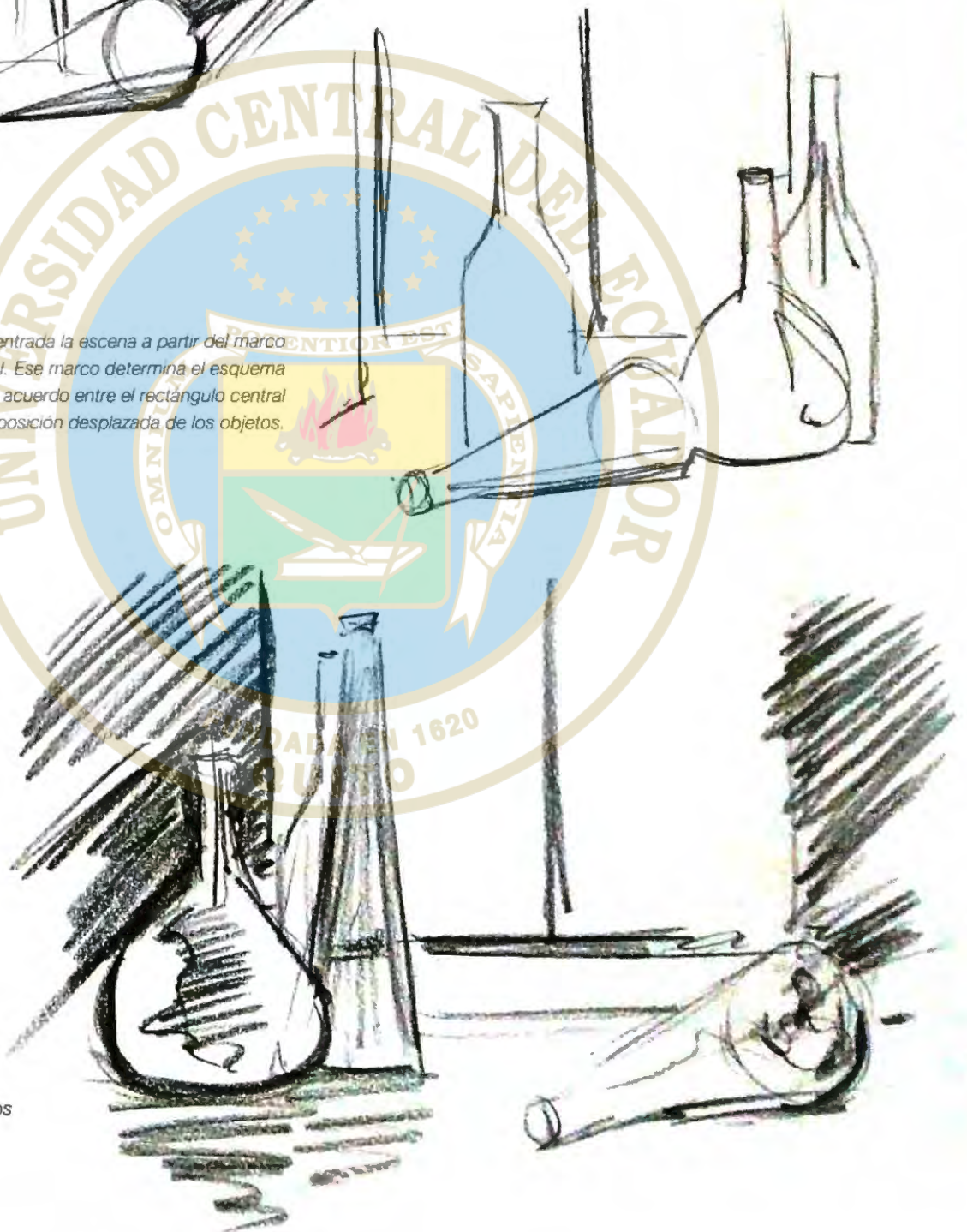
La distribución de espacios en este dibujo la determina el cuadrado del fondo, lugar que podría justificarse por la presencia de una ventana y, por tanto, de una luz posterior. Este elemento estructural organiza los arreglos compositivos de una manera distinta: se abre un espacio en el centro y los envases se separan a derecha e izquierda del encuadre. Esta solución es algo más satisfactoria, por ser más variada, que la anterior, mucho más sencilla.

