

Dibujar *y* Pintar *la* FIGURA

Stan Smith *y* Linda Wheeler



Hermann Blume

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 de este.

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:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

19

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

W526



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



5029576

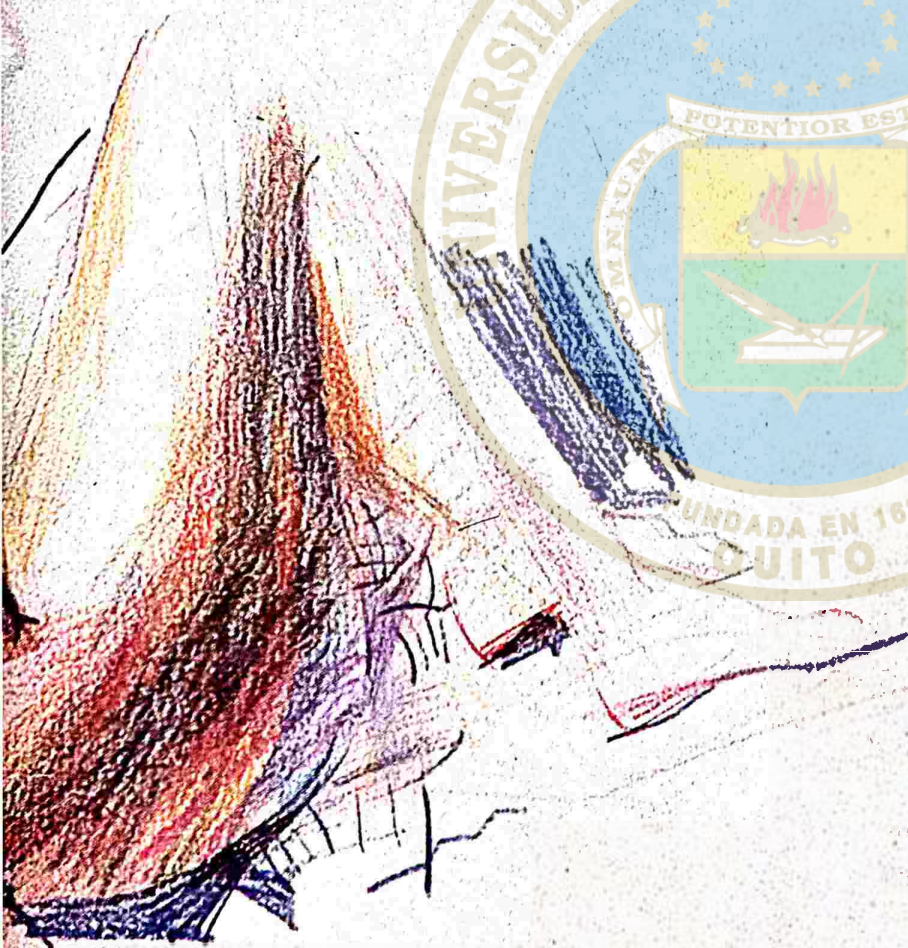
CT P 77 24

Dibujar y Pintar la FIGURA





Dibujar *y* Pintar *la* FIGURA



Hermann Blume

UN LIBRO QUILL

Publicado por
Phaidon Press Limited
Littlegate House
St Ebbe's Street
Oxford

© Copyright 1983 de Quill Publishing Limited

Ninguna parte de esta publicación podrá reproducirse
grabarse o transmitirse en forma alguna cualquiera que
fuere el método utilizado, sin autorización expresa por
escrito de los titulares del copyright.

Este libro fue diseñado y producido por
Quill Publishing Limited
32 Kingly Court
Londres W1

Director artístico James Marks
Director de producción Nigel Osborne
Director editorial Jeremy Harwood
Editora jefe Liz Wilhide
Editora Joanna Rat
Editora asistente Sue Haskins
Diseñador Paul Cooper
Ayudantes artísticos Annie Collenette, Steve Wilson
Fotógrafos Clive Boden, Dave Strickland, Don Wood
Búsqueda de obras Penny Grant
Traducción Alberto Jiménez Rioja
Quill desea expresar su especial gratitud a:
Ramsey Cain, Sonja Fairfield, Joan Marriot, Christopher
Saroff, Debbie Weiss y Annie Williams.

Título original: Drawing and painting the figure

© 1985 Hermann Blume

Rosario, 17. Tel.: 2659200. 28005 Madrid

Primera edición española, 1985.

ISBN: 84-7214-316-3

Depósito legal: M-8924-1985

Impreso en España-Printed in Spain

OGGI Avda. Pedro Díez; 44-46. 28019 Madrid.

CONTENIDO

INTRODUCCION	6
LA ANATOMIA	28
LA FIGURA VESTIDA	46
LA FIGURA EN MOVIMIENTO	64
LA FIGURA EN SU ENTORNO	80
DIBUJAR LA FIGURA	96
PINTAR LA FIGURA	126
GLOSARIO	152
INDICE	154
RECONOCIMIENTOS	160

INTRODUCCION

La tradición de dibujar y pintar la figura humana, existente desde hace miles de años, está todavía hoy firmemente establecida. La figura representa un absorbente motivo de estudio tanto para el artista experto como para el que comienza y, además de ser un tema inmediatamente accesible, ofrece una infinita variedad de volúmenes y formas. Dentro de la disciplina del dibujo o la pintura de la figura humana hay que considerar los principios de la estructura anatómica, de la perspectiva y de la forma, junto a los problemas y potencialidades del tono y del color.

Es posible entender y evaluar en cierta medida las actitudes sociales y morales de las distintas civilizaciones estudiando la arquitectura y las artes plásticas respectivas. El modo de enfrentarse al cuerpo humano y de representarlo artísticamente ha variado con el transcurso de los siglos: tal representación puede considerarse como el epitome de las ideologías y actitudes de las distintas sociedades a causa, en parte, de que cada cuerpo y su muerte es un gran motivo de asombro. A menudo resulta posible reconocer la visión general que una sociedad tiene sobre el puesto que ocupa el hombre en el universo en re-

lación a Dios o a la naturaleza partiendo de sus representaciones artísticas de figura humana y de realismo de éstas.

Desde el nacimiento del ideal clásico, hace unos veinticinco siglos, los artistas han sido influenciados en mayor o menor medida por las teorías filosóficas imperantes. La creencia en la belleza intrínseca del cuerpo humano y sus proporciones que caracterizó al arte de la Gracia clásica sería una de las motivaciones de los creadores de la Italia del siglo xv. Esta reactivación del interés por la figura humana, coincidente con la aparición de algunas de las personalidades capitales de la historia del arte, culminaría en ese período conocido como era humanista o, más comúnmente, Renacimiento.

Es clara la deuda que los artistas de épocas posteriores tienen con el período renacentista: el entendimiento de la perspectiva y la anatomía que se da hoy por sentado es una de sus aportaciones. Con razón siguen siendo importantes temas de estudio para el creador: lograr representaciones realistas —lo que ha ido incrementándose con el avance del conocimiento científico— ha sido siempre uno de los propósitos iniciales más cla-



Arriba: Las bañistas: Georges Rouault. El oficio de Rouault (era vidriero) iba a influir en su pintura a lo largo de todo su período creador. En su obra se combinan con frecuencia los intensos colores y los marcados contornos negros de las vidrieras medievales con formas simplificadas de líneas ondulantes, de gran dramatismo. Derecha: Modelo sentado de perfil

(1887). Georges Seurat. Interesado primordialmente por las teorías científicas sobre la visión del color y las combinaciones cromáticas, en el tratamiento que Seurat otorga a la figura puede rastrearse la influencia de Puvis de Chavannes (1824-98), para quien el arte clásico tenía la máxima importancia. Este boceto al óleo es un ejemplo típico de la

elegante técnica-puntillista, inventada por él mismo, con que el pintor contruía sus formas monumentales y simplificadas.





ros del dibujante o el pintor interesado por la figura humana.

Cuando en pintura se habla de «realismo» puede estarse haciendo referencia a una de dos cosas. Un artista cuya obra se califica de «realista» suele ser el que imita fielmente la naturaleza; lograr la sensación de realismo es una de las metas más perseguidas cuando se pretende plasmar la vida y muy especialmente la figura. Pero en sentido estricto, el término puede considerarse simplemente como el intento de reducir el arte a ciencia. En realidad, toda codificación plástica de la figura humana realizada por otro ser humano no puede ser sino subjetiva; el acto de creación niega en sí mismo la objetividad porque cada artista, cada mente humana, es diferente. Cada cual ve el mundo y responde a él de modo distinto; las combinaciones y los matices son infinitos. La expresión «el hombre tal como realmente es» resulta definitivamente ambigua si pretende aplicarse con rigidez.

Algunos artistas de este siglo, asumiendo la imposibilidad de aprehender el mundo por completo se han rebelado contra la tradición de la representación realista. Pintar la figura simbólicamente, mediante abstracciones y a menudo con colores crudos y brillantes, ha sido su modo particular de exaltar la sensualidad y las respuestas intuitivas, aunque su tratamiento de la figura se basara en una sensible comprensión de la forma.

En su segundo sentido, «realismo» puede

izquierda Salomé o Judith, Gustav Klimt (1862-1918). Principal representante del Art Nouveau austriaco, Klimt fue también decorador y fundador de la Sezzession vienesa. Las influencias japonesas y bizantinas son evidentes en su modo de tratar la figura, como queda de manifiesto en las sensuales curvas de esta obra cuya protagonista se recorta contra los oros del fondo; el color es tan vibrante como el de un icono bizantino.

Arriba Mujer secándose, Edgar Degas. Más interesado en el dibujo que otros impresionistas, Degas poseía un sólido conocimiento de las técnicas tradicionales y de la pintura renacentista italiana. Influido por las nuevas técnicas fotográficas y las estampas japonesas, pretendía transmitir una sensación de movimiento y espontaneidad, aunque en realidad cuidaba esmeradamente la composición de sus obras. Gran innovador del pastel, fue uno de los pioneros del color discontinuo, como puede verse en este boceto, cuyas intensas curvas son complementadas por toques de color puro. En su obra, como en la de Bonnard, abundan las mujeres que se bañan o se peinan, permitiendo al espectador acceder a su intimidad.

aplicarse a representaciones pictóricas de la vida una vez eliminadas las convenciones y las inhibiciones. Si la temática de una obra incide en los aspectos ordinarios de la vida sin romantizarlos suele ser discreta como «realista». Esto se conoce como pintura «de género». Tanto Bruegel (c. 1525-69), el pintor flamenco del siglo XVI, como L. S. Lowry (1887-1976) en la Inglaterra del siglo XX, son buenos ejemplos de artistas que representan la figura humana de este modo. Mediante escenas campesinas de gentes que se dirigen hacia las tareas cotidianas, propugnan la importancia de una visión más amplia de la humanidad.

Aunque presumiblemente el aspecto exterior del ser humano ha cambiado poco con el transcurso de los siglos, toda manifestación plástica relacionada con la figura depende de los gustos y modas predominantes; los cambios de éstos son patentes a lo largo de la historia del arte. Los ideales de proporción y de belleza han variado grandemente de unas épocas a otras, hecho evidente sobre todo en el tratamiento de la figura. Si, por ejemplo, pensamos en la pintura renacentista, constataremos que el ideal de la belleza femenina en dicho período exigía, entre otras cosas, una tez blanca.

Es interesante comparar dos obras bien diferentes sobre idéntico tema, las Tres Gracias, firmada una por Baldung (1484/5-1545) y la otra por Rubens (1577-1640). El motivo había sido siempre popular, quizá porque socapa de la respetable referencia mitológica justifica la pintura de desnudos femeninos. El sentido medieval que de la belleza tiene Baldung le dicta una obra de encanto frío, pálido y grácil, donde el toque de sensualidad queda estrechamente controlado. Rubens, por el contrario, no oculta la sexualidad de sus figuras. Mediante su emotivo empleo de su color y la calidad táctil de su factura, convierte al desnudo femenino en objeto de deseo, haciéndolo tan saludablemente sensual cuanto deliberadamente provocativo. Estas diferencias son en cierta medida achacables a las distintas personalidades de los creadores. Con el privilegio de la perspectiva histórica suele ser sin embargo, posible, discernir qué parte de las actividades exhibidas es personal y cuánto hay en ellas de influencia de la época.

Es útil y esclarecedor para el artista de hoy estudiar los diversos tratamientos que ha recibido la figura a lo largo de la historia y las razones de tal diversidad. Las enseñanzas artísticas siguen subrayando la importancia de entender plenamente las técnicas y método de representar el cuerpo humano. Aunque la influencia de la antigua Grecia y de Roma es más fácilmente discernible en el arte occidental de épocas posteriores, merece la pena de-

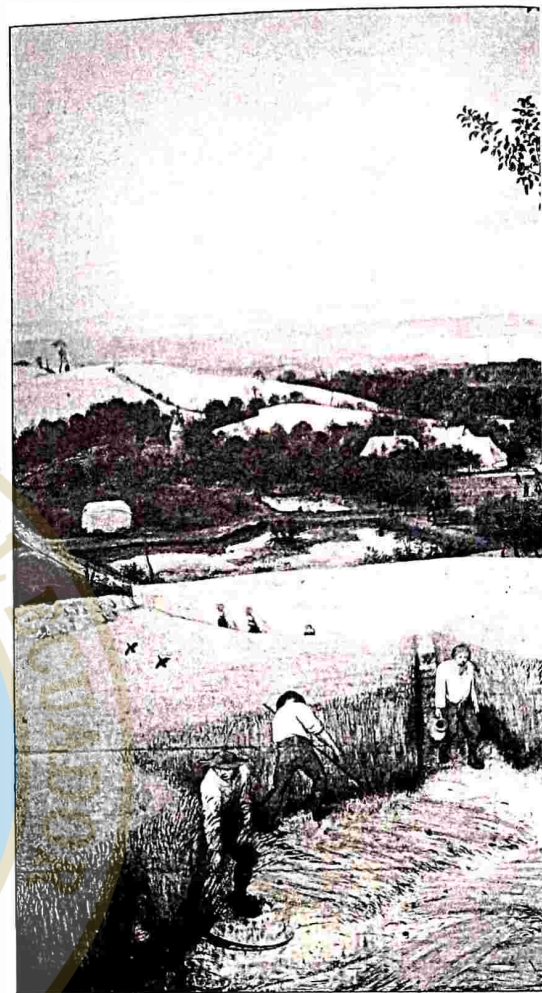
tenerse primero a examinar las pinturas y relieves de los antiguos egipcios.

Toda la gran escultura, arquitectura y pintura egipcia fueron realizadas con un único fin: glorificar al noble o al faraón muerto, a quienes se pensaba gozando de otra vida, entre los dioses. Las pinturas llegadas hasta nosotros servían para decorar los muros de las elaboradas tumbas construidas para albergar el cuerpo del faraón en su viaje hacia la esfera ultraterrena. Tales pinturas, por lo general acompañadas de inscripciones, ilustraban escenas de la vida terrenal del faraón, haciendo hincapié en los episodios más lucidos para asegurarse una buena recepción en el otro mundo.

De los artistas de la época no se esperaba un estilo individual: eran considerados artesanos anónimos cuya tarea estaba reglamentada por un complicado juego de normas que toda manifestación plástica debía seguir. A diferencia de los artistas posteriores, a los egipcios no les preocupaba la ilusión de realidad: el propósito de sus pinturas eran transmitir una información precisa a los dioses, casi como una descripción escrita. La figura humana se plasmas mostrando cada parte del cuerpo desde el ángulo que la hacía más fácilmente reconocible; el resultado es extraordinariamente plano y rígido para el espectador moderno. Las figuras solían mirar a la derecha, con la cabeza de perfil, sobre la que se dibujaba un ojo visto de frente. Los hombros aparecían también de frente, pero el tórax gira, con lo que un pezón queda de perfil. Brazos y manos se representan de lado, lo que elimina el problema del escorzo, las caderas están en tres cuartos y piernas y pies quedan de perfil, uno frente al otro.

Había muchas reglas concernientes a la representación de gente que no anduviera de izquierda a derecha, de figuras sentadas o de figuras frente a frente. Es interesante observar que, aunque estas reglas se aplicaban rigidamente a los estamentos sociales superiores, el artista se permitía mayor flexibilidad en el tratamiento de la gente ordinaria. Buena fuente de información sobre la vida cotidiana en Egipto son las muchas escenas donde aparecen trabajadores y campesinos cuidando animales y sembrando, recolectando o cocinando. También las proporciones de la figura estaban gobernadas por reglas; para dibujar se usaban una cuadrícula como guía que cambió muy poco con los años. A veces se dibujaban cuadrículas en la parte superior de las pinturas acabadas para que las copias pudieran hacerse con mayor facilidad.

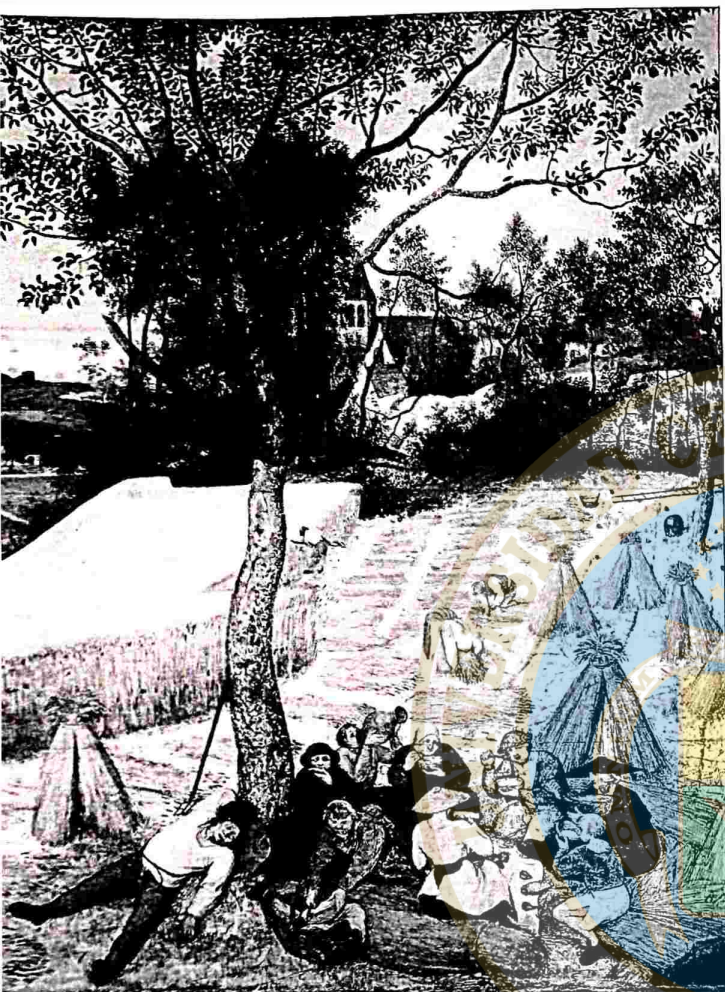
Se pintaba sobre paredes bien enlucidas donde previamente se habían tratado los dibujos con tinta negra diluida. Muchas de estas pinturas son verdaderos relieves coloreados, pero el enfoque era similar; se señalaban



los rasgos esenciales antes de empezar a tallar. El pintor disponía de una escueta gama cromática que obtenía mezclando pigmentos terrosos y minerales. Los colores más comunes eran el ocre amarillo y el pardo rojizo; el azul y el verde se sacaban del cobalto y el cobre, el blanco del yeso y el negro del hollín. Estos pigmentos se aplicaban con delgados juncos machacados en los extremos para extender las fibras.

De igual modo que con el trazo, el color se empleaba para transmitir información, no para describir volúmenes. Se cubría cada zona de la pintura con un determinado color plano; los colores no se mezclaban y no se usaba tanto. Para subrayar la forma se intensificaban los trazos de línea en negro. El cuerpo masculino era siempre de un pardo rojizo oscuro y el femenino de un amarillo pálido —el denominado actualmente amarillo de Nípoles— o rosa. Se otorgaba tanta importancia al color como a su dibujo; es infrecuente hallar una imagen concluida deliberadamente dejada sin color.

Las escenas descritas en las pinturas funerarias egipcias están por lo general realizadas



Izquierda *La siega* (c. 1568) Pieter Bruegel. Bruegel consagró los diez últimos años de su vida a las escenas de género y a los temas religiosos enmarcados en vastos paisajes. Apodado «el campesino» por sus temas, fue uno de los pintores salóricos más importantes de los Países Bajos, además de sentirse genuinamente interesado por la vida rural. En esta obra, el tratamiento del paisaje es naturalista, con pequeñas figuras de gentes que se afanan en sus tareas. Los intensos tonos de la ropa campesina resaltan contra las doradas espigas, mientras los cómicos sombreros de las mujeres resuenan en la forma de las gavillas.

Abajo *El lago*, L. S. Lowry. Las figuras de este paisaje industrial caminan en procesiones horizontales, que se corresponden con las marcadas por las calles, las orillas del lago y el viaducto. Las figuras, poco más que estatuillas sumergidas por el entorno industrial, se corresponden con las verticales de los edificios fabriles, las chimeneas y el humo.



sobre fondo blanco o amarillo, sin indicaciones sobre el entorno. Son a menudo secuenciales y pueden leerse como las viñetas de una historieta. Las figuras se disponen en fila sobre una línea base; no se intenta dar sensación alguna de profundidad. Aunque las proporciones de las figuras individuales son realistas, no sucede así con la escala de unas figuras respecto a otras: los personajes de mayor relevancia social son las de mayores dimensiones, lo que facilita la identificación de los protagonistas en cada pintura. El propietario de la tumba suele ser de un tamaño varias veces superior al de los demás miembros de la familia. En rango social era expresado por el modo en que las figuras se relacionaban entre sí. Por ejemplo, si un hombre y una mujer aparecen sentados juntos, el hombre queda frente a la mujer para evitar toda obstrucción visual; ésta se sentará a su izquierda, en el lado considerado inferior, de acuerdo con el lugar de la mujer en la sociedad egipcia.

La intemporal sensación de orden y calma que se deriva de la contemplación de la pintura egipcia suele ser considerada como uno

de sus atractivos por parte del espectador moderno. Hay un lugar adecuado para cada cosa y el lugar de cada cual está perfectamente delimitado. Los aspectos simbólicos de estas pinturas son de capital importancia; poco hay en ellas que no tenga una significación religiosa.

En contraste con los egipcios, cuyos ojos estaban puestos en el más allá, lo que preocupaba a los antiguos griegos era el aquí y ahora. Los egipcios no pretendían representar al hombre tal cual: ello no hubiera servido a sus fines. Se limitaban a plasmar los rasgos humanos esenciales para que los dioses pudieran reconocerlos y hacer inevitable la aceptación del fallecido en la vida ultraterrena. Los griegos, sin embargo, no compartían la creencia egipcia respecto a la superioridad del más allá. Sus dioses, no siempre difíciles de complacer, ostentaban a menudo reconocibles debilidades humanas. Los griegos hicieron sus dioses y diosas a su propia imagen y semejanza.

El interés griego por el físico humano y su creencia en la belleza intrínseca del cuerpo son el origen de que desearan representarlo

artísticamente del modo más vital, más vibrante posible. Podemos hacernos idea del desarrollo de la plástica griega a través de sus cuencos y vasijas, un número importante de los cuales ha sobrevivido hasta nuestros días. Los griegos poseían refinadas técnicas de producción y un estilo decorativo característico que hacían de sus cerámicas mucho más que objetos meramente utilitarios, convirtiéndolas en obras de arte por derecho propio. Hasta el siglo V a. de C. las figuras de la cerámica griega conservaron su estilización. Las obras pertenecientes al período anterior suelen agruparse bajo la denominación «cerámica de figuras negras» porque éstas, por lo general de dibujo geométrico, se coloreaban con pardo oscuro o negro, en intenso contraste con el fondo, habitualmente del rojo de la arcilla, aunque en ocasiones fuera de tono más claro o dorado.

Hacia el 500 a. de C. este modelo decorativo se invirtió: las figuras en rojo se recortaban contra fondos negros. Se trataba de un cambio importante, porque significaba que las figuras podían elaborarse usando líneas negras para describir la forma y dar sensa-



Arriba *Las tres gracias*, Pedro Pablo Rubens. Este artista, uno de los más grandes de su época, pasó cuatro años en Italia estudiando la escultura clásica, la pintura italiana y copiando los mármoles y los frescos de Miguel Ángel. La base de su genio era el dibujo; este boceto sepa evidencia su talento para transmitir su ideal de belleza femenina, con formas de

carneidad y volumen maravillosamente voluptuosos.

Derecha *Las tres gracias*, Pedro Pablo Rubens. Si para el gusto moderno suelen resultar más gratos los bocetos rubensianos que las obras al óleo terminadas, ello no disminuye la absoluta maestría en el manejo de la materia pictórica que, aplicada al lienzo con rápidos toques de

cromatismo opulento otorga palpitante animación a las formas.

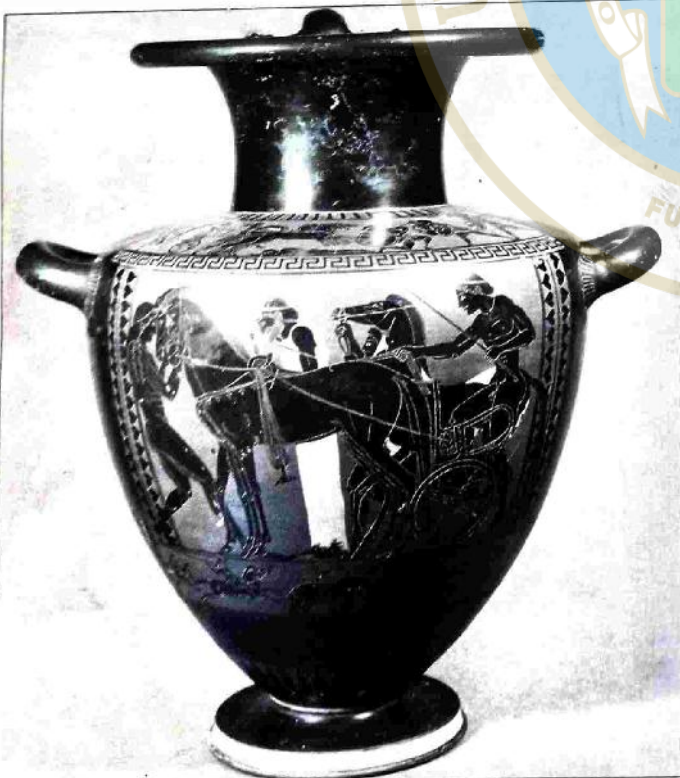
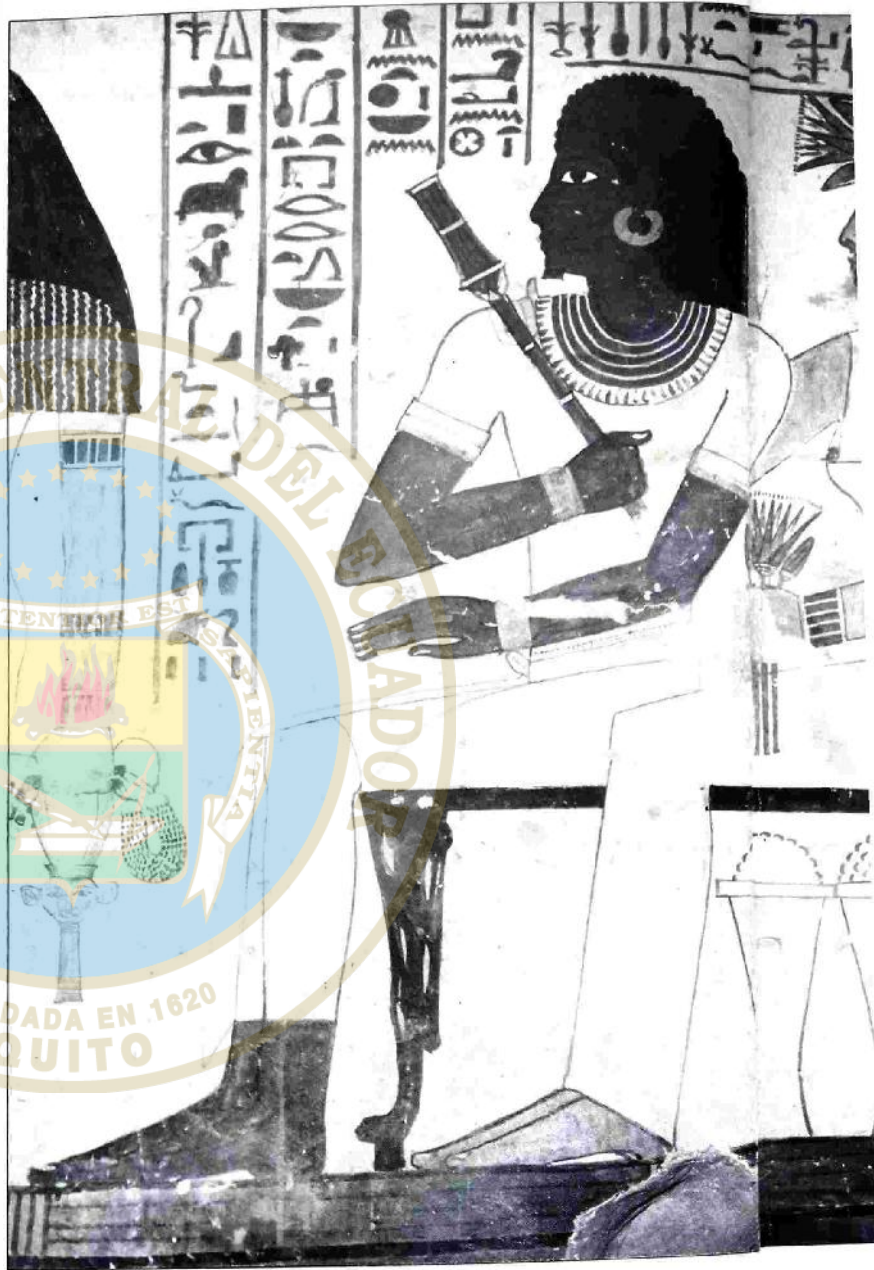
Derecha lejos *Armonía de las gracias*, Hans Baldung Grien. Dibujante y colorista fino, Grien pudiera haber asistido al taller de Durero; su obra muestra también influencias a Mathias Grünewald (1460-1528). Su tema favorito era el desnudo femenino, que utilizaba con

frecuencia para componer macabras alegorías de un estilo cuyo amaneramiento trasunta la frialdad y el ascetismo típico del norte de Europa.





Derecha El aunga de Delfos. Esta bella estatua de bronce formaba parte de un grupo destinado a conmemorar la victoria de Polizelos, tirano de Gela, en los Juegos del 474 a. de C. Las figuras arcaicas —desnudas las masculinas y vestidas las femeninas, llamadas Kouroi y Korai respectivamente— mostraban rígidas poses frontales, en el siglo VI a. de C. el interés se centra aún en los pliegues y en los tocados en lugar de hacerlo en la estructura anatómica subyacente. Hacia el siglo V, la figura, con la rotación de los ejes de hombros y caderas, se hace menos hierática. Durante el período clásico la escultura haría gala de gran libertad en cuanto a elección de poses y al tratamiento del cabello y los pliegues. Los simétricos pliegues del peplos del aunga caen con naturalidad, reconociendo la existencia del cuerpo que cubren. Los músculos de los brazos, así como los pies que se apoyan con fuerza sobre la cuadría, aparecen tratados de modo naturalista.



Izquierda Las cerámicas griegas más antiguas estaban decoradas con motivos geométricos dispuestos simétricamente. Las figuras, siempre de frente o de perfil, hacen acto de presencia en el siglo VII a. de C. Como este estilo no resultaba adecuado para representar el movimiento, se inventó una técnica consistente en dibujar los contornos de las figuras y esgrafiar los detalles, haciendo visible la arcilla e integrándola en la decoración. El pelo

los ojos y las costillas se elaboraban con pigmentos rojos o blancos, lo que incrementaba aún más el realismo. En este vaso del siglo VI, las pequeñas figuras (escasamente 2,5 cm) son de ágla lactura, transmiten una sensación de fuerza y energía. **Arriba** Sennufer y su esposa. Para los egipcios, la representación plástica de un gobernante disfrutando de la vida y rodeado de sus posesiones aseguraba la continuidad del estatus en la vida ultraterrena. Se trataba de

un arte descriptivo cuyo fin era expresar una verdad racional, objetiva, desligada del tiempo y del espacio. Desconocían la perspectiva tridimensional. Los objetos se muestran resumidos, quiéscendados, pero sin olvidar ninguna de sus características esenciales. Como estos retratos de la tumba de Sennufer en Tebas ponen de manifiesto, la figura humana ideal exigía representar la cabeza de perfil pero con el ojo en situación casi frontal, lo

frente, el p inferior del. Los hombr de la vindi eran realiza mujeres, en de cuerpos tono de la; los varones modeladas en las en la exhiben del preocupat



frente, el pecho de perfil y la mitad inferior del cuerpo en tres cuartos. Los hombres aparecían en el apogeo de la virilidad; las zonas no cubiertas eran realizadas con ocre rojo. Las mujeres, en la flor de la juventud, son de cuerpos móbidos y esbellos; el tono de la piel es más claro que el de los varones. Las cabezas están modeladas cuidadosamente, haciendo énfasis en los ojos. Aunque las figuras exhiben detalles indicativos de la perfección del artesano por

individualizar a sus modelos, ello tenía una importancia relativa, habida cuenta de que la identidad de los personajes se establecía inscribiendo sus nombres.

ción de volumen. En piezas posteriores aparecen indicaciones de que los artistas empezaban a vérselas con los problemas del escorzo y la perspectiva, aunque sus soluciones eran todavía rudimentarias. La profundidad se indicaba colocando una figura grande frente a otra más pequeña; en ocasiones unas pocas líneas indican un plano de retroceso. Los dibujos de estas vasijas cobran de pronto un aspecto mucho más realista y «moderno». A los artistas griegos nos les satisfacía quedar en el anonimato: a menudo firmaban sus pinturas y sus esculturas. De muchos nombres nos ha llegado la reputación, aunque las obras hayan desaparecido tiempo ha. La escultura era una popular forma artística de la que por ventura ha sobrevivido cierto número de muestras, principalmente copias romanas.

Como en la pintura, la escultura anterior al siglo V a. de C. era arcaica, estilizada y falta de movimiento. Los escultores aún no dominaban sus materiales y las piezas más tempranas conservan buena parte de las características originales del bloque de piedra del cual procedían. Las poses eran formales y rígidas; faltaba además el pleno entendimiento de las formas tridimensionales. El *Auriga de Delfos* sin embargo, escultura en bronce realizado en el 475 a. de C., representa el inicio de una fase de mayor naturalismo. Aunque sigue habiendo tendencia a la estilización y la pose es rígida, los tendones de los brazos resaltan con realismo y los pies se apoyan contra el vehículo para mantener el equilibrio.

Escultor de gran renombre entre sus contemporáneos fue Policleto, que vivió durante el siglo V a. de C. Su fama se debía parcialmente a su sistema de medir las proporciones humanas mediante una fórmula aritmética. Cuidadosos cálculos le llevaron a concluir que la altura corporal debía equivaler a siete cabezas y media, que la longitud del pie había de ser tres veces la palma de la mano y que la distancia entre el pie y la rodilla debía ser seis veces la palma de la mano, lo mismo que la distancia de la rodilla al centro del abdomen. Aunque el modelo demostrativo de Policleto, *Doriforo* o *El lanzador de jabalina*, no ha llegado hasta nosotros, varias copias romanas muestran una figura mucho más fluida que las anteriores. Todo el peso cae sobre una pierna, mientras la otra, más relajada, se dobla levemente como si la figura estuviera caminando. Las caderas están ladeadas; para compensar este movimiento y conferir armonía y equilibrio a la composición, los hombros aparecen ligeramente descentrados respecto del torso. El efecto global es un hombre joven que, aunque preparado para moverse se halla equilibrado y a sus anchas. El interés de la pose reside en que

no es estática, como sería la de una figura sentada sobre los muslos, ni ostenta la innatural teatralidad de una figura que realiza un movimiento violento.

La impresión que el arte griego causó en Roma es deducible no sólo de las numerosas copias realizadas, sino también del número de referencias laudatorias que aparecen en los escritores latinos. No se limitaron a admirarlo desde lejos; de igual modo que los artistas jóvenes del siglo XIX y principios del XX peregrinaban a París para completar su educación estética, los artistas romanos viajaban a Grecia, donde muchos de ellos recibían instrucción; otros tenían tutores griegos. Hasta cuando Roma se convirtió en el centro de un gran imperio en expansión, volvía sus ojos hacia Grecia buscando guía en materia de estética y de arte.

Los romanos, sin embargo, eran de psicología diferente a los griegos y ello empezó pronto a manifestarse en su pintura y su escultura. Ciertos aspectos del arte griego y del romano compartían una meta común: ensalzar el coraje y la fortaleza, razón por la cual ambos abundan en héroes triunfantes. Pero, mientras los griegos moldeaban sus jóvenes héroes con las proporciones ideales, los romanos perseguían el parecido realista. La pasión griega por los ideales orillaba la individualidad: la perfección es incompatible con las características personales. Los dioses y héroes del mejor arte griego no parecen capaces de ira o tristeza, júbilo o alegría; de cuando en cuando se permiten semisonrisas distantes y condescendientes. No era así para los romanos, cuyo arte es menudo de realismo nada halagador y a veces brutal, a pesar de que los modelos eran habitualmente quienes sufragaban las necesidades del artista.

Muchas pinturas murales romanas fueron realizadas al fresco, método que siguió siendo popular hasta el Renacimiento y después. Se preparaban cuidadosamente pequeñas zonas de pared, en las cuales se aplicaban los pigmentos directamente sobre el enlucido húmedo, con lo que los colores, en lugar de quedarse en la superficie —para determinar desprendiéndose— se introducían en la materia misma de la pared al secarse. Se usaban pinturas al temple, consistentes en una mezcla de pigmento finamente molido y yema o clara de huevo. Los colores se emulsionaban también con cera, lo que hacía posible aplicarlos sobre paneles de mármol o de madera. Los romanos se servían de una gama cromática más amplia que los griegos, incluyendo azules claros y verdes y rojos vívidos; a consecuencia de ello algunas de sus pinturas son altamente naturalistas, hasta impresionistas en estilo.

Otro camino para comprender la pintura romana es leer la obra del arquitecto roma-

no Vitruvio. A finales del siglo I a. de C. escribió *De Architectura*, manual donde expone las reglas que han de guiar este arte, que influirá sobre artistas de todos los campos durante muchos siglos. Exponente de la máxima griega según la cual «el hombre es la medida de todas las cosas» incluía entre las reglas destinadas a los arquitectos, el que los edificios se ajustaran a las mismas proporciones que los seres humanos. El fuerte nexo entre matemáticas y arte llevó probablemente a su autor a pensar que un hombre de pie y con los brazos extendidos podía ser contenido por el cuadrado y el círculo, formas consideradas como representantes de la perfección estética. De los muchos ejemplos de hombres así plasmados, el más conocido quizá sea el que Leonardo da Vinci (1452-1519) dibujó más de 1500 años después de la muerte de su innovador.

Aunque no decaía el interés por el arte de tema mitológico, tales obras coexistían con las de inspiración histórica. Uno de los murales de Pompeya ilustra unos enfrentamientos

entre ciudadanos locales y forasteros. Resulta interesante a causa de lo moderno del tema y en razón también del tratamiento de las muchas figuras diminutas que corren y pelean, esbozadas con gran vivacidad y agudo discernimiento del detalle. Como los artistas de esta época entendían incompletamente las leyes de la perspectiva, el anfiteatro se inclina hacia adelante para mostrar el interior, y las figuras del primer término son aproximadamente del mismo tamaño que las situadas más al fondo. A despecho de todo ello, su atmósfera global tiene la inmediatez propia de la producción de un buen caricaturista moderno.

Puede afirmarse que algunos de los mejores retratos de todos los tiempos fueron ejecutados durante este período. Se trata sobre todo de piezas escultóricas, pero también de pintura, de la que nos han llegado muestras suficientes para apreciar su refinada factura. Otro ejemplo de mural pompeyano del siglo I a. de C. es el doble retrato del abogado Terencio Meo y su esposa. El artista hizo uso

realista del tono, las luces y el cromatismo naturalista para resaltar las formas y elaborar una obra sensible y expresiva. Esta época contempló la aparición del desnudo femenino como tema de interés, siempre y cuando se encuadrara en el marco de la mitología. La atención de los griegos a la figura femenina no había sido demasiado intensa: la actitud de los varones griegos hacia la femeneidad exigía modestia, a pesar de que para los jóvenes del sexo masculino fuera aceptable retozar en un estado próximo a la desnudez: los desnudos femeninos pintados en la época griega son frecuentemente remilgados. La pintura romana del mismo tema hace gala, por contra, de un cierto erotismo. La Venus que aparece en el muro de la casa de Venus Marina en Pompeya, aunque pintada hacia el A. D. 10 todavía respeta ciertas convenciones griegas: es robusta, de torso estrecho y carece de vello púbico. Su pose, no obstante, resulta invitadora; la composición —Venus flotando sobre una gran concha flanqueada por cupidos— es ligera y amable. Los roma-



Arriba Molin en el Anfiteatro. Los murales de Pompeya fueron ejecutados desde finales del siglo II a. de C. hasta el 79 d. de C., fecha de la erupción del Vesubio. Concebidos como decoración de interiores, consistían en frisos, pasajes y figuras. Como los romanos no dominaban aún la perspectiva de punto de fuga único ni la iluminación uniforme, el

anfiteatro está inclinado y todas las figuras aparecen a la misma escala. **Derecha Madonna en su trono con el Niño.** El arte bizantino, además de glorificación plástica de la gloria imperial, fue también vehículo de los dogmas teológicos de la época a los que daba un tratamiento estilizado, bien distinto de naturalismo griego. Los dos protagonistas miran hacia el

espectador desde el intento de espacio y profundidad que representa el trono; los estilizados pliegues de los paños establecen las formas. Las piernas, en escorzo, están particularmente bien logradas.



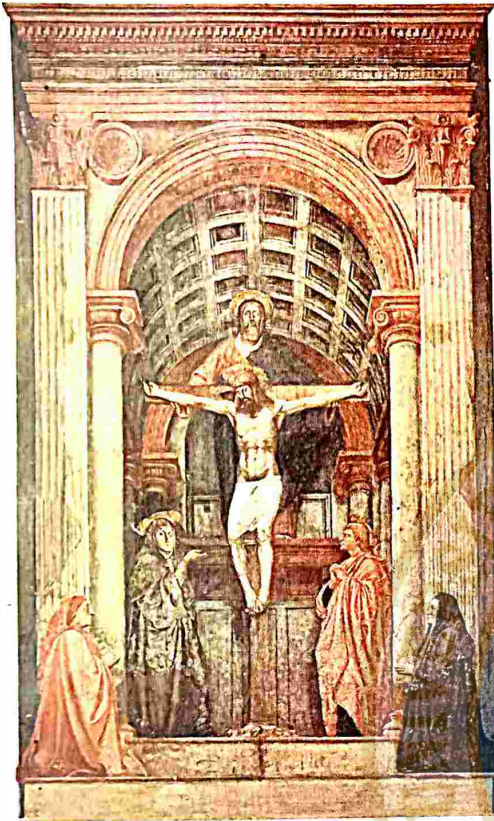




particularmente en el uso del color. Las figuras se recortaban contra áreas de color plano, oro o azul frecuentemente, o en otros casos sobre pautas de rica elaboración.

En Bizancio, capital de lo que había sido la parte oriental o greco-parlante del imperio romano, las imágenes pictóricas de Cristo, María o los santos llegaron a ser consideradas santas ellas mismas. Se exigía a los artistas que pintaran ateniéndose estrictamente a las normas tradicionales: sólo ciertas poses y determinados gestos y expresiones estaban permitidos. *La Madona y el Niño*, típico retablo bizantino, evidencia tanto las limitaciones impuestas por la Iglesia cuanto el toque realista propio de épocas anteriores. La Virgen entronizada se recorta contra un fondo dorado plano. Aunque en la composición,

Arriba *Madona en su trono*, Giotto, Giotto, que rechazaba la estilizada formalización de los pintores bizantinos y sieneses contemporáneos, pretendía acceder a una plástica más naturalista, por lo que se le considera uno de los fundadores de la pintura moderna. Al simplificar los paños la figura resalta como una masa sólida; el preñado verde facilita el modelado en el plano bidimensional. Aunque en pose semejante a la *Madona bizantina*, la escultórica virgen de Giotto exhibe una humana naturalidad que sería una de las mayores contribuciones de este artista a lo plástico.

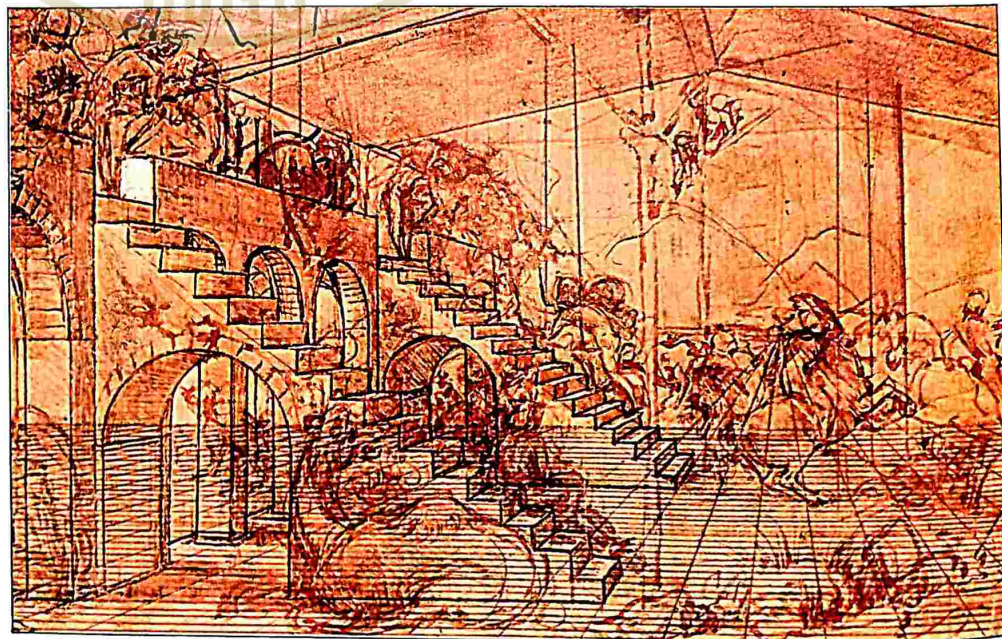


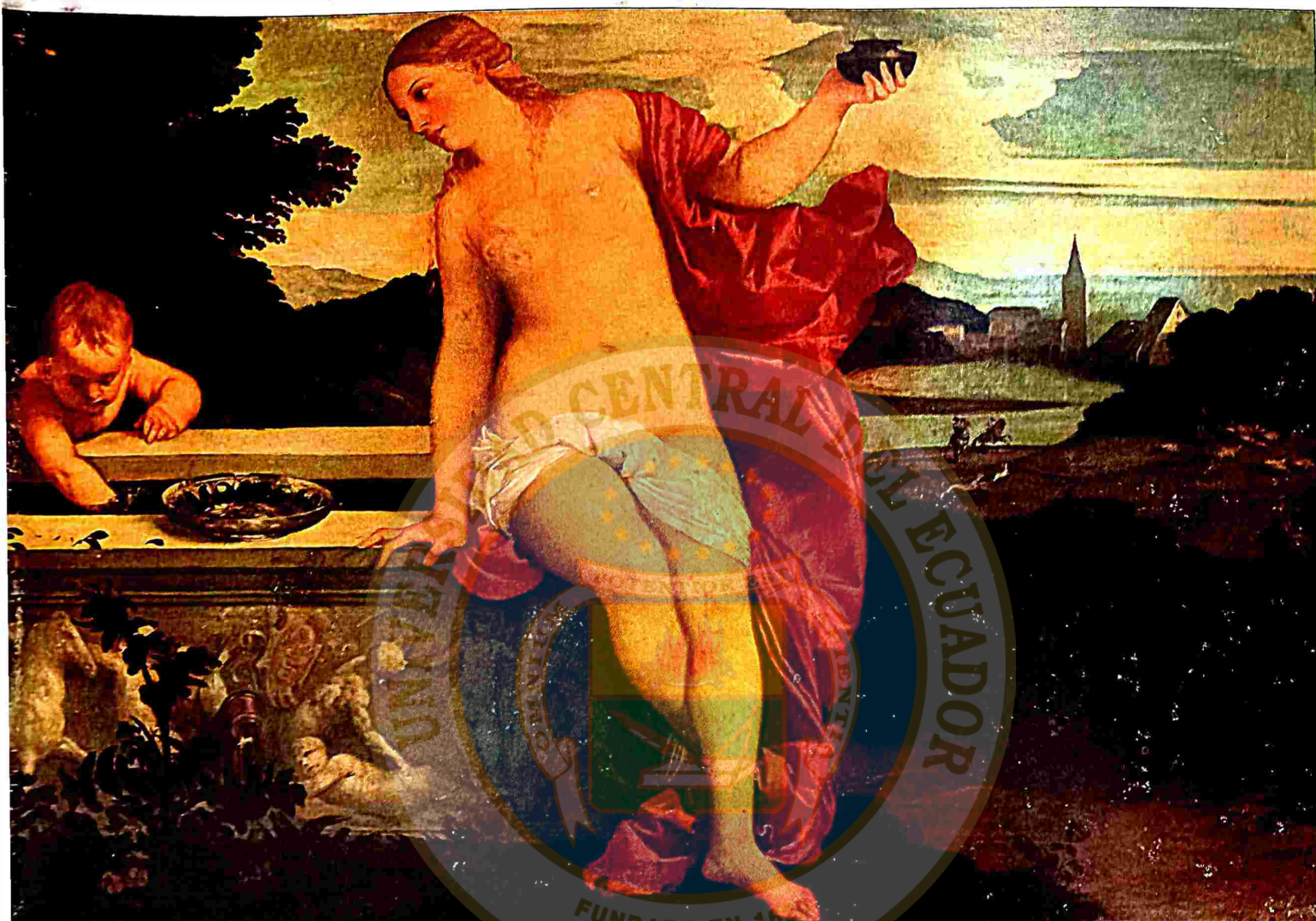
Arriba La Trinidad (c. 1426). Masaccio. El estilo de Masaccio está emparentado con el Gótico por su realismo, fuerza narrativa y tratamiento del espacio, la luz y los volúmenes. Su naturalismo debe mucho al arquitecto Brunelleschi, pionero del sistema de perspectiva central, como muestra este fresco de Santa María Novella en Florencia. Más interesado en la estructura subyacente de los objetos que en la decoración de superficie, se sirve de la luz para definir la construcción del cuerpo y los paños. Insertas en un espacio que, gracias a la perspectiva, parece ser una prolongación de la capilla, las figuras quedan modeladas por la luz que cae sobre los paños. La de Cristo pone de manifiesto los conocimientos anatómicos del artista, extraídos del estudio de la escultura clásica. Pintura humanista e intelectual, representa a la perfección los ideales del Renacimiento.

Arriba, derecha Amor sacro y profano (c. 1516). Ticiano. El tema de esta obra, realizada para celebrar el matrimonio de Nicolò Aureli, humanista veneciano, está tomado de escritos neoplatónicos. La desnuda figura, que exhibe sin recato su belleza y la voluptuosidad de sus formas, representa el amor universal, eterno, mientras la mujer vestida, posiblemente un retrato de la novia, es la plasmación del amor natural. Las esculturales formas están delimitadas mediante grandes planos de brillantes

azules, rojos, rosas y verdes; las cálidas carnaciones y las proporciones generosas contrastan con la dureza del sarcófago. Las dos protagonistas de esta obra son quizá las dos figuras femeninas más bellas de toda la pintura renacentista.

Derecha Estudio de perspectiva (c. 1480), Leonardo da Vinci. Leonardo se sirve en este estudio a pluma —preparación del fondo de su *Adoración de los Magos*— de la perspectiva central perfeccionada por Brunelleschi. La perspectiva, además de ofrecer un espacio donde situar las figuras, posee una cualidad dinámica: observase que el punto de fuga queda a la derecha del centro, a tono con el vigor del movimiento de las figuras. Los flejes anuncian el inagotable interés del artista por esta temática de dificultad anatómica extrema.





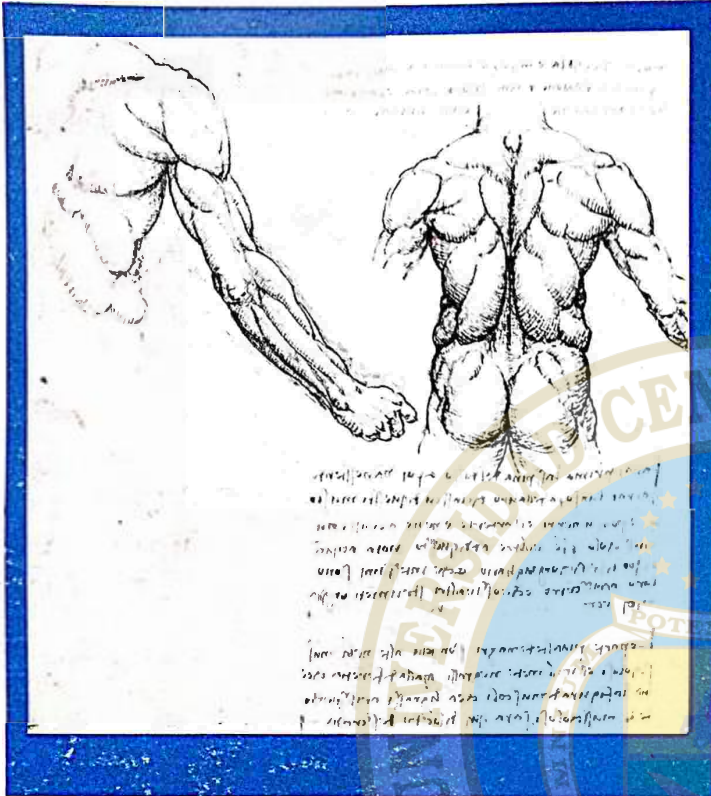
de cierta calidad abstracta, las formas planas componen una especie de pauta, la línea que representa el respaldo del trono trazada en torno a la Madona implica no obstante un espacio cerrado y por tanto profundidad. Una vez más hay una gran estilización en el tratamiento de los pliegues que caen sobre los hombros, brazos y rodillas, pero sin renunciar a las formas subyacentes, incluyendo un escorzo de las pantorrillas. La expresión de ambos rostros es serena, aunque su seriedad sirve para recordarnos el fervor religioso que impregna el arte bizantino. La figura humana era retratada siempre en ciertas poses rígidas que los artistas aprendían durante su período de aprendizaje. Todo lo que quedaba al margen de este repertorio habría sido difícil de representar, al no haber jamás nadie que dibujara directamente de la figura: no parecía haber ni deseo ni necesidad.

Casi todas las obras supervivientes de esta época son escenas religiosas, lo que no implica necesariamente que no se pintaran de

otro tipo. Los hogares privados, los castillos y los palacios contenían probablemente pinturas profanas, pero estas obras quedaban a merced del capricho de los propietarios individuales mientras que las conservadas en las iglesias eran reverenciadas y protegidas. No es fácil saber si los creadores de temática profana seguían el mismo conjunto de reglas, pero parece probable. El artista volvía a ser un hábil artesano, pero tradicional: no eran innovaciones lo que se esperaba de él. En esta época, la pintura se consideraba con frecuencia un añadido de la arquitectura. Hasta cuando no se pintaba directamente sobre los muros de una iglesia o catedral los formatos de las obras venían impuestos por las características del lugar, lo que suponía limitaciones adicionales para un estilo pictórico ya rígidamente encorsetado.

Suele haber acuerdo general respecto a que la obra de Giotto di Bondone (c. 1267-1337) significó un verdadero punto de inflexión. Su pintura puede resultar estática para el es-

pectador moderno, pero si se compara con la de sus contemporáneos se constata su originalidad. Su tratamiento de la forma posee una cualidad monumental de la que carecen sus contemporáneos, a pesar de esos fondos inicialmente planos, de acuerdo con el estilo imperante. *La Madona Ognissanti*, pintada hacia 1308, conserva todavía buena parte de la atmósfera gótica: se trata de una composición simétrica donde el trono de la Virgen en el centro está rodeada por ángeles y santos. Las figuras, empero, sobre todo las de María y Jesús, resaltan escultóricamente gracias al empleo del tono. La pose de ambos coincide casi exactamente con la elegida para la obra bizantina comentada más arriba, pero los pliegues, que habían obedecido hasta entonces pautas preconcebidas, son transformados por el pincel de Giotto en masas sinuosas, ondulantes. Los rostros, aunque todavía serenos, parecen capaces de cambiar de expresión y las proporciones del niño son menos las de un adulto en miniatura.



Arriba Estudio de torso masculino, Leonardo da Vinci. Los cuadernos de Leonardo están repletos de estudios de aves, formaciones de nubes, efectos de agua, esqueletos, flores y niños in utero. Se trata de bocetos extremadamente minuciosos que dan fe de su preocupación por representar científicamente la musculatura, capítulo esencial a la hora de plasmar la figura en movimiento.

La obra de Giotto gozó obviamente de gran consideración ya durante la vida del artista; es sabido que Dante fue ferviente admirador suyo. Parte de su producción más exquisita se halla en la capilla Arena, en Padua, al norte de Italia. La capilla, sin mayor interés arquitectónico, sí resulta excepcional por cuanto se construyó especialmente para albergar 36 frescos que ilustran las vidas de Cristo y de la Virgen. Giotto no pinta sólo acontecimientos, sino también estados de ánimo, emociones, sentimientos; esto es precisamente lo que hace de él un innovador.

Hubo de transcurrir algún tiempo para que estas nuevas ideas surtieran efecto. En los cincuenta años siguientes se produciría una relajación general del estilo; los artistas, cada vez más interesados por el uso de luces y sombras empezaron, como Giotto, a representar seres humanos capaces de emociones humanas. Llegadas cuando tocaba a su fin al fervor religioso gran parte de su potencial creativo, estas estimulantes técnicas y la noción de que había otros temas artísticos además de los divinos, fueron como revelaciones para los artistas y los filósofos simultáneamente. La inspiración religiosa estaba dejando paso al realismo; el artista instrumento era substituido por el artista creador. Mejoraban al mismo tiempo los materiales y los pigmentos, el lienzo aparecía como soporte y los artistas, en fin, empezaban a liberarse de las



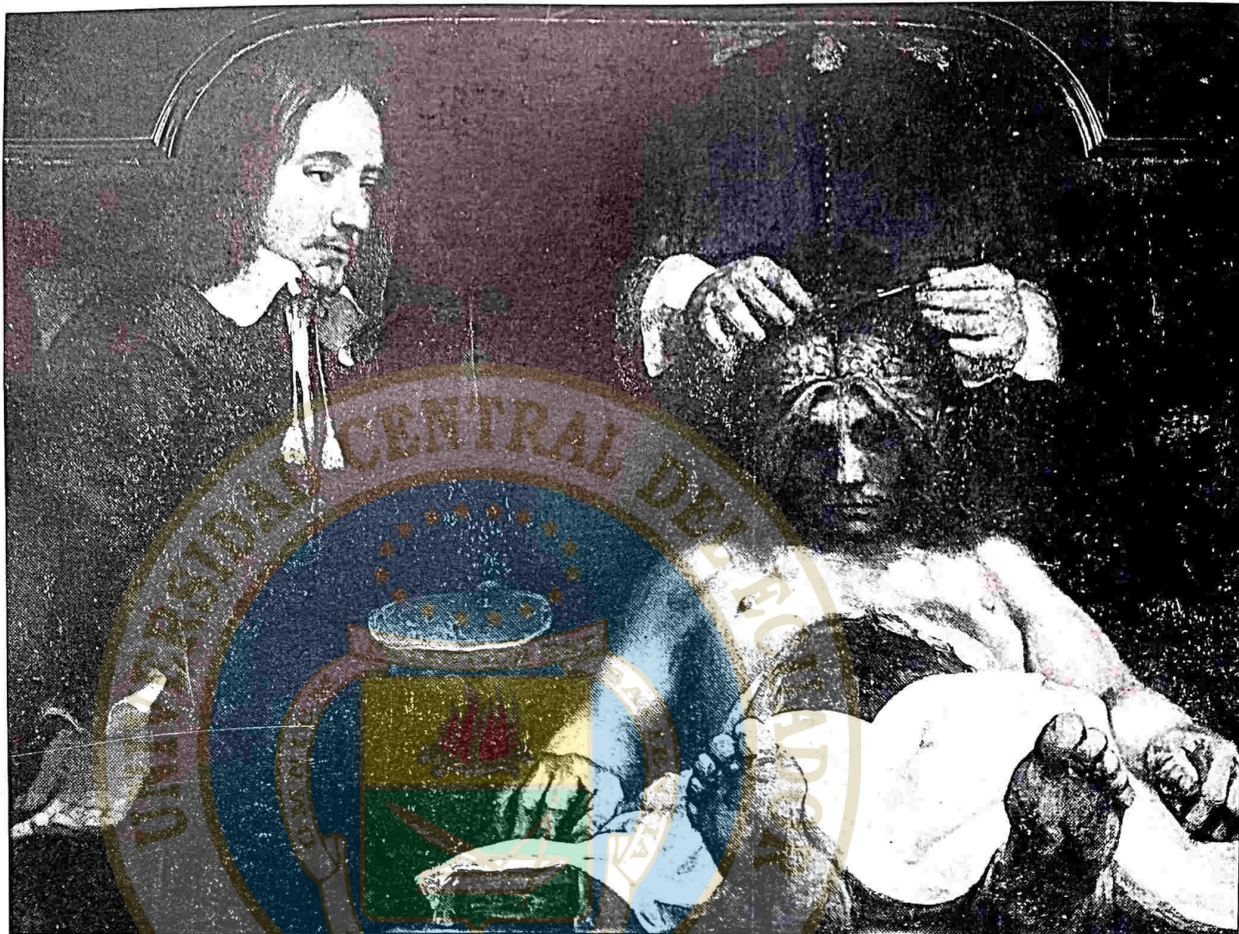
Arriba Arnolfini y su esposa (1434), Jan van Eyck. Van Eyck es la figura señera de la escuela flamenca temprana. Entre sus logros se cuenta el perfeccionamiento de un medio de óleo y barniz lo bastante fluido para

realizar efectos de luz de gran sutileza y detalles minúsculos, base de un extraordinario realismo que pasa por la representación contrastada de texturas, atmósfera y luz. Aunque los poses son todavía medievales, la

sobra sobre los rostros, la atención al detalle

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES

5029576



convenciones medievales y conquistaban cierto grado de libertad.

A principios del siglo xv, un joven arquitecto hizo un descubrimiento que inspiraría tanto a sus contemporáneos como a las generaciones futuras. Filippo Brunelleschi (1377-1446) dio con lo que hoy se denomina «punto de fuga único». Aunque los romanos tenían nociones parciales de perspectiva y las habían utilizado, jamás habían comprendido sus principios. Habiendo establecido la necesidad de un nivel óptico fijo, Brunelleschi descubrió que las líneas que, partiendo del espectador se adentran en la pintura, aunque paralelas, parecen confluir en un sólo punto a nivel del ojo. La armonía geométrica y las matemáticas, tan amadas por los artistas clásicos, iban a volver por sus fueros una vez más para crear la ilusión de profundidad.

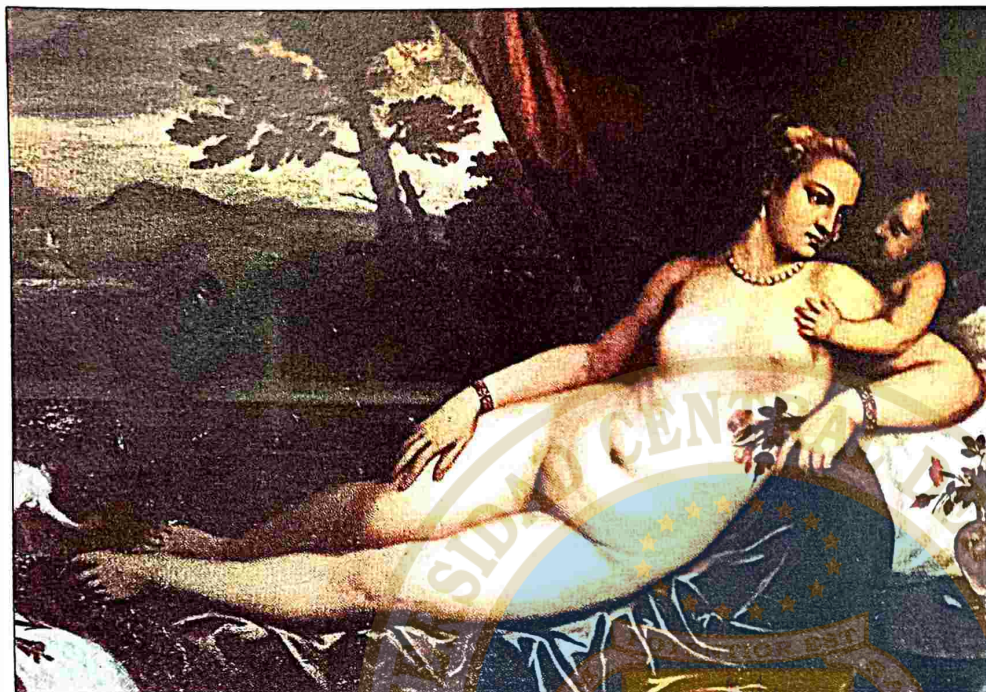
Masaccio (1401-28) fue uno de los primeros en darse cuenta hasta qué punto podía usarse la perspectiva para sugerir distancia, profundidad. En su obra *La Trinidad*, el detallismo arquitectónico sirve para situar las figuras en una oquedad del muro. Paolo Ucello, un artista posterior (1397-1475), llegó a estar tan fascinado por la perspectiva que experimentaba sin descanso para desentrañar

sus principios y su matemática. Su famosa *Batalla de San Romano* consiste en tres paneles donde las figuras y las lanzas caídas configuran una red cuyo fin es lograr una intensa ilusión de profundidad dentro del plano pictórico. Pese a la entusiasta aplicación de las normas que había descubierto, Ucello cometió errores. Hay, por ejemplo, una figura yacente en primer plano que, aunque notablemente escorzada está en clara desproporción con lo demás; confiere a la obra un aspecto desarticulado e irreal. Piero della Francesca (1410/20-1492), ligeramente más joven que Ucello, entendía mejor la calidad atmosférica de la perspectiva y logró sugerir profundidad no sólo mediante la disminución de tamaño sino también gradualizando los contrastes tonales. Mientras las figuras de Ucello parecen maniquíes teatrales de esmerada factura, los de Piero son gente real en lugares reales (a menudo posaban para él dignatarios locales a quienes halagaba ver incluido sus retratos en cuadros religiosos).

Durante el periodo renacentista, la creencia generalizada en el orden divino fue reemplazada por una profundización en las reglas científicas que gobiernan el Universo. Fueron redescubiertos los principios sobre las

Arriba *Lección de anatomía* (1656). Rembrandt van Rijn. La primera fama la obtuvo Rembrandt en 1632 con una obra cuyo título era *La elección de anatomía del doctor Túp*. Esta tela, destinada también al anfitrión anatómico de Amsterdam, muestra a su enseñante, al doctor Deyman, diseccionando un cerebro. Se trata de una composición muy pensada, donde la figura central, vista de frente e intensamente escorzada, trae reminiscencias de perspectiva renacentista; hay quizá en ella influencia de la obra que Mantegna tituló *Cristo muerto*. El fuerte claroscuro subraya el patético de la escena iluminando el abierto cráneo y el abdomen vaciado. El ayudante de la derecha sostiene la cáscara extrápida. El cuadro ilustra la fascinación del siglo xvii por la ciencia y el interés especial de Rembrandt por la anatomía. Este tipo de investigaciones se realizaban sobre reos ajusticiados.





proporciones, la anatomía, la forma sólida, el espacio y la profundidad inicialmente establecidas por los griegos.

Estas nuevas líneas de pensamiento, sobre todo evidentes en las artes visuales, no se impusieron sin resistencia. Savonarola (1452-1498), fanático profeta apocalíptico que temía los resultados morales del proceso científico, persuadió a Sandro Botticelli (1445-1510) para que quemara cientos de dibujos suyos, muchos de los cuales eran demostración de las nuevas posibilidades.

Durante el Renacimiento, los artistas empezaron a depender menos del mecenazgo de la Iglesia causa de la aparición de una próspera burguesía deseosa de proteger las artes y, de paso, asegurarse la perpetuación plástica de su ascenso al poder. Iba a producirse un resurgimiento del interés por el retrato, superior incluso al de la época romana. Giovanni di Arrigo Arnolfini era un comerciante italiano establecido en Brujas que deseaba plasmar su matrimonio con Jeanne de Chemany contra un decorado rico y confortable, epítome del lujo burgués contemporáneo. El doble retrato *Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck (dec. 1422-1441) pintara con tal motivo



Arriba *Venus y Cupido* (c. 1560), Ticiano. Carlos V. Emperador del Sacro Imperio Romano abrumaba al pintor con sus encargos, encomendándole temas religiosos, políticos y una serie de obras conocidas como *poesía*, de título mitológico y abiertamente eróticas de contenido. En esta obra tardía, lo morbido y frutal de la figura, el suelto

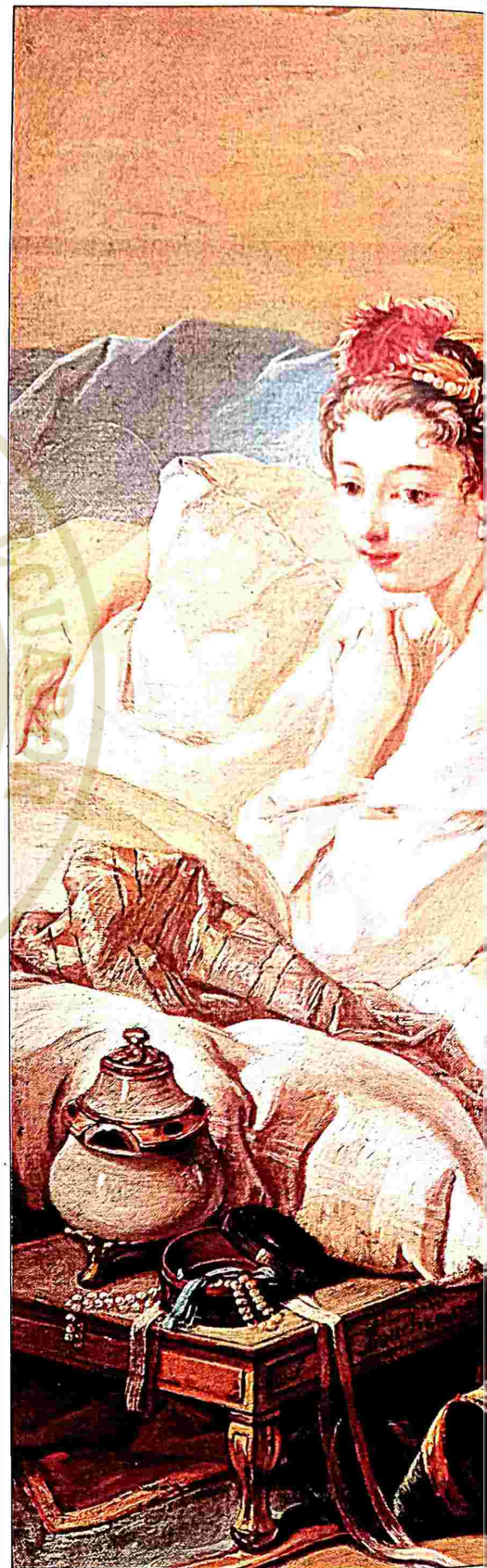
manejo de la materia pictórica y la sensible fusión de los otoñales colores se aúnan en una luz cálida y trémula donde la forma se disuelve.

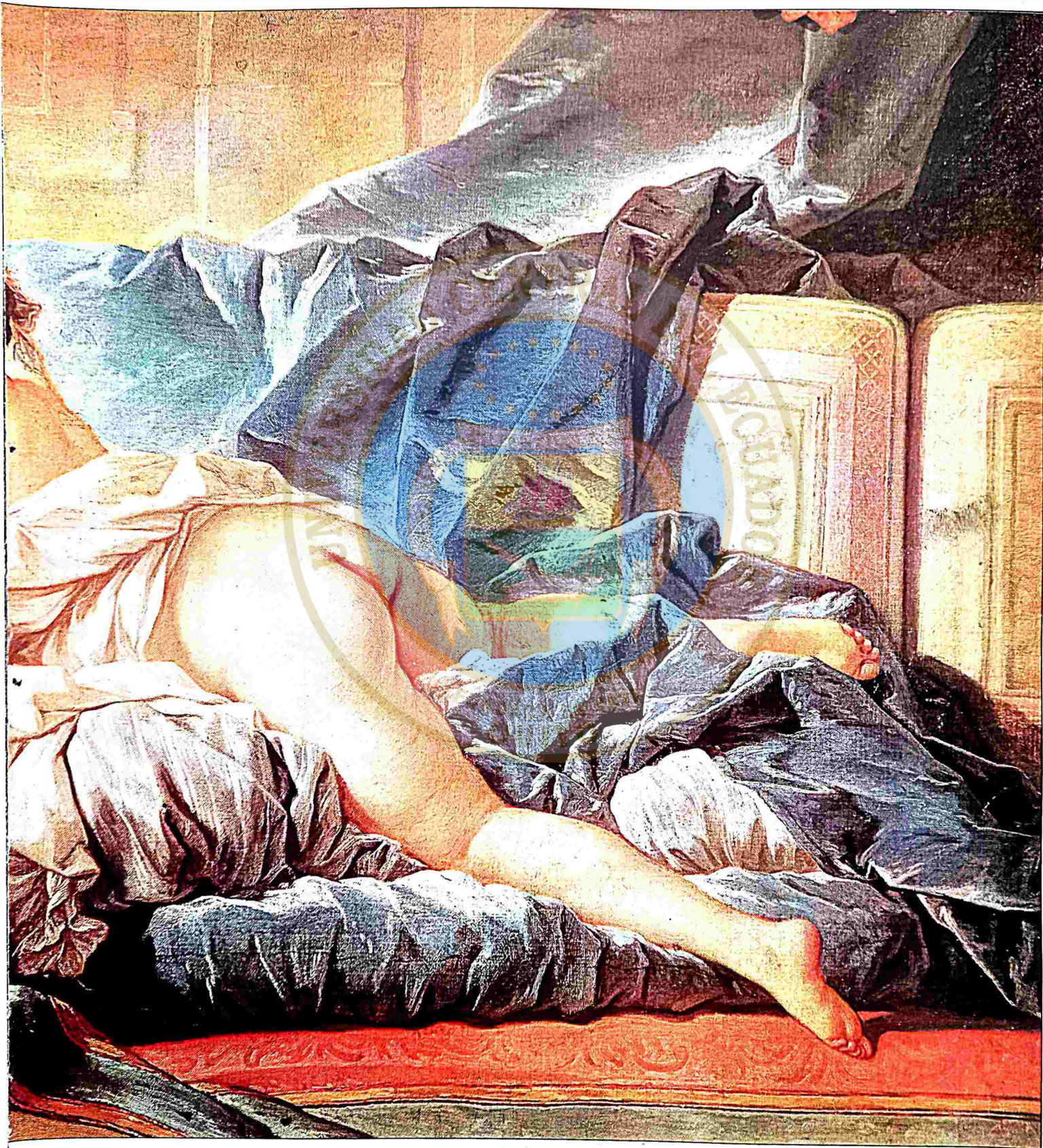
Arriba *El sueño de Antiope* (c. 1532) Corregio realizó diversas obras para particulares donde el clasicismo del tema propiamente una fuerte carga erótica. Esta escena, una de las cuatro dedicadas a los amores de Júpiter,

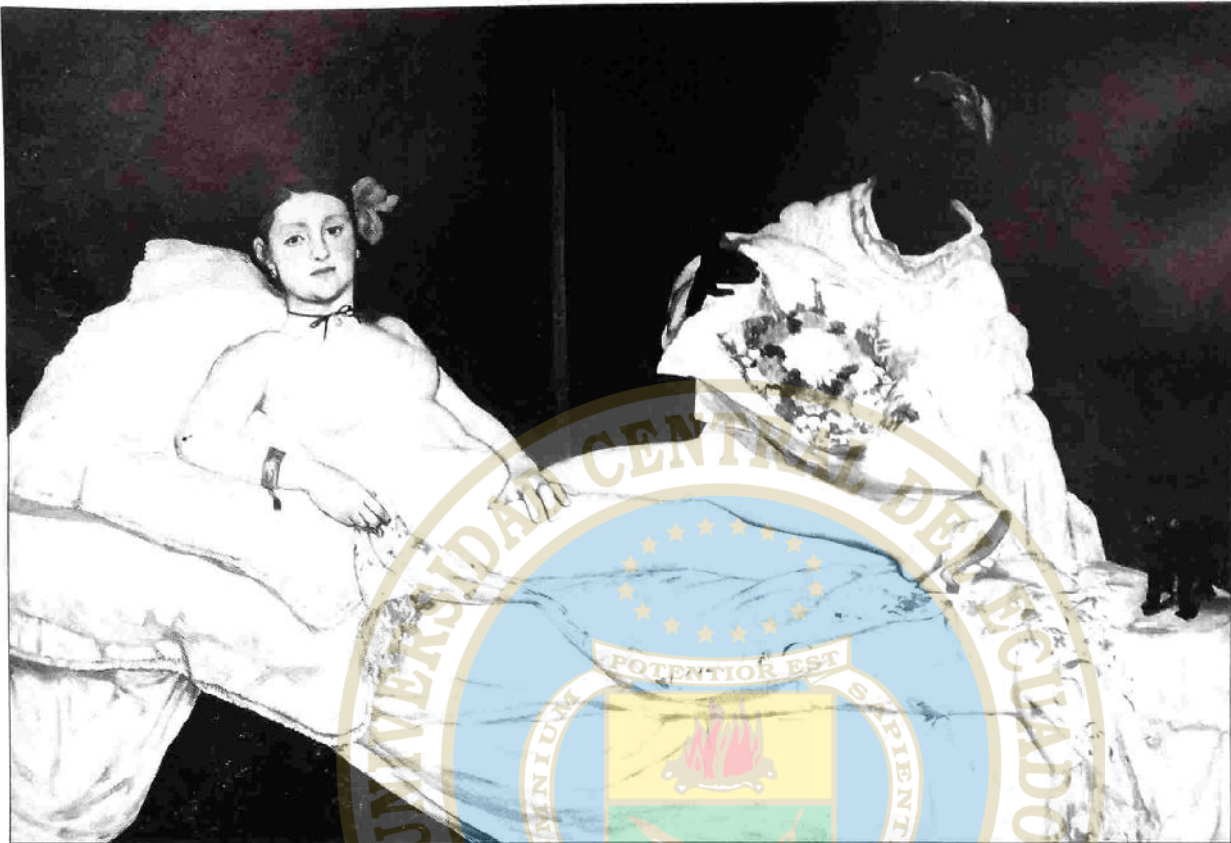
nos permite contemplar la maravillosa languidez del cuerpo de Antiope, cuyos tonos cálidos y tiernos destacan contra los verdes oscuros y los pardos del fondo.

Derecha *La Odalisca*, François Boucher. Las sensuales composiciones de Corregio prefiguraban el estilo rococó de Boucher, que pintó numerosas

escenas mitológicas donde el tema daba paso a escenas galantes ingeniosamente desvergonzadas y rebosantes de despreocupada voluptuosidad.







