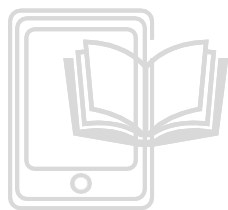


EL GRAN LIBRO DE LA PINTURA AL OLEO

J.M. Parramón





BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

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

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

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

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	02
		BANDEJA	24
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

W517

Δm#5074022 CBY



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



5074022

**EL GRAN
LIBRO
DE LA PINTURA
AL OLEO**

CTP.84 DG





EL GRAN LIBRO DE LA PINTURA AL OLEO

La historia, el estudio, los materiales
las técnicas, los temas, la teoría y la
práctica de la pintura al óleo

por

JOSÉ M. PARRAMÓN



parramón ediciones, s.a.



El Gran Libro del Óleo

Dirección de la obra: José M^a Parramón Vilasaló

Autor: José M. Parramón Vilasaló

Dirección editorial: M^a Fernanda Canal

Decimocuarta edición: abril 2000

© 1998 José M. Parramón Vilasaló

© Parramón Ediciones, S. A.

Derechos exclusivos de edición para todo el mundo.

Editado y distribuido por Parramón Ediciones, S. A.

Gran Vía de les Corts Catalanes, 322-324 - 08004 Barcelona (España)

Dirección de producción: Rafael Marfil

ISBN: 84-342-0246-8

Depósito legal: B-9.827-2000

Printed in Spain

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.



Índice

Introducción, 9

Historia de la pintura al óleo, 11

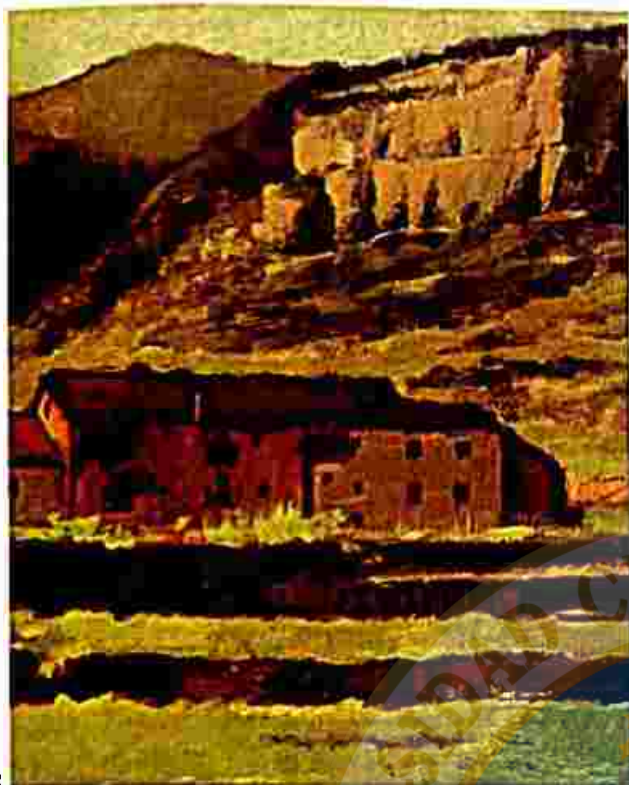
El estudio de pintor, 47
 Antecedentes del estudio de pintor, 48
 El estudio de pintor hoy, 50
 Iluminación del estudio, 52
 Contenido e iluminación del estudio, 54
 Muebles y utensilios, 55
 Muebles auxiliares, 56

Materiales y utensilios, 57
 El caballete, 58
 La paleta, 60
 Cajas y estuches, 61
 Telas, Cartones, Superficies, 62
 Medidas internacionales de bastidores, 64
 Cómo construir un bastidor con tela, 66
 Pinceles para pintar al óleo, 68
 Pinceles, su conservación, 70
 Espátulas, tiento y varios, 71
 Disolventes y barnices, 72
 Colores al óleo, 74
 Colores al óleo, presentación, 78
 Colores al óleo fluidos, 79
 Carta de colores, 80
 La paleta y los colores, 83
 Colores de uso corriente, 84

Teoría y práctica de los colores, 85
 Teoría de los colores, 86
 Color de los cuerpos, 92
 Pintando con dos colores y blanco, 94
 Construcción, 96
 Problemas de construcción, perspectiva, 97
 Primer estado, 98
 Segundo estado, 99
 Tercer estado, 100
 Último estado, 101
 Uso y abuso del blanco, 102
 Uso y abuso del negro, 104
 El color de las sombras, 106
 La armonización del color, 108
 Gama de colores cálidos, 110
 Gama de colores fríos, 112
 Gama de colores quebrados, 114
 El color carne, 116
 Contrastes de tono y color, 118



El autor desea agradecer la colaboración y apoyo de las siguientes personas y empresas: a Vicente Piera, de la empresa "Artículos de bellas artes Vicente Piera", por su asesoramiento sobre materiales y su uso; a Paco Vila Masip por su excelente trabajo de fotografía; a Eduard Tharrats de Fotocomposició Tharrats por su buen trabajo a pesar de las urgencias; a Salvador González, Eduard José, Jordi Segú, Mercedes Ros; y a todos los empleados de Parramón Ediciones, S.A.



Técnica y oficio de la pintura al óleo, 121
 Aprenda a ver y mezclar colores, 122
 Mezcla con tres colores y blanco, 123
 Composición de colores cálidos, 124
 Composición de colores fríos, 127
 Composición de colores quebrados, 130
 Pintando un cuadro con tres colores y blanco, 133
 Técnica de la pintura rápida, 139
 Técnica de la pintura por etapas, 141
 Técnica de la pintura a espátula, 142

Se pinta como se dibuja, 145
 La forma, el volumen, 146
 La perspectiva necesaria, 150
 Elección del tema e interpretación, 154
 Composición artística, 156

La pintura al óleo en la práctica, 161
 Pintando una figura al óleo, 162
 Pintando un paisaje urbano al óleo, 169
 ★ Pintando una marina al óleo, 173
 ★ Pintando un paisaje al óleo, 178
 ★ Pintando un bodegón al óleo, 182

Glosario de términos, 188



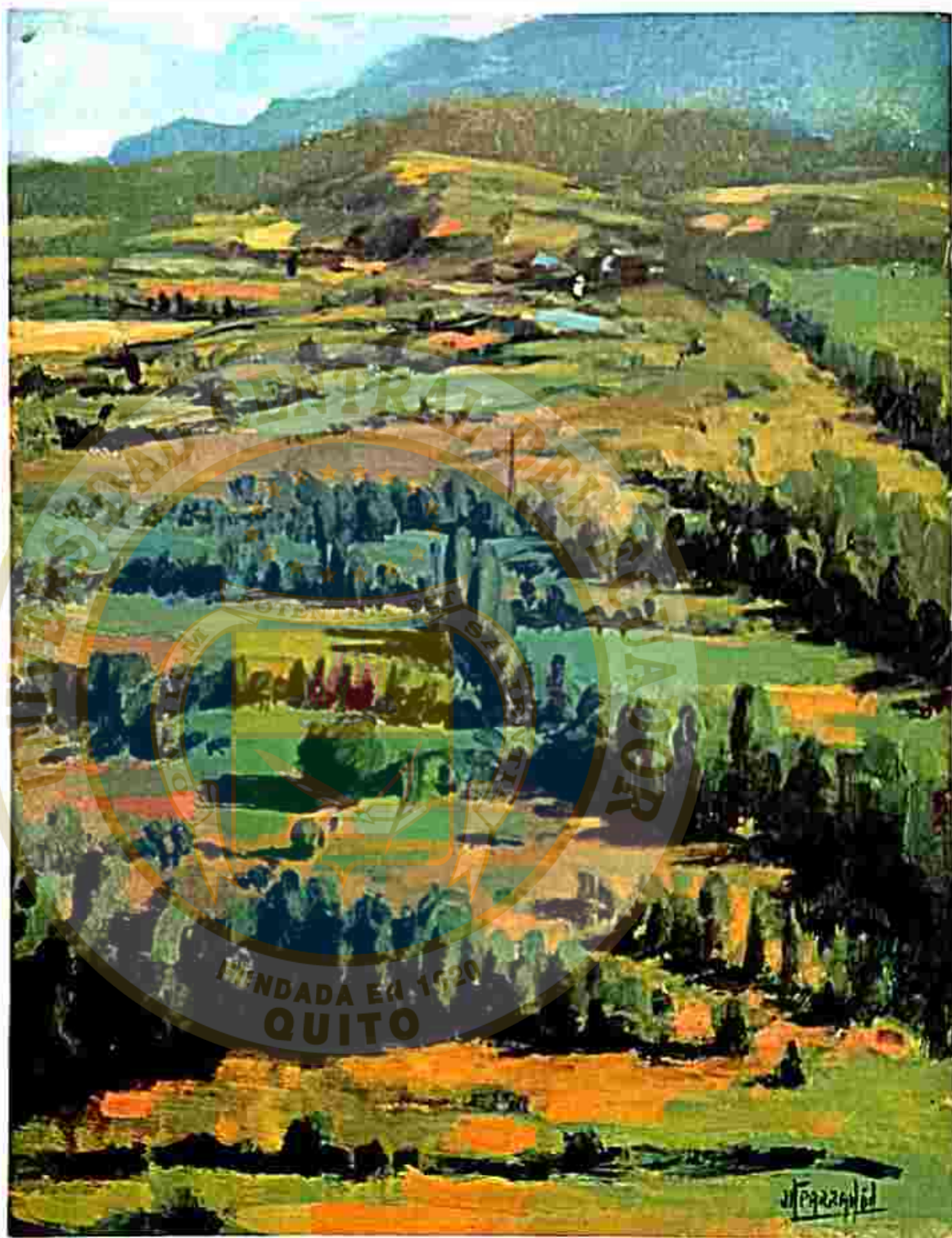


Fig. 3.— Uno de los cuadros del autor, José M. Parramón, publicado en uno de sus libros, "El paisaje al óleo" como ejemplo de pintura *alla prima*.

introducción

J. A. Dominique Ingres, el célebre pintor francés del siglo pasado, escribió un día, para sus discípulos, esta norma tan sencilla y juiciosa como eficaz:

"Se aprende a dibujar dibujando"

Me parece una buena idea, un buen consejo: nada enseña tanto como el hacer; soy partidario absoluto de aprender haciendo, de ensuciarse las manos y hacerlo, y de volverlo a hacer, de "dibujar cien veces la misma estufa del estudio", como le decía Cézanne a alguien que le preguntó qué debía hacer para aprender a dibujar.

¿Por qué entonces—me he preguntado, a veces, yo mismo—, por qué escribir libros con la idea de enseñar a dibujar, a pintar?

Tengo ahora mismo dos respuestas a esta pregunta:

Hace tiempo, cuando yo tenía catorce o quince años, y pintaba, conocí a un pintor mallorquín —Forteza, se llamaba— que pintaba unas marinas fabulosas; pequeñas calas de Ibiza y de Menorca con el cielo y el agua de un azul transparente, lleno de luz. "¿Qué hace usted, señor Forteza —le pregunté un día—, para lograr ese azul tan luminoso?" Me respondió con otra pregunta: "¿Qué azules usas para pintar?". Le dije que el ultramar y el Prusia. "¿Y el azul de cobalto? ¡Es imprescindible para crear luminosidad!" La verdad es que ese día tuve noticia, por primera vez, de que existía un azul *de cobalto*.

Hace muy poco tiempo, no más de año y medio, mi amigo Piera, dueño de una importante tienda de artículos de dibujo y pintura, me habló de los pinceles de pelo sintético: "Son estupendos; son los pinceles del futuro: más económicos y con un temple excelente. La gente no los conoce todavía, pero cuando los prueben..."

El señor Forteza y mi amigo Piera, son como los párrafos de uno de mis libros:

explican, informan, enseñan la diferencia que hay entre el azul ultramar y el cobalto, entre un pincel de pelo de cerda y uno de pelo sintético, concretan, además, que hay, también, pinceles de pelo de marta y de pelo de meloncillo. (Casi todo el mundo sabe de los pinceles de pelo de marta, pero de los de meloncillo... ¿usted los conoce?).

Los libros, además, pueden explicar un proceso y lo pueden explicar "haciendo". En este libro, por ejemplo, usted hallará una breve historia sobre la pintura al óleo, desde el punto de vista técnico. Bueno, pues, creo que esa historia es válida, también, para enriquecer sus conocimientos acerca de las técnicas de la pintura al óleo en general; creo que es útil saber como pintaban Ticiano, Rubens, Rembrandt, Velázquez; saber qué aportaron cada uno de ellos para perfeccionar y variar las técnicas primitivas.

Y es útil saber cómo es un estudio de pintor profesional, cómo son y como se usan los materiales y utensilios —*todos los materiales y utensilios, desde el tiento tradicional, a la pintura al óleo fluida, presentada en pots metálicos*—. Conocer aspectos como el cuarteado y la fórmula *graso sobre magro*; leer y saber acerca de la armonización de color y las gamas de colores, teniendo noticia de qué se entiende y para que sirven los colores *quebrados*.

Y hacer; aprender haciendo, aprender a pintar pintando. Con ejercicios explicados paso a paso, fotografiando el primer estado del cuadro, y el segundo, y el tercero, viendo cómo se hace y pidiendo que se haga.

A pesar de lo cual, y de todo, estoy con Ingres, pienso como él que de poco sirven el señor Forteza, mi amigo Piera, ni los párrafos de este libro, ni de todos los

libros... si no se toma el block de papel de dibujo y se dibuja, si no se va con el caballete y la tela y se pinta. Estoy con él:

Se aprende a pintar, pintando

Bueno, pues, hágalo, pinte. Yo se de muchos que, gracias a uno de estos libros, un día empezaron y ahora pintan. Sé de muchos también que por no perseverar, por no hacerlo todos los días, terminaron por dejarlo. ¡Hay que sentir la necesidad de pintar, de no dejarlo para mañana, de hacerlo cada día, hoy! Cuentan de Corot que un día fue a verle un amigo aficionado para mostrarle un cuadro. "Está bien —dijo Corot—, pero tendrías que rehacer e intensificar esta zona". "Tienes razón —le respondió el amigo—. Lo haré mañana mismo". Corot le miró seriamente, alarmado: "¿Cómo? ¿mañana? ¿hasta mañana? ¿Y si te mueres hoy?"

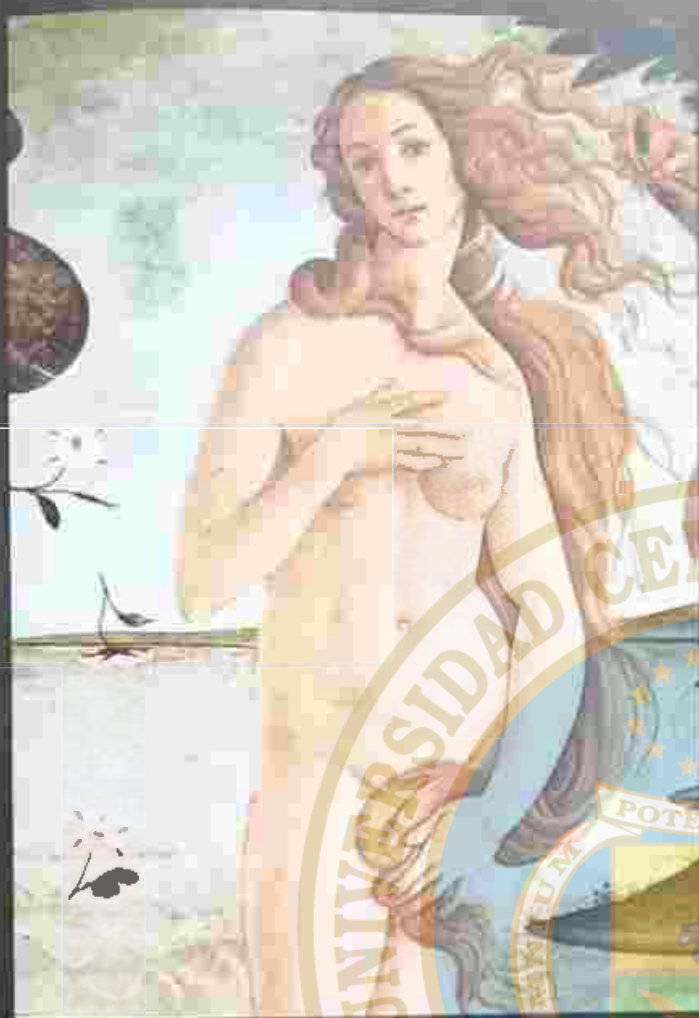
José M. Parramón



Fig. 4 — Corot "Camino de Sevres", Museo del Louvre, París.

Fig. 5 — Botticelli, "El nacimiento de Venus (fragmento)": Galería de los oficios, Florencia.





historia de la pintura al óleo



"El menor ensayo escrito por
un pintor, hará adelantar la teoría
del arte, mejor que un millón
de volúmenes"

Sir Joshua Reynolds (1723-92)

cómo se pintaba antes del siglo XV

Hasta Giotto no hubo pintura.

O lo que es lo mismo:

Durante toda la Edad Media, desde el siglo IV al XIII, el arte de la pintura dejó de existir; la figura humana era representada en forma esquemática, desproporcionada, irreal, hierática. En Occidente, desde el siglo VI al VIII, la vida de los pueblos se trasladó de las ciudades al campo, los reyes tuvieron que emigrar, también, a sus tierras, huyendo de los bárbaros. "Durante este tiempo —escribe el historiador Harnold Hauser— nadie es capaz de pintar una figura humana".

En el siglo XI aparece el arte románico: las pinturas son todavía impersonales, hieráticas; pero en el románico tardío existe ya una forma de expresión más libre e individual. Es el preludio del gótico.

A partir del siglo XII la vida vuelve a la ciudad, la artesanía y el comercio dan lugar a una nueva burguesía. El artista pertenece a un gremio; ya no trabaja siempre en interiores de iglesias y bajo las directrices de monjes arquitectos. Ahora realiza los encargos en su propio taller, es dueño de su tiempo y del material que utiliza; puede imaginar y trabajar en todos los temas.

Surge en Italia Giotto (1276-1337), un artista

que pinta figuras reales, cosas reales, escenas reales.

Se pinta al temple con yema de huevo, sobre tabla de madera.

Hasta el año 1410 los artistas pintaban al temple. El temple servía indistintamente para pintar miniaturas, ilustraciones en manuscritos y misales, cuadros, retablos, iconos, paneles decorativos y muros.

Dentro de las técnicas de pintura al temple, algunos artistas habían comprobado que aplicando una capa de aceite de linaza sobre un cuadro pintado al temple, los colores revivían, recobraban la intensidad y el brillo del temple recién pintado. Hubo pintores que experimentaron la posibilidad de mezclar aceite de linaza con yema de huevo. El monje Theophile Rugierus escribió en el año 1200 un tratado de la pintura, *Diversarum Artium Schedula*, en el que recomendaba el uso de aceite de linaza y goma de Arabia, llamados también *glassa* o *fornis*.

Pero sucedía que los aceites y barnices compuestos por estas fórmulas, secaban con gran dificultad, obligaban a exponer el cuadro al sol durante días, con riesgo de que la pintura se deteriorara, los colores ennegrecieran, los blancos se tornaran amarillos.



Fig. 6.— Giotto. "El encuentro en la puerta aurea". Capilla de los Scrovegni, Padua. Giotto, fundador de la pintura moderna, con Cimabue, pintó con realismo, pasión e imaginación nunca vistos hasta entonces, después de la larga noche de la Edad Media.



Fig. 7.— En el siglo XV, el artista pintaba sobre un pupitre como el que puede verse en esta ilustración, especial para pintar tablas de tamaño medio y pequeño.



Fig. 8.— (Arriba). Arte Medieval. "Cristo en majestad (fragmento)". Valltarga, Rossellón, Francia.



Fig. 9.— Duccio "La Virgen con el Niño y dos ángeles (fragmento)". Museo de la Catedral, Siena.

Fig. 9.— Duccio "La Virgen con el Niño y dos ángeles (fragmento)". Museo de la Catedral, Siena. Buoinsegna, fue uno de los primeros artistas de la Escuela de Siena a fines del siglo XIII.

Qué es la pintura al temple con yema de huevo

La clase de colores usados por los artistas de la Antigüedad, de la Edad Media y de principios del Renacimiento, eran colores al temple con yema de huevo, los cuales estaban —y están— constituidos por pigmentos o colores en polvo, aglutinados con una sustancia líquida compuesta por:

Una yema de huevo fresco

Una parte igual de agua destilada

La técnica de la pintura al temple es similar a la del tempera o gouache. Con la pintura al temple se puede pintar con cierto espesor, del que resulta una pintura opaca, cubriente, o pintar mediante capas transparentes o veladuras, dependiendo una u otra manera de la mayor o menor dilución de los colores en la fórmula líquida mencionada.

A propósito de clases de colores, permítame recordar que cualquier tipo de pintura, al igual que el temple, está compuesto por colorantes y un *medium* o emulsión que aglutina los colorantes. Así pues, en una barrita de color a la cera, un tubo de acuarela, y un tubo de óleo, los tres de color azul cobalto, el colorante es siempre el mismo: óxido cobaltoso y alúmina, pero la emulsión aglutinante es diferente en cada caso: cera en el primero; sustancias acuosas en la acuarela, y aceites y esencias en el óleo. De ello se deduce que:

La emulsión determina la clase de pintura

La emulsión determina la técnica para pintar

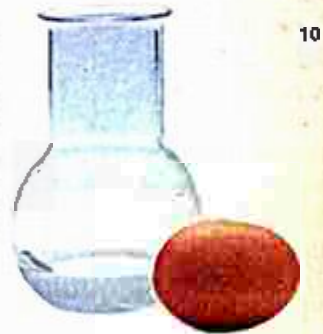


Fig. 10.— Agua destilada y una yema de huevo fresco, son los ingredientes necesarios para aglutinar las tierras de colores, en la pintura al temple.

Fig. 11.— Las tierras de colores, base de cualquier tipo o clase de colores, se sirven en tarros de cristal o bolsas de plástico. Naturalmente han de ser tierras de colores finas, para artistas.



el descubrimiento de Juan van Eyck

Un día del año 1410, al norte de Bélgica, en la ciudad de Brujas, capital de Flandes Occidental, un joven pintor de veinte años, llamado Juan van Eyck, puso a secar al sol un cuadro pintado al temple y tratado con aceites, tal como recomendaba el monje Theophile. Y he aquí que a los dos días, cuando fue a ver el cuadro para comprobar la marcha del secado, comprobó con disgusto que la pintura se había cuarteado.

Según cuenta la leyenda, desde aquel día Juan van Eyck no cesó hasta hallar un aceite que secara a la sombra. Tardó días, semanas, meses, pero, por fin, después de probar con aceites y resinas de toda especie, encontró que mezclando una pequeña parte de "barniz blanco de Brujas" con aceite de linaza obtenía una mezcla que permitía secar las pinturas a la sombra sin ninguna dificultad. (Algunos investigadores han confirmado después que el "barniz blanco de Brujas" era esencia de petróleo o *esencia de trementina* (aguarrás), como la que usamos hoy para disolver y secar los colores al óleo.)

Juan van Eyck empezó entonces a pintar con barniz blanco de Brujas y aceite de linaza, aglutinando con ellos las mismas tierras de colores que usaba para pintar al temple, comprobando que los colores respondían mejor, que aumentando o disminuyendo la cantidad de barniz blanco de Brujas los colores secaban más o menos pronto; que podía aplicar veladuras *magras* (sin aceite de linaza) o *grasas* (con más aceite que barniz blanco de Brujas); que mientras los colores secaban podía rectificar o repintar sin que se diluyeran los colores anteriores, que los colores parecían recién pintados y que, en fin, el cuadro secaba a la sombra sin problemas ni riesgos.

Había nacido la pintura "rey": la pintura al óleo. Juan van Eyck había descubierto el mejor medio para pintar.



Fig. 12.— Juan van Eyck, "Eva, del políptico de Gante". Templo de S. Bavón, Gante. La figura de Eva desnuda, con el realismo y la calidad humana que imprimió Juan a su obra, llamó la atención y se convirtió en uno de los símbolos de la Escuela Flamenca.

Fig. 13.— En el 1400 y en Flandes, la moda femenina condicionaba, en cierto modo la conformación del cuerpo de la mujer, que presentaba hombros estrechos y vientre abultado, tal como puede verse en la figura del cuadro adjunto (fig. 14), reproducida aquí en esquema.

La escuela flamenca

Juan van Eyck, más conocido entonces como "Juan de Brujas", tenía un hermano: Hubert van Eyck, también pintor. Los hermanos van Eyck trabajaron juntos en el mismo taller, hasta setiembre de 1426, en que murió el hermano mayor Hubert. Su hermano Juan terminó el célebre y monumental retablo *Políptico de Gante*, en 1432, pintando a partir de esta fecha los cuadros que más nombre han dado al apellido Van Eyck. Juan Van Eyck era realmente un hombre y un artista fuera de serie. Cuando tenía treinta años encabezó un movimiento de rebeldía contra los prejuicios y convencionalismos de la pintura gótica, defendiendo y propagando la idea de que "los hombres y las mujeres, los árboles y los campos fueran pintados tal como son realmente". Llevando a la práctica esta filosofía, Juan van Eyck convenció a varios artistas de su tiempo, entre los que se encontraban el Maestro de Flemalle, el famoso Van der Weyden, el joven Petrus Christus... todos flamencos, que a partir de entonces se esforzaron en pintar con el realismo y el naturalismo predicado por Juan de Brujas.

El grupo creó escuela: la famosa Escuela Flamenca, continuada y afirmada en años sucesivos por Bouts, Van Goes, Memling, Jerónimo Bosch, Bruegel el viejo, Rubens, Van Dyck, Jordaens, Rembrandt.



Fig. 14.— Juan van Eyck, "Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa". Galería Nacional, Londres. He aquí uno de los cuadros más conocidos de la Escuela Flamenca, del siglo XV. Observe la extraordinaria calidad del acabado, al que hoy podríamos llamar, con razón, hiperrealista. Y piense que esta minuciosidad se conseguía con sucesivas capas de color o veladuras.



cómo pintaban al óleo los van eyck

En el año 1437 y en Florencia, fue condenado a prisión por deudas un viejo pintor cuya edad rozaba los ochenta años. Se llamaba Cennino Cennini y puede afirmarse que gracias al tiempo que estuvo en prisión, su nombre ha pasado a la historia como entendido y maestro de pintores: mientras estuvo en la cárcel de Florencia escribió un libro, *El libro del Arte*, que explica paso a paso todos los procesos y técnicas, todos los materiales y estilos que existieron en pintura durante los siglos XIV y XV. He aquí, pues, que gracias a Cennino Cennini podemos saber y reconstruir la manera de pintar de Juan van Eyck y los artistas de la Escuela Flamenca.

En aquel tiempo había ya algunos artistas que habían experimentado pintando sobre tela, pero la inmensa mayoría, por no decir todos, pintaba sobre gruesos paneles de madera preparados a la cola. Dice Cennini: "Elegirás un panel de tilo o de sauce sin defectos. Tomarás cola hecha de recortes de pergamino, y la pondrás a hervir hasta que de tres partes quede reducida a una parte. Probarás esta cola con la palma de la mano y cuando sientas que una palma se pega a la otra, piensa que entonces la cola es buena...". Y Cennini sigue con su literaria instrucción que resumida puede transcribirse como sigue: Sobre el tablero se aplicaban seis capas de cola y varias tiras de paño de lino viejo. El tablero se ponía a secar y se aplicaba luego una capa de yeso Volterra y cola. Nuevo secado y otras capas de *Gesso Sottile*. Finalmente se pulía con polvo de carbón y piedra pomez, hasta lograr un acabado blanco y duro y liso como el marfil.

Sobre este tablero, cuya laboriosa preparación ocupaba varios días, (el grueso de la cola y el yeso llegaba a dos y hasta cinco milímetros), Juan van Eyck y los artistas de su tiempo ponían en práctica la siguiente técnica de pintura al óleo:

Se iniciaba la construcción del cuadro dibujando primero con carboncillo: "Tomarás el carbón de sauce y dibujarás poco a poco. Y encima repasarás el dibujo con un pincel de punta aguda, mojado en esencia y en este

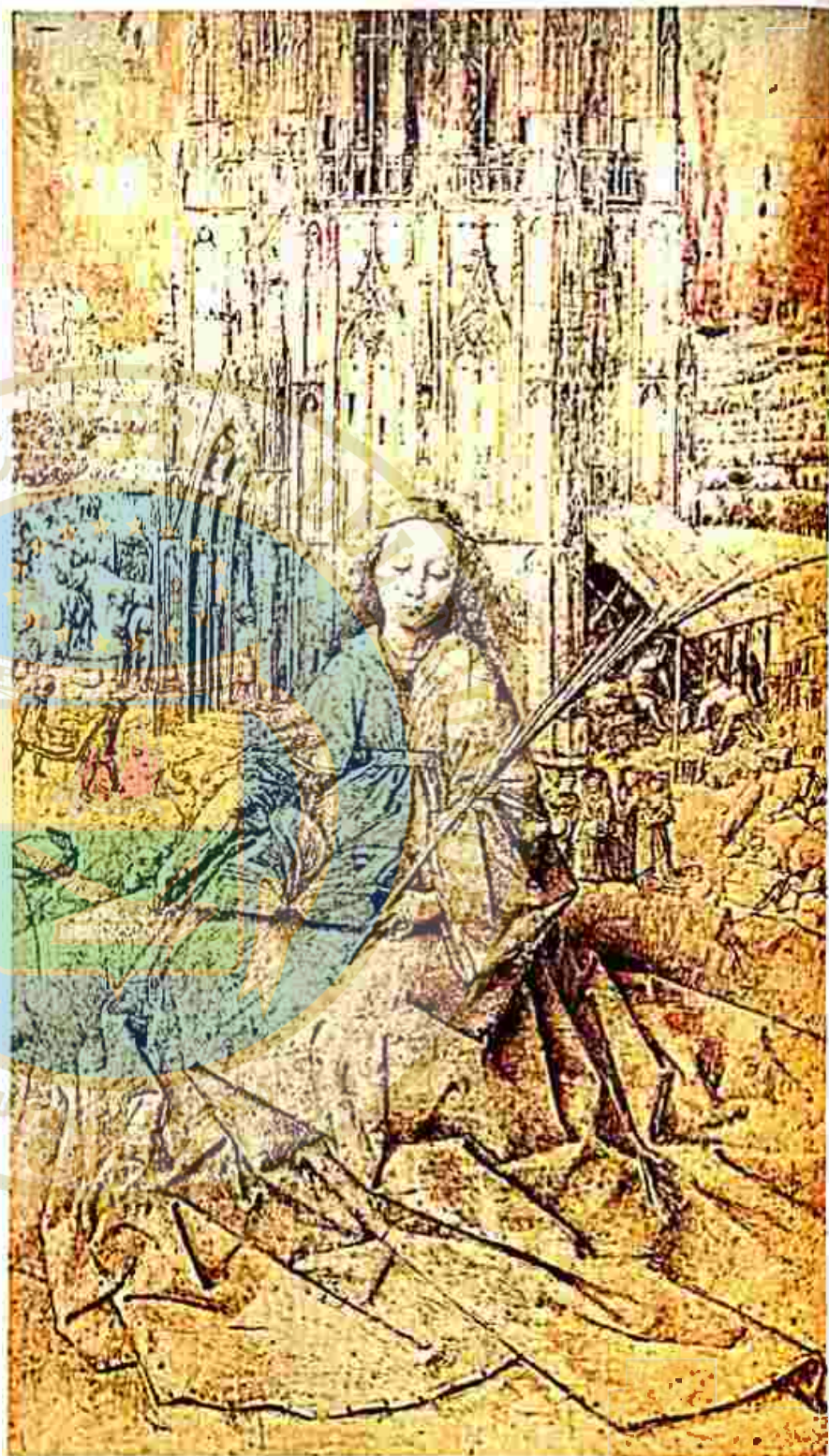


Fig. 15.— Juan van Eyck. "Santa Barbara". Museo Real de Bellas Artes, Amberes. Este es el fino acabado de un tablero antes de iniciar la pintura en colores de la

misma, dentro de un laborioso proceso de finas veladuras. La imagen reproducida encima de estas líneas mide aproximadamente la mitad del cuadro original. Es evi-

dente entonces que, en las tablas originales, los artistas de entonces tenían que desarrollar un trabajo de miniatu-



Fig. 16 — Van Eyck, "Virgen en trono amamantando al Niño". Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

color que en Florencia se llama *verdaccio*" (Cennini). El *verdaccio* era una mezcla de blanco, negro y ocre.

Terminado este dibujo el cuadro ofrecía el aspecto de la reproducción adjunta, Santa Bárbara de Van Eyck (fig. 15), que el artista dejó en este estado.

Encima de este dibujo se aplicaba una fina veladura del mismo color *verdaccio*, trabajando cuidadosamente las sombras, luces y reflejos, hasta llegar a una perfecta aguada monocroma. En algunos casos, y previendo el artista la aplicación posterior de un color intenso (por ejemplo: un ropaje que finalmente tenía que quedar de color rojo fuerte), se dejaba esa zona con sólo el dibujo inicial, pero sin el lavado posterior de color *verdaccio*.

Se iniciaba la pintura por los ropajes, se seguía por las formas arquitectónicas, las zonas en que había paisajes, etc., dejando para el final la resolución de los rostros y las carnes. Este orden obedecía a la idea de tener toda la tela cubierta de color al iniciar la pintura de los rostros, logrando así contrarrestar el efecto de los contrastes simultáneos, de los que hablaremos en páginas sucesivas.



Fig. 17.— Sobre el sombreado inicial resuelto con *verdaccio*, el artista aplicaba una o varias veladuras del color local del ropaje.



Fig. 18.— Con un rojomás o menos oscuro, se aplicaba la segunda tinta, trabajando las partes en sombra.



Fig. 19.— Finalmente se aplicaba una tinta roja más clara, mezclada con blanco, para realzar las luces y brillos.

Se pintaba con tres tintas para cada zona de color; es decir, para un ropaje de color rojo, se preparaba una tinta roja del mismo color del ropaje (color *local*); una segunda tinta de color rojo oscuro para las sombras del ropaje (color *tonal oscuro*); y una tinta de color rojo claro para las partes iluminadas (color *tonal claro*).

Van Eyck y los suyos pintaban con estos colores de manera semejante a como pintamos actualmente a la acuarela, esto es, mediante finas veladuras (vea en la página siguiente el estudio sobre la técnica de las veladuras), o capas delgadas de color, más o menos transparentes, según la cantidad de aceite y esencia, actuando el blanco del fondo como el blanco del papel en la pintura a la acuarela.

Se pintaba por zonas. El artista pintaba, por ejemplo, el manto de la Virgen; suponiendo que éste fuera rojo, empezaba pintando una veladura con la tinta roja del color local; esta veladura cubría el blanco del fondo, pero dejaba ver por transparencia el sombreado del dibujo primitivo, que al oscurecer el rojo, promovía ya un ligero volumen (piense en cómo actúa la acuarela). Sobre esta primera veladura roja, Van Eyck pintaba con la segunda tinta, de color rojo oscuro, trabajando las sombras del ropaje, fundiendo y degradando, hasta modelar el volumen dado por los pliegues y arrugas del ropaje. Por último, con la tinta color rojo claro, realizaba las luces y brillos del ropaje.

Terminado este primer estado general de color, se pintaban los rostros y carnes de las figuras. Estas ofrecían todavía la pátina de la primera veladura de color *verdaccio*, ¿recuerda? Sobre esa pátina de color, se pintaba con las tres tintas correspondientes de color carne —en veladuras transparentes, claro está—, de manera que aquí jugaba el color carne (rosado claro, o rosado medio, etc.) de la veladura, y por transparencia, mezclándose con él, el color *verdaccio*, un color pardo-verdoso al que solo le faltan entonaciones rosas y rojizas para proporcionar los matices del color carne.

La obra terminaba con una experta y paciente labor de realces y acentuaciones finales, resueltas con veladuras de colores claros e incluso blancas, así como algunas color pardo oscuro y negro.

El cuadro se dejaba secar durante varios días y se barnizaba.

la técnica de las veladuras

La técnica
de las veladuras

Una veladura es una capa transparente de pintura al óleo, aplicada con el pincel, sobre una zona del cuadro, con el fin de pintar un color o de modificar un color ya pintado. La veladura está constituida por pintura al óleo diluida en aceite de linaza y esencia de trementina. La mezcla resultante ha de ser líquida, no espesa. La técnica de aplicación de veladuras es semejante a la técnica de la acuarela: consiste esencialmente en aplicar sucesivas capas de color hasta lograr el matiz deseado.

Pero con una diferencia importante: mientras el buen acuarelista intenta conseguir el color con sólo una primera capa, el pintor al óleo de veladuras, ha de llegar al color deseado mediante varias capas o veladuras, una encima de otra, para conseguir así la transparencia, luminosidad y riqueza de color propia de las veladuras al óleo.

Para obtener una veladura luminosa es preciso que el fondo sea claro. Un vestido de color rojo brillante, pintado en veladura, ha de ser aplicado sobre blanco o sobre fondo claro.

La veladura puede aplicarse en húmedo, en cuyo caso el color de la última veladura se mezcla con el de la anterior perdiendo efectividad; o puede pintarse sobre seco, o semi seco, obteniendo entonces, por transparencia y superposición, todas las calidades y efectismo de la veladura.

En cualquier caso, nunca debe pintar una veladura *magra* sobre una veladura *grasa*, es decir, una veladura con mucha esencia de trementina y poco aceite (*magra*), sobre una veladura con mucho aceite y poca esencia (*grasa*), ya que puede producirse el cuarteado de la capa superior. (Hablaemos de la norma *graso sobre magro* en páginas siguientes.)



Fig. 20 y 21.— Mantegna. "Virgen con el Niño", Museo Staatliche, Berlín. A la derecha la reproducción del cuadro inacabado de Mantegna (fig. 21), en un estado o fase algo más avanzado que la "Santa Bárbara" de la página anterior número 16. Es de notar que Mantegna pintaba

aquí sobre tela, de la que se aprecia, en la reproducción, el tremado del tejido. Observa la extraordinaria calidad del dibujo-aguada en verdaccio. En la figura adjunta nº 20, yo mismo he iniciado, en el rostro y el cuello de la Virgen, el proceso de veladuras, comprobando que en un

trabajo difícil, aunque muy de oficio, y extraordinariamente lento, este oficio —que confieso que yo no tengo, ya que ha de adquirirse con la práctica—, permite llegar a resultados fantásticos, por la apariencia de esmalte, que en su tiempo, debió de ser maravillosa.



cómo pintaba leonardo da vinci

Juan van Eyck murió en el año 1441.

Años más tarde, el pintor de la Escuela Flamenca, Justus de Gante, que fue maestro en Amberes y en Gante, partió para Roma, donde influyó con su ejemplo para que las técnicas de la pintura al óleo de los flamencos fueran puestas en práctica por los artistas de Roma y de Florencia, entre ellos Leonardo da Vinci.

Como usted sabe, Leonardo da Vinci, además de pintor, era escultor, ingeniero, médico, inventor... de modo que no es extraño que toda su vida estuviera probando y experimentando fórmulas para preparar superficies, además de aceites, resinas y barnices. Algunos de estos experimentos le costaron caros: como el de "La Última Cena", que pintó al óleo sobre un muro de yeso y la pintura empezó a deteriorarse antes de que muriese su pintor.

Pero Leonardo da Vinci fue uno de los más grandes hombres universales del Renacimiento, considerado, junto con Miguel Ángel y Rafael, como uno de los tres grandes creadores del Alto Renacimiento del siglo XVI. Su manera de pintar era absolutamente personal; dominaba la técnica del *sfumato* y del *claroscuro* como ningún otro artista, logrando volumen en la sombra y la penumbra, pintando las más suaves transiciones en los pasos de luz a sombra...

Desde luego Leonardo da Vinci conocía las técnicas de pintura al óleo de Van Eyck. Y afortunadamente nos dejó el testimonio de dos cuadros suyos que ilustran este conocimiento.

Véalos reproducidos en la página siguiente: arriba, izquierda (fig. 25), el cuadro *San Jerónimo*: la figura del santo frente a un león con un fondo de rocas y un edificio —a la derecha— en esa especie de ventana formada por la configuración rocosa. Es un cuadro inacabado, en el que Leonardo da Vinci, de acuerdo con la técnica de los Van Eyck, siguió el proceso siguiente: 1.º Dibujó el tema, con todos los elementos del cuadro, pintando con *verdaccio* oscuro. 2.º Pintó con el mismo color *verdaccio*, pero diluido en aceite y esencia, la figura de san Jerónimo. (Observe en la ilustración que esta figura parece haber sido pintada a la acuarela. Fíjese que en esa técnica de acuarela monocromía, no pintó nada más; el león, por ejemplo, está en el primer estado de dibujo lineal.) 3.º Leonardo da Vinci pintó en color pardo muy oscuro, aplicando varias veladu-



Fig. 22.—Leonardo da Vinci
"Autoretrato" a lápiz carbón
compuesto.



Fig. 23.—Leonardo da Vinci
"La Gioconda (fragmento)"
Museo del Louvre, París.

Fig. 24.—Leonardo da Vinci
"Leda y el cisne (fragmento)".
Galería Borghese.



ras, el fondo rocoso, el asiento de san Jerónimo y el suelo. 4.º Aplicó unas primeras veladuras de color en el fondo parte superior izquierda, pintando el cielo, perfilando unas rocas y delimitando lo que probablemente sería un horizonte marino.

Y aquí terminó.

Vea ahora debajo del *San Jerónimo* el cuadro *Sta. Ana, la Virgen, el Niño y San Juan*, en un estudio previo a la realización del cuadro. He aquí las enseñanzas que yo mismo pude deducir de un análisis de la obra *in situ*. Curiosamente, un atento examen de esta pintura, nos hace ver que el soporte del cuadro aparece deteriorado, roto, con pequeñas rugosidades, como si Leonardo da Vinci hubiera pintado sobre tela que, posteriormente, para su mejor conservación, hubiera sido pegada sobre tabla. De cualquier forma, lo que es indudable, es que el cuadro tiene la apariencia de un dibujo al carbón, sobre el cual el artista pintó series de veladuras. Leonardo da Vinci utilizó para estas veladuras *verdaccio*, Siena oscuro y negro, interviniendo, a veces, el lápiz carbón difuminado con los dedos, creando grisados y degradados. Esta valoración tonal que se aprecia perfectamente, en su conjunto, en la adjunta figura n.º 26, página siguiente, fue enriquecida después con veladuras de color claro (vea el rostro de la Virgen en la fig. 37). Puede asegurarse, también, que sobre esta base de dibujo y pintura, Leonardo da Vinci dibujó de nuevo, insistiendo con trazos de lápiz carbón, e incluso, en algunos puntos, con finas pinceladas de *verdaccio* y Siena oscuro. Vemos pues, en este estudio, que Leonardo no seguía exactamente los pasos de los flamencos (compare estas imágenes con la figura anterior n.º 15, *Sta. Bárbara*), que no se sujetaba a unas normas fijas, trabajando con más libertad y espontaneidad, hasta el punto de que el lenguaje de este estudio, de manera como está resuelto, recuerda una obra resuelta por un artista actual.

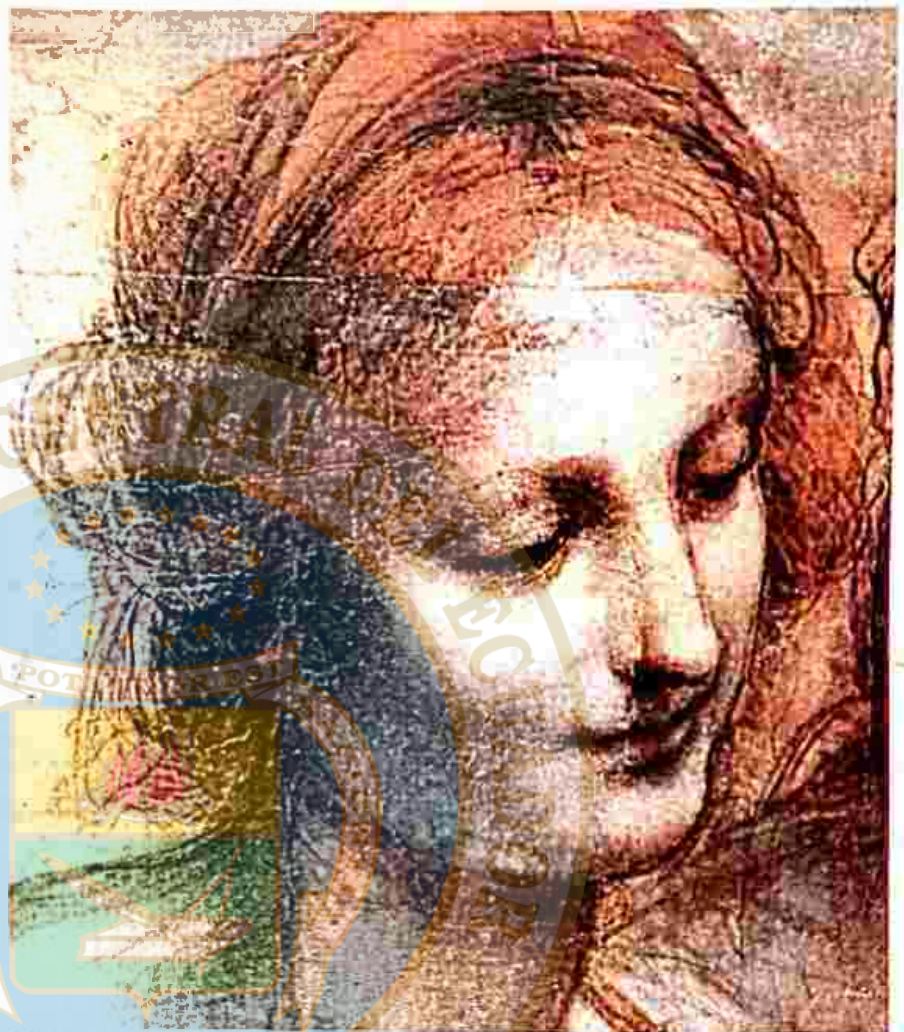


25



26

Fig. 25.— (Arriba). Leonardo da Vinci, "San Jerónimo". Pinacoteca Vaticana.



27

Fig. 26 y 27.— Leonardo da Vinci, "Santa Ana, la Virgen, el Niño y san Juan". La medida original de esta obra, expuesta en la National Gallery de Londres, es de 159x101 cm., es decir, más de metro y medio de alto por un metro de ancho. Verla expuesta en su museo, supone entender qué hacía Leo-

nardo da Vinci, cómo construía, cómo iniciaba el colorido, cómo estudiaba los valores, los efectos de luz y sombra, en pocas palabras, representa recibir una lección directa y magistral del gran artista del Renacimiento. Si va a Londres le recomiendo que vaya a ver este cuadro.



cómo pintaba miguel ángel

Casi todo el mundo conoce a Vasari.

Giorgio Vasari, nacido en Arezzo en 1511, pintor, escultor y arquitecto.

Pero más que por sus obras de arte, Vasari es conocido por un libro que publicó en el año 1550, cuando tenía treinta y nueve, titulado: *Le Vite de più eccellenti Architecti, Pittori et Scultori Italiani*: una excelente y documentada crónica, sobre la vida y las obras de los artistas, desde los italianos de la antigua Roma, hasta Miguel Ángel.

Vasari era un admirador apasionado de Miguel Ángel Buonarroti; tanto es así, que terminó su libro con la biografía de Miguel Ángel, siendo ésta la primera y única vida de un artista que aún vivía... "el reflejo del más grande de los escultores, pintores, dibujantes y arquitectos que hayan vivido jamás".

Porque indudablemente Miguel Ángel era un artista excepcional: recordemos tan sólo la "Capilla Sixtina, en pintura, la Cúpula de San Pedro, en arquitectura y la *Pieta* de San Pedro o el *Moisés*, en escultura; para convenir que Miguel Ángel era realmente el arquetipo del genio.

La vida de Miguel Ángel Buonarroti escrita por Vasari nos dice que el maestro daba gran importancia a las técnicas y procesos para pintar. Así, por ejemplo, antes de empezar los frescos de la Capilla Sixtina, reconoció que no conocía la técnica de la pintura al fresco y pidió ayuda a algunos pintores fresquistas, de los que aprendió el oficio... aunque luego les echó con cajas destempladas, diciendo que no le servían para nada. (Buonarroti, como es sabido, tenía muy mal genio.)

Por lo que respecta a sus pinturas al óleo, todas sobre tabla, Miguel Ángel empezó varias y terminó muy pocas. Una de éstas, que por sí sola le acredita como pintor extraordinario, es *La Sagrada Familia* (fig. 32), cuya técnica de ejecución se deduce de los dos cuadros inacabados *La Virgen, el Niño y San Juan con ángeles* (fig. 33) y *Entierro de Cristo* (fig. 34). El estado inacabado de estos dos cuadros nos permite reconstruir, en efecto, las técnicas desarrolladas por Miguel Ángel en la pintura de cuadros al óleo.

Miguel Ángel pintaba sobre tabla con una capa de gesso, encima de la cual dibujaba con un pincel fino y color gris al óleo, ofreciendo una apariencia de lápiz plomo. Seguía después, probablemente, con el verdaccio de los rostros y las carnes, que en este cuadro aplicó también al cielo con un degradado hecho mediante veladura, sin mezcla de pintura



Fig. 28 — Miguel Ángel. "La creación del hombre". Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.



Fig. 29 — Miguel Ángel. "Cúpula del Vaticano". Roma.



Fig. 30 — Miguel Ángel. "Nicostrato" (autorretrato). Santa María del Fiore, Florencia.



Fig. 31 — Miguel Ángel. "Moisés". San Pedro, Roma.

blanca en las partes claras. El verdaccio era aplicado también en otras partes del cuadro, como vemos en la piel que viste el ángel pequeño, en el lado derecho, el suelo, etc. Observe que, debajo de los cabellos no había verdaccio, eran pintados directamente con el color apropiado. El breve ropaje del ángel pequeño del centro, está resuelto mediante veladuras, con blancos y grises, sobre el color carne. Por lo que respecta a los ropajes de los ángeles mayores y la Virgen, de color granate y color negro, puede darse por supuesto que, Miguel Ángel primero pintaba las sombras con el color tonal, muy saturado, muy oscuro, y después, mediante veladuras con el color propio, en las que, con seguridad intervenía el blanco, pintando las partes iluminadas. Así, por ejemplo, el ropaje de la Virgen fue pintado, en principio, con negros y grises, con veladuras, como si fuera a la acuarela; y después, sobre esa base de valoración, Miguel Ángel aplicaba el color propio del ropaje (en este caso habría pintado probablemente con azul, el mismo azul que aparece en la Sagrada Familia).

Pasemos ahora al *Enterramiento de Cristo*, también de Miguel Ángel (página siguiente, fig. 34); viendo, en primer lugar, que Miguel Ángel, como otros artistas del Renacimiento, no seguía una norma o regla constante en la resolución de sus cuadros al óleo. En este cuadro que comentamos, por ejemplo, las carnes han sido pintadas sin la intervención del color verdaccio; los ropajes responden a la idea de pintar primero las partes en sombra, con el color tonal muy oscuro, aplicando después el color propio, mezclado a veces con blanco opaco, para resolver las partes más iluminadas del modelo (vea este proceso en la figura vestida de rojo, al lado derecho de Jesucristo). Pero junto a esta fórmula, que parece general en el cuadro anterior —“La Virgen, el Niño...”—, aparecen en éste, ropajes con una base de color Siena oscuro, que desorientan respecto al método utilizado. En cualquier caso, es indudable que Miguel Ángel, como los artistas flamencos, trabajaban fraccionando su obra; en ocasiones, por ejemplo, habían acabado un rostro sin haber siquiera iniciado otra parte determinada de la pintura.

Fig. 32.— Miguel Ángel. “La Sagrada Familia”. Galería de los Oficios, Florencia.



Fig. 33.— Miguel Ángel. “La Virgen, el Niño y San Juan con ángeles”. Galería Nacional, Londres.



32

33

miguel ángel y rafael

Hagamos punto y aparte aquí para comentar brevemente el hecho supuesto de que Rafael pintaba con las mismas o muy parecidas técnicas que Miguel Angel. En efecto, cuando Miguel Angel pintó el cuadro *La Sagrada Familia* (fig. 32), Rafael tenía escasamente veintiún años. A esta edad pintó el célebre cuadro *Los esponsales de la Virgen* (fig. 35). Cinco años más tarde, fue llamado por el papa Julio II y pronto fue el primer maestro empleado en el Vaticano, con la única excepción de Miguel Angel que trabajaba entonces en la Capilla Sixtina. Rafael empezó entonces una de sus más célebres obras: *Las Stanzas*. Tenía veintiséis años y era considerado un pintor de primera fila, un genio sólo comparable a Leonardo da Vinci y a Miguel Angel.

Por otra parte, a los veinte años, Rafael dejó Urbino, donde había nacido, y se trasladó a Florencia. Se sabe que en Florencia trabajó lo indecible para aprender todos los procesos y técnicas de los florentinos. Cinco años después estaba en Roma y se relacionaba con los mejores artistas del momento, incluido Miguel Ángel. Todos estos indicios y datos nos confirman en la idea de que Rafael —y todos los artistas de entonces— pintaban con las mismas técnicas del maestro Miguel Ángel, quien a su vez y según hemos visto seguía los pasos de los artistas flamencos.



**ARTISTAS
CONTEMPORÁNEOS**
de Leonardo da Vinci
Miguel Ángel y Rafael

En el año 1510 Leonardo da Vinci tenía cincuenta y ocho años. Miguel Ángel treinta y cinco, y Rafael veintisiete.

Según puede ver en el gráfico adjunto, en este mismo año 1510, vivían y pintaban con pleno éxito Boticelli, El Perugino, Durero, Cranach, Jacobo Palma, Tiziano (veintitres años), Rafael murió joven en 1520, a los treinta y siete años, un año antes, a los sesenta y siete, murió Leonardo. Pero Miguel Ángel que murió viejo, a los ochenta y nueve años, compartió la fama con artistas tan célebres como Tiziano, Bronzino, Tintoretto, Verones, Bruegel, e incluso El Griego, que tenía veintitres años cuando murió Miguel Ángel.

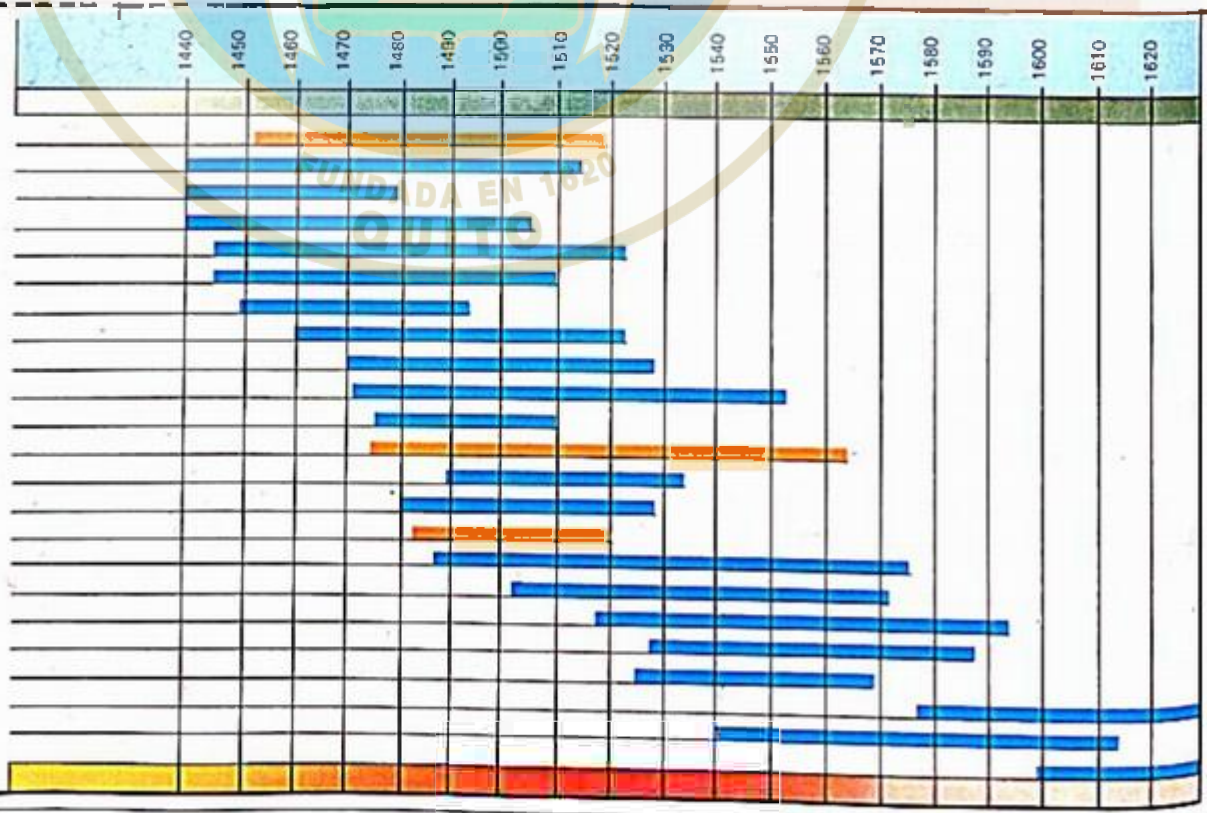




Fig. 34.— (A la izquierda). Miguel Angel. "El entierro de Cristo". Galería Nacional, Londres.

Fig. 36.— Rafael. "Los desposorios de la Virgen". Píncoteca, Brera.



Fig. 37.— Rafael. "Virgen del gran Duque". Galería Pitti, Florencia.

37

36

tiziano, fundador de la pintura moderna

Pocos años después de morir Juan van Eyck, su sucesor como cabeza visible de la Escuela Flamenca, Petrus Christus, recibió la visita de un joven pintor italiano, llamado Antonello da Messina, de quien se dice que pasó un tiempo en Brujas, practicando y aprendiendo la nueva técnica de la pintura al óleo. Antonello da Messina regresó a Venecia y al poco tiempo los venecianos conocían las técnicas de los Van Eyck. Entre estos venecianos se encontraba Giovanni Bellini, quien con el tiempo se convirtió en el maestro más importante de su generación, habiendo sido alumnos suyos, entre otros, el Giorgione, Jacobo Palma y Tiziano. Este aprendió los secretos de los Van Eyck, para después adaptarlos a su manera de ver y hacer personal, creando una nueva manera de pintar al óleo, considerada como base de la pintura moderna.

Corría el año 1550; el Renacimiento tocaba a su fin para dar paso al manierismo, un arte de temas rebuscados, de composición complicada, de formas estilizadas (El Greco). Desde hacía unos años cada vez más los artistas recibían encargos de grandes pinturas para decorar los muros y salones de los palacios de la época. En 1566, los benedictinos de Venecia encargan a Paolo Caliari "El Veronés" el cuadro *Las bodas de Caná*, sobre tela, cuyas dimensiones son 6,66 x 9,90 metros. De manera que el cuadro sobre tabla de madera no era rentable, ni casi posible a estas medidas. La tela para pintar tenía cada vez más adeptos. El pupitre o mesa inclinada sobre el que se pintaban pequeñas y grandes tablas, fué sustituido por el caballete de taller. Desde hacía ya años Tiziano pintaba sobre tela.

Y bien, dentro de esta breve historia de la pintura al óleo, al llegar aquí, en esa mitad del siglo XVI, tendríamos que decir y distinguir entre "antes de Tiziano" y "después de Tiziano". Porque efectivamente fue Tiziano quien revolucionó la manera de pintar.

"Antes de Tiziano" se pintaba con colores vivos, crudos, exaltados, como si en vez de pintar cuadros, el artista pintara vidrieras. "Después de Tiziano", los colores eran "sucios", participaban del gris, o del azul, o del pardo y llegaban a la tela para formar un conjunto armónico.

✓ "Antes de Tiziano" el pintor trabajaba siempre con pinceles de punta aguzada, complaciéndose en explicar detalles, minucio-



Fig. 38.—Antonello da Messina, "Autorretrato". Galería Nacional, Londres.

Fig. 39.—Tiziano, "Autorretrato". Museo del Prado, Madrid.

Fig. 40.—El Veronés "Las bodas de Caná", Museo del Louvre, París.

Fig. 41.—Tiziano, "Danae recibiendo la lluvia de oro". Museo del Prado, Madrid.



sidades sin fin, de joyas, rizos, perlas y pestañas, como si el mérito de la obra estuviera en cada uno de estos detalles. "Después de Tiziano" se pintaba con pinceles de cerda, se descuidaba el detalle en beneficio del tema, del conjunto.

Tiziano fue el primero que vio y pintó el "gris óptico" con el cual las transiciones de luz a sombra adquieren transparencia y relieve incomparables.

Tiziano fue el primero que pintó con una gama de colores "quebrados", fruto de la mezcla de colores complementarios y blanco en proporciones desiguales. (Habla-remos en páginas más adelantadas de esta "gama" especial.)

Tiziano pintaba con pinceles y también, en las últimas fases del cuadro, con los dedos; cosa que ya hacían otros pintores, pero no con la asiduidad de Tiziano.



Pintaba sobre tela basta de cáñamo. En vez de dibujar con el detallismo de la escuela flamenca —recuerde el *Santa Bárbara* de la página 16, figura 15—, Tiziano esbozaba la construcción con apenas unos trazos y de inmediato empezaba a pintar. Este proceder suscitaba comentarios de todo tipo entre los artistas de la época, como la frase irónica de Miguel Ángel, recogida en las crónicas de Vasari: "Es lástima que en Venecia no empiessen por aprender a dibujar con corrección." Por su parte Tiziano había dicho: "No quiero construir demasiado: esto perturba mi fantasía y no me deja pintar."

Fig. 44 — Tiziano, "Cristo coronado de espinas". Pinacoteca, Munich. Un ejemplo del uso de los colores quebrados o "sucios" como los llamaba Tiziano.



"Ensucia tus colores"

Tiziano fue el primer artista pintor que descubrió el valor de los colores sordos, quebrados, y los aplicó a sus cuadros, rechazando "el bello colorido" de la escuela flamenca. Pero la frase de Tiziano a sus discípulos, "ensucia tus colores", no debe interpretarse en un sentido literal, sino con la idea de eliminar estridencias y lograr armonías de color más reales, habida cuenta que en la vida real los colores no son puros, no son limpios como los de una luminosa vidriera de entonces, o un *tableau* o muro decorativo de ahora. Vea en estas mezclas de color un ejemplo de lo que entendemos por "colores sucios":

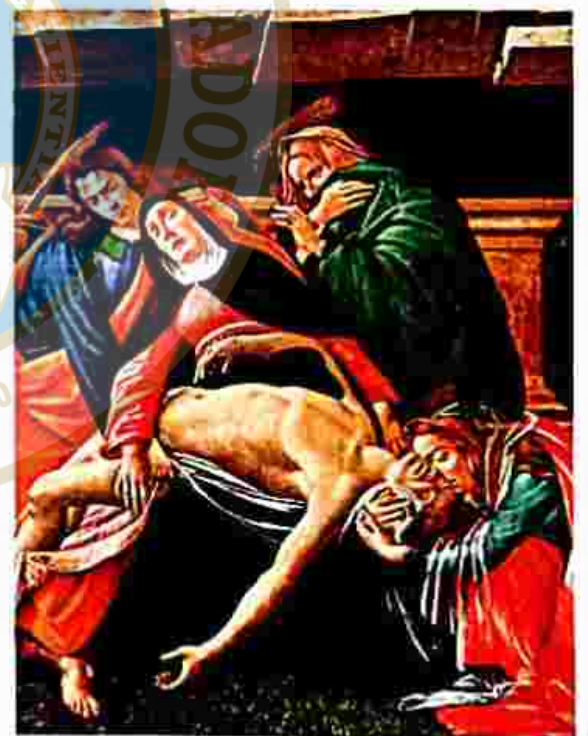
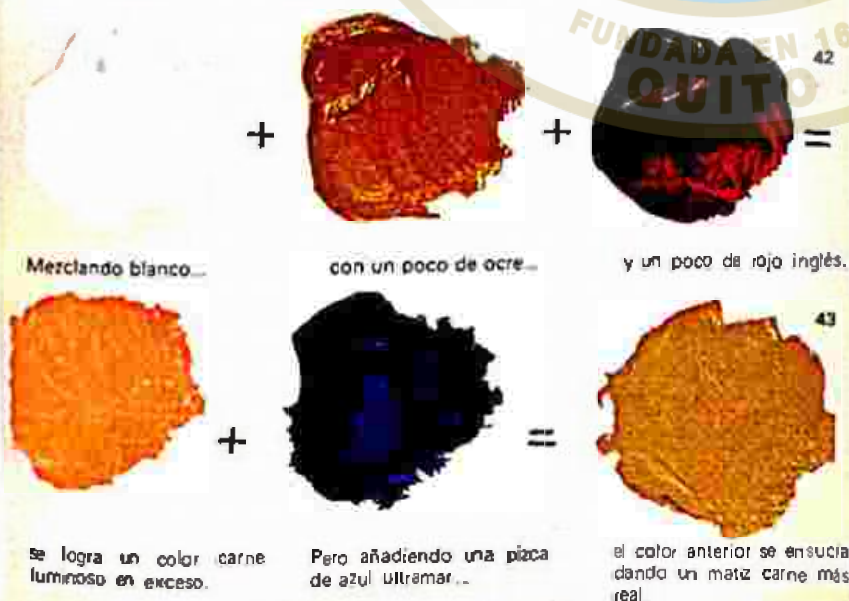


Fig. 45 — Botticelli, "Piedad". Pinacoteca, Munich. Como todos los artistas que seguían el estilo de la Escuela Flamenca, Botticelli pintaba con colores claros, limpios, en una forma más decorativa y menos real que los seguidores de Tiziano.

una técnica revolucionaria

Puesto ya a pintar, ver cómo Tiziano empezaba el cuadro debió de ser un espectáculo fascinante. Jacobo Palma, el joven, alumno de Tiziano lo explica así: "Extendía sobre el lienzo una capa de un determinado color que le servía de base para lo que quería expresar. Yo mismo he visto este fondo intenso, todo igual, pintado con solo *terra rosse* (tierra roja, probablemente rojo de Venecia). Y después, con el mismo pincel cargado primero con pintura roja, después con pintura negra y después amarilla, realizaba las partes oscuras, medias y claras y en cuatro pinceladas le salían unas figuras extraordinariamente bien hechas."

¡Fantástico! ¿Se da cuenta? Tiziano pintaba ya a medio empaste, con pintura densa, cubriente, con la visión y espontaneidad de un artista de hoy.

Tiziano llamaba a este bosquejo inicial, pintado a medio empaste, con pincel de cerda, "el lecho de la pintura".

Después de este primer estado era costumbre en Tiziano colocar el cuadro de cara a la pared y dejarlo allí semanas, incluso meses... "hasta que un día lo tomaba de nuevo —sigue explicando Jacobo Palma—, y lo contemplaba críticamente, como si fuera un enemigo mortal... Si encontraba algo que no le gustaba, se ponía a trabajar como un cirujano. Así, mediante reiteradas revisiones, perfeccionaba sus cuadros, y mientras uno se secaba comenzaba a trabajar en otro".

