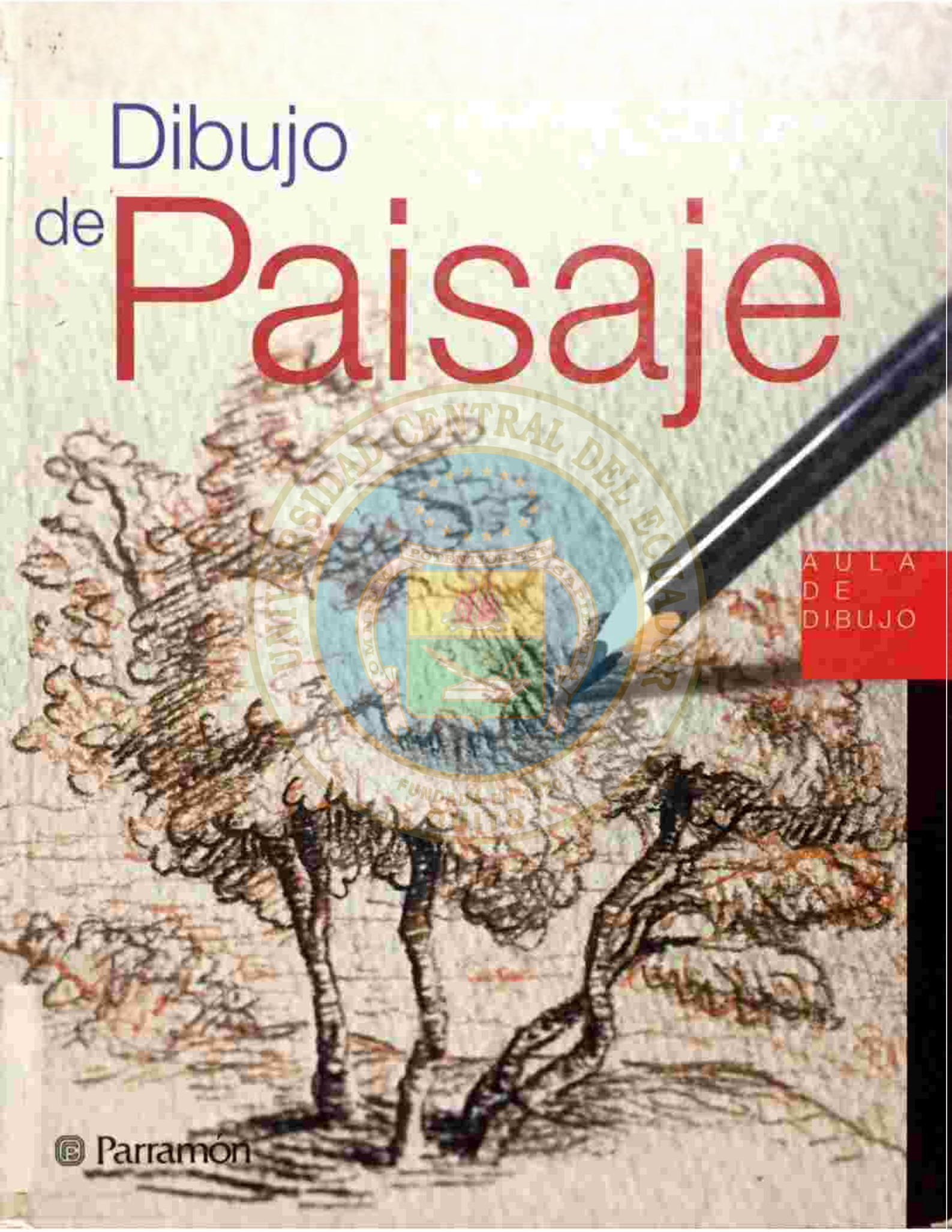
Dibujo de Paisaje



AULA DE DIBUJO

Parramón

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

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

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

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

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

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

Este libro está disponible físicamente en:

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

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIA EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

W2019

Dibujo de Paisaje

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA
FECHA: 29/1/20 PRECIO: 56
DONACION: _____ FACTURA No. 819

AULA DE DIBUJO

Parramón

dirección editorial
MARIA FERNANDA CANAL

edición
TOMÁS UBACH

textos
DAVID SANMIGUEL

realización de los ejercicios
DAVID SANMIGUEL
ÓSCAR SANCHÍS
CARLANT
ESTHER OLIVÉ DE PUIG
MERCEDES GASPAR

diseño de la colección
JOSEP GUASCH

maquetación y compaginación
ESTUDI GUASCH, S.L.

fotografías
NOS& SOTO

ayudante editorial y archivo iconográfico
Mª CARMEN RAMOS

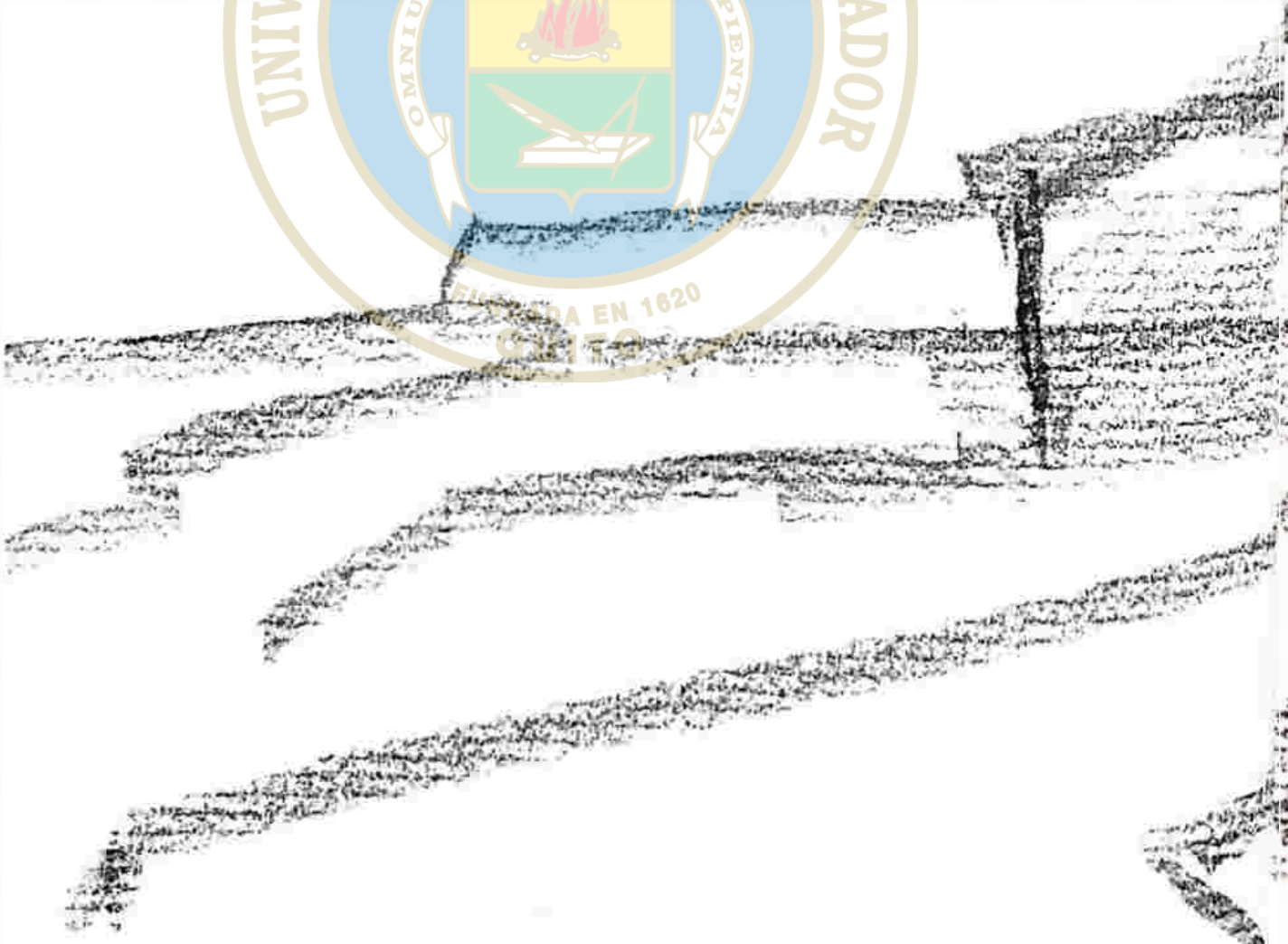
preimpresión
PACMER, S.A.

dirección de producción
RAFAEL MARFIL

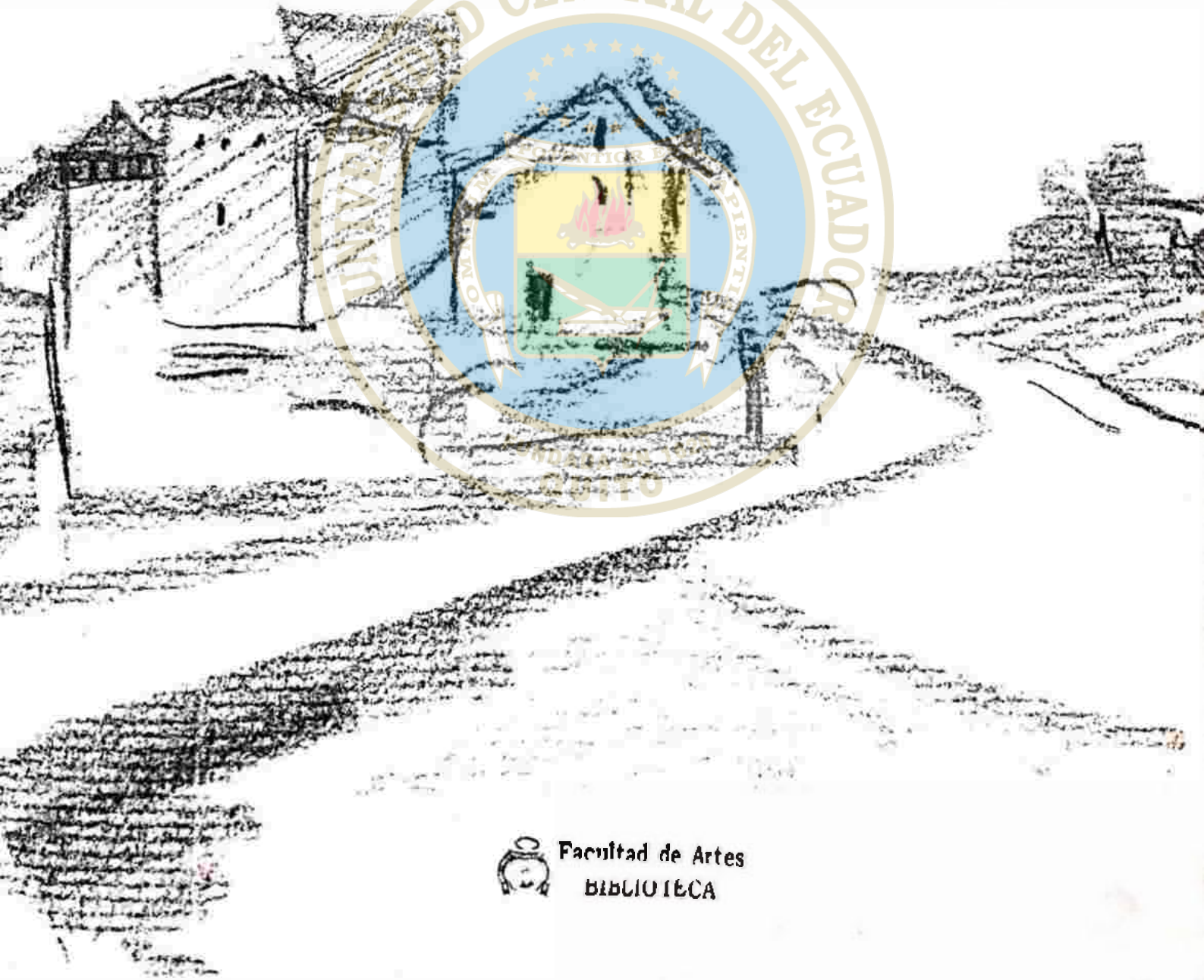
producción
MANEL SÁNCHEZ

1.ª edición: abril 2004 © Parramón Ediciones, S.A. Ronda de Sant Pere, 5, 4.ª planta 08010 Barcelona (España)
Empresa del Grupo Editorial Norma, S.A. www.parramon.com
ISBN: 84-342-2547-6 Depósito legal: B-10.241-2004 Impreso en España

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier sistema o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como cualquier otro sistema sin permiso escrito de la editora



Dibujo de Paisaje



Facultad de Artes
BIBLIOTECA

Sumario

Introducción, 6

LAS FORMAS DEL PAISAJE, 8
El paisaje y los medios de dibujo, 10
Consideraciones básicas acerca del dibujo de paisajes, 12
Medios gráficos y recursos esenciales de dibujo, 14
La línea que describe y el trazo que acentúa, 16
La línea como organizadora de la representación, 18
La mancha como representación de las masas del paisaje, 20
Estudios parciales del paisaje, 22
Las formas naturales, 24
Estudio y dibujo de hojas y plantas, 26
Estudio y dibujo de la forma de los árboles, 28
Dibujo de rocas y otras formas minerales, 30
El problema de la representación del cielo, 32
Recursos gráficos para la representación de las nubes, 34
Nociones generales para el dibujo del agua, 36
Brillos y reflejos sobre la superficie del agua, 38

INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE, 40
El orden visual del paisaje, 42
Selección del motivo y encuadre del paisaje, 44
El paisaje desde nuestro punto de vista, 46
Altura y situación del horizonte, 48
Organización y dirección del paisaje, 50
Los puntos de atracción visual, 52
Esquemas y encajes compositivos, 54
Esquemas y encajes lineales, 56
Composición y equilibrio de masas, 58
Diagramas compositivos, 60
Una plantilla compositiva, 62

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

EL PAISAJE A PLENA LUZ, 64
Valores, luces y sombras, 66
Las sombras y la dirección de la luz, 68
Sombreado básico: técnica básica del sombreado, 70
Valores y valoración del paisaje, 72
Valores, relieve y modelado, 74
Valores y medios de dibujo, 76
Los valores y el sombreado general, 78
El sombreado por difuminados, 80
El sombreado por trazos, 82
El sombreado por tramas, 84
Organización y construcción del paisaje, 86
El contraste simultáneo, 88
Formas en positivo y en negativo, 90
Los contrastes y la forma tridimensional, 92
Contrastes y entonación del dibujo, 94
Los contrastes que organizan el espacio, 96

DIMENSIONES Y DISTANCIAS: LA PROFUNDIDAD DEL PAISAJE, 98
La perspectiva y la profundidad del paisaje, 100
La perspectiva lineal, 102
El dibujo en perspectiva, 104
Solución de problemas gráficos, 106
La perspectiva aérea, 108
Atmósfera y contrastes significativos, 110
Los degradados atmosféricos, 112
La atmósfera y el cielo, 114
El estilo gráfico en el dibujo de paisaje, 116
Medios gráficos para la toma de apuntes, 118
Métodos gráficos a base de tinta, 120
Apuntes y notas de color con pincel, 122
Los apuntes y las técnicas mixtas, 124

PASO A PASO, 126
Preparativos para un paisaje a base de trazos, 128
Un paisaje resuelto con lápices de colores, 130
Preparativos para el dibujo de una marina, 132
Una marina dibujada con lápiz azul, 134
Un dibujo a partir de una plantilla compositiva, 136
Un sombreado por bloques tonales, 138
Un paisaje con una perspectiva lineal sencilla, 140
Perspectiva aérea en un paisaje con rotuladores, 142
Preparativos para un paisaje con plumilla, 144
Paisaje invernal con plumilla, 146
Luz y atmósfera con caña y tinta, 148
El cielo y las nubes en un paisaje a la aguada de tinta, 150
Una perspectiva aérea a la aguada, 152
Preparativos para una composición por masas, 154
La composición por masas en un paisaje al pastel, 156

Glosario, 158

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

introducción

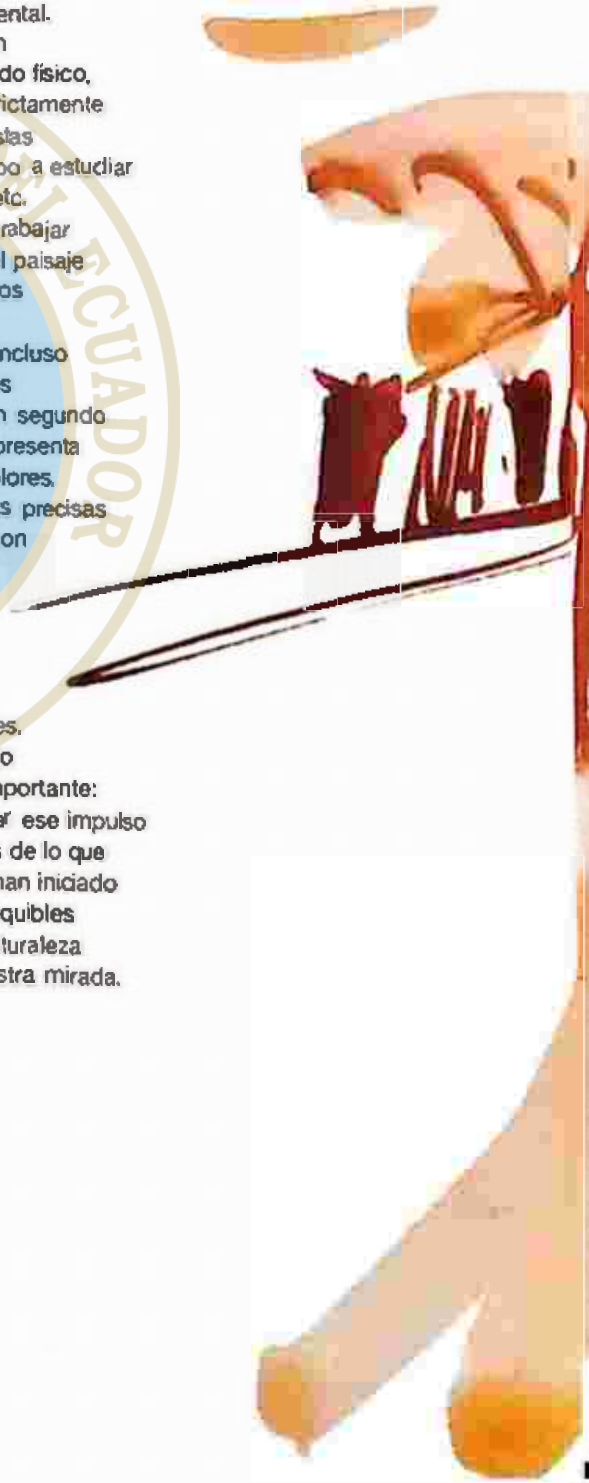
el Paisaje y la libertad del artista

El interés por el paisaje como tema artístico llega comparativamente tarde en la evolución del arte occidental. Su aparición, durante el Renacimiento, coincide con un movimiento general de curiosidad e interés por el mundo físico, por la naturaleza, en contraposición a las fórmulas estrictamente religiosas de la Edad Media. Aquellos primeros paisajistas dibujaban el paisaje en su estudio y sólo salían al campo a estudiar determinados detalles: una planta, una roca, una flor, etc. No fue hasta bien entrado el siglo XVIII que decidieron trabajar directamente del natural. Desde entonces hasta hoy, el paisaje se ha convertido en el tema favorito de la mayoría de los aficionados, por varias razones.

En primer lugar, el paisaje es un tema muy accesible; incluso quienes viven en las grandes urbes encuentran motivos interesantes en los parques y jardines de su ciudad. En segundo lugar, constituye un tema infinitamente variado y que presenta las más sorprendentes combinaciones de formas y colores. Y finalmente, el paisaje no tiene proporciones ni formas precisas que deban estudiarse por sí mismas; no existe un canon de proporciones del paisaje y el aficionado no está inhibido por las múltiples fórmulas académicas que rigen, por ejemplo, el dibujo de la figura humana.

El propósito de este libro no es coartar la libertad ni la espontaneidad (a base de reglas y preceptos) de quienes se sienten atraídos por el dibujo de paisajes. Al contrario: quien haya ensayado alguna vez un dibujo de un trozo de naturaleza ya ha conseguido lo más importante: atreverse a ello. Esta obra pretende fomentar y orientar ese impulso en la dirección adecuada para llegar mucho más lejos de lo que permitiría la sola intuición. Y para quienes aún no se han iniciado en el tema, se proponen múltiples vías de acceso asequibles a cualquier persona sensible al espectáculo que la naturaleza extiende y renueva con el paso de las horas ante nuestra mirada.

El dibujo de paisaje no está regido por cánones o normas académicas. Desde el primer día y en cualquier rincón de la naturaleza podemos conseguir captar algo de su belleza mediante líneas, trazos y manchas.



Las formas del paisaje

"MATE CUALQUIER MOTIVO, ASEMEJÁNDOSE A TU PRIMERA IMPRESIÓN"
Camilo Corot (1796-1875)

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

el Paisaje y los medios

CARLANT RINCÓN DEL PANQUE, 2003
CARBONCILLO

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

de dibujo.

Los medios del dibujante son siempre los mismos:

líneas, manchas, trazos, sombreados, etc. En la manera como cada uno organiza estos medios lo que origina las grandes diferencias de estilo, textura y calidad del producto final. A esto hay que añadir que cada forma pide una organización particular de estos medios. Al hablar de paisaje, englobamos muchas formas distintas, compuestas de infinidad de configuraciones diferentes. Por lo tanto, los medios que despleguen el artista deben estar encaminados a esa riqueza. En los siguientes párrafos se muestran, a través de ilustraciones, los recursos gráficos esenciales que permitirán al dibujante un primer acercamiento a sus temas principales tratados con seguridad y eficacia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM EST SAPIENTIA
FACULTAD DE ARTES
1883 - UCE

consideraciones Básicas
acerca del dibujo de paisajes

La representación dibujada de un objeto, de cualquier objeto, implica precisión de las líneas y un ajuste compacto de las luces y las sombras; poco importa que ese objeto sea un recipiente, un rostro o una figura. El dibujo de paisaje, sin embargo, no es ni una labor puramente imaginativa ni la reproducción fija y estable de un objeto sólido. Es algo diferente que veremos a continuación.

LAS FORMAS DEL PAISAJE

El paisaje pone ante nuestros ojos un conjunto de formas de naturaleza heterogénea, sólidas y aéreas, muy gruesas y extremadamente finas, elementales y de gran complejidad, cercanas y muy distantes. Estas formas se presentan ante nosotros sin orden ni jerarquía alguna. Dado que es imposible dar la versión íntegra de todos estos elementos, el dibujante deberá sugerir lo que no puede representar: aludir a lo invisible por medio de lo visible.

La nota o apunte realizados con sensibilidad pueden contener sugerencias insospechadas encerradas en unos pocos trazos que parecen realizados al azar.

La rapidez en la factura del dibujo es un signo de dominio de los medios de expresión. En este caso, se hallan gobernados por un trazo ágil y conciso.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

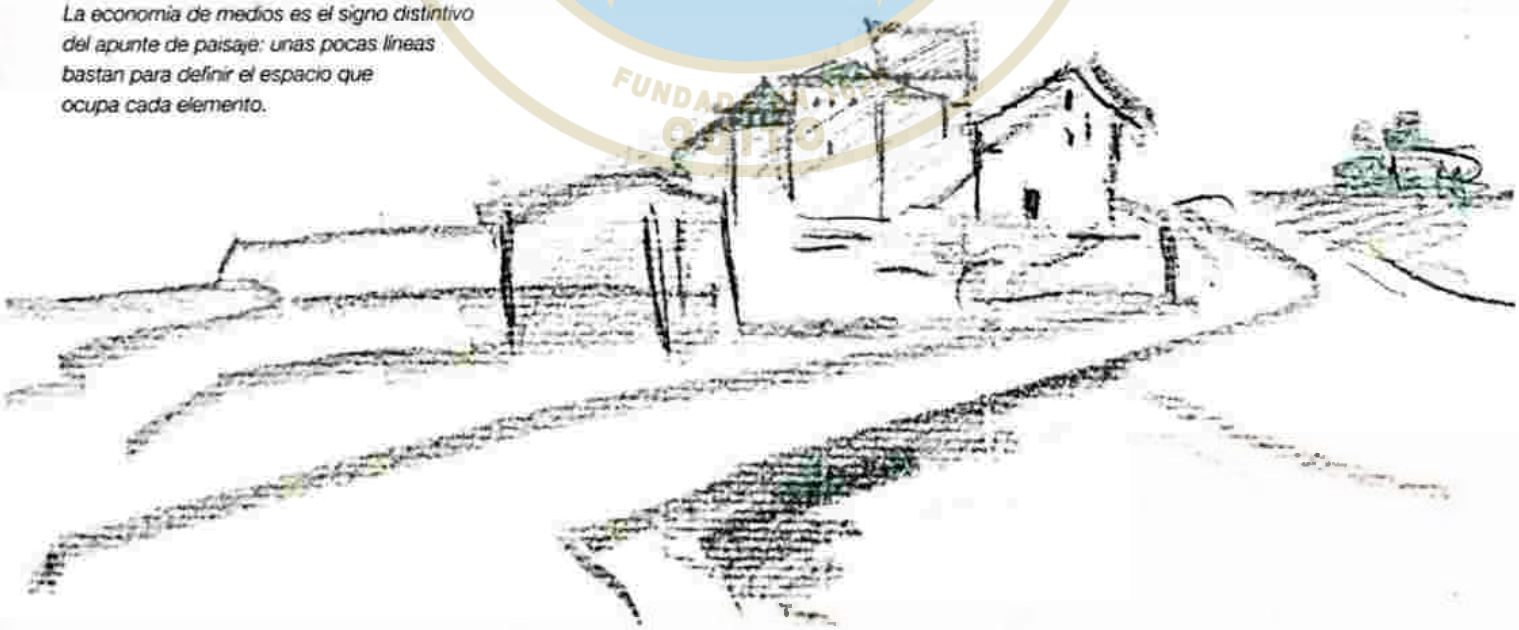
Desarrollo de la nota anterior que descubre múltiples posibilidades. Todo esto estaba implícito en los trazos elementales y casi infantiles que constituían el apunte inicial.

No importa lo sencillos que sean los recursos empleados si se usan de modo consciente y eficaz. Los medios más elementales son los que expresan con mayor claridad las intenciones del artista y su voluntad expresiva, así como la particular emotividad sentida frente al motivo natural.

LOS RECURSOS DEL DIBUJANTE

Si la clave del éxito en la representación de paisajes reside en la alusión del todo por el dibujo de algunas de sus partes, la obra será tanto más eficaz cuanto más sugestivo sea ese dibujo: cuanto más eficaces sean los recursos gráficos a los que recurre. Por lo tanto, el aprendizaje del dibujo de paisajes se halla indisolublemente unido al aprendizaje de los recursos de dibujo.

La economía de medios es el signo distintivo del apunte de paisaje: unas pocas líneas bastan para definir el espacio que ocupa cada elemento.



medios Gráficos y recursos esenciales de dibujo

Los recursos gráficos más elementales son aquellos que se consiguen aplicando de distinta manera los utensilios típicos del dibujante: lápiz de grafito o de color, carboncillo, sanguina, tinta china, etc. Según la presión ejercida sobre el utensilio y el movimiento que se le imprima, el resultado varía mucho, dando lugar a líneas, trazos, tramas, manchas o degradados. Lo lógico, para el principiante, es partir de un dibujo de línea y aplicar sobre el mismo alguno de estos recursos a fin de tomar buena nota del resultado.

DEGRADADOS

Un degradado es una mancha de intensidad decreciente. Tal mancha puede ser de carboncillo o sanguina, o bien tratarse de un bloque de trazos logrado con plumilla o lápiz.

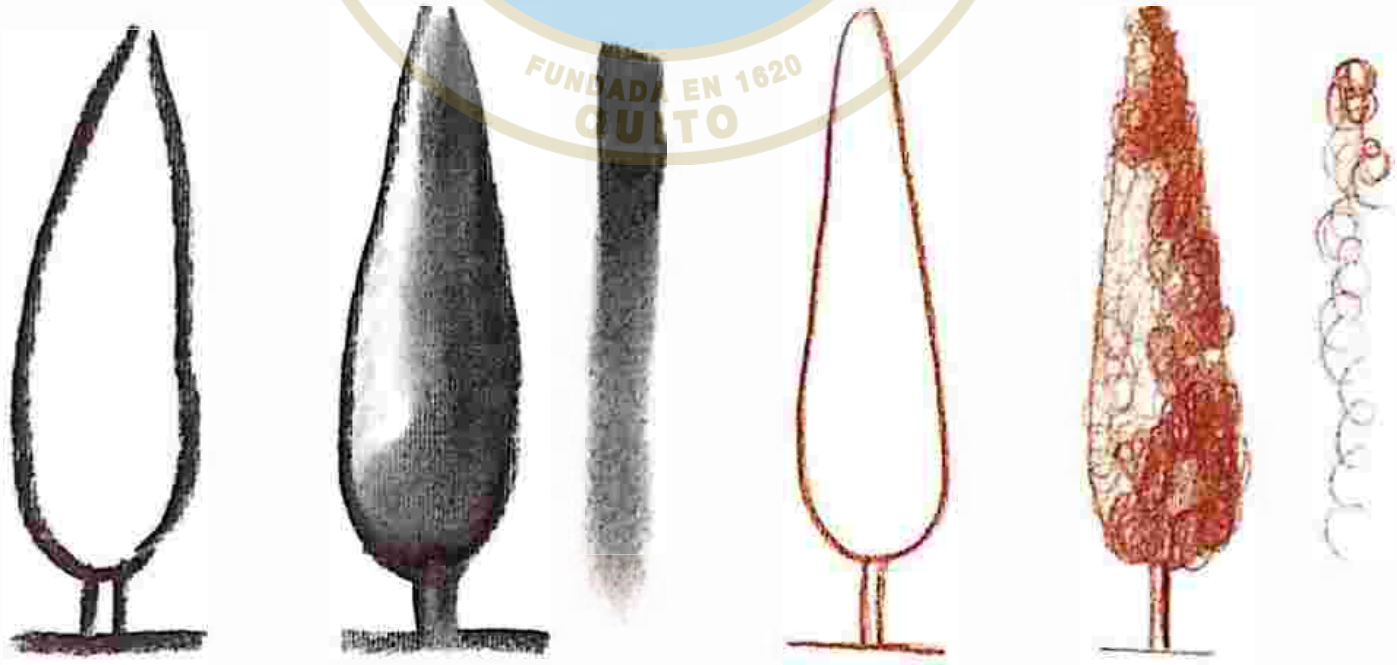
En el primer caso, el degradado se realiza frotando y extendiendo la mancha con el dedo hasta rebajar su intensidad. Dibujando con lápiz, el bloque de trazos se degrada disminuyendo la presión ejercida sobre su punta. Los bloques de trazos realizados con plumilla se "degradan" aligerando la densidad de las tramas.

LAS TRAMAS

Las tramas o tramados son redes más o menos tupidas de trazos entrecruzados. Normalmente, se forman superponiendo series de trazos paralelos orientados en distintas direcciones (vertical y horizontal, diagonales, etc.). Trabajando con lápiz o con plumilla, las tramas son el medio más habitual de oscurecer determinadas zonas del dibujo.

A partir de unos trazos de carbón, se frota con el dedo para extender la mancha, al tiempo que se rebaja su intensidad.

En este ejemplo a la sanguina se han empleado trazos curvos y espirales superpuestas para crear el sombreado, variando la presión ejercida sobre la barrita.



Este dibujo está realizado aplicando manchas y degradados de lápiz de grafito sobre un sencillísimo dibujo lineal

Los degradados que posibilita la plumilla se obtienen aligerando la densidad de trazos de las tramas. Estas tramas son acumulaciones de trazos dibujados en distintas direcciones.

El lápiz (de color o de mina de grafito) permite degradar variando la presión ejercida sobre su punta al tiempo que se cubre el papel con trazos dibujados en zig-zag.

La Línea que describe
y el trazo que acentúa

A pesar de la similitud formal, líneas y trazos son medios distintos. La línea define contornos precisos y cerrados; el trazo, en cambio, sugiere formas abiertas. Un trazo es un acento que manifiesta el rasgo esencial de una forma. Existen muchas formas de trazos: pueden ser angulosos, en forma de coma, curvados, etc. Lo normal es que su forma se repita con determinada frecuencia en todo el dibujo.

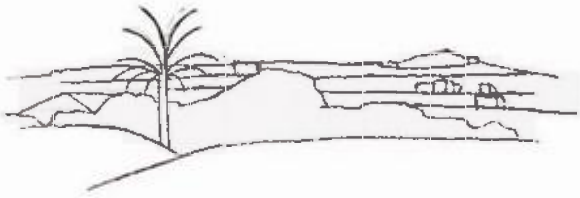
De arriba abajo, trazos realizados con mina de grafito, sanguina, plumilla, pincel y carboncillo. La intensidad de trazo depende de la presión ejercida sobre el utensilio.

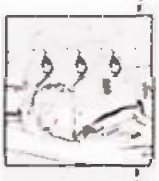
De izquierda a derecha, dibujos de línea realizados con carboncillo, pincel, plumilla, sanguina y mina de grafito. La línea es un medio de definir formas cerradas en sí mismas.

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

GROSOR
E INTENSIDAD DEL TRAZO

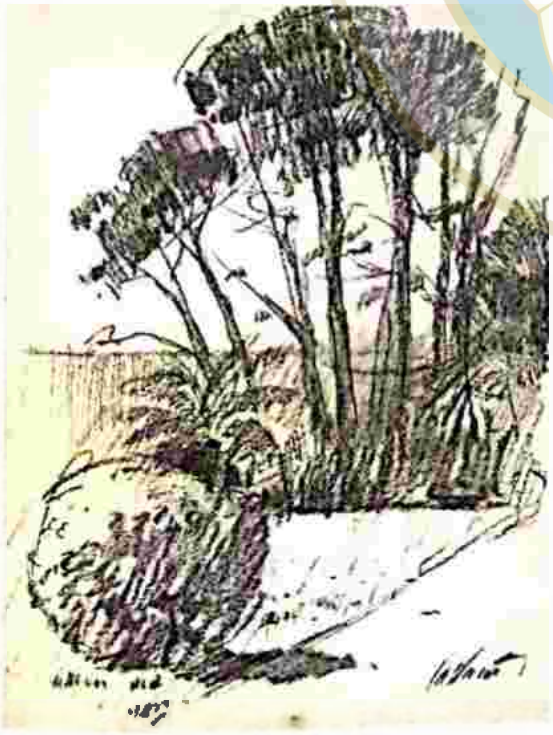
El procedimiento de dibujo utilizado marca muchas diferencias en cuanto al resultado obtenido en un dibujo a base de trazos. Mientras que el carboncillo proporciona un trazo grueso, cálido y poco preciso, la plumilla se caracteriza por un trazo frío y preciso, de gran agudeza.
Lo normal es que el principiante se inicie con lápices, preferiblemente de mina blanda, es decir, de trazo oscuro y grueso. El trazo del lápiz variará según como se aplique la punta sobre el papel: dibujando igual que se escribe, el trazo es de un grosor continuo; tomando el lápiz tal y como se sujetaría un bastón, la mina reposa sobre el papel en casi toda su extensión y el trazo es mucho más ancho, ideal para acentuar y reforzar el dibujo.

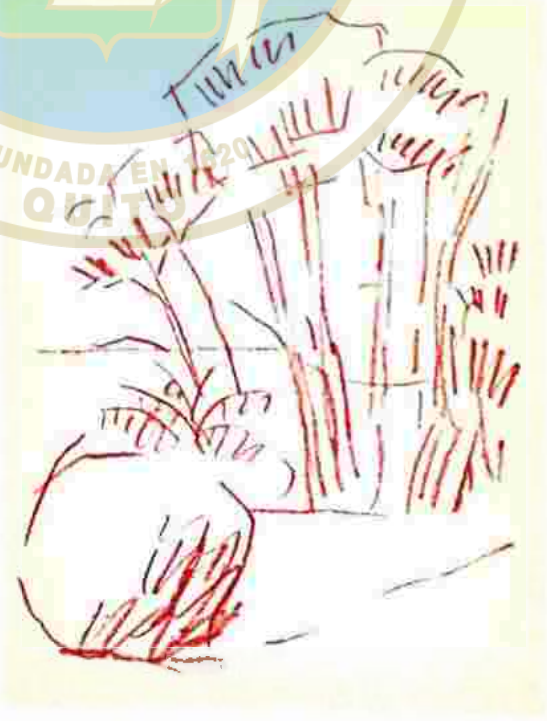




Cuando el artista toma apuntes o, simplemente, deja fluir la imaginación sobre el papel, lo lógico es que se sirva de los trazos para ajustar, combinar y plantear sus representaciones del paisaje. Los trazos tienen mayor utilidad que las líneas en las tentativas provisionales.

A partir de una misma vista de paisaje, los resultados de un trabajo a base de trazos o de línea son muy distintos. El trazo sugiere las formas; la línea, las describe.





Los trazos sugieren el espacio entre las formas y la luz que las rodea sin encerrar ninguna de ellas dentro de límites estrictos.

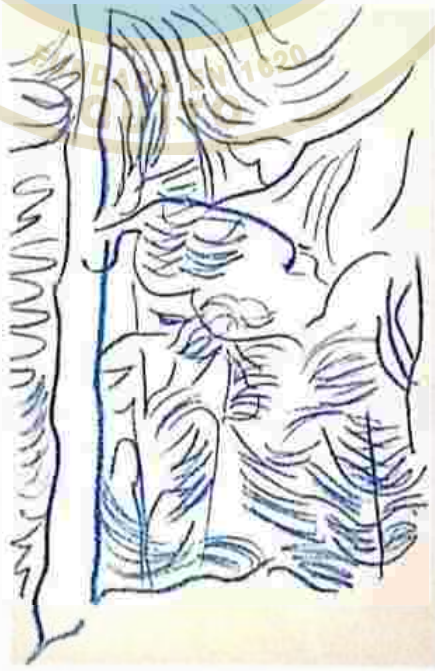
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

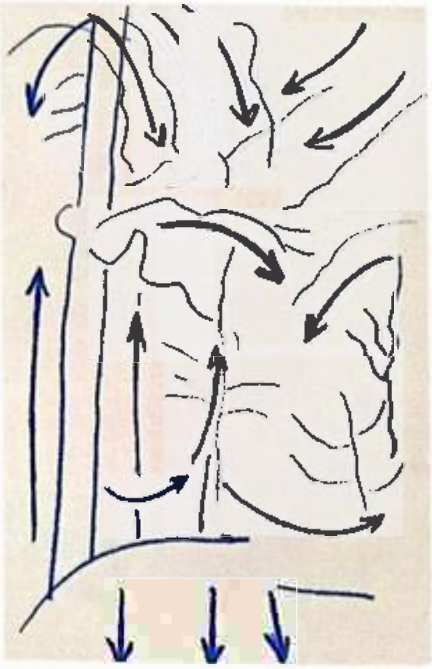
Las líneas del dibujo no solamente permiten definir los contornos sino que también organizan el dibujo dentro de los límites del papel. Los trazos más largos de un dibujo son los que marcan las trayectorias fundamentales y condicionan el resto de formas incluidas en la obra. La distribución de líneas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

la línea como Organizadora de la representación

Algunos paisajes ofrecen excelentes oportunidades de hacer valer la línea sin más. En esta escena nevada, las vallas forman un enrejado lineal de indudable encanto.

Todo dibujo eficaz basado en las líneas y los trazos implica una armonía de direcciones lineales diversas, tal como ponen de manifiesto los esquemas adjuntos, en los que se muestra el ritmo y la dirección de las líneas básicas.





Éste es un dibujo muy sencillo cuya organización del paisaje se basa en trayectorias lineales desplazadas en diagonal a partir de la línea del horizonte.

El valor ornamental de las líneas es producto tanto de la fantasía del artista como de su capacidad de observación. Entre los incontables elementos que todo paisaje pone ante nuestra mirada el artista puede ornar su dibujo con filigranas lineales.

