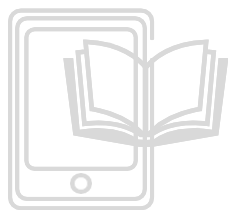


EL GRAN LIBRO DEL COLOR

José M. Parramón



Parramón



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

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

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

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

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes	PISO	
		ESTANTE	01
		BANDEJA	20
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

EL GRAN LIBRO DEL COLOR

He aquí un libro que explica y enseña todo sobre el color: la historia, la teoría, la práctica, el uso y la constitución de los colores; el contraste, la armonización, las mezclas... Un libro con un contenido ameno, didáctico, visual —más de 390 ilustraciones—, amplio y eficaz, escrito e ilustrado por un autor que *sabe pintar, sabe enseñar, sabe escribir y sabe editar*: José M. Parramón, pintor de mérito reconocido, profesor de Bellas Artes y autor de más de cuarenta libros sobre enseñanza de dibujo y pintura, traducidos y publicados en inglés, francés, alemán, italiano, holandés, danés, finlandés, sueco, portugués, japonés...

«He estado durante años reuniendo y estudiando información sobre la teoría y práctica del color para resumirla y hacerla comprensible en las páginas de este libro» dice el autor José M. Parramón.

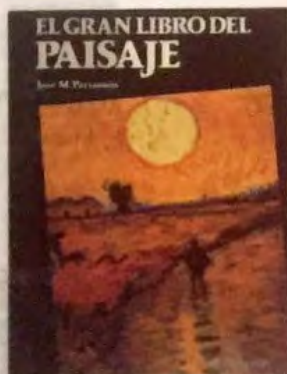
Y en efecto, el autor ha logrado su objetivo: desarrollar con pleno éxito, primero: la enseñanza de la evolución del color en la historia del arte, ilustrada con fabulosas imágenes y perfectas reproducciones de cuadros, de técnicas y de artistas que vivieron la evolución del color y crearon nuevas maneras y estilos de pintar; y segundo: explicar con textos y con imágenes activas la teoría del color y su aplicación práctica, demostrando la posibilidad de pintar todos los colores con sólo tres colores. Siguiendo a este tema, Parramón inicia un amplio estudio sobre el color de los cuerpos y de las sombras, el contraste, la atmósfera, el mal uso del blanco y del negro, la constitución de los colores, el valorismo y el colorismo, etc., para terminar con las gamas de colores, su armonización y un estudio sobre mezclas de colores.

Finalmente, como resumen práctico de estas enseñanzas, varios artistas profesionales pintan al óleo, a la acuarela y al pastel diferentes temas en los que el color es el elemento primordial.

«El contenido de este libro —termina diciendo José M. Parramón— responde a la idea de que el lector, sea aficionado o profesional, pueda participar, pueda *aprender*: probando, mezclando colores y matices, ejercitando para conocer y dominar el color.»

(210x274 mm) 160 páginas.
395 ilustraciones en color.

Próximos títulos de la Colección Grandes Libros:



W516

EL GRAN LIBRO DEL COLOR

W516



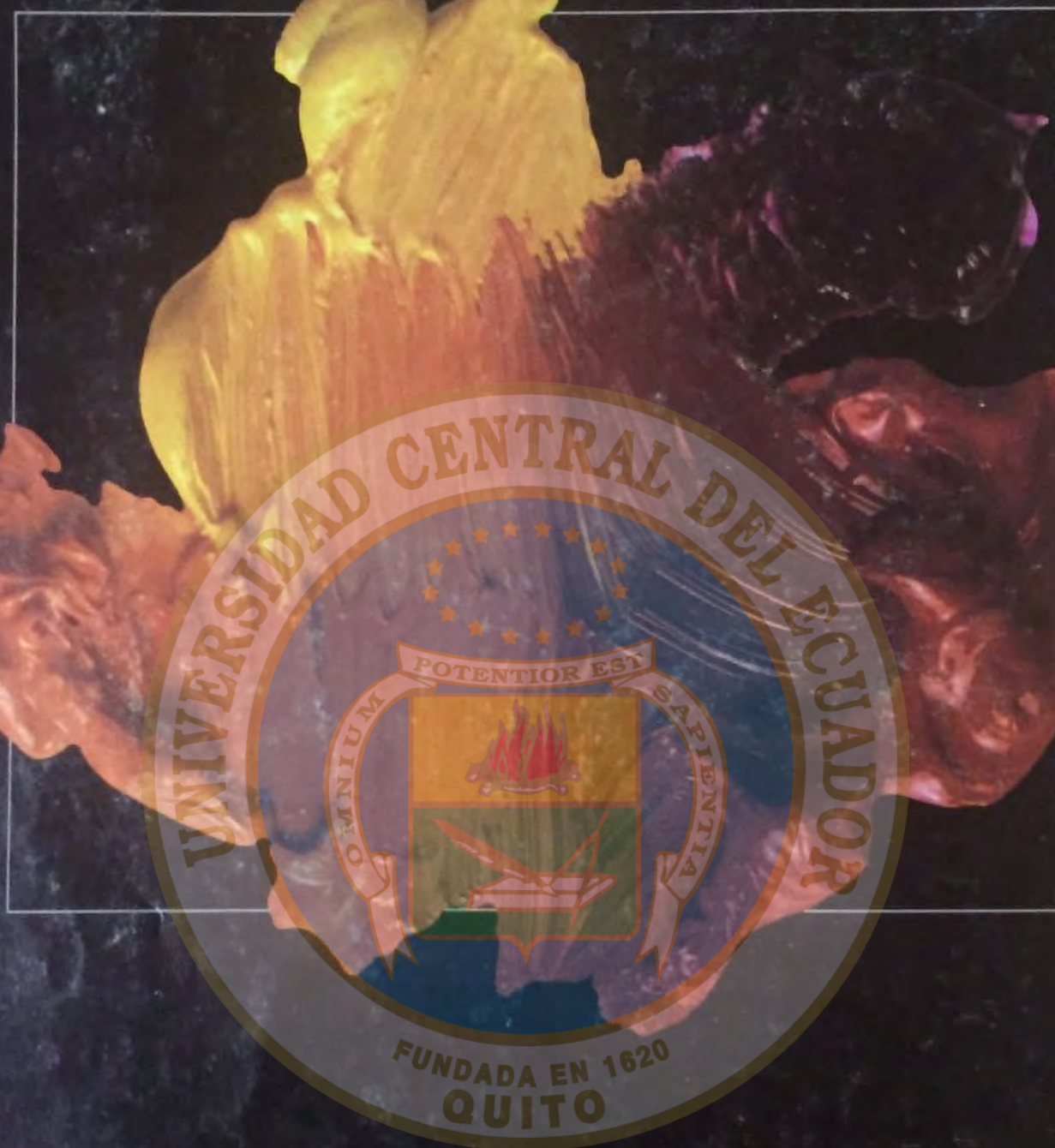
UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



CT. P. 76

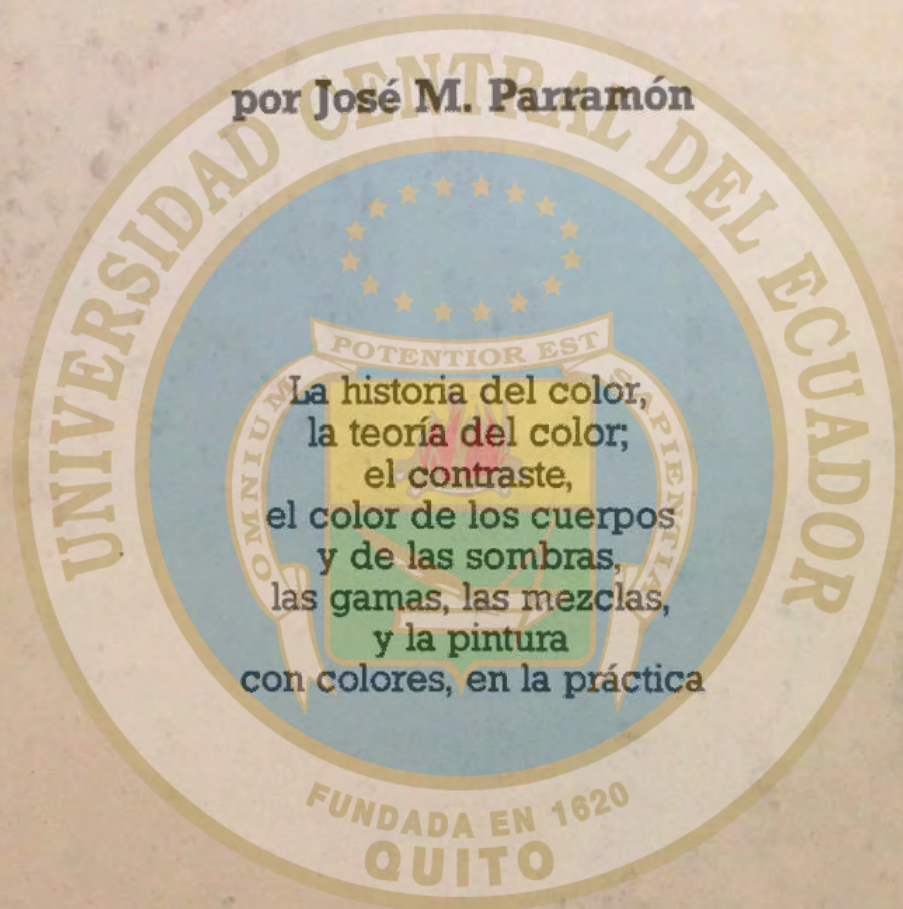
Dg.





EL GRAN LIBRO DEL COLOR

por José M. Parramón



Parramón ediciones, s.a.

Dirección de la obra: José M. Parramón Vilasaló
Autor: José M. Parramón Vilasaló
Edición: Ángela Berenguer Gran
Portada y Layout: José M. Parramón
Maquetación: Josep Guasch Cabanas
Fotocromos: Cromoherma
Fotocomposición: Lettergraf, S.A.
Fotografía: Nos & Soto

©VEGAP, Barcelona, 1992 por las reproducciones autorizadas de las figs. 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 152, 160, 173 y 174; de los autores Derain, Picabia, Kirchner, Delaunay, Jawlensky, Vlaininck, Kandinsky, Vuillard y Picasso.

1ª edición: enero, 1993

© 1993. José M. Parramón Vilasaló

© 1993. Parramón Ediciones, S.A.

Derechos exclusivos de edición para todo el mundo.

Editado y distribuido por Parramón Ediciones, S.A.

Gran Via de les Corts Catalanes, 322-324, 9ª planta - 08004 Barcelona (España)

Producción: Rafael Marfil Mata

ISBN: 84-342-1208-0

Depósito Legal: B-36.653-92

Printed in Spain

Prohibida la reproducción parcial o total de esta obra mediante impresión, fotocopia, microfilm o cualquier otro sistema, sin permiso escrito del editor.



Fig. 1. José M. Parramón (1919), *Paisaje urbano. Plaza San Agustín, Barcelona*. Colección particular, Barcelona.

Introducción, 9

Evolución histórica del color, 10

- Los artistas de la prehistoria, 12
- Los muralistas del antiguo Egipto, 14
- Polignoto, Apeles, Zeuxis..., 16
- La iluminación de manuscritos, 17
- El primer realista: Giotto. La pintura al temple, 18
- La pintura al fresco. Jan van Eyck y el óleo, 20
- Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, 22
- La pintura moderna: Tiziano, 24
- El tenebrismo de Caravaggio. El clasicismo de Poussin, 26
- El colorismo de Rubens. Pionero del impresionismo: Velázquez, 30
- El claroscuro de Rembrandt. Poussinistas y rubinistas, 32
- Luminismo y pintura negra: Goya. Pastel y acuarela, 34
- El primer abstracto: Turner. Ingres versus Delacroix, 36
- «La primera impresión»: Manet, Monet, 38
- Monsieur Chévreul. Los colores al óleo, 40
- Las mezclas ópticas de Seurat. Cézanne, 42
- Vincent van Gogh, el loco, 44
- Les fauves* (Las fieras), 46
- Las «épocas» de Picasso, el cubismo y los «ismos», 48

Teoría de los colores, 51

- Isaac Newton, Thomas Young, 52
- Los nombres de los colores. Ondas electromagnéticas, 54
- Absorción, reflexión. Cómo vemos los colores, 56
- Colores-Luz; Colores Pigmento, 58
- Nuestros colores, 60
- Todos los colores con sólo tres colores, 62
- Colores complementarios ¿Qué son? ¿Para qué sirven?, 64
- Contrastes: de tono, color, gamas, complementarios, 66
- Contrastes simultáneos, inducción, imágenes sucesivas, 70
- Inducción de complementarios en la práctica, 74

El color de los cuerpos, 76

- Color local, tonal, reflejado, intensidad, 78
- El color de la atmósfera interpuesta, 82
- Contraste y atmósfera, 84
- Colores cercanos, lejanos.
- La trampa de los grises, 86
- Uso y abuso del blanco, 88
- ¿Qué decir sobre el uso del negro?, 90

Luces, sombras y colores, 92

- El color de las sombras, 94
- Pintar como un valorista, 98
- Pintar como un colorista, 102
- El artista y la fabricación de colores, 104
- Colores: ¿cuántos y cuáles?, 110

T.M.P.



A mi hermano Luis, sacerdote,
doctor en Filosofía e Historia.



Fig. 2. José M. Parramón (1919), *Paisaje de Rávena (Italia)*. Colección particular, Barcelona.

Mezclas y gamas de colores, 112

- Estudio de las mezclas de colores, 114
- La armonización de colores, 118
- La gama armónica de colores cálidos, 122
- La gama armónica de colores fríos, 124
- La gama armónica de colores quebrados, 126

El color y la pintura en la práctica, 128

- Galería de obras del pintor A. Badia Camps, 130
- El artista Badia Camps pinta una figura, 132
- Galería de obras del pintor Vicenç Ballestar, 136
- Vicenç Ballestar pinta un paisaje a la acuarela, 138
- Galería de obras del artista Juan Raset, 142
- El artista Juan Raset pinta un desnudo al pastel, 144
- Galería de obras de José M. Parramón, 150
- Parramón pinta un paisaje urbano al óleo, 152

Glosario, 158

Bibliografía, 160





3A



Fig. 3. José M. Parramón (1919),
Los baños de San Miguel, Barcelona.
Colección particular, Barcelona.

Fig. 3A. Es importante imaginar y
mejor todavía dibujar o pintar uno
o varios esquemas sobre el tema que
vamos a pintar, tratando de ver y
determinar: el encuadre, el color
y la composición del cuadro.

Introducción

Hasta mediados del siglo pasado los artistas de todo el mundo y de todos los tiempos pintaban sus cuadros en el estudio, inventando paisajes y resolviendo el color de las sombras con colores parduscos como el *tierra sombra quemada* o el *betún de Judea*, un color muy empleado durante los siglos XVIII y parte del XIX.

Pero a partir de 1850 un grupo de pintores jóvenes, llamados treinta años después los *impresionistas*, salieron a los bosques de Barbizon para pintar al aire libre, comprobando que el color de las sombras no era el betún de Judea y sí era el complementario del color de las luces, que el color azul está siempre en el color de las sombras —«Continuamente estoy en búsqueda del azul», decía Van Gogh— y que la Naturaleza es luz y es color.

Desde entonces el color ha pasado a ser el elemento primordial del cuadro, hasta el punto de que se pintan formas sólo con colores y con sólo colores se pintan cuadros: Pierre Bonnard, el famoso pintor fundador de los *Nabis*, posteriormente *intimista* y últimamente *colorista*, dejó escrito: «El color es capaz de expresarlo todo sin recurrir al relieve ni al modelado».

Sí, pero hay que conocerlo. Hay que estudiar la teoría del color a fin de saber qué descubrieron Newton y Young, Maxwell y Hertz, para comprender y saber que con sólo tres colores pueden obtenerse todos los colores de la Naturaleza. Hay que saber qué son y para qué sirven los colores complementarios, qué es contraste de tono y contraste de color, contraste de gamas y contrastes simultáneos...

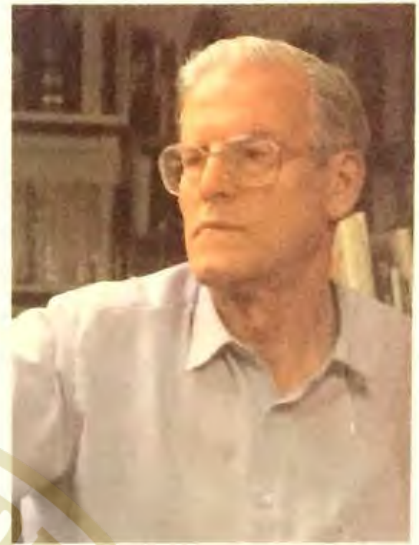
He estado durante meses y años reuniendo y estudiando información sobre la teoría del color para resumirla y hacerla comprensible en las páginas de este libro. Y por cierto me he llevado algunas sorpresas viendo, por ejemplo, que en muchos textos se sigue hablando de un espectro de siete colores, cuando la televisión, la

fotografía y las artes gráficas han demostrado física y químicamente, mediante la *síntesis aditiva* y la *síntesis sustractiva*, que existen sólo tres *colores primarios* y tres *colores secundarios*, SEIS en total y que, por tanto, es imposible un espectro de siete colores.

Pero los problemas del color no son sólo teóricos: durante los meses y hasta años en que Monet estuvo pintando las flores ninfeas en el lago de su jardín en Giverny, escribió en una carta a Gustave Geffroy: «Hay colores que parecen imposibles. Por ejemplo, el color de la hierba que se mueve en el fondo del agua: es para volverse loco cuando se quiere pintar». Pero Monet pintó esa hierba. Porque conocía los factores que determinan el color de los cuerpos, sabía los colores que tenía que mezclar para componer el color de la hierba bajo el agua, conocía, en una palabra, los *problemas prácticos* del color. Ciento cincuenta páginas de texto y enseñanzas, con *cerca de cuatrocientas ilustraciones a todo color*, desarrollan en este libro la teoría y la práctica del color, incluyendo un estudio sobre el color local y el color tonal de los cuerpos; para estudiar seguidamente el contraste y la atmósfera, el mal uso del blanco y del negro y qué colores hay que mezclar para resolver el color de las sombras. Se estudia a continuación la constitución de los colores, para terminar con la armonización de colores, seguida de un estudio sobre mezclas con dos, con tres y con todos los colores. Finalmente, como resumen práctico de todas estas enseñanzas, varios artistas profesionales pintan al óleo y a la acuarela diferentes temas en los que el color es su elemento básico.

He destinado, en fin, las primeras páginas de este libro a la evolución del color en la historia del arte. No es exactamente una historia, sino una reseña de técnicas, hechos y artistas que vivieron la evolución del color y crearon nuevas maneras y estilos de

4



pintar. Desde la prehistoria a Picasso, pasando por los egipcios, los griegos, Giotto, Van Eyck, etc. y Caravaggio, Rubens, Velázquez, etc. hasta los impresionistas, Manet, Monet, Cézanne...

Espero que sus cuadros, los textos y los cientos de imágenes que ilustran este libro promuevan en usted el incontenible deseo de pintar con colores, viendo el tema como uno de estos grandes maestros; Cézanne, por ejemplo, quien, según explica Pissarro, «pintaba sin pararse en un punto concreto, estudiando al mismo tiempo el reflejo de los colores y todo lo que aparece alrededor de ellos».

José M. Parramón

Fig. 4. José M. Parramón, director de esta colección y autor de este libro, artista experto en la enseñanza de dibujo y pintura a través de más de cincuenta libros publicados en España y Latinoamérica, Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, E.U.A., etc. hasta un total de dieciséis países.



El hombre primitivo del Paleolítico, hace 30.000 años, pintaba con sólo dos colores: ocre amarillo y sepia rojizo, además de blanco y negro; 25.000 años después, los egipcios añadieron el azul y el verde. 500 años a.C., los romanos descubrieron la famosa púrpura de Tiro. Los miniaturistas del siglo VIII inventaron el valioso azul ultramar. En el siglo XVIII había ya más de 30.000 colores y matices para el uso de pintores, tejedores y tintoreros. En 1980 el número de colores comercializados ascendía a 9.000. Esta fabulosa evolución del color promovió la invención de nuevos medios y procedimientos para pintar, generando estilos, controversias y cambios propios de una historia: la historia del color en el arte de la pintura.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL COLOR

Fig. 5. *Bisonte*. Cueva de Altamira; Santillana del Mar. Santander (España).

Fig. 6. *La historia de Adán y Eva*. Manuscrito de la Biblia de Alcuino. Período carolingio. Año 834-843. British Museum. Londres.

Fig. 7. Discípulo de Quinten Massys (1465-1530), *San Lucas pintando la Virgen y el Niño*. National Gallery, Londres.

Fig. 8. Tiziano Vecellio (1487/90-1576), *Danae recibiendo la lluvia de oro*. Museo del Prado, Madrid.

Fig. 9. Claude Monet (1840-1926), *Iglesia de Vétheuil*. Nieve. Musée d'Orsay, París.



Los artistas de la prehistoria (30.000 años a.C.)

10



A principios de este siglo, en el pueblo austriaco de Willendorf, se encontró una pequeña estatua femenina de 11 cm de altura, esculpida en piedra, de grandes pechos y exageradas nalgas (fig. 11). La extraña figura, conocida hoy como la *Venus de Willendorf*, fue atribuida a artistas de la prehistoria, de la época *auriñaciense*. En los años 60 se concretó la antigüedad de la Venus de Willendorf en 29.880 años. Las manos negativas de la gruta de Gargas (altos Pirineos) (fig. 12) fueron pintadas hace 29.200 años; el toro de la cueva de Lascaux (Dordoña) (fig. 10) pertenece a un ciclo más reciente, el *perigordiense superior*, con una antigüedad de 13.500 años.

Vamos a hablar de los materiales y los colores que usaban los artistas de la prehistoria, pero déjeme explicarles antes cómo se ha llegado a saber la fecha prácticamente exacta en que fueron realizadas éstas y todas las

obras del arte prehistórico.

El doctor Frank Libby, norteamericano, Premio Nobel de Química, trabajando en la medición de la radiactividad y la formación en la atmósfera del carbono de masa 14, averiguó que el *carbono 14* es un isótopo radiactivo absorbido por los seres y cuerpos vivos, sean hombres, animales o plantas; y que cuando estos seres mueren, el *carbono 14* vuelve a la atmósfera, siendo esta restitución *muy lenta y a una velocidad conocida*. Libby descubrió entonces, con ayuda de un contador Geiger, que transcurrido un período de 5.700 años, el porcentaje de *carbono 14* se reduce a la mitad; al doblar los 5.700 (a los 11.400), el porcentaje se reduce a una cuarta parte, etc., con lo cual pudo determinar la antigüedad de objetos, enseres, pinturas, etc. Volvemos ahora al arte rupestre de la prehistoria: Todo empezó hace más de 30.000 años, cuando el hombre de las cavernas,



12



13

nas descubrió que podía trazar con los dedos sobre la arcilla blanda y, como dice el arqueólogo Nougier, «pareció emborracharse con su invento». Unos 800 años más tarde, el hombre primitivo pinta siluetas de manos, casi al mismo tiempo pinta manos negativas, apoyando la mano en la pared y pulverizando la pintura sobre la mano, soplando y proyectando la pintura a través de una caña o un hueso hueco (fig. 15, A). Después —15 o 20.000 años más tarde— se descubren y aparecen las grandes pinturas rupestres del arte prehistórico: cuevas de Altamira, Lascaux, La Mouthe... renos, cabras, jabalíes, caballos, toros, mamuts... El hombre pintaba ya con seis colores diluidos en grasas animales, utilizando cuencos, paletas de piedra y pinceles con pelo de crin de caballo.

Fig. 10. *Toro*. Perigordense superior, 13.550 años a.C. Grutas de Lascaux, Dordoña (Francia). Los artistas de la prehistoria pintaban a veces imágenes superpuestas, como en este caso en que vemos dos renos de color rojo combinados con el toro de color negro.

Fig. 11. *Venus de Willendorf*. Período aurínacense, 29.880 años a.C. Natural History Museum, Viena. Los grandes pechos y las nalgas prominentes eran un símbolo sexual y de maternidad.

Fig. 12. *Mano negativa*. Período aurínacense, 29.200 años a.C. Gruta de Gargas (altos Pirineos). Las «manos negativas» eran pintadas soplando a través de un hueso o una caña hueca escupiendo y pulverizando la pintura.

Fig. 13. Representación ideal del artista prehistórico pintando en las paredes de una cueva.

Fig. 15. Reconstrucción ideal de los materiales usados por el artista de la prehistoria.



Los muralistas del antiguo Egipto (3.000 años a.C.)

En el antiguo Egipto había varios dioses de los muertos: los más conocidos eran Osiris y Anubis; este último era adorado en forma de ser humano con cabeza de perro, presidía las sepulturas, y además de ser el soberano del reino de los muertos, era dios de los embalsamamientos de cadáveres y conductor de las almas a la vida eterna.

Los egipcios creían en la inmortalidad y en la existencia de un más allá y en consecuencia trataban de evitar la destrucción del cuerpo, embalsamando y momificando los cadáveres; creían firmemente que el alma se reuniría con el cuerpo y con esta idea pintaban imágenes del difunto para facilitar el encuentro del alma con el cuerpo y reproducían en las paredes de las tumbas la vida y los bienes del muerto para disfrutar de una mejor vida en el más allá.

Se dice que los egipcios inventaron el arte de dibujar y se dice que fue resiguiendo el perfil de la sombra de una figura proyectada por el sol en una pared. Ciertamente las figuras del arte egipcio aparecen siempre con la cabeza de perfil y el cuerpo en posición frontal. Los hombres pintados

16



17



18



19

con color ocre oscuro o siena, las mujeres con color ocre claro o amarillo, los cabellos y los ojos negros. Pintaban en las paredes de las tumbas, sobre una capa de yeso, y disponían de siete colores: amarillo, ocre, siena, rojo, verde, azul y violeta (además del negro y el blanco, con los que componían el gris). Fabricaron los dos primeros pigmentos inorgánicos sintéticos: el azul *frit*, un azul vítreo, y el blanco *de plomo*, que se sigue utilizando hoy.

Como utensilios básicos tenían una concha como paleta, recipientes y frascos de arcilla cocida y pinceles de fibra de palma o de caña masticada. Trabajaban en equipo y en ocasiones construían andamios para pintar grandes murales.

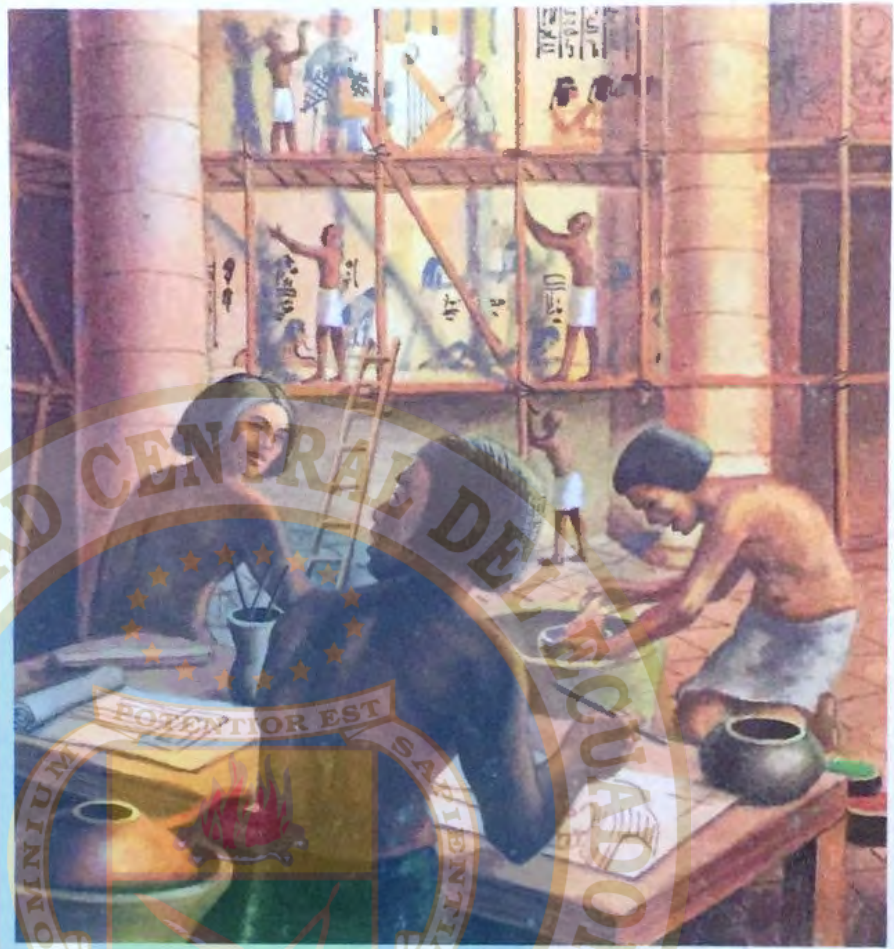
Fig. 16. *La reina en adoración*. Tumba de Nefertari en el Valle de los Reyes. Tebas, Egipto.

Fig. 17. *Retrato de momia de mujer*. Mediados del siglo II d.C. Statliche Museen, Berlín.

Fig. 18. *Ofrendas*. Tumba de Menna. Tebas, Egipto.

Fig. 19. Representación idealizada de artistas del antiguo Egipto pintando en los muros de una tumba.

Fig. 21. Materiales usados por los artistas del antiguo Egipto.



20



21

Polignoto, Apeles, Zeuxis... (500 años a.C.)

Las crónicas sobre el arte de la antigua Grecia nos hablan de Polignoto como uno de los grandes maestros, autor de grandes conjuntos murales pintados en Delfos y creador en Atenas de una escuela artística; explican que Apeles fue elegido por Alejandro Magno como pintor excepcional para pintar sus retratos; comentan el realismo de Zeuxis, capaz de atraer a unos pájaros para comer las uvas de un cuadro que había pintado... Desgraciadamente no existe ninguna obra original de estos grandes maestros. La única referencia directa de su capacidad artística queda reflejada en las imágenes de las cerámicas,

Fig. 22. Colores usados por los artistas griegos y romanos. Según el historiador Cayus Plinio, los cuatro primeros eran los colores básicos.

construidas y dibujadas muchas veces por artistas como los mencionados (figs. 23 y 24). Se sabe, por otra parte, que la mayoría de pinturas murales halladas en las ruinas de Pompeya y Herculano son copias de pinturas griegas, que a pesar de sus imperfecciones, han quedado como prueba del muy alto nivel alcanzado por los artistas de la antigua Grecia (fig. 25).

Según escribe Cayus Plinio, historiador latino (siglo I de nuestra era): «Con sólo cuatro colores, blanco, ocre, rojo y negro, los grandes pintores, Apeles, Esquión, Melancio y Nicómaco, creaban obras inmortales, cuyo valor era comparable a todas las riquezas de una ciudad». Pero los griegos pintaban además con los colores amarillo de Nápoles, sepia y

rojo, además del verde y el azul. En la época grecorromana se añadió a esta paleta el famoso color púrpura de Tiro, extraído de una caracola marina llamada *Murex*.

Los griegos pintaban *al fresco*, un medio del que hablaremos en próximas páginas, y pintaban también a la *cera encáustica*, un procedimiento en el que se mezclan los colores pigmento con cera de abeja, aplicando la pintura con ayuda del calor; el color a la cera así derretido se aplicaba con un pincel y un utensilio llamado *cestrum* parecido a una espátula. Como ejemplo de pintura a la cera vea en la página anterior (fig. 17) uno de los retratos de momias de Fayum, provincia de Egipto, atribuidos a artistas griegos del siglo I de nuestra era.



Fig. 23. Ánfora griega. Siglo II a.C. Museo Arqueológico de Cataluña, Barcelona.

Fig. 24. Lequito. Fragmento de una ilustración de un frasco de perfume de la antigua Grecia en el que se aprecia el color verde. Museo Nacional, Atenas.

La iluminación de manuscritos

la prohibición de toda representación figurativa, por el *movimiento iconoclasta*, promovido por la Iglesia en su afán de combatir el sensualismo de la antigüedad clásica. En segundo lugar por la invasión de los bárbaros. Fue un tiempo en que «nadie era capaz de dibujar una figura humana», según escribe Arnold Hauser en su *Historia Social del Arte*. Pero afortunadamente a este desgraciado período de la historia sucedió el reinado, en el siglo VIII, de Carlomagno, rey de los francos y emperador de Occidente, cuyo primer paso fue convocar y nombrar ministros de

su corte a los mejores intelectuales y expertos de la cultura occidental. El más conocido de éstos era el monje anglosajón Alcuino de York, quien estableció una serie de centros de investigación o *scriptoriums*, en los que se estudiaba, entre otras materias, la iluminación de manuscritos; un arte que perduró hasta el siglo XIV. Los artistas que pintaban descubrieron cuatro importantes colores: el azul ultramar procedente del lapislázuli, el amarillo oropiment del sulfuro de arsénico, el rojo de plomo y el verdigrís compuesto con un acetato de cobre. Pintaban con colores a la acuarela, pinceles de pelo de buey y pluma de ave sobre vitela o pergamino.

Fig. 26. *El libro de Horas*. Una de las ilustraciones del famoso libro realizado para el Duque de Berry, Francia.

Fig. 25. *Hércules encuentra a Telefo*. Basílica de Herculano. Pintura al fresco de la época romana, copia de una pintura griega del siglo IV a.C.

27



Fig. 27. Discípulo de Quintin Massys, *San Lucas pintando la Virgen y el Niño*. National Gallery, Londres.

26



26

COLORES BÁSICOS EN LA ILUMINACIÓN DE MANUSCRITOS

AZUL ULTRAMAR

Preparado a partir de la piedra semipreciosa *lapislázuli*. Empezó a usarse hacia el siglo VIII.

AMARILLO OROPIMENT

Llamado también amarillo real, aparece en las pinturas egipcias; procede del sulfuro de arsénico.

ROJO RUBÍ

Llamado por los iluminadores medievales «Sangre de Dragón».

VERDIGRÍS

Producido con acetato de cobre por los griegos y romanos; se utilizó hasta el siglo XIX.

El primer realista: Giotto (1276-1337)

«...Llegó a ser tan buen imitador de la Naturaleza que desterró la ruda manera bizantina y resucitó el realismo y buen arte de la pintura.» Este texto sobre Giotto es de un libro publicado en el año 1568, bajo el título *Vidas de los más grandes pintores, escultores y arquitectos*. Un libro en el que su autor, Giorgio Vasari, al describir la vida de Giotto dice que nació en Vespignano, cerca de Florencia, y que era hijo de un pobre campesino y granjero. «Un día —escribe Vasari—, cuando el gran maestro y artista Cimabue iba hacia Florencia, se cruzó en Vespignano con el niño Giotto, que tenía entonces diez años. Cimabue se quedó atónito cuando vio que Giotto dibujaba del natural, sobre una piedra lisa, con un realismo maravilloso, una de las ovejas del rebaño que apacentaba. Cimabue le preguntó si quería ir con él para aprender a pintar. Cimabue habló con el padre de Giotto y Giotto fue a Florencia.» Veinte años después, Dante Alighie-

ri, contemporáneo de Cimabue y amigo de Giotto, escribía en su famosa *Divina Comedia*:

Creyó Cimabue ser el mejor en pintura.
Pero en pintura hoy domina Giotto
y la fama de Cimabue es ahora oscura.

Por su realismo y naturalismo se considera a Giotto como el fundador de la pintura moderna. Su estilo influyó en casi todos los artistas del siglo XIV.

Fig. 29. Giotto di Bondone (1276-1337), *La crucifixión*. Capilla de los Scrovegni, Padua. Cimabue junto con Giotto son considerados los fundadores de la pintura moderna, especialmente este último que, además del naturalismo, aportaba pasión e imaginación a sus obras.

Fig. 30. Giotto, *El llanto ante el Cristo muerto* (detalle). Capilla de los Scrovegni, Padua. Observe en este ángel la expresividad tanto en el gesto como en el rostro, propios de la emotividad creada por Giotto en sus obras.

30



31



Fig. 31. He aquí un esquema de las zonas de interrupción y unión de una pintura al fresco, correspondientes a la imagen de la figura anterior número 29.

Figs. 32 a 35. (Página opuesta.) Vea en estas cuatro imágenes el proceso de preparación de la pintura al temple con yema de huevo, constituida por una yema de huevo fresca diluida en una parte igual de agua destilada y el pigmento en polvo de un determinado color, según se explica en el texto adjunto.

La pintura al temple con yema de huevo

Giotto pintó la mayoría de sus obras al fresco (procedimiento del que hablaremos en la página siguiente), pero en ocasiones pintaba al temple con yema de huevo. Un procedimiento constituido por pigmentos o colores en polvo, aglutinados con una yema de huevo fresco y una parte igual de agua destilada.

Vea en las figuras adjuntas 32 a la 37 los materiales (fig. 37) y la preparación del color, separando primero la yema (fig. 32), pasándola a un frasco (fig. 33), añadiendo el agua

destilada (fig. 34), agitando el líquido y mezclándolo con el pigmento en polvo mediante una varilla o una espátula (fig. 35), para ser almacenado después en pequeños tarros hasta el momento de su uso. La técnica es similar a la de la témpera o *gouache*, pudiendo pintar en capas espesas, opacas o transparentes en forma de *veladuras*, según la pintura sea más o menos densa.

Fig. 36. Giotto, *San Esteban*. Museo Horne, Florencia. Pintura al temple de

huevo sobre fondo dorado con aplicaciones de oro en la túnica del Santo.

Fig. 37. He aquí los materiales necesarios para la preparación de la pintura al temple con yema de huevo: A) Colores o pigmentos en polvo. B) Un huevo del que sólo se utilizará la yema diluida en la misma cantidad de agua destilada. C) Una superficie de mármol o de piedra para mezclar el pigmento en polvo con la solución de agua y yema de huevo. D) Maceta para mezclar y amasar los colores. E) Espátula. F) Pinceles de pelo de marta o de pelo de oreja de buey.



34



35



36



La pintura al fresco

El *buon fresco*, como le llamaban los italianos, consiste esencialmente en pintar sobre una superficie de yeso húmeda, en la misma pared, preparada por el propio artista, de forma que los colores usados (tierras finas de colores) sequen junto con la pared, promoviendo una reacción química que endurece y fija la pintura. La pintura al fresco se practicaba ya en los murales románicos de la Edad Media, pero alcanzó su máximo esplendor en el Renacimiento. Todos los grandes maestros, desde Giotto a Rafael y Miguel Ángel, pintaron murales al fresco. De estos dos últimos son famosos los murales de *Las estancias* de Rafael, en el Vaticano; y de *La Capilla Sixtina* de Miguel Ángel, también en el Vaticano.

Figs. 38 a 43. Éste es el proceso de la pintura al fresco resumido en imágenes: viendo, primero, el *repellado*, es decir, la aplicación de una primera capa de cal y arena sobre un muro de ladrillo (fig. 38), sobre la que se aplicaba una segunda capa de cal y arena con el *revoque* (fig. 39); procediendo a continuación al *enlucido*, alisando la superficie con el renglón de albañil (fig. 40). Se dibujaba el tema, por otra parte, sobre un papel grueso o de embalaje, estudiando previamente las zonas de interrupción y unión, llevando a cabo finalmente el *estarcido*, que consistía en reseguir el dibujo con una rueda dentada a fin de agujerear el perfil del mismo (fig. 41 y fig. 41A);

se transfería entonces el dibujo al muro dando pequeños golpes sobre el estarcido con una muñeca llena de pigmento negro en polvo (fig. 42); para terminar pintando «al fresco», sobre húmedo, encima de la última capa de enlucido.

Fig. 44. Para pintar al fresco, son imprescindibles varios elementos y utensilios de los usados corrientemente por el albañil profesional. Véalos en esta

imagen: A) Cubo con arena. B) Cubo con cal. C) Gaveta para el amasado de morteros. D) Lana de albañil. E) Tabla de albañil. F) Palustre de albañil. G) Renglón de albañil para alisar repellados. H) Bote vulgar de hojalata para agua con que mojar el muro, preparar morteros, etc. I) Cepillo (mejor una esponja) para degradar colores. J) Trapos. K) Tierras finas o colores en polvo. L) Paleta. M) Pinceles.



Jan van Eyck (1390-1441) inventa la pintura al óleo

La pintura al aceite y al barniz —al óleo— parece que fue usada por los chinos en los primeros siglos de la era cristiana. Pero el procedimiento no llegó a Occidente y a principios del siglo xv, en el año 1410, en la ciudad de Brujas, capital de Flandes Occidental, un joven pintor llamado Jan van Eyck descubrió la fórmula para que los colores al aceite secaran sin dificultad. Sucedió que un día Van Eyck acabó una pintura al temple barnizada con aceite y la puso al sol a secar. Pero la pintura no sólo no secó sino que quedó cuarteada. Van Eyck decidió entonces buscar un barniz que seicara a la sombra. Vasari, el autor del libro *Vida de pintores, escultores y arquitectos*, continúa la historia diciendo que «...Después de realizar muchas y diferentes mezclas,

Giovanni (Jan) descubrió que el aceite de linaza hervido con barniz blanco de Brujas le daba el barniz que estaba deseando desde hacía tiempo, y comprobó que cuando los colores se secaban no solamente eran resistentes y a prueba de intemperie sino que seguían tan intensos e incluso brillantes sin aplicarles barniz alguno».

El mismo año en que nació Van Eyck (1390), el viejo pintor florentino Cennino Cennini escribió su famoso *Libro dell'Arte* gracias al cual sabemos los procedimientos, los materiales y todos los colores con que pintaban los artistas de aquel tiempo. Desde la gama que usaba el pintor griego Polignoto a los tiempos de Giotto, Van Eyck, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, el número y calidad de colo-

res aumentó considerablemente. Cennini menciona dieciocho colores diferentes además de cinco negros y dos blancos. Vea un resumen de los mismos en la carta adjunta (fig. 46).

Fig. 45. Jan van Eyck (1390-1441), *Los esposos Arnolfini*. National Gallery, Londres. Uno de los primeros cuadros pintados al óleo gracias al perfeccionamiento del procedimiento por Van Eyck.

Fig. 46. Vea en esta imagen la gama de colores con los que pintaban los artistas de los siglos xiv y siguientes, según *Il libro dell'Arte* escrito hacia el año 1390 por Cennino d'Andrea Cennini.



COLORES DEL RENACIMIENTO

- BLANCO DE PLATA
- AMARILLO DE NÁPOLES
- AMARILLO REAL
- OCRE AMARILLO
- SIENA NATURAL
- SEPIA OSCURO
- BERMELLÓN
- ROJO DE LACA
- PÚRPURA DE TIRO
- VERDE MALAQUITA
- VERDIGRÍS
- TERRA VERTE
- AZUL EGIPCIO
- AZUL ULTRAMAR
- VIOLETA
- NEGRO DE HUMO

Maestros del Renacimiento: Leonardo (1452-1519)

Nació en Vinci, provincia de Florencia, en el valle del Arno; hijo ilegítimo del notario *ser* Piero y de una joven campesina; cuando tenía 17 años entró como aprendiz en el taller de Verrocchio; a los 20 años ya era maestro del Gremio. Además de pintor, escultor y arquitecto, determinó las bases de la anatomía y la aeronáutica, descubrió la circulación de la sangre, proyectó armas, investigó la física atmosférica y escribió, entre otros, los apuntes que permitieron la publicación de su libro *Tratado de la Pintura*.

Contribuyó con su creatividad y sus enseñanzas técnicas al desarrollo y esplendor del arte del Alto Renacimiento del siglo XVI. Superó, por ejemplo, el «estilo seco y duro», en palabras de Vasari, del *Quattrocento*,

léase Masaccio, Ucello, Fra Angélico, etc., creando y aplicando en sus cuadros el *sfumato*, que él mismo resumió y definió diciendo: «Procura ser delicado en tus figuras más que recortado y seco... Observa qué sombras y qué luces están unidas no por trazos sino por algo semejante a la humareda». (Vea en la figura adjunta número 48 el célebre cuadro *La Mona Lisa*, ejemplo notable del *sfumato* de Leonardo.)

Desarrolló, tanto en sus cuadros como en su *Tratado de la Pintura*, las reglas de la *perspectiva aérea* representada, según sus palabras, «por la gran distancia que hay entre el ojo y las montañas, por lo que éstas parecen azules, casi color del aire, y los campos participan del azul tanto más cuanto estén más alejados del ojo». Deter-

minando, además, que «deberás acabar el primer plano de una manera neta y precisa; y el siguiente plano igualmente acabado pero de manera más vaporosa, más confusa o, mejor dicho, menos precisa, y así sucesivamente, según las distancias... los contornos van siendo menos duros y van desapareciendo formas y colores». Y dictó leyes sobre el color: «El blanco, visto al sol y al aire, tiene sombras azuladas, pues el blanco no es un color sino el resultado de otros colores».

Figs. 47 y 48. Leonardo da Vinci (1452-1519), *La Virgen de las rocas* y *La Gioconda*; ambos cuadros, en el Museo del Louvre, París, son un buen ejemplo, particularmente el último, del *sfumato* y el efecto de perspectiva aérea promovido por Leonardo.



Miguel Ángel (1475-1564). Rafael (1483-1520)

¡Sorpresa! La Capilla Sixtina no es la misma, los colores de Miguel Ángel han cambiado; ahora se sabe que Miguel Ángel pintaba con colores claros, brillantes, luminosos, que nada tienen que ver con el color pardusco que cubría las trescientas y cuatro figuras que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina (figs. 49 y 50: «antes y después» de la restauración realizada por la NTV, Nippon Television Network Corporation).

Pero no hay por qué sorprenderse: Miguel Ángel terminó la Sixtina en el año 1512 y Edison inventó la lámpara eléctrica en 1878; de manera que durante 360 años la obra de Miguel Ángel recibió el humo de las lámparas de aceite que iluminaban la Capilla Sixtina.

Fue un artista extraordinario: realizó las mejores y más célebres esculturas del Renacimiento: *La piedad*, el *David*, el *Moisés*... Demostró ser uno de los más grandes arquitectos con la construcción, entre otras obras célebres, de la Cúpula de San Pedro en el Vaticano y, además de figurar entre los mejores poetas de su tiempo, pintó la Capilla Sixtina, la pintura mural más célebre de la historia del Arte. Era el arquetipo del genio.

Rafael de Urbino es otra historia no menos apasionante. Cuando tenía dieciocho años pintaba ya cuadros tan célebres como *La crucifixión con dos ángeles* y *La coronación de la Virgen*. El cuadro de la figura adjunta número 51, *La Virgen del gran Duque*, fue pintado por Rafael cuando

tenía veintiún años. A los veintiséis años era ya tan importante y famoso como Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Fue entonces cuando el papa Julio II le llamó a Roma y le encargó las *Stanze*, en el mismo palacio vaticano en que Miguel Ángel estaba pintando la Capilla Sixtina. Murió joven, a los treinta y siete años. Lástima.

Figs. 49 y 50. Miguel Ángel (1475-1564), *La Sibila Delfica*. Capilla Sixtina, Vaticano. Puede usted ver una de las pinturas antes (fig. 50) y después (fig. 49) de la restauración llevada a cabo por un equipo del Vaticano bajo el patrocinio de la Televisión Japonesa NTV.