En la fase siguiente Tiziano resolvía el modelado mediante series de veladuras —"Svelature? trenta o quaranta!" decía el Tiziano cuando le preguntaban si muchas o pocas—, con lo cual volvía al método clásico, pero con ciertas variantes.

Porque sobre el anterior "lecho de la pintura", el artista aplicaba veladuras de colores claros en las partes iluminadas y las mismas veladuras, pero más líquidas, en las luces medias; las partes más oscuras no eran tratadas con veladuras, quedaban como estaban. Los colores claros de las veladuras ofrecían en cada caso la tendencia de color correspondiente. Así, sobre un ropaje rojo, la veladura era de color rosado, sobre el color carne, de color blanco ocre-amarillo, etc.

El efecto de estas veladuras claras sobre fondo oscuro, es comparable a un dibujo hecho sobre pizarra negra con tiza de yeso difuminada con los dedos, de modo que el color oscuro de la pizarra es visible, por transparencia, a través del color claro de la

tiza... lo cual promueve una serie de gradaciones grises que luego, al aplicar colores locales, seguirán transparentando, formando los clásicos "grises ópticos".

Sobre esta especie de *grisalla*, algunas de cuyas partes quedaban ya como definitivas, Tiziano aplicaba series de veladuras pintando, realzando y acentuando.

El cuadro terminaba con unas sesiones de pintura directa, a medio empaste y pleno empaste, pintando encima de las luces y partes claras, con restregados de pincel, llamados también *frottis*.

Tiziano, maestro de la técnica del frottis



La palabra *frottis*, derivada del verbo francés *frotter* (frotar), se utiliza hoy en pintura para una técnica que, básicamente, consiste en cargar ligeramente el pincel con pintura espesa, y restregar encima de una parte o zona ya pintada y seca. El *frottis* o restregado, se aplica generalmente pintando con colores claros sobre oscuros, para resolver pasos de luz a sombra, brillos, altas luces y degradados en general. En esta figura 46 vemos las tres fases del *frottis*: 1.º, la zona a tratar, una forma esférica de color verde oscuro sobre fondo carmín oscuro. 2.º, el pincel cargado con pintura verde-amarilla, restregando encima del color verde, ya seco, presionando desde el contorno para el interior de la esfera, de manera que 3.º el degradado queda resuelto.

Observe ahora en la página siguiente (fig. 48), en el retrato de Pietro Aretino, la técnica del *frottis* aplicada por Tiziano, de manera magistral —¡por primera vez!— en el rostro y de manera muy visible en los restregados amarillos sobre el ropaje rojizo del modelo.



Fig. 47. — Color de fondo o de imprimación usado por Tiziano, sobre el cual iniciaba lo que él llamaba "el lecho de la pintura".

Fig. 48. — (A la derecha): Tiziano, "Retrato de Pietro Aretino". Galería Pitti, Florencia.



rubens: medio empaste y pintura directa

A doscientos años vista de los Van Eyck, en pleno barroco, en el 1630, Rubens, como si quisiera volver a las fuentes, pinta con una técnica que todavía tiene algo que ver con los flamencos. En efecto; en ese año de 1630 la idea de abandonar la tabla de madera y de pintar sobre un fondo —una imprimación previa— de color pardo o rojo de Venecia, era una idea ya común, seguida por todos los artistas de Italia. Sin embargo, Rubens siguió pintando sobre tabla, excepto en grandes medidas, asegurando que: "la madera es el mejor soporte para cuadros pequeños"; y por otro lado, Rubens no aceptó el fondo previo con rojo de Venecia y aplicó a sus tablas y a sus telas, antes de empezar el cuadro, una capa de color gris plata. Pero su principal aportación a las técnicas de la pintura al óleo, fue el pintar no sólo con veladuras, sino también con empastes medios, es decir, con capas cubrientes, con colores que mezclaba sobre la misma tela, pintando en directo, sin esperar tiempos de secado, empezando y terminando un cuadro en una sesión continuada, como lo hacemos los pintores de hoy. Este hallazgo de fórmulas y procesos para pintar más de prisa, unido a una inteligencia extraordinaria para el dibujo y la pintura, le permitió darse a conocer, pintando cuadros y retratos para todos los magnates y reyes de Europa. Durante su vida pintó más de dos mil quinientos cuadros, algunos de dimensiones enormes, como la serie de veinte pinturas sobre la *Historia de María de Médicis*, cada una de las cuales mide 4 x 3 metros.

Fig. 51 — Rubens, "La ker-messe". Museo del Louvre, París.



Fig. 49 — Rubens, "Rubens e Isabel Brandt (fragmento)". Pintado a los pocos meses de casarse con Isabel. Rubens tenía 37 años.

Fig. 50 y 52 — Rubens, "Elena Fourment. Museo histórico de Viena, (página de la derecha): detalle.



Para alcanzar esta fabulosa producción de pinturas, Rubens organizó su trabajo y su taller, empleando a alumnos y discípulos suyos, entre los cuales hubo el retratista Van Dick, el animalista Snyders, Van Uden, Wildens; que copiaban y ampliaban proyectos, fondos, bosquejos de color, cabezas y cuerpos de segundos términos. Las crónicas nos hablan también de la "mesa-paleta" de Rubens, una mesa amplia, baja, con tarros que contenían colores ya preparados.

El taller era amplio, de dos pisos; el segundo piso en forma de galería circundaba la habitación; sobre caballetes o andamios de madera para los grandes cuadros, se trabajaba en diferentes obras al mismo tiempo, acudiendo Rubens personalmente para encauzar, rectificar, empezar, construir...

Elena Fourment, modelo y esposa de Rubens

Rubens contrajo matrimonio, por primera vez, en 1609, con Isabel Brandt. Isabel murió en 1626, y cuatro años después Rubens casó en segundas nupcias con la jovencísima Elena Fourment. Elena tenía dieciséis años; Rubens cincuenta y tres. Le quedaban diez años de vida, durante los cuales Elena fue la musa inspiradora de todos sus cuadros sobre temas mitológicos, además de modelo preferida para sus estudios de figura y de retrato. Cuando Rubens murió, su viuda quiso destruir algunos de estos estudios como el que reproducimos en la página siguiente (fig. 52). En este magnífico estudio es evidente la técnica de veladuras y medio empaste, en pintura directa, de Rubens. Observe: fondos oscuros delgados; formas encima de zonas oscuras (cabello y cinta o velo en parte superior de la cabeza) resueltas con veladuras; carnaduras: una primera fase de veladuras húmedas, y una segunda fase de medios empastes (colores de carne más claros: en la frente, lado derecho del rostro, parte superior del antebrazo, senos, clavículas, etc.).



cómo pintaba rubens

He aquí ahora la técnica de Rubens brevemente explicada:

Sobre tabla o tela daba, primero, una capa de gris plata algo oscura, sobre la cual dibujaba y luego pintaba, con una aguada color pardo, el tema del cuadro. Seguía con la acentuación de luces y medios tonos, mediante veladuras de colores claros. Aquí Rubens recomendaba que no se "ensuciaran" con veladuras claras las sombras tenues y transparentes: "Pintad con agilidad las sombras, ¡pero guardaos de poner blanco encima de ellas! ¡Son un veneno para el cuadro!" Y aun insistía: "Si pintáis con veladuras sobre las transparentes y doradas calidades de vuestro cuadro, vuestros colores ya no serán luminosos, sino mates y grises."

Hasta aquí el procedimiento no era muy diferente del desarrollado por el Tiziano; pero a partir de esta fase, Rubens pintaba en las sombras con veladuras o medios empastes apenas cubrientes; pero pintaba a medio y hasta a pleno empaste en las luces, principalmente las carnaduras, que trabajaba sin miramientos, con plena libertad, como pudieron hacerlo Delacroix o Daumier doscientos años más tarde. Vea la adjunta cabeza, fragmento del cuadro de Rubens *La última comunión de San Francisco*, en la que, de una manera gráfica, se confirman las técnicas de medio empaste y de pintura directa.

Fig. 53.— Rubens, "La última comunión de San Francisco". Museo de Bellas Artes, Amberes. Una de las obras más importantes, dentro de la temática religiosa, tanto por su composición artística —observe el juego de formas y colores promovido por el dosel y el ventanal o cuadro situado detrás—; como por la expresividad de las figuras —compruebe este extremo viendo la cabeza ampliada de san Francisco, en la página siguiente, figura 55—.



53

La técnica de Rubens

A) En el fondo, parte superior y parte inferior izquierda, se aprecia la capa delgada de pintura que apenas cubre la imprimación gris de la tabla.

B) En el cabello, encima de la oreja, se aprecia igualmente la delgadez de la capa de pintura oscura, casi negra.

C) El color carne —rostro, oreja, cuello—, fue teñido primero con una veladura de color ocre claro. Esta veladura se adivina en muchas partes del rostro, pero en especial en la oreja.

D) Sigue entonces un modelado general, oscureciendo ligeramente algunas zonas: encima del párpado,

debajo de la nariz, lado izquierdo, solabarrba, etc.

E) Continúa con series de veladuras de colores carne. Esta labor de veladuras en capas superpuestas, se aprecia perfectamente en el perfil de la frente, encima de la ceja derecha.

F) Rubens llega entonces a los empastes claros, con pintura gruesa, opaca.

G) Entretanto ha resucito, con finas pinceladas de pelo de marta, los ojos, cejas, bigote y barba, acentuando finalmente luces y sombras, pintando brillos y detalles como el de la lágrima, el brillo húmedo del ojo, el toque rojo en el mismo ojo —verdadero detalle de artista impresionista—, etc.



54



rembrandt: claroscuros e impastos plenos

Fue un autodidacta. Rembrandt.

Nunca salió de Holanda y, sin embargo, aprendió de Leonardo da Vinci el *chiaroscuro*, y del Tiziano a resolver las luces y brillos con pintura gruesa, opaca, directa. "¿Para qué ir a Italia?" —respondió a cierto personaje— "¿Para qué ir a verlos a su terreno, si aquí en los Países Bajos tenemos sus cuadros y podemos estudiarlos todo el tiempo?" A aquellos que para mirar sus cuadros, se acercaban mucho a la tela, y veían estupefactos el acabado "descuidado" y los gruesos de la pintura, Rembrandt les decía que los cuadros no eran para olerlos, sino para verlos. Y a propósito, era tanto el grueso del empaste en algunos rostros, que en Amsterdam corrió el chiste de que los retratos de Rembrandt podían colgarse de la nariz.

Se dice que influido por el *tenebrismo* de Caravaggio, Rembrandt se sintió inclinado a componer sus cuadros con efectos especiales de luz y sombra, llamados efectos de *claroscuro*. A este respecto, la mayoría de cuadros de Rembrandt ofrecen un tipo de composición en el que el centro de interés, la figura o el grupo protagonista del tema, son iluminados por una luz dirigida, mientras el resto del cuadro queda en la penumbra, con suficiente luz, sin embargo, para ver las formas y cuerpos que están en la sombra. Vea en esta página y en la siguiente los dos magníficos ejemplos de esta concepción artística: en la imagen superior, derecha (fig. 57), el cuadro *La sagrada familia*, uno de los más celebrados de Rembrandt, con la luz entrando el interés en la Virgen y el Niño, por un lado; y en los ángeles que descienden del cielo, mientras que, detrás de la Virgen, san José queda envuelto en el efecto de claroscuro. En la página siguiente *La mujer adúltera*, (fig. 59): una lección magistral sobre el arte del claroscuro, centrando el interés en el grupo constituido por la mujer —vestida de blanco para aumentar el efectismo—, junto a Jesús que destaca por su altura, y rodeados de sacerdotes; al mismo tiempo que en la parte superior del mismo escenario, el culto profano sigue, la riqueza material es realzada por el oropel del altar, y del trono y vestuario del sacerdote oficiante.

Imagine ahora esas partes oscuras de ambos cuadros, resueltas con una capa delgada de pintura, y piense que en las partes iluminadas Rembrandt pintaba con empastes plenos; esto es, con gruesos de pintura que en nada o



56



57

Fig. 56 y 57. — (Izquierda). Caravaggio. "La Virgen de los palafreneros". Galería Borghese. (Derecha). Rembrandt. "La Sagrada Familia". Museo Ermitage, Leningrado.

El "claroscuro" de Rembrandt

Cuando Rembrandt tenía 18 años, hacía tan sólo 14 que había muerto Caravaggio. El estilo del Caravaggio con sus fuertes contrastes entre luz y sombra —el llamado *tenebrismo*— privaba e influía en todos los temas y paletas de entonces. Pero Rembrandt era ya un artista con personalidad propia, que según cuenta Sandrart repudiaba la mayoría de normas y reglas de Centros e Instituciones oficiales. Para él la luz intensa no era producto únicamente de grandes contrastes, y por otra parte los colores intensos no ayudaban a crear luces intensas. La solución consistía en iluminar los colores, es decir, en aclararlos proporcionalmente a la luz recibida.

Con estas ideas y con un estudio constante de la Naturaleza, Rembrandt llegó a dominar como ningún otro artista el Arte del *Claroscuro*, que podría enunciarse resumido diciendo que es *luz en la sombra*.

en muy poco se diferencian de los que aplican hoy algunos artistas. Pero dejemos este interesante tema para la próxima página.



Fig. 58. — Esquema luminoso del cuadro de Rembrandt "La Sagrada Familia", viendo en él la forma de composición de Rembrandt, para lograr el énfasis del punto principal.

Fig. 59.— Rembrandt. "La mujer adúltera". Galería Nacional, Londres. He aquí una fiel reproducción de uno de los más famosos cuadros de Rembrandt, en el que el efecto de *claroscuro* y el significado de este término es tan evidente, que casi no son necesarias más explicaciones. *Claroscuro* es igual a pintar luz en la sombra, a iluminar con colores y luces tenues, las formas que se hallan en la penumbra, de forma que estén en el cuadro. Vea estas formas en esta maravillosa obra de Rembrandt, estudie los sujetos "abreviados" y sintetizados por arte y gracia de unas manchas que casi pasan desapercibidas... y entorne los ojos viendo, como supo ver Rembrandt, la intensa luminosidad del sujeto principal: la mujer adúltera arrodillada ante un Dios que también es figura básica en esta hermosa composición.



rembrandt maestro del "frottis"

En el año 1642, murió Saskia.

Saskia van Pilenborch, casó ocho años antes con Rembrandt brindándole una buena dote y buenas amistades. Entre estas amistades se contaba el capitán Frans Banning Cocq, quien haría a Rembrandt un encargo especial: pintar un gran cuadro en el que aparecerían retratados, un grupo, 20 hombres, oficiales y soldados de su compañía. La condición era que todos ellos se vieran muy bien, pagando unos más, otros menos, según el lugar que ocuparían en el cuadro. El cuadro mide 3,59 x 4,38. *La Compañía del capitán Frans Banning Cocq*, perdió muy pronto su largo nombre para quedar en *La ronda de noche*.

Rembrandt cumplió el encargo; el cuadro es uno de los más célebres de toda la pintura holandesa... pero fue también motivo de grandes discordias y enemistades. Y es que Rembrandt no había respetado los lugares elegidos por cada personaje, Rembrandt había renunciado a la idea de situar todas las cabezas de frente, y teniendo en cuenta tan solo su sentido creador había dispuesto los modelos según su criterio, realizando unas cabezas y difuminando otras, etc.

Se dice que a resultas de este hecho, Rembrandt no recibió durante mucho tiempo encargo alguno, que sus conocidos le retiraron la amistad y que finalmente, casi arruinado y solo, se encerró en sí mismo, física y psíquicamente, para terminar pintándose él mismo, realizando una serie de autorretratos, que han pasado a la historia como una extravagancia de Rembrandt: pintó en total 60 autorretratos.

El autorretrato reproducido en la página siguiente, el penúltimo pintado por el artista, cuando tenía 63 años, es un buen ejemplo gráfico para estudiar la técnica de Rembrandt: observe que el fondo propiamente dicho no ofrece ningún relieve de pintura, mientras que en partes de la figura como la boina y el cuello del chaquetón, aun siendo oscuros, el grueso y las pinceladas son visibles. Compruebe, en fin, que sobre un color del rostro, de intensidad media, más bien oscura, Rembrandt aplicó la pintura espesa, con el pincel poco cargado, casi seco, siguiendo la técnica del *frottis*. Y restregando más o menos —fíjese—, llevando el pincel con mucha o no tanta pintura, aplicando aquí un blanco casi puro (brillos de la nariz y de la frente, pincelada del párpado derecho, etc.); allí un color carne claro de tendencia



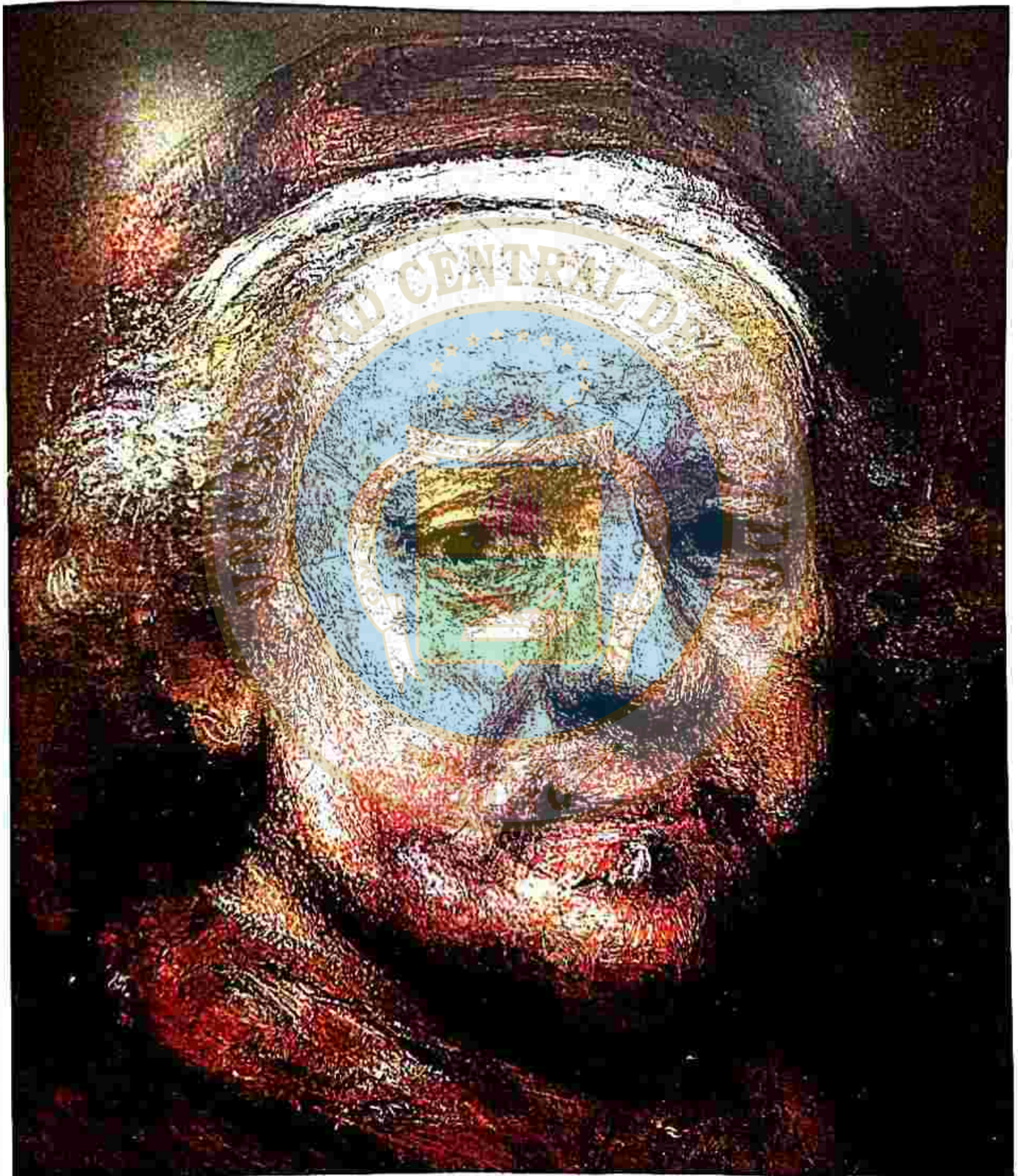
Fig. 60.— Rembrandt, "La madre de Rembrandt". Colección Von Bohten, Essen.

Fig. 61.— Rembrandt, "Autorretrato del artista a edad avanzada". Galería Nacional, Londres.

ocre; ensuciando en esa zona con algo de siena y azul (mejilla derecha, junto a la oreja), etc.; pintando siempre con la técnica de restregar el pincel cargado con pintura espesa, Rembrandt modeló el rostro creando un volumen y un colorido magníficos.

Pero no piense por lo dicho que Rembrandt pintaba siempre con una misma técnica, con una fórmula establecida. No, no, Rembrandt era en este sentido un ecléctico, un pintor de improvisaciones y recursos sin fin, que echaba mano de cualquier medio con tal de llegar al fin propuesto. Ahí, en el retrato de su madre (fig. 60), los trazos que dibujan el bordado del canesú fueron hechos trazando con la punta del mango del pincel. La pintura en la frente y la nariz es de un grueso fuera de lo corriente, mientras que en la barbilla y sotabarba Rembrandt pintó, grabó con el pincel, restregó, no siguió en absoluto ninguna regla. Fue el mismo.

• Era un verdadero autodidacta, Rembrandt.



velázquez, y punto

"Es... como si él solo hubiera inventado la pintura al óleo."

La frase es del escritor y crítico de arte Raff'aelli, y es citada por Léon-Paul Fargue, quien dice, a propósito de Velázquez: "Es moderno, anuncia el día de mañana. Hay un primitivo (Van Eyck) en el retrato de la *Mujer friendo huevos*, y hay un Courbet en *Las Meninas*, un Delacroix y un Degas en *Las hilanderas*...

Don Diego Rodríguez de Silva Velázquez, nació en Sevilla en el año 1599.

A los doce años entró como alumno en la academia de dibujo y pintura de Francisco Pacheco, en Sevilla: Pacheco era pintor y escritor, escribió un libro sobre el arte de pintar, *El Arte de la Pintura*, había conocido al Greco, de quien tuvo noticia directa sobre el arte del Tiziano, de manera que era y fue un buen maestro para Velázquez. A los dieciocho años Velázquez era ya uno de los mejores pintores de España. A esa edad pintó *La adoración de los Reyes Magos*, el más importante de sus primeros cuadros, en el que aparte el estilo caravaggiano, es de subrayar la estudiada y hermosa composición basada en *La Sección Dorada*, descubierta en el Renacimiento (vea en el recuadro adjunto un breve estudio sobre *La Sección Dorada*). La Virgen pintada en la *Adoración* es la hija del profesor Pacheco, con la que Velázquez contrajo matrimonio al año siguiente.

Este y otros cuadros que Velázquez ya había pintado antes de cumplir los veinte años —entre otros, los conocidos: *Vieja friendo huevos*; *La Inmaculada Concepción*; *El aguador de Sevilla*; *Cristo en casa de Marta y María*, etc.—, hicieron que su fama llegara a Madrid, y que el rey Felipe IV, le llamara a su presencia para que le pintara un retrato. Velázquez tenía veintitrés años cuando pintó al rey por primera vez. Felipe IV muy satisfecho nombró a Velázquez pintor de su casa real, y muy pronto Velázquez tuvo su taller y su casa en Palacio. Este nombramiento representó para Velázquez la oportunidad de ver todos los días y de estudiar a fondo la colección de pinturas de Palacio, entre las cuales había numerosas e importantes obras de la escuela flamenca y de Tiziano, entre otros, así como algunos cuadros de Rubens y Rembrandt. Pero para Velázquez el mejor y más importante de los pintores era Tiziano, del que, en cierta ocasión dijo que le complacía más incluso que Rafael. Por otra parte, cuando Velázquez tenía veintiocho años,

La ley de la Sección Dorada

En la antigua Roma de los tiempos de Augusto, hubo un célebre arquitecto, de nombre Vitruvio, que estableció la "Ley de la sección dorada". Que dice:

"Para que un espacio dividido en partes desiguales resulte agradable y estético, deberá haber entre la parte más pequeña y la mayor, la misma relación que entre esta mayor y el todo".

La expresión aritmética de la sección dorada es igual a 1,618. Para hallar esta división ideal, sólo es necesario que ponga en práctica la siguiente fórmula: Multiplique el ancho de la tela por el factor 0,618 y obtendrá automáticamente la división de la sección dorada. Por último, repitiendo la operación respecto al alto de la tela, obtendrá un punto considerado ideal para situar el elemento principal del cuadro.

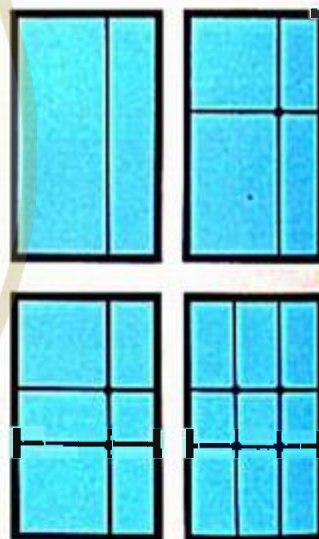
El pintor Velázquez, en su cuadro "*La adoración de los Reyes magos*", situó la cabeza del Niño Jesús, justamente en el punto mencionado de la sección dorada. En efecto: el cuadro de Velázquez mide 200x125 cm. Multiplicando 200 por 0,618, obtenemos en números redondos 123; y multiplicando 125 por 0,618, tendremos 77. En el cruce de estas medidas se halla el punto de la sección dorada. El mismo punto puede situarse a derecha o izquierda, arriba o abajo.

62



Fig. 62. — Velázquez. "La adoración de los Reyes Magos (detalle)". Museo del Prado, Madrid.

63



Rubens fue a Madrid e hizo amistad con el pintor español, con el que, sin duda, intercambió ideas sobre técnicas y procesos de la pintura al óleo. Al año siguiente de haber conocido a Rubens, Velázquez hizo un primer viaje a Italia; y en 1648 viajó por segunda vez. Durante esta segunda estancia en Roma, pintó el célebre retrato del papa Inocencio X y el único desnudo que pintó en su vida: *La Venus del espejo*. De vuelta a España pintó el más célebre de sus cuadros: *Las Meninas*.

Velázquez resolvió sus cuadros aplicando básicamente las técnicas de Tiziano de quien, como he dicho, era un gran admirador.



Fig. 64— Velázquez, "Las Meninas". Museo del Prado, Madrid. Se considera el cuadro más importante del pintor. La única obra que nos

permite conocer con certeza su físico, ya que realmente la figura del artista que pinta en mano nos está mirando, es Velázquez. La infanta

Margarita rodeada de sus damas de honor es el centro de la composición. El grupo de personas de primer plano está mirando al Rey y a la

Reina, quienes reflejan sus imágenes a través del espejo del fondo. No se sabe todavía, si Velázquez está pintando el retrato de los reyes, o si

ellos están contemplando a las infantas y sus damas.

velázquez

Velázquez descubrió por sí mismo, con la ayuda de su maestro Pacheco y después con las confidencias de Rubens, la posibilidad de pintar más directamente —sin tanta veladura—, mediante empastes medios y empastes plenos. De esto a pintar con pleno empaste, mezclando y componiendo los colores en la paleta, llevándolos de la paleta al cuadro, como hacemos actualmente, hubo tan sólo el paso de unos años durante los cuales Velázquez experimentó solo, en su obrador de Palacio, mientras pintaba sus series de bufones o sus retratos principescos y reales.

De la extensa información y documentación que he podido reunir, creo posible afirmar que Velázquez pintaba:

Siempre sobre tela gruesa a la que previamente daba una capa uniforme de color rojo de Venecia, exactamente el color con el que el Tiziano imprimía sus telas antes de empezar el cuadro. Velázquez, como Tiziano, tampoco era partidario de un dibujo previo, minucioso, como el de Rubens y otros famosos de la época. Empezaba el cuadro, como Tiziano, con el pincel impregnado de color, pintando y dibujando al mismo tiempo. Trabajaba todo el cuadro, primero, con un medio empaste general, al estilo del *lecho de la pintura* preconizado por Tiziano. Pero no pensaba ni preveía, Velázquez, en realzar después las luces con las clásicas veladuras y las no menos típicas tres tintas de los flamencos. No; para Velázquez esa técnica estaba "pasada". Él pintaba *directo*, pero con un primer estado general de color en el que había un predominio de grises —directos—, sobre los cuales resolvía después los colores definitivos, que, de manera espontánea, natural, mantenían el efecto primitivo de la *grisalla*, promoviendo el gris óptico descubierto por Tiziano.

Por otra parte, el empastado de Velázquez, que tanto contribuye a ver en el pintor español la factura de un pintor actual (o viceversa), era la consecuencia de una aplicación conjunta de las técnicas de Tiziano y Rembrandt, combinadas con las de Rubens. Observe usted que Tiziano —el modelo para Velázquez— fue el primero en pintar con lo que yo me atrevo a llamar "veladuras gruesas", o dicho en el vocabulario técnico del pintor, "frottis" (restregados); y vea que Tiziano aplicó esos *frottis* con cierto comedimiento. Observe también que Rembrandt hizo del "frottis" una fórmula para crear volumen, aplicándolo sin miramientos, seco, agresivo, decididamente relevante. Y no

olvide que tanto uno como otro, Tiziano como Rembrandt, pintaban en directo, como corresponde a la técnica del "frottis". Mientras tanto, Rubens, dulcificaba las maneras, inventando el *medio empaste*, que, tal como Rubens lo manipulaba, no era otra cosa que una serie de "veladuras menos gruesas", pastosas, aplicadas unas encima de otras, mezclándose los matices en la misma tela, unos encima de otros.

Velázquez supo ver las ventajas e inconvenientes de uno y otro sistema, y supo combinar los dos.

Desde luego era una consecuencia o un proceso en cierto modo lógico, al que llegaron, al mismo tiempo que Velázquez en España, Poussin, y de la Tour en Francia, Franz Hals y Vermeer en Holanda, Reynolds y Gainsborough en Inglaterra.



Fig. 65— Velázquez "suelto" autorretrato.

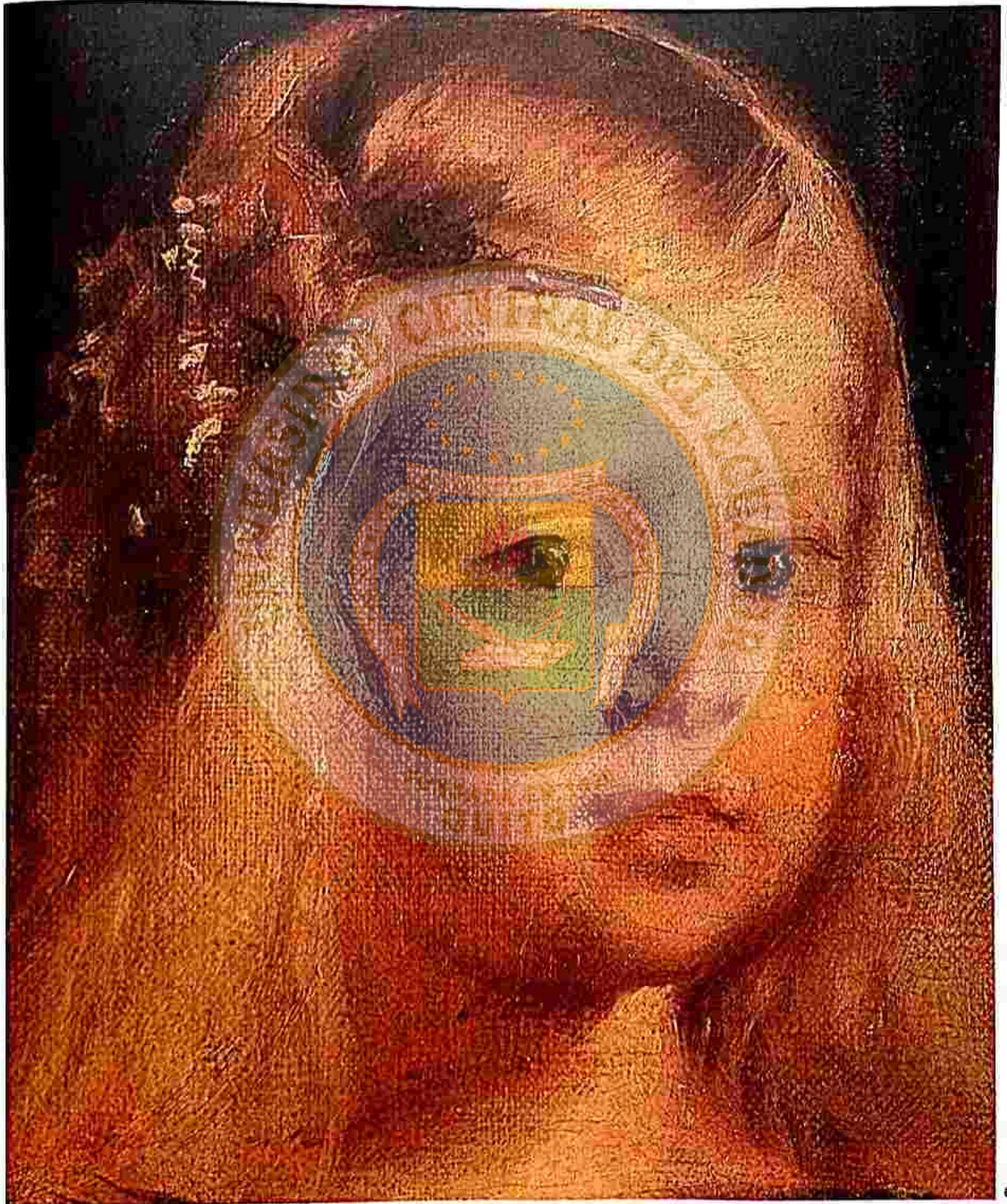


Fig. 66.— Velázquez. "El papa Inocencio X". Galería Doria, Roma. La relación de amistad entre Rubens y Velázquez, hizo que éste viajara a Roma, por primera vez en 1629, y por segunda vez, diecinueve años más tarde, en 1648. Este segundo viaje fue realmente provechoso para nuestro genio: pintó el magnífico y único desnudo de su vida, "La Venus del espejo", y pintó también el retrato del papa Inocencio X

considerado como el mejor de cuantos pintó en su vida. Antes de realizarse este famoso retrato, pintó el de su criado el "moro" Pareja, exhibiendo su manera de pintar "a borrones", como se decía entonces, o "con manchas distantes", o también con "su manera abreviada", queriendo decir, en suma, para entendernos ahora "como un impresionista". Velázquez tuvo el atrevimiento de pintar con este estilo suelto, libre, al

misimísimo Papa. Vea y estudie en la página n.º 42, en la reproducción en color de la cabeza de dicho papa, la factura despreocupada y a la vez segura de este formidable retrato.

Fig. 67.— Velázquez. "Cabeza de la Infanta Margarita de Las Meninas". Prado, Madrid. Así pintaba Velázquez: con esa pincelada amplia, segura —vea los ojos, las aletas de la nariz, los labios—, con esa extraordinaria síntesis de maestro del impresionismo —fíjese en la manera como están pintados los cabellos, en esas manchas que de cerca no dicen nada—, representando flores o adornos. En la parte superior izquierda. Observe el grueso de la tela, el empastado de la pintura, la dirección de la pincelada... ¡Que enviable facilidad!



el mejor retrato de velázquez



de velázquez a picasso

Hasta principios del siglo XVIII, no puede decirse que hubiera ningún cambio digno de ser tenido en cuenta. Podemos registrar, no obstante, algunas variantes: En el rococó, por ejemplo; cuando la pintura de los Boucher y los Fragonard ofrece un concepto decorativo y frívolo, estuvo de moda la pintura a las esencias vegetales; esto es, en lugar de agregar a los colores ya empastados, aceites espesos y secantes, se añadía esencia de trementina, con lo que los colores secaban antes y proporcionaban una superficie mate, sin brillos; un procedimiento que actualmente está en plena vigencia y que entonces y ahora da buenos resultados para asegurar la buena conservación del cuadro.

Anotemos también que en la segunda mitad del siglo XVIII, hace su aparición en Europa el estilo Neoclásico, del que es abanderado el pintor francés Jacques Louis David. David y su escuela, en la que figuraban entre otros Gros e Ingres, volvieron durante ese período a las técnicas de Rubens, de *veladuras transparentes combinadas con medios empastos*; una técnica que los neoclásicos llevaron a la máxima altura, llegando a un perfeccionismo en el acabado, comparable al de los Van Eyck y sus seguidores. Los retratos de Ingres, que el filósofo Ortega y Gasset compara a las figuras de un museo de cera, son una buena muestra del preciosismo de esta técnica.

Con el romanticismo (hasta mediados del siglo XIX) siguió esta técnica denominada entonces *clásica*, pero la adición en la paleta de los colores Betún de Judea y Momia, dos colores comparables al Tierra Cassel actual, con la grave diferencia de que tardaban mucho en secar. Con los cuadros recién pintados, los colores tenían una apariencia brillante, de colorido y contraste magníficos, pero a los pocos años, los cuadros ennegrecían, se deterioraban sin solución posible. Afortunadamente, apareció entonces el cuadro luminoso y la paleta clara de los impresionistas, que llegaron a su cenit entre 1850 y 1870, con los cuadros de Manet, Monet, Pissarro, Degás, Renoir, Sisley, Cezanne.

Fig. 69.— Boucher. "Mujer descansando". Pinacoteca, Munich. En el rococó francés, se puso de moda pintar con esencias, en vez de emplear aceites. La esencia de trementina rectificada, fue una de ellas, empleada todavía hoy para lograr pinturas magras.



Fig. 70.— Ingres. "Autorretrato". Museo de Bellas Artes, Amberes.



70

Fig. 71.— Ingres. "Retrato de Mme Rivière". Museo de Louvre, París.

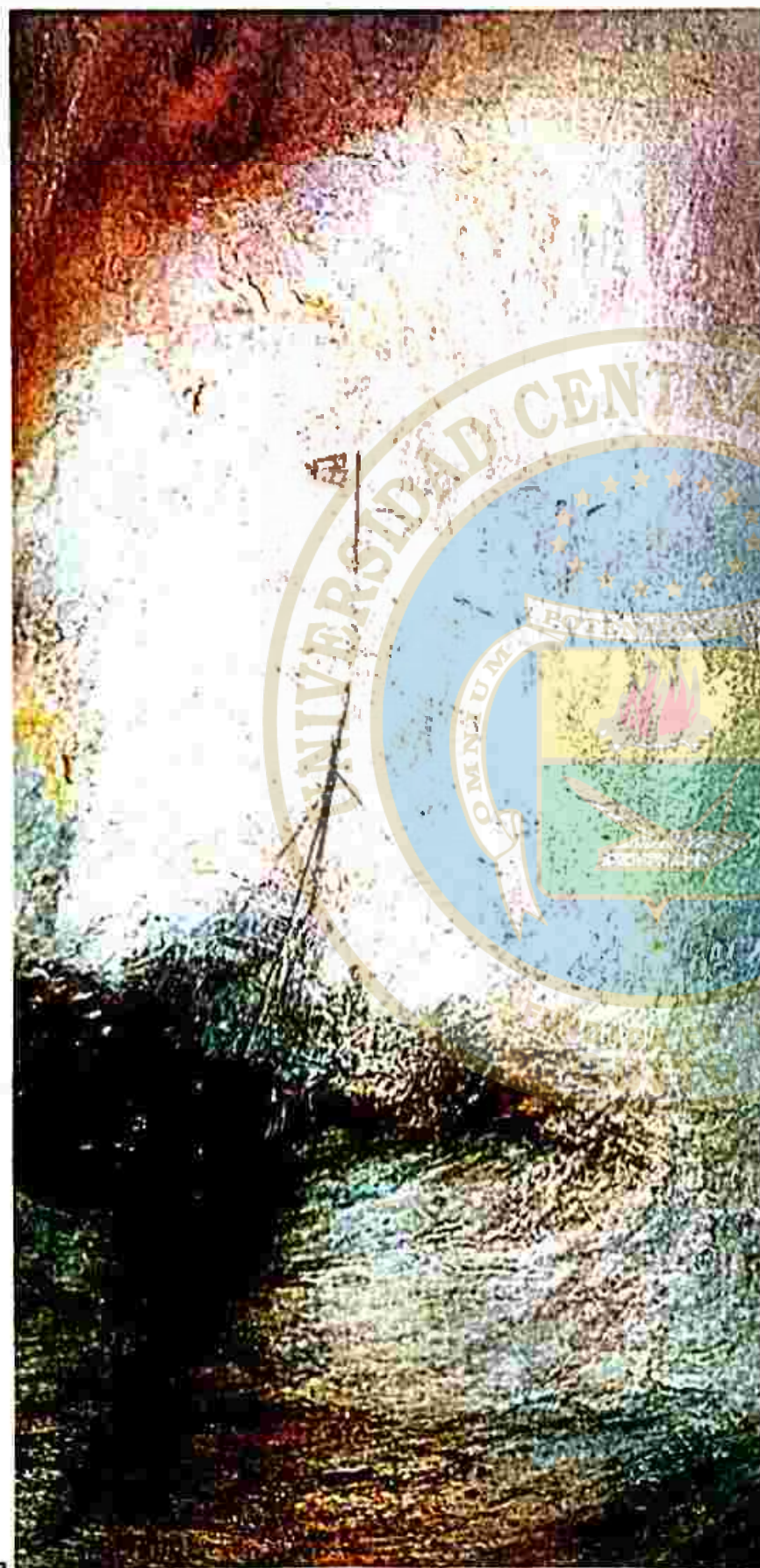


Fig. 72.— Jacques-Louis David. "La consagración de Napoleón I". Museo del Louvre, París.



72

la pintura al óleo hoy



Hasta el último tercio del siglo XVIII, los colores al óleo eran fabricados por el propio artista o sus ayudantes, según los métodos que estudiaremos más adelante. A fines del XVIII, los colores eran ya preparados y vendidos en pequeñas vejigas de piel. Pero el rendimiento de estos colores era muy inseguro, ya que las preparaciones eran hechas en plan artesano, sin garantía de que un color determinado —azul ultramar, porejemplo—, mantuviera siempre la misma tonalidad, intensidad, grado de empastado, etc. Entre los años 1850-60 aparecieron en el mercado, por fin, los primeros colores al óleo envasados en tubos de cinc. Hubo, naturalmente, unos primeros tanteos en cuanto a la calidad de las pinturas, pero finalmente los fabricantes se afirmaron en la fabricación de colores al óleo de calidad constante. Los nuevos fabricantes, además, ofrecieron una gama mucho más amplia de colores, con un brillo y una riqueza que nunca hubieran podido soñar los maestros de la antigüedad. Renoir decía, cuando ya era mayor: "Los colores en tubo nos permitieron pintar al aire libre, del natural: sin estos colores en tubos no hubiera existido Cézanne, ni Monet, ni Sisley, ni Pissarro, ni lo que los periodistas llamarían impresionismo".

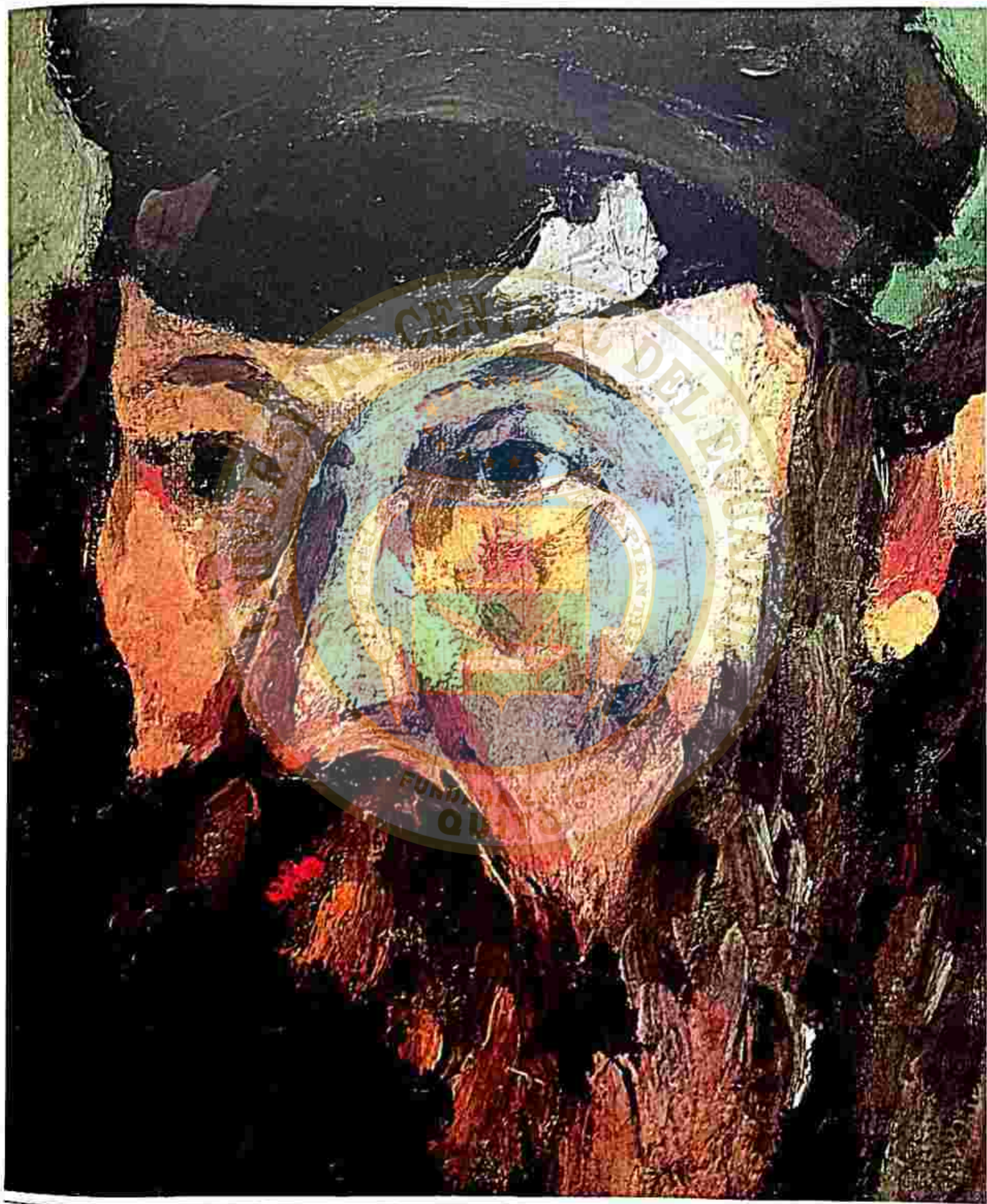
Y así hasta Picasso.

La calidad de los materiales y especialmente la de los colores al óleo desde principios del presente siglo hasta hoy, hacen posible cualquier tipo de soporte, desde papel a muro de ladrillo, desde imprimaciones blancas a imprimaciones negras, pintando con pincel, con espátula, a chorro, tal como sale la pintura del tubo, en capas tan líquidas o tan delgadas que la tela es textura en vez de soporte...

Se puede hacer todo, y el material responde siempre, a condición de que se respeten algunas reglas básicas, de las que hablaremos a lo largo de este libro.

Fig. 73.—Turner, "Tempestad en el mar", Galería Nacional, Londres. Turner pintaba, ya, como un impresionista, a principios del siglo pasado. Su técnica era del todo personal, aplicando muchas veces la fórmula de los restregados.

Fig. 74.—Cézanne, "Autorretrato de la gorra", Hermitage, Leningrado. A tamaño casi original, esta reproducción nos muestra la forma libre, segura y del todo espontánea con que pintaba Cézanne, en un estilo que va más allá del impresionismo. ¡Fantástico Cézanne!



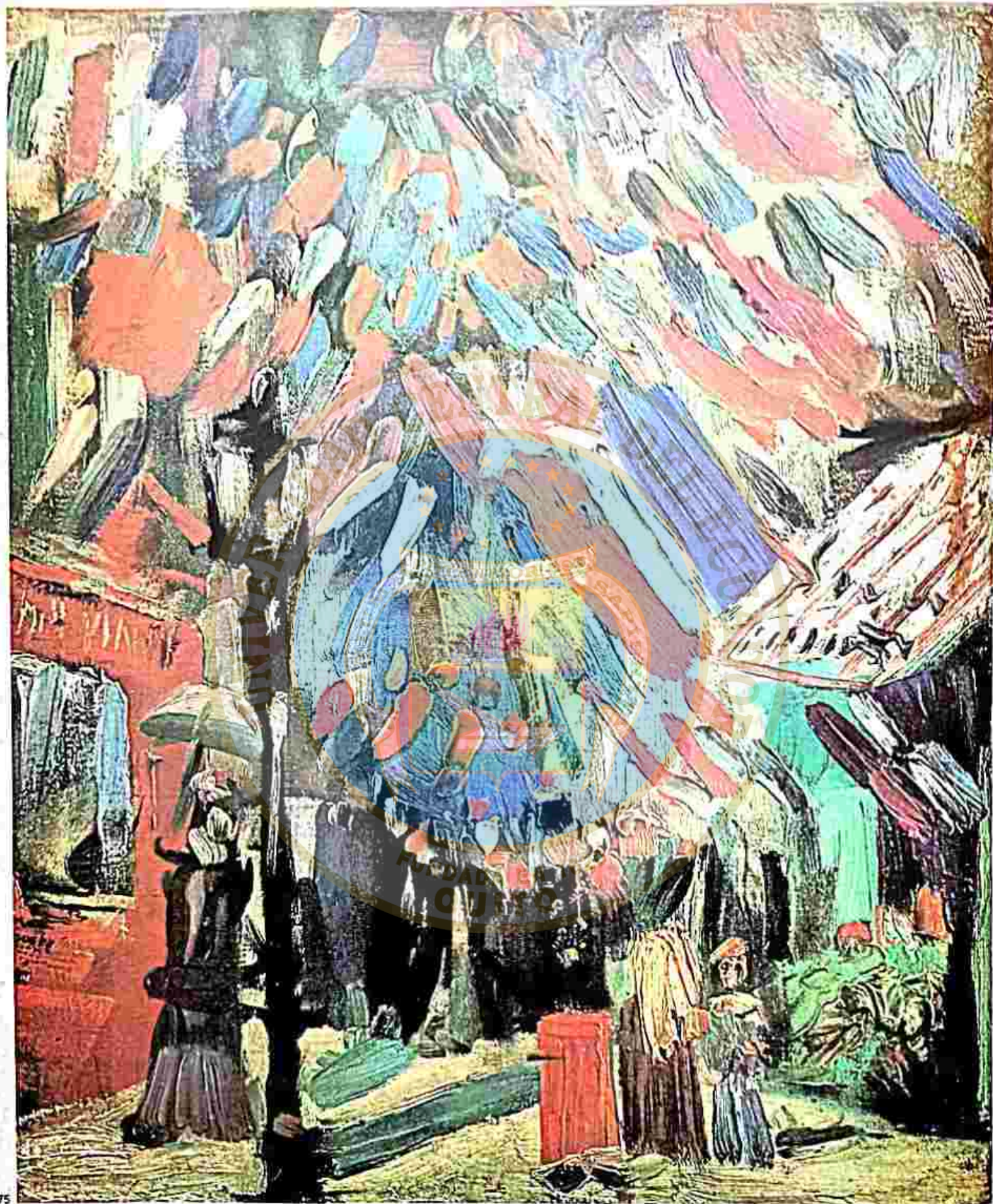


Fig. 75. — Van Gogh. "14 de julio en París". Colección Jaggi, Hahnloser, Winterthur. Ya en pleno fauvismo.

Van Gogh desarrolla una técnica de empastes gruesos, con pintura prácticamente "saliendo del tubo", resol-

viendo el cuadro en un tiempo mínimo.

Fig. 76 — (Página siguiente, arriba). Vermeer. "El pintor en su estudio". Museo Histórico, Viena.



el estudio de pintor

"Tendrás tu taller donde ninguna persona te moleste, y que tenga una sola ventana. Cerca de esta ventana colocarás tu pupitre como para escribir".

Cennino Cennini (1390)

antecedentes del estudio de pintor

¿Se ha preguntado usted alguna vez cómo eran los estudios de los grandes maestros de los siglos XVI y XVII, Rubens, Rembrandt, Velázquez...?

Desde luego, todos ellos trabajaban en grandes habitaciones; grandes locales que en nada se diferenciaban de los que ocupaban otros artesanos, como el sastre, el carpintero, el calderero. El estudio era la *cámara de trabajo*.

La cámara de trabajo de Velázquez medía aproximadamente seis metros de alto por cinco de ancho y unos diez metros de largo. El pintor Juan Bautista del Mazo, discípulo de Velázquez, pintó un cuadro titulado *La familia de Velázquez*, cuyo escenario es el estudio del maestro (fig. 79). Se sabe, por otra parte, que el cuadro *Las Hilanderas* (fig. 77), fue pintado por Velázquez en su propio estudio, aunque modificando ligeramente la estructura y en particular esa especie de hornacina del fondo que pintó algo más estilizada. En fin, el cuadro *Las Meninas* fue pintado también, por Velázquez, en su propio estudio, situando las figuras en el mismo lugar y con la misma iluminación que las hilanderas de primer término y la familia de Velázquez.

En los estudios de entonces, había, junto a la gran cámara, una habitación más bien reducida, en la que había agua corriente y un fogón, además de una mesa o banco para moler los colores. Había en ese cuarto, además de utensilios diversos, pequeños saquitos con tierras de colores, frascos con aceites, resinas y esencias, así como pequeños recipientes conteniendo colores ya hechos; todo ello almacenado en estantes y armarios, ofreciendo en conjunto la idea de una cocina rudimentaria, en la que dicho sea de paso, los aprendices de pintor "se pasaban seis años", según Cennini, "moliendo colores, cociendo las colas y amasando los yesos". Esa especie de cocina ha perdurado en los estudios hasta no hace más de cincuenta años, y de ahí que, todavía hoy, cuando se ve una pintura o cuadro muy manipulado, con texturas o acabados especiales, se comenta algo así como que "hay ahí mucha cocina".

A finales del siglo pasado el estudio de los pintores famosos se convirtió en pequeño museo y salón de recepción. Los utensilios de pintor eran un accesorio; lo importante era la decoración, con muebles antiguos, tapices, vasos de cobre, colgaduras y tejidos orientales, etc. En París, el pintor Gerome, alquiló

un palacete frente al Moulin-Rouge, en el que había una serie de lujosos salones, talleres de escultura, de pintura, repletos de objetos de arte y de curiosidades orientales. Un verdadero museo en el que el artista daba recepciones al tiempo que vendía sus cuadros. Los *realistas* primero y los *impresionistas* después, con la aparición, al mismo tiempo, de salas o galerías para exponer cuadros individualmente, terminaron con los estudios-museo al estilo de Gerome, estableciendo un taller-estudio normal, aún cuando dentro de unas dimensiones que hoy consideramos excesivas. Los dos cuadros reproducidos en la página siguiente nos ilustran sobre este estudio de fines del siglo pasado y comienzos del presente, permitiéndonos ver y estudiar los talleres de Coubert (arriba) y Bazille (abajo).

77

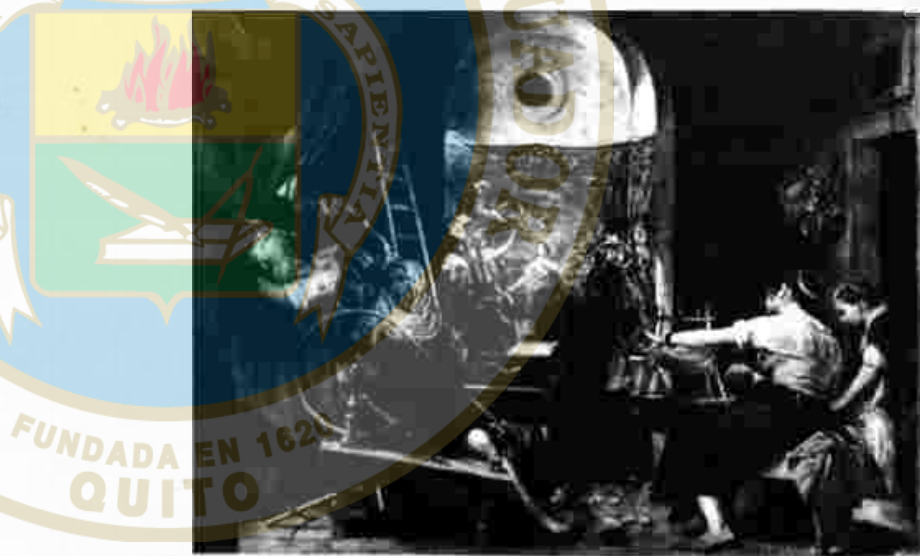


Fig. 77.— Velázquez, "Las Hilanderas". Museo del Prado, Madrid.



Fig. 78.— Del Mazo, "La familia de Velázquez". Museo histórico, Viena. El valor temático de este cuadro nos es tanto por el hecho de ver y conocer la familia de Velázquez, como por el de haber situado el grupo en el estudio del pintor. Vea el fondo, al propio Velázquez pintando y observe las semejanzas de esta habitación con la del cuadro "Las hilanderas".



79



Fig. 79.— Courbet, "El taller del pintor", Museo del Louvre, París. El cuadro nos muestra realmente el estudio de Courbet, aun cuando el artista pintó las paredes prácticamente desnudas. Courbet quiso presentar en su taller, a sus modelos, gente con las que había trabajado dentro de estas cuatro paredes.

Fig. 80.— Bazille, "El taller de Bazille", Museo del Louvre, París. Estudio de pintor, típico de finales del siglo pasado, con piano, ventanal amplio, con cortinaje negro para controlar la luz, estufa y alillo con habitación para pernoctar (la escalera de la izquierda nos confirma lo dicho, que era lo normal).

80

el estudio de pintor hoy



Fig. 81 — Un rincón del estudio de Pissarro, con el artista pintando. El modelo de caballete se sigue fabricando actualmente y es el corriente en Escuelas de Bellas Artes.



Fig. 82 — Una vista parcial del estudio de Cézanne en Aix en Provence, en el que puede verse un modelo de caballete especial para cuadros de grandes dimensiones. Curiosamente, Cézanne no tenía cuadros colgados en las paredes de su taller.



Fig. 83 — Picasso "El baño". Cuadro en el que Picasso reproduce su propia habitación, el cuarto que tenía por estudio en París, en el boulevard de Clichy.

Hacia 1890 Camille Pissarro y Paul Cézanne vivían en el campo, tenían su estudio en casas de campo. Planta baja, una o dos ventanas normales, paredes con cuadros colgados... una habitación corriente, todavía espaciosa como corresponde a los cuartos de las viejas casas de campo.

En 1901, Picasso viaja por primera vez a París y se aloja en una habitación del boulevard Clichy. Una habitación que no mide más de 4 x 5 metros. En esta habitación Picasso vive y pinta; hace de ella su estudio. De ello nos da fe el cuadro titulado *El baño* en el que Picasso reproduce su propia habitación (fig. 83).

Picasso regresa a España y vuelve a París en el año 1904. El escultor Paco Durio, le escribe un mes antes de emprender viaje, ofreciéndole el estudio que hasta entonces había tenido en París: una habitación situada en una ladera de Montmartre, en la *rue de Ravignan*, número 13 (hoy Place Émile Goudeau). "Sencillo, barato y en un barrio muy bonito", le decía a Picasso su amigo Paco Durio.

El nuevo estudio de Picasso era un viejo y destartado edificio de madera, que, según decía Picasso riendo, cuando arreciaba el viento y la lluvia se balanceaba como un barco de vela. Max Jacob, el poeta, le llamó desde entonces *bateau-lavoir*, recordando los antiguos lavaderos flotantes de maderaanciados en el Sena. El célebre *bateau-lavoir* tenía que ser realmente grande, teniendo en cuenta que en él se reunían hasta 15 personas en tertulia artística.

De lo dicho hasta aquí se deduce que los medios —en este caso—, las dimensiones y situación del estudio, no influyen decisivamente a la hora de crear y pintar. Es necesario, sin embargo un mínimo de condiciones por lo que respecta al lugar, al espacio, a la luz, a los materiales. Vamos a hablar de ello en este libro, empezando por concretar las dimensiones mínimas del estudio:

un espacio mínimo de unos 4 x 3,5 m es suficiente y perfecto sin despreciar, no obstante, la posibilidad de trabajar en una habitación de dimensiones mayores.



84



85



86



87

Figs. 84 y 85.— Un estudio de pintor, situado en una gran ciudad, en un piso alto, tal como puede ser hoy en día, constituido por una habitación (9 x 3,5 m.) la mitad de la cual se utiliza para pintar, y la otra mitad para leer, escuchar música, charlar con los amigos, etc.

Fig. 86.— He aquí el estudio de Francesc Serra, en una buhardilla del casco viejo de Barcelona—una casa de siete pisos—, con el propio artista pintando. Una habitación de unos 4 x 5 m. iluminada por tres ventanas, como la que se ve en la foto, es decir, mediante luz cenital (desde arriba).

Fig. 87.— Rincón de mi propio estudio en una casa de campo. Mide 6 x 5 metros y tiene un gran ventanal a 1,70 m. del suelo (vea figura 88 en la página 52).

iluminación del estudio

En cierta ocasión, mientras estaba en el estudio de Francesc Serra viendo como pintaba figura, comprobé que la luz le llegaba desde un ventanal situado a unos dos metros del suelo, es decir, en una calidad y dirección que podríamos llamar *cenital-lateral*.

Me acordé entonces de Velázquez y de su estudio con un gran ventanal abierto en la parte superior de una de las paredes laterales y pensé en la posibilidad de construir un estudio, de dimensiones y contenido actual, con este tipo de iluminación natural. Puede ver este estudio en la reproducción adjunta (fig. 88), en el que trabajo actualmente con muy buenos resultados: la iluminación es difusa pero con un contraste agradable, para pintar en general y en especial para pintar figura y retrato. La dirección de la luz y la mencionada calidad difusa elimina cualquier reflejo o brillo; el techo inclinado, de madera barnizada (color cálido), compensa la intensidad reflejada por las paredes blancas (tendencia fría) equilibrando, en suma, el color de la luz así como la intensidad.

Hablando en términos generales la mayoría de artistas pintores trabajamos y pintamos de día con luz natural. Lo cual no quiere decir que, si uno lo desea, no pueda pintar con luz artificial; son muchos los profesionales que "llevan" dos cuadros a la vez, uno por la mañana, pintando con luz de día, y otro al atardecer o por la noche, pintando con la luz de una o más bombillas eléctricas.

Pintando con luz natural el estudio debe disponer por lo menos de una ventana amplia que permita pintar con luz de día, iluminando el modelo en dirección frontal lateral, o lateral. Pintando con luz artificial son necesarias dos bombillas: una para iluminar el modelo y otra para iluminar el cuadro que se está pintando. Es conveniente, además, una luz auxiliar que ilumine la habitación en general.

Para iluminar el modelo, sea este una figura o un bodegón, es suficiente en principio una sola luz de 100 watios (una bombilla corriente de tungsteno), instalada en un portalámparas de pantalla ancha a fin de evitar el efecto de foco o de luz dirigida que proporcionaría un contraste excesivo. Para pintar un bodegón o un retrato la lámpara deberá situarse a unos 80 ó 100 cm de distancia respecto al modelo. La luz que ilumine el cuadro debe proyectarse desde arriba con un flexo o brazo extensible instalado en el caballete de taller (vea fig. 95 en la página siguiente n.º 55), siendo la

Fig. 88. — Luz cenital, iluminando desde arriba, a través de ventanales situados a 1,70 m del suelo.

Figs. 89, 90. — La luz artificial promueve reflejos (89), que pueden eliminarse inclinando la tela y pintando en sentido diagonal o vertical.

bombilla también de 100 watios. Para evitar desequilibrios entre la luz que recibe el modelo y la que recibe el cuadro es importante trabajar con dos bombillas de la misma potencia.

Por último, la luz auxiliar deberá instalarse un poco alta, cerca del techo, con una bombilla de 60 ó 100 watios (depende de las dimensiones del cuarto).





Fig. 91.— Iluminación con luz natural procedente de una amplia abertura. En la foto del modelo puede apreciarse que las sombras pro-

yectadas son suaves, sin límites recortados. El color de la luz es neutro o con ligera tendencia al azul.



Fig. 92.— Luz artificial procedente de una lámpara de sobremesa con una bombilla de 100 vatios. Se acentúa el contraste, las sombras aparecen recortadas, delimitadas y más oscuras. Con bombilla

de tungsteno, el color tiende al anaranjado. Pero esto no es realmente importante: cabe cambiarlo al pintar o acentuarlo de manera premeditada.



Fig. 93.— Pinté este apunte en el estudio reproducido en la figura 88, con luz cenital, capaz, como puede ver, de proporcionar una calidad de luz suave, semejante a la luz

natural. Para acentuar el contraste, sólo es necesario correr las cortinas, reduciendo la abertura, con lo cual la luz es más dirigida.

contenido e iluminación del estudio

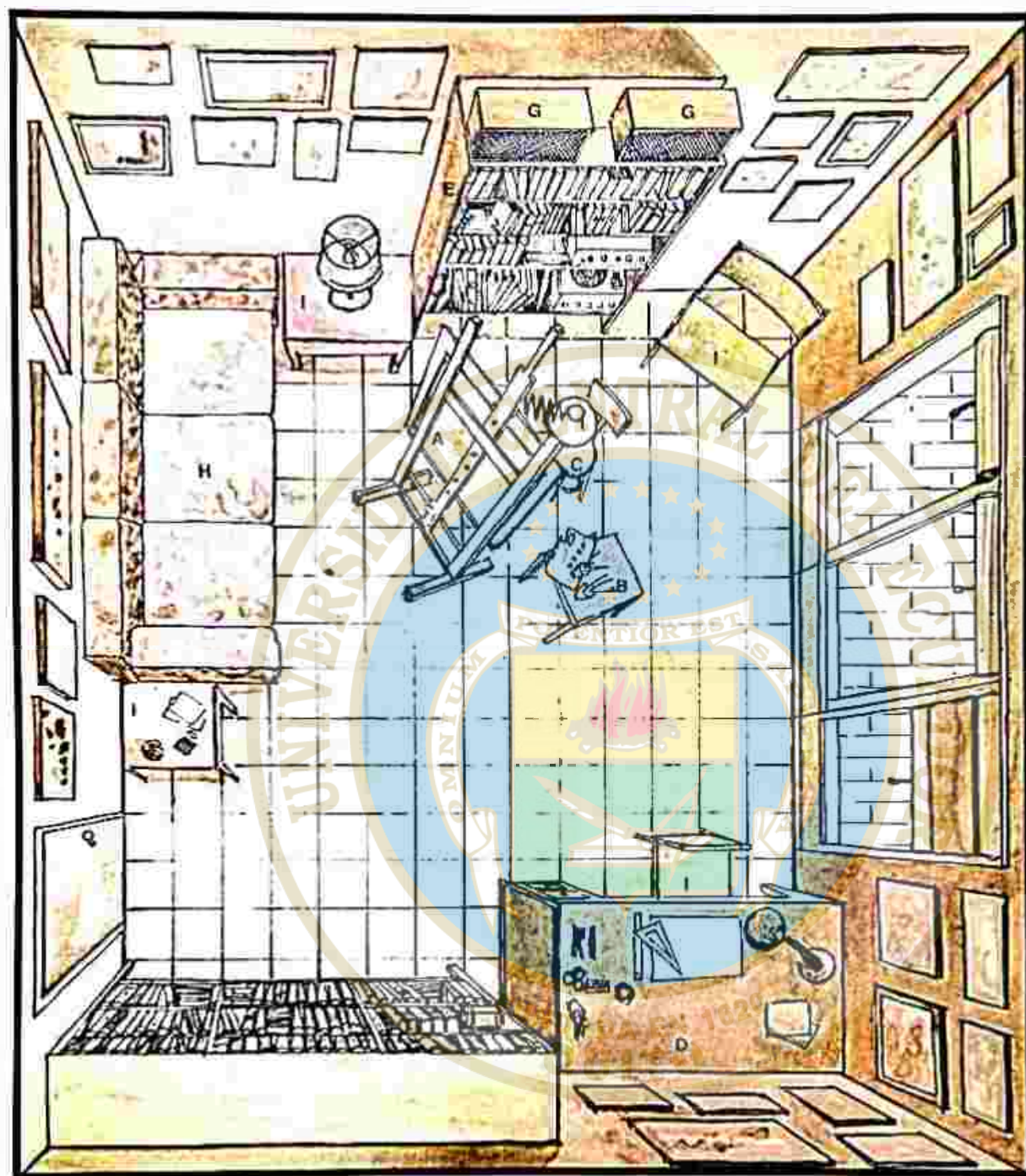


Fig 94 — He aquí un estudio de pintor de 3,5 m de ancho por 4 m de largo, dibujado a escala, con las dimensiones de los muebles proporcionadas a dichas medidas. Hay en principio, todo lo necesario para trabajar cómodamente, a saber:

Iluminación.