LÍNEAS ABIERTAS

Ciñéndonos estrictamente a la línea, el dibujo de paisajes se caracteriza (con pocas excepciones) por una factura abierta; esto equivale a decir que la línea no debe encerrar completamente la forma que describe en cada momento: los contornos de los objetos deben quedar incompletos para que cada forma participe de las restantes.

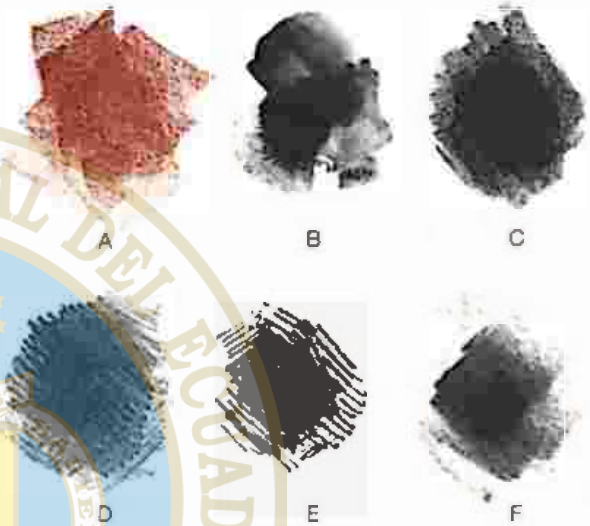
VALOR ESTÉTICO DE LA LÍNEA

La línea puede adquirir un especial protagonismo haciéndose valer por su gracia o rareza. En un dibujo basado en líneas sin ningún tramado que las acompañe, el peso entero de la obra recae en las evoluciones y trayectorias de esas líneas, por lo que debe existir un interés suplementario en esos recorridos aparte de la estricta representación. Los grandes dibujos de paisaje incluyen siempre zonas donde las líneas tienen un valor ornamental suplementario que enriquece la estricta representación del panorama.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIBUS
FUNDADA EL 1620
QUITO

la Mancha como representación de las masas del paisaje

Los trazos pueden acumularse formando manchas y desarrollar funciones distintas a la de representar los detalles del paisaje. Tales funciones son, esencialmente, el modelado y la expresión de la luz. Estos dos factores son hasta cierto punto independientes de la forma de los elementos que contiene el tema, e incluso pueden deformar a su modo los contornos característicos creando masas de distinta intensidad.



Manchas realizadas con sanguina (A), pincel (B), carbon prensado (C) –llamado también carbón sibenano–, lápiz de grafito (D), plumilla (E) y carboncillo (F). Las manchas más laboriosas de obtener son siempre las realizadas a partir de lápices y plumillas.

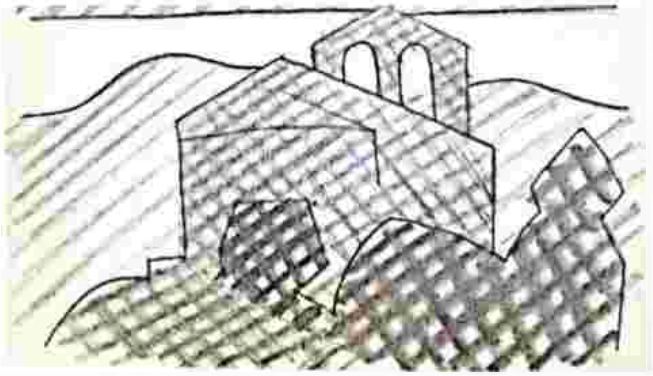
MANCHAS Y MEDIOS DE DIBUJO

Algunos medios de dibujo son más eficaces que otros para la obtención de manchas. Así, el pincel o las barras de carboncillo, de sanguina, de creta o de pastel permiten cubrir rápidamente el papel creando bloques más o menos oscuros, resolviendo los tonos con rapidez. También es posible conseguir manchas trabajando con lápices o con plumilla: basta con acumular un entramado tupido de trazos cruzados. Cualquiera que sea el medio utilizado, el empleo de manchas como medio fundamental implica una concepción del paisaje a grandes bloques sin apenas detalles suplementarios.

La tinta es el medio de dibujo que permite manchar con mayor facilidad. Esta obra está planteada a partir de masas de diferente tonalidad que apenas dejan lugar al modelado mediante luces y sombras. Todo depende de una sensible manipulación de las distintas disoluciones de la tinta.

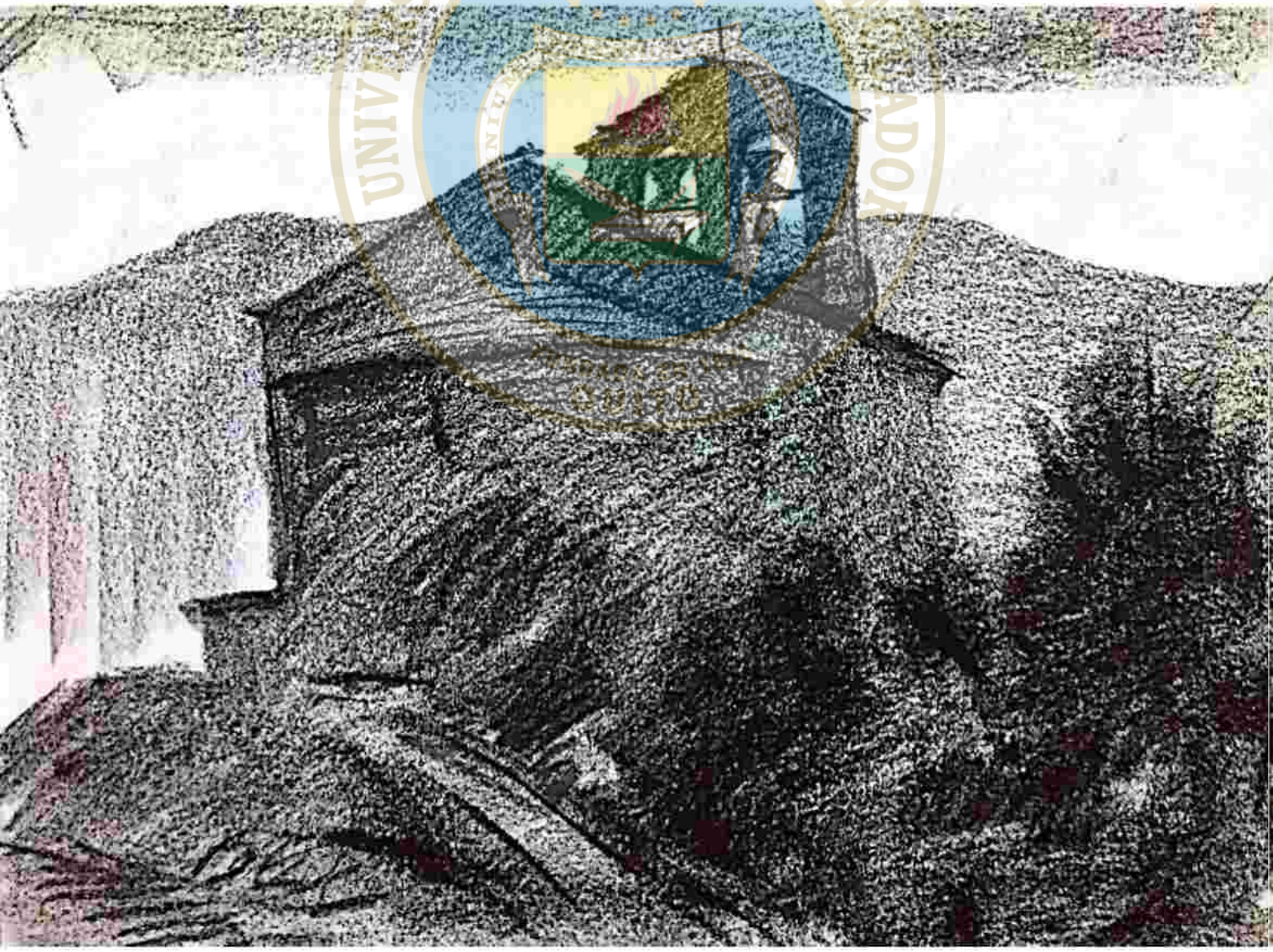
Facultad de Artes
BIBLIOTECA

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



Cuando se emplean medios de trazo más bien fino como el lápiz o la plumilla para los apuntes de paisaje, los bloques o masas no son nunca tan compactos como los que se obtienen con el carboncillo o la sanguina. Pero esa falta de solidez se compensa con la energía y vitalidad que transmite el trazo.

Los dibujos de paisaje basados en bloques de manchas obligan a una mínima previsión en la distribución de los tonos. A partir de tal previsión (véanse los dos esquemas adjuntos), la resolución del dibujo suele ser rápida



Estudios parciales

MERCHE GASPAR, *VENECIA, 2002*
AGUADA DE TINTA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

del paisaje.

La característica más evidente del paisaje, entendido desde el prisma del artista, es su variedad. Los elementos se alternan en una inacabable serie de combinaciones en las que intervienen formas extraordinariamente diversas. El intento no ya de representar, sino de atender o simplemente reconocer cada una de ellas es en vano. Pero no es menos cierto que pueden establecerse grandes grupos de formas vinculadas por una configuración semejante. Este capítulo propone un estudio de las formas del paisaje atendiendo a esos grandes grupos: formas vegetales, formas minerales, el cielo y el agua. Son estudios muy sencillos que muestran métodos y maneras de representar la complejidad de la naturaleza a partir de principios gráficos elementales y accesibles a cualquier dibujante.

Las formas naturales

El paisaje ofrece un inagotable catálogo de formas interesantes para el artista. Aisladas y observadas una por una, estas formas han constituido el repertorio de muchos pintores y, sobre todo, de diseñadores y decoradores. Basta pensar en las hojas de acanto y de roble y su constante aparición en los estilos decorativos y arquitectónicos. Aunque para el dibujante el paisaje debe ser algo más (o mucho más) que un gran almacén de estereotipos, tiene mucho que aprender de la observación atenta de las pequeñas formas, porque sugieren ideas interesantes acerca de los grandes panoramas.

EL CRECIMIENTO VEGETAL

Las formas de la naturaleza son resultado de un crecimiento a partir de una forma embrionaria. Ese crecimiento no es mecánico, como lo es la construcción de un edificio, sino orgánico y basado en pautas aparentemente caóticas pero que encierran un orden y una lógica bien definidos. El dibujante puede perfectamente extraer interesantes conclusiones acerca de las formas naturales, de su variedad y riqueza, de su inconfundible ritmo interno, integrándolas en su concepción imaginativa del paisaje, si observa las plantas en detalle y trata de expresar su forma esencial mediante el dibujo.

La distribución de los tallos y ramas alrededor de los troncos sigue una pauta de crecimiento en espiral

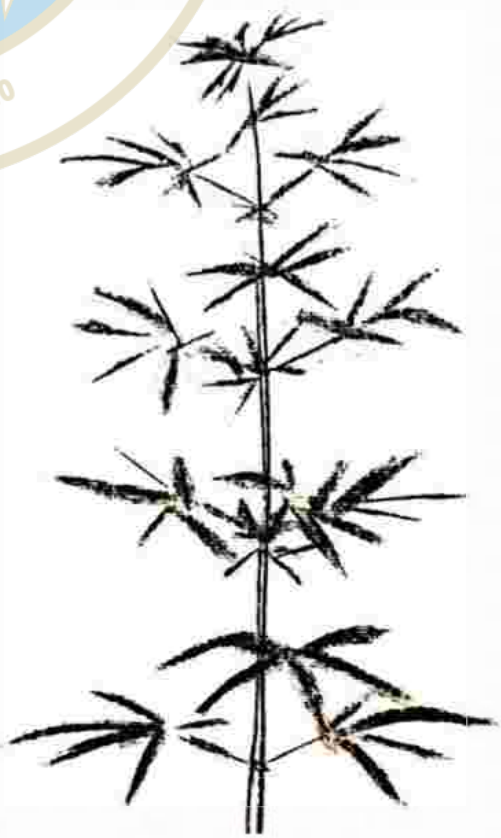
Las plantas no crecen siguiendo intervalos iguales: entre cada grupo de hojas se abren espacios distintos, más cortos en las partes más jóvenes de la planta. Del mismo modo, su anchura es siempre menor en su parte más joven

Las plantas, flores y hojas, en particular las hojas de acanto, han sido una inspiración básica y constante para la ornamentación arquitectónica, el diseño de papeles pintados o los trabajos de forja.

DOS FORMAS DE CRECIMIENTO

El crecimiento orgánico se ejerce de dos maneras distintas: mediante progresiones rítmicas en vertical y mediante espirales. Las progresiones verticales se pueden apreciar en cualquier tallo o rama de árbol: las hojas brotan a intervalos desiguales, decrecientes a medida que se alejan de su base u origen. Las espirales son visibles en muchas flores (en el girasol por ejemplo), pero también sigue un ritmo espiral la disposición de las hojas alrededor de una rama con objeto de aprovechar al máximo la luz solar.

Las pautas de crecimiento vegetal pueden estudiarse mediante el dibujo de una planta simétrica, comprobando los intervalos entre los brotes y la forma en conjunto, que suele recordar la de cada una de sus hojas.



Para realizar un dibujoadecuado de lasplantas ha y que tener muy en cuenta la distribución armónica de los espacios entre los brotes.

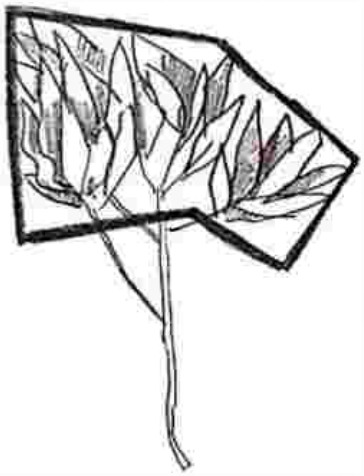
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

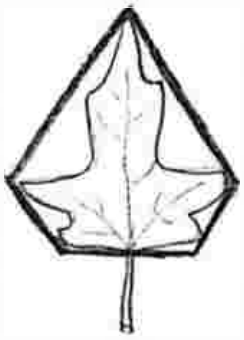
Las hojas de los árboles dan pie a dos ejercicios de dibujo distintos: representaciones de hojas aisladas y representaciones de grupos de hojas (que pueden conducir a la representación de árboles). En el primer caso, hablamos de representaciones lineales acompañadas o no de algunas tramas o sombreados, y se trata de dibujos relativamente fáciles de solucionar, sobre todo si se dibujan a partir de encajes sencillos. En el segundo caso, es necesario abstraer algunos detalles de cada hoja particular para crear el conjunto, del que pueden sobresalir aquí y allá hojas casi enteras, mientras que el resto debe quedar simplemente insinuado mediante líneas características.

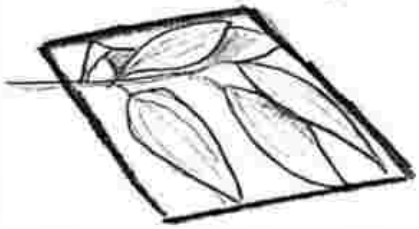
estudio y Dibujo de hojas y plantas

ENCAJES Y OTRAS AYUDAS PARA EL DIBUJO

Los ejercicios en dibujo de hojas y otros detalles de plantas piden del artista un trabajo rápido y expeditivo sin demasiados pormenores y sin insistencias sobre lo ya dibujado. Los trazos deben ser limpios y decididos y la forma tiene que resultar clara y reconocible a primera vista. Con el fin de ayudar al principiante a lograr tal seguridad, es muy práctico emplear encajes previos al dibujo. Estos encajes son formas geométricas muy simples que, dibujadas con antelación al trazado definitivo, permiten orientar el dibujo tanto en lo referente a proporciones generales como a los perfiles concretos de la planta que se desea representar.





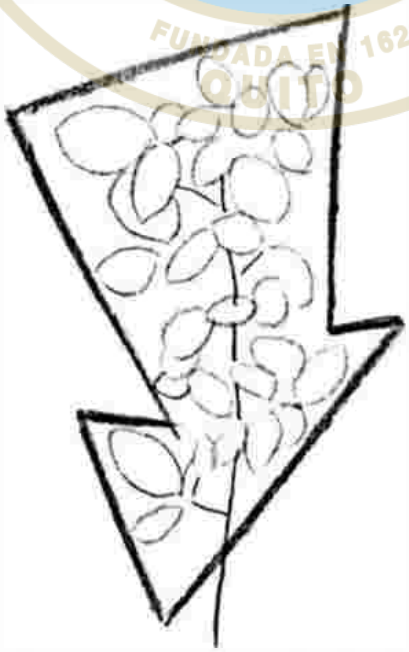


Las hojas y cualquier otra forma vegetal pueden encajarse en un esquema lineal simple. Gracias a ese esquema es mucho más fácil dibujar en correcta proporción cada una de las partes y lograr una representación convincente trazando simplemente las líneas de contorno.

Las flores son siempre un tema atractivo para el artista, además de constituir un excelente ejercicio de dibujo. Éste es un dibujo manchado con tinta color sepia que expresa la esencia de la forma de la planta.

El dibujo de ramas y de agrupaciones de hojas debe ir más allá de la descripción puramente lineal y de una versión abreviada, un resumen gráfico de algunos contornos y sombras que engloben el conjunto.

Es fácil recoger hojas y ramas en un parque o en el campo y dibujarlas en casa o el estudio trazando primero las líneas de su encaje básico para después elaborar ese esquema tanto como se desee.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

estudio y dibujo de la forma de los árboles

Los árboles son elementos fundamentales en casi cualquier paisaje. La mayoría de los profesionales disponen de un amplio repertorio de esquemas de árboles que recuerdan bien y que utilizan a conveniencia cuando abocetan o trabajan de memoria. Ese repertorio es fruto de los atentos estudios realizados en su día a partir del natural. Para el principiante, es fundamental atender a la forma precisa de cada árbol concreto a fin de captar su silueta característica, así como el trazo adecuado para la representación de sus hojas. Como en el caso de las hojas y plantas, también el dibujo de árboles debe comenzar por un encaje lo más sencillo posible.

Al igual que sucede con las hojas, el dibujo de los árboles puede resumirse en unas pocas líneas de encaje basadas en la forma de su copa. A partir de ese encaje es más fácil orientarse en el dibujo de las ramas y el follaje.

Esta delicada sanguina es fruto del estudio detenido de un grupo de árboles. Tales estudios permiten al artista acumular en su memoria formas naturales, muy útiles en su trabajo posterior.

UNIVERSIDAD DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

LIBERTAD Y CONTROL DEL TRAZO

Nuestra actitud como dibujantes debe ser libre y desenvuelta frente al objeto representado, pero esto sólo es posible cuando poseemos un evidente dominio del trazo. Para conseguirlo, partimos de los esquemas de encaje y trazamos sobre ellos la forma vegetal con rapidez y de un solo trazo. Al principio los resultados pueden no ser demasiado satisfactorios, pero con la práctica pronto se adquiere la suficiente destreza como para prescindir de esquemas previos y resolver los contornos y el follaje de cualquier árbol de una manera convincente y sugestiva.

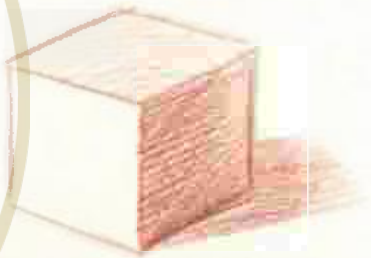
A veces, lo que mejor caracteriza un árbol no es la forma de su copa sino otros aspectos como el tronco o, en concreto, la distinta tonalidad de éste respecto a las hojas. Tal es el caso de los castaños que aparecen reproducidos junto a estas líneas.

Estas imágenes dan cuenta de la secuencia lógica en el estudio dibujado de la forma de un árbol. A partir del esquema básico del tronco, la copa y las ramas, se definen los perfiles básicos y las sombras esenciales que darán forma al follaje.

dibujo de Rocas y otras formas minerales

Las rocas y los minerales en general son formas inorgánicas. Al contrario de las plantas y demás formas orgánicas, las rocas no son producto del crecimiento. Su forma se debe a fuerzas mecánicas que, a menudo, resultan en configuraciones caprichosas, casi siempre basadas en una regularidad geométrica. Por esta razón, dibujar rocas suele ser más sencillo que dibujar plantas. El esquema geométrico de partida se puede desarrollar con pocas variaciones, por ejemplo complicando las aristas y las caras de la forma de partida. Con todo, es esencial usar el sombreado, ya que la forma característica de las rocas raramente puede expresarse mediante la línea por sí sola.

Estas imágenes muestran el proceso esquemático para el dibujo de rocas. Partiendo de un tetraedro sombreado, se añaden nuevos volúmenes a la pieza fundamental hasta aproximar un volumen que represente convincentemente la forma mineral.

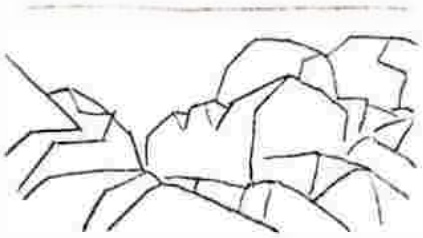


El dibujo de las rocas es más fácil si, desde el principio, se buscan las aristas fundamentales que dividen zonas de luz y de sombra. Estos contrastes son los que crean la sensación de volumen imprescindible para tales representaciones.

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

ESQUEMAS CÚBICOS

El más útil de los diseños de encaje para el dibujo de rocas es el esquema cúbico. Este esquema tiene el tetraedro como punto de partida, definido en sus caras y aristas y sombreado de manera convencional. Añadiendo nuevos cuerpos y volúmenes a ese tetraedro conseguiremos complicar el esquema básico y aproximar su forma a la roca real. Naturalmente, el sombreado de esta forma compleja debe ser coherente con las luces y sombras del cubo que se ha tomado como punto de partida. Una vez se ha comprendido la estructura global de su forma, es más fácil suavizar las aristas, añadir detalles y, en general, caracterizar las particularidades de las rocas representadas.



Esta secuencia muestra la manera más sencilla de proceder en la representación de rocas. Un dibujo lineal no es suficiente; se deben añadir sombreados sencillos que den cuenta de los volúmenes pétreos. Al final se completa el dibujo matizando esos sombreados.

Una vez se entienden con claridad los fundamentos de la representación de las rocas, los paisajes que las contengan pueden resumirse en unas pocas líneas y algunas sombras adecuadamente dispuestas.

el Problema de la representación del cielo

El espacio del cielo, si dejamos de lado las nubes, es sólo espacio, es decir, un vacío en el que no cabe representar nada. Esto, más que facilitarle las cosas al paisajista, se las complica, puesto que ese espacio vacío no puede poblarse a su conveniencia como ocurre con las demás zonas del paisaje. Los vacíos de un dibujo son decisión del artista; el vacío del cielo, en cambio, no lo es, le viene impuesto por el paisaje. Ante este hecho, el artista puede optar por diversas soluciones que se explican a continuación.

EQUILIBRIO DE TONOS

El contraste entre los trazos y manchas del paisaje contra el espacio del cielo funciona si el dibujante cuida de dejar espacios sin dibujar también en la tierra, espacios que aligeren las manchas inferiores para restarles pesadez. Si la zona terrestre es muy oscura, el artista está obligado a oscurecer también, aunque sea ligeramente, el cielo para crear una relación de tonos y una armonía general.

El sombreado total de un dibujo se hace plenamente coherente cuando el gran espacio vacío del cielo adquiere una tonalidad equivalente a la de las manchas repartidas sobre el terreno.

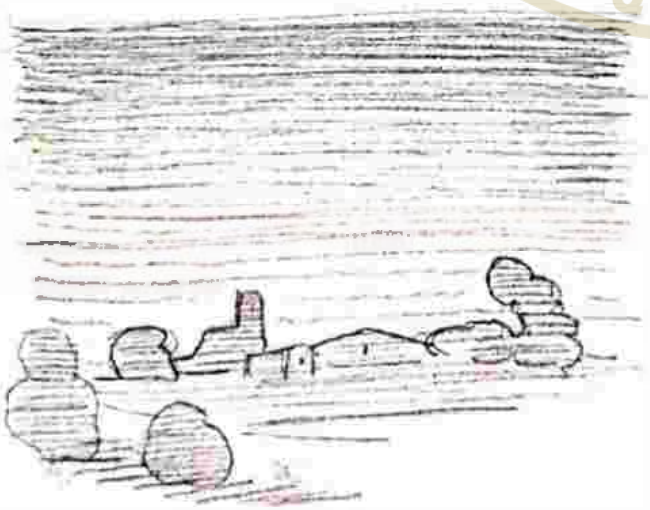
El cielo puede ser mucho más oscuro que el terreno, siempre y cuando el paisaje contenga las suficientes indicaciones gráficas (ramas, árboles, caminos, etc.) como para compensar esa oscuridad en su parte superior.

En apuntes, notas y dibujos aproximativos no hace falta sombrear el cielo, ya que los blancos se reparten por igual en la parte superior e inferior de la obra.

DEGRADADOS

Siempre que se desee un dibujo tonalmente compacto, lo más lógico es realizar un ligero degradado en el cielo. Es importante que ese degradado sea más claro en la zona inferior, cercana al horizonte, que en la zona superior, ya que así es como suele presentarse en la realidad. Este recurso permite no sólo una armonía general sino también una sensación lumínica convincente.

En un dibujo sombreado en su totalidad, el tono del cielo (siempre y cuando no aparezcan nubes) debe ser más o menos equivalente al de la tierra, pero aclarado en la zona cercana al horizonte.



FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

Las nubes son una de las mejores excusas que brinda el paisaje al artista para que dé rienda suelta a su inventiva gráfica. Su forma cambiante y vaporosa no se deja cerrar firmemente en contornos estables y permite alternar trazos, manchas y difuminados con entera libertad. Sin embargo, hay que tomar algunas precauciones para que la representación de las nubes no dependa exclusivamente de la fantasía del artista y la obra resulte incoherente.

recursos Gráficos para la representación de las nubes

1

1. El dibujo de las nubes puede ser tan sencillo como el de unas formas algodonosas contra fondo oscuro.

2. Este sombreado simple crea un volumen algo artificial.

2

3. El sombreado debe fundirse parcialmente con la tonalidad del cielo para conseguir un aspecto atmosférico.

3

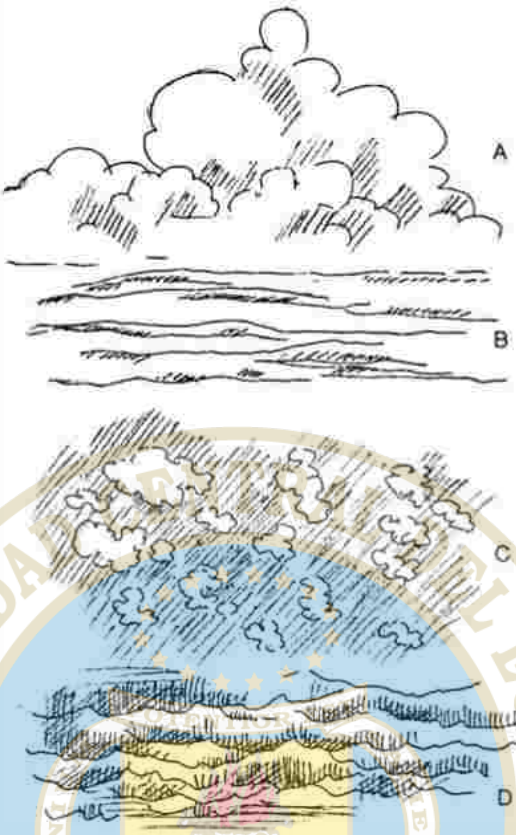
Este dibujo realizado a base de trazos muestra una inteligente gradación de intensidades por la cual la forma de las nubes queda desdibujada en algunas zonas para que se confundan momentáneamente con el fondo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

FORMAS ATMOSFÉRICAS

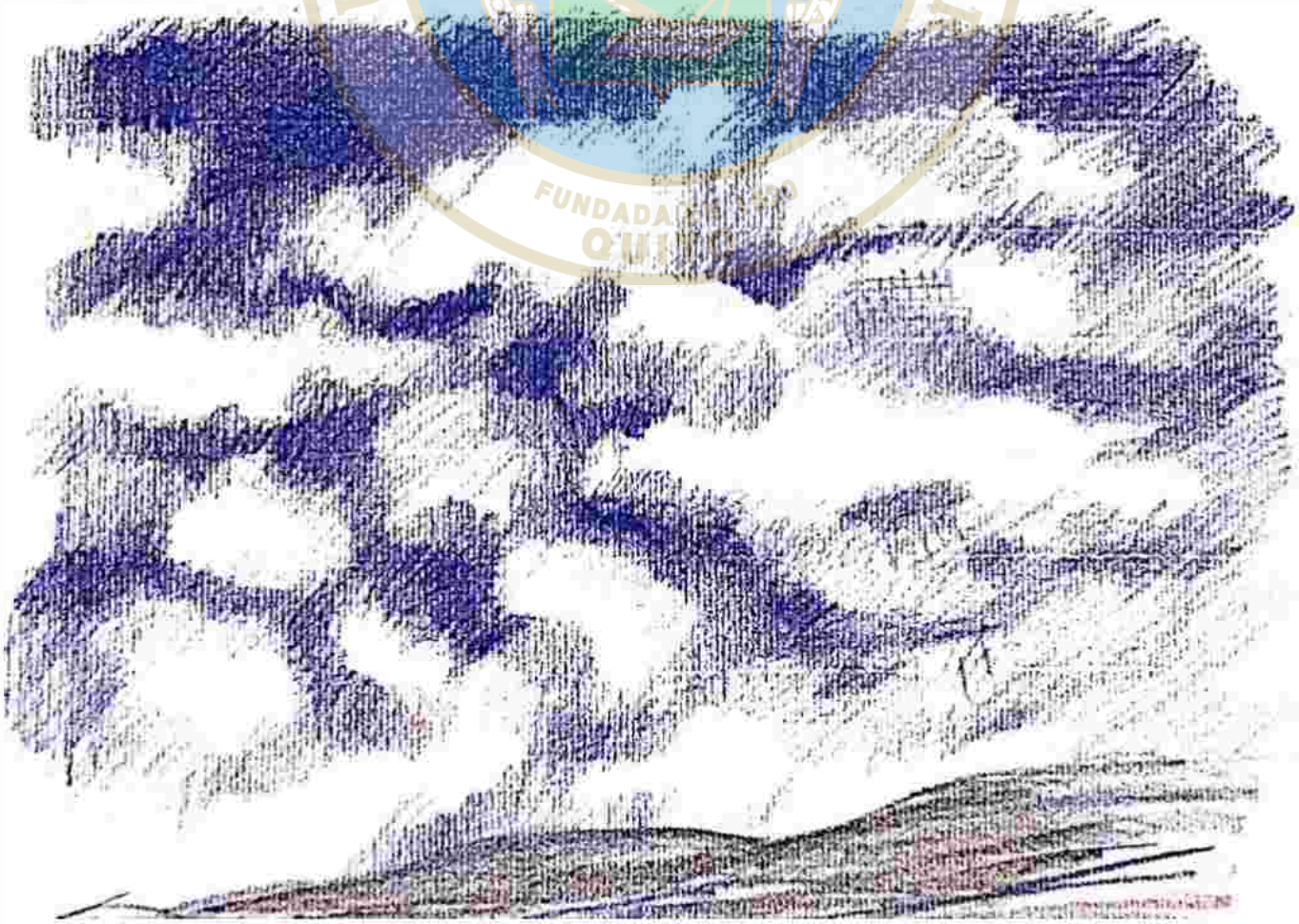
Aunque en arte no es posible sentar leyes inamovibles, es un hecho que la representación de las nubes está íntimamente relacionada con la representación de la atmósfera, y que ésta no puede encerrarse en límites precisos. Por lo tanto, el dibujo de las nubes no debe ser demasiado firme y su forma debe confundirse, aquí y allá, con el fondo sobre el que se destacan. Esto se logra mediante difuminados o trazos que alternen zonas blancas y zonas rayadas, entrando y saliendo de los límites estrictos de la forma nubosa. Lo mejor es dejar que algunos perfiles se recorten contra el fondo mientras que otros se confunden con él.

El dibujo de las nubes es verdaderamente eficaz cuando las formas se sugieren y no se definen con excesiva claridad. Aquí, el contraste entre el azul del cielo y el blanco de las nubes se pierde en muchas zonas a favor de los tonos intermedios.



Éste es un sencillo catálogo de nubes donde aparecen los perfiles más característicos de cúmulos (A), cirros (B), nimbos (C) y las masas de los nubarrones tormentosos (D).

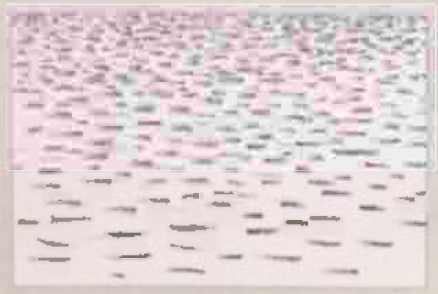
Las nubes siempre son un elemento de luminosidad en la representación del paisaje. Suelen ser mucho más claras que el cielo y, por esta razón, abren blancos en el dibujo que aportan luz y sentido atmosférico a la obra.



nociones Generales para el dibujo del agua

La forma de la superficie del agua se manifiesta en el oleaje, que distorsiona las imágenes reflejadas sobre ella y las convierte en un triturado de luces y sombras. Este oleaje se puede representar con facilidad mediante trazos o pequeñas manchas tanto más densos cuanto más brillante sea el reflejo que limitan, y tanto más amplios cuanto más cerca del primer plano se encuentren. Esto significa que los trazos serán más menudos cerca del horizonte, ya que representarán olas muy alejadas de nuestro punto de vista. Lo mejor es no tomar una actitud demasiado sistemática y prestar atención a la apariencia del agua en cada caso.

Es aconsejable huir de un tratamiento sistemático de los trazos que representan el agua y adquirir espontaneidad y vigor en el trazado lineal para que el dibujo recoja la vibración de la superficie.



Este sencillo esquema permite abordar una primera aproximación a la representación de la superficie del agua. Los trazos están más juntos en el horizonte; en el primer plano se hallan más separados, pero son también más largos e intensos.

LOS ARABESCOS

Los arabescos son filigranas lineales o, más simplemente, trazos curvados rítmicamente en distintas direcciones. El fin último del arabesco es crear una sensación de movimiento armónico que sea a la vez representación y ornato de la obra. En el paisaje, el agua puede evocar los más ricos arabescos y el artista aprovechar esta circunstancia para dar rienda suelta a su imaginación sin olvidar el punto de partida. Por lo general, los arabescos deben acompañar a otros medios lineales (los propios de la representación de objetos sólidos), que darán firmeza y solidez a la representación del agua.

La distribución coherente de trazos sencillos es una de las mejores soluciones gráficas para representar el agua. Los trazos serán más intensos y largos en los primeros planos y su dirección debe sugerir el entrechocar del oleaje.

Ya sean trazos o manchas, el primer plano de la superficie del agua debe dejar espacio a los blancos y las manchas de las olas deben ser de mayor tamaño que en las partes alejadas del paisaje.

En paisajes muy atmosféricos, el agua puede representarse mediante un sencillo plano de tono casi uniforme.

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

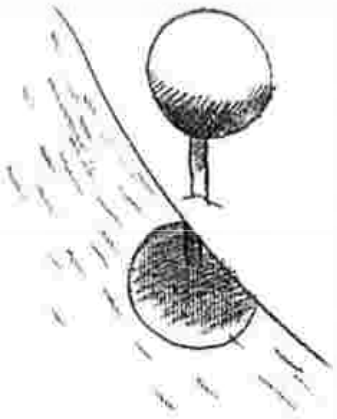
brillos y Reflejos sobre la superficie del agua

El principio que rige los reflejos sobre el agua es el mismo que explica la imagen de un objeto reflejada sobre un espejo. Un objeto que descanse sobre un espejo, colocado en posición horizontal, aparece invertido bajo su misma base; el reflejo duplica exactamente la forma y el tamaño del objeto. Otro tanto ocurre con los brillos que, para el dibujante, equivalen al blanco del papel.

El agua en calma refleja las formas de una orilla tal y como lo haría un espejo, aunque la tonalidad del reflejo siempre es más oscura.

EL TONO DE LOS REFLEJOS

Los objetos del paisaje están siempre iluminados desde arriba; los reflejos de esos objetos muestran la parte inferior de los mismos (invierten su imagen), por lo tanto, su parte menos iluminada. De todo esto se deduce que las cosas reflejadas son, en el paisaje, necesariamente más oscuras que las cosas reales. Y serán tanto más oscuras cuanto más alto sea nuestro punto de vista, es decir, cuanto más elevado se encuentre respecto al plano del agua.



La mayor oscuridad del reflejo se explica por nuestro punto de vista elevado: vemos la parte inferior de la forma reflejada, que es la zona que suele quedar en sombra.

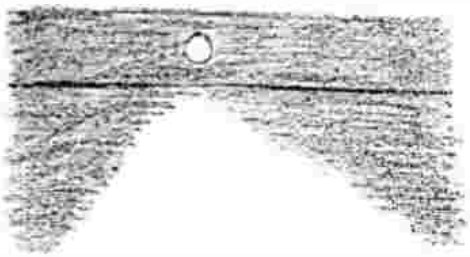
LOS BRILLOS

Como se ha dicho, los brillos son para el dibujante zonas del dibujo dejadas en blanco. La distribución de las mismas debe hacerse de acuerdo con la lógica del oleaje.
Así, las zonas de brillo deben ser mucho más amplias en los primeros planos que en la distancia, ya que también las olas ofrecen superficies más amplias. Gráficamente, la resolución es análoga a la ya indicada a propósito de la representación del oleaje en general.

En este dibujo se comprueba la mayor oscuridad (subrayada por los gruesos trazos de carbón) de las formas reflejadas respecto a las formas reales.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

1

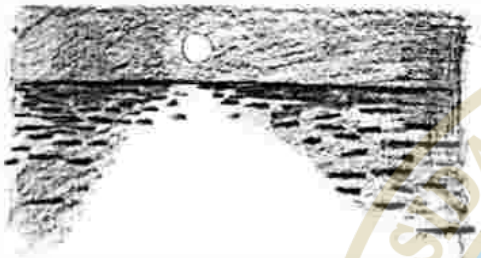


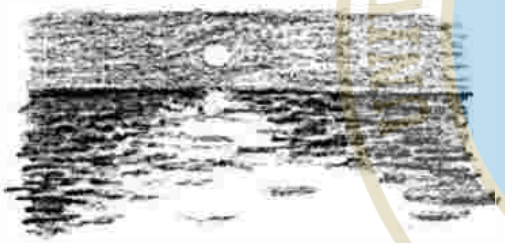
1. El sombreado general consiste en oscurecer el dibujo dejando iluminado sólo el ángulo central.

2. Pequeños trazos, más juntos en la parte más cercana al horizonte, representan el oleaje.

Los reflejos son, obviamente, luz reflejada. Esto se ve con claridad cuando las que se reflejan son superficies blancas iluminadas por el sol (muros o paredes de casas). En tales casos, la forma se desdibuja por efecto del oleaje y resta la luminosidad proyectada sobre la superficie del agua.