Fig. 51. Rafael (1483-1520), *Virgen del gran Duque*. Galería Pitti, Florencia.

49



51

50



La pintura moderna: Tiziano (1487/90-1576)

Cuando Tiziano tenía diez años sus padres lo enviaron a Venecia con su tío, quien viendo las ansias de Tiziano por ser pintor, le hizo entrar en el taller de Giovanni Bellini, el más célebre artista de aquel tiempo en Venecia. La historia nos cuenta que Tiziano aprendió de Bellini: «las experiencias y la disciplina del dibujo, la síntesis de la perspectiva, y la práctica de la forma y del color». Pero cuando Tiziano tenía diecisiete años, otro artista, Giorgione, triunfaba en Venecia: «pintando directamente —explica el cronista Vasari—, ya que Giorgione creía que pintar sin la referencia del dibujo era la verdadera y mejor manera de pintar». Tiziano se sintió fascinado por los colores de Giorgione y le siguió con tanto entusiasmo que algunas obras de Tiziano se atribuyen a Giorgione y viceversa. En el año 1510 la peste invade Venecia y muere Giorgione. Diez años más tarde, con decenas de cuadros tan célebres como *El amor sacro y el amor profano*, Tiziano se convierte en uno de los primeros artistas del Renacimiento, a la altura de Rafael y Miguel Ángel.

A partir de los sesenta años, el viejo maestro evolucionó hacia un estilo tan suelto y espontáneo (vea figs. 54 y 55), que suscitó las críticas de algunos artistas, como Miguel Ángel: «Es una lástima —decía— que en Venecia no empiecen por aprender a dibujar con corrección». Pero Vasari opinaba que: «El modo de pintar de Tiziano en estas últimas obras es bien diferente del que tuvo de joven. Porque las primeras obras están realizadas con finura para ser vistas de cerca y las últimas, realizadas a golpe de pincel y a base de manchas de color, no pueden verse de cerca... pero vistas de lejos parecen perfectas. Y tal proceder es admirable porque hace parecer vivas las pinturas». Ciertamente, Venecia y Tiziano anticiparon la pintura moderna.

Fig. 52. Tiziano Vecellio (1477-1576), *Autorretrato* (detalle). Museo del Prado, Madrid.

Fig. 53. Tiziano, *La presentación de María en el templo*. Galerías de la Academia, Venecia.

Figs. 54 y 55. Tiziano, *Cristo coronado de espinas* (con detalle ampliado en la fig. 55). Alta Pinacoteca, Munich.

52



Observe en el fragmento ampliado la factura espontánea, hecha de manchas, *frottis* y pincelada suelta.

Fig. 56. Tiziano, *Danae recibiendo la lluvia de oro*. Museo del Prado, Madrid. Este, como todos los cuadros de Tiziano, es un claro exponente de una visión y dominio del color, tratado con una técnica admirada y asimilada por grandes maestros de la pintura como Rubens, Velázquez, Rembrandt, etc.

53



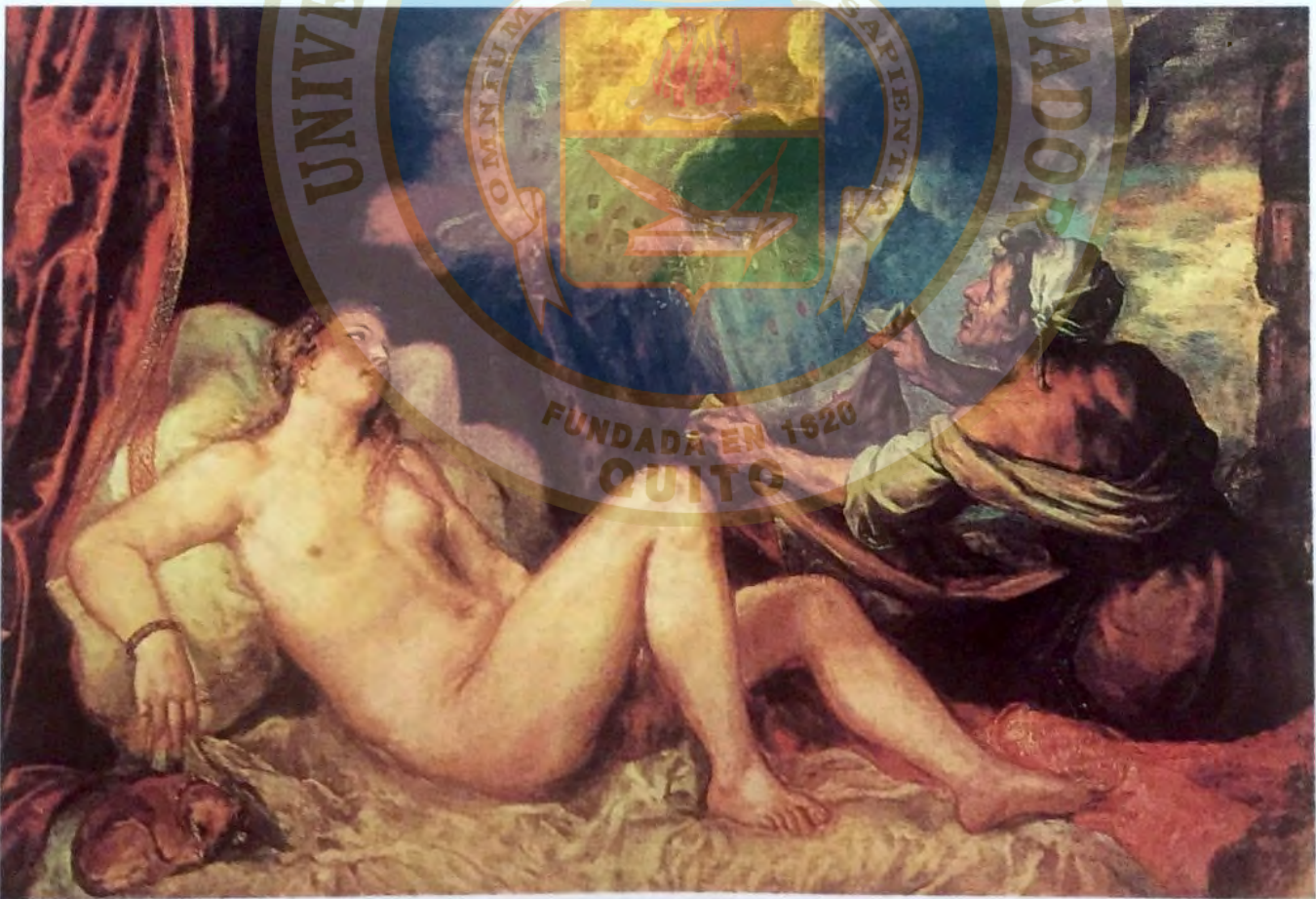
54



55



56



El tenebrismo de Caravaggio (1571-1610)

Se llamaba Miguel Ángel Merisi y nació en Caravaggio; quedó huérfano a los diez años y entró a trabajar como aprendiz de pintor en el taller de Simone Peterzano, en Milán; allí empezaron a llamarle Caravaggio. A los dieciocho años fue a Roma, donde pasó hambre y conoció los ambientes más humildes, frecuentando en tabernas y figones las gentes del pueblo. Estos ambientes y estas gentes fueron sus modelos representados siempre bajo fuertes contrastes de color, de luz y de sombra, lo que definió su pintura como *tenebrista*. Pero

su estilo transformó la pintura barroca, influyendo en la obra de los más grandes artistas del Cinquecento, desde Velázquez a Rembrandt, desde Rubens a Le Nain, pasando por Ribera, Zurbarán, llegando hasta Jordaens, Vermeer...

Fig. 57. Caravaggio (1573-1610), *La conversión de San Pablo*. Santa María del Popolo, Roma. Ejemplo del *tenebrismo* de Caravaggio.

Fig. 58. Caravaggio, *David con la cabeza de Goliath* (detalle). Galería Borgese, Roma.

Fig. 59. Velázquez (1599-1660), *La adoración de los Reyes Magos*

(detalle). Museo del Prado, Madrid. Velázquez, en su juventud, fue uno de los artistas influidos por los contrastes de Caravaggio.

57



58



59



El clasicismo de Poussin (1594-1665)

Nicolas Poussin es un célebre pintor francés, considerado como el representante máximo del clasicismo galo del siglo XVII. Sin embargo toda su obra —exceptuando seis cuadros que pintó en París— la concibió y realizó en Roma, donde se casó y vivió cuarenta años.

En sus primeros tiempos fue un admirador de Tiziano y de Rafael, al que copió incansablemente, aborreciendo con la misma pasión a Caravaggio —«malhechor nacido para ruina de la pintura».

Curiosamente, para estudiar la composición, la iluminación, los gestos de las figuras y el color, Poussin construía un pequeño escenario, representando las figuras con pequeños maniquíes de cera.

Alternó la pintura con la lectura de textos clásicos y la visita de monumentos y edificios de la Roma antigua, asimilando la influencia de las obras de la Antigüedad que representó en sus cuadros con temas sobre leyendas mitológicas. Vea el cuadro *Venus y Adonis* (fig. 61) como ejemplo. Poussin complementó esta temática con cuadros de composiciones religiosas (fig. 60).

Fue un pintor clásico en su estilo y en los temas de sus cuadros.

Figs. 60 y 61. Nicolas Poussin, *Santa Cecilia*. Museo del Prado, Madrid; y *Venus y Adonis*. Kimbell Art Museum, Forth (Texas). Observe la temática, la composición, el modelado y la valoración de estilo eminentemente clásico.

60



61



El colorismo de Rubens (1577-1640)

En el año 1987 el Museo del Prado de Madrid organizó una exposición de cuadros de Rubens —presentada antes en el Nacional de Estocolmo— bajo el título *Rubens, copista de Tiziano*.

Durante su vida, Rubens copió cuadros de Leonardo, Rafael, Correggio, Caravaggio, Giulio Romano, demostrando una especial predilección por copiar cuadros de artistas venecianos: el Veronese, Tintoretto, Tiziano. De Tiziano copió más de 30 cuadros. ¿Por qué esta reiterada insistencia en reproducir la obra de Tiziano? Rubens adopta de Tiziano y de Venecia la intensidad cromática, la visión del color, el colorismo. La subdirectora del Museo del Prado, Manuela Mena, amplía esta respuesta diciendo que, en la exposición de Madrid, el público pudo apreciar «el interés de Rubens en ver y estudiar principalmente el gran sentido del color, la técnica, la sensualidad y la gran libertad de expresión de Tiziano». Rubens pintó a lo largo de su vida más de 2.500 cuadros. Su método de trabajo consistía en dibujar personalmente pequeños bocetos, que a continuación pasaban a manos de sus ayudantes o discípulos, entre los que se contaban artistas tan célebres como Van Dyck, Jordaens, Snyders, Teniers, Brueghel de Velours, Pane de Vos... un equipo experto que trabajaba a la vez en varios cuadros. A propósito de este equipo, antes se creía que Rubens se limitaba a dibujar y a terminar algunos cuadros, pero actualmente se ha probado que la concepción y la mano de Rubens, con su dinamismo compositivo y su riqueza cromática, está en todos los cuadros que él admitió como propios.

Pedro Pablo Rubens conquistó durante su vida fama, prestigio, honores, fortuna. Hablaba cinco idiomas, además del griego y del latín. Los gobernadores de los Países Bajos le en-

comendaron varias misiones diplomáticas que le dieron la oportunidad de relacionarse con príncipes y reyes de Holanda, Italia, Francia, España, Inglaterra.

Pero ante todo fue pintor: el gran pintor colorista del Arte Barroco.

Fig. 62. Pedro Pablo Rubens (1577-1640), *La caída de los condenados* (detalle). Alta Pinacoteca, Múnaco. El torbellino de formas humanas le da a Rubens la oportunidad de demostrar su capacidad como pintor del desnudo y del color del cuerpo humano.



63



Figs. 63 y 64. Rubens, *Los horrores de la guerra* (detalle). Palacio Pitti, Florencia. *La caza del tigre y el león* (detalle). Museo de Bellas Artes, Rennes (fig. 64). Dos magníficos ejemplos del colorismo y el dinamismo apasionado de Rubens realzado en estos cuadros por el volumen promovido por el contraste de luces y sombras y la riqueza extraordinaria del color.



UNIVERSIDAD CENTRAL

CONTROL DE BIENES



5041780

64



Pionero del impresionismo: Velázquez (1599-1660)

Don Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nace en Sevilla el año 1599. A los 17 años se le reconoce como pintor y pinta varios cuadros famosos. A los 20 pinta su primer gran cuadro, *La adoración de los Reyes*. A los 24 años su fama llega a Madrid y el rey Felipe IV le llama y le nombra pintor de la corte real.

En Madrid visita las colecciones reales y conoce las obras de Tiziano. La visión y el estudio de la técnica, el color y la pincelada suelta de Tiziano transforman el estilo de Velázquez en su famosa *manera abreviada*, que le convierte en el pionero del impresionismo. No hay más que ver el color, la soltura y el acabado de ese jar-

rrón con flores (fig. 67), la soltura en la pincelada de esa blusa de la tejedora (fig. 66), la seguridad en la construcción de la cabeza del niño infante pintada «alla prima» (fig. 68), o la síntesis de la mano que sostiene una flor (fig. 71) para admitir que Velázquez marcó la pauta a los impresionistas.

Edouard Manet, el fundador del impresionismo, viajó a Madrid en 1875; y fue al Museo del Prado para copiar cuadros de Velázquez. En una carta a su amigo y pintor Henri Fantin-Latour, Manet escribe: «Qué dicha si vieras a Velázquez. Es el pintor de pintores. Me ha asombrado, me ha arrebatado».

Figs. 65 a 71. Velázquez (1577-1660). Vea en estas páginas los cuadros siguientes, casi todos en el Museo del Prado de Madrid: *Las hilanderas*; el cuadro completo en la figura 65 y un detalle que muestra *la manera abreviada* en la figura 66. Debajo (fig. 67) el jarrón con flores del cuadro *La Infanta Margarita* (detalle), del Kunsthistorisches Museum de Viena. En la página siguiente detalles del *El príncipe Baltasar Carlos* (Museo del Prado), prodigio de retrato pintado con una simple veladura, y más a la derecha el rey Felipe IV; y debajo *La Infanta Margarita de Austria*, con el cuadro completo y el detalle ampliado de la mano con una rosa, resuelta con extraordinaria síntesis pictórica (figs. 70 y 71).

65



66



67



68



69



70



El claroscuro de Rembrandt (1606-1669)

A diferencia de los artistas de la época, Rembrandt vivió y permaneció siempre, hasta su muerte, en Holanda, primero en Leyden, donde nació, y después, desde que tenía veinticinco años, en Amsterdam, donde murió a los sesenta y tres años. «¿Para qué ir a Italia a ver a Leonardo o a Tiziano —decía Rembrandt—, si aquí en los Países Bajos tenemos sus cuadros y podemos estudiarlos todo el tiempo que queramos?» Rembrandt no fue a Italia, pero desde los quince a los dieciocho años fue discípulo, primero en Leyden, de dos pintores que habían estado durante varios años en Italia, y después en Amsterdam del pintor Lastman, que también había estado en Italia y era un entusiasta de Caravaggio. A propósito de Caravaggio: en esta misma época —principios del siglo XVII—, la influencia de Caravaggio causó un gran impacto en varios pintores de Utrecht (Holanda), que se

hallaban en Italia. Cuando éstos regresaron a Holanda su entusiasmo era tan grande que constituyeron la llamada *Escuela de Utrecht*, basada en el estilo de Caravaggio. La Escuela de Utrecht difundió el caravaggismo por toda Holanda afectando incluso a Hals, Vermeer y Rembrandt. Es perfectamente razonable que el tenebrismo de Caravaggio sugiriera a nuestro Rembrandt la técnica del *claroscuro*, es decir, la idea de *pintar luz en la sombra*. Sólo es necesario estudiar los cuadros que pintó Rembrandt en su juventud comparados con los que pintó a partir de los treinta años para comprobar la idea progresiva de componer grandes zonas del cuadro envueltas en densas sombras pero viéndose en ellas las formas y los colores de los cuerpos. Para una mejor comprensión de esta manera de pintar, característica de Rembrandt, vea las figuras adjuntas números 72 y 73, y compruebe que

existen unas partes del cuadro iluminadas con una luz directa que provoca notables contrastes, recordando el tenebrismo de Caravaggio, mientras, a diferencia de éste, el resto del cuadro queda en la penumbra, viéndose las formas gracias a la técnica del *claroscuro*.

Figs. 72 y 73. Rembrandt (1606-1669), *Sagrada familia*, Museo del Louvre, París, y *La mujer adúltera*, National Gallery, Londres. En ambos cuadros es evidente la resolución del *claroscuro*, es decir, el hecho de *pintar luces en la sombra*, con la particularidad de que Rembrandt acostumbraba a realzar con luz el tema principal o básico del cuadro, con lo que lograba un mayor énfasis a su idea de *claroscuro*.

72



73



Poussinistas y rubinistas (1671-1672)

En la Academia de Pintura y Escultura de Francia tuvo lugar en el año 1671 una violenta discusión conocida como *La Disputa del Color y del Diseño*.

Se formaron dos bandos: los *poussinistas*, que consideraban el dibujo como el elemento consustancial y básico de la pintura, y que apoyaban sus puntos de vista en la perfecta estructura y el buen diseño de la obra de Rafael, de los Carracci y de Poussin, este último representante máximo del clasicismo francés (factor éste que aprovecharon los poussinistas para dar a la disputa un carácter patriótico), recordando que Poussin en sus últimas obras había dado más importancia a la forma que al color, calificando el diseño como un elemento necesario y el color como un factor secundario: «Un cuadro debe poseer el máximo contenido moral; el diseño debe resultar agradable en sí mismo y el color no debe

suscitar ninguna atracción sensorial que perjudique la unidad de visión». Los que defendían el color tenían como principal argumento el *naturalismo*. «La pintura es una imitación de la vida real y de la Naturaleza —decían los coloristas—, y el color es el medio más convincente para realizar esta imitación.» Esta idea se apoya en principio en el naturalismo de la pintura veneciana y particularmente en el estilo de Tiziano. Pero esa «imitación de la vida real y de la Naturaleza» está presente también en toda la pintura flamenca y especialmente en Rubens; y el hecho de que en aquellos años se encontraran en París los cuadros de la serie de Rubens *La vida de María de Médicis*, hizo que los coloristas adoptaran el nombre de *rubenistas*.

La sangre no llegó al río, pero en la Academia hubo discursos, ataques y defensas tan apasionados como para que algunos historiadores consideren

esta disputa «el movimiento artístico más importante que tuvo lugar en Francia a finales del siglo XVII». Finalmente el presidente de la Academia, Lebrun, resolvió la polémica diciendo: «La función del color es satisfacer la vista, mientras que el dibujo satisface la mente».

En realidad, la discusión entre poussinistas y rubenistas era la polémica que ya entonces empezaba a tener lugar sobre el predominio de las reglas y de la enseñanza dirigida que privaba en la Academia, en perjuicio de la imaginación y la creatividad indispensables para el éxito de la obra artística. Así se pronunció ya entonces el primer historiador francés, Roger de Piles, quien era un admirador de Rubens, y en la famosa controversia se puso al lado de los que sostuvieron que el color y el claroscuro era de una importancia primordial en contra de los que defendían el dibujo desde la pintura académica.



Figs. 74 y 75. Nicolas Poussin, *El triunfo de David*. Museo del Prado, Madrid. Y Rubens, *El sombrero de paja*. National Gallery, Londres. Los poussinistas y los rubenistas se enzarzaron en una histórica y casi violenta polémica, defendiendo unos el *valorismo* de Poussin y otros el *colorismo* de Rubens.

Luminismo y pintura negra: Goya (1746-1828)

Se ha dicho de Goya que fue el último de los antiguos maestros y, a la vez, el primero de los modernos. Desde luego no es fácil encasillarlo en un estilo, en una temática o en una tendencia determinada. Fue el artista más versátil de su época: pintó los frescos de San Antonio de la Florida, en Madrid, y el mismo año grababa en su estudio los aguafuertes de la serie *Los Caprichos*, en los que criticaba ferozmente la corrupción de los eclesiásticos y las costumbres de la sociedad. En 1776 empezó una serie de más de 60 *cartones* para la Real Fábrica de Tapices, en los que hizo gala de un luminismo esplendoroso y una paleta brillante y alegre (fig. 76), y cuarenta años después creó sus famosas *pinturas negras*, anticipo

del expresionismo de nuestro siglo (fig. 77).

Fue el pintor de encoquetadas damas y caballeros con casaca, de la Duquesa de Alba y la familia real de Carlos IV... y de los majos y majas del pueblo de Madrid, luchando y cayendo fusilados por las balas del ejército francés de Napoleón. A propósito de esta guerra, y además de los dos cuadros famosos, *El Dos de Mayo de 1808* y *Los fusilamientos del Tres de Mayo de 1808*, Goya dibujó la serie de aguafuertes *Los desastres de la guerra*.

Y siempre fue libre. Jamás quiso sujetarse a un estilo determinado. Mientras en España sus contemporáneos se debatían con los restos del estilo *Rococó* y la mayoría seguía los dictados del *Neoclásico*; mientras en

Francia el famoso David se erigía como maestro indiscutible de este estilo y en toda Europa se pintaban escenas de la historia antigua, con personajes vestidos de griegos y romanos, Francisco de Goya seguía con su particular manera, asegurando que: «Sólo tengo tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt», y añadiendo a estos modelos su visión y estilo personal capaz de crear cuadros como la luminosa *Lechera de Burdeos*, cuyo encuadre, color y factura sitúa la obra en pleno *impresionismo*.

Figs. 76 y 77. Francisco de Goya (1746-1828), *El cacharrero*; y *La lectura*, ambas en el Museo del Prado, Madrid. Dos pinturas de estilo contradictorio por su factura y su colorido, pero explicables

76



77



en la manera de pintar versátil e independiente de Goya, que nunca quiso sujetarse a la moda del rococó o del neoclasicismo en boga durante su tiempo.

Pastel y acuarela: (siglo XVIII)

Los colores a la acuarela eran usados por los egipcios hace 3.000 años para pintar sobre papiro y pergamino, y los recuperó y utilizó Durero en el siglo xv. Y los colores al pastel le fueron ofrecidos por primera vez a Leonardo da Vinci, también en el siglo xv. Pero unos y otros, pastel y acuarela, no entraron en la historia del arte hasta el siglo xviii, cuando en Inglaterra resurgió la acuarela con plena vitalidad a través de los Sandby, Cozens, De Wint, Turner... y los colores al pastel, cuando Quentin de Latour, y la Carrera, y Chardin, y Perroneau, empezaron a pintar retratos al pastel.

En esta página presentamos los grandes surtidos de colores al pastel: en estuches de 192 colores diferentes, Grumbacher (fig. 78); de 330 colores, Rembrandt (fig. 79); de 528 colores, Seneldier (fig. 81). Las cretas —semejantes al pastel, aunque de dureza superior— se presentan en diferentes surtidos, así como en gamas únicas de grises (fig. 80). Recordemos que esta gama tan amplia de colores es necesaria porque facilita la aplicación de colores directos. El soporte más indicado para pintar al pastel son los papeles Mi-Teintes de Canson. En los colores a la acuarela pueden usarse indistintamente colores en pastilla o godet (húmedos) y colores en tubo (figs. 82A y B). Es necesario usar un papel de calidad de no menos de 250 gramos, es decir, algo grueso. Aparte de los pinceles y paletinas, de pelo de marta (fig. 83A del 1 al 4), o de pelo sintético (83B del 5 al 7), se usa en ocasiones una esponja (C) y papel absorbente (D), para rechupar aguas y para escurrir pinceles. Para reservas de pequeños blancos es recomendable el uso de goma líquida (E) (aplíquela con pincel sintético, no con pincel de marta) y ocasionalmente usando bastones con algodón en los extremos (F), o bien con trazos previos hechos con color de cera blanco (G). La acuarela clásica no admite pintar blancos con gouache. El blanco ha de ser el del papel.



El primer abstracto: Turner (1775-1851)

Joseph Mallord William Turner empezó su fabulosa carrera artística pintando exclusivamente a la acuarela. Hasta que en 1796, cuando cumplió veintidós años, empezó a pintar al óleo, alternando este medio con la acuarela, que no dejó nunca.

En principio Turner era un seguidor entusiasta del romanticismo, reflejado en las apasionadas temáticas de sus primeros cuadros al óleo en los que existe ya la interpretación estética de lo sublime, de lo extraordinario, del cuadro en el que el artista refleja las fuerzas cósmicas de la Naturaleza —el alud, el viento, el fuego, la tempestad.

Esta representación poética de los fenómenos de la Naturaleza se transformó y acrecentó con el primer y sucesivos viajes de Turner a Italia y a Venecia. El color y la luz

de los cielos, de las aguas de los canales, de los edificios de Venecia, vistos a contraluz a través de la niebla y de la bruma, le inspiraron, en el acto, para pintar las mejores acuarelas de su vida, y en el futuro para convertir las formas en manchas de luz y color. En sus últimos años, Joseph Mallord William Turner pintaba sin apenas una temática figurativa, que convertía sus cuadros en un anticipo del arte abstracto.

Murió solo, escondiéndose de la gente, bajo nombre supuesto, en una pobre casa junto al Támesis: era un hombre extraño, introvertido, huido; pero era un genio. Dejó al Estado trescientos cuadros y cerca de veinte mil acuarelas y dibujos.

84



Ingres (1780-1867) versus Delacroix (1798-1863)

Ingres era el gran maestro del arte académico, el defensor a ultranza de la exactitud, de la precisión de la línea y de la forma. Delacroix era el romántico por excelencia, apasionado y violento, sin reglas que frenaran su creatividad. Eran diferentes; pensaban de manera distinta: Ingres había dicho: «El dibujo lo es todo, es el arte en sí mismo». Delacroix opinaba que: «Los pintores que no son coloristas, son iluminadores, pero nunca serán pintores». Se odiaban. Cuando Delacroix fue admitido como miembro de la Academia Francesa, el académico Ingres estalló:

87



«¡Quisiera romper con la Academia; hasta tal punto encuentro a este bruto un estúpido e ignorante pintor!». Delacroix, por su parte, opinaba que el arte de Ingres «es la expresión completa de una inteligencia incompleta». Eran dos grandes maestros, siempre uno frente a otro: Ingres, el más clásico y perfecto artista del dibujo; Delacroix, el más rebelde y revolucionario artista del color. Pero, claro está, ganó el color: no hay más que ver lo que sucedió treinta años más tarde en casa del fotógrafo Nadar, en París, Boulevard des Capucines, 35.

Figs. 84 y 85. Turner (1775-1851), *Cottage destruido por un alud y Luz y color*, ambas en la Tate Gallery de Londres. Dos ejemplos de la interpretación estética de lo sublime o extraordinario, que evolucionaron hasta un concepto de modernidad próximo al arte abstracto.

Fig. 86. Ingres, *La fuente*. Museo del Louvre, París. En Ingres existe siempre la exactitud y la rigidez del academicismo traducido, en ocasiones, en una representación fría, en la que

«todo es demasiado perfecto», como diría Ortega y Gasset. Ingres no evolucionó, fue siempre así. Por eso no admitió nunca al innovador Delacroix.

Fig. 87. Eugène Delacroix (1798-1863), *La libertad guiando al pueblo* (detalle). Museo del Louvre, París. Delacroix era todo lo contrario de Ingres: inquieto, receptivo, romántico y sobre todo colorista; despreciaba a Ingres por su inmovilismo y fue el pintor abierto al que miraron los impresionistas.

86



«La primera impresión»: Manet (1832-1883). Monet (1840-1926)

En París, desde el siglo XVIII, se celebraba la exposición anual de Bellas Artes, los llamados «Salones», en los que participaban miles de pinturas y esculturas. Las obras eran aceptadas o rechazadas por un jurado cuyas decisiones eran objeto de grandes protestas. En el Salón de 1863 el jurado rechazó unos dos mil cuadros y mil esculturas; se armó un escándalo tan enorme que se decidió organizar otro Salón al que la gente llamó el *Salón de los Rechazados*.

En el Salón de los Rechazados quedó expuesto el famoso cuadro de Manet *El almuerzo en la hierba*, que fue motivo de burla y sarcásticos comentarios por los más de siete mil visitantes. Había también cuadros de Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Guillaumin... Dos años más tarde, en el Salón de 1865, Manet expuso su cuadro *Olimpia* (fig. 88), que desencadenó la cólera de público y críticos. Théophile Gautier escribía en *Le Moniteur*: «*Olimpia* no es más que una enclenque modelo echada sobre una sábana, en la que el color de las carnes es sucio, el modelado es nulo...».

Finalmente, Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne, Sisley, etc. decidieron constituir la *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.* y organizar una exposición por su cuenta.

La exposición tuvo lugar el 15 de abril de 1874, en los salones del fotógrafo Nadar, 35, *Boulevard des Capucines*. Entre los cuadros expuestos había uno de Monet titulado *Impresión, sol naciente*, que fue criticado por Louis Leroy imaginando los comentarios de un artista ante el cuadro de Monet: «Impresión... ya decía yo, puesto que estoy impresionado, tiene que haber aquí algo de impresión». De esta frase irónica nació

el nombre de aquel grupo de pintores conocido hasta entonces como «La pandilla de Manet», que en adelante sería distinguido con el categorico nombre de los *impresionistas*. La exposición fue un rotundo fracaso económico y de crítica, pero Manet y Monet siguieron luchando junto con Pissarro, Cézanne, Degas, Re-

noir, Berthe Morisot, Sisley, Guillaumin, Whistler... hasta el reconocimiento universal del *impresionismo* como el estilo capaz de haber cambiado los grandes cuadros de temas históricos por cuadros con motivos cotidianos, los tonos pardos y sombríos del estudio, por la luz y el color de la pintura al aire libre.



Figs. 88 y 89. (Página opuesta.)

Edouard Manet (1832-1883), *Olympia*. Museo del Louvre, París. *Los empedrados de la calle Berne*. Colección Butler. Manet no participó en ninguna de las ocho exposiciones que celebraron los impresionistas. Pero estaba con ellos, sobre todo al principio del movimiento, hasta el punto de que las primas noticias sobre el grupo hablaban de «la banda de Manet». Fue él, por otra parte, el que inició el impresionismo con sus cuadros *El pífano*, *El almuerzo en la hierba* y *Olympia*.

91



90



92



Figs. 90 a 92. Claude Monet (1840-1926), *Iglesia de Vétheuil bajo la nieve* y *La estación Saint-Lazare*, ambos en el Louvre, París; y *Mujer con sombrilla y niño*, en la National Gallery, Londres. Monet tomó parte en todas las exposiciones. Fue probablemente el pintor más representativo del impresionismo, tanto por sus temáticas al aire libre como por su interés en investigar sobre los efectos de la luz y el color sobre los cuerpos. En este plan experimental pintó las catedrales de Reims, los pajares, y la gran serie de *Nenúfares* en su jardín de Giverny, tema este último del que hizo muchos esbozos, varios cuadros y *paneaus* actualmente en dos grandes salas de L'Orangerie, en las Tullerías, París.

Monsieur Chévreul, el tintorero de los Gobelinos (1786-1889)

Monsieur Michel-Eugène Chévreul, profesor de química, fue nombrado en 1824 director de tintorería de la Manufactura de los Gobelinos, famosa fábrica de tapices fundada por Enrique IV de Francia en 1601. Monsieur Chévreul, aparte de importantes descubrimientos e investigaciones químicas, escribió en 1839 el libro *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets coloris* (La ley de contrastes simultáneos y la armonización de colores), estableciendo los fundamentos científicos de la pintura impresionista y neoimpresionista. (Los contrastes en pintura y la armonización de colores serán tratados más adelante en este libro.) Monsieur Chévreul recopiló, además,

en otro libro escrito en 1864 (*Des couleurs et leurs applications aux arts industriels*), los 14.400 colores de la antigüedad: una cantidad de colores que puede parecer exagerada, pero que es comprensible si tenemos en cuenta que a fines del siglo XVIII ya se habían registrado —con más o menos rigor científico— 30.000 colores diferentes. Monsieur Chévreul acometió en el libro mencionado la labor de investigar, clasificar y determinar, en una especie de enciclopedia de los colores, los nombres, las diferencias y el número real de colores existentes.

Una tarea que nosotros podemos realizar ahora en síntesis mediante el gráfico adjunto, relacionando y ordenando nuestros colores según su

antigüedad, de izquierda a derecha, es decir, viendo en el primer espacio de la izquierda los seis colores de la prehistoria; en el espacio siguiente, indicado con 3.000 años a.C., los cinco colores añadidos a la paleta de los egipcios, para seguir con 2.000 y 1.000 años a.C. correspondientes a los griegos y los romanos, etc., etc.

Fig. 93. El gráfico adjunto determina la evolución de los pigmentos de color desde la prehistoria hasta nuestros días. La separación por columnas verticales determina la cronología desde 30.000 años a.C. hasta nuestro milenio, entendiendo, por ejemplo, que el color azul egipcio fue descubierto 3.000 años a.C.; el azul ultramar hacia el siglo VIII, el azul de Prusia en el siglo XIX, etc.

93

CRONOLOGÍA DE LA EVOLUCIÓN DE LOS PIGMENTOS DE COLOR

30.000 años a.C. 3.000 años a.C. 2.000 años a.C. 1.000 años a.C. SIGLO I



Los colores al óleo

La constitución de los colores al óleo de hoy es prácticamente la misma que en los tiempos de Van Eyck: *colores o pigmentos* en forma de polvo y *líquidos aglutinantes*. Lo que ha cambiado es el procedimiento de fabricación y el envase. Antiguamente los colores al óleo se fabricaban en el mismo taller del pintor. Desde mediados del siglo pasado la fabricación de colores al óleo corre a cargo de industrias especializadas con plena garantía de calidad. Hasta el año 1840 los colores al óleo se envasaban en pequeñas bolsas de piel o pellejos hasta que en el año mencionado, se inventó el tubo metálico.

Como usted sabe, el soporte corriente para pintar al óleo es el lienzo de lino o de algodón, montado sobre bastidor de madera, pero también se pinta sobre cartón, madera y papel. Los pinceles son de pelo de cerda, pero para resolver formas delgadas se usan pinceles de pelo de marta o de pelo de buey. El disolvente más corriente es el aceite de linaza o la esencia de trementina, o bien una mezcla mitad y mitad de ambos; para el uso de disolventes se precisan unas aceiteras. Hace falta, también, la paleta y una espátula para rascar y corregir o para limpiar la paleta; son imprescindibles trapos y papel de periódico para limpiar pinceles.

SIGLO X SIGLO XX

BLANCO DE YESO
BLANCO DE PLOMO
BLANCO DE ZINC
BLANCO TITANIO
GRIS
AMARILLO NÁPOLES
AMARILLO CADMIO
AMARILLO REAL
OCRE AMARILLO
CASTAÑO, SIENA
SEPIA
BETÚN
ROJO SINOPÍA
ROJO
BERMELLÓN
ROJO CADMIO
ROJO DE LACA
CARMÍN ALIZARINA
PÚRPURA DE TIRO
VERDE MALAQUITA
VERDE GRIS
TERRA VERTE
VERDE ESMERALDA
AZUL CERÚLEO
AZUL COBALTO
AZUL EGIPCIO
AZUL ULTRAMAR
AZUL DE PRUSIA
AZUL PHTALO
VIOLETA OSCURO
NEGRO DE HUMO
NEGRO MARFIL

94



41

Las mezclas ópticas de Seurat (1859-1891)

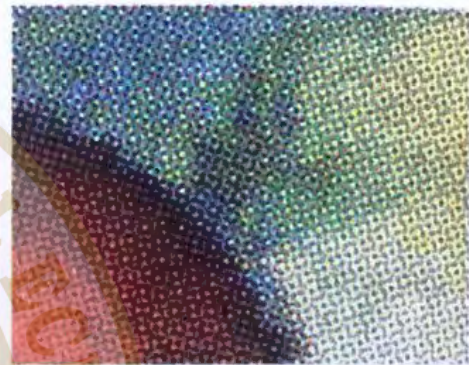
Georges Seurat fue un entusiasta de la ciencia y la estética: estudió las teorías sobre la visión del color, los trabajos e investigaciones de Chevreul y cuantas publicaciones trataban la absorción y reflexión de los colores, para llegar a la conclusión de que los efectos de la *síntesis aditiva* o suma de los colores-luz podían ser reproducidos en el cuadro con la *mezcla óptica de colores*, sustituyendo la mezcla de colores en la paleta por la mezcla en la retina de la luz reflejada por pequeñas manchas de color. Para entenderlo mejor digamos que para pintar un color verde, Seurat pintaba pequeñas manchas redondas azules y amarillas, dispuestas una al lado de otra, que vistas a distancia resultaban de color verde. El primer gran cuadro de Seurat considerado como la primera manifestación de esta nueva técnica fue *Un*

dimanche a la Grande-Jatte (fig. 97). Seurat denominó esta técnica *chromoluminarisme*, pero la historia la ha definido con varios nombres: *divisionismo*, *neoimpresionismo* y *puntillismo*, siendo este último el nombre más corriente y aceptado.

El puntillismo fue seguido por Signac, Dubois-Pillet, Cross, Luce y otros. Pissarro pintó algunos cuadros puntillistas y luego abandonó este estilo para volver a la manera del impresionismo. A modo de ensayo pintaron también con la técnica puntillista Gauguin y Van Gogh.

Figs. 95 y 96. Síntesis aditiva: el recuadro A, ampliado en la figura 96, nos permite ver la trama de puntos de colores (azul, magenta, amarillo y negro) que por mezcla óptica reproducen los colores de la imagen. Fig. 97. Georges Seurat (1859-1891), *Un domingo en la Grande-Jatte*. The Art Institute of Chicago.

95



97



Cézanne, precursor de la pintura moderna (1839-1906)

Renoir describe a Cézanne como «terrible, alucinado, bestial como una divinidad atormentada». «A veces —explica Renoir—, cuando estaba pintando, se le oía gritar desesperado: «¡No acabo nunca! ¡Nunca! ¡Nunca!». Otras veces, después de un día entero de duro trabajo, tomaba la espátula y rascaba todo lo que había hecho... o tiraba el cuadro por la ventana.»

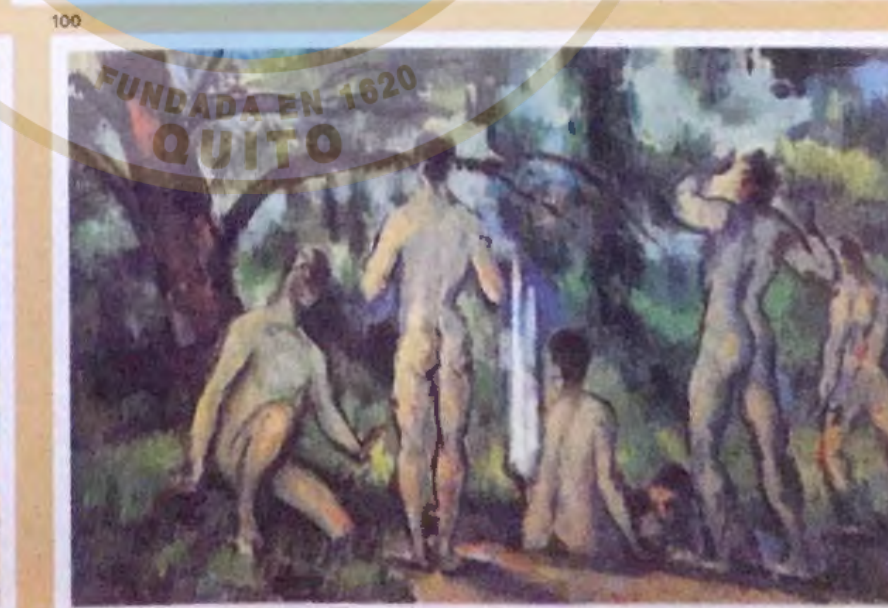
¿Era un perfeccionista? Sí, pero no en el sentido de «acabar o retocar» el cuadro, sino en la idea de encontrar y plasmar «las sensaciones» que sentía ante el modelo. Y por esto era lento, por esto su grito de «¡No acabo nunca!»; por esto mismo se separó de los impresionistas, porque éstos, según él, buscaban tan sólo captar la impresión, y él quería —según sus palabras— «convertir esta impresión en algo sólido y duradero, como el arte que se conserva en los museos». Desde luego fue el precursor del arte moderno. Era el único pintor que no se dejaba absorber por el modelo; que pintaba lo que *él quería* gracias a un esfuerzo constante por aproximarse a la Naturaleza, lo cual significaba liberarse de la esclavitud de pintar una copia idéntica al modelo. Y de ahí su manera de pintar diferente.

En agosto de 1906, mes y medio antes de morir, cuando tenía sesenta y siete años, escribió una carta a su gran amigo y pintor Émile Bernard. Cézanne le decía: «Sigo estudiando la Naturaleza que me rodea y creo que voy progresando un poco. Me gustaría tenerte aquí porque me siento muy solo. Estoy viejo y enfermo. He jurado morir pintando».

Fig. 98. Paul Cézanne (1839-1906), *El jarrón azul*. Museo del Louvre, París.

Fig. 99. Cézanne, *Montaña Sainte-Victoire*. Museo d'Orsay, París.

Fig. 100. Cézanne, *Bañistas*. Pushkin Museum, Moscú.



Vincent van Gogh, el loco (1853-1890)

La tarde del 27 de julio de 1890, estando en un campo de trigo, en Auvers-Sur-Oise, Vincent van Gogh se disparó un tiro en el pecho. Murió dos días más tarde, el 29 de julio, con su hermano Theo a su lado. Entre los asistentes al funeral estuvieron Père Tanguy, Émile Bernard y Lucien Pissarro. No hubo ninguna nota ni mención en las necrológicas de *Le Figaro*, ni *La Presse* ni *Le Gaulois*. Nada. El muerto era un pobre pintor loco.

El 29 de julio de 1990 se clausuró en Amsterdam la exposición extraordinaria de 133 pinturas de Van Gogh con motivo del centenario de su muerte. La muestra fue patrocinada por Su Majestad la Reina de los Países Bajos y en la Comisión de Honor figuraban embajadores, primeros ministros, ministros, delegados culturales, etc., hasta veinticuatro personalidades. Cuarenta y ocho museos de todo el mundo y decenas de particulares de todas partes prestaron sus obras para la exhibición. Fue visitada por más de medio millón de personas, con colas de hasta dos y trescientos metros.

Van Gogh vendió un solo cuadro en toda su vida: *Viñedos rojos en Arles*, por 400 francos. En 1990 la sala de subastas Sotheby's, de Nueva York, ha vendido el cuadro del pobre loco Van Gogh *Los lirios* por 53,9 millones de dólares (unos 6.000 millones de pesetas).

101



102



103



Fig. 101. Vincent van Gogh (1853-1890), *Jardín en Arles*. Colección particular.

Fig. 102. *El cartero Roulin*. Museum of Fine Arts, Boston.

Fig. 103. *Armand Roulin*. Museo Folkwang, Essen, Suiza.

Fig. 104. *La noche estrellada*. The Museum of Modern Art, New York.

Fig. 105. *La arena en Arles*. Ermitage, San Petersburgo.

Fig. 106. *Habitación en Arles*. Rijksmuseum, Amsterdam.

104



105

106



Les fauves (Las fieras) (1906)

París, 1905. En la sala central del Salón de Otoño, se exhiben una serie de cuadros que rompen con todo lo visto hasta entonces: colores puros, planos, violentos, exaltados, dibujo simplificado y distorsionado; rostros de color rojo, sombras de color verde en un retrato, adoquines de color verde en una calle, algo que todo el mundo considera sencillamente absurdo. Algunos de sus autores son relativamente conocidos: Matisse, Marquet... Pero la mayoría son absolutamente ignorados; exponen su obra por primera o segunda vez. En la muestra hay también escultura; en la sala central, junto a los cuadros con colores más estridentes, Marquet expone un torso de niño y un busto de mujer con una factura que recuerda en cierto modo el estilo florentino del siglo xv. El día de la inauguración entra en la sala Louis Vauxcelles, crítico de la revista de vanguardia *Gil Blas*, y al ver las esculturas de Marquet y los cuadros exclama, dirigiéndose a Matisse: *Donatello chez les fauves!* (¡Donatello en casa de las fieras!). La frase fue publicada en la mencionada revista y reiterando lo sucedido con el impresionismo, el nombre de *fauves* quedó como distintivo del grupo, en el que figu-

107



108



109



raban como participantes en esta primera exposición —además de Matisse y Marquet—, Derain, De Vlaminck, Rouault, Manguin, Camoin, Jean Puy y Othon Friesz.

Los *fauves* fueron los primeros modernos que justificaron la célebre frase de Maurice Denis, cuando pronunció uno de los más significativos gritos de guerra del arte moderno:

Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo, un desnudo o cualquier cosa anecdótica, es esencialmente una superficie plana que se cubre de colores siguiendo cierto orden.

Fig. 107. Alexej V. Jawlensky (1864-1941), *Naturaleza muerta con caballo blanco*. Colección particular, Lugano.

Fig. 108. Maurice de Vlaminck (1876-1958), *Retrato de Derain*. Colección particular.

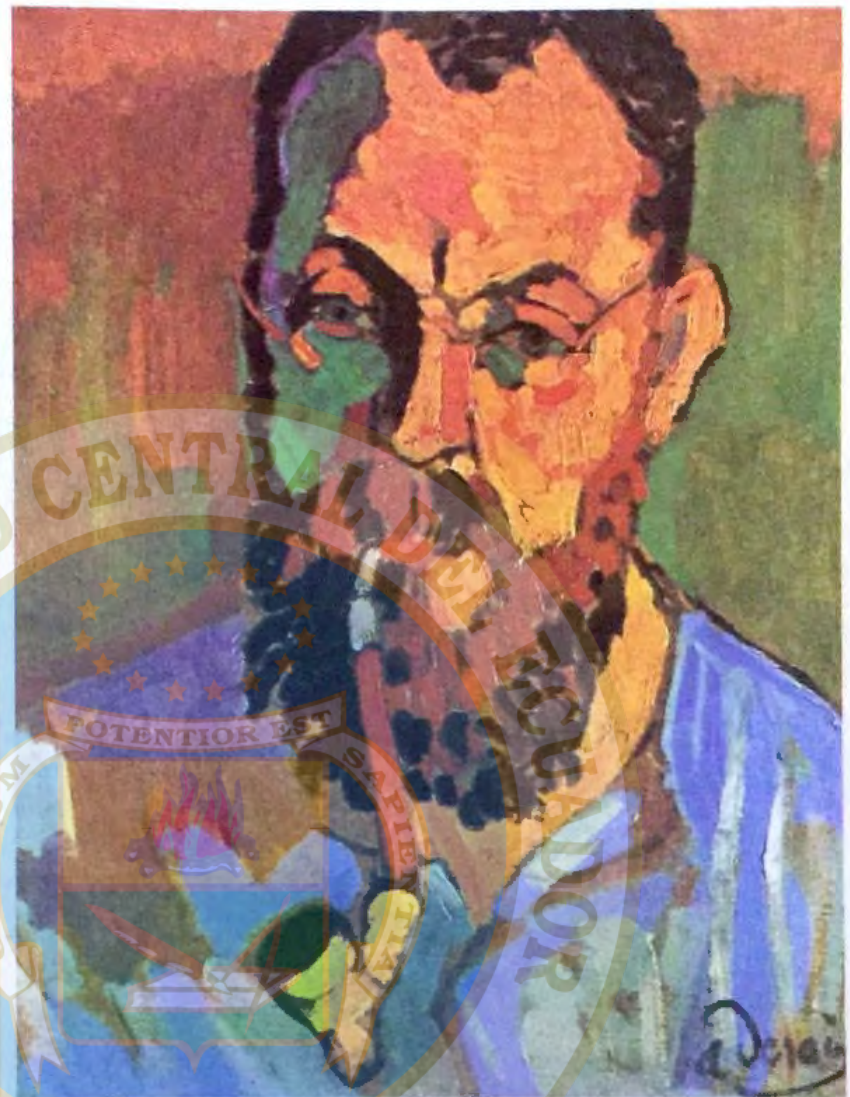
Fig. 109. André Derain (1880-1954), *La algeriana*. Centro Georges Pompidou, París.