1. Aberturas al exterior.
2. Luz de sobremesa.
3. Luz extensible en el caballete.
4. Luz auxiliar de ambiente.
5. Luz general (en el techo no se ve en el dibujo).

Muebles y utensilios:

- A. Caballete de taller.
- B. Pequeña mesa o mueble auxiliar para pintar.
- C. Taburete.
- D. Mesa rectangular auxiliar.
- E. Estanterías librería.
- F. Equipo musical.
- G. Altavoces.
- H. Sofá-cama.
- I. Mesa auxiliar, silla, silla.

He aquí el dibujo de un estudio visto en perspectiva aérea, presentando los muebles y utensilios, así como el número de puntos de luz y distribución de las mismas. Observe que aparte de los elementos y utensilios para pintar, hay muebles como un sofá cama, una librería con equipo musical y una mesa

MEDIDAS

4 metros largo
3,5 ancho

considerando estas
dimensiones como
mínimas

auxiliar que tanto puede servir para situar en ella un modelo (un bodegón), como para escribir, dibujar, realizar esbozos y proyectos. La distribución de las fuentes de luz responde a una idea funcional. Falta la luz general del estudio, pendiente del techo, que aquí no ha sido representada.

muebles utensilios

Los muebles y utensilios imprescindibles para pintar se limitan a un caballete, un asiento y una mesita auxiliar, para depositar en ella tubos de pintura, trapos, frascos de aceite o de esencia de trementina, un recipiente para los pinceles, etc. (vea la ilustración adjunta, fig. 95). Por lo que respecta al caballete me permito presentarle en las páginas siguientes 98 y 99 una serie de variantes sobre los modelos básicos llamados de campaña y de taller.

La mesita auxiliar, para pintar, puede hallarla en los comercios de artículos de dibujo y pintura donde se venden modelos diseñados para este fin. Vea el mueble presentado en la adjunta figura 96, comprobando que va equipado con ruedas que permiten transportarlo de un lado a otro del estudio.

Para sustituir este mueble, puede usar una mesita vulgar y corriente. Hace tiempo, yo mismo, adapté para ese menester un viejo carro de máquina de escribir, al que sujeté un tablero encima y completé con un cajón estantería en su base (fig. 97).

Le recomiendo, por otra parte, la adquisición de un carpintero como el que puede ver en la adjunta figura 98, mueble ideal y necesario para almacenar papel de dibujo o para guardar obra ya hecha.



muebles auxiliares

Hay quien pinta de pie, pero por lo general todos los artistas pintamos "medio sentados", es decir, en una silla o taburete más alto de lo normal en el que uno puede sentarse a medias y puede levantarse sin casi ningún esfuerzo. Existen a este respecto dos modelos típicos: el taburete silla, con ruedas —esto es importante—, con respaldo ligeramente cimbreante, con asiento tapizado de altura graduable, y con una barra o soporte en la parte inferior, que permite apoyar los pies (fig. 99). Es típico, por otra parte el taburete de madera de tres pies, actualmente con asiento graduable, tal como puede verlo en la adjunta figura 100.

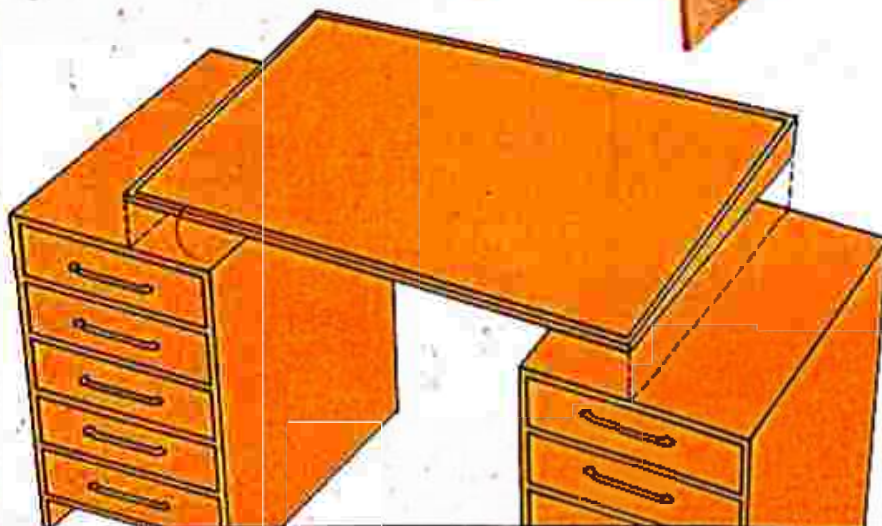
La mesa del estudio ha de cumplir básicamente la función de mueble para escribir, proyectar, dibujar. Le recomiendo entonces un modelo como el que presentamos en la figura adjunta n.º 101 constituido por dos bloques de cajones independientes y un tablero inclinado que se sitúa encima de los dos bloques, sin clavarlo, con la posibilidad, por lo tanto, de separar más o menos los dos bloques de cajones.

Fig. 101.— Mesa de estudio diseñada especialmente para dibujar, proyectar, diseñar, etc. Está constituida por dos bloques de cuatro cajones cada uno, y una pieza de sobremesa con el plano superior ligeramente inclinado recordando el diseño de un pupitre. Esta pieza de sobremesa según puede ver en la figura 102 es independiente de los bloques de cajones, de manera que es posible separar los bloques más o menos, a fin de aumentar la longitud de la mesa, en mayor o menor medida.

Fig. 99.— Taburete con asiento y respaldo tapizados; el respaldo es adaptable y flexible; va con ruedas y encima de las mismas, presenta un aro que permite apoyar los pies. La altura es graduable y todo él está construido en metal.



Fig. 100.— Taburete típico de madera, de tres patas, con el asiento graduable mediante un eje roscado. Ambos taburetes ofrecen una altura superior a la normal de una silla, de manera que es posible trabajar medio de pie, medio sentado.





materiales y utensilios

"Jamás los pintores tuvieron a su disposición medios tan variados y experimentados para expresar su pensamiento".

Maurice Busset (1927)

el caballete

Existen dos clases de caballetes para pintar al óleo:

El *caballete de campaña*, para pintar al aire libre y el *caballete de taller* para pintar en el estudio.

El *caballete de campaña* consiste esencialmente en un trípode de madera, con dispositivos y articulaciones que permitan plegarlo para hacer más cómodo su traslado. En todo caso ha de cumplir con las siguientes condiciones: a) poco peso; b) solidez; c) altura suficiente para pintar de pie, si se desea; d) mecanismo para graduar la altura del cuadro; y e) mecanismo para sujetar firmemente el cuadro, por la parte superior. Como modelo standard de este caballete vea la adjunta figura 103.

Dentro de los caballetes de campaña uno de

los más usados por el profesional es el conjunto *caballete-caja* (figuras 104 y 105) cuyas características más importantes pueden resumirse como sigue:

Inclinación a voluntad del cuadro; posibilidad de pintar varias dimensiones desde un paisaje del número 1 a uno del número 30 (92x65 cm), posibilidad de bajar o subir todo el conjunto replegando las patas; posibilidad de dejar medio abierto el cajón que almacena tubos y pinturas, obteniendo una sólida plataforma para dejar en ella la paleta. Vea por último en las figuras 106 a 109, varios modelos de *caballete de taller*, con la ventaja común de bandeja con cremallera que permite bajar y subir el cuadro a voluntad. Vea en los textos de la página siguiente, parte superior, las características de estos modelos.

Fig. 103.— Caballete de campaña, trípode, para pintar al aire libre. Modelo clásico actualizado, con dos soportes para sostener la paleta mientras se pinta. Véase página 60.



Fig. 104.— Caballero-caja de campaña. Último modelo de caballero-caja, más estrecho, menos pesado y en general menos engorroso. Ofrece las mismas ventajas que el modelo clásico de la figura siguiente 105.

Fig. 105.— Caballero-caja plegable, de campaña. Es el modelo clásico inventado hace más de cuarenta años, que permite llevar en una sola pieza no mayor que una pequeña maleta, todos los utensilios y cachivaches necesarios para pintar, incluyendo la tela si no es de gran tamaño, es decir, pinceles, tubos, disolventes, espátulas, carboncillos, trapos, etc.

Fig. 106.— Caballero clásico de taller, usado desde hace siglos.

Fig. 107.— Caballero de taller de características parecidas al anterior.

Figs. 108 y 109.— Caballeros de taller: modelos clásicos, con ruedas, sólidos y estables, permitiendo pintar telas de gran tamaño, con bandejas para depositar momentáneamente pinceles, tubos de color, espátulas, etc. El modelo de la figura 108, presenta un listón adicional que permite inclinar la tela hacia adelante para trabajar con mayor comodidad, eliminando reflejos, etc.



la paleta

Signac, el primer pintor *puntillista*, describe así el trabajo de su amigo Seurat, también *puntillista*: "...percibe el contraste, distingue el reflejo, juega con la tapa de la lata de conserva que le sirve de paleta..."

Genevieve Laporte pregunta a Picasso —¿Pero tú no usas paleta?

—No —responde Picasso—, ya has visto: mi paleta es un periódico. Cuando la página se llena del todo, la arranco y la tiro... a veces me da pena, ya que mi paleta ha llegado a formar un buen cuadro. Matisse tiene más oportunidades: él usa como paleta un plato. ¡Qué pena! ¡Picasso no pudo verter, ni pudo usarlas: actualmente se venden ya en los comercios paletas de papel! Han aparecido hace poco tiempo: es un simple bloque de hojas de papel esponjoso, troquetado en forma de paleta, que tiene como ventaja máxima la de "estrenar" paleta cada vez que uno quiere: simplemente arrancando la hoja ya utilizada.

Pero, claro, esto de la paleta de papel no le va a todo el mundo, lo normal y lo habitual es pintar con una paleta de madera de forma rectangular o de forma ovalada, que en esto de gustos por la forma hace muchos años que cada uno tiene su opinión. Si pasa usted, por curiosidad, a la página anterior número 49, verá usted que Courbet hace más de cien años pintaba ya con una paleta rectangular, mientras que Bazille más o menos en la misma época, tenía colgada en la pared de su estudio (columna del lado derecho), una paleta de forma ovalada. Ciertamente en la actualidad se venden más paletas rectangulares que paletas ovaladas, pero yo me permito opinar que no es por desventajas de una o por ventajas de la otra, sino porque es mucho más fácil fabricarlas que las ovaladas y en consecuencia hay más oferta de las rectangulares que de las ovaladas.

En fin, hay también paletas de plástico, nada despreciables si se tiene en cuenta que se limpian con extraordinaria facilidad.

Personalmente pinto con paleta rectangular u ovalada, me es igual, pero siempre de madera.

Figs. 110, 111 y 112.— Modelos de paleta corrientes, rectangular y ovalada. La última, rectangular, de color blanco, es de plástico. Actualmente creo que se usa más la paleta rectangular que la ovalada, quizás porque todas las cajas-estuche de Pintura llevan paletas rectangulares y esta circunstancia favorece el hábito. Pero de todas maneras no hay diferencias desde un punto de vista técnico. Es más bien una cuestión de uso y costumbre. La última de estas paletas es de plástico, un material que el artista generalmente repudia, pero que ofrece la ventaja de poder limpiarla en un santiamén y bien. Personalmente uso paletas de madera.



110



111



112

Fig. 113.— Aceiteras; recipientes para aceite de linaza y esencia de trementina, usados mientras se pinta y que se sujetan en uno de los bordes de la paleta (véalo en la fig. 110), mediante la pinza-muelle que puede verse en esta ilustración.



113

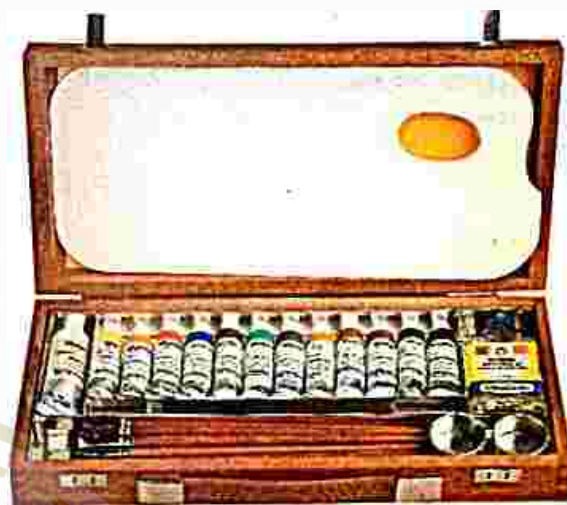
cajas y estuches

La caja-estuche de pintura al óleo, forma parte del equipo que utiliza el artista, para pintar al aire libre, paisajes rupestres, paisajes urbanos, marinas. Digamos también, que la caja-estuche puede utilizarse en el estudio como elemento auxiliar, mientras se pinta, para tener y dejar pinceles, tubos, trapos.

La más corriente y conocida de las cajas-estuche, es igual al modelo que presentamos en la figura 116: ofrece la particularidad de poder transportar la paleta sin limpiarla, es decir con los restos de colores que quedan al terminar una sesión de pintura y permite, además, gracias a los listones móviles con regatas (A), trasladar una superficie o cartón entelado del número 5 recién pintado y sin peligro de manchas. La disposición de estos listones y la inclinación calculada de la tapa, permiten pintar sin necesidad de caballete.

Son dignos de mención los modelos de cajas-estuches, reproducidos a pequeña escala en las figuras 114 y 115. El primero de estos (abajo) es totalmente de plástico, permitiendo embutir los tubos, aceiteras, frascos, incluso los pinceles.

Fig. 115.— Caja estuche de madera, de dimensiones reducidas, sólidamente construida, muy agradable y funcional.



115

Fig. 116.— Caja-estuche, modelo clásico de madera y compartimentos metálicos. Permite llevar el equipo completo para pintar al aire libre. Los listones-guía insertos en la tapa permiten transportar un cartón entelado del número 5, después de pintarlo y con la pintura tierna, quedando aislado de la paleta y el fondo de la tapa.



114

Fig. 114.— Caja estuche de plástico, con formas embutidas mediante molde, que permiten guardar ordenadamente tubos, pinceles, aceite, etc.



116

Personalmente creo que es mejor y mucho más agradable el modelo de la figura 115, fabricado en buena madera y con un acabado digno de elogio. Las reducidas dimensiones de este estuche, fabricado por Schmincke, —34 cm de largo x 16,5 de ancho y 5 cm de alto—, hacen de este modelo un estuche verdaderamente funcional.

telas, cartones, superficies

Las buenas telas para pintar al óleo, son de lino o de algodón. Hay todavía quien pinta con tela de cáñamo pero es una excepción. El lienzo de lino es sin duda el mejor y se distingue por su rigidez y color gris-ocre algo oscuro; mientras que el algodón es más blando al tacto y es de color gris claro. Algunos fabricantes tiñen el algodón para que tenga apariencia de lino.

Dentro de estas calidades, el artista puede elegir entre telas de grano fino, medio y grueso, con más o menos *imprimación*. La *imprimación* es una capa de cola de conejo o de carpintero, mezclada con yeso (blanco de España) y óxido de cinc, que prepara la tela —la madera, el cartón o cualquier superficie—, para una mejor adherencia y conservación futura de la pintura al óleo. La fórmula de imprimación mencionada, proporciona una capa de color blanco, pero basta con añadir una tierra de color gris o siena para obtener una imprimación de color, como la que hacían Rubens (gris), o Tiziano y Velázquez (rojo de Venecia).

La imprimación de telas o de cualquier otra superficie, puede hacerse actualmente con pintura acrílica, o con pintura especialmente preparada para esta función ("el blanco de imprimación" de Windsor & Newton, por ejemplo).

El lienzo puede ser adquirido montado en bastidor, o en pieza, por metros. El lienzo en pieza mide de 0,70 a 2 metros de ancho. Un bastidor es un marco de madera en cuyos ángulos internos lleva unas pequeñas cuñas, también de madera que permiten por presión, tensar o aflojar la tela.

La antigua tabla de madera, se ha transformado hoy en una tabla delgada, de contrachapado o de madera prensada, consistente, liviana y rígida. La tabla de madera puede prepararse con una simple capa de cola de carpintero, muy fluida.

Para pintar bocetos, notas y cuadros de tamaño reducido, es corriente el uso de cartones preparados, con fondos de imprimación blancos, lisos y mates. Al igual que la madera, el cartón puede ser preparado por uno mismo, imprimando las dos caras, para evitar deformaciones producidas por la humedad.

Existen también cartones entelados, es decir, forrados con tela, que no exigen preparación alguna.

Vale la pena hacer constar, por último, que para proyectos y esbozos de reducido tamaño

el papel de dibujo de alta calidad (Canson, Caballo, Scholler, etc.) sirve perfectamente.

LA IMPRIMACIÓN DE SUPERFICIES PARA PINTAR

Habida cuenta que en los comercios de artículos de dibujo y pintura existe gran surtido de telas con bastidores, cartones, maderas, etc., perfectamente preparadas, en todas las medidas y clases, de calidad standard y de gran calidad, etc., me parece en cierto modo absurdo que uno mismo quiera prepararse la tela, hacerse el bastidor y montarlo, perdiendo un tiempo precioso y corriendo riesgos innecesarios. Pero... porque no se diga que no tratamos este punto y por si alguien tiene un día necesidad de hacerlo, he aquí una fórmula de imprimación y la manera de llevarla a cabo:

El encolado

Ingredientes:

70 gramos de cola de carpintero (cola de Colonia o de conejo) y un litro de agua.

Se deja la cola en remojo durante veinticuatro horas para que se ablande y se hinche. Se calienta después al baño maría y se aplica con un pincel sobre la tela (dos o tres capas) en caliente.

La Imprimación

Ingredientes:

Una parte en volumen de yeso natural o creta (Blanco de España).

Una parte en volumen de blanco de zinc.

Dos partes de agua.

Una parte de agua de cola tibia. Se mezcla primero el yeso con el blanco de cinc y agua, hasta formar una pasta cremosa pero fluida. Se calienta al baño maría y se añade el agua de cola. La aplicación sobre la tela se hace en caliente y en tres capas en diferentes direcciones.



Fig. 117 — IMPRIMACION DE UNA TELA. Se da una capa, con tres o cuatro pasadas, de cola de conejo, en caliente, compuesta por 70 gramos de cola por 1 litro de agua.



Fig. 118 — Se mezcla una parte en volumen de yeso (blanco de España), con otra parte igual de óxido de cinc; se añade 1 a 3 partes de agua y una parte de agua de cola ligeramente caliente y fluida.



Fig. 119 — Se calienta la mezcla anterior al baño maría.



Fig. 120 — Se aplica finalmente a la tela en caliente, extendiendo la pasta sobre la tela (puede hacerse con pincel o espátula), aplicando tres capas en distintas direcciones.



Fig. 121. — SUPERFICIES PARA PINTAR AL OLEO: 1. Muestra de tela de algodón identificable por la regularidad del tejido; 2. Tela de lino, de color más oscuro que el algodón y con la trama del tejido irregular, es la mejor superficie para pintar al óleo. Uno de los fabricantes europeos que ofrecen mayor garantía a este respecto es Classens, de Bélgica, antigua y tradicional casa de gran prestigio; 3. Tela de arpillera. Hay algunos pintores que la usan, pero cada vez son menos, dadas las dificultades que ofrece la gruesa textura del tejido; 4. Tela de algodón de ase muy sencilla con la imprimación ya hecha; 5. Tela de lino de calidad standart con la imprimación; 6. Tela de lino de la marca Classens. Las telas para pintar se sirven en diferentes gruesos de trama, más o menos tupida, siendo la más densa la de más calidad y viceversa; 7. Cartón entelado; 8. Dorsó de untabla de madera del tipo *Tablex*; 9. Madera contrachapada; 10. Tabla de roble (puede ser otra clase de madera); 11. Cartón o madera con imprimación blanca; 12. Cartón entelado con imprimación acrílica; 13. Cartón gris grueso (puede prepararse con una simple capa de cola, o restregando un diente de ajo; y 14. Papel de dibujo de color, tipo Canson.

medidas internacionales de bastidores

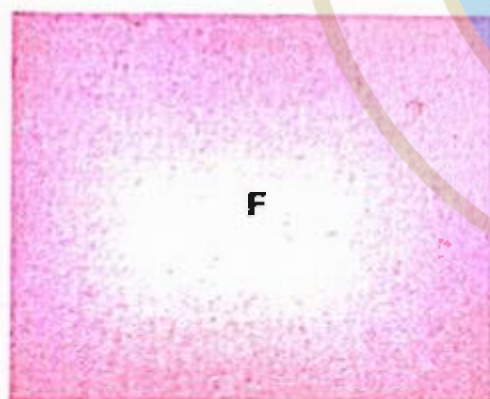
Los bastidores con telas montadas, así como los cartones y tablas, son clasificados en sus tamaños por un número que determina la medida y una definición temática que configura la proporción del cuadro. Esta definición corresponde a los tres temas siguientes: *figura, paisaje, marina*. La proporción de los bastidores o cuadros correspondientes a figura es más cuadrada que la de paisaje, siendo la de marina la más apaisada. (Vea figuras adjuntas nos. 122, 123 y 124). Conste, sin embargo, que en la práctica el artista no está obligado a seguir al pie de la letra esta especie de canon. Hay quien pinta paisajes en bastidores de "figura" y viceversa. Es más: ahora y en todas las épocas ha habido artistas que han pintado en bastidores de "medidas especiales".

De cualquier manera existe una tabla internacional de medidas a la que se sujetan todos los fabricantes de bastidores con telas montadas, de forma que el artista elige una de las medidas de la tabla, va a la tienda y pide simplemente: "un bastidor figura (o paisaje, o marina) del número tal".

Déjeme decirle ahora que el número del bastidor determina generalmente el precio del cuadro, para lo cual la cosa funciona como sigue: primero el número del bastidor se traduce o transforma en puntos. Un bastidor

MEDIDAS INTERNACIONALES DE BASTIDORES

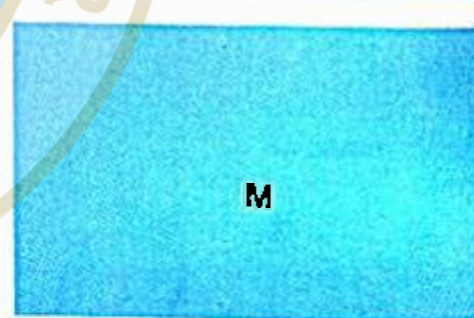
N.º	FIGURA	PAISAJE	MARINA
1	22/16	22 x 14	22 x 12
2	22/19	24 x 16	24 x 14
3	27/22	27 x 19	27 x 16
4	33/24	33 x 22	33 x 19
5	35/27	35 x 24	35 x 22
6	41/33	41 x 27	41 x 24
8	46/38	46 x 33	46 x 27
10	55/46	55 x 38	55 x 33
12	61/50	61 x 46	61 x 38
15	65/54	65 x 50	65 x 46
20	73/60	73 x 54	73 x 50
25	81/65	81 x 60	81 x 54
30	92/73	92 x 65	92 x 60
40	100/81	100 x 73	100 x 65
50	116/89	116 x 81	116 x 73
60	130/97	130 x 89	130 x 81
80	146/114	146 x 97	146 x 90
100	162/130	162 x 114	162 x 97
120	195/130	195 x 114	195 x 97



122



123



124

del número 4, igual a 4 puntos, un bastidor del número 30 igual a 30 puntos. Segundo: se asigna a cada pintor según su mérito artístico, un valor por punto; se dice por ejemplo, que el artista Fulano de tal, tiene un valor por punto igual a 8000 ptas. Tercero: se multiplica el valor, punto, por el número del cuadro, y se tiene el precio de venta del cuadro. Ejemplo: el artista supuesto cuyo punto se cotiza a 8 000 pesetas venderá un cuadro del número 40 por 320 000 pesetas.

Fig. 125.— He aquí una tela para pintar montada en un bastidor de madera. Observe que en el bastidor figura la denominación 12 F, que significa *Tela del número 12, figura*.



125



Fig. 126. Amadeo Modigliani. «Venus». Colección privada. París. Modigliani pintó este desnudo sobre una tela de 160x64 cm, es decir una proporción especial, que nada tiene que ver con las medidas internacionales de bastidores.

Fig. 127. Pablo Picasso. «En el Lapin Agile (Alegoría del vaso)». Colección Charles S. Payson, Manhasset, Nueva York. El cuadro mide 99 cm de alto por 103 cm de ancho, una proporción prácticamente cuadrada, que también rompe la norma de las medidas internacionales de bastidores.



Fig. 128. Edgar Degas. «Lección de danza». Museo del Louvre, París. En principio la medida del cuadro parece que responde a la

proporción «Figura», pero no. Degas también eligió para esta pintura un bastidor de medida especial: 85x75 cm.

La tabla de medidas internacionales de bastidores, fue ideada, probablemente, por uno de los primeros fabricantes de telas. De esto hace aproximadamente 130 años: la medida de muchos cuadros de mediados del siglo pasado responde ya a las medidas de la tabla adjunta. Pero entonces y ahora hay artistas que prescinden de las medidas estándar y pintan con bastidores hechos a su medida, con unas dimensiones especiales, que responden, según ellos, a un encuadre especialmente ideado para el tema motivo del cuadro. Vea en esta página algunos ejemplos de medidas fuera de serie en cuadros pintados por Modigliani, Picasso y Degas. Y piense, por tanto, que nada le obliga a pintar en medidas prefabricadas... aunque esta es la norma en el 90 por ciento de los casos.

cómo construir un bastidor con tela

Digo y repito que es más cómodo y seguro comprar un bastidor ya hecho que hacérselo uno mismo; pero hay casos en que uno reside lejos del lugar en que los venden, o sucede a veces que se tira una tela y se tiene el bastidor vacío. De cualquier manera puede ser útil saber cómo se construye un bastidor y cómo se monta la tela.

Según puede ver en la figura adjunta número 129, además de la tela, los cuatro listones para formar el marco del bastidor, el martillo y la sierra, se necesitan unas pequeñas cuñas de madera, una tenaza especial, de labios anchos, para tensar la tela y una grapadora tipo pistola como las que usan los decoradores. Pero vamos a ver qué se hace y cómo se hace, observando la serie de imágenes de las figuras 130 a 141.

LA CONSTRUCCION DEL BASTIDOR Y MONTAJE DE LA TELA

Figs 130, 131 y 132. El sistema de ensablado de un bastidor, ofrece dos características especiales. La primera es que los listones son más gruesos por el lado externo que por el lado interno (Fig. 131, A y B) esta diferencia se produce precisamente por la cara superior de los listones, es decir, el lado que quedará cubierto por la tela, de forma que esta quedará unos dos o tres milímetros separada del ángulo C (Figs. 131, 132), a fin de que este ángulo no pueda deteriorar el cuadro.

Fig 133. Los listones se encolan, quedan perfectamente ajustados por el ensablado. La tela montada y clavada en el bastidor y por las cuñas que desplazan ligeramente los listones, tensando la tela y formando un conjunto sólido y resistente.



Fig. 129. Materiales para la construcción de un bastidor con tela. A, listones del bastidor. B, cuñas de madera para tensar el bastidor. C, tela para pintar. D, tenaza especial, de labios anchos, para montar y tensar la tela. E, grapadora tipo pistola. F, grapas. G, martillo. H, sierra.





134

Fig. 134. Con el bastidor ya montado, sin las cuñas, corramos la tela, unos cuatro centímetros de más en cada lado, respecto al bastidor.

Fig. 135. Con el bastidor y la tela puestos de canto, se clava la primera grapa en el centro de uno de los listones más largos.

Fig. 136. Se vuelve el bastidor y la tela, con las tenazas, se estira y tensa la tela al tiempo que se clava la segunda grapa.



135

Fig. 137. Se sitúa ahora el bastidor y la tela en posición vertical, y se clava la tercera grapa en el centro de uno de los listones más cortos. Se repite la operación por el lado opuesto, tensando la tela con ayuda de las tenazas. En este punto el clavado y tensión de la tela, forma una ligerísima arruga en forma de rombo, característica de un buen montaje.

Fig. 138. Tensando la tela siempre con ayuda de las tenazas, se siguen clavando grapas a lado y lado de la primera, hasta llegar al estado que puede usted ver en la figura siguiente.

Fig. 139. La tela queda ya sujeta al bastidor, falta resolver únicamente el acabado de la tela en los vértices.

Figs. 140 y 141. Plegado de la tela en los vértices y grabado del dobladillo sobrante para terminar el montaje. Basta entonces situar y clavar las cuñas para dar la tarea por terminada.



136



137



138



139



140



141

NOTA. El clavado de la tela al bastidor puede hacerse también con el sistema tradicional de clavar con esos pequeños clavos de punta aliada y cabeza ancha, llamados *rachuelas*. Me permito afirmar, sin embargo, que es más rápido el sistema de clavar con grapas, es igualmente seguro, clavando dos veces, por el canto y por la tela doblada sobre el bastidor (Fig. 141) y por último parece posible asegurar que con las grapas no existe el problema futuro de la oxidación, cosa que se produce con los clavos.

pinces para pintar al óleo

Los pinceles corrientemente usados para pintar al óleo, son de *pelo de cerda*. Pero se usan también, para determinadas zonas, pinceles de *pelo de marta* o de *pelo de meloncillo*. Hace poco tiempo han aparecido en el mercado pinceles de *pelo sintético*, pero creo honradamente que no superan la función y calidad del pincel de pelo de cerda. Este es más duro y lenso, puede restregarse, frotarse y lavarse sin peligro de que los pelos se apoltonen. El pincel de pelo de marta o de meloncillo, es más apropiado para un estilo de pintura suave, de capas más regulares, sin alibajos; pero se usan también, para resolver el dibujo y color de pequeñas formas o detalles, trazos finos, etc. Los pinceles para pintar al óleo se fabrican en tres formas de punta:

- 1) pinceles de punta redonda
- 2) pinceles de punta "lengua de gato" (filbert)
- 3) pinceles de punta plana (fig. 143).

Un pincel está constituido por mango, virola y mechón de pelo; la virola es la parte metálica que abraza al mechón de pelo. El mango de los pinceles para pintar al óleo es más largo permitiendo coger el pincel desde más arriba, pintando algo alejado del cuadro, con el brazo casi extendido, ampliando así el ángulo de visión. El grueso del mechón de pelo y en general de todo el pincel viene condicionado por un número impreso en el mango que va desde el 0 al 24, avanzando por pares (0, 1, 2, 4, 6, 8, 10, etc.). Vea a continuación un surtido de pinceles considerado corriente:

SURTIDO DE PINCELES CORRIENTEMENTE USADOS POR EL PROFESIONAL

- Un pincel redondo, pelo marta n.º 4
- Un pincel plano, pelo cerda n.º 4
- Un pincel redondo, pelo meloncillo n.º 6
- Dos pinceles planos, pelo cerda n.º 6
- Un pincel "lengua de gato", cerda n.º 6
- Tres pinceles planos, pelo cerda n.º 8
- Un pincel "lengua de gato", cerda n.º 8
- Dos pinceles planos, pelo cerda n.º 12
- Un pincel "lengua de gato" cerda n.º 14
- Un pincel plano, pelo cerda n.º 20



Fig. 142. Clases de pinceles para pintar al óleo: de izquierda a derecha: A, pinceles de pelo de meloncillo; B, pinceles de pelo sintético; C, pinceles de pelo de marta; D, pincel de pelo de marta, en forma de abanico, especial para fundidos y degradados muy suaves.

Fig. 143. He aquí tres pinceles de pelo de cerda, la clase de pelo corrientemente usada por el pintor profesional, en sus tres formas características: A, de punta redonda; B, de punta "lengua de gato"; y C, de punta plana.





144

144



145



Fig. 144. Surtido completo de pinceles de pelo de cerda, desde el número 0 al número 24. La reproducción de estos pinceles ha sido hecha aquí a un tamaño ligeramente reducido respecto al tamaño original. Considere a este propósito que el pincel que aparece aquí con el número 24, corresponde en su tamaño original a un pincel del número 16.

Figs. 145, 146 y 147. Vea en estas ilustraciones los dos formas usuales de coger el pincel para pintar al óleo: observe en primer lugar que el pincel para pintar al óleo se coge desde más arriba que un lápiz o un pincel para pintar a la acuarela, esto obedece a la necesidad de

pintar a cierta distancia del cuadro, con el brazo casi extendido, ampliando así el ángulo de visión. Observe por otra parte que, además de la forma usual de coger el pincel como si fuera un lápiz (Fig. 145 y 147), existe la forma «con el pelo dentro de la mano», que facilita el dibujo con el brazo extendido (figura 146).

147

pinceles, conservación

Cuando un pincel es viejo y está en buen estado, pinta mejor que uno nuevo. Por esto y porque los pinceles son caros, hay que cuidarlos y conservarlos. Mientras uno pinta no hay problemas; incluso es posible suspender la sesión dos o tres horas sin afectar a la integridad de los pinceles. Pero de un día para otro, y sobre todo cuando se ha terminado el cuadro y no se prevé seguir pintando, hay que limpiar a fondo los pinceles hasta dejarlos como nuevos. A este respecto, parece que la fórmula más práctica consiste en lavarlos y frotarlos con aguarrás, pero desde siempre se ha demostrado que el mejor sistema es lavarlos con agua y jabón. Vea en las figuras de esta página, números 148 a la 153, un estudio gráfico sobre mantenimiento y conservación de los pinceles.

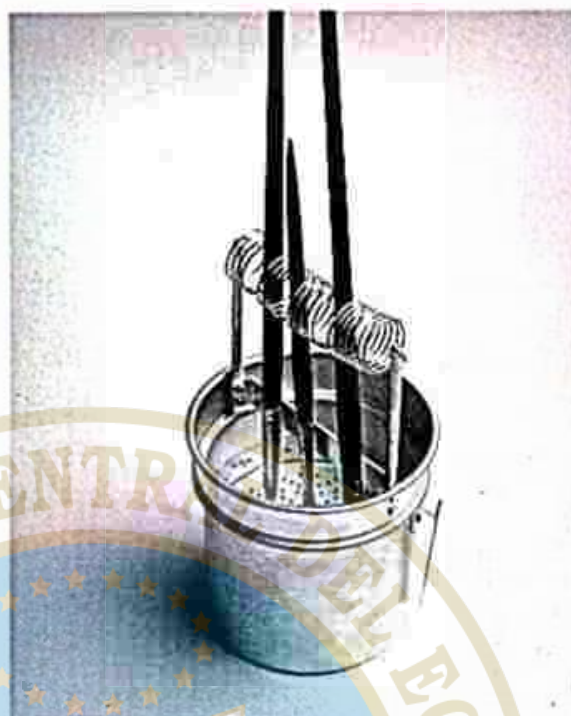
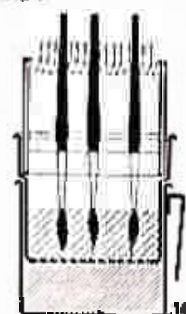


Fig. 148 y 149. Recipiente especial para la limpieza de pinceles. Se trata de un pote de doble fondo, con el fondo superior agujereado, de manera que al llenar el recipiente con aguarrás, la pintura que desprenden los pinceles al ser sumergidos, pasa a fondo real, y la siguiente tanda de pinceles pueda ser lavada con aguarrás relativamente limpio. Un muelle en la parte superior del bote, permite mantener los pinceles sumergidos en posición vertical.



150



151



Fig. 150, 151, 152 y 153. Una de las tareas más mecánicas y engorrosas del artista pintor es la de lavar los pinceles después de terminar una sesión de pintura al óleo. Para demorar esta tarea tan poco agradable, el profesional recurre a veces a la fórmula de secar los pinceles primero con un trozo de papel de periódico y después con un trapo, y dejarlos después en un plato con agua, hasta la próxima sesión, al día siguiente, o como máximo, dos días después. Pero tanto el recipiente anterior (fig. 148), como el truco del plato con agua, son tan sólo soluciones provisionales; finalmente hay que limpiar a fondo los pinceles, con el medio-sistema tradicional: con agua y jabón corriente, restregando el haz de pelos en la pastilla de jabón, frotando luego en la palma de la mano, presionando y escurriendo el mechón con los dedos, pasándolo por agua, restregándolo de nuevo en la pastilla de jabón, etc. etc., hasta que la espuma sea blanca y el pincel quede realmente limpio. Ordena los pelos una vez limpios y póngalos a secar en un boteo jarón, con los mechones hacia arriba.

152



153



espátulas, tiento y varios

Como usted sabe una espátula es ese utensilio parecido a un cuchillo, con mango de madera y hoja de acero, flexible, terminada en punta roma y sin filo. Las espátulas más características tienen la forma de palustre o paleta de albañil: se usan para borrar, rascando en el cuadro y llevándose la pintura, para limpiar la paleta, y para pintar —pintura a la espátula— utilizando la espátula en vez del pincel.

El tiento es un bastón delgado y largo rematado por una pequeña bola, que se utiliza como punto de apoyo de la mano para pintar en pequeñas zonas sin manchar el resto.

En el capítulo de varios, citemos: carboncillos para el dibujo inicial del cuadro, fijador en spray para fijar el dibujo mencionado, retales de periódicos, trapos para descargar y limpiar pinceles, y portabastidores, para cuando se va a pintar fuera del estudio.



154

Fig. 154. He aquí de izquierda a derecha el extremo de un tiento y seis espátulas, la última de las cuales es de plástico y sólo recomendable para limpiar la paleta. De las cinco espátulas metálicas, la del centro ofrece la forma de cuchilla y las situadas a ambos lados, tienen la forma del palustre de albañil.

Fig. 155. He aquí a un pintor usando el tiento para perfilar la sombra de un tronco delgado de un árbol, apoyando la mano derecha que lleva el pincel, en el palo del tiento.

Fig. 156. Entre los diversos materiales necesarios para pintar, cabe mencionar: retales de periódicos y trapos para limpiar los pinceles y la paleta, carboncillos, un spray fijador para fijar el dibujo previamente hecho con carboncillo y un portabastidores que permite llevar dos telas, evitando que pueda ensuciarse la recién pintada.



156

disolventes y barnices



El color al óleo, tal y como sale del tubo, resulta algunas veces demasiado espeso. Para diluir el color, hacerlo más fluido, pintar fondos, retocar, pintar veladuras, etc., el artista utiliza aceites, medios y barnices. He aquí los más importantes.

Aceites

Podemos distinguir, entre otros, el aceite de linaza, el aceite de adormideras y el aceite de nueces.

ACEITE DE LINAZA: es el más conocido y usado de los aceites secativos para pintar al óleo. Se extrae de las semillas del lino, planta cuyas fibras se utilizan también para la fabricación de telas para pintar. Es de color amarillo claro, seca en tres o cuatro días, aviva los colores y diluye bien la pintura. No suele usarse solo, y sí mezclado con esencia de trementina, según veremos seguidamente.

ACEITE DE ADORMIDERAS: se extrae de una variedad de la planta adormidera; es un aceite refinado, prácticamente incoloro, usado para la fabricación de colores al óleo. Es muy estable, menos propenso al arrugado que el aceite de linaza, pero seca más lento. Es el aceite ideal para pintar veladuras.

ACEITE DE NUECES: se obtiene del prensado de nueces maduras; es muy fluido, a propósito para resolver estilos de pintura que exigen líneas y trazos finos, perfiles y acabados

minuciosos. Es semejante al aceite de adormideras y como aquél es de secado lento.

ESENCIA DE TREMENTINA RECTIFICADA (AGUARRÁS): aceite no graso, etéreo, volátil, conocido vulgarmente con el nombre de *aguarrás*, obtenido por la destilación de bálsamos resinosos procedentes de cierta variedad de pino (conífero). Se usa particularmente al iniciar la pintura de un cuadro, cuando se dibuja y mancha la tela con pintura muy delgada. Empleando la esencia de trementina rectificada como único disolvente, la pintura aparece mate, sin brillos. De todas maneras hay que emplear la esencia de trementina rectificada en cantidades mínimas para evitar que el color no pierda la densidad necesaria para adherirse y fijarse en la tela o soporte. La esencia de trementina se emplea también para borrar zonas pintadas y para limpiar manchas de pintura sobre la ropa de vestir —lo cual debe hacerse antes de que seque—; se usa asimismo para limpiar pinceles, espátulas y paleta, limpiarse las manos, etc., aunque para estos menesteres puede emplearse aguarrás corriente. Se recomienda no exponerla al sol para evitar que espese o se haga resinosa. Es inflamable.

Mediums

El medium es un disolvente de la pintura al óleo compuesto por la mezcla de resinas sintéticas, barnices secantes y esencias de

Fig. 157. Hay en el mercado más de veinte productos disolventes, aceites, esencias y barnices para pintar al óleo. Aparte el hecho de que usted quiera experimentar con unos y otros, creo que en realidad los únicos productos imprescindibles, son el aceite de linaza, la esencia de trementina rectificada (aguarrás), un barniz de toque y el barniz final de protección. También cabe acostumbrarse a usar un medium normal ya preparado, en sustitución del medium clásico preparado por el propio artista a base de aceite de linaza y esencia de trementina en partes iguales.



157

evaporación lenta o rápida. Los mediums pueden adquirirse ya preparados, en frascos suministrados por marcas de garantía como Talens. Pero todavía es de uso corriente la fórmula clásica preparada por el artista a base de aceite de linaza y esencia de trementina rectificada mezclados en partes iguales. Aparte de este medium, siempre recomendable, he aquí algunos de la citada marca:

MEDIUM NORMAL. REMBRANDT: compuesto de resina sintética, aceites secativos vegetales y disolvente de evaporación lenta. Puede emplearse en todos los estados de la obra, desde su inicio a su terminación; no ofrece dificultades ni problemas futuros por exceso o defecto de graso o magro.

MEDIUM REMBRANDT DE SECADO RÁPIDO: semejante al anterior pero de secado más rápido gracias a la incorporación de secantes y disolvente más volátil. Se emplea igualmente en todos los estados del cuadro.

Barnices

Debemos distinguir entre barnices de retoque y barnices de protección.

BARNIZ DE RETOQUE: compuesto por resina sintética y disolventes volátiles; seca rápidamente y mantiene uniforme el brillo del cuadro. Para retocar zonas "rechupadas", mate, sin brillo, bajas de color, debidas a la absorción del aceite por capas inferiores. Repintando estas zonas con barniz de reto-

que se devuelve el brillo normal y los colores ofrecen la misma intensidad.

BARNIZ DE PROTECCIÓN: es el barniz que se aplica al cuadro cuando éste ha sido terminado y ha secado por completo. La garantía de un secado completo y perfecto supone, por regla general, el plazo de un año, si bien esto depende de las condiciones atmosféricas del lugar en que se halla el cuadro, así como del grueso de la pintura. Digamos por último que actualmente existen barnices brillantes y barnices mate y que pueden hallarse en frascos o en aerosoles.

GRASO SOBRE MAGRO

Para evitar que una pintura, con el tiempo, se cuarte, hay que pintar las primeras capas con más esencia de trementina (aguarrás) que aceite de linaza. La pintura al óleo —y todavía más si se diluye en aceite de linaza—, es *grasa*; diluida con aguarrás es *magra*. Una capa de pintura grasa tarda más en secar que una capa de pintura magra. Cuando por error se pinta magro sobre graso, la capa magra seca más pronto que la capa grasa; cuando esta última capa se seca, la de encima se contrae y resquebraja; el cuadro aparece cuarteado. ¡Pinte graso sobre magro!



colores al óleo

Todavía hay quien afirma que el buen artista pintor debe fabricar sus propios colores al óleo, siguiendo el ejemplo de los maestros antiguos, rechazando la idea de adquirirlos ya fabricados, por no ofrecer éstos una garantía absoluta de calidad y exponerse a que dentro de pocos años los colores se tornen amarillos, se cuartee la pintura, etc. Pero si usted desea confirmar esta idea en el terreno de la práctica, preguntando a pintores expertos y famosos, comprobará que ninguno de los artistas actuales fabrica sus propios colores al óleo. Todos sin excepción los adquieren ya fabricados en los comercios del ramo. Lo cual no es óbice para saber cómo y con qué se hacen los colores al óleo.

La constitución de los colores al óleo viene dada por dos ingredientes básicos:

A) COLORES O PIGMENTOS, corpóreos, generalmente en forma de polvo, llamados tierras, clasificados en orgánicos procedentes del reino vegetal o animal; e inorgánicos, del reino mineral.

Estas tierras se mezclan con sustancias líquidas formando la pasta espesa caracteris-



tica de las pinturas al óleo. Estas sustancias líquidas son los

B) AGLUTINANTES, constituidos por aceites grasos y etéreos, además de resinas, bálsamos y ceras.

Vea en las ilustraciones adjuntas el aspecto práctico de esta breve enseñanza: la fabricación artesana de colores al óleo que, insisto y repito, no es aconsejable en los tiempos actuales.

Y vamos a hablar de colores (página siguiente); vamos a estudiar las diferencias entre un blanco y otro blanco, entre colores de secado rápido y lento, de poder más o menos cubriente, etc. Algo que le interesa saber para pintar con más conocimiento de causa.



Fig. 158. Según un cuadro de Rickaert, dibujado por Maurice Bousset, el personaje que aparece en esta ilustración, un artista del siglo XVII, está moliendo fabricando sus colores para pintar al óleo, como hacían todos los artistas de la antigüedad. La composición de Rickaert, nos permite ver la pequeña habitación aneja al estudio, especie de cocina o laboratorio rudimentario en el que el artista de entonces realizaba toda clase de experimentos. Esta especie de cocina no tiene ya razón de ser en nuestros días, si bien, como recuerdo más bien peyorativo, se habla todavía de 'cuadros con mucha cocina', para significar y criticar una obra que por su textura, materia o tratamiento, evidencia unas materias, una preparación o manipulación fuera de lo corriente.

Fig. 159, a 162. Preparación artesana de colores al óleo. Los materiales necesarios son: color, pigmento en polvo, aceite de linaza, una placa de cristal o de mármol, una mano de mortero, una paleta-espátula y un recipiente para almacenar el color ya preparado.

Se echa el pigmento en polvo encima de la placa de mármol y se vierte aceite de linaza, muy despacio, encima del pigmento, al propio tiempo que con la mano derecha se muele y amasa el color hasta que éste tome la consistencia y fluidez de la pintura al óleo. La molienda del color ha de ser hecha muy a conciencia, eliminando grumos y tratando de lograr una pasta homogénea, lo cual puede exigir el estar moliendo durante diez minutos o un cuarto de hora y dejarlo para retomarlo después, hasta conseguir una perfecta aglutinación del color con el aceite de linaza.



163



164



165

Los colores al óleo se dividen en *blancos, amarillos, rojos, verdes, azules, pardos y negros*.

1. COLORES BLANCOS. — Se conocen, como más corrientes, el blanco de plomo (llamado también blanco de plata), el blanco de cinc y el blanco de titanio.

BLANCO DE PLOMO O DE PLATA. Posee extraordinaria opacidad y fuerza cubriente, siendo notable; además, su grado de secabilidad. Estas cualidades pueden ser útiles para una factura o manera de pintar basada en pastados gruesos, siendo igualmente idóneas para fondos o primeros estados. Es muy venenoso, cosa que es necesario recordar constantemente, sobre todo cuando el artista pretende fabricarse él mismo los colores: la simple inhalación del polvo puede acarrear graves consecuencias.

BLANCO DE CINCO. Ofrece un tono más frío que el blanco de plomo, es menos compacto, cubre menos y seca con mayor lentitud. Esta última circunstancia se convierte en ventaja cuando el artista prefiere trabajar sobre un fondo que no haya secado del todo. No es venenoso.

BLANCO DE TITANIO. Es un pigmento moderno en relación con los dos mencionados, de gran poder tintóreo, opacidad y secado normales, sin ofrecer ninguna limitación apreciable, por lo que es muy estimado por la mayoría de artistas.

En la pintura al óleo, el blanco es uno de los colores más usados, razón por la cual los tubos de pintura al óleo blancos se presentan normalmente en un tamaño mayor.

Figs. 164, 165. De izquierda a derecha: Blanco de plomo o de plata, Blanco de cinc y Blanco de titanio. Este último es el más usado por la mayoría de artistas.



166



167



168



169

2. COLORES AMARILLOS. — Pueden citarse como más corrientes: el amarillo de Nápoles, amarillo de cromo, amarillo de cadmio, ocre amarillo y tierra Siena natural.

AMARILLO DE NÁPOLES. Procedente del antimoniato de plomo, es uno de los colores más antiguos; es opaco y con buen grado de secabilidad. Venenoso como todos los colores del plomo, puede ser mezclado con cualquier

otro color sin sufrir alteraciones, a condición de que sea puro, de buena calidad. Rubens lo usaba con preferencia, particularmente para resolver carnaciones.

AMARILLO DE CROMO. Derivado del plomo y por tanto venenoso, se presenta en varios matices, desde muy claro, tendiendo a limón, hasta muy oscuro, casi anaranjado. Es opaco y seca bien, pero ofrece poca resistencia a la

Figs. 166 a 169. De izquierda a derecha: Amarillo de Nápoles, Amarillo de cadmio, Ocre amarillo, y Tierra Siena natural.

colores al óleo

luz, con tendencia a oscurecer al cabo de los años, particularmente en sus matices más claros.

AMARILLO DE CADMIO. Un buen color, potente, brillante, de secado más bien lento, factible de ser mezclado con todos los colores, exceptuando los colores al cobre.

OCRE AMARILLO. Es un color térreo, clásico y antiguo como el que más, de gran poder colorante y cubriente, inalterable y factible de ser mezclado con cualquier otro color, sin ofrecer dificultad alguna, a condición de que

sea puro. Se fabrica también artificialmente sin menoscabo de las cualidades citadas.

TIERRA SIENA NATURAL. Igualmente térreo, con tierras procedentes de Siena (Italia), es un color hermoso y brillante, en el que, como color al óleo, existe el peligro de ennegrecimiento debido a que ha de ser diluido en gran cantidad de aceite. Pintando al óleo, pues, no es recomendable el uso del tierra Siena natural en grandes fondos o zonas amplias en las que intervenga este color como protagonista.



3. COLORES ROJOS. — Podemos distinguir entre los más usados: la tierra de Siena tostada, bermellón cinabrio, rojo de cadmio, y carmín de garanza.

TIERRA SIENA TOSTADA. De parecidas características a la mencionada tierra siena natural, más oscuro y con tendencia rojiza, es susceptible no obstante de ser empleado en todas las técnicas, incluido el óleo, sin tantas limitaciones, es decir, con menor riesgo de ennegrecimiento posterior. Fue muy usado por los maestros antiguos, principalmente los venecianos. Algunos autores sostienen que era el color empleado por Rubens para pintar los rojos brillantes de las carnaciones.

BERMELLÓN CINABRIO. Un color rojo, luminoso, procedente de productos minerales y que también se fabrica artificialmente. Cubre bien pero seca con cierta dificultad. Tiende a ennegrecer cuando se expone al sol. No es aconsejable mezclarlo con colores al cobre, ni con blanco de plomo.

ROJO DE CADMIO. Sustituye con ventaja al bermellón, ya que no ennegrece al ser expuesto a la luz del sol. Es color brillante, potente, factible de ser mezclado con todos los colores, exceptuando los colores al cobre, como el verde opaco.

CARMÍN DE GARANZA. Color de gran potencia, proporcionando una rica gama de tonos

rosados, púrpuras y carmines. Es más bien fluido, secando lentamente.

4. VERDES Y AZULES. — Son usados corrientemente los siguientes: tierra verde, verde permanente, verde esmeralda, azul de cobalto, azul ultramar y azul Prusia.

VERDE PERMANENTE. Un color verde claro, luminoso, producido por la mezcla de óxido de cromo (verde viridian o esmeralda) y amarillo limón de cadmio, siendo un color seguro, sin limitaciones.

TIERRA VERDE. Un color derivado del ocre, que proporciona un verde pardusco, caqui. Un color antiquísimo que puede ser empleado en todas las técnicas, de relativa secabilidad y buen poder cubriente.

VERDE ESMERALDA. Conocido también como verde viridian, no debe ser confundido con el verde Schweinfurt o verde opaco, que a su vez es llamado en algunas cartas de colores "verde esmeralda". Este último ofrece muchos inconvenientes y limitaciones. No así el verde esmeralda a que nos referimos —verde viridian— que es considerado como el mejor de los verdes por su capacidad y riqueza tonal, su estabilidad y seguridad.

AZUL DE COBALTO. Es un color metálico, no venenoso, que puede ser empleado en todas las técnicas, sin limitaciones. Cubre bien y

Figs. 170 a 173. De izquierda a derecha: Tierra Siena tostada, Bermellón cinabrio, Rojo de cadmio y Carmín de garanza.



174



175



176



177



178

seca rápidamente, cualidad ésta que puede ser perjudicial cuando es aplicado sobre capas de pintura no muy secas, promoviendo entonces cuarteamientos. En pintura al óleo y debido a la cantidad de aceite que precisa, con el tiempo puede tomar un ligero tinte verdoso. Se presenta en matiz claro y oscuro.

AZUL ULTRAMAR. Como el anterior es un color usado desde la antigüedad, procedente éste del lapislázuli, una piedra semipreciosa, razón por la cual era el color más caro, en tiempos pasados. Se fabrica en la actualidad artificialmente, siendo estable, de opacidad y secado normales. Se expende también en matiz claro y oscuro, ofreciendo en cualquier caso tendencia más rojiza que el azul cobalto.

AZUL PRUSIA. Llamado también azul de París, es un color de gran potencia tintórea, transparente, que seca bien y que ofrece como inconveniente más notable el de que es afectado por la luz, que puede decolorarlo (con la particularidad de que el color se recupera cuando es puesto de nuevo, por algún tiempo, en la oscuridad). No es aconsejable mezclarlo con bermellón cinabrio ni con blanco de cinc.

5. PARDOS. — Se distinguen como más

usados: tierra sombra natural y tostada, y tierra de cassel o pardo Van Dyck.

TIERRA SOMBRA NATURAL Y TOSTADA: Ambos colores son tierras naturales, siendo el segundo producto de calcinación. Los dos son muy oscuros, existiendo en la sombra natural un ligero tinte verdoso, mientras que en la tostada el tono es ligeramente más rojizo. Pueden emplearse en todas las técnicas, siendo inevitable el que con el tiempo ennegrezcan. Secan muy rápidamente, lo cual hace aconsejable no aplicar estos colores en capas gruesas, para evitar cuarteamientos.

TIERRA CASSEL O PARDO VAN DYCK: De tonalidad oscura, parecida a los anteriores, pero con tendencia más bien grisácea, es un color no recomendable para pintar fondos al óleo, debido a que se cuarte con facilidad. Puede usarse en veladuras, retoques, en mezclas para zonas más bien limitadas.

6. NEGROS. — Los más conocidos son el negro de humo y el negro de marfil.

NEGRO DE HUMO: De matiz más bien frío, es estable y puede ser usado en todas las técnicas.

NEGRO DE MARFIL: De matiz ligeramente cálido, proporciona quizá un negro más profundo que el anterior, siendo igualmente válido para todas las técnicas de pintura.

Figs. 174 a 178. De izquierda a derecha: Verde permanente, Verde esmeralda, Azul de cobalto oscuro, Azul ultramar oscuro, y Azul de Prusia.



179



180



181



182

Figs. 179 a 182. De izquierda a derecha: Tierra sombra natural, Tierra sombra tostada, Pardo Van Dyck y Negro marfil.

colores al óleo, presentación

Los colores al óleo se presentan en tubos de estaño con tapón roscado, en cuatro o cinco medidas y capacidades diferentes, y básicamente en dos calidades, la *escolar* o de estudio y la *profesional*.

Vea en la tabla adjunta las medidas y capacidades de los tubos de pintura al óleo que usted puede encontrar en los comercios del ramo.

Elija una medida y capacidad media para todos los colores, excepto para el color blanco del que siempre es necesario adquirir un tubo mayor. A este respecto y de acuerdo con la experiencia, le recomiendo:

tubos de 20 a 30 cc para todos los colores
tubos de 60 cc para el color blanco.

Los tubos reproducidos en esta página, a tamaño natural, de los colores rojo brillante (21 cc); verde Winsor (30cc); y blanco titanio (60 cc), responden a esta relación.

Observe, por último, al pie de esta página la reproducción de seis tubos de colores, correspondiendo los tres de la izquierda a calidades *escolares* o para estudio y a calidades *profesionales* los tres tubos de la derecha. Indudablemente estos últimos son más buenos —y más caros—, pero la calidad de la clase escolar es perfectamente válida, sobre todo si se sabe escoger las marcas.

Fig. 183. Tres medidas de tubos de pintura al óleo, reproducidos a tamaño natural, de uso corriente para el profesional. Observe y recuerde que el tubo de blanco, por ser el que más se usa, ha de ser de tamaño mayor.

Fig. 184. Diferentes marcas de tubos de pintura al óleo, dentro de las clases llamadas «escolares» o «para estudio» (tubos de la izquierda) y para profesionales (tubos de la derecha).



TABLA DE MEDIDAS Y DE CAPACIDAD DE TUBOS DE PINTURA AL OLEO.

tubos. N.º	longitud	capacidad
6	105 mm	20 cm ³
10	150 mm	60 cm ³
13	200 mm	200 cm ³



colores al óleo fluidos

Dentro de la variada gama de presentaciones que los colores al óleo ofrecen, existe una que ha supuesto la innovación técnica de los últimos años, son los colores al óleo solubles al agua.

Esta aparente innovación no lo es tanto, pues el pintor expresionista Edward Munch ya realizó experimentos fallidos en busca de un cambio de solubilidad del medio oleoso, a base de incorporar colas (temple) y resinas al propio medio. Su iniciativa no fue en vano; las nuevas tecnologías químicas han podido sintetizar el medio que permite la compatibilidad del óleo con resinas solubles al agua.

La aplicación del medio es similar a la del óleo clásico, con la ventaja de un secado rápido y elástico que no requiere de aceleradores del secado. A pesar de la solubilidad acuosa del medio, tras su aplicación presenta una estabilidad semejante a la del óleo tradicional: colores satinados, opacos y la posibilidad de realizar veladuras y transparencias.

Esta gama de pinturas, conocida por Edward Munch Aqua Oil, no es demasiado extensa ya que se basa en la paleta que utilizaba el maestro del Expresionismo. Consta de veintidós colores, y excluye el cadmio, el cobalto y el cian, evitándose la toxicidad.

El óleo soluble con agua se obtiene a partir de hacer compatibles las moléculas de resina acrílica con las propias del medio oleoso;

185



Fig. 185. Los colores al óleo solubles al agua son una realidad que el artista Edward Munch intentó realizar.

Fig. 186. Ramón de Jesús, "El amo de la máquina", 1995. Obra realizada con óleos al agua.

Fig. 187. Eduard Resnier, "110693 II". Los matices conseguidos con este tipo de óleos pueden equipararse a los tradicionales. Esta obra se ha realizado con óleos al agua y se ha concluido con óleo normal.

como resultado se obtiene este medio híbrido entre óleo y acrílico. Prácticamente recoge todas las características del óleo, excepto el brillo, quedando el tono algo más apagado tras su secado; no obstante, constituye un medio fabuloso para la elaboración de pintura rápida y para la imprimación de las primeras capas de óleo en trabajos matéricos.

Por su rapidez en el secado, son muchos los artistas que los utilizan para plantear notas de color o para realizar grandes empastes, los cuales, realizados con el óleo convencional, tardarían mucho tiempo en secarse. El poder prescindir de la esencia de trementina como diluyente evita los vapores de ésta, que pueden resultar molestos cuando se trabaja en casa y no en un estudio; la limpieza, además, se facilita en gran manera, basta agua caliente para dejar los pinceles como nuevos.

Cabe destacar la aprobación de estos óleos por el Munch Museum de Noruega, ya que supone la continuación de los estudios que el artista realizó sobre este medio.

186



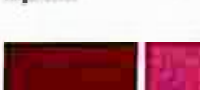
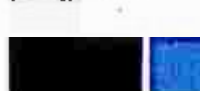
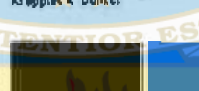
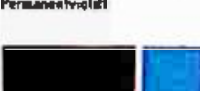
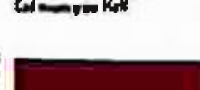
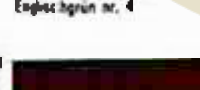
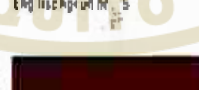
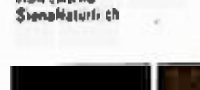
187



carta de colores al óleo

198 Amarillo azufre Jaune i soufre Sulphur Yellow Schwefelgelb	192 Amarillo níquel Jaune à nickel Nickel Yellow Nickelgelb	191 Amarillo de Nápoles Jaune de Naples Naples Yellow Shade Favillon Naapgelb	171 Amarillo limón japonés Jaune citron japonais Lemon Yellow Japanese Zitrongelb japanisch	197 Amarillo estronciano Jaune de strontiane Strontian Yellow Strontiangelb
154 Amarillo brillante Jaune brillant Brilliant Yellow Brilliantgelb	187 Amarillo cromooscuro Jaune de chrome foncé Chrome Yellow Deep Chromegelb Dunkel	194 Amarillo Sahara Jaune Sahara Sahara Yellow Saharagelb	159 Amarillo cadmio medio Jaune de cadmium moyen Cadmium Yellow Medium Kadmiumgelb Mittel	184 Amarillo japonés oscuro Jaune japonais foncé Japanese Yellow Deep Japanischgelb Dunkel
359 Rouge Breughel Rouge Breughel Breughel Red Breughelrot	404 Bermetton français Verdigris français French Verdigris Zinnberfranzösisch	361 Rouge cadmio claro Rouge de cadmium clair Cadmium Red Light Kadmiumrot Hell	373 Rouge de France tendre Rouge France vermeil tendre French Red Vermeil tendre Französisches Zinnbernarot	348 Rose garance tirado Laque garance rose doré Rose Dore Madder Klapplack Rosa Gold
344 Carmine lac permanent Laque fine de carmin Carmin Lake Permanent Andrianogelb	388 Rouge incarnade Rouge rubis Ruby Red Rubinrot	375 Rouge geranio Rouge geranium stable Geranium Red Geraniumrot (stabilisiert)	386 Rouge cadmio púrpura Rouge cadmium violette Cadmium Red Purple Kadmiumrot Purpur	328 Carmine Alizarin Carmin d'Alizarine Alizarin Carmine Alizarin Carmin
903 Cobalt violet oscuro Violet de cobalt foncé Cobalt Violet (Deep) Kobaltviolett Dunkel	915 Violet cambré n° 1 Violet cambré n° 1 Mineral Violet n° 1 Mineralviolett n° 1	956 Ultramarine n° 1 claro Ultramarine n° 1 Light Ultramarine n° 1 Deep Ultramarine n° 1 Dunkel	956 Ultramarine n° 2 claro Ultramarine n° 2 Light Ultramarine n° 2 Light Ultramarine n° 2 Hell	946 Azul de Prusia Bleu de Prusse Prussian Blue Preussischblau
950 Azul turquesa Bleu turquoise Turquoise Blue Turkisblau	527 Verde cobalto pálido Vert de cobalt pâle Cobalt Green Pale Kobaltgrün Hell	551 Verdes ombre verdâtre Vert vert Verdâtre Veronese Green Shade Farbton Veronesegrün	516 Verde cadmio Vert de cadmium Cadmium Green Kadmiumgrün	530 Verde permanente Vertifug Permanent Green Permanentgrün
524 Verde esmeralda de cromo Vert émeraude de chrome Green Emerald of Chromium Chromesgrün	483 Verde tierra Terre verte Terre Vert Braun Grün	510 Verde Antioquia claro Vert Antioche clair Antiochia Green Light Antiochiengrün Hell	536 Verde japonés claro Vert japonais clair Japanese Green Light Japanischgrün Hell	509 Verde inglés n° 3 Vert Anglais n° 3 Chrome Green n° 3 Englischgrün n° 3
387 Terra Roja Rouge de Youzoulet Terra Rosa Terra Pozzuoli	381 Rouge de Mars Rouge de Mars Albus Red Marsrot	106 Rouge perle Rouge perle Brown Red Rötbraun	332 Rouge de Venise Rouge de Venise Venetian Red Venezianischrot	306 Rouge ochre Ocre rouge Red Ochre Röt Ochre
111 Pardo Van Dyck Brun Van Dyck Vandyke Brown Van Dyckbraun	613 Violet de Mars Violet de Mars Mars Violet Marsviolett	478 Sombre naturel Terre d'ombre naturelle Raw Umber Umber Natürlich	477 Sombre quemado Terre d'ombre brûlée Burnt Umber Umber Gebrannt	110 Pardo transparente Brun transparent Transparent Brown Transparentbraun
111 Negro de Marte Noir de Mars Mars Black Marschwarz	002 Blanc de Plomb Blanc d'Argent Silver White Kraßweiß	001 Blanc de Titane Blanc de Titane Titanium White Titanweiß	009 Blanc de zinc Blanc de Zinc Zinc White Zinkweiß	

MATERIALES Y UTENSILIOS

M * * 4  179 Amareillo de Flandes Jaune des Flandres Flanders Yellow Flamischgelb	* * 5  194 Amareillo cadmio limón Jaune de cadmium citron Cadmium Yellow Lemon Gelb leuchtend Zitronen	* * 9  213 Amareillo de zinc Jaune de zinc Zinc Yellow Zinngelb	M * * 9  180 Amareillo helio Jaune Hélio Helio Yellow Helio gelb	* * 8  157 Amareillo cadmio claro Jaune cadmium clair Cadmium Yellow Pale Kadmungelb Hell
* * 5  188 Amareillo cadmio oscuro Jaune de cadmium foncé Cadmium Yellow Deep Kadmungelb Dunkel	M * * 5  175 Amareillo O eta Jaune delta Delta Yellow Deltagelb	M * * 3  212 Amareillo indio Jaune indien Indian Yellow Indischgelb	M * * 3  181 Amareillo indio (limit) Jaune indien limité Indian Yellow (limit) Indischgelb (limit)	M * * 2  189 Amareillo naranja japonés Jaune japonais orange Japanese Yellow orange Japanischgelb Orange
M * * 3  295 Rojo bermellón Rouge vermillonné Red Vermilioned Rot zinnoberartig	* * 8  605 Bermellón permanente Vermillon permanent Permanent Vermilion Zinnoberan Permanent	M * * 3  379 Rojo japonés claro Rouge japonais clair Japanese Red Light Japanischrot Hell	M * * 3  380 Rojo japonés oscuro Rouge japonais foncé Japanese Red Deep Japanischrot Dunkel	M * * 5  339 Rojo angelico Rouge Angélique Angelica Red Angelicarot
M * * 3  343 Carmín de feca fijo Laque carminée fixe Carmine Lake (alizarin) Carminlack	M * * 3  346 Carmín lacado Laque garance cramoisie Crimo-lake Krapplack Carmesin	M * * 3  348 Carmín de garanza oscura Laque garance foncée Deep Madder Krapplack Dunkel	M * * 5  377 Rojo granate Rouge grenat Garnet Red Granatrot	M * * 5  631 Violeta permanente Violet permanent Permanent Violet Violetlila
M * * 3  625 Azul indio Bleu indien Indian Blue Indischblau	M * * 3  626 Azul hortensia Bleu hortensia Hortensia Blue Hortensia-blau	M * * 4  636 Azul hoggar Bleu Hoggar Hoggar Blue Hoggarblau	M * * 4  640 Azul Youang Bleu Youang Youang Blue Youangblau	M * * 3  648 Azul fino Bleu saphir Sapphir Blue Saphirblau
M * * 2  527 Verde japonés oscuro Vert japonais foncé Japanese Green Deep Japanischgrün Dunkel	M * * 3  586 Verde inglés n.º 2 Vert anglais n.º 2 Chrome Green n.º 2 Englischgrün nr. 2	M * * 4  571 Verde Antiochia oscura Vert Antioche foncé Antiochia Green Deep Antiochiagrün Dunkel	M * * 5  522 Verde cobalto Vert du cobalt Cobalt green Kobaltgrün	M * * 3  505 Verde inglés n.º 1 Vert anglais n.º 1 Chrome Green n.º 1 Englischgrün nr. 1
* * 4  513 Verde cadmio claro Vert cadmium clair Cadmium Green Light Kadmungrün Hell	M * * 3  588 Verde inglés n.º 4 Vert anglais n.º 4 Chrome Green n.º 4 Englischgrün nr. 4	M * * 3  589 Verde inglés n.º 5 Vert anglais n.º 5 Chrome Green n.º 5 Englischgrün nr. 5	M * * 1  303 Amareillo ocre claro Ocre jaune clair Yellow Ochre Light Lichter Ocker Hell	M * * 1  308 Ocre amarillo Ocre jaune Yellow Ochre Gelber Ocker
M * * 2  358 Rojo inglés Rouge anglais English Red Englischrot	M * * 2  482 Sienna natural Terre de Sienna naturelle Raw Sienna Sienna Naturlich	M * * 2  366 Rojo caoba Rouge caoba Mahogany Red Mahogunrot	M * * 1  481 Sienna quemada Terre de Sienna brûlée Burnt Sienna Sienna gebrannt	M * * 2  105 Marrón Marie Brique de Marie Marie Brown Marronbrun
M * * 3  117 Brun lacado negro Laque Bitume Vert Bitumen Lake Varnish Asphaltlack Varnish	M * * 2  475 Terra Cassel Terre de Cassel Cassel Earth Casselbraun	M * * 1  212 Negro melacón Noli de pêche Pearl Black Kernschwarz	M * * 2  277 Negro hipo Noli noir Cold Black Kalt-schwarz	M * * 2  280 Negro marfil Noli blanc Ivory Black Elfenbein-schwarz

*** Colores absolutamente permanentes
aunque están degradados.
** Colores muy brillantes.
* Colores sólidos usados en estado puro.
M Colores en que la mezcla es estable.