Arribar Olympia (1863). Édouard Manet. Rebelándose contra el buero historicismo académico que imperaba en la Francia de su juventud, Manet creó un nuevo estilo basado en Velázquez, Goya y Ribera (1591-1652), cuyos puntales básicos eran contraposición decidida de luz y sombra con muy pocas zonas intermedias, paleta restringida con énfasis en el negro y trabajar directamente del natural. Sus obras fueron piedra de escándalo, en especial *Almuerzo en el campo*, que cerró el Salón de 1863, y *Olympia*, expuesta en 1865. Pintor profesionalmente realista, retrató el mundo que le rodeaba, a veces con toques sorprendentes. El destacar lecho y figura contra la oscuridad del fondo e iluminar crudamente las formas de la protagonista, hace que la tranquila sexualidad de ésta alcance directamente al espectador. La mano, con tanto cuidado colocada, atrae la atención sobre lo que pretende ocultar.

en 1434, es un ejemplo excelente de cuánto simbolismo medieval había aún en la pintura secular de la época a pesar de las innovaciones recién descubiertas. La obra, que incorpora los principios de perspectiva que los artistas italianos llevaban tan poco tiempo utilizando, ilustra la rapidez con que las nuevas conquistas se extendían por el mundo civilizado.

Al salir de los estrechos confines de la temática religiosa, los artistas quedaron en libertad para servirse de un amplio abanico de motivos, lo que produjo inevitablemente un resurgimiento del interés por los asuntos mitológicos. También se retomaron con entusiasmo los estudios anatómicos, abandonados durante siglos: ello hizo que la pintura de desnudo llegara a la perfección durante este periodo. Una vez encarrilada la pintura hacia un mayor realismo gracias a los principios de la perspectiva, era natural que el interés de los artistas por el cuerpo humano no se limitara a la apariencia externa, sino que se extendiera a su estructura subyacente. Los bocetos leonardescos evidencian sus profundos estudios anatómicos, incluyendo cuidadosas disecciones de cadáveres, práctica entonces considerada casi blasfema. Sus dibujos exploratorios incluyen bocetos sobre el crecimiento del feto en el seno materno.

La curiosidad renacentista no se limitaba a las artes visuales, sino que alcanzaba tam-

bién a la filosofía y a la ciencia. El cuerpo se estudiaba para conocerlo mejor y desentrañar sus misterios, no solamente en función del realismo artístico. Leonardo registraba sus descubrimientos y Rembrandt (1609-69) dejó constancia del talante general de curiosidad científica cuando en 1632 realizaba su primer gran retrato colectivo, *La lección de anatomía del doctor Tulp*. Volvió a este tema en 1656 con *La lección anatómica del doctor Joan Deyman*, cuyo tema es la disección de un cerebro humano.

El creciente interés por el cuerpo y la relación del rígido código moral de la edad media hicieron que al ascetismo diera paso a la sensualidad, primero tímida y después abierta y gozosamente. Los mecenas acuciaban a los artistas para que produjeran obras de contenido erótico sólo levemente velado. Las telas de Ticiano (c. 1487-1576), Correggio (c. 1489-1534), Rubens y Boucher (1703-70) son algunos ejemplos de complacencia franca ante voluptuosos cuerpos femeninos. El uso de los pigmentos al óleo se fue extendiendo cada vez más: la superposición de veladuras transparentes permitía una factura cuya luminosidad convenía perfectamente al tema y al mismo tiempo hacía posible fundir tonos con gran vitalidad.

La fascinación por la textura y la elasticidad de la piel, por su capacidad para reflejar la luz, sería constante durante los siglos si-





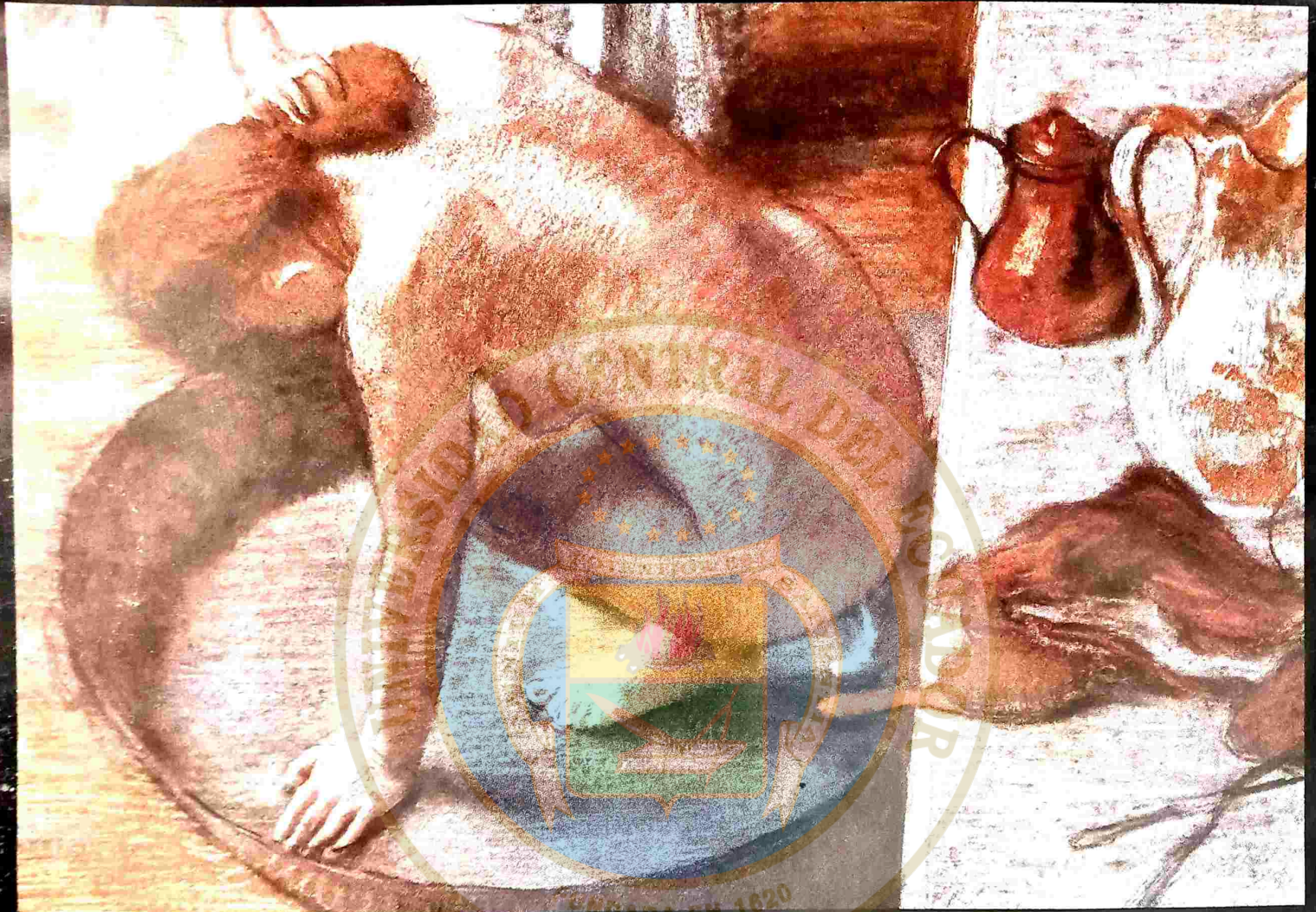
Izquierda Diana, Auguste Renoir. Las obras de este pintor impresionista francés incluyen elementos extraídos de las técnicas decorativas dieciochescas y del bello cromatismo de Boucher. Introdujo a «gama arcóris» en la técnica del impresionismo, que se limitaba a los tonos puros, y eliminó el negro. La figura humana, la femenina sobre todo, tuvo un papel más importante en su arte que en la mayoría de sus contemporáneos; produjo gran cantidad de estudios de mujeres, encantadoras jovencitas, flores y bellos decorados. Sus obras tardías son principalmente desnudos, volupciosos y llenos, de cálidas carnaciones realizadas en rosas y rojos. «Es necesario», decía, «poder sentir realmente los pechos y las nalgas».

guientes. En los siglos XVIII y XIX se realizaron algunos de los desnudos femeninos más sensibles y más sensuales de la historia de la pintura pero, al mismo tiempo, la tradición clásica que muchos artistas pretendían emular amenazaba con ahogar el tema. Existía una extraña doble moral que consideraba respetables los desnudos insertos en un marco clásico, pero protestaba escandalizadamente ante obras que se limitaran a expresar la belleza del cuerpo sin más. Resulta irónico que esta fuera la actitud subyacente a gran parte de las obras realizadas en la antigua Roma, donde los desnudos femeninos aparecían incluidos en decorados mitológicos. Auguste Renoir (1841-1919) ponía el dedo en la llaga cuando, en relación a una de sus pinturas, escribía «... lo que fue reputado como muy indecente, así que puse un arco en sus manos y un ciervo a sus pies, añadí una piel de animal para que la desnudez fuera menos chocante y el cuadro se convirtió en una Diana».

Fue sin duda el deseo de atacar esta clase de hipocresía lo que impulsó a Manet a pintar su notable *Almuerzo en el campo* que, a pesar de basarse en el *Juicio de París* de Rafael (1483-1520) provocó un escándalo público de grandes proporciones debido a la yuxtaposición de la mujer desnuda y los hombres completamente vestidos. Lo relajado del desnudo y el hecho de que los hombres parezcan intrusos a pesar de su obvia complacencia resalta lo absurdo del convencionalismo. En 1865, dos años después, Manet pintó *Olimpia*, obra recibida con estupefacción e ira. La desnuda modelo, reclinada en un lecho de sedas, espléndidamente decadente, devuelve la mirada al espectador con desconcertante candor.

A finales del siglo XIX los artistas empezaron a pintar desnudos donde la figura realiza tareas cotidianas. Edgar Degas (1834-1917) y Pierre Bonnard (1867-1947) plasmaron repetidamente mujeres bañándose, peinándose y demás en obras que son como miradas íntimas a la esfera privada de la modelo. Mientras las nuevas costumbres quitaban importancia al tema, la ganaba el modo de tratarlo. A los impresionistas, por ejemplo, les preocupaba hasta dónde y de qué forma las superficies reflejaban o absorbían la luz y el color, mientras que los fovos pretendían transmitir emociones usando gamas deliberadamente agresivas.

La elección del motivo está hoy relativamente libre de convenciones, si no de inhibiciones: el desnudo masculino no está todavía bien visto, aunque es legal y moralmente permisible. Los artistas de nuestro tiempo, con todo, pueden concentrarse en los métodos y las técnicas de presentación de la figura humana y despreocuparse de las reacciones sociales que sus obras pudieran suscitar.

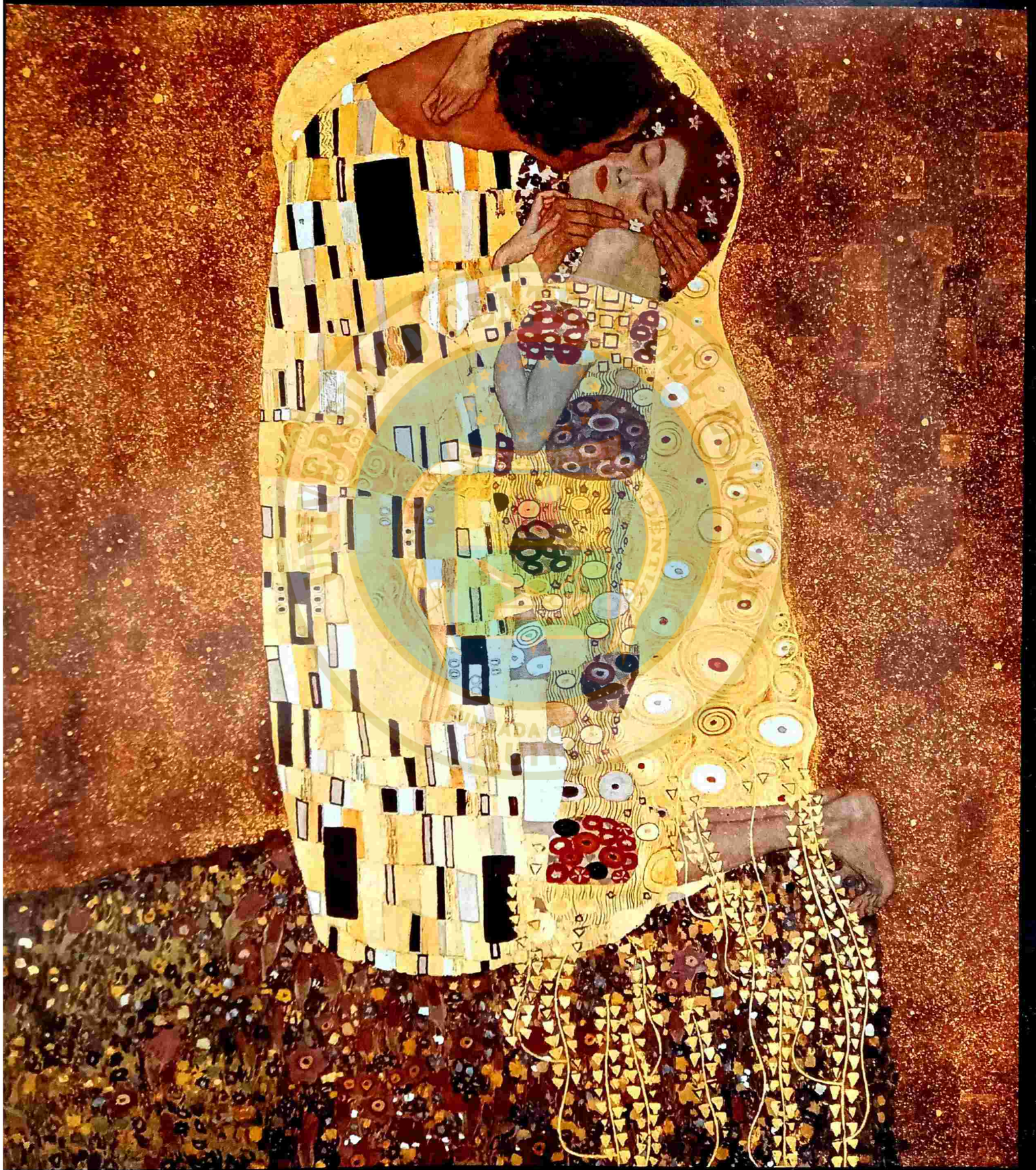


Arriba *El baño*, Edgar Degas. En este dibujo, Degas opta por el pastel puro, los colores fuertes y la composición sencilla. Los trazos son en ocasiones transversales al cuerpo y en otras siguen sus ejes mayores, técnica que da vida a la obra.

Izquierda, lejos *La gomosa y los moscones*, Jean Louis Forain (1852-1939). Las formas y la atmósfera están brillantemente sugeridos mediante la luz que caen sobre los rostros y los plastrones de los hombres y que baña a la escasamente vestida muchacha.

Izquierda *La noche* (1818-19), Max Beckmann (1884-1950). Destacado expresionista alemán, Beckmann es autor de varias alegorías sobre la condición humana. Las brutales figuras están realizadas con un estilo semicubista, evocando un mundo pesadillesco donde se funden sueño y realidad.

Derecha *El beso*, Gustav Klimt. El ropaje que cubre a los amantes, además de su gran efecto decorativo, le sirve al pintor para hacer de sus dos cuerpos uno.



LA ANATOMIA

Primeros estudios anatómicos

La enseñanza en las escuelas de Bellas Artes ha dado siempre gran importancia al dibujo de figura y al dibujo del natural. El cuerpo es un mecanismo complicado y para que sus representaciones plásticas resulten convincentes es necesario un estudio preliminar detallado. El caudal de información sobre anatomía y fisiología hoy accesible al estudiante de arte simplifica las cosas, pero no siempre ha sido así. Durante mucho tiempo se consideró impropio diseccionar cadáveres y buena parte de los «conocimientos» admitidos eran meras suposiciones. El pavor que producía desmembrar un cadáver para estudiarlo se componía a partes iguales de creencias religiosas y de miedo a lo desconocido. Para los primeros cristianos, por ejemplo, el alma que había abandonado un cuerpo se quedaba durante cierto tiempo en las proximidades de éste. La combinación de respeto y miedo subyacía a la generalizada opinión de que manipular restos mortales era moralmente reprochable. Estos factores impidieron el pleno desarrollo de los estudios anatómicos hasta bien entrada la ilustración dieciochesca.

Los artistas de la antigüedad grecorromana alcanzaron sus conocimientos anatómicos sobre todo mediante el estudio de la superficie, lo que realza notablemente la importancia de sus logros. El término «anatomía» fue acuñado por los griegos, quienes profundizaron notablemente en la comprensión de la estructura y la función de diversas partes del cuerpo, aunque sus conclusiones no siempre eran acertadas. A pesar de las enseñanzas de Sócrates (469-399 a. de C.) y de su alumno Platón (c. 427-347 a. de C.) sobre la falta de importancia del cuerpo después de la muerte, el respecto hacia los restos mortales limitaba estrictamente la disección de cadáveres. Los anatomistas primitivos realizaban gran parte de sus pesquisas en animales, costumbre que produjo algunos errores fundamentales.

Los primeros estudios anatómicos de cierta autoridad fueron realizados hacia el 300 a. de C. por Erisítrato y Herófilo, pertenecientes a la escuela médica ptolemaica de Alejandría y que después serían acusados, con toda probabilidad injustamente, de hacer vivisección con seres humanos. Aunque es cierto que realizaban disecciones, algunas incluso en público, y que sus estudios constituirían importante fuente de información para futuras generaciones, este tipo de pesquisas se interrumpiría con sus muertes y no volvería a realizarse con seriedad durante más de un milenio.

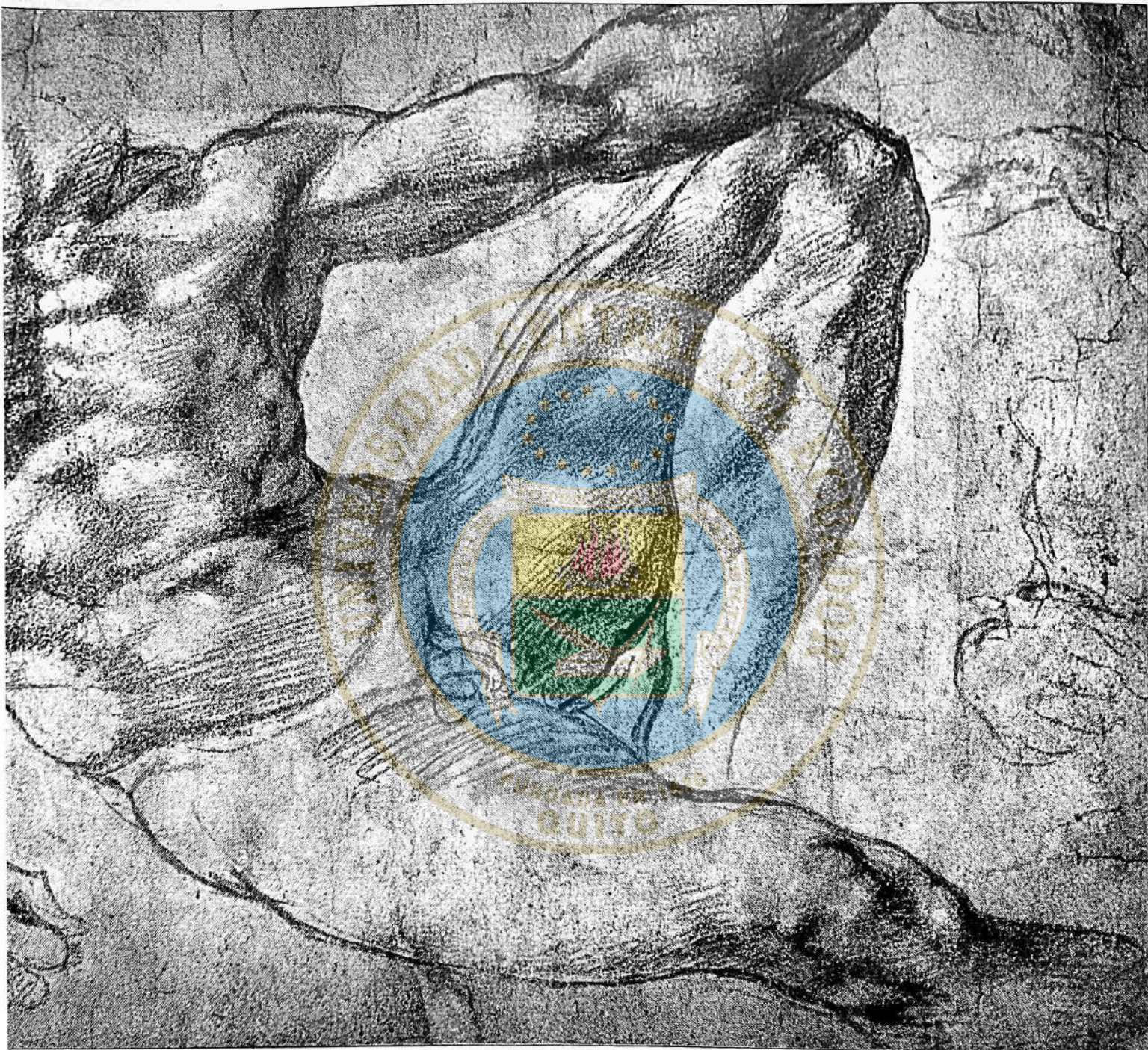
En razón del clima moral en que transcurrían estas disecciones primitivas, escasean las pruebas documentales sobre ellas. Lo se-

Abajo Muchos creen que Mondino de Luza, enseñante en la Universidad de Bolonia durante la primera parte del siglo XIV, fue el primer profesor de anatomía. Le vemos aquí dirigiendo una disección; el grabado sirvió como frontispicio para la edición de 1493 de la *Anathomia*. Esta obra —y las lecciones— estaba muy influida por los postulados galénicos, a menudo erróneos; en tanto los profesores enseñaron e investigaron desde altos pedestales, sin manipular para nada piezas anatómicas que sólo tocaban los ayudantes, el conocimiento anatómico permaneció estancado.

critos de Galeno (c. A. D. 130- c. 200) se basan principalmente en disecciones de simios, aunque su obra *Huesos para principiantes* fue posible gracias a la oportunidad de estudiar un esqueleto humano que le brindó una visita a la escuela médica de Alejandría. Las referencias al tema en los siglos siguientes indican que la disección humana se desaconsejaba, si no se prohibía explícitamente, alegando motivos religiosos.

No existen referencias de clases oficiales de anatomía hasta el siglo XVII. En Salerno, Italia, se decretó que el estudio de la anatomía debía ser parte obligatoria de la formación de un cirujano; hay informes de post-mortems y autopsias realizadas en la facultad de medicina de la Universidad de Bolonia. A comienzos del siglo XIV la disección de cadáveres humanos era práctica habitual en toda





Arriba Estudio para *La creación de Adán*, Miguel Ángel. Esta figura habría de convertirse en uno de los frescos de la Capilla Sixtina en Roma, pintada entre 1508 y 1512. Miguel Ángel se consideraba primordialmente un escultor, como pone de manifiesto su tratamiento de la figura. La precisa representación de las posiciones e interrelaciones de huesos y músculos del torso masculino está dibujada con fuerza y vigor y sombreada con gran suavidad: el resultado son unos

volumenes poderosos, casi monumentales. También la pose tiene gran potencia emotiva porque, si bien la figura se recina sobre el codo, el brazo izquierdo, extendido, aporta tensión al sugerir la comunicación con Dios: ello es patente incluso cuando se ignora el resto de la escena. Los inocentes sentimientos amorosos y de aceptación de Adán se desprenden de su posición; poca falta nos hace la expresión facial para percibirlos.

Europa, Inglaterra incluida. Aunque por regla general los cadáveres disecados pertenecían a delincuentes muertos en el patíbulo, el sumo ministro debía resultar parco a tenor de las muchas profanaciones de tumbas perpetradas por estudiantes de medicina excesivamente entusiastas.

Al levantarse las restricciones que pesaban sobre la disección, las escuelas de medicina hicieron costumbre de las demostraciones públicas, a las que concurría nutrido público. Eran dirigidas por un profesor que señalaba con una vara donde debían realizarse los cortes. Un barbero o un criado efectuaba las incisiones con el escalpelo, limitándose a cumplir órdenes.

Era natural que los artistas llegaran a estar estrechamente involucrados en los progresos que experimentaba la medicina. Además de la propia curiosidad combinada con la pretensión de representar adecuadamente la figura humana, eran requeridos para documentar investigaciones e ilustrar libros de texto. Leonardo da Vinci, que realizaba disecciones por iniciativa propia y acompañaba cada etapa de cientos de apuntes de minuciosa observación, escribió en uno de sus cuadernos: «He disecado más de diez cuerpos humanos, despachado sus miembros y eliminado hasta las más pequeñas partículas de carne en torno a las venas, sin causar más efusión de sangre que la imperceptible sangría de los vasos capilares. Al no bastar un sólo cuerpo para completar mi tarea, hube de proceder por etapas con varios distintos». Describía las razones artísticas de tal investigación en términos directos: «Quizá carezcas de la pericia para dibujar, esencial para una representación adecuada o, si no es así, tal vez no se acompañe de conocimientos sobre perspectiva; si por acaso existieran uno y otros, tal vez no comprendas el método de demostración geométrica o los sistemas para evaluar la capacidad y fuerza de los músculos; quizás seas corto de paciencia y ello te impida ser diligente».

Leonardo veía claramente la importancia de su contribución a la ciencia médica; sus estudios de anatomía y de fisiología han probado ser de relevancia duradera tanto para los estudiantes de medicina como para los de



Derecha De entre las muy numerosas ilustraciones incluidas en *De Humanis Corporis Fabrica* de Vesalio (1514-1564), esta revela los estratos musculares profundos. Vesalio completó su documentada y detallada obra en 1543, suscitando con ella la furia del mundo académico contemporáneo.



arte. No era el único artista que llevaba a cabo disecciones. Alberto Durero (1471-1528), Donatello (c. 1386-1466), Miguel Angel (1475-1564) y Rafael (1483-1520) recurrieron a ellas para ampliar sus conocimientos anatómicos. Existe asimismo cierto número de cuadros cuyo tema, las lecciones de anatomía, muestra la importancia del artista como vehículo de documentación social y científica y el interés intrínseco del motivo.

Aunque es obvio que la actitud moderna hacia estas cuestiones ha experimentado grandes cambios, resulta aún infrecuente que los estudiantes de arte tengan acceso a verdaderos cadáveres. Gracias sin embargo a los dibujos de Leonardo y de los muchos que siguieron sus pasos, y más recientemente a las referencias fotográficas, nadie que quiera saber más sobre el funcionamiento del cuerpo humano tiene por qué renunciar a ello.

Los principios de anatomía

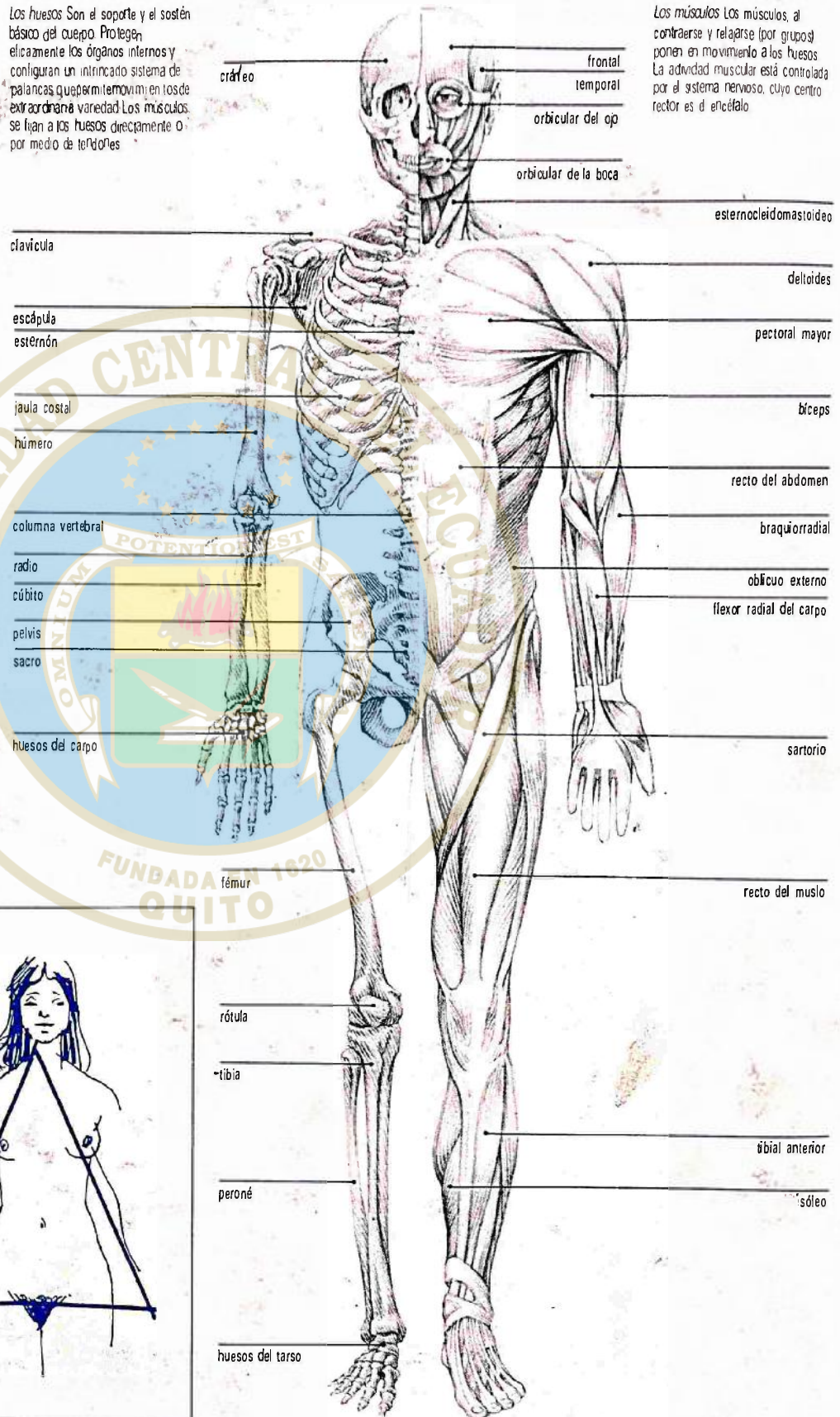
Es importante para los artistas conocer la verdadera estructura o anatomía del cuerpo humano y cómo se integran sus diferentes partes. La tarea de ver y comprender lo que sucede en la superficie se simplifica grandemente cuando sabemos qué pasa bajo ésta. Es evidente que los conocimientos de un artista no tiene porque ser tan detallados como los de un médico; al artista sólo le concierne lo que repercute en la apariencia externa. El tener, sin embargo, conocimiento funcional de la estructura del cuerpo y ser capaz de reconocer cada parte en cualquier posición y desde cualquier ángulo, facilita mucho el logro de representaciones convincentes. Familiarizarse con los nombres de los huesos y músculos principales es un modo sencillo de aprender a diferenciarlos. Una vez asimilada

Arriba La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp (1632), Rembrandt. El gremio de cirujanos de Amsterdam encargó a Rembrandt su primer gran retrato colectivo, obra que le convertiría en el primer retratista de Amsterdam durante la década siguiente. Holanda tenía una tradición retratística establecida y de Keyser (1596/7-1667) y otros habían pintado ya anatomías, aunque eran obras rígidas, carentes de la fuerza pictórica o emocional de Rembrandt. Hacia mediados del siglo XVI, la disección constituía por fin un modo aceptable de investigar la condición humana y los anatomistas eran respetados miembros de la sociedad.

La estructura básica del cuerpo el artista reconocerá con mayor facilidad las peculiaridades individuales. La aproximación más simple al estudio de la anatomía es considerar las partes del cuerpo en reposo y estudiarlas detalladamente. En cada caso han de tenerse en cuenta cuatro categorías principales. La primera es el esqueleto, cuyo fibroso tejido se ha endurecido por depósitos minerales progresivos. Consta de 214 huesos y constituye el armazón del cuerpo. La segunda es la de las articulaciones y los ligamentos, que mantienen unidos los huesos y al mismo tiempo les permiten moverse. Los músculos, en tercer lugar, constituyen la «carne» y se encargan de realizar los movimientos. La última categoría es la piel, que recubre el cuerpo en su totalidad; se trata de un órgano sensorial, con funciones de protección y de regulación térmica. Dos estructuras especiales relacionadas con la piel son el pelo y las uñas, ambas procedentes de una versión modificada de las células de la epidermis. Aunque en puridad la piel es un tema de anatomía, resulta más provechoso estudiarla en el capítulo siguiente, junto a las diferentes texturas y tonos de paños e indumentarias.

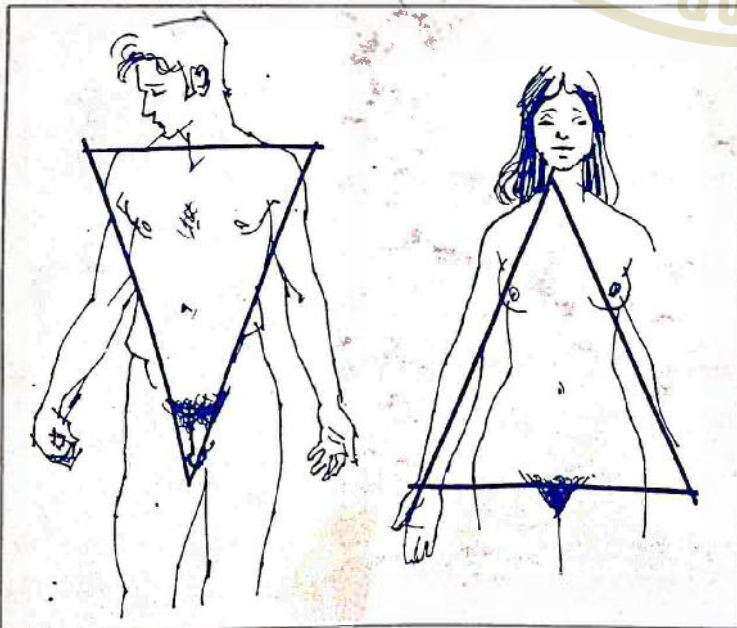
Los huesos Son el soporte y el sostén básico del cuerpo. Protegen eficazmente los órganos internos y configuran un intrincado sistema de palancas que permiten moverse en los de extraordinaria variedad. Los músculos se fijan a los huesos directamente o por medio de tendones.

Los músculos Los músculos, al contraerse y relajarse (por grupos) ponen en movimiento a los huesos. La actividad muscular está controlada por el sistema nervioso, cuyo centro rector es el cerebro.



Abajo No hay dos figuras iguales, ni todas las figuras masculinas y femeninas se ajustan a un patrón estándar. Quizá convenga, sin embargo, generalizar un poco, aunque sólo sea para constatar cómo los individuos se apartan de la norma.

La estructura de la mujer podría encajarse en un triángulo y la del varón en un triángulo invertido. Las mujeres acostumbran a ser más anchas de caderas que de hombros mientras en los varones sucede lo contrario.





Forma masculina y femenina
A pesar de la delicadeza medieval y de la fingida modestia que los impregnan, estos retratos de la inocencia perdida —Adán y Eva— firmados por Lucas Cranach (1472-1553) sirven para ilustrar algunos de los rasgos distintivos esenciales entre la forma masculina y la femenina. Son patentes la forma de triángulo en Eva y de triángulo invertido en Adán, aunque las poses complican algo la sencillez de este principio. La diferencia principal entre el esqueleto del varón y el de la mujer es el tamaño y la configuración de la pelvis: en las mujeres es más ancha y más horizontal. La acumulación de grasa en esta zona suele ser mayor en la mujer, aunque en la esbeltez y la juventud de Eva, cualidades subrayadas por sus senos altos y pequeños, lo hacen escasamente perceptible. El tamaño de la cabeza en relación con el cuerpo es ligeramente distinto y el rostro de Adán es más anguloso. El artista hubo de respetar determinadas convenciones relacionadas con la representación del cuerpo femenino: era esencial la blancura de la piel, por ejemplo. La de Adán es obviamente menos delicada y algo más oscura. En la edad media, el ideal femenino de belleza incluía requisitos tales como frente despejada, labios rojos, cabello rubio o de tono claro y vientre prominente; todo ello incorpora Cranach a su Eva para subrayar su potencial fertilidad. Aunque los retratos acuden a un marco referencial de índole religiosa que podría haber sido un mero pretexto para realizar dos desnudos, es seguro que las figuras epurizan los cánones de belleza de la época. Sus cualidades táctiles, no obstante, incluyendo la lactura de las carnaciones y la expresión facial, les confieren un atractivo y una vitalidad intemporales.



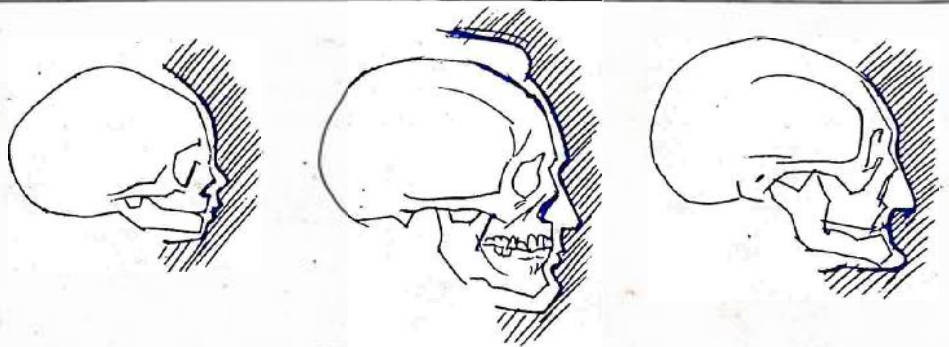
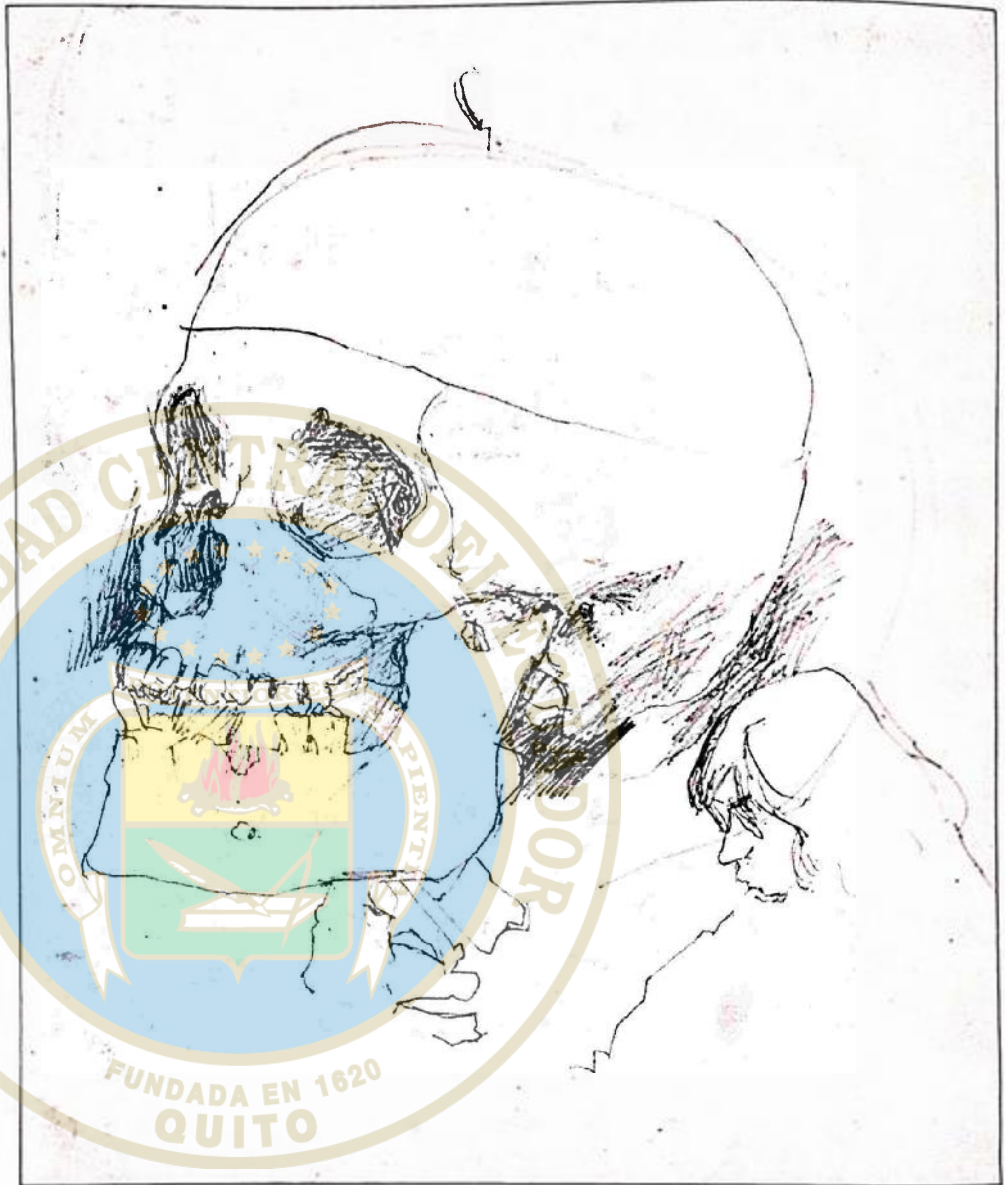
Derecha Boceto a bolígrafo que ilustra las formas y cavidades craneanas principales. La profundidad de las órbitas se logra con un sombreado intenso respetando los márgenes. Las fosas nasales están coronadas por los dos mellados huesos nasales, que constituyen el puente de la nariz. Sus

márgenes laterales son los bordes de los maxilares superiores. El tabique nasal, que debería hallarse bajo la abertura, también se ha roto. La mandíbula inferior está por el contrario intacta y permanece unida al cráneo bajo los pómulos y los temporales.

La cabeza

La estructura ósea subyacente de la cabeza, el cráneo, consta de dos partes principales: cráneo propiamente dicho, formado por placas de hueso que encajan firmemente entre sí configurando una cavidad redondeada que protege el encéfalo y la cara, producto de la unión de cierto número de huesos ligeros con excavaciones para los ojos, la nariz, la boca y la mandíbula. Los huesos del cráneo —a excepción de la mandíbula, que puede desplazarse arriba y abajo o lateralmente— están unidos de tal forma que el movimiento resulta imposible. El cráneo propiamente dicho es casi un ovoide. Los huesos de la cara que influyen en su aspecto superficial son los nasales, los pómulos o malaras, los dos maxilares superiores y la mandíbula inferior o quijada. De frente, más de la tercera parte de la superficie craneana corresponde al hueso frontal. Bajo este, y separadas por los huesos nasales, se encuentran las órbitas oculares, cavidades profundas con márgenes rectangulares de bordes redondeados. Los márgenes orbitales inferiores corresponden a los pómulos y a las mandíbulas superiores. Bajo los huesos nasales aparece la abertura piriforme de la nariz, limitada por los maxilares superiores. La mandíbula inferior se articula con el hueso temporal en el lado correspondiente del cráneo. En condiciones ideales hay 16 dientes en el maxilar superior y otros tantos en el inferior.

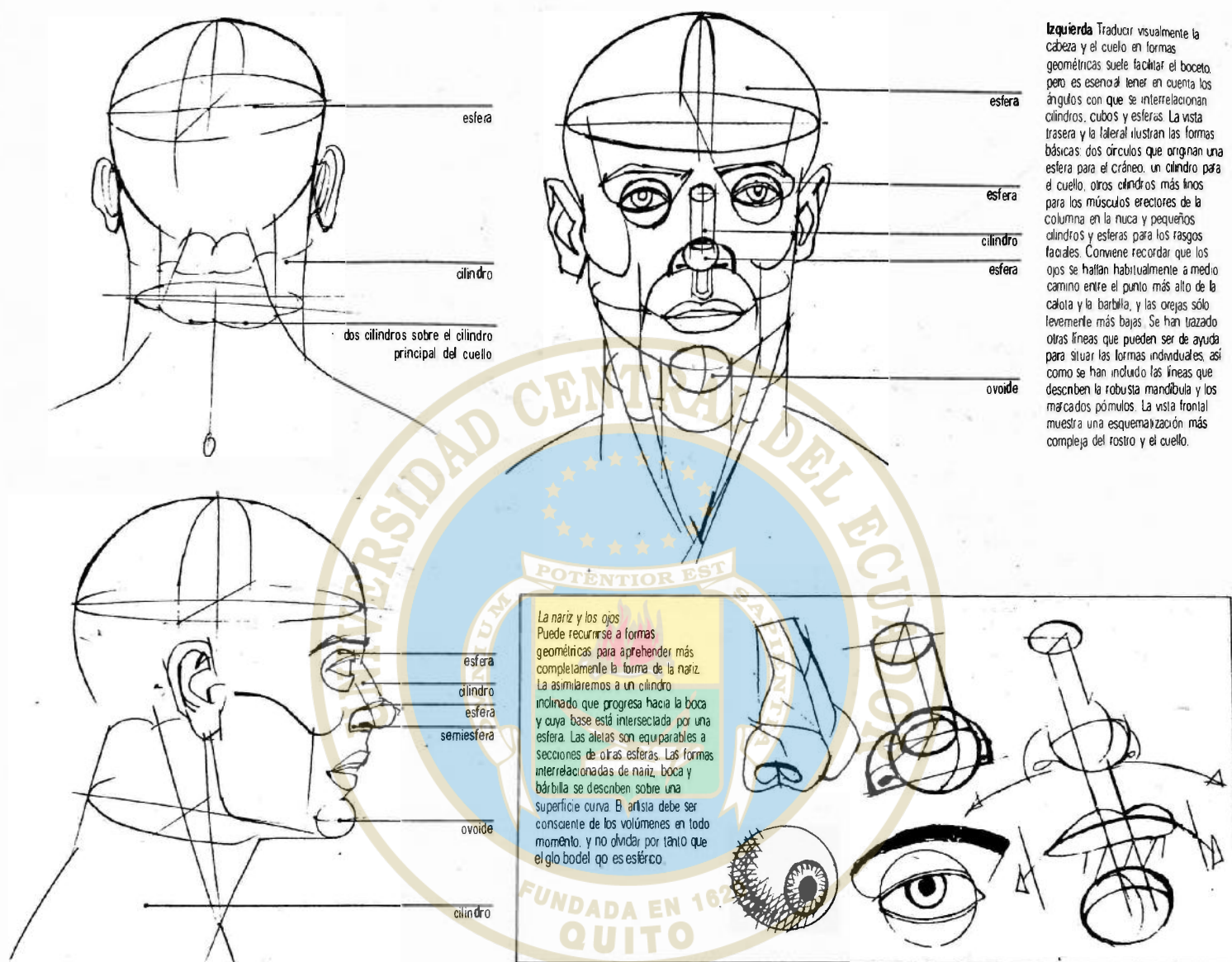
Los huesos más importantes para un artista son los situados casi a flor de piel que, por tanto, determinan directamente las formas externas. El cráneo y la cara abundan en tal clase de huesos; muchas de las diferencias entre varón y hembra son reconocibles sin dificultad en esta parte del cuerpo. El varón, por ejemplo, muestra unas protuberancias óseas marcadas por encima de los huesos nasales y el borde orbital superior, casi imperceptibles en la mujer. La mandíbula masculina es, por lo general, mucho más cuadrada y angulosa que la femenina; en la mujer el cráneo tiende a ser más pequeño, más redondo y menos protuberante. Debe recordarse, sin embargo, que es imposible establecer diferencias tajantes; aunque todos los esqueletos humanos se ajustan a un modelo bási-



El rostro que envejece. Estos tres bocetos ilustran algunos de los acontecimientos que provoca la edad en la forma de la cabeza y en el cutis. En el primero, la parte superior de la

cabeza es grande en relación con la cara. La mandíbula está casi por desarrollar. Con la dentición y el robustecimiento de las mandíbulas, la cara se alarga y la frente se hace

prominente (boceto central). En la vejez, la piel cede y los rasgos faciales se hunden; la pérdida de los dientes reduce la presencia de la quijada.



Izquierda Traducir visualmente la cabeza y el cuello en formas geométricas suele facilitar el boceto, pero es esencial tener en cuenta los ángulos con que se interrelacionan cilindros, cubos y esferas. La vista trasera y la lateral ilustran las formas básicas: dos círculos que originan una esfera para el cráneo, un cilindro para el cuello, otros cilindros más finos para los músculos erectores de la columna en la nuca y pequeños cilindros y esferas para los rasgos faciales. Conviene recordar que los ojos se hallan habitualmente a medio camino entre el punto más alto de la calota y la barbilla, y las orejas sólo ligeramente más bajas. Se han trazado otras líneas que pueden ser de ayuda para situar las formas individuales, así como se han incluido las líneas que describen la robusta mandíbula y los marcados pómulos. La vista frontal muestra una esquematización más compleja del rostro y el cuello.

co, cada uno posee características individuales. La raza, la edad y el sexo generan variaciones que podremos reconocer si sabemos lo que hemos de considerar normal. Los músculos de la cabeza son muy numerosos y cada uno realiza una tarea especializada. A diferencia de los demás músculos se insertan en la piel, lo que permite la gran movilidad de la dermis facial. Sin incurrir en demasiados tecnicismos, vale la pena citar los nombres de los principales y explicar su acción, dada la capacidad expresiva del rostro.

En los movimientos que para hablar y comer realiza la mandíbula están implicados sobre todo los músculos: el masetero, corto grueso, con forma de cuadrilátero, que puede tocarse colocando los dedos sobre la línea de la mandíbula y apretando los dientes y, en

segundo lugar, el temporal, con forma de abanico y situado en la parte lateral de la cabeza, entre las cejas y el comienzo del cabello. Al masticar, este músculo se distingue sin dificultad, contrayéndose y relajándose alternativamente.

Los músculos responsables de la expresión facial no son visibles en sí mismos, pero sus efectos sí. Las arrugas de las personas mayores indican que son los más usados. Uno de los mayores músculos faciales es el orbicular de la boca, que la circunda por completo y constituye la base de los labios. Cuando se dibuja la boca es útil recordar que este músculo está inmediatamente debajo de la piel. Su función es contraer los labios, haciéndolos parecer más pequeños. Se usa para succionar, soplar, silbar, hablar y besar. Su acción es pa-

tente cuando el rostro expresa dolor, ira o indecisión.

El buccinador se emplea para expeler el aire contenido en la cavidad bucal; se localiza a los lados de ésta y se halla recubierto de una almohadilla de grasa, particularmente apreciable en los muy jóvenes, a quienes sirve para mantener una vía aérea expedita mientras se alimentan. Se ha observado su permanencia hasta en niños emaciados. El surco nasolabial separa a las mejillas del labio superior; más pronunciado cuando los músculos están contraídos. El músculo cuadrado del labio superior se compone en realidad de tres músculos separados, aunque trabaja en común para elevar el labio y dilatar las fosas nasales. El cigomático mayor, conocido como «el músculo de la risa», va del pó-

Derecha Autorretrato, Pedro Pablo Rubens. Tras haber estudiado la forma básica de la cara, el artista puede empezar a pensar en el carácter y las emociones de la persona retratada. Rubens pone de manifiesto su propio sentido del humor, patente en los ojos despiertos y brillantes y en el gesto de la boca. La desenvuelta postura de la cabeza acentúa esta impresión. Los

ondulados perfiles del cabello, la barba y el bigote añaden interés a las líneas del rostro más sencillas, realzando su juventud al carecer de arrugas en la frente y mejillas. Rubens dibujaba a menudo su propio rostro como ejercicio.

mulo a la piel de surco nasolabial. Empuja la boca hacia arriba y afuera, hincha los carrillos y hace visible un pequeño surco bajo los ojos. Si se usa aisladamente produce una mueca artificiosa, pero en conjunción con los músculos cuadrados origina una expresión de felicidad.

En las comisuras bucales hay dos músculos, el depresor y el elevador de la boca. El primero está especialmente desarrollado en los perros, aunque en los seres humanos se asocia con la risa, mientras que el segundo hace descender las comisuras bucales, lo que provoca una expresión de tristeza. El músculo elevador de la barbilla tira de ésta hacia arriba, arrugándola y otorgando al rostro expresión dubitativa.

El cutáneo del cuello es un delgado haz muscular superficial que, desde ambos lados de la cara, baja por el cuello hasta la parte superior del tórax. Estos músculos se hacen prominentes y provocan una serie de pliegues longitudinales en el cuello en momentos de extremo esfuerzo —levantando pesos grandes o corriendo, por ejemplo—; como abren la boca y tiran de ella hacia abajo, sirven para expresar terror.

La masa y la forma de la nariz se deben sobre todo a sus cartílagos: si el cartílago superior se une al hueso nasal con ángulo pronunciado, la nariz será aguileña, mientras que el resultado de una concavidad entre los cartílagos superiores y los inferiores es una nariz chata. Sólo en el puente nasal es perceptible la forma del hueso subyacente. A cada lado de la nariz hay dos músculos, un elevador y un dilatador, que se usan normalmente en conjunción con el elevador del labio superior para dilatar las fosas nasales, como puede ser el caso en la ira o el miedo. De efecto más habitual resultan los músculos piramidales, perceptibles por encima del puente de la nariz. Tiran de la piel de la frente hacia abajo haciendo que las cejas se frunzan y confiriendo a los ojos una expresión amenazadora. Son llamados por ello los «músculos de la agresión», aunque también resaltan en las expresiones de dolor o similares.



Arriba Los estudios de Théodore Géricault para *La balsa de la Medusa* reflejan la apasionada reacción del artista a la catástrofe; los rostros exhiben expresiones de espanto y pérdida.

Izquierda Contrastando con la anterior, un artista moderno ha conseguido plasmar la despreocupación y la inocencia de la infancia en este boceto de un niño dormido. Un simple contorno fue suficiente para sugerir la expresión.



Arriba, izquierda Estos dos retratos de mujeres ofrecen un interesante contraste en tanto que plasmación de distintas edades. El boceto preparatorio —para un cuadro de Ana Bolena— de Holbein es una decidida representación de la juventud: la piel del modelo se tensa suavemente sobre los huesos del rostro. El dibujo moderno de la mujer de edad muestra, por el contrario, los surcos

de una piel que ha perdido sus elasticidad.

Abajo, izquierda Las vívidas expresiones faciales de los personajes pertenecientes a *La operación del pie*, obra de Rembrandt (del dolor a la compasión pasando por la concentración), ilustran eficazmente la tensa atmósfera que acompañaba a un acto quirúrgico del siglo XVI.



Los ojos pueden describirse simplemente como esferas encajadas en sus órbitas y protegidas por los párpados. Los músculos de los ojos los abren, los cierran y los hacen girar en sus órbitas. El mayor es el orbicular del ojo, que al estar dividido en dos partes se usa, por un lado, en el continuo parpadeo reflejo característico de la concentración intensa o la sorpresa, y por otro, para cerrar los ojos con toda la fuerza posible. Ello provoca a su vez el fruncimiento de la frente, el ascenso de las mejillas y, en las personas de cierta edad, la aparición de las arrugas denominadas «patas de gallo».

Por encima del ojo están los músculos encargados de controlar el movimiento de frente y cejas. Trabajando sinérgicamente con el piramidal de la nariz tira hacia abajo de ambas dando al rostro una expresión obstinada y hostil. El corrugador superciliar es un pequeño músculo palpable bajo las cejas que al contraerse las hace descender y las acerca a la nariz. El músculo frontal es el único realmente visible en la superficie del rostro y ello sólo en personas delgadas. Son dos, de forma rectangular y se extienden desde el arco orbital superior hasta el comienzo del pelo. Elevan las cejas expresando sorpresa, horror, fijeza o, si se usan por separado, divertido asombro.

Las acciones de los músculos faciales pueden estudiarse haciendo gestos frente al espejo, un pasatiempo menos banal de lo que parece: observar la actuación exagerada de la propia musculatura facial hace más sencillo percibir esas expresiones en los demás, aunque no aparezcan tan marcadas.

Gran parte del carácter de la cabeza se debe al pelo que, hasta en los casi calvos, modifica la apariencia externa en una medida sorprendente, hecho evidenciado por lo distinto que resulta un bebé cuando le crece el pelo o en lo cambiado que puede parecer nos alguien conocido al alterar su modo de cortarlo. Aunque la forma del cráneo es básicamente idéntica para todo el mundo, la forma en que el pelo crece difiere enormemente según los individuos y la clase de cabello. Claro, oscuro, liso o rizado, fino o áspero, largo o cor-



Arriba Miguel Angel se sirvió en estos bocetos de rayados y tramados para elaborar la forma. La espada de la figura en primer término evidencia sus conocimientos anatómicos. Por encima de la cintura son visibles los

músculos trapecios, deltoides, dorsales anchos y oblicuos externos; los grandes glúteos mayores aparecen en relieve.

Derecha Dibujo moderno a lápiz de un torso masculino que muestra un

aspecto diferente de los mismos músculos y con tensión aplicada en distintos lugares. Es un boceto interesante, sombreado en detalle para indicar las posiciones de los músculos interrelacionados.



to: cada posible combinación de esos factores producirá un modo de crecimiento distinto. Cuando se dibuja el pelo, lo mejor es —al menos al principio— tratarlo como si fuera una masa sólida y establecer la posición de la coronilla desde la cual normalmente irradia. Ciertas personas poseen una coronilla central o incluso doble, mientras en otras está en un lado: esto influye en la pauta del crecimiento capilar. Si se lleva peinado a raya ésta llega por lo general hasta la coronilla.

El pelo del rostro puede darle carácter o disfrazar sus rasgos. Como en el caso del cabello, lo mejor es tratar cejas, bigotes o mostachos como si fueran masas sólidas, buscando la forma global y la dirección de crecimiento.

El torso

El eje central del cuerpo es la espina dorsal, consistente en 33 ó 34 pequeños huesos denominados vértebras. Sobre la primera (cuyo nombre, atlas, proviene de la mitología griega) se apoya la cabeza; se trata de un hueso en forma de anillo con dos aplanamientos a los lados sobre los que descansan los cóndilos occipitales del cráneo y que permiten balancear la cabeza. En el agujero central del atlas se inserta una protuberancia dentiforme de la segunda vértebra, el axis. Gracias a ello la cabeza puede girar sin dificultad a lo largo de un ángulo de 180 grados o más.

Las 24 primeras vértebras se califican de «verdaderas», porque son huesos netamente separados. Las vértebras inferiores son las «falsas», porque en realidad están fusionadas en dos masas óseas: el sacro y el cóccix, los restos de la cola ancestral. Las 24 vértebras verdaderas se dividen en siete cervicales, doce dorsales y cinco lumbares. En cada una se distingue un cuerpo dirigido hacia adelante y un arco dirigido hacia atrás que sirve como alojamiento protector de la médula. Las vértebras se unen entre sí mediante ligamentos y gruesos discos cartilaginosos cuya función es amortiguar los golpes sin coartar la flexibilidad de movimientos.

Vista de lado, la columna tiene la forma de una larga S. La región dorsal muestra una pequeña convexidad que confiere a la espalda su forma suavemente redondeada; más abajo aparece la concavidad de la región lumbar, marcada sobre todo en las mujeres. A cada una de las vértebras dorsales se fija un par de costillas. Las costillas son huesos curvos, ligeros, que forman una jaula protectora en torno al corazón y los pulmones. Además de unirse a las vértebras, los siete primeros pares se fijan al esternón por delante. Estas son las costillas «verdaderas», por contraposición a los tres pares siguientes, compuestos cada uno por dos costillas «falsas», así llamadas porque no se unen directamente al es-

ternón sino al cartílago de la séptima costilla. Los dos últimos pares que no se fijan al esternón de ninguna forma, se denominan «costillas flotantes». En las vértebras lumbares, más anchas y robustas cuanto más bajas, se insertan los músculos planos que, extendiéndose hacia arriba hasta el pecho y hacia abajo hasta la pelvis, rodean la cavidad abdominal. Estas vértebras lumbares descansan sobre el sacro, masa ósea cuneiforme donde también se fijan los huesos de la pelvis; un gran hueso semicircular, el ilion, que siguiendo el contorno de las caderas se une por delante al isquion. El puente entre ilion e isquion es el hueso en forma de L llamado pubis; hay dos, y confluyen por delante en la línea media. La excavación cóncava que estos huesos conforman se denomina pelvis y es aquí precisamente donde radica la mayor diferencia entre el esqueleto del varón y la mu-

La espina dorsal

La espina dorsal o columna vertebral consiste en 24 huesos unidos en una estructura curva flexible. Dichos huesos, las vértebras, suelen agruparse en tres categorías: cervicales —las 7 superiores—, dorsales —las 12 siguientes, denominadas torácicas en ocasiones— y lumbares —las 5 últimas—. Más abajo nos

encontramos con dos masas óseas que constituyen los huesos sacro y coxis, remate este último de la columna vertebral y llamado por ello hueso caudal. Las 24 vértebras verdaderas están separadas por discos de cartílago, que permiten un cierto grado de movilidad y actúan como amortiguadores naturales.



jer. La pelvis femenina es más ancha y más plana, motivo de la característica amplitud de caderas, particularmente ostensible en la cresta ilíaca y el borde púbico más pronunciados. El sacro de la mujer es además más horizontal, para que la excavación pelviana gane amplitud. Dos hoyuelos —visibles en ambos sexos pero mejor definidos en la mujer— marcan, al final de la espalda la posición de la espina superior posterior. Junto al comienzo del surco que separa las nalgas forman un triángulo invertido de utilidad como punto de referencia cuando se dibuja, dado que continúa siendo visible aún en personas muy gruesas.

Para mantener erguido el cuerpo y poder realizar movimientos amplios y poderosos o delicados y sutiles, el tronco está recubierto por una complicada serie de músculos grandes y pequeños. En la parte baja de espalda, llenando los huecos entre vértebras y costillas, hay no menos de cinco capas de músculos rodeados por sus respectivas fascias, hojas de tejido conjuntivo que, a modo de fundas protectoras, envuelven cada músculo por separado, ayudándole a conservar su forma sin estorbar su movilidad.

Los dos músculos principales de la parte alta del dorso son el trapecio y el dorsal ancho. El primero recibe su nombre en razón de los haces triangulares que configuran un trapecio extendido desde la base del cráneo a la espina escapular, donde se insertan. Son los músculos que usamos para alzar la cabeza y llevarla hacia atrás o encogernos de hombros. El dorsal ancho es un gran triángulo plano que va desde la cresta ilíaca y el sacro hasta la séptima vértebra dorsal, donde se esconde bajo el trapecio. El vértice del triángulo llega, retorciéndose, hasta la parte laterointerna del húmero (hueso del brazo) donde se fija. Este músculo, además de ser visible a lo ancho de la espalda, aparece de frente como un amasijo muscular bajo los brazos, de igual modo que se ve el trapecio pasando sobre el hombro para insertarse en la clavícula. La función primordial del músculo dorsal ancho es llevar el brazo hacia atrás y adentro.

Otro importante grupo muscular de la espalda son los elevadores del tronco. Se extienden desde el sacro hacia el occipital, formando dos bandas musculares que discurren paralelamente a la columna. Sirven para enderezarla, mantenerla erguida e inclinar lateralmente el tronco. En la región lumbar forman dos prominencias redondeadas visibles que dejan entre ellas un profundo surco. Al ir subiendo se pierden de vista, cubiertos por otros músculos, para emerger de nuevo en los pilares situados a ambos lados del cuello. En las personas delgadas hacen que la parte posterior de éste adquiera una forma ligeramen-

te cóncava y que aparezca una depresión marcada en la base del cráneo, especialmente cuando la cabeza se echa hacia atrás.

Desde las ocho costillas inferiores y la cresta ilíaca se proyecta el oblicuo externo, voluminoso músculo que, desde atrás, produce un visible relieve en la cintura. Dirigiéndose hacia la parte delantera del torso se va aplanando para terminar en una aponeurosis tendinosa; se fija a la espina del pubis mediante el ligamento de Poupart. El oblicuo externo rodea la cavidad abdominal: representa una ayuda en la espiración. Además, tira de la jaula costal hacia abajo o de la pelvis hacia arriba.

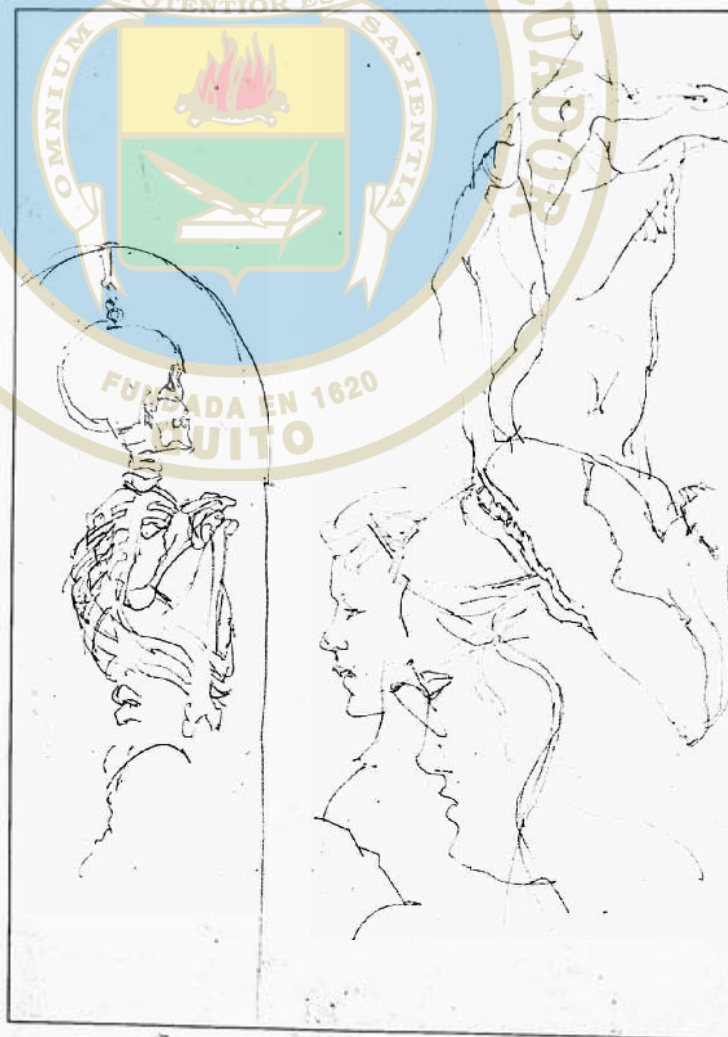
El oblicuo externo es uno de los músculos que constituyen los flancos de la pared abdominal. Prescindiendo de la protección que representa la jaula costal, la forma del abdomen depende de estratos musculares que se extienden desde el pecho por arriba y la espina dorsal por detrás en torno a la pelvis por abajo. A todo lo largo de la parte delan-

tera del abdomen discurren los músculos rectos del abdomen, separados por un surco central denominado línea alba, que va del cartílagos de la base del esternón a la sínfisis púbica. Las dos bandas de los abdominales están divididas transversalmente por tres surcos tendinosos, visibles cuando los músculos se contraen; gracias a ellos el tronco puede inclinarse hacia adelante.

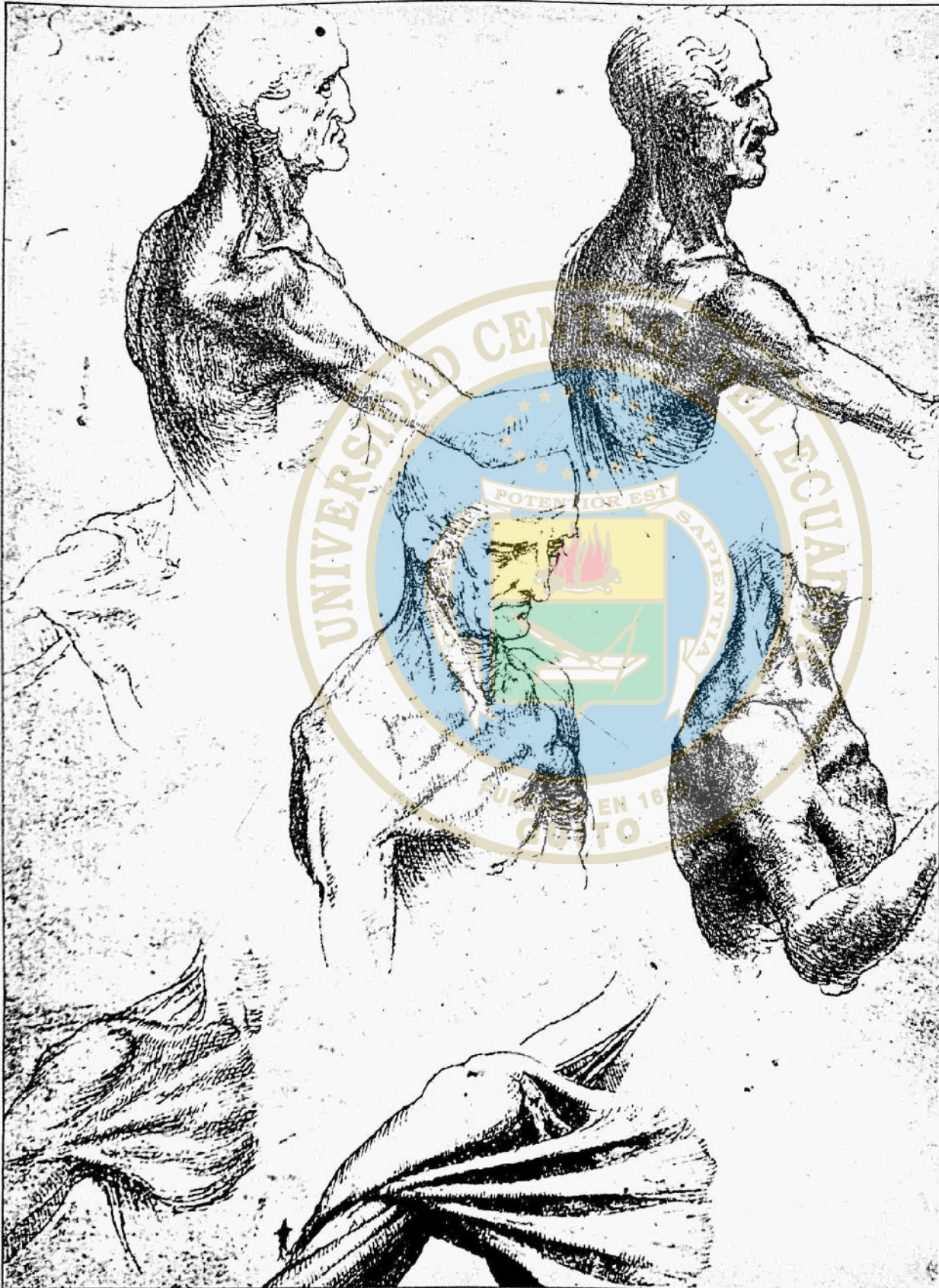
La parte alta del pecho está cubierta por un músculo grande y potente: el pectoral mayor. Se inserta en la mitad interna de la clavícula, el esternón y la aponeurosis del músculo oblicuo externo; estas tres bandas musculares confluyen para fijarse al húmero.

Mueve el brazo hacia adelante y hacia atrás. Los dos pectorales están netamente separados por el canal óseo que determina el esternón; son especialmente perceptibles en sus bordes inferiores, debido a la acumulación de tejido graso característica de la zona (incluso en los varones).

Por debajo de esta prominencia muscular



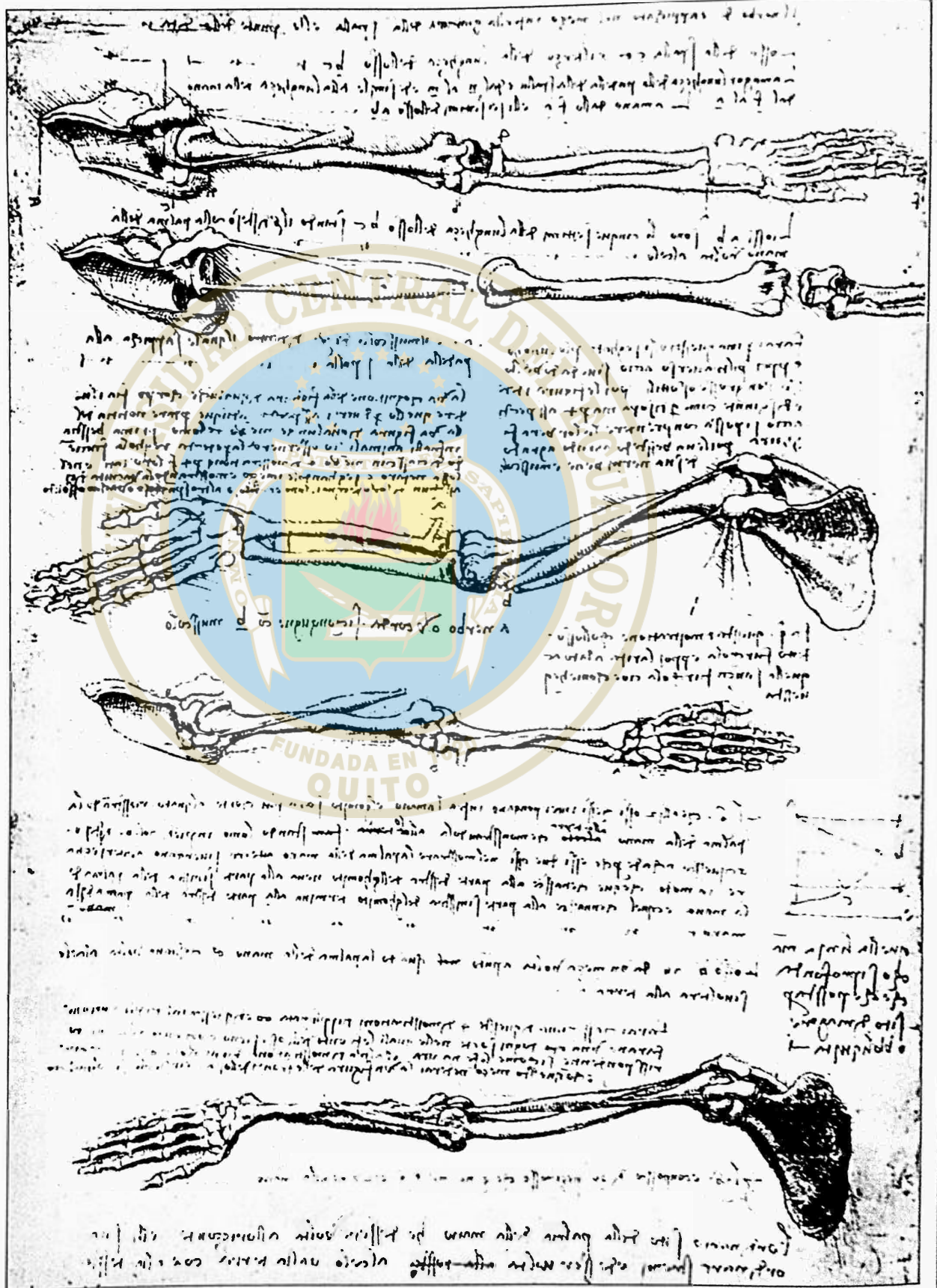
Izquierda Estos bocetos de dos estudiantes de arte, un esqueleto y un modelo vivo, componen la visión que un artista moderno tiene de una clase de dibujo del natural. Se insta a los estudiantes a asimilar cuanto información puedan sobre la estructura subyacente del cuerpo humano y a trabajar del natural cuanto les sea posible. El resultado es la comprensión de lo que hace que un cuerpo parezca vivo, de cómo puede plasmarse un cuerpo en diferentes posturas y de cómo puede simularse el movimiento. Se subraya la importancia de utilizar diversos medios y experimentar enfoques distintos; no siempre se ha hecho así. Hasta hace relativamente poco, la enseñanza en las Escuelas de Bellas Artes se guiaba por unas normas estrictas y era necesario pasar por una serie de etapas: en primer lugar, se copaban dibujos y grabados de pintores célebres; cuando el estudiante alcanzaba cierta pericia se le ponía a dibujar yesos en poses clásicas. Se iniciaba después el estudio de la figura humana, y recibía enseñanzas de anatomía y perspectiva. Lo importante era la fidelidad al modelo, representar la figura con precisión científica. Cuando dibujaba con soltura, se le permitía pintar, aunque el color y el pino se concebían únicamente en función de la forma.



Izquierda Leonardo investigó exhaustivamente la anatomía humana; sus observaciones y dibujos llenan muchos cuadernos. En sus estudios sobre la estructura anatómica humana y diversos fenómenos de la naturaleza —el movimiento del agua y la luz en particular— confluyen el arte y la ciencia, aunque son muchos los que afirman que el interés científico de Leonardo nació de su práctica artística. Para él, no sólo era importante comprender la perspectiva y los principios geométricos para representar la figura con verosimilitud, sino también «estimar la fuerza y la potencia de los músculos». Realizó disecciones en cadáveres humanos para «completar sus conocimientos». Vemos aquí el resultado de sus estudios: sus bocetos son notablemente precisos y superan ampliamente cualquier equivalente de la época. Estos dibujos de la parte superior del torso masculino muestran los músculos del cuello, el trapecio y el esternocleidomastoideo, que se insertan por delante en la clavícula y el esternón. Por detrás, los trapecios van a fijarse en la porción superior de la columna vertebral: son los músculos situados entre los omóplatos. Entre la parte interna del brazo y el segmento dorsal de la columna vertebral se extiende en diagonal el músculo dorsal ancho. Por encima, en la parte alta del hombro está el músculo deltoides. En la parte delantera del tórax aparecen los músculos pectorales mayores, particularmente conspicuos al extender el brazo. Se funden con los músculos deltoides.

Bocetos de los huesos del brazo realizados por Leonardo.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Leonardo no se creía nada de lo que le decían hasta que no estudiaba por su cuenta el asunto y constataba su veracidad. Los bocetos de los huesos del brazo y la mano —por la que exhibe tan gran fascinación en sus cuadros— alternan aquí con anotaciones realizadas con su curiosa caligrafía «especular». Leonardo sostenía que la pose del modelo ha de reflejar siempre sus pensamientos, razón por la cual recurrió frecuentemente a las manos para expresar mejor un determinado estado de ánimo. Además de su talento para observar, poseía en grado superlativo la capacidad de representar plásticamente, y con increíble precisión, lo que estuviera ante él. Estos bocetos de huesos ponen de manifiesto cómo tenía también en cuenta las articulaciones. Describe desde distintos ángulos la escápula, el húmero, hueso del brazo, y el cúbito y el radio, huesos del antebrazo, que se fijan a los huesos del carpo (palma de la mano). Estos se continúan con los metacarpos, que se prolongan a su vez en las falanges de los dedos.



se halla el serrato mayor, gracial al cual los brazos pueden bascular y proyectarse hacia adelante. Se inicia en las ocho costillas superiores y contornea la jaula costal para insertarse en los bordes vertebrales situados bajo la escápula; al levantar el brazo se percibe bajo la piel.

Otros músculos de importancia para el aspecto de la parte frontal del torso son los esternocleidomastoideos. Cuando actúan al mismo tiempo llevan la cabeza hacia adelante y, si sólo uno se contrae, la inclina hacia ese lado. El esternocleidomastoideo es una banda muscular sinuosa que arranca del esternón y la clavícula y contornea oblicuamente el cuello para insertarse detrás de la oreja. Se percibe con claridad cuando se contrae, al producir un abultamiento redondeado. Por encima puede observarse a menudo la vena yugular, sobre todo cuando el corazón late con un ritmo superior al normal.

Los hombros y los brazos

Las escápulas, ya mencionadas en relación con los músculos trapecios, son dos huesos planos, triangulares que se apoyan en la cara

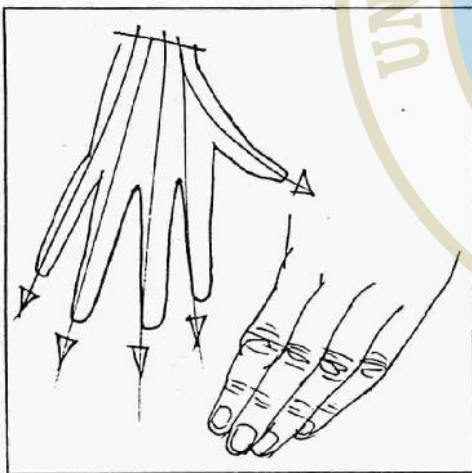
dorsal del torso. La denominada espina escapular, perceptible por encima de la piel, va de las vértebras al hombro. Con el brazo levantado configura una depresión entre abultamientos musculares. La escápula, en el hombro, se hace de aristas pronunciadas y se une a la clavícula; este hueso, redondeado y fino, se une por delante al esternón y, al ser subcutáneo, resulta claramente visible en casi todo el mundo. La escápula posee una protuberancia aplanada para la abutada extremidad del húmero, el hueso del brazo. Como ésta es mayor que la cavidad escapular, tiene gran libertad de giro en todas direcciones.