Fig. 110. Derain, *Retrato de Matisse*. Tate Gallery, Londres.

Fig. 111. Derain, *El puente de Westminster*. Colección particular, París.

Fig. 112. Derain, *Puerto de Cotliure*. Troyes. Museo de Arte Moderno, donación de Pierre et Denis Levy.

110



112



Las «épocas» de Picasso (1881-1973), el cubismo y los «ismos»

En el año 1901, cuando tenía veinte años, después de dibujar con lápiz y carbón y pintar con pasteles y al óleo, con estilos que recuerdan a Casas y a Toulouse-Lautrec, con reminiscencias de *puntillismo* y *fauvismo*, Picasso inicia su célebre *período azul* para pintar la desgracia. Durante cuatro años, hasta 1905, Picasso elige como tema de sus cuadros «los pobres, los mendigos, los enfermos —la lista es de Sabartés, su secretario—, los lisiados, los hambrientos y las prostitutas». Según algunos biógrafos, parece que el desencadenante de este período de tristeza fue el suicidio de su íntimo amigo Casajemas, pero influyeron también el frío de aquellos inviernos y las privaciones de todo orden que le tocó vivir a Picasso, en París y en Barcelona.

Hasta 1905 en que, respondiendo al carácter creativo de Picasso, «el artista se esfuerza —en palabras del biógrafo Martini— en calmar su violencia emotiva y encuentra acentos de serenidad y de alegría despreocupada en la representación de la vida del circo, de los acróbatas, de los saltimbanquis y de los jinetes equilibristas»... e inicia su fructífero *período rosa*. Un cambio radical: de una gama de colores absolutamente *fría* a una gama eminentemente *cálida*, en una transición que, sin embargo, no fue repentina: de una tendencia tan azul como la que puede ver en la imagen adjunta (fig. 113), Picasso pasó a una gama grisácea, para progresivamente introducir el color rosa (fig. 114) y terminar con figuras de color rosa y fondos rojos.

En el invierno de 1906 Picasso era ya un artista famoso: había pintado más de doscientos cuadros, se había iniciado en la escultura, había realizado grabados en madera y magníficos aguafuertes; tenía solucionado el problema económico —el marchante ruso Scukin y los hermanos Stein, norteamericanos, eran excelentes

Fig. 113. Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). *La vida*. The Cleveland Museum of Art, donación de la Fundación Hanna. Éste es el cuadro definitivo de *La vida*, después de que Picasso, como solía hacer siempre, proyectara el tema a través de varios dibujos y pinturas.

Fig. 114. Picasso, *Arlequín a caballo*. Colección Mr. and Mrs. Paul Mellon, Estados Unidos. Cuadro pintado por Picasso en el año 1905, cuando ya iniciaba el *período rosa*.

113



114

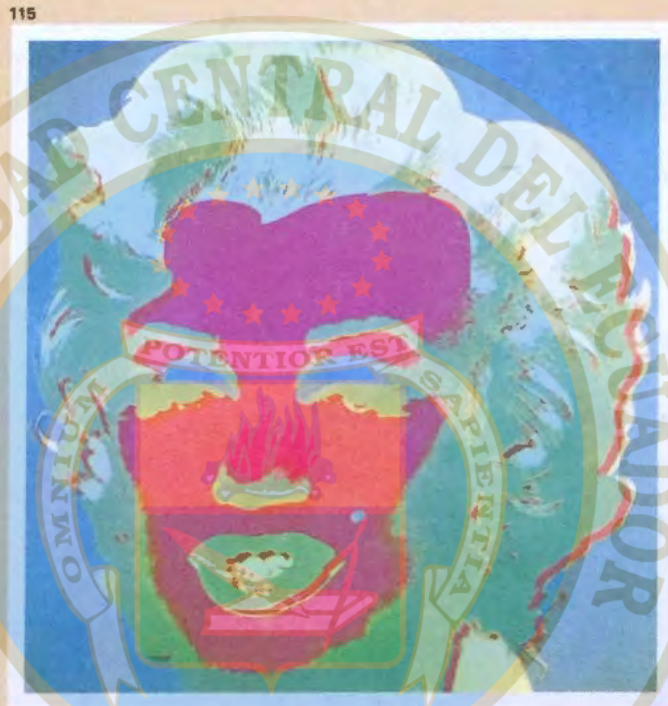


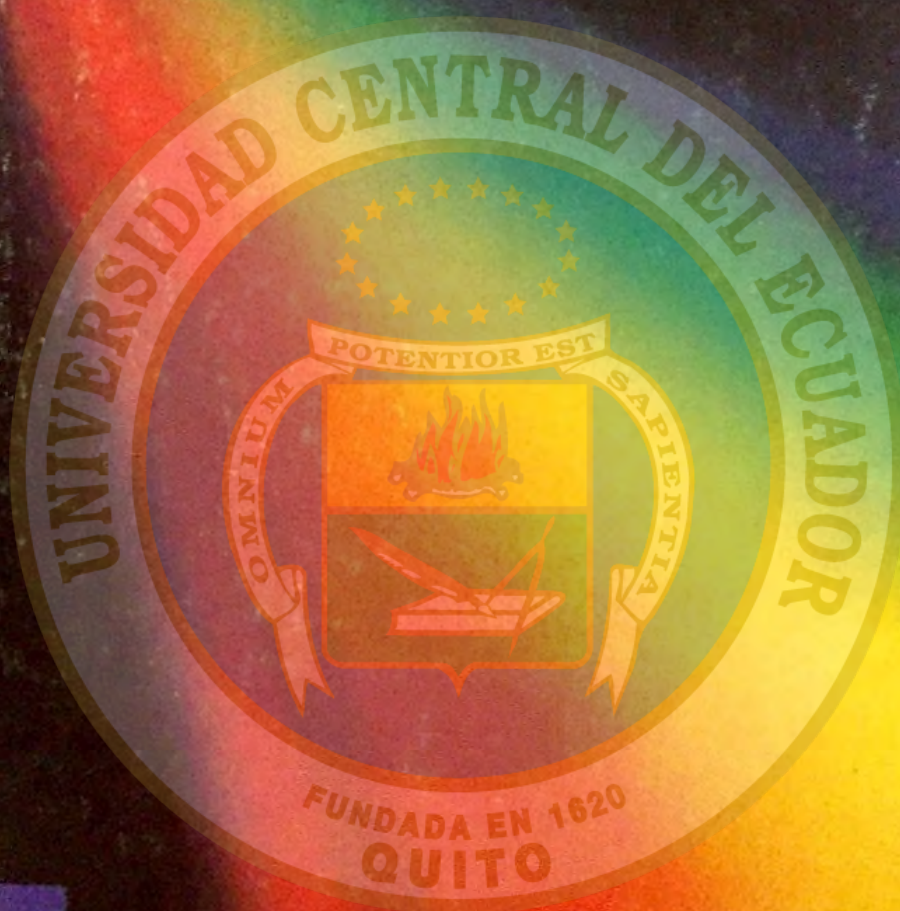
compradores—, y podía, por tanto, seguir pintando como hasta entonces o como un impresionista o elegir el camino de un *fauve*. Pero Picasso buscaba algo nuevo; le preocupaba la estructura, la representación espacial de la forma. Y empezó a trabajar —contra la opinión de amigos y conocidos— en el cuadro que rompió los fundamentos —perspectiva, modelado, luz y sombra— del arte occidental. Por fin, después de trabajar febrilmente en más de veinte bocetos y proyectos, en la primavera de 1907 pintó el primer cuadro *cubista*: *Les Femmes d'Alger*, uno de los más famosos lienzos del arte contemporáneo, que transformaría las normas, reglas y conceptos del arte de todos los tiempos. En efecto, a partir del *cubismo*, que prescindió del color para realzar la forma, llegó en 1913 la *abstracción geométrica* que insiste en el predominio de formas; le sigue el *expresionismo*, con el color otra vez como protagonista... y la serie de *ismos*: *futurismo*, *op* y *pop art*, *tachismo*, *hiperrealismo*, etc., en los que el color está siempre presente y en algunos casos, como en el *pop art*, es el elemento más importante del cuadro. Ésta es la Historia de la Evolución del Color en el Arte.

Fig. 115. Andy Warhol (1930-1987), *Marilyn*. Galería Leder. Ésta es una de las obras más populares del *Pop Art*. Warhol creó una serie de cuadros de personajes famosos que resolvió con la técnica de la serigrafía, imprimiendo varias veces el mismo retrato, pero cambiando la gama de colores y creando efectos especiales con el contraste de colores yuxtapuestos como en esta conocida serie de Marilyn Monroe.

Fig. 116. Wassily Kandinsky (1866-1944), *Amarillo, Rojo y Azul*. Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

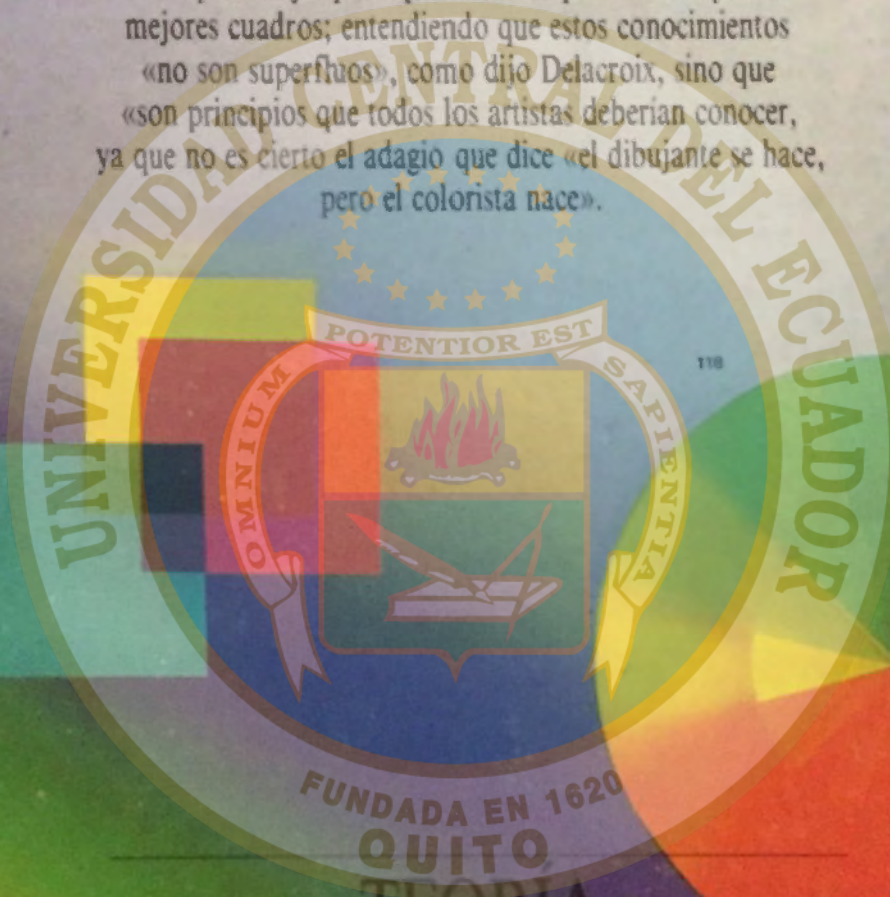
Fig. 117. Robert Delaunay (1885-1941), *Discos solares*. Museum of Modern Art, New York.





Isaac Newton descubrió que el color es luz. Thomas Young sintetizó en tres colores todos los colores del espectro; Clerk Maxwell y Heinrich Hertz determinaron la naturaleza ondulatoria de la luz; Hermann von Helmholtz y Thomas Young averiguaron los mecanismos fisiológicos que regulan la visión del color; Michel-Eugène Chévreul formuló las leyes de contrastes...

Vamos a hablar en las siguientes páginas de lo que hicieron estos personajes para que nosotros pudiéramos pintar mejores cuadros; entendiendo que estos conocimientos «no son superfluos», como dijo Delacroix, sino que «son principios que todos los artistas deberían conocer, ya que no es cierto el adagio que dice «el dibujante se hace, pero el colorista nace».



TEORÍA DE LOS COLORES

Isaac Newton, Thomas Young

119



Hace algo más de trescientos años, un joven estudiante del Trinity College de Cambridge empezó a vislumbrar uno de los descubri-

mientos más importantes de la historia de las ciencias naturales: la *ley de la gravitación universal*.

Isaac Newton, que era el joven estudiante, alcanzó tal fama con dicho descubrimiento, que sus contemporáneos no dieron importancia a otras invenciones tales como el cálculo infinitesimal, o la teoría de la luz y el color, descubrimiento éste que el propio Newton describe así en su diario: «Me he procurado un prisma triangular de cristal para realizar experimentos sobre los famosos fenómenos de los colores. Después de haber oscurecido la habitación y perforado un agujero en la persiana para dejar penetrar una cantidad conveniente de luz solar, he colocado mi prisma delante de la obertura a fin de que la luz fuese refractada sobre el muro opuesto. Fue una diversión muy

agradable contemplar los colores vivos e intensos así producidos». Esos «colores vivos e intensos» no eran otra cosa que la descomposición de la luz blanca en los colores del espectro solar: un primer paso trascendental para entender que *el color es luz* (fig. 120).

Éstos son los colores del espectro:

Azul oscuro

Azul claro

Verde

Amarillo

Rojo

Púrpura

Cuando llueve y luce el sol, cada gota de agua de la lluvia se comporta como el prisma de Newton, o sea, que gracias a esos millones de prismas se produce el fenómeno del arco iris (figs. 121 y 122). Según Newton, el color es luz y dado que vemos el color de los cuerpos cuando éstos reciben luz, el descubrimiento de Newton nos lleva a la conclusión de que el espectro solar contiene to-

dos los colores de la Naturaleza. Cien años más tarde, también en Inglaterra, en Londres, un científico lla-

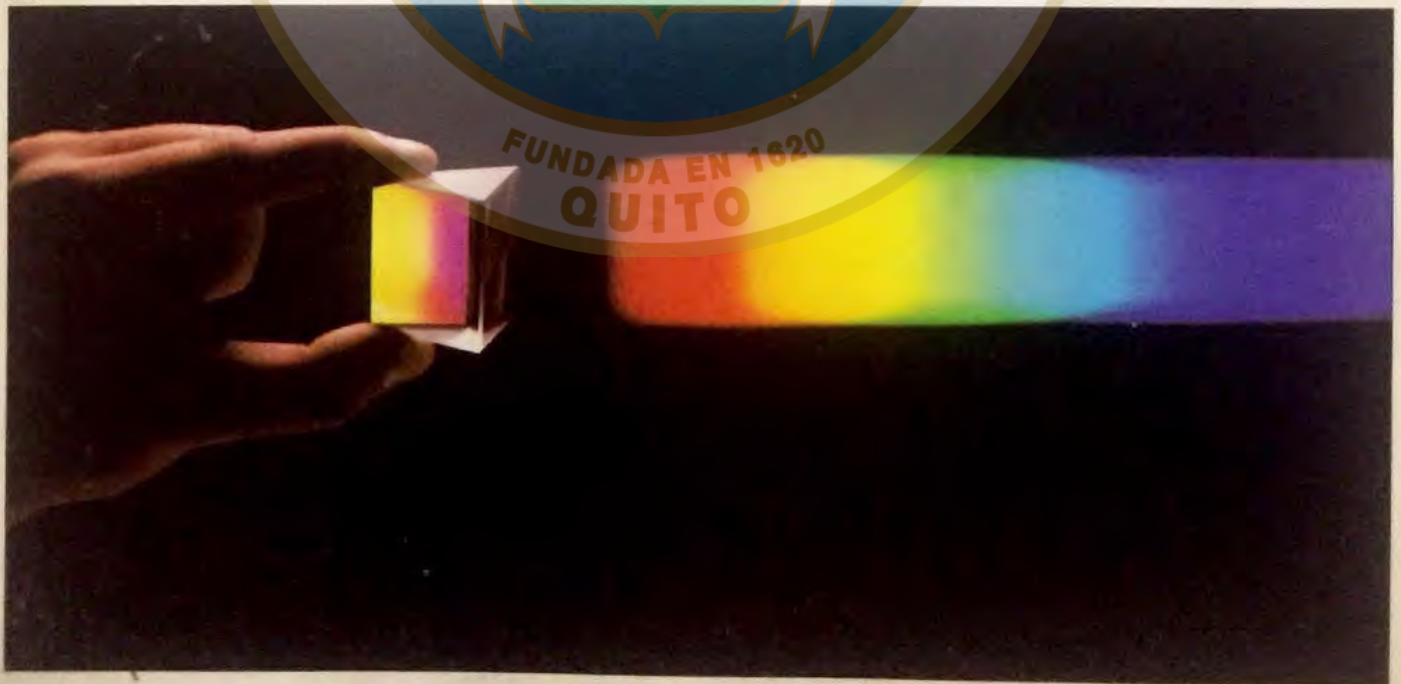
Fig. 119. Isaac Newton, además de la teoría de la gravitación universal y el cálculo infinitesimal, descubrió la naturaleza de la luz determinando que la luz es color.

Fig. 120. Si usted proyecta la luz de un foco eléctrico —500 watios— a través de un pequeño agujero y sostiene delante un prisma de cristal, verá proyectada en la pared la descomposición de la luz en los colores del espectro solar.

Figs. 121 y 122. El arco iris se forma con los rayos de luz del sol al atravesar las gotas de lluvia que actúan como prismas.



120



mado Thomas Young, médico de profesión, estudió ampliamente la teoría de los colores. Partiendo del descubrimiento de Newton, Young dispuso sobre una mesa seis linternas, cada una con un cristal de color igual a los seis colores del espectro; proyectó entonces la luz de las linternas y cambiando y eliminando haces de luz, llegó a un nuevo y definitivo hallazgo: *los seis colores del espectro podían ser reducidos a tres colores básicos del mismo espectro (el rojo, el verde y el azul oscuro), con los cuales podía recomponer la luz blanca.*

Lo dicho nos ayuda a comprender qué es un *color primario*. Porque si todos los colores pueden reducirse a

sólo tres colores, *rojo, verde y azul oscuro*, éstos son *colores básicos*. Yo he realizado el experimento de las tres linternas y puedo dar fe de que es verdad (fig. 123).

Young llegó, además, a otra conclusión importante. Con la superposición por parejas de las luces de las tres linternas, lograba otros tres colores más claros: el *amarillo*, con la suma del rojo y el verde, el *púrpura*, con el rojo y el azul oscuro, y el *azul claro*, con el verde y el azul oscuro. Lo cual dio lugar a los llamados *colores secundarios*.

Sólo nos queda recordar que hasta aquí hemos hablado siempre de haces de luz, de descomponer y recomponer la luz blanca. Estamos hablan-

do, pues, de **COLORES-LUZ**, que pueden clasificarse como puede usted ver en la siguiente relación:

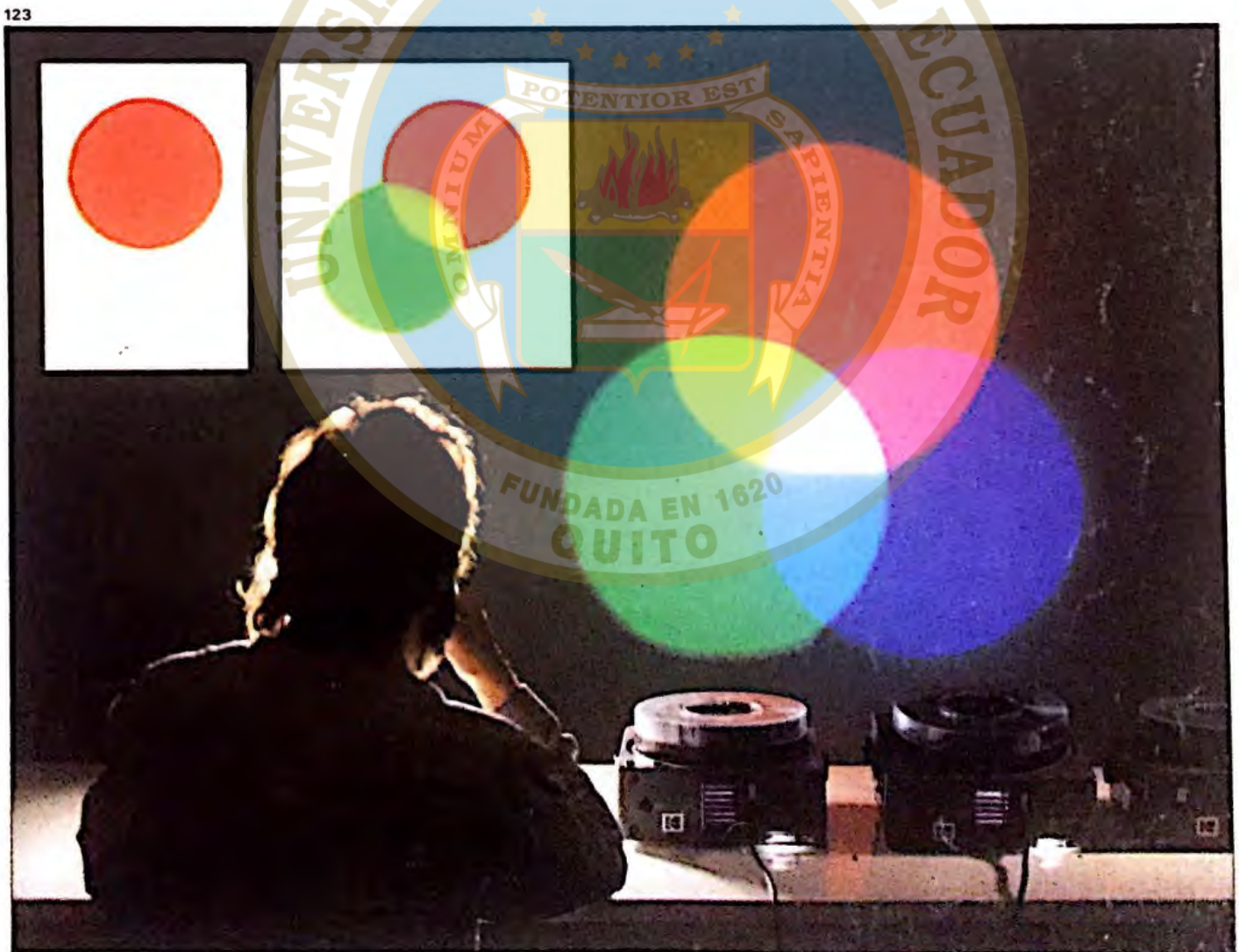
COLORES-LUZ PRIMARIOS

Azul oscuro
Verde
Rojo

COLORES-LUZ SECUNDARIOS

Amarillo
Púrpura - 1.000
Azul claro - 0.125

Fig. 123. Thomas Young demostró, con su experimento de las linternas, que con sólo tres colores: el rojo, el verde y el azul intenso era posible recomponer la luz blanca.



Los nombres de los colores

El espectro está formado, como usted sabe, por seis colores. Hay libros y textos que todavía mencionan un espectro de siete colores, pero la realidad es que son seis. Este hecho está demostrado científicamente, en primer lugar por la *selección fotomecánica de colores* (dentro del proceso de Artes Gráficas), y en segundo lugar por las *películas inversibles en color* —actuales transparencias o diapositivas en color—, inventadas en el año 1936 por Agfa y Kodak, en las que el color queda reproducido por el *principio del tripack*, un sistema constituido por tres películas, con una primera película sensible al color amarillo, una segunda al color rojo y una tercera al color azul. Agfa y Kodak deciden entonces, en el año 1936, bautizar estos colores con dos nombres nuevos, posteriormente adoptados por las Artes Gráficas en su proceso de impresión a tres colores. Y así,

el rojo o púrpura es llamado
MAGENTA

el azul claro es llamado
AZUL CYAN

En los años cincuenta las Normas DIN 16.508 y 16.509 adoptan estos nombres para definir los colores básicos de la impresión. Hace tan sólo cinco años, ninguna carta de colores artísticos presentaba el color *magenta* o el color *azul cyan*. Actualmente todos los fabricantes de colores han incluido, o están incluyendo, los colores *magenta* y *cyan*.

Harald Küppers, autor del libro *Color*, da como buena la propuesta del doctor Schauder, que puede usted ver en la tercera columna.

Mi propuesta personal confirma *azul cyan* y *magenta*, cambiando *azul intenso* por azul o azul-violeta y dando por buenos los nombres restantes *verde*, *amarillo* y *rojo*. Tome nota, pues, de que éstos serán los nombres de los colores del espectro que figurarán en las páginas de este libro.

Fig. 124. El común de la gente menciona siete o más colores al hablar del espectro: es corriente que la gente incluya el *naranja* y el *lila* o el *añil* y que no sepa qué azul es el *azul cyan*. El autor de la obra *Color*, Harald

Küppers, afirma que los científicos usan los nombres de la tercera columna. Aceptando básicamente los nombres anteriores he llegado a la propuesta de la cuarta columna, con la única variante de *azul intenso* en vez de azul.

124

124

NOMBRES MÁS COMUNES	COLORES SEGÚN KÜPPERS	COLORES SEGÚN LA CIENCIA	NUESTRA PROPUESTA	COLORES DEL ESPECTRO
LILA	VIOLETA	AZUL	AZUL INTENSO	
VIOLETA				
AZUL	CYAN	CYAN		
CYAN				
VERDE	VERDE	VERDE		
VERDE				
AMARILLO	AMARILLO	AMARILLO		
NARANJA				
ROJO	MAGENTA	MAGENTA		
PURPURA			NARANJA	

Maxwell, Hertz: las ondas electromagnéticas

James Clark Maxwell, físico escocés, alumno de Faraday, publicó en el año 1873 una serie de ecuaciones sobre la teoría electromagnética de la luz, demostrando que la luz es debida a la propagación simultánea de un campo eléctrico y un campo magnético. En la misma época el físico alemán Heinrich Hertz, en contacto con Maxwell y sus cálculos, lograba producir las ondas electromagnéticas por medio de su oscilador, demostrando que tenían todas las propiedades de la luz: reflexión y refracción, interferencias, difracción, polarización y velocidad de propagación calculada en 300.000 kilómetros por segundo.

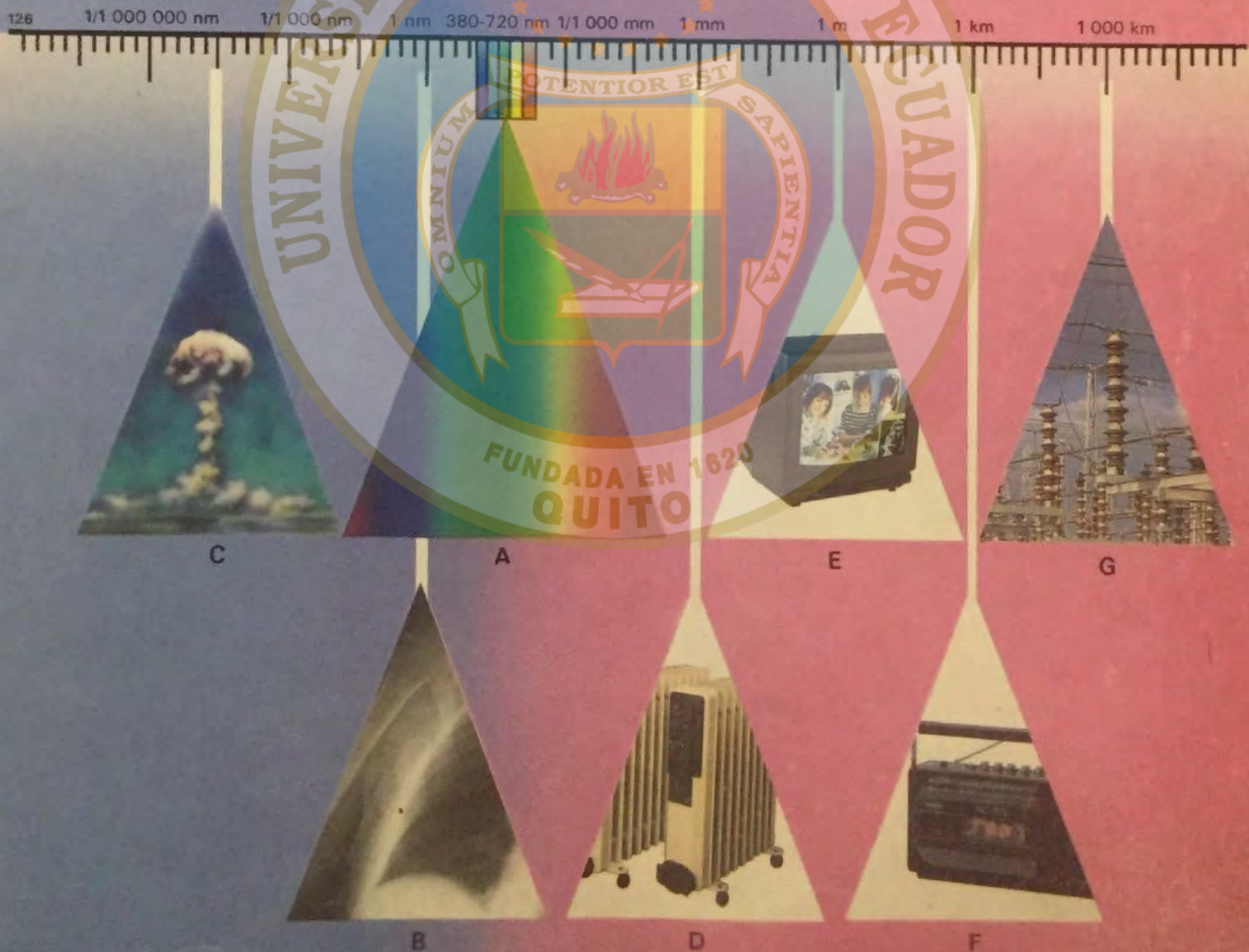
Para comprender qué son y cómo son las ondas electromagnéticas, hay

que recordar primero que los rayos de luz son energía y forman parte del conjunto existente de ondas electromagnéticas, que se diferencian en principio por su longitud de onda. Estas longitudes entre onda y onda pueden variar desde una fracción igual a la millonésima parte de un milímetro a varios miles de kilómetros. Para facilitar el cálculo, las longitudes de onda corta se miden por *nanómetros* (nm), una medida de longitud equivalente a la milmillonésima parte del metro.

En la imagen adjunta (fig. 125) hemos reproducido el esquema de una escala de ondas electromagnéticas graduada en escala de mil. Dentro de esta escala la luz oscila entre los 380 nm y 720 nm (A), quedando a su iz-

quierda los rayos ultravioleta, los rayos Roentgen (B) o rayos X, y los rayos gamma y alfa (C), con radiaciones de onda de milésima de millón de un milímetro. Y por el lado derecho las radiaciones que promueven el calor (D), la televisión (E), la radio (F) y la electricidad (G); esta última con ondas de 1.000 kilómetros.

Fig. 125. A partir de las investigaciones del físico escocés Maxwell, el físico alemán Heinrich Hertz descubrió que la luz está constituida por ondas electromagnéticas que se diferencian por su longitud de onda, que se miden por *nanómetros* (nm). Vea en esta imagen el esquema de una escala de ondas electromagnéticas, dentro de la cual la luz espectral oscila entre los 380 nm y 720 nm.



Absorción, reflexión

¿Por qué vemos un tomate maduro de color rojo? ¿Por qué vemos un limón de color amarillo? ¿Por qué las hojas de los árboles son verdes? Para responder a estas preguntas hay que tener presente:

- *Primero, que el color es luz.*
- *Segundo, que los colores que componen la luz son seis.*
- *Y tercero, que estos seis colores pueden reducirse a tres: rojo, verde y azul intenso.*

Sabidos y recordados los tres puntos anteriores, la respuesta es que todos los cuerpos están constituidos por sustancias que absorben y reflejan colores o lo que es lo mismo, absorben y reflejan ondas electromagnéticas. Y así, cuando un cuerpo de color blanco recibe los tres colores LUZ, esto es, el color rojo, el verde y el azul intenso, tal como los recibe los devuelve, los refleja, generando con la suma

de los tres el color blanco (fig. 126 A). Si el cuerpo es de color negro (B) ocurre todo lo contrario: absorbe los tres colores-LUZ y deja el cuerpo sin luz, razón por la que lo vemos negro. Ocurre lo mismo en una habitación a oscuras: aunque haya en ella una alfombra azul, un sillón rojo, etc., no vemos ni la alfombra ni el sillón, porque el negro es la negación de la luz y del color. Observe ahora lo que sucede con el cuerpo o cubo rojo (C) de la mencionada figura 126; recibe los tres colores-LUZ, absorbe el verde y el azul intenso y refleja el rojo. Y fíjese en el cubo amarillo (D), viendo que absorbe el azul y refleja el rojo y el verde que sumados —¿recuer-

da?— nos permiten ver el color amarillo. También llegan al cubo color magenta (E) los tres colores-LUZ, pero éste absorbe el verde y refleja los colores rojo y azul intenso que sumados se traducen en el color magenta.

Con este fenómeno de absorción y reflexión vemos que la luz genera los colores de los cuerpos *sumando* ondas electromagnéticas; aspecto éste que analizaremos en las páginas siguientes, para comentar ahora la percepción del color mediante el proceso fisiológico del sentido de la vista.

Fig. 126. El color de los cuerpos es debido al fenómeno de absorción y reflexión de la LUZ, es decir, de los colores-LUZ del espectro reducidos a tres colores: rojo, verde y azul intenso. Y así un cuerpo blanco (A), absorbe y refleja todos los colores; un cuerpo amarillo (D) recibe los tres colores-LUZ, absorbe el azul intenso y refleja el rojo y el verde que sumados dan amarillo, etc.

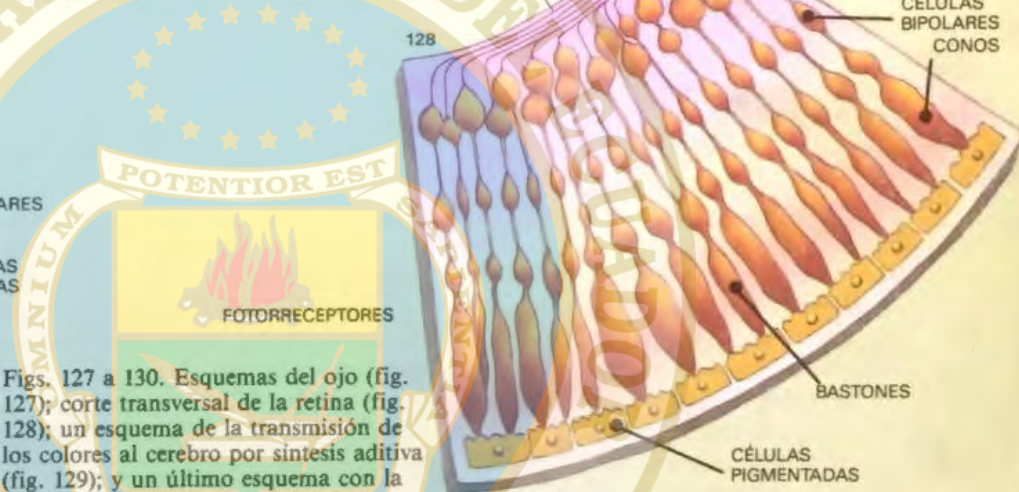
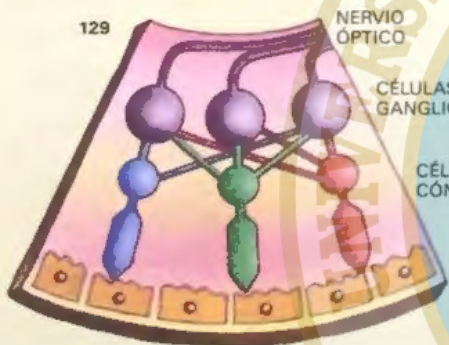
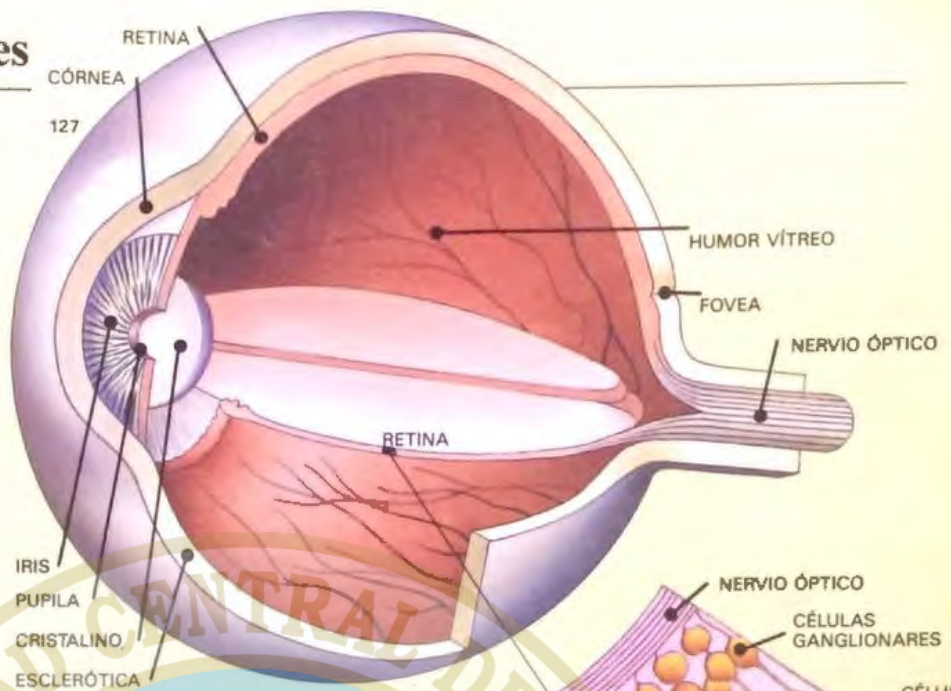


Cómo vemos los colores

Vemos los colores gracias a uno de los órganos más maravillosos de nuestro cuerpo: el ojo.

En su fabulosa estructura, aparte del automatismo de la óptica, formado por la *córnea* como lente protectora, el *iris* y la *pupila* como diafragma y el *cristalino* como objetivo zoom, aparece la *retina* como película instantánea, conectada por el *nervio óptico* al motor-cerebro, que reproduce imágenes y colores (fig. 127).

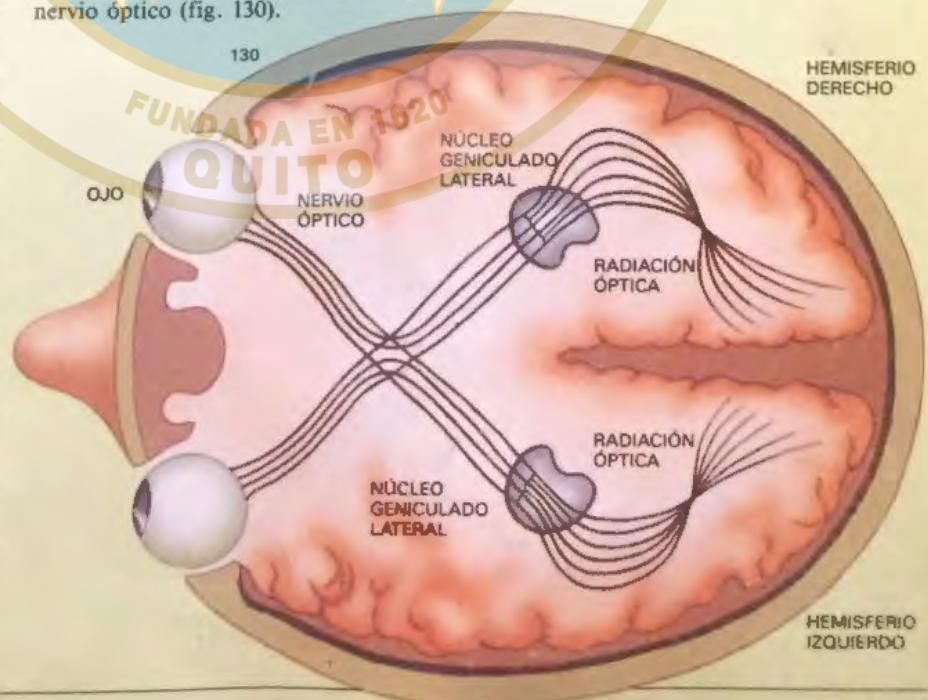
Pero dejemos las similitudes con la cámara fotográfica y centremos nuestra atención en la estructura y funciones de la retina (fig. 128), una membrana de un grueso ínfimo que no llega a medio milímetro (0,04 mm) pero que tiene una capacidad microscópica fabulosa, ya que contiene



Figs. 127 a 130. Esquemas del ojo (fig. 127); corte transversal de la retina (fig. 128); un esquema de la transmisión de los colores al cerebro por síntesis aditiva (fig. 129); y un último esquema con la transmisión al cerebro a través del nervio óptico (fig. 130).

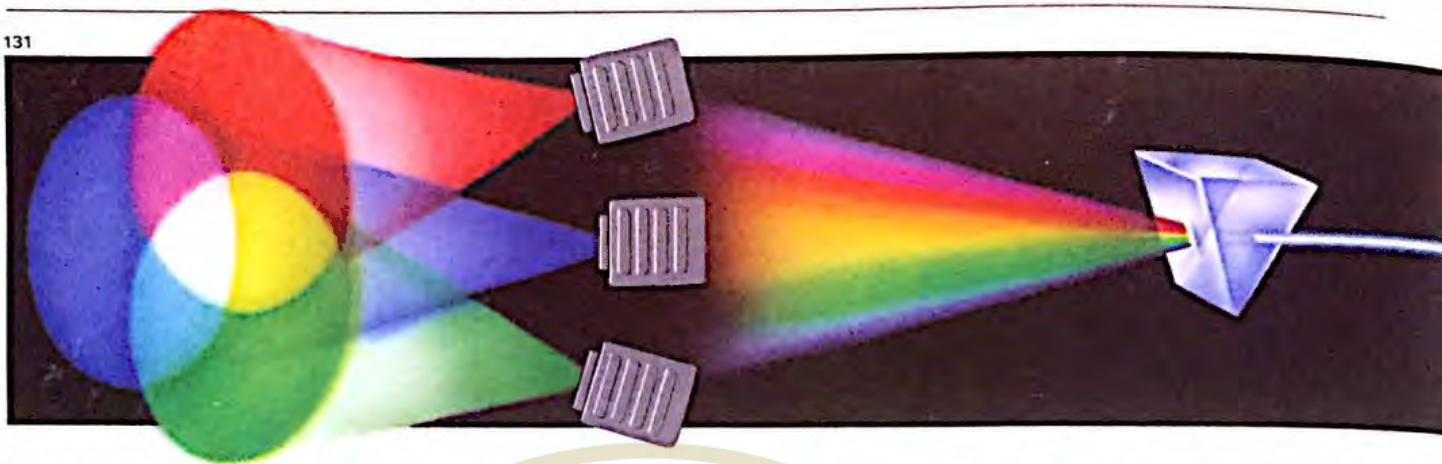
120 millones de *bastoncillos* y 6 millones de *conos*. Los *bastoncillos* y *conos* en su función *fotorreceptora* actúan como células sensitivas que captan y codifican las distintas longitudes de onda de las radiaciones luminosas. Estas radiaciones, traducidas en los colores-LUZ azul intenso, verde y rojo, reproducen las imágenes por *síntesis aditiva* (fig. 129), un sistema del que hablaremos más adelante, comparable al usado por la televisión. Las imágenes traducidas en señales eléctricas son transmitidas al *nervio óptico*, a través de las *células bipolares* y *ganglionares*.

El *nervio óptico* comunica al cerebro los registros de la retina y éste procesa la información visual analizando detalles de forma, color, profundidad y movimiento (fig. 130).



Colores-LUZ: síntesis aditiva

131



Tal como hemos dicho en las páginas anteriores, Isaac Newton descompuso la luz en los colores del espectro, interponiendo un prisma triangular de cristal a un rayo de luz, llegando a la acertada conclusión de que *la luz es color*. Para confirmar su descubrimiento, Newton situó a continuación del primer prisma un segundo prisma, que al interceptar el espectro del primero recompuso la luz y proyectó en la pared un punto de luz blanca. No satisfecho con este experimento, Newton pintó en un círculo los colores del espectro, puso un eje a esta rueda y la hizo girar a toda velocidad, comprobando que al fundirse los colores por la velocidad, la rueda se veía blanca.

Este experimento, conocido como *el círculo de Newton*, es algo que usted puede realizar fácilmente. Necesita

una cartulina, colores y una máquina de taladrar con la rueda para lijar. Tiene que cortar un círculo de cartulina y pintar en él los colores del espectro (fig. 132); pegue o sujete este círculo a la rueda para lijar de la taladradora y ponga la máquina en marcha; cuando el círculo empieza a girar los colores inician su fusión, pero aún son visibles (fig. 133); pero cuando la taladradora funciona a toda marcha, los colores desaparecen y el círculo se ve blanco del todo (fig. 134). Bueno, pues con este experimento y la recomposición de la luz que hizo Newton con dos prismas, refrendada por Young cuando superpuso los tres haces de luz de tres linternas (fig. 131), llegamos a la conclusión de que

La luz «pinta»
SUMANDO COLORES

¿Se da cuenta? Para «pintar» un cuerpo de *blanco*, la luz suma todos los colores-LUZ del espectro; para «pintar» un color *amarillo*, la luz suma los colores-LUZ rojo y verde. He de confesar que cuando yo mismo llevé a cabo el experimento de las tres linternas, y vi que mezclando rojo y verde obtenía amarillo, me

Fig. 131. La mezcla por parejas de los colores-LUZ primarios: rojo, azul intenso y verde, proporciona por *síntesis aditiva*, es decir, *sumando luz*, los secundarios-LUZ: magenta, azul cian y amarillo. La suma o mezcla de los tres colores recompone la luz blanca.

Figs. 132 a 134. Este es el experimento realizado por Newton con su *círculo de colores*, que al girar a toda velocidad suma los colores por síntesis aditiva y recompone la «luz» blanca. Puede usted repetir el experimento con una rueda de colores (fig. 132) sujeta a la rueda para lijar de un taladrador.

