

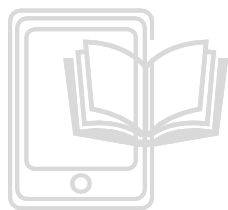


manual para el artista

medios y técnicas

BLUME

Margaret Krug



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		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

750
K94

Pintura

manual para el artista

medios y técnicas





manual para el artista

medios y técnicas

Margaret Krug



BLUME



Para John, así como para
mi madre y mi padre, Helen y John.

Titulo original:
An Artist's Handbook

Diseño:
BLOK

Traducción:
Jordi Vidal Morat

Revisión técnica de la edición en lengua española:
Beatriz Orellana Carreño
Pintora

Coordinación de la edición en lengua española:
Cristina Rodríguez Fischer

Primera edición en lengua española 2008

© 2008 Art Blume, S. L.
Av. Mare de Déu de Llorda, 20
08034 Barcelona
Tel. 93 205 40 00 Fax 93 205 14 41
E-mail: info@blume.net
© 2007 Laurence King Publishing Ltd, Londres
© 2007 Margaret Krug

I.S.B.N. 978-84-9801-251-4

Impreso en China

Todos los derechos reservados. Queda prohibida
la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio mecánico o electrónico,
sin la debida autorización por escrito del editor.

CONSULTE EL CATALOGO DE PUBLICACIONES ON-LINE
INTERNET: [HTTP://WWW.BLUME.NET](http://WWW.BLUME.NET)



CONTENIDO

	Agradecimientos	6
	Prólogo	7
1	Introducción a los medios y procesos del dibujo	8
2	Medios de dibujo	34
3	El proceso de dibujo	56
4	Introducción a los medios y procesos pictóricos	86
5	Pintura con acuarela	110
6	Pintura encáustica	138
7	Pintura de temple al huevo	156
8	Pintura de frescos	184
9	Pintura al óleo	210
10	Pintura acrílica	234
	Glosario	248
	Bibliografía	249
	Notas	251
	Medidas de seguridad	251
	Créditos de las ilustraciones	251
	Índice	253

Agradecimientos

Estoy profundamente agradecida a Pamela Markwood, la fotógrafa del libro, por recorrer cada paso del camino conmigo. Su exquisita visión, apasionado entusiasmo, optimismo, amor y apoyo fueron indispensables para mí. Su perspicaz habilidad para la observación como pintora aportó la máxima sensibilidad a cada aspecto de la fotografía y permitió que las ideas (de la más modesta a la más ambiciosa), así como los conceptos explorados en el presente libro, hablarán sin necesidad de palabras.

Muchas gracias también a Jerry L. Thompson por su cuidada fotografía de buena parte de las obras de arte que aparecen en el libro.

Vaya mi agradecimiento para Laurence King y Lee Ripley por su franqueza y por la confianza que depositaron en todas y cada una de mis ideas, así como por ofrecerme esta inestimable oportunidad de compartir algo tan importante para mí. Agradezco a los editores Anne Townley y Donald Dinwiddle que se comportaron de forma tan maravillosa conmigo y ser unas personas encantadoras con las que he tenido la suerte de trabajar. Su esmerado apoyo y constante atención a cada aspecto hizo que este proyecto fuera una increíble experiencia de aprendizaje para mí. Bob Alderette, de la Southern California University; Frank Bramblett, de la Tyler School of Art, Temple University; Allison Neal, del Herefordshire College of Art and Design, y Paul Croft, de la Universidad de Gales, Aberystwyth, revisaron el manuscrito, y sus comentarios y sugerencias fueron una inestimable ayuda que contribuyó a dar forma al libro. Muchas gracias también a Annabel Cary y a Jamie Ambrose, quienes editaron y corrigieron el manuscrito; a la editora gráfica Jenny Silkwood por sus horas de duro trabajo con mi larga lista de imágenes, y a Sam Wolfson, de BLOK por su bello diseño. Gracias también a Eric Himmel, Sarah Gifford y Aiah Wieder, de Harry N. Abrams.

Quede constancia de mi más sincero agradecimiento a Dina Helal por la lectura

y edición iniciales de cada capítulo, así como por su entusiasta apoyo, su aguda visión, su predisposición para darme buenos consejos en cada momento, sus aportaciones como artista y, sobre todo, por su amistad.

Muchas gracias a todos mis amigos del Whitney Museum of American Art y, en particular, a mis colegas del Departamento de Educación por su generosidad, amabilidad y comprensión. Deseo expresar un agradecimiento especial a Adam Weinberg, el director del Whitney Museum, por su apoyo y estímulo, y a Anita Duquette, directora de derechos de reproducción, por sus consejos y por hacer todo lo posible para obtener las imágenes que aparecen en este libro.

Estoy en deuda con todos mis amigos artistas y mis estudiantes, quienes, a lo largo de estos años, han compartido mi interés por dar forma al tema y han contribuido infinitamente a dar forma al texto. Deseo expresar un agradecimiento especial a mis colegas y estudiantes del Parsons School of Design, donde he impartido buena parte de los cursos de dibujo y pintura que componen el contenido del presente libro. Estoy especialmente agradecida a los siguientes artistas y estudiantes por su trabajo con las imágenes que ilustran los procesos y los ejemplos finalizados, así como por su inestimable aportación de datos e ideas: Samanta Batra Mehta, Ledlie Borgerhoff, Suzanne Cole, Bruce Cook, Dionisio Cortés, Leticia Ortega Cortés, Jacqueline Edmunson, Medora Falkenberg, Alfredo Garzón, Lisa Libicki, Kevin McCarthy, Barbara Mc Gavin, Elizabeth Mihaltsé, Nicola Montemora, Doe Risko, Rhonda Shade, Barbara Sterling, Rachel Summers, Diane Teubner, Barbara Velásquez y Efram Wolfe. Nunca deja de sorprenderme lo mucho que aprendo de mis alumnos, de mis amigos artistas y de mis colegas. Ésa es, en parte, la razón por la que este texto o cualquier otro que trate sobre este mismo tema nunca puede ser una sentencia definitiva. La información y la experiencia en este campo evolucionan y cambian constantemente.

Deseo expresar mi agradecimiento a la gente de Castello di Spannochoia, donde se tomaron todas las fotografías italianas de estudio para el presente libro, así como a la Fundación Spannochoia por su inestimable apoyo, amabilidad y generosidad.

Entre todos los que han ayudado a que este libro sea una realidad, se halla un grupo de personas que me han aconsejado, comprendido y apoyado en cada paso importante de mi carrera. Gracias, pues, a mi querido amigo Harold Bloom por su sabiduría y sus buenos consejos. Estoy enormemente agradecida a Frank Piatek y Robert Loescher, de la School of the Art Institute of Chicago, ya que la enorme inspiración y las oportunidades que me ofrecieron abrieron la senda que me encaminó hacia la escritura del presente libro. Gracias a Antonio Romano por enseñarme la pintura de frescos. Gracias también a Craig Neff por sus valiosos conocimientos, su generoso apoyo y estímulo en tantos aspectos, sus aportaciones artísticas y su amistad. Y a Sydney Licht, una querida amiga que me presentó a Rebecca Shore, quien sugirió el proyecto. Asimismo, estoy muy agradecida a Mary Pamela Richardson Markwood Voris por todo su amor, apoyo, ánimo e inestimable asesoramiento en la organización de las imágenes.

Muchas gracias también a John Wickersham por su amistad y sus valiosos comentarios, asesoramiento, y a Peter Herbert y John Charles Thomas por sus sabios consejos. Muchísimas gracias a Jack y Ann por su amor y dedicación desde el principio.

Y un recuerdo cariñoso para mi abuela y mi madre, quienes con su pasión por la fabricación de exquisitos y bellos objetos encendieron en mí la llama de la constante dedicación a afanes creativos.

Y sobre todo gracias a John Krug, quien desde el momento en que lo conocí me ha ofrecido un gran apoyo, un pensamiento lúcido y brillante, una creatividad sin límites y un amor incondicional.

«El gesto creativo ejerce una continua influencia en la vida interior. La mano arranca el sentido del tacto de su pasividad meramente receptiva y lo dispone para la experimentación y la acción. Enseña al hombre a conquistar el espacio, el peso, la densidad y la cantidad. Dado que el sentido del tacto modela un nuevo mundo, deja su huella en todos los lugares de éste. Batalla con la misma sustancia que metamorfosea y con la misma forma que transfigura. Adiestradora del hombre, la mano lo multiplica a éste en el espacio y en el tiempo.»

Henri Focillon (The Life of Forms in Art, 1992)

Los procesos artísticos no son, en sí mismos, difíciles, y este libro se ha escrito para demostrar tal extremo. *Manual para el artista: medios y técnicas* proporciona a los estudiantes cuanta información necesitan al tiempo que les estimula a explorar los diferentes medios empleados en el dibujo y la pintura, como el lápiz, el carboncillo, la tinta, la encáustica, el temple al huevo o el óleo, a través de diversas técnicas. Se han creado más de doscientas imágenes especialmente para el presente libro, a cargo de Pamela Markwood y de mí misma, con el fin de ilustrar cada paso. Al entender las opciones que se les brinda, los estudiantes adquieren confianza y habilidad en aras de disponer de una mayor libertad para centrarse en la expresión artística.

Con la ilimitada variedad de medios disponibles para el artista, el libro se centra en una serie de medios tradicionales y no tradicionales, tanto los de uso más extendido como los menos conocidos. Asimismo, expone las raíces históricas y la aplicación contemporánea de estos materiales y procesos, a la vez que incluye métodos y propone técnicas de una forma directa y sencilla.

El aprendizaje en el arte se basa en la experiencia, así como en el olor, la vista y el tacto. Aunque el presente libro no tiene un carácter enciclopédico, cada capítulo proporciona los fundamentos básicos sobre los que el artista puede construir su aprendizaje. Para estimular una exploración creativa, se han ideado ejercicios paso a paso bien ilustrados que acompañan a cada proceso. Además, el libro está profusamente ilustrado con obras de maestros de cada medio pictórico y citas de estos mismos artistas que revelan sus propias experiencias, lo cual proporciona importantes ejemplos de lo que se ha hecho y de lo que se puede hacer.

Manual para el artista: medios y técnicas pretende ser un punto de partida. Éste es un libro concebido como manual de referencia y consulta, por lo que tanto el texto como las imágenes siguen los procesos que tienen lugar en los talleres de los estudios, en las aulas y en los cursos que imparto.

Margaret Krug
Nueva York, invierno de 2006

«Sólo el amor me hace recordar. Sólo el amor me mantiene alerta.»

Leonardo da Vinci



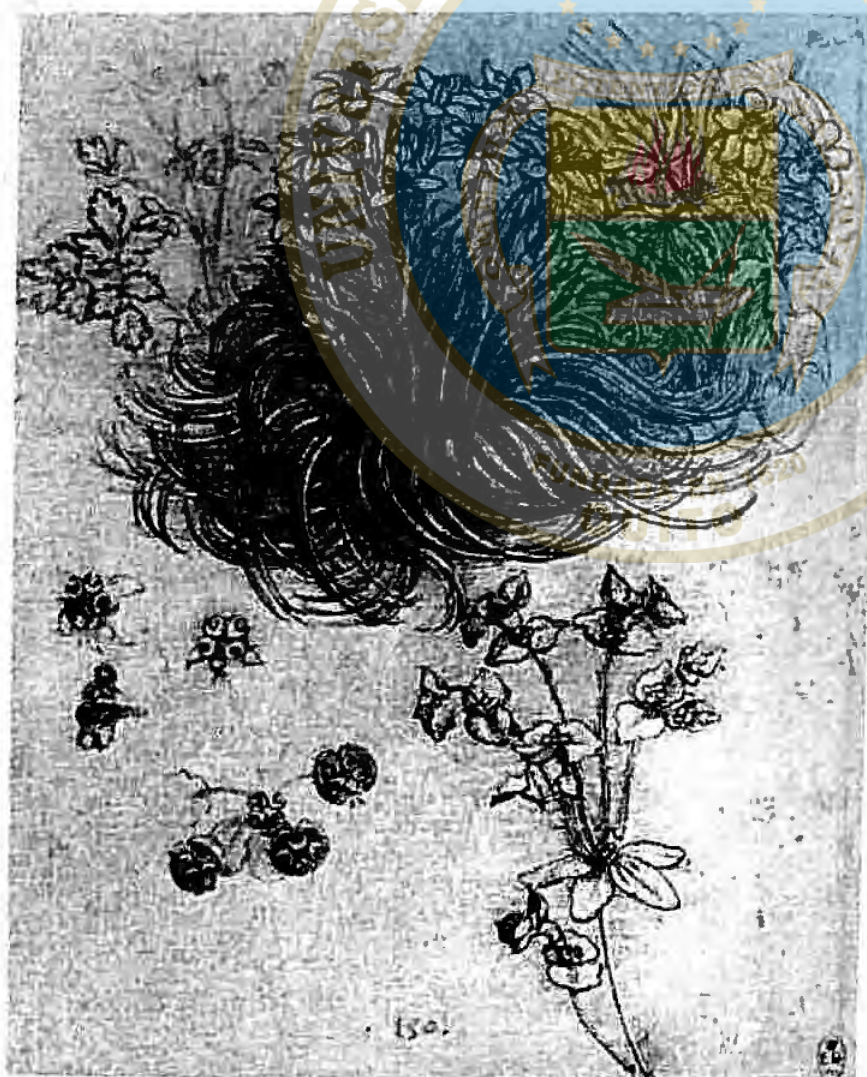
1 INTRODUCCIÓN A LOS MEDIOS Y PROCESOS DEL DIBUJO



En este capítulo propongo ofrecer una definición de lo que es el dibujo y exponer, una perspectiva general de sus cualidades, función e historia. En el capítulo 2 se abordan los medios de dibujo básicos, mientras que en el capítulo 3 se plantea una serie de ejercicios que analizan diferentes medios pictóricos y facilitan la comprensión de los métodos y técnicas mediante una experiencia práctica. A partir de ahí, el proceso avanza de una forma más creativa y experimental, puesto que estudiantes y artistas pueden adaptar y cambiar los ejercicios en función de sus necesidades. Una vez se entiendan mejor los medios y los métodos, el proceso se desarrollará de manera natural e intuitiva.

El objetivo principal de este libro consiste en invitar al lector a explorar las obras de arte como documentos históricos para alcanzar una comprensión tanto física como intelectual del dibujo, desde la práctica artística habitual.

La frontera entre el dibujo y demás formas artísticas se difumina a medida que trascendemos el concepto y ahondamos en la idea de lo que puede llegar a ser el dibujo (incluidos los grabados) y el proceso que conlleva. No dude en consultar el apartado «Bibliografía» si desea recibir otras sugerencias al respecto.



Leonardo da Vinci
(«Estrella de Belén» y otras plantas)
hacia 1504-1508
Pluma con tinta y tiza roja
19,8 x 14,9 cm
The Royal Collection,
Castillo de Windsor

Leonardo da Vinci consideró todas las formas—incluyendo el mar, la tierra, los árboles, los animales, la hierba y las flores—con su perspicaz mirada.

¿QUÉ ES EL DIBUJO?

Dibujar es aprender a observar. Al principio, dibujamos lo que creemos ver. Por ejemplo, dibujamos el tronco de un árbol inclinado diagonalmente, y nos sorprendemos cuando alguien nos comenta que el tronco en realidad se yergue en línea recta desde la tierra hasta el cielo. Al observarlo más de cerca, empezamos a reconocer de una forma más precisa formas y relaciones; nos captura la temática y comenzamos a leer e interpretar los trazos del propio dibujo de manera que ambos factores nos guíen a través del proceso. Ahí se inicia el dibujo y en ese momento estamos aprendiendo a observar.

Para el artista, dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase vacía de significado; es casi literalmente cierta. Es el verdadero acto de dibujar el que obliga al artista a observar el modelo expuesto delante de él, a diseccionarlo en su mente, y a volverlo a unir; o, si está dibujando de memoria, el que le obliga a escarbar en su propio cerebro para descubrir el contenido de su reserva personal de observaciones pretéritas. El tópico siempre vigente en la enseñanza del dibujo es que el meollo del asunto radica en el proceso específico de observar. Un trazo, un área tonal, no es en realidad importante por el hecho de que registre lo que se ha visto, sino por lo que induce a observar. Siguiendo esa lógica, se encontrará confirmación o negativa en el propio modelo, o en los recuerdos que se tengan del mismo. Cada confirmación o negativa acerca más al modelo, hasta que finalmente se halle, de alguna manera, dentro del mismo, y el contorno dibujado ya no delimitará el contorno de lo observado, sino el contorno de aquello en lo que nos hemos convertido. Puede que esto le suene innecesariamente metafísico. Otra forma de expresarlo sería diciendo que cada marca que se hace en el papel es un escalón en el que nos apoyamos para subir al siguiente, hasta vadear la temática —como si de un río se tratara—, y dejarla atrás.¹

John Berger



Mu Ch'i

Seis caquis

hacia 1269

Tinta sobre papel

36 cm de ancho

Daitoku-ji, Kyoto

Mu Ch'i explora a fondo la variación y sutileza de un tema y de un medio singulares. ¿Qué elemento suprime para ensalzar las cualidades esenciales de la temática? Fíjese en la restringida y específica exploración de la luz, en la cantidad de medio utilizado en las formas individuales para producir varios grados de opacidad y translucidez, así como en el uso de la línea en algunas áreas y de la forma sólida en otras.



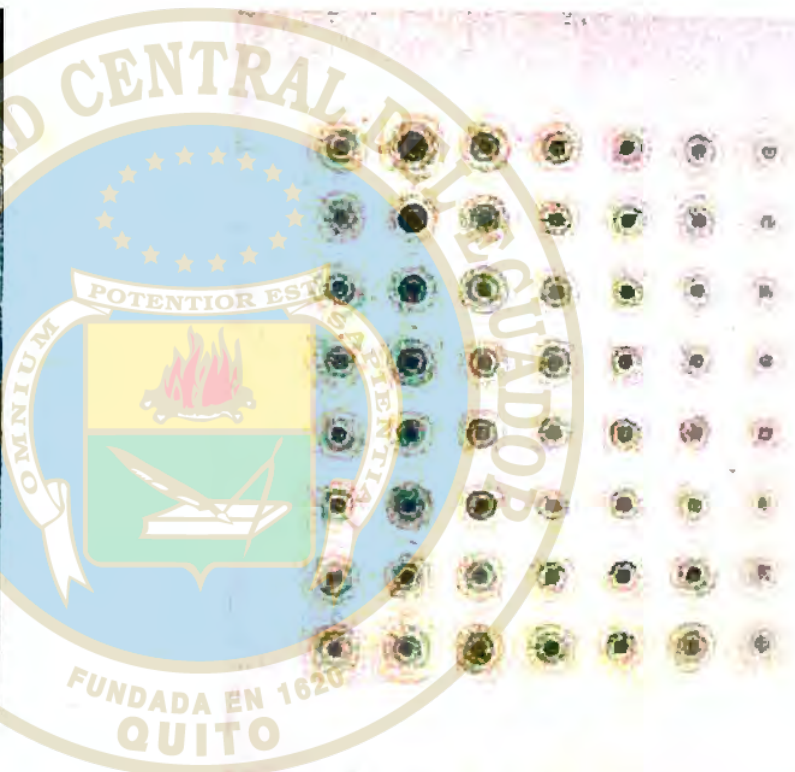
CALIDADES INTRÍNSECAS DEL DIBUJO

Mientras que dibujar es una parte del proceso de aprender a observar el modelo o panorama que se halla frente a nosotros, el dibujo físico en sí mismo supone realizar marcas en una superficie a medida que el instrumento de dibujo se mueve por ésta. El verbo latino *trahere* («tirar de») también significa «tirar hacia sí» o «arrastrar». El trazo hecho en la superficie yace plano en la misma o bien es absorbido por éste, lo que resulta de una aplicación inicial y directa de una imagen sobre un fondo. Este dibujo es básicamente una expresión bidimensional, si bien puede transmitir la ilusión de tener tres dimensiones. El acto físico de dibujar es también, por su naturaleza o constitución esencial, un proceso iniciado por un impulso que responde a un pensamiento fugaz que debe plasmarse. Cada dibujo es único: puede ser la contemplación de un tema y una forma, una respuesta apremiante a un evento extraordinario, un proceso obsesivo o una reacción espontánea y libre a una realidad vivida.



▲
Jacopo da Pontorno
Niño desnudo sentado
hacia 1518
Tiza roja
41 x 26,5 cm
Galería Uffizi, Florencia

Aquí se transmite una sensación de urgencia emocional a través de una variación en trazos y formas, lo cual describe una serie de movimientos que ocurren en rápida sucesión. Fíjese en lo evidentes que resultan los movimientos del cuerpo y de la mano del artista, y cómo, siguiendo sus ojos, éste realiza trazos amplios y temblorosos, profundos trazos de tiza *stacatto* e insistentes correcciones, todo ello para conseguir la totalidad visual. Las formas ovaladas de la boca y del hombro levantado, así como el gesto de la mano, los firmemente aposentados pies, el torso torcido y su única lágrima, enfatizan el patetismo en unos óvalos oculares muy alargados.



▲
Eva Hesse
Sin título
1966
Acuarela y lápiz sobre papel
63,6 x 34,8 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York

Trabajando según la disciplina de las convenciones formales prescritas para una cuadrícula y mediante una aguada de tinta y lápiz, Hesse crea un dibujo compuesto de hileras de círculos concéntricos. La fluidez de la tinta proporciona un contrapunto a la cuadrícula. El artista crea un campo translúcido, etéreo, sensible y frágil de flujos, que ofrece la posibilidad de variaciones infinitas y la oportunidad de adentrarse en la naturaleza obsesiva del proceso.



Helen Henry

A los niños indios les gusta hacer carreras

1914

Acuarela

12,7 x 20,3 cm

Colección del autor, Nueva York

Creado por una niña de siete años con toda economía de medios, este dibujo transmite una comprensión intuitiva de la cadencia de la carrera mediante el espaciamiento horizontal y vertical de los temas. Las manchas realizadas sugieren velocidad al describir las figuras deslizándose a través de la página.



Artista «A» (Arapahoe),

Henderson Medicine Vision (págs. 24-25)

1882

Lápiz negro, lápiz de color y tinta

38,1 x 61 cm

Charles and Valerie Diker Collection, Nueva York

Los indios de las grandes llanuras de los Estados Unidos poseen un largo historial en lo referente a relatar sus vidas pictóricamente. Cuando los colonos blancos empezaron a adentrarse en su territorio, los indios adoptaron un nuevo medio para plasmar sus historias visuales, obtenido a través de sus contactos con el hombre blanco. Comenzaron a dibujar con plumas, lápices y acuarelas en los libros de cuentas que los comerciantes y oficiales militares usaban para contabilizar sus inventarios. Este dibujo refleja una visión de la que fue testigo la figura del guerrero descrita en la pág. 25. Los símbolos transmitidos en dichas visiones, representados en la pág. 24, se convirtieron en una medicina protectora para el guerrero que los observó.



Jean Arp

Dibujo automático

1917-1918 (inscrito «1916»)

Tinta y lápiz sobre papel

42,6 x 54 cm

Museo de Arte Moderno, Nueva York

En este dibujo de ramas, raíces, piedras y guijarros de las orillas del lago Maggiore, Suiza, Arp simplifica las formas en lo que denominó «óvalos fluidos», según Maurice Tuchman.² Basándose en la creencia de que la naturaleza está más allá de todo control racional, su proceso es espontáneo y libre. Éste incluye un dibujo con lápiz de líneas curvas continuas y pinceladas irregulares; después, con un pincel, la artista aplica tinta negra opaca para rellenar las formas. Se dejan a la vista líneas trazadas a lápiz que no coinciden con el dibujo final. Este «Dibujo automático» no es una interpretación literal de la naturaleza, sino la evocación de la presencia de formas naturales y de sus procesos de germinación, crecimiento, florecimiento, descomposición y erosión a través de movimientos asimétricos de trazos y formas. Las figuras y composiciones adoptan formas aproximadas a la de los óvalos hasta dejar serpentear el lápiz libremente.

CÓMO COMENZAR A DIBUJAR CON ESTILETE Y QUÉ LUZ SE DEBE USAR

... Y a continuación hágase con un estilete de plata, de latón o de cualquier otro material, siempre que los extremos sean plateados, muy fino, suave y bello. Entonces, usando un modelo, empiece a copiar un tema tan sencillo como le sea posible para ir practicando y deslice el estilete por la pequeña tabla tan suavemente que apenas pueda distinguir lo que empezó a dibujar; vaya apretando poco a poco sus trazos, volviendo a pasar repetidas veces con el fin de producir sombras. Y cuanto más oscuras en acentos desee hacer estas últimas, más veces deberá retroceder sobre ellas; en cambio, vuelva a pasar por los relieves sólo unas pocas veces. Deje que la luz del sol, la luz de sus ojos y su propia mano sean quienes tomen las riendas de este poder de observar, puesto que sin estas tres cosas nada se puede hacer. Ahora bien, disponga la luz de manera que le llegue difusa cuando esté dibujando, y haga que el sol caiga sobre su costado izquierdo. Y con este sistema prepárese para practicar el arte del dibujo, dibujando sólo un poco cada día para no llegar a perder el gusto por ello o a cansarse.

DISPOSICIONES FUNDAMENTALES PARA CUALQUIERA QUE SE INICIE EN LA PROFESIÓN

Usted, lector, en cuyo noble espíritu anida esta ambición, y que está a punto de iniciarse en esta profesión, debe empezar ataviándose con estos ropajes: Entusiasmo, Reverencia, Obediencia y Constancia.³

Cennino d'Andrea Cennini

Estas palabras de Cennino d'Andrea Cennini, extraídas de su tratado, *Il libro dell'Arte*—una introducción a los métodos de la pintura para estudiantes de arte publicada en el siglo XIV—, quizá resulten extrañas, pero suponen un práctico consejo que sigue estando del todo vigente para los estudiantes y artistas actuales. El presente libro se basa en estos preceptos y está imbuido de la sensibilidad reflejada en estas palabras. Así que, teniendo esto en mente, dedíquese diez minutos diarios a dibujar y a escoger los temas más sencillos que tenga a mano, como una pelota, una botella o una caja. Los estudiantes de Cennino Cennini utilizaban «un estilete de plata» para dibujar en pequeñas tablas de madera; en su caso, utilice un lápiz y un cuaderno de bocetos.

En cuanto a las bases y a los comienzos de la práctica artística, dibujar es el arte más intimista y personal. Los artistas de comienzos del Renacimiento establecieron el boceto como un parte fundamental del proceso de creación artística; los pensamientos e imágenes se interpretaban de forma espontánea a través del esbozo como medio para plasmar y generar ideas. Los dibujos, tal y como ahora los entendemos, nacieron y adquirieron mayor importancia por ser la base de la teoría y la práctica artísticas, así como materialización de las ideas de los artistas. Ya entonces se reconoció que un artista podía poseer un estilo de dibujo individual, a través del cual se podía conseguir un nuevo tipo de realismo pictórico.

El proceso fundacional del dibujo se basa en la plasmación en el papel los pensamientos del artista. Dibujar es pensar: el dibujo encarna el deseo de trasladar un pensamiento a la existencia material y de representar el proceso mental. En un sentido amplio, el dibujo contribuye a la formación de los modelos artísticos. Cada trazo y contorno creados por un artista es el resultado de un proceso de dibujo. En cierto sentido, mientras está trabajando, el artista siempre está dibujando: mediante su creación de formas con trazos realizados en el papel, de fragmentos físicos adyacentes o que se superponen, o a través de la huella de una mano en la pared de una cueva. La dirección del trazo y la ubicación de las formas inician el proceso del dibujo.

Para desarrollar y mantener la práctica artística, es esencial disponer de un estudio o lugar específico donde trabajar. El acto de dibujar, en tanto que pensamiento y reflexión, es el comienzo

de la práctica en estudio, lo que requiere un espacio personal, pero la carencia de un espacio perfecto no debe ser óbice para empezar a practicar. La alcoba de una habitación o un armario reconvertido pueden convertirse en estudios, y un caballete transportable o un cuaderno de bocetos constituyen perfectos elementos de trabajo.

Dibuje para estudiar, plasmar, expresar y clarificar sus ideas a medida que va respondiendo de forma directa, espontánea y, a menudo, placentera, a toda una gama de estímulos momentáneos. A medida que se adentre en el proceso, puede observar que un paisaje resulta poco elegante y necesita cambios; en otras áreas, deje que se lápiz se deslice con total libertad. En ciertos puntos del proceso de esbozo o dibujo, plántese dejar de pensar—deje de intentar «imaginar»— y simplemente permita que su mano siga los movimientos de sus ojos.

Para crear un dibujo, tan sólo se necesitan los medios artísticos más básicos. La historia del dibujo es una valiosa fuente de información. En el siglo XXI, la experimentación con técnicas históricas permite ayudar al artista moderno a expandir y profundizar su comprensión del término «dibujo».



Durero

Diseño para una fuente de mesa gótica

1500

Pluma y tinta marrón con acuarela
y trazos de tiza roja

56 x 35,8 cm

British Museum, Londres

Contrariamente a la práctica habitual del Siglo XVI, Durero atesoraba sus esbozos y firmaba muchos de ellos con su monograma y la fecha, a pesar de que no tenía la intención de venderlos, sino que solía ofrecerlos como regalo a sus amigos. Han sobrevivido cerca de un millar de estos esbozos.



FUNCIÓN CAMBIANTE Y DURADERA

Los dibujos pueden funcionar como obras de arte acabadas e independientes, o bien como esbozos preparatorios para una obra final. Esta última opción incluye ejercicios estilísticos como los dibujos del contorno, dibujos de figuras (del natural), dibujos a partir de una pieza antigua o molde, y dibujos a partir de algo plano (una copia de una pintura o de otro dibujo). Esta categoría también engloba el boceto, la nota, el estudio y el cartón. La nota suele ser un detalle que pretende captar un elemento efímero, lo que a veces se traduce en una descripción con palabras de los colores, formas, luz y efectos atmosféricos. El estudio es una representación más detallada que se usa para clarificar temas y técnicas. El cartón, a su vez, es un dibujo preliminar y detallado sobre papel y a tamaño natural. Los dibujos preliminares para otras obras de arte que están englobados en las mencionadas con anterioridad –tales como *sinopia* y *abbozzo* (dibujo base o de fondo previo al fresco y a la pintura en tabla)– también están incluidos en esta categoría.

Desde el Renacimiento italiano, el dibujo ha implicado espontaneidad y se ha considerado la materialización de las ideas de los artistas, una expresión libre y la base de todas las manifestaciones artísticas. En la actualidad, esta actividad engloba un amplio y variado abanico de formas de expresión.



Agnes Martin

Sin título

Sin fecha

Tinta y acuarela sobre papel

21,6 x 21,6 cm

Colección de Daniel W. Dietrich II

Influenciada por la naturaleza, pero sin replicarla en un sentido realista, esta artista canadiense deseaba que los espectadores experimentaran las mismas sensaciones al contemplar sus abstracciones minimalistas que al hallarse frente a la propia naturaleza. Los apagados colores pastel y el sobrio uso de las formas también reflejan su profunda espiritualidad y su interés por la filosofía oriental.

«Aprende a meditar sobre el papel. Dibujar y escribir son formas de meditación.
Aprende a contemplar las obras de arte.»⁴

Thomas Merton

Las imágenes dibujadas en las paredes de las cuevas de Lascaux, en Francia, los diseños lineales geométricos que decoran los arcaicos jarrones griegos y las figuras grabadas en espejos de bronce etruscos son algunas de las muestras de cultura artística y material más antiguas que han sobrevivido hasta nuestros días. El arte ha estado al servicio de la magia, el ritual y la religión desde los inicios de la humanidad. Los primeros dibujos pudieron ser los tatuajes creados con pigmentos de rojo tierra que decoraban el cuerpo humano en el Paleolítico (350.000 a. C.), o quizá fueran las huellas y contornos de manos humanas encontradas en las paredes de las cuevas más antiguas de Francia y el norte de España.

Los manuscritos iluminados encargados por el clero, la aristocracia o la monarquía son ejemplos de prácticas de dibujo medievales (siglos III a XV), y muestran cómo el arte continuó sirviendo a la religión a la vez que iba adquiriendo una clientela más secular; además, se realizaron tratados prácticos, tales como mapas, planos arquitectónicos e ilustraciones científicas. Asimismo, los estudios de figuras, los temas ornamentales o arquitectónicos y las escenas narrativas se copiaban en muestrarios, que más tarde serían reutilizados por artistas con encargos específicos, lo cual contribuyó a hacer más eficiente la producción de los talleres y a transmitir los elementos iconográficos y formales estandarizados a finales de la Edad Media (siglos XIV - XV). A comienzos de este último, Cennino Cennini reafirmó el papel fundamental que desempeñaba el dibujo en el adiestramiento de los aprendices, cuya formación artística evolucionó desde copiar los dibujos del maestro y los modelos de taller a trabajar con la naturaleza o los moldes.



▲
Dibujo de cueva paleolítica
de la cueva Pech Merle
hacia 25000 a. C.
Pigmento calcinado
Lot, Francia

La técnica empleada para crear esta imagen negativa de una mano en una pared de cueva pudo haber consistido en soplar el pigmento coloreado seco con la boca hacia una mano pegada a la pared.



▲
Inicio del evangelio de San Marcos,
Folio 34 del Libro de Kells
hacia 800 d. C.
Tinta coloreada sobre vitela
33 x 25 cm
Trinity College, Dublín

Esta página abre el evangelio de San Marcos del *Libro de Kells*, un manuscrito ornamentado elaborado por monjes celtas que contiene los cuatro evangelios en latín. La decoración es tan lujosa que el texto apenas es legible. Los colores se obtuvieron a partir de fuentes como el plomo rojo, el oropimente, el lapislázuli y el cobre.

La tradición de los muestrarios medievales evolucionó con el tiempo en el moderno cuaderno de bocetos a principios del Renacimiento. En el siglo xv, el papel se hizo más asequible, lo que impulsó una tendencia a practicar el dibujo activo e informal, fruto del renovado interés por la obsesión del mundo clásico en torno a la importancia del individuo y de su secular vida diaria. La imaginería fija del muestrario se vio reemplazada por las respuestas instantáneas a los fenómenos naturales y a los eventos contemporáneos. Un artista podía concebir complejas composiciones narrativas en el papel, que era un soporte permanente y además portátil, a diferencia de las paredes o los grandes lienzos. El dibujo adquirió mayor importancia por ser la base de la teoría y la práctica artísticas, y, combinado con un renovado interés por las ciencias, la práctica también incluía los estudios anatómicos.



Antonio Pisanello
Bocetos del emperador Juan VIII Paleólogo,
monje y funda de espada
1438
Pluma y tinta marrón sobre papel verjurado
color crema
18,9 x 26,5 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago

Pisanello observó detenidamente temas en diferentes lugares para crear estos bocetos a pluma y tinta en una lámina que ejemplifica la transición de los muestrarios hacia un nuevo pliego de estudios.

La presencia de un individuo en lugar de un tipo de expresión gráfica compartido o generalizado es fiel reflejo de la sensibilidad del Renacimiento, así como los cuadernos de bocetos y realizar este tipo de actividad era un vehículo para investigar este concepto.

