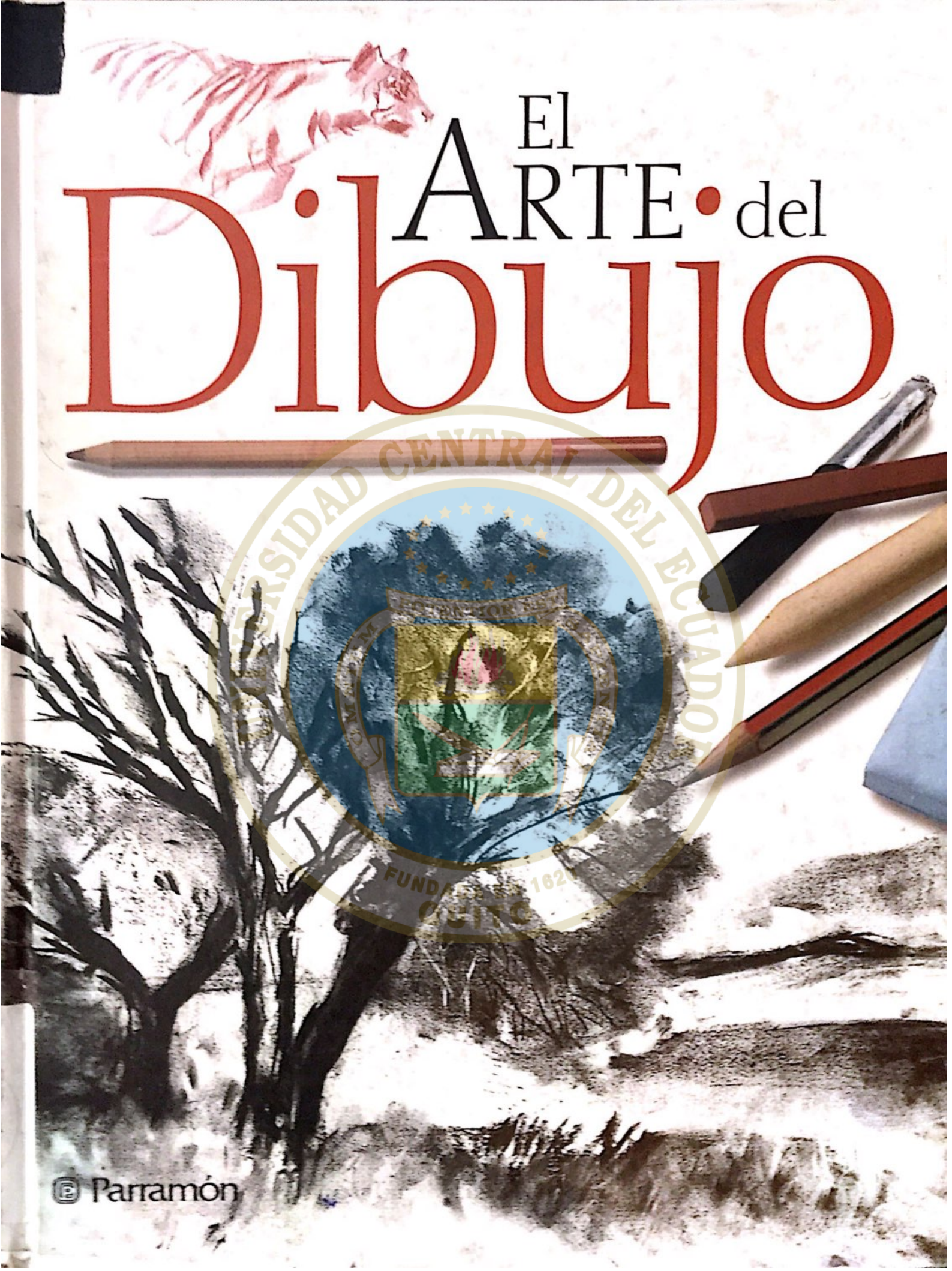
El ARTE del Dibujo



Parramón

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO
Escaneado con CamScanner

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

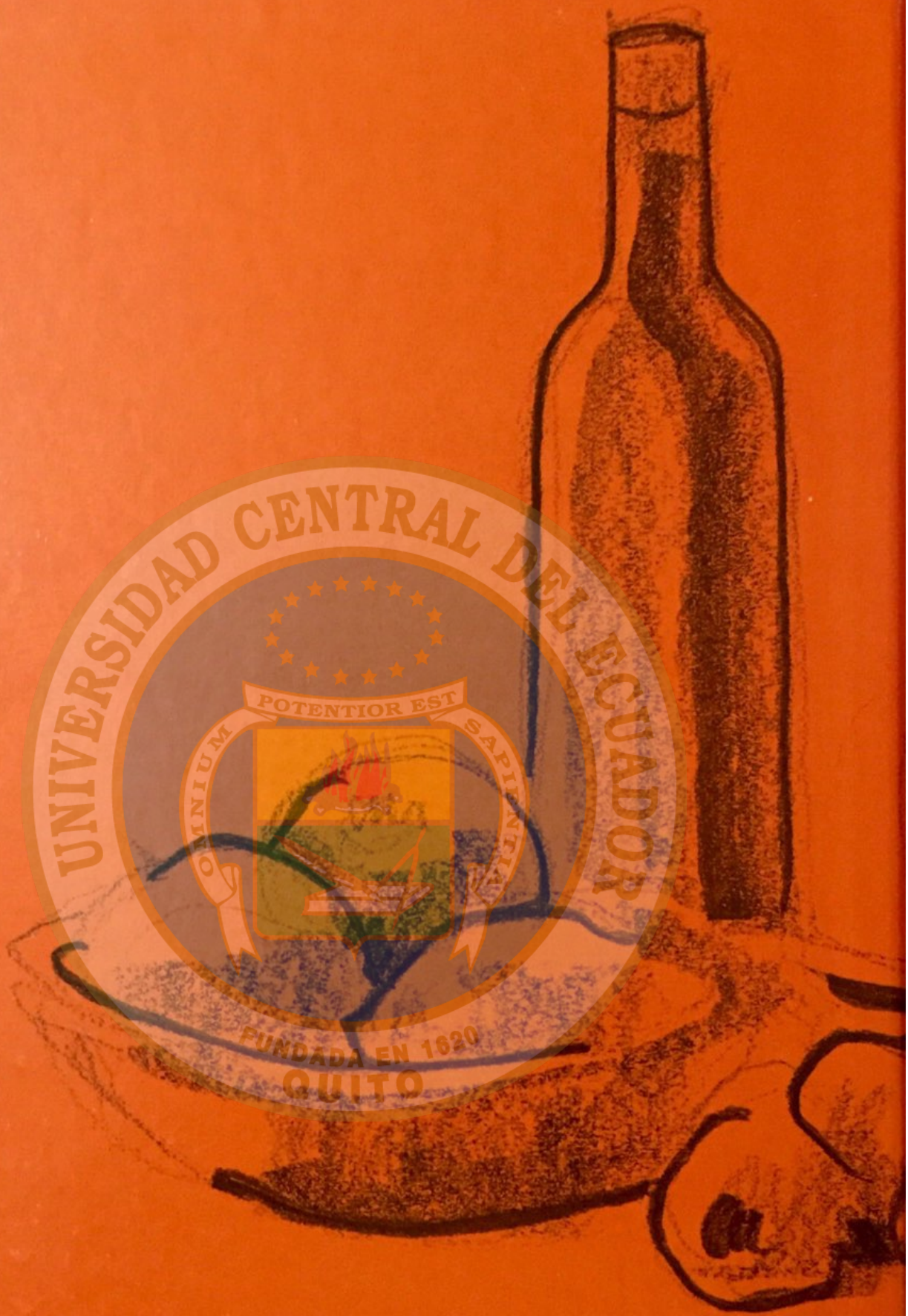
El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

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	Sistema integrado de bibliotecas	**PISO**	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**	



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

El Arte del Dibujo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM CONSENSU
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

El ARTE

Proyecto y realización
Parramón Ediciones, S.A.
Dirección editorial
María Fernanda Canal
Edición
Tomàs Ubach
Ayudante de edición y archivo iconográfico
Mª Carmen Ramos
Textos y coordinación
David Sanmiguel
Realización de ejercicios
Josep Asunción, Vicenç Ballestar, Almudena Carreño, Mercedes Gaspar, Gabriel Martín, Ramon Noé, Esther Olivé de Puig, Joan Sabater, David Sanmiguel.
Diseño gráfico
Toni Inglès
Fotografía
Estudio Nos & Soto, Archivo Parramón
Maquetación
Estudi Toni Inglès (Gemma Grau)
Dirección de producción
Rafael Marfil
Producción
Manel Sánchez
Preimpresión
Pacmer, S.A.

Segunda edición: enero 2011
© 2008 Parramón Ediciones, S.A.

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier recurso o procedimiento, comprendidos la impresión, la reprografía, el microfilm, el tratamiento informático o cualquier otro sistema, sin permiso escrito de la editorial.

Editado y distribuido por
Parramón Ediciones, S.A.
Rosselló i Porcel, 21, 9ª planta
08016 Barcelona (España)
Empresa del Grupo Norma
de América Latina

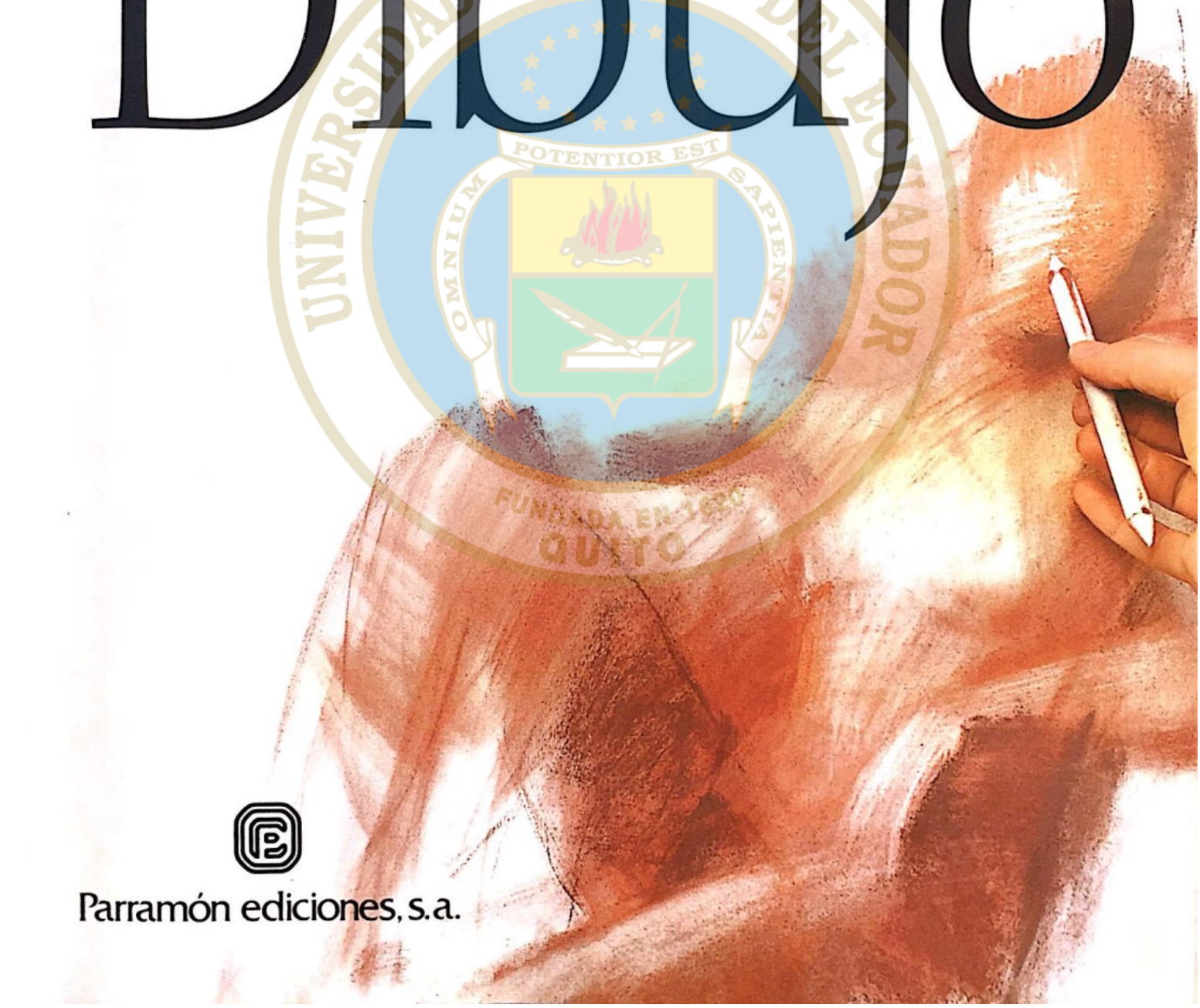
www.parramon.com

ISBN: 978-84-342-3297-6
Depósito legal: B-1.191-2011
Impreso en España

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
1620
SAPIENTIA
Escaneado con CamScanner

del Dibujo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO



Parramón ediciones, s.a.

Escaneado con CamScanner

SUMARIO

EL DIBUJO MONOCROMO 8

EL DIBUJO A LÁPIZ 10
Lápices de mina dura y blanda 12
Variedades y aplicaciones 14
Trabajando con lápices de grafito 16
Líneas, tramas y manchas 18
Soportes para el dibujo a lápiz 20

EL DIBUJO AL CARBÓN 22
Minas, barras y lápices de carbón 24
El uso del carboncillo 26
Accesorios para dibujar al carbón 28
Soportes para el dibujo con carbón 30

EL DIBUJO A LA SANGUINA 32
Sanguinas y cretas 34
Bases del dibujo con sanguina 36
Soportes para el dibujo con sanguina 38

EL DIBUJO A TINTA 40
La tinta china y sus variantes 42
Dibujo a plumilla 44
Dibujo a caña 46
Dibujo a pincel 48
Papeles para dibujo a tinta 50

EL DIBUJO A COLOR 52

EL DIBUJO CON LÁPICES DE COLORES 54
Variedades y presentaciones 56
Técnicas de dibujo 58
Mezcla y combinación de colores 60
Papel para lápices de colores 62

EL DIBUJO AL PASTEL 64
Naturaleza de los pasteles secos 66
Gamas y variedades 68
Líneas, manchas y mezclas de color 70
Rectificaciones y fijado del pastel 72
Los pasteles grasos 74
Soportes para el dibujo con pasteles 76

DIBUJO CON TINTAS DE COLORES 78
Mezclas de colores 80
Aguadas 82
Papeles para tintas de colores 84

EL DIBUJO CON ROTULADORES 86
Variedad y uso de los rotuladores 88
Técnicas con rotuladores 90
Instrumentos de escritura y rotulación 92
Soportes para el dibujo con rotuladores 94

Escaneado con CamScanner

LAS TÉCNICAS DEL DIBUJO 96

EL DIBUJO OBJETIVO 98
Plantillas y cuadrículas 100
Formas elementales y geometría 102
La técnica del encaje 104
Procedimientos para encajar del dibujo 106
La línea descriptiva 108
PaP: Composición y encaje, a lápiz 110
PaP: El estilo lineal en un interior 112

EL DIBUJO EN PERSPECTIVA 114
Conceptos y términos de perspectiva 116
La línea del horizonte 118
Líneas y puntos de fuga 120
La perspectiva paralela 122
La perspectiva cónica 124
La perspectiva aérea 126
PaP: Una perspectiva urbana 128
PaP: La perspectiva implícita en el paisaje 130

MODELADO Y SOMBREADO 132
Los valores 134
La luz y el claroscuro 136
Medios de valoración y de sombreado 138
Sombreado por tramas 140
Sombreado por difuminado 142
El contraste simultáneo 144
PaP: Un olivo sombreado mediante trazos 146
PaP: Sombreado por tramas 148
PaP: Contraluz en un paisaje 150

NOTAS, ESBOZOS Y APUNTES 152
Medios para tomar apuntes 154
Apuntes de figura 156
Apuntes de paisaje 158
PaP: Apuntes urbanos 160
PaP: Apunte de figura desnuda 162

EL DIBUJO SUBJETIVO 164
La interpretación 166
El juego gráfico 168
El inacabado 170
La estilización y la deformación 172
PaP: Interpretación de una naturaleza muerta 174
PaP: Una interpretación floral 176

LOS TEMAS DEL DIBUJO 180

EL DIBUJO DE BODEGONES 182
Formas de organizar el bodegón 184
Temas para la naturaleza muerta 186
El bodegón con flores 188
PaP: Una composición en friso 190

EL DIBUJO DE PAISAJE 194
La composición del paisaje 196
El punto de vista y el horizonte 198
El paisaje en síntesis 200
El dibujo del cielo 202
El dibujo del agua 204
PaP: Cielo y atmósfera en un paisaje 206
PaP: Del valor al color: un parque 210

EL DIBUJO DE ANIMALES 214
Esquemas útiles 216
Apuntes y notas del natural 218
La práctica del apunte 220
PaP: Dibujo de una vaca a la sanguina 222

EL DIBUJO DE LA FIGURA HUMANA 224
Proporciones y esquemas 226
La figura a grandes rasgos 228
La representación del movimiento 230
PaP: Proceso de construcción de la figura 232
PaP: Desnudo de espaldas a la sanguina 234
PaP: Desnudo tendido al pastel 236

Escaneado con CamScanner

PRESENTACIÓN

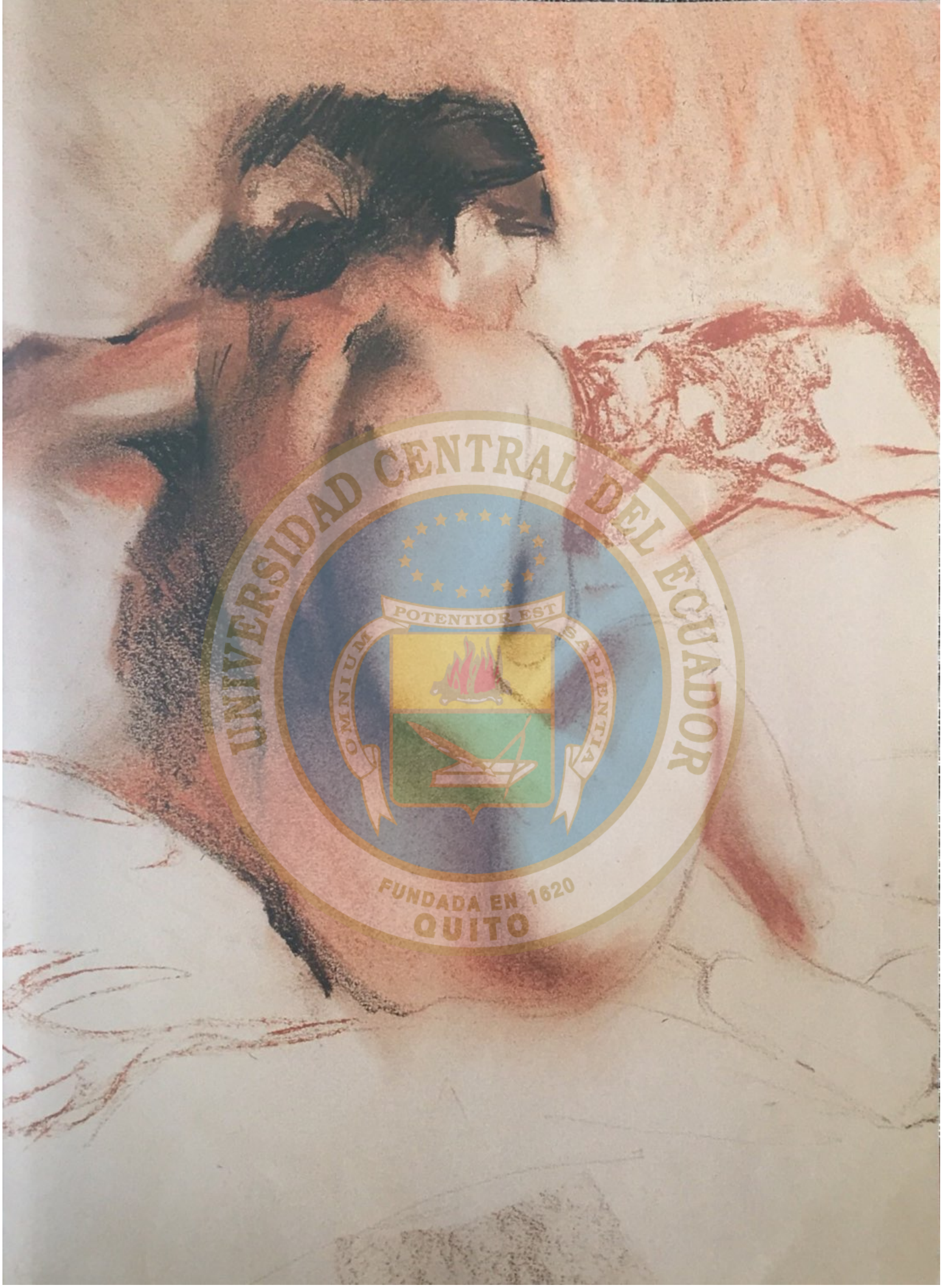
La creatividad puede ser un impulso espontáneo e inesperado, pero lo habitual es que sea el resultado de un paciente proceso de trabajo. En cualquier caso, el dibujo es la herramienta y la manifestación principal del empuje creativo. En cualquiera de sus formas, es el cauce que permite al artista concebir y realizar su obra.

El dibujo es el fundamento de las artes plásticas y una herramienta esencial para la comunicación y la expresión de las ideas artísticas. Ha sido siempre la disciplina central del aprendizaje del arte y los más destacados artistas actuales siguen considerándolo el eje y el motor de su trabajo. Toda obra de arte tiene su origen en el dibujo y, muy a menudo, éste es también su culminación.

Esta obra constituye el más completo compendio sobre los materiales, procedimientos y técnicas del dibujo artístico. Se halla dividida en cuatro grandes bloques monográficos que recopilan en sus páginas todos los aspectos técnicos y prácticos que puedan salir al paso a un dibujante, sea cual fuere su grado de experiencia o su aptitud profesional. Puede leerse como un manual práctico, como un libro de consulta o bien como una fuente de sugerencias e inspiración, gracias al gran número de obras de todas las temáticas y los estilos en ella reproducidas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

El Dibujo Monocromo

- El dibujo a lápiz
- El dibujo al carbón
- El dibujo a sanguina
- El dibujo a tinta

La forma más primitiva de expresión artística es el dibujo. Incluso la escritura tiene sus orígenes en unas grafías que, de hecho, son dibujos. Un pedazo de carbón fue el primer medio de dibujo y éste fue y es, antes que nada, un medio monocromo. El negro de la línea sobre el blanco del papel sería el emblema característico del arte del dibujo. Negro sobre blanco supone la mínima expresión de los medios artísticos y es el núcleo por donde cabe empezar el itinerario propuesto en este libro.

El carbón y el grafito, el carboncillo y el lápiz, son los dos procedimientos esenciales para el dibujo. Casi todos los demás procedimientos podrían extrapolarse de ellos, incluso cabe decir que, dominando ambos, se cubre la mayor parte del ámbito del dibujo. A parte del dibujo con carbón y grafito, en esta sección se estudia el dibujo a la sanguina y el dibujo a tinta china, dos modalidades clásicas que gozan de tanta aceptación como las anteriores.

En las siguientes páginas se repasan de un modo exhaustivo los materiales básicos de estos procedimientos, su historia, procedencia y fabricación, así como todas sus variantes, prestando especial atención a los múltiples resultados que pueden obtenerse con su manejo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

OCROMO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO A LÁPIZ

El lápiz clásico es la mina de grafito. Los primeros lápices se fabricaron a mediados del siglo XVI en Inglaterra. El lápiz primitivo era un pedazo de grafito envuelto en piel de oveja. Al extenderse su uso por Europa se ensayaron distintas soluciones hasta que los artistas italianos concibieron una funda de madera que mejoró su manejo. El grafito se cortaba en láminas y éstas en barras que se embutían en muescas largas practicadas en listoncitos de madera. La fabricación en serie de lápices no comenzará hasta mediados del siglo XVIII, en los albores de la revolución industrial.

Adolf Von Menzel (1815-1905), *Estudios de figura.* The J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

La mina de plomo: el lápiz de grafito

El grafito es un mineral de color gris plomo brillante que se descubrió en 1564 en Borrowdale, Inglaterra. Al principio se le consideró una variedad del plomo, hasta que en 1779 el químico sueco Karl Wilhelm Scheele demostró que se trataba de carbón cristalizado. En 1789 el geólogo alemán Abraham G. Werner lo llamó grafito en honor a su empleo como medio de escritura. La confusión con el plomo llega hasta nuestros días: actualmente, aún se sigue hablando de "lápiz-plomo" o de "mina de plomo" a propósito del grafito y la palabra inglesa con la que se designa la mina de un lápiz continúa siendo *lead*, es decir, plomo.

El grafito es un mineral (carbón cristalizado) de tacto graso y que deja un rastro denso al frotarlo contra una superficie rígida.

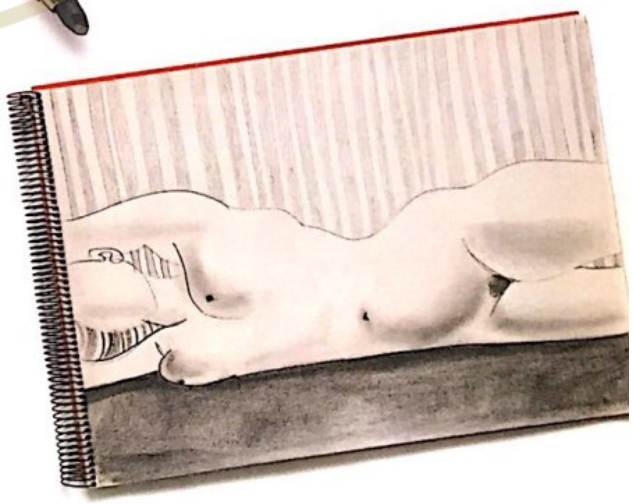
COMPOSICIÓN DE LAS MINAS

A finales del siglo XVIII, los fabricantes de lápices más importantes desarrollaron el método de elaboración de las modernas minas de grafito mezclando este mineral pulverizado con arcilla cerámica y cociendo la mezcla para darle rigidez. A mayor proporción de arcilla, mayor es la dureza de una mina, cuyo grosor oscila alrededor de los 2,5 mm en la mayoría de las marcas.

Las presentaciones del grafito son variadas, pero la elaboración sigue siempre el mismo proceso de cocción del mineral con la arcilla cerámica.

Las barras y minas de grafito están en realidad compuestas por una proporción variable de mineral más el añadido de arcilla cerámica.

El grafito permite trabajar tanto la línea como el trazo y la mancha, siempre en un registro tonal moderado y sin contrastes fuertes.



Escaneado con CamScanner

Lápices de mina dura y blanda

Una mina dura proporciona un trazo más fino, delicado y preciso y puede afilarse mucho más que una mina blanda. Las minas blandas, por el contrario, resultan más útiles en los dibujos donde cuenta sobre todo la agilidad y contundencia de los trazos (bocetos, apuntes, esbozos o dibujos con sombras muy marcadas). Todos los fabricantes sirven lápices en distintos grados de dureza, hasta un máximo de 20 grados diferentes.

Grados de dureza

La dureza de una mina se indica en el mango del lápiz mediante un número que es tanto más alto cuanto más dura es la mina. Esto es característico de las gamas de lápices de escritura, que suelen ir del 1 al 4. En las gamas de mayor calidad la indicación incluye las letras H (duro) o B (blando), acompañadas de una numeración que muestra el grado de dureza o blandura. Algunos lápices de escritura pueden presentar la indicación F, que significa que la punta puede afilarse mucho (equivalente a que la mina es dura). La indicación HB, que podría traducirse como ni "duro ni blando", ocupa el lugar intermedio en las gamas más extensas y es la más adecuada para la escritura.

Las diferencias de intensidad en el trazo son considerables cuando se emplean lápices duros combinados con lápices muy blandos (de trazo muy oscuro).

Una gama profesional de lápices de grafito de calidad puede abarcar 13 intensidades distintas, tal como se consigna en esta imagen.

Gama de lápices de grafito en la que se comprueba la diferencia de intensidad de sus minas.

Escaneado con CamScanner

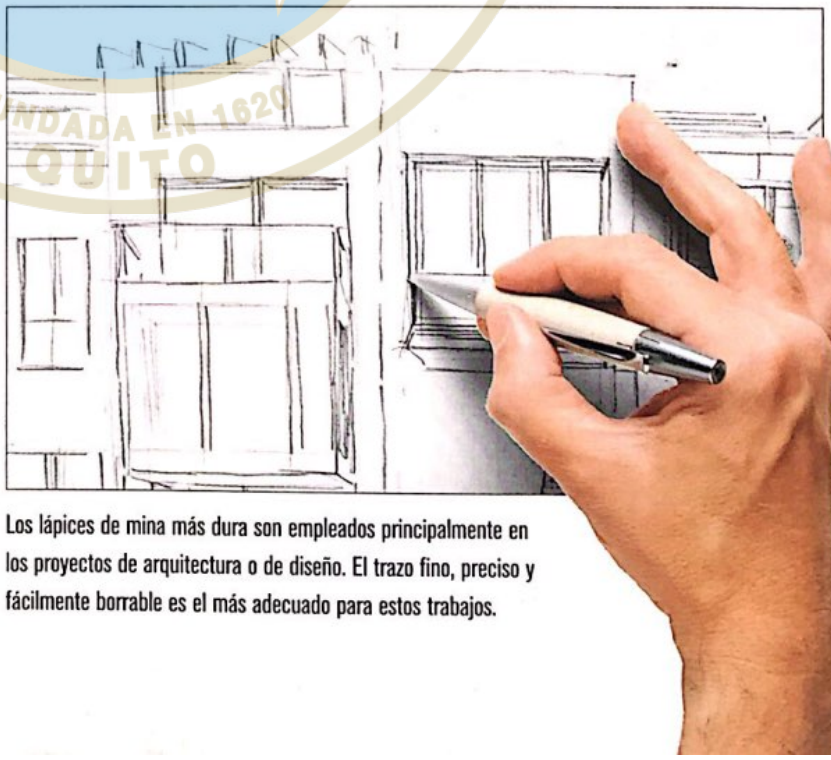
Dibujo artístico y dibujo técnico

Los lápices de mina más dura son poco empleados por los artistas, ya que su trazo es demasiado tenue para la mayoría de los trabajos artísticos (apuntes, esbozos, bocetos, dibujos elaborados, etc.). Su utilidad se demuestra en el dibujo de precisión o dibujo técnico, que exige el máximo ajuste de los trazos y la mínima ambigüedad en la lectura gráfica. La extremada delgadez de la línea de una mina dura muy afilada satisface plenamente esas necesidades.

EL CEDRO

Es la madera con la que se fabrican los lápices: es lo suficientemente blanda como para facilitar el afilado y resistente y rígida como para asegurar la calidad del lápiz. Hoy en día, la inmensa mayoría de los lápices producidos en todo el mundo se fabrica con madera de cedro de California, un árbol que se replanta constantemente y que tiene asegurada su sostenibilidad ecológica.

En este dibujo se han empleado cuatro valores distintos de línea correspondientes a otras tantas durezas de lápiz



Los lápices de mina más dura son empleados principalmente en los proyectos de arquitectura o de diseño. El trazo fino, preciso y fácilmente borrable es el más adecuado para estos trabajos.

Escaneado con CamScanner

Variedades y aplicaciones

Las minas de grafito se dividen en dos grupos: las que se insertan en un portaminas y las que se manejan como un lápiz convencional. Las primeras oscilan entre 1 mm (o incluso menos) y 6 mm de grosor; y suelen comercializarse en tres o cuatro grados de dureza, según las marcas. La minas con forma de lápiz ("todo mina") se afilan con facilidad y se presentan en diferentes durezas (de cuatro a seis grados, según el fabricante).

Presentaciones diversas del grafito para artistas: lápices, minas y barras, todos fabricados en distintas durezas de mina.

Escaneado con CamScanner

EL GRAFITO ACUARELABLE

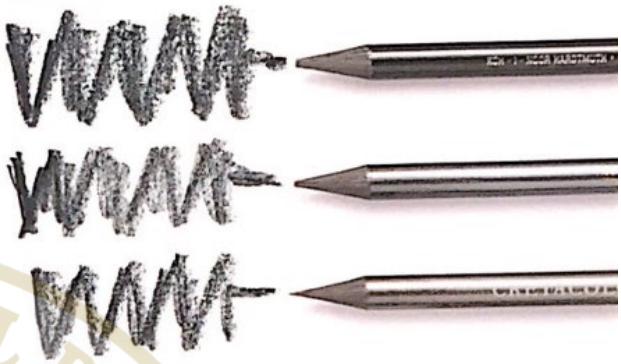
Es una variedad de mina cuyo aglutinante es soluble en agua, lo cual significa que los trazos pueden diluirse al frotar sobre ellos con un pincel húmedo. En los últimos años, la tendencia de producir variedades acuarelables para todo tipo de minas y barras de grafito ha ido en aumento y, en la actualidad, todas las marcas sirven esta versión en todas las modalidades y presentaciones.

Barras y minas de grafito

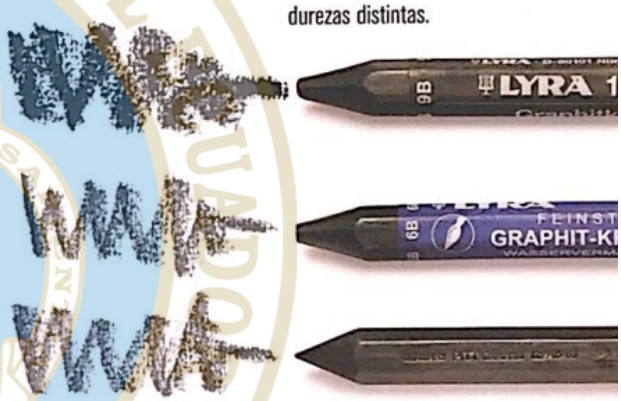
Las ventajas del grafito combinado con arcilla cerámica se ponen de manifiesto en las múltiples variedades de minas y barras de grafito. La rigidez de las minas elaboradas por los modernos procedimientos permite prescindir de la funda de madera y ofrecer piezas de mineral sólido de tamaño y forma variables. El interés de estos utensilios reside en su manejo directo, en el total aprovechamiento del grafito y en que el artista puede prescindir de afilalápices (a menos que desee una punta aguda), ya que la mina siempre está a la vista. La ventaja radica en la ausencia de la madera: las minas más finas no necesitan ser afiladas y las más gruesas permiten un grosor de trazo muy superior al de cualquier lápiz, además de favorecer la extensión de manchas grises al aplicar la barra plana sobre el papel.

Barras gruesas de grafito de sección redonda, cuadrada y rectangular

Los lápices "todo mina" son barras de grafito sin funda de madera (pueden llevar un fino recubrimiento de plástico), que se sirven en gamas de cinco o seis durezas distintas.



Barras de grafito afiladas, de cuerpo hexagonal, de tres durezas distintas.



Los portaminas facilitan el trabajo con minas de grafito de distintos calibres. Los más prácticos para el artista son los que cargan una mina de calibre grueso que ofrece un trazo que tanto puede ser fino como denso y oscuro.

Escaneado con CamScanner

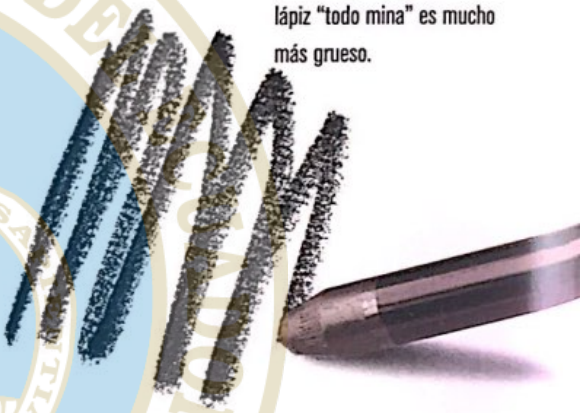
Trabajando con lápices de grafito

La técnica del dibujo a lápiz de grafito es puramente intuitiva y no tiene secretos. Sin embargo, los resultados apetecidos sólo se obtienen utilizando el lápiz de una manera concreta y no de otra. A cada tipo de trabajo corresponde una forma de difuminar, borrar o sujetar el lápiz. A continuación, se explican éstos y otros factores importantes que entran en juego al trabajar con lápices o minas de grafito.

Los lápices "todo mina" pueden rendir trazos finos si se aplican de punta sobre el papel.

Maneras de sujetar el lápiz

Si se toma el lápiz como un instrumento de escritura, sujeto cerca de la punta, es más fácil controlar los detalles y la precisión de la línea, pero se pierde sentido de conjunto y es casi imposible dominar el dibujo por entero. Si se toma desde más arriba, manteniendo el bastón en el interior de la mano, se pueden realizar trazos amplios con mayor seguridad; es la manera adecuada de proceder al inicio de la obra. Para conseguir sombras y grises intensos trabajando con minas blandas, se puede sujetar el lápiz muy cerca de su punta y presionar la mina plana contra el papel.



Cuando la punta queda roma por el desgaste, el trazo del lápiz "todo mina" es mucho más grueso.

El trazo del lápiz varía en grosor según se aplique de punta o inclinado sobre el papel.

El desgaste puede provocar biseles que favorecen el trazado de líneas gruesas.

Las aristas de las barras de sección cuadrada o rectangular facilitan el trazado de líneas muy finas.

Escaneado con CamScanner

LIMPIEZA GENERAL

Si se difumina constantemente con los dedos, es aconsejable lavarse las manos una o dos veces durante la sesión, porque la combinación de grafito y sudor acaba por ensuciar el papel. Muchos artistas optan por colocar un trozo de papel bajo la mano, mientras dibujan, para evitar que ésta toque y manche el papel.

Difuminados y borrados

El grafito blando, de tono intenso, puede difuminarse mediante el uso de difuminos para conseguir grises y degradados sin rastro de trazos. Sin embargo, la mayoría de los dibujantes suelen difuminar directamente con el dedo para obtener un mayor control de los degradados. El grafito se borra fácilmente con gomas de caucho. Una goma sucia mancha el papel; para evitarlo, se puede limpiar frotándola sobre una hoja aparte antes de cada uso. Si los detalles que hay que borrar son muy pequeños, se puede cortar un pedazo de goma para aprovechar las aristas. En caso de que el dibujo esté muy avanzado, se coloca un pedazo de papel justo debajo del detalle que se desea borrar para que el borrado no afecte a ninguna otra zona del trabajo. Después de cada borrado, se deben eliminar los restos de goma con un cepillo suave o un pincel de abanico. Es muy importante que en el trabajo acabado no queden restos porque éstos continuarán absorbiendo y borrando la parte del dibujo donde se encuentren hasta hacer desvanecer las líneas.

Los trazos más precisos se obtienen trabajando con el lápiz aplicado de punta.

Aplicada sobre su flanco, la mina del lápiz crea trazos gruesos y difusos.

En este dibujo se pueden estudiar distintos trazos, tramados y líneas resueltos a lápiz, además de manchas de sanguina y carboncillo.

Aquí, las diferencias de trazo responden a distintas inclinaciones del lápiz sobre el papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO
Escaneado con CamScanner

Líneas, tramas y manchas

En un dibujo basado en líneas sin ningún sombreado que las acompañe, el peso entero de la obra recae en las evoluciones y trayectorias de esas líneas, por lo que debe existir un interés suplementario en tales recorridos aparte de la estricta representación del tema. Las tramas son conjuntos de líneas yuxtapuestas o superpuestas que crean zonas de sombra de intensidad variable. En el dibujo a lápiz las manchas son el resultado de tramados tupidos al máximo.

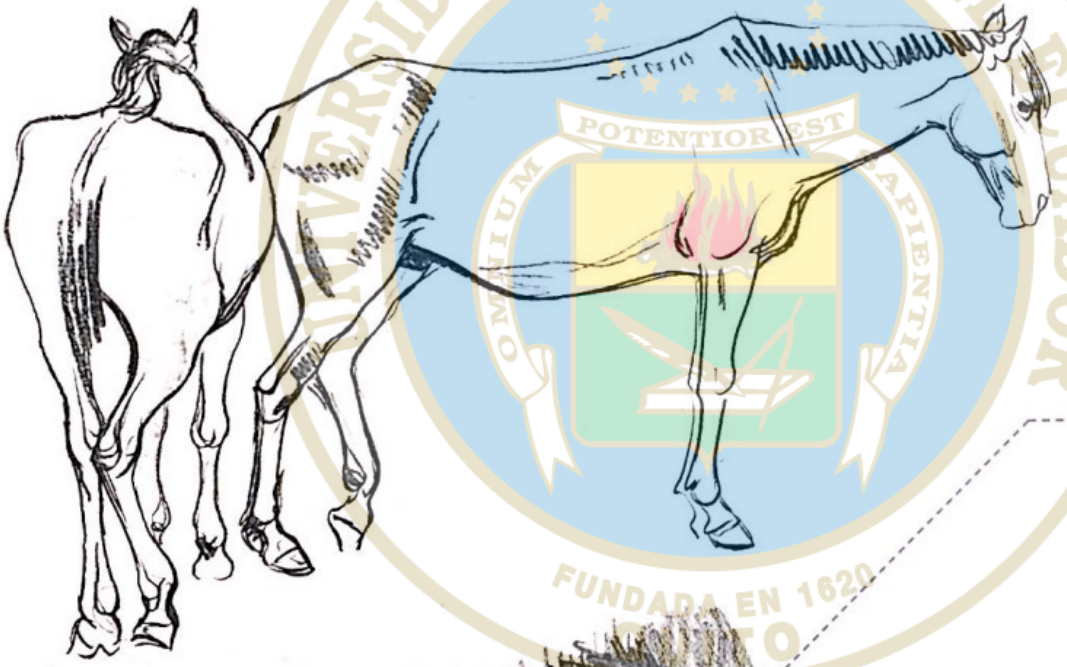
Líneas

Las líneas son el recurso característico de todos los procedimientos de dibujo de trazo fino y en particular del lápiz.

Tramados

Las tramas 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.

Dibujo basado exclusivamente en la línea de un lápiz blando. El grafito se presta magníficamente a este tratamiento escueto de la forma. Obra de Ramon Noè.



En este paisaje los sombreados se han resuelto en su mayoría a partir de tramados paralelos de distinta intensidad.

Trama cruzada.

Tramas paralelas alternadas y de distinta intensidad.

Escaneado con CamScanner

LOS DETALLES EN LAS SOMBRAS

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

Los valores de las manchas

Las distintas intensidades de sombra las determina la densidad de los trazos (más o menos apretados) o su dirección (vertical, horizontal o diagonal). Combinando ambos factores la serie de valores se puede extender mucho. Además, cada una de esas tramas (o manchas, si son muy tupidas) crea una textura que añade un valor visual característico: las sombras más oscuras nunca son completamente negras y en ellas se distinguen los diferentes trazos; además, las luces no son completamente blancas en casi ninguna zona del dibujo.

Trama paralela simple de trazos largos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

Soportes para el dibujo a lápiz

Como todo papel destinado a fines artísticos, los papeles de dibujo deben estar completamente libres de ácidos para asegurar su conservación y evitar su amarilleado. En las calidades profesionales, el papel de dibujo se fabrica en acabados satinados, de grano fino y verjurado. Cada medio de dibujo exige un tipo de papel. Sin embargo, el grafito, por su naturaleza grasa, puede emplearse en casi todas las modalidades de superficie lisa o algo rugosa.

Bloc de papel de grano medio para bocetos con grafito.

Papeles satinados o estucados

Son papeles de grano imperceptible prensados en caliente precisamente para acentuar el alisado: como soportes del grafito, proporcionan una gran gama de grises y dan muy buen resultado en los fundidos y difuminados. Los papeles estucados son aún más lisos que los satinados y poseen un cierto brillo que combina bien con la naturaleza grasa y brillante del grafito.

Los papeles lisos son los más adecuados para el dibujo con lápiz de grafito.

Escaneado con CamScanner

OTROS SOPORTES

El grafito puede emplearse también sobre madera o sobre tela. La mayoría de soportes son aptos, siempre que no resulten demasiado rugosos o que su color no sea oscuro. Si se emplea grafito como medio de dibujo previo a una pintura hay que tener en cuenta que las líneas de grafito, sobre todo cuando el grafito es blando, suelen permanecer visibles bajo la capa de pintura si ésta no es muy gruesa.

Papeles de grano fino

En esta categoría se engloban todos los papeles de esbozo, presentados casi siempre en blocs, que son muy empleados para la toma de apuntes. Se trata de soportes de poco gramaje (entre los 60 y los 150 gramos) adecuados para el trabajo con lápiz de grafito, sobre todo si se utilizan minas blandas.

El papel de estraza y el papel de embalar son muy económicos y constituyen soportes viables para el dibujo con minas de grafito.

Existen multitud de libretas y blocs de apuntes apropiados para el grafito, algunos artistas emplean incluso libretas de escritura convencionales.

Papeles reciclados, kraft o de baja calidad

La consistencia grasa del grafito permite trabajar sobre papeles de superficie encerada (papeles de estraza), irregular o de baja calidad. Estos soportes pueden emplearse para realizar pruebas o bocetos sin pretensión de acabado o de una correcta factura: papeles que el artista emplea en grandes cantidades de modo despreocupado.

El papel de periódico es un soporte efímero, pero adecuado para realizar bocetos y apuntes.

Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO AL CARBÓN

El carboncillo no es otra cosa que carbón vegetal y su uso se remonta a los orígenes del ser humano. Las pinturas rupestres presentan el carbón vegetal pulverizado (y algo aglutinado, probablemente con saliva) como procedimiento pictórico esencial y su perduración a través de los siglos es el mejor aval de la permanencia e inalterabilidad de este procedimiento. Desde entonces, el carboncillo ha sido el medio de dibujo universal, tanto para bocetos como para obras acabadas.

Guercino (1591-1666),
Joven sentado.
The J. Paul Getty Museum
(Los Ángeles, EE.UU.).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Escaneado con CamScanner

El carboncillo

Se trata de pedazos de ramas de sauce, tilo o nogal especialmente seleccionadas para que no presenten nudos y carbonizadas mediante una combustión lenta a fin de que toda la madera se carbonice por igual, en la superficie y en el interior. Las ramas no deben presentar nudos sino ser completamente homogéneas para que no contengan partículas duras que rayen el soporte. El carboncillo es una sustancia seca al tacto que deja un trazo mate de un gris muy oscuro, casi negro. Por estar compuesto de finas partículas carbonizadas, puede extenderse sobre el soporte (generalmente papel) y permitir difuminados y degradados de grises distintos.

El carboncillo es carbón vegetal procedente de ramitas que fueron carbonizadas. Pero no cualquier trozo de carbón sirve. Su utilidad para el dibujo se basa en la lenta combustión a la que ha sido sometido.

CARBÓN EN POLVO

También puede adquirirse carbón pulverizado, empleado por numerosos dibujantes como medio de sombreado. Se aplica sobre el papel en el interior de una muñeca de algodón. Con este propósito, los cabos de carboncillo demasiado pequeños pueden pulverizarse en una máquina de moler café para su posterior uso.

Variedades

Los carboncillos se comercializan en grosores muy diferentes según el diámetro de las ramas empleadas en su fabricación. Desde las barritas de 3 o 4 mm hasta barras de 4 cm de diámetro. Naturalmente, el diámetro determina la anchura del trazo, aunque es factible conseguir trazos finos empleando carboncillos gruesos si se dibuja sobre la arista formada por la erosión que se produce en la punta al frotarla contra el soporte. Algunos fabricantes sirven piezas gruesas de carbón (cortes irregulares de troncos de sauce) que tienen utilidad en trabajos a gran escala y en la extensión de manchas de gran tamaño.

El desgaste de la punta de un carboncillo crea aristas que permiten trazar líneas finas.

Las barras de carboncillo se comercializan en distintos grosores.

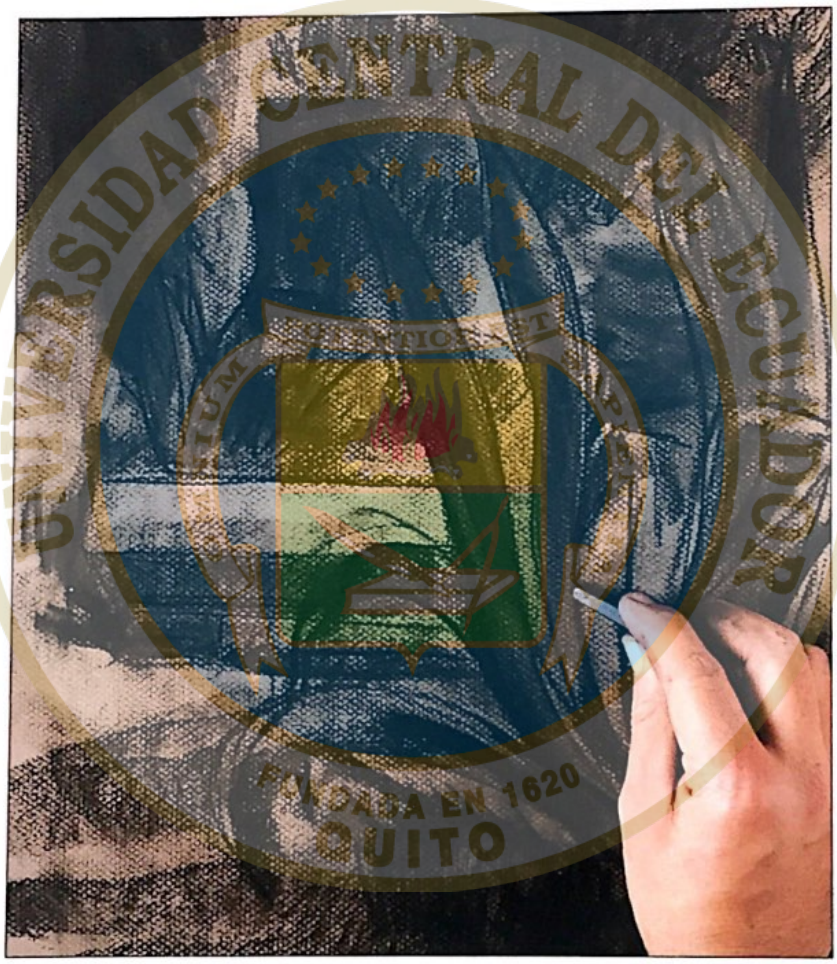
Aplicada plana sobre el papel, una barra de carboncillo crea una mancha amplia y oscura.

Escaneado con CamScanner

Minas, barras y lápices de carbón

Cualquier otra variedad de carboncillo que no sea una pieza de madera carbonizada es un compuesto de carbón pulverizado (o pigmento negro) y un aglutinante. Actualmente, existen muchas variedades de carbón aglutinado que se presentan en lápices, minas o barras. Los componentes pueden variar mucho e incorporar pigmentos, hollín, arcilla o grafito y, en muchos casos, no incorporan ningún carbón propiamente dicho, lo cual los acerca más al pastel que al carboncillo. La diferencia básica radica en la mayor densidad y estabilidad del trazo (el aglutinante lo fija al papel) y en la mayor dureza y homogeneidad de las minas y barras.

La intensidad del carbón aglutinado en minas o barras permite una gran fuerza de contraste y de densidad de trazo.



Minas y barras

Pueden presentar forma cilíndrica o de sección cuadrada. Suelen ser más grasas que los lápices debido a la carga de grafito que incorporan. Su trazo es intenso y aterciopelado, se adhiere muy bien al papel y es difícil de borrar. La mayoría de fabricantes comercializa barras de tres o cuatro durezas distintas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

Lápices

El carbón aglutinado con arcilla y grafito y embutido en una funda de madera procura mayor estabilidad y negrura en el trazo y permite una gradación de durezas variando la cantidad de arcilla. Los lápices de mina de carbón aglutinado son quebradizos y difíciles de afilar y su rendimiento recuerda al de los lápices de pastel. En el mercado van ganando aceptación los de pigmento aglutinado con grafito, más grasos, de trazo más dulce y más fáciles de afilar. Los fabricantes que sirven barras de carbón aglutinado también sirven lápices de ese mismo material.

Los lápices y barras de carbón son tan manejables como un lápiz convencional, aunque sus trazos sean de una tonalidad mucho más oscura.

LÁPICES GRASOS

Originalmente concebidos para realizar litografías, estos lápices son preferidos por algunos artistas para tomar apuntes por su trazo intenso (permanente) y su fácil sistema de "afilado" de la punta: la funda del lápiz es, en realidad, una fina lámina de madera enrollada alrededor de la mina; esta cobertura se desenrolla con la ayuda de un cordel a medida que la mina se gasta.

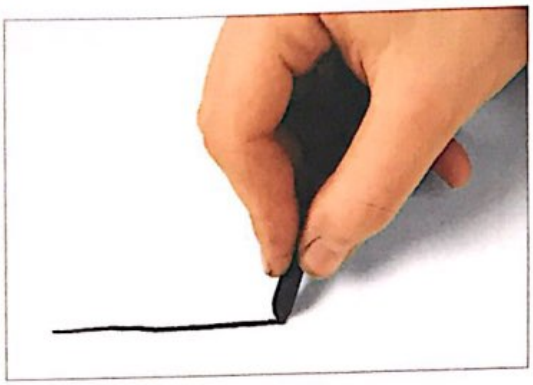
El lápiz de carbón posee un trazo más denso y oscuro que el carboncillo y mucho más intenso que el que proporciona la más blanda de las minas de grafito.

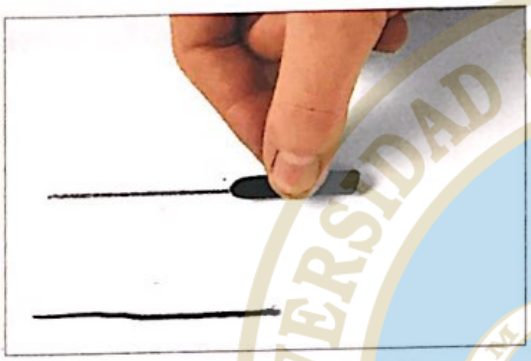
Serie de lápices de carbón de distintas durezas. Cada fabricante elige sus durezas estándar y algunos de ellos sirven gamas de tres o más durezas distintas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

El uso del carboncillo





El trazado de líneas y rectas con carboncillo puede hacerse trabajando sobre la misma punta o aplicando la barra longitudinalmente sobre el papel.

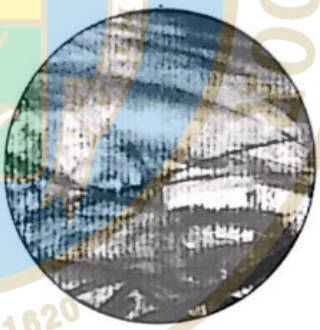
Por ser un medio más cubriente que el lápiz, el carbón permite lograr muchos más efectos que aquél, conservando unas posibilidades para el detalle considerables. Su escala de tonos (desde el gris suave hasta un negro ligero) es amplia y, factor importante, admite ser extendido, difuminado y manipulado con los dedos. Es sin duda un medio "sucio" y por eso requiere formatos mayores que los propios del lápiz y más cuidado en su utilización. Éstos son algunos recursos interesantes para tener en cuenta.

Trazos y manchas

Los trazos de un carboncillo son mucho más gruesos que los del lápiz de grafito. Al trazar, la textura del papel lima la punta de la barrita creando aristas que los artistas aprovechan para obtener líneas mucho más finas y precisas. Asimismo, se pueden obtener líneas rectas sin problemas si se dibuja con la barrita plana sobre el papel trazando en sentido longitudinal. En la misma posición y trazando transversalmente pueden crearse manchas amplias con suma facilidad.

Trazos, manchas y difuminados son los recursos básicos del dibujo al carbón. Esta obra es un verdadero catálogo de sus posibilidades.

En estos dibujos se comprueba el resultado de emplear el carbón aplicado plano sobre el papel o bien de punta.



En el fondo claro se han difuminado las manchas.

Aquí los trazos están parcialmente difuminados.

Escaneado con CamScanner

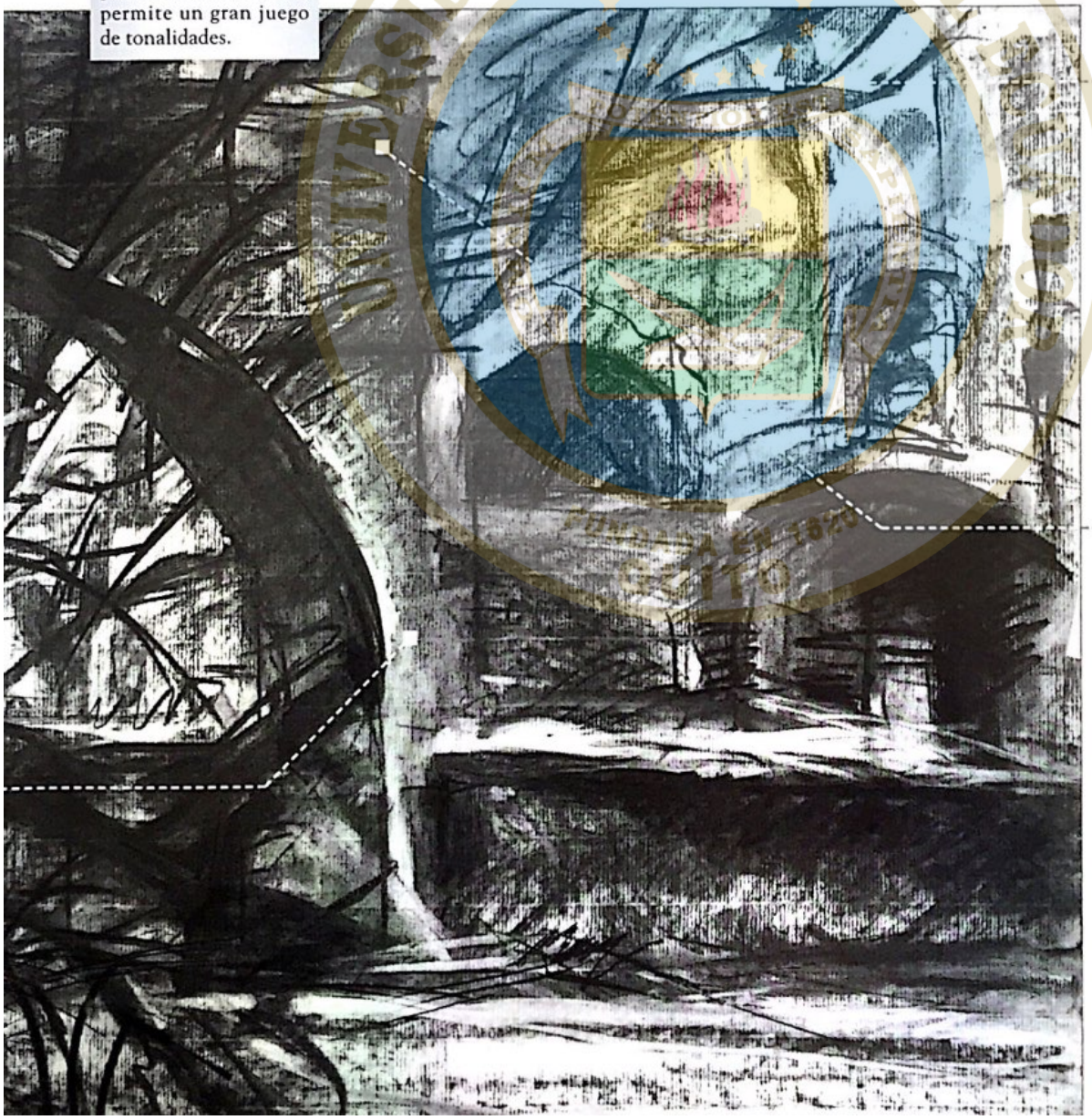
LA IMPORTANCIA DEL SOPORTE

La respuesta del carboncillo está muy condicionada por la naturaleza del papel sobre el que se dibuja. Un papel de baja calidad ofrece resultados pobres y de apariencia sucia, ya que las partículas de carboncillo no se adhieren bien a su superficie o lo hacen irregularmente. Los papeles de buena calidad presentan una superficie ligeramente rugosa que atrapa las partículas de carbón y permite un gran juego de tonalidades.

Difuminados

El carboncillo puede ser difuminado con un difumino, un trapo o con los dedos, lo cual amplía su abanico de posibilidades. Al difuminar el carbón, su tono se aclara y ésta es casi la única manera de lograr degradados, ya que apenas es perceptible el cambio de intensidad que resulta de trazar más o menos suavemente sobre el papel. Las posibilidades del difuminado son mucho mayores cuando se utilizan barritas de carbón natural que cuando se emplean lápices de carbón o barras de carbón prensado.

La mano del artista es la herramienta básica para difuminar el carbón.



Manchas suaves realizadas aplicando la barra lateralmente.

Trazos obtenidos dibujando con la punta de la barra.

Escaneado con CamScanner

Accesorios para dibujar al carbón

El carboncillo puede ser manipulado sin otro material que una hoja de papel y el propio carbón, pero la mayoría de artistas emplean además trapos, difuminos y gomas de borrar con el fin de obtener efectos y matices que difícilmente podrían conseguirse de otra forma. Estos utensilios sencillos rinden excelentes resultados y permiten ampliar las posibilidades de este medio tan elemental.

El difuminador es un cilindro de papel absorbente que permite extender el carboncillo y manchar el papel con un trazo ancho y difuso.

El difumino

El correcto empleo del difumino supone el considerarlo un verdadero instrumento de dibujo y no sólo un utensilio de difuminado, algo así como un "dedo de papel". El difumino, a no ser que esté sin estrenar o extremadamente limpio, mancha siempre, y tal circunstancia debe ser aprovechada por el artista para sombrear, realzar y matizar y no sólo para extender manchas previamente aplicadas con el carboncillo o cualquier otro medio de dibujo. En el dibujo que aparece bajo estas líneas, el difumino se ha empleado para llevar a cabo todo el trabajo de valoración de los tonos a partir de unas pocas líneas de carboncillo.

La punta de un difuminador se puede limpiar completamente frotándola sobre un pedazo de papel de lija.

Este dibujo está realizado exclusivamente aplicando la punta de un difuminador manchado de carbón.

Escaneado con CamScanner

FIJADO DEL CARBÓN

El carbón debe fijarse siempre al acabar el dibujo porque sus partículas no tienen poder adhesivo y, poco a poco, van desprendiéndose del soporte. Un antiguo método de fijado consiste en untar la barrita en aceite de linaza antes de dibujar. El aceite, al secar, fija el carboncillo de forma permanente. Este método, sin embargo, sólo es viable en dibujos sin difuminados.

La goma de borrar

La limitada adherencia del carboncillo lo hace muy fácil de borrar. Las gomas maleables son instrumentos casi imprescindibles, pues no sólo sirven para rectificar errores sino también para "abrir blancos" en una mancha o un difuminado, es decir, para restaurar el color del papel después de haber dibujado sobre él. Con la goma también se dibuja: se aclaran los tonos, se crean detalles y se "ilumina" las partes más claras de un modelado.

Igual que el difumino, en manos de un dibujante experto, se convierte en un medio de dibujo más allá de su utilidad como utensilio corrector.

La goma de caucho deja un rastro perfilado sobre las manchas de carbón. Su poder de borrado es mayor que el de la goma maleable, aunque también es más abrasiva.

Los difuminados y borrados son los protagonistas de la técnica con la que se ha realizado esta escena callejera.

La goma maleable es muy dúctil y absorbe bien las manchas difusas de carbón, pero no sirve para borrar trazos intensos.

Escaneado con CamScanner

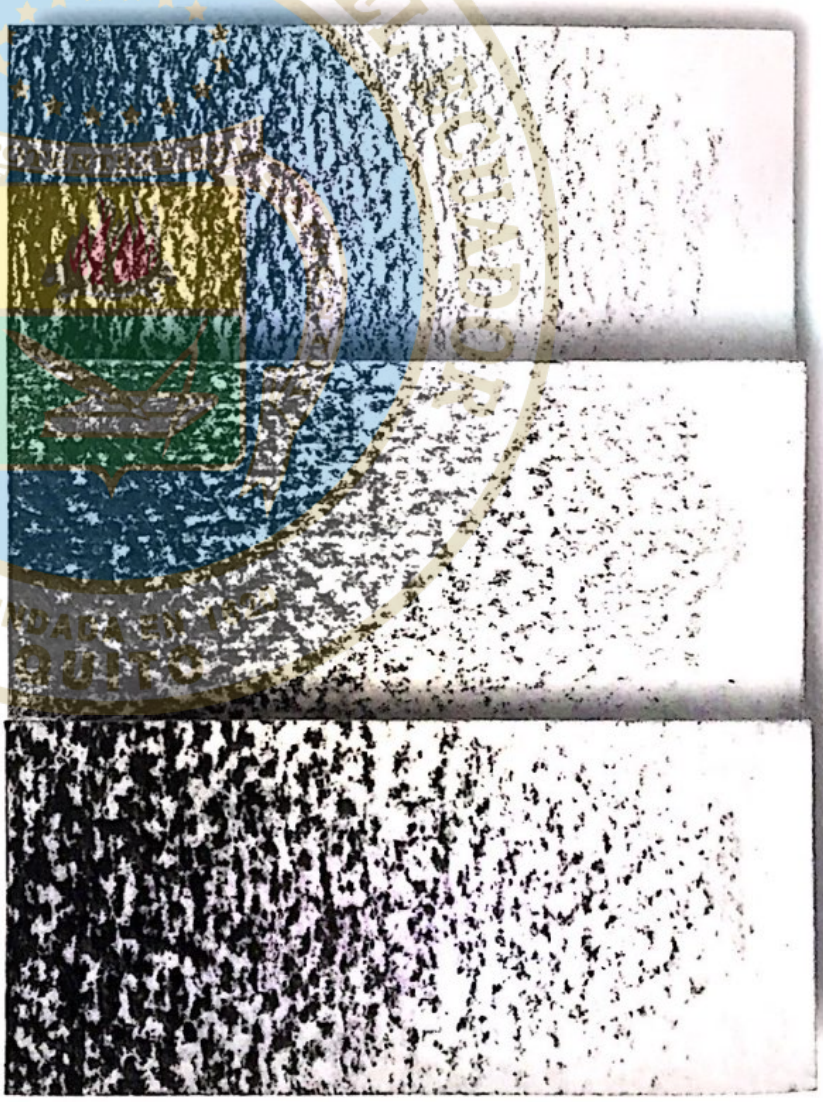
Soportes para el dibujo con carbón

Trazos de carboncillo sobre tres papeles de distinta textura. Respectivamente: papel de grano fino, de grano grueso o verjurado.

El acabado de un dibujo al carboncillo depende en gran medida del papel utilizado: cuanto más rugoso sea éste, más intensidad tendrán los trazos porque más partículas habrán quedado alojadas en las irregularidades de la hoja. El carboncillo es un producto enteramente natural que no incorpora ningún aglutinante que lo cohesione, por lo que es necesario fijar el dibujo para que las partículas no se desprendan con el tiempo.

Papeles rugosos

Todo papel de superficie rugosa es apto para dibujar al carboncillo. El grado de rugosidad determina el resultado: a mayor textura menor es la posibilidad de un acabado minucioso y detallista. En general, los papeles muy rugosos se suelen emplear para obras de gran tamaño. Los papeles lisos o satinados no son adecuados para el dibujo al carbón, ya que las partículas no se adhieren a su superficie y los trazos resultan muy desvaídos.



Tres muestras de papel de acuarela, de diferente grano, y el efecto de las manchas de carboncillo sobre ellos.

Escaneado con CamScanner

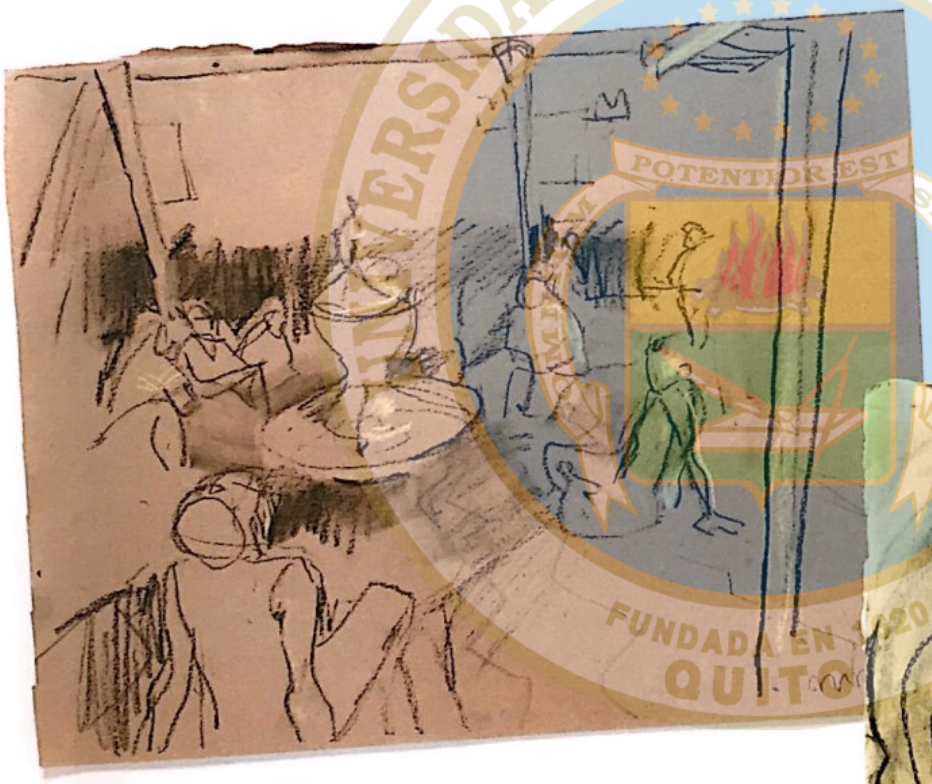
Papeles de tipo Ingres

Son papeles de grano medio que presentan una textura mecánica característica (verjurado). El papel verjurado es el tradicional en el trabajo al carboncillo, con carbón aglutinado o con sanguina. Su textura especial tiene el grado justo de agarre para retener las partículas de carbón o creta y obtener buenos grises y difuminados.

Papeles de croquis

Son perfectamente adecuados para el dibujo al carboncillo siempre y cuando no se deseen acabados muy densos de color o muy ricos en sombreados. Su grano ligero impide acumular muchos trazos. Asimismo, puede ocurrir que el papel acabe deteriorado o rasgado si se emplea la goma de borrar con mucha frecuencia.

Los papeles finos de croquis permiten efectos etéreos y suaves, pero no facilitan los contrastes intensos.



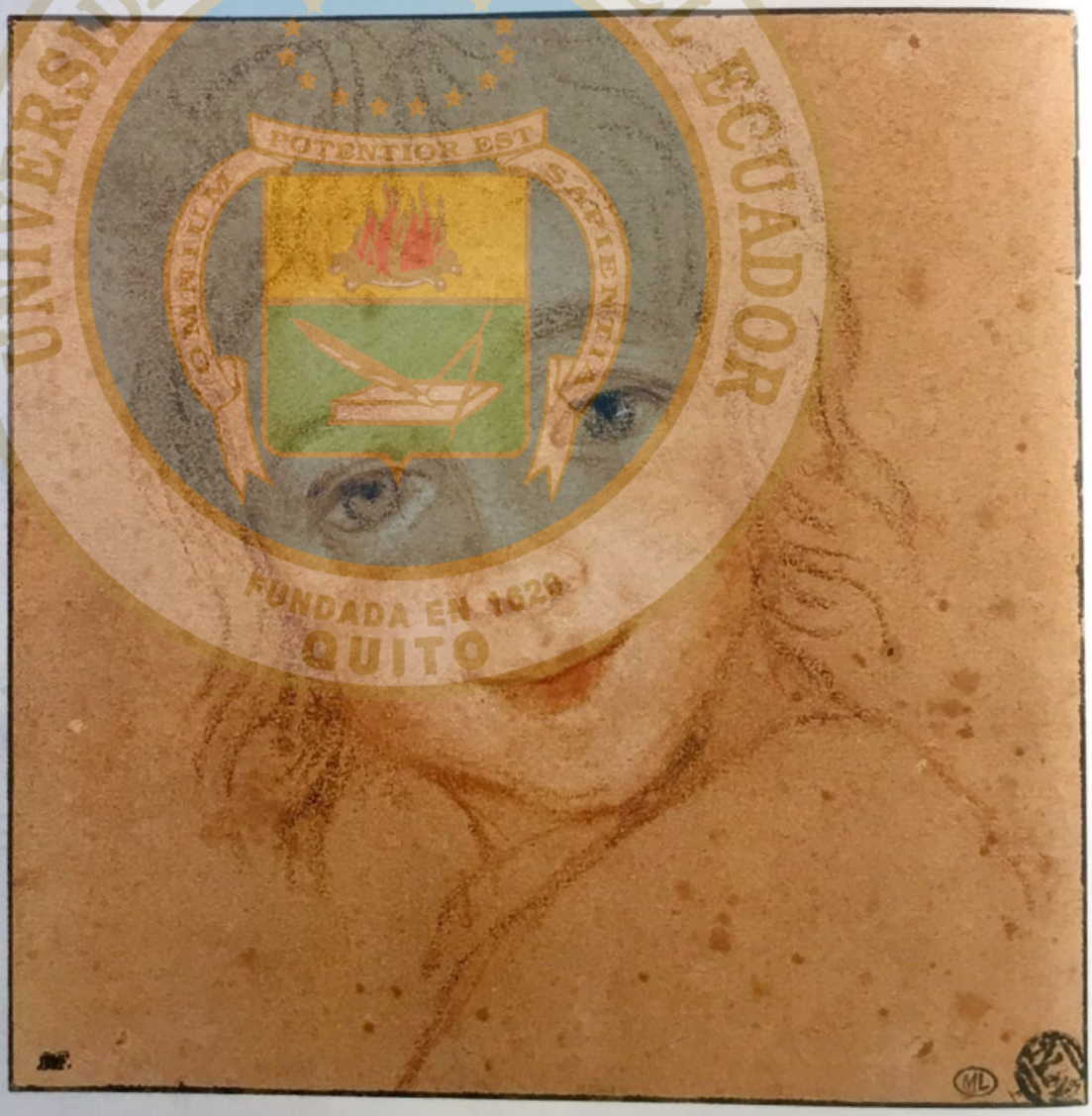
Los papeles coloreados, siempre que no sean muy oscuros, constituyen una opción viable para el dibujo al carbón, sobre todo si se utilizan realces de algún tono claro. Dibujo de Mercedes Gaspar.

Dibujo al carboncillo sobre papel de grano grueso, realizado por David Sanmiguel.

Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO A LA SANGUINA

El nombre de sanguina se aplica a una mina de color rojo terroso (un rojo de óxido de hierro) empleada por los dibujantes desde el Renacimiento. Se trata, por lo tanto, de un pigmento natural, no utilizado en la confección de pinturas por su bajo poder tintóreo, pero muy apreciado por un gran número de artistas por la calidez de su tinta en dibujos donde es utilizado sólo o combinado con otros medios de dibujo. Se comercializa en lápices (lápices de pastel con mina de sanguina), minas, barras y también en polvo.



Antoine Coypel (1661-1722), *Estudio de una cabeza de niña.* Musée du Louvre (París, Francia).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

EL AFILADO DE LOS LÁPICES DE SANGUINA

Los lápices, minas y barras de sanguina parecen obligar a un dibujo de trazo grueso, pero con cuidado, una cuchilla y un poco de paciencia la mina de un lápiz de sanguina puede afilarse hasta la máxima agudeza. Dejando una buena parte de la mina a la vista, será mucho más fácil afilarla de nuevo dado que, por su blandura, se desgasta rápidamente. Un protector de minas metálico facilita su conservación.

Cada fabricante emplea pigmentos algo diferentes en sus lápices de sanguina. Algunas marcas comercializan sanguinas en tres tonalidades distintas.

Lápices y barras son utilizados indistintamente por los dibujantes que gustan de la especial calidez de la sanguina.

La coloración rojiza de la sanguina y su trazo ligeramente difuso crea siempre obras armónicas.

Lápices de sanguina

En su mayoría son una variedad de los lápices de pastel: una mina de pigmento aglutinado con arcilla enfundada en madera de cedro. Pero en la actualidad, las distintas marcas introducen otras variantes que están en consonancia con las últimas tendencias en la fabricación general de lápices: minas mixtas, lápices acuarelables y lápices grasos. El denominador común de todas ellas es la tonalidad rojiza, más o menos tostada, de su trazo, que sigue siendo la coloración alternativa del dibujo artístico tradicional después del gris del grafito y el negro del carbón.

Colores de la sanguina

Los amantes del dibujo a la sanguina saben bien que cada fabricante comercializa una sanguina de color ligeramente (y a veces no tan ligeramente) distinto. La variación cromática oscila desde el rojo morado hasta el anaranjado rojizo. Incluso un mismo fabricante puede poner en el mercado sanguinas de la misma denominación que varían algo en su color debido a diferencias en las remesas de pigmento utilizado. Es importante, por lo tanto, comprobar el color de la barra o el lápiz antes de adquirirlos.

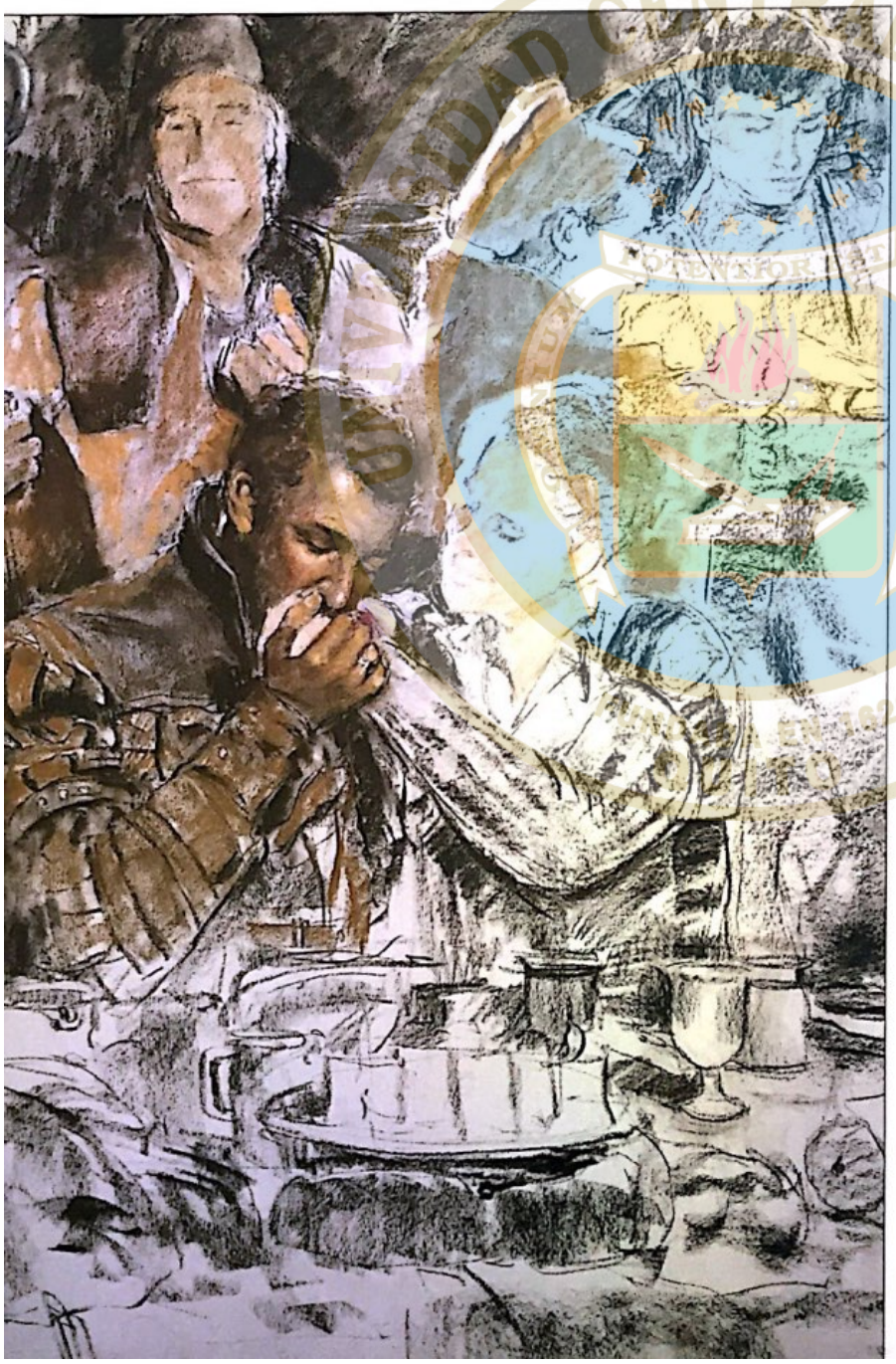
Escaneado con CamScanner

Sanguinas y cretas

La creta es una roca caliza de color blanco o gris formada durante el período Cretácico. Posee un grano muy fino que deja una traza al frotarlo contra una superficie dura; es una roca empleada para dibujar desde muy antiguo. En la actualidad, se llama cretas a las barras de pastel duro de sección cuadrada, pero más específicamente a la serie de colores en lápiz, mina o barra de tonalidad tostada sombría que se emplean para el dibujo en claroscuro a la manera tradicional.

Gama armónica de barras de cretas monocromas.

Las sanguinas y las cretas son el mejor complemento cromático de los dibujos al carbón. Obra de Joan Martí.



Barras de creta

Las más utilizadas son las de sección cuadrada, de forma y tamaño idénticos a los de un pastel duro convencional. Constituye la presentación clásica cuya composición es idéntica (o casi) a la de las minas de los lápices de sanguina. Para el dibujo monocromo los artistas suelen emplear las tonalidades tradicionales: sanguina, sepia, blanco o negro.

El carbón y las cretas son plenamente compatibles y sus mezclas y combinaciones siempre resultan en tonalidades armónicas.

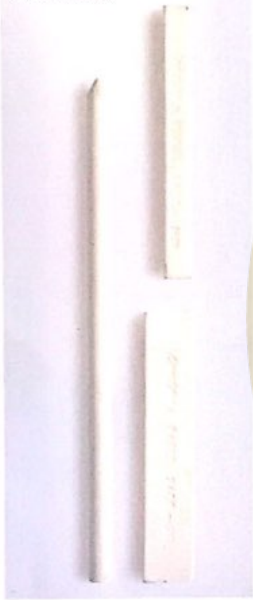
Escaneado con CamScanner

Lápices y barras de color sepia

El color sepia proviene de la vejiga del molusco del mismo nombre y su uso se limita tradicionalmente al dibujo a tinta. Por extensión, se aplica también este nombre a las minas de lápices de color parecido a ese sepia original, pero que están en realidad confeccionadas con un pigmento natural de la familia de los óxidos de hierro (por lo general, un tierra de sombra natural o tostada). Como en el caso de la sanguina (con la que suele combinarse en dibujos ligeramente coloreados), se comercializa en lápices, minas y barras.

LA CRETA BLANCA

Se trata, en efecto, de un color blanco que ya no suele ser de origen calcáreo sino que está compuesto de pigmento blanco (óxido de titanio por lo general), aglutinado con arcilla y, según las variedades, con una pequeña porción de piedra pómez pulverizada. Se utiliza para realzar dibujos al carboncillo o al carbón y también combinada con otras cretas.



En lápiz, mina o barra, las cretas se emplean de una forma idéntica a como se maneja la sanguina.

Gamas pardas y grises

Las barras de cretas se ofrecen al artista formando gamas de las tonalidades tradicionales, pero ampliadas en sus coloraciones intermedias: gamas de grises entre la creta blanca y la negra y gamas de tonalidades sepias entre la sanguina y el negro. Esto multiplica las opciones y permite afinar mucho en la elección de aquel tono que mejor satisface las necesidades del dibujante.

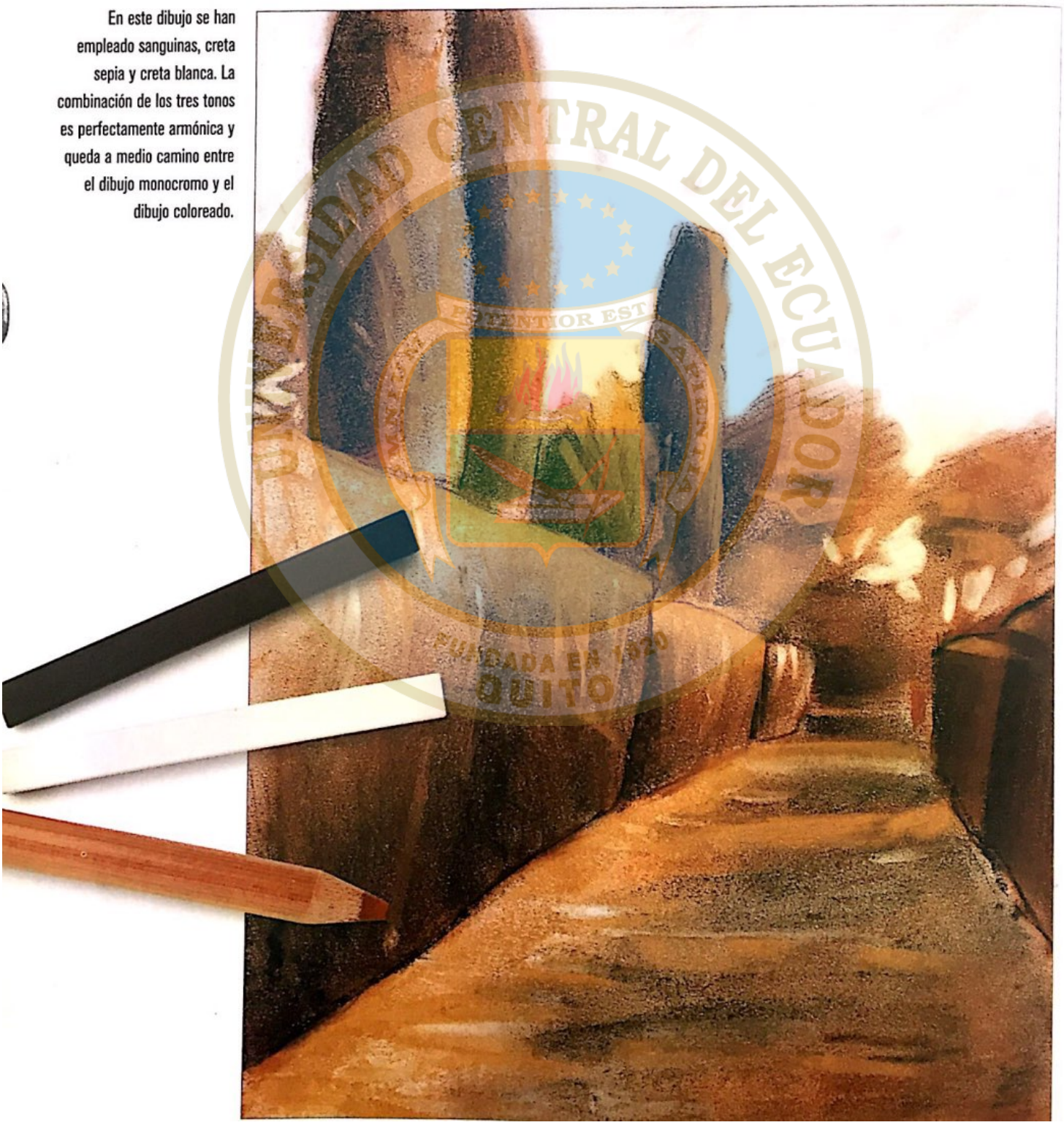
El color sepia es el más empleado por los artistas que practican el dibujo monocromo con cretas.

Escaneado con CamScanner

Bases del dibujo con sanguina

La sanguina es un medio de dibujo monocromo muy interesante. Su gama de tonalidades es amplia pero, por su color, es mucho más dulce que el carboncillo, y también más luminosa. Suele rendir sus mejores resultados en los temas de figura humana. La sanguina se puede combinar con muchos otros procedimientos de dibujo. Lo habitual es utilizarla combinada con el carboncillo o los pasteles.

En este dibujo se han empleado sanguinas, creta sepia y creta blanca. La combinación de los tres tonos es perfectamente armónica y queda a medio camino entre el dibujo monocromo y el dibujo coloreado.



Escaneado con CamScanner

Trabajos con sanguina y cretas

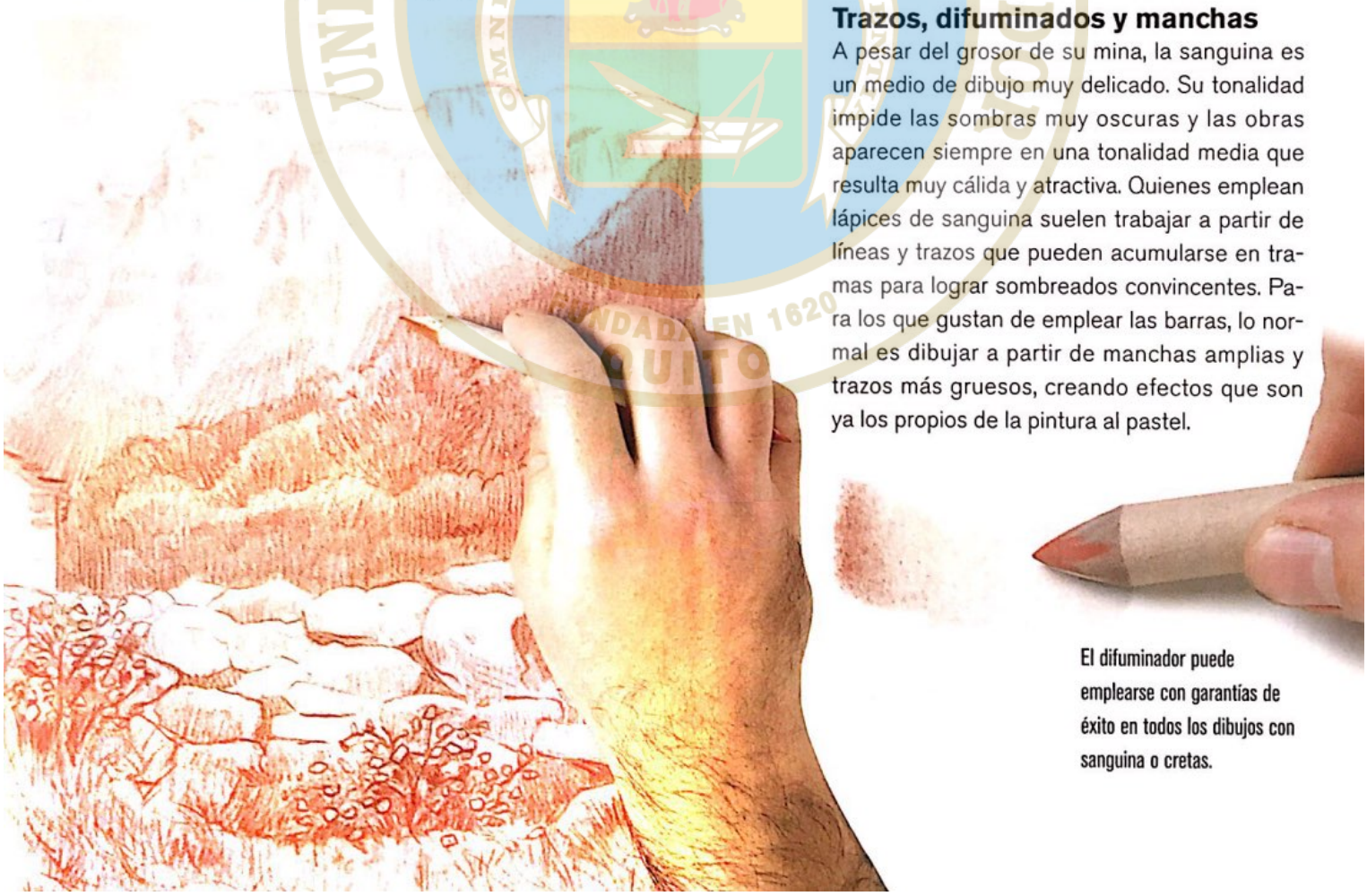
Por tratarse de pasteles duros, la sanguina y las cretas en general se adaptan mejor a trabajos donde el dibujo prima sobre el color. Aun y así, los efectos cromáticos de las cretas no tienen nada que envidiar a los de los pasteles blandos; pueden difuminarse, fundirse entre sí, superponerse y cubrir el papel casi tanto como cualquier otro pastel. En los dibujos clásicos realizados con este medio se solían emplear combinaciones de creta blanca, sepia, sanguina y negra. Estos colores son más que suficientes para realizar bocetos, apuntes y obras que no requieran una detallada expresión cromática.