La forma del cuerpo del húmero —un cilindro largo y estrecho— condiciona grandemente la del brazo. Su extremo inferior consiste en una especie de placa ósea que presenta una muesca y un abultamiento, a los que se fijan respectivamente el cúbito y el radio, los dos huesos del antebrazo. Es la gran cabeza picuda del cúbito la que, articulada con el húmero, permite al brazo balancearse hacia atrás y hacia adelante. El cúbito, aplanado y en forma de S, se empequeñece en su extremo inferior; es al extremo del radio al

que corresponde el grueso de la muñeca. La cabeza del radio, por otro lado, es mucho menor que la del cúbito y tiene la forma de un grueso botón plano. Las posibilidades de rotación del antebrazo se deben a su capacidad de girar libremente sobre el cúbito. La configuración del codo es producto, pues, de la articulación del cúbito con el húmero. El otro extremo del radio recibe los ocho huesos carpales de la muñeca, dos apretadas hileras de paralelepípedos óseos por cuya cavidad anterior discurren los tendones que llegan hasta los dedos.

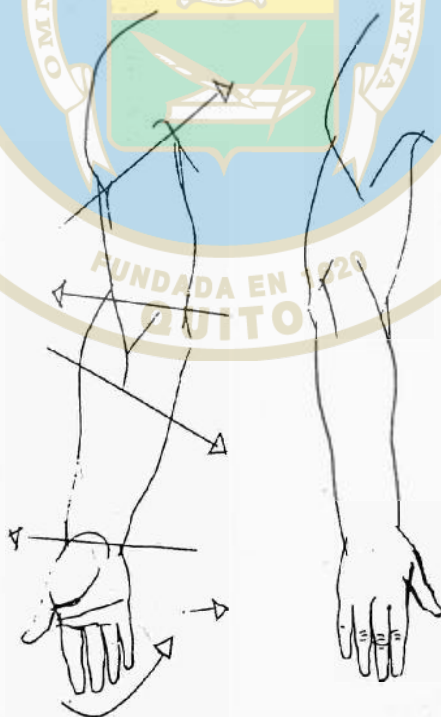
Los huesos de la palma de la mano, los cinco metacarpianos, se fijan a las falanges de los dedos. Cada dedo contiene tres huesos, salvo el pulgar, que posee dos. Son redondeados, excepto en el extremo distal, donde se aplanan.

El músculo deltoide, así llamado porque recuerda vagamente a la letra griega delta, se usa para elevar el brazo desde el costado o para moverlo de atrás a adelante. Su redondeada forma queda de manifiesto en la parte más elevada del hombro. Los dos músculos más importantes del brazo son el bíceps y el



Arriba A despiece de ser una pequeña parte del cuerpo y de ser el extremo de un miembro que posee una posición propia, las manos son naturalmente vitales en una representación completa del cuerpo humano. Su situación y su ángulo confirmarán un movimiento o un gesto ya sugeridos por la posición del brazo, pero pueden servir para transmitir información extra. Por ejemplo, un brazo extendido y una mano abierta transmiten una oferta de ayuda o apoyo, pero si a ese mismo brazo le añadimos una mano con la palma vuelta hacia arriba y los dedos juntos y algo flexionados, el «mensaje» será de petición de ayuda. Las manos son capaces de realizar infinidad de

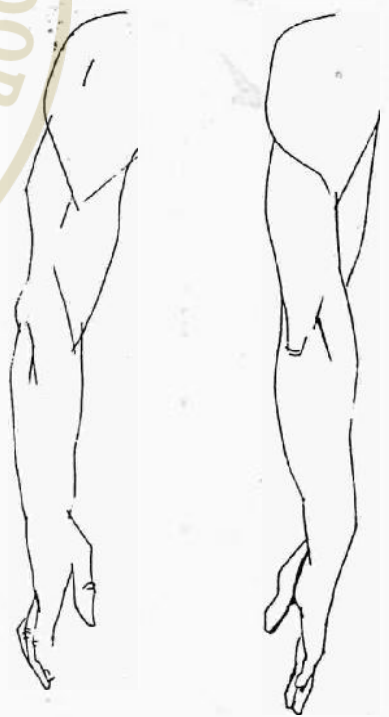
movimientos: estudiarlos, asimilarse al potencial expresivo que ello encierra, puede ser muy valioso. Aunque los dedos irradian de la muñeca, conviene tratar la mano como una forma unificada para facilitar los primeros bocetos.



Arriba B el brazo puede realizar torsiones de 180°; estos diagramas ilustran diferentes fases del giro. En el primero las flechas indican las direcciones de la tensión: el brazo

queda naturalmente; la mano, abierta, muestra la palma al espectador. El segundo se observan las marcadas líneas de los músculos extensores y el dorso de la mano. En el cuarto se

acentúa el giro; en el tercero el brazo pende en una posición cercana a la natural.



tríceps: tal como sus nombres indican, son músculos de dos y tres cabezas que cubren la parte frontal y el dorso del húmero respectivamente. El bíceps es responsable de la elevación del antebrazo y el tríceps de la extensión forzada del brazo, por ejemplo cuando se maneja un martillo.

Los músculos del antebrazo son carnosos cerca del codo y tendinosos hacia la muñeca, razón de que la parte del antebrazo sea gruesa y la muñeca resulte fina y grácil. La cara interior del antebrazo contiene un grupo de músculos que flexionan la muñeca y la mano; en la cara externa se halla el braquiorradial, músculo extensor, cuyo origen es el borde externo del húmero, desde donde también parte el supinador largo, que discurre por la parte frontal del antebrazo. Este músculo, estrechamente asociado al extensor largo, aparece como un marcado abultamiento al doblar el codo venciendo una resistencia. Además de estos dos, hay otros músculos más pequeños responsables de los movimientos dactilares. Los dos músculos principales que han de buscarse en la mano son la eminencia del pulgar y la del meñique, que limitan el lado interno y el externo de la palma.

Las piernas

El esqueleto de la pierna es similar al del brazo por cuanto consiste también en un hueso único para el muslo y en dos para la pierna propiamente dicha. En el borde externo de la pelvis hay una profunda excavación ósea donde se aloja la cabeza del fémur, el hueso del muslo. La cabeza femoral está unida al cuerpo del hueso por un cuello cilíndrico. Por fuera es perceptible la protuberancia ósea del trocánter mayor y en el borde interno se percibe el trocánter menor. El extremo distal o inferior del fémur ostenta los cóndilos donde se articula la cabeza de la tibia. En la parte frontal de la rodilla aparece el pequeño disco óseo de la rótula, que protege la articulación y proporciona mayor palanca a los músculos de la pierna.

La tibia y el peroné configuran un tenedor de dos dientes que sujeta firmemente el pie, permitiéndole al mismo tiempo libertad de movimientos. La tibia es un hueso fuerte que transmite al pie el peso del cuerpo, mientras el peroné es largo y delgado.

El pie, como la mano, se compone de tres grupos de huesos: el tarso, el metatarso y los falanges. La diferencia es que los dedos de los pies tienen huesos cortos y gruesos. El tarso consta de siete huesos incluyendo el talón o hueso del tobillo y el calcáneo o hueso del talón.

El glúteo mayor es el músculo más potente y voluminoso del cuerpo; junto al glúteo medio y al glúteo menor representa la mayor parte de la masa de las nalgas. Estos múscu-

Estudios de piernas realizados por Leonardo

Los bocetos leonardescos son de valor inapreciable para el estudiante moderno, a quien ofrecen inagotables posibilidades de estudio. Dejando aparte su precisión, indican como transmitir información sobre el cuerpo humano artísticamente. Aunque quizá pudiera objetarse que estos bocetos de piernas masculinas tienen excesivos detalles, que hay pocos modelos cuyos músculos resalten de ese modo, son dibujos elegantes de estilo definido y reconocible, de contornos netos y sombras logradas con rayados. La mente de Leonardo nunca fue cerrada, sino que buscaba constantemente nuevas maneras de contrastar o combinar sus observaciones; en este caso se comparan las proporciones de algunos esqueletos animales con las de la extremidad humana.



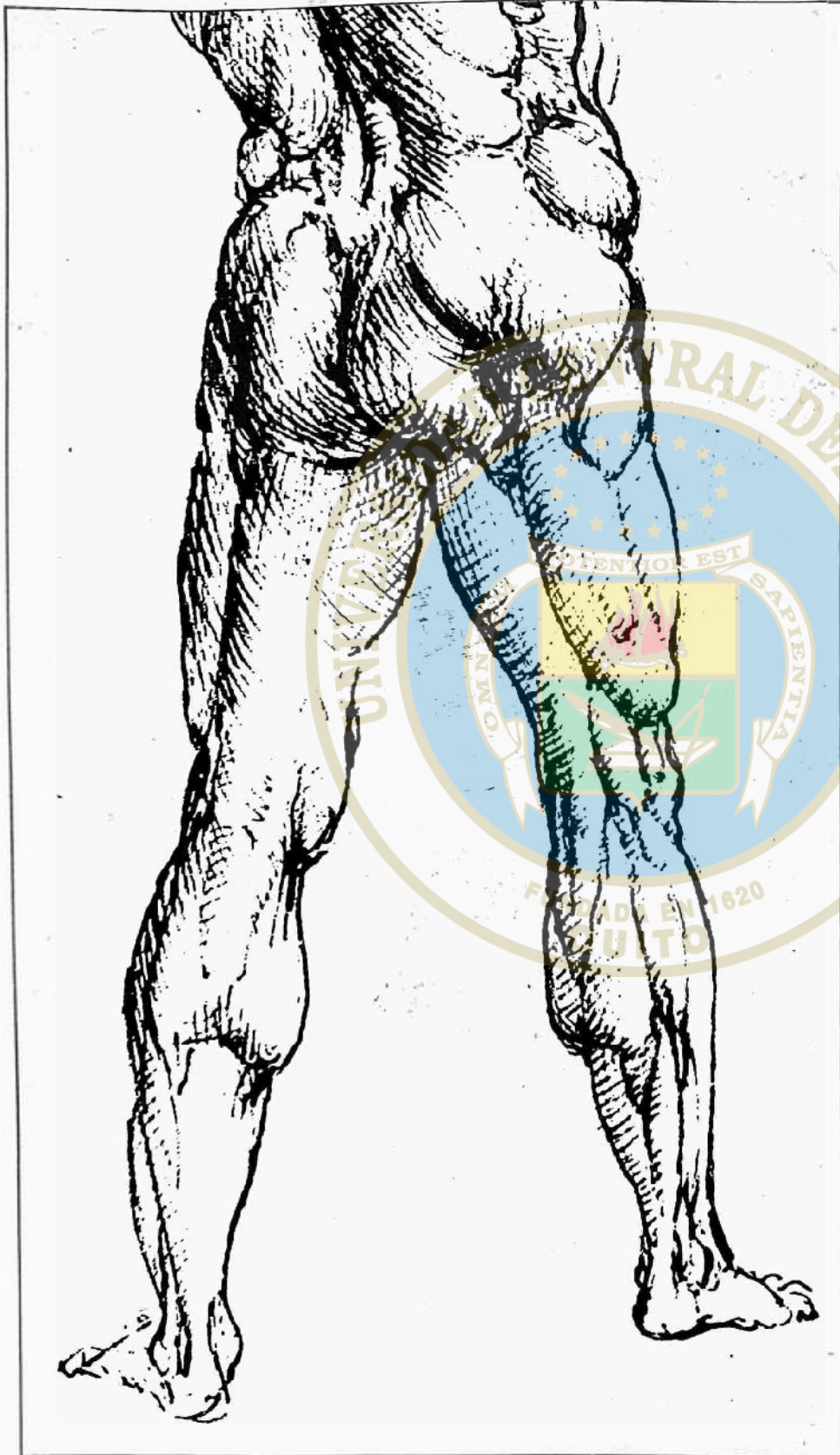
los están asociados con la posición erecta y la locomoción; sirven para andar y correr.

El glúteo mayor es de particular importancia para subir o bajar escaleras y para levantarnos cuando estamos arrodillados o en cuclillas.

Varios potentes músculos del muslo están envueltos en fascias, que desempeñan un papel relevante en lo que concierne a la forma superficial. Los músculos principales son, en el dorso, el semitendinoso y el bíceps femoral, usados para doblar la rodilla, rotar el muslo y volver la pierna hacia adentro; en el frente destacan el vasto externo, que gira la pierna hacia afuera y el vasto interno, que realiza la acción inversa. Estos dos músculos sirven también para extender la pierna, mientras el sartorio, que a modo de cincha recorre en diagonal la parte delantera del muslo, dobla la pierna hacia dentro. Su nombre proviene del vocablo latino *sartor*, que significa sastre, ya que lo utilizamos para sentarnos con las piernas cruzadas. El otro mús-

culo importante de la parte delantera del muslo es el recto de la pierna, que endereza la pierna flexionada. En la pantorrilla, por delante y nuevamente envueltos en fascias —más gruesas a la altura del tobillo— aparecen el tibial anterior y el extensor largo de los dedos. El primero se usa para aproximar la parte frontal del pie hacia la pierna y sirve también para girar hacia adentro la suela del pie. El último extiende los pies, como su nombre indica; se divide en cuatro haces, cada uno de los cuales controla un dedo. El dedo gordo posee un músculo propio: el hallucis largo.

En el dorso de la pantorrilla aparecen los voluminosos gemelos, que doblan el pie y elevan el cuerpo al andar. Por debajo se halla el sóleo: ambos confluyen en el tendón de Aquiles; el más grueso y resistente del cuerpo. En su parte inferior, el tendón de Aquiles resalta nítidamente, ensanchándose y desapareciendo al unirse con el sóleo y el gemelo.



Izquierda Esta dramática y desafiante pose permite distinguir cierto número de músculos de la mitad inferior de cuerpo. Si empezamos desde arriba, la cintura, comparativamente más baja en los hombres que en las mujeres, queda subrayada por tendones y por los bultos —uno a cada lado— de los músculos oblicuos externos. Los músculos de las nalgas se denominan glúteos mayores, son los más voluminosos y potentes del cuerpo. En ambas piernas son visibles los tractos iliofibulares —en el muslo discurren por el segmento externo— que son extensiones del glúteo mayor. La parte interna del muslo está ocupada por un grupo de músculos que primero se combinan y luego se separan a la altura de la rodilla: uno es el semitendinoso y otro el bíceps femoral. Las marcadas prominencias del dorso de las pantorrillas son los gemelos, músculos de doble cabeza; por debajo está el sóleo. En el talón, lo más reseñable es el tendón de Aquiles.

Arriba Los huesos del pie son con frecuencia irregulares y difíciles de representar. Los del tarso, que se

articulan con la tibia y el peroné, son siete. Los metatarsianos y las falanges se organizan del mismo modo que los huesos de la mano, con la salvedad de que los huesos del pie son notoriamente más cortos y más gruesos. El pie es una parte del cuerpo que puede dibujarse sin tener que emplear un espejo y plantea ciertamente algunos interesantes problemas de perspectiva.



LA FIGURA VESTIDA

El éxito de la plástica de la figura depende de la capacidad del artista para ver lo que verdaderamente está frente a sus ojos. Acostumbrar la mirada a distinguir las auténticas peculiaridades del modelo es más importante que la mera pericia técnica. Frente a la figura que vamos a dibujar es de suma importancia tener en cuenta las características del recubrimiento natural del cuerpo, la piel, de los tejidos y paños de la indumentaria y de la anatomía subyacente.

En las personas sanas la piel se adapta perfectamente a los tejidos que recubre pues, salvo en los muy viejos o en quienes han sufrido una pérdida importante de peso en poco tiempo, es por naturaleza elástica y flexible. Ello no impide que aparezcan pliegues permanentes en las zonas de la piel sometidas a tensamiento y relajación frecuentes, como los codos, la parte trasera de los rodillos o la ingle. Tales pliegues sirven de útiles puntos de referencia: muchos artistas empiezan los dibujos de figura situando sus posiciones relativas.

La calidad y la textura de la piel varían de una persona a otra; ello es una de las causas de que no existan dos seres humanos iguales. Si la piel no se halla protegida de la intemperie mediante ropas tiende a perder su textura naturalmente suave. Si, por ejemplo, comparamos al tacto la tersa piel de un bebé

con la del rostro de un marino sometida a la constante agresión de los elementos, esta última parece casi cuero. Las zonas expuestas al aire y el sol suelen ser más rugosas que las habitualmente cubiertas: la piel se adapta engrosándose y endureciéndose cuando es necesario. Las razas originarias de lugares cálidos y soleados han desarrollado epidermis que constituyen una defensa permanente contra los intensos rayos solares.

La textura de la piel varía también según las diferentes partes del cuerpo. El cutis de una dama del siglo pasado, por ejemplo, que procuraba evitar en todo momento la exposición directa al sol, dado que la blancura de tez era uno de los requisitos imprescindibles de la belleza, podría incluso haber recibido el tratamiento de una superficie translúcida si el artista quisiera dar profundidad al cuadro. Las palmas de las manos, al ser algo más ásperas y texturadas, no hubieran podido tratarse de igual modo. Es interesante que, probablemente como reflejo del imperativo de la blancura de piel, las convenciones del pasado exigían que la piel femenina debía pintarse siempre con tonos más pálidos que los de la piel masculina.

El color de la piel humana es, sin embargo, sutil e infinitamente variable. En cada persona es distinto y varía de unas partes del cuerpo a otras. Durante el transcurso de la

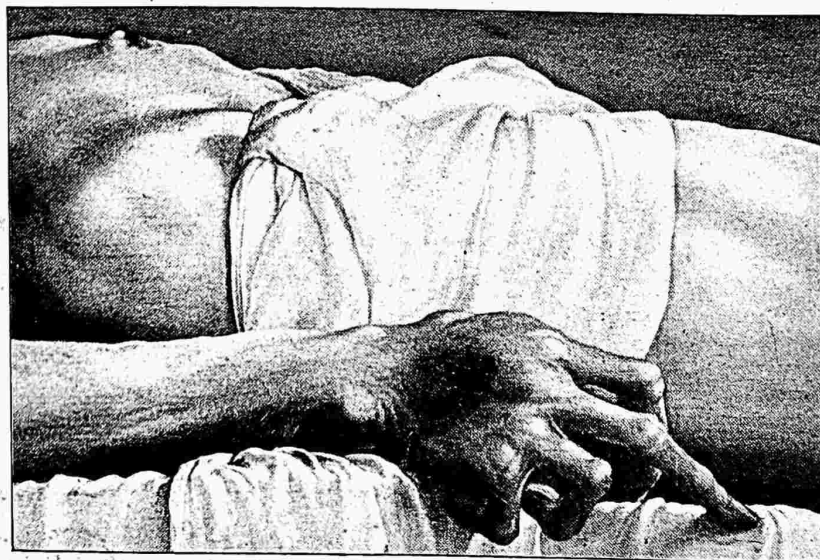
Derecha Amor victorioso.

Michelangelo Merisi de Caravaggio. La hostilidad que la mundana forma de vida de Caravaggio despertaba en algunos contemporáneos suyos quedaba seguramente al empujón por la adivinación a sus discos en los doles artísticas. Su entusiasmo por la vida se refleja en la calidez de su paleta. En el liberal uso de los contrastes, de los juegos de luces y sombras, para obtener figuras de solidez y peso incuestionables recortadas contra abigarrados fondos. Resulta significativo que trabajara directamente del natural y que se sirviera de modelo vivos para sus figuras en lugar de acomodarse a los dilatados preparativos y cuidadosas revisiones consideradas necesarias en la época. Un uso del color y el tono inteligente y controlado es la piedra angular de una obra realista y espontánea.



Cristo muerto o Cristo en el sepulcro (1521), Hans Holbein. Holbein era ya un pintor de renombre en Basilea cuando partió hacia Inglaterra en procura de más encargos. Debe su fama sobre todo a los retratos, estudios de carácter y rico cromatismo de personalidades como Erasmo, Cromwell, Tomás Moro y Enrique VIII junto a alguna de sus esposas. La tela que comentamos, anterior a sus retratos adictos ingleses, es sin embargo, un bello cuadro piadoso, temática que hubo de abandonar cuando la pintura de asunto religioso fue proscrita en Basilea a consecuencia de la Reforma. Holbein eligió una paleta escueta y sombría para esta obra —verdes y blancos fríos— a fin de subrayar la tristeza del tema. Esos apagados matices pavorosamente realistas, sirven también para atraer la atención sobre el único color cálido de la pintura: el rojo de las heridas. El

detalle muestra la magnífica factura de los paños y la precisión de los detalles anatómicos. La combinación de pose, gama y claroscuro (utilizado con plena maestría) logra sin duda sugerir el penetrante frío del sepulcro, cuyos confines recuerda dramáticamente el inusual formato. La obra ejemplifica a la perfección cómo la figura puede convertirse en vehículo para expresar temas universales.





historia de la pintura se han sugerido muchas fórmulas diferentes de prepintado y cromatismo para que las sucesivas veladuras dejaran translucir unas carnaciones convincentes. Antes de empezar a pintar han de observarse cuidadosamente las variaciones de color y tono presentes en la figura. Los cambios de temperatura o del estado anímico del modelo pueden generar variaciones, como sucederá tras ejercicio intenso.

El artista comprobará a menudo que el entorno también influye en el color de la carne. Debido a la naturaleza reflectante de la piel, el cuerpo desnudo recoge colores de los objetos que lo rodean; ello repercute grandemente en la atmósfera de la obra. Rodeando al modelo de una gama cromática deliberadamente elegida es posible controlarla y modificarla. Los pintores comparan en ocasiones los colores que mezclan con algo blanco, un trozo de papel, por ejemplo, para afinar al máximo el juicio y efectuar las eventuales correcciones hasta dar con el matiz satisfactorio. La obra *Cristo muerto*, de Hans Holbein (1497/8-1543), es un buen ejemplo de cómo una gama puede servir para transmitir un determinado estado emocional. La figura se recorta contra un fondo de fríos verdes y blancos reflejados en el rostro y la mano. Esto contrasta con el tratamiento del resto del cuerpo que, en sombras, conserva algunos de los tonos más cálidos asociados a la vida. Lo crudo de la pose y lo preciso de los detalles anatómicos, combinados con una gama sencilla y deliberadamente sombría, dan una empavorecedora imagen de la muerte.

Amor victorioso, obra pintada por el italiano Caravaggio (1573-1610) casi un siglo más tarde, representa un tratamiento del desnudo masculino enteramente diferente. Se trata ahora de una figura dorada, sensual, cuyas relucientes carnaciones reflejan el cálido escenario. La composición es más compleja, tanto en términos de línea como de tono, aunque Caravaggio, como Holbein, se sirve deliberadamente de una gama limitada para subrayar la atmósfera.

El uso de paños o drapeados sobre la figura, en su expresión más elemental, una extensión de la piel; el tratamiento es similar. Tal como en el desnudo hay ciertos huesos y músculos que determinan la forma externa, continúan condicionando la forma de la figura cubierta; incluso cuando ésta desaparece por completo bajo los paños es posible retener los volúmenes subrayando determinados detalles estructurales. Los pliegues y las arrugas dan a menudo idea de la estructura subyacente. El dibujo es un proceso selectivo, donde lo importante es saber qué mirar, recogiendo las líneas y masas que definen la forma del cuerpo, e ignorando las meramente accesorias o provisionales.

El cuadro de Manet *Muchacha en ropaje oriental*, pintado a finales del siglo XIX, muestra cómo la sabia utilización de unos pocos pliegues sencillos permite sugerir el cuerpo que cubren. Solamente la cabeza y los antebrazos quedan al descubierto, pero la sutileza del vestido propicia subyugadores atisbos de las formas de la modelo. Esta clase de ropas se han empleado profundamente pues, si bien justifican una pretensión de modestia, acentúan las partes mismas que pretenden ocultar. Una figura total o parcialmente vestida puede resultar más eróticamente incitante que otra desnuda, en particular si la ropa elegida es sensual.

De igual modo que determinados colores evocan ciertos estados anímicos, la elección del ropaje de una figura puede suscitar una u otra respuesta emocional en el espectador. Ciertos tejidos, por ejemplo, tienen más caída que otros; las características de la seda y el satén no tienen nada que ver con las de la lana o el lino. Los primeros cubren la figura revelando la forma, mientras los segundos, más gruesos, resaltan mucho menos los vo-

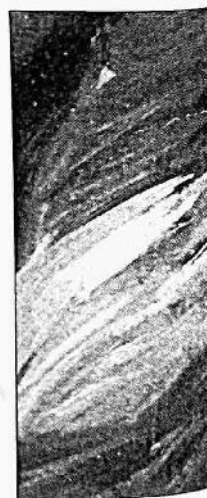
lúmenes subyacentes. Cuando se representa el cuerpo femenino como objeto de deseo, suelen elegirse sedas o satenes para velarlo. Los tejidos de más cuerpo suelen reducir la figura a un simple contorno, lo que en ciertas obras puede ser justamente el efecto buscado. El simplificar mediante un proceso de selección es práctica habitual en todas las representaciones visuales, y resulta más sencillo si se prescinde de ropajes complicados, con muchos pliegues. Las grandes zonas de color plano pueden dar mayor realce a otras partes del cuadro trabajadas con mayor detalle.

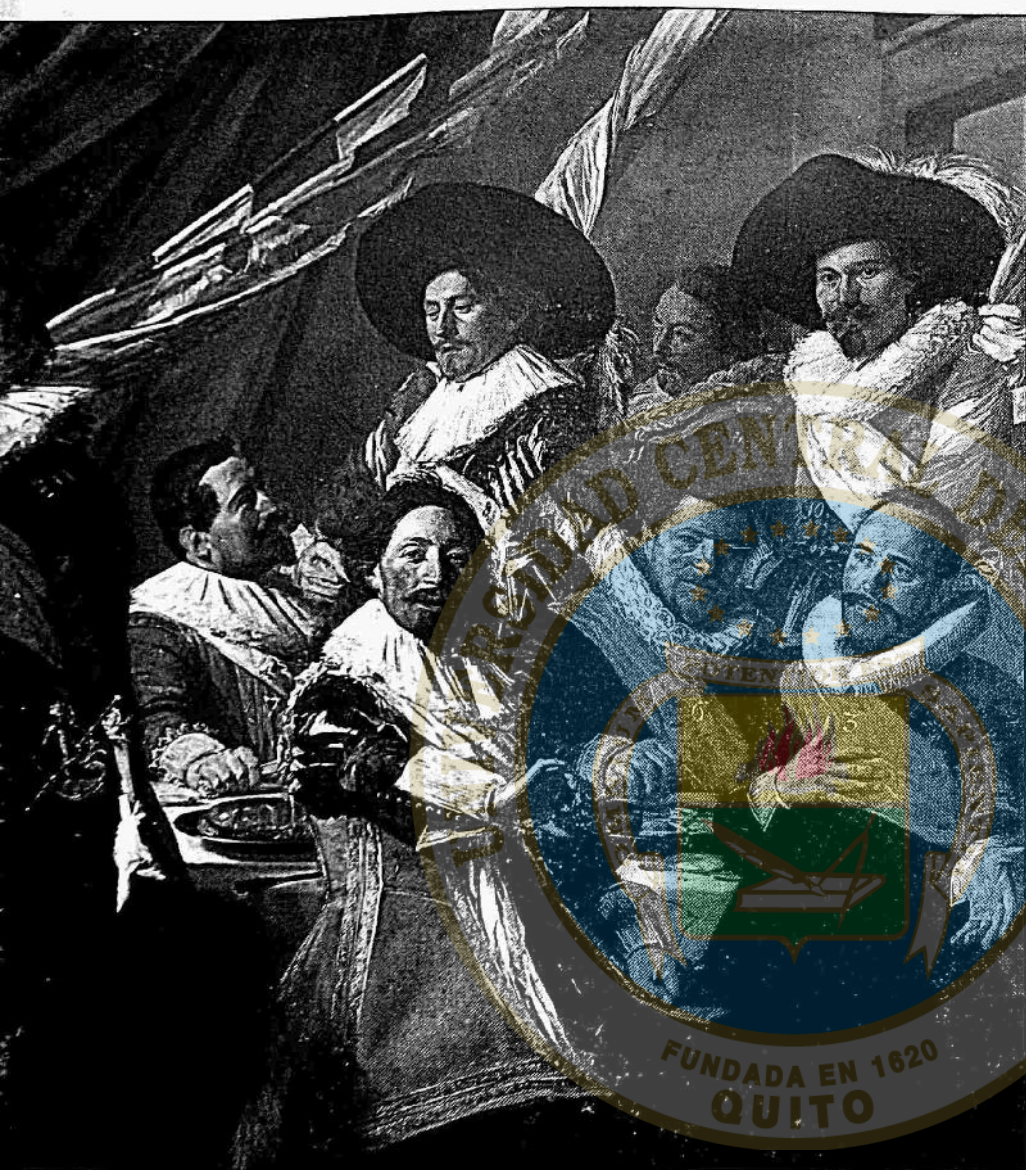
Cuando se trata de realizar un retrato por encargo, es frecuente que el modelo haya de posar vestido con algún tipo de indumentaria formal, que se convertirá necesariamente en un elemento importante dentro de la obra. Algunos de los retratos más elegantes y suntuosos de toda la historia de la pintura muestran a sus modelos exhibiendo distintos signos de riqueza y estatus. No constituye ninguna sorpresa, después de todo, que los protagonistas desearan pasar a la posteridad con

Derecha *Muchacha con raqueta y volador*, Jean Baptiste —Simeon— Chardin (1699-1779). Chardin ha sido inspirador de muchos artistas del siglo XX a causa de la naturalidad con que trata formas ordinarias. Aparte de su importancia como pintor de naturalezas muertas —sé cuenta entre los primeros— debe también su fama a su tratamiento de personajes modestos o pertenecientes a la pequeña burguesía. En esta delicada obra, prueba de su maestría en el manejo del blanco, los sencillos paños concuerdan a la perfección con la compuesta y tranquila pose. **Arriba, derecha** *Banquete de los oficiales de la guardia cívica de San Jorge*, Frans Hals. Uno de los grandes maestros holandeses, Hals es conocido primordialmente como retratista. Este retrato colectivo es uno de los cinco que pintó entre 1620 y 1630, en la cima de su popularidad. El renombre de Hals se debe, entre otras cosas, a su talento para captar y plasmar expresiones fugaces; la composición de esta obra sugiere la confianza y la camaradería existentes entre los guardias. El tratamiento de los paños tiene bastante parte en esto: los ángulos de las almidonadas gorgueras, la textura y el peso de las costosas telas y los pliegues del tapiz del fondo contribuyen decisivamente al ritmo global de la obra.



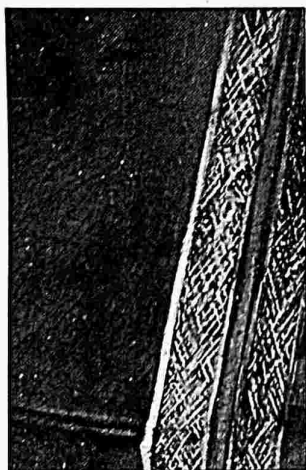
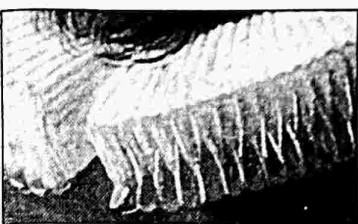
Estudios de paños
Estos detalles sacados del *Banquete de los oficiales de la guardia cívica de San Jorge*, ponen de manifiesto la maestría de Hals en el manejo de la materia pictórica. El peso del estandarte de seda, la casi transparencia de los encajes, la textura de la piel bordada en oro y el saturado brillo del grueso felpón son evocados mediante pinceladas diminutas, casi invisibles. El realismo de la escena es acentuado por los volúmenes y las texturas de los diversos paños.





sus mejores galas. En esta clase de retratos, el vestido puede convertirse en el elemento central de la obra, ejemplo excelente de lo cual es el de Luis XIV pintado por Rigaud (1649-1743) en 1701-2. La artificiosidad de esta tela se debe en parte a la grandilocuente pose del Rey Sol y en parte a lo ostentosamente rico de su indumentaria y sus joyas. El cuadro es un gesto rimbombante, no sólo por la riqueza y el poder del protagonista, sino también por el virtuosismo del pintor, que hace exhibición de maestría plasmando pieles, terciopelos y encajes con gran convicción y cuidado del detalle. Aunque era en principio un presente para su nieto el rey de España, Luis quedó tan complacido con tal imagen de sí mismo que decidió conservarlo. Las obras donde aparecen vestimentas de época constituyen importantes fragmentos de documentación histórica, habida cuenta de los constantes cambios que experimentan las modas. Desde esta perspectiva, las obras «de género» cuya temática se inspira esencialmente en lo cotidiano, tienen todavía más valor como fuentes de información al no depender del beneplácito de quien paga. El artista goza de completa libertad para mostrar la realidad tal cual, incluso en sus aspectos menos atractivos. Hals (1581-1666), cuyo talento para el acabado y el detalle es patente en telas como *La joven aya* alcanza su mejor expresión en las pinturas de género, donde la libertad de la pincelada y la maestría en el uso de la pasta pueden rivalizar con las de los impresionistas de dos siglos más tarde. En *Malle Babbe*, Hals describe la vestimenta con amplias pinceladas que sugieren la forma sin descender a los detalles. La cofia y la gorguera blancas contrastan intensamente con el vestido que, como el resto del cuadro, es oscuro y sombrío. Ello destaca la cabeza y subraya la casi maníaca expresión del rostro. El uso de pasta blanca dada con nerviosos toques de pincel para sacar luces parece concordar perfectamente con este estudio sobre el alcoholismo y la vulgaridad.

Ha sido práctica habitual durante siglos vestir a los protagonistas de asuntos temporalmente remotos con ropajes contemporáneos, a fin de aumentar su impacto sobre el espectador. Los artistas prerrenacentistas y renacentistas usaban este expediente en sus frescos religiosos, para facilitar la recepción de los mensajes en ellos contenidos por parte de los fieles iletrados, convirtiendo a los personajes bíblicos en seres idénticos a los que trataban a diario. Gracias a ello, los granjeros, artesanos y tenderos de la época podían identificarse más fácilmente con sus contrapartidas bíblicas, viéndolos como mortales antes que como santos. Hacía también que la imagen que de sí mismo tenían los dignatarios locales se acrecentara, en razón de que se





Arriba *Giovanna Baccelli* (1782), Thomas Gainsborough (1727-1788). En este retrato de cuerpo entero el vestido es parte importante de la composición; aporta un elemento adicional de movimiento y vitalidad. La pose, la pincelada y la armonía entre modelo y paisaje acrecientan la espontaneidad y la alegría del cuadro. En la madurez, Gainsborough solía servirse de un exótico sistema: colocaba el lienzo a la misma distancia que el motivo de tal modo que quedara un ángulo de 90° entre modelo, pintor y lienzo. Los trazos los realizaba sujetando el pincel con unas tenazas grandes y pintando con el brazo extendido. Pretendía con ello, mermar el control sobre la pincelada y obligarse a ver el retrato del mismo modo que veía a la persona posando frente a él.

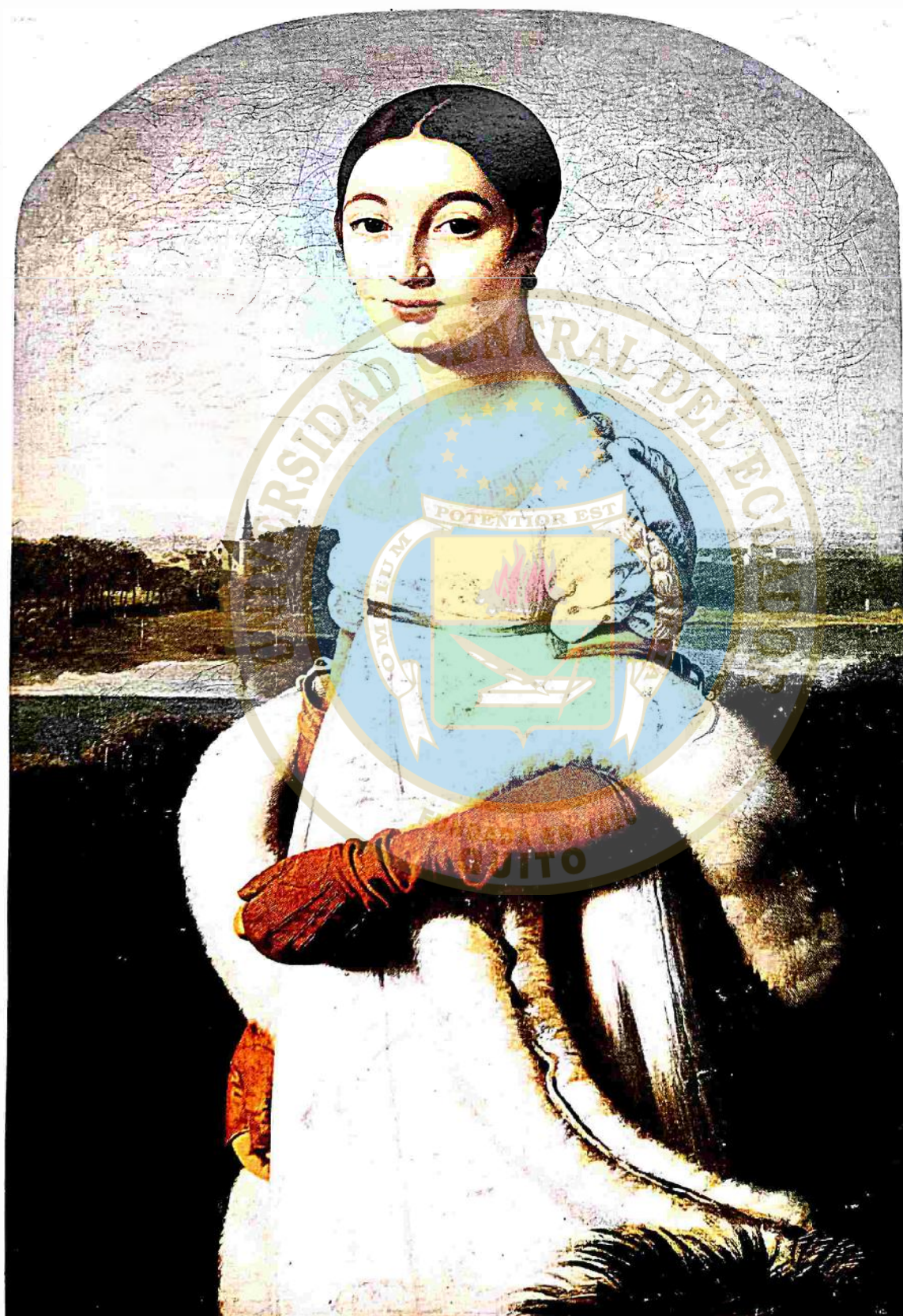
Derecha *El bufón don Sebastián de Morra*, Velázquez. La directa e inusual pose de este enano, «hombre de placer» en la corte española, revela la humanidad que Velázquez aportó al retratismo. Los fondos cálidos, los juegos de luces y sombras y la ausencia de farfalla son características distintivas de su obra.



les brindaba siempre la oportunidad de servir de modelos para los personajes centrales de las obras. Con frecuencia, empero, los ropajes no son indicativos de los usos contemporáneos, al representar meramente un medio para otorgar estructura y unidad a una composición compleja. Los pintores manieristas italianos de los últimos años del siglo XVI, por ejemplo, recurrían a retorcidos drapeados para dar énfasis dramático a los movimientos y gestos de sus figuras. Las serpenteantes cascadas de los paños eran un elemento importante de la composición, más que la representación fidedigna de una indumentaria destinada al uso. En estas obras, grandes y exacerbadas, llenas de figuras en atormentadas poses, las curvilíneas masas de los drapeados desempeñaban una función conectiva, unificadora, al tiempo que, incidentalmente, tapaban huecos que de otra forma hubieran revelado kilómetros de paisaje. La convicción con que estos artistas representaban los paños ondulados por la brisa contrasta frecuentemente con una atmósfera de cierta irrealidad provocada por los colores intensos, chillones incluso, y por la avasalladora grandeza de las escenas.

Dibujar o pintar la figura convincentemente requiere sólidos conocimientos anatómicos; de igual forma, el artista debe estudiar la naturaleza de los paños y familiarizarse con ella antes de poder servirse plenamente del modo en que sus pliegues ocultan o resaltan. En los bocetos preparatorios de un artista aparecen frecuentemente cuidadosos estudios de paños. Los bocetos de este género propiciarán representaciones cada vez más seguras de las diferentes posibilidades. Observando cómo las arrugas marcadas dan paso a pliegues suaves y cómo cae un rejido que se fija sobre un objeto sólido, el artista adquiere un lenguaje visual aplicable a obras donde haya figuras vestidas.

Un interesante experimento dibujístico, propuesto con frecuencia a los alumnos de Bellas Artes, es componer una naturaleza muerta utilizando objetos que posean una forma claramente definida, como cajas o botellas, y una vez elegida la composición, cubrirla con un paño. Los contornos suavizados obligan al estudiante a prestar mayor atención a las cualidades tonales, a tratar el grupo de objetos como una forma sólida única en el espacio. La pérdida de detalles individuales queda compensada por la ganancia en unidad y monumentalidad; una insípida colección de objetos puede convertirse en algo misterioso o interesante cuando se presenta de este modo. En las artes plásticas, como en las demás, lo insinuado acrecienta a menudo la fuerza de lo explícito. Si repetimos este experimento con paños de diversos colores y, a ser posible, con estampados geométricos marcados, comprobamos que el efecto general cambia completamente, a pesar de no haber modificado para nada la estructura de la composición: el carácter de los objetos subyacentes queda dominado por la garrulería de la superficie. Al subrayar el carácter decorativo de los paños, los volúmenes que tan evidentes resultaban en el primer caso se hacen mucho menos conspicuos, terminando a veces por ser irreconocibles. Es fácil en este punto abandonar el realismo objetivo y adentrarse en el ámbito de la pintura abstracta. La pintura, distribuida en áreas planas de color brillante, destruye la ilusión de profundidad, aunque es posible controlar el grado de abstracción, usando inteligentemente el color y el tono. Muchos pintores simplifican y aplanan las formas hasta llegar a resultados que, si bien en primera instancia figurativos, han roto toda conexión con la realidad. Para ciertos artistas éste es un fascinante terreno de estudio al que consagran grandes dosis de tiempo y energía. Pueden intentarse los mismos experimentos usando modelos humanos en lugar de objetos: se obtienen resultados similares. Un modelo que pose recostado adquirirá unas connotaciones



Izquierda *Mademoiselle Rivière* (1805), Jean Auguste Dominique Ingres. Ejemplo típico de los muchos retratos que de personas acomodadas pintó Ingres, esta obra muestra un tratamiento sensible de los contornos; los pliegues de la leve tela del vestido realzan las líneas de la figura. El esbelto y elegante cuello, el pecho descubierto y el rostro vuelto hacia el espectador parecen invitarnos a contemplar más de cerca esa piel, cuya textura contrasta con las opulentas texturas del satén y el pelo animal. La curva que describe el adorno que la protagonista sujeta apenas con los brazos realza la forma del rostro y los hombros; su delicada suavidad se yuxtapone sensualmente a los pliegues, arrugados y mates, y al brillo de la cinta de satén.

enteramente nuevas cubriéndolo completamente con una sábana. La interpretación de la realidad puede adquirir un carácter mucho más personal cuando los aspectos inmediatamente reconocibles de la figura quedan ocultos. Habiendo aprendido cómo representar la figura en tanto que unidad funcional, el artista queda en libertad para concentrar su atención en las áreas que desea deformar o disfrazar; la figura representará entonces solamente el punto de partida desde el cual se pretende llegar a imágenes fantásticas de gran contenido subjetivo. El paralelismo entre una figura cubierta por paños y un paisaje de suaves ondulaciones ha sido explotado por cierto número de artistas; algunos han hecho de él una metáfora visual deliberada. Cuando el espectador es obligado a contemplar la figura desde un ángulo nuevo, sumísima familiaridad la hace interesante.

Nuevamente, usando una figura en lugar de una naturaleza muerta, la desintegración de la forma causada por un recubrimiento intensamente decorativo puede convertirse en un territorio de exploración y hallazgos. La ambigüedad de la forma tridimensional combinada con pautas planas ha estimulado el interés de muchos y destacados artistas como Pierre Bonnard (1867-1947), Paul Gauguin (1848-1903) y Henri Matisse (1869-1954). La fuerte influencia del arte oriental en la plástica de la última parte del siglo XIX y los comienzos del XX es aquí especialmente evidente. Se subrayan los aspectos decorativos, caligráficos: la figura deviene accesoria. Para Gauguin, el misterio y el diseño decorativo eran dos elementos artísticos esenciales y sentía que estaban siendo relegados por una época

cada vez más maquinizada, más supersensibilizada. El enfoque científico, que tan esperanzador había resultado para los impresionistas, se había convertido para él en un simple expediente imitativo que dejaba poco espacio a la imaginación. Simplificó formas y colores hasta lograr con ellos una estructura decorativa por derecho propio a la que llamó «abstracción».

La estancia de Gauguin en los mares del sur repercutiría profundamente en su obra, provocando respuestas esencialmente intuitivas a lo que veía. Guiado por su respeto a las formas artísticas no europeas, rompería con las tradiciones renacentistas e iniciaría la progresión hacia el expresionismo y el surrealismo. En sus obras realizadas durante la época de Tahití, donde vivió entre 1891 y su muerte, buscaba crear una atmósfera simbólica sin ofrecer una explicación lógica. Las figuras de sus telas, cubiertas por vistosos ropajes nativos, concuerdan con los exóticos paisajes que les sirven de marco. La distinción entre figuras y fondo es mínima y, habida cuenta de la afición del artista a los colores intensos y a las formas simples, surgen ciertas relaciones tonales y espaciales paradójicas. Su admiración por las formas artísticas primitivas, combinada con su pasión por la armonía y la sencillez, fueron los pilares de una obra que, lírica y sensual, alude sin embargo a creencias religiosas y a supersticiones.

Para sus contemporáneos estos resultados eran difíciles de aceptar. En vida fue entendido por muy pocos; solamente cuando ya había desaparecido empezaron a valorarse sus aportaciones.

Derecha Este joven estudio de Goya plasma un movimiento detenido, congelado. El tratamiento del vestido permite explorar los contrastes de luces y sombras; el interés por los efectos de luz le viene a Goya de Velázquez y Rembrandt, sus dos mayores influencias. La caída de la ropa subraya el despaño de la pose.

Centro Autorretrato (1910), Egon Schiele (1890-1918). El artista realizó este dibujo a los 20 años; moriría a los 28. Su estilo se caracterizaba en esta época por un enfoque expresionista del contenido emocional. La ropa sirve aquí para delinear la forma subyacente; el modo en que la tela se adhiere al cuerpo añade patetismo a la figura emaciada y frágil.





Gauguin murió en 1903. Su influencia se haría evidente pocos años más tarde en un grupo de jóvenes pintores franceses conocidos colectivamente como *foves* («fieras») a causa del brutal cromatismo de sus imágenes. Se contaban entre ellos Matisse, Derain (1880-1954), Vlaminck (1867-1958) y Rouault (1871-1958). En Alemania, un grupo de pintores expresionistas llamado *Die Brücke* (El Puente) intentaba un enfoque antinaturalista. Representaban la figura humana de un modo deliberadamente agresivo, usando la ropa como pretexto para introducir áreas de color como cuchilladas.

Matisse fue la figura de mayor peso e influencia entre los *foves*; su modo de pintar es más deliberado, menos espontáneo que el de los alemanes. Aun así, su obra, fundamentalmente intuitiva, entra de lleno en el ideal expresionista. Como Gauguin, Matisse tenía en alto concepto el arte oriental y le preocupaba el problema de la simplicidad. Pintaba sus figuras con línea sencilla y colores planos, sirviéndose a menudo de un tono único, como el rojo o el azul, lo que dota a la obra

de una atmósfera de gran intensidad. La ropa era para él un medio para introducir pautas ornamentales, aunque su intención no era decorar simplemente, sino expresar la vida.

En sus últimas obras llegó a parecer casi obsesionado por el desnudo, si bien conservaban su carácter decorativo individual, al quedar recortadas las figuras contra fondos brillantemente coloreados. Su *Desnudo rosa*, pintado en 1935, se aproximaba a la abstracción total: la figura es un contorno estilizado que completa con rosa fuerte dentro del cual aparecen variaciones arbitrarias de matiz. La figura se recorta contra un fondo de grandes dimensiones a cuadros azules brillantes y blancos; elementos decorativos adicionales son una franja roja y rosa, un manchón de amarillo brillante y más cuadros, ahora verdes y blancos; todo ello ocupa el tercio superior de la tela. Matisse decía que pintaba sus obras con «hermosos azules, rojos y amarillos, destinados a remover las profundidades sensuales de los hombres». Podría decirse que el voluptuoso color simboliza la sexualidad de su modelo.



Izquierda: *La lavandera* (1888). Henri de Toulouse-Lautrec. Hacia 1888, Toulouse-Lautrec empezó a sentirse fascinado por los tipos populares de los cafés, los teatros y las calles de París y a retratarlos. El escueto modelado y los nítidos contornos propios de las estampas japonesas que exhibe este dibujo al carbón evidencian otro de sus intereses de la época. La figura es tratada casi como una silueta; las ropas sirven para delinear la forma y darle carácter.



1. Lorette VII (El echarpe negro).

Henri Matisse. El material transparente que ciñe el cuerpo de la modelo añade picante a su sugestiva pose.

Matisse se interesó durante toda su vida por los aspectos decorativos de la forma y el color: irónicamente, las contrapuestas pautas formales de esta obra desvían la atención del desnudo.

2. Mujer sentada en camisa (1923), Pablo Picasso. La monumentalidad y la calma de esta figura hacen pensar en la estatua clásica. El ángulo elegido refuerza el efecto, así como la relativa distorsión de manos y cabeza. Otro elemento importante es la ropa: supuestamente una camisa, el leve tejido está arreglado para traernos a la mente los finos paños de las figuras clásicas.

3. Ea Haere la Oe (1893), Paul Gauguin. Gauguin produjo su mejor obra durante su estancia en Tahití.

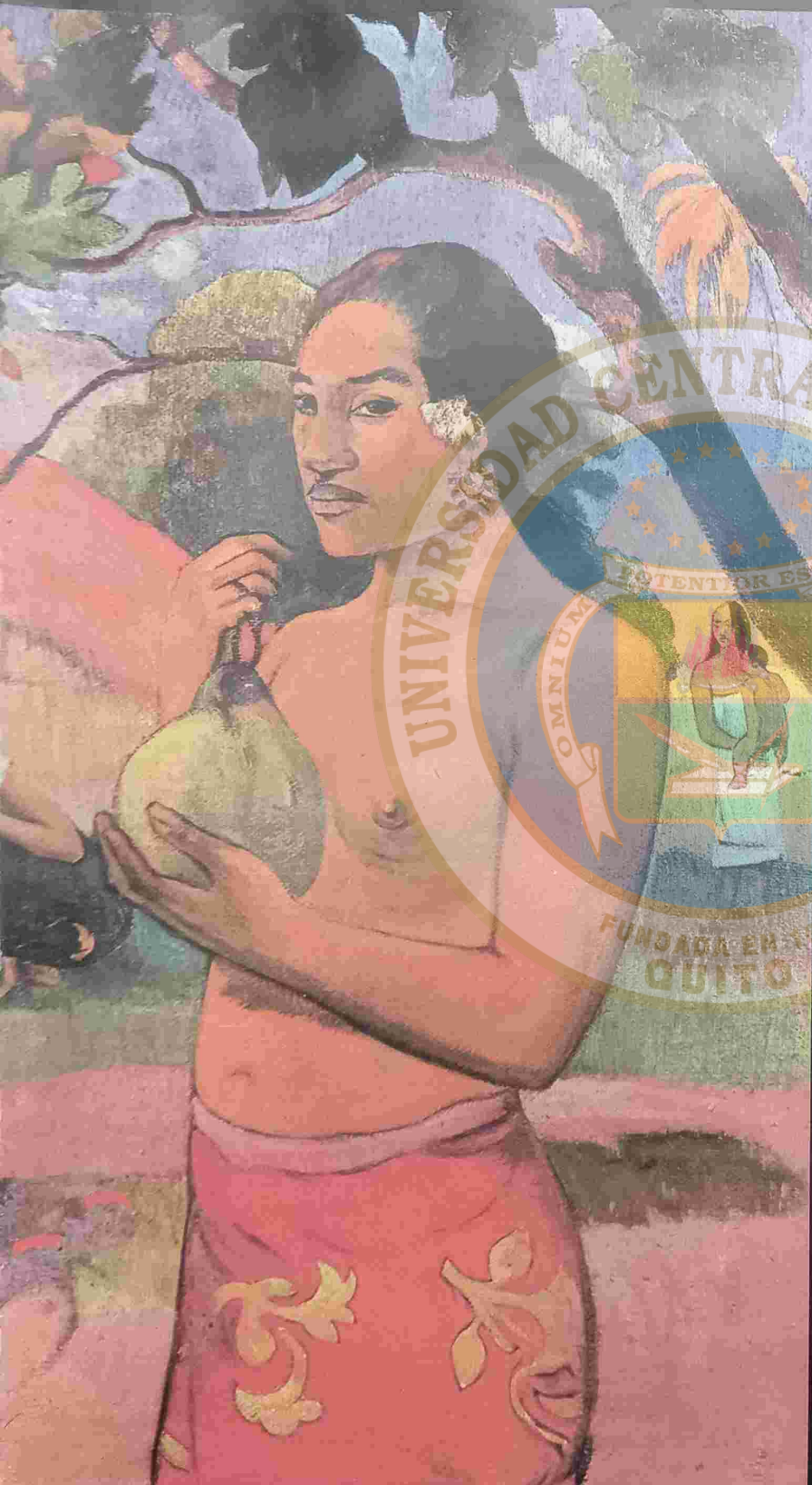
Los ropajes de las mujeres no proceden de la imaginación del artista, sino del mundo real; los estampados reflejan las hojas, frutas y flores en derredor. La fuerza simbólica y emocional de la obra reside en la tensión que se establece entre la actividad real plasmada por el artista y lo que acontece sobre la superficie plana del lienzo, el modo en que formas, colores y pautas determinan el cuadro.



2



3



4. Quappi en rosa (1932), Max Beckmann. Este retrato debe mucha de su fuerza a la plena integración de tono, color, composición y pincelada. Aunque la mujer viste a la moda de los años treinta, ello no disminuye la emoción de la obra, su intemporalidad.

5. Compañeras de viaje, Augustus Egg (1816-1863). Característica esencial de esta obra, es la complacencia de su autor en los trajes. La composición es un juego sutil sobre una imagen especular; la mirada salta de una figura a otra para identificar pequeñas diferencias.

Matisse y sus seguidores se sintieron cada vez más interesados por las características abstractas de su obra; durante un cierto período lo figurativo no gozó de gran predicamento en pintura. Al llevar, sin embargo, la abstracción a su conclusión lógica, muchos artistas la han encontrado demasiado limitadora y han vuelto a la figuración con renovado interés.

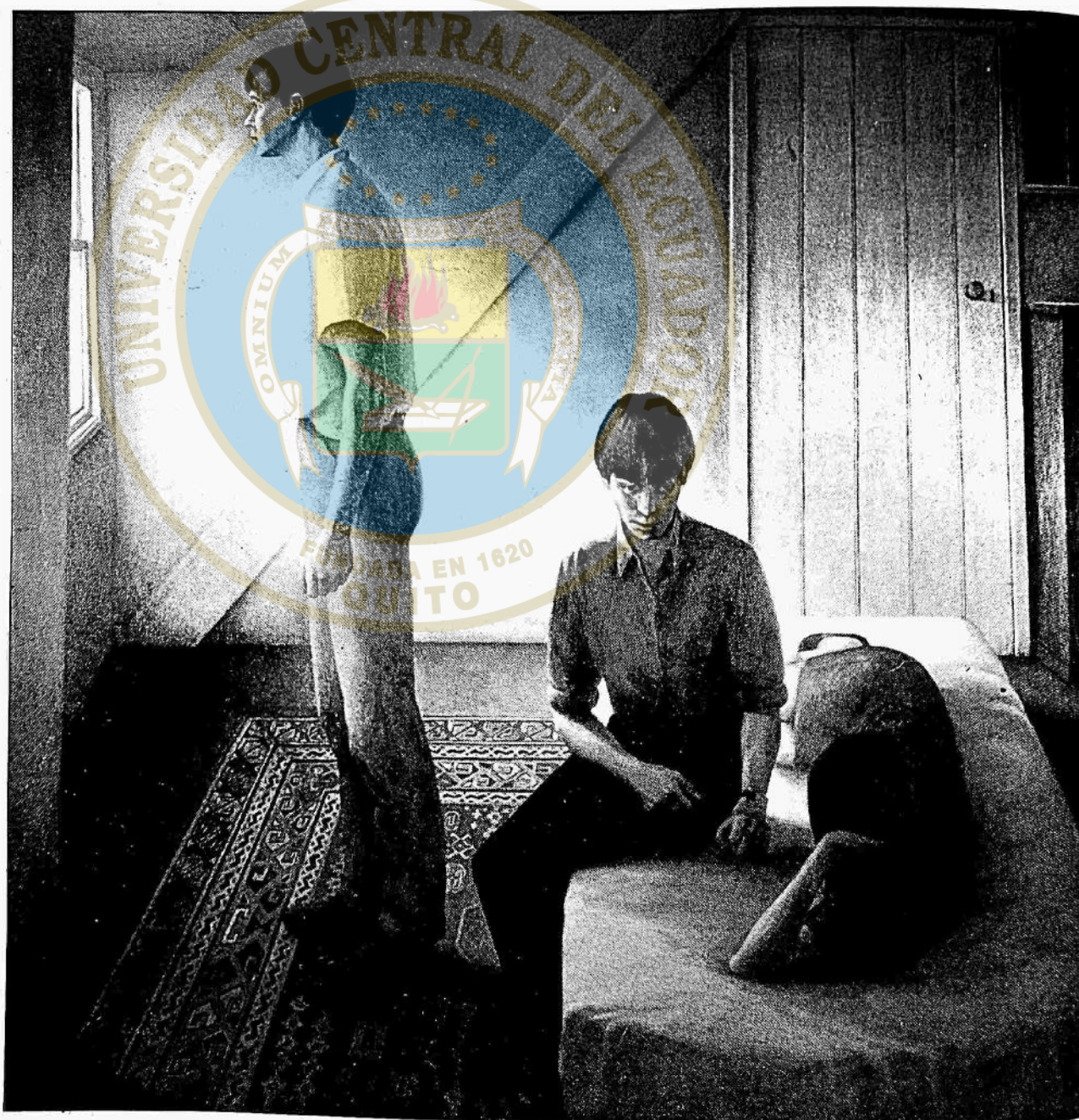
La elección de la indumentaria depende en buena medida de la clase de obra. Si la preocupación primordial es la figura, convendrá inclinarse por ropa sencilla, que haga posi-

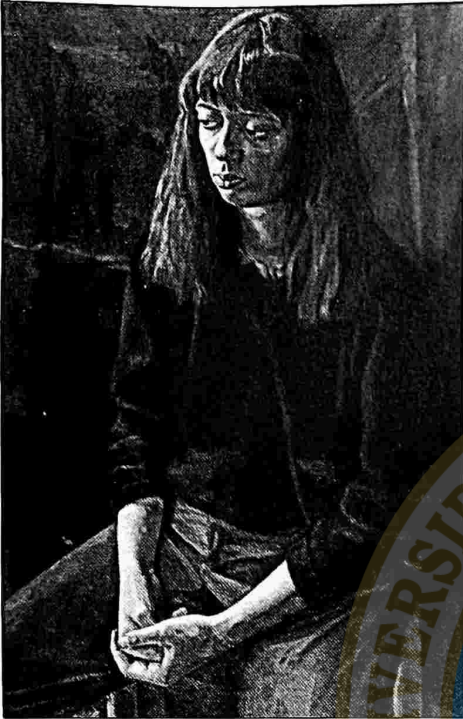
ble estudiar cómo los ritmos del tejido revelan las formas y cómo éstas existen en el espacio en tanto que objetos dotados de volumen. Una fuente única de luz acentuará la tridimensionalidad de la figura, mostrando al modelo como una masa esculpida por la luz y el tono.

Quizá lo que interese al artista sean determinadas indumentarias. Pablo Picasso (1881-1973) estaba fascinado por la teatralidad del vestido. En sus pierrots y sus arlequines, los vistosos ropajes contrastan a menudo con la melancolía del modelo, compo-

niendo imágenes de payasos tristes. Edgar Degas (1834-1917) fue otro pintor interesado por la ropa de teatro. Ejecutó numerosos estudios de bailarinas de ballet, en los que se servía de sus grandes dotes de dibujante, y visitó también los hipódromos, cautivado por el colorido de las blusas de los jockeys recordadas contra el verdor del césped. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) asistía con bastante frecuencia al circo, cuya combinación de luces brillantes y vestimentas chillonas inspiró varias de sus obras. Atletas, futbolistas, boxeadores... constituyen temas ade-

Derecha: *Tres figuras en un álco.*
Oleo moderno cuyo motivo son tres figuras en una estancia abuhardillada. La fuente única de luz la otorga una atmósfera serena, distante. El **hieratismo** de los personajes es acentuado por sus ropas, de corte anódino y colores sombríos, contrapuestos a los abigarrados motivos geométricos de la alfombra, que retrocede abruptamente y aísla las figuras entre sí. La ropa de tonos claros que lleva el muchacho de la izquierda acentúa su estatura, que equilibra las marcadas líneas horizontales de paredes y puerta y la diagonal que queda sobre su cabeza. La figura erguida está completamente divorciada de las dos que ocupan la cama, no sólo por expresiones y poses, sino también por el contraste entre los tonos de la ropa y el hecho de que la luz cae preferentemente sobre ella.





cuados, no sólo por sus decorativas indumentarias, sino también porque son cuerpos humanos —naturalmente en plenitud de forma— en acción.

El interés por el vestuario moderno empujará obviamente al artista a buscar modelos que estén al día en cuestión de indumentaria. Las modas fluctúan constantemente y todos, en cierta medida, nos tocan las preferencias del momento. Es, sin embargo, el modo en que los individuos adaptan las corrientes en boga lo que representa su aportación personal. Quien desee plasmar imágenes modernas habrá de utilizar modelos cuyo sentido de la indumentaria sea espontáneo y esté al mismo tiempo permeado por las tendencias de la moda. Esta clase de obras pueden ser tanto retratos de un individuo cuanto documentos de una época.

En todos estos enfoques de la plástica de la figura vestida hay un elemento constante: la estructura subyacente del cuerpo humano. A pesar de que las distorsiones deliberadas se han utilizado frecuentemente para desarrollar una idea un tema determinado, los errores anatómicos producto de la ignorancia, incluso cuando el artista no pretende representar exactamente la figura, desmerece mucho una obra. La pintura es una forma de comunicación y tiene un lenguaje visual propio. Formular un aserto plástico con autoridad exige el pleno conocimiento de la articulación de ese lenguaje. No valen los atajos: hay que aprender las reglas antes de querer transgredirlas.



Arriba, izquierda *Muchacha sentada*. La modelo de este óleo viste un amplio jersey sobre camisa y vaqueros rojos. La luz llega por el lado izquierdo, desde arriba, cayendo sobre la pensativa expresión y los acusados rasgos de la modelo, cuyos antebrazos y manos resaltan sobre el rojo de los pantalones. La informal indumentaria potencia la sensación de naturalidad y despreocupación.

Arriba *Figura en patio*. El artista ha llevado su modelo al exterior, sumergiéndolo en la vibrante luminosidad diurna, logrando un efecto cálido, deslumbrante, con la luz que rebota en la pared blanca. La forma se disuelve en la luz; los contornos discontinuos subrayan el resplandor y las anchas franjas que cruzan el pecho del modelo contrastan con sus ropas, más oscuras. Aunque el rostro queda en sombras, el tupo y el cuello de la camisa subido, denotan un modo de vestir juvenil, a la moda.

Izquierda *Muchacha con leotardos de rayas*. Obra realizada con acuarela y guache cuya composición está dominada por las conspicuas curvas de los leotardos, que indica que el artista desea establecer los volúmenes y la estructura muscular de un modo francamente inhabitual.

MUCHACHA CON CHALECO DORADO Y BOTAS

medios mixtos sobre papel (38 × 25 cm)

Las características evidentes de este modelo eran un rico sentido de la ornamentación y el interés por vestirse con materiales muy diversos. Cuando se interpreta un conjunto llamativo de colores y texturas ha de procurarse que no termine imponiéndose a la personalidad del modelo, a menos que el artista persiga el decorativismo o la ambigüedad. Las distintas texturas de los medios empleados sirven aquí para reflejar las diferencias entre las distintas prendas de la modelo y, al mismo tiempo, la despreocupación y la seguridad que éstas sugieren.

También la pose expresa la personalidad de la modelo. Contrastan las posiciones de los brazos: uno se apoya relajadamente sobre el sillón y el otro está levantado. Las piernas se cruzan de tal forma que los dos zapatos componen una interesante conjunción: el artista les concede la importancia que su singularidad merece.

Los ojos se ejecutan a lápiz (el soporte elegido es papel cartidge) con cierto detalle y después las partes restantes del rostro y los hombros (2). Cuando se dibuja, los ojos sirven como punto de referencia para situar los demás rasgos faciales. Se elaboran también las gafas de sol, los colgantes y se delimitan las solapas del chaleco. Se da un lavado muy diluido con acuarela negra para establecer las primeras sombras teniendo la precaución de agregar el negro una pequenísima cantidad de rojo de India para darle cierta calidez. El color de la ropa se va elaborando con lavados diluidos de ocre amarillo, verde cálido y siena tostada; cuando se secan se enriquecen la textura y la forma con toques de tonos más oscuros y se completa la delineación en negro. Para las áreas sombreadas de las piernas se aplica un lavado plano; las marcas espontáneas del pincel describen la tensión a lo largo del muslo (3). Se delinean a lápiz los contornos de brazos, manos y pantalones, corrigiendo donde es necesario sin ningún tipo de timidez y se describen tridimensionalmente detalles, como el reloj, la pulsera y el cojín.



El artista ha elegido una posición elevada respecto a la modelo para acentuar la tensión que aportan los ángulos de los brazos. El sesgo hace posible también resaltar la forma de las botas: los finos bordes de vueltas y tacones son eco de los codos. Botas, codos y ángulos de las rodillas conforman una grata estructura compositiva (1).



2



4



3

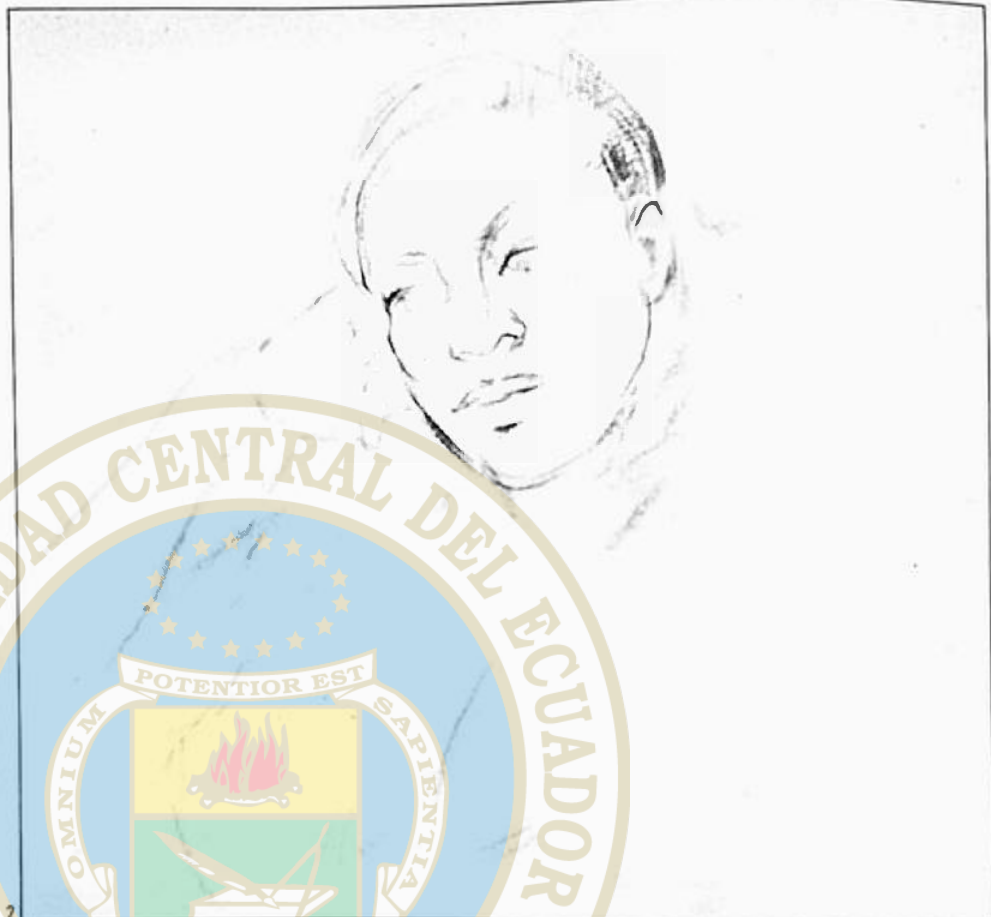


Los trazos de lápiz rojo y azul añaden fuerza a la composición y los finos contornos de las botas completan la estructura. Las formas romboidales de las botas constituyen un retruécano de último minuto a costa de los numerosos ángulos de la figura (5).

MUCHACHA CON CHAL DE PLUMAS

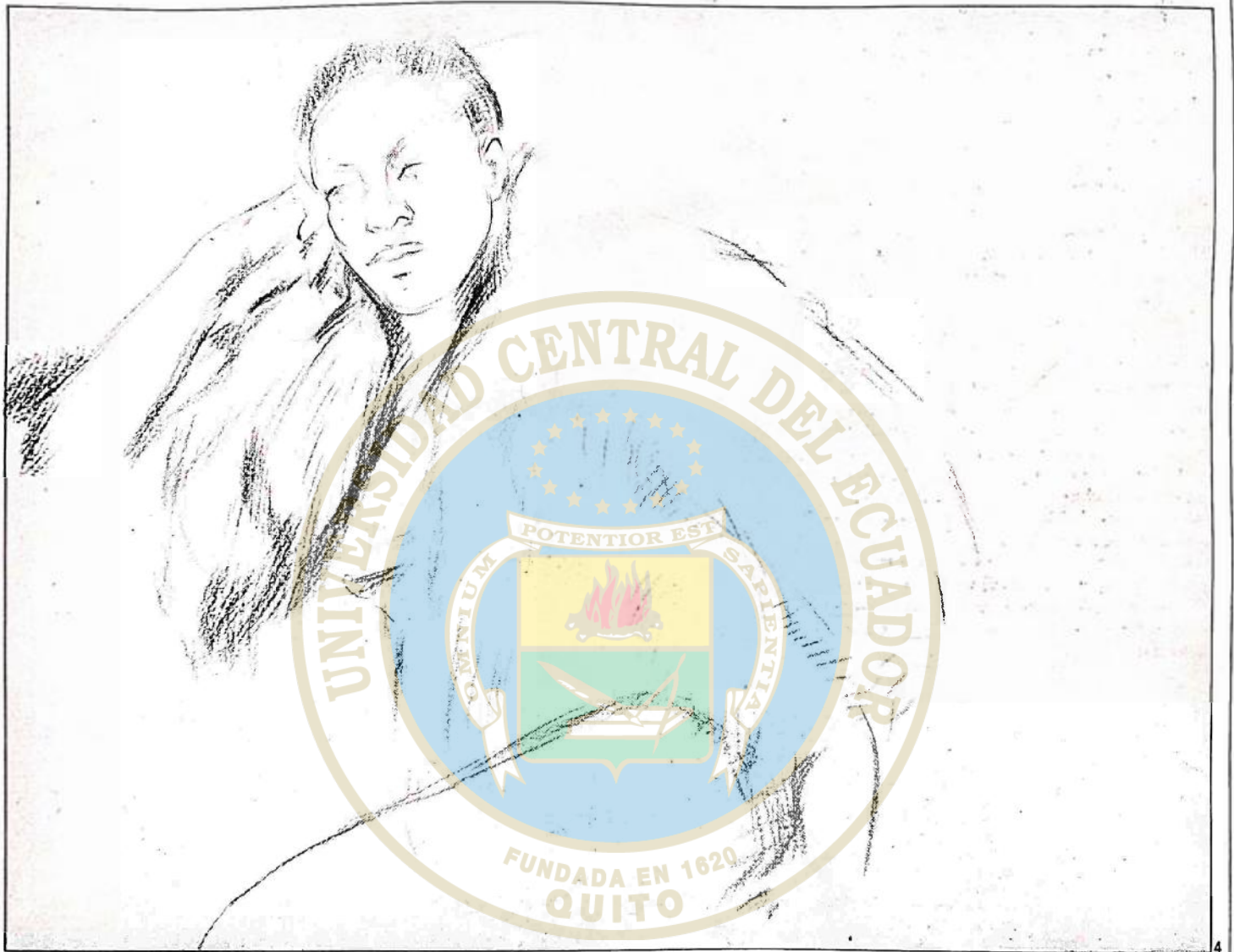
pastel sobre papel (58 × 81 cm)

La riqueza y sutileza del pastel permiten al artista trabajar con libertad mediante un repertorio de marcas que conservan el dibujo original y lo refuerzan. Entre las técnicas que este medio permite se cuentan el rayado, el tramado, la superposición y la mezcla de colores. Si, por otra parte, no se pretende un efecto multitoneal, las tiendas especializadas ofrecen una gama amplísima de tonos listos para usar. La belleza del medio descansa en su pureza. Es una de las formas más directas de aplicar pigmento a una superficie, habida cuenta de lo leve de su aglutinación mediante goma. La prestancia de los colores y la posibilidad de trabajar con bloques de color o con diseños de línea son las causas más inmediatas de la popularidad del medio. La contrapartida es su fragilidad y la necesidad ineludible de usar fijativos en cada etapa de la obra. Si determinar los valores tonales de un tema es importante siempre, tiene especial relevancia en el pastel, ya que merece la pena aprovechar la extensa gama que el comercio ofrece. Observar los temas con los ojos entornados elimina parte de los detalles y contrasta y equilibra los tonos. El principal problema de este dibujo fue relacionar las zonas predominantes de tonos medios —piel, chal y fondo— al ser las tres de intensidad semejante.



La modelo, relajada, exhibe una pose cómoda, semireclinada en los cojines, con la cabeza apoyada en la mano derecha y las piernas recogidas. El artista opta por trabajar desde uno de los lados, con lo que el hombro izquierdo de la modelo cobra relevancia. La composición está bien equilibrada: entre el brazo que sostiene la cabeza y la pierna exterior se establece casi una simetría vertical (1). El punto focal de la composición es la cabeza, levemente inclinada, que el artista encaja con rápidos trazos de pastel marrón. Tras dibujar los contornos, elabora el rostro con considerable detalle para hacerse idea de cómo va a resultar este fragmento esencial de la composición (2). Este enfoque lineal permite que las relaciones entre el rostro, los dedos y el abierto cuello de plumas se establezcan espontáneamente. Para las zonas sombreadas, el artista opta por superponer pinceladas amplias y sueltas (en lugar de llenarlo con colores oscuros planos) lo que hace que cada línea retenga un carácter individual.





Esto otorga al dibujo viveza y profundidad y contribuye a establecer una gama tonal más amplia. También la áspera superficie del papel aporta un elemento textural más (3). Cuando se ha resuelto satisfactoriamente la parte esencial del dibujo llega el momento de encajar el resto de la forma. La importancia de la línea del brazo que sostiene la cabeza —línea que lleva la mirada del espectador hasta el rostro de la modelo— está reforzada por la línea de la pierna recogida; ello repercute favorablemente en la armonía global de la composición. Incluso en fase tan precoz, la cualidad del espacio está bien delimitada, dando igual importancia a las formas positivas y a las negativas. Las líneas no sólo describen la forma de la figura sino que implican también a las zonas del panel limpias de trazos (4). Los problemas que conlleva lograr una

representación plástica convincente de la forma mediante luces y sombras son complicados, sea cual sea el color de la piel. En esta fase, el artista se dedica a elaborar cualidades tonales y a describir el contraste entre la suave piel de la modelo y la interesante textura de la chaqueta. Repasa y acentúa las áreas oscuras del cabello y escote. Trabaja con luz natural que llega del lado izquierdo (5).

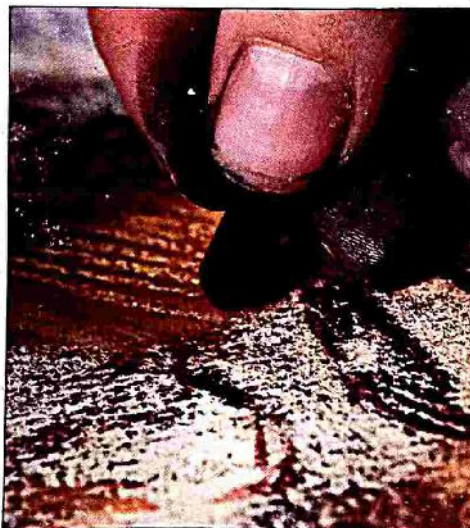


6

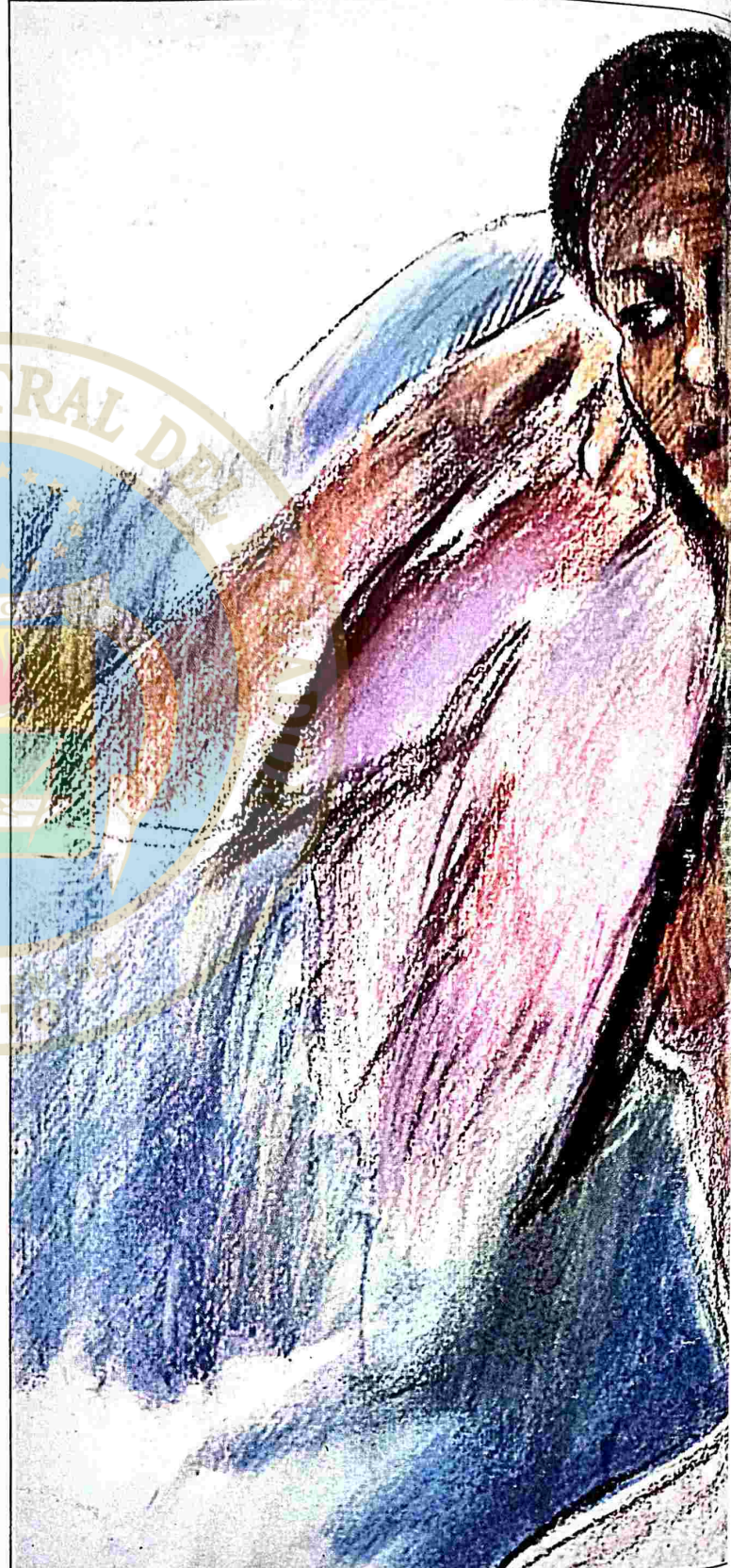


7

La flexibilidad del pastel permite alternar de la creación y sombreado. Aquí, sueltos trazos de malva claro sugieren el volumen y la morbidez de la chaqueta; las sombras se describen con rayado (6). Se agrega un vívido fondo azul-verde de un matiz que halla eco en uno de los lados de la chaqueta. Se elaboran las camaciones (7). Cuando el dibujo llega a la fase final se superponen rayados ligeros a las zonas de color plano para acentuar y sacar luces (8). Uno de los problemas que ha de resolver el artista en este caso es la semejanza entre camaciones, chaqueta y fondo. La obra concluida no ha perdido la espontaneidad del boceto original (9).