La práctica del dibujo facilitaba la exploración y recuperación de las teorías y modelos basados en la Antigüedad clásica. El redescubrimiento de los principios de perspectiva lineal y aérea posibilitaba que los artistas interpretaran el juego de la luz y las sombras en las formas sólidas situadas en el espacio, así como los efectos ópticos del retroceso espacial enmarcados en luz ambiental y atmósfera. Las reglas de la perspectiva lineal fueron desarrolladas por pintores como Paolo Uccello (hacia 1396-1475), Piero della Francesca (hacia 1420-1492), Durero (1471-1528) y Leonardo da Vinci (1452-1519), además de arquitectos como Filippo Brunelleschi (hacia 1377-1446) y Leone Battista Alberti (1404-1472). El sistema primario usado por los artistas para representar los modelos tridimensionales en una superficie bidimensional es la perspectiva lineal. Los modelos representados parecen retroceder en el espacio al ser dibujados progresivamente más pequeños y más cerca unos de otros en dirección al horizonte, y se ven proyectados en el plano pictórico mediante un sistema de directrices trazadas hasta un punto o puntos en la línea del horizonte conocidos como «puntos de fuga». Las líneas paralelas verticales —como las de las estructuras o las carreteras— convergen, cuando se extienden, en uno o más puntos. La perspectiva aérea o atmosférica, sobre la que escribió Leonardo da Vinci, se suele considerar como un complemento a la perspectiva lineal, y los artistas acostumbran a usar la perspectiva lineal en combinación con la aérea. En esta última, se consigue una ilusión de retroceso mediante la representación de los efectos

atmosféricos, de manera que las variaciones del aire nos permiten observar y percibir diferentes distancias. Los colores de una escena o de los modelos distantes se presentan, de forma progresiva, más débiles y, en función de la cantidad de humedad del aire, se vuelven más azules o más fríos. El fondo debe tener un contorno y un color menos nítidos que el primer plano.

En la Italia del Renacimiento, los grandes pintores eran también grandes dibujantes. Hacia principios del siglo XVI, la costumbre de Leonardo da Vinci de realizar un tipo de dibujo personal, informal y exploratorio fue el primer paso para solucionar los problemas de diseño. Valiéndose de pequeños libros de bolsillo con papel preparado, Leonardo unió el poder conceptual y los esquemas temáticos con extrema delicadeza en el toque y gran precisión en el manejo al aplicar ya fuera la punta de plata, la pluma y la tinta o la tiza.



Leonardo da Vinci

Tempestad en un valle de los Alpes

hacia 1508-1510

Tiza roja sobre papel

19,8 x 15 cm

The Royal Collection

Castillo de Windsor

En este dibujo, Leonardo da Vinci explora diferentes distancias. El artista muestra un valle en primer plano y lluvia y nubes en el fondo, de manera que se puede distinguir un valle y unas montañas a lo lejos.

Al arte del dibujo se le reconoció su estatus de fundamento de todas las artes del diseño en el siglo XVI. En los talleres de Rafael (Raffaello Sanzio, 1483-1520) y de Miguel Ángel (1475-1564) en Roma, se aunaron los experimentos técnicos y formales de los pintores del siglo anterior para producir un procedimiento racional basado en el dibujo. Este procedimiento fue empleado a lo largo de todas las etapas preliminares esenciales para el desarrollo y ejecución de composiciones monumentales, que abarcaban frescos, tapices y pinturas en lienzos. Se estableció un enfoque sistemático para desarrollar una composición mediante una secuencia progresiva de dibujos: esbozo, dibujo de composición esquemático, pliego de estudios de temas individuales, estudios detallados de figuras, ropajes y rostros, un dibujo de composición final cuadrículado para ser transferido, cartones, cartones adicionales para detalles y dibujos para los registros de los talleres. Este procedimiento permitía al maestro y al taller satisfacer numerosos encargos a gran escala a un ritmo nunca antes conseguido.

Los artistas del norte de Europa que visitaban Italia se vieron influenciados por un estilo y una técnica basados en los ideales artísticos modernos, tales como la revisión de la antigüedad clásica, la representación de la figura humana en movimiento e inmóvil, y la curiosidad por el mundo natural. Tras visitar en dos ocasiones Venecia, Durero volvió a Nüremberg y publicó sus tratados sobre perspectiva y proporción humana. Este artista adaptó una práctica, basada en el papel veneciano tintado en azul, para preparar los soportes sobre base azul. La tradición artística veneciana de dibujar en papel de dicho color surgió a principios del siglo XV como resultado de

diversos factores. Existía una próspera industria de tintes para tejidos en Venecia, que puso la técnica del tinte a disposición de los fabricantes de papel y además proporcionó acceso a los trapos coloreados que se empleaban en la confección del papel. Venecia también importó el índigo (tinte azul). El interés de los pintores venecianos por representar los fenómenos atmosféricos fue lo que les llevó a descubrir la especial idoneidad del papel azul para el dibujo.



Durero
Cabeza de ángel
1506

Dibujo con pincel sobre papel veneciano azul
27 x 20,8 cm
Graphic Collection, Albertina, Viena

Durero
Cabeza de Jesús a los doce años
hacia 1506

Dibujo con pincel sobre papel veneciano azul
27,5 x 21,1 cm
Graphic Collection, Albertina, Viena

En el norte de los Países Bajos, Rembrandt van Rijn (1606-1669) realizó una gran contribución a las artes gráficas gracias su voluminoso diario artístico personal, ejecutado con gran economía de medios. Ni un solo dibujo fue atribuido a sus contemporáneos, Frans Hals (1582/3-1666) o Jan Vermeer (1632-1675). Quizá estos artistas no fueran tan prolíficos como Rembrandt en el arte del dibujo, pero resulta difícil de creer que ninguno de ellos realizara dibujos. Se calcula que alrededor del 50% de los dibujos de Rembrandt han sobrevivido hasta nuestros días, lo cual supone un total de 1.400. La mayoría de ellos los realizó para su uso privado más que para exponer al público o para la posteridad, y son resultado de su interés por observar y plasmar la vida cotidiana. Dado que realizó pocos estudios para obras mayores, la mayoría de dibujos y bocetos son observaciones casuales, algunos de los cuales pudieron acabar formando algunos de pinturas finalizadas. Como si estuviera tomando notas, Rembrandt dibujaba por doquier; incluidos avisos de funeral, facturas y demás material impreso. Pintó autorretratos, retratos, esbozos de calles concurridas, vagabundos, madres con sus hijos, desnudos, aves, animales domésticos y salvajes, arquitectura, paisajes, la campiña, obras de arte y episodios de la mitología clásica, de historia antigua y de la Biblia. Solía conservar estas obras en libros encuadernados entre páginas en blanco. Un inventario de 1656 lista un total de veinticuatro libros con sus dibujos y dos

► Rembrandt van Rijn

Paisaje con la casa de la pequeña torre

hacia 1650

Pluma y tinta marrón con acuarela marrón

7,6 x 20,3 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

En este boceto, Rembrandt enfatiza los elementos importantes, incluyendo sólo lo necesario para comunicarse con el espectador. La casa y la torre existen y se ha demostrado que la vista es topográficamente correcta. El genial pintor holandés consigue sugerir espacio, luz y atmósfera con unas pocas pinceladas. Una mera aguada de tinta crea un efecto borroso y luminoso sobre la masa de árboles.



► Nicolas Poussin

La Sagrada Familia

o La Madonna de la escalera

hacia 1648

Pluma y acuarela bistre

18,4 x 25,3 cm

The Pierpont Morgan Library, Nueva York

Poussin simplifica las piedras, las hojas, los ropajes y las figuras humanas, tratando todos estos elementos como formas puras en este esbozo.



paquetes de esbozos; se especifica que algunos de estos libros contenían dibujos dedicados a un único tema: desnudos, estudios de figuras, paisajes, animales, etc.

La creación de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en París en 1648 supuso todo un acontecimiento en la historia del dibujo gracias a su programa de enseñanza basado en el dibujo de la figura humana al natural. Gracias a la labor de esta institución y de los dibujos realizados en ella (desnudos masculinos a partir de la realidad), el término «académico» acabó asimilándose a todos los dibujos de desnudos. Artistas como Nicolas Poussin (1594-1665) se centraron en el riguroso análisis de la forma humana.

Los fundamentos intelectuales y filosóficos de la edad moderna se remontan al siglo XVIII, en concreto al periodo de la Ilustración. Un desarrollo significativo fue valorar el dibujo como forma artística independiente, sin considerar su propósito original. Durante este periodo, Venecia fue el centro de la producción artística; el método veneciano dominante empleado por artistas como Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) era un enfoque óptico y atmosférico que pretendía transmitir las formas a través de la pluma y de acuarelas vaporosas plasmadas sobre papel blanco brillante.



▲ Giovanni Battista Piranesi

Interior de una prisión

1744-1745

Pluma y tinta marrón con aguada sobre carboncillo negro

21,7 x 25,2 cm

Hamburg Kunstthalle, Hamburgo

El complejo interior, descrito con pasajes de luz y oscuras aguadas de tinta, transmite desde un punto de vista conceptual y metafórico el reino interior de la psique humana.

Los artistas venecianos desarrollaron nuevos tipos de dibujos para explorar los reinos de la imaginación, los sueños y las fantasías personales. Una de tales invenciones fue el *capriccio*, un paisaje en el que los monumentos y lugares identificables se reordenan según la imaginación del artista. En sus aguadas, Goya (1746-1828) examina el reino existente más allá de la luz de la razón, donde la brujería florece en un oscuro mundo de pesadilla.

En el siglo XIX, la invención de la fotografía revolucionó el arte del dibujo aliviando para siempre la necesidad de que el dibujo representara lo que se observa en el mundo material. Sin embargo, los artistas neoclásicos del siglo XIX optaron por seguir a los antiguos preceptos académicos en la búsqueda de la forma perfecta. Las raíces de la academia brotan del jardín cercano a Atenas, donde Platón impartía sus clases. Las academias de arte evolucionaron a partir de los gremios o talleres medievales, como los existentes en tiempos de Cennino Cennini (*véase* pág. 14) para convertirse en escuelas destinadas a la formación teórica y práctica de los artistas.



▲ Giovanni Battista Tiepolo
Ángel

Sin fecha

Pluma y tinta marrón con aguada marrón

sobre carboncillo negro
25,9 x 19 cm

British Museum, Londres

Tiepolo exploró la luz directa (*derecha*) y la luz reflejada (*izquierda*) a partir de diáfanas aguadas de tinta para compensar la brillantez del papel blanco.



▲ Francisco de Goya y Lucientes
Don Quijote

1812-1823

Dibujo con pincel con tinta y aguada gris
20,7 x 14,4 cm

British Museum, Londres

La aplicación de la tinta que realiza Goya con líneas rugosas y planos temblorosos sugiere la imperiosa necesidad de plasmar y expresar un estado emocional.



▲ Jean-Auguste-Dominique Ingres
Retrato del doctor Robin

hacia 1808-1809

Lápiz de plomo sobre papel
28 x 22,3 cm

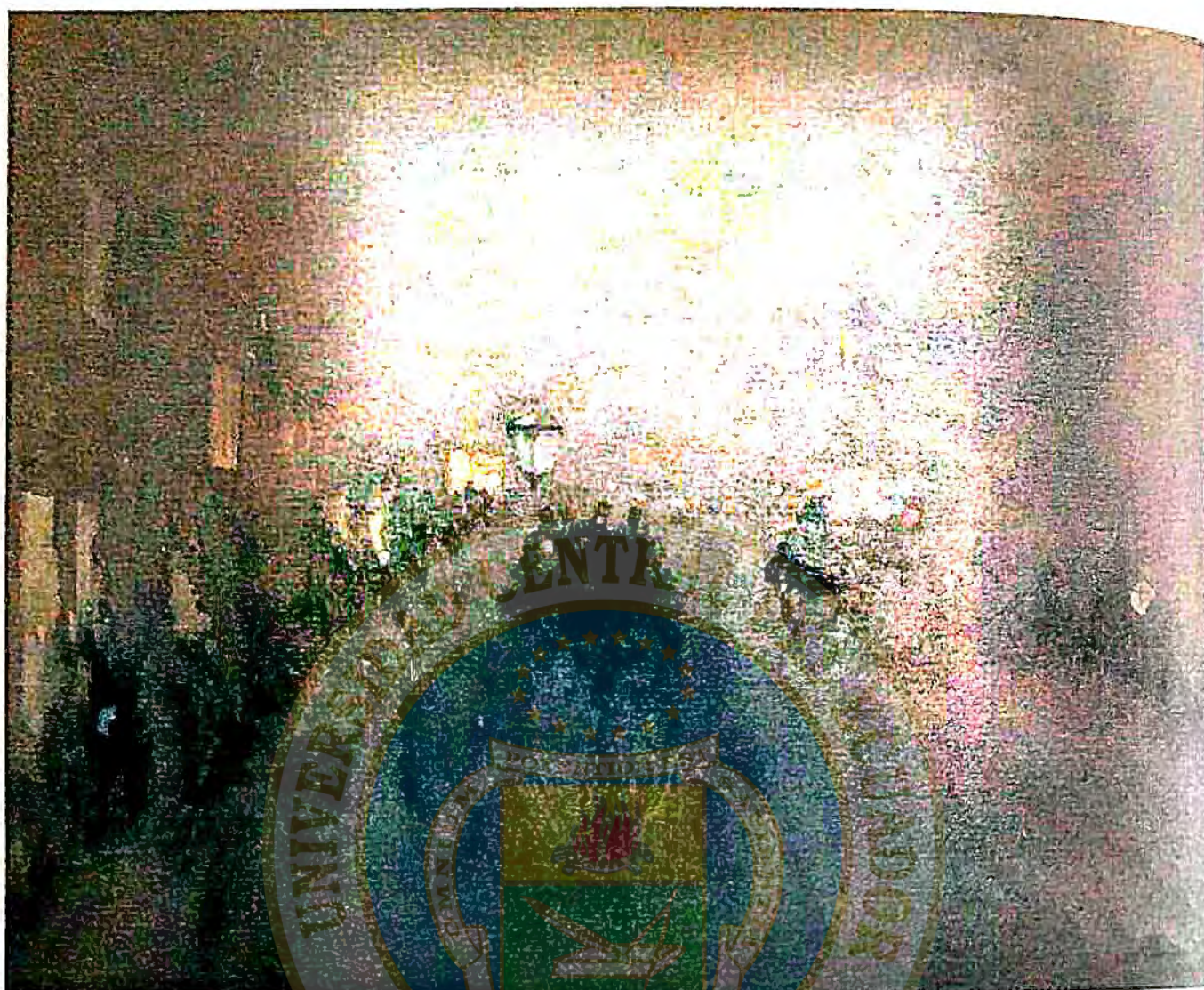
The Art Institute of Chicago, Chicago

Ingres nos transmite una intensa calma con sus refinados acabados y su uso preciso del trazo.

El estudio riguroso de la forma humana y una enseñanza estructurada eran los dos rasgos que caracterizaban a la mayoría de academias. En Francia, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) alcanzó un alto grado de elegancia refinada en una exploración de la calidad del trazo usando el lápiz de grafito (lápiz de plomo), cuyo uso se generalizó a principios del siglo XIX. Realizó dibujos de modelos, precisos y delicadamente matizados, silueteados contra un fondo blanco puro, y en una superficie de trabajo lisa gracias al papel tejido a máquina. Por contra, Eugène Delacroix (1798-1863) exploró las amplias posibilidades de la figura humana en situaciones en ocasiones dramáticas o violentas, como en sus dibujos de cacerías de tigres, de odaliscas (esclavas representadas desnudas en reclinatorios) y otros temas considerados exóticos en su época.

Los artistas estadounidenses John Singer Sargent (1865-1925) y James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) vivían en el extranjero y buscaban imbuirse de la sensibilidad artística europea a través de sus estándares formales y técnicos.

En Inglaterra, las acuarelas de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), John Ruskin (1819-1900) y John Constable (1776-1837) retrataban los efectos atmosféricos con tono y color, mientras que los artistas prerrafaelistas, como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), preferían describir la naturaleza al más mínimo detalle mediante técnicas nitidas y definidas con el objeto de ilustrar temas serios inspirados en la Edad Media.



▲
James Abbott McNeill Whistler
Nocturno en gris y dorado—Piccadilly
1881-1883
Acuarela
22,2 x 29,3 cm
National Gallery of Ireland, Dublín



►
Eugène Delacroix
Jinete árabe atacado por un león
1849
Grafito en papel de calcar, oscurecido
46 x 30,5 cm
Fogg Art Museum, Harvard University Museums,
Legado de Meta y Paul J. Sachs, 1965.269

Delacroix emplea aquí los trazos para describir las formas y sugerir el movimiento en su representación de un acontecimiento dramático y lleno de acción.



◀ Joseph Mallord William Turner

Lucerna desde el lago

1845

Acuarela, con algo de gouache y de raspado, sobre trazos de lápiz

29,5 x 47,3 cm

The Pierpont Morgan Library and Museum, Nueva York



◀ Dante Gabriel Rossetti

Paolo y Francesca da Rimini

1855

Acuarela en papel

25,4 x 44,9 cm

© Tate 2007, Londres

Rossetti basa esta acuarela en la historia de Paolo y Francesca que aparece en «El Infierno», la primera parte de *La Divina Comedia*, del poeta medieval Dante Alighieri.

A finales de siglo, los artistas franceses Edgar Degas (1834-1917) y Paul Cézanne (1839-1906) se desvincularon de los principios académicos y absorbieron nuevas influencias, con lo que dieron paso a la era del dibujo moderno. Degas estudió grabados japoneses que se centraban en la vida urbana contemporánea y reflejaban la vida cotidiana de la gente de a pie. Además, adoptó el invento de la fotografía, lo que le animó a probar las modernas percepciones del tiempo, la secuencia y el movimiento. Al seleccionar y encuadrar detalles de forma aleatoria para sus pinturas y dibujos, parecía observar el mundo a través de una cámara. Para Degas, la cámara era un útil medio de visión moderna, ya que ayudaba a leer y plasmar el temperamento de la era moderna mediante un ademán de postura o un gesto. De hecho, hizo fotografías que a menudo reproducían las estructuras formales de sus cuadros y evocaban su trabajo pictórico.

Por otra parte, los artistas impresionistas se centraban en los desarrollos en la teoría del color y en los experimentos en óptica para encontrar nuevas formas de representar los efectos de la luz. En los dibujos al pastel y la acuarela, Claude Monet (1840-1926) exploró este nuevo enfoque. Cézanne, a su vez, descubrió que la luz podía emplearse para crear espacio, volumen y atmósfera mediante el uso de la acuarela y otros medios, como el carboncillo o el lápiz.

A lo largo del siglo XX, Pablo Picasso (1881-1973) y Henri Matisse (1869-1954), que buscaban nuevas formas de expresión basadas en los medios gráficos, tuvieron una gran influencia en la práctica artística. Su intención era rebelarse contra las estructuras academicistas, que estaban basadas en el estudio riguroso de la forma humana, e inyectar así nueva vida al tedio académico.



Edgar Degas

Tres estudios de una bailarina

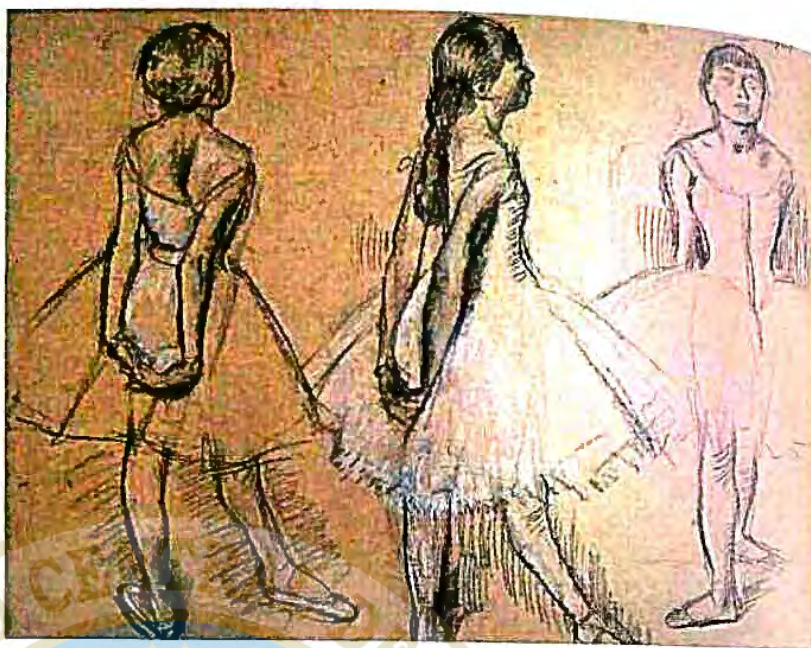
hacia 1878-1881

Carboncillo negro, crayola conté y tiza rosa, realizado con tiza blanca, sobre papel azul difuminado a marrón claro

47,5 x 62,8 cm

The Pierpont Morgan Library and Museum, Nueva York

Degas realizó estudios fotográficos de modelos en el estudio, a partir de los cuales obtuvo formas que volvió a reflejar en sus pasteles, pinturas y esculturas. Entre dichos estudios, se encuentra una serie de tres fotografías de bailarinas de ballet.



Claude Monet

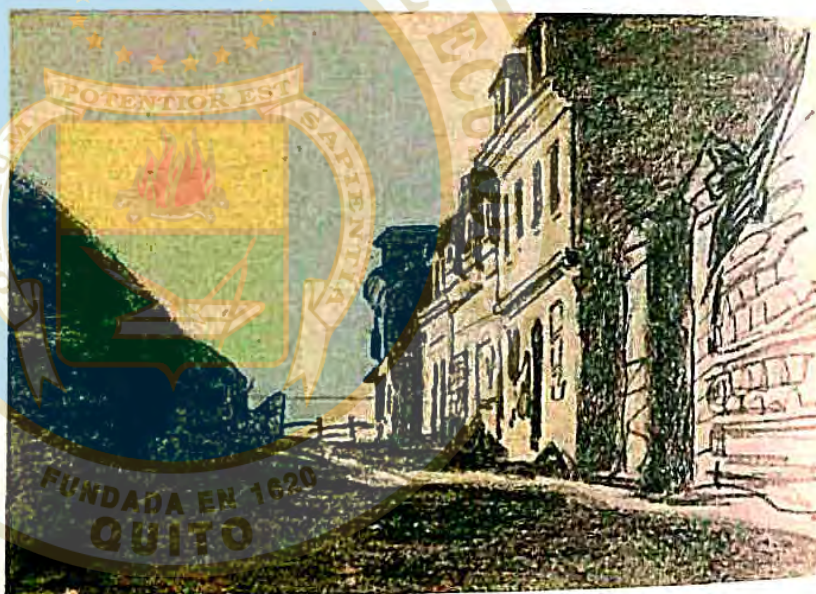
Casas junto al mar

1865

Carboncillo negro sobre papel

24,6 x 33,4 cm

Museo de Arte Moderno, Nueva York



Paul Cézanne

Bodegón con peras y manzanas,

tarro azul tapado y botella de vino

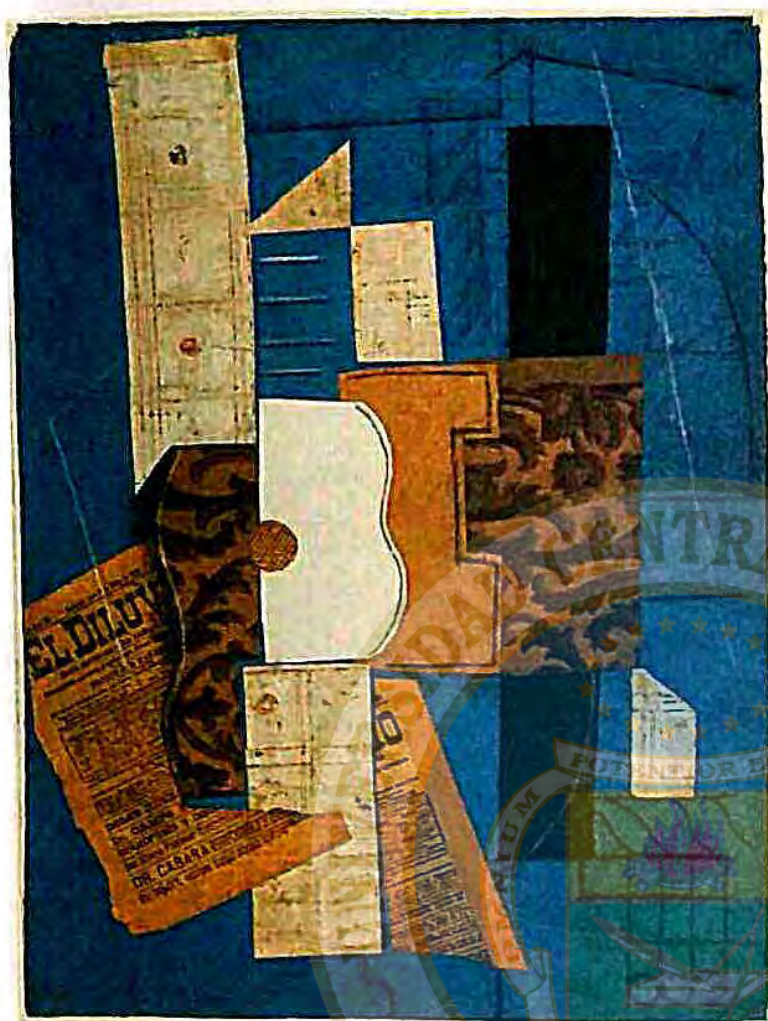
1902-1906

Acuarela sobre carboncillo negro

47,6 x 61,7 cm

The Pierpont Morgan Library and Museum, Nueva York





Pablo Picasso

Guitarra

1913

Papel de pasta, carboncillo, tinta y tiza sobre papel azul, montado en cartulina de trapos

66,4 x 49,6 cm

Museo de Arte Moderno, Nueva York

Kurt Schwitters

Abierto en la aduana

1937-1938

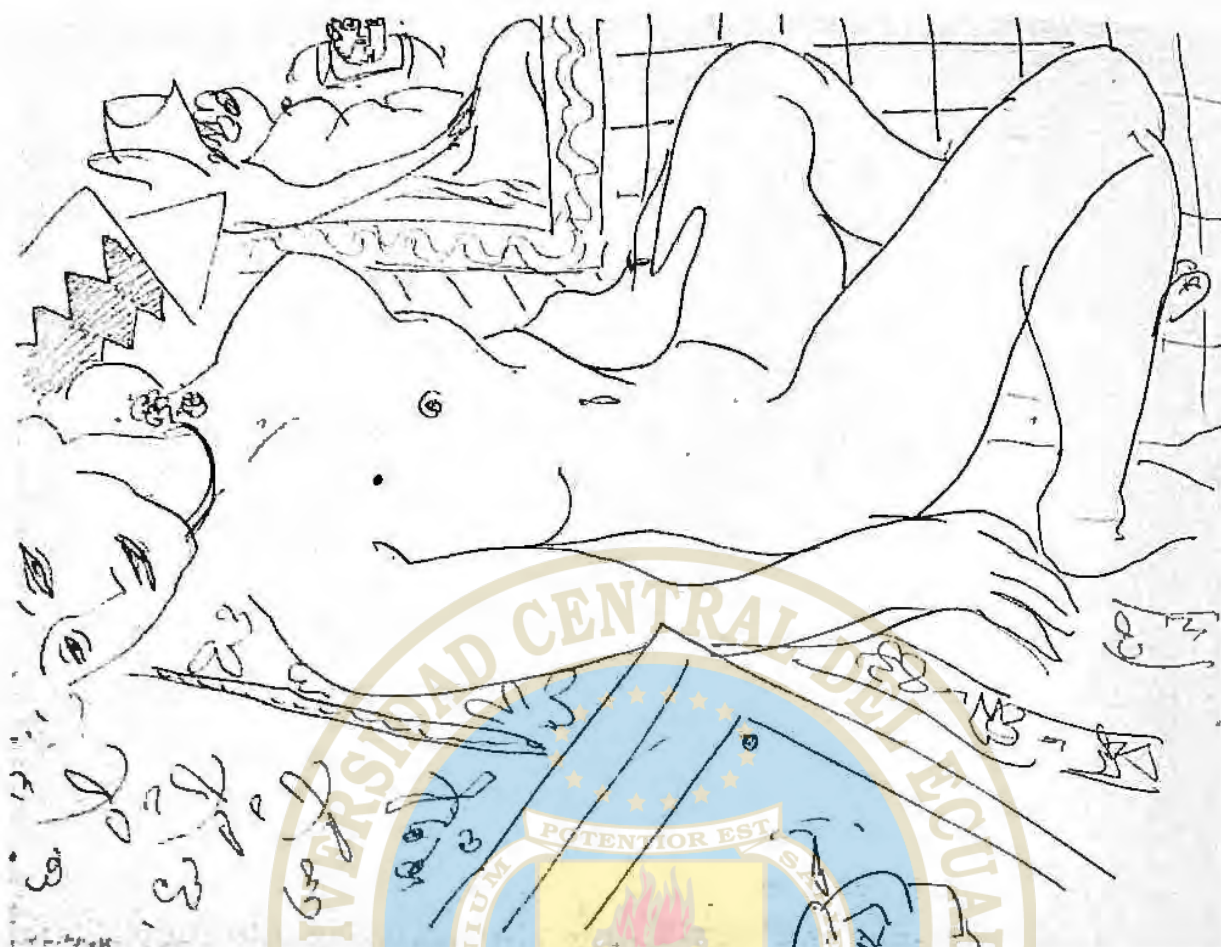
Collage de papel, aceite y lápiz sobre soporte de papel

33,1 x 25,3 cm

© Tate 2007, Londres

Schwitters denominaba a sus collages «Cuadros Merz» («merz» es una sílaba de la palabra alemana equivalente a «comercial»). Realizaba sus obras con objetos encontrados en alcantarillas y papeleras.



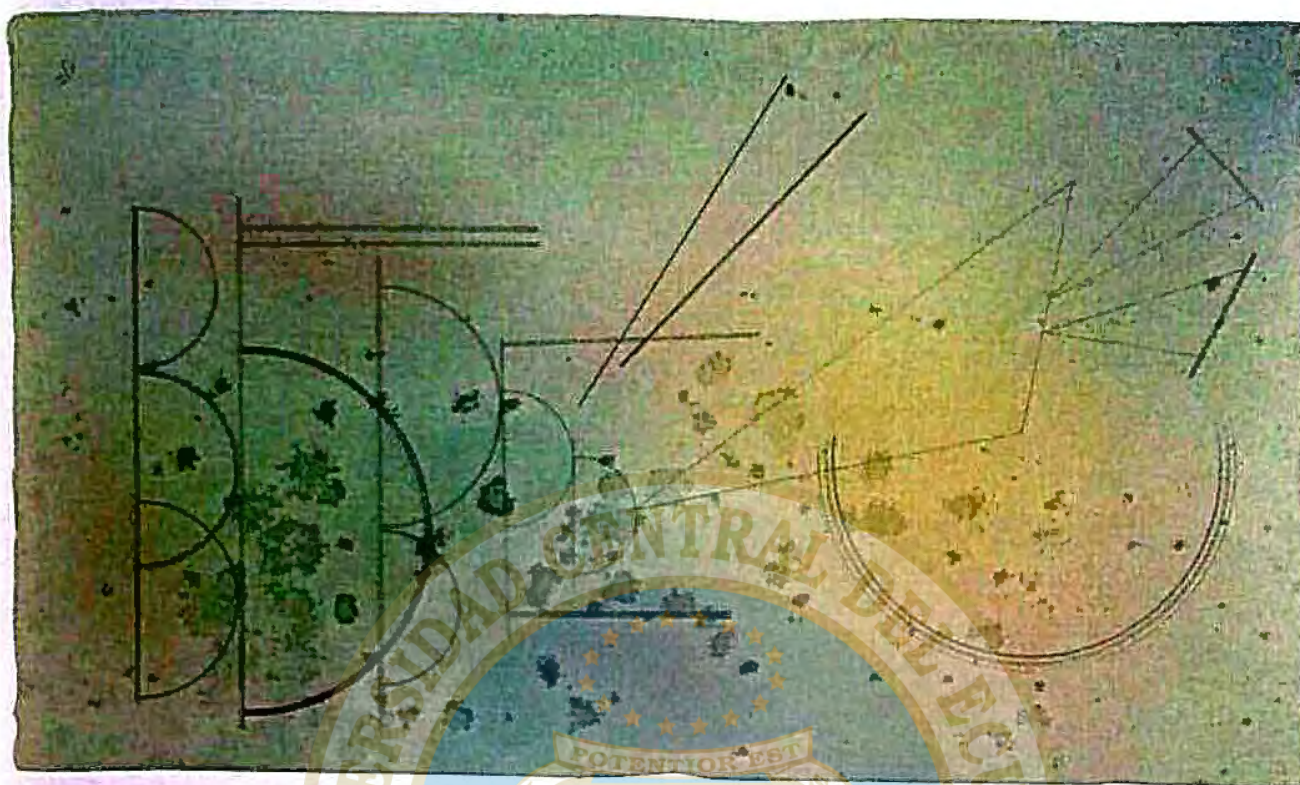


▲
Henri Matisse
Desnuda (artista y modelo)
 1935
 Pluma sobre papel
 46 x 57 cm
 Hermitage, San Petersburgo

El crítico de arte Michel Kimmelman cita al historiador de arte Kirk Varnedoe al afirmar que el artista moderno creía que las viejas normas del estilo académico no eran «algo en función de lo cual se juega», sino «algo con lo que se juega.» Con Picasso y Matisse, las viejas normas quedaron arraigadas en las nuevas obras, manteniendo el recuerdo de lo que se había rechazado.⁵

Las fronteras entre el dibujo y las demás formas artísticas se fueron difuminando cada vez más a medida que la práctica del collage evolucionaba hasta convertirse en una composición pictórica bidimensional pegando papel, tela y otros materiales a una superficie plana portátil. El collage precedió a la aplicación de objetos encontrados y al *assemblage*; técnica consistente en crear obras tridimensionales combinando diferentes elementos, como modelos encontrados y/o elementos producidos por el artista, en un conjunto integrado (véase Kurt Schwitters, pág. 27).

La función del dibujo cambió de forma significativa en el siglo xx. Algunos artistas persistieron en su exploración del mundo observado, mientras que otros apostaron por la abstracción y la imaginaria no figurativa. Los artistas de comienzos de siglo xx como Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) y Hilma af Klint (1862-1944) (véase pág. 60), exploraron la dimensión espiritual en el arte, la vida interior y la experiencia espiritual.



▲
Wassily Kandinsky
Formas geométricas, 1928
 1928
 Pluma, tinta china y acuarela sobre papel verjurado
 28,1 x 48,4 cm
 Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

Los artistas surrealistas, como Jean Arp (1886-1966), emplearon el dibujo automático, creando una forma gráfica de forma improvisada (véase pág. 13). El surrealismo es un movimiento artístico basado en la expresión de la verdadera función del pensamiento cuando éste viene dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón.