132



133

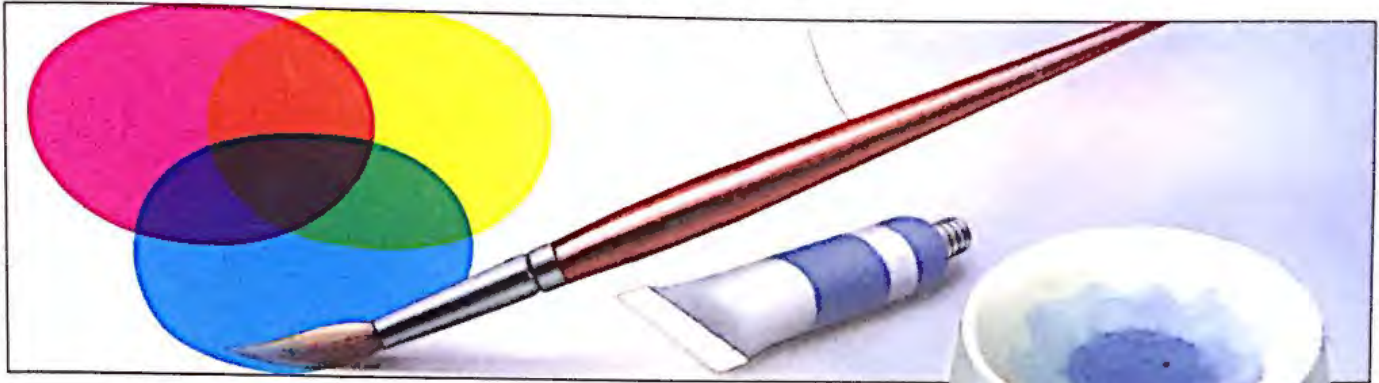


134



Colores-PIGMENTO: síntesis sustractiva

135



quedé de una pieza. ¡Imposible!
 ¡Rojo y verde mezclados toda la vida
 han dado y dan un marrón sucio!
 ¡Pero... ¿amarillo?!

Menos mal que al poco caí en la
 cuenta y comprendí que ese color
 amarillo es consecuencia de sumar
dos colores-LUZ; y claro está, dupli-
 cando la cantidad de luz, se obtiene
 una luz más clara: el color-LUZ ama-
 rillo (fig. 136).

A esta obtención del color por la
 suma de los colores-LUZ, los físicos
 la llaman *síntesis aditiva*.

Dicho sea de paso, vemos la televi-
 sión gracias a la superposición adi-
 tiva de puntos luminosos de los tres
 colores-LUZ, rojo, verde y azul in-
 tenso, distribuidos en 625 líneas, que
 reproducen en la pantalla las imáge-
 nes en color.

Pero nosotros no pintamos con luz,
 nosotros pintamos con pigmentos:

No podemos obtener colores
 claros mezclando colores oscuros

Nuestras mezclas de colores suponen
 siempre *restar luz*. Cuando pintamos
 con rojo una cartulina blanca esta-
 mos restando del blanco los colores-
 LUZ verde y azul intenso. Para pin-
 tar un color verde mezclamos el ama-
 rillo y el azul cian: el amarillo ab-

sorbe (resta) el azul intenso y el azul
 cian absorbe (resta) el rojo; el único
 color reflejado es el verde (fig. 137).
 Los físicos llaman a esto *síntesis sus-
 tractiva*.

Por tanto, nuestros *colores-PIG-
 MENTO* primarios han de ser más
 claros que los *primarios-LUZ* y de
 ahí que, tomando igualmente como
 base los seis colores del espectro,
 cambiemos el valor de unos colores
 respecto a otros, diciendo que:

**Nuestros colores
 primarios son los
 secundarios-LUZ,
 y viceversa,
 nuestros secundarios
 son los primarios-LUZ**

Fig. 135. Los colores-PIGMENTO se
 comportan de manera diferente: al
 mezclar por parejas los primarios-
 PIGMENTO magenta, amarillo y azul
 cian, se obtienen por *síntesis*
sustractiva, esto es, *restando luz* los
 colores secundarios-PIGMENTO, más
 oscuros: rojo, azul intenso y verde. La
 mezcla de los tres colores da negro.

Fig. 136. SÍNTESIS ADITIVA: Para
 «pintar» el secundario-LUZ amarillo,
 la luz suma el rojo al verde, que al
 mezclarse proporcionan un color
 (una luz) más claro: el amarillo.

Fig. 137. SÍNTESIS SUSTRACTIVA:
 Para obtener el secundario-PIGMENTO
 verde, nosotros los pintores mezclamos
 azul y amarillo. Respecto a los colores
 luz, el azul cian absorbe el rojo y el
 amarillo absorbe el azul intenso. El
 único color reflejado es el verde,
 obtenido por resta de azul intenso
 y rojo.



Nuestros colores

He aquí nuestros colores-PIGMENTO clasificados por *primarios*, *secundarios* y *terciarios*:

COLORES-PIGMENTO (PRIMARIOS) (fig. 140)

Magenta
Amarillo
Azul cyan

La mezcla por parejas de estos colores-pigmento primarios proporciona los siguientes

COLORES-PIGMENTO (SECUNDARIOS) (fig. 140)

Magenta + Amarillo = Rojo
Azul cyan + Amarillo = Verde
Azul cyan + Magenta = Azul intenso

Vea estas mezclas en la página siguiente figura número 141, comprobando de paso que la mezcla de nuestros tres primarios da negro (fig. 140), confirmando el hecho de que nuestros colores *restan* luz y responden al proceso de la *síntesis sustractiva*.

Estudie finalmente en la figura adjunta número 138 el círculo cromático de nuestros colores-PIGMENTO, en el que aparecen los tres *primarios* (P), con la mezcla de los cuales por parejas, se obtienen los tres *secunda-*

rios (S), que a su vez, mezclados con los primarios, proporcionan seis colores más llamados *terciarios* (T). En la figura 142 ilustramos los seis colores terciarios.

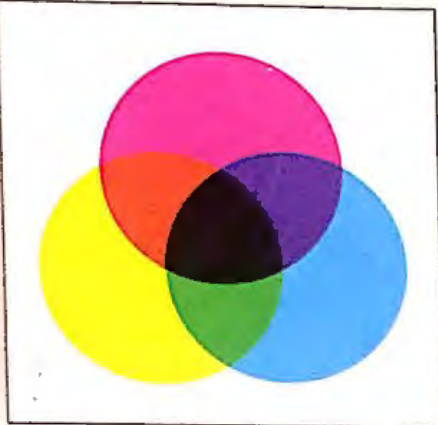
Fig. 138. Círculo cromático de nuestros colores-PIGMENTO, formado por los primarios (P) que mezclados por parejas nos dan los secundarios (S) que a su vez mezclados por parejas con los primarios nos proporcionan los terciarios.

FUNDADA EN 1920
QUITO

139A

139B

140



Figs. 139 y 143. Pintando con colores al óleo o a la acuarela, para imitar los colores primarios (fig. 139 A y 143), puede usted utilizar (de izquierda a derecha) azul de Prusia (como azul cian) Carmín de garanza (como magenta) y amarillo limón (como amarillo); y para imitar los secundarios (fig. 139 B) el rojo de cadmio (como rojo), el verde esmeralda (como verde) y el azul ultramar (como azul intenso).

Fig. 140. *Síntesis sustractiva*. Colores PIGMENTO-primarios y secundarios que mezclados entre sí sustraen la luz y dan negro.

Figs. 144 a 146. Debe usted pintar con los colores mencionados en las figuras 139 y 143, para imitar los colores primarios con lápices de colores, pasteles y ceras.

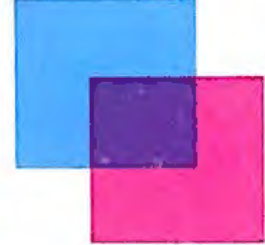
141A



141B



141C



Figs. 141 A, B y C. Mezcla por parejas de colores-PIGMENTO primarios obteniendo los colores secundarios-PIGMENTO:

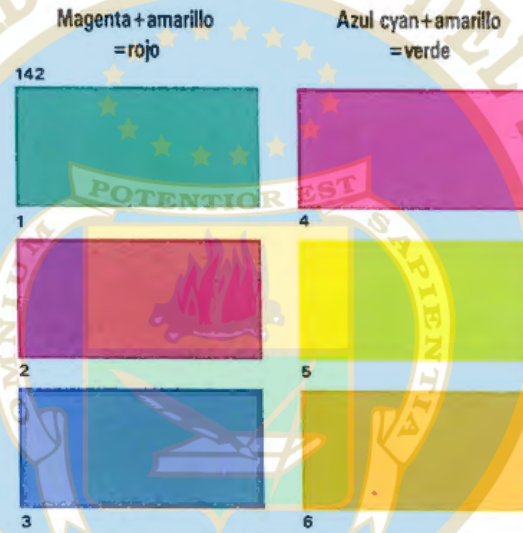


Fig. 142. Colores terciarios por mezcla por parejas de secundarios y primarios (vea el círculo cromático adjunto, fig. 138)

Verde esmeralda
Violeta
Azul ultramar
Carmín
Verde claro
Naranja

143



144



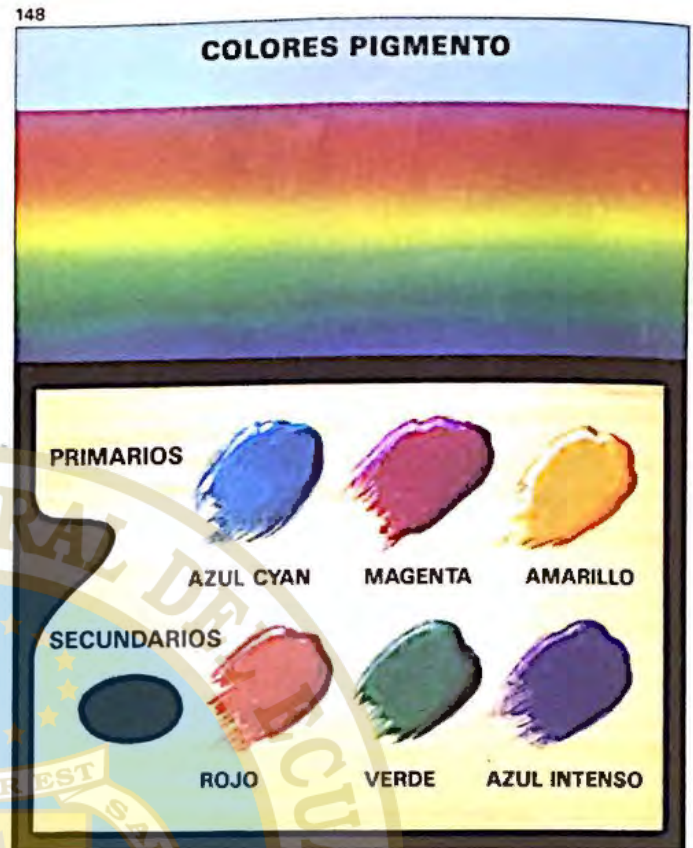
145



146



Todos los colores con sólo tres colores



Las dos imágenes que encabezan esta página nos recuerdan que los colores-LUZ que constituyen el espectro solar son exactamente los mismos colores-PIGMENTO que nosotros distribuimos en nuestra paleta, con la única diferencia de que, como usted ya sabe, el orden de *primarios* y *secundarios* no es el mismo dado que los *secundarios* de colores-LUZ son los *primarios* de colores-PIGMENTO y viceversa (figs. 147 y 148). Pero esto no tiene importancia. Lo realmente importante —trascendental, diría yo—, es que *son los mismos colores*, y si el color es luz y la luz «pinta» todos los cuerpos y la luz genera en el espectro todos los colores de la Naturaleza y todos los colores de la luz pueden reducirse a los tres colores *primarios-LUZ*... podemos enunciar la primera y más importante conclusión sobre la teoría del color y su aplicación práctica al arte de la pintura:



La perfecta coincidencia entre colores-LUZ y colores-PIGMENTO permite al artista pintar todos los colores de la Naturaleza con sólo tres colores primarios: azul cian, magenta y amarillo

Y para muestra, un botón. He pintado la gama de colores del espectro (fig. 149) con tres lápices de colores: azul cian, amarillo y carmin —este último en función del *magenta*—. He empezado por el azul, oscureciendo el lado derecho con un poco de carmin y fundiéndolo seguidamente con el amarillo (fig. 150A); he dado una primera capa con el carmin (fig. 150B) y he terminado reforzando el carmin y la fusión con el amarillo, retocando, por último, el paso de amarillo a verde (fig. 150C).

Figs. 149 y 150. He aquí el espectro y en la figura 150 A, B y C la reproducción del mismo con tres lápices de colores, carmin, amarillo y azul.

Gama infinita de colores con tres colores + blanco y negro

En primera línea, arriba de todo, los tres colores primarios (A):

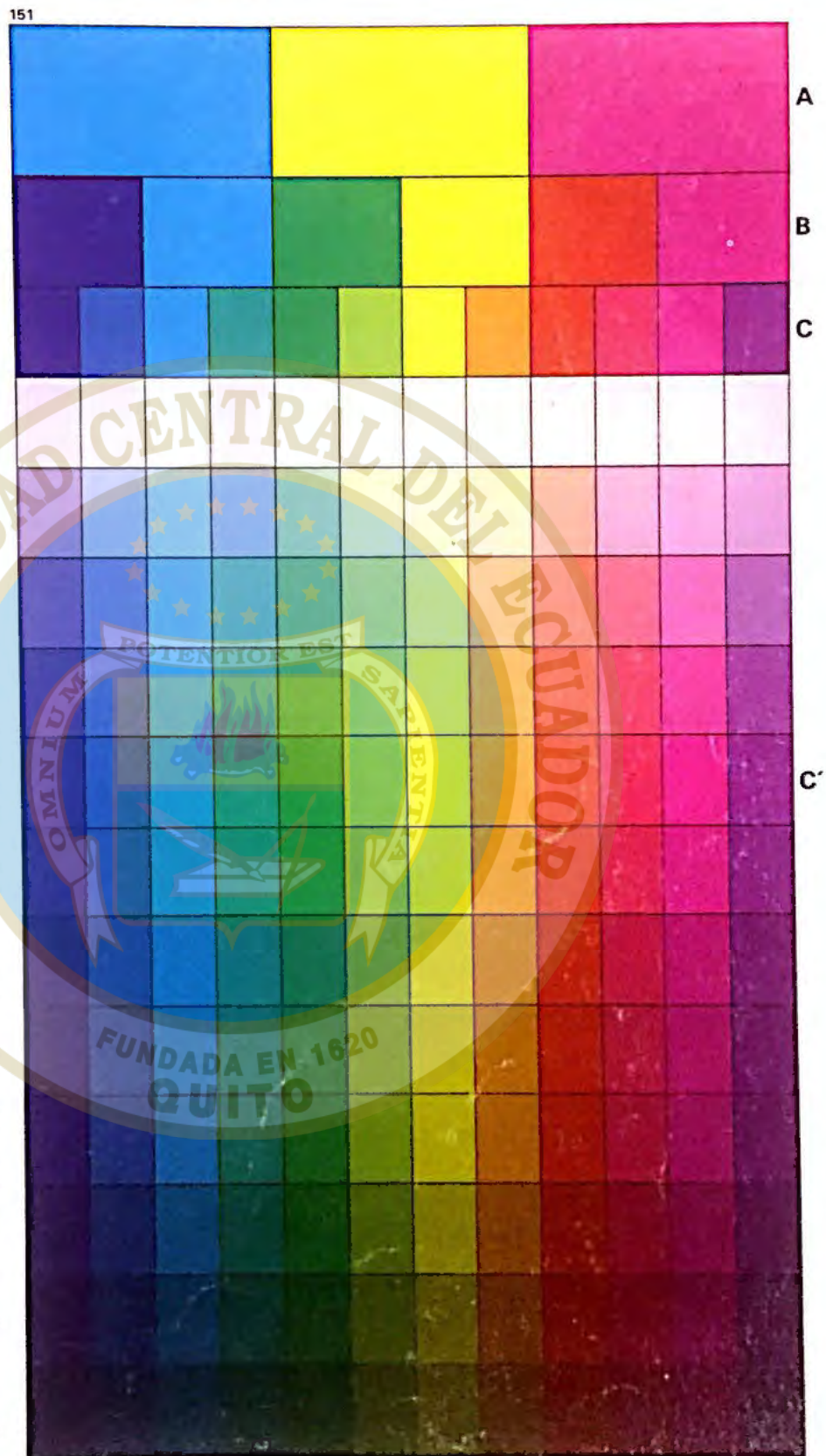
Azul cyan
Amarillo
Magenta

Y a partir de éstos, mezclados por parejas, obtenemos primero los secundarios (B) y después los terciarios (C), sumando un total de doce colores (de izquierda a derecha):

Azul intenso
Azul ultramar
Azul cyan
Verde esmeralda
Verde
Verde claro
Amarillo
Naranja
Rojo
Carmín
Magenta
Violeta

Estos doce colores ofrecen una *saturación* máxima de color, es decir, son colores puros, sin intervención de otros colores o de matices oscuros o claros que modifiquen su esencia cromática. Observe que cinco líneas más abajo, indicado por C', se repiten estos doce colores con la misma saturación. Y fíjese en que a partir de esa línea, hacia arriba los colores se aclaran progresivamente hasta quedar casi blancos y hacia abajo se oscurecen también progresivamente hasta la última línea casi negra. Imagine ahora que en vez de blanco o negro hubiéramos mezclado algunos colores con matices amarillos, magenta, rojos, azules... más o menos claros, más o menos oscuros... y la gama de colores sería realmente infinita.

Fig. 151. Con los tres colores primarios (P) mezclados por parejas se obtienen los secundarios (S), que al ser mezclados con los primarios nos dan los terciarios (T). Mezclando éstos con blanco (con más o menos blanco, hasta T), y con negro hasta el pie o final de la imagen, se logra una gama prácticamente infinita de tonos y colores.



Colores complementarios. ¿Qué son? ¿Para qué sirven?

Volvemos al experimento de Young al recomponer la luz blanca (fig. 154), viendo en la figura 155 que la interrupción del haz de luz azul da como resultado el color amarillo. Y así vemos que a ese amarillo le falta el *complemento* del azul para *recomponer la luz blanca* y viceversa. Este juego de complementar la luz blanca con dos colores-LUZ se da también en los otros colores del espectro (fig. 156). Y dado que nuestros colores-PIGMENTO son los mismos que los colores-LUZ, nuestros colores complementarios también son los mismos, pero con una diferencia básica: en los colores-LUZ al superponer luces *sumamos* luces y obtenemos el BLANCO (fig. 156); en los colores-PIGMENTO, al mezclar colores res-

tamos luz y obtenemos el NEGRO (fig. 157). He aquí entonces nuestros

COLORES COMPLEMENTARIOS (fig. 157)

**Amarillo complementario del
Azul intenso**

**Magenta complementario
del Verde**

**Azul cian complementario
del Rojo**

Y ¿para qué sirven los colores complementarios? En primer lugar, para lograr con ellos el máximo contraste de color, al ser yuxtapuestos (fig. 152). Y en segundo lugar, para pintar con una *gama de colores quebrados* lograda con la mezcla de colo-

res complementarios en proporciones desiguales añadiendo blanco (figs. 158 y 159). Le hablaré de contrastes máximos y de colores quebrados en páginas posteriores.

Fig. 152. Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). *El artista y su modelo*. Kunsthalle, Hamburgo. Kirchner pinta aquí yuxtaponiendo colores complementarios dentro del estilo *fauvista*.

Fig. 153. Círculo cromático con indicación por las flechas de los colores complementarios.

Figs. 154 y 155. Proyectando los tres colores-LUZ primarios se obtiene la luz misma, el blanco. Pero si interceptamos la luz azul aparece el amarillo; luego el azul es complementario del amarillo.

Figs. 156 y 157. La suma de los colores-LUZ complementarios da blanco (fig. 156) y la suma de los colores-PIGMENTO da negro (157).

152



153



Figs. 158 y 159. La mezcla de blanco con dos colores complementarios en proporciones desiguales, proporciona colores sucios, quebrados.

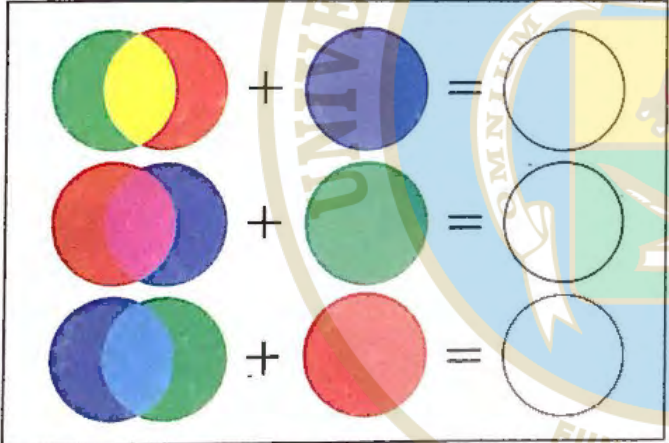
154



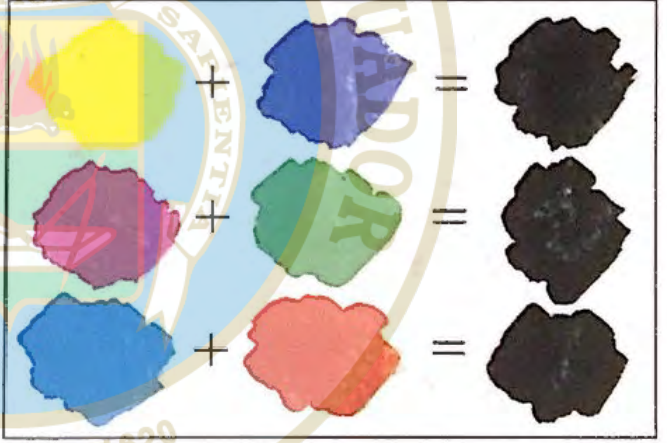
155



156



157



158



159



Contrastes

Contraste es el resultado de comparar dos tonos o dos colores con notables diferencias entre ellos. Estas diferencias pueden ser mínimas o máximas según los contrastes sean más suaves o más duros. Los contrastes son, básicamente, *de tono y de color*, pero existe, además, un tipo de contraste subjetivo generado por el ojo llamado *contraste simultáneo*. Los *contrastos de tono* son característicos de los dibujos en blanco y negro resueltos con lápiz plomo, lápiz carbón, tinta china, etc., así como las sanguinas o aguadas monocromas pintadas con un solo color (sepia, por ejemplo). Pero los contrastes de tono forman parte, también, de pinturas en las que existe un predominio del volumen y el claroscuro. Los *contrastos de color* se caracterizan por la comparación y diferencia de unos colores respecto de otros, ya sean éstos primarios o complementarios o correspondan a una gama de colores en oposición a otra gama. Los *contrastos simultáneos* son generados por nuestro ojo que, cuando mira un color determinado, ve a continuación y de manera simultánea el color complementario.

He aquí las diferentes clases de contrastes que debe usted conocer:

Contrastes de tono

Contrastes de color

Contrastes de gama

Contrastes de complementarios

Contrastes simultáneos

Al hablar de *contrastos de tono* deberíamos distinguir entre lo que es *tono* y lo que es *color*, entendiendo

Fig. 160. Francis Picabia (1879-1953) *Paisaje catalán*. Centro Georges Pompidou, París. He aquí un ejemplo de contrastes de color en el que juega la yuxtaposición de colores complementarios.



Fig. 161. Honoré Daumier (1808-1879), con este famoso cuadro (*La lavandera*, Louvre, París), nos da un buen ejemplo de contraste de colores por tono.

Fig. 162. Gustave Moreau (1826-1898) en su cuadro *Las sirenas*, del Museo Moreau, París, nos muestra la posibilidad del contraste por gama de colores; en este caso, con una zona cálida inscrita dentro del cuadro de gama fría.

Fig. 163. Franz von Stuck (1863-1929). *El beso de la esfinge*. Ermitage, San Petersburgo. Dibujo al carbón, ejemplo de contraste máximo logrado con blanco y negro.

Contrastes de tono; contrastes de color

que un gris claro, un gris medio y un gris oscuro son una gama de *tonos* grises al igual que un azul claro, medio y oscuro son una gama de *tonos* azules que contrastan por tono; y lo mismo diremos cuando la gama sea roja o verde (fig. 164). Mientras que la yuxtaposición de un amarillo, un magenta y un azul son una gama de *colores* que contrastan por color. Se entiende entonces que por afinidad y por predominio del volumen, al ver un cuadro de Caravaggio o, por similitud, de Velázquez, pensemos en el dramatismo o en la capacidad expresiva determinada por el contraste de tonos. La oportunidad de expresar ideas o sentimientos es consustancial a los contrastes de tono o de color.

El *contraste de color* puede lograrse con un predominio de los colores primarios amarillo, magenta y azul cian, con la posibilidad de añadir los colores secundarios, además del blanco y el negro. El resultado es muy atractivo como puede ver en la figura 166 y en la reproducción del cuadro de Boticelli (fig. 167).

Fig. 164. Esquema de contraste de tono que igual puede darse en negro, gris medio y gris claro, como en azul: azul medio y azul claro, o verde: verde medio y verde claro, etc., o dicho de otra manera, en diferentes *tonalidades* dentro de un mismo color, sea éste negro, azul, rojo, ocre o siena, etc.

Fig. 165. Edouard Manet (1832-1883), *Partida del barco, de Folkestone*. Museo de Filadelfia. Un cuadro en el que el célebre impresionista Manet resuelve el tema con un predominio de tonos que contrastan entre sí.

Fig. 166. Aquí la imagen nos ofrece un esquema de contrastes de color, que no de complementarios, en el que juegan básicamente los tres colores primarios, el negro y el blanco.

Fig. 167. En este famoso cuadro de Sandro Boticelli (1445-1510), *El entierro de Cristo* (detalle), expuesto en la Alte Pinakothek de Munich, el célebre artista del Renacimiento pinta con colores vivos promoviendo un contraste de colores, sin usar de manera específica el contraste por yuxtaposición de complementarios.

164



166



167



Contrastes de gamas

La idea de contraste se asocia generalmente a la representación del clarooscuro y a la resolución del volumen con efectos de luz y sombra. Pero existen otras fórmulas para crear diversidad y diferencias, que nada tienen que ver con sombras ni luces ni con dramatizar el volumen y sí con la composición y la armonización del cuadro. Éste es el caso de crear contraste con las gamas de colores.

En efecto, si usted pinta un tema de tendencia fría con un predominio de azules, verdes, morados y violetas, y pinta en el centro o en un lado un cuerpo, una nota, de tendencia cálida, resuelto con amarillos, ocre, anaranjados, rojos, magentas y carmines, logrará un contraste original y espectacular al tiempo que obtendrá una armonización de color real-

mente creativa. El resultado estará cerca del más espectacular de los contrastes: el contraste de complementarios. Naturalmente el tema puede ofrecer una tendencia cálida, con una nota o un sujeto frío en el centro. Vea en las figuras 168 a 171 este tipo de contrastes, con los temas pintados por Van Gogh y Mary Cassat.

Fig. 168. Esquema de contraste de gama cálida con gama fría.

Fig. 169. Vincent van Gogh (1853-1890) nos da un buen ejemplo de las posibilidades del contraste de gamas en este cuadro, *Haciendo gavillas de trigo*, copiado de un lienzo de Millet.

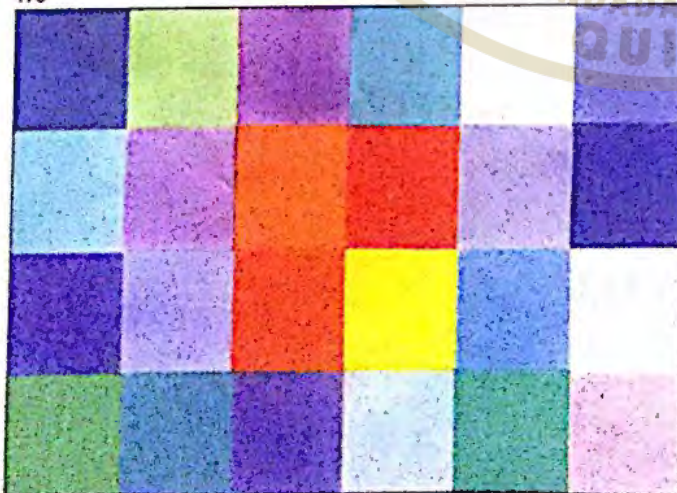
Fig. 170. En este esquema de contraste de gamas la «nota» de colores cálidos constituida por ocre-naranja, rojo, naranja y amarillo aparece rodeada de colores francamente fríos.

Fig. 171. «A ver... ven aquí, por favor. Siéntate en este sillón azul...» Esto es lo que probablemente se le ocurrió a la artista americana Mary Cassat (1844-1926), cuando pensó pintar este cuadro de la *Niña en un sillón azul* (colección Mr. y Mrs. Paul Mellon, Upper-ville, Virginia). O sea: vio ese conjunto de sillones azules e imaginó a la niña con el vestido blanco y el color carne del rostro, brazos y piernas —un conjunto de tendencia cálida— sentada y rodeada de azul.

168



170



171



Contraste de complementarios

Es el contraste de colores más violento, más espectacular (fig. 172):

Azul cian contra Rojo
Magenta contra Verde
Amarillo contra Azul intenso.

Van Gogh, en una de sus cartas a su hermano Theo, escribió una breve pero magistral lección sobre las teorías del color. Hablando en esta carta de los colores complementarios, Van Gogh dice:

«Si los colores complementarios se toman a igualdad de valor, es decir, a un mismo grado de vivacidad y de luz, su yuxtaposición los elevará uno al otro a una intensidad tan violenta que los ojos humanos apenas podrán soportar su vista.»

La definición es quizá exagerada para alguien que no sea pintor... o que no sea Van Gogh, un hombre y un artista todo fuego y pasión. Pero la idea de Van Gogh concuerda con el hecho cierto de que la yuxtaposición de colores complementarios promueve el más espectacular de los contrastes. Los Matisse, Derain, Vlaminck, Kandinsky, etc., de los cuales Van Gogh fue un claro precursor, utilizaron en sus cuadros, de manera directa o indirecta, el contraste de complementarios para expresar con mayor exaltación la luz y el color. Y les llamaron

fauvistas (fieras) por esa «intensidad tan violenta» en el uso del color y de los colores complementarios.

Vea en esta página el cuadro *Bonnard en su estudio* de Edouard Vuillard, famoso artista postimpresionista, pintor de interiores y de temática intimista. Vuillard pintaba siempre con gamas de colores quebrados.

Fig. 172. Éste es el esquema del contraste de colores complementarios, ofreciendo el máximo contraste por la yuxtaposición de:

A Azul cian - B Rojo
 C Magenta - D Verde
 E Amarillo - F Azul intenso

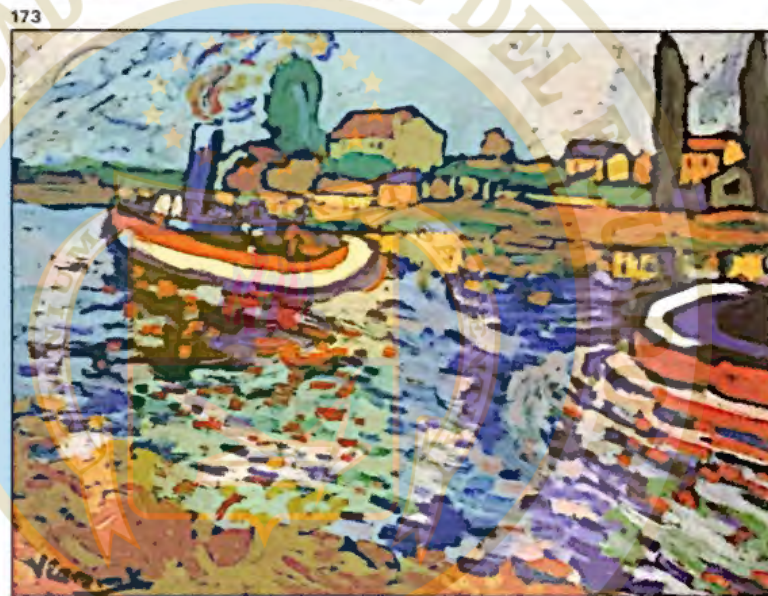
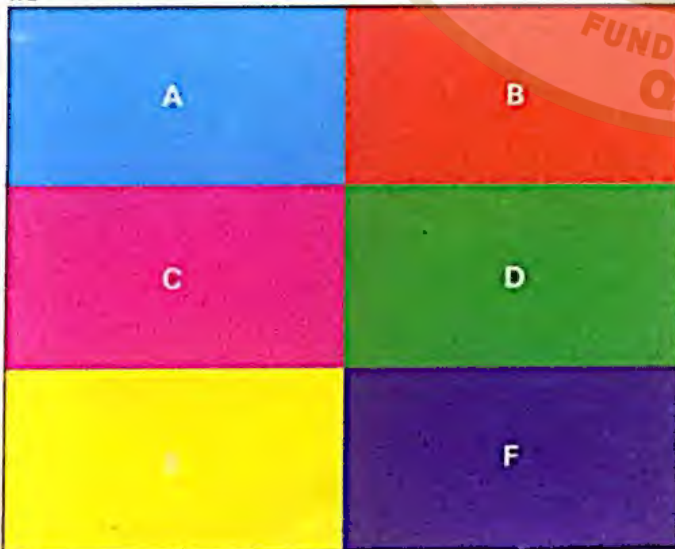


Fig. 173. Maurice Vlaminck (1878-1958) fue un destacado miembro del grupo *fauve* que como usted sabe ofrecían en sus cuadros espectaculares contrastes basados en la yuxtaposición de colores complementarios, como en este cuadro *Remolcador en Chatou* del Art Institute de Chicago.

Fig. 174. Como ya he dicho, la mezcla de complementarios con blanco es la base de las gamas de colores quebrados de la que el pintor Edouard Vuillard nos da un ejemplo en este cuadro *Boceto para el retrato de Bonnard*, expuesto en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

172



174



Contrastes simultáneos

Existen dos fórmulas, que podríamos llamar clásicas, para empezar a pintar un cuadro: la primera y más conocida es la que recomendaba Camille Corot cuando dejó sentado que «lo primero que ha de resolverse es el dibujo, después los valores, tras esto el color»; la otra fórmula fue preconizada por el impresionista Alfred Sisley cuando dijo «yo siempre empiezo una tela por el cielo»; una afirmación que, teniendo en cuenta el espacio que ocupa el cielo, es igual a decir: «Yo siempre empiezo una tela llenando espacios».

¿Qué espacios? Verá usted: cuando usted empieza a pintar el cuadro, si pinta entonces un cuerpo o una zona de tamaño más bien reducido, cuando después pinta el fondo amplio es posible que el color de ese cuerpo o esa zona se altere por un efecto de falso contraste. Un tipo de contraste llamado *contraste simultáneo* que ya intuyó Leonardo da Vinci cuando escribió en su libro *Tratado de la Pintura*: «Los trajes negros hacen que la carne parezca más blanca. Los blancos, en cambio, la oscurecen»; y que concretó el químico Chevreul en uno de los libros que escribió en el año 1839, en el que la mencionada ley se demuestra con el experimento siguiente:

Si dispone usted sobre una mesa una hoja de papel blanco, del tamaño de una cuartilla, y sitúa al lado una hoja del mismo tamaño de papel negro y pone en el centro del papel negro un recuadro de un centímetro cuadrado de papel blanco, podrá ver que el pequeño recuadro de papel blanco *parece más blanco* que el blanco de la hoja de papel. Recorte ahora dos recuadros, también de un centímetro cuadrado, pero de papel de color gris (del mismo color gris) y sitúe uno de los recuadros encima de la hoja de papel blanco y el otro encima de la hoja de papel negro. Y podrá ver que, tal como dijo Leonardo da Vinci, «el negro hace que la carne [el gris] parezca más blanco. El blanco, en cambio, lo oscurece».

La ley de contrastes simultáneos se define así:

- Un blanco resulta más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea
- Un gris resulta más intenso cuanto más claro es el tono que le rodea (figs. 176 y 177)
- Un color es más claro o más intenso según el tono o color que le rodea (figs. 178 a 181A)

Uno de los ejemplos más convincentes de esta ley puede usted verlo en la figura 175. A primera vista parece evidente que la estrecha franja que parte este degradado azul-gris de lado a lado es más clara en el lado izquierdo y más oscura en el lado derecho. Pero si usted tapa con dos papeles la parte superior y la inferior del degradado, comprobará con sorpresa que el tono azul-gris es idéntico y regular en toda la franja.

175



Fig. 175. Un curioso efecto óptico por *contraste simultáneo*: la franja central parece más clara de izquierda a derecha, pero si usted cubre con sendos papeles blancos los degradados A y B, verá con sorpresa que la franja es de un mismo y uniforme color gris.

Figs. 176 y 177. Las dos figuras ofrecen la misma valoración tonal pero debido al cambio de fondo, blanco en una y negro en otra, ópticamente y por efecto de *contraste simultáneo*, aparece más oscura la figura sobre fondo blanco y más clara sobre fondo negro.

Figs. 178 a 181A. Debido a la *Ley de contrastes simultáneos*, los pequeños cuadros de color sobre fondo blanco aparecen más oscuros, más intensos de color, que los situados sobre fondo negro.

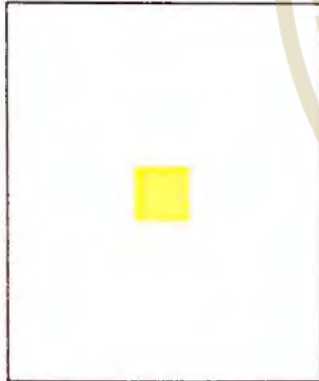
176



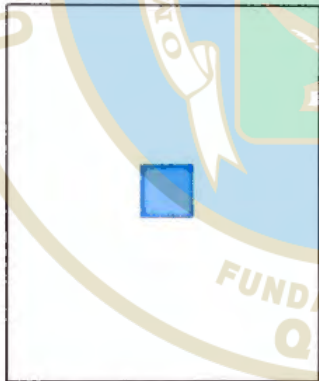
177



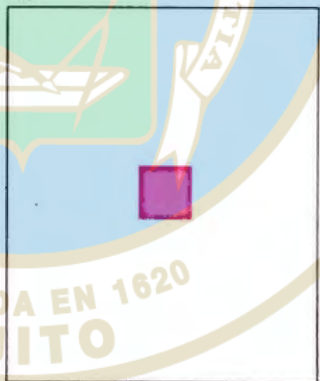
178



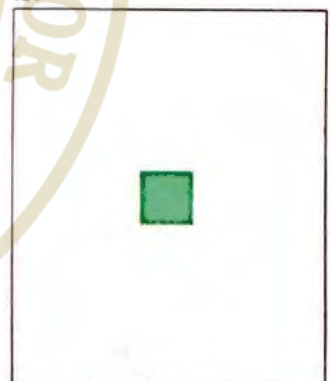
179



180



181



178A



179A



180A



181A

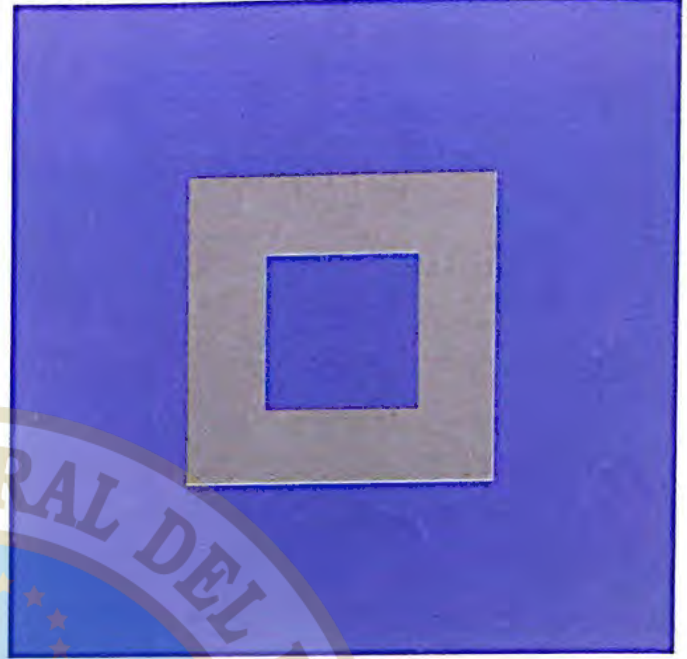


Inducción de complementarios

182



183



La *inducción de complementarios* es un fenómeno derivado de los contrastes simultáneos, que se explica diciendo que cuando nuestro ojo mira un color determinado, genera la necesidad de ver, de manera simultánea, el color complementario.

Compruebe este fenómeno mirando durante un tiempo (veinte o treinta segundos) el recuadro gris sobre fondo amarillo de la figura 182 y comprobará que durante y después de este tiempo el recuadro gris ofrece una clara tendencia del color complementario del amarillo, esto es, el azul intenso. Puede probar también con la figura siguiente 183, en la que el recuadro gris ofrecerá una cierta tendencia al complementario del azul intenso: el amarillo.

Dentro todavía de los contrastes simultáneos, vea la figura 184, en la que se cumple la norma que dice: *La yuxtaposición de un mismo color en tonalidades diferentes promueve la exaltación de tonos, aclarándose el claro y oscureciéndose el oscuro.*

Y volviendo a la inducción de complementarios puede usted jugar ahora con el fenómeno de las imágenes sucesivas (fig. 185). De esta manera: mire fijamente durante un tiempo

184



mínimo de treinta segundos, y con muy buena luz, las tres hojas, concentrando su vista en la hoja del centro de color amarillo. Transcurrido este tiempo dirija la vista hacia el centro del espacio blanco y verá sobre el papel blanco, con relativa claridad, las tres hojas en sus colores complementarios (en realidad verá estos colores claros, luminosos, un algo fluorescentes).

Figs. 182 y 183. Los dos recuadros grises son de idéntica tonalidad; pero si usted mira fijamente, durante unos treinta segundos, el recuadro gris sobre fondo amarillo, verá finalmente en él una marcada tendencia azulada; y viceversa, comprobará una tendencia amarilla mirando el recuadro gris sobre fondo azul intenso. Es el fenómeno de *inducción de complementarios*.

Figs. 184 y 184A. Compruebe, dentro todavía de los *contrastos simultáneos*, la exaltación de un mismo tono (fig. 184A) aclarándose y oscureciéndose al yuxtaponerlo en una escala progresiva de tonalidades diferentes.

184A



Imágenes sucesivas

185

Fig. 185. Vea aquí el curioso efecto de las *imágenes sucesivas*. No tiene más que mirar fijamente ante una luz potente y durante un mínimo de treinta segundos, las tres hojas impresas en los colores primarios magenta, amarillo y azul cyan. Pasado este tiempo dirija su

mirada hacia el centro del espacio en blanco y tendrá una visión «fantasmagórica»: verá dichas hojas en sus colores complementarios, no exactamente a todo color, pero sí en una especie de colores luminosos, fluorescentes.



Con lo explicado hasta aquí sobre contraste de complementarios y contrastes simultáneos, llegamos a una conclusión de orden práctico:

La exaltación de dos colores —en su tono y en su color— al ser puestos uno al lado de otro, por una parte; y el fenómeno de las imágenes sucesivas por otra, considerando, además, lo visto sobre el máximo contraste de

color dado por los complementarios, nos lleva a la evidencia de que la visión de un color cualquiera crea, por «simpatía», la aparición de su complementario en el matiz vecino.

El famoso físico de los colores, Chévreul, descubrió y estableció como norma teórica y práctica este importante fenómeno, con estas palabras:

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

Inducción de complementarios en la práctica

Vamos a estudiar estas teorías de los contrastes simultáneos y la inducción de complementarios desde un punto de vista práctico.

(El presente estudio sobre la inducción de colores complementarios está hecho sobre el magnífico cuadro pintado por el conocido artista Badia Camps, reproducido en esta página (fig. 186). Con nuestra gratitud por la amable cortesía del artista al permitir este estudio y dicha reproducción, queremos hacer constar el hecho de que los fondos de color pintados en esta página sobre la figura original de Badia Camps no son más que estudios experimentales realizados por mí mismo, para explicar de una manera gráfica la teoría de la inducción de colores

complementarios. Asimismo, quiero significar que estas pruebas de color se hicieron sobre ampliaciones fotográficas de tamaño mucho mayor en las que el fenómeno de inducción era más evidente que en estas pruebas impresas a tamaño reducido.)

Figura 187: Sobre una reproducción del cuadro de Badia Camps, he pintado un fondo de color amarillo que por inducción de su complementario promueve en la figura una ligera tendencia azulada. El fondo amarillo al inducir el azul intenso acentúa el contraste y la tendencia al color carne-gris-verde de la figura original pintada por el artista Badia Camps.

Figura 188: El fondo ahora es de color magenta oscuro que, por su in-

tensidad, elimina o reduce el contraste del cuadro original, acentuando, además, la intensidad del color carne por inducción del complementario verde, respecto al magenta.

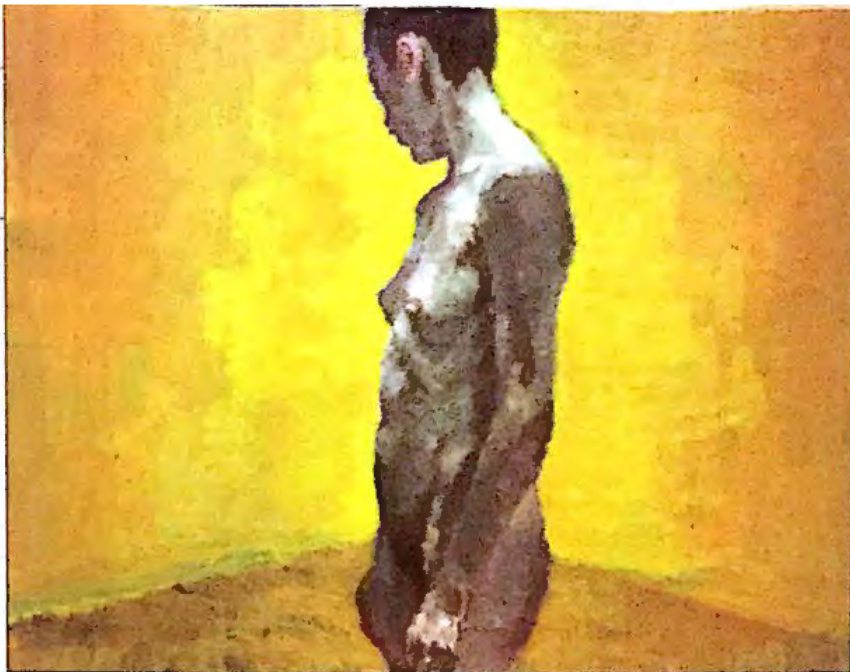
Figura 189: Fondo azul cyan oscuro, inductor del complementario rojo que no crea contraste y ensucia el color quebrado de la figura pintada por Badia Camps.

Analicemos ahora el cuadro original (figura 186). Badia Camps pintó esta figura con un fondo neutro, gris, de un gris ligeramente cálido, en consonancia con el suelo, amarillo quebrado, y con el color carne-gris-verde también quebrado, que recuerda aquella frase de Delacroix, cuando dijo: «Dadme lodo y pintaré el cuerpo de una Venus... siempre que pueda pintar a su alrededor los colores

186



que yo quiera». Observe, en fin, como última enseñanza sobre contrastes, el hecho de que Badia Camps realza la figura respecto del fondo, con lo que yo llamo *contrastes provocados*, aclarando el fondo que limita el lado izquierdo de la figura, oscureciendo detrás del cuello, aclarando al final de la espalda... un recurso que han puesto en práctica los grandes maestros y los artistas actuales.