2





3

3. Deben dibujarse algunos trazos sobre el ángulo iluminado para que el agua cobre mayor verosimilitud.

Las formas caprichosas que se dibujan sobre la superficie del agua y en las que se mezclan brillos y reflejos están aquí tratadas con gran sensibilidad, al tiempo que con todo el rigor necesario para la verosimilitud de la representación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

Interpre-

tación

del paisaje

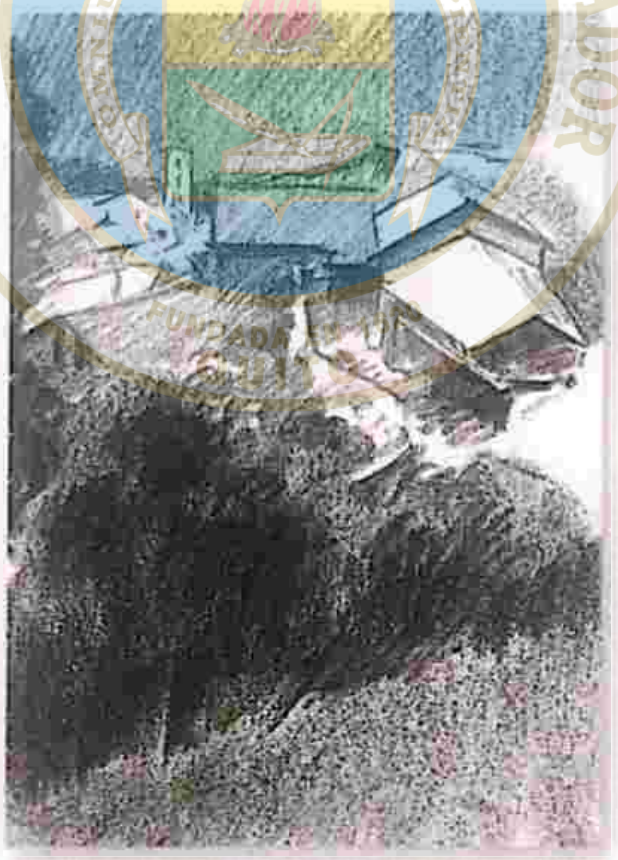
...ANÁLISIS COMPOSICIONAL O ESTRUCTURAL CONSISTE EN LA DISPOSICIÓN DE ...
...FORMAS, VISUALIZADAS DESDE DIVERSOS PUNTOS DE VISTA, ...
...INFLUYEN EN EL CONJUNTO DE LA OBRA.

Wassily Kandinsky (1866-1944).

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

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

el Orden visual



ÓSCAR SANCHÍS. PAISAJE DEL PARAÍSO. 2003
LÁPIZ DE CARBÓN.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826

del paisaje.

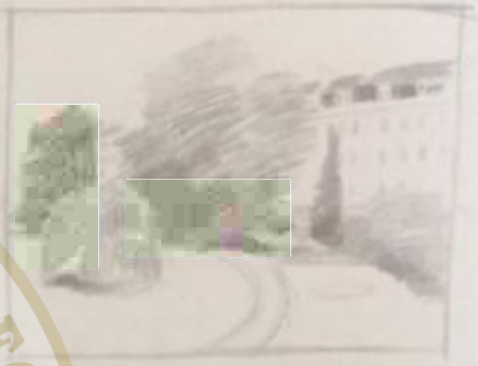
Componer es organizar lo desordenado

para crear un conjunto inteligible y armónico. Un parque o un jardín están más ordenados que un bosque porque se hallan compuestos: caminos, setos, flores y árboles se encuentran distribuidos de manera ordenada para complacer al visitante y suscitar en él un sentimiento de armonía. En cierto modo, el dibujante es el jardinero que poda, arregla, reúne y distribuye los elementos del paisaje. Las técnicas que utiliza se basan en algunos principios visuales básicos cuyo objetivo último es hacer de su dibujo una versión depurada y armoniosa del pedazo de naturaleza que tiene frente a él.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

selección del Motivo y encuadre del paisaje

El paisaje no es una unidad abarcable en una sola mirada sino un espectáculo continuo sin límites definidos. El dibujante debe crear esos límites decidiendo qué fragmento, de los muchos que se ofrecen a su mirada, es el más significativo o el que mejor se adapta a sus intenciones. Encuadrar, pues, es decidir los límites del dibujo de acuerdo a criterios de composición, es decir, considerando el orden y la armonía entre los diversos elementos elegidos.



El criterio básico para elegir un encuadre es que contenga un número limitado de elementos, claramente diferenciados por su calidad, forma y tamaño.

CUESTIÓN DE DISTANCIA

Para elegir un buen encuadre es fundamental distanciarse del paisaje a fin de ganar dominio sobre sus diversas facetas. Un panorama amplio y sin demasiados obstáculos visuales interpuestos permite al artista decidir con mayor claridad cuál es su aspecto más atractivo. Normalmente, esto supone situarse en lugares elevados que permitan abarcar un gran espacio de un solo vistazo. Una vez decidido el encuadre, el dibujante dispone de toda la libertad para realzar, aumentar, disminuir o suprimir cualquiera de sus componentes.

Nuestra situación ante el paisaje debe permitir un campo visual amplio en el que sea fácil encontrar diferentes motivos para dibujar y encuadrar algunos de ellos. Los siguientes ejercicios buscan ese fin.

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

Los encuadres apaisados tienden a contener mayor número de elementos, por lo que es aconsejable que no exista entre ellos demasiados contrastes.

Encuadrar un tema de paisaje suele ser sinónimo de simplificación. El paisaje tal como se nos ofrece a primera vista resulta demasiado prolijo en detalles y aspectos contradictorios y es necesario suprimir todo aquello que reste claridad a la obra. Para conseguirlo, nada mejor que abocetar diversos encuadres más y más sintéticos de un mismo motivo.

FORMATOS Y ENCUADRE

Del encuadre depende gran parte del atractivo de la obra, dado que todo paisaje siempre ofrece un aspecto característico, una faceta más relevante y de mayor interés que las demás. Según el paisaje ante el que nos situemos, el encuadre podrá ser vertical u horizontal, cuadrado o alargado: la decisión depende de los elementos elegidos: los motivos aislados (árboles, edificios, etc.) suelen resolverse mejor mediante encuadres verticales, mientras que los encuadres apaisados responden a panorámicas más extensas y profundas.

Los encuadres verticales suelen emplearse para aislar aspectos parciales del paisaje.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO
FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

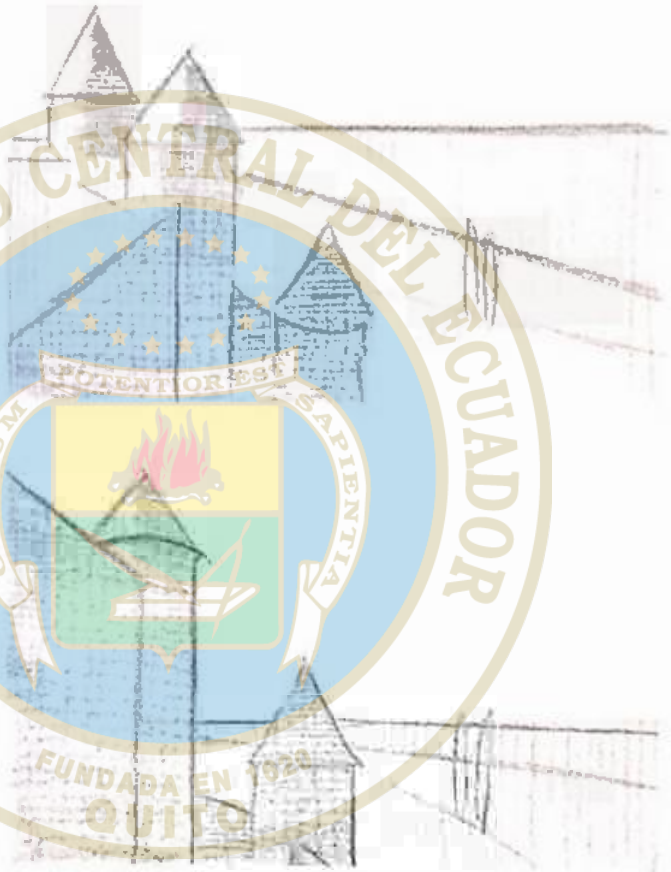
el Paisaje desde nuestro punto de vista

Todo dibujo de paisaje, inventado o real, implica una posición del artista respecto al motivo, es decir: implica un punto de vista. Un mismo paisaje puede ser representado desde muchos puntos de vista, algunos más favorables que otros; cada uno de ellos muestra el motivo desde un prisma diferente, tanto que pueden parecer paisajes distintos.

NIVEL DEL PUNTO DE VISTA

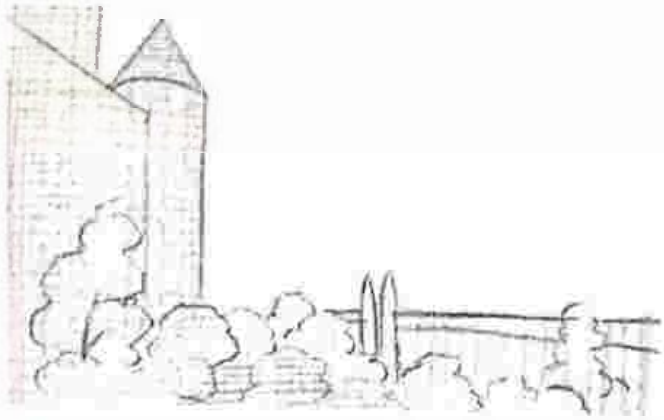
El nivel en que se sitúa un pintor respecto a su motivo condiciona la apariencia de éste. Cuanto más alto se sitúe menos importancia tendrán los elementos particulares y mayor relevancia cobrará el conjunto del panorama. Los primeros planos pierden protagonismo desde un punto de vista elevado, mientras que en una vista rasante adquieren una relevancia que los convierte, a veces, en el centro de interés de todo el paisaje.

Las dunas o playas piden y casi obligan a puntos de vista rasantes. Estos temas se resuelven mediante algunos trazos, ya que intervienen pocos elementos. Conviene incluir alguno que rompa la continuidad horizontal del dibujo, un árbol, una sombrilla, etc.



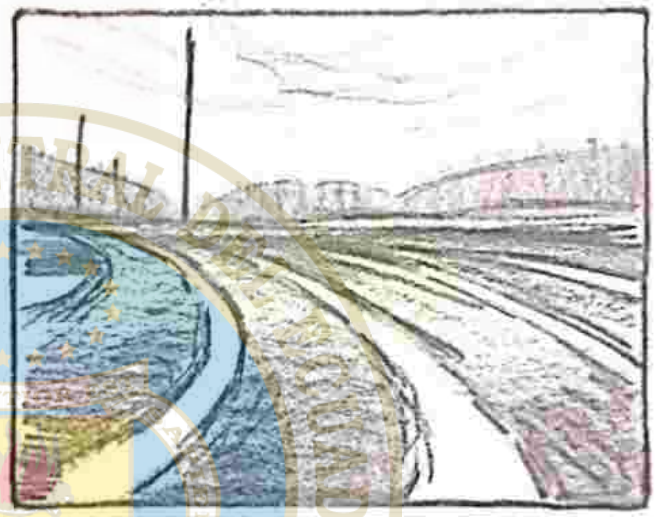
Los puntos de vista altos tienden a suprimir los primeros planos y a dar mayor relevancia a la extensión del panorama, incluyendo perspectivas muy distantes.

Descendiendo desde la posición anterior, el punto de vista comienza a incluir los términos cercanos del paisaje, mientras que los planos más distantes reducen su extensión.



Finalmente, desde un punto de vista bajo, los primeros términos son los que destacan con mayor claridad en el dibujo, desapareciendo casi por completo los planos más alejados.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

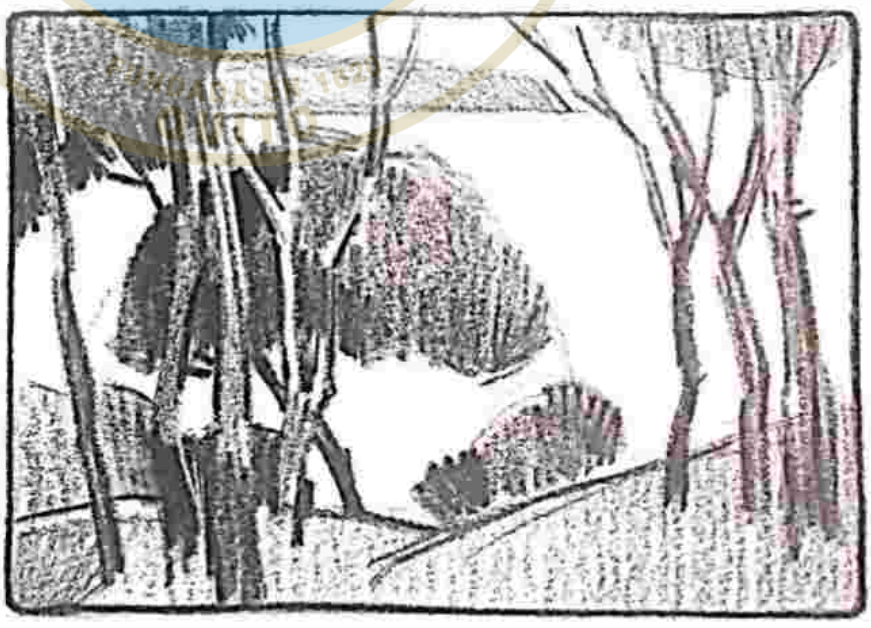


Los puntos de vista a ras de suelo son más interesantes si el motivo presenta perfiles accidentados y un terreno con distintos desniveles.

En ocasiones, los puntos de vista rasantes sobre paisajes llanos pueden caer en la monotonía, a no ser que la intención del artista sea, precisamente, enfatizar la calma y la desnudez del panorama.

ELECCIÓN DE UN PUNTO DE VISTA

La elección del punto de vista adecuado depende del paisaje. Para paisajes muy llanos, un punto de vista no demasiado rasante suele ser la mejor opción, ya que los primeros planos no ofrecen mucho interés. Para paisajes muy accidentados es preferible adoptar puntos de vista bajos a fin de subrayar los accidentes del terreno. Pero las excepciones son muchas, ya que el artista puede estar interesado en enfatizar, precisamente, la planitud del terreno eligiendo puntos de vista bajos frente a una llanura. Lo importante es que el motivo aparezca como un todo diverso e interesante a la vista.



Este dibujo presenta una combinación entre un punto de vista elevado (una colina frente al mar) y un primer plano muy acusado. La combinación de ambas características dará lugar a dibujos de gran interés y fuerza visual.

Altura y Situación del horizonte

La presencia del horizonte es uno de los aspectos fundamentales de la pintura de paisajes, y casi de cualquier otra pintura figurativa. En el paisaje el horizonte es un elemento real, más o menos definido pero siempre presente, que determina la profundidad espacial del tema y condiciona la composición entera del dibujo.

HORIZONTE BAJO

La organización del espacio del paisaje puede comenzar a plantearse a partir de la línea del horizonte. Una línea de horizonte baja no permite una continua alternancia de términos o planos: al cabo de pocos términos llegamos al cielo. El recurso espacial de un paisaje de horizonte bajo está en el contraste de tamaños de los árboles, colinas o edificios. En estos dibujos el cielo adquiere la máxima importancia.

HORIZONTE ALTO

El horizonte alto da pie a desarrollar el tema en toda la superficie de la tela. Corresponde, por lo general, a un punto de vista elevado y a una visión en picado. Favorece un estilo descriptivo que individualiza cada uno de los accidentes del terreno, multiplica los términos y extiende el panorama en grandes distancias. El horizonte puede elevarse hasta el mismo límite superior del papel, anulando prácticamente el cielo.

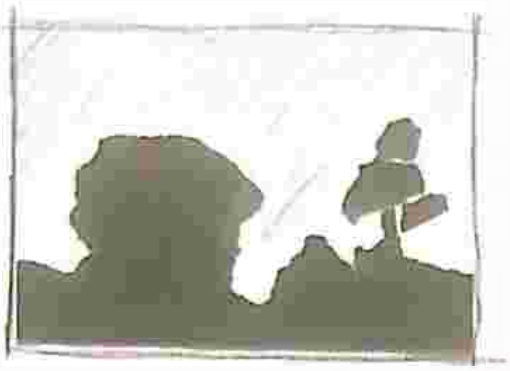
AJUSTE ARMÓNICO DEL HORIZONTE

Con independencia de cuál sea la posición del dibujante frente al paisaje, en el dibujo conviene evitar que el horizonte divida el papel en dos mitades iguales porque introduce una simetría rígida y estática. Es aconsejable colocar la línea algo por encima o algo por debajo de la mitad horizontal de la hoja de papel.

El paisaje puede no tener horizonte: tal es el caso de las vistas en picado desde puntos muy elevados, como unos acantilados frente al mar.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los horizontes bajos hacen de los primeros planos los protagonistas del dibujo, convirtiendo su perfil recortado contra el cielo en la base compositiva de la obra.

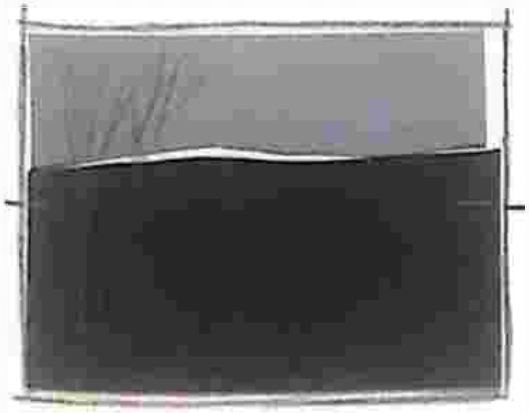


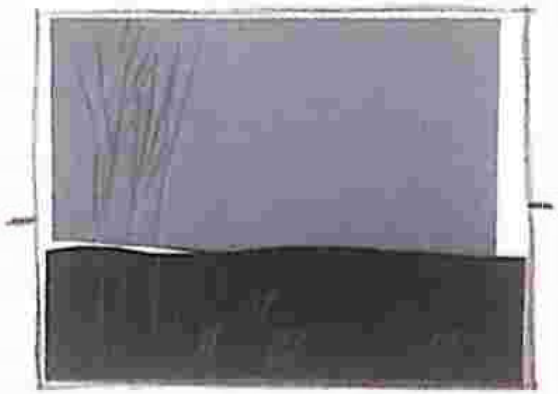
En paisajes de horizonte bajo, los árboles, colinas y edificios adquieren un aspecto más monumental y se perciben en toda su dimensión. Estos paisajes evitan las grandes perspectivas panorámicas y se adaptan mejor a formatos muy apaisados.

Los horizontes altos rebajan mucho la importancia del perfil del primer plano al multiplicar del número de términos en avance perspectivo hacia el horizonte.

Aunque nuestro punto de vista dicte un horizonte centrado en el dibujo, hay que evitar colocarlo en la mitad justa del papel porque produce un efecto estático y rígido.

Un horizonte centrado puede convertirse fácilmente en un horizonte algo elevado con solo desplazar la línea un poco por encima del centro del papel





El caso anterior tiene su alternativa en el descenso del horizonte por debajo de la mitad del papel, algo que no altera sustancialmente la estructura básica del paisaje dibujado.

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

Ligeros cambios en el punto de vista conlleva resultados muy distintos, por lo que hace a la distribución de los elementos de un paisaje. La elección de un motivo debe considerar las posibilidades de orden y la armonía visual que de ese orden se desprende. Todo esto está íntimamente relacionado con los hábitos visuales de cada artista y con la manera natural en que la vista se acomoda a una composición, encontrándola más o menos agradable.

Organización y dirección del paisaje

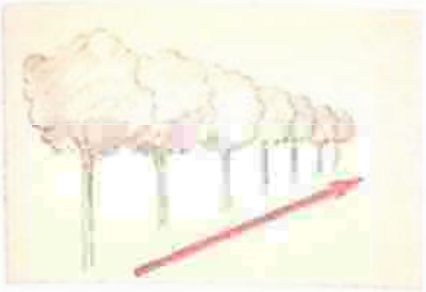
SIMETRÍA Y ASIMETRÍA

La simetría equivale, casi siempre, a inmovilidad. Una composición simétrica es siempre más estable que una asimétrica, pero suele serlo demasiado, es decir, que tiende a ser inerte. Es preferible romper la asimetría si el tema lo permite, y los paisajes sin arquitecturas lo permiten casi siempre. Para hacerlo basta con desplazar los elementos más voluminosos de la composición hacia uno de los márgenes.

Hay que evitar en lo posible las composiciones claramente simétricas, donde el grupo básico del paisaje quede situado justo en el eje central del dibujo. El efecto es demasiado rígido y pesado.

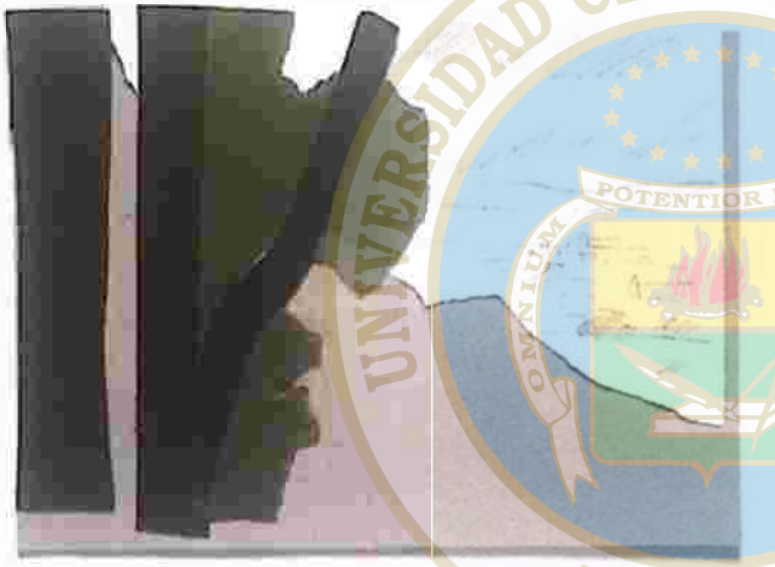
Ya sea desplazando nuestro punto de vista o bien alterando el orden de los elementos, es aconsejable mover las masas principales hacia los márgenes para neutralizar el efecto de simetría excesiva.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



El alejamiento de los elementos del paisaje es más eficaz si coincide con la dirección normal de la visión. De izquierda a derecha los árboles parecen alejarse, mientras que de derecha a izquierda parecen aproximarse a nosotros.

Todos aquellos temas en que el efecto de profundidad es importante, el dibujo resulta más eficaz si el primer plano ocupa el margen izquierdo del papel. La vista se mueve siempre hacia la derecha y si ese movimiento coincide con el alejamiento de los términos el efecto es mucho más agradable y armónico.



Lo naturales que los primeros planos y las grandes masas ocupen el margen izquierdo del papel cuando la vista avance en profundidad hacia los términos más alejados del dibujo.

DIRECCIÓN DE LA MIRADA

Nuestra manera de leer impone una tendencia visual básica: de izquierda a derecha y de arriba abajo. Esto significa que también es así como "leemos" los dibujos de paisaje. La vista avanza desde la izquierda y se detiene a la derecha del dibujo. Para hacer más agradable la composición conviene evitar que las grandes masas o los elementos más pesados se encuentren a la derecha. Del mismo modo, los planos más alejados deberían situarse a la derecha del dibujo, que es hacia donde tiende a desplazarse la vista.

Cuando un acusado primer plano se encuentra en el extremo derecho del papel el efecto es más pesado y estático por ser este el lugar al que la vista se dirige siempre.

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

Los Puntos de atracción visual

Independientemente del motivo representado, en todo dibujo se da una serie de constantes compositivas que conviene conocer, ya que determinan el efecto visual, subrayando su interés o debilitando la expresión. Ignorar estas sencillas nociones supone arriesgarse a estropear un buen tema por un mal planteamiento. No se trata tanto de normas aplicables a cualquier trabajo como de principios que rigen siempre y que nunca deben dejarse de lado.

Las cruces o aspas atraen la atención de inmediato. Esto puede ser conveniente para el dibujo o francamente perjudicial; para decidir si convienen o no es imprescindible comprender este factor.

CRUCES Y VÉRTICES

Cualquier aspa o trazo cruzado atrae inevitablemente la atención del espectador hacia sí. El artista debe tenerlo muy presente para evitar efectos molestos o énfasis no deseados. Dos ramas que se cruzan pueden dibujarse un poco separadas para evitar convertirlas en foco de atención. También los vértices (puntas de flecha) marcan un lugar específico de la obra. Deben evitarse a no ser que ese énfasis convenga al tema tratado.

CENTRO Y PERIFERIA

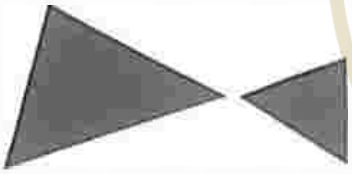
La vista se dirige siempre hacia el centro del dibujo. Esto significa que un dibujo de paisaje muy centralizado no necesita demasiados apoyos para resultar atrayente, mientras que uno cuyo centro esta vacío obliga al dibujante a cargar las tintas en la periferia para compensar esa carencia visual. De todo esto se deduce un principio general: la zona central del paisaje debería dejarse menos trabajada que el resto del dibujo.

Que un motivo presente formas en aspa no implica que deban representarse necesariamente: una ligera modificación de la dirección de los troncos o las ramas y el problema queda solventado.

Un paisaje controlado ignora necesita realmente alguno para concentrarse en un punto de atención, ya que la vista se dirige de modo natural al centro del dibujo.

Los paisajes envolventes se extienden sobre un espacio central vacío que es el que da sentido a todo el conjunto. Ese centro que no se dibuja tiene tanta importancia como los elementos que lo rodean.

El punto de atracción visual creado por los vértices opuestos de este paisaje no supone ninguna desviación del centro de interés, al contrario: orienta la mirada hacia los términos más lejanos y, por tanto, es coherente con la intención general.



Los vértices de los ángulos y, sobre todo, los vértices opuestos crean poderosos puntos de atracción visual que deben tenerse muy presentes a riesgo de distraer la atención hacia zonas secundarias del dibujo.

Los paisajes envolventes exigen un mayor énfasis en los planos que rodean el centro de la composición para compensar su lugar secundario en cuanto a centros de interés.

Esquemas y encajes

DAVID SANMIGUEL ESTUDIO DE COMPOSICIÓN, 1991
LÁPIZ DE GRAFITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
SAN QUITO

compositivos

Para el dibujante

toda forma compleja

esconde una forma más sencilla y todo paisaje, por frondoso que sea, oculta un orden elemental. El secreto de la composición reside en la capacidad de hallar, frente al natural, ese orden oculto; un orden que permite resumir y sintetizar los rasgos básicos del tema para dibujarlo a partir de sus elementos básicos. Los esquemas, encajes y diagramas compositivos no son sino síntesis gráficas que podemos emplear como andamiaje para nuestras obras. Esto no sólo garantiza el orden y la armonía del resultado, sino que nos hace posible trabajar con aplomo y eficacia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OPTIMUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826

Esquemas y encajes lineales

Todo paisaje puede reducirse a un encaje compositivo simple que sintetice sus rasgos básicos. Lo habitual es realizar estos esquemas previos de una manera lineal, es decir, repartiendo ordenadamente sobre el papel las líneas básicas del motivo según los principios compositivos elementales discutidos en el capítulo anterior: evitando la simetría, ajustando la línea de horizonte atendiendo a la dirección normal de la mirada, equilibrando los pesos, etc.

En este esquema compositivo el paisaje está reducido a sus superficies esenciales, cada uno de estos perfiles apunta en una dirección y el árbol mayor es el que se constituye en centro visual.

Este esquema permite comprobar cómo el centro visual se encuentra desplazado ligeramente respecto a la línea central del dibujo.

Muchas de las líneas básicas de la composición apuntan hacia el centro visual de la misma.

El encaje y la composición de cualquier paisaje, cuando es eficaz, esconden un cálculo consciente o intuitivo de la disposición de los elementos. En este ejemplo el árbol se constituye en centro visual al que apuntan las direcciones lineales principales de la composición.

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

En paisajes donde la arquitectura desempeña un papel importante, el esquema compositivo a base de perfiles rectos es mucho más sencillo de lograr, ya que estos perfiles se corresponden exactamente con las formas de los edificios.

Este dibujo muestra el esquema compositivo implícito en el paisaje adjunto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUO NIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

PERFILES Y DIRECCIONES

Las formas del paisaje pueden reducirse a una agrupación de perfiles sencillos dibujados con rectas y curvas simples. Elaborar un dibujo partiendo de lo sencillo hacia lo complejo es la manera correcta de trabajar. No deberíamos incluir ningún detalle en el dibujo antes de haber repartido sobre el papel los perfiles más significativos de todo aquello que vayamos a representar. Además, estos perfiles deben tener como referencia un punto o centro de interés concreto, por ejemplo un árbol, una nube, un edificio o cualquier otro elemento. Así se consigue una jerarquía en el dibujo y no un simple apelmazamiento de trazos.

También aquí existe un centro visual (el árbol), hacia el que tienden algunas de las líneas compositivas más importantes.

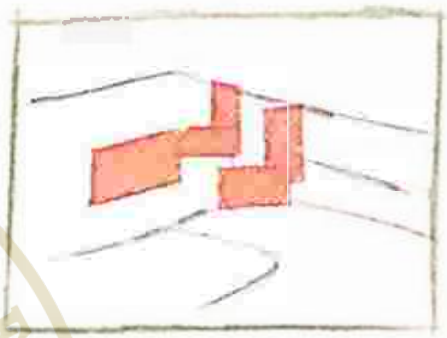
AGRUPACIONES Y DISTRIBUCIÓN DE LAS FORMAS

No es aconsejable que el centro de interés del dibujo esté situado en el centro del mismo, porque es ahí donde la mirada se dirige en primer lugar; desplazándolo a un lado conseguimos equilibrar esa atracción visual e introducimos amenidad e interés. Siguiendo la trayectoria normal, lo lógico es que ese centro se encuentre desplazado algo hacia la izquierda respecto al centro del papel.

En este esquema se observa cómo las direcciones de muchas líneas compositivas apuntan hacia el centro visual del dibujo.

Composición y equilibrio de masas

En los apuntes y dibujos rápidos de paisaje, el artista no dispone de tiempo para estudiar todos los factores compositivos porque su intención es captar la forma genérica del tema en vistas a una elaboración posterior. En tales casos, la composición de la obra se reduce a un arreglo de bloques o masas genéricas que resumen el conjunto sin detalles ni elementos anecdóticos. El equilibrio de las masas, su posición, tamaño e intensidad es lo que garantiza un resultado convincente.



Este esquema muestra el arreglo central de las masas del paisaje. La composición está equilibrada de modo natural y las zonas blancas circundantes ayudan a la comprensión del conjunto.

VOLÚMENES SIMPLES

Las masas del dibujo pueden ser aspectos claramente relevantes del tema (un edificio, una montaña, un primer plano muy acusado...) o agrupaciones de esos elementos resueltas mediante una mancha o un contorno genérico. Basta con disponer dos o tres de esas masas, bien equilibradas, para que el resto del paisaje se intuya o se adivine entre los espacios dejados en blanco. Para que las masas impongan su juego en la composición, es importante que posean algo de volumen o sombreado a fin de que destaquen claramente contra el blanco del papel.

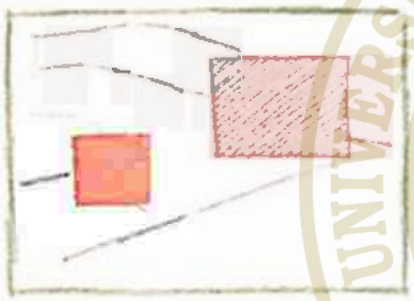
Lo habitual en los bocetos es reunir las formas del paisaje en la zona central del papel; así, el equilibrio compositivo queda garantizado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Por lo común, son las masas del arbolado las que dominan una composición de paisaje. El correcto equilibrio de las mismas permite resolverlas con economía de medios y rapidez.

EQUILIBRIO DE MASAS

El equilibrio de las masas está en función de su tamaño y su posición en el dibujo. El equilibrio más sencillo se obtiene reuniéndolas en el centro del dibujo, ya que es ahí donde la vista se dirige de manera natural. Cuando las manchas se hallan separadas (situadas a lado y lado del papel), una mancha pequeña puede equilibrar una grande si es más oscura o de trazo más intenso que ésta.



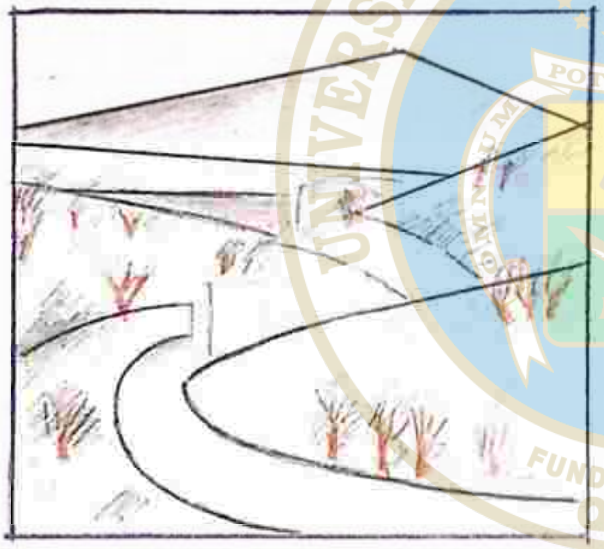
Este esquema muestra cómo el distinto tamaño de las masas del dibujo adjunto se equilibra gracias a su diferente intensidad (la masa menor del caballo es más oscura que la de la casa).

A menudo bastan muy pocos elementos para resumir la esencia de un tema. Aquí, las distintas posiciones del caballo y de la casa explican suficientemente el espacio del paisaje representado.

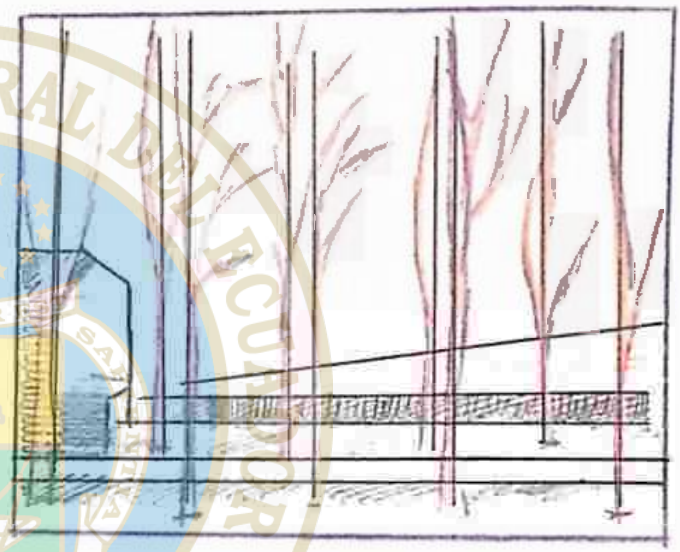
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIA MENTA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cada motivo paisajístico esconde un esquema compositivo preciso y sencillo sobre el que se ordenan todos los aspectos del tema, sea éste complejo o elemental. Todo artista con experiencia posee unas tendencias muy marcadas hacia determinados motivos; precisamente, los que se ajustan a su manera de componer y organizar las formas y los trazos sobre el papel. Los diagramas ayudan a entender la esencia del motivo y orientan el trabajo en todas sus fases.

diagramas compositivos

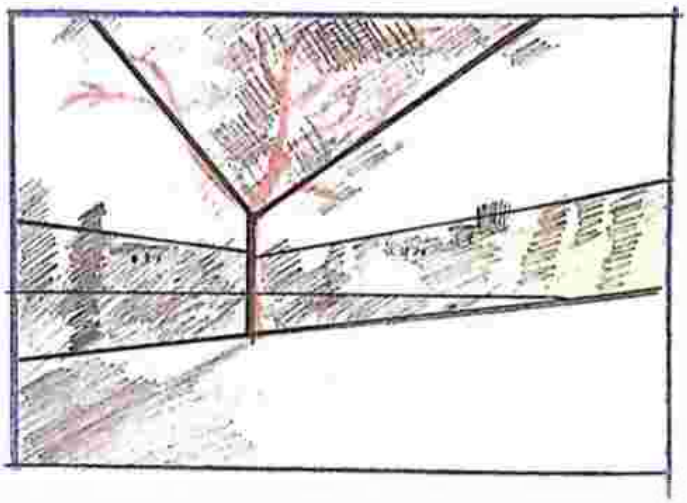


Las diagonales compositivas siempre guían la mirada hacia los últimos términos del paisaje, lo que genera sensación de profundidad.



El diagrama de este paisaje se basa en las perpendiculares de los troncos de los árboles. Tal composición es particularmente serena y estática.

Las grandes líneas compositivas pueden partir de un elemento aislado que organiza linealmente todo el paisaje.



TEMAS Y COMPOSICIONES

Los distintos paisajes sugieren arreglos compositivos variados. Los arreglos basados en ortogonales (líneas perpendiculares) dan un resultado sólido y estable. Las composiciones en que dominan los ángulos y las diagonales sugieren con mayor fuerza la profundidad espacial; los diagramas basados en curvas y espirales, en cambio, proporcionan dinamismo y variedad al dibujo. Cualquier paisaje puede sugerir una de estas alternativas, lo importante es favorecer una sola posibilidad e ignorar las demás para que la obra resulte un conjunto unitario.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SAL
FUNDADA EN 1620
QUITO

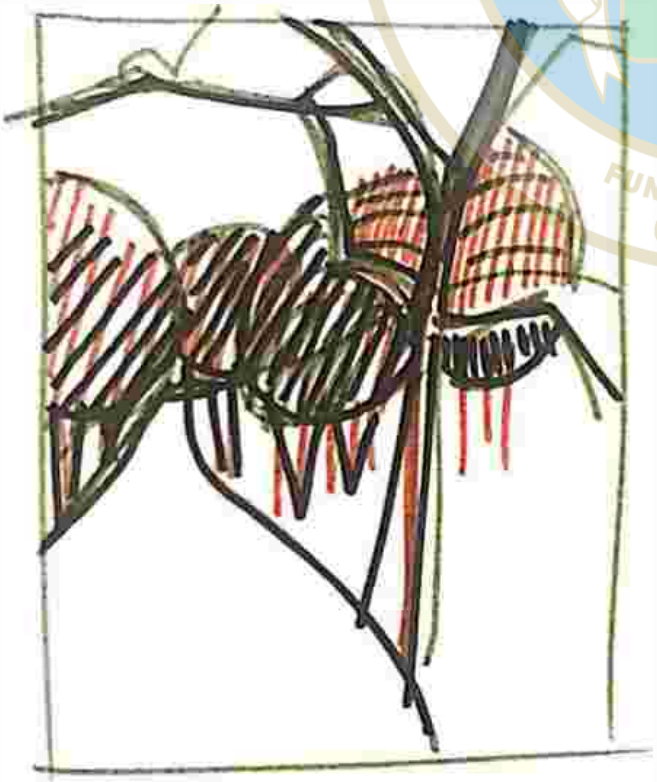
BOCETOS Y APROXIMACIONES

Todos bs dibujantes realizan multitud de bocetos y notas de composición en las que estudian las posibles alternativas de un paisaje dado. Lo normal es que el diagrama adecuado no surja al primer intento y haya que realizar sucesivas aproximaciones mediante dibujos rápidos, muchos de los cuales consituyen obras válidas en sí mismas.

El estudio de la composición de un solo paisaje puede dar lugar a múltiples variantes, cada una de ellas centrada en uno solo de sus aspectos, alternando el protagonismo de los distintos elementos.

Algunos paisajes pueden componerse a partir de diagramas tan inusuales como la línea espiral. También éstos avanzan en profundidad, pero de una forma más dinámica que los diagramas diagonales.

Las líneas esenciales de una composición pueden partir del dibujo de alguno de sus elementos, como en esta composición dibujada a partir de los perfiles de un árbol.