Los artistas contemporáneos continúan analizando las prácticas de dibujo tradicionales para desarrollar nuevas aplicaciones. Utilizan medios originales como tierra, cabellos, pólvora, tiza y pizarra con la finalidad de explorar el potencial intrínseco de los mismos en sus dibujos. La noción de que el dibujo es una manifestación artística autónoma ha ido cobrando fuerza a medida que se ha vuelto más compleja desde el punto de vista técnico. Las fronteras entre las distintas manifestaciones artísticas se difuminan sobre todo en las obras de artistas expositivos como Toba Khedoori (1964-) y Gary Simmons (1964-); artistas conceptuales como Sol LeWitt (1928-), y otros artistas como Ana Mendieta (1948-1985), Frank Moore (1953-2002), Vija Celmins (1939-) y Joana Rosa (1959-). El arte expositivo se concibe para un lugar específico y está destinado a rodear al visitante, como en un espacio público decorado con murales o una catedral engalanada con obras artísticas. En el arte conceptual, la mente del artista puede hacer de cualquier idea o pensamiento una obra de arte potencial, y la idea y no el modelo es lo primordial.



▲
Shahzia Sikander
Reinventando la dislocación

1997

Pigmento vegetal, pigmento seco,
acuarela y agua de té sobre papel
32,9 x 23,5 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Las pinturas en miniatura de Sikander aúnan diferentes técnicas y composiciones tradicionales hindúes e islámicas con sus propios símbolos inventados.



▲
Whitfield Lovell

Resplendor

2000

Carboncillo en madera y objetos encontrados
273,7 x 189,9 x 106,7 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Valiéndose de fotografías encontradas como material de origen, Lovell dibuja las imágenes en carboncillo sobre madera vieja, dando suma importancia a la granulación y textura de esta última. Los objetos encontrados se añadieron para crear una pintura tridimensional.

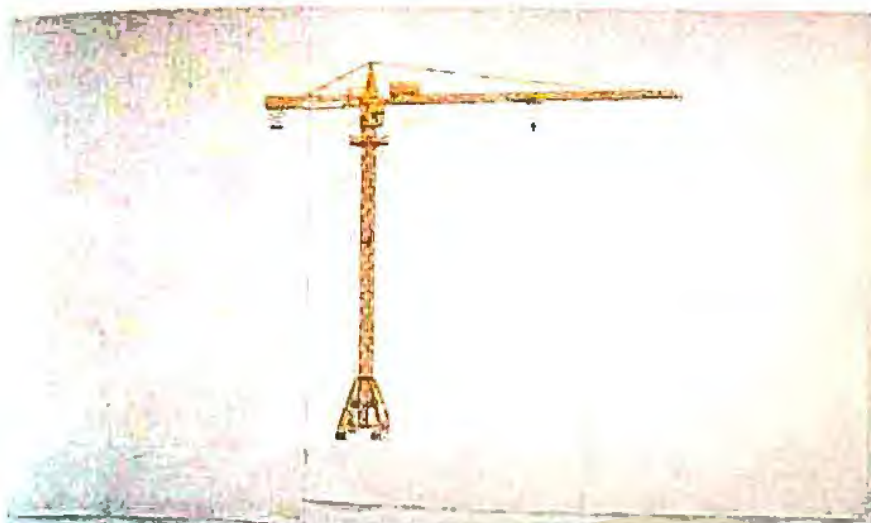


▲
Ana Mendieta
Rastros corporales

1982

Pintura de sangre y temple sobre papel
Tres obras, cada una de 96,5 x 127 cm
Rose Art Museum, Brandeis University,
Waltham, Massachusetts

Este dibujo, creado durante una actuación, funciona como pieza de exposición en la que el proceso de dibujo y el propio dibujo se combinan hasta dar forma a una obra de arte.



◀
Toba Khedoori

Sin título

1994

Cera, aceite, cabellos y grapas sobre papel
343,5 x 560,1 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Durante la creación de *Sin título*, el perro de Khedoori brincó sobre la obra y dejó sus pelos impregnados en la cera. Los medios de la vida cotidiana en el estudio se utilizaron para conformar esta obra de arte.



◀
Ann Glazer

Los vecinos se acercan

2002

Papel y cordel
111,7 x 210,8 cm

Woman & Their Work Gallery, Austin, Texas

Glazer utilizó papel y cordel para crear una pieza expositiva que está profundamente arraigada en el dibujo tanto en concepto como en factura.



▲
Gary Simmons
Fantasmagórico

1996
Pintura y tiza en pared
Cuatro paneles, de 2,7 x 3,4 m cada uno
Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Simmons ejecutó este «dibujo borrado» sobre fibra de vidrio con un núcleo de aluminio especial. La primera capa está compuesta de pintura pizarra negra y de pizarra cimentada sobre una base de aceite. La superficie se espolvoreó con pigmento de titanio puro, rociada con fijador, lijada y rociada de nuevo.

►
Robert Gober
Sin título

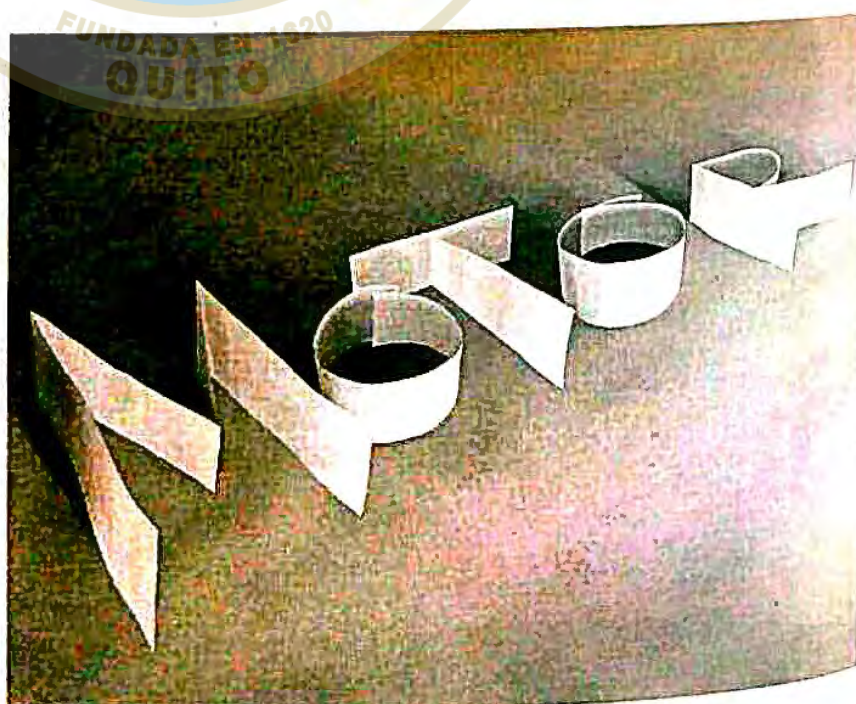
1985
Grafito sobre papel
27,9 x 35,6 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York

El dibujo es una parte integrante de la práctica escultórica de Robert Gober, quien lo utiliza como medio para plasmar ideas y configurar la apariencia física de las formas que rondan por su mente. La fascinación de Gober por la resonancia formal y psicológica de los modelos comunes se ejemplifica en una serie de dibujos de desagües, en torno a los cuales el artista lleva a cabo una obsesiva y meticulosa investigación.

►
Ed Ruscha
Motor

1970
Pólvora sobre papel
58,4 x 73,7 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Ruscha ha inventado distintos tipos de técnicas gráficas y de rotulación que se corresponden con lo que desea expresar. En concreto, ha experimentado con varias técnicas y medios, como zumos de frutas y verduras, sangre, yemas de huevo, chocolate y pólvora, como en este dibujo. *Motor* forma parte de una serie compuesta por más de trescientos dibujos que el autor comenzó en 1967 utilizando pólvora, un medio que prefiere al carboncillo. Es capaz de controlar y corregir finas capas de pólvora seca frotándola con bolas de algodón en las fibras del papel de trapo.





R. Celmins '88

►
Vija Celmins
Sin título #6
1994

Carboncillo sobre papel
61,1 x 45,9 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Mientras observa a fondo las fotografías
que utiliza como medio fuente, Celmins
da forma a la superficie de sus dibujos con
miles de pinceladas y gestos individuales.





2 MEDIOS DE DIBUJO



Existe poca diferencia entre la pintura y el dibujo; la primera puede «dibujarse», mientras que los dibujos pueden «pintarse»; en realidad, lo único que se necesita es una hoja de papel y un lápiz. En este capítulo se tratan los medios básicos para dibujar, y en el siguiente se analizan los métodos utilizados al tiempo que se desglosan los medios y se abordan en las combinaciones experimentales, los materiales alternativos y los medios para manipular éstos.



▲
Willem de Kooning
Retrato de Elaine
 1940
 Lápiz, 31,1 x 30,2 cm
 Colección privada

En este dibujo de su mujer, el artista demuestra su rigurosa formación académica. Si bien el tema de la mujer fue recurrente a lo largo de toda su carrera, el grado de acabado que hallamos en esta obra temprana es del todo anómalo. De Kooning consideraba sus habilidades como dibujante más como una maldición que como una bendición, y se puso retos a sí mismo con nuevos movimientos de la mano y nuevos

obstáculos que superar. Con el fin de aportar vitalidad, borraba y pintarrajeaba las obras y, en ocasiones, cerraba los ojos mientras las componía. Dibujaba siempre en papel y rara vez reparaba en las diferencias entre un boceto preliminar, una nota y una obra individual. Incluso rompía a trozos algunos dibujos y los recombinaba con secciones de otros dibujos rotos.



▲
Margaret Krug
Museo de Bellas Artes W.H. Auden
(Escrito a mano 1,2,3,4)

2005
Uno, dos y tres: grafito sobre papel;
Cuatro: tinta índigo sobre papel
Todos los dibujos: 12 x 12 cm
Colección de la autora, Nueva York

Creé estos cuatro dibujos como parte de una pieza de acción. Las imágenes (la pena, los bosques, un perro, el agua) me vinieron a la mente mientras leía uno de mis poemas predilectos de W.H. Auden, «Musée des Beaux Arts». Tenía impresiones digitales de los dibujos para que los visitantes de la exposición pudieran escoger uno. Antes de entregar la impresión, escribí en ella, a mano, las palabras que se corresponden con la imagen.

►
John D. Graham
Estudio de Celia
1944-5

Lápiz sobre papel de calco
58,2 x 47,7 cm
Museo de Arte Moderno, Nueva York

Para Graham, la repetición, un elemento fundamental en su estética, conduce al hallazgo. El artista escribió las mismas frases una y otra vez y, con algunas variaciones, dibujó los mismos rostros en un número casi infinito de ocasiones. Sus movimientos reiterados se convirtieron en una forma de oración que conducía a un estado de gracia. Ajustaba con toda minuciosidad los trazos hasta que la página estaba demasiado sucia como para leer o borrar y, a continuación, trazaba el contorno hasta obtener algo lo más cercano posible a la perfección formal.



Los dibujos pueden realizarse en una pared, en papiro, en pergamino, en tejido o en el suelo. Con todo, el soporte o base más habitual para dibujar es el papel, inventado según parece en China en el siglo I d. C. a partir del cáñamo. Posteriormente, los papeles de trapo hechos de algodón viejo y tejidos de lino sustituyeron al cáñamo, a la corteza de árbol, al bambú y a las demás fibras vegetales como el único papel aceptable para los artistas europeos a partir del siglo XIII.

Uno de los grandes centros europeos de producción de papel, que desempeñó un papel central en la historia del papel en Occidente, fueron los molinos Fabriano, en Italia. Dicho fabricante fue uno de los primeros en aprovechar la fuerza hidráulica para el procesamiento de la pulpa del papel, lo que permitió



Coloque una escuadra sobre el papel con el lado más largo en el lugar donde desee cortar. Sostenga la escuadra con fuerza por la esquina del ángulo recto con una mano mientras corta el papel a lo largo del lado largo de la escuadra con la otra.



Existe una amplísima gama de tipos de papel, como: a) Fabriano Umbría, b) J. Green Vintage Tovel Christus, c) Japanese Kikataka, d) Japanese Persimmon, e) Arches 90 lb (185 g/m²) prensado en caliente, f) Fabriano Artístico 90 lb (185 g/m²) prensado en caliente, g) Aqaba, h) Fabriano Tiziano, i) Arches Text Wove, j) tejido rosa japonés y k) Canson Ingres verjurado.

eliminar el laborioso proceso manual. Estos molinos comenzaron a fabricar papel en 1283 y en el siglo XIV ya producían un millón de hojas de papel al año. Fabriano inventó la técnica del marcado con agua —una marca visible en el papel cuando éste se acerca a una fuente de luz— y se han encontrado muestras de este tipo de papel que datan de finales del siglo XIII. A mediados del siglo XIV, cada uno de los cuarenta artesanos de Fabriano tenía su propia marca de agua. Hoy en día, Fabriano aún utiliza los mismos métodos para producir papel de alta calidad.

El papel de trapo se usó tan sólo hasta comienzos del siglo XIX, cuando el francés Nicholas-Louis Robert inventó una máquina para fabricar papel llamada Fourdrinier, que más tarde se modificó en Inglaterra para elaborar papel de pulpa de madera. Este tipo de papel, al igual que el diario, se deteriora con gran rapidez porque la fibra es ácida, lo que provoca que éste se desintegre.



Vincent Van Gogh

Paisaje en Drenthe

1883

Pluma, pincel y tinta, grafito y acuarela

opaca sobre papel verjurado

31,4 x 42,1 cm

Colección privada

Este dibujo de Van Gogh muestra una textura visible producida por un patrón de papel verjurado.

Los artistas necesitan un papel hecho a partir de fibras largas sin ácido que generan consistencia al entrelazarse de forma más eficazmente que las fibras cortas. En consecuencia, para asegurar la longevidad de las obras de arte, debería usar un papel de alta calidad especial para artistas, que se fabrica con la mencionada estructura; es fuerte y no se descolora con el tiempo. Considere, asimismo, usar un papel 100% de trapo—hecho de algodón, lino o con una combinación de ambos— para asegurar que su obra perdure. En Oriente se usan fibras vegetales, como la morera, para fabricar un papel muy fuerte sin ácido, a menudo denominado «papel de arroz».

El papel para artistas de alta calidad puede fabricarse a mano, en molde o a máquina. El papel hecho a mano tiene una superficie ligeramente irregular y cuatro bordes «deckle»; bordes ásperos e irregulares dejados por el bastidor de metal, o «marco de molde», usado para contener la pulpa de papel en un molde durante el proceso de fabricación. Se dice que es el papel más estable y fuerte debido a que su entramado o malla de fibras están «entrelazadas» de forma aleatoria. El papel fabricado con molde es fuerte y tiene dos bordes «deckle» como resultado de los dos extremos de la máquina de molde en cilindro en la que se produce. El fabricado a máquina presenta una dispersión de fibras más uniforme, por lo que tiene menos consistencia y fuerza. Se produce en grandes láminas y rollos para proporcionar el tamaño de hoja adecuado a las necesidades del cliente. Para producir un borde similar al de tipo «deckle» que prefieren la mayoría de artistas, resulta más barato y sencillo cortar el papel a lo largo del borde largo de una escuadra.

El proceso empleado para fabricar papel a mano o a máquina es, en principio, el mismo. En la fabricación del papel de trapo, la suspensión acuosa de fibras de estraza se bombea en una cinta de mallas, que se agita para prensar las fibras y escurrir la humedad. Al final de la cinta de mallas, una vez la pulpa se ha convertido en una hoja de papel, ésta pasa a la sección de secado. Durante este proceso, se añade almidón o gelatina para «dar consistencia» al papel eliminando el exceso de absorción y preparando mejor la superficie para el dibujo o la pintura.

Los papeles de textura fina se fabrican en tres tipos de superficie: rugosa (con superficie granulada), prensado en frío (con textura y semiáspero) y prensado en caliente (con superficie dura y lisa). Tras el secado, el papel se somete a un proceso de acabado. Una placa de metal a alta presión aplicada sobre el papel colocado entre dos piezas de cartón suave confiere a éste una superficie semiáspera. En esta etapa, el papel pasa por una serie de rodillos de metal pulido frío que lo someten

a diferentes grados de compresión, y el calor aplicado le proporciona una superficie lisa. El término «grano de superficie» se utiliza con frecuencia para describir la rugosidad de la superficie del papel.

El papel no prensado durante el proceso de acabado presenta una superficie rugosa. El prensado en frío posee más grano de superficie que el prensado en caliente, y la escala entre extrema rugosidad y extrema lisura es muy amplia; en consecuencia, la relativa lisura y rugosidad varían en función de cada fabricante. El papel se produce según el gramaje; el fino es ligero o de poco gramaje, y el grueso es pesado o de alto gramaje. El gramaje se designa mediante números indicados en gramos por metro cuadrado (g/m^2); el gramaje mínimo es de 150 g/m^2 . Si bien otro gramaje habitual es el de 300 g/m^2 , o sea, dos veces más pesado. Es aconsejable tensar el papel con un gramaje inferior a 600 g/m^2 sobre un tablero de dibujo en el que vaya a aplicarse un medio húmedo para evitar que se combe y que las aguadas «encharquen» ciertas áreas.

Existen dos tipos de papel: el liso o avitelado, que se forma en un entramado o malla de hilos metálicos muy apretados que no deja marcas visibles, y el listado o verjurado, que presenta una filigrana de rayas producidas por la malla cuadrículada aplicada en ambos lados de la bandeja de papel.

Debe tener en cuenta el medio específico que desea utilizar a la hora de escoger el tipo de papel; recuerde que puede escogerse un tipo de papel para un medio específico:

- *Papel para lápiz*

El lápiz puede emplearse con la mayoría de tipos de papel, incluido el de prensa o multiuso para realizar económicos bocetos, o el papel con acabado artístico. Para las obras acabadas, utilice papel 100% de trapo. Yo prefiero el papel prensado en caliente extraliso, como el Fabriano Artístico HotPress, o el avitelado, también muy suave y resistente. En cambio, algunos artistas cuyas obras necesitan más textura prefieren el papel prensado en frío.

- *Papel para carboncillo, pastel o tiza*

Se halla disponible en blanco, con tintes claros o en colores. Los colores y tintes permiten proporcionar un tono medio, al que se pueden aplicar tonos oscuros o claros, un color de base que sirva como inflexión cálida o fría o un fondo. Este papel presenta una superficie granulosa y rugosa que retiene el carboncillo, el pastel o la tiza de un modo más eficaz que las superficies lisas.

Los tipos de papel comerciales pueden haber sido tintados o coloreados con pigmentos o tintes fugitivos (alterables), que se decoloran con gran rapidez al exponerlos a la luz. Consulte con su proveedor para asegurarse de que el papel coloreado o tintado que compra es inalterable. Otra opción es colorear su propio papel para garantizar la estabilidad tensándolo y aplicándole un tinte. Tense una hoja de papel 100 % de trapo (consulte instrucciones para tensar el papel, pág. 119). Humedezca el papel tensado y deje que el agua lo empape durante unos minutos; a continuación, aplique una ligera aguada de acuarela con un pincel chato grande o pincel de barnizar suave, como los que se recomiendan en la pág. 160 para aplicar el gesso a los tableros. Si necesita un tinte más oscuro, aplique una aguada de color adicional. No es necesario aplicar a conciencia la aguada, porque el pastel, la tiza y el carboncillo son medios bastante opacos, y un tinte inconsistente no se apreciará a través de las sucesivas capas de marcas. También puede aplicar una aguada sin humedecer el papel tensado, si bien ésta permanecerá sobre todo en la superficie del papel, lo cual es deseable para la acuarela pero no tanto para el dibujo con pastel, tiza o carboncillo. La aguada difícilmente adquirirá la forma de una mancha, y quizá no sea tan uniforme como si se aplicara a una superficie húmeda.

Los papeles con textura también se usan para pasteles, como los que tienen un finísimo recubrimiento de arena. A mí me gusta elaborar mi propio papel con textura mezclando una parte

de pigmento inerte —como la piedra pómez, el polvo de mármol o la escayola— con diez partes de una sustancia de emulsión acrílica. Mezcle el pigmento inerte con una pequeña cantidad de emulsión acrílica hasta formar una pasta suave. A continuación, mezcle ésta en toda la emulsión acrílica y aplique la mezcla a la hoja de papel tensada que haya escogido. Si necesita una superficie con más grano de superficie, añada más pigmento inerte a la pasta inicial la próxima vez que fabrique papel con textura. Deje que se seque el papel entre una y tres horas para asegurarse de que se ha secado por completo.

- *Papel para pluma y tinta*

Para dibujar con pluma y tinta, la mayoría de artistas prefieren utilizar un papel de gramaje medio y superficie lisa. Como sucede con el lápiz, yo uso el tipo Fabriano Artístico HotPress de gramaje medio, pero existen otros muchos tipos de papel entre los que escoger. Si va a trabajar con la tinta con estilo muy húmedo, debería utilizar un gramaje superior a 600 g/m² o un bloc de papel para acuarela, o bien le aconsejo tensar su hoja de papel para evitar que ésta se combe (véanse instrucciones para tensar el papel, pág. 119).

- *Papel para pincel y tinta*

El papel de arroz y el papel sumi se fabrican en una extensa variedad de gamas y resultan apropiados para dibujar con pincel y tinta ya que absorben la tinta de modo uniforme al tiempo que restringen la propagación incontrolada de la misma. Si desea una superficie menos absorbente para utilizarla con pincel seco y aguadas, use un tipo de papel de acuarela o dibujo prensado en frío que sea rugoso y pesado.

- *Papel para punta de plata*

Para dibujar con punta de plata (se trata de una pieza de plata embutida en un lápiz mecánico, en un soporte para punta de plata o en una espiga de madera), escoja un tipo de papel liso y 100% de trapo. Se deberá tensar el papel y después recubrirlo con una aguada fina y uniforme de pigmento hasta crear una superficie receptiva en la que las diminutas partículas de metal puedan incrustarse (véanse instrucciones para aplicar una aguada, pág. 124). La acuarela de blanco de cinc o de caseína es lo más común. Si desea una superficie coloreada, opte por una aguada de acuarela o de caseína coloreada.

Existe una amplísima variedad de papeles disponibles. Uno de los placeres del dibujante es encontrar la superficie correcta, y la búsqueda de ésta constituye una fase decisiva del proceso de dibujo. El papel correcto —liso y económico, o incluso el papel japonés antiguo fabricado a mano— ayuda a conseguir excelentes resultados.

Al estudiante que se inicia en esta actividad y que está trabajando en ejercicios introductorios le recomiendo utilizar un tipo de papel económico, ya que permite un enfoque menos cauteloso y elimina la preocupación de estropear uno más valioso. Esto no quiere decir que no se deba buscar la superficie correcta para un trabajo en concreto o regatear esfuerzos para dar exactamente con aquel tipo que cumpla a rajatabla con los requisitos exigidos. Para artistas de cualquier nivel, siempre es recomendable experimentar con un gran número de tipos de papel —económicos o caros— con el fin de entender las propiedades particulares de cada tipo. Existen muchas opciones de papel económico: papel de prensa, papel para manualidades marrón, papel de envolver blanco o cartón prensado, por nombrar tan sólo unos cuantos.

Puede utilizar un bloc de papel de prensa grande (que no es archivable y se amarillea con el paso del tiempo) para realizar esbozos aleatorios, como gestos rápidos al comienzo de una sesión de dibujos de figuras. Todos los cuadernos de bocetos deben ser fáciles de transportar, así que recomiendo uno de 28 x 35,5 cm para las sesiones de dibujo y también uno más pequeño para llevarlo siempre encima.

Lápiz.
Grafito.
Carboncillo.
Crayola.
Lápiz de colores.
Pastel.
Punta de plata.

El dibujo invita a la creatividad y la experimentación, pero hasta que se le pida que dibuje lo que observa, lo mejor es empezar con un medio que permita realizar un esbozo rápido y que le presente el menor número de obstáculos posibles para que pueda aprender a observar y dibujar. Existe una amplia gama de medios de dibujo, que pueden combinarse, frotarse, difuminarse, mezclarse y borrarse. Todos ellos combinan bien unos con otros y se puede añadir o sustraer material en cualquier momento, o bien continuar dibujando después de dejar reposar las mezclas durante un indeterminado periodo de tiempo.



Dürer
(*Autorretrato como Ecce Homo*)

1522

Lápiz de plomo sobre papel azul-verde
con capa de imprimación

40,8 x 29 cm

Kunsthalle Bremen, Bremen, Alemania

Dürer firmó este dibujo con sus iniciales, lo cual es significativo, puesto que en aquella época pocos artistas se autorretrataban ni firmaban sus obras acabadas, y mucho menos sus dibujos. Se dice que Dürer fue el primer artista que pintó un autorretrato independiente; en esta modalidad en particular, el artista alemán asimiló sus rasgos con los de Cristo, tal como puede apreciarse en este cuadro. Y es que estaba convencido de que los dones creativos provenían de Dios, del cual eran manifestación.

Lápiz

Hasta el siglo XVII, el término «lápiz» se refería a un pincel de punta fina, así que la palabra «lápiz» es la forma arcaica de «pincel»*. Lo que conocemos comúnmente como lápices de plomo en realidad es grafito (una forma cristalizada del carbón) y arcilla incrustados en madera. Al principio, el grafito era conocido como «plomo negro», medio éste que se ha empleado para dibujar al menos desde el 2500 a. C. En realidad, el término «plomo» es usado por los fabricantes para referirse al tamaño del instrumento de dibujo, y el diámetro de un lápiz de plomo es menor que el de un crayola. La presencia de la arcilla endurece el grafito y produce un trazo más fino y de tono más claro. Los lápices de grafito más puro son más blandos y producen un trazo más oscuro; estos oscilan del 6H (el más duro) al 6B (el más blando). Los lápices de grafito color ébano producen un trazo profundo de un negro aterciopelado que deja un depósito metálico y brillante en la superficie de dibujo. Los lápices también pueden ser de carboncillo, conté, de colores, de litografía y pastel. Los de carboncillo y los conté se basan en el carbón; el carboncillo es producido a partir de la madera quemada, y los lápices conté están compuestos de pigmentos, arcilla y un aglutinante; resultan más difíciles de borrar que los de grafito o los de carboncillo.

Grafito

Las barras de grafito presentan las mismas gradaciones y dureza, y contienen los mismos materiales, que los lápices, pero no están incrustadas en madera, mientras que las crayolas de grafito (más grandes que los lápices de plomo) sí lo están. Asimismo, es posible encontrar barritas cilíndricas de grafito incrustadas en laca para proteger las manos o grafito pulverizado puro, que puede manipularse con gamuza, con difumino (un rollo de papel prensado con la punta en forma de cono que sirve para difuminar grafito, carboncillo y pastel), con pincel o con los dedos.



Elsie Driggs

Estudio para «Pittsburgh»

1927

Grafito sobre papel

30,5 x 36,8 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Este estudio forma parte de la exploración continua que Driggs llevó a cabo en torno a una planta de laminación del acero.

Estas formas empezaron a atraerle desde bien pequeña, cuando viajaba en tren con su padre, y recuerdan la fascinación que Piero della Francesca (1410/20-1492) sintió por formas similares.

Carboncillo

El carboncillo se obtiene cociendo en hornos ramitas de sauce o de vid hasta que se convierten casi en carbón puro. Las barritas de carboncillo de vid se fabrican con varios grados de dureza y grosor; como el grafito, es un medio de dibujo antiguo y universalmente utilizado. Para dibujar, lo mejor es usar papel de carboncillo, pero este medio también se utiliza para el dibujo inicial sobre una base de pintura al óleo. El carboncillo se manipula sin problema alguno con gamuza, difumino o con el dedo; sin embargo, tenga en cuenta que el aceite de la piel depositado en la superficie de dibujo se combina con el carboncillo y produce trazos más oscuros y densos que las áreas sin aceite. Con todo, en las obras de arte las huellas digitales producidas por la manipulación de los medios por parte del artista constituyen una parte integrante del contenido del dibujo al plasmar aspectos del proceso y proporcionar evidencias del toque del artista. Dado que el carboncillo se difumina con facilidad, debe manipularse con sumo cuidado o ser rociado con un fijador. El carboncillo de vid también está disponible en polvo. El carbón comprimido es carboncillo de vid en forma de lápiz o de barra uniforme. Ambas formas producen trazos oscuros, densos o precisos, y al lápiz se le puede sacar punta.

►
Durero

Cabeza de negro

1508

Carboncillo

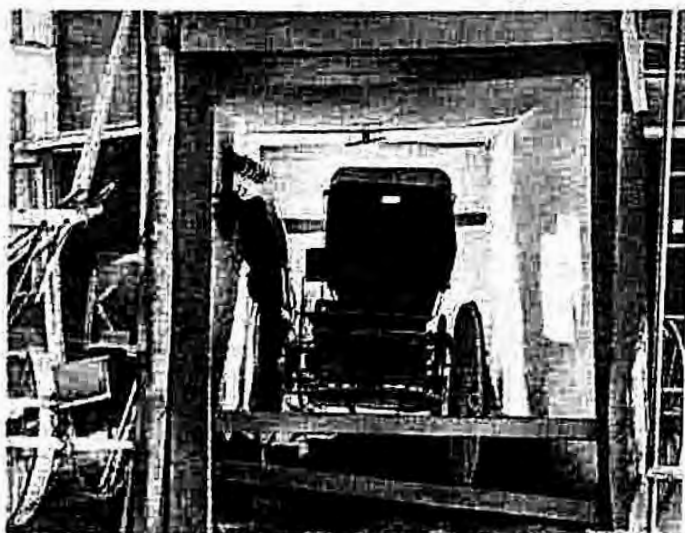
32 x 21,8 cm

Graphic Collection, Albertina, Viena



Crayola

El término «crayola» puede aplicarse a cualquier medio de dibujo en forma de barra dentro del ámbito de las bellas artes, como la tiza, las crayolas conté y los pasteles, así como los carboncillos, las crayolas de grasa, las crayolas de litografía, las barritas al óleo, los pasteles al óleo y las crayolas de cera. Las crayolas son medios más gruesos que los lápices de plomo.



◀
Charles Sheeler

Interior, granero del condado de Bucks

1932

Crayola conté sobre papel

38,1 x 48,1 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

La fuente para esta obra fue una fotografía del propio Seeler, y en la cual se basó fielmente. Usando la crayola conté y el blanco del papel, enfatiza la luz e inventa una amplia serie de texturas para las numerosas superficies ilusorias que necesitaba describir.

El carboncillo negro mencionado en el dibujo de bellas artes suele ser de carboncillo de vid. Las crayolas conté (un compuesto de pigmento, arcilla y aglutinante) se fabrican por lo general en forma de barrita cuadrada o están incrustadas en madera. Este tipo de crayola es soluble al agua, de forma que se pueden crear aguadas con ellas y están disponibles en tres grados de negro (blando, medio y duro), además de en color sanguina, sepia, blanco y los menos populares colores primarios y secundarios. La crayola de litografía se suele usar para realizar este tipo de técnica, pero a menudo también se utiliza en dibujo. Se trata de una crayola, barrita o lápiz de aceite compuesto en varias proporciones de cera, jabón y carbón negro de humo, y se fabrica con siete grados de dureza diferentes, que van del más blando al más duro (#00 a #5).

Los lápices o crayolas de grasa se utilizan en la industria y pueden no ser inalterables ni archivables. Las barritas al óleo son básicamente pintura al óleo en forma de barrita, y pueden emplearse con o sin trementina o aguarrás. Los pasteles o crayolas de óleo pueden utilizarse de forma igual o similar a la de las barritas al óleo, y pueden no ser inalterables. Las crayolas de cera, usadas por los niños, son del todo inocuas y no son ni permanentes ni inalterables. Todos los pigmentos para usos artísticos deben ser inalterables para que no se descoloren ni se oscurezcan bajo condiciones de luz interior normales, con luz solar indirecta o luz artificial de intensidad convencional.

► **Rubens**

Estudio para Mercurio y Argos

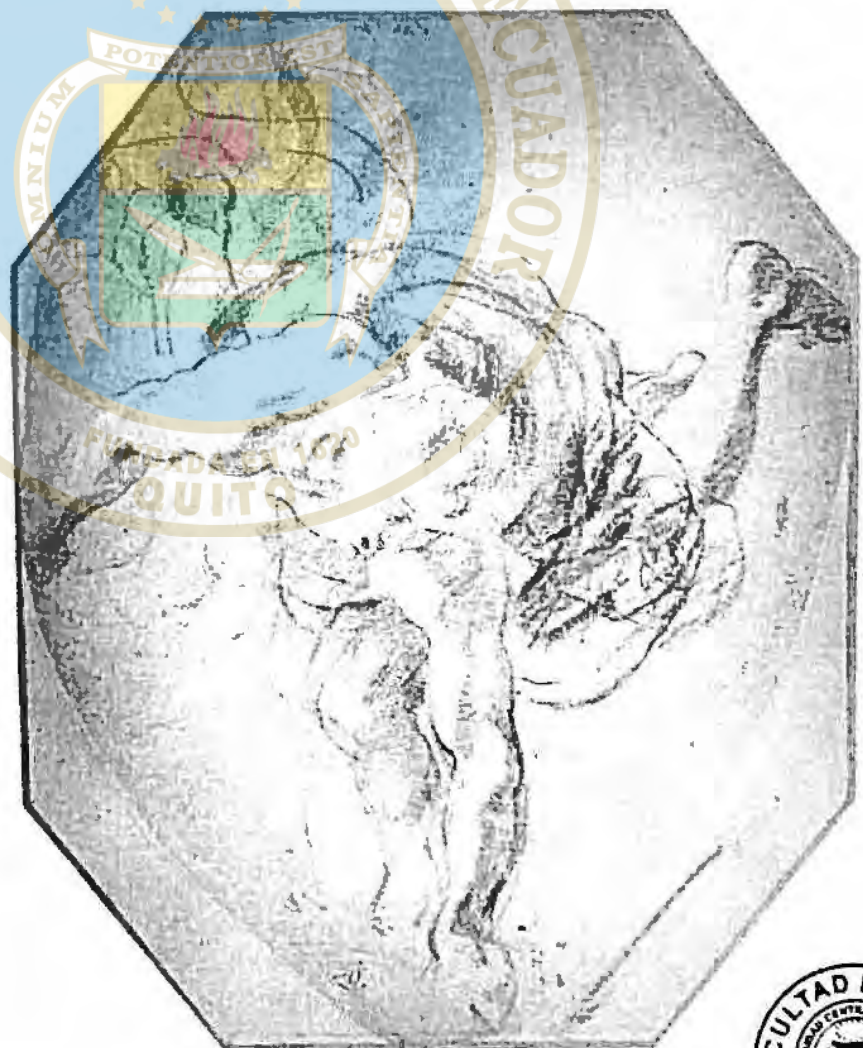
1613-1614

Carboncillo negro y tiza blanca

48 x 33,5 cm

Victoria and Albert Museum, Londres

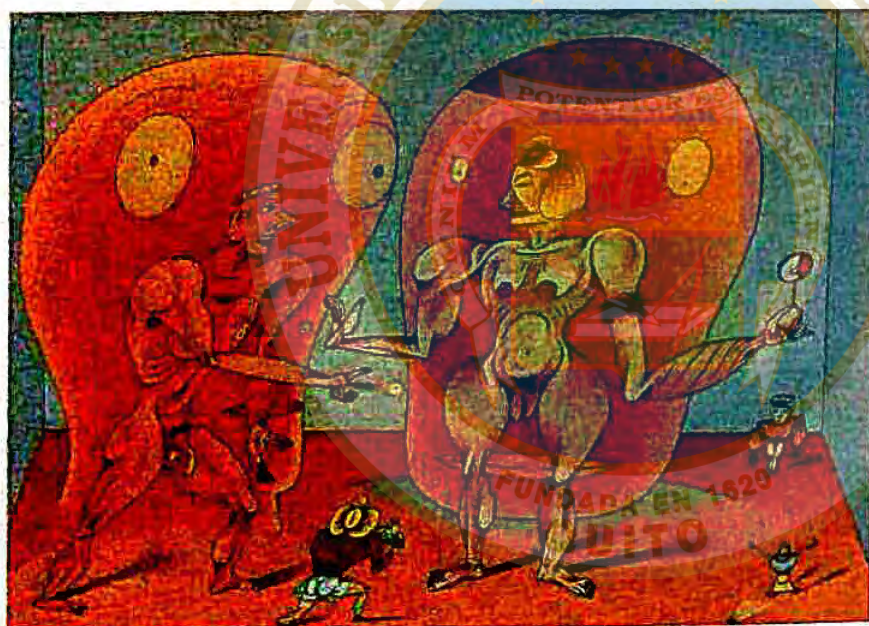
Rubens define el movimiento con contornos de tiza acusados y volúmenes giratorios.