187



188

Figs. 186 a 189. A partir de la espléndida pintura del artista Badia Camps, he fotografiado el cuadro y sobre ampliaciones de 30x40 cm he modificado el color del fondo, pintando una copia con fondo amarillo, otra con fondo magenta y una última con azul cian (figs. 187, 188 y 189). Por efecto de la *inducción de colores complementarios*, la figura del fondo amarillo adquiere una tendencia azulada, la del fondo magenta un matiz verdoso y la del fondo azul cian una tendencia rojiza. Lo cual responde a la norma dictada por el físico Chévreul cuando dejó escrito: «Pintar un color cualquiera sobre una superficie, supone colorear con su complementario el espacio que le rodea».



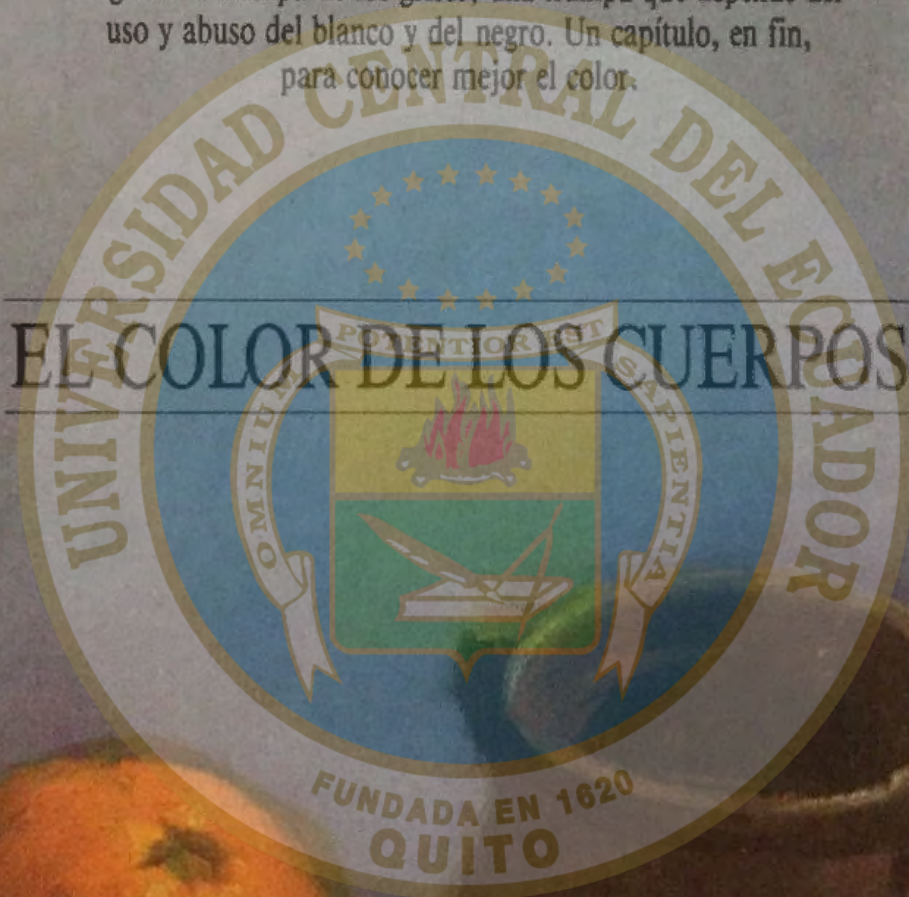
189

75



Dejamos la teoría y entramos de lleno en la práctica, primero al analizar cuál es realmente el color de los cuerpos, considerando que existe un color local, un color tonal, reflejado y que el color depende del color de la luz y que el color se modifica con la distancia y que la distancia determina el contraste de los términos, para comentar entonces que hay colores cercanos y colores lejanos y que, ¡cuidado!, en pintura hay un enemigo del color que, en la paleta, constantemente está embarullando para que el pintor caiga en la trampa de los grises; una trampa que depende del uso y abuso del blanco y del negro. Un capítulo, en fin, para conocer mejor el color.

EL COLOR DE LOS CUERPOS





El color local

Fig. 191. El poliedro de esta imagen recibe luz frontal, lo que apenas promueve sombra alguna, realzando por ello el *color local* el color local o color propio de este cuerpo: el blanco.



El color de los cuerpos viene determinado por los siguientes factores básicos:

- a) El color local o color propio.
- b) El color tonal dado por los efectos de luz y sombra.
- c) El color reflejado.
- d) El color y la intensidad de la luz.
- e) El color de la atmósfera interpuesta.

Sobre el color local en sí mismo poco hay que decir: es el color propio y específico: el rojo de un tomate rojo, el amarillo de un limón amarillo, el verde de una manzana verde: un color que siempre existe, pero que es más evidente cuando los cuerpos reciben luz frontal (fig. 193).

La resolución de los cuerpos exclusivamente con el color local fue un estilo iniciado por Manet —vea su cuadro *El pífano* (fig. 192)— que predominó en general entre los impresionistas y que triunfó con los fau-



yes, que pintaban con *colores locales*, saturados, planos.

Sobre el color local Van Gogh siguió el consejo de Delacroix cuando éste decía: «Los verdaderos pintores no pintan el color local». Van Gogh siguió el consejo y dejó escrito: «Estudio los colores de la naturaleza para no pintar colores insensatos; pero no me interesa que mi color sea idéntico, desde el momento que aparece bello en mi cuadro». Tome nota de las frases de Delacroix y de Van Gogh. Se trata de mirar el color del modelo y luego interpretarlo.

Fig. 192. Eduard Manet (1832-1883), con este cuadro *El pífano* en el Museo de Orsay, París, estableció una de las bases del movimiento impresionista: pintar con colores planos, sin apenas sombras, realzando el color propio de los cuerpos, lo cual significaba pintar con una paleta clara, luminosa: el ideal del impresionismo.

Fig. 193. Ejemplo gráfico de lo que entendemos por *color local*: el color propio de los cuerpos: el rojo de un tomate, el amarillo de un limón, etc.



El color tonal

Fig. 194. El mismo poliedro de la página anterior aparece aquí iluminado con dirección lateral, que promueve una serie de planos en sombra. Aparece entonces el *color tonal* con una serie de variantes en más o en menos del color propio.



Cambiando la dirección de la luz, de frontal a lateral, aparece el *color tonal* promovido por los efectos de luz y sombra (fig. 194). En el poliedro blanco existen ahora facetas más claras y más oscuras, unas porque reciben la luz con mayor intensidad, otras porque se hallan en mayor o menor oposición respecto de la dirección de la luz.

Ahora bien; en la imagen anterior del poliedro existe una sola y única luz y por tanto dos únicos matices correspondientes al color local (blanco) y el color tonal (gris). Es un caso excepcional, porque generalmente el color tonal recibe casi siempre la influencia de los colores reflejados, como puede ver en el tomate rojo que, en el límite de su sombra, refleja el amarillo del limón, y puede ver también en la sombra o color tonal del limón que refleja el verde de la manzana. Podemos puntualizar, pues, que:



El color tonal es una variante en más o en menos del color local o propio, influido, generalmente, por el reflejo de otros colores.

Figs. 195 y 196. El *Autorretrato* de Camille Pissarro y el *Autorretrato* de Paul Cézanne, ambos en el Museo de Orsay de París, son un buen ejemplo gráfico de colores locales y colores tonales.

Fig. 197. Aquí el tomate, el limón y la pera siguen ofreciendo el color local o propio en el lado iluminado, pero ofrecen también el color tonal en las partes en sombra.



El color reflejado

Fig. 198. El poliedro ha sido iluminado ahora con la misma luz lateral, pero situando en el lado en sombra una superficie de color amarillo que promueve luz reflejada.



El poliedro blanco y la cartela amarilla de la figura adjunta número 198 están recibiendo ahora luz lateral del lado izquierdo y la luz que llega a la cartela es rebotada y reflejada en la parte en sombra del poliedro; y es tan intensa esta luz reflejada que elimina prácticamente el color tonal del poliedro. Lo cual, dicho sea de paso, no es correcto, ya que este reflejo tan intenso destruye la forma del poliedro. Ingres lo dice así en sus consejos a sus alumnos: «Evita el exceso de reflejos que podrían romper la masa».

La luz reflejada no siempre es aconsejable y en según qué temas incluso puede ser contraproducente. Pero por lo general, representada sin excesos, ayuda a realzar el volumen, como puede ver en los colores reflejados por las cartelas azul y roja en el limón y la manzana de la figura 200.



Por otra parte, la luz reflejada puede actuar como una fuente de luz complementaria. Esto es factible en la mayoría de casos en que el modelo recibe la iluminación a contraluz, como ocurre, por ejemplo, en el autorretrato de Cézanne de la página anterior número 79, figura 196, en el que todo el color tonal del rostro es generado por una luz reflejada y sucede también en el fragmento del cuadro *La lectora* de Renoir (fig. 199), en el que el artista promovió esta notable luz complementaria con la luz reflejada por las páginas blancas del libro.

Fig. 199. La idea de iluminar la modelo mediante la luz reflejada por un libro es un «truco» puesto en práctica en este caso por Pierre Auguste Renoir (1841-1919) en *La lectora*, del Museo de Orsay de París.

Fig. 200. La luz reflejada promueve en el limón un reflejo verdoso y en la manzana un reflejo rojizo.



El color y la intensidad de la luz



El poliedro iluminado con una luz azul y una luz amarilla ofrece en ambos lados el color propio de ambas luces (fig. 201). El tomate rojo ennegrece al ser iluminado por su complementario verde (fig. 203A); el limón amarillo enrojece con una luz violeta clara (203B); la manzana verde se vuelve parda al iluminarla con una luz anaranjada (203C).

Normal, ¿verdad? El color de los cuerpos cambia con el color de la luz y con la intensidad de la luz. La luz natural es azulada, la luz artificial corriente es amarilla, la luz de los países del norte es «fría»; en el sur la luz es más «caliente», más dorada. Naturalmente el buen pintor es capaz de ver la tendencia cromática del tema, aprovechándose de ella para —incluso exagerándola— lograr una visión más artística del tema.

Por otra parte, a pleno sol y a plena luz, los colores son saturados, reflejan plenamente su color local; pero cuando la luz disminuye, lógicamente

disminuye la intensidad de los colores. La ausencia total de luz conduce al negro, pero la disminución de la luz no supone el ennegrecimiento de los colores y sí se traduce en una luz azulada que impregna todos los colores del color azul.



Fig. 201. Cuando cambia el color de la luz, cambia el color del cuerpo. Lógico; el poliedro iluminado por una luz azul por un lado y por una luz amarilla por otro lado, ofrece facetas de ambos colores e incluso de la mezcla de ambas luces.

Fig. 202. Y por lo mismo, cuando pintamos a las cinco de la tarde, cuando el sol está muy bajo, los colores ofrecen una marcada tendencia cálida, como el fragmento de este cuadro mio *Calle de pueblo al atardecer*, colección particular.

Figs. 203A-C. En fin, el cambio de color de la fuente de luz puede incluso alterar el color de los cuerpos, como ocurre aquí, en que el tomate rojo iluminado con una luz verde se torna negro, etc.

203A



203B



203C



El color de la atmósfera interpuesta

«... Y los campos participan del azul tanto más cuanto estén más alejados del ojo.» Lo decía ya Leonardo da Vinci hace más de quinientos años. ¿Lo recuerda? Pero no es necesario ser pintor ni artista para ver y comprender que a medida que los términos de un paisaje se alejan, la atmósfera interpuesta torna azules, violetas y grises, cada vez más claros, los campos, las casas, los árboles y los montes. Y usted, como buen pintor, es capaz, perfectamente capaz, de captar y pintar este tipo de atmósfera determinado por la distancia entre unos términos y otros (fig. 204). Demos esto por sabido.

¡Ah!, pero usted, como pintor y artista sensitivo...! (lo último se le supone, como al soldado el valor) puede ver, mejor dicho, *puede tratar de ver y encontrar* («yo no busco, yo encuentro», decía Picasso) un tipo de atmósfera cuya percepción no está al alcance del ciudadano común y co-

205



Fig. 205. José M. Parramón; *Plaza San Agustín*, fragmento, colección particular. La iluminación a contraluz facilita la representación de la atmósfera interpuesta, creando un ambiente y un colorido muy apropiado para pintar un tema.

rriente. Es la atmósfera del contraluz.

¿La conoce? Sí; usted va por el campo, por un camino hacia el monte, con el sol a un lado, el lado derecho; un sol no muy alto, son las diez de la mañana... De repente el camino gira hacia la derecha y el sol le viene a usted de cara, a contraluz y... ¡lo ve usted: es fantástico! La montaña del fondo toma un color azul gris, y hay como una neblina, como un halo entre el telón de la montaña y los árboles, los matorrales y los altibajos del campo que quedan en sombra, mientras el camino y el césped, reflejan la luz y el color del sol (fig. 206).

Este mismo y fantástico efecto puede suceder en el mar, en un puerto o en un muelle con barcas de pescadores, por la mañana, cuando el sol va camino del cenit y la luz llega a usted a contraluz y hay en el ambiente la humedad de una neblina que colorea de matices dorados todo el muelle. Y puede ocurrir, de im-

Fig. 204. Ejemplo gráfico de la atmósfera interpuesta, un fenómeno que transforma el color, el contraste y la definición de los cuerpos a medida que éstos se alejan del espectador. Este efecto puede verse aquí por la decoloración de las montañas más lejanas.



206

proviso o encontrándolo, en la ciudad, al doblar la esquina de una calle (fig. 205).

Y otra cosa. La atmósfera, ese aire interpuesto al que Leonardo da Vinci llamaba *perspectiva aérea*, es algo que el dibujante y el pintor han de representar siempre, incluso cuando dibujan o pintan un modelo en el que no existen planos ni términos... como en un retrato, en una figura, en una naturaleza muerta. Se trata simplemente de definir con mayor precisión el primerísimo plano —el PPP, como dicen los cineastas— la nariz, en un retrato; la manzana más próxima, en una naturaleza muerta y dejar algo borroso, algo desenfocado —como diría el fotógrafo—, el plano medio, las orejas, el límite del cabello, en un retrato; la jarra o lo que esté detrás de la manzana, en la naturaleza muerta. Porque, bueno, usted ya sabe, lo dijo Leonardo da Vinci: «...y así sucesivamente, según las distancias, los contornos van siendo menos duros y van desapareciendo formas y colores».

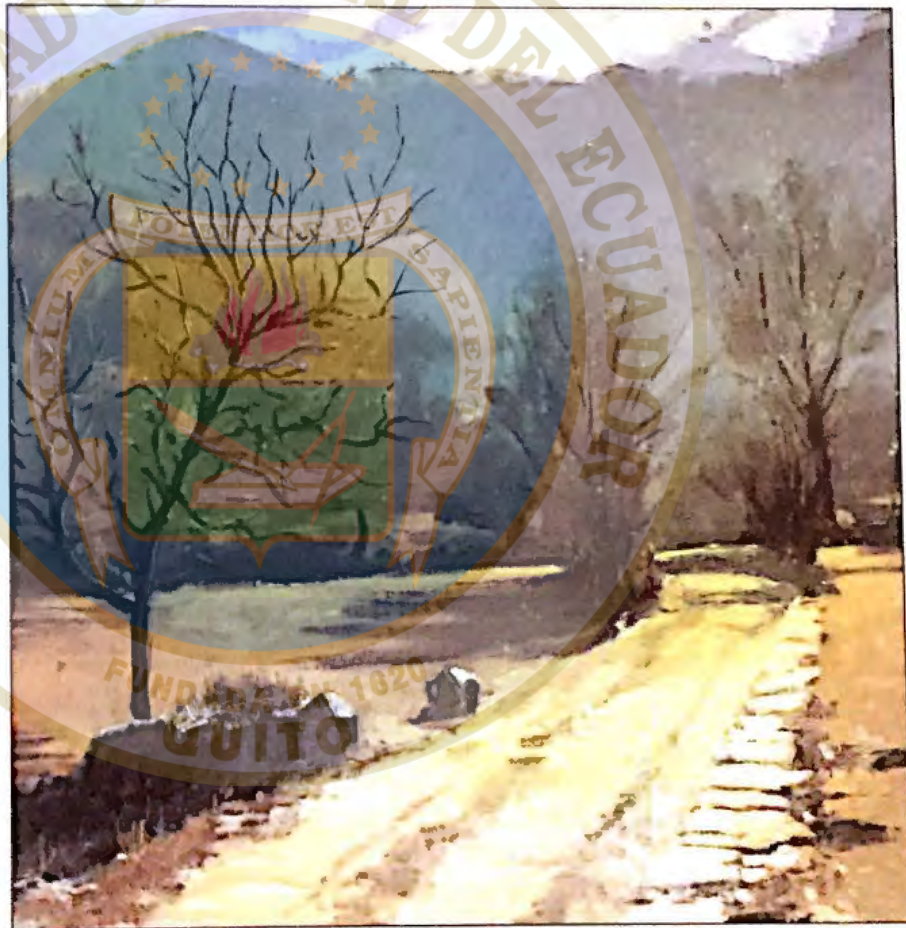


Fig. 206. José M. Parramón; *Bellver en invierno*, fragmento, colección particular. No es difícil ver y encontrar en el campo un efecto de contraluz como este que permite expresar la profundidad o tercera dimensión gracias a la atmósfera interpuesta.

Contraste y atmósfera

207

Se cuenta de Tiziano que en cierta ocasión puso a secar en un balcón el retrato del Papa Pablo III y quienes pasaban ante él saludaban creyendo que era el Papa en persona.

Se supone que Tiziano se sentiría orgulloso de haber pintado al Papa en una superficie plana, el cuadro, con sólo dos dimensiones, alto y ancho, y haberlo hecho con tal realismo que la gente veía en su pintura la tercera dimensión, la profundidad.

Como usted sabe, para representar esta tercera dimensión, tanto Tiziano, como usted, como yo, recurrimos a estos cuatro factores:

FACTORES PARA REPRESENTAR LA TERCERA DIMENSIÓN

- * **La perspectiva lineal:** definida como una serie de líneas paralelas u oblicuas que convergen hacia unos puntos en el horizonte.
- * **El modelado o volumen:** promovido por los efectos de luz y sombra o el claroscuro de los cuerpos.
- * **El contraste:** un factor más duro en primeros términos y más suave en términos alejados.
- * **La atmósfera interpuesta:** entendida como el recurso a diferentes intensidades de color, combinadas con el contraste entre primeros y últimos términos.

Vamos a dejar por sabidos —y por-

que no es éste el lugar para tratarlos— los temas sobre perspectiva y modelado, y vamos a centrar nuestra atención e interés sobre el título de esta página: *Contraste y atmósfera*. El filósofo alemán G.F. Hegel escribió entre muchos otros un libro titulado *Sistema de las Artes*, en el que estudia y compara las calidades y virtudes de la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. Hablando del «carácter de la pintura», Hegel llega a una serie de consecuencias sobre el contraste y la atmósfera, que a mí me parecen definitivas. Dice Hegel:

«En virtud del aire atmosférico que les rodea, en el mundo real todos los objetos experimentan una diferencia de coloración. Este tono de colores que se borra con el alejamiento es lo que constituye la *perspectiva aérea*, en tanto que los objetos están modificados en sus contornos así como en el aspecto de lo claro y lo oscuro y demás modos de coloración.»

Esta idea ya fue apuntada por Leonardo da Vinci, aunque Hegel la confirma y amplía con más precisión. Pero lea ahora lo que añade el filósofo alemán para explicar y tener en cuenta lo que

debe hacer el artista para representar los efectos de contraste y atmósfera, es decir, la profundidad, la tercera dimensión.

«Se cree ordinariamente que el primer plano es el más claro y que el del fondo es el más oscuro. Pues no.

El primer plano es el más sombrío y al mismo tiempo es el más claro; es decir, el contraste de la luz y de las sombras obra en la proximidad de la manera más fuerte y los contornos se hacen más determinados.» Y aún añade como firmando y confirmando lo dicho:

«Cuanto más se alejan los objetos más se decoloran, más se indeterminan en sus formas, porque se va borrando la oposición de la luz y de las sombras.»

Definitivo, ¿no cree usted?



209



210



Figs. 207 a 210. Las imágenes de estas dos páginas explican gráficamente las leyes fundamentales del contraste y de la atmósfera que el artista debe tener en cuenta y que pueden resumirse en las normas escritas por Hegel en su obra *Sistema de las artes*, a saber: 1º El primer plano es el más sombrío y al propio tiempo es el más claro, y 2º Cuanto más se alejan los cuerpos más se decoloran. Estos factores pueden apreciarse en imágenes reales, como la que usted puede ver en la figura adjunta nº 210; y pueden apreciarse en el esquema y el cuadro que yo mismo pinté en el muelle de pescadores de Barcelona (figs. 209 y 210) y, en fin, en la imagen esquemática que encabeza esta página (fig. 207).



Colores cercanos, colores lejanos

211

En efecto; existen colores que «acercan» los cuerpos, los planos, las masas y, por contra, hay colores que los «alejan», de tal manera que si pudiéramos componer un modelo en el que el primer plano fuera amarillo, el segundo color naranja y siguieran a éste otros planos sucesivos con los colores rojo, verde, azul y gris azulado, lograríamos una representación perfecta de la tercera dimensión (fig. 211). Nuestro cuadro, además de alto y ancho, simularía la profundidad. Y lograría este efecto por *contraste de color*, porque el amarillo es el más luminoso de los colores (después del blanco) y le sigue el naranja, el rojo, etc. hasta llegar a una gama de azules y perderse en el gris claro, difuso, azulado, de la lejanía, de la atmósfera.

Usted me dirá, claro está, que este paisaje, este modelo, con esa sucesión de planos y colores no se encuentra a la vuelta de la esquina. De acuerdo, pero bastará que vea un día un paisaje con un campo de trigo ocre o amarillo en primer término, o un primer plano de color tierra clara, para que, durante el día, más tarde o más temprano —según la dirección de la luz—, vea en los últimos términos ese azul o azul-gris del espacio interpuesto y pueda pintar esa gama de colores cercanos y colores lejanos. Es cuestión de saberlo y de encontrarlo para ponerlo en práctica.

212



Y bueno, hay modelos en los que usted manda más que en un paisaje. Como en una naturaleza muerta; y ahí sí que usted puede hacer y deshacer, arreglar y componer, situando en primer plano objetos como una manzana, unos plátanos, un ra-

cimo de uvas —que todo es amarillo— o una cerámica amarilla, componiendo en segundo término frutas, verduras u otras cosas, verdes, rojas, etc.; bastará entonces que sitúe o pinte un fondo azul o gris y...

Y finalmente *usted puede interpretar*, no sólo formas sino también colores...

*cambiando,
acentuando,
suprimiendo,
añadiendo,
intensificando...*

... que esto es interpretar.

Figs. 212 y 213. El amarillo acerca, el azul claro aleja. Esto es lo que usted debe recordar básicamente cuando trate de encontrar un tema para pintar. Desde luego no es esencial, pero es un factor más para representar la profundidad, la tercera dimensión del cuadro. Si además usted pinta con atmósfera, contrastando y definiendo primeros términos y decolorando y difuminando los planos más alejados, estará en camino de lograr un buen cuadro.

La trampa de los grises

Mari Paz monta el caballete, dispone la tela —un 15 paisaje—, distribuye los colores en la paleta (Mari Paz pinta al óleo, claro; ésta es la tercera vez que sale al campo a pintar); dibuja con el carboncillo el encajado, la estructura del paisaje... y se dispone a pintar. «Empezaré por el cielo», piensa Mari Paz. Alguien le dijo que el cielo no es simplemente azul y blanco, sino que en la zona más alta hay que mezclar un poco de carmín con el azul y en la parte más baja, hay que añadir más blanco y un poquitín de amarillo. Y ella sigue el consejo. Pinta la parte alta con azul, carmín y blanco y añade en la parte baja un poco de amarillo; después vuelve a la parte alta para retocar y repintar el cielo. Listo el cielo, aunque queda un poco

gris. Pero, a ver: los árboles, el color de los árboles. Mari Paz piensa en voz alta mientras mezcla colores tratando de hallar el más parecido al de los árboles: «... verde, un poco de siena, un poco de azul, blanco... en la luz del tronco, más blanco... Más luz, más blanco (para la muchacha esto es pura lógica), en las partes en sombra... más azul y más siena... o mejor un poco de tierra sombra». Mari Paz pinta el tierra, el camino («color pardo claro», piensa), y mezcla tierra sombra tostada y blanco. Le queda un color muy de café con leche y añade a la mezcla un poquitín de azul y carmín.

Lo deja, se levanta. Mari Paz mira el cuadro. No le gusta. Tiene poco color; es gris.

Si yo hubiera estado junto a Mari Paz le habría dicho que para retocar la parte alta del cielo tenía que limpiar antes el pincel, porque llevar amarillo a un azul con un poco de carmín y abundante blanco es caer en la trampa de los grises; le habría explicado que la mezcla del azul y el tierra sombra tostada dan en principio negro o un pardo oscuro casi negro y que, al incorporar a esta mezcla el blanco, se logra un espléndido color gris. Le habría dicho, en fin, que no es sólo con blanco como se obtiene un color más claro, ni es con negro como se oscurece un color, y habría añadido que...

Pero permítame ampliar esta cuestión en la página siguiente.



Uso y abuso del blanco

Usted ya sabe que con la mezcla de los tres colores primarios azul cian, magenta y amarillo se obtiene el negro, sabe también que con la mezcla de dos colores complementarios —verde y púrpura; azul intenso y amarillo o azul cian y rojo— se obtiene también el color negro y, en fin, que cuando a esas mezclas proporcionales —igual cantidad de un color que de otro— se le añade blanco, se logra un gris más o menos oscuro según la cantidad de blanco. Elemental, claro.

Pues bien; cuando se abusa del blanco y se usa como medio único para aclarar colores, se está entrando en la trampa de los grises. Porque sin lugar a dudas el blanco agrisa; a medias con el negro, es el componente básico del gris, sobre todo cuando se pinta con colores opacos. Usted sabe que al pintar a la acuarela el blanco no existe, porque aquélla es transparente y el blanco es el mismo blanco del papel; y así, para pintar un sepia claro basta añadir más y más agua al sepia oscuro, para lograr que, con la transparencia del blanco del papel, el color sepia se aclare cada vez más. Pero al pintar al óleo el blanco actúa como un color; para obtener ese mismo tono sepia luminoso hay que mezclar *pintura* de dicho color con *pintura* blanca; y el color sepia se ensucia, pierde luminosidad, se agrisa.

Fig. 214. Si usted echa un poco de café en dos vasos y vierte progresivamente en uno de ellos agua y en el otro leche, podrá ver que el agua aclara el color del café sin que éste pierda su matiz original, mientras que la leche enturbia y cambia el color del café «agrisando» su matiz original. El experimento es asimilable a lo que ocurre cuando aclaramos con agua —transparente— un color a la acuarela y cuando aclaramos con blanco —opaco— un color al óleo.



Para comprobarlo de una manera práctica le invito a tomar un café; ¿le apetece? ¿Le gusta el café? ¿Solo o con leche? Yo lo tomaré solo y usted —permítame que sea así— con leche. Y aquí estamos, en el bar de la esquina. He pedido dos cafés, en vasos grandes, una jarra con agua y una jarrita con leche. Fijese, ante todo, en el color del café, idéntico en los dos vasos: un siena oscuro, casi negro. Vamos a aclarar ese color oscuro, cada uno en su vaso; yo con agua y usted con leche.

¿Ya? En mi vaso el color café varía ligeramente de tono, se aclara un poco, pero conservando del todo el matiz original. En el vaso de usted, en cambio, aparece una tonalidad distinta a la original del café, un color lechoso, turbio, grisáceo. Añadiendo más agua y más leche, en mi vaso el tono del café se aclara progresivamente, primero a un siena rojizo, luego a un color que recuerda el del vino, a un matiz dorado, amarillo... En su vaso, de ese siena turbio se pasa a un color tierra clara, a un beige claro, a un carne grisáceo, a un gris claro... Es la diferencia entre pintar con colores transparentes opacos: un experimento que puede resumirse en esta frase del famoso impresionista Edgar Degas.

«No te fíes nunca del color blanco.»

Fig. 215. El modelo de esta naturaleza muerta recibía luz frontal y es por esto que prácticamente no existen en él efectos de luz y sombra; y es por lo mismo que yo resolví el tema con colores casi planos, casi directos, sin apenas blanco. Una fórmula para soslayar definitivamente lo que yo llamo «la trampa de los grises».



¿Qué decir sobre el uso del negro?

El negro se considera el primer color usado por el hombre; fue básico para los egipcios, griegos y romanos. Se empleaba en el Renacimiento y en el Barroco. Rubens pintaba sus cuadros sobre una capa previa de grises plateados en la que dibujaba el tema con negros o pardos casi negros y realizaba las luces con blanco. Velázquez pintaba directamente, sin dibujo previo, con un primer estado general de color en el que había un predominio de grises, la famosa *grisalla* de Velázquez. La mayoría de artistas románticos del siglo XIX usaba, para pintar las sombras, el color *betún de Judea*, un pigmento pardo oscuro, fabricado a partir del asfalto.

Los impresionistas (Manet, Monet, Pissarro, Cézanne, Degas, entre otros) descubrieron la pintura a *plein air*, pintaron las sombras con azules y complementarios, renegaron del negro y lo echaron de sus paletas.

Pero luego llegaron los postimpresionistas, los *fauvistas*, los cubistas, los surrealistas, etc. y el negro volvió a la paleta y al cuadro. Van Gogh, en una de sus cartas a su hermano Theo, defiende el uso del negro, pero con ciertos condicionamientos: «No hay que pronunciarse contra el negro —dice—, ya que se pueden emplear todos los colores con la sola condición de que se encuentren en su lugar y estén de acuerdo con el resto».

A lo que yo añadiría la frase de Degas («No te fíes nunca del color blanco»), pero con más razón aplicada al negro. Porque el negro como color local, propio, el negro de un vestido negro, es del todo correcto, pero

el negro como color tonal, NO.

No, porque el negro mezclado con otros colores es sumamente peligroso: agrisa, ensucia, altera. Para confirmar esta teoría vea un ejemplo gráfico sobre el uso y abuso del negro y del blanco (fig. 216, MAL), comparado con la resolución del mismo tema pintado con los colores reales del modelo (fig. 217, BIEN). En

216



217

la figura anterior (fig. 216, MAL), es evidente la pobreza de colorido, particularmente en el color de las sombras, que agrisan y ensucian el jarrón azul, transforman el amarillo de la manzana en verde y alteran el rojo del pimiento, que pierde su identidad cromática. Observe en cambio en la figura 217 (BIEN), la riqueza de colorido, de transparencia en las som-

bras y de realidad en las luces, de verdad, en suma, ofrecida por este mismo modelo al ser pintado eliminando el negro y controlando el blanco. Para desterrar definitivamente este mal hacer, hemos de imitar, también en esto, los colores de la naturaleza, las mezclas y transiciones creadas por la luz en la propia naturaleza. En efecto, la solución se halla en el es-

pectro de colores. En el caso del amarillo, por ejemplo, vemos en el espectro (fig. 218) que la oscuridad proviene del lado de los rojos, traduciéndose éstos en anaranjados, aclarándose hasta llegar al amarillo... que luego se funde con los verdes y azules, etc. De manera que la gama perfecta de un amarillo degradado deberá iniciarse con negro, seguido de rojo violáceo, rojo inglés, naranja, amarillo cadmio medio, amarillo limón y por último blanco. Vea estos mismos efectos en las gamas de las figuras 220 a 224 ilustrando degradados de los colores rojo y azul, oscurecidos sólo con negro y aclarados únicamente con blanco (MAL), comparados con los resueltos partiendo de la referencia de la gama espectral (BIEN).

De manera que volvamos a la naturaleza, a la referencia de la gama del espectro para ver que

el negro sólo no basta para representar la falta de luz.

Y para terminar con este color, he aquí las tres fórmulas clásicas para componer el negro... sin negro:

Fórmula A) Negro neutro:

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

Fórmula B) Negro cálido:

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

Fórmula C) Negro frío:

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

«Negro cálido» es un negro que tiene tendencia al carmín, apropiado por ejemplo para pintar el negro del hueco de una puerta o una ventana de un edificio a pleno sol —de tendencia rojiza—. «Negro frío» es un negro para pintar, por ejemplo, el negro de una zona intensamente oscura, en pleno bosque —de tendencia azulada.

Figs. 216 y 217. (Página opuesta.) El uso y abuso del negro puede llevar a resultados como los ilustrados en la adjunta figura 216, en la que los colores son pobres, sucios, diferentes a los colores reales del modelo. Compare esta versión con el mismo tema pintado en la figura siguiente número 217, eliminando el negro y controlando el uso del blanco, logrando un notable enriquecimiento del

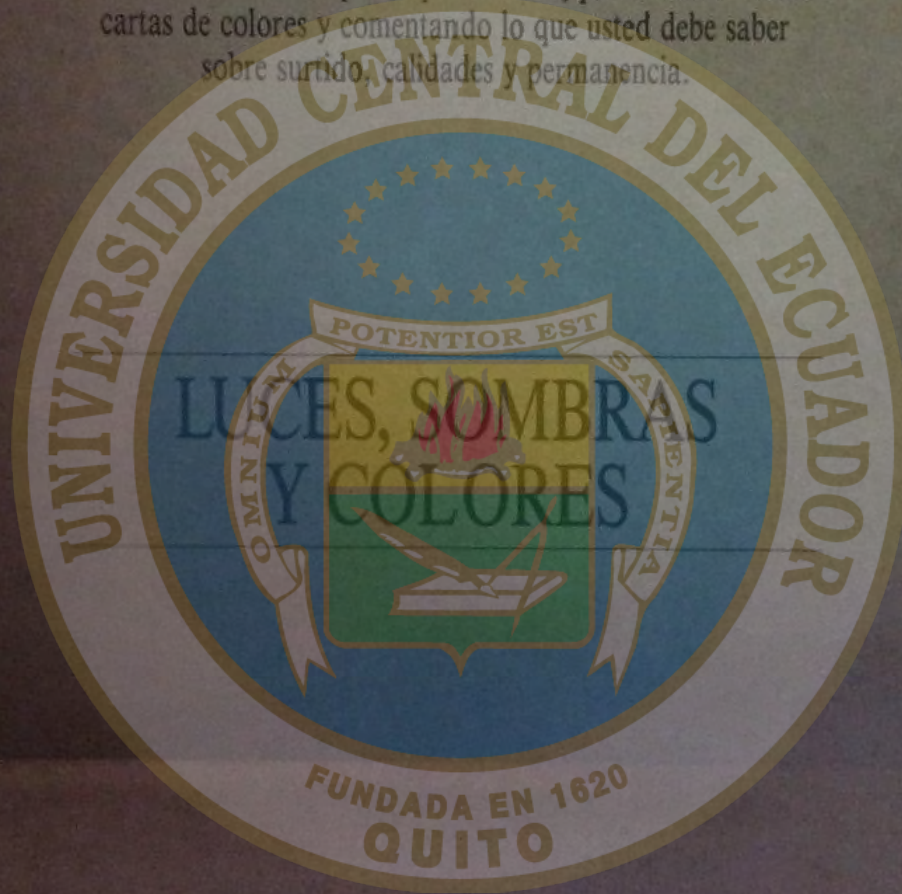
color y una mejor representación de la realidad.

Figs. 218 a 224. Lea en el texto adjunto la propuesta de intensificar y aclarar los colores de acuerdo con las gamas del espectro (fig. 218), viendo el resultado de usar el negro y abusar del blanco, comparado con la aplicación de la gama espectral, en los colores amarillo (figs. 221 y 222) y rojo (figs. 223 y 224).





La respuesta al problema de pintar el color de las sombras, sea cual fuere el color de las luces, inicia este interesante capítulo, en el que se estudia el color desde un punto de vista práctico, pintando, por ejemplo, un mismo tema, desarrollado paso a paso, con estilo *valorista* y *colorista*; es decir, con todo el juego de luces y sombras y con colores planos, sin volumen. Se analiza después la constitución y características de los colores, determinando aquéllos comúnmente usados por el profesional, presentando varias cartas de colores y comentando lo que usted debe saber sobre surtido, calidades y permanencia.



El color de las sombras

Si se fija, desde Giotto y Leonardo, y Rafael, y Tiziano, y todos, desde siempre, hasta el siglo pasado, los artistas pintaban el tono de las sombras oscureciendo el color local, es decir, con el color local más oscuro. Esto se daba más en unos que en otros; los *tenebristas*, con Caravaggio a la cabeza, pintaban las sombras del color carne con un pardo casi negro; Rubens, en cambio, representaba las sombras de sus modelos con colores más luminosos, tales como sienas rojizos, matices dorados, ocre. En Velázquez se observa la influencia de Caravaggio, particularmente en su primera época, y después la de Tiziano y Rubens, pero finalmente se independiza y aunque también pinta el tono de las sombras con el color local más oscuro, introduce en el modelado matices grisáceos, mezcla de pardos oscuros, negro y blanco. Pero en el siglo pasado llegan los impresionistas y, con ellos, la pintura de caballete al aire libre. Y la luz; y con la luz, el color azul en las sombras: «Continuamente estoy en búsqueda del azul» (Van Gogh). Con el impresionismo, como usted sabe, llegaron también las teorías del tintorero de los gobelinos, monsieur Chévreul; y con ellas, el anuncio de la existencia de los colores complementarios como parte del color de las sombras.

En resumen, y gracias a las experiencias de unos y otros, hoy podemos hablar de unos colores determinados para pintar las sombras. Son éstos:

1. El color azul presente en toda oscuridad, mezclado con
2. el color propio en tono más oscuro, mezclado con
3. el color complementario, en cada caso, del color propio.

Vamos a verlo y a probarlo. Voy a pintar el modelo adjunto (fig. 226) primero, con azul únicamente (fig. 229). Pintaré después el mismo tema pero resolviendo la tonalidad de las sombras con el color propio más oscu-

226



Fig. 226. He aquí el modelo que yo he elegido para demostrar la teoría de los tres colores que participan del color de las sombras: el color azul, el propio en tono más oscuro y el complementario del color propio.

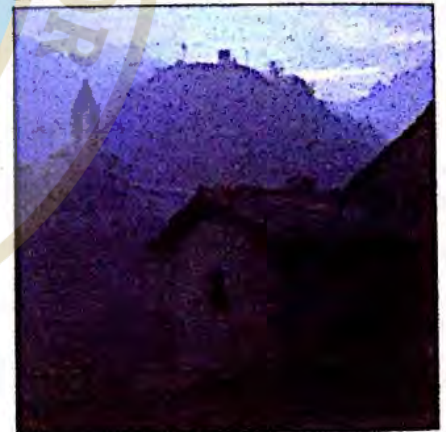
227



ro (fig. 230). A continuación pintaré una tercera versión, aplicando en las partes en sombra el color complementario de los tonos propios de cada cuerpo (fig. 233). Finalmente pintaré por cuarta vez el mismo tema pero resolviendo las sombras con la mezcla de los tres colores mencionados: el azul, el propio más oscuro y el complementario (fig. 235).

Primer color de la sombra: el azul
Al hablar del color de los cuerpos y de la intensidad de la luz (página 81) decíamos que la disminución de la luz «se traduce en una luz azulada que impregna todos los cuerpos del color azul». Sólo hay que ver un pai-

228



saje al anochecer para comprobar que *todo es entonces azul* (fig. 228). Y por lo mismo, en razón de que en la sombra hay menos luz, el azul se halla presente en el color de la sombra (fig. 227). Vea en la figura 229 la enorme cantidad de azul que interviene en la reproducción del tema mencionado; observe que incluso el blanco del mantel participa del co-

229



230



lor azul. Piénselo, recuérdelo: *en principio la sombra es azul*.

Segundo color: el color propio

Con el color propio *en tono más oscuro* he pintado esta segunda versión (fig. 230), oscureciendo con carmín las manzanas rojas, con rojo las manzanas amarillas, con siena rojizo la naranja, logrando un notable

volumen en las frutas, pero sin llegar a ofrecer las calidades propias de los colores en sombra, a falta por un lado de la mezcla del azul y, por otro, la suma del color complementario, en cada caso, del color propio.

Figs. 231 y 232. Colores básicos usados para el primer color y el segundo color de la sombra.

Figs. 227 y 228. Dos ejemplos gráficos de que en el color de la sombra existe básicamente el color azul: una teoría del todo evidente en una fotografía tomada a pleno sol y al anochecer.

Figs. 229 y 230. Vea en esta imagen (fig. 229) la gran cantidad de color azul que existe en las sombras del modelo; y vea el mismo tema pintado con el color propio más oscuro en las partes en sombra (fig. 230).

231

232

Tercer color: el complementario del color local

233



Los fauvistas lo hicieron así: André Derain pintó el célebre *Retrato de Matisse* y pintó el rostro con color anaranjado en la parte iluminada y con verde en la parte en sombra. Matisse retrató a Derain y pintó también verde en las partes en sombra.

El complementario está en el color de la sombra. Si usted pinta la copa de un árbol con verde y mezcla, en la parte en sombra, el verde con el carmín —su color complementario— verá una relación perfecta de color entre las partes iluminadas y las partes en sombra; si en el mismo paisaje usted pinta el color tierra de un camino soleado y ahí, en esa parte donde unos árboles o una valla proyectan una sombra, compone una mezcla de azul de Prusia, blanco y carmín —violeta azulado, comple-

mentario del color tierra soleado—, logrará un color sombra perfecto, o casi perfecto. Es cuestión entonces de ajustar el matiz, añadiendo quizá un poco más de carmín, de blanco o de ocre. Porque, claro, estas mezclas no son matemáticas, puesto que el azul presente en toda sombra y el color propio en tono más oscuro —la segunda fórmula— así como el complementario del color propio pueden ser más o menos intensos, más o menos claros, con una tendencia hacia un color o hacia otro. Pero la fórmula es válida; póngala en práctica; recuérdela.

234



Y éste es el resultado final

235



Sí; éste es el resultado del cuadro terminado; mejor dicho, la reproducción impresa del cuadro terminado; el cuadro real es dos veces mayor y los colores son éstos, pero los matices de color se aprecian mejor. Así y todo creo que usted puede ver en esta reproducción la participación, en las sombras, del azul: por ejemplo, en las sombras del mantel, en la luz reflejada de la naranja, en las manzanas amarillas. En estas últimas es evidente también el color propio en tono más oscuro, un matiz visible asimismo en la sombra de la cerámica que hace las veces de frutero. Y por lo que respecta al color complementario puede verse en todas las frutas, especialmente en las manzanas rojas y en la naranja, así como en las manzanas amarillas que ofrecen un lige-

ro matiz violáceo, como consecuencia de la mezcla del azul, el rojo del color propio más oscuro y el azul violáceo del complementario. Observe finalmente en las sombras de las manzanas rojas la obtención de un color negro cálido, como resultado de la mezcla del verde, el carmín y el azul, una de las fórmulas que hemos estudiado al hablar del uso del negro.

Fig. 233. Aquí he pintado las sombras del modelo con los colores complementarios de los colores propios: el azul en la sombra del amarillo; el verde en la sombra del rojo, etc.

Fig. 234. Dos de los colores complementarios que intervienen en el tercer color de la sombra.

Fig. 235. El cuadro terminado.

Fig. 236. En el resultado final intervienen todos los colores complementando los pasos anteriores.

236



Pintar como un valorista

237



Fig. 237. Para pintar como un valorista, he elegido y compuesto esta naturaleza muerta iluminada con dirección de luz lateral.

238



Figs. 238, 239 y 240. Primer paso: encajar el modelo con carboncillo, dibujando de salida las sombras de los cuerpos; fijar a continuación para pintar sin el estorbo y la suciedad del carboncillo y seguidamente «llenar espacios» para eliminar en lo posible el blanco de la tela y evitar el efecto de contrastes simultáneos.

239



240



Pintar como un *valorista* es igual a pintar con todos los valores, con todas las variaciones del claroscuro o, lo que es lo mismo, con todo el juego de luces y sombras. Por el contrario, pintar como un *colorista* significa pintar sin sombras, con colores saturados, planos. Pintores *valoristas* han sido la mayoría de los antiguos maestros (Leonardo da Vinci, Tiziano, Velázquez, Delacroix, etc.). Y son también *valoristas* muchos ar-

tistas modernos y contemporáneos, como Degas, Sargent, Dalí, e incluso Picasso en sus primeras épocas. Los *coloristas* nacieron con los *fauves*: Matisse, Derain, Vlaminck, etc. Pues bien; para que comprenda mejor la técnica y estilo de valoristas y coloristas, me he propuesto yo mismo explicarle paso a paso las características de cada estilo pintando una misma naturaleza muerta. He aquí la experiencia. Repítala usted com-

poniendo su modelo y pintándolo dos veces, como yo voy a hacerlo, en estilo *valorista* y *colorista*.

La primera condición para pintar en *estilo valorista* es que el modelo esté iluminado con luz frontal lateral o lateral, una dirección de luz que *modela*, es decir, que explica las formas del modelo con la ayuda de,

Primer estado

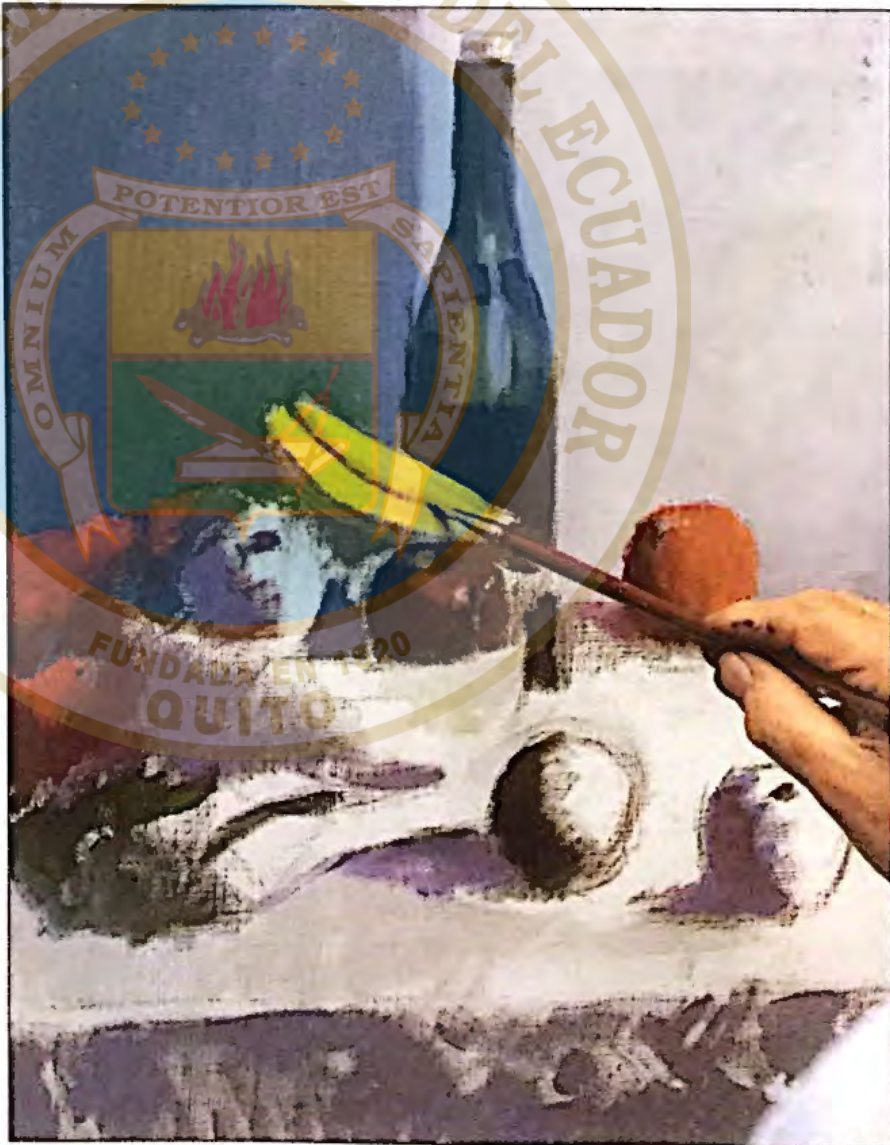
241



242



243



valores, tonos, luces y sombras (vea figura 237).