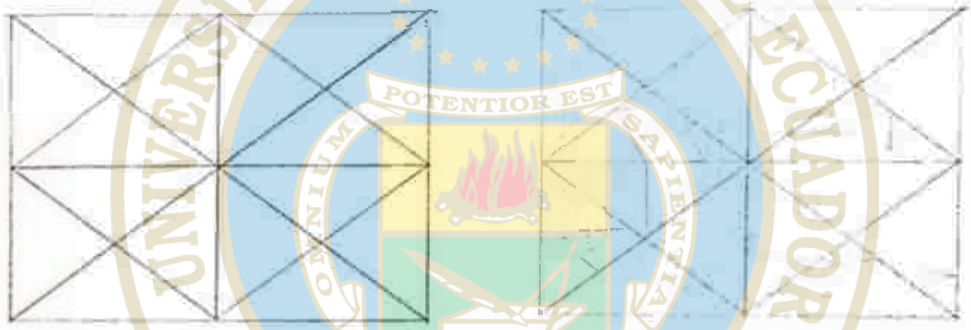


El estudio de una composición ofrece muchas posibilidades, como organizar su esquema a partir de las masas del paisaje.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

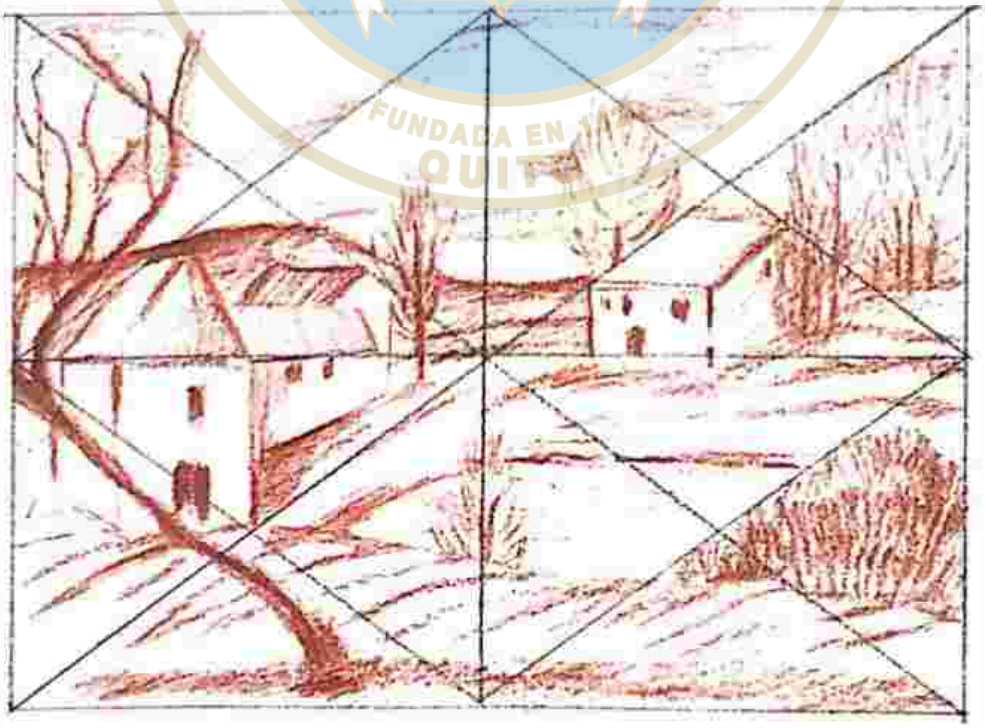
Una Plantilla compositiva

El más sencillo y directo de todos los métodos compositivos consiste en trazar una plantilla lineal previa al dibujo del paisaje. Tal plantilla es independiente del paisaje en cuestión y su utilidad reside en proporcionar un orden dado de antemano, con independencia de las características del motivo elegido.
El paisajista francés Claude Lorrain utilizó con frecuencia este recurso, y como él, muchos artistas del clasicismo lo utilizaron para garantizar una correcta ordenación del paisaje.



Éste es el dibujo de la plantilla compositiva: las diagonales de la hoja se superponen a las perpendiculares trazadas a partir de su centro. Los cuatro espacios rectangulares se dividen, a su vez, mediante diagonales.

El dibujo del paisaje es un arreglo de los elementos según la dirección de las líneas y la división de los espacios en que ha quedado compartimentada la hoja. Para llevar a cabo este arreglo basta con modificar ligeramente la situación, las dimensiones y la forma de los elementos más significativos.



Todo dibujo de paisaje realizado mediante este método resulta en un conjunto ordenado y bien compuesto, aunque es importante no forzar demasiado la apariencia natural en favor de un orden excesivo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1
QUITO

PERPENDICULARES Y DIAGONALES

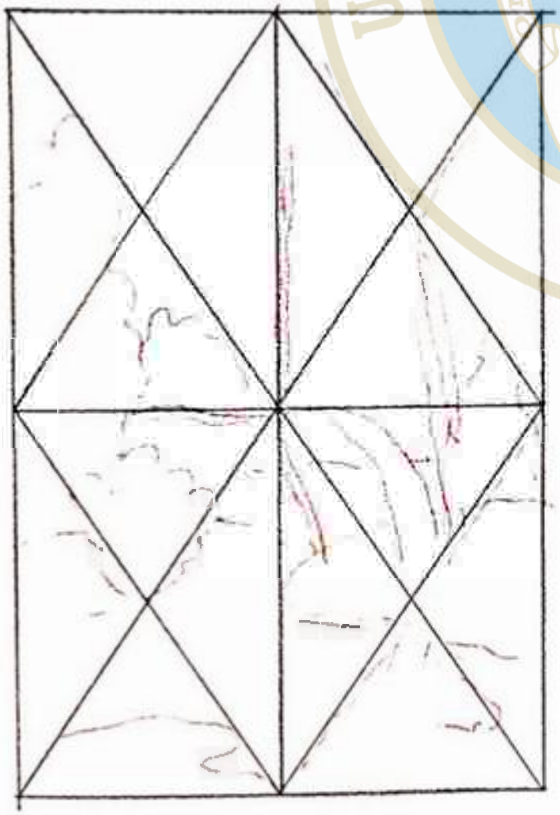
La plantilla se dibuja dividiendo la hoja de papel en cuatro partes iguales mediante el trazado de dos perpendiculares: las líneas medias horizontal y vertical. A continuación, se dibujan las diagonales de la hoja de papel (que se cortan en el punto central), así como las de las cuatro divisiones rectangulares. El resultado es una plantilla que divide el papel en zonas iguales y que ofrece directrices básicas sobre las que acomodar las formas del dibujo.

CONSTRUCCIÓN DEL DIBUJO

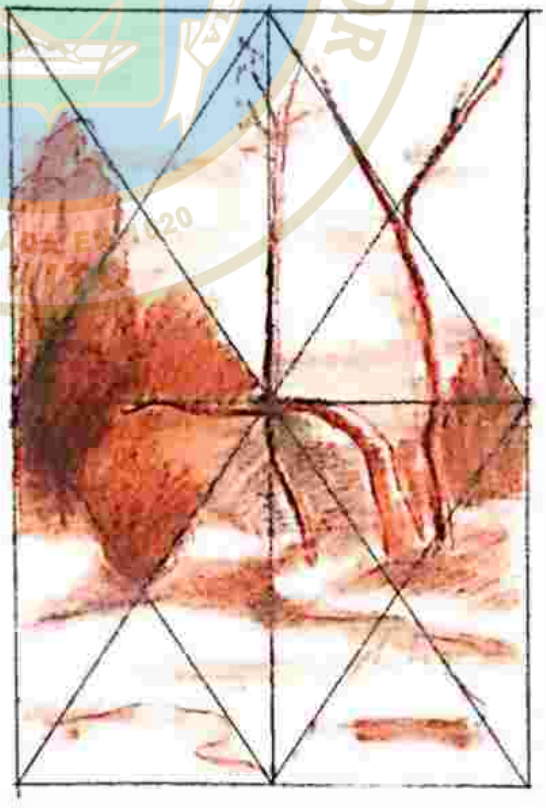
Trabajando sobre la plantilla compositiva, el dibujante sólo tiene que modificar los elementos del paisaje elegido para que se acomoden a las direcciones lineales y a los espacios del esquema compositivo. Los troncos y ramas de árboles se prestan a ello, pero también las ondulaciones del terreno, los tejados, las montañas, las nubes y cualquier otro aspecto del motivo. Esto no debe hacerse de manera sistemática sino sólo con las formas más significativas. El resultado es un dibujo ordenado y perfectamente compuesto. Este método puede aplicarse a formatos horizontales o apaisados, indistintamente.

Algunos temas presentan una disposición lineal muy clara, como es el caso de los mástiles en un puerto deportivo. Tales disposiciones pueden hacer las veces de diagramas compositivos y permitir recrear un orden a partir de las direcciones que marcan.

El método de la plantilla es igualmente aplicable a paisajes de formato vertical u horizontal.



Una vez concluido el arreglo de los elementos del paisaje, el dibujo puede llevarse a cabo por cualquier procedimiento; en este caso, mediante degradados con difuminador.

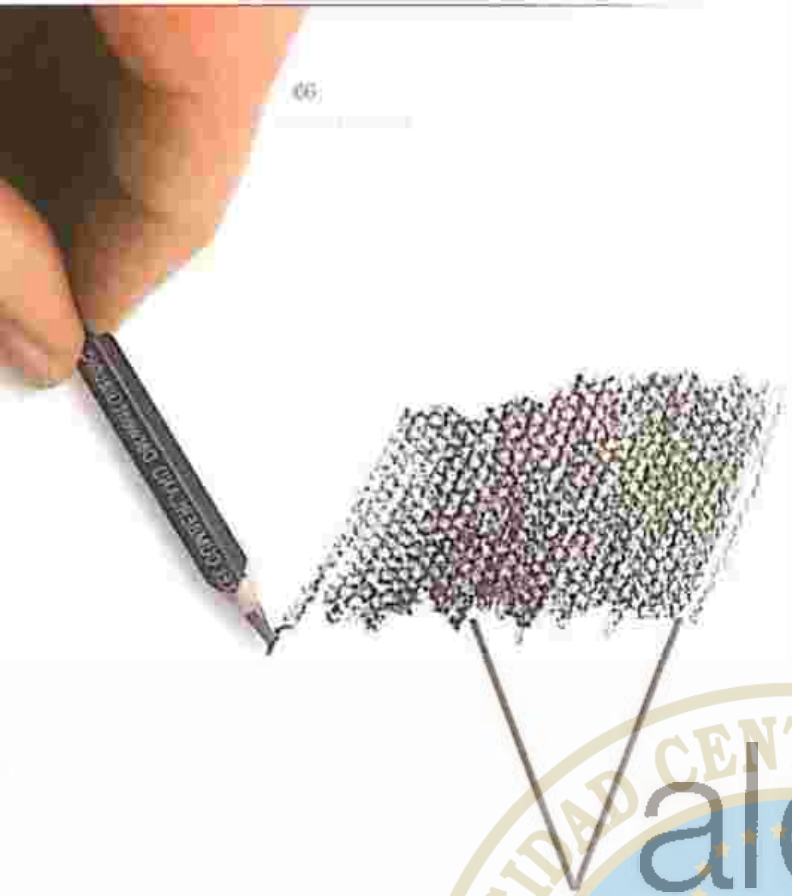


El paisaje a Pleno Luz

"LUZ Y SOMBRA NO SON MAS QUE UNA RELACIÓN ENTRE DOS TONOS."
Paul Cézanne (1839- 1906).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIS MOTIVO SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



valores luces

DAVID SANMIGUEL. *Amnesia*, 2007.
Fotografía y tinta

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
QUITO

y sombras.

La luz del paisaje es algo siempre cambiante

y su representación se halla a medio camino entre la imitación del fenómeno real y el arreglo de luces y sombras independiente de los hechos momentáneos. Sombrear es oscurecer pero también es aclarar, por contraste, lo no sombreado. Las sombras crean las luces y cuanto más oscuras sean éstas, más luminosas aparecerán las zonas claras. Esta íntima relación entre luces y sombras se denomina valoración: un ajuste del sombreado que permite crear la sensación de luz, volumen y relieve.

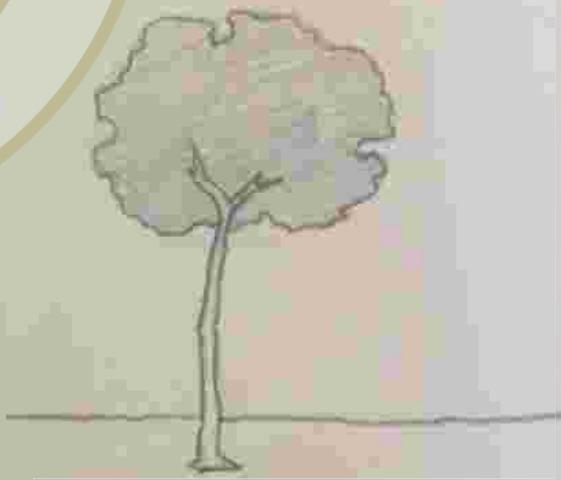
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

Las Sombras y la dirección de la luz

Las sombras son producto de la luz y varían según la calidad, intensidad y dirección de ésta. En el paisaje estos factores afectan a innumerables elementos distintos que es muy difícil aislar y estudiar individualmente. Las imágenes de esta página muestran uno solo de esos elementos afectado por diferentes direcciones de luz y resuelto mediante un sombreado sencillo.

Los contornos de este pino se aproximan, primero, mediante un sencillo esquema de forma ovalada que permite dibujar los perfiles correctamente proporcionados.

El estudio de las sombras deviene más sencillo cuando las masas de los árboles se reducen a sus contornos esenciales y se diferencian mediante tonos propios. Tales tonos se alteran después con el sombreado.



El tono propio del árbol se define mediante un suave rayado que unifica toda la masa de su copa.

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

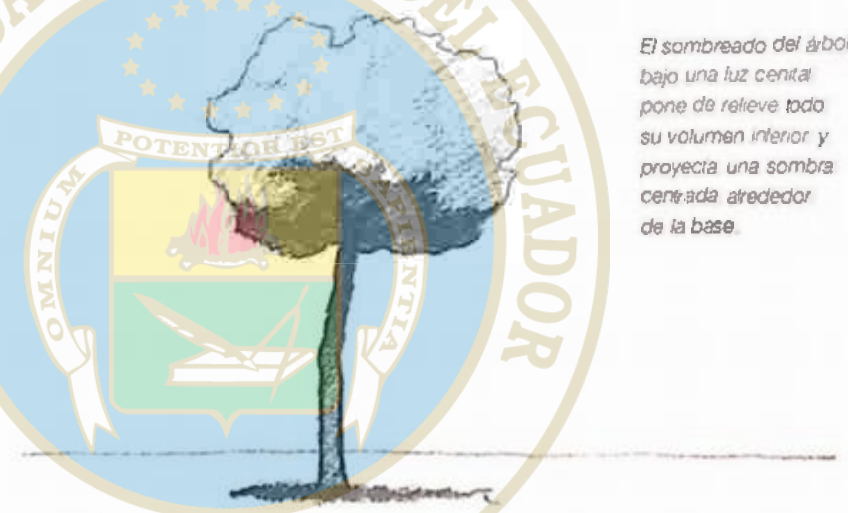
LA TONALIDAD PROPIA

Todo objeto tiene un color o un tono propios (más o menos claro según su naturaleza y la incidencia de la luz). A partir de ese tono el artista sombrea, aclarándolo u oscureciéndolo allí donde sea necesario. Así, el primer sombreado de un dibujo debe ser genérico y dispuesto de acuerdo con los tonos propios de cada elemento. Sólo después de ese primer sombreado se realizan las sombras propiamentes dichas.

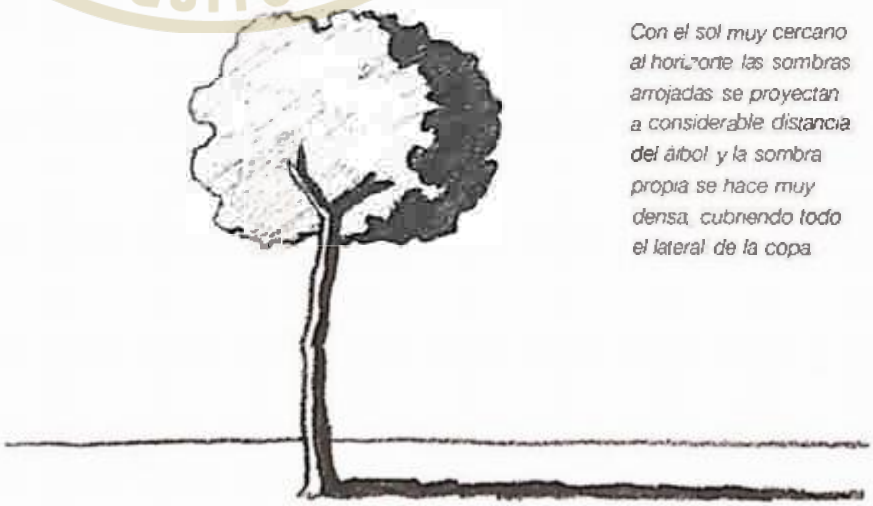
SOMBRAS PROPIAS Y ARROJADAS

Las sombras propias de un objeto son las producidas por la luz en su volumen; las sombras arrojadas, las que ese objeto proyecta sobre otras superficies. En una iluminación lateral, nuestro árbol presenta las sombras en la zona lateral inferior respecto de su lado iluminado y la sombra arrojada es más bien corta. En una iluminación cenital (desde arriba), al mediodía, el árbol acumula sus sombras propias en su parte inferior y su sombra arrojada se ciñe a su base. Con el sol muy bajo, la sombra arrojada se alarga, mientras que la propia se hace densa en su mitad opuesta a la luz.

Bajo una luz lateral, la sombra propia se concentra en la parte inferior del lado opuesto a la luz y la sombra arrojada es corta.



El sombreado del árbol bajo una luz cenital pone de relieve todo su volumen inferior y proyecta una sombra centrada alrededor de la base.



Con el sol muy cercano al horizonte las sombras arrojadas se proyectan a considerable distancia del árbol y la sombra propia se hace muy densa, cubriendo todo el lateral de la copa.

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

sombreado básico: técnica básica del sombreado

La manera más sencilla de abordar el sombreado del paisaje es incluir en el dibujo los límites entre luces y sombras definiendo las zonas en sombra con total precisión. El contraste entre la tonalidad oscura de las sombras y el color del papel basta para crear la sensación de relieve. Raramente encontramos esta perfecta definición en el paisaje, aunque durante el atardecer de un día claro, es fácil que las sombras aparezcan con mucha definición y claridad.

CONTRASTES

El contraste básico del sombreado se establece entre la tonalidad del papel (ya sea blanco o de color) y el tono obtenido con el medio de dibujo pertinente (lápiz, carboncillo, sanguina, etc.). Si los contornos que definen los límites entre luz y sombra están claramente dibujados, el sombreado resulta tan fácil como extender un gris a base de trazos tanto más apretados cuanto más oscuro se desee el tono.

1. Este ejemplo de sombreado básico se realizará con lápiz de carbón sobre un papel de color crema. Lo primero es definir la composición en sus líneas básicas: horizonte (línea superior), formas de las casas y los árboles (línea central) y sombras arrojadas (líneas inferiores).

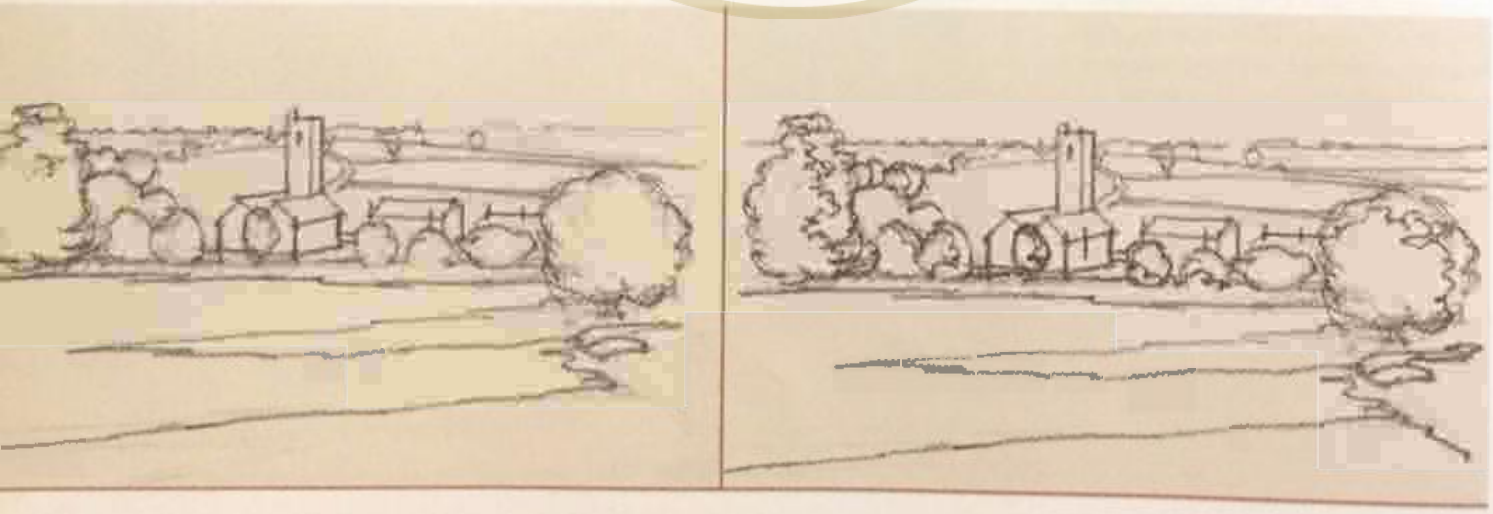
1

2. El encaje compositivo da paso al perfilado de los contornos del paisaje. Gracias a las sencillas formas del encaje inicial es mucho más fácil llegar al dibujo lineal con seguridad en la correcta proporción del conjunto.

2

3. El siguiente paso es definir los límites de las sombras más significativas del dibujo. Gracias a la iluminación rasante característica de la tarde, las luces y las sombras se diferencian con total claridad.

3



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

4. Finalmente, se extiende un gris general sobre las zonas reservadas para el sombreado. Se raya en diagonal, intentando lograr una tonalidad gris uniforme que contraste con las partes iluminadas del dibujo.

DIBUJO DE LAS SOMBRAS

El dibujo de las sombras pasa necesariamente por la composición y el encaje del paisaje. Esta composición da lugar a un dibujo lineal lo bastante preciso como para que la mayoría de los elementos del paisaje queden definidos de manera individual. Así, es mucho más fácil otorgar a cada uno de esos elementos su zona de luz y de sombra precisas. Si el dibujo está bien construido, el sombreado básico es simplemente cuestión de rellenar las zonas de las sombras.

Determinados temas permiten diferenciar rápidamente entre las zonas iluminadas y las oscuras creando unos cuantos bloques grises que es fácil resolver en pocos trazos.

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

valores y Valoración del paisaje

El sombreado es la aplicación de una tonalidad contrastante que permite representar la luz y el relieve general del paisaje. Cuando, como es habitual, esa tonalidad no resulta uniforme sino que son varios tonos los encargados de dar cuenta de las sombras, hablamos de valores: valores de luz y de sombra. El contraste entre estos valores matiza y enriquece el dibujo.

1

1. El encaje compositivo consiste en dos o tres líneas horizontales que representan los términos del paisaje, y unas diagonales en suave declive que sitúan las montañas del último término. El encaje de los árboles es el habitual óvalo.

2. Para valorar un dibujo hay que comenzar por una tonalidad muy clara que cubra las formas más importantes. Después, se irán buscando nuevos tonos, más oscuros, que maticen y den relieve al paisaje.

2

3. La mayor oscuridad de los árboles los hace destacar respecto al fondo. Es importante advertir que no hay sombreado propiamente dicho sino sólo una valoración que permite diferenciar las formas entre sí.

3

4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
PLUS ULTRA
PLUS ULTRA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LOS MATICES DE LAS SOMBRAS

El sombreado con un único tono no permite matices: las luces presentan todas una claridad uniforme y las sombras tienen el mismo valor gris o negro. El uso de múltiples valores es lo que proporciona al dibujo sutileza y precisión espacial. Los matices de valores distintos crean detalles en zonas previamente sombreadas y ayudan a dar cuenta de todos los aspectos de un tema dado.

PROCESO DE VALORACIÓN

Como en el caso del sombreado, la valoración de un dibujo de paisaje debe comenzar por un buen encaje compositivo que sitúe ordenadamente cada forma del motivo sobre el papel. De ahí se pasa al dibujo de los contornos y a la definición de las siluetas más significativas. El sombreado no se realiza ahora trazando límites entre las luces y las sombras sino diferenciando unas y otras mediante el sombreado, de manera que las partes oscuras se distinguen de las claras por su mayor intensidad y no sólo por ser las únicas en haber sido sombreadas.

Éstos son los valores empleados en el ejercicio: cuatro tonalidades de un mismo color (un lápiz de color azul de Prusia).

No es necesario un gran número de valores para expresar la esencia de un tema paisajístico. Pueden bastar dos grados de gris para conseguir una representación satisfactoria. En los apuntes o notas realizados con tinta y pincel, los artistas suelen emplear dos otros valores solamente.

4. Finalmente, se sombrean las copas de los árboles en su parte baja para representar la iluminación específica del motivo. Algunos valores ligeramente más oscuros matizan el relieve de las montañas en el fondo.

El empleo de un número suficiente de valores permite al artista representar no sólo las luces y sombras del paisaje sino también el relieve y la forma de cada elemento.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIA RIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

valores, Relieve y modelado

La función del sombreado no es sólo representar la iluminación del paisaje sino también dar relieve a sus componentes y modelar su volumen. No todos los elementos del paisaje pueden ser firmemente modelados (el agua, el cielo, los últimos términos no lo admiten), pero todo aquello que aparece cercano y sólido puede representarse en su pleno volumen mediante la luz y la sombra.

MODELADOS

Al sombrear un tronco de árbol, podemos limitarnos a oscurecer uno de los lados del dibujo para indicar la trayectoria de la luz y su efecto sobre las ramas. Sin embargo, en muchas ocasiones tal cosa no basta para representar suficientemente su volumen. Los cuerpos sometidos a la luz ofrecen distintos grados de sombreado según su relieve y hay que aplicar diferentes valores de sombra para que éste se aprecie correctamente: las partes que se dirigen hacia delante o hacia atrás muestran valores más oscuros que las que se desplazan hacia los lados.

En este sombreado todas las ramas parecen ocupar un mismo plano con respecto a la luz. Puede ser suficiente para dar una idea genérica del árbol, pero no para expresar su volumen real.

La creación de valores distintos, más claros y más oscuros, permite comprender el relieve y la disposición real de cada parte del tronco. Las ramas que avanzan o retroceden presentan valores más oscuros que las que aparecen lateralmente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

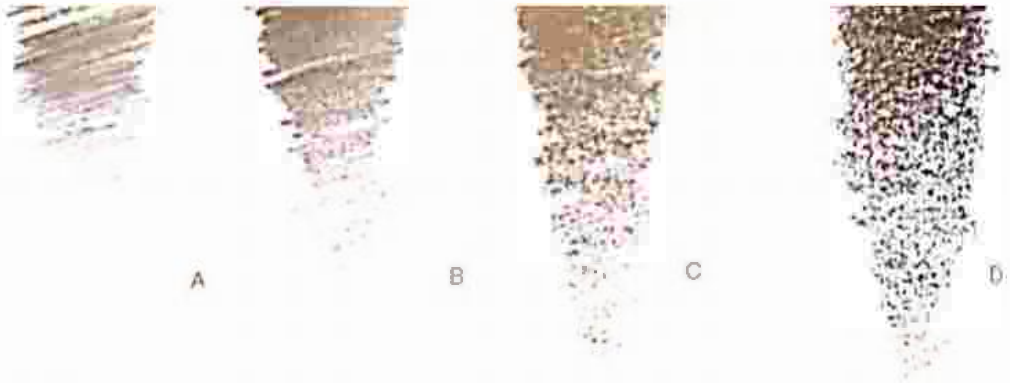
LAS SOMBRAS Y EL RELIEVE

La luz rasante promueve más relieve que la luz directa y todas las superficies sometidas a la primera de estas iluminaciones acusan más sus accidentes. Esto se pone de manifiesto en especial cuando se dibujan paisajes rocosos o con edificios: las caras o los muros que reciben la luz frontalmente parecen más lisos que los que la reciben de modo lateral. El relieve de estas superficies debe representarse con cuidado atendiendo a todo el juego de valores que ofrecen al dibujante.

La adecuada valoración conduce a una clara representación del relieve y el espacio del dibujo gracias a la distinción de unas formas que avanzan y de otras que retroceden.

Para conseguir una impresión tridimensional es imprescindible jugar con los valores de sombra incluso en dibujos apenas sombreados: unas pocas sombras bien dispuestas pueden bastar.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO



valores y Medios de dibujo

La valoración y el sombreado pueden llevarse a cabo con cualquier medio de dibujo, pero los resultados que se derivan de uno u otro medio son muy distintos. En general, cuanta más densidad de tono permita un utensilio de dibujo, mayor será su registro tonal, es decir, mayor número de valores obtendremos de él. En esta página se reproduce un mismo dibujo realizado con diferentes procedimientos para comprobar el registro tonal de cada uno de ellos.

MINAS Y BARRAS

Las minas de los lápices de grafito son duras o blandas. Cuanto más duras, más tenue es su trazo. Existen entre 15 y 20 variedades de minas de dureza distinta. En las ilustraciones se muestra un dibujo realizado con lápiz de mina muy dura, otro con uno de dureza media y un tercero con mina muy blanda.
Las diferencias son considerables y la mayoría de los artistas elige las minas más blandas por su vasto registro tonal. Las minas de carbón proporcionan un trazo mucho más intenso que el de los lápices e incluso que el de las barras de carboncillo o de sanguina; no obstante, su registro tonal es más limitado que el de los lápices, ya que resulta difícil obtener de ellas trazos realmente tenues.

Las minas más duras dan un registro tonal limitado y muy suave. Es imposible conseguir tonos realmente oscuros, aunque la suavidad de su trazo resulta útil para los trabajos muy delicados.

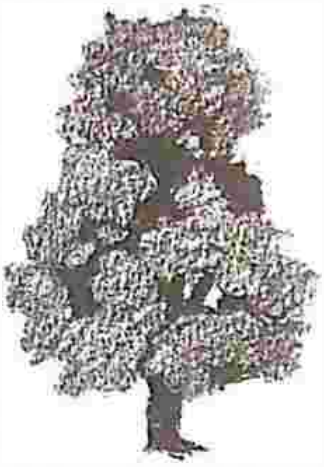
Las minas blandas son las más utilizadas por los dibujantes: su registro tonal es muy amplio, desde trazos muy suaves hasta sombras que pueden considerarse negras.

El registro tonal de las minas de dureza media es bastante más acusado y permite tonos más oscuros, aunque ninguno de ellos se parezca a un tono negro.

La sanguina, en barra o en mina de lápiz, proporciona un tono rojo con el que se puede obtener una amplia gama de tonalidades distintas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

De izquierda a derecha, intensidades del trazo que se logran dibujando con lápiz duro (A), lápiz de dureza media (B), lápiz blando (C), lápiz de carbón (D), carboncillo degradado y esfumado con difumino (E), sanguina (F), tinta y caña (G) y tinta y plumilla (H).

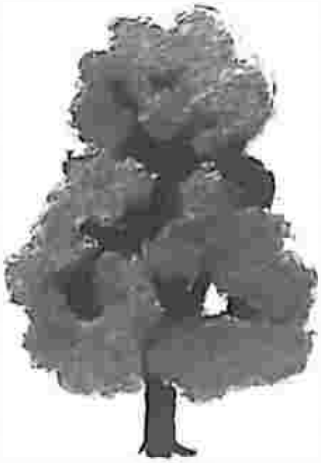


Los lápices de mina de carbón dan negros mucho más profundos de los que pueda obtenerse con cualquier lápiz pero con ellos es muy difícil crear trazados realmente suaves.

La tinta china puede trabajarse con caña, en cuyo caso el trazo es más grueso y varía según la carga de tinta de la punta.

LA TINTA

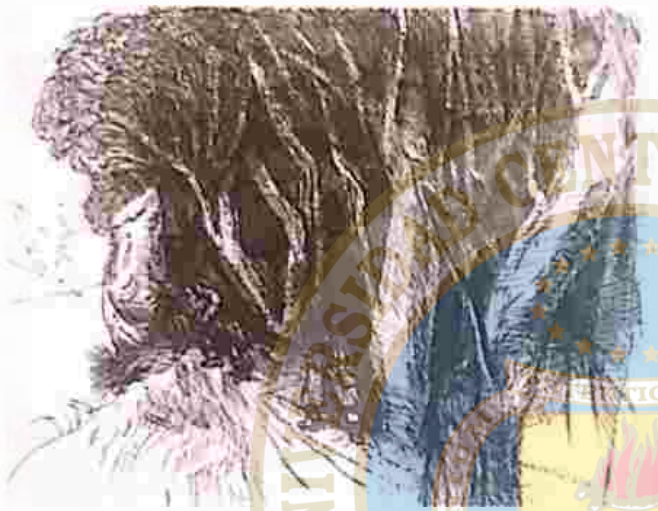
La tinta es el medio de trazo más oscuro. Esto no significa que su registro tonal sea muy amplio, al contrario: el tono del trazo no puede variar y siempre es de un negro denso profundo. Lo único que varía es la densidad de la trama de trazos o la posible presencia de bloques o manchas negras. También existen diferencias entre dibujos a tinta realizados con plumilla o bien con caña; la primera tiene un trazo fino y uniforme, mientras que el trazo de la segunda es más grueso y varía según la carga de tinta que contenga su punta.



Aunque los negros que permite el carboncillo no son tan profundos como los del lápiz de mina de carbón, su registro tonal es más amplio, ya que las manchas pueden difuminarse y degradarse hasta originar esfumados muy suaves.

El trazo de la tinta china trabajada con plumilla es siempre del mismo tono y las variaciones tonales sólo se logran creando tramas más o menos densas.

los Valores y el sombreado general



Los densos sombreados a tinta crean tramas de muy distintos valores donde los perfiles se confunden y las formas no se recortan con claridad. El resultado expresa muy bien la densa oscuridad de un bosque.

Sea cual fuere el medio de dibujo elegido, la relación entre los distintos valores debe dar como resultado un sombreado general que dé cuenta no sólo de la iluminación del motivo sino también de la situación de todos los elementos en el espacio de la composición, destacando los más cercanos sobre los más alejados mediante la distinta intensidad de los trazos que los definen. Esto es posible hacerlo empleando incluso tonalidades poco habituales.

GRADACIÓN DE VALORES

La gradación de valores está en función del nivel de elaboración de la obra. En general, esa gradación será tanto más extensa cuanto mayor grado de detalle se desee. Pero es un error multiplicar en exceso el número de valores en el intento de matizar por completo cada detalle: un exceso de valores lleva a la confusión y a la pérdida de fuerza visual. Todo dibujo debe contener valores de intensidad claramente mayor y debidamente contrastada con el resto. Por lo común, los mayores contrastes aparecerán en los primeros términos, reservando los últimos a los sombreados más suaves.

SILUETAS Y CONTORNOS

En un dibujo fuertemente sombreado las siluetas y los contornos se definen por contraste entre tonos: claro contra oscuro o viceversa. En tales casos, la línea está de más, ya que los límites aparecen recortados contra zonas de diferente tono. Resulta conveniente que las formas se desdibujen en determinadas zonas y se confundan con las formas vecinas para que todas participen de una misma atmósfera. Trabajando así, todo el paisaje aparecerá bañado en una misma luz y se garantizará la unidad del dibujo.

Incluso cuando se trabaja sin densos sombreados, es posible diversificar los valores combinando constantemente el trazo y el instrumento de dibujo. Aquí se han empleado lápices, sanguina y lápiz de carbón.

La goma de borrar, aparte de para rectificar errores, se emplea para rebajar la intensidad de un tono logrado mediante trazos de lápiz de color.

Este dibujo se ha realizado con un lápiz de color rojo para demostrar que incluso los medios menos habituales permiten una gama suficiente de valores si se fuerzan a rendir al máximo de sus posibilidades.

A. Los trazos más suaves se emplean en el cielo. Para matizar esta tonalidad se frota con la goma sobre algunas zonas, dejando sobre el papel el rastro del color.

B. Para dar textura y fuerza a los primeros planos se añaden pequeños trazos en forma de guión sobre un rayado oscuro.

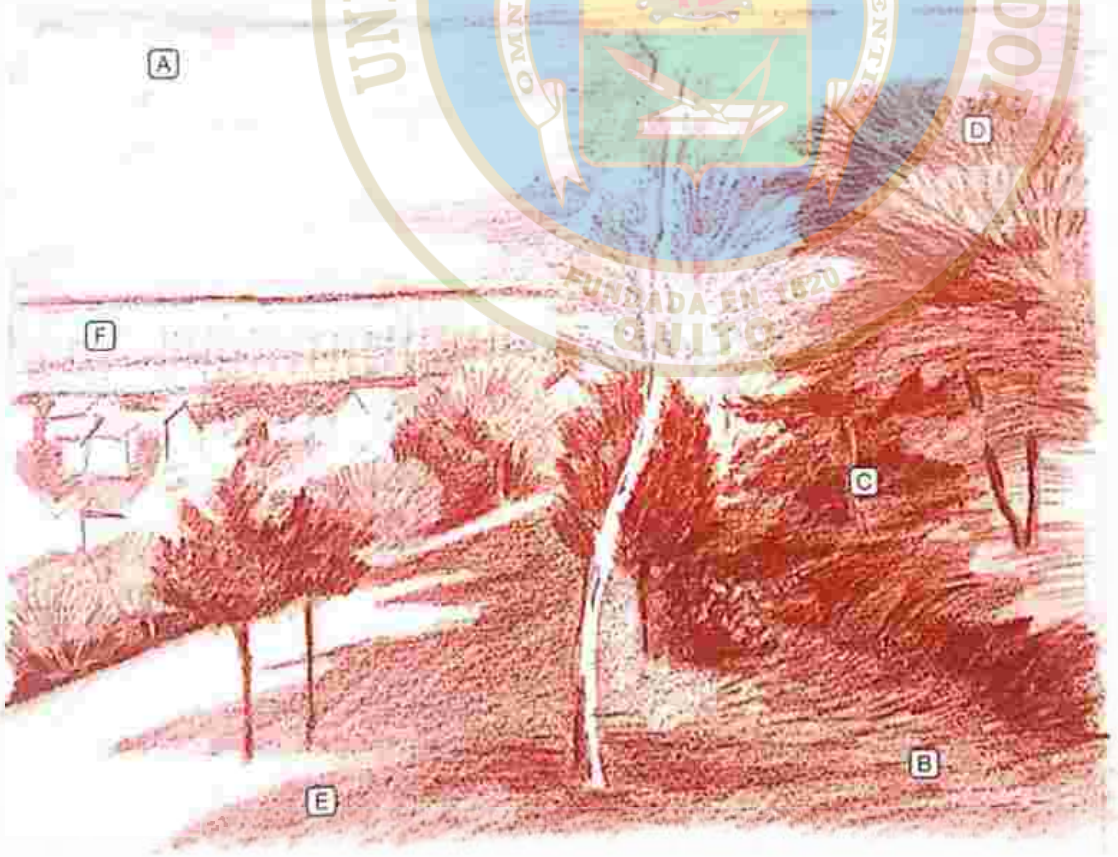
C. El follaje se resuelve trazando en zigzag e insistiendo encima con nuevos trazos muy oscuros.

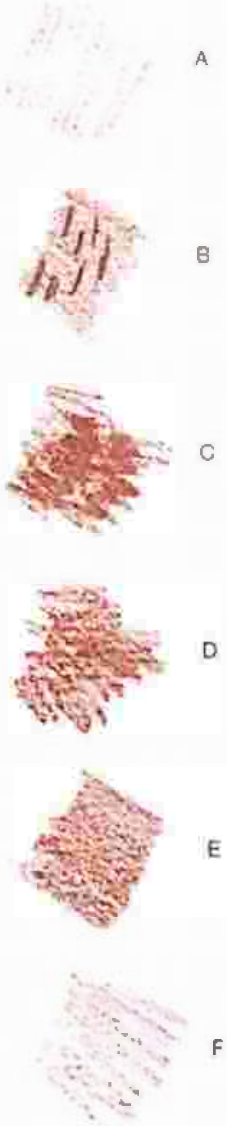
D. Las partes más claras del follaje se resuelven con rápidas aplicaciones de lápiz en zigzag.

E. Las sombras arrojadas sobre el prado son masas de trazos muy apretados, de tal forma que se pierde la individualidad de cada línea.

F. En los últimos términos los sombreados son muy sutiles y apenas tiñen el blanco del papel.

También trabajando con tinta de colores los valores se obtienen por el procedimiento de atenuar o reforzar las zonas de claridad u oscuridad. La acumulación de trazos permite tales contrastes.





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

el Sombreado por difuminados

El difuminado es el recurso habitual en los dibujos al carboncillo. Consiste, básicamente, en fundir los trazos degradando su intensidad de claro a oscuro o de oscuro a claro. El difuminado desdibuja los perfiles e introduce un efecto atmosférico de claroscuro muy adecuado para diversos temas de pintura de paisaje. Gracias al mismo las superficies aparecen sin cortes, la unidad del dibujo queda salvaguardada y la representación de la profundidad se logra sin dificultad.