B número de la serie varia según el
píxel.

*** Couleurs d'une fixité complète
même très dégradées.
** Couleurs très solides.
* Couleurs solides employés purs.
M Couleurs dont le mélange est stable.

Le numéro de la série varie
suivant le pixel.

*** Absolutely permanent colours,
even when lightened.
** Very permanent colours.
* Permanent colours used in a pure state.
M Colours which remain permanent when
mixed.

The number of the series varies
according to the pixel.

*** Isowandfreie, Lichtbeständige,
selbst bei weitgehender Abtönung.
** Sehr lichtbeständige Farben.
* Lichtbeständige Farben im
M Farben mit beständiger Mischung.

Die Serien-Nummer wechselt
je nach dem Pixel.

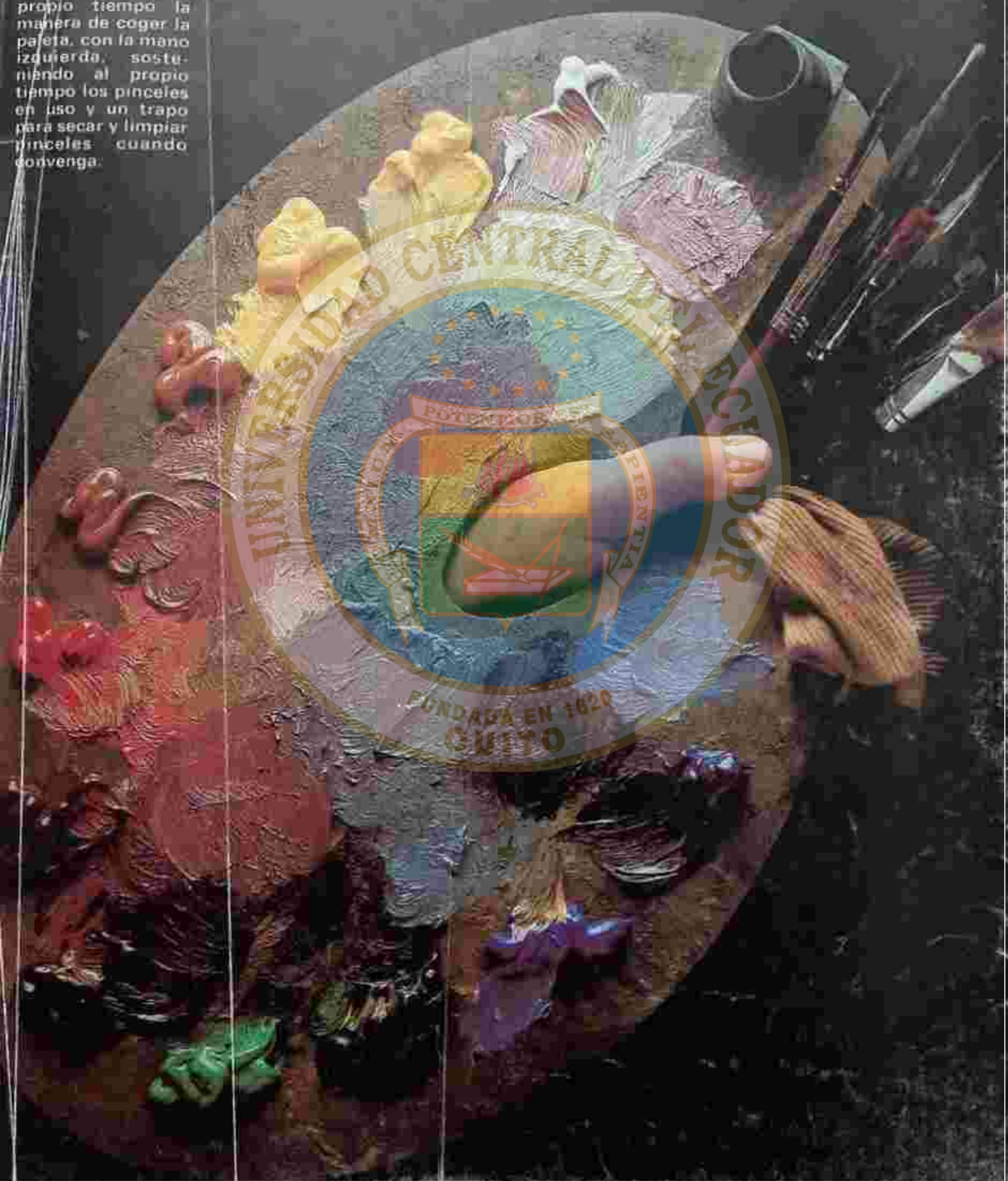
155 Amarillo de cromo claro Jaune de Chrome clair Chromes Yellow Light Chromgelb Hell	163 Amarillo japonés claro Jaune japonais clair Japanese Yellow Light Japanischgelb Hell	195 Amarillo Senegal Jaune Sénégal Senegal Yellow Senegalgelb	159 Amarillo cadmio claro Jaune de cadmium clair Cadmium Yellow Light Kadmiumgelb Hell	114 Amarillo cromo medio Jaune de chrome moyen Chromes Yellow Medium Chromgelb Mittel
161 Amarillo cadmio naranja Jaune de cadmium orange Cadmium Yellow Orange Kadmiumgelb Orange	165 Amarillo cromo naranja Jaune de chrome orange Chromes Yellow Orange Chromgelb Orange	332 Coral Corail Coral Koralle	402 Bermellón escarlata Vermillon écarlate Scarlet Vermilion Zinnob. Schlarlach	368 Rojo cadmio naranja Rouge de cadmium orange Cadmium Red Orange Kadmiumrot Orange
363 Rojo chivo bermellón Rouge Chèvre vermillonné Chromes Red Vermilioned Chromschrot, zinnoberartig	349 Rosa de garanza Laque de garance rose Rose Mad de Tascheffsch Rosa	336 Rojo brillante Rouge vif Bright Red Feuerrot	391 Rojo Ucello Rouge Ucello Uccello Red Uccellorot	342 Rojo cadmio oscuro Rouge de cadmium foncé Cadmium Red Dark Kadmiumgelb Dunkel
627 Violeta cobalto rojo Violet cobalt rouge Cobalt Red Violet Kobaltviolett Rotlich	603 Violeta de Bayona Violet de Bayonne Bayonne Violet Bayonnaisviolet	609 Violeta cobalto sombra claro Tonvioletcobalt clair Cobalt Violet Light Shade Farbton Kobaltviolett Hell	616 Violeta mineral n° 2 Violet minéral n° 2 Mineral Violet n° 2 Mineralviolet n° 2	610 Violeta egipcio Violet d'Egypte Egypt Violet Ägyptischviolett
639 Azul cobalto Bleu de cobalt Cobalt Blue Kobaltblau	657 Azul real Bleu royal Royal Blue Königsblau	627 Azul cerillo Bleu ceruleum Cerulean Blue Edinblau	662 Azul celeste manganeso Bleu azural manganeuse Manganese Azure Blue Mangan- Azurblau	653 Azul espacio Bleu espace Space Blue Rauchblau
513 Verde Aubusson Vert Aubusson Aubusson Green Aubusson Grün	529 Verde esmeralda Vert émeraude Emerald Green of Chromium Chromesgrün	512 Verde Armor Vert Armor Armor Green Armorgrün	518 Verde de China Vert de Chine Chinese Green Chinesischgrün	551 Verde-vejiga Vert de vessie (table) Sap Green Saffgrün (Lichtecht)
305 Ocre dorada Ocre d'or Goldochre Goldfärb	187 Amarillo de Marte Jaune de Mars Mars Yellow Marsgelb	300 Ocre oscuro Ocre foncé Brown Ochre Dunkel Ocker	308 Ocrearna Ocreade ochre Bleish Ocker Flamhocher	369 Naranja de Marte Orange de Mars Mars Orange Marsorange
775 Amarillo transparente Jaune transparent Transparent Yellow Transparentgelb	777 Rojo transparente Rouge transparent Transparent Red Transparentrot	779 Violeta transparente Violet transparent Transparent Violet Transparentviolet	776 Negro transparente Noir transparent Transparent Black Transparentschwarz	
772 Marrón transparente Ocre brune transparent Transparent Brown Transparentbraun	774 Amarillo dorado transparente Jaune d'or transparent Transparent Gold Yellow Transparentgoldgelb	773 Granate transparente Garnet transparent Transparent Garnet Transparentgranatrot	771 Azul transparente Bleu transparent Transparent Blue Transparentblau	770 Verde transparente Vert transparent Transparent Green Transparentgrün

* Cobres especiales; pero pueden ser mezclados entre ellos y con todos los colores de esta carta.

Los colores de esta carta son impresos. Puede haber pequeñas diferencias con los colores reales.

Esta carta de colores ha sido reproducida y publicada por cortesía especial de la marca Lefranc y Bourgeois

Fig. 188 — Heaquila
disposición de los
colores al óleo en la
paleta. Observe al
propio tiempo la
manera de coger la
paleta, con la mano
izquierda, soste-
niendo al propio
tiempo los pinceles
en uso y un trapo
para secar y limpiar
pinceles cuando
conveniga.



colores al óleo de uso corriente



Amarillo limón



Tierra sombra tostada



Verde esmeralda



Amarillo cadmio medio



Bermellón claro



Azul ultramar oscuro



Ocre amarillo



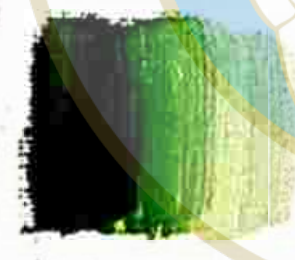
Carmin de garanza oscuro



Azul cobalto claro



Tierra Siena tostada



Verde permanente



Azul de Prusia

COLORES AL ÓLEO COMÚNMENTE USADOS POR EL PRÓFESIONAL:

*Amarillo cadmio limón
Amarillo cadmio medio
Ocre amarillo
*Tierra Siena tostada
Tierra sombra tostada
Bermellón claro

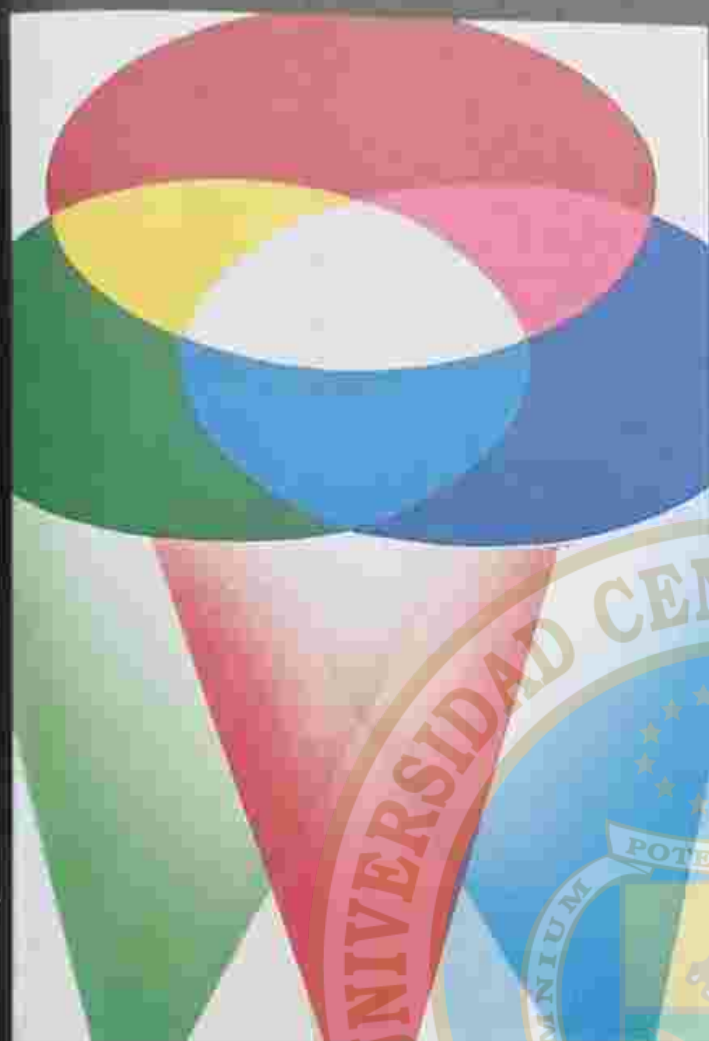
Carmin de garanza oscuro
*Verde permanente
Verde esmeralda
Azul cobalto oscuro
Azul ultramar oscuro
Azul de Prusia

Blanco de titanio
*Negro marfil

La carta de colores reproducida en las páginas anteriores 80, 81 y 82, contiene un total de 139 colores diferentes. ¡Muchos colores!, ¿verdad? ¡Se supone que ningún artista pinta con tantos colores! ¡Quince amarillos, siete naranjas, veinte rojos y carmines...! ¿Para qué tantos amarillos, tantos rojos...? Bueno, pues, hay artista que prefiere el amarillo de Nápoles, al amarillo limón; hay quien emplea siempre amarillo de cromo —un amarillo oscuro como el de Kodak—, y nunca amarillo de cadmio— un amarillo neutro como el de plátano maduro—

Hemos de admitir que en cuanto a colores hay diversidad de criterios y de ahí que existan esas listas inmensas, "extensas y confusas", como las califica el profesor Max Doerner. Es cuestión de gustos. Pero existe unanimidad a la hora de decidir *cuántos colores son necesarios*. Todos los artistas, contemporáneos y antiguos, trabajan con no más de diez, a lo sumo doce, colores diferentes, además del blanco y el negro. Vamos a determinar ahora cuales pueden ser estos diez o doce colores, estableciendo un surtido de uso corriente. Deben estar, primero, los tres colores primarios: amarillo, púrpura y azul, correspondientes a un *amarillo cadmio medio*, *carmin de garanza oscuro* y *azul de Prusia*; hará falta luego un ocre, algún siena, un rojo, un verde, algún otro azul... La lista definitiva puede concretarse en los colores mencionados en el recuadro adjunto.

Doce colores en total sin contar el blanco y el negro. Observe que tres de estos colores llevan delante un asterisco, con lo cual se indican los tres que podrían ser suprimidos, si quiere reducir todavía esta lista. Compruebe, en fin, que el blanco forma parte de los imprescindibles, mientras que el negro puede ser suprimido, considerando que puede ser compuesto por una mezcla de azul de Prusia, carmin de garanza oscuro y verde esmeralda; o de azul de Prusia, carmin de garanza oscuro y tierra sombra tostada, etc.



teoría y práctica de los colores

“Estoy realmente apasionado con estas leyes y teorías de los colores. ¡Ah, si nos las hubieran enseñado en nuestra juventud!”

Vincent van Gogh (1853-90)

colores luz

La luz es color. Esto está superdicho.

Sí, cualquier manual de física elemental dice que la luz es color, y lo prueba explicando el fenómeno del arco iris: "...el arco iris es producto de millones de gotas de lluvia que al recibir los rayos del Sol se comportan como millones de pequeños prismas cristalinicos y descomponen la luz en seis colores". Ese manual de física elemental explica también que, hace doscientos años, Newton, el físico, reprodujo en su casa el mismo fenómeno del arco iris: "...se encerró en una habitación a oscuras, dejando pasar un hilo de luz, comparable a un rayo de luz solar, e interceptó ese rayo con un prisma, un cristal de forma triangular, logrando *descomponer* la luz blanca en los seis colores del espectro". El manual sigue diciendo que, años más tarde, otro físico famoso, Young, hizo lo contrario de Newton: «...Investigando con linternas de colores, determinó, por eliminación, que los seis colores del espectro podían ser reducidos a tres colores básicos: el verde, el rojo y el azul intenso. Tomó entonces tres linternas, y proyectando tres haces de luz a través de tres filtros con los colores mencionados, logró *recomponer* la luz, obteniendo la luz blanca».

Sí, de acuerdo; pero para el común de la gente, todo esto, dicho y superdicho, pertenece al mundo de la teoría. Usted mismo, yo mismo, ¿somos realmente conscientes de que la luz que nos rodea es de colores, "viaja en línea recta", a una velocidad de 300,000 kilómetros por segundo y cuando "llega" a un cuerpo, éste absorbe unos colores —los que le "lleva" la luz—, y refleja otros?

Yo no. Yo he de esforzarme para entenderlo. Considerando y analizando estas ideas, un día decidí pasar de la teoría a la práctica.



Fig. 191. Descomposición de la luz. Cuando un rayo de luz solar es interceptado por un prisma, cristal de forma triangular, la luz se descompone en los seis colores del espectro; se produce entonces el mismo fenómeno del arco iris.

Fig. 192. Recombosición de la luz. proyectando tres haces de luz a través de tres filtros, con los colores primarios luz, verde, rojo y azul intenso, se recompone la luz



blanca. Al proyectarlos por parejas, se obtienen los tres colores secundarios luz, amarillo, azul cian y púrpura.

Primero, como hizo Newton, *descompuse* la luz; compré un prisma, fui a casa, me encerré a oscuras, proyecté el hilillo de luz y... ¡qué maravilla! —¡hágalo y verá!—, ¡los colores del arco iris se proyectaron en la pared con una luminosidad y limpieza que yo jamás había visto! Seguí con mis experiencias prácticas y reuní tres proyectores de diapositivas, para proyectar tres haces de luz: uno verde, otro rojo, otro azul.

Y entonces hice lo que Young: *recompuse* la luz.

Necesitaria varias páginas de este libro para describir las sensaciones vividas aquel día. Ejemplo: ver con mis propios ojos que proyectando un haz de luz verde y proyectando encima otro haz de luz roja ¡aparecía en la pantalla el color AMARILLO! ¿Imagina? Para mí que soy pintor, que toda la vida he pintado marrón mezclando rojo y verde... Pero desde ese día empecé a comprender qué era la luz, qué colores componen la luz, por qué vemos un tomate de color rojo y una planta de color verde, por qué el rojo y el verde, puestos uno al lado del otro, ofrecen una intensidad tan violenta que —como dijo Van Gogh— “los ojos humanos apenas pueden soportar la visión de este contraste”. En otras palabras: a partir de entonces comprendí el verdadero alcance de ese concepto “archisabido”: *la luz es color*.

Y establecí mi propio manual:

Fig. 193. Cuando un cuerpo es iluminado refleja toda o parte de la luz que recibe. Un cubo de color blanco, al igual que la página de este libro, recibe, como todos los cuerpos, los tres colores luz rojo, verde y azul intenso. Pero tal como le llegan los devuelve, los refleja, proporcionando con la suma de los tres, el color blanco que vemos en esta página. Un cuerpo de color negro, recibe los tres colores, que son absorbidos totalmente, dejando el cuerpo sin luz, a oscuras, razón por la cual lo vemos negro. Un tomate de color rojo, absorbe el verde y el azul y refleja el rojo. Un plátano de color amarillo absorbe el color azul y refleja los colores rojo y verde que, sumados, tal como hemos visto, nos permiten ver el color amarillo, etc.

— Newton descompuso los colores de la luz y determinó los seis colores del espectro.

Young recompuso la luz y clasificó los seis colores del espectro en primarios y secundarios:

Colores LUZ primarios:

rojo, verde, azul oscuro.

Colores LUZ secundarios: (por mezcla, por parejas, de los anteriores primarios):

Luz azul + luz verde = Azul Cyan

Luz roja + luz Azul = Púrpura

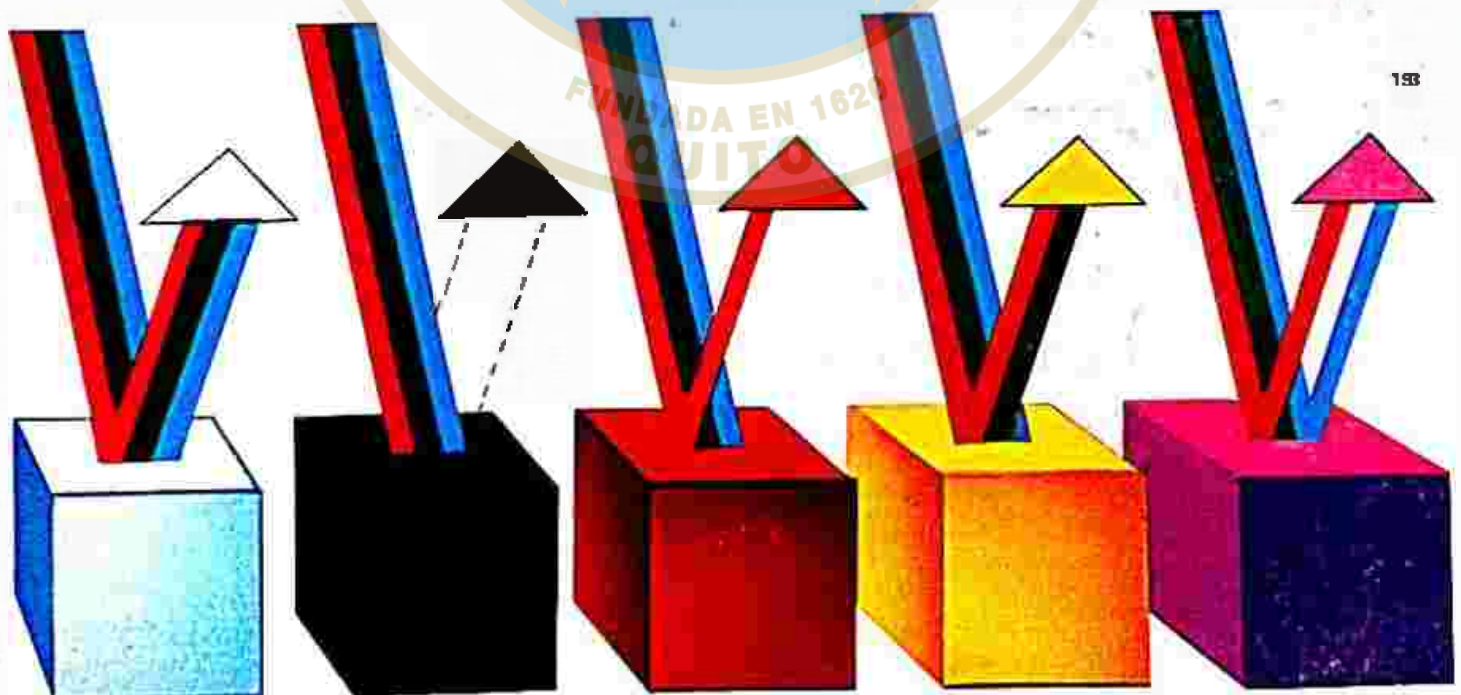
Luz verde + luz roja = Amarillo

— De la anterior clasificación se deduce que un color complementario es un color secundario al que sólo falta un color primario para complementar y recomponer la luz blanca (o viceversa). Colores LUZ complementarios:

Azul osc., complementario del Amarillo
Rojo, complementario del Azul Cyan
Verde, complementario del Púrpura.

Por último, y admitiendo —y entendiendo— que todos los sujetos que usted y yo estamos viendo en este momento, están recibiendo ahora mismo los tres colores luz primarios, se establece la ley física de absorción y reflexión de los colores LUZ que dice:

Todos los cuerpos opacos, al ser iluminados, tienen la propiedad de reflejar toda o parte de la luz que reciben.



colores pigmento

Colores PIGMENTO: nuestros colores, hechos de materias colorantes y aceites y barnices. Con ellos el artista trata de imitar los fenómenos de luz y de color que hemos visto en la página anterior. A propósito de estas enseñanzas, recordemos que la luz, para "pintar" los cuerpos, se vale de *tres colores luz intensos*, es decir, *oscuros*, que al ser mezclados por parejas, proporcionan otros *tres colores más claros* y que, en fin, recomponen la misma luz, el color blanco, cuando todos se mezclan entre sí.

Pero nosotros no podemos "pintar" con luz. Mejor dicho: *no podemos obtener colores más claros con la mezcla de colores oscuros*. De ahí que, tomando igualmente como base los seis colores del espectro, cambiemos el valor o primacía de unos colores respecto a otros, diciendo que:

Nuestros colores primarios son los secundarios Luz, y viceversa, nuestros secundarios son los primarios Luz

¿Complicado? No, no, deje que le explique: nuestras mezclas de colores suponen siempre *restar luz*, esto es, pasar de colores claros a colores oscuros: si mezclamos el rojo y el

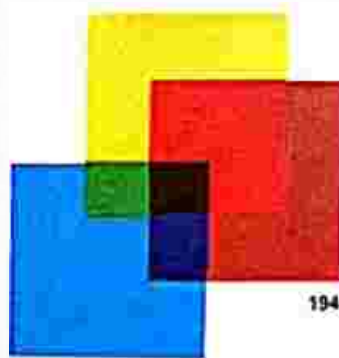


Fig. 194. Los colores pigmento primarios, azul cian, púrpura y amarillo, mezclados por parejas proporcionan los secundarios verde, rojo y azul intenso o violeta. La mezcla de los tres primarios da negro.

verde obtenemos un color más oscuro, el marrón; si mezclamos nuestros primarios pigmento, entre sí, obtenemos el negro.

Resumiendo lo explicado y viendo las imágenes al pie de esta página: la luz "pinta" *sumando colores*. Para obtener el secundario luz amarillo la luz suma el color rojo y el color verde, cuyos rayos al ser mezclados proporcionan un color más claro. Los físicos llaman a esto *síntesis aditiva*.

Los pigmentos pintan *restando colores*. Para obtener el secundario pigmento verde, mezclamos el azul cian y el amarillo. Respecto a los colores luz, el azul absorbe el rojo, y el amarillo absorbe el azul; el único que ambos reflejan es el verde. Este fenómeno se llama *síntesis sustractiva*.

Colores PIGMENTO primarios

Azul cian, Púrpura, Amarillo.

Colores PIGMENTO secundarios (por mezcla por parejas de los anteriores primarios):

Pigmento púrpura + pig. amarillo = Rojo
Pigmento amarillo + pigmento azul = Verde
Pigmento azul + pigmento púrpura = Azul oscuro

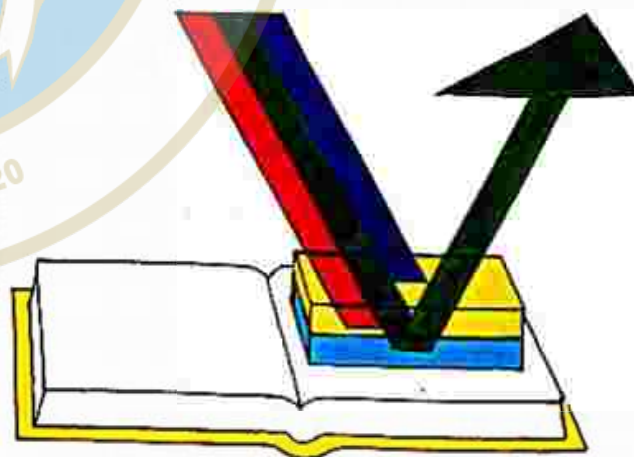


195

COMO "PINTA" LA LUZ

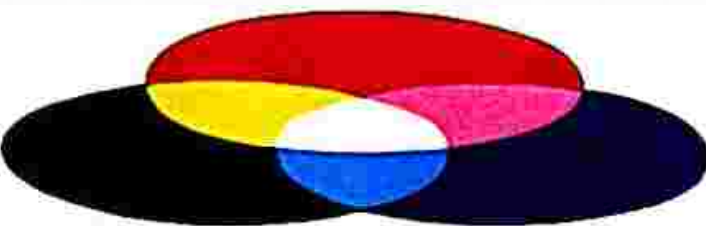
Fig. 195. Síntesis aditiva. Para pintar el secundario luz amarillo, la luz suma el rojo y el verde y resta (absorbe) el azul.

Fig. 196. Síntesis sustractiva: para pintar el secundario pigmento verde, mezclamos amarillo y azul. El amarillo absorbe (resta) el azul intenso y el azul cian absorbe (resta) el rojo; el único color que ambos reflejan es el verde.



196

COMO "PINTAN" LOS PIGMENTOS



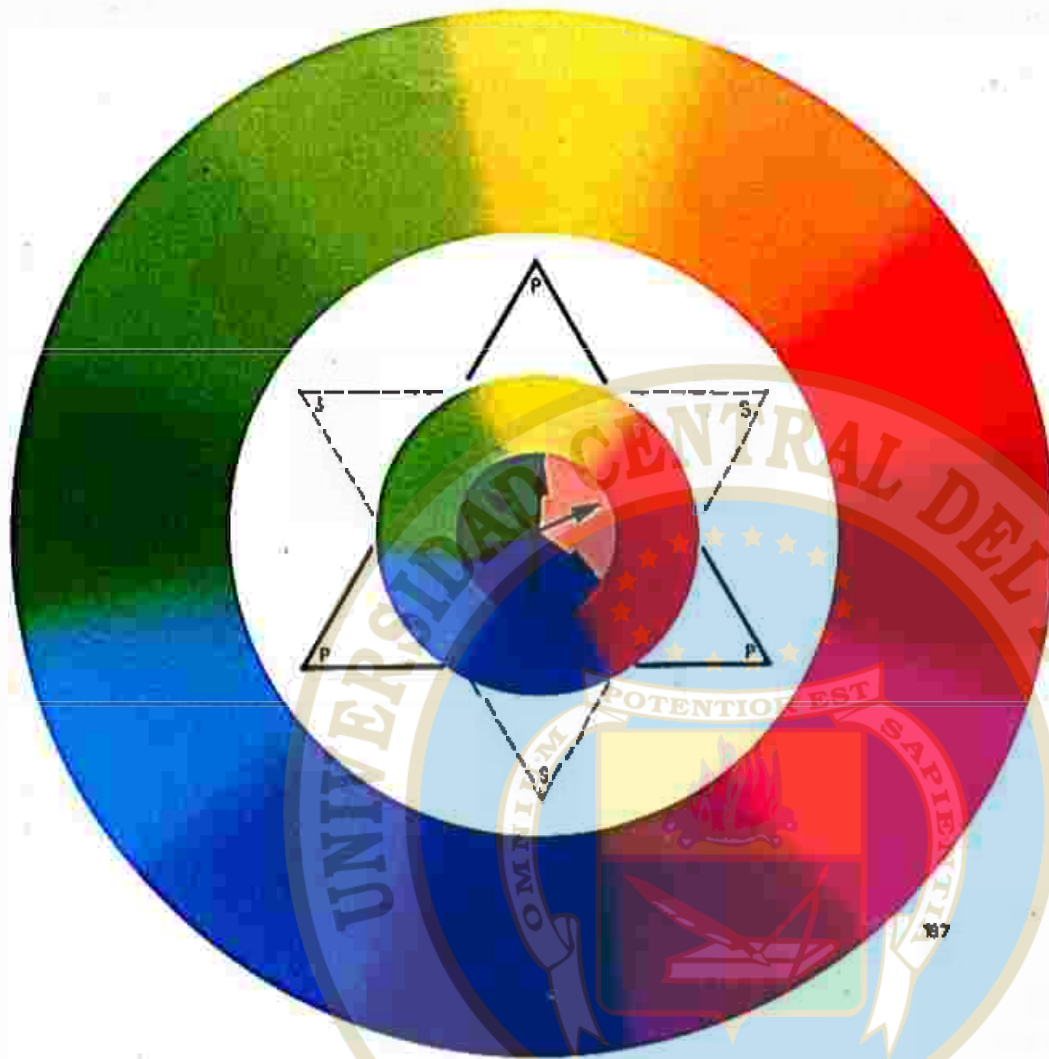


Fig. 197. Circulocromático o tabla de colores pigmento, en el que aparecen los colores primarios, (indicados con una P en los vértices del triángulo de línea gruesa, que mezclados entre sí, por parejas, proporcionan los tres secundarios, indicados con una S en los vértices del triángulo de línea interrumpida, que mezclados a su vez, por parejas, con los primarios anteriores, proporcionan seis colores más; los terciarios. He aquí la lista y clasificación de estos colores.

COLORES PIGMENTO

Primarios:

Amarillo
Azul cian⁽¹⁾
Púrpura

Secundarios:

Verde
Rojo
Azul intenso

Terciarios:

Naranja
Carmín
Violeta
Azul ultramar
Verde esmeralda
Verde claro

Vea ahora en esta misma página el círculo cromático o tabla de colores pigmento —nuestros colores—, partiendo de los tres primarios, (indicados con una P en los vértices del triángulo de línea gruesa) con la mezcla de los cuales se obtienen los tres secundarios (S), que a su vez, mezclados con los primarios, proporcionan seis colores más llamados terciarios.

Lo estudiado hasta aquí nos permite llegar a una serie de conclusiones prácticas que justifican el conocimiento de las teorías del color:

- 1.^a — La Luz y el Artista "pintan" con los mismos colores: los colores del espectro.
- 2.^a — La perfecta coincidencia entre colores Luz y colores Pigmento, permite al artista imitar los efectos de la luz al iluminar los

(1) La definición azul cian no existe en las cartas de colores al óleo: es propia de las artes gráficas y de la fotografía en color, y ha sido adoptada por los tratados actuales sobre teoría del color. Corresponde a un azul claro neutro, muy similar al color al óleo azul de Prusia mezclado con un poco de blanco.

cueros, y consecuentemente reproducir con notable fidelidad todos los colores de la Naturaleza.

3.^a — *De conformidad con las teorías de la luz y el color, el artista puede pintar todos los colores de la Naturaleza, con solo los tres colores primarios, y*

4.^a — *El conocimiento y uso de los colores complementarios permite alcanzar efectos de extraordinario valor para una mejor resolución del cuadro.*

Sobre esta última conclusión vamos a hablar en la siguiente página.

colores complementarios

El círculo cromático de la página anterior nos indica qué colores son complementarios entre sí, situándolos por parejas uno enfrente de otro... Y así vemos que:

Amarillo es complementario del Azul
Azul Cyan es complementario del Rojo
Púrpura es complementario del Verde
 (y viceversa)

Siguiendo la misma norma de unos colores enfrente de otros, podemos deducir los complementarios de los colores terciarios:

Naranja, complementario del Azul ultramar
Verde claro complementario del Violeta
Carmín; complementario Verde esmeralda
 (y viceversa)

Pero ¿para qué sirven realmente los complementarios en el momento de pintar?

En primer lugar *para crear contrastes de color*. Si usted pinta un amarillo y justo al lado pinta un azul intenso obtendrá uno de los mayores contrastes de color que pueda imaginar en pintura. Los artistas del *post-impressionismo* como Van Gogh y Gauguin, pero sobre todo los que vinieron después —Derain, Matisse, Vlaminck—, hicieron de esta norma un estilo de pintura: el *fauvismo*. El cuadro de Andre Derain «El puente de Westminster», reproducido en la página siguiente, es una excelente muestra de las posibilidades que ofrecen los colores complementarios cuando se conoce su teoría y aplicación práctica.

Pero, además, el conocimiento de los colores complementarios es básico para pintar el color de las sombras, habida cuenta que, según veremos más adelante, en la sombra propia o proyectada de cualquier sujeto, interviene siempre el color complementario del color propio del sujeto en cuestión; de manera que, por ejemplo, en la sombra propia de un melón verde —verde oscuro como el terciario verde esmeralda—, interviene con seguridad el color carmín, complementario de aquél.

El dominio de los colores complementarios supone, en fin, ni más ni menos que la posibilidad de pintar con una gama de colores propia, diferente, basada en la *gama de colores quebrados*. Un factor tan importante como para ser tratado aparte, en páginas más adelantadas.

Fig. 198. Colores complementarios:



El color secundario azul intenso, mezcla de los primarios azul y púrpura, es el complementario del primario amarillo, y viceversa.



El secundario rojo, mezcla de los primarios amarillo y púrpura, es el complementario del color primario azul, y viceversa.



El color secundario verde, mezcla de los primarios azul y amarillo, es complementario del color primario púrpura y viceversa.

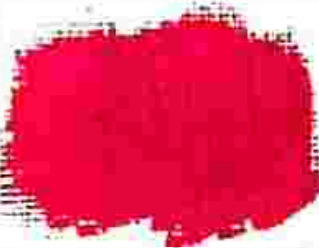


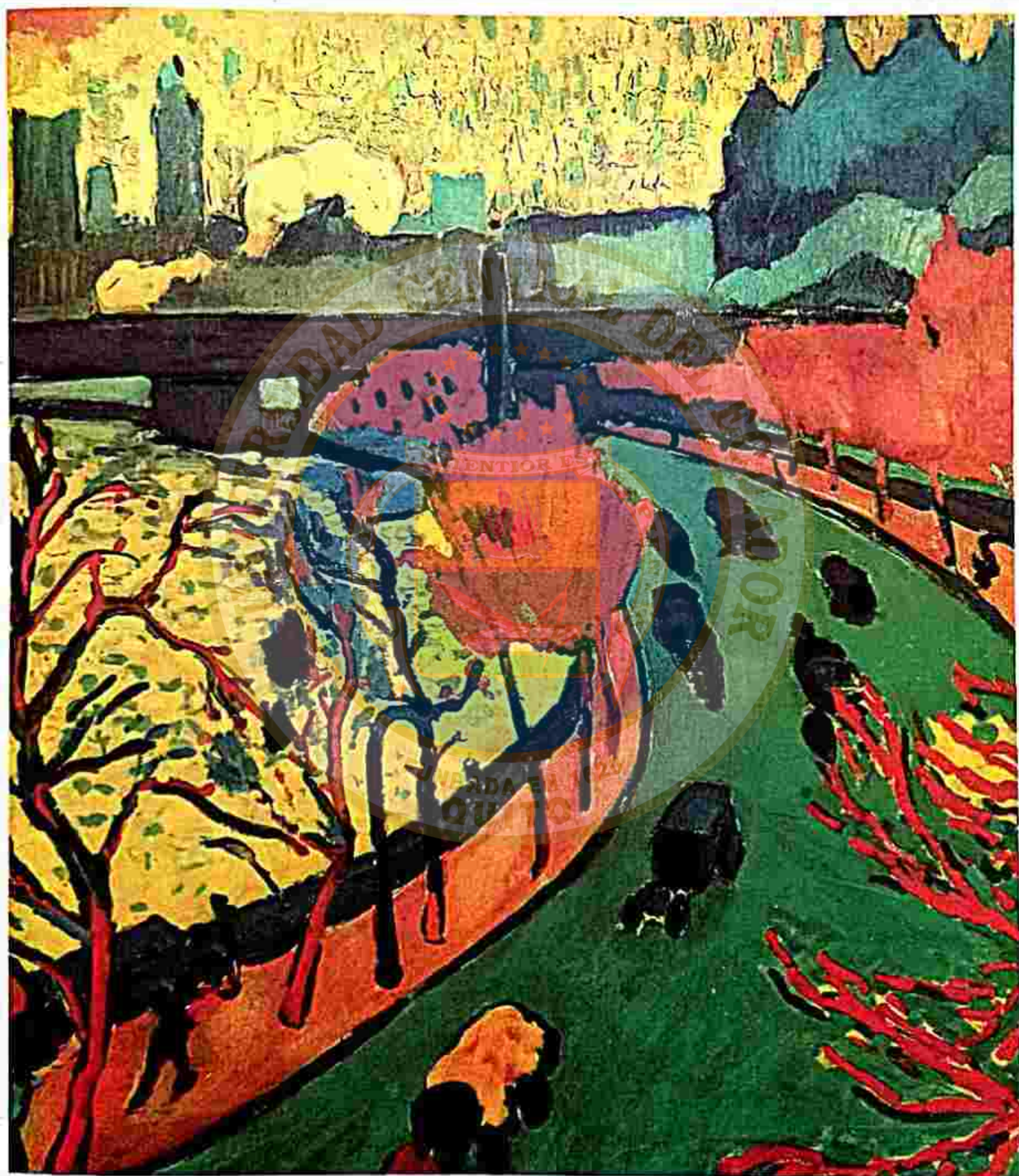
Fig. 199. He aquí el círculo cromático —limitado a los colores primarios y secundarios—, indicando mediante flechas los colores complementarios entre sí.



Fig. 200. La yuxtaposición de dos colores complementarios promueve un contraste máximo que es utilizado por muchos artistas.

Fig. 201. Como ejemplo de la utilización de contrastes máximos por la yuxtaposición de colores complementarios, he aquí, en la página siguiente, el cuadro de Andre Derain, «El puente de Westminster» (colección particular, París).





el color de los cuerpos

Fig 202. Vea en esta manzana los factores que determinan el color de los cuerpos, a saber: el color local, el color tonal y el color ambiente o reflejado.

202

Decimos y hablamos de una flor azul, una casa roja, un prado amarillo, y decimos bien; pero cuando pintamos, no toda la flor es azul, toda la casa roja, todo el prado amarillo. Hay matices, penumbras, reflejos; hay factores, en fin, que intervienen y condicionan el color de los cuerpos. Son éstos:

- a) El color local: su propio color.
- b) El color tonal: dado por luces y sombras.
- c) El color ambiente: reflejo de otros cuerpos.

Estos tres factores vienen condicionados a su vez por:

- d) El color propio de la luz.
- e) La intensidad de la luz.
- f) La atmósfera interpuesta.

El color local es el color propio de los cuerpos, en aquellas partes en que no es modificado por efectos de luz y sombra o por colores reflejados. En la adjunta figura vemos una manzana amarilla, iluminada con luz lateral, situada junto a una superficie de color verde. Pues bien; en esta superficie verde no hay variaciones; no tiene volumen, es plana, su color local es verde, no hay otro. En la manzana, en cambio, aun siendo amarilla, se aclara en el lado iluminado, se oscurece en la parte en sombra, refleja el verde de la superficie en el lado más próximo a ésta, etc. No obstante hay un color amarillo que no es



modificado ni por luces, ni sombras, ni reflejos: es el amarillo propio de la manzana, el color local.

El color tonal es una variante en más o en menos del color local, influido generalmente por el reflejo de otros colores. Es por tanto un color complejo, con muchas variantes en sí mismo. Es el color más claro de las partes iluminadas; el más oscuro de las partes en sombra —con infinitud de matices: dentro de ella— complicado, además, por los colores reflejados por otros cuerpos. En la manzana de la figura mencionada puede apreciarse la variedad de matices de color tonal.

El color reflejado es un factor constante, teniendo en cuenta, por un lado, el color ambiente y, por otro lado, el reflejo concreto de uno o más cuerpos determinados. A pesar de que algunos artistas han hecho uso de este factor como una forma auxiliar y a veces básica de iluminación, no es aconsejable acentuar los efectos de luces y colores reflejados, debido a que, en general, perjudican el volumen y el realismo del sujeto, ofreciendo una resolución fantasmagórica, amanerada.

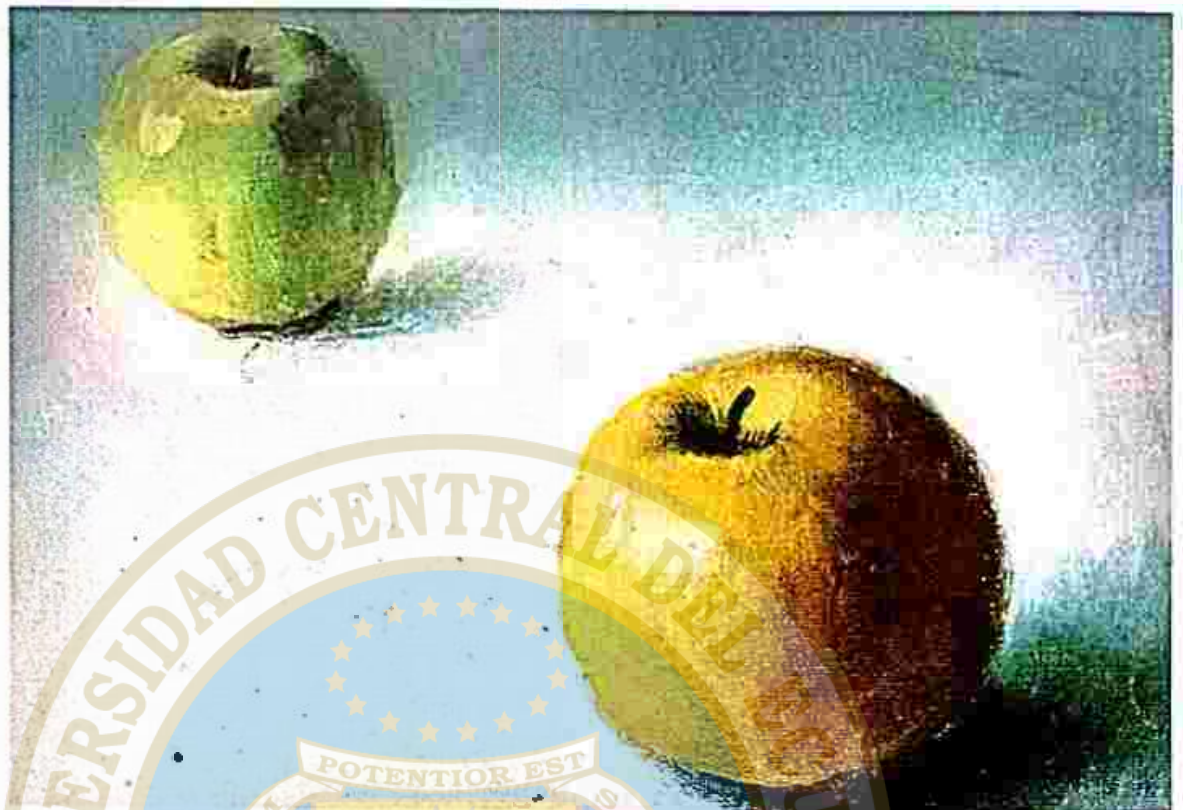
El color propio de la luz influye, naturalmente, en los colores del modelo: de madrugada el paisaje es blanco, gris, azul; al atardecer el

Fig. 203. He aquí un ejemplo gráfico del factor *atmósfera interpuesta*, que junto con el color propio de la luz y la intensidad de la luz, condicionan el color de los cuerpos. En este caso la manzana de primer término ofrece un mayor contraste y una mayor definición, comparada con la manzana más alejada, que ofrece menos contraste, una menor definición o nitidez y un color más azulado, menos brillante.

mismo lugar aparece teñido de amarillo, ocre, rojo. Se trata entonces de aprovechar e interpretar esta influencia de color para casar y armonizar colores, otro aspecto del que hablaremos en las páginas siguientes.

La intensidad de la luz. La luz natural es blanca; a plena luz los cuerpos aparecen saturados de color, reflejan totalmente su color local, su propio color. Al anochecer lógicamente disminuye la intensidad de los colores. Pero no piense usted que esa progresiva oscuridad supone el *ennegrecimiento* de los colores; no. Si bien es cierto que la ausencia total de luz conduce al negro, es cierto, también, que la *disminución progresiva de la luz de día conduce a una luz-ambiente azul, que tiñe todos los colores del color azul*. Cuando el sol se retira y el paisaje recibe las últimas luces del día, *todo es azul*.

La atmósfera interpuesta es uno de los factores que más posibilidades ofrece al artista para representar en el cuadro la tercera dimensión. La atmósfera existe en todas partes: es aire, es espacio; sus efectos pueden resumirse en los tres factores siguientes:



203

- a) Acentuado contraste del primer término respecto a los términos más alejados;
- b) Decoloración y tendencia al gris, a medida que los términos se alejan, y
- c) Visible nitidez del primer término, en relación con los términos más alejados.

Fig. 204. La atmósfera interpuesta es fácilmente visible al aire libre, en paisajes que ofrecen términos alejados, como en esta fotografía, en la que el primer término aparece muy contrastado y definido, mientras los montes del fondo pierden color y contraste.



204

En la adjunta figura he pintado dos manzanas: una en primer plano, la otra en un término más alejado. En la más cercana existe un contraste, una nitidez y una intensidad de color muy definidos; en la situada más lejos he imaginado los efectos de la atmósfera interpuesta y he suavizado los factores contraste y nitidez. En cuanto al color he dado entrada al azul, eliminando estridencias, agrisando, tratando de "pintar" espacio entre una manzana y otra. Estos efectos de la atmósfera interpuesta son perfectamente visibles al aire libre, en la montaña, por ejemplo, donde el primer término ofrece un marcado contraste de tono y de color, mientras los montes de último término aparecen grises o azul claro.

pintando al óleo con dos colores y blanco

Teoría y práctica. Se trata de alternar el conocimiento de factores y normas teóricas, con ejercicios prácticos de pintura al óleo, progresivamente complicados, primero con dos colores, después con tres —los tres primarios—, finalmente con todos los colores.

Para lo cual a mí me parece mejor partir de cero, es decir, del supuesto de que usted ha pintado pocas veces al óleo y desconoce prácticamente la parte de oficio relacionada con la fluidez, pastosidad, poder cubriente y secabilidad de los colores, así como las posibilidades de estas cualidades gracias a las cuales el artista puede cubrir, cortar y recortar, dibujar al propio tiempo que pinta. Y pienso que esta parte de oficio conviene practicarla sin el problema añadido de saber ver y componer colores.

Primero, pues, con dos colores y blanco. Estos son los colores:

Tierra Siena quemada
Azul de Prusia
Blanco de titanio

El material restante consiste en:

cartón entelado o cartón simple

4 pinceles cerda, planos, n.º 10

2 pinceles cerda, plano y lengua gato, n.º 8

1 pincel cerda, plano n.º 6

1 pincel mara, redondo, n.º 6

Medium, espátula, recortes de periódicos, y trapos.

Le ruego que empiece por pintar las muestras de colores de la figura adjunta. Es muy importante, en este caso, que usted pinte con pinceles limpios. He aquí las mezclas que yo mismo he hecho para lograr ese reducido muestrario:

Color n.º 1. — Blanco con un poco —muy poco— de azul de Prusia.

Color n.º 2. — Blanco con un poco —muy poco— de tierra Siena quemada.

Color n.º 3. — Mezcla de los dos colores anteriores.

Color n.º 4. — El color anterior con más azul que Siena.

Color n.º 5. — El color n.º 3 con más Siena que azul.

Color n.º 6. — Los dos anteriores mezclados en partes iguales.

Color n.º 7. — Azul de Prusia solo.

Color n.º 8. — Tierra Siena quemada solo.

Color n.º 9. — La mezcla de los dos anteriores con algo más de Siena, proporciona ese negro absoluto.



Figs. 205, 206 y 207. He aquí los colores para la realización de estos primeros ejercicios, pintando con dos colores y blanco, de izquierda a derecha. Blanco de titanio, tierra Siena quemada y azul de Prusia.

Fig. 208. Es conveniente que usted componga los colores de este breve muestrario, pintando con los tres colores anteriores, a fin de captar las posibilidades cromáticas del tierra Siena quemada, mezclado con el azul de Prusia y ambos mezclados con el blanco de titanio.

Y vamos ahora por el cilindro y el vaso de la página siguiente. Naturalmente, deberá pintar con modelos del natural. El vaso y el plato son del todo corrientes; para el cilindro bastará enrollar una hoja de papel blanco de unos 6 cm de diámetro por unos 11 de alto. Sitúe estos modelos sobre una mesa, con una hoja de papel blanco como fondo. Tanto el cilindro como el vaso hay que resolverlos a la primera, cosa que exige valorar tonos y degradar sombreados al primer toque de pintura, empleando incluso los dedos para degradar.

primer ejercicio práctico

Cuando pinte el vaso medio lleno de agua trate de ver matices, colores diferentes dentro de la similitud del gris. Estudie la dirección de la pincelada —tanto en el cilindro como en el vaso—, tratando de envolver y explicar mejor la forma. Considere también que es perfectamente válido, cuando se pinta cristal, acentuar los contrastes para realzar las transparencias.

209

Fig. 209. Pinte estos modelos del natural, con luz de día o luz artificial, considerando que la dirección de la luz ha de ser lateral y desde arriba. Yo pinté sobre un cartón entelado, pero nada impide que usted pinte sobre cartón, e incluso sobre papel de dibujo grueso y bien encolado. Del tipo Canson, por ejemplo.

Fig. 210. Pintar un objeto de cristal puede parecer un problema complicado, por las formas, sombras y colores debidos y condicionados por el factor transparencia. En realidad y como decía Miguel Ángel, es cuestión de «copiarlo todo fielmente». Y cuide el color: tenga en cuenta que esas ligeras, lige-

risimas variantes entre grises de tendencia azulada y grises de tendencia color Siena quemada, son las que enriquecen y valoran estos sencillos modelos.

210

construcción

211

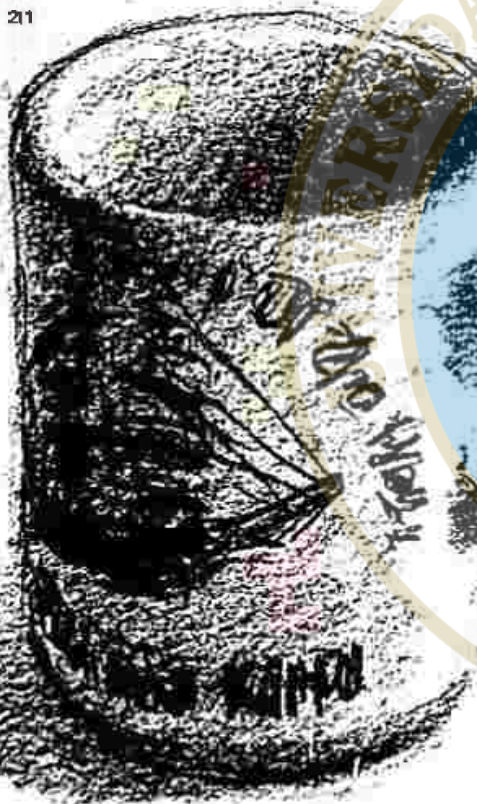


Fig. 211. Una taza de café, una copa, un vaso, una jarra de cerveza, un salero... Cualquiera de estos objetos es bueno como modelo para dibujar y «hacer mano», para estudiar sombreados, transparencias, volúmenes. Trace con un lápiz de mina gruesa, con la mina en forma de cuña ancha, que le permita dibujar grisados y degradados como éstos: anchos, llenos, des-
preocupados y espontáneos.



212



Fig. 212. Coja el lápiz con el palo dentro de la mano, dibujando en plan de apunte, con la mina en forma de cuña, para lograr trazos más anchos.



Y vamos ahora a pintar un sencillito bodegón, pintando todavía con dos colores y blanco. Pero antes, como ejercicio previo de dibujo y construcción, le ruego que dibuje a lápiz plomo algunos cacharros como estos, que se encuentran en todas las casas: una taza de café, una copa de jerez, un vaso, una jarra de cerveza, un salero... Elija estos o parecidos modelos, dibuje del natural, pensando en llenar cinco o seis hojas de papel de dibujo. Trabaje con un lápiz plomo de gradación blanda como el 3B o el 4B y con un papel de dibujo de grano medio; dibuje con el palo del lápiz dentro de la mano, trazando con la mina en forma de cuña para lograr trazos más anchos (figs. 211 y 212).

problemas de construcción; perspectiva

Las leyes de perspectiva no perdonan. De ellas depende la buena o mala construcción del modelo, particularmente cuando éste ofrece formas geométricas. Afortunadamente en este caso el problema se reduce a situar una serie de círculos en perspectiva, viéndolos desde más arriba o desde más abajo, lo cual viene regulado por la llamada perspectiva paralela o de un punto, la menos complicada de las formas de perspectiva, según puede usted ver en la breve enseñanza del recuadro adjunto. Vea, por otra parte, en las ilustraciones y textos del pie, las normas a tener en cuenta para construir círculos y cilindros con buena perspectiva. Y recuerde que estamos en el terreno de la práctica, por lo que sería bueno que siguiera estas enseñanzas con el lápiz en la mano, dibujando.

PERSPECTIVA PARALELA

punto de fuga y punto de vista
línea de horizonte

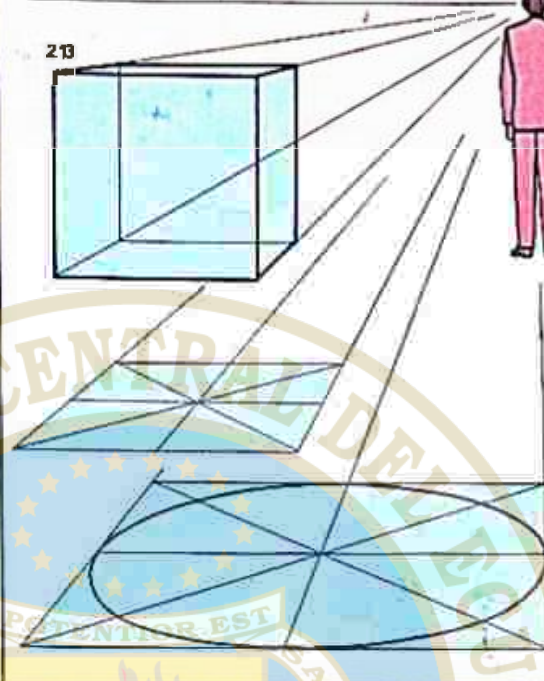
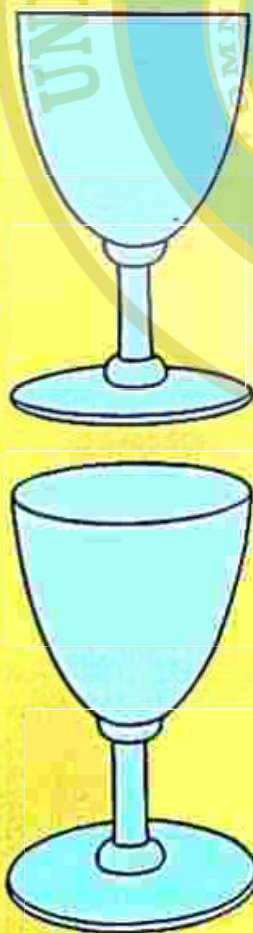
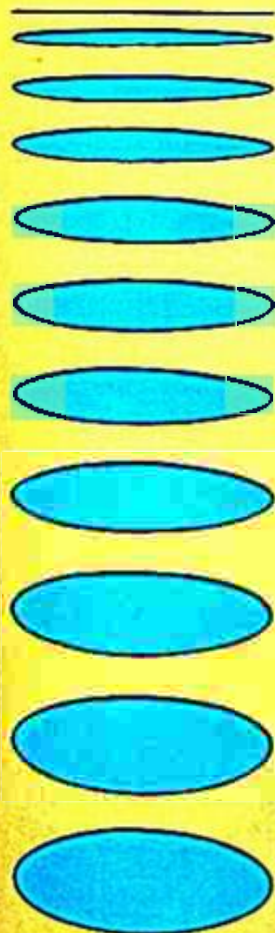


Fig. 213. La perspectiva paralela se aplica a los cuerpos vistos de frente, o que se hallan delante del espectador. La perspectiva paralela, al igual que cualquier otra forma de perspectiva, se resuelve con la ayuda de tres elementos básicos:

Línea de horizonte
Punto de vista, y
Líneas y puntos de fuga

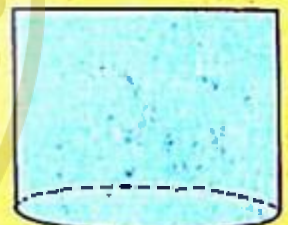
La *Línea de horizonte*, se halla a la altura del nivel visual desde el cual vemos el objeto. El *Punto de vista*, se sitúa en la misma línea de horizonte delante del espectador. Las *líneas de fuga*, vienen determinadas por las líneas oblicuas del cuerpo u objeto que se dirigen hacia el fondo, reuniéndose en los *puntos de fuga*, situados en la línea de horizonte. En la perspectiva paralela, el punto de fuga y el punto de vista coinciden en el mismo lugar.



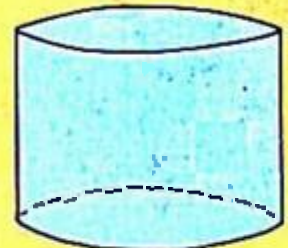
214

Fig. 214. Para pintar un vaso, una copa o una taza de café, no es necesario dibujar un esquema de perspectiva tan laborioso como el que ilustra esta figura. Pero sí es conveniente saber que este esquema existe, conocer y recordar, por ejemplo, el hecho de que un círculo situado a la altura o nivel de la línea de horizonte, es igual a una línea horizontal, mientras que a medida que este círculo aparece más abajo respecto a la línea de horizonte, se transforma en un óvalo cada vez más abierto.

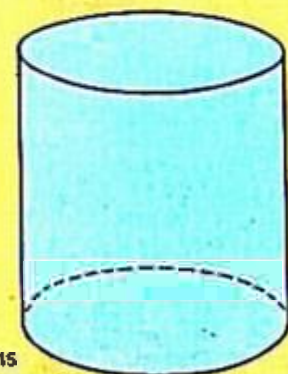
Fig. 215. Cuando dibuje un círculo o la base de un cilindro, recuerde que los vértices no deben terminar en ángulo, sino en una curva más o menos cerrada, según que la vea desde más arriba o desde más abajo, pero siempre en forma de curva.



BIEN



MAL



BIEN

215

estudio previo a lápiz plomo

Fig. 216. Un modelo fácil de encontrar y de componer: una botella de coñac, una taza de café con el plato y la cucharilla, y una copa de coñac. Todo ello sobre una mesa adosada a una pared, neutralizando el fondo con una hoja de cartulina blanca (véase el esquema 216 A).

Creo que es bueno realizar un estudio previo a lápiz plomo, para conocer mejor el modelo, estudiar las formas, las dimensiones y proporciones, el colorido, los juegos de luz y sombra.

216



216A



primer estado

Fig. 217. Yo he realizado esta pintura sobre tela, un cartón antelado del número 3 figura: resultando el modelo un tamaño ligeramente mayor que el reproducido en esta página. Naturalmente seguimos con la idea de pintar ese bodegón con dos colores y blanco. En esta ilustración vemos el esquema inicial dibujado al carboncillo, que una vez terminado fue fijado con líquido fijador en spray.

217



segundo estado

Fig. 218. Como puede ver en esta imagen la pintura está resuelta «a la prima» (a la primera) aplicando las técnicas de pintura directa, es decir, resolviendo por zonas y desde el primer momento, con la posibilidad, sin embargo, de rectificar formas y colores a medida que avanza el cuadro.

218



último estado

219

Fig. 219. Vistees el resultado de este sencillo pero educativo ejercicio, pintando al óleo con tierra Siena quemada, azul de Prusia y blanco titán. A partir de esta interesante experiencia, creo que podemos ya hablar de pintar al óleo con más colores, como para captar todos los colores de la Naturaleza.



uso y abuso del blanco

En algunos de mis libros, y principalmente en el titulado *Así se pinta*, he hablado en varias ocasiones del cuadro desgraciadamente gris, sin contrastes, de colores desvaídos, monótonos, sin gracia, y he dicho —digo en dicho libro—, que una de las causas básicas que el aficionado caiga fatalmente en lo que yo llamo "la trampa de los grises", es debida al uso y abuso del blanco y del negro al ser mezclados con otros colores; al hecho de creer que para aclarar un color basta con sumar al mismo blanco, que para oscurecerlo basta añadir negro... sin tener en cuenta que con el blanco y el negro se está pintando realmente gris.

Y conste que este no es un hecho que se da únicamente en el aficionado sin experiencia. En menor escala he visto los efectos de "la trampa de los grises" en más de una exposición de cuadros. ¿Pereza mental del artista? Quizás; pero de cualquier manera permítame recordar las siguientes enseñanzas.