Dibujo el modelo con carboncillo, resolviendo y acentuando las partes en sombra de la botella y las frutas, pero no del fondo. Y fijo el dibujo con fijador en aerosol (figs. 238 y 239). Empiezo a pintar y lo hago manchando las superficies o espacios más amplios —el fondo— para evitar falsos contrastes (fig. 240). Sigo con las sombras propias y proyectadas de las frutas, mancho la sombra del doblado del mantel en primer término y pinto ya, de primera intención, los colores de la botella (figs. 241 y 242). Seguidamente comienzo a pintar las frutas, llegando al final de este primer estado (fig. 243).

Observe que hasta aquí no he pintado todavía el fondo constituido por el mantel que cubre la mesa. Porque el mantel es blanco, como el lienzo, claro está, y no puede provocar falsos contrastes (recuerde esta enseñanza explicada en las figuras 176 y 177 de la página 71). De todas formas voy a pintarlo ahora mismo.

Figs. 241 a 243. Pintar primero las sombras (figs. 241 y 242) y empezar a pintar colores, después, para llegar al final de este primer estado.

Pintar como un valorista

He pintado el mantel. Y sigo con la otra naranja, el recipiente o frutero de la cerámica blanca y la manzana amarilla del primer término (figs. 244 y 245). Para realzar el perfil de esta manzana pinto un *contraste provocado*, es decir, un trazo o sombra falsa (fig. 246)... que, como puede usted ver en la figura anterior número 237, no existe en el modelo.

Pinto la manzana situada dentro del frutero, fusionando y difuminando con los dedos, una manera de hacer muy corriente entre muchos artistas (fig. 247). Y paso a detalles de acabado que le explico seguidamente: En las figuras 248 y 249, pinto un tra-

zo oscuro para realzar la naranja del último término, separándola del fondo; para lo cual, primero pinto el trazo con un pincel de marta del número 4, sin preocuparme mucho de «pasar de la raya» en el lado externo (fig. 249), y después adelgazo y perfilo este trazo con un pincel grueso y el color gris claro del fondo. Este perfilado casi elimina el primer trazo, como puede ver en el cuadro acabado (fig. 250). Pero está ahí y cumple la misión de separar la naranja del fondo.

Observe ahora en el cuadro terminado la naranja más próxima, apreciando en las figuras anteriores que

Figs. 244 a 247. Pinto con la técnica de la pintura rápida. Por lo mismo sigo la norma de «lo hecho hecho está», y así las dos naranjas y la manzana de estas figuras, los plátanos y la manzana roja del recipiente o frutero blanco, no ofrecen prácticamente cambio alguno respecto al cuadro terminado (en la página siguiente). Existen, sin embargo, algunos toques y retoques, como esta sombra en el mantel, en el lado derecho de la naranja de primer término (fig. 244) o el trazo gris junto a la manzana amarilla (fig. 246) ambos con la misión de realzar la forma y el color de ambas frutas.

244



245



246



247



Segundo estado

248

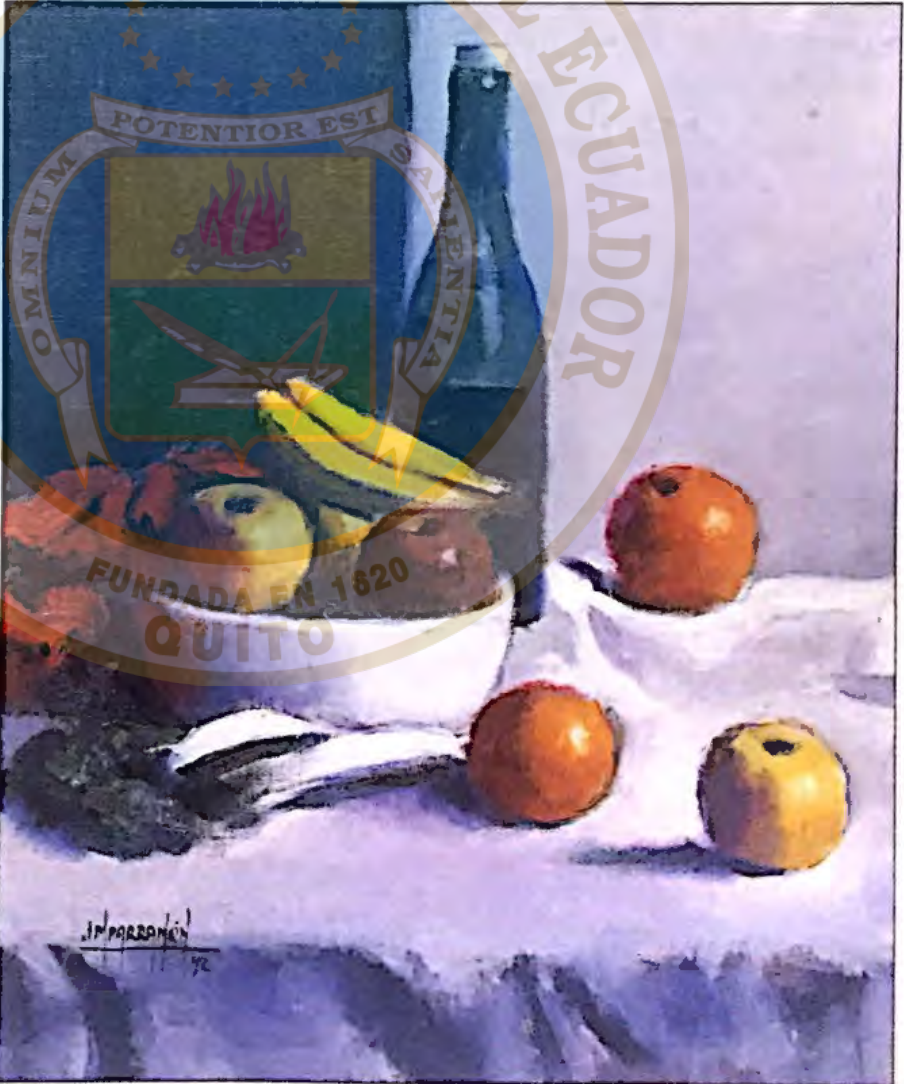


249



Figs. 248, 249 y 250. Labor de acabado dentro de la técnica de pintura rápida. He realizado con un trazo la naranja del fondo y lo mismo he hecho con la manzana. He reducido el tamaño de la sombra de la naranja que ahora es más lógico, he pintado la sombra en el pliegue del mantel en primer término y poca cosa más, según puede ver en el cuadro terminado de la figura 250. Un cuadro normal pero en el que es evidente el estilo *valorista*.

250



para realzar la fruta había pintado una sombra gris, falsa... que luego, en el cuadro definitivo, se reduce a una mínima pero efectiva expresión. Acabado de las arrugas y la sombra del mantel doblado en primer término, acabado de la botella, de la tela roja, del reflejo rojo en el frutero, de las acelgas, del fondo... Total, viendo el cuadro finalizado, no puede hablarse de un estilo particular, de un *estilo valorista*. Pero bueno: es normal que así sea, porque en definitiva el *valorismo* es una manera de pintar normal y corriente, tradicional, clásica. De lo que se trata, con este primer ejercicio, es de apreciar, a partir de esta manera tradicional de pintar, el cambio trascendental que supone trabajar como un *colorista*, tratando de asimilar y aplicar en lo posible este cambio... hecho que vamos a analizar ahora mismo, al volver la página.

Pintar como un colorista

251



252



253



Como usted sabe, el *colorismo* fue presentado al público por primera vez en la exhibición de los *fauvistas*, en París, en 1906.

Para pintar como un *colorista*, aparte la elección de un modelo en el que predomine el color, es recomendable la iluminación frontal, tratando de eliminar sombras y realzar colores. Pero el factor básico de un cuadro *colorista* es la *interpretación*, la capacidad de imaginar y ver en el modelo los cambios necesarios o, lo que es lo mismo, la posibilidad de eliminar, disminuir, sustituir, añadir, desplazar... resolviendo en definitiva con un estilo *colorista*.

Interpretando en *colorista* una versión del mismo modelo (figura anterior número 237), he eliminado básicamente las sombras pintando colores planos, he sustituido el fondo oscuro por uno claro, añadiendo un plano gris azulado cuyo límite derecho queda detrás de la botella (lo cual modifica el dibujo de la botella), y he desplazado hacia la izquierda el plano oscuro que he pintado con azul. En fin, he suprimido el mantel y he imaginado otra perspectiva y otras formas y colores en la mesa.

Anote de cara ya a pintar su cuadro *colorista* que el primer paso consiste en estructurar el modelo, no con carboncillo y dibujando las sombras como hicimos anteriormente, sino con pintura y a pincel, de un modo lineal, con trazos algo gruesos que perfilen los cuerpos (fig. 251)

254



Figs. 251 a 253. El tema es el mismo. El resultado... Como antes, estructurar primero las formas del modelo, pero ahora sin sombras, resolviendo el encajado sólo con trazos dibujados con pincel y pintura al óleo, ultramar y tierra sombra. Después como antes, llenar espacios, pero ahora con una visión *colorista* más luminosa.

Fig. 254. Colores vivos y colores planos, sin sombras. Observe que, imitando el estilo de los *coloristas fauves*, trato de mantener los trazos iniciales que dibujan las frutas, la botella, la acelga, etc.

Figs. 255, 256 y 257. Es esencial pintar con colores limpios, con el pincel o con los dedos de la mano, pero sin perder de vista que el cuadro ha de ser una exhibición de color. Lo cual obliga a limpiar continuamente los pinceles (fig. 257) para obtener colores vivos, limpios.

255



256



257



y que pueden ser visibles en el cuadro terminado (fig. 258) como realce y concreción de formas y colores. Fíjese en el proceso de resolución que yo mismo he puesto en práctica, pintando con colores planos y saturados, creando contrastes de tono y de color, yuxtaponiendo blancos, amarillos y rojos combinados con azules para crear la estridencia de los complementarios, pero tratando al propio tiempo de armonizar el conjunto de colores (vea a este respecto las figuras 252, 253, 254, 255 y 256 con el cuadro ya terminado).

Déjeme recomendarle por último la necesidad de trabajar con colores y pinceles limpios, particularmente cuando cambie de tonos oscuros a claros, descargando el pincel con ayuda de retales de periódicos y trapos viejos, limpiándolo incluso con esencia de trementina, etc. (fig. 257).



Fig. 258. Éste es el cuadro *colorista* terminado. Es una cuestión de imaginar colores, prescindiendo en cierto modo de lo que «dice» el modelo, aunque teniendo en cuenta sus formas y colores. Y así uno puede eliminar, sustituir, acentuar, cambiar, transformar, en una palabra *interpretar*, que ésta es a fin de cuentas la primera condición de la *pintura colorista*.

El artista y la fabricación de colores

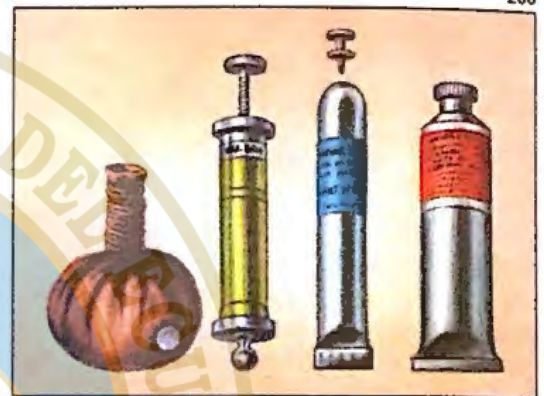
En los tiempos de Leonardo y Miguel Ángel (segunda mitad del siglo xv a mediados del siglo xvi), el artista era considerado como un artesano cualquiera. Hasta 1569 los pintores pertenecieron al gremio de cuchilleros, guarnicioneros y enfundadores.

Tanto Leonardo da Vinci como Miguel Ángel, artistas privilegiados de aquella época, lucharon lo indecible para reivindicar el valor y el aprecio social del artista. La historia nos cuenta que en cierta ocasión Miguel Ángel pidió audiencia para ver al Papa Julio II y, al impedirle los sirvientes de la antecámara el acceso al Sumo Pontífice, el artista se sintió despreciado y se marchó el mismo día de Roma a Florencia, negándose a volver a pesar de los ruegos y cartas personales del Papa. Volvió a Roma treinta años más tarde. El día 3 de octubre de 1598 el legado papal, cardenal Montalto, concedió la constitución del primer gremio

de pintores. Pero el régimen laboral y profesional de los talleres artísticos siguió con los mismos hábitos y costumbres. El profesor Nikolaus Pevsner, en su libro *Las Academias de Arte*, explica de esta manera la formación del artista en el siglo xv y siguientes: «A la edad de doce años o más, un chico podía entrar en el taller de un pintor como aprendiz y entre dos a seis años aprendía todo lo necesario: desde moler el color hasta preparar fondos para dibujar (teñido de papeles de dibujo) y fondos de lienzos (imprimaciones) para pintar. Tras concluir su aprendizaje podía pasar a ser oficial y después,

Figs. 259 y 260. He aquí la primera pastilla sólida de color a la acuarela (fig. 259) y el proceso de envase de la pintura al óleo, primero con vejigas de piel y posteriormente con un recipiente de cristal que evolucionó el tubo de estaño de nuestros días.

Fig. 261. José Horemans. *El taller de pintor*. Colección particular, Madrid. En el lado derecho del cuadro puede usted ver al aprendiz de pintor moliendo colores.



transcurridos varios años, obtener su certificado de maestro del gremio local, con lo que podía instalarse como pintor independiente.» Este régimen o regla sobre el aprendizaje era tan riguroso que, según el mismo Pevsner, el gremio de pintores de Génova denunció y persiguió «con odio ferviente» al noble Giovanni Battista porque había adquirido fama como pintor autodidacta, sin pasar por el taller de un maestro como aprendiz.

¿Qué representaba y dónde se hacía ese trabajo de «moler el color», citado también por Cenino Cennini cuando dice que «el aprendiz, en los siglos xiv y xv, pasaba seis años moliendo los colores, cociendo las colas, amasando los yesos»?

Era un trabajo de cocina. Todos los documentos y libros de la antigüedad, cuando nos hablan del taller en donde trabajaban los maestros, coinciden en describirlo como una gran

habitación, dentro de la cual o situado en un cuarto anejo existía una especie de cocina o laboratorio rudimentario en el que el aprendiz de pintor, guiado por el maestro artista, molía y aglutinaba los colores al óleo, al temple (a la acuarela a partir del siglo xvii), y preparaba, además, soluciones, imprimaciones, etc. Vea en la figura 261 una reproducción del cuadro de Juan José Horemanns *El taller de pintor*, en el que aparece el artista hablando con una cliente —en la mesa del lado izquierdo— y otros clientes —extranjeros, turcos— contemplando un paisaje; puede usted apreciar en el lado derecho al aprendiz de pintor moliendo colores, trabajando en una mesa en la que hay algunos recipientes y frascos que se supone contienen soluciones para disolver y mezclar pigmentos en polvo.

Hasta el siglo xvii, la paleta del pintor era el sobre de una mesa en la que

el artista componía las mezclas de colores y disponía en un lado los frascos o botes con los colores preparados. A principios del siglo xix los colores al óleo se empezaron a fabricar y vender envasados en pequeñas vejigas de piel que se agujereaban con una chincheta que servía como tapón (fig. 260). En 1835 el inglés Winsor lanzó al mercado los colores a la acuarela en godets (fig. 259) y en 1840 el propio Winsor, formando empresa con Newton, presentaron el primer envase de pintura al óleo constituido por un recipiente de cristal, que evolucionó posteriormente hasta el tubo de estaño de nuestros días.

La calidad actual de las grandes marcas de pintura al óleo, a la acuarela, al pastel, etc. (figs. 262 a 264) garantiza el mejor de los resultados en la pintura de obras de arte.

Figs. 262 a 264. Imágenes de la fabricación actual de colores al óleo, publicadas por cortesía de Talens.

262



263



264





Composición y características de pigmentos y colores

Hablamos en estas páginas de los colores o pigmentos de uso más corriente para pintar al óleo, a la acuarela, al pastel, al *gouache* o témpera, etc., entendiendo que originariamente los colores son pigmentos en polvo que, por ejemplo, molidos y aglutinados con aceites grasos y etéreos, resinas, bálsamos y ceras, se convierten en colores al óleo; o que mezclados o aglutinados con agua, goma arábica, miel y glicerina, nos proporcionan los colores a la acuarela, etc. Los colores o pigmentos en polvo pueden clasificarse en *blancos, amarillos, rojos, verdes y azules, pardos y negros*.

COLORES BLANCOS

Blanco de plomo o plata. Carbonato de plomo básico, mezclado con un pequeño porcentaje de óxido de zinc. Posee extraordinaria opacidad y fuerza cubriente, secando fácilmente. Es muy útil para pastados gruesos, fondos y primeros estados. Es venenoso. No se usa en la fabricación de colores a la acuarela.

Blanco de zinc. Óxido de zinc triturado en aceite de adormideras. Ofrece un tono más blanco que el blanco de plomo, pero cubre menos y seca con mayor lentitud; tiene tendencia a agrietarse.

Blanco de titanio (fig. 265). Compuesto básicamente por óxido de titanio y sulfato de bario. Es un pigmento moderno, de gran poder tintóreo, opacidad y secado normal; muy apreciado por la mayoría de artistas.

Blanco de China. Color especial para acuarela. Variedad espesa de óxido de zinc. En ocasiones se vende blanco de zinc como blanco de China y por ello hay que probar su opacidad sobre papel negro. Pero recuerde que la acuarela «pura» no admite el blanco como color. ★

COLORES AMARILLOS

Amarillo de Nápoles. En los colores a la acuarela, sulfuro de cadmio, óxido férrico y óxido de zinc; en el

óleo, blanco de plomo, amarillo cadmio, ocre amarillo y pardo rojo. Es un color del siglo V a.C. Es venenoso. Rubens lo usaba para resolver carnaciones.

Amarillo de cadmio limón (fig. 266). Sulfito de cadmio. Un buen color, potente, brillante, de secado más bien lento, considerado como uno de los tres colores-pigmento primarios.

Amarillo de cadmio medio (fig. 267). Sulfito de cadmio, un producto con el que se fabrican desde el amarillo limón al amarillo naranja. Fue descubierto en 1817; actualmente los cadmio tienden a sustituir los colores de cromo.

Amarillo de cromo. Cromato de plomo y por tanto venenoso, se presenta en varios matices desde muy claro a casi naranja. Es opaco y seca bien, pero tiene tendencia a oscurecer con el paso de los años.



Ocre amarillo (fig. 268). Tierra natural que contiene óxido férrico hidratado. Un color básico desde la prehistoria, de gran poder colorante y cubriente, inalterable y fácil de mezclar con cualquier otro color.

PARDOS Y NEGROS

Tierra sombra natural y tostada (figs. 269 y 270). El primer color está compuesto por tierra natural con óxidos férricos y bióxido de manganeso; el segundo color es tierra de sombra calcinada. Ambos colores son muy oscuros, existiendo en la sombra natural un ligero tinte verdoso, mientras que en la sombra tostada el matiz es ligeramente más rojizo. Pueden emplearse en todas las técnicas, siendo inevitable la posibilidad de que con el tiempo ennegrezcan. Secan muy rápidamente, cosa que hace aconsejable no aplicar estos colores en capas gruesas para evitar cuarteamientos.

Tierra Cassel o pardo Van Dick (fig. 271). Compuesto por tierra natural

bituminosa que contiene óxido férrico. De tonalidad oscura, parecida a los colores anteriores, pero con tendencia a gris oscuro, casi negro. Puede usarse en veladuras, retoques y en mezclas para zonas no muy amplias, ofreciendo más seguridades en la acuarela que en el óleo. No es aconsejable para el fresco.

NEGROS

Negro de humo. Usado desde épocas remotas, es un polvo aterciopelado, variedad de negro de carbón que se consigue quemando hidrocarburos con procedimientos especiales. De matiz más bien frío, puede ser utilizado en todas las técnicas.

Negro de marfil (fig. 272). Un color logrado calcinando huesos, bueno tanto para óleo como acuarela. Mezclado con amarillo cadmio proporciona una gama extraordinaria de verdes. De matiz ligeramente cálido, es quizá más profundo que el anterior, resultando válido para todas las técnicas de pintura.

Figs. 265 a 272. La reproducción impresa de un color determinado, a pesar de los grandes adelantos técnicos en Artes Gráficas, ofrece generalmente serias dificultades. No podemos olvidar que estos colores que usted ve aquí reproducidos, han sido impresos con sólo cuatro colores: los mismos colores primarios-PIGMENTO nuestros: amarillo, azul cyan y magenta, con el añadido del negro. Así pues no es de extrañar que, por ejemplo, el *amarillo cadmio limón* de la página anterior, figura 266, sea aquí menos limón y más cadmio medio; y que el *amarillo cadmio medio* de la 267 ofrezca una intensidad tal que lo asemeja del todo al *cadmio oscuro*. Pero no crea, a veces los editores tenemos sorpresas, como la de ver que un matiz tan sutil como el que puede usted ver en el color *tierra sombra natural*, de tendencia fría, y el color *tierra sombra tostada*, de tendencia cálida, han sido reproducidos con toda perfección. Sirva este comentario para justificar estos cambios a favor o en contra, aprovechando la oportunidad para recomendarle que compruebe el nombre de cada color con el color real del tubo de pintura correspondiente.



Composición y características de pigmentos y colores

COLORES SIENA Y ROJOS

Tierra siena natural (fig. 273). Como el ocre amarillo, está compuesto por arcilla natural que contiene hierro y manganeso. En su estado natural tiene la apariencia de un ocre oscuro y rico. Es un pigmento estable, salvo cuando se diluye en mucho aceite, en cuyo caso existe el peligro de ennegrecimiento.

Tierra siena tostada (fig. 274). Tierra de siena calcinada, similar al siena natural, pero con una mayor proporción de manganeso. Es un color más cálido, más oscuro y de tendencia rojiza, muy usado por los maestros antiguos, principalmente los venecianos. Algunos autores sostienen que era el color empleado por Rubens para pintar los rojos brillantes de las carnaciones y las luces reflejadas en las mismas. Es del todo estable sin limitación alguna.

Rojo de cadmio (fig. 275). Sulfito de cadmio y cadmio selénido. Puede ser oscuro o claro; es un color limpio,

con una considerable potencia de tinte. Sustituye con ventaja al bermellón que, además de secar con cierta dificultad y ennegrecer expuesto al sol, es venenoso. El rojo de cadmio fue introducido en Alemania en 1907 y ha sido utilizado en el resto de Europa a partir de 1912.

Carmín de garanza (fig. 276). El carmín de garanza (llamado también *carmín de alizarina*), mezclado con blanco, se convierte en el color *magenta* que, como usted sabe, es uno de los tres colores-pigmento primarios. Se compone de laca preparada de 1:2 dihidroxiantraquinona. Es un color del antiguo Egipto, usado también por los grecorromanos, compuesto en aquellos tiempos de las raíces de la planta de la grana *Rubia tinctorum*, mencionada por Plinio de Elder. Dejó de usarse en el Renacimiento, pero estuvo otra vez en boga en los siglos XVIII y XIX. Winsor & Newton reconoce en una de sus publicaciones que el carmín de garanza o alizarina «no posee la belleza de

las lacas que se obtienen de la raíz de la rubia».

AZULES Y VERDES

Verde permanente. Un verde luminoso, claro y oscuro, producto de la mezcla, en diferentes proporciones, de verde esmeralda o viridián y amarillo cadmio limón. Es un color seguro, sin limitaciones.

Figs. 273 a 280. Lo dicho: hay pequeñas deficiencias en la reproducción de algunos colores. El *tierra siena tostada* es más rojizo, el *rojo de cadmio* es mucho más rojo; y en la página siguiente, el *azul ultramar oscuro* debería ser algo más violáceo y el *azul de Prusia* tendría que ofrecer una ligera tendencia, muy ligera, hacia el color verde. Y lo dicho: trate de estudiar estos colores con muestras originales de colores al óleo.



Tierra verde. Un color antiquísimo, de secado no muy difícil y buen poder cubriente; usado especialmente para fresco y temple al huevo. Es un color derivado del ocre, un tierra natural que contiene óxidos férrico y ferroso, proporcionando un color que puede ser regulado con sesquióxido de cromo.

Verde esmeralda (fig. 277). Acetoarsenito de cobre. Conocido también como *verde viridián*, no debe ser confundido con el *verde Schweinfurt* o *verde opaco*, que en algunas cartas de colores es llamado también «verde esmeralda». Este último ofrece muchos inconvenientes y limitaciones. No así el verde esmeralda (o verde viridián), que es considerado como el mejor de los verdes por su capacidad y riqueza tonal, su estabilidad y seguridad.

Azul de cobalto claro (fig. 278). Aluminato de cobalto o fosfato de cobalto con algo de alúmina. Se sirve en azul claro y oscuro. Puede ser em-

pleado en todas las técnicas sin limitaciones. Cubre bien y seca con relativa facilidad. En pintura al óleo puede virar con el tiempo hacia una ligera tendencia verdosa.

Azul ultramar oscuro (fig. 279). El azul ultramar puro, procedente de la piedra semipreciosa lapislázuli, es el más caro de los pigmentos; vale más de dos veces su peso en oro. Uno de los más abundantes yacimientos se encuentra en Kikcha, Afganistán. Su uso como pigmento en Europa data del siglo XII. En 1828 un francés llamado Guimet descubrió el azul ultramar artificial, llamado desde entonces *ultramar francés*, mediante una compleja mezcla de aluminio, sílice, sosa y sulfuro. Por su calidad y economía ha sustituido al legendario y verdadero azul ultramar procedente del lapislázuli.

Azul de Prusia (fig. 280). El azul de Prusia mezclado con blanco adquiere el matiz del *azul cyan*, uno de los tres colores-pigmento primarios. Llama-

do también *azul de París* y presentado por algunos fabricantes como el nombre de su marca en vez de «Prusia» (ejemplo: azul Rembrandt), cosa que también sucede con el verde esmeralda. Está compuesto por ferrocianuro potásico-férrico; es un color de gran potencia tintórea, es transparente, seca bien y ofrece como inconveniente más notable el que le afecta la luz, que puede decolorarlo ligeramente al cabo del tiempo.

Azul ftalo. Ftalocianina de cobre. Pigmento orgánico introducido en 1937 por la firma Imperial Chemical Industries Ltd., bajo el nombre de *azul rápido Monastral*. Es de una gran potencia, transparencia y plena garantía. Algunos artistas lo usan en lugar del azul de Prusia.





Colores: ¿cuántos y cuáles?

Algunas cartas de colores —óleo y acuarela— de las grandes marcas ofrecen un muestrario con más de doscientos colores diferentes; en una de ellas he contado más de quince amarillos: amarillo cadmio limón, cadmio claro, cromo claro, cromo limón, amarillo cadmio, cadmio oscuro, cromo oscuro, indio, brillante claro, brillante oscuro, de Nápoles claro, de Nápoles oscuro, de Nápoles rojizo, etc. Los naranjas, rojos y carmines suman veintiuno, los azules y verdes treinta y seis...

Naturalmente, nadie usa tantos colores y, además, todo el mundo quiere pintar con *sus* colores, con *su* paleta de colores. Y así hay quien usa el azul cerúleo (similar al azul cyan) en vez del azul de cobalto, quien añade un cadmio naranja, o un amarillo de cromo, o un verde vejiga «para quebrar los matices verdes», o un verde cobalto «para crear transparencias», etcétera, etcétera.

Hay algo, sin embargo, en que todos los artistas generalmente están de acuerdo: el número de colores. Pintando al óleo, no más de doce (más blanco y negro); pintando a la acuarela, las cajas-paleta condicionan la cantidad; las más amplias —con pastillas o godets húmedos— contienen veinticuatro colores incluido el negro, pero en realidad no son necesarios tantos. Buena prueba de ello es que las cajas-paleta con tubos de acuarela cremosa, la más usada por el acuarelista profesional, contienen tan sólo doce colores.

Los maestros ingleses de la acuarela del siglo XVIII, como Girtin, Cox, Cozens o incluso el gran Turner, pintaban con no más de cinco o seis colores. En pintura al óleo el número limitado de colores fue ya preconizado por Cennini. Tiziano trabajó siempre con una gama muy restringida, y afirmaba que «se puede ser un gran pintor empleando sólo tres colores». El estudioso autor y conocido pintor francés Maurice Busset,

al analizar los colores usados por los artistas del Renacimiento, afirma que «con sólo cinco colores fijos (dos azules, el lapislázuli y el azul de Alemania; dos rojos, la *sinopia* u ocre rojo y la laca de garanza; y un amarillo, el ocre amarillo), a los que agregaban el famoso *verdaccio*, ellos obtuvieron sus armonías más vivas». Y el propio Bousset, al determinar el número de colores usados corrientemente por el pintor actual, afirma que «la mayoría de los grandes impresionistas no emplearon más que seis colores», y dicta una lista de diez colores, incluyendo el blanco y el negro, con la que coincido plenamente, añadiendo, no obstante, cuatro más, tres de los cuales son opcionales. Pero vea usted en los recuadros adjuntos y en las figuras de la página siguiente números 281 y 282 el surtido de colores que me permito recomendarle para pintar a la acuarela y al óleo, viendo que en el surtido de la acuarela hay un color más, el *gris de Payne*, de uso corriente en la paleta del acuarelista.

Lo dicho hasta aquí es válido para pintar con colores a la acuarela, al óleo, a la acrílica, al gouache, al temple de huevo: medios éstos en los que sólo son necesarios diez o doce colores para pintar todos los de la naturaleza. Pero lo dicho no sirve para pintar al pastel. Como sabe, en la pintura a la acuarela y más todavía en el óleo, para pintar, por ejemplo, un color carne determinado puede ser necesario mezclar blanco, amarillo, ocre, azul, carmín... Estas mezclas son algo complejas en la pintura al pastel; es siempre preferible pintar con el color directo, con ese color carne determinado, más claro, más oscuro, con tendencia rojiza, azul, verde, rosa... Y de ahí que las cajas o estuches de pintura al pastel se sirven con surtidos inmensos que llegan a trescientos y hasta quinientos veinticinco colores diferentes (tal como vio usted en la página 35).

COLORES AL ÓLEO COMÚNMENTE USADOS POR EL PROFESIONAL

- Blanco de titanio
- *1. Amarillo cadmio limón
- 2. Amarillo cadmio medio
- 3. Ocre amarillo
- *4. Tierra siena tostada
- 5. Tierra sombra tostada
- 6. Bermellón claro
- 7. Carmín de garanza oscuro
- *8. Verde permanente
- 9. Verde esmeralda
- 10. Azul cobalto oscuro
- 11. Azul ultramar oscuro
- 12. Azul de Prusia
- *Negro marfil

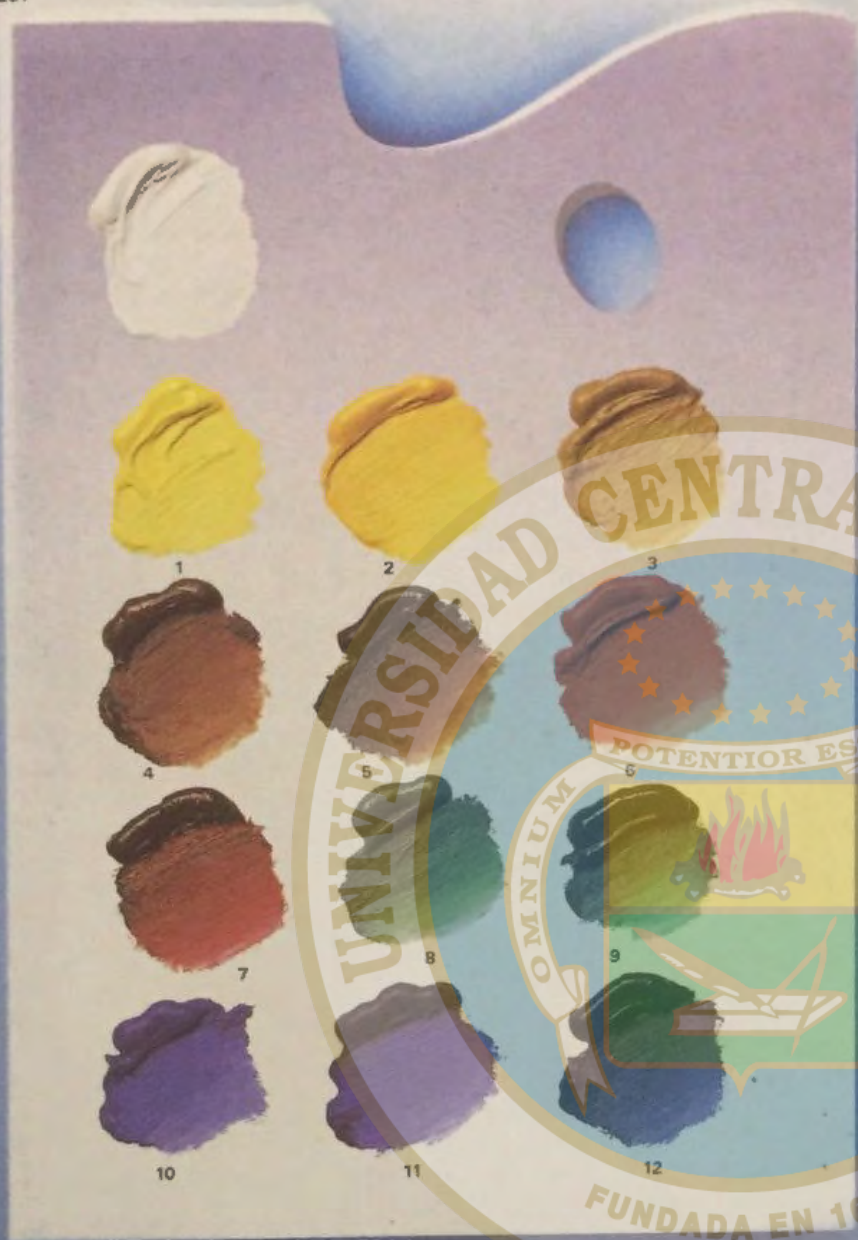
Si quiere reducir esta lista, puede suprimir los tres colores y el negro que llevan un asterisco delante.

SURTIDO DE COLORES A LA ACUARELA USADOS CORRIENTEMENTE

- 1. Amarillo limón
- 2. Amarillo oscuro
- 3. Ocre amarillo
- 4. Tierra sombra
- 5. Sepia
- 6. Rojo de cadmio
- 7. Carmín de garanza
- 8. Verde permanente
- 9. Verde esmeralda
- 10. Azul cobalto
- 11. Azul ultramar
- 12. Azul de Prusia
- 13. Gris de Payne
- 14. Negro marfil

Figs. 281, 282 y 283. Colores al óleo y a la acuarela comúnmente usados por el profesional. Básicamente son los mismos colores, con el añadido del *gris de Payne* y la supresión del blanco en el surtido de colores a la acuarela. El surtido del pastel es tan sólo ilustrativo.

281



282



283

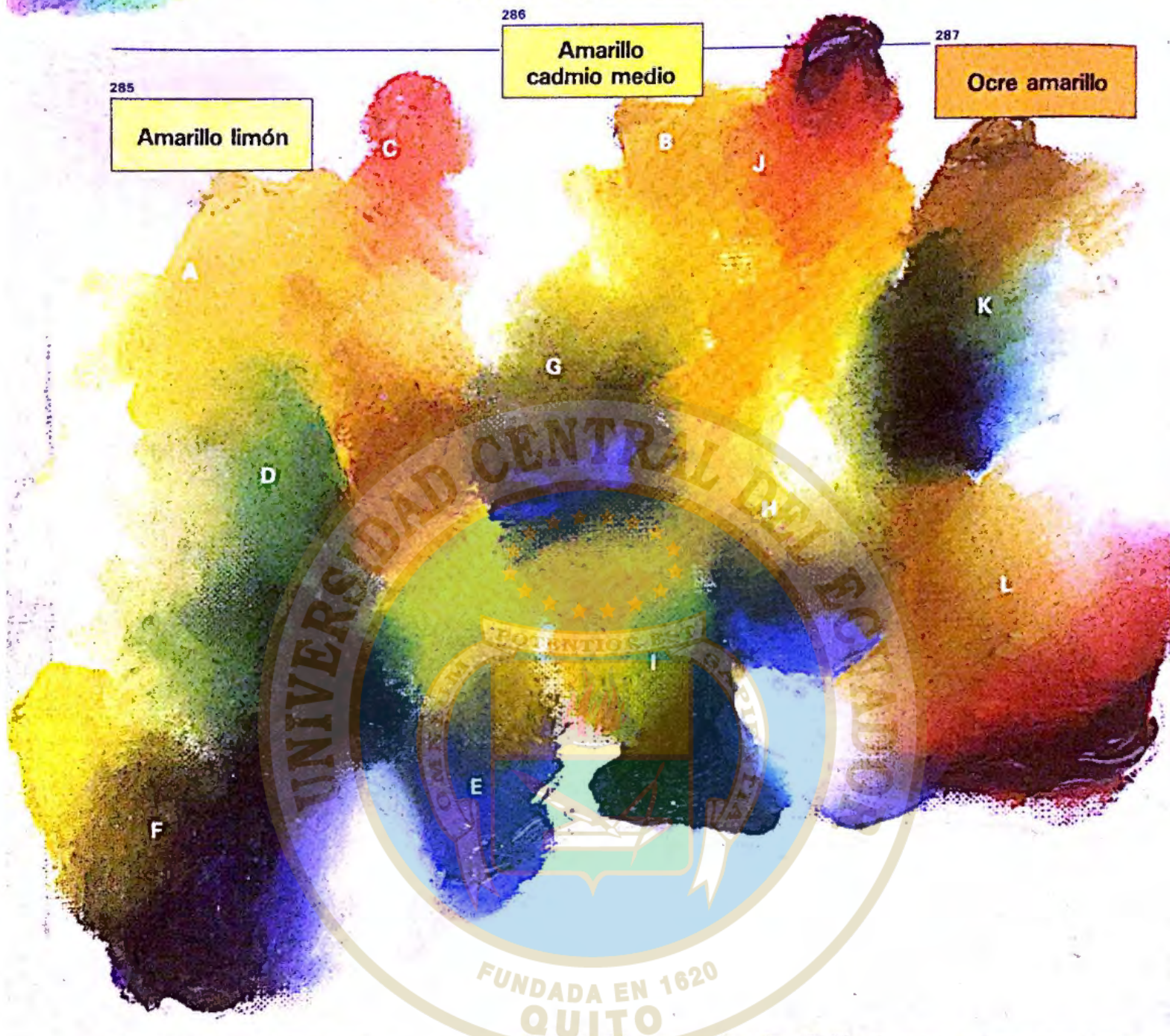




He aquí un capítulo imprescindible en un libro sobre el color: *el estudio de la mezcla de colores* para determinar, entre otras cosas, las diferencias y tendencias entre colores de matiz similar y las variantes que ofrecen al ser mezclados con otros, estudiando, además, la influencia de ciertos colores por su poder tintóreo, analizando las mezclas de los complementarios, la composición de los quebrados... También vamos a comentar en este capítulo las dominantes de color que puede ofrecer un cuadro recordando que estas dominantes no son casuales; responden al conocimiento y uso de las *gamas de colores*, constituidas por series de colores que concuerdan, que casan, que *armonizan*. Vamos a estudiar en este capítulo las tres gamas básicas, a saber: la de colores *cálidos*, la de *fríos* y la de *quebrados*.

MEZCLAS Y GAMAS DE COLORES

Estudio de las mezclas de colores



Mezclas de amarillos y ocre con azules, bermellón y carmín
Observe ante todo la diferencia entre los amarillos: limón (A) y cadmio medio (B). El primero, de color limón, más claro, con cierta tendencia a verde claro que se mantiene cuando se mezcla con blanco. Mezclado con bermellón ocre y blanco (C) proporciona una luminosa gama de colores carne; combinado con azul de Prusia nos da el verde brillante que puede usted ver en (D)... que se ensucia un poco cuando se mezcla

con azul cobalto (E) y se ensucia más todavía al mezclarlo con azul ultramar (F).

Como puede usted ver, el amarillo cadmio medio es más oscuro, virando a naranja (B), con cierta tendencia al color crema cuando se mezcla con blanco. Observe que la mezcla de este amarillo con el azul ultramar proporciona un verde sucio, quebrado (G), que se convertiría en un negro pardusco si se mezclaran en partes iguales, por el hecho de que ambos colores son complementarios.

Y fíjese que este mismo amarillo se traduce en un verde oliva cuando se mezcla con azul cobalto (H) y azul de Prusia (I). Combinado con carmín, el amarillo cadmio proporciona un naranja oscuro de gran riqueza cromática (J).

En fin, mezclando el ocre con azul ultramar aparece un verde sucio, quebrado (K), mientras que el mismo ocre combinado con blanco, carmín de garanza y azul ultramar nos da una gama más oscura de colores carne (L).

288

289

290

Tierra
siena tostada

Bermellón

Carmín
de garanza



Tierra siena tostada, bermellón y carmín, mezclados con amarillo, azul y verde

Tanto el tierra siena tostada como el bermellón, al ser mezclados con azul ultramar, dan negro (A), y al añadir blanco aparece una gama de colores grisáceos, quebrados (B). Bermellón y amarillo igual a naranja, que oscurece con carmín (C); y carmín con azul ultramar igual a morado y violeta (D). Observe en (E) el poder tintóreo del carmín de garanza, que al mezclarlo con blanco se traduce en

magenta —el color-pigmento primario— (F), y vea usted que al combinarlo con verde esmeralda y blanco proporciona matices grisáceos de tendencia verdosa o acarminada (G). Naturalmente, por ser complementarios, cuando se mezclan carmín de garanza y verde esmeralda se obtiene negro (H). Observe encima de esa zona los matices quebrados que se consiguen cuando se añade amarillo (I) a este revoltillo de verde, carmín y azul.

Figs. 285 a 287. Estudio de mezclas de colores amarillos y ocre con azules, bermellón y carmín.

Figs. 288 a 290. Observe en estas ilustraciones la mezcla de colores tierra siena tostada, bermellón y carmín, mezclados con amarillo, azul y verde.

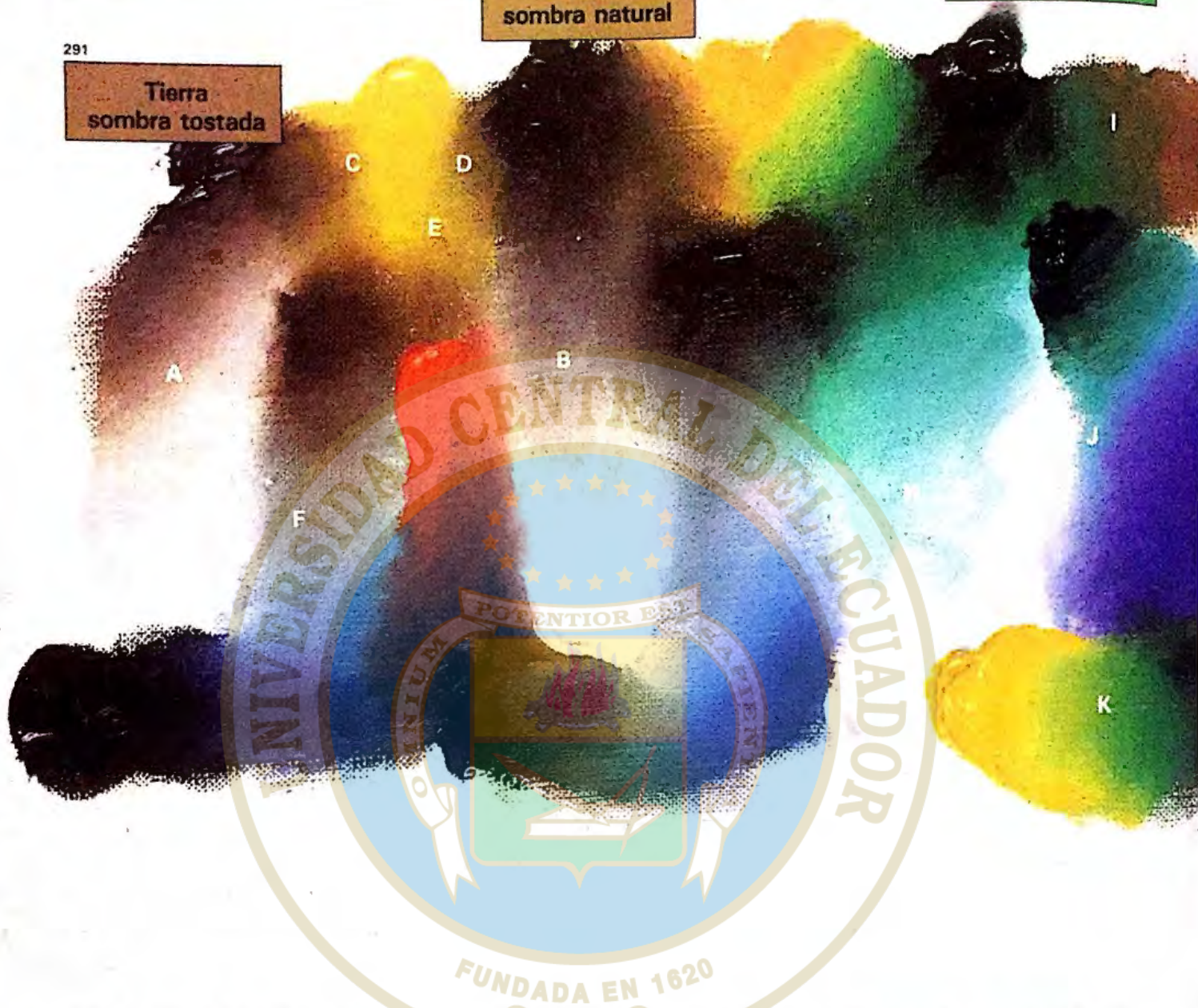
Estudio de las mezclas de colores

293

292

Verde
esmeraldaTierra
sombra natural

291

Tierra
sombra tostada

Tierra sombra tostada y tierra sombra natural mezclados con blanco, azul de Prusia, amarillo y bermellón

¿Los colores tierra son negros? No; lo parecen, pero no; son marrones oscuros, muy oscuros, casi negros. Y a primera vista no se ven diferentes. Pero si usted los mezcla con blanco, comprobará que el tierra sombra tostada ofrece una ligera tendencia cálida, rojiza (A), mientras que el tierra sombra natural es más frío, más neutro, más semejante a un gris muy oscuro, casi negro (B). Estas ligeras

diferencias tienen importancia, sobre todo cuando ambos colores se mezclan con amarillo (C y D): la mezcla con amarillo limón es más verdosa cuando se combina con sombra tostada (E). ¿Se da cuenta? Son notables también las diferencias de matiz cuando ambas tierras se mezclan con azul y blanco (F y G), sobre todo teniendo en cuenta que la sombra de muchos cuerpos claros ha de resolverse en ocasiones con blanco, azul y un poco de tierra sombra tostada o natural, según la sombra tienda a cálida o fría.