A

B

C

D

E

F

Los paisajes realizados a base de difuminados poseen una calidad atmosférica incomparable. Por esta razón, el carboncillo suele utilizarse para crear suaves efectos de luz matinal o crepuscular.

A. Por muy oscura y densa que sea una mancha de carboncillo, siempre es posible rebajarla hasta casi hacerla desaparecer mediante un esfumado.

B. Para reforzar los valores más oscuros se superponen trazos de lápiz carbón a las manchas de carboncillo sin difuminar.

C. Para conseguir el efecto ondulante del agua se aplican trazos paralelos que, después, se difuminan hasta fundirlos entre sí.

D. Con la goma de borrar se logra fácilmente el efecto de nubes iluminadas limpiando la mancha de carboncillo en su parte superior.

E. El reflejo del sol sobre el agua se ha conseguido borrando sobre la mancha de carbón, de manera que queden visibles los "trazos" de la goma.

F. Al igual que en el reflejo del agua, la zona más iluminada del cielo se ha resuelto borrando el carboncillo y aplicando trazos de creta blanca.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SUPERIOR ESTO SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los difuminados pueden llevarse a cabo con un trapo limpio o bien con los dedos; esta opción es la más adecuada para trabajar los detalles.

Cuando se emplea como único medio el lápiz de mina de carbón, los difuminados no pueden ser tan sutiles como con el carboncillo. Para compensar esta carencia, se recurre a trazados suaves que contrasten con los trazos más intensos propios del carbón.

EL PROCESO DE DIFUMINADO

Si el dibujo es al carboncillo, el esquema inicial puede llevarse a cabo con la misma barra de carbón, pues su trazo se borra con suma facilidad. El manchado del dibujo es muy ágil y el ajuste de los valores se realiza modificando su intensidad pasando los dedos o un trapo. También con ellos se consigue el difuminado, que en dibujos con mucho detalle puede complementarse con un difumino.

El carboncillo y la creta blanca rinden sus mejores resultados sobre papeles coloreados, especialmente sobre los de tonalidad cálida.

FUNDIDOS

Fundir una mancha de carboncillo con otra no tiene ningún secreto, es tan fácil como pasar el dedo o un trapo sobre ellas. La goma de borrar es de gran ayuda en las fases finales. Cuando se dibuja al carboncillo, ésta sirve principalmente para limpiar el papel y obtener tonos claros, y en segundo lugar para corregir errores. Es, de hecho, un medio de dibujo más. Si el papel es blanco, la goma permite aclarar el sombreado hasta su punto máximo de luz. Cuando es de color se obtiene una tonalidad media que puede ser blanqueada con creta blanca.

La goma de borrar es indispensable en cualquier dibujo al carbón: no sólo sirve para rectificar sino también para recuperar el tono propio del papel en las zonas de mayor luz.

El lápiz con mina de creta blanca es muy útil para conseguir zonas de máxima luz al trazar sobre una zona clara. Esto sólo puede hacerse cuando el papel no es completamente blanco, como en este caso.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN QUITO

El sombreado por trazos

Cuando se utilizan utensilios como el lápiz de grafito, lápices de colores o cualquier otro instrumento de trazo más bien fino, lo lógico es sombrear a base de trazos más o menos apretados o intensos. Se trata de un sombreado intuitivo donde los valores más oscuros se obtienen por intensificación del trazo de uno o varios de los utensilios mencionados. El resultado suele ser más luminoso que en el caso de los difuminados.

PROCESO DEL TRAZADO

Se puede comenzar el trabajo por un dibujo lineal sencillo (si el tema no presenta problemas de composición importantes) o bien por esquemas compositivos realizados con un lápiz de trazo tenue. A partir de ese momento, el proceso consiste en acumular trazos en las zonas más sombreadas, intensificándolos a medida que el dibujo avanza, hasta que se logra un equilibrio final de luces y sombras. Para reforzar las sombras se pueden combinar lápices blancos o bien lápices de color más oscuro (lápices de color o lápices carbón). También es factible usar un lápiz blanco (de creta blanca, por ejemplo) para fundir trazos y aclarar determinadas zonas.

VARIEDAD DE LOS TRAZADOS

Los trazos que definen un dibujo se aplican de diversas maneras y responden a diferentes movimientos de la mano. Pueden ser curvos o rectos, verticales, diagonales, horizontales, etc. Lo más cómodo es que los trazos sean cortos para matizar las luces y sombras con mayor precisión; el sombreado por trazos cortos permite modelar fácilmente el follaje y las formas más irregulares del paisaje.

1

1. Los sombreados a base de trazos descansan siempre sobre un dibujo previo donde los contornos están claramente definidos.

2

2. El proceso de un dibujo realizado por medio de trazos no admite manchas ni difuminados: la presencia del trazo debe ser nítida y sólo al final se pueden hacer más densas algunas zonas.

A

B

C

D

E

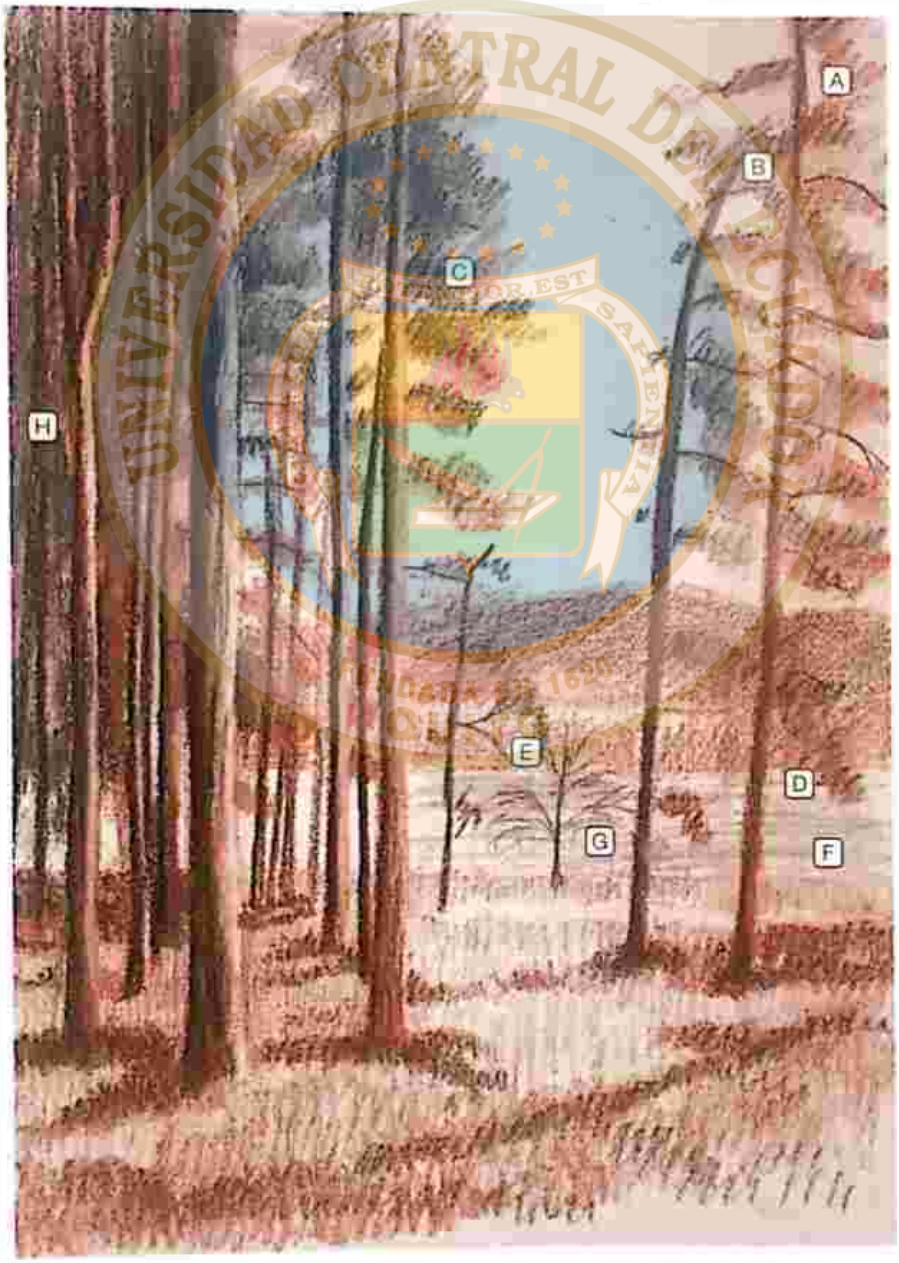
F

G

H

3. Esta obra se ha realizado con lápiz de sanguina, de carbón y de creta blanca. Todo en ella está resuelto a base de trazos. Las zonas más densas presentan acumulaciones de sanguina y carbón, mientras que las más claras están suavemente agrisadas mediante uno de los dos utensilios.

3



A. Los trazos de sanguina dan forma y al mismo tiempo, sombrean el follaje de los abetos.

B. Suavemente matizados con negro, los trazos de sanguina adquieren relieve e intensidad.

C. En las zonas de mayor sombra, los trazos de negro acaban por casi cubrir a los de sanguina creando con ello zonas de mayor sombreado.

D. Obsérvese cómo se han suavizado los trazos para evitar un contraste excesivo entre la sanguina y el carbón.

E. Los valores suaves de la orilla opuesta están realizados mediante una trama de trazos de sanguina perpendiculares.

F. El agua se sugiere mediante líneas horizontales dibujadas suavemente con lápiz de carbón.

G. Algunos detalles no están sombreados ni modelados sino dibujados someramente mediante líneas de lápiz de carbón.

H. Los modelados más enérgicos de los troncos están dominados por la presencia de gruesos trazos de carbón.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

el Sombreado por tramas

Cuando se emplean medios de dibujo de trazo fino, el sombreado se convierte en una labor particularmente laboriosa, pues la creación de los distintos valores implica una sistemática acumulación de trazos: cuanto más densa sea la trama lineal, tanto más oscuro será el valor de sombra correspondiente. Aunque los tramados puedan realizarse con lápiz de grafito o incluso con medios de trazo más grueso como los lápices de colores, lo normal es que el sombreado por tramas se asocie a la plumilla o la caña de dibujo.

PROCESO DEL TRAMADO

Como todo sombreado, la elaboración de un tramado progresa de los valores más claros hacia los más oscuros. Aún más cuando se trabaja con plumilla o caña, ya que no hay posibilidad de rebajar, mediante el borrado, los valores excesivamente oscuros. Es muy importante realizar una primera composición a lápiz y una aproximación, también a lápiz, de los tramados que entrarán en juego. Luego, con la plumilla o la caña, hay que acumular las tramas pacientemente, superponiendo líneas en todas las zonas del dibujo.

VARIEDAD DE LOS TRAMADOS

Aunque es perfectamente válido aplicar una misma trama en todo el dibujo (tramas cruzadas, en espiga, en anillo, etc.), el resultado será más atractivo si se combinan distintos estilos de trama. Cada uno de estos estilos se aplicará según la superficie que haya que valorar; así, las superficies planas (muros o fachadas) pueden tener un tramado recto y perpendicular, mientras que las menos regulares (árboles y vegetación en general) pueden resolverse mediante tramas más ondulantes.

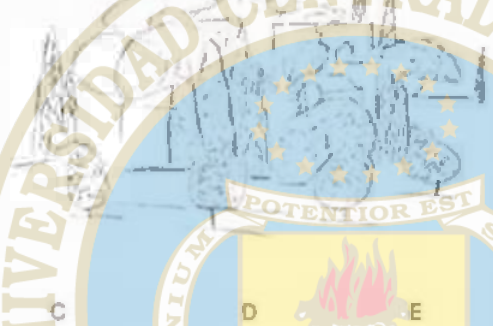
Los dibujos tramados son obras de lenta elaboración. La clave de su éxito radica en combinar tramas no demasiado diferentes entre sí

1

1. Todo dibujo destinado a ser tramado con plumilla debe comenzar por un firme encaje compositivo realizado a lápiz. Aquí, los árboles y edificios se hallan esquematizados y reunidos mediante formas simples.

2

2. El dibujo previo a lápiz puede incluir tentativas de tramado, ensayando distintas tramas que después se pueden borrar en el dibujo acabado.



3. Este dibujo se ha resuelto empleando una sola plumilla. Las distintas tramas se adaptan a las diferentes superficies que definen acumulándose en las zonas más sombreadas.

A. Los trazos ondulantes en vertical permiten representar la particular apariencia de la copa de los cipreses.

B. Las líneas en zigzag ofrecen aquí una versión convincente del follaje de los olivos. Estas líneas apenas forman tramas para contrastar con la oscuridad de los valores del centro del dibujo.

C. La copa de los pinos se representa mediante tramas de trazos muy cortos que siguen trayectorias ovaladas.

D. Los árboles que flanquean los cipreses del centro de la composición están resueltos a partir de tramas semejantes al perfil característico de las nubes.

E. Para lograr valores más oscuros en el follaje de los cipreses se acumulan tramas horizontales.

F. El sombreado de estos árboles se consigue añadiendo tramas paralelas a las anteriores tramas curvilíneas.

G. También en el sombreado de la copa de los pinos se aplican tramas paralelas horizontales para reforzar los tramados propios de la textura del follaje.

H. Las fachadas presentan tramados muy distintos al de los árboles: se basan en el entrecruzado de líneas verticales y horizontales.

3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

Organización y construcción

MERCEDES GASPAR, PAISAJE ALEMÁN, 2003.
LÁPIZ DE CARBÓN SOBRE PAPEL

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

del paisaje.

La representación de un paisaje requiere,

para ser completa, una buena organización de los elementos que lo componen. Esto implica establecer una jerarquía entre los mismos y un sistema que los vincule. Algunas partes deben ceder importancia a otras en la composición y todo el conjunto ha de regirse por algún principio común. En este capítulo se explican los métodos más eficaces para que el paisaje resulte un todo armonioso en el que cada parte coopere para lograr un efecto de conjunto.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR QUITO

el Contraste simultáneo

El modelado de las formas puede resolverse individualmente, es decir, enfatizando los relieves más importantes del motivo, o de forma sistemática, destacando los volúmenes mediante contrastes bien distribuidos. El contraste simultáneo es un método de modelado que consiste en destacar todos los relieves por medio de continuos contrastes de claro sobre oscuro y de oscuro sobre claro, de manera que la unidad del dibujo quede garantizada.

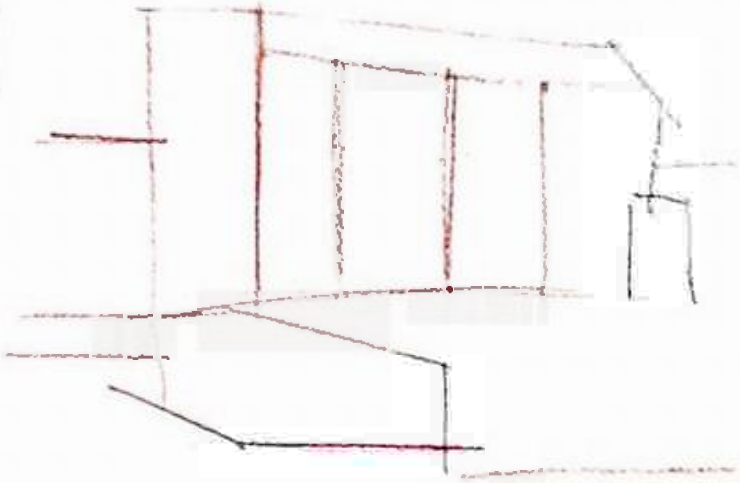
Los tejados de las casas parecen mucho más iluminados si al blanco del papel se le aplica una tonalidad gris, producto del sombreado. Ese gris de fondo puede representar el cielo o una montaña, aunque no hace falta justificarlo, sino por la necesidad de establecer un contraste simultáneo que cree una sensación de luminosidad.

CLARO SOBRE OSCURO, OSCURO SOBRE CLARO

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

Las formas del paisaje pueden definirse por su volumen o bien por contraste con otras formas. La silueta de estos árboles se define por la oscuridad de los árboles del fondo. El resultado no es realista, pero sí convincente en términos de dibujo.

1. Las formas más sencillas son las que mejor ilustran la lógica del contraste simultáneo. Estos bloques constituyen el esquema de un conjunto megalítico que sirve de excusa para poner en práctica dicho método de dibujo.



UNIDAD DE LA ILUMINACIÓN
Al utilizar el contraste simultáneo el dibujante construye el paisaje según la forma, el tamaño y la distribución de los elementos que lo forman. El fondo no es entonces de una tonalidad única sino que varía dependiendo del relieve de los distintos elementos: más claro junto a los volúmenes sombreados y más oscuro junto a las partes más iluminadas de esos volúmenes.

Todo el sentido del contraste simultáneo se reduce al hecho de que las sombras no sólo modelan una forma concreta sino que también ayudan a modelar la forma vecina, haciendo visible su contorno sin necesidad de líneas de dibujo.

2. Las sombras de unas piedras definen las luces de otras. Las aristas iluminadas no necesitan dibujarse demasiado, pues su límite aparece contrastado.

3. El contraste simultáneo se basa en la sistemática contraposición de zonas claras y oscuras: a cada forma clara le corresponde un fondo oscuro, y viceversa. De esta manera, se construye todo el dibujo con coherencia.

3

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

formas en Positivo y en negativo

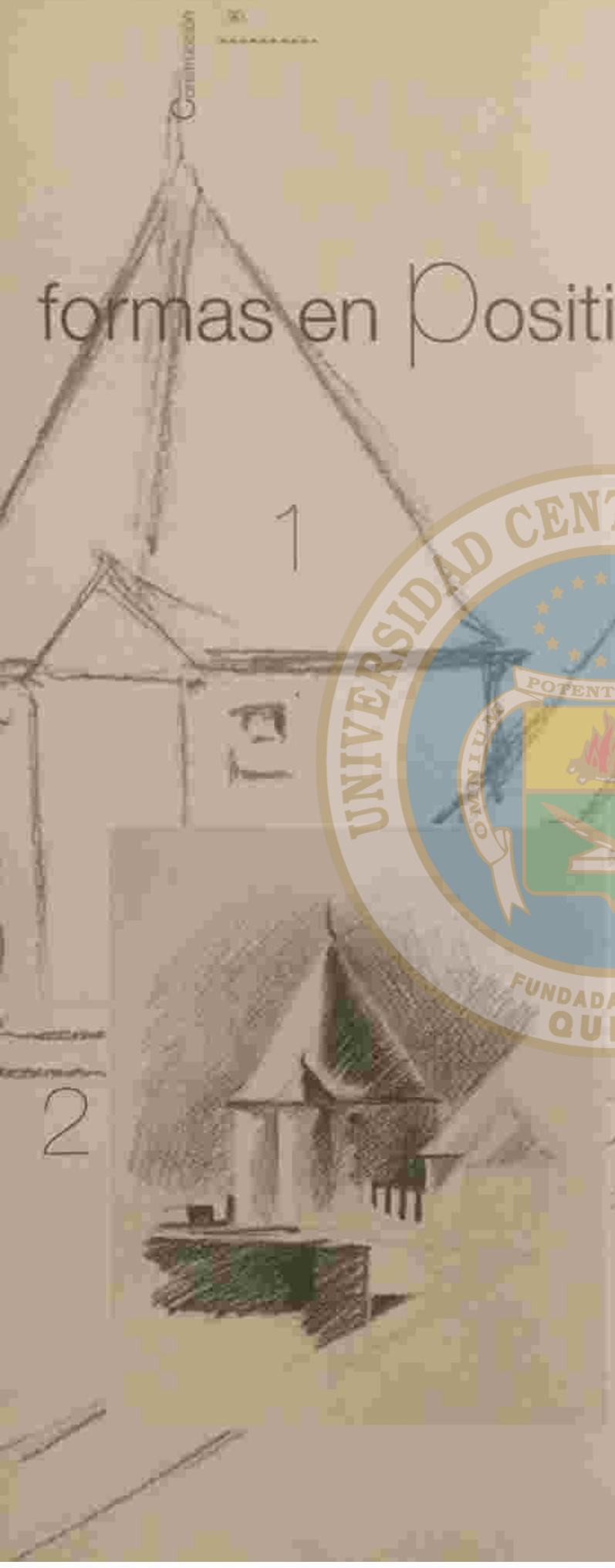
El contraste simultáneo permite definir los relieves y volúmenes del motivo de manera homogénea, sin que el énfasis en un detalle llegue a aligerar otras partes del dibujo. Todo se trabaja de manera similar, ya que cada sombreado tiene un efecto en las formas vecinas y ningún detalle queda aislado del resto. El dibujo progresa de manera orgánica y ninguna de sus partes cobra protagonismo sobre las demás. Los claros definen los oscuros y viceversa: el paisaje se construye en "negativo" y en "positivo" simultáneamente.

VOLÚMENES LLENOS Y VACÍOS

Cuando el paisaje se dibuja buscando los contrastes entre los tonos, las formas y los contornos se definen por tales contrastes y no por líneas. Los límites de una sombra oscura sugieren, inevitablemente, el contorno de una forma que no necesita ser dibujada. Cuando esto ocurre hay que evitar subrayar ese contorno con una línea muy marcada porque eso sería caer en una redundancia que no favorece en nada al dibujo. Si somos conscientes de que una sombra crea inmediatamente una zona iluminada, podemos sombrear de manera que las formas adyacentes aparezcan en negativo, sin dibujarlas.

CONTRASTES, RELIEVES Y VOLÚMENES

El juego entre formas en positivo y en negativo es bien conocido por todos los paisajistas, tanto los que se limitan al dibujo tonal como los que emplean colores. Respetar los blancos del papel "dibujándolos" en su exterior, no es sólo un recurso de mucha utilidad sino también una manera elegante de representar con ligereza y acierto las características de cualquier motivo.

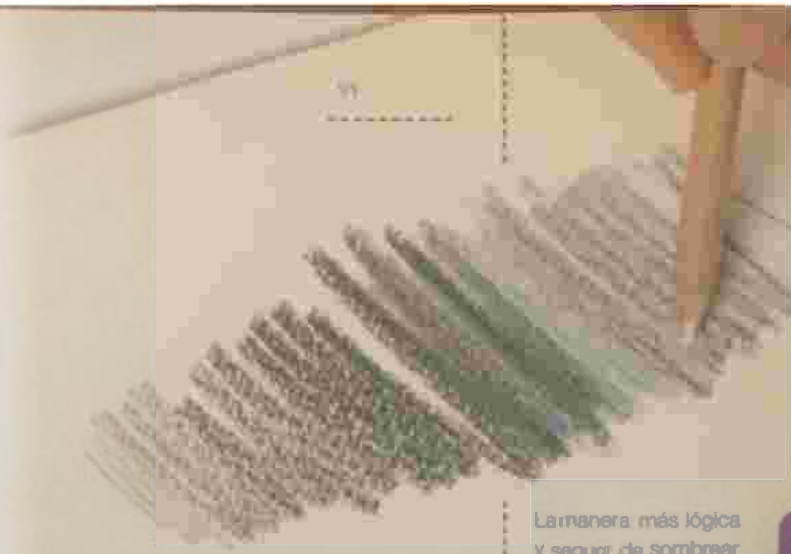


1. Cuando se aplican los principios del contraste simultáneo, no es necesario trabajar demasiado el dibujo lineal; al contrario, un dibujo en el que se ha insistido demasiado entorpecerá la construcción de formas "positivas" y "negativas".

2. Como vemos, las partes claras no están dibujadas. Se definen por la oscuridad que las rodea. Estas formas en negativo son las que, a su vez, definen las formas en positivo, es decir, los volúmenes sombreados.

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

3



La manera más lógica y segura de sombrear un dibujo basado en el contraste simultáneo es el rayado o agrisado mediante trazos paralelos o cruzados. Así, se puede construir el dibujo a base de sombras contrapuestas a los blancos del papel.

3. Sobre un papel de color podemos matizar las zonas dejadas en blanco con realces blancos para acentuar aún más el volumen conseguido.

Aunque no se aplique de manera sistemática, el contraste simultáneo es un recurso casi inevitable cuando se trata de matizar el efecto de luz sobre los accidentes del paisaje. Aquí, las partes sin dibujar cuentan tanto como las dibujadas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

los Contrastes y la forma tridimensional

Muchos elementos del paisaje piden ser tratados como lo que son, formas tridimensionales cerradas en sus contornos y con un volumen propio. El modo de conseguir esa tridimensionalidad es repartir los contrastes de manera que parezca que algunas partes avanzan hacia nosotros mientras otras retroceden hacia el fondo. En tanto que las partes iluminadas tienden a aproximarse, las zonas en sombra se interpretan como planos en retroceso. Teniendo esto presente se pueden modelar los volúmenes más definidos como formas sencillas y regulares.

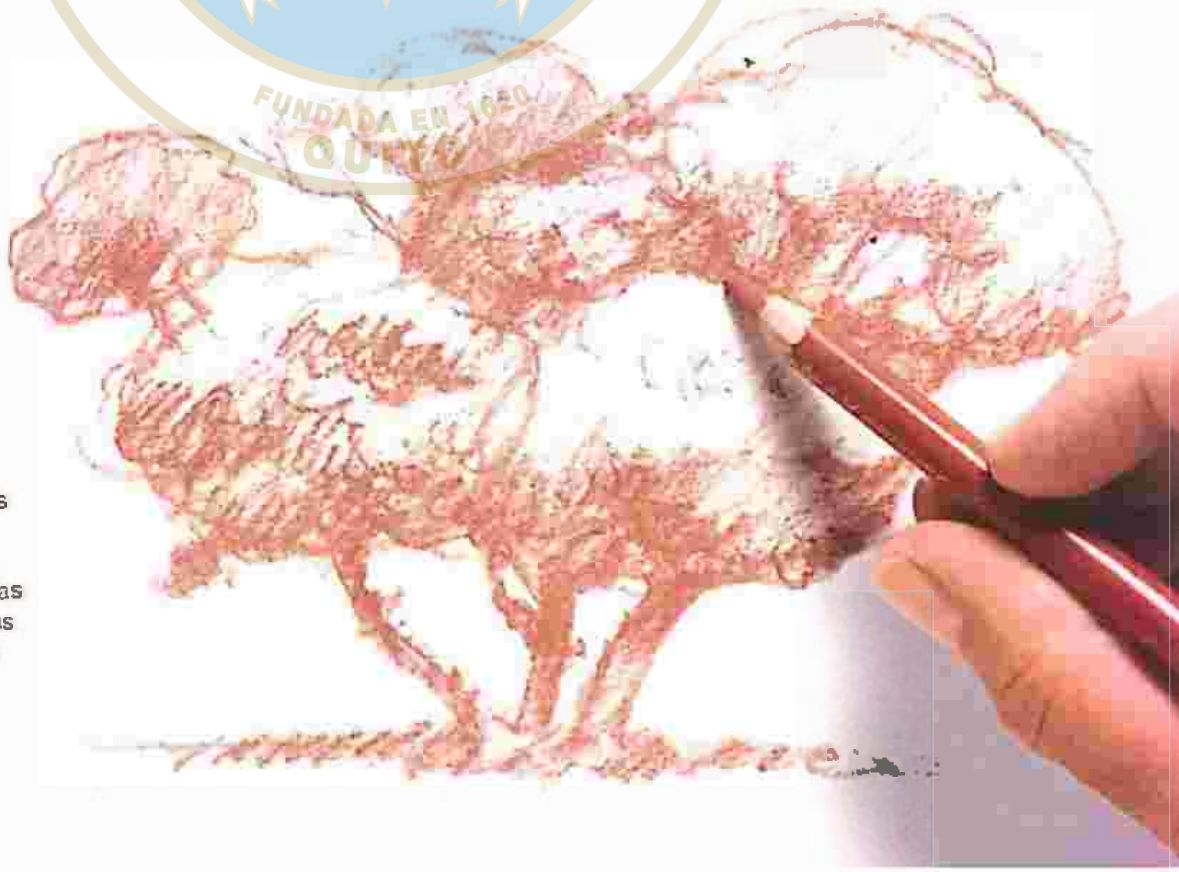
1

1. Reducidos a su mínima expresión, los volúmenes de un árbol pueden dibujarse como óvalos de distintos tamaños y sombrearse como si se tratara de esferas achatadas cuyos puntos de máxima iluminación son los más cercanos al espectador.

2

2. Al sombrear tales "esferas" debe tenerse en cuenta que se trata de follaje para introducir los detalles y matices necesarios a fin de que lo parezca. Con todo, el modelado responde a la lógica del volumen esférico.

3



3. Reforzando las sombras del dibujo se logra la sensación de un volumen cuyas zonas más iluminadas parecen más cercanas y las partes en sombra parecen retroceder.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Este esquema muestra el principio que rige la creación del efecto de tridimensionalidad mediante los contrastes.

Los métodos de sombreado menos contundentes, como el tramado, también responden a la misma lógica de los volúmenes: las partes sombreadas parecen más lejanas que las iluminadas.

Complicando los volúmenes de un dibujo se obtiene una rica agrupación de los mismos definidos espacialmente: las sombras más oscuras parecen más alejadas que las intermedias, y las zonas dejadas en blanco parecen aproximarse.

ELIPSES Y ESFERAS

Los arbustos, las copas de los árboles o las rocas pueden esquematizarse mediante elipses o esferas cuyo volumen regular tiene una distribución de luces y sombras muy precisa. Por lo general, en el paisaje la luz siempre llega desde arriba y es en su parte superior donde las formas son más claras. Desplazando esa mayor claridad hacia el centro de la sombra se consigue una apariencia más volumétrica.

LAS SOMBRAS RETROCEDEN

Visualmente, las zonas iluminadas se interpretan como planos próximos al ojo, mientras que las partes más oscuras parecen retroceder. Situando las luces hacia el centro de la forma, conseguimos que ésta parezca abultada, es decir, tridimensional. Las partes oscurecidas resultan entonces más alejadas y parecen envolver el volumen. Esto es válido sea cual fuere el procedimiento y el método elegidos para sombrear.

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

contrastes y entonación en el dibujo

Cuando hablamos de contrastes en el dibujo siempre evocamos la contraposición de tonos claros y oscuros, pero los contrastes también pueden incorporar un componente cromático que, sin desvirtuar la contraposición de luces y sombras, enriquezca y amenice el dibujo. Cuando se desea emplear coloraciones distintas en un dibujo se suele optar por colores de una misma gama, fría o cálida, que armonicen bien y no produzcan efectos discordantes. Sin embargo, nada impide ensayar otras posibilidades más arriesgadas.

1. Cualquier dibujo realizado con dos colores comienza, lógicamente, por un trazado resuelto con el lápiz de color más claro. En este caso, el ocre rojizo; el color contrastante será un Siena.

2. Con el Siena se bloquean las zonas sombreadas a base de trazos paralelos no demasiado apretados. Se crea así un primer contraste general que indica cuál será la armonía básica del dibujo.

3. Los realces más oscuros ayudan a dar la sensación de relieve; sensación que se ha reforzado por un ligero oscurecimiento del fondo allí donde el árbol presenta su copa más iluminada.

4. Aquí se muestra el resultado del proceso de dibujo y, junto a él, un degradado que funde el ocre rojizo y el Siena utilizados. Ambos colores combinan de manera perfectamente armónica y son idóneos para cualquier dibujo de paisaje.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

El uso de colores contrastantes cálidos y fríos es una garantía de vitalidad y frescura en los apuntes y dibujos. Aquí se contravienen las reglas alegremente (con excelente resultado), situando los colores fríos en primer plano y los cálidos en el fondo.

Otra posibilidad dentro de la gama cálida: es emplear ocre amarillo y sepia. El efecto es más luminoso y brillante, con menor margen para las medias tintas y más énfasis en los extremos de la escala tonal.

TONALIDADES SIMILARES

Tradicionalmente, el dibujo de paisajes se ha planteado a partir de uno o, a lo sumo, dos colores distintos; con frecuencia con los lápices de color cálido, ya que ofrecen una mayor garantía de éxito. En las imágenes de estas páginas se muestra un mismo dibujo resuelto con diversas parejas de colores, la mayoría compuestas por colores tierra: ocres, Sienas, rojizos o sepias. Proporcionan una entonación agradable además de facilitar los contrastes, pues uno de los colores es siempre sensiblemente más oscuro que el otro.

TONALIDADES CONTRASTANTES

Algunos colores de la misma gama rinden muy buenos resultados armónicos y permiten, al mismo tiempo, diferenciar mucho las luces de las sombras. Cuando se emplean estos tonos el color del papel se realza gracias a los numerosos matices que aparecen en las sombras. A modo de ensayo, es aconsejable probar combinaciones más arriesgadas, por ejemplo anaranjado y azul, que promueven luces muy cálidas y sombras muy frías.

Una combinación nada habitual, anaranjado y azul, rinde sorprendentes resultados: sombras muy profundas y luces muy cálidas que sugieren paisajes iluminados por un fuerte sol meridional.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN QUITO

los Contrastes que organizan el espacio

Las manchas de sombra pueden organizarse de manera que los contrastes que crean sobre el papel se interpreten como relaciones espaciales, es decir, lugares más cercanos o más alejados en la composición. Cuando las manchas que definen las formas se cubren parcialmente actúan a modo de pantallas que ocultan lo que se encuentra tras ellas. El juego de estas pantallas propicia la progresión del paisaje en profundidad. Esto se basa en el principio del contraste simultáneo: una pantalla clara se superpone a una oscura, y viceversa.

LAS PANTALLAS DEL PAISAJE

Las masas de arbolado, las rocas, los montículos, los márgenes del terreno y, en general, todos los elementos que cubran parcialmente lo que aparece tras ellos, son susceptibles de convertirse en pantallas con las que expresar el avance en profundidad. Estas pantallas actúan a modo de bambalinas de un teatro, como un decorado natural que define los espacios del paisaje. Para que esta sucesión no parezca artificial hay que utilizar el principio de contraste simultáneo: las partes oscuras de las pantallas se superponen a las partes claras y viceversa.

1

1. La resolución de un paisaje basado en una organización por pantallas requiere un firme esquema inicial en el que se organice todo el espacio de la composición mediante líneas compositivas sencillas.

2. Los tonos se distribuyen con suavidad, intentando precisar la extensión y localización de cada pantalla de dibujo. El sombreado es progresivo y afecta, sobre todo, a la parte inferior de los matorrales y árboles.

2

3

3. Cada masa de arbolado forma una pantalla con la que tiene detrás, de tal manera que la zona más iluminada coincide y se define por una zona en sombra. Así es como suele desarrollarse el contraste simultáneo.

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

4. Este es el dibujo ya acabado. Resulta perfectamente visible cada pantalla o bambalina y cómo se superponen alternando zonas claras y oscuras, organizando el paisaje y sugiriendo las distancias.

A. Trazados perpendiculares de lápiz carbón para crear un sombreado suave en las crestas de las montañas que ciernan la composición por el fondo.

B. Las sombras máximas se han realizado con manchas de lápiz carbón densas, sin rastro de trazos.

C. Las zonas más iluminadas son acumulaciones de trazos de lápiz de mina de creta blanca.

D. Los sombreados más suaves son trazos cortos de lápiz carbón que se separan para sugerir un degradado.

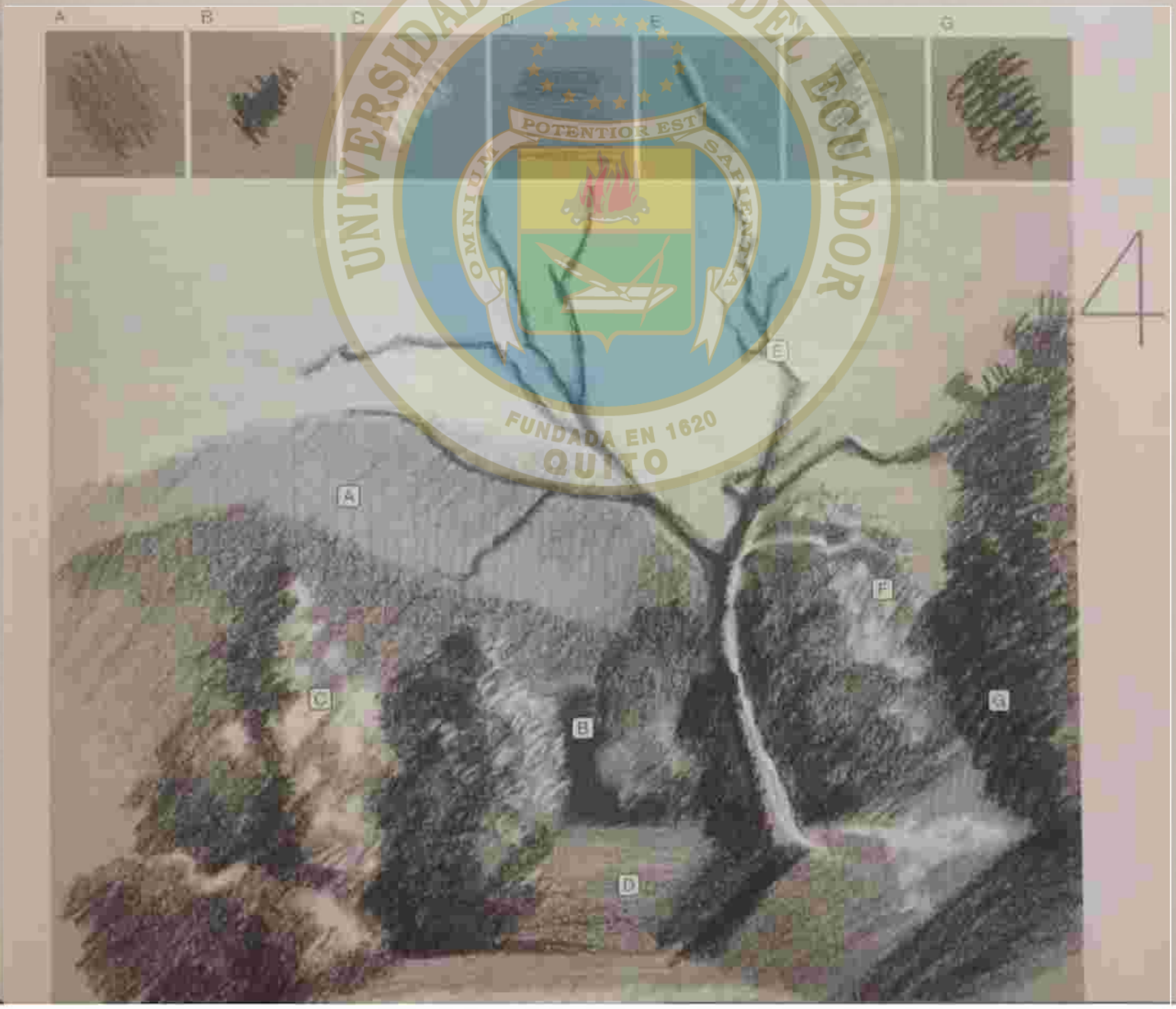
E. El relieve de las ramas se ha logrado oponiendo un trazo de lápiz carbón a otro de creta blanca.

F. Algunos tonos intermedios se han resuelto superponiendo trazos de carbón y de creta blanca.

G. Las sombras más extensas del primer plano son acumulaciones densas de líneas de lápiz carbón.

INTENSIDAD DEL CONTRASTE

A mayor contraste entre una pantalla y otra, mayor será la sensación de que existe un espacio que las separa: cuanto mayor sea el contraste, mayor la distancia. Este principio general vale también para todo apunte o dibujo rápido realizado sin ninguna intención sistemática; basta con contraponer un elemento claro a uno oscuro para que éste (si es de tamaño similar) parezca más cercano al observador. No sólo el espacio parece cobrar realidad, también el dibujo adquiere gracia y vitalidad.



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

Dimensiones y distancias: la profundidad del paisaje

"LA PERSPECTIVA NO ES MÁS QUE LA VISIÓN DE UN LUGAR O DE OBJETOS SITUADOS DETRÁS DE UNA HOJA DE CRISTAL TRANSPARENTE, EN CUYA SUPERFICIE SE DIBUJA ESE LUGAR O ESOS OBJETOS."
Leonardo da Vinci (1452-1519).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM PRIMUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

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

La perspectiva y la profundidad

CARLANIT. *LOS JARDINES DE GRACIA.* 2003.
CARLANITO

del paisaje.