La sabia combinación de cretas y carboncillos da como resultado obras de un cromatismo atenuado muy atractivas.

El difuminador proporciona resultados atmosféricos que acentúan la tendencia suave y cálida de la sanguina.

Trazos, difuminados y manchas

A pesar del grosor de su mina, la sanguina es un medio de dibujo muy delicado. Su tonalidad impide las sombras muy oscuras y las obras aparecen siempre en una tonalidad media que resulta muy cálida y atractiva. Quienes emplean lápices de sanguina suelen trabajar a partir de líneas y trazos que pueden acumularse en tramas para lograr sombreados convincentes. Para los que gustan de emplear las barras, lo normal es dibujar a partir de manchas amplias y trazos más gruesos, creando efectos que son ya los propios de la pintura al pastel.



El difuminador puede emplearse con garantías de éxito en todos los dibujos con sanguina o cretas.

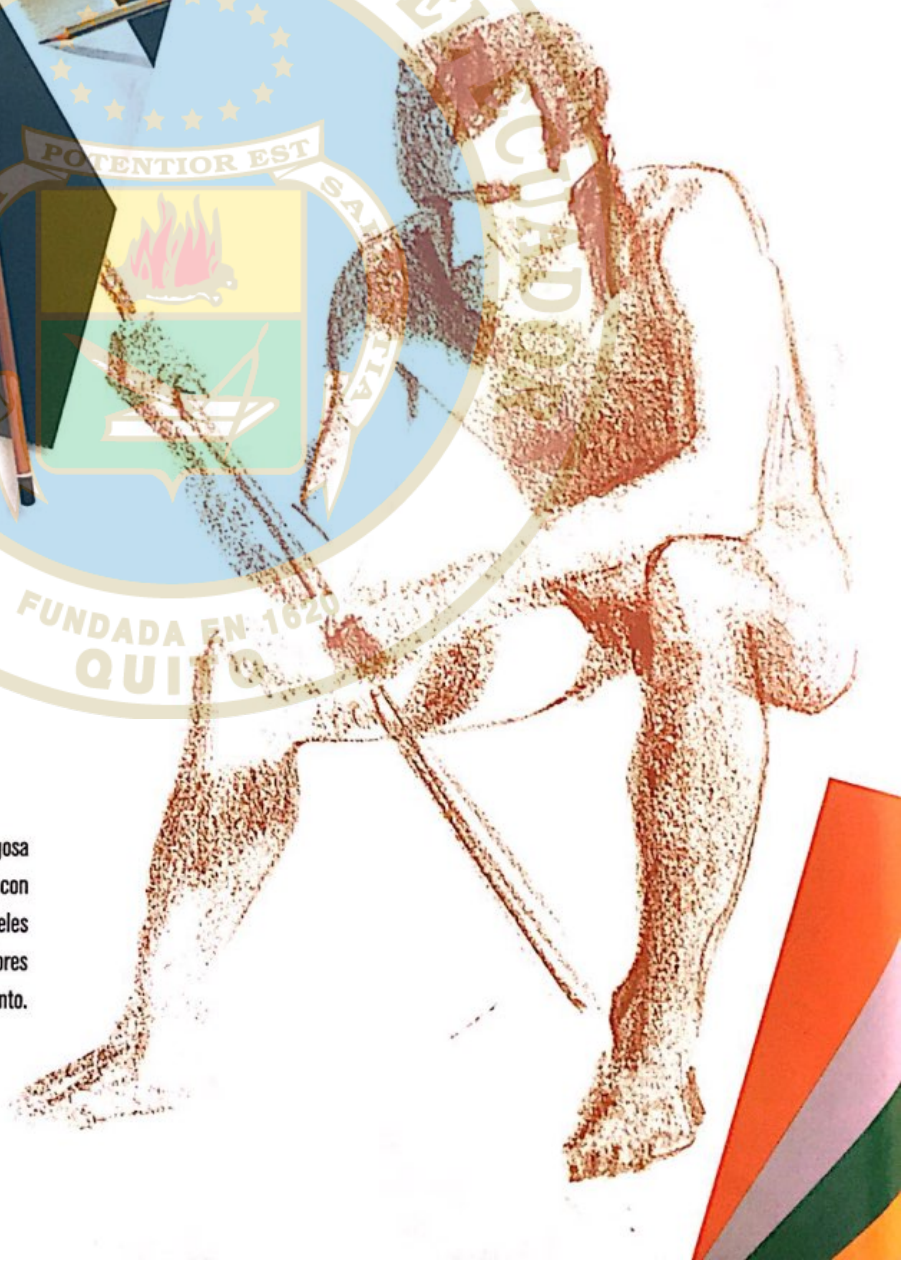
Escaneado con CamScanner

Soportes para el dibujo con sanguina

Cualquier superficie donde la sanguina encuentre una cierta textura que lime la barra y retenga el pigmento, es bueno para este procedimiento. Los papeles más indicados son los de grano medio y grueso. El papel de textura fina es fácil de cubrir rápidamente, pero resulta difícil pintar varias capas porque el grano queda completamente tapado muy pronto. Los papeles de grano grueso cuestan más de cubrir, pero facilitan el trabajo en capas sucesivas.

El papel verjurado tipo Ingres, blanco o de color, es ideal para el dibujo con sanguina.

El papel Canson sirve hojas en tonalidades cálidas especialmente concebidas para el trabajo con sanguina y cretas.



La factura ligeramente rugosa que resulta de trabajar con sanguina sobre papeles verjurados realza los valores tonales de este procedimiento.

Escaneado con CamScanner

PAPELES COLOREADOS

Las sanguinas resultan más armónicas si se dibuja sobre papeles coloreados. Tales soportes pueden comprarse o bien el artista puede teñir sus papeles favoritos. Un método tradicional es humedecer el papel con una infusión de té, que deja una tonalidad permanente de una coloración suave, agradable y que armoniza muy bien con el color de la sanguina y las cretas en general.

Papeles tipo Canson

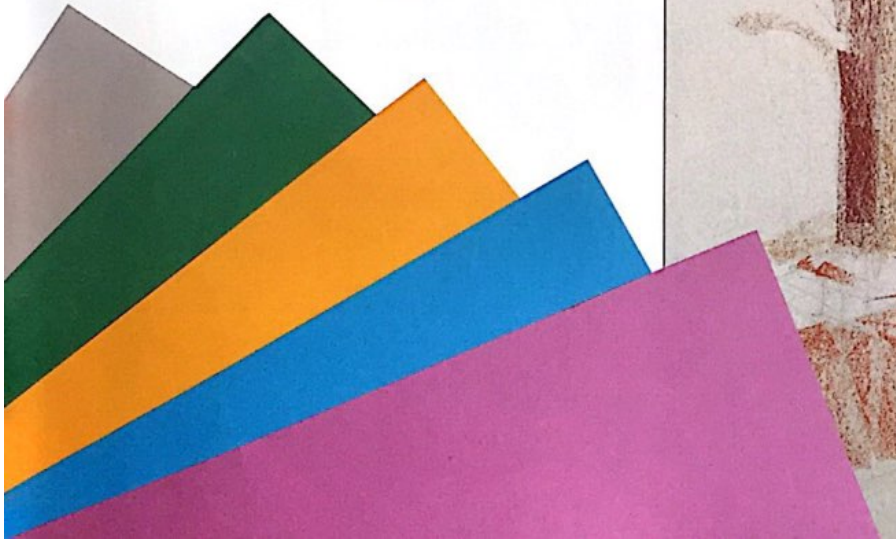
Uno de los papeles más utilizados en pintura al pastel es el Canson tipo Mi-Teintes, un papel de calidad, con un 65 % de algodón y textura distinta en cada una de sus dos caras. Se fabrica en una variadísima gama de colores que abarca desde los tonos suaves y agrisados hasta los rojos, amarillos y azules sólidos. Este papel se vende en dos formatos y también en blocs de gamas armónicas (sienas, ocres, grises, etcétera).

La particular textura del papel Canson se pone de manifiesto en esta mancha de sanguina.

Los colores pálidos son los que mejor responden a las coloraciones terrosas de las cretas. Obra de Joan Raset.

Papeles verjurados

La textura ligera del verjurado resulta un excelente soporte para los dibujos a la sanguina, sobre todo si se emplean lápices y se trabaja en una técnica basada en líneas delicadas y trazos. Los papeles verjurados pueden adquirirse en distintos tonos, siendo los colores grises y ocres pálidos los más adecuados para el dibujo a la sanguina.



Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO A TINTA

La tinta, utilizada como medio de dibujo, admite diversos tratamientos según el instrumento de aplicación. El más común es la plumilla, pero también puede dibujarse con caña, pincel o plumas de escritura convencionales. Según cuál se emplee, los resultados varían desde la factura más meticulosa y detallista hasta los efectos espontáneos de mancha, aguada, grafismos, etcétera.

Vincent van Gogh (1853-1890), *Retrato de Joseph Roulin.* The J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.).

Escaneado con CamScanner

Las plumillas y las cañas son los utensilios más comúnmente empleados para el dibujo a tinta.

Pluma estilográfica con recarga de tinta reemplazable especialmente diseñada para el dibujo artístico.

El estilo caligráfico

La finura del trazo de la plumilla pide riqueza gráfica. Las líneas únicas y aisladas suelen ser pobres. Por lo tanto, el dibujante debe emplear tramados y superposiciones de líneas o bien buscar recursos gráficos cercanos a la caligrafía: figuras rubricadas, arabescos, filigranas, etc. Esta segunda opción es donde entra en juego la fantasía y la inventiva del artista, ya que, además de realizar las sombras y las representaciones particulares del tema está realizando una verdadera creación de configuraciones lineales. Estos recursos son esenciales porque refuerzan y dan riqueza a una manera de hacer que, de otro modo, podría muy bien quedarse en el simple esquematismo.

Control del trazo

Cuando se dibuja con cualquier pluma, plumilla o caña, el trazo es mucho más fino que el normal en los demás procedimientos de dibujo. Más fino y también más permanente: dibujando con tinta no hay lugar para los trazos aproximativos, para los tanteos destinados a ser borrados o a desaparecer bajo otras líneas más gruesas y definitivas. Los trazos a tinta requieren, en suma, mayor seguridad. Ésta sólo puede alcanzarse con la práctica continuada y con el conocimiento de las posibilidades y limitaciones del medio.

Diferentes plumillas de acero para dibujo artístico acompañadas de sus trazos característicos.

Escaneado con CamScanner

La tinta china y sus variantes

La tinta es uno de los medios tradicionales de dibujo artístico. En Oriente, su origen se remonta a 600 años antes de nuestra era. En Occidente, existen versiones de tinta negra empleadas por los antiguos romanos y su uso como medio de escritura y de dibujo no ha cesado desde la Antigüedad. Hoy en día, se comercializan numerosas versiones de tintas orientales y occidentales. La moderna química, además, ha ampliado la oferta introduciendo tintas de colores y nuevas versiones de fórmulas olvidadas.

Anton van Dyck (1599-1641), *El sepelio.* The J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.).

Muestras de distintas tintas negras y coloreadas. De arriba abajo: tinta china, tinta sepia, tinta negra para estilográfica, tinta azul para estilográfica, tinta pigmentada, tinta de colorantes sintéticos y tinta de colorantes vegetales.

Escaneado con CamScanner

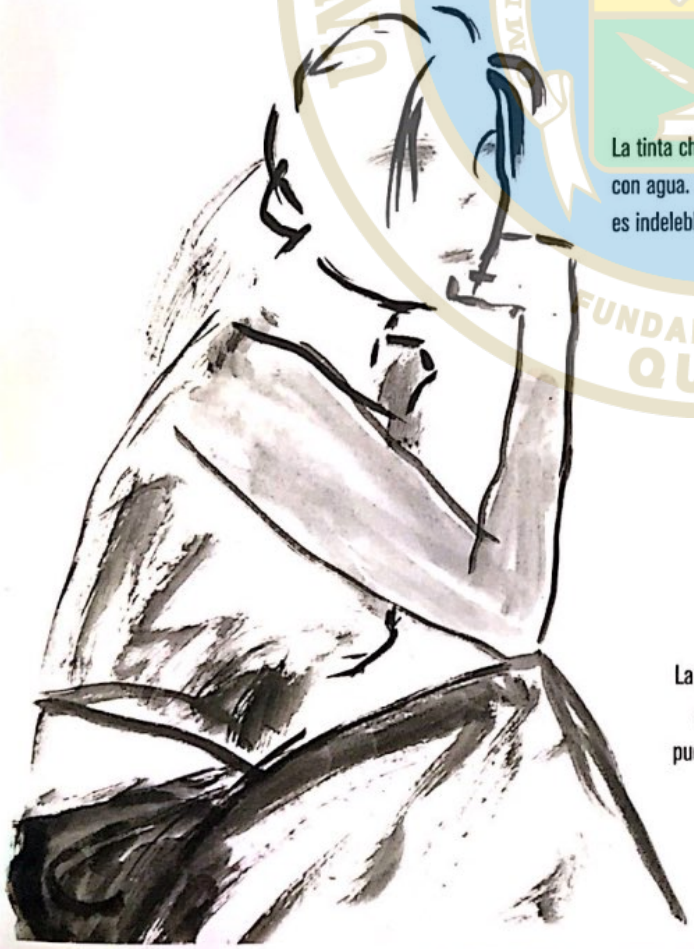
TINTAS DE COLORES

Su composición puede ser igual (o muy parecida) a la de la tinta negra, pero emplea colorantes en vez de pigmento negro, pues los pigmentos de otros colores darían una consistencia irregular y restarían transparencia a las manchas de tinta. Los colores son indelebles, pero poco permanentes, es decir, se decoloran tras una exposición muy prolongada a la luz.

Tinta china

Es la tinta negra más antigua. Tiene, en efecto, origen chino y en su fabricación original mezcla hollín de carbón y de aceite, y gelatina. Es una tinta soluble en agua y, por tanto, puede graduarse su concentración. La tinta china tradicional se presenta en pastillas sólidas que se diluyen frotando con ellas sobre un tintero, hecho de una piedra especial, con algo de agua. Aunque el nombre de tinta china se aplica a cualquier tinta negra, lo cierto es que la mayoría de las tintas negras convencionales son en realidad compuestos químicos complejos. La mayoría de artistas emplean la tinta negra en su presentación líquida fabricada con negro de carbón y goma laca, insoluble al agua una vez seca.

La tinta china original se presenta en barras sólidas que deben frotarse con agua sobre un tintero hecho de una piedra especial de textura fina y color negro para producir tinta líquida.



La tinta china es soluble con agua. Una vez seca es indeleble e insoluble.

Tintas de escritura y caligráficas

Las modernas tintas de escritura, concebidas para ser empleadas como carga de plumas estilográficas, fueron desarrolladas en las primeras décadas del siglo xx con el fin de lograr sustancias de secado rápido, basadas en alcoholes, que no precisaran del papel secante. Las tintas caligráficas incorporan pigmentos (opacas) o tintes vegetales (transparentes) y se comercializan en una gran cantidad de colores.

La tinta de escritura se sirve en tinteros que pueden emplearse para dibujo con pincel.

Escaneado con CamScanner

Dibujo a plumilla

Los plumeados son el sombreado característico del dibujo con plumilla basado en trazos paralelos que ciñen los límites marcados por las líneas del dibujo.

La plumilla metálica no aparece hasta finales del siglo XVIII. Hasta ese momento, los artistas habían utilizado plumas de oca como instrumentos de dibujo. La plumilla metálica clásica se vende en unidades sueltas que pueden insertarse en mangos de plástico o madera. En el mercado se encuentra una gran cantidad de modelos: de cuerpo plano, de punta plana o redondeada, puntas especiales para caligrafía, etcétera.

El interés gráfico de los dibujos con plumilla reside en la riqueza y variedad de trazos, detalles y filigranas que dan vida a los temas representados, como el presente de Gabriel Martín.

Los tramados son el recurso fundamental (y a veces único) del dibujante para crear efectos de claroscuro y de volumen. Dibujo de Gabriel Martín.

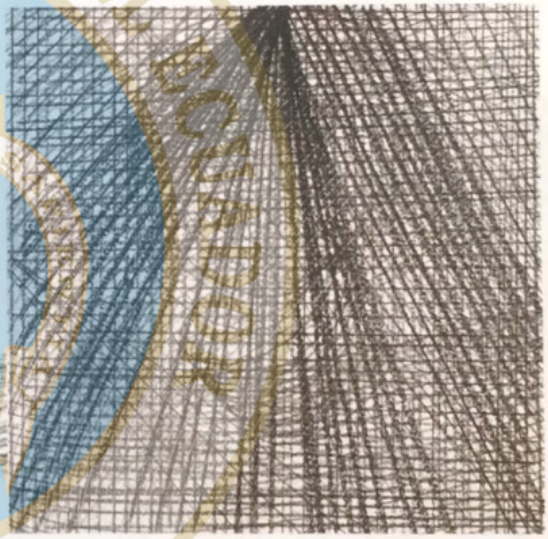
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POLENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIAE
UTPD

Escaneado con CamScanner

El manejo de la plumilla

Las formas de las plumillas son múltiples, pero las más adecuadas para dibujo son las de punta recta u ovalada, ya que las curvas, planas o cortadas están concebidas para trabajos de caligrafía. El trazo de plumilla puede variar poco en grosor. Ejerciendo presión sobre ella, se abre la punta y las líneas son algo más gruesas. Estas pequeñas variaciones son suficientes para dar acento y carácter a un dibujo. Naturalmente, el dibujo a plumilla exige cargar de manera constante ésta en el tintero, controlando la cantidad que puede cargar y el tiempo que dura cada carga.

Estas tres muestras son diferentes posibilidades de tramados de línea realizados con plumilla. En todo dibujo los tramados deben ser variados y de distinta densidad.



Plumeados y tramas

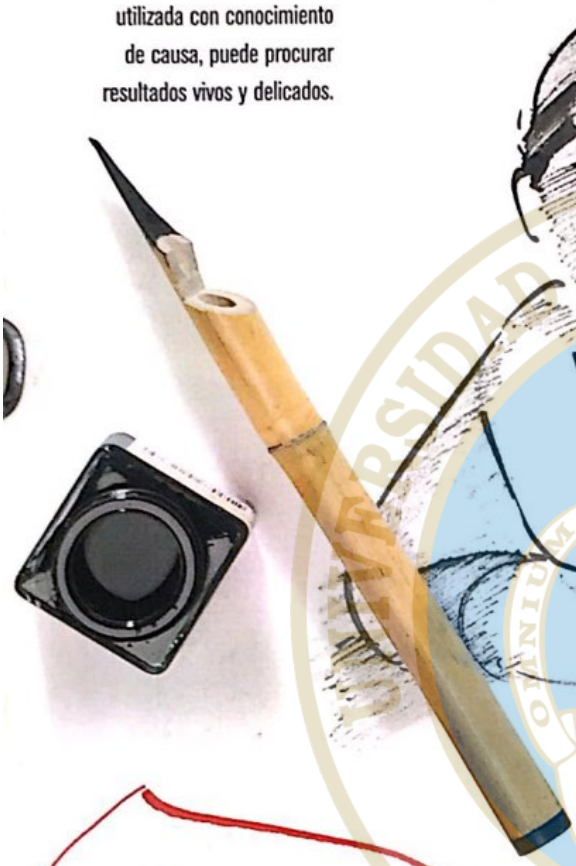
Se llaman plumeados a los realces o sombreados sencillos de las formas basados en breves trazos paralelos. Las tramas son acumulaciones de trazos ordenados en distintas direcciones que se superponen con el fin de crear manchas de sombra. El dibujo a plumilla, a menos que sea escuetamente lineal, abunda en ambos recursos: la finura del trazo permite la riqueza de detalle y la densidad gráfica que promueven. La gracia y la densidad plástica del dibujo con plumilla residen en la sabia distribución de las líneas contra el blanco del papel y su entretejido con la malla de tramas y plumeados que el artista ha distribuido sobre la obra.

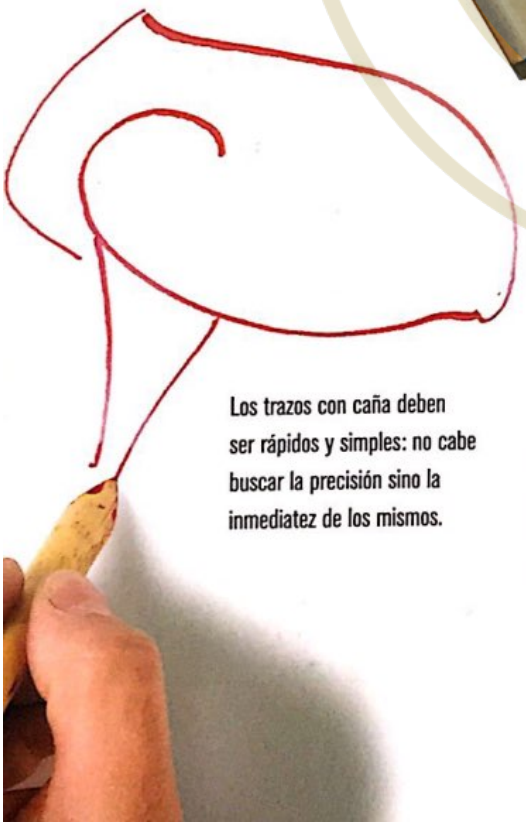
Escaneado con CamScanner

Dibujo a caña

Las cañas secas, cortadas en bisel en uno de sus extremos, son buenos instrumentos para el dibujo a tinta. Las más sofisticadas incorporan una lengüeta metálica en su parte interior que facilita la carga de tinta.

La caña es un medio algo rudo en apariencia, pero utilizada con conocimiento de causa, puede procurar resultados vivos y delicados.

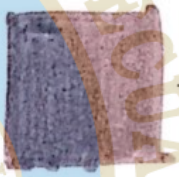




Los trazos con caña deben ser rápidos y simples: no cabe buscar la precisión sino la inmediatez de los mismos.

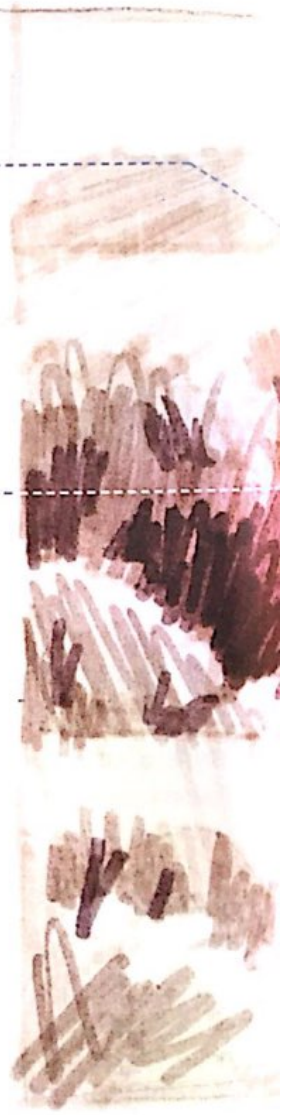
Trazos con caña

Los trazos del dibujo con caña varían en grosor dependiendo del lado de su punta que se aplique sobre el papel. Si se sujeta la caña como una pluma estilográfica, el trazo que resulta es grueso y continuo, variando según la presión ejercida. Si se aplica la punta de canto, el trazo deviene más fino (aproximadamente, la mitad del grosor del trazo de la caña) y también menos estable, ya que cualquier oscilación hace que una mayor sección del canto entre en contacto con el papel y el grosor del trazo aumente. La caña puede cargar mucha menos tinta que la plumilla, por lo tanto, requiere continuas recargas en el tintero.



Trama obtenida con la caña poco cargada.

Trama conseguida con la caña cargada de tinta sin diluir.



La caña rinde sus mejores resultados en dibujos donde las sombras son densas y existe profusión de detalles lineales.

Escaneado con CamScanner

Trazos de baja intensidad

La combinación de trazos finos y gruesos puede alternarse además con otra posibilidad típica y exclusiva de la caña: los trazos "difuminados", trazos poco cubrientes, desvaídos por la escasez de tinta. Mientras que las plumillas dejan de trazar súbitamente cuando se agota su carga de tinta, la caña va dejando una huella cada vez más atenuada que el dibujante puede aprovechar para obtener determinados efectos. Esta circunstancia puede buscarse expresamente descargando la tinta en una hoja aparte hasta que el trazo adquiere la calidad buscada. Estos factores hacen del dibujo con caña una de las formas más versátiles del dibujo a tinta, y también uno de los procedimientos de dibujo más afines a las formas de trabajar típicas del artista moderno.

Los trazos de la caña apenas varían de grosor, pero pueden variar mucho en intensidad según la caña esté muy cargada de tinta o muy descargada.

Trama realizada con tinta diluida en agua, con la caña poco cargada (casi seca).

En este dibujo se ha utilizado la caña con tinta sepia en distintas disoluciones con agua. La riqueza de valores es evidente. Adjunta al dibujo aparece la gama de los diferentes valores empleados.

Trama hecha con la tinta diluida en agua y la caña cargada.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
Escaneado con CamScanner

Dibujo a pincel

En el arte oriental, el pincel es un medio de dibujo antes que de pintura. De la influencia oriental procede el moderno dibujo a pincel y tinta practicado hoy por tantos artistas occidentales. Es un instrumento de dibujo especialmente adecuado para apuntes, bocetos y notas al natural. Toda la imprecisión de su trazo queda compensada por la frescura del resultado. Los dibujos a pincel poseen una inmediatez y espontaneidad incomparables, imposibles de conseguir por ningún otro procedimiento.

El pincel ofrece un trazo muy variable, desde una finísima línea realizada con la punta del mechón hasta una gruesa mancha conseguida aplastando el pelo cargado de tinta sobre el papel.

Trabajando sobre papeles rugosos y con el pincel poco cargado se consiguen efectos de textura conocidos por el nombre de "pincel seco".

Esta obra recuerda la estética oriental. La aguada japonesa no es sino un dibujo a pincel donde la forma de la mancha de tinta lo es todo.

Escaneado con CamScanner

LA AGUADA

La tinta puede sustituirse por un color a la acuarela para realizar dibujos muy armonizados donde el puro contraste gráfico del negro sobre el blanco se endulza con matices más cálidos. La aguada de color sepia es una de las técnicas tradicionales del dibujo a tinta que tiene casi tanto de pintura como de dibujo.

Factores técnicos

La flexibilidad del mechón del pincel hace que los trazos no tengan un grosor regular y que se pueda hablar, más que de trazos, de verdaderas pinceladas. El dibujo a pincel exige economía de medios y capacidad de síntesis: no se puede corregir y la acumulación de líneas confunde y estropea el resultado. El dibujante debe ser capaz de resolver el tema de forma sumaria, buscando la expresión directa y el resumen de las formas en unas cuantas pinceladas.

La tinta aplicada a pincel es ideal para realizar apuntes del natural: constituye el medio de dibujo más inmediato y rápido de todos. Obra de Vicenç Ballestar.

Proceso

Si no se tiene mucha práctica, lo mejor es esbozar previamente a lápiz el dibujo que se desea realizar con pincel para asegurar un planteamiento correcto. Pero una vez se ha empezado el entintado el proceso debe ser rápido y sin vacilaciones. La mayor o menor densidad del medio utilizado determina la fluidez de las pinceladas. Un medio muy fluido de tinta diluida en agua permite resolver las formas con rapidez: ligar unas pinceladas con otras, trabajar en un estilo cursivo y reducir las formas a rúbricas espontáneas. Tintas más densas implican trazos más separados y secos y una construcción de la forma más sobria y angular.

Las líneas de esta obra se han resuelto con plumilla. En el interior de las formas se ha aplicado tinta sepia muy diluida en agua.

Escaneado con CamScanner

Papeles para dibujo a tinta

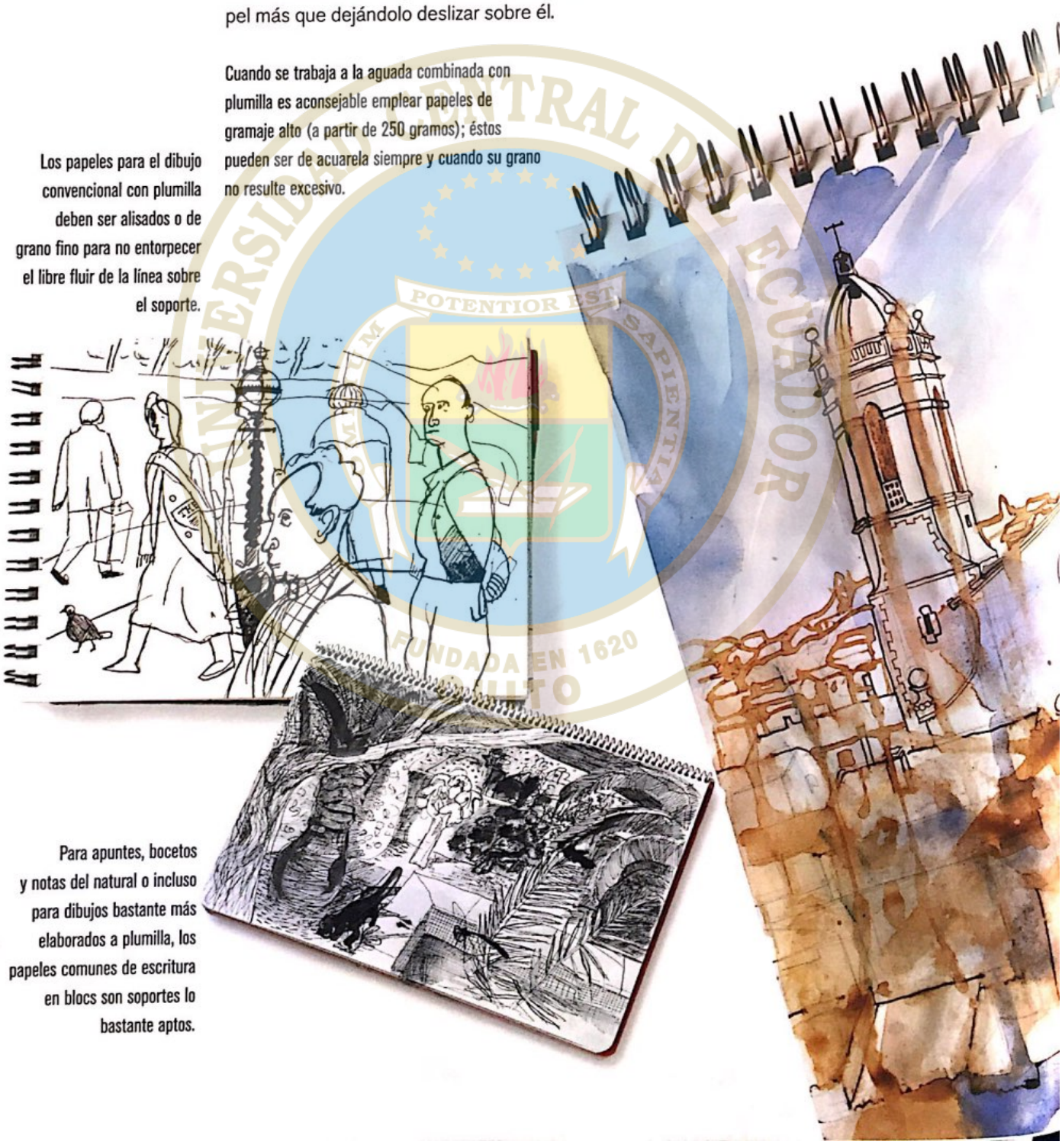
Los papeles para dibujar con plumilla no pueden ser muy rugosos para no dificultar el trazado de líneas, ni tampoco muy blandos o esponjosos para que no absorban demasiada tinta y la plumilla se deslice bien. Los mejores papeles para esta técnica son los satinados. Si se utiliza caña, el papel puede tener grano, pues este instrumento se maneja frotándolo sobre el papel más que dejándolo deslizar sobre él.

Papeles alisados

Son los más indicados para el dibujo con plumilla o caña, ya que estos utensilios pueden deslizarse con facilidad. Existen blocs de papeles especialmente concebidos para caligrafía que son muy aptos para el dibujo con plumilla. En general, todo papel liso y poco absorbente es adecuado para el dibujo con plumilla o caña.

Cuando se trabaja a la aguada combinada con plumilla es aconsejable emplear papeles de gramaje alto (a partir de 250 gramos); éstos pueden ser de acuarela siempre y cuando su grano no resulte excesivo.

Los papeles para el dibujo convencional con plumilla deben ser alisados o de grano fino para no entorpecer el libre fluir de la línea sobre el soporte.



Para apuntes, bocetos y notas del natural o incluso para dibujos bastante más elaborados a plumilla, los papeles comunes de escritura en blocs son soportes lo bastante aptos.

Escaneado con CamScanner

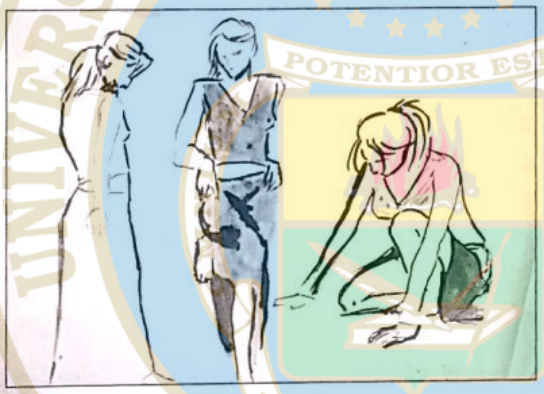
Papel japonés

Es un papel muy ligero fabricado con fibras largas procedentes del arroz que lo hacen absorbente y muy apto para el dibujo a pincel. Es el papel tradicional de la aguada japonesa, cuyo éxito en Occidente como estilo de dibujo lo ha convertido en una de las modalidades accesibles en los comercios de Bellas Artes. Se vende en hojas sueltas y en blocs.

Bloc de papeles japoneses, muy delicados, especialmente fabricados para servir de soporte a obras realizadas mediante una técnica de aguada a la tinta china conocida como *sumi-e*.

Papeles de acuarela

Los de grano muy fino dan excelentes resultados en el dibujo a tinta, tanto con plumilla como con pincel. Debido a su gran absorbencia, los acabados son muy mates y refuerzan la calidad gráfica de la tinta negra. Si se trabaja con aguadas monocromas, estos papeles aumentan el registro tonal de los dibujos por su particular aptitud para aceptar manchas muy diluidas en agua.



Los papeles de baja calidad resultan útiles para tomar apuntes rápidos con pincel, siempre que no sean demasiado absorbentes o porosos.

Para determinados trabajos con caña, los papeles texturados ofrecen resultados interesantes.

Escaneado con CamScanner

El Dibujo A

- El dibujo con lápices de colores
- El dibujo al pastel
- El dibujo con tintas de colores
- El dibujo con rotuladores

Si el dibujo es en esencia una disciplina artística basada en la línea y el trazo, hay que hablar obligadamente de todos aquellos medios que se incluyen en esta definición, aunque no sean estrictamente monocromos: los lápices de colores, los pasteles, los rotuladores y las tintas de colores. Muchos de estos procedimientos son de uso reciente si los comparamos con los primitivos carboncillos y las barras de grafito; sin embargo, se han ganado la aceptación de los dibujantes gracias al amplio campo de posibilidades creativas que ofrecen al artista.

Algunos de estos procedimientos podrían considerarse medios de pintura por derecho propio. Las obras realizadas al pastel, por ejemplo, se consideran generalmente pinturas más que dibujos. Pero su base técnica, constituida por líneas y trazos coloreados, es esencialmente el dibujo. Aunque las fronteras entre unos y otros procedimientos sean difusas, esta obra no ha querido renunciar al estudio de unos materiales tan prometedores para la práctica del dibujo.

Todas las obras reproducidas y estudiadas en este capítulo dejan traslucir su condición de dibujos bajo una apariencia más o menos colorista. Incluso las obras de aspecto más actual, realizadas con rotuladores o tintas de colores, permanecen fieles a los parámetros tradicionales de la disciplina.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Escaneado con CamScanner

COLOR

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO CON LÁPICES DE COLORES

Los lápices de colores no son sólo un pasatiempo infantil sino que encierran muchas posibilidades como medio de dibujo propiamente artístico. El trazo coloreado ofrece precisión y sutileza, virtudes difíciles de alcanzar con otros medios más expeditivos. La combinación y mezcla de colores implican una técnica y un proceso de elaboración sencillos similares a los de los lápices de grafito. Además, los lápices de colores también pueden ser un complemento interesante en múltiples técnicas mixtas, pues se prestan a ser combinados con otros procedimientos de dibujo.

Los lápices de colores permiten un acabado y una minuciosidad en el detalle que están fuera del alcance de la mayoría de procedimientos de dibujo y de pintura. Obra realizada por Mercedes Gaspar.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO
Escaneado con CamScanner

Propiedades

La propiedad esencial de los lápices de colores es la facilidad e inmediatez de su utilización. Se manejan exactamente igual que el lápiz de grafito, ofreciendo un acabado mucho menos graso que éste, más suave y satinado. No requieren de medios auxiliares ni de otro equipo de trabajo que los lápices mismos y el papel. Se trata de un medio ideal para realizar obras en pequeño formato, ya que la intensidad del tono y la capacidad cubriente es mucho menor que la de otros procedimientos. Las ventajas que se derivan de estos factores son, por una parte, la posibilidad de llevar la obra hasta un grado muy alto de detalle y, por otra, la buena permanencia e inalterabilidad de los colores.

Su facilidad de manejo y la franqueza y luminosidad de su cromatismo han convertido a los lápices de colores en el medio típico para el dibujo infantil.

En el campo de la ilustración y del dibujo técnico, constituyen una herramienta insustituible por su precisión, sobre todo combinados con la acuarela o los colores al guache.

Consistencia de las minas

Las minas de los lápices de colores están constituidas por pigmentos aglutinados y cocidos con una variedad de arcilla sin impurezas llamada caolín mezclada con cera. Los pigmentos son los mismos con los que se fabrican todos los colores de los demás procedimientos pictóricos (acuarela, óleo, pastel, etc.). Sin embargo, los lápices de colores poseen un menor poder cubriente que el resto de medios, ya que el caolín, que permite afilar la punta y da resistencia a la mina, impide que el pigmento se extienda libremente sobre el soporte, lo cual limita las posibilidades de la línea y el tramado.

Las minas de los lápices de colores se componen de pigmentos, arcilla y ceras en proporciones variables, según la calidad y la dureza requeridas.

Escaneado con CamScanner

Variedades y presentaciones

La densidad de trazo entre lápices de mina dura y de mina blanda es notable y resulta un factor decisivo al llevar a cabo distintos trabajos. Los lápices de mina acuarelable suelen ser duros.

La calidad de los lápices de colores depende de la calidad y la cantidad de pigmento utilizado en su fabricación. Los lápices para uso escolar están compuestos por pigmentos de baja calidad y en menor proporción que en las gamas más altas; además, en su fabricación se incluye una pequeña parte de cera que disimula su menor poder cubriente.
Los lápices de alta calidad dejan un trazo ligeramente terroso, cubriente y de color intenso. Pueden afilarse hasta formar puntas muy agudas y la madera de cedro que recubre sus minas es blanda y resistente a la vez.

Modalidades

Los grandes fabricantes de lápices de colores ofrecen múltiples surtidos. Desde estuches de doce colores, hasta lujosos maletines de cerca de cien colores distintos. Todos estos lápices pueden adquirirse también por unidades. Algunos fabricantes sirven lápices de dos durezas diferentes. Los lápices duros son los más adecuados para trabajos de calidad profesional pues permiten ser afilados mucho mejor y conservan la punta por más tiempo; los semiduros (no puede hablarse de minas verdaderamente blandas) resultan muy útiles para cubrir zonas más o menos grandes de color uniforme.

El trazo de los lápices de mina blanda equivale (si se emplea un color oscuro) al que se obtiene al dibujar con un lápiz de grafito de mina blanda. Dibujo de Ósca Sanchís

Escaneado con CamScanner

Los lápices de mina dura permiten líneas finas y tramados muy precisos.

MINAS DE COLOR

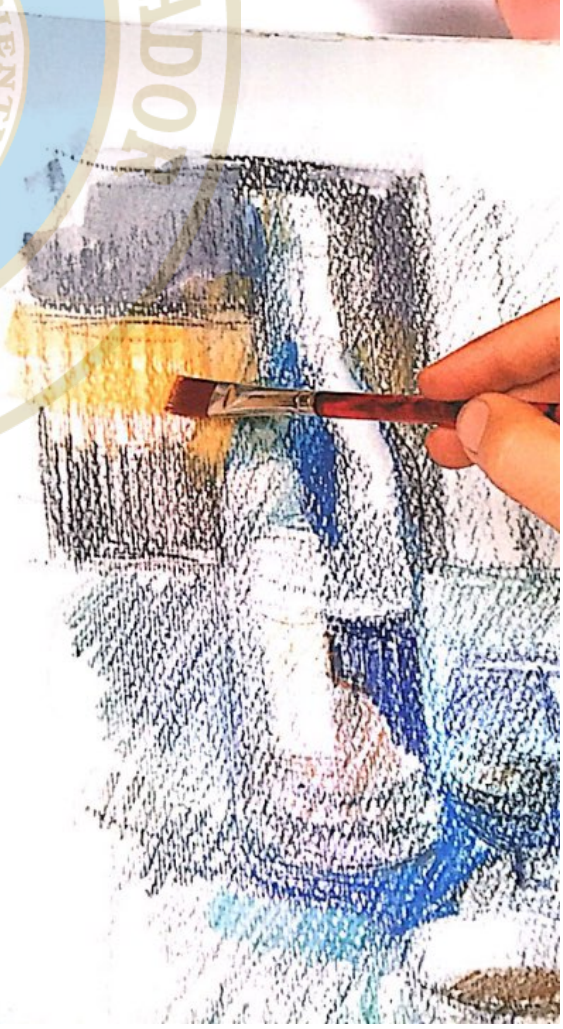
Algunos fabricantes comercializan barritas de color acuarelable en todos los colores de su gama. Al ser todo mina permiten trabajar en proyectos de mayor envergadura que los habituales en el procedimiento. Existen también finas minas de color de 0,5 mm para insertar en portaminas. La ventaja de éstas es que permiten un trazo muy fino y uniforme que sólo sería posible conseguir con los lápices convencionales afilando su punta constantemente.

Lápices de colores acuarelables

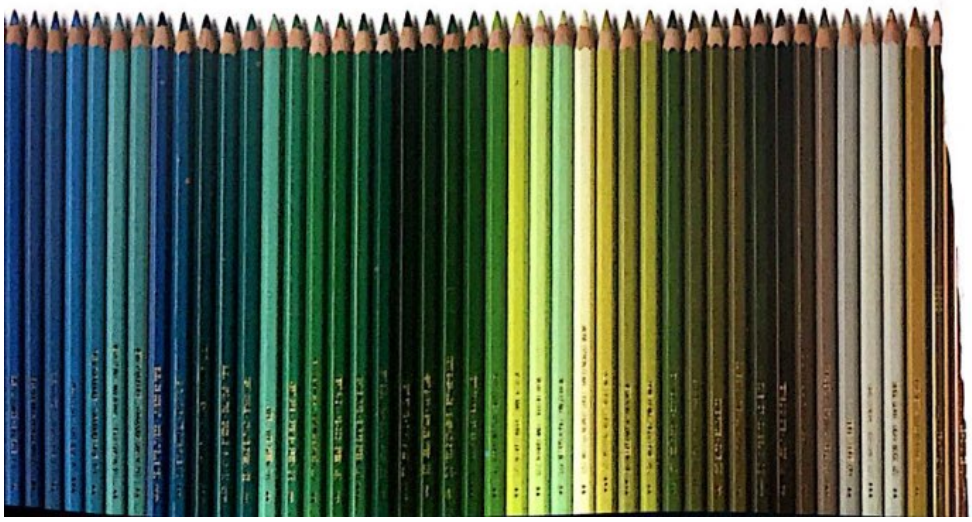
Algunas grandes marcas sirven una variedad especial de lápices de colores que se distingue por sus trazos solubles. La técnica requerida para trabajar con ellos es exactamente la misma que la de los lápices convencionales. La diferencia reside en la posibilidad de acuarelar el color, es decir, de extenderlo aplicando agua con un pincel sobre las partes ya pintadas.

Trabajando con la mina roma, los lápices de mina blanda rinden un trazo intenso y ancho.

Las obras realizadas con lápices acuarelables pueden ser matizadas y modificadas trabajando sobre ellas con un pincel húmedo.



Las gamas más amplias de lápices de colores abarcan hasta 120 colores distintos.



Escaneado con CamScanner

Técnicas de dibujo

Comparado con el resto de las técnicas de dibujo, el trabajo con lápices de colores es una labor a pequeña escala. Los lápices no permiten grandes formatos y rinden sus mejores posibilidades cuando se trabajan con minucia, prescindiendo de los grandes efectos plásticos que piden el carboncillo, el pastel o la tinta. En esta limitación reside también el interés y el indudable encanto de la técnica, pues obliga a realizar un tratamiento atento, delicado y sensible.

Los tramados son el recurso principal del artista que trabaja con lápices de colores, especialmente en los formatos de gran tamaño. Las tramas promueven coloraciones suaves y muy matizadas al tiempo que permiten modelar los volúmenes con delicadeza. Obra de Ramon Noè.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

RESERVAS DE COLOR

Coloreando alrededor de formas en blanco, con un tono más oscuro, reservándolas como se hace con la acuarela. Esta forma de trabajar requiere prever el efecto de antemano, sabiendo que el color de base debe ser bastante claro para mantener viva la riqueza tonal: recortar formas sobre un color oscuro, por muchos tonos claros que se empleen, apenas varía o enriquece la tonalidad del color primero.

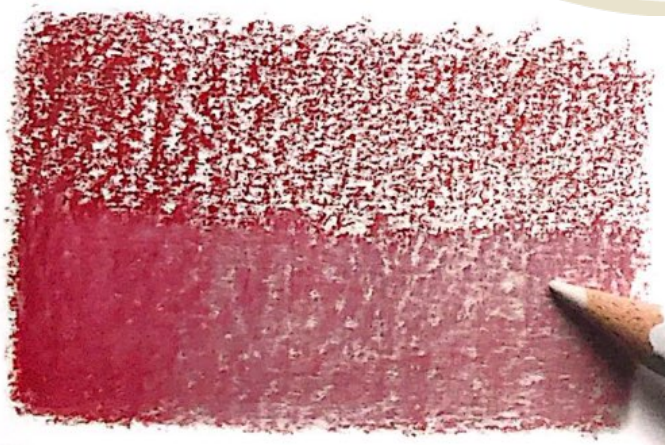
Trazos y color

Dibujar con lápices de colores es también colorear. El aspecto del color dependerá, por lo tanto, del trazo utilizado. Los colores suaves se crean mediante trazos más o menos separados, más o menos cruzados, pero que, en todo caso, no cubren la superficie del papel. La acumulación de trazos tanto puede ser rápida y espontánea como premeditada y basada en tramas superpuestas. Dibujando con lápices los tonos nunca pueden ser muy saturados, pero es posible lograr zonas de color bastante cubrientes apretando la mina del lápiz plana contra el papel.

La línea minuciosa, precisa y ágil del lápiz de color puede convertirse en protagonista de la obra creando ritmos y trazos dinámicos que describen la forma y evocan una atmósfera al mismo tiempo. Trabajo de Gemma Guasch.

Fusión con gris o blanco

Los lápices de colores presentan una particularidad que se debe a la composición de su mina. Se trata de la posibilidad de fundir trazos pintando con gris claro o blanco sobre otro u otros colores. La consistencia ligeramente encerada de la mina puede más que el bajo poder colorante de los tonos blanco o gris y hace que los trazos se fundan entre sí, quedando apenas afectados por el gris o el blanco. Algunas marcas fabrican lápices especiales para este cometido.

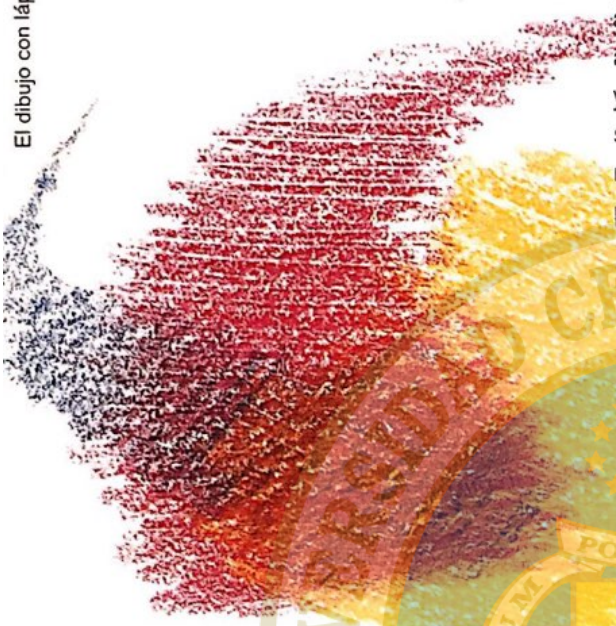


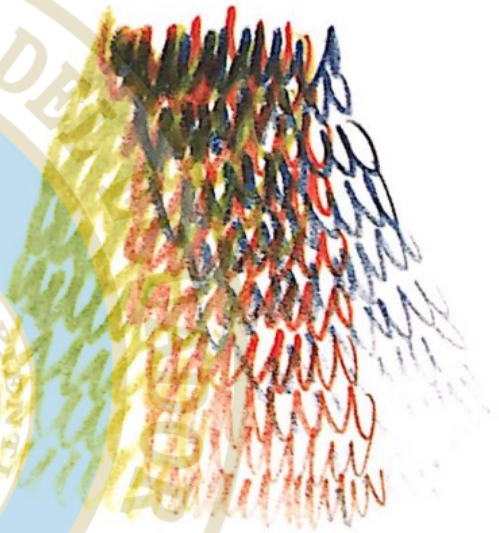
Los lápices blancos pueden servir para fundir entre sí los trazos de un color reforzando su tonalidad sin afectar realmente a la coloración. Existen lápices "incoloros", como el de la imagen, especialmente fabricados para este cometido.

Escaneado con CamScanner

Mezcla y combinación de colores

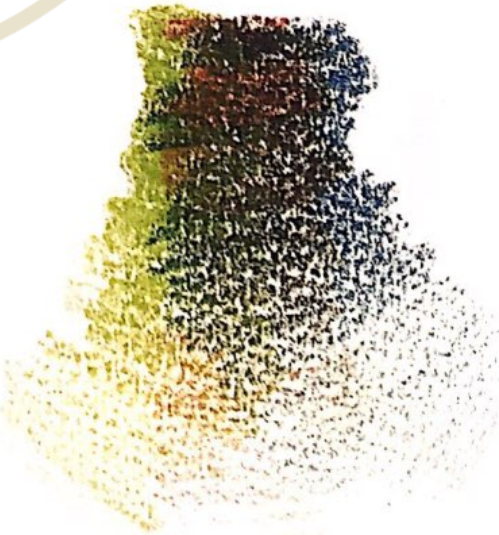
Más que de mezcla, hay que hablar de superposición de tonos, ya que la mezcla física de los lápices de colores nunca puede realizarse por completo. Los colores que resultan de superponer tonos son, por supuesto, los que recoge la teoría del color: los primarios amarillo, azul y rojo dan, al superponerlos, los secundarios anaranjado (mezcla de amarillo y rojo), verde (mezcla de amarillo y azul) y violeta (mezcla de rojo y azul). Los dibujantes siempre utilizan gamas amplias de lápices (precisamente para evitar el exceso de mezclas) entre los que se cuentan primarios y secundarios, pero raro es el dibujo que no requiere algunas superposiciones de dos colores para lograr un tercero.





En teoría, es posible obtener todos los colores combinando sólo los tres primarios. Pero en la práctica, las limitaciones son muchas y todos los dibujantes que trabajan con lápices de colores emplean un surtido lo suficientemente amplio.

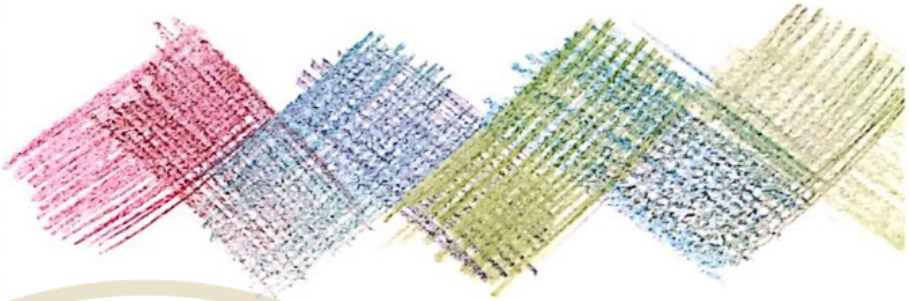
Los resultados de las combinaciones de colores son distintos según se empleen tramas abiertas (trazos separados) o muy cerradas. La densidad de color es mucho mayor en el segundo caso y también se pone más de manifiesto la textura del papel.



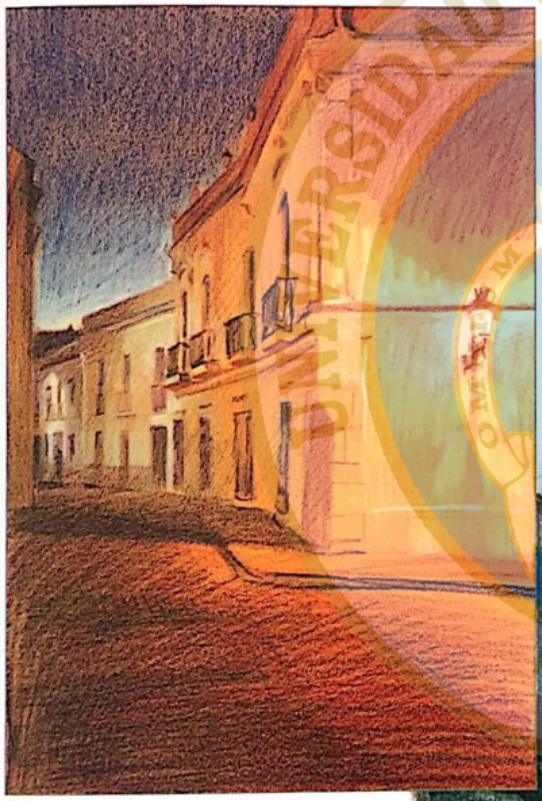
Escaneado con CamScanner

Orden de los colores

Las superposiciones deben seguir un orden concreto: el color claro debe aplicarse sobre el oscuro. Esto es así porque los tonos claros son siempre menos cubrientes y dejan traslucir el color de base, condición necesaria para lograr el color resultante. Si, por ejemplo, se pinta un rojo sobre un amarillo, el color resultante será ese mismo rojo ligeramente teñido de anaranjado; si, por el contrario, es el amarillo el que se superpone al rojo, el anaranjado aparecerá con toda claridad.



Sea cual fuere la trama realizada, los pasos entre un color y su combinación con otros deben ser suaves y graduales.



Con lápices de mina blanda se puede trabajar también sobre soportes coloreados; en las partes claras, el tono del papel quedará completamente cubierto. Trabajo de Óscar Sanchís.

Mezclas con lápices acuarelables

El dibujo con lápices acuarelables pertenece al ámbito de la pintura, pero no está de más mencionar esta posibilidad. Los lápices de colores acuarelables ofrecen una nueva opción de mezcla que se añade a la superposición de tonos típica de la técnica. Se trata de una mezcla de pigmentos obtenida al disolver los colores en agua. Con estos lápices las mezclas no se realizan aparte, en una paleta, sino directamente sobre el papel después de haber dispuesto los colores de manera que el agua funda los trazos y proporcione el resultado cromático deseado.

Los lápices acuarelables permiten diversificar las texturas características de una obra realizada con lápices de colores. Obra de Mercedes Gaspar.

Escaneado con CamScanner

Papel para lápices de colores

Las aguas que se crean con los lápices acuarelables piden un papel más grueso que el habitual para dibujo; un papel que bien puede ser para acuarela.

La mayoría de los papeles aptos para el dibujo con mina de grafito lo son igualmente para lápices de colores. A esta regla general cabe hacer dos salvedades: los soportes coloreados y los muy satinados o encerados. Los papeles de color intenso no son adecuados para trabajar con lápices de colores, ya que el trazo poco cubriente de éstos resulta demasiado tenue sobre tonalidades muy saturadas. Un papel de color hueso o levemente grisáceo es un soporte muy adecuado, pero colores más intensos que éstos no son aconsejables. Las superficies satinadas o enceradas no aceptan bien el trazo más bien seco de los lápices de colores y deben evitarse.

En las superposiciones de color es donde se pone más de manifiesto el papel utilizado: aquí se trata de un papel muy texturado.

Trazos de lápices de colores de mina acuarelable, blanda y dura realizados sobre tres papeles distintos: papel satinado, papel de grano fino y papel de acuarela texturado.

Escaneado con CamScanner

LA DUREZA DEL PAPEL

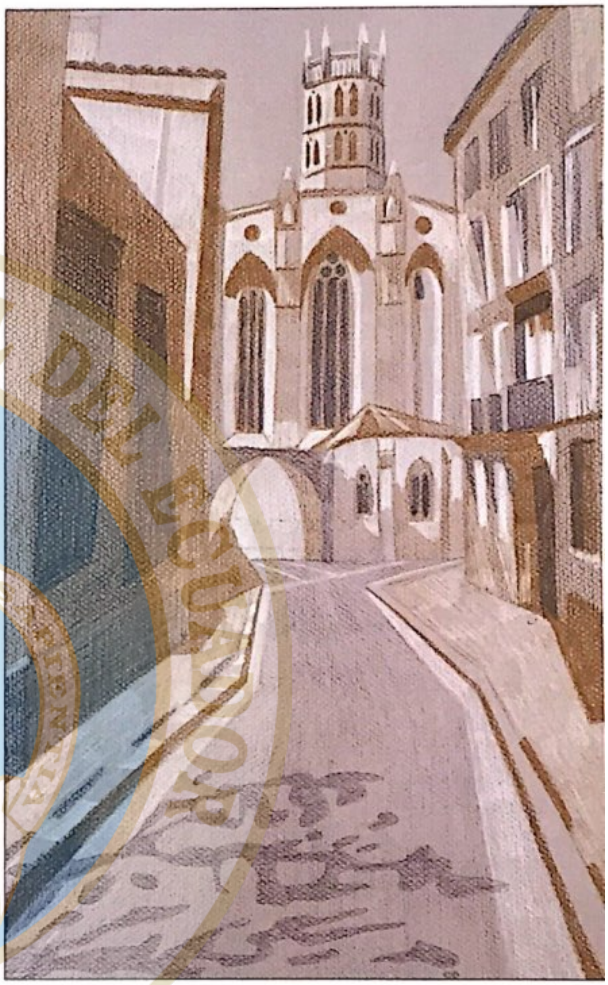
Los papeles muy texturados suelen ser más blandos que los lisos. Esto presenta inconvenientes para el trabajo con lápices de colores, ya que las minas muy afiladas de éstos pueden grabar el papel dejando marcas permanentes y muy visibles. Por lo tanto, para trabajar con este medio es mejor elegir superficies duras.

El grano del papel

Las mejores superficies para el trabajo con lápices de colores son los papeles lisos o de textura ligera o muy ligera, pero nunca satinados. El trazo fino de los lápices pide superficies que permitan la fácil trayectoria y evolución de las líneas. Dado que las minas incorporan su propio aglutinante, el soporte no tiene que presentar necesariamente rugosidades que retengan sobre él las partículas de pigmento; tales rugosidades suelen ser más un estorbo que una ayuda, además, condicionan el trabajo, pues afectan de forma decisiva al resultado final, a menos que éste sea el propósito del dibujante. En el caso de que el artista emplee lápices acuarelables, puede ser conveniente elegir papeles algo rugosos para realzar el efecto de la acuarela.

Las superficies lisas son las que permiten los acabados más uniformes y suaves.

Los papeles de color pálido pueden resultar muy adecuados para temas donde el color blanco tiene un especial protagonismo. Obra de Gabriel Martín.



Papel liso.

Papel verjurado.

Papel de acuarela.

Papel artesanal blando.

Los acabados varían mucho según el papel empleado. En general, los papeles duros y más bien lisos resultan soportes idóneos.

Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO AL PASTEL

La pintura al pastel tiene su origen en la sanguina o la creta blanca, utilizadas por los artistas del Renacimiento. No se trataba todavía de pasteles, pero su forma de utilización (sobre papel blanco o de color) era muy similar. Las barras multicolores aparecen en el siglo XVIII, de la mano de algunos retratistas franceses e italianos. Pero quienes popularizarán verdaderamente los pasteles serán los pintores impresionistas, al utilizarlos tanto para realizar bocetos o apuntes de color como en obras más acabadas. Desde entonces, los pasteles se han convertido en uno de los procedimientos de mayor aceptación entre los aficionados y los profesionales.

Odilón Redón (1840-1916), *El jarrón del guerrero japonés*. Colección particular. El pastel es un medio opaco de gran densidad cromática que realza los puros contrastes de color.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

Mezclas de colores

El dibujo al pastel no necesita de las mezclas: las gamas más amplias de pasteles proveen al artista de todos (o casi todos) los tonos y matices necesarios; si, a pesar de ello, se desea un tono muy especial, puede obtenerse mezclando directamente sobre el papel. Otra ventaja de este procedimiento es que permite pintar sobre cualquier soporte con la única excepción de las superficies demasiado satinadas o grasas.

Los pasteles se sirven en barras normalmente cilíndricas, excepto los pasteles duros. Las gamas son muy extensas, abarcando en algunas marcas centenares de colores.

Opacidad y estabilidad

La pintura al pastel es completamente opaca y cubriente y no deja transparentar ni el soporte ni los colores sobre los cuales se aplica. Asimismo, el pastel es muy estable, no se rompe ni se cuartea con el paso del tiempo, no amarillea ni oscurece; todo ello es debido a su pureza. Es, sin embargo, sensible al exceso de luz, y puede decolorarse con los años tras haber sido expuesto a una iluminación muy directa e intensa.

El pastel es un medio completamente opaco y cubriente, aunque puede dejar entrever el fondo del papel si se aplica con suavidad.

Los pasteles constituyen un medio de dibujo y de pintura. Trazo y mancha, dibujo y color son inseparables. Trabajo de David Sanmiguel.

Escaneado con CamScanner

Naturaleza de los pasteles secos

El nombre de la pintura al pastel proviene de la palabra "pasta", que se refiere al aglutinado con el que se fabrican los pasteles: una pasta compuesta de puro pigmento aglutinado en una goma de adhesividad ligera (por lo general, celulosa metílica) con un mínimo de aditivos o cargas. Algunos artistas consideran que éste es el más puro de los procedimientos pictóricos, ya que no interviene vehículo o medio alguno entre el color y el soporte. El pastel es el más directo de todos los procedimientos pictóricos: no requiere tiempos de secado y el tono del color aplicado es exactamente el mismo que el de la barrita. Por otra parte, tampoco necesita ningún proceso ni preparación previos antes de pintar. Esto es común a todas las variedades de pasteles, las diferencias entre unas y otras afectan sólo a su dureza.

Los pasteles blandos están constituidos por pigmento prácticamente puro, con apenas el añadido de una pequeña cantidad de aglutinante.

Los pasteles blandos

Son los pasteles de mejor calidad, ya que en ellos la proporción de pigmento es máxima. Estas barras se deshacen con suma facilidad al frotarlas sobre el soporte y dejan manchas de color muy intenso por la acumulación de pigmento sobre el papel. Esta mayor blandura se debe a que la cantidad de goma aglutinante utilizada en su fabricación es menor. Un aspecto que los caracteriza es su forma cilíndrica, además de la gran abundancia de tonos distintos que abarcan sus gamas. Tal abundancia responde al hecho de que casi todos los fabricantes añaden cargas de creta blanca o un producto similar para dar opacidad a los colores y aclarar su tono. Sólo uno o dos fabricantes artesanales y muy minoritarios sirven barras de color casi puro, al que sólo se añade una pequeña cantidad de piedra pómez finamente molida para aumentar su agarre al papel.

Los pasteles duros son de sección cuadrada e incorporan una proporción de arcilla para incrementar la dureza de la barra. Su proporción de pigmento es notablemente menor que la de los pasteles blandos.

La intensidad de color y la saturación de los tonos de los pasteles blandos es incomparable y propia de un auténtico medio de pintura.

Escaneado con CamScanner

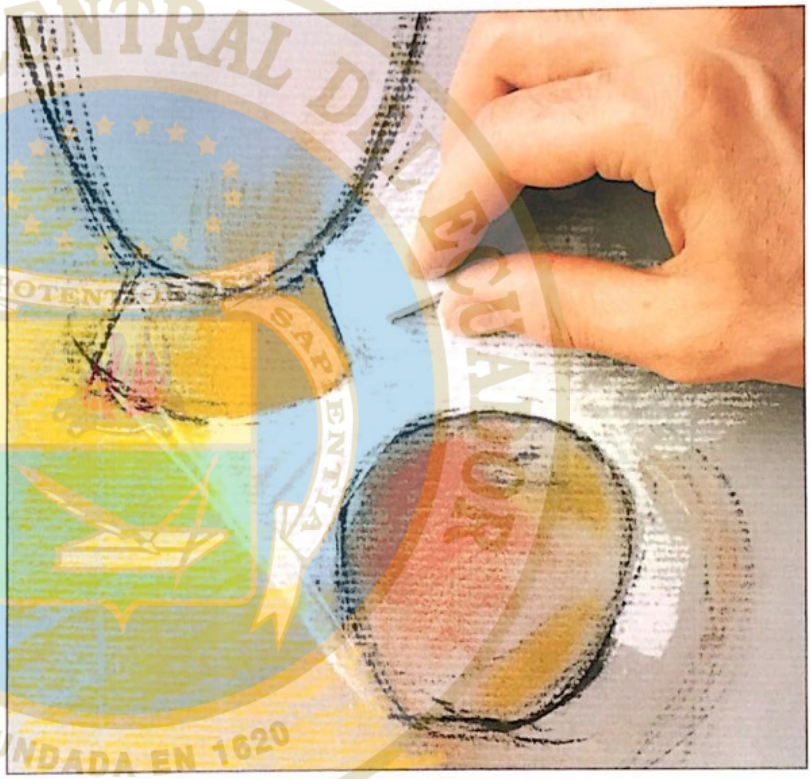
PASTELES DE GRAN TAMAÑO

La calidad y blandura de una barra de pastel van siempre de la mano. Algunas marcas completan sus gamas más altas con formatos de pastel extra grande, especiales para obras de gran tamaño que son invariablemente del tipo más blando. Las gamas son bastante limitadas y el precio de estas variedades es mucho más elevado.

Barras de pastel duro

A simple vista, se identifican por presentarse en barritas más delgadas y de sección generalmente cuadrada. Así como los pasteles blandos son puro pigmento aglutinado, los duros se fabrican cociendo ligeramente el pigmento con algo de arcilla cerámica. Gracias a esta superior dureza, se pueden afilar (hasta cierto punto) y facilitan el trazado de líneas mucho más finas que los gruesos trazos propios del pastel blando. Su dureza también los hace aptos para trabajos de dibujo coloreado. Como contrapartida a estas virtudes, ofrecen una baja entrega de color y una saturación tonal notablemente menor que la del pastel blando.

Las manchas aplicadas con pasteles duros son siempre mucho menos densas que las que pueden conseguirse con las barras de pastel blando.



Mientras que los pasteles blandos son idóneos para realizar manchas y difuminados, los pasteles duros se emplean para el trazado de líneas.

Escaneado con CamScanner

Gamas y variedades

Las gamas de colores al pastel varían según las marcas. Los fabricantes especializados emplean docenas de pigmentos distintos para la fabricación de las barras y ponen en el mercado varios matices para cada pigmento, con lo que la oferta se multiplica. En muchos casos, el pigmento se mezcla con creta o pigmento blanco en una o dos proporciones distintas, lo cual da lugar a una o dos variedades claras del pigmento en cuestión; otros matices son producto de la mezcla con negro y proporcionan versiones más oscuras del mismo color. La posibilidad de mezclar pigmentos entre sí anima a que algunas firmas sirvan centenares de colores diferentes.

Todo pastelista cuenta con un abundante surtido de colores distintos. Siempre es mejor emplear un color directo que obtenerlo mediante la mezcla.

Gama de colores adecuada para cualquier trabajo. La mayoría de los pastelistas emplean unos colores más que otros, por lo que sus cajas poseen muchos más matices de un segmento determinado del espectro cromático.

Para cada pigmento los fabricantes desarrollan versiones claras (mezclándolo con blanco) y oscuras (mezclándolo con negro u otro color oscuro).

Escaneado con CamScanner

CAJAS VACÍAS CON REJILLA

Los pasteles se venden por unidades o en estuches de diferente tamaño. Pero el artista puede también adquirir estuches vacíos que disponen de una estructura extraíble cuya base es una rejilla. Esta rejilla permite que el polvo del pastel caiga al fondo de la caja, manteniéndose así los colores limpios por más tiempo.

Lápices pastel

Estos útiles no son sino lápices (un poco más gruesos que los normales) cuya mina interior es una barrita de pastel duro, de una dureza mayor que la de cualquier otro tipo de pastel, para evitar que se rompa con la más leve presión y para que puedan afilarse como un lápiz cualquiera. Proporcionan líneas limpias y cuidadas. Los pastelistas suelen utilizarlos en la toma de apuntes, en obras de pequeño formato y también en el perfilado y detallado de obras de grandes dimensiones.

Combinación de pasteles

Todos los pastelistas profesionales poseen pasteles de las tres variedades mencionadas para cada uso: pasteles blandos para los efectos pictóricos y para manchar superficies amplias; pasteles duros para dibujar en las primeras fases del trabajo y para realizar grafismos, rayados y todo tipo de grisados y degradados donde sea necesaria la presencia del trazo; y lápices pastel para perfilar los detalles y retocar y apurar el dibujo en las últimas etapas de una obra.

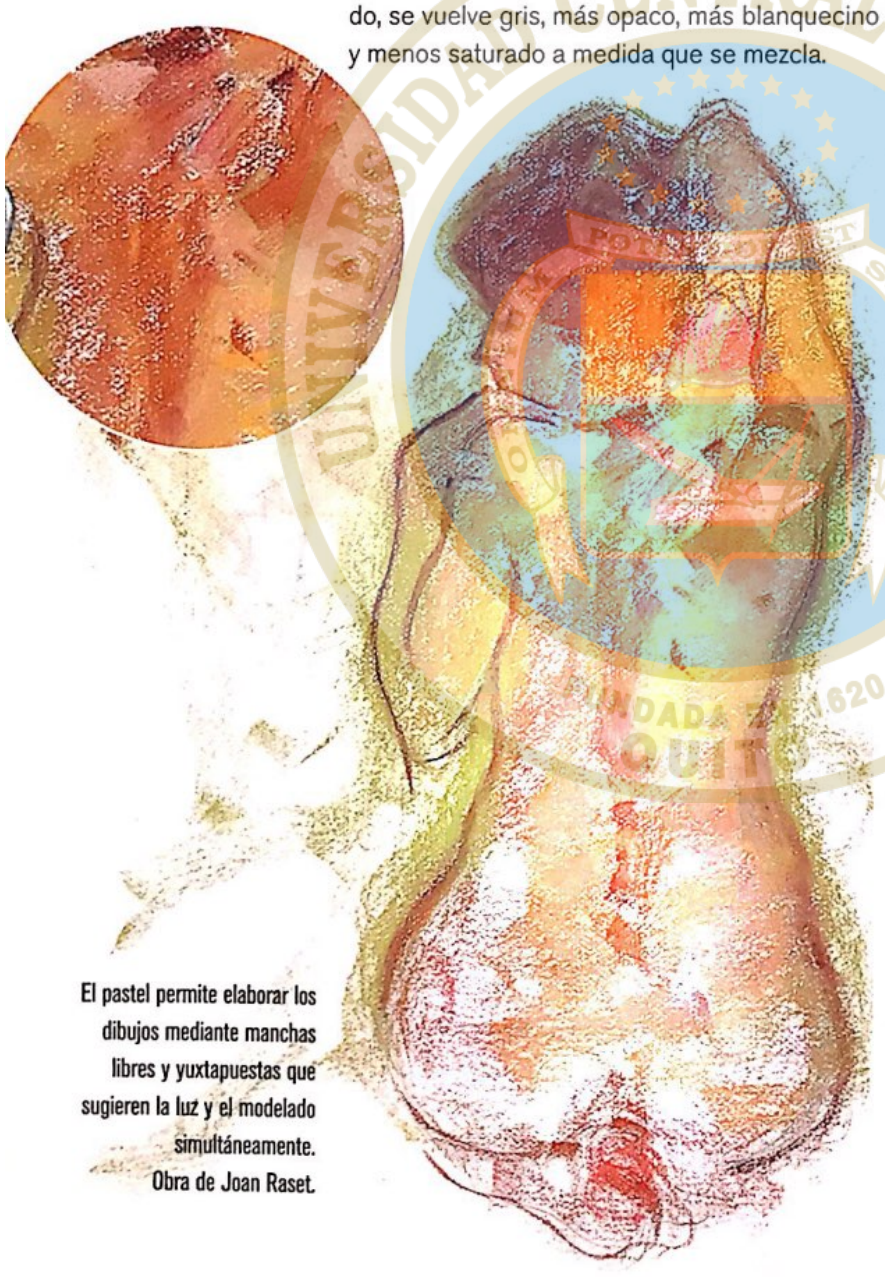
Cada marca elige su abanico cromático y es posible encontrar mayor cantidad de matices de un color en unas marcas que en otras.

Los lápices pastel son mucho más blandos que los lápices de colores convencionales y su mina es mucho más quebradiza.

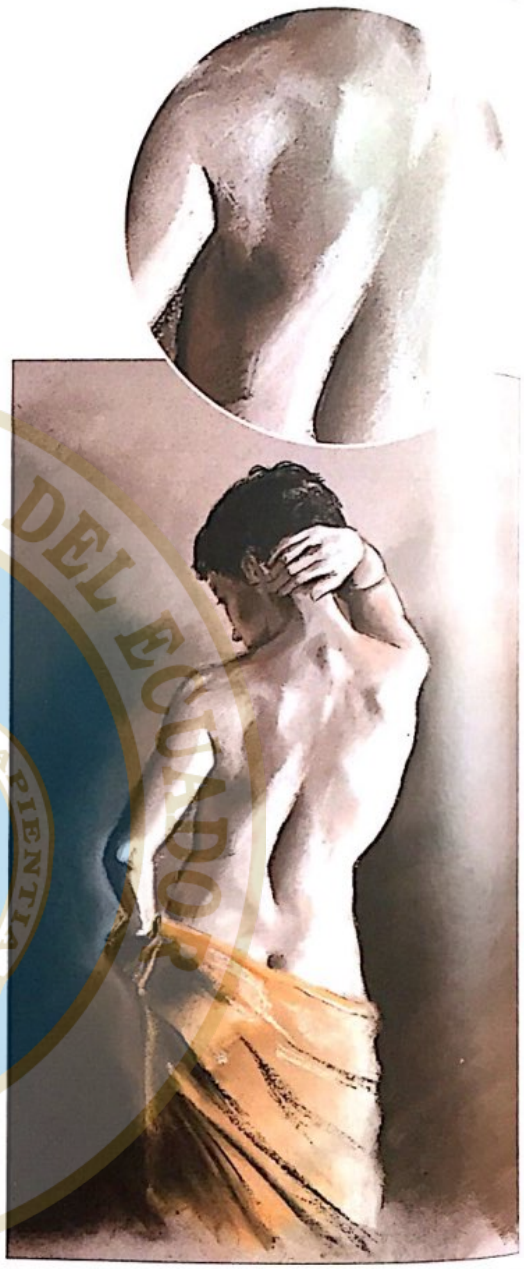
Escaneado con CamScanner

Líneas, manchas y mezclas de color

El pastel no se mezcla en una paleta sino que se deposita directamente sobre el papel, por lo que hay que pintar con todos los matices ya preparados: las barras. Esto no significa que, en ocasiones, los colores no puedan mezclarse entre sí al fundirlos con los dedos o al superponerlos en capas sucesivas para promover mezclas ópticas, es decir, que parezcan mezclas sólo cuando las vemos a determinada distancia. Lo mejor para la limpieza y la brillantez del resultado es no abusar de las mezclas con los dedos, porque el color se va ensuciando, se vuelve gris, más opaco, más blanquecino y menos saturado a medida que se mezcla.



El pastel permite elaborar los dibujos mediante manchas libres y yuxtapuestas que sugieren la luz y el modelado simultáneamente. Obra de Joan Raset.



Como contraste a la manera de hacer más libre y espontánea, el artista puede también apurar los modelados y los difuminados para lograr superficies de gran plasticidad y fuerte sentido volumétrico. Desnudo pintado por Vicenç Ballestar.

Escaneado con CamScanner

DISTRIBUCIÓN DE LOS COLORES

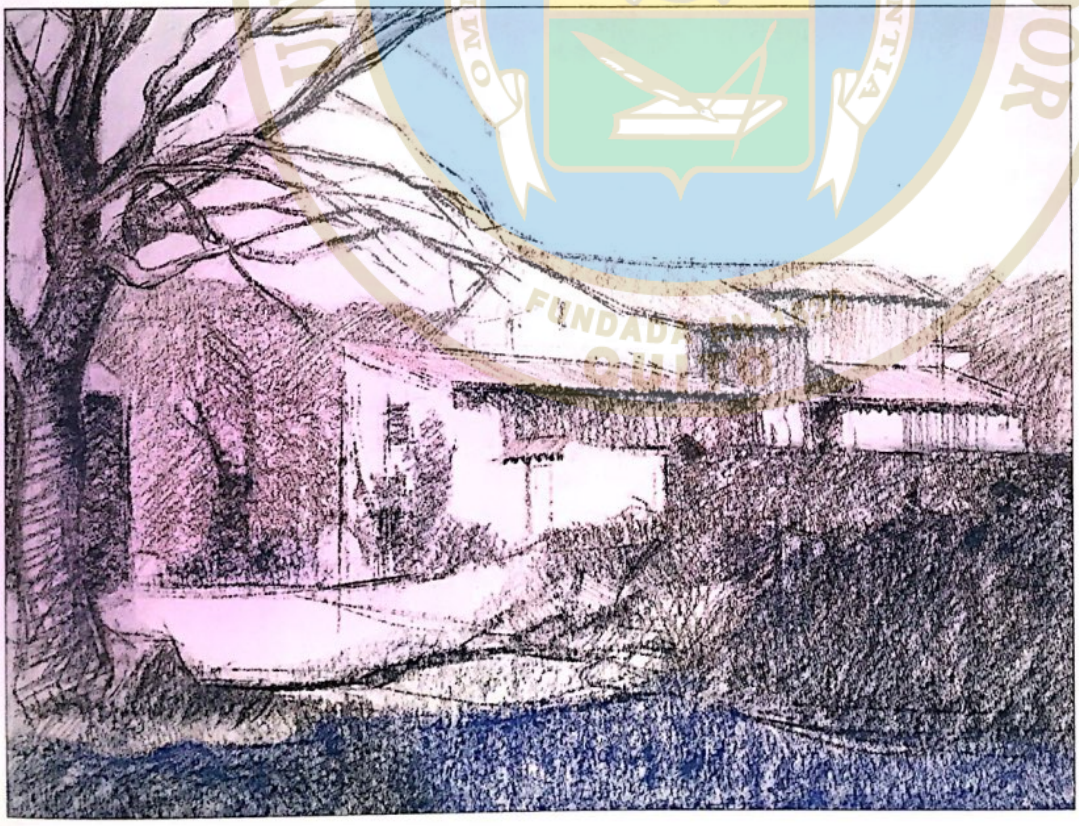
La necesidad de disponer de muchos tonos distintos obliga al artista a mantener un orden en su "paleta" compuesta de barritas de pastel. Esta distribución obedece a razones prácticas: por una parte, sirve para encontrar fácilmente un tono; por otra, evita que los pasteles se ensucien por contacto con otros tonos muy distintos.

Colores puros

La mezcla y fusión de los colores dan buenos resultados sólo cuando no contienen muchos tonos distintos. La razón fundamental que justifica el empleo de muchos colores es el respeto a la pureza de los tonos y su presencia directa sobre el papel, así como la vivacidad que aportan el trazo coloreado y la mancha. Mezclarlos en exceso es contradecir las características propias del medio. Una de esas características es la posibilidad de hacer "vibrar" el color como no es posible con ningún otro procedimiento. Tal vibración nace de la yuxtaposición de muchos matices distintos para obtener un tono.

Trazos libres

En vez de mezclar los colores, el pastelista puede aplicarlos puros sobre el papel en pequeños trazos y manchas, un poco a la manera de la pintura impresionista. Al trabajar mediante trazos, los colores inferiores o el color del papel aparecen por entre esos trazados, creando una sensación de frescura y naturalidad en las armonías cromáticas que se perdería si las capas cubrieran completamente.



El pastel permite una traducción directa del dibujo al color. El artista piensa en términos de dibujo, pero emplea recursos propios del pintor. En esta obra de Miquel Ferrón, trazos y manchas son producto de una voluntad lineal y tonal que son propias de todo verdadero dibujante.

La pintura al pastel es, básicamente, dibujo. Las manchas no son independientes de los trazos y, como se aprecia en este paisaje, el juego de contrastes es el propio de cualquier técnica de dibujo basada en la contraposición de valores claros y oscuros. Obra de Joan Sabater.

Escaneado con CamScanner

Rectificaciones y fijado del pastel

Las obras al pastel son bastante frágiles, tanto en su realización como en su conservación. No admiten demasiadas rectificaciones ni tampoco aceptan la manipulación brusca o un almacenamiento descuidado. El borrado y la reelaboración de una parte del trabajo, así como la estabilización de los pigmentos sobre el papel, son factores de suma importancia.

Las gomas maleables son útiles para borrar una capa muy fina de pastel. Cuando se trata de borrar zonas de color más denso y cubriente, es mejor emplear gomas de borrar de caucho.

El borrado de los pasteles

Un exceso de borrado en un dibujo al pastel afecta al grano del papel, así como a la adherencia del pigmento, y conduce a resultados deslucidos. Al principio del dibujo, incluso con la obra avanzada, es posible emplear algunos recursos para desprender el pigmento. Para borrar, lo habitual es utilizar el trapo o un algodón limpio frotándolos sobre el color para desprenderlo del papel. También podemos desprender el pigmento con los dedos y, por supuesto, con la goma maleable o de caucho, pero no hay que abusar de esta última porque destruye la textura del papel.

Para borrar por completo los trazos densos de pastel hay que insistir mucho con la goma; al principio, sólo se consigue extender el color y sólo tras insistir en el borrado se logra desprender los trazos.

Los trapos de algodón son sumamente útiles para extender y rebajar la intensidad de las manchas de pastel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

El problema del fijado

La tradición manda no fijar las pinturas al pastel, aunque sobre esa "ley" caben muchas opiniones. En la actualidad, el mercado provee al artista de fijadores de muy buena calidad. Se trata de aerosoles que no manchan y apenas alteran el color. Para la pintura al pastel debe utilizarse siempre el aerosol mate, pues mate es el acabado natural de esta pintura. Se aplica una capa de fijador muy fina, y se rectifican después los colores que se hayan alterado. Otra solución es fijar las distintas capas de color a medida que se trabaja, y dejar la última capa sin fijar.

PINTANDO SOBRE EL PASTEL FIJADO

Si se desea pintar con un color encima de otro y que no se mezcle con el tono anterior, se puede fijar el color primero para poder pintar encima sin problemas e incluso volver a difuminar, o bien dejarlo tal como quedó después del borrado. El fijador crea una textura sobre la que el pastel se adhiere muy bien, mejor incluso que sobre el papel en blanco.

Una vez borrada una mancha, el papel queda ligeramente teñido. Es imposible recuperar su blancura inicial, sobre todo si se trabaja con colores muy vivos.

El fijado del pastel debe ser cuidadoso: hay que aplicar varias capas muy finas de aerosol y dejar que cada capa se seque antes de aplicar la siguiente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

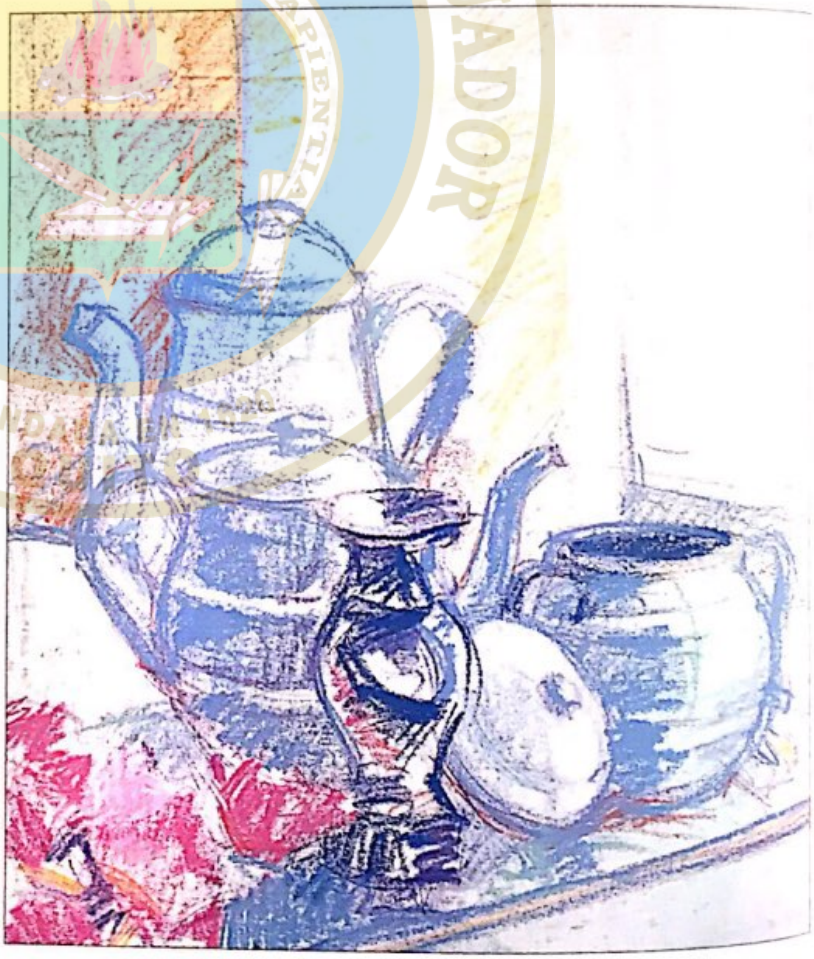
Escaneado con CamScanner

Los pasteles grasos

Al igual que los pasteles secos, los pasteles grasos son barras de color. La diferencia reside en el aglutinante de los pigmentos: en los pasteles grasos los aglutinantes pueden ser ceras o aceites. Las barras de color a la cera suelen asociarse con trabajos escolares y, de hecho, se inventaron con ese propósito; mientras que las barras al aceite, o pasteles al óleo, están orientadas al trabajo de los artistas profesionales. Las ceras y los pasteles al óleo cuentan hoy con modalidades de muy alta calidad que los artistas pueden emplear para todo tipo de dibujos que requieran brillantez y libertad cromática, gracias a su viscosidad y a la abundante carga de pigmento que contienen.

Las manchas de cera pueden diluirse con aguarrás y fundirse entre sí frotando con los dedos sobre ellas. Al ser muy sensibles al calor, la temperatura de los dedos contribuye al fundido.

Las ceras suelen ser de menor tamaño que los pasteles al óleo y su calidad suele ser escolar. Los pasteles grasos son barras de gran tamaño que permiten crear trazos muy gruesos.

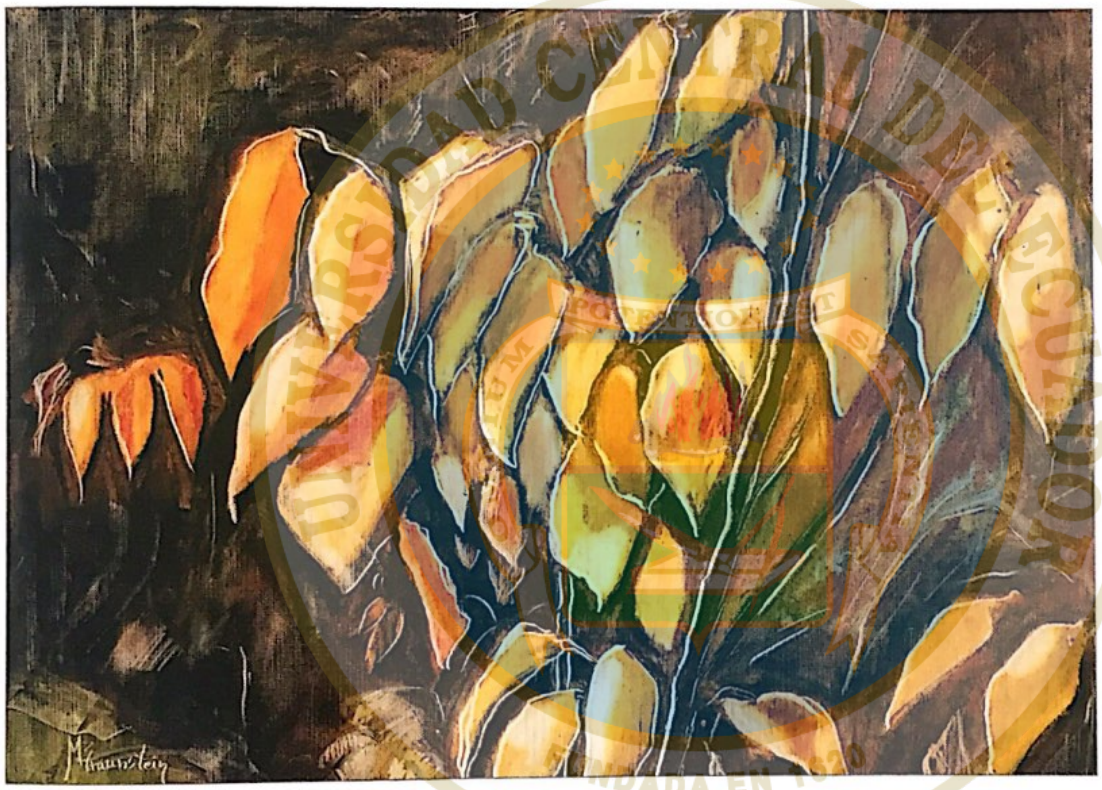


Trabajadas con sencillez, las ceras de colores proporcionan resultados muy luminosos y alegres como atestigua esta obra de Mercedes Braunstein.

Escaneado con CamScanner

Las ceras de colores

Su origen se remonta a la década de 1920, cuando un pedagogo japonés, Kanae Yamamoto, fabricó por vez primera barras de color a la cera para trabajos escolares. Están constituidas por pigmento aglutinado con una mezcla de parafina, ácido esteárico y aceite de coco que permite extender fácilmente el color. Son insolubles al agua, pero solubles en disolventes orgánicos como la esencia de trementina, el aguarrás, etc. Tratándose de ceras, son muy sensibles al calor, incluso al de los dedos. Las superficies cromáticas son transparentes y luminosas y las mezclas son difíciles a menos que se diluyan o fundan los colores unos en otros. Entre las nuevas variedades se encuentran las ceras acuarelables, elaboradas con un aglutinante soluble al agua llamado glycol.