Lápices de colores

Los lápices de colores para artistas, ya sean insolubles, solubles al agua o solubles en trementina, están hechos con pigmentos inalterables e incrustados en madera. Los lápices solubles al agua pueden usarse como lápices de colores corrientes y pueden manipularse a continuación con un pincel y agua destilada para crear aguadas. También se venden barritas de acuarela incrustadas en un envoltorio de celofán, y pueden usarse de la misma o similar manera que los lápices de colores solubles al agua. Asimismo, los lápices solubles en trementina se pueden emplear como lápices de colores, pero deben diluirse con aguarrás en lugar de con trementina, lo que hace que el papel se amarillee y manche; se deberá encolar con cola de piel de conejo o cola de gelatina para evitar que se deteriore a causa del contenido de aceite del aguarrás (consulte las instrucciones sobre cómo preparar la cola de piel de conejo en la pág. 142). La cola de gelatina se fabrica vertiendo unos catorce gramos de gelatina en aproximadamente medio litro de agua y calentándola al baño maría durante dos horas. Caliente la solución para fundirla, pero no la hierva. Deje enfriar a temperatura ambiente, y aplíquela con un pincel sobre una hoja de papel tensada. Deje secar el papel entre seis horas y un día.

Los lápices de pastel son barritas de pastel delgadas embutidas en madera y son más blandos que los de colores convencionales. A diferencia de los pasteles, se les puede sacar punta.



Jim Nutt

*Hola, soy muy feliz,
aunque suene un poco tonto*

1981

Lápiz de colores sobre papel

27,6 x 40,6 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Nutt se vale de colores intensos y trazos y formas controladas para explorar un mundo de imágenes con carga sexual procedentes de la cultura urbana y los medios de comunicación.

Pastel

El término «pastel», —que se aplica a las obras realizadas con esta sustancia— puede referirse tanto a dibujos como a pinturas. Los colores se aplican en masas antes que en trazos y, a causa de ello, el término suele aludir a las pinturas antes que a los dibujos. Se le considera el medio pictórico más puro, dado que en él se aplica un color puro directamente sobre el papel, sin que intervengan pinceles, instrumentos ni medios líquidos. Los colores pueden mezclarse y difuminarse con un difumino o los dedos, o pueden combinarse ópticamente colocándolos unos junto a otros. Cuando se los observa desde una distancia, una serie de pequeños puntos azules y amarillos se combinan en el ojo del observador para crear la apariencia del color verde. En el apartado anterior dedicado al papel (véase pág. 40) se menciona un tipo de papel específico para trabajar con pasteles.



François Le Moine

Cabeza de la diosa Hebe

Sin fecha

Tizas de colores sobre papel azul

31,1 x 25,8 cm

British Museum, Londres

Los pasteles son un tipo de crayola compuestos de pigmento y muy poca cantidad de aglutinante, por lo general goma de tragacanto. La pintura o el dibujo al pastel son los descendientes de la práctica prehistórica de aplicar pigmentos de tierra combinados con aglutinantes flojos a superficies como paredes. Existe un variado repertorio de pigmentos inertes o blancos incorporados a la mayoría de colores para crear tintes opacos, de los que los de tonos más oscuros son pigmentos puros. Puede fabricar sus propios pasteles con los mismos pigmentos usados en las acuarelas. No es un proceso complicado ni complejo, pero requiere una buena dosis de experimentación para ajustar la cantidad de pigmento inerte necesaria a la hora de fabricar tintes. Además, se deben tomar estrictas medidas de seguridad dada la prolongada exposición a grandes cantidades de pigmentos secos. Personalmente, prefiero comprar pasteles en las tiendas especializadas, en especial aquellos que poseen pigmentos puros sin aditivos ni diluyentes.

Las obras acabadas son muy frágiles. Una vez finalizadas, las obras al pastel deben guardarse en carpetas con papel glassine (papel fino sin ácido que se vende en láminas o rollos) entre cada cuadro. A los pasteles destinados a exposición se les debe aplicar una montura y un enmarcado. La montura debe hacerse con un material rígido como el cartón cortado por el centro para que ejerza de protección entre los bordes exteriores del pastel y el borde interior del marco. El grosor de dicha montura evita que el pastel entre en contacto con el vidrio. El pastel se considera un medio pictórico limpio y opaco, y por desgracia un fijador puede palidecer los colores y hacerlos transparentes y débiles. A pesar de que yo no uso fijador, puede resultar beneficioso, ya que el pastel es el medio con menor cantidad de aglutinante que existe. Para atenuar el efecto amortiguador del color provocado por el fijador, aplique éste durante el proceso de dibujo/pintura para mantener los colores en la superficie, y después aplique más colores frescos sobre una capa fija. Por último, se puede rociar la obra con una fina capa de fijador para consolidar los colores.

Punta de plata

Para este tipo de dibujo se utiliza un medio que consta de un alambre de plata de entre 5 y 7 centímetros embutido en un lápiz mecánico, soporte para punta de plata o espiga de madera. Si el alambre presenta bordes irregulares, deberá frotarse sobre papel de lija fino con el fin de eliminar los rebordes que pudieran rasgar el papel. Cuando se pinta sobre una superficie de papel de trapo preparado con una aguada de acuarela blanca o de colores, la punta de plata deja una tenue línea gris que se oscurecerá a medida que se deslustre. Este medio se utilizaba por lo general en los dibujos preliminares para pinturas sobre tabla y en el dibujo de bellas artes sobre papel preparado durante el Renacimiento italiano, y aunque fue reemplazado en el siglo XVII por el lápiz de grafito, más fácil de extraer, sigue vigente como técnica artística por su refinada delicadeza. Los dibujos con esta técnica poseen una cualidad luminosa y etérea, y los trazos producidos tienen una gama de valores reducida, similar a las producidas por una mina más dura, como la HB. No se pueden borrar a menos que se dibuje sobre un panel de gesso adhesivo, el cual permite que las marcas puedan pulirse. Resulta recomendable usar un dibujo preliminar realizado con punta de plata sobre un tablero de madera para acuarelas y temple, puesto que luce mucho más que el realizado con lápiz o carboncillo. La plata es el material tradicional de las puntas, pero también se emplean el aluminio, el platino y el oro.



Rafael

San Pablo rasgando sus vestiduras

1514-1515

Punta de plata y gouache blanco realizado

sobre papel preparado gris liliáceo

23 x 10,3 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Hojas de prueba para medios secos

Cree hojas de prueba para cada medio que adquiriera. Experimente con diferentes tipos de trazos y planos con gradaciones de tono.



Lápices y varios tipos de grafito (de arriba a abajo): grafito pulverizado puro, lápices (HB, 2B, 4B), barras de grafito (2B, 4B), grafito embutido en laca (HB), crayola de grafito grueso (4B, 6B) y lápiz de grafito de ébano.



Carboncillo (de arriba a abajo): carboncillo de vid grueso, carboncillo de vid, «charcole» (carbón prensado).



Crayolas: conté 2B (fila superior), crayolas de litografía (#0, #3) lápiz de litografía (#4, #3), pastel de óleo.



Lápices de colores (de arriba a abajo): lápices de colores solubles al agua (rojo y verde), crayola soluble al agua, lápices de colores solubles en aguarrás y trementina.



Pastel blando.



Sombreado cruzado realizado con punta de plata.



Selección de medios secos (en el sentido de las agujas del reloj, de arriba a abajo): pasteles blandos, lápices de colores solubles al agua y crayolas de acuarela, lápices de colores solubles en aguarrás/trementina, crayolas conté, soporte de punta de plata y plata, carboncillo de vid, «charcole» o carbón prensado, barra de carboncillo gruesa, varios tipos de grafitos –barras de grafito, grafito embutido en laca, grafito grueso, crayolas, lápiz de ébano, lápices, crayolas de cera para frotar imágenes grabadas en cera, etc., también denominadas «heelball»—. Área interior de izquierda a derecha: grafito pulverizado, crayolas de litografía, lápices de litografía, pasteles al óleo.

MEDIOS HÚMEDOS

Tipos de tinta.

Pluma y tinta.

Pluma de cuervo.

Plumas de acero y varias plumillas.

Plumas de caña y plumas de ave.

Pincel y tinta.

La tinta es la sustancia húmeda básica para dibujar, y como tal se tratará en este apartado, si bien también es posible dibujar con otros medios húmedos. Las tintas de escritura se fabrican a partir de tintes solubles alterables, y por esta razón no se las considera adecuadas para obras de arte permanentes. Dado que la escritura no se suele exponer a la luz, puede seguir siendo legible durante siglos. En cambio, para las bellas artes es recomendable utilizar tintas compuestas de pigmentos (no de tintes) y laca para garantizar que sean inalterables y duraderas. En Estados Unidos, a la tinta de dibujo corriente, que se



Rembrandt van Rijn

(Joven mujer durmiendo

¿Hendrickje Stoffels?)

hacia 1654

Dibujo a pincel con tinta marrón

24,5 x 20,3 cm

British Museum, Londres

utiliza con plumas o aguadas, se la suele denominar «tinta india», o «tinta de laca», al ser esta sustancia lo que la hace resistente al agua. Este tipo de tinta puede, además, repasarse con aguada o acuarela. Asimismo, pueden diluirse en agua destilada o en laca, y se pueden aclarar con agua destilada.

La tinta india se usó originariamente en la antigua China y en Egipto (con el pigmento negro carbón procedente de la India), pero en Europa su uso no se generalizó hasta el siglo XVII. El carbón se obtenía a partir del hollín, como el derivado del carbón vegetal de tantas clases de madera o aceites inflamables. El pigmento era molido hasta obtener un polvo, que después se mezclaba con goma o resina, y por último se endurecía en el horno. Al aplicarlo a una superficie, se secaba y se tornaba resistente al agua, y no se amarronaba ni perdía el color. Las tintas indias manufacturadas se fabrican con pigmento negro carbón diluido en agua con laca, lo que las hace resistentes al agua. Es inalterable en condiciones de luz interior normales y se puede aplicar en aguadas con un pincel o con plumas de acero que posean diversas plumillas, además de con plumas de cuervo y otras aves, como pavo, ganso u oca, así como plumas de caña de bambú.

Además, al combinarse con acrílicos las tintas de dibujo también se vuelven resistentes al agua una vez secas. Si están hechas con pigmentos puros (no con tintes), serán inalterables en condiciones internas de luz normales, y existen tintas de dibujo que se pueden volver a disolver en agua.

Las tintas japonesa y china, llamadas «tintas sumi», son similares a la tinta india, y por lo general no son inalterables. Éste es un tipo de tinta seca que viene en forma de barra, la cual se sumerge en una solución y al frotar uno de los extremos de la misma sobre una piedra de paredes abrasivas con un poco de agua se obtiene la tinta líquida.

La mayoría de dibujos renacentistas a pluma y tinta se realizaron con tinta férrea o de agalla, que era un medio de escritura que se obtenía a partir de las nueces de agalla procedentes de los robles. La tinta de agalla era casi negra en la primera aplicación, pero se volvía marrón con el tiempo, y su componente ácido puede agujerear el papel.

La tinta de sepia proviene del pigmento extraído de la bolsa de tinta del calamar o sepia. El color puede oscilar entre el negro y el marrón amarillento. Este tipo de tinta palidece con gran rapidez si recibe luz brillante y no suele resultar adecuada para el trabajo de los artistas.

La mayoría de tintas de color para dibujo no son permanentes ni inalterables. Aquéllas que se han fabricado con pigmentos permanentes suelen mencionar en sus etiquetas los nombres de los pigmentos antes que los nombres de los colores (como rojo o azul).

En el apartado dedicado al papel (véase pág. 41), se expone un tipo de papel para dibujar con pluma y tinta o con pincel y tinta. Recomendando tensar el papel si se prevé trabajar con un medio húmedo.



William Blake

El águila

1802

Aguadas sepia con trazos de color

9,2 x 13,3 cm

The Piermont Morgan Library and Museum,
Nueva York

Hojas de prueba para medios húmedos

Cree hojas de prueba para cada medio que adquiera. Experimente con diferentes tipos de trazos y planos con gradaciones de tono.



Selección de tintas (en la bandeja, de izquierda a derecha): tinta de laca blanca, tinta india negra (tinta de laca), tinta de agalla soluble al agua, tinta índigo soluble al agua, tinta *terre verte* soluble al agua, tintas solubles al agua de varios colores.

Plumas y pinceles (de arriba abajo): plumas de caña de bambú, plumas de ave, tintero, pluma de acero y varias plumillas, pincel de bambú, soporte de madera con plumilla de metal, plumas de cuervo, pinceles de pelo de marta, para aguadas de tinta.



Tinta soluble al agua, índigo y de agalla.

Tinta soluble al agua, aguadas.

Tinta india (tinta de laca resistente al agua), negra y disponible en colores (de arriba a abajo): trazos realizados con pluma de caña de bambú, pluma de ave, pluma de acero, pluma de cuervo, pincel y aguadas.

Bruce Conner

Dibuja con manchas de tinta

1990

Tinta sobre papel

59,06 x 59,37 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

En sus dibujos de manchas de tinta, Conner determina por anticipado dónde se aplicarán las manchas, pero el plan original puede alterarse en cualquier momento. Para empezar, usa una regla y un estilete para señalar la página y realizar trazos en el papel, y utiliza una pluma de cuervo y tinta para crear el dibujo. Entonces, dobla el papel longitudinalmente y se realiza una impresión. Si las líneas marcadas son verticales y paralelas entre sí, se convierten en una parte de la obra y pueden crear una serie que realce las variaciones. Observar la obra acabada constituye toda una experiencia cinemática en la que el espectador se ve inmerso en un continuo proceso de cambio y renovación.



Frank Piatek

Dibuja-Dyad

2002

Lápiz de grafito sobre papel

Basingwerk

73,6 x 67,9 cm

Colección del artista

Formas tubulares entrelazadas que sugieren movimiento ascendente, vida y crecimiento más allá del plano pictórico, imbuidas de luminiscencia debido al uso que Piatek hace de la profunda y oscura viscosidad de la tinta offset sobre el blanco del papel.

Borradores.

Difuminos.

Gamuzas

Herramientas de incisión, cuchillo para manualidades y aguja para grabados.

Espanja natural.

Otros medios:

Regla de plástico.

Abrazadera.

Tablero de dibujo.

Sacapuntas y papel de lija fino.

Paleta de porcelana con pocillos.

Agua destilada.



Existe una extensa gama de medios de dibujo, muchos de los cuales están concebidos para la reproducción gráfica, y dado que la obra destinada a ser observada es una imagen reproducida, los medios para el original no precisan ser duraderos, inalterables ni archivables (permanentes). Por otro lado, los medios que utilizan los artistas profesionales siempre deben ser permanentes e inalterables, de manera que, por lo general, me he limitado a analizar aquellos medios que perduran. He intentado a toda costa sugerir tan sólo aquellos medios que son permanentes, si bien aconsejo consultar siempre con el proveedor y/o fabricante en caso de duda. Obviamente, también puede escoger un medio no permanente; y, si es el caso, tenga en cuenta la forma en que se deterioran los medios, y el efecto que ello puede tener en su trabajo.



▲
 Chuck Close,
Phil/huella digital II
 1978

Tinta de sello y grafito sobre papel
 73,7 x 58,9 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Con la ayuda de los dedos, Close aplica tinta de sello a cada segmento de una cuadrícula, hasta crear una serie de manchas que representan los rasgos faciales de su amigo, el compositor Philip Glass. Tras observar a fondo una fotografía de este último con la correspondiente cuadrícula, Close empieza por la parte superior izquierda y sigue hacia abajo, de derecha a izquierda, en cada línea.



3 EL PROCESO DE DIBUJO



Dibujar es un lenguaje intimista que puede revelar lo que vemos o experimentamos, lo que imaginamos o recordamos; es un registro visual de ideas, conceptos, estados emocionales o símbolos no verbales, y constituye un medio para comunicar ideas. Un dibujo bien ejecutado puede incorporar todas estas características, alguna de ellas o sólo una.

Los dibujos son documentos del proceso y un reflejo directo del pensamiento y la toma de decisiones artísticas. En este capítulo, trataremos la importancia del aspecto inacabado del proceso de dibujo, y del propio dibujo como ejercicio, exploración de ideas, personificación de la transición y flujo en el acto empírico. El acto de dibujar ayuda a plasmar y revelar las ideas e impresiones a medida que éstas fluyen dentro y fuera del campo de visión. Sugiero centrarse en la importancia de realizar esbozos y dibujar de forma regular como actividad diaria con el objeto de llegar a adquirir un cierto nivel de habilidad y dominio del propio dibujo, así como para acostumbrarse a utilizar diversos materiales. Los métodos históricos y las técnicas experimentales se exponen en los ejercicios propuestos.



Taller de Benozzo Gozzoli,
*Virgen con niño, angelote,
ángel y esbozos de las manos*
hacia 1640-1675

Pluma, tinta y punta del pincel
22,5 x 15,5 cm

Museum Boijmans van Beuningen,
Rotterdam

Copiar los dibujos de un maestro resulta de gran ayuda para la comprensión práctica del lenguaje del dibujo, así como para familiarizarse con el vocabulario de este ámbito artístico. La copia también permite entender mejor qué observa un artista concreto y cómo lo hace.

Según Cennino Cennini, los estudiantes copian a sus maestros como parte esencial de su adiestramiento. Se cree que este esbozo es obra de un estudiante del taller de Benozzo Gozzoli. El angelote que se halla de pie es una copia de un dibujo de Gozzoli que se conserva en Dresde, Alemania. El estudiante de arte también copió el ángel de otro dibujo del mismo maestro (actualmente en Chantilly), así como las manos que Gozzoli estudió del natural.



▲
Annibale Carracci
Tres estudios de hombres
hacia 1560
Carboncillo negro
27,7 x 20,7 cm
J. Paul Getty Museum, Los Ángeles



Joana Rosa

Garabatos (detalle)

1994

Grafito sobre vitela

Colección del artista, Lisboa, Portugal

La afirmación de que la creación de obras de arte que siempre están tomando forma es una metáfora de nuestra propia identidad emergente, se refleja en la conciencia de Rosa, consciente de que sus trabajos acaso nunca lleguen al punto en el que puedan identificarse como obras acabadas con una identidad propia. Rosa creó una serie de piezas murales, cada una de ellas consistente en cientos de garabatos meticulosamente elaborados sobre vitela, compilados durante varios meses y después reunidos de forma aleatoria y aplicados directamente en la pared. Los temas subyacentes emergen de la estructura improvisada, mientras que las configuraciones no deben interpretarse como el estado final de la obra.

El proceso de elaboración y montaje con un final abierto nace de la necesidad del artista de imponer una estructura consciente sobre la actividad inconsciente de la mente en reposo que garabatea. He visto estos dibujos en varias ubicaciones, y con diferentes configuraciones cada vez, en grandes extensiones de pared u ocupando salas enteras. Los temas aparecen sucesivamente como partes de una maquinaria industrial primitiva, formas intestinales serpenteantes o armas futuristas. *Garabatos* es la articulación del contraste entre los cientos de horas acumuladas y la fragilidad del bastidor que lo sostiene. La delicada apariencia de la vitela, semejante a la piel, que de hecho muy resistente y soporta una intensa manipulación, añade otro nivel de ambigüedad material.



Hilma af Klint

Página de Cuaderno de bocetos automáticos

Década de 1890

Lápiz sobre papel

30,5 x 26 cm

The Hilma af Klint Foundation, Verk

Los esbozos automáticos de Af Klint sugieren un estado de trance.

► Páginas extraídas del
Diario de Frida Kahlo
obra de Frida Kahlo

Kahlo documentó sus vaivenes y cambios emocionales y físicos con un estilo crudo y directo, valiéndose del color, las manchas y el lenguaje para acentuar los estados emocionales y crear una intensidad visceral.



Ejercicio: garabatear

Medios: grafito, lápices, gamuzas, borrador de plástico, goma maleable, difumino (rollo de papel prensado que sirve para mezclar), vitela, cinta de celofán, cuadernos de bocetos, máscara antipolvo y aguja para grabados u otro medio con punta afilada para trazar líneas incisivas.

El garabateo es una forma de familiarizarse con la sensación y las características intrínsecas de los diferentes medios de dibujo. Empezar utilizando todos los medios de dibujo y experimentar con nuevos medios resulta un ejercicio muy recomendable. Deje que su mente descanse mientras garabatea libremente en el cuaderno de bocetos y vaya elaborando garabatos más complejos. ¿Surge algún tema y alguno de ellos es recurrente?

Haga garabatos en hojas de papel de vitela pequeñas e irregulares. Si traza líneas incisivas con una aguja para grabados, el grafito se congregará hasta formar líneas visibles; lo hará también en aquellas zonas donde los dedos hayan dejado huellas debido a la humedad de la piel. Esparza una pequeña cantidad de grafito suelto en la vitela, mézclelo y alíselo con la gamuza, y después borre y difumine alternativamente con el difumino (también llamado «esfumino»). A continuación, garabatee de nuevo en el grafito con un lápiz. Cuando haya realizado varios esbozos de garabatos durante un cierto periodo de tiempo, únalos todos, con cinta adhesiva si fuera necesario, hasta conformar una pieza mural de forma libre.



Mientras garabatea, puede mezclar y alisar con una gamuza, borrar con una goma maleable, y difuminar con un difumino.



Los garabatos agrupados pueden revelar temas subyacentes.

Aprender a ver y a dibujar

Observar de cerca el tema elegido mientras se aplica el medio de dibujo al papel proporciona una mayor comprensión del mundo material, al tiempo que animan a la creación de un análogo visual de lo que se está viendo. Al igual que sucede con cualquier ejercicio que exige que el cuerpo y la mente aprendan un nuevo lenguaje, el cuerpo se irá ajustando poco a poco siempre y cuando se persevera en la práctica de dibujar lo que se observa durante un periodo prolongado de tiempo. La mano aprenderá a guiar el instrumento de dibujo a medida que se siguen los movimientos de los ojos mientras se va formando el músculo de dibujo y mejora la coordinación de los ojos y las manos. De ese modo, adquirirá habilidad y confianza a la hora de traducir el mundo visual tridimensional que conoce en una representación bidimensional de la forma en que aquél se manifiesta. Intente no pensar en lo que ya conoce del mundo en el que se mueve a diario, y límitese a dibujar lo que ve, no lo que cree que ve.

Técnicas y términos relacionados

Existe una gran cantidad de información sobre cada una de las técnicas y términos que se mencionan a continuación, a los cuales me referiré en los ejercicios de este capítulo indicando algunos ejemplos. En el apartado «Bibliografía» hallará recursos más detallados.

- **Contorno:** línea que recorre el borde exterior de las formas y que describe el volumen.
- **Dibujo gestual:** en los dibujos gestuales, la mano duplica el movimiento de los ojos y replica lo que se ve, a primera vista, de las características generales del tema: volumen, movimiento, peso y forma. El gesto confiere vida a la obra y establece la composición, por lo que es un elemento esencial a la hora de establecer la unidad entre el dibujo y la observación.
- **Forma y volumen:** la forma y el volumen representan la altura, la anchura y profundidad de una forma. Una forma es bidimensional cuando tiene el mismo tono o color en toda su superficie. Si se inclina una forma, se le puede dar dimensión haciéndola mover diagonalmente el plano pictórico (la superficie bidimensional en la que se trabaja). Si una línea utilizada para definir una forma varía su grosor u oscuridad, o si se rompe, la forma será menos plana. El volumen aparece cuando se aplican contornos imprecisos, texturas difusas, difuminados y sombreados. Si se define el cambio de luz a oscuridad a lo largo de una forma modelándola, el dibujo adquirirá forma y volumen al crear la ilusión de espacio tridimensional.
- **Tono:** el valor es la gradación tonal, que va de lo claro a lo oscuro, sin importar el color. El tono es un elemento importante para el desarrollo espacial, y las variaciones tonales se pueden definir mediante el sombreado (fusionando o mezclando un valor con otro), el sombreado cruzado (sombreado de rayas o líneas finas entrecruzadas) o el sombreado lineal, de rayas o líneas finas paralelas que crean la ilusión de volumen.
- **Línea:** permite describir un tema y expresar los sentimientos del artista. La línea escogida y la manera personal de emplearla transmite algo de su identidad al espectador. El tipo de línea que se escoja deberá corresponderse en cuanto a carácter con el contenido y espíritu de la obra de arte.

Algunos tipos de línea son:

Línea de contorno transversal, como el contorno, si bien discurre transversalmente por las formas para describir el volumen.

Línea recorte: delimita los bordes externos de las formas y aplanar más el objeto que la línea de contorno.

Línea caligráfica: se asemeja a una escritura libre y continua (véase *Joven mujer durmiendo* (¿Hendrickje Stoffels?), de Rembrandt, pág. 50).

Línea implícita y difusa: líneas interrumpidas o discontinuas, difuminadas, borrosas o borradas en las que el observador debe llenar los huecos conceptualmente.

Las líneas discontinuas, las que se rompen o interrumpen, las que cambian de anchura y las que pasan de claras a oscuras son más dimensionales que las líneas planas de una sola dimensión. En cambio, las horizontales y verticales crean un espacio plano. Cuando una línea penetra en el plano pictórico diagonalmente, se crea la ilusión de espacio tridimensional. En este capítulo, la obra *Tres estudios de hombres*, de Annibale Carracci (véase pág. 59) muestra diversos tipos de líneas en una sola obra, tales como el contorno, el contorno transversal, el sombreado lineal, el sombreado cruzado, las líneas difusas y las líneas rotas.

- **Textura:** existe la textura real de los medios, como la producida por la crayola conté; la representada, que se consigue imitando la del tema dibujado, y la transferida, que se produce aplicando una barra de cera para frotar u otra crayola en una superficie de dibujo que descansa sobre una superficie con textura.
- **Ilusión espacial:** la línea (perspectiva lineal) o el tono (perspectiva atmosférica), que da la impresión de espacio tridimensional y de profundidad en una superficie plana, son los elementos que crean la ilusión espacial. Los parecen disminuir de tamaño a medida que se alejan en la distancia hasta que, finalmente, desaparecen. Si se disminuye el tamaño, el color, la claridad y el solapamiento de las formas, se consigue crear la ilusión de un espacio que se aleja. El término «escorzo» se refiere al uso de la perspectiva para describir una forma individual. A su vez, el término «perspectiva» alude a la descripción de una escena completa y de sus estructuras.



Susan Toplikar

Páginas del cuaderno de bocetos de aves

Colección de la artista

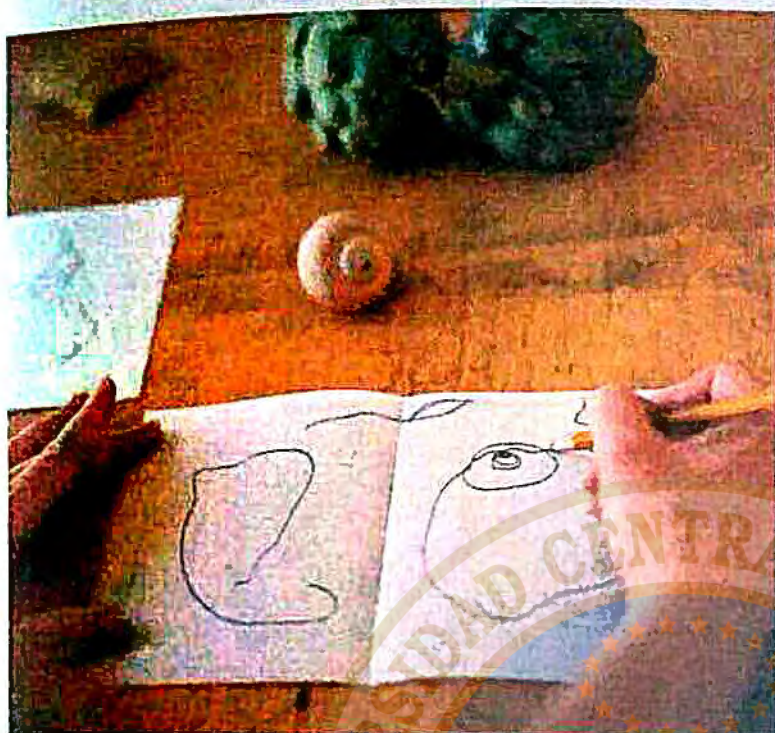
Toplikar se pasó un año observando estos pájaros. Al principio, tenía dudas sobre si dibujarlos o no, pero a medida que pasaban los días se dio cuenta de que las aves adoptaban siempre las mismas posiciones, lo que le permitía dibujar lo que veía y adquirir coordinación ojo-mano.

Ejercicio: dibujo de línea curva continua (línea de contorno: seguir el contorno exterior de las formas); escritura observacional/crear un libro

Medios: grafito, lápices, gamuzas, borrador de plástico, goma maleable, difumino, vitela, cuadernos de bocetos, máscara antipolvo, hilo grueso, punzón o alfiler de sombrero, y papel grueso.



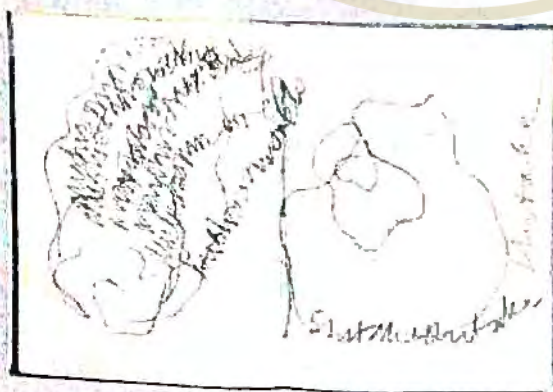
- Doble una hoja de vitela por la mitad.
- En una mitad haga un pequeño dibujo de línea curva continua de un modelo cotidiano, o vaya a un museo a observar una escultura. Mientras dibuja, no levante el lápiz del papel y observe sólo lo que está dibujando, no el papel.
- En la otra mitad de la vitela escriba sus observaciones en forma de informal poema esquemático.
- Dado que la vitela es translúcida, las palabras y las imágenes se combinarán visualmente al juntar las dos mitades.
- Añada más vitelas hasta que tenga al menos cinco para crear un libro. Escoja otro tipo de papel para la cubierta. Haga al menos dos agujeros equidistantes con el punzón o un alfiler grueso. Pase el hilo grueso por los agujeros y anúdelo. Desarrolle otras ideas en forma de estos pequeños libros y siga su línea de pensamiento adondequiera que le lleve.



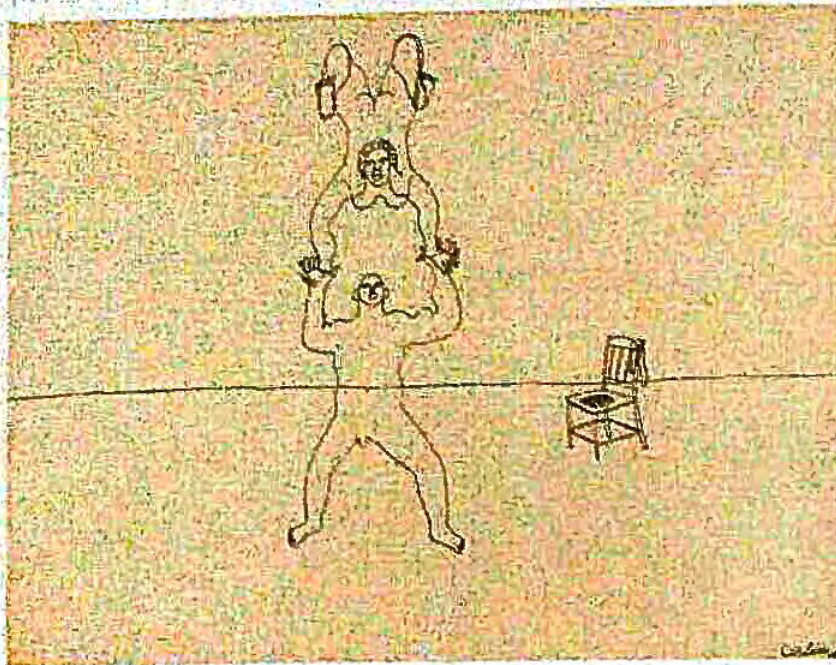
Un libro confeccionado con dibujos de contorno resulta muy útil para desarrollar ideas.



Con ayuda de un punzón, agujeree los esbozos y encuadérnelos con un hilo grueso.