El paisaje se nos muestra más en profundidad que en superficie, por ello la representación de la profundidad es crucial en el dibujo de paisajes. La perspectiva es un método cifrado y racional de representarla, pero no es el único. Su validez se demuestra en los temas constituidos por elementos de geometría regular, alineados unos detrás de otros. Sin la presencia de tales elementos, el artista debe buscar otros recursos que, aunque menos racionales, resulten igualmente efectivos. De entre todos ellos, la perspectiva aérea es el más utilizado.

la Perspectiva lineal

La perspectiva lineal es un sistema de representación de la profundidad basado en principios geométricos sencillos. En el paisaje, esta perspectiva suele pasar desapercibida, ya que en la naturaleza no existen líneas rectas ni, por supuesto, líneas paralelas. La perspectiva se hace indispensable cuando aparecen edificios, pueblos o se tratan temas urbanos. Los conceptos básicos de perspectiva son sencillos de entender y de aplicar y resultan de gran utilidad para resolver problemas de espacios y distancias.

LA LÍNEA DEL HORIZONTE

El horizonte se halla siempre ante nosotros, mirando al frente a la altura de nuestros ojos. El ejemplo más explícito lo vemos en el mar: la línea del horizonte siempre se sitúa a la altura de la vista, tantos si nos encontramos en la playa como elevados sobre un edificio. Así pues, la altura o elevación del horizonte en un paisaje depende del punto de vista elegido para dibujarlo. Cuando no es inmediatamente visible, el horizonte se deduce de las líneas de fuga del tema. Esto significa que todas las líneas de fuga se dirigen a algún punto del horizonte: el punto de fuga.

La perspectiva lineal crea un poderoso efecto de profundidad cuando se materializa en paisajes urbanos, donde predomina la organización rectilínea. En vistas así, la perspectiva lineal cobra toda su importancia y su atractivo.

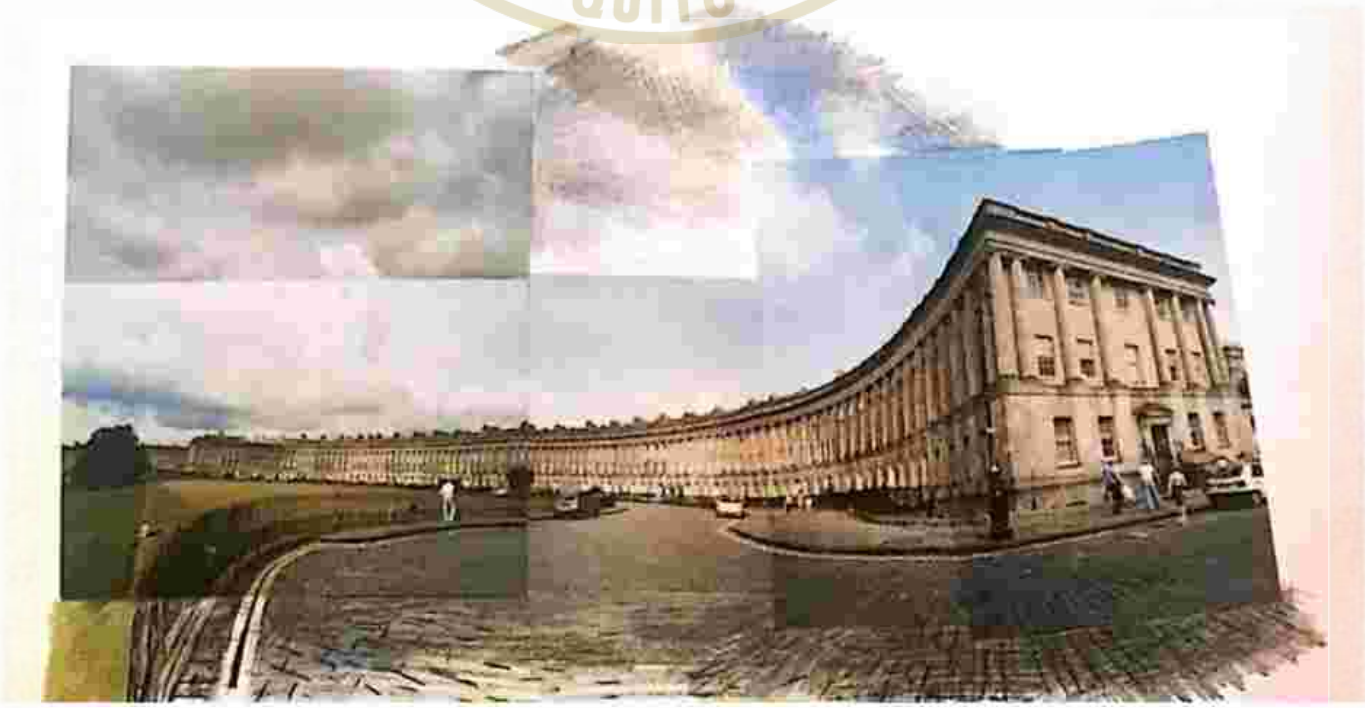
A

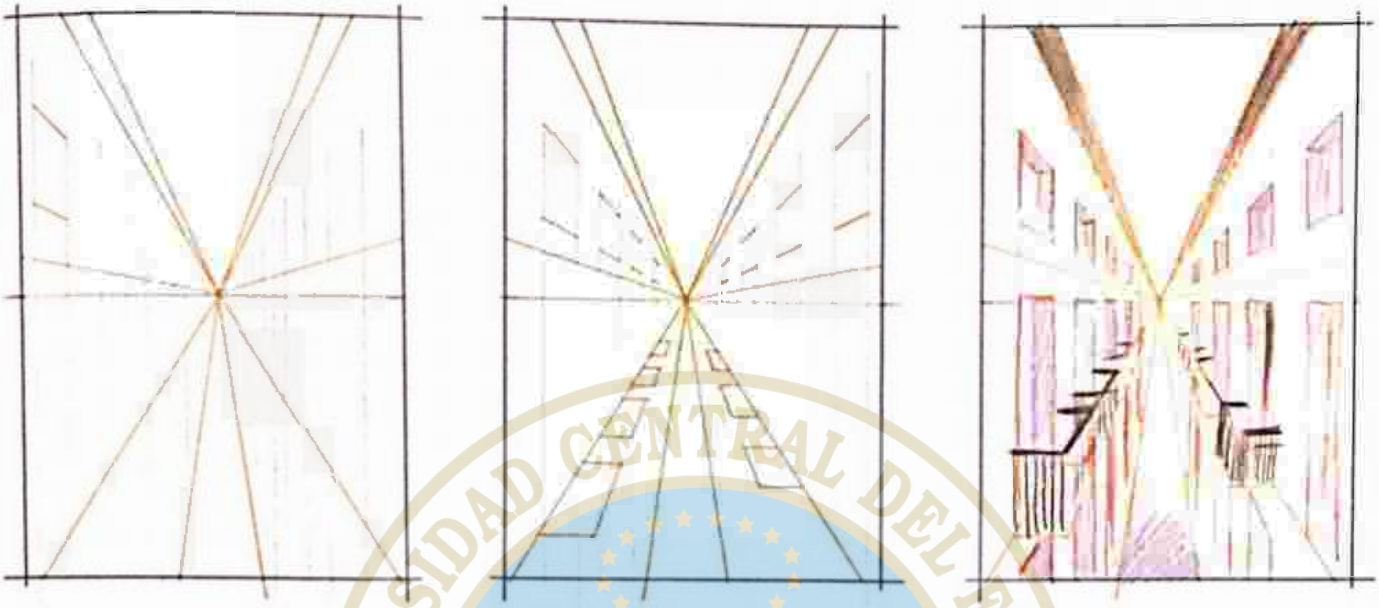
B

El horizonte siempre está a la altura de nuestra vista, sea cual fuere nuestra ubicación. Esta coincidencia de punto de vista y nivel del horizonte constituye un principio básico de la perspectiva lineal (A). Al elevar nuestro punto de vista, también se eleva la línea de horizonte. Este es siempre la referencia básica de la representación en perspectiva (B).

EL PUNTO DE VISTA Y EL PUNTO DE FUGA

El punto de vista está siempre en algún punto del horizonte y equivale al punto de fuga, que es el lugar al que se dirigen todas las líneas de fuga del dibujo. Esto es así porque el ojo es el lugar donde, lógicamente, convergen todas las imágenes visibles; al representar el paisaje ese punto de vista queda definido por un punto del horizonte: el punto de fuga. Siguiendo con esta equivalencia entre punto de vista y punto de fuga, cabe añadir que la convergencia de imágenes en el ojo se traduce, en nuestra representación, por la convergencia de las líneas de fuga.





1 2 3

1. Cualquier construcción en perspectiva necesita de un horizonte y, al menos, un punto de fuga. Aquí vemos ambos; al punto de fuga llega una serie de líneas que son prolongaciones de elementos arquitectónicos sencillos.

2. Alineadas respecto a las líneas de fuga aparecen las aberturas de las fachadas de esta calle elemental que nos sirve de ejemplo.

3. Tras completar algunos detalles, hemos construido una vista simplificada de la perspectiva de una calle. Como en todas las visiones en perspectiva de un solo punto de fuga, el punto de vista y el punto de fuga coinciden.

Los paisajes urbanos ofrecen continuas oportunidades para practicar la perspectiva. Naturalmente, este dibujo rápido no requiere ninguna elaboración geométrica y puede resolverse de un modo intuitivo.

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

La perspectiva es una herramienta muy útil para representar de un modo fidedigno la realidad, y resulta imprescindible en las representaciones técnicas de ingeniería o arquitectura. Sin embargo, la mayoría de los problemas de perspectiva a los que se enfrenta un paisajista pueden solventarse a partir de la experiencia y la intuición de las distancias y los tamaños del dibujo. Un dibujo en perspectiva de un solo punto de fuga puede dar la pauta básica para cualquier otro caso.

el dibujo en perspectiva

HORIZONTE, PUNTO DE FUGA Y LÍNEAS DE FUGA

Para construir una perspectiva correcta hay que dibujar, en primer lugar, la línea de horizonte, sea o no visible en la realidad. A continuación, se marca la situación del punto de fuga, la cual la define la convergencia de las líneas de fuga; tales líneas corresponden a los tejados, cornisas, aceras y demás elementos rectilíneos perpendiculares a nuestro punto de vista. El punto de fuga se encuentra en el lugar donde las prolongaciones de esas líneas alcanzan el horizonte.

Casi siempre es más interesante sugerir la fuga de la perspectiva que dibujarla en todos sus detalles y pormenores.

En la mayoría de los temas donde interviene realmente la perspectiva lineal actúan otros factores que no permiten su total extensión, como en este caso los árboles y la vegetación que interrumpe el desarrollo completo de las líneas de fuga.

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

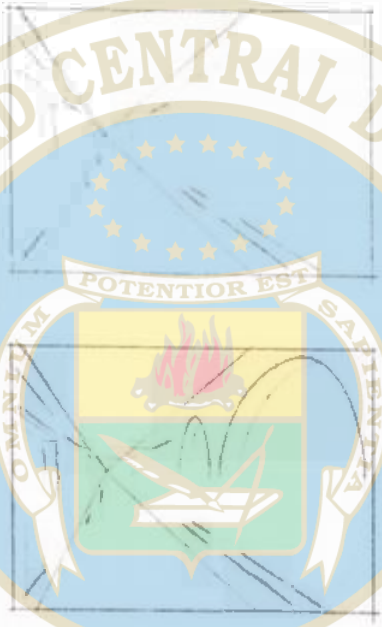
1. En esta perspectiva las líneas de fuga corresponden a las aristas ideales de los pórticos de una plaza. Naturalmente, tales líneas de fuga van a coincidir en un punto del horizonte: el punto de fuga.

2. Sobre los espacios delimitados por las líneas de fuga dibujamos los elementos arquitectónicos y las aberturas de los pórticos. Los espacios son tanto más estrechos y reducidos cuanto más cercanos estén al punto de fuga.

3. Los arcos que dan forma a los pórticos pueden interpretarse como arcos de círculo y representarse mediante formas ovales.

1

Con frecuencia, las calles y avenidas no siguen una trayectoria rectilínea hacia un punto de fuga; la presencia de curvas o cambios de rasante rompe con la regularidad perspectiva y proporciona animación y atractivo a las representaciones.



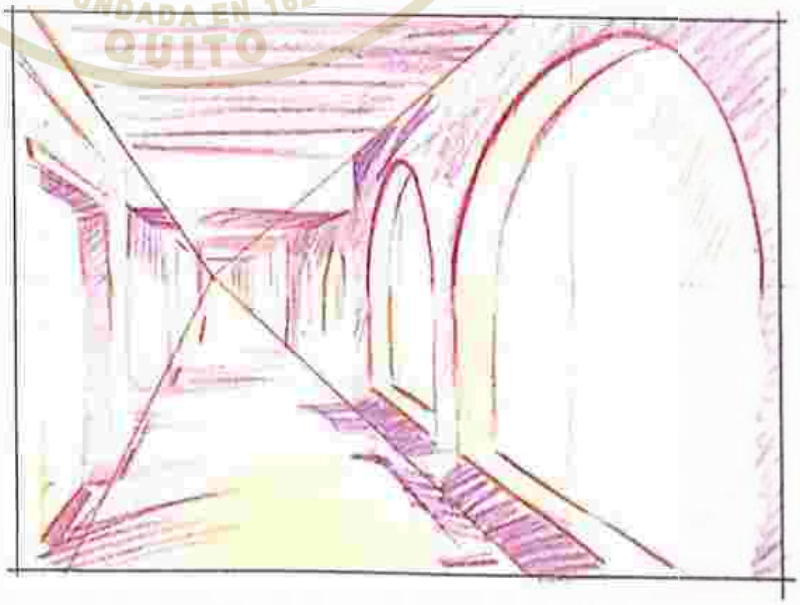
2

Los arcos en perspectiva obedecen a la perspectiva ovalada propia de los círculos. No hace falta conocer su construcción geométrica para lograr una representación aceptable a mano alzada.

3

CONSTRUCCIÓN A PARTIR DE LAS LÍNEAS DE FUGA

Las líneas de fuga son muy útiles para distribuir los espacios en profundidad. Trazando verticales es posible sugerir las aberturas de las fachadas (más estrechas conforme se alejan de nuestro punto de vista), las ventanas y cualquier otro espacio alineado con las líneas de fuga. Cuando los espacios no son ortogonales (cuadrados o rectángulos) hay que prestar especial atención en su dibujo. Tal es el caso de los arcos que en perspectiva aparecen ovalados. El esqueleto lineal que se obtiene se puede cubrir después de diferentes detalles, de luces, sombras y de todos los matices que se desee.



4

4. Una vez dibujados y correctamente distribuidos todos los espacios, el dibujo puede "vestirse" con las luces y las sombras que convengan.

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

Solución de problemas gráficos

En la mayoría de ocasiones, los paisajes no se dejan organizar completamente según los principios de la perspectiva lineal. Aparte de la eventual presencia de alguna construcción, el paisaje es un todo desordenado en absoluto fundamentado en la geometría. Algunos temas, sin embargo, pueden solventarse aplicando recursos sencillos que no exigen calcular puntos ni líneas de fuga.

AGRUPACIONES URBANAS

Los paisajes urbanos son los que ofrecen más oportunidades para aplicar la perspectiva lineal. Pero cuando las vistas incluyen toda una población en vez de un edificio, una calle o una plaza, el conjunto de casas presenta una apariencia caótica y desordenada difícil de organizar. En tales casos un recurso muy útil es dibujar un "suelo" enrejado (como un pavimento de baldosas) a partir de dos puntos de fuga en el horizonte. Sobre este enrejado se van colocando distintos grupos de casas que irán disminuyendo en tamaño conforme se aproximen al horizonte.

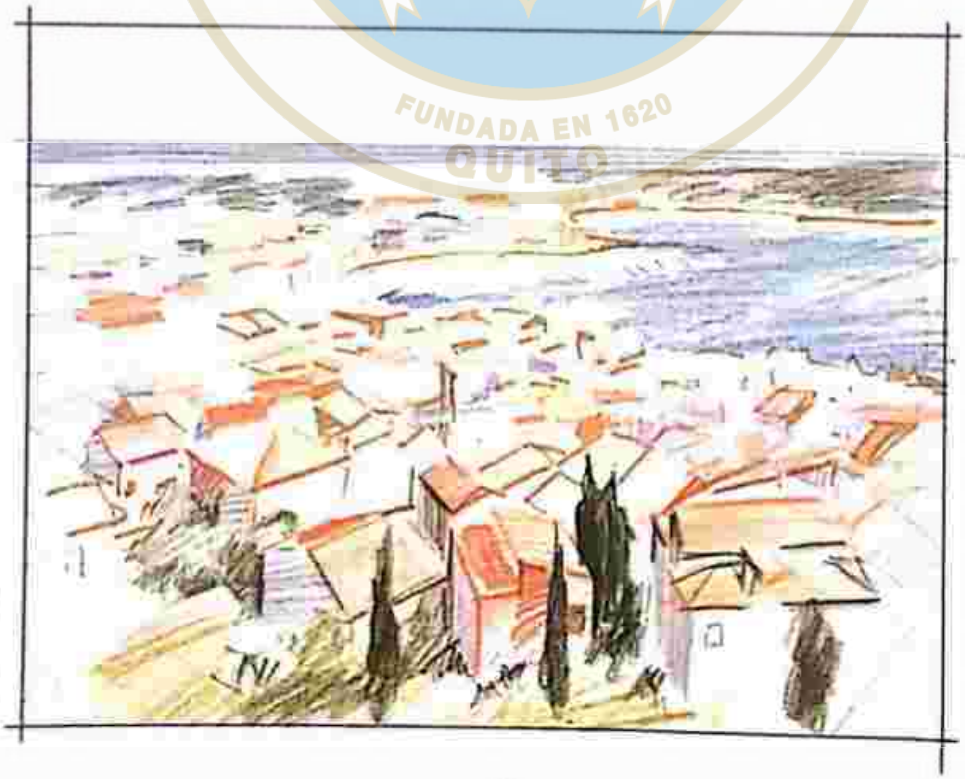
1

1. Este embaldosado se ha dibujado a partir de dos puntos de fuga, ambos situados fuera del papel. Las separaciones entre "baldosas" son aproximadas, pues no se ha empleado ningún instrumento de medida.

2

2. Los espacios en perspectiva sirven como localidades que contienen distintas casas y grupos de casas; su único objeto es asegurar un planteamiento perspectivo general y unitario.

3



3. Finalmente, se consigue una vista general que refleja la complejidad urbana de una población. Esta ayuda perspectiva no responde a ningún planteamiento riguroso, pero es útil para orientar el dibujo de vistas con exceso de detalles.

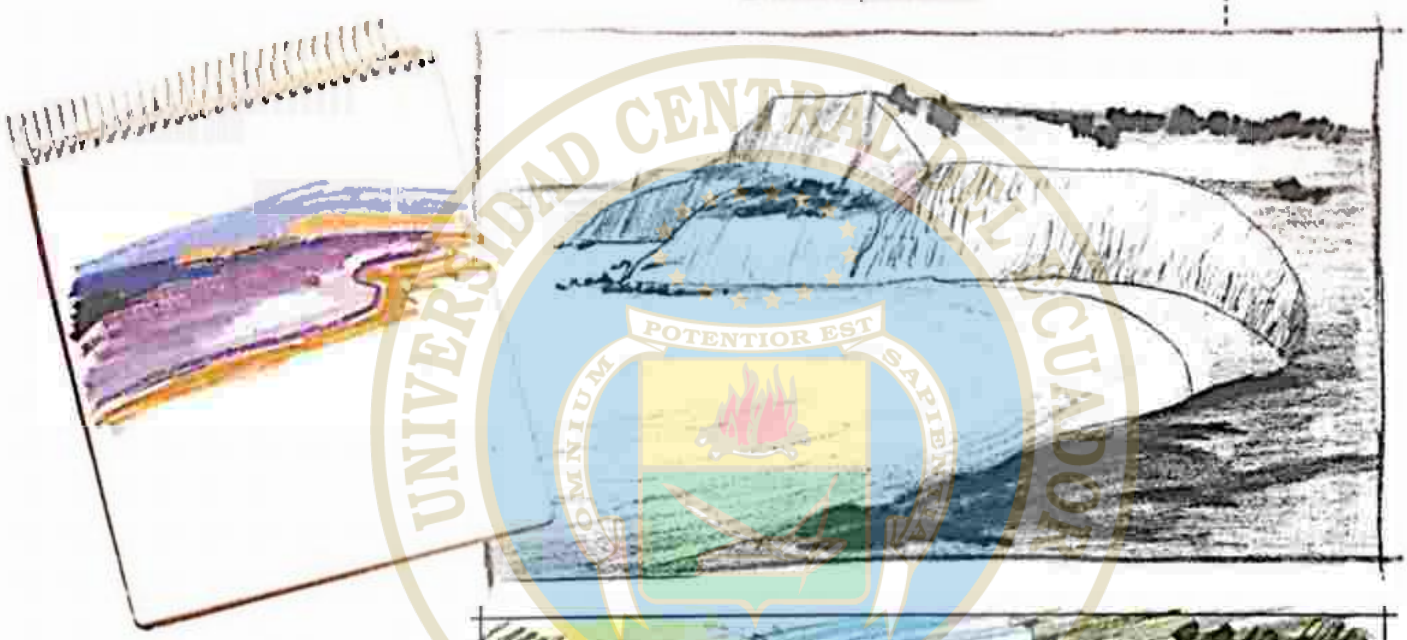
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

LAS DIAGONALES

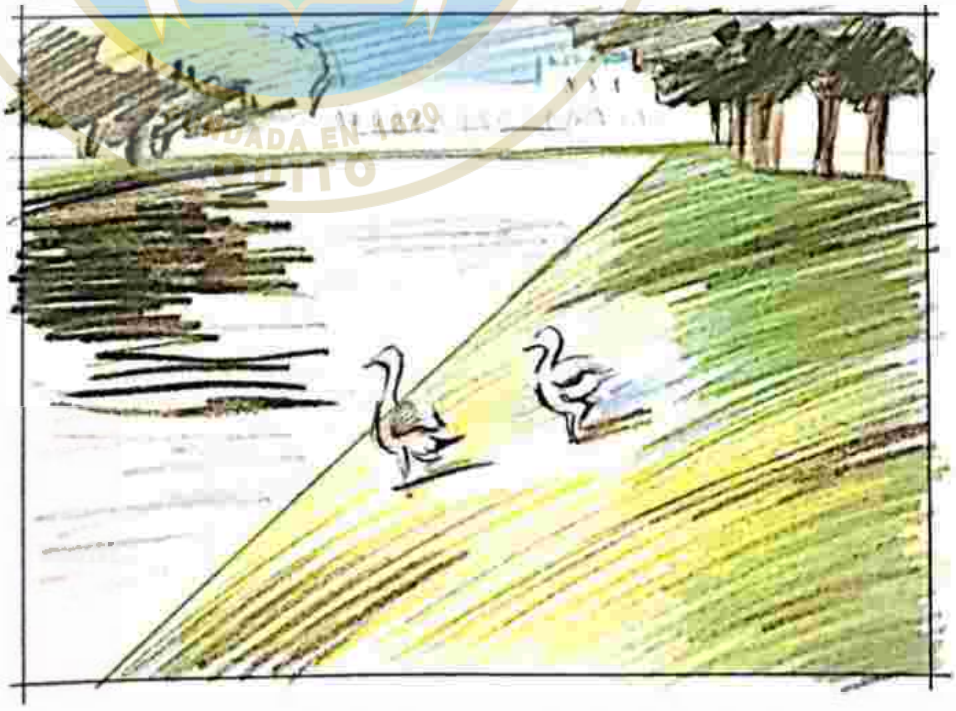
El efecto de perspectiva se logra fácilmente si el paisaje presenta una clara diagonal que ordena los elementos desde el primer plano hasta la lejanía. Esta diagonal puede ser una orilla, una cojina, un cercado o cualquier otro elemento lineal que cruce la composición. En tales casos no es necesario buscar perspectivas adicionales, ya que la profundidad queda suficientemente indicada.

Una diagonal orienta la vista desde el primer plano hasta los términos más alejados. La perspectiva se logra sin recurrir a ningún proceso geométrico.

El primer plano de este dibujo crea una pequeña diagonal lo suficientemente explícita como para provocar un efecto de profundidad.



La distorsión del dibujo es un recurso extremo de perspectiva. Esta playa se retuerce dejando entender perfectamente la distancia desde el primer plano hasta el horizonte.



Una diagonal que corte la composición suele ser suficiente para expresar la profundidad del paisaje. Se trata de una sola línea de fuga que puede coincidir con una orilla o un montículo.

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

la Perspectiva aérea

La perspectiva lineal es sólo un medio más de representar la profundidad. Es también el menos pictórico y el más técnico de los recursos que emplea un dibujante. Mucho mas acorde con el espíritu del paisaje es la perspectiva aérea, un método de expresión del espacio basado en el efecto que causa la atmósfera sobre la apariencia del paisaje. No se fundamenta en leyes geométricas sino en nociones visuales muy sencillas.

Los distintos planos del paisaje van empalideciendo conforme se aproximan al horizonte: éste es el principio de la perspectiva aérea: la atmósfera constituye un agente activo y visible del paisaje.

La atmósfera no sólo vela los últimos términos del paisaje, también funde unos planos en otros revelando las distancias que los separan.

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

LO DEFINIDO Y LO INDEFINIDO

La perspectiva aérea es el efecto de distancia que resulta de la visión desdibujada de los últimos términos del paisaje. La atmósfera interpuesta entre nosotros y los planos más alejados causa este efecto, más visible en los días brumosos, lluviosos o al amanecer. Al dibujar paisajes muy extensos debemos tomar en cuenta este efecto y contraponer lo indefinido (en la distancia) con lo definido (en los primeros planos).

1

1. Una representación en perspectiva aérea debe empezar por un dibujo muy esquemático que no muestre una clara limitación de espacios.

2

2. Se trabaja de suave a oscuro, dejando los últimos términos en la ambigüedad, sin remarcar contornos ni contrastes.

DIFERENCIA DE CONTRASTES

Si lo definido aparece sobre todo en los primeros términos, también los contrastes son aquí mucho mayores. Los claros y los oscuros, el contorno de las luces y las sombras resultan más netos y contrastados en el primer plano que en la distancia. Los fondos de paisaje presentan una tonalidad general donde no cabe diferenciar perfiles, contornos o contrastes de luz y sombra, ya que la atmósfera los envuelve en un velo que matiza y unifica todas las tonalidades.

3

3. Los planos se toman progresivamente más oscuros y mejor perfilados conforme se aproximan al espectador.

4. La perspectiva atmosférica crea una convincente sensación de profundidad sin recurrir a ningún andamiaje lineal, sólo mediante el degradado de los tonos.

4

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Atmósfera y contrastes significativos

La perspectiva atmosférica es una cuestión de contrastes. Gracias a una correcta distribución de esos contrastes se consigue dar la sensación de que existe un espacio interpuesto entre las distintas zonas del dibujo. Pero no sólo es la atmósfera lo que se representa mediante tales contrastes; también la luz se pone de manifiesto al dibujar así, por lo que un paisaje dominado por la perspectiva atmosférica presentará una descripción global del espacio y la iluminación de un motivo.

EL JUEGO ENTRE LO LLENO Y LO VACÍO

En todo paisaje existen muchas más cosas de las que se ven, algunas las adivinamos, otras las deducimos. La atmósfera oculta los detalles pero deja ver lo suficiente como para que el resto pueda darse por supuesto. Esto mismo hace el dibujante cuando deja, a propósito, zonas sin trabajar: los vacíos cooperan con el efecto total y crean la sensación de que la luz y el aire han desdibujado las formas. Se trata de una labor de selección: los primeros planos se subrayan enérgicamente, los planos intermedios se insinúan y el fondo puede dejarse en blanco.

Lo representado y lo sugerido tienen valores complementarios: un término condiciona al otro. En esta preciosa obra, los detalles insinuados o incluso omitidos valen tanto como las formas explícitas.

1

1. Desde los primeros pasos del dibujo vemos cómo los trazos más oscuros definen un plano más cercano. Las formas de los árboles se perfilan no mediante contornos sino por trazos que sugieren ramas y hojas.

2. Hay que evitar los bloques de sombras o los entramados de trazos muy espesos; el objetivo es que la luz y la atmósfera envuelvan cada detalle del dibujo.

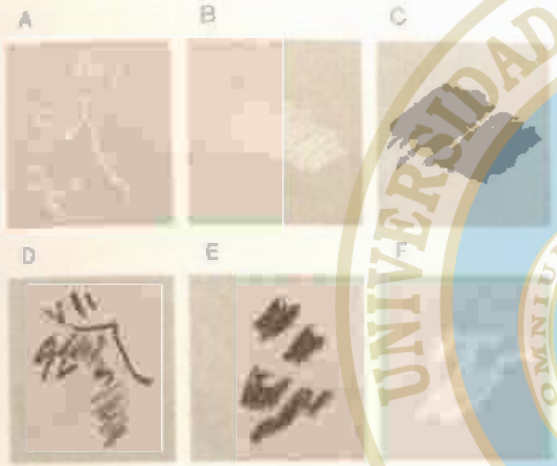
2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST SCIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

3

LA FORMA Y EL FONDO

Cuando dibujamos sobre papeles de color, el efecto de perspectiva aérea puede conseguirse jugando con las tonalidades del papel y los trazos del dibujo. En estas páginas vemos un dibujo realizado sobre papel gris y ejecutado con un lápiz carbón y una creta blanca. La combinación de negros, blancos y grises sobre el color del papel sugiere detalles que, en realidad, no han sido dibujados. La forma representada y el fondo cooperan para lograr un efecto luminoso y atmosférico.

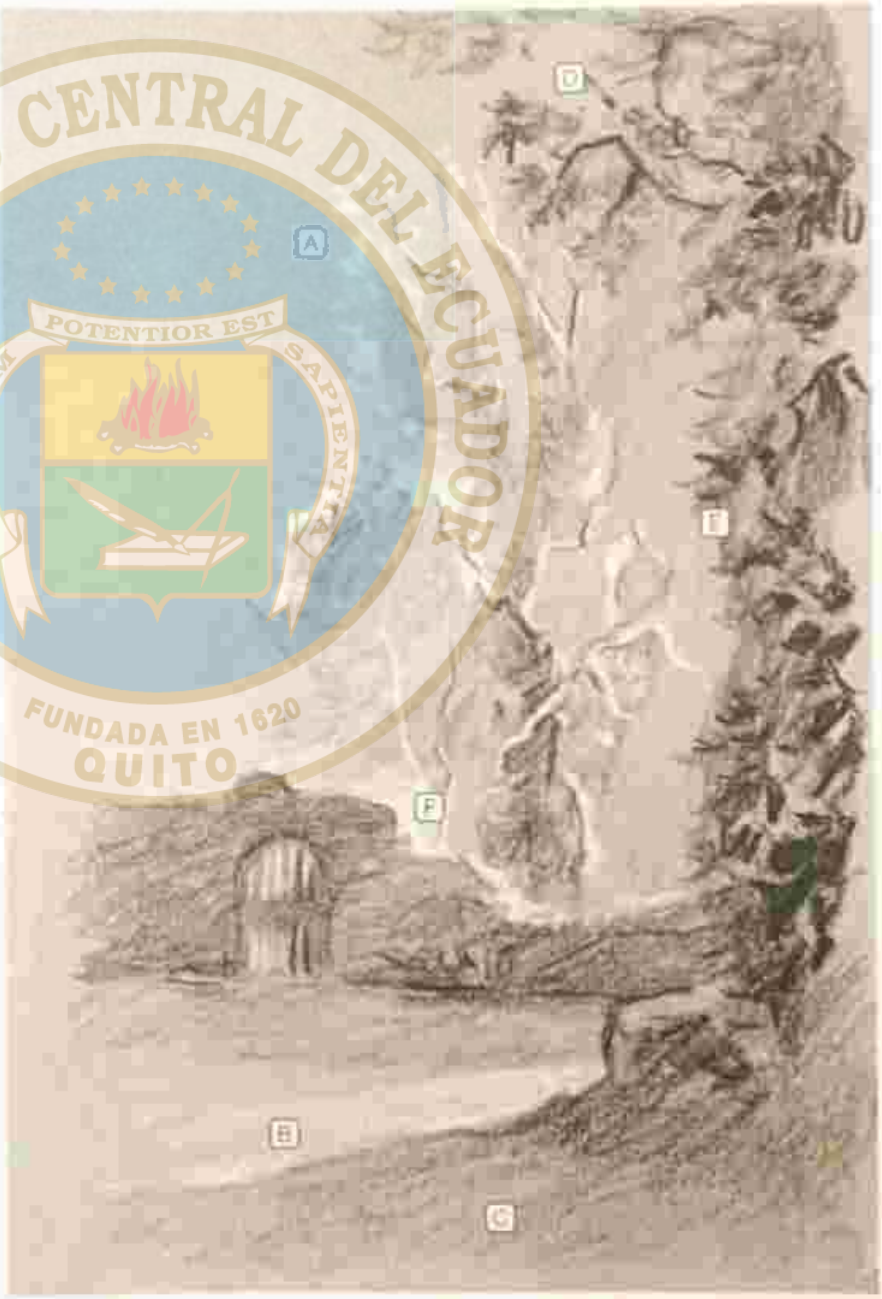


A. Los realces de las ramas son simples trazos de creta blanca.
B. Los trazos paralelos de creta blanca resuelven la proyección del sol sobre el terreno, en el plano intermedio de la composición.
C. Unas sueves tramas paralelas de lápiz carbón son suficientes para definir las sombras del primer plano.
D. El ramaje se resuelve a base de trazos y no de manchas. La soltura de los mismos confiere luminosidad y ligereza a los árboles.
E. Los negros más densos forman manchas de pequeño tamaño y corresponden a diversas zonas del ramaje en primer término.
F. Algunos blancos sólidos se encuentran en las zonas iluminadas del muro que ocupa el segundo plano de la composición.

4

4. En el dibujo acabado se deja notar el espacio que separa los distintos términos y cómo la intervención de la luz realza los últimos planos.

3. Los blancos aportan luminosidad y también un complemento necesario a las tonalidades negras y grises que dominaban la escena. Los trazos no se apelmazan y el gris del papel es visible en cada punto del dibujo.



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

los Degradados atmosféricos

El método más directo y sencillo de representar la distancia mediante la perspectiva aérea es el degradado, por cualquiera de los procedimientos habituales: tramado, esfumado, trazados de diversa intensidad, etc. Se lleva a cabo aplicando sistemáticamente uno de estos procedimientos desde la parte superior hasta los primeros planos del dibujo, graduando el contraste de los tonos: más enérgico en los términos cercanos y mucho más suave en la distancia. El resultado debe ser un tejido de trazos o de manchas, continuo y suavemente matizado.

LA ATMÓSFERA Y LOS DEGRADADOS

La atmósfera es un factor de unidad; su representación supone unificar todos los elementos del dibujo para que participen unos de otros. Lo contrario de una representación atmosférica es una representación lineal, donde cada elemento posee su contorno cerrado e independiente de los demás. Al degradar un tono en diversos matices, los límites de los distintos aspectos del paisaje se abren y dejan que las tonalidades vecinas participen de ellos: las diferentes intensidades del tono degradado hacen visibles todos los objetos.

CONTINUIDAD Y CORTES EN EL DEGRADADO

Un degradado realizado a lápiz supone una acumulación de trazos, en uno o varios sentidos, que oscile entre las tonalidades más suaves y los tonos más oscuros en perfecta transición de unos a otros. Esta manera de proceder corresponde a atmósferas densas en las que no cabe diferenciar con claridad los términos o límites entre objetos. En algunos puntos es posible crear un contraste que rompa con la monótona continuidad de los trazos y particularice la forma del motivo.

Cuando todo el dibujo se ha realizado según los principios del degradado atmosférico (como es el caso de esta cuidada y [illegible]), se obtiene una luminosidad de gran calidad [illegible] igual a todos los elementos del paisaje.

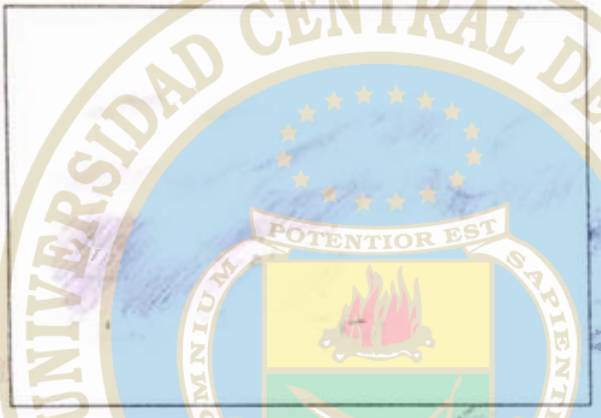
Los degradados atmosféricos consisten en un sombreado continuo donde cada elemento del paisaje es sólo un grado de luz o de sombra en el tejido de trazos y manchas. El efecto conseguido es atmosférico y posee gran calidad lumínica.

Cuando se trabaja sólo a partir de la línea, la única forma de sugerir la atmósfera y el espacio es interrumpiendo el transcurrir lineal o atenuándolo al máximo para que las formas se desdibujen en el fondo.

1

1. Para evocar la densidad atmosférica hay que evitar la continuidad de las líneas: el esquema inicial del dibujo debe consistir en algunos detalles dispersos aquí y allá, sin continuidad entre ellos.

2



2. Los trazos se distribuyen, todos en un mismo sentido, como una cortina bajo la que se deja adivinar el paisaje. Es la cortina de la atmósfera, que no permite que los perfiles se manifiesten con claridad. Los volúmenes se perciben en forma de bultos o racimos de trazos, más intensos.

3

3. Dibujada toda la "cortina atmosférica", se añaden, al final, algunos realces y detalles que expresen mejor la distancia entre las zonas cercanas del valle y las lejanas de la montaña.

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

la Atmósfera y el cielo

La neblina que vela los elementos de un paisaje y que le otorga calidad atmosférica ejerce también su influencia en el cielo: aclara y suaviza su tono y lo funde con las tonalidades del horizonte. El paso de los últimos términos del paisaje al tono del cielo se realiza con suma suavidad, de modo inadvertido. Este factor es esencial para conseguir una calidad atmosférica que se resuelva en un convincente efecto de profundidad.

El cielo es un factor relevante en cualquier representación atmosférica del paisaje. Aunque no presente nubes ni detalles, su tonalidad condiciona toda la obra.

Los paisajes nublados, en ocasiones, tienen más interés en su parte superior que en la inferior, pues las nubes forman variadas y atractivas escenas en diferentes planos en el horizonte.

LAS NUBES SOBRE EL HORIZONTE

En los paisajes atmosféricos, el cielo suele tener menor importancia que en los paisajes de perfiles muy definidos. Esto se debe a que no hay un contraste verdaderamente significativo, ni formal ni tonal, entre el cielo y los distintos planos del motivo: uno y otros se funden. Sin embargo, conviene sugerir la presencia de nubes para justificar la densidad atmosférica. Tal justificación pasa por matizar el gran plano del cielo con algunas sombras esfumadas para romper su tono uniforme.

EL CIELO CUBIERTO

Los días nublados o lluviosos el cielo posee una calidad particular que lo convierte en el protagonista del paisaje. En tales días los motivos suelen aparecer en toda su sencillez. El paisaje se simplifica: muchos términos desaparecen entre las nubes y las formas pierden definición.

1

1. Una característica común a todos los paisajes que presentan una atmósfera envolvente y cuyo centro de atención es el cielo, es que los esquemas compositivos que generan tales dibujos resultan en extremo sencillos, no deben restar flexibilidad al trabajo; hay que evitar que un orden demasiado riguroso destruya la sugerencia atmosférica.

2

2. Cuando se trabaja sobre papel de color, el cielo puede elaborarse con un tono directo, como en este caso, en que se cubre toda la zona de las nubes con un blanco puro para conseguir un plano tonal muy frío, característico del invierno.