Verde esmeralda mezclado con blanco, ocre, azul y amarillo

Vea en primer lugar la amplia gama que ofrece el verde esmeralda al ser mezclado con blanco (H) y con otros colores. Es un color con gran poder tintóreo, estridente, llamativo, algo impertinente cuando va solo, pero excelente cuando se mezcla, por ejemplo, con ocre (I), al proporcionar unos verdes cálidos, quebrados, o con azul ultramar (J), al crear este magnífico contraste, o con amarillo (K), al producir el verde más luminoso de todos los verdes.

294

Azul cobalto

295

Azul ultramar

296

Azul de Prusia

Tres azules: cobalto, ultramar y azul de Prusia

También aquí es difícil ver y determinar la diferencia entre un azul y otro. ¡Pero existe! Y es fundamental para determinados colores y mezclas. Los tres azules ofrecen otros tantos matices distintos que usted puede apreciar mejor al mezclarlos con blanco. Pueden definirse diciendo que el *azul cobalto* es un azul neutro, «azul azul» por excelencia, que cuanto más interviene en los colores en sombra éstas son más luminosas y transparentes. El *azul ultramar*

ofrece una tendencia hacia el carmín, factor que justifica la conveniencia de usarlo en toda sombra opaca, oscura o sucia. El *azul de Prusia* es un azul radiante, intensísimo, capaz de invadir el campo de cualquier otro color, pero también, capaz, usado con cautela, de proporcionar matices extraordinariamente transparentes. Tiene, en combinación con el blanco, la propiedad de agrisar e iluminar cualquier color.

Figs. 291 a 293. Muestras de mezclas de colores tierra sombra tostada y tierra sombra natural combinados con blanco, azul de Prusia, amarillo y bermellón.

Figs. 294 a 296. Estudio de mezclas de colores con distintos azules.

La armonización de colores

En 1649, Velázquez viajó por segunda vez a Italia con el encargo del rey de España, Felipe IV, de comprar cuadros. Fue recibido en Roma con grandes honores, pero no como artista sino como amigo íntimo del rey. Velázquez se siente irritado ante el desconocimiento de su arte por los italianos y a los pocos días de su llegada a Roma pinta el retrato de su criado, el «moro» Pareja, y ordena a éste que vaya con el cuadro a las casas de algunos nobles y artistas para que vean juntos al modelo y el cuadro.

El *Juan de Pareja* (fig. 297), junto con el del Papa Inocencio X que pintó un año después, es uno de los más celebrados retratos de Velázquez. Por dos factores o méritos básicos: por su manera abreviada de pintar, llamada entonces «pintar a borrones» o «pintar con manchas distantes», que hoy llamaríamos *impresionista*; y por la gama de colores habitual de Velázquez, una gama de «paleta baja» —como escribe Ortega y Gasset—, de verdes oscuros y olivas, blancos mates y negros, a los que yo añadiría ocre, pardos, grises y negros, para definirla como una *sucesión de colores perfectamente organizados*; o lo que es lo mismo, una *gama de colores determinada*.

Porque ciertamente un cuadro puede ser entonado con una serie de tonos y colores grisáceos, pardos, como hacía Velázquez (fig. 298), obedeciendo entonces a una *gama de colores quebrados*, o puede ser pintado con colores de tendencia rojiza, respondiendo entonces a una *gama de colores cálidos*, o puede ofrecer una tendencia azulada, respondiendo entonces a una *gama de colores fríos* (estudiaremos estas gamas en las páginas siguientes).

Afortunadamente para nosotros, los artistas, estas gamas de colores pueden verse en el propio modelo, gracias a que en la naturaleza existe siempre, sea cual fuere el tema, una *tendencia luminosa* que relaciona

unos colores con otros y todos entre sí. Esta tendencia es en ocasiones muy acentuada, como por ejemplo en el amanecer de un día nublado, cuando domina el azul y el gris, o en un atardecer con el sol yendo hacia poniente, cuando todo es de color dorado, amarillo, rojo. En cualquier caso, sobre todo cuando la armonización de colores no es tan evidente, el artista debe planificar y organizar, acentuar, exagerar... imaginando una tendencia de color determinada y sujetándose a ella con verdadera obsesión, mientras pinta desde que empieza hasta que termina el cuadro.

297



Figs. 297 y 298. Velázquez. *Juan de Pareja* y *Jardín en la villa Médicis*, ambos cuadros en el Museo del Prado de Madrid. En la mayoría de sus cuadros, Velázquez pintaba con colores pardos, grises, ocre sucios, verdes oscuros, olivas, blancos mates, negros, etc. correspondientes todos ellos a una armonización en *gama de colores quebrados*.

298



300

Figs. 299 a 301. José M. Parramón. He aquí tres temas *Flores*, *Camino en el bosque* y *Notre Dame de París*, que yo mismo pinté con tres gamas de colores de tendencia cálida, fría y quebrada respectivamente.

299



301



La gama armónica con dos colores y blanco

302



Pintar un cuadro al óleo con dos colores y blanco o a la acuarela sin el añadido del blanco (ya que, como usted sabe en la acuarela —en la acuarela pura, claro— el blanco es el del papel) es perfectamente posible, como puede apreciar en la figura adjunta número 303.

Para pintar al óleo esta naturaleza muerta utilicé, además del *blanco titanio*, el color *rojo inglés claro* y el *azul ultramar*. Claro está; hay que elegir un modelo cuyos tonos y colores puedan reproducirse con los que hemos elegido. Generalmente estos dos colores han de ser total o aproximadamente complementarios, para obtener el negro al mezclarlos solos y lograr una amplia gama de medios tonos al mezclarlos con blanco. En el ejemplo de la figura mencionada usted puede ver esa gama de medios tonos o grises azulados en los pliegues de la tela del fondo, lado izquierdo, en el doblado en primer término del mantel, en el modelado de la botella de cristal, y puede ver también

un gris neutro de tendencia algo rojiza en la zona derecha del fondo y en la sombra propia de la vasija blanca de cerámica. Por otro lado, con el rojo inglés claro como color básico he podido pintar los tonos del vino y de la manzana y con el azul ultramar, la decoración de la vasija y la uva. Naturalmente, existen algunas limitaciones. En el color de la manzana, por ejemplo, que era en realidad carmín, con matices anaranjados en las partes iluminadas, pero... Vea, en fin, en la figura adjunta número 302, una síntesis de la gama de tonos y colores que pueden lograrse con la combinación del rojo inglés, el azul ultramar oscuro y el blanco. Otras opciones posibles, por lo que respecta a colores, siempre en consonancia y teniendo en cuenta las tonalidades del modelo, pueden ser: Carmín - verde esmeralda - blanco. Tierra siena tostada - azul de Prusia - blanco.

Rojo de India - verde permanente oscuro - blanco.

Pintar con dos colores —lo he dicho y repetido en otros libros míos y seguramente usted ya lo sabe— supone para el aficionado o el principiante poco experto aprender a dominar el medio, *hacer oficio*, para adquirir experiencia en dibujar con el pincel, degradar, recortar, matizar, armonizar, etc. Además, permite conocer y dominar la fluidez de la pintura, su pastosidad y poder cubriente con o sin trementina (o con más o menos agua, si es acuarela) su capacidad de secado, etc., sin la problemática de pintar con todos los colores solucionando matices, mezclas, tendencias... Si es usted profesor de dibujo y pintura me permito sugerirle que recomendando este ejercicio a sus alumnos.

Fig. 302. Muestra una gama de colores lograda con dos colores, rojo inglés claro y azul ultramar y blanco.

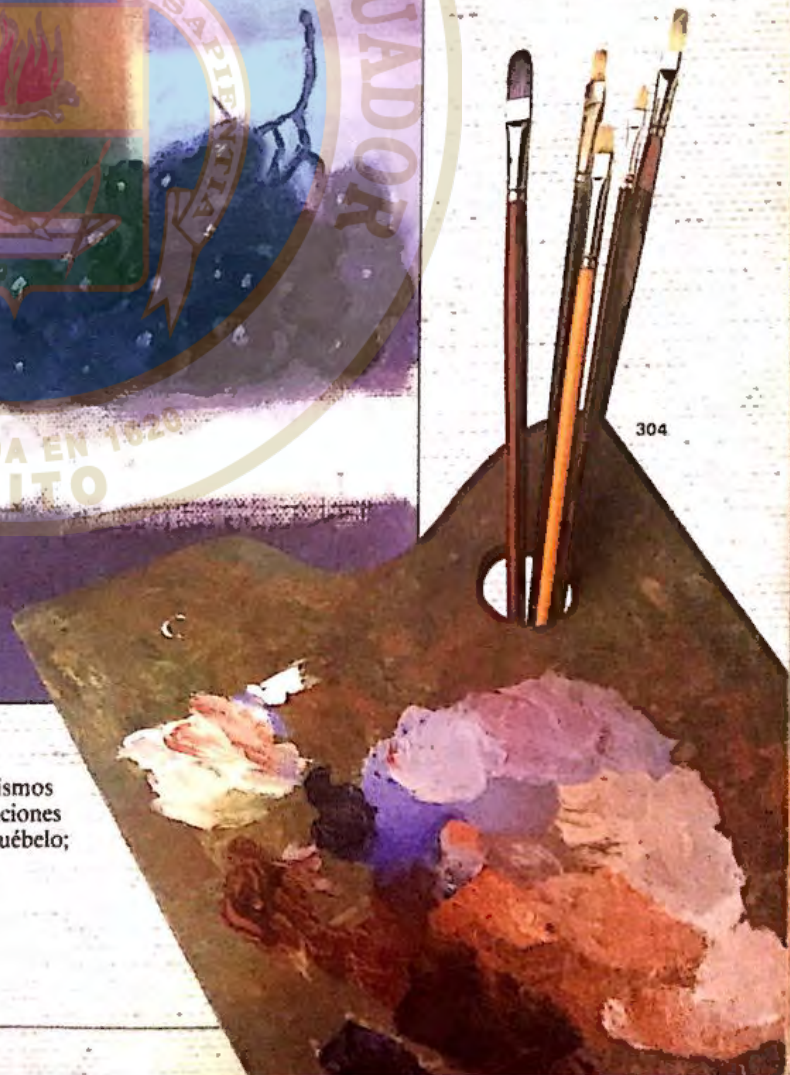
303



Figs. 303 y 304. Con sólo los colores mencionados, rojo inglés claro y azul ultramar, combinados con blanco, he pintado esta naturaleza muerta en la que nadie diría que han intervenido sólo dos colores a juzgar por la extensa gama de colores y matices... que usted también

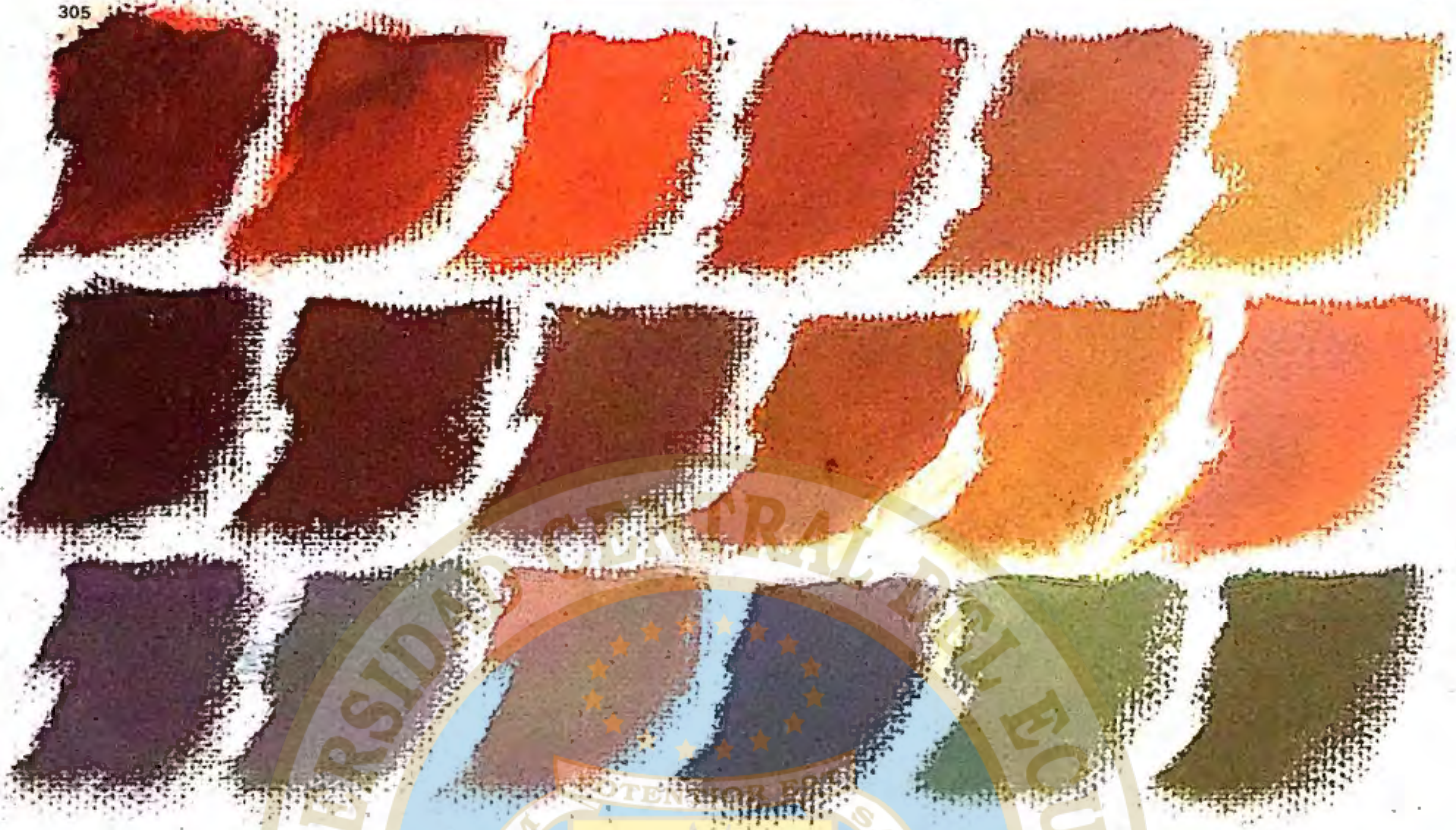
puede lograr con estos mismos colores o con las combinaciones que se citan en el texto. Pruébelo; verá cómo no es difícil.

304



La gama armónica de colores cálidos

305



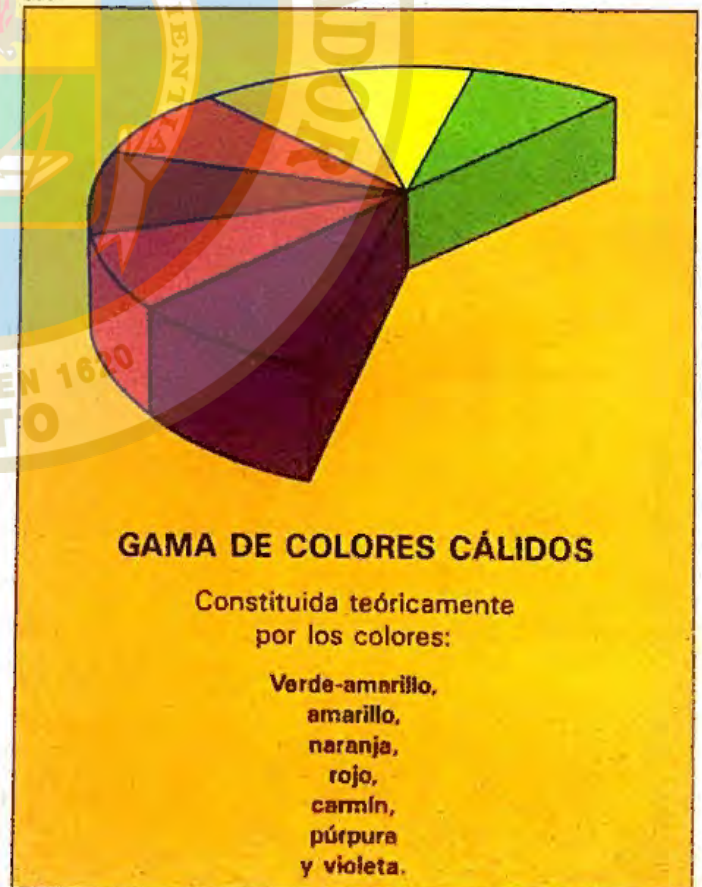
306

Básicamente, la gama de amarillos, ocre, naranjas, rojos y carmines es la que predomina en el cuadro adjunto, una calle de un pequeño pueblo (fig. 307). Pero desde un punto de vista teórico, la gama de cálidos está constituida por los colores indicados e ilustrados en el recuadro adjunto (fig. 306). Aunque en la práctica, pensando en los colores próximos o relacionados con el amarillo y el rojo, y teniendo en cuenta los usados corrientemente por el profesional, reproducidos en la página número 111, figura 281, podemos seleccionar los siguientes colores como los que constituyen la gama de cálidos:

Amarillo limón, amarillo cadmio, ocre, tierra siena tostada, tierra sombra tostada, bermellón, carmín de garanza, verde permanente, verde esmeralda, azul ultramar y negro.

¿He dicho azul ultramar? Sí, primero porque es un azul con una ligera tendencia acarminada pero, además, porque el excluir de la anterior relación el azul cobalto y el azul de Prusia no significa que estos colores —y todos los colores— no puedan intervenir en una gama de cálidos... (fig. 305).

Figs. 305 y 307. José M. Parramón: *Paisaje urbano en un pueblo*. Colección particular. He aquí una muestra correspondiente a una gama de colores cálidos, en la que pueden apreciarse algunos colores neutros y hasta fríos.





307



La gama armónica de colores fríos

308



309

La gama de colores fríos ofrece básicamente una dominante azul que, sin embargo, puede armonizar perfectamente con verdes, violetas, carmines, grises, pardos, negros; y excepcionalmente con rojos, amarillos, ocre y sienas. Recuerde a este respecto el cuadro de la impresionista Mary Cassat (página número 68, figura 171) en el que una niña —colores cálidos— se halla sentada en el centro de un interior en el que todo es azul. Y sin ir más lejos, vea el cuadro adjunto *Entrada de un pueblo* (fig. 310), en el que hay una notable dominante azul, pero con el contraste de unos colores cálidos en el centro del tema.

Pues bien; como he dicho antes, teóricamente la gama de fríos está constituida por los colores que dicto e ilustro en el recuadro adjunto (fig. 309). Pero en la práctica los colores de esta gama, los que el artista usa corrientemente:

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

Como complemento de estas enseñanzas, estudie el muestrario adjunto de colores fríos que he pintado en esta página (fig. 308).

Figs. 308 y 310. J. M. Parramón. La gama de colores fríos que yo mismo he pintado en la parte superior de esta página, está inspirada en los colores del cuadro adjunto, *Entrada de un pueblo*, pintado recientemente como ejemplo de esta armonización de colores en gama fría.





310



La gama armónica de colores quebrados

311



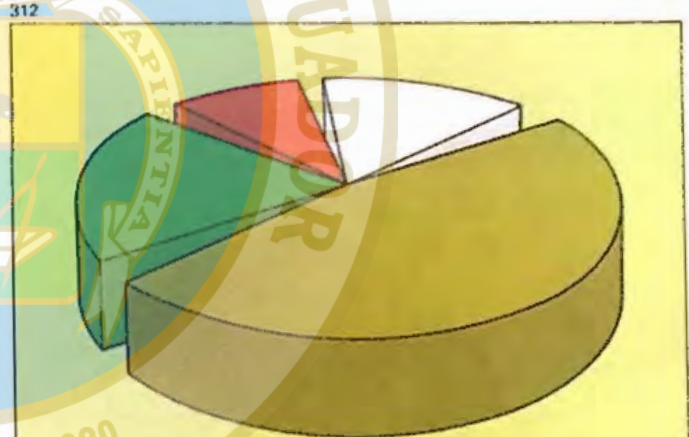
Si usted mezcla dos colores complementarios entre sí en iguales proporciones, obtendrá negro. Si entonces le añade blanco, logrará un gris neutro más o menos claro según la cantidad de blanco agregado. Lo sabe usted, claro. Pero si toma dos colores complementarios, por ejemplo, azul ultramar y amarillo limón, y los mezcla en *proporciones desiguales* —subrayo—, añadiendo entonces blanco, obtiene un color verde grisáceo, sucio, que será más o menos azul, más o menos amarillo, según ponga en la mezcla más o menos cantidad de uno u otro color y que resultará más o menos claro a tenor de la cantidad de blanco añadida.

Ésta es la fórmula teórica para componer un color quebrado. Pero en la práctica este juego de complementarios es más intuitivo que consciente. Nosotros —usted, yo— pintamos lo que nos «dice» el modelo.

Vea el paisaje de la página siguiente (fig. 313) como ejemplo de una pintura resuelta con una gama de colores quebrados. Fijese en la gama de colores neutros, grisáceos, sucios, dictada en realidad por el propio modelo. Y a propósito de colores, gamas y mezclas, llegados a esta página ¿qué tal si usted probara a mezclar colores para pintar un muestrario de quebrados igual o parecido al que figura en la parte superior de esta página (fig. 311)?

Fig. 311. Gama de colores quebrados imitando los colores del cuadro adjunto.

Fig. 313. José M. Parramón. *Paisaje de Rupit*. Colección particular. Un ejemplo de gama de colores quebrados, aplicada a un paisaje.



GAMA DE COLORES QUEBRADOS

constituida básicamente
por la mezcla de dos colores,
en proporciones desiguales,
mezclados con blanco

Dentro de una gama de colores quebrados puede existir una tendencia cálida o una tendencia fría, según que en el colorido general del cuadro exista un predominio de colores rojos, ocre, sienas, caquis o verdes oliva, etc.; o el cromatismo de la pintura ofrezca una gama de colores quebrados de tendencia fría: azulada, verdosa, violácea, etc.



313





Y por último les ofrezco una muestra de estilos y temas pintados paso a paso, especialmente para este libro, que tratan de resumir las enseñanzas comentadas hasta aquí. Una colaboración extraordinaria de artistas de primera línea, con galería de su obra y cuadros pintados a la acuarela, al óleo y al pastel.

EL COLOR Y LA PINTURA EN LA PRÁCTICA



Galería de obras del pintor A. Badia Camps

Badia Camps es un famoso pintor de figura *intimista*, un género que ha sido definido como *una forma de pintar figuras en escenas de la vida cotidiana y en interiores domésticos*. Hasta finales de los años setenta trabajó como artista ilustrador para conocidas editoriales de Europa y América; a partir de 1979 dedicó todo su tiempo y saber a la pintura artística, y ha cele-

brado desde entonces más de cuarenta exposiciones en varios países europeos y americanos. Ha sido galardonado con importantes premios, entre los que cabe destacar la medalla de oro de Bastai Verlag de Alemania y el primer premio de la Cámara de Comercio de Barcelona. Como puede usted ver en estas reproducciones, la obra de Badia Camps ofrece un alto nivel

de calidad por su cuidada composición y su extraordinario dominio del dibujo y la pintura, con una especial predilección por la gama de colores quebrados de matices cálidos.

Figs. 315 a 320. He aquí una muestra de la extraordinaria calidad del artista Badia Camps, tanto en naturalezas muertas como en paisajes, pero muy especialmente en la figura humana.

315



316



317



318



319



320



El artista Badia Camps pinta una figura con una gama cálida de colores quebrados

Los cuadros de figuras de Badia Camps empiezan siempre con una primera sesión de apuntes en los que el artista estudia la escena o lugar donde pintará el tema, la iluminación, la pose de la modelo, el punto de vista, el encuadre, la composición y los elementos que figurarán junto a la modelo.

«El dibujo es importante —me decía Badia Camps mientras me mostraba los esbozos de esta página—. Hay que dibujar y dibujar todos los días, con modelo, del natural; hay que tomar apuntes y estudios de figuras vestidas y desnudas todos los días, hasta que el cuerpo humano, sus dimensiones y proporciones, su anatomía, su estructura, sean para uno algo tan familiar como coger el lápiz y el pincel.»

Le ofrezco en esta página el último esbozo de una serie de apuntes previos (fig. 321) y el cuadro pintado después de este esbozo final (fig. 322), para que compruebe la fidelidad de la pose y del encuadre, un elemento este último que Badia Camps determina en sus esbozos trazando esta especie de marco que puede usted ver en los apuntes de esta página. Vea ahora en la página siguiente el primer y último esbozo de la serie realizada por el artista para el cuadro que va a pintar ahora para este libro: un primer apunte rápido (fig. 323) en el que sólo existe la idea de estudiar la composición, con un encuadre alargado, situando la figura en el lado izquierdo y realzando el rectángulo de la mesa en la que se supone que habría un jarrón con flores, una taza, etc.; y un esbozo último y definitivo (fig. 324), perfectamente estructurado, con la figura apoyada en una mesa redonda, descansando o mirando unos libros, en una pose, iluminación, punto de vista y encuadre que concuerdan en todo con el cuadro que va a pintar ahora Badia Camps.

Figs. 321 y 322. Badia Camps no pinta un solo cuadro sin antes haber estudiado profundamente el lugar y el ambiente, la pose de la modelo, el punto de vista del pintor respecto al tema, la iluminación, la composición, lo cual representa para el artista el dibujo de varias notas y apuntes, generalmente

con creta de color sepia, que en ocasiones terminan incluso con una nota o boceto de color pintada al óleo.

Sólo cuando está convencido de haber solucionado todos estos factores Badia Camps empieza a pintar el cuadro. En estas imágenes, uno de los apuntes previos y el cuadro terminado (fig. 322).



Figs. 323 y 324. Badia Camps nos ofrece aquí un primer apunte, tratando de expresar tan sólo la idea inicial, con una figura junto a una mesa y dando a la mesa una notable importancia dentro de un formato alargado. «Para mí el cuadro ha de adaptarse al formato y no el formato al cuadro, y es por esto que casi nunca trabajo con medidas internacionales», explica Badia Camps. En la figura siguiente 324, la idea inicial ha evolucionado en este apunte final, cambiando la composición, dentro de un formato normal en el que la figura es el tema principal del cuadro.

323



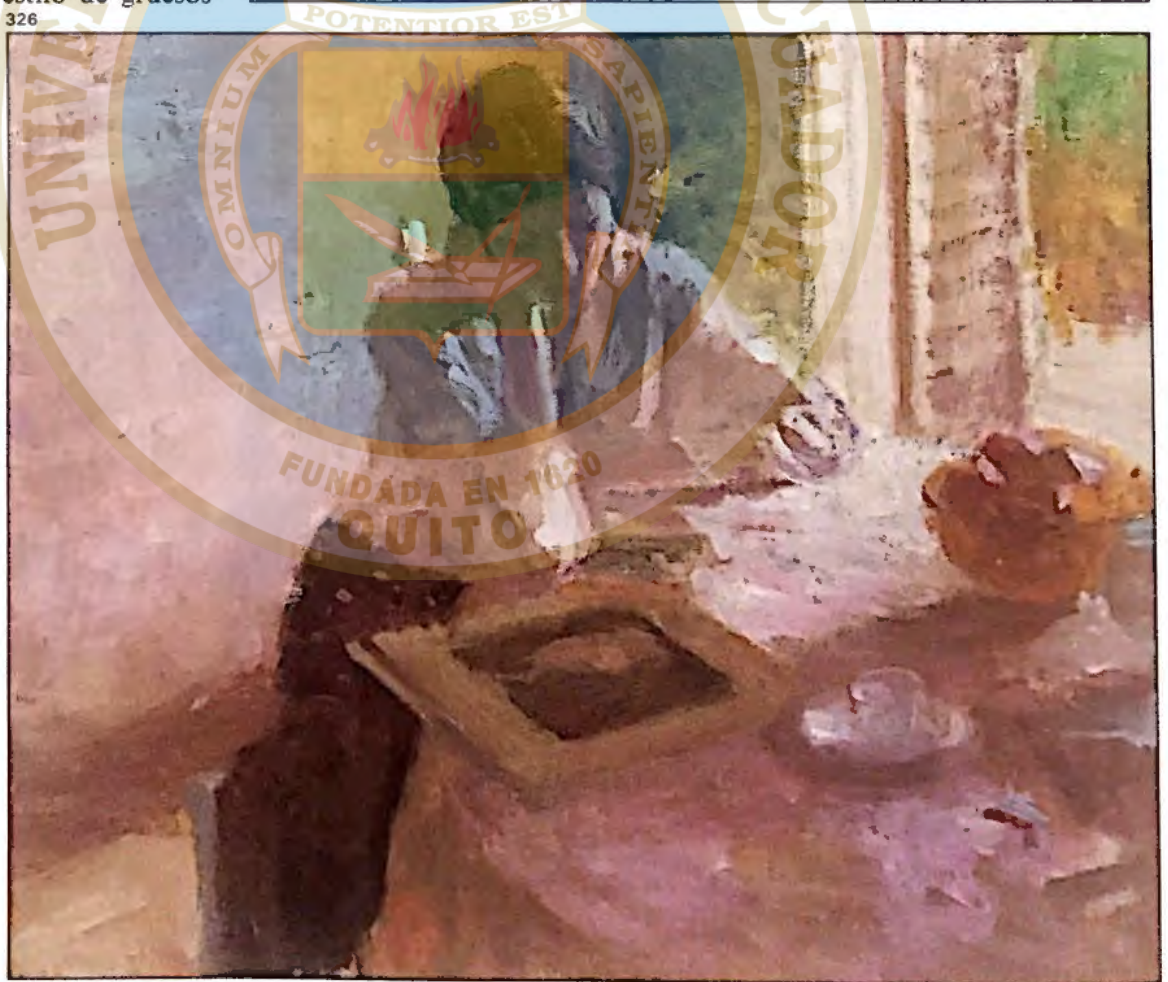
324



Cómo pinta Badia Camps

Badia Camps empieza el cuadro dibujando el tema sobre la tela en blanco, con un pincel y pintura al óleo algo diluida en esencia de trementina (fig. 325). Pinta con una mezcla de azul cobalto, siena natural y blanco, logrando un dibujo muy simple, casi lineal, pero muy ajustado de forma, dimensiones y proporciones. Sobre este dibujo perfectamente estructurado, pinta lo que él llama el «lecho de pintura», una primera capa con un notable empaste de color, que a modo de esbozo resuelto *ou premier coup* («de primera intención»), determina ya la forma, los valores, el contraste y el color, todo (fig. 326). Es un esbozo en el que el artista trabajará el cuadro definitivo durante tres o más sesiones, interpretando y perfeccionando el color, la iluminación, el contraste, la armonización, desarrollando su estilo de gruesos

325



empastes mediante capas superpuestas.

«Pinto habitualmente tres o cuatro cuadros a la vez —explica Badia Camps— para tener la oportunidad de hacer y rehacer, de dejarlo y volverlo a tomar a los dos o tres días, cuando la pintura empieza a secar y puedo aplicar el color restregando el pincel, frotando y dejando la pintura sobre el color anterior, seco o medio seco.»

Esta labor de hacer y rehacer, de pintar y repintar perfeccionando el estado anterior, es evidente en el cuadro terminado (fig. 327). El pintor apuesta aquí por un ambiente más

luminoso, cambia la gama cálida por la fría, deja los ocre, sienas y rosas por azules, grises y verde-amarillos, aclara y cambia el color del fondo y, en general, crea más contraste —vea los *frottis* de luz en la blusa— al tiempo que perfecciona formas.

Fig. 325. Badia Camps empieza sus cuadros con un dibujo inicial resuelto con pincel y pintura al óleo, básicamente azul cobalto y Siena natural, diluidos en abundante esencia de trementina. Como puede ver en esta ilustración, el trazado de este dibujo responde en ocasiones a restregados del pincel casi seco, de manera que pueda empezar enseguida a pintar.

Fig. 326. La cuidada construcción del dibujo inicial (figura anterior), le permite a Badia Camps «llenar» el cuadro en una o máximo dos sesiones, apuntando la tónica general de contraste y de color.

Fig. 327. Terminar el cuadro puede representar para Badia Camps varias sesiones, durante las cuales cambia colores, matices, tendencias, contrastes, acentúa luces y sombras, aprovechando el «mordiente» (estado semiseco) de la pintura, etc. Y así, en este cuadro acabado, podemos ver cambios fundamentales de color que promueven una mayor luminosidad y unos efectos de contraste más artísticos.



Galería de obras del pintor Vicenç Ballestar

Vicenç Ballestar es un artista polifacético, capaz de pintar al óleo, a la acuarela, al pastel, a la cera, con lápices de colores etc., aunque ha adquirido fama y es más conocido como artista de la acuarela. Es capaz además de dibujar o pintar cualquier temática, figura, paisaje, marina, naturaleza muerta... y también aquí su habilidad es sorprendente, fuera de lugar. Hace tiempo, una de las veces que fui a su estudio, descubrí en una carpeta decenas de apuntes de animales tomados en el zoo; la mayoría eran dibujos a lápiz, algunos a la pluma y unos pocos a la acuarela, en color. Eran sencillamente extraordinarios; tanto es así que ese mismo día hablé con el artista para editar un libro sobre el tema. Y lo hicimos, es uno de los libros de la colección «Aprender Haciendo», titulado *Cómo pintar animales*. Estuvimos trabajando juntos, viéndonos cada dos o tres días; y este trabajo me dio la oportunidad de conocer a Ballestar como artista y como persona. Es un tío estupendo, didáctico, perfeccionista, excelente persona. Es un buen amigo.

Figs. 328 a 333. Maestro en la acuarela, con varios premios importantes y un número notable de exposiciones en España y en el extranjero, Vicenç Ballestar domina con igual destreza la pintura al óleo, al pastel, los dibujos-pintura con los lápices de colores, las ceras, los pasteles al óleo. Como muestra de su capacidad y versatilidad vea en estas páginas una acuarela de

figura desnuda, dos paisajes y una marina pintados también a la acuarela; un gracioso dibujo de la cabeza y el cuerpo de un gato resueltos con lápices de colores; y una excelente naturaleza muerta pintada al pastel. ¡Chapeau Vicenç!

328



329



330





Vicenç Ballestar pinta un paisaje a la acuarela con una gama de colores quebrados

334



Vicenç Ballestar es un artista original, diferente. Pinta las acuarelas en papel de acuarela montado en bastidor de medidas internacionales, como si fuera un cuadro al óleo. «Verás —me dice—: mojo el papel antes de empezar a pintar y como está montado en el bastidor, queda perfectamente tensado sin necesidad de montarlo con tiras de papel engoma-

do.» Dibuja las acuarelas con carboncillo (fig. 334). «Sí, porque el carboncillo no queda; se borra con un trapo antes de pintar y no queda, no ensucia.» Y es zurdo.

Pinta con acuarelas de tubo de marcas diferentes, básicamente con Winsor & Newton, pero también con Rembrandt y Schmincker, utiliza pinceles de pelo de marta, uno redondo

336



Fig. 334. Ballestar resuelve el dibujo previo de una pintura a la acuarela dibujando con carboncillo, con un encajado en síntesis, en el que dibuja y sitúa las líneas básicas del tema. Después borra este dibujo con un trapo, pero de manera que le quede una referencia mínima que le permita pintar sin dificultades.

335



Fig. 335. Después inicia la pintura por la parte superior, siempre pintando de arriba abajo y con tendencia a resolver de manera definitiva algunas zonas.

338



FUNDADA EN 1920
QUITO

337



del número 14, otro plano del 10, y dos paletinas, una de 2 cm y otra de 2,5. Papel Schoeller de grano grueso típico de acuarela; paleta metálica con dieciséis cavidades y un trapo delante del cuadro, en el que enjuaga, absorbe y medio seca los pinceles de cuando en cuando (fig. 337).

... Y mano; mucha mano izquierda, y nunca mejor dicho. Porque Ballestar resuelve la forma y el color a la vez, *dibuja y pinta a la vez*, con una seguridad y rapidez extraordinarias (fig. 336), corriendo el pincel como si hubiera ensayado y pintado la misma acuarela muchas veces, perfilando y reservando las formas claras o blancas como si los pinceles tuvieran vida propia (fig. 335). Vea en esta imagen cómo ha pintado el último término del agua con un color quebrado oscuro, reservando las rocas blancas y diluyendo ese color oscuro en un matiz azulado, pero que perdurará hasta el cuadro terminado como representación de los brillos y reflejos del agua. Seguidamente pinta las hierbas de color dorado en el primer término de la derecha (fig. 338) y decide finalmente pintar las formas oscuras que cabrillean en el agua, dando por terminado el primer estado de su acuarela (fig. 339).

Pero hay que ver cómo lo hace para comprender la capacidad y la habilidad de Ballestar. Esos trazos en zigzag que reproducen los reflejos y cabrilleos del agua, han sido resueltos con la paletina de dos centímetros, trazando con rapidez y seguridad, despreocupadamente, espontáneamente, sin darle mayor importancia y logrando en cambio la apariencia justa, exacta del cabrilleo del agua. Y antes, en los primeros pasos, cuando dibujaba y pintaba y al propio

tiempo reservaba los troncos y ramas, en la parte superior de los dos árboles ¡qué rapidez y qué seguridad dibujando, pintando, reservando!

Pero Ballestar es, además, muy humilde: «Bueno —me dice, después de oír mi dictado en el *stenorette*— tampoco es tan difícil. Después de todo tú sabes que si me paso y me equivoco, puedo abrir blancos rechupando y absorbiendo color con el pincel». Y termina diciendo: «Vas a verlo».

339

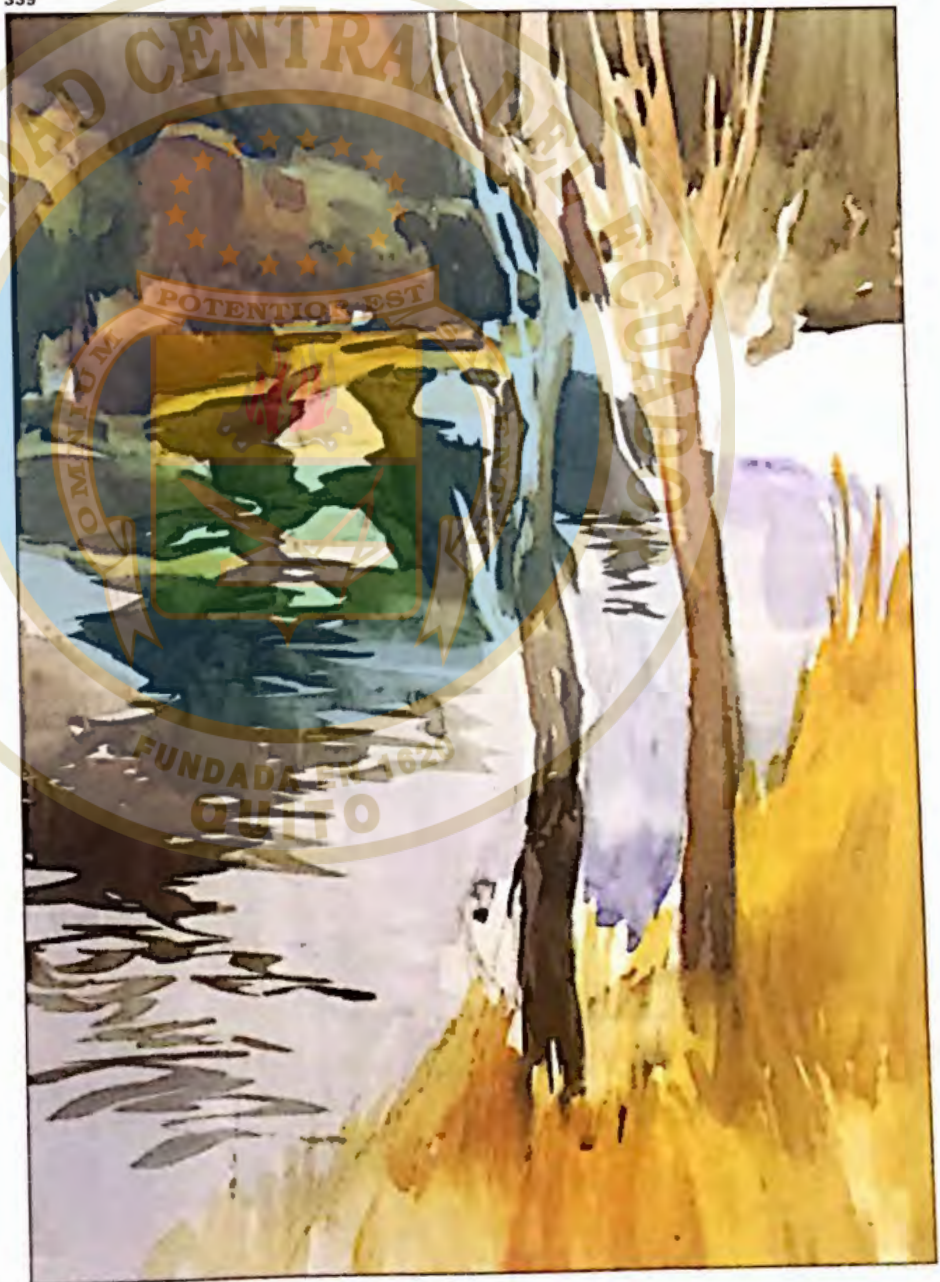


Fig. 336. Confirmando lo dicho observe las formas y colores de la parte superior del cuadro, resueltas casi del todo, a falta de algunos toques finales que intensifiquen el contraste. Fijese también en la labor de reserva realizada por Ballestar en los troncos y ramas, en la parte superior de los dos árboles.

Fig. 337. Ballestar usa un trapo grueso y viejo para enjuagar, secar, absorber y medio absorber sus pinceles. Es algo que hace continuamente con un gesto casi automático que llama la atención.

Fig. 338. Aquí casi resuelve el conjunto de hierbas de colores cálidos, que dejará así de momento, esperando que seque para continuar.

Fig. 339. La acuarela de Ballestar al terminar este estado. Ha tardado una hora y diez minutos para llegar al final de esta primera fase.

Segundo estado: técnica y oficio

340



341



343



Fig. 340. Ballestar insiste aquí con nuevos trazos en zigzag que resuelven definitivamente los reflejos y el cabrilleo del agua

Ballestar inicia este segundo estado resolviendo los colores y reflejos del agua y el acabado de las rocas (fig. 340). Después dedica su tiempo al cuidado de últimos detalles, como la absorción y apertura de trazos y perfiles blancos en las ramas y troncos de los árboles. Vea, por ejemplo, en la figura 341 esa zona de pequeños troncos antes de abrir blancos y compruebe, en la figura siguiente 342, cómo el pintor abre el blanco de estas delgadas ramas humedeciéndolas, primero, y absorbiendo después con el pincel escurrido; vea finalmente el resultado en la figura 343, comparando esta imagen con la 341. Compruebe asimismo este resultado final en el cuadro terminado (fig. 346, en la página opuesta). Vea esta misma operación en las figuras 344 y 345.

342



344



Comento con Ballestar las dificultades técnicas de la acuarela, y él opina: «Si te fijas, los grandes maestros de la acuarela han sido también grandes pintores al óleo —Turner, Sorolla, Fortuny, Sargent, Hooper...— y es lógico, porque el pintor al óleo tiene la virtud de pintar sin preocupaciones técnicas y cuando pinta a la acuarela *dibuja y pinta*, sabiendo que ha de reservar, pero sin la preocupación de reservar, perfilar, delimitar, cosa que preocupa y coarta al pintor de acuarela sin mucha experiencia.»

«Sí, es cierto —digo—. Y tú pintas muy bien al óleo.»

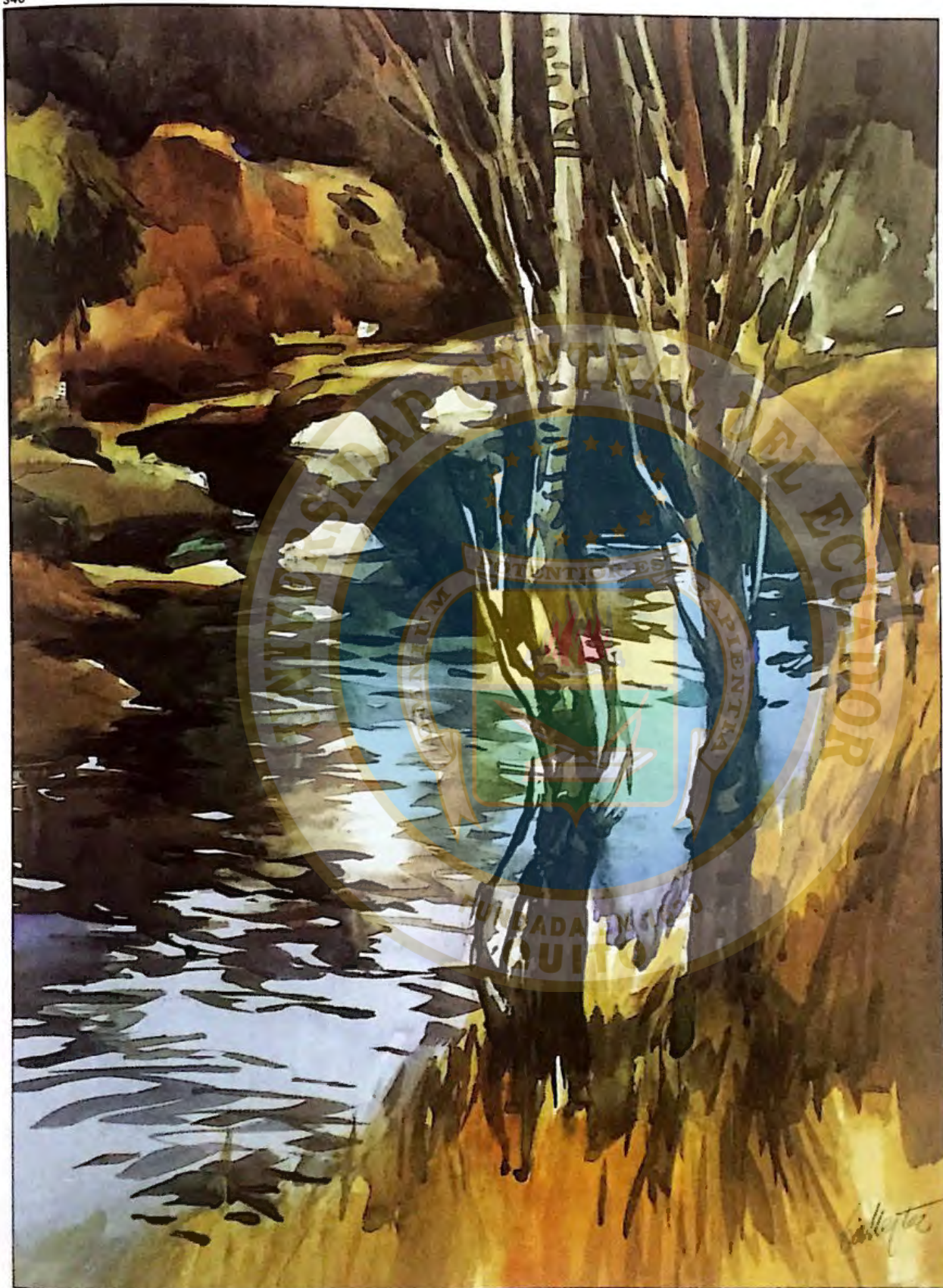
Sonríe y, sin dejar de pintar, remata: «No lo decía por mí.»