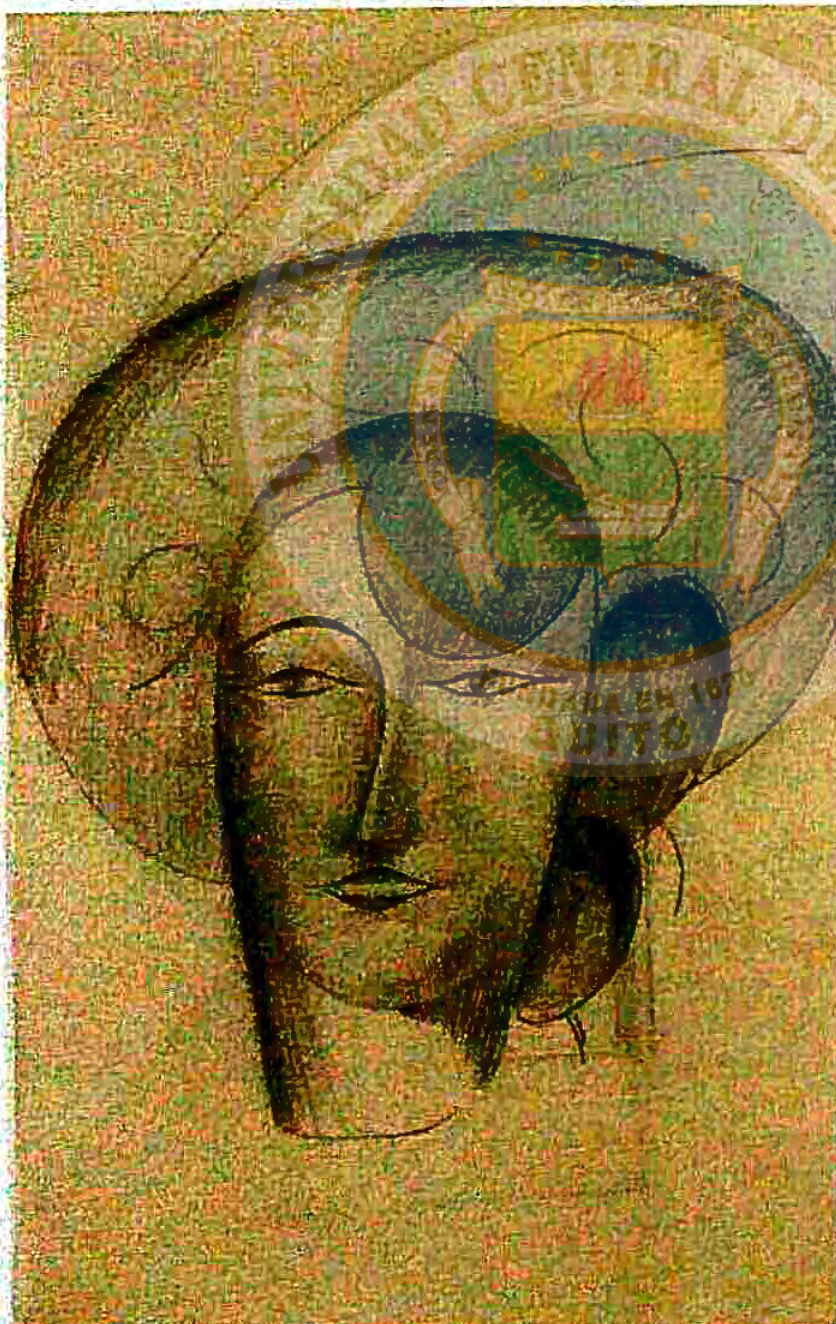
Ejemplos de dibujos de contorno realizados por estudiantes, recopilados en formato de libro. Las imágenes en capas se consiguen al combinar las líneas que forman las palabras y las líneas que conforman el tema.



◀
Alexander Calder
Haciendo la vertical
1931

Tinta sobre papel
57,8 x 78,1 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Calder se valía del alambre y medios de dibujo más convencionales como la tinta para profundizar en su constante investigación de las formas con la línea curva continua.



◀
Elie Nadelman
Cabeza de mujer con sombrero
hacia 1923-1925

Grafito sobre vitela
40,64 x 25,4 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York

En esta obra, Nadelman sólo emplea la línea curva para describir las formas. Incluso las líneas sombreadas, que indican sombras y variaciones de tono, describen una ligera curva.



▲
Bill Jensen
Dibujo de línea negra
 1978

Grafito y carboncillo sobre vitela
 61 x 48,3 cm
 Whitney Museum of American Art,
 Nueva York

Dibujando por ambos lados o dejando trazos de la exploración preliminar del medio de dibujo en la vitela translúcida, Jensen crea un espacio activo y revela el proceso de dibujo. La gruesa línea compuesta realizada con gruesas barras de grafito y carboncillo serpentea hacia dentro, hacia fuera y alrededor del plano pictórico con una optimista contundencia.

LA REPRODUCCIÓN EN MINIATURA

Una representación en miniatura es un dibujo pequeño y conciso que representa los principales rasgos de un modelo o escena; por lo general, omite detalles y se centra en capturar la esencia de un tema. El término «miniatura» se refiere al tamaño del dibujo — por lo general, un cuadrado de unos 2 o 3 cm de lado o un rectángulo de 2,5 x 3 cm—, que a menudo se realiza como estudio preliminar para un dibujo u obra de arte de mayores dimensiones.

Ejercicio: reproducción en miniatura

Medios: cuaderno de bocetos, diversos tipos de lápices (de HB a 6B, de colores, etc.), pasteles, carboncillos, borradores, difumino, cartulina, un cúter y una regla.

- Mientras se dirige a sus obligaciones diarias, deténgase en algunos lugares en los que tenga un especial interés, y haga un dibujo en miniatura de cada sitio. Utilice un visor para encuadrar y aislar las formas que le interesen. Manténgalo siempre a cierta distancia con los brazos extendidos, en un plano vertical, de forma que sirva como medio para retratar las relaciones y mediciones horizontales, verticales y las relativas a las proporciones de forma precisa, así como para obtener una visión consistente. También es aconsejable realizar anotaciones.
- Al final del día, escoja una representación en miniatura. Con unos carboncillos o pasteles, amplíe la reproducción hasta que llene una página entera del cuaderno de bocetos. Mezcle y difumine con un difumino para crear variaciones de tono y combinar los colores.
- Incorpore las anotaciones a la imagen ampliada.

Para preparar el visor, mida con ayuda de una regla un cuadrado de 2,5 cm y medio de lado sobre un trozo de cartulina pequeña. Trace el contorno del cuadrado con un lápiz y coloque la regla a lo largo de los lados para recortar el cuadrado con un cúter.

El lápiz también servirá como instrumento medidor. Sosténgalo a cierta distancia con los brazos extendidos y en un plano vertical u horizontal, de forma que sirva como medio para medir las relaciones horizontales, verticales y de proporciones de forma precisa.

Observe sólo el tema en todo momento. Válgase de ayudas visuales en un primer momento y, una vez avezado, utilícelas de vez en cuando para clarificar las relaciones e identificar las áreas de corrección. No confíe en exceso en estas ayudas cuando haya adquirido una buena coordinación ojo-mano.



Georgia O'Keeffe

Dibujo núm. 8

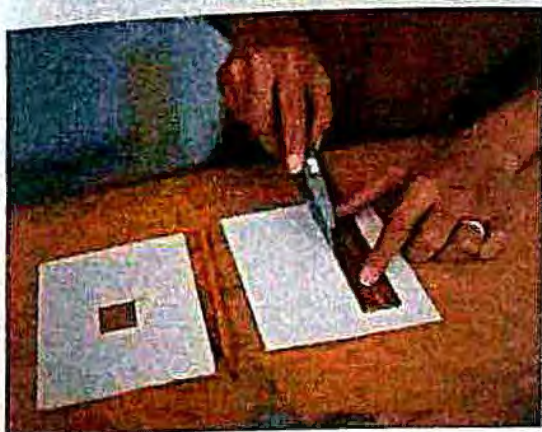
1915

Carboncillo sobre papel montado
en cartulina

61,6 x 47,9 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

O'Keeffe realizó retratos en miniatura para examinar las formas de la naturaleza que le interesaban. Más tarde, hizo dibujos de mayores dimensiones para explorar más a fondo sus temas.



Con una regla y un cúter cree un visor a partir de la cartulina.



Un lápiz sostenido vertical u horizontalmente constituye un preciso instrumento medidor.



Dibujar con un visor permite conseguir perspectivas precisas.



Reproducciones en miniatura. Al final del día, escoja una obra para desarrollarla y convertirla en un dibujo mayor.

«Y cuando empiece a dibujar, forme en su mente una determinada línea principal (por ejemplo, una perpendicular). Observe bien la relación de las partes con dicha línea, esto es, si se cruzan con ella, o si discurren paralelas u oblicuas respecto a ella.»⁶
Leonardo da Vinci

Lleve siempre consigo un cuaderno de bocetos allá donde vaya, y dibuje en él diez minutos diarios. Garabatee, dibuje de memoria o usando la imaginación a partir de los sonidos del entorno, de la naturaleza o los modelos cotidianos, y aproveche otros recursos artísticos como los museos, los teatros y los jardines botánicos.

Dibuje lo que vea; mire un modelo para analizar sus relaciones de forma, tono, proporción y textura. Cree un conjunto de relaciones correspondientes sobre el papel a modo de registro gráfico de cuantas observaciones vaya realizando.

Observando desde un determinado punto de vista, traduzca lo que vea en el mundo tridimensional a una superficie bidimensional. Mire el modelo al menos desde cuatro posiciones distintas para plasmar los cuatro puntos de vista de forma secuencial o uno sobre el otro. Registre cómo se manifiestan los modelos en contraste con lo que sabe de ellos a partir de su experiencia en el mundo tridimensional.

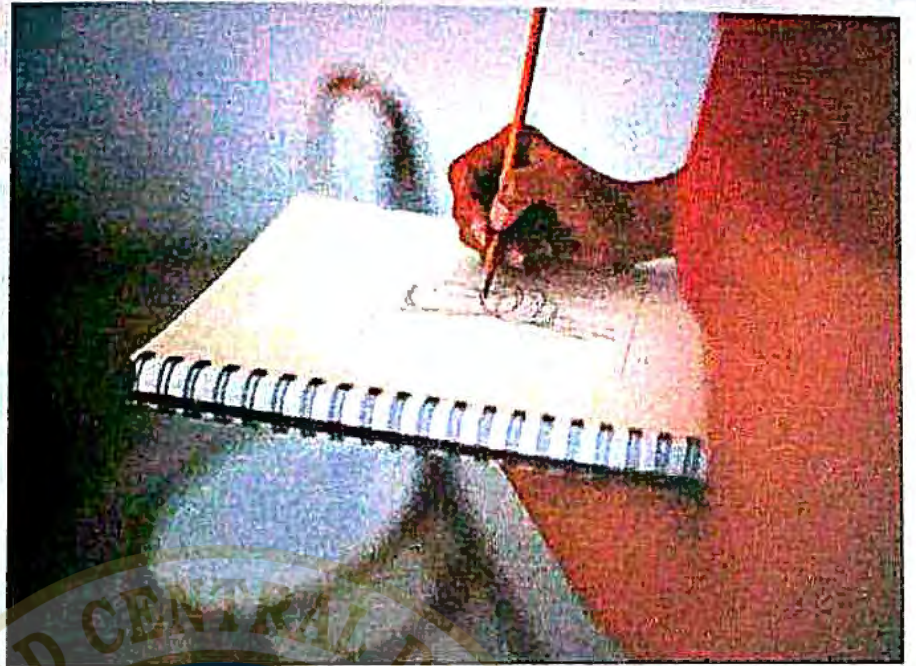
Ejercicio: esbozo compuesto/secuencial

Medios: cuaderno de bocetos, papel largo y rectangular, lápiz, borrador y difumino.

- Forme un círculo alrededor de una escultura o de un modelo cotidiano, como una silla.
- Gire una vez por minuto al comenzar el ejercicio; vaya moviéndose cada dos minutos hasta que haya completado el círculo y vuelva a su posición original.
- Repare en las formas del «espacio negativo» —el espacio que circunda la escultura— formado por la escultura.
- Use sólo las líneas más esenciales para describir lo que está viendo.
- Haga un esbozo desde como mínimo cuatro puntos del círculo.
- Realice el siguiente esbozo justo sobre el esbozo anterior.
- Cuando haya regresado a su posición original, obtendrá un esbozo compuesto de la escultura o modelo desde diferentes puntos de vista.

O bien,

- Doble una hoja de papel larga y rectangular en cuatro secciones iguales, doblando el papel por la mitad y volviéndolo a doblar de nuevo por la mitad, o dibuje cuatro cuadrados pequeños en una página del cuaderno de bocetos.
- Gire una vez cada dos minutos alrededor de la escultura o del modelo hasta que haya esbozado cuatro puntos de vista, uno en cada sección o cuadrado de la hoja de papel.
- Cuando haya regresado a su posición original, tendrá esbozos desde cuatro puntos de vista diferentes.



Dibujar el mismo modelo desde cuatro puntos de vista diferentes ayuda a centrarse en la relación entre espacio negativo y el espacio ocupado por el propio modelo.

Ejercicios que invitan a la observación y al dibujo

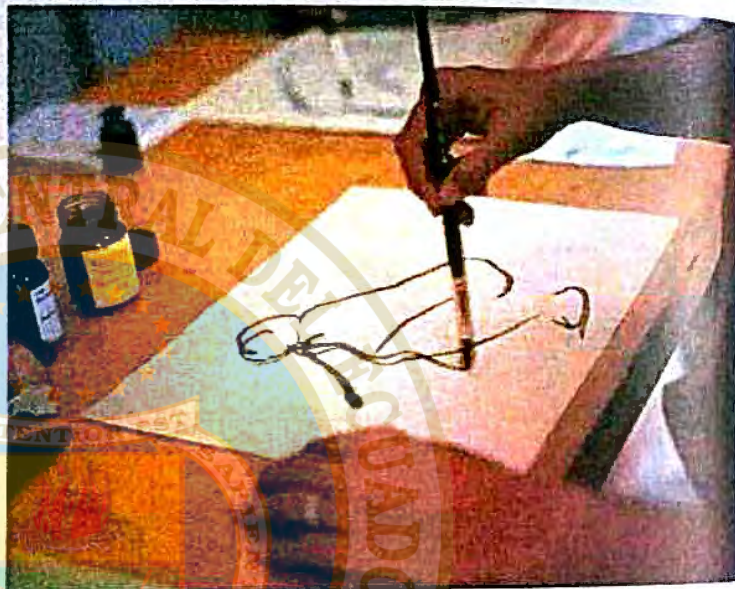
Dibujo gestual

Medios: tintas indigo, tinta de nuez de agalla y otros tipos; pluma de cuervo, de ave y de caña de bambú; pincel de pelo de marta; papel de prensa grande para esbozos rápidos; varios tipos de papel como el Mulberry o papel caqui, y papel antiguo fabricado a mano.

Mientras observa la figura, haga unos cuantos dibujos gestuales de entre 15 y 30 segundos. A continuación, haga otros tantos de tres minutos. Utilice un papel de formato grande.



Dibujo gestual con pluma de ave, jugando con medios húmedos...



... y con un pincel y aguadas.



Un dibujo gestual bien realizado capta la esencia del tema en pocas líneas.



◀
Auguste Rodin
Bailarinas camboyanas
1906
Grafito y acuarela
34,8 x 26,7 cm
Museo Rodin, París

En 1906, las bailarinas del rey Sisowath de Camboya llegaron a París para actuar. Rodin tuvo entonces la oportunidad de dibujarlas pocos días antes de que prosiguieran su gira hacia Marsella.

Ejercicios que invitan a la observación y al dibujo

Forma y volumen

Medios: lápiz, difumino, gamuza, borradores y papel prensado en caliente de 185 g/m² Fabriano Artístico.

Mientras observa un rostro, un zapallo o una calabaza, represente la altura, anchura y profundidad de una forma.



Este dibujo de un zapallo transmite un intenso sentido de volumen.

Superior: dibujar modelos redondos enseña a retratar el «peso» así como la forma.



Pierre Puvis de Chavanne
Estudio del rostro de una mujer
hacia 1860 1870

Lápiz sobre papel color gamuza
17,1 x 13,3 cm

Sterling and Francine Clark Art Institute,
Williamstown, Massachusetts

Al enfatizar la forma y el volumen, Puvis de Chavanne simplifica y minimiza los rasgos faciales en formas que sugieren un ideal clásico de perfección.

Ejercicios que invitan a la observación y al dibujo

Tono

Medios: carboncillo, grafito suelto, lápiz, pluma y tinta, difumino y papel prensado en caliente de 185 g/m² Arches.

Mientras observa la ropa, mezcle un tono con otro con grafito o carboncillo, con ayuda el difumino, o bien sombree con rayas finas paralelas o cruzadas usando pluma y tinta o el lápiz para mostrar la gradación tonal de lo claro a lo oscuro.



La ropa es un tema ideal para observar y aprender a retratar las variaciones de tonales.



La ilusión de los pliegues se puede crear difuminando grafito o carboncillo en el dibujo.



Durero

Estudio de un ropaje

1508

Dibujo a pincel sobre papel oscuro con toques de luz de color blanco

25,7 x 19,2 cm

Museo del Louvre, París

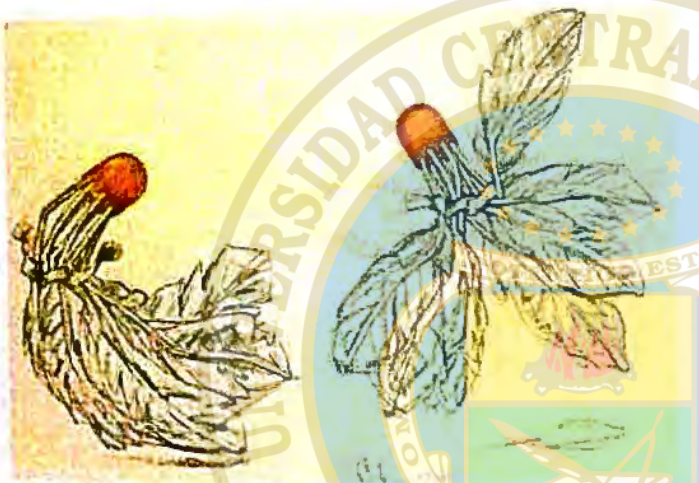
Durero plasma la forma y el volumen sombreando con rayas finas paralelas y cruzadas.

Ejercicios que invitan a la observación y al dibujo

Líneas

Medios: varios lápices, difumino, borradores, crayolas (pasteles, pasteles al óleo y crayolas de litografía), pluma y tinta.

A estas alturas, ya ha utilizado diferentes tipos de líneas, como el garabato, el contorno y la línea gestual. Experimente ahora con otros tipos, como el contorno transversal (líneas que la mirada sigue a través de una forma), las líneas caligráficas (líneas libres y rítmicas que poseen la variedad y flexibilidad de la escritura), las líneas implícitas, borradas o rotas (líneas que se interrumpen y continúan posteriormente, permitiendo que la mirada siga la trayectoria invisible para completar la forma), o las líneas borrosas y difuminadas, mientras realiza un boceto de un modelo cotidiano, como una silla, un jarrón, un vaso, una caja, un huevo o una bolsa de papel. Incluso puede esbozar una figura humana.



Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen
Volantes suaves, cayendo, número dos
1995

Grafito, carboncillo y pastel sobre papel
69,2 x 99,7 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York

Oldenburg combina sombreados así como líneas rotas, garabateadas, borradas, paralelas, caligráficas, difuminadas y difusas. Según sus propias palabras, «dibujar es hacer cualquier tipo de trazo que active un espacio. Mi estilo de dibujo particular depende de la línea. La línea es lo que manda».

Textura

Medios: crayola conté, pasteles u otras crayolas y papel prensado en frío Arches o Fabriano.

Explore la calidad de la verdadera textura producida por los medios a medida que experimente con el uso de la crayola conté sobre un papel de superficie rugosa. Dibuje un modelo o una escena de la naturaleza aislando un segmento con el visor para presentar una vista de formas simples.

► Georges Seurat

Estudio para «Los modelos»

hacia 1886

Crayola conté sobre papel verjurado

29,7 x 22,5 cm

Museo de Arte Metropolitano, Nueva York

La crayola conté sobre el papel rugoso produce una textura granulosa, tal como se aprecia en esta obra de Seurat *Los modelos*.

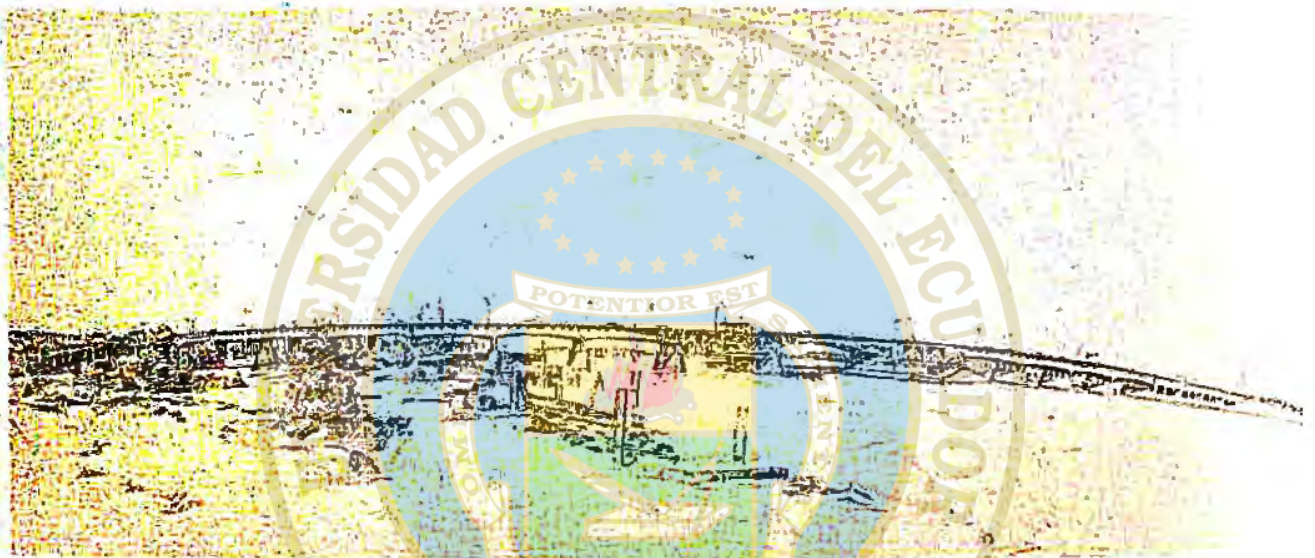


Ejercicios que incitan a la observación y al dibujo

Ilusión espacial

Medios: polvo de grafito suelto, lápiz, barras de grafito, crayolas de grafito, difumino, gamuza, borradores, hojas grandes de papel o cuaderno de bocetos grande y máscara antipolvo.

Este ejercicio pretende ahondar en la práctica de las reproducciones en miniatura realizando una serie de esbozos rápidos y grandes, utilizando las líneas y los tonos para indicar la impresión de espacio tridimensional y de profundidad mientras se observa una escena de la naturaleza. Vierta una cucharada poco profunda de polvo de grafito sobre una hoja de papel grande y, con ayuda de una gamuza, esparza y frote el grafito hasta conseguir un fino velo de un gris de tono medio. Usando el visor para localizar la escena, céntrese en las principales características de la escena, no en los detalles, a medida que dibuja en el grafito con un lápiz, y borre, difumine con el grafito para producir luminosidad y variaciones.



▲ Rackstraw Downes

Portland, ME, El puente de un millón de dólares

1983

Grafito sobre papel

48,3 x 128 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Los elementos más distantes de este estudio para un cuadro se manifiestan en un gris claro, aumentando hacia tonos más oscuros a medida que nos acercamos al centro, así como hacia la izquierda, donde los arbustos y los aparejos náuticos captan la mirada. La articulación de las formas y la luz brillante se define, en total contraste con los tonos oscuros, dejando el blanco del papel o borrando para que éste aparezca de nuevo.



◀ Odilon Redon

Árboles

hacia 1865-8

Grafito sobre papel verde-azulado

42,5 x 29,5 cm

Museo de Arte Moderno,
Nueva York

La estética de Redon conjuga un profundo interés por la realidad observada y la imaginación. En esta obra se constata su pasión por la observación de la naturaleza, en especial de la región francesa de Médoc, donde transcurrió su infancia.

Dibujo de la naturaleza/observación cercana del tema, escorzo y varios puntos de vista

Ejercicio con cuaderno de bocetos: hojas de árbol, ramas y otros modelos de la naturaleza.

Medios: lápiz, cuaderno de bocetos, difumino, borradores, visor, soporte de punta de metal o de plata, papel de lija fino, acuarela de color blanco de cinc para preparar una hoja del cuaderno de bocetos o un panel de gesso, y pincel.



Dibujar un modelo desde arriba o desde abajo fuerza al ojo a centrarse en lo que se ve, y no en lo que se cree que se ve.



Los modelos inclinados sirven para familiarizarse con la técnica del escorzo.



Dibujo con punta de plata sobre papel preparado.

Para dibujar desde la observación y el análisis visual, por oposición a la idea de dibujar simplemente lo que se ve, observe de cerca y a menudo el modelo que haya escogido. Dibuje una hoja de árbol u otro objeto de la naturaleza desde arriba y desde abajo. Para dibujar una perspectiva en escorzo, incline la hoja de forma que un borde se proyecte en su dirección y el otro se proyecte hacia fuera. Escoja un punto de vista y dibuje el modelo con punta de plata sobre papel preparado con acuarela de blanco de cinc o sobre un panel de gesso. Si desea seguir la exploración y crear una serie de obras relacionadas entre sí, dibuje la forma aislada y considere la posibilidad de dibujarla en un contexto más amplio; por ejemplo, dibuje la semilla, la planta y el conjunto de plantas.



Joseph Stella

Flores combinadas con hortensia

1919

Punta de plata y crayola de colores sobre papel

35,9 x 24,1 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

La punta de plata permite a Stella representar la temática botánica con claridad, precisión y delicadeza. Este artista preparó el terreno diluyendo el gouache de color blanco de cinc hasta que adquirió la consistencia de una crema líquida y aplicándolo de forma desigual sobre el papel con rápidas pinceladas. Al aplicar la punta de plata sobre el lápiz de colores, descubrió que éste adquiría una tonalidad más intensa y profunda, y que cuando el lápiz de colores se aplicaba sobre la plata, éste oscurecía la pincelada y suavizaba el contraste.

Tras realizar este ejercicio varias veces, ya podrá empezar a decidir qué aspectos de sus observaciones visuales del tema expresan mejor su impresión. Quizá desee reducir la información visual a aquel aspecto que, en su opinión, sea el más representativo. En los siguientes ejemplos, Ellsworth Kelly y Arshile Gorky indican lo que, para ellos, constituyen los aspectos visuales más relevantes.



▲
Ellsworth Kelly
Zarzal

1963

Grafito sobre papel

56,8 x 72,1 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Kelly opta por el contorno puro que sugiere forma y volumen, y eliminar cualquier información o detalle superfluo.



▲
Arshile Gorky
Dibujo

1946

Grafito y crayola de colores sobre papel

48,4 x 63,7 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Gorky sentía predilección por las formas de la naturaleza. En concreto, las transformaba y abstraía para expresar un estado psicológico concreto.

Ejercicio: de la abstracción a la figuración, esbozo por capas

Medios: lápices, tintas, pinceles, plumas, barras de cera para frotar o crayolas, vitela y hojas de papel.

- Siga avanzando en el ejercicio del dibujo de líneas curvas continuas; escritura observacional/crear un libro (véase pág. 64) para explorar con mayor detalle la creación de las imágenes en capas.
- Si se encuentra en un museo, realice un esbozo de un detalle de una obra o haga un rápido esbozo de una persona o personas que pasen por allí.
- Sobre una hoja de vitela, haga un esbozo de un patrón o tema abstracto a partir de formas preexistentes, como los patrones del suelo, temas arquitectónicos, estrellas, las manos, números o letras. Además, puede crear un frotamiento* (también conocido como *frottage*) con una barra de cera o cualquier tipo de crayola para producir una textura o forma. Frote la barra sobre la vitela mientras ésta descansa sobre una superficie o diseño con textura, como un suelo de mosaico, una moneda o una superficie de piedra grabada.
- Cubra toda la hoja.
- Superponga el tema abstracto sobre el esbozo figurativo.
- Para conectar visualmente ambos esbozos, borre, ajuste y enfatice las formas y figuras similares que existen entre ellos.

*El frotamiento se usa como rápido recordatorio o indicador de memoria visual de una experiencia. Además de la vitela, el «aquaba tableau» (un papel de bajo gramaje, liso y fuerte cuyo uso se recomienda en el caso de grabados en planchas de madera o monocopias) también funciona bien para crear frotamientos. Es un papel fino, pero duro y muy resistente.

Ejercicio: selección de métodos históricos y técnicas experimentales contemporáneas

Estudio

Medios: opcionales.

El estudio, representación más detallada que el boceto, se usa para desarrollar temas, ideas, técnicas y medios en un ámbito experimental, así como o para evaluar la idoneidad de un futuro proyecto. Con frecuencia, se trata de un detalle o detalles de una obra futura, como un rostro, una figura o un tema botánico o arquitectónico.

Piense en un tema o idea que le gustaría explorar. Cree una serie de estudios para explorar la idea mediante los medios y técnicas que haya escogido para su proyecto, o bien para experimentar con dicha idea.



▲
Sandro Botticelli
Estudio para la alegoría de la abundancia
1475-1482
Tinta y aguada sobre tiza en papel,
tintado de rosa, realizado con blanco
31,5 x 25,5 cm
British Museum, Londres

Botticelli estudia diversos temas en un solo dibujo. Las líneas de la ropa discurren sobre la masa de las formas en la figura principal para indicar volumen, con contornos transversales y líneas de contorno que describen los miembros del cuerpo como columnas impulsadas hacia adelante en movimiento. La figura se convierte en una metáfora de la creación, con las líneas y el medio de dibujo combinándose para definir la plenitud de las formas y los elementos de luz, viento y aire.



▲
Margaret Krug
Patrick, Monte, John, Helen
2004
Lápiz sobre papel Fabriano Artístico
15,2 x 14,6 cm
Colección de la autora

Mi intención fue hacer una serie de estudios de mi familia y antepasados para investigar tanto su historia como la mía propia. No conocía a algunos miembros, y sobre otros sabía muy poco gracias a fascinantes, aunque vagas, historias. En el mejor de los casos, trabajaba con personas reales, si bien las más de las veces, debía trabajar a partir de una fotografía descolorida y pequeña. Lo que solía emerger era una imagen de un antepasado imbuido con el recuerdo de las características de un miembro familiar actual.

Cartón

Medios: papel de alto gramaje, como el de 300 g/m² Fabriano Artístico prensado en caliente, carboncillo o lápiz, y grafito, lápiz de colores o crayolas conté.

Un cartón es un dibujo detallado a tamaño natural realizado sobre papel. Cuando el cartón se usa para un fresco, se transfiere a la pared mediante «cuadrícula» (el cartón se divide en cuadrados y la superficie en la que se va a transferir se divide en el mismo número de cuadrados), «estarcido» (una pequeña bolsa llena de pigmento se aplica sobre el cartón, al que se le han practicado pequeños orificios a lo largo de las líneas para duplicar la forma en la otra superficie), o «incisión» (un trozo fino de muselina en el que se ha trazado el cartón se coloca boca arriba sobre el yeso fresco; las líneas se repasan con un estilete o cualquier instrumento con punta para hacer una incisión en la superficie). El cartón sirve como guía para la ejecución del proyecto del artista.

Cree un cartón con carboncillo, o grafito y lápiz, o bien uno a todo color con lápices o crayolas de colores, como las conté.



Leonardo da Vinci
Cartón para santa Ana, la Virgen, el Niño
y san Juan Bautista
hacia 1499-1500
Carboncillo negro y tiza blanca sobre papel
amarronado,
montado sobre tela en papel tintado
141,5 x 106,5 cm
National Gallery, Londres

Transferencia o calco

Medios: lápiz, rueda de estarcir, papel para transferir (como papel de calco, papel glassine o tela), y pigmento.

Una transferencia o calco es un cartón secundario, conocido como *spolvero*, que se traza a partir del contorno del cartón de forma que pueda agujerarse para estarcir con el objeto de preservar el cartón original. Con un lápiz, trace el contorno del cartón sobre una hoja de papel de calco, papel glassine o tela. Perfore en él pequeños orificios pasando la rueda de estarcir sobre las líneas. Para conseguir una superficie receptiva para la rueda de estarcir, coloque un trozo de muselina bajo el cartón transferido antes de utilizar la rueda.



Medios para crear un
spolvero, o contorno
trazado a partir de
un cartón.

Sinopia

«Sinopia» es como se denomina un pigmento rojo tierra obsoleto. Durante el Renacimiento, como guía preliminar, se ejecutaba directamente un esbozo a escala natural llamado *sinopia* con ayuda de una tiza con pigmento rojo tierra sobre la penúltima capa de mortero, antes de aplicar la capa final de enlucido de cal para el fresco. El *spolvero* podía también transferirse sobre dicha capa de mortero con una bolsa de estarcir (un pigmento, como la tierra sombra natural o el grafito, dentro de una bolsa hecha de un trozo de muselina atado con una cuerda), aplicando la transferencia sobre la superficie de cal fresca y estarciendo o dando ligeros golpecitos en la bolsa de pigmento sobre las líneas perforadas hasta crear una tenue línea punteada sobre la cal. El pigmento, previamente mezclado en una pasta de agua destilada y después diluido con agua de cal, se vertía sobre la línea poco profunda con un pincel redondo de pelo de marta o ardilla. En los últimos años se han descubierto numerosas *sinopias* gracias a los esfuerzos de conservación artística modernos. Estos dibujos preliminares fueron a menudo realizados con espontaneidad y libertad creativa.

► Ambrogio Lorenzetti

Sinopia de la Anunciación

Primera mitad del siglo XIV

Fresco

San Galgano, Capilla de Monte Siepi

Oratorio de San Galgano (siglo XII),

Chiusdino Siena (Italia)

En su dibujo preliminar para la *Anunciación*, valiéndose de unas pocas líneas caligráficas fluidas, Lorenzetti describió figuras a tamaño real con una exquisita economía de medios.



Ejercicios experimentales adicionales

Instalación

Medios: varios pigmentos como el ocre, el *terre pozzuoli* (rojo tierra) o el grafito, cuerda, estopilla o muselina, rueda de estarcir, esbozos, transferencias y papel de 185 g/m² prensado en caliente; otros medios para adaptar, como lápices, borradores, difumino y gamuza.

Perfore varios de los dibujos o transferencias con una rueda de estarcir y transfiera a papel con la bolsa de estarcir (llena de pigmento) para crear series de trabajos.

Éste puede ser el punto de partida de un proceso para crear una pieza mural de exposición con tantos componentes como elija. El tema elegido puede ser un simple modelo, un tema o un grupo de objetos relacionados; los componentes pueden fusionarse y conformar una pieza mural de exposición desarrollada y construida durante un periodo de varios meses. Durante el proceso de trabajo, es posible que desee borrar, difuminar, perforar y volver atrás (véase pág. 204 si desea ver una imagen estarcida adicional).



Trace un esbozo en un papel de calco para crear una transferencia o *spolvero*.



Una vez haya creado la transferencia o *spolvero*, perfórela con una rueda de estarcir. A continuación, colóquela sobre la hoja de papel y «estárzala» con la bolsa de estarcir llena de pigmento, con lo que se obtendrá una imagen trasferida al papel.



Esbozo, transferencia o *spolvero* e imagen transferida.

Dibujos/siluetos con gouache negro

Medios: pincel sintético pequeño plano o redondo, pintura gouache negra, frascos de cristal para el agua destilada, bandeja de porcelana para mezclar la pintura con agua y vitela u otro tipo de papel.

El gouache es una pintura opaca diluida en agua que puede usarse para dibujar o pintar. Haga sus propias pinturas gouache (véanse instrucciones de preparación, pág.137) o cómprelas en tubos.