Éste y los siguientes bocetos indagan en distintas combinaciones de recipientes de vidrio en vistas a su realización en claroscuro. Tan importante como la realización es su disposición armónica. Aquí buscamos una composición centralizada dominada por la verticalidad de una de las botellas que determina a su alrededor la colocación de los demás envases.



Solución compositiva en forma de L invertida: la abertura central queda desplazada hacia la derecha y parcialmente fuera del encuadre. La botella tumbada sobre la mesa apunta ahora en otra dirección y el artista sugiere la oscuridad en la parte izquierda para compensar el gran blanco central. Con todo, la propuesta resulta un tanto desequilibrada, demasiado pesada en su extremo derecho.

De nuevo aquí queda centrada la escena a partir del marco geométrico de la ventana central. Ese marco determina el esquema general, pero no parece haber un acuerdo entre el rectángulo central y la disposición desplazada de los objetos.



Versión simplificada de cómo será la composición definitiva. Finalmente, hemos centrado la ventana en la composición y las zonas de máxima oscuridad se encuentran a uno y otro lado de ella. Éstos no son todos los objetos que aparecerán en la obra final, pero queda marcada la pauta para plantear el ejercicio.

transparencias, brillos y reflejos en claroscuro

Este ejercicio resume todas las complejidades estudiadas a propósito de los efectos de brillo, transparencia y reflejos analizados en este libro. El motivo está compuesto por diferentes envases de vidrio, transparentes y translúcidos, dispuestos en una composición en friso. La iluminación a contraluz produce un fuerte efecto de claroscuro que realza todos los destellos del conjunto. El ejercicio se realiza con la barra de Conté (un carbón muy denso), por Óscar Sanchis, buscando los contrastes limpios y enérgicos que definan bien cada objeto y que subrayen la expresividad de este motivo basado en la fría luminosidad del vidrio.



1. Comenzamos el sombreado de este ejercicio directamente y de un modo frontal: en vez de una aproximación progresiva a las luces y las sombras, el claroscuro empieza desde los primeros compases del trabajo mediante un poderoso contraste de negro contra blanco que realza los brillos de la botella sumergida en la sombra. La barra de carbón se emplea como si fuera un lápiz de trazo grueso, cubriendo por completo el papel por medio de trazos sobrepuestos.

2. Recreamos la transparencia de las botellas situadas a contraluz con sombreados muy tenues. Para garantizar esa suavidad trabajamos con un difumino o con el dedo, ambos manchados ligeramente en carbón. El proceso cumple la lógica estudiada en anteriores capítulos: el travesaño de la ventana queda deformado siguiendo la pauta cilíndrica que impone la botella.