Pintando a la acuarela el blanco no existe; la acuarela es transparente; para pintar un azul cielo basta añadir más agua al azul, con lo que transparenta más el blanco del papel y el azul es más claro. Pintando al óleo el blanco es un "color"; el óleo es opaco. Para pintar un azul cielo hay que mezclar pintura azul con pintura blanca. La pintura blanca es un componente básico —un 50 % junto con el color negro— en la obtención del color gris.

Añadir blanco a un color supone en principio y en teoría —y desgraciadamente en la práctica— virar ese color hacia el gris.

¿Conoce Usted el experimento del café con leche? Si usted toma dos vasos iguales con la misma cantidad de café en ambos, y añade en uno de ellos agua y en el otro leche, podrá ver que el agua aclara el color del café virándolo hacia rojo, naranja, oro..., reaccionando en forma parecida a la mezcla con agua de un color transparente como la acuarela; mientras que, en el otro vaso, la leche transforma el color del café en un siena sucio, un ocre sucio, en crem gris... comportándose de manera semejante a la mezcla con color blanco, un color opaco, con otro color igualmente opaco.

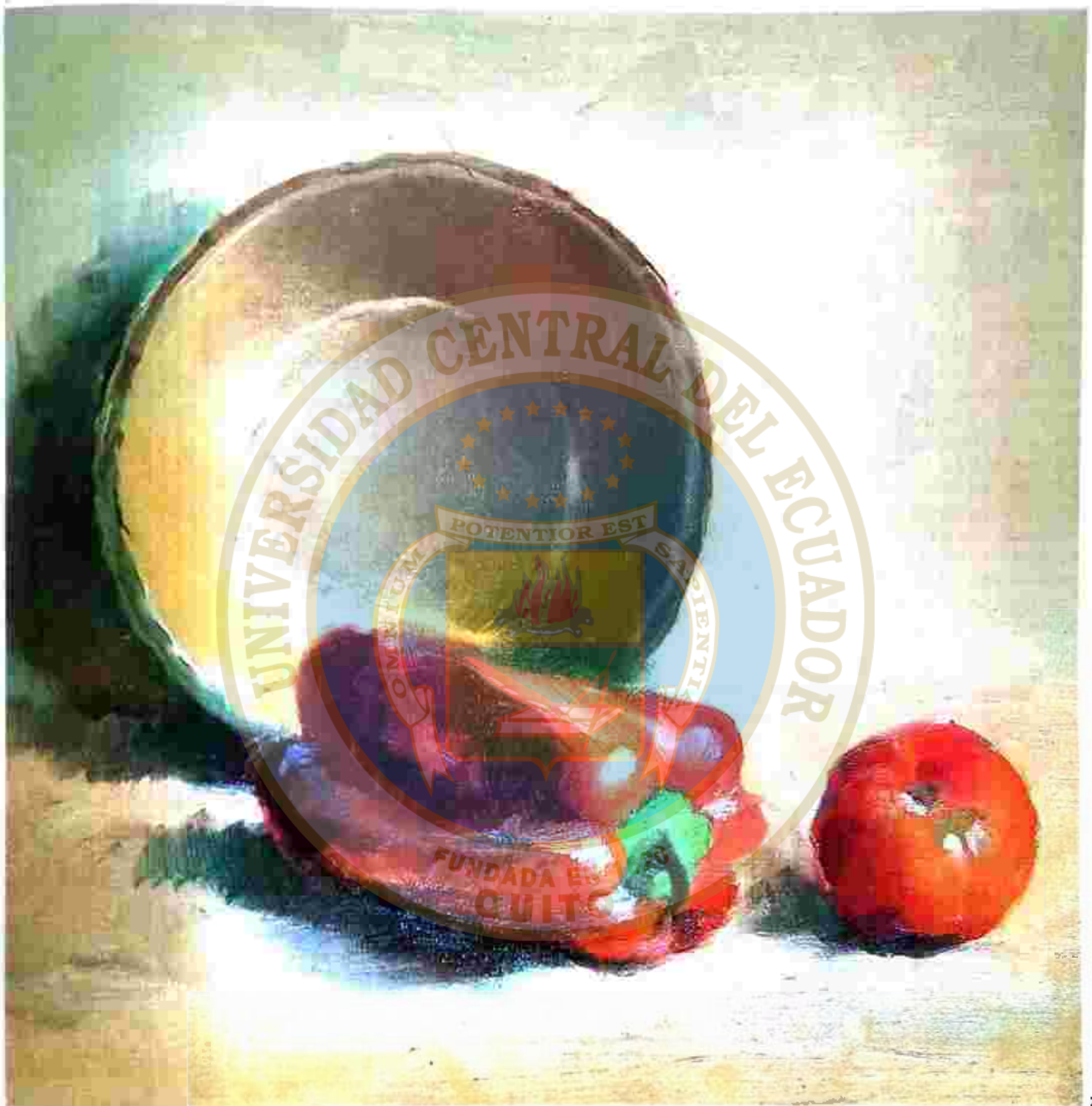
El experimento nos permite comprender y recordar una norma sumamente importante, a saber:

No es sólo con blanco que se obtiene un color más claro



Fig. 220. Dos vasos con igual cantidad de café, uno aclarado con agua y el otro aclarado con leche, ofrecen resultados comparables a la pintura a la acuarela y la pintura a óleo. El color a la acuarela al ser aclarado con agua, conserva su matiz original. El color al óleo, opaco, al ser aclarado con color blanco adultera el matiz original, agrisándolo.

También en esto hemos de imitar la Naturaleza. Observe, a este propósito como se comporta el color rojo en el espectro (fig. 224 Cf. fíjese que cuando oscurece se torna violeta); azul; y cuando aclara vira primero hacia naranja y después hacia amarillo, de modo que para aclarar un rojo, primero hay que mezclarlo con amarillo y después con amarillo y blanco. Pruébelo; pinte algo eminentemente rojo —un tomate o un pimiento— y



pruebe a aclarar “escamoteando el blanco”, como decía mi viejo profesor de Bellas Artes. Respecto al negro el problema es el mismo pero más dramático. Los Impresionistas, llegaron a echar el negro de su paleta, por considerarlo enemigo del color. Pero déjeme hablarle del negro en la página siguiente.

Fig. 221 Las partes iluminadas de un pimiento o un tomate rojos, no deben ser aclaradas, simplemente con blanco, con colores rosas o mezclas de blanco y rojo. Las luces de los cuerpos de color rojo, han de lograrse siguiendo el esquema del es-

pectro, con anaranjados, y amarillos, que en algunas zonas pueden ser mezclados con blanco. Pero trate en lo posible de escamotear el blanco, pensando que, fatalmente, el blanco altera el cromatismo, agrisa los colores.

uso y abuso del negro

Si; Manet echó el negro de su paleta. Y Monet, y Degás, y Sisley, y Cézanne.

Años después, pasada la fiebre de Chevreul, el teórico del color, Van Gogh y Gauguin y Bonard volvieron a usarlo —el negro, claro—. Pero lo hicieron con vista, lo usaron como *color local*, como color propio, no como *color tonal*—¿me sigue?—, es decir, no usaron el negro como “color” para oscurecer sombras; que en esto tenían ya la experiencia de sus antecesores, los Monet, Manet, Degás, etc., etc. Porque unos y otras sabían perfectamente que

En la Naturaleza el negro no existe

En efecto, el negro es la negación de la luz; una superficie negra absorbe todos los colores luz y no refleja ninguno. El color negro al óleo —el negro marfil o el negro humo o el negro azabache—, mezclado con cualquier color, para oscurecer y pintar en las sombras, se convierte en un germen de suciedad que contamina todos los colores, restándoles vida, transformándolos en “autómatas” de una horrible gama gris.

Pero haga usted mismo la prueba: tome usted pintura al óleo amarillo —un amarillo cadmio medio, por ejemplo—, y pinte una franja, e intente oscurecer el amarillo con negro, pintando un degradado como el de la página siguiente (figura, 224A). ¿Ve usted lo que ocurre? El negro no oscurece el amarillo; lo ensucia, lo vira hacia verde; un verde extraño que en modo alguno sirve para representar la buena sombra del color amarillo. Volvamos a la Naturaleza y tratemos de imitar otra vez el comportamiento del espectro viendo que la oscuridad proviene del lado de los rojos, transformándose éstos en anaranjados, aclarándose hasta llegar al amarillo. De manera que la gama perfecta de un amarillo degradado deberá iniciarse con negro, seguido de rojo violáceo, siena, siena anaranjado, amarillo cromo, amarillo cadmio, amarillo limón (mezcla de amarillo, verde y blanco) y finalmente blanco. (Vea a la derecha, arriba, un esquema del espectro y a continuación, en las figuras 224A, MAL y 224B, BIEN, sendos esquemas del color amarillo degradado con solo negro y con los mencionados colores del espectro.)

Confirmando esta teoría vea lo que yo mismo he pintado para que usted se olvide del negro como color de las sombras: ahí a la derecha 222, y arriba (fig. 222 MAL) una jarra amarilla y un plátano amarillo, pintados exclusivamente



Fig. 222. MAL: El uso y abuso del blanco y el negro, se traduce en esta imagen en una tendencia general sucia, gris, acenuada, además, por esa tonalidad verdosa, presente en las sombras, consecuencia del uso y abuso del negro al ser mezclado con el amarillo.

222



Fig. 223 BIEN: Utilizando todos los colores de la paleta para oscurecer y aclarar los colores amarillo del modelo, el tema adquiere una mayor riqueza de color, un mayor realismo y sobre todo, una mejor calidad plástica y artística.

223

Fig. 225. He aquí tres lómulas, para componer un negro neutro, un negro cálido y un negro frío, con la mezcla de los colores (ver el esquema de la página 222). La sombra quemada, verde esmeralda y carmin de ganancia y azul de Prusia.

con amarillo cadmio medio, blanco y negro, con un resultado absolutamente desagradable, frío, incoloro, monótono y sucio. Y debajo, el mismo modelo pintado con la gama mencionada (fig. 223, BIEN), con una paleta de rojos, sienas, ocre, carmines, azules... y blanco —pero poco—.

Observe, en fin, que en los esquemas del espectro, además del amarillo y el rojo ya estudiados, le ofrecemos el correspondiente al color azul, y compruebe que por el lado de la claridad el azul limita con el verde, mientras por el lado oscuro termina con ese azul intenso, oscuro, de tendencia violácea, representado en las cartas de colores por el color azul ultramar: vemos entonces que en un degradado de color azul deberá existir una tendencia verde-azulada en las partes claras, neutra en el centro y violácea en las partes oscuras.

Y a propósito de negro, vea al pie de esta página las tres fórmulas de mezcla clásicas para componer el color negro... sin negro:

Fórmula A): Negro neutro:

- 1 parte de color tierra sombra quemada
- 1 parte de verde esmeralda
- 1 parte de carmin de garanza oscuro

Fórmula B): Negro cálido:

- 1 parte de carmin de garanza oscuro
- 1 parte de tierra sombra quemada
- 1/2 parte de verde esmeralda

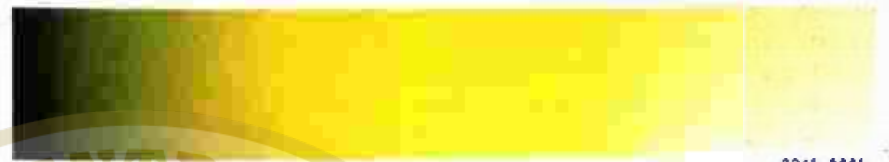
Fórmula C): Negro frío:

- 1 parte de tierra sombra quemada
- 1 parte de azul de Prusia
- 1/2 parte de verde esmeralda

¿Qué significa "negro cálido, negro frío"? Pues... un negro que tiene tendencia al carmin, apropiado para pintar el negro del hueco de una puerta o una ventana de un edificio a pleno sol —de tendencia rojiza—; o para pintar el negro de una zona intensamente oscura en pleno bosque —de tendencia azulada—.



224



224A MAL



224B BIEN



224C MAL



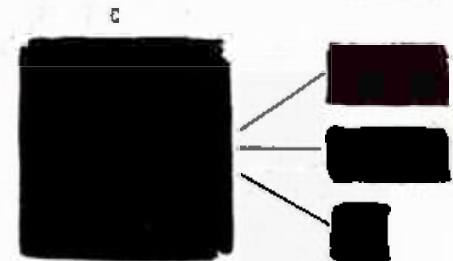
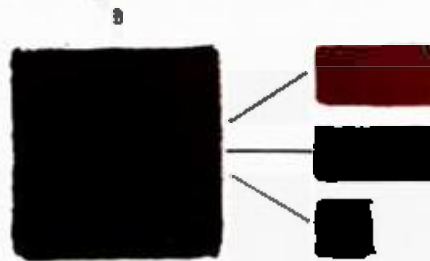
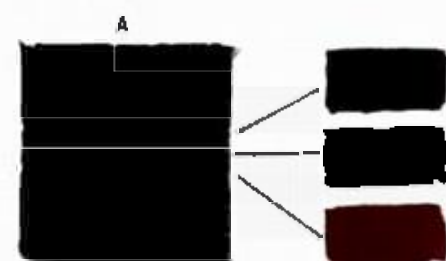
224D BIEN



224E MAL



224F BIEN



225

105

el color de las sombras

Cada artista tiene su paleta; nadie ve los colores de idéntica forma.

Pero lo que no admite variaciones, lo que en pintura ha de sujetarse a una perfecta *relación de colorido* es el color de las sombras. Con razón dijo Rubens: "No importa el color dado a las luces, si se pintan las sombras con el color correspondiente a cada luz."

Pero, ¿cuál es el color de las sombras?

Hace tiempo, cuando impartía clases de pintura y dibujo en la Escuela Massana de Barcelona, hallé una fórmula que desde entonces he recomendado a cientos de alumnos. Se basa en generalizar los colores que intervienen en un color de sombra cualquiera. Estos son los colores, tres:

1. El color propio en tono más oscuro
2. El complementario del color propio
3. El color azul, presente en toda oscuridad

Hablemos con ejemplos. En esta página y en la página de la derecha, aparecen varios esquemas pintados con los tres colores que intervienen en el color de la sombra. Vea el bodegón de la figura 229 —un plato, cuatro manzanas y dos plátanos—, reproducido tres veces a pequeña escala en las figuras 229 A, B y C. Observe ahora lo que "dicen" las imágenes:

Fig. 229 A): El color propio en tono más oscuro: es el color tonal, ocre en la sombra del plato, amarillo oscuro en las sombras de los plátanos, rojo oscuro en las manzanas. Estos colores, mezclados con...

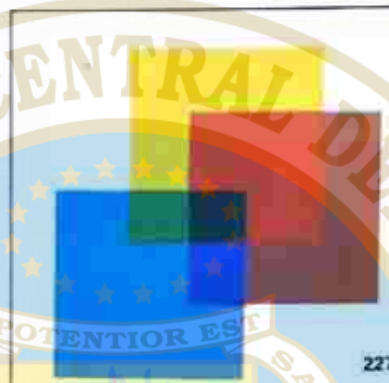
Fig. 229 B): ...el complementario del color propio: en el plato y los plátanos, ambos de color amarillo, el complementario es el azul intenso; en las manzanas, de color rojo, el complementario es el verde... Estos colores mezclados con...

Fig. 229 C): ...el azul, proporcionan el color de las sombras.

Tenga presente que el azul es el color primordial de las sombras. Determine usted mismo, viendo el modelo, si ese azul ha de ser limpio, neutro, como el azul cobalto, o ha de ser verdoso, como el azul titán, o ha de ser un azul violáceo como el azul ultramar.



226

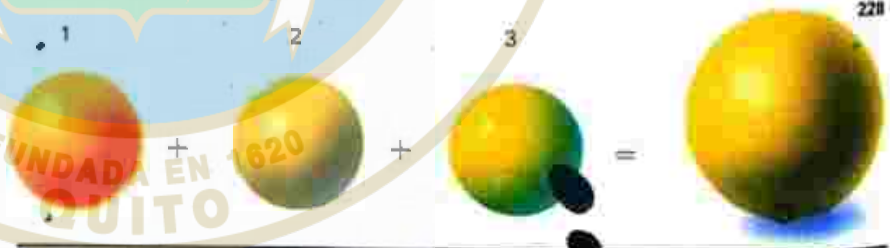


227

Fig. 227. RECUERDE: Amarillo, púrpura y azul, son los colores primarios que mezclados por parejas proporcionan los secundarios: verde, rojo y azul violáceo.



Formando un círculo con estos colores, se establecen los complementarios de unos respecto a otros. Ejemplo: complementario del amarillo, el azul intenso.



228

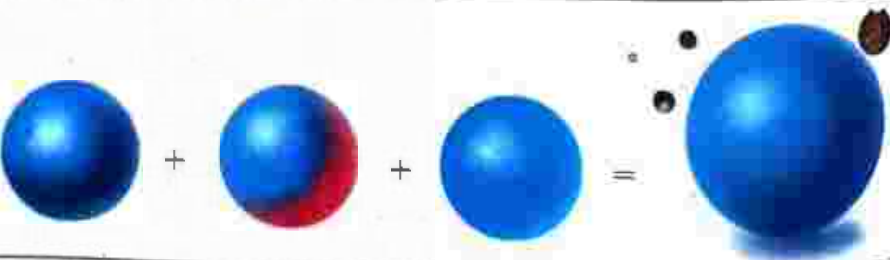
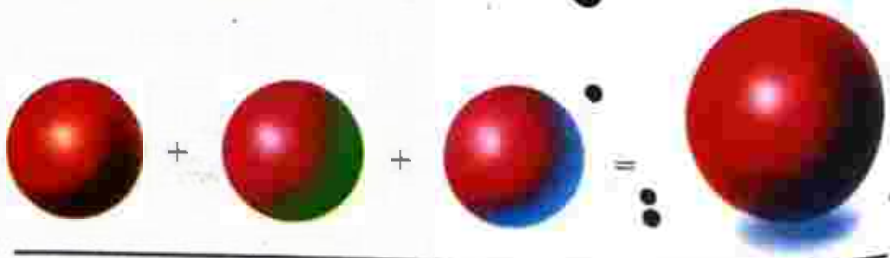


Fig. 228. El color propio más oscuro, mezclado con el color complementario, mezclado con el color azul, proporcionan genéricamente el color de las sombras. Vea esta fórmula aplicada a un cuerpo de color amarillo, a un cuerpo de color rojo y a un cuerpo de color azul.



229



Fig 229. He aquí un bodegón cuyos colores básicos son el amarillo de los plátanos y del plato, y el rojo de las manzanas. Vea en las imágenes de la parte superior (229. A, B y C) la «separación» teórico-práctica de los colores que constituyen la sombra. En la figura 229 A he pintado en las sombras el color propio en tono más oscuro; en la figura 229 B he pintado en las sombras el complementario del color propio, y en la figura 229 C aparece el azul que según el proceso fotomecánico interviene en el color de las sombras. A propósito de este azul vale la pena citar la frase de Monet cuando hablaba con sus amigos del color de las sombras: «quando anochece todo el paisaje se vuelve azul», o lo que es lo mismo, cuando la luz disminuye en las partes en sombra aumenta la influencia del color azul.

la armonización del color

En todos los cuadros de los grandes maestros existe siempre una planificación de color que responde, por un lado, a lo que el mismo modelo explica y, por otro lado, a una armonización de tonos y colores calculada y organizada por el propio artista. No es por casualidad que Rubens pintaba las carnes, los rostros y los cuerpos de sus modelos, siempre con una gama de colores cálidos, con rosas, amarillos, ocre, anaranjados y rojos, mientras su amigo Velázquez pintaba las carnes, los rostros y los cuerpos con grises, rosas azulados, amarillos "sucios", ocre verdosos, es decir, con una gama de colores menos cálidos, casi fría.

La armonización de colores es un arte y es parte importante en el arte de la pintura. Un cuadro puede ser entonado con colores de tendencia rojiza, respondiendo a una gama de colores cálidos o calientes; o puede estar pintado con una entonación de colores azulada, respondiendo entonces a una gama de colores fríos; asimismo puede ofrecer una serie de tonalidades y colores grisáceos, respondiendo a una gama de colores quebrados. Cabe incluso pintar con una gama de colores melódica, entendiendo como tal una gama constituida por un color dominante degradado en distintos tonos, tal como hizo Picasso en los cuadros de su época azul o de su época rosa (fig. 230.)

Afortunadamente estas gamas de colores vienen dadas en el propio modelo, gracias a que en la Naturaleza existe siempre, sea cual sea el tema, una *tendencia luminosa* que relaciona unos colores con otros y todos entre sí. En las figuras adjuntas, números 231, 232 y 233, le ofrezco tres ejemplos de tendencias luminosas ofrecidas por la propia Naturaleza. En la figura 232 puede usted ver una marina pintada en el muelle de pescadores de Barcelona, con una gama de colores fríos; eran las diez de la mañana de un día de invierno, con el sol medio cubierto por las nubes, iluminando a contraluz, de manera que el agua del mar, sin apenas oleaje, era como un espejo casi blanco, en el que aparecían las manchas grises y azules de los barcos y barcas atracados en el muelle. Todo era gris y azul; no había más que captar y ver, casi obsesionarse con la idea de azul, para llegar a este resultado.

En el polo opuesto (figura 233), he aquí la calle de un pueblo pintada a las cinco de la tarde de un cálido día de verano, con una gama de colores cálidos. El sol "pinta" en

esta hora con colores calientes, amarillos, ocre, sienas, rojos: vea esa extensa gama de amarillos y ocre reflejada por las paredes de las casas, en las que —fíjese— incluso las sombras azules ofrecen una tendencia rojiza, violácea.

Por último, vea en la figura 231 una naturaleza muerta pintada en el estudio, con luz de día, resuelta con una gama de colores quebrados, ofreciendo una tendencia de color neutra, ni cálida ni fría, producto de mezclas entre colores complementarios y blanco: una fórmula muy interesante de la que hablaremos en las páginas siguientes.

La luz artificial ofrece igualmente una determinada tendencia cromática: la luz de una bombilla corriente es anaranjada; la luz fluorescente es azulada o rosada, etc.

Puestos ya en el terreno de la práctica, el artista debe estudiar primero, antes de pintar, la tendencia luminosa que ofrece el modelo. En segundo lugar, decidida ya la gama de colores que va a utilizar, ha de recrearse en esa tendencia, acentuándola, si cabe, con lo que estará en camino de interpretar el color, de pintar un buen cuadro.



Fig. 230 Pablo Picasso, «El encuentro», Museo Picasso, Barcelona. El cuadro pertenece a la famosa época azul de Picasso, cuando el artista se complacía en pintar con una gama de colores melódica basada primordialmente en el color azul.



Fig. 231. J. M. Parramón «Naturaleza muerta de la limonada». Colección particular. He aquí un ejemplo de armonización del color, mediante una gama de colores quebrados, ofrecida por los colores y tonalidades del propio modelo.

232



Fig. 232. J. M. Parramón, «El muelle de pescadores del puerto de Barcelona». Colección particular. La armonización del color viene dada generalmente por la propia Naturaleza. A la hora y en la época del año en que yo mismo pinté este cuadro, a las diez de la mañana de un día de invierno, con el sol casi cubierto por las nubes, el muelle de pescadores del puerto de Barcelona ofrecía esa gama de colores líos, perfectamente armonizada.

233

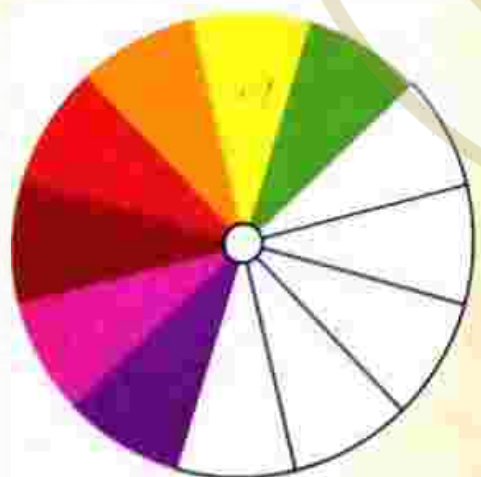


Fig. 233. J. M. Parramón, «La Torre». Colección particular. Cinco delatar de un día de verano, con sol y cielo despejado. A esta hora y en ese tiempo la luz es anaranjada, amarilla, de tendencia roja. La Naturaleza misma armoniza los colores, «pinta» las formas y los cuerpos de color dorado. Armonizar, en suma, es igual a saber ver, interpretar y realizar estos efectos de luz y de color, incluso cuando no son tan evidentes como en este caso.

gama de colores cálidos



234



GAMA DE COLORES CÁLIDOS

Teóricamente constituida por los colores:
Verde-amarillo, amarillo, naranja, rojo
carmin, púrpura, violeta.

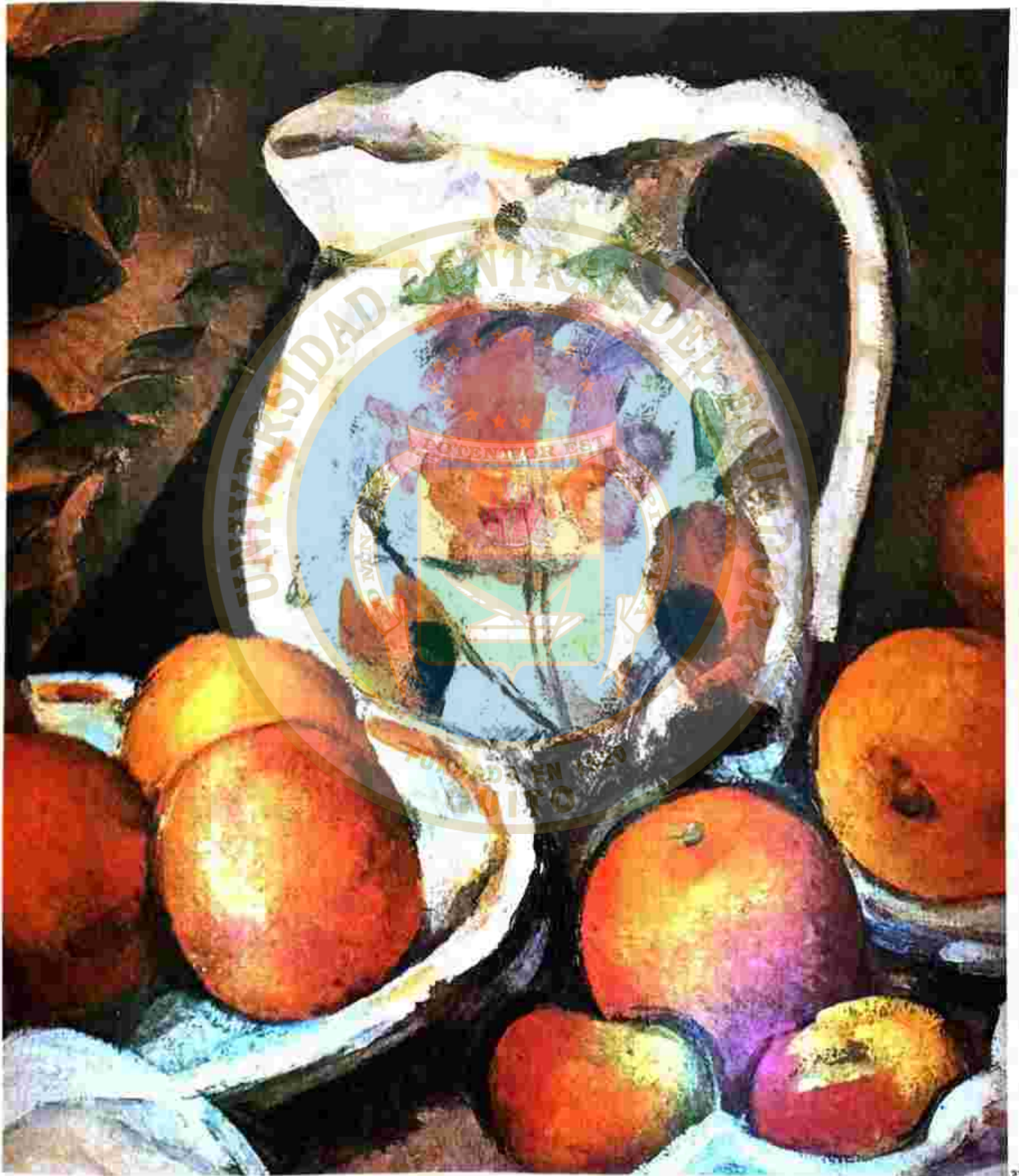
235 Desde un punto de vista teórico la gama de colores cálidos está constituida por los colores indicados en el recuadro adjunto (fig. 235). En la práctica, pensando en los colores próximos o relacionados con el rojo, y teniendo en cuenta los colores usados corrientemente por el profesional, reproducidos en la paleta adjunta (fig. 234), hemos de seleccionar los colores:

amarillo, ocre, rojo, tierra sombra tostada, carmín de garanza, verde permanente, verde esmeralda y azul ultramar.

Pero ¡cuidado! El haber excluido de esa relación el azul cobalto y el azul de Prusia, no significa que estos colores —y todos los colores— no puedan intervenir en una gama de colores cálidos. *Gama de colores cálidos* quiere decir tendencia cromática hacia el rojo, el amarillo, el anaranjado, el ocre, el siena... pero pudiendo mezclar estos y otros colores calientes con azules, verdes, violetas, a fin de agrisar, "ensuciar" —como decía Tiziano—, pintar sombras y penumbras...

Fig. 234. Esta paleta simboliza la gama de colores cálidos, recordando y entendiendo que la dominante de color es roja, y los colores afines son verde-amarillo, amarillo, ocre, carmín, púrpura y violeta.

Fig. 236. Paul Cézanne «Matuniza muerta de la colina» (fragmento). Leningr. Museo de l'Hermitage. He aquí un soberbio ejemplo de la aplicación por Cézanne de una gama de colores cálidos. Estudie este colorido viendo que a través de amarillos, rojos y sienas, Cézanne consigue una extraordinaria armonización del color.



gama de colores fríos



237

238 Los colores relacionados en el recuadro adjunto son los que teóricamente constituyen la gama de colores fríos. Pero en la práctica, los colores de esta gama vienen condicionados por los que el artista usa corrientemente y que constan en la paleta adjunta (fig. 237); a saber (según el orden de la paleta, de abajo a arriba y de izquierda a derecha):

Azul de Prusia, azul ultramar oscuro, azul cobalto oscuro, verde esmeralda, verde permanente, carmín de garanza oscuro, Tierra sombra natural, ocre amarillo.

Fig. 237. Paleta símbolo de la gama de colores fríos, que como puede ver ofrece una dominante azul, armonizada con verde claro, verde neutro, verde esmeralda, azul cobalto, azul ultramar y violeta. Pero pintar con una gama de colores fríos no quiere decir excluir de la paleta los amarillos rojos y ocres; estos pueden participar en la armonización del cuadro siempre que oloreen una tendencia azulada.

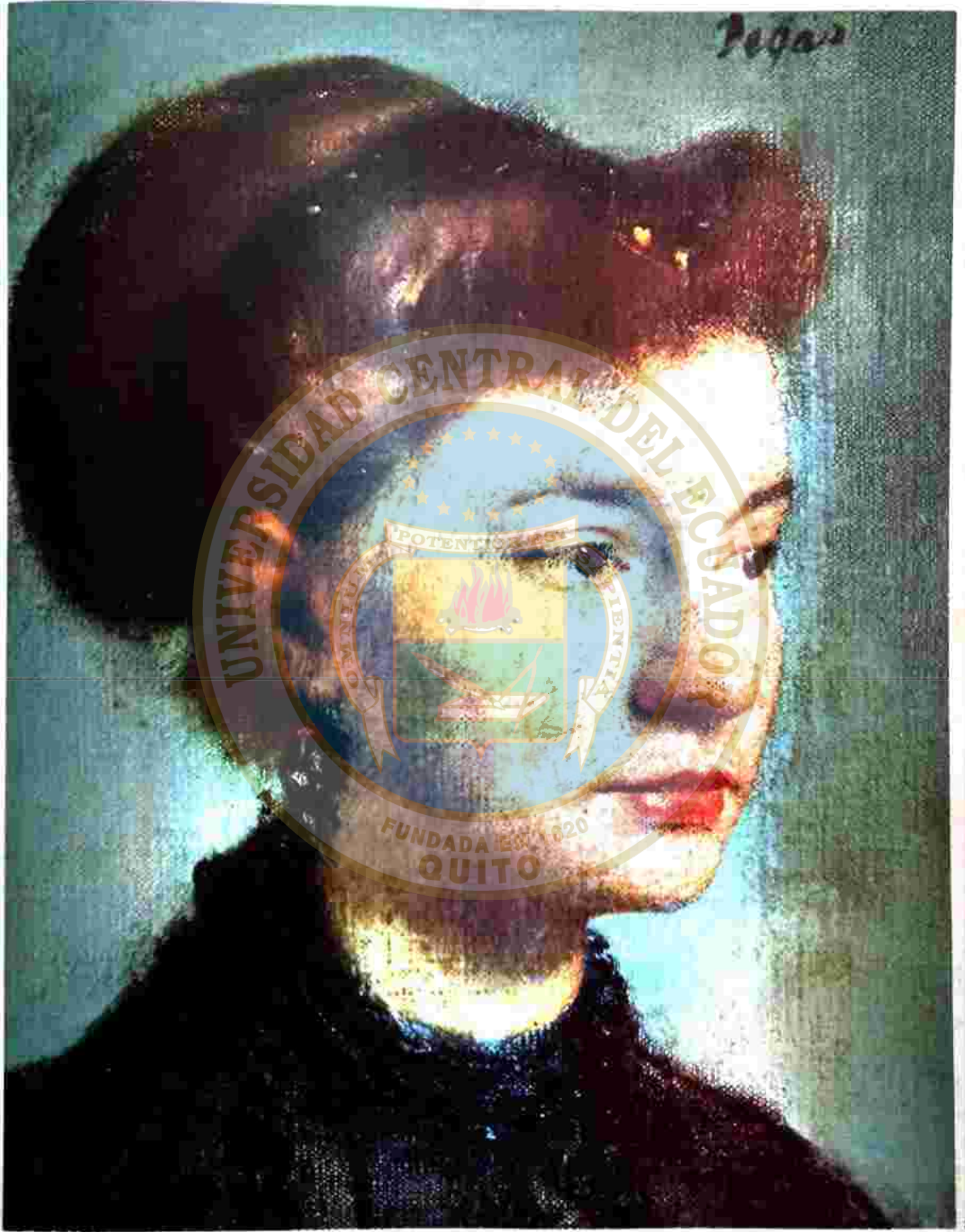


GAMA DE COLORES FRÍOS

teóricamente constituida por los colores: verde-amarillo, verde, verde esmeralda, azul cian, azul, azul ultramar, violeta.

Estudie ahora este magnífico retrato de Degás (fig. 239), para comprender, también, que una gama llamada *fría*, no ha de ser necesariamente azul... aún cuando en su conjunto —incluso en la tendencia de los colores carne— es azul.

Fig. 239. Edgar Degás: «Retrato de una mujer joven». Museo del Louvre, París. Este es un buen ejemplo de lo dicho en el pie de la figura anterior. Este excelente retrato de Degás, responde a una armonización de colores fríos, no ya por el azul del fondo ni el negro azulado del vestido, sino porque en el cabello hay azul, en las sombras del rostro hay azul e incluso el color carne respira el color azul.



gama de colores quebrados



240

241 Tome usted dos colores complementarios entre sí; por ejemplo, verde y rojo intenso; mezele una parte de color verde con una cuarta parte de color rojo intenso y añada blanco a voluntad. Obtendrá un color marrón, caqui, ocre, verde... que en cualquier caso resultará agrisado, "sucio". Más oscuro cuanto más semejante sea la cantidad de un color respecto a otro; más grisáceo, cuanto mayor sea la cantidad de blanco añadida.

El cuadro reproducido en la página siguiente (fig. 242), es un ejemplo claro de una pintura resultada con una *gama de colores quebrados*. Vea usted mismo la gama de colores neutros, grises, "sucios", dictada por el propio modelo, en un día nublado, en un tema industrial, de suburbios, de casas y edificios teñidos por el hollín de las máquinas de tren.

Observe, además, que dentro de esta hermosa gama de colores, quebrados, existe la posibilidad de elegir una tendencia fría o cálida. Y vea, por último, que la gama de colores quebrados no excluye ningún color de la paleta.

Fig. 240. Todos los colores de la paleta pueden intervenir en una gama de colores quebrados, a condición de que no sean colores vivos, colores crudos y sí sean quebrados, rotos, sucios.

GAMA DE COLORES QUEBRADOS

Constituida por la mezcla de colores complementarios en partes desiguales, mezclados con blanco.



Fig. 242. J. M. Parramón. «El puente de la calle Marina». Colección privada. Un día gris y un tema gris, de vagones y máquinas de tren, de humo, de hollín, de colores indefinidos, quebrados.

Un tema que la Naturaleza dispuso así y que yo tuve la fortuna de ver y de pintar. Observe que hay muchos colores y tonos diferentes, pero que ninguno sobresale,

a excepción hecha de ese rojo acuminado en el vagón del centro, del ferrocarril, en el que persiste, sin embargo, la mezcla que lo convierte en un carmín roto, quebrado,

para que armonice con el conjunto. Esja un modelo gris, un día gris y pruebe a pintar con una gama de colores quebrados. Es, creo yo, poesía pura.

el color carne



243

El famoso pintor Eugene Delacroix dijo en cierta ocasión: "Dadme lodo y pintaré la piel de una Venus... a condición de que pueda pintar a su alrededor, como fondo, los colores que yo quiera."

La frase de Delacroix confirma la idea de que no existe un color carne determinado; de que el color carne depende del fondo, de la forma de iluminación, es decir, del color de la luz, la intensidad, la calidad, los reflejos ambientales. Y en última instancia, de la gama que

prefiere el pintor. Francese Serra, excelente pintor de figura y desnudo femenino, me explicó en cierta ocasión una composición de color carne: "Me permito asegurar que es igual o muy parecida a la que usaban los artistas holandeses del siglo XVIII", me dijo. Hela aquí, en la figura 245.



Fig. 243. Francese Serra «Desnudos». Colección privada.

Fig. 244. Velázquez. «La Venus del espejo». Galería Nacional, Londres.

Fig. 245. El color carne depende de muchos factores. Vea a la derecha la fórmula que usaba Francese Serra, un especialista de desnudos.



244



245

BLANCO, mezclado con OCRE y con ROJO INGLÉS, da color carne claro. Añadiendo AZUL ULTRAMAR da color carne oscuro.

contrastes de tono y de color

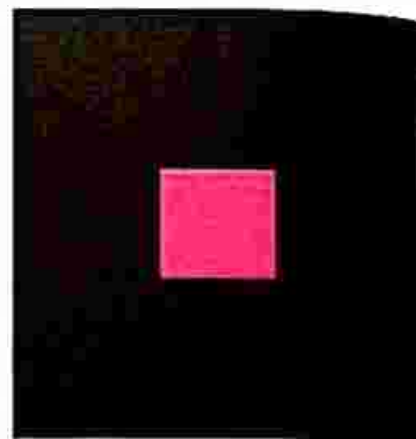
Curioso, educativo y práctico eso de los contrastes.

El efecto más conocido es el de la figura 247, llamado *contraste simultáneo*. La norma al respecto dice: *un color es más oscuro cuanto más claro es el color que le rodea y, viceversa, un color es más claro cuanto más oscuro es el color que le rodea*. También dentro de los *contrastes simultáneos* es sabido aquello de que la *yuxtaposición de un mismo color en tonalidades diferentes, promueve la exaltación de ambos tonos, aclarándose el claro y oscureciéndose el oscuro* (Fig. 246).

Otro efecto a tener en cuenta es el de *contraste máximo*, promovido por la yuxtaposición de dos complementarios entre sí (Figs. 248 A, B, C, D, E y F).

Es curioso y sirve para según qué casos la llamada *inducción de colores complementarios*, que se explica diciendo: *Para modificar un color determinado bastará cambiar el color del fondo que le rodea* (Fig. 249: el cuadrado verde parece más azul sobre fondo amarillo y más amarillo sobre fondo azul.)

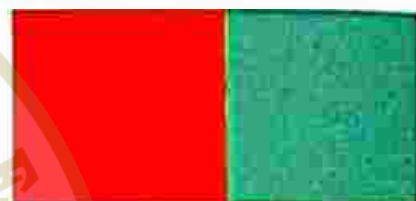
Juguemos, por último, al *fenómeno de las imágenes sucesivas*: se trata de que mire fijamente los tres globos de color sobre fondo blanco de la figura 250, concentrando la vista en el centro de la imagen, esto es, del globo rojo, por espacio de unos treinta segundos y en lugar muy bien iluminado. Pasado este



247



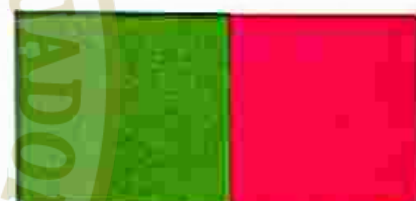
248 A



B



C



D



E



F

246



249

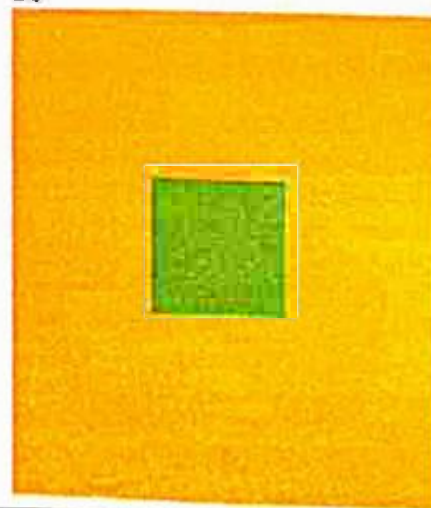


Fig. 246 La yuxtaposición de dos colores distintos, promueve la exaltación de ambos, aclarándose el claro y oscureciéndose el oscuro. Miradas por separado, cada una de estas franjas ofrece

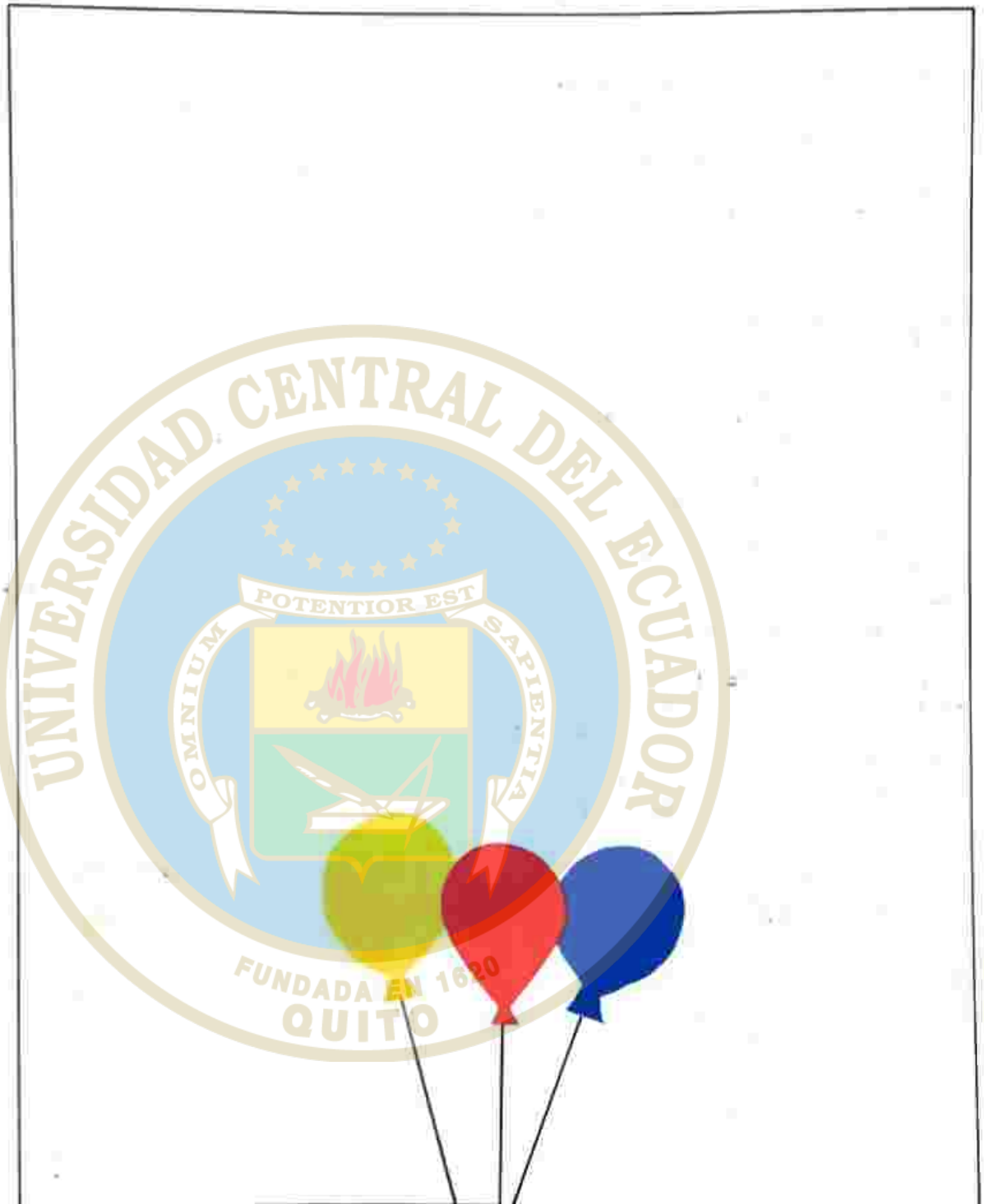
un tono regular, sin variaciones, pero miradas una encima de otra, se observa una notable variación tonal, resultando cada franja más clara en el límite superior y más oscura en el límite inferior.

Fig. 247. (Izquierda). Debido a la ley de contrastes simultáneos, el cuadrado de color púrpura impreso sobre fondo blanco, aparece más oscuro que el mismo cuadrado de color púrpura sobre fondo negro.

Fig. 248. El máximo contraste dado por un color (independientemente del tono), es el que ofrece la yuxtaposición de dos colores complementarios. El uso de estas yuxtaposiciones puede promover efectos de gran calidad artística en según que composiciones. Pero puede ser también motivo de disonancias desagradables, como ocurre, por ejemplo, en las imágenes 248 A y B.

Fig. 249. La inducción o «simpatía» de complementarios, la ley de Chevreul, según la cual un color arroja sobre el matiz vecino propio complementario, es evidente en esta ilustración, en la que el cuadrado verde sobre fondo amarillo, tiene una ligera tendencia azulada, mientras que el cuadrado verde sobre fondo azul, ofrece una ligera tendencia amarilla.

Fig. 250. El físico Chevreul estableció que la visión de un color cualquiera crea por «simpatía» la aparición del complementario. Esta ley puede ser experimentada aquí y ahora por usted mismo, mirando fijamente, durante medio minuto, bajo una buena luz, los globos impresos sobre fondo blanco en esta misma página. Transcurridos los treinta segundos, desplace su mirada un poco más arriba, sobre el mismo fondo blanco y verá los mismos globos, los mismos globos en sus colores complementarios. (En realidad verá usted unas formas o globos luminosos).



250

tiempo dirija la vista un poco más arriba, en el centro del espacio blanco, y verá sobre el papel blanco, con relativa claridad, los tres globos en sus colores complementarios, esto es, el amarillo, de color azul, el rojo de color verde y el azul de color amarillo (en realidad verá estos colores claros, luminosos).

La inducción de colores complementarios y el

fenómeno de las imágenes sucesivas, nos llevan a la evidencia de que la visión de un color cualquiera crea, por «simpatía», la aparición del color complementario. El físico Chevreul, reguló estos fenómenos con esta norma:

Un color arroja sobre el matiz vecino su propio complementario

contrastes de tono y de color



Fig. 251. Francesc Serra. «La lectura», colección particular. El artista tuvo en cuenta en este cuadro la inducción de colores complementarios, pintando un rostro gris, verdoso, amarillo, pero sobre un fondo azul que por inducción, añade rojo (complementario del azul) el color pintado en el rostro.



Contrastes simultáneos, contrastes máximos, inducción de colores complementarios, imágenes sucesivas... ¿Para qué sirve todo esto?

Vamos a verlo desde un punto de vista práctico:

Si desea modernizar su temática y su paleta, recuerde el escándalo de color que provocan dos complementarios yuxtapuestos, uno tocando al otro; trate de encontrar estos efectos incluso antes de pintar, cuando analiza o compone el modelo; piense en la posibilidad de cambiar colores.

Si desea que un objeto o un cuerpo se despegue del fondo, cobre realce, ofrezca un contorno más vivo, provoque un contraste simultáneo entre el perfil y el fondo, entre el claro del cuerpo y el tono oscuro del fondo, o viceversa. Vea a este respecto lo que hacía Cézanne —lo que hacemos todos— en *Los jugadores de cartas*, de la figura 252; observe los colores, falsos, oscuros, pintados detrás (en el fondo) de las cabezas, de los brazos, para dar énfasis a las figuras.

Tenga en cuenta la inducción de colores complementarios y el fenómeno de las imágenes sucesivas, pintando siempre, primero el fondo y después el sujeto situado delante, a fin de ajustar y armonizar colores; trate de pintar a la vez, todo a la vez, llenando toda la tela, sin dejar zonas blancas, recordando, en fin, esta sentencia definitiva de Chevreul:

Dar una pincelada de color sobre una tela no es solamente teñir el lienzo con el color que lleva el pincel. Es, también, colorear con su complementario el espacio que le rodea.

Fig. 252. Paul Cézanne. «Los jugadores de cartas». Museo del Impresionismo, París. Observe los contrastes simultáneos provocados por Cézanne en esta obra, analizando los fondos y contornos en los que el artista oscurece o aclara según le conviene, para que las formas tengan más realce, sean más visibles, queden mejor explicadas.



técnica y oficio de la pintura al óleo



aprenda a ver y mezclar colores

Técnica y oficio. Ambas cosas se aprenden. Saber ver y mezclar colores, por ejemplo: algo que se aprende viendo, imaginando, probando y, finalmente, pintando.

Vamos a experimentar ahora mismo este proceso, por favor:

Atención a la figura adjunta 253. Esta gama de colores ocre, rojo, púrpuras, violetas y morados, ha sido impresa con tres únicos colores: el amarillo, el púrpura y el azul cian, según puede ver en las tres muestras de color reproducidas a tamaño menor. ¿Visto? Pues, bien; se trata de cubrir con un papel las tres muestras del pie y elegir un color cualquiera de la figura 253, imaginando qué cantidad de amarillo, de púrpura y de azul son necesarios para componer el mismo. Ejemplo: el color F (el morado del centro). ¿de qué color es? Imagine usted el color y vea después la solución: 0% de amarillo, 80% de púrpura y 20% de azul. "¿De qué color es?" Hágase esta pregunta en cualquier momento, en casa, viendo el color de una naranja —...rojo de cadmio, amarillo de cadmio y un poco de carmín—; viendo el color de un mueble de madera sin barnizar —...ocre, blanco, quizás un poquitín de azul ultramar. Mire el cielo y pregúntese de qué color es: imaginando que hay azul, blanco, con más blanco que azul, y una pizca de carmín.

Luego, cuando tenga el modelo delante, el ejercicio será el mismo, pero con muchas más posibilidades de acertar.



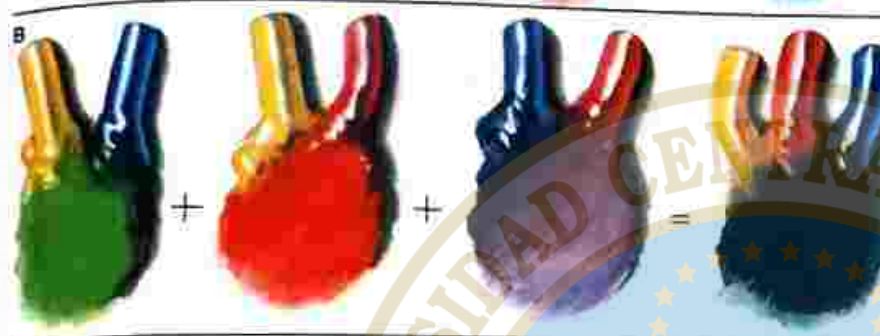
Fig. 253. Mirando los colores que aparecen en esta figura, y eligiendo uno de ellos, trate de analizar y adivinar los colores que usted tendría que mezclar, y en qué proporción, para componer el color elegido.

Fig. 254. (Arriba, derecha). Mezclando los tres colores primarios por parejas se obtienen los secundarios: verde, rojo y violeta o azul intenso. Mezclando los tres a la vez se obtiene el negro.

Fig. 255, 256, 257. Vean estas ilustraciones tres gamas de colores, de tendencia amarillo-verdosa, ocre-rojiza, y azul-violácea, demostrando, en principio, que con solo tres colores (y blanco) es posible lograr todos los colores de la Naturaleza.

Fig. 258. J. M. Parraón. «Paisaje del Píneo Catalán». Colección privada. Pintado con tres colores y blanco.

mezcla con tres colores y blanco



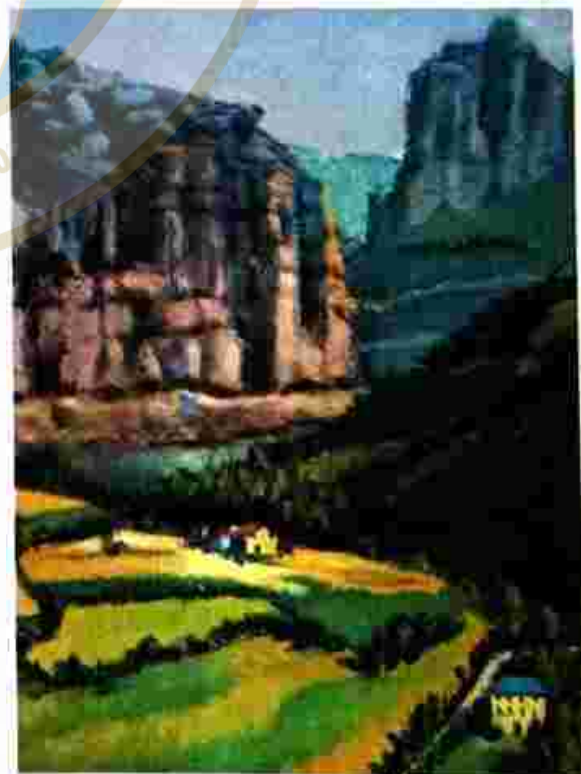
El primer ejercicio práctico que debería emprender todo aquel que quiera aprender a pintar cientos de colores diferentes mediante la mezcla de unos cuantos, es el de pintar con sólo tres colores y blanco.

Tres colores básicos que no pueden ser compuestos con ningún otro: el amarillo, el púrpura (carmin) y el azul. Se trata como usted habrá adivinado de los tres colores primarios, a partir de los cuales, mezclando unos con otros (con la ayuda del blanco cuando es necesario), pueden componerse todos los colores de la Naturaleza.

Pintando al óleo los tres colores mencionados son:

1. *Amarillo cadmio medio*
2. *Carmin de garanza oscuro*
3. *Azul de Prusia*

Vea en las figuras 254 A y 254 B, la obtención de los tres colores secundarios, verde, rojo y azul intenso, mediante la mezcla por parejas de los primarios; observe que la mezcla de los tres primarios proporciona el color negro. Estudie asimismo las gamas de colores reproducidas en las figuras 255, 256 y 257, logradas con el amarillo, carmin y azul mencionados. Vea, por último, este paisaje pintado con sólo los tres colores mencionados y blanco. ¿Increíble? Vamos a hacerlo usted y yo, juntos, a partir de la página siguiente.



258

Composición de colores cálidos

COLORES
DE LAS
PAREDES
CON SOL



COLORES
DE LAS
PAREDES
EN
SOMBRA



COLORES
VARIOS



¡Manos a la obra! ¡Vamos a pintar! En plan experimental, primero, practicando el arte de ver y mezclar colores, para pintar, después, una nota de color de la que usted se sentirá orgulloso.

Vamos allá: imagine que está usted pintando un paisaje urbano: el de la figura adjunta número 260. Son las cinco de la tarde: la luz del Sol, camino de poniente, tiñe las viejas paredes de esa vieja plaza, de color dorado, amarillo, ocre, anaranjado; en las partes en sombra, todos los planos y todos los cuerpos se emborran de bermellón, de rojo.

Va usted a componer estos colores —le ruego que lo haga—, pintando con solo los tres colores primarios.

MATERIALES NECESARIOS:

Colores al óleo: Amarillo cadmio medio; Carmin de garanza oscuro; Azul de Prusia.

Tela, o cartón, o papel grueso.

Pinceles: 5 pinceles de pelo de cerda, planos del número 8 o 10.

Varios: Paleta, esencia de trementina, trapos, recortes de periódico.

1. — *Paredes más luminosas:* Mezcle amarillo con blanco y añada una pizca de carmin.

2. — *Paredes más luminosas:* Añada un poco más de amarillo al color anterior, y un poquitin más de carmin.

3. — *Color general:* (Limpie el pincel), tome amarillo y añada un poquitin de blanco y de carmin.

4. — *Color luminoso oscuro:* Amarillo solo y un poco de carmin: no hay blanco.

5. — *Paredes de la izquierda:* Añada carmin y un poco de blanco al color anterior.

6. — *Paredes más claras en sombra.* (Limpie el pincel, o cámbielo por uno limpio): Amarillo y carmin, casi sin blanco, y una pizca de azul.

7. — *Sombras del torreón:* Empiece pastando amarillo y añada progresivamente carmin. Sin blanco, sin azul.

8. — *Sombras más intensas:* El color anterior añadiendo carmin.

9. — *Sombras más oscuras:* El mismo color anterior, con un poco más de

amarillo, añadiendo carmin y un poco de azul.

10. — *Negro en las sombras:* Carmin de garanza y un poquito de azul. Trate de obtener un negro cálido.

11. — *Ocre verdoso.* Amarillo, blanco y un poco de carmin, añadir progresivamente azul (¡Cuidado con el azul de Prusia! Tiñe mucho, es muy fuerte).

12. — *Bermellón:* Aclarar un poco de carmin con blanco y añadir amarillo (pero como puede ver, no se consigue un rojo brillante. Es uno de los pocos colores que no se consigue con sólo los tres primarios).

13. — *Púrpura cálido:* Compuesto con Carmin y blanco, añadiendo un poquitin de amarillo.

14. — *Verde vejiga oscuro:* Empiece componiendo un verde brillante medio, con amarillo y azul. Añada luego carmin hasta lograr este verde sucio.

15. — *Negro de tendencia verdosa:* El mismo color anterior, añadiendo más azul y carmin.



260

Fig. 260. J. M. Parramón.
«Plaza Nueva, fiesta de San
Roca» Colección privada.
Ejemplo de armonización de
colores cálidos.

composición de colores cálidos

COLORES CARNE CÁLIDOS



VERDES CÁLIDOS



GRISES Y AZULES CÁLIDOS



Seguimos pintando con tres colores, pero esta vez sin estar condicionados por un modelo determinado. Pintaremos tres series de colores cálidos; una primera de colores carne; una segunda de verdes cálidos y una última de grises y azules cálidos.

Los mismos colores: Blanco, Amarillo cadmio medio, Carmin de garanza oscuro y Azul de Prusia; y los mismos materiales.

16. — *Color carne luminoso.* Blanco en cantidad, un poco de amarillo y una pizca de carmin.

17. — *Color carne rosado.* El color anterior con un poco más de amarillo y un poquito más de carmin.

18. — *Ocre amarillo.* Amarillo y blanco en cantidades casi iguales, un poco de carmin y otro poco de azul.

19. — *Tierra Siena natural.* El color anterior añadiendo más carmin, más amarillo y un poquitín más de azul.

20. — *Rajo inglés.* Carmin y blanco hasta lograr este tono; añadir entonces un poco de amarillo.

21. — *Verde amarillo.* (Limpie los pinceles, por favor). Blanco y amarillo, añadiendo luego progresivamente azul hasta llegar a este tono. Finalmente un poco de carmin para "ensuciar" el verde.

22. — *Verde claro.* El color anterior con un poco más de azul.

23. — *Verde brillante.* Amarillo y azul (sin blanco) y un poquitín de

carmin para hacer el color más cálido.

24. — *Verde oscuro cálido.* El color anterior con azul, añadido progresivamente, hasta llegar a esta intensidad.

25. — *Negro de tendencia verdosa.* El color anterior con más azul y carmin.

26. — *Gris cálido.* Blanco, azul y carmin para lograr un violeta muy claro; añadir luego amarillo, progresivamente, hasta llegar a este color.

27. — *Gris azulado, cálido.* Añada al color anterior, en muy poca cantidad, azul y carmin.

28. — *Gris neutro cálido.* Añada al color anterior un poco de amarillo, azul y carmin.

29. — *Gris azulado cálido.* (Conven-dría limpiar el pincel). Un poco de blanco, algo más de azul y carmin, hasta lograr un morado azulado, que luego puede agrisar con un poco de amarillo.

30. — *Azul gris oscuro.* Añada al color anterior, azul y un poco de carmin.

composición de colores fríos

COLORES

CARNE

FRÍOS



COLORES

VERDE

FRÍOS



COLORES

AZULES

GRISACEOS



Como en la página anterior, pero ahora trabajando con una gama de colores fríos, vamos a pintar tres series de colores: una primera de colores carne, otra de verdes y una última de grises y azules.

Materiales: los mismos que en las sesiones anteriores.

Le recomiendo que empiece con la paleta y los pinceles limpios.

31. — *Brillos color carne.* Blanco y unas cantidades insignificantes de amarillo carmín y azul en proporciones semejantes, acentuando la de carmín.

32. — *Color carne frío.* Blanco, un poco de amarillo, un poco de carmín, hasta lograr un anaranjado claro, al que deberá añadir, progresivamente, azul, hasta llegar a este tono.

33. — *Color carne frío de intensidad media.* Igual al anterior con un poquitín más de amarillo y de azul.

34. — *Color carne en sombra.* Blanco, amarillo y azul, hasta obtener un verde claro, añadiendo entonces progresivamente amarillo y carmín.

35. — *Color carne en sombra.* Con carmín, azul y un poco de blanco, componga un morado con tendencia al carmín, añada un poquitín de amarillo y a partir de ese color Siena, añada blanco y azul.

36. — *Verde claro.* Blanco, un poquitín de azul y otro de amarillo.

37. — *Verde azulado.* Igual al anterior con un poco más de azul.

38. — *Verde brillante.* Amarillo y azul. No hay carmín, no hay blanco.

39. — *Verde permonente oscuro.* Igual al anterior con más azul.

40. — *Verde oscuro.* Añadir al anterior más azul y una pequeña cantidad de carmín.

41. — *Azul-gris claro.* (Limpie los pinceles, por favor). Blanco y azul hasta llegar a un azul pálido; añada entonces una muy pequeña cantidad de carmín y otra de amarillo.

42. — *Azul-gris medio.* Igual al anterior aumentando la proporción de azul.

43. — *Azul-gris frío.* Igual al anterior aumentando el azul y ligeramente el carmín.

44. — *Azul violáceo.* Añada un poco de carmín al color anterior número 42.

45. — *Azul-gris intenso.* Igual al anterior añadiendo azul y una pizca de amarillo.

composición de colores fríos

COLORES
DE LA
TIERRA Y
TOLDOS



46



47



48



49



50

COLORES
DEL CIELO
Y DEL MAR



51



52



53



54



55

SOMBRAS
AZULES.
PUERTAS.
SIENAS



56



57



58



59



60

Vamos a pintar ahora una gama de colores fríos, correspondientes al cuadro de la página siguiente: una marina en la que predominan los verdes y azules (figura 264). Seguimos con los mismos materiales.

46. — *Color de la tierra iluminada.* Blanco en cantidad, con un poco de amarillo y un poquitín de carmín logrando un color crema que deberá «ensuciar» con un poquitín de azul.

47. — *Color tierra normal.* El color anterior añadiendo amarillo, carmín y una pizca de azul.

48. — *Color tierra en montañas del fondo.* Blanco, azul y carmín, hasta lograr un morado cálido; añadir entonces amarillo y azul hasta llegar a este color.

49. — *Toldo de la izquierda.* El color anterior con un poco de azul y una pequeña cantidad de amarillo.

50. — *Toldo de la derecha.* El color anterior con un poco de azul y una pequeña cantidad de amarillo.

51. — *Brillos del agua.* (Limpie o cambie los pinceles). Blanco y un poco de azul de Prusia.

52. — *Brillos del agua.* El color anterior con un poco más de azul y un poquitín de amarillo.

53. — *Color del agua (izquierda).*

Igual al anterior, con más azul y una pequeña cantidad de carmín; no hay amarillo.

54. — *Color del agua en general y de parte del cielo.* El color anterior con más azul y un poquitín de carmín.

55. — *Color del cielo.* El color anterior con más azul y un poquitín de amarillo.

56. — *Sombras azul-gris.* Blanco, azul, un poco de carmín, muy poco, hasta llegar a un azul luminoso. Añadir entonces un poco de amarillo para «ensuciarlo».

57. — *Sombras más azules.* Aclare el color anterior con blanco y luego añada un poco de azul.

58. — *Verde de las puertas de la derecha.* Añada al color anterior amarillo; mezcle después con un poco de carmín para agrisarlo.

59. — *Sienas oscuras reflejadas en el agua.* Carmín y amarillo componiendo un rojo inglés; añada entonces azul, progresivamente hasta obtener este color tierra sombra tostada.

60. — *Negro frío dentro de las casas.* Azul de prusia y un poco de carmín.



264

Fig. 264. J.M. Peramón
«Fornells». Colección privada.
Ejemplo de armonización
de colores fríos.

composición de colores quebrados

CIELO:

MONTAÑAS
Y PRADOS

COLORES
DE LAS
CASAS



Imagine que está usted pintando un paisaje resuelto con una gama de colores quebrados como el que puede usted ver en la página siguiente (figura 266). He aquí entonces cómo obtener esa amplia gama de colores, tonos y matices, con la mezcla de tan sólo tres colores: amarillo, carmín y azul, además del blanco.

61. — *Color del cielo.* (Limpie los pinceles). Mucho blanco, un poco de azul hasta obtener un azul cielo claro, y seguir entonces con un poco de carmín y un poco menos de amarillo.

62. — *Color de las montañas.* Azul, un poco de blanco y de carmín.

63. — *Verde del prado en general.* Componer primero un verde brillante con azul y amarillo, agrisarlo entonces con blanco.

64. — *Verde oscuro del prado.* El mismo color anterior añadiendo azul y carmín.

65. — *Verde del prado en la parte central.* El verde anterior añadiendo blanco, carmín y amarillo.

66. — *Casa gris de primer término izquierda.* Blanco, azul y carmín, hasta lograr un morado azulado; añadir entonces amarillo hasta llegar a este gris.

67. — *Color sombra de la misma casa.* El mismo color aumentando las proporciones de la mezcla anterior.

68. — *Casa del fondo, izquierda.* Componga, primero, un verde claro

con blanco, amarillo y azul; añada entonces progresivamente un poco de carmín y de amarillo.