La silueta (un retrato, diseño o imagen en perfil de un solo color) recibe su nombre de Étienne de Silhouette, que fue ministro francés de finanzas en 1759. Para crear una silueta, encienda una vela y colóquela junto al modelo que desee dibujar de forma que su sombra del modelo se proyecte en el papel u otra superficie. Además, puede dejar que la luz solar proyecte una sombra; a continuación, dibuje lo que vea con gouache negro. Cualquiera que sea su elección a la hora de dibujar una silueta, tanto si traza el contorno de la sombra que ve y después la rellena, como si dibuja en primera instancia un plano sólido en color, se dará cuenta de que ésta y su contorno poseen una cualidad plana y bidimensional, a diferencia de la línea de contorno, que tiene una cualidad tridimensional.



Preparación de pintura gouache.



Utilice gouache para crear siluetas de modelos.



Contorno de una silueta.



Silueta finalizada.

► Kara Walker

*La señora solicitó una rápida y dramática
reacción empática, lo cual hicimos*

2000

Papel recortado y proyección en pared

3,6 x 5,1 x 7,6 m

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Walker dibuja y recorta siluetas de papel negro en una pared para crear una escena de la época esclavista en Estados Unidos con un componente narrativo. Para ello, utiliza proyectores elevados que proyectan la luz coloreada en el espacio. La sombra del observador también se proyecta en la pared, mezclándose con las siluetas.



► Louise Bourgeois

Sin título

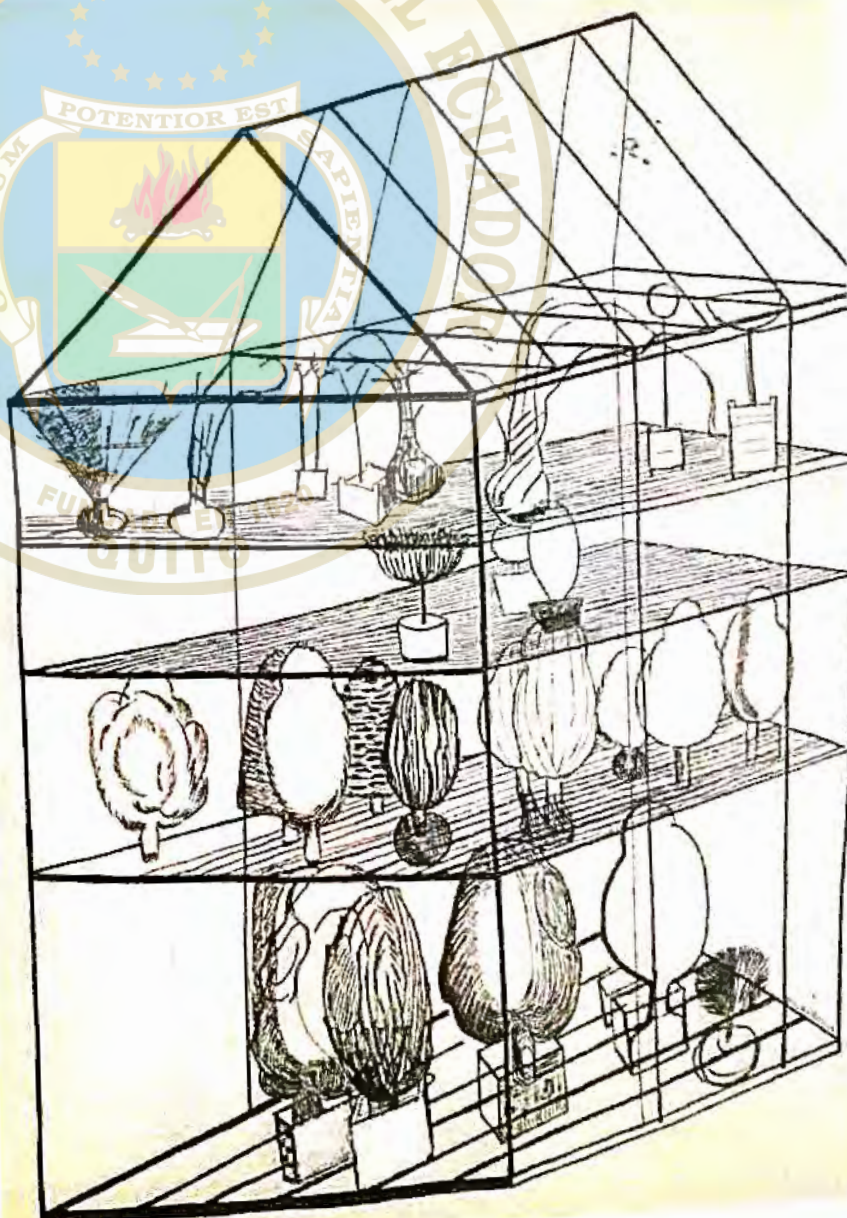
1946

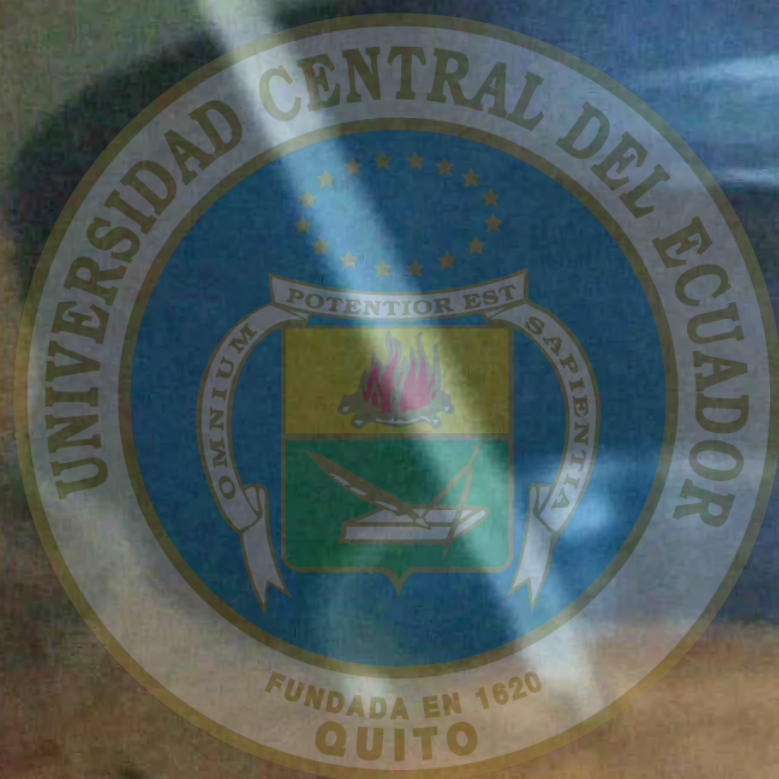
Tinta y gouache sobre papel

61,3 x 46,7 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Bourgeois se ha dedicado a explorar el tema del hogar en sus dibujos y esculturas. En éstas últimas, algunos compartimentos contienen espejos que constituyen un instrumento para la reflexión. Al compartimentar la memoria y depositar varios instrumentos nemotécnicos en cada habitación, la casa hace las veces tanto de almacén como de cajón de los recuerdos.





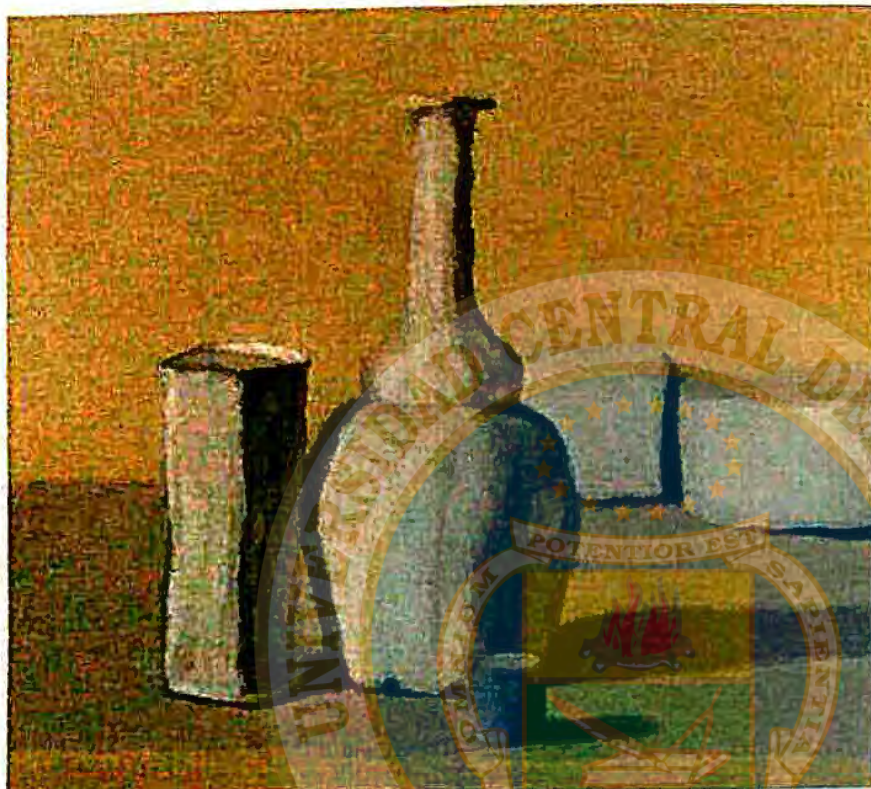
4

INTRODUCCIÓN A LOS MEDIOS Y PROCESOS PICTÓRICOS



«Las victorias de los artistas que nos han precedido son de interés para la historia del arte y no para el artista, ya sea éste pintor o escultor. Todos y cada uno de estos maestros solucionaron el problema que su individualidad les había impuesto, cumpliendo así con su más noble deber.»⁸

Giorgio Morandi



Giorgio Morandi
Naturaleza muerta
1959

Óleo sobre lino
20 x 35 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Colección de Arte Moderno de la Pinakothek
Moderne Munich and Kunststia-Archiv
ARTOTHEK, Weilheim

Durante la mayor parte de su carrera, Morandi pintó dos temas: bodegones y paisajes de la campiña que contemplaba desde la ventana de su estudio. Este factor, y el hecho de pasar toda su vida artística en su ciudad natal de Bolonia, Italia, le permitieron dedicarse al estudio del espacio y el sutil flujo de luz y color presentes en su entorno. Sus pinturas evidencian su profundo compromiso con la aplicación del color brillante para describir estas condiciones. La paleta cromática es reducida, lo que pone de relieve los tonos locales. En este bodegón el artista aplica colores al óleo secos con pinceladas temblorosas de blancos cremosos y habanos atenuados, contrarrestados con grises y azules fríos, un complemento perfecto para el amarillo del que está imbuida la pintura.



Giovanni Bellini
Piedad con paisaje
1505

Óleo sobre madera
65 x 90 cm

Galleria dell'Accademia, Venecia

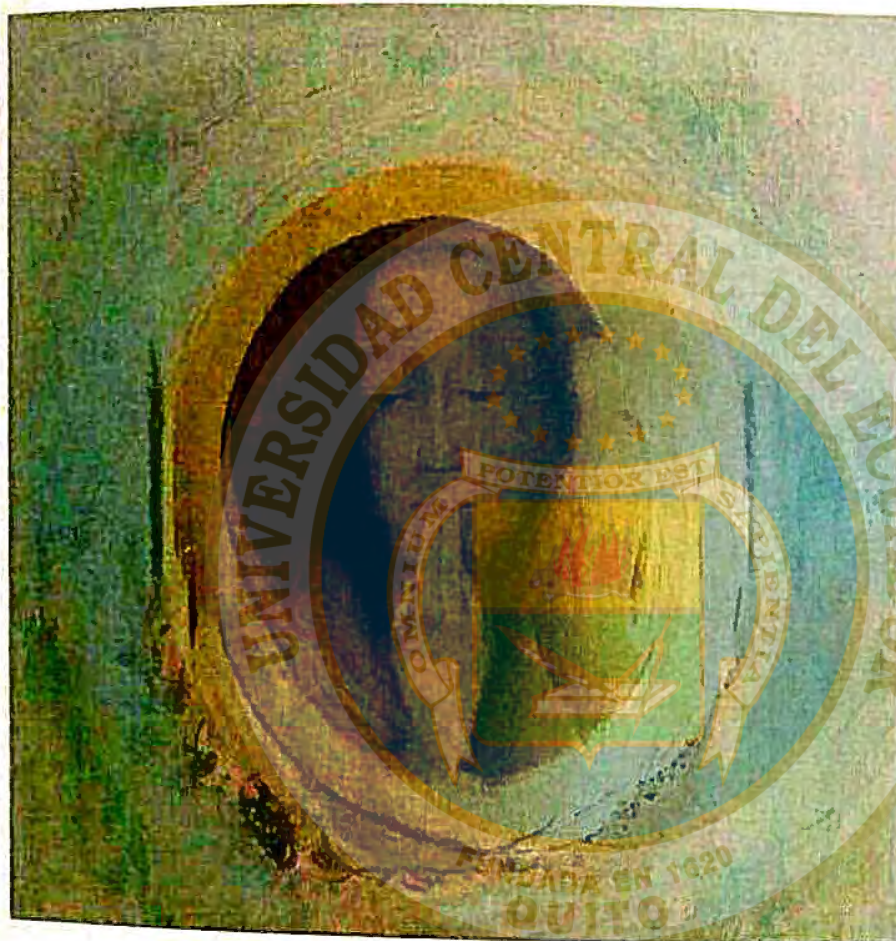
Bellini, a principios del Renacimiento italiano, fue el primer pintor veneciano que desarrolló a fondo el estilo humanístico. Introdujo el concepto de atmósfera sin abandonar los temas religiosos.

«La cuestión de si el pintor es un artista de poca monta o un maestro no supone ninguna diferencia en cuanto al "domicilio" de la pintura. La diferencia radica en aquello que expresa una pintura: el modo en que ésta es contemplada, de acuerdo con la intención original del artista, depende de los intereses concretos del espectador, cuando las circunstancias que rodearon su producción (mecenasgo, modas, ideología) hayan cambiado.»⁹

John Berger

¿QUÉ ES LA PINTURA?

El acto de pintar puede definirse como la aplicación de pintura sobre una superficie que, mediante sus propios medios y procesos, se emplea para recrear un modelo físico. La pintura puede plasmar la presencia de un rey, un paisaje, un color o una palabra; también puede encapsular el paso del tiempo captado durante el proceso de su creación y presentar una armonía visual completa, instantánea y compuesta. Los métodos estándar de pintura mural o en caballete permanente son acuarela, encáustica, temple, fresco, óleo y acrílico.



▲
Odilon Redon
Silencia
hacia 1911
Óleo en gesso sobre papel
54 x 54,6 cm
Colección Lillie P. Bliss,
Museo de Arte Moderno, Nueva York

«Los medios tienen sus propios secretos que revelar: poseen su propio genio;
a través de ellos el oráculo habla.»¹⁰

Odilon Redon



▲
Joan Mitchell
Clara

1973
Óleo sobre tela
2,8 x 5,9 m

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Este tríptico introduce un tema en desarrollo en la primera tabla. Formas similares operan en los tres distintos episodios para crear una progresión narrativa y de movimiento a través del tiempo y el espacio. Esta obra transmite a la perfección la sensación de tiempo transcurrido y de simultaneidad que pueden conseguirse en una pintura.

►
Pierre Bonnard
Desnudo en la bañera

1925
Óleo sobre tela
86 x 120 cm

©Tate 2007, Londres

◀
Jan Vermeer
Mujer con collar de perlas

hacia 1658
Óleo sobre tela
55 x 45 cm
Staatliche Museen, Berlín



«Aquí, la realidad no está subordinada a la pintura; a decir verdad, la pintura parece la sierva de la realidad, aunque sentimos que ésta tiende hacia un procedimiento, el cual si bien no está a merced de las apariencias, tampoco se halla aún en conflicto con ellas.»¹¹

André Malraux a propósito de Jan Vermeer

«Toda pintura, independientemente de su época o tradición, interioriza, lleva al interior, dispone lo visible a semejanza de un hogar...»¹²

John Berger



«Creo haberlo encontrado. Ciertamente, me he sentido transportado por el color. Estaba sacrificando casi de forma inconsciente la forma en beneficio del color. Pero es cierto que la forma existe y que uno no puede reducirla o transponerla de modo arbitrario e indefinido; así pues, es el dibujo lo que necesito estudiar... Dibujo sin cesar. Y después del dibujo viene la composición, que debe conformar un equilibrio.»¹³

Pierre Bonnard

«Pintar es interiorizar, por partida doble, el espacio habitado alrededor de la imagen y el marco. La paradoja de la pintura es que ésta invita al espectador a su habitáculo para observar el mundo que hay más allá.»¹⁴

John Berger

MÉTODOS DE PINTURA

En los capítulos siguientes, se analizan seis métodos de pintura estándar —la acuarela, la encáustica, el temple, el fresco, el óleo y el acrílico—, al tiempo que se explican las técnicas y procesos para utilizar los correspondientes medios. Dichos métodos y técnicas van acompañados de una visión histórica general desde el marco de la pintura occidental, así como de sus aplicaciones contemporáneas.

Todo ello permite sin duda comprender mejor el arte de la pintura en el siglo XXI, así como la forma en que se ha desarrollado la pintura a lo largo de la historia. Para saber más sobre cualquiera de los métodos o técnicas originales o actuales, consulte las sugerencias expuestas en el apartado «Bibliografía».

Dado que la historia del arte occidental es muy extensa, he decidido centrarme en los momentos clave del desarrollo de los métodos pictóricos en lugar de analizarlos de un modo más exhaustivo.

Pintura con acuarela

Diluir la pintura en agua es un método muy antiguo que se ha practicado tanto en Oriente como en Occidente. Se lo considera un método de dibujo así como una técnica de pintura, y suele realizarse sobre papel. Cuando aborde este método, tan recurrente a lo largo de la historia, acompañaré las explicaciones con algunos ejemplos históricos y contemporáneos del mismo.



Charles Demuth

Lilas de agosto

1921

Acuarela sobre papel

30,6 x 48,6 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

En la pintura con acuarela, no se usa el color blanco para representar tonos con valores más claros. El blanco del papel se emplea para mostrar las gradaciones tonales de claro a oscuro.

Pintura encáustica

En cuanto a este tipo de pintura, me limitaré a presentar las pinturas creadas en los siglos I a IV d. C. en la región egipcia de Fayum, y en cómo se sigue utilizando este y otros métodos similares para crear pinturas encáusticas contemporáneas.



Rostro de hombre

hacia 25-75 d. C.

Encáustica sobre lino

1,7 m de altura (momia)

Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague

El retrato parece haber sido pintado sobre una base oscura con pinceles y una herramienta plana similar a la espátula.

Temple

Analizaré la pintura al temple tal y como se practicaba durante el primer Renacimiento en Siena (1278-1477).



▲
Atribuido a Sassetta

Castello junto al lago

hacia 1425

Temple sobre tabla de madera

23 x 33 cm

Pinacoteca Nazionale, Siena

Esta obra, junto con otra pintura de Sassetta, *Ciudad junto al mar*, se consideran los primeros cuadros estrictamente paisajísticos del arte occidental.

►
Simone Martini

Virgen con Niño de Lucignano d'Arbia

1321

Temple sobre tabla de madera

88 x 51 cm

Pinacoteca Nazionale, Siena



Fresco

A pesar de que hace tiempo que el fresco no se practica de forma generalizada, se ha incluido esta técnica con el fin de dar a conocer un medio que tuvo una notable influencia en la forma en que en la actualidad contemplamos –y creamos– un espacio pictórico. En la edad dorada del fresco en Italia, entre los siglos XIII y XVI (período al que pertenecen las dos obras seleccionadas), los artistas apuestan por espacios que exigen que el espectador complete la obra. Por mor de la escala de la obra y de su integración en el entorno construido, se incita al espectador a formar parte de la historia tanto física como intelectualmente. Además, en las obras *Anunciación*, de Fra Angelico (hacia 1400-1455), y *La Resurrección*, de Piero della Francesca (1410/20-1492), los detalles del paisaje que rodean las escenas retratadas presentan un asombroso parecido con el paisaje situado fuera de los espacios en los que fueron creados. Esta condición es posible, en parte, gracias al uso de pigmentos de tierra locales por parte de los artistas y por su profundo compromiso con el mundo visual.

Esta confluencia del arte y la vida es un tema recurrente que encontramos también en el arte de los siglos XX y XXI. Artistas como Sol LeWitt (véase pág. 191) y Julie Mehretu (véase pág. 246) crean piezas de exposición a gran escala adaptadas a espacios específicos y que tienen un impacto similar al de las catedrales. Se instalan según los requisitos específicos de la exposición, en las paredes de las galerías, y en última instancia se desinstalan al final de la exposición. Por otro lado, Sol LeWitt opta por medios que producen efectos similares a los frescos, como tintas cuidadosamente seleccionadas por su tono, que se aplican con esponjas en capas para producir mezclas de color ópticas.



▲
Fra Angelico
Anunciación
Después de 1450
Fresco
2,1 x 3,2 m
Convento de San Marco, Florencia

Esta obra, creada en una pared adyacente a los dormitorios de las monjas en el convento de San Marco de Florencia, da la bienvenida a los espectadores al ascender al segundo piso. La escala y el emplazamiento invitan a entrar en este espacio.

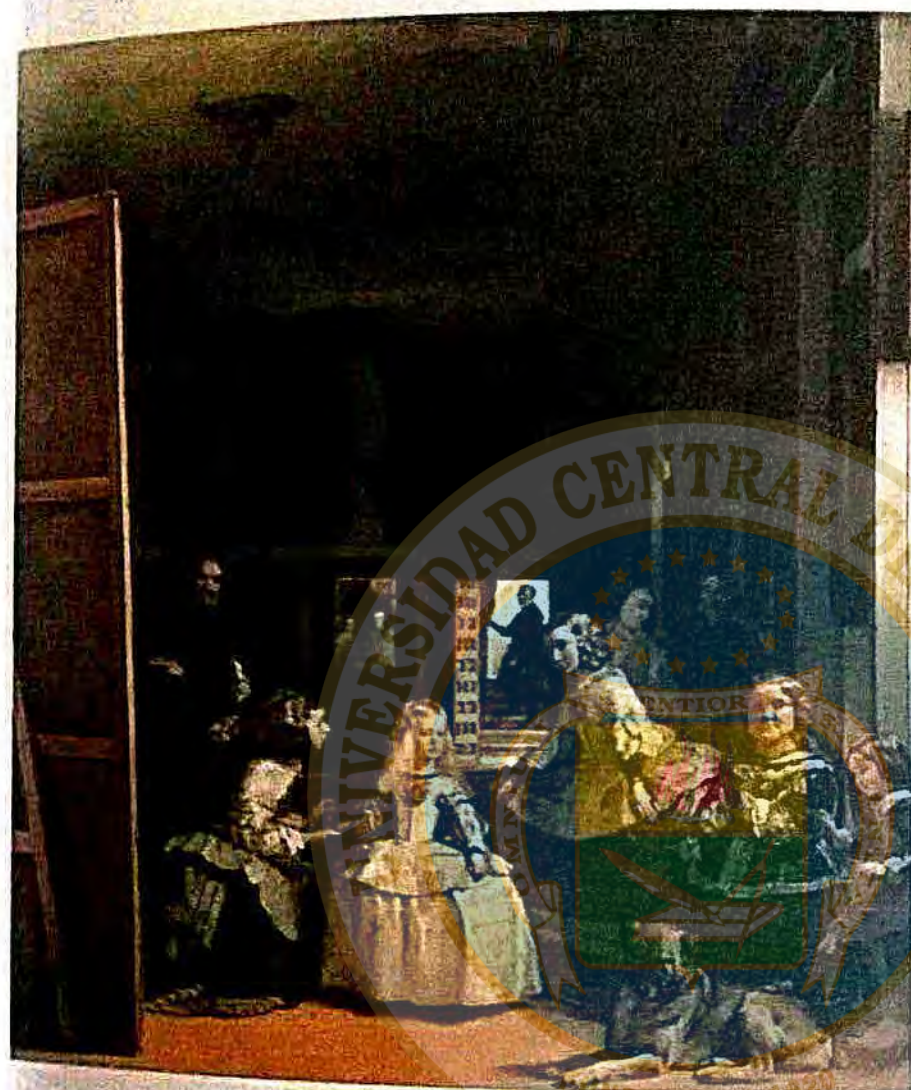


▲
Piero della Francesca
La Resurrección
1463
Fresco
2,2 x 2 m
Pinacoteca, Sansepolcro

La Resurrección, instalada en una habitación consagrada a ella en Sansepolcro, Italia, parece abrir una puerta a otro reino tan tangible como la escena exterior, la ciudad en la que Piero della Francesca vivió la mayor parte de su existencia.

Pintura al óleo

En este apartado me limitaré a la pintura al óleo veneciana, que se popularizó en el siglo xv y ha llegado hasta nuestros días.



Diego Velázquez

Las Meninas

1656-1657

Óleo sobre lienzo

3,1 x 2,7 m

Museo del Prado, Madrid

La intención de Velázquez era obtener un medio pictórico fluido para crear una nueva estética. Empezó con el método de pintura veneciano, pero a medida que su trabajo fue evolucionando intentó huir de las estructuras establecidas. Por ejemplo, descubrió que al cubrir los lienzos con una base oscura (un rasgo distintivo del método veneciano) no conseguía el efecto luminoso que deseaba, por lo que decidió usar una base blanca o casi blanca.

Las Meninas es, de hecho, un enorme boceto al óleo merced a lo veloz y ágil de sus trazos. En un soporte de cañamo, el genial pintor español aplicó una base de blanco de plomo mezclando pequeñas cantidades de ocre y negros, y suspendió dicha mezcla en una solución de aglutinante animal, probablemente añadiendo algún tipo de aceite secante. Aplicó esta mezcla a la pintura con una espátula o cuchillo paleta mediante pinceladas muy amplias e irregulares hasta un fondo óptico de extraordinaria luminosidad.

El pintor esbozó las líneas esenciales de la composición sobre la base. Además de mezclar pigmentos a mano con aceites secantes, de vez en cuando, también añadía huevo a los pigmentos opacos a la luz para que ejerciera como aglutinante. Con una gama limitada de colores, Velázquez usaba poco más de los seis que se pueden apreciar en la paleta que aparece sosteniendo en el cuadro. Algunos pigmentos se molió de forma tosca y otros, en cambio, muy finamente, y en ocasiones se añadían partículas más grandes de pigmento en una mezcla para reflejar la luz natural.

En este cuadro, Velázquez esparció trozos de blanco molido toscamente usando el tejido y los nudos del propio lienzo para producir efectos pictóricos e ilusorios. Obsérvese la sombra proyectada en el lado derecho del rostro de la infanta Margarita María, creado mediante un remiendo de tela sin pulir apenas disimulado. Velázquez combinaba radicales aplicaciones de colores transparentes con toques precisos de pigmento para definir los detalles, tal y como se aprecia en la diminuta y nítida jarra roja de agua que se le entrega a la infanta, así como en la fluida ejecución de la manga, con el fin de plamar las circunstancias cambiantes y fugaces y retratarlas de forma permanente.



▲
Rembrandt van Rijn
Haman asume su destino
(¿David y Uriah?)
 hacia 1665
 Óleo sobre lienzo
 127 x 116 cm
 Hermitage, San Petersburgo

Esta pintura transmite una fuerte presencia física, no a través de la definición de los detalles, sino desarrollando áreas bien definidas de luz y sombra. Las gruesas ondulaciones de las veladuras blancas se han aplicado con exceso y abandono, y se han barnizado una y otra vez con velos oscuros de color para conseguir un calor radiante. Rembrandt excava en la pintura con el extremo del pincel y la paleta para crear una superficie escultural similar al relieve. Si bien los rasgos faciales de la figura central contienen muy pocos detalles, viéndolos en persona uno siente su presencia palpable, en parte gracias al pigmento rojo, yuxtapuesto a la relativa frialdad del verde apagado y de los pigmentos ocre, que se elevan como la sangre hasta la superficie de la carne.



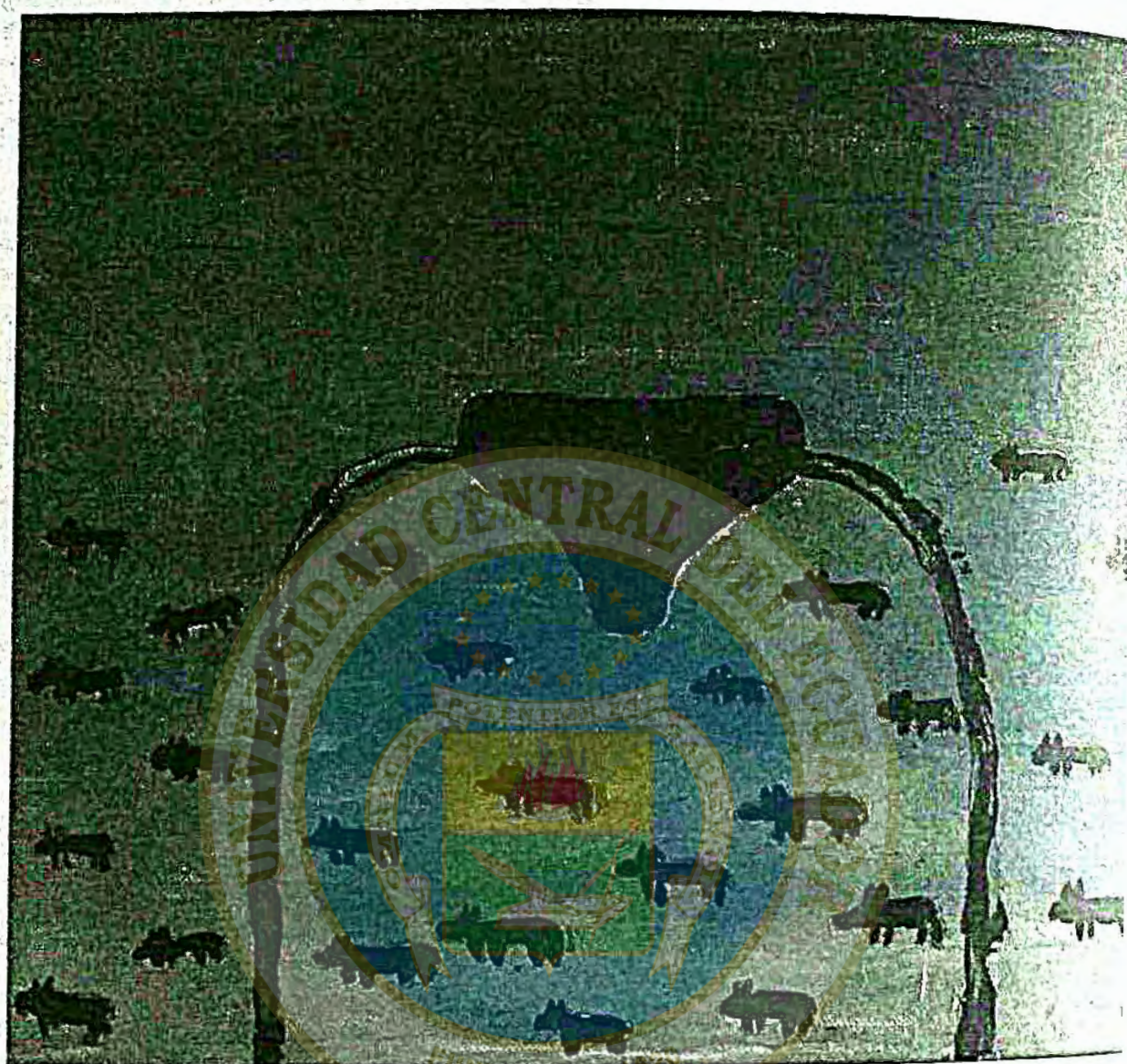
▲
Edouard Manet
Retrato de Emile Zola
1868
Óleo sobre lienzo
146 x 114 cm
Museo d'Orsay, París

Los bocetos de Manet reflejan a la perfección la vida moderna del París de mediados del siglo XIX. En este caso, Emile Zola aparece representado con un traje moderno y rodeado de diferentes objetos que dejan traslucir la importancia del propio Manet: fuentes de inspiración como un grabado japonés, un grabado de Goya al estilo de Velázquez o la copia de un artículo de Zola sobre el propio pintor. El lenguaje pictórico de este último se caracteriza por los acusados contrastes así como por los audaces volúmenes. Manet aconsejaba fijarse en los toques de luz y en las sombras más profundas al tener en cuenta la figura, convencido de que lo demás llegaría de forma natural, al menos en teoría.



▲
Albert York
Arboles gemelos
hacia 1963
Óleo sobre lienzo montado en Masonite®
27,9 x 26,7 cm
Colección privada, Nueva York
Cortesía de Davis & Langdale Company,
Nueva York

La pintura, ágilmente aplicada, reafirma su identidad material al tiempo que expresa la evidencia física del tema. El espectador puede identificar elementos expuestos del tablero Masonite® empleado como soporte, que equivale a un tono medio en la estructura de tonos y al aire en el tema de la escena.



▲ Forrest Bess

Sin título (Núm. 31)

1951

Óleo sobre lienzo

20,3 x 25,4 cm

Colección privada, Nueva York

Hirsch & Adler Modern, Nueva York

«La pintura ha significado muchas cosas para mí. Una vez pensé que el desarrollo de un estilo personal era un fin en sí mismo, pero he descubierto un propósito mucho mayor para el arte que proviene de la época de Cromagnon, y creo que ése es el verdadero fin del arte. El signo o símbolo que emerge del inconsciente posee el mayor valor terapéutico en el sentido de que, cuando se integra en la mente consciente, permite liberar las tensiones reprimidas y, de hecho, saca a relucir un nivel más alto de conciencia.»⁵

Forrest Bess

Acrílico

Dado que el acrílico y otras sustancias sintéticas empleadas como aglutinantes en los pigmentos son convenciones relativamente modernas, se ha optado por incluir ejemplos pertenecientes al presente y el pasado reciente.



▲
Leon Golub
Escuadrón blanco 1
1982
Polímero sintético sobre lienzo
304,8 x 467,4 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York

La elección tonal responde al tema y el contenido de esta obra, con unas figuras vestidas de verde militar sobre una mancha de fondo roja. La pintura se ha aplicado al lienzo virgen y sin tensar, lo que acentúa aún más el patetismo del tema.

Otros métodos

En los capítulos dedicados a la mayor parte de los métodos estándar, se analizan las técnicas alternativas, experimentales o colaterales. Por ejemplo, en el capítulo consagrado a la pintura al temple, se incluye el temple de caseína, una técnica primitiva más usada en las artes aplicadas, la artesanía y el ámbito doméstico que en la pintura con caballete. Tras estudiar a fondo el fresco, he optado por utilizar y enseñar la pintura de caseína, porque, aunque es similar al fresco en términos de cualidad de la superficie y de capacidad a la hora de trasladar las cualidades individuales de los pigmentos, es mucho menos voluminosa y más adecuada para las necesidades de los pintores contemporáneos. Además, he incluido explicaciones sobre la pintura de caseína y otras técnicas al final de la mayoría de capítulos con el objetivo de invitar a experimentar y ahondar en el arte de la pintura.