8





LA FIGURA EN MOVIMIENTO

Los artistas han intentado representar la figura en movimiento de diversas formas. Un tratamiento realista, por ejemplo, transmite la impresión de movimiento por inferencia: si la figura parece real el espectador le atribuirá cualidades humanas, incluyendo el hecho de que un cuerpo no está nunca absolutamente quieto. De modo similar, si la actitud del modelo no es de sueño o de muerte el observador le supondrá moviéndose inmediatamente antes e inmediatamente después del instante plasmado. Ciertos artistas de este siglo han expresado el movimiento de un modo abstracto, otorgándole más importancia que a la propia figura.

Para representar de forma convincente el movimiento, el creador ha de basarse en la plena comprensión de la figura estática, de su anatomía y de sus movimientos potenciales. Pero no sólo los principios tienen importancia: quien pretenda decir algo personal necesita de la confianza que sólo la práctica dibujística proporciona. La relación entre dibujo y la pintura puede compararse a la existente entre gramática e idioma; el conocimiento de las estructuras básicas conduce a la fluidez de tratamiento y a la posibilidad de plasmar la apetecida visión personal. El que la fluidez y la vitalidad de la línea sean más asequibles en pintura cuando se han conseguido dibujando no significa que la composición pictórica haya de establecerse necesariamente a lápiz antes. Se trata sólo de que el dibujo es un buen entrenamiento para adquirir mano; es además un proceso acumulativo, un modo de adquirir y almacenar información visual. Su práctica asidua hará que el trazo sea espontáneo y seguro.

Los artistas más innovadores del pasado dominaban las técnicas de los maestros precedentes antes de intentar interpretaciones personales. El estudio de los grandes maestros es un expediente valioso para entender cómo funcionan las distintas técnicas, cómo usar con provecho los diferentes recursos. La gran revolución del arte que culminaría en el renacimiento trajo a la plástica el anhelo de entender y el deseo de representar los objetos de modo realista. Los recién adquiridos conocimientos de anatomía y perspectiva liberaron a los artistas de las limitaciones y los convencionalismos de las Edades Oscuras: el carácter plano, estático, de la pintura medieval, dio paso a avasalladoras demostraciones de virtuosismo en la descripción del espacio y la forma. Los artistas del primer renacimiento, empero, no habían superado aún el problema de plasmar convincentemente el movimiento. A pesar de la precisión casi dolorosa con que los cuadros de esta época recogen los detalles anatómicos y arquitectónicos, hay en ellos una atmósfera de irrealidad.

La obra que Ucello tituló *La batalla de*

San Romano ilustra admirablemente la posición renacentista. El artista, sin arredrarse ante los problemas de escorzado, dibuja figuras desde ángulos que otros pintores de la época habrían descartado. El tema de esta obra, realizada entre 1454 y 1457, es la batalla que un par de décadas antes, los florentinos habían librado contra sus vecinos sieneses. Se trata de un tríptico pintado con gran elaboración de detalle, donde cada elemento es considerado aisladamente y ejecutado con precisión matemática; la composición de picas, lanzas y trompetas subraya la progresión de los planos hacia el fondo. Exhibe, con todo, una atmósfera irreal, como congelada, especialmente patente en lo que los críticos han denominado «caballos de cartón». Se debe en parte a lo teatral del color, reminiscente de las justas medievales, y en parte al hecho de que no existe interacción entre figuras y animales. Aunque la perspectiva lineal se emplea con máximo provecho, no sucede lo mismo con la atmosférica ni con la atenuación que sobre el tono y el color tiene la distancia. La blancura de los caballos no recoge en modo alguno los reflejos que debiera mostrar por la proximidad de banderas, estandartes y otras monturas. Los combatientes exhiben una digna serenidad, más propia de un desfile que de la agitada pasión de la batalla. No hay, naturalmente, indicación alguna de que Ucello pretendiera otra cosa que ilustrar, y de modo intensamente decorativo, su convicción de que «es cosa muy grata la perspectiva».

El progreso de la anatomía fue familiarizando a los artistas con el funcionamiento del cuerpo, gracias a lo cual las representaciones de la figura perdieron rigidez y ganaron humanidad. *La Primavera*, obra que Sandro Botticelli concluyó en 1478, muestra la preocupación del artista por lograr figuras animadas vivas, a pesar del carácter intensamente decorativo del fondo, un tapiz casi. La delicadeza del color y lo sinuoso de la línea en los cabellos y los paños sugieren una fluidez desconocida en las obras de los artistas anteriores. Aunque esta obra es de tema alegórico y el decorado donde la anécdota transcurre debe mucho a la fantasía, las figuras, especialmente las tres gracias, exhiben una carnalidad nueva.

Vale la pena recordar que Botticelli trabajaba con temple, medio exigente y difícil de controlar, de acabado seco y frágil. Fue Leonardo quien, experimentando con los pigmentos al óleo, más flexibles, y ya abundantemente usados por los artistas del norte de Europa, inventaría una técnica llamada «sfumato» consistente en desdibujar los contornos, lo que imbuje de misterio a las figuras, sugiriendo que han sido capturadas entre un movimiento y otro.



Fundiendo unas formas en otras y prestándole de la nitidez de contorno característica de las obras de Ucello, Leonardo lograba transmitir la impresión de que sus figuras estaban rodeadas por aire y luz. El suavizamiento de los contornos expresa la calidad transitoria de la luz e implica movimiento y decurso temporal. El descubrimiento fuérpidamente asimilado por otros artistas de la época: Rafael, Miguel Ángel y Giorgione (1475-1510) obtuvieron de él grandes resultados.

Ticiano, cuya obra es posterior a la de Leonardo, desarrolló su amplia gama de estilos partiendo de una utilización innovadora del color. El color y la luz eran los elementos unificadores de obras que, según sus contemporáneos, transgredían todas las normas compositivas. Son cuadros donde late la vida porque, si bien le preocupaba en sumo grado la estructura interna, no recurría a la simetría para obtenerla, como era habitual en la época; sus caracteres están interrelaciona-



Izquierda Batalla de San Romano (1454-57), Paolo Uccello. Los experimentos de perspectiva realizados por Uccello le convirtieron en una de las grandes figuras del renacimiento italiano. Brunelleschi, Donatello, Masaccio y Uccello fueron pioneros en servir de un espacio geométricamente calculado para obtener la ilusión de movimiento y profundidad en la superficie bidimensional del lienzo. Las lanzas introducen la mirada del espectador en la escena, cuyo primer término está ocupado por los cadáveres de los caballos. En segundo término aparecen figuras cuidadosamente emplazadas, el extraño escorzo del caballo encabillado devuelve la mirada del espectador al espacio. La formalización abstracta sumada a la construcción geométrica dan a la decorativa escena un aire irreal, como extrañamente detenido.



Izquierda Arqueros tirando al blanco, Miguel Ángel Buonarroti. Arquitecto, escultor, pintor y poeta, es Miguel Ángel una de las figuras cumbres del renacimiento. Este dibujo realizado con tiza roja pone de Manifiesto su dominio de la anatomía y, aunque el diseño global desdén el realismo, cada figura está meticulosamente descrita, los poderosos músculos impregnados de violenta movilidad.

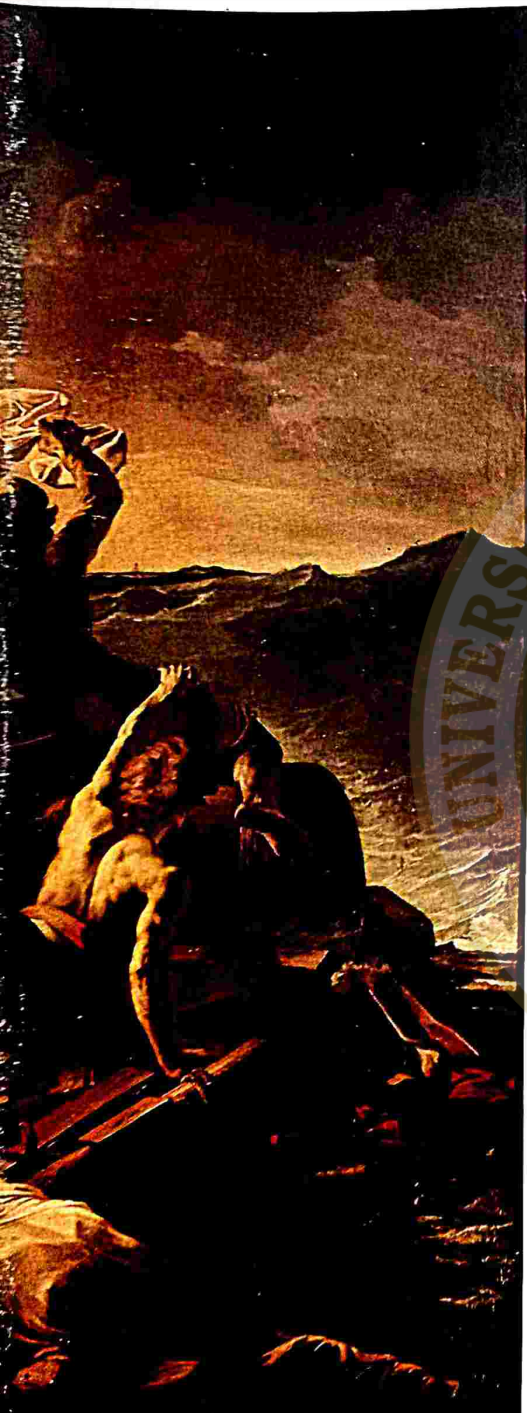


Arriba *La balsa de la medusa* (1817), Théodore Géricault. La presencia de esta obra en el salón de París de 1819 provocó un escándalo de grandes proporciones por causa de sus connotaciones políticas y su tratamiento realista del macabro tema. Estudiante en Italia, quedó enormemente impresionado por Miguel Ángel y el barroco, influencias

patentes aquí en el dibujo de los cuerpos y en el exacerbado patetismo. La compleja composición, cuya base es un triángulo doble, asegura una sensación de movimiento constante, arremolinado: la mirada del espectador es enviada de un punto a otro del cuadro.
Derecha *La primavera*, Sandro Botticelli. Uno de los pintores del

grupo florentino que, a finales del siglo XV rechazaban el naturalismo de Masaccio en favor de un estilo más lineal y ornamentado, Botticelli se servía sobre todo —exclusivamente, parece en ocasiones— de la línea para expresar emociones y movimientos gráciles de un modo deliberadamente arcaico. En esta obra, los caballos y los paños dan la

impresión de fluir; la línea y el color transmiten una sensación de movimiento fácil y rítmico.



dos. Buen ejemplo de su control del color y la composición en el retrato de complejos grupos dinámicos es su obra *Baco y Ariadna*, pintada hacia 1520. Caravaggio, menos preocupado por las grandes composiciones, concentraba su atención en la luz. Gustaba de iluminaciones parpadeantes y de contrastes tonales extremos: a menudo determinadas formas aparecían nítidamente recortadas contra la fuente luminosa oculta mediante el uso de densas masas de sombra. La luz es un elemento vital en estas obras; gracias a ella viven y se mueven sus protagonistas. También reside en el hecho de que los modelos de Caravaggio —en especial los utilizados para santos o figuras con connotaciones religiosas— eran seres humanos poco menos que perfectos, lo que constituía un escándalo en una época en la cual la Iglesia pretendía imponer una moral más estricta.

La influencia de Caravaggio aparece en la producción de Rembrandt, Velázquez (1599-1660), De la Tour (1593-1652) y Le Nain (c. 1593-1648). Bernini, el gran escultor barroco, cuyo medio era el mármol, logró también figuras enormemente vigorosas y como Caravaggio, su enfoque fue nuevo y su influencia grande.

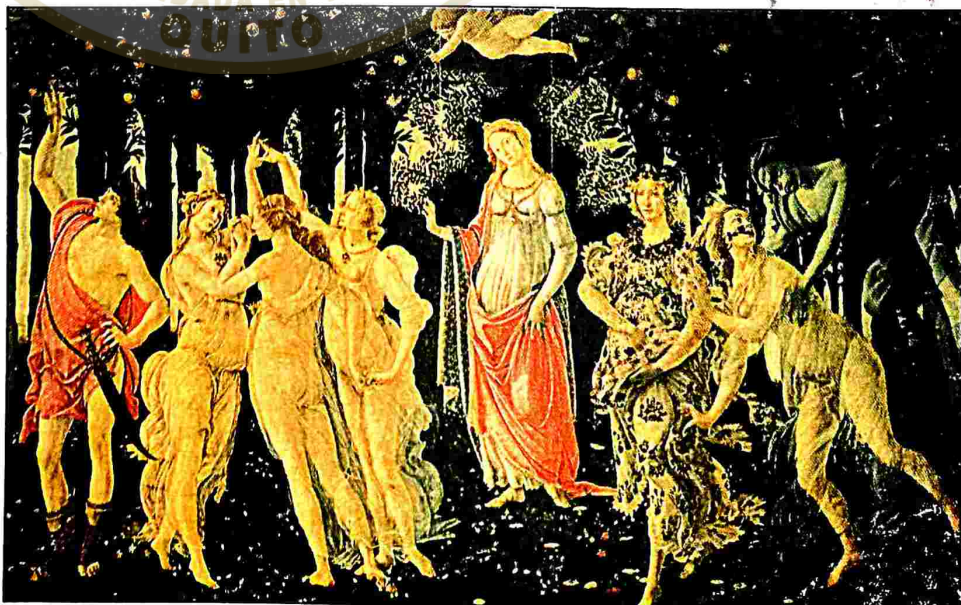
Hablando en términos generales, puede decirse que, hasta el siglo XIX, las representaciones convincentes de figuras en movimiento se logra mediante perspectiva, color y luz, a veces recurriendo a la pose. Las figuras de Miguel Ángel ponen de manifiesto los conocimientos anatómicos del artista; rebosantes de energía, parecen a menudo a punto de entrar en acción. La composición exhibe una tensión similar: construida mediante línea y yuxtaposición cromática, aúna espacio

y actividad y configura una atmósfera más amplia. La obra titulada *Arqueros tirando al blanco* demuestra la importancia de la estructura. Cada una de las figuras posee por separado una porción diminuta del movimiento total.

Los manieristas eran un grupo de pintores, entre los que se contaban Bronzino (1503-72) y Vasari (1511-74) que aparecieron en las postrimerías del Renacimiento. Volvieron la espalda a los ideales clásicos de equilibrio, armonía y perspectiva y rindieron culto al gesto exaltado. El resultado son composiciones grandilocuentes que sirven a temas dramáticos y turbulentos. La ordenación superficial de estas composiciones está subrayada por colores intensos, chillones a menudo. Para acentuar aún más el movimiento del plano pictórico, los manieristas no dudaban en retorcer las formas humanas haciéndolas resonar en nubes, árboles o drapeados. Las poses agónicas son típicas de la plástica de este período.

La balsa de la Medusa, tela de Théodore Géricault (1791-1824), ilustra magníficamente la importancia de la composición. La superficie está ordenada mediante un triángulo doble de ritmos entrecruzados. Se repiten las formas: la hinchada vela, por ejemplo, resuena en el movimiento de olas y nubes. La fuerza del viento y el avance de la balsa armonizan con la esperanza que ha hecho brotar en los naufragos la visión de un navío distante, todo acentuado por una marcada diagonal curva. El rigor de la obra se nutre de la indignación que el artista sentía hacia las autoridades navales, a cuya incompetencia achacaba el naufragio de la *Medusa*.

Una técnica para subrayarlos aspectos di-



námicos es la «pincelada gestual», que deja clara huella del gesto mediante el cual el artista aplica la pasta a la superficie de la obra. Fragonard (1732-1806), artista de temas amables y ligeros, se servía de una pincelada amplia, pero controlada, para transmitir una impresión de espontaneidad y movimiento. Ciertas telas de Van Gogh (1853-90) exhiben una pincelada enérgica al describir, por ejemplo, las fuerzas de la naturaleza, como es el caso por ejemplo de *Paisaje con cipreses*. Matisse, en sus collages, recortaba las figuras en papel: cada incisión, de vital importancia para el resultado final, habría sido realizada igualmente en «instantes de creatividad». Las figuras de *La piscina*, por ejemplo, a pesar de su carácter abstracto, no podrían hacer otra cosa que moverse con el peculiar frenesí de los bañistas que disfrutaban de su entorno. La invención de la fotografía fue una de las innovaciones más importantes vividas por los artistas del siglo XIX. Las fotografías podían usarse como valiosos auxiliares a la hora de decidir una composición: dan detallada cuenta de eventuales pautas superficiales y de las relaciones entre las formas. Pueden ser también de utilidad a la hora de juzgar los valores tonales. La *camera obscura* —una caja rectangular provista de una lente y de un reflector colocado en un ángulo de 45 grados para llevar la imagen recibida a través de la lente hasta un espejo— había sido usada por motivos parecidos desde su invención en el siglo XVI. Siempre ha existido división de opiniones entre los artistas en lo concerniente al empleo de la *camera obscura* como ayuda para dibujar o pintar. Para Hogarth (1697-1794), por ejemplo, aniquilaba la vitalidad del motivo, reduciendo el trabajo del artista a una imitación inerte de la escena original. Otros aducían que el tono y el color de la imagen eran demasiado intensos y por consiguiente falsos. Los mismos argumentos se utilizaron en contra de la fotografía, para algunos invento todavía más peligroso por su capacidad de fijar la imagen, congelando la muerta imitación. Se temía, al mismo tiempo, que la fotografía terminara por reemplazar a la pintura.

No puede negarse que las primeras fotografías aportaron una nueva perspectiva al arte de capturar fragmentos de la vida en una superficie plana. En determinados aspectos, la fotografía parecía capaz de captar un grado mayor de realidad que la pintura, y durante unos cuantos años se debatió intensamente si aventajaba a ésta en cuanto a fijar la animación y el movimiento.

A pesar de mostrarse entusiasmado con el invento, Eugène Delacroix (1798-1863) era consciente de sus limitaciones. En 1850 examinaba los dos aspectos de la discusión: «El estudio bien entendido del daguerrotipo pue-



de llenar por sí mismo grandes lagunas de la enseñanza artística, pero para usarlo con propiedad hace falta mucha experiencia. Un daguerrotipo es más que una huella, es el espejo de un objeto. Ciertos detalles, casi siempre ignorados cuando se dibuja del natural, cobran en el daguerrotipo enorme importancia; ello proporciona al artista pleno entendimiento de la composición. Las luces y las sombras exhiben sus verdaderas cualidades, lo que quiere decir que muestran el grado preciso de densidad o de sutileza, un matiz muy delicado sin el cual no es posible la sugerencia de volumen. No hay que perder de vista, sin embargo, que debemos considerar al daguerrotipo como un traductor encarga-

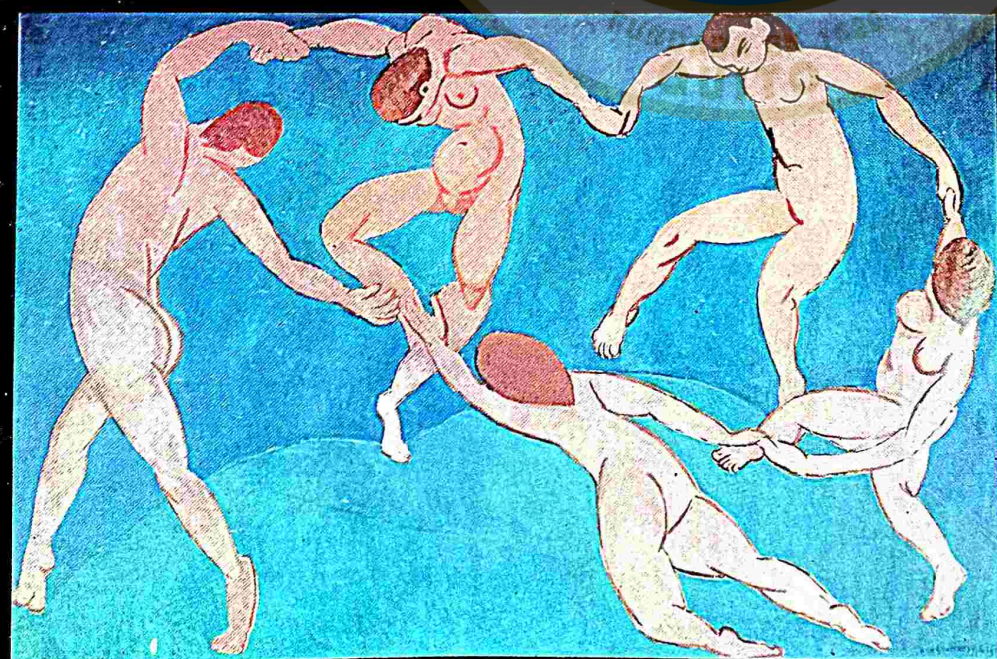
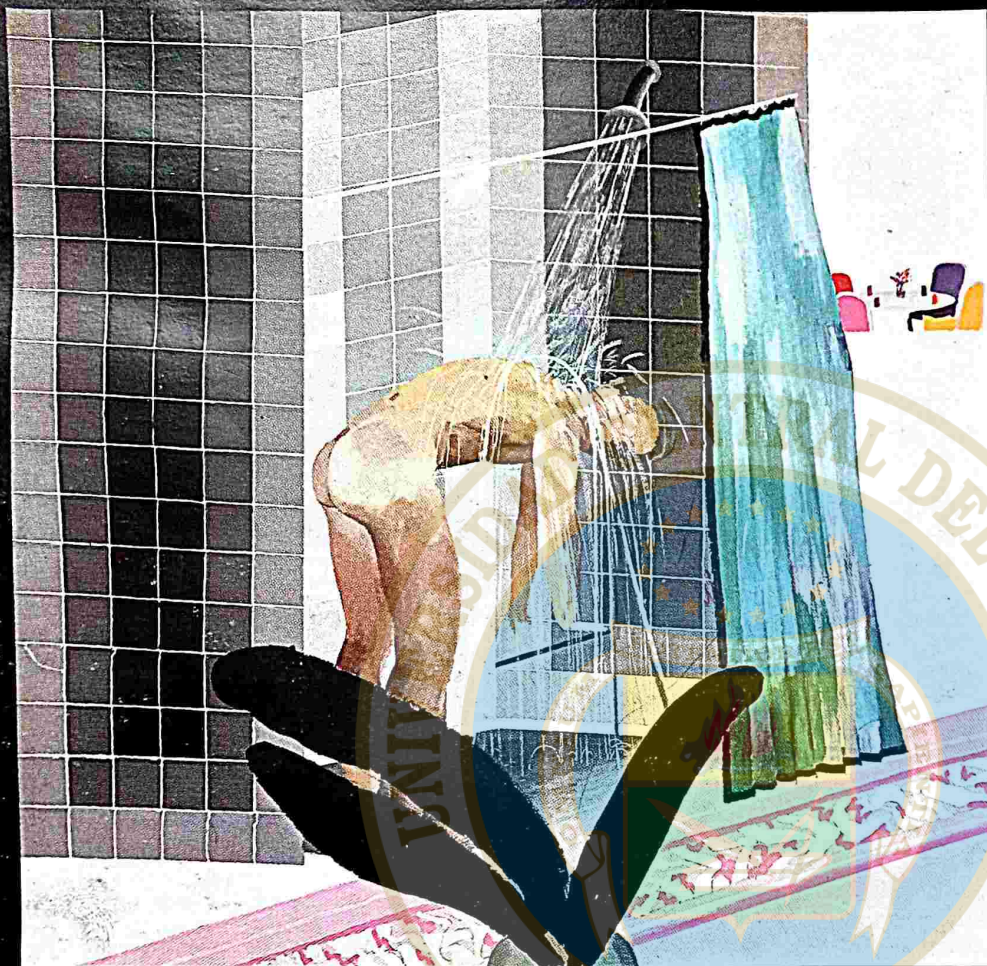
do de introducirnos aún más en los secretos de la naturaleza porque, a despecho de su asombrosa voracidad, no pasa de ser un reflejo, una copia solamente de la realidad, en cierto sentido falsa a causa precisamente de su exactitud... El ojo corrige sin que nos demos cuenta de ello; la mirada del artista sensible remedia de inmediato las infortunadas discrepancias de la perspectiva literalmente auténtica. En la pintura el alma habla al alma, no la ciencia a la ciencia.»

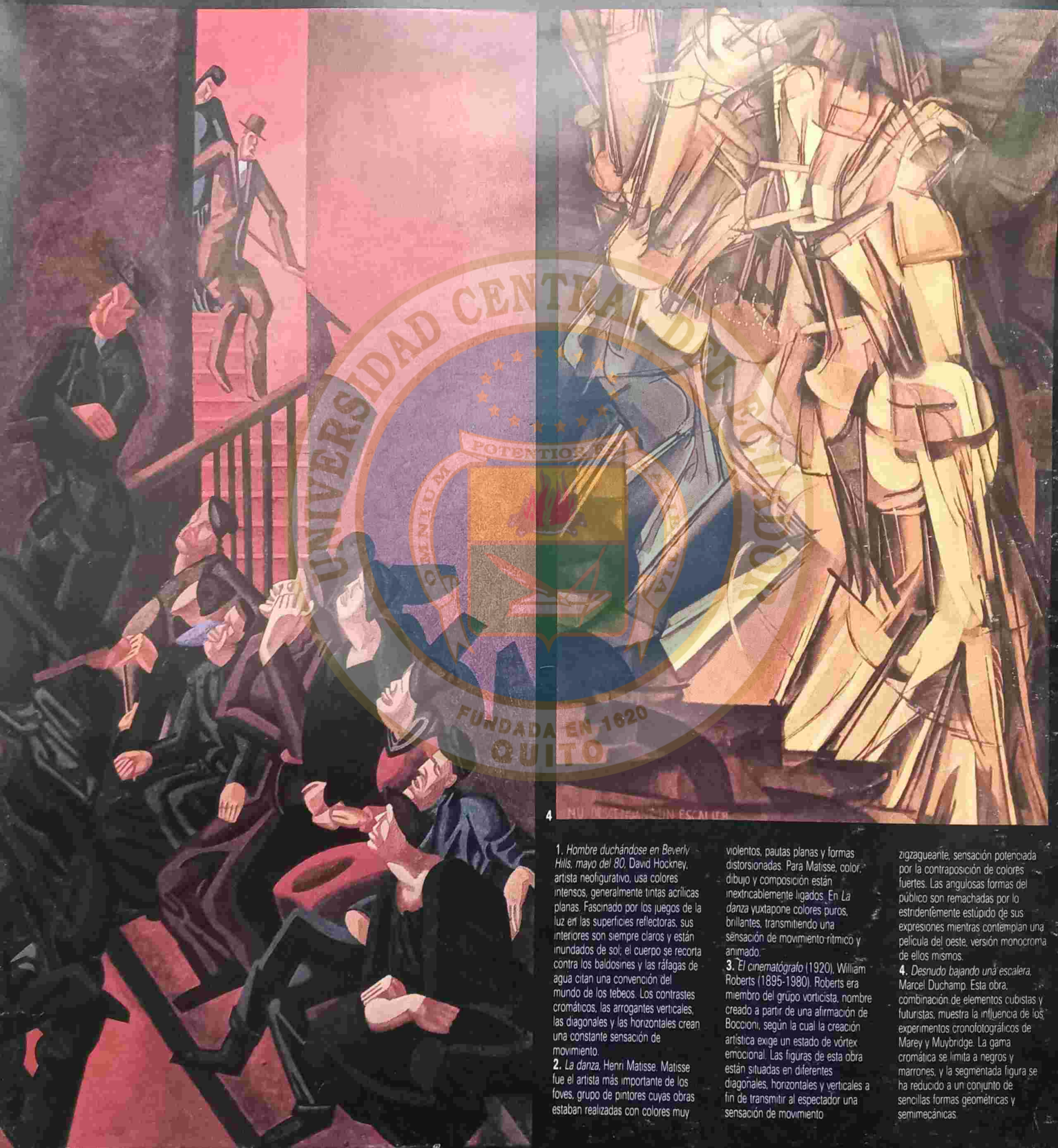
Auguste Rodin (1840-1917) expresaba puntos de vista semejantes cuando, comentando la capacidad de la pintura y la escultura para lograr interpretaciones originales, decía: «La verdad está de parte del artista, es la fotogra-



Izquierda lejos. Saskia arreglándose. Rembrandt van Rijn. Rembrandt fue el maestro indiscutido del claroscuro es decir, del uso de luces y sombras muy contrastadas para obtener efectos dramáticos, aunque el primero en usar sistemática y eficazmente de este recurso fue Caravaggio. Casi dos mil dibujos y multitud de encantadoras reflexiones íntimas —además de toda la pintura, naturalmente— salieron de su mano. Muchos de los dibujos son de Saskia, su primera mujer, muerta en 1642. Su trazo es escueto y áspero, pero capaz de transmitir corrientes de emoción y movimiento. En este boceto, la luz llega desde la parte superior izquierda, iluminando la concentrada expresión de la sirvienta que trenza el cabello de Saskia mientras ésta, de rostro bondadoso y padeciente, mira de cuando en cuando al artista. Las figuras emergen de las sombras obtenidas mediante lavados de tono. Aunque, por lo general, Rembrandt prefiere los pequeños formatos, sus obras transmiten siempre una sensación de grandeza.

Izquierda. Luchadores japoneses. Hokusai (1760-1849). Hokusai, uno de los grandes maestros del *ukiyo-e* o estampa japonesa en color, fue también ilustrador de libros, pintor y diseñador de estampados. Su vigoroso dibujo, y un uso del color asombrosamente original, resultan perfectos para describir vívidamente el bulente Japón urbano. A estas cualidades hay que agregar un gran sentido del humor, como prueba esta hoja sacada de uno de sus cuadernos de apuntes. Las simplificadas figuras poseen una fuerza y un movimiento pocas veces igualado en la historia del arte. La línea tiene muchas funciones, y se mueve veloz sobre el papel atrayendo y fasonando al tiempo que describe las acciones de los luchadores.





1. *Hombre duchándose en Beverly Hills*, mayo del 80, David Hockney, artista neofigurativo, usa colores intensos, generalmente tintas acrílicas planas. Fascinado por los juegos de la luz en las superficies reflectoras, sus interiores son siempre claros y están inundados de sol; el cuerpo se recorta contra los baldosines y las ráfagas de agua citan una convención del mundo de los tebeos. Los contrastes cromáticos, las arrogantes verticales, las diagonales y las horizontales crean una constante sensación de movimiento.

2. *La danza*, Henri Matisse. Matisse fue el artista más importante de los fovas, grupo de pintores cuyas obras estaban realizadas con colores muy

violentos, pautas planas y formas distorsionadas. Para Matisse, color, dibujo y composición están inextricablemente ligados. En *La danza* juxtapone colores puros, brillantes, transmitiendo una sensación de movimiento rítmico y animado.

3. *El cinematógrafo* (1920), William Roberts (1895-1980). Roberts era miembro del grupo vorticista, nombre creado a partir de una afirmación de Boccioni, según la cual la creación artística exige un estado de vórtice emocional. Las figuras de esta obra están situadas en diferentes diagonales, horizontales y verticales a fin de transmitir al espectador una sensación de movimiento

zigzagueante, sensación potenciada por la contraposición de colores fuertes. Las angulosas formas del público son remachadas por lo estridentemente estúpido de sus expresiones mientras contemplan una película del oeste, versión monocroma de ellos mismos.

4. *Desnudo bajando una escalera*, Marcel Duchamp. Esta obra, combinación de elementos cubistas y futuristas, muestra la influencia de los experimentos cronofotográficos de Marey y Muybridge. La gama cromática se limita a negros y marrones, y la segmentada figura se ha reducido a un conjunto de sencillas formas geométricas y semimecánicas.

fía la que miente. En la realidad el tiempo no se detiene y, si el artista consigue dar la impresión de un movimiento que necesita varios instantes para ejecutarse, habrá obtenido algo mucho menos convencional que la imagen obtenida científicamente, en la cual el tiempo se ha detenido abruptamente.»

Teniendo estos argumentos en mente, es fácil entender por qué Gustave Courbet (1819-77) y otros representantes del realismo dependían de la fotografía en alguna medida.

Pretendían acabar con la artificialidad del clasicismo y el romanticismo plasmando escenas de la vida cotidiana con total franqueza y objetividad. Irónicamente, *El regreso de la feria*, obra de Courbet, fue rechazada por un público que, habituado al arte académico de la época, veía en ella «una escena banal, digna sólo del daguerrotipo». De otros cuadros suyos se dijo que «podían confundirse con daguerrotipos defectuosos». Estos ataques eran producto del desconcierto y la cólera: las telas de Courbet eran expresión sincera y poderosa de la realidad tal como él la veía. La fotografía podría haber recogido los detalles de esas escenas con mayor exactitud, pero sus resultados no tendrían el mismo sentimiento.

Aunque la cámara se probó incapaz de suplantar al pincel, los fotógrafos han resultado una valiosa ayuda para la pintura. Para Walter Sickert (1860-1942), por ejemplo, solicitar más de una sesión de pose cuando una buena fotografía del rostro puede bastar para un retrato, es «sadismo puro». El refinamiento de las técnicas fotográficas permitió, pocos años más tarde, captar imágenes en movimiento. La fotografía instantánea, disponible más o menos desde 1860, revolucionó la representación artística de la figura en movimiento y también el modo en que reconocemos lo que está ante nuestros ojos.

La representación pictórica del movimiento había llegado a adquirir determinados tics, como por ejemplo el modo de plasmar el galope de un caballo. La obra de Géricault *Carrera de caballos en Epson* (1820) muestra hasta qué punto la convención había sido aceptada; cuando Degas empezó a pintarlo como es, se le acusó de antinatural, de carencia de realismo.

El fotógrafo que llamó la atención sobre estas y otras discrepancias fue E. Muybridge (1830-1904), que en determinado momento decidió terciar en la eterna discusión sobre si las patas de un caballo al galope abandonaban simultáneamente el suelo en algún instante. Sus asombrosas series de fotografías de caballos galopando se publicaron en 1878-9 y demostraron irrefutablemente que sí había un momento en que las cuatro extremidades del animal estaban en el aire al mismo tiempo, pero recogidas bajo el cuerpo, no

extendidas como en el cuadro de Géricault. Lo que resultaba demasiado veloz para el ojo humano podía captarlo el objetivo de una cámara. Con palabras del fotógrafo: «Nos hemos acostumbrado de tal modo a verlo así en las obras de arte que se ha ido grabando imperceptiblemente en nuestro entendimiento terminando por convertirse en un axioma hasta que, tras desprendernos de nuestras ideas preconcebidas, hemos sabido observar la naturaleza por nosotros mismos.»

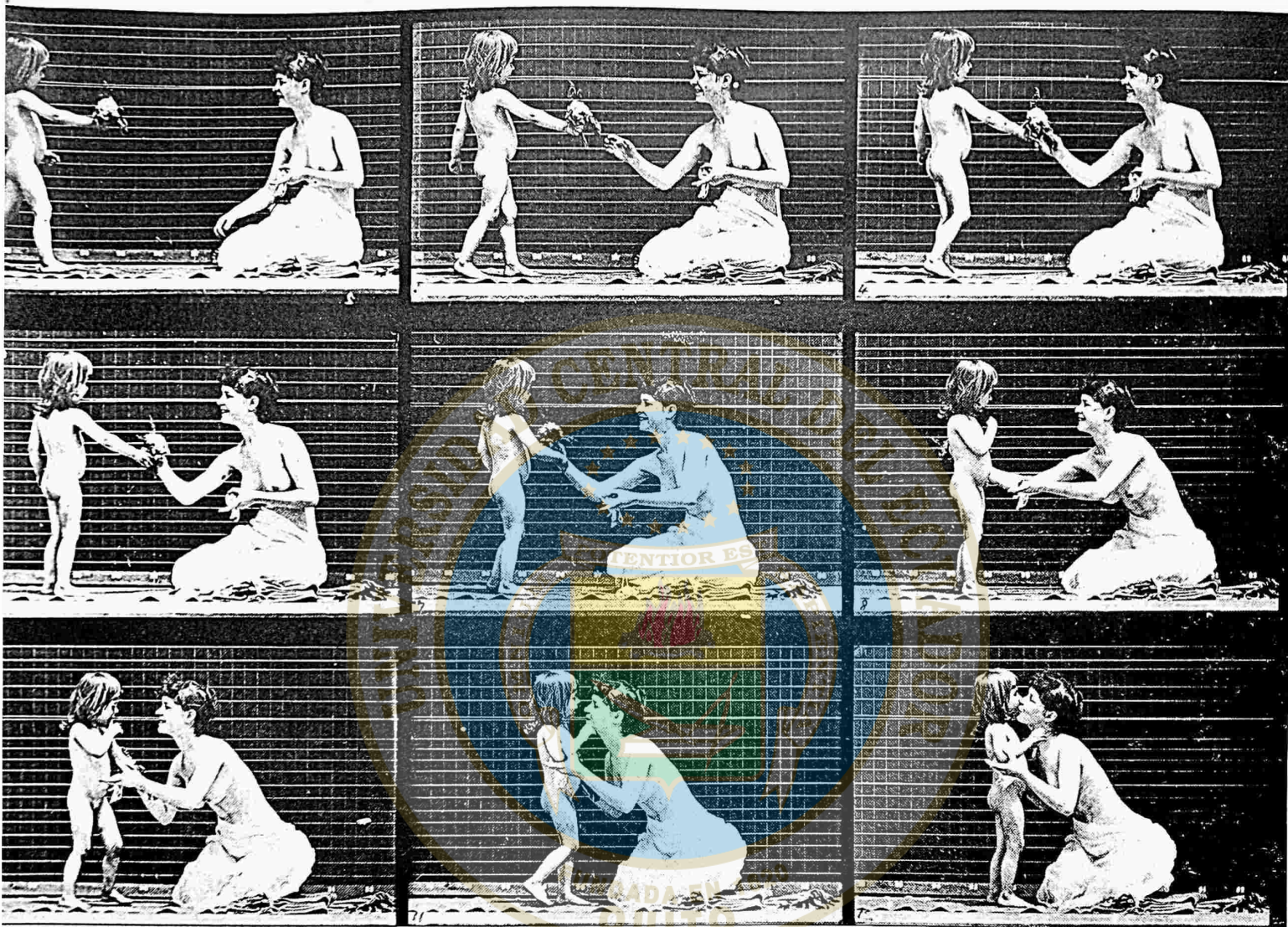
Muybridge seguiría investigando en este terreno, reuniendo sus resultados en una obra cuyo título es *Animal Locomotion*, una vasta indagación sobre la motricidad de seres humanos y animales. Las secuencias fotográficas que forman esta colección constituyen aún una excelente referencia sobre el movimiento. El fotógrafo francés Etienne Marey (1830-1904) también contribuyó a la comprensión del movimiento. Desarrolló la cronofotografía, técnica que permite impresionar múltiples imágenes sobre una placa, registrando segundo a segundo los movimientos de un pájaro en vuelo, de un hombre que camina, de un niño saltando. Marey trazó unos diagramas a partir de sus cronofotografías donde intentaba reproducir las pautas y los ritmos de los movimientos que serían fuente de inspiración para numerosos artistas, entre los cuales el más conocido sea probablemente Marcel Duchamp (1887-1968). A principios de siglo, Duchamp se había sentido fascinado por la idea de representaciones simultáneas que permitían sugerir, además del movimiento en el espacio, el transcurso del tiempo. No ocultó que el motor inicial de sus pinturas sobre esta temática fueron las cronofotografías y diagramas de Marey. Los estudios de *Desnudo bajando una escalera*, realizado entre 1911 y 1912, derivan claramente del trabajo de Marey, aunque son también obvias las influencias cubistas. El tratamiento geométrico de la fragmentada figura que, siguiendo una espiral, cruza diagonalmente el lienzo, es una representación del movimiento sumamente lograda.

Si el desnudo de Duchamp es todavía reconociblemente humano, la repetición de la figura en parte abstracta, crea una atmósfera donde se vislumbra la veneración que los futuristas manifestarán por las máquinas y su funcionamiento. Constituido en Italia en 1909, el movimiento futurista contó, entre otros, con los pintores Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) y Gino Severini (1883-1966), para los cuales el movimiento o la luz difuminaban la materialidad sólida de los objetos. Sostenían también que el tratamiento realista del movimiento exigía una representación simultánea de sus fases en el lienzo.

No todo el mundo recibió con entusiasmo



la llegada de la fotografía: muchos artistas la ignoraron o decidieron oponerse deliberadamente al ideal del realismo fotográfico. La producción de Matisse correspondiente a la época de la citada obra de Duchamp ofrece un interesante término de comparación. Ambos pretendían representar el movimiento, la vitalidad, y a ninguno puede considerarse realista en el sentido habitual del término: pero mientras Duchamp se expresa de un modo intelectual y científico, las pinturas de Matisse son emoción casi pura. *El baile*, fechada en 1909, es una extática representación del movimiento. La intensidad y la pureza de los colores, la calidad de la línea y la sencillez de la forma son manifestaciones de vibrante energía. Años después, Matisse declararía pintar «para traducir en formas y colores mis emociones, mis sentimientos, las reacciones de mi sensibilidad, algo que ni la más



perfecta cámara fotográfica ni el cine pueden hacer».

Para los artistas de hoy es provechoso estudiar los diferentes modos de sugerir convincentemente el movimiento. Las distintas técnicas permiten gran número de efectos: una vez que se dominan, el artista puede adaptarlos a su propia idiosincrasia. La representación de la figura se basa parcialmente entonces en la familiaridad del artista con los medios elegidos y en su comprensión de la anatomía, la dinámica física y los principios de la perspectiva.

La representación del movimiento es también cuestión de la composición. Uno de los elementos más importantes a tener en cuenta es la estructuración de la superficie pictórica. Las figuras y los objetos deben fluir, interactuar y, si quiere subrayarse la sensación de movimiento, la composición ha de guiar

la mirada del espectador en una dirección determinada. Hay que recordar, sin embargo, que una estructuración compositiva demasiado marcada hará de las figuras algo rígido y sin vida.

El color es un elemento esencial de la estructura y la atmósfera de un cuadro. Puede ser sutil o intenso, matizado o plano; la técnica del «esfumado» es una de las muchas posibles para sugerir figuras en movimiento.

Captar el movimiento dibujado o pintado requiere práctica asidua. Conviene observar a la gente moviéndose y tomar nota de las posiciones de tensión que mejor expresarían plásticamente una acción determinada. Captar la posición de la figura en un cierto instante no es sólo un asunto de plasmar esa posición vista sobre un papel o un lienzo: esa posición es parte de un movimiento que el artista debe sugerir plásticamente.

Arriba Niña entregando un ramo a una mujer (1885), Eadweard Muybridge. Muybridge fue uno de los pioneros deomonónicos en el análisis fotográfico del movimiento. Prefería no utilizar modelos profesionales, advirtiendo que «sus movimientos carecían de gracia» por lo que hubo de ingenárselas para convencer a no profesionales de que debían posar desnudas o casi desnudas para él. Las protagonistas de estas hermosas imágenes son la hija y la esposa del rector de la Escuela de Artes Industriales de Filadelfia. Para tomarlas se sirvió de una cámara especial de doce objetivos, cada uno de los cuales impresionaba un momento distinto de la secuencia sobre una misma placa de cristal.

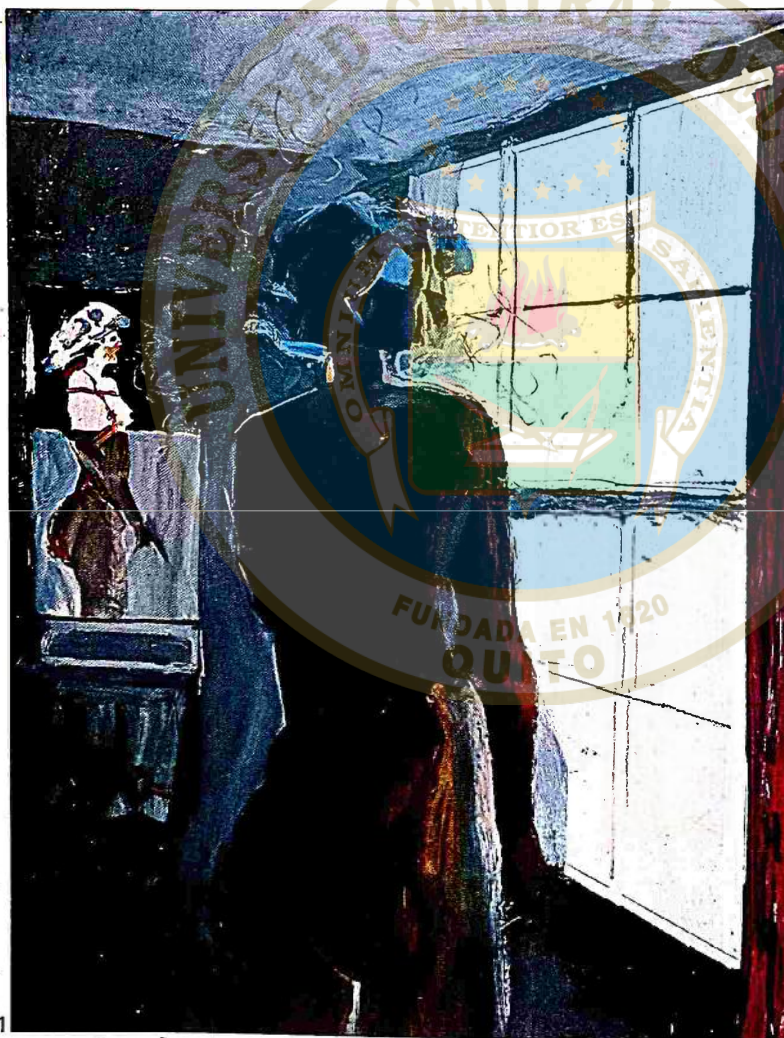
DESNUDO CON HABANO

óleo sobre cartón (122 × 91 cm)

La tradición de la pintura al óleo tiene tantos años que existe cierta tendencia a creerla sencilla. De hecho, sus principios no son difíciles de asimilar y con una cierta experiencia, el artista descubre un conjunto de posibilidades que puede adaptar como mejor convenga para desarrollar o pulir su estilo. En primer lugar el soporte elegido —lienzo, táblex, cartón o madera— influye en los tipos de apresto e imprimador que han de usarse. Las emulsiones imprimadoras destinadas a soportes ya aprestados son relativamente porosas en comparación con las bases de yeso, cuyo acabado es duro y suave. Los imprimadores, ya sean blancos o de color, de

base acrílica u oleosa, pueden confeccionarse en casa o adquirirse ya preparados.

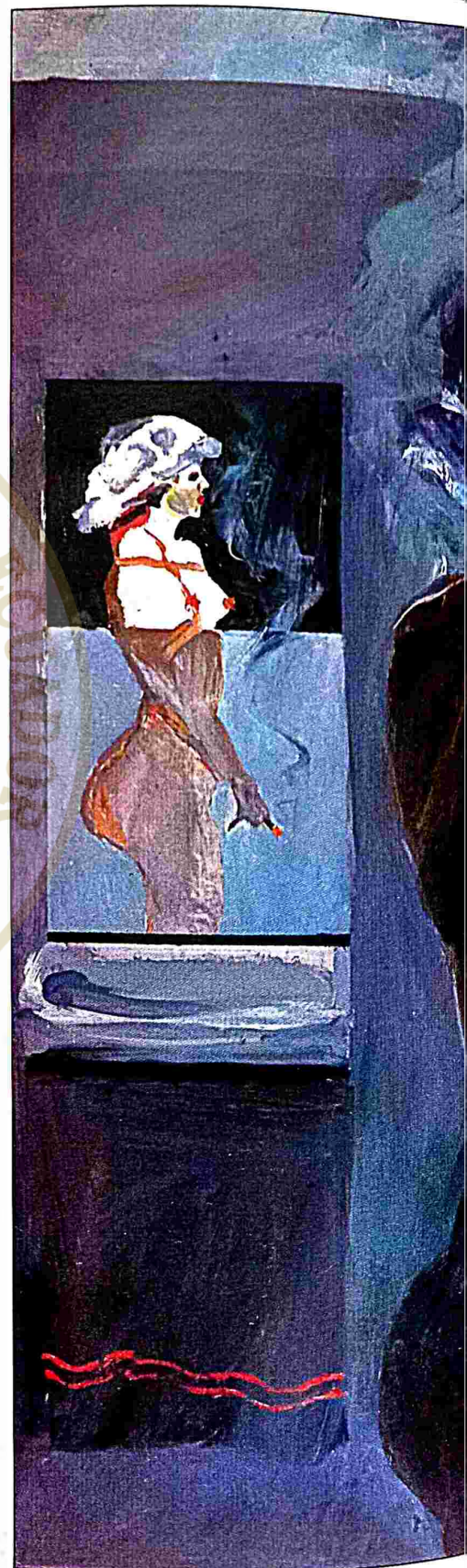
Una base coloreada ofrece posibilidades adicionales y puede resultar de gran utilidad siempre que el matiz elegido sea neutro y concuerde con la atmósfera global de la tela. Si se trata de un desnudo, la elección podría recurrirse a un siena crudo. Una imprimación blanca permite el contraste de sombras densas, que pueden realizarse superponiendo capas de pasta, con luces obtenidas mediante veladuras a través de las cuales aparece el blanco de la imprimación. La luminosidad resultante hace todavía más convincente el gran ventanal que incluye esta obra.



La realización de un cuadro comporta inevitablemente muchísimas decisiones, parte de las cuales se modifican o se abandonan. El óleo se adapta bien a estos cambios, sin que efectuarlos suponga necesariamente emborronamientos. Como ilustración del progreso de una obra se incluyen aquí las tres etapas que culminan en

la pintura (4). Ciertas partes de la base de yeso se dejan cuidadosamente al descubierto, dando al resto un lavado de gris Payne y trementina. La figura cuyo contorno blanco describe la luz que entra por la ventana está elaborada en pardo oscuro, tierra verde y ocre amarillo; los detalles del fondo han

sido minuciosamente descritos. La sensación de frescura y neblina que transmite el interior se logra con ultramar (1).





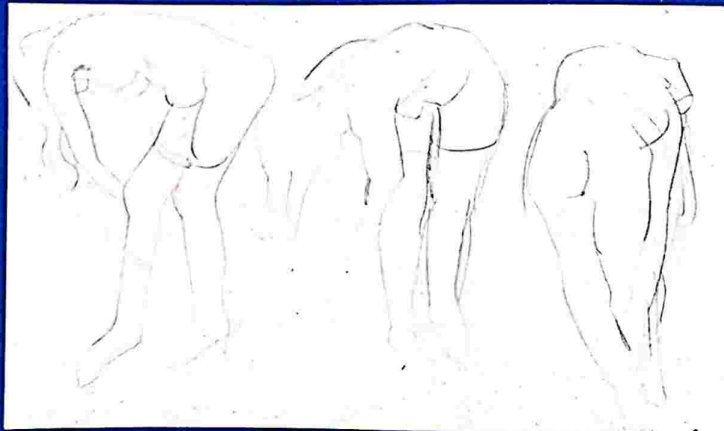
Se aplica entonces una humosa veladura blanca al suelo y a la figura sacando luces más intensas con blanco y amarillo. El punto focal se desplaza en la imagen reflejada: en las líneas en cruz resuena la estructura de la ventana (2). Debido a otros cambios de opinión, se refuerza la forma del cuerpo con verdes y marrones más oscuros. Se prepara la ventana con cinta enmascaradora para realizar líneas de bordes duros y se añaden luces a la toalla (3). Por último se sacan luces más intensas en la figura y se recupera la atmósfera neblinosa con otra veladura azul-blanca.

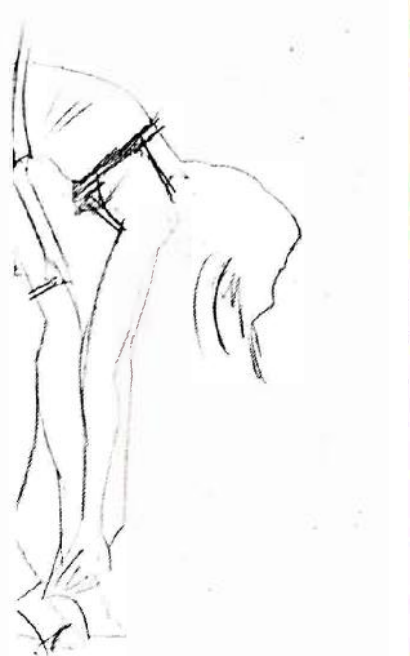
Los dedos de la mujer reciben ahora luz solar directa y la toalla gana unas decorativas franjas rojas. El cambio más importante concierne, sin embargo, a la arquitectura de la obra. Justo al final, se hace subir el techo y se reconstruye la ventana para incrementar la espaciosidad del cuarto (4).





Arriba Hombre y mujer en un jardín.
En este moderno óleo, la figura del hombre pasa de la sombra a la luz: la sensación de movimiento viene dada por el contorno discontinuo del cuerpo oscurecido por el verde del árbol y en contraste con la absoluta inmovilidad de la mujer, bañada por el resplandor solar.





Izquierda Corredores en la playa (N.º 2). El movimiento de estas figuras, recortadas en cartón y de estilo semigeométrico, deliberadamente "naïf" se logra agrupando varias en obvias actitudes de carrera y mediante yuxtaposición de colores.



Abajo izquierda, lejos Estos tres apuntes a lápiz de una muchacha quitándose las medias, hechos en medio minuto cada uno, demuestran como es posible captar el movimiento con unas pocas líneas. Las poses breves son un buen ejercicio para el artista porque le enseñan a reaccionar con rapidez en respuesta a

movimientos leves y obligan a plasmar instantáneamente las impresiones recibidas.
Izquierda Rápidos apuntes que ponen de manifiesto una vez más cómo es posible captar la esencia del movimiento de una figura mediante unas pocas líneas sencillas.
Arriba Niña tumbada en un balcón.

Brillante representación de los movimientos de la modelo, que no se limita a girar sobre sí misma, sino que proyecta gozosamente las piernas en todas direcciones. Esta obra, que requirió mucho sobrepintado al cambiar constantemente la posición de la modelo, evidencia las posibilidades y la vivacidad del óleo.

DESNUDO JUNTO A TERRAZA

óleo sobre cartón (91 × 137 cm)

La solidez de los soportes de madera o cartón permite tratarlos con imprimación de yeso sin temor a resquebrajamientos, como ocurriría si se aplicara sobre lienzo. La base de yeso, mezcla de blanqueador y apresto, se da en cuatro manos sucesivas, cada una de las cuales se lija cuidadosamente antes de aplicar la siguiente. Previamente se han dado dos manos de apresto de piel de conejo. La primera capa de color de esta obra se dio con óleo diluido en genuino espíritu de trementina. Una vez seca, se van aplicando las siguientes, añadiendo en cada una un poco más de aceite de linaza. El artista decidió dejar completamente blancas determinadas zonas. El proceso de elaborar y saturar los colores mediante la aplicación de sucesivas capas de pasta cada vez más espesa puede llevarse todavía más allá usando aceite condensado en lugar de aceite de linaza en las últimas fases. Si se tuviera la impresión de desequilibrio entre unas partes y otras porque el color pareciera «apagarse», unas pulverizaciones de barniz de retoque le devolverá su viveza original. Es este un barniz muy diluido de gran utilidad cuando se pinta de modo discontinuo y pasa cierto tiempo entre una sesión y otra. La obra reproducida experimentó ciertos cambios compositivos extensos, por lo que el sobrepintado resultó esencial.

La pintura al óleo inicial se realiza con una gama limitada: azul cobalto y gris de Payne para el fondo y verdes y amarillos para la figura y las áreas de sombra. Un importante fragmento del lienzo se deja blanco para describir el sol que penetra a raudales por la puerta abierta. Todas las formas y relaciones importantes se determinan en esta fase, aunque queda un margen de maniobra considerable (1). Se elaboran los detalles en las áreas de fondo. Se añade una cortina de encaje a la ventana de la izquierda; el artista experimenta aquí con modos de equilibrar la conspicua diagonal

que determina el brazo izquierdo de la modelo. Se agrega un alegre estampado a la colcha y una almohada que facilita la conjugación entre cabeza y pared. Estos detalles decorativos sirven para crear puntos de interés en los bloques de color (2).



4



Se elaboran todavía más los detalles del fondo, incluyendo unas marcadas verticales que representan los barrotes del balcón y que se realizan con ayuda de cinta enmascaradora para asegurar la limpieza de los bordes. El marco de la puerta se elabora añadiéndole cortinas y la cortina de encaje de la ventana se completa. Las zonas blancas del cuadro son casi enteramente fragmentos del soporte al cual, con su imprimación de yeso. Aportan contrastes intensos (3). En la fase siguiente, empieza a constatare un cambio en las intenciones básicas del artista: los rojos y los amarillos agregados a los lucos de la perna izquierda sugieren una hora más avanzada del día, en que la intensidad de la luz cobra otro carácter. El introducir estos colores trastoca la

atmósfera general de la obra, suavizándola. El artista decide eliminar la cortina de encaje y equiparar el área de la ventana a la severidad de la puerta. Los vestigios de verde entre los barrotes del balcón indican ulteriores elaboraciones. También la figura entre en período de reajuste, se interia, por ejemplo, relacionar brazos y piernas más estrechamente. Tales modificaciones tienen un efecto sorprendentemente dramático sobre la atmósfera global de la pintura. Aunque las formas básicas han permanecido constantes, la ampliación de la gama cromática altera sustancialmente nuestra percepción de la monumental forma de la figura y la configuración de lucos y sombras. Los detalles decorativos añaden también una



nueva dimensión. Una gran ventaja de los oleos es la posibilidad de introducir tan grandes cambios en la acentuación: un solo cuadro admite numerosos experimentos

LA FIGURA Y SU ENTORNO

El entorno de una pintura es, en sentido estricto, toda sugerencia de fondo o el escenario en el que se ubica la figura en el espacio. Es posible representar la figura sin indicar su ambiente, pero cuando se trata de obras terminadas, en particular de pinturas, los artistas se ven inevitablemente envueltos con alguna noción ambiental. El fondo puede ser abstracto o incluso de un color totalmente plano; pero, por lo general, el artista coloca la figura en un escenario que da idea, algunas veces muy precisa, del mundo en el que la figura habita. Los detalles del escenario pueden implicar también el mundo del creador, lo mismo que proporcionan claves esenciales sobre la imagen propia del hombre en una época determinada y revelan sus preocupaciones morales e ideológicas. En este aspecto, y cuando se trata de un momento de relativa libertad de expresión, contribuyen a revelar el punto de vista personal del creador.

Los artistas no siempre han tenido libertad para representar la figura en la forma por ellos elegida, como suele ocurrir en la actualidad. Los imperativos sociales y morales han demostrado a veces ser demasiado poderosos como para ignorarlos y, a menudo, han impedido a los artistas comportarse de una forma sincera o explícita. El artista medieval era poco más que el humilde portador de la palabra de Dios. Desde entonces, las nociones clásicas sobre la belleza y pureza de las formas humanas (derivadas de las representaciones griegas del cuerpo) han proporcionado un ideal artístico sólido y una excusa adecuada para poder retratar desnudos en épocas en que tales representaciones se desaprobaban. Del mismo modo, se recurriría a temas religiosos, mitológicos o históricos, que proporcionaron a los artistas escenarios seguros donde exponer su interés primordial.

En el Renacimiento, la belleza de la figura humana fue francamente apreciada, como lo había sido en tiempos de Grecia y Roma, aunque todavía parecía que los temas, incluyeran o no desnudos, habían de basarse en los mitos o la religión. Prolongando esta tradición hasta el siglo XIX, Jacques-Louis David (1748-1825) pintó desnudos con la idea de que esto era justificable si la figura «representaba las costumbres de la antigüedad con una exactitud tal que, si los griegos y romanos hubieran visto el cuadro, no me habrían considerado ajeno a sus hábitos». Bajo el patrocinio de Napoleón, su obra, muy motivada por la política, llegó a ser muy influyente; reflejaba el nuevo culto por el deber y la austeridad característico de la Francia de la época.

Otro pintor francés de corte clásico fue Ingres (1780-1867), alumno del taller de David. A pesar de la aparente objetividad de su obra, fue un artista emotivo e imaginativo y llegó

a ser considerado como el paladín del idealismo clásico, realizando obras con títulos tales como *El triunfo de Rómulo sobre Acron* (1812) y *Apoteosis de Napoleón* (1853).

Dos siglos antes, a mediados del XVII, el gran Velázquez pintaba su único desnudo, *La Venus del espejo*. España fue particularmente lenta a la hora de abandonar el estricto código moral de la Edad Media, y la obra debió de haber sido considerada gravemente escandalosa. A pesar de su disfraz clásico, que indujo a Velázquez a añadir, como idea en apariencia tardía, un cupido que sostiene el espejo donde se mira el desnudo reclinado, hay en el cuadro frescura y carencia de idealización. Esto se debe en parte a la originalidad de la pose, con la figura de espaldas, que le permite una libertad ausente de timidez, ya que se ignora al espectador. Los espejos se consideran a menudo como accesorios útiles; permiten al espectador entrever el objeto

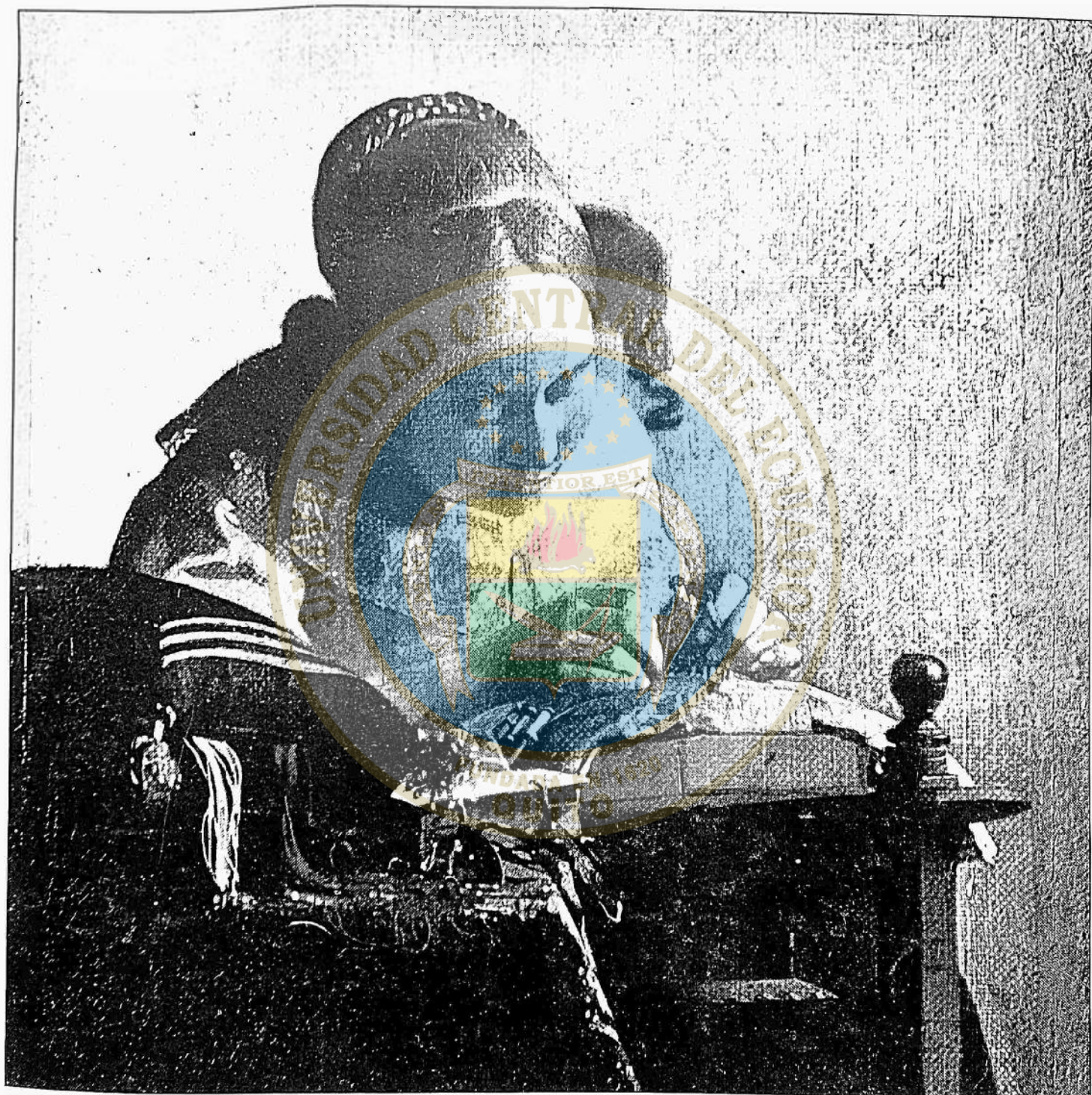
desde otro ángulo, reforzando así el sentido tridimensional del espacio.

En contraste con esta situación, en la corte francesa de Luis XV el desnudo evidentemente erótico era aceptado y fomentado. Las obras de François Boucher y Jean Fragonard, por ejemplo, muestran un pequeño intento de convertir lo indecente en decente bajo un disfraz mitológico; se prescindió incluso del pretexto de la respetabilidad clásica. Estas pinturas reflejan el gusto por la frivolidad y la exagerada galantería que predominaba en la corte francesa en esta época.

En el norte de Europa el deseo de estar libre de simulaciones y disfraces se manifestó de un modo diferente y se convirtió en un estilo pictórico que queda ejemplificado en obras holandesas tales como *Muchacho espulgando a su perro*, de Ter Borch (1617-81) y *Mujer y su criada en un patio* de De Hooch (1629-83). Las pinturas de Jan Vermeer de



izquierda Job y su mujer, Georges de la Tour. El motivo de esta obra no son las figuras, que tendrían poco interés extraídas del contexto, sino la carga emocional de la escena subrayada por la luz de esa única vela que crea una atmósfera íntima y excluye por completo todo lo que no sean los dos personajes. La actitud dominante de la mujer y el gesto de su mano izquierda, por un lado, y la desnudez y la pose de Job por otro, despiertan en el espectador sentimientos de compasión por la vulnerabilidad del anciano. Las formas simplificadas de esta tela le confieren un aspecto engañosamente moderno. En realidad, es creencia generalizada que reflejan el renacimiento del interés por el modo de vida franciscano acaecido en Lorena, donde de la Tour trabajaba, en los primeros años del siglo XVII.



Arriba *La encajera*, Jan Vermeer de Delft. El contexto de esta obra de género es doméstico y la escena es sencilla e informal, con los trebejos de la encajera esparcidos de un modo aparentemente casual. La composición, sin embargo, está exquisitamente resuelta: las marcadas líneas del cabello, el cuello del

vestido, los brazos, el cojín y el borde de la mesa de trabajo se dirigen hacia las manos, confluyen en la tarea que realizan, permitiendo al espectador participar de su concentración como si estuviera sentado frente a ella. El subyugante encanto de la obra, su carácter íntimo, se basan en la naturalidad de sus elementos; la

escena es un sencillo comentario sobre la vida cotidiana de una joven.

Delft (1632-75) son de un estilo similar aunque demuestran su particular dominio del color y de los efectos de la luz que entra a través de la habitación. Escoge a menudo escenas domésticas tales como *La lechera* o *Clase de música*.

Una autenticidad semejante reclamaban en la Inglaterra victoriana los pintores que se denominaban a sí mismos Hermandad Prerrafaelista. Los fundadores de este grupo, Dante Gabriel Rossetti (1828-82), Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais (1829-96), declararon su objetivo de volver a una vida más natural que la permitida por el nuevo entusiasmo mecanicista; su inspiración fue el mundo del romance medieval. En su determinación por mostrar la verdad, trabajaron gran parte de su vida e incluyeron en sus cuadros esmerados detalles. Hunt, en particular, realizó obras de gran seriedad y precisión histórica, viajando incluso a Palestina para dotar a sus cuadros de sabor auténtico.

En la misma época trabajaba en Francia Gustave Courbet. Empezó pintando según la antigua tradición clásica que, a la sombra de David e Ingres, prevalecía todavía en Francia a principios del siglo XIX, pero pronto comenzó a desarrollar el peculiar estilo que causó alboroto entre los críticos de arte de la época. La tradición clásica se había quedado rancia, y muchos cuadros resultaban pedantemente académicos o dulcemente sentimentales; frente a esto, Courbet se erigió en líder de la escuela realista de pintura. Eligió temas de la vida cotidiana, sin excluir aquello normalmente considerado feo o vulgar, rechazó deliberadamente el enfoque intelectual y premeditado y prefirió la reacción instintiva al poder de la naturaleza. Realizó innumerables obras cuyo tema era la mujer como figura orgánica de la tierra-madre, del mar y de la fertilidad mostrada a través de enormes árboles durante la época de siega. Fue un gran entusiasta de la alegría y la gloria de vivir y lo suficientemente bueno como para atraer sobre sí los inevitables insultos durante la mayor parte de su vida.

Otro pintor cuya obra podría ser calificada de realista fue Honoré Daumier (1810-79) aunque estuvo más motivado políticamente que Courbet. Usó sus pinturas y caricaturas para llevar hasta la conciencia del público las dificultades de los trabajadores, invistiendo la humildad de los temas y la mediocridad de las situaciones de peso y dignidad.

El siglo XIX fue en Europa una época de agitación, debido sobre todo a los cambios sociales y económicos. Para reflejar esta turbulencia, algunos artistas asumieron un papel semejante al de los fotógrafos de prensa modernos, propugnando que el arte debía reflejar todos los aspectos de la vida. Goya



Linda maestra!

Ariba Mr y Mrs Andrews, Tomas Gainsborough. Este retrato de una pareja perteneciente a la pequeña aristocracia rural que posa sobre un fondo de paisaje tiene una atmósfera elegante y despreocupada. La feracidad de la campiña y el juego de la luz sobre la hierba realzan el decorado perfectamente acorde con el talante del matrimonio. El estilo de Gainsborough se adaptaba sin dificultad a los fervores dieciochescos por lo bucólico y lo pastoral, lo que hizo de él un artista muy solicitado. Izquierda Linda Maestra, Goya. El misterioso escenario de este aguafuerte proporciona un sugerente fondo para un motivo inhabitual. Las ásperas texturas del grabado convienen perfectamente a los cabellos de las brujas y al atadajo de la escoba. A pesar de la falta de detalles, la escena es poderosamente macabra.



Izquierda El despertar de la conciencia (1853), Holman Hunt. El victoriano escenario de esta obra es abigarrado y colorista; está repleto de pautas intensas y elaborados detalles. Aunque podría considerarse como la representación realista de un interior de clase media, el motivo de la

exagerada ornamentación podría servir de sarcástico contrapunto material a los sentimientos de la muchacha que, amante ya del dueño de la casa, empieza a darse cuenta de su aislamiento. Hay un fuerte acento moral en este cuadro prerrafaelista.

la pintura. Se hicieron famosos representando escenas de la vida cotidiana, los cafés, los restaurantes, la calle o los cuartos de estar; el reciente desarrollo de la fotografía les llevó a componer sus cuadros de una forma espontánea y poco trascendente que recuerda la instantánea fotográfica. Las figuras se presentaban a menudo como fuera del cuadro. Pero más importante que el contenido era la técnica. Había empezado a entenderse que todo color y forma son percibidos por la retina como una serie de formas y el ojo, mezclándolos, forma su propio color. Su propósito era recrear el brillo de la luz del sol y los efectos de la luz sobre el color local. La intensidad de sus armonías cromáticas se debió al uso de los colores complementarios en las sombras. Si la luz partía de un objeto verde, por ejemplo, entonces las zonas más oscuras aparecerían rojas. Desterraron de sus paletas el negro.

La forma directa y franca en que los impresionistas expresaban sus ideas, la vitalidad y frescura de su trabajo, dieron origen a un modo nuevo de pintar. Les preocupaba «la verdad», pero, sin poner el énfasis en el contenido. Rechazaban los compromisos morales o religiosos: la elección de sus temas estaba motivada tan sólo por el impacto puramente visual implícito en ellos.

Como el ojo es sólo capaz de enfocar de una vez un área relativamente pequeña, estos pintores se vieron obligados a prescindir de detalles sutiles a fin de expresar una impresión general. Algunos, Monet en particular, llegaron a estar tan implicados en la búsqueda de los efímeros efectos de la luz, que las formas sólidas quedaban como diluidas en la atmósfera total de sus pinturas.

Con frecuencia, los desnudos de los impresionistas son sensuales pero no eróticos. Esto se debe, sobre todo, a que la naturaleza de la sensualidad tiene tanto que ver con la aplicación de la pasta y al evidente gozo del artista en los efectos de la luz, como con la representación del modelo. Incluso así, la luz del sol que motea la carne femenina en algunas de las pinturas de Renoir y el delicado contraluz de los desnudos de Bonnard producen un efecto más táctil que intelectual.

(1746-1828), el pintor español, pintaría el dramático cuadro *Los fusilamientos del 2 de mayo de 1808* inspirado en la resistencia al dominio militar francés bajo José Bonaparte entre 1808 y 1814; realizó también los 65 crueles grabados conocidos como *Los desastres de la guerra*. David, que sintió simpatía por la revolución francesa, pintó tres retratos de los mártires de la Revolución: Marat, Lepelletier y Bara. Estos y otros cuadros constituyen una constatación visual de los acontecimientos políticos. Goya y David llevaron el realismo

a su extremo con el propósito de dejar constancia de ellos y conmocionar al espectador.

Courbet, con sus escenas cotidianas, y el gran progreso científico del siglo XIX, prepararon el camino a los pintores impresionistas tales como Monet (1840-1926), Renoir, Manet y Pissarro (1830-1903). Su lucha contra el clasicismo es evidente en la *Diana* de Renoir y la *Olimpia* de Manet; aunque el aspecto más destacable de esta corriente es el tratamiento de la luz y el color, que significó un revolucionario acercamiento científico a

Derecha *Un baño*, Georges Seurat. En parte a consecuencia del libro de Chevreul sobre la teoría del color (publicado por vez primera en 1839) y de las observaciones de Charles Henry sobre la estética de la luz, desarrolló Seurat su técnica «divisionista». Ejecutaba sus pinturas mediante pequeños toques de color local combinados con los colores del cielo y de los objetos próximos; para las sombras utilizaba los colores complementarios de las zonas iluminadas contiguas.

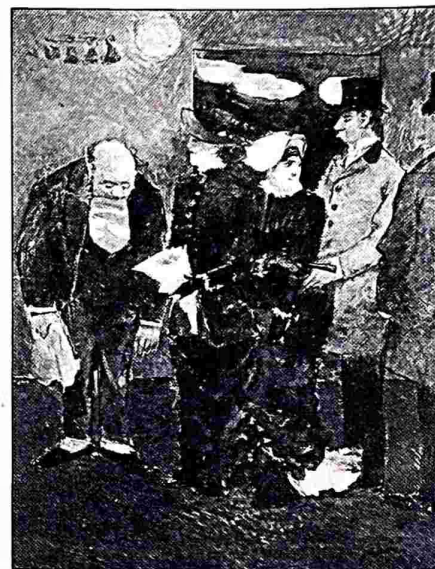
Derecha, lejos ilustración para *El rapto del bucle*, Aubrey Beardsley. Este dibujo a pluma, característico del estilo lineal de Beardsley, incluye ciertos detalles emblemáticamente decimonónicos, como la mesa o las molduras de la pared, para situar a la figura en el contexto del poema de Alexander Pope. El motivo floral que se repite en toda la superficie del baño contrasta estridentemente con el apretado rayado del suelo.

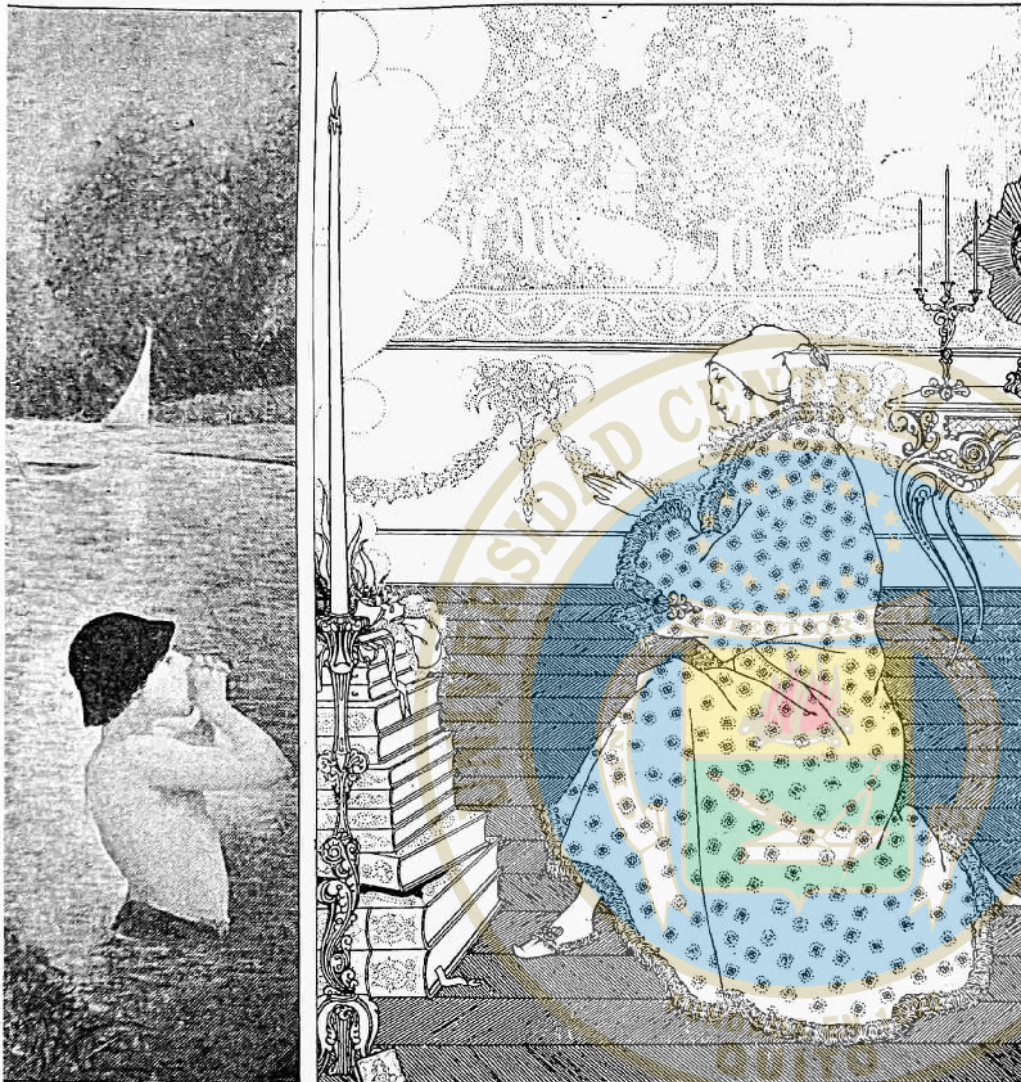
Abajo, derecha *La entrada del restaurante*, Jean Louis Forain. Forain gustaba, muy al modo de Honoré Daumier, de comentar satíricamente ciertos aspectos de la sociedad de su tiempo en sus dibujos y sus pinturas. Su gran economía de medios —unos sencillos lavados y algunos agregado de línea— no merma la intensa carga emocional de esta acuarela.