69. — *Casa rojiza del fondo.* Blanco amarillo y carmín, para lograr un anaranjado claro de tendencia rojiza; añada entonces un poco de azul.

70. — *Sombra de la misma casa rojiza.* El mismo color añadiendo azul y carmín.

71. — *Color del camino que cruza el centro.* Blanco, amarillo, un poquitin de carmín y todavía menos de azul.

72. — *Pared gris clara con portón, en el centro.* Blanco, azul, un poquitin de carmín y menos de amarillo.

73. — *Grises en formas junto al muro de primer término.* El color anterior añadiendo proporcionalmente los mismos colores.

74. — *Color de los muros.* El mismo color anterior aumentando las proporciones de cada color.

75. — *Color de los troncos de los árboles.* Carmín y azul y un poco de amarillo para lograr el color quebrado caliente.



266

Fig. 266 J. M. Paramón
"Pasaje del Páneo Catalán"
Colección privada. Ejemplo
de un tema pintado con una
gama de colores quebrados.

composición de colores quebrados

COLORES
VARIOS



OCRES Y
SIENAS
QUEBRADOS



COLORES
VARIOS
QUEBRADOS



He aquí una última gama de colores quebrados en la que, sin el condicionamiento de un modelo determinado, he compuesto una serie de matices y colores neutros, ni cálidos, ni fríos, es decir, quebrados.

76. — *Color marfil agrisado.* (Recuerde: paleta y pinceles limpios). Componga primero un color crema rosado y añada luego un poco de azul.
77. — *Ocre agrisado.* Los colores anteriores aumentando las proporciones.

78. — *Morado grisáceo.* Igual al anterior añadiendo carmín y un poco de azul.

79. — *Tierra sombra natural.* El mismo color anterior añadiendo amarillo y azul.

80. — *Morado oscuro.* El mismo color que el anterior, añadiendo azul y un poco de carmín.

81. — *Ocre claro.* (Limpie pinceles). Blanco, amarillo, un poco de carmín y un poco de azul.

82. — *Ocre amarillo oscuro.* Igual al anterior aumentando ligeramente las proporciones, añadiendo un poquitín más de carmín.

83. — *Siena tostada.* Blanco, amarillo y carmín, hasta lograr un anaranjado de tendencia rojiza; añadir entonces un poquitín de azul.

84. — *Sombra tostada.* Añadir al anterior, carmín y un poco de azul.

85. — *Tierra sombra natural oscura.* Componga, primero, un morado oscuro con azul, carmín y un poco de blanco; añadir entonces amarillo y más blanco si hiciera falta.

86. — *Blanco ahuesado.* (Limpie los pinceles). Blanco, carmín y amarillo, en poca cantidad, añadir azul en muy pequeñas dosis hasta llegar a este color.

87. — *Verde cloro y amarillento.* El color anterior añadiendo un poquitín de amarillo y azul.

88. — *Verde claro grisáceo.* El color anterior añadiendo un poco de amarillo, menos azul y menos todavía carmín.

89. — *Gris azulado.* (Limpie pinceles). Componer un azul cielo, con blanco y azul, y quebrarlo luego con una pequeña cantidad de amarillo y carmín.

90. — *Gris medio azulado.* El mismo color que el anterior, añadiendo azul, un poco de carmín y un poquitín de amarillo.

pintando con tres colores y blanco

Si es usted un profesional de la pintura al óleo, pase por alto esta página y las cuatro que le siguen. Si es usted un aficionado con cierta experiencia, deténgase, lea, vea lo que se dice e ilustre en estas páginas y considere la posibilidad de realizar este ejercicio que, como verá, puede ser para usted una buena «gimnasia». Si es usted un aficionado que nunca o casi nunca ha pintado al óleo, no se pierda la realización de este ejercicio; cuando lo haya terminado se sorprenderá usted mismo de su capacidad para pintar cuadros. Vea en la foto adjunta el modelo del cuadro que va a pintar (figura 268); se trata de una sencilla naturaleza muerta, situada en el ángulo de una mesa, cubierta con un mantel blanco, compuesta por una jarra de barro cocido, un plato de cerámica verde oscuro, con cuatro o cinco frutas, dos naranjas, un melocotón y un limón; un racimo de uva, un vaso con un poco de vino y una manzana; en el fondo asoma el respaldo de una silla ante una pared de color gris uniforme. La forma de iluminación es a contraluz, es decir, con la luz viniendo de atrás. Es importante hacer constar, por último que, para suavizar el contraste de este efecto de iluminación a contraluz, instalé con la ayuda de dos sillas, dos telas en blanco, una a cada lado y enfrente del modelo, que a modo de pantallas reflectoras —como hacen los fotógrafos—, compensaron en cierto modo el exceso de contraste, el dramatismo de la iluminación a contraluz. Vea en la adjunta figura 269, el montaje que yo mismo hice para mejorar la iluminación del modelo.

Déjeme decirle, por último, que lo importante en este ejercicio no es precisamente el modelo ni el hecho de pintar del natural, aunque esto último es siempre recomendable, sino la experiencia de pintar un cuadro con todos los colores que ofrece el modelo, utilizando tan sólo los tres colores primarios azul, carmin y amarillo, además de blanco. Si usted pinta este cuadro con estos tres colores, aunque sea copiándolo del que yo mismo he pintado y que aparece en la página siguiente número 137, me atrevo a asegurar que pintará mejor de ahora en adelante, por el hecho de haber practicado realmente la composición y mezcla de colores.

Vea en el recuadro adjunto los materiales necesarios para la realización de este ejercicio.



Fig. 268. Este es el modelo que yo mismo preparé para pintar un cuadro con los colores y blanco. El fondo corresponde a una pared blanca en sombra, la luz viene de detrás del modelo, a contraluz.

268



Fig. 269. Una imagen a contraluz ofrece un halo luminoso en los peñiles superiores de los cuerpos, quedando el resto en la sombra. Generalmente resulta ser un modelo con poco color, muy contrastado. Para suavizar este contraste excesivo yo dispuse dos grandes telas a modo de pantallas reflectoras que me permitieron pintar con más luz, con más color. Observe en esta imagen la situación del ventanal por el que entra la luz en el estudio, que yo situé mucho más abajo, de modo que apareciera en el cuadro.

269

MATERIALES NECESARIOS PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE EJERCICIO

Carboncillos
Spray fijador de carboncillo
Cartón-tela del n.º 3. Figura
Colores al óleo:
Amarillo cadmio medio
Carmin de garanza oscuro
Azul de Prusia
Blanco titán
Paleta

1 pincel cerda del N.º 4
2 pinceles cerda del N.º 6
2 pinceles cerda del N.º 8
3 pinceles cerda del N.º 10
2 pinceles cerda del N.º 12
1 espátula forma palustre
1 aceitera
1 goded o pequeño recipiente para esencia de trementina

cómo empezar un cuadro

Antes de empezar a pintar es natural que el artista, usted, contemple el modelo durante un tiempo, considerando los efectos de luz y sombra, estudiando el contraste, analizando formas y colores, tratando de imaginar el cuadro ya terminado... con lo cual el artista, usted, entra en el terreno de la interpretación, imagina y cambia mentalmente formas, contrastes y colores.

Yo mismo, antes de empezar a pintar, hice este análisis del modelo:

«No me gusta el fondo tan regular. Dado que en esta pared hay, más arriba, un gran ventanal, pintaré ese ventanal más abajo para romper la monotonía del fondo.»

«No me gusta la uva: está pasada, es fea: pintaré de memoria una uva fresca.»

«La manzana no me gusta: es pobre de color; la pintaré con rojos además de amarillos.»

«En el mantel, primer término, pintaré algunas arrugas de color gris-ocre-crem...»

Esta serie de reflexiones suelen concretarse en un esbozo previo, pero nosotros prescindiremos de este estudio previo y pasaremos directamente a la iniciación del cuadro.

Pero ¿cómo empezar el cuadro? ¿dibujando primero el modelo? ¿pintando directamente, sin dibujo previo? He aquí una vieja polémica. Parece posible afirmar que los artistas que pintan sin apenas sombras, iluminando los cuerpos con luz frontal o luz difusa, viendo y diferenciando los objetos con manchas de color (Van Gogh, Matisse, Bonard, etc.), es decir, los «coloristas», suelen empezar el cuadro directamente; mientras que quienes pintan con luces y sombras (Chardin, Corot—Corot le decía a Pissarro: «Empieza dibujando las sombras»—, Manet, Nonell, Dalí, etc.), a los que podemos clasificar como «valoristas», estos, por lo general, empiezan el cuadro dibujando el modelo. Pero, bueno; digamos que entre los dos extremos, existe una norma general intermedia que consiste en trazar un esbozo rápido, a título orientativo. Vea, como ejemplo de esa síntesis de construcción, el dibujo de la figura 270.

Pero nosotros vamos a dibujar el tema con cierta precisión, asegurando las dimensiones y proporciones, el efecto conjunto, para pintar después con mayor seguridad.

Este es el dibujo al carboncillo, con intervención de la goma de borrar, que yo he hecho como paso previo para empezar a pintar (figura 271). Terminado el dibujo hay que fijarlo.



Fig. 270. Esbozo a mano alzada, con el que el profesional suele empezar un cuadro al óleo. Ha sido realizado con un pincel redondo, de cerda, del número 4, y con los colores azul de pluma y tierra sombra tostada mezclados con esencia de trementina.



Fig. 271. Para asegurar la construcción y estudiar previamente la valoración del cuadro, algunos profesionales dibujan el modelo con carboncillo y algunos toques de goma para limpiar los blancos. Un dibujo de este tipo ha de ser fijado.

por dónde empezar a pintar. primer estado

La ley de contrastes simultáneos —¿recuerda?—, nos dice que un color es más claro o más oscuro, según el color del fondo que le rodea. Teniendo en cuenta esta norma, sería equivocado empezar a pintar, sobre el blanco de la tela, una pequeña zona o un objeto aislado, cuyo valor podría transformarse en más claro o más oscuro, según el color del fondo que pintáramos después. En consecuencia hay que pintar cuanto antes los grandes espacios en blanco, hay que empezar por las zonas más amplias. En este cuadro empezaremos, por el fondo gris-azulado; seguiremos por los colores luminosos del ventanal, después la jarra de barro cocido, las frutas...

En general, pinto reservando las formas del dibujo, como los perfiles de las asas de la jarra, el respaldo de la silla, síjese.

Pinto la luz exterior de los ventanales: cambio de pincel por uno limpio.

Mucha atención al cambio de pinceles: No

intente nunca pintar un color claro, utilizando un pincel en el que aún quedan vestigios de un color oscuro. Es imprescindible limpiarlos de cuando en cuando.

Cuidado con la uva: ofrece siempre un problema de dibujo, fácil de resolver si está al cuidado de dibujarla precisa y correctamente; hay que contar los granos, tener en cuenta su tamaño, su situación dentro del racimo, la forma de los huecos oscuros entre grano y grano.

Pongo color en la manzana de primer término y en el vino del vaso.

Sigo con algunas manchas de color crem. en el primer término del mantel, que luego utilizaré como sombras de arrugas.

Y lo dejo (figura 272).

Me tomo un breve descanso: el tiempo de fumar un cigarrillo o tomar una copa, tiempo de reconsiderar y estudiar...

Limpio los pinceles, limpio la paleta.

Fig. 272. En este primer estado se pretende tan solo manchar la tela para calibrar mejor, a partir de aquí, el color y el contraste de unos elementos respecto a otros.

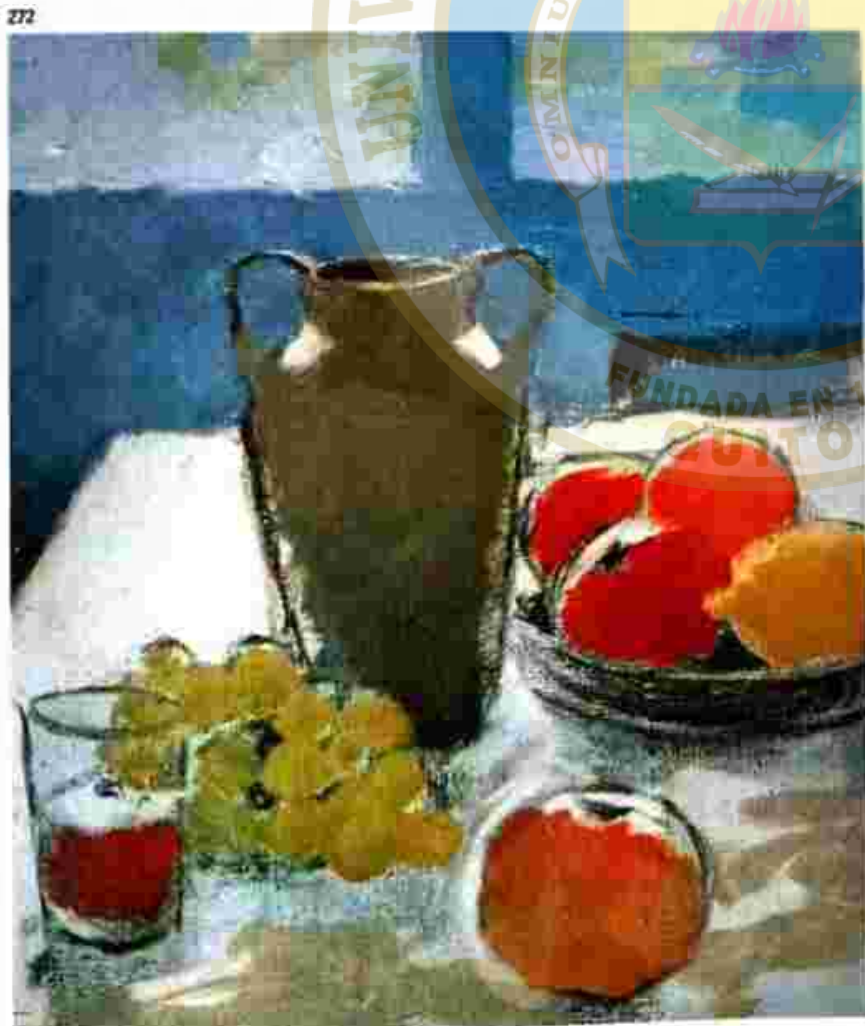


Fig. 273. Es importante, mientras uno pinta, limpiar de cuando en cuando los pinceles (y la paleta), utilizando para ello esencia de trementina, retales de periódico y trapos. Se descarga primero el pincel de pintura, exprimiéndolo varias veces, con ayuda del retal de periódico.

Se sumerge entonces, unos momentos, en un pequeño recipiente con esencia de trementina, se enjuaga y exprime de nuevo el pincel, pero ahora con un trapo que, repitiendo la operación dos o tres veces, deja el pincel prácticamente limpio.

segundo estado

Fig. 274. Existe en este segundo estado un colorido y un contraste más ajustados al modelo, pero resolviendo todavía, en grandes manchas, en colores prácticamente puros, las formas y los colores de los elementos que componen el modelo. Es un estado próximo al final, pero en síntesis, una síntesis que permite ver las posibilidades de desarrollo hacia un final que se prevé correcto.



274

Empiezo con el mantel: además del azul y el blanco veo que hace falta añadir unos toques de ese color crem que pinté en primer término. Pinto el contorno iluminado de las frutas, lo hago con azul claro y un poco de carmín. Aprovecho ese morado para manchar el reflejo del vino en el vaso.

Pinto ahora el contorno iluminado de la manzana de primer término y paso a repintar la jarra.

He oscurecido el fondo; creo que me he pasado. He trabajado durante rato las luces

azuladas del contorno de la jarra... pinto la silla... Pinto el plato; es muy oscuro en el modelo y decido pintarlo más claro. Pinto la manzana de primer término, las sombras del plato sobre el mantel, y las sombras de la manzana, de la uva, del vaso... termino la manzana de primer término... y voy a repintar las frutas del plato. Cosa que hago con colores limpios, brillantes...

Lo dejo así, como puede verlo en esta (Fig. 274).

último estado



Fig. 276 Y, en efecto, a partir de la síntesis anterior es relativamente fácil llegar a este desenlace en el que, aparte ajustar colores y contrastes —el del ventanal del fondo y del mismo fondo, más claros, los reflejos de luz de la jarra y de las frutas, menos azules, el color general del mantel más blanco, etc.—, me preocupé especialmente de diversificar el color y crear, mejor dicho, acentuar esa atmósfera y esa "luz celeste", espiritual, lírica, propia y exclusiva de la iluminación a contraluz.

Como puede usted ver, en esta última sesión —tres días después de la anterior—, me "arrepentí" de muchas formas y colores, y pinté y repinté, siempre con tres colores y blanco, hasta que retoqué todos los colores del cuadro.

Vea y compare: en este final todo es menos azul, el fondo es más claro, el mantel más blanco, la jarra más luminosa, menos sucia (cuanto sufrí con esa dichosa jarra, haciendo

y rehaciendo...!). Creo en fin, que en este estado final el cuadro ofrece más atmósfera, más realismo, gracias a que las formas y las sombras son menos concretas, más etéreas, respondiendo mejor a un efecto de impresión momentánea. Observe y compare, por ejemplo, las sombras proyectadas sobre el mantel, del plato con fruta, el racimo de uva, el vaso, la manzana...

Y que conste: con sólo tres colores y blanco.

dos horas y media para pintar un cuadro

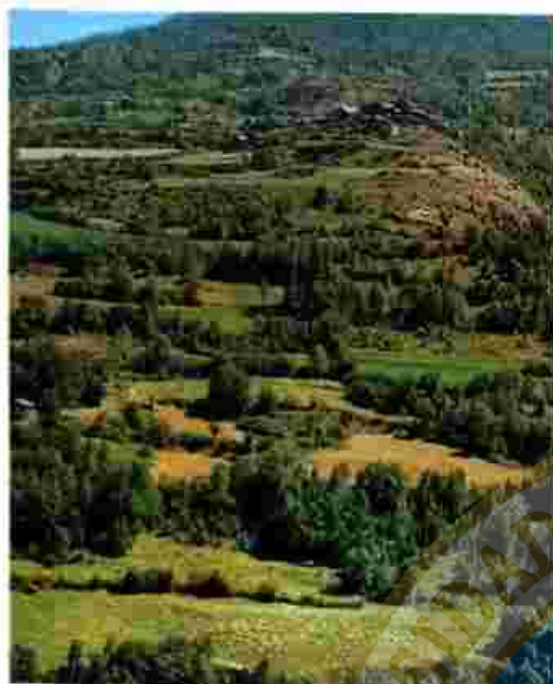


Fig. 276. Este es el modelo que yo mismo elegí para pintar y explicar la técnica de la pintura directa. Una vista del pueblo llamado Torla, en el Pirineo aragonés, a pocos kilómetros de la frontera francesa.



Fig. 277. Con un pincel redondo, de cerda, ligeramente cargado de color (azul de Prusia y tierra sombra tostada), y mojado en esencia de nimenina, como si pintara a la acuarela, he aquí un esbozo rápido —no más de un cuarto de hora—, en el que, sintetizando la complejidad del modelo, quedan situados los elementos principales para empezar a pintar.

Los impresionistas fueron los introductores de la técnica de la pintura directa. Pintaban sus paisajes en una sola sesión; tardaban tan sólo tres o cuatro horas en empezar y terminar un cuadro; intentaban captar la impresión del momento y lo consiguieron! ¿Cómo? Pintando directamente.

Pintando desde el primer momento con una forma de resolución definitiva.

Algo que depende en gran parte de la experiencia y el oficio que uno tenga, pero que está sujeto, además, a la actitud del artista ante el cuadro. Verá usted:

Lo corriente es que usted y yo y todo el que pinta, no pongamos en juego nunca o casi nunca toda nuestra capacidad intelectual. Lo común es que trabajemos sin una concentración plena, dando por sabido que "siempre hay una segunda vez", una segunda o tercera sesión para rehacer, arrepentirse, rectificar... ¡Ah, pero, con la fórmula inventada por los Impresionistas de "un cuadro, una sesión", no hay segunda vez! El artista ha de pensar que sólo hay una oportunidad para resolver el cuadro, la forma, el color; y ha de imponerse la disciplina de no volver sobre lo hecho, de terminarlo "alla prima", a la primera; ha de comprometerse desde el comienzo al final del cuadro.

Es una cuestión de actitud, repito. Pero existe también un proceso técnico que puede usted seguir en las imágenes y textos adjuntos.



Fig. 278. Persiste todavía el dibujo inicial. Se trata ahora de llenar espacios con verdes de diferente matiz, con ocres y sienas dictados por el modelo, pero sin que exista una sujeción absoluta al mismo, dejándose llevar por el sentido estético, por la composición y comprensión, de formas y por la armonización del color en general.



Fig. 279 Pintura algo más espesa, pero no mucho más. Resolución del cuadro de primera intención, con una segunda capa, pintando como quien dice de arriba a abajo, siguiendo el modelo pero interpretando sintetizando, simplificando formas y colores, prados, árboles y matorrales. Y sobre todo, ca-
el diría que por encima de todo DIVERSIFICANDO el color. Tiempo total para pin-
 tar el cuadro: dos horas y media.

pintando en varias sesiones

Tratando de definir esta técnica diríamos que: *es aquella que resuelve el cuadro en varias sesiones, con la pintura seca o semi seca, apoyando el dibujo, el modelado, el contraste y el colorido.*

Es la técnica de los maestros antiguos puesta en práctica todavía por muchos artistas, particularmente en los cuadros de caballete es decir, en los cuadros pintados en el estudio, como bodegones, retratos y figura en general, de tamaño relativamente grande.

Desde el comienzo, la técnica a seguir es del todo diferente a la de la pintura directa. En la pintura por etapas, existe primero la preocupación de dibujar y modelar —sombrear, iluminar—, dejando para después el colorido.

La primera parte, en la que el artista dibuja y modela, se inicia con capas delgadas de pintura casi monocroma, con influencias de colores calientes o fríos, según la gama de armonización calculada de antemano.

Sobre esta sólida base inicial, se empieza entonces la aplicación del color propiamente dicho, en capas más gruesas, permitiendo pintar y repintar, con la consiguiente obtención de restregados y fregados.

Como ejemplo de esta técnica vea el desnudo reproducido en esta página, pintado al óleo por Francesc Serra. (figuras 280 a 283).

Francesc Serra pintó este cuadro en una tela del número 40, Figura. Dibujó primero varios estudios al carboncillo y a la sanguina hasta decidir la pose de la modelo. Empezó el cuadro con un dibujo al carboncillo y resolvió la primera sesión de pintura con una paleta muy limitada, pintando con solo cinco colores básicos: blanco de plata, negro, siena tostada, ocre amarillo y tierra sombra tostada; una gama de colores muy neutra, agrisada, más bien sucia, según puede usted ver en el fragmento reproducido en la figura 280. Observe en esta reproducción la reserva de los trazos de carboncillo que dibujan el modelo.





283

Cinco días después, Serra volvió al cuadro con la idea de *pintar*, con la intención, también, de elaborar la materia, de enriquecer la pasta. Serra, como muchos artistas, llevaba a la vez cinco o seis cuadros. Solía dejarlos y retomarlos a los tres o cuatro días, trabajando no más de dos horas en cada sesión (fig. 281).

Vea por último el cuadro terminado, para llegar al cual transcurrieron tres sesiones más, durante las cuales fue subiendo e intensificando el color, estudiando y calculando ligeros matices, trabajando cada vez con más materia, aplicando cada vez más la técnica del *frottis* según puede ver en la reproducción ampliada de la fig. 283.

Francesc Serra murió hace pocos años. Yo tuve la fortuna de estar con él, en su estudio de Tossa de Mar, mientras pintaba este cuadro. A Francesc Serra le gustaba mucho Tiziano.

Fig. 283. Francesc Serra "Desnudo" (fragmento). Colección particular. Tal como se advierte en esta reproducción, Francesc Serra gustaba de pintar con empastados gruesos, evidenciando la materia, la superposición de una capa encima de otra siguiendo en cierto modo las técnicas del *frottis* practicadas por Tiziano y Rembrandt (páginas 28 y 36).



284. El artista Francesc Serra, conversando con su modelo, en unos momentos de descanso, durante una de sus sesiones de pintura.

284

técnica y oficio



La técnica de la pintura a la espátula es algo complicada, requiere habilidad, es diferente, según vamos a ver a continuación:

En la pintura a la espátula no se usan disolventes, los colores se mezclan y aplican espesos, tal y como salen del tubo; se utiliza igualmente la paleta para efectuar mezclas, recoger y preparar color; y se trabaja con un máximo de tres o cuatro espátulas de diferentes tamaños pero generalmente con la forma de palustre o paleta de albañil.

Puestos ya a pintar puede hacerse pintando a la espátula, directamente, o sobre una pintura previa, muy delgada, realizada con pinceles y colores diluidos en abundante esencia de trementina. Este último procedimiento permite disponer de un fondo, que cubre y resuelve aquellas partes, pequeñas zonas o intersecciones, en que la espátula no ha llegado, dado que "llegar" a todas partes y, al mismo tiempo, construir sin desdibujar, ofrece sus problemas y dificultades. Para la obtención de un estilo más actual, cabe la mezcla y obtención de matices y colores, hechos sobre la misma tela, sin pasar por la paleta.

Las zonas muy amplias se pintan de primera intención, en la primera fase o estado, intentando no tocarlas ni retocarlas en las fases siguientes. Las zonas o partes más fragmentadas, con formas más diversas, pequeñas y complejas, aconsejan la aplicación de colores ya mezclados, hechos, en la paleta. En el último estado, en plan de dar los últimos toques, es perfectamente válido retocar y repintar con pincel de pelo de marta.



285



286



287



288



289



290



291



292

pintando un cuadro a la espátula

tratando de no destruir la apariencia lisa, esmaltada, característica de la pintura al óleo a la espátula.

Cabe decir, por último, que la pintura a la espátula puede resolverse con grandes empastes de color, superponiendo unos empastes encima de otros, o con un grueso de pintura practicamente normal, cubriendo, sin embargo, el grano de la tela. Esta técnica, partiendo de una capa de pintura delgada, hecha a pincel, fue la que yo mismo utilicé para pintar a la espátula el patio que usted puede ver en el cuadro que aparece en esta página y la siguiente.

Fig. 285. Para coger color de la paleta, la espátula coge una porción y la arrastra, llevándosele.

Fig. 286. Las mezclas se realizan aplastando un color con otro y batiendo ambos, moviendo la espátula en sentido circular.

Fig. 287. Depositando el color sobre la tela.

Fig. 288. Para trazar una línea o como recto, se caga la espátula por el dorso y se aplica a la tela, restregando la espátula y depositando el color al mismo tiempo.

Fig. 289. Al pintar un límite como la sombra verde oscura de la puerta, es posible que con la espátula "pase de la raya". Eso es normal y no tiene importancia...

Fig. 290. ...porque también es normal superponer colores para dibujar y reconstruir formas.

Fig. 291. Las pequeñas formas han de pintarse con un pincel de pelo de marta.

Fig. 292. La espátula se limpia perfectamente con retales de periódico.

Fig. 293. Primer estado de un cuadro pintado a la espátula, con dibujo previo pintado al óleo diluido en esencia de trementina.

Fig. 294. Segundo estado: pintado a pincel con pintura muy líquida.

Fig. 295. Tercer estado: se empieza por pintar las zonas mas amplias (en este caso ajustando y cambiando colores). Observe los relieves promovidos por la espátula.

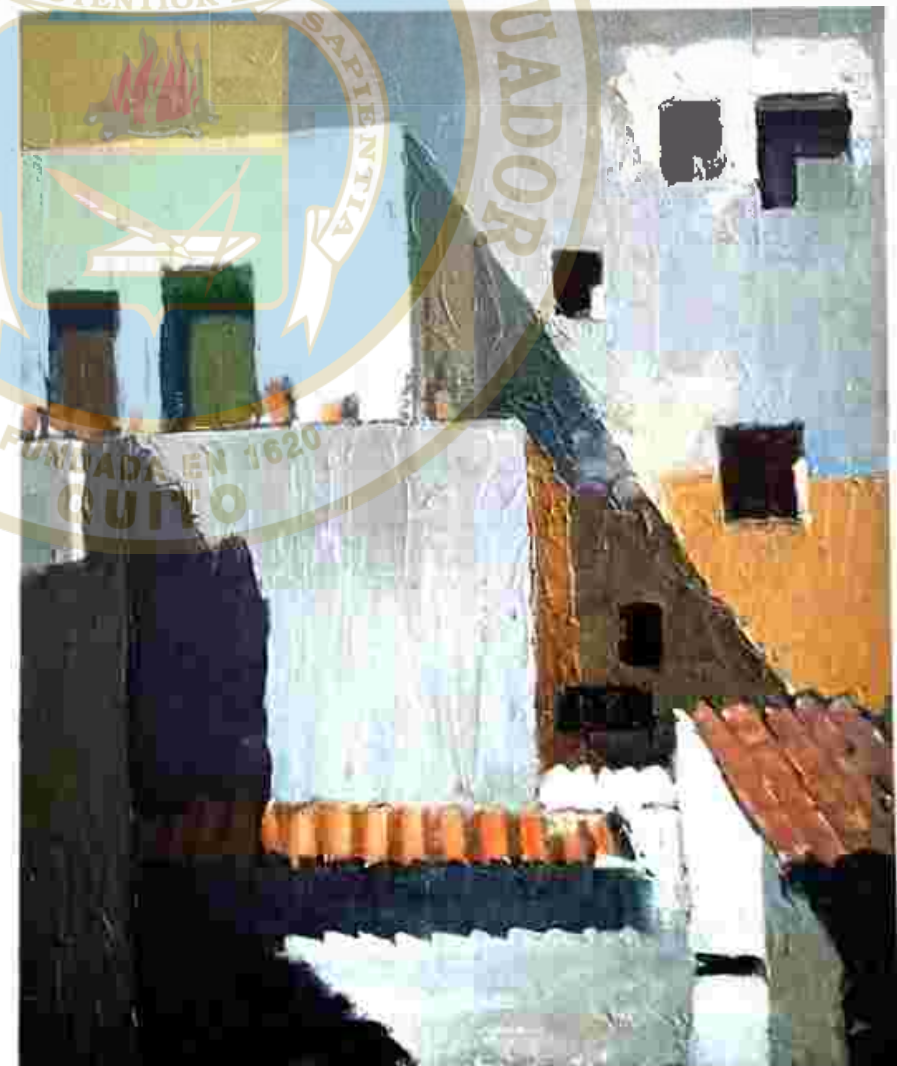
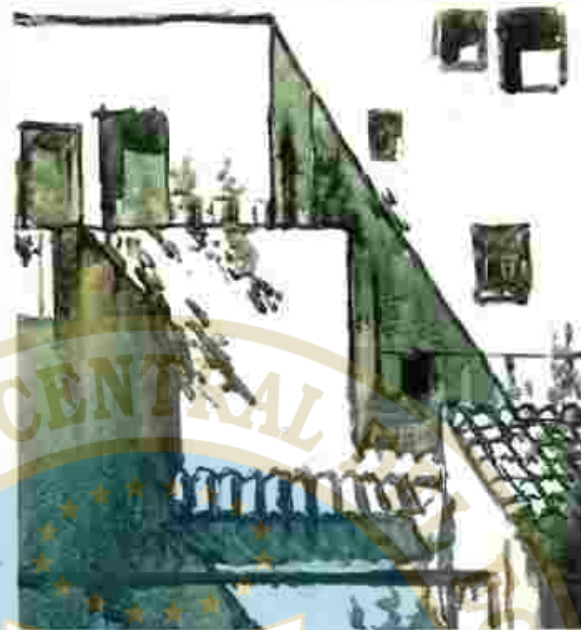




Fig. 296. La pintura a la espátula puede ofrecer una factura de grandes empastes, en los que la pintura llega a alcanzar un grueso evidente. Pero puede resolverse, también, con un empastado medio, como en este cuadro, que cubre el grano de la tela y proporciona igualmente el acabado típico de espátula. Esa parece ser la fórmula aconsejable, para cuadros de dimensiones más bien reducidos como en este caso, en que la pintura ha sido realizada en una tela del 8. Figura (38x46 cm).

Como puede usted ver en este cuadro terminado, la espátula ha resuelto la forma y el color de las paredes y de las puertas y ventanas en general. En estas últimas ha intervenido, en determinados momentos, el pincel de pelo de marta para pintar y retocar pequeñas formas, como las rejas de la ventana inferior. Los tiestos y las plantas así como las sombras de las mismas, proyectadas en la pared frontal, han sido pintadas con pinceles de pelo de marta.

Pero lo propio y recomendable es que el pincel de pelo de marta tenga una intervención mínima, dejando para la espátula la construcción de las formas, reflejando en el cuadro las dificultades de acabado que esto supone, con lo cual se consigue un "acabado de espátula", es decir, poco concreto, algo inseguro, pero realmente interesante y artístico.



se pinta como se dibuja

El dibujo comprende las tres cuartas partes de lo que constituye la pintura. Si tuviera que poner un rótulo sobre mi puerta, escribiría: Escuela de Dibujo, y estoy seguro de que produciría pintores.

Jean-Auguste Dominique Ingres

construcción



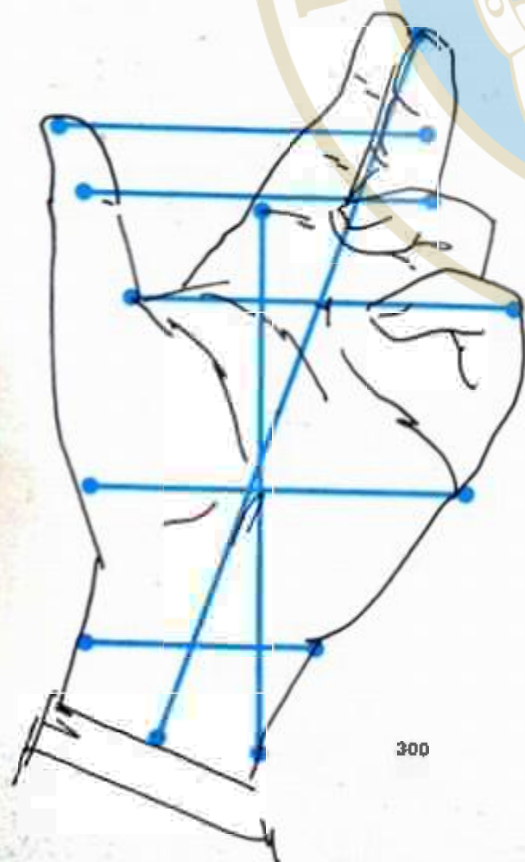
DIBUJO Y CONSTRUCCIÓN DE SU MANO IZQUIERDA

Este es un ejercicio que yo le invito a realizar para estudiar y comprender mejor qué es la forma, el volumen, la luz y la sombra y qué es la valoración tonal. Puede realizar este ejercicio en un papel de dibujo de grano regular, con un lápiz plomo degradación blanda, un 2B por ejemplo. Sitúe su mano izquierda en esta posición o en otra parecida y va.

Fig. 298. Trate de encerrar su mano dentro de una "caja", es decir, dibujando unos trazos o líneas rectas que correspondan al contorno general ofrecido por su mano. Como usted sabe, esto es el "encajado", de cuya justeza depende, en principio, el buen dibujo del modelo.

Fig. 299. Para calcular las dimensiones y proporciones de sus dedos, de su pulgar, de su mano, trate de ver el "contorno" del modelo, las partes huecas que determinan el perfil y la forma del "molde", es decir, el modelo. Fig. 300. Otro de los sistemas típicos para calcular proporciones y dimensiones, para construir y dibujar, consiste en imaginar referencias lineales, líneas horizontales, que sitúan puntos o formas que coinciden en esa horizontalidad, así como líneas verticales o diagonales que igualmente nos dan la situación por referencia de unos puntos respecto a otros.

Fig. 301. Señale, como ve en esta última imagen, de dibujar un apunte rápido de su mano para practicar la construcción, el juego de luz y sombras, y en cierto modo la valoración tonal. Será bueno, sin embargo, que para ese estudio de luz y sombra y valoración, dibuje una vez su mano, esta vez a mayor tamaño y con mayor dedicación, para llegar a un resultado igual o parecido al dibujo de la página siguiente (fig. 302).



luz y sombra, valoración

La luz pinta los cuerpos; la sombra promueve el volumen; la luz y la sombra explican la forma de los cuerpos.

Para representar el volumen dibujamos o pintamos tonos o colores de diferentes intensidades o valores; es decir, comparamos, valoramos unos tonos o matices respecto a otros, les damos un valor —este matiz es más claro que aquél; este es más oscuro que aquel otro—. La *valoración* es, por tanto, un aspecto básico tanto del arte de dibujar como de pintar. Corot le decía a Pissarro: "Usted es un artista y, por tanto, no necesita consejos; salvo este: hay que estudiar, ante todo, los valores; no se puede hacer buena pintura sin ellos".

Para captar los valores de un tema, hay que saber ver, por un proceso de observación y

comparación, las diferentes tonalidades que modelan los cuerpos. No es cuestión de cientos de matices; en realidad con solo unos cuantos grises diferentes, además del blanco y el negro, es posible prácticamente representar toda la gama de tonos que ofrece el modelo. Para comprender mejor estos problemas le invito a que dibuje su propia mano izquierda, con un lápiz plomo de gradación blanda como el 2B, tal como he hecho yo mismo y según puede ver en la ilustración adjunta. Trate de estudiar entonces los factores que determinan el volumen de los cuerpos, según los textos que acompañan la figura 302.

Ciertamente, la mano es uno de los modelos más difíciles de dibujar, pero espero que las imágenes y enseñanzas de la página izquierda sean para usted una buena ayuda.

Fig. 302. El relieve o volumen de los cuerpos viene dado por el juego de luz y sombra, cuyos efectos es importante conocer en el momento de dibujar o pintar. He aquí una relación de estos efectos:

LUZ: partes iluminadas donde el color es el propio del modelo.

BRILLO: se consigue por contraste; recuerda que "un blanco es más blanco cuanto más oscuro es el tono que lo rodea".

"JÓROBA": partem oscura de la sombra proyectada, entre la penumbra y la luz reflejada.

LUZ REFLEJADA: aparece en el límite, al final de la parte sombreada. Se acentúa cuando junto al modelo se halla un cuerpo de color claro.

PENUMBRA: zona intermedia entre parte iluminada y zona en sombra; es igual a "claroscuro", que puede definirse como "luz en la sombra".

SOMBRA PROPIA: toda la zona de sombra, opuesta a la parte iluminada.

SOMBRA PROYECTADA: es la sombra que aparece sobre las superficies que se halla el cuerpo. Por lo general es más oscura en la zona próxima al cuerpo.

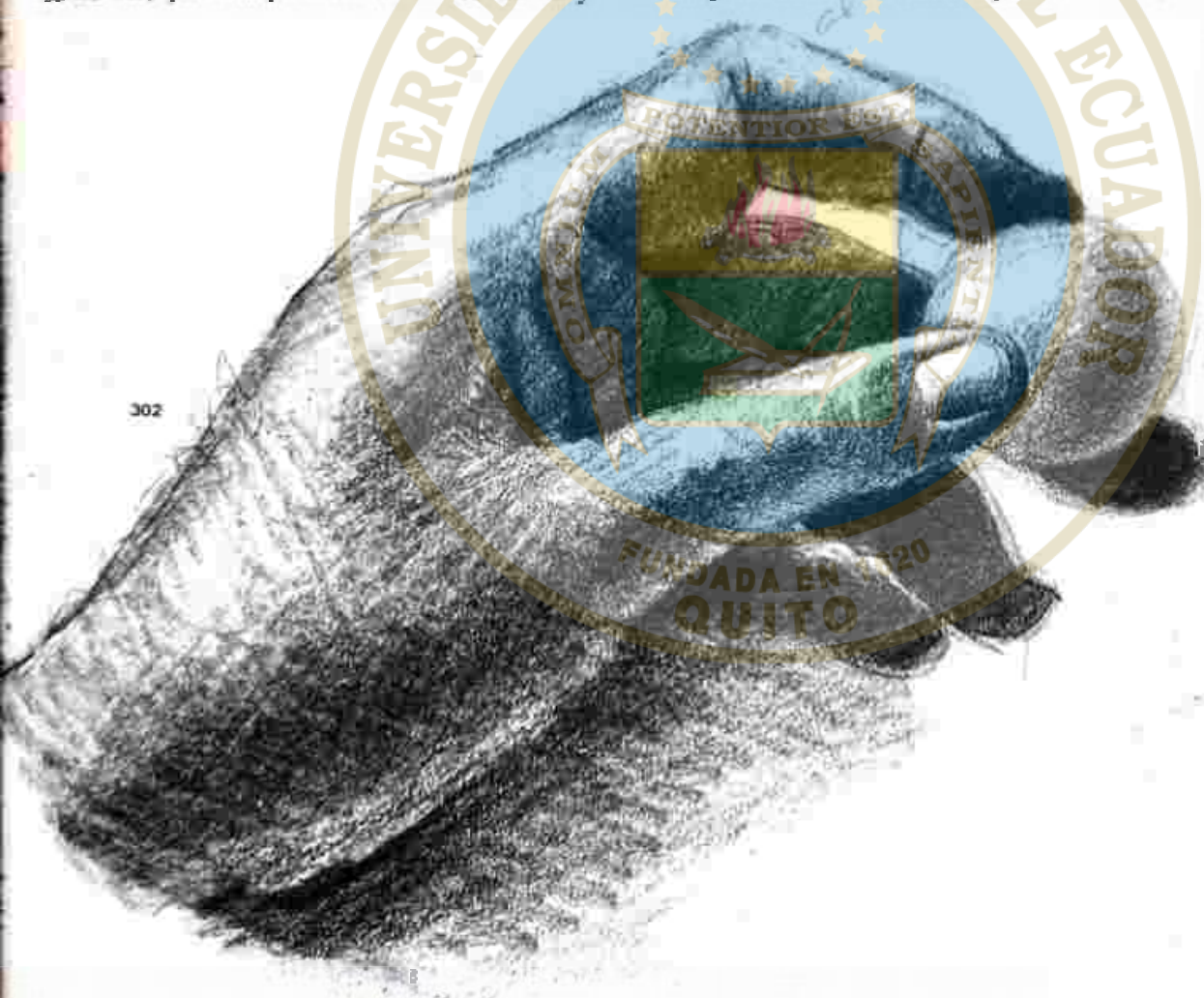
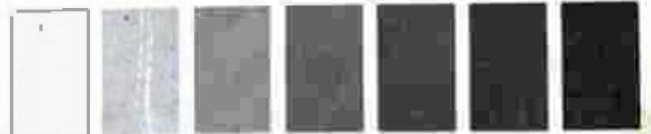


Fig. 303. Una gama reducida de grises, limitada a cinco o seis tonalidades, es suficiente para representar todos los valores tonales que ofrece el modelo.



contraste y atmósfera

Valoración, contraste y atmósfera.

Los tres factores, tratados como es debido, crean en el cuadro la representación de la tercera dimensión, esto es, la ilusión del volumen. El contraste es, además, un factor importante en la expresión y mensaje de la obra. El Greco, bajo la influencia del Caravaggio, acentuaba el contraste para dramatizar la temática de sus obras. Todavía más: rodeaba las figuras y los contornos de los cuerpos con fondos degradados oscuros, para separar sus modelos del fondo y obtener un mayor realce de los mismos. Era un verdadero *valorista*.

En la pintura moderna, a partir del Impresionismo, el contraste se obtiene por fórmulas menos agresivas, menos dramáticas: por yuxtaposición de colores, que por sí mismos explican la forma, sin necesidad de grandes y profundas sombras. Como dijo Pierre Bonnard: "El color, sin más, ayuda, es capaz de explicar luz, de representar forma y de expresar un clima pictórico". Bonnard era un verdadero *colorista*.

En los modernos, existe, además, la preocupación de representar el espacio definiendo los primeros términos y difuminando los términos más alejados, creando con ello la *atmósfera interpuesta*, tal como puede apreciarse en *El palco*, de Renoir (Fig. 304).

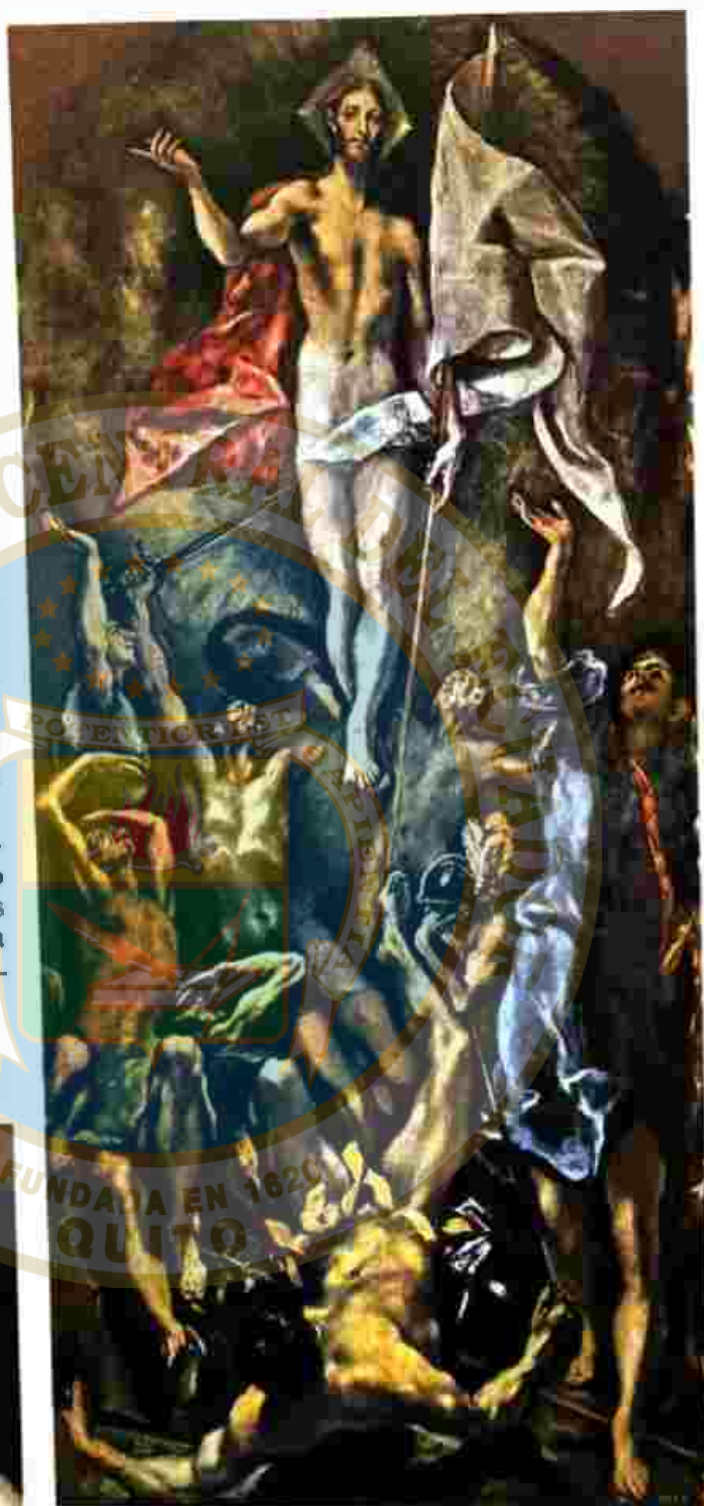


Fig. 305. El Greco
"La Resurrección de
Cristo". Museo del
Prado, Madrid.

Ejemplo de contrastes
provocados para un
mayor realce de las fi-
guras.

El Greco fue uno de los
artistas que recibió, en
aquella época, la in-
fluencia del "tenebris-
mo" del famoso Mi-
guel Ángel Merisi, más
conocido por El Cara-
vaggio. Este, estable-
ció un estilo de pintura
basado en unos con-
trastes extraordinarios
que revolucionaron el
arte del barroco. Antes
de Caravaggio, la luz
era un elemento se-
cundario. A partir de
ella, la luz, las sombras, el
contraste, pasaron a
ser muchas veces pro-
tagonistas para expre-
sar y explicar el cuadro.
Velázquez, durante sus
primeros tiempos, vivió
la influencia de esta
manera de pintar. El
Greco pintó también
acentuando con-
trastes, realizando los efec-
tos de luz y sombra
los contrastes.

Fig. 304. Auguste Renoir,
"El Palco". Galerías Instituto
Courtauld, Londres. Un
ejemplo de realce de la pro-
fundidad mediante la defini-
ción del primer término —la
figura y el rostro de la mu-
jer—, en relación con el se-
gundo término —la figura
del hombre menos concreta
y oscura—.



306

Fig. 308. He aquí un ejemplo práctico, resumen de las enseñanzas sobre luz, sombra y valoración.

Para crear sensación de espacio observe que el límite del mantel aparece borroso, difuminado.

Para separar y distinguir formas, a veces puede ser conveniente subrayar el contorno, como en esas partes iluminadas de la pera y la jarra.

Contrastes provocados, luz reflejada, "joroba", brillo, sombra propia y proyectada... todos los efectos de luz y sombra resultan evidentes en ese simple grano de uva.

Observe las luces reflejadas que ha pintado en la pera, en la manzana y en la jarra, como una ayuda para crear volumen y realzar la forma. Estas luces reflejadas existían en el modelo, pero yo las acentué, particularmente en la pera, para lograr un mejor efecto plástico.

El efecto de la "joroba", resulta evidente en ese pliegue del mantel, ayudando a realzar su volumen.

perspectiva paralela y perspectiva oblicua

Para pintar una casa, un edificio, una calle, un interior, un mueble, un libro, hay que saber algo de perspectiva. Pero tampoco es imprescindible leerse uno de esos tomos de 300 páginas, más propios para arquitectos que para artistas pintores. Vamos a recordar, pues, en pocas palabras, la perspectiva necesaria para pintar al óleo.

Existen como usted sabe tres clases o forma de perspectiva:

- 1.-La perspectiva paralela o de un punto de fuga.
- 2.-La perspectiva oblicua o de dos puntos de fuga.
- 3.-La perspectiva aérea o de tres puntos de fuga.

Digamos que esta última no se usa en la pintura artística, por lo que no será comentada en estos textos (1).

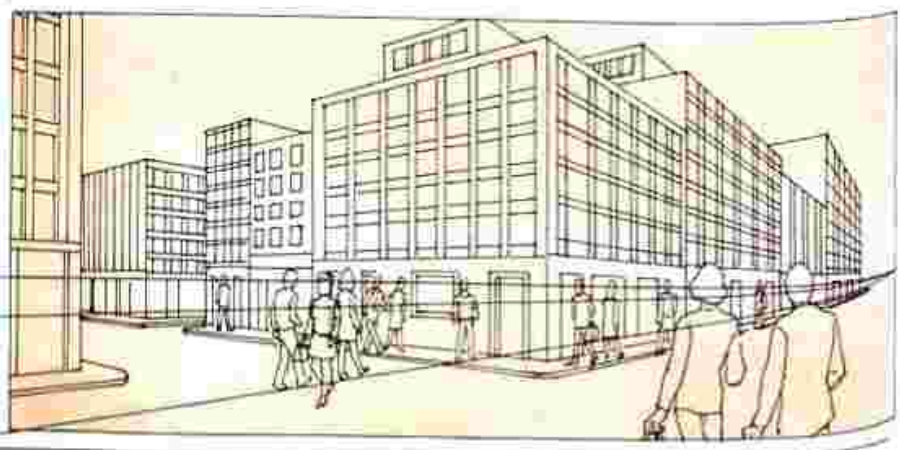
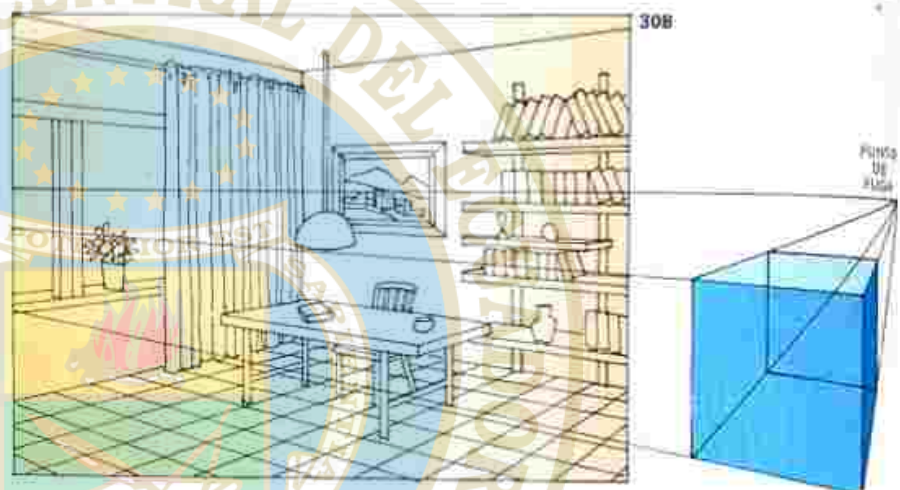
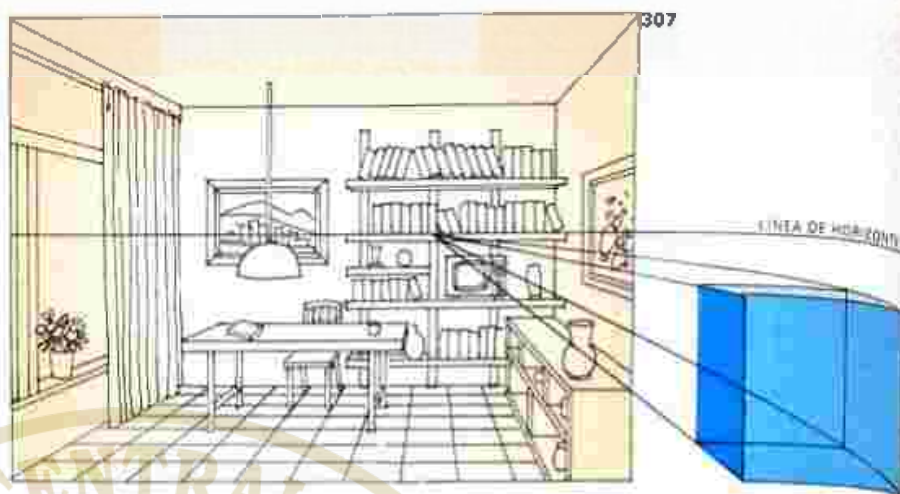
El *punto* o los *puntos de fuga* es el lugar en donde se reúnen las líneas o aristas perpendiculares del modelo. Recordará también que los puntos de fuga se hallan siempre en la llamada *línea de horizonte*, encontrándose esta, a su vez, justo a la altura de la vista del espectador, mirando al frente —usted mismo, cuando está pintando— ya sea que esté de pie, sentado o agachado.

(1) Para un estudio más amplio y completo de la perspectiva aplicada al dibujo y pintura artística, me permito aconsejarle el libro "Como dibujar en perspectiva", de la colección "Aprender Haciendo".

Fig. 307. Efecto de perspectiva paralela o de un solo punto aplicado a un cubo y a una habitación.

Fig. 308. La perspectiva oblicua se resuelve con dos puntos de fuga. En este caso, el punto de fuga del lado izquierdo queda fuera del cuadro.

Fig. 309 y 310. Efectos de perspectiva paralela y perspectiva oblicua aplicados a edificios y calles. Observe que para dibujar figuras en perspectiva todas las cabezas han de estar situadas a la altura o nivel de la línea de horizonte, aumentando y prolongando el cuerpo según la distancia a que se encuentren.



También recordará usted que en la perspectiva paralela, el único punto de fuga y el punto de vista, coinciden en el mismo lugar del horizonte, no sucediendo lo mismo en la perspectiva oblicua y la perspectiva aérea, en las que los puntos de fuga y el de vista son independientes, dentro, sin embargo, de la línea de horizonte.

Vea en las figuras adjuntas números 307 y 309 dos ejemplos de perspectiva paralela, el primero aplicado a un interior y el segundo a una serie de edificios formando una calle. Los mismos temas aparecen en las figuras 308 y 310 resueltos en perspectiva oblicua (de dos puntos).

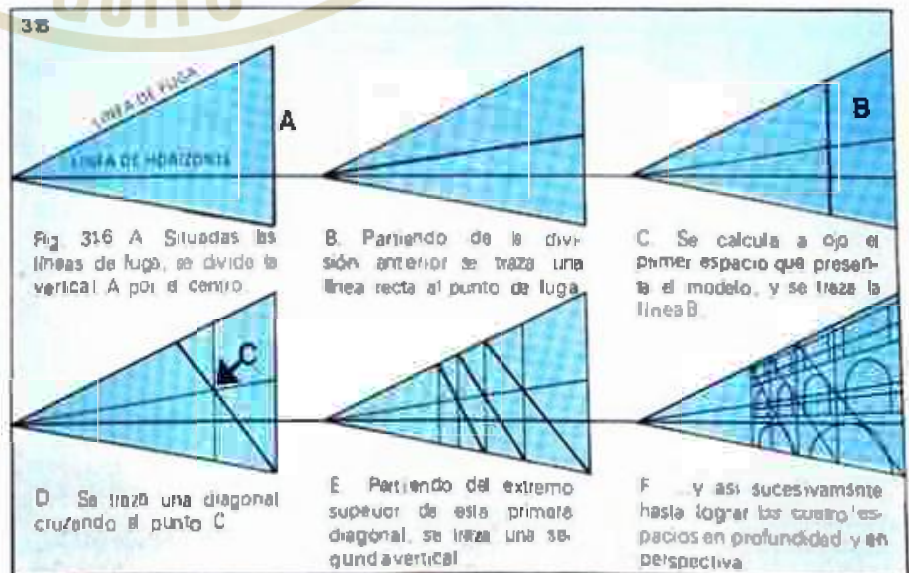
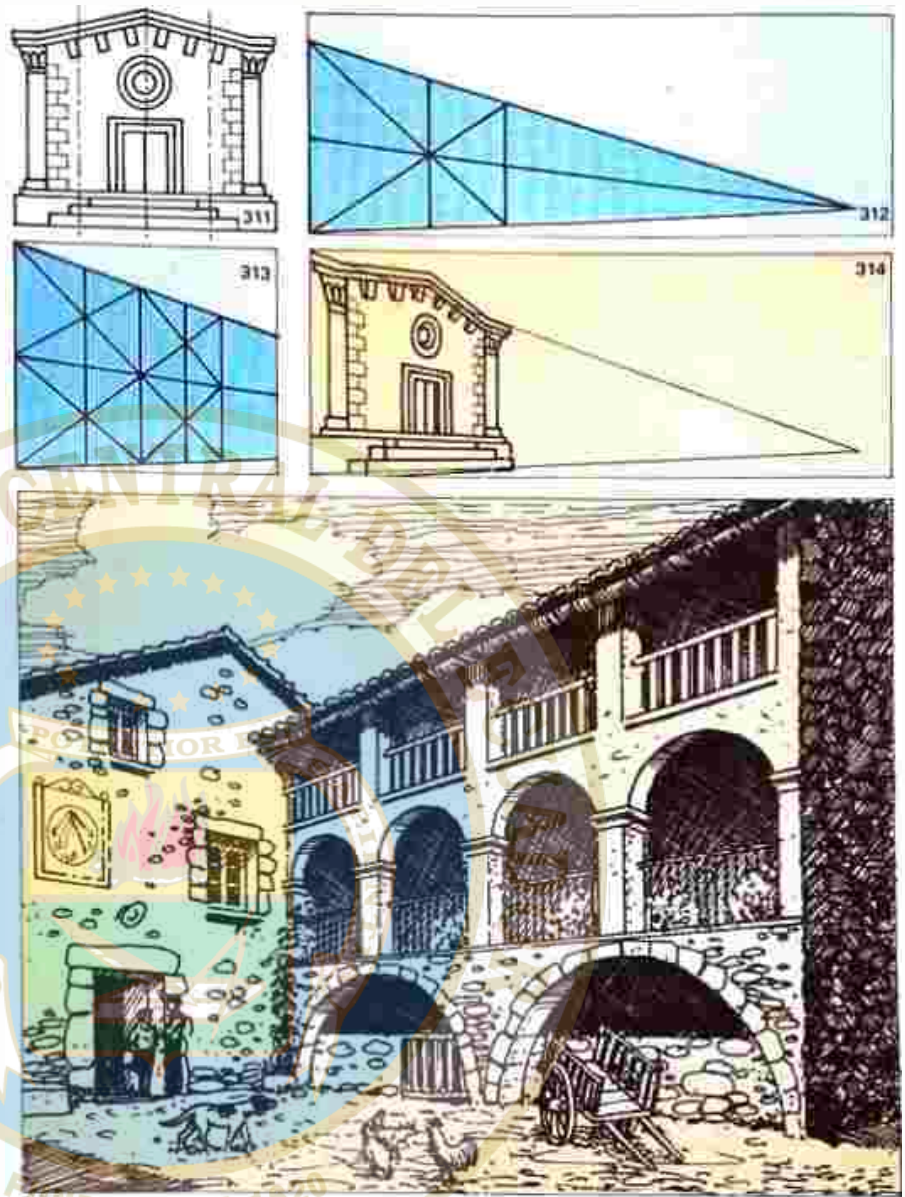
Pintando al óleo, del natural, en lugares en que hay edificios, caseríos o simplemente pintando paisaje urbano al óleo, se presenta muchas veces el problema de dividir, con una perspectiva correcta, espacios que se repiten como pueden ser varios portones, ventanas, balcones, etc. Para un pintor experto, un problema de este tipo no tiene ninguna dificultad: se resuelve simplemente dibujando o pintando, calculando a ojo.

Pero es bueno, creo yo, saber que existen una serie de fórmulas matemáticas que afirman y confirman el conocimiento práctico. Así sucede, por ejemplo, cuando pintando la fachada de un edificio antiguo, cuya arquitectura ofrece una disposición simétrica, hay que calcular el centro perspectivo para situar en su lugar puertas y ventanas. Puede hacerse a ojo, pero siguiendo las enseñanzas de las figuras 311 a 314, bastará trazar una cruz en aspa y una vertical en el centro (Fig. 312), para obtener el centro perspectivo; y será suficiente completar el esquema geométrico de la figura 313, para resolver definitivamente la situación en perspectiva de los elementos de la fachada o del modelo.

En la adjunta figura 315 y 316, puede ver una solución semejante para un problema de división de espacios en profundidad, aplicado a la fachada de una casa de campo.

Fig. 311 a 314. Para situar en perspectiva correcta un edificio que visto de frente presenta una construcción o arquitectura simétrica (fig. 311), solo es necesario situar en perspectiva el cuadro o rectángulo del edificio y dividirlo después en dos espacios en perspectiva, mediante una cruz en forma de aspa

Fig. 315. La división de espacios en profundidad y en perspectiva puede presentarse en casas antiguas o edificios rurales. Vea en la adjunta figura 316 el proceso a seguir en un caso como este



división de espacios; mosaicos y pautas

Los esquemas A, B y C de la figura 317, explican como calcular la puesta en perspectiva de un número determinado de espacios iguales, dentro de un espacio también determinado. Dicho con imágenes: dado el espacio determinado A-B, situar, en perspectiva, cinco espacios iguales.

En esta página ofrecemos además la resolución de un mosaico en perspectiva paralela (fig. 318); y de un mosaico en perspectiva oblicua (fig. 319).

Por último, en la figura 320 y 320 A, se explica como dibujar una pauta de líneas paralelas en perspectiva, para los casos en que el punto de fuga queda fuera del dibujo.

Fig. 317. En la figura anterior número 316, hemos dividido un espacio libremente, sin sujetarnos a una medida determinada. En esta figura 317 partimos de un espacio previo determinado, igual a la distancia A-B. Para dividir esta distancia en, por ejemplo, cinco espacios, empezaremos por trazar una línea de tierra (C), paralela a la línea de horizonte y situada en el vértice inferior del triángulo perspectivo.

B. A continuación dibujamos la línea D desde el punto E al punto F prolongándola hasta cruzar con la línea de tierra (punto G). Dividimos entonces la línea de tierra en cinco espacios iguales.

C. Bastará entonces trazar sendas diagonales desde las divisiones anteriores al punto E para lograr automáticamente la división de espacios en profundidad y en perspectiva dentro de una distancia dada.