3. El matizado del terreno se ha llevado a cabo mediante dos lápices de color: azul y Siena. Las tonalidades pálidas sumadas al gris del papel y al blanco que domina la escena han dado como resultado una composición de gran sensibilidad envuelta en una atmósfera fría e inmóvil.

3

A. *Los blancos suaves de la nieve sobre el terreno son trazos paralelos aplicados sin ejercer presión sobre la barrita de pastel.*

B. *El azul y el blanco se yuxtaponen en los límites entre la luz de la nieve y su sombra azulada. Que unos trazos se superpongan a otros claramente es un factor que influye de modo favorable en la atmósfera general.*

C. *Los negros más densos corresponden al tronco del árbol: se han obtenido con un lápiz carbón.*

D. *En algunas zonas, los azules y Sienas se aplican a modo de cornisas que cortan la monótona continuidad de las superficies.*

E. *Los trazos azules sombrean los primeros planos y refuerzan la fría sensación atmosférica.*

F. *El cielo presenta un blanco casi compacto extendido con un pastel blanco. Los trazos del pastel sobre la hoja todavía son visibles y contribuyen a sugerir un cielo denso y frío.*

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

El estilo gráfico en el

ÓSCAR SANCHÍS.
APUNTE DE UN PUEBLO DE MONTAÑA, 2003.
LÁPIZ DE GRAFITO

dibujo de paisaje

Tener claras las nociones de dibujo

y cómo llevarlas a la práctica garantiza unos dibujos de paisaje canónicamente correctos. Pero la manera en que estas nociones se trasladan al papel suele ser tanto o más importante que el mero conocimiento teórico. El estilo gráfico es la forma en que se manejan los utensilios para plasmar una idea plástica; poseer un estilo gráfico eficaz significa ser sensible a las posibilidades de cada medio para extraer de él el máximo partido y la mayor calidad visual posibles.

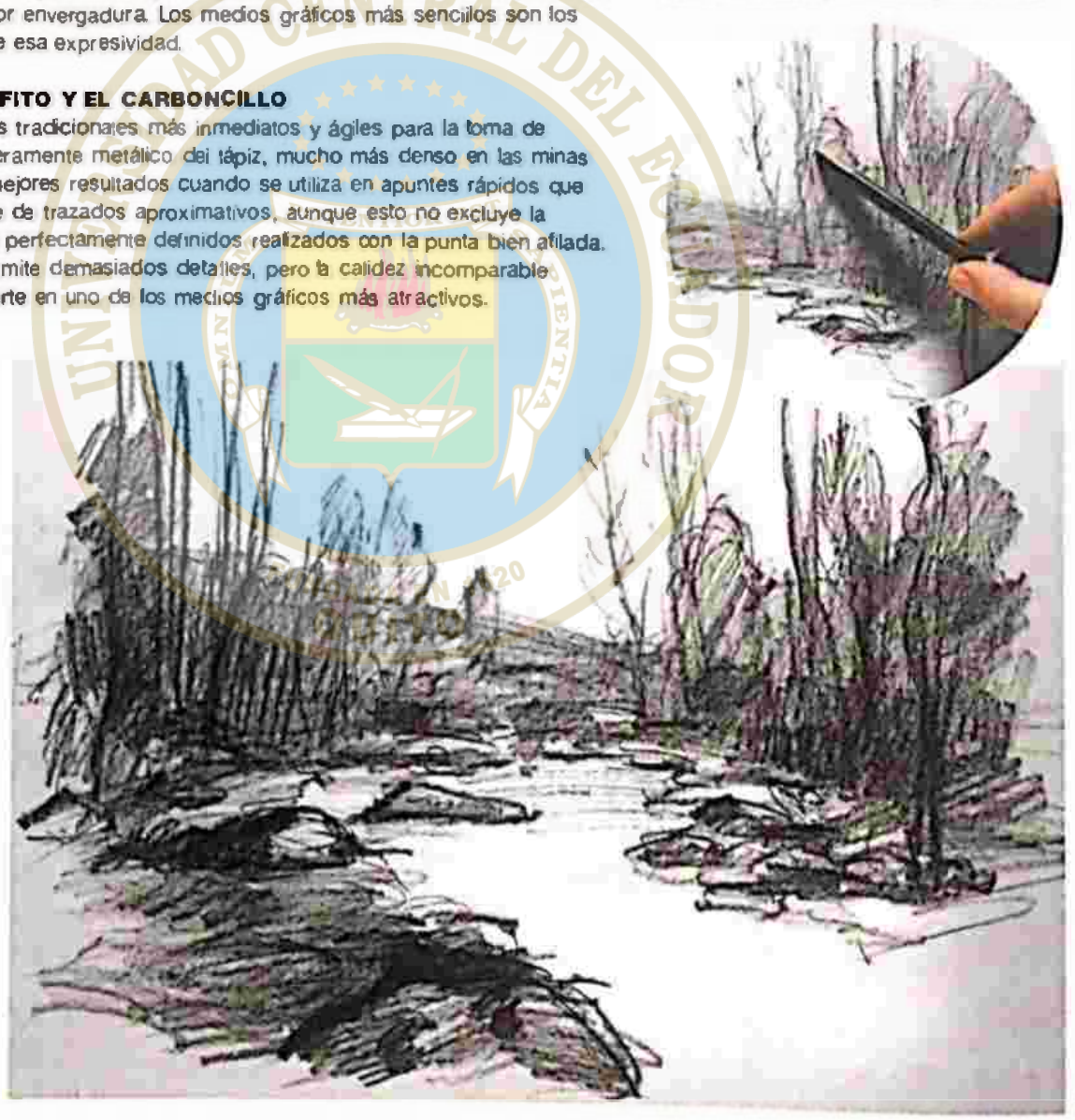
medios Gráficos para la toma de apuntes

¿Cuándo un dibujo deja de ser un apunte y se convierte en una obra definitiva? Ésta es una pregunta muy difícil de responder hoy en día, cuando la mayoría de paisajistas gustan de un estilo cursivo y desinhibido, heredero de la desenvoltura impresionista. El boceto o la nota casual tomada al vuelo en una salida al campo contiene a veces una expresividad que se pierde durante la elaboración paciente de una obra de mayor envergadura. Los medios gráficos más sencillos son los mejores vehículos de esa expresividad.

EL LÁPIZ DE GRAFITO Y EL CARBONCILLO

Éstos son los medios tradicionales más inmediatos y ágiles para la toma de apuntes. El trazo ligeramente metálico del lápiz, mucho más denso en las minas blandas, rinde sus mejores resultados cuando se utiliza en apuntes rápidos que se solucionan a base de trazados aproximativos, aunque esto no excluye la inclusión de detalles perfectamente definidos realizados con la punta bien afilada. El carboncillo no permite demasiados detalles, pero la calidez incomparable de su trazo lo convierte en uno de los medios gráficos más atractivos.

Las minas de grafito son una variedad especialmente indicada para la toma de apuntes: tan gruesas como un lápiz, no están enfundadas en madera y permiten desarrollar trazos y tramas muy diferentes.



Los lápices de grafito, en concreto los de mina blanda, hacen muy ágil la toma de apuntes, pues permiten combinar líneas de contorno, tramas y trazados diversos. Pueden emplearse sobre papeles blancos o de un color muy claro.

El trazo del carboncillo es cálido y muy atractivo. No facilita los detalles y casi obliga a resumir sumariamente las características básicas del motivo elegido. Para muchos profesionales constituye el medio ideal de toma de apuntes.

Las barras de pastel duro de un tono rojizo (sanguinapardo o sepia) dan resultados enérgicos y a la vez matizados. El trazo es intenso pero se puede difuminar y empleados sobre papeles de grano no demasiado grueso, permiten pulir los detalles.

Es del todo desaconsejable emplear carboncillos muy finos ya que son frágiles y se gastan con mucha rapidez; las barras de tamaño mediano también permiten trazos más o menos finos si se aplican sobre alguna de las aristas que se forman en su punta al trazar sobre el papel.

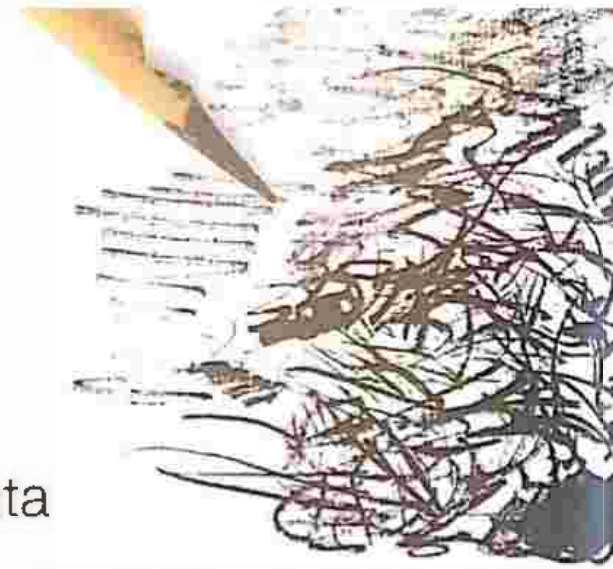
Apunte realizado sobre papel de color con tres cretas de color: sepia, blanca y ocre. Cuando se elige bien el color del soporte, las cretas y los pasteles adquieren una calidad gráfica y cromática que convierte el apunte más sencillo en una atractiva obra plástica.

CRETAS Y PASTELES

Las cretas y los pasteles, por lo general, se parecen al carboncillo en el grosor de su trazo; por lo demás, permiten un trabajo cromático fuera del alcance de este último. Por su poder cubriente, pueden utilizarse sobre soportes coloreados; de hecho, los papeles de color son los que mejor se adaptan a estos medios.
Una selección de tres colores que contrasten claramente entre sí (un color oscuro, como el sepia, un tono medio, como el ocre, y el blanco) dan lugar a apuntes que son también notas de color de gran interés plástico.

Las barritas de creta rinden un gran efecto con muy pocas aplicaciones, sobre todo si se utilizan sobre soportes cuyo color contraste y armonice a un tiempo con el de las barritas.

UNIVERSIDAD DEL ESPÍRITU SANTO
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



métodos Gráficos a base de tinta

El bolígrafo es un utensilio cómodo y ágil. Se emplea con provecho sobre casi cualquier papel y ofrece unos resultados interesantes, aunque algo fríos.

Los rotuladores son, como el bolígrafo, medios muy cómodos. Su trazo no varía, pero utilizando rotuladores gastados se consiguen líneas más tenues.

Cualquier utensilio basado en la tinta es perfectamente idóneo para la toma de apuntes. La característica esencial de todos ellos es la rapidez. La tinta no puede corregirse y obliga a tomar decisiones rápidas e irrevocables: si se comete algún fallo importante, se toma un nuevo papel y se vuelve a empezar. Trabajando así, los resultados pueden adquirir una agilidad e inmediatez sorprendentes, tanto si se emplea la plumilla, la caña, el rotulador o el bolígrafo.

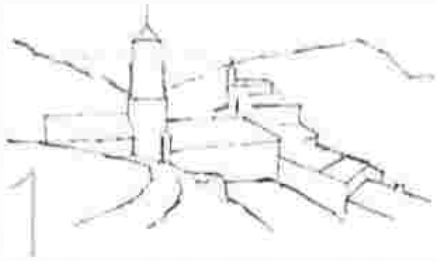
ROTULADORES Y BOLÍGRAFOS

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

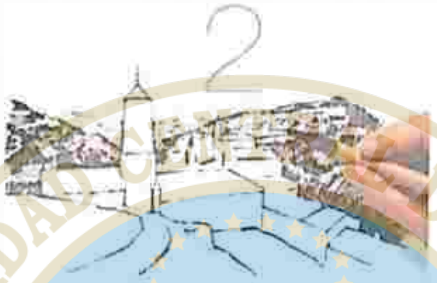
PLUMILLAS Y CAÑAS

La finura del trazo de la plumilla es capaz de sugerir los ramajes más intrincados y las texturas más complicadas. La caña de dibujo es un utensilio mucho más versátil de lo que su tosca apariencia da a entender. Permite trazar líneas finas y precisas, así como gruesos trazos sólidos o esfumados, según la cantidad de tinta que permanezca en la punta de la caña. Da lugar a apuntes de mayor energía gráfica, ya que el trazo es mucho más grueso y no permite apurar los detalles y la filigrana lineal.

1. Al realizar las líneas esenciales del dibujo vemos cuál es el trazo característico de la caña: discontinuo y de grosor variable, vivo y muy sensible a las pequeñas oscilaciones de la mano, y que acusa inmediatamente el movimiento rápido de la punta sobre el papel.



2. Las masas oscuras se resuelven acumulando trazos de densidad variable en distintas direcciones. Ello crea una textura muy interesante que abarca desde los trazos aislados a las masas casi completamente negras, las cuales promueven un neto contraste entre el blanco del papel y el negro de la tinta.



A. Los trazos más gruesos se consiguen aplicando el bisel de la punta de la caña plano sobre el papel.

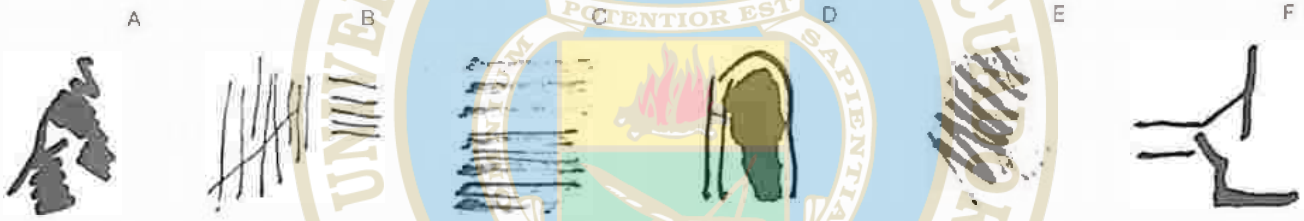
B. Girando la caña sobre sí misma y dibujando sobre la arista de la punta se obtienen trazos mucho más finos.

C. Estos trazos se han realizado tras descargar la caña en un papel aparte.

D. Moviendo la caña muy lentamente sobre el papel, la tinta se acumula sobre los trazos conformando manchas.

E. Los sombreados con caña se basan en el entrecruzado de trazos de diferente intensidad.

F. Al dibujar con caña los detalles deben simplificarse y reducirse a signos gráficos lo más sencillos posible.

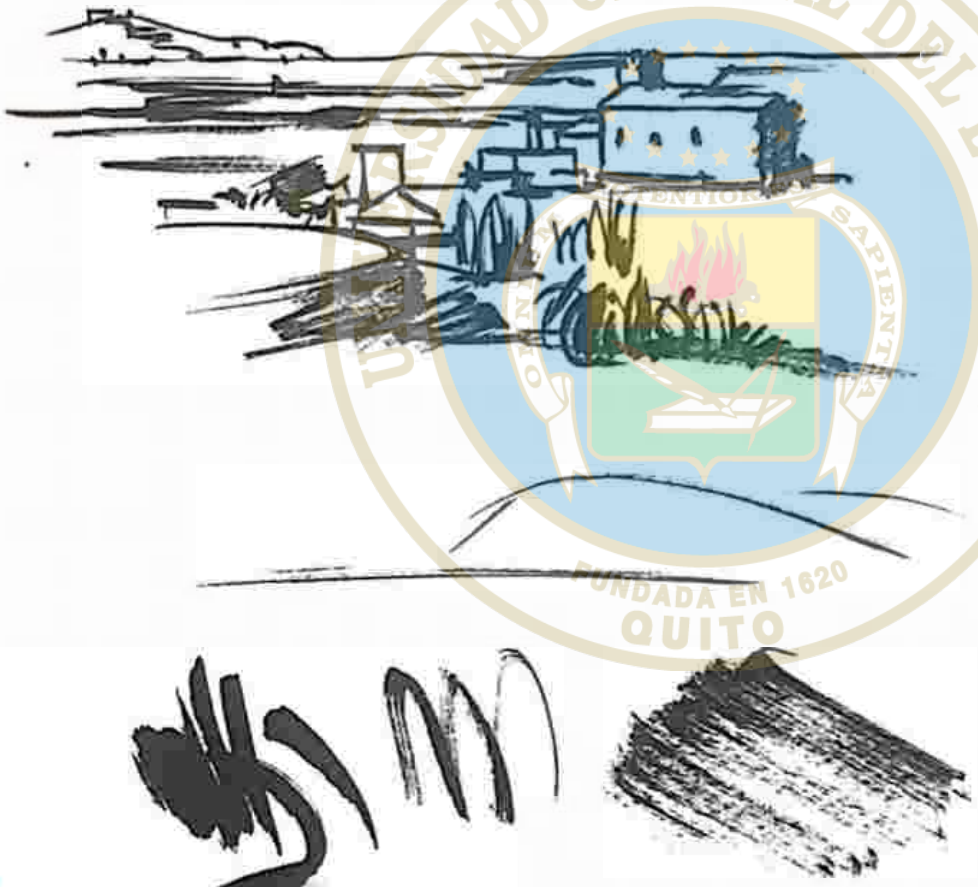


3. El distinto grosor de los trazos se debe a la diferente posición de la punta de la caña sobre el papel: sobre su bisel o sobre su arista más fina. Para lograr trazos rebajados se descarga primero la caña en un papel aparte: cuando apenas queda tinta en ella se dibuja y se obtienen trazos esfumados, mucho más tenues que las líneas del sombreado.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El pincel es un utensilio adecuado a todos aquellos procedimientos de dibujo basados en la tinta. Se puedeemplear directamente, cargándolo en el tintero y extendiéndolo sobre el papel, o como complemento para desdibujar, diluir y extender líneas de tinta previamente trazadas. Siempre que se trabaje con pincel hay que contar con un recipiente de agua para rebajar y aclarar el color, así como para limpiar el propio pincel.

apuntes y Notas de color con pincel



Este paisaje se ha dibujado a punta de pincel. Las distintas variaciones en el grosor del trazo se deben a la mayor o menor presión ejercida sobre el papel y, por lo tanto, a la distinta cantidad de tinta depositada.

Algunas muestras de los diferentes trazos que se obtienen con pincel y tinta china: desde las líneas más finas hasta los gruesos trazos en forma de coma, pasando por trazos atenuados con el pincel casi completamente seco.

PINCEL Y TINTA CHINA

La fuerza gráfica de la tinta china la hace muy apropiada para trabajos con pincel. Su tonalidad completamente negra no disminuye al extenderla en manchas amplias, a menos que se emplee agua para disolverla. Por este motivo, en los apuntes realizados con tinta china y pincel dominan las siluetas y los trazos que pueden fácilmente convertirse en manchas. Como en el caso de la caña, descargando ligeramente el pincel en un papel aparte se logran trazos atenuados que ponen de manifiesto el grano del papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

PINCEL Y TINTA DE COLORES

Al contrario que la tinta china, las tintas de colores si rebajan ligeramente su tono al extenderlas con pincel. Se trata de tintas transparentes que recuerdan las tonalidades de la acuarela. El inconveniente fundamental de las mismas es que resultan muy poco permanentes y una exposición prolongada a la luz las decolora; pero esto no impide utilizarlas para notas rápidas e incluso para una primera aproximación a las tonalidades de un paisaje en vistas a una pintura posterior. Se disuelven fácilmente en agua y permiten una gama amplia de tonalidades distintas, desde el color saturado hasta aguadas muy tenues.

Al contrario que la acuarela, las tintas no se dejan mezclar bien, por ello es preferible utilizar pocos tonos. Cada color se aplica mojando el pincel directamente del bote.

Aplicada con pincel la tinta china permite dibujar trazos de muy distinto grosor, desde líneas muy finas hasta manchas de negro sólido. En cualquier caso, dominar la presión y el movimiento del mechón del pincel sobre la hoja es esencial.

Apunte realizado con pincel y tinta azul. Ésta es una técnica prácticamente idéntica a la de la acuarela: las formas se delimitan por su masa y por una silueta dejada en blanco y rodeada de manchas.

Ésta podría ser una mancha de acuarela, aunque en realidad se trata de una aplicación de tinta azul. Al contrario que la tinta china, la tinta de colores disminuye de intensidad al extenderla sobre el papel.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

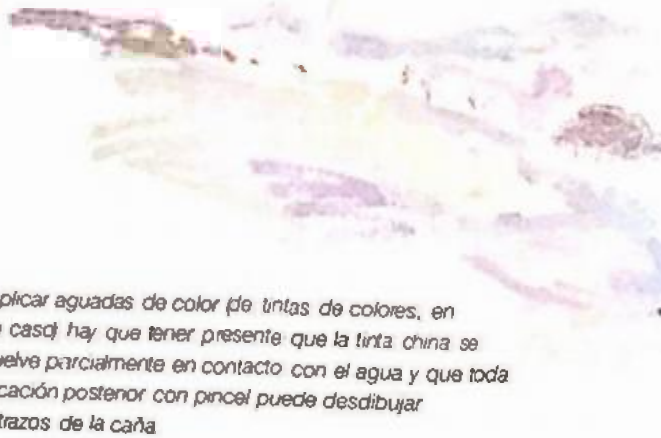
los apuntes y las técnicas mixtas

La caña de dibujo y la aguada combinan bien en obras de estilo enérgico y decidido. Los trazos de caña están aquí aplicados con entera libertad para sugerir la forma capnchosa de estas rocas costeras.

Los únicos límites técnicos de la toma de apuntes de paisaje los impone la experiencia y la imaginación del artista. Todos los medios repasados hasta el momento pueden combinarse de una u otra manera en una misma obra. Sin embargo, esto es a menudo muy engorroso y, en ocasiones, los resultados no llegan hasta después de muchos ensayos. Los procedimientos basados en la tinta sí pueden combinarse en muy diversas técnicas mixtas sin mayor problema que cargar con ellos cuando se sale a dibujar al campo.

LA CAÑA Y EL PINCEL

Combinar el dibujo de caña con las manchas de pincel es una buena idea cuando se desean resultados enérgicos y algo barrocos. Temas como el mar o las rocas, caracterizados por el movimiento y la fluidez, se prestan a ser interpretados con medios igualmente enérgicos. No hay un orden establecido por el que deba emplearse un medio antes que otro, pero lo lógico es que al ser la caña un utensilio primariamente de dibujo, se utilice antes que el pincel. Cuando se trabaja así hay que recordar que las manchas de tinta se disuelven al pasar un pincel húmedo sobre ellas y que es importante hacer jugar a nuestro favor este hecho para que la obra no parezca sucia en su estado final.



Al aplicar aguadas de color (de tintas de colores, en este caso) hay que tener presente que la tinta china se disuelve parcialmente en contacto con el agua y que toda aplicación posterior con pincel puede desdibujar los trazos de la caña.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

LA CAÑA Y LOS ROTULADORES

En páginas atrás se han señalado algunas similitudes entre la caña de dibujo y los rotuladores; sus diferencias, sin embargo, son mucho más notables. Mientras la caña permite una enorme variedad de aplicaciones, el trazo del rotulador es de un grosor e intensidad inalterables. Por eso, el rotulador se puede utilizar combinado con la caña para resolver tramados y detalles que piden un tratamiento más seguro o más sistemático. Por el mayor poder gráfico de la caña, es aconsejable utilizarla en los aspectos más relevantes del tema o para poner de relieve su estructura general.

1

1. En este apunte con caña se ha comenzado por trazar algunas manchas de tinta marrón con pincel para marcar las dimensiones generales del dibujo. Los trazos de la caña, de color más saturado, crean las grandes zonas de luz y de sombra mediante acumulaciones de trazos muy desenvueltas y espontáneas.

2

2. El rotulador (de mucha menor fuerza gráfica) se emplea en este caso para detallar algunas zonas del dibujo que no se han abordado con la caña. Cualquier mancha que se desee llevar a cabo con éste será, de manera obligada, un tramado.

3

3. El resultado de combinar la caña y los rotuladores es muy luminoso y de extraordinaria fuerza gráfica. Esto vale también para cualquier técnica mixta de medios de dibujo basados en la tinta, sea ésta negra o de colores.

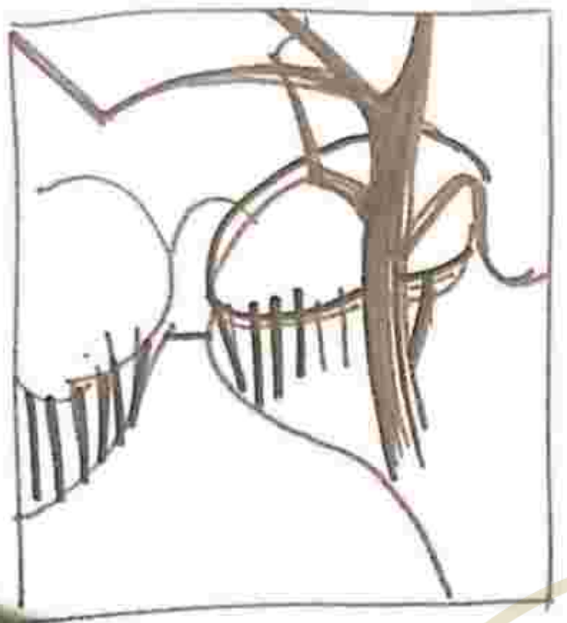
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Paso a paso

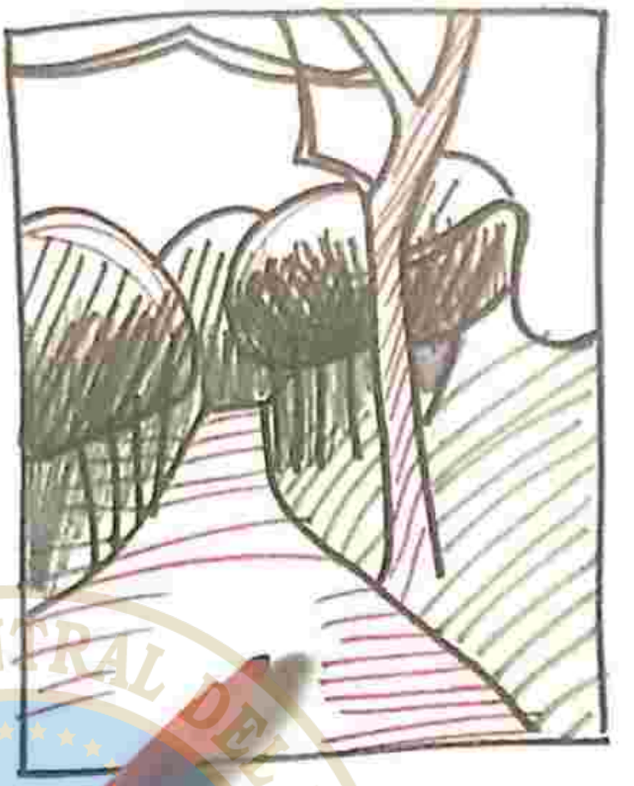
"LA BELLEZA ESTÁ EN LA NATURALEZA, SE MUESTRA EN LAS MÁS VARIADAS FORMAS Y ES SUPERIOR A CUALQUIER CONVENCIÓN ARTÍSTICA. EL ARTE CONSISTE EN DAR CON LA MEJOR EXPRESIÓN DE ESA BELLEZA CONTENIDA EN EL PAISAJE."
Gustave Courbet (1819-1877)

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

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



A



B

Preparativos para un paisaje

a base de trazos

C

El ejercicio que aquí presentamos lo realizará Esther Olivé de Puig en dos fases. En la primera de ellas, la artista mostrará el proceso que lleva de la elección del motivo a su realización, siguiendo la secuencia de decisiones que desarrolla mentalmente la mayoría de dibujantes: ajuste del encuadre, cálculo de tamaños, elección de un formato, encaje de las formas, etc. Cada una de estas opciones se traslada al papel para que el lector compruebe cuál es el proceso interno por el que se gesta un dibujo de paisaje.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620

D

A. Este dibujo refleja la idea básica del pasaje: su composición esencial. El centro de atención de esta composición está ligeramente desplazado a la derecha respecto al centro del papel. Las ramas forman un entramado mediante el cual se enlazan los distintos elementos y las líneas del camino sugieren un efecto de perspectiva.

B. En este mucho dibujo el formato ha cambiado: ahora es un poco más vertical. Aquí, las ramas no deben extenderse exageradamente hacia la izquierda de la composición. Las líneas de rotulador distinguen netamente las zonas básicas de la misma y sombrean las copas de los árboles del fondo para comprobar el efecto gráfico.

E

F

C. En este nuevo ensayo el formato es todavía más vertical y esto afecta a todos los factores de la composición: hay mucho más espacio para el primer plano, el camino se estira y se hace más estrecho y los árboles se aprietan en el fondo del pasaje.

D. Aquí se vuelve al punto de partida tras comprobar que este tema no acepta bien un formato excesivamente vertical. Esta vez se opta por un camino más estrecho para dar mayor juego a los planos laterales de la composición. Las primeras indicaciones de color ensayan un principio de armonía cromática.

G

E. Siempre hay lugar para la fantasía a propósito de algunos elementos significativos: las ramas retorcidas sugieren tallos y hojas de acanto que decoran el plano vacío del cielo.

F. Es aconsejable ir cambiando de instrumento de dibujo durante los ensayos previos; la naturaleza de cada utensilio provoca nuevas sugerencias no solo de color sino también de trazo y de composición.

G. Este último ensayo es un resumen de todas las decisiones tomadas a lo largo de este proceso. El formato se ha fijado en una proporción vertical bastante ancha, las ramas forman un atractivo ornamento lineal contra el cielo y la masa boscosa de los árboles del fondo se define ahora con mayor claridad.

Aunque en casi todos los estudios previos al ejercicio se han empleado rotuladores, el ejercicio en cuestión consiste en un dibujo con lápices de colores. Los rotuladores son muy útiles como medio de abocetado, pero comprometen los resultados en un trabajo largo y elaborado.

un Paisaje resuelto con lápices de colores

Tras la exhaustiva aproximación al tema vista en las páginas anteriores, apenas habrá que justificar ninguna de las operaciones efectuadas ahora a propósito del encuadre, encaje y composición de este paisaje. Todo lo que Esther Olivé de Puig explica a continuación tiene que ver con la realización del dibujo en sí. Realización que se va a basar en el lápiz de grafito, durante las primeras fases, y en los lápices de colores, en la resolución y el acabado final.

2

1

3

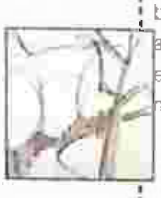
4

1. El encaje inicial se realiza mirando el modelo, pero recordando en todo momento lo que se ha resuelto en los ensayos previos. Como vemos, el boceto inicial sigue casi punto por punto las conclusiones alcanzadas anteriormente, lo cual demuestra que el dibujo es una actividad donde la visión estricta del natural cuenta casi tanto como la imaginación.

2. Tras algunas aproximaciones y tanteos, los contornos de la composición quedan firmemente asentados. Los trazos paralelos de lápiz de grafito comienzan a construir el sombreado de los árboles del fondo. En este sombreado cuentan por igual la intensidad de los valores y el ornamento que crean los trazos de lápiz.

3. La presencia del color es todavía tímida, dominan los grises del grafito, pero aparecen algunos verdes y rojos que complementan los sombreados del paisaje.

4. Ahora se ve claramente cómo las manchas que crean las copas de los pinos del fondo dan cuenta del sombreado y de su textura característica.

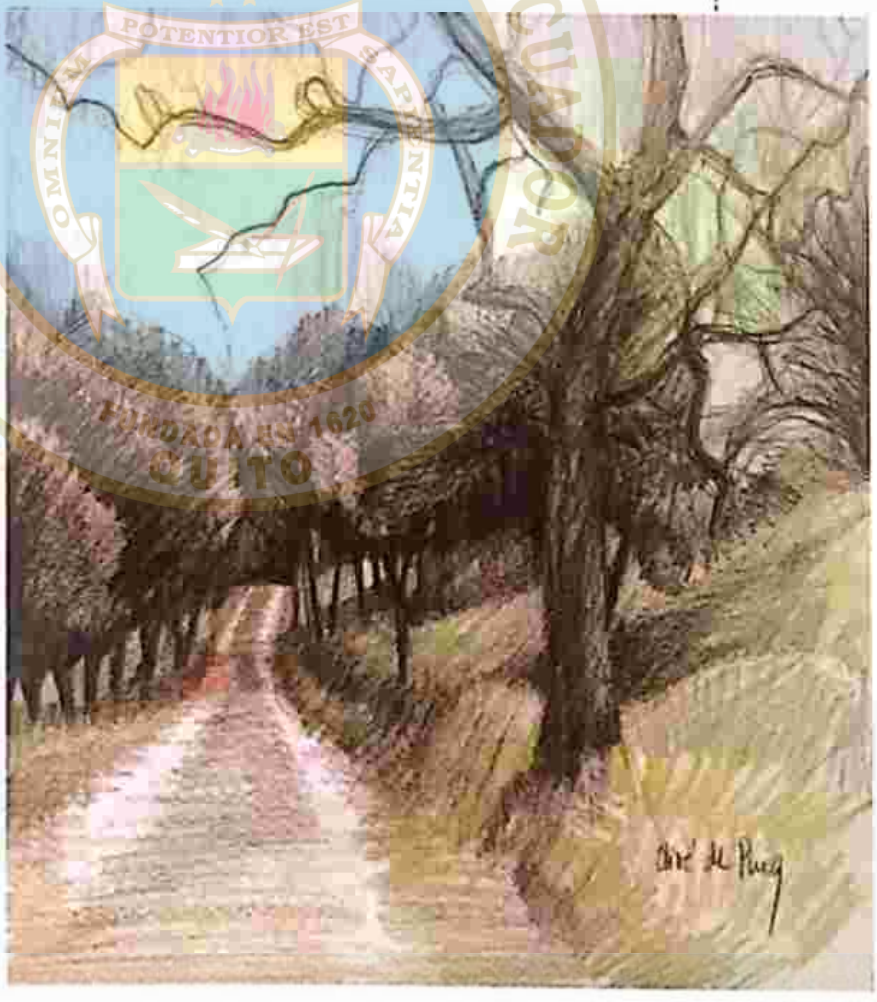


Un boceto inicial bien proporcionado, aunque sea muy esquemático, es la mejor garantía para un proceso de dibujo cómodo y sin excesivas rectificaciones. Las primeras fases de un dibujo son las que más cuentan.

5

5. Los sucesivos trazados de lápiz de color han creado texturas por toda la superficie del dibujo. En el tronco del árbol en primer término, por ejemplo, o en los verdes de la hierba que cubre la ladera. Asimismo, la progresiva disminución de los trazos paralelos que cubren el camino crea una convincente sensación de perspectiva.

6. El dibujo se ha llevado hasta un alto grado de elaboración gracias a la buena preparación previa del trabajo. Obsérvese que las tonalidades del grafito y los lápices de colores están perfectamente integradas en un conjunto armónico. Los tonos más oscuros se han obtenido con lápiz de grafito, los tonos intermedios son trazos coloreados y los valores más claros corresponden al blanco del papel.



6

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

La dificultad característica del dibujo de paisajes acuáticos reside en la representación del oleaje. Tal dificultad sólo puede solventarse enfocando el problema correctamente. Estas páginas muestran, de la mano de David Sanmiguel, los preparativos para realizar una marina. Por medio de las imágenes se comprende cuál es el planteamiento que requiere un motivo semejante, tanto en lo referente a la composición como a la distribución de luces y sombras.

preparativos para el Dibujo de una marina

Este es un primer acercamiento al tema con un rotulador. Este boceto simplemente enmarca el motivo, situando el horizonte a un nivel bajo, y se ensaya un primer sombreado general que afecta a la parte inferior del mar y al cielo.

Este segundo boceto no va mucho más allá del anterior. El nivel del horizonte aparece ahora todavía más bajo, dejando poco espacio para el oleaje. Es una opción que debe descartarse.

La necesidad de dejar espacio suficiente para representar el oleaje obliga a plantear una composición con el horizonte situado en la zona central del cuadro, aunque algo desplazado hacia abajo respecto a la exacta línea media. Llegados a este punto se percibe que la representación de la superficie va a ser más un problema de luces y sombras que de imitación de cada una de las olas.

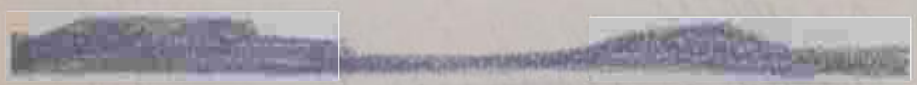
Este boceto constituye sólo un ensayo en la solución gráfica de las olas y las nubes. Se emplean dos colores distintos, lo que hace que el dibujo parezca dividido en dos. Vemos el efecto característico del oleaje resuelto a base de crestas sombreadas que se suceden una tras otra hacia el horizonte.

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

"Ensayo general" preparatorio realizado con recortes de papel. Se ha llevado a cabo para comprobar la adecuada distribución de luces y sombras de la que va a depender el resultado final. A fin de conseguir un primer plano acusado, el máximo contraste entre claros y oscuros debe producirse en las olas más cercanas. El dramatismo del cielo nuboso se consigue forzando el contraste de claroscuro hacia el horizonte.

Siempre es una buena idea emplear recortes de papel de diversos colores para ensayar soluciones a una obra de dibujo. Estos sencillos collages clarifican las ideas esenciales: luces, sombras, composición y, en último término, colores.

Este ensayo se ha realizado con el color definitivo: un lápiz azul. En él se observa el método de construcción del oleaje: sucesivas aplicaciones de sombras en forma de cresta alargada que se intercalarán de manera cada vez más intrincada a medida que se aproximan al horizonte.



Aquí se ha realizado un sombreado global que presidirá la obra definitiva: las sombras se hacen más densas en las partes superior e inferior de la composición, mientras que en el centro aparecen más claras.

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

una Marina dibujada con lápiz azul

Los anteriores ensayos nos han permitido clarificar algunas ideas. La más importante es que la manera correcta de acometer la representación de la superficie del agua es plantear el problema en términos de luces y sombras y no en términos de forma concreta. Una adecuada distribución de claros y oscuros sugiere de inmediato el oleaje. Por lo demás, todas las decisiones adoptadas en este dibujo respecto a la composición y a la técnica general se basan en los ensayos previamente estudiados.

1

1. El esquema compositivo inicial es idéntico al reproducido en las páginas anteriores. El horizonte ocupa un lugar central en la hoja; de esta manera hay el suficiente espacio para desarrollar el juego de luces y sombras en la parte inferior del dibujo. Unas pocas líneas diagonales indican la dirección básica de las nubes y su inclinación sobre el horizonte.

2. En primer lugar, se sombrea suavemente el cielo, más oscuro en su parte superior, dejando blancos que sugieran nubes iluminadas desde abajo. Una silueta oscura representa las montañas del horizonte. Las olas se representan de abajo arriba, insistiendo en las sombras y creando una sucesión de manchas alargadas en forma de duna o de huella separadas por zonas en blanco.