Las ceras y los pasteles grasos en general se prestan a crear efectos "especiales" de transparencia y de textura. En esta obra se ha rascado sobre los colores con un instrumento agudo. Trabajo de Mercedes Braunstein.

Los pasteles al óleo

Son una derivación de alta calidad de las ceras de colores. Estas barras proporcionan una excelente adherencia en casi todas las superficies. Algunas variedades (óleo en barras) incorporan aceites secantes para conseguir un secado completo; esto tiene el inconveniente de que el color acaba también secándose en la barra a menos que se la aísle del aire después de cada uso. La alta cantidad de aglutinante graso que contienen evita el agrietado de los colores secos.

Al contrario que los pasteles al óleo, las ceras no se secan, por lo que deben protegerse con aerosol fijador o con una capa de látex.

Escaneado con CamScanner

Soportes para el dibujo con pasteles

La cualidad esencial de un papel para dibujar al pastel es que presente una superficie ligeramente rugosa o muy rugosa sobre la que el pastel pueda adherirse. El grado de rugosidad es determinante: cuanto mayor sea éste, mayor será la cantidad de pigmento depositado y más saturados serán los trazos y manchas. Los pastelistas profesionales emplean papeles muy variados, desde los más convencionales papeles de dibujo hasta las hojas de papel de acuarela de grano grueso, pasando por papeles particularmente tratados con un mordiente especial para trabajos al pastel. Todos los papeles son utilizables excepto los satinados o muy finos.

El pastel puede emplearse en cualquier papel con un poco de textura. De los más finos a los más rugosos, el resultado cambia notablemente: la saturación del color es siempre mayor cuando la textura es gruesa.

Papeles lisos

El papel de textura fina, nunca totalmente liso (las cartulinas, el papel reciclado o el papel de embalar), puede cubrirse con rapidez por no ofrecer gran resistencia al paso de la barra. Estos soportes pueden mancharse con facilidad, pues el pastel se desliza bien en ellos, pero es difícil pintar varias capas superpuestas porque en seguida queda el grano tapado. Cuando esto ocurre, las partículas de pigmento no encuentran rugosidades sobre las que depositarse, el papel no las sujeta y el color se desprende tras ser aplicado. Por lo tanto, estos papeles sólo son adecuados para bocetos, apuntes o para trabajos que requieran muy poca elaboración y puedan resolverse mediante pocas aplicaciones de color.

Los papeles de colores son de gran ayuda para conseguir armonizaciones unitarias trabajando en una misma gama o buscando los contrastes más intensos (de los colores entre sí y entre éstos y el color del soporte).

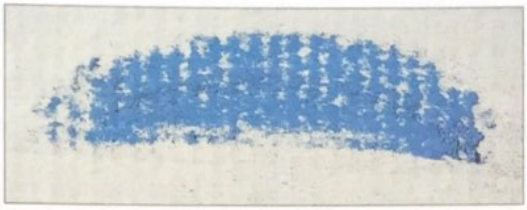
Escaneado con CamScanner

PAPELES ARTESANALES

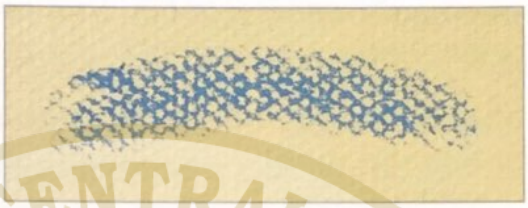
Los papeles hechos a mano ofrecen inacabables variaciones de texturas y tonos y tamaños que multiplican las opciones del pastelista, si bien no todos ellos son adecuados a este fin. Su acabado artesanal, con barbas e irregularidades de textura, es uno de sus grandes atractivos. Además, la alta calidad de los materiales utilizados en su fabricación y la ausencia de componentes químicos industriales los hacen muy aconsejable. El inconveniente es su precio, bastante elevado.

Papeles rugosos

En los papeles de textura rugosa, de grano grueso, cuesta más que el color cubra completamente todas las pequeñas concavidades que texturan la superficie y, por lo tanto, es más fácil trabajar con capas sucesivas y los resultados artísticos son más ricos. Los papeles multicolores que sirve la marca Canson son ideales tanto por lo adecuado de su textura como por la variadísima gama de colores diferentes que ofrecen al artista. Existen, además, papeles especiales cuya superficie está tratada con polvo de corcho que sujetan el pigmento y hacen prácticamente innecesario el fijado.



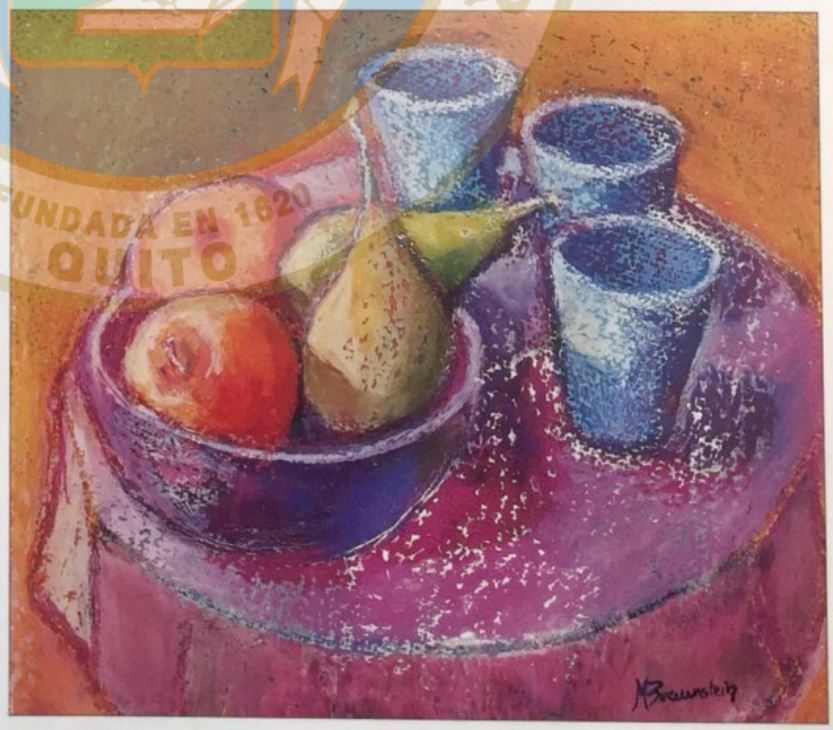
El papel verjurado tiene una textura ligera, un rayado característico, adecuado para el agarre de las partículas de color.



El papel Canson es el más empleado por los pastelistas, que aprecian su característica textura y pueden elegir entre una amplia gama de colores.

Los cartones texturados o grabados son soportes aptos para el trabajo con pasteles.

Algunas maderas prensadas constituyen un buen soporte, aunque, en general, deben prepararse previamente con una imprimación adecuada.



Los pasteles grasos pueden trabajarse en todo tipo de papeles. Los gruesos, como los de acuarela, de textura rugosa, añaden un interés suplementario. Obra de Mercedes Braunstein.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Escaneado con CamScanner

DIBUJO CON TINTAS DE COLORES

Las tintas de colores están compuestas por pigmentos o por colorantes. En el segundo caso, son mucho más luminosas y transparentes. Los colores pueden ser indelebles pero poco permanentes, es decir, no se borran una vez secos pero se decoloran tras una exposición prolongada (muy prolongada) a la luz. Esta poca permanencia se acentúa cuanto más transparentes sean los colorantes empleados en la fabricación de la tinta. Por lo general, las gamas más amplias y luminosas de colores son las más susceptibles a perder su tono con el paso del tiempo.

Las tintas de colores son un medio muy cercano a la acuarela, aunque su virtud reside más en los contrastes que en la matización delicada. Obra de Josep Asunción.

Los materiales empleados para el dibujo con tinta de colores son muy similares a los que se usan en pintura a la acuarela: el mismo o parecido papel, agua (destilada, en este caso), trapo de algodón y pinceles (o bien plumillas y cañas).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Escaneado con CamScanner

TINTA BLANCA

Aunque parece contradecir el concepto de tinta de dibujo, existe la tinta blanca. Naturalmente, esta tinta debe utilizarse sobre papeles oscuros, como el que Mercedes Braunstein empleó en la obra que aquí se ilustra.

Colores indelebles y no indelebles

Todas las tintas de colores son solubles en agua, aunque muchas de ellas son indelebles, es decir, que una vez secas quedan permanentemente fijas en el papel y no es posible volver a diluirlas como ocurre con los colores a la acuarela. Algunas tintas sólo aceptan ser disueltas en agua destilada, ya que el agua del grifo disgrega el pigmento del aglutinante. Para asegurar la correcta utilización hay que leer las indicaciones del fabricante.

Las tintas indelebles no se ven afectadas por el agua una vez secas. En la imagen se aprecia un papel manchado con tinta y sumergido en agua; de tratarse de una mancha de acuarela, el color se hubiera desleído casi por completo.

Los sangrados

Las tintas no pueden borrarse a menos que se rasque la superficie del papel con una cuchilla, método inviable cuando se trata de eliminar zonas algo mayores que la que ocupa un pequeño trazo. La tinta china puede cubrirse con pintura opaca blanca (guache, por lo general) para eliminar errores. Pero esta pintura no suele ser una buena opción para cubrir errores en dibujos con tintas de colores, en especial aquellas tintas basadas en colorantes. En la mayoría de los casos, las tintas de colores producen eflorescencias (sangrados) visibles en la superficie de la pintura blanca, incluso cuando ésta se ha aplicado sobre la tinta completamente seca.

Los sangrados se producen al cubrir con guache una mancha de tinta de color: el tono tiñe la pintura blanca y se deja ver sobre su superficie.

Muestras de color de una gama completa de tintas. Algunos fabricantes sirven muchos más tonos, pero esta selección es más que suficiente para la práctica general.

Escaneado con CamScanner

Mezclas de colores

El dibujo con tintas de colores presenta las mismas características que el dibujo a tinta china, con la única salvedad de que obliga a un orden de trabajo. Las tintas se pueden mezclar entre sí, pero debe procederse con sumo cuidado para evitar que los colores se ensucien y se conviertan en tonalidades turbias. Para mantener la limpieza durante el proceso, es conveniente disponer como mínimo de dos plumillas para alternarlas en el trabajo al utilizar tintas de colores claros y oscuros. Las plumillas pueden insertarse alternativamente en un mismo mango.

Las tintas de colores tienden a fluir unas en otras sin mezclarse por completo: por esta razón es una buena idea disponer de algunas mezclas preparadas antes de iniciar el trabajo.

Unos pocillos de loza o plástico, de pequeño tamaño, son la mejor solución para disponer de colores previamente mezclados.

Escaneado con CamScanner

Tramados multicolores y mezclas previas

Los tramados compuestos de trazos de distinta coloración pueden constituir un medio de mezcla óptica, siempre y cuando no sean muy tupidos, ya que el trazo de color tiende a ser muy denso y su combinación con otros trazos produce efectos de oscurecimiento más que de mezcla. Resulta preferible trabajar a partir de mezclas ya hechas, es decir, de pequeñas cantidades de tintas mezcladas en pequeños pocillos aclaradas con agua o no según la intensidad deseada. Existen "paletas" compuestas de múltiples cavidades que resuelven esta cuestión.

Una vez secos, los colores se pueden superponer creando transparencias que actúan como las mejores "mezclas" ópticas cromáticas que pueden ofrecer las tintas.

Resulta muy acertado que los colores preparados en los pocillos tengan una saturación distinta: que algunos estén más diluidos en agua que otros. De esta manera, la armonización del dibujo es mucho más sutil.

Las tintas de colores tienen una tonalidad suficientemente saturada como para obtener de ellas diferentes valores a partir de sucesivas disoluciones en agua.

Líneas y pinceladas

Una de las posibilidades del dibujo con tinta de colores es combinar trazos y pinceladas de color. Estas pinceladas pueden ser de color saturado (tal como sale del bote de tinta) o bien rebajado con agua. Aplicadas con pincel, las tintas de colores muestran una transparencia semejante a la de la acuarela, aunque con mayor saturación de tono y mucha menos resistencia a la luz. Un efecto análogo es el que se deriva de dibujar con plumilla o caña sobre manchas húmedas o el de extender pinceladas de agua sobre trazos de tinta que todavía no estén secos. En ambos casos, la tinta se extiende al azar creando resultados vaporosos y de gran riqueza tonal.

Escaneado con CamScanner

Aguadas

Al igual que la tinta negra, las tintas de colores pueden trabajarse sólo con pincel y graduar la intensidad de su tono disolviéndolas en cantidades variables de agua.

Las aguadas con tintas de colores se parecen más a la acuarela que a cualquier otra técnica de dibujo, pero las diferencias respecto a la pintura a la acuarela son notables: la mayoría de gamas de tintas disponibles en el mercado son mucho más reducidas que las gamas habituales de acuarela, y la dilución de las tintas en agua presenta algunos inconvenientes que no se dan en la acuarela.

Aclarado del color

Cuando se trabaja la tinta mediante aguadas con pincel, se hace necesario obtener colores mucho más tenues que los que salen del frasco. Para ello, hay que diluir la tinta en agua (mejor si es destilada) hasta conseguir la intensidad buscada. La cantidad de agua debe ser la justa: poca cantidad apenas afecta al color y si se añade de más, el color se aclara demasiado: el margen es reducido. Es una buena idea disponer de un cuentagotas (que algunas marcas incorporan en el tapón del frasco) para ajustar adecuadamente la cantidad de agua añadida a cada color.

Aguada casi monocroma realizada con tintas de colores graduando con mucho cuidado la disolución de cada tinta en agua. Obra de Joan Sabater.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EL 1620 QUITO

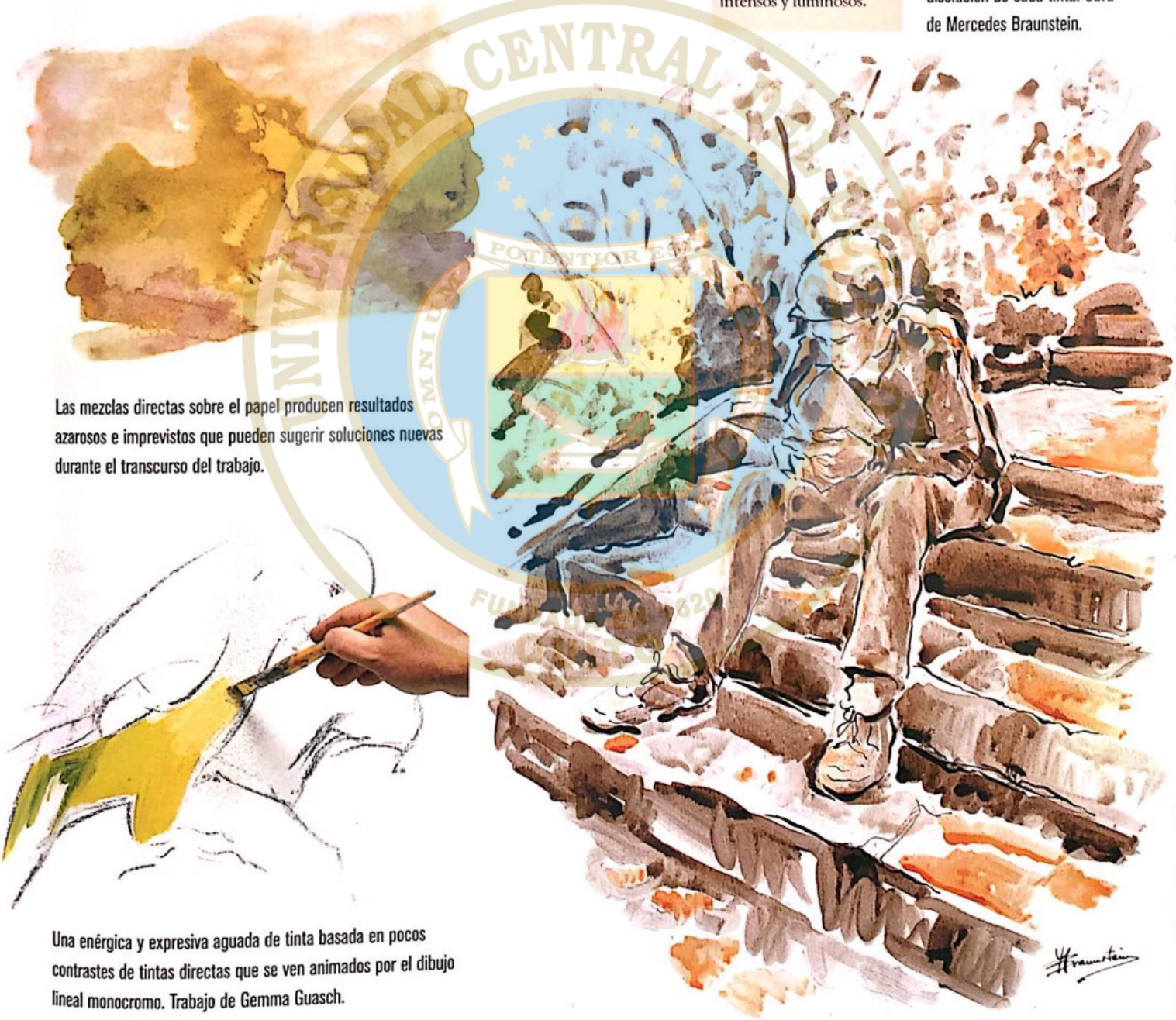
Escaneado con CamScanner

Mezclas directas

Las mezclas directas de color sobre el papel son una opción para la aguada con tintas de colores, pero presentan el inconveniente de que la alta saturación de las tintas tiende a producir tonos muy oscuros y poco definidos. Además, las tintas basadas en colorantes no se mezclan demasiado bien (mucho peor que los colores a la acuarela) y puede ocurrir que los colores fluyan unos dentro de otros creando aguas multicolores más que verdaderas mezclas.

TRANSPARENCIAS

Superponer una tinta a otra en transparencia cuando la primera se ha secado completamente sobre el papel, suele dar buenos resultados debido a la alta transparencia de las tintas basadas en colorantes y a su naturaleza indeleble. Los efectos son intensos y luminosos.



En esta aguada se han restringido las tintas y el resultado es fruto del control de la tonalidad y del grado de disolución de cada tinta. Obra de Mercedes Braunstein.

Las mezclas directas sobre el papel producen resultados azarosos e imprevistos que pueden sugerir soluciones nuevas durante el transcurso del trabajo.

Una enérgica y expresiva aguada de tinta basada en pocos contrastes de tintas directas que se ven animados por el dibujo lineal monocromo. Trabajo de Gemma Guasch.

Escaneado con CamScanner

Papeles para tintas de colores

Todos los papeles adecuados para el dibujo con tinta negra lo son también para la tinta de colores. El factor decisivo es más el instrumento de dibujo que el medio propiamente dicho: la plumilla exige soportes lisos y más bien duros mientras que el pincel pide papeles más absorbentes que los habituales para el dibujo con plumilla. Así, será siempre el instrumento de dibujo lo que determinará la elección. Pero sea cual fuere el instrumento, el soporte debe poseer el justo grado de absorción para no dificultar el trabajo.

Los papeles lisos permiten crear superficies de color muy homogéneo y sólido, así como esfumados de color muy delicados conseguidos con esponja. Obra de Gemma Guasch.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620

Escaneado con CamScanner

Papeles lisos

La poca porosidad de los papeles lisos es muy adecuada para el trabajo con plumillas. Las puntas metálicas se deslizan fácilmente sobre el soporte y las líneas no pierden precisión. Se trata de superficies muy adecuadas para el trabajo con tramados, ya que los trazos no se extienden una vez aplicados y así se garantiza la nitidez de la trama. Estos papeles no son tan aptos para el trabajo con pincel, pues las manchas pueden encharcarse y el secado es lento.

Los papeles de acuarela de grano fino dan buenos resultados con las tintas de colores. Aparte de la mayor saturación de los tonos, el efecto aquí es plenamente acuarelístico. Obra de Josep Asunción.

Papeles de acuarela

El papel de acuarela es el más adecuado para el dibujo a pincel con tintas de colores. Un papel de acuarela cuyo grano no sea demasiado rugoso y cuya absorbencia resulte moderada es el soporte que mejores resultados rinde en un medio que guarda muchas similitudes con la acuarela.

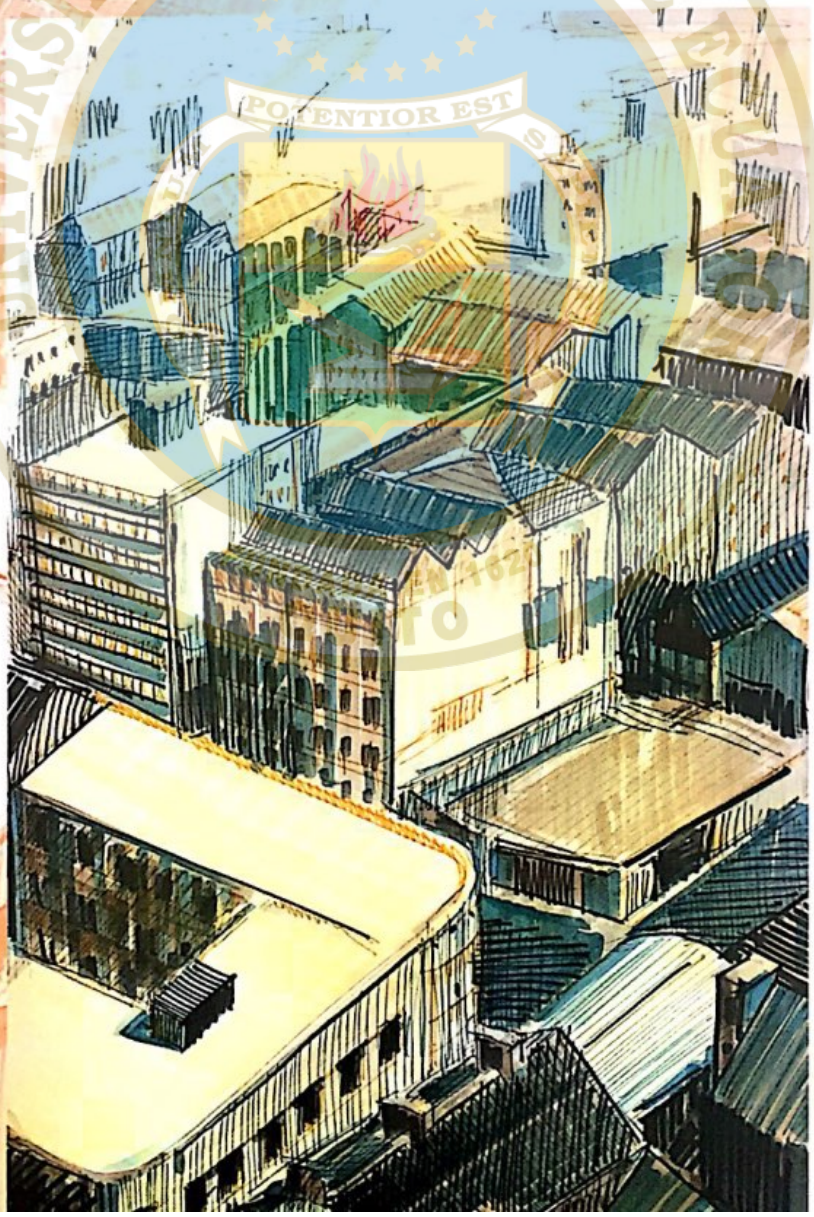
Los papeles de acuarela de grano grueso absorben mayor cantidad de tinta y los colores resultan menos luminosos, pero el conjunto adquiere mayor profundidad, densidad y textura. Trabajo de Josep Asunción.

Los papeles rugosos o artesanales se prestan a la experimentación de texturas, absorciones y acabados. Esta obra de Gemma Guasch va más allá del dibujo y entra de lleno en la pintura no figurativa.

Escaneado con CamScanner

EL DIBUJO CON ROTULADORES

Originalmente, los rotuladores se concibieron para proyectos de ilustración o publicidad, necesitados de colores de tono limpio y perfectamente homogéneo, contornos claros y una calidad compatible con los medios de reproducción fotomecánica. Paralelamente a este uso, los artistas han encontrado en los rotuladores una forma de dibujo muy ágil y directa en el puro trabajo de línea y algo más laboriosa en el trabajo de mancha. En la actualidad, el empleo técnico de los rotuladores se ha sustituido por los ordenadores y su uso ha quedado circunscrito al ámbito del dibujo artístico.



Los rotuladores son un medio de dibujo ágil y sin complicaciones. No necesitan afilarse e incorporan la tinta en su interior. Muchos artistas los emplean para tomar apuntes o realizar bocetos, pero también pueden utilizarse en obras de paciente elaboración, como este trabajo de Josep Asunción.

Escaneado con CamScanner

Funcionamiento

Un rotulador es un cilindro de metal o plástico que contiene una esponjilla de fibra sintética empapada en tinta. La tinta asciende por efecto de la capilaridad a la punta del rotulador a través de una mecha de fieltro o poliéster surcada por microagujeros que permiten el flujo de la tinta desde el interior hasta el extremo de la punta. Tal es el interior de un rotulador convencional destinado al dibujo; los rotuladores de punta fina concebidos para la escritura contienen tinta líquida o semilíquida que llega a la punta por efecto de la gravedad.

El mecanismo de un rotulador es muy sencillo: su cilindro alberga una mecha empapada en tinta que está en contacto con una fina pieza de poliéster o fieltro (la punta del rotulador) que transporta, por capilaridad, la tinta al papel.

El uso de los rotuladores

El rotulador es un medio muy eficaz y práctico para realizar bocetos en color o en blanco y negro. La tinta seca con rapidez y facilita un perfecto control del trazo y el coloreado de superficies amplias en un tono limpio y uniforme. Al autoalimentarse de tinta, no exige recipientes adicionales ni necesita de instrumentos para afilar su punta; además, permite superponer y yuxtaponer colores casi al instante, ya que éstos no se corren ni cambian de tonalidad con el tiempo. El acabado de los dibujos realizados con rotuladores varía en función de la tinta empleada, pero suele ser semiopaco o transparente con una homogeneidad del tono casi perfecta y una muy notable luminosidad en el color.

Este estudio de trabajo está repleto de rotuladores. Las gamas de color son enormemente amplias y el artista puede encontrar el color preciso sin recurrir a mezclas.

Las variedades de rotuladores son muchas y las gamas que sirven los fabricantes especializados, muy amplias. Para el dibujo con rotuladores bastan éstos y el papel. No se requiere prácticamente ningún otro accesorio.

Escaneado con CamScanner

Variedad y uso de los rotuladores

Aunque existen versiones especiales, casi todos los rotuladores pueden dividirse en dos grupos: los compuestos a base de agua y a base de alcohol. Los del segundo tipo son la variedad que más colores pone a disposición del artista (hasta 500 distintos) para evitarle la comprometida tarea de mezclar. Los rotuladores más comunes son, sin embargo, los de uso escolar, a base de agua, que a pesar de su aspecto elemental, son útiles en el dibujo de apuntes.

A los rotuladores de tinta permanente a base de alcohol se los conoce también con el nombre de marcadores. Hay una gran variedad de puntas con tamaños y formas adecuados a distintos trazados, redondas o biseladas.

Rotuladores de punta gruesa a base de agua para trabajos escolares que pueden tener utilidad en el trazado de croquis de tamaño mediano o grande.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

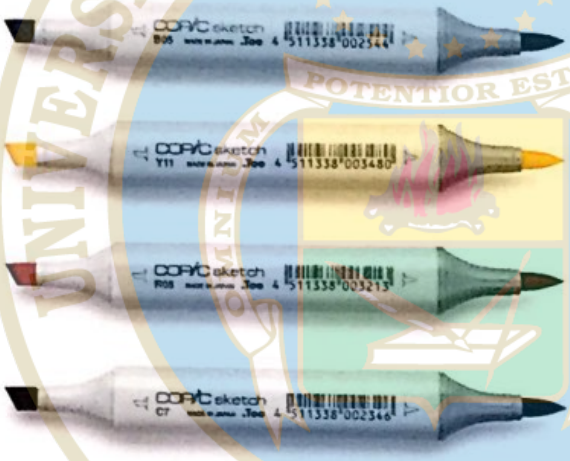
DILUYENTES

Las marcas más importantes de rotuladores a base de alcohol ponen a disposición del artista una sustancia diluyente, así como rotuladores que cargan esa misma sustancia para conseguir difuminados del color.

Entre los distintos modelos de rotuladores a base de alcohol se encuentran los de doble punta. En uno de sus extremos tienen una punta fina y redonda mientras que en el otro disponen de una punta biselada para el trazado de líneas gruesas.

Rotuladores a base de alcohol

La tinta que cargan suele ser un colorante diluido en un alcohol denominado xileno, de rápida evaporación, es decir, de rápido secado. Una vez seco, el color de estos rotuladores es indeleble y puede trabajarse por superposición de otros tonos sin que se produzcan mezclas o corrimientos de color. Indeleble pero fugitivo: las obras realizadas con rotuladores no soportan bien la luz solar y acaban por decolorarse. Los tonos acostumbran a ser bastante transparentes, por lo que estos rotuladores rinden sus mejores posibilidades sobre superficies blancas que confieran la adecuada luminosidad al color.



Los rotuladores de tinta a base de alcohol poseen una punta de fibra que puede tener muy distintos grosores. En esta imagen se reproducen dos rotuladores de punta biselada de trazo grueso.

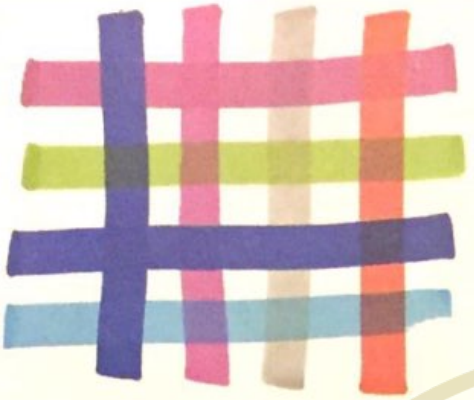
Rotuladores a base de agua

Son los de uso infantil. Los trazos tardan más en secar y puede ocurrir que unos colores alteren a otros al ser superpuestos, emborronándose sobre el papel. Su uso escolar no impide que se empleen también en bocetos o apuntes. Algunos fabricantes comercializan rotuladores a base de agua con una carga de pigmento semejante a la del guache, que los hace opacos y que da muy buenos resultados en trabajos que requieran bloques de color sólido, cubriente y homogéneo.

En estas imágenes se aprecian los trazos que se obtienen dibujando con el canto plano o perpendicular.

Existe una variedad especial de rotuladores a base de agua: los de trazo opaco. Se trata de instrumentos que cargan guache diluido y que permiten trabajar sobre superficies coloreadas empleando tonos claros.

Técnicas con rotuladores



Al igual que los lápices de color, los rotuladores pueden superponerse a partir de trazos o de manchas de color más o menos sólido. Por lo general, no permiten demasiadas mezclas a menos que, si son acuarelables, se los diluya con pincel y agua. Aun en tal caso, los colores oscuros dominan siempre sobre los claros. El tono de los rotuladores es independiente de la presión ejercida por el artista o el grosor del trazo, por lo tanto, cada color sólo puede dar una única intensidad. Así pues, se necesitan surtidos de gamas lo suficientemente amplias como para permitir diversos matices de cada color.

Mezclas directas

Las mezclas de color directas consisten en superponer trazos de un color sobre otro. Esta técnica es la adecuada si se trabaja con colores de la misma gama o bien cuando se desea oscurecer un color. No es efectiva cuando se busca una mezcla homogénea, es decir, una en la que dos colores superpuestos den un tercer color limpio. Las mezclas directas tienden a oscurecer y ensuciar las tonalidades a medida que se va elaborando el dibujo.

Las mezclas directas son un buen recurso cuando hay que oscurecer un color superponiendo sobre él otro tono, por lo general más oscuro, que da como resultado un matiz más opaco.

Cuando se trabaja con colores de la misma gama, similares en tono y tinta, las mezclas directas son perfectamente viables porque no hay demasiado margen para ensuciar la coloración ni obtener un color no deseado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PERITIORUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mezclas con rotuladores acuarelables

Al igual que los lápices acuarelables, los rotuladores de tinta soluble pueden dar lugar a resultados semejantes a los de la acuarela. Sin embargo, en el caso de los rotuladores las tintas son mucho más intensas y menos transparentes, y también menos aptas para los efectos de aguada. Las diluciones sólo pueden ser locales y no es aconsejable aplicar un exceso de agua en el intento de extender el color.

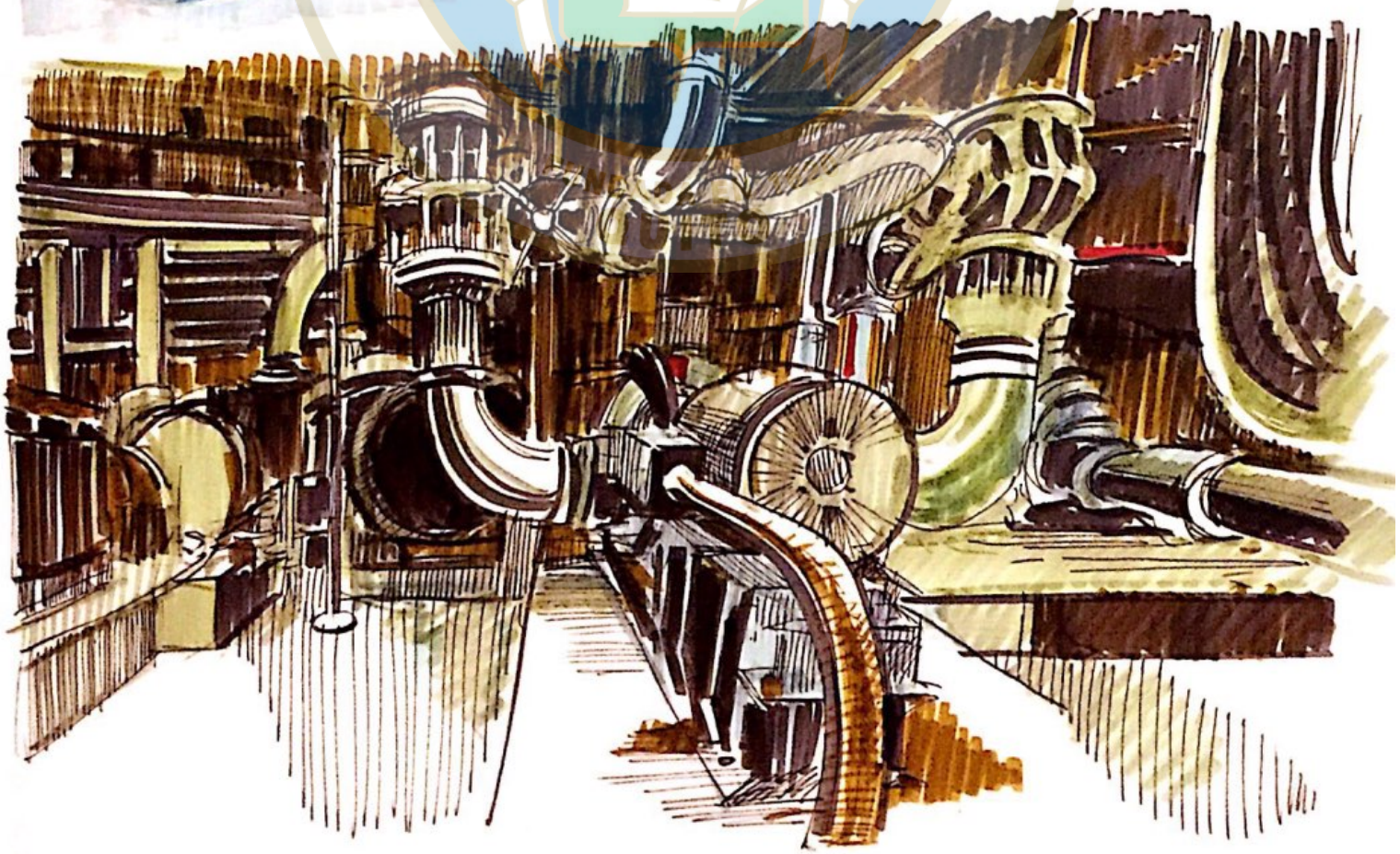
LAS RESERVAS

Son un recurso común en la definición y el perfilado de formas claras en contraste contra un fondo oscuro. La reserva respeta los matices delicados en una técnica de colores muy poco cubrientes. Este recurso pide al artista previsión en el proceso de trabajo, calculando y respetando las zonas destinadas a ser trabajadas con matices pálidos.

Las tramas de trazos es el recurso inevitable en el dibujo con rotuladores. La transparencia del color hace que las superposiciones creen zonas más oscuras e interrumpan el estilo mecánico al que esta técnica puede dar lugar.

Utilizados en pequeñas zonas del dibujo, los rotuladores acuarelables permiten obtener efectos muy similares a los de la acuarela. Estos efectos pierden interés cuando se intenta extender grandes aguadas de color disuelto.

Empleados con energía y libertad, los trazos de los rotuladores animan las superficies del dibujo y se sitúan a medio camino entre los lápices de colores y el dibujo a tinta. Obra de Josep Asunción.



Instrumentos de escritura y rotulación

Con el epígrafe de los rotuladores se agrupan utensilios de punta fina que normalmente se emplean en escritura y en trabajos que exigen precisión. En el mercado existen numerosas variedades que incorporan tintas acuosas, al alcohol, tintas grasas y también geles que varían de color en contacto con el aire. Los estilógrafos o rotuladores de punta calibrada permiten líneas de grosor constante y perfectamente estable. Los bolígrafos y estilógrafos en general ofrecen un trazo neutro, pero su comodidad de uso y la gran variedad de colores los hacen muy atractivos para los dibujantes.

El bolígrafo común es uno de los instrumentos más económicos que pueden emplearse para dibujar. Es apto para casi cualquier superficie y resulta de uso muy ágil en la toma de apuntes.

Bolígrafos

Son el medio universal de escritura que hoy en día emplean numerosos dibujantes en bocetos y apuntes. Se conocen internacionalmente por el nombre de *Biros*, que se debe a su inventor, el húngaro Lázsló Biró, quien introdujo este nuevo mecanismo en 1938. Alojan una pequeña bola en su punta cónica que, al rodar, descarga la tinta sobre el papel. La tinta es oleosa y se seca sobre el papel sin penetrar en él. La carga de tinta dura mucho y las líneas acusan, en parte, la presión ejercida por la mano.

Estudio ergonómico para el diseño de un asiento de vehículo. Está realizado con bolígrafo, cuyo trazo permite espontaneidad y precisión a la vez. Obra de Jordi Milà.

Distintos *rollerballs* que incorporan tintas de pigmentación metalizada. Los nuevos materiales permiten gamas nunca antes vistas en el trazo de los rotuladores.

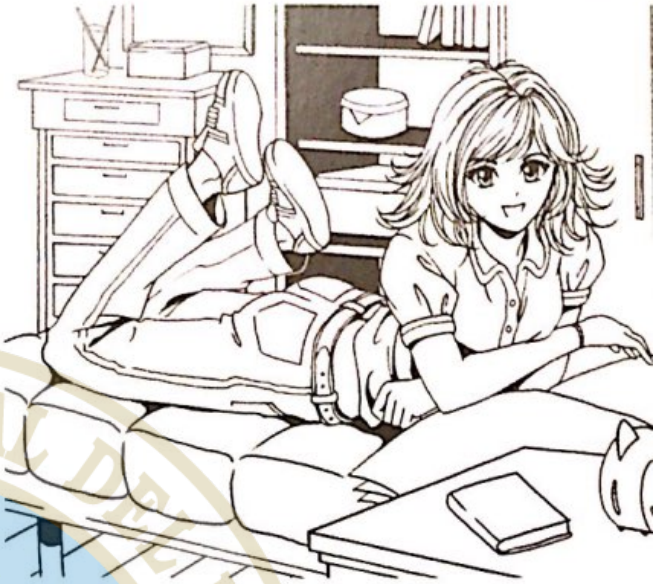
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

ROTULADORES CON PUNTA DE PINCEL

Reúnen las ventajas del rotulador y del pincel en un mismo utensilio. Son muy cómodos, su trazo es de intensidad constante y varía según la presión ejercida sobre la punta. Su uso se ha extendido entre los dibujantes de historias gráficas por facilitar el entintado. Rinden también muy buenos resultados en el dibujo de apuntes.

Punta rodante

El *rollerball* es un desarrollo del bolígrafo (literalmente, bola que rueda) que intenta aunar las ventajas de éste con la suavidad del trazo de las estilográficas. Su mecanismo se basa en una bola contenida al final de una punta cónica. La diferencia esencial con respecto a los bolígrafos es que la tinta que contiene es de base acuosa y mucho más fluida; esto permite que su manejo mucho más suave y ligero y el trazo, más grueso. La tinta, normalmente pigmentada, es de un color más vivo y penetra en las fibras del papel, lo cual la hace más permanente. La descarga de tinta es mayor que en los bolígrafos y el depósito también se agota mucho antes.

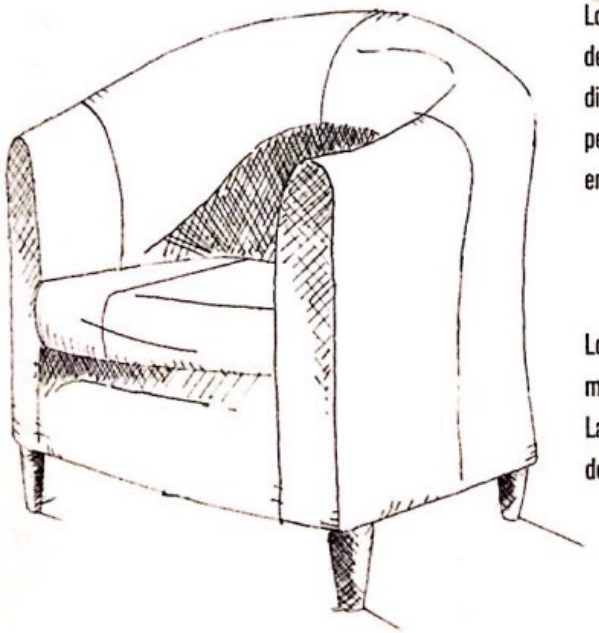


Muchos creadores utilizan los estilógrafos para el entintado de las viñetas de historias gráficas. El trazo es limpio y de grosor constante.

Punta de aguja: estilógrafos

Los estilógrafos son instrumentos de rotulación de punta calibrada en distintos grosores. Presentan una punta cilíndrica de nailon parecida a una aguja, cuyo trazo es muy suave y más preciso que el de las puntas rodantes comunes; éste suele ser más fino, por ello se denominan también puntafinas. Su tinta acostumbra a ser negra, pigmentada, por lo que el trazo ofrece un negro intenso, muy parecido a la tinta china. Esta intensidad y la suavidad de su deslizamiento por el papel los hace atractivos para muchos dibujantes.

Estilógrafos de punta de aguja que presentan un trazo normalizado, el cual oscila entre los 0,2 y los 0,8 mm.



Los estilógrafos o rotuladores de punta fina favorecen el dibujo detallista, pero también permiten resultados atractivos en los bocetos y los apuntes.

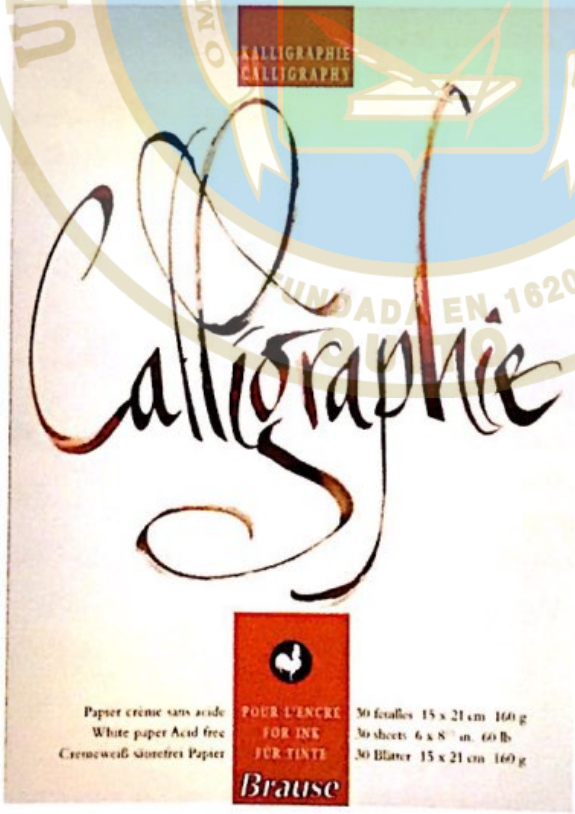
Los instrumentos de rotulación son muy empleados en el dibujo de cómic. La comodidad de su uso y la limpieza del resultado los hace insustituibles.

FUNDADA EN 1620 QUITO

Soportes para el dibujo con rotuladores

El papel es el soporte exclusivo para el dibujo con rotuladores. Un papel que debe ser alisado, satinado o de grano muy fino para todos los rotuladores que tengan por base las tintas de alcohol. Para los rotuladores cuya base es el agua pueden emplearse papeles convencionales que, incluso, pueden ser moderadamente rugosos si se busca conseguir efectos pictóricos o alejados de la limpieza gráfica que a menudo se asocia a este procedimiento de dibujo. El grosor del papel no determina la calidad del acabado, ya que las tintas basadas en alcohol apenas penetran bajo la superficie y las basadas en agua no incorporan tanta cantidad de este disolvente como para alabear la hoja de papel.

Los papeles para dibujo con rotuladores son siempre blancos o, a lo sumo, de color hueso. Esto responde a la necesidad de conservar la máxima luminosidad de una técnica basada en tintas semitransparentes.



Los papeles para caligrafía tienen una superficie muy lisa, que es también adecuada para el dibujo con rotuladores. Se presentan en blocs de tamaño pequeño o medio.

El papel Bristol constituye un buen soporte para dibujar con rotuladores. Su superficie es satinada y su gramaje bastante alto, de unos 250 g.

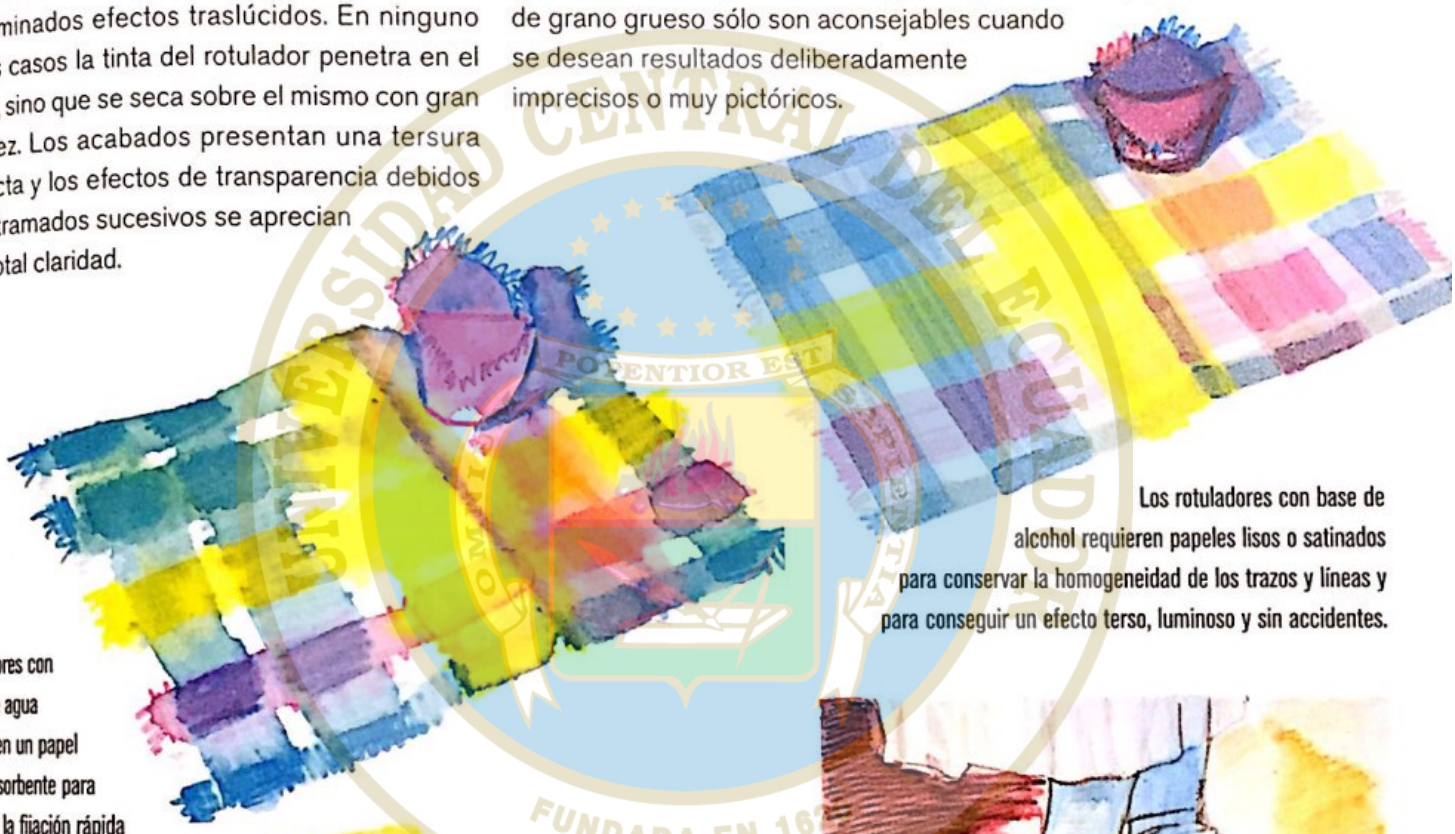
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Papeles para rotuladores con base de alcohol

Suelen ser satinados para conseguir acabados sin irregularidades debidas a pequeñas variaciones en la absorción de la hoja. Su grosor oscila entre los 70 y 90 g/m^2; se trata, pues, de papeles bastante finos. Existen también papeles de poliéster semitransparentes que permiten crear determinados efectos traslúcidos. En ninguno de los casos la tinta del rotulador penetra en el papel, sino que se seca sobre el mismo con gran rapidez. Los acabados presentan una tersura perfecta y los efectos de transparencia debidos a los tramados sucesivos se aprecian con total claridad.

Papeles para rotuladores con base de agua

Puede emplearse cualquier papel no excesivamente fino para trabajar con estos rotuladores. Los que dan mejores resultados son los papeles de acuarela de grano fino y de un gramaje de 300 g. Este gramaje es importante cuando, además de trabajar con los rotuladores del modo convencional, se van a emplear pinceles y un aporte de agua para enriquecer el resultado. Lo mismo cabe decir de los papeles adecuados para trabajar con rotuladores opacos con carga de guache. Los papeles texturados o de grano grueso sólo son aconsejables cuando se desean resultados deliberadamente imprecisos o muy pictóricos.



Los rotuladores con base de alcohol requieren papeles lisos o satinados para conservar la homogeneidad de los trazos y líneas y para conseguir un efecto terso, luminoso y sin accidentes.

Los rotuladores con base de agua requieren un papel algo absorbente para facilitar la fijación rápida del color en su superficie. Los papeles lisos producen encharcados y moteados imprevisibles.

La mínima textura del papel se hará visible al trabajar con rotuladores. El efecto puede ser muy interesante para trabajos que no exijan un acabado perfectamente liso.

En los trabajos basados en rotuladores de agua de punta fina, es importante evitar los papeles de grano grueso. La mejor elección son los papeles de acuarela de superficie lisa.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST SCIENTIA QUAM IMPERIUM FUNDADA EN 16 QUITO

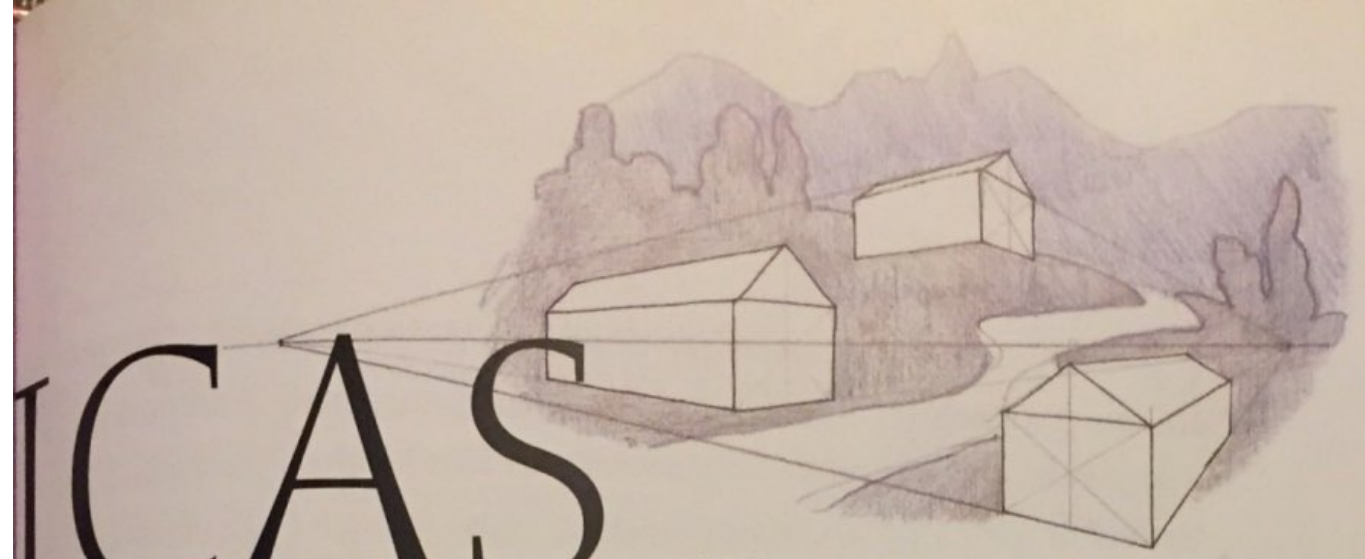
LAS TÉCN

- El dibujo objetivo
- El dibujo en perspectiva
- Modelado y sombreado
- Notas, esbozos y apuntes
- El dibujo subjetivo

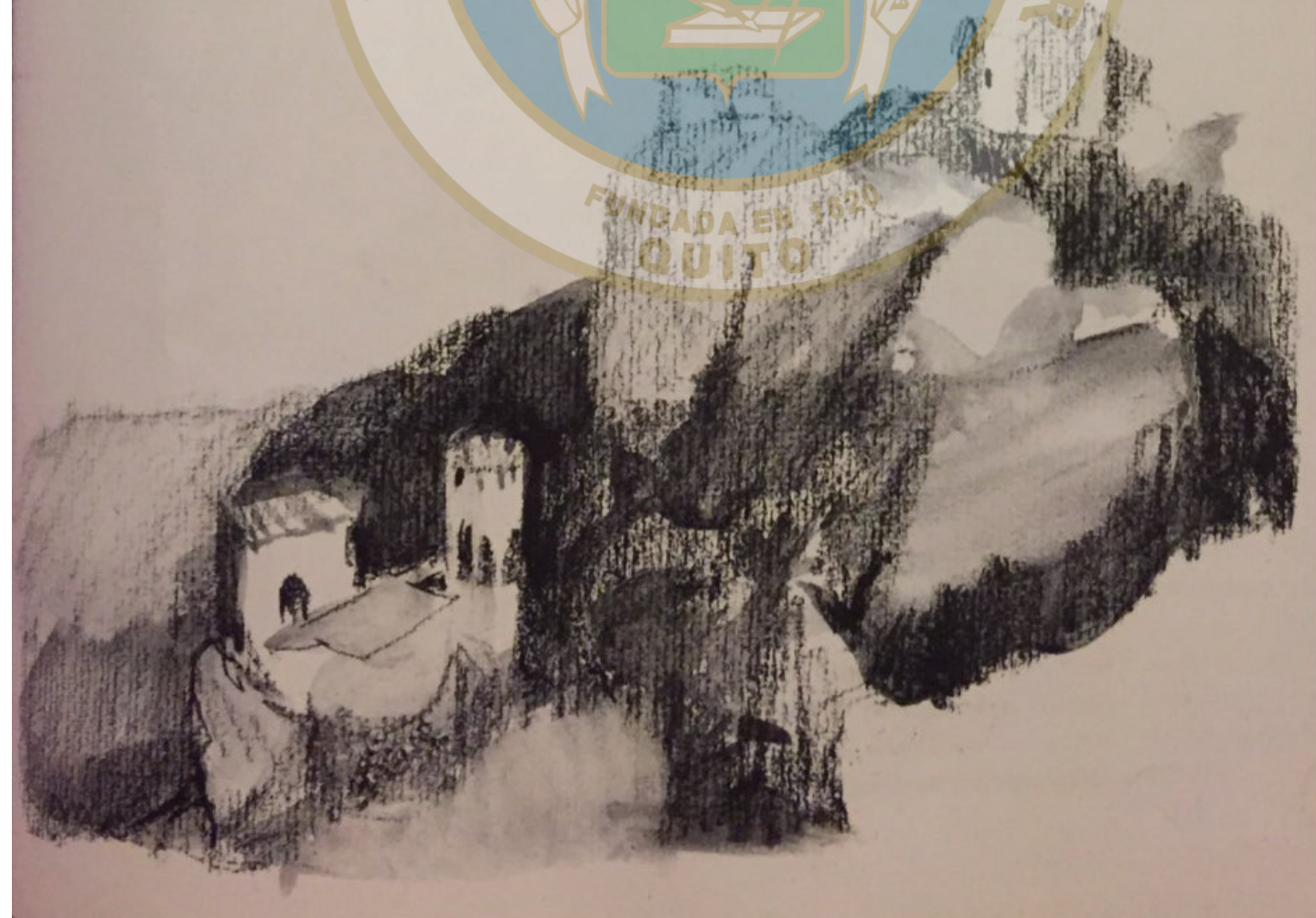
En esta sección se estudian en detalle los métodos que permiten al dibujante realizar sus obras: desde el encaje de las formas hasta la perspectiva, pasando por todos los recursos de sombreado y modelado. Los contenidos se reparten en cinco secciones, cada una organizada a partir de un estilo de dibujo. Los recursos que un dibujante emplea en una obra dependen radicalmente de las intenciones expresivas de éste, y tales intenciones denotan una tendencia estilística particular. Así, un artista inclinado a la representación precisa y fiel de los temas evitará en lo posible los efectos de claroscuro que puedan debilitar la claridad en la representación. En el polo opuesto, el dibujante que busque ante todo la expresión subjetiva, no se plegará a las estrictas normas de la perspectiva y a su corrección fría y neutral.

Estudiadas en su debido contexto, las técnicas básicas del dibujo pueden entenderse bajo una nueva luz: son recursos asociados a maneras de hacer y no unas destrezas que puedan dominarse con total independencia de otras. Esta división en estilos permite, además, al lector identificar rápidamente los contenidos más afines a su preferencia artística.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SCIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO



ICAS DEL Dibujo



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL DIBUJO OBJETIVO

El dibujo objetivo es aquel que se limita a describir con neutralidad la apariencia de la realidad. Una de sus principales características es la estricta descripción de los factores más significativos del tema, dejando de lado aspectos circunstanciales como la luz o la apariencia de las superficies, aspecto este último que depende siempre de la iluminación. Así pues, el dibujo del que hablamos será básicamente lineal: contornos y detalles definidos mediante trazos precisos, como el dibujo de arquitectura o de ingeniería.

Alberto Durero, *Seis copas*. Colección particular.
Precisión y virtuosismo en las líneas de estos dibujos que, siendo perfectamente fieles al modelo (objetivos), mantienen una vitalidad propia muy alejada de la fría representación mecánica.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

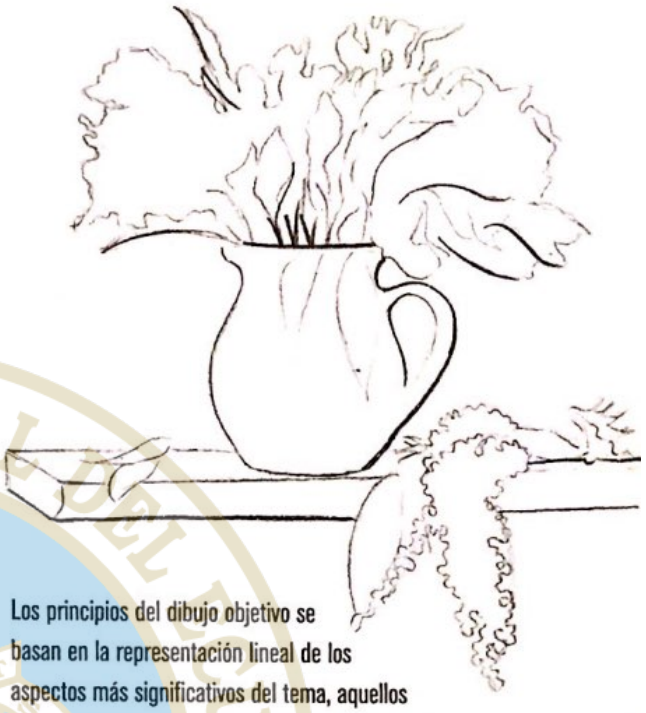
El dibujo objetivo describe la forma escueta de los objetos, empleando medios esencialmente lineales que recogen sólo los contornos del tema.

OBJETOS TRANSPARENTES

Para comprender mejor la apariencia de los objetos y el dibujo de las formas elementales al que pueden ser resumidos, es útil tratar los sólidos como si fueran transparentes. De este modo, el dibujante tiene una comprensión más precisa del espacio que deben ocupar en el dibujo.

Lo esencial y lo secundario

Los objetos reales los percibimos 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. 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. Todo ello distrae nuestra atención de lo que es realmente crucial. Lo que interesa de cada objeto es su aspecto característico, aquel que nos permite identificarlo de inmediato y sin lugar a dudas.

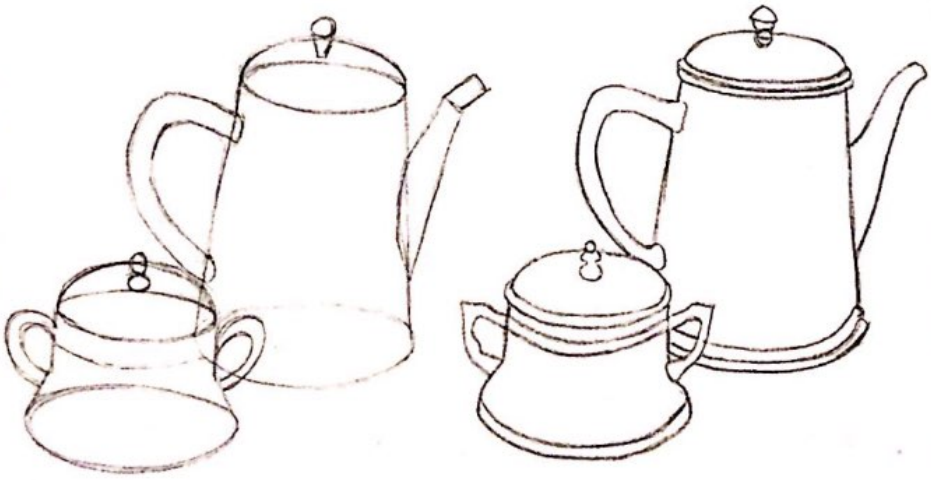


Los principios del dibujo objetivo se basan en la representación lineal de los aspectos más significativos del tema, aquellos que mejor distinguen a cada objeto de los demás.

Cada objeto puede definirse por sus perfiles más característicos y éstos pueden reducirse a una combinación de formas elementales.

La síntesis de pictogramas

Apenas hace falta saber dibujar 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 sea el dibujo más fácilmente reconoceremos el objeto. Se trata de reducir la representación de cada objeto a un pictograma que comunique de inmediato su forma peculiar.



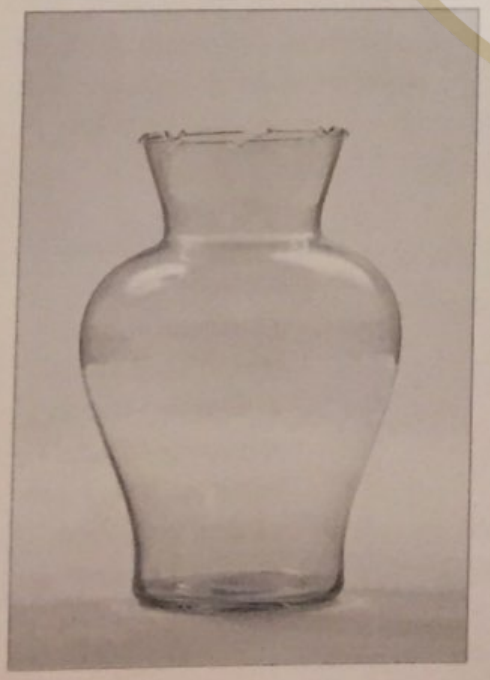
La búsqueda de lo esencial en el tema exige una representación de los contornos y perfiles básicos sin referencias a la luz ni a otros aspectos fugaces. En este caso, el dibujo pasa por alto la complejidad del juego de brillos y reflejos que presentan las superficies del modelo.

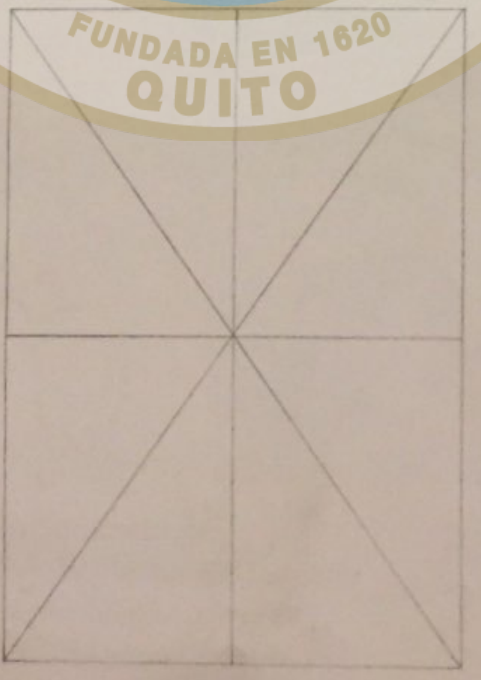
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM CONSIDERATIO CAPIENDUM
FUNDADA EN 1622
QUITO

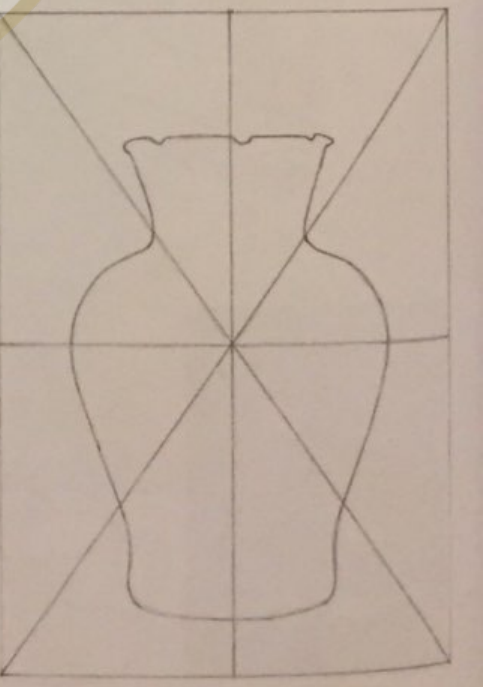
Plantillas y cuadrículas

La proporción, el ajuste de las formas y la organización general del dibujo son más fáciles de lograr si se cuenta con la ayuda de plantillas, falsillas o cualquier entramado lineal que permita comparar unas líneas con otras, calcular distancias y ajustar proporciones. Tales falsillas pueden ser un enrejado más o menos tupido de líneas ortogonales (una cuadrícula), las diagonales del papel, o dos rectas (vertical y horizontal) que se cortan en el punto medio del papel.

Los dibujos de objetos simétricos implican un trazado (mental o real) de su línea de simetría.







Los objetos simétricos plantean dificultades al artista poco experimentado. Para centrar el dibujo en la hoja y conseguir una correcta simetría basta con trazar las diagonales y los ejes verticales del papel de dibujo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM EXTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PAUTAS Y SIMETRÍAS

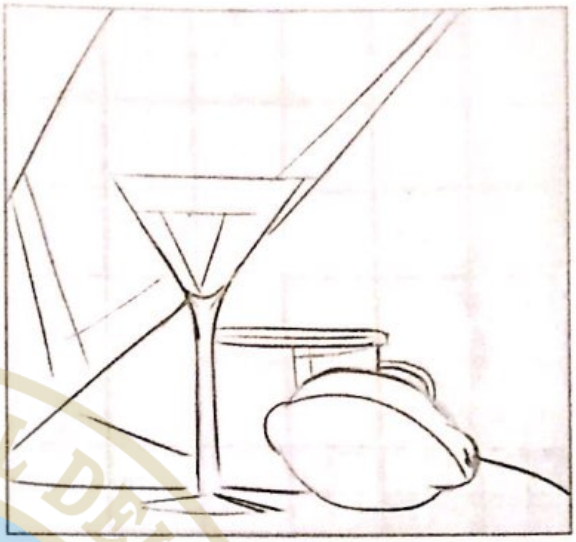
Los ejercicios de dibujo de simetrías pueden llevarse a cabo a partir de objetos reales, de interpretaciones libres de tales objetos o bien de objetos imaginados. Cualquier línea trazada al azar sobre un papel cuadriculado es fácil de repetir en forma simétrica si decidimos la posición de una vertical de simetría que separa ambas mitades.

Papel pautado

La simetría y la proporción del dibujo se logran de un modo más fácil si el dibujo se realiza sobre papel pautado. Basta contar las pautas o los cuadrados de la falsilla para conseguir una simetría perfecta y una proporción adecuada. Con la práctica de 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 tal fin.

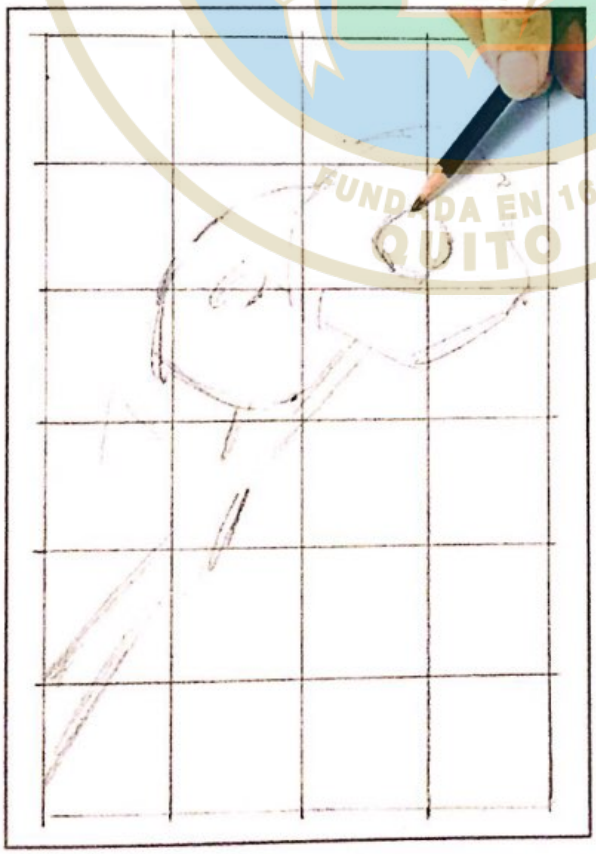
Línea de simetría

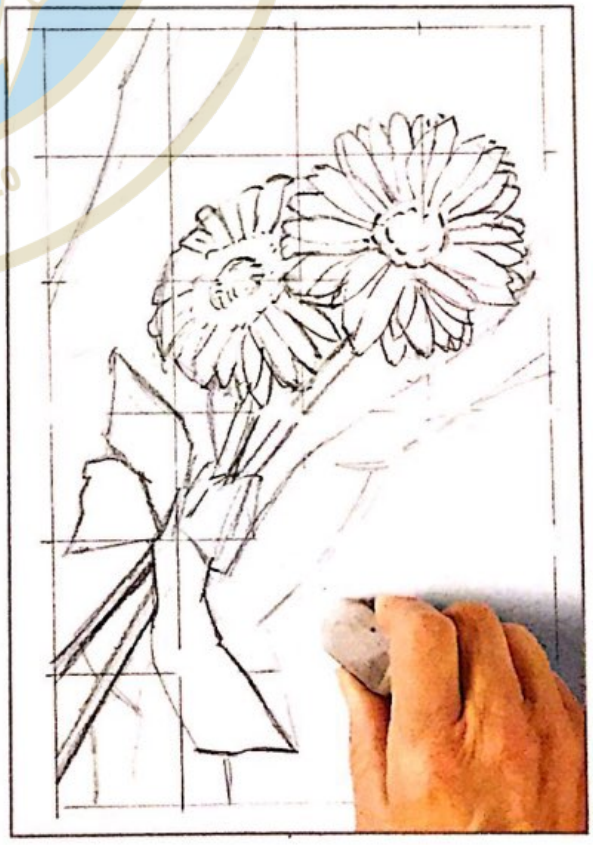
La mayoría de los objetos son simétricos, aunque no todos. Dibujando sobre papel cuadriculado se pueden obtener simetrías perfectas contando cuadrados a lado y lado de una línea de simetría que puede trazarse en el centro del papel de dibujo. Estas líneas de simetría son útiles tanto si se dibuja sobre falsillas como sobre papel sin pautar.



Las pautas cuadriculadas son particularmente útiles cuando se copian otras imágenes de igual o distinto tamaño. La proporción constante de los cuadrados permite obtener referencias exactas de cada lugar del dibujo.

Para traspasar una imagen al dibujo con fidelidad se cuadricula la fotografía del modelo y la hoja de papel. Las cuadrículas deben contener el mismo número y disposición de cuadrados tanto si son del mismo tamaño como si no. Concluido el dibujo, se borran las líneas de la cuadrícula.





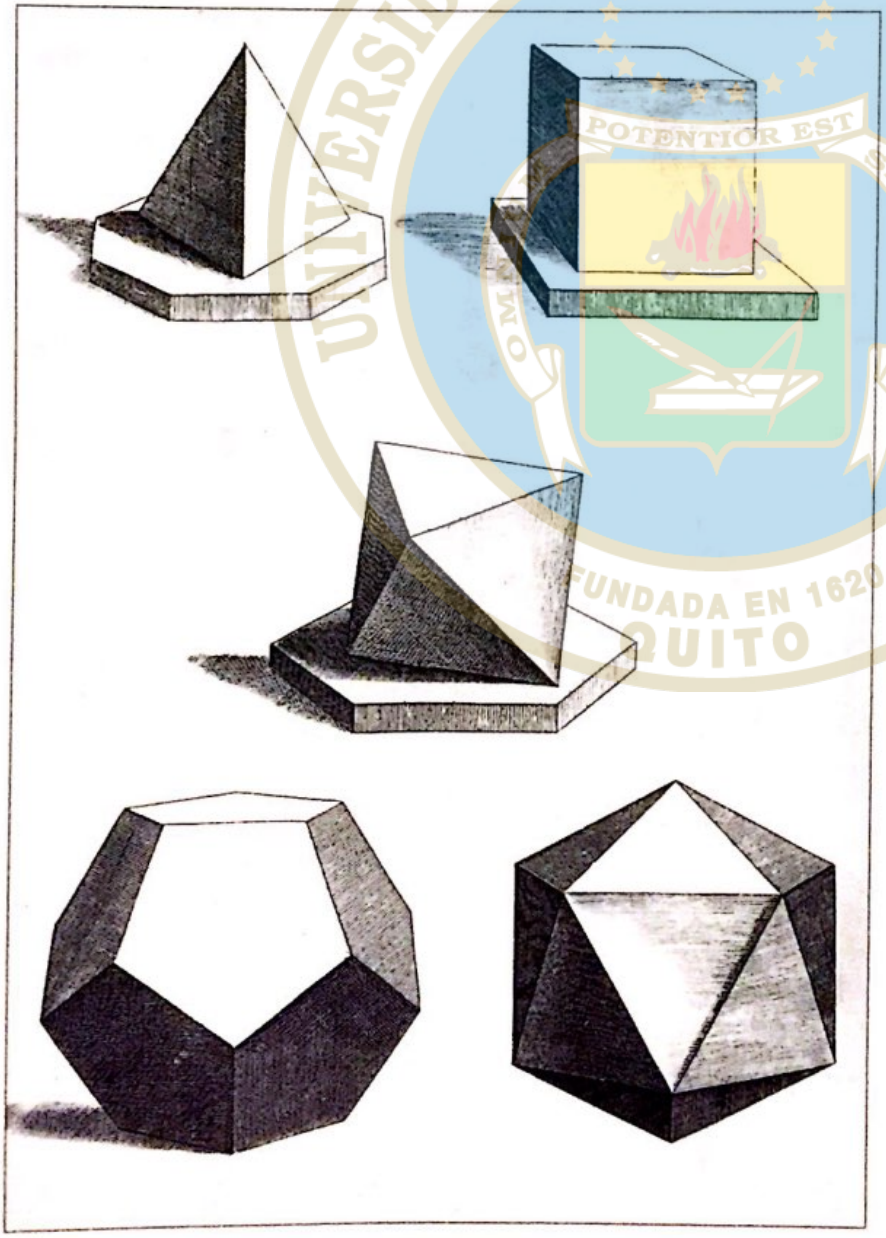
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIA POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

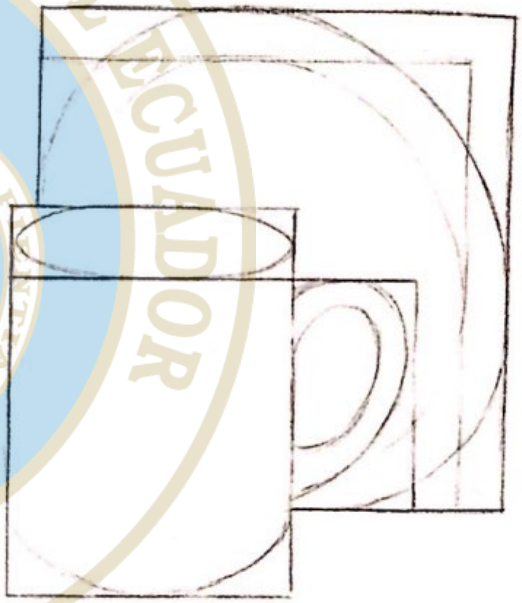
Formas elementales y geometría

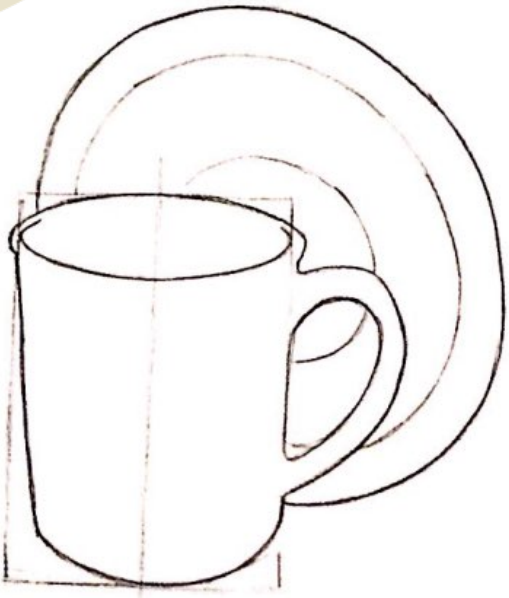
Algunos sólidos elementales son los prismas, los cilindros, los conos, las esferas, etc. Estas formas son, de algún modo, el esquema genérico de cualquier forma real. Su correcto dibujo es el paso previo indispensable para el dominio de la forma. Una vez entendidos los esquemas elementales, es mucho más fácil pasar de ellos al dibujo completo de cada elemento. Este proceso se denomina encaje y es la manera más sencilla y práctica de abordar con garantías de éxito la representación de cualquier naturaleza muerta.

La representación de objetos mediante formas regulares es obvia cuando esos objetos ya presentan tales formas. El ajuste más o menos geométrico de la forma permite la adecuada proporción de cada parte en el conjunto.

Grabado de Lorenzo Sirigati (*La pratica di prospettiva*, 1596), donde se muestran los cinco poliedros regulares. Las figuras elementales son el mejor esquema genérico para abordar la representación proporcionada de los objetos.







UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

JUEGOS INFANTILES

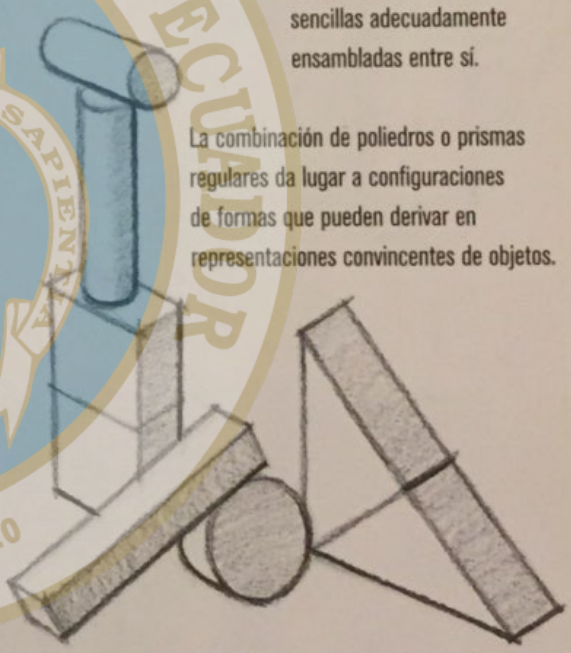
Los tradicionales juegos de construcción infantiles basados en piezas de madera coloreada constituyen un modelo perfecto para el dibujo de sólidos simples. La forma y el tamaño de las piezas permiten un sinfín de combinaciones distintas que pueden sugerir edificios pero también objetos.

Proceso de dibujo

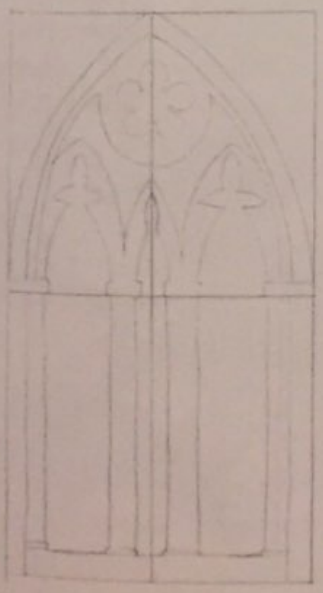
Los dibujos de formas simples se pueden llevar a cabo sobre papel pautado, pero manteniendo el pulso firme también es posible dibujar sobre hojas de dibujo convencionales sin necesidad de emplear falsilla alguna. Lo primero es trazar las líneas de contorno cuidando de proporcionar correctamente los tamaños de cada pieza. Los círculos y elipses se pueden dibujar previo trazado de líneas de referencia perpendiculares. Los dibujos se completan repasando todas las líneas visibles con trazos más enérgicos.

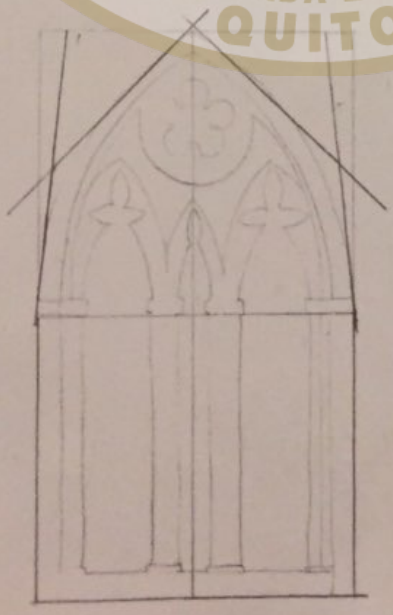
Los objetos pueden entenderse como agregados de distintas formas sencillas adecuadamente ensambladas entre sí.

La combinación de poliedros o prismas regulares da lugar a configuraciones de formas que pueden derivar en representaciones convincentes de objetos.



Si el dibujante es capaz de representar a mano alzada y en correcta proporción las formas básicas, es también capaz de representar cualquier otra forma.





Combinación de formas simples

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. Dibujar a partir de un solo cuerpo elemental (un tetraedro) 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.

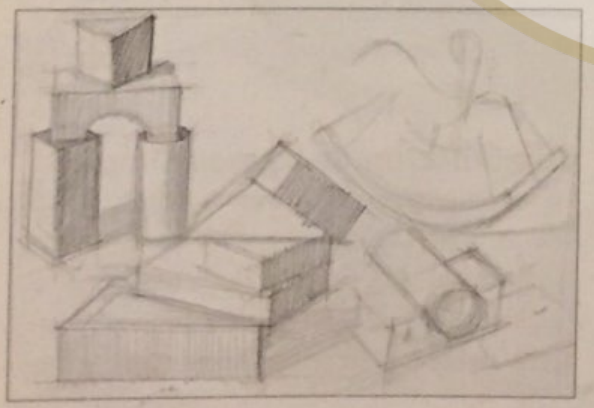
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM ROTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La técnica del encaje

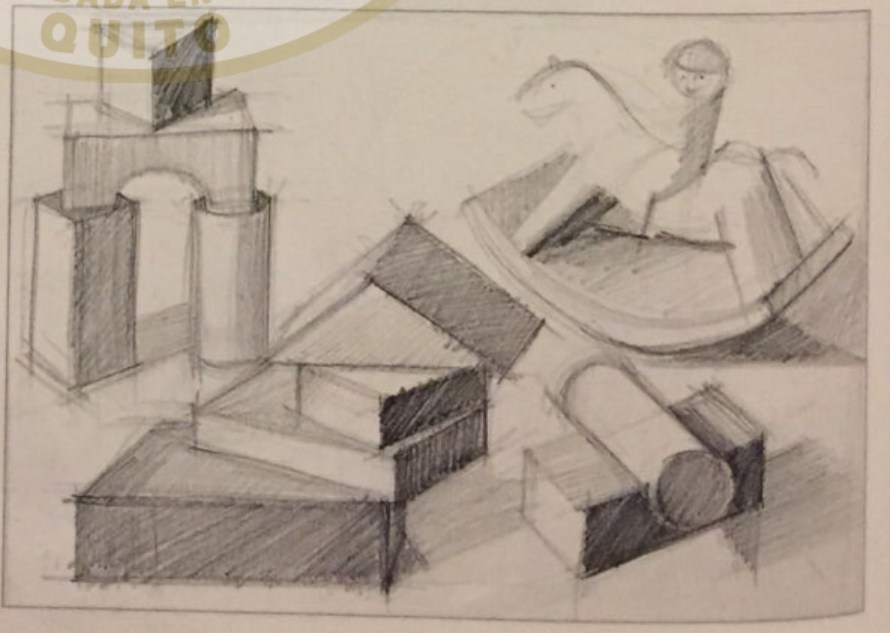
Encajar significa meter en cajas. Esto es exactamente lo que debe hacerse como paso previo al dibujo de cualquier objeto real: dibujar su caja. Tales cajas deben ser las adecuadas a la forma y el tamaño de cada objeto, lo cual significa que tenemos que aplicar aquí el dibujo de los sólidos simples adaptando 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 consiste en dibujar la forma geométrica (plana o no) que mejor pueda contener la forma del objeto que se desea representar. En este caso, un prisma da la anchura y altura globales del jarrón.

Las agrupaciones de objetos o los conjuntos complejos se encajan con una forma lo más simple posible, la cual debe englobar las dimensiones generales y la forma total del modelo.



El paso siguiente de la forma de encaje a la representación del objeto es ajustar los contornos de cada parte a la forma global, lo que conduce al dibujo completo. Obra de Mercedes Gaspar.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Proceso de encaje

Lo primero es dibujar el esquema del sólido regular adecuado al objeto: un tetraedro, un cilindro, una pirámide, un cono, etc. Hay que tener muy en cuenta que sus límites y dimensiones deben corresponder a las del objeto encajado. Hecho esto, se sigue adaptando los contornos del objeto interno como si éste se hallara envuelto en un papel o una tela: no vemos sus detalles, pero es posible adivinar su forma genérica. Una vez realizada esta aproximación, se pueden caracterizar todos los pormenores del motivo con la seguridad de que todas las dimensiones globales están bien resueltas.

Todas las formas de un bodegón convencional son susceptibles de ser encajadas mediante formas sencillas dentro de un conjunto equilibrado y correctamente proporcionado.

Encaje de objetos sencillos

En general, bastan una o dos formas simples para encajar cualquier objeto sencillo (recipientes, utensilios de cocina, frutas, etc.). Los cilindros y los óvalos son los esquemas más utilizados. Lo importante es que, con independencia de la forma empleada, su dibujo sea correcto y no presente deformidades, pues tales defectos repercutirán inevitablemente 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.

En este encaje son visibles las pautas vertical y horizontal que han permitido distribuir ordenadamente todos los objetos en la composición.

La elaboración de la obra podrá ser más o menos detallada, pero sólo puede sostenerse mediante un encaje adecuado de todas sus partes.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ES SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Procedimientos para encajar el dibujo

Aunque el concepto de encaje no depende del procedimiento elegido, su puesta en práctica sí varía en función del útil de dibujo escogido. Cabe distinguir entre procedimientos de línea y de trazo, entendiendo por línea una marca continua que puede incluir sinuosidades y cambios de dirección múltiples; y por trazo, una marca en una sola dirección y de recorrido breve. Atendiendo a estas distinciones es posible estudiar los diferentes encajes que se llevan a cabo trabajando con procedimientos de un tipo o de otro.

El encaje de esta figura se confunde con el contorno real debido a una drástica simplificación de los accidentes anatómicos a la que no es ajena el uso del carboncillo. Obra de David Sanmiguel.

El encaje con carboncillo siempre es enérgico. Los trazos construyen formas sencillas que esbozan el tema mediante perfiles muy contrastados. Obra de David Sanmiguel.

Encaje con trazos

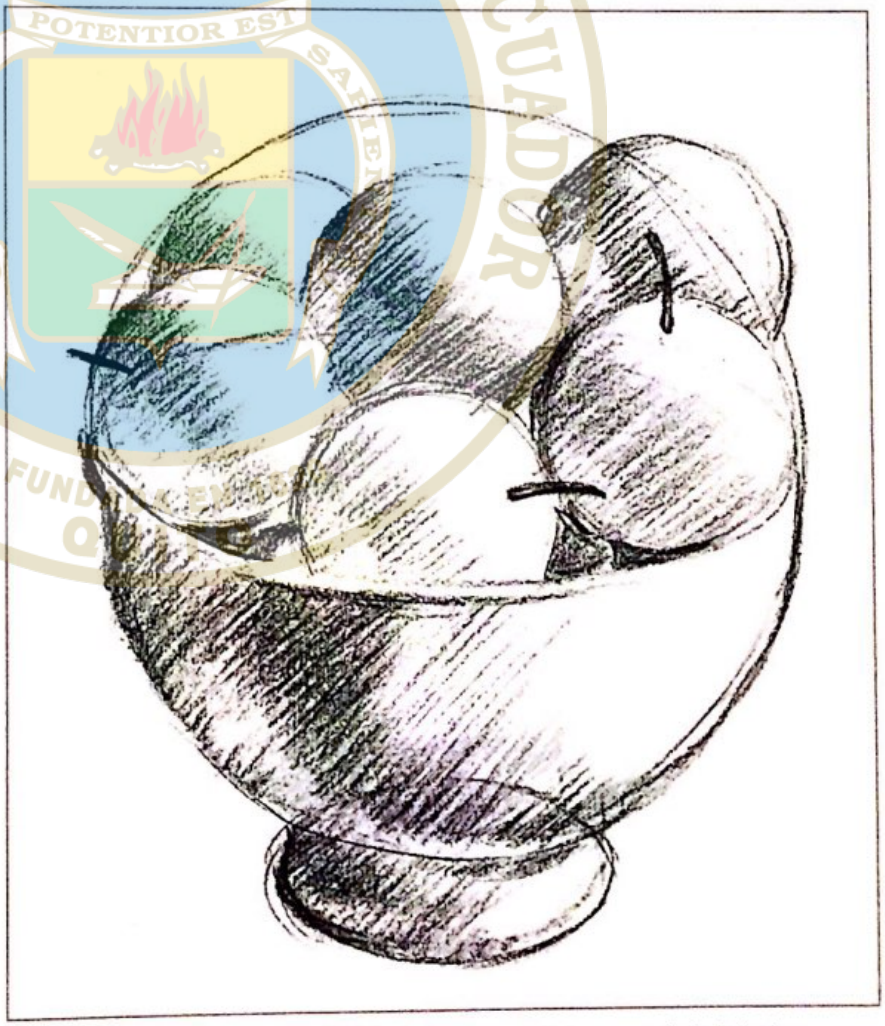
Uno de los métodos de encaje más sencillos y eficaces consiste en emplear pequeños pedazos de carboncillo para trazar con ellos formas sencillas a partir de gruesos trazos. Si se dibuja con el carboncillo aplicado plano sobre la hoja de papel, los trazos son muy anchos y resultan mucho más fáciles de controlar que si se utilizan procedimientos de línea escueta. Una vez dibujados los esquemas de encaje, se puede emplear un lápiz blando o bien un lápiz de mina de carbón (del tipo Conté) para precisar los contornos reales del objeto dibujando sobre los trazos de carboncillo. Si al final se frota con un trapo de algodón sobre el conjunto, el dibujo de línea fina permanece y destaca sobre el difuminado general.