2

3

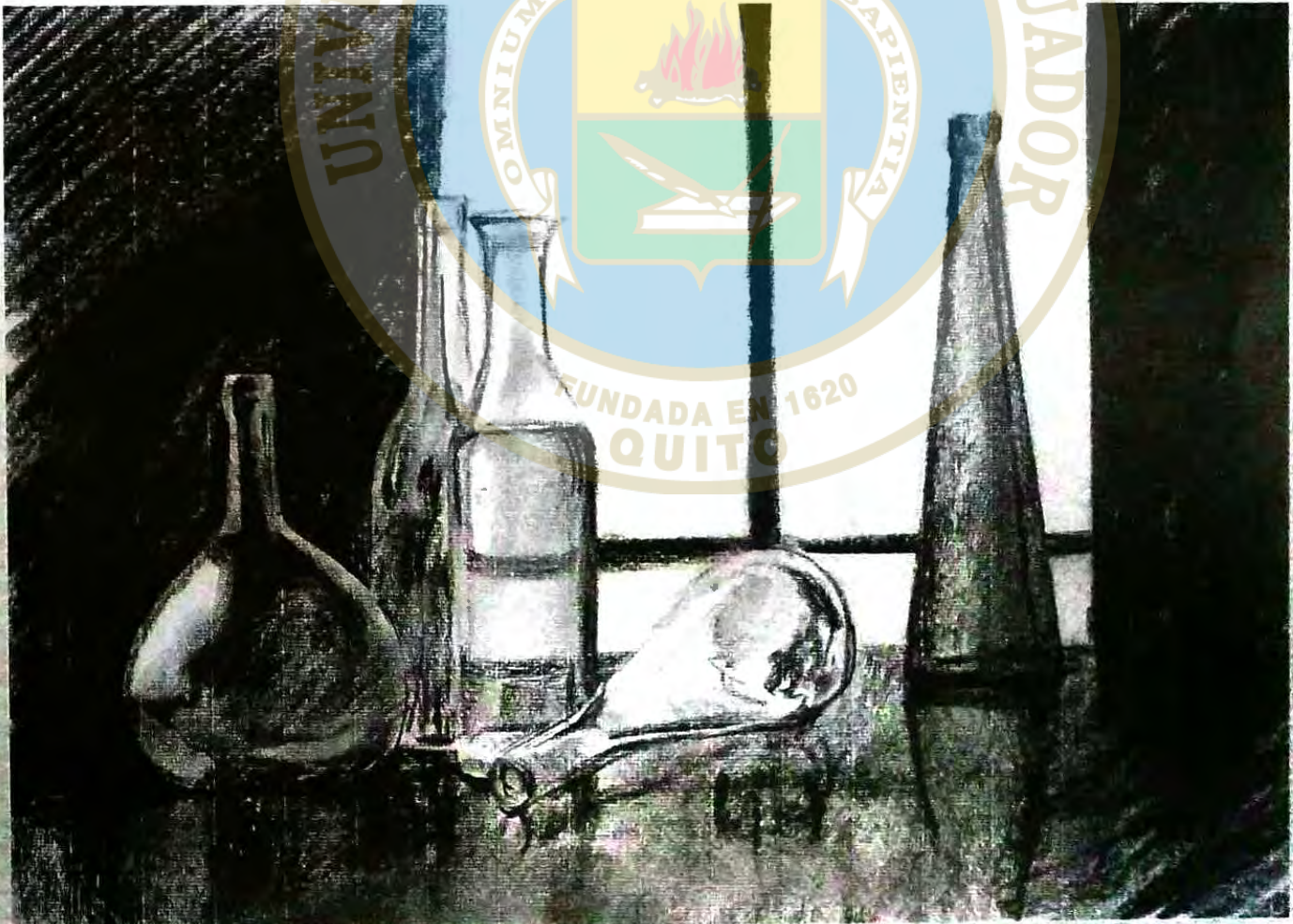


3. Trabajamos el sobre de la mesa con una barra de carboncillo convencional. A diferencia del carbón prensado, el rastro del carboncillo clásico es menos intenso y permite grises medios al arrastrarlo plano sobre el papel. Gracias a estos arrastres (ejerciendo una presión más o menos intensa) representamos el reflejo de los recipientes sobre la superficie brillante de la mesa. También hemos manchado y modelado así la botella translúcida de forma cónica.



4

4. En la parte derecha de la composición volvemos a emplear carbón Conté para obtener un negro equivalente al del extremo izquierdo de la obra. Éste es el contrapeso necesario para equilibrar un dibujo que, de otra forma, "pesaría" demasiado en uno de sus lados y descompensaría la composición.



toda valoración de luces y sombras lleva siempre implícito un sentido pictórico. Un adecuado ajuste de valores sugiere siempre el color. Esto se comprueba viendo el resultado de este interesante ejercicio de dibujo con ceras a cargo de Mercedes Gaspar. Las ceras suelen tener un uso escolar, pero en manos expertas proporcionan excelentes resultados. La artista trabaja aquí con ceras blancas, negras y grises, esencialmente, y una breve intervención de azul que matiza la estricta monocromía de la obra. El tema es una agrupación de pequeños juguetes a los que se ha añadido una tela para escenificar la sencilla composición.



Pequeño bodegón de juguetes, con ceras

1



1. Siempre que utilizemos lápices (minas, cretas o ceras) de color blanco debemos elegir como soporte un papel de color para que ese tono destaque. En esta ocasión, empleamos un papel de color gris, no muy oscuro, que combina a la perfección con el blanco y negro de la obra. El dibujo inicial es un encaje que distribuye las formas en la composición libremente y sin considerar la justeza de contornos, que correrá a cargo del juego de luces y sombras.