Seurat (1859-91) llevó el impresionismo a su prolongación lógica, el puntillismo. En algunas de sus pinturas, incluida *Los Baños*, abandonó totalmente el uso de los colores mezclados en la paleta, y en su lugar cubrió el lienzo con pequeñísimos puntos de colores primarios en combinaciones variadas, dejando al ojo del espectador la labor de mezclarlos ópticamente. También fue consciente del fenómeno de irradiación, es decir, que cada color de la naturaleza está rodeado por su color complementario, y usó este hallazgo en sus pinturas. Las obras de Seurat debían contemplarse desde una distancia determinada a la cual los puntos parecen confundirse y armonizar, logrando una luminosidad mayor que la que hubiera sido posible con los colores mezclados en la paleta. Aunque el impresionismo comenzó como un movimiento vivo y de vanguardia, perdió interés rápida-

mente. Los artistas implicados en él habían reducido el naturalismo científico a una cuestión puramente óptica, lo que coartó todo progreso posterior. A finales del siglo XIX, bajo la amenaza real de la cámara, surgió una fuerte reacción contra la idea de que el artista es un imitador de la naturaleza y, en su lugar, apareció la idea de que el artista debería utilizar la pintura como un medio para expresarse a sí mismo. Vincent van Gogh pretendía que el espectador de sus telas reflexionara, hacerle comprender el consuelo y el calor del amor. Quiso expresar, a través de sus cuadros, la fuerza universal de la luz. Aprendió de los Viejos Maestros y de los impresionistas, pero finalmente desarrolló su propio estilo: trabajó a partir de la observación de las cosas y gentes reales en una forma sumamente subjetiva. Simplificó las formas y exageró el trazado y el color. Su au-





téntica simpatía por los campesinos que debían arrancar la vida de la tierra se manifiesta en la forma en que acentúa la fortaleza y solidez del trabajador, con el fin de expresar la idea de su duro trabajo. El calor de sus emociones y su reacción ante los prodigios de la naturaleza quedan expresados en su vibrante uso del naranja para representar la luz del sol. Como los impresionistas, gustaba de usar colores complementarios y comprobó que podía colocar uno contra otro para aumentar la intensidad del contenido emocional. Trabajando de esta forma, puramente subjetiva, descubrió que su uso del trazado y del color se volvía más simbólico y que ello generaba a su vez un aplanamiento de la superficie pictórica.

Van Gogh trató la figura humana con pasión y angustia. Su sufrimiento, que le condujeron al suicidio final, quedaron ex-

presados en sus cuadros como un sentimiento de soledad. Lo autobiográfico está muy presente en su obra. Sentía que cuanto pretendía comunicar tendría significado solamente si había nacido de su propia experiencia. Esto fue lo que le llevó a abandonar temas ambiciosos tales como *La agonía de Jesús en el huerto* y reemplazarlos con otros más relacionados con su personalidad. Su énfasis en los sentimientos personales le marcó como uno de los precursores del expresionismo.

Gauguin, cuya obra es también expresionista, no usó el color como un registro puramente visual de los efectos de la luz: le interesaba más en cuanto que recurso para provocar un estado de ánimo o una emoción. Al trabajar con grandes planos y colores continuos sus cuadros se convirtieron en misteriosos y decorativos diseños. Su forma de pintar

las figuras demostraba gran dominio del dibujo, sometido a su dominio de la forma y el color. La ferocidad inherente a toda su pintura, y en particular a los autorretratos, preparó el camino para los foves.

Sin embargo, el postimpresionista más influyente fue Paul Cézanne (1839-1906), quien creía que la personalidad sólo se desarrollaba plenamente en estrecho contacto con la naturaleza. Aunque es recordado por su sensibilidad en el tratamiento del paisaje, en sus primeros años como pintor fue indiferente a este tema. Sus primeros estudios, directamente del natural, eran burdos y con frecuencia eróticos. Agredía el lienzo con ferocidad y asestaba al dibujo gruesos tajos con la espátula. Su poco convencional planteamiento del dibujo le impidió siempre llevar a cabo su ambición de pintar desnudos al estilo de Delacroix. En su vejez pintó figuras deformes y estilizadas sacadas de fotografías o imaginadas. Su simplificación del desnudo femenino, que con frecuencia parece menos que humano, se ajusta sin embargo a los cánones de composición clásicos. Su gran cuadro *Los Bañistas*, en el que trabajó los años anteriores a su muerte, es una composición triangular en la cual están colocadas con aparente torpeza y desorden las figuras femeninas. Cézanne definió la forma y la estructura como una variación infinita del estilo; y el espacio, como el uso de planos en disminución bien regulada.

Los foves (fieros) grupo de pintores franceses de principio del siglo XX, fueron llamados así por lo que sus contemporáneos consideraron ferocidad de factura y cromatismo. Su forma de pintar la figura era enérgica y desinhibida. Pretendían lograr composiciones que fueran expresivas en conjunto sin depender de los detalles.

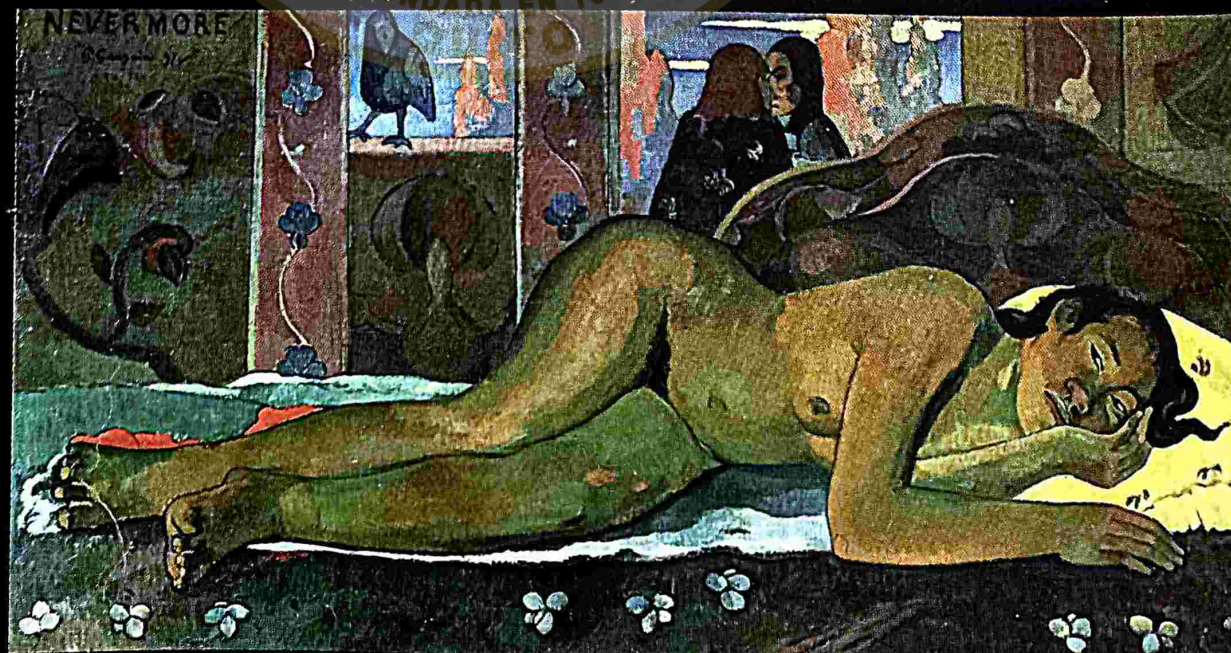
Al mismo tiempo, Georges Rouault pergeñaba las obras más violentamente expresionistas de la pintura francesa. Entre 1904 y 1910 ejecutó brutales telas de prostitutas, jueces corruptos y seres por el estilo sirviéndose de colores acres y sucios y de un dibujo horrorosamente incorrecto.

El desarrollo del arte gráfico influyó enormemente en la pintura de este siglo. Al final del siglo XX no se distinguía entre «bellas artes» y «grafismo».

Muchos artistas importantes de esta época fueron, además de pintores, diseñadores de carteles. La calidad plana de la forma, tan característica de la obra de Gauguin y que estaba siendo tan bien explotada por Matisse (1866-1944) y Rouault, fue particularmente adecuada para los diseños impresos. Las técnicas de impresión, a su vez, jugaron una parte importante en la decisión final de rechazar la perspectiva en favor de las formas superficiales; esto condujo inevitablemente a



Arriba Mr y Mrs Clark con Percy (1970). David Hockney. Todos los objetos de esta escena están tratados de forma naturalista, transmitiendo sutilmente sus características de volumen y su posición en el espacio. Las flores blancas poseen un delicado lirismo. La falta de detalles de superficie parece implicar sin embargo una deliberada intención de abstraer las formas, de las que se eligen sólo ciertos caracteres y se excluyen otros; también parece intencionada la selección misma de objetos. El resultado es una visión fragmentaria de la realidad que ejemplifica el estilo expresionista de Hockney. Los Clarks fueron retratados en su propia casa, un marco tranquilo y soleado; la posición del espectador es la de un invitado.



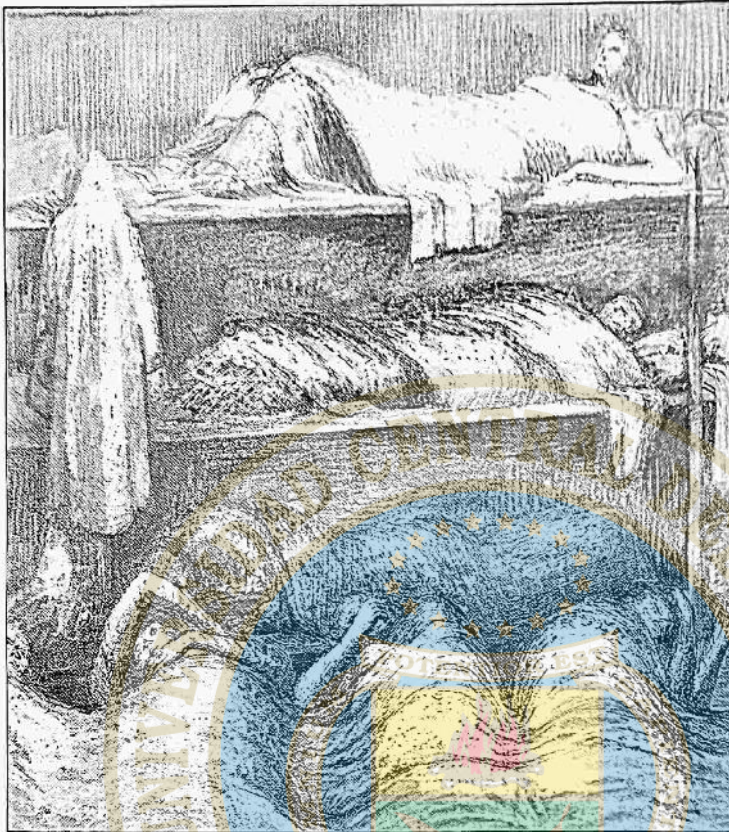


Izquierda, lejos Nevermore, Paul Gauguin. Este íntimo retrato de una muchacha que reposa muestra una gran calidez emotiva hacia el motivo. Todas sus obras de su última época poseen un estilo extremadamente individual, debido en parte a la gran influencia que sobre él ejercían los motivos y paisajes de las islas donde vivió, tan diferentes y lejanas de su Francia nativa. Cuando pintaba las gentes y los paisajes de los mares del sur no pretendía solamente registrarlos, sino plasmar también sus propias reacciones ante el primitivismo que contemplaba. Era receptivo a los colores y las formas tropicales y creó con ellos poderosas imágenes de la inocencia y la sencillez naturales.

Izquierda *Harem* (1934), Edward Burra (1905-1976). El decorado urbano de esta acuarela tiene su origen en una visita que Burra hizo a Nueva York en 1934. La vivida transmisión del folclore local se logra mediante yuxtaposición de texturas ásperas y suaves. El hierro, los ladrillos y el asfalto contrastan con la chaquetilla azul, la camisa rosa, el sombrero Homburg verde, y el cuello de piel del abrigo. Las formas simplificadas y una peculiar perspectiva que hace aparecer las ventanas más lejanas como pegadas a la fachada, son también parte de la inconexa atmósfera de la obra.

Derecha *Refugio*, Henry Moore (n. 1898). El sombrío colorido de este dibujo subraya el cansancio que producía la monótona necesidad de refugiarse en refugios durante los ataques aéreos de la segunda guerra mundial. A despecho de la monumentalidad típica de las figuras de Moore, la obra transmite una claustrofóbica sensación de hacinamiento intensificada por las líneas densas y saturadas.

Derecha, lejos *La llamada de la noche*, Paul Delvaux (n. 1897). La calidad onírica de este cuadro del artista belga influido por Chino y Magritte es típicamente surrealista. Las referencias de la escena, a pesar de estar meticulosamente ejecutadas, carecen de consistencia y por consiguiente, de coherencia. La imaginación es totalmente no realista, trufada de inversiones: por ejemplo, mientras los árboles están desprovistos de hojas, de las cabezas de los desnudos brotan tupidas masas vegetales. El espectador, confuso, se ve obligado a cuestionarse las razones de la existencia de los objetos y las relaciones entre ellos.



una abstracción total de la forma. Artistas tales como Toulouse-Lautrec y Aubrey Beardsley (1872-98) se interesaron principalmente por la figura, pero representándola de una forma que estaba ya a mitad de camino del abstracto. Los dibujos en blanco y negro de Beardsley emplean formas alargadas y atenuadas contraponiendo diseños amplios y sencillos con zonas de pequeños detalles. Toulouse-Lautrec prescindió del modelado en profundidad en favor de acentuar la superficie plana. Su utilización de trazo caligráfico y de brillantes manchas de color resultaba en imágenes a la vez decorativas y sensibles descripciones de la figura humana.

El cubismo, desarrollado a principios de siglo por Pablo Picasso y Georges Braque (1882-1963) era en su etapa final una mezcla de dibujo, pintura y collage. El método cubista de tratar la composición como una combinación de planos estaba claramente influenciada por el arte abstracto pero, por muy abstracta que su obra llegara a ser en ciertos períodos, Picasso y Braque nunca perdieron interés en la figura humana como fuente de inspiración.

Picasso trataba los fondos de sus pinturas cubistas de la misma forma que las figuras. La forma está fragmentada, así como el espacio, dificultando su traducción. Pero Picasso proporciona claves visuales que ayudan

al espectador a reconocer en la pintura su ambiente familiar. En *Las señoritas de Aviñón* los modelos aparecen rodeados por algo que de primeras parecen ser formas incomprensibles. Después, en el fondo hay una pequeña naturaleza muerta: un melón, peras y uvas. De pronto, los modelos parecen estar rodeados de pliegues de tela, cortinas quizá. El ojo y la cabeza reclaman un significado al carácter visual y, donde algo no está explicado del todo, la imaginación lo completa.

La abstracción de algunas de las pinturas de Henri Matisse, con frecuencia dan poco más que una incidencia del ambiente. En *El Baile* por ejemplo, no hay más que una simple división del lienzo en dos partes. En la mitad inferior aparece un montículo, que puede ser un montecillo cubierto de hierba, aunque la única base real para suponer esto es que está coloreado de verde... Del mismo modo, el resto del lienzo es de un azul profundo e intenso que puede significar el cielo. Los convencionalismos infantiles insisten en que la hierba es verde y el cielo es azul y la reacción instintiva a esos colores usados en conjunto con el modelo es interpretarlos en consecuencia.

Algunos pintores decidieron mantener el fondo natural, pero incluir ciertos detalles selectos, la mayoría en la misma forma en que un director de escena usa accesorios para pre-

parar el escenario de la representación. Otto Dix (1891-1969) cuya obra es particularmente interesante porque utilizaba medios mixtos incluyendo temple al huevo, empleó este ardid contextual. Pintó modelos sobre un fondo de colores planos y añadió después algunos detalles oportunos: un tablero de mármol cuidadosamente pintado, un vaso de cocktail, una caja de cerillas, un paquete de cigarrillos. Todos estos elementos están reproducidos con precisión y evocan directamente una atmósfera particular. Cézanne y



Arriba *Dammerung 22*, George Grosz. Grosz luchó la corrupción social de la Alemania de entreguerras con caricaturas brutales; la sociedad se vengaba acusándole frecuentemente de escándalo público. En este dibujo acuarcelado, yuxtapone irónicamente los dos dudosos personajes que hablan en primer término a un veterano ciego obligado a vender tórsolos para sobrevivir.

Matisse, fascinados ambos por los bañistas, incluían a menudo fondos que ofrecían una información mínima. La señal de un árbol o la insinuación de modelos vistiéndose o desvistiéndose eran suficiente para sugerir el tema. David Hockney (n. 1937) ha continuado esta técnica al emplear las piscinas de Beverly Hills como fondo de un gran número de sus pinturas. De nuevo no hay una gran distribución de información visual. Cubrió sus lienzos con grandes zonas de azul, más o menos planas, y blancos luminosos y dispu-

so formas de líneas duras en las ondulaciones y salpicaduras del agua.

Los pintores surrealistas utilizaron deliberadamente, por el contrario, fondos complejos para sugerir extrañas y misteriosas atmósferas sin ninguna referencia de vinculación clara y comprensible. De Chirico (1888-1978) produjo extraños efectos mediante fuertes contrastes tonales y varios niveles. *Secreto y melancolía de una calle* muestra a una chica solitaria jugando en una calle vacía, pero a lo lejos una figura inadvertida proyecta una

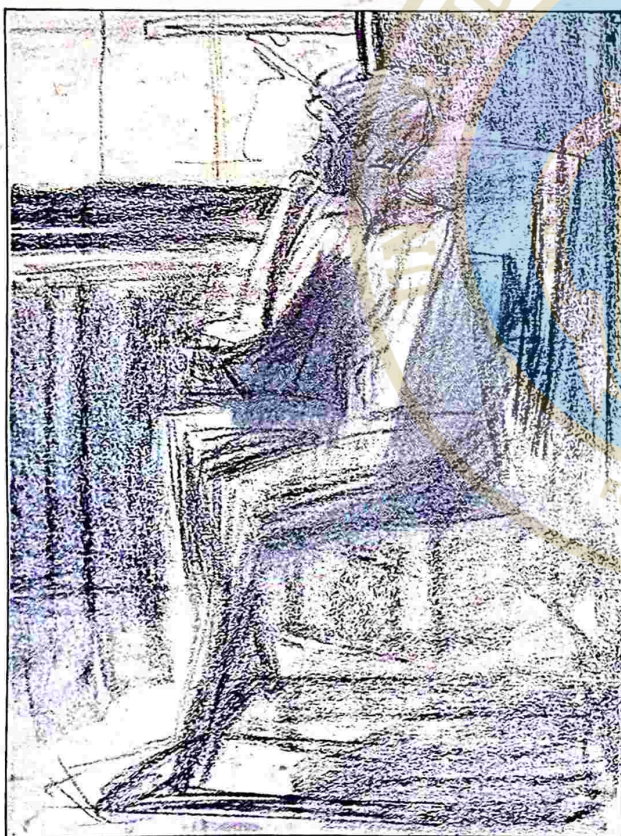
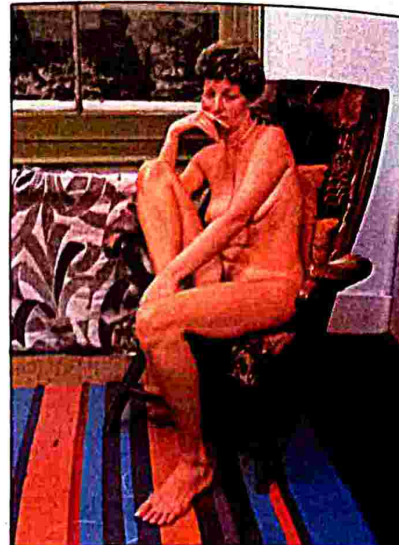
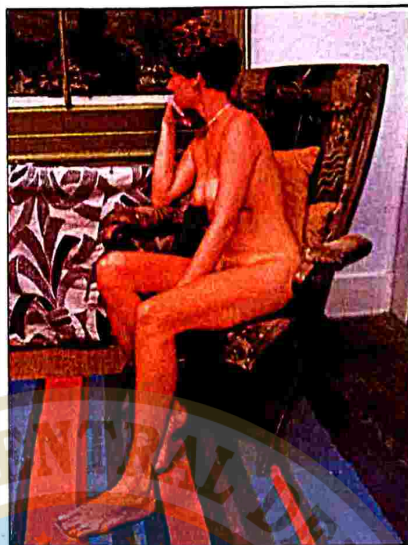
larga sombra a lo largo de la calle. Pintores tales como Magritte (1898-1967) colocaron a sus modelos en situaciones incongruentes para crear similares sentimientos de malestar. Los artistas reflejan su visión personal en las pinturas, pero también la época en la que viven. Algunos son conscientes de la necesidad de situar a los modelos en contextos verdaderamente contemporáneos. Esta idea se opone directamente a lo que subyace a las pinturas abstractas que no contienen ninguna referencia en particular, presuponiendo un contexto universal. El problema de la creación de escenarios contemporáneos es mucho mayor ahora que nunca, dado la velocidad con que envejecen objetos y estilos. La inclusión de algunos de los iconos de la era moderna, como el aparato de televisión usado por R. Hamilton (n. en 1922) puede ser de utilidad.

La solución de M. Pistoletto (n. en 1933) consiste en ejecutar las figuras a tamaño natural sobre espejos que, al reflejar el ambiente donde se coloquen, proporcionan siempre un contexto actualizado.

DESNUDO SENTADO JUNTO A UNA VENTANA

pastel y tiza sobre papel (51 × 38 cm)

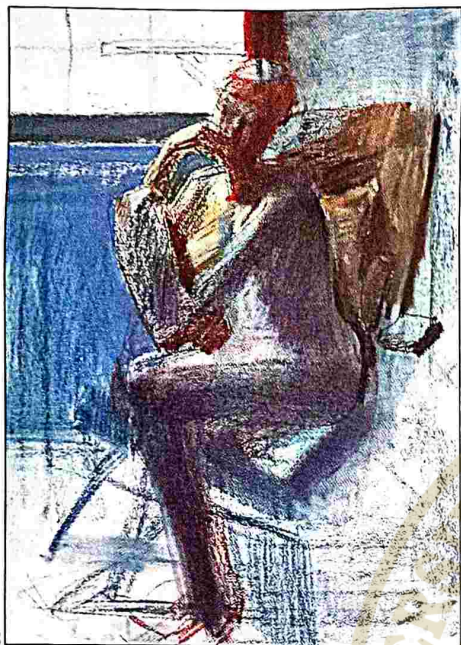
El pastel es un medio delicado, que ofrece una gama de colores brillantes y la posibilidad de aplicarlos unos sobre otros hasta que el resultado es casi blanco. La tiza es más dura e incisiva; posee un vigor de línea imposible con el pastel. Con ambos medios es posible trabajar de lo oscuro a lo claro y realizar cambios y ajustes durante la ejecución de la obra. Los modelos suelen moverse cuando posan —ya sea inconscientemente o subrepticamente— y el artista ha de responder a estos cambios. Con frecuencia, si un modelo no se adapta a una determinada pose, procura colocarse en una posición más natural, más cómoda; ello deberían ser estímulo para dibujar de un modo más vivo, menos artificioso. Además, tales cambios vivos no tienen por qué invalidar completamente el planteamiento original



La primera pose —ambos pies tocan el suelo; la cabeza ha girado para mirar por la ventana— resultó incómoda para la modelo que, a pesar de estar encajado ya el dibujo inicial, lo cambió por otra más relajada. Las dos fuertes líneas de la espalda y la pierna izquierda requirieron sólo pequeños ajustes pero hubo que rehacer cuello, cabeza y brazo y pierna derecha, aunque los puntos de referencia se mantienen constantes. Los primeros bocetos se realizan con pastel azul; el artista

encaja la pose y establece rápidamente las relaciones entre ángulos y posiciones (1, 2). Se somborean entonces determinadas áreas de la figura con rojos y azules y se rellena la forma.





3



4

Se elabora el conjunto recurriendo a un complejo sistema de aplicación y superposición de colores en diferentes combinaciones, de modo que las capas más próximas al papel se perciban a través de las superpuestas. El resultado es de gran coherencia; determina además una sutil elaboración de la forma. Las formas positivas del fondo se construyen con bloques de color (3). Se ignora la tela estampada del fondo, introduciendo en su lugar un área de color único que se elabora con pasteles más claros, en las



6

proximidades de la fuente de luz. El modelado de la figura se realiza con rojos terrosos y pardos, que también sirven para realizar el brazo de la silla sobre el azul del fondo (4). Para las llamativas franjas de la alfombra se combinan pastel y liza; la relación entre ellas y la diagonal de la silla aporta un elemento de tensión. Se sacan luces con liza y pastel blanco y amarillo (véase el momento de usar la liza en la fotografía 5) para describir la luz solar indirecta que penetra en el cuarto. En algunos casos, estos toques de luz

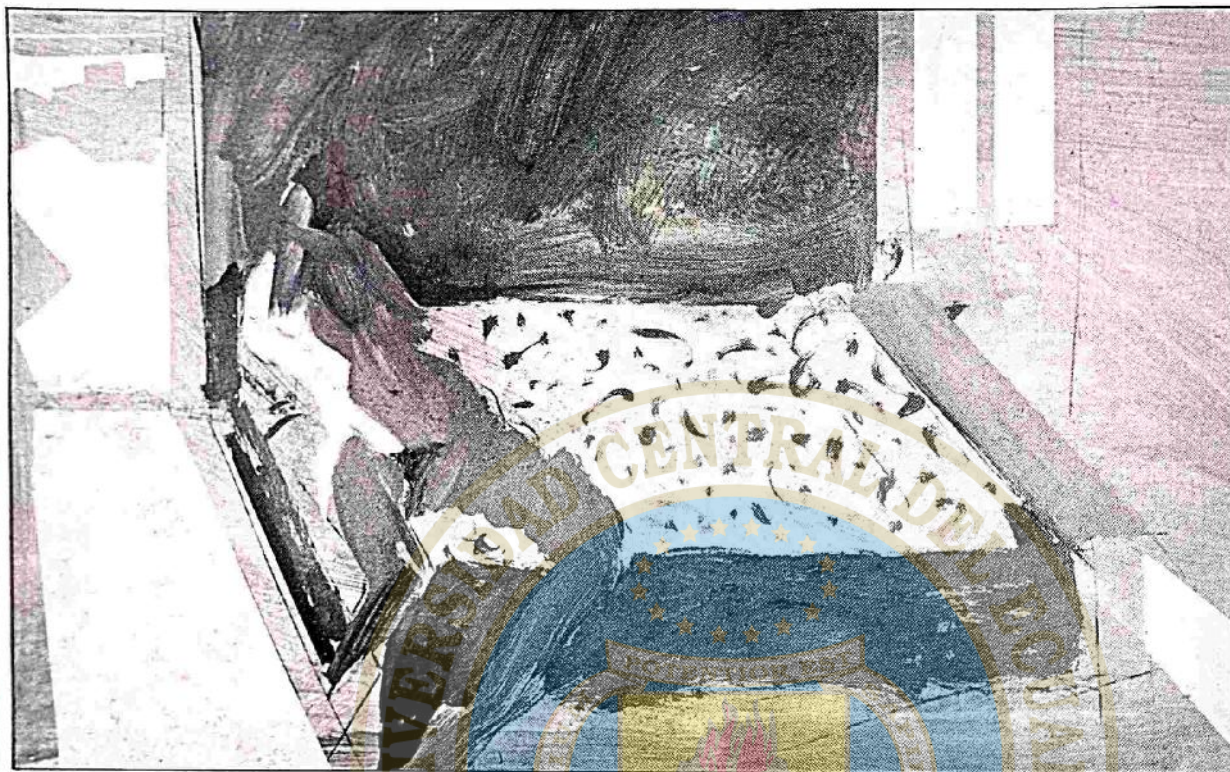
se funden con los colores subyacentes; en la etapa final se sacan todavía algunas luces más. El sutil sombreado final se logra dando rayados con pasteles contrastantes sobre los colores ya fundidos y fijados: índigos y azules en el muslo izquierdo y rosas sobre el pecho y el brazo izquierdo (6).



5

DESNUDO SOBRE LECHO VERDE

óleo sobre lienzo (91 × 137 cm)



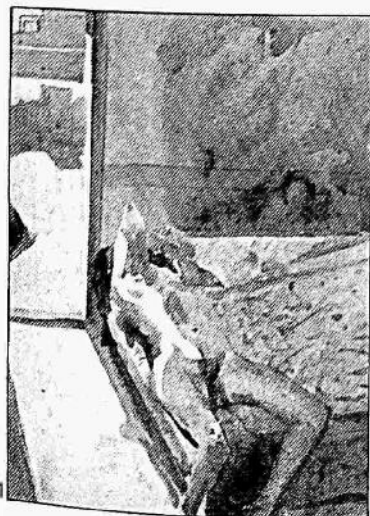
2



3



Un pequeño boceto a la acuarela (1) sirve como recordatorio de la composición. Para aplicar las primeras capas se emplean índigo y blanco diluidos y se establecen las marcadas horizontales contra las brillantes manchas de luz solar (2). Las formas de la figura y la cama se elaboran con rosas y amarillos más intensos, describiendo impresiones localizadas de volumen y ornamentación (3). Se ajustan las líneas de la cama a los márgenes de la pintura y se introducen pausas en el lado derecho (4). Se trata de una base semejada a continuos ajustes que se elaboran ulteriormente.



Los bocetos a la acuarela constituyen una buena forma de preparar la ejecución de un óleo, sobre todo si el tema o la luz son provisionales. Son también de ayuda para establecer los valores tonales con espontaneidad, dada la dificultad de introducir cambios cuando se trabaja con acuarela.

Después, pintando ya con óleos, el artista decidió modificar la composición de proporciones verticales de la acuarela transformándola en una composición eminentemente horizontal, reduciendo también el tamaño de la figura en relación con el del soporte. Ello aporta una sensación de relajamiento, eco de la pose de la muchacha desnuda; el añadido de una fuente de luz a la derecha equilibra la composición. Las decisiones concernientes al tamaño y a la forma de los soportes no de-

ben tomarse a la ligera, porque las respuestas emocionales varían según las proporciones. La grácil forma de una espiral gótica, por ejemplo, sugiere a menudo un anhelo y simboliza ideales o aspiraciones elevados. El cuadrado, el círculo y el rectángulo de cualesquiera proporciones conlleva inevitables asociaciones emocionales, con frecuencia conectadas con experiencias individuales. De modosemejante, ciertos ritmos compositivos se ajustan mejor a determinadas formas. Un sencillo rectángulo de proporciones uno a dos o dos a tres conviene perfectamente a composiciones basadas en diagonales, composiciones que aportan agitación y energía, en marcado contraste con la calma y la quietud de esta obra, cuya severidad queda subrayada por la austeridad de la paleta.

MUCHACHA JUNTO A VENTANA

acuarela y guache sobre papel (46 × 71 cm)



Se dispone una pose idónea para realizar un rápido estudio. La parte superior de la modelo queda silueteada contra la blanca pared. Las cortantes líneas de la persiana forman diagonales y contrastan con los suaves contornos de modelo y lecho (1). Las primeras ideas de la composición se indican someramente con acuarela sobre papel. Ingres de

grano fino, que se mantiene extendido sobre el tablero con tiras de papel engomado (2). Las hojas se realizan con pinceladas de verde aplicadas sobre un lavado muy diluido del mismo color, subrayando la disolución de las formas en la luz (3).

Esta obra es un ejemplo del uso de la acuarela para describir los efectos de la luz en una habitación clara y aireada. El blanco del papel resalta a través de los tenues lavados dando a la pintura una luminosidad también presente en el motivo. La atención se divide entre la ventana y la figura: potencialmente una y otra pondrían ser el tema. Las fuentes de luz suelen ser más difíciles de controlar dentro de la pintura que fuera cuando se tratan los efectos de la luz que haya un rectángulo luminoso dominante. La inclusión de una ventana o una puerta abierta presenta, sin embargo, cierto número de retos positivos.

El artista construye aquí la forma de la ventana delimitándola mediante tonos más oscuros; la ventana en sí queda definida sobre todo el blanco intacto del soporte. La fuerza de esta imagen y el vibrante efecto de la persiana supone una sólida base sobre la que se desarrolla la cálida interpretación de la muchacha sentada en el interior.



Los dos temas básicos —la trémula luz que baña los árboles vista a través de la ventana y la que cae sobre el lecho y la modelo— se elaboran mediante lavados diluidos de azul y tonos carne. Se añaden verticales para crear espacio y estructura (4). En la parte superior de la persiana se da un lavado cargado de azul pizarra y se trazan diagonales más claras

inmediatamente por debajo, obligando a la luz a penetrar por la mitad inferior de la ventana. El cuerpo se describe con grandes manchas de naranja de cadmio y se inicia la falda bermellón (5).





Se lleva a cabo el modelado de las formas y se agregan a la persona líneas verticales y diagonales negras y una línea marrón, más gruesa. El perfil y el brazo derecho se realizan; el contorno izquierdo de la modelo es desdibujado con una marcada línea. La sombra de la figura se establece con un lavado azul pizarra, mientras que para el bulto de la cama el artista efectúa un lavado azul con efecto de rayado (6). Se aplican al cuerpo ricos carnaciones en Siena natural, añadiendo blanco en el rostro y se modela la pierna extendida; el blanco del papel aporta luminosidad (7). El artista saca ahora luces con guache blanco (8). La cama se completa con un lavado cargado de guache azul y loques de blanco. Se concluye la elaboración de las formas y se agregan carnaciones en rosa fuerte para realzar el modelado del cuerpo. La faldita recibe más bermellón y una franja de amarillo limón (9).

DIBUJAR LA FIGURA

Características del dibujo

El diccionario define el dibujo como el arte de realizar representaciones plásticas a lápiz o a pluma. Aunque se trata de una definición perfectamente adecuada, el dibujo puede ser mucho más simple y mucho más complicado. Toda marca trazada deliberadamente sobre una superficie plana —incluso si se trata sólo de una línea hecha en la arena con un dedo— puede calificarse de dibujo y, al mismo tiempo, la separación entre dibujo y pintura no es siempre nítida. Hablando en términos generales, el dibujo tiene que ver sobre todo con la línea, mientras que para la pintura lo más importante suelen ser el tono y el color, aunque en muchos dibujos hacen acto de presencia los tres elementos. En una pintura, empero, el tono, el color y la forma sirven a menudo para crear una ilusión total, para que el espectador crea momentáneamente que el marco del cuadro es una ventana a través de la cual se asoma a una escena de la realidad. Un dibujo es mucho más que un comentario sobre la realidad que un intento de reproducirla. Aunque es posible otorgar tridimensionalidad a un dibujo mediante el modelado, muchos dibujos no son otra cosa que un simple contorno que separa áreas contiguas del papel. El espacio de la línea define y adquiere un dinamismo propio, existe en un contexto autointerpretado.

Si es esta calidad lineal lo que ayuda a distinguir el dibujo de la pintura, la línea también es la frontera entre el dibujo y la realidad, donde nada tiene un contorno dibujado a su alrededor. Percibimos las cosas porque están compuestas de masas sólidas que reflejan la luz. Sus aparentes contornos cambian al modificarse su posición o la del espectador. La línea dibujada es un símbolo visual, una convención que establece la diferencia entre una forma sólida y el espacio circundante. No es sobre la línea sobre lo que recae la atención, sino sobre la masa que ella implica. Aún así, la línea tiene una calidad propia que influye inevitablemente en el talante del dibujo. Paul Klee (1879-1940) hablaba de «sacar una línea a pasear» y era muy consciente de su energía intrínseca. Experimentando con diferentes medios de dibujo se constata pronto que hasta una línea abstracta cuenta con un carácter propio. Un trazo de carboncillo tendrá un vigor y una urgencia que la delicada del lápiz no transmite.

El dibujo es comúnmente considerado como una forma de registro, de documentación visual. En esta categorización entran desde los más sucintos apuntes, cuya función es únicamente dejar constancia de una idea que se desarrollará posteriormente, a los estudios acabados. Miguel Ángel realizó cientos de dibujos para investigar la figura en posiciones diferentes y desde ángulos distintos. Parte como eran del proceso creativo de obras pictóricas o escultóricas, son además obras de arte por sí mismos. Rembrandt, Rubens, Rafael y muchos otros ejecutaron numerosos estudios de la cabeza que, si bien eran frecuentemente preparación de pinturas, demuestran intensa curiosidad artística. Esta clase de dibujo es un modo de elucidar cómo engranan los elementos plásticos del tema, de descubrir cómo usar la calidad y la intensidad de la línea para interpretar texturas superficiales.

Para ir entendiendo la naturaleza y la fuerza de la línea merece la pena examinar diferentes tipos de dibujo donde su significado trasciende su capacidad de definir formas es el espacio. Las pinturas rupestres, los pictogramas y los estilizados dibujos infantiles nos ayudarán a poner de manifiesto los aspectos más expresivos de la línea.

Las obras de arte más antiguas que han llegado hasta nosotros son dibujos. Los ejemplos existentes en Francia y en España, que se remontan al periodo paleolítico, incluyen figuras de animales dibujadas en los muros de las cuevas, probablemente con terrones que contenían trazas de óxidos de hierro o que tal vez fueron sometidos a la acción del fuego para enriquecer el color. Se desconoce su propósito exacto, aunque se les supone parte del ritual cinético. Se ha sugerido que, para la mentalidad primitiva, trazar la

imagen de los animales en los muros significaban adquirir algún tipo de ascendencia sobre ellos.

El dibujo ha jugado también un papel esencial en el desarrollo de la lengua escrita. Ciertas grafías actuales, como la china, conservan todavía un carácter pictórico. Las escrituras antiguas como los jeroglíficos egipcios recuerdan intensamente a las tiras cómicas. Para los egipcios había poca diferencia entre sus pinturas, en realidad dibujos coloreados, y su escritura. La intención de sus pinturas funerarias era transmitir información, no producir ilusión de realidad. La cultura egipcia y algunas de sus obras pictóricas menos formales indican que, aunque capaces de lo imitativo, sólo lo perseguían secundariamente.

Resulta interesante rastrear el desarrollo de la capacidad plástica infantil a la luz de estos ejemplos «primitivos». Cuando los niños empiezan a expresarse con lápiz y papel pasan por ciertas etapas típicas. La compulsión a dibujar parece ser instintiva: los niños carentes de lápiz y papel trazarán marcas en el suelo con piedras o palitos. Han de crecer bastante para caer en la cuenta de la relación entre sus trazos y la realidad: para un niño muy pequeño un dibujo es simplemente su realización. No obstante, los niños seleccionan y todo lo representado tiene un significado particular. Se ha sugerido que lo primero que un niño aprende a distinguir es el rostro de su madre; después, cuando empieza a dibujar, representa en términos sencillos la abrumadora fascinación que siente por esas facciones. Las primeras pinturas de «madre» suelen consistir en un círculo que contiene otros más pequeños indicando ojos y boca. El poder de esta imagen es tal que no es fre-



Derecha Las manifestaciones artísticas más antiguas llegadas hasta nosotros son pictóricas. Estas pinturas halladas en las cuevas de Lascaux, al sur de Francia, se remontan a la edad del hielo. Muchas de las figuras están agrupadas y el carácter de las

escenas es aparentemente anecdótico. Cazadores y bisontes plasmados con un estilo curvilíneo o de muy alto nivel técnico y artístico, atraviesan los muros de la cueva celebrando misteriosos rituales.

Dibujos infantiles

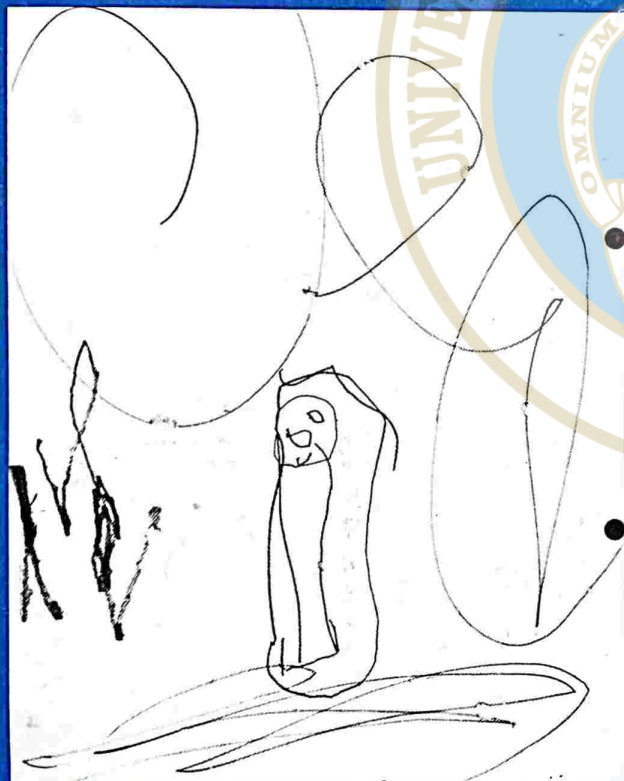
El dibujo es el primer vehículo de expresión artística para un niño, es su respuesta instintiva al mundo visual. Su primer tema será, por consiguiente, el rostro materno, especialmente los ojos y la nariz, como demuestra este dibujo realizado por un niño de dos años. El resto del cuerpo sólo merece dos líneas más (1). La capacidad de plasmar lo contemplado se desarrolla paralelamente al desarrollo de la percepción visual e intelectual. Este otro dibujo, obra de un niño de cinco años, incluye muchos más detalles. Nótese la preocupación por las manos, sobre todo la diferencia entre el pulgar y los demás dedos (2). El interés por las manos se debe probablemente a que los niños de esta edad adquieren muchas capacidades manuales nuevas, particularmente la escritura.



1



2



3

Dibujo de un niño de dos años que muestra la figura rodeada por una especie de mandala, el modo ancestral de representar la figura humana. El niño ha equilibrado el conjunto añadiendo algunos garabatos (3). El dibujo más elaborado corresponde a un niño de trece años y muestra un agudo

sentido de la composición y una atenta observación de las cosas cotidianas, como el colgante, la lámpara o la bandeja de la mesita. Es señalable la tentativa de representar los dedos realisticallyamente (4).



4

cuenta que en esta etapa el niño intente incluir el cuerpo. En la siguiente etapa, los brazos y las piernas emergen de una cabeza circular. Los elementos incluidos son meramente reflejo de su importancia para el niño; habiendo aprendido muy recientemente a andar, es muy consciente en esta fase de la función de las piernas, sobre el papel de las simples líneas terminadas en grandes pies. De igual modo las manos, sobre las cuales el control del niño es todavía imperfecto, pueden ser grandes en sus dibujos.

Tal como el hombre del paleolítico dibujaba animales para ganar control sobre ellos, el niño busca reafirmar su identidad dibujando: recrear plásticamente su entorno es una forma de controlarlo. Al hacerse más consciente de lo que le rodea, empieza a introducir otros elementos en sus dibujos. Cielo y tierra suelen estar representados mediante dos líneas, una por encima y otra por debajo de la figura, en ocasiones completamente encerrada por una línea única, rasgo observado en los dibujos de niños de todas las razas, primitivos o civilizados. Las implicaciones de este seguro mandala son evidentes: la línea dibujada en torno a la figura simboliza la seguridad, la protección contra lo desconocido.

Resulta interesante la representación infantil del movimiento. Una figura que corre será idéntica a una estática salvo por unas piernas de tamaño doble. De un modo que trae reminiscencias a pintura medieval, el niño expresa la importancia de la función que están desempeñando las piernas haciéndolas desproporcionadamente grandes con respecto al resto del cuerpo.

No es siempre fácil interpretar los dibujos infantiles a menos que se esté presente cuando se realizan. Por lo general, los niños otorgan significado a las marcas que trazan, aunque lo olviden después. Lo normal es que consideren acabado un dibujo tras algunos minutos y que entonces lo hagan a un lado y lo olviden: da la impresión que el proceso

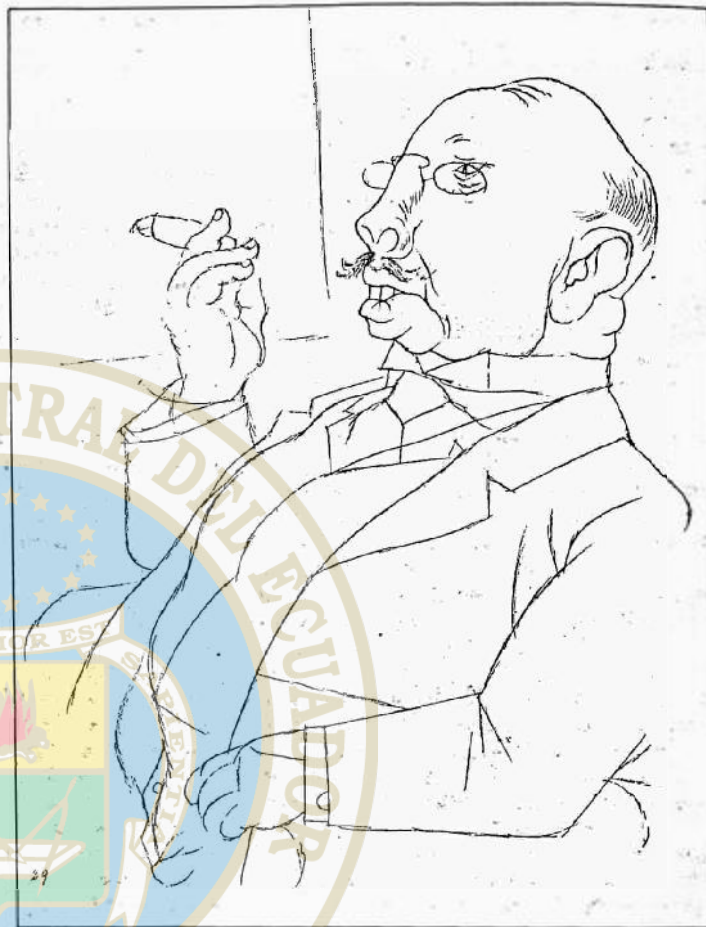
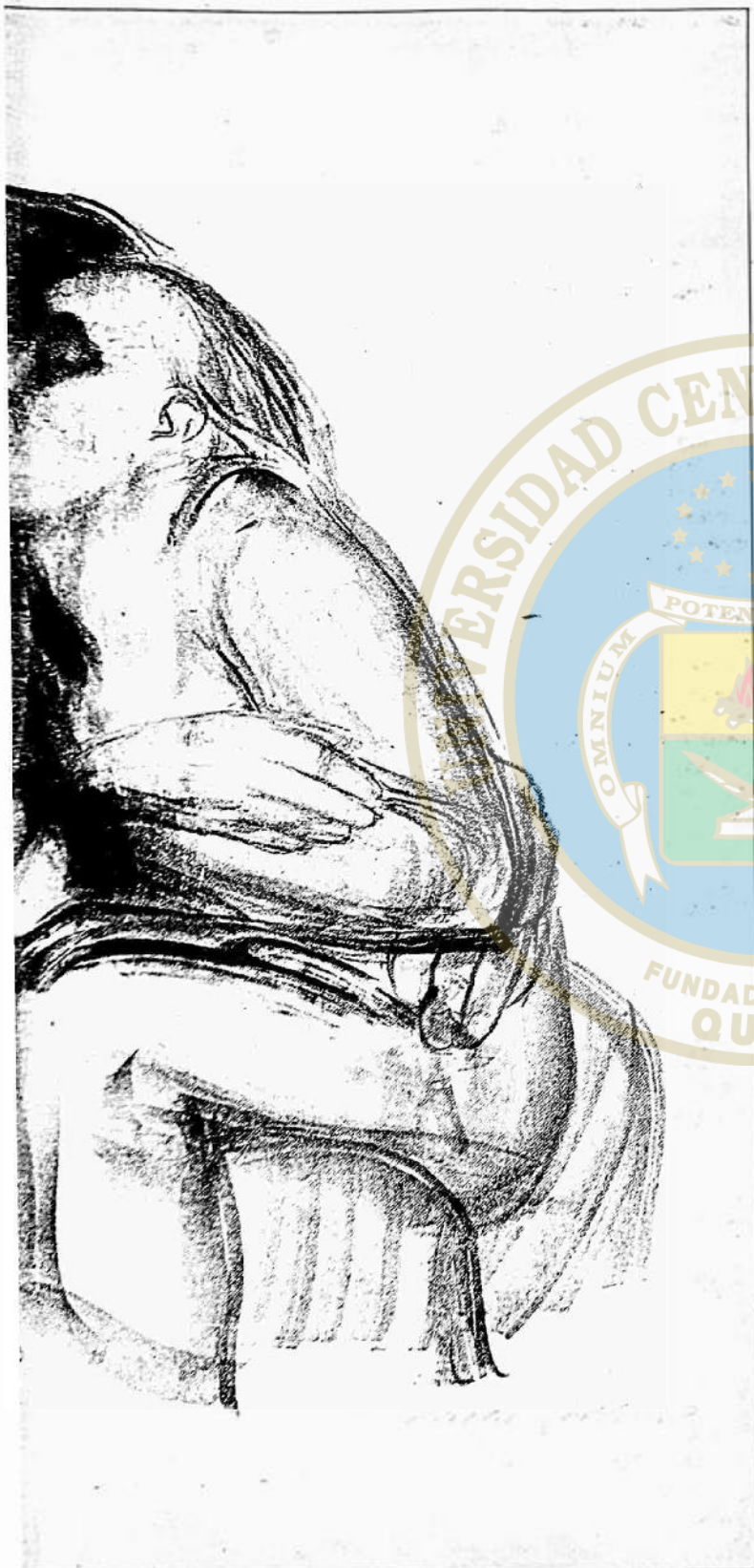
en sí es mucho más importante que el resultado.

Sólo al crecer empieza el niño a querer realizar dibujos menos subjetivos y más literalmente imitativos del mundo visual; ello es producto, en parte, de la observación de dibujos y pinturas ajenas y de las preguntas de los adultos sobre el significado de los suyos. Para un niño que ha retratado felizmente a su «madre» con un amasijo de rizos rojos cuando su cabello es, en realidad castaño y liso, este dibujo estará de repente «mal». En esta etapa, la ingenuidad de los dibujos infantiles empieza a ser reemplazada por sofisticación; muchos han sido los artistas, sin embargo, que han intentado recuperar para su obra el ingenuo carácter del dibujo infantil. De igual modo que cuando los niños dibujan no pretenden imitar la realidad sino decir algo sobre ella, muchos artistas eligen concentrarse en un determinado aspecto del tema. Si les interesa la expresión facial, sus dibujos no serán los mismos que si les preocupa primordialmente la investigación de las particularidades anatómicas.

Los dibujos de George Grosz (1893-1959) son sensibles representaciones de algunas de los rasgos menos atractivos de la naturaleza humana. Nadie pretendería que para plasmarlos se sirva de una imaginación naturalista. Para sus personajes de expresiones maníacas, brutales, usa casi exclusivamente de la línea con muy esporádicas sugerencias tonales. La gran expresividad de su obra se debe a la variedad y a la intensidad de la línea: los deseos y los miedos de sus personajes, reflejados crudamente en sus rostros, les confieren una naturaleza animal. Aunque son dibujos de tono humorístico, ilustran la condición humana de un modo peculiarmente realista. El que no se trate de un realismo «fotográfico» no merma un ápice el significado del dibujo. En realidad, el lenguaje elegido evoca con gran fuerza y adecuación el sórdido mundo que sus personajes habitan.

Derecha: San Jaime camino de su ejecución. Andrea Mantegna (1431-1506). Mantegna trabajó primero en Padua, el centro humanístico del norte de Italia; allí adquirió su estilo definitivo. Su familiaridad con la antigüedad clásica le llevó a representar el cuerpo humano a escala monumental modelando escultóricamente con absoluta precisión. Es este boceto para el fresco perdido de Padua cada figura está perfectamente situada con relación a las demás, evidenciando la preocupación de Mantegna por la composición; el movimiento lo aportan las marcadas diagonales y verticales.





Izquierda La muerte con una muchacha sentada en el regazo (1934-35), Käthe Kollwitz (1867-1945). En esta litografía, la artista ha logrado una conmovedora conjunción entre motivo y técnica: en la expresividad de la línea y en las densas áreas tonales se basa la fuerza emotiva de la obra, que exhala patetismo y compasión. Artista gráfica y escultora Käthe Kollwitz, que vivió en los arrabales berlineses, nos ha dejado una obra que pone de manifiesto la hondura de su compromiso emotivo.

Arriba Rostro de hombre, George Grosz. Tras la aparente sencillez de las fluidas líneas de esta caricatura está la mano de un dibujante consumado. Cada línea ha sido realizada mediante breves trazos discontinuos que transmiten su energía a este retrato implacable, rezumante del odio de Grosz hacia la burguesía.

Dibujar es una actividad intensamente subjetiva: el dibujo de cada cual es tan reconocible como la letra. La obra terminada es en parte un registro objetivo de lo que el artista ve y en parte la expresión de su reacción ante lo contemplado. Esta respuesta instintiva al mundo visual es tan variada como lo son las personas; esto es una de las razones por las que siempre hay algo nuevo que dibujar.

Papel

A la hora de elegir los materiales de dibujo el abanico de posibilidades es muy amplio, como enorme es la gama de efectos que pueden conseguirse. Consideremos primero el soporte sobre el que dibujaremos. Desde los primeros dibujos realizados en las paredes de las cuevas, el ingenio humano se ha servido de las superficies más improbables. Vasijas de arcilla, sobre todo en Grecia y en Roma; madera, corteza, hojas, papiro, seda, vitela y pergamino fueron utilizados para dibujar por los pueblos primitivos. Metales preciosos, piedra, concha y tablillas de cera han recibido también el trazo de la mano humana.

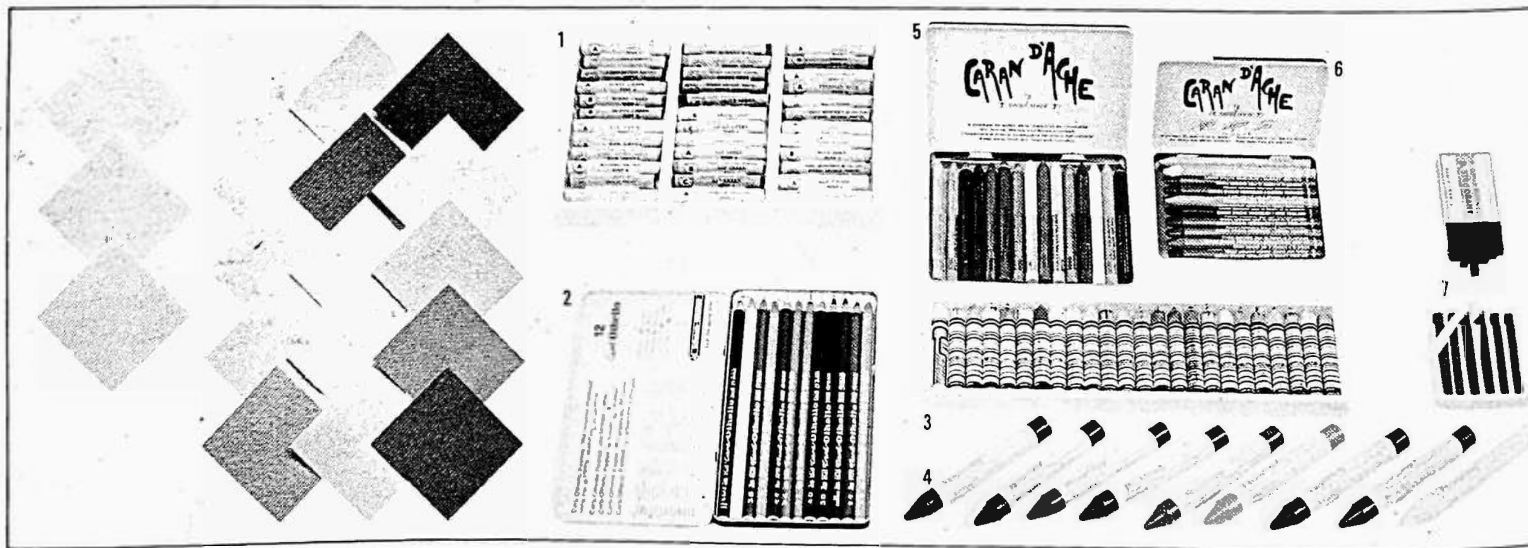
Con todo, el papel sigue siendo la elección más frecuente. Ofrece una superficie uniforme, es sencillo de obtener, resulta relativamente barato y no es complicado de transportar. Aunque la mayoría de los dibujos se ejecutan mediante trazos oscuros sobre papel blanco o muy ligeramente teñido, no hay por qué perpetuar este hábito. Es también posible dibujar sobre papeles oscuros mediante distintos implementos que van de la tinta blanca a los pasteles o las tizas, pasando por los lápices de colores claros. No siempre ha sido el papel tan barato y tan corriente como hoy. Se usó por vez primera en China, en el siglo II antes de Cristo. Se extendió gradual-

mente por el Islam y Bizancio; en Europa no se dispondría de él hasta los siglos XIII o XIV, y sólo en algunos lugares. La fabricación de papel era una refinada técnica artesana: se empezaba por reducir a pulpa fibras vegetales ablandadas en agua a la que se añadía en ocasiones algún aglutinante. La pulpa se recogía con un cedazo y se dejaba secar. Sólo en época comparativamente reciente la pulpa de madera ha reemplazado a la fibras vegetales, convirtiéndose en el ingrediente más habitual para hacer papel. Las calidades de más precio se confeccionan todavía con algodón seleccionado; continúan fabricándose papeles de seda y de arroz, principalmente en Japón y China.

El papel, que se compra en papelerías y comercios especializados, va en tamaños normalizados y en diferentes pesos y texturas. Los tamaños antiguos, en parte reemplazados hoy por los tamaños A, eran el demi, el medium, el royal, el imperial, el elefante doble y el enorme anticuario (de unos 150x90 cm aproximadamente). Las categorías de los tamaños A van del A0 (84x1189 mm) al A10 (26x37 mm) pasando por el popular tamaño A4 (21x297 mm). Esto significa que aunque los tamaños del papel varíen, las proporciones son siempre las mismas. Para algunos esto puede representar una desventaja, si bien no hay razón por la que estos formatos estándar deban aceptarse tal cual: a un determinado tema puede convenir un soporte más cuadrado o más oblongo. Los tamaños grandes pueden trocearse sin dificultad como mejor cuadre a los propósitos del interesado. En cuanto a las texturas, las tres más frecuentes son las del papel prensado en caliente (HP), suave y satinada; la suavidad mediana del papel prensado en frío o No (no prensado en caliente) y la rugosidad del papel artesanal —a menudo hecho a mano—

que conserva una superficie natural, granulada. En la actualidad el papel se blanquea artificialmente o se tiñe y se le agregan aparajos tales como tiza para mejorar su superficie. El prensado en caliente resulta ideal para dibujar a pluma, porque la suavidad de su superficie posibilita una gran fluidez de trazo. Para el lápiz acostumbra a preferirse la superficie algo más áspera del prensado en frío, mientras que el rugoso es sobre todo adecuado para los trazos más amplios de la tiza o el carbón. Aunque el papel es un material bastante barato, particularmente si lo comparamos con otros soportes, existe un amplio surtido de precios y calidades. El papel más económico es perfectamente idóneo para uso cotidiano, pero su calidad no resiste comparación con la del papel fabricado a mano, naturalmente mucho más caro. Muchas calidades se venden con buen número de alternativas de teñido. La elección depende en gran parte del dibujo que pretendamos realizar. A la obra donde la línea sea especialmente importante o se concentre en el detalle le irá mejor un papel blanco o de tono neutro claro. Los dibujos tonales permiten extraer todas las posibilidades de los papeles coloreados: las áreas claras y oscuras quedaron nítidamente definidas contra el tono medio del soporte. Ciertos dibujantes responden mejor a una clase de papel que a otra. Bien merece la pena experimentar un poco con distintas opciones.

Pero las obras de pluma y lavados o las aguadas de acuarela suele ser conveniente tensar el papel. Para ello se lo sumerge brevemente en agua fría y se lo fija entonces a un tablero mediante chinchetas o tiras de papel engomado. Al secarse, el papel adquiere una tersura de parche de tambor sobre la que resulta grato trabajar y que no se arruga al recibir la aguada o el lavado.





Papeles, pasteles, tizas y crayones
 Varios fabricantes manufacturan papel para acuarela de buena calidad, se incluyen aquí algunos ejemplos. Cuando se compra papel hay que tener en cuenta su peso, color y textura. Aunque el comercio ofrece una amplia selección de papeles teñidos, puede obtenerse papel del matiz exacto mediante lavados dados sobre papel blanco. El grado de blancura que los pigmentos hayan de traslucir determinan el peso y la textura del papel que va a utilizarse: un papel suave resulta cubierto fácilmente, mientras que uno muy texturado tiene pequeñas depresiones, a las que no llegan los pigmentos. Rowney (1) y Grumbacher fabrican una amplísima gama de colores al pastel, cuya intensidad viene dada por una escala numérica que va del 0

(claro) al 8 (oscuro). Para dibujar al pastel bastará probablemente una graduación baja, otra media y una alta de cada color. Los lápices pastel (2) funden con facilidad, son atóxicos y no se decoloran. Los pasteles al óleo (3) pueden mezclarse directamente sobre el papel, mientras los pasteles a la cera (4) tienen la ventaja adicional de poderse utilizar sobre cualquier superficie; no son tóxicos, pero sí resistentes a la luz y al agua. Los crayones Caran D'Ache (5) pueden adquirirse medios o duros; los Neocolor (6) son más blandos. En los crayones conté, similares a la tiza natural, hay disponible una gama de colores limitada.



Arriba, izquierda Mujer sentada junta a un tocador. Este dibujo sobre papel cartón de ejemplo ilustra la intensidad de línea y las gradaciones tonales que la tiza negra permite. Para sacar luces se ha utilizado tiza blanca. **Centro, izquierda** Madre e hijo durmiendo. Boceto que muestra las

suaves posibilidades de la pluma sobre papel Schoellershammer. Los enérgicos trazos usados para describir la cabeza de la madre se han realizado cargando bien la pluma de tinta, para los redondeados contornos del niño se ha llenado menos. **Arriba** Desnudo sentado. La

expresividad del carbón queda de manifiesto en este dibujo realizado sobre un papel cartón de cierta textura, cuya granulada superficie aparece con toda claridad en el fondo, donde el carbón se ha aplicado con mayor ligereza.

Medios

Carbón

Un instrumento primitivo de dibujo todavía popular en la actualidad es el carbón. Si bien antiguamente se empleaban fragmentos de madera carbonizada, el carbón de hoy se obtiene sometiendo brotes de sauce a la acción de hornos especiales. Sus ventajas como instrumento de dibujo son blandura, trazo cálido y sin embargo vigoroso y que las eventuales correcciones se efectúan sin dificultad. Para aprovechar sus posibilidades al máximo debe usarse sobre un papel de superficie texturada: las partes oscuras mostrarán el blanco de las depresiones donde el pigmento no llega, lo que otorga espontaneidad y viveza al dibujo.

Como el carbón puede usarse sólo en sentido negativo para señalar donde no llega la luz; suele venir bien la tiza blanca para sacar luces o para indicar donde incide la luz, combinación de óptimos resultados sobre papel coloreado. El carbón es la elección obligada cuando el tema demanda un tratamiento vigoroso, a base de anchas franjas de tono con relativamente pocos detalles.

Tiza

Las tizas Conté ofrecen resultados semejantes a los del carbón, pero su mayor dureza les permite mayor finura de línea y muchos más detalles. En forma de pequeñas barritas, pueden adquirirse en blanco, negro, rojo terracota y marrón oscuro, los tonos tradicionales. Recientemente, Conté ha introducido una gama de colores que incluye intensos primarios y suaves tonos pastel.

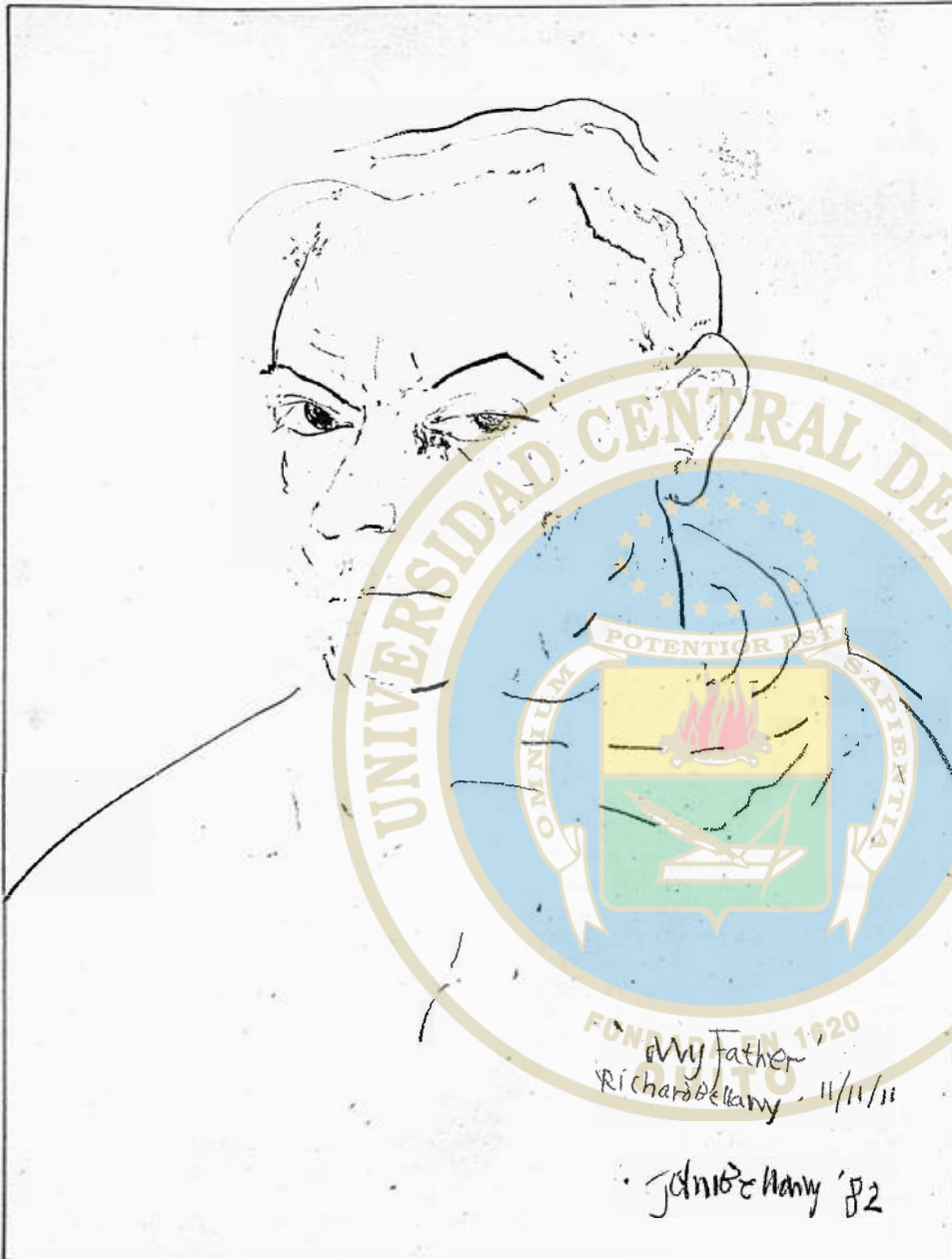
Como en el caso del carbón las posibilidades de la tiza se aprovechan al máximo trabajando sobre papel teñido y de textura marcada. La atmósfera de una obra puede acentuarse mediante cuidadosa elección del tono del papel y de los instrumentos del dibujo. Leonardo usaba tiza roja, hecha con óxido de hierro, con la que solía dibujar sobre papel de un cálido tono ante. Posteriormente —desde mediados del siglo XVI en adelante— muchos artistas recurrieron a la combinación de tiza negra, blanca y roja. Notables exponentes de este estilo de dibujo son obras de Rubens y del italiano Tiépolo (1696-1770).

Pastel

Los tonos al pastel permiten una factura más delicada y luminosa; su naturaleza opalescente hizo de ellos grandes favoritos de los impresionistas. Se fabrican con pigmentos finamente molidos aglutinados en barritas mediante goma. Son pulverulentos y difíciles de controlar, pero sus resultados pueden alcanzar gran sutileza.

Como el carbón y la tiza, tienen fuerte ten-





Ariba, izquierda Dos desnudos Boceto al carbón que ilustra cómo, sobre papel muy suave, sus posibilidades son casi las de la tinta. **Lejos, izquierda** Estudio para desnudo rosa (1935), Henri Matisse. Este boceto al carbón es prueba del maravilloso sentido íntimo de la línea y la forma de su autor. El tono que subraya las redondeadas formas se ha obtenido frotando, para sacar luces se han borrado determinadas áreas. **Izquierda** Chico con sombrero de paja, sentido, Georges Seurat. Seurat, fundador del neopresionismo, fue el creador del puntillismo, técnica que usa aquí con magníficos resultados.

En este dibujo de concepción monumental, las grandes áreas tonales describen una luminosidad intensa, estática. Usando tiza sobre papel áspero Seurat ha conseguido una superficie granulada similar a la de sus pinturas. **Ariba** Mi padre, Richard Bellamy (1982), John Bellamy. Retrato al carbón que prueba lo mucho que puede comunicarse con unas pocas líneas escueltas. Domina los rasgos la penetrante mirada de unos ojos que son el único fragmento elaborado de la pintura.

dencia a desprenderse del papel y han de fijarse a éste si se pretende darles cierta durabilidad. Para ello se pulveriza algún tipo de substancia adherente —como goma o resina— sobre el dibujo terminado. En épocas pasadas se emplearon cosas tan dispares como cerveza, leche desnatada, clara de huevo y goma arábiga. Hoy goza de gran predicamento la resina sintética, aplicada con pulverizador o en aerosoles ya preparados, alternativa cara pero de mayor sencillez de uso. Otra forma de fijar un pigmento seco al soporte es impregnarlo con un aglutinante. El carbón y los colores al pastel pueden sumergirse en un aceite secante inmediatamente antes de ser usados. El dibujo debe complementarse antes de que el aceite haya tenido tiempo de secarse.

Crayones

Los crayones a la cera son ejemplo de un sistema de aglutinación de pigmento seco para evitar su dispersión. En términos generales, sin embargo, las ceras no posibilitan demasiadas sutilezas y no son especialmente populares como instrumento de dibujo. Permiten, sin embargo, efectos interesantes cuando se usan como enmascarantes previos en un dibujo a pluma con lavados. Al ser la cera impermeable el agua, los trazos de los crayones repelerán todo tinta o pigmento de base acuosa aplicado sobre ellos, lo cual es fuente de efectos estimulantes aunque impredecibles.

Punta de plata

La punta de plata gozó de gran favor entre los artistas medievales y renacentistas; hoy se practica poco. La superficie del soporte, habitualmente papel o vitela, recibe una mano de blanco opaco que después se ataca con un instrumento terminado en una aguda punta metálica, de plata por lo general, —aunque también puede ser de oro, cobre, o plomo— encastrada en un mango de madera o cuero, de forma semejante al modo que las minas de grafito de los lápices modernos van embutidas en fundas de madera. Técnica que permite gran finura de línea, es sobre todo idónea para dibujos de factura delicada y gran riqueza de detalle, como los retratos. Al ser un medio exigente que deja poco espacio a la corrección, los trazos deben ser firmes y muy seguros para obtener los mejores resultados.

Lápiz

El uso del grafito como medio de dibujo se remonta a la Inglaterra del siglo XVI; las fundas de madera se añadirían posteriormente. El lápiz de grafito se fabrica hoy en una gama que va de los muy duros a los muy blandos. Los más duros (del H al 6 H) resultan idea-



Izquierda, lejos Desnudo en silla. En este eficaz estudio, realizado con lápiz B blando, unas pocas líneas ondulatorias sugieren el cuerpo; la mayor intensidad de los contornos de la cabeza se ha obtenido apretando más.

Izquierda Hombre sentado Esta pensativa figura ha sido realizada con lápiz de carbón. La mezcla de arcilla y carbón otorga a este medio una dureza de la que carece el carbón tradicional y que permite un trazo veloz y vigoroso. Esta clase de línea determina unos resultados donde la mirada del espectador completa automáticamente todo lo que falta. **Derecha Chico agachado.** Boceto que pone de manifiesto la ductilidad de la gama más blanda de los lápices B. Los trazos anchos y desvaídos y las sombras han sido realizados poniendo el lápiz casi paralelo al papel.

les para arquitectos y dibujantes técnicos, dado que permiten puntas agudas y duraderas. El lápiz HB representa el término medio entre duros y blandos y es apto para uso cotidiano. La mayoría de los artistas prefieren, sin embargo, dibujar con la gama blanda (del B al 6B) que hace posibles efectos de mayor intensidad. Los lápices de carbón se fabrican con una mezcla de arcilla y carbón; proporcionan un intenso trazo negro. El trabajo a lápiz permite corregir o elaborar un dibujo sin dificultad. Aunque el lápiz se emborriona menos que la tiza, el pastel o el carbón, es conveniente rociar los dibujos con fijativo.

En cuanto a los lápices de colores, el comercio ofrece un extenso surtido de marcas en diferentes calidades y casi en cada color concebible. Algunos son solubles en agua, por lo que si se repasa su trazo con un pincel húmedo se obtiene un efecto de lavado. Estos lápices son una invención relativamente reciente, cuyas interesantes posibilidades no han sido aún exploradas del todo.

Tinta

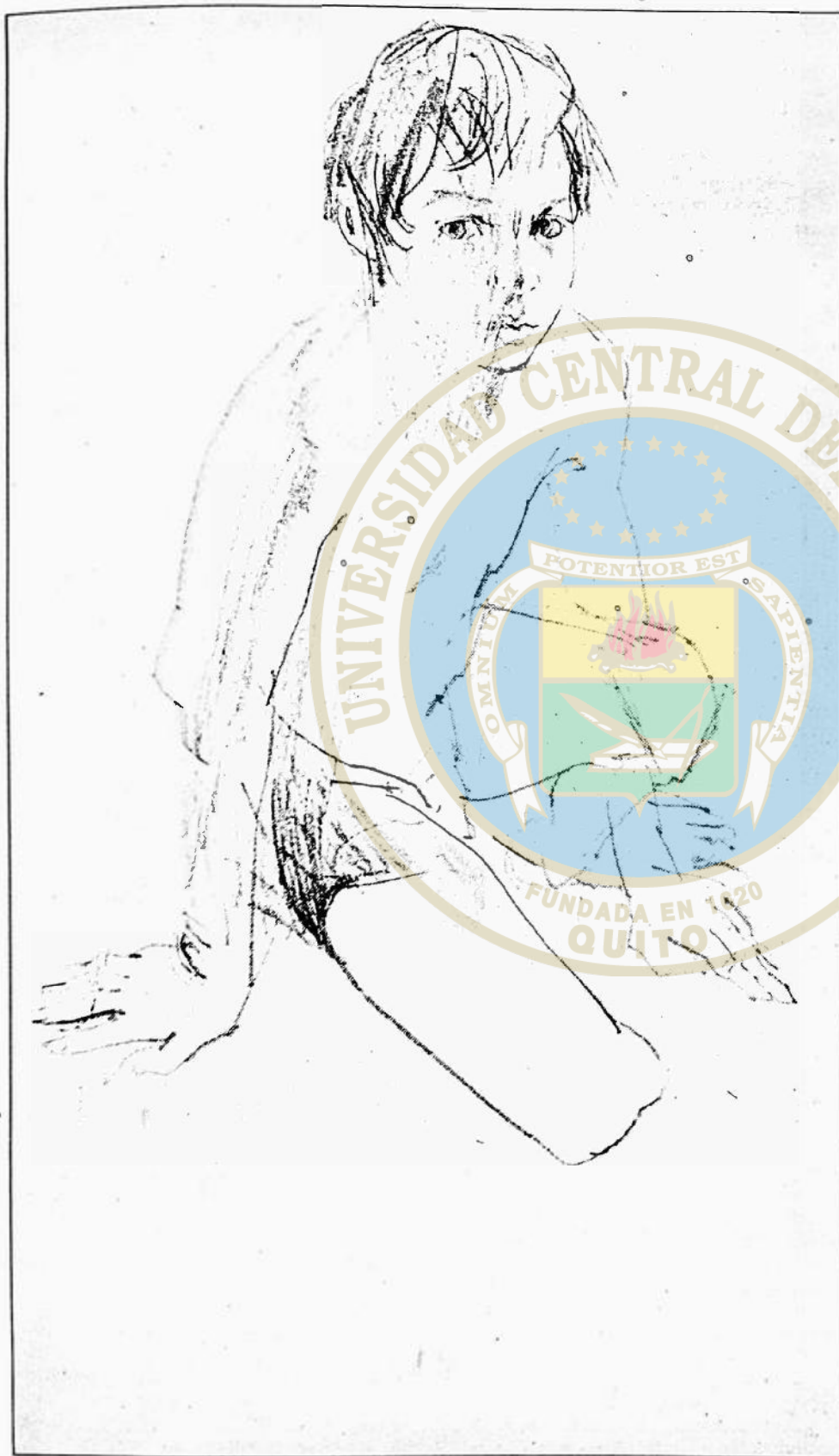
Un medio gracias al cual son posibles marcas de gran presencia y al mismo tiempo de gran sutileza, es la tinta. Utilizada por multitud de artistas, incluyendo Rubens y Miguel Angel, habría de ser un dibujante tan

dotado como Rembrandt quien pusiera de manifiesto su extrema versatilidad. La mejor tinta se ha fabricado siempre en China: la compañía de las Indias Orientales se encargaría de introducirla en Europa. El ingrediente principal de la tinta china es el carbón, obtenido quemando diversas maderas resinosas, como el pino. El hollín generado se combina con goma o resina. En oriente, la tinta se moldea en barras o pastillas; para usarla, se frotan contra piedras abrasivas y el polvillo resultante se mezcla con agua. En occidente, la tinta china suele venderse en forma líquida.

La verdadera tinta sepia procede de los sacos de tinta del pulpo. Da un color muy duradero, que va del casi negro sin diluir a un marrón amarillento claro añadiéndole agua. El bistre es un sustituto barato obtenido a partir de madera socarrada. El color es menos permanente e intenso que el de la genuina sepia. Otra alternativa es la tinta extraída de las agallas de roble, en uso desde el siglo XI. Concentrando el agua donde se han hervido las agallas se obtiene un fluido marrónáceo de resultados muy similares a los de la sepia. Por desgracia, su gran acidez quema el papel y se decolora rápidamente si se la expone a la luz directa. Además de estas tintas tradicionales, disponemos de un amplio sur-

tido de tintas de color que el comercio ofrece en versiones transparentes y opacas. Aunque la transparencia de la tinta es una de sus características más atractivas, la tinta opaca puede venir bien para trabajar sobre papel oscuro. La tinta opaca permite introducir detalles sobre las zonas oscuras de un dibujo con tinta blanca o de colores claros. Los artistas de épocas pasadas acostumbran a añadir pequeñas cantidades de pigmento a la tinta negra para obtener determinados matices. La tierra verde y el bermellón se empleaban a menudo para tal fin: con la primera, la tinta adquiría un matiz más frío y, con el segundo, se hacía más cálida.

Para aplicar la tinta, las herramientas más habituales son la pluma y el pincel. El uso de la primera se remonta al antiguo Egipto o incluso antes. Las plumas para tinta pueden confeccionarse con facilidad y poco costo, lo que explica lo generalizado de su popularidad. En su forma más simple, un palo afilado mojado en tinta sirve para trazar marcas, pero para controlar el trazo adecuadamente es preferible optar por una versión algo más sofisticada. Las cañas o los bambúes sirven a menudo para fabricar plumas debido a que su interior hueco hace las veces de depósito. Los extremos se aguzan o se les da la forma de cincel romo. Si se abren por



el centro es posible modificar el grosor del trazo aplicando una presión más o menos intensa sobre la pluma. Un instrumento favorito de los dibujantes a pluma han sido siempre los cañones de aves; los mejores proceden de las plumas de las alas de cisne o gansos. Se les da forma y se aguzan de igual modo que las de bambú; son flexibles y gratas de usar. Su inconveniente es la rapidez de su desgaste, causa de notables alteraciones en el carácter de la línea. Hasta este mismo defecto, empero, puede convertirse en un recurso expresivo más, tal como sucede en muchos de los mejores dibujos de Rembrandt, donde el progresivo desgaste de la pluma potencia el resultado final.