Los complicados contornos de la flor pueden encajarse en formas sencillas susceptibles de dar una correcta proporción al conjunto.

El encaje a lápiz y pluma

El encaje de línea es menos expeditivo y contundente que el de trazo. Por ello, suele ser un encaje más complejo y menos obvio: el dibujante se puede entretener en elaborar las formas y los contornos con mayor detalle: el paso del puro encaje geométrico a la elaboración del dibujo es menos obvia que en el encaje por trazos. Esto es particularmente así en los procedimientos de trazo más fino, por ejemplo al utilizar la plumilla o los lápices de mina más dura.

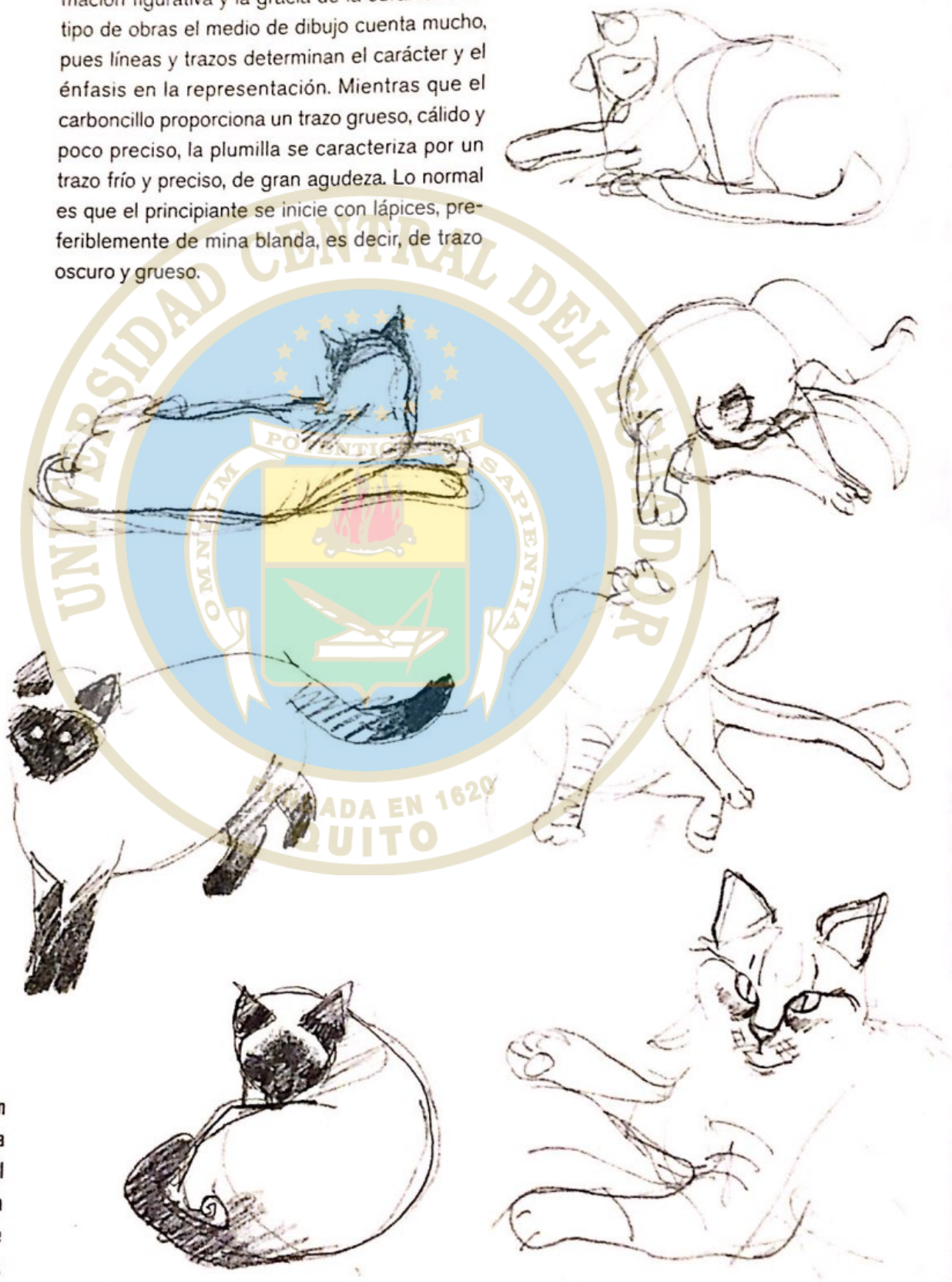
El paso de la forma genérica al perfil específico del tema es, trabajando con lápiz, mucho más continuo, de manera que sin necesidad de borrar el encaje previo, las líneas de éste quedan perfectamente integradas en el dibujo final.



La insistencia del trazo en la regularidad de las formas geométricas no oculta la delicadeza del planteamiento general basado en un repertorio muy limitado de formas regulares. Obra de Oscar Sanchís.

La línea descriptiva

El dibujo objetivo es un trabajo básicamente lineal: en la línea se encierra toda la información figurativa y la gracia de la obra. En este tipo de obras el medio de dibujo cuenta mucho, pues líneas y trazos determinan el carácter y el énfasis en la representación. Mientras que el carboncillo proporciona un trazo grueso, cálido y poco preciso, la plumilla se caracteriza por un trazo frío y preciso, de gran agudeza. Lo normal es que el principiante se inicie con lápices, preferiblemente de mina blanda, es decir, de trazo oscuro y grueso.



En este tema la línea es un medio inmejorable para transmitir la movilidad, el dinamismo y la gracia de la forma del animal. Obra de Mercedes Gaspar.

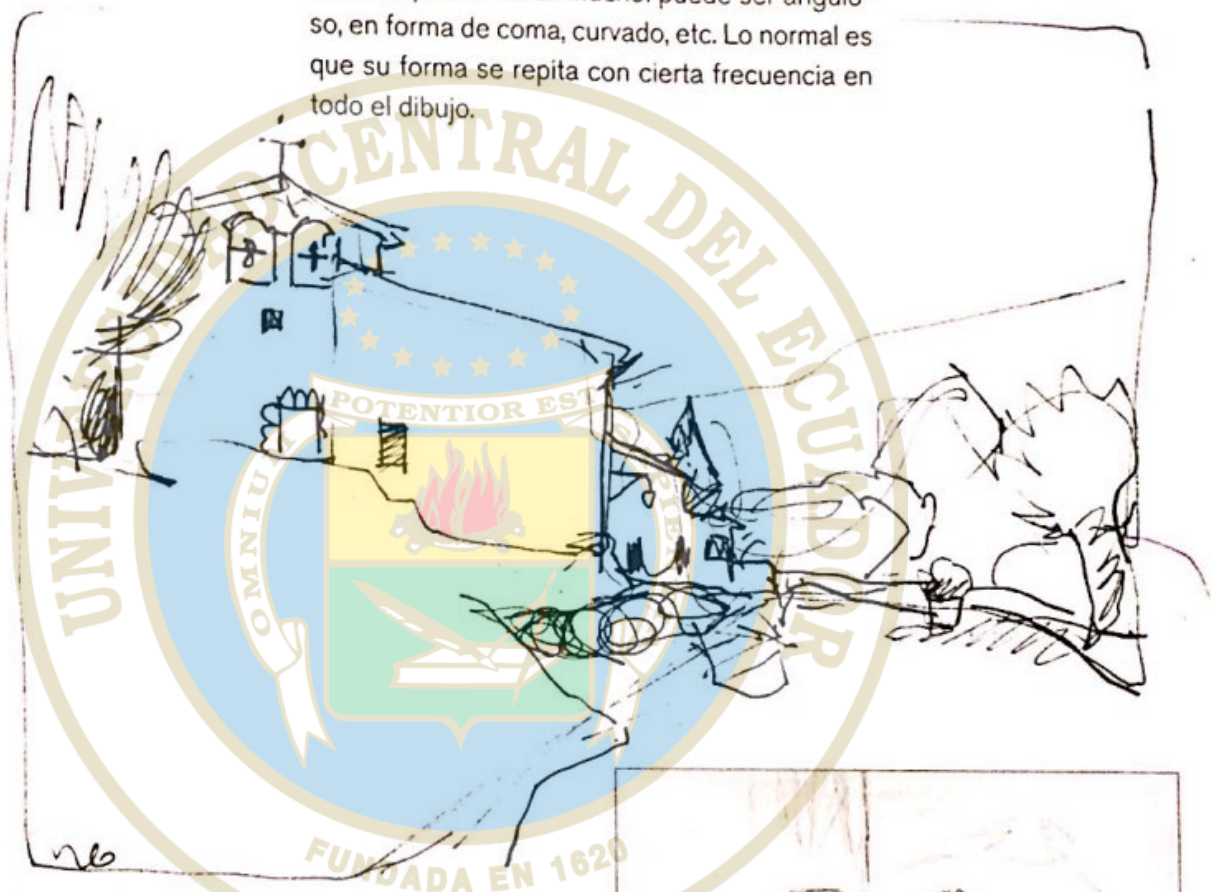
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTISSIMA SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

VALOR ESTÉTICO DE LA LÍNEA

La línea puede adquirir un especial protagonismo haciéndose valer por su gracia o rareza. En un dibujo basado en líneas sin ningún tramado que las acompañe, el peso entero de la obra recae en las evoluciones y trayectorias de esas líneas, por lo que debe existir un interés suplementario en sus recorridos a parte de la estricta representación.

Líneas y trazos

A pesar de la similitud formal, líneas y trazos son medios distintos. La línea define contornos precisos y cerrados, mientras que el trazo sugiere formas abiertas. Un trazo es un acento que manifiesta el rasgo esencial de una forma. El tipo de trazo puede variar mucho: puede ser anguloso, en forma de coma, curvado, etc. Lo normal es que su forma se repita con cierta frecuencia en todo el dibujo.



En este paisaje todo está resuelto sin apenas levantar la pluma del papel. El dibujo es una línea prácticamente continua de principio a fin. Obra de Mercedes Gaspar.

Composición del dibujo

Las líneas del dibujo no sólo permiten definir los contornos sino que también organizan el dibujo dentro de los límites del papel. Los trazos más largos de un dibujo son los que marcan las trayectorias fundamentales y condicionan el resto de formas incluidas en la obra. La distribución de líneas maestras dentro del dibujo debe ser tal que se establezcan distintas direcciones bien marcadas sin reiterar constantemente la misma orientación.

La figura humana también es susceptible de ser interpretada mediante la línea exclusivamente. De esta forma, los ritmos anatómicos se ponen de manifiesto de una manera abrupta y rítmica. Obra de David Sanmiguel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO

Composición y encaje, a lápiz

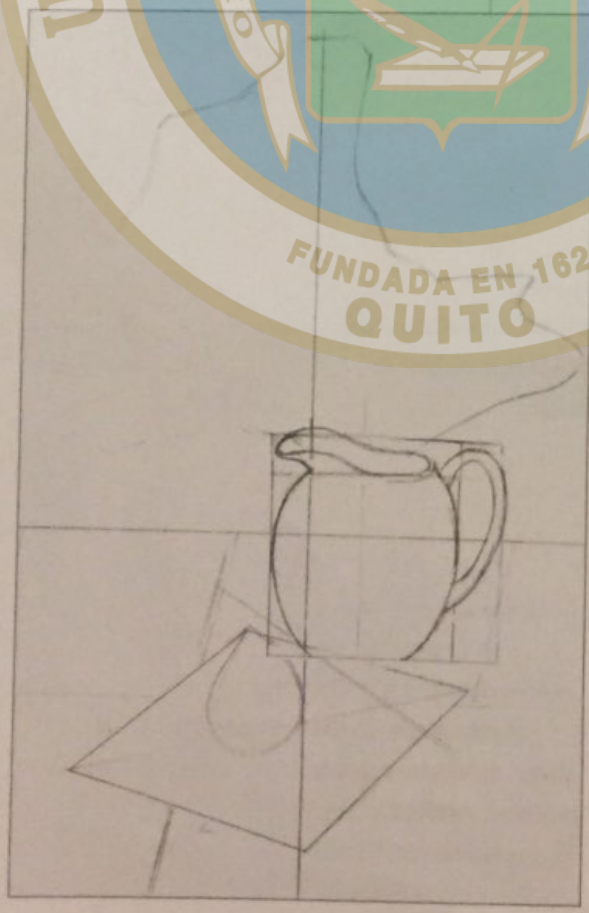
Este ejercicio, realizado por Almudena Carreño, muestra el proceso de construcción de un dibujo desde la distribución geométrica del tema hasta su perfilado final. Son las fases implícitas en todo trabajo de dibujo que aquí se muestran gráficamente y con todo detalle. Las pautas, los encajes de formas simples y demás conceptos antes estudiados se llevan aquí a la práctica.

EL MODELO

Si abstraemos las luces y las sombras, los pliegues y demás detalles minúsculos, este tema deviene muy sencillo.
La abstracción mental de todo lo accesorio es un paso imprescindible para plantear el dibujo en sus justos términos.

FASE 1: ENCAJE GEOMÉTRICO

1. Los ejes de simetría del papel son una pauta muy útil para ajustar los encajes de los objetos en una composición centrada y proporcionada al tamaño del papel. Los dos objetos se pueden circunscribir en dos figuras planas elementales.



2. La proporción de las figuras de encaje es esencial para conseguir un dibujo ajustado del contorno real de los objetos. Las líneas deben ser lo más sencillas posible y no presentar detalles innecesarios. El lápiz empleado es un HB.

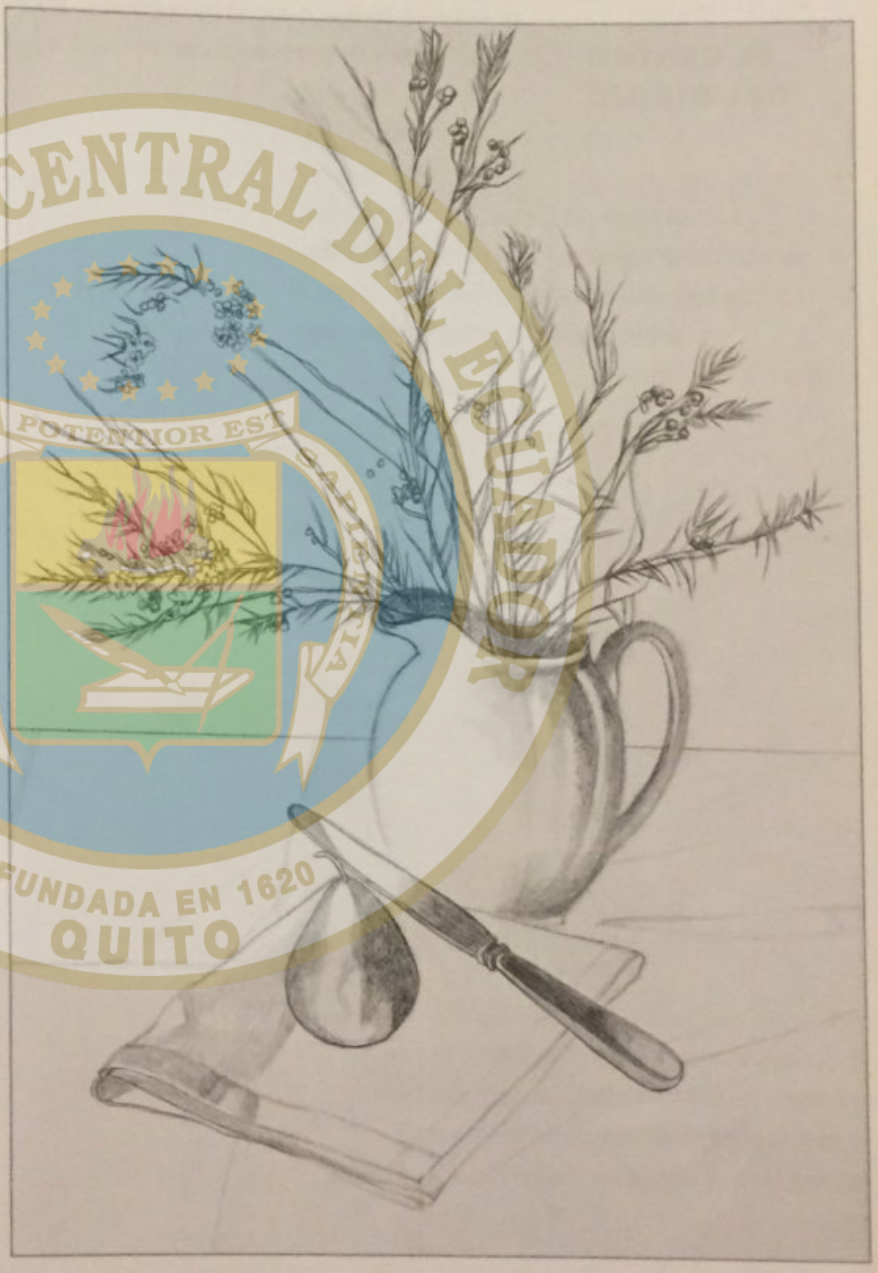
3. Manteniendo la economía lineal, se dibujan los tallos más significativos de las flores. Esto se lleva a cabo cuando la proporción del conjunto haya quedado firmemente establecida y los espacios tengan una distribución adecuada.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El encaje y la distribución ordenada del espacio son pasos ineludibles: el artista experimentado los lleva a cabo mentalmente, pero no puede prescindir de ellos.

4. Una vez dibujados los tallos más importantes de la planta, se empiezan a incluir algunos detalles, como las pequeñas flores y hojas que los recubren. No es preciso dibujarlas todas, sólo las suficientes para "vestir" el conjunto.

FASE 2: RESOLUCIÓN LINEAL



5. Con un lápiz más blando que el anterior (un 4B, por ejemplo) se efectúa un sombreado muy ligero para realzar la forma y su volumen. No se trata de realizar un claroscuro sino una suave matización de la forma. El papel visible en la imagen evita manchar el dibujo con la mano.

6. Este resultado es suficiente para poner de relieve el proceso esencial de composición y encaje de un dibujo planteado y resuelto en términos lineales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El estilo lineal en un interior

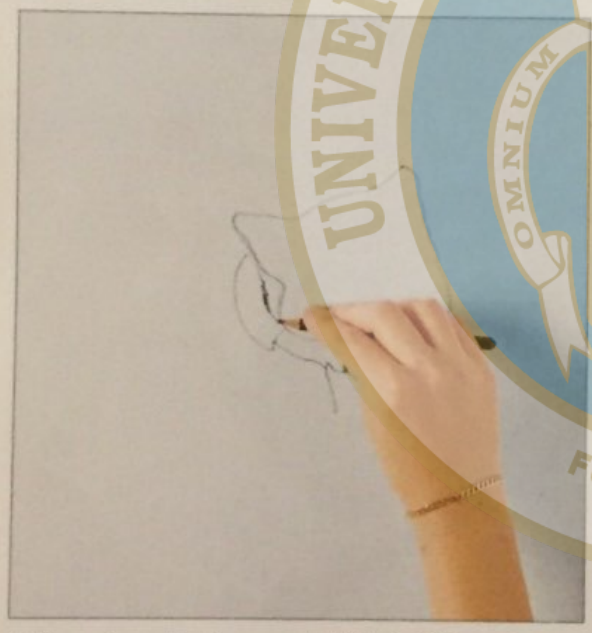
Una de las claves para conseguir el éxito en la práctica del dibujo de estilo puramente lineal es desarrollar un ritmo de trabajo ágil y, hasta cierto punto, despreocupado. Las líneas del dibujo lucen mucho mejor si se han llevado a cabo con desenvoltura que si son producto de una excesiva voluntad de rigor. El resultado no pierde su objetividad por ser fruto de esta actitud ligera y relajada sino que gana atractivo y calidad gráfica.

EL MODELO

Un interior con unos pocos muebles es un tema excelente para desarrollar el rico potencial que encierra el lápiz de grafito en los trabajos de dibujo de pura línea.

FASE 1: EL CENTRO DEL DIBUJO

1. En los dibujos que comienzan sin encajes previos, es recomendable empezar el trabajo por el centro del tema, que suele coincidir con el centro del dibujo. El control de la composición es entonces mucho mayor.



2. Se comienza el dibujo con un lápiz blando (4B) para dar visibilidad y fuerza al tema central. Las líneas no cuentan con el apoyo de ningún sombreado, por eso deben trazarse con abundancia de cambios de dirección y amplitud de curvas.

3. Se dibuja el entorno de la silla central, en sus líneas generales, con el mismo lápiz blando. En todo lo que rodea el centro hay que evitar detalles que acumularían demasiada información gráfica allí donde conviene centrar la atención.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

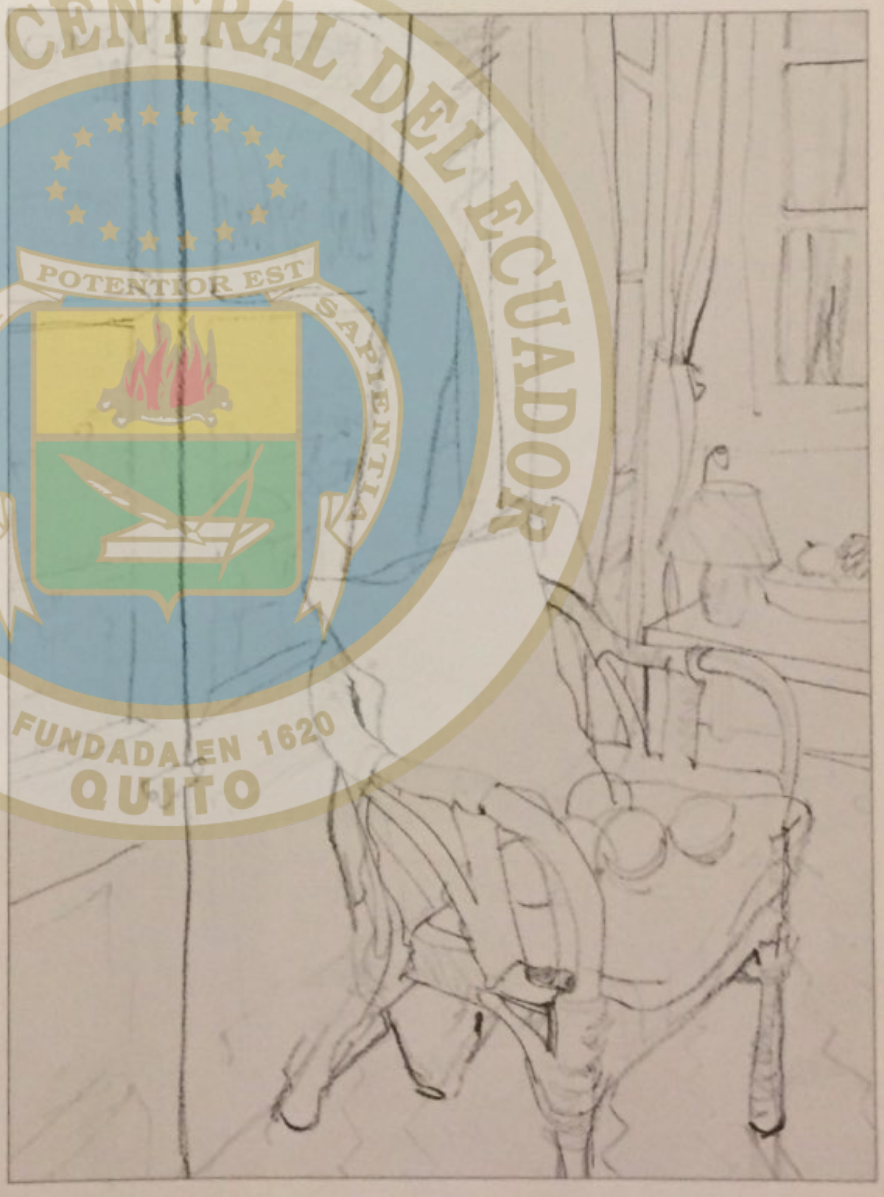
El dibujo de pura línea pide un tratamiento ligero y desinhibido; las líneas ganan en riqueza y el tema queda realzado en conjunto y en detalle.

FASE 2:

LAS LÍNEAS SUAVES

4. Empleando ahora un lápiz más duro (HB) se desarrollan todos los detalles dejados de lado en la fase anterior. De esta manera, se pueden introducir nuevos aspectos del modelo sin romper la armonía lineal ni sobrecargar el conjunto.

5. La apariencia del dibujo es mucho más rica de lo que la escueta utilización de simples líneas de contorno hacía esperar. Además, el juego de intensidades consigue dar cierta idea del espacio que rodea la silla.

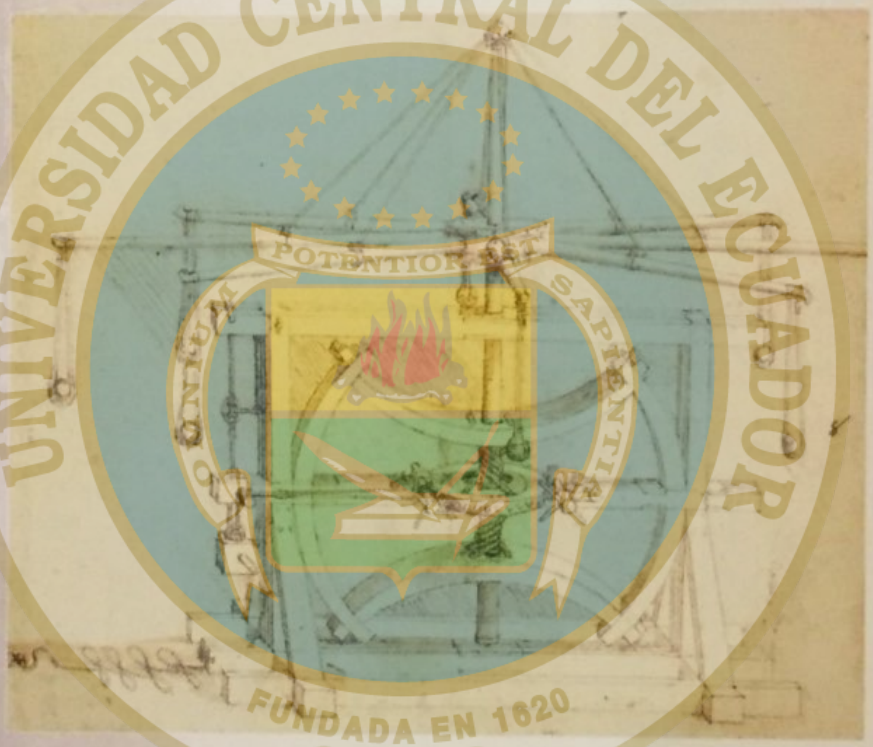


6. Finalmente, se han remarcado algunos acentos más oscuros para reforzar el protagonismo central del tema de este dibujo elaborado con los medios más sencillos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL DIBUJO EN PERSPECTIVA

La perspectiva es un recurso ineludible para la representación de 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 grandes. Los puntos y líneas de fuga propios de estas versiones de perspectiva no son aplicables en todos los temas, en especial en aquéllos compuestos de objetos pequeños cuyas dimensiones no permiten apreciar la convergencia de las líneas de fuga.



Leonardo da Vinci (1452-1519). ***Catapulta***. Biblioteca Ambrosiana (Milán, Italia). La perspectiva lineal se desarrolló en la Italia del Renacimiento, en representaciones arquitectónicas y técnicas como la de esta máquina ideada por Leonardo.

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). ***Un puerto antiguo.*** Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.). La representación arquitectónica justifica el empleo de la perspectiva lineal más que cualquier otro tema de dibujo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La perspectiva lineal o científica se basa en la idea de un espacio abstracto, ideal, susceptible de extenderse más allá del papel de dibujo y que es coherente en todas sus partes.

Perspectiva intuitiva

La simple representación de unos objetos delante de otros ya ofrece una sensación de profundidad espacial. Asimismo, al dibujar objetos semejantes pero de distinto tamaño, conseguimos que los mayores parezcan más cercanos que los menores. Estas representaciones intuitivas de la profundidad son a menudo suficientes para resolver temas de dibujo. Pero cuando se trata de organizar vistas con elementos de caras y aristas rectas, entonces interviene la perspectiva lineal, ya que no es posible dar coherencia a la representación sin usar un sistema general que determine la inclinación de esas rectas vistas en perspectiva, es decir, la inclinación de las diagonales en el dibujo.

DE CERCA Y DE LEJOS

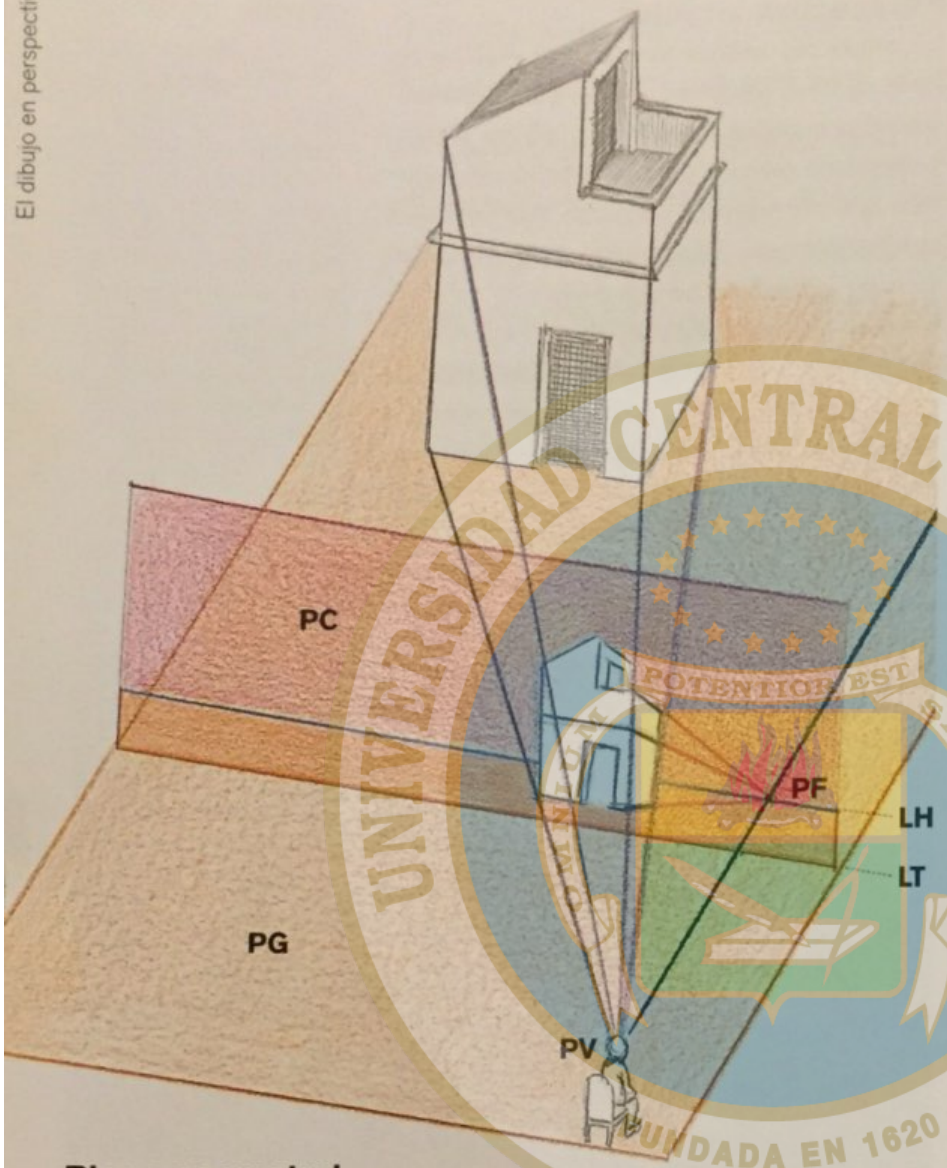
La reducción de las dimensiones que, por efecto de la perspectiva, es evidente en una vista de un edificio o de una calle, resulta inapreciable en la vista de una caja o un recipiente. Lo lógico es aplicar diferentes fórmulas de representación en perspectiva según el tema tratado.

La perspectiva supone postular leyes generales de organización del espacio que son aplicables a cualquier tema que pueda ofrecer la realidad; la naturaleza "esconde" la perspectiva y el artista la descubre.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Conceptos y términos de perspectiva

Para entender mejor el sentido de la representación en perspectiva es útil clarificar conceptos que, aunque muy elementales, tienen un grado de abstracción tal que se comprenden mejor dando su definición que señalándolos en un dibujo. Estos conceptos son elementales, pero no son tangibles y en muchas ocasiones ni tan sólo resultan visibles en la representación.



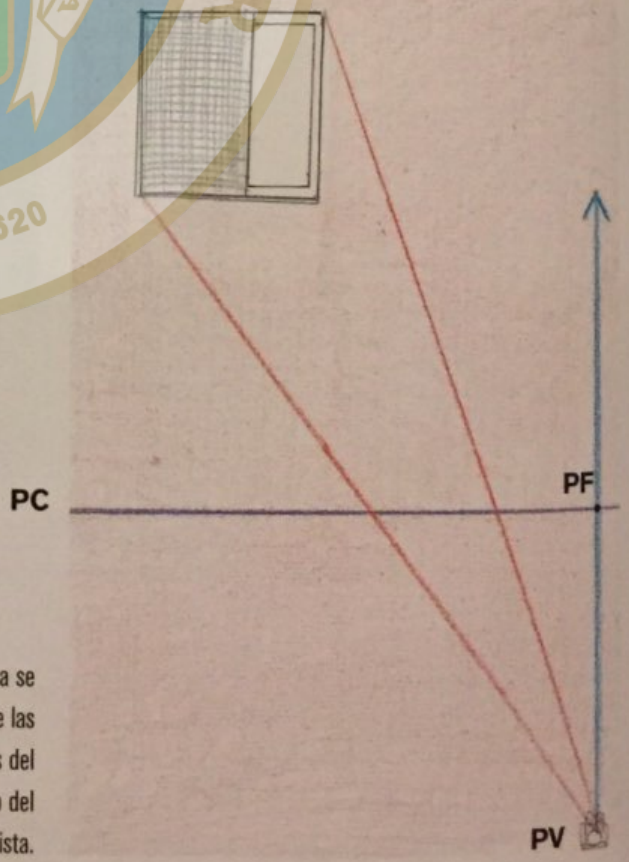
Esquema de la vista en perspectiva de un edificio con indicaciones de los siguientes conceptos: plano geometral (PG), plano del cuadro (PC), línea de tierra (LT), punto de vista (PV), línea de horizonte (LH) y punto de fuga (PF).

Plano geometral

Es el "suelo" de la representación. Es un hecho que todas las representaciones, simples o complejas, de escenas en perspectiva se distribuyen sobre un plano horizontal perfecto. Éste se denomina plano geometral y, como el horizonte, puede ser explícito o implícito (visible o invisible), sea cual fuere el punto de vista elegido.

Plano del cuadro

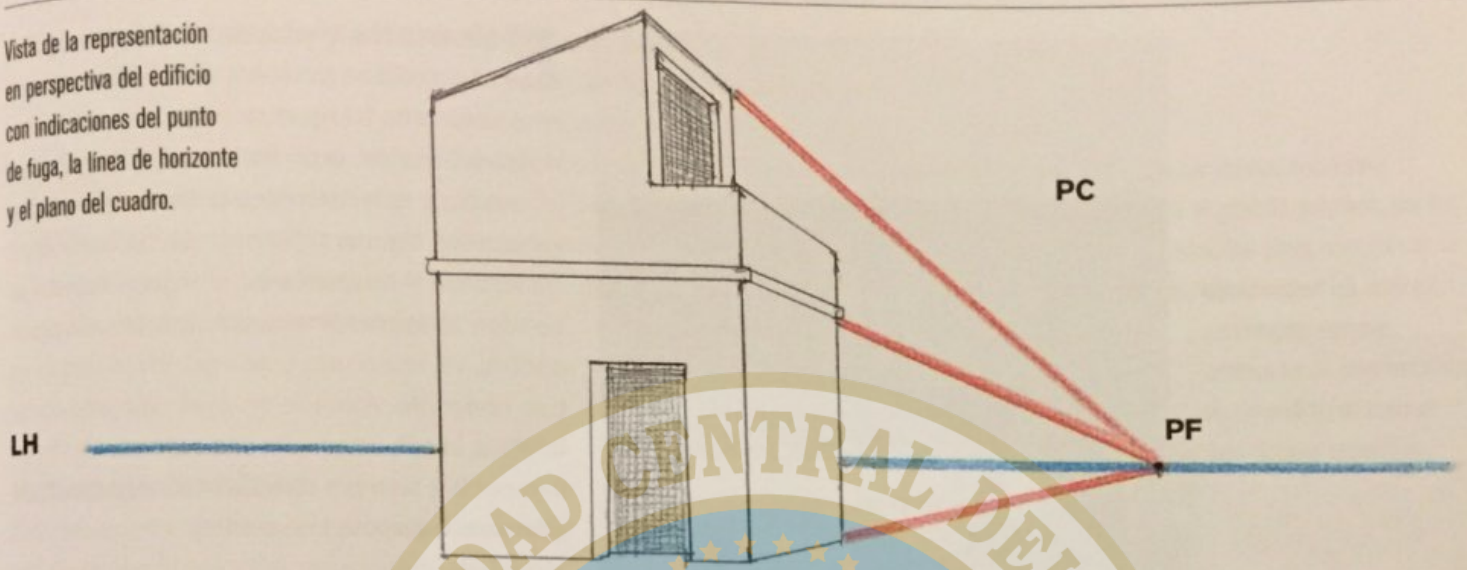
Es el plano sobre el que se representan los objetos, es decir, la hoja de papel. Idealmente, es la intersección de un plano vertical (como un muro frente al observador) con el cono visual cuyo vértice es el punto de vista.



En este esquema se aprecian claramente las posiciones relativas del edificio respecto al plano del cuadro y el punto de vista.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Vista de la representación en perspectiva del edificio con indicaciones del punto de fuga, la línea de horizonte y el plano del cuadro.



Línea de tierra

Es la intersección entre el plano geometral y el plano del cuadro. La línea de tierra, como toda línea que pertenezca al plano del cuadro, aparece siempre en "verdadera dimensión", es decir, frontal y sin ninguna reducción de tamaño debida a la perspectiva.

Punto de vista

Es el lugar desde donde se observa la escena: el vértice del cono visual. Es verdaderamente un punto y equivale a observar con un solo ojo. Sobre la representación, la posición del punto de vista la delata siempre el punto de fuga.

Grabado del libro de Jacques Androuet du Cerceau *Leçons de perspective positive* (1576). Perspectiva de un único punto de fuga localizado en el centro geométrico de la representación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN QUITO

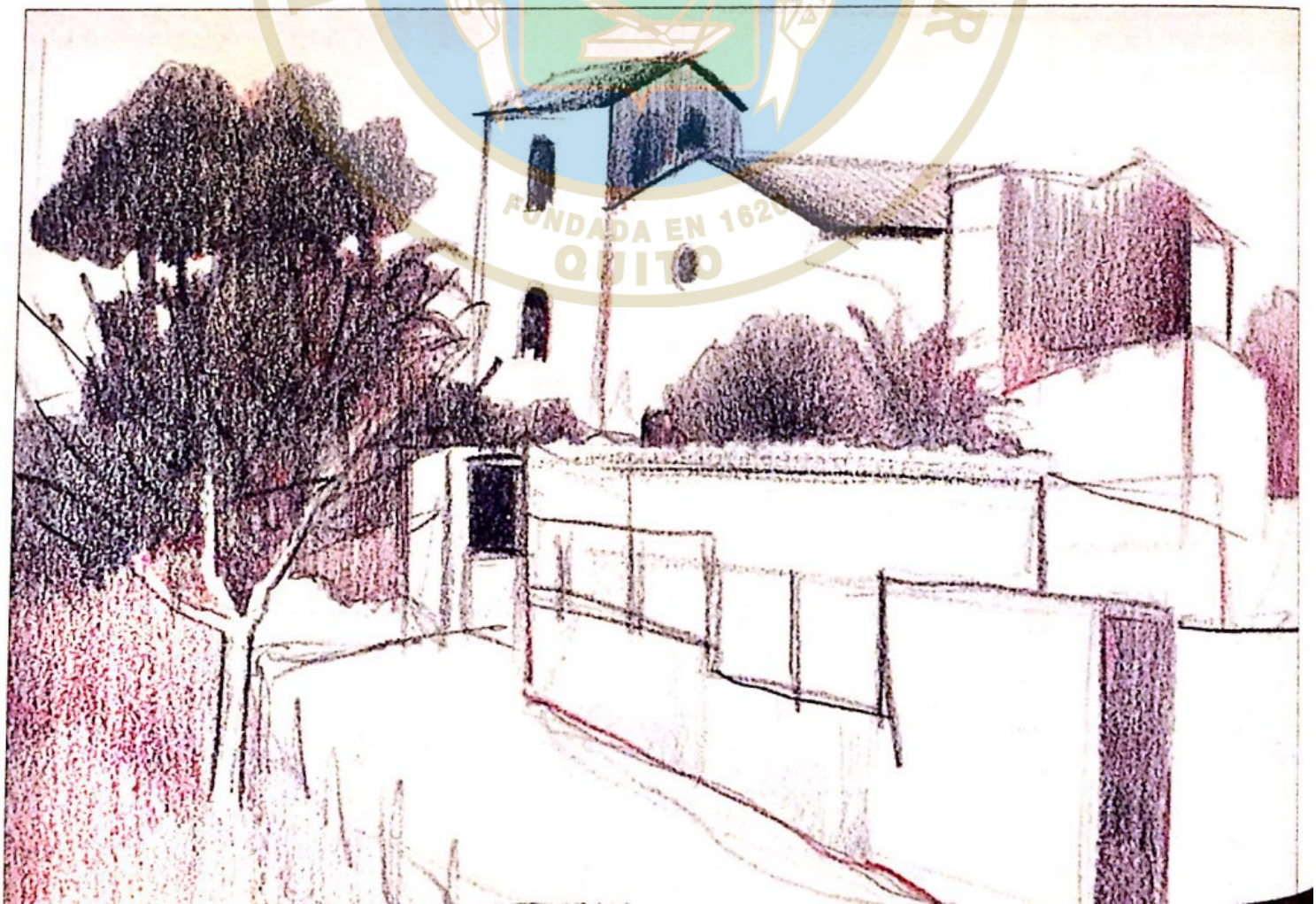
La línea del horizonte

El horizonte es la noción central de la representación en perspectiva. La línea del horizonte es, como su nombre indica, una horizontal, visible o invisible, explícita o implícita en el dibujo; una línea que determina la situación de todos los objetos, figuras o panoramas representados. Asimismo, el horizonte es el lugar ideal al que tienden todas las líneas de fuga de una perspectiva, ya sea a uno o dos puntos situados en ese horizonte. Aunque no esté dibujada como tal línea, la coherencia de una representación en perspectiva siempre debe permitirnos deducir la altura del horizonte en un dibujo.

La línea del horizonte sólo aparece inequívoca y explícitamente en los paisajes marinos (o en llanuras sin accidentes geográficos).

Muchos paisajes dejan entrever la línea de horizonte sin mostrarla de un modo explícito: es fácil deducir entonces su altura respecto al resto de los elementos.

En muchos temas, la línea de horizonte no aparece por ningún lado y hay que hacer un ejercicio de abstracción para deducir su altura (siempre definida por el corte o la convergencia de las líneas de fuga que se encuentren en el motivo).



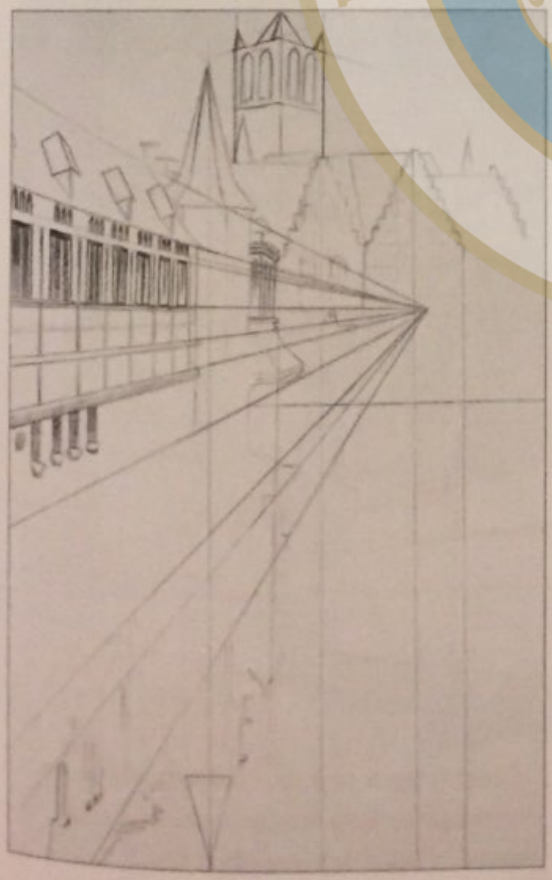
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Altura del horizonte y altura del observador

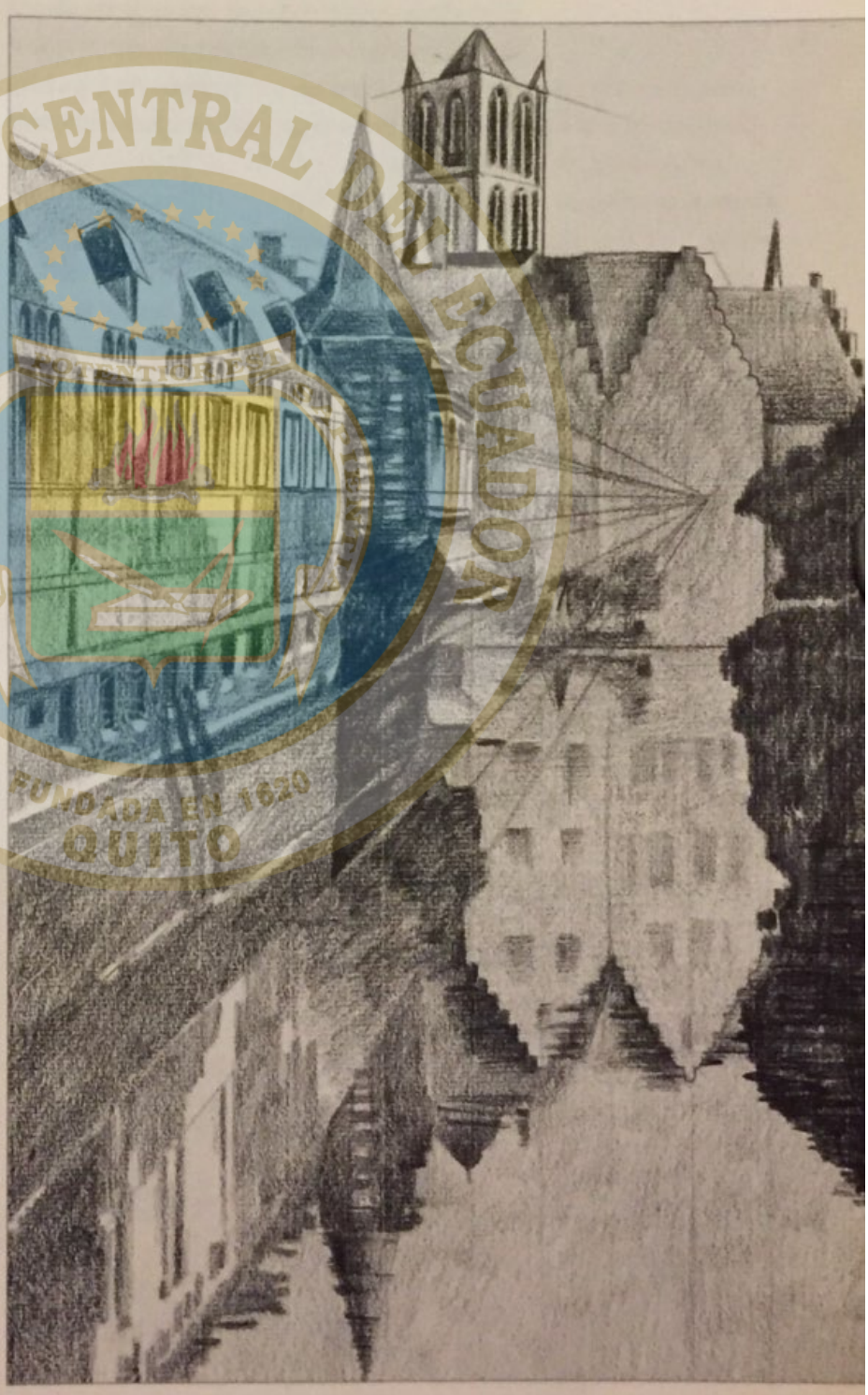
La elevación del horizonte coincide con la posición del dibujante ante su tema: una visión "a ras de suelo" supone una línea de horizonte que coincide con el límite inferior de la hoja de papel; una visión desde lo alto supone un horizonte próximo al límite superior del papel o incluso más arriba de ese límite si la vista es "en contrapicado". En una naturaleza muerta, el horizonte coincide a menudo con el límite superior de la mesa sobre la que se distribuyen los objetos.

Horizonte invisible

Con frecuencia, la línea de horizonte no es visible en la representación, pero puede deducirse a partir de líneas de fuga marcadas por edificios, mobiliarios o fragmentos arquitectónicos como zócalos, cornisas, molduras, etc. Allí donde dos o más de esas líneas se cortan se sitúa la altura del horizonte. Esto no se aplica a dibujos donde cuenta más la invención libre que la objetividad, y en los que las formas no se atienen a un sistema de representación único o coherente.



Cuando el horizonte está oculto por objetos, accidentes geográficos o edificios, su altura se pone de manifiesto por las líneas de fuga implícitas en el tema. Esa altura coincide con la altura del punto de vista del observador.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

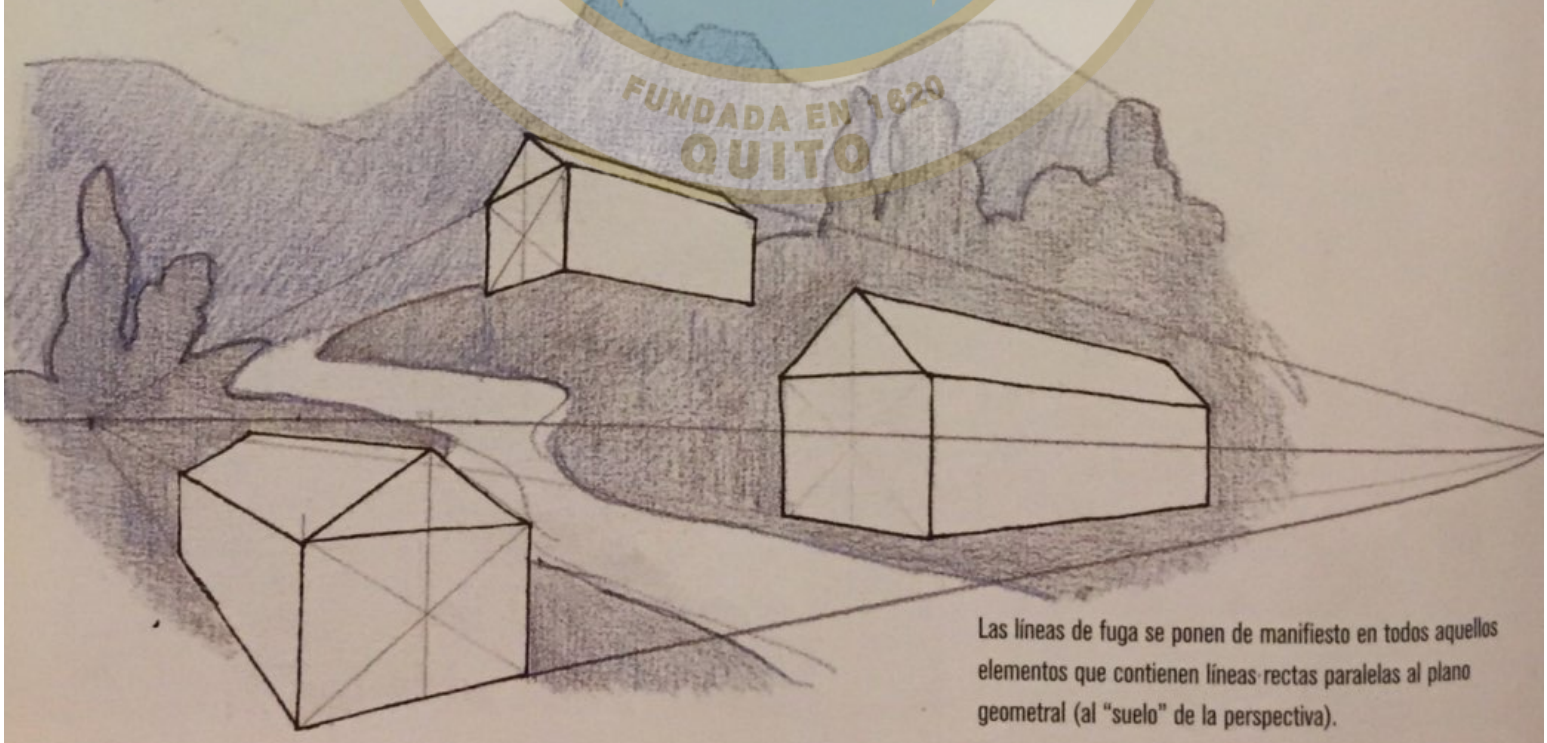
Líneas y puntos de fuga

Las líneas de fuga son rectas que se cortan en algún punto del horizonte llamado punto de fuga. Esto significa que sólo pueden aparecer líneas de fuga en aquellos dibujos que representen vistas con líneas rectas (aristas, bordes, cornisas, límites, etc.). Pero las líneas de fuga pueden también hallarse implícitamente contenidas en el dibujo. Las orillas de un río, por ejemplo, no son en absoluto rectas, pero el dibujante puede trazar un par de líneas de fuga para encajar su curso en perspectiva, borrando después tales líneas.

Por aproximación, algunos elementos de los paisajes pueden sugerir las líneas de fuga. Un camino en perspectiva no necesita ser completamente recto para delatar la presencia de tales líneas.

Qué son los puntos de fuga

Las líneas paralelas convergen en el infinito tal y como parece que lo hacen los raíles del ferrocarril. Un punto de fuga es el lugar ideal donde convergen las líneas de fuga paralelas. En esta ilusión de convergencia se basa la perspectiva cónica: una ilusión que responde en parte a la experiencia cotidiana y en parte a la necesidad de coherencia en la representación. El número de puntos de fuga determina el tipo de perspectiva: la frontal (un punto de fuga) o la oblicua (de dos o tres puntos de fuga).

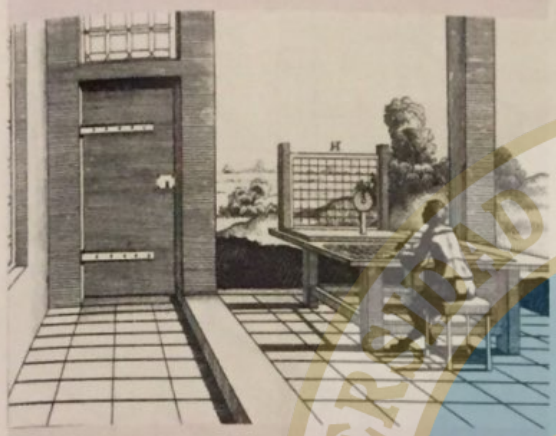


Las líneas de fuga se ponen de manifiesto en todos aquellos elementos que contienen líneas rectas paralelas al plano geometral (al "suelo" de la perspectiva).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PERSPECTIVA Y PAISAJES

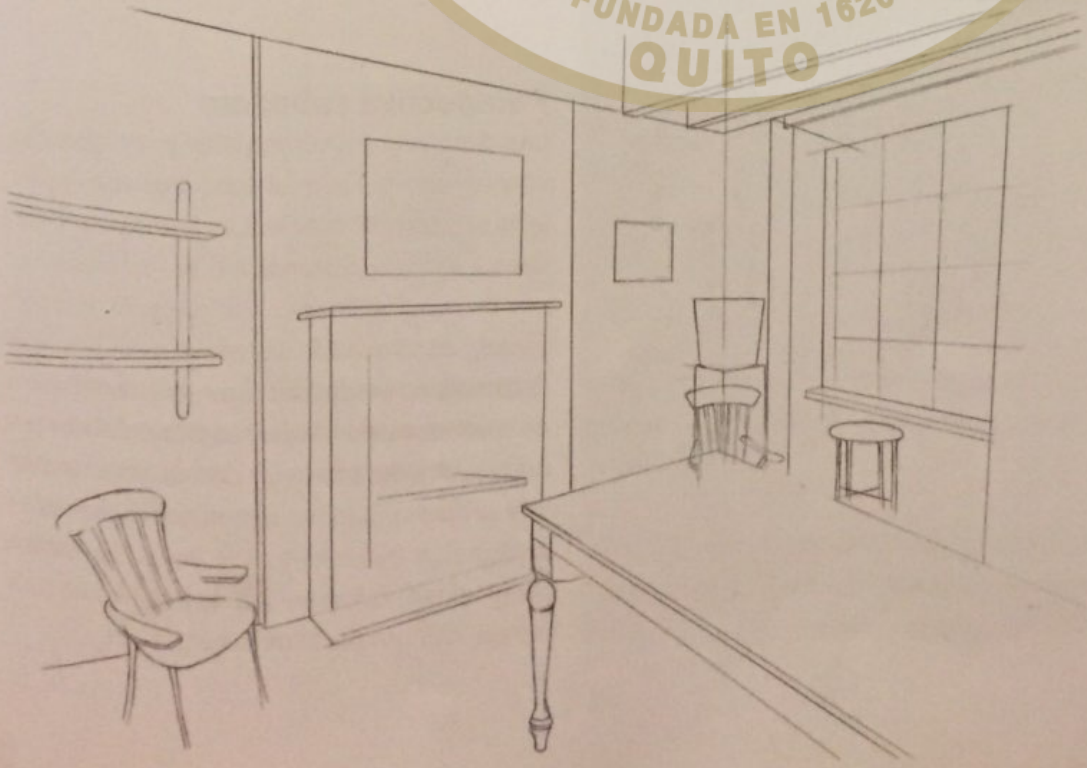
Los paisajes sin edificios, aun estando sujetos a las leyes de la perspectiva, raramente son susceptibles de ser representados de modo natural por medio de la perspectiva lineal (puntos de fuga, líneas de fuga, etc.). El dibujante debe usar su intuición y su capacidad de observación para resolverlos.



Qué son las líneas de fuga

Las líneas de fuga son las rectas que convergen en los puntos de fuga. Cualquier recta del tema dibujado que sea paralela a la tierra (al plano geometral) puede ser una línea de fuga. En la perspectiva frontal, todas las líneas de fuga convergen en un mismo punto de fuga; en la perspectiva oblicua, las líneas de fuga convergen en dos o tres puntos de fuga distintos.

Los puntos de fuga son el lugar de convergencia de las líneas de fuga. Se localizan en un horizonte que no es sino el nivel o la altura del punto de vista.



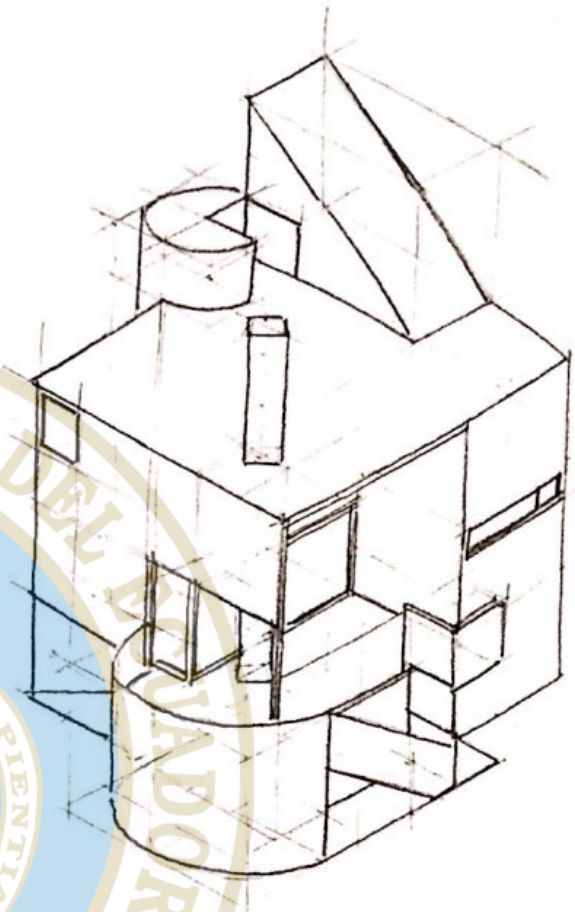
Todos los elementos con caras y aristas rectas se manifiestan en perspectiva por la convergencia de tales caras o aristas en un punto (o puntos) del horizonte: el punto o los puntos de fuga.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La perspectiva paralela

Se denomina así aquella representación en perspectiva que no tiene en cuenta ningún punto de fuga y que, por lo tanto, no emplea líneas de fuga. Las líneas son verdaderamente paralelas y no convergen en ningún horizonte. Esto significa también que no hay reducción de tamaños en la dimensión vertical de los elementos representados. Estas perspectivas, llamadas asimismo axonometrías por basarse en la posición de tres ejes espaciales, se emplean cuando el dibujante quiere representaciones intuitivas, claras y explícitas de todos los elementos de la escena.

Leonardo da Vinci, *Esbozo para una composición*. Musée du Louvre (París, Francia). En este dibujo Leonardo empleó una perspectiva paralela, es decir, sin puntos de fuga.



Los encajes gráficos de los dibujos arquitectónicos suelen hacerse empleando axonometrías, a menudo del tipo isométrico.

Perspectiva caballera

Las dimensiones horizontales y verticales (anchuras y alturas) permanecen invariables y paralelas al plano del cuadro. Las líneas perpendiculares a éste (la profundidad) se representan en una diagonal inclinada a 45° respecto de la horizontal y su dimensión se reduce a dos tercios de la dimensión verdadera. Expresado en términos de ejes espaciales, la perspectiva caballera es la que resulta de mantener dos de esos ejes (los que proporcionan las dimensiones de altura y anchura), a 90° mientras el tercer eje (el de la profundidad) forma un ángulo variable que suele ser de 135° respecto de los otros dos.

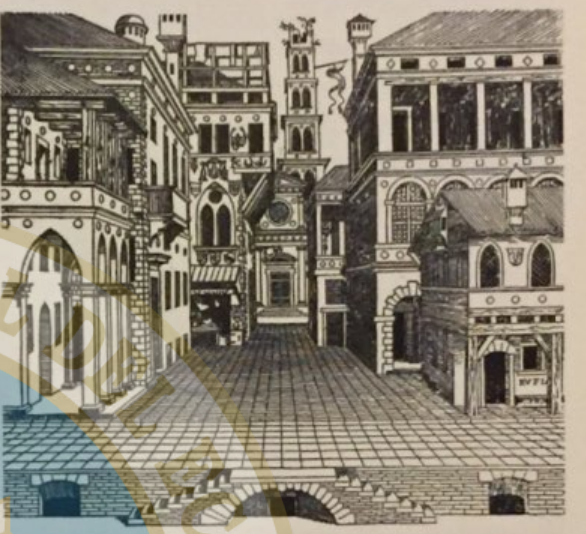
PERSPECTIVA MILITAR

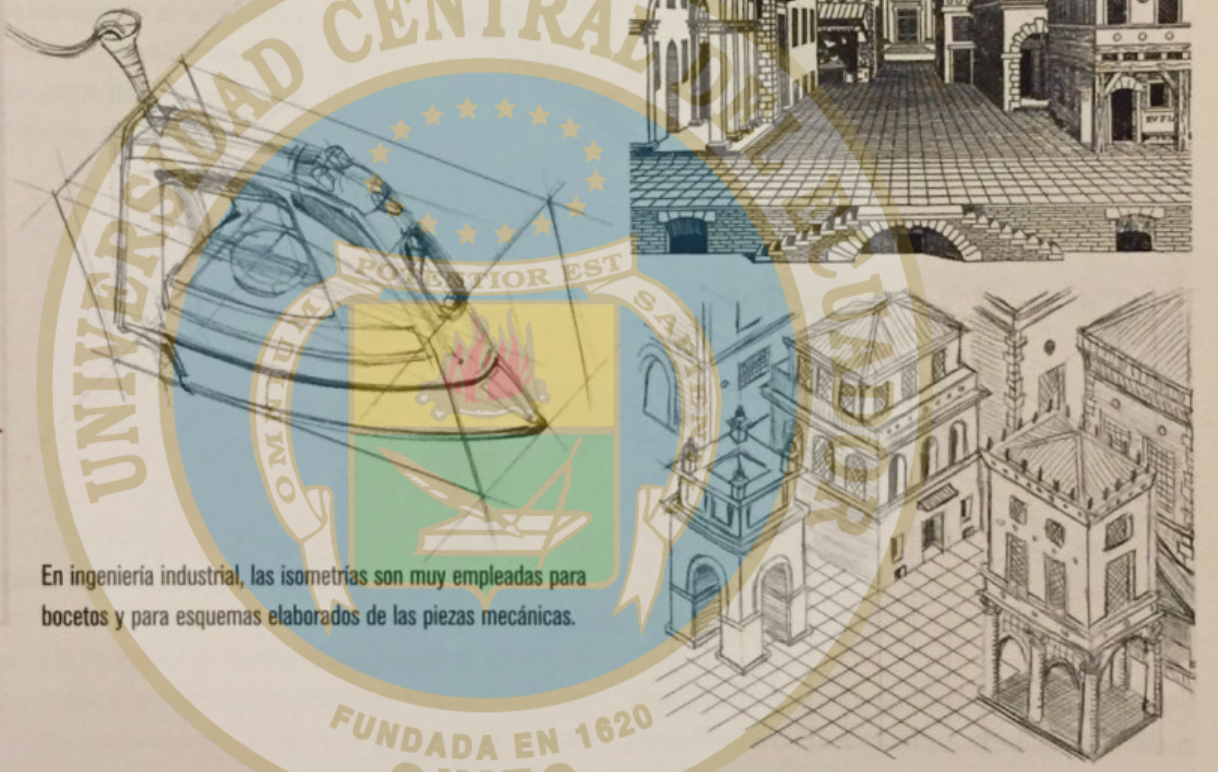
Es una variante simplificada de la perspectiva caballera en la que se respetan todas las dimensiones, sin reducción alguna. Los ejes de anchura y altura se mantienen a 90º mientras que el eje de la profundidad se sitúa en un ángulo que varía según las necesidades del dibujo. El resultado da una visión distorsionada del objeto. Su nombre proviene de su uso en la representación de fortificaciones.

Perspectiva isométrica

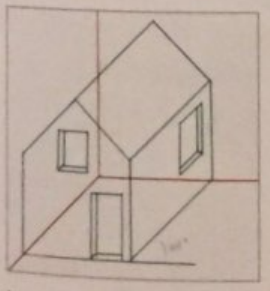
No hay representación de caras frontales y los tres ejes de representación forman ángulos iguales de 120º. La reducción de cada eje también es idéntica (un factor de 0,82), por lo que no hay ninguna dimensión "verdadera": todas están afectadas por la perspectiva. Es típica de las representaciones de interiores de arquitectura. Hoy en día, es universalmente utilizada para las escenas generadas por ordenador.

Grabado del libro de Sebastiano Serlio ***Second livre de perspective*** (1545). Al contrario de la perspectiva cónica, la isométrica no presenta ningún punto de fuga.

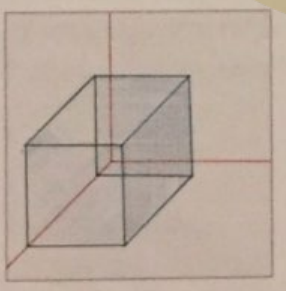




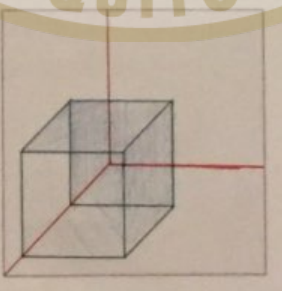
En ingeniería industrial, las isometrías son muy empleadas para bocetos y para esquemas elaborados de las piezas mecánicas.



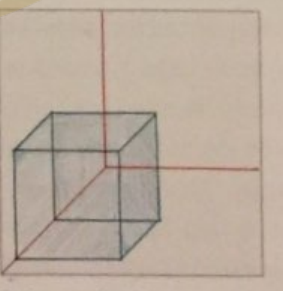
La perspectiva caballera, como todas las axonometrías, prescinde de puntos de fuga: todas las líneas oblicuas son paralelas.



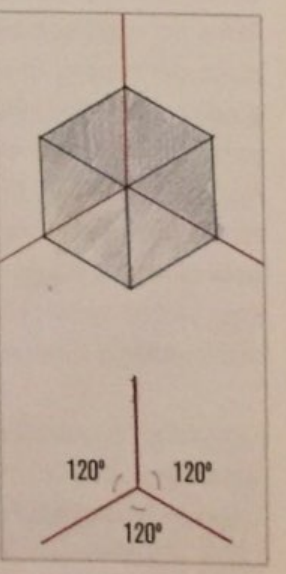
Sin reducción de dimensiones, un cubo en perspectiva caballera parece deforme.



Reducción convencional de 2/3 en las dimensiones en perspectiva.



Reducción de 1/2 en las dimensiones en perspectiva.



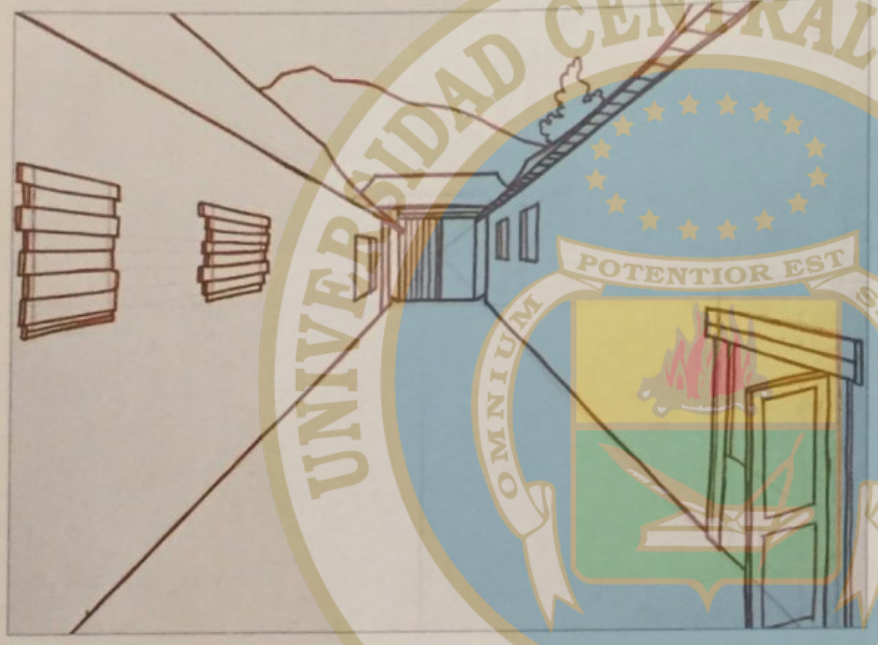
La vista isométrica de un cubo presenta dimensiones iguales en todas sus caras. La isometría se basa en tres ejes coordenados que forman ángulos iguales (de 120º).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La perspectiva cónica

Ésta es la perspectiva tradicional en el mundo del dibujo y la pintura: la perspectiva con puntos de fuga. Se denomina cónica por ser la consecuencia de una proyección cónica: la imagen se proyecta sobre un plano (el plano del cuadro) que corta el "cono visual" en cuyo vértice se halla el ojo del observador y en cuya base se encuentra la escena observada. Esto significa que las líneas de proyección no son paralelas sino convergentes. Estas líneas convergentes son el exacto equivalente a las líneas de fuga y, al menos en la perspectiva frontal, el ojo del observador es el exacto equivalente al punto de fuga.

La perspectiva frontal o de un solo punto de fuga es producto de una visión frontal del tema. El punto de fuga está justo delante y enfrente del punto de vista.



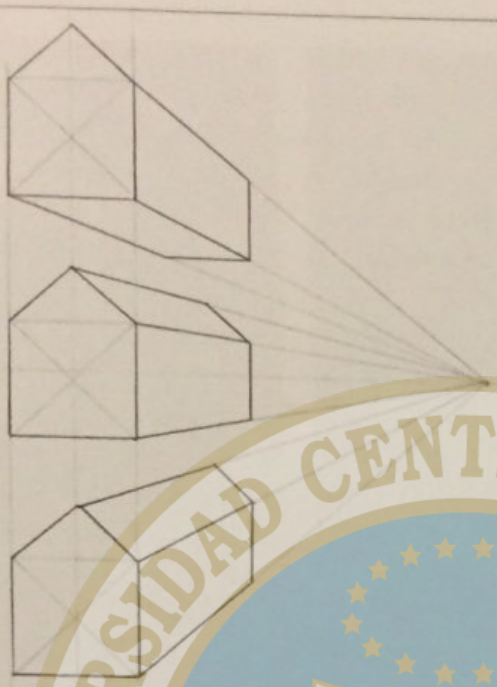
La frontalidad de la perspectiva de un solo punto de fuga no implica que tal punto esté siempre representado en el centro del papel: puede estar desplazado, pero no demasiado porque entonces la perspectiva quedaría falseada.

Perspectiva frontal o de un punto de fuga

Es la perspectiva que resulta cuando uno de los lados del objeto es paralelo (en vista frontal) al plano del cuadro. El punto de fuga, siempre situado sobre la línea de horizonte, coincide con el punto de vista, y por ello es lógico situarlo más o menos centrado en el papel. Por esta misma razón, la perspectiva frontal queda falseada cuando el objeto se dibuja muy apartado del punto de fuga, ya que en tal caso lo lógico sería representarlo mediante la perspectiva oblicua.

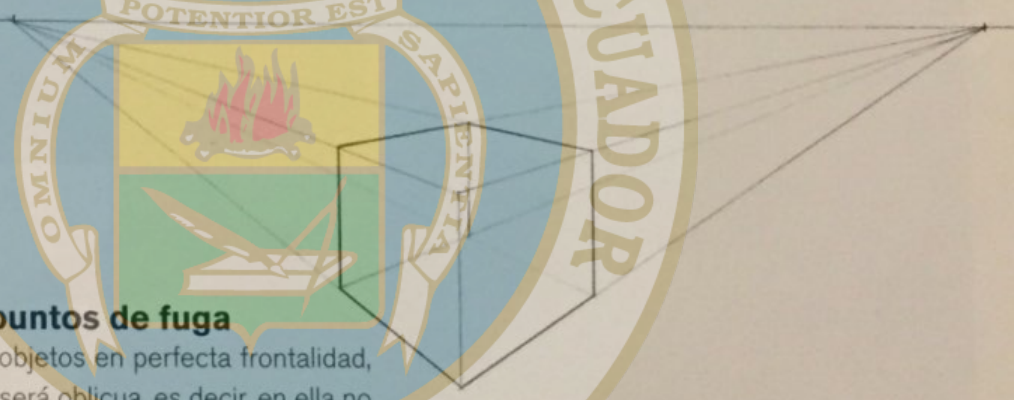
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La perspectiva frontal se aplica a elementos que pueden estar a cualquier altura por encima o por debajo del horizonte.



TRES PUNTOS DE FUGA

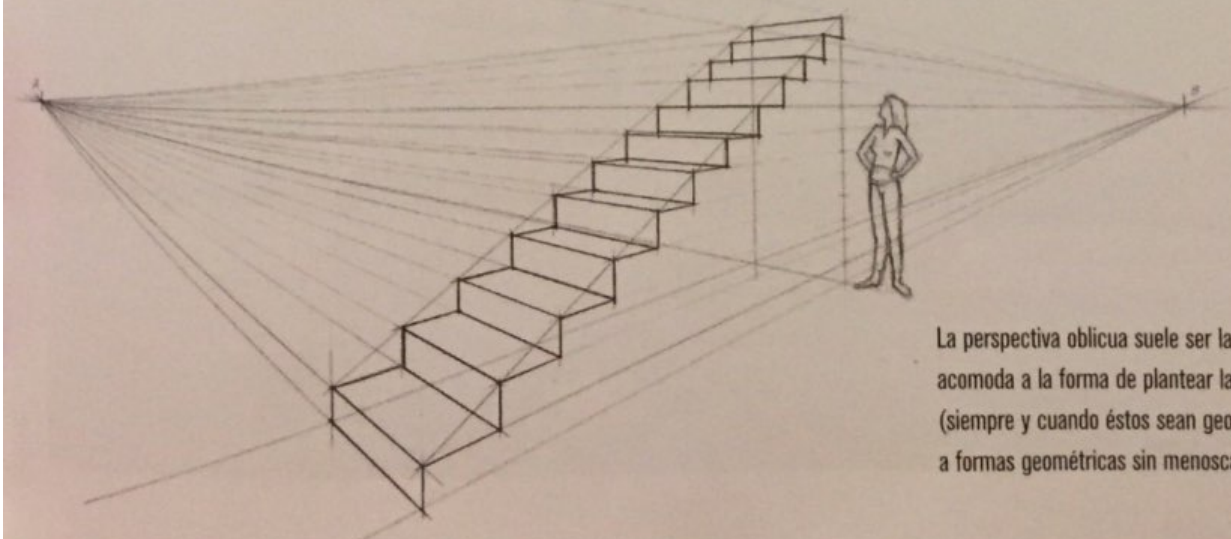
Cuando los objetos se ven desde muy abajo (una torre) o desde muy arriba (a vista de pájaro), entonces interviene un tercer punto de fuga situado o bien muy por encima del horizonte o bien muy por debajo de éste. Son perspectivas poco habituales, pero que deben resolverse correctamente.



Perspectiva oblicua o de dos puntos de fuga

Dado que no es habitual tener vistas de objetos en perfecta frontalidad, en la mayoría de los casos la perspectiva será oblicua, es decir, en ella no aparecerán líneas perfectamente paralelas a la línea de tierra o caras paralelas al plano del cuadro. Las líneas de fuga de la perspectiva oblicua convergen hacia dos puntos de fuga distintos situados naturalmente sobre la línea de horizonte. Así, la perspectiva de dos puntos de fuga puede entenderse como la combinación de dos perspectivas frontales.

La perspectiva oblicua equivale a una vista "desplazada" del objeto: lo vemos de lado, oblicuamente. Esta perspectiva es entonces una combinación de dos puntos de vista y así la representación incluye dos puntos de fuga.



La perspectiva oblicua suele ser la más natural, la que mejor se acomoda a la forma de plantear la representación de los motivos (siempre y cuando éstos sean geométricos o puedan reducirse a formas geométricas sin menoscabo de los mismos).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La perspectiva aérea

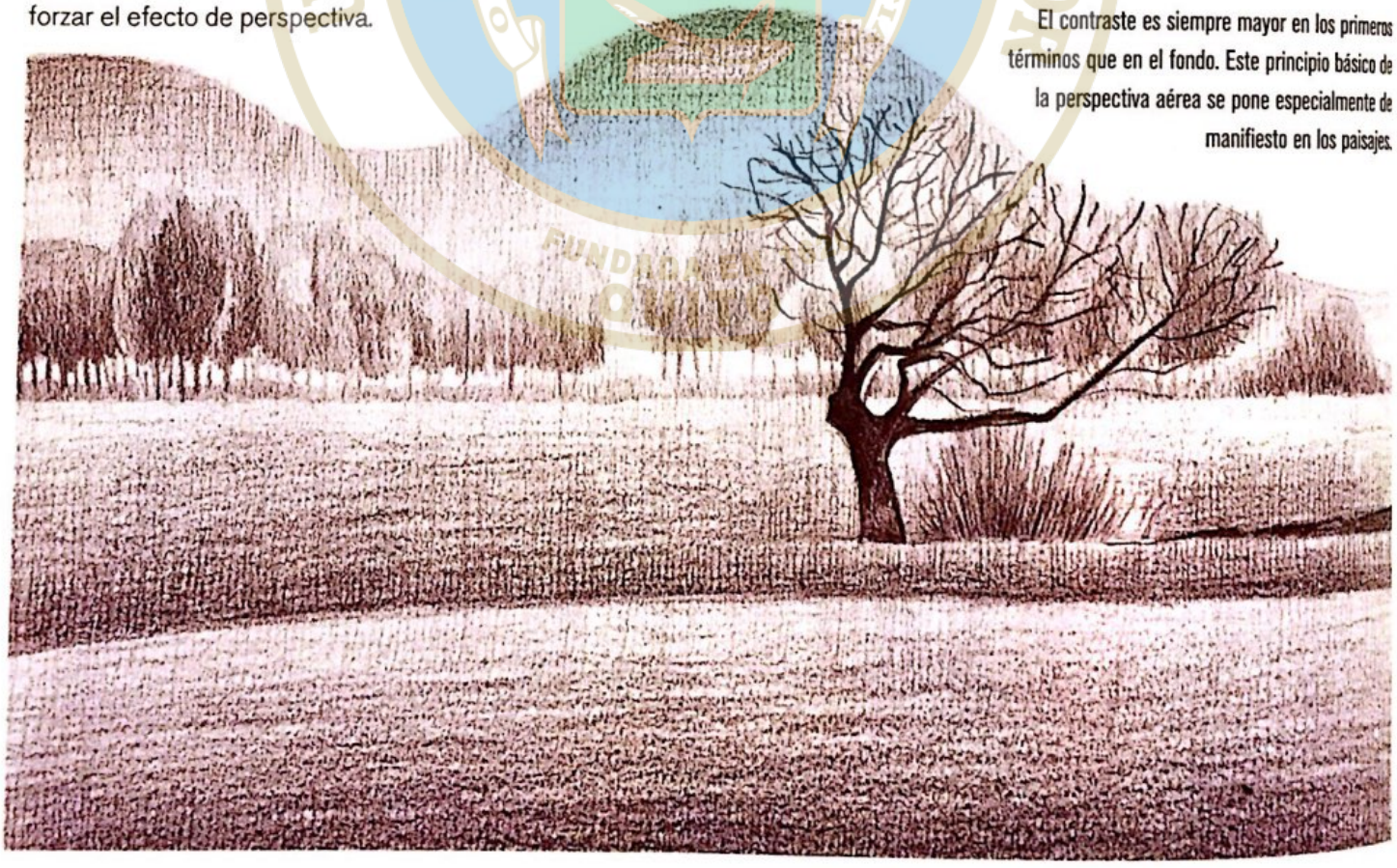
Es el medio más propiamente artístico de representar el espacio. Se trata de un efecto de profundidad o especialidad que es consecuencia del progresivo esfumado de los contornos y detalles de los objetos por la interposición de la atmósfera. La perspectiva aérea es muy eficaz en temas que incluyan distancias considerables y, sobre todo, en los paisajes. Pero también en otros temas: el simple emborronamiento de un segundo término consigue que el primer término se entienda como alejado del que le precede.

La perspectiva aérea se basa en la progresiva disminución del contraste y de la nitidez de los perfiles de las formas conforme se ven más alejadas en el espacio.

Diferentes contrastes

En el primer término de un dibujo los contrastes deben ser siempre más enérgicos que en el fondo. Lo que en primer plano puede expresarse con una contraposición de blanco y negro, en el último se tiene que dibujar contrastando grises. El contraste amortiguado produce sensación de profundidad: así ocurre en la naturaleza y el dibujante pueden enfatizarlo en su obra para reforzar el efecto de perspectiva.

El contraste es siempre mayor en los primeros términos que en el fondo. Este principio básico de la perspectiva aérea se pone especialmente de manifiesto en los paisajes.



La perspectiva aérea vale también para los bodegones: el contraste entre formas claras y borrosas, entre perfiles nítidos y difusos produce la sensación de aire interpuesto entre los objetos, de atmósfera y espacio.

Pérdida de contornos

Todo lo que está dibujado con precisión parece más cercano que lo dibujado con vaguedad. Ésta es una norma general que puede aplicarse con gran provecho en dibujos completamente lineales donde no se da un contraste de tonos claros y oscuros. Esta noción puede aplicarse a cualquier tema aunque la profundidad no sea muy grande, pero en los paisajes es donde es posible desarrollarla con mayor riqueza.

Thomas Gainsborough (1727-1788),
Dama paseando por un jardín con un niño.
Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.). La pérdida de definición y contraste, así como el tratamiento rápido y ágil del fondo del dibujo, producen una sensación de atmósfera y lejanía: tal es el procedimiento de la perspectiva aérea.

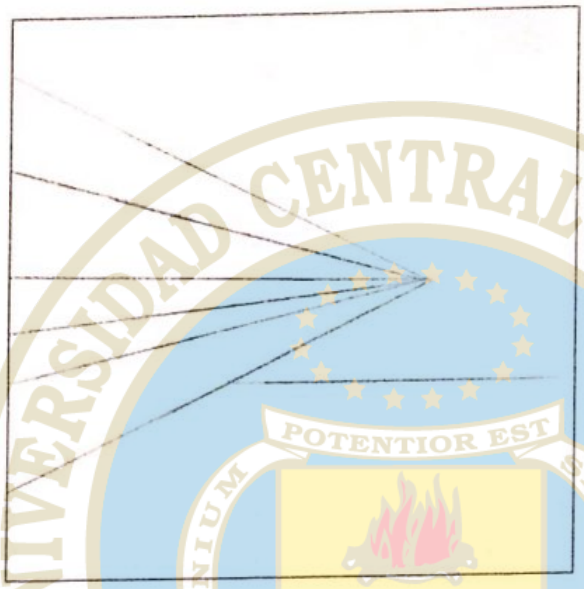
Una perspectiva urbana

En las vistas urbanas o en los panoramas donde la arquitectura es la protagonista la perspectiva cónica puede aplicarse con mayor facilidad y eficacia. Este rincón urbano sugiere claramente una perspectiva frontal, es decir, de un solo punto de fuga. Las líneas sugeridas por las cornisas, las ventanas y los aleros llevan a ese punto de fuga y, por añadidura, permitirán colocar la línea de fuga en su nivel correcto.

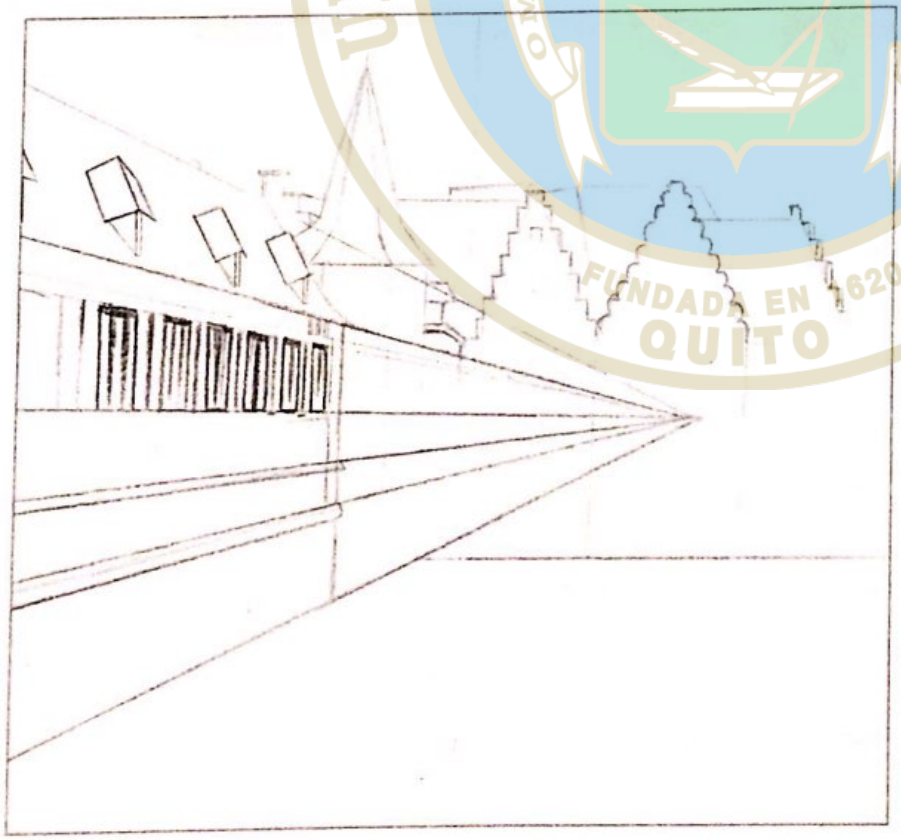
EL MODELO

Ésta es una vista urbana observada desde un punto de vista nivelado. Un punto de vista que permitirá dominar con claridad la representación perspectiva del conjunto.

FASE 1:
LAS LÍNEAS DE FUGA



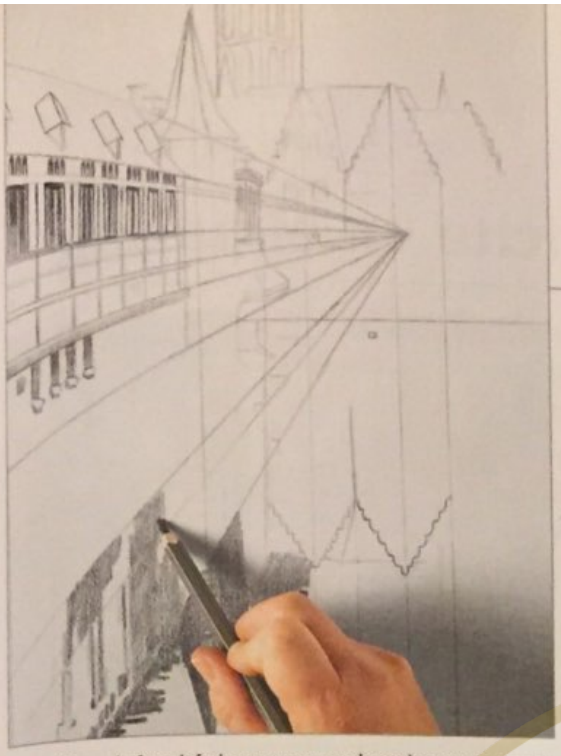
1. La escena se compone a partir de las líneas de fuga fundamentales, que son las que establecen la colocación del punto de fuga y la línea de horizonte. Se trabaja con un lápiz no demasiado blando, como un 1B o 2B, para evitar marcar en exceso las líneas.



2. A partir de las líneas de fuga se construyen las cajas geométricas que van a albergar los edificios. Se pone atención en los distintos tamaños para que todo se acomode en el espacio del dibujo.