2

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

3

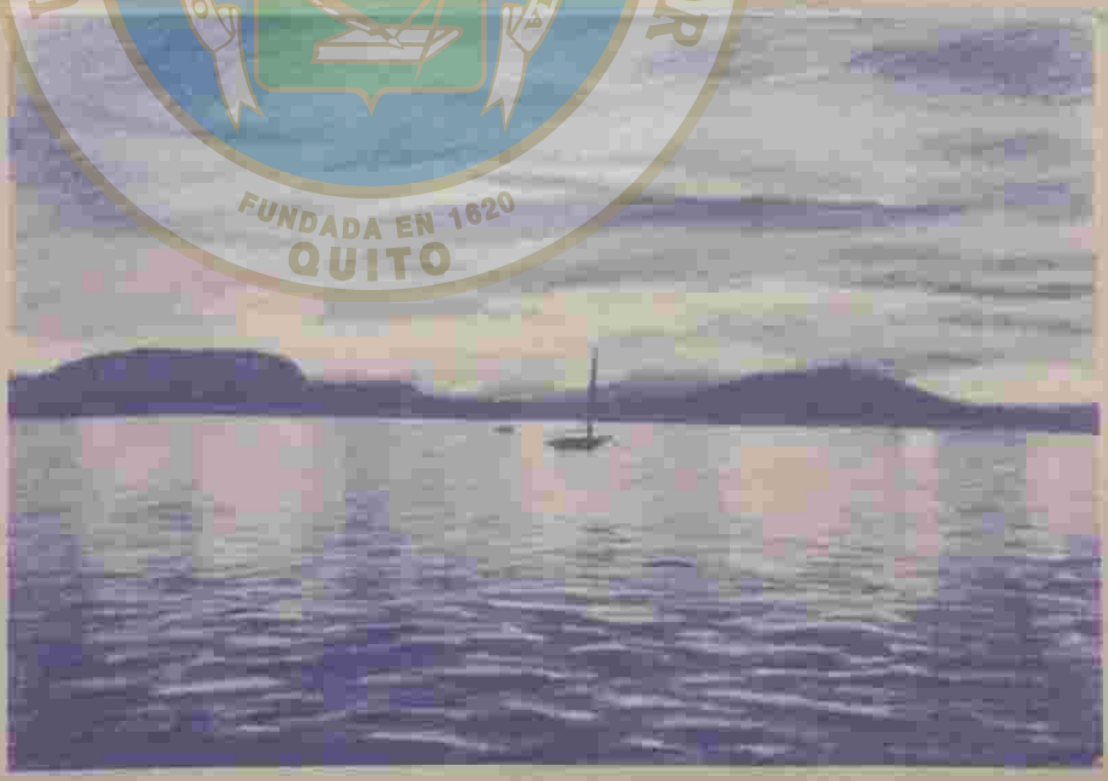
3. Aquí se insiste en las sombras antes realizadas. Al oscurecer mucho las sombras de las olas, los blancos aparecen como crestas iluminadas y esto crea el efecto de movimiento. A partir de ahora es cuestión de repetir este efecto hacia el horizonte, en tamaño cada vez más reducido y en una tonalidad más y más clara.

4

4. Las manchas que representan las olas deben ser cada vez más pequeñas a medida que nos acerquemos al horizonte, hasta alcanzar un tamaño minúsculo que sólo es posible representar trabajando con la punta del lápiz bien afilada. Cuanto más progresivo sea el paso de la sombra a la luz (de abajo arriba de la superficie del mar) más logrado será el efecto final.

5. Para acabar, se sombrean algunas bandas verticales sobre el mar para sugerir los reflejos de la luz del cielo. Se añade la silueta del barco, que da la escala del panorama, y se insiste en el sombreado de las nubes, que presentan ahora una forma similar a la de las olas, pero sin zonas en blanco intermedias. La elección de un único lápiz de color se demuestra acertada, justificada por la calidad tonal (no cromática) de este tema.

5



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

un Dibujo a partir de una plantilla compositiva

Pocos paisajistas profesionales utilizan plantillas compositivas para dibujar sus obras; sin embargo, es muy interesante ensayar este recurso como método pedagógico. La plantilla compositiva empleada aquí por David Sanmiguel servirá para ordenar los elementos de un paisaje muy exuberante en el que es difícil distinguir el contorno de cada elemento. Para un dibujo como el que aquí se muestra, la plantilla compositiva es de gran ayuda: ofrece una guía gráfica y un orden preestablecido sobre el que construir el dibujo parte a parte.

2

1. Ésta es la plantilla que vamos a utilizar. Es semejante a la comentada anteriormente: dos perpendiculares que se cortan en el centro de la hoja de dibujo, las dos diagonales del papel (que, naturalmente, se cortan en ese mismo punto), y cuatro diagonales más cortas que cruzan los cuatro rectángulos creados por las perpendiculares. Se trata ahora de ordenar el motivo según las líneas y los espacios de la plantilla.

2. Si comparamos el motivo con este primer dibujo lineal, apreciaremos importantes diferencias: el árbol de la izquierda está más elevado; el tronco central se halla algo más desplazado a la derecha; el horizonte queda más alto, etc. Estas diferencias son el producto de organizar (componer) el tema según un criterio lineal sencillo. Son cambios que refuerzan el orden del dibujo, facilitan el trabajo y dan seguridad al artista.

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

3

Los lápices de colores oscuros pueden emplearse para dibujos monocromos en lugar de lápices de grafito. El problema del grafito cuando se utiliza en tramados y rayados muy densos es que origina un brillo desagradable; los tramados de lápiz de color, en cambio, son completamente mates.

3. Éstos son los primeros sombreados del dibujo. Las sombras no pueden ceñirse con tanta exactitud al esquema de la plantilla, pero igualmente vemos que los espacios que definen las líneas básicas sirven para distribuir luces y sombras. Por el momento, el sombreado es muy suave porque interesa ver el efecto global de los contrastes.

4

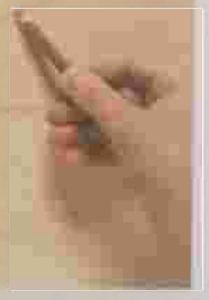
4. Pocos dirían sin dudar que este dibujo se ha realizado con la ayuda de una plantilla compositiva. Comparándolo ahora con el motivo encontramos muchas diferencias, pero el resultado no es artificial ni carece de espontaneidad. Ésta es una demostración de que la plantilla compositiva puede ser algo más que un rutinario ejercicio pedagógico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO

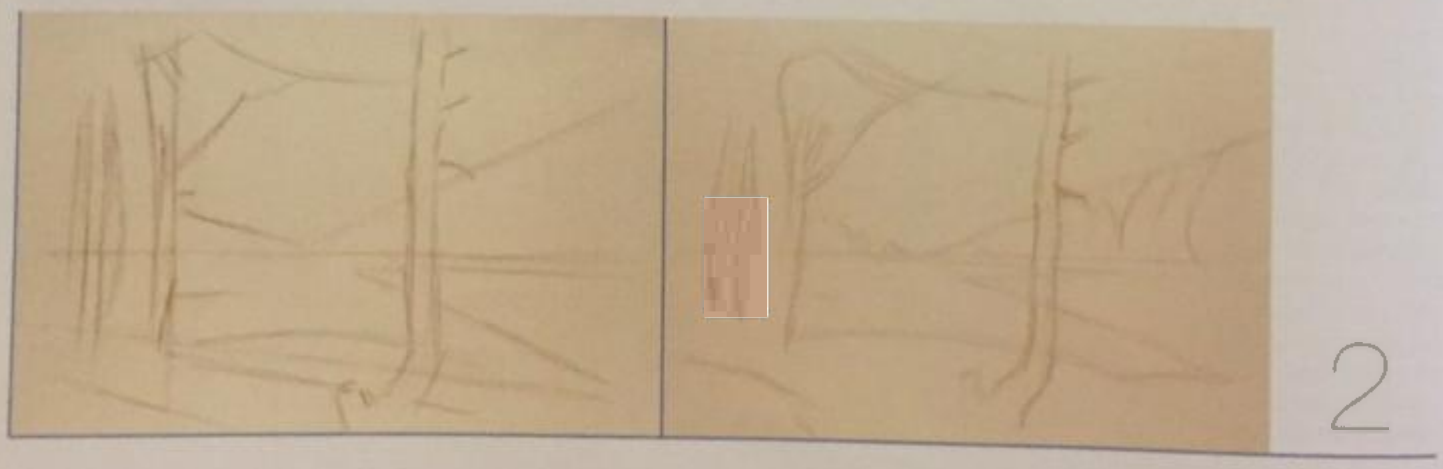
un Sombreado por bloques tonales

En el paisaje, las luces y las sombras no se reparten por igual en cada objeto: algunos quedan completamente ensombrecidos y confundidos con otros; en cambio, determinadas formas se aprecian con total claridad y nitidez. El transcurrir de las horas y el estado del cielo cambia constantemente las condiciones lumínicas y el reparto de luces y sombras. Los cielos cubiertos, como los de este ejercicio realizado con sanguina por Carlant, dan una luz estable que organiza luces y sombras por bloques de diversa intensidad tonal.

1. Estas primeras líneas distribuyen los espacios esenciales de la composición. Cada línea marca la posición de un elemento importante: el grupo de árboles de la izquierda, el árbol central, la orilla del lago, etc. Por razones de armonía compositiva, se ha hecho descender el horizonte y se ha desplazado el tronco central ligeramente hacia la derecha para evitar que coincidiera con la línea de simetría.



2. Las líneas de distribución de espacios dan paso con total naturalidad a las líneas de contorno: de hecho, los contornos son el resultado de ligeras modificaciones sobre las líneas iniciales cuando aquéllas ya habían dejado bien establecidas la situación, los tamaños y las proporciones de todos los elementos del dibujo.



2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3. El sombreado por bloques es sencillo: se lleva a cabo a base de rayados con el lápiz de sanguina y un mismo tono unifica múltiples elementos, como en el caso del grupo de árboles de la izquierda, cuya silueta es un agregado de siluetas diversas. Los rayados deben ser más intensos en el primer plano para lograr un valor más intenso que en el resto de la composición.

Este boceto inicial a lápiz plantea el ejercicio en sus justos términos los primeros planos de valor mucho más oscuro que los segundos términos; el agua y el cielo se dejan sin dibujar, en blanco. La diferencia básica reside en el color del medio (sanguina) y del soporte (papel color crema).

3

4. El aspecto técnico básico de este ejercicio consiste en lograr que los distintos términos (definidos con claridad en el dibujo compositivo) aparezcan diversamente valorados, tanto más oscuros cuanto más cercanos. Los planos más alejados se resuelven mediante trazos suaves para que su tonalidad parezca más desvaída y suscite la sensación de distancia.

4

Para graduar de modo preciso los valores es más práctico trabajar con lápices sanguina que con barras. Los primeros permiten la acumulación de trazos de distinta intensidad (e igualmente pueden difuminarse con un difuminador), mientras que las barras obligan a trabajar a base de manchas mucho más genéricas y menos precisas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

un Paisaje con una perspectiva lineal sencilla

Como ya insistimos en su momento (en las páginas dedicadas a la perspectiva), la perspectiva lineal es un recurso gráfico característico de temas donde la arquitectura es la protagonista. Por ejemplo, en temas como éste: una iglesia vista desde un ángulo que muestra con claridad las líneas de fuga. La perspectiva es muy sencilla y casi se aprecia a simple vista qué lugar ocupará el punto de fuga en el horizonte: basta con prolongar las aristas de los tejados con la imaginación. Precisamente con imaginación y con los lápices de grafito se resuelve el dibujo sin problemas, tal como lo muestra Cariart.

1

2

1. Antes de trazar cualquier fuga hay que dibujar la línea de horizonte y después encajar los tamaños del grupo de edificios en el papel. Este primer encaje permitirá organizar las líneas de fuga correctamente, ya que éste no va a ser un dibujo arquitectónico, en el que se trabaja a partir de medidas y acotaciones precisas. Como se ve, el encaje inicial es muy esquemático.
A partir del encaje inicial y de un punto de fuga en el horizonte se trazan las líneas de fuga de todos los tejados.

2. A partir de la distribución de líneas de fuga no es difícil distribuir los tejados, si se ha tenido cuidado de encajar bien la forma global. Una vez comprobado que el dibujo del conjunto no presenta graves desproporciones, se repasan todos los contornos a lápiz, remarcando algunos detalles importantes, como la torre o el pequeño campanario de la izquierda.

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

3. Se dibujan los campos que aparecen al pie de los edificios. Para ello bastan unas pocas indicaciones lineales que distribuyan los términos: las elevaciones de los campos, las colinas que se extienden hasta el horizonte, se representan por medio de contornos muy sencillos. Aunque se trata de un dibujo eminentemente lineal, conviene incluir algunos sombreados simples para que el conjunto no resulte seco.

No hay ningún inconveniente en emplear una regla o una escuadra para conseguir líneas de fuga rectas, aunque no es imprescindible en una perspectiva sencilla. Para el principiante, el uso de tal utensilio tiene un efecto tranquilizador que le facilita el trabajo.

4. Los campos se han trabajado con mayor detalle, incluyendo árboles y vegetación y algunos sombreados que amenicen el conjunto y rompan la monotonía del blanco del papel. Las tejas y las sombras de los muros contribuyen, asimismo, a dar mayor naturalidad a los tejados de primer término y a convertir en un verdadero dibujo de paisaje lo que había sido un simple ejercicio de perspectiva.

4

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

perspectiva aérea
en un paisaje con rotuladores

La representación de la profundidad debida a la perspectiva aérea puede llevarse a cabo con cualquier medio de dibujo. Mercedes Gaspar ha elegido los rotuladores, un medio poco habitual pero del que se obtienen resultados de gran ligereza. Como siempre que la atmósfera es la protagonista, se dejarán numerosos espacios casi en blanco para que los distintos términos del paisaje participen de una misma luminosidad.

1. Bastará, como esquema compositivo, un dibujo rápido y suelto que fije el volumen total del molino y las dimensiones de los términos del paisaje. Obsérvese el nivel del horizonte, muy bajo, que deja un gran espacio libre para el cielo. Éstos son los elementos que constituyen la composición del presente motivo.
Es conveniente emplear diversos colores similares para cada zona del dibujo, sólo así se pueden vincular los términos espaciales en una misma atmósfera. El tono amarillo cielo es lo suficientemente pálido como para que pueda ser matizado más tarde. Los azules del fondo se han enriquecido con trazos color rosa.

1

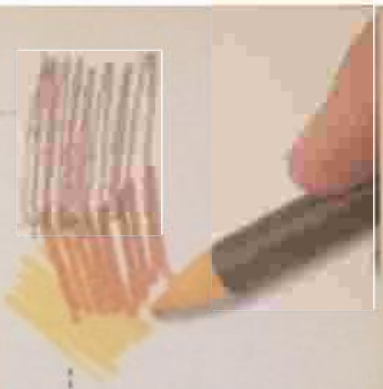
2. Aquí ya son visibles las nuevas coloraciones que van matizando este cielo cubierto. Estos colores cálidos sugieren una atmósfera densa y húmeda. El molino se ha realizado a partir de una base malva, bastante clara, sobre la que se acumularán trazos de azules más sólidos; su silueta establece un nuevo término espacial por delante de las lejanías del horizonte.

2

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM PATRONUS MARIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

3

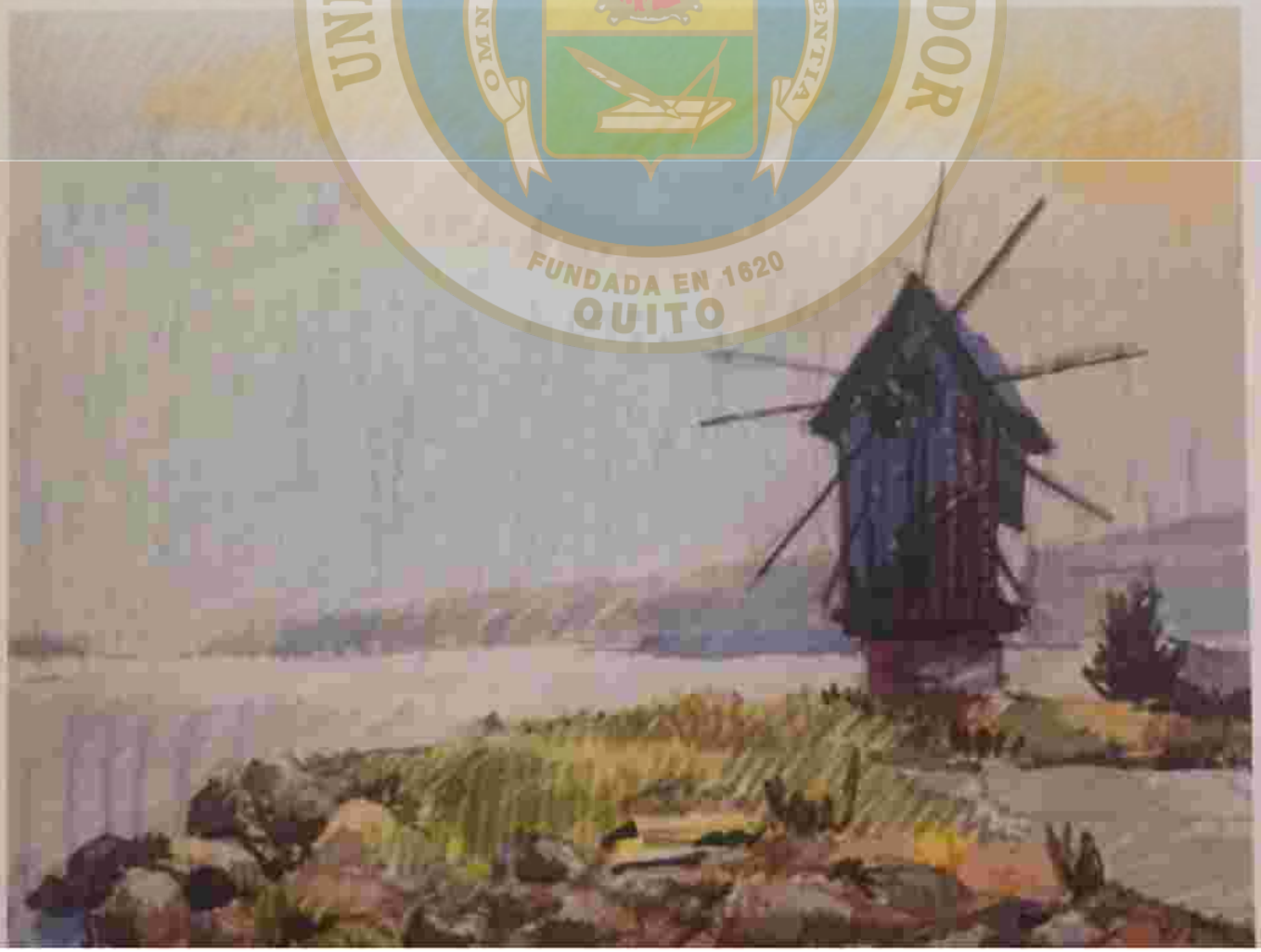
3. Cuando se dibuja con rotuladores es importante respetar numerosas zonas en blanco antes de decidir los colores y las intensidades. La imposibilidad de corregir, difuminar o rebajar obliga a trabajar así. Para lograr una correcta perspectiva aérea hay que reforzar ese primer término cargándolo de detalles y contrastes.



Los trazos de los rotuladores a base de alcohol se secan inmediatamente y apenas es posible mezclarlos unos con otros. Así pues, cuando se superpongan tonos diferentes es aconsejable que sean de una misma gama armónica para no producir efectos confusos.

4

4. Las piedras del primer plano se representan trazando primero diversos grises y, sobre ellos, se matizan las luces y sombras con verdes, amarillos, marrones y azules. El marcado contraste entre los detalles y colores que abundan en el primer término y la sencillez del cielo y los últimos planos transmiten la sensación de espacio atmosférico.

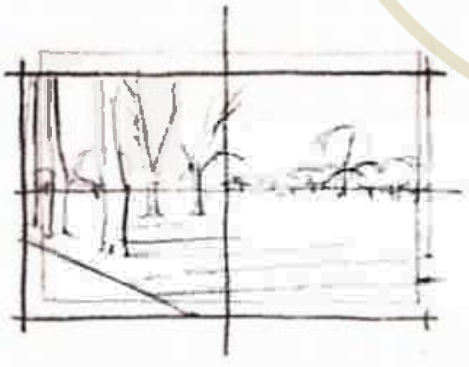


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Preparativos para un paisaje con plumilla

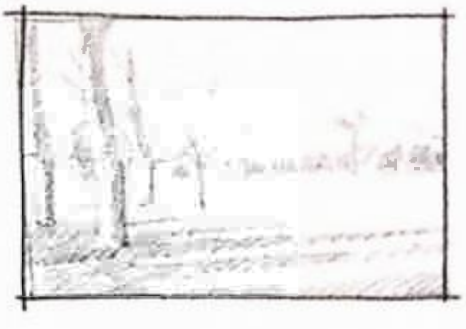
El ejercicio que se mostrará en las siguientes páginas, realizado por Carlant, consiste en dibujar un paisaje con plumilla. Este trabajo requiere algunos preparativos previos, no sólo en lo concerniente al encuadre del tema y a su composición sino también a los tramados que se van a desarrollar según las características del motivo. En cualquier dibujo a plumilla, estos preparativos son muy importantes, ya que no hay margen para el error una vez comenzado el trabajo.

Éstas son las líneas compositivas básicas del ejercicio. Las diagonales de la parte inferior izquierda son líneas de fuga que unen la base de los troncos en primer plano. Se han trazado ahí para reforzar un efecto de perspectiva. Las copas de los árboles pueden esquematizarse mediante arcos de círculo.



Se reencuadra el motivo tal como aparece en la imagen (el nuevo encuadre está señalado con líneas rojas). Esto se hace en primer lugar, para desplazar el horizonte hacia abajo y así evitar que ocupe el justo medio de la obra; y en segundo, para romper la simetría que divide el motivo entre la zona de arbolado y la de horizonte.

Aquí se ven con mayor claridad las zonas suprimidas del encuadre original: una banda lateral y otra, más ancha, en la parte inferior de la composición. El horizonte ocupa un lugar más interesante y el conjunto de la composición es mucho más dinámico y visualmente atractivo.



Primer ensayo de la distribución de luces y sombras. De nuevo aquí aparece una alusión a la perspectiva en la inclinación diagonal de las sombras de los árboles del primer plano. Por lo demás, las zonas trazadas y sombreadas a lápiz son las que contendrán la mayor cantidad de detalles y tramas de plumilla.

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

Esta tablita de madera ligeramente elevada por dos listones colocados en su cara inferior es un utensilio muy útil. Sirve para apoyar la mano sin tocar el dibujo, evitando así que manche o desdibuje las líneas de tinta fresca.

Esta es una primera aproximación al tramado del dibujo. Resulta posible emplear una trama paralela para sugerir el volumen de los troncos. El problema de esta trama es que sólo da buenos resultados en la definición de volúmenes gruesos y no es aplicable al dibujo de detalles muy finos como el enramado de los árboles.

He aquí algunos ensayos de tramados que repiten con alguna variación la alternativa de los trazos paralelos. Tales trazos pueden cruzarse en un tramado bastante sistemático o bien distribuirse de una manera algo menos regular. El resultado sigue siendo un poco rígido y mecánico.

Finalmente, se ha optado por una trama mucho más libre y aleatoria. Podría describirse como una trama en "rúbrica", dado que el movimiento de la línea recuerda a las filigranas caligráficas. Permitirá el modelado del volumen, así como el sombreado del terreno y la definición de las ramas.

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

Los anteriores preparativos han permitido clarificar las ideas acerca de la resolución de este paisaje. El encuadre ha quedado ajustado, la composición está también resuelta y la trama que se emplea es la más efectiva para las características del motivo. Siguiendo los bocetos trazados con anterioridad, se comienza por realizar un dibujo a lápiz lo bastante detallado como para que las líneas esenciales a plumilla estén correctamente distribuidas.

paisaje invernal con plumilla

1

1. El dibujo inicial es mucho más elaborado de lo que suelen serlo los dibujos previos en cualquier otra técnica. Se debe a que el trabajo con plumilla no puede corregirse y siempre hay que asegurarse de que las líneas son las correctas. El presente dibujo se basa en los estudios y esquemas de composición reproducidos en las páginas anteriores.

2

2. Obsérvese cómo se han repasado a tinta las líneas más significativas del dibujo inicial. Estas líneas de plumilla se encuentran ligeramente inconexas y no siguen un trazo continuo. Esto es importante para que las tramas del sombreado puedan completar lo que se ha dejado, en parte, indefinido.

3

3. El tramado comienza. Es muy importante no cargar las sombras de tramas desde el principio, debe hacerse poco a poco, a medida que se vayan incorporando nuevas tramas en el sombreado y se compruebe el efecto general. A partir de esto se insiste aquí o allá dependiendo del aspecto del conjunto.

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

4. Esta imagen demuestra que la elección de la trama fue un acierto. El estilo de rúbrica, propio de este tramado, permite representar con gran eficacia las sombras del prado, ya que, además de oscurecer tales sombras, evoca los tallos de hierba. Por lo demás, la trama es lo suficientemente aleatoria como para dar cuenta de la intrincada urdimbre de ramas.

4

Existen numerosas plumillas de dibujo y caligrafía. En este dibujo se ha empleado una de trazo más bien grueso (la más ovalada, en el centro de la imagen) para facilitar la realización de las sombras más densas.

5

5. Trabajando poco a poco, siempre según las directrices del dibujo a lápiz, se construye todo el motivo. Se vuelve a insistir en las sombras de los troncos para hacerlas más sólidas, después de que la zona superior de la composición se llenaba de trazos. Gracias a la insistencia en la trama elegida se ha logrado una obra de gran calidad gráfica y de ajustada representación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

luz y Atmósfera con caña y tinta

Las tintas de colores son una posibilidad no muy utilizada por los dibujantes. Tienen un inconveniente: no son sólidas a la luz y se desvanecen con el tiempo; pero si no se exponen a una fuente de luz intensa durante prolongados períodos de tiempo, se conservan aceptablemente.
El objetivo manifestado por Mercedes Gaspar para este paisaje es resolver un efecto de luz y de atmósfera trabajando con tinta de color rosado y una caña de dibujo.

1. El centro de la composición está desplazado hacia la izquierda y hacia él tienden las líneas compositivas básicas. En su parte inferior, una larga diagonal limita el primer plano sobre el que se agrupan las casas de la pequeña población.
El esquema debe reservar un amplio espacio libre para el cielo.
El dibujo a lápiz sobre el esquema compositivo reúne las fachadas de las casas a base de una acumulación de formas triangulares que se repiten, a mayor escala en la zona de montañas que circundan el pueblo.
Los árboles son globos de distinto tamaño y todo está resuelto mediante líneas sencillas.

2. Tras disolver un poco la tinta en agua, se aplican trazos descendentes en diagonal en el cielo.
Son trazos muy sutiles que se toman más visibles al concretarse sobre las montañas del fondo.
Las fachadas de las casas se dejan en blanco, en negativo; los tejados, en cambio, se oscurecen.

2

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

3. Los trazos se hacen más intensos y gruesos conforme se avanza hacia la parte inferior de la composición. Los pequeños árboles que aparecen aquí y allá se dibujan a base de manchas más compactas, aplicando la caña de canto para lograr líneas más finas. El primer plano se oscurece con un pincel para evitar sobrecargar de trazos el dibujo.

3

Siempre que se dibuja con caña es necesario realizar pruebas en un papel aparte para comprobar si la punta está atascada, la tinta cargada o bien para descargar la punta a fin de conseguir trazos muy rebajados.

4

4. Finalmente, se oscurecen diferentes detalles en los planos más próximos. Este contraste de tono entre el primer término y los planos más alejados crea el efecto de luz y atmósfera buscado. La luz es el blanco del papel que aparece en las zonas reservadas y en los espacios libres entre trazo y trazo de caña.

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

el cielo y las nubes
en un paisaje a la aguada de tinta

En este ejercicio veremos cómo Carlant realiza la perspectiva atmosférica de un paisaje dominado por un espectacular cielo nuboso. El punto de vista está muy elevado y, por lo tanto, el horizonte aparece muy bajo en el encuadre; esto deja al cielo una gran parte del espacio de la composición.

El efecto de perspectiva es interesante, pues afecta mucho más a las nubes que a los terrenos. La obra se realiza a la aguada de tinta con realces de guache blanco sobre un papel gris claro.

1

1. Se comienza a trabajar las nubes por su parte baja. La "panza" que forman es siempre más oscura que su parte superior, aquella que recibe el sol directamente. El tono aplicado es una disolución de tinta china en bastante agua, de manera que la aplicación es muy líquida y clara, apenas algo más oscura que el tono del papel.

2. Sobre los campos se extienden algunas manchas que representan las sombras de las nubes. Deben ser bastante oscuras para que, por contraste, se suscite un efecto de luminosidad (como sabemos, la luz se representa por la sombra, por el contraste con ella). Estas pequeñas manchas en el horizonte distinguen los tonos del cielo de los espacios ocupados por los terrenos.

2

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

3

Las manchas de tinta aplicadas sobre un papel de color tienen un efecto mucho menos gráfico que empleadas sobre papeles blancos. El negro y gris de la tinta, combinados con un fondo de un tono apagado, dan una hermosa matización a las obras, sobre todo si, además, se emplean realces con blanco.

3. Es interesante advertir del efecto de escala obtenido tras realizar los pequeños árboles que ocupan los planos intermedios. Su diminuto tamaño da la medida de la amplitud del paisaje: son un factor decisivo en las proporciones del motivo. Una vez resueltas las sombras, se realzan las luces de las nubes con guache blanco; estos blancos refuerzan la luminosidad de todo el paisaje.

4

4. Hemos visto cómo la amplitud panorámica del paisaje es una cuestión de escala y su luminosidad, un problema de contraste. Estos dos factores han sido decisivos en la realización de este paisaje, cuyos últimos retoques han recaído en las nubes que rozan el horizonte y que forman una banda algodonosa de la que no se distinguen contornos individuales. Proporción, luz y distancia: tres factores clave finalmente resueltos.

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

una perspectiva Aérea a la aguada

A determinadas horas del día, sobre todo al amanecer, el paisaje se cubre de una densa bruma que, poco a poco, va disipándose. Ese vapor es el protagonista de este paisaje: una llanura muy extensa en la que se suceden los términos y los márgenes de arbolado entre los campos de cultivo, más desdibujados cuanto más alejados se encuentran. Es la perspectiva aérea en su máxima expresión. Mercedes Gaspar desarrolla este motivo con lápices acuarelables. Una obra a medio camino entre el dibujo y la aguada.

1

1. En este sencillo esquema se muestra una decisión compositiva importante: la obra será menos apaisada que el motivo y los edificios que cierran el panorama por la izquierda se desplazarán hacia el centro de la composición para conseguir un encuadre más recogido y no tan alargado. Esta decisión demuestra el grado de libertad del que debe disponer siempre un artista frente a su tema.

2

2. Estas líneas son el esquema compositivo básico del paisaje, que, como vemos, se halla organizado alrededor de una diagonal que cruza el dibujo de lado a lado. Esta diagonal sugiere por sí misma la profundidad espacial; sugerencia que se verá multiplicada por la perspectiva aérea, que es la razón central y fundamental del presente ejercicio. La zona del cielo y del horizonte es la primera en resolverse. Se realiza a base de aguadas, es decir, de pasadas de pincel muy cargado de agua sobre trazos suaves de lápices de color.

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

3

3. El horizonte se pierde entre las nubes, pero las formas del arbolado vuelven a manifestarse gracias a aplicaciones de lápiz de color sobre la aguada todavía húmeda.

4

4. La obra avanza de arriba abajo, dejando que la humedad de la aguada descienda, chorreando en algún momento hacia las zonas sin trabajar. La compenetración entre línea y mancha es total y los trazos que componen las casas son al mismo tiempo pinceladas que se extienden sobre una base húmeda. A medida que el trabajo avanza hacia los primeros planos, las formas del paisaje devienen más concretas y de contorno más cerrado.

5

5. El efecto de perspectiva aérea está perfectamente resuelto. En realidad, existe una sensación de distancia y profundidad, aunque no todas las partes del dibujo hayan recibido un tratamiento exhaustivo. Las formas son mucho más precisas en los primeros planos y se desdibujan en la distancia hasta fundirse dulcemente con la bruma de este paisaje matutino.

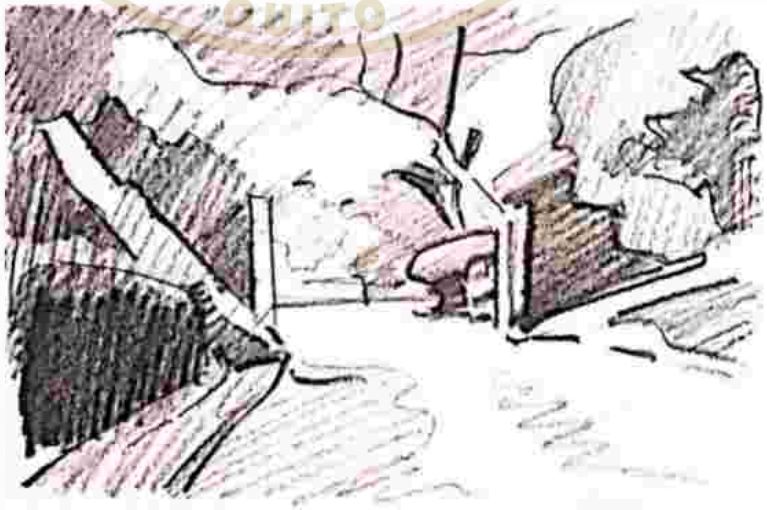
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Preparativos para una composición por masas

Para clarificar todos los factores que intervienen en este ejercicio, es conveniente atender, desde el inicio, al planteamiento llevado a cabo por Óscar Sanchis. Este planteamiento incorpora diferentes aspectos: el procedimiento elegido (pastel), el soporte (papel de color), la composición y la resolución gráfica (trazados y difuminados). En estas páginas mostramos las distintas decisiones tomadas antes de comenzar la obra definitiva, cuyo proceso veremos a continuación.

Componer el dibujo de este paisaje envolvente y sin límites claros implica saber encontrar las líneas maestras que ordenan las distintas masas. Estas líneas son diagonales en su mayoría, y apuntan hacia el centro de la composición; la línea del horizonte se sitúa por debajo de la mitad del dibujo.

Cuanto más oscuro es el color del papel, tanto más espectaculares son los realces de tonos claros al pastel. Sin embargo, no hay que abusar de este efecto porque fácilmente puede llevar al desajuste de la valoración y convertir el paisaje en un espectáculo de luces nocturnas y fantasmagóricas.



Partiendo de la organización de espacios que crean las líneas esenciales de la composición, se lleva a cabo una primera distribución de masas o bloques de distinta intensidad. El objetivo es que esas masas o bloques creen una representación del paisaje convincente.

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

Dado que el medio escogido son las barras de pastel, vale la pena comparar el efecto de la difuminación de manera utilizando un medio alto en carboncillo, cuyas manchas se esparcen mucho más a lo del pastel que tiene trazos característicos del lápiz de grafito.

Queda por decidir el color del soporte, ya que con el pastel los resultados son siempre más satisfactorios cuando el papel no es completamente blanco. Aquí se muestran algunos ensayos con papeles de tonalidad cálida. El papel color crema es demasiado claro y contrastante para las coloraciones verdes dominantes, mientras que el rosa posee una tonalidad demasiado viva.

Finalmente, se elige un papel verde oliva, donde los tonos oscuros no se muestran tan sólidos y pesados como en uno de color claro; las tonalidades claras, a su vez, resultan vivas y muy integradas en la armonía general.

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

la Composición por masas en un paisaje al pastel

Una vez tomadas las decisiones previas a la realización del ejercicio, se aborda sin más su dibujo definitivo. El encaje compositivo se lleva a cabo con una barra de pastel duro, de un color similar al del papel; éste es el color empleado para plantear el dibujo en todos sus aspectos (líneas de encaje, sombreados y manchado de los bloques del paisaje), excepto en los retoques finales, que incluirán coloraciones más claras y vibrantes.

1

1. Estudiando atentamente el modelo, se descubren algunas líneas esenciales que serán de gran ayuda para organizar el espacio del dibujo. La referencia del horizonte se sitúa por debajo de la mitad del papel. A partir de ella se marcan los límites de la puerta de acceso, las diagonales del camino, el árbol y los márgenes, así como los límites de las principales masas de follaje.

2

2. Para enriquecer y completar el esquema lineal anterior, se incluyen nuevas referencias compositivas que rompen la rigidez de las líneas básicas. Siguiendo las direcciones antes marcadas, los contornos se asemejan más a los contornos reales del paisaje. Cuando dan una imagen suficientemente rica, empezamos a manchar las masas de arbolado principales mediante agrupamientos de trazos verticales que crean una primera sensación de volumen.

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

3. Se definen las masas más sólidas incorporando manchas de pastel negro sobre los anteriores trazados verdes. Los bloques del paisaje comienzan a verse con claridad y el contraste de valores entre unos y otros crea una clara sensación de espacio.

3

Los pasteles duros son barritas de sección cuadrada que permiten dibujar líneas y crear manchas con facilidad. La gama utilizada aquí consta de varios verdes, negro, azul (para matizar los verdes oscuros), amarillo (para crear verdes muy claros), anaranjado (que mezclado con negro, da lugar a los colores tostados del camino) y blanco.

4

4. Cada nueva mancha de negro o verde se difumina con las anteriores para unificar las masas. En esta fase se aplican coloraciones amarillas sobre alguno de los bloques para crear un efecto cromático más variado y evitar la sensación de pesadez que ocasionan los bloques oscuros.

5. Gracias a sucesivos difuminados con el dedo, los límites de los bloques ya no son contornos cerrados sino que participan aquí y allá de las masas que los rodean. Con ellos el paisaje ha adquirido una apariencia más natural y fluida sin perder el rigor en el contraste y la definición de los planos.

5

A

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

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

B

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

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

Blanco de China. Color blanco a la acuarela más cubriente que la acuarela convencional y menos denso que el guache que se emplea como complemento de la tinta china o de la propia acuarela.

C

Composición. Arte de organizar un dibujo o una pintura de forma equilibrada y armoniosa.

Contraste simultáneo. Técnica de sombreado basada en la sistemática contraposición de perfiles claros y oscuros. Con esta técnica cada sombra da volumen a un objeto al tiempo que crea un fondo oscuro sobre el que otros objetos se destacan.

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

D

Degradado. Zona del dibujo que presenta una progresión decreciente en la intensidad del tono básico. Los degradados pueden lograrse por difuminado (carboncillo, cretas, pasteles, etc.), por la progresiva suavidad del trazo (lápiz de grafito) o bien por una menor acumulación de trazos o tramas (plumilla, rotuladores, plumas, etc.).

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

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

E

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

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

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

F

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

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

L

Lavado. Extensión de una mancha de tinta o acuarela muy rebajada con agua durante la realización de una aguada.

Líneas de fuga. En representaciones en perspectiva, son las rectas ideales perpendiculares al plano frontal del dibujo que, prolongadas, se cortan en un punto de fuga.

M

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

Masas. Zonas de intensidad tonal semejante en las que no cabe distinguir elementos aislados.

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

P

Pantalla. Plano del paisaje, paralelo al plano frontal del dibujo, cuyo tono contrasta con otros planos paralelos a él que lo anteceden o lo suceden en el espacio.

Perspectiva aérea. Efecto de profundidad logrado gracias a la representación de la atmósfera. En un paisaje dominado por la perspectiva aérea, los primeros términos destacan con claridad mientras que los planos más alejados se desdibujan hacia el horizonte.

Perspectiva lineal. Efecto de profundidad logrado gracias a la proyección de líneas de fuga hacia uno o más puntos de fuga.

Plantilla compositiva. Diagrama lineal independiente del motivo representado que sirve a modo de falsilla para ordenar las formas del paisaje.

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

R

Realce. Trazo de tonalidad clara que destaca sobre un fondo oscuro. Los realces se llevan a cabo en dibujos realizados sobre papel de color.

S

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

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

Siena. Pigmento de un color que oscila entre el pardo y el anaranjado que se emplea para fabricar minas y barras de dibujo. Su nombre procede de la ciudad italiana de donde el pigmento es originario.

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

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

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

T

Técnica tonal. Técnica del dibujo basada en el contraste entre tonos y no en el contorneado de las líneas.

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

V

Valor. Intensidad de tono relativa a otras intensidades. El sombreado está basado en el contraste de valores.

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

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SCIENTIORUM APIENTIA
FUNDADA EN 1826

osario

AULA DE DIBUJO

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

Dibujo de Paisaje

El paisaje es el menos académico de los temas artísticos, resulta accesible a cualquier aficionado, incluso a quienes viven en las grandes urbes. Es, además, un tema infinitamente variado y que presenta las más sorprendentes combinaciones de formas y colores. Esta obra ayuda a cultivar y orientar el dibujo de paisajes en la dirección adecuada para llegar mucho más lejos de lo que permitiría la sola intuición. A través del estudio particularizado de todas las técnicas de dibujo y de su aplicación en un gran número de temas de paisaje, el profesional encontrará aquí múltiples pistas y propuestas útiles. Pero también se ofrecen explicaciones detalladas de procedimientos y técnicas y vías de acceso asequibles a cualquier persona mínimamente sensible al espectáculo que la naturaleza despliega y renueva, hora tras hora, ante nuestra mirada.

ISBN: 84-342-2547-6

9 788434 225473

www.parramon.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
FUNDADA EN 1620
QUITO