Más durareras, aunque menos simpáticas, son las plumillas confeccionadas con diferentes metales que encajan en un paillero o un mango. Las mejores y más caras son de oro, pero los de plata, acero y cromo dan también excelentes resultados. Sin embargo, una pluma metálica impone una mayor uniformidad técnica y muchos artistas optan todavía por la frescura y la vitalidad del cañuto o los cañones de ave.

Siendo tanta la variedad de plumas, lo mejor es experimentar con todas las que se pueda. Una pluma de punto aguzado o redondeado proporcionará un trazo sólo ligeramente variable en grosor pero excelente para dibujar de forma libre y expresiva. Las plumas con punto en cincel —del tipo empleado para caligrafía, en especial para letra inglesa— ofrecen mayor diversidad de grosor en el trazo.

Posiblemente, el instrumento cuyo uso entraña mayores dificultades para el artista es el pincel: la contrapartida es su enorme versatilidad. Para usarlo apropiadamente hace falta discernimiento y seguridad de toque, pero su flexibilidad propicia una gran belleza y diversidad de línea.

En un principio, es probable que los pinceles fueran sencillamente una ramita o un atadizo de juncos cuyos extremos se habían machacado a golpes para abrirlos y extenderlos. Este tipo de pincel es tosco y engorroso de manejar, aunque pueden realizarse con él dibujos de cierta inmediatez. Los pinceles se fabrican hoy fijando un cierto número de fibras sintéticas o cerdas animales a un mango metálico o de madera. El pelo se dispone de modo que el extremo sea redondo o en punta, o sea de sección plana y tenga un extremo en bisel. En los pinceles de pelo animal los extremos se dejan intactos porque en ello no sólo contribuyen a la forma del pincel sino que también facilita el flujo de tinta o de pintura. Lo más común es usar cerdas de jabalí, bastas y rígidas, pelo de jaca o de tejón, algo menos duro, y diferentes pelajes suaves como el de ardilla o de marta. La op-

ción más cara es el pelo de marta, pero bien merece la pena el gasto extra si se tiene en cuenta su ductilidad y su flexibilidad.

Si se cuidan como se debe los pinceles de marta deben tener una vida razonablemente larga. No hay que dejarlos nunca en un recipiente con agua apoyados sobre la punta; se lavan con agua abundante y se les devuelve la forma.

En China y Japón, donde el pincel ha gozado siempre de gran predicamento tanto para escribir como para dibujar, se manufactura con toda meticulosidad. El núcleo del pincel lo forman un cierto número de pelos rígidos; esta zona central queda rodeada por capas de pelo más largo y más flexible. Este sistema propicia un reservorio de tinta entre el núcleo central de pelo duro y las capas externas, más flexibles. La raíz de un pincel oriental es su parte más gruesa; hasta los de gran sutileza y sensibilidad con esta clase de pincel, aunque exige una técnica diferente, ya que debe aplicarse perpendicularmente a la superficie donde se dibuja.

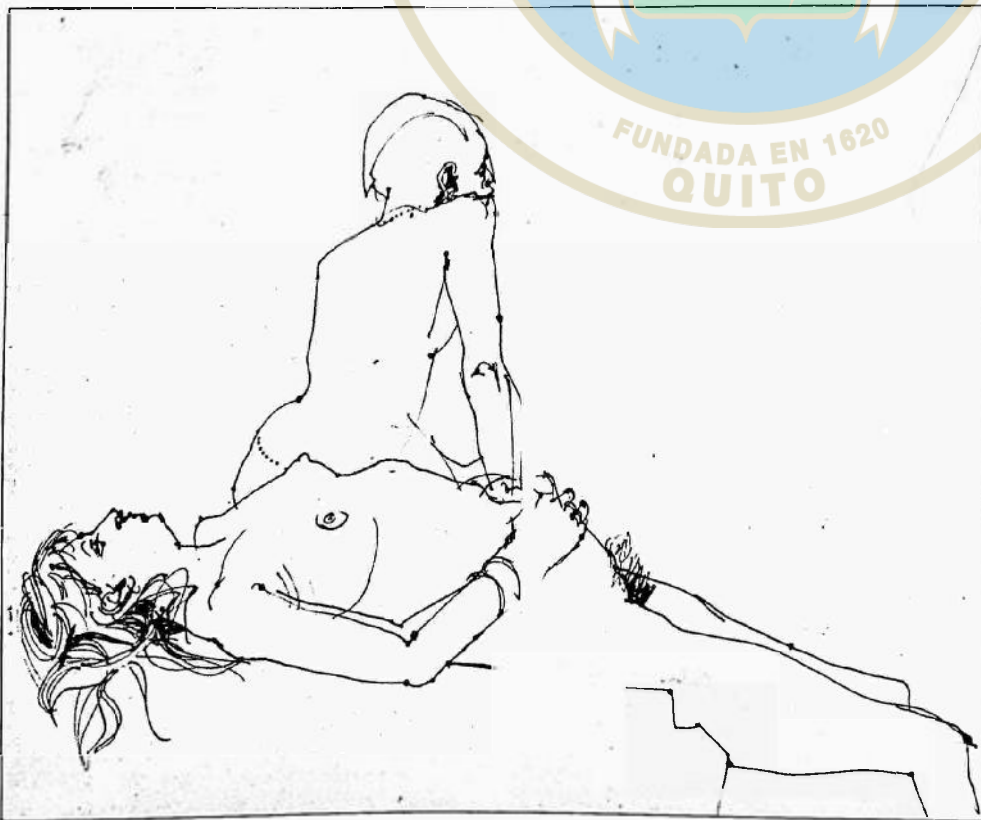
Los efectos que hace posible un pincel cargado de tinta son numerosos. Amplios lavados con tinta diluida puede contraponerse a líneas finas pero intensas de color más concentrado. Otros recursos son los tramados, los punteados, las salpicaduras y la línea neta fluida. Hace posibles delicadas gradaciones tonales o contundentes contrastes. Goya era

aficionado a dibujar directamente con pincel; obtenía resultados de carácter muy atmosférico. A veces introducía unos toques de rojo, por ejemplo, para subrayar el efecto. Algunos artistas europeos, como Nicolás Poussin (1593/4-1665) y Claude (1600-82), utilizaban mezclas para lavados previamente confeccionadas que les proporcionaban tres o cuatro gradaciones diferentes de tono; ello confiere a sus dibujos un carácter especial por lo ordenado de sus tonalidades. William Turner (1775-1851) gran admirador e imitador de Claude, no adoptó sin embargo este sistema de usar una escala tonal predeterminada. Sus dibujos, en muchos aspectos semejantes a los de Claude, conservan su individualidad a causa de sus efectos tonales, más específicos.

Medios alternativos

Lo hasta aquí descrito se ha venido utilizando desde tiempo inmemorial en algunos casos y conserva su popularidad hasta el día de hoy, lo que no debe impedirle al artista probar y experimentar otros métodos de dibujo. Los trapos empapados en tinta proporcionan expresivas manchas. Dedos, manos, hojas, flores y trozos de cuerda pueden servir para aplicar color en un momento dado con resultados de una estimulante aleatoriedad.

Ciertos tipos de plumas que normalmente no se asocian con la práctica artística pueden



emplearse, no obstante, de modo interesante y creativo. Un dibujo a bolígrafo cobra un carácter muy atmosférico inundándolo de aceite o trementina. Vale la pena investigar los rotuladores con punta de fieltro: los colores de algunas nuevas marcas permiten incluso las mezclas.

Puede usarse un punzón para arañar una capa de tinta o pintada de opacos, haciendo que el papel quede visible. El comercio ofrece un producto llamado «Scrapeboard» pen-



Izquierda, lejos *Dos mujeres desnudas*. Aunque la pluma y la tinta se han venido usando desde el siglo XII aproximadamente, entre los artistas europeos no se generalizó hasta la aparición de la pluma de caña en el renacimiento. El margen de error que la pluma permite es muy pequeño, lo que exige elaborar los temas y disponer la composición sobre el papel simultáneamente. Este muestra el cuidado que exige cada marca y cómo pueden sugerirse el tono y la textura.

Centro *Enfermedad de la razón*, Francisco de Goya y Lucientes. Las primeras obras de Goya rebosan decorativismo rococó pero, hacia 1790 y tras una grave enfermedad que le dejó sordo, su interés se decantó por extraños temas de género y por imaginativas escenas frecuentemente de almóstelos alucinantes u ominosas. De estas fantasías se compone la serie de grabados al aguafuerte llamada *Los caprichos*, realizada entre 1793 y 1798, buen número de sus estampas satirizan con ferocidad usos sociales o abusos eclesiásticos. En la reproducción aquí, Goya utiliza el punzón de grabar como si fuera una pluma, obteniendo unos resultados ásperos y chirriantes acordes a la espereza del tema. El brutal contraste entre luz y sombra evoca el carácter macabro del motivo.

Izquierdo *Anciano leyendo*. Este cuidadoso estudio se ha realizado con una pluma de cartucho corriente cuyo fluido suministro de tinta hace de ella el instrumento perfecto para ejecutar rayados y tramas. Antes de que la tinta se que puede extenderse para obtener callo, suavizando el efecto con las yemas de los dedos o con un pincel, húmedo. Este ejemplo rebosante de carácter es buena prueba de las posibilidades expresivas del medio.

sado para obtener precisamente este efecto. Los trazos se ejecutan con un instrumento puntiagudo sobre una superficie negra, bajo la cual hay una capa blanca que las incisiones dejan al descubierto.

Técnicas

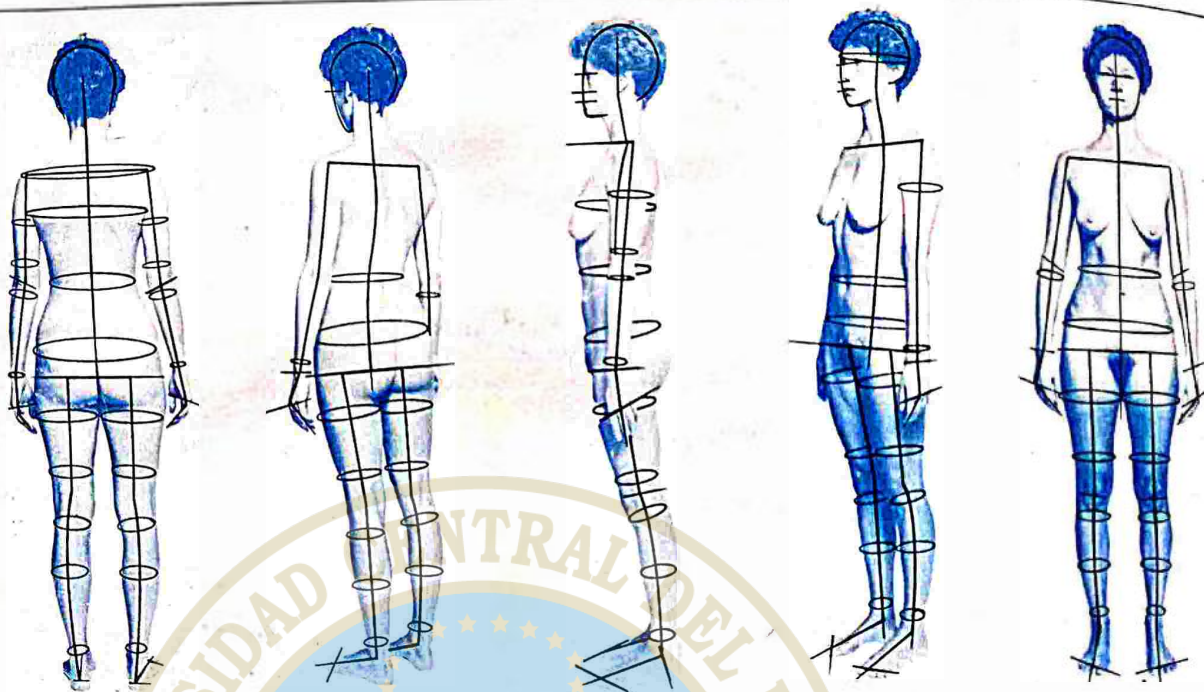
Las escuelas de Bellas Artes se han ceñido tradicionalmente a los principios académicos

cuando de enseñar dibujo de figura se trata. Hasta hace poco, los estudiantes debían consumir un período considerable realizando estudios de antiguos vaciados de escayola y sólo hasta que se les juzgaba lo bastante competentes pasaban a dibujar del natural. Aunque puede parecer insípido y anticuado, el método tiene ciertas ventajas. Los vaciados de escayola son más fáciles de dibujar porque no se mueven, y es probable que se hallen más cerca de la figura humana «ideal» que los

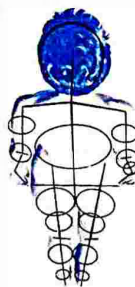
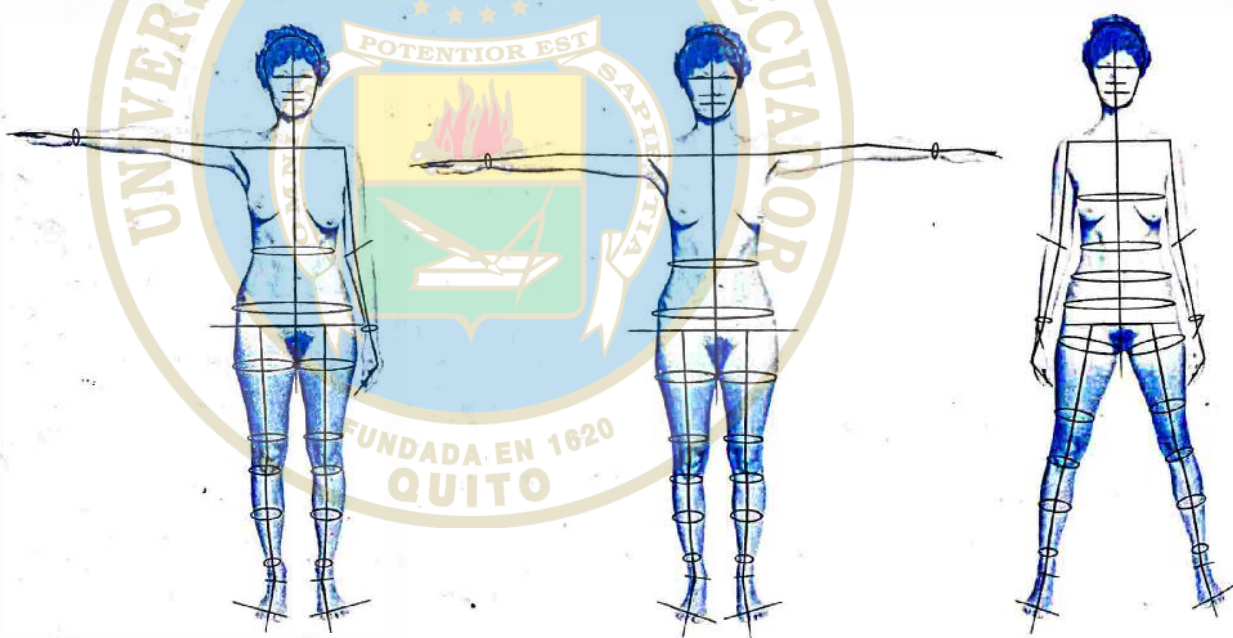
modelos vivos. El que el artista empiece enfrentándose a unas proporciones estándar puede ayudarle a percibir las diferencias individuales después. Aunque la enseñanza ha dejado de servirse de estos métodos, nada impide al estudiante adoptar la táctica de Auguste Renoir que, convencido lo imperfecto de su dibujo de figura, realizó centenares de estudios con modelos de escayola a fin de mejorar. Se emplee o no esta disciplina, puede derivarse mucha información valiosa estu-

Elección del punto de vista

Antes de escoger un punto de vista, merece la pena tomarse el tiempo preciso para estudiar la posición exacta que se quiere dibujar, la pose y los elementos circundantes. Para ello, podemos ir girando lentamente en torno al modelo, que nos irá mostrando sus diferentes ángulos y el juego de la luz, sobre las formas. Los principales volúmenes del cuerpo son básicamente cilíndricos, todos provistos de eje central y todos enlazados a la espina dorsal, tal como muestran estas fotografías. Cuando se comienza un dibujo es útil establecer los volúmenes mediante formas cilíndricas.



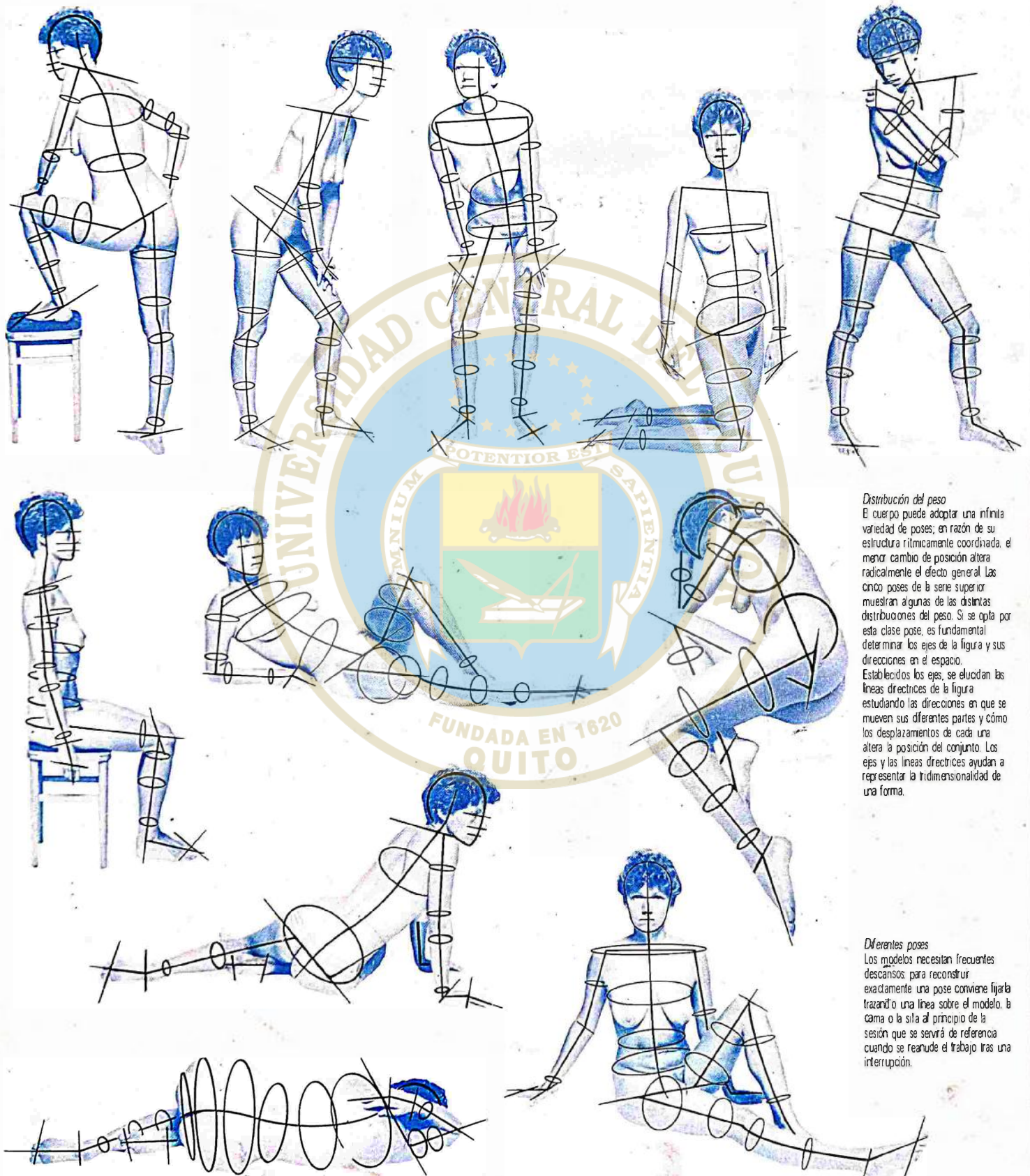
Estas poses muestran la relación de los brazos con el resto del cuerpo y la repercusión de sus movimientos sobre los músculos contiguos. Cuando se eleva un brazo todo el hemicuerpo correspondiente sube un poco y, alzando los dos brazos simultáneamente el área situada por encima de la cintura se eleva y los músculos se tensan. Con las piernas separadas y los brazos bajados el cuerpo cobra un aspecto más compacto y relajado, los músculos de hombros y pecho descienden.



Escozo

Estas tres poses muestran la aparente distorsión que el estoramiento produce en la figura. En la pose de la izquierda, el cuerpo se acorta de modo similar al del *Cristo muerto* de Mantegna o al de *La lección anatómica* del doctor Deyman. Los pies resultan enormes en relación con el resto del cuerpo, las piernas se ensanchan y se acortan y la parte

superior del cuerpo desaparece casi por completo. En la pose del centro, la cabeza y los hombros dominan la mitad inferior de la figura, que adquiere forma de uve. Los dibujantes deben aprender a medir a ojo o sujetando ante ellos un lápiz vertical a la distancia del brazo extendido y dibujar únicamente lo que vean, excluyendo toda noción preconcebida.



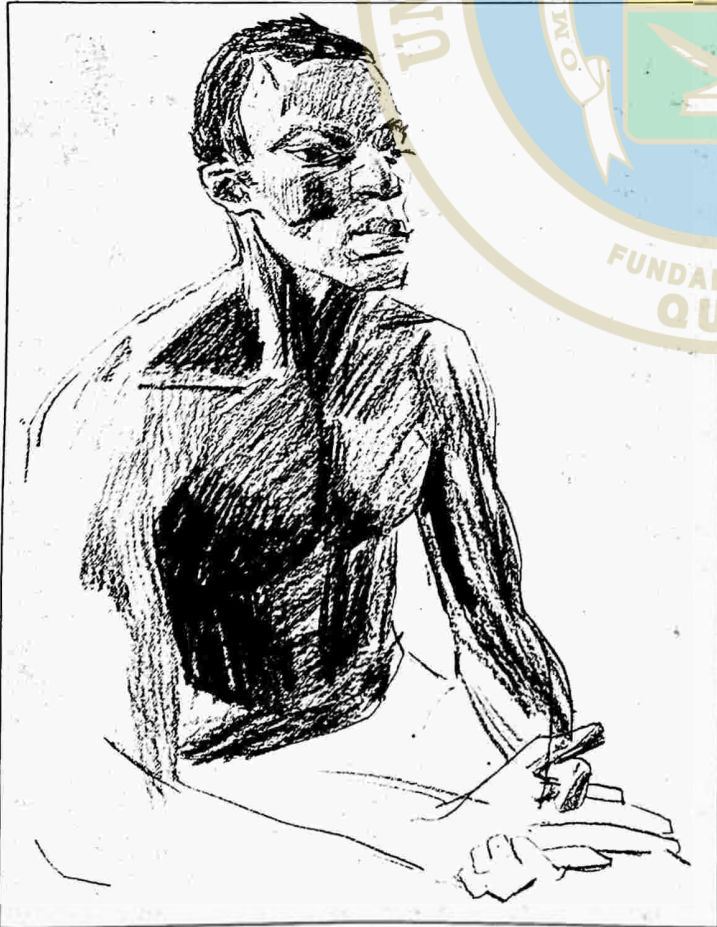
Distribución del peso
El cuerpo puede adoptar una infinita variedad de poses; en razón de su estructura rítmicamente coordinada, el menor cambio de posición altera radicalmente el efecto general. Las cinco poses de la serie superior muestran algunas de las distintas distribuciones del peso. Si se opta por esta clase pose, es fundamental determinar los ejes de la figura y sus direcciones en el espacio. Establecidos los ejes, se eludcan las líneas directrices de la figura estudiando las direcciones en que se mueven sus diferentes partes y cómo los desplazamientos de cada una altera la posición del conjunto. Los ejes y las líneas directrices ayudan a representar la tridimensionalidad de una forma.

Diferentes poses
Los modelos necesitan frecuentes descansos; para reconstruir exactamente una pose conviene fijarla trazando una línea sobre el modelo, la cama o la silla al principio de la sesión que se servirá de referencia cuando se reanude el trabajo tras una interrupción.

diando detenidamente el proceso de cómo han dibujado la figura los grandes maestros del pasado.

Los métodos de dibujo difieren de un artista a otro y sería ridículo pretender que hay una forma adecuada u otra inadecuada. Aún así, existen ciertas directrices que puede ser conveniente seguir, especialmente para el estudio de la figura tal cual. La más importante es practicar. El dibujo tiene tanto que ver con educar la mirada como con el manejo de la pluma o el lápiz: la capacidad técnica, aunque importante, es secundaria a la sabiduría de la mirada. Por ello, el mejor modo de dar comienzo a un dibujo de figura es dedicar cierto tiempo a analizar las diferentes formas y relaciones. Antes de empezar a dibujar, debe elegirse el formato correcto de papel y considerar las proporciones generales de la figura. Altura y anchura se compararán manteniendo un lápiz vertical en la mano derecha, frente a los ojos —el brazo estará completamente extendido— y usando el pulgar como referencia deslizante. Es motivo habitual de sorpresa descubrir que la anchura de una pose supera la altura, en cuyo caso lo mejor es un papel apaisado. Para determinar el eje central de la pose se acude nueva-

Abajo Retrato de hombre. Este dibujo, de cierto carácter estatuario y ejecutado con lápiz de carbón, muestra los planos y las curvas del torso y la cabeza; las formas derivan del contraste entre densos rayados negros y diagonales menos saturadas.



Arriba Dos desnudos y plantas. Dibujo atmosférico realizado a carbón y lápiz 8B sobre papel cartón. Las densas diagonales y verticales trazadas con el carbón proporcionan el espacio tridimensional que alberga a las figuras; estas, de contornos trazados a lápiz, evidencian mucho trabajo de dedo (los casi imperceptibles sombreados). Las luces se han sacado borrando con goma de modelar.

mente al sistema que acabamos de describir. Establecer la distribución de las formas en torno a este eje desempeña una importante función en la dinámica del dibujo.

Después de determinar las proporciones globales y escoger tamaño y forma del papel, hay que decidir qué parte de éste ocupará la figura, habida cuenta la influencia que en el talante final de la obra tendrán las dimensiones de la figura en relación con su entorno. Incluso si falta toda indicación de contexto es importante la posición de la figura sobre el papel. Hemos de procurar también no situar la figura demasiado cercana al límite superior o al inferior, lo que transmitiría una sensación incómoda. Ciertos dibujantes gustan de trazar signos de referencia —puntos, cruces u otros— antes de iniciar una obra. A este respecto, pueden hacerse marcas ligeras sobre el papel para fijar las posiciones relativas de la coronilla, los pies, los hombros, las rodillas y los codos.



Dibujo a partir de fotografías
El artista ha realizado este estudio a carbón y crayón Conté sobre buen papel cartón a partir de una fotografía. Comprándolo percibimos su empleo de la licencia artística: el despreocupado aspecto de la modelo se ha transformado en una figura que sale de la oscuridad a la luz y en la que se acentúan las verticales. El borde del carbón se emplea con soltura para los contornos principales y dar tono a las sombras. El carbón se usa, pues, para modelar con tono los detalles de la mano que emergen de la sombra del muslo y para describir, por ejemplo, las líneas del suelo. El carbón se ha extendido con las yemas de los dedos y se han sacado luces con una goma.

Este sistema de los puntos de referencia, puede llevarse mucho más allá. Todos los rasgos de la figura son traducibles a una serie de marcas interrelacionadas, lo que proporciona un buen método de comprobación cruzada. El punto que indica en el papel el emplazamiento de la punta de la nariz se relaciona con el que señala la barbilla y con el que indica el lóbulo de la oreja. Este triángulo puede relacionarse con otro mayor formado por la rótula, el tobillo y la cresta ilíaca. De este modo obtenemos una elaborada red de marcas diminutas: al unir las —de modo similar a los dibujos que aparecen uniendo puntos numerados correlativamente— obtenemos la imagen de la figura posando.

Debe recordarse que las pautas derivadas de estas medidas y comparaciones son planas. Ello se debe a que están registradas sobre una superficie bidimensional, pero representan relaciones tridimensionales existentes

en la realidad. Si estos triángulos fueran tratados escultóricamente, cada uno de sus planos estaría orientado en una dirección distinta: hemos de ser conscientes no sólo de cómo se relacionan entre sí las diversas áreas del dibujo, sino también de la miríada de planos que interactúan en el espacio donde se hallan. Esta aproximación analítica tiene mucho en común con las líneas de los cubistas. Paul Cézanne creía que «hay que buscar el cilindro, el cono y la esfera en la naturaleza, todo ello puesto en perspectiva». Cuando el artista imagina la figura como una estructura descomponible en los conocidos cuerpos geométricos, la simplifica en una serie de formas más sencillas de entender. Los errores de esta estructura esquemática son inmediatamente perceptibles y enmendables. Teniendo el armazón, es sencillo llenar huecos y redondear ángulos para convertirlo nuevamente en carne animada.

Un tratamiento sensible de la línea aporta

vitalidad y energía a un dibujo. Tal como se expuso anteriormente, una importante función de la línea es inferir forma o masa, pero en ocasiones señala también el contacto entre dos formas sólidas, lo que plantea un problema muy interesante. Es obvio que las peculiaridades de ciertos medios de dibujo los hacen especialmente idóneos para describir determinados efectos. Pero si una forma maleable, como el cuerpo humano, toma contacto con algo rígido, como la piedra, la idea de separación entre uno y otra habrá de surgir las características de ambos. En tal caso, la línea debe señalar el desplazamiento de una forma por la otra, dominante, marcando el punto de contacto y conflicto.

Una línea no tiene porqué representar siempre el «borde» de una forma. Un dibujo suele ser una mezcla de líneas de contorno y líneas interiores. Muchas de las líneas interiores discernibles en un dibujo de desnudo ponen de manifiesto la estructura corporal subyacente: los conocimientos anatómicos pueden resultar aquí de gran utilidad. Al subrayar estas líneas estructurales establecemos la tridimensionalidad del desnudo. Esta sensación de volumen se hace más fuerte si el artista se imagina líneas dibujadas en torno al cuerpo del modelo. (Un modelo con verdaderas ganas de colaborar permitirá que se tracen líneas reales sobre su cuerpo, pero ello no es imprescindiblemente necesario.) Dos líneas imaginarias trazadas por encima y por debajo de la cintura determinan una sección transversal parecida a una rebanada de un tronco de árbol. Trazar una línea en torno a la parte central del modelo obliga al artista a tener en cuenta y a analizar esta forma y a dar con un modo de representar sus conclusiones. Es importante aprender a usar la línea con fines exploratorios.

Un dibujo cuyo propósito es expresar movimientos corporales requiere un enfoque enteramente distinto. Los análisis cuidadosos y las medidas preliminares dependen de que la figura permanezca inmóvil: incluso las alteraciones leves de la pose suponen una nueva serie de relaciones. El movimiento no puede dibujarse con el detalle que recibe la figura estática porque el tiempo disponible le permite únicamente llevar al papel una mínima parte de los datos visuales. Ello no impide que, a menudo, unos pocos trazos rápidos de lápiz basten para captar la esencia de un movimiento.

Para muchos artistas, el mejor modo de tratar la figura en movimiento es ejecutar muchos croquis breves (sin dedicar más de un par de minutos a cada uno). Por su misma naturaleza es más probable que estas fugaces obras consigan transmitir la impresión de movimiento que el trabajo de mayor reflexión y acabado.

DESNUDO RECOSTADO

pastel y carbón sobre papel (81 × 50 cm)

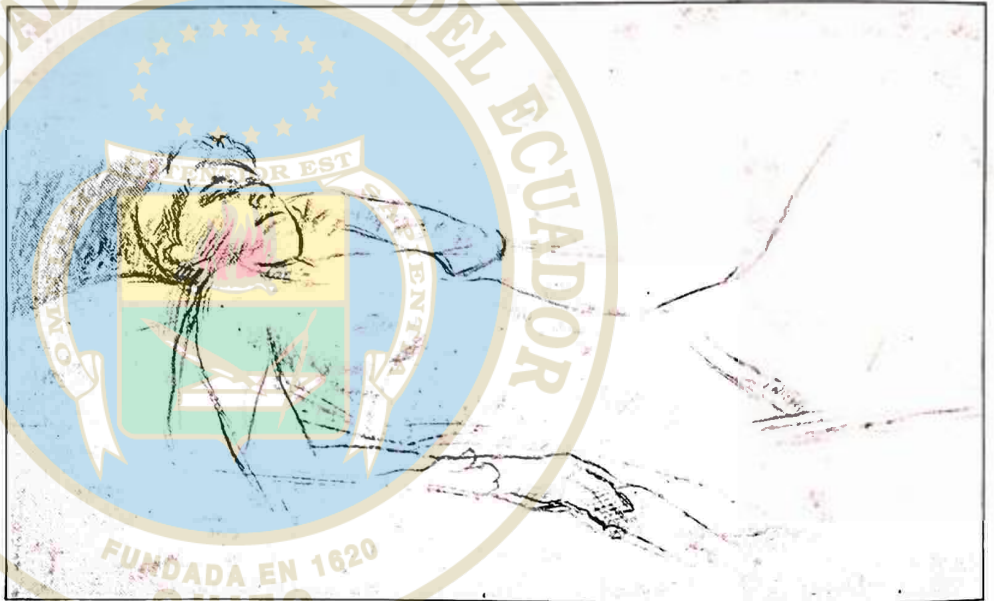


La figura yacente ha sido siempre un motivo frecuentado: la pose puede sugerir una sensación de calma y de relajación o invitar a la contemplación franca del cuerpo desnudo. Hay que tener muy presentes los cambios que el cuerpo experimenta en posición horizontal: la caja torácica puede hacerse más prominente, la carne alojarse o el ángulo de la cabeza adquirir una importancia especial. Particular interés tiene la superficie sustentante, más uniforme si se elige una cama o un diván y más ondulante si se trata de cojines. En este último caso, las ondulaciones son eco de las curvas de la figura (1).

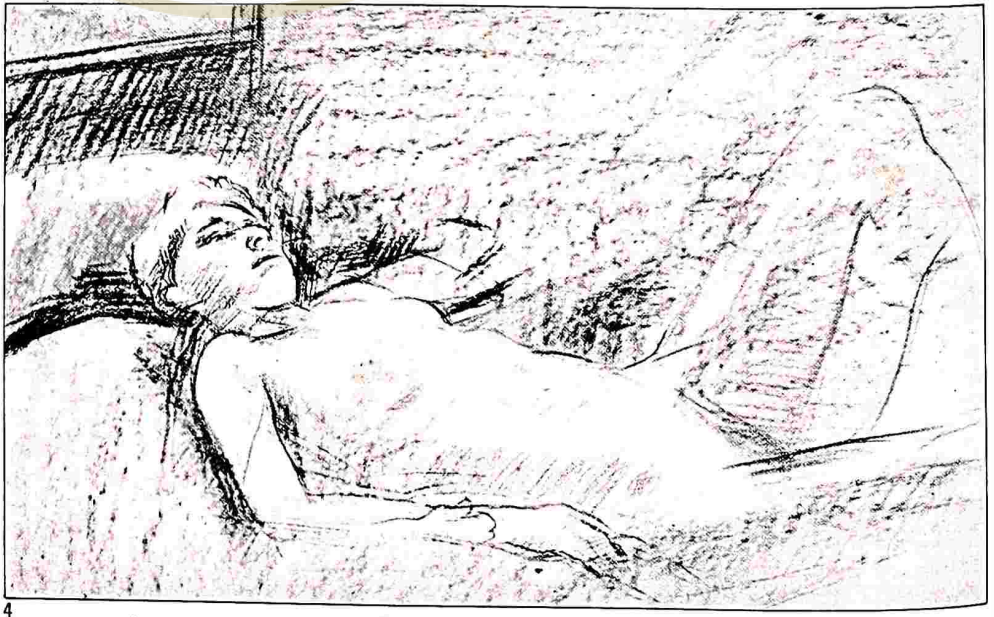


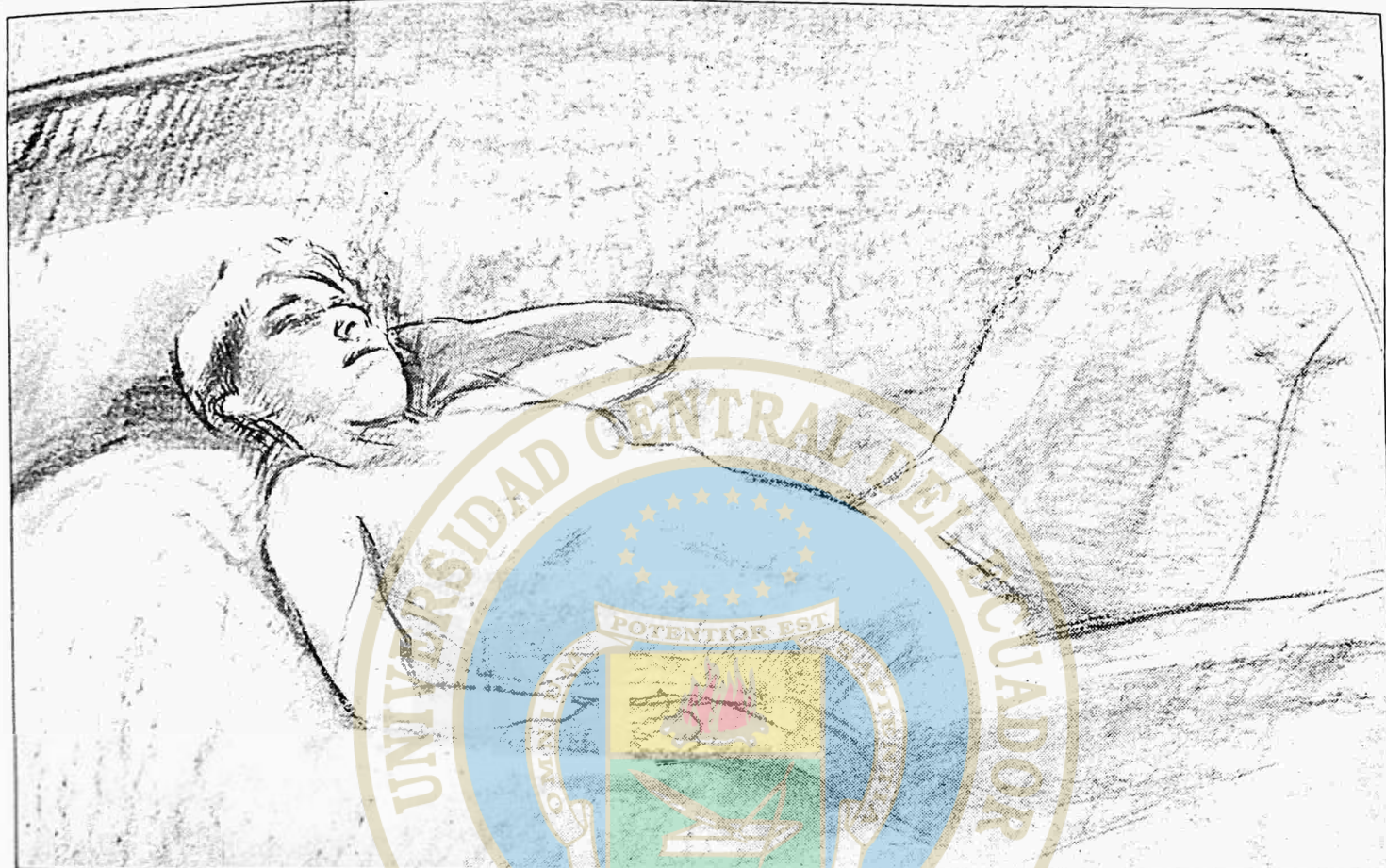
Cuando se trabaja con un margen determinado de tiempo, siempre hay partes del dibujo que cobran más importancia que otras. La cabeza y el rostro se convirtieron en el punto focal de este dibujo al pastel: hay un estudio de retrato realizado a expensas de los detalles corporales. Al colocar la figura en diagonal la composición gana en interés.

Hasta cuando disponemos de tiempo ilimitado es inevitable cierta dosis de selección; ello es evidente si pensamos en lo complejo de la realidad. La modelo yace aquí sobre unos cojines delicadamente estampados; tras ella hay una mesa atestada de plantas. La luz natural que llega detrás de la figura supone una complicación adicional, resuelta simplificando ciertas áreas e intensificando otras. Se modificó la fuente de los verdes reflejados en la piel substituyendo las plantas por un fondo sencillo. El resultado pone de manifiesto cuán diferente puede ser la interpretación plástica de la imagen, relativamente indiscriminada, que proporciona la fotografía.



La fase inicial es un dibujo al carbón. El artista comienza bosquejando la cabeza con cierto detalle y continúa el dibujo en sentido transversal, delineando el resto de la figura. Esta queda colocada diagonalmente en el papel, en ángulo algo distinto al de la pose real (2). La modelo modifica levemente su pose al irse relajando: el ángulo del brazo derecho se hace menos agudo y la mano se desliza sobre los cojines. El artista registra este cambio y dibuja nuevamente el brazo. No es necesario eliminar toda huella de lo anterior en las correcciones de esta índole. Las líneas originales son lo bastante débiles para ser incorporadas (3). El artista se decanta ahora por un enfoque tonal y cubre la mayor parte del papel con carbón, creando áreas sombreadas y áreas de luz (4).





5



El dibujo básico al carbón ha recibido ya cierta cantidad de pastel y se le agrega ahora más. El artista decide limitarse a colores discretos para concentrarse en las cualidades tonales. Simultáneamente con la cuidadosa elaboración de la estructura tonal, empiezan a emerger los detalles y la figura se consolida con trazos de carbón más marcados (5). Un nuevo cambio de pose altera la posición de la pierna izquierda y el pie del mismo lado se desliza hacia abajo un poco. El dibujante toma buena nota del cambio: la pose coincide ahora con la del dibujo terminado. Los movimientos del modelo no obligan forzosamente al dibujante a corregir, pero los pequeños cambios de esta índole mantienen vivo el dibujo y, en este ejemplo, expresan mejor la calma y la relajación. El dibujo está ahora definitivamente establecido: introducir cambios adicionales resultaría difícil. Se modelan las áreas más claras de la figura y se pulveriza fijativo sobre el dibujo, introduciendo en realidad un preprintado gris al que pueden superponerse colores más interesantes (6).

6

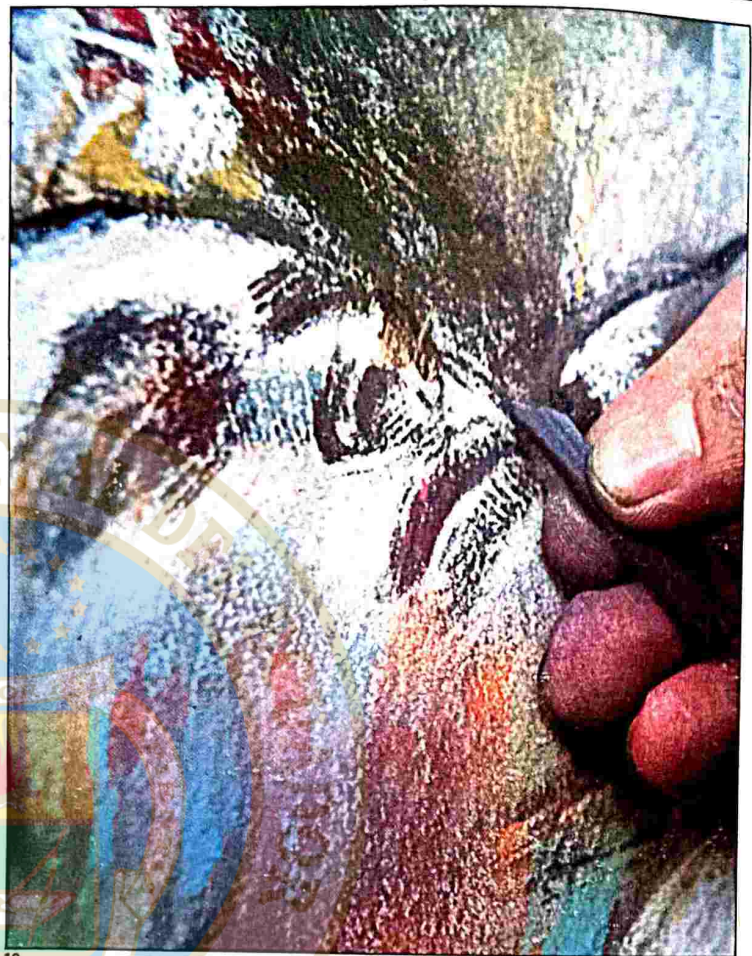


7

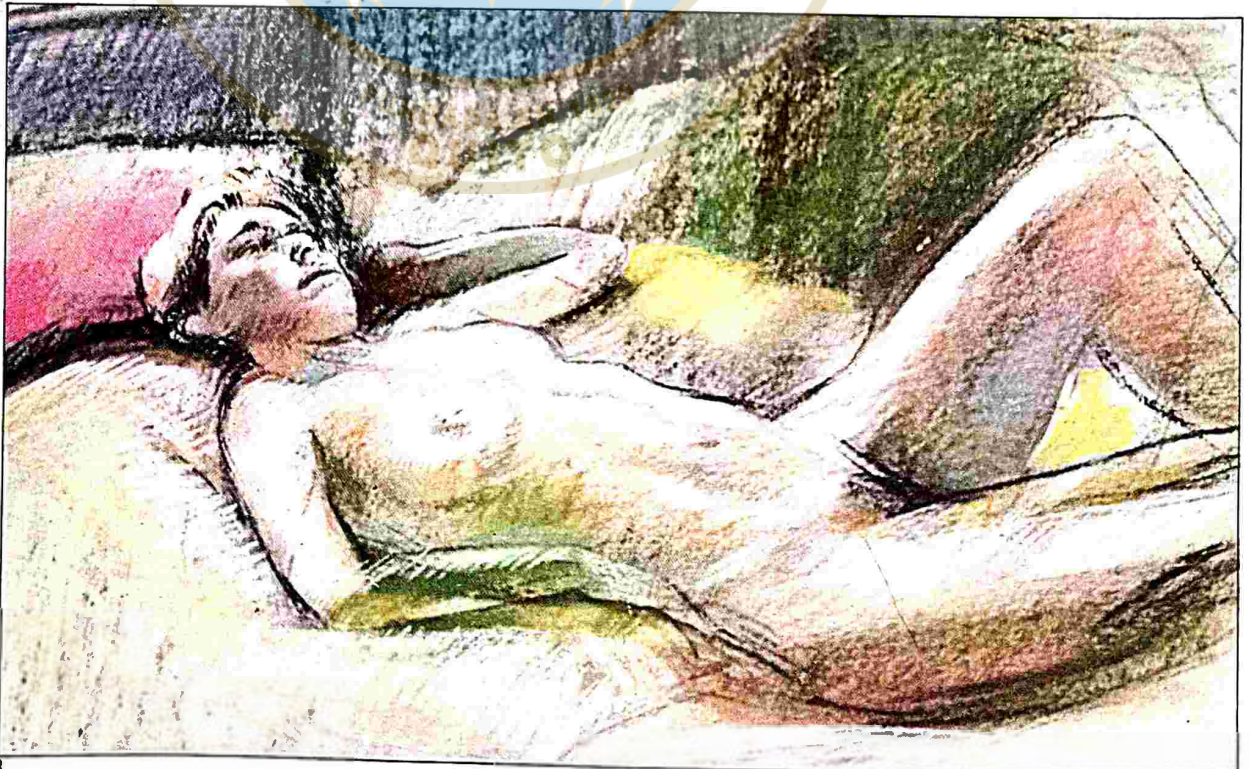
Llega el momento, pues, de agregar más color. En este ejemplo, el color no se usa con propósitos documentales, para registrar exactamente la escena, sino como parte de la respuesta intuitiva que el motivo suscita en el artista. El color de este dibujo funciona en buena medida ópticamente, no literalmente, de forma muy semejante a lo que ocurre en Degas. En cierto sentido, cada color aplicado dicta el color que se dará inmediatamente después: el rojo, por ejemplo, es complementado por el verde. El dibujante opta por convertir el verde de las plantas en un fondo más abstracto; el color se extiende a la figura y a las sombras otorgando armonía al conjunto de la obra (7). Este dibujo se está realizando sobre un papel de superficie lisa que, a diferencia del papel de más textura, retiene la viveza de los pigmentos al pastel —cuando se usa fijativo—; la blancura del fondo no se trasluce. Pasando los dedos los poros del papel se saturan de color todavía más y los contornos se difuminan tal como sucede con los de una imagen desenfocada (8). Si bien esta ductilidad es sumamente útil para fundir las formas del fondo, es necesaria cierta reelaboración de los contornos de la figura, lo que se lleva a cabo con firmes trazos de carbón (9). También con carbón se acentúan las sombras, especialmente las áreas en torno a la cabeza (10).



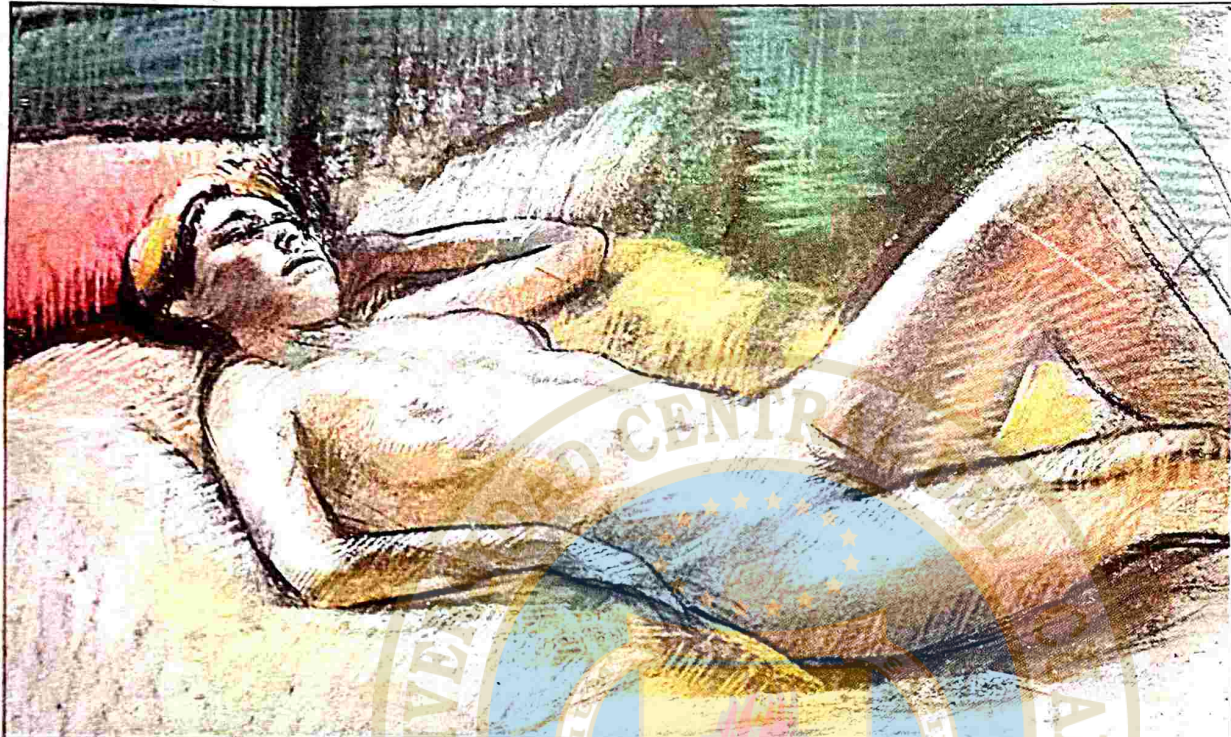
9



10

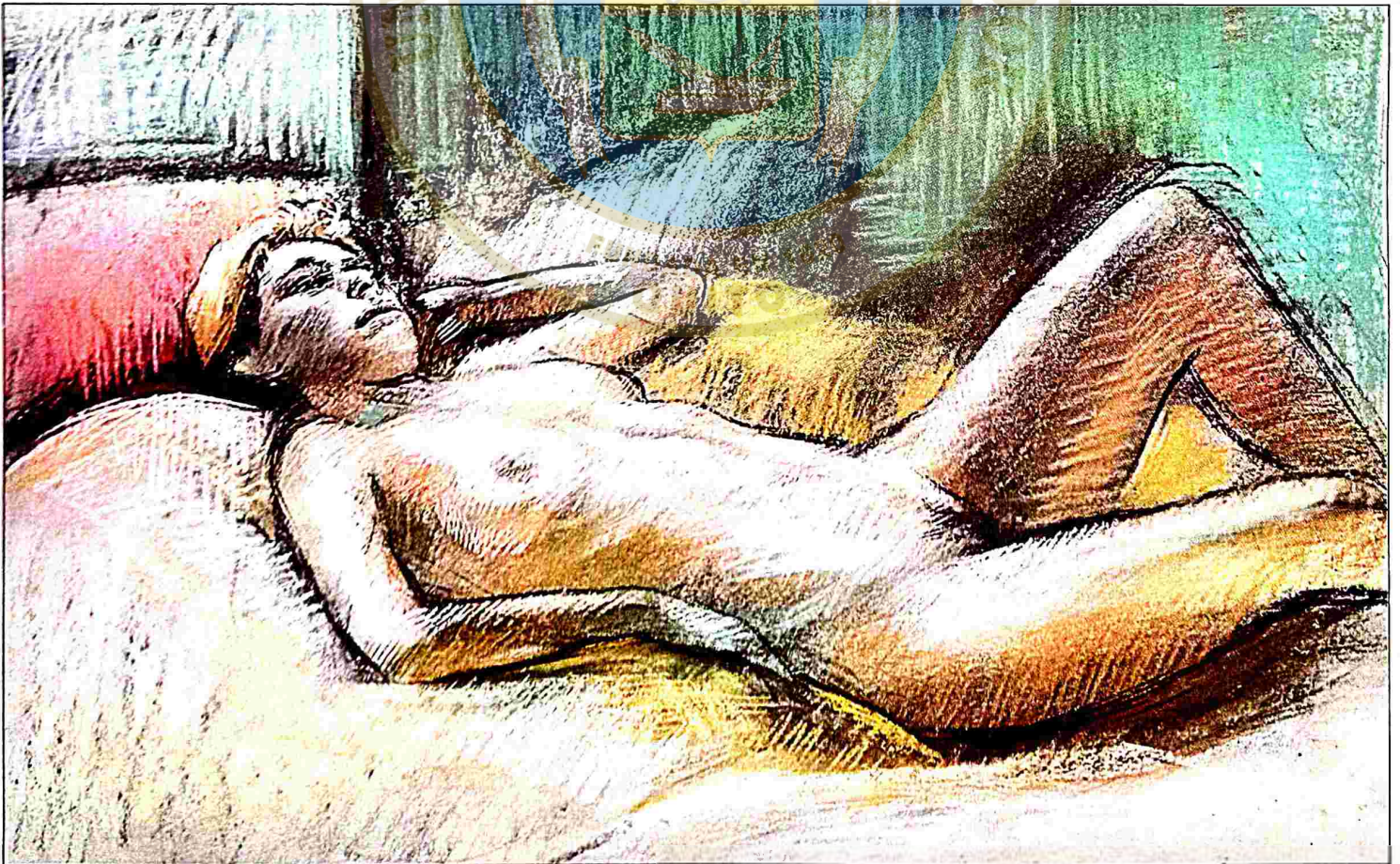


8



Continúa el proceso de elaboración del color superponiendo matices más claros a los densos bloques cromáticos del fondo. Los rayados y las tramas dan resultados especialmente buenos cuando los trazos superpuestos son más claros que los colores que los reciben. Este método de trabajo —de lo oscuro a lo claro— produce resultados cuya gran luminosidad no está reñida con el volumen y la profundidad. Se sacan luces de las carnaciones mediante finos rayados en blanco. El blanco debe darse sobre colores definidos: si se aplica sobre zonas de cromatismo cercano a él (donde predomine el crema, por ejemplo) no se obtiene sensación de profundidad (11). La fase final consiste en relocalar el conjunto para cohesionar posibles elementos aislados, prestando especial atención al cojín rosa, situado detrás de la cabeza, donde se concentran la mayoría de los detalles. La zona que queda inmediatamente por encima se relocala con blanco para sugerir la fuente de luz (12).

11



12

FIGURA MASCULINA SENTADA

pluma y lavado de tinta sobre papel (51 × 38 cm)

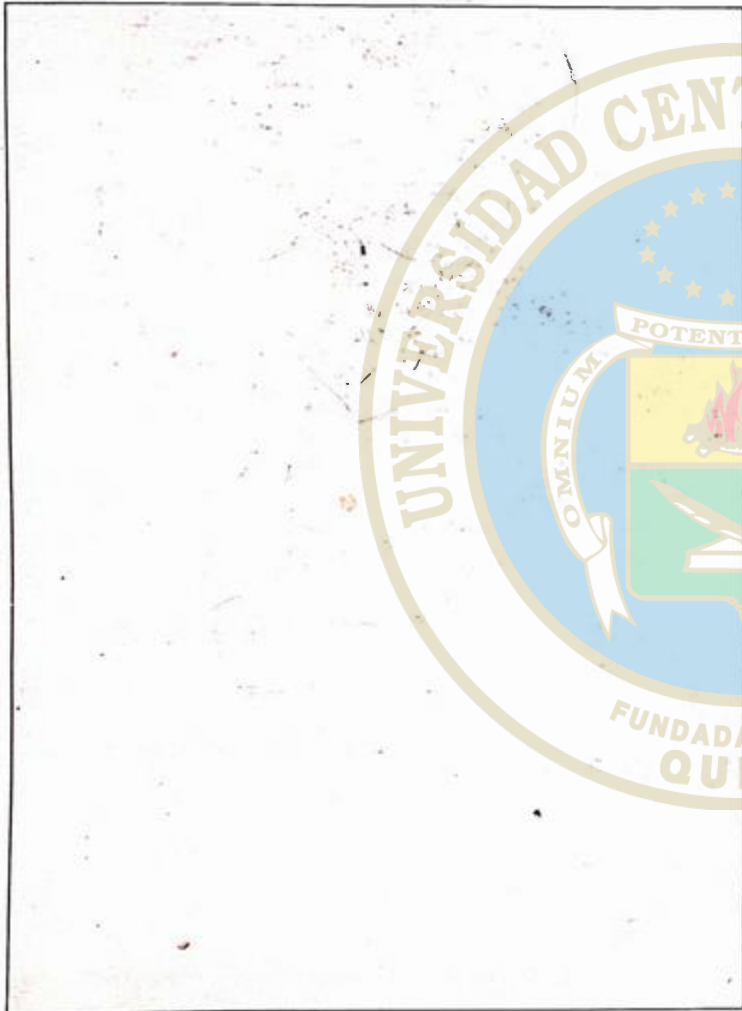
En esta obra se combinan rigurosamente lavado monocromo y dibujo de línea. Describir el color y el tono con un lavado de este género puede ser arduo porque en ocasiones se confunden ambos conceptos. En este caso, los tonos de la piel son difícilmente distinguibles de las sombras debido a la pobreza de la iluminación, lo que representa un problema para el artista.

En la precedente obra los lavados sirven

para representar las partes oscuras de los sólidos. Por lo demás, el artista respeta los principios de la interpretación de los volúmenes: las partes menos iluminadas se sombrean, las luces quedan blancas y los límites entre luces y sombras se difuminan suavemente. Se tiene en cuenta la luz residual, lo que produce sombras de bordes finos y suaves. Tales refinamientos tienen gran importancia de cara al éxito y a la fuerza de un dibujo.

El modelo se sienta en el brazo del sofá, cómodo y relajado, descargado el peso sobre el brazo izquierdo mientras cruza el otro sobre la rodilla derecha. El artista se sienta a un lado, por lo que la composición está dominada por la diagonal constituida por el flanco izquierdo y la pantorrilla del mismo lado. Esta diagonal es

perfectamente intersectada por el zigzag simétrico que configuran el codo izquierdo y la rodilla derecha. Por la ventana penetra un resplandor solar que arranca toques de luz en los contornos superiores y en la parte distal de la figura (1).



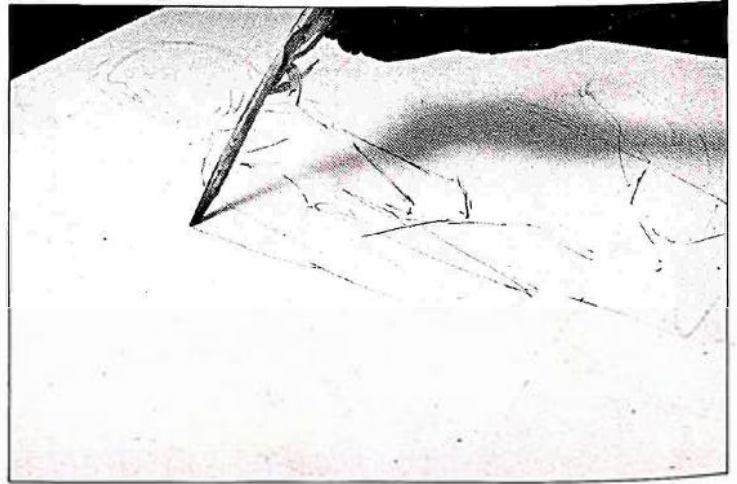
2

Se realiza la primera fase del dibujo trabajando a lápiz sobre un papel prensado en caliente, liso y pesado. Se dibuja y se redibuja la forma de la cabeza para fijar su posición en relación con los ángulos de hombros y brazos. Esta fase comporta inevitablemente cierta dosis de tanteo y experimentación antes de lograr ángulos y proporciones satisfactorias (2). Se trazan cuidadosamente los contornos con una pluma de caña fina y tinta china (3). Las pocas líneas dibujadas dan ya clara idea de la figura, que llena el papel. Lo decidido y enérgico de la línea revela sólidos

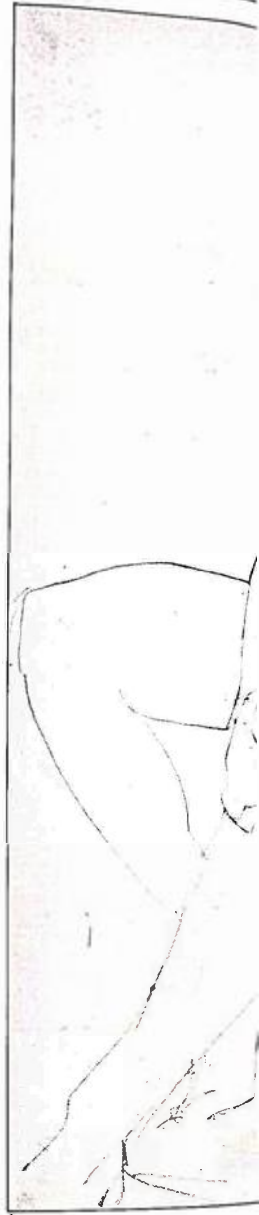
conocimientos anatómicos y comprensión plena de las direcciones de la tensión. Las curvas y recodos inferen las formas de músculos y huesos. Se logra modelar el escorzo, darle tridimensionalidad: ello es especialmente perceptible en muslo izquierdo y brazo derecho. Se describe el contorno global de manos y pies (4).



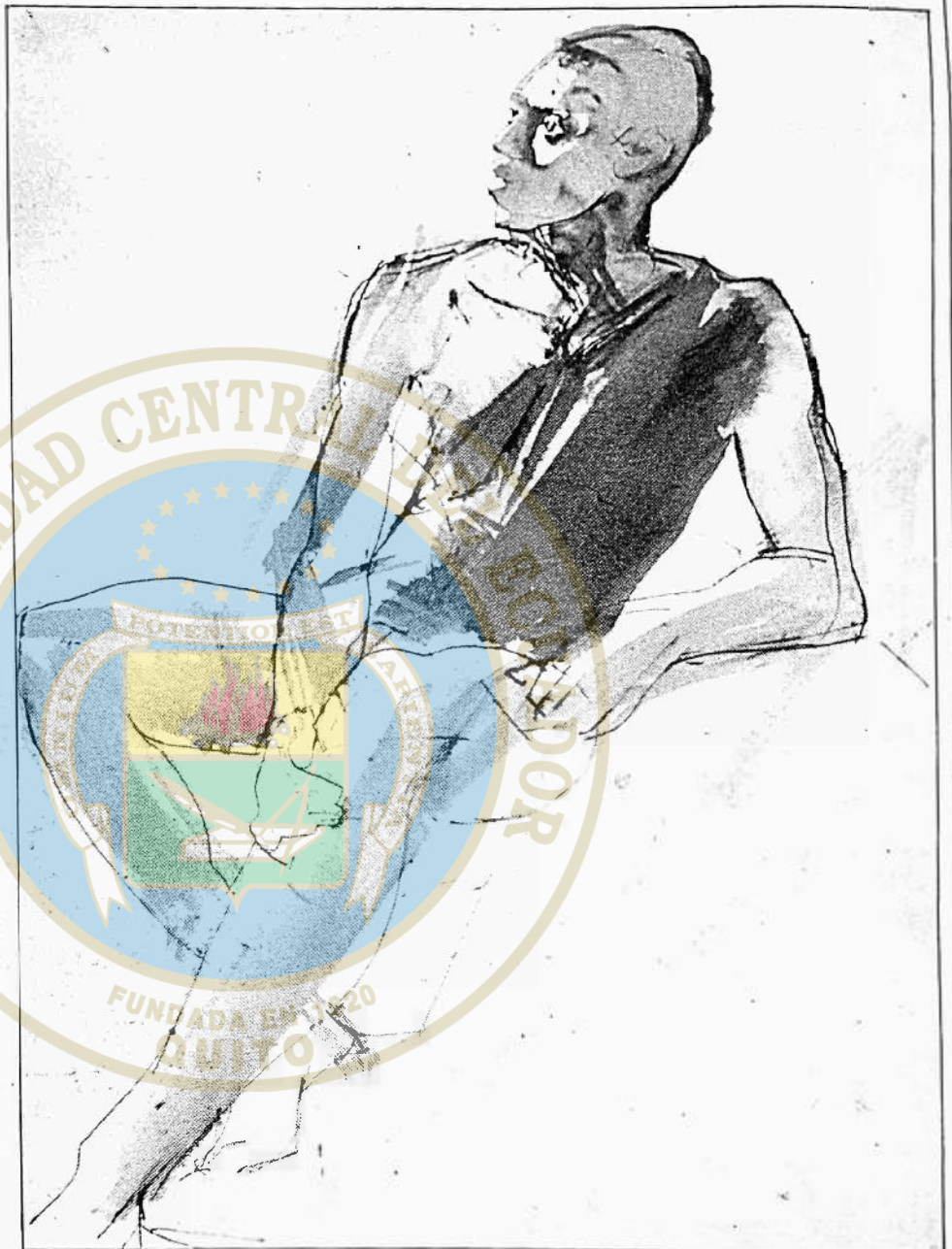
1



3



4



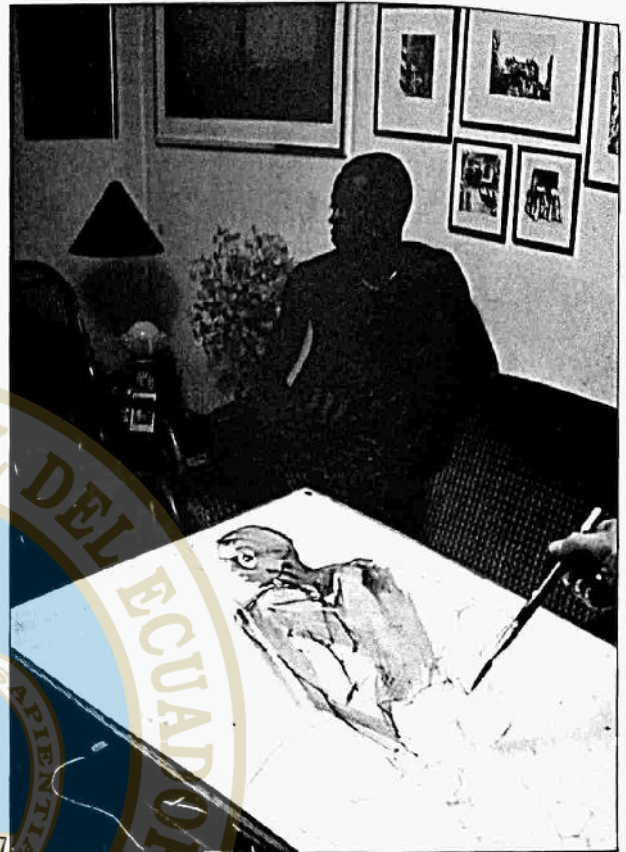
Se aplica al rostro el primer lavado con un pequeño pincel plano describiendo cuidadosamente las partes sombreadas y dejando en blanco los espacios necesarios para modelar: labios, barbilla y nariz, así como el círculo que rodea el ojo izquierdo. Si un lavado resultara demasiado cargado puede neutralizarse absorbiendo el exceso de tinta con una esponja. El artista elabora pequeñas áreas oscuras bajo la ceja a lo largo de la nariz y debajo del oído para describir sombras y formas. El resto de la cara se rellena con tono plano para describir el color

de la piel (5). Se aplican lavados diluidos sobre la totalidad de la figura modelando la forma de un modo casi abstracto. Las partes sombreadas del cuerpo se llenan con franjas planas y rectas. El brazo izquierdo, que queda en la sombra, se cubre completamente. En este momento el artista cambia de posición, colocándose menos oblicuamente respecto al modelo. Ello hace que el brazo derecho se separe del cuerpo y acentúa el ángulo del codo. Se elaboran minuciosamente cuello y clavícula describiendo las direcciones de los músculos del cuello y el pecho

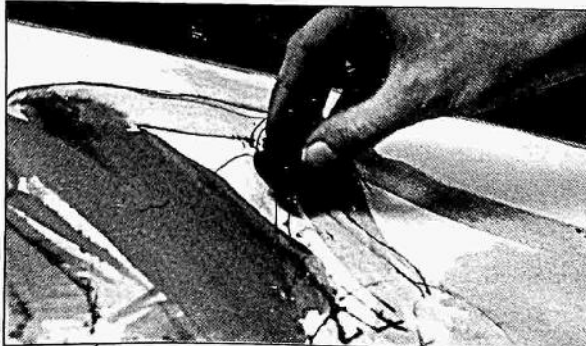
con pinceladas de tinta. Se describen también los pliegues de la superficie abdominal (6).

El artista ocupa ahora una posición más frontal respecto del modelo (7). El detalle (8) muestra la esponja que se obtienen las anchas franjas oscuras usadas para describir las

sombras en la figura y el sofá. A pesar de que la tinta va bien diluida, los contornos, ya secos, no se alteran en absoluto.



El artista continúa introduciendo áreas más saturadas de tinta, dándolas a veces sobre áreas húmedas aún para que se corran los contornos y dejando secar. Se elabora cuidadosamente el cabello para darle aspecto rizado contra el fondo blanco (9). Se acentúan las luces yuxtaponiéndoles manchas de sombra densa (a lo largo de la pantorrilla izquierda, por ejemplo). Se repasan contornos, se añaden detalles tales como la oreja y se delimita el fondo con lavados diluidos (10).





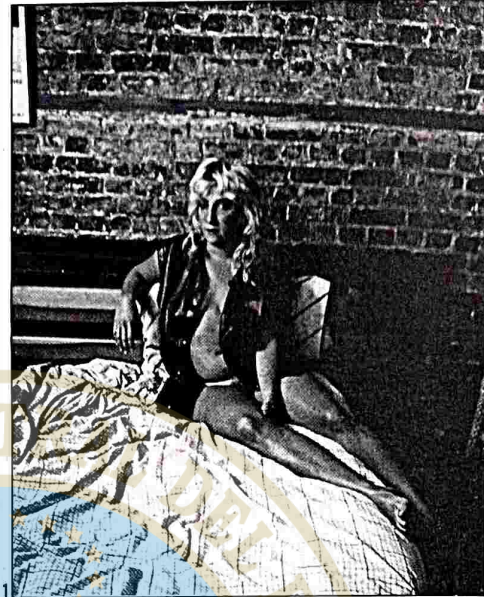
La ejecución de una obra tan detallada y bien construida como esta mediante lavados de tinta es un proceso lento a causa de que es necesario esperar a que la tinta de una fase se haya secado antes de pasar a la siguiente. La imagen final exhibe una profundidad y un modelado que sólo la cuidadosa elaboración y superposición de lavados proporciona. La figura se ha dibujado y rellenado con varios matices de gris y algo de negro a causa de la oscura piel del modelo. Las formas de la figura se indican mediante un intrincado juego de sombras. Las luces, realizadas en tonos tenues que permiten que la blancura del pelo se perciba a su través, añaden interés y vitalidad. La técnica de elaboración rinde los resultados apetecidos, describiendo las direcciones y formas de los músculos y las líneas de tensión mediante las relaciones tonales, tan aparentemente casuales como despreocupado es el talante del motivo, pero que describen la figura con gran precisión y energía (11).

MUCHACHA EN CHALECO

monocopia y pastel sobre papel (65 × 51 cm)

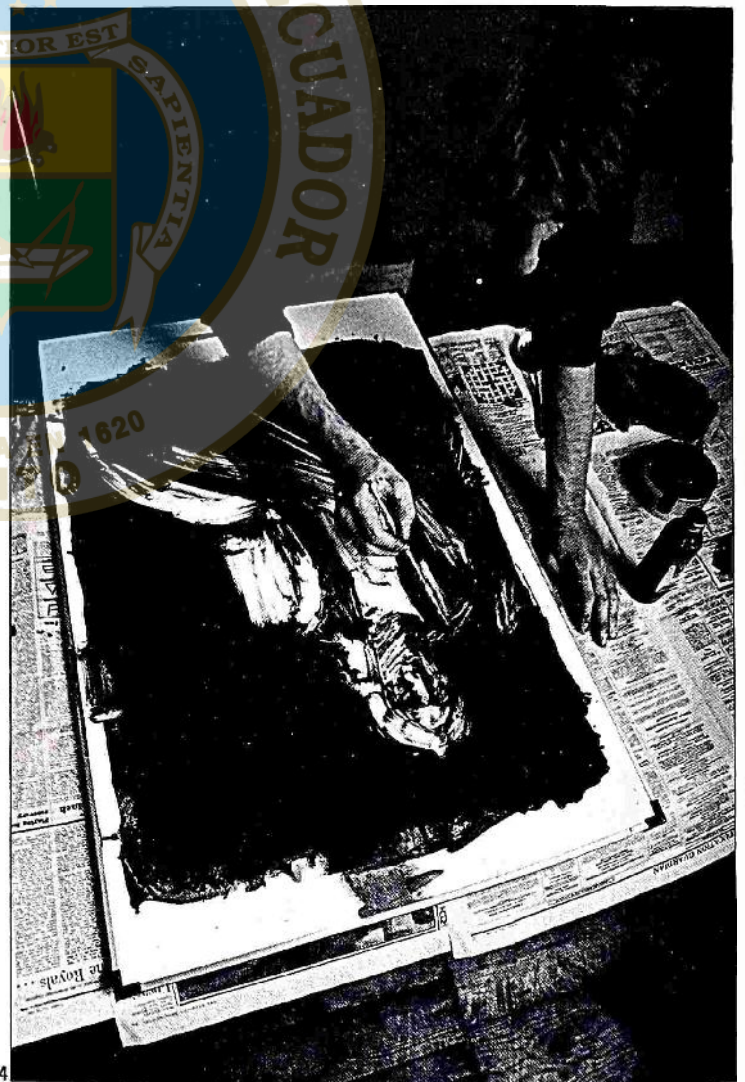
La impresión conlleva generalmente producir imágenes casi idénticas a partir de una plancha o bloque. La excepción es la monocopia: la imagen se traza sobre una superficie cualquiera y luego se stampa en el soporte; sólo puede hacerse una vez. Primero se traza el diseño sobre una plancha enuntada con un punzón, una pluma o un pincel y luego se cubre la plancha con el papel.

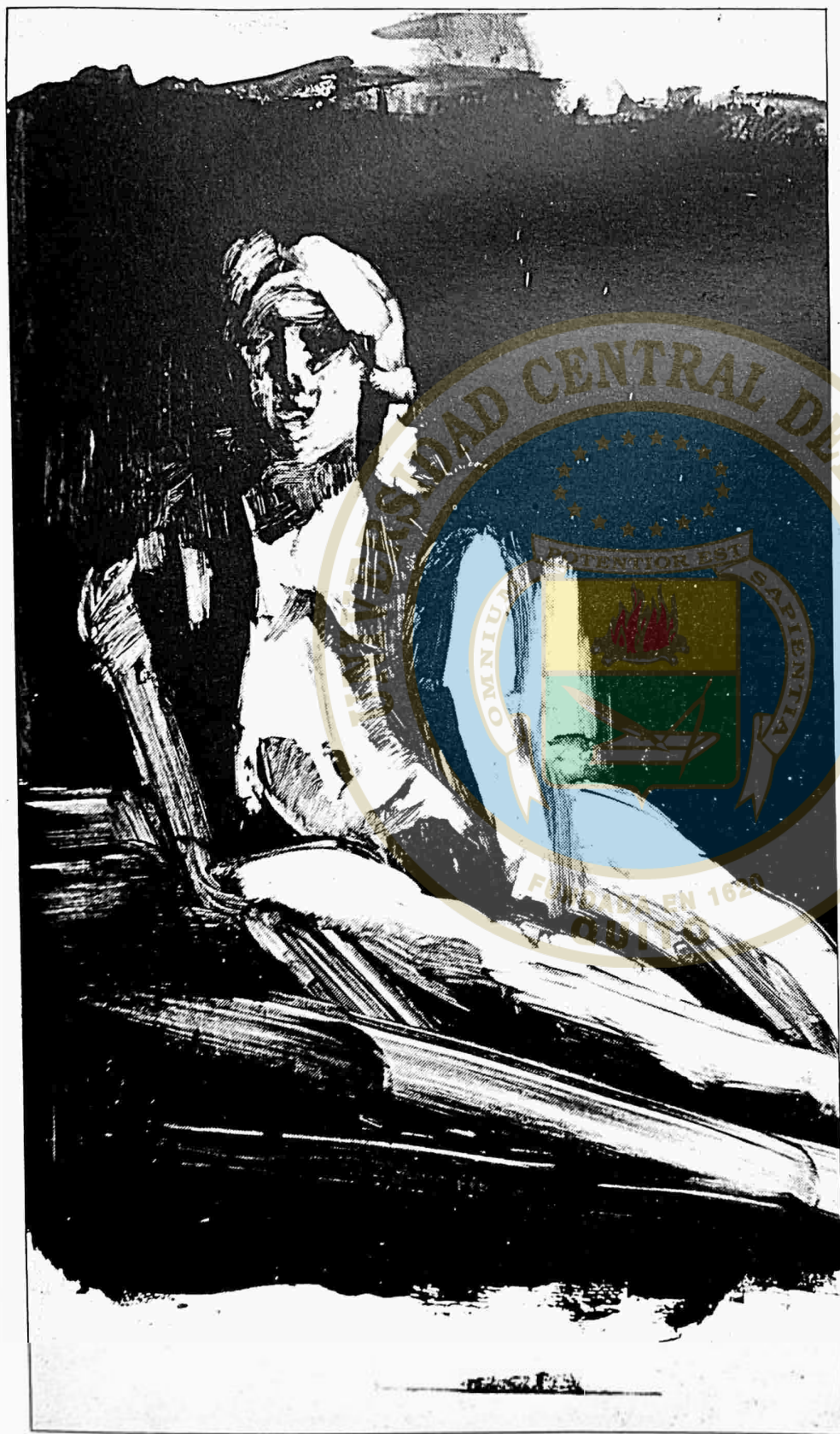
Las monocopias se enriquecen en ocasiones con color o dibujo. Edgar Degas añadía dibujos al pastel a alguna de las suyas. Suelen considerarse como el medio más inmediato de estampar: el artista trabaja con la libertad normalmente asociada con la pintura al óleo. La flexibilidad de la técnica permite realizar muchos cambios durante la ejecución. Resulta especialmente idónea para contrastes tonales intensos.