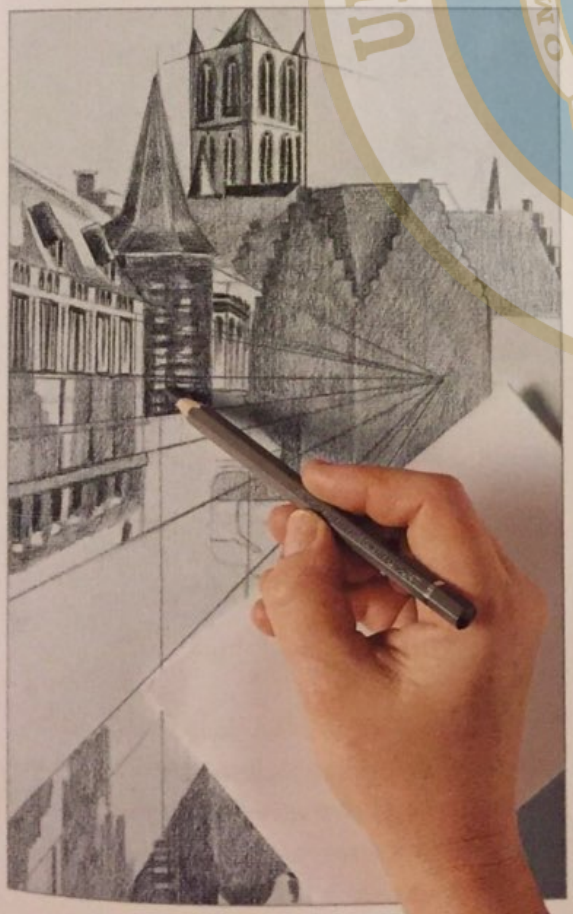
3. Las líneas de fuga tendidas anteriormente sirven para alinear las hileras de ventanas y de detalles arquitectónicos que pueden entonces sombrearse con un lápiz carbón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



4. Las líneas de fuga inferiores corresponden a la perspectiva de los reflejos (que sigue las mismas leyes que la perspectiva de cualquier otro objeto). También aquí se procede al sombreado con lápiz carbón.

5. Poco a poco se va cubriendo toda la escena con los detalles, luces y sombras correspondientes, todos en correcta perspectiva y coherentes entre sí gracias a la red de líneas de fuga que se dibujó en primer lugar.



FASE 2:
LAS LÍNEAS SUAVES

6. La arquitectura y su reflejo sobre el agua ha quedado ya completamente resuelta. Todos los detalles significativos ha sido adecuadamente valorados y se ha conseguido una representación coherente y matizada en correcta perspectiva. Obra de Gabriel Martín.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La perspectiva implícita en el paisaje

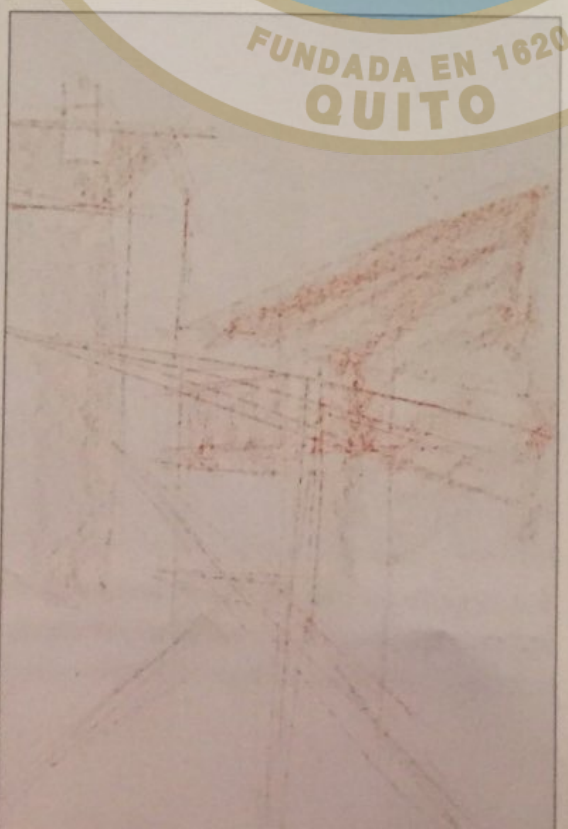
Cuando el tema que se desea dibujar no presenta claramente las líneas de fuga que determinan cualquier perspectiva cónica, el artista debe deducir tales líneas así como los demás factores perspectivos. Este tema no carece de indicaciones de líneas de fuga, pero los elementos arquitectónicos son muy rústicos e irregulares, por lo que la geometría que subyace a las formas del tema no resulta tan evidente.

EL MODELO

Los edificios son aquí muy irregulares y las líneas de fuga no están explícitamente marcadas, aunque no resulta difícil deducirlas a partir de las inclinaciones de los tejados y fachadas.

FASE 1: LA BÚSQUEDA DEL HORIZONTE

1. Tomando como referencia principal el tejado y la ventana de la casa en primer término, se proyectan las principales líneas de fuga que convergen en un punto muy cercano al límite del papel.



2. Los demás edificios no plantean problemas, pues aparecen en vista frontal y sólo hay que marcar sus alturas y proporciones.

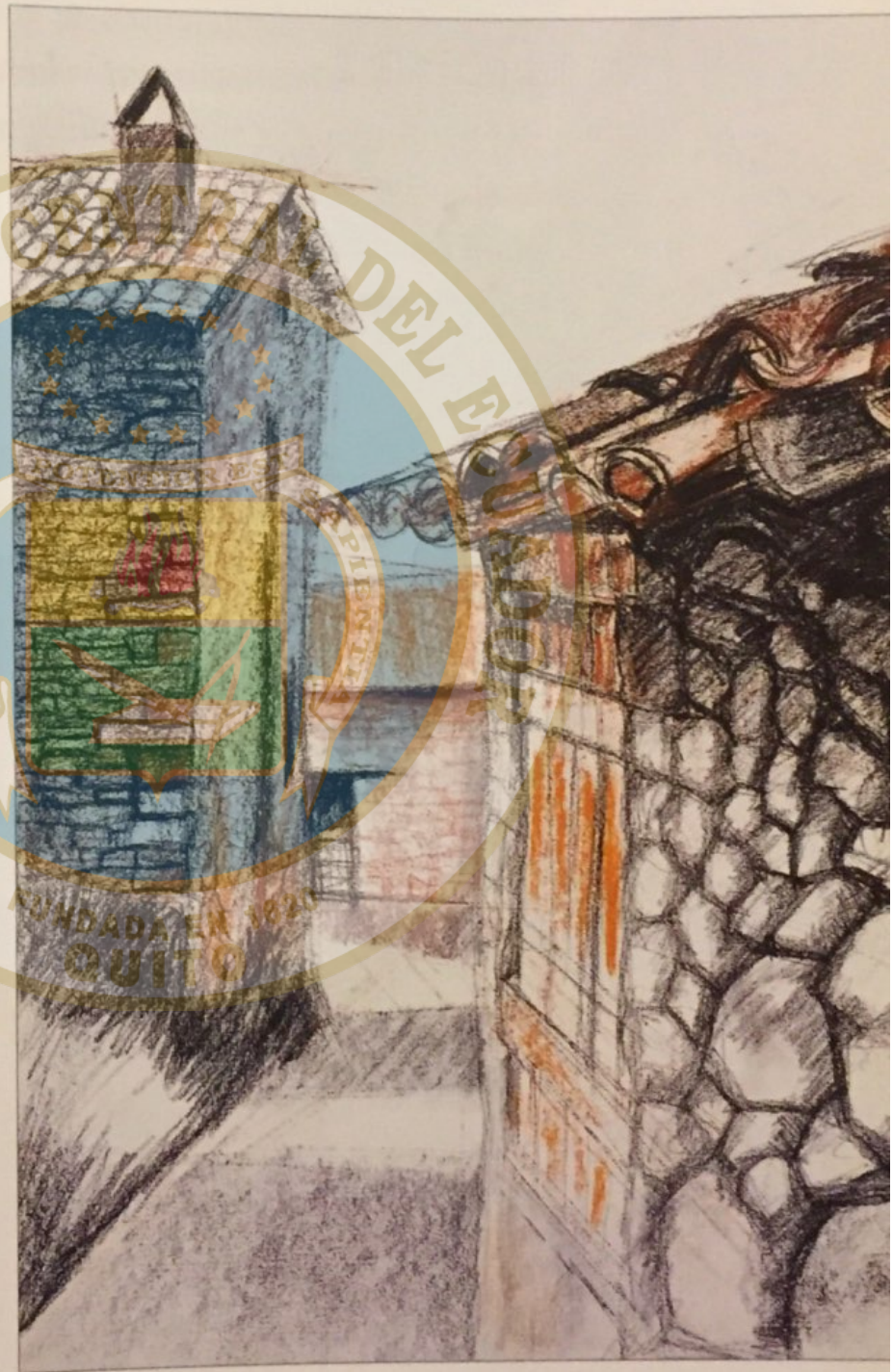
3. Una vez planteado todo el dibujo con sanguina, se prosigue con una barra de carbón aglutinado para concretar los contornos reales de los elementos de la escena.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

4. Aplicando la punta de la barra sobre el papel, se perfilan las tejas cuidando de que su disposición concuerde con la que ofrece el motivo natural. Los sombreados genéricos se realizan a partir de trazos anchos.

FASE 2:
TRATAMIENTO VALORISTA

5. La combinación de carbón aglutinado y sanguina resulta muy adecuada para este motivo donde la textura de las materias (piedras, maderas, etc.) es muy rica y proporciona muchos matices a las sombras.



6. Finalmente, la artista Esther Olivé de Puig concluye la obra habiendo organizado adecuadamente su perspectiva así como la riqueza de detalles que caracteriza a los muros y tejados de este tema.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PLENITUDO
FUNDADA EN 1826
QUITO

MODELADO Y SOMBREADO

Se entiende por modelado el proceso de dibujo mediante el cual se ponen de manifiesto los volúmenes del motivo representado. El sombreado es la gradación de las luces y las sombras del motivo. Dado que toda manifestación de la luz implica, en mayor o menor grado, una manifestación del volumen, el modelado y el sombreado son técnicas que se implican mutuamente y que se hallan íntimamente ligadas. La diferencia esencial entre ambas reside en que el modelado es un asunto que implica a cada objeto de forma individual, mientras que el sombreado incumbe al dibujo entero de la escena.

Leonardo da Vinci, ***Estudio de drapeado para una figura sentada.*** Musée du Louvre (París, Francia). El fin del sombreado y el modelado de los objetos es afirmar su presencia espacial y su volumen tridimensional.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El modelado dota de volumen y relieve a los objetos, el sombreado matiza y valora las luces y las sombras de la escena entera.

En este dibujo, el sombreado es, en realidad, modelado, pues el juego de luces y sombras se halla exclusivamente al servicio de la descripción de las formas volumétricas de la arquitectura.

Volumen y relieve

El objetivo de todo sombreado es la obtención de un efecto tridimensional o de relieve. Al sombreado descriptivo del relieve particular de cada objeto se le llama también modelado y debe resultar una sensación convincente de cuerpo sólido. Considerando un único foco de luz claramente dirigida en una dirección, este modelado consiste, en esencia, en oscurecer las superficies opuestas a esa luz evitando que la frontera entre luz y sombra quede claramente delimitada.

Luces y sombras

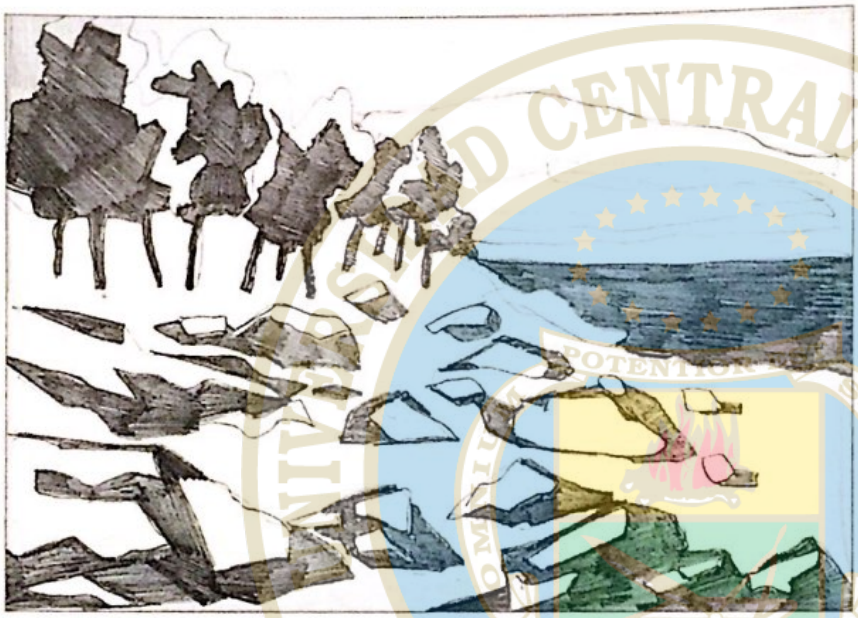
Todo motivo o escena puede entenderse como un agregado particular de luces y sombras. Idealmente, basta con reproducir las luces y sombras de la escena, sin prestar atención a la realidad individual de cada objeto, para lograr una representación de conjunto convincente. Éste era el ideal de los impresionistas, artistas para quienes las particularidades del elemento representado tenían una importancia secundaria respecto a la apariencia que ofrecían en determinadas condiciones de luz.

En este paisaje se puede hablar de sombreado general (que incluye, aquí y allá, modelados de distintos objetos). El sombreado afecta a la representación como conjunto unitario sin distinción de partes.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los valores

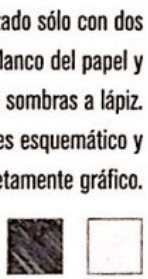
Se denomina valores a los grados o intensidades relativos de luz o de sombra. Un dibujo sombreado está compuesto por diversos valores, cada uno de los cuales representa un grado de luz o de sombra. Cuanto más sombreado sea un tema mayor distancia habrá entre el negro y el blanco, es decir, mayor cantidad de valores distintos contendrá. En teoría, los valores siempre son monocromos. En la práctica, también son valores los que se obtienen al dibujar y sombrear con sanguina, cretas, lápices de colores o pasteles, ya que también con estos medios se ajustan las luces y las sombras mediante tonos más claros o más oscuros.



Grados del gris

Los valores del dibujo monocromo son las variaciones en intensidad de un mismo color que aclaran u oscurecen un objeto dibujado y sombreado. Trabajando con grafito o carboncillo, ese color será el gris y esas intensidades serán grises más claros o más oscuros. En los extremos de la valoración están el color del papel y el negro o el tono más oscuro que sea posible obtener con el medio monocromo que se esté utilizando.

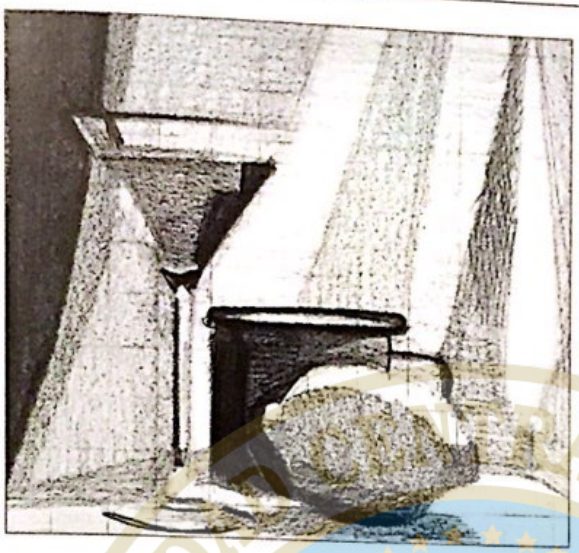
Dibujo realizado sólo con dos valores: el blanco del papel y el gris de las sombras a lápiz. El resultado es esquemático y escuetamente gráfico.



En este dibujo se han empleado tres valores: el papel y dos grises a lápiz. Aun siendo también esquemático, el tema aparece más natural, más valorado.

LOS VALORES Y EL COLOR

Los valores son siempre monocromos (con la salvedad del posible color del papel), pero permiten imaginar el color. El juego de contrastes entre claros y oscuros hace que el ojo experto pueda traducir algunos valores por colores. Así han trabajado siempre los artistas, pasando de dibujos monocromos a dibujos coloreados con gran facilidad.



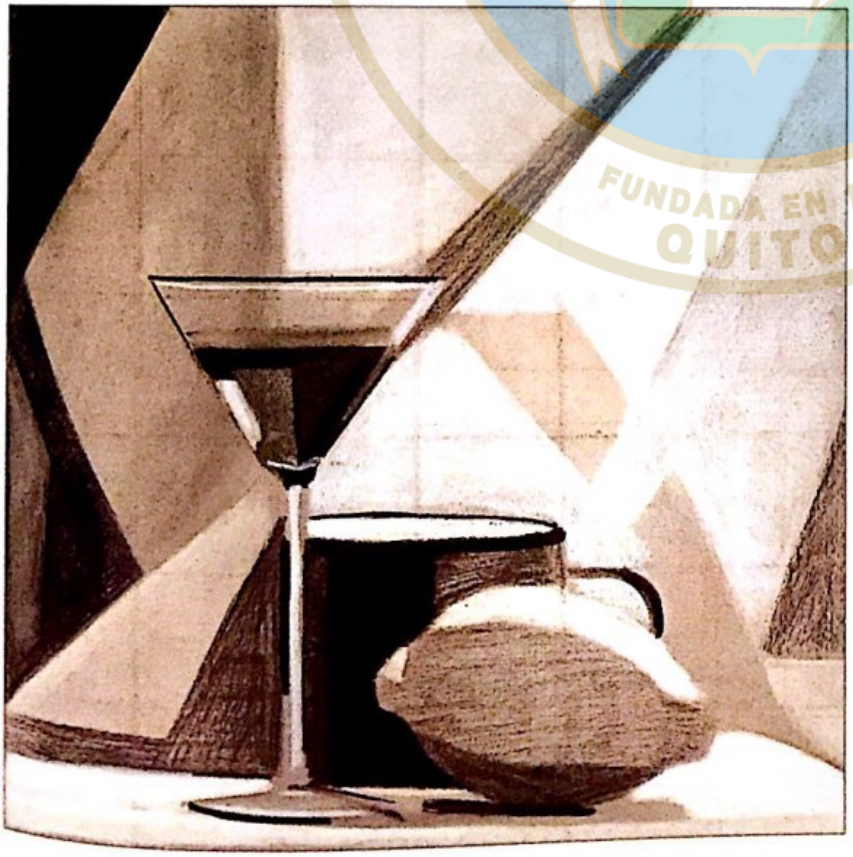
Aquí, se han separado los valores de luz y de sombra con claridad y además se ha incluido una escala de valoración que recoge todos ellos.

Luz y valor de los objetos

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

Los artistas nunca trabajan separando la gama de valores con claridad, pero basta acentuar algunas sombras más que otras para que el juego de los valores tenga lugar en el dibujo.

Trabajando sobre papel de color se puede incluir el blanco como valor auxiliar. Aquí, se ha empleado una creta blanca para enriquecer la escala de valores.

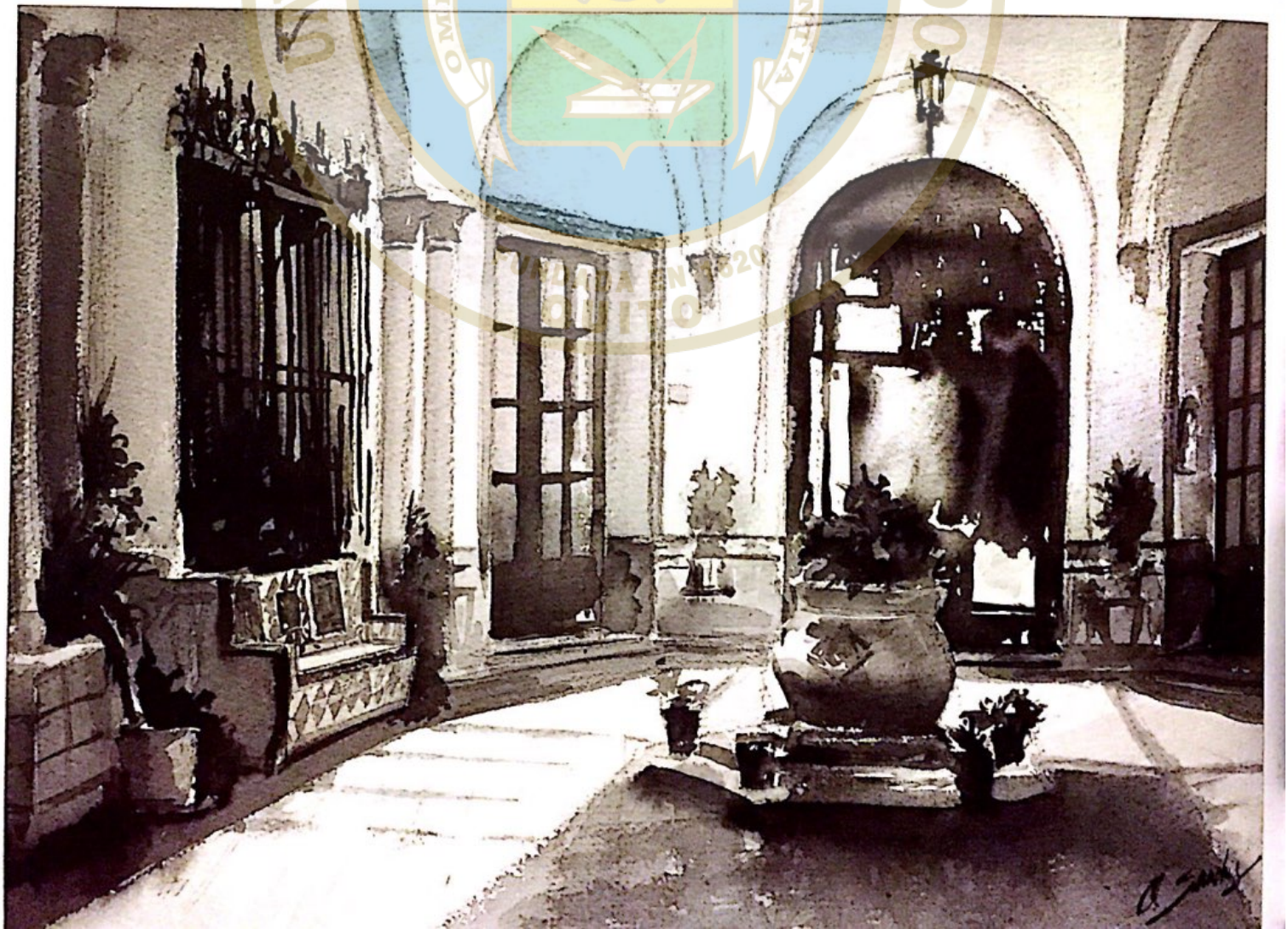


La luz y el claroscuro

Más allá del sombreado y de la valoración, el claroscuro es una verdadera síntesis plástica que conduce al dibujo hasta las puertas de la pintura. El claroscuro no es sólo un medio de representación de uno o varios aspectos del tema sino una verdadera 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 dibujo que distingue la obra del artista como una auténtica creación personal.

Basada en una contraposición dramática del blanco puro y el negro saturado, esta obra desarrolla un claroscuro muy enérgico en el que destaca el buen equilibrio entre valores de luz y de sombra distribuidos con firmeza por toda la composición.

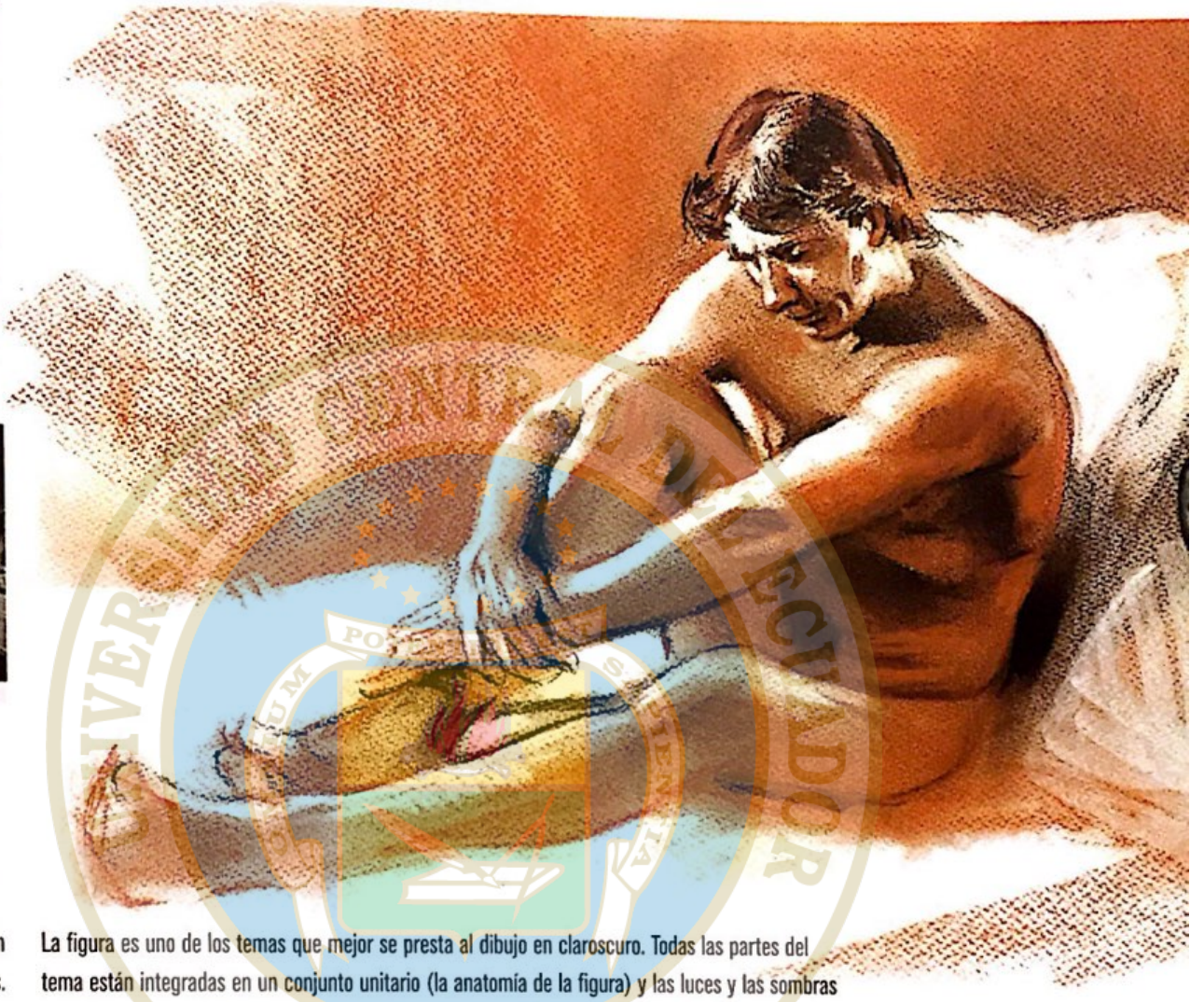
El claroscuro supone la coherencia de todos los modelados de los detalles a favor de una representación convincente de la luz de la escena. Aquí, el claroscuro es sinónimo de realismo. Obra de Óscar Sanchís.



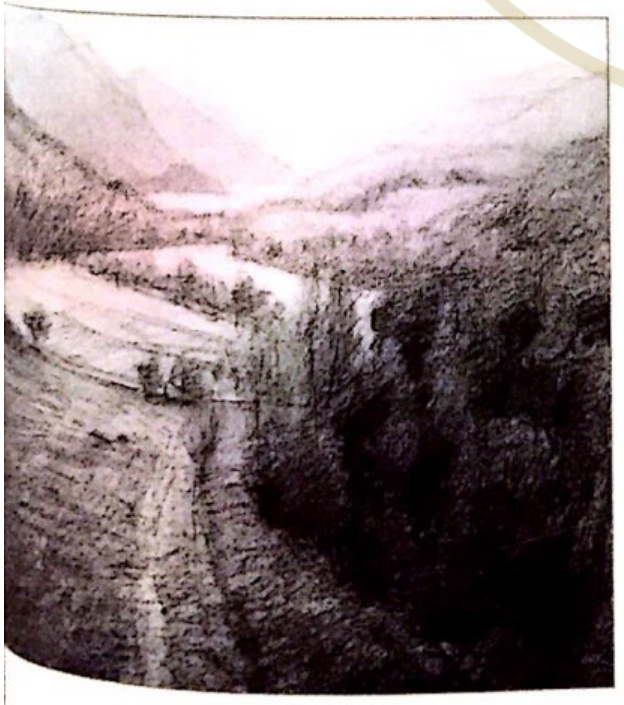
MASAS DE LUZ Y DE SOMBRA

Llevado al extremo, el claroscuro desdibuja los contornos de los objetos y los integra en masas o bloques de luz y de sombra. Los dibujos así realizados pierden el detalle a favor del conjunto y adquieren una calidad atmosférica y lumínica muy interesante.

En el paisaje, el claroscuro significa enfatizar una dirección de la luz haciendo que las sombras se hagan muy densas en contraposición con las zonas más iluminadas. Obra de Gabriel Martín.



La figura es uno de los temas que mejor se presta al dibujo en claroscuro. Todas las partes del tema están integradas en un conjunto unitario (la anatomía de la figura) y las luces y las sombras se ordenan alrededor de ese motivo sin dispersarse en detalles. Obra de Vicenç Ballestar.



Equilibrio entre luces y sombras

El claroscuro es un medio de sombreado que tiene en cuenta el equilibrio total entre las luces y las sombras de la obra. No sólo es cuestión de que cada parte esté suficientemente modelada o sombreada sino de que los valores del conjunto creen un acorde visual equilibrado y convincente. Para ello, hay que entender el dibujo como un todo completo donde una misma atmósfera de luces y sombras envuelve todos los objetos.

Claroscuro y monocromía

El claroscuro sugiere exclusivamente blanco y negro (el color del papel y el del medio empleado). Pero puede incorporar tonalidades diversas con la condición de que se vinculen al tono general sin destacar por encima del mismo. Es decir, los colores deben sombrearse hacia el negro o aclararse hacia el blanco (si blanco y negro son los colores básicos), para quedar perfectamente integrados en el conjunto.

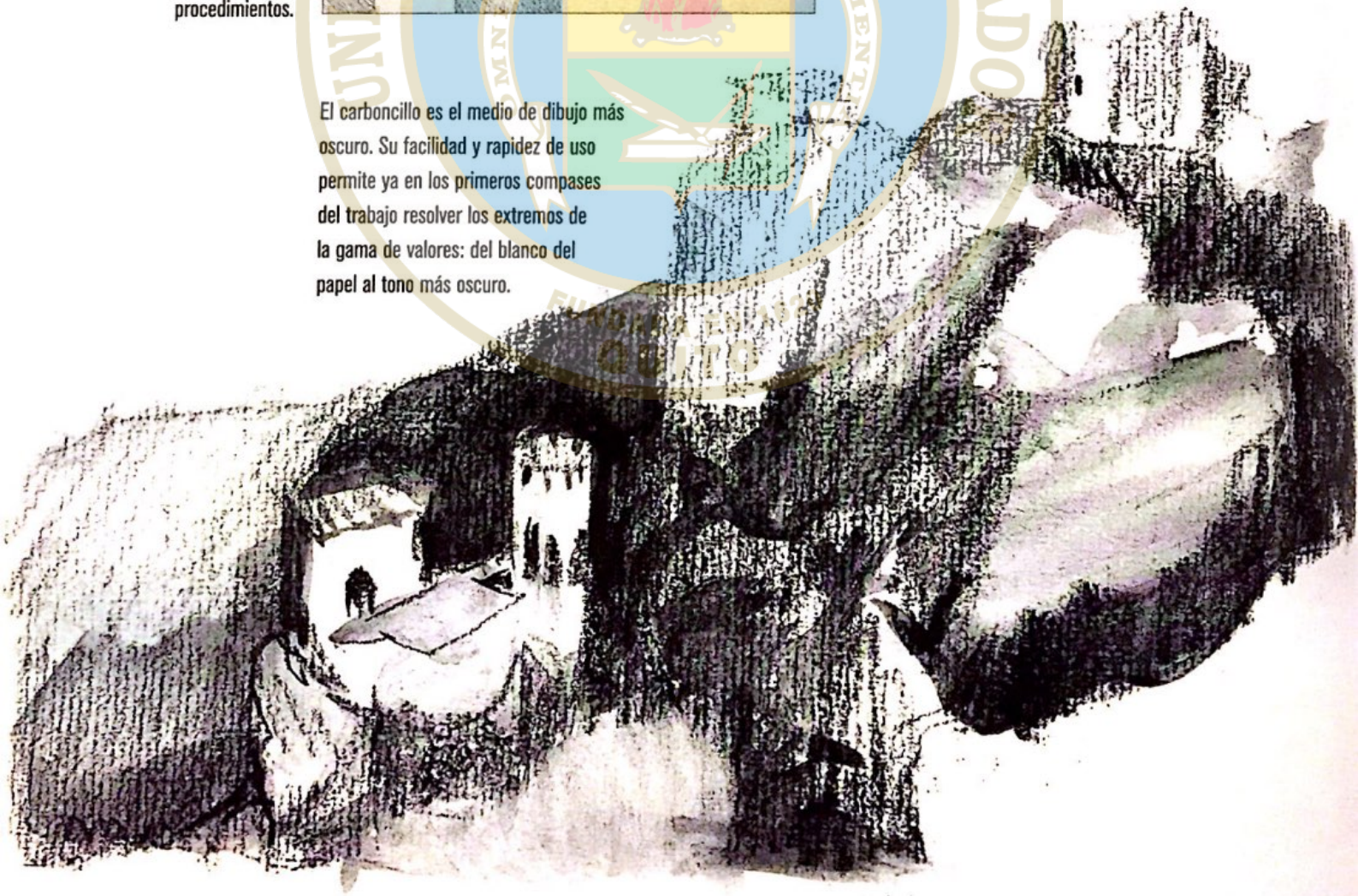
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

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 y el resultado final varían en función de utilizar un material u otro. Cada dibujante desarrolla unas preferencias respecto a los materiales que tiene a su disposición. Algunos optan por procedimientos de trazo delgado, basados esencialmente en la línea (plumilla, lápiz, etc.); otros se decantan por medios más pictóricos y centrados en la mancha, por ejemplo el carboncillo, la sanguina o el pastel.

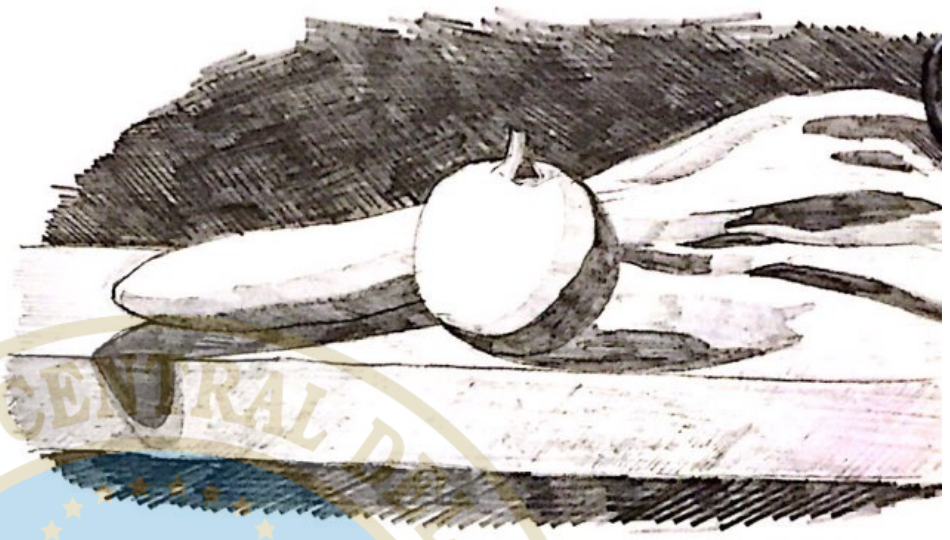
El lápiz de grafito es un medio claro, ya que difícilmente se pueden obtener con él tonalidades oscuras. Tiene a su favor que permite afinar la valoración con mayor delicadeza que los demás procedimientos.

El carboncillo es el medio de dibujo más oscuro. Su facilidad y rapidez de uso permite ya en los primeros compases del trabajo resolver los extremos de la gama de valores: del blanco del papel al tono más oscuro.



Procedimientos claros y oscuros

Un sombreado puede resultar más o menos contrastado según el procedimiento elegido. Los sombreados a lápiz, sobre todo de mina dura, facilitan mucho la sutileza de las transiciones entre valores, pero nunca pueden producir un dibujo de contrastes poderosos. Esto está reservado al carboncillo o a la tinta china. Así, se habla de procedimientos claros y oscuros, en el bien entendido de que la menor intensidad de los primeros puede compensarse con una mayor sutileza y finura de los trazos y los degradados.



Procedimientos de trazo y de mancha

El sombreado varía de forma considerable si el procedimiento empleado favorece el trazo o la mancha. Procedimientos de trazo son los lápices, la pluma y la caña y todas las barras (pastel o cera) de pequeño calibre. Los procedimientos de mancha son el carboncillo, los pasteles y las barras de grueso calibre en general. El sombreado será siempre más expeditivo y contundente efectuado con estas últimas variedades.

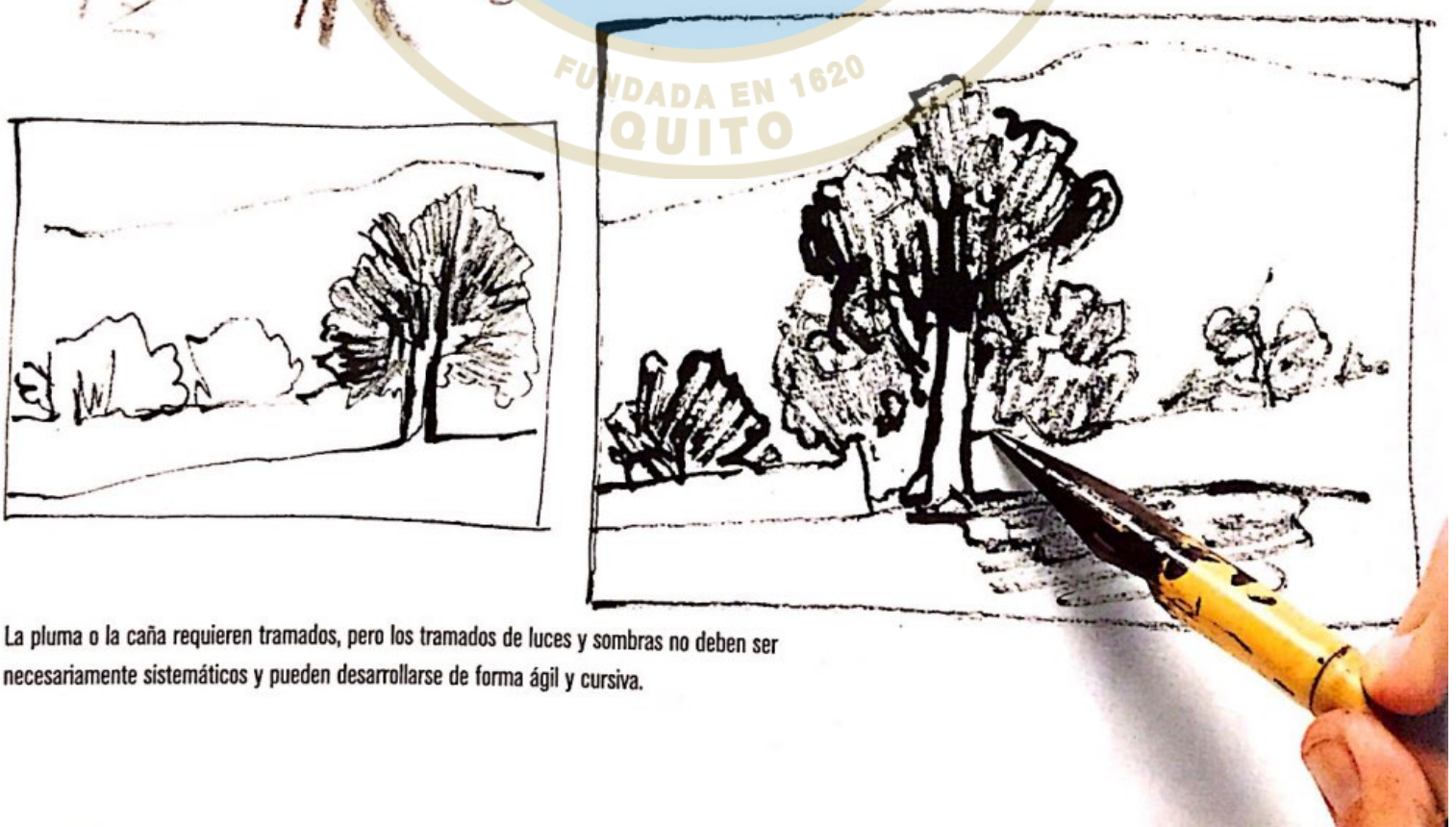
El lápiz es un medio de trazo. La ventaja de este hecho es que el dibujante puede trabajar metódicamente ajustando todos los valores a su exacta tonalidad y en su lugar preciso en el dibujo.

El pastel es un medio de mancha, rápido y eficaz, que favorece la sugerencia y el tratamiento simultáneo del contorno y la sombra mediante trazos amplios de la barra de color.

Sombreado por tramas

Las tramas son el recurso de todos los procedimientos de dibujo que se caracterizan por la finura del trazo. El sombreado con pluma, plumilla o lápiz pasa necesariamente por la creación de tramas. Las tramas 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.

Dibujo a lápiz que presenta tramados libres y poco tupidos. Ésta es la manera habitual de trabajar de los artistas cuando desean un resultado fresco y abocetado: las luces y sombras son parte de una enredada madeja de tramados que no siguen una disposición regular.

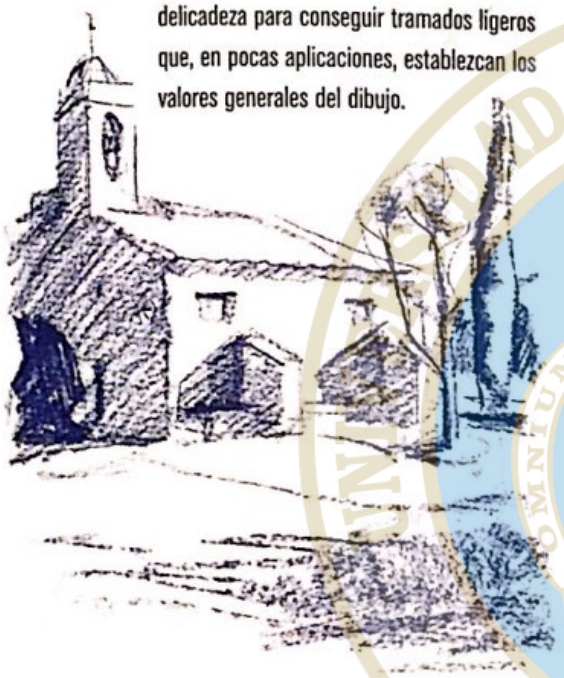


La pluma o la caña requieren tramados, pero los tramados de luces y sombras no deben ser necesariamente sistemáticos y pueden desarrollarse de forma ágil y cursiva.

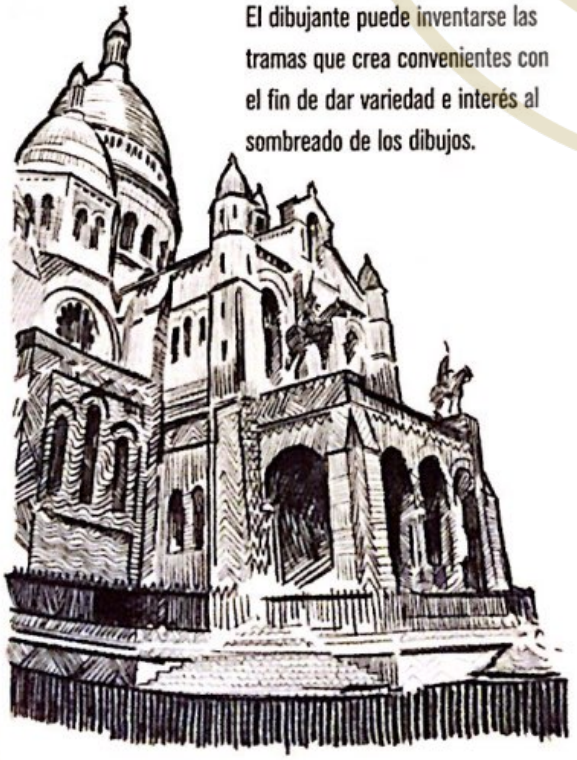
FUNDADA EN 1620 QUITO

Los valores de la trama

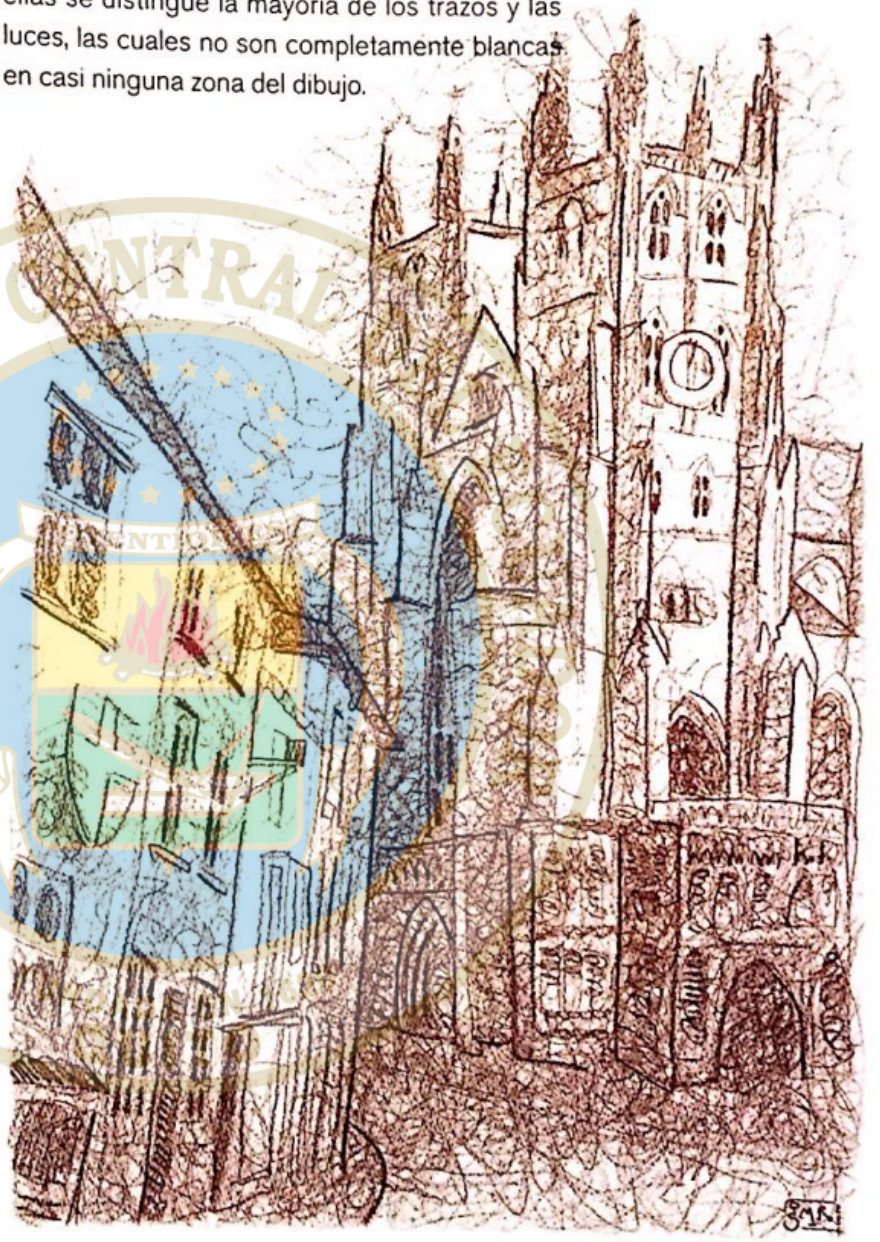
Las distintas intensidades de sombra las determina la densidad de los trazos (más o menos apretados) o bien su dirección vertical, horizontal o diagonal. Si se combinan ambos factores es posible extender mucho la serie de valores. Además, cada una de esas tramas crea una textura que añade un valor visual característico: las sombras más oscuras nunca son del todo negras; en ellas se distingue la mayoría de los trazos y las luces, las cuales no son completamente blancas en casi ninguna zona del dibujo.



Las barras de pastel constituyen un medio de mancha, pero pueden emplearse con delicadeza para conseguir tramados ligeros que, en pocas aplicaciones, establezcan los valores generales del dibujo.



El dibujante puede inventarse las tramas que crea convenientes con el fin de dar variedad e interés al sombreado de los dibujos.



Los detalles en las sombras

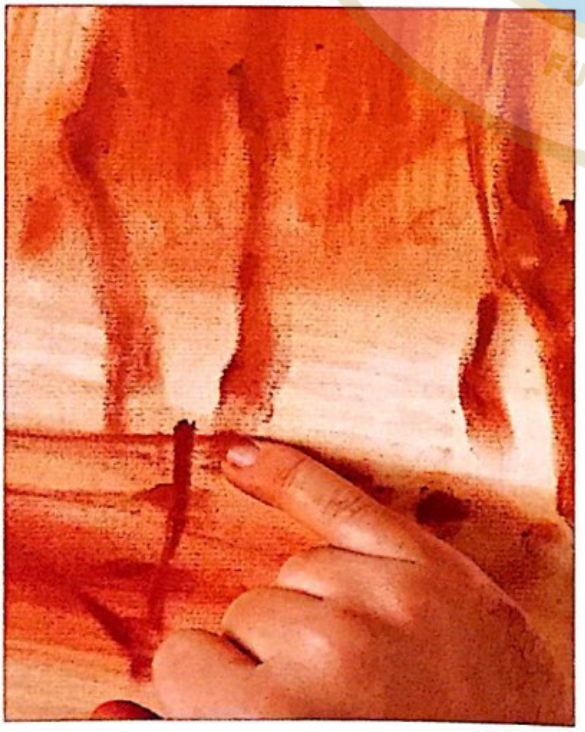
Un dibujo tramado presenta siempre una densa textura en las sombras. Esto crea la sugestión de que el dibujo contiene mucha más información visual, mucho más detalle del que está presente en realidad. Éste es uno de los grandes atractivos de los dibujos tramados, dibujos de elaboración lenta y paciente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

Peculiar tramado con sanguina que sugiere muchos detalles en las sombras, más de los que en realidad se encuentran. Ésta es la virtud de los tramados tupidos, que enriquecen de textura gráfica el dibujo al tiempo que crean la valoración tonal.

Sombreado por difuminado

El difuminado es un recurso habitual para obtener una 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 entorno luminoso. Los trazos de carbón, sanguina o pastel dejan una gran cantidad de partículas sueltas sobre el papel, las cuales se extienden durante el difuminado creando una mancha degradada.

En los dibujos al carboncillo el difuminado permite contrastar los trazos y manchas directas de carbón con tonalidades esfumadas. Estos contrastes, aplicados al paisaje, producen efectos de perspectiva aérea.



Difuminar con los dedos es el medio más directo y espontáneo de ajustar valores y rebajar contrastes demasiado duros. Es del todo aconsejable en obras de rápida ejecución.

El sombreado es aquí genérico y los difuminados no buscan el realismo sino una armonía tonal general.

LA ATMÓSFERA Y EL DIFUMINADO

El claroscuro realizado a partir de difuminados tiende a suavizar los perfiles y a unir todas las formas en una atmósfera común. El uso de la sanguina, las cretas o los pasteles transforma estas atmósferas en unas armonías cálidas y de una luminosidad muy atractiva con independencia del motivo elegido para el dibujo.

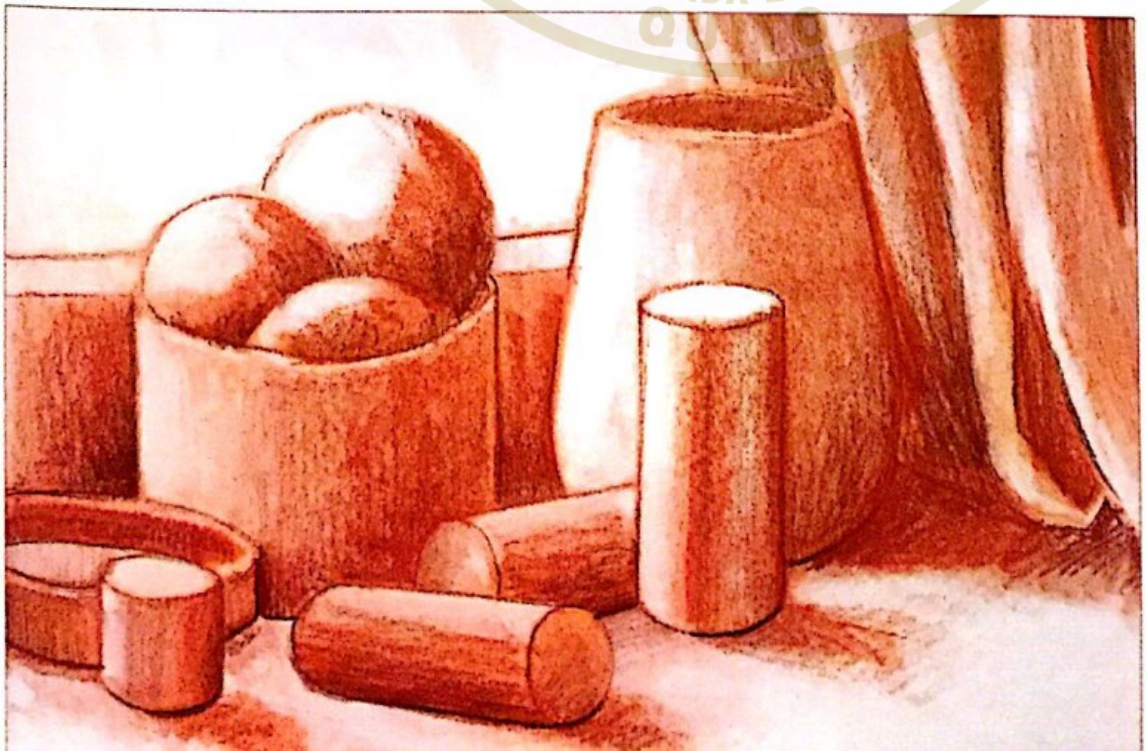
Proceso del difuminado

El difuminado directo se basa en el empleo decidido de los trazos que pueden aplicarse, de entrada, disponiendo la barra plana sobre el papel. Estas manchas se difuminan y el rastro dejado sobre el papel ya 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 emplea la goma de borrar con objeto de situar las luces más destacadas de la composición.

Un tema clásico para practicar el difuminado es un paño. Los pliegues crean juegos de luces y de sombras que, debidamente dibujados y valorados, constituyen el punto de partida para trabajar con el difumino, en el caso de que se desee un acabado preciso y realista.

Medios para el difuminado

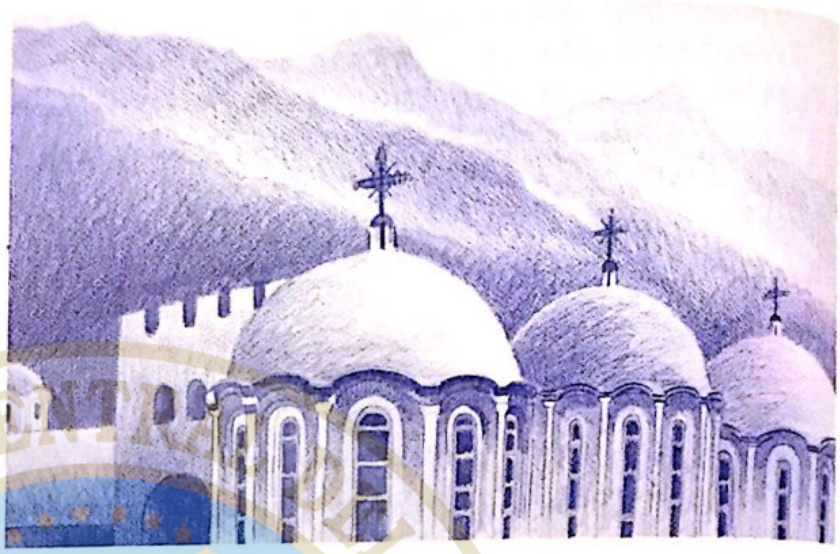
En bocetos, apuntes y obras de pequeño tamaño lo más cómodo es difuminar con los dedos o con el canto de la mano. En obras más elaboradas y de un tamaño intermedio se puede emplear con provecho el difuminador, que permite apurar los detalles y pormenores. En obras de formato grande es útil difuminar con un trapo en las fases iniciales y después abordar los detalles.



El difuminado anula el rastro de trazos y crea una textura sedosa y suave por la que la luz parece resbalar, unificando todas las zonas de luz y de sombra.

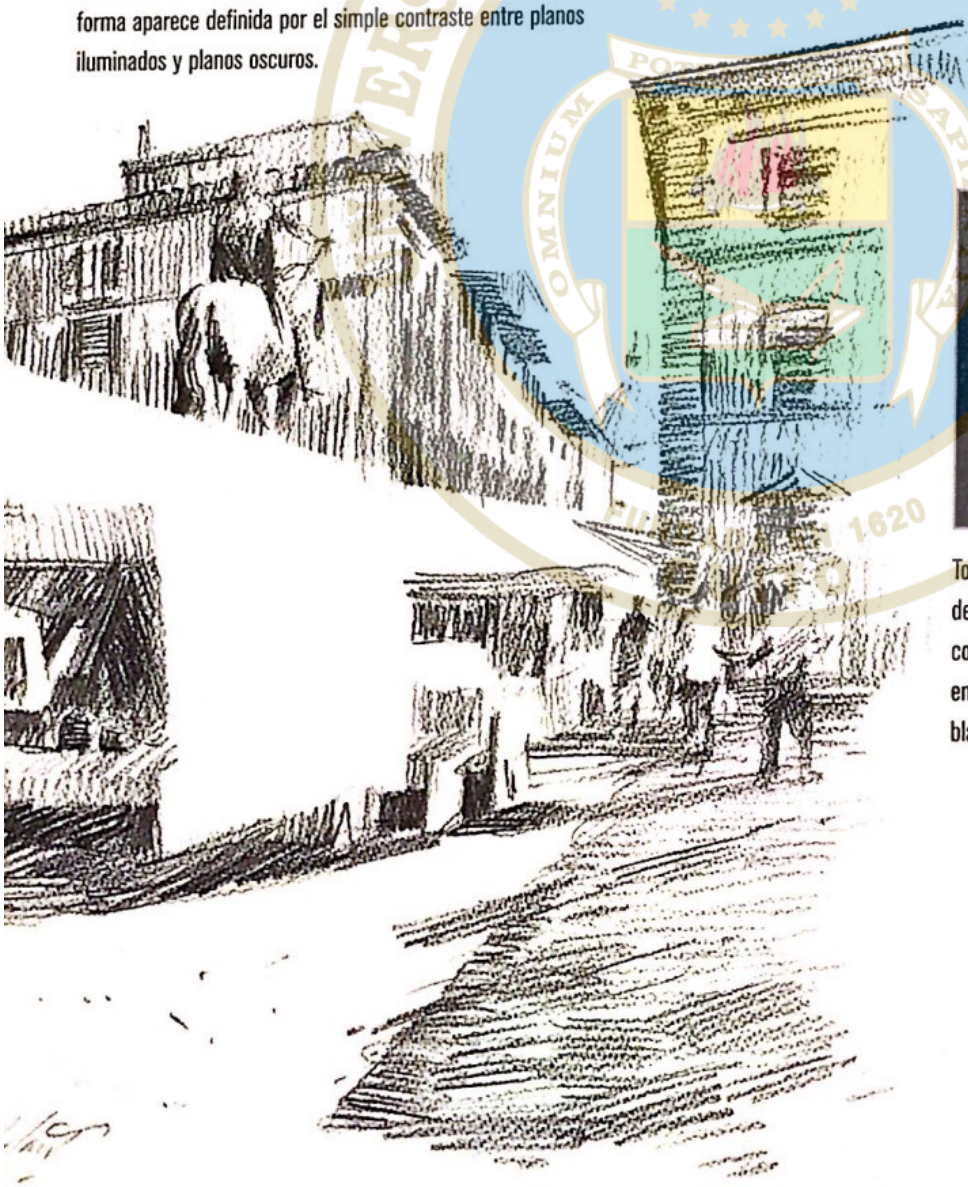
El contraste simultáneo

Éste es un método de modelado que consiste en destacar todos los relieves gracias a continuos contrastes de claro sobre oscuro y de oscuro sobre claro, de manera que la unidad de todo el dibujo quede garantizada. Tal contraste consiste en aplicar un valor más claro o más oscuro se diferencie mucho del 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.



En este dibujo de Gabriel Martín el principio del contraste simultáneo se ha aplicado sistemáticamente a todas las formas. Las tonalidades claras limitan con las oscuras para definir los contornos más que por crear una iluminación homogénea.

Los planos de luz y de sombra se conjugan de manera que la forma aparece definida por el simple contraste entre planos iluminados y planos oscuros.



Todo el perímetro iluminado de la jarra está fuertemente contrastado contra el fondo en una oposición casi de blanco y negro.

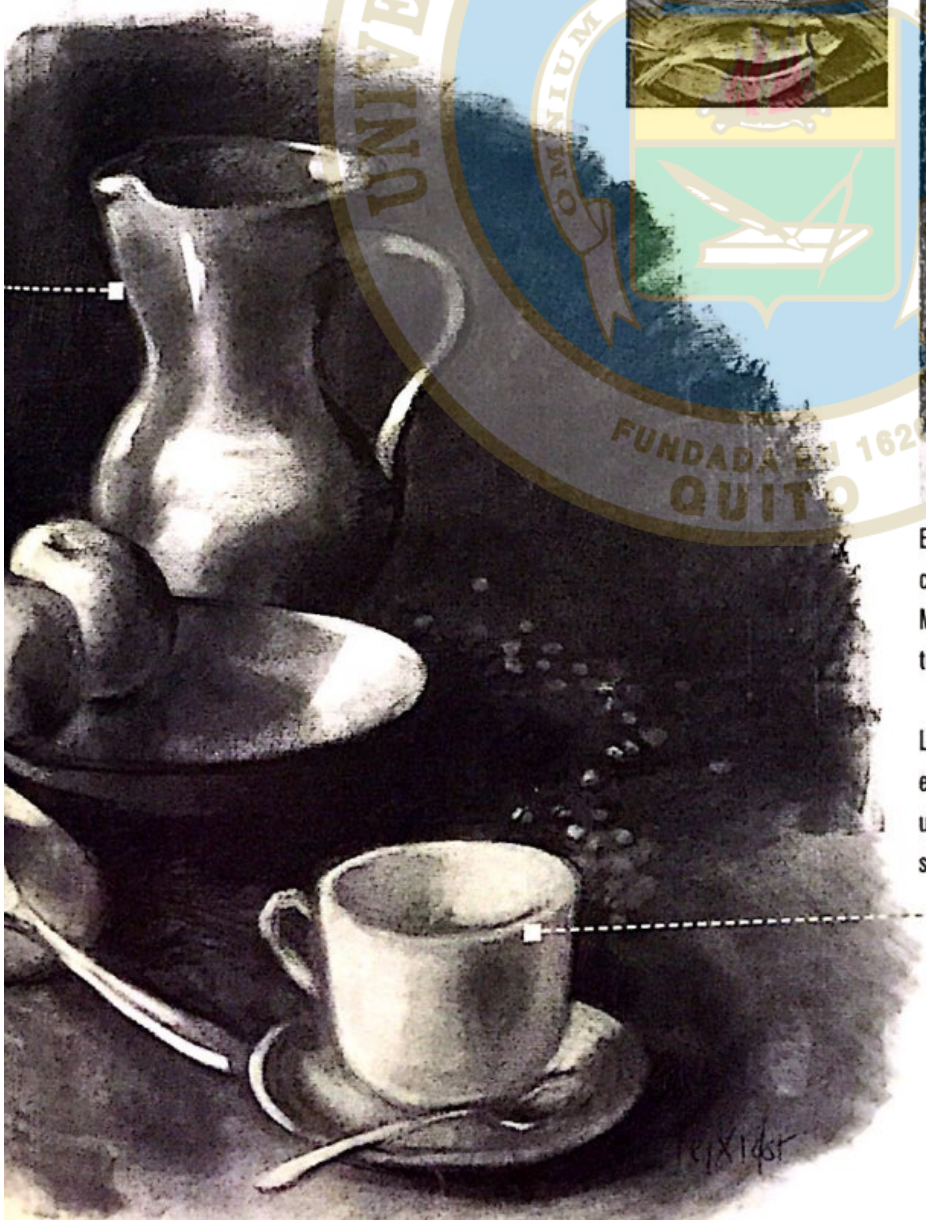
Figura y fondo

Para destacar los volúmenes de un dibujo no es necesario oscurecer sus sombras: puede oscurecerse el fondo sobre el que aparecen. El contraste simultáneo supone emplear ambos métodos, de manera que las formas y el fondo sobre los que se destacan queden valorados simultáneamente. Allí donde una forma se pierde contra el fondo, basta con oscurecer ese fondo para que su perfil vuelva a hacerse visible. Con esto se aligera el peso de las sombras y se consigue una valoración general.

CONTRASTE SOBRE NEGRO

El contraste simultáneo se comprende de inmediato al dibujar sobre un papel negro con una creta o un pastel blanco. Las luces y las sombras construyen el dibujo sin necesidad de líneas porque son los contrastes los que crean el contorno.

Aquí, el claroscuro enfatiza el uso del contraste simultáneo en la definición precisa de todos los contornos. El difuminado general refuerza el efecto lumínico. Obra de Joan Teixidor.



La tonalidad del fondo

Al utilizar el contraste simultáneo el dibujante construye el tema según la forma, el tamaño y la distribución de los elementos que lo forman. El fondo no es entonces de una tonalidad única sino que varía dependiendo del relieve de todos y cada uno de los elementos: tonos más claros junto a los volúmenes sombreados y más oscuros junto a las partes más iluminadas de esos volúmenes.

El contraste simultáneo se puede matizar hasta llevar los contrastes a un alto grado de sutileza, como en esta obra de Mercedes Gaspar, donde la luz y la sombra forman un riquísimo tejido de matices.

La taza se halla toda matizada en tonos muy claros para dar unidad e integridad a su simple volumen cilíndrico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN EL 1620
QUITO

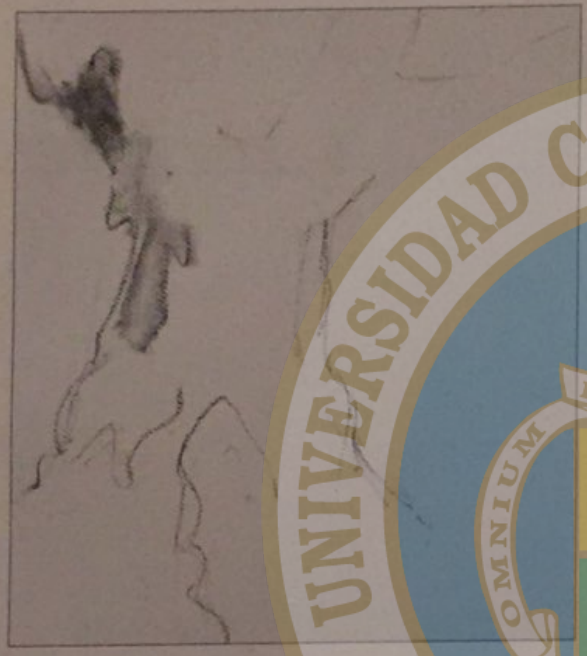
Un olivo sombreado mediante trazos

El sombreado por trazos es el más "pictórico" de todos los medios de valoración al alcance del dibujante. Esto significa que los resultados que rinde esta forma de trabajar sugieren calidades y valores propios de la pintura: pinceladas, colorido, juegos de tonalidades, etc. El proceso, como queda patente en este ejercicio realizado por Gabriel Martín, es bastante laborioso y muy rico en tonalidades y grafías distintas.

FASE 1: VALORACIÓN GENERAL

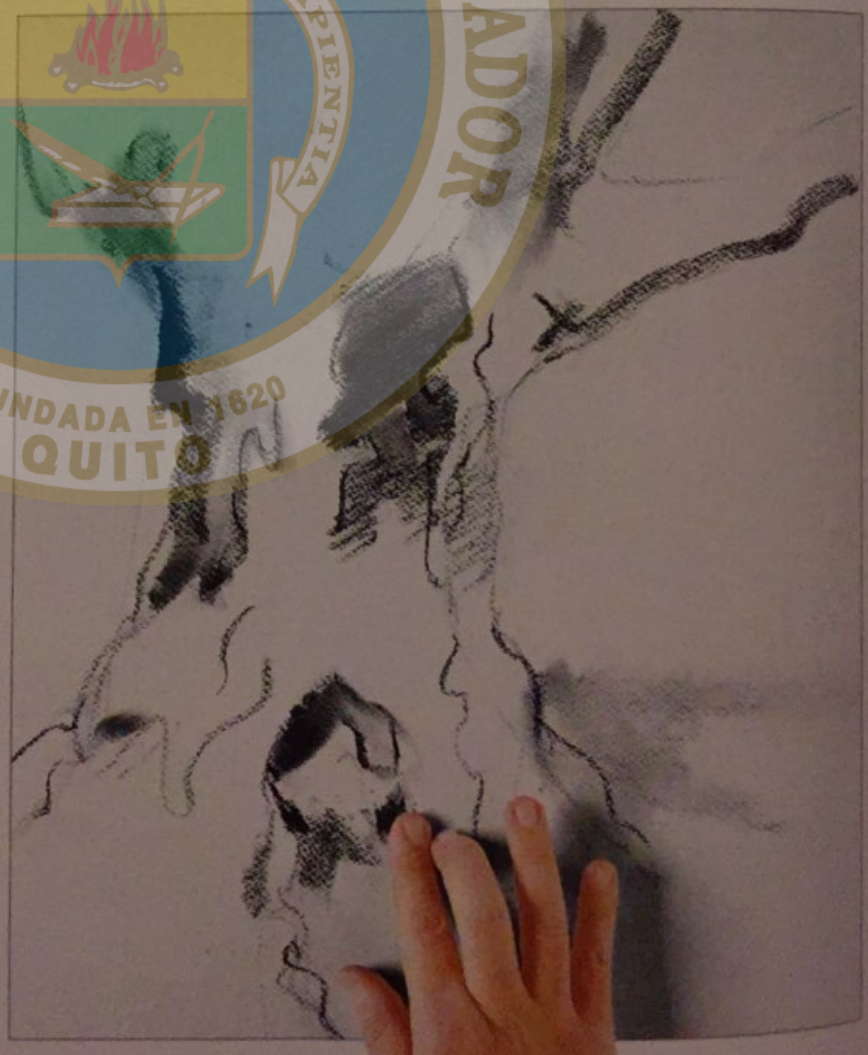
EL MODELO

El modelo sugiere un tratamiento complejo y elaborado. Toda la rica textura del tronco y del tejido de las hojas indica maneras de hacer más relacionadas con el trazo que con la mancha.



1. El dibujo inicial no debe ser una línea continua que cierre la forma. Por el contrario, los trazos deben dejar numerosos espacios en blanco para no obligar el proceso posterior.

2. Primero se traza con el carboncillo y, a continuación, se difumina con los dedos. Estos difuminados son importantes para no remarcar los perfiles, pues tales perfiles deben ser resultado del sombreado.



3. Las manchas más suaves se llevan a cabo con los dedos sucios de carboncillo. De esta manera, se logra desde el principio una abundante gama de valoraciones distintas de grises.

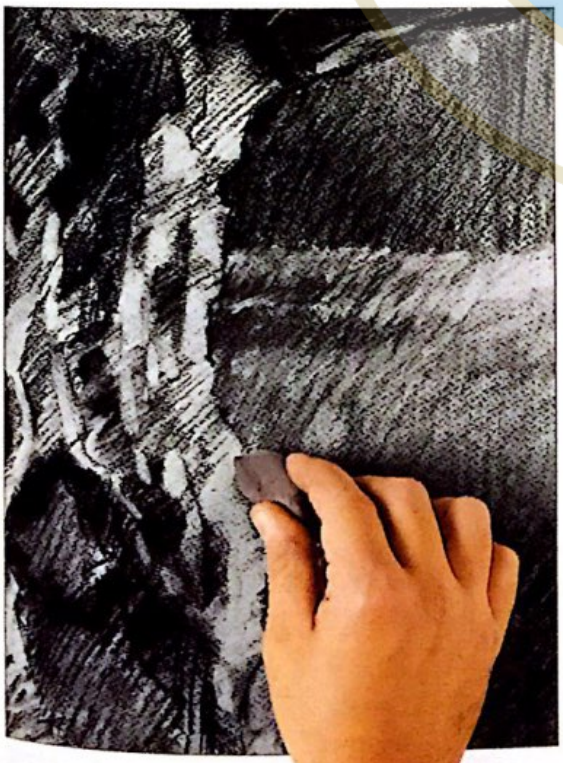
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El rico juego de valores y matices propio del sombreado por trazos, puede tener sugerencias pictóricas.

4. Una vez que el dibujo se halla bastante adelantado y cubierto por trazos diversos, se aplica el difuminador para atenuar alguna de sus partes y conseguir mayor matización en las zonas de textura más densa.

FASE 2: TRAZOS Y TEXTURA

5. La goma también desempeña un importante papel en la matización de los trazos. Con ella se abren blancos para que el papel "respire" por entre las tramas y las sombras. Esto sugiere el efecto de los juegos de luz sobre el tronco.



6. El resultado tiene un alto grado de elaboración y una densa superficie tramada por los trazos. La riqueza gráfica y la gran variedad de valores distintos que contiene el dibujo evocan la rugosidad y textura del tronco del árbol.

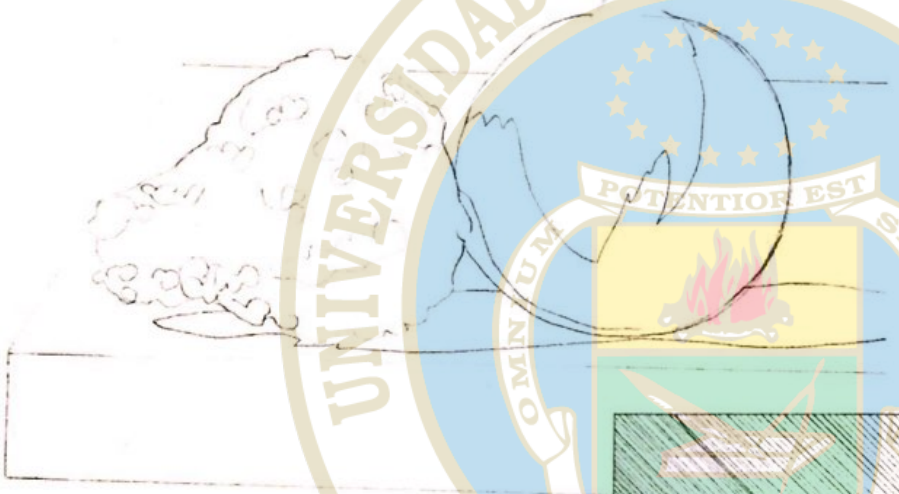
Sombreado por tramas

Las tramas son un recurso apropiado para instrumentos de dibujo de trazo fino o muy fino: plumas, plumillas, lápices de mina dura, etc. En este ejercicio, la artista Almudena Carreño empleará lápices de grafito HB y 2B, muy afilados para resolver con gran precisión una naturaleza muerta en fuerte claroscuro. Se utilizarán reglas y escuadras para conseguir un resultado lo más homogéneo posible, además de muy original.

EL MODELO

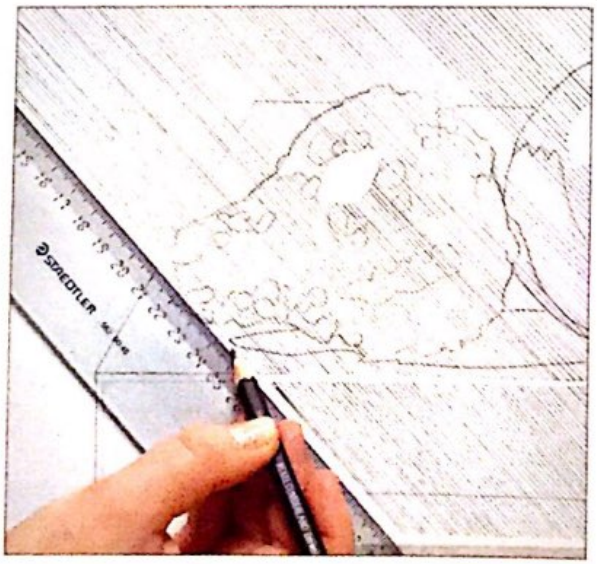
El fuerte claroscuro realza el volumen de estas dos pequeñas calabazas, haciendo contrastar la lisura de una de ellas contra la rugosidad de la otra. Estos aspectos se pondrán de relieve mediante el tramado.

FASE 1: PLANTEAMIENTO GENERAL



1. El dibujo inicial es muy cuidadoso: los contornos están perfectamente definidos así como las zonas de distinta sombra, para que no existan dudas en el momento de aplicar los trazados que establecerán los valores que van a modelar las sombras.

2. Inicialmente, se realiza un tramado general a partir de largas líneas paralelas en diagonal empleando el lápiz HB. Sólo se dejan en blanco las zonas de máxima luz.



3. Se cruzan las tramas en ángulo recto, creando zonas regulares de distinto valor. Allí donde se utiliza el lápiz más blando los trazos son más oscuros y la trama aparece más sombreada.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

En este ejercicio se emplean reglas y escuadras para conseguir un tramado muy preciso y continuo que ocupe de manera homogénea toda la superficie del papel.

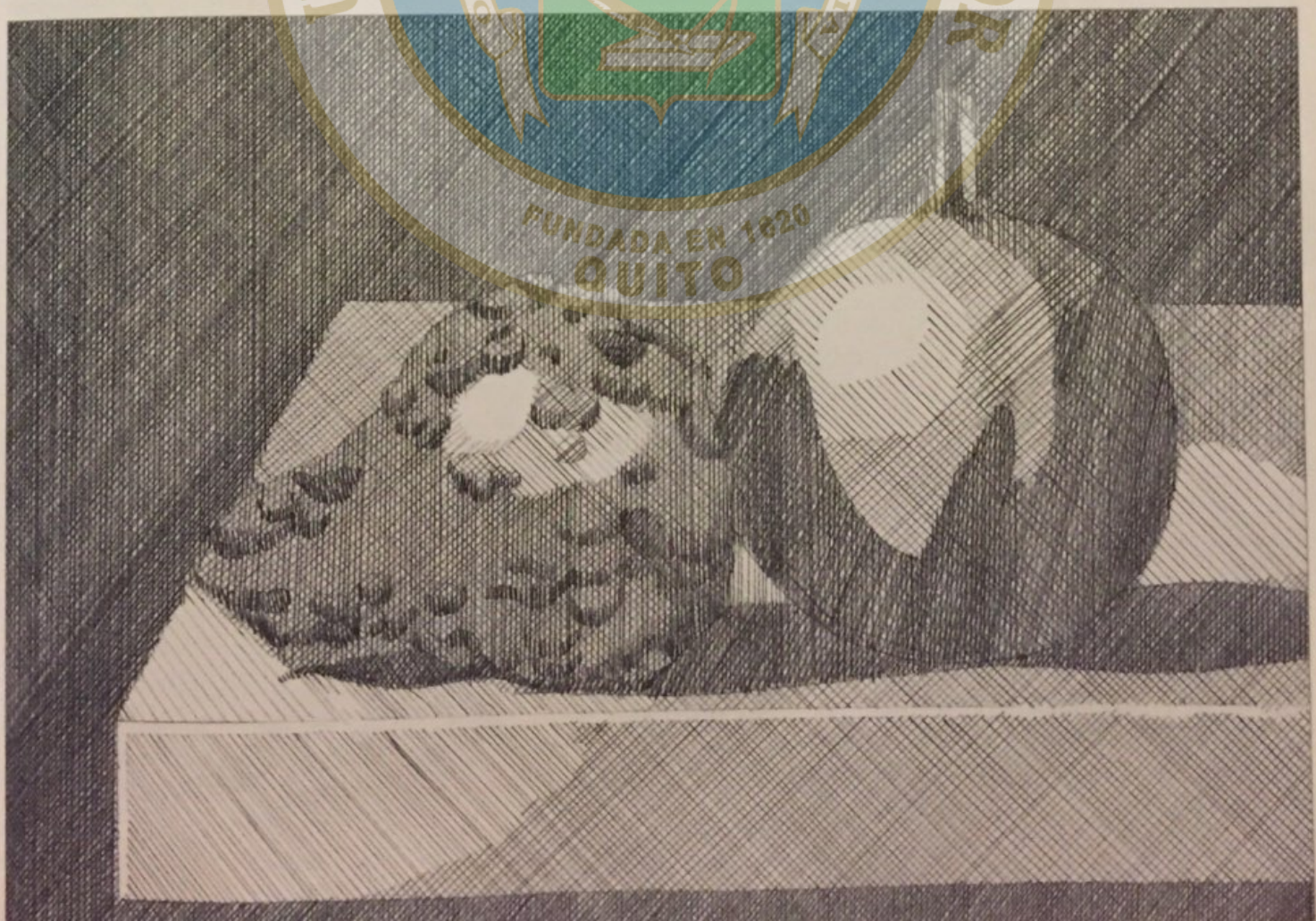
FASE 2:

DENSIDAD DE LOS TRAMADOS

4. Se siguen acumulando las tramas, en esta ocasión en vertical y horizontal. Poco a poco, se van oscureciendo las sombras. Las zonas más claras son espacios donde no se han añadido nuevos tramados.

5. En las últimas tramas, se emplean lápices de mina progresivamente más blanda para conseguir intensidades de sombra más y más oscuras. La textura rugosa de la calabaza se resuelve con trazos muy breves en la misma dirección que el resto de las tramas.

6. La escala tonal y el degradado del dibujo final son muy precisos y ocupan todo el papel del dibujo sin discontinuidades. Gracias a esta manera de hacer tan sistemática se ha logrado una obra compacta y muy bien resuelta.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Contraluz en un paisaje

El contraluz es un efecto lumínico poco frecuentado por los dibujantes y aún menos por los paisajistas. Pero interpretarlo con los medios del sombreado y modelado tradicionales constituye un interesante experimento, como se verá en este ejercicio realizado por Almudena Carreño. El potente foco de luz es visible en la composición y determina de un modo dramático el efecto extraño y algo misterioso que se desprende de este inusual punto de vista.

EL MODELO

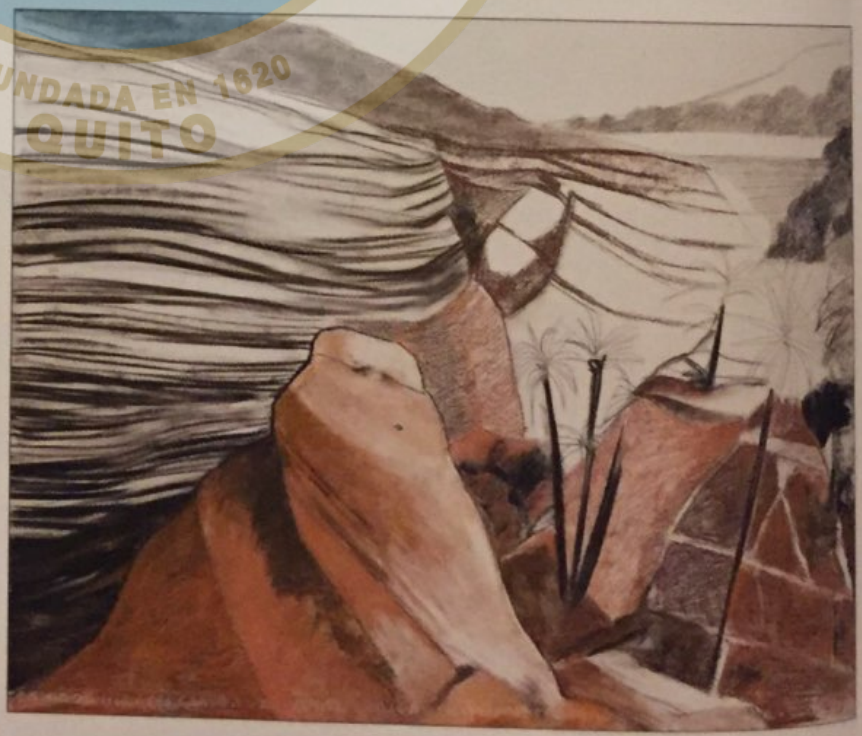
Se trata de una vista del desierto: un paraje rocoso que alberga algunas palmeras y pequeños campos cultivados. La puesta de sol produce un destello espectacular a ras de la montaña que constituye un desafío para el artista.

FASE 1:

CONSTRUCCIÓN Y VALORACIÓN

1. El comienzo del trabajo es perfectamente convencional: con un carboncillo se definen las líneas básicas de la composición sin entrar en detalles, dejando grandes zonas de dibujo en blanco para desarrollar la valoración general.

2. Se intensifican los acentos más oscuros del paisaje como si se tratara de una representación topográfica: se marca con fuerza la estratificación de las laderas. Se trabaja con una creta de color sepia, la cual permite definir los contornos y el sombreado intenso.



3. Se aplica sanguina sobre la creta de color sepia. Al ser éste un color más cálido, resulta mucho más adecuado para tratar los términos cercanos de la composición.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El contraluz es uno de los efectos lumínicos menos frecuentados por los artistas a pesar del dramatismo que se obtiene con su utilización.

FASE 2:

LA SOLUCIÓN DEL CONTRALUZ

4. El trabajo con la barrita de sanguina es cuidadoso, sobre todo en las partes donde el detalle tiene mayor importancia para la definición del tema: el centro de la composición donde aparecen las palmeras.

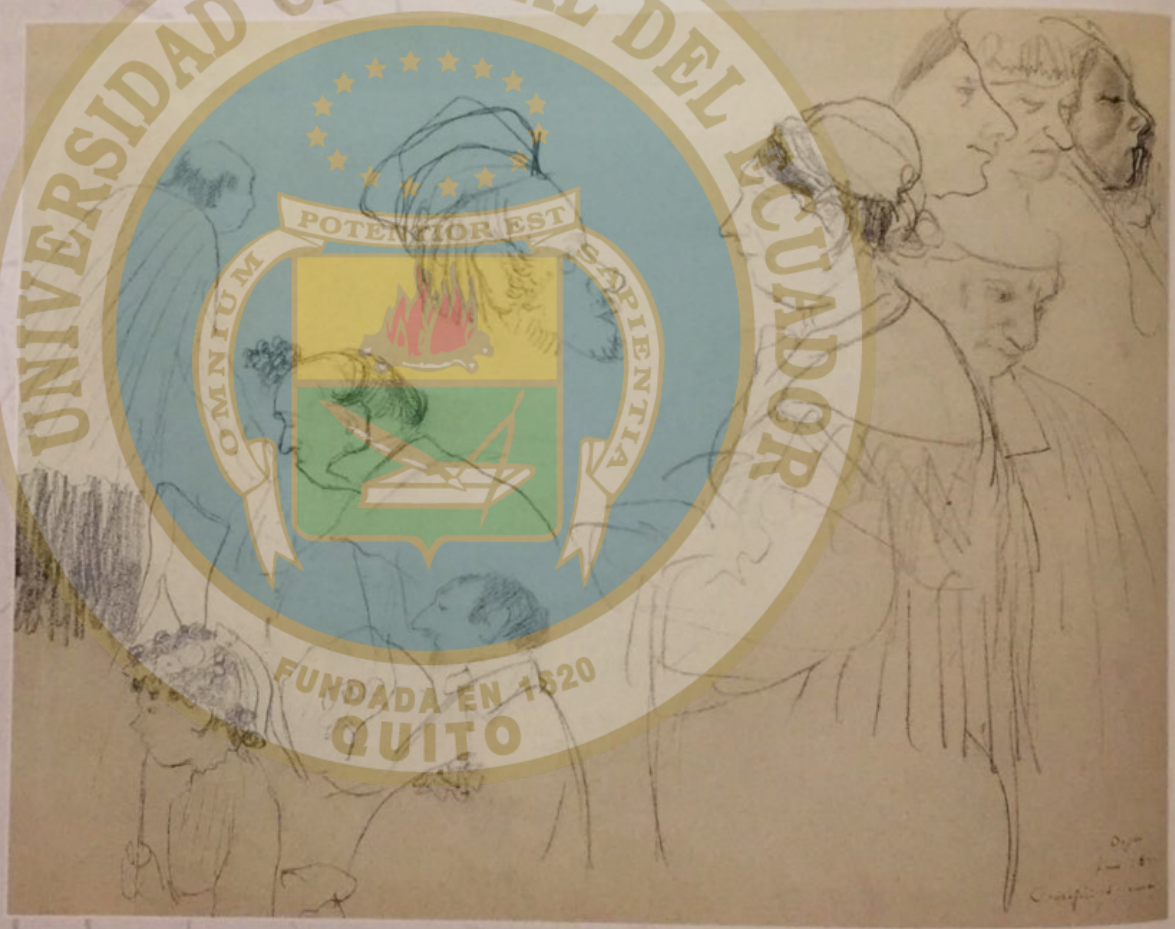
5. Una vez finalizado el sombreado se representa el contraluz con tramados de creta blanca. Es esencial que el sombreado previo haya quedado oscuro (para lograr el contraste con la creta) y se haya difuminado bien (para que el trazo de la creta se pueda aplicar con facilidad).

6. El resultado final es muy original y, al mismo tiempo, muy fiel al tema. Se ha ido suavizando la trama de trazos concéntricos conforme se aleja del foco luminoso. Se trata de una eficaz traducción gráfica de un efecto realmente difícil.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

NOTAS, ESBOZOS Y APUNTES

Es difícil decir cuándo un dibujo deja de ser un apunte para convertirse en una obra definitiva. Hoy en día, la mayoría de dibujantes cultivan un estilo ágil y desinhibido, heredero de la desenvoltura impresionista. El boceto o la nota casual tomados al vuelo ante un tema cualquiera contienen a veces una expresividad que puede perderse durante la elaboración paciente de una obra de mayor envergadura. Los medios gráficos más sencillos son los mejores vehículos de esta expresividad.



Edgar Degas (1834-1917), *Procesión en Saint-Germain.* Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los apuntes casuales pueden contener una calidad gráfica espontánea difícil de conseguir mediante la elaboración concienzuda y aplicada de dibujos muy trabajados.

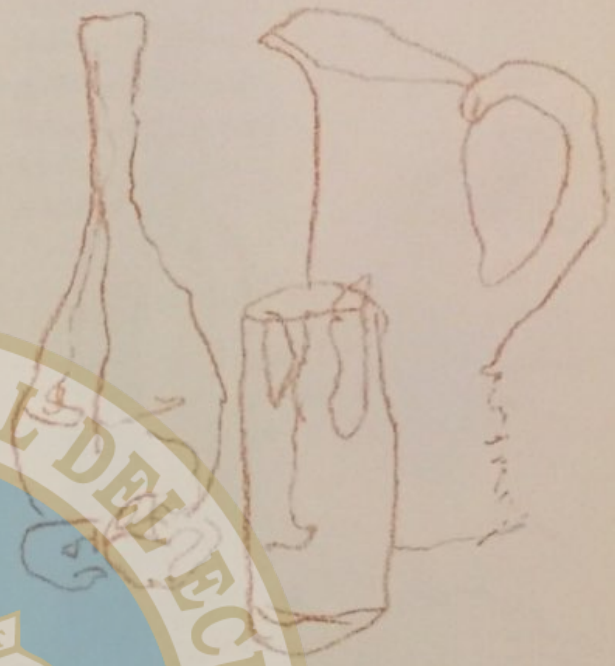
LIBRETAS DE BOLSILLO

Los cuadernos o blocs de bolsillo, junto con un lápiz blando o una pluma con carga de tinta incorporada, deberían ser compañeros inseparables del artista. La vida diaria depara múltiples escenas y detalles que vale la pena fijar sobre el papel. Una sensibilidad alerta y unas pequeñas hojas de dibujo pueden llevarnos lejos.