2. Los valores extremos negros y blancos llegan en primer lugar y con ellos se define la forma básica de la composición. Naturalmente, matizaremos estas manchas en repetidas ocasiones a lo largo del proceso, pero el efecto general del dibujo se mantendrá prácticamente invariable. Ese efecto general es lo que la artista ha buscado en primer lugar.

2



3



3. Matizamos las tonalidades oscuras con la barrita de color azulado, y retocamos los blancos con gris. El azul, color frío, sugiere distancia o profundidad; por ello tiene sentido que los planos del fondo contengan matices azules. Es oportuno reconocer el acierto del color del papel, que ahora se integra en el dibujo como un valor más en la composición.



4. Cargamos el tono de fondo de matices distintos y parcialmente fundidos los unos en los otros (los trazos de los colores a la cera se funden entre sí al frotar sobre ellos). El negro sólido de la cortina hace las veces de pantalla contra la que se destacan con toda claridad las piezas del juego de construcción.

4



5

5. Dejamos los matices y sombreados más pequeños para el final. Así, ahora son visibles los pormenores del caballo y de las piezas de madera. La riqueza pictórica de este dibujo ayuda a que las distancias y relaciones espaciales entre los objetos estén plenamente definidas, y a la vez que exista una particular atmósfera llena de encanto, muy acorde con el tema del bodegón.

A

Aglutinante. Sustancia que, al mezclarse con un pigmento en polvo, permite a éste adquirir consistencia. Tal consistencia es cremosa en los colores al óleo o a la acuarela, y rígida en las minas de grafito, carbón, sanguina o creta.

Aguada. Procedimiento de dibujo, a la tinta china o con lápices acuarelables, que consiste en extender manchas con pincel. La intensidad de las manchas depende de si están más o menos disueltas en agua.

Albayalde. Carbonato básico de plomo, empleado antiguamente como pigmento blanco para colores en tubo y en barra.

Atmósfera. Degradado de los tonos que evoca el aire interpuesto entre los planos o términos de un dibujo. Asimismo, la atmósfera sugiere la distancia que separa esos planos o términos.

B

Bistre. Denominación tradicional de la tinta color pardo, a veces llamada también sepia, utilizada en dibujos de línea y aguadas.

Bloqueado. Técnica de dibujo que se basa en el silueteado de las formas mediante masas tonales de color sólido. Los medios más habituales para el bloqueado son la tinta china, el carboncillo y las cretas (sanguina, sepia, etc.).

Boceto. Proyecto o estudio de una obra de dibujo o pintura.

C

Carboncillo. Rama carbonizada de sauce, avellano o romero, que se emplea para dibujar.

Carbón prensado. Mina o barra de dibujo elaborada a partir de carbón aglutinado con arcilla y prensado. Su trazo es más denso y oscuro que el del carboncillo convencional.

Claroscuro. Técnica artística que se basa en la contraposición de luces y sombras mediante tramas, bloques o manchas de tonos oscuros.

Contraluz. Efecto de iluminación que se produce al situar el foco de luz detrás del objeto que se desea dibujar.

Creta. Nombre genérico de las minas o barritas de pastel duro de color blanco, negro, sanguina o sepia. El nombre procede de una roca calcárea blanca.

D

Degradado. Zona del dibujo que presenta una progresión decreciente en la intensidad del tono básico.

Los degradados pueden lograrse por difuminado (carboncillo, cretas, pasteles, etc.), por la progresiva suavidad del trazo (lápiz de grafito) o bien por una menor acumulación de trazos o tramas (plumilla, rotuladores, plumas, etc.).

Difuminado. Degradado suave y continuo de una mancha de carboncillo, creta o pastel. Puede realizarse con los dedos, un difuminador o un trapo.

Difuminador. Cilindro de papel esponjoso acabado en punta que se utiliza para extender y rebajar manchas de carboncillo, creta o pastel.

Drapeado. Representación de los pliegues de un paño debidamente sombreados y modelados. Es un motivo recurrente en el dibujo tradicional de bodegones.

E

Encajado. Técnica de dibujo que consiste en trazar una forma simple que englobe y sugiera otra más compleja. Se lleva a cabo dibujando formas geométricas que faciliten el dibujo proporcionado de las formas reales.

Encuadre. Selección de un fragmento significativo del dibujo de acuerdo con el formato del papel sobre el que se va a dibujar.