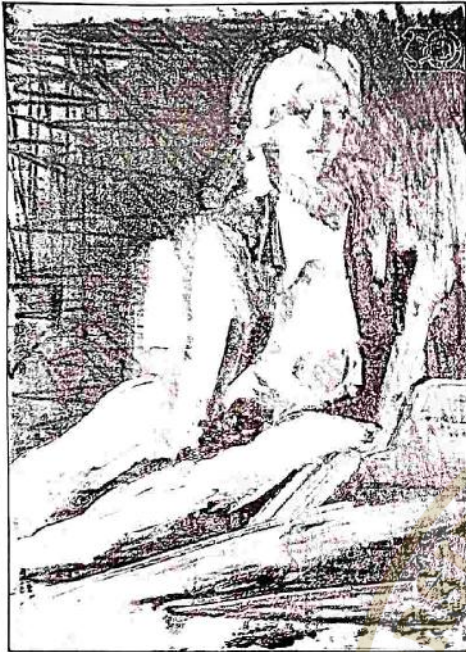
La modelo se sienta a los pies de una cama con las piernas extendidas a un lado y colgando hacia el suelo. Se trata de una pose relajada y casual, aunque el rostro se vuelve hacia el espectador y la mirada busca los ojos de éste. Las líneas de la pose son directas, sin complicaciones. No hay que resolver abrumadores problemas de escorzo ni complejas exigencias anatómicas. El físico de la modelo es sólido y bien proporcionado; las curvas del vientre y los muslos ofrecen al artista volúmenes interesantes. La luz llega desde el lado derecho de la modelo; hay luces claramente perceptibles en la mano derecha, el estómago, la pantorrilla derecha, los muslos y el lado derecho del rostro. El chaleco de cuero refleja también tramos de luz. El artista ha elegido deliberadamente un artículo que le permite sacar partido del medio (1).

Se fluidifica tinta litográfica negra con aceite de linaza, hasta lograr una consistencia cremosa. La mezcla se extiende sobre una plancha de formica a rodillo. En ocasiones la formica se substituye por cobre o cinc. Para que el método funcione la superficie ha de ser lisa y absolutamente no absorbente (2). Se inicia entonces el dibujo, limpiando de tinta las zonas que el diseño demande con un pincel ancho y un fapio; este último servirá para sacar luces. Poco a poco, y empezando por la cabeza, se va trazando toda la figura (3); el artista se sirve de un surtido de pinceles para obtener máscaras de diferentes tamaños y formas logrando sensación de textura. Si se cometen errores, se entinta de nuevo y se reanuncia el proceso. Es posible también introducir máscaras en las luces mediante aplicación de tinta (4).





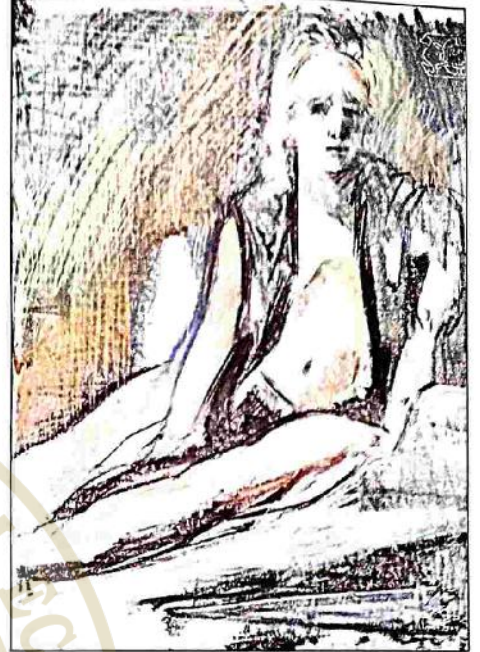
El dibujo básico se da por concluido: se ha descrito la figura contra un fondo de negro uniforme. Las luces parecen excesivas, pero el artista pretende aminorar la monocopia con tonos al pastel (5). Se coloca la plancha de formica en el suelo y se cubre con un papel cartidge liso, porque si se utiliza un papel de grano la imagen perderá nitidez. Mediante la presión de una cuchara (6) y la fuerza de las manos se hace pasar la tinta de la formica al papel. Cuanta mayor sea la presión del ruido mayor densidad tendrá la imagen transferida: la pequeña zona de contacto que proporciona la cuchara origina finos veledos, perfectamente visibles sobre el fondo. El artista ha trabajado con la cuchara siguiendo una pauta de entrecruzamientos (7).



8



9



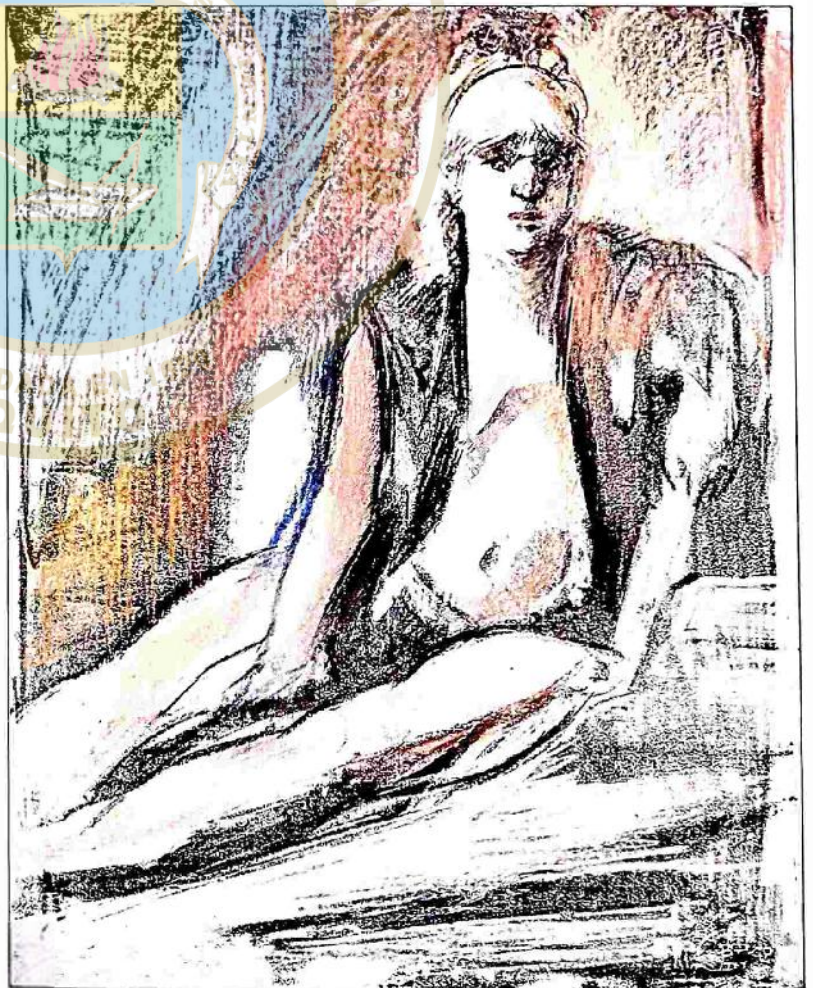
10



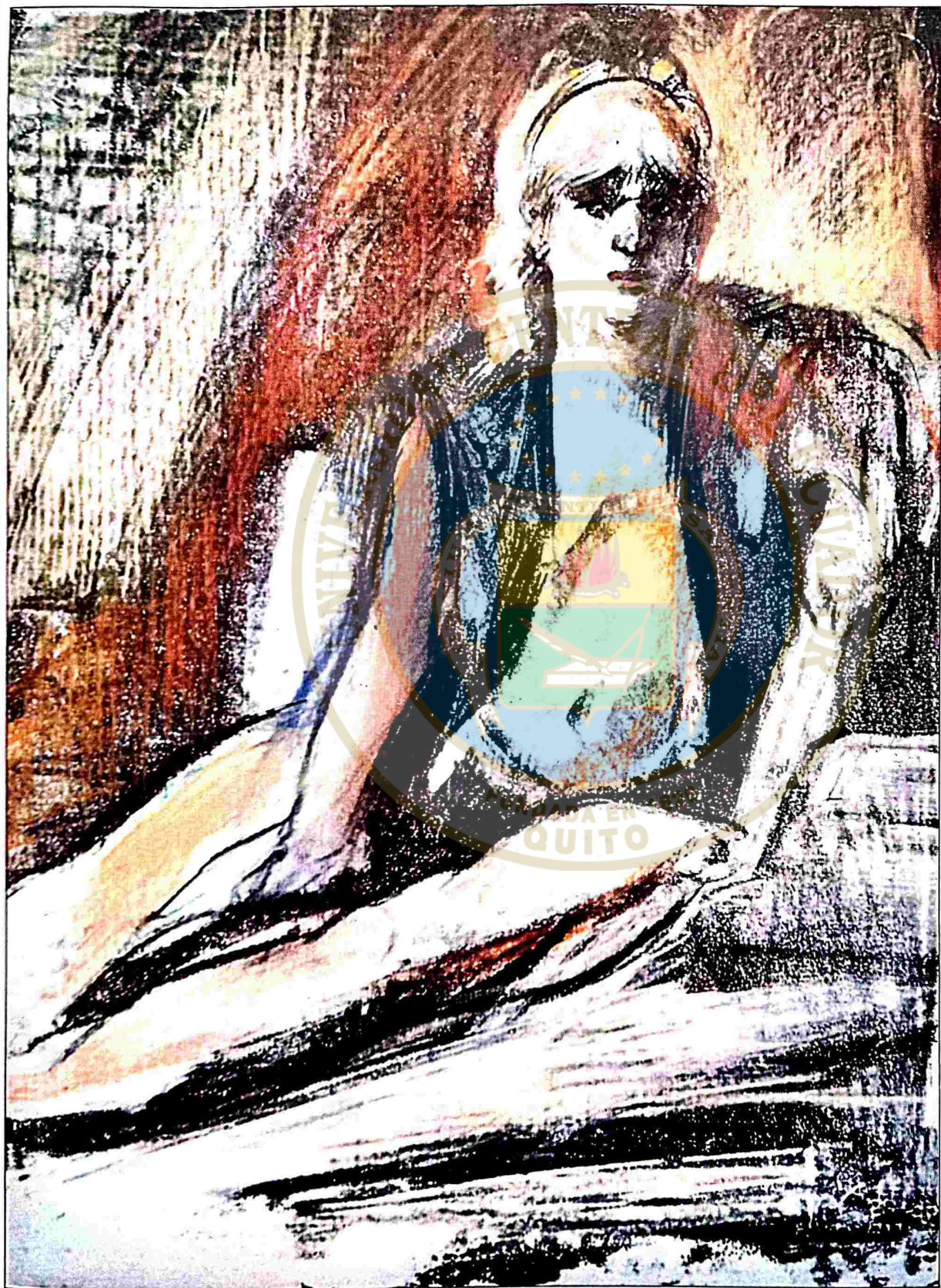
11

La monocopia resultante —una imagen especular de la realidad— exhibe una trama de líneas entrecruzadas de presión casi geométrica que no son otra cosa que las trayectorias descritas por la cuchara sobre el papel, los puntos donde la presión ejercida por la primera ha transferido la tinta de la plancha de formica al segundo. Desvada e inconexa, la monocopia es simplemente una estructura básica sobre la que puede elaborarse un dibujo al pastel (8). El fondo se anva con un verde brillante y luego se trabajan con un marrón claro algunas de las áreas sombreadas del cuerpo. Se trabaja el modelado de la figura con tono de color (9). Cuando se incorporan nuevos matices al fondo con amarillos y pardos, las delgadas

rayas negras, perceptibles aún a través de los colores, aportan una textura adicional. La monocopia, insípida todavía, se elabora con pastel negro, recalando los contornos del cuerpo y la pesantez del chaleco (10). Se aplican las barrilas de pastel con mayor fuerza —apoyándolas a lo largo sobre el papel cuando es necesario— para delimitar en ciertas partes de la figura manchas de color más denso y diferenciado (11).



12



Se utiliza un intenso rojo herúmbre para definir áreas de sombra y enriquecer las carnações. La blancura de las partes no impresas del papel aún se trasluce, pero el efecto ahora predominante es de matena sólida. Se agregan detalles al rostro y sacando luces con blanco para que su yuxtaposición con zonas de sombras densas realce los volúmenes (12). El artista decide alterar levemente la pose de la modelo a despegar de estar ya en el tramo final de la ejecución de la obra. Esta decisión de último minuto ilustra las posibilidades del pastel como medio opaco. A fin de equilibrar la pose y romper la marcada diagonal curva del cuerpo se despega el codo de este cubriendo el dibujo original con toques de luz. La mano derecha y los dedos se detallan sobre los marcados trazos del muslo izquierdo, cubriendo el negro, los rojos y los marrones con pastel crema. Aunque el pastel acostumbra a considerarse un medio transparente y luminoso, posee también una capacidad cubridora plenamente aprovechada aquí (13).

FIGURA MASCULINA YACENTE

carbón sobre papel (51 × 95 cm)

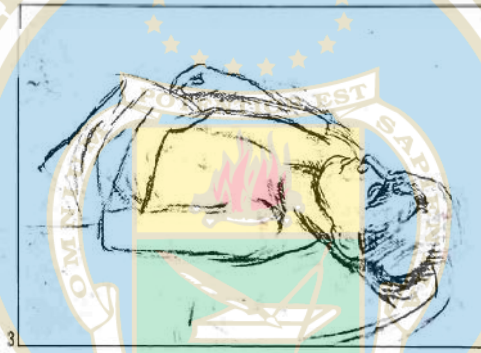


Aunque las poses yacentes suelen sugerir calma y relajación, no tienen por qué ser necesariamente así en todos los casos. La posición del modelo, ligeramente incómoda, trasunta cierta tensión; la posición de la mano derecha y la oblicuidad de los hombros transmiten una sensación de energía latente. La atención recae sobre los marcados ángulos y las densas sombras y ese interés demanda un tratamiento potente e inmediato. Se elige el carbón, pues, medio más directo que el lápiz. El artista pretende que la figura ocupe casi por completo el papel, por lo que descarta los datos ambientales salvo una leve referencia para establecer la posición de la figura en el espacio (1).

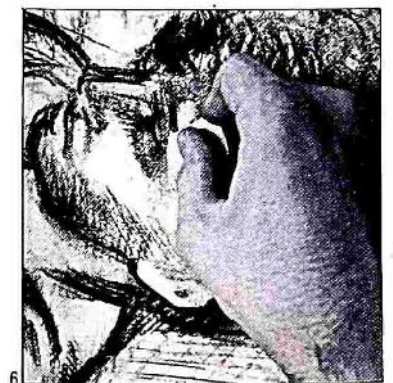
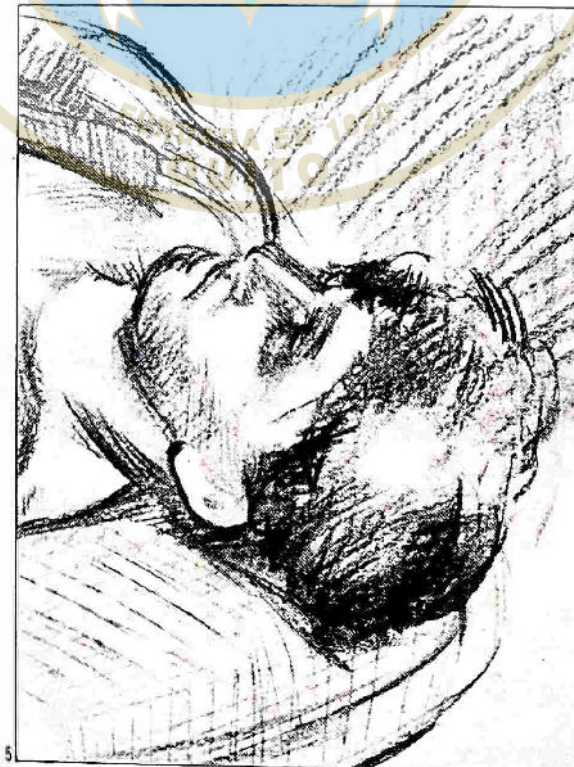


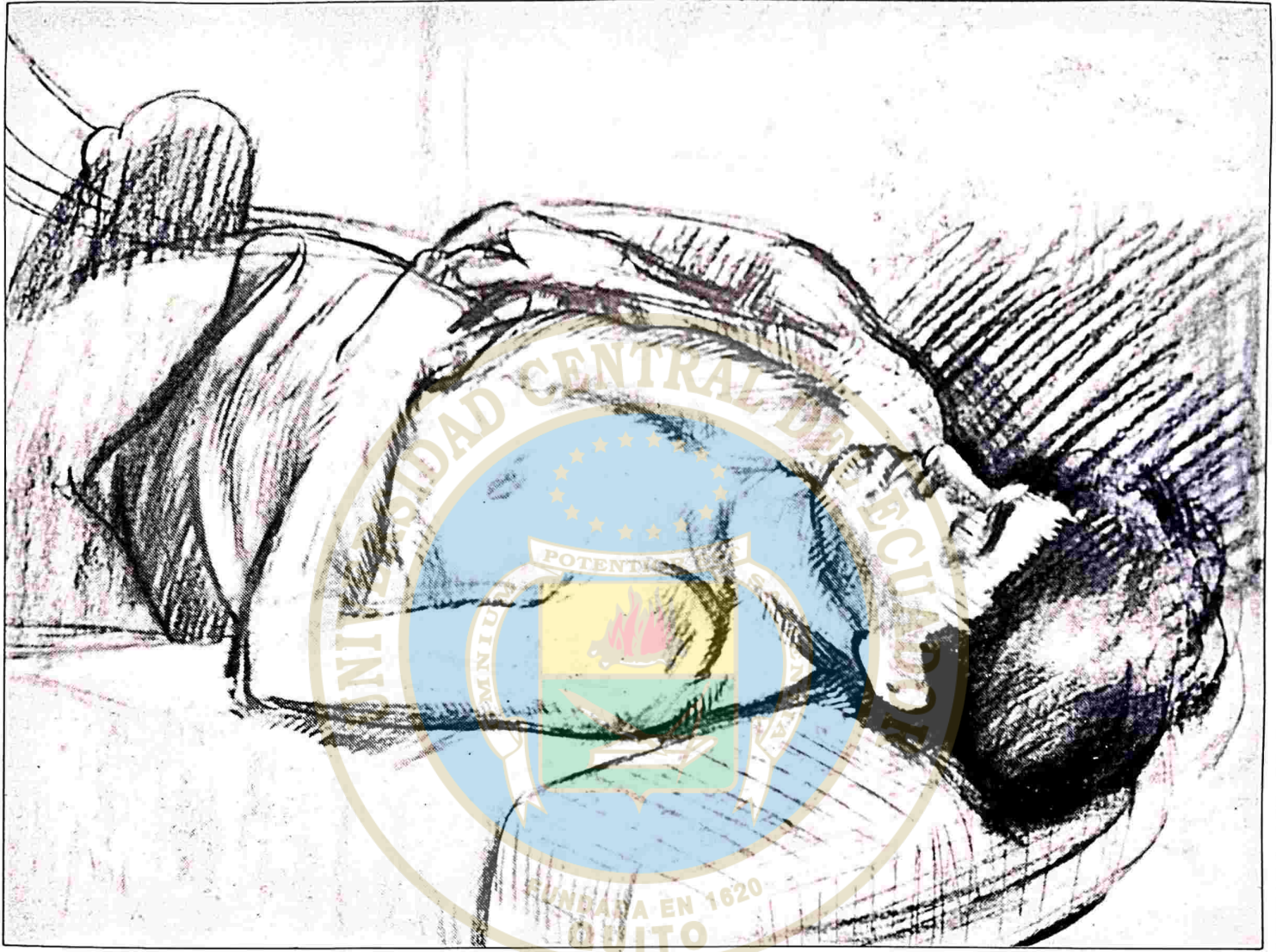
Un artista habituado al uso del lápiz puede sentirse algo inhibido si ha de recurrir al carbón. Hasta el más blando de los lápices favorece el control y la precisión y permite cierta fluidez de trazo hasta en los contornos sinuosos. Cuando se trabaja con carbón hay que preocuparse menos por la nitidez. Ya se empleen las barras tradicionales o carbón en lápiz, se cubren con él áreas grandes, se extiende para obtener difuminados y se fija a intervalos.

Para este dibujo se escogió un papel verde pimienta que proporcionó una base de tono medio. Los papeles oscuros o de tonos medios —que pueden comprarse o prepararse mediante un lavado de acuarela preliminar— permiten trabajar «sacando luces». La sensación de tridimensionalidad suele acentuarse si se añaden luces con tiza blanca. En ocasiones, el tamaño del papel se prueba inadecuado para la pose escogida: ampliamos el soporte agregando un fragmento extra de papel donde acomodamos las piernas.



Habiéndose decidido por un enfoque, lineal, el artista comienza el dibujo concentrándose en la cabeza y en la parte superior del torso aunque limitándose a bosquejar los datos esenciales para no excluir una eventual redelimitación (2). Añade más detalles al rostro y al cabello, sirviéndose de una goma de modelar para borrar algunas de las líneas iniciales; rehace la posición del brazo izquierdo, poniendo mayor acento en el abrupto ángulo que forma. Agrega sombreado, pero lo que más le preocupa en esta etapa es fijar los cruciales ángulos de la cabeza, los hombros y los brazos (3). Las primeras sugerencias de volumen se elaboran con rayados tenues en hombros, cuello y torso; las zonas sombreadas detrás de la figura se describen con rayados más densos (4). Un pequeño movimiento de la cabeza del modelo exige efectuar determinados reajustes, para los que recurre nuevamente a la goma de





8

modelar, redispone el cabello (5). Las gomas de modelar son más adecuadas para borrar trazos de carbón que las gomas duras: son blandas y pueden comprimirse o tallarse hasta obtener puntas con las que se eliminan pequeños detalles o se sacan luces, pueden servir también para aclarar un determinado tono y lo hacen sin manchar. El soporte elegido para este dibujo es un papel hecho a mano, ligeramente texturado, adecuado para carbón. Es de color verde gráceo, lo que significa una base de tono medio. Se sacan luces con tiza blanca para realzar los volúmenes. Agregar luces a una base copreada —en lugar de usar papel totalmente blanco— es el método de trabajo tradicional (7). Aunque una vez añadidas las luces con tiza blanca el dibujo queda virtualmente concluido, el artista no está satisfecho con el resultado (8). Como sucede muy frecuentemente, sobre todo cuando se elaboran estudios preparatorios para una obra

ulterior en otro medio, el formato de papel y la composición parecen equivocados. El artista opta por agregar un fajo de papel al extremo izquierdo de la hoja usada, lo que le proporciona espacio para acomodar las piernas de la figura. Lo acertado de esta decisión es patente desde el primer momento: el área sombreada de las piernas equilibra el detalle y la definición de la cabeza y da sentido a la pose. Las modificaciones de esta índole forman parte del proceso de investigación conatural a toda obra (9).



9

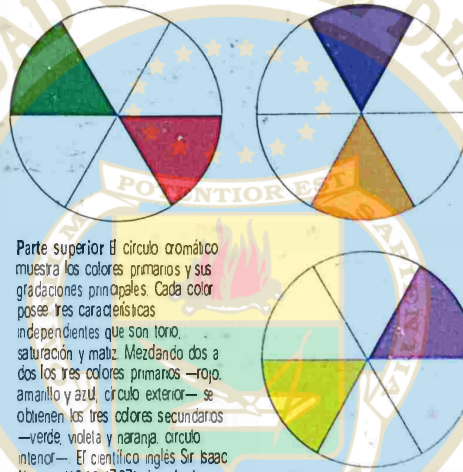
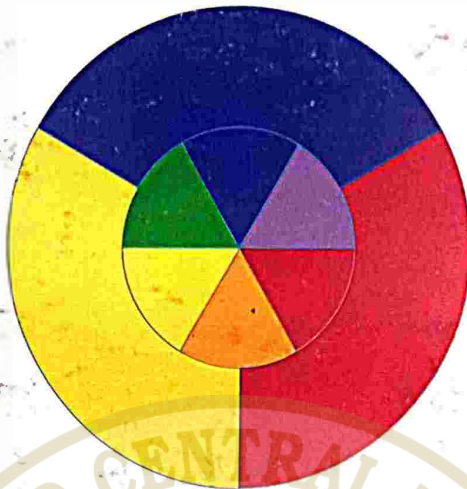
PINTAR LA FIGURA

La pintura, como el dibujo, es plasmar una imagen tridimensional, procedente de la realidad en un soporte plano, bidimensional. La diferencia entre ambas técnicas es que el dibujo se sirve de la línea para expresar volúmenes, mientras que la pintura suele emplear más el tono y el color para representar no sólo las formas sino también las características de la luz.

Color y pigmento

Antes que un pintor pueda pretender que sus resultados se ajusten a sus intenciones es esencial que comprenda el color y los efectos de sus diversas combinaciones. Aunque con frecuencia ello se consigue de modo empírico, vale la pena familiarizarse con las nociones básicas de la teoría. El color varía de tres formas: puede haber diferencias de tono, que mide lo claro o lo oscuro de un color; puede haber diferencias de matiz, cualidad por la cual el rojo es distinguible del verde o del azul, y puede haber por fin diferencias de intensidad, que representa la pureza o valor de saturación del matiz. Las tres son útiles en pintura.

Hay tres colores denominados primarios —rojo, azul y amarillo— a causa de ser los únicos no obtenibles por mezcla y de cuya combinación derivan todos los demás. El color complementario de cada primario es el color secundario que produce la mezcla de los otros dos primarios. El verde, pues, obtenido por mezcla de amarillo y azul, es el complementario del rojo, el púrpura es el complementario del amarillo y el naranja es el complementario del azul. Los colores terciarios derivan de la mezcla de un color primario con uno de sus propios secundarios. Por



Parte superior El círculo cromático muestra los colores primarios y sus gradaciones principales. Cada color posee tres características independientes que son tono, saturación y matiz. Mezclando dos a dos los tres colores primarios —rojo, amarillo y azul, círculo exterior— se obtienen los tres colores secundarios —verde, púrpura y naranja, círculo interior—. El científico inglés Sir Isaac Newton (1642-1727) descubrió en 1672 que cuando un rayo de luz blanca atraviesa un cristal prismático triangular, se descompone en siete rayos cromáticos: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta.

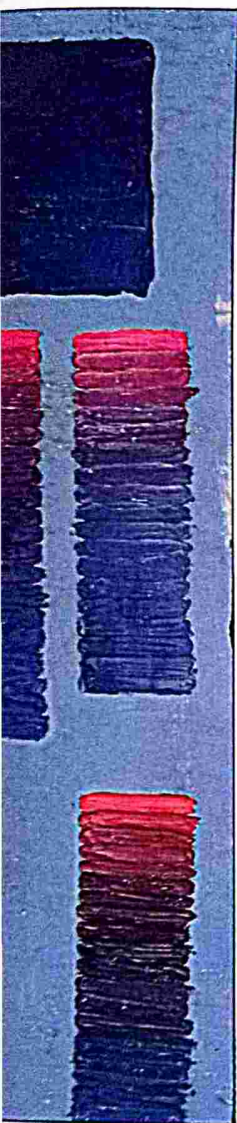
Arriba Los colores complementarios son los que ocupan posiciones opuestas en el círculo cromático interior. No tienen ningún color primario en común.



Fuentes de pigmentos

Los pigmentos para artistas se elaboran con sustancias naturales o fácilmente asequibles hasta principios del siglo XIX cuando el rápido crecimiento de la industria química produjo una avalancha de nuevos colores. El negro se extraía del carbón (1), diversos pátos de diferentes tierras (2) y el blanco del yeso (3). Del cinabrio (4), el realgar (5), la malaquita (6), el oropimente (9) y la azurita, minerales naturales todos, extraían los egipcios de la Era del Bronce naranja, verde, amarillo y azul. Los romanos sacaban púrpura de la concha de ciertos moluscos y el color denominado veridigris del cobre corroído. El azul ultramar, uno de los colores más populares durante la Edad Media, se obtenía del lapislázuli.





Izquierda Los colores primarios reciben este nombre debido a la imposibilidad de obtenerlos por mezcla; por el contrario, todos los demás colores pueden obtenerse de ellos, mezclándolos física u ópticamente.

Arriba La mezcla de colores secundarios —naranja, violeta y verde— produce grises. Combinando secundarios o complementarios se obtienen una amplia gama cromática cuyos componentes son los más próximos a los colores de la naturaleza.

Arriba, derecha Gama de grises neutros que da idea de lo fácil que resulta obtener gran número de matices.

ejemplo, el turquesa es producto de la mezcla de verde y azul. Una rueda de color se confecciona fácilmente y suministra rápida información sobre complementarios cuando se precisa.

Los impresionistas sentían un interés especial por los efectos cromáticos y luminosos y quedaron fascinados por el descubrimiento de que la sombra de un color cualquiera producía su propio complementario. Desterraron el negro de sus paletas y se dedicaron a pintar de un modo que transmitiera la impresión de luz real; es de ahí de donde proviene el nombre del grupo. Artistas más recientes han experimentado con los efectos ópticos de yuxtaponer colores disonantes como sucede, por ejemplo, con cier-

tos rojos y verdes. Los artistas medievales usaban con frecuencia el color simbólicamente. El azul y el oro, por ejemplo, se consideraban los tonos de la eternidad. Por lo general, el color se usa subjetivamente: son muchos los artistas reconocibles por ciertas gamas cromáticas.

Los colores poseen dos ingredientes esenciales: un pigmento finamente molido y alguna forma de medio aglutinante, que en última instancia dicta la técnica pictórica idónea para aplicar el color a la superficie del soporte. Disponemos hoy de un extenso surtido de pigmentos; la mayor parte de las pinturas, lápices de colores y tonos al pastel corrientes en la actualidad no existían hace 200 años, dato de gran ayuda cuando queremos establecer la fecha de una obra.

La gama de pigmentos era, en el pasado, muy limitada. La paleta del artista rupestre —cuyos pigmentos terrosos eran aglutinados probablemente con alguna clase de cola animal— por ejemplo, consistía únicamente en ocre y pardos. A ellos añadía negro obtenido de materia orgánica carbonizada. Habida cuenta de las condiciones en que tales pinturas fueron ejecutadas es improbable que se intentara ampliar esta gama. En la época de la civilización egipcia, se disponía de varios pigmentos más para decorar los muros de las tumbas, incluyendo un delicado amarillo usado con frecuencia como color de fondo. Este color, probablemente el que nosotros denominamos amarillo Nípoles, se hace con antimonio de plomo. La tierra verde y la malaquita —carbonato de cobre natural— les suministraba verdes. El grupo de los marrones incluía la sombra natural, la tierra de sombra (hidróxido de hierro y óxido de man-



ganeso respectivamente), el *cappagh* y el pardo de Verona, colores terrosos naturales. Los egipcios, como los cazadores rupestres, obtenían el negro de materia orgánica carbonizada.

En la edad media, la gama de pigmentos disponibles se enriqueció con el siena tostado, que es óxido de hierro y manganeso sometido a calcinación. Aproximadamente en el año 1400 empezó a usarse el blanco de plomo y, a pesar de sus inconvenientes, ha estado presente en la paleta del artista desde entonces. Este carbonato básico de plomo, además de ser venenoso, se oscurece al entrar en contacto con el sulfuro de hidrógeno. Muchos colores venenosos o fugitivos tradicionales, como el verdegris, el oropimento, el rejalgar, los amarillos de masicote, el minio y diversas lacas rojas han devenido ahora obsoletos y han sido reemplazados por pigmentos modernos, más dignos de confianza.

Conviene siempre familiarizarse con las características de cada pigmento antes de empezar a pintar; incluso en nuestros días, son relativamente pocos los pigmentos genuinamente permanentes del todo seguros para mezclar con los demás. La experimentación nos indica las posibilidades de mezcla de un pigmento, su transparencia o su brillo, su consistencia cuando se mezcla y su tiempo de secado, si es «permanente» o «fugitivo» y si en su envase figura la indicación «tóxico». El comercio ofrece unos 60 pigmentos diferentes; el criterio para escoger entre ellos los integrantes de nuestra paleta será mejor restrictivo que pródigo, porque una gama excesiva puede originar confusiones e impedirá aprovechar plenamente las potencialidades de cada pigmento. La excepción sería el caso del artista que colocara el brillo de los colores por encima de todo lo demás, porque los tonos obtenidos por mezcla resultan algo más opacos. Una paleta sencilla podría estar compuesta de blanco de plomo o de titanio (no se necesita para acuarela), amarillo limón, ocre amarillo, rojo claro, rojo de India, sombra natural, tierra verde, viridiana y azul cobalto. Si hace falta un amarillo más fuerte puede incluirse el amarillo de cadmio; el rojo de cadmio, el bermellón o el carmesí de aliz si lo necesario es un rojo de más prestancia. Son también útiles el siena natural y el tostado, el ultramar de Francia y el verde Hooker. Todas estas adiciones son razonablemente permanentes si se protegen de la luz fuerte. En cuanto al uso del negro, conviene reducirlo todo lo posible porque apaga y empobrece los colores; en general suele ser mejor mezclar colores oscuros usando, por ejemplo, un azul con siena tostado o sombra natural, práctica que estimula al artista a descubrir la verdadera naturaleza de las sombras. Una pequeña selección de pigmentos permi-

te innumerables variaciones cromáticas pero, en cualquier caso, es imprescindible experimentar por extenso para entender plenamente las características de cada pigmento o lograr el matiz deseado en el momento que se necesite.

Tradicionalmente, el artista se encargaba de moler sus propios pigmentos, tarea fatigosa y a la que debía dedicar mucho tiempo. Entre las enseñanzas que un artista recibía en el pasado se contaban las técnicas precisas para preparar sus propios materiales; en los talleres renacentistas eran los aprendices quienes realizaban esta tarea. Por lo que respecta a los colores, cuanto más finamente se muelen los pigmentos mejor es el producto final. Los pigmentos imperfectamente molidos son origen de diferencias de intensidad, particularmente notorias en los lavados tenues. El precio de un pigmento está en relación directa con lo completo de su molido y en algunos casos, con la materia prima empleada: el ultramar puro, por ejemplo, se fabrica con lapislázuli.

Medios y técnicas

Los diversos métodos para usar los pigmentos y las diferentes técnicas de aplicación del

pasado estaban influidas por el aglutinante o medio al que se incorporaban. Los pintores egipcios y asirios mezclaban pigmentos secos con cola o goma; con los colores resultantes decoraban el exterior y el interior de sus edificios. En oriente, los aglutinantes eran goma soluble en agua o clara de huevo para los colores destinados a miniaturas, y apresto —cola líquida fluida—, para las pinturas ejecutadas sobre papel o seda.

Durante los primeros siglos de nuestra era, egipcios, griegos y romanos practicaron la pintura al encausto, que emplea cera de abejas como medio y calor para fijar los colores; los resultados son particularmente duraderos. El inconveniente principal es que la pasta permanecía fluida sólo durante un lapso muy breve aunque se mantuviera la paleta sobre el fuego y se aplicara con instrumentos calentados: la técnica no se prestaba a grandes elaboraciones ni refinamientos. Ejemplos supervivientes son los retratos funerarios de las tumbas egipcias, cuyo tosco acabado muestra huellas de los instrumentos usados para dar los pigmentos. Se cree que algunos de los murales hercúlanos y pompeyanos son también ejemplos de encausto, aunque en este caso las texturas superficiales son notablemente más suaves.



Izquierda Doble retrato llamado *El panadero y la esposa*. La nooción de retrato no apareció entre los griegos hasta finales del siglo IV a. de C. Los escultores habían esculpido antes el hombre ideal, pero dejando su rostro desprovisto de cualquier expresión delirada. Es en la época de Alejandro el Grande aproximadamente cuando puede empezar a hablarse de retratos genuinos, cuando se deciden a registrar peculiaridades individuales en ellos. Pompeya, ciudad romana, atesoraba manifestaciones del arte helénistico, aunque trabajaban en ella algunos artistas griegos. Fueron los pintores romanos los que desarrollaron el género realista pompeyano. Los colores de este muy expresivo retrato fúnebre doble se dieron en masas planas que llenan contornos nitidamente definidos.



Paletas

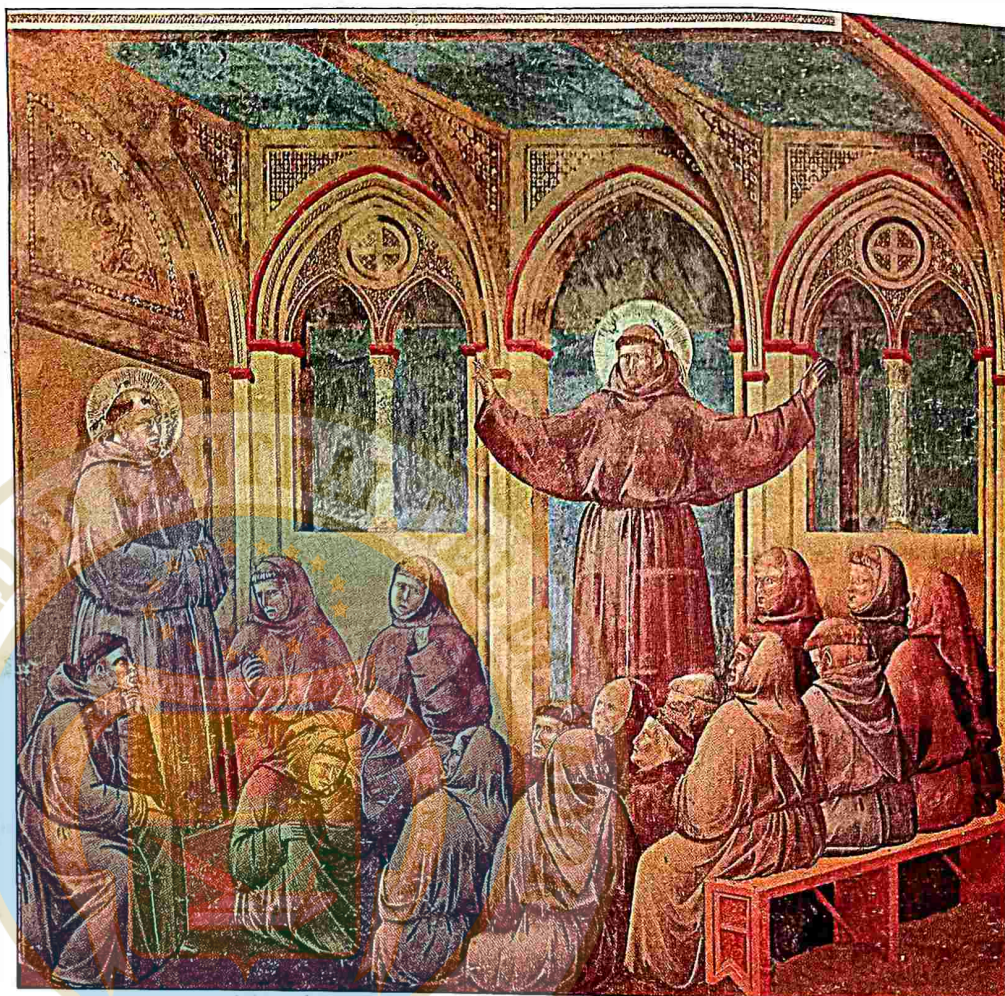
Influido por las sólidas pinturas tonales de Velázquez y el realismo de Courbet, el arte de Whistler (1834-1903) era suave y delicado. Dedicaba mucho tiempo a mezclar colores antes de ponerse frente al lienzo a fin de poder pintar rápidamente. Para retrato, aconsejaba a sus alumnos una paleta ovalada en cuyo centro había de ir el blanco y a la izquierda el ocre amarillo, el siená natural, la sombra natural, el azul cobalto y el azul mineral, disponiendo a la derecha el bermellón, el rojo veneciano, el rojo de India y el negro. Las carnaciones se colocaban en la parte superior, cerca del centro. Los colores se repartían en claros y oscuros para hacer posibles los cambios y las elaboraciones tonales; la pasta para el fondo se preparaba a la izquierda. Una paleta moderna debe incluir blanco, amarillo limón, ocre amarillo, rojo claro o rojo de India, tierra verde, azul cobalto, sombra natural y carnesi.

La paleta rectangular de Rembrandt se componía de blanco, negro, siená tostada, ocre, marrón Vandyke, bermellón o rojo medio, amarillo de china, azul cobalto, ultramar y verde medio.

Fresco

El fresco fue, de entre las técnicas usadas para aplicar pintura a un soporte, la primera de uso general. Aunque tanto Vitruvio como Plinio (c. 27-29 d. de C.) la mencionan en sus obras, no se popularizaría en Europa hasta el siglo XIII. Su denominación proviene de que los pigmentos diluidos en agua se aplicaban sobre yeso «fresco»; al secarse éste, el color formaba cuerpo con el muro en lugar de quedarse sobre la superficie. Ello otorga una duración especialmente dilatada a estas obras.

Al aplicar la pintura sobre una superficie no del todo seca, era necesario planificar diariamente cada sección de la obra, dibujando sobre el papel con anterioridad lo que se realizaría en cada jornada de trabajo. Giorgio Vasari, el artista, arquitecto y biógrafo del siglo XVI, afirmaba en su obra *Vida de los más excelsos pintores, escultores y arquitectos* (primera edición, 1550), que el fresco era el «más hermoso y difícil» de todos los métodos de pintar. Describía la técnica como sigue: «Se trata sobre el yeso mientras está húmedo; no se interrumpirá hasta cubrir la porción del día porque, si hay algún retraso en pintar se forma sobre el enlucido una costra —sea por el calor o el frío, o las corrientes de aire— que mancha la obra y le da aspecto mohoso. Para que no ocurra así, el muro donde se pinta debe mantenerse permanentemente húmedo y todos los colores empleados serán terrosos, no metálicos; para el blanco usaremos la travertina calcinada. Hace falta



Arriba San Francisco orando (1297-c. 1305), Giotto. Este fresco es prueba evidente del talento de Giotto para representar la figura y las emociones humanas y para recrear el mundo visible en una superficie de dos dimensiones.



Izquierda La Anunciación, Fra Angelico (c. 1440-c. 1455). Este fresco, de composición y cromatismo perfectos, evidencia la preocupación del pintor por la perspectiva en tanto que recurso para crear espacios armoniosos destinados a sus figuras.

también una mano diestra, resuelta y rápida, aunque lo más importante es juzgar con fundamento y criterio, porque cuando el enlucido está aún húmedo los colores tienen un aspecto y cuando se seca otro. Esto es, por cierto, la causa de la gran dificultad de alcanzar la perfección en el fresco»

Los colores que se usaban en los frescos eran, pues, casi exclusivamente terrosos, dado que la gran mayoría de los pigmentos metálicos y vegetales resultaban químicamente inadecuados. El «blanco de travertina calcinada» del que habla Vasari era imprescindible por la incompatibilidad del blanco de plomo («biacca») con la técnica. La travertina era un material de construcción muy empleado por los romanos; el Coliseo es uno de los ejemplos más notables de su uso. Quemándolo se obtenía una sustancia con la que se fabricaba el «bianco sangiovanni» destinado a los frescos. Al secarse la superficie

del enlucido pintado se formaba una capa cristalina de carbonato de que no sólo protegía la obra de la humedad y otros agentes atmosféricos, sino que también le proporcionaba un lustre metálico en parte responsable de su belleza única.

Las limitaciones de la técnica coinciden, paradójicamente, con las razones que motivan sus notables resultados. Los artistas dedicados al fresco estaban obligados a considerar la composición con todo cuidado, lo que otorgaba gran unidad de estilo a cada obra. Además, al trabajar contra reloj, el fresquista debía ser de toque diestro y seguro. No había margen para correcciones y, si bien era posible agregar detalles una vez seca la obra («fresco-secco»), lo puristas lo desaconsejaban. En ocasiones los añadidos se hacían con pigmentos al temple que solían oscurecerse con rapidez estropeando el conjunto. Según Vasari, era necesario «... trabajar con decisión

en fresco y no retocar en seco porque, a más de no tener mérito alguno, hace muy breve la vida de la pintura».

Para transferir el diseño al enlucido del artista lo calcaba de los cartones donde lo había dibujado al tamaño definitivo. Para ello se realizaba primero una serie de pequeñas perforaciones siguiendo las líneas del dibujo, se superponía el cartón al muro y se lo golpeaba suavemente con una bolsa de muselina llena de carbón en polvo, que manchaba el enlucido a través de las perforaciones.

Abajo izquierda Anunciación de la Virgen (1527-8). Jacobo Pontorno (1494-1557). Las obras de Pontorno son, a menudo, exageradas formal y emocionalmente. Tono y color se combinan aquí para describir la gentil figura de la Virgen.

Abajo la sibila (detalle). Miguel Ángel Buonarroti. Miguel Ángel trabajó en el techo de la Capilla Sixtina entre 1508 y 1512. La cabeza y la mirada de esta figura se han desconectado del movimiento de los brazos; los fuertes brazos y el rostro proceden de la escultura clásica.





Derecha Boxeadores. Esta moderna obra muestra una eficaz combinación de grandes masas de colores al temple con acrílicos.

Abajo De izquierda a derecha pueden observarse diferentes consistencias. Un temple al huevo puro aplicado directamente es similar a la acuarela dada en capas espesas. Dados de modo similar, una yema de huevo, el aceite condensado y el barniz de damar se asemeja a una mezcla de temple puro y óleo; el resultado es un color muy denso. Un huevo entero mezclado con barniz de damar y aceite de clavo produce un color plano y denso.

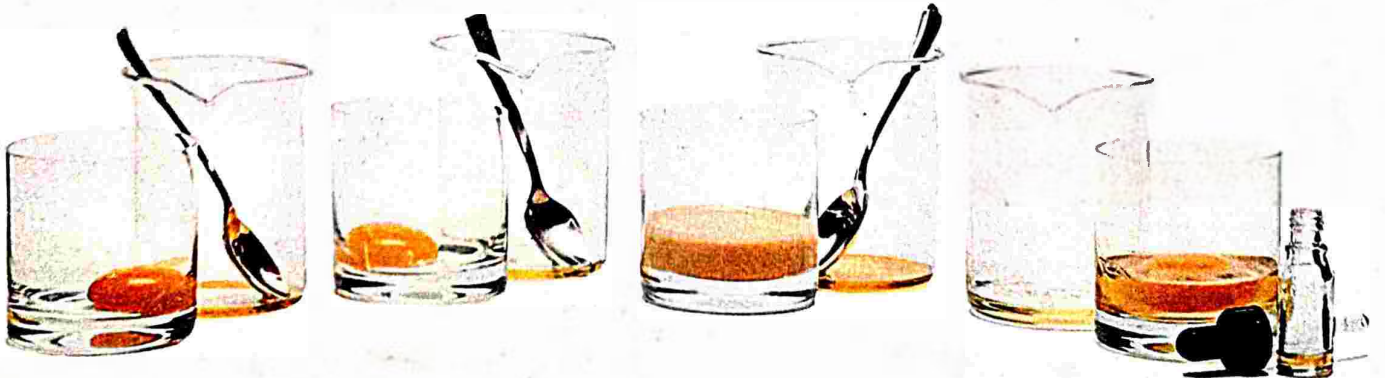


Temple

El temple tiene una historia más larga que el fresco. La palabra temple proviene de la voz latina *temperare*, que significa «dividir o proporcionar debidamente, caracterizar por mezcla, regular, disciplinar». La traducción literal parece adecuada: la mezcla de pigmento y medio es difícil, exige precisión, y el método de aplicar la pasta al temple sobre una base es en sí misma una disciplina. El método, ampliamente usado en oriente y en Europa desde tiempo remoto, tuvo su período de auge entre los siglos IX al XV, en que sería desbancado por los pigmentos al óleo. Si bien hoy es todavía utilizado, no llega en absoluto a gozar del favor que alcanzó en el período antedicho. El soporte habitual de las obras al temple eran paneles de madera ocasionalmente cubiertos por lienzo. La clase de madera elegida dependía de las disponibilidades: en Italia la más usada era la de álamo, tal como recomendaba Gennini (nacido hacia 1370) escritor y pintor italiano. En la Europa central se recurría al pino y más al norte y en Flandes al roble. Fuera cual fuera la escogida, debía estar bien curada y ser plana. Se recubría de lienzo para evitar que las eventuales uniones entre planchas se abrieran más tarde estropeando irremediablemente la obra. El panel recibía entonces varias manos de yeso, confeccionada con apresto y alguna clase de agente blanqueador, habitualmente escayola de París. La fase siguiente era lijar el yeso hasta obtener una superficie lisa y suave sobre la que trabajar. En ocasiones la base de yeso se teñía mediante una mano de resina o apresto coloreados, aunque lo más frecuente era conservarla tal cual, para que la luz reflejada por la superficie blanca

Abajo Vemos aquí diversas emulsiones de huevo en aceite que proporcionan un acabado más satinado que el temple puro. De izquierda a derecha son: una cucharadita de aceite de linaza y una yema de huevo; una yema, una cucharadita de aceite condensado y

otra de barniz de damar; un huevo entero mezclado con una cucharadita de aceite de linaza añadido gota a gota y cuatro gotas de vinagre blanco y, por último, 20 gotas de aceite de clavo, un huevo y una cantidad de barniz de damar equivalente a la cuarta parte del volumen del huevo.





Izquierda Familia y tormenta, David Alexander Colville (n. 1920). Este temple sobre cartón con tratamiento casi fotográfico del tema, evidencia la versatilidad del medio elegido, uno de los de tradición más antigua. Los fríos grises, pardos y amarillos poseen una opacidad que ayuda a transmitir la sensación de quietud, de instante detenido y la monumentalidad de las figuras.

emergiera de nuevo atravesando la pintura translúcida y añadiendo brillo y profundidad al color.

Son diversas las opiniones sobre cuál es el mejor vehículo para los pigmentos en la pintura al temple. Vasari estaba firmemente convencido de que la yema de huevo superaba a todos los demás. Así preparaban los colores al temple los antiguos maestros: «Cascaban un huevo y lo mezclaban con brotes tiernos de higuera machacados, incorporando luego los colores a esta mixtura, colores a veces fabricados por los químicos y a veces extraídos de la tierra. Para esta clase de pintura todos los pigmentos sirven, excepto el blanco de cal que se emplea para enlucir, demasiado fuerte. De tal modo realizan pues sus obras, y denominan pintura al temple a este arte. Los azules han de mezclarse no obstante con apresto sopena de que el amarillo de huevo los vuelva verdes; ni el apresto ni la cola los afecta.»

La pintura al temple tiene una serie de ventajas sobre el fresco y muchos de los artistas que más destacaron como fresquistas reservaron el temple para sus obras de formato más pequeño. La brillante base blanca de yeso otorga al temple una luminosidad de la

que el fresco carece, así como una profundidad de tono algo mayor. Como es posible aplicar la pasta en capas más gruesas, las zonas claras pueden hacerse más intensas. Para crear gradaciones tonales más suaves los artistas recurrían a menudo a la técnica de «resregado», consistente en cubrir áreas oscuras con colores semitransparentes más claros —aplicando la pasta de forma irregular— para crear fragmentos de cromatismo discontinuo.

Los artistas medievales empezaron a establecer un método para pintar la figura humana. Las zonas que luego serían carnaciones recibían un prepintado específico, por lo general de tierra verde. Este verde atenuado complementaba el color rosáceo de la piel; servía también para establecer los semitonos en los sombreados, dejándolo translucir. Este prepintado verde se realizaba a veces añadiéndole blanco y de cuando en cuando se cubrían las zonas de sombreado con un marrón transparente para darle mayor profundidad. Todos estos preliminares eran importantes para la profundidad tonal de la obra concluida y no deja de resultar curioso que estuvieran más cercanos a las ideas de los impresionistas que a las prácticas habituales de la

época, como añadir negro a los colores para oscurecerlos.

Tras el prepintado, el artista preparaba cantidad suficiente de cada uno de los colores que pensaba usar, porque en el temple los colores aclaran al secarse y puede no ser fácil preparar un matiz que corresponda exactamente al anterior, ya seco. La confección previa de los pigmentos explica en parte la unidad de matices característica de esta forma de pintura. Para las carnaciones se mezclaban tres colores. Se delimitaban las zonas principales con un tono medio, al que se superponía primero los tonos, más oscuros y luego los más claros. Posteriormente se realizaban las sombras más densas con una mezcla semitransparente de negro y ocre amarillo llamada «verdaccio». El sistema era casi idéntico para pintar la figura vestida. Los tonos del prepintado se elegían de forma que completaran las que se superpondrían luego: el rojo, por ejemplo, se aplicaba sobre un prepintado gris verdoso y para el azul solía reservarse un prepintado gris-blanco o, en ocasiones, verde. Las capas superiores de color también se aplicaban por etapas: los tonos medios primero, luego las partes oscuras y por último las más claras.

Óleo

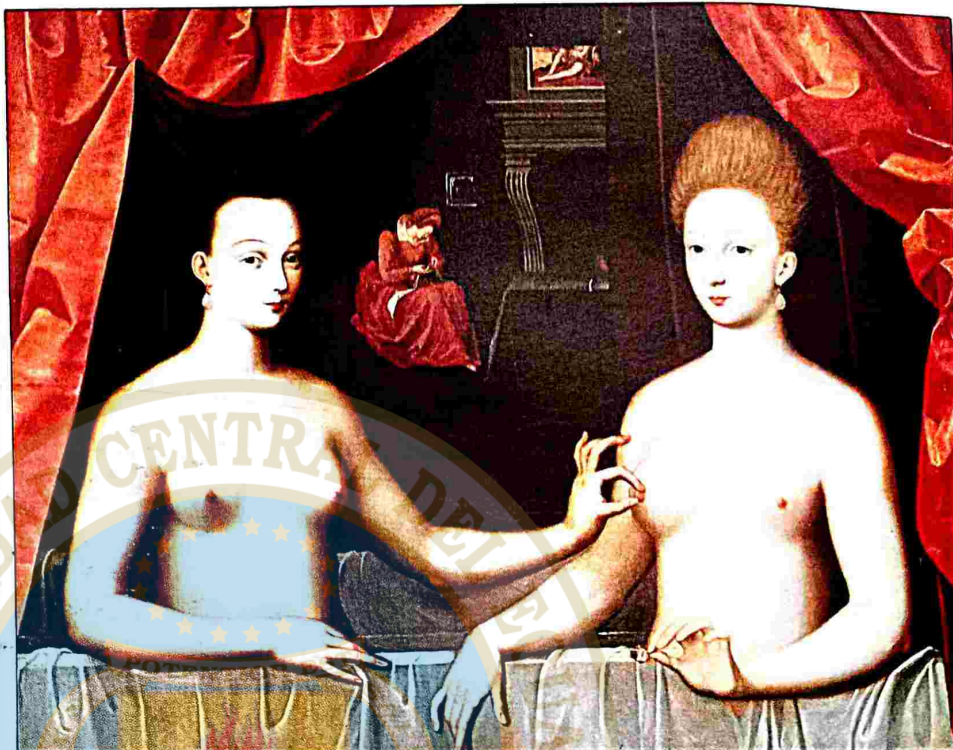
Vasari atribuía la invención de la pintura al óleo a Jan van Eyck, artista de comienzos del siglo XV. Aunque el aceite se había empleado como vehículo de pigmentos en ocasiones anteriores, van Eyck fue el primero en desarrollar una técnica coherente para trabajar con colores en suspensión oleosa. Fue el primero en aprovechar las mezclas para lograr un efecto más natural que el posible con temple. Probablemente se servía de aceite refinado de linaza o nuez que, según Vasari, es menos proclive a oscurecerse con los años. Debido a que si el aceite se empleara sin más, los óleos tardarían unos 400 años en secarse, era necesario añadir algún agente para acelerar el proceso. Van Eyck usaba probablemente trementina que, además de reducir el tiempo de secado, le servía para fluidificar y disolver la pasta.

Aunque el soporte más habitual para las obras al óleo es el lienzo, siguen empleándose también paneles de madera, originalmente utilizados porque el factor de su rigidez tenía gran importancia cuando se trabajaba con un medio como el temple. La mayor flexibilidad del óleo hizo posible emplear un soporte menos rígido sin el peligro de resquebrajamientos, y el lienzo ostenta ventajas evidentes respecto de la madera. Su ligereza permite un transporte más fácil y obras de mayores formatos, puede enrollarse cuando no se usa y resulta más económico que ésta.

La forma tradicional de preparar el lienzo y que hoy sigue gozando de gran popularidad, es tensarlo sobre un marco de madera al que se fija con puntas o chinchetas. Estos bastidores pueden comprarse en las tiendas especializadas o confeccionárselos uno mismo: el sistema de unión de los listones permite ajustar la tensión del lienzo mediante clavijas de madera. En cuanto a la tela, la mejor opción es el lino crudo; es más fácil tensarlo si se humedece ligeramente antes. Una vez tensado se prepara para recibir el óleo. En los primeros tiempos algunos artistas usaban una base de yeso, pero se comprobó que no resultaba del todo apropiada porque, como los cambios meteorológicos provocan tensamientos y aflojamientos del lienzo, el yeso saltaba y con él la pintura. Impedía además enrollarlos si querían transportarse. Para obtener una preparación flexible el método habitual de los artistas actuales es cubrir el lienzo con varias manos de apresto, a fin de ocluir los poros de la tela y eliminar su absorbencia.

De entre las diversas preparaciones posibles suelen considerarse las de piel de conejo las mejores.

Lo siguiente es cubrir el lienzo con un «imprimador», que se prepara con diversos ingredientes. La receta de Vasari consistía en

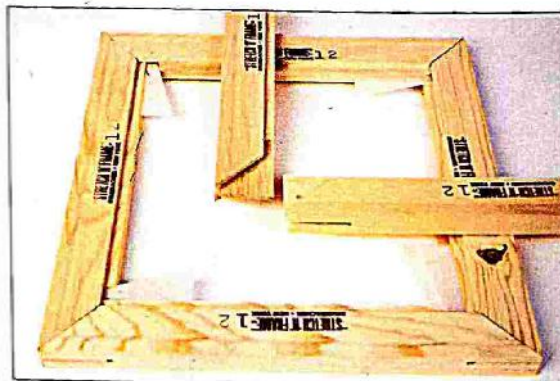


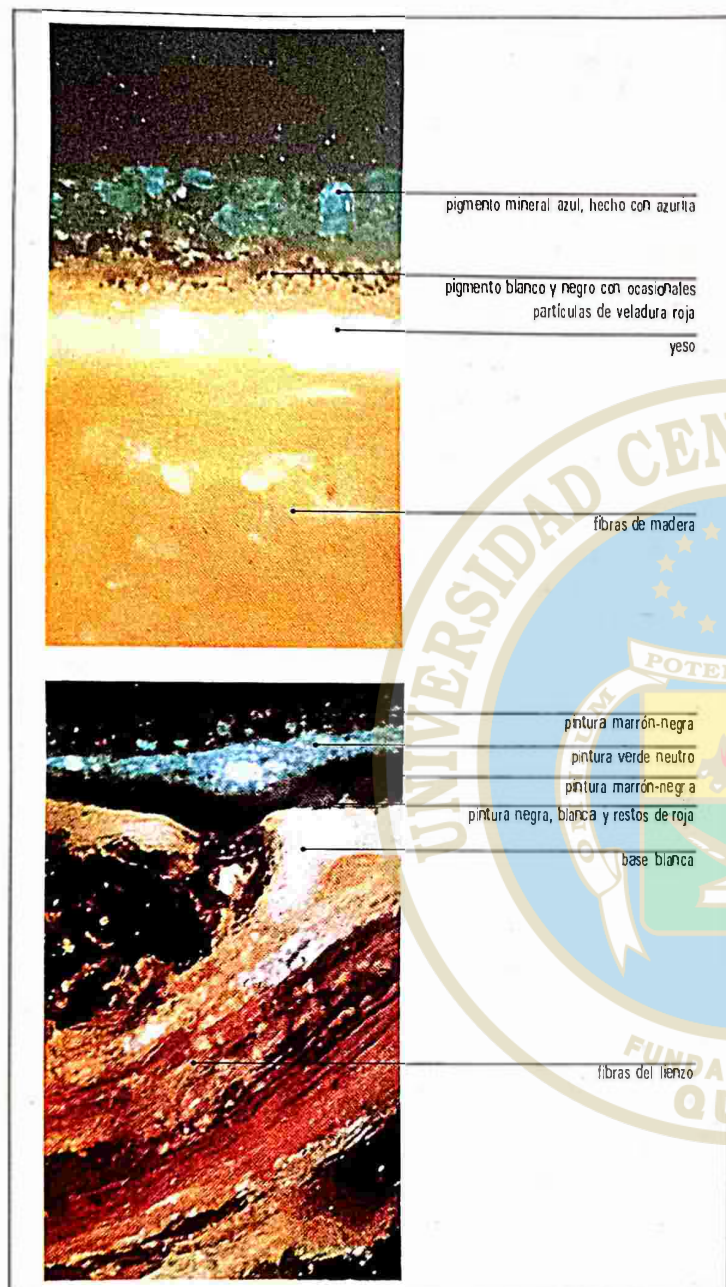
Arriba: La bella Gabriela y la maniscala de Bagny, escuela de Fontainebleau. Este doble retrato al óleo de la amante de Francisco I y de su hermana ejemplifica el estilo pictórico sensual y decorativo que floreció en Francia entre 1528 y 1558. El rico cromatismo y el lustre del medio complementa la ajada elegancia del motivo.

Derecha: Los lienzos suelen confeccionarse con lino, algodón, mezcla de lino y algodón y arpillera. El calco decolorado es un tejido de algodón barato (1). Un buen lienzo de algodón es casi equiparable a uno de lino si recibe imprimación previa (2). La arpillera es basta y exige mucha imprimación (3), mientras que los lienzos de lino (4 y 5) son los mejores y los más caros. El comercio los ofrece en diferentes versiones de tejido: la mejor es el de trama tupida e hilos desprovistos de nudos. Se venden también lienzos de lino ya imprimados con imprimador acrílico, aptos para casi cualquier cosa (6).



Derecha: El lienzo, soporte habitual para obras al óleo, es extremadamente receptivo a la pintura cuando está fija a un basidor. Los armazones de los bastidores se venden en muchas longitudes distintas: basta montarlos para obtener rectángulos de muy diferentes tamaños.





Izquierda Este corte transversal de una temprana obra de la escuela flamenca está aumentado 200 veces. El soporte de madera fue usado ya por los egipcios para obras de caballete y posteriormente durante la edad media y el primer renacimiento. Además de las capas de pintura y las libras de la madera, se distinguen en este corte la base de yeso, mezcla de caolín y apresto.

Izquierda, abajo Corte transversal de una obra temprana de Ticiano.

aumentada 100 veces. Fue una de las primeras obras realizadas sobre lienzo. La base blanca se ha introducido entre las libras del nervio, queda también de manifiesto el preparado en tierra verde —un verde neutro— que sirvió de base a las carnaciones.

Abajo Retrato de mujer con las manos cruzadas, Hans Hals. Colocado sobre todo como retratista, Hals fue pintor de gran originalidad y franqueza de enfoque, influenciado por los caravaggistas, se sirvió

del claroscuro para obtener efectos dramáticos en la representación plástica de impresiones instantáneas. Las texturas, particularmente ostensibles en las manos, están elaboradas con un decidido trabajo de pincel y empastes.



«una pasta de harina y aceite de nogal más dos o tres medidas de blanco de plomo». Las que ofrecemos a continuación son simplemente a modo de guías; no son las únicas posibles y conviene experimentar para lograr la preparación que mejor concuerde con las preferencias y las necesidades personales. Una base sencilla pero eficaz consiste en seis partes de trementina, una de aceite de linaza y una pequeña cantidad de blanco de plomo. Se dará sobre una superficie seca que haya recibido dos manos de apresto aplicado éste en caliente. La base se dejará secar durante 24

horas y se cubrirá entonces con una segunda mano, dejando secar durante aproximadamente un mes. Otra emulsión podría consistir en una parte de blanqueador, una parte de cola, otra de óxido de cinc y media parte de aceite de linaza. Una base de yeso sencilla destinada a madera o cartón podría prepararse con una parte de blanqueador y otra de apresto, incorporando el primero al segundo en caliente hasta lograr una pasta cremosa.

La arcilla blanca proporciona una base de más cuerpo, mientras que un medio acrílico o una resina sintética incrementará su elas-

ticidad. Conviene añadir, en cualquier caso, un agente antimicótico y antibacteriano (todas las colas preparadas del comercio lo incorporan).

Se darán varias manos de imprimador. Algunos artistas tiñen la última para disponer de una base coloreada sobre la que pintar. Otros restriegan la palma de mano sobre el imprimador húmedo para que la superficie final tenga «diente». Se obtiene un efecto similar aplicando el imprimador con un rodillo de esponja.

Muchos de los pigmentos hoy en uso son

de creación recientes. Los artistas de épocas pasadas tenían mucho menos donde elegir, pero aún así, imponían restricciones adicionales a su paleta. Ahora, con la amplísima gama disponible, seleccionar es más importante que nunca: se evitarán confusiones y el artista se familiarizará con los pocos colores elegidos, aprendiendo a aprovechar al máximo sus posibilidades.

A causa del que el pigmento está suspendido en aceite que se convierte en un sólido transparente cuando se seca es necesario superponer sucesivas veladuras para lograr los efectos pretendidos. Esta forma de trabajar la pasta da profundidad a los colores, permitiéndoles conservar un brillo transparente, cualidades que potencia el prepintado. La luz que atraviesa las veladuras vuelve a la superficie reflejando por el prepintado claro, otorgando a la obra una luminosidad adicional.

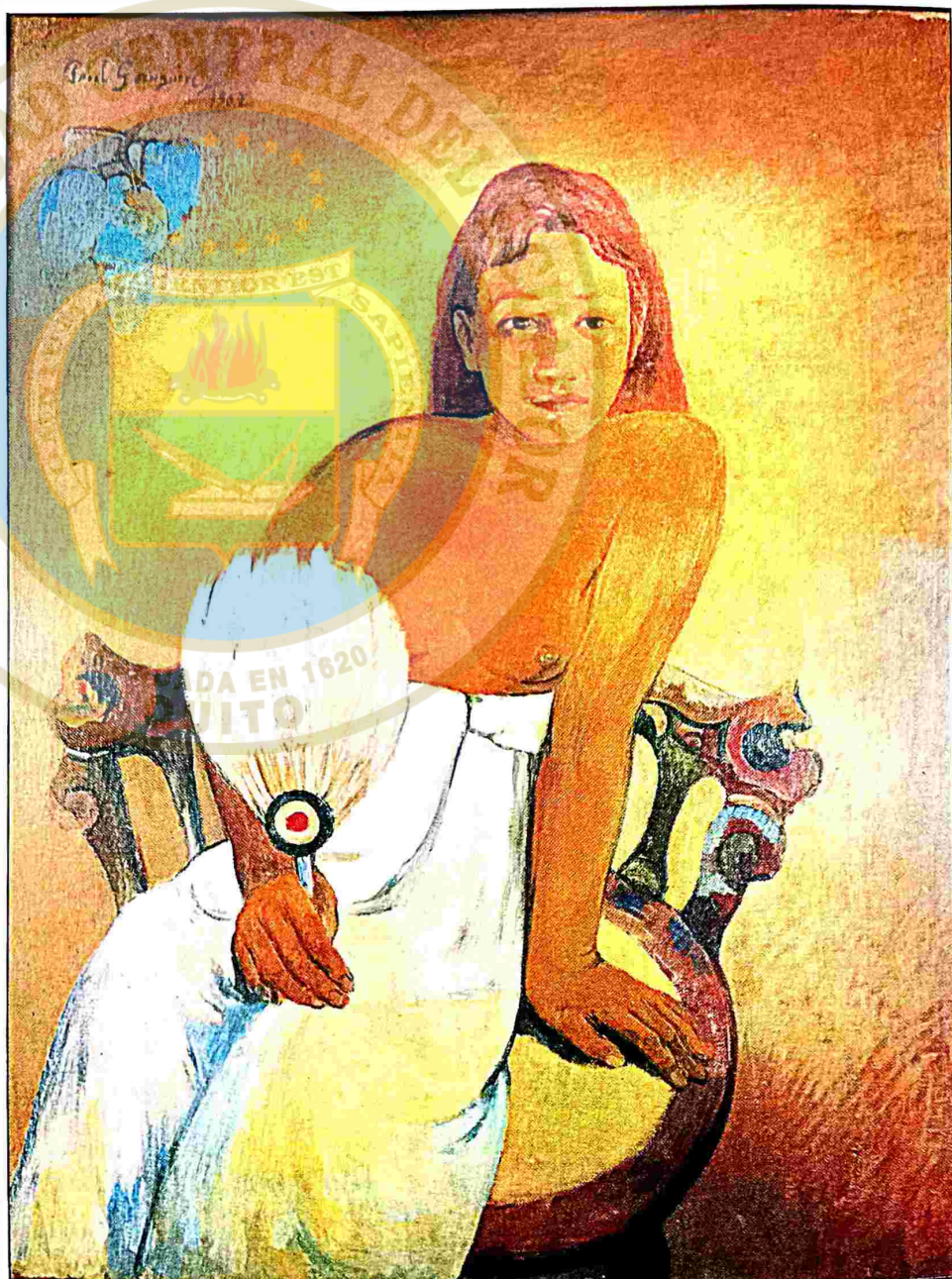
La principal ventaja del óleo es que permanece trabajable durante mucho tiempo, permitiendo mezclas, modificaciones o alteraciones sobre la mancha. El aceite prolonga el tiempo de secado de la pasta y el barniz o la trementina lo acortan. Cada veladura debe contener mayor proporción de aceite que la

anterior, lo que permite elaborar las luces con tanto cuidado y detalle como sean precisos trabajando de lo oscuro a lo claro y sin peligro de corridos en las capas subyacentes, duras y secas.

Las especies características del óleo son particularmente evidentes cuando el motivo es la figura humana: las carnaciones pueden hacerse casi traslúcidas y las diferentes texturas de los paños representarse con el máximo realismo. Es también un medio idóneo para la expresión de factores emocionales y

todo ello en función de su amplia gama de posibles texturas: el pintor puede elegir entre mayor o menor fluidez, aplicarla suavemente para no dejar huella alguna de manipulación al hacerlo de tal modo que la pincelada devenga un rasgo estilístico más. Otros expedientes para ganar posibilidades texturales y profundidad tonal son el restregado y la combinación de seco sobre húmedo o al revés. Esta versatilidad permite un trabajo expresivo y fluido dentro de las posibilidades del medio.

Derecha Muchacha sosteniendo un abanico (1903), Paul Gauguin. Uno de los primeros en inspirarse en las manifestaciones artísticas de las civilizaciones primitivas, Gauguin, que rechazaba la función descriptiva del color, lo usaba en áreas planas, contrastantes, intensificando con ello su carga emocional y decorativa. Su mejor obra la realizó en Tahití, fascinado por la cultura y los ritos de los nativos. Sus formas se simplificaron y su cromatismo se enriqueció como correspondía al tropical contexto. En este óleo, por ejemplo, el extraño modo de resolver el brazo derecho podría deberse a esta influencia primitiva. En la imagen, de gran fuerza visual, hay claras reminiscencias del mito del buen salvaje, tan caro a la mentalidad decimonónica.



MUCHACHA SENTADA

acrílicas y guache sobre papel (53 × 36 cm)

La modelo posa junto a una ventana por la que penetra oblicuamente una brillante luz solar que determina marcadas pausas de luces y sombras sobre el cuerpo (1). El artista decide ignorar los violentos contrastes tonales, centrando su atención en los efectos generales de la luz. Resulta interesante comparar las posiciones que ocupan las sombras en esta fotografía y en el dibujo conduido

donde, por ejemplo, una de las sombras delineadas sobre el muslo derecho está en un lugar distinto. La obra tarda algún tiempo en completarse y se producen los inevitables movimientos, que el artista percibe inmediatamente y a los que ajusta su obra en lugar de imponer una inmovilidad que sería forzosamente rígida.

Las veladuras consisten en superponer capas sucesivas de pigmentos suspendidos en un medio que permita vislumbrar los colores subyacentes. El prepintado monocromático sobre el que se aplican veladuras sucesivas es un sistema que pertenece al acervo de la tradición pictórica desde hace siglos. En épocas pasadas, el prepintado solía realizarse con temple y las veladuras con guache. Hoy, los artistas acomodan con frecuencia la tradición a los hallazgos actuales: acrílicos para el prepintado y guache mezclado con caseína para

las veladuras. Si la base es blanca, y las veladuras semitransparentes, el color adquiere vida y luminosidad, mientras que los prepintados en tonos oscuros o medios acentúan la profundidad de las sombras. La estructura de la presente obra —de brillante iluminación solar— se estableció con firmes pinceladas monocromáticas. Antes de añadir el guache se elabora el sombreado con tono y se sacaron luces con blanco subrayando intensamente el modelado.



1



2

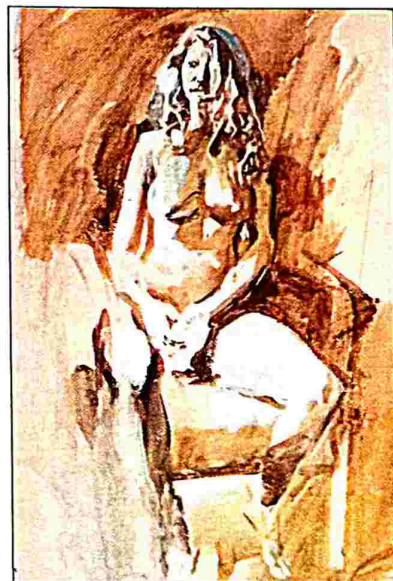


3

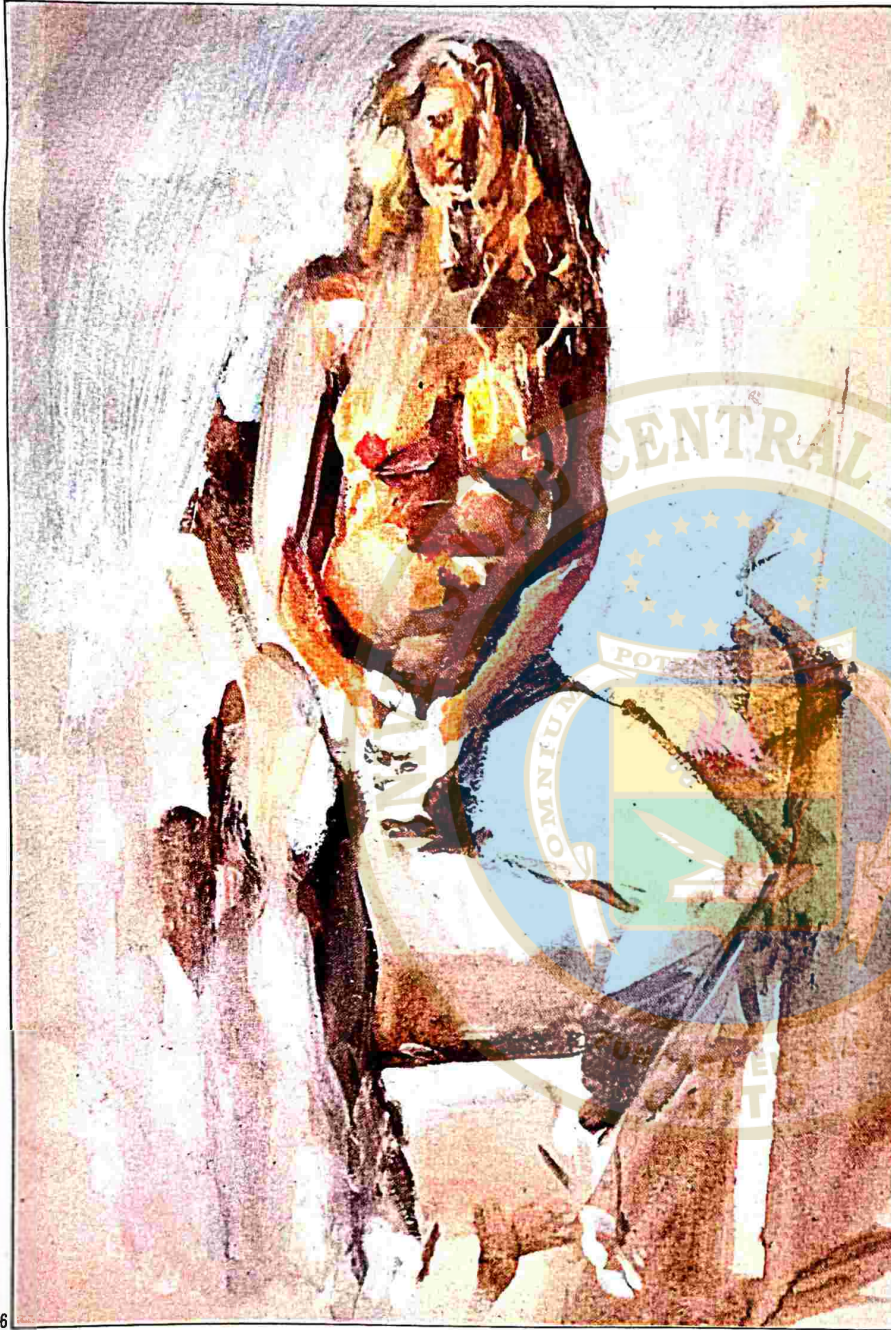
Casi como un escultor que arrancara la forma de un bloque de piedra, el artista consigue que las formas adquieran realce y volumen mediante un cuidadoso modelado. La elaboración tridimensional comienza con una serie de lavados monocromos de tierra de sombra aplicados sobre el soporte de un papel de azuleja David Cox odor galleta. El método se adapta bien a motivos o escenas bañadas por luz directa donde los extremos de luz y sombra (2 y 3) enfatizan los volúmenes. El detalle muestra el momento de agregar luces en blanco y azul para dotar al prepintado de una sólida estructura global (4). Se encaja también el fondo y se elaboran más franjas blancas sobre la pantorilla derecha de la modelo como preparación de las densas sombras que se superpondrán a los brillantes toques de luz (5).



4



5



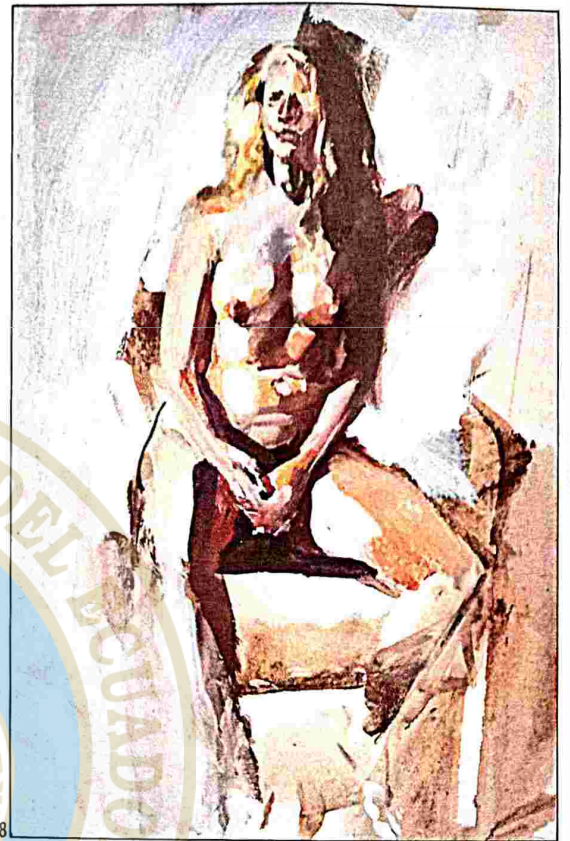
6

Llega el momento de agregar color a la estructura monocroma. Se dan amarillos y marrones rojos sobre el torso, el rostro y el cabello; la intensidad y el tono se corresponderán, en cada caso, con la que dicte el prentado (6). El abdomen y los pechos se rellenan cuidadosamente con diferentes matices, de lo que resulta una gran precisión en la forma (7). Las sombras de los muslos se delinean aplicando cálidas manchas de marrón oscuro diluido. Después se cubren las partes sombreadas del cabello y el hombro izquierdo con ondulantes aplicaciones

de marrón, azul y verdes (8). El destellante amarillo y el castaño claro de los cabellos se conservan en torno al óvalo del rostro y, como el resto del pelo es casi negro, esta especie de halo dorado transmite una sutil impresión de luz solar sesgada. Se añaden detalles en manos, pantorrillas y pies; se elaboran los rasgos faciales. El relleno del fondo y la silla —extendiendo los colores con las yemas de los dedos— consolida la organización general de la obra (9).