Aproximaciones a un tema

Los esbozos dibujados suelen ser estudios de un tema con vistas a una obra de mayor envergadura. Tales estudios son imprescindibles: siempre hay nuevas soluciones por intentar, nuevos hallazgos por descubrir. El estudio de un tema se basa en la toma de apuntes de todo tipo, en blanco y negro o en color, en formatos grandes y pequeños. Sólo mediante el trabajo de apuntes el artista puede entender las formas y probar nuevas combinaciones de forma y composición.

Estudio de los espacios "negativos" del tema que plantean la relación entre formas y fondo en la composición.

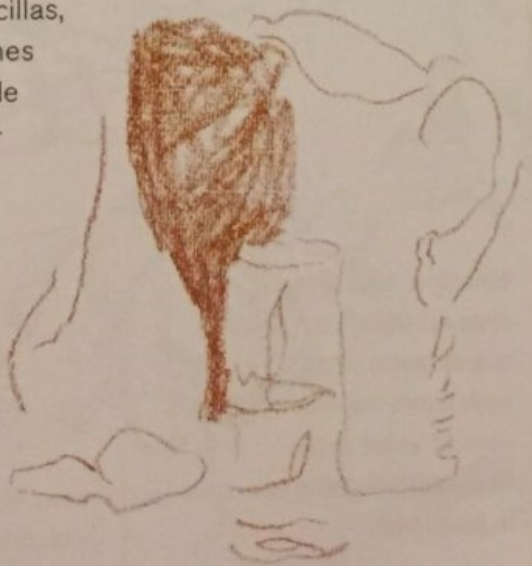


Éste es el primero de una serie de apuntes, realizados todos ellos por Gemma Guasch, sobre un tema de bodegón: cada uno recoge un aspecto parcial y resuelve rápidamente problemas gráficos concretos; en este caso, se trata de los acentos lineales del tema.

La línea se halla aquí liberada de cualquier necesidad de valoración o sombreado gracias a la suave mancha del fondo que recrea la atmósfera del tema.

Cuadernos de notas

Hay que tener siempre a mano blocs de notas u hojas sueltas de pequeño formato para realizar bocetos rápidos. Muchas veces, esos cuatro trazos hechos en el momento y casi sin pensar sugieren posibilidades inéditas para el artista. Estas obritas pueden solucionarse mediante unas cuantas líneas de encaje, rectas y curvas sencillas, que distribuyan los volúmenes sobre el papel. Nunca está de más emborronar algunos papeles con estos ejercicios antes de abordar el trabajo definitivo.



Este brevísimo apunte basta para poner de manifiesto la relación entre los contornos de dos de los objetos del bodegón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Medios para tomar apuntes

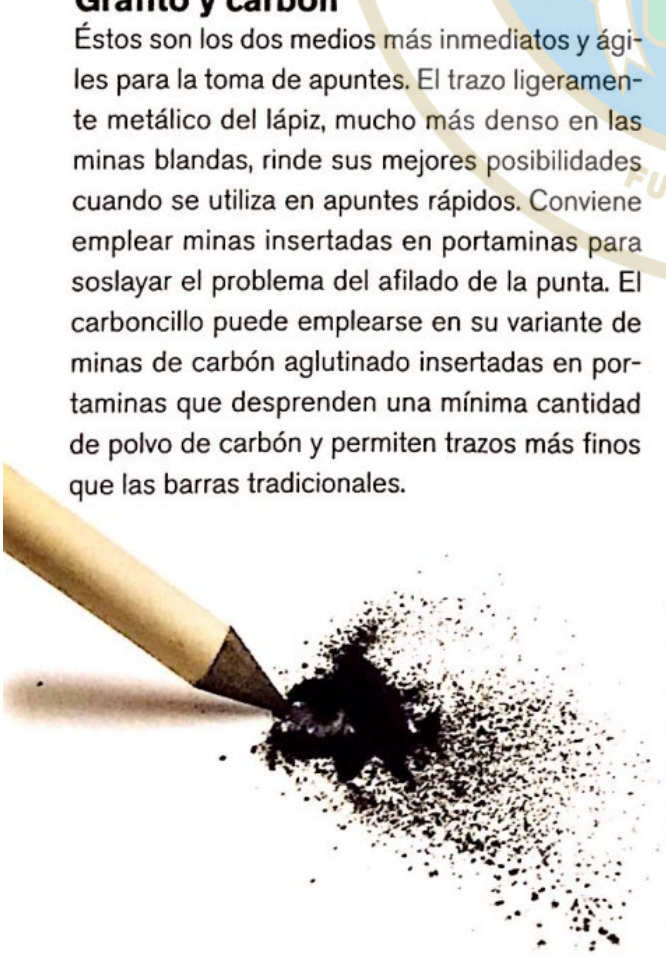
Los utensilios para la toma de apuntes deben ser sencillos y ligeros, fáciles de transportar y no requerir recargas, manipulaciones o accesorios. Esto significa que es mejor prescindir de trapos, gomas de borrar, afilalápices o cualquier material auxiliar para no entorpecer el trabajo. Téngase en cuenta que muchos de tales apuntes se realizarán en el campo, la calle; o incluso en un museo o galería de arte, lugares que suelen poseer normas estrictas al respecto.

Las barras de grafito son muy prácticas porque permiten trazos precisos al tiempo que manchas abreviadas que construyen el modelado general de un tema.

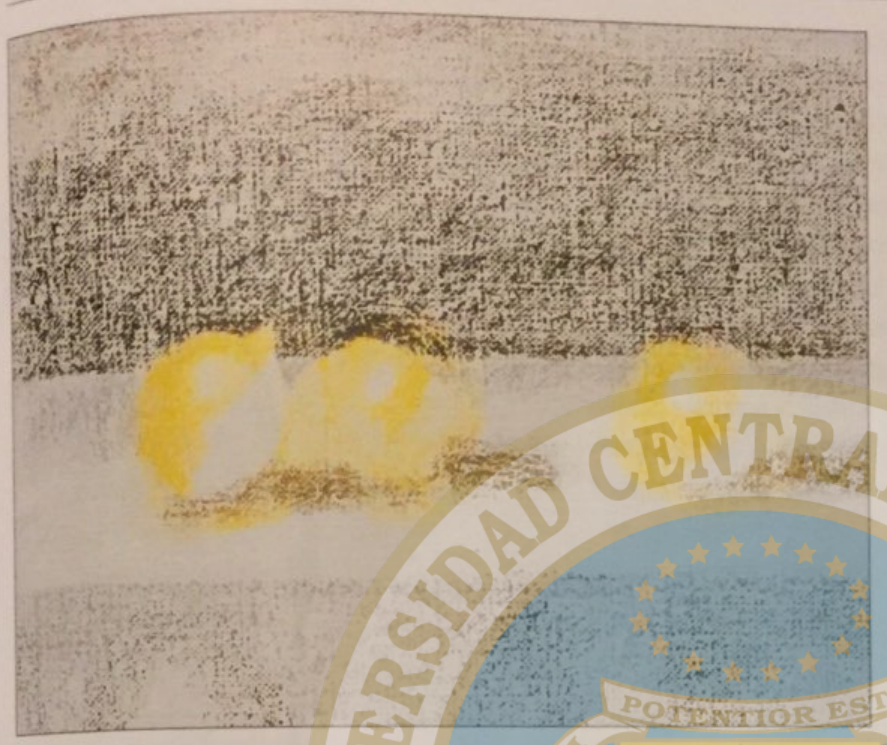
Grafito y carbón

Éstos son los dos medios más inmediatos y ágiles para la toma de apuntes. El trazo ligeramente metálico del lápiz, mucho más denso en las minas blandas, rinde sus mejores posibilidades cuando se utiliza en apuntes rápidos. Conviene emplear minas insertadas en portaminas para soslayar el problema del afilado de la punta. El carboncillo puede emplearse en su variante de minas de carbón aglutinado insertadas en portaminas que desprenden una mínima cantidad de polvo de carbón y permiten trazos más finos que las barras tradicionales.

El lápiz de grafito o, mejor aún, la mina gruesa de grafito blando permite resolver con gran rapidez y agilidad cualquier tema que el azar ponga delante del dibujante.



El carbón es quizás el medio más eficaz en la toma de apuntes rápidos donde importe una rápida valoración general de las luces y las sombras. Obra de Gabriel Martín.



Un apunte de tres limones realizado al pastel sobre un papel rugoso. Tanto como la forma o el color, importa aquí la textura y su sugerencia atmosférica.

Medios de escritura

Los bolígrafos de punta fina ofrecen un trazo extraordinariamente fluido y continuo que, aunque carezca de la personalidad propia de la plumilla, tiene una ventaja obvia: no necesita recargarse a cada momento. La comodidad es la baza fundamental de estos utensilios. Los rotuladores podrían considerarse la versión moderna de la caña de dibujo, y para ellos valen las mismas consideraciones que para los bolígrafos. Algunos dibujantes emplean rotuladores gastados para lograr el efecto irregular propio de la caña.

El fino trazo del bolígrafo puede dar lugar a aapuntes muy vivaces, ricos en líneas ágiles y en tramados ligeros. Obra de Vicenç Ballestar.

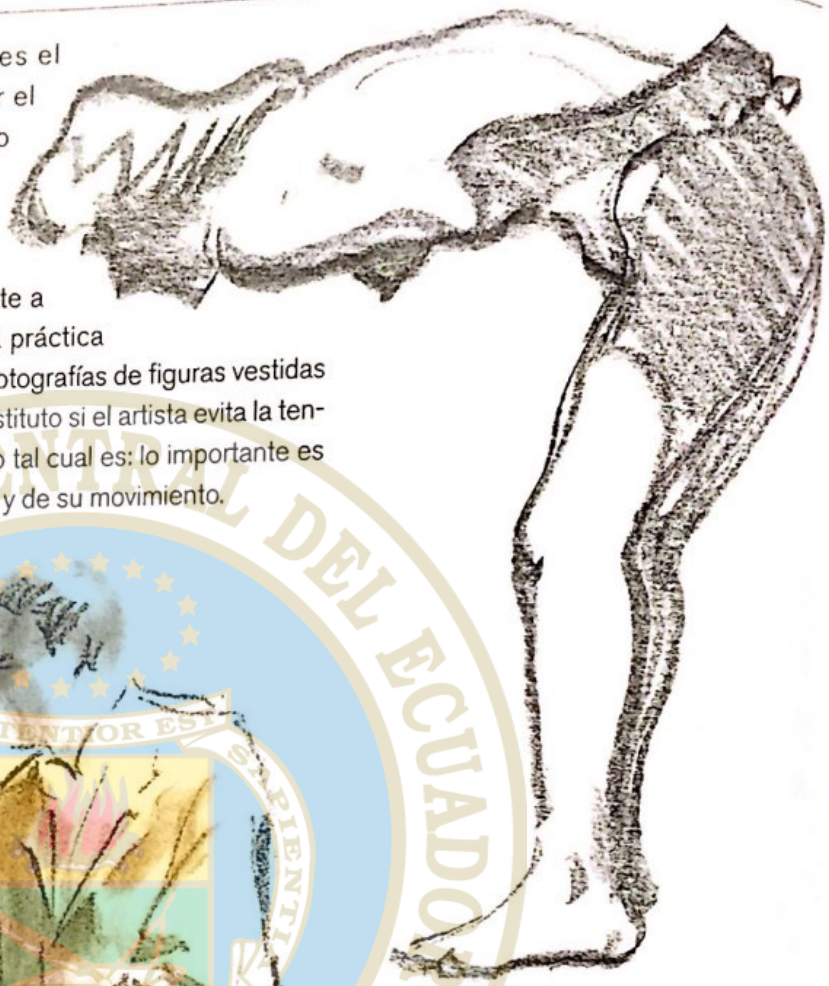
Apuntes al pastel

Las barras de pastel exigen formatos más bien grandes para favorecer el desarrollo amplio de los trazos. Empleando una o dos barras, de colores contrastantes, se puede afrontar cualquier tema resuelto en forma sumaria y muy expresiva. Asimismo, el pastel es un medio idóneo para estudiar el encaje y el colorido de proyectos pictóricos, ajustando los bloques de color y la composición de un tema de manera rápida y vistosa. Además los lápices pastel y las barritas de pastel duro favorecen los apuntes de línea, los sombreados o realzados con tramados y las manchas ligeras. Recordemos que todas las obras al pastel deben estabilizarse con un fijador en aerosol para evitar que el pigmento se desprenda del papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Apuntes de figura

El apunte de figura es el ejercicio clásico por el que pasa todo dibujante o pintor, con independencia de su estilo o tendencia natural. Estos trabajos deberían llevarse a cabo frente a modelos reales, pero en la práctica es difícil de conseguir. Las fotografías de figuras vestidas o desnudas son un buen sustituto si el artista evita la tentación de representar la foto tal cual es: lo importante es captar la esencia de la pose y de su movimiento.



Los apuntes de figura más fáciles de obtener son aquéllos tomados en las calles. Hay que buscar un buen lugar y conseguir captar en muy poco tiempo los gestos y actitudes característicos de los transeúntes.

En los apuntes al natural cuenta más la expresión del movimiento que la precisa definición de la anatomía o los volúmenes de la figura.

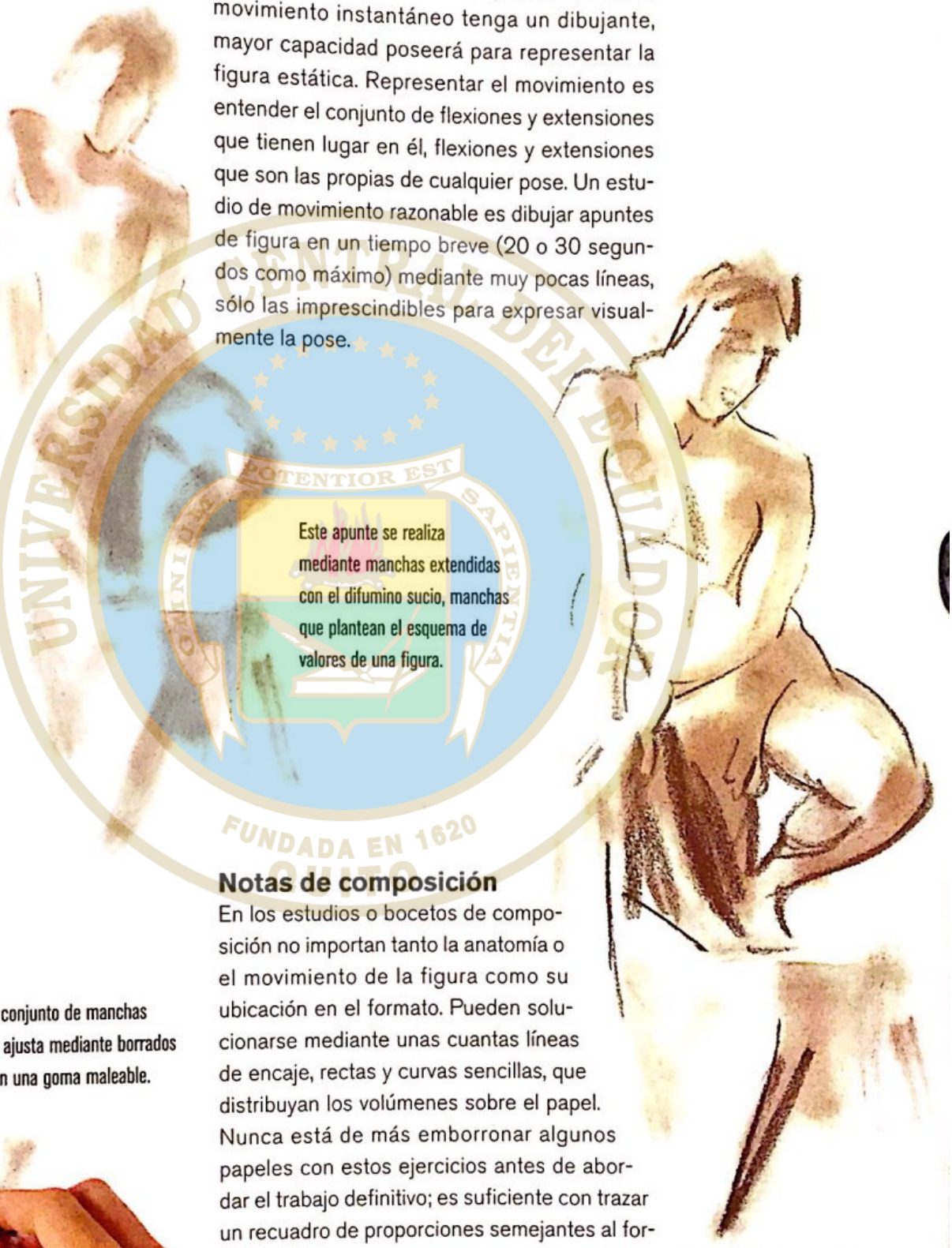
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

MOVIMIENTOS "CONGELADOS"

Si el dibujante puede trabajar en una academia con modelos reales, le será muy útil tomar "instantáneas" o movimientos congelados percibidos de un solo golpe de vista. Todos estos estudios tienen que ser muy rápidos y no admiten correcciones ni borrados: cuando salen mal, mal quedan y hay que pasar al siguiente sin más dilación.

La figura en movimiento

Cuanta más capacidad de representación del movimiento instantáneo tenga un dibujante, mayor capacidad poseerá para representar la figura estática. Representar el movimiento es entender el conjunto de flexiones y extensiones que tienen lugar en él, flexiones y extensiones que son las propias de cualquier pose. Un estudio de movimiento razonable es dibujar apuntes de figura en un tiempo breve (20 o 30 segundos como máximo) mediante muy pocas líneas, sólo las imprescindibles para expresar visualmente la pose.



Este apunte se realiza mediante manchas extendidas con el difumino sucio, manchas que plantean el esquema de valores de una figura.

El conjunto de manchas se ajusta mediante borrados con una goma maleable.

Notas de composición

En los estudios o bocetos de composición no importan tanto la anatomía o el movimiento de la figura como su ubicación en el formato. Pueden solucionarse mediante unas cuantas líneas de encaje, rectas y curvas sencillas, que distribuyan los volúmenes sobre el papel. Nunca está de más emborronar algunos papeles con estos ejercicios antes de abordar el trabajo definitivo; es suficiente con trazar un recuadro de proporciones semejantes al formato de la obra que nos proponemos realizar y ensayar soluciones dentro de él a partir de unos pocos trazos.

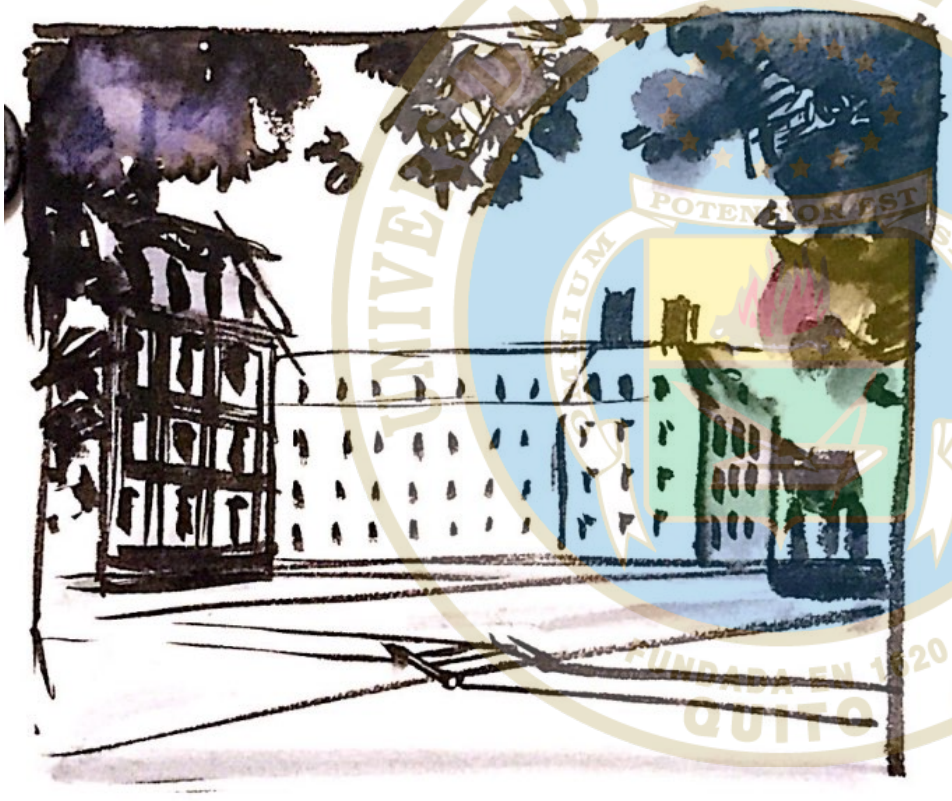
Para terminar, se acentúan algunos contornos y sombras a fin de caracterizar la figura.

Apuntes de paisaje

Tomar apuntes de un paisaje es establecer y explicar un orden en el panorama que se intenta representar: expresar su composición. Equivale a relacionar, comparar y clasificar las sensaciones de forma, luz y color recibidas de la naturaleza. Los factores que permiten establecer ese orden son variados: encajado, proporciones, valoración, contraste, perspectiva, etc. Todos ellos pueden resumirse en un solo factor esencial: el poder de síntesis.

EL MODELO

Esta vista de los edificios de un parque, tomada como motivo para una serie de apuntes, puede dar lugar a diferentes aproximaciones que enfatizan aspectos del encuadre así como a cuestiones de línea, trama y mancha.



En este apunte se ha buscado un equilibrio entre los distintos planos, enfatizando el primer término marcado por las hojas en la parte superior, las cuales se han resuelto con manchas.

Síntesis del panorama

Existen motivos de paisaje cuya perspectiva es muy acusada; temas que se explican por contraste y valoración; temas donde lo mejor es dimensionar y proporcionar correctamente los elementos para representar lo más característico. El secreto de la síntesis es captar el factor sobresaliente en cada motivo natural y plasmarlo haciendo caso omiso del resto. En esta atención exclusiva a un solo aspecto se encierra la utilidad y el valor del apunte del paisaje.

El gran bloque de sombra del edificio de la izquierda toma aquí el protagonismo de la mancha. Como contrapunto, el edificio de la derecha se ha resuelto mediante líneas muy sencillas.

Comparar y contrastar

Tanto si hablamos de encajar y valorar como de perspectiva, siempre se trata de comparar las partes del modelo entre sí; de comparar en cada caso las dimensiones, los valores de luz y sombra, las líneas, etc. Eligiendo algunos de esos contrastes, se puede resolver un apunte de paisaje de forma rápida y eficaz. Si el aspecto sobresaliente es, por ejemplo, la oscuridad de una zona respecto al resto del panorama, el dibujante debe aislar ese factor y potenciarlo en el dibujo.

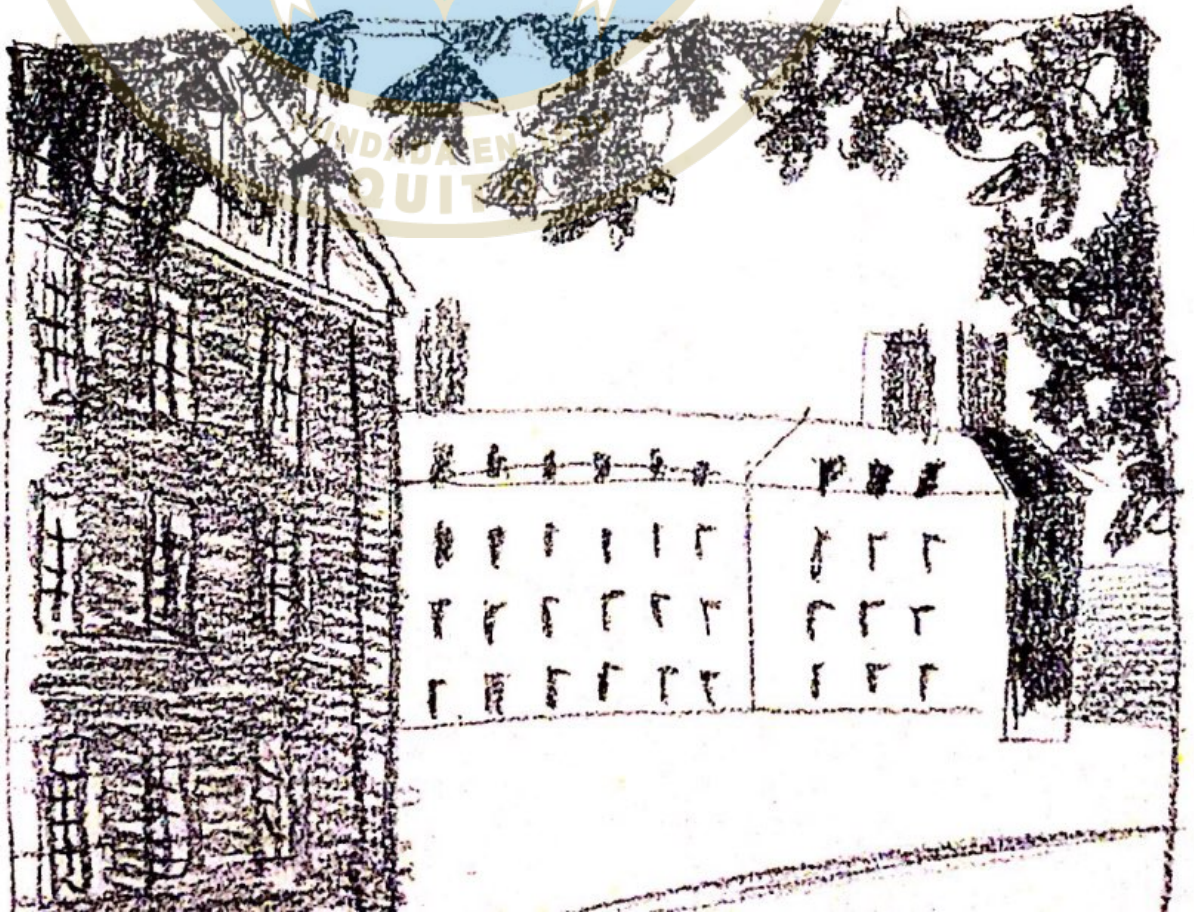
APUNTES DE MANCHA

Una mancha o un borrón pueden ser suficientes para transmitir la idea de paisaje. Téngase en cuenta que la irregularidad caprichosa de la naturaleza se corresponde de alguna manera con la configuración algo azarosa y brusca que puede tener una mancha de carbón o tinta sobre la hoja de dibujo.

Cuando se trabaja sobre soportes de color, la ayuda del lápiz pastel blanco (o la creta blanca) es casi obligada para dar el necesario contraste tonal al apunte.

Los apuntes de paisaje basados en la línea sin más resultan muy claros en cuanto a detalles, pero carecen del contraste y de la especialidad de los apuntes de mancha.

Las tramas son el recurso esencial para crear zonas de sombra en los apuntes de paisaje basados en la línea.



Apuntes urbanos

La calle es el escenario de la vida moderna y el ámbito donde con mayor facilidad el artista encontrará temas para realizar sus apuntes. La incomodidad de las condiciones de trabajo y la fugacidad de las escenas suelen ser motivos disuasorios. Sin embargo, de vez en cuando vale la pena ejercitarse en una actividad tan interesante como útil desde el punto de vista de la práctica del dibujo de apuntes. Estos dos ejercicios han sido realizados por Vicenç Ballestar.

APUNTE 1: FIGURA ESTÁTICA

Este dibujo se ha realizado con gran rapidez, como corresponde a un apunte urbano. El lápiz apenas se ha levantado del papel y la forma y el gesto se han resuelto con admirable economía de medios.

La forma de la mancha conserva la elegancia que ya estaba presente en el dibujo. Se ha conseguido dar forma al cuerpo con unas pocas aplicaciones de tinta azul y negra, sin necesidad de trabajar el sombreado o el modelado de los pliegues.

El espacio donde aparece la figura puede explicarse con unas pocas líneas de tinta muy disuelta. Con ello, este apunte queda perfectamente resuelto.

EL MODELO

Por común que pueda resultar esta escena, muy raramente es captada por los artistas. Esta figura al teléfono se resuelve aquí con unas pocas manchas de aguada de tinta a la que antecede un hábil dibujo que deja todo casi completamente resuelto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL MODELO

Por razones obvias, la fotografía no puede recoger el momento exacto en el que se tomó este apunte: la instantánea del fotógrafo es distinta a la del artista. En este caso, se trata de una madre con su hijo de corta edad.

El dibujo es una síntesis lineal del movimiento de las figuras. Esta interpretación capta lo esencial del momento.

Unas manchas de acuarela realzan los volúmenes básicos de las figuras sin contravenir en ningún momento lo establecido con total claridad por las líneas del dibujo.

APUNTE 2:

FIGURAS EN MOVIMIENTO

Algunos detalles más que sirven sólo para caracterizar con mayor claridad a las figuras y para realzar su movimiento. No hace falta nada más en este "instantáneo" apunte de una escena urbana.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Apunte de figura desnuda

Un apunte puede ser muchas cosas, desde un bosquejo muy rápido hasta un dibujo completo realizado con calma en una sola sesión, frente al modelo. La obra que se desarrolla en este ejercicio, llevada a cabo por Vicenç Ballestar, constituye un dibujo por derecho propio, pero también es un apunte resuelto en muy poco tiempo. La economía de medios y la sobriedad en el trabajo de la línea y la mancha así lo manifiestan. Un trabajo donde lo inacabado es parte de la intención inicial.

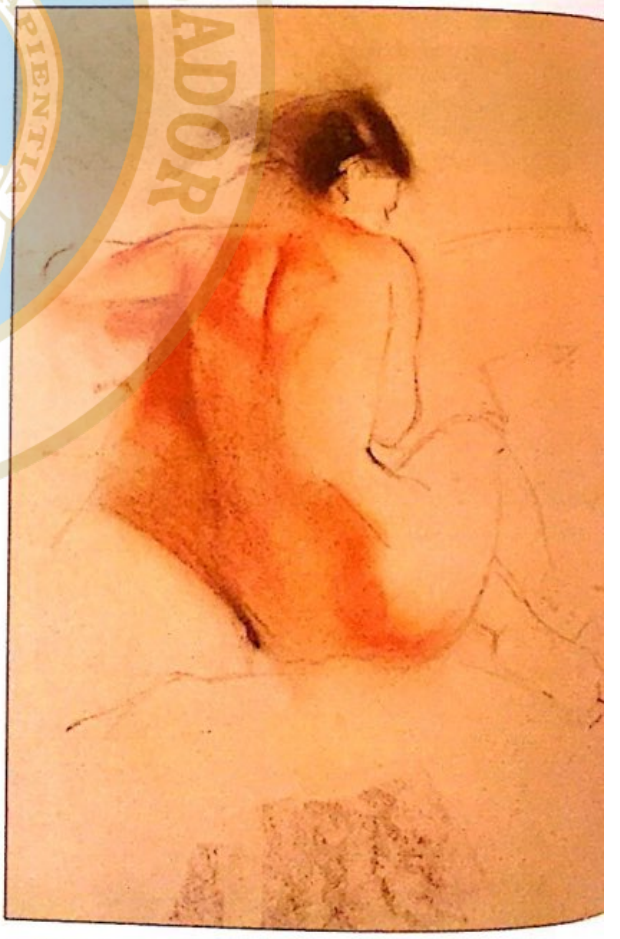
EL MODELO

Se hace abstracción del entorno para centrarse en la pose de la figura. Se representa la modelo de una manera sintética, sin tener en cuenta todo lo que la rodea.

FASE 1: ESTABLECIENDO LA POSE

1. Con una creta color sepia se articula la pose a grandes rasgos, procurando dar la correcta proporción a todas las partes. Las líneas deben explicar lo máximo con los mínimos medios posibles.

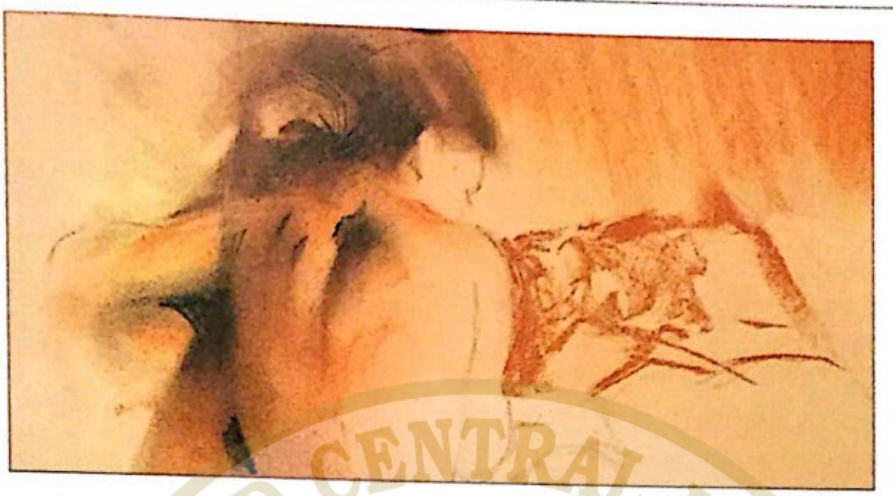
2. Se difuminan las líneas de creta y se crea una primera sensación de volumen general. Se procede con rapidez, y al terminar, se obtiene una visión global del cuerpo dibujado.



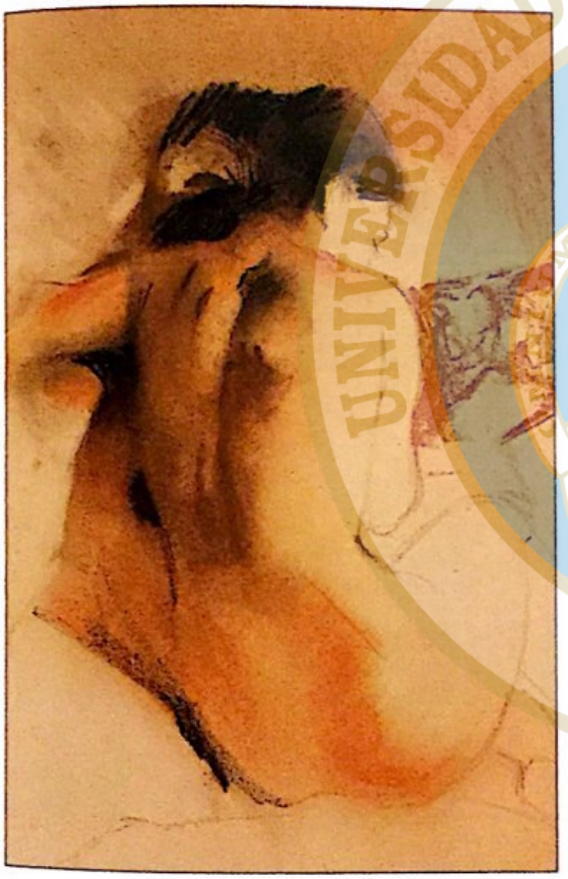
3. El trabajo avanza rápidamente durante el difuminado: se extienden los trazos de creta para crear un conjunto coherente y convincente en su volumetría.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

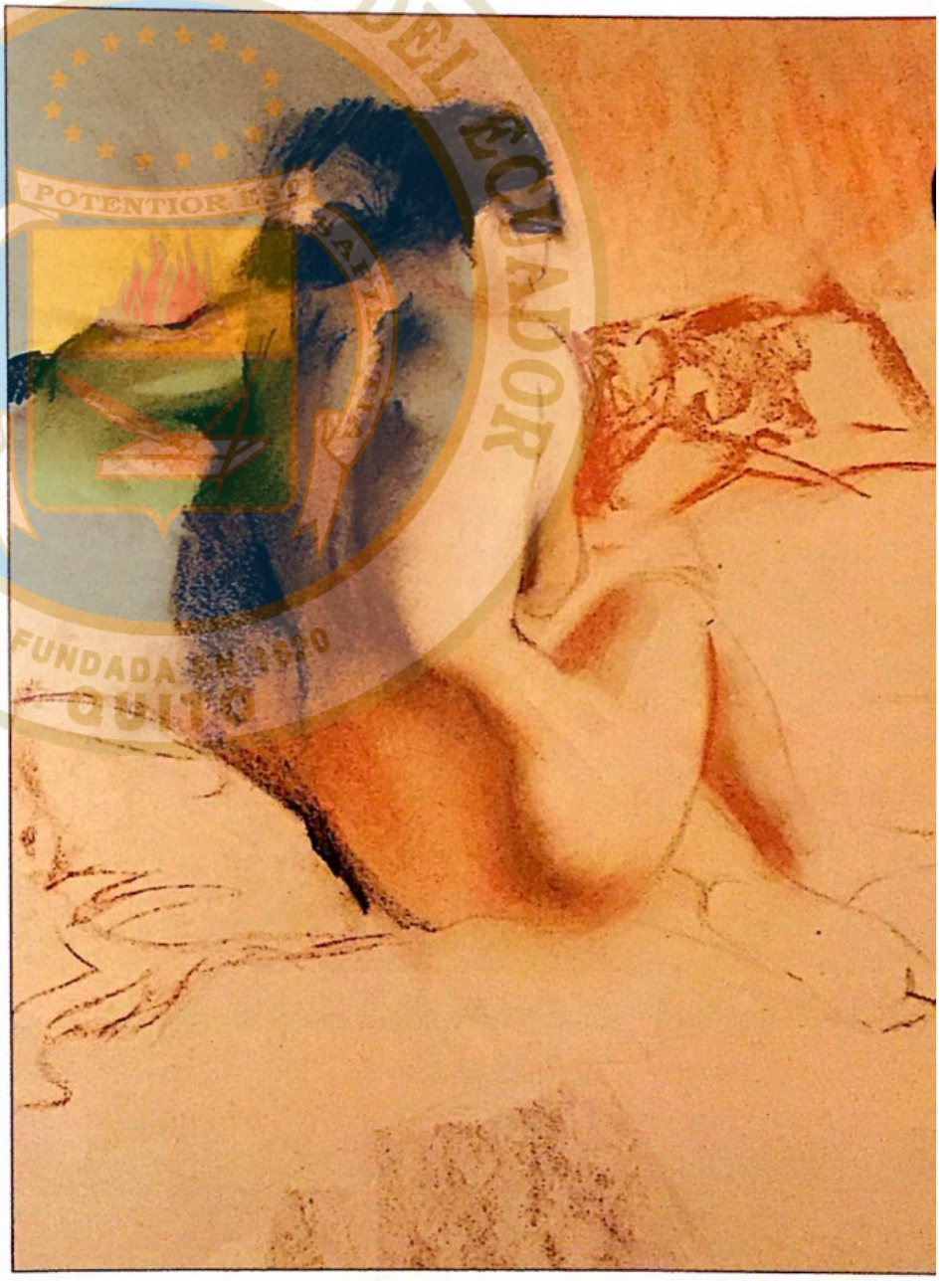
FASE 2:
SUGERENCIAS DE VOLUMEN



4. Para sugerir el plano de la pared se difumina con energía junto a la figura. Los modelados de la espalda ya son lo suficientemente explícitos como para mostrar con claridad su anatomía.



5. Se refuerzan algunas sombras en la espalada para evitar que el sombreado cobre una apariencia demasiado vaporosa. Esto promueve también una clara sensación de fuerte iluminación lateral.

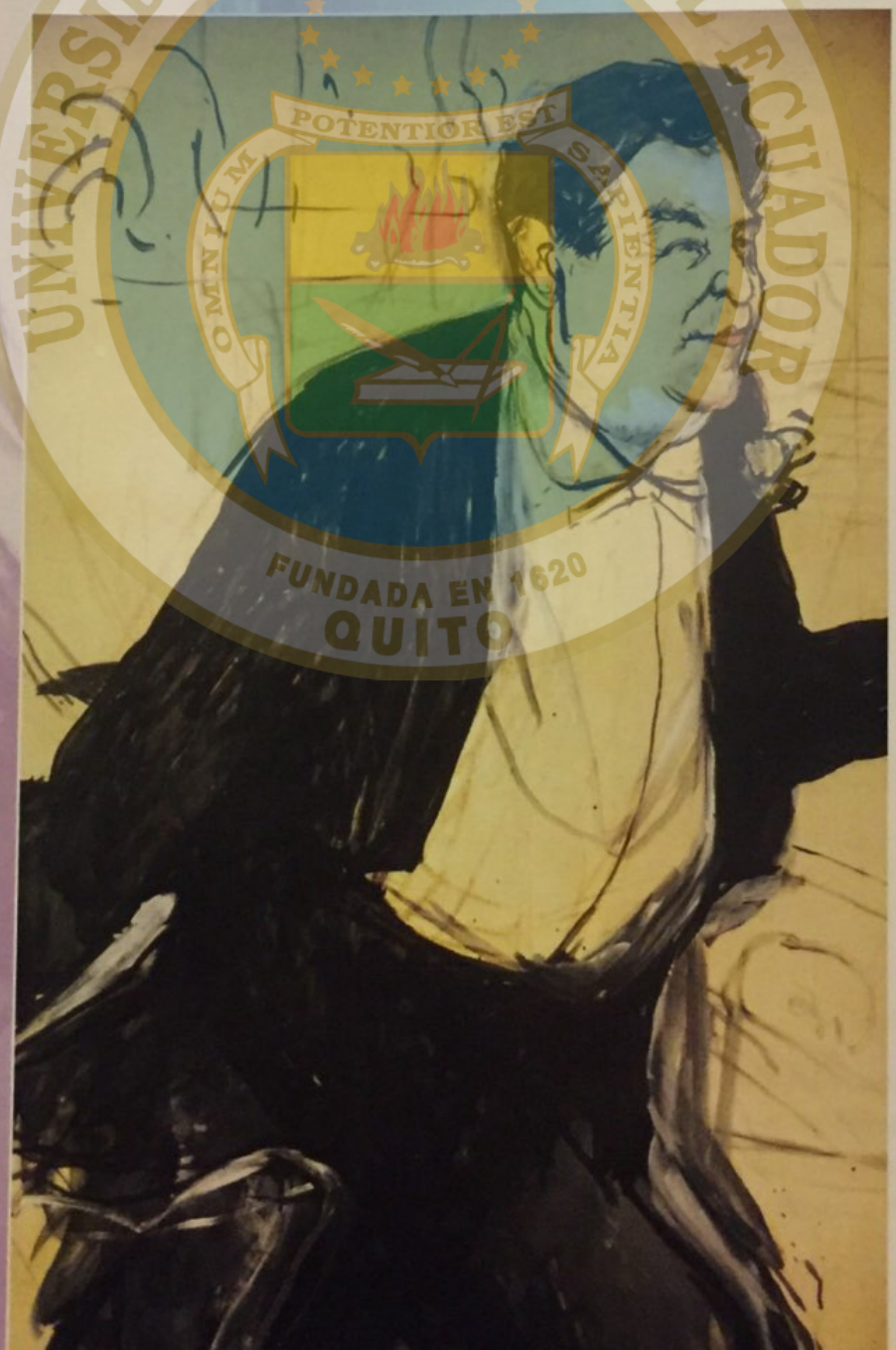


6. El dibujo está acabado. Las caderas y las piernas están más sugeridas que perfectamente realizadas. Éste es un efecto buscado por el artista; subraya la calidad de apunte de la obra y permite reconstruir con facilidad el proceso de elaboración.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL DIBUJO SUBJETIVO

En arte hay que saber distinguir entre la copia y la creación personal. El dibujo subjetivo es fundamentalmente una creación personal que potencia las posibilidades artísticas de un tema mediante todos los recursos al alcance del artista. El tema entonces no es un objeto que hay que copiar sino algo que se debe recrear. Para un artista creativo el objetivo no es la reproducción sino la creación de una obra atractiva por sí misma. El dibujante creativo no debe someterse a la réplica literal de lo que tiene ante sí, sino buscar el desarrollo armónico de las posibilidades estéticas que le ofrece el tema.



Henri de Tolouse-Lautrec (1864-1898), ***Caudieux.*** Musée Tolouse-Lautrec, Albi (Francia).
La fantasía, el capricho incluso, son puntos de partida perfectamente plausibles si el artista afronta el dibujo subjetivo como una verdadera obra de creación donde puede potenciar sus medios de dibujo hasta la máxima expresividad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Un tema es algo que el dibujante debe recrear empleando todos los recursos a su alcance. En este proceso, el dibujo subjetivo se manifiesta como una actividad propiamente artística.

El trazo es aquí una expresión de la sensibilidad subjetiva más que un medio neutro de descripción de las formas. Obra de Gemma Guasch.

Estilo personal

El estilo podría definirse como el conjunto de recursos técnicos y valores estéticos que caracterizan la producción de un artista. En la obra de un dibujante se encuentra una serie de constantes que se repiten en la mayoría de sus obras: son las constantes de su estilo. Una de esas constantes, quizá la más importante, es la comprensión y construcción de las formas. Algunos artistas se caracterizan por representar formas plenas y redondeadas, otros tienden al esquematismo, otros al estiramiento de las figuras, a la suavidad, a la dureza de los contornos... Todo es válido si la obra resulta coherente con sus propios principios.

La laboriosa realización de esta obra no se orienta hacia el acabado convencional sino a una definición personal del estilo del artista. Obra de Pere Belzunce.

Dibujo expresivo

Un dibujo es expresivo cuando posee vitalidad interna, cuando el tema resulta convincente al espectador como un conjunto animado y no como una pura y fría representación. Si el pintor capta la vida del tema, ha conseguido ser expresivo. Cuando la obra es coherente y atractiva por su gracia, elegancia, originalidad o por cualquier otra virtud personal, entonces puede contener expresividad, porque esas cualidades estilísticas la convierten en una auténtica creación artística, en una expresión de la vida.

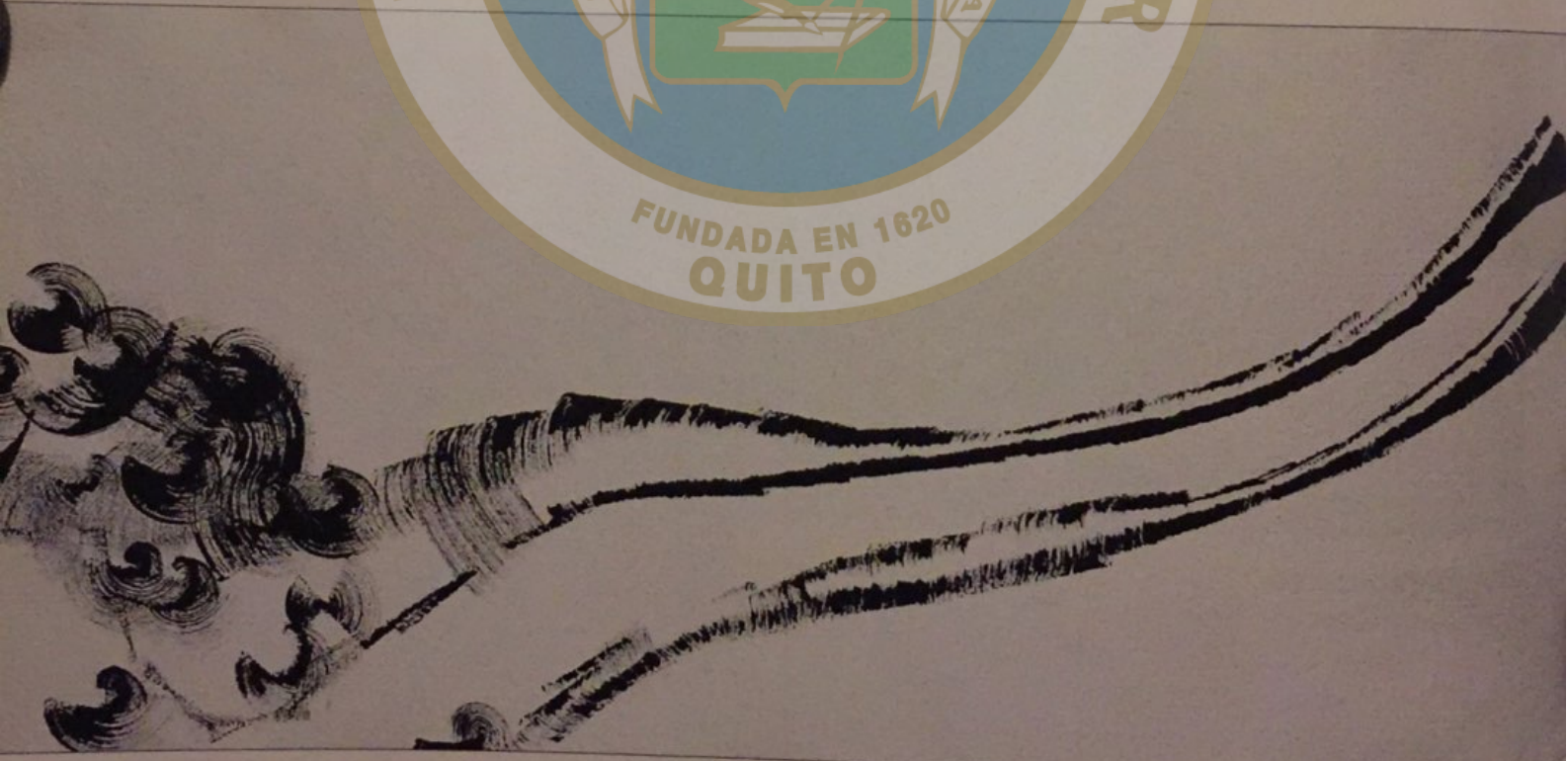
La sensibilidad y delicadeza de este dibujo dejan al margen las consideraciones académicas acerca de una supuesta corrección ortodoxa en la realización. Obra de Josep Asunción.

La interpretación

Si el dibujo objetivo consistía en representar el tema en sus términos propios, interpretar consiste en llevar el tema del dibujo al terreno propio del artista, al estilo personal y subjetivo. Como planteamiento general, cabe decir que la interpretación se basa en tres criterios: aumentar algunos aspectos del tema, disminuirlos o suprimirlos. Estos aspectos dados por el motivo pueden ser de tamaño, de tono, de línea, de forma o de luz. Aplicarlos supone que el dibujante debe ser fiel a la impresión que ha recibido y no a los detalles literales del tema.

Un tema tradicional interpretado, con medios también tradicionales, de acuerdo con los ritmos peculiares del gesto del artista. El resultado muestra un sugerente expresionismo. Obra de Josep Asunción.

Este sencillo tema ha dado pie a las dos interpretaciones que se reproducen aquí y que toman y potencian sugerencias parciales del tema.



La suavidad vegetal del tema está implícita en los trazos ligeros y gráficos de la tinta china. Obra de Gemma Guasch.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

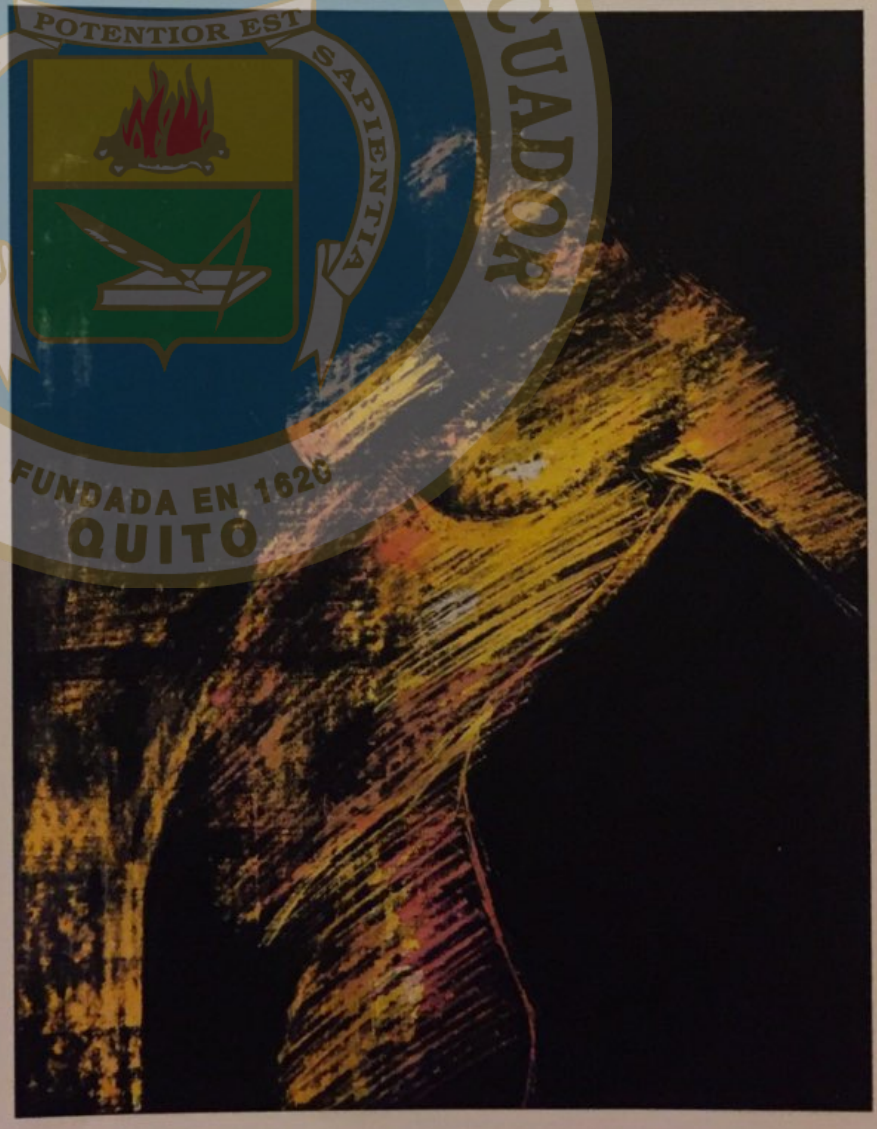
La frialdad de la nieve se expresa mediante la entonación plateada y la pureza inmaculada de la hoja de papel. Obra de Gemma Guasch.

Énfasis y atenuaciones

El artista debe expresar su impresión personal enfatizando los aspectos que él considera esenciales, reduciendo los secundarios y suprimiendo los accesorios o molestos. Lo esencial para un dibujante puede ser superfluo para otro, y todo artista experimentado sabe que muchas veces su obra se aleja del tema real hasta tal punto que casi es irreconocible cuando se comparan una y otro; lo importante es que la emoción inicial prevalezca y el dibujo la transmita al espectador.

El ritmo del dibujo

En música, el ritmo es una repetición a intervalos iguales de uno o varios sonidos. Un ritmo puede llevar la repetición a extremos molestos si no la enriquece con variaciones. Lo mismo cabe decir del ritmo gráfico. Para existir, necesita de la repetición; en un paisaje equivaldría, por ejemplo, a repetir la inclinación de un tronco o de unas ramas en otro lugar de la composición mediante el dibujo, por ejemplo, de un tejado. O repetir la forma de una casa en otra casa más alejada o más cercana. Estas repeticiones dan un ritmo unitario a la obra.



Interpretación del claroscuro tradicional en clave contemporánea con una cierta sugerencia fotográfica. Obra de Josep Asunción.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El juego gráfico

Los medios del dibujante son gráficos y no pictóricos, aunque un tema pueda sugerir ser pintado o trabajado con color. En la combinación y el aprovechamiento de todas las posibilidades gráficas de esos medios reside la clave de la expresividad del dibujo subjetivo. La exactitud puede conducir con facilidad a la rigidez y frialdad del acabado; la libertad y la búsqueda de soluciones distintas constituyen la marca del dibujante creativo que no se conforma con la copia respetuosa del tema.

Los rotuladores y demás medios de escritura ofrecen un campo de investigación gráfica poco frecuentado. La línea y el color luminoso de los trazos son los protagonistas. Obra de Josep Asunción.

Las ceras y barras de pastel al óleo son medios a medio camino entre el mundo gráfico y el pictórico. En esta obra se emplean en toda su potencialidad gráfica. Obra de Josep Asunción.

Libertad de la línea

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 partir de la inspiración, sin trabas y con agilidad. La fluidez de la línea tiene un atractivo y una gracia que le son propios y que el dibujante puede desarrollar a partir de algunos aspectos del motivo elegido, exagerándolos para obtener todo el rendimiento gráfico deseado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

TÉCNICAS MIXTAS

Las técnicas mixtas combinan distintos medios de dibujo en una misma obra. Por lo general, suelen ser superposiciones de técnicas secas y húmedas (lápiz de color y acuarela, pastel y tinta, etc.) y deben llevarse a cabo de manera que unos medios realcen otros sin entrar en conflictos demasiado aparentes. Es un campo adecuado para la experimentación y las audacias de todo tipo.

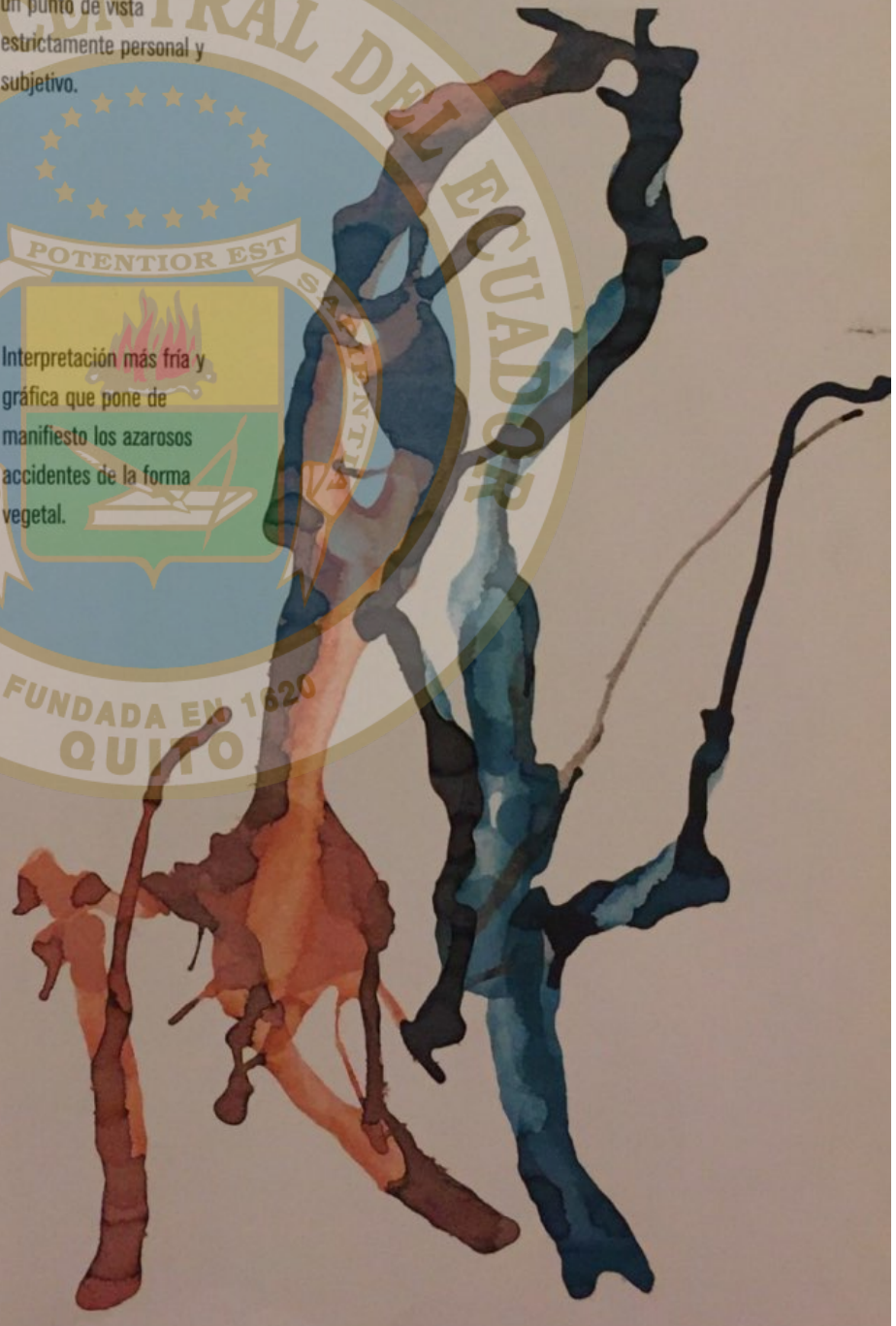
La libertad de la mancha

Los dibujos basados en la línea pueden tener su complemento gráfico en la mancha. Las posibilidades son múltiples y todas ellas 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 considerar demasiado los límites estrictos del dibujo.

Este sencillo tema da lugar a dos soluciones gráficas muy diversas, pero igualmente interesantes, planteadas desde un punto de vista estrictamente personal y subjetivo.

El carbón y el pastel, trabajados sobre un papel hecho a mano, enfatizan la sugerencia de textura vegetal del tema.

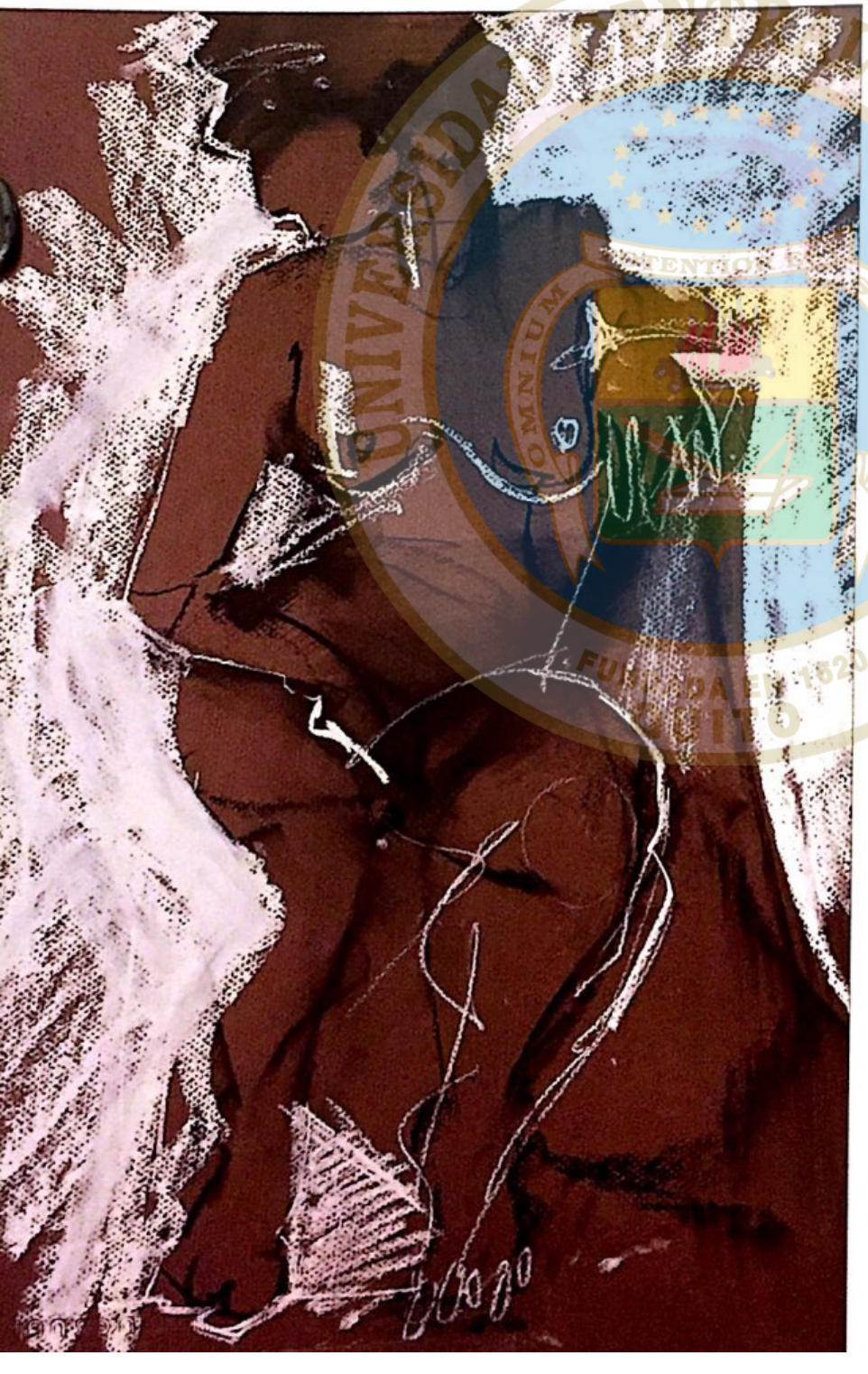
Interpretación más fría y gráfica que pone de manifiesto los azarosos accidentes de la forma vegetal.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El inacabado

Uno de los atractivos y de los encantos del dibujo creativo es sugerir las formas sin representarlas del todo, dejando que el espectador adivine la forma y la complete con su imaginación. Esto no es sólo una posibilidad sino un factor importante para descargar la obra de un exceso de representación literal. Según el tema que se lleva a cabo, se puede hurtar algún fragmento con el fin de interesar y reclamar la atención del observador hacia ese punto y dejar que su imaginación lo deduzca. La sugerencia tiene siempre mayor interés que la explicación detallada y obvia que no aporta valores relevantes al dibujo.



El juego del color del soporte y las manchas de pastel es suficientemente rico y sugestivo: en esta obra, el inacabado constituye un factor positivo y alentador que no pide mayor insistencia. Obra de Gemma Guasch.

Basta un contraste inesperado entre la figura y el fondo para conseguir una expresividad que no admite mayor elaboración. El inacabado juega a favor del resultado. Obra de Josep Asunción.

SINTETIZAR Y RESUMIR

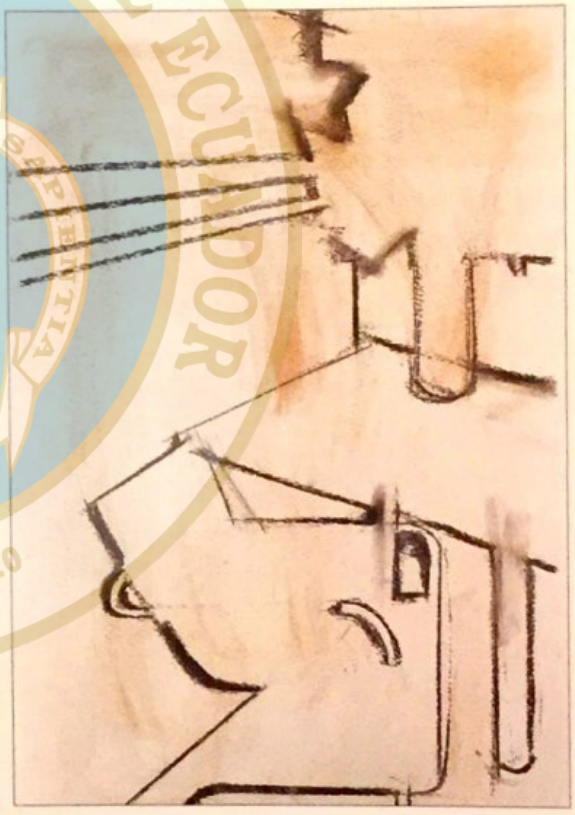
La selección visual es básica para que el pintor lleve a cabo un trabajo desenvuelto y cómodo, sin constantes rectificaciones ni añadidos que introducen confusión en la obra. Sintetizar, resumir y dejar adivinar son conceptos esenciales.

Tentativas gráficas que buscan soluciones interesantes sin ánimo de alcanzar un resultado definitivo; pero el interés artístico está presente a pesar del inacabado. Obra de Josep Asunción.

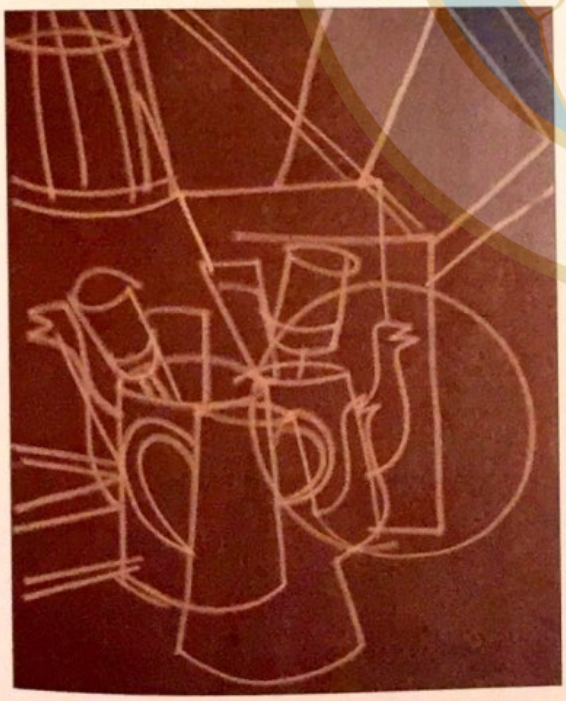
Fragmentos inacabados

Las formas inacabadas no necesariamente indican una torpeza del artista. A veces, es conveniente dejar la forma indicada, apuntada, para que ésta no desvíe la atención del espectador; pero esa forma inacabada debe contener los suficientes indicios para que sea fácilmente "entendible" y pueda reconstruirse con la imaginación.

El inacabado puede aparecer en algún fragmento secundario del tema cuya reconstrucción sea sencilla de efectuar; pero no debería emplearse como fácil expediente a problemas de dibujo que no se sabe cómo afrontar.



Planteamiento geométrico de un interior donde lo que importa son las relaciones de forma y espacio entre los objetos. Sea parte de un proceso o un resultado final, la obra mantiene un interés que le es propio. Obra de Josep Asunción.



La escueta forma geométrica y lineal es suficiente para dar vitalidad y fuerza plástica a esta naturaleza muerta. La inclusión de sombreados rompería la gracia de este enérgico planteamiento. Obra de Josep Asunción.

Selección visual

Cuando un artista observa y estudia su tema o modelo está seleccionando los aspectos pictóricos, separándolos de todo aquello que carezca de posibilidades artísticas. La experiencia del dibujo le lleva a elegir, por ejemplo, los factores que ofrecen más posibilidades al juego de los tonos, a su superposición y a la frescura de la mancha. Conduce también a no considerar los detalles y pormenores de un interés muy secundario. La actitud ingenua de "copiarlo todo" no tiene sentido y da lugar a resultados recargados y poco expresivos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La estilización y la deformación

La estilización de la forma, tan aparente en muchos grandes dibujos, es en parte inconsciente y en parte voluntaria. El componente inconsciente es la respuesta espontánea del artista ante el tema: los trazos de un dibujo ágil y directo son los que mejor pueden reflejar esa respuesta. El componente consciente nace de la voluntad del artista por conseguir la coherencia de todas las formas en una unidad convincente. Esto puede conducir a deformaciones aparentes que son, en realidad, consecuencia de la coherencia buscada.

Punto de partida convencional: el dibujo de una figura realizado de manera correcta puede dar lugar a una serie de interpretaciones que manifiestan diversos intereses gráficos.

La mancha disuelve los contornos: ésta es una interpretación claroscurista de la figura que inevitablemente deforma alguna de sus características.

El esquema gráfico que ensambla distintas partes pone de manifiesto bloques gráficos que se alejan de la visión convencional.

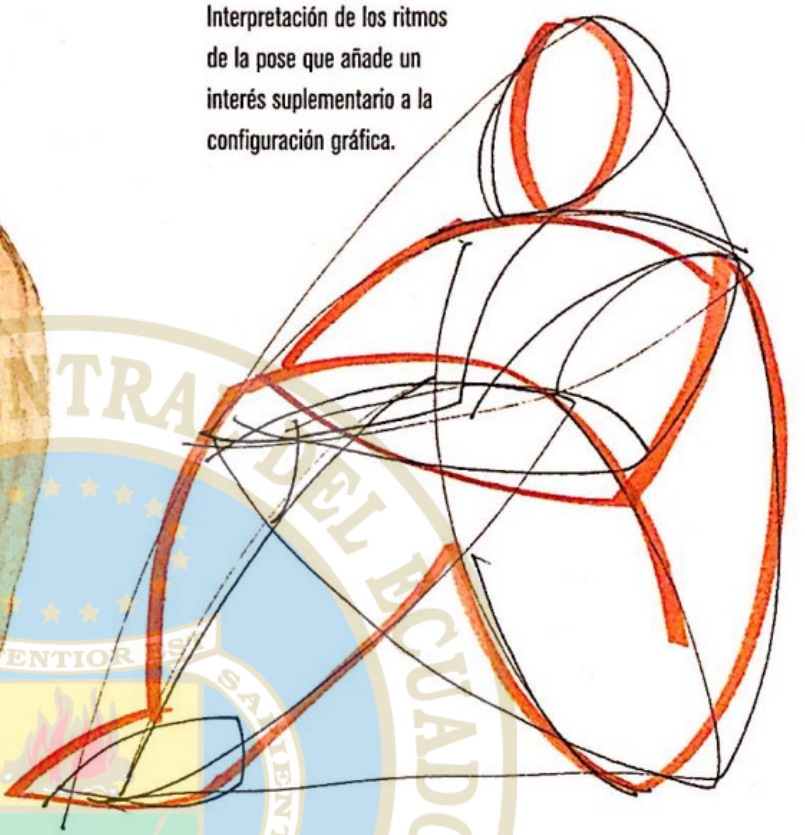
Interpretar es deformar

Toda interpretación supone una adaptación de la verdad objetiva del modelo a las necesidades del dibujo y del estilo del artista. En tal sentido, toda interpretación es realmente una deformación. Esto también significa que cuanto más personal y subjetivo sea el estilo del dibujante más evidentes serán las licencias y deformaciones que se permite frente al tema tratado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Una mancha de un solo tono interpreta el tema en una original clave gráfica que sugiere valores pictóricos.

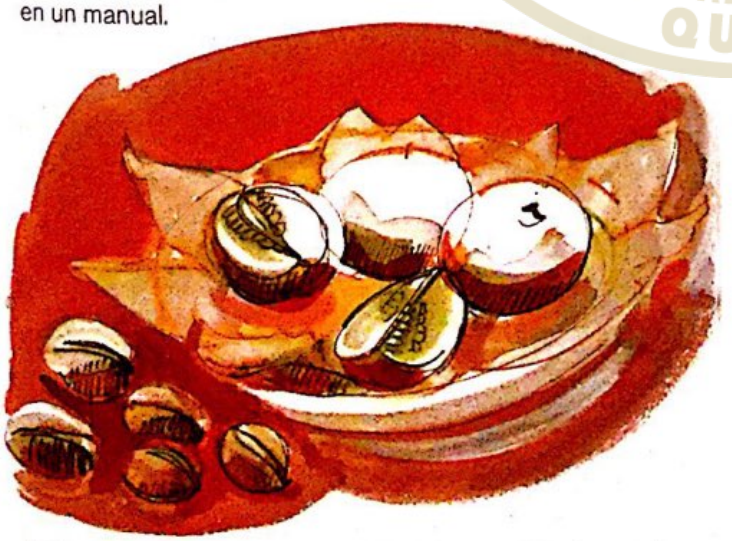
Interpretación de los ritmos de la pose que añade un interés suplementario a la configuración gráfica.



Estilo y estilización

La estilización de un tema no significa la deformación de sus partes sino el sometimiento de éstas a una misma "ley" formal; si el estilo de un pintor es anguloso, todas las formas deberán tender a esa angulosidad; de lo contrario, el dibujo parecerá un conjunto incongruente y en verdad deformado. Sin embargo, la coherencia formal es consecuencia del estilo propio, y este estilo es una conquista a la que el pintor llega tras largo tiempo de trabajo, no al aplicar unas cuantas recetas que puedan ser explicadas en un manual.

La naturaleza muerta anterior recreada ahora mediante densas manchas que evocan el claroscuro tradicional, pero de una manera mucho más personal y estilizada. El tema es el mismo, pero la intención artística es casi la opuesta a la versión anterior. Obra de Josep Asunción.



Bodegón interpretado de manera muy gráfica y ligera, combinando líneas de rotulador y manchas de acuarela. Obra de Josep Asunción.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

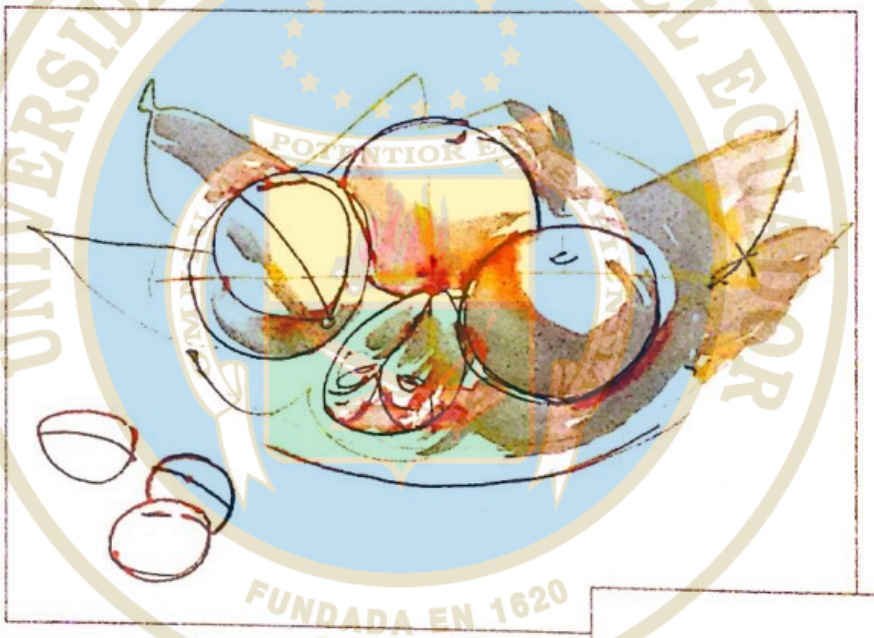
Interpretación de una naturaleza muerta

Para el artista creativo, casi cualquier tema es un estímulo positivo para la creación, la combinación de recursos, el juego con las posibilidades del medio y el desarrollo de la fantasía inventiva. La naturaleza muerta aquí propuesta es un tema tan bueno como cualquier otro para desarrollar los factores mencionados. Se trata de un plato con granadas, nueces y hojas secas realizado por Josep Asunción. Los elementos están dominados por la forma circular y centrada del plano, que es a su vez la forma protagonista del trabajo que aquí se presenta.

EL MODELO

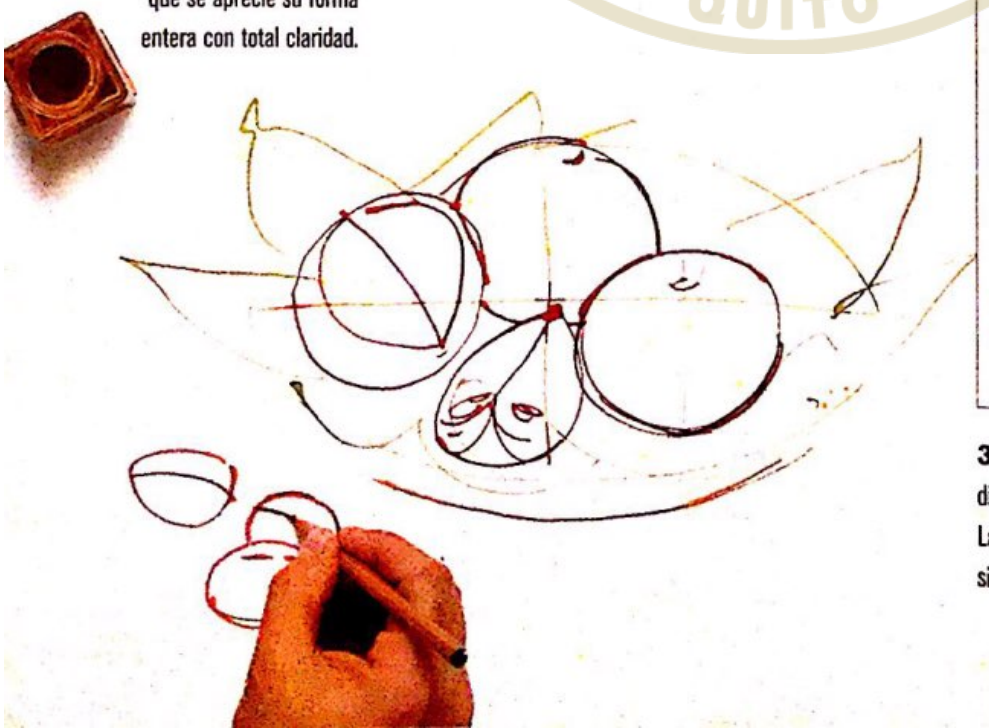
Se plantea el tema de la naturaleza muerta en la más simple de las versiones: todo está organizado alrededor del plato que contiene los distintos elementos. La composición no encierra ninguna dificultad.

FASE 1: DESARROLLO GRÁFICO



1. Tras trazar unos ejes en el centro del papel para distribuir armónicamente la composición, se dibujan con plumilla los elementos desde un punto de vista elevado para que se aprecie su forma entera con total claridad.

2. Una aguada gris cubre en parte algunas líneas que se desdibujan por efecto de la humedad. Este efecto es deliberado y busca suavizar la excesiva dureza y precisión de los trazos de tinta.



3. Una nueva aguada, esta vez de un color ocre, enriquece el dibujo y destaca las zonas blancas del centro de cada fruta. Las manchas se han extendido teniendo en cuenta los contrastes sin intentar describir con realismo las hojas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Éste es un tema tan bueno como podría serlo cualquier otro para desarrollar los factores inventivos del dibujo de creación.

FASE 2:
VALORACIÓN Y CONTRASTES

4. Se toma de nuevo la plumilla y se realzan algunos perfiles mediante tramados sencillos que sugieren muy ligeramente el sombreado (las tramas no llegan a oscurecer las sombras). Se refuerza esta nueva aportación gráfica mediante otra aguada que envuelve todo el conjunto y le da unidad.

5. Sobre la anterior aguada ya seca, se vuelve a extender una mancha color ocre que recorta los perfiles externos de las hojas y refuerza la sensación tridimensional del conjunto.

6. Una gran mancha negra en el centro de la composición realza aún más las zonas claras y crea una zona fuertemente contrastada que da solidez y sensación tridimensional al dibujo. Esta mancha, no justificada por el modelo, es una aportación creativa que proporciona un sentido volumétrico a la obra.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR BONARUM ARTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Una interpretación floral

La forma irregular y caprichosa de las flores insta a dejar volar la imaginación y a buscar maneras de sintetizar su apariencia compleja. Los dos caminos son formas creativas de interpretar un tema. Ambas posibilidades se van a desarrollar en esta obra realizada por David Sanmiguel. Se emplearán tintas de color negro y rojo aplicadas con plumilla: será un desarrollo gráfico lleno de pistas y sugestiones de gran interés.

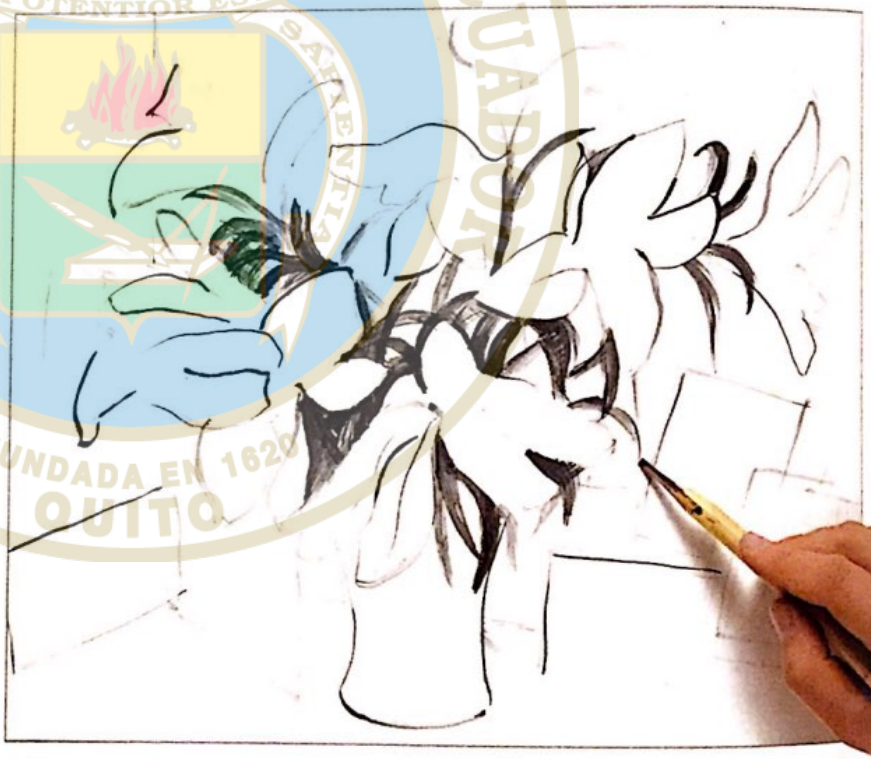
EL MODELO

El tema es complejo por la gran cantidad de detalles que presenta el modelo. Se hace necesaria una interpretación sintética que plantee el ramo en sus contornos esenciales para luego realizar los pormenores.

FASE 1:

LOS CONTORNOS GENERALES

1. Tras un somero dibujo a lápiz (de mina dura HB), se repasan las líneas con plumilla y tinta negra. Es importante no cargar este dibujo inicial con detalles innecesarios para preservar una estructura simple que pueda verse enriquecida a lo largo de todo el proceso.



2. Respetando el interior de las flores, se dibujan las hojas y los tallos a partir de haces de trazos muy juntos que proporcionan una apariencia sólida a las hojas. No es necesario trazarlas todas sino dar una apariencia convincente del conjunto.

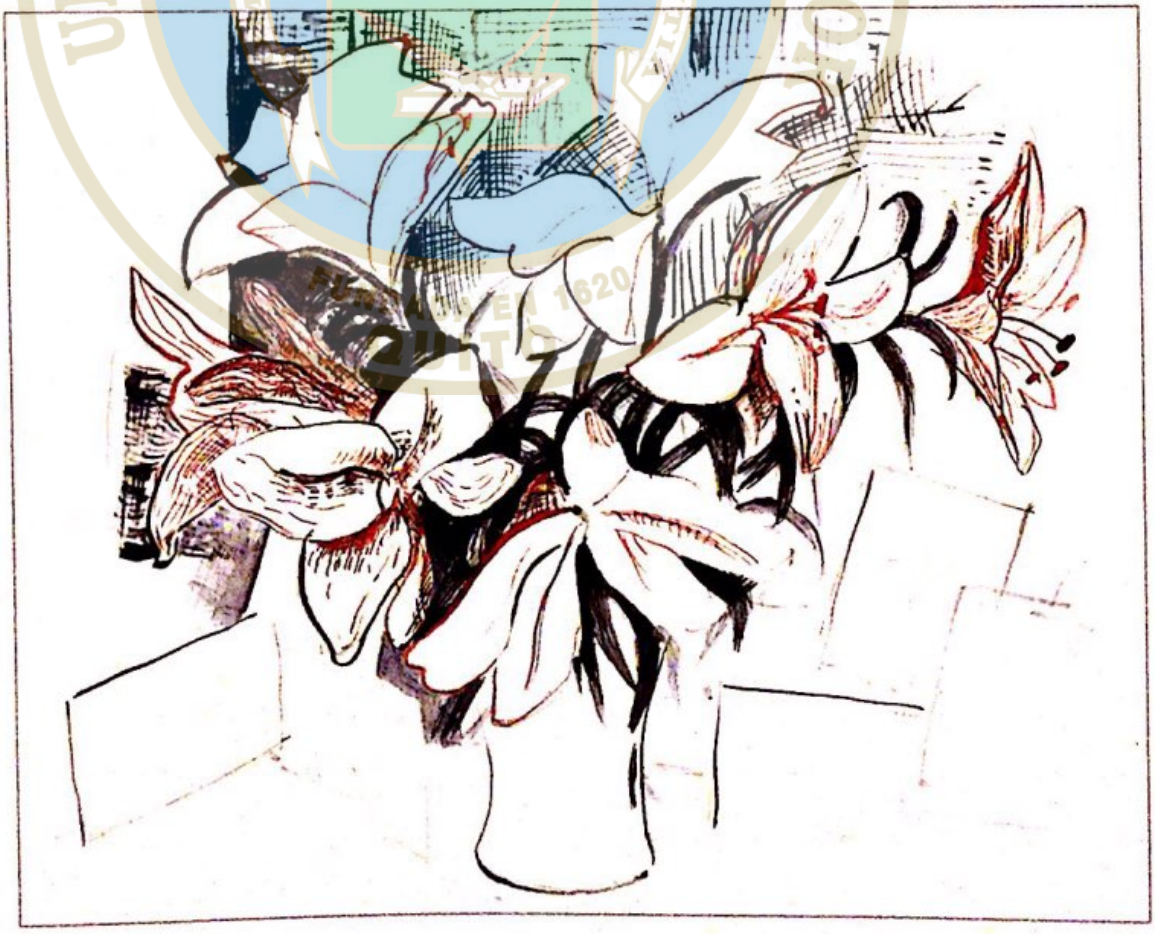
3. Ahora se empiezan a dibujar los detalles más significativos de la estructura interna de cada flor con la tinta roja (en realidad, es de color Siena tostada).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FASE 2:
PRIMEROS TRAMADOS

4. Manera de realizar los tramados que describen la parte interna de las flores: no se trata tanto de sombrear mediante tramas convencionales como de lograr punteados que evoquen la textura de los pétalos.

5. Cada flor recibe un tratamiento algo distinto según su forma y posición. No se emplean tramas densas que den pesadez a la forma. El trabajo con la plumilla tiene que ser delicado y ligero.

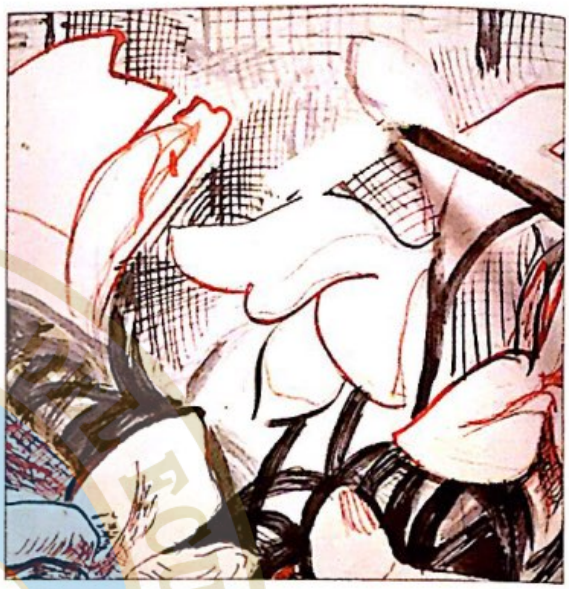


6. Después del trabajo en las distintas zonas del ramo, se matizan los tonos del fondo. Aquí, sí se pueden emplear tramas convencionales para dar una apariencia sombreada a este plano posterior de la composición.

7. La plumilla permite rectificar pequeños errores empleando un poco de guache blanco para cubrir la zona que se desea rehacer. Esto sólo es posible cuando las líneas de tinta son finas, de lo contrario, pueden producirse sangrados.

FASE 3:

LUCES Y SOMBRAS



8. Sobre la zona rectificada, cuando el guache está seco, se puede volver a trazar con la plumilla, con cuidado de no rasgar la capa de pintura ni acumular tinta en esa zona.