345



Figs. 341 a 345. Nuestro invitado demuestra aquí lo que él mismo decía: la posibilidad de abrir blancos gracias a la calidad del papel, en este caso de la marca Schoeller, pero gracias también a la «calidad» de su mano izquierda.

Fig. 346. El cuadro terminado. Ballestar nos deja aquí una muestra de su calidad artística y de su oficio y técnica pintando a la acuarela.



Galería de obras del artista Juan Raset

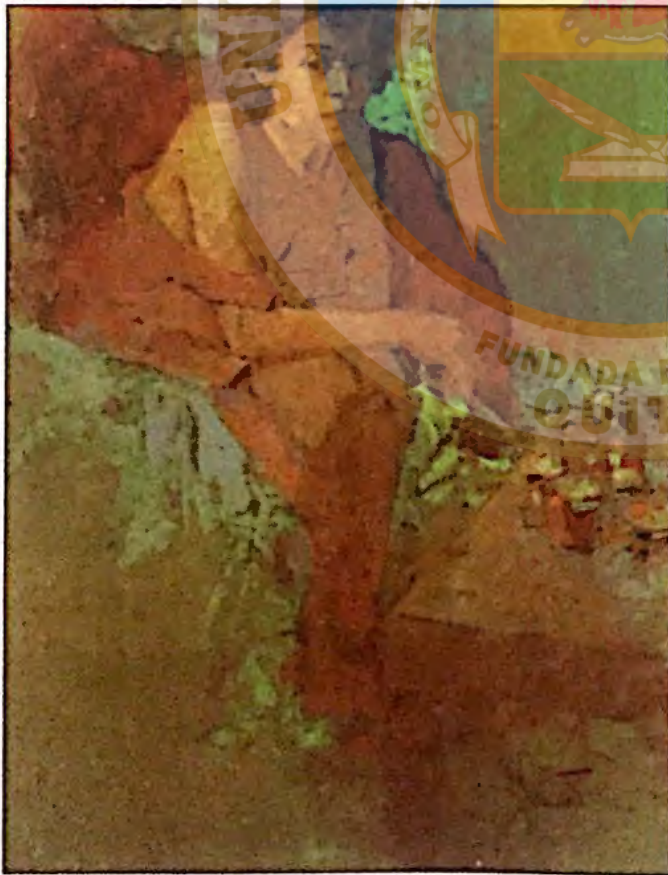
Hace años tuve el honor de tener a Juan Raset como alumno. Después le perdí de vista, pero supe de él, tuve noticias de que trabajaba en dibujo técnico, en arquitectura. Lo dejó, le tiraba más el dibujo y la pintura artística y empezó pintando al óleo; hizo tres o cuatro exposiciones y, finalmente, se pasó al pastel; desde hace unos ocho años pinta al pastel. «Me gusta jugar con la luz y el color —dice Raset— y el pastel tiene para mí la ventaja de que logras resultados rápidos. Es como la acuarela: sale o no sale, lo que cuenta es la primera intención.» Se ha especializado básicamente en desnudo femenino y ha celebrado con gran éxito varias exposiciones. No hay más que ver esta galería de sus obras para comprender que nos hallamos ante un artista extraordinario de pintura al pastel.

Figs. 347 a 353. He aquí una excelente muestra de la calidad como dibujante y como pintor de nuestro invitado y amigo Juan Raset. Observe la diversidad de armonizaciones de color ofrecida por estos cuadros pintados al pastel, en los que no se sabe si admirar más la seguridad del dibujo o la riqueza y creatividad del color.

347



348



349



350



351



353



352



El artista Juan Raset pinta un desnudo al pastel

Hay dos maneras de pintar al pastel: una consiste en llenar todo el espacio del cuadro, difuminando y fundiendo los colores de tal forma que la obra terminada tiene toda la apariencia de una pintura al óleo. Así pintaban los famosos pastelistas del siglo XVIII (Rosalba Carriera, Quentin de la Tour, Perronnau, etc.). La otra manera consiste en pintar sobre papel de color, viéndose el dibujo y el color del papel, como hicieron casi todos los artistas del siglo XIX (Toulouse-Lautrec, Mary Cassat y especialmente el gran maestro de la pintura al pastel, Edgar Degas). Raset es de estos últimos: dibuja y pinta, pinta y dibuja, como si tuviera interés en mostrar un dibujo pintado. Pero veamos qué y cómo lo hace. Va a pintar un desnudo femenino que lleva medias rojas de punto y se sienta como durmiendo en un sillón con colchón amarillo en cuyo respaldo el artista ha puesto una toalla azul (fig. 355).

Raset pinta con colores al pastel de la marca Rembrandt (blandos) combinados con pasteles de la Faber (menos blandos). Explica que los pasteles Faber, por su mayor dureza, le permiten dibujar trazos delgados como si fueran resueltos con lápices

Figs. 354, 355 y 358. Éste es Juan Raset. Ésta es la modelo y su pose. Estos son los colores de Raset (abajo izquierda).

Figs. 356 y 357. Dibujar: primero, con lápiz plomo y casi borrar pasando un trapo; después, redibujar afirmando, con un cabo de creta oscura.



358



pastel, material éste que Raset no usa (fig. 358). Utiliza la goma de borrar normal y comenta que no es bueno borrar porque el restregar de la goma altera la fibra del papel.

Curiosamente empieza a dibujar con un lápiz plomo de gradación HB con el que encaja el modelo con una serie de trazos amplios sobre el papel Demi Teintes de Canson color gris cálido (fig. 356). Terminado este dibujo inicial, Raset pasa por encima un trapo de tejido de toalla viejo con cierta energía, borrando y llevándose la grasa del grafito.

Redibuja ahora la estructura inicial, ajustando el dibujo con un cabo de creta muy afilado, color sepia oscuro, alternando el trazo delgado, en punta, con trazos amplios de creta, en un primer tanteo de grisados y degradados (figs. 357 y 359).

Inicia seguidamente la pintura con un cabo de creta color rojo inglés oscuro, pintando con la creta de plano, determinando las partes en sombra y acentuando el límite de las mismas, dentro todavía de una especie de encajado esquemático por planos (figs. 360 a 362).

Figs. 359 a 362. Raset dedica el resto del tiempo de este primer estado a redibujar el desnudo a una creta de color rojo inglés, tanteando ya el juego de luces y sombras.

359



360



361



362



Raset pinta en plan colorista

Hasta terminar la fase anterior de dibujo, Raset ha construido con notable precisión, apoyándose en esos toques de rojo intenso para desarrollar el color general del cuadro (fig. 362, en la página anterior). Pero ahora, en el momento que empieza a pintar, el artista entra en una especie de trance: la mano, con un cabo de creta, ensayando el trazo, danzando en pequeños círculos o en amplios vaivenes ante el papel, yendo y viniendo, atacando puntos, zonas, de manera intuitiva y casi espasmódica, pero decidida, demostrando una preocupación básica por la estructura, por el dibujo, como si no tuviera que pintar pero al mismo tiempo resolviendo el color.

(Sorpresa: de pronto Raset va a su caja de materiales, saca un pequeño espejo de unos 13×18 cm y, situándose de espaldas al dibujo, mira su trabajo a través del espejo, controlando la estructura, el encajado, dimensiones y proporciones. Algo que ya aconsejaba Leonardo da Vinci a sus alumnos.)

Y sigue. Introduce progresivamente nuevos colores siempre con toques esporádicos aislados: unos tímidos trazos de amarillo asociados al colchón del sillón, otros trazos enérgicos en zigzag, de color rojo, en las medias y unas ligeras manchas de azul junto al rostro (fig. 363); y vuelve sobre las medias intensificando y modelando; se acerca al rostro y tiñe de rojo las mejillas y de color carne claro el muslo, para aplicar seguidamente en el brazo izquierdo un grisado irregular hecho de trazos no concretos, dispersos, de color violeta-púrpura claro, que extiende y aplica también a la zona del muslo. Toma ahora un cabo de creta siena oscuro y dibuja y refuerza perfilando cuidadosamente el contorno de los brazos, los senos, el vientre... Raset explica: «Con este trazado de límites estoy recuperando el dibujo, la estructura inicial del dibujo, que en este momento quedaba algo difusa por los colores resueltos hasta ahora.» (fig. 364).

Figs. 363 a 365. Segundo estado. Raset pinta ya con algunos colores: el rojo de las medias, las luces del color carne con unos suaves toques de amarillo, el rojo en las sombras de las mejillas, unas ligeras manchas de azul junto al perfil del rostro...

363



364



365



366

Vale la pena anotar en un punto y aparte que en el trazo de Raset existe siempre la preocupación quizá intuitiva de la dirección del trazo tratando de explicar la forma. Y así vemos que traza en sentido horizontal o diagonal —pero cilíndrico— cuando pinta brazos o piernas, senos o muslos.

Figs. 366 y 367. Raset trabajando frente a la modelo, y (abajo) el estado del dibujo-pintura al terminar esta segunda fase.

A continuación el pintor ataca el color del cabello, entregándose aquí con valentía, «pasándose de la raya» con esa serie de trazos y volutas dibujadas alrededor de la cabeza. Intensifica por último el color del rostro en general y armoniza con una pasada suave del dedo meñique (fig. 365).

¿Se da cuenta? Raset, como buen artista, no se detiene nunca en una parte o zona. Va de un lado a otro, avanzando progresivamente, de manera que —como decía Ingres— la pintura «está siempre terminada», entendiendo con ello un «terminado de proyecto, de boceto, de boceto avanzado...», como el que vemos en la figura adjunta, al terminar este segundo estado, con el color carne ya apuntado y los contrastes y el juego de luces y sombras prácticamente «terminado».

367



Fase final del dibujo-pintura de Raset

Hasta este momento Raset ha pintado resolviendo líneas, grisados y degradados con trazo directo, sin difuminar, pero a partir de este estado dibuja y modela complementando el trazado con el difuminado, hecho siempre con los dedos y en ocasiones con el índice cubierto con un trapo. «Pero hay que respetar el grano del papel —advierte Raset— y no trazar y difuminar tan intensamente que la pintura elimine la textura del papel. Esto es válido en pequeños y enérgicos toques, pero no en zonas amplias.»

El artista pinta en ocasiones con el color que lleva en los dedos, pero generalmente, y de una manera continua, se los limpia con un trapo que sostiene en la mano izquierda.

Pinta con color carne anaranjado las zonas iluminadas del cuerpo creando un mayor contraste de color y lo hace, como siempre, con trazos nerviosos, sueltos, mirando el conjunto, sin detenerse en el detalle que está trabajando. Alterna el trazado con el difuminado y con ligeros toques con el trapo, llevándose color. En algunos puntos, para rectificar o repintar claro sobre oscuro, frota con el trapo llevándose parte del color oscuro y pinta entonces encima con el claro.

Acentúa el rojo de las medias y con ese mismo color pasa a las partes en sombra de la cabeza, creando un suave reflejo. Sigue con el mismo color con un toque intenso en el brazo derecho. Pinta a continuación unas manchas de azul cerúleo junto al cabello y junto al perfil del rostro. Se aleja, mira a la modelo, mira el cuadro, a la modelo, el cuadro... «Ya está», dice. Y firma con dedicatoria: «Para el amigo Parramón, gran artista y maestro. Raset.»

¿Y el sillón? ¿Dónde está el sillón, y el colchón amarillo, y la toalla azul...? Pero, ¿los echa usted de menos? No, claro. El pintor ha demos-

368



369



trado su capacidad de interpretación eliminando un elemento que habría estorbado y discutido el motivo del cuadro: *un desnudo femenino*; y por esto mismo ha decidido desde los primeros trazos dejar en la «penumbra» de lo no acabado el brazo izquierdo,

el límite de la espalda y la nalga, realizando así la cabeza, los senos, los muslos, las piernas... la figura, en una palabra: una exquisita figura de mujer, pintada al pastel por el artista Juan Raset.



Figs. 368 a 370. En la primera de estas figuras Raset sigue intensificando los valores y colores del estado anterior. En la número 369 vemos una ampliación de la cabeza que nos permite apreciar el buen dibujo y excelente color

de Raset; y en la última (fig. 370), podemos ver el cuadro terminado. Hablemos de éste. Es una pintura pero es también un dibujo; ofrece unas calidades cromáticas muy de acuerdo con el contenido de este libro dedicado

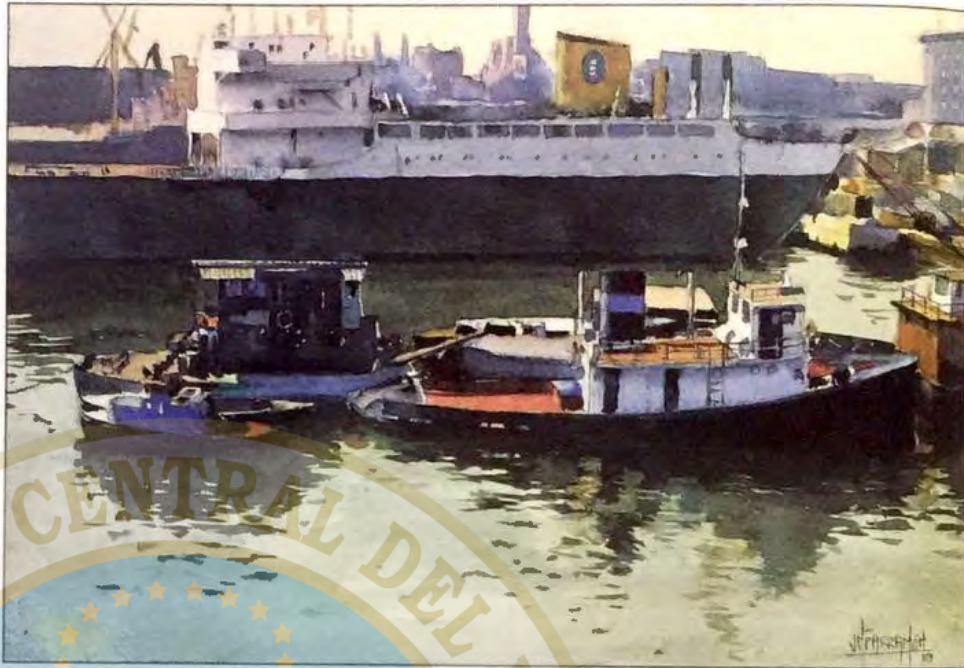
al color —se lo dije a Raset: «pinta pensando en el tema color». Y es una sublimación poética del cuerpo femenino desnudo, pintado —como decía Degas—, no por un hombre sino por un artista.

Galería de obras de José M. Parramón

374

Hace tiempo que pinto y celebro exposiciones. Hace tiempo, también, que escribo, ilustro y publico volúmenes para aprender a dibujar y a pintar, siendo en total más de cuarenta libros traducidos y editados en Europa (doce países), Estados Unidos y Japón. Casi toda mi obra está condicionada por la enseñanza. En mis cuadros y más todavía en mis libros soy un perfeccionista. Muchos de los cuadros de estas páginas han sido pintados como mínimo dos veces; me preocupa la construcción, la interpretación, el color; y sobre todo que mis cuadros, mis textos, mis libros... se entiendan, enseñen, sirvan realmente para promover y mejorar la afición del lector, de usted.

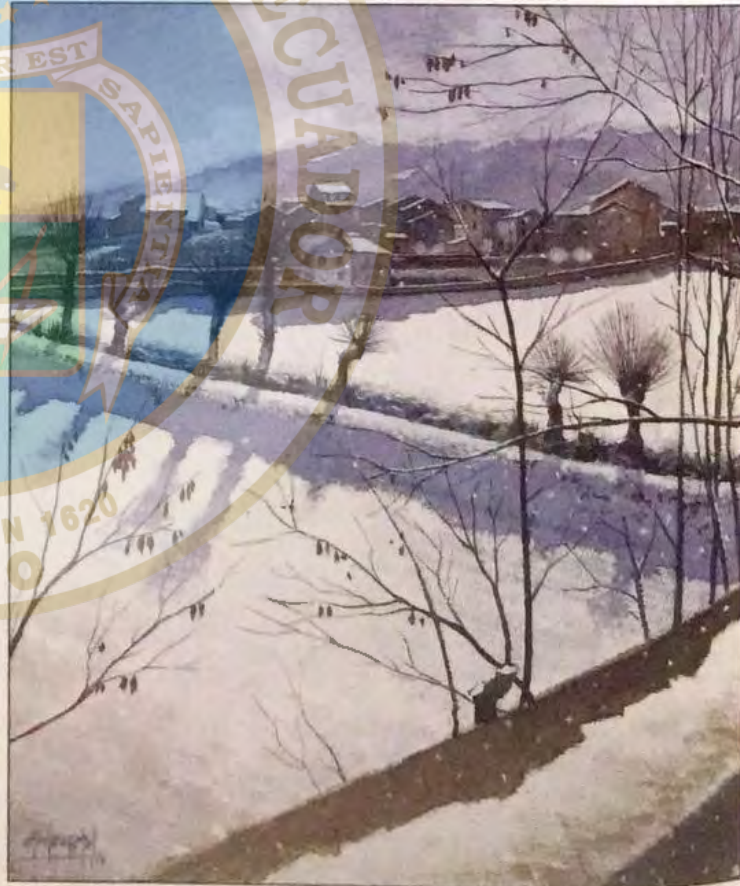
371



372



373





376



375



378



Figs. 371 a 378. Acuarelas en la página anterior número 150. Óleos en esta página 151. He intentado reunir lo que creo más representativo respecto a medios y temas. Olvidé incluir obras resueltas con lápices de colores, ceras, pastel... Pero pienso que, a fin de cuentas, usted ya me conoce o me conocerá a través de mis libros.

151

Parramón pinta un paisaje urbano al óleo

379



380



381



Fig. 379. Dibujo con carboncillo teniendo en cuenta la situación aproximada de la línea de horizonte y el punto de fuga, al que deberán coincidir las paralelas perpendiculares al horizonte. Fijo el dibujo y...

Figs. 380 a 382. ...empiezo a llenar espacios, a pintar fondos y zonas amplias para cubrir la estridencia del blanco de la tela y evitar falsos contrastes. Usted ya sabe. De momento no me preocupa ajustar al máximo el color, ya que volveré a estos colores para depurar tonos y matices.

¿Ve usted? Lo que le decía: voy a pintar este tema por segunda vez, en esta ocasión copiándolo del cuadro reproducido en la página 8 de este mismo libro, que ilustra el texto correspondiente a la «Introducción». Y pinto, en este caso, por segunda vez no para perfeccionar, sino porque no tengo modelo. Esta entrada y este barrio de los viejos «Baños de San Miguel» de Barcelona han sido eliminados, destruidos por las obras para los Juegos Olímpicos del 92. Bueno, podía pintar otro tema, pero siempre me pareció éste un buen ejemplo para hablar de color, de contrastes y de complementarios. De manera que... éste es mi cuadro.

Empiezo dibujando con el carboncillo un esquema sencillo a modo de encajado del tema (fig. 379), en el que determino el punto de fuga (A) «a la altura de la vista, mirando al frente» (¿recuerda?); punto de vista

Primer estado

al que han de coincidir —fugar— todas las paralelas perpendiculares a la línea de horizonte por tratarse de una perspectiva paralela, de un solo punto de fuga (¿sigue recordando?). Déjeme decirle, ya que estamos en ello, que la perspectiva es necesaria, pero tampoco es para echarse a llorar si en un cuadro como éste hay algún pequeño fallo. No somos arquitectos; pintamos a ojo y al aire libre, no con regla, escuadra, cartabón y calefactor o aire acondicionado.

Fijo el carboncillo con aerosol fijador (es bueno fijarlo para que no se mezcle y ensucie la pintura al óleo) y empiezo a pintar...

Comienzo por «llenar espacios» a fin de neutralizar el blanco de la tela y para evitar el efecto de los *contrastes sucesivos* (ya sabe: aquello de que «un color es más claro o más oscuro según el color que le rodea»). Y pinto el cielo de azul... que no es simplemente «de color azul», sino un azul compuesto por azul de Prusia y blanco, mezclados con una pizca de verde esmeralda y otro poco de carmín de garanza (fig. 380).

Sigo llenando, pintando todos los espacios, las casas del lado izquierdo, los barracones amarillo y blanco del fondo, la sombra azulada del suelo, el letrero anuncio... dejando de momento puertas y ventanas, con lo cual he llegado a un primer proyecto de color que, claro está, no es definitivo, pero sirve, y mucho, como orientación previa de contrastes y colores en general (figs. 381 y 382).

Es importante darse cuenta de que este primer estado (fig. 385) no es simplemente una *pintura de fondos uniformes* resueltos en cada caso con un solo color. No, claro; yo he pintado el cielo, las casas, los barracones, el suelo, primero con un color base con ligeras variantes y después he pintado y repintado cambiando incluso el color, como en el cie-

lo, que en esta última imagen es más claro, o añadiendo matices para en definitiva diversificar y enriquecer el color.

Fig. 383. Y en este llenar espacios he cubierto todo el lienzo, pero no con fondos uniformes, regulares, sino diversificando el color e incluso modificándolo en algunas zonas, para llegar a una aproximación de matices que me permitirá trabajar ahora con más comodidad.

382



383

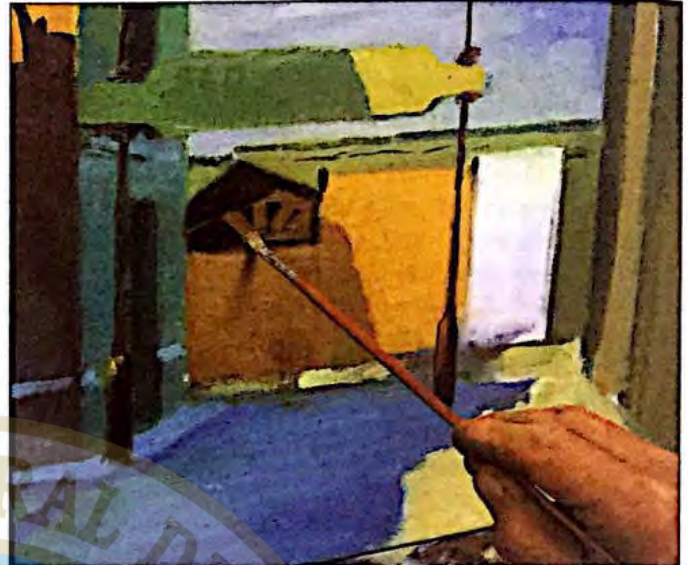


Segundo estado: ajuste general de color

384



385



386



387



388



389



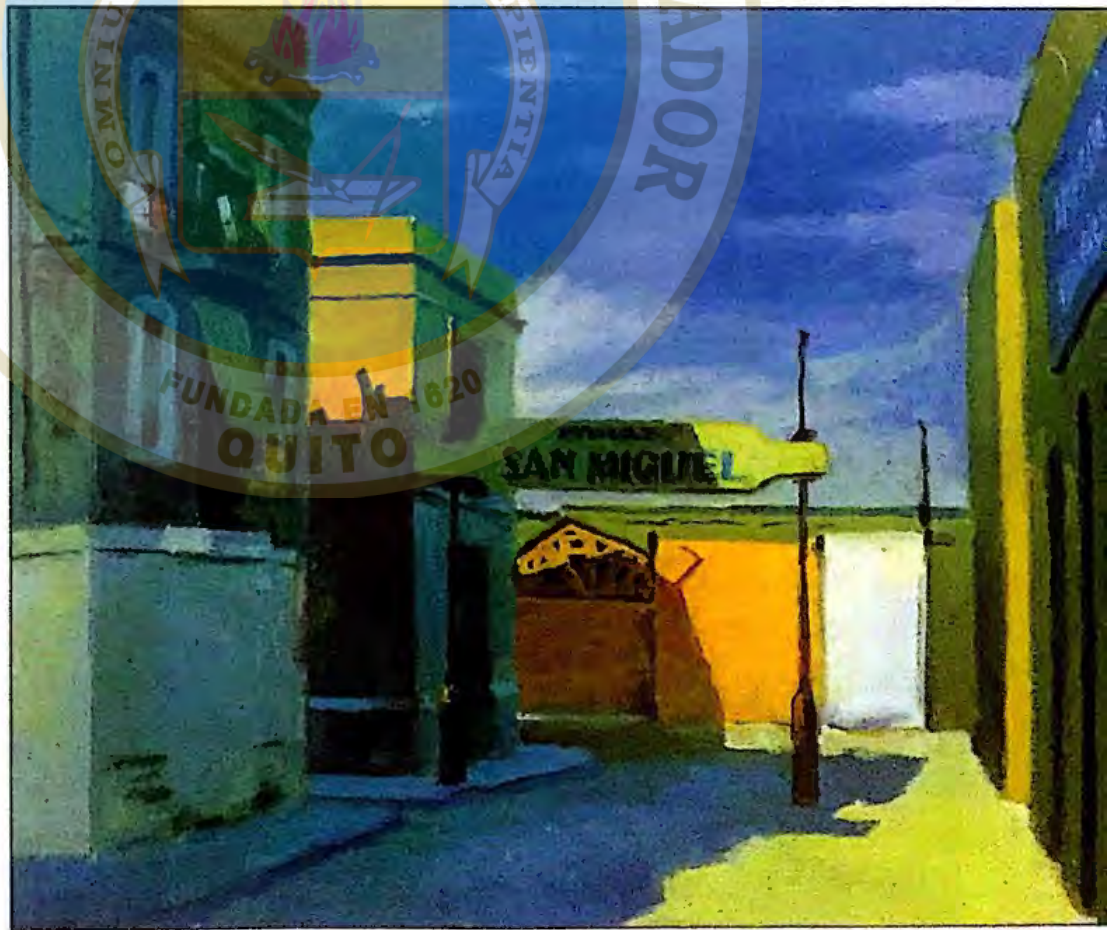
Al ver los fragmentos del cuadro reproducidos en la página de la izquierda, uno diría que en este segundo estado la labor básica del artista ha consistido en resolver y acabar detalles. Vera usted: en el primero de estos fragmentos pinto un saliente o zócalo de la casa de segundo término (fig. 384). En la imagen siguiente empiezo a pintar con ocre amarillo los listones de la abertura triangular del barracón amarillo del fondo (utilizo un pincel plano del número 6, de pelo de oreja de buey [fig. 385]). En la tercera reproducción dejo los listones del barracón y borro con un trapo parte de la sombra del suelo, para reconstruirla después cambiando la forma (fig. 386). Este cambio de forma puede verlo comparando la figura anterior con la figura al pie de esta página. Vuelvo a los listones de la puerta del barracón, ahora amarillos

por la luz del sol, para resolverlos (con amarillo medio y un poco de bermellón, cuyo resultado es amarillo cromo que yo llamo amarillo «Kodak») con ayuda de un *tiento* (fig. 387) y reconstruyo la pancarta y el rótulo «San Miguel» desplazando hacia la derecha la sombra que antes coincidía en la «U» (figura anterior 387) y ahora termina en la «E» y en sentido diagonal, rectificando así un error de perspectiva (fig. 388). La última de estas imágenes ilustra la construcción de formas en el balcón superior de la casa más próxima, debajo de la persiana (fig. 389). Parece en efecto que en esta segunda sesión he trabajado exclusivamente para determinar formas y estructuras: un zócalo, un entramado de listones, la sombra de un rótulo, las colgaduras de un balcón...

Pero no se deje confundir: compare

el final del primer estado (fig. 383) con el final de este segundo estado (fig. 390). Fíjese: el cielo es más oscuro, será ya el cielo del cuadro final; el amarillo «Kodak» del sol en la segunda casa es más potente, promoviendo con el azul intenso del cielo un vivo contraste de complementarios; el color sombra siena rojizo de la segunda casa es más concreto no sólo de forma sino también de color, con un matiz azulado que contrasta con el amarillo cromo de la parte iluminada por el sol; el plano lateral, en sombra, de la segunda casa es más intenso, acentuando la tendencia verdosa en la planta superior y azulada en la inferior; y, en fin, he cambiado el color más intenso de la casa más próxima, el matiz azulado de las aceras, el verde-azulado en el plano del rótulo...

390



Figs. 384 a 390. Tal como se explica en el texto; a pesar de que las imágenes de la página opuesta parecen ilustrar toques y retoques de acabado, la verdad es que en este segundo estado estoy desarrollando una labor de ajuste general de color. Y siguiendo con lo que explica el texto, no hay más que ver, para confirmarlo, el resultado final de este segundo estado en esta figura 390 y compararlo con el final del estado anterior en la página 153, para ver la serie de cambios, toques y retoques de color, en el cielo, en las paredes de las casas, en el suelo, en las aceras, etc.

Detalles de acabado y gente

Listo: el cuadro está terminado. En realidad podía darse por acabado y resuelto en la fase precedente (página anterior, figura 390) a falta sólo de pequeños detalles como el dibujo de las ventanas y puertas falsas de la pared del primer término (fig. 391) y el esgrafiado de los plafones amarillo y blanco de los barracones, dibujado con el extremo del mango de un pincel (fig. 394). Pero faltaba, faltaría la gente. No es concebible la pintura de un paisaje urbano sin gente. Si usted compara la mencionada figura anterior con la del cuadro aquí acabado (fig. 396), encontrará aquella fría, aséptica, de *plateau* de cine sin actores, mientras que ésta no le llamará la atención porque es normal y corriente.

Y hablemos de la gente, de pintar la gente de la calle en un paisaje urbano. Primera cuestión: las cabezas han de quedar a la misma altura, justo a la altura de la línea del horizonte, más altas las figuras más próximas, de medida más baja las más alejadas; lógico. Y segunda cuestión: pín-telas con absoluta despreocupación, con un pincel redondo de pelo de marta del número 4 o 6, a pulso o con *tiento* y sobre seco... o no conseguirá colores limpios.

Cuando la gente esté lejos y las figuras sean pequeñas, pinte el color carne con un rojo anaranjado, más oscuro en la sombra, algo más claro en la luz. Empiece por la cabeza, después la chaqueta o blusa y la falda o el pantalón; luego póngale brazos y cabello. Cuando una persona ca-

391



392



393



394



395



Figs. 391 a 395. Como dice el título de esta página, esta última fase la he dedicado a rematar algunos detalles de acabado y a pintar la gente, las figuras de la calle, cosa que puede y debe usted hacer sin preocuparse, de una manera espontánea, tal como le explico en el texto, con colores limpios y sobre seco, con rojo anaranjado el color carne, empezando por las cabezas, situadas a la misma altura, a la altura de la línea de horizonte, y siguiendo por cuerpos y piernas, etc.



mina hacia nosotros, vemos básicamente la pierna que avanza, mientras la otra queda detrás, semioculta, de manera que en síntesis, y a distancia, si es mujer vemos las dos rodillas y un solo pie, formando un triángulo alargado color carne-anaranjado-rojo, y si es hombre otro triángulo alargado desde las caderas a los pies representando los pantalones en síntesis. No hay más que decir; como

todo en dibujo y en pintura, se aprende haciendo.

Y esto es todo; aquí termino. Espero que haya encontrado y visto en las páginas de este libro, en cada ilustración, en cada párrafo, el deseo —mi deseo— de que éste sea para usted un buen libro, el más útil, el más completo sobre la teoría del color y la práctica en la pintura.

Fig. 396. El cuadro terminado: un cuadro con mucha luminosidad y notables contrastes de color, que podría ser un *fauve*, por su cromatismo y porque hay en él un juego evidente de los complementarios azul y amarillo. Ha quedado así y aquí, como la página que cierra los comentarios y enseñanzas de este libro, sobre la teoría y práctica del color.

Glosario

A

Abstracto, Arte. Un arte que basa su valor estético en la presunción de que las formas y colores tienen en sí mismos unos valores artísticos concretos que no precisan de la representación figurativa. El filósofo griego Platón ya anticipa esta idea cuando hablando de la belleza de las formas, compara «las formas vivientes o los cuadros», con «las líneas rectas y curvas y las superficies o formas sólidas obtenidas mediante reglas, listones y escuadras» y dice que «la belleza de estas últimas no es nunca relativa, como la de las demás cosas, sino que es absoluta y natural».

Aglutinantes. Soluciones líquidas empleadas para amasar y aglutinar los pigmentos o colores en polvo.

«**Alla prima**». Voz italiana traducible por «a la primera» (*au premier coup*, en francés), usada para significar la técnica de la pintura directa, sin preparativos ni capas previas.

Armonización. Armonizar los colores es hallar la concordancia de un color respecto a otro o de varios colores entre sí, estableciendo con ello un conjunto grato al espíritu. La concordancia de colores viene dada por las *gamas de colores*, que básicamente son tres: la *gama cálida*, la *gama fría*, y la *gama de colores quebrados*.

Atmósfera. Recurso artístico para representar la tercera dimensión, dado por diferentes intensidades de contraste y de color. Este efecto atmosférico, llamado también *perspectiva aérea*, es más evidente cuando el tema recibe la iluminación a contraluz.

Auriñaciense. En el año 1860 se descubrió en Aurignac, un pueblo del departamento de Haute-Garonne (Francia), una gruta con huesos fósiles con una antigüedad de unos 30.000 años. Este descubrimiento prehistórico determinó la época

auriñaciense como una de las subdivisiones del período *paleolítico*. Durante el auriñaciense tienen lugar las primeras obras de arte de la prehistoria.

B

Bastoncillos. Bastoncillos, conos, nervio óptico y una serie de células, forman parte de la retina en nuestro órgano de la vista. Los bastoncillos y los conos desarrollan una función fotorreceptora que con la ayuda de diferentes células, recogen y clasifican las diferentes longitudes de onda del espectro que, traducidas en colores-luz, reproducen las imágenes por síntesis aditiva y las transmiten al cerebro a través del nervio óptico.

Buey, pincel de pelo de. Pincel cuyo pelo es seleccionado de las orejas del buey. Sustituye en cierto modo el pincel de pelo de marta, en la pintura al óleo para resolver pequeñas formas, líneas y perfiles, en la pintura a la acuarela se usa generalmente en pinceles gruesos de los números 18 al 24, para humedecer y pintar zonas amplias.

C

Clarooscuro. Aquellas partes o zonas del cuadro que, aún quedando en la sombra, por intensa que ésta sea, dejan ver las formas del modelo. Podría definirse como *el arte de pintar luz en la sombra*. Rembrandt fue uno de los grandes maestros del clarooscuro.

Colorismo. Estilo o técnica que prácticamente prescinde del volumen realizado por los efectos de luz y sombra, resolviendo el tema con iluminación frontal y colores planos, de acuerdo con la idea de Bonnard: «El color puede expresarlo todo sin recurrir al volumen ni al modelado».

Complementarios, colores. Hablando en términos de *colores-luz*, son colores complementarios los

secundarios a los que sólo falta un primario para completar y recomponer la luz blanca (o viceversa). Ejemplo: al sumar el azul intenso al amarillo se recompone la luz blanca.

Contrastes, clases de. Cuando se comparan dos tonalidades o dos colores y existe entre ellos una notable diferencia se produce el contraste, que puede ser duro, según que la diferencia sea muy acentuada, como en la comparación de blanco y negro, o de azul intenso y amarillo; o puede ser suave en una imagen resuelta con grises similares o colores parecidos, como naranja y rojo, etc. Teniendo en cuenta estas diferencias, los contrastes pueden ser *de tono, de color, de gama, de complementarios y simultáneos*.

Contrastes simultáneos. Los contrastes simultáneos son promovidos por tonos o colores oscuros que al rodear un tono o color claro, aumentan su claridad, o viceversa. Este efecto óptico se define diciendo: «*un tono o un color es más claro o más intenso, según el tono o el color que le rodea*».

Creta. Barrita cilíndrica o cuadrada constituida por tierras molidas con aceites, agua y sustancias gomosas, de parecidas características a los colores al pastel, pero más estable y de trazo más duro. Hay cretas de color blanco, negro, sienas y azules.

D

Dominante, color. Término aplicado a la música y por analogía a la pintura artística para expresar una dominante de color o de una gama de colores *cálidos, fríos o quebrados*.

E

Espectro. El espectro es el resultado de la descomposición de la luz, demostrando que la luz es color, hecho este descubierto por el físico Isaac Newton mediante la proyección

de un rayo de luz a través de un prisma de cristal. El espectro contiene todos los colores de la naturaleza dentro de una gama sintetizada en seis colores-luz: *azul intenso, rojo, verde, amarillo, magenta y azul cian*.

F

Fauvismo. Término de origen francés derivado de *fauve* (viera) usado por primera vez por el crítico Vauxcelles hablando de una exposición celebrada en 1905 en el Salón de Otoño de París.

Frottis, técnica del. La técnica del *frottis* consiste básicamente en cargar el pincel con pintura espesa y restregar encima de una parte o zona ya pintada y seca o que todavía ofrece el *mordiente* por no haber secado del todo. El resultado es igual a un restregado con la opción de degradar la pincelada.

G

Grisalla. Pintura preparatoria de un cuadro resuelta con abundancia de blancos, grises (resueltos con sienas, azules y verdes, etc.) y negros. Velázquez pintaba el *lecho de la pintura*, es decir, una primera capa, con una grisalla sobre la que después resolvía el dibujo y el colorido del cuadro. Probablemente esta técnica le fue transmitida por Rubens.

I

Imágenes sucesivas. Norma establecida por el químico Chévreul según la cual «la visión de un color cualquiera crea por «simpatía» la aparición del complementario».

Inducción de complementarios. La inducción de complementarios está relacionada con los contrastes simultáneos y con el fenómeno de las imágenes sucesivas y se explica diciendo que son generadas por nuestro ojo que al mirar un color determinado, ve a

continuación y de forma simultánea el color complementario.

M

Manera abreviada. En la Italia del siglo XVII se difundió el término *Maniera* para significar el estilo personal de un artista. Por entonces Velázquez pintaba ya con pincelada snelta sintetizando formas como lo harían trescientos cincuenta años más tarde los impresionistas; y fue en la corte de Felipe IV donde se aplicó el término *manera abreviada* al estilo de Velázquez.

Marta, pinceles de pelo de. Es el pincel ideal para pintar a la acuarela, usado también como auxiliar en la pintura al óleo para resolver pequeños detalles. Se fabrica con el pelo de la cola de un pequeño roedor llamado kolinski que habita en Rusia y China. Es un pincel caro, pero de larga y gran calidad.

Mordiente. Estado de una capa de pintura al óleo cuando casi está seca y es ligeramente pegajosa, pero permite pintar encima restregando el pincel, ofreciendo cierta resistencia y ductilidad que puede mejorar la factura de la obra.

N

Nanómetro (nm). Medida empleada para facilitar el cálculo de las longitudes de onda. El *nanómetro*, como medida de longitud, es el equivalente a la mil millonésima parte del metro.

Naturalismo. Término adoptado por los críticos de arte en el pasado siglo XIX, probablemente a partir de la obra de Coubert, aplicado desde entonces tanto a las pinturas del mencionado siglo como a las clásicas del Barroco y el Renacimiento e incluso a las de artistas anteriores como Giotto, Cimabue, Masaccio, etc. El naturalismo se ha definido

como una actitud según la cual la naturaleza y todo lo que forma parte de ella, es la única realidad que ha de tener presente el artista.

O

Ondas electromagnéticas. Los rayos de luz son energía: esta energía promueve la propagación simultánea de un campo eléctrico y un campo magnético a consecuencia del cual se producen las ondas electromagnéticas. Los rayos de luz, físicamente hablando, forman parte del conjunto de ondas electromagnéticas, siendo las únicas radiaciones visibles; a ambos lados del espectro se sitúan las radiaciones invisibles de la zona de rayos ultravioleta y de la zona de rayos infrarrojos.

P

Paletina. Pincel plano con un haz de pelos que puede oscilar desde medio centímetro a cinco y más centímetros. Los más usados ofrecen una paletina cuyo ancho es de dos o tres centímetros. Los hay de pelo de cerda, de marta, de buey, de pitois, y de pelo de venado. Sirven indistintamente para pintar al óleo y a la acuarela, pero se usan más para la acuarela.

Perigordienso. Prehistoria: período del paleolítico superior al que pertenecen entre otras las famosas cuevas de Lascaux, situadas en Francia, en la antigua región de Perigord, departamento de la Dordoña.

Pigmento. Son pigmentos todos los ingredientes que al ser diluidos en un líquido proporcionan un color para pintar. Los pigmentos se presentan generalmente en forma de polvo y pueden ser orgánicos o inorgánicos.

Pintura negra. Pinturas murales pintadas al óleo por Goya en una casa situada en las afueras de Madrid, adquirida por Goya en 1819

y a la que un crítico dio el nombre de la Quinta del Sordo. En el año 1873 un alemán llamado Erlanger adquirió la Quinta; y en 1881 Erlanger contrató al artista Martínez Cubells para pasar las pinturas a lienzo y entregarlas como donación al Museo del Prado.

R

Realismo. Tendencia artística que pretende reflejar la realidad. Se habla de Giotto como uno de los primeros realistas por romper con la representación esquemática románica y bizantina que había dominado hasta entonces. Pero se puede aplicar esta tendencia a todo artista que ha reaccionado frente a un estilo condicionado por reglas, formas o temas que no son reales, como Caravaggio, Rembrandt y Velázquez, frente al *manierismo*, o Manet, Monet y compañía frente al neoclasicismo.

Rococó. El rococó, iniciado hacia 1715 básicamente en Francia, como una reacción al arte ampuloso del barroco, fue un estilo de decoración de interiores, mediante el empleo de adornos en forma de volutas, grecas y contracurvas. En pintura el rococó quedó reflejado principalmente en las obras de Watteau y Boucher.

S

«Sfumato». Término aplicado a la pintura de Leonardo da Vinci, que recomendaba y ponía en práctica el difuminado de los contornos del modelo.

Síntesis aditiva. La luz es color, está constituida en síntesis por seis colores-luz y cuando estos seis colores-luz son absorbidos por un cuerpo, se produce una suma de colores, una *síntesis aditiva* y vemos ese cuerpo de «color» blanco.

Síntesis sustractiva. Nosotros no pintamos con luz; pintamos con pigmentos.

Cuando pintamos con el «color» negro una superficie blanca, eliminamos, restamos todos los colores-luz del espectro que «pintaban» de blanco la tela o el papel. Tiene lugar entonces lo que físicamente se llama *síntesis sustractiva*.

T

Tenebrismo. Término aplicado a la pintura resuelta con sombras muy intensas y grandes contrastes, estilo que tuvo lugar a principios del siglo XVII, de manera particular en las obras del italiano Caravaggio que influyó en los españoles Ribera, Velázquez, Zurbarán, los franceses Le Nain, La Tour, el flamenco Rembrandt, etc.

Textura. Apariencia visual y táctil de un soporte pintado. Esta apariencia o textura puede ser lisa, rugosa, cuarteada, satinada, graneada, etc.

Tiento. Palo o bastón de madera, delgado, de un metro de longitud, con una pequeña bola en uno de sus extremos, que se utiliza para apoyar la mano, pintando al óleo, para resolver pequeños detalles, asegurando el pulso y evitando el roce de la mano con la pintura húmeda.

V

Valorismo. Pintura con valores tonales, con luces y sombras (en contraposición al *colorismo*), en la que el modelado y el contraste pueden tener notable importancia.

Veladura. Capa transparente de pintura, aplicada por primera vez o superpuesta a otro color al que modifica.

Venado, pincel de pelo de. Tipo de pincel fabricado en Japón con pelo de este animal y mango de bambú. La paletina de esta clase de pincel suele ser muy ancha y es ideal para humedecer o pintar aguadas a la acuarela en fondos amplios.

Bibliografía

- Buset, M. *La técnica moderna del cuadro*. Librería Hachette, S.A. Buenos Aires.
- Cennino, C. *The Craftsman's Handbook «Il libro dell'Arte»*. Dover Publications
- Da Vinci, L. *Tratado de Pintura*. Espasa Calpe, Colección Austral.
- De Grandis, L. *Theory and use of colour*. Blandford Press.
- Doerner, M. *Los materiales de pintura y su empleo en arte*. Editorial Reverté, S.A.
- Hauser, A. *Historia social de la literatura y el Arte*. Ediciones Guadarrama, S.A.
- Hegel, G.F. *Sistema de las artes*. Espasa Calpe, Colección Austral.
- Itten, J. *The elements of color*. Van Nostrand Reinhold (U.K.) Co. Ltd.
- Küppers, H. *Color*. Editorial Lectura, Caracas.
- Lothe, A. *Traité du paysage et de la figure*, Bernard Grasset Editeur, París.
- Murray, P. y L. *Diccionario de Arte y Artistas*. Parramón Ediciones, S.A.
- Ortega y Gasset, J. *Velázquez*. Revista de Occidente. Madrid.
- Pevsner, N. *Las Academias de Arte*.
- Van Gogh, V. *Cartas a Theo*. Barral Editores. Barcelona.
- Varley, H. *Color*. Marshall Editions Limited, Londres.
- Vasari, G. *Lives of the artists*. Penguin Classics.
- Vigorelli, G. *Giotto*. Glásicos del Arte. Noguer-Rizzoli Editores.
- Winsor & Newton. *Observaciones sobre la composición de los colores*. Fiexa, Madrid.
- John Fitz Maurice Mills. *The Guinness Book of Art Facts & Feats*. Guinness Superlatives Limited.

Agradecimientos

El autor desea agradecer la colaboración de las siguientes personas y empresas: a Ángela Berenguer por su labor de coordinación y ejecución del trabajo editorial, a Josep Guasch por la maquetación, a Jordi Martínez por el laborioso trabajo de encontrar y contratar la iconografía; a las empresas Nos y Soto por el excelente trabajo de fotografía y a Aurora Martínez de Lettergraf por la realización y ajuste de la fotocomposición; a los grafistas e ilustradores Miquel Ferrón, Jordi Segú y Jordi Cases por los esquemas y dibujos de la obra; y a los artistas Àngel Badia Camps, Vicenç Ballestar y Juan Raset, por sus pinturas al óleo, a la acuarela y al pastel realizadas ex profeso para este libro.



EL GRAN LIBRO DEL COLOR

Éste es realmente *El Gran Libro del Color* para artistas pintores; el más completo y práctico de cuantos se han publicado hasta hoy, que ofrece una enseñanza cien por cien visual y activa; nada se dice con palabras cuando puede ser explicado con imágenes; la evolución histórica del color, las teorías del color aplicadas al cuadro, los

contrastes y el análisis del color reflejado por los cuerpos, el color de las sombras, el estudio de las mezclas de colores, la armonización y las gamas de colores, prácticas de valorismo y colorismo y demostraciones sobre el color, pintadas, paso a paso, por expertos artistas en pintura al óleo, a la acuarela y al pastel.



Parramón ediciones. s.a.

ISBN: 84-342-1208-0