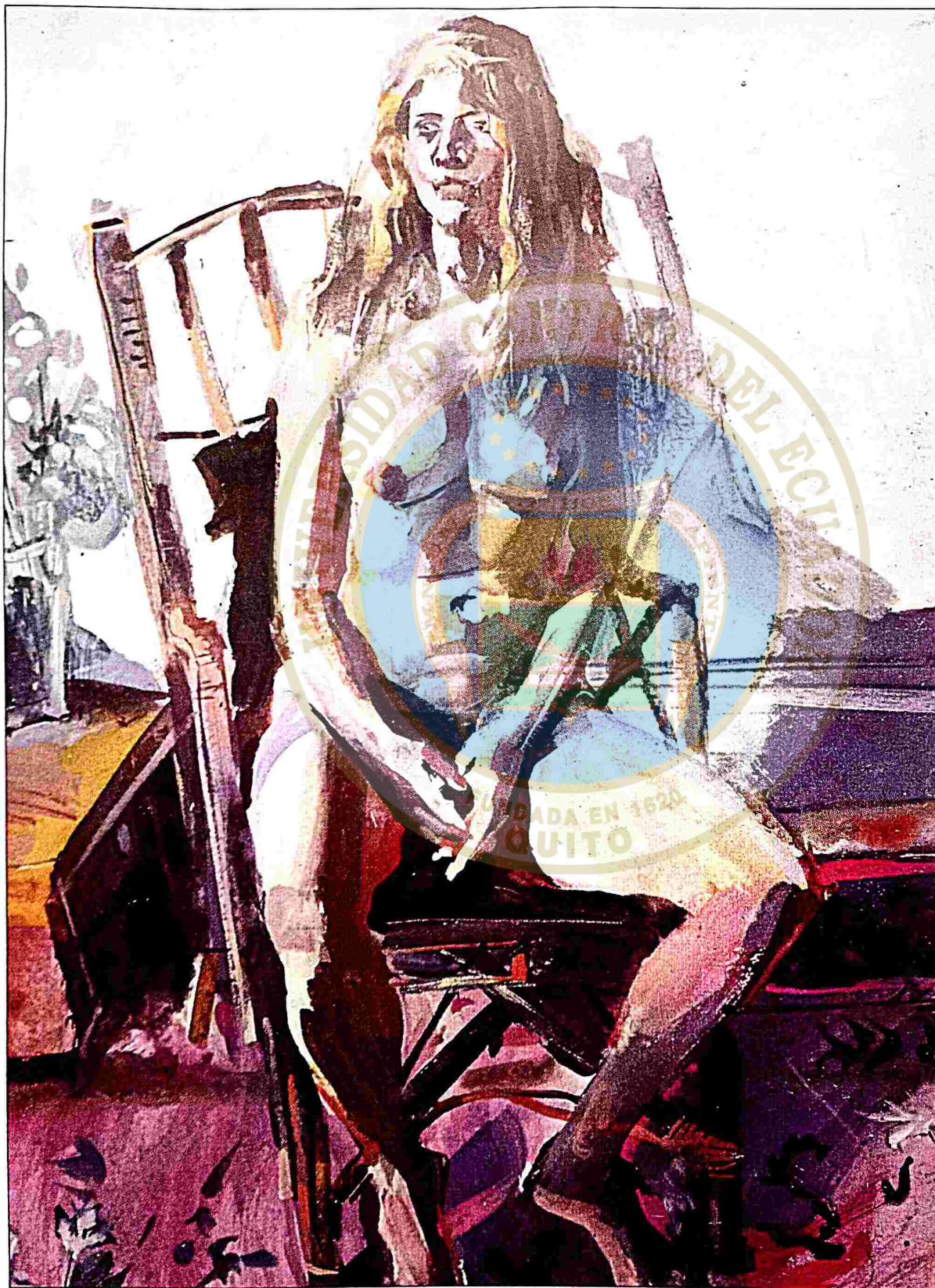
7



8



9



Se añaden algunas luces; otras, establecidas en la fase del pre-pintado, traslucen ahora. En las zonas del estómago, los pechos, el rostro y los cabellos se sacan luces adicionales; los redondeados volúmenes de la figura se elaboran casi por completo durante el pre-pintado y la superposición de lavados. El medio de casela con guache hace posible trabajar con una gran espontaneidad en razón de la rapidez de secado; cubre bien, además. En las veladuras de óleo hay que esperar bastante porque el tiempo de secado de cada capa es mucho mayor y es imprescindible un secado completo antes de dar la siguiente. Se trata, pues, de un método estimulante que ofrece la oportunidad de rescatar una de las más gloriosas técnicas tradicionales y que, al mismo tiempo, posee la viveza del enfoque moderno. El poder cubridor queda de manifiesto en cómo el oscuro fondo monocromo cobra un tinte azul claro, frío y también en el amarillo dado sobre el muy oscuro castaño del cabello y sobre el malva de la alfombra. El artista modifica la forma de la silla para adaptarla a la del papel y a la figura. En lugar de pintar el respaldo redondeado ejecuta otro más o menos rectangular y con barrotes para dar más fuerza a la organización de la superficie pictórica; la ligera oblicuidad de la silla y la sombra que proyecta sobre la pared del fondo aportan otros elementos de interés. La línea que describe la unión de pared y suelo es además un sutil recordatorio de las dimensiones del cuarto, como lo es el emplazamiento del jarrón de hojas secas. El estampado de la alfombra enriquece la obra concluida con un motivo colateral de interés (10).

MUJER EN UN JARDIN

medios mixtos sobre papel (53 × 36 cm)

La combinación de medios es una interesante posibilidad plástica. Dos ejemplos entre los muchísimos posibles podrían ser las monocopias con toques de pastel o las acuarelas que incluyen pluma o lápiz. Los óleos diluidos con trementina y aplicados al soporte con un trapo, proporcionan una base de sólido color que permite innumerables combinaciones de pastel, lápices de colores o tintas. Soporte adecuado para esta clase de trabajo son papeles o cartones resistentes.

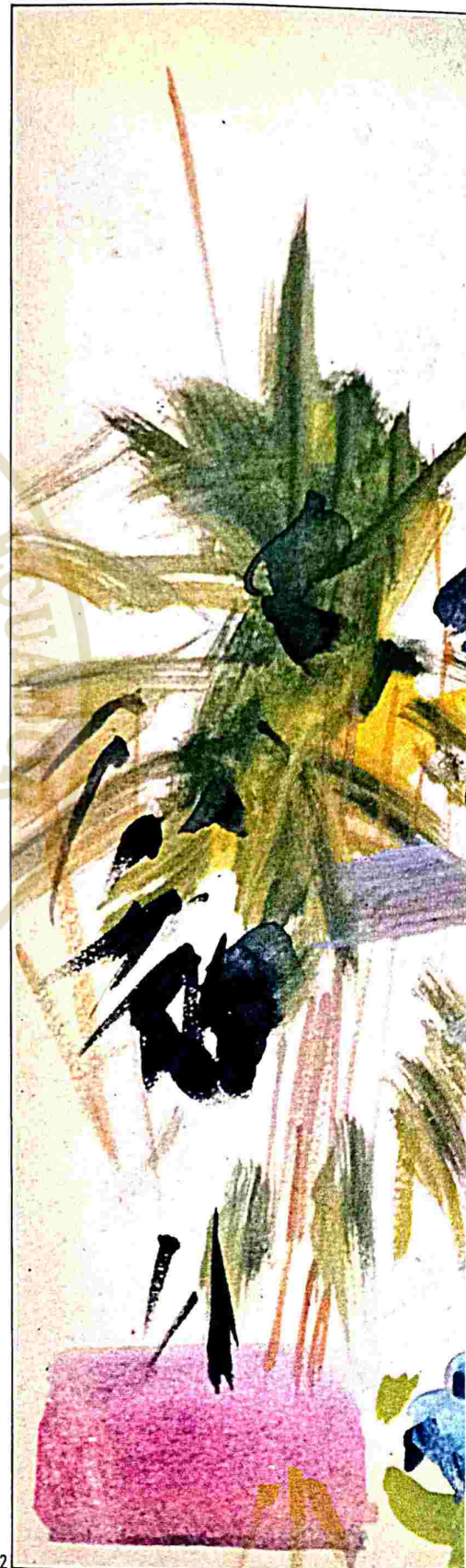
La composición de esta obra, realizada a la acuarela con elaboración a lápiz, tinta y pastel, hubo de considerarse atentamente debido a la complejidad del motivo. Se establecieron los planos en relación al suelo y a la mesa. La figura aparece a media distancia, detrás del arbusto que, además de ser parte atmosférica del jardín, proporcionaba una forma contrastante en primer término. El artista prestó atención especialísima a las diversas texturas. La mezcla de medios aporta una vivacidad y una diversidad muy difíciles de sugerir con un medio único.

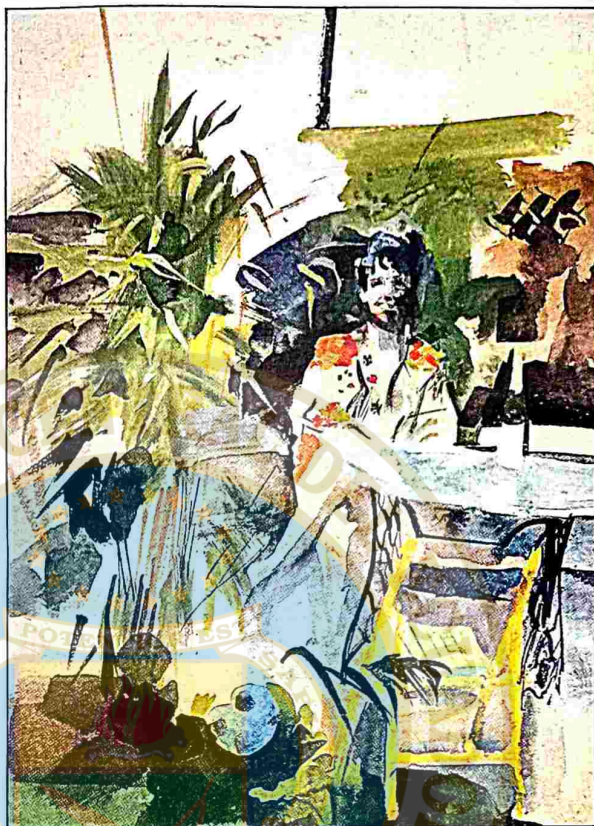


Esta vista relajada, informal, de una mujer sentada en un jardín, plantea interesantes problemas de escala, textura y contenido. Frente a motivos tan abigarrados, la mirada del artista corre peligro de ser desbordada, de extraviarse entre el amontonamiento de estímulos. Si ello sucede, el resultado final distará mucho de ser satisfactorio. Para tratar adecuadamente esta escena el artista tiene que hacer las veces de guía

visual, eligiendo los motivos de interés primordial entre el balburrillo que se ofrece a sus ojos. Aunque la figura es innegablemente lo más interesante de la obra, no se le hace ocupar la preeminente posición que ello parecería reclamar, sino que asume su importancia en tanto que elemento compositivo. Al emplazarla en la distancia media, ras un exuberante abultado de respetables dimensiones, la mirada del espectador ha de

penetrar en el espacio pictórico para contemplarla, en un proceso muy semejante al que tendría lugar si el encuentro se produjera en la realidad. El situar a la figura en segundo término provoca en el espectador una sensación de descubrimiento [1].

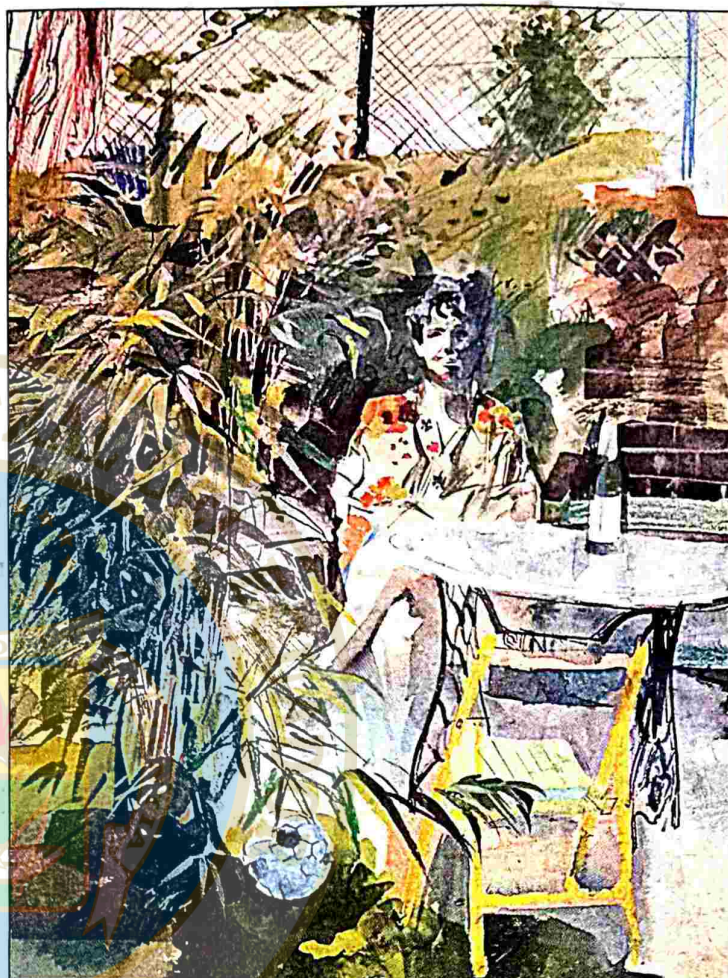




Entre los preparativos iniciales se incluye el tensado del soporte, lo que se realiza de la siguiente forma: se humedece bien la hoja de texturado papel de acuarela y se lleva sobre un tablero teniendo buen cuidado de que la cara que mira hacia nosotros sea la correcta. Para inmovilizarlo sobre el tablero se usan tiras engomadas, empezando por fijar dos lados largos; pegados estos, se sujetan los cortos. El papel queda entonces totalmente dispuesto para recibir la acuarela. Esta se inicia encajando rápidamente el follaje, la mesa, la silla y la figura con un pincel grande cargado de acuarela pura. Las primeras indicaciones de la forma son sueltas y sugerentes; dejan amplio margen para ulterior reinterpretación, pero sin renunciar a establecer por ello las relaciones principales. La silla ha menegado proporcionalmente a su tamaño real y se ha añadido un balón de fútbol en primer término que devuelve la mirada al rostro de la figura al ser su forma eco de ésta (2). Continúa la elaboración recurriendo a diversos matices de verde para organizar la diversidad de tonos exhibidos por el follaje. Se añaden nuevos detalles a la figura y se encaja la conspicua vertical necesaria para la valla de alambre en el plano del fondo (3). En este momento, el artista introduce un nuevo medio, la pluma, que aporta una dimensión adicional a la obra: sus finos trazos, además de agudizar los detalles, sirven para describir los tallos filiformes y las esbeltas hojas de la planta en primer término (4). Teniendo buen cuidado de que la pintura se haya secado antes de aplicar la tinta, el artista efectúa rápidos trazos de plumilla (tanto sobre áreas pintadas como sobre zonas en blanco) (5).

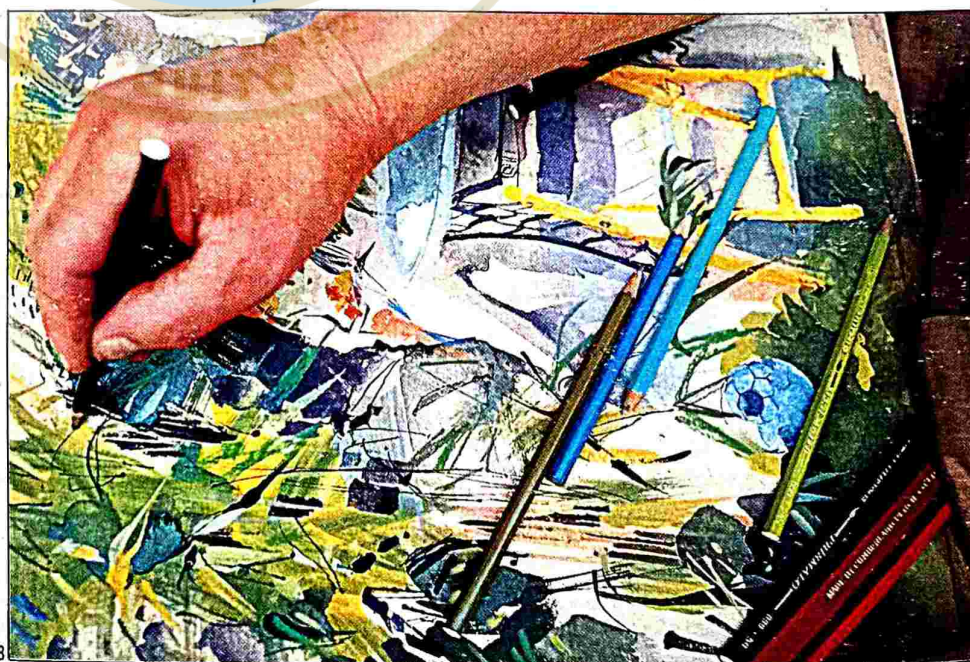


6



7

Se experimentan también otros materiales y técnicas. Ciertas partes del fondo se trabajan con lápiz de grafito, lápices de colores y lápices acuarelables; uno de los productos de esta fase es precisamente la fina malla que cierra el fondo por arriba. El tronco del árbol se dibuja con lápices de colores; gotitas de tinta dan profundidad al follaje (6). Los lápices acuarelables son un medio relativamente nuevo: retienen la finura de línea que el lápiz permite con la transparencia de la acuarela si se aplica agua sobre las marcas trazadas con ellos. Poseen multitud de posibilidades interesantes; si se moja una línea de lápiz acuarelable el color inunda las áreas inmediatamente próximas, pero la línea sigue siendo visible bajo el lavado (7). Se añade blanco a acuarela pura obteniéndose un guache, que se emplea para elaborar las áreas de color sólido e introducir nuevos matices en el follaje (8).



8



La mezcla de medios tiene sentido, sobre todo cuando en una obra coexisten diferentes texturas y diversos niveles de interés a considerar. Combinar medios tan solo por el gusto de hacerlo o sin reflexionar sobre la armonía de los resultados no es precisamente el mejor modo de asegurarse el éxito. La elección de los materiales y más todavía su eventual combinación debe hacerse teniendo algo definido en mente. Con todo, la experimentación es la mejor forma de familiarizarse con el potencial que los medios mixtos encierran. La obra terminada transmite una impresión general de vivacidad, luz y movimiento, lo que no es en absoluto producto del uso indiscriminado o aleatorio de diversos medios. Cuando se acometen obras complejas de mucho detalle, es esencial aplicar alguna clase de criterio restrictivo y mantener despierto el sentido crítico para juzgar con toda la objetividad posible qué tipo de relación se establece entre lo que vamos incorporando y el conjunto de la obra. En este caso se han usado acuarela, guache, pluma, lápiz, lápices de colores y, en las fases finales, pasteles al óleo; todos tenían una función que cumplir en la elaboración de las texturas, los tonos o las formas. Pequeñas áreas mates contrastan con espacios vacíos relativamente grandes; los focos de luz y color se disponen en una vivida pauta de superficie que sugiere movimiento y vitalidad. Se ha utilizado una amplia gama de colores, incluyendo un variado surtido de verdes (9).

Acuarela

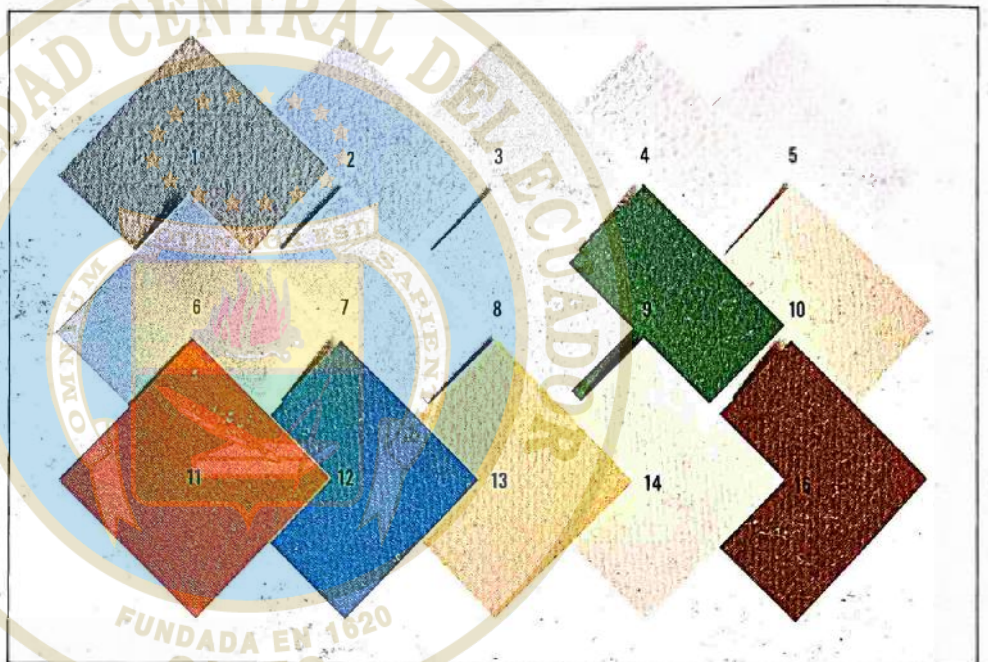
La pintura a la acuarela, método particularmente asociado con los artistas británicos, es una técnica más reciente que el óleo popular desde el siglo XVIII. Es difícil de dominar, porque los colores son transparentes y los puristas no se sirven del blanco para obtener los tonos más claros. El artista debe progresar de lo más claro a lo más oscuro aplicando una serie de lavados. El soporte acostumbra a ser papel blanco: es su blancura vislumbrada a través de los lavados lo que proporciona la gama más clara. Si hacen falta toques de blanco puro se deja el papel completamente al descubierto. Los pigmentos,

que han de estar finamente molidos, se mezclan con goma soluble en agua, goma arábica generalmente. Una pequeña cantidad de glicerina ayuda a la pintura a conservar la solubilidad, incluso hasta después de seca.

El mejor papel para acuarela es el hecho a mano, cuya áspera textura hace que lavados no cubran los puntos más deprimidos, lo que incrementa la luminosidad del resultado. Es aconsejable tensar y fijar el papel antes de usarlo para que el agua no lo abarquille ni lo arrugue. Se utiliza para ello un bastidor de madera sobre el que se sujeta el papel mediante tiras engomadas o chinchetas especiales.

Guache

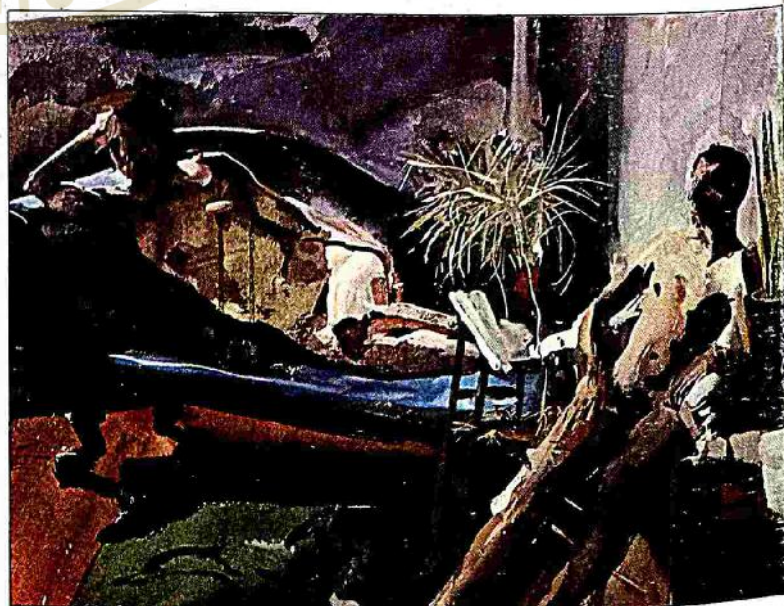
Si se añe al pigmento color blanco de cuerpo la técnica pasa a denominarse guache. El guache no es transparente, por lo cual es posible dar toques claros sobre áreas oscuras; ello representa posibilidades de elaboración más amplias. Aunque no es un medio tan exigente como la acuarela, también sus resultados son menos luminosos. A pesar de que quien aspire a la espontaneidad puede optar por cualquier de estos medios, la acuarela parece adaptarse a la figura en movimiento particularmente bien por la velocidad que demanda y porque resulta perfecta para cambiar los cambiantes efectos de la luz.

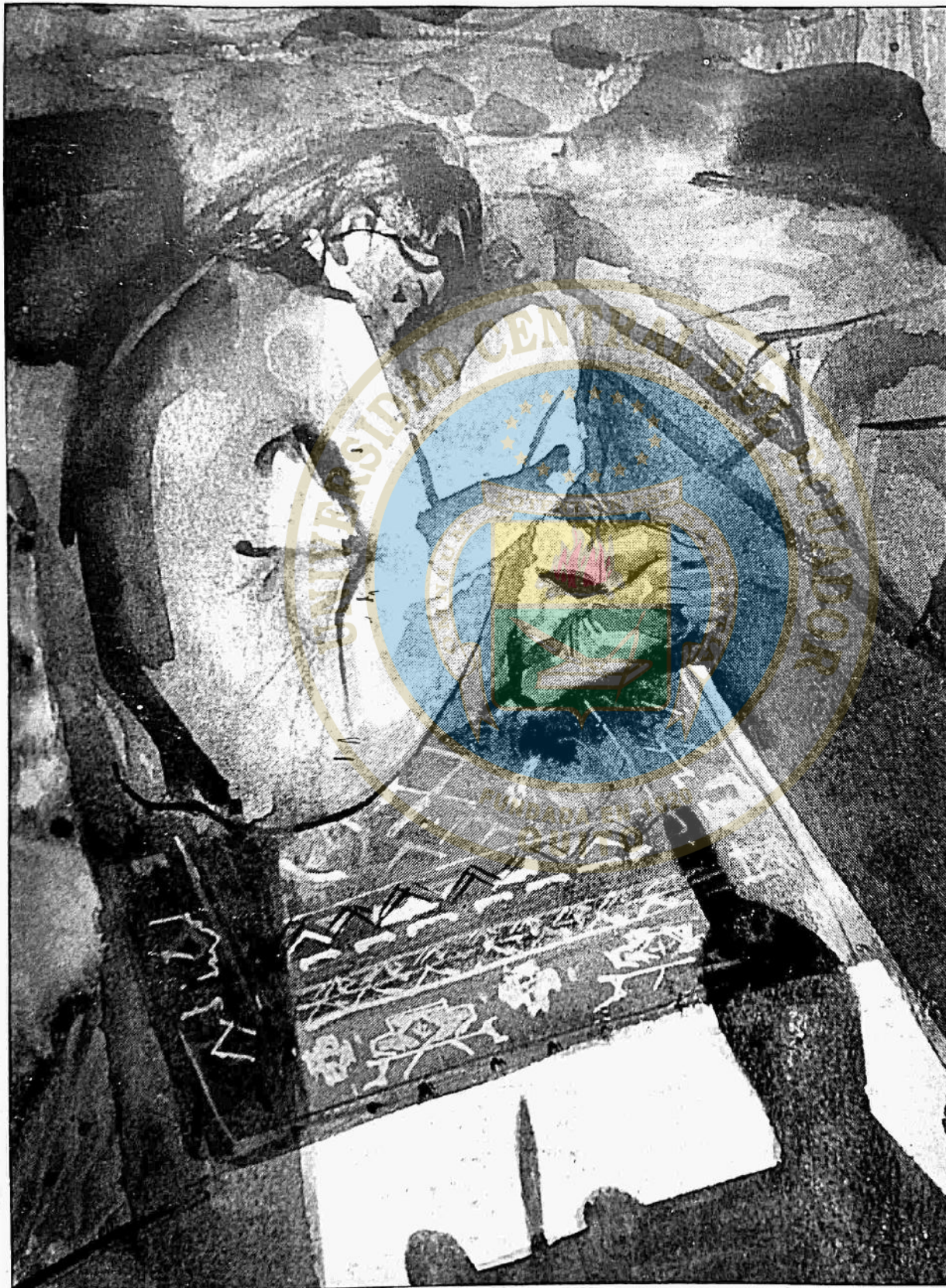


Izquierda Las acuarelas pueden adquirirse en diversas formas, aunque la más popular es la pasta semilíquida en tubos. Las otras opciones son las cápsulas semihúmedas, las pastillas secas y los frascos de acuarela líquida con aplicadores.

Arriba La gama de papeles para acuarela es casi ilimitada. Aquí van unos pocos: Green de Wint rugoso (1), Crispbrook hecho a mano (2), Kent (3), Arches M 38 AM (4), Arches M 131 AM (5), Rice M 11401 (6), Schoellershammer T (7), Schoellershammer (8), Montgolfier (9 y 10), Canson (11), Fabriano (12), Canson Mi Teintes (13), e Ingres (14 y 15).

Derecha Hombre sentado junto a mujer recostada en un canapé, ambos desnudos. Esta obra se ha realizado con acuarela a la que se ha añadido blanco de cuerpo para opacar la pintura. El artista ha creado con ellas intensos efectos luminosos.





Izquierda. *Desnudo sobre alfombra oriental.* Una acuarela genuina no recurre para nada al blanco —o color de cuerpo— allí donde son precisas luces o zonas más claras deja traslucir más o menos la blancura del papel sobre el que se realiza. Aunque no es una técnica sencilla, los resultados que propicia bien compensan los escollos del aprendizaje. Esta obra incluye algunas pequeñas aplicaciones de color de cuerpo, en la sombra visible a la izquierda de la alfombra y en el reestudado dibujo de la alfombra, pero su peculiar carácter se debe al gran fragmento sin pintar que aparece en primer término y a la transparencia de los lavados que describen la figura. El torrente de luz que penetra por la ventana motiva un conjunto de sombras que llegan justamente hasta el flanco derecho de la figura acurrucada sobre la alfombra. La eficacia de esta composición no radica sólo en que la zona iluminada componga una diagonal cuya función es conducir la mirada del espectador hasta la figura, sino que muestra y subraya también la vulnerabilidad de la mujer. Una serie de cálidos lavados finos acentúan lo íntimo del motivo.

Mateín del artista
 Mateín Winsor & Newton de pinturas
 acrílicas. Emulsiones plásticas
 solubles en agua, los acrílicos pueden
 aplicarse también en lavados diluidos
 —aunque no tanto como los de
 acuarela— y en espesos empastes.
 Sus principales ventajas son su gran
 rapidez de secado y su permanencia.



Acrílicos

Los avances tecnológicos recientes han puesto a nuestra disposición un amplio abanico de pigmentos artificiales. Muchos artistas actuales trabajan regularmente, por ejemplo, con pinturas acrílicas, cuyo aglutinante es una resina sintética. Son solubles en agua en tanto no se secan, lo que hacen con notable rapidez; resultan, además, extremadamente duraderas. No hay que confundirlas, empero, con los óleos: es imposible obtener sus sutiles efectos, más que nada porque su mayor opacidad impide construir el tono y el color de la misma manera.

Pinceles y espátulas

Por lo que a lo descrito en este capítulo respecta, el instrumento más corriente para aplicar pintura es el pincel; los de cerda, más duros, suelen dejarse para el óleo y los acrílicos. Un mango largo permite pinceladas amplias y sueltas; el pincel se convierte en una extensión del brazo. Para las obras de mayor detalle y la acuarela suelen elegirse los de marfil, aunque en la elección de los pin-



Izquierda Muchacha sentada en una cama. Esta obra pone de relieve la intensidad de los colores acrílicos y su poder cubriente. La modelo se sienta en la cama; el espejo refleja su espalda. El recuadro del espejo se usa para ampliar el espacio pictórico y para aclarar los tonos del fondo. Las principales áreas de color se delimitan primero con pintura opaca y se elaboran luego mediante sucesivas capas superpuestas. La figura está construida con lavados diluidos, los contornos se han acentuado con



pintura negra. La obra incluye además una contrastada descripción de los juegos de luces y sombras. Arriba Escena de playa. Aclarada escena que ilustra los intensos contrastes que permiten los achilicos. Realizada a partir de una serie de fotografías tomadas desde diferentes ángulos, pone también de manifiesto la «corregibilidad» del medio: la blusa transparente de la parte derecha del primer plano es un añadido tardío,

como lo son los edificios del fondo, incluidos para cerrar el espacio pictórico y dirigir la mirada del espectador hacia las figuras. Las rielantes fachadas de los edificios y los borrosos contornos de las figuras transmiten una sensación de calor abrumador.

celes juega siempre un importante papel las preferencias individuales. Muchos artistas se inclinan por un pequeño surtido, incluyendo pinceles planos, redondos, de cerdas de jabalí, de pelo de ardilla o de marta y con mangos de diversas longitudes.

El pincel, sin embargo, no es la única alternativa a la hora de aplicar pintura: también cuentan las espátulas. Dos notables ejemplos de su uso son las obras de Courbet

y Vlaminck, algunas realizadas exclusivamente con estos instrumentos. Las espátulas están pensadas para dos funciones específicas, mezclar los pigmentos y limpiar la paleta rascándola. Se fabrican en diferentes formas y tamaños. Pueden ser de utilidad para cubrir grandes superficies. Sus efectos de textura difieren mucho de los del pincel; suelen considerarse especialmente apropiadas para empastes.

Bocetos preliminares

Antes de empezar un cuadro conviene familiarizarse con algunos de los problemas inherentes a la situación y a la composición. El trabajar a pequeña escala con unos medios que se prestan al apunte rápido propicia la elucidación del mejor modo de enfocar el motivo, estudiando ángulos, líneas, tonos e incluso colores hasta dar con la esencia del efecto deseado. Los bocetos funcionan casi como un diálogo: las diferentes posibilidades se plantean, se consideran y se aceptan o se rechazan. Ciertos artistas prefieren «atacar»

el soporte de modo franco y directo, permitiendo que la imagen emerja espontáneamente. Para muchos otros, por contra, las ventajas de bocetar superan notablemente los beneficios de la espontaneidad. Determinadas obras parecen reclamar un tratamiento pensado y cuidadoso; la calma que transmiten una vez concluidas tiene también su importancia. La solución de compromiso que adoptan otros es usar los apuntes como ayuda general, sin que ello signifique respetar todas sus indicaciones sobre líneas, espacios, ritmos o intervalos, sino profundizando en la elaboración e introduciendo cambios y elementos extraños.

Arriba, derecha y derecha Estos dos bocetos ofrecen al espectador dos íntimas descripciones de una muchacha completamente relajada en su baño. Los dos juntos transmiten una sensación de movimiento y de complacencia, vistos por separado, podrían pasar por útiles bocetos preparatorios que ayudan al artista a almacenar información visual. La vista posterior se describió con verticales en un tiempo brevísimo; la simetría vertical, que incluye la conducción de la ducha y la espina dorsal de la muchacha, solo es perturbada por la copa depositada en el borde de la bañera. La sensación de falta de espacio se debe a la posición elevada del dibujante. La muchacha es bocetada aquí con un poco más de cuidado; se detalla el fondo y se incluye la imagen del espejo. El dibujante sigue mirando desde arriba, razón por la cual los ángulos de la bañera son tan marcados y el cuerpo aparece escorçado.





Izquierda Muchacha bañándose. La posición finalmente escogida por el artista a la hora de ejecutar el cuadro es mucho más baja y más próxima al motivo que las anteriores: la figura ocupa mucho más papel y el espectador queda casi al nivel del motivo. La pintura concluida es íntima e incitante, aunque su descaro queda atemperado por los sentimientos de bienestar y gozo que comunica. La composición está bien equilibrada mediante marcadas diagonales que devuelven la mirada del espectador a la cabeza de la muchacha compensados por la vertical que determinan en primer plano al muslo izquierdo y la pantorrilla derecha. Aunque de factura escasamente refinada, las piernas y la cabeza están bien observadas y resueltas. Las texturas del agua, el esmalte y la piel contrastan intensamente al ser descritas tan de cerca.

Iluminación fija

La luz acostumbra a ser, en pintura, una ayuda expresiva para la forma y el color. La transitoriedad de la luz natural se usa para expresar la realidad, para acentuar el movimiento y para subrayar los volúmenes. Siempre cambiante, mostrando diferentes aspectos de los objetos y modificando el color local, la luz sirve también para sugerir una gama casi infinita de atmósferas.

La cosa cambia por completo si la consideramos constante. Cuando la luz que llega a la figura procede de una fuente fija, única,

la figura cobra un carácter monumental, casi abstracto; la expresión de la forma es aquí incidental. Para no caer en la abstracción completa es necesario reforzar el realismo por otros medios. En estas obras el artista exhibe sus conocimientos anatómicos y su comprensión del movimiento y del escorzo. En estas dos pinturas el artista describe el movimiento y la atmósfera mediante contornos que limitan áreas de color plano, a pesar de que ambas obras están dominadas por las franjas de luz que la persiana proyecta sobre el cuerpo. Hay reminiscencias de sol meridional y una intensa sensación de espacio interior.

Abajo El artista que reúne dibujos preparatorios para pintar una serie de figuras iluminadas por luz solar llegada a través de ventanales provistos de persianas tiene dibujos desde casi todos los ángulos. El detalle es mayor en el dibujo a lápiz que en la pintura porque lo que le interesa es experimentar con las franjas. Para describir cómo caen estas líneas sesgadas sobre el cuerpo es esencial delimitar con exactitud las formas y las curvas para que las franjas se limiten a ceñirlas.

Fondo La espada aparece rara vez en las obras de figura porque suele considerarse falta de interés, aunque

si se acompaña de algo que centre la atención del espectador —la cabeza girando sobre el hombro, por ejemplo— una vista posterior puede resultar intrigante. El cabello, un perfil, la implantación de un pabelón axilar, el ángulo del cuello, pueden transmitir también una impresión sobre un carácter. A pesar de que la expresión facial no es visible en este boceto, el estado de ánimo de la modelo queda claramente sugiendo por su postura.



Izquierda Muchacha de piel iluminada por el sol. La forma de esta figura se ha rellorado con color plano, casi uniforme. Con la intención de transmitir una impresión abstracta sobre una muchacha. Por el contrario, el boceto comunica una densa carga emocional, evocada por la posición de las piernas y de las manos o por la insinuada melancolía del rostro. La intensa iluminación solar del brazo derecho y el torso otorga vitalidad y fuerza a la obra; al cruzar la imagen oblicuamente se convierte además en un elemento de tensión, en conflicto con la posición vertical, la pose desolada y la personalidad de la protagonista.





Izquierda Muchacha sentada en interior. Los bocetos ayudaron al artista a decidirse, usó además la composición de uno de ellos en la pintura definitiva. Si la composición que incluye una espalda es necesario proceder con tiento, porque una espátula situada tal cual en el centro del papel o del lienzo divide el conjunto en tres partes. Las distancias entre el borde del soporte y el borde de la figura y entre el otro borde de la figura y su correspondiente lado deben ser diferentes. La composición de esta imagen produce una primera impresión de estar descompensada lateralmente pero, observándola más despacio, se constata que la curva semicircular de la figura —Intersectada centralmente casi por los oblicuos rayos solares— es el elemento equilibrador. En cuanto a la diagonal de luz solar, se ha representado de modo tan conspicuo que ella sola compensa la, por otra parte rotunda, polarización de la figura hacia la izquierda. La forma de la muchacha se establece con persuasivos contornos que describen los músculos y los huesos de la espalda. Las luces y las sombras están ausentes de la obra casi por completo. El ojo humano es incapaz de distinguir detalles, si está sometido simultáneamente a semipenumbra y a luz solar fuerte; el artista se limita a reflejar esta imposibilidad fisiológica. La intensidad de la luz solar es tal que el interior resulta frío y lúgubre por contraste.

GLOSARIO

Aceite de linaza Aceite extraído de la planta del lino. Se usa frecuentemente como vehículo de pigmentos y en las emulsiones al temple. Aunque seca con rapidez y proporciona un acabado liso, tiende a amarillear con el tiempo.

Aceiteras (también llamadas **pocillos**) Un pequeño recipiente abierto por arriba (con tapa o no) destinado a contener aceite o trementina. El tipo más útil incorpora una pinza con la que puede sujetarse a la paleta.

Acrílico Medio de pintura donde el aglutinante de los pigmentos es una resina sintética tal como la emulsión acrílica. Seca rápidamente, puede diluirse con agua y es permanente y duradero. El británico David Hockney (n.º 1.937) es hoy uno de sus usuarios más importantes.

Acuarela Pigmento aglutinado con medio soluble en agua.

Aglutinante Si mezclamos pigmentos con, por ejemplo, aceite de linaza, ésta los «aglutina» y la pasta resultante es lo que habitualmente se llama pintura. El aglutinante —o medio— determina el tipo de pintura. El óleo, por ejemplo, se llama así en razón de que el aglutinante que utiliza es aceite.

Aguada véase **Guache**

Apresto Cola fluida, por lo general obtenida de la piel del conejo y que a veces se tiñe. Se aplica al soporte en caliente para impedir que las subsiguientes capas de pintura corroan la superficie.

Arte abstracto Forma de arte en la que el espacio, el color o la forma de un motivo reciben un tratamiento deliberadamente no naturalista. Suele citarse al ruso Kandinsky (1910-13) como autor de las primeras obras abstractas.

Base La superficie tratada sobre la cual se realiza una obra plástica. Impide que el soporte absorba la pintura. Aunque acostumbra a ser blanca, puede teñirse. También es posible modificar su absorbencia y textura.

Bloqueo Técnica de repintado consistente en bocetar a grandes rasgos los elementos más sobresalientes de la composición.

Cámara oscura Muy usada por los artistas de los siglos XVII y XVIII, consistía en una caja de laterales negros provista de un juego de lentes que permitían proyectar la imagen elegida por el artista sobre la superficie pictórica.

Clarooscuro Ca stellanización de una voz italiana que significa literalmente «luz —sombra». Hoy suele referirse a una plasmación acertada de los juegos de luz. El artista holandés Rembrandt (1606-69) cuenta entre sus obras con ejemplos excelentes.

Color complementario cada uno de los tres colores primarios tiene un complementario que se obtiene por mezcla de los otros dos primarios. El complementario del rojo, por ejemplo, es el verde, combinación de amarillo y azul. En el círculo cromático cada color tiene exactamente enfrente a su complementario.

Color de cuerpo También llamado pintura de carteles o guache consiste en acuarela a la que se ha añadido pintura blanca, lo que le otorga opacidad.

Color discontinuo Pasta aplicada al soporte en estado puro sin mezcla. Suele darse en capas gruesas y puede superponerse a otros colores, que se vislumbrarán a su través. El uso de color discontinuo fue uno de los rasgos diferenciales del puntillismo.

Color fugitivo Todo color no permanente. Ello significa que el tiempo a la exposición a la luz y a otros elementos le restarán intensidad o lo modificarán.

Color local El color inherente de un objeto cuando se contempla sin que interfiera la luz, otros colores o las condiciones atmosféricas. El color local de la hierba, por ejemplo, es el verde, aunque vista de lejos parezca a menudo azul pálido.

Color primario El rojo, el azul y el amarillo. Teóricamente todos los demás pueden obtenerse de ellos.

Color secundario El color obtenido partiendo de los primarios, por ejemplo el naranja, mezcla de rojo y amarillo.

Color terciario El color obtenido mezclando un color primario con uno de sus secundarios.

Cronofotografía Técnica fotográfica inventada por Etienne Marey (1830-1904) mediante la cual era posible captar muchas imágenes sucesivas en una sola placa. Ello hizo posible que los artistas estudiaran las verdaderas secuencias que caracterizan los movimientos de animales y seres humanos.

Cubismo Movimiento artístico abstracto creado en París —aproximadamente en 1907— por Picasso (1881-1973) y Braque (1882-1963). Reacción contra la tradición naturalista, las obras de esta escuela acostumbran a representar la forma como un conjunto de planos que interactúan o incluyen objetos vistos desde muchos ángulos simultáneamente.

Empaste Pintura aplicada muy espesa. Se califica de empastada cuando las marcas del pincel son claramente visibles o la superficie muestra acúmulos de materia pictórica.

Emulsión Suspensión de partículas diminutas de una sustancia en el seno de un líquido. Una emulsión base se compone, por ejemplo, de pigmento blanco suspendido en apresto y aceite; el temple al huevo es también una emulsión de huevo de aceite.

Encausto Antigua técnica pictórica consistente en mezclar pigmentos con cera fundida, ocasionalmente resina, y aplicarlos al soporte —un muro, por ejemplo— sin dejarlos enfriar. La cera confiere a los colores un brillo lustroso cuando se secan.

Escorzo Un método de mostrar la forma en perspectiva. Se dice, por ejemplo, que un brazo extendido está escorzado cuando el espectador puede ver la mano y poco más.

Expresionismo Movimiento estético del siglo XX cuyos representantes en la pintura abandonaron deliberadamente el naturalismo de los impresionistas reemplazándolo por una intensificación exasperada de la línea y el color a fin de acentuar la carga emocional de la obra. Suele considerarse a van Gogh como uno de los precursores del movimiento.

Fauvismo Movimiento cuyo nombre deriva del calificativo aplicado (*fauve*, fiera) a un grupo de pintores que presentaron obras a la

exposición de París de 1905 y que se distinguieron por un cromatismo distorsionado y chirriante. Matisse (1868-1954) fue su principal exponente.

Fijativo Barniz diluido que se pulveriza sobre obras al carbón, al pastel o ejecutadas con tizas para adherir los pigmentos al soporte. Impide además los emborronamientos.

Fresco Método de pintura mural consistente en aplicar pigmentos disueltos en agua sobre un enlucido todavía húmedo. Las obras así realizadas son extraordinariamente duraderas.

Goma arábiga Aglutinante obtenido de la acacia y usado en acuarelas, guaches y pasteles.

Guache (Castellanización del término francés gouache). Acuarela opaca de secado mucho más rápido que los óleos. El agente aglutinante es la goma arábiga.

Hermanidad Prerrafaelista Grupo de artistas ingleses decimonónicos que pretendían recuperar los ideales de la pintura italiana de los siglos XIV y XV. D. G. Rossetti (1828-82) es uno de sus miembros más célebres.

Impresionistas Miembros del grupo de pintores que en 1874 decidieron exponer en París al margen del Salón oficial. Pretendían, entre otras cosas, captar los fugaces efectos de la luz natural, por lo que solían trabajar al aire libre con frecuencia. Inclínados a los colores discontinuos, realizaban las sombras de los objetos con los colores complementarios a los usados en éstos.

Imprimación Fase de preparación del lienzo subsiguiente al aprestado y anterior a la aplicación de la base.

Lavado Color transparente muy diluido que se aplica sin insistir. Suelen ejecutarse con colores solubles en agua como las acuarelas.

Medio Específicamente, el líquido que se mezcla con los pigmentos para obtener pinturas. En el óleo, por ejemplo, es el aceite. Se usa también en sentido más amplio: el pastel, la acuarela, el lápiz... son otros tantos medios.

Modelado En dibujo y pintura, la forma en que el artista elabora la representación de los volúmenes.

Orientalismo El estudio del arte, la lengua y la cultura de los pueblos de Oriente.

Paleta El instrumento sobre el que se mezclan las pinturas; puede confeccionarse con multitud de materiales, incluyendo papel, metal y plástico. El término puede acudirse también a la gama cromática que un pintor usa.

Permanencia Refiriéndose a un color, su capacidad para no cambiar ni perder intensidad en supuestas condiciones atmosféricas normales.

Pigmento La materia prima que mezclada con un medio líquido, se convierte en pintura. Pueden ser orgánicos (tonos terrosos) o inorgánicos (minerales y productos obtenidos mediante síntesis química). Es sinónimo a veces de color o pintura.

Pintura de género Obras cuya temática se inspira en la vida cotidiana. Uno de sus representantes más notables es el artista holandés Vermeer (1632-75).

Plano pictórico La región de un cuadro que, situada inmediatamente tras el marco, separa el mundo del espectador del mundo de la obra.

Pocillo véase Aceitera

Postimpresionismo Movimiento de reacción contra el impresionismo y el neoimpresionismo. Reivindicaba la importancia del motivo en pintura.

Punteado Técnica pictórica consistente en sacudir un pincel cargado de pintura sobre el soporte, para proyectarla sobre éste en forma de gotas.

Puntillismo técnica pictórica desarrollada por Seurat (1859-91) consistente en situar en posiciones contiguas diminutas áreas de color para que se combinen en el ojo del espectador colocado a cierta distancia de la obra. Ello generaría un cromatismo más intenso que el obtenido mezclando los colores en la paleta.

Punto de fuga Punto imaginario de una perspectiva donde parecen converger las líneas paralelas que retroceden hacia el horizonte.

Rayado Método para introducir tono y densidad en una composición trazando finas líneas paralelas muy próximas unas a otras.

Realismo Movimiento literario y plástico del siglo XIX que buscaba su temática en los acontecimientos cotidianos. Courbet (1819-77) acostumbra a ser considerado como el primer gran realista.

Restregado Técnica pictórica consistente en aplicar pasta densa de un modo directo y decidido. Suele utilizarse para crear áreas de color discontinuo sobre otras preexistentes.

Retardador Toda sustancia agregada a la pintura para prolongar su tiempo de secado.

Simbolismo Movimiento que propugnaban cierto número de artistas a finales del siglo XIX y cuyas manifestaciones plásticas recurrían simultáneamente a lo místico y a lo decorativo; su cromatismo era, a menudo, estridente e innatural.

Soporte El material sobre el que se ejecuta una pintura o un dibujo. Suele confeccionarse con papel, cartón, lienzo o madera. Es sinónimo frecuente de «superficie».

Surrealismo Movimiento estético del presente siglo cuyos representantes aspiraban a liberar el impulso creador de lo inconsciente. Sus manifestaciones plásticas tienen a menudo un carácter onírico.

Temple Tipo de aglutinante que se mezcla con pigmento en polvo. El término, sin embargo, elude más a menudo al temple al huevo, técnica que gozó de gran predicamento hasta finales del siglo XV. El rápido secado del temple dificulta su manejo.

Toques de luz (luces) Las zonas más iluminadas de una composición.

Veladura Fina capa de pintura transparente que puede aplicarse sobre tonos opacos para saturarlos o modificarlos.

Yeso (base de) Mezcla de yeso blanco y otras sustancias usada para imprimir soportes duros como la madera destinados a óleo o temple. fue de uso general hasta que en el siglo XV, el lienzo se convirtió en el soporte más utilizado.

INDICE

Las páginas en cursiva remiten a ilustraciones.

A

aceite, de linaza, 120, 134, 135; 132
de nuez, 184
acrílicos, 135, 146; 132, 146
acuarela, 93, 94, 100, 130, 144; 92, 94-5, 140-5
aguafuertes, 106-7
Alberti, León, Baptista, 15
Alejandría, 16, 28
Alemania, expresionismo, 52, 53, 85, 86
Amsterdam, Gremio de los cirujanos de, 31
anatomía, 6, 16, 64; 28, 45
cabeza, 34-9; 34-7
hombros y brazos, 43-4; 41-3
piernas, 44; 44-5
primeros hallazgos, 28-31
principios de, 31-2
renacentista, 21-2, 24
romana, 28
torso, 39-43; 38-40
Angélico, fra, *La Anunciación*, 130
Antioquía, 16
aponeurosis, 40
apresto, 134-5
Aquiles, tendón de, 44
aquilina, nariz, 36
arpillera, 134
arquitectura, romana, 13-14
Arnolfini, Giovanni di Arrigo, 22; 20-1

B

arte
abstracto
articulación, de la rodilla, 44
bizantino, 7, 17-19, 100; 14
copto, 16
gótico, 19
gráfico, 85
Asiria, 128
atlas, vértebra, 39
Aurelio, Niccoló, 18
Auriga de Delfos, el, 13; 12
axis, vértebra, 39
Bacelli, Giovanna, 50
Baldung, Hans, 25, 80
Armonía de las gracias, 8; 11
Balla, Giacomo, 72
Bara, 83
barbas, 39
barniz de damar, 132
barroco, 66, 67
bases, óleos, 135
bastidores, 134; 134
Beardsley, Aubrey, 88
El rapto del bucle, 85
Beckman, Max, *La noche*, 26
bella Gabriela y la mariscala de Balagny, La, 134
Bellay, John, *My padre*, Richard
Bellamy, 103
belleza, ideales de, 8, 80
Bernini, Gianlorenzo, 67
Biblia, 16, 49-50
bíceps, 43; 32
bíceps femoral, 44
bistre, 104
blanqueador, 135
Boccioni, Umberto, 71, 72
bocetos, 96, 148; 148
Bolena, Ana, 37
Boloña, Universidad de, 28
Bonaparte, José, 83
Bonnard, Pierre, 7, 25, 52, 83
Botticelli, Sandro, 22
La primavera, 64; 67

C

Boucher, François, 24, 25, 80
La odalisca, 22-3
Boxeadores, 132
Braque, Georges, 88
brazos, 43-4; 42-43
Bronzino, 67
Brücke, Die, 53
Bruegel, Pieter, 8
La siega, 9-10
Brunelleschi, Filippo, 18, 21
buccinador, músculo, 35
Burra, Edward, *Harlem*, 87
caballos, movimiento de, 72
cabello, 37-9
cabeza, anatomía de, 34-9; 34-5
calcáneo, 44
calicó, lienzos de, 134
caligrafía, 105
camera obscura, 68
"canino, músculo", 36
capilla Arena, Padua, 20
capilla Sixtina, Roma, 29; 131
cara, anatomía, 34-7; 34-7 véase también *retratismo*
Caran d'Ache, crayones, 100
Caravaggio, 65, 67, 69
Amor victorioso, 47; 47
caravaggistas, 135
carbón 100-2, 124; 101-3, 124-5
carbón lápices de, 103
Carlos V, emperador, 22
carpo, huesos del, 43; 32
carteles, 85
casa de Venus Marina, Pompeya, 14
Cennini, 132
cerade abejas, 128
cerámica griega, 9-13; 100; 12
cervicales, vértebras, 39
Cézanne, Paul, 85, 89, 111
Los bañistas, 85
cigomático mayor, músculo, 36
claroscuro, 69, 135; 21
clasicismo, 72, 82, 83
Claude Lorraine, 106
clavícula, 40-43; 32
codo, 43, 44
Coliseo, Roma, 131
color
bizantino, 17
egipcio, 8
fovista, 53
frescos, 131
iluminación y, 150
impresionismo y, 25, 83
lápices de, 104
óleo, 134, 136
paletas, 128; 129
piel, 46-7
pintura, 126-8; 126-7
primario, 126-7; 126
puntillismo, 83-4
romano, 13
ropa y, 60
rueda de los, 127; 126
temple, 133
teoría del, 84, 126-7
uso de Gauguin, 85
uso de Van Gogh, 84-5
colores, complementarios, 127; 126
secundarios, 126-7; 126-7
terciarios, 126-7
columna vertebral, 39; 39

CH

Colville David
Alexander, *Familia y tormenta*, 133
Compañía de las Indias Orientales, 104
composición, 73
Constantino I, emperador, 16
Constantinopla, 16
Conté, crayones, 100
Conté, tizas, 102
Corredores en la playa (Nº 2), 77
Corregio, 24
El sueño de Antiope, 22
costillas, 39; 32
Courbet, Gustave, 68-72, 82, 83, 129, 147 *Regreso de la feria*, 72
Cranach, Lucas, *Adán y Eva*, 33
cráneo, 34; 32, 34
crayones, 103; 100
Cristo, 17; 16-17
cristiandad, 16, 28
Cromwell, Thomas, 46
cronofotografía, 72
cubismo, 71, 72, 88, 11
cúbico, 43; 32
cuencas de los ojos, 34

D

Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, *Muchacha con raqueta y volador*, 48
Chenany, Jeanne de, 22
Chevreul, Michel Eugène, 84
Chico agachado, 105
China, papel, 100
pinceles, 106
tinta, 104
Chirico, Giorgio de, 88
Secreto y melancolía de una calle, 89
daguerrotipos, 68
Dante, 20
Daumier, Honoré, 82, 84
David, Jacques-Louis, 80, 82, 83
dedos, 43, 44
Degas, Edgar, 25, 56, 72
El baño, 26
Mujer secándose, 7
Delacroix, Eugène, 68, 85
deltoides, músculo, 43; 32
Delvaux, Paul, *La llamada de la noche*, 88-9
Derain, André, 53
Desnudo con habano, 74-5
Desnudo junto a terraza, 78-9
Desnudo recostado, 112
Desnudo sentado junto a una ventana, 90
Desnudo en silla, 104
Desnudo sobre alfombra oriental, 145
Desnudo sobre lecho verde, 92-3
desnudos, fondos, 80
griegos, 14
masculino, 25
romano, 14-16, 25
siglo XVIII y XIX, 24-5
Deyman, Doctor, 21
dibujo, definición, 96
figuras, 96-9,

E

Egg, Augustus, *Compañeras de viaje*, 55
Egipto, antiguo, 8-9; 12-13
arte copto, 16
colores, 127-8; 126-7
jeroglíficos, 96
pigmentos, 128
empaste, 146, 147
encausto, pintura, 128
Enrique VIII, rey de Inglaterra, 46
entorno, 80-9; 80-95
Erasmus, 46
Erasistrato, 28
erotismo, 24, 80
escápula, 40; 32
Escena de playa, 147
escorzo, 16, 64
escritura, 96
escultura, griega, 13; 12
romana, 13
España, 80
espátulas, 147
espejos, 80
espinillas, 44
esqueleto, 32; 32
estampas japonesas, 53, 69
esternocleidomastoideo, músculo, 43; 32
esternón, 39, 40, 43; 32
expresionismo, 52, 53, 85, 86
extensor largo de los dedos, 44
extensor radial, 44

Eyck, Jan van, 134
Arnolfini y su esposa, 22-4; 20-1

F

falanges, 43, 44
foves, 25, 53, 71, 85
fémur, 44; 32
Figura masculina sentada, 116
Figura masculina yacente, 124-5
Figura en patio, 57
fijativos, 102-3, 104
Flandes, 132; 135
flexor radial del carpo, músculo, 32
Florencia, Santa María Novella, 18
fondos 80-9; 80-95
Fontainebleau, escuela de, Gabrielle d'Estrées y su hermana, 134 (*La bella Gabriela y la mariscalca de Balagny*)
Forain, Jean Louis, *La gomosa y los moscones*, 26 *La entrada del restorán*, 84
fotografía, 68-72, 83; 73
fotografías, dibujo a partir de, 111
Fragonard, Jean, 67, 80
Francia, clasicismo, 82
erotismo, 80
fovismo, 25, 53, 71, 85
pinturas rupestres, 96; 96

G

Gainsborough, Thomas, *Giovanna Baccelli*, 50
Mr. y Mrs. Andrews, 82
Galeno, 28
Huesos para principiantes, 28
galope, 72
gastrocnemio, músculo, 44
Gauguin, Paul, 52-3, 85 *Ea Haere la Oe*, 54-5
Muchacha sosteniendo un abanico, 136
Nevermore, 86
Gericault, Théodore, *Derby de Epsom*, 72
La balsa de la Medusa, 67; 36, 66-7
Giorgione, 64
Giotto, 19-20
Madonna Ognissanti, 19
Madonna en su trono, 17
San Francisco orando, 130
glúteos, mayor, 44
mínimos, 44
medios, 44
Gogh, Vincent Van, 85-5
La agonía de Jesús en el Huerto, 85
Paisaje con cipreses, 67
gomas de modelar, 125

H

Goya y Lucientes, Francisco de, 24, 106; 52
Los caprichos, 106-7
Los desastres de la guerra, 83
Los fusilamientos del 2 de mayo de 1808, 82-3
La enfermedad de la razón, 106-7
Linda maestra, 82
grafito, 103
Grecia, 6, 9-13
cerámica, 9-13, 100; 12
desnudos, 14
escultura, 13; 12
estudios anatómicos, 28
influencia, 8
pigmentos, 128
Gregorio el grande, Papa, 16
Gremios de los cirujanos de Amsterdam, 31
Grosz, George, 98-9
Dammerung, 22, 89
Rostro de hombre, 99
Grünewald, Mathias, 10
Hallucis longus, músculo, 44
Hals, Frans, *Malle Babbe*, 49
Banquete de los oficiales de la guardia cívica de San Jorge, 48-9
joven aya, la, 49
Retrato de mujer con guantes, 135
Hamilton, Richard, 89
Henry, Charles, 84
Herculano, 128
Hermandad Prerrafaelista, 82; 83
Herófilo, 28
Hockney, David, 89
Hombre duchándose en Beverly Hills, mayo 80, 70
Mr y Mrs. Clark con Percy, 86
Hogarth, William, 68
Hokusai, *Luchadores japoneses*, 69
Holbein, Hans, 37
Cristo muerto, 47; 46
Hombre sentado junto a mujer recostada en un canapé, ambos desnudos, 144
hombros, anatomía, 43
Hooch, Pieter de, *Mujer y su sirvienta en un patio*, 80
humanismo, 6, 98

I

húmero, 40, 43, 44; 32
Hunt, William Holman, 82
El despertar de la consciencia, 83
iconos, 16-17
ideales de belleza, 8, 80
ilión, 39
iluminación fija, 150; 150-1
ilustración, 28
impresión, 85
monocopias, 120; 120-3
impresionistas, 49, 52, 133
y los efectos de la luz, 25, 83, 84
uso del color, 127
imprimadores, 74, 78 135-6
Ingres, Jean Auguste Dominique, 80, 82
Apoteosis de Napoleón, 80
Mademoiselle Riviere, 51
El triunfo de Rómulo sobre Acron, 80
isquion, 39
Islam, 100
Italia, futurismo, 71, 72
humanismo, 98
manierismo, 50
renacimiento, 6
temple, 132

J

jeroglíficos, 96

K

Kandinsky, Wassily, 85
Keyser, Thomas de, 31
Klee, Paul, 96
Klimt, Gustav, *El beso*, 27
Salomé, 7
Kollwitz, Käthe, *La muerte con una muchacha sentada en el regazo*, 98-9
kore, 12
kouros, 12

L

labios, 35
Lascaux, 96
La Tour, Georges de, 67
Job y su mujer, 80
Le Nain, Louis, 67
lenguaje pictórico, 96
Leonardo da Vinci, 14, 24, 30-1, 64, 102; 41, 42, 44
Adoración de los Magos, 18
Boceto de las proporciones del cuerpo humano, 15
Estudio de perspectiva, 18
Estudio de torso de hombre, 20
lienzos, 134; 134
de algodón, 134
de calico, 134
de lino, 134, 134
línea alba, 40
Lorraine, 80
Lowry, L. S., 8
El lago, 10
Luis XIV, rey de Francia, 49
Luis XV, rey de Francia, 80
Luzzi, Mondino de, *Anatomía*, 28

M

Madona y Niño (Bizancio), 16
Madona y Niño en su trono con los santos Teodoro y Jorge y dos ángeles (icono), 16-17
Madre e hijos dormidos, 101
Magritte, René, 88-89
mandíbula, 34
Manet, Edouard, 83
Marat, Jean Paul, 83
Marey, Etienne, 71, 72
Masaccio, 21, 66
La Trinidad, 21; 178
matices, 127
Matisse, Henri, 52, 53, 56, 67-8, 72, 85, 89
La danza, 72-3
88; 70
Desnudo en rosa, 53
Estudio para desnudo en rosa, 102
Lorette VII (el echarpe negro), 54
La piscina, 68
maxilar, 34
medios mixtos 140; 140-3
Meo, Terencio, 14
metacarpianos, 43
metatarsianos, 44
Miguel Ángel, 10, 31, 64, 66, 67, 96, 104; 38
Arqueros tirando al blanco, 67; 65

N

La Creación de Adán, 29
La sibila, 131
Millais, John Everett, 82
modelos, poses, 108-9
Monasterio de Santa Catalina, Sinai, 16
Monet, Claude, 83
monocopias, 120-3
Moore, Henry, *Refugio*, 88
Moro, Tomás, 46
mostachos, 39
movimiento, representación del 64-73; 64-79
Muchacha bañándose, 148-9
Muchacha en chaleco, 120-3
Muchacha con chaqueta de plumas, 60-3
Muchacha junto a ventana, 94-5
Muchacha con leotardos a rayas, 57
Muchacha sentada, 137-9
Muchacha sentada en interior, 151
Muchacha sentada en una cama, 146
Mujer en un jardín, 140-3
muslos, 44
Muybridge, Eadweard, *Animal Locomotion*, 72
Niña entregando un ramo a una mujer, 73
nalgas, 44
Napoleón, Emperador, 80
narices aquilinas, 36
nariz, anatomía, 36; 35
chata, 36
nasales, huesos, 34
neopresionismo, 103
neoplatonismo, 18
Newton, Isaac, 126
Niña tumbada en un balcón, 77
Nueva York, 87

O

ojos, anatomía, 37; 35
 óleo, pinturas al, 64, 74, 132, 134-6
 orbicular de la boca, músculo, 35; 32
 orbicular de los ojos, músculos, 37; 32
 orientalismo, 52, 53
 obras abstractas, 88, 89

P

Padua, 98
 capilla Arena, 20
 paleolítico, 96
 paletas, 129
 paneles de madera, 132
 paños, 50-2, 56
 papel, 100; 100-1
 de acuarela, 144
 japonés, 100
 París, Salón de, 66
 pasteles 90-1, 102-3; 90-1, 100
 a la cera, 100
 al óleo, 100
 pectoral mayor, músculo, 40; 32
 pelvis, 39, 44; 32
 perspectiva, 6, 16, 64
 escorzo, 16, 64; 108
 punto central, 18
 punto de fuga, 21; 18
 renacentista, 24
 romana, 14, 21
 Picasso, Pablo, 56, 88
Las señoritas de Aviñón, 88
Mujer sentada en camisa, 54
 piel, 32, 46-7
 Piero della Francesca, 21
 pies, 44; 45
 piernas, 44; 44-5
 pigmentos, 126-8; 126-7
 óleo, 134, 136
 temple, 133
 «pincelada gestual», 67
 pinceles, 104, 105-6, 146-7
 japoneses, 106

de marta, 105-6, 146
 pintura de género, 8, 49, 80
 pinturas murales, 130-1; 130-1
 romanas, 13, 14; 14
 piramidales, músculos, 36-7
 Pissarro, Camille, 83
 Pistoletto, Michelangelo, 89
 Platón, 28
Timaeus, 15
 platysma, músculo, 36
 Plinio, 130
 pluma y tinta, 104-06; 101, 106-7
 plumas, de ave, 104-5, de bambú, 104
 de caña, 104
 plumillas, 105
 Policeto, Doriforo, 13
 Pompeya, 14, 128; 14-128
 casa de Venus Marina, 14
 pómulos, 34
 Pontorno, Jacopo, *Anunciación de la Virgen*, 130
 Pope, Alexander, 84
 postimpresionismo, 85
 Poupart, ligamento de, 40
 Poussin, Nicolas, 106
 pre pintado, 133, 136, 137
 renacentista, 21-2
 romano, 14
 pubis, 39

pulgares, 43
 puntillismo, 83-4; 6-7; 103
 punta de plata, 103
 punto de fuga, 21; 18
 punto de vista, selección del, 108-9

R

radio (hueso del brazo), 43; 32
 Rafael, 31, 64, 96
El juicio de París, 25
 realismo, 6-8, 16, 64
 realistas, 68-72, 82-3, 129
 recto de la pierna, músculo, 44; 32
 Reforma, 46
 Rembrandt van Rijn, 52, 67, 96, 104, 105, 129
La lección anatómica del doctor Joan Deyman, 24
 108; 21
Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulo, 24; 31
La operación del pie, 37
Maskia arreglándose, 68
 Renacimiento, 6, 21-4, 49, 52, 64
 ideales de belleza, 8, 80
 pigmentos, 128
 punta de plata, 103
 tardío, 67
 Renoir, Auguste, 83, 107
Diana, 25, 83; 25
 restregado, 133, 136
 retratismo griego, 128
 renacentista, 22-4
 romano, 14; 128
 vestuario para, 48-9
Retrato de hombre, 110

Retrato doble llamado *El panadero y su esposa* (Pompeya), 128
 revolución, 82-3
 francesa, 83
 Ribera, pedro de, 24
 Rigaud, Hyacinthe, *Luis XIV*, 49
 Robert, William, *El cinematógrafo*, 70-1
 rococó, 22
 Rodin, Auguste, 68
 romano, imperio, 13-16
 arquitectura, 13-14
 cerámica, 100
 colores, 107
 desnudos, 14-16, 25
 escultura, 13
 estudios anatómicos, 28
 frescos, 13, 14, 131; 14
 influencia, 8
 perspectiva, 14, 21
 pigmentos, 128
 retratos, 14; 128
 romanticismo, 72
 Rossetti, Dante Gabriel, 82
 rótula, 44; 32
 rotuladores con punta de fieltro, 106
 Rouault, Georges, 53, 85
Las bañistas, 6
 Rubens, Padro Pablo, 24, 96, 102, 104
Auto retrato, 36
Las tres gracias, 8, 10-11

S

sacro, 39; 32
 Salerno, 28
 Salón, París, 66
 Savonarola, Girolamo, 22
 Schiele, Egon, *Autorretrato*, 52-3
 segunda guerra mundial, 88
 semitendinoso, músculo, 44
 Sennufer y su esposa (Egipto), 12-13
 sepia, 104
 serrato mayor, músculo, 40-3
 Seurat, Georges, 83-4
Un baño, 83; 84-5
Modelo sentada de perfil, 6-7
Muchacha sentada con sombrero de paja, 101
 Severini, Gino, 72
 Sezession, Viena, 7
 sfumato, 64, 73
 Sickert, Walter, 72
 Sócrates, 28
 sóleo, músculo, 44; 32
 supinador largo, músculo, 44
 surco nasolabial, 35-6
 simbolismo, antiguo
 Egipto, 9
 Bizancio, 17
 Siria, 16
 surrealismo, 52, 89; 88-9

T

Tahití, 52, 136
 talón, 44
 tarso, huesos, 44; 32
 Tebas, 13
 técnicas, dibujo, 107-11; 108-23
 pintura, 126-36; 126-43
 temas mitológicos, 80
 templo, 13, 64, 131, 132-3, 137; 132
 temporal, músculo, 35; 32
 tendón de Aquiles, 44
 Ter Borch, Gerard, *Chico espulgando a su perro*, 80
 tibia, 44; 32
 Ticiano, 24, 64-5; 135
Amor sacro y profano, 18-19
Baco y Ariadna, 65
Venus y cupido, 22
 Tiépolo, Giovanni Battista, 102
 tinta 104-5, 106, china, 104
 torso, anatomía, 39-43; 40-1
 Toulouse-Lautrec, Henri de 56, 88
La lavandera, 53
 trapecio, músculo, 40
 travertina, 131
 trementina, 134, 135
 tríceps, 43
 Turner, William, 106

U

Uccello, Paolo, 21
Batalla de San Romano, 21, 64; 65-5
 ukiyo-e, 69

V

Vasari, Giorgio, 67, 133, 134, 135
Vidas de los más escelsos pintores, escultores y arquitectos, 130-1
 vasto externo, músculo, 44
 vasto interno, músculo, 44
 vaticano, capilla Sixtina, 29; 131
 veladuras, 136, 137
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 24, 52, 67, 129
El bufón Don Sebastián de Morra, 50
La venus del espejo, 80
 vena yugular, 43
 Vermeer, Jan (de Delft), 80
La encajera, 81
La lechera, 80
Lección de música, 80
 vértebras, 39; 32, 39
 Vesalio, *De Humanis Corporis Fabrica*, 30
Viejo leyendo, 107
 Viena, Sezession, 7
 Virgen María, 17, 19; 16-17
 Vitruvio, 13-14, 130
De Architectura, 14, 15
 Vlaminck, Maurice de, 53, 147
 vorticistas, 71

W

Whistler, James Abbott McNeill, 129

Y

yeso, 74, 78, 132, 133, 134, 135; 135
 yugular, vena, 43

ARTISTAS COLABORADORES

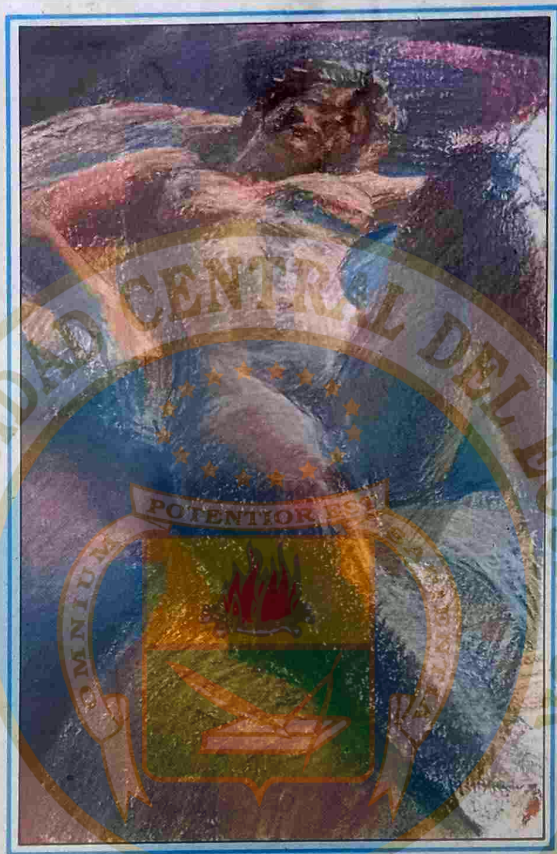
Roger Coleman	132 (t)
Anthea Cullen	56, 57 (tl)
John Devane	60-63, 94-5, 120-123, 124-125, 112-115, 146(b), 146-7
Rob Evans	38-39
Aldous Everleigh	90-91, 104, 110, 116-119
Philip Morsberger	77 (t)
Stan Smith	32 (l), 34(t), 36(b), 37(tr), 40, 57(b), 58-9, 74-5, 76, 76-7, 77(b), 78-9, 92-3, 101, 102(t), 104, 105, 106, 107, 110(r), 111, 137-139, 140-143, 144(b), 145, 148, 149, 150, 151.

RECONOCIMIENTOS

Las ilustraciones de las páginas indicadas se reproducen por cortesía de:

6 Christies, London; 6-7 Jeu de Paume, Paris (Scala); 7(l) Museum of Modern Art, Venice (The Bridgeman Art Library); 7(r) National Gallery of Scotland, Edinburgh (The Bridgeman Art Library); 8-9 The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund 1919 (Eric Pollitzer); 9 The Tate Gallery, London; 10 Palatina Gallery, Florence (Scala); 10-11, 11, Prado, Madrid; 12(t) Delphi Museum (Scala); 12(b) (Fotomas Index); 12-13 (Ronald Sheridan Photo Library); 14(l) National Museum, Naples (Scala); 14(r) National Gallery of Art, Washington, Mellon Collection; 15 Accademia, Venice (Scala); 16, 16-17 (Ronald Sheridan's Photo Library); 17 Uffizi, Florence (Scala); 18(t) S. Maria Novella, Florence (Scala); 18(b) Uffizi, Florence (Scala); 18-19 Borghese Gallery, Rome (Scala); 20(l) reproduced by gracious permission of Her Majesty the Queen; 20-21 National Gallery, London; 21 Rijksmuseum, Amsterdam (The Bridgeman Art Library); 22(b) Louvre, Paris (Scala); 22(t) Uffizi, Florence (The Bridgeman Art Library); 22-23 Louvre, Paris (Scala); 24 Jeu de Paume, Paris (Josse); 24-25 National Gallery of Art, Washington; 26(t) Louvre, Paris (Scala); 26 (b) Fédération Mutualiste Parisienne, Paris (Giraudon); 26(br) Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; 27 Oesterreichisches Museum, Vienna (The Bridgeman Art Library); 28 Ann Ronan Picture Library; 28-29 British Museum; 31 Mauritshuis, The Hague; 32(r) Quarto Publishing; 33 Uffizi, Florence (The Bridgeman Art Library); 35 Quarto Publishing; 36(tl) Albertina, Vienna; 36(tr) Dubant Collection; 37(tl) (Fotomas Index); 37(b) Uffizi, Florence (Scala); 38 Ashmolean Museum, Oxford; 39 Quarto Publishing; 41, 42 (Fotomas Index); 43 Quarto Publishing; 44 reproduced by gracious permission of Her Majesty the Queen; 45(l) Royal Library, Turin; 45(r) Quarto Publishing; 46 Kunstmuseum, Basel (Hans Hinz); 46-47 Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, West Berlin; 48 Uffizi, Florence (Scala); 48-9 Frans Halsmuseum, Haarlem (Tom Haartsen); 50(t) The Tate Gallery, London; V. Sivitar Smith; 50(b) Prado, Madrid; 51 Louvre, Paris; 52 (Fotomas Index); 52-3 Lugano, Thyssen Collection (Scala); 53 Musée Toulouse Lautrec (Scala); 54(t) Christie's, London (The Bridgeman Art Library); 54(b) The Tate Gallery, London; 54-55 The Hermitage, Leningrad (The Bridgeman Art Library); 55(t) Lugano, Thyssen Collection (Scala); 55(b) Birmingham Museums and Art Gallery; 64-65 Uffizi, Florence (Scala); 65 by gracious permission of Her Majesty the Queen; 66-67 Louvre, Paris; 67 Uffizi, Florence (The Bridgeman Art Library); 68 Albertina, Vienna; 69 (Fotomas Index); 70(t) The Tate Gallery, London; 70(b) The Hermitage, Leningrad (The Bridgeman Art Library); 70-71 The Tate Gallery, London; 71 Philadelphia Museum of Art (The Bridgeman Art Library); 72 The Tate Gallery, London; 72-73 The Victoria and Albert Museum, London; 80 Musée Départemental des Vosges, Epinal (The Bridgeman Art Library); 81 Louvre, Paris (Scala); 82 Surrey, Andrews Reddwill Collection (Scala); 82(b) (Fotomas Index); 83 The Tate Gallery, London; 84(t) from *The Rape of the Lock*, 1896 Mansell Collection; 84(b) Fédération Mutualiste Parisienne, Paris (Giraudon); 84-85 National Gallery, London; 86(t) The Tate Gallery, London (artist's copyright); 86(b) Home House Society Trustees, Courtauld Institute Galleries, London (Courtauld Collection); 87, 88 The Tate Gallery, London; 88-89 Sir Roland Penrose Collection (The Bridgeman Art Library); 89 Lugano, Thyssen Collection (Scala); 96 (Ronald Sheridan's Photo Library); 98 (Fotomas Index); 98-99 National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection; 100(b) Quarto Publishing; 102(b) Baltimore Museum of Art, Cone Collection; 103(t) John Bellamy; 103(b) Yale University Art Gallery; 106-107 Prado, Madrid (Scala); 126, 127 QED Publishing; 128 (Ronald Sheridan's Photo Library); 130(t) (Scala); 130(b) San Marco Museum, Florence (Scala); 131 (l) Chiesa S. Felicita, Florence (Scala); 131(r) Sistine Chapel, Vatican (Hans Hinz); 132(c), 132(b) QED publishing; 133 National Gallery of Canada, Ottawa; 134(t) Louvre, Paris; 134(c) QED Publishing; 134(b) Louvre, Paris (Scala); 135(l) QED Publishing; 135(r) Louvre, Paris (Scala); 136 (The Bridgeman Art Library); 144(t) Quarto Publishing.

Clave: (l)izquierda; (r)derecha; (t)arriba; (b)abajo; (c)centro.



Dibujar y Pintar la Figura

Esta práctica guía para dominar el arte de la plástica de la figura con cualquier medio constituye una lectura esencial para todo artista. Incluye una introducción, un estudio sobre la evolución experimentada por el dibujo y la pintura de la figura en el transcurso de los siglos y cuatro capítulos que proporcionan toda la información necesaria sobre la anatomía, la figura vestida, la figura en movimiento y la figura en su contexto. Las secciones individuales sobre el dibujo y pintura conceden especial importancia a describir las ventajas que los diversos medios poseen en cuanto a la realización de determinados efectos.

Esta obra incluye más de 300 ilustraciones, 140 a todo color.