Escorzo. Acortamiento de las dimensiones de un objeto dibujado debido a la perspectiva.

Esfumado. Técnica que consiste en desdibujar los contornos de los objetos para confundirlos con el fondo que los rodea.

F

Falsilla. Pauta compuesta por una retícula de líneas que permite dibujar manteniendo un estricto control de los espacios.

Fijador. Líquido en aerosol que se pulveriza sobre los dibujos al carbón para evitar que éste se desprenda de su superficie.

Formato. Proporción del papel elegido para dibujar (horizontal, apaisado o cuadrado).

Fundido. Fusión de dos tonos mediante un difuminado. Los fundidos eliminan los contrastes bruscos: los tonos claros se oscurecen paulatinamente y las formas adquieren una apariencia suave y redondeada.

L

Lápiz carbón. Lápiz de mina de carbón prensado que se emplea para dibujos de pequeño formato.

Lápiz Conté. Lápiz cuya mina está fabricada a partir de pigmento negro aglutinado con arcilla y cuyo trazo es muy oscuro y algo más graso que el del grafito.

Lápiz plomo. Lápiz de mina de grafito.

M

Manchado. Proceso de dibujo que consiste en extender manchas genéricas sobre toda la hoja para lograr una primera aproximación al tema dibujado.

Modelado. Técnica de sombreado cuyo objeto es dar una apariencia tridimensional a la forma dibujada. Para obtener el modelado se suelen emplear tonalidades difuminadas.

P

Perspectiva caballera. Modalidad de dibujo en perspectiva donde las líneas de fuga se sustituyen por líneas paralelas en una inclinación que suele ser de 45° respecto a la vertical. Acostumbra a emplearse para el dibujo sencillo de objetos de pequeño tamaño.

Pigmento. Polvo mineral o sintético que, mezclado con un aglutinante, permite fabricar colores y minas.

Punto de fuga. Lugar ideal situado en el horizonte del dibujo al que tienden las líneas de fuga.

S

Sanguina. Pigmento de color rojo ladrillo que se emplea para fabricar minas de dibujo y barras de pastel.

Satinado, papel. Soporte para dibujo de superficie muy lisa adecuado para el dibujo con plumilla.

Sepia. Pigmento de color pardo que se emplea para fabricar minas de dibujo y barras de pastel. Tinta de color pardo, también llamada bistre.

Simetría. Disposición en la que una de sus mitades es equivalente a la otra en cuanto a la forma, número, colocación o tamaño de los elementos. Normalmente, esas dos partes suelen estar definidas por un eje central vertical.

Sombra arrojada. La sombra que proyecta un objeto sobre las superficies que lo rodean.

Sombra propia. La sombra que presenta un objeto sobre su superficie, situada siempre en el lado opuesto a la luz.

Soporte. Superficie apta para el dibujo o la pintura. El soporte más empleado en dibujo es el papel.

T

Técnica tonal. Técnica de dibujo que se basa en el contraste entre tonos y no en el contorneado de las líneas.

Tramado. Red de líneas entrecruzadas que crean zonas de sombra. Constituye la técnica típica del dibujo con plumilla.

V

Valor. Intensidad de tono relativa a otras intensidades. El sombreado se basa en el contraste de valores.

Valoración. Proceso de dibujo mediante el cual se crean distintos grados de luz y de sombra atenuando o intensificando los valores del dibujo.

Dibujo de Bodegón

de entre todos los géneros artísticos, el bodegón es el que da la medida más cabal del ingenio y la imaginación plástica de un creador. No sólo la obra sino también el tema es creación del artista. La naturaleza muerta se convierte, en manos expertas, en algo cargado de vida, intensificado por una creatividad que sabe convertir los objetos más sencillos en signos realmente expresivos y llenos de significado. Sin embargo, esto solo es posible cuando se posee un sólido conocimiento de los fundamentos básicos del dibujo. Esta obra trata de esos fundamentos y de muchos otros aspectos: desde los rudimentos del trazado de objetos simples hasta los acabados más sofisticados de un dibujo, el lector encontrará en ella sobrados motivos de inspiración para desarrollar su propia obra.



ISBN: 84-342-2797-5



9 788434 227972



www.parramon.com