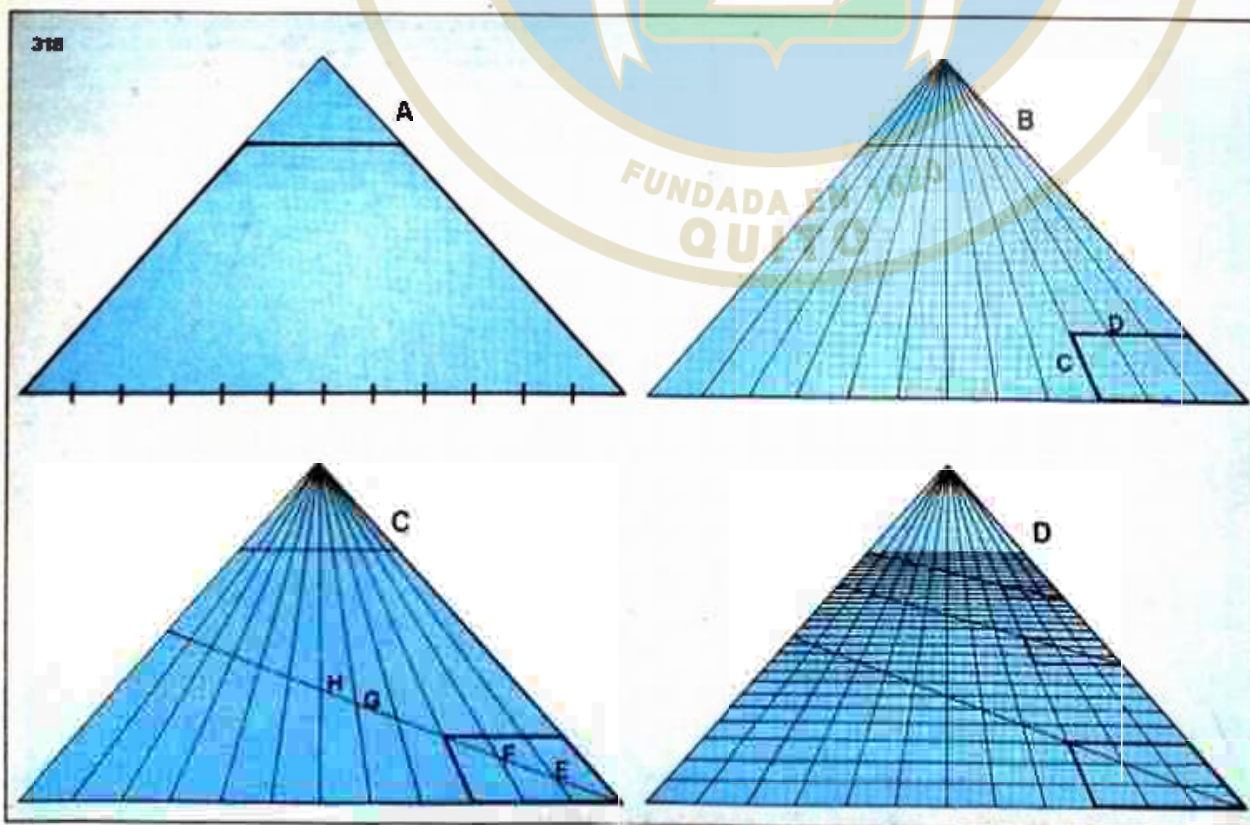
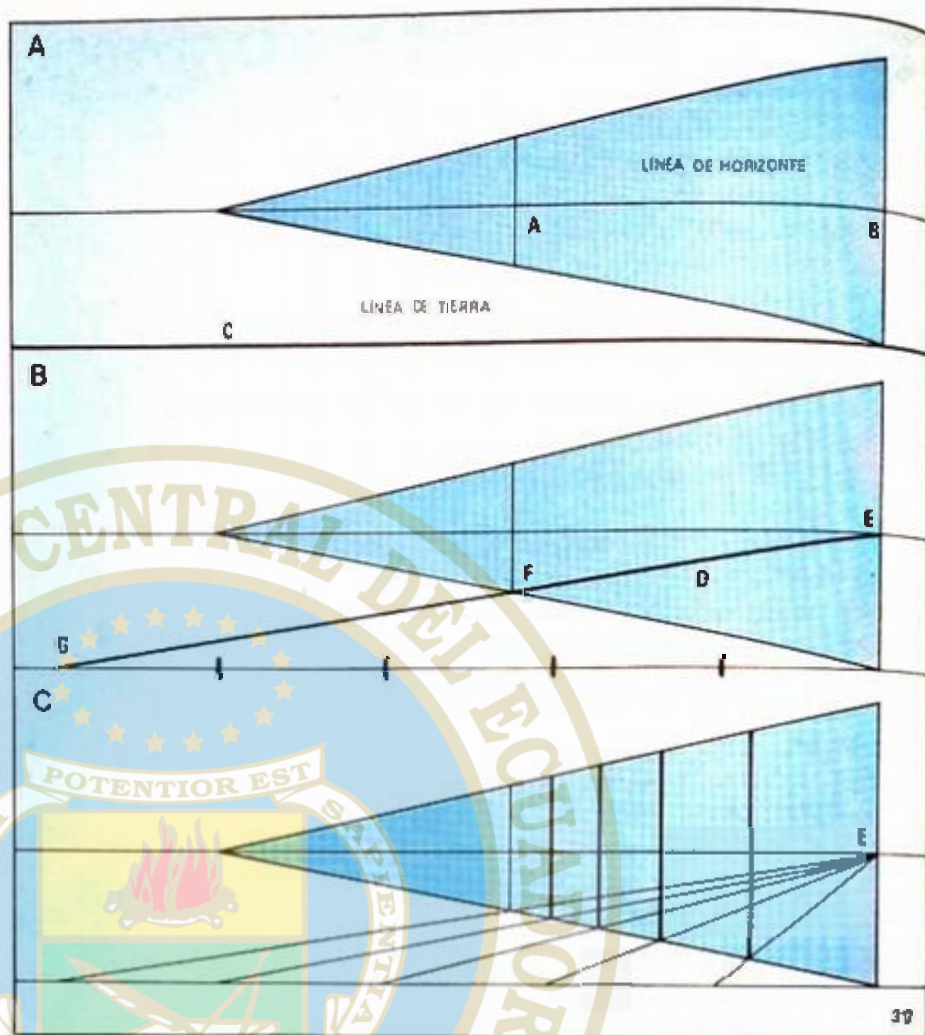
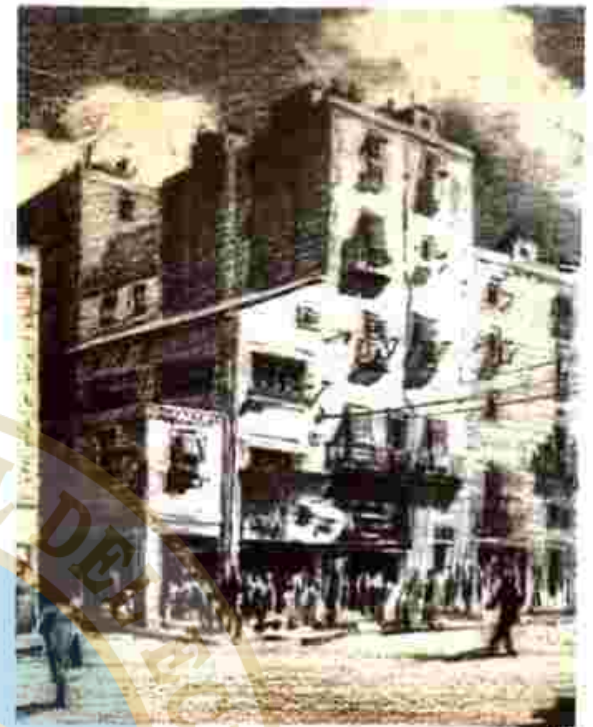
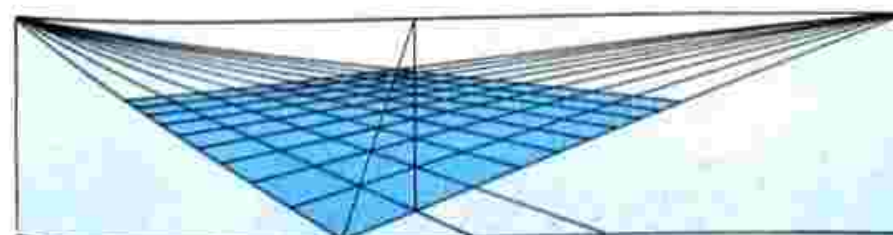
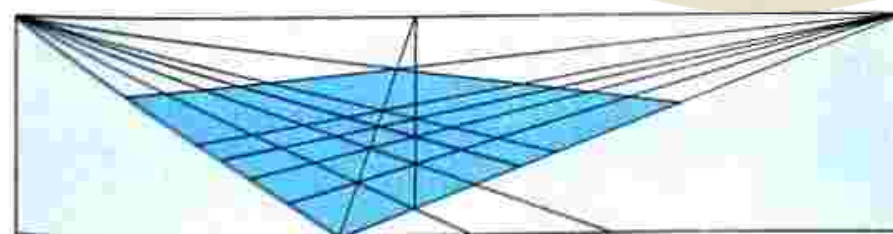
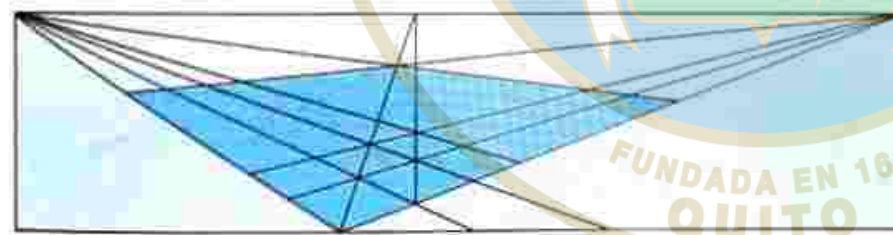
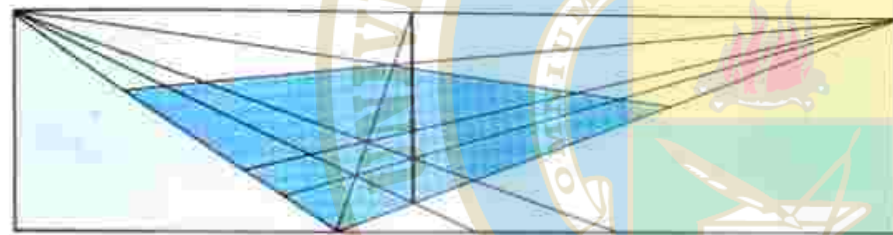
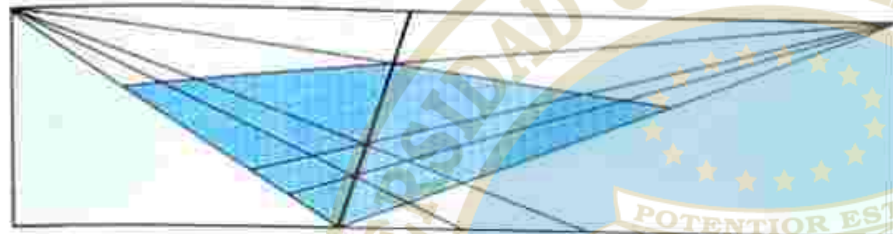
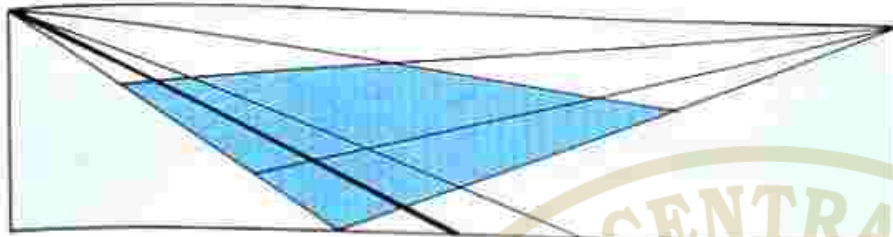
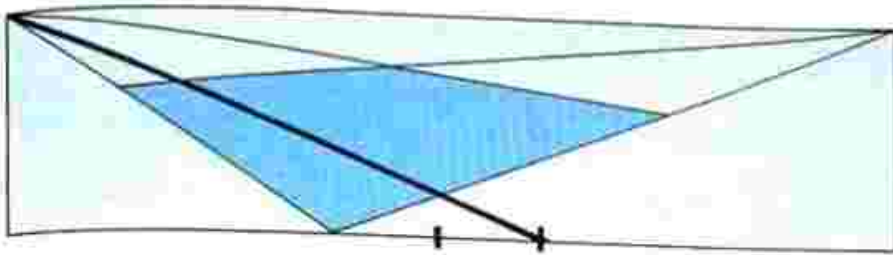


Fig. 318. He aquí el proceso para dibujar un mosaico en perspectiva paralela. La base del juego se halla en el rectángulo C D de la figura B, y la diagonal que aparece en la figura C, que nos proporciona los puntos E F G H a partir de los cuales podemos trazar las líneas horizontales que completan el mosaico en perspectiva.

Fig. 319. Este es el desarrollo paso a paso de un mosaico en perspectiva oblicua. Espero que estudiando y practicando lo que ilustran estas imágenes, podrá dibujarlo fácilmente.



320



320A

Fig. 320. Vea por último en esta imagen 320A, la fórmula para calcular la perspectiva de una casa o un edificio cuando los puntos de fuga quedan fuera del cuadro. Se trata, como puede usted ver, de calcular a ojo la inclinación de las líneas de fuga extremas. A y B y dividir entonces en un número de partes iguales los dos lados o

márgenes laterales del cuadro. trazando finalmente, a mano alzada, una pauta con líneas de fuga que le permitirán dibujar y pintar las ventanas, puertas, balcones, molduras y salientes que presente el edificio. Las líneas impresas en rojo, sitúan la pauta correspondiente a otro punto de fuga.

319

la elección del tema

"Jóvenes revolucionarios iracundos", escribió el novelista Emilio Zola hablando de sus amigos los impresionistas.

El Impresionismo fue, en efecto, una de las grandes rebeliones contra la decadencia convertida en "arte oficial".

Uno de los aspectos más sobresalientes dentro de la revolución impresionista, fue, sin duda, la renuncia al tema grande, al "armatoste", como llamaba la gente a los grandes cuadros, cuyos temas eran elegidos, estudiados y preparados con evidente fantasía, idealizando el modelo que nada tenía que ver con la realidad (fig. 321). Luchando contra esta forma de hacer tradicional, los impresionistas pintaron en sus cuadros, como decían ellos, *motivos* en vez de temas, es decir, asuntos vivos, escenas espontáneas.

La enseñanza a deducir de este comentario es concluyente: elegir o encontrar un tema o motivo para pintar no ofrece ninguna dificultad, los hay en todas partes, en su casa, en la misma calle en que usted vive, en la habitación en que se encuentra, en cualquier pueblo o ciudad, jardín, campo, etc.

"¡Temas, motivos! —decía Renoir—. Yo me arreglo con unas nalgas cualesquiera."

Ni tanto ni tan poco. Los impresionistas, aunque ciertamente confirmaron su indiferencia por el tema, aunque pintaron motivos tan triviales como una brigada de obreros arreglando una calle (fig. 322) o un par de zapatos viejos (fig. 323), lo cierto es que antes *habían visto* el motivo para un cuadro, habían pensado en que la forma y el color del motivo eran apropiados, es decir, habían analizado la composición formal y cromática y habían imaginado cómo interpretarlo. En realidad, habían *seleccionado el tema*... sin importarles gran cosa el contenido, ya fuera un manojito de rábanos o un ramillete de rosas.

Esta selección del tema dependía en ellos y depende en usted de tres factores, a saber:

- 1.-Saber ver.
- 2.-Saber componer.
- 3.-Saber interpretar.

Fig. 321. Claude Lorrain (Paisaje). Museo del Louvre. Hasta mediados del siglo pasado, con el despertar del Impresionismo, la elección y composición del tema se hacía en el taller del artista, partiendo de apuntes y esbozos dibujados del natural, pero "arreglando" el tema que era compuesto según la visión ideal del pintor.

322



323



Figs. 322 y 323. Edouard Manet. "Los empedradores en la calle de Berne", colección Butler. Vincent Van Gogh "Los zapatos", Rijksmuseum, Amsterdam. Los impresionistas decidieron pintar *motivos* en vez de temas. Para ellos no era necesario buscar y componer el tema, ya que sus motivos eran el aire libre, la calle, los objetos más vulgares.



la interpretación

Oigamos lo que dice Delacroix: "Mis cuadros no son cuadros del todo reales; los artistas que se limitan a reproducir sus apuntes, no darán jamás a sus espectadores un sentimiento vivo de la naturaleza".

Ciertamente, el modelo copiado exactamente nada tiene que ver con el arte. Los primitivos no calcaban del natural; Tiziano, Rubens y aún el clásico Rafael, interpretaron, mucho más que copiaron; es preponderante en su obra el trabajo de memoria y de ello se conocen muy pocos estudios directos.

La interpretación viene dada en principio por el hecho de imaginar, de idealizar de "plasmear en el cuadro las impresiones y visiones internas", como decía Picasso.

Es fácil y necesario imaginar nuestro propio cuadro, verlo a nuestra manera. Pero lo difícil es no perder de vista ese cuadro ideal que todo artista ve, antes de empezar a pintar. En una entrevista con Pierre Bonnard, escrita por Angele Lamot, en 1943, el famoso Bonnard decía: "Intenté pintar unas fosas directamente, interpretando a mi manera, pero me dejé llevar por detalles... y noté que me hundía, que no iba a ninguna parte; que

me había perdido; no podía recobrar mi primer impulso, la visión que me deslumbró, mi punto de partida." Y Bonnard enunció entonces esa lección magistral:

"La presencia del modelo, del tema, es un estorbo para el artista, mientras pinta. El punto de partida de un cuadro es siempre una idea; la presencia del modelo durante la realización del cuadro es una tentación; el artista corre el peligro de dejarse llevar por su visión directa, inmediata, olvidándose de su primer impulso... y acaba aceptando lo fortuito, pinta detalles que tiene delante y que no le interesaron en principio!" —Bonnard termina diciendo—: "Muy pocos pintores han sabido interpretar a su manera el modelo, y los que se salieron con la suya, tenían sus métodos de autodefensa".

El propio Pierre Bonnard cita entonces a Paul Cézanne como uno de los pocos que "tenía sus propios métodos de autodefensa": "Cézanne tenía una sólida idea de lo que deseaba hacer y sólo aceptaba de la naturaleza lo que estaba en relación con su idea, solo aceptaba y pintaba el modelo tal como lo veía en su fuero interno".

324

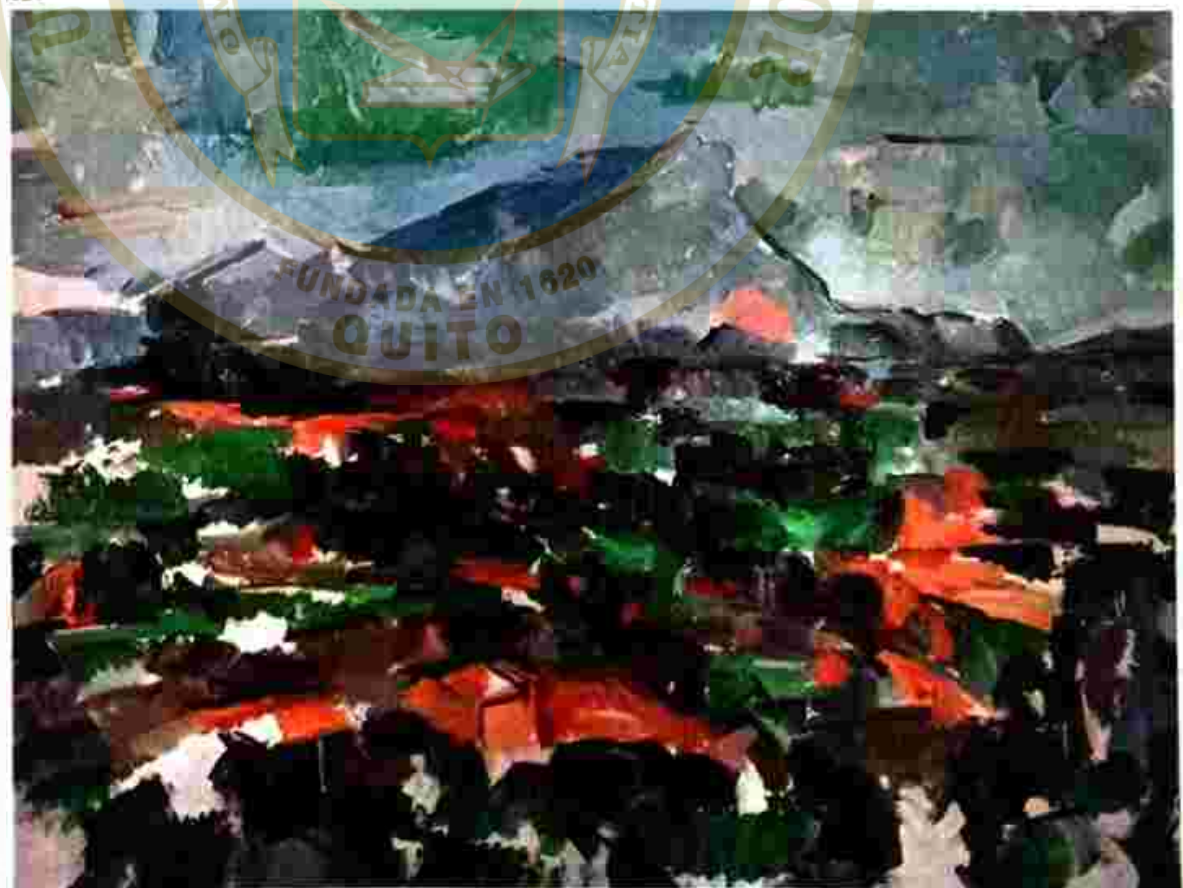


Fig. 324. Paul Cézanne, "El monte Saint Victoire". Museo de Hermitage, Leningrado. Cézanne pintó 55 cuadros del monte "Saint Victoire", desde la ventana de su casa, desde la cual veía esta montaña. Todos diferentes, aún siendo exactamente el mismo tema. ¿Por qué? ¿Quizás porque para él representaba la gran "conquista del modelo", el hecho inaudito de pintar al modelo como él quería, a su manera, sin dejarse dominar por lo que el modelo "decía"?

regla básica del arte de la composición

Componer, básicamente, es crear.

Delacroix dijo: "La mente compone, es decir, idealiza y escoge". Y ¿qué es crear? Delacroix sigue diciendo: "lo que llamamos creación en los grandes artistas, no es más que una manera particular de ver de coordinar y de reproducir la naturaleza".

Partiendo de estas ideas, con las que es difícil no estar de acuerdo, tendríamos que convenir con John Ruskin, en que "no hay reglas sobre el arte de componer; si las hubiera, Tiziano y el Veronés serían hombres corrientes y vulgares."

De acuerdo. Pero podemos y debemos partir de algo, de algunas normas que nos permitan cultivar y perfeccionar esa "manera particular de ver, de coordinar y de reproducir la naturaleza".

Una de estas normas básicas y clásica del arte de componer, fue escrita hace siglos por el filósofo de la antigua Grecia, Platón, quien resumió en pocas palabras lo que debe hacer

el artista para ordenar la composición de un cuadro. Platón dijo sencillamente que:

Componer consiste en hallar y representar la variedad dentro de la unidad.

Variedad en la forma, en el color, en la posición y situación de los elementos que intervienen en el cuadro, creando una diversidad de formas y colores que llame la atención del espectador y despierte su interés, que le incite a ver y le proporcione luego el placer de mirar y contemplar. Pero sin que esa *variedad* sea tanta que llegue a desconcertar y dispersar la atención y el interés creados inicialmente. Es decir, organizando esta variedad dentro de un orden y una *unidad* de conjunto, de modo que las dos ideas se complementen, estableciendo

★ La **UNIDAD** dentro de la variedad.

★ La **VARIEDAD** dentro de la unidad.

Vea en esta página una enseñanza gráfica y clásica de estos conceptos, con esquemas y textos que analizan los defectos y cualidades de cada composición.

Figs. 325, 326 y 327. He aquí un estudio sobre el arte de componer, de acuerdo con la regla básica de hallar y representar la unidad dentro de la variedad. Vea a continuación los tres esquemas de estos estudios pintados al óleo, con el correspondiente comentario en cada caso.

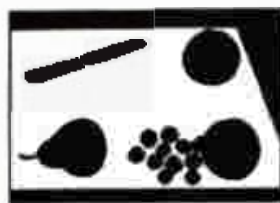


Fig. 325. **MAL:** Exceso de unidad: la disposición no es nada original, resulta monótona. Vea el horizonte partiendo el cuadro en dos: el plato y la fruta formando un solo bloque, etc.

Fig. 326. **MAL:** Exceso de diversidad: aquí los objetos se hallan dispersos, llaman la atención por separado, no invitan a una contemplación razonada, conjunta.

Fig. 327. **BIEN:** Ejemplo correcto de *unidad dentro de la variedad*: no hay más que comparar este esquema con los anteriores para comprobar que en éste existe *unidad* por la ordenación de los elementos y diversidad por la situación de los mismos.



una norma clásica

En el momento de empezar a pintar, con la tela en blanco, o mejor dicho, antes todavía, cuando la idea y el tema toman cuerpo y se intenta plasmarla en un apunte o dibujo previo, surge un importante problema de la composición artística, que podemos enunciar en dos preguntas: 1.ª ¿Debo "acercarme" al tema, ampliándolo como si estuviera a poca distancia del mismo, o es mejor encuadrar "desde más lejos", reduciendo la proporción del motivo principal, viendo más fondo, etc.? y 2.ª: ¿Cuál puede ser el punto idóneo para situar el elemento principal del cuadro?

No hay una norma absoluta, desde luego, pero existen para estos dos problemas —de proporción y de encuadre—, dos reglas o principios que pueden establecerse como sigue:

- 1.- "Acerquese" al tema en la medida justa para crear un centro de interés que "explique" el contenido o motivo del cuadro.

La segunda norma relacionada con la situación de las formas dentro del cuadro queda formulada en una famosa ley estética descubierta por Vitruvio, arquitecto romano de los tiempos de Augusto:

2.-La ley de la Sección Dorada.

Vea esta ley en el adjunto recuadro y en el comentario hecho en la página anterior número 138 a propósito del cuadro de Velázquez "La adoración de los Reyes Magos".

Ley de la sección dorada

Ante la tela en blanco ¿dónde situar el motivo principal de un cuadro? ¿en el centro, hacia arriba, hacia abajo, hacia el lado derecho o hacia el izquierdo? Para resolver el problema el arquitecto romano Vitruvio estableció la siguiente

Ley de la Sección Dorada

Para que un espacio dividido en partes desiguales resulte agradable y estético, debe haber entre la parte más pequeña y la mayor, la misma relación que entre esa parte mayor y el todo.

Para hallar esta división ideal bastará multiplicar el ancho o el alto de la tela por el factor 0,618

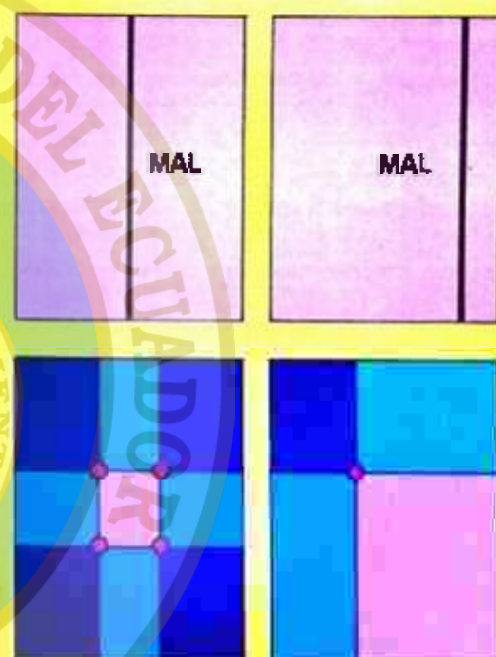


Fig. 328. Velázquez, "La adoración de los Reyes Magos". Museo del Prado, Madrid. Sería demasiada casualidad que la cabeza del niño Jesús, coincidiera por azar exactamente en el punto en que cruzan las líneas de la Sección Dorada. Puede darse por seguro que Velázquez eligió y determinó este punto por aplicación de dicha norma.



Fig. 330. Velázquez, "San Antonio visitando a San Pablo". Museo del Prado, Madrid. ¿Es casual, también, la coincidencia casi exacta entre el pájaro que lleva un pan a los dos Santos y el punto de la sección dorada?

simetría, asimetría

Simetría es sinónimo de *unidad*: expresa en sí misma orden, solemnidad, autoridad. "Simetría es el orden que aparece en la vida siempre que se requiere solemnidad —dijo Böcklin, añadiendo—: ninguna ceremonia pública, ninguna ceremonia religiosa, sin simetría en los participantes".

Tratando de definir la composición simétrica diríamos que: *es la repetición de los elementos del cuadro a ambos lados de un punto o eje central*.

La *asimetría* definida como *distribución libre e intuitiva de los elementos, equilibrando, sin embargo, unas partes respecto a otras*, es sinónimo de *variedad*.

Puestos a elegir entre una forma de composición y otra, la mayoría de artistas actuales prefieren la composición asimétrica, más dinámica y con más oportunidad de expresar la creatividad del artista. Vale la pena tener en cuenta, sin embargo, la posibilidad de estudiar, en determinados casos y temas, la forma de composición simétrica, incluso de una manera rígida, cambiando situaciones, de forma que, acentuando en general la unidad, se subraye la deseada variedad.

Figs. 331, 332. Velázquez, "La Coronación de la Virgen", Museo del Prado, Madrid, y Degás, "La absenta", Museo del Impresionismo, Jea de Paume, París. El cuadro de Velázquez es un ejemplo de composición simétrica, aunque las figuras no

ofrezcan una repetición matemática "a ambos lados de un eje central". Degás, en "La absenta" hizo un juego de composición informal, descentrando las figuras, que incluso quedan cortadas por el encuadre.

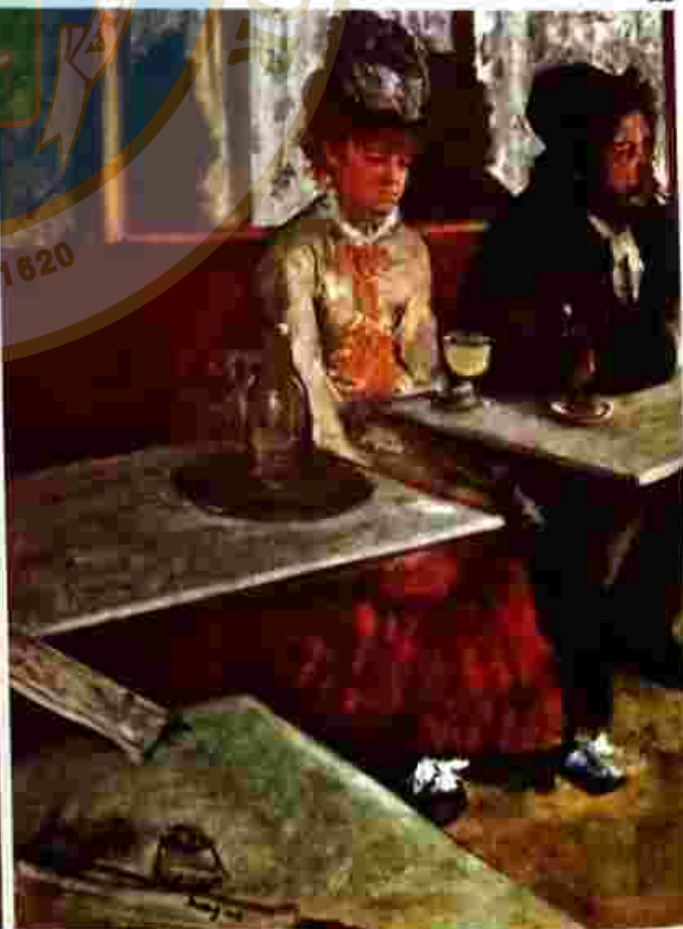
CENTRAL

POTENTIOR EST

331



332



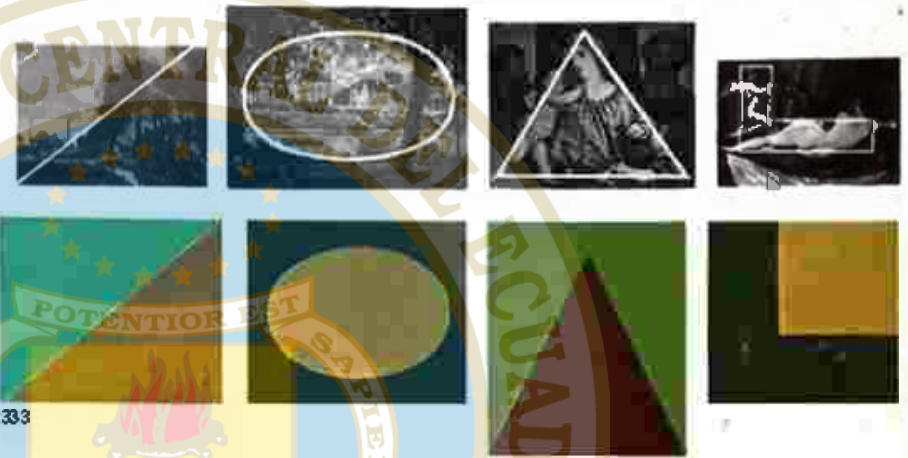
esquemas y equilibrio

Por un principio de nihilismo, que en arte podría traducirse en "máximo disfrute con mínimo esfuerzo", el hombre prefiere las formas geométricas (una silueta en forma de cuadrado, de círculo, de triángulo), antes que las formas abstractas. El psicofísico Fischer realizó a este respecto una encuesta, demostrando que el común de la gente prefiere este tipo de formas sencillas.

De este principio nace la idea de componer artísticamente, partiendo de formas básicas o esquemas geométricos como los que aparecen en esta página (Fig. 333). El primero de estos esquemas (A), fue establecido por Rembrandt y constituye una fórmula clásica de composición: una diagonal que divide el cuadro en dos triángulos.

En la composición artística, también juega un papel importante el *equilibrio de masas*, es decir el hecho de que el "peso" de las formas quede compensado mediante un eje descentrado, equilibrando unas masas respecto a otras. La balanza romana o fulcro, es un ejemplo perfecto de este equilibrio, respecto a un eje descentrado, entre una masa o peso importante y una masa de peso más reducido.

Fig. 333. La composición artística de un cuadro, puede basarse en esquemas geométricos, tal como vemos en estos ejemplos. El primero de estos esquemas, en forma de triángulo, es conocido como la fórmula de Rembrandt.

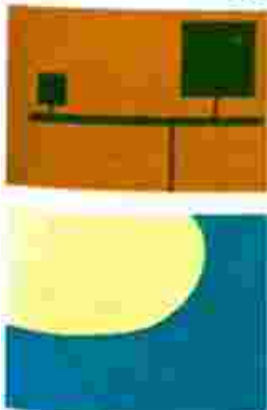


Figs. 334, 335. Pissarro. "El Sena a Marly". Colección particular. Un ejemplo de composición basada en un esquema geométrico parecido a la fórmula de Rembrandt, en el que vemos además, el perfecto equilibrio de masas logrado por Pissarro.

334



335



la tercera dimensión

Fisicamente hablando, el cuadro tiene solo dos dimensiones: ancho y alto. La tercera dimensión, *la profundidad*, ha de imitarse, ha de representarla el artista mediante formas, luces, sombras, efectos de perspectiva. Representar la tercera dimensión forma parte, también, de la composición artística de un cuadro.

Básicamente, el artista puede utilizar tres fórmulas para realzar la profundidad:

A): Mediante la inclusión de un primer término. Se trata de elegir un encuadre que permita incluir en primer término una forma conocida gracias a la cual el espectador pueda relacionar instintivamente el tamaño o medida de esta forma con el tamaño de los cuerpos situados en términos más alejados.

En el cuadro de Pissarro del Dulwich College (fig. 336), aparece en primer término un tronco de árbol; vemos, además, el ancho del río y los márgenes del mismo. Estos elementos nos sirven de referencia, por su tamaño y situación, para determinar mentalmente la distancia y las dimensiones del edificio del fondo, es decir, nos ayudan a crear la idea de profundidad.

B): Por efecto de perspectiva. Se trata en este caso de elegir una imagen que en sí misma ofrezca un efecto de perspectiva que realce la profundidad, la idea de tercera dimensión.

En "El puente nuevo" de Pissarro (fig. 337), la idea de perspectiva y, por tanto, de profundidad es ya implícita. Pero cabe pensar en senderos, caminos, entradas a pueblos, etc., en los que la idea no es tan evidente, pero igualmente efectiva.

C) Mediante la superposición de planos sucesivos. Cuando en el modelo se observa la idea de un primer plano superpuesto a un segundo plano, superpuesto a la vez a un tercero (vea la figura adjunta n.º 338), existe indudablemente la posibilidad de representar la tercera dimensión, acentuando simplemente la superposición de términos.

La profundidad puede realizarse, también, mediante la perspectiva aérea o atmosférica, recordando la norma: *El primer término siempre es más nítido y contrastado que los términos alejados.* Leonardo da Vinci decía al respecto "Si acabas con gran detalle los objetos lejanos, parecerá que están cerca en vez de distanciados".

Fig. 336. "Dulwich College", Pissarro (colección J. A. Macaulay, Winnipeg, Canadá). La tercera dimensión se consigue aquí mediante la inclusión de un primer término destacado (el tronco del árbol de la derecha).



336

Fig. 337. "El puente nuevo" Pissarro (Colección Mr. y Mrs. William Cox Wright, Filadelfia). La profundidad viene dada en este caso por la fuga de líneas en perspectiva.



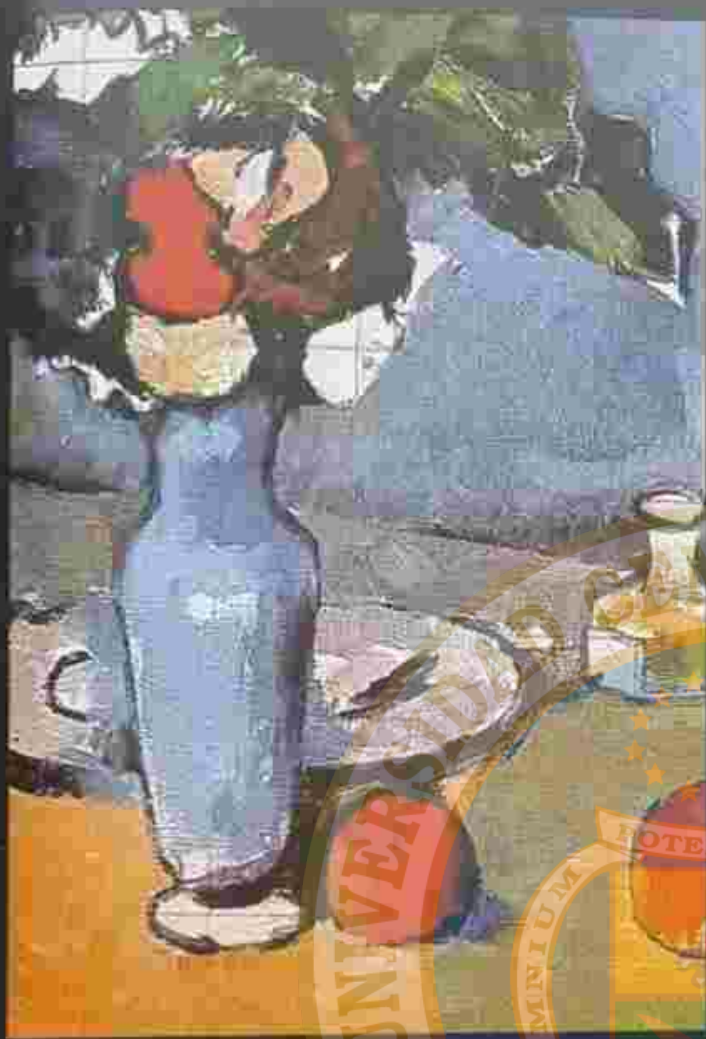
337



338



Fig. 338. Monet. "Nieve en Vétheuil". (Museo del Impresionismo, Jeu de Paume, París). La profundidad se explica en este caso por la superposición de planos, es decir, por la sucesión, uno delante del otro, de los planos formados por el río helado, los árboles y casas del fondo.



la pintura al óleo en la práctica



"Pongo color hasta que me sale."

Jean Baptiste Simeón Chardin (1699-1779)

pintando un cuadro de figura al óleo

Iniciamos en estas páginas una serie de prácticas de pintura al óleo, con demostraciones en las que, paso a paso, usted podrá estudiar la resolución de dos cuadros de figura al óleo, un paisaje urbano, una marina, un paisaje rupestre y una naturaleza muerta. La primera de estas demostraciones gráficas —dos cuadros de figura al óleo—, ha sido realizada por el renombrado artista barcelonés Badia Camps.

Badia Camps tiene el estudio en su propio domicilio: una habitación de unos 3x4 m, pinta siempre con luz de día, con modelo, y dibuja todos los días, con carboncillos o cretas de color siena o sanguina, tomando apuntes y realizando estudios sobre poses, iluminación, contraste, que luego, en algunos casos, se convierten en proyectos en color y finalmente en cuadros definitivos.

Pero vamos a analizar con detalle la manera de pintar de Badia Camps; qué hace, con qué lo hace y cómo lo hace para llegar a los magníficos resultados que pueden verse en estas páginas.

“Tengo miles de dibujos y apuntes como estos —me decía Badia Camps, mientras me mostraba los esbozos de las figuras 339 y 340—. Si me pidieras un consejo básico sobre pintar figura, yo diría que hay que dibujar y volver a dibujar, del natural, con modelo, apuntes y estudios y dibujos de hombres y mujeres, vestidos y desnudos, todos los días, hasta que las dimensiones y proporciones, la anatomía, la valoración y el contraste del cuerpo humano, sean para uno algo tan familiar como coger el lápiz o el pincel”.

Para el cuadro que se inicia en esta página, Badia Camps dibujó, como tiene por costumbre, no menos de cinco apuntes, en el último de los cuales (fig. 340), trazó después, como acostumbra a hacer, el rectángulo que encuadra definitivamente el tema.

Primer estado: construcción

Sobre la tela en blanco, Badia Camps dibuja el tema directamente con pincel y pintura al óleo muy diluida en esencia de trementina. Utiliza para ello una mezcla de violeta cobalto claro, como color básico, añadiendo un poco de azul cobalto, Sienna natural y blanco (figura 341). Observe en esta imagen que, Badia Camps, siguiendo los métodos de los antiguos maestros, construye el tema con trazos y tonos, resolviendo básicamente los efectos de luz y sombra. Y lo hace con ese color violeta-azul-Sienna, semejante a un color

Figs. 339 y 340. Antes de empezar un cuadro de figura al óleo, Badia Camps dibuja varios estudios y apuntes trazando finalmente el cuadro.

339



340



de sombra neutro... Y fíjese que la construcción es muy cuidada, como si se tratara —y en realidad se trata— de un “último ensayo general de la obra”.

Segundo estado: pintando el “lecho de pintura” y entonando el color en general

La manera de empezar a pintar de Badia Camps, me recuerda el famoso “lecho de pintura” de Tiziano. Porque, en efecto, Badia Camps necesita un verdadero y grueso empaste de pintura al iniciar el cuadro y, como Tiziano, necesita tomarlo y retomarlo. Y así, a los dos o tres días, después de ese “lecho”, cuando la pintura tiene ya el mordiente suficiente, Badia Camps sigue pintando, trabajando, esforzándose —“He de insistir, y he de trabajar y he de luchar, para que la emoción de pintar llegue a mí y me sienta capaz de crear”—.



341

Fig. 341. Mezclando los colores violeta cobalto claro, con un poco de azul de cobalto y otro poco de Siena natural, diluidos con abundante esencia de trementina. Badia Camps dibuja y construye el tema del cuadro, con tazos y tonos transparentes, como si pintara a la acuarela.



Fig. 342. He aquí la primera fase del “lecho de la pintura”, esto es, de un primer empaste, sobre el cual el artista trabajará, insistirá y luchará, “para que la emoción de pintar llegue a mí y me sienta capaz de crear”.

342

pintando un cuadro de figura al óleo



Observe atentamente la resolución del cuadro después de este segundo estado (figura 342); fíjese que se ajusta básicamente al dibujo inicial pero con algunas ligeras rectificaciones —la dimensión de la cabeza es mayor, por ejemplo— y observe, también, la gama de colores cálidos, que aparece en este estado inicial y se mantiene hasta terminar el cuadro.

Último estado

Badia Camps tarda cinco, seis y hasta diez sesiones para pintar un cuadro. Después de la segunda o tercera sesión, cuando la capa de pintura es suficientemente gruesa, medio seca, pegajosa, Badia Camps pinta en su estilo peculiar que él mismo describe dicen-

do: “Para pintar a mi manera, necesito una capa gruesa, un lecho, un pan de pintura, sobre el cual pueda aplicar los colores restregando el pincel, depositando la pintura, frotando y dejando el color sobre el color anterior, seco o medio seco”.

Badia Camps aplica la técnica del “frottis”; la misma o parecida técnica de Tiziano y del también famoso Rembrandt.

El perfeccionismo de Badia Camps

Badia Camps tarda diez, quince y hasta más días en terminar un cuadro. Es un perfeccionista; nunca se da por satisfecho. Ha llegado al extremo de rectificar y cambiar cuadros

Fig. 343. En esta ilustración del cuadro terminado, es evidente la puesta en práctica de la técnica del “frottis”, de la que hemos hablado a propósito de las técnicas de pintura de Tiziano y Rembrandt (páginas anteriores números 28 y 30).



344

que ya estuvieron colgados en una de sus exposiciones.

Suele pintar tres o cuatro cuadros a la vez. El cuadro anterior y éste que voy a comentar fueron pintados al mismo tiempo.

Estudios previos

Como siempre, el artista estudia previamente el cuadro, dibujando varios esbozos.

Aquí, en estas imágenes (figuras 344, 345) es evidente la rectificación, partiendo primero de una figura sentada casi de perfil, con la puerta del balcón casi abierta; y un segundo estudio con la figura vista en posición tres cuartos y la puerta del balcón del todo abierta, reflejando en el cristal parte del cuerpo de la figura. En el segundo esbozo, además, el realce de la figura aparece más acentuado, gracias a que en el lado izquierdo del cuadro hay un hueco oscuro, entre el mantel y el brazo derecho de la modelo.

El trabajo bien hecho, el perfeccionismo de Badía Camps, se refleja aquí en estos apuntes, particularmente en la figura 345, un apunte acabado, digno de ser enmarcado.

Puestos ya a pintar, vea en el recuadro adjunto los colores al óleo corrientemente usados por el artista Badía Camps.



345

Figs. 344 y 345. En estos esbozos previos, preludio del cuadro reproducido en las páginas siguientes, Badía Camps estudia y rectifica la pose de la modelo y el punto de vista (en el esbozo de la derecha la puerta más próxima del balcón aparece abierta y permite ver la persiana de segundo término y la luz exterior).

COLORES USADOS POR EL ARTISTA BADÍA CAMPS

Blanco de titanio
Amarillo cadmio
Ocre amarillo
Siena Natural
Siena tostada
Tierra sombra
Rojo de cadmio

Carmin de laca
Carmin garanza
Verde esmeralda
Verde cinabrio
Violeta claro
Azul cobalto claro
Azul de Prusia

pintando un cuadro de figura al óleo

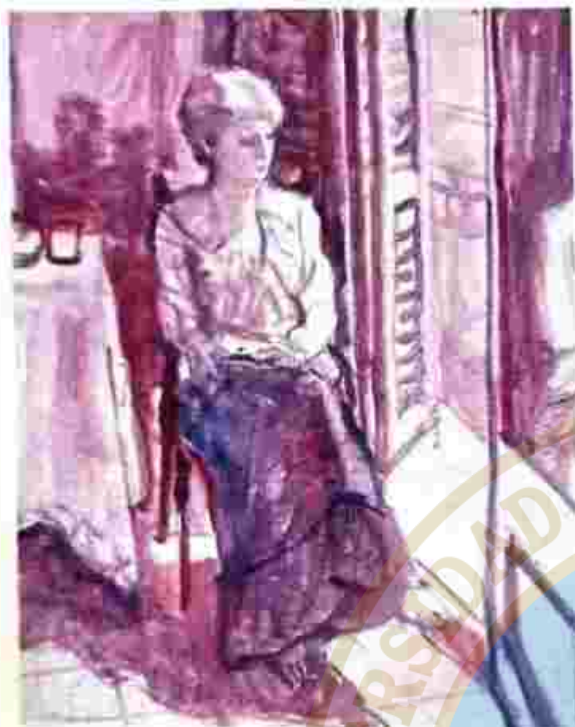


Fig. 346. Con la misma mezcla de cobres —el violeta como color básico—, difundidos en abundante agua, Badia Camps dibuja y pinta con estudiada precisión, con trazos y medias tintas, como si se tratara de un dibujo a la aguada.

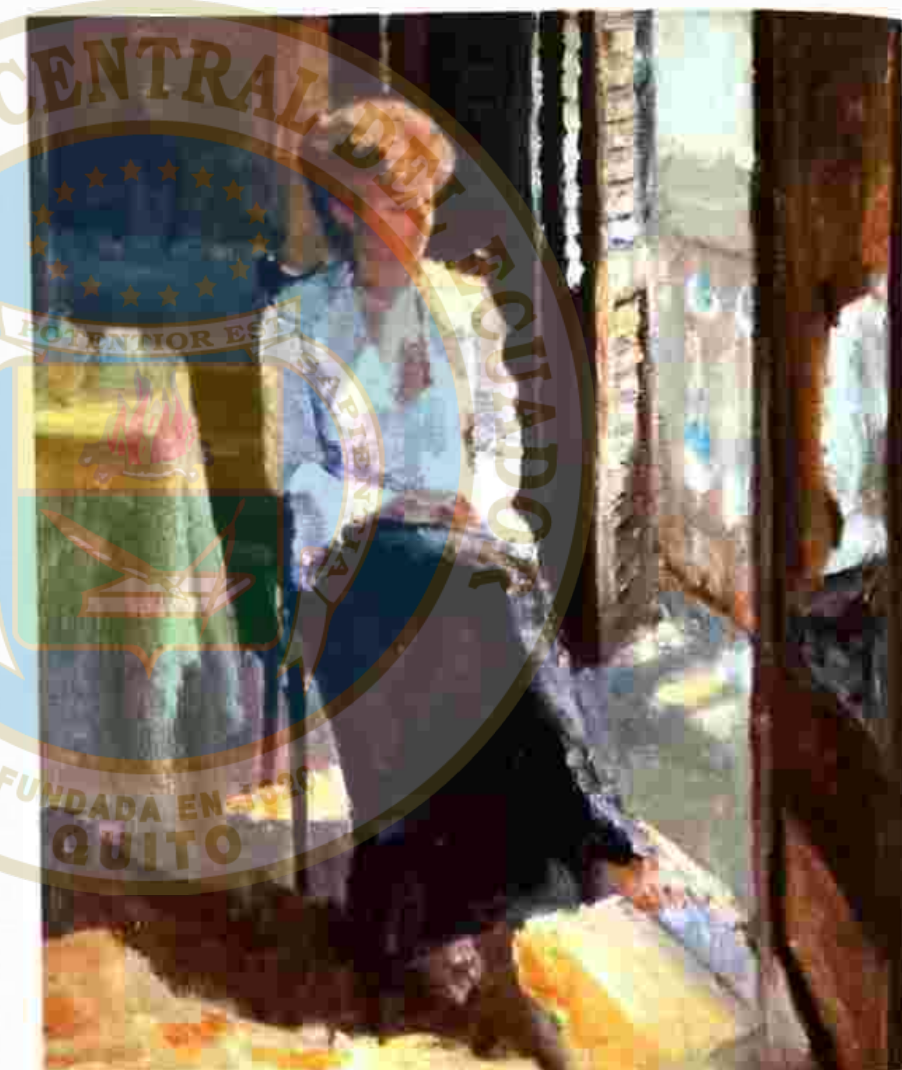


Fig. 347. Observe que en esta fase de la pintura, cuando el artista está resolviendo las primeras capas, la gama de colores es más bien cálida, en el fondo aparecen ocres y sienas agrisados, en el mantel es evidente la influencia del amarillo y el ocre.

346

Primer estado: construcción

Los mismos colores, la misma mezcla de colores que en la construcción del cuadro anterior.

Pero observe un detalle que antes he pasado por alto. Aquí y entonces, Badia Camps construye dibujando, determina las formas mediante trazos y líneas, siente la preocupación de *ajustar, encerrar, delimitar formas y contornos*. Mientras que...

Segundo estado: entonación general del color

...aquí las líneas y contornos desaparecen —“Yo pinto por volúmenes” dice Badia Camps—. Aquí se inicia el “lecho de pintura”, que durante una o dos sesiones proporcionará al artista la posibilidad de pintar después con restregados o “frottis” que personalizarán el estilo de Badia Camps. Aquí empieza, también la lucha de Badia Camps para lograr una unidad de conjunto entre la figura y el ambiente, de manera que la figura no sea un elemento aislado, fuera de contexto respecto al fondo y al ambiente que le rodea. “Yo no pinto figuras, en cuyo caso pintaría un fondo neutro; yo pinto *un tema del que forma parte una figura*”. Y de ahí la lucha para que la figura se incorpore al ambiente íntimo de la habitación y ésta forme parte también del cuadro.

Empieza también en este estado la lucha para equilibrar y armonizar el color. “Al empezar

un cuadro, muchas veces no se exactamente la gama de color que voy a emplear. A veces, como en este caso, empiezo con una gama de color neutra, más bien cálida (figura 347) y después, a medida que avanza el cuadro, me decido por una gama fría (figura 348). En estos cambios influye casi siempre la gama de colores que tengo en la paleta. Los restos de colores de la paleta representan para mí una fuente constante de inspiración”.

Fig. 348. Badia Camps trabaja ahora sobre un "lecho de pintura" grueso, sólido, que le permite resolver los colores y las formas mediante resregados hechos con pintura espesa, tal como se ve del tubo, dejando la pintura sobre la tela, aplicando el pincel suavemente o con energía, pintando con la técnica del "litos". Ésta es la lectura o manera de pintar en zonas tales como la cabeza, el peinado, la blusa, las luces de la persiana del fondo. Y compare la tonación general del cuadro respecto al estado anterior (fig. 347), comprobando que la tendencia de color es aquí más azul, más fría, viendo también que ha aumentado el contraste, dando a la figura un énfasis mayor.



348

Penúltimo y último estado

Entre este penúltimo estado (figura adjunta número 348) y el acabado final (figura 349, en la página siguiente número 168) existen pocas diferencias, pero vale la pena observarlas. Aquí, en esta página, el cuadro aparece prácticamente terminado: las facciones del rostro, las manos y los pies, no son modificados... Y sin embargo, la mayoría de formas,

de efectos de luz y sombra, de reflejos y penumbras, han sido pintados o retocados de nuevo, en esa búsqueda de la perfección, del toque final, tan caro a Badia Camps. "Sin pasarse, claro; el gran problema es quedarse en el acabado "no acabado".

De acuerdo, Gracias Badia Camps.

pintando un cuadro de figura al óleo

349



pintando un paisaje urbano al óleo

Pintar en la calle, en las plazas y avenidas de las ciudades, en los grandes y pequeños pueblos, en los suburbios, en las zonas industriales, en una palabra, pintar *paisajes urbanos*, es una experiencia maravillosa. Es un tema clásico, cuyos primeros cuadros aparecen en el Renacimiento y que, desde entonces y, particularmente, desde la mitad del siglo pasado, muchos artistas han llevado a la tela con éxito extraordinario. Recordemos, tan sólo, a algunos pintores impresionistas como Pissarro, Manet, Sisley, Monet, Guillaumin, todos ellos excelentes artistas del paisaje urbano.

Pues bien; voy a pintar para usted un paisaje urbano al óleo, explicando con todo detalle, paso a paso, el proceso de resolución. He aquí el cuadro: una calle de un barrio viejo de Barcelona, a las once de la mañana, cuando la luz del sol "entra" dentro de la calle —fíjese bien, porque esta es una forma clásica de iluminación de una calle; con un lado en sombra y el otro lado iluminado por el sol—.

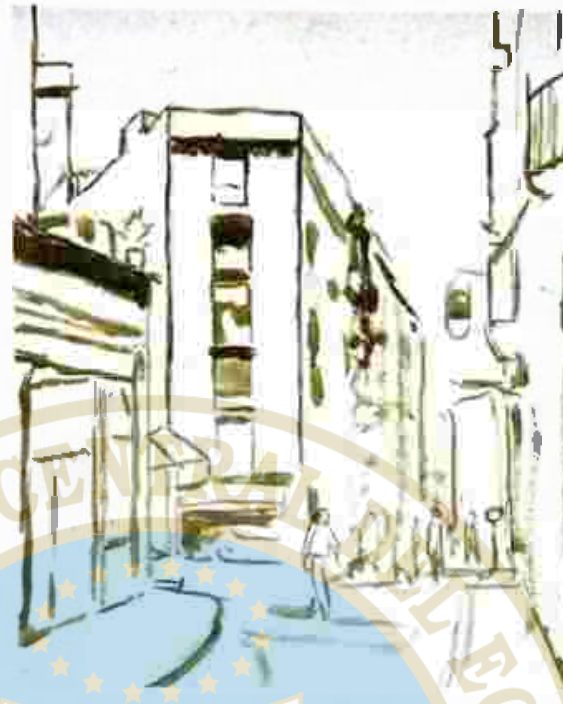
Primer estado

Pinto sobre tela con *bastidor figura*, del n.º 12. Para el dibujo de este primer estado, utilizo un pincel de pelo de cerda, redondo, del número 10. Preparo color para la construcción inicial. Sobre la paleta, mezclo azul de Prusia, tierra sombra natural y ocre, diluidos con bastante esencia de trementina, hasta componer una pintura prácticamente líquida, transparente, como si tratara de pintar a la acuarela.

Dibujo en plan esquemático las líneas básicas de las casas, ventanas, puertas, incluso algunas figuras. Vea esta resolución inicial en la adjunta figura n.º 350.

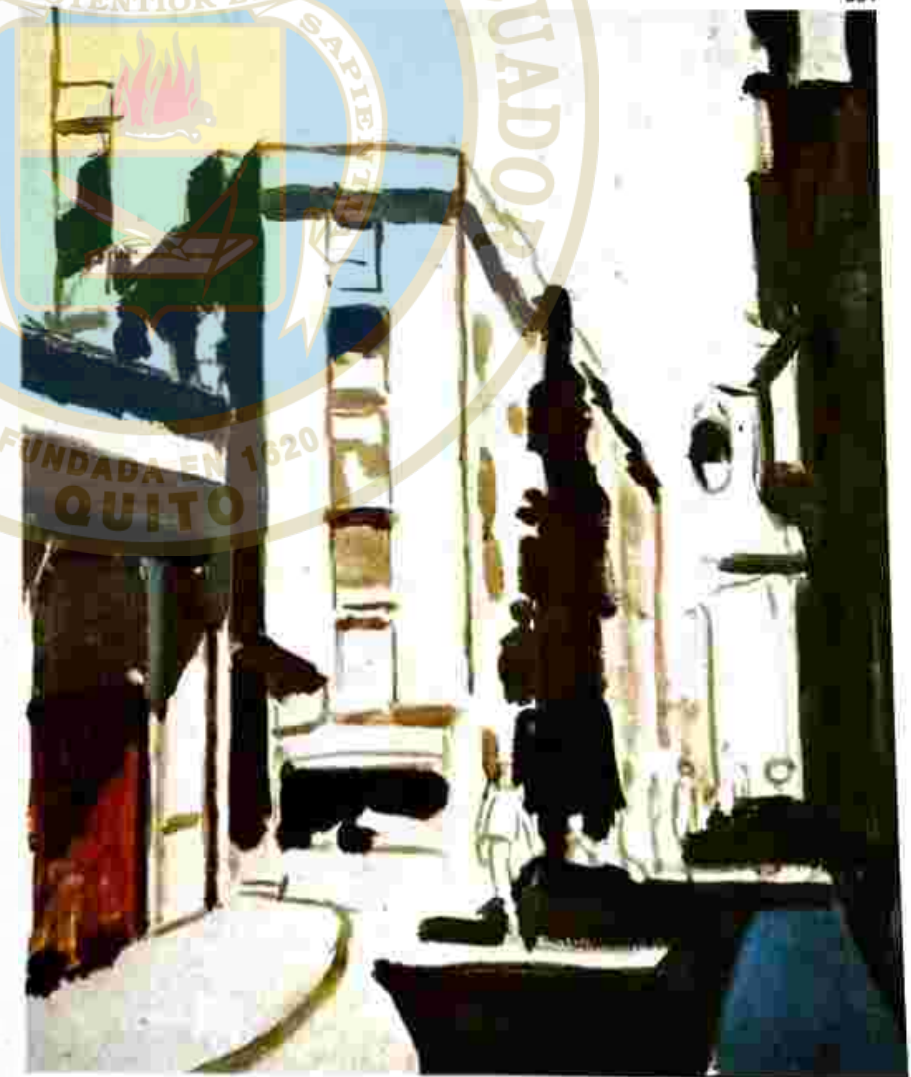
Segundo estado

Recordando a Corot y teniendo presente la *ley de contrastes sucesivos*, empiezo por pintar las sombras, con pintura más bien delgada tratando de aproximarme a los matices que ofrece el modelo —una gama de azules oscuros, con predominio de azul de Prusia, combinado con carmín de garanza, tierra Siena natural y ocre (depende de la zona, para que influya más un color u otro; vea la reproducción adjunta de este segundo estado en la figura 351)—. Pinto sin miedo; no me importa un posible error que, luego, a medida que avance el cuadro, puedo rectificar.



350 Fig. 350. Primer estado: dibujo previo con azul de Prusia y tierra sombra natural, muy diluidos en esencia de trementina, lográndose una transparente que permita un dibujo rápido, como si pintara a la acuarela.

Fig. 351. "¿Por dónde empieza los cuadros, maestro? —le preguntaron a Corot. Y éste respondió al punto: Por las sombras". Ciertamente, las sombras crean volumen, explican el modelo. Influyen en la composición y evidencian el contraste del cuadro, evitando posteriores errores ópticos, como los derivados de la ley de contrastes sucesivos.



351

pintando un paisaje urbano al óleo

Tercer estado

Inicio la pintura por la fachada de la casa de enfrente, con una preocupación básica: la de diversificar el color de esa pared, con ocre, amarillos, carmines y sienas, casi siempre con un poco de azul, mezclados con blanco. En algunos casos mezclo el color encima mismo de la tela buscando variantes que amenicen y capten la realidad de esta pared más visible. Pinto a continuación la pared lateral, la casa del fondo, el suelo y los toldos.

Intento en todo momento enriquecer los matices, acercándome al color real, y a la forma definitiva.

He trabajado con pinceles de pelo de cerda, planos, de los números 14, 16 y 18.

Cuarto estado

Pinto el cielo y las nubes, recordando dos normas básicas:

1. El cielo no es exactamente azul.
2. En el horizonte, el cielo es siempre más claro.

En efecto, en el color del cielo intervienen el azul de Prusia o el azul ultramar, según el lugar en que se pinta, la hora del día, el cielo más o menos despejado, etc. Pero, además de los azules mencionados, rebajados con blanco, intervienen el carmin de garanza y en ocasiones la tierra de Siena natural (en muy poca cantidad), para resolver la parte más oscura, la parte alta del cielo. Junto al horizonte, donde el cielo es más claro, puede intervenir un poquitín de amarillo o de rojo de cadmio, o de verde esmeralda (según la hora del día). La dirección de la pincelada en el cielo no ha de ser necesariamente horizontal. La mejor fórmula a este respecto es pintar sin una dirección fija, "a pequeños golpes", como hacía Pissarro.

En las nubes, en cambio, cuando estas son cúmulos, como ocurre en este caso, la pincelada ha de ser envolvente, siguiendo, en cierto modo, las formas esféricas del modelo. Tome nota de que en el fundido de las sombras y luces de las nubes puede ser conveniente la intervención de los dedos, pero sin abusar.

Sigo con las casas en sombra del lado derecho. Pinto básicamente con azul de Prusia, azul ultramar oscuro, ocre, carmin de garanza, tierra siena natural y verde esmeralda, que dibujan y resuelven de una forma ya definitiva algunas de las formas de estas casas.



Fig. 352. Ante todo "llenar" la tela; pintar con los colores más aproximados posible, la mayor cantidad de espacio también posible, a fin de neutralizar los efectos de falsos contrastes.

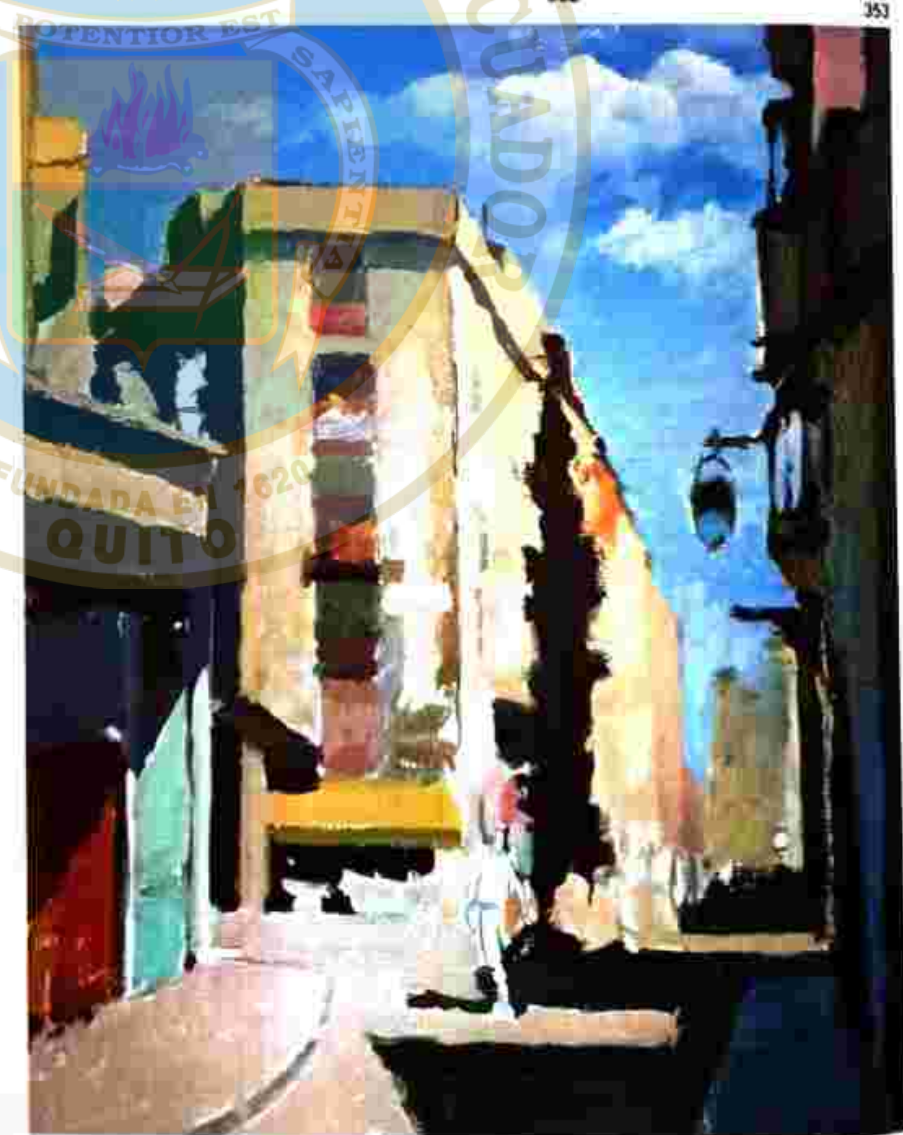


Fig. 353. Después, una vez "tena" la tela, viene el pintar encima, construyendo, ajustando formas y colores. Observe en esta imagen, por ejemplo, la resolución de formas y colores en el perfil de las casas en sombra, en el lado derecho. ¡Qué bien, ¿verdad? y fíjese que son realmente cuatro pinceladas... sobre una firme base de color pintada en la sesión anterior (figura 352).