EL MODELO FÍSICO

En este capítulo, se analiza la estructura del modelo físico: soporte, encolado, base y/o imprimación, pintura o capa de diseño y barnizado. Además, se ofrece una breve perspectiva general sobre el color. Todo ello debe servir para introducir la terminología específica relativa a los diferentes métodos estándar abordados en el presente texto, los ejemplos visuales y los ejercicios propuestos. Con ello, lo que se pretende es proporcionar una visión física e intelectual de las raíces de la pintura, así como un método específico a través de la experimentación y exploración práctica de los diferentes medios y procesos.

Soportes

Los soportes más comunes son la madera y la tela o lienzo, si bien numerosos artistas también utilizan papel, metal, piedra, cristal, cartulina, plástico y sustancias sintéticas; los hay incluso, que pintan directamente en paredes (de hecho, la pared con enlucido de cal es el soporte y la base más tradicional para realizar frescos).



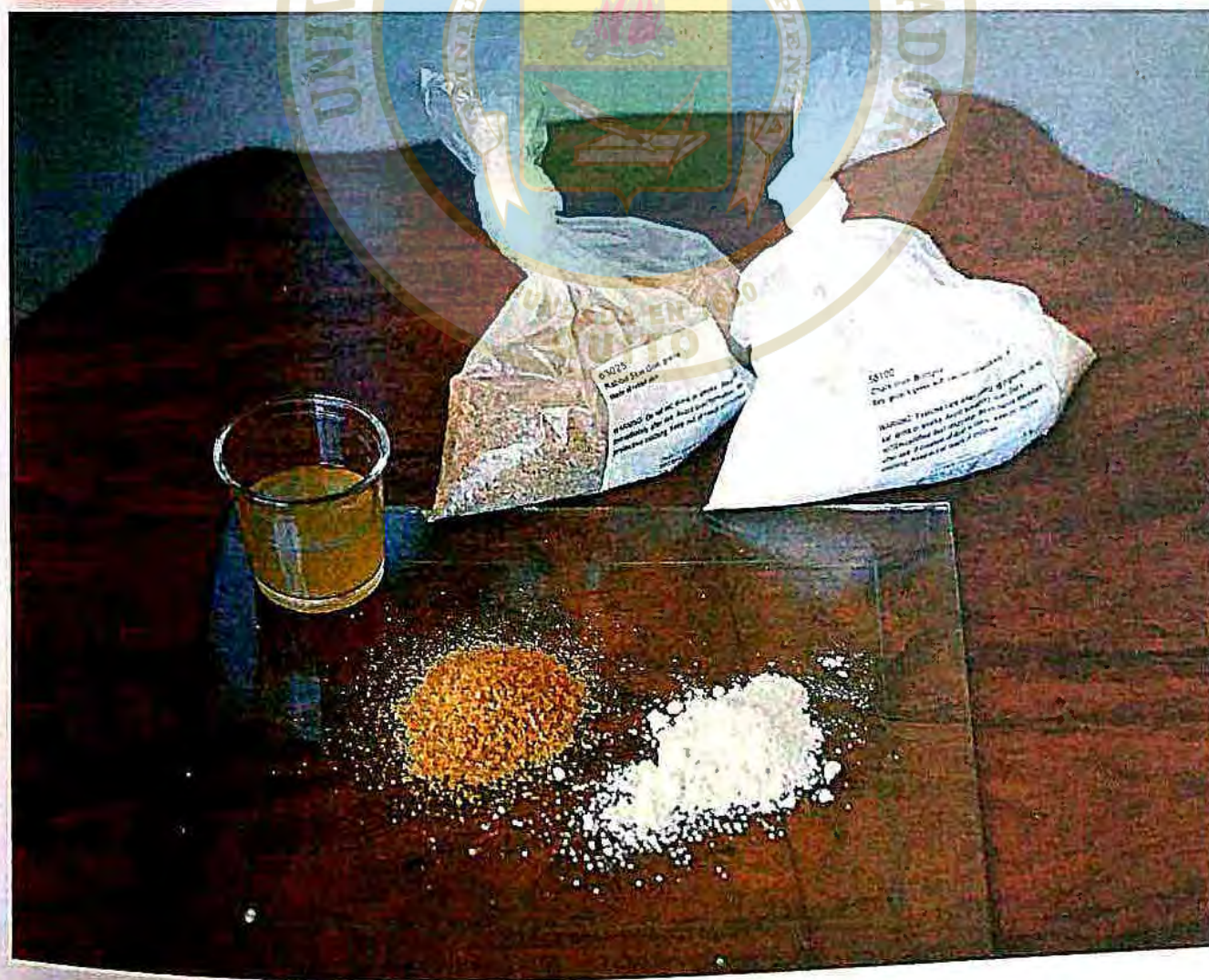
Algunos soportes habituales son los paneles o tableros de madera, tableros «con cuna de madera» y los lienzos tensados. Las fotografías muestran lienzos en varias etapas de tensado. Obsérvese la atención que se presta a las esquinas.

Al tensar un lienzo, mantenga bien tirante la tela; comience grapando la tela con una o dos grapas en medio de cada bastidor. A continuación, vaya poco a poco grapando desde el centro hacia los extremos de los bastidores, alternando los lados para mantener la tensión uniforme hasta poco antes de llegar a las esquinas. Después, decore con cuidado las esquinas y grápelas al bastidor y como muestra la imagen. Si éste es más largo, coloque una barra cruzada, como se ve en la imagen, para evitar que se combe.

Base

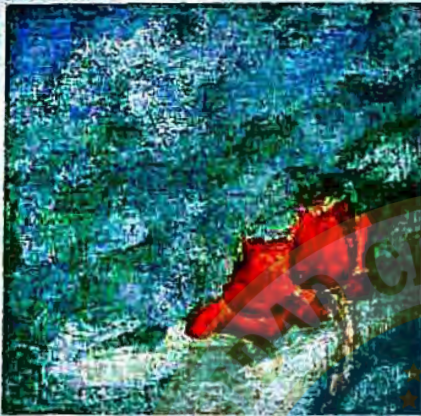
La base y/o imprimación y las capas preliminares se aplican al soporte, que actúa como superficie receptiva para la capa de pintura. La base es una cuestión muy personal; sin embargo, el encolado es, por lo general, la primera capa aplicada en todos los soportes de pintura, y puede actuar como base por sí misma. El encolado es una solución muy diluida de cola o resina que se aplica sobre la superficie con el fin de reducir su capacidad de absorción o porosidad. Asimismo, encoge el soporte de tela tensado de forma que éste quede firmemente sujeto al bastidor. Esta base tiene una importancia primordial para el lienzo cuando se aplica pintura al óleo, ya que el contacto directo con estas sustancias puede provocar que las fibras del lienzo se vuelvan quebradizas y se deterioren. La cola atrae la humedad, que hace que el lienzo se combe en condiciones más húmedas, lo cual puede comprometer la solidez de la película de pintura. Se puede emplear PVA (acetato de vinilo polimerizado) como sustituto de la cola, el cual protegerá el soporte y reducirá su capacidad de absorción, pero no hará encoger la tela. Las bases también pueden ser de gesso, obtenido a partir de tiza y aglutinante animal; una mezcla de tiza, aglutinante animal y aceite, o de gesso acrílico, por mencionar sólo unas cuantas. Para empezar, se suele elegir una base determinada para hacer la superficie más receptiva a un medio particular. En los capítulos siguientes se irá sugiriendo una base apropiada para cada método. Una vez familiarizado con estos métodos básicos, podrá elegir a partir de una gama casi infinita de ajustes menores en textura, capacidad de absorción y tono, lo que le permitirá obtener el efecto deseado.

Ingredientes para el encolado y la base:
solución aglutinante de piel de conejo, gránulos aglutinantes de piel de conejo y creta de Bolonia.



Capa de pintura

Al aplicar la capa de pintura las ideas de los artistas se hacen realidad. Otro tanto sucede con la preparación de los medios, que además permite familiarizarse con buena parte de los aspectos físicos de los modelos y, obviamente, los propios medios. En ambos casos, es fácil que se concrete una idea, una persona, un paisaje, un estado interior o del propio proceso de pintura, entre otros muchos fenómenos. Preparar los soportes, las bases y la pintura partiendo de cero permite acceder a toda una serie de opciones de las cuales de otra manera no se dispondría, así como realizar ligeros ajustes.



Capa de pintura: pintura de caseína sobre gesso de caseína en madera.

Desde la prehistoria hasta la actualidad, la pintura se ha tendido a definir simplemente como un pigmento: una serie de colores en un estado de polvo fino (a partir de fuentes inorgánicas, naturales o sintéticas), combinados con un medio aglutinante (como la cera, el huevo, la caseína, el óleo, el acrílico, la resina o la goma arábica) para sostener el pigmento y fijarlo al soporte. El medio aglutinante afecta a la manipulación de la pintura y proporciona efectos diversos. Por ejemplo, el óleo, el acrílico y la cera sacan a relucir la profundidad e intensidad de los pigmentos, lo que les confiere una cualidad cromática diferente a la que poseen en seco, mientras que la caseína y la goma arábica tienen un efecto visual menor sobre los colores del pigmento. Las formas de manipular la pintura han variado en gran medida a lo largo de la historia del arte occidental, pero en el fondo existen tan sólo dos periodos significativos en los que los nuevos medios pictóricos han propiciado avances decisivos en el arte de la pintura: en concreto, los siglos XV y XVI, cuando se popularizó el uso del óleo seco, y a mediados del siglo XX, cuando la pintura acrílica estuvo al alcance de todo el mundo.



Selección de pigmentos junto con sus respectivos aglutinantes: emulsión acrílica, huevos, goma arábica, bolitas de cera de abeja, aceite de linaza, caseína en polvo y gránulos aglutinantes de piel de conejo.

Los pigmentos y medios aglutinantes conforman la capa de pintura o forma, por lo que en este apartado trataremos la pintura directa e indirecta en capas. Cada capítulo plantea formas específicas de abordar la capa de fondo. Todas las capas de color/pintura aplicadas antes de la capa final se denominan «capas base» o «de fondo». Una capa de fondo puede ser algo tan simple como una imprimación, que es una capa translúcida de pigmento con un aglutinante, como la cola de piel de conejo o el aguarrás, aplicada a una base de gesso. Puede ser también una pintura monocromática llamada «verdaccio», emplea en el temple y el fresco tradicionales para esbozar y modelar; *sinopia*, esbozo a escala natural o dibujo preliminar para un fresco (véase pág. 81); o *grisaille*, a menudo usado para la pintura al óleo y ejecutado en tonos de gris, a veces denominado «color muerto».

El «*impasto*» es la textura creada por el movimiento del pincel, de ahí que se suele considerar como una pintura aplicada en pinceladas gruesas y espesas, si bien también puede aludir a texturas delicadas y finas aplicadas en superficies pictóricas más lisas. El *impasto* debería aplicarse con moderación y disperso por toda la superficie en aquellas pinturas que posean pasajes más finos. Conviene tener en cuenta, además, que una capa gruesa de *impasto* puede agrietarse más fácilmente en la pintura al óleo que en la acrílica.

► Florine Stettheimer

Sal

1931

Óleo sobre lienzo

96,8 x 66,4 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Los pasajes de *impasto* y el decorativo marco pintado y esculpido facilitan los excesos de superficie y el adorno lineal característicos de la obra de Stettheimer, fruto de la influencia directa del Art Nouveau en el panorama artístico estadounidense durante las décadas de 1920 y 1930. En este estilo artístico, que evolucionó a partir del movimiento Arts and Crafts inglés, vige en la década de 1880, abundaban los motivos florales y vegetales.



Barnizado

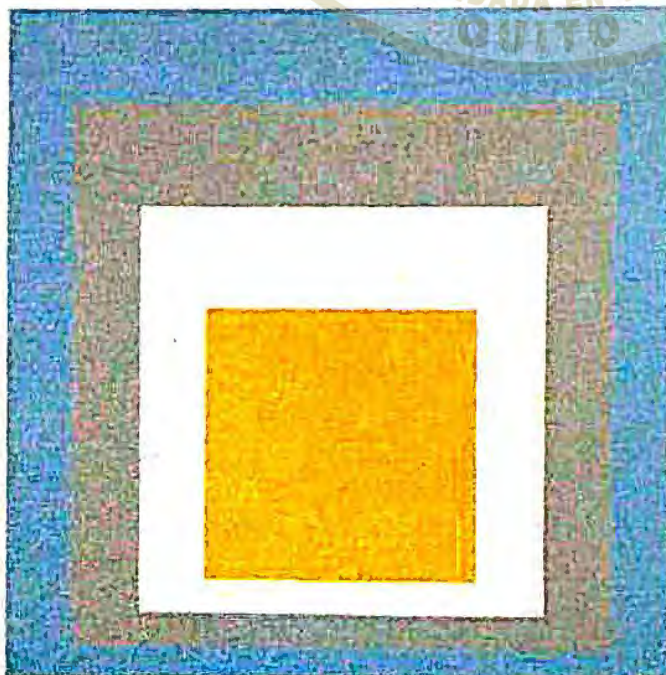
El barnizado es una capa protectora que proporciona una superficie uniforme y modifica la apariencia de la capa de pintura. Para la pintura al óleo o acrílica se requiere un barniz claro, reversible, elástico y no amarilleante, mientras que la pintura miscible en agua, el temple, la caseína y la encáustica no necesitan barniz. Los frescos interiores o exteriores y otros tipos de pintura mural no se suelen barnizar.



Tipos de barniz: barniz/esmalte acrílico diluible en aguarrás (barniz acrílico de alcoholes minerales) para pinturas acrílicas, cristales dammar solubles en trementina y barniz dammar preparado para óleos.

Color

En los capítulos individuales, se han incluido ejemplos visuales de las diferentes maneras de aplicar color para mostrar los efectos específicos. En lugar de la teoría del color, se ha optado por ejercicios de «observación» y pintura para familiarizarse con el uso práctico del color en pintura. Se explican, además, varios principios del color relacionados con cada método o ejercicio particular, y se invita a experimentar con el color llevando a la práctica ciertas estrategias para conseguir efectos concretos.



Josef Albers
Homenaje al cuadrado

1953

Óleo sobre tabla compuesta

110,5 x 110,5 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Esta obra ejemplifica la obsesión del autor por las relaciones cromáticas. En concreto, Albers no estaba interesado en las teorías o sistemas del color, sino en la percepción del mismo mediante la observación directa.



Lalchand

Página del *Album de Shah Jahan*

Dorso: hacia 1615; anverso: hacia 1540

Colores, tinta y oro sobre papel

38,7 x 25,6 cm

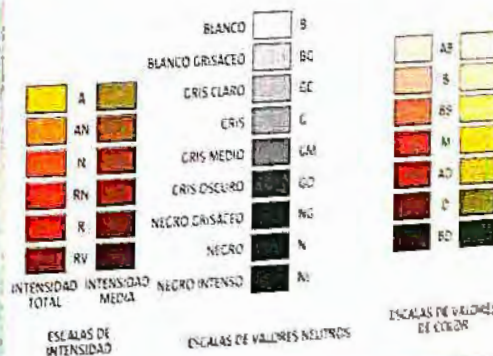
Museo de Arte Metropolitano, Nueva York

Estudiando esta obra y otras de Lalchand extraídas del *Album de Shah Jahan*, se nos revela cómo los pasajes de colores discordantes y las relaciones cromáticas armoniosas dentro de un mismo espacio pictórico reducido pueden transmitir una exuberante vitalidad.

En los capítulos dedicados a la pintura al óleo, la acuarela, la acrílica y la pintura de caseína, se aborda la pintura *alla prima*, también conocida como pintura directa o húmedo sobre húmedo. Por otro lado, el método de la pintura indirecta —cubrir la superficie pictórica capa a capa— se presenta en cada uno de los capítulos. Para conseguir un efecto relativamente frío y nacarado, se puede pintar un tono algo opaco, por lo general blanco o casi blanco, sobre uno más oscuro (veladura). Asimismo, para crear calidez se puede pintar una fina capa de color transparente (aguada) sobre otro color. La aguada y la veladura se pueden alternar para crear efectos cálidos y fríos, con una aguada final sobre veladuras pintada de fondo, lo que crea una cálida luminosidad. También se explica cómo crear mezclas ópticas de color superponiendo tonos. Los tres tonos o colores principales son el rojo, el amarillo y el azul. Si se superponen el amarillo y el azul se obtiene el verde, que es uno de los tres colores secundarios. El amarillo y el rojo se combinan para formar el naranja, otro color secundario, y finalmente, de la mezcla del azul y el rojo surge el violeta o púrpura. Los colores situados justo en la posición opuesta en la círculo cromático se conocen como «colores complementarios», y los colores situados uno junto a otro se conocen como «análogos».

Las mezclas ópticas con velos de color se crean mediante aguadas o sombreados cruzados usando transparencias de colores: una capa de azul sobre una roja produce el violeta, una roja sobre una amarilla produce el naranja, y una azul sobre una amarilla produce el verde.

Izquierda: ejemplo de una veladura translúcida de color oscuro sobre una veladura opaca casi blanca.



Círculo cromático

Breve perspectiva general sobre las características del color

- **Tono:** se crea variando el contenido de claros u oscuros de un color particular. Los tintes son tonos claros de color que se crean añadiendo color blanco o agua al color original. Los sombreados son tonos oscuros que se crean añadiendo color negro al color original.
- **Matiz:** cualidad por la cual distinguimos un color de otro, como por ejemplo el rojo del amarillo o el verde azulado del verde amarillento. El matiz es lo que le da nombre al color y puede cambiarse añadiéndole otro color o colores al original: el violeta rojizo y el violeta azulado son matices del violeta, así como el verde azulado y el verde amarillento son matices del verde. También se ve afectado por la cantidad de color usada; entre dos matices diferentes de naranja rojizo, uno puede tener más contenido de rojo que el otro. Los matices pueden derivar hacia el gris si se les añade un tercer color. El naranja rojizo se «agrisa» al añadirle azul, y el verde azulado se «agrisa» al añadirle rojo. Las tonalidades pueden ser cálidas (rojo, amarillo y naranja) o frías (azul, verde y violeta); las primeras tienden a avanzar y las últimas a retroceder.
- **Saturación:** cualidad por la cual distinguimos un color claro de uno oscuro, como un azul claro de un azul oscuro. También es el término con el que se indica la cantidad de luz u oscuridad de un color. Así, el amarillo tiene un valor claro, mientras que el azul estándar tiene un valor más oscuro. Las formas modeladas de lo claro a lo oscuro producen la ilusión de espacio tridimensional e ilusorio. Si se añade color blanco a un color concreto, éste se ilumina pero a la vez pierde intensidad.
- **Intensidad:** cualidad por la cual distinguimos un color intenso de uno débil; representa el brillo, la fuerza o la pureza de un color. Se ilustra mediante la diferencia entre el brillo y el componente grisáceo, como entre un rojo puro y un rojo que se ha «engrisecido» al añadirle color verde, su complemento. El color rojo es brillante pero oscuro, mientras que el amarillo además de brillante es claro. La intensidad del color permite crear la ilusión de espacio; el color intenso avanza y, a medida que la intensidad del color disminuye, el espacio retrocede.

Observar lo que sucede entre los colores es esencial para pintar ilusiones luminosas y espaciales con color (véase el círculo cromático, pág. 105). La pintura es siempre un intercambio de colores cálidos y fríos, así como de valores claros y oscuros. Los colores se presentan a sí mismos en relación con los demás y en condiciones cambiantes. Cuando los modelos están más cerca de nosotros, sus colores se muestran más intensos, más cálidos y más oscuros; los detalles predominan y aparecen nítidos, y los contrastes de tono son mayores en el primer plano. A medida que se alejan, los modelos se vuelven menos intensos, más fríos y tienen colores más claros. Por ello, la frialdad y las tonalidades más claras son consecuencia de los efectos de la perspectiva atmosférica (véanse págs. 18-19); el vapor fino e incoloro que se interpone entre el ojo y la profundidad de campo oscurece el color a medida que se incrementa la distancia.

«Cuando alguien va a observar el océano, le gusta quedarse allí contemplándolo todo el día... No hay un solo ser vivo que no se quede fascinado contemplando una cascada durante toda la tarde. Es una experiencia simple, uno se vuelve más ligero, y no desea nada más. Cualquiera que se pueda sentar en una piedra en medio del campo y quedarse durante un rato podrá apreciar mi cuadro. La naturaleza es como abrir una cortina, te quedas arrobado. Yo deseo dibujar una reacción semejante a ésta... No una reacción específica, sino ese tipo de reacción que la gente experimenta cuando se abandona a sí misma, ante el paisaje natural, una experiencia de pura alegría..., el simple hecho de dirigirse hacia un campo de visión, como si cruzaras una playa vacía para mirar al océano.»¹⁶

Agnes Martin

LA PRÁCTICA DE LA PINTURA

A finales de la Edad Media, la pintura estaba muy codificada. En *Il libro dell'Arte* («El libro del arte»), escrito a finales del siglo XIV, Cennino Cennini menciona las técnicas estándar que los pintores adquirirían a lo largo de su periodo de aprendizaje. Este manual técnico de Cennini documenta los medios y procesos para preparar la tabla, la aplicación del gesso, el dibujo, la pintura y el barnizado en el contexto del estudio del artista. Las teorías presentes en *Il libro dell'Arte* estuvieron vigentes hasta el siglo XIX, cuando los artistas empezaron a examinar los aspectos estéticos y a experimentar con ellos. Y más recientemente, los artistas contemporáneos han continuado explorando el enorme potencial de la pintura.



Clifford Still

Sin título

1957

Óleo sobre lienzo

2,8 x 3,9 m

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

En esta obra, Still aplica colores al óleo densamente pigmentados en un lienzo grande con el fin de evocar el vasto espacio y las escarpadas texturas de las grandes llanuras de Estados Unidos, donde el artista pasó su infancia.



Agnes Martin

Esta lluvia

hacia 1960

Óleo sobre lienzo

177,8 x 177,8 cm

Colección Emily Fisher Landau, Nueva York

La pintura es un tema muy amplio: examinar determinadas pinturas como documentos históricos permite empezar a comprender esta disciplina y comenzar a desarrollar un lenguaje propio para explorarla por uno mismo a medida que se pinta. Una pintura puede representar un evento histórico, pero también puede constituir un evento histórico en sí misma.

Se han incluido propuestas de ejercicios para cada método con el objeto de explorar las diferentes técnicas. En los capítulos dedicados a la pintura encáustica y al temple, se ha incluido un procedimiento para los ejercicios dividido en dos partes: 1) copiar una imagen original maestra, y 2) crear una pintura original utilizando la misma técnica. Para la pintura acrílica, la acuarela, el óleo y los métodos adicionales incluidos en algunos capítulos, se sugieren unos cuantos ejercicios extras de formato libre para cada una de las técnicas. En el ejercicio del capítulo dedicado al fresco, se recomienda copiar una pintura maestra o bien crear una obra original.

Los ejercicios propuestos suministran una base para desarrollar un estilo personal. Seguir los procesos de un método mientras se copia un ejemplo histórico constituye una experiencia de inestimable valor que permite interiorizar una técnica determinada. Al aprender un lenguaje diferente al propio, en cierto momento, uno empieza a pensar e incluso a soñar en su segunda lengua, de ahí que el objetivo también en este caso sea conseguir que la técnica aprendida se vuelva intuitiva y automática.

Los siguientes capítulos proporcionan algunas estrategias, pero a medida que avanza en la práctica, descubrirá formas de desviarse de las pautas establecidas para se vaya finalizando con su propia visión personal. Las sorpresas inesperadas e incluso los «errores» que forman parte de la actividad diaria del estudio pueden conducir a descubrimientos valiosos. A medida que se haya familiarizando con los diversos medios y procesos, comprobará que cada movimiento o combinación de elementos en un cuadro constituye una entidad única. Involucrarse en la actividad pictórica significa descubrir cómo realizarla, y tomar parte en la continua fascinación y esfuerzo del artista por adaptar este antiguo arte al momento presente. Observe siempre los cuadros y deje que los modelos físicos le hablen: observe y después experimente con su propio trabajo.

«Uno puede viajar por todo el mundo y no ver nada. Para obtener el conocimiento no es necesario ver muchas cosas, sino observarlas detenidamente.»¹⁷

Giorgio Morandi

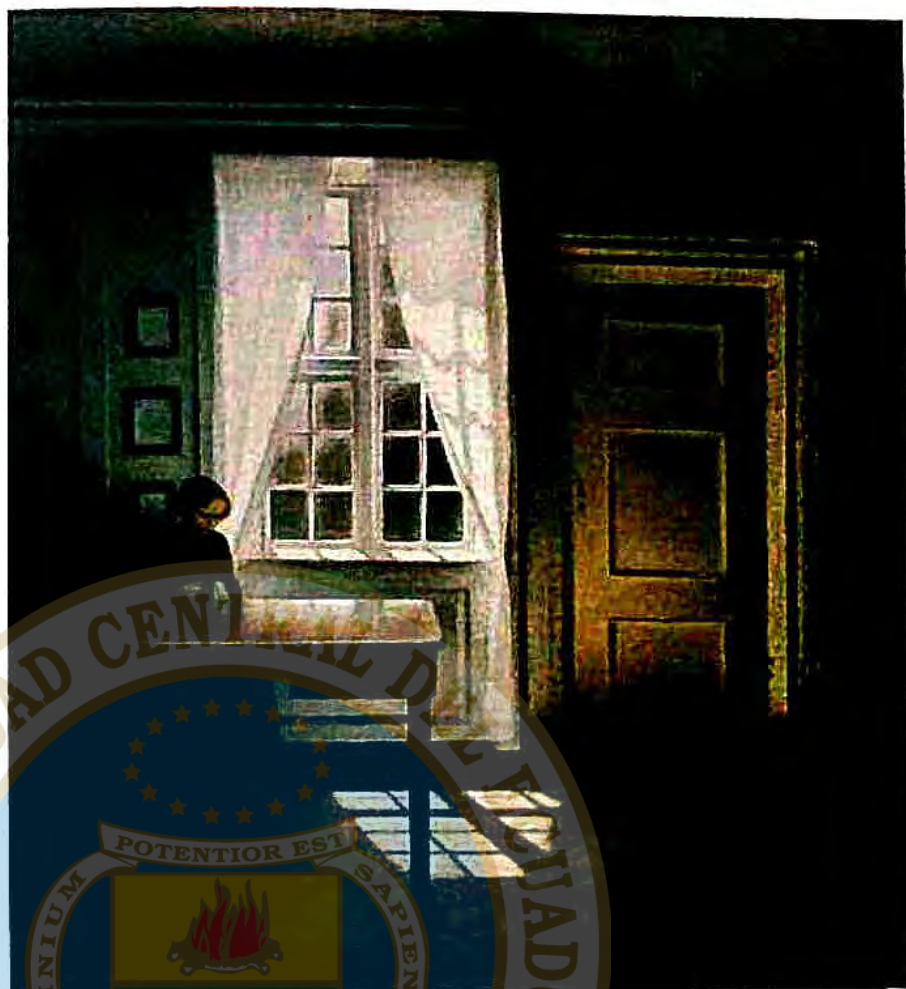
Los ejemplos visuales muestran de qué modo los artistas han ido valiéndose de los diferentes métodos pictóricos. Las visitas a los museos y otras instituciones similares siempre constituyen parte esencial del proceso de exploración de los medios y procesos de la pintura. Con todo, las imágenes de las pinturas no pueden transmitir su acabado, su textura o su escala, por lo que tiene mucho más sentido observar los cuadros en el entorno en el que fueron concebidos para, de ese modo, obtener una impresión más precisa de la atmósfera, la luz y el espacio que los artistas experimentaron.

«Recordad que existen partes de lo que más os concierne conocer que yo no puedo describiros; debéis venir conmigo y verlo por vosotros mismos. La visión es para quien la observa.»

Plotino

► Vilhelm Hammershoi
Mujer cosiendo en un interior
hacia 1900
Óleo sobre lienzo
54,6 x 52 cm
Colección privada

Esta obra ilustra la obsesión de Hammershoi por las condiciones espaciales y lumínicas en los interiores de su apartamento de Copenhague.



▼ Martin Johnson Heade
Prados de Newburyport
hacia 1876-1881
Óleo sobre lienzo
26,7 x 55,9 m

Museo de Arte Metropolitano, Nueva York

Heade explora los temas pictóricos —color y luz provisionales tras una llovizna pasajera— a través de una reducida gama de matices, en la que predominan los grises y los verdes, y así como de unos contrastes tonales limitados.





5 PINTURA CON ACUARELA



La acuarela es la transición perfecta del dibujo a la pintura, y del blanco y negro al color. Tras estudiar dibujo, hice la transición a la pintura estudiando la acuarela. A pesar de que no se trata necesariamente de un método sencillo, la acuarela permite una gran diversidad de técnicas y de estilos, desde la punta de un diminuto pincel que deposita una ínfima cantidad de pintura para crear la expresión más pequeña e intrincadamente detallada, hasta la aplicación de masas fluidas y amplias de color saturado con un pincel grande, suave y empapado. Me encanta su luminosidad, franqueza, pureza cromática y nitidez. Además, es un medio que permite capturar un instante y plasmar una concepción mental o estado de ánimo efímero en la naturaleza. Como en el caso del dibujo, los medios son ligeros, fáciles de guardar y transportar, económicos y están disponibles en cualquier momento y en cualquier lugar.



Charles Demuth

Estudio de una monarda

hacia 1923

Acuarela y grafito sobre papel

41,9 x 28,2 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Como todos los métodos citados en este libro, la habilidad manual y la competencia mental que subyace tras la técnica no pueden adquirirse de un día a otro, pero a través de la práctica diaria podrá sentir satisfacción durante el proceso creativo y gratificación al acabar las obras.

La pintura con pigmento y agua es un método universal que se remonta a la Antigüedad. La acuarela recibe su nombre de su diluyente, el agua, y no del medio aglutinante, como sucede con la mayoría de los demás medios (como el óleo). De hecho, en esta técnica la disolución de los pigmentos en el agua es justamente lo que determina la intensidad de los colores. Se pueden usar dos técnicas: la aguada (pintura indirecta en capas), o bien una técnica directa. Los colores se aplican en capas bastante delgadas, por lo que la base u otra capa de pintura se transparenta a través de todos los colores. La base, que suele ser blanca, produce los grados de luminosidad necesarios en la pintura, así que, al dejar la base o el papel blancos intactos, se generan áreas de blanco puro. El término «acuarela» se usa también para denominar una obra de arte realizada con este medio.



El señor de los monas

Retrato ecuestre de Maharana Amar

Singh II de Udaipur

hacia 1710

Acuarela opaca y oro sobre papel

31 x 26,7 cm

Museo Arthur M. Sackler,

Harvard University Art Museums

Cambridge, Massachussets

Para realizar esta obra se usaron pinceles, piedras de bruñir, pigmentos guardados en conchas de almeja, frascos de agua y aglutinante de goma. Primero, el papel se recubrió recubierto de blanco y se secó al sol; después, se colocó boca abajo en un piedra plana y frotó con un cristal de roca o ágata. En un primer momento, se emplearon pigmentos más claros y después se añadieron colores más fuertes capa a capa, que se bruñeron de forma intermitente. El dibujo se basó en bocetos de taller que representaban aves, animales salvajes, árboles y personas o dioses; en ocasiones, los artistas se inspiraban en la naturaleza. También se utilizaron trozos de fina piel de gacela, que se colocaron sobre el patrón para ser copiados, esbozados con un pincel oscuro y finalmente agujerados. El carboncillo en polvo se frotaba a través de las perforaciones para transferir la imagen.

Los antiguos egipcios usaban acuarelas para decorar sarcófagos de madera así como para ilustrar los «libros de los muertos» (colecciones de hechizos y fórmulas mágicas). Los libros eran encargados por los difuntos antes de morir, y empezaron a aparecer en las tumbas egipcias hacia el 1.600 a. C. Los pinceles hechos de tallos de junco se sumergían en agua y se frotaban en pastillas de tinta y goma para decorar los rollos de papiro con el objeto de guiar al difunto en la otra vida en su periplo hacia el inframundo. El papel se inventó en China hacia el siglo I d. C. y en el siglo IX los chinos ya pintaban con acuarela sobre papel (previamente lo hicieron sobre seda). En el siglo XI, los miniaturistas indios de Oriente y Occidente pintaban acuarelas opacas sobre hojas de palma y, en el siglo XIV, se pasaron al papel. La pintura en miniatura también se practicaba en Persia, donde estuvo en auge desde el siglo XIII hasta el siglo XVI. Los pintores otomanos utilizaron pigmentos secos combinados con clara de huevo y agua durante la edad de oro de la pintura en miniatura en ese país, en el siglo XVI.

En Occidente, los iluminadores medievales de manuscritos empleaban acuarela opaca y, cuando debían colorear dibujos, grabados, grabados en madera o mapas, hacían uso de acuarelas transparentes. El pintor alemán Lucas Cranach (1472-1553) pintaba en acuarela opaca y transparente, y en ocasiones combinaba ambas.



◀
Dürer

Césped

1503

Acuarela y gouache sobre papel

41 x 32 cm

Graphic Collection, Albertina, Viena

En 1490, Dürer convirtió esta técnica pictórica en la forma de arte independiente que conocemos hoy en día con sus paisajes y, más tarde con sus escenas de animales y aves. La acuarela se emplearon sobre todo para la pintura en miniatura sobre cartulina o marfil, y a veces sobre pergamino o porcelana, realizada en los siglos XVI, XVII y XVIII. Los artistas holandeses del siglo XVII pintaron paisajes en acuarela, pero la técnica fue quedando poco a poco relegada en beneficio de otras, como el óleo. Llegó un momento en que se pasó a considerar una técnica para aficionados, opinión que no cambió hasta el siglo XIX, cuando volvió a ganar popularidad. Buena prueba de ello fue la exposición celebrada en Londres en 1805 bajo los auspicios de la Sociedad de Pintores de Acuarela.



◀
Joseph Mallord William Turner

Interior en Petworth

hacia 1830

Acuarela y acuarela opaca sobre papel azul

13,9 x 19 cm

©Tate 2007, Londres



Morandi
Paisaje
 1957
 Acuarela
 16,5 x 23 cm
 Colección privada, Bolonia

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, se desarrolló en Inglaterra la moderna técnica de la acuarela transparente. Los tintes azules o sepia se superponían en dibujos de pluma y tinta, los cuales evolucionaron a monocromías y, más tarde, derivaron en una técnica en la que el color se utilizaba con libertad e imaginación. El uso contemporáneo de las masas fluidas de color surgió de dicha evolución. Entre los artistas británicos que contribuyeron a los comienzos de estas técnicas se encuentran William Blake (1757-1827) (véase pág. 51) y J.M.W. Turner (véase pág. 25), a los que pronto siguieron artistas estadounidenses como Edward Hopper (1882-1967) (véase pág. 136) y Charles Demuth (1883-1935) (véanse págs. 112, 131, 135). Turner puso la técnica de la acuarela en primer plano al explotar magistralmente sus posibilidades técnicas y artísticas. Produjo densas texturas de superficie combinando el gouache (acuarela opaca) con la acuarela y fluidas marcas de lápiz, al tiempo que manipulaba la superficie raspando el color con un instrumento afilado para producir diáfanos efectos luminosos. Los pintores románticos franceses también confirmaron la validez de la acuarela como técnica apta para las bellas artes, como fue el caso de Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863).