9. Los sucesivos tramados aplicados al fondo de la composición han sombreado determinadas zonas: aquellas que lindan con las partes más claras del ramo. Así, gracias a este contraste, la tonalidad clara de las flores se ve realzada.

FASE 4:

EL ACABADO

10. Sólo al final del proceso cabe entretenerse en las zonas accesorias que rodean el centro de la composición. Es la escenografía del tema, que, aunque secundaria, merece su debida atención: las tarjetas y fotos que rodean el ramo se trabajan sin voluntad realista.

11. No es necesario ni aconsejable trabajar estos detalles con demasiado detenimiento, porque constituyen un aspecto meramente anecdótico de la obra: basta con sugerir caras y figuras para que la imaginación del espectador haga el resto.

12. La obra finalmente acabada. El dibujo es fruto de la observación cuidadosa y de la libre interpretación del artista. Ambos factores resultan imprescindibles, en su conjunción reside la clave del dibujo creativo.

- El dibujo de bodegones
- El dibujo del paisaje
- El dibujo de animales
- El dibujo de la figura humana

LOS

El último capítulo de este libro supone una puesta en práctica de los contenidos más importantes recogidos en las anteriores secciones, al tiempo que un repaso de las características y particularidades de los distintos temas artísticos.

El bodegón, el paisaje o la figura humana plantean problemas muy distintos porque sugieren nociones y sentimientos muy diferentes también. El espíritu que permite abordar uno de esos temas puede no ser el adecuado para afrontar otro. Además, un tema es un concepto general demasiado amplio; en él caben infinidad de variaciones significativas que son las que, en último término, atraen la atención del dibujante: el artista no dibuja el paisaje en general sino este o aquel paisaje en particular. Para aclarar todos los conceptos encerrados en estas consideraciones, el presente capítulo está profusamente ilustrado con obras que ponen de manifiesto las innumerables posibilidades contenidas en cada tema, así como con diversas secuencias paso a paso que analizan en detalle el desarrollo técnico de las mismas.

Cada tema de dibujo sugiere soluciones concretas y pide ser tratado según una técnica y un estilo determinados. Los distintos procedimientos de dibujo se ajustan mejor a unos temas que a otros, y es importante que el criterio del dibujante sea claro desde el principio para evitar tropiezos y pérdidas de tiempo innecesarias. Estas páginas pretenden ofrecer los suficientes elementos de juicio para que el artista base su elección en criterios sólidos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TEMAS DEL Dibujo

EL DIBUJO DE BODEGONES

La composición es un arreglo de los elementos del dibujo llevado a cabo de tal manera que de ello resulte un conjunto organizado, armónico y placentero a la vista. Un dibujo bien compuesto puede compararse a un edificio bien diseñado en el que todas sus partes (ventanas, columnas, cornisas, etc.) están integradas en el conjunto de la fachada con naturalidad. En los bodegones este arreglo comienza mucho antes de dibujar. El artista organiza el tema a su antojo eligiendo y combinando objetos. Ésta es una ventaja, excepcional entre todos los temas artísticos, de la que puede extraerse un gran partido.

David Sanmiguel, ***Vino y mandarinas***. Colección particular. El bodegón es, muy a menudo, una excusa para poner en práctica ideas de composición. Los objetos cotidianos son piezas de un juego abstracto.

Cuando un objeto simétrico (la mayoría de recipientes lo son) se representa aislado, es necesario desplazarlo de manera que su eje de simetría no coincida con el del papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

En los bodegones la composición comienza mucho antes de dibujar. El artista puede organizar el tema a placer eligiendo y combinando objetos.

LIBERTAD Y ASIMETRÍA

La asimetría ofrece una mayor libertad compositiva, la distribución de objetos es 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 más hacia la variedad, al movimiento y a la espontaneidad de la visión. Pero un exceso de diversidad puede desequilibrar, dispersar y afear el resultado de la composición.

La simetría de esta composición se halla sensiblemente rota por los desplazamientos de los objetos y la forma de los mismos. Obra de Esther Olivé de Puig.

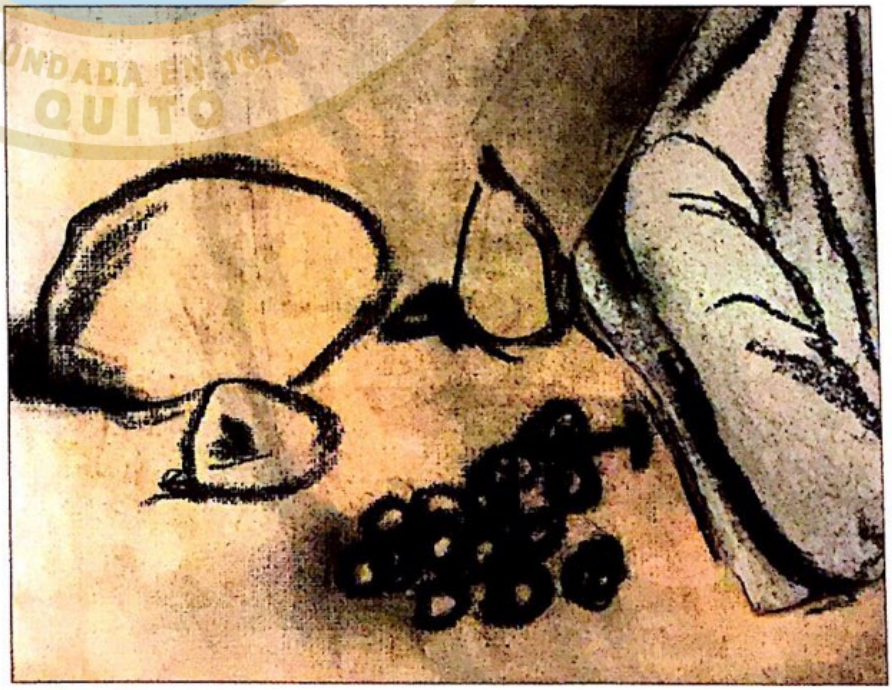
Dos objetos colocados en posiciones simétricas deben distinguirse claramente en su forma para no crear entre ellos una relación inexpresiva.

Orden del bodegón

El principio de unidad (simetría) y el principio de variedad (asimetría) son guías imprescindibles para abordar con unas mínimas garantías de éxito la composición y el dibujo de bodegones. Esto es especialmente aplicable a dibujos realizados en formatos convencionales, es decir, formatos estándar que no son ni muy alargados ni muy apaisados. La organización de los objetos debe acomodarse de tal forma que no quede demasiado estática ni excesivamente dispersa, teniendo siempre en mente el tamaño y el formato del papel.

Simetría y asimetría

El principio de simetría es un factor elemental en la composición. Se trata de un criterio de compensación y de equilibrio de las líneas y formas gracias al cual el dibujo 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.



Dispersión y asimetría total: el centro de la composición está vacío y la relación de unos objetos con otros es mínima. El aspecto de conjunto parece producto del azar.

Formas de organizar el bodegón

Al componer, los esquemas más sencillos son los más aconsejables, pues preservan la libertad del dibujante y se adaptan a casi cualquier motivo. 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 genéricas que aseguran la armonía del conjunto. No hay que olvidar que la composición está determinada por el formato del papel (apaisado, vertical, cuadrado), y que tal formato debe elegirse de acuerdo con la configuración de los objetos que integran el modelo.

Los bodegones organizados en composiciones ortogonales enfatizan la claridad espacial y el orden de "lectura" de cada elemento del dibujo. Obra de David Sanmiguel.

Composición ortogonal

La composición ortogonal organiza el dibujo a partir de un ángulo recto. Es 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. Suponen 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 que es susceptible de resolverse como zona secundaria de contrapeso y equilibrio para el motivo fundamental.

La ortogonalidad (la acusada presencia de verticales y horizontales) es sinónimo de estabilidad y sugiere calma y naturalidad.

COMPOSICIONES OVALADAS

El formato ovalado evoca el arte romántico 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 dibujarse a partir de óvalos que armonicen con el conjunto compositivo.

Esquema compositivo dominado por una total ortogonalidad y frontalidad.

Los bodegones agrupados alrededor de un objeto predominante suelen presentar composiciones dominadas por líneas diagonales.

Composición en diagonal

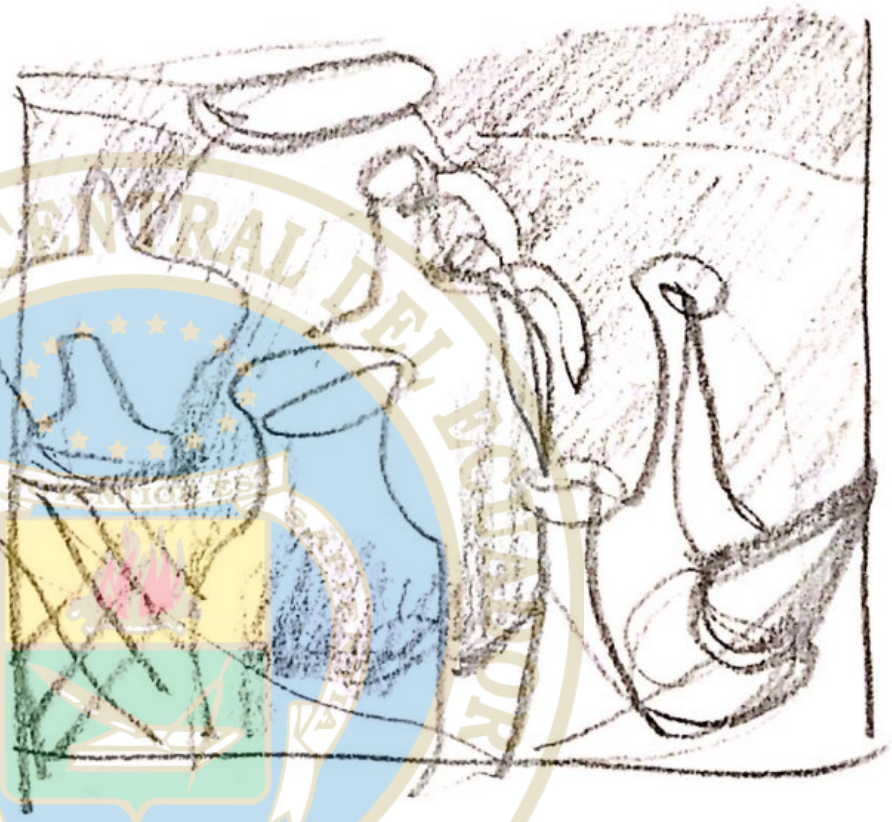
La profundidad y el dinamismo pueden obtenerse por medios estrictamente compositivos. El más sencillo y eficaz de ellos es la composición en diagonal. Las diagonales que cruzan una tela sugieren desplazamientos en profundidad. Son muy empleadas por los bodegonistas al adoptar un punto de vista bajo el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

Las composiciones en diagonal proyectan el bodegón en profundidad, traduciendo el avance hacia el interior en un desplazamiento de abajo arriba de lado a lado del papel.

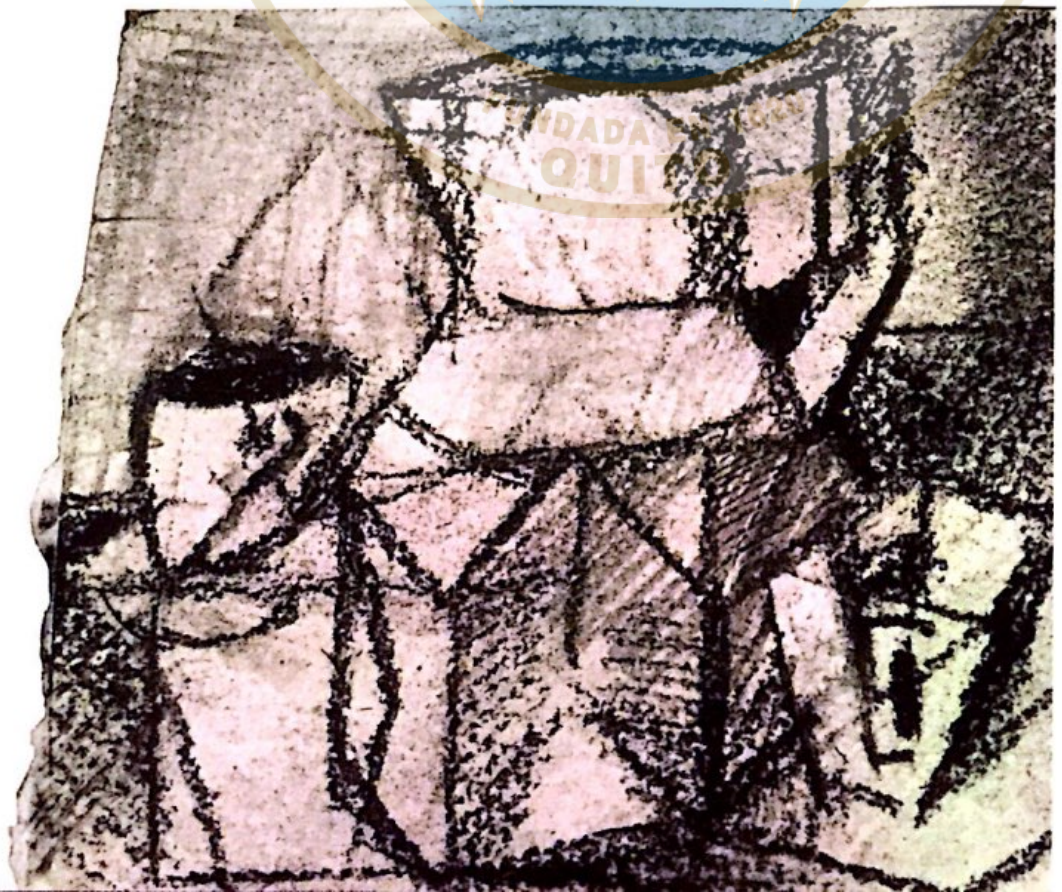
Esquema compositivo que combina la disposición diagonal con la clara presencia del ángulo recto.

Temas para la naturaleza muerta

Cualquier objeto cotidiano puede formar parte de una naturaleza muerta. Por eliminación, un bodegón podría definirse como cualquier cosa que no sea una figura ni un paisaje. Las agrupaciones contrastadas de elementos dispares pueden ser infinitas. Pero sí hay lugar a ofrecer algunas sugerencias de carácter general que pueden despertar la curiosidad y el interés del artista orientando sus pasos hacia temas que, de otra manera, le hubiesen pasado desapercibidos.



Una agrupación de recipientes puede ser interesante por sí misma más allá de criterios compositivos rígidos. Estas botellas de cristal crean un ritmo muy vivo de luces y sombras.



Un solo recipiente, si está expresado de manera esencialmente plástica, es suficiente para animar de un modo expresivo una composición.

ROPAS Y OBJETOS COTIDIANOS

Lo más cercano suele pasarnos inadvertido. Razón de más para que prestemos atención a esas cosas que nos rodean y que bien pueden convertirse en un excelente motivo para dibujar. Nuestras prendas (los zapatos sobre todo), los objetos que utilizamos a menudo (maletas, paraguas, etc.), los juguetes, la decoración de la casa, etc. Basta con mirar a nuestro alrededor para descubrir verdaderos bodegones listos para ser dibujados.

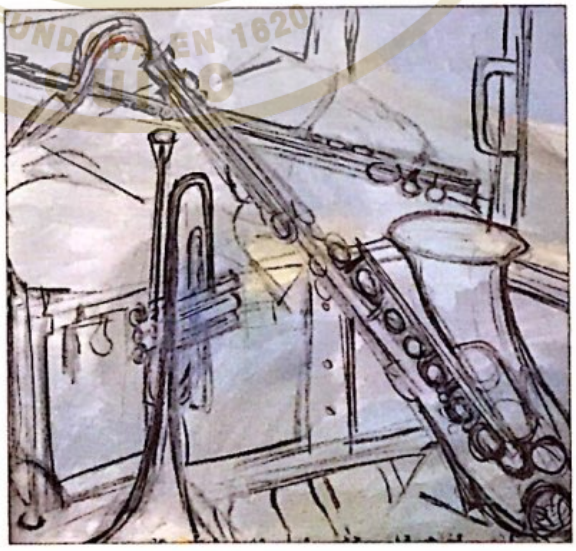
Alimentos y recipientes

Las frutas no son el único alimento susceptible de ser representado en un bodegón, un paseo por un mercado bien surtido puede constituir toda una revelación. La disposición de las carnes, los pescados, las verduras y, naturalmente, también las frutas 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 que tienen los distintos alimentos frescos no deja indiferente a ningún artista.

Los alimentos, las frutas en particular, son motivos recurrentes en el bodegón clásico. Pero incluso temas tan frecuentados pueden adaptarse y renovarse de acuerdo con una moderna sensibilidad artística. Dibujo de Esther Olivé de Puig.

Instrumentos musicales

Son un motivo clásico en un sinfín de naturalezas muertas llevadas a cabo por los más diversos artistas. Su atractivo indiscutible reside en la variedad y elegancia de sus perfiles, tonalidades y materias (metal, madera, marfil, etc.). La mayoría de los instrumentos musicales clásicos, especialmente los de cuerda, podría ser motivo suficiente para una hermosa naturaleza muerta. Incorporando alguno de ellos en una composición, el tema gana complejidad y también significación, ya que, tradicionalmente, estos elementos han servido de emblema o símbolo de la sensibilidad artística.



Los instrumentos musicales son un excelente tema para un bodegón. Aquí, se emplearon instrumentos metálicos de contornos afilados y tonalidad fría y brillante.

El bodegón con 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 en la manera canónica: encajado geométrico, perfilado de los contornos y sombreado. Sin embargo, la peculiar consistencia de los pétalos y las hojas sugiere maneras más libres y espontáneas en manos del artista con experiencia.

Las flores se bastan como elemento único de una composición. Su enorme diversidad de formas, tamaños y colores suple la parquedad de objetos y la sencillez compositiva que caracterizan a obras como ésta, de Esther Olivé de Puig.

Aunque puedan tener un papel secundario en una composición, las flores adquieren protagonismo como elemento vivo dentro de la naturaleza muerta.

El color de las flores puede evocarse mediante los valores tonales propios del dibujo monocromo o del dibujo realizado, como aquí, con sólo tres colores.

Forma y contorno

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 a fin de que la forma y el relieve queden realzados por contraste. En el proceso de encaje y dibujo, este oscurecimiento puede consistir, simplemente, en insistir en las líneas básicas del encaje hasta rodear la forma de una zona oscura sobre la que destaquen los pétalos.

Grafismos

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 a una agrupación más o menos ordenada de grafismos realizados con fantasía y buen gusto. La libertad de la línea sugiere muy bien la calidad vegetal de los tallos, las hojas y demás detalles de las flores. Los medios más adecuados para este tratamiento son los que permiten mayor precisión y libertad de trazo: plumas, plumillas, rotuladores y todo tipo de instrumentos de rotulación y escritura.

La libertad en la línea, la mancha y la realización en general son siempre buenos aliados en el dibujo de flores.

Las flores invitan a poner en práctica toda la fantasía gráfica que el dibujante sea capaz de desarrollar: arabescos, tramados libres, trazos en múltiples direcciones, líneas suaves, manchas, etcétera.

Una composición en friso

Éste va a ser un dibujo sencillo en cuanto a la representación general del tema, pero muy elaborado en su acabado y resolución final. Se trata de una naturaleza muerta ordenada en una composición en friso. No es un friso real por cuanto que no es una banda que se extiende a lo largo, pero sí es una disposición típica de desarrollos horizontales. Esto se verá con claridad en los primeros momentos del trabajo, cuando se muestre el planteamiento compositivo.

EL MODELO

Unas calabazas y una ristra de ajos sobre una alacena. Un tema tradicional organizado de una manera también tradicional. Además, la iluminación fuertemente direccional crea una atmósfera barroca y claroscurista muy afín al espíritu del tema.

FASE 1:

PLANTEAMIENTO COMPOSITIVO

1. Primero se realiza un dibujo de la forma general de los objetos del bodegón. Se trata más de un ajuste del esquema compositivo en friso que de una representación detallada de los objetos.

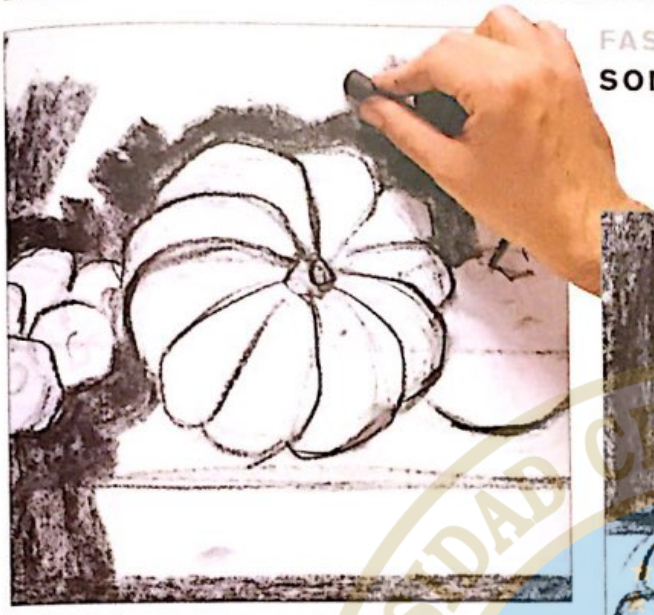
2. Se dibuja la calabaza como una esfera perfecta sobre la que después se dibujan los volúmenes partiendo de líneas meridianas trazadas sin ningún afán geométrico y a distinta distancia unas de otras.

3. A continuación se aprieta el trazo un poco más para dar cuenta de los perfiles reales de los objetos. No hay que llegar al mínimo detalle, pero sí es conveniente que todos los elementos se distingan con claridad.

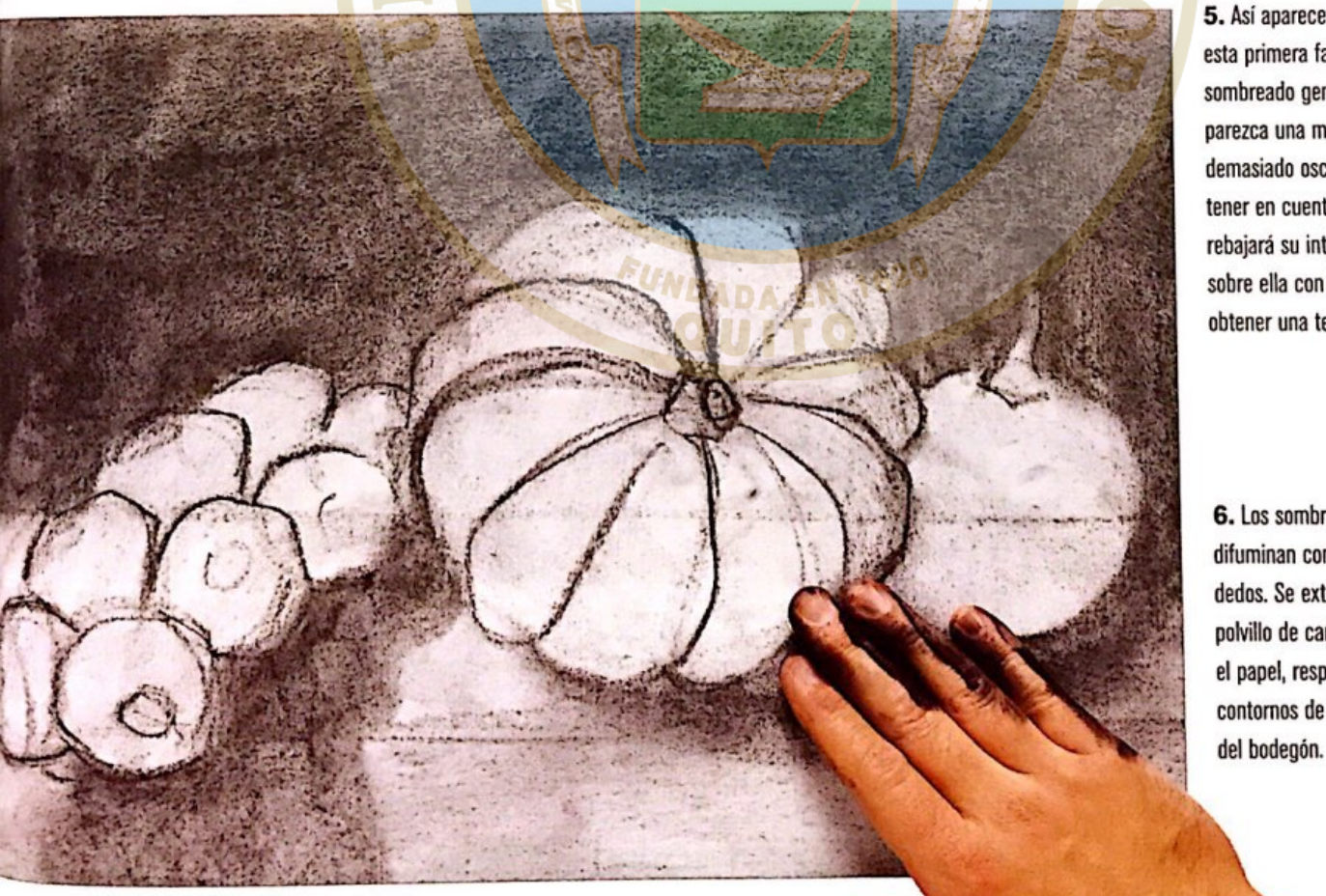
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FASE 2:

SOMBREADO GENERAL



4. Se cubre todo el fondo con una gran mancha de carboncillo. Hay que trabajar con soltura, frotando la barra plana sobre el papel hasta obtener una intensidad de tono considerable.

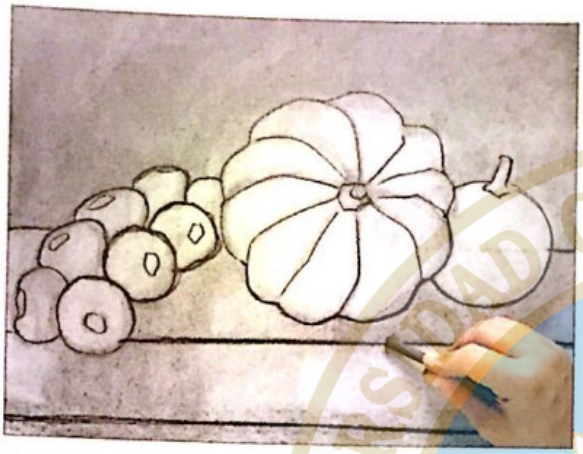


5. Así aparece el dibujo en esta primera fase de sombreado general. Aunque parezca una mancha demasiado oscura, hay que tener en cuenta que se rebajará su intensidad al frotar sobre ella con la mano para obtener una textura esfumada.

6. Los sombreados se difuminan con la yema de los dedos. Se extiende bien el polvillo de carbón sobre todo el papel, respetando los contornos de los elementos del bodegón.

FASE 3:

AJUSTE DE LOS VALORES



7. En el presente estado se ve cómo el difuminado del carboncillo ha creado un lecho tonal sobre el que es mucho más agradable trabajar y donde resulta más fácil calcular las distintas intensidades de las sombras. Tras los difuminados, hay que repasar las líneas de nuevo.

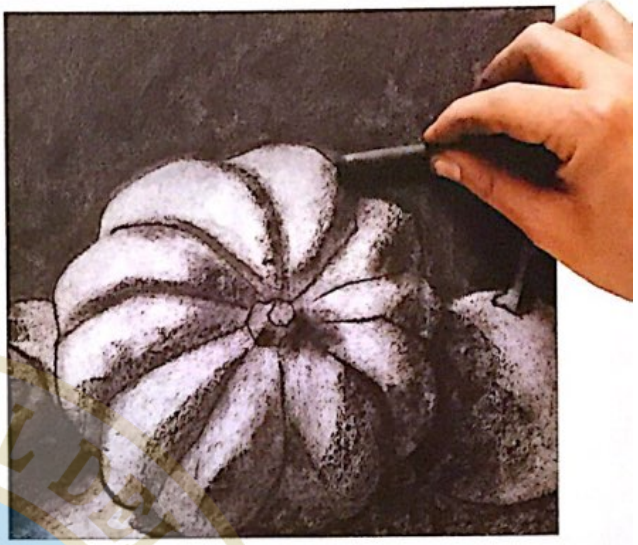
8. Este nuevo sombreado tiene ahora un sentido más realista y representa las sombras propias y proyectadas de los elementos. El proceso ha sido idéntico al anterior, sólo que ahora hay que cuidar de la forma de las manchas.

9. Las sombras que se acaban de trazar deben difuminarse de nuevo, pero en esta ocasión hay que cuidar de que modelen los volúmenes de las calabazas y de los ajos.

FASE 4:

EL PLENO CLAROSCURO

10. Tras modelar cada elemento de la obra, se oscurece definitivamente el fondo de la composición empleando una barra de carbón aglutinado, de trazo mucho más denso y oscuro que la del carboncillo convencional.



11. Hay que apurar bien los contornos para que el claroscuro resulte eficaz. Las zonas de contraste máximo deben oponer el negro máximo al blanco más limpio.

12. Para reforzar al máximo los contrastes, se han limpiado las partes iluminadas de las calabazas y los ajos con una goma de borrar de caucho. La obra acabada muestra el aspecto imponente de las naturalezas muertas barrocas.

EL DIBUJO DEL PAISAJE

El arte del paisaje es la expresión del todo de la naturaleza mediante algunas de sus partes. Esto es aplicable a la pintura y al dibujo; ambas actividades están regidas por un mismo principio básico que gobierna el paisajismo: recrear un sentimiento de la naturaleza dando prioridad a un limitado conjunto de aspectos que el artista juzga significativos, o que se imponen como fundamentales en su imaginación. Esa selección de aspectos es el factor decisivo y debe basarse en la experiencia y en el conocimiento de los medios de expresión propios del dibujante de paisajes.

Tiziano Vecellio (1480-1576), ***Escena pastoril.***
J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.). El paisaje clásico es siempre un contrapunto secundario de un tema principal. En este caso, el tema principal (aparentemente mitológico) es una excusa para el desarrollo de una visión paisajística idealizada.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

El paisajista recrea un sentimiento de la naturaleza dando prioridad a un limitado conjunto de aspectos significativos y soslayando otros.

Selección y combinación de elementos

El dibujo de paisaje se basa en la selección y combinación de elementos significativos del motivo, alterándolos más o menos en su tamaño y forma según un principio compositivo concreto. Esto podría resumirse fácilmente diciendo que todo paisaje dibujado es una interpretación libre del motivo, como lo es, de hecho, toda obra artística. En la práctica del dibujo de paisaje todo esto se traduce en el énfasis de algunos aspectos, la atenuación de otros y la supresión de algunos. Esos aspectos pueden ser elementos concretos del panorama, sombras, extensiones, etc. Esto puede llevarse tan lejos como se desee hasta hacerse un deliberado ejercicio de composición autónoma a partir de algunos datos reales.

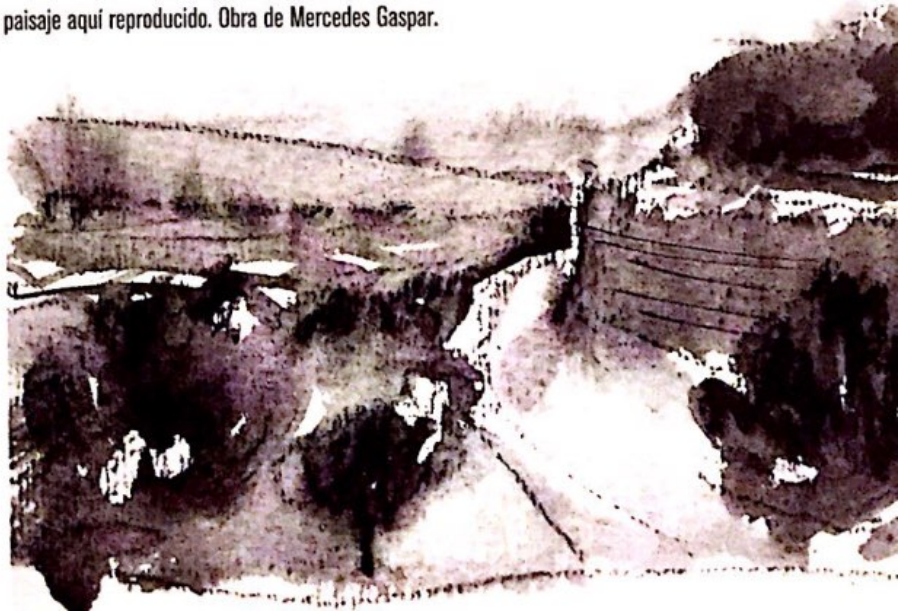
Paul Cézanne, *Paisaje de Provenza*. Kunstmuseum (Basilea, Suiza). El paisaje impresionista se basa en el registro de sensaciones de luz y sombra en apariencia inconexas que no coinciden con el perfil habitual de los objetos propios del paisaje.

Dibujo impresionista y dibujo constructivo

El dibujo al aire libre favorece el paisaje basado en la fresca captación de los aspectos fugaces del motivo elegido. Un dibujo, en suma, basado en los principios de la práctica impresionista. La manera del paisaje compuesto o constructivo estaría más emparentada con la pintura abstracta de libre inspiración donde el artista puede combinar recuerdos del paisaje con percepciones reales sin atenerse a la descripción realista. Por lo demás, es cierto que el paisaje compuesto no favorece la captación fresca de los aspectos fugaces del motivo, pero ofrece una alternativa interesante a los pintores que gustan de elaborar sus obras en el estudio a partir de notas del natural, o incluso a aquellos paisajistas que comienzan su cuadro frente al motivo y lo terminan en el estudio.

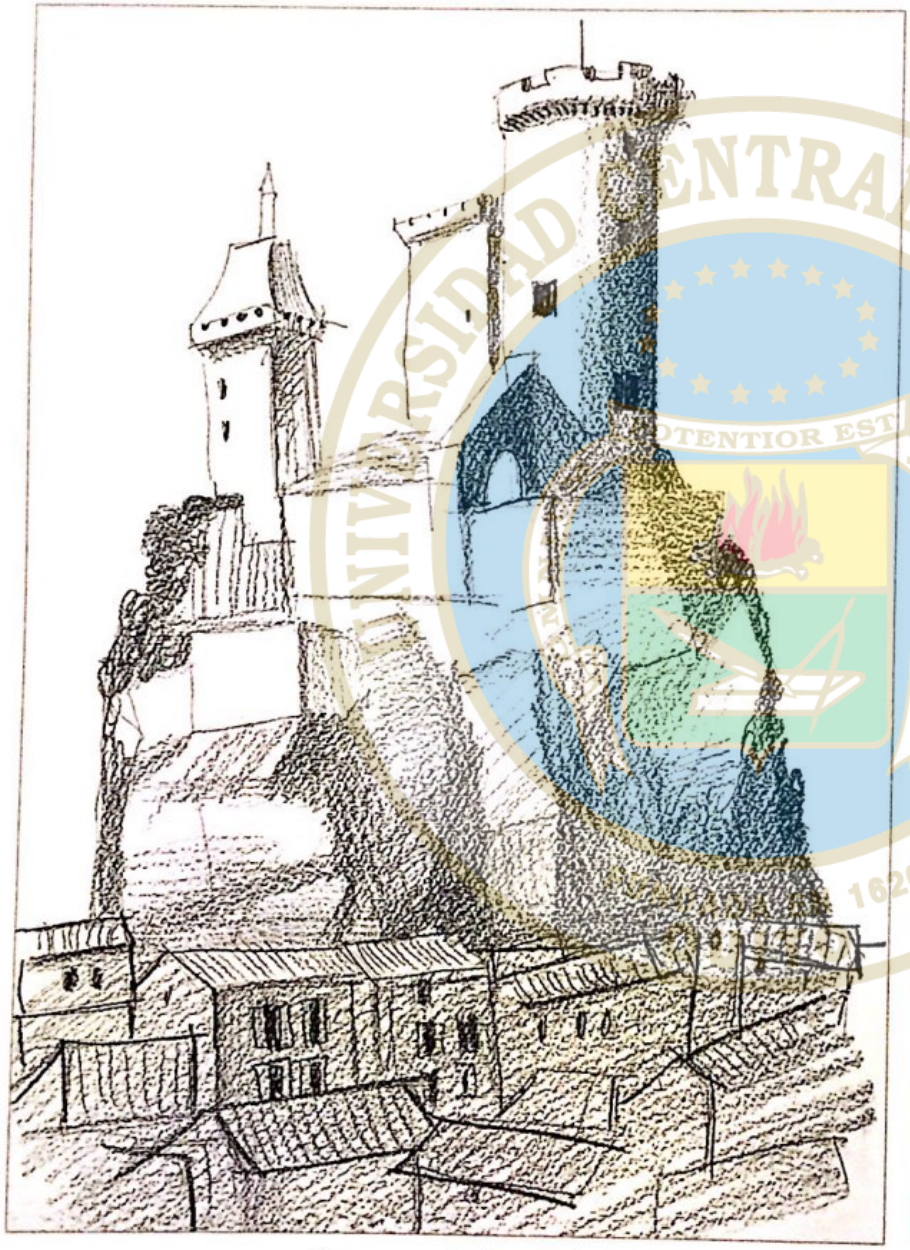
Georges Seurat, *Casa junto a un río*. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, (EE.UU.). El paisaje constructivo busca la claridad formal sacrificando los detalles y los juegos momentáneos de luz: contrastes nítidos y juego de líneas bien perfiladas.

El paisajista moderno puede optar por una de las posibilidades típicas del dibujo de paisaje (o bien una combinación de ambas) para conseguir una unidad atmosférica como la que muestra el paisaje aquí reproducido. Obra de Mercedes Gaspar.



La composición del paisaje

El paisaje no es una unidad abarcable en una sola mirada sino un espectáculo continuo sin límites definidos. El dibujante debe crear esos límites decidiendo qué fragmento de los muchos que se ofrecen a su mirada es el más significativo o el que mejor se adapta a sus intenciones. Encuadrar es decidir los límites del dibujo de acuerdo con criterios de composición, es decir, considerando el orden y la armonía entre los diversos elementos elegidos.



Componer es seleccionar y seleccionar implica descartar o eliminar. En el momento que se opta por un aspecto particular del paisaje haciendo abstracción del resto, se está realizando un verdadero ejercicio de encuadre y composición. Obra de David Sanmiguel.

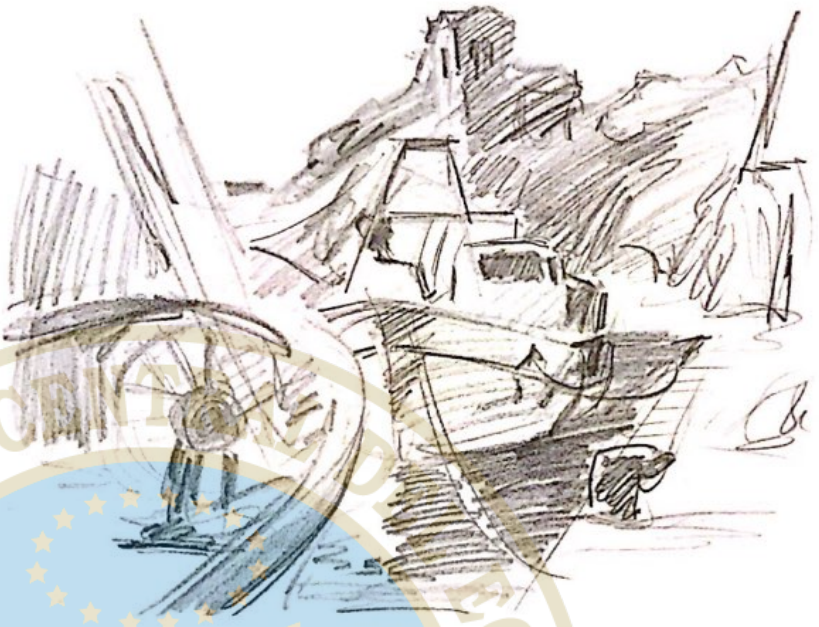
El encuadre

Del encuadre depende gran parte del atractivo de un dibujo, dado que todo paisaje siempre ofrece un aspecto característico, una faceta más relevante y de mayor interés que las demás. Según el paisaje ante el que el dibujante se sitúe, esos encuadres podrán ser verticales u horizontales, cuadrados o alargados; la decisión depende de los elementos elegidos: los motivos aislados (árboles, edificios, etc.) suelen resolverse mejor mediante encuadres verticales, mientras que los encuadres apaisados responden a panorámicas más extensas y profundas.

El encuadre del paisaje no debe necesariamente incluir aspectos sobresalientes del panorama. Buscando rincones disimulados en el conjunto se pueden obtener resultados tan interesantes como intentando representar grandes panorámicas. Obra de David Sanmiguel.

ENSAYOS PARA EL ENCUADRE

Encuadrar un tema de paisaje suele ser sinónimo de simplificación. El paisaje tal como se nos ofrece en un principio es demasiado prolijo en detalles y aspectos contradictorios y es necesario suprimir todo aquello que reste claridad a nuestra obra. Para conseguirlo, nada mejor que abocetar diversos encuadres más y más sintéticos de un mismo motivo.



Primeros planos, planos secundarios, perspectivas... Todos estos aspectos son fruto de la elección de un encuadre y de la colocación del artista frente al motivo. En este dibujo, el fragmento de barco visible a la izquierda de la composición enfatiza el primer plano de la escena.

Ganar distancia

Para la elección de un buen encuadre es fundamental distanciarse del paisaje a fin de dominar sus diversas facetas. Un panorama amplio y sin demasiados obstáculos visuales interpuestos permite al artista decidir con mayor claridad cuál es su aspecto más atractivo. Normalmente, esto supone situarse en lugares elevados que permitan abarcar gran cantidad de espacio de un solo vistazo. Una vez decidido el encuadre, el dibujante dispone de toda la libertad para realzar, aumentar, disminuir o suprimir cualquiera de sus componentes.

La mayoría de las veces el encuadre no se ajusta en un primer momento, sino que es fruto del estudio del motivo por medio de sucesivos apuntes.

El punto de vista y el horizonte

La presencia del horizonte es uno de los aspectos fundamentales de la representación del paisaje. Así como en el resto de temas artísticos el horizonte constituye un factor normalmente implícito, no visible ni representable, en el paisajismo el horizonte es un elemento real, más o menos definido pero siempre presente, que determina la profundidad espacial del tema y condiciona la composición entera del dibujo. La elevación de la línea o el contorno del horizonte condicionan la amplitud del paisaje y el tipo de dibujo al que el artista se debe aplicar.

Rembrandt (1606-1669), *Velero en un horizonte abierto*. J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU).
El paisaje holandés clásico se caracteriza por horizontes bajos. La línea del horizonte cobra una importancia absoluta y frente a ella el resto de elementos tienen una importancia secundaria.

El horizonte del paisaje raramente es una línea recta. Su ondulación se repite en distintos términos por la progresión de los planos. Estas repeticiones son un factor rítmico y compositivo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

EL HORIZONTE COMO LÍNEA COMPOSITIVA

Sea cual fuere la posición del dibujante frente al paisaje, en el dibujo conviene evitar que el horizonte divida el papel en dos mitades iguales porque introduce una simetría rígida y estática. Es aconsejable colocar la línea algo por encima o algo por debajo de la mitad horizontal de la hoja de papel.

Horizonte bajo

La organización del espacio del paisaje puede comenzar a plantearse a partir de la línea del horizonte. Una línea de horizonte baja no permite una continua alternancia de términos o planos: en pocos términos llegamos al cielo. El recurso espacial de un paisaje de horizonte bajo está en el contraste de tamaños de los árboles, las colinas o los edificios. En estos dibujos el cielo adquiere la máxima importancia. En paisajes de horizonte bajo, los árboles, las colinas y los edificios adquieren un aspecto monumental y se perciben en toda su dimensión. Estos paisajes evitan las grandes perspectivas panorámicas y se adaptan mejor a formatos muy apaisados.

Los paisajes de horizonte alto permiten desarrollar muchos aspectos compositivos y espaciales jugando con la abundancia de términos que pueden abarcarse desde el primero hasta el último plano.

La línea del horizonte puede desaparecer por efecto de la perspectiva atmosférica que difumina los límites y funde el terreno con el cielo.

En algunos paisajes el horizonte está más allá de los límites superiores del encuadre. Se trata de un horizonte implícito que deja todo el espacio del dibujo como una zona susceptible de llenarse por completo.

Horizonte alto

El horizonte alto da pie a desarrollar el tema en toda la superficie del papel. Corresponde, por lo general, a un punto de vista elevado y a una visión en picado. Favorece un estilo descriptivo que individualiza cada uno de los accidentes del terreno, que multiplica los términos y que extiende el panorama en grandes distancias. El horizonte puede elevarse hasta el mismo límite superior del papel, anulando prácticamente el cielo.

El paisaje en síntesis

Todo tema de paisaje puede reducirse a un encaje compositivo simple que sintetice los rasgos básicos del motivo. Lo habitual es realizar estos esquemas previos de una manera lineal, es decir, repartiendo de forma ordenada sobre el papel las líneas básicas del motivo según los principios compositivos básicos antes discutidos: evitar la simetría, ajustar la línea del horizonte atendiendo a la dirección normal de la mirada, equilibrar los pesos, etcétera.

En todo paisaje se encuentran direcciones lineales que organizan la composición y que sirven como andamiaje lineal para la síntesis del conjunto.

Las copas de los árboles y la vegetación en general requieren siempre una labor de síntesis que resuelva el problema de la representación de agrupaciones de formas muy menudas. En este dibujo, David Sanmiguel ha realizado una síntesi con manchas de tinta.

Perfiles y direcciones

Las formas del paisaje pueden reducirse a una agrupación de perfiles sencillos dibujados con rectas y curvas simples. Elaborar un dibujo procediendo de lo sencillo a lo complejo es la manera correcta de trabajar. No deberíamos incluir ningún detalle en el dibujo antes de haber repartido sobre el papel los perfiles más significativos de todo aquello que vayamos a representar. Además, todos estos perfiles deben estar referidos a un punto o centro de interés concreto, que puede ser un árbol, una nube, un edificio o cualquier otro elemento. Así, se consigue una jerarquía en el dibujo y no un simple apelmazamiento de trazos.

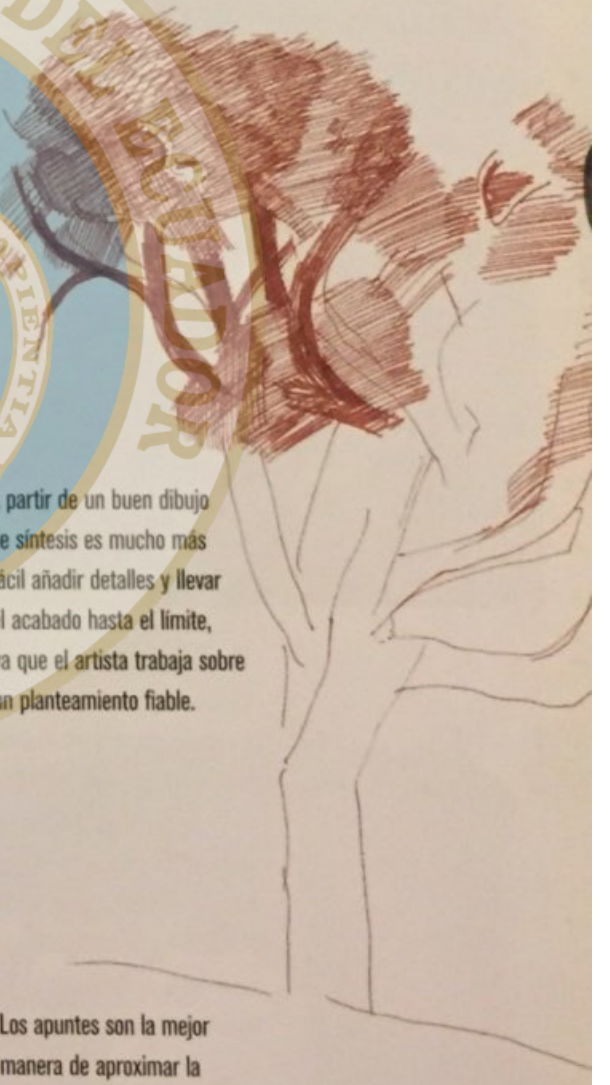
PAISAJE LINEAL

Cuando se trabaja sin otra ayuda que la línea, el dibujo adquiere una cualidad ordenada y sobria que tiene implícita la idea de composición: las formas son esquemas al tiempo que elementos del paisaje y las relaciones entre líneas compositivas se hacen completamente explícitas.

La síntesis de un paisaje puede ser una interpretación puramente gráfica de sus aspectos relevantes. Este dibujo, Esther Olivé de Puig convierte los árboles en signos y esquemas que conforman una especie de escritura dibujada.

Agrupaciones y distribución de las formas

No es aconsejable que el centro de interés del dibujo se halle en medio del mismo, porque es ahí donde la mirada se dirige en primer lugar; desplazándolo a un lado conseguimos equilibrar esa atracción visual e introducimos amenidad e interés. Siguiendo la trayectoria normal, lo lógico es que ese centro se encuentre desplazado algo hacia la izquierda respecto al centro del papel.



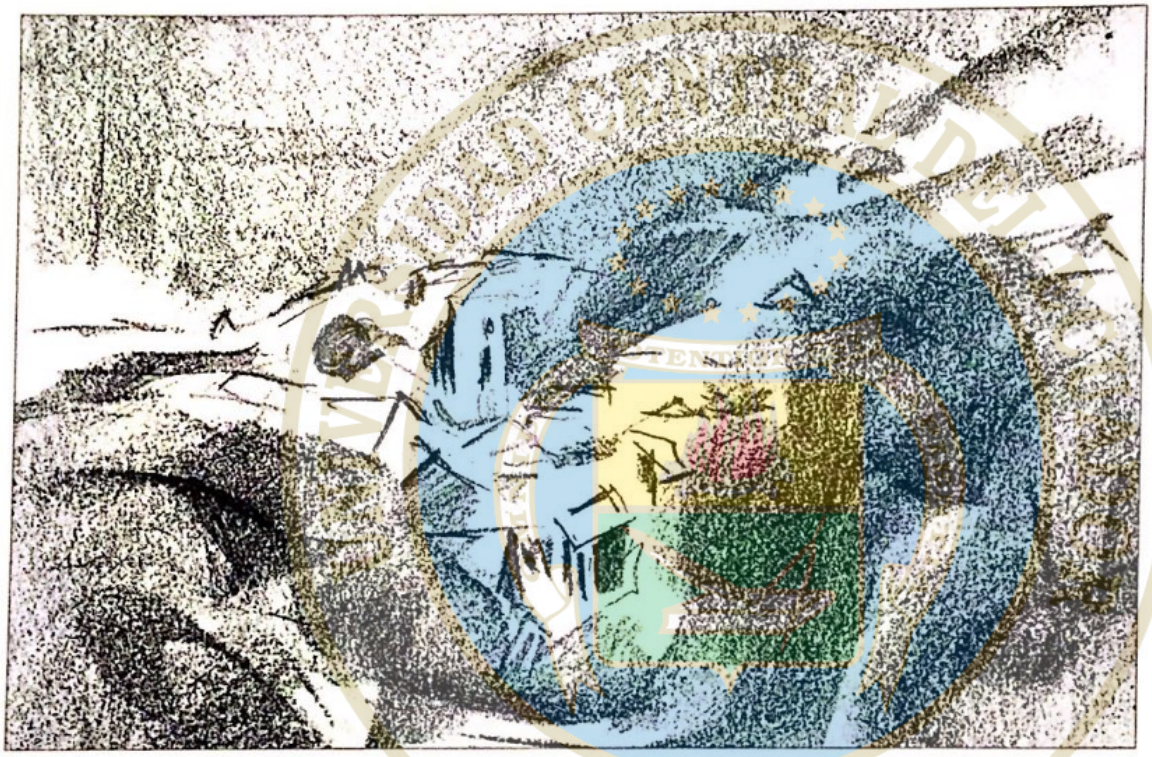
A partir de un buen dibujo de síntesis es mucho más fácil añadir detalles y llevar el acabado hasta el límite, ya que el artista trabaja sobre un planteamiento fiable.

Los apuntes son la mejor manera de aproximar la síntesis del dibujo: variantes, combinaciones, cambios y todo tipo de iniciativas creativas se dan cita en estos trabajos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

El dibujo del cielo

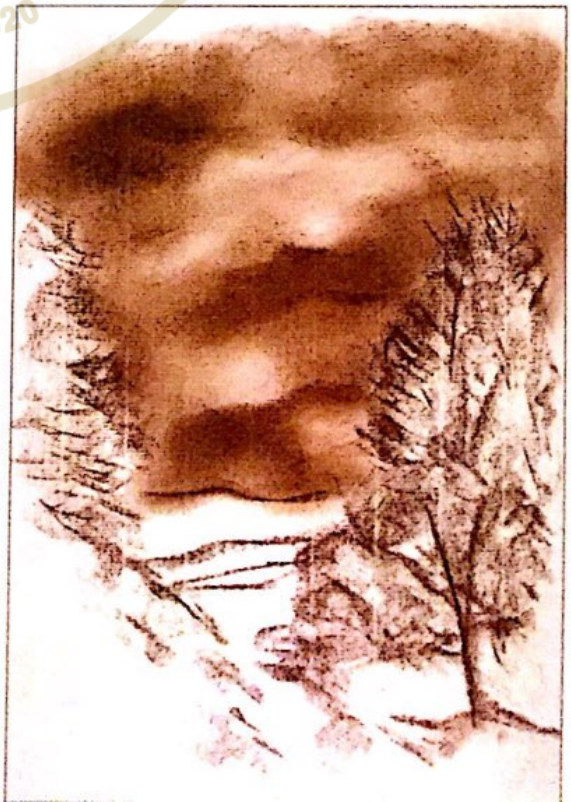
El espacio del cielo, si dejamos de lado las nubes, es sólo espacio, es decir, un vacío donde no cabe representar nada. Esto, más que facilitarle las cosas al paisajista, se las complica, pues ese espacio vacío no puede poblarse a su conveniencia como ocurre con las demás zonas del paisaje. Los vacíos de un dibujo son decisión del artista; el vacío del cielo, en cambio, se lo impone el paisaje. Ante este hecho, el artista puede optar por diversas soluciones: oscurecer o aclarar el cielo para crear contrastes, realizar degradados, etcétera.



El cielo debe ser un valor entre los demás valores que componen un paisaje. Su tonalidad debe estar correctamente armonizada con el resto independientemente de la luminosidad y los sombreados presentes en las distintas masas del panorama.

Equilibrio de tonos

El contraste entre los trazos y las manchas del paisaje contra el espacio del cielo puede funcionar si el dibujante tiene el cuidado de dejar espacios sin dibujar también en la tierra, espacios que aligeren las manchas inferiores para restarle pesadez. Si la zona terrestre es muy oscura, el artista está obligado a oscurecer también, aunque sea ligeramente, el cielo para crear una relación de tonos y una armonía general.



El oscurecimiento del cielo en contraste con la claridad del paisaje es una opción interesante que da dramatismo a la representación.

EL DIBUJO DE LAS NUBES

Las nubes son una de las mejores excusas que brinda el paisaje al artista para que dé rienda suelta a su inventiva gráfica. Su forma cambiante y vaporosa no se deja cerrar firmemente en contornos estables y permite alternar trazos, manchas y difuminados con entera libertad. Sin embargo, hay que fijar desde el principio del trabajo algunos perfiles concretos de nubes para que su representación no recaiga exclusivamente en la fantasía del artista y la obra resulte incoherente.

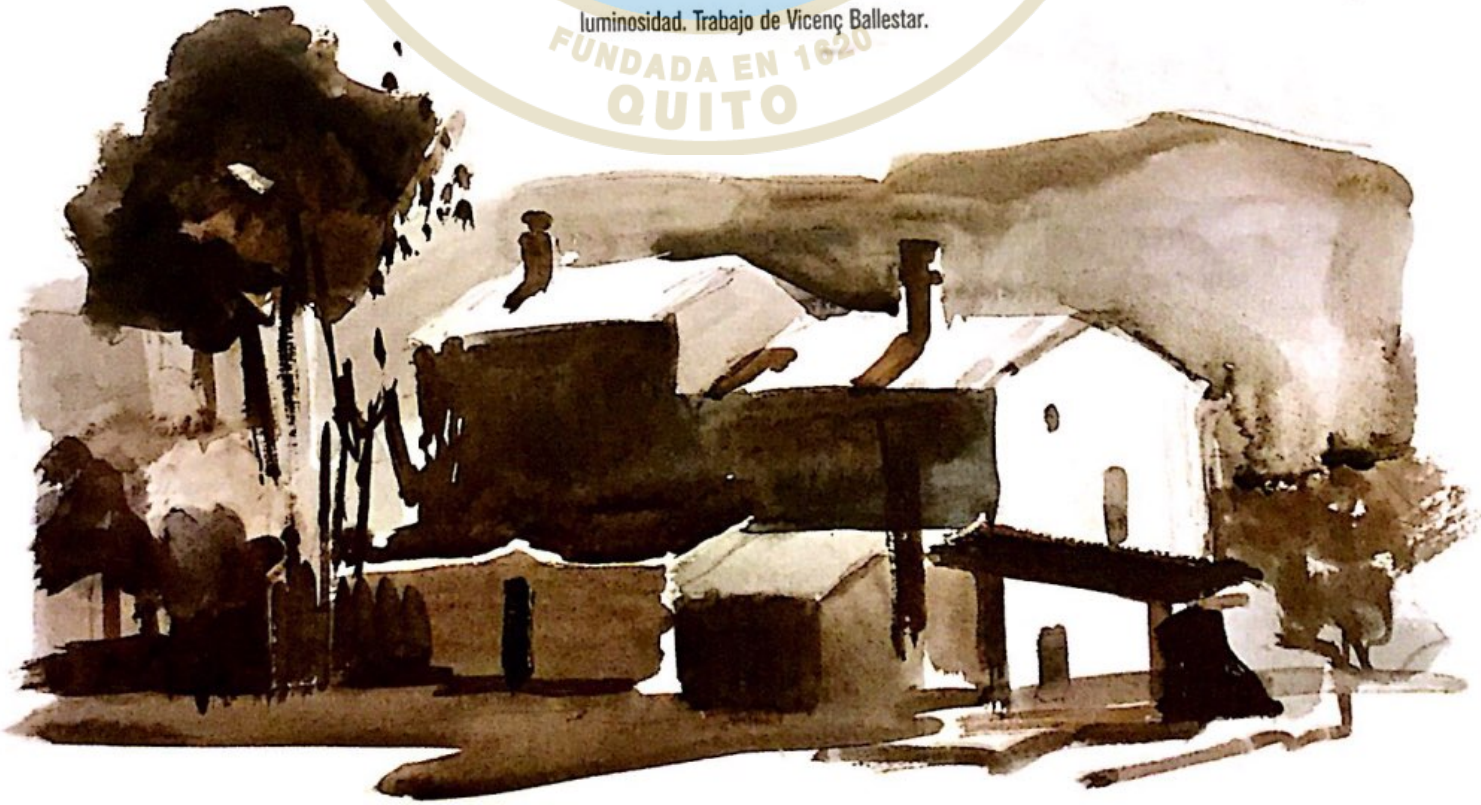
Las nubes son masas, volúmenes independientes que deben resolverse como formas contrastadas contra la tonalidad general del cielo, oscureciendo ésta para realzar su blancura.

Degradados

Siempre que se desee un dibujo tonalmente compacto, lo más lógico es realizar un ligero degradado en el cielo. Es importante que ese degradado sea más claro en la zona inferior, cercana al horizonte, que en la zona superior, ya que así es como suele presentarse en la realidad. Este recurso permite no sólo una armonía general sino también una sensación lumínica convincente.

En esta aguada las manchas del cielo y del paisaje se confunden. El espectador debe discernir entre unas y otras reconstruyendo en su imaginación la disposición de cada parte en el conjunto.

En esta aguada, el plano del cielo se ha resuelto extendiendo una mancha muy suave de tonalidad fría que contrasta vivamente con la oscuridad del paisaje, creando un efecto de luminosidad. Trabajo de Vicenç Ballestar.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

El dibujo del agua

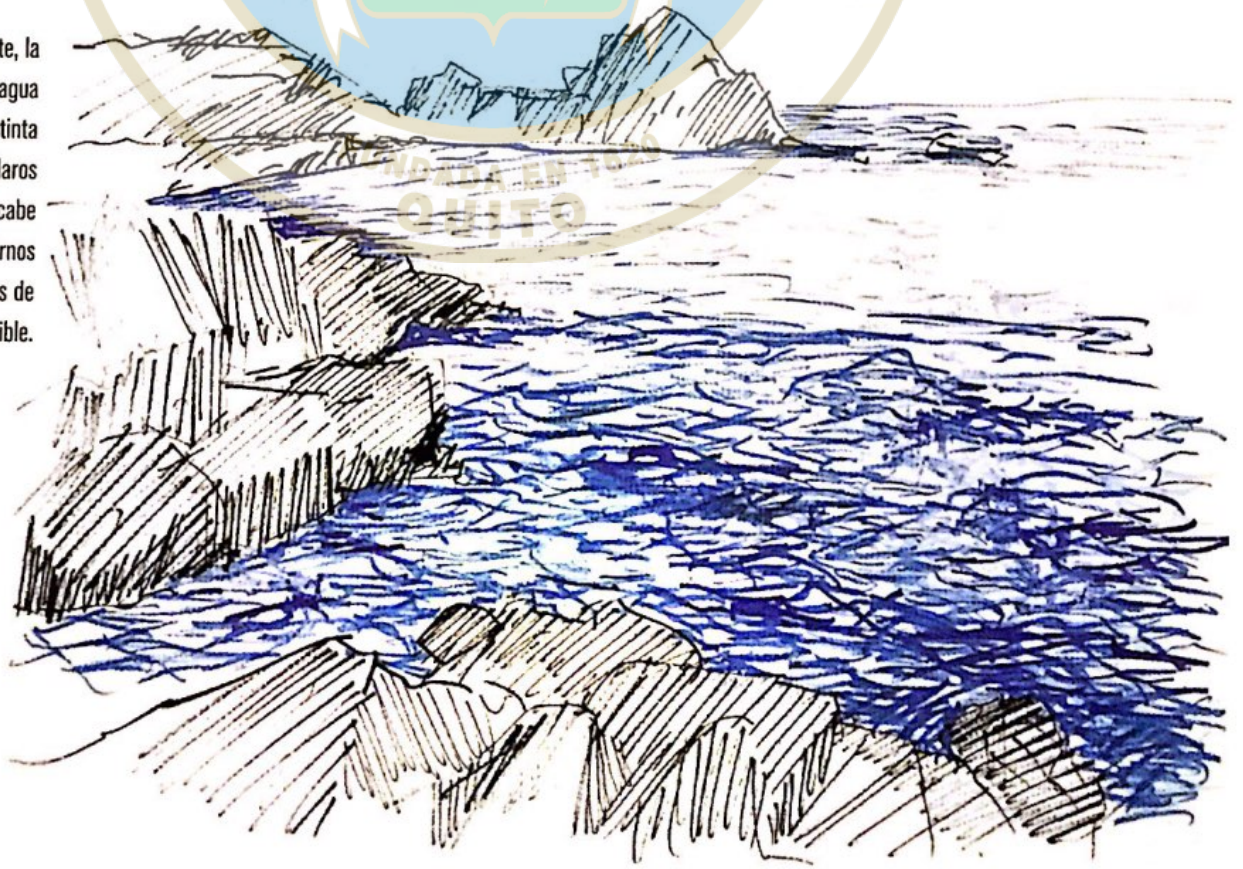
La representación del agua depende por entero de la valoración, la distribución ajustada de luces y sombras, los contrastes rítmicos entre los tonos claros y los tonos oscuros. En esta aguada de Mercedes Gaspar estos factores se hallan resueltos de manera magistral.

La forma de la superficie del agua se manifiesta en el oleaje que distorsiona las imágenes reflejadas sobre ella y las convierte en un triturado de luces y sombras. Este oleaje se puede representar con facilidad mediante trazos o pequeñas manchas, los cuales serán más densos cuanto más oscuro sea el reflejo, y más amplios cuanto más cerca del primer plano se encuentren. Esto significa que los trazos serán más menudos cerca del horizonte, ya que representarán olas muy alejadas de nuestro punto de vista. Es aconsejable no tomar una actitud demasiado sistemática y prestar atención a la apariencia del agua en cada caso.

Los arabescos lineales

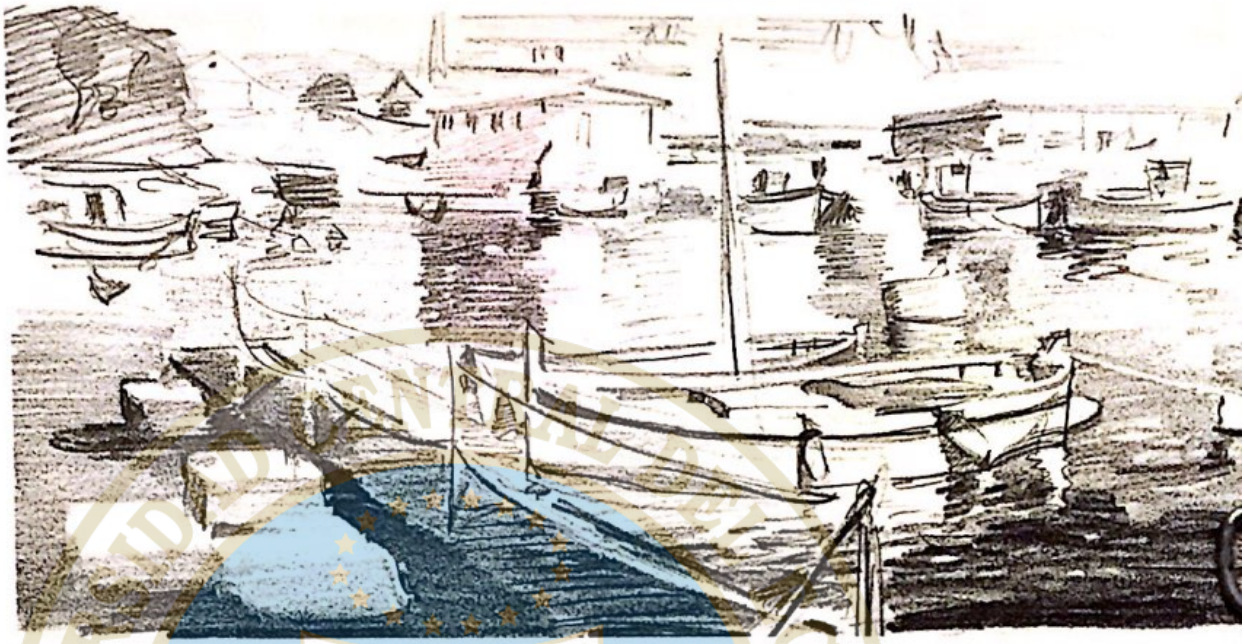
Los arabescos son filigranas lineales o trazos curvados rítmicamente en distintas direcciones. Su fin último es crear una sensación de movimiento armónico que sea, a la vez, representación y ornato de la obra. En el paisaje, el agua evoca los más ricos arabescos y el artista puede aprovechar esta circunstancia para dar rienda suelta a su fantasía sin olvidar el punto de partida. Por lo general, los arabescos deben acompañar a otros medios lineales (los propios de la representación de objetos sólidos) que darán firmeza y solidez a la representación del agua.

Gráficamente, la representación del agua implica tramas de distinta densidad sin cortes claros entre ellas, ya que no cabe distinguir perfiles ni contornos concretos, ni cerrar formas de manera reconocible.



LOS REFLEJOS

Los objetos del paisaje están siempre iluminados desde arriba; los reflejos de esos objetos muestran la parte inferior de los mismos (invierten su imagen) y, por lo tanto, la parte menos iluminada. De esto se deduce que los elementos reflejados son, en el paisaje, necesariamente más oscuros que los elementos reales. Y serán más oscuros cuanto más alto sea nuestro punto de vista, es decir, cuanto más elevado se encuentre el punto de vista respecto al plano del agua.



Los reflejos sobre el agua repiten las formas del paisaje de un modo desfigurado, pero sus valores deben establecerse con claridad y discernimiento para no caer en la confusión. Dibujo de Óscar Sanchís.

Los brillos

Son para el dibujante zonas del dibujo dejadas en blanco. La distribución de esas zonas debe hacerse de acuerdo con la lógica del oleaje. Así, las zonas de brillo deben ser mucho más amplias en los primeros planos que en la distancia, ya que también las olas ofrecen superficies más amplias. Gráficamente, la resolución es análoga a la indicada a propósito de la representación del oleaje en general.

Los fuertes contrastes de tonos son la clave del atractivo en la representación de la superficie del agua. Las manchas sinuosas deben interrumpirse por apariciones del blanco del papel. Obra de Vicenç Ballestar.

En este estudio de composición, la superficie del agua queda explicada sintéticamente por los fuertes contrastes entre las manchas de la aguada y el blanco del papel.

Cielo y atmósfera en un paisaje

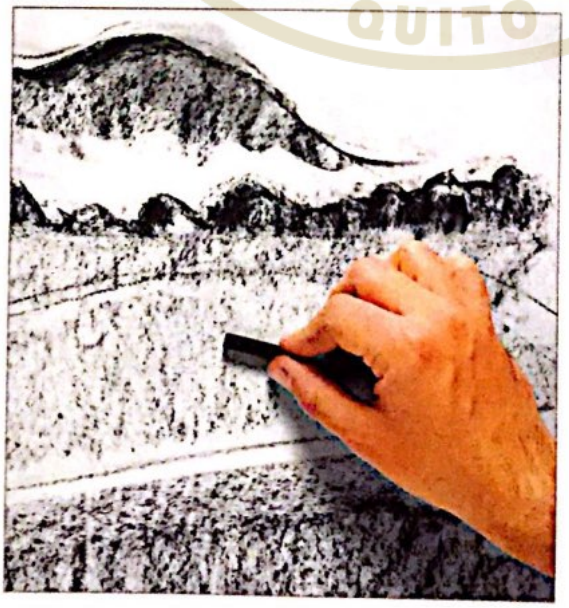
Una amplia panorámica implica casi siempre un horizonte elevado. Tal es el caso de este ejercicio donde se representa un paisaje muy extenso, tomado desde un punto de vista algo elevado, que abarca largas distancias y que queda coronado por una gran ondulación montañosa. Aparte de estos factores compositivos, este dibujo al carbón brinda la oportunidad de asistir al proceso de representación atmosférica conocido como perspectiva aérea: las brumas de la mañana alejan los últimos términos e interponen largas pantallas de nubes entre los planos del paisaje.

EL MODELO

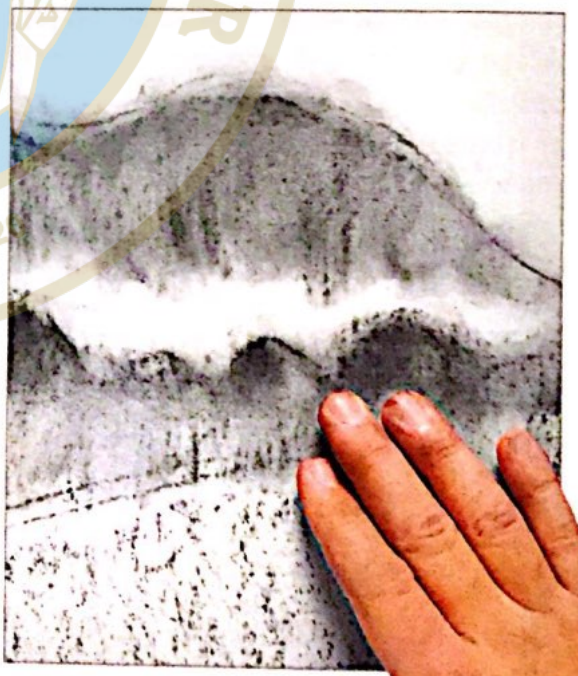
Las brumas de la mañana son la manifestación más clara y también más románticamente sugerente de la perspectiva aérea. En este paisaje, esas brumas ocupan los últimos términos del panorama, lo que motivará la progresión de oscuro a claro en la valoración del paisaje.

FASE 1:
ENTONACIÓN SUAVE

1. El dibujo previo plantea las líneas generales del motivo marcando, sobre todo, los distintos términos definidos por la ondulación de las colinas.



2. Aplicando la barrita plana sobre el papel se extienden manchas grises que permitirán dar una entonación o valoración general suave, sin contrastes bruscos.



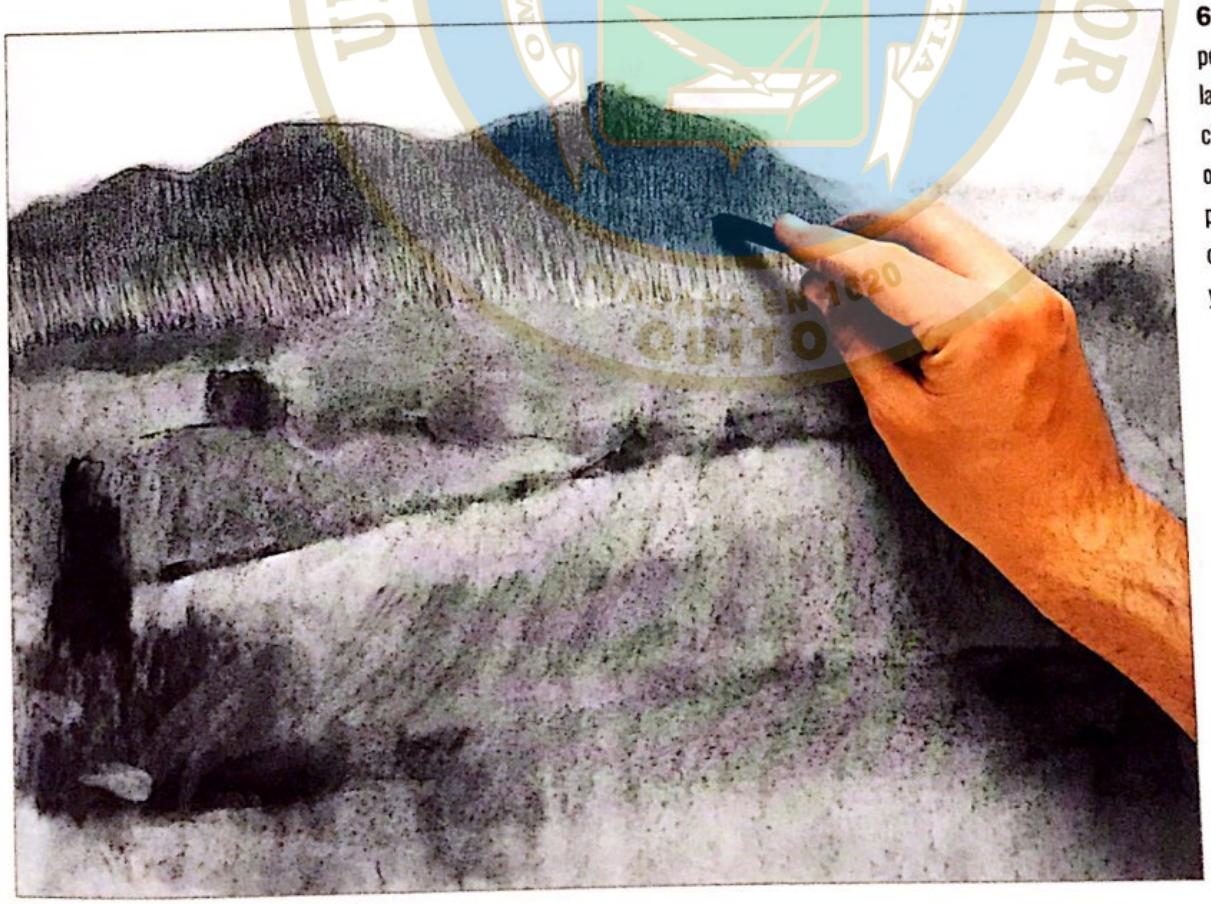
3. Se extienden y esfuman las manchas con las yemas de los dedos sin ejercer demasiada presión para evitar marcar la superficie de la hoja.

FASE 2:

LA VEGETACIÓN

4. En esta primera entonación, resultado del esfumado de las manchas iniciales, se ve un equilibrio de tonos, más oscuros y contrastados cuanto más cercano es el plano sobre el que se disponen.

5. Estas nuevas aplicaciones de carboncillo persiguen una definición mayor de los detalles del paisaje: los árboles que asoman tras las colinas. No hay que perderse en detalles, son manchas sencillas cuya importancia reside en el tamaño, pues gracias a su dimensión se pueden expresar las distancias.

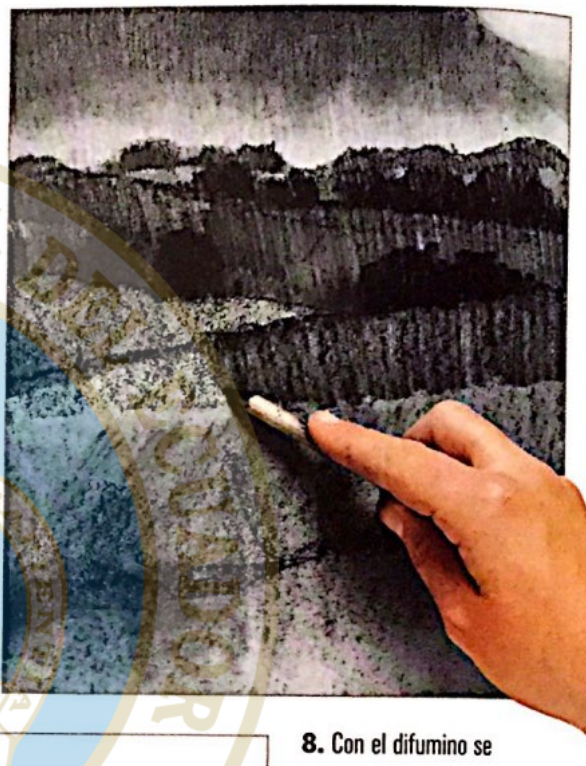


6. Para acentuar el efecto de perspectiva aérea se oscurece la cresta de la montaña que cierra el paisaje. Este tono oscuro, difuminándose progresivamente hacia abajo, crea la sensación de bruma y de distancia.

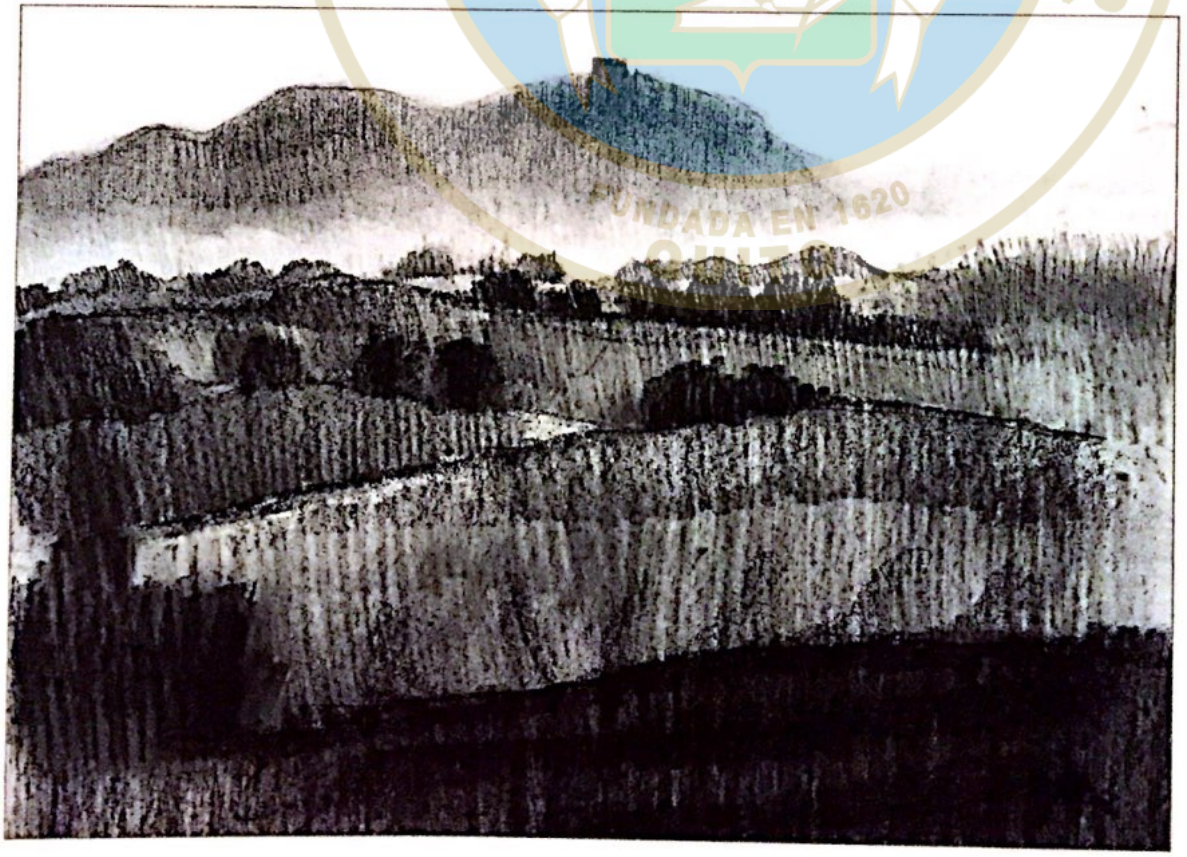
FASE 3:

LOS CONTRASTES

7. Aspecto que presenta el paisaje una vez finalizada la valoración general. Se ha conseguido un interesante efecto de distancia que, en adelante, deberá ser reforzado por los contrastes.



8. Con el difumino se extienden los trazos que cubren el plano intermedio. Estas aplicaciones oscurecen bastante el carboncillo, pues hacen que sus partículas penetren en el papel.



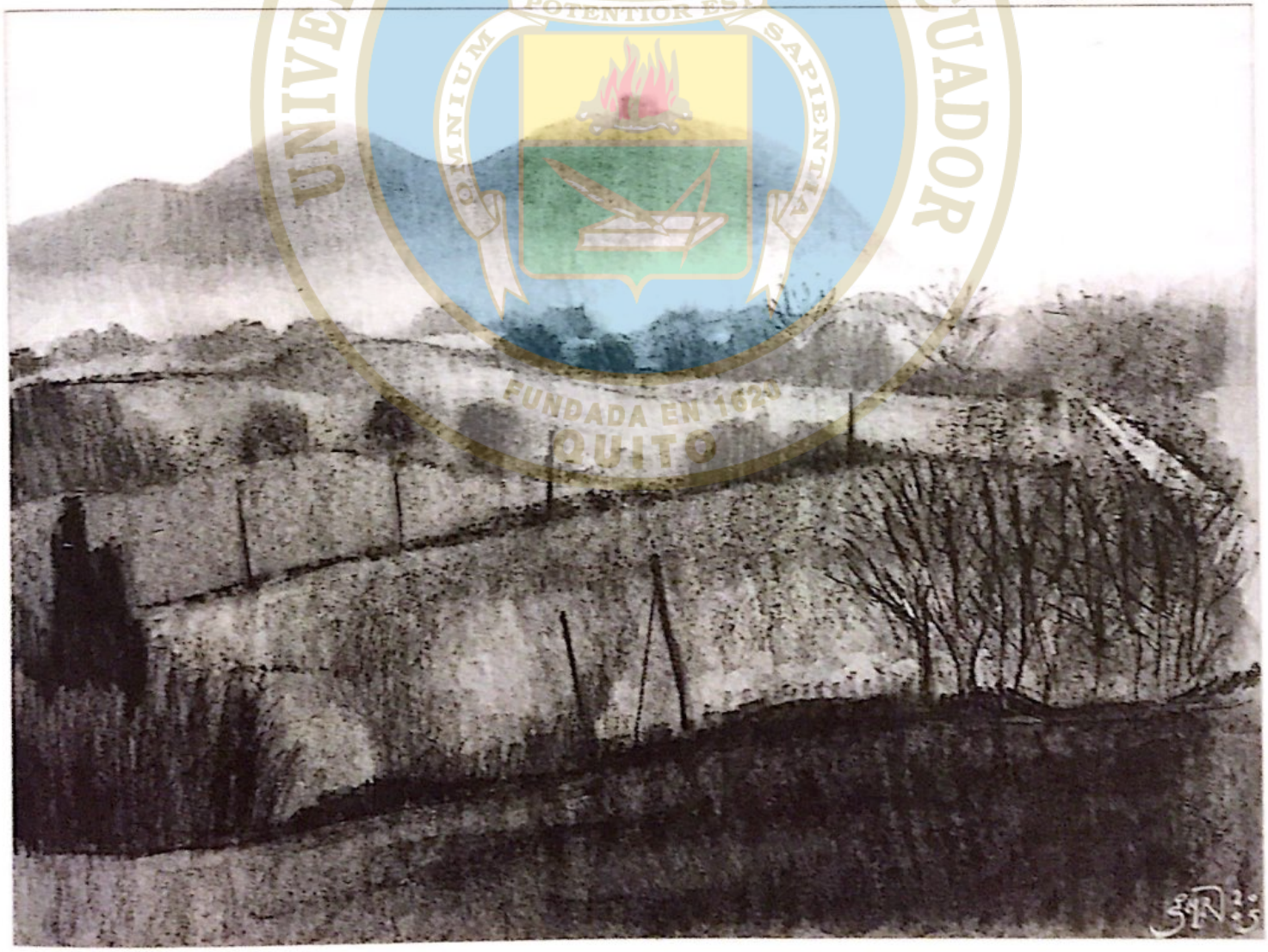
9. Al oscurecer los primeros planos, el paisaje ha ganado en fuerza y en sensación de profundidad. Asimismo, el oscurecimiento de los primeros términos realza la zona brumosa del horizonte.

10. Aprovechando que el difuminador está ahora muy sucio de carbón, se emplea para dibujar con su punta el ramaje del árbol del primer término. Las ramas deben ser líneas muy oscuras para que destaquen sobre el resto del paisaje.

FASE 4:

EL ACABADO

11. El resultado es denso en la entonación, pero ligero, sin pesadez. Éste era el efecto buscado: fuerza en los primeros planos y brumas en la lejanía. Una perfecta perspectiva aérea. Obra de Gabriel Martín.

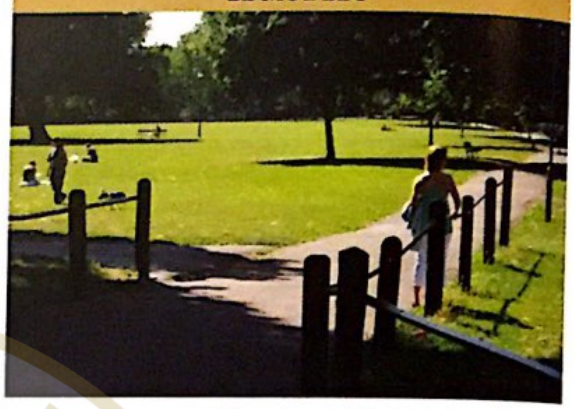


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1622
QUITO

Del valor al color: un parque

Este ejercicio muestra la delgada frontera que separa el sombreado con tonalidades grises (dibujo en blanco y negro) del coloreado. Los colores que se van a emplear se hallan, de hecho, más cerca de los grises que del cromatismo convencional. Las barras de creta utilizadas son de coloraciones verdes muy cercanas a los tonos neutros. El orden de trabajo es el mismo que si se usara carboncillo, la diferencia reside en la traducción del valor al color.

EL MODELO

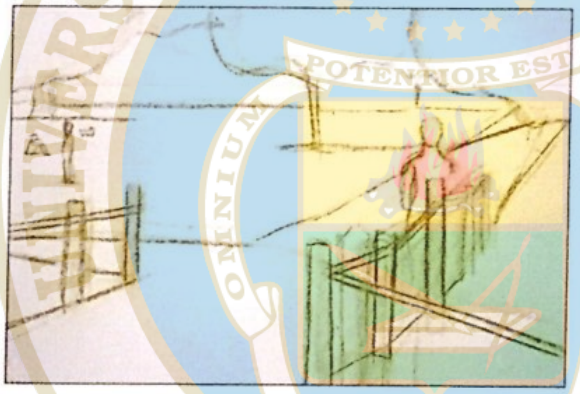


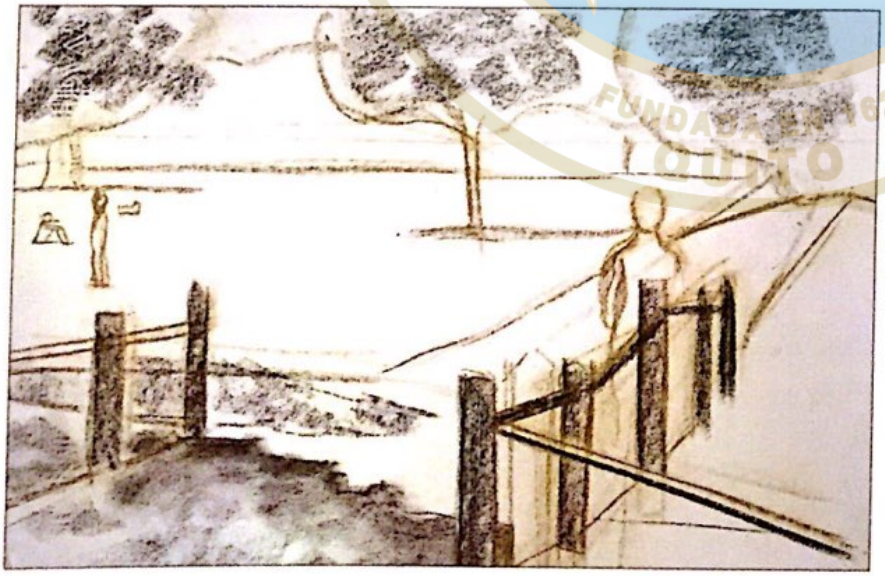
Los parques son una versión ordenada del paisaje. Las líneas son más claras y definidas, el orden (un cierto orden) existe de antemano. En un parque no hace falta ir muy lejos para encontrar temas adecuados, temas que parecen estar compuestos con antelación esperando a que llegue el dibujante para trasladarlos al papel.

FASE 1:

EL PLANTEAMIENTO COMPOSITIVO

1. Para el dibujo inicial se emplea una barrita de pastel duro de color verde pálido. Si se utilizara el negro, las líneas quedarían demasiado visibles o ensuciarían las tonalidades posteriores. Este verde hace de gris medio.





2. Se extienden algunas manchas de carboncillo muy simples en las zonas que se ha decidido sombrear en primer lugar. Dado que estos primeros sombreados deben ser suaves, no hay que frotar la barrita de carbón con demasiada fuerza sobre el papel.

3. Con un trapo de algodón bien limpio se extienden las manchas. No sólo se ha utilizado el carboncillo sino una barra de creta color sepia para conseguir sombreados cálidos (el gris del carbón es un tono frío).

FASE 2:

AJUSTE DE LOS BLOQUES SOMBREADOS

4. El planteamiento compositivo ha dividido el paisaje en masas o bloques más o menos cerrados por líneas. Cada bloque tiene un valor que le es propio. Es el momento de interpretar ese valor en una breve escala de verdes grisáceos, difuminando cada uno de ellos después de aplicarlos sobre el papel.

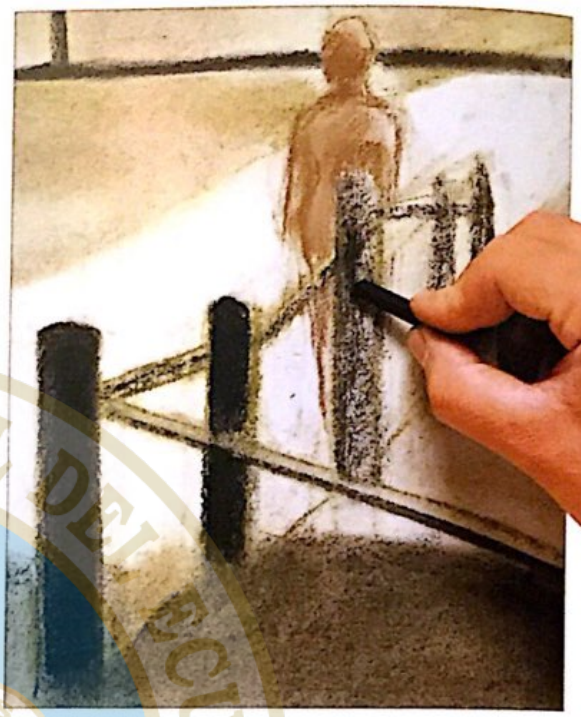
5. El fuerte contraste del primer plano en sombra aleja el resto de la composición y abre un espacio visual amplio, muy acorde con la espaciosidad del tema.