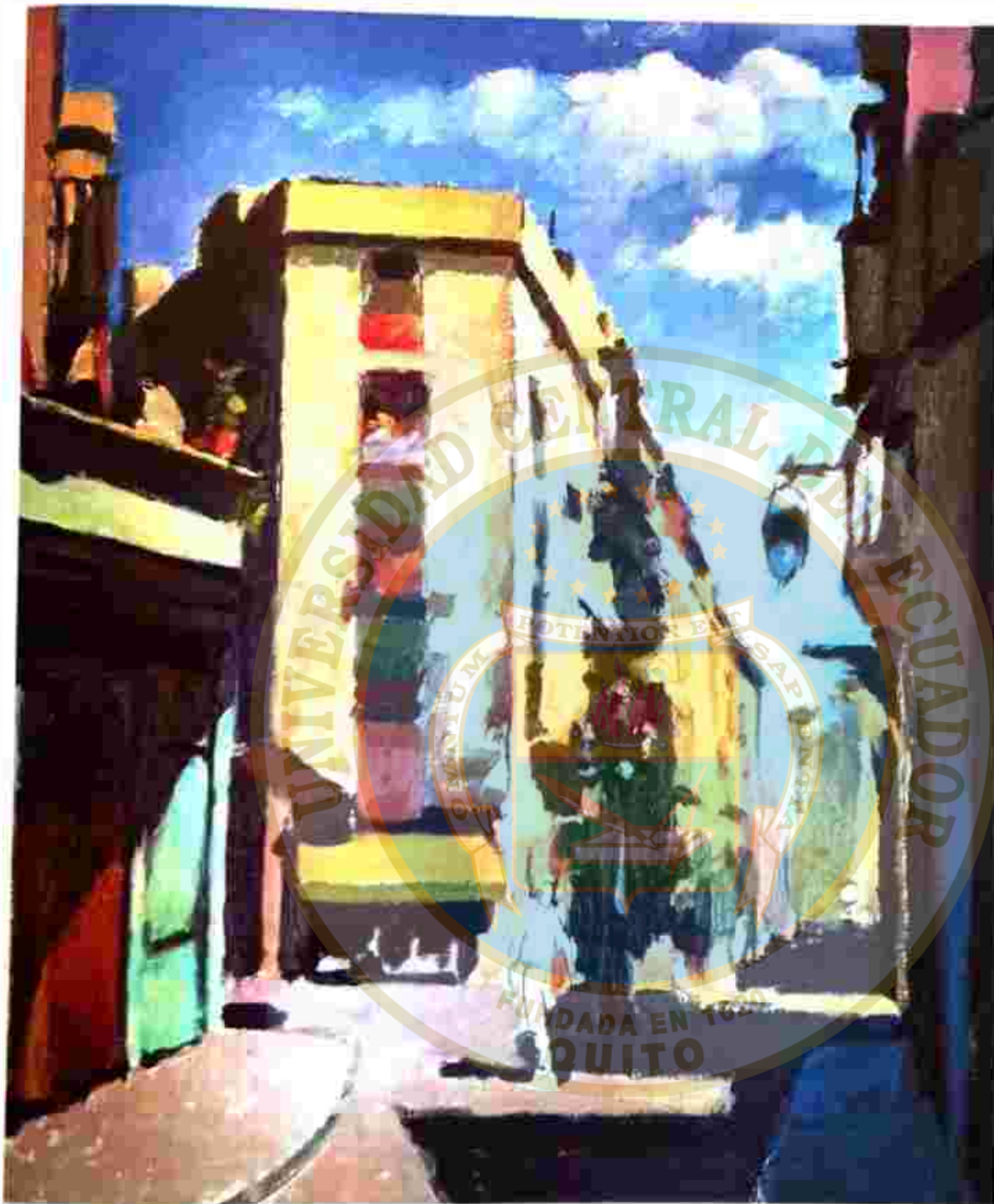


Fig. 354. Este es el estado de la obra en el que he desarrollado una labor más intensa y extensa. En primer lugar pinté esa especie de almacén, en el lado izquierdo, lo cual era tan solo una cuestión de dibujar con colores. Después rectifiqué el efecto de perspectiva de la calle en su lateral izquierdo, ya que, si se fija, en la figura anterior número 353, comprobará que la línea de fuga de la parte superior (de los techados) no fugaló lo suficiente, ha de inclinarse más hacia abajo. Por último entorné los ojos mirando, en el modelo, esa sombra alargada, de abajo a arriba, en el lateral izquierdo de la calle, y pinté ese conjunto de manchas representativo de ventanas, balcones, ropa tendida, etc. —incluido un farol con cuatro luces—.

Quinto estado:

Paso a pintar esa especie de tienda o almacén del lado izquierdo. La base de color pintada ayer, con bastante esencia de trementina, permite pintar ahora sobre colores secos.

Pinto seguidamente el lateral de la casa de enfrente, iluminado por el sol, con esa sombra alargada de arriba abajo, proyectada por las casas del lado derecho. Pintar esa sombra proyectada y todo lo que se confunde en ella, no es fácil. Hay aquí una complejidad

de formas dadas por salientes, balcones, ropa tendida e incluso ese farol con cuatro luces, plantado en el centro de la calle. De modo que sólo cabía mirar el modelo entornando los ojos, sustituyendo la visión detallada por una serie de manchas que, en síntesis, explicarían esas formas complejas del modelo.

Había que tener en cuenta, por otro lado, la representación del espacio, mediante la falta de contraste y de definición.

pintando un paisaje urbano al óleo

Fig. 355. Quedaba poco para terminar el cuadro: el frontis de la casa del centro, el suelo, con la acera de primer término izquierda, el perfil de las casas en sombra del lado derecho, y las figuras.

Insisto en que construyendo y pintando previamente una base de forma y de color ajustado, es relativamente fácil resolver después la forma y el color definitivo. Vea, por ejemplo, ese perfil de las casas en sombra, en el lado derecho del cuadro. Observe el proceso seguido desde la figura 352, en el tercer estado, hasta esta imagen del último estado, y verá que primero era una mancha de color, una base de color regular, uniforme (fig. 352), después, sobre esa base inicial se añadieron unas pocas y simples pinceladas de color (fig. 353), y finalmente en esta demostración final se ha construido un poco más, muy poco, se han pintado unos pocos colores, muy pocos y se consigue el efecto final. Es un problema de síntesis, que le ruego analice en todo el proceso de este cuadro.



355

Último estado

Falta tan solo resolver el acabado del frontis de la casa del centro, además del suelo y algunas formas de la casa en sombra de la derecha, y faltan también, las figuras. Estas han de ser construidas y pintadas de memoria, con cierta referencia respecto al modelo, tratando de retener las posiciones de las personas que andan por la calle, y los colores, así como los efectos de luz y sombra que

ofrecen las mismas. Construyo y pinto esas figuras con atención y cuidado, pero sin pretender un acabado excesivamente formal que no entonaría con la factura general del cuadro.

Y he terminado.

Antes de firmar, con el cuadro ya en casa, en el estudio, es bueno revisar lo hecho, al cabo de unas horas, por si hubiera necesidad de retocar algo —que siempre lo hay—.

pintando una marina al óleo

He aquí otro tema tradicional pintado por muchos artistas de todo el mundo y en especial de aquellos cuyos países limitan con el mar, como Inglaterra y España, ofreciendo una amplia temática que incluye desde el puerto de pescadores de un pequeño poblado de la costa, con sus barcas sus fanales, redes y boyas; hasta el encuadre de un rincón de un gran puerto de la ciudad... pasando por playas con figuras, oleajes, barcos en el mar, acantilados, etc. Este último tema, el del acantilado de una playa de la Costa Brava, en Cataluña, en el pueblo de Lloret de Mar, va a ser el motivo de esta demostración sobre cómo pintar una marina al óleo.

Debo decir que cuando contemplé esta imagen por primera vez, asocié de inmediato la forma de las rocas, con cubos, paralelepípedos y pirámides, con formas geométricas, y debo añadir que antes de empezar el cuadro me pareció imprescindible dibujar piedras y rocas formadas por cubos, paralelepípedos y pirámides. Ahí están esos dibujos, como ejercicio previo de una marina con rocas y acantilados, pintada en la Costa Brava de Cataluña.

Primer estado:

Empiezo por esbozar rápidamente, en plan esquemático la complejidad del acantilado formado por numerosos salientes y conjuntos de rocas.

Sobre la paleta he compuesto un color gris azulado compuesto básicamente por azul de prusia y un poco de tierra sombra natural; mezclo estos colores con mucho aguarrás, para pintar con un color transparente que permita correr rápidamente el pincel y dibujar trazos sin interrupción.

Sobre la marcha y a medida que se está dibujando este esquema inicial, puede ser interesante, como en este caso, esbozar ya las sombras básicas del modelo, procurando, en una primera intención, acercarse, también, al color básico ofrecido por el modelo; de tendencia azulada en unos casos, con tendencia siena en otros.

He pintado las partes lineales con un pincel de pelo de cerda redondo del número 8 y las partes en sombra con un pincel de pelo de cerda, plano, del número 12.

Segundo estado:

Trataré en este segundo estado de pintar el color básico del mar y del cielo. Trabajaré con pinceles de cerda, planos, del n.º 16 y 18.

356



Fig. 356. ...Contemplé el modelo y no pude resistir la idea de dibujar cubos, paralelepípedos, pirámides, como reflejo de las formas geométricas ofrecidas por el modelo.

Fig. 357. Este es un dibujo de tanteo, primero, para construir el modelo. La sugerencia de volúmenes surgió de manera casi espontánea, determinando ya, de salde, las partes en sombra.

357



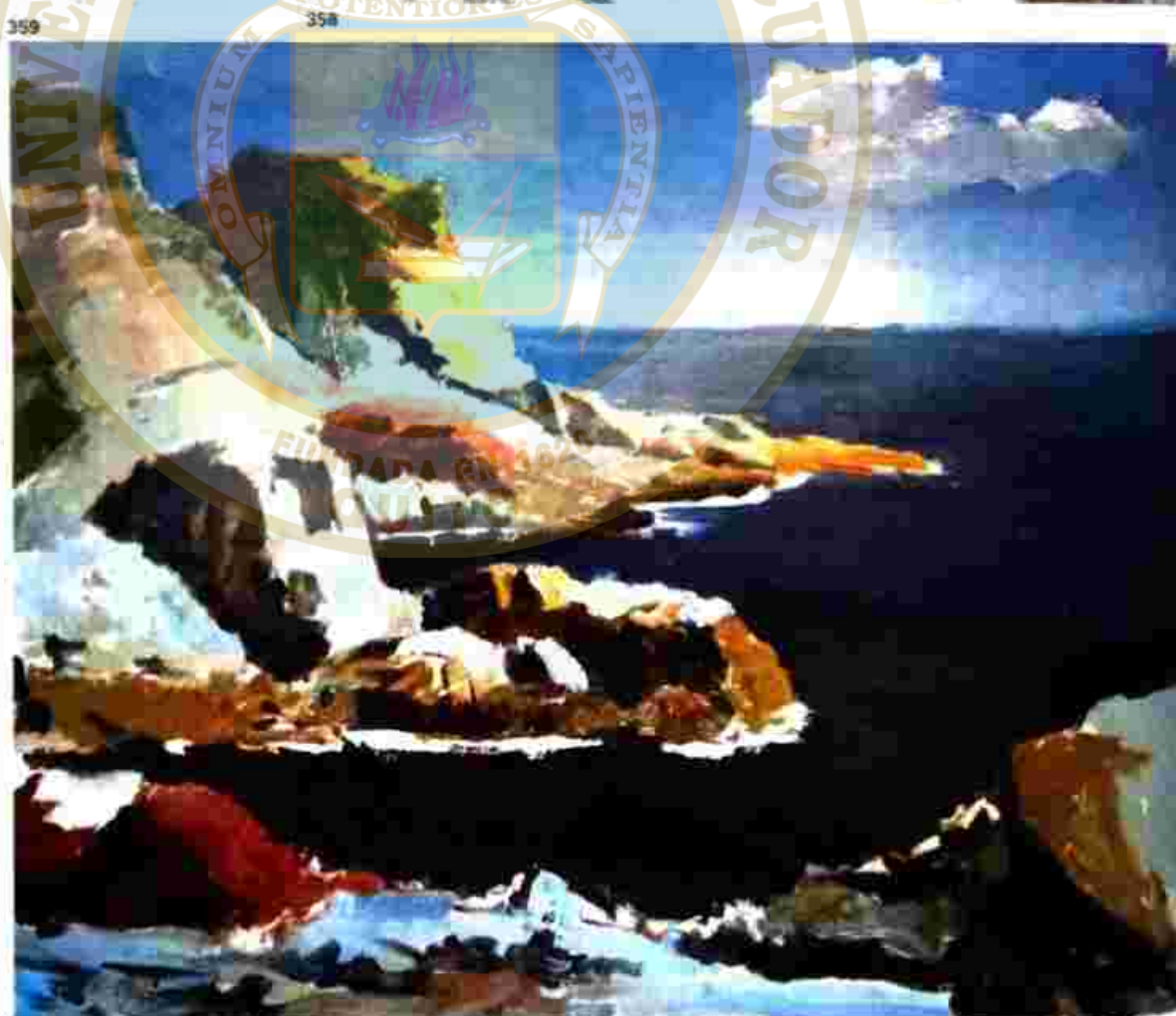
pintando una marina al óleo

Pinto el mar. Hay en él azul de Prusia, azul ultramar, tierra sombra tostada y un poco de carmín, además de blanco. Hay también en el mar un poco de carmín de garanza. Norma básica: las pinceladas en el mar han de ser horizontales. Pero en algunas zonas, debido a las corrientes condicionadas por el cauce a través de las rocas, (primer término y parte izquierda del cuadro terminado), las olas vienen hacia acá en sentido diagonal. En esas zonas puede ser necesario cambiar la dirección de la pincelada en ese mismo sentido diagonal. Salvo en las zonas más oscuras del mar, en el primer término, el color blanco interviene siempre para aclarar el azul. Pero en muy poca cantidad.

Tercer estado:

Este es un cuadro para resolver en varias sesiones con la técnica de *pintura por etapas*. Un tema laborioso, que ha de resolverse con

Figs. 358, 359. Los dos estados de esta marina pintada al óleo, explican gráficamente la idea acerca de cómo y por dónde empezar un cuadro. Cubriendo cuando antes el blanco de la tela sería la respuesta adecuada. Es decir, dibujando primero las líneas básicas del cuadro, pero manchando, de primera intención, las partes en sombra que crean volumen (figura 357), "cubriendo" de inmediato el cielo y el mar (figura 358), con lo cual el cuadro empieza a tener vida, a acercarse a la realidad, y pintando rápidamente el conjunto de rocas —luz y sombras—, con pintura muy diluida en esencia de trementina, de modo que seque pronto y permita repintar, empezar de verdad el cuadro (figura 359).





una buena y minuciosa construcción, y que exige, por lo tanto, pintar y repintar, en sucesivas etapas, para representar el volumen, pintar y dibujar la complicada forma de las rocas, de las olas del mar, de la espuma del agua. Es normal, pues, que ahora, cuando voy a pintar las partes iluminadas de piedras y rocas, lo haga con pintura todavía delgada, con cierta cantidad, todavía, de esencia de trementina, a fin de que seque más pronto y mañana pueda repintar encima con mayor seguridad y limpieza.

Pinto los colores iluminados de piedras y rocas, tratando de aproximarme lo más posible a los colores del modelo (vea la pintura terminada en la pág. 177, fig. 362).

Cuarto estado:

Se trata de resolver ahora, de manera definitiva, el dibujo y pintura de las formas rocosas, situadas en segundo término.

Pienso, por otro lado, que este puede ser un tema monótono, gris, sin muchos alicientes... y que, para que resulte ameno, vivo, interesante, es necesaria una cuidada interpretación del color, tratando de ver colores, muchos colores en las partes iluminadas, en las partes en sombra, en todas partes. Y esto es lo que estoy haciendo en esta sesión: trabajar sin prisa, tratar de ver el matiz cada vez diferente, aplicar el color con pinceles planos, anchos, del número 12 al 18, tratar de dejarlo hecho.

Fig. 360 Lo que sigue es ya una cuestión de trabajo bien hecho, de pintar viendo el modelo, copiando lentamente formas y colores, aunque tratando de diversificar y enriquecer el color, contrastando, acentuando, analizando en cada caso los colores, y preguntándose si es posible mejorarlos. Aquí dedique mis esfuerzos a las rocas de segundo término.

pintando una marina al óleo



361

Quinto estado:

Estoy pintando el último término, los dos montes del fondo, a la izquierda, siguiendo con la técnica anterior de pintura directa, pintando ahora con colores menos brillantes que en el término medio, agrisando y difuminando, para crear sensación de espacio, para representar la distancia, la atmósfera interpuesta.

Sexto y último estado:

Pinto finalmente el cielo y el mar.

Aclaro el color del cielo por el lado izquierdo, logrando con ello recortar las siluetas de los montes, y pinto en el lado derecho algunas nubes, dentro de un cielo luminoso, de primavera.

El color del mar está compuesto básicamente por azul de Prusia, azul ultramar y blanco; pero intervienen también en mayor o menor

cantidad, el tierra sombra tostada, el carmín de garanza, el ocre amarillo y el verde esmeralda. El ocre amarillo y el tierra sombra tostada, al ser mezclados con el azul de Prusia o el azul ultramar y el blanco, proporcionan un azul marino quebrado, más o menos azul, según la proporción del ocre y tierra sombra tostada, que en conjunto resuelven el color del agua.

La construcción y resolución de las olas y de la espuma al romper el agua contra las rocas, ha de resolverse observando el modelo, los movimientos y los juegos del agua, estudiando formas y colores durante unos momentos, y pintando luego de memoria, directamente, interpretando lo recordado.

Finalmente, en el primer término he procurado crear el máximo contraste, de formas y de color, tratando de "acercarlo", de representar mejor el primer plano.



Figs. 361, 362. Sigue el proceso expuesto en la figura anterior, aplicado al conjunto de rocas y montículos de último término —en los que, dicho sea de paso existe una preocupación por agrisar, desvanecer y difuminar, en atención a los efectos



362

de atmósfera o espacio interpuesto—, pintando seguidamente las rocas de primer término, en las que puede ver milucha para lograr un contraste máximo de forma y de color; trabajando a continuación el cielo. Me propongo finalmente pintar el mar, el

oleaje y la espuma del agua al romper contra las rocas: un elemento del cuadro que hay que pintar de memoria, observando atentamente, durante un rato, la forma y el color de la espuma, y pintando luego con el recuerdo de lo visto.

pintando un paisaje al óleo

Eran las cinco de la tarde de un día del mes de setiembre, cuando me sorprendió este efecto de contraluz, a casi mil metros de altura, en plena montaña, en el Montseny, en Cataluña. Decidí tomar un apunte rápido con un lápiz plomo blando, del número 5 B (Fig. 363). El resultado me pareció esperanzador, y me animé entonces a pintar una nota al óleo, para lo cual utilicé un cartón tela del n.º 1, figura.

El estudio previo de un tema mediante apuntes y notas de color, forma parte del quehacer habitual del pintor de cuadros al óleo. Ese apunte, esa nota, representan la oportunidad de una mejor identificación con el tema, a la par que un ensayo general que permite valorar las posibilidades del tema como cuadro artístico. Pintar un mismo tema dos veces, tres veces, es bueno. Lo hicieron grandes artistas como Cezanne, en el Monte *Saint-Victoire*, Manet en sus catedrales, Picasso, en sus series del artista y la modelo. En última instancia, una nota de color previa supone pintar el cuadro definitivo con más conocimiento de causa y con mayor entusiasmo.

Así fue, en este mi caso. Elegí una tela con bastidor del n.º 30 paisaje y empecé a pintar.

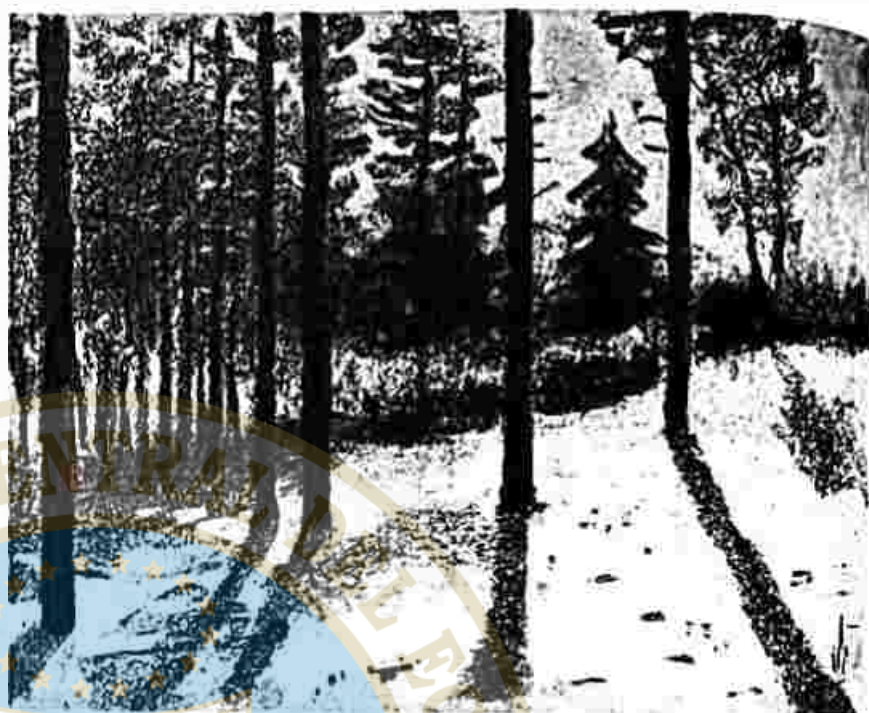
Primer estado (fig. 365)

Dibujo con carboncillo, con aire alegre y vigoroso, como puede ver en la adjunta figura 365, pero calculado, bien construido, incluso valorado, con juegos de luz y sombra, sabiendo que luego, con la primera sesión de pintura borraré y destruiré todos esos detalles y matices tonales, pero sabiendo, también, que ese estudio queda en la memoria, influye en la construcción del cuadro.

Segundo estado (fig. 366)

Empiezo a pintar. Trato de cubrir la tela con un mínimo de colores, el verde luminoso del prado, el verde oscuro de los árboles, las montañas del fondo, el cielo.

Observe que de momento no me he preocupado de reservar algunas ramas del árbol, e incluso los dos árboles del lado derecho, que quedan ahora cubiertos por el cielo y que luego pintaré encima de ese color azul claro. Este es, en suma, un estado en que el cuadro queda resueito por grandes masas, en forma muy primaria, pero con unas bases que permitirán pintar y repintar encima.



363



364

Figs. 363, 364. Siempre es rentable estudiar previamente un tema, mediante algunos apuntes o incluso una nota de color. Se tiene la oportunidad de estudiar realmente el encuadre, la forma, el contraste, el color.

Fig. 365. Un paisaje como este, en el que tan importante como el color es la forma, realizada por el efecto de contraluz, me pareció que debía ser dibujado previamente al carboncillo estudiando valores, términos próximos y de lejos.



Fig. 366. ¡Manchar, manchar! Lo primero es cubrir la tela con una capa o base de color que permita luego desarrollar el cuadro.

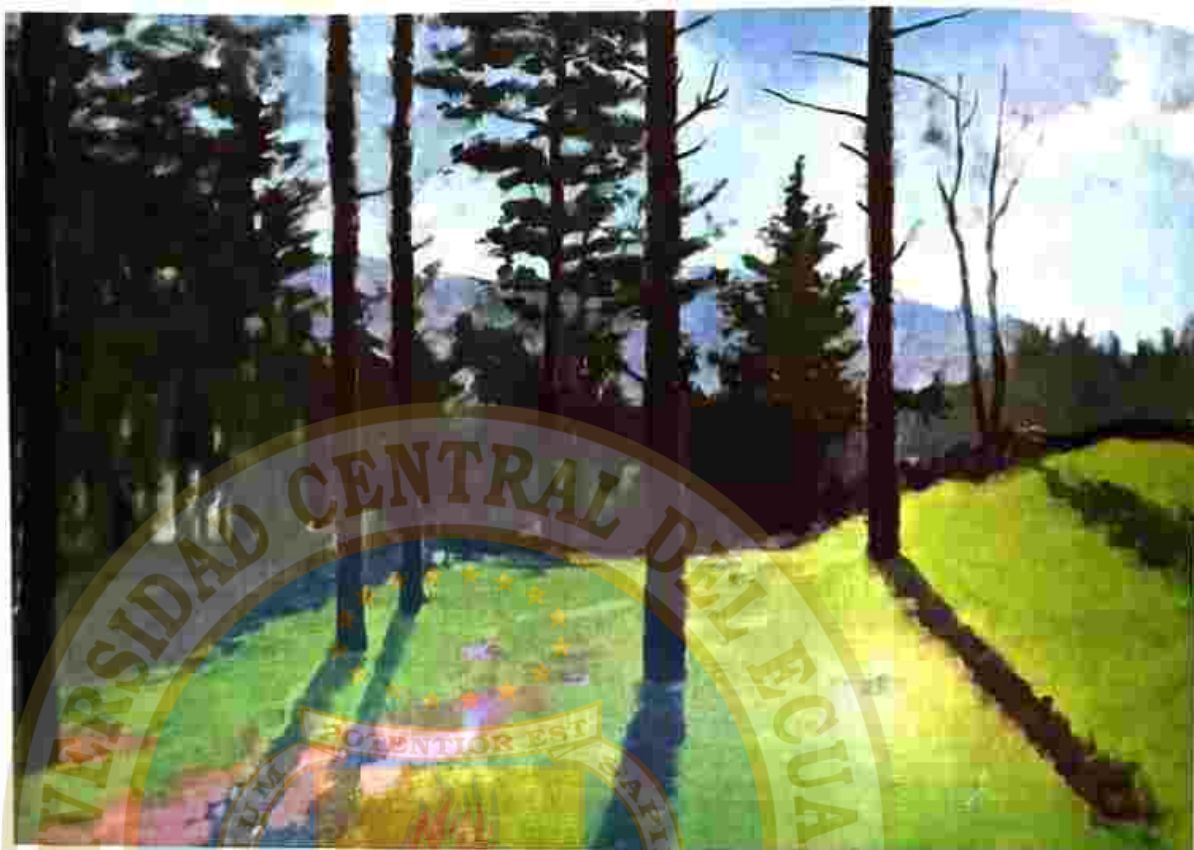
365

366

pintando un paisaje al óleo

Figs. 367, 368. Entre los consejos de Ingres a sus discípulos, hay uno que no deberíamos olvidar. Dice: "Un buen cuadro es aquel que en todo momento puede darse por terminado: cuando solamente es un dibujo, cuando se empieza a pintar, cuando está a medio hacer... —y añadió—. No os quedéis fijos en un lugar del cuadro, dibujad y pintad todo a la vez, pasearos por el lienzo, hacéd que el cuadro avance siempre a la vez, todo a la vez".

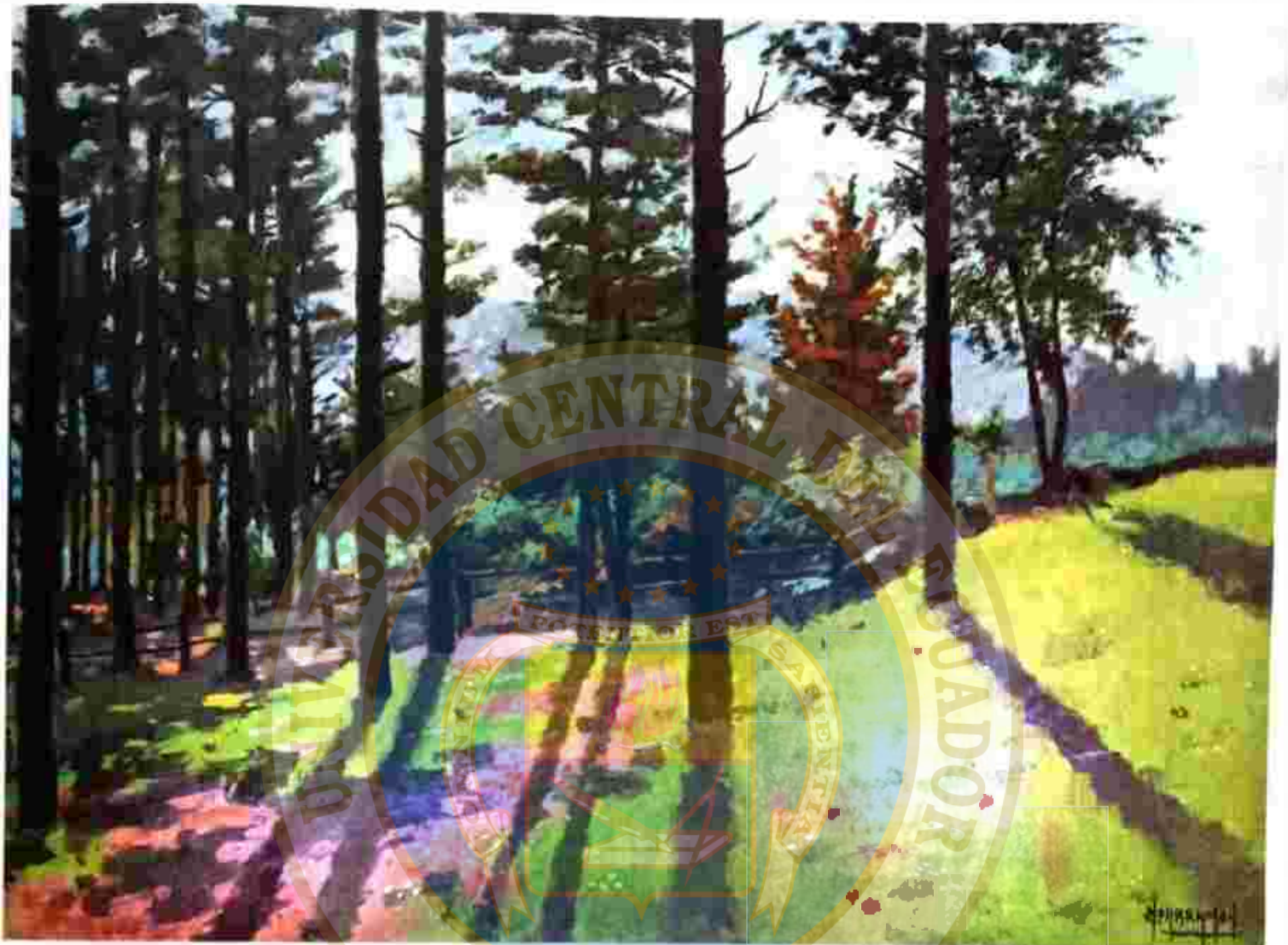
Mientras pintaba este paisaje recordé y traté de seguir el consejo de Ingres. Y creo que pude cumplirlo gracias a los esbozos que realicé antes de empezar a pintar. A partir de ellos me familiaricé con el tema, fue para mí más fácil "pasearme por el cuadro".



367



368



369

Tercer estado (fig. 367)

Inicio este tercer estado, ajustando el color del cielo, aclarando la zona que limita con el horizonte. Realzo el blanco de las nubes de la parte derecha. Pinto de nuevo las montañas del fondo enriqueciendo el color. Esbozo los troncos de las dos encinas de segundo término derecha y pinto el abeto de segundo término.

Pinto algunas pequeñas ramas de esos dos troncos verticales y paso, después, al pino canadiense del centro. La construcción de ese pino obliga a repintar las pequeñas zonas o "agujeros" a través de los cuales aparece el color del cielo.

Cuarto estado (fig. 368)

Pinto las dos pequeñas encinas: un trabajo lento en el que hay que sujetarse a lo que "dice" el modelo. Sigo con ese árbol quemado o muerto, de color ocre-rojo, justo delante

del abeto. Pinto troncos en el bosquecillo de la izquierda, y "abro" luces en el tierray en el fondo.

Quinto y último estado (fig. 369)

Se trata ahora de reconstruir, primero, el bosquecillo de la izquierda, pintando y repintando troncos, "abriendo" luces en la parte inferior, abriendo, también, "agujeros" entre el follaje de los árboles, para representar los intersticios a través de los cuales se ve el cielo. Añado color al follaje oscuro, con mezcla de azul de Prusia, tierra Siena natural y ocre. Pinto a continuación las luces de hierbas y plantas junto a la valla, en el centro del cuadro. Pinto las zonas de tierra en el prado verde, así como las sombras promovidas por los árboles en el lado izquierdo y, finalmente, pinto de nuevo todo el prado verde, promoviendo ligeras diferencias de color, añadiendo florecillas blancas y rojas.

Fig. 369. Hay cambios notables entre este cuadro y el anterior. Las sombras radiales de los troncos de los árboles, son de color algo más claro, el color de la tierra de primer término es más vivo, en las ramas y hojas de los árboles hay algunos matices de color verde tratando de iluminar y crear volumen; toda la zona del bosque (lado izquierdo del cuadro) ha sido reconstruida tanto por lo que respecta al color como a la forma: por último he pintado el césped de nuevo, diversificando el color, añadiendo briznas y florecillas. Aparte estos cambios, hay los añadidos de formas y colores que no aparecían en estados anteriores. Este ha de ser la labor final de un cuadro.

pintando un bodegón al óleo



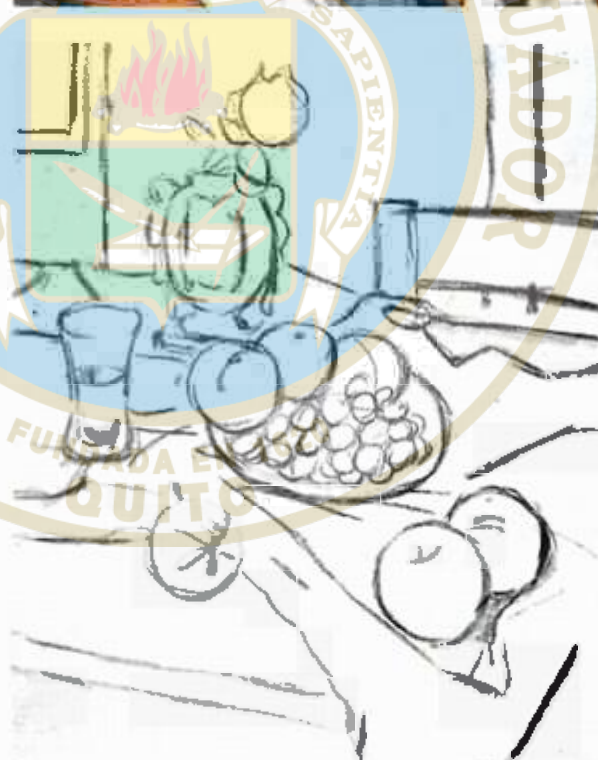
370



371

Esta última demostración sobre cómo pintar una naturaleza muerta, será al propio tiempo una lección práctica, un ejercicio que yo me permito brindarle —y que le ruego lleve a cabo—, como resumen de las enseñanzas contenidas en este libro de pintura al óleo. El bodegón o naturaleza muerta es, según dijo Van Gogh en una de sus cartas a su hermano Theo: "el mejor modelo para aprender a pintar". El bodegón, por otra parte, permite pintar desde el propio hogar, sin testigos, con todas las comodidades y ventajas que esto comporta. Existen, además, antecedentes, muestras, cientos de reproducciones de bodegones pintados por grandes maestros que pueden ayudarle a elegir, el modelo, a componer, a determinar la iluminación, etc.

He aquí, por ejemplo, en la adjunta figura número 370 un bodegón que yo mismo he compuesto al estilo de Cézanne, el gran maestro impresionista de la naturaleza muerta. Observe que, siguiendo la lección de Cézanne, he dispuesto un plato de fruta y un jarrón, un vaso y otras frutas, sobre un mantel blanco, arrugado, sobre una mesa que en parte queda al descubierto. Esta era la fórmula predilecta de Cézanne en todos sus bodegones (figura 371). Pues bien ¡Haga usted lo mismo! Trate de encontrar en su casa algún jarrón parecido al de Cézanne, compre



372

Fig. 370. Fotografía del modelo.

Fig. 371. Paul Cézanne, "Naturaleza muerta de la cocina" (fragmento). Museo de l'Hermitage, Leningrado.

Fig. 372. Empezar con un dibujo bien ajustado, que puede realizarse al carboncillo, en plan lineal, de momento.

algunas frutas, sitúe todo sobre un mantel... ¡y a pintar!

Primer estado: construcción inicial

Tamaño del cuadro: una tela del 25 figura. Dibuje el tema con carboncillo. Haga primero algún esbozo a tamaño reducido, con lápiz plomo o carboncillo o creta, estudiando formas y valores.

pintando una flor al óleo

Pero permítame un breve inciso.

En el bodegón que usted y yo estamos pintando, hay una flor, una rosa. Las flores son mismamente un tema muy apropiado para pintar un cuadro al óleo. Pero hay quien piensa que pintar flores es difícil, tanto porque no tienen una forma concreta —me refiero a rosas, lirios, gardenias, es decir, a flores que como las margaritas, no ofrecen una forma geométrica—, como porque hay que pintarlas rápidamente, antes de que, recién cortadas, pierdan la belleza del primer día.

Vamos a aclarar, en primer lugar, que dibujar una rosa no es más difícil que dibujar una mano y que las mismas enseñanzas sobre encajado, "contramolde" y puntos de referencia que figuran en la página anterior número 146, son del todo aplicables al dibujo y construcción de una rosa. Y digamos, además, que pintar una rosa no es más difícil que pintar una manzana, según puede usted ver en las enseñanzas del recuadro adjunto.



Fig. 373. J. M. Parramón, "Jarra de cristal con flores". Colección particular. Las flores son un modelo excelente, pero hay que pintarlas en un día, en una o dos sesiones, para evitar que cambien de forma, se marchiten.

373

Cómo pintar una flor

Fig. 374. Le aconsejo, primero, que dibuje la forma de la flor con la máxima perfección. A partir de

este dibujo, muy ajustado, he aquí el proceso que he seguido mientras pintaba este ejemplo.



374



375



376



377

Fig. 375. He pintado primero el fondo, después un verde oscuro en las hojas y finalmente un rojo o carmín oscuro, sin apenas variaciones, en la forma general de la flor, lo cual puede parecer contradictorio porque cubre y elimina el dibujo inicial; pero es seguro que ese dibujo inicial permite recordar formas, que uno puede resolver pintando y dibujando a la vez.

Fig. 376. Esto es lo que puede apreciarse en esta imagen siguiente, en la que, pintando con colores

claros sobre el fondo carmín oscuro, he modelado básicamente la forma de los pétalos.

Fig. 377. Y este es el resultado final con el mismo sistema aplicado a las hojas. Observe los siguientes detalles importantes: en esta última fase he utilizado de nuevo el color del fondo para recortar y esfumar contornos. En la flor, además de los colores carmín de garanza oscuro, rojo y blanco, he utilizado azul de Prusia y tierra sombra tostada.

pintando un bodegón al óleo

Sigue el primer estado: estudio de luces y sombras (figura 378)

Después del breve inciso sobre cómo pintar una flor, seguimos con el primer estado del bodegón, afirmando la construcción, y estudiando, al propio tiempo, las masas o manchas que determinan el esquema del cuadro. Terminado este dibujo, resuelto también con carboncillo, es necesario fijarlo con un "spray" especial para carboncillo.

Segundo estado (Figura 379).

Inicio la pintura tratando de manchar y cubrir la tela, pintando los colores del fondo, las zonas grises del mantel, el siena oscuro de la mesa... para eliminar los grandes espacios blancos y ajustar mejor los colores del modelo.

Tercer estado (figura 380, página siguiente número 185).

Vea en la ilustración de la página siguiente, el estado del cuadro una vez resuelta la primera fase de colorido, después de cubrir, de salida toda la tela.

Nos hallamos en pleno desarrollo de la pintura, pero existen ya algunos elementos, en los pliegues de la tela, en el fondo, que pueden considerarse definitivos.

Hay aspectos, en cambio, como la forma del racimo de uva, que seguirán evolucionando y cambiando hasta el final, en una laboriosa construcción, con "arrepentimientos", incluidos.

Es notable, por otra parte, el hecho de que hasta este tercer estado he pintado un melocotón menos y una manzana diferente. (Compare esta ilustración con el modelo fotográfico de la figura 370 página 182).

Cuarto estado (figura 381),

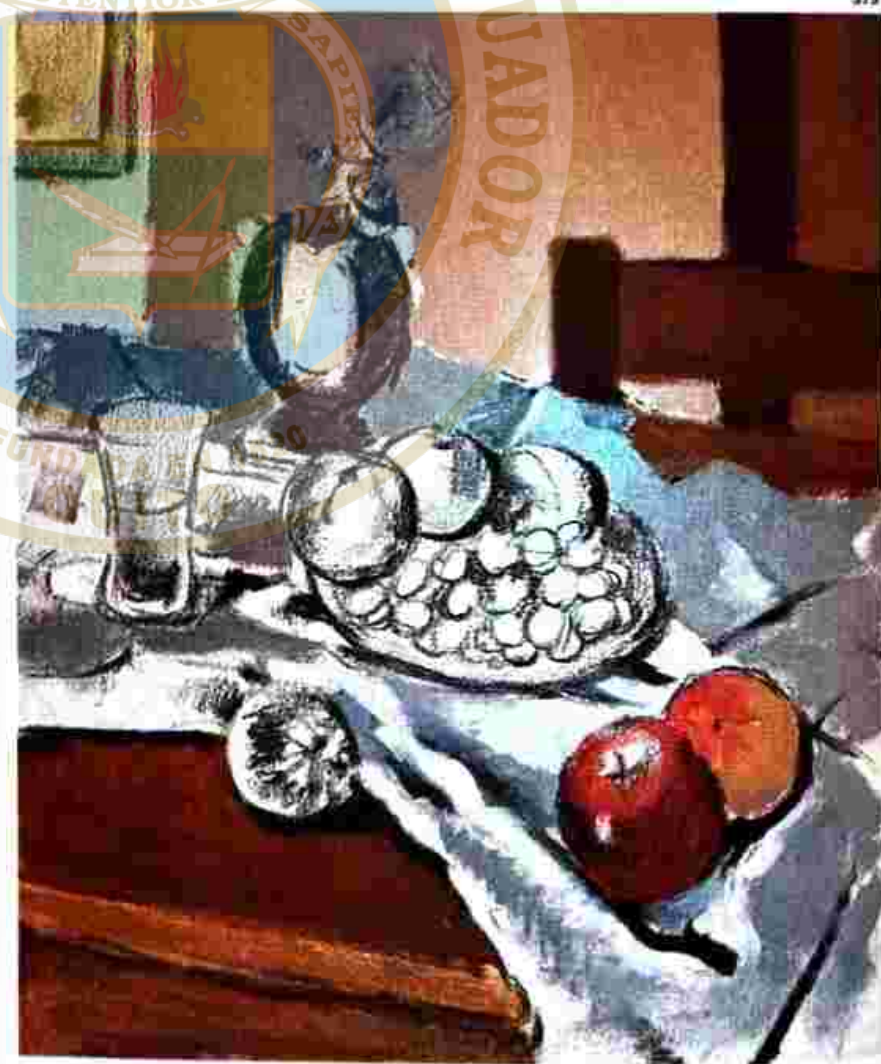
Sí, me pareció que podía añadir un melocotón al fondo, y que era necesario cambiar la manzana de primer término, cosa que hice a partir de este cuarto estado.

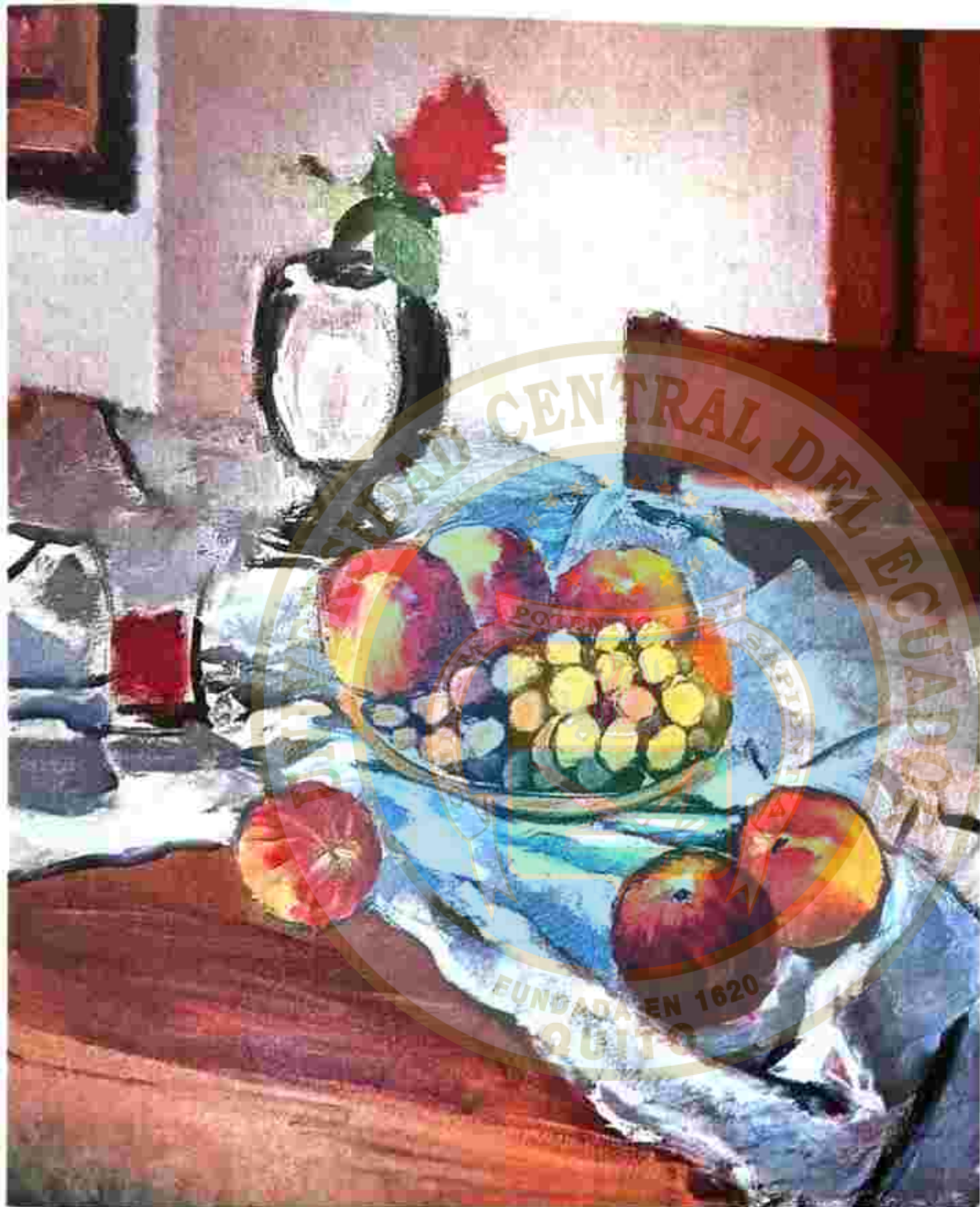
Todas las frutas quedan prácticamente resueltas de forma y de color en esta fase, exceptuando el racimo de uva que todavía aparece confuso, mal construido. En este y en todos los casos, hay que seguir al pie de la letra lo que "dice" el modelo; no es bueno improvisar, o pintar de memoria. Un racimo de uva es algo complejo que exige "copiar" exactamente las formas y colores que ofrece el modelo.



Fig. 378. Creo que una construcción inicial completa, dibujando primero en plin lineal, como he hecho en la figura anterior número 372, y completando después el dibujo con un estudio de luces y sombras, tal como he hecho aquí, es muy conveniente, tratándose de una naturaleza muerta como ésta.

Fig. 379. Como siempre, primera preocupación: cubrir el blanco de la tela, para evitar efectos ópticos de contrastes falsos.





380

Fig. 380. Primer intento de color, con poco empaste todavía conservando el dibujo y la estructura del estado anterior. La pintura cubre ya todo el lienzo y en este momento parece evidente la necesidad de realizar algunos cambios en el modelo: en primer lugar, la manzana de primer término izquierda

ofrece una forma poco identificable, es pequeña y su forma no es típica; en segundo lugar las tres frutas del plato, junto a la uva (esos tres malocotones), son muy semejantes de color y de forma, no ofrecen *variedad*; la disposición de los frutos de la uva peca también por exceso de *unidad*; y finalmente,

en el último término, junto al respaldo de la silla, echo de menos algún elemento, encuentro ese espacio vacío. Bien: todos estos defectos pueden solucionarse, a condición de que uno no pinte como un autómatas, es decir, de que uno piense, analice, contemple, critique... y cambie, si es necesario.

pintando un bodegón al óleo

Fig. 381. He aquí la solución a los problemas expuestos en el estado anterior: una manzana típica en primer término izquierda, tres frutas diferentes en el plato, y además reconstrucción de la uva, y un melocotón añadido en último término, junto al respaldo de la silla.

Por otra parte el cuadro aparece aquí en un estado más próximo al final, hay algunos elementos que se dan ya por terminados: como las tres frutas del plato y el melocotón del fondo, la uva será reconstruida de nuevo y el vaso con vino, el jarrón y la rosa, serán pintados en directo durante la última sesión.

(Nota: Esta fase del cuadro fue reproducida fotográficamente, con la pintura todavía húmeda, apareciendo en la impresión reflejos y brillos de la pintura).

Fig. 382. Una resolución ciertamente laboriosa en este último estado, empezando por reconstruir y pintar definitivamente el racimo de uva, pintando desde el principio al fin la rosa, el jarrón y el vaso, repintando el fondo, la mesa al descubierto de primer término. Y el mantel. Todo ello sobre bases —primeros estados—, anteriores, que permitieron ver y volver de nuevo con ayudas y apoyos creados por uno mismo.



381

Observe el color base del mantel, de color gris en este cuarto estado, perfectamente a punto para pintar en él las luces y sombras que determinarán las arrugas y el color blanco del modelo (compare la resolución de este cuarto estado con el cuadro terminado en la página siguiente).

Quinto y último estado (figura 382),
Pinté este cuadro en cuatro sesiones de unas dos horas cada una. ¿Se anima a pintar un bodegón durante el próximo fin de semana? Sería la mejor lección, entre todas las que he pretendido darle a través de las páginas de este libro.



glosario

A

Aceiteras. Pequeños recipientes, generalmente metálicos, para contener los líquidos disolventes: la esencia de trementina y el aceite de linaza. El modelo clásico está constituido por dos pequeños vasos metálicos, en cuya base figura un muelle o pinza que sirve para sujetarlos a un extremo de la paleta. Existen también aceiteras individuales, de un solo recipiente.

Acrilica, pintura. Colores acrílicos, constituidos básicamente por resinas sintéticas, producto de la moderna tecnología. Fueron adoptados en la pintura artística a partir de los años sesenta. Se presentan en tubos de estaño, en una pasta fluida similar a los colores al óleo. Los colores acrílicos ofrecen cierta similitud con los colores solubles en agua (acuarela y témpera), con la particularidad de que el color recién aplicado, todavía tierno, es soluble al agua, pero cuando seca, es prácticamente indeleble.

Adormideras, aceite de. Procede de la semilla de la adormidera de opio, y es empleado básicamente en la elaboración de colores al óleo. Es un aceite apropiado para pintar veladuras.

Aglutinante. Productos líquidos tales como aceites grasos, aceites etéreos, resinas, bálsamos, ceras, etc., empleados como aglutinantes de colores o pigmentos en forma de polvo, en la fabricación de colores al óleo.

Algodón, tela o lienzo de. Tejido destinado a soporte de la pintura al óleo, como sustituto del lienzo o tela de lino. Respecto a la tela de lino, la tela de algodón ofrece un color más claro, una trama y urdido menos compactas y es más económica. Algunos fabricantes tiñen la tela de algodón, imitando el color de la tela de lino.

Alla prima. Voz italiana traducible por "a la primera". Se menciona para significar la técnica de la pintura directa que resuelve el cuadro pintando en una sola sesión, sin preparativos previos ni etapas siguientes.

Almáciga. Gomorresina obtenida del lentisco, empleada para la fabricación de barnices para pintar.

Arpillera, tela o lienzo de. Tejido de algodón, de trama muy gruesa, empleado como soporte de la pintura al óleo en determinadas ocasiones. La arpillera proporciona una factura áspera, apropiada para pintar grandes murales al óleo.

Arrepentimiento. Término usado cuando se modifica y reconstruye una parte importante del cuadro, significando que el artista se arrepiente de lo ya pintado. Son conocidos los *arrepentimientos* de Velázquez, descubiertos actualmente por rayos infrarrojos.

Asimetría. Distribución libre e intuitiva de los elementos de un cuadro, equilibrando, sin embargo, unas partes respecto a otras.

B

Bálsamo del Canadá. Resina cruda usada en el barnizado, procedente de la exudación resinosa de un árbol de la familia de las coníferas.

Barniz de protección. Es el barniz que se aplica al cuadro para su protección, una vez terminado y seco. El barniz de protección se presenta actualmente en frascos y en aerosol y en las calidades mate y brillante.

Barniz de retoque. Se utiliza para retocar zonas del cuadro cuya pintura aparece mate, a diferencia del resto que es

brillante. Estas diferencias de brillo suponen también diferencias de color que se eliminan con el barniz de retoque.

Bastidor. Marco de madera, desmontable, de características especiales, en el que se monta el lienzo para pintar.

Betún de Judea. Asfalto, compuesto alquitranado, color marrón oscuro, empleado en los siglos XVII y XVIII para pintar al óleo. Es brillante y de un matiz cálido y atractivo. Pero el hecho de que no llega a secar nunca completamente, ha sido causa de grandes deterioros y desperfectos en los cuadros pintados en dicha época.

Blanco de España. Nombre común que se da al yeso compuesto por carbonato de calcio natural, y que se usa mezclado con cola, para la imprimación de lienzos, como base preparatoria de la superficie para pintar.

C

Carbón, lápiz. Para dibujar con trazos y con difuminos. De parecidas características al lápiz plomo, se le llama de diversas maneras: "lápiz Conté", "lápiz París", "lápiz carbón", "lápiz carbón compuesto". La mina está compuesta de carbón vegetal, como materia básica, proporcionando un trazo más intenso y fijo que el del carbóncillo.

Carboncillo. Rama delgada, carbonizada, de sauce, avellano o romero, que se emplea para dibujar, generalmente en plan de boceto.

Carnadura. Término usado para significar la pintura de los colores y los matices de la carne.

Cartón. Lámina gruesa fabricada con pasta de madera, usualmente de color gris, que se usa como soporte de pintura al óleo.

Corrientemente la preparación para pintar de un cartón vulgar se lleva a cabo restregando ajo crudo. El término *cartón* significa también el dibujo o proyecto a escala reducida de una pintura mural o de un tapiz.

Cartón entelado. Cartón forrado con tela para pintar y encuadrado convenientemente. El cartón entelado se presenta en las medidas de la tabla internacional de bastidores, hasta el número ocho.

Cenital. Luz difusa que llega al modelo desde la parte superior del lugar donde se encuentra el sujeto.

Cera, colores a la. Constituidos, básicamente, por pigmentos y colorantes aglutinados con cera y materias grasas, fusionados al calor a determinadas temperaturas, forman una pasta homogénea que una vez seca se presenta en forma de barritas cilíndricas. Son colores estables, pintan por frotamiento y son hasta cierto punto cubrientes, permitiendo la aplicación de un color claro sobre un color oscuro y rebajando éste al ser fusionado con aquél.

Clarooscuro. Aquellas partes o zonas del cuadro que aun quedando en la sombra, por intensa que ésta sea, dejan ver el modelo. Podría definirse como el arte de pintar luz en la sombra. Rembrandt fue uno de los grandes maestros del clarooscuro.

Color local. Es el color propio de los cuerpos, en aquellas partes en que no está modificado por efectos de luz y sombra o por colores reflejados.

Color reflejado. Es un factor constante, teniendo en cuenta, por un lado, el color ambiente, y por otro lado, el

reflejo concreto de uno o más cuerpos determinados.

Color tonal. Es una variante en más o en menos, del color local, influido generalmente por el reflejo de otros colores.

Complementarios, colores.

Hablando en términos de colores luz, son colores complementarios los secundarios a los que sólo falta un primario para complementar y recomponer la luz blanca (o viceversa). Ejemplo: al sumar al azul oscuro el amarillo

—compuesto éste por los colores luz verde y rojo— se recompone la luz blanca.

Contraste simultáneo. Efecto óptico según el cual un color es más oscuro cuanto más claro es el color que le rodea y viceversa. Por otra parte, la yuxtaposición de dos tonalidades diferentes, de un mismo color, promueve la exaltación de ambos tonos, aclarándose el claro y oscureciéndose el oscuro.

Creta. Barrita cilíndrica o cuadrada que pinta por frotamiento. Está constituida por tierras pulverizadas, molidas con aceites, agua y sustancias gomosas. La creta es semejante al pastel, pero más estable y de trazo más duro. Hay cretas de color blanco, negro, siena claro, siena oscuro, azul cobalto y azul ultramar.

Cuardecado. Fracturas o resquebrajaduras que aparecen en los empastes y capas de pintura al óleo, cuando no se ha tenido en cuenta la vieja norma de pintar "graso sobre magro". Ver la voz "graso sobre magro".

Cuña. Pequeños triángulos de madera, de unos cinco milímetros de grueso, que se emplean como cuñas en los cuatro ángulos de un bastidor, con el fin de tensar el lienzo.

D

Dammar. Es una de las resinas más usadas en la fabricación de barnices aplicables a la pintura al óleo; procede de ciertos árboles de la familia de las coníferas. Es soluble en benzol y en esencia de petróleo. Se disuelve bien en alcohol y en esencia de trementina.

E

Empaste. Capa gruesa, densa y cubriente de pintura al óleo. Manera característica de pintar, con el pincel cargado y dejando sobre la tela una cantidad notable de pintura.

Emulsión. Líquidos, en forma de partículas microscópicas, suspendidos en otros, sin mezclarse. Ejemplo: la emulsión para pintar al temple constituida por agua destilada y yema de huevo. La yema de huevo mantiene en una suspensión estable el aceite y la mezcla acuosa y albuminosa de la yema.

F

Fauvismo. Término de origen francés derivado de la palabra *fauve* aplicado por primera vez por el crítico Vauxcelles hablando de una exposición celebrada en 1905 en el Salón de Otoño de París. A la cabeza del movimiento *fauve* figuró Matisse, que integró además a Derain, Vlaminck, Marquet, Vandongen, Dufy, etc.

Filbert. Voz empleada para

distinguir los pinceles planos, de punta redondeada, conocidos vulgarmente por la expresión "lengua de gato". **"Frottis".** (Restregado). Término derivado del verbo francés *frotter* (frotar), utilizado en pintura dentro de una técnica que, básicamente, consiste en cargar ligeramente el pincel con pintura espesa, y pintar restregando encima de una parte o zona ya pintada y seca o casi seca. Se aplica generalmente con colores claros sobre colores oscuros.

G

Gama. La palabra gama proviene del sistema de notas musicales (do, re, mi, fa, sol, etc.), inventado en 1028 por Guido D'Arezzo y significa "una sucesión de sonidos perfectamente ordenados." Se aplica en pintura a la sucesión de los colores del espectro. Por extensión el significado de gama es, en pintura, "una sucesión cualquiera de colores o tonos perfectamente ordenados".

Graso sobre magro. La pintura al óleo es *grasa*; diluida en aguarrás es *magra*. Cuando por error se pinta magro sobre graso, la capa magra seca más pronto que la grasa, y cuando ésta se seca, la de encima se contrae y resquebraja; el cuadro aparece cuardecado.

Gris óptico. Efecto logrado mediante veladuras claras sobre fondo oscuro, comparable a un dibujo hecho sobre pintura negra, con tiza de yeso difuminada con los dedos; lo cual promueve una serie de gradaciones grises que, luego, al aplicar colores locales, siguen transparentando, formando los clásicos "grises ópticos".

Grisalla. Pintura resuelta con blanco, negro y grises,

imitando esculturas en bajo relieve. Se empleó a menudo en estudios y bocetos de esculturas. Por extensión se habla de pintar grisallas cuando en el cuadro o en una zona del mismo abundan los matices grisáceos.

I

Imágenes sucesivas. Norma establecida por el físico Chevreul según la cual "la visión de un color cualquiera crea por «simpatía» la aparición del complementario".

Imprimación. Capa de yeso y cola aplicada sobre el lienzo, cartón o madera, como preparación previa para pintar al óleo.

Inducción de complementarios. Se explica diciendo que "para modificar un color determinado bastará cambiar el color del fondo que le rodea".

L

Lecho de la pintura. Bosquejo inicial del cuadro, pintado con una capa relativamente gruesa —a medio empaste—, a partir de la cual Tiziano iniciaba el cuadro propiamente dicho. **"Lengua de gato".** Voz popular con la que se designa al pincel Filbert, plano, de punta redondeada.

Linaza, aceite de. Aceite secativo para pintar al óleo extraído de las semillas del lino. Se usa como disolvente de la pintura al óleo, generalmente mezclado con esencia de trementina.

glosario

Lino. Material textil usado para el tejido de lienzos para pintar al óleo. Se distingue por su rigidez y color gris ocre algo oscuro. Se considera la mejor tela para pintar al óleo.

M

Marta, pelo de. El pincel de pelo de marta se utiliza en la pintura al óleo como auxiliar del pincel de pelo de cerda. El pincel de pelo de marta es blando y ofrece menos tensión al toque. Es adecuado para retoques, pintado de trazos delgados, pequeñas formas y detalles, etc.

Medio. Término usado para distinguir un procedimiento de pintura. Ejemplo: el óleo es un medio para pintar, al igual que la acuarela, etc.

Medium. Disolvente de la pintura al óleo compuesto por la mezcla de resinas sintéticas, barnices secantes y esencias de evaporación lenta o rápida. Como medium clásico que puede prepararse uno mismo, se recomienda la mezcla en partes iguales de aceite de linaza y esencia de trementina rectificada.

Meloncillo, pelo de. Los pinceles de pelo de meloncillo son, también, auxiliares del pincel de pelo de cerda para pintar al óleo. El de meloncillo (de procedencia animal como el pelo de marta) es ligeramente más duro y ofrece algo más de tensión que el pincel de pelo de marta. Cumple la misma misión y es más económico.

Momía. Color al óleo de características semejantes al betún de Judea (véase esta voz).

Mordiente. Estado de una capa de pintura cuando casi está seca, es ligeramente pegajosa, pero permite

repintar encima con empastes delgados, colores claros, restregados, ofreciendo cierta resistencia y ductilidad que pueden condicionar y mejorar la factura de la obra.

Motivo. Es la acepción moderna de "tema", introducida por los Impresionistas, para significar un modelo sin preparación aparente, tal como se ofrece en la vida cotidiana.

N

Nueces, aceite de. Es un disolvente de la pintura al óleo, procedente del prensado de nueces maduras; muy fluido, de secado lento, e indicado para resolver estilos de pintura que exigen líneas y trazos finos, perfiles y acabados minuciosos.

P

Paleta. Superficie para disponer y mezclar los colores. Son de forma rectangular u ovalada y las más corrientemente usadas son de madera aun cuando las hay también de plástico y de papel. El término *paleta* se usa, también, para referirse a los colores que emplea el pintor.

Perspectiva. Es la ciencia que representa gráficamente los efectos de distancia respecto a la apariencia de tamaño, forma y color. Podemos distinguir entre perspectiva lineal, la que representa la tercera dimensión o profundidad mediante líneas y formas; y la perspectiva aérea,

que representa la profundidad mediante colores, tonos y contrastes.

Pigmento. Son pigmentos todos los ingredientes que, al ser diluidos en un líquido, proporcionan un color para pintar. Los pigmentos para pintar se presentan generalmente en forma de polvo y pueden ser orgánicos o inorgánicos.

Plomo, mina de lápiz. Término usado para significar el lápiz corriente constituido por madera de cedro y una mina compuesta de grafito y arcilla.

Portabastidores. Utensilio constituido por dos listones de madera, cada uno con dos ángulos metálicos y dos tornillos, que, montados en dos bastidores con tela, mantienen separadas las superficies de ambas telas, permitiendo transportar un lienzo recién pintado sin mancharlo ni deteriorarlo.

Primarios. Colores básicos del espectro solar. Son *primarios* los colores verde, rojo y azul intenso; son *primarios pigmento* los colores azul cian, púrpura y amarillo.

Q

Quebrados, colores. Colores compuestos por la mezcla de dos colores complementarios en proporciones desiguales y blanco.

R

Rechupado. Parte o zona de un cuadro cuya capa de pintura aparece mate, junto a partes o zonas brillantes, debido a la absorción de aceite o barniz o a la acción de la esencia de trementina.

Resina. Sustancia gomosa

procedente de ciertas plantas, que se endurece al contacto con el aire. Se emplea para formar barnices en la fabricación de pinturas al óleo.

S

Sanguina. Barrilla de creta de forma cuadrada y de color sepia rojizo, de características semejantes al pastel, pero más compacta y dura. La sanguina es un procedimiento para dibujar por frotación y con técnicas semejantes al carbón y al pastel. Se presenta, también, en forma de lápiz.

Secante. Solución añadida a los colores al óleo para lograr un secado más rápido. No es conveniente agregarlo en cantidad excesiva, porque es perjudicial para la conservación de la pintura.

Secundarios. Colores del espectro compuestos por la mezcla, por parejas, de los colores primarios. Los *secundarios luz* son el azul cian, el púrpura y el amarillo; los *secundarios pigmento* son el rojo, el verde y el azul intenso.

Sfumato. (Esfumado.)

Término italiano aplicado a la pintura de Leonardo da Vinci, que recomendaba y ponía en práctica el esfumado de los contornos del modelo.

Simetría. Se relaciona con la composición artística y se define como "la repetición de los elementos del cuadro a ambos lados de un punto o eje central".

Soporte. Cualquier superficie sobre la que pueda realizarse una obra pictórica. Ejemplos: el lienzo, la tabla, el papel, el cartón, el muro, etc.

T

Tabla. Término empleado para significar la madera como soporte de una pintura al óleo, al temple, con acrílicos, etc. En la antigüedad se empleó la madera de álamo blanco en Italia; de roble, en Flandes y de roble, haya, nogal, cedro o castaño en España. Actualmente se prefiere la madera de caoba.

Tachuelas. Pequeños clavos muy puntiagudos, con cabeza ancha y plana, usados para sujetar la tela al bastidor de madera. Actualmente esta sujeción se hace con grapas metálicas.

Temple, pintura al. Uno de los procedimientos pictóricos más

antiguos, empleado ya en el siglo XII y descrito ampliamente en el XIV y XV por Cennino Cennini. Se caracteriza por el empleo de yema de huevo como disolvente y aglutinante de las tierras de colores.

Terciarios. Serie de seis colores pigmento, que se obtienen mediante la mezcla de primarios y secundarios por parejas. Los colores pigmento terciarios son: naranja, carmin, violeta, azul ultramar, verde esmeralda y verde claro.

Tiento. Bastón delgado, de un largo aproximado de 70 ó 80 cm, rematado por una pequeña bola, usado como punto de apoyo de la mano que sostiene el pincel, para

pintar en pequeñas zonas, sin manchar el resto.

Trementina, esencia de. Aceite exento de grasa, etéreo, volátil, conocido vulgarmente con el nombre de *aguarás*, empleado como disolvente de la pintura al óleo. Mezclado en partes iguales con aceite de linaza, proporciona un *medium* clásico, como disolvente; empleado solo, da lugar a un acabado mate.

V

Valor. Relación existente entre los diferentes tonos de una misma imagen. Valorar es

igual a comparar y resolver los efectos de luz y sombra mediante tonos diferentes.

Veladura. Capa transparente de pintura al óleo aplicada sobre una zona del cuadro, con el fin de pintar un color o de modificar un color ya pintado.

"Verdaccio". Color al óleo empleado por los maestros antiguos en la primera fase o construcción del cuadro, aplicado con disolvente.

El "verdaccio" era una mezcla de blanco, negro y ocre.

Viola. En un pincel para pintar, la viola es la parte metálica que abraza el mechón de pelo.





QUITO EL GRAN LIBRO DE LA PINTURA AL OLEO

Este es el libro más completo de cuantos se han publicado hasta hoy sobre enseñanza de pintura al óleo. Su autor, José M.a Parramón, le ofrece en sus páginas una enseñanza visual y activa, donde nada se dice con palabras cuando puede ser explicado con imágenes; con un contenido ameno, que empieza en el estudio práctico de las técnicas de pintura al óleo empleadas por los grandes maestros de la pintura universal,

sigue con un exhaustivo informe sobre las posibilidades de todos los materiales y utensilios usados actualmente en pintura al óleo, y termina con las teorías y técnicas aplicadas por el artista de hoy, enseñadas a través de demostraciones prácticas, esto es, mediante ejercicios de pintura desarrollados con series de imágenes, paso a paso, explicados con el saber de quien ha hecho una profesión de la enseñanza de Arte.

ISBN 84-342-0246-8



9 788434 202467



Parramón ediciones, s.a.