6. La figura se dibuja esquemáticamente y sin detalles. Se trata de conseguir una silueta estática que armonice con la quietud y el relieve poco acentuado de todos los planos del paisaje.

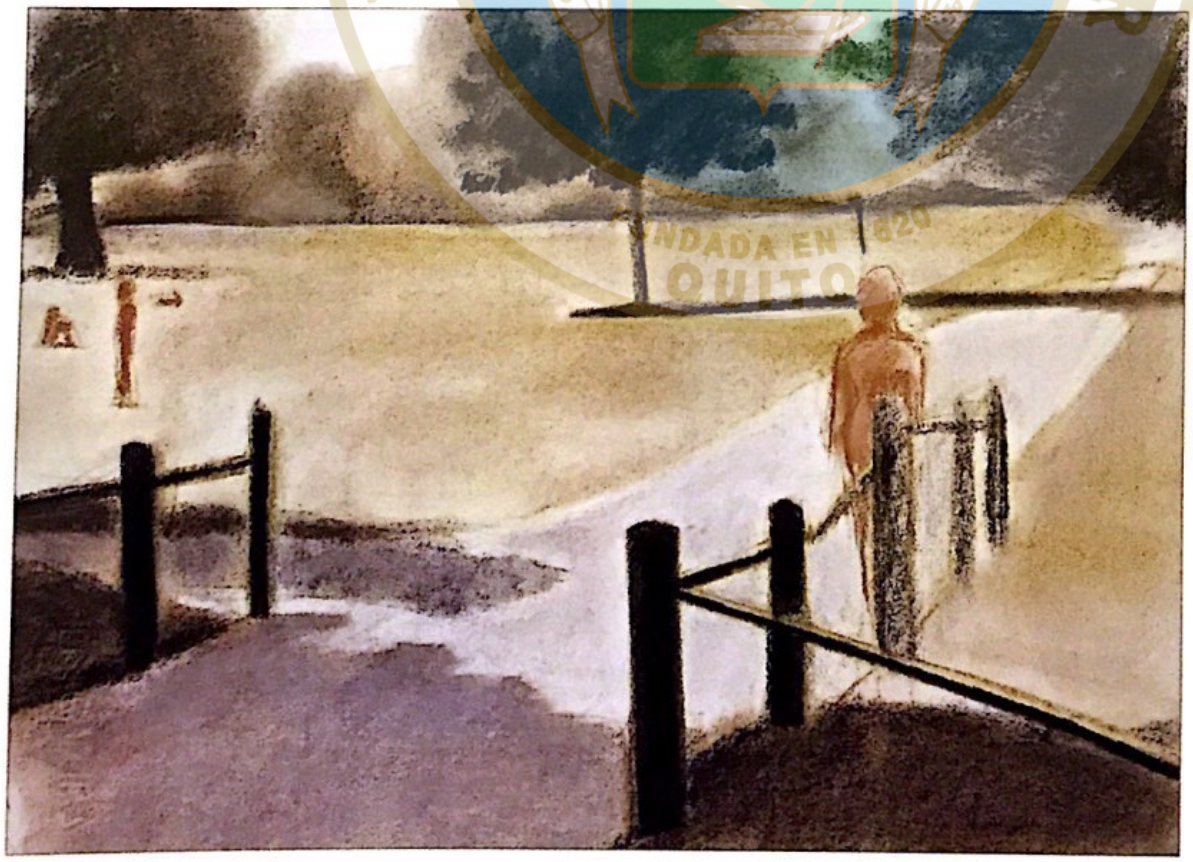
FASE 3:

DEFINICIÓN DE LAS FORMAS

7. Todo el paisaje está completamente manchado. Las últimas hileras de arbolado que cierran en el fondo el espacio de la composición se han oscurecido para rebajar el excesivo contraste que mantenían con los árboles del plano intermedio.



8. Los soportes del pasamano se repasan con una barra de carbón prensado. La intención es lograr siluetas perfectamente negras que destaquen contra los planos posteriores del paisaje.



9. Ahora se trata de matizar los blancos que quedan en la composición (el cielo y el camino). Estas zonas son demasiado "crudas" y rompen la entonación general del conjunto.

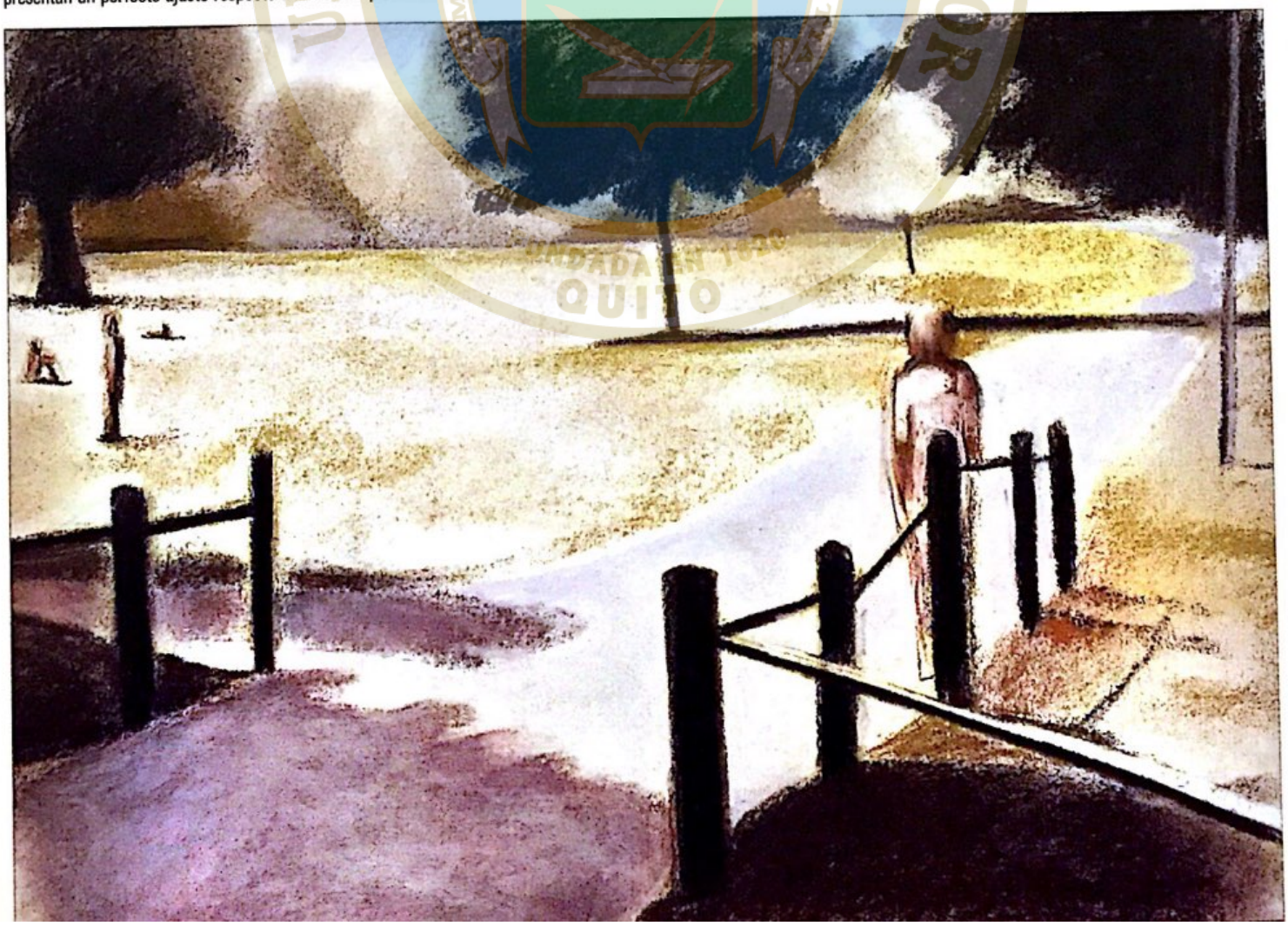
10. Se cubren los pequeños espacios abiertos al cielo con manchas grises que, por contraste con los verdes de tendencia cálida de la armonización general, parecen azulados.

11. La obra está casi completamente acabada. Merece la pena señalar la importancia de las pequeñas figuras que aparecen en la zona intermedia del espacio compositivo; su tamaño es un importante indicador espacial que da la escala del conjunto y permite apreciar claramente las distancias.

FASE 4:

LOS MATICES FINALES

12. Tras los últimos difuminados se da la obra por concluida. Los últimos matices han consistido en diferenciar tonos en las sombras del primer plano que antes resultaban demasiado oscuras y ahora presentan un perfecto ajuste respecto a los tonos que las rodean.



EL DIBUJO DE ANIMALES

Para el artista urbano, el dibujo de animales constituye una opción distinta que rompe con la rutina del trabajo en los temas habituales. Sean domésticos o no, los animales son un motivo de gran interés para todo aquel dibujante interesado en el movimiento y en la articulación organizada de los volúmenes en una unidad bien dispuesta. El estudio de la forma animal constituye un fin en sí mismo y también una práctica muy aconsejable para desarrollar la capacidad de observación y las habilidades descriptivas de formas y texturas que son de tanta utilidad en el trabajo del dibujante.

Leonardo da Vinci, ***Estudios de caballos***. Royal Library, Windsor Castle (Reino Unido). Leonardo estaba movido por una curiosidad científica a la par que artística. Sus magníficos estudios de caballos son tanto análisis científicos como tentativas artísticas guiadas en pos de la realización de monumentos ecuestres.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los animales son un tema artístico muy apropiado para el dibujante interesado en el movimiento y en la articulación organizada de los cuerpos.

Animales domésticos

Los perros, gatos y los animales domésticos y de granja en general son fácilmente accesibles para cualquier dibujante. Existe un verdadero género artístico centrado en estos temas: las mascotas. Un animal favorito es un tema tan interesante como cualquier otro, aunque requiere un acercamiento particularizado. Los animales se mueven y apenas es posible dibujarlos con calma. A menos que se trabaje a partir de fotografías, el dibujo debe plantearse con eficacia desde los primeros compases del trabajo, captando la forma global y el movimiento característico. Aspectos tales como el pelaje o las tonalidades de éste merecen una atención especial y una práctica que puede llevarse a cabo en distintos dibujos que capten un aspecto parcial del modelo.

Los animales de granja son excelentes modelos para el dibujante: accesibles y reposados. El artista dispone de tiempo suficiente para dibujarlos estudiando su anatomía con todo detalle. Dibujos de Ramon Noè.

Los animales domésticos son la opción más cómoda para el dibujante. Ofrecen muchas más posibilidades de lo que puede parecer a primera vista, pues pueden interpretarse con muy distintos medios de dibujo y desde diversos puntos de vista. Obra de Ramon Noè.

Artista anónimo, *Dragon*. Colección particular. La fantasía puede también tener su lugar en el dibujo de animales. Una fantasía habitual durante toda la Edad Media y el Renacimiento y que produjo sorprendentes criaturas anómalas.

Los parques zoológicos son una verdadera fuente de inspiración para el artista amante del dibujo de animales. El estudio detallado de cada uno de ellos supondría una extraordinaria práctica de todos los órdenes del dibujo. Dibujos de Ramon Noè.

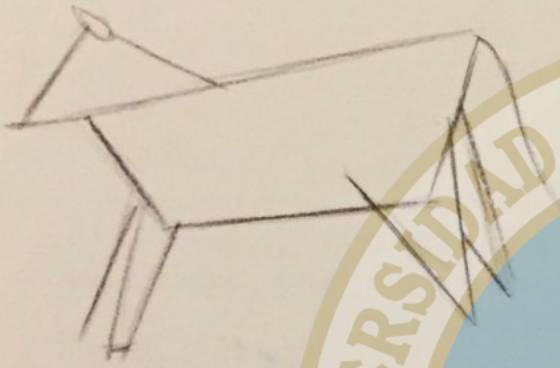
En el zoológico

Los parques zoológicos son un lugar de gran interés para el artista. Cada especie animal suscita una solución distinta basada en la línea, la mancha, el trazo o el tramado según la piel, el plumaje o el pelo de cada animal. Las proporciones varían enormemente y ponen a prueba la capacidad de observación del artista y también su retentiva: en poco tiempo hay que resolver la configuración general de manera que el animal quede caracterizado de forma clara y sin deformaciones.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN QUITO

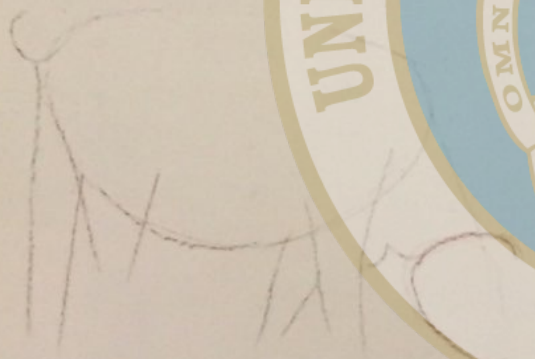
Esquemas útiles

Cada animal debería dar pie a un esquema de dibujo particular. Tal esquema sólo es posible hallarlo ejercitando la observación atenta y ensayando soluciones cada vez más ajustadas a la anatomía real. Pero en la práctica, es más útil trabajar con esquemas genéricos que aproximen la forma del animal y a los que sólo sea necesario practicar algunos ajustes para conseguir un aceptable esbozo de su configuración.



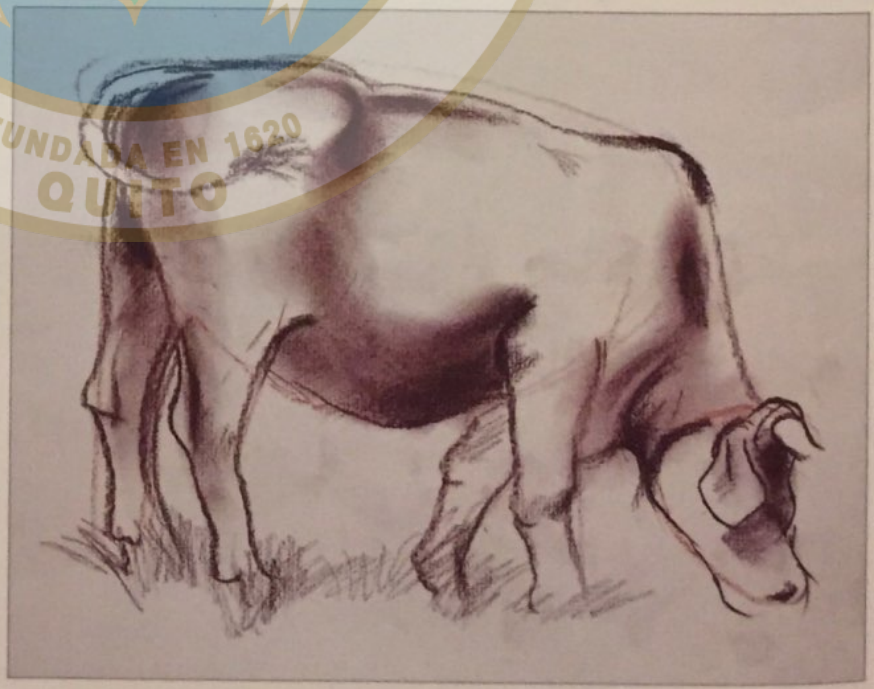
Los esquemas geométricos rectilíneos son los más sencillos y los que mejor permiten comprobar la corrección de las proporciones.

Los esquemas rectilíneos resultan muy adecuados cuando el dibujo del animal no presenta escorzos ni vistas forzadas.



Los esquemas ovalados son muy sencillos de dibujar y tienen la ventaja de que sugieren inmediatamente el volumen del animal.

El dibujo del contorno del animal se sigue con naturalidad de un esquema basado en formas ovoides.



El dibujo se puede elaborar después a partir de sombreados y modelados que pongan de relieve los volúmenes reales del animal.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR ES OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ESQUEMAS DE LÍNEA CONTINUA

Muchos animales pueden sintetizarse en un trazo largo, una especie de rúbrica que resuelve la caracterización general. Estos "garabatos" pueden tener mucha gracia, ya que la agilidad vibrátil de la línea les confiere una apariencia viva y móvil que responde a la sugestión de movimiento implícita en toda figura de animal.

Esquemas ovalados

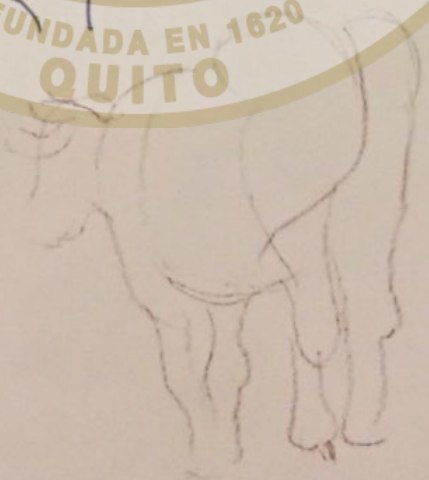
Un agrupamiento de óvalos de distinto tamaño puede fácilmente crear una primera aproximación al volumen de un animal. La forma orgánica es siempre redondeada (y tendente al óvalo), por lo que estas formas evocan la anatomía mucho antes de que la forma real del animal sea visible sobre el papel. El dibujante debe concentrarse en conseguir ajustes proporcionados de tales óvalos (para la cabeza, el tronco y las extremidades) antes de fijar la atención en las particularidades anatómicas. Luego, resulta bastante fácil lograr una representación adecuada de los contornos reales.

Unos pocos tramados bastan para sugerir los volúmenes que ordenan y articulan las líneas del esquema.

Esquemas muy libres basados en la fluidez de la línea trazada con rotulador.

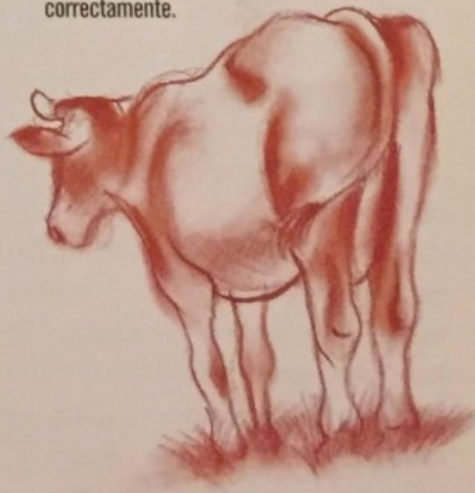
Esquemas angulares

Los cuadrados, triángulos, rectángulos y trapecios son otras tantas figuras adecuadas para esquematizar la anatomía animal. Aunque no tienen la virtud de sugerir el volumen (el grosor del cuerpo del animal), sí que ofrecen una visión más ajustada en cuanto a las proporciones características. Las rectas que componen estas figuras son conmensurables: se pueden comparar entre sí con suma facilidad para comprobar el ajuste de las proporciones. El cálculo mental de particiones es así mucho más fácil (el cuerpo es tres veces la cabeza, dos veces las patas, etc.). Finalmente, estos esquemas se fijan a la memoria con mayor facilidad y pueden emplearse en múltiples ocasiones.



Más allá del andamiaje esquemático, el dibujante experimentado es capaz de trazar un dibujo de línea más ajustado a la naturaleza de los volúmenes del animal.

Los sombreados y modelados se adaptan con total naturalidad a las líneas del dibujo previo si éstas han sido trazadas correctamente.

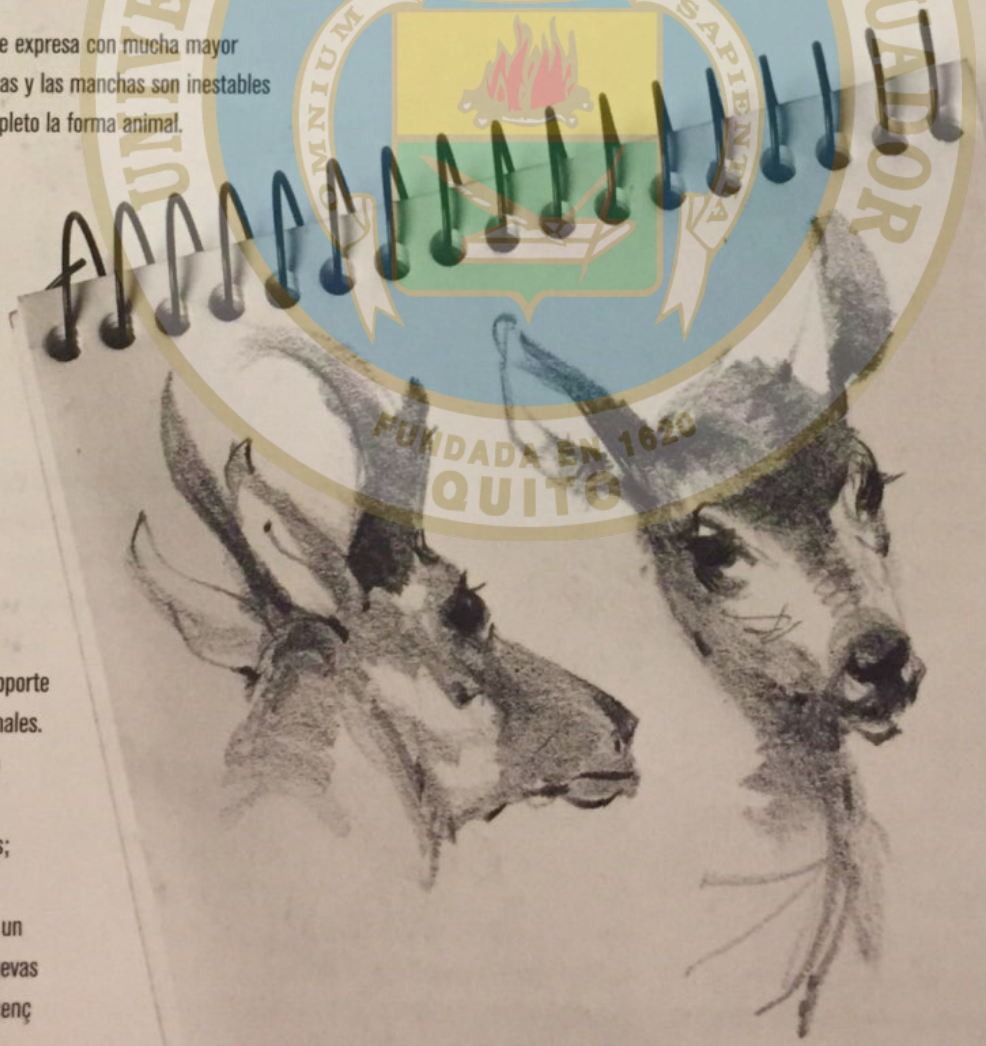


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Apuntes y notas del natural

El interés básico del dibujo de animales reside en captar su movimiento, su carácter particular, la vitalidad, mansedumbre o fiereza que les caracteriza. A veces, esto se consigue mucho mejor en los apuntes y bocetos realizados con agilidad y en poco tiempo que en obras muy elaboradas. Con estas últimas existe el riesgo de amortiguar el efecto vivo por la excesiva particularización de los detalles. En un animal se debe buscar siempre lo genérico, lo que le es propio antes que lo que le distingue del resto de los individuos de su raza. Por lo tanto, el apunte o nota es un ejercicio indispensable, y divertido.

El movimiento animal se expresa con mucha mayor eficacia cuando las líneas y las manchas son inestables y no encierran por completo la forma animal. Obra de Joan Teixidor.



Los blocs son el mejor soporte para los apuntes de animales. Estas pequeñas obras no tienen por qué estar completamente acabadas; pueden ser fragmentos, estudios, detalles que en un futuro pueden inspirar nuevas realizaciones. Obra de Vicenç Ballestar

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Dibujo con una gran economía de trazos. Unas pocas líneas expresan la forma e incluso el pelaje del animal.

Unos pocos trazos

Los dibujos que consiguen caracterizar a un animal con muy pocos trazos tienen una gracia propia que los convierte en obras autónomas. Los trazos pueden ser de lápiz, pluma o plumilla, siendo este último un medio particularmente apto para la sugestión de movimiento y vitalidad. El desdibujado de alguna de las partes contribuye al efecto general, ya que deja en suspenso la resolución total de la forma, evocando el movimiento instantáneo. Este efecto surge de un modo espontáneo cuando se trabaja del natural y no es difícil conseguir que sea convincente cuando se busca de manera deliberada.

Manchas, líneas, arabescos, ensayos, correcciones, etc. Todo cabe en un dibujo de animales tomado del natural. El aparente caos puede resolverse en una obra de validez plástica.

Unas pocas manchas

Lo dicho acerca de los apuntes de animales basados en unas pocas líneas o algunos trazos también es válido para los apuntes realizados con manchas: con pastel, carboncillo o aguada. Una mancha dispersa puede evocar más la forma de un animal que una descripción detallada, punto por punto, de la anatomía. En ocasiones, las manchas crean efectos accidentales que el artista no hubiese podido obtener mediante el trabajo concienzudo. La agilidad en el dibujo es la clave: tras varios ensayos, seguro que al dibujante se le presentarán "accidentes" felices que podrá aprovechar y de los que sacará gran ventaja.

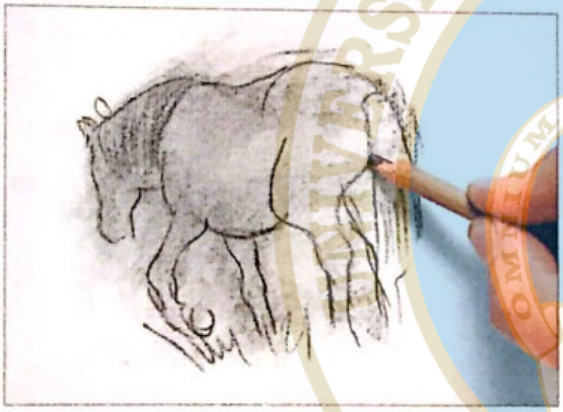
El azar conduce a resultados a veces felices. El movimiento imprevisible de los animales produce soluciones que el artista no podía haber imaginado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

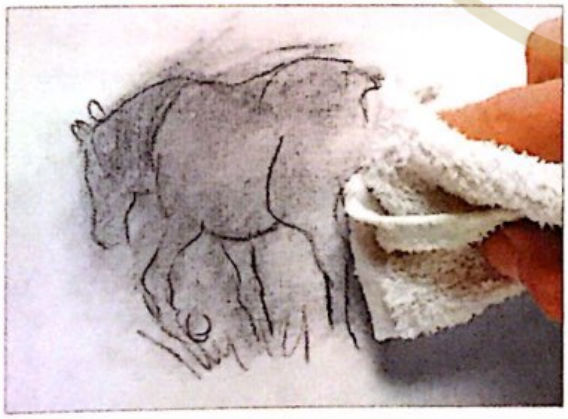
La práctica del apunte

Hay tantos métodos de dibujo de apunte como artistas. Algunos empiezan con un dibujo de línea sorprendentemente ajustado al modelo que van enriqueciendo con sombras y acentos a medida que avanza hasta resolver rápidamente el trabajo. Otros buscan unos trazos que resumen la forma y que pueden ser definitivos si la captación del animal ha sido la correcta. Otros, por fin, trazan un andamiaje lineal que luego completan con celeridad. No existe una práctica canónica, sino distintas personalidades y diferentes resultados.

La rápida observación del animal se traduce en manchas muy sueltas que aproximan, aunque sea remotamente, la forma del modelo. El carboncillo es el mejor material para este trabajo.



El artista descubre entre las manchas los perfiles que mejor responden al movimiento del animal y los define con rapidez mediante un lápiz de carbón.



La mancha se difumina con un paño; los trazos de lápiz permanecerán casi inalterables.

El resultado es un apunte espontáneo, pero con un suficiente grado de precisión y definición en la línea.

En los dibujos con plumilla o caña, la línea tiene el protagonismo casi absoluto y el planteamiento, por general que pueda ser, es siempre una línea o un grupo de líneas.

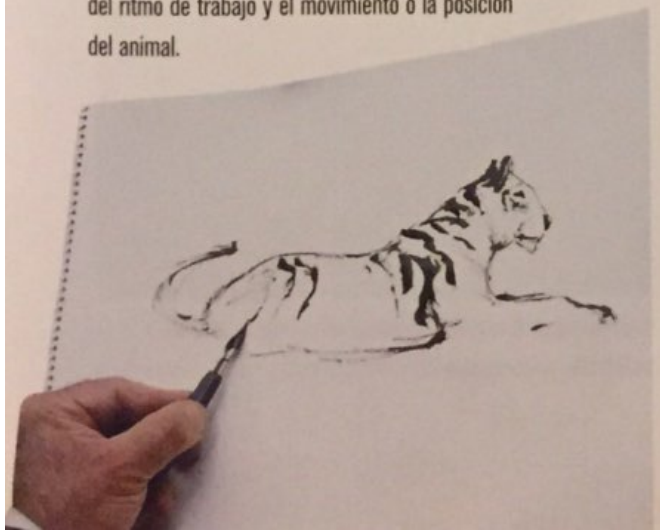
De la mancha a la línea

Una de las técnicas más eficaces para el dibujo de apuntes de animales (y apuntes en general), consiste en plantear el dibujo mediante manchas rápidas para luego encontrar la línea en ellas. Las manchas responden con bastante precisión al modo precipitado y algo inconexo de percibir el movimiento animal. Además, su configuración ambigua da al artista la opción de elegir distintas soluciones lineales para cada mancha o grupo de manchas. En estas páginas se muestra un proceso de este tipo junto con otras opciones para llevar a cabo el interesante y divertido ejercicio de tomar apuntes de animales.

Estos dos apuntes fueron realizados por el método explicado aquí. En ambos, las manchas de carbón no sólo permiten aproximar los contornos reales sino que sugieren el modelado y el volumen del animal.

La tinta puede también aplicarse con manchas. Permite hasta cierto punto un proceso parecido al del carbón, aunque siempre será la línea la que domine en el dibujo con tinta.

Es posible conseguir líneas más gruesas trabajando con plumilla o con caña. El cambio de grosor está en función del ritmo de trabajo y el movimiento o la posición del animal.

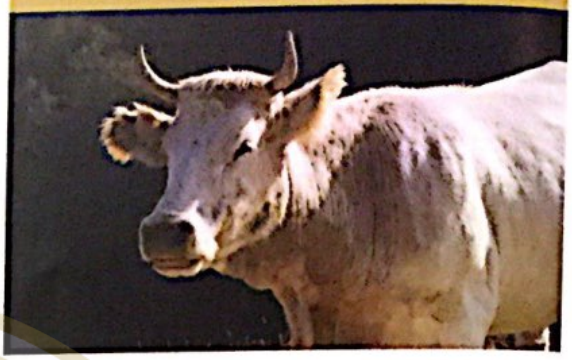


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Dibujo de una vaca a la sanguina

Entre los muchos aspectos interesantes que pueden atraer al artista hacia la representación de animales, está la textura y configuración de su piel, sus plumas o su pelaje. En este dibujo, el artista Vicenç Ballestar se concentra en la minuciosa representación del tupido pelaje de una vaca. El contraluz de la imagen acentúa aún más los aspectos particulares del pelo que piden una resolución preciosista.

EL MODELO



El artista llevará a cabo el dibujo de esta vaca con lápices de sanguina y de sepia, combinando ambas tonalidades para obtener un rico abanico de matices cálidos.

FASE 1:

DIBUJO Y PRIMERAS MANCHAS

1. El dibujo inicial es en sí una obra acabada de línea. Es necesario que sea así para que el proceso de representación del pelaje no se vea interferido por vacilaciones acerca de la forma. Los rayados con sanguina indican algunas zonas de sombras.

2. Para destacar los contornos de la forma se sombrea en el exterior con trazos enérgicos de sanguina que, a continuación, se difuminan y funden con un trapo de algodón.

3. Los rayados internos anteriormente realizados se difuminan también para crear una primera valoración general de los volúmenes más notables del animal.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

FASE 2:

DETALLES Y ACABADO

4. Todo el fondo está cubierto por una gran mancha de color sanguina. Tal mancha no es de un tono sólido sino que se han creado zonas más oscuras (debidamente difuminadas) mediante una barrita de color sepia.

5. Los detalles internos del hocico y de la cabeza en general se resuelven a punta de lápiz (de lápiz de sanguina y de sepia). Esto se lleva a cabo sobre las manchas previamente difuminadas.

6. El dibujo muestra un alto grado de acabado. Es casi un retrato del animal. El pelaje ha quedado eficazmente resuelto gracias a la combinación de trazos y manchas difuminadas en las que se mezclan los colores sepia y sanguina. En la obra dominan el realismo perfecto y una poderosa sensación de relieve.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

EL DIBUJO DE LA FIGURA HUMANA

El dominio del dibujo de la figura humana es la destreza esencial del artista, el sustrato sobre el que pueden desarrollarse todas sus capacidades. Dominar esta faceta significa poseer la suficiente comprensión de la forma artística como para afrontar cualquier otro tema. Por esta razón, desde muy antiguo se ha considerado el estudio de la figura el principio esencial de la enseñanza del dibujo y, por extensión, de la pintura. La figura encierra todas las claves de la representación y todos los resortes para el desarrollo de un estilo personal y creativo.

Annibale Carracci (1560-1609), ***Estudios de cabezas***. J. Paul Getty Museum (Los Ángeles, EE.UU.). El dibujo de figura es el que mejor da sentido a toda la actividad artística. Tradicionalmente, todos los demás temas se apoyan en él.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1622
QUITO

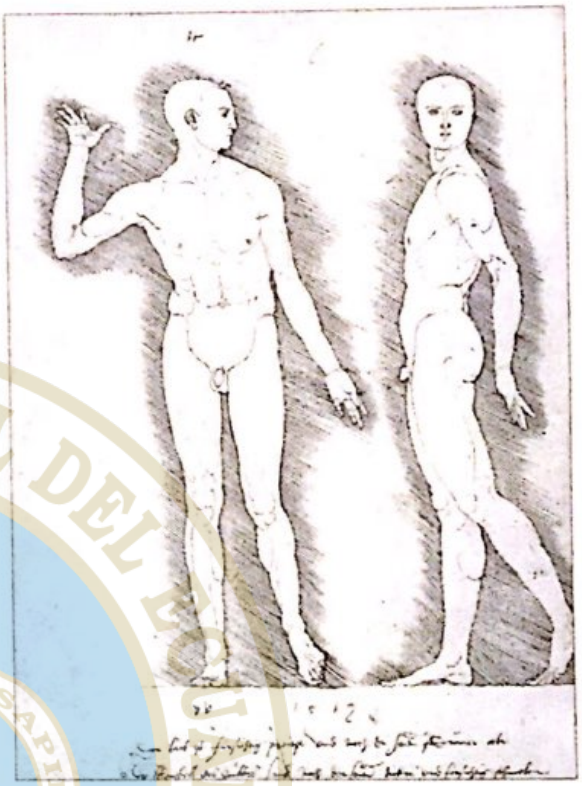
Dominar el dibujo de figuras significa poseer la suficiente comprensión de la forma artística como para que el dibujante pueda afrontar con seguridad cualquier otro tema.

LA FIGURA COMO SÍMBOLO

Casi todo el arte producido por el ser humano a lo largo de su historia tiene a la figura humana como protagonista central. La mitología grecolatina y la Biblia son los dos grandes repertorios simbólicos que han proveído de temas a los pintores durante siglos. El cuerpo humano ha sido para el arte el receptáculo de una visión general de la experiencia y la personificación de los ideales, las fuerzas y las aspiraciones de la humanidad.

El desnudo, tema central

El desnudo es el motivo artístico fundamental de toda representación de figuras, el que marca las pautas de forma, proporción y expresividad de cualquier otro tema. La evolución de los estilos está marcada por distintas ideas y concepciones del cuerpo; así, la concepción griega es muy distinta (opuesta en muchos sentidos) a la concepción medieval y diferente también al concepto renacentista. Estas ideas pueden entenderse con mayor claridad en las representaciones de desnudos que en las de figuras vestidas. Cuando un artista actual dibuja un desnudo está expresando, consciente o inconscientemente, una concepción general de la figura más allá de la representación particular de individuo que posa como modelo: esa concepción general está de modo inevitable marcada por la mentalidad y el estilo artístico de cada época.



Alberto Durero, ***Dos dibujos de un hombre erguido.*** Colección particular. Cada artista y cada época expresan sus concepciones generales sobre la vida humana mediante el dibujo de figuras. El Renacimiento contempló la vida como un espectáculo idealizado y dignificado por la proporción y la armonía.

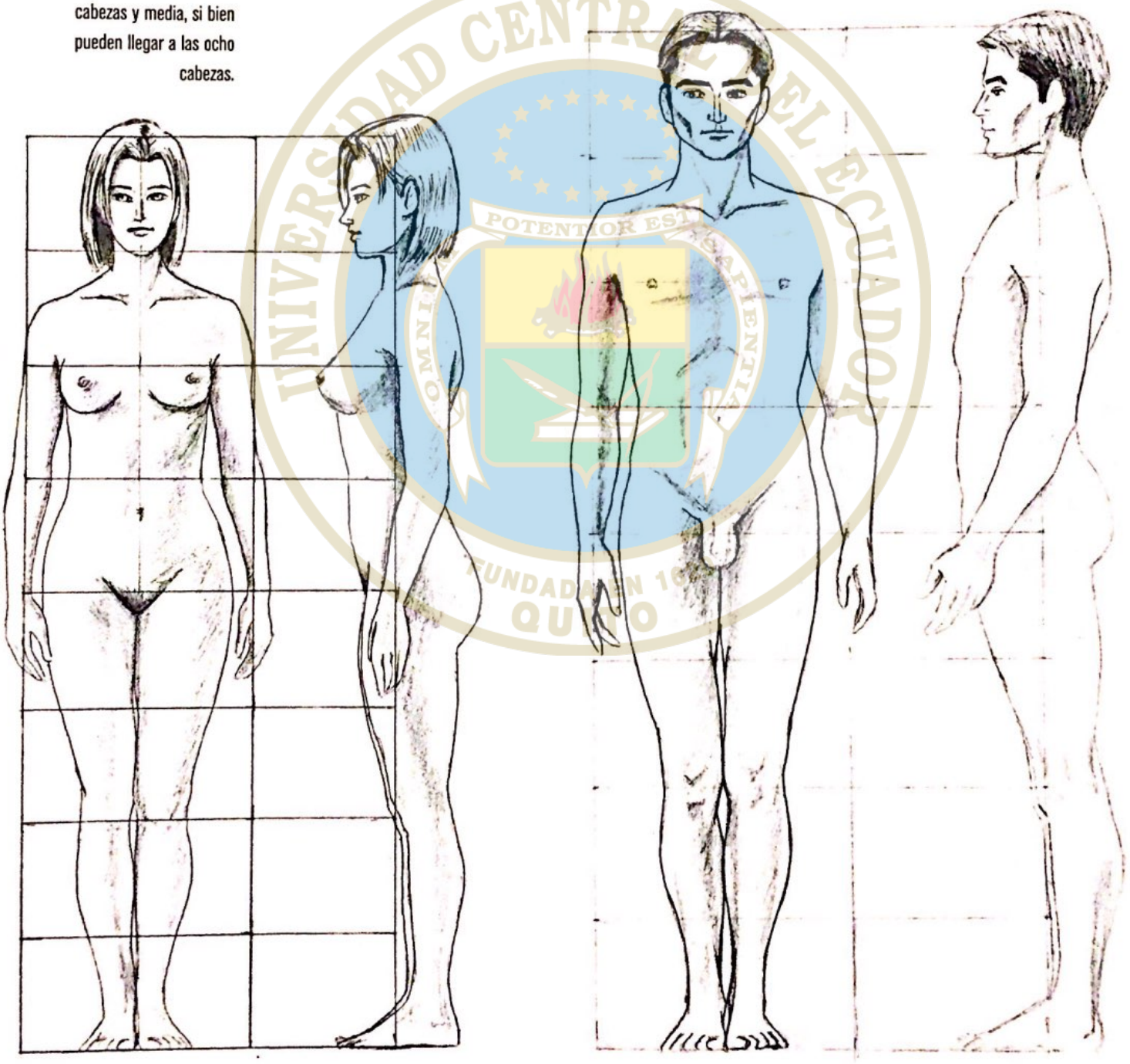
Leonardo da Vinci, Estudios de figuras para ***La Adoración de los Magos.*** Musée Bonnat (Bayona, Francia). Las figuras de los grandes maestros contienen ideas sobre el ser humano. Cada movimiento y cada expresión son explícitos tanto de la mentalidad del artista como de la época en la que trabajó.

La práctica del dibujo de figura tiene un componente académico, formal, que es importante dominar antes de buscar soluciones personales y creativas.

Proporciones y esquemas

Los cánones marcan que la altura de una figura en pie equivale a siete veces y media la altura de su cabeza. En la realidad, este canon varía entre las seis cabezas y media, para las figuras de baja estatura, y las casi ocho cabezas para las figuras muy esbeltas. Naturalmente, esta aproximación sólo tiene utilidad para la figura erguida. Para los demás casos, más que trabajar con cánones, el artista puede trabajar con modelos esquemáticos que permiten encajar la forma humana a partir de configuraciones muy simples.

La figura femenina y la masculina, dibujadas en posición de firmes, tienen una altura total que equivale aproximadamente a unas siete cabezas y media, si bien pueden llegar a las ocho cabezas.



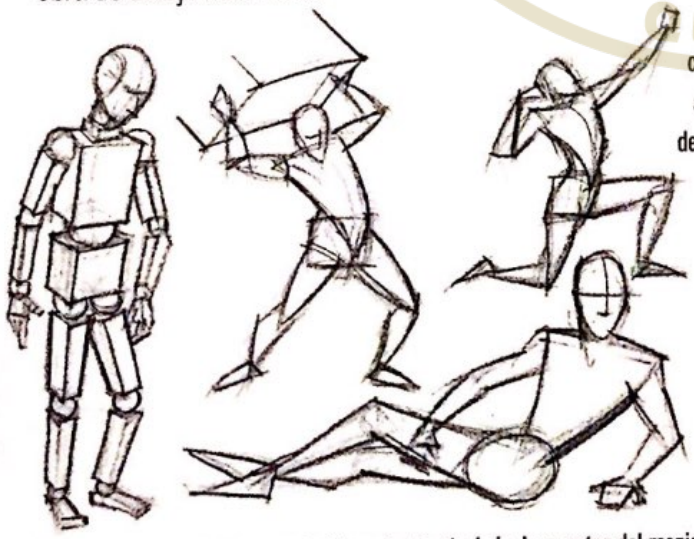
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
OMNIUM
FUNDADA EN 1
QUITO

Figuras femeninas y masculinas

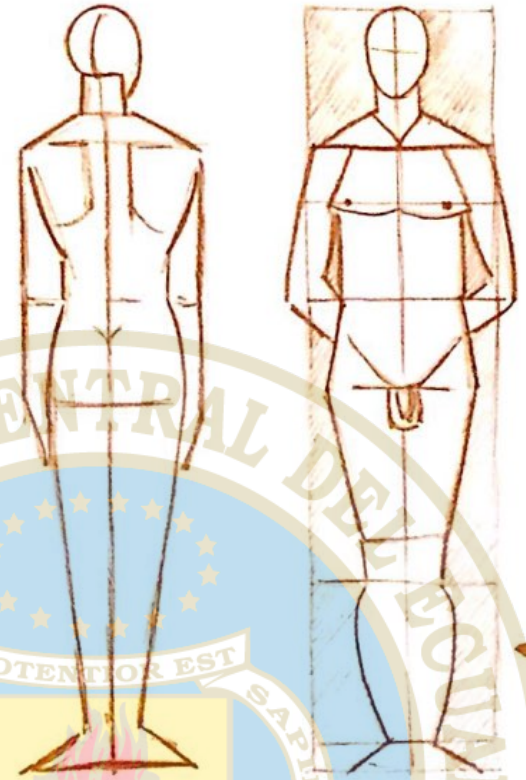
Las proporciones son semejantes para las figuras femeninas y para las masculinas. Estas últimas tienen, sin embargo, una cabeza proporcionalmente algo menor en comparación con el resto del cuerpo, por lo que el canon de la figura femenina se situaría entre las siete y las siete cabezas y media. La anatomía femenina difiere mucho de la masculina, de modo que la proporción cambia en cuanto a las anchuras del cuerpo. La forma más bien redondeada y curvilínea del contorno femenino determina un esquema genérico distinto y más caracterizado que el de la figura masculina, más rectilínea.

Esquemas simples

Para concebir la figura como un todo orgánico sin desproporciones ni distorsiones, los esquemas constituyen una ayuda inestimable. Consisten en dibujos muy sencillos que plantean la figura como un maniquí, como un "monigote" articulado cuyas proporciones coinciden con las del modelo de carne y hueso. Existen maniquís así en los comercios de material artístico; son de madera y se hallan articulados para permitirle al artista estudiar distintas poses. Pero con maniquí o sin él, antes de dibujar la figura hay que trazar su andamiaje lineal, el muñeco elemental que la sostendrá como obra de dibujo autónoma.

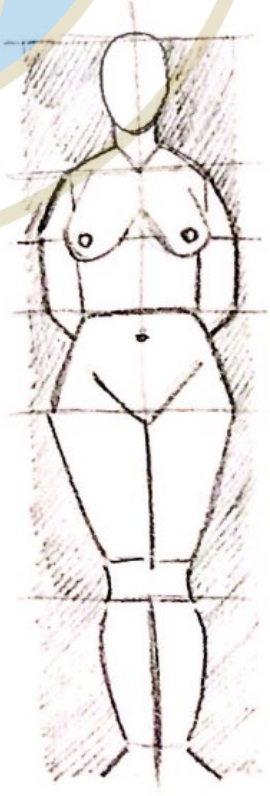


Este esquema se dibujó a partir del maniquí articulado. Las partes del maniquí permiten tener una buena visión de conjunto de las proporciones reales de la figura.



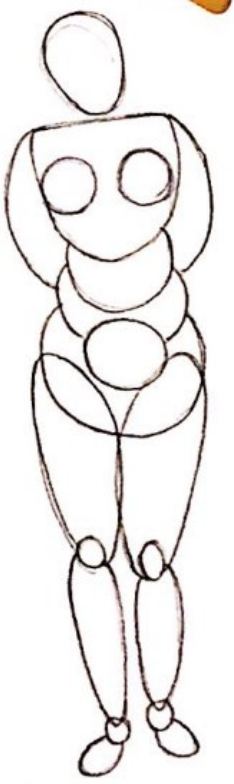
Estos dibujos muestran la configuración esquemática de las proporciones para la figura masculina. La simetría bilateral de la figura permite ordenar sus formas principales alrededor de un eje central.

La ordenación de formas de la figura femenina alrededor de su eje de simetría es distinta a la masculina. La zona de la cintura y las caderas presenta mayor amplitud respecto a las demás partes del cuerpo.



EL MANIQUÍ ARTICULADO

Muchos dibujantes utilizan este maniquí para ejercitarse en el dibujo de la figura y comprender sus movimientos. La articulación no es muy realista, pero facilita la tarea de organizar las partes del cuerpo de forma ordenada y coherente.

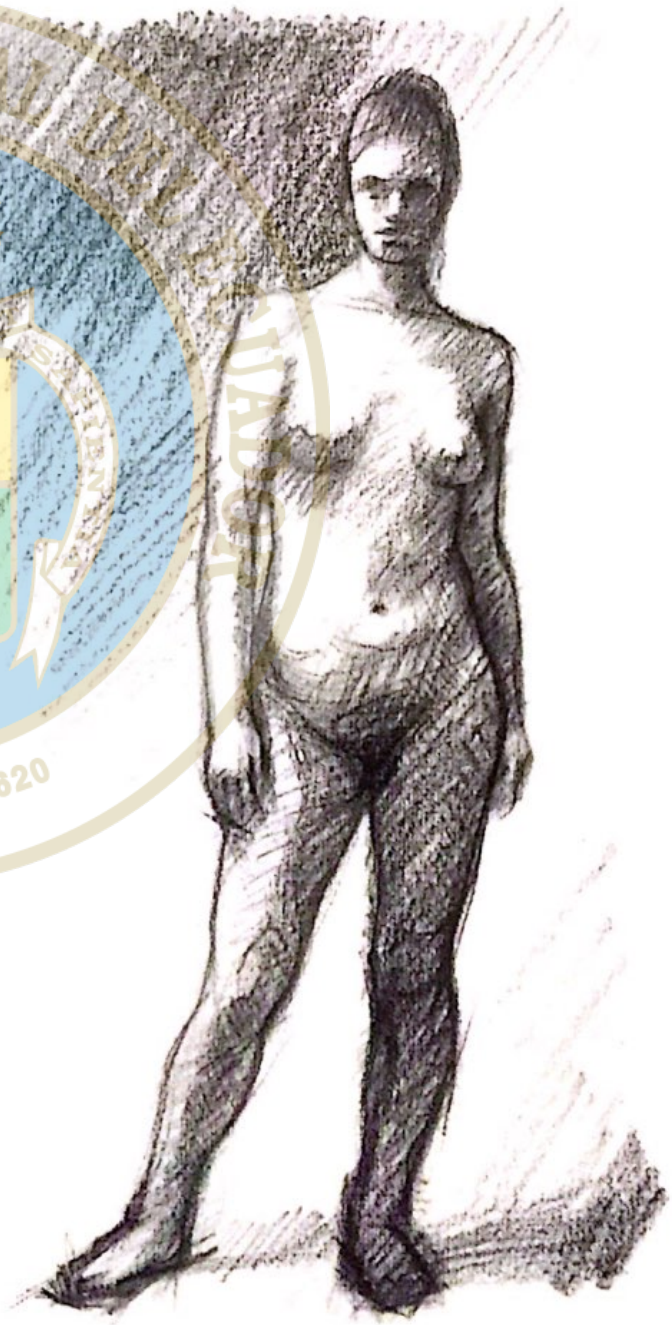


Posible esquema basado en óvalos que permite aproximar con bastante coherencia la forma y las proporciones de la figura femenina.

La figura a grandes rasgos

Cualquier dibujo de figura se sustenta sobre una síntesis de la forma que obtiene de ella lo que importa, lo que tiene valor plástico y lo que transmite la presencia del modelo. El poder de síntesis posee una enorme utilidad práctica para el dibujante porque le permite representar rápidamente una figura en actitud espontánea en cualquier momento y lugar. Una figura o una escena sintetizada es aquella que contiene toda la información necesaria para que el espectador pueda reconocer las distintas acciones y los gestos captados al vuelo. A partir de una síntesis así, el dibujante puede desarrollar el trabajo en profundidad o bien respetar la inmediatez del apunte o boceto.

Algunos ejes básicos (hombros, caderas y cintura) son suficientes para aproximar la forma general y la posición de una figura.



A partir de la aproximación anterior, se llega al dibujo acabado de figura refinando los rasgos y trazos generales resueltos con rapidez.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTUDIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

DIBUJO "A CIEGAS"

Dibujar de primera intención, sin cálculos previos, casi sin mirar al papel o sin mirarlo en absoluto, no es una idea descabellada. Muchos artistas practican este ejercicio para evitar retocar o dudar en la realización de la forma. No importa tanto el resultado como la actitud mental. Esta actitud debe ser desenvuelta y decidida, sin dudas. La cuestión es llenar mucho papel, y así obtener mucho material y muy diverso para luego poder escoger.

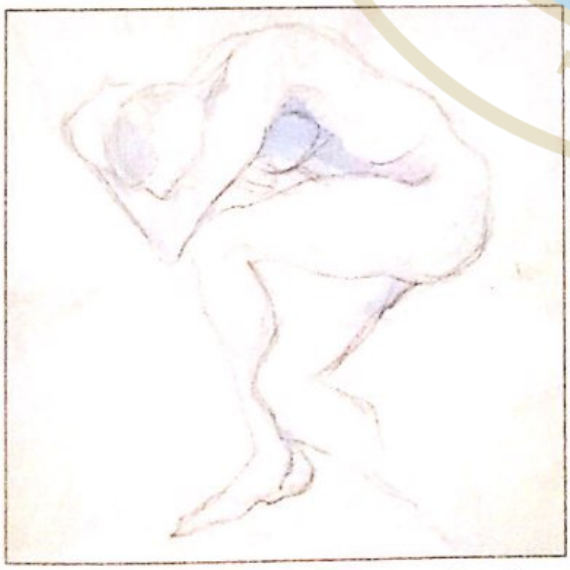
Austeridad en el material

Un secreto para desarrollar la capacidad de síntesis es trabajar con medios muy rudimentarios. Nada de sofisticaciones ni de materiales de gran calidad: lápiz y papel, o carboncillo, o un pincel y tinta, o... un bolígrafo. Los medios más sencillos exigen siempre ir al grano y no dan margen a lo accesorio. Trabajando del natural con estos medios, el artista se obliga a sí mismo a buscar los datos esenciales de la escena sin prestar atención a lo secundario.

Síntesis de la línea

Para conseguir la síntesis en la línea se pueden llevar a la práctica dos ejercicios: trabajar con un utensilio muy fino (como una plumilla o un bolígrafo) o, al revés, con uno muy grueso (un rotulador, un carboncillo o un pincel). En el primer caso, hay que trabajar rápido, sin levantar el lápiz del papel, sin sombrear, sólo siguiendo las formas del tema mediante una línea continua o a base de trazos discontinuos que sugieran las formas. En el segundo, la cuestión es plantear la o las figuras mediante pocos trazos que sugieran la distribución genérica de las luces y las sombras. Ambos procedimientos corresponden a dos actitudes distintas; el artista adoptará una u otra en función de su personalidad.

Aquí, son visibles los trazos que han distribuido las divisiones de la figura (hombros, cintura y caderas), así como la inclinación de los ejes de movimiento en las articulaciones. Los demás trazos completan el movimiento de la pose.

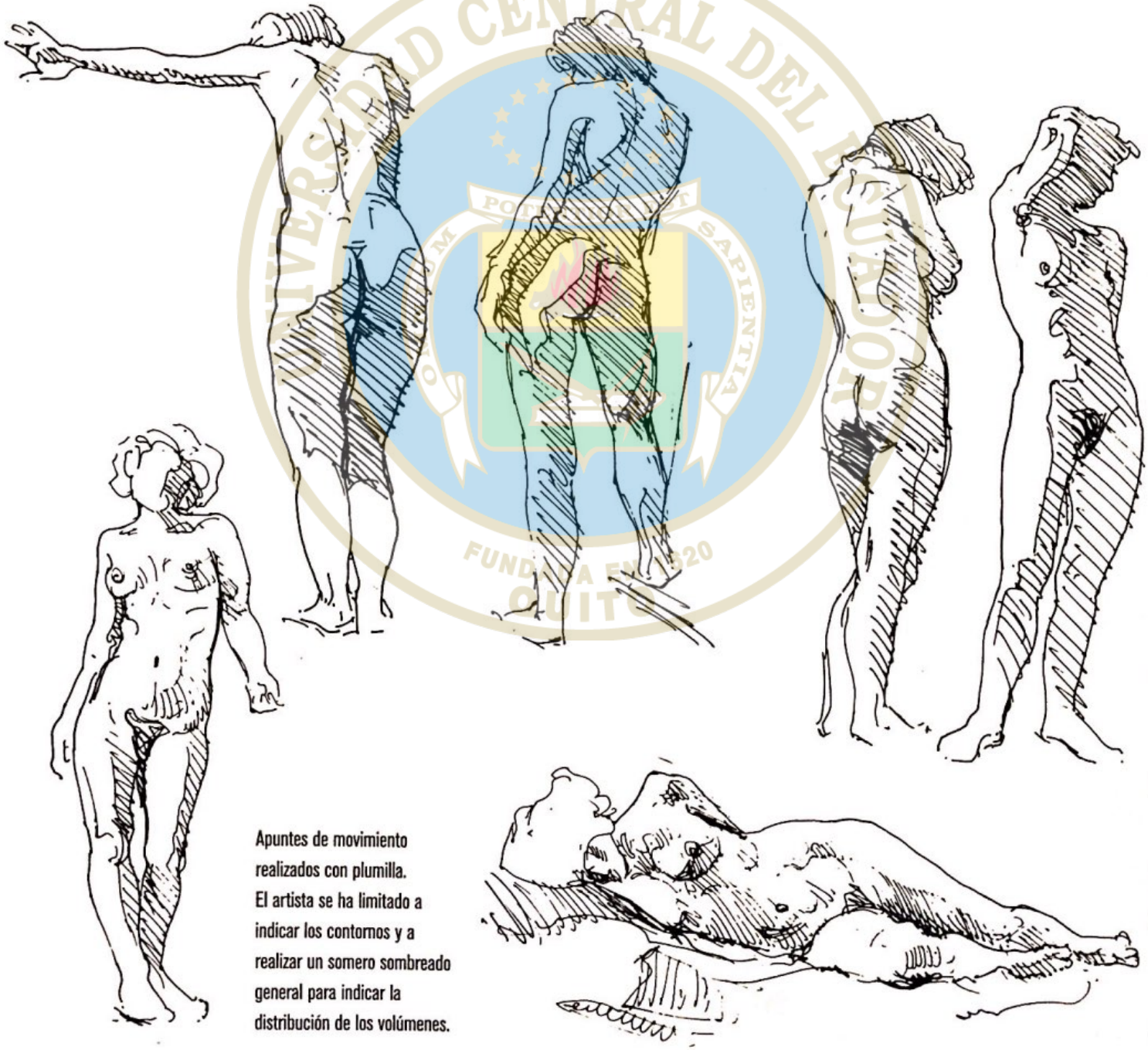


Los trazos pueden sustituirse por manchas de aguada con la ventaja añadida de que tales manchas consiguen definir con mucha mayor efectividad los volúmenes del cuerpo.

Una línea casi continua puede bastar para definir una pose y caracterizar toda la figura recogiendo todos sus detalles relevantes.

La representación del movimiento

La captación del movimiento es anterior a la captación de la forma anatómica. Los apuntes o dibujos de figuras en movimiento pueden presentar "incorrecciones" anatómicas importantes porque en el movimiento de la figura las formas parecen extenderse y deformarse, y es gracias a esas deformidades que el artista puede expresar el dinamismo. Resulta muy difícil conferir movimiento a una figura perfectamente trazada en todas sus proporciones porque ya está concluida, cerrada en sí misma, convertida en objeto, y cualquier añadido será artificial.



Apuntes de movimiento realizados con plumilla. El artista se ha limitado a indicar los contornos y a realizar un somero sombreado general para indicar la distribución de los volúmenes.

LA VIDA DE LA LÍNEA

A veces, la trayectoria de una sola línea explica mucho más que la acumulación de trazos. Si esa línea tiene vida, la transmitirá a la figura que representa o que insinúa, recogiendo en ella el gesto vital. Trabajando con medios de línea (de línea fina, como la pluma o el rotulador), el artista se obliga a traducir un conjunto complejo mediante una filigrana. Las evoluciones, idas y venidas de ese arabesco pueden dar vida suficiente a un dibujo.

El apunte de movimiento no pretende dar un dibujo acabado en todos sus detalles sino una aproximación dinámica a la articulación de los miembros durante la acción.

Proporciones variables

Si entendemos la figura como una forma viva más que como una construcción rigurosa de proporciones invariables, habremos dado un paso fundamental hacia la captación del movimiento. El hábito del dibujo hace intuir las proporciones de la figura humana y un artista experimentado es capaz de dibujar una figura de memoria sin cometer fallos graves de proporción. Pero cuando se trata de insuflar vida a una figura, ese hábito no basta e incluso puede ser contraproducente. Si el bagaje y la experiencia del artista son amplios, no necesita preocuparse por las cuestiones académicas y puede atreverse a deformar, a variar las proporciones en función del movimiento, a ensanchar un brazo o una pierna, a exagerar la curva de una espalda o a suprimir detalles innecesarios.

A menudo, los apuntes de movimiento, como en este ejemplo de Oscar Sanchis, resultan mucho más interesantes que las obras acabadas debido a su aspecto sintético, escueto y esencial.

La rapidez del movimiento encuentra su equivalente en la rapidez de captación del artista experimentado. Apuntes de Oscar Sanchis.

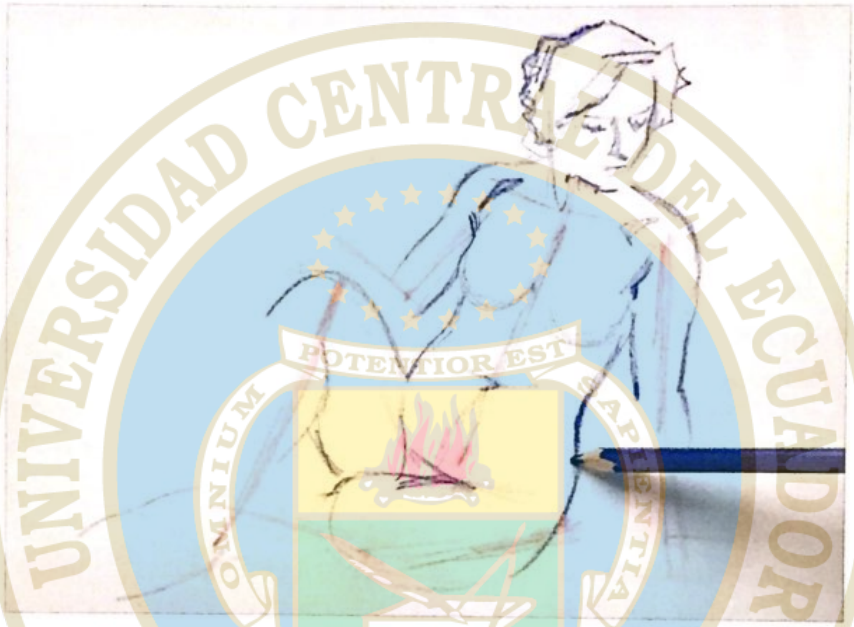
Proceso de construcción de la figura

En estos dos breves procesos se puede estudiar cuál es el desarrollo canónico en el dibujo de figura, desde el esquema inicial hasta el resultado final. Los esquemas posibles son muchos; aquí, se emplearán esquemas basados en los ejes de movimiento, esquemas lineales que dejan de lado las formas para centrarse en la articulación de los miembros de la figura.

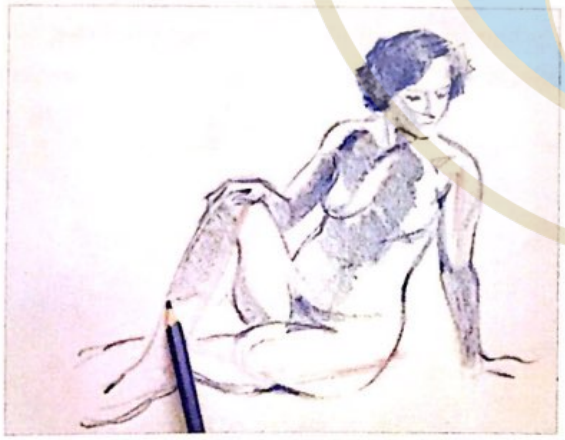
EL MODELO

En esta pose lo más importante es lograr la completa estabilidad de la figura. El peso debe estar bien repartido para simular que los apoyos de brazos y piernas responden a la lógica del reparto de los pesos.

EJES Y CONTORNOS



1. El esquema inicial reflejará el sólido apoyo de la cadera y el muslo y la descarga del peso del tronco sobre el apoyo del brazo.



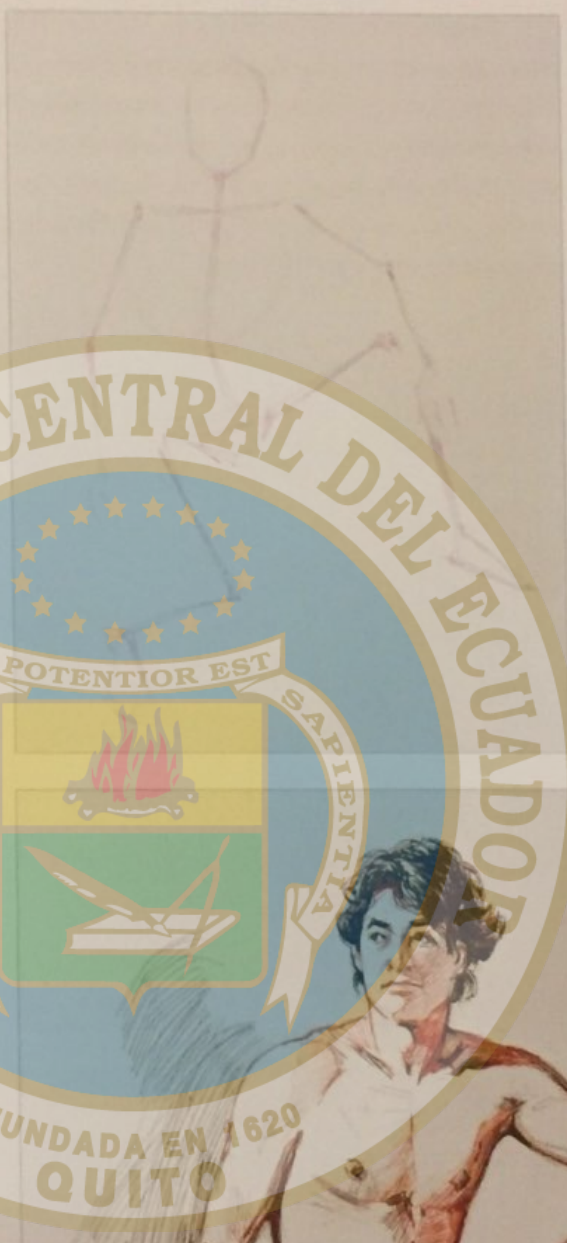
2. Redondeando el esquema se obtiene el contorno real de la figura. El esquema sólo da la articulación y las proporciones de la figura; el contorno es siempre producto de la observación directa.

3. Finalmente, los sombreados acaban de dar realidad y volumen a la figura. Estos volúmenes sólo pueden obtenerse en una última fase de acabado, ya que dependen por completo de la articulación de la pose.

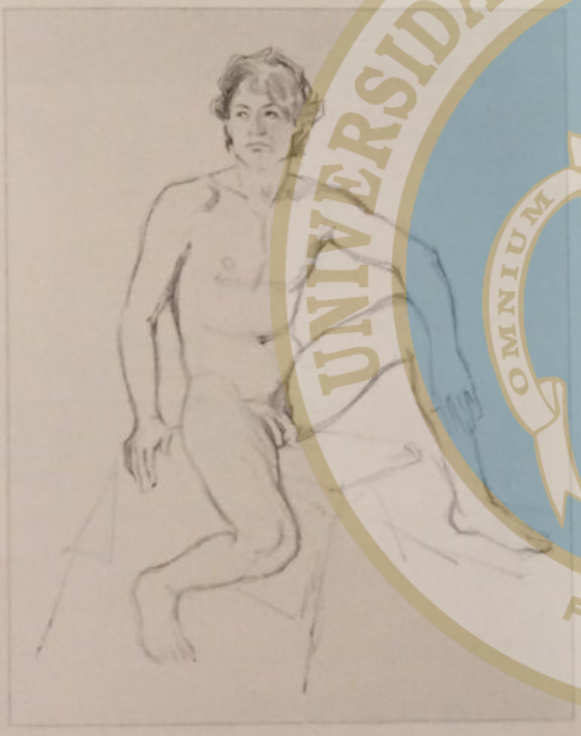
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La delgadez del modelo permite entender sus ejes de movimiento. Cada articulación está claramente visible. De este modo, es más fácil trazar el esquema previo.

DEL ESQUEMA AL DIBUJO



1. Esquema lineal básico de la pose. Aquí, pueden localizarse los puntos de flexión de las articulaciones conectadas entre sí por rectas que definen la proporción de cada una de las partes.



2. Un dibujo a lápiz muy detallado deja prácticamente resueltos todos los problemas de articulación, proporción y relación entre los miembros de la figura.

3. Con una plumilla y tintas de colores se ha completado el dibujo valorando las luces y sombras de la figura. Los tramados de plumilla sólo afectan a las zonas más sombreadas del cuerpo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Desnudo de espaldas a la sanguina

La elaboración de un dibujo de figura puede ser lenta o rápida. No es sólo una cuestión de gusto o capricho, responde también a una necesidad dictada por la naturaleza de la pose. Mientras que en las poses dinámicas el dibujo debe recoger rápidamente toda la información anatómica, en las poses estáticas, la elaboración debe ser más cuidadosa, ya que el efecto tiene que ser estable y calmado. En este ejercicio se lleva a cabo la segunda de estas posibilidades.

EL MODELO

Para esta sesión la modelo ha ido cambiando de posición y sobre esos cambios el artista, Joan Sabater, ha realizado algunos apuntes. A partir de uno de ellos realiza el dibujo que ilustra estas páginas.

FASE 1:
ENCAJE Y PRIMERAS MANCHAS

1. El encaje inicial ha sido trazado al carboncillo sin apenas presionarlo sobre el papel para que no se ensucien los trazos de la sanguina. Es un encaje perfectamente fiel a las proporciones de la figura.

2. Inmediatamente después del encaje, se manchan todas las zonas de la figura que quedan en la sombra frotando con suavidad sobre ellas con una barrita de sanguina. Se hace énfasis en las marcas de la espina dorsal y los glúteos.

3. Ahora se difuminan las manchas de sanguina con el dedo. Se obtiene un difuminado más suave y compacto que los anteriores trazos de sanguina. Un difuminado que permitirá seguir avanzando en el dibujo con comodidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

4. Sin que los difuminados hayan tapado por completo la textura del papel, el matizado anterior ha creado unas superficies mórbidas y también continuas que expresan con sensibilidad la calidez de la piel.

5. Las valoraciones finales consisten en realzar, mediante un lápiz de carbón, todas las sombras y los acentos oscuros que produce la iluminación sobre la figura.

FASE 2:

LA VALORACIÓN FINAL

6. Aparte del lápiz de carbón, se ha empleado también un lápiz pastel de color sepia para matizar los medios tonos de las sombras. El resultado está magníficamente modelado, no presenta contrastes excesivos pero sí un gran número de matices que resuelven todos los relieves del cuerpo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Desnudo tendido al pastel

Las poses tendidas suelen presentar diversas partes en escorzo, es decir, en perspectiva. La pose elegida para este trabajo muestra interesantes escorzos en las piernas: el muslo y la rodilla de la pierna derecha de la modelo así como la pantorrilla de su pierna izquierda. Por otra parte, la articulación de los miembros y el movimiento conjunto de todas las partes son expresivos y muy plásticos, ideales para intentar extraer de ellos un buen partido en un dibujo al pastel.

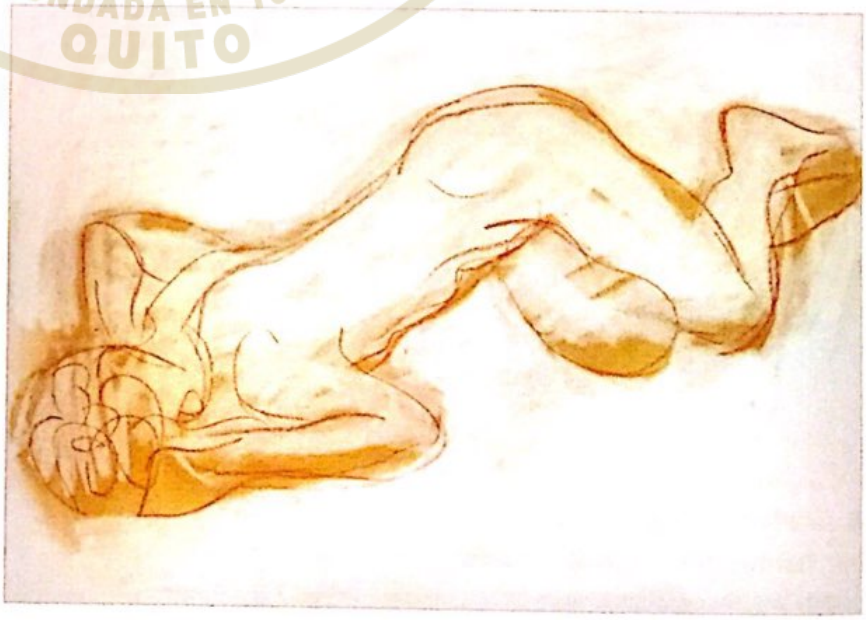
EL MODELO

Esta pose tendida permitirá desarrollar un dibujo interesante en cuanto a la variedad de pliegues, flexiones y extensiones de la figura. El artista trabajará con barras de pastel de tonalidades terrosas.

FASE 1:
MANCHAS Y FORMAS

1. Con la barrita de pastel en posición horizontal, se aplican gruesos trazos sobre la hoja que den una visión global de la pose. No importan, de momento, los posibles fallos de proporción o de escorzo.

2. Con un trapo limpio se frota sobre todo el dibujo, extendiendo el pigmento de la barra de pastel y difuminando el tono. De este modo, no se carga el papel con demasiado pigmento desde el principio.



3. Se borran las manchas sobrantes y se aproxima el contorno real de la figura con una línea realizada con un pastel de color siena tostada. Se ha conseguido dibujar estas líneas gracias a las manchas iniciales que planteaban la figura a muy grandes rasgos.

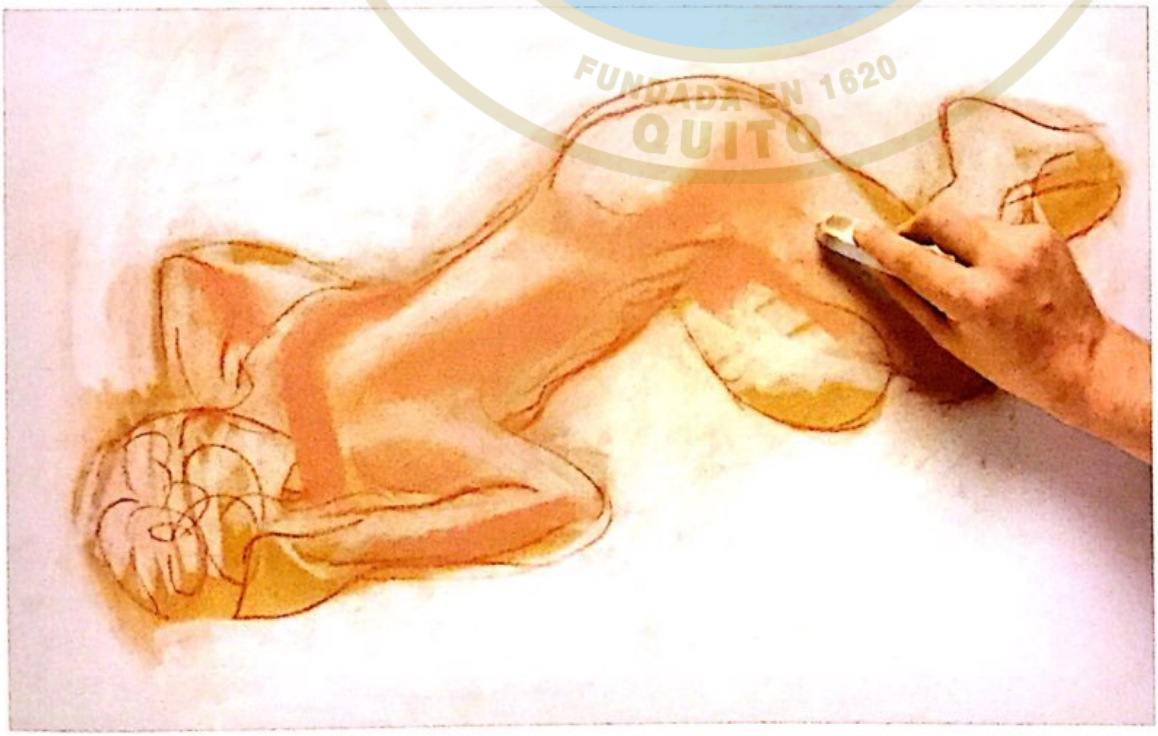
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

4. El dibujo que ha resultado de la fase anterior es un buen soporte para trabajar el modelado de los volúmenes. Mediante rosas y marrones claros se aplican manchas en las zonas de la cadera que rodean el relieve de la pelvis para conseguir una buena sensación de volumen.

FASE 2:

MANCHAS, BORRADOS Y MODELADOS

5. Se difuminan las manchas con los dedos y se extienden sobre el papel para conseguir un efecto envolvente, sin cambios de tono bruscos.



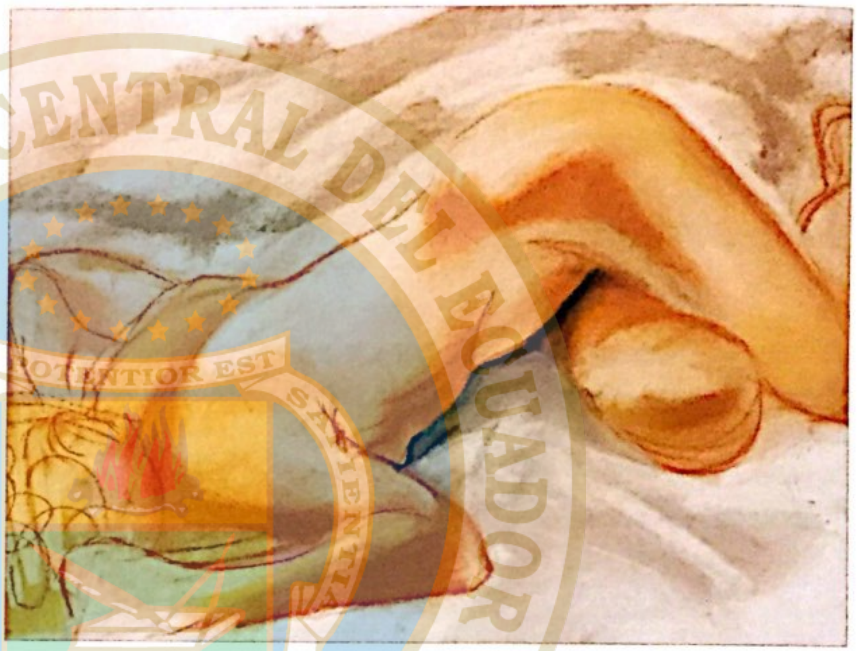
6. Con la goma de borrar se limpian las zonas del papel correspondientes a las partes más iluminadas de la modelo. Así, las luces del dibujo serán el propio papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

FASE 3:

EL AJUSTE DEL CONTORNO

7. A medida que se han ido matizando los volúmenes, el contorno de la figura ha sufrido ligeras modificaciones. Esto es lógico, ya que el modelado supone un arreglo de los volúmenes y ese arreglo implica cambios en los perfiles de tales volúmenes.



8. Unos trazos aplicados en el exterior de la figura servirán para matizar y dar relieve a los pliegues de la sábana sobre la que está tendida la modelo.

9. Para realizar las sombras y el modelado de los pliegues de la sábana, se ha procedido igual que para la figura: mediante difuminados, borrados y perfilados.
Sin embargo, en este caso las sombras se han reducido al mínimo para no confundir el efecto global del dibujo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

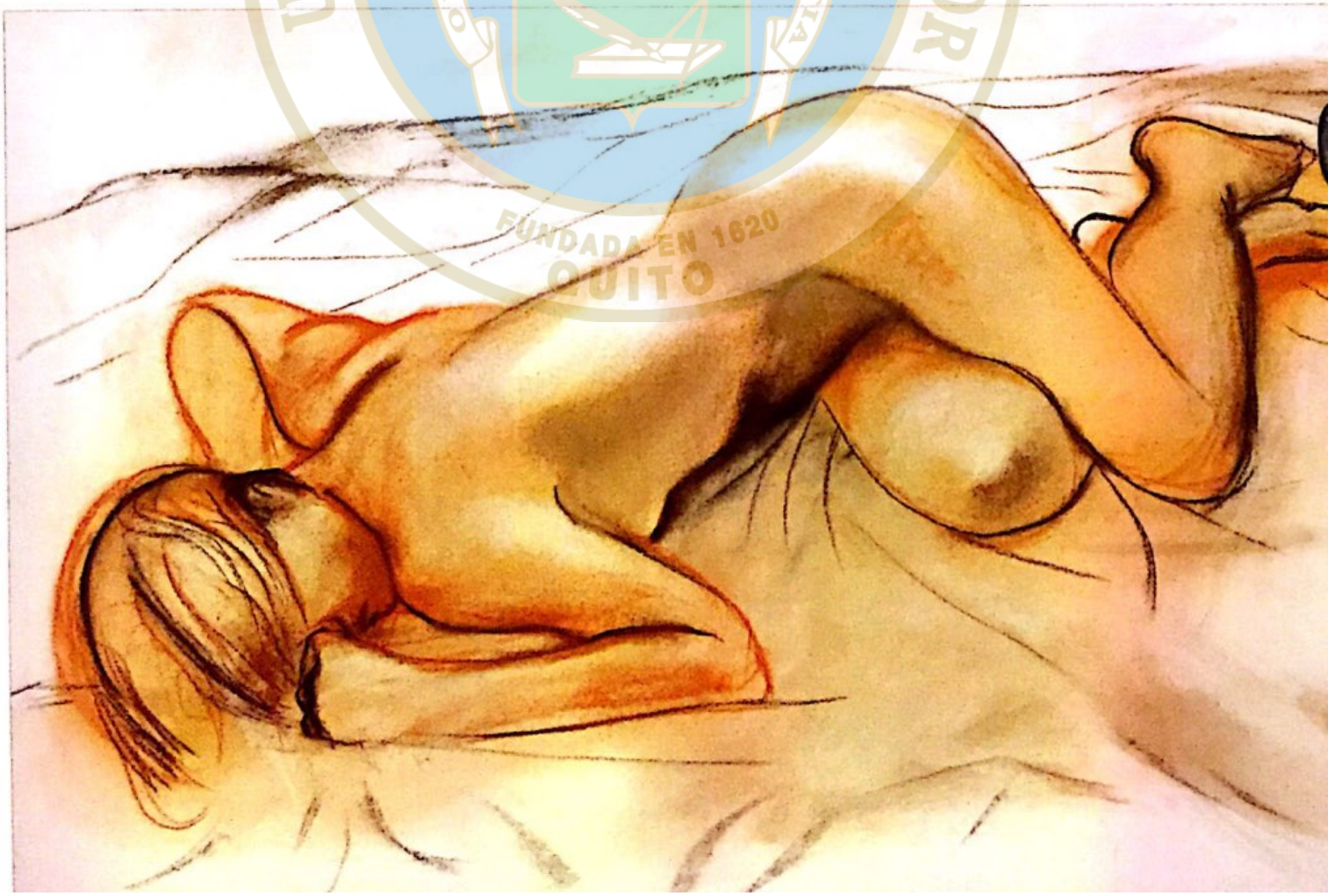
10. Dibujando con la punta de un pastel de color rojo oscuro, se trazan líneas de contorno definitivas. Estas líneas no deben recorrer todo el exterior de la figura, sino que tienen que aplicarse a modo de acentos que enfatizan este o aquel aspecto relevante del contorno.

11. El dibujo está casi acabado, sólo resta suavizar algunos contrastes entre luces y sombras, como los que aparecen en el brazo, que endurecen el efecto general.

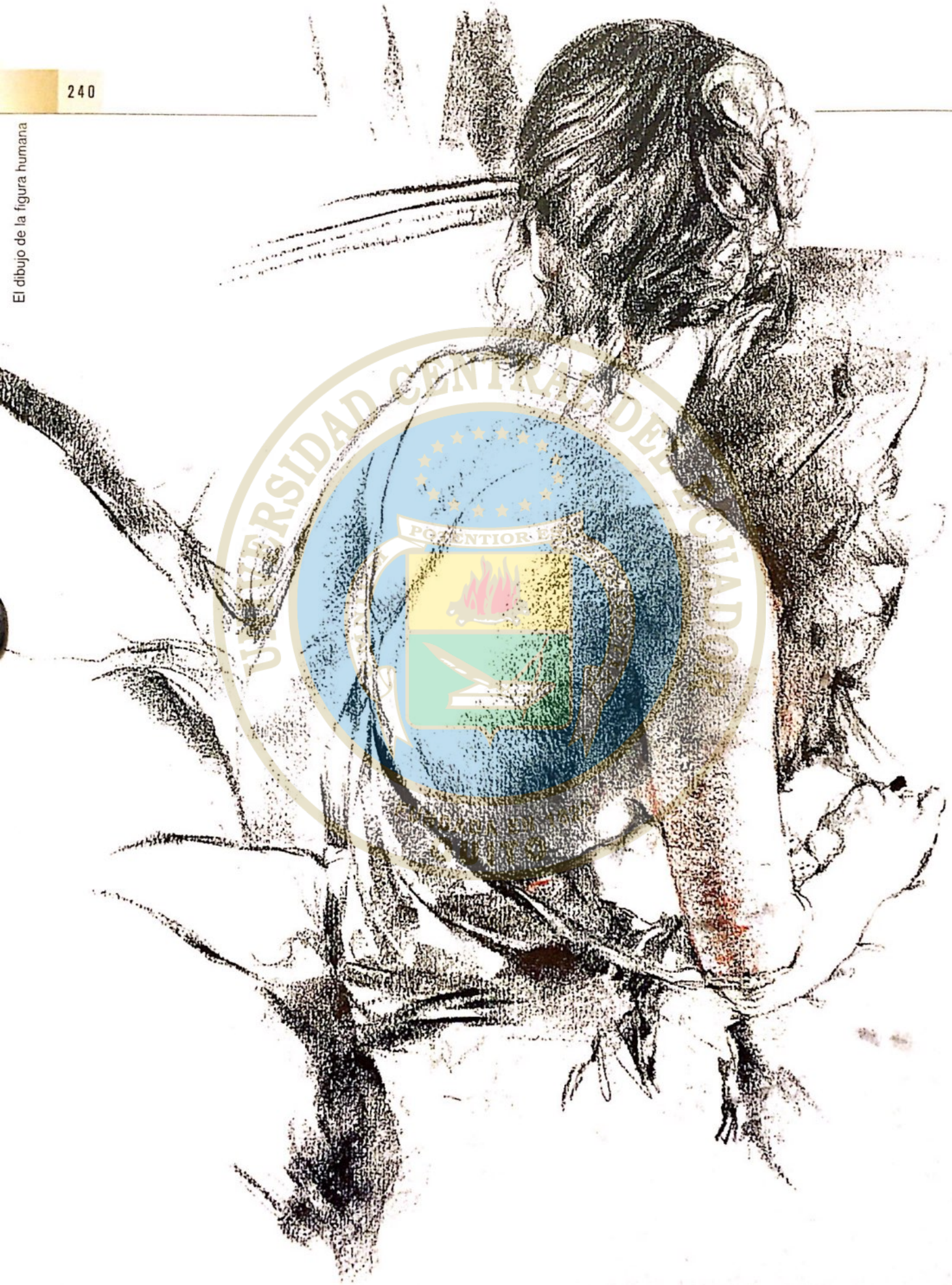
FASE 4:

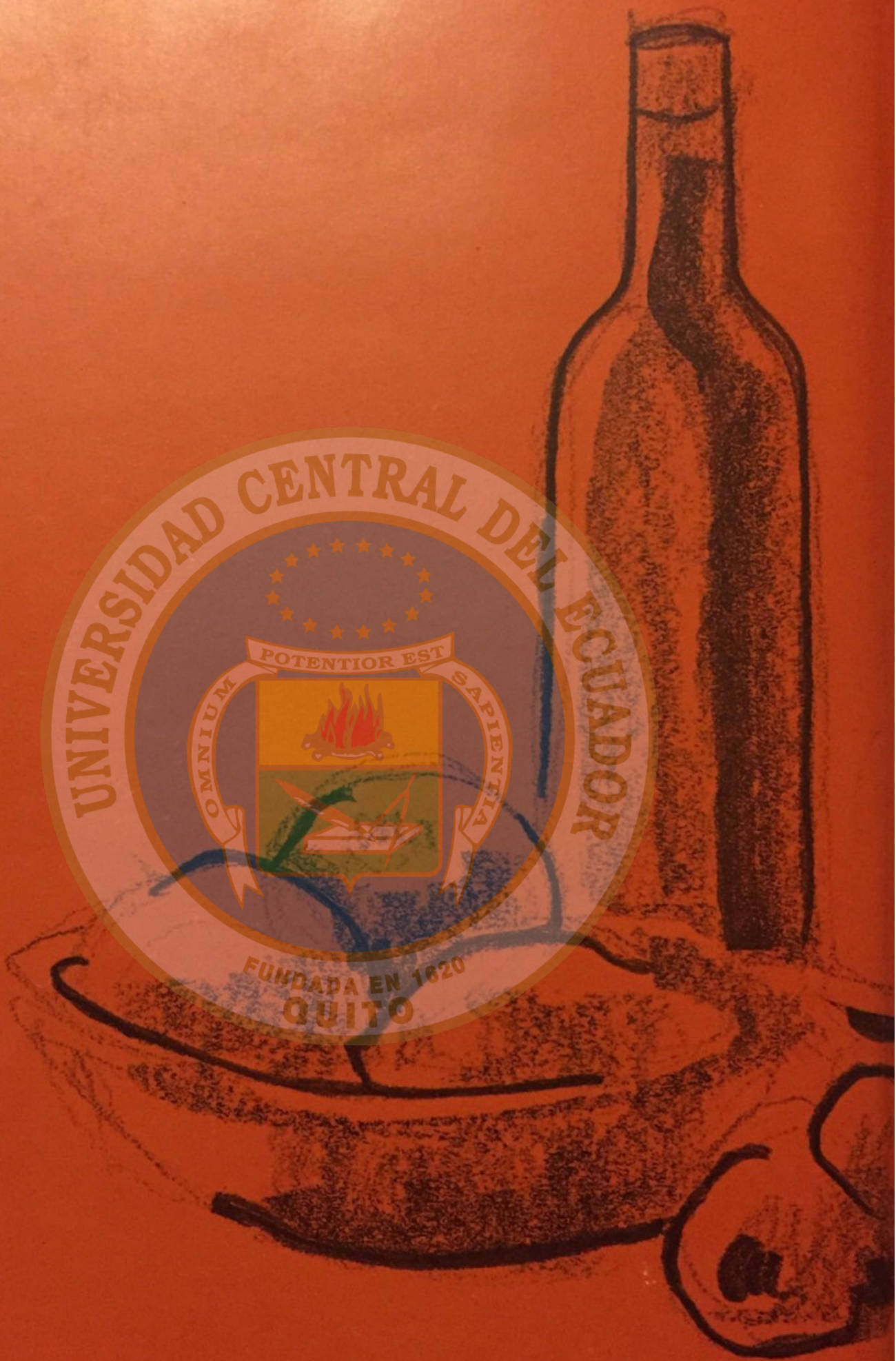
LOS MATICES FINALES

12. Resultado final. El dibujo de David Sanmiguel mantiene la firmeza y el orden de los volúmenes, pero está tratado con la sensibilidad y el cuidado que pide un desnudo femenino.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO





UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El Arte del Dibujo

Independientemente de la especialidad artística, el dibujo es la herramienta esencial del creador plástico. Es el origen de toda obra y, muy a menudo, también su culminación. Como destreza adquirida, el dibujo ha sido y continúa siendo la disciplina central del aprendizaje del arte. Este libro es un compendio que abarca todo lo referente a los materiales, procedimientos y técnicas del dibujo artístico. Se trata de una obra de consulta práctica y también una fuente de sugerencias e inspiración dirigida a todos los artistas sea cual fuere su nivel de experiencia o su aptitud profesional.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN: 978-84-342-3297-6
9 788434 232976

www.parramon.com