Aunque existe una amplia gama de pigmentos disponible, la mayoría de artistas suele preferir trabajar con una gama básica de unos quince pigmentos. En realidad, poco ha cambiado desde que Edward Norgate escribió *El arte de la miniatura pintada* (1627-1628). Gracias a la amistad que le unía a Carlos I y al conde de Arundel, Norgate alcanzó notoriedad en la Inglaterra del siglo XVII como músico, heraldo y cortesano. Ampliamente divulgado durante su época, el tratado de Norgate sobre el estudio de la pintura en miniatura es una guía a los medios y técnicas de esta disciplina y constituye un registro del conocimiento artístico así como del gusto imperante en la corte del rey Carlos. Dicha obra presenta con todo detalle los métodos de los miniaturistas ingleses, así como la composición y preparación de los pigmentos. Norgate suministró el primer listado riguroso de pigmentos de acuarela, dando fe de las variedades del blanco, amarillo, rojo, verde, azul, marrón y negro (veinticuatro en total), que podían comprarse en tiendas de boticarios. Los pigmentos, obtenidos a partir de materiales naturales, eran pulverizados por el artista y combinados con goma arábiga (derivada de la acacia) y azúcar cande (hecho de una mezcla de sacarosa y agua) para que se secaran con facilidad. Otros pintores refinaron las recetas de Norgate y ampliaron la gama de pigmentos sin alterar los principios básicos. De hecho, el proceso se ha mantenido en gran parte igual hasta nuestros días.

Durante el siglo XVIII, se empezaron a producir pequeñas pastillas de color en Inglaterra y cajas portátiles de acuarelas que incorporaban dichas pastillas. En la actualidad, se ha extendido sobremedida el uso de tubos de colores que contienen glicerina adicional como plastificante. Los artistas contemporáneos emplean la acuarela de forma muy similar a como lo hicieron los artistas de todas las épocas; se trata de un método puro, simple y directo, pero no necesariamente sencillo.

Con un acabado mate, la acuarela transparente es un medio soluble que debería aplicarse en capas finas. El soporte y la base se transparentan a través de las capas de color, y ambos funcionan como partes intrínsecas de la estructura cromática y de valores de la pintura. La superficie blanca o luminosa del papel (o del soporte que se utilice) servirá como agente iluminador del cuadro.

A diferencia de otros medios pictóricos, la acuarela transparente posee una cierta luminosidad y claridad. A causa de la transparencia del aglutinante, y gracias a que los pigmentos están finamente triturados, la superficie fibrosa del papel puede retener la pintura al soporte y actuar más como aglutinante para los colores que la goma arábiga. Esta sustancia, el aglutinante para pintura más transparente de los que existen, es una goma soluble en agua que exuda de las incisiones realizadas en la corteza de la acacia. Para su uso, la goma arábiga se disuelve en agua caliente y, dado que la película de la goma puede agrietarse, se debe añadir un plastificante, como la glicerina.

La acuarela es una sustancia delicada y por ello requiere más precisión y paciencia que otros medios. Así que, para empezar, es recomendable comprar las mejores pinturas ya preparadas, a ser posible en pastillas o tubos de color que contengan un tipo de pintura tratada con miel u otro humectante que retrase el secado y el deterioro. Más adelante, puede fabricar sus propias pastillas de colores en lugar de comprarla en tubos o frascos, que suelen secarse y, en ocasiones, acaban deteriorándose. Las pastillas de colores que fabrique a mano duran más tiempo sin riesgo de que se sequen. Además, se transportan sin problema y constituyen el medio pictórico más libre, ligero y sencillo de utilizar.

Breve resumen

- Tense el papel de acuarela en un tablero de dibujo y deje que se seque durante un periodo de entre cuatro y doce horas, o bien utilice un bloc de hojas para acuarela o un tipo de papel grueso.
- Opcional: haga un boceto aproximado a lápiz sobre el papel de acuarela.
- Pinte directa o indirectamente con pintura de acuarela.
- Cuando la pintura esté seca, córtela por su contorno exterior con un cúter o cortante de hoja fija y extráigala del tablero.

Material necesario:

Papel.

Tablero de dibujo.

Esponja natural.

Cinta adhesiva de papel.

Grapadora.

Agua.

Cúter, cuchillo para manualidades, escalpelo o cortaplumas.

o

Bloc de hojas para acuarela.

o

Tabla base de gesso aglutinante (*gesso sottile*) (véase pág. 142 para instrucciones).



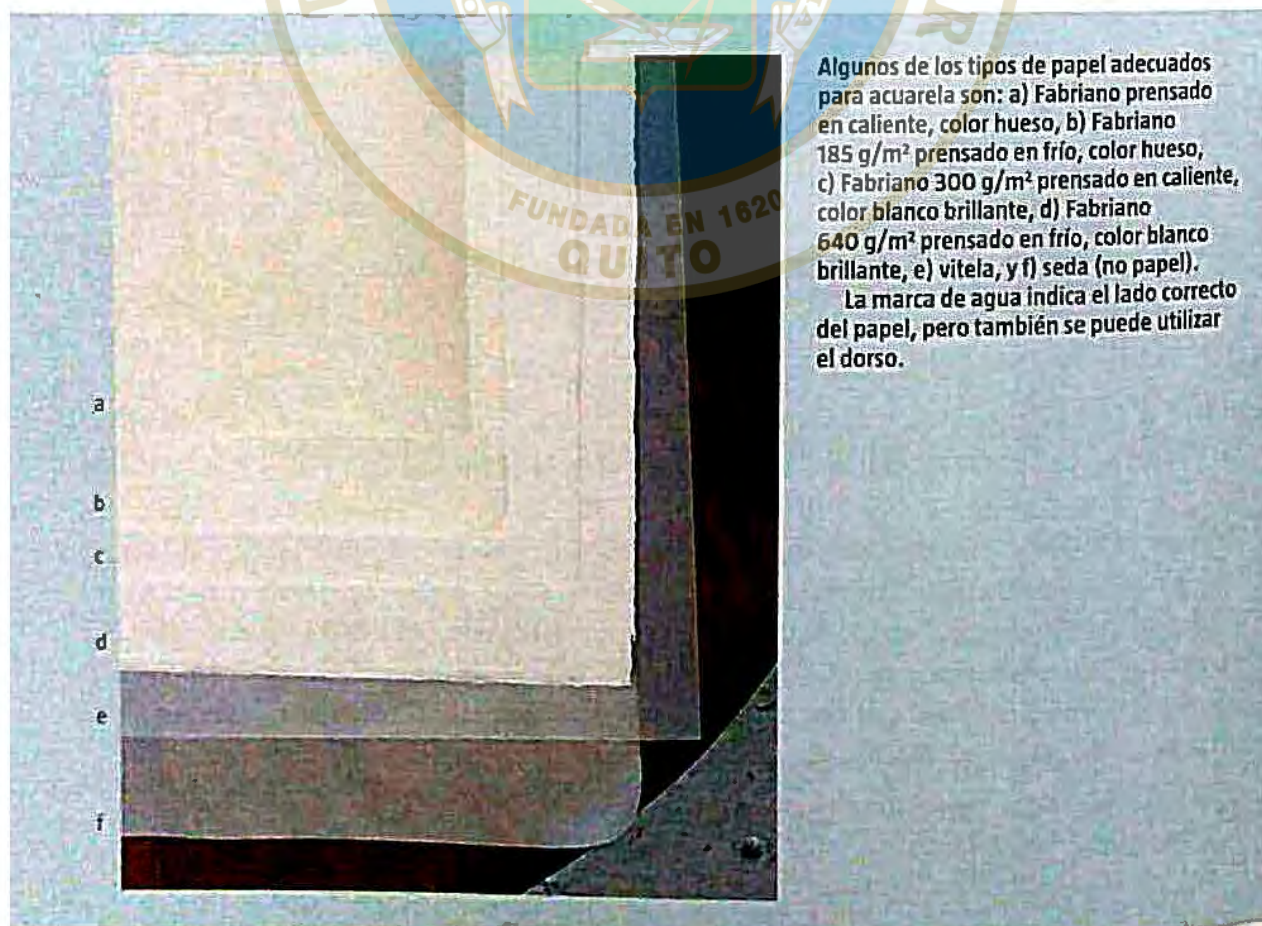
Juego empleado para tensar el papel y otros soportes y bases.

Por lo general, el soporte y la base son los mismos en la pintura con acuarela, siendo el papel el soporte y base más extendido. Esto se debe a que, en la acuarela transparente, la estructura de tonos del cuadro viene determinada por el color blanco del soporte de papel, por lo que la base es innecesaria. También se utilizan tablas de pergamino, seda, vitela y gesso, así como finas placas de marfil para las miniaturas. Necesitará una superficie fibrosa y no reflectante para retener la pintura en el soporte, así que evite las superficies satinadas. También puede utilizar una tabla de madera con una base de gesso aglutinante, que proporciona una superficie muy absorbente y muy blanca en la que trabajar con éxito la acuarela.

Papel de acuarela

Los papeles para acuarela deben estar fabricados a mano con un 100% de fibras de algodón o lino y haber sido encolados durante su fabricación para evitar que los colores se extiendan o se corran (personalmente, prefiero el papel italiano para acuarela Fabriano). El papel debe ser blanco para permitir la máxima brillantez en las técnicas de acuarela transparente. Los papeles finos se fabrican con tres superficies: rugoso, prensado en frío (acabado medio) y prensado en caliente (acabado liso). El rugoso o prensado en frío presenta una superficie granular con huecos y proyecciones, lo cual proporciona una alternancia de luz y media luz. El de colores pálidos también se puede utilizar, aunque produce un efecto más apagado.

Los papeles se hallan disponibles en diferentes gramajes, que vienen expresados en g/m^2 : el más ligero es el de 150 g/m^2 , y el gramaje habitual (300 g/m^2) es dos veces más pesado. El papel de acuarela ligero que esté por debajo de 600 g/m^2 debe tensarse en un tablero de dibujo rígido para evitar que se combe o se arrugue. El de mayor gramaje, de 600 a 850 g/m^2 , es más conveniente porque no requiere tensado, si bien es más caro. Además de la ventaja de no tener que tensarlo, el papel de alto gramaje también resiste el raspado a cuchillo, el frotado y demás técnicas agresivas empleadas en la acuarela. También puede utilizar un bloc de hojas para acuarela (hojas de papel sujetas en un bloc con un adhesivo en los extremos). Cuando haya finalizado la pintura, inserte un cuchillo o escalpelo en el adhesivo que sujeta las hojas, y deslice la hoja por el borde para extraer la hoja superior. Algunos blocs de acuarela no incorporan bordes con adhesivo para facilitar la inserción del cuchillo.



Algunos de los tipos de papel adecuados para acuarela son: a) Fabriano prensado en caliente, color hueso, b) Fabriano 185 g/m^2 prensado en frío, color hueso, c) Fabriano 300 g/m^2 prensado en caliente, color blanco brillante, d) Fabriano 640 g/m^2 prensado en frío, color blanco brillante, e) vitela, y f) seda (no papel).

La marca de agua indica el lado correcto del papel, pero también se puede utilizar el dorso.

Cómo tensar el papel de acuarela:
con una esponja natural, humedezca
abundantemente el papel por ambos
lados o, si es posible, empape el papel en
una bañera de agua durante unos quince
o veinte minutos. Coloque el papel
humedecido en el tablero de dibujo,
aplánelo y péguelo con cinta adhesiva de
papel marrón humedecida y soluble en
agua, procurando que sobresalga unos
centímetros del borde del papel. Presione
la cinta para que el papel quede bien
sujeto. Hay quien, además, grapa la cinta
adhesiva con una grapadora. Seque el
papel horizontalmente. Cuando haya
acabado con la pintura, córtela por
el borde exterior con un cuchillo.

Otra forma de tensar el papel es
utilizando sólo grapas para mantener
sujeto el papel con el fin de preservar las
barbas. Se puede grapar el papel y, una
vez acabado el trabajo, extraer las grapas
con cuidado. Hay que dejar que se seque
entre cuatro y doce horas antes de utilizarlo.



Material necesario:

Caja de colores: juego de acuarelas preparado para la venta.
Concentrados de color o pigmentos secos con un poco de agente humidificante si fuera necesario (bilis de buey o alcohol) mezclado con agua destilada para que adquiriera una consistencia cremosa.
Placa de vidrio pulida con arena.
Goma arábica.
Agua destilada.
Cacerola para baño maría.
Glicerina como plastificante para mejorar la flexibilidad, brochabilidad y solubilidad.
Miel como humidificante para retrasar el secado de las pastillas o tubos de color.
Una gota de aceite de clavo para evitar el enmohecimiento, que puede producirse debido al uso de la glicerina (opcional).
Bandejas para pinturas: pequeños recipientes de plástico para las pinturas fabricadas a mano o paleta de acuarela de metal esmaltado con pocillos.
Estopilla o colador.
Jabón.
Varios cuchillos paleta, espátulas y un raspador de pintura.
Varita y mano de mortero de cristal.
Cucharas de medir o frasco graduado.
Carborundum® (carburo de silicio, un abrasivo industrial).

Preparar la pintura de acuarela

La pintura de acuarela puede hacerse a mano, pero la preparación requiere paciencia y precisión. Los pigmentos secos deben triturarse hasta alcanzar una finísima consistencia con el fin de obtener aguadas no arenosas necesarias para este tipo de pintura. El uso de concentrados de color preparados agiliza el procedimiento ya que estos pigmentos están muy triturados. Un aglutinante que tenga la fuerza correcta para cada pigmento es esencial para que la pintura no se endurezca o se vuelva insoluble en tubos o bandejas. Para empezar, es recomendable hacer sólo uno o dos colores, simplemente para obtener aquellos colores inusuales que no están disponibles en tiendas. A buen seguro, disfrutará del proceso y no malgastará su tiempo preparando colores, ya que este método se caracteriza justamente por ser menos laborioso que otros.

Siempre resulta aconsejable empezar con un mínimo de colores, como los pigmentos transparentes naturales. El amarillo indio, el azul de Prusia, el azul de manganeso, el rojo o el violeta de quinacridona, el verde esmeralda y el índigo funcionan bien con la acuarela. El amarillo de Nápoles y el blanco de plomo tienen una base de plomo, de manera que deben utilizarse con extremo cuidado y en formato seco. El bermellón, que contiene sulfuro de mercurio, puede oscurecerse en la acuarela.

Otros pigmentos aconsejables para usar con acuarela son: amarillo Hansa, amarillo de Marte, ocre amarillo, tierra de siena natural y tostado, *terre pozzuoli*, tierra sombra de Chipre tostado, tierra sombra natural italiano, tierra verde italiano, tierra verde de Verona, verde óxido de cromo, amarillo de priderita, naranja pirrol, violeta pirrol, carmesí de alizarina (rojo claro), azul cerúleo, azul ultramar (muy oscuro), negro marfil, negro humo, negro óxido de hierro y blanco de cinc (mezclado con otros pigmentos para crear tintes, y usado junto con la superficie blanca del papel para producir toques o tonos de luz).

Con ayuda de una mano de mortero de cristal, triture muy finamente los pigmentos secos con agua destilada sobre una placa de vidrio que tenga una superficie pulida con arena hasta obtener una pasta cremosa y densa. Añada una gota de agente humidificante, como bilis de buey, para ayudar a disolver los pigmentos más resistentes a la mezcla con agua. Tenga en cuenta que esta última se evapora en poco tiempo, por lo que debe trabajar con rapidez; en pocos minutos, debería obtener la pasta de pigmento o concentrado de color hecho a mano. Si introduce la pasta de pigmento en un frasco tapado y lo cubre con una fina capa de agua destilada para mantenerlo húmedo, podrá utilizar esta pasta de forma indefinida. Tome un poco de pasta del frasco y añádala a la solución de goma arábica cuando desee.



Pigmentos, herramientas y aglutinante:

Círculo exterior: miel, bilis de buey (agente humidificante/favorecedor de la dispersión), concentrados de color, caja de colores, pastillas de color fabricadas a mano en bandejas de la caja de colores, frasco graduado, agua destilada, jabón de aceite de oliva y glicerina.

Círculo interior: colador, cuchillos paleta y espátula, varitas de cristal, pigmentos, Carborundum®, mano de mortero de cristal y cristales de goma arábica.

Friccionar una superficie de cristal con Carborundum®: en una placa de cristal mezcle con un cuchillo paleta una cucharadita de Carborundum® y el agua suficiente hasta obtener una solución suelta. Friccione con un movimiento circular durante unos diez minutos hasta obtener una superficie pulida.



Triture los pigmentos secos con agua destilada y añada una gota de agente humidificante si fuera necesario.

Ejercicio: receta para color de acuarela

- Triture unos cuantos cristales de goma arábica sobre un trapo con un martillo.
- Hierva dos partes de agua destilada al baño maría.
- Vierta los cristales de goma arábica en el agua destilada caliente en un frasco limpio, remueva y deje que se disuelvan (uno o dos días).
- Cuele la solución en un frasco pequeño mediante una estopilla o colador pequeño, como un colador de té.
- Añada la mitad o menos de la glicerina (si está preparando pastillas de color pequeñas, añada un poco más).
- Añada la mitad o menos de la miel (yo prefiero añadir una pequeña cantidad de miel mientras estoy triturando la pintura).



Aglutinante de goma arábica colado y placa de cristal con superficie pulida con arena.



Pintura de acuarela: pasta de pigmento combinada con aglutinante de goma arábica.



Preparación de una pastilla de color colocando pintura en una bandeja concebida a tal efecto.

Pinturas: para empezar, mezcle una parte de aglutinante con una parte de pasta de pigmento o concentrado de color. Descubrirá que con los pigmentos individuales quizá deban realizarse pequeños ajustes en la proporción.

- En una placa de cristal, con una espátula o cuchillo frote las pastas de pigmentos preparadas o los concentrados de color hasta obtener una suave pasta con el aglutinante de goma arábica.
- Con la mano de mortero de cristal, triture la pasta hasta obtener un líquido muy suave. Trabaje con rapidez para evitar que el agua se evapore.
- Añada el agua destilada (sin más aglutinante) para evitar que la mezcla se seque y resulte difícil manipularla.
- Vierta la mezcla en la bandeja de pintura, que se endurecerá hasta formar la pastilla de color.
- Diluya con agua destilada en el momento de utilizarla.
- Limpie todas las herramientas con agua y jabón antes de preparar el siguiente color.

Con todo, si decide preparar su propia acuarela, lo mejor es utilizar concentrados de color de fabricación industrial para, posteriormente, mezclarlos con una solución de goma arábica, combinados con glicerina, que actúa como plastificante, y un poco de miel como agente humidificante.

Las pinturas de acuarela de fabricación industrial se venden en bandejas y en tubos. Los tubos de colores suelen ser más económicos, pero se endurecen y se vuelven inservibles con mayor rapidez. Algunos tienen miel para que permanezcan en estado líquido más tiempo.

Material necesario:

- Dos o tres pinceles de pelo de marta redondos y rojos (pequeño, medio y grande).
- Un pincel mop grande, suave y grueso de pelo de ardilla, turón o camello.
- Tres pinceles planos.
- Pinceles sintéticos.
- Pincel de pelo de marta (00) para trabajar detalles.
- Jabón de aceite de oliva para limpiar los pinceles tras cada sesión de trabajo.
- Paleta de porcelana con pocillos.
- Bandeja esmaltada o de porcelana.
- Frascos de cristal o plástico, uno para limpiar los pinceles y otro para el agua destilada.
- Varas de cristal.
- Cuentagotas de cristal (pipeta).
- Cúter, cuchillo de manualidades, escalpelo o cortaplumas.
- Paños, papel secante o de seda.
- Espónja natural.



Medios y materiales utilizados en la pintura con acuarela (en sentido de las aguas del reloj y de arriba a abajo): bandeja esmaltada para mezclar colores con agua destilada, acuarela en tubos, esponjas naturales, agua destilada, frascos de cristal para lavar pinceles en agua y mezclar acuarelas, cúter, cortante de hoja fija, caja de colores, cuchillos paleta, pinceles planos sintéticos, planos y suaves, papel tensado, pincel de pelo de marta 00, pincel de pelo de marta plano, pincel sintético plano, pincel de pelo de marta blanca plano, pincel plano de pelo de ardilla, pinceles de pelo de marta roja redondos (de tamaño medio y grande), trapos de algodón suave y jabón de aceite de oliva, paleta de porcelana con pocillos, varita de cristal y pipeta.

Pinceles

Es imprescindible disponer de los pinceles apropiados. Se puede pintar perfectamente una acuarela entera con un pincel grande en buen estado, no así si se utilizan pinceles muy gastados. Los pinceles se clasifican según su forma: redondo, plano, grueso (también plano, pero más robusto) y Filbert o lengua de gato (ovalado). Se numeran según sus medidas, pero éstas varían en función de los fabricantes. Los pinceles de pelo de marta roja poseen todas las cualidades deseables para la acuarela, ya que producen una punta fina, son suaves y flexibles, y retienen una cantidad de color considerable. Este tipo de pincel es caro, pero como sólo se necesitan dos o tres —pequeño, mediano y grande— resulta una buena inversión. Deben ser uniformemente redondos y de punta afilada, y si sólo compra dos, es preferible comprar el mediano y el grande. Asimismo, es recomendable disponer de un pincel grande de pelo de ardilla, turón o camello para aplicar aguadas en grandes áreas, como cielos y fondos, así como para realizar esbozos rápidos y audaces.

Los pinceles de pelo de marta planos con punta cuadrada son también importantes para casos específicos, como la representación de edificios u otras formas rectangulares. Una simple pincelada puede representar una persiana o el plano de un rascacielos. También resulta útil tener tres pinceles planos de varios tamaños, con medidas que oscilen entre los 3,17 mm y los 2,5 cm de ancho.

Personalmente, dispongo de unos cuantos pinceles planos sintéticos, suaves y muy finos, ya que conservan la forma y elasticidad durante largos periodos de tiempo y acostumbran a ser algo más económicos.

Cuando esté usando los pinceles, no los deje dentro del frasco de lavar, ya que las cerdas se doblan y los mangos se hinchan, lo que provoca que la férula (el anillo metálico que mantiene juntas las cerdas del pincel) se expanda y se suelte. Obviamente, un pincel en esas condiciones es difícil de manipular. Los pinceles se deben limpiar a conciencia con jabón suave y agua tras cada sesión de trabajo; se deben guardar y transportar en posición horizontal en una caja no hermética, o, si es posible, envueltos en una pequeña esterilla de bambú para que rueden unos sobre otros. Si no va a utilizar los pinceles durante un periodo de tiempo prolongado, guárdelos con bolas de naftalina para que duren más tiempo.

APLICAR LA PINTURA

La acuarela se suele aplicar con pinceladas sueltas, ágiles y lineales, así como en aguadas transparentes y amplias. La granulación y blancura del papel proporcionan brillantez a la obra finalizada.

Aguadas

Una aguada de acuarela es un líquido compuesto de agua, en el que el color impregnado en el pincel procedente de las pastillas de pigmento queda suspendido y es distribuido de modo uniforme por toda la superficie. Las aguadas pueden ser uniformes o graduadas. Estas últimas pueden ir de claras a oscuras, de oscuras a claras o de un color a otro. Una de las habilidades más placenteras e importantes de aprender en la acuarela es cómo aplicar una aguada. Además, se trata de una técnica que sirve para otros métodos; dominar la aplicación de aguadas requiere no pocas horas de práctica, en especial sobre áreas grandes o con un contorno irregular.

Una manera ideal de practicar y al mismo tiempo aprenderlo todo sobre los colores es aplicar una aguada para cada color, así como aplicar capas de colores combinando unos con otros. Cada pigmento posee unas características únicas. A medida que experimente con cada uno de ellos, aprenderá que algunos colores son mucho más fáciles de manipular en forma de aguadas que otros. Algunos no son adecuados para aplicar en capas, mientras que otros no se aplican bien en capas si se los combina con otros; por último, están los que tienen más pigmentos granulosos y que se sedimentan con más velocidad. Las aguadas deben removerse continuamente a causa de la sedimentación.

Una aguada puede aplicarse en capas junto con otra aguada para crear un nuevo color mediante mezcla óptica. Por ejemplo, se puede aplicar una capa de amarillo sobre otra de rojo para producir color naranja ópticamente. Como sucede con el dibujo con grafito, las formas volumétricas se desarrollan mediante la aplicación de una aguada utilizando el blanco del papel y una serie de tintes en varios grados de saturación del color en una relación dinámica con el fin de desarrollar la estructura de tonos.

Un ejercicio útil para iniciarse en el método de la acuarela consiste en realizar hojas de prueba para jugar con los colores libremente. En una bandeja de porcelana, mezcle cada color con el color adyacente de la caja; después, aplique la mezcla a la hoja de prueba y practique la aguada (véanse instrucciones en págs. 127-128). Aplique capas de colores para crear mezclas ópticas asegurándose de que la primera aguada de color está seca antes de aplicar la segunda. Para rebajar el tono de colores brillantes o chillones, puede crear tonos rotos. Experimente con esta técnica añadiendo un poco de complemento o pseudocomplemento de color, o dejando que las tonalidades cálidas y frías goteen del pincel para que se entremezclen. Mezcle colores muy saturados para producir tonos rotos y matices que puedan oscurecerse al gris y al negro. Los negros que cree de esta manera armonizarán mejor con la composición cromática general. Experimente creando formas simples, como cubos, esferas y cilindros, con aguadas de color.



Confección de una hoja de prueba de formas libres: en el centro de esta muestra de una hoja de prueba hay una simple aguada de un solo color. A lo largo de la parte superior hay ejemplos de mezclas de un color con el que le sigue en la caja de colores, que se combinan en la bandeja esmaltada grande (limpie el pincel con agua después de cada aplicación de color en la hoja de prueba). En la parte central derecha hay una mezcla óptica, en la que la aguada amarilla inicial se ha dejado secar para después aplicar una aguada azul sobre ella. En la parte central izquierda hay una mezcla óptica de amarillo sobre rojo, mientras que a lo largo de la parte inferior hay tres aguadas de tonos rotos, en las que los colores se combinan aplicando una aguada sobre otra antes de que se haya secado por completo.

Para practicar, realice estos ejercicios de prueba. Experimente por sí mismo tensando una hoja bastante grande de papel de acuarela, o bien utilice un bloc de acuarela para cada uno de los siguientes ejercicios:



Practique creando trazos de diferentes tipos de líneas para familiarizarse con la técnica de la acuarela.



La línea «rota» con pincelada seca resulta un método excelente para crear textura.

Ejercicio: trabajar la pincelada

1 hoja de papel

Para empezar, cree varios tipos de pinceladas desde una línea con la finura de un cabello hasta pinceladas de dos centímetros y medio o más de grosor. Puede utilizar un pincel de pelo de marta roja redondo de tamaño medio o grande, que traza pinceladas tanto finas como gruesas. Haga pinceladas graduadas, rotas, onduladas y punteadas, así como garabatos, gotas y punteos.

Ejercicio: secar el pincel

Cuando la pintura comience a quedarse sin líquido, el pincel se quedará seco y producirá pinceladas discontinuas e irregulares. En un papel rugoso, este tipo de pincelada crea un pasaje con textura, útil para representar el follaje, un ropaje burdo, la corteza de un árbol y otras muchas superficies similares.

Ejercicio: aplicar aguadas en una hoja de papel

Aplique una aguada uniforme.

Aplique una aguada graduada.

Aplique una aguada superpuesta.

Mezcle suficiente color para cubrir toda la superficie de trabajo. Inclínela unos 13 cm en diagonal, de forma que la aguada fluya hacia abajo, pero sin que descienda rápidamente por el plano pictórico. Trace a lápiz el contorno del área; a continuación, humedezca el área con agua destilada limpia, aplicándola justo dentro de las pinceladas. Cuando ya no brille, pero aún esté húmedo, proceda con la aguada. Empape bien su pincel con color líquido y sacúdalo para deshacerse del exceso de pintura y evitar que caigan gotas. Empezar por la parte superior del plano que desee cubrir, y aplique rápidamente una pinceladas de color en sentido horizontal. Moje el pincel tantas veces como sea necesario para formar un charco húmedo.



Superior izquierda: aplicación de una aguada uniforme.
Superior derecha: aplicación de una aguada graduada.
Izquierda: aplicación de una aguada superpuesta.

Cuando haya formado charcos de pintura a lo largo de toda la parte superior, vuelva a mojar el pincel y, comenzando de nuevo por el lado izquierdo, vaya llenando la hoja con pinceladas consecutivas del líquido flotante que discurren paralelas a la primera hasta cubrir la hoja por completo. Es posible que tenga que mojar el pincel a menudo para mantener los charcos distribuidos por toda la hoja lo bastante húmedos. Las áreas superiores se empezarán a secar a medida que descienda, pero a pesar de ello no vuelva a ellas cuando empiecen a fijarse. Cuando se halle próximo a la última pincelada, elimine cualquier exceso de pintura del pincel secándolo ligeramente con un leve contacto de la punta en un trapo, y después vuelva a eliminar el exceso restante del pincel ya seco con un leve contacto para no dejar demasiada pintura en el borde inferior de la aguada. Este proceso requiere práctica.

Aguada graduada

Puede trabajar de colores claros a oscuros o a la inversa. Para trabajar de oscuro a claro, empiece con un color mezclado con agua en una solución más saturada. A continuación, reduzca la saturación a medida que desciende por el área, añadiendo progresivamente la necesaria cantidad de agua para diluir el color. Hay quien considera más sencillo mezclar varios recipientes de aguada por anticipado, cada uno un poco más claro que el anterior. Si desea trabajar de colores claros a oscuros, invierta el proceso empezando por la aguada más clara y pasando a la siguiente, etc. También puede hacer una aguada pasando de un color a otro con este método.

Aguadas superpuestas

Con una pincelada rápida y leve, aplique una aguada de un color y espere a que se seque por completo antes de aplicar la siguiente. Con algunos pigmentos se pueden crear bellos tonos, mientras que otros no responden bien a las aguadas superpuestas.



Una hoja de prueba de aguadas para cada color ayuda a adquirir destreza y proporciona una referencia para la saturación cromática.



Creación de mezclas ópticas con aguadas de color superpuestas.

- Hoja de prueba de aguadas para cada color

Trace con un lápiz tantos rectángulos como colores posea. Llene cada uno de ellos con una aguada graduada. Agrupe los rojos, amarillos, azules, verdes y marrones en la hoja de prueba. Use esta hoja para adquirir destreza en la aplicación de aguadas. Considérela una referencia permanente para visionar los colores totalmente saturados y diluidos, ver hasta qué punto son transparentes u opacos y observar el grado de granulosidad.

- Hoja de pruebas de aguadas superpuestas de colores

Haga una hoja de prueba para ver cómo funciona cada pigmento en las mezclas ópticas. Para empezar, superponga entre sí los colores adyacentes en la caja de colores y, a continuación, con el paso del tiempo, superponga tantas combinaciones diferentes como considere posibles. Superponga las combinaciones a la inversa: por ejemplo, aplique una capa de ocre amarillo sobre una de azul ultramar, y después aplique capas a la inversa en la siguiente prueba. Puede producir nuevas tonalidades y desarrollar varias texturas en función de las cualidades individuales de cada pigmento. Es posible que descubra que cuando aplica capas de diferentes colores se consigue un efecto fangoso al disolverse las capas inferiores. Sin embargo, no todos los colores funcionan bien en la superposición. Algunos son más opacos de por sí y pueden, por tanto, ocultar a otros.

Descubrirá también que la acuarela debe ser lo más fresca y directa posible, y que en las aguadas iniciales deben emplearse tan sólo aquellos colores que sean resistentes a la última pintura superpuesta. En la misma hoja de prueba, o en una nueva si fuera necesario, aplique pequeñas bandas paralelas de todos los colores. Deje que se sequen y pase enseguida un pincel húmedo a través de la parte central de estas bandas. Fíjese cómo algunos colores se revelan de inmediato y, en cambio, otros son casi impermeables al agua. Los que no se disuelven o se disuelven muy poco son los más adecuados para realizar la aguada básica. Algunos colores tiñen el papel, así que no resultan sencillos de eliminar, mientras que otros pigmentos se pueden humedecer con agua y borrarse con un pañuelo de papel.

Ejercicio: pintura indirecta

Cree un estudio de líneas a lápiz, que se puede ir configurando poco a poco con aguadas pálidas con el fin de desarrollar la estructura de tonos y la profundidad cromática.



Para crear una pintura indirecta, aisle con ayuda de un visor una sección de una hoja de árbol prensada y, a continuación, realice un boceto aproximado de la misma con el objeto de agrandar la composición para que encaje en la superficie pictórica. Pinte en capas de color la vista mientras observa de cerca el modelo.



He aquí el dibujo preliminar de una panorámica enmarcada por la puerta de la salida de incendios. Mientras se observaba la vista, la pintura se completó estableciendo los colores locales con aguadas.

Ejercicio: pintura directa o *alla prima*

También se puede crear una respuesta rápida y fresca a partir de una observación, una idea, un recuerdo o un impulso fugaz sin dibujos preliminares y con pinceladas amplias. No obstante, no aplique capas demasiado gruesas para evitar que la pintura se resquebraje. Los pasajes se pueden revisar y refinar



Crear una pintura directa, pintura de húmedo sobre húmedo a partir de la naturaleza: los colores rotos se han creado con complementos y pseudocomplementos cromáticos combinados mientras aún estaban húmedos.

con posterioridad. Con la acuarela, así como con algunos de los siguientes métodos—tales como el óleo y la pintura acrílica—, se pueden combinar los métodos directo e indirecto. Por ejemplo, se puede crear un esbozo suelto y con poco color a lápiz, en lugar de un estudio completo, como guía sutil para un boceto *plein air* (al aire libre) muy libre y suelto. Es aconsejable aplicar un color y esperar a que se seque antes de aplicar el siguiente para configurar una mezcla óptica. En otro pasaje de la misma pintura, aplique un color; a continuación, sin esperar, aplique otro directamente en la aguada húmeda. Las técnicas de pintura directa e indirecta pueden combinarse sin problemas en la acuarela, siempre que se trabaje con los elementos adecuados.



Paul Cézanne

Follaje

1895

Acuarela y lápiz sobre papel

44, 8 x 56,8 cm

Museo de Arte Moderno, Nueva York

pinte tan directamente como pueda, y después pinte de forma indirecta cuando note que los colores se mezclan y se vuelven grises. Aplique primero los tintes claros, después las aguadas más oscuras, a continuación los tonos más oscuros y, por último, los acentos de color. No complete un área entera de una vez. Mantenga todo el cuadro abierto para ajustar los tonos de forma más precisa. Uno de los aspectos más importantes de la acuarela es mantenerla fresca y espontánea, así que no vuelva a una misma área más de lo necesario, y no intente mostrar cada detalle y ligera gradación tonal. Sugiera e indique en lugar de trabajar demasiado meticulosamente, capturando la vida y espíritu de un tema de una manera ligera y desinhibida. Utilice siempre una hoja de prueba para aplicar los colores antes de trasladarlos a la pintura; de ese modo, tendrá asegurada la frescura de la pieza final.

Mientras la acuarela aún está fluida y con el fin de proporcionarle luz (suministrada por la blancura del papel), puede realizar correcciones o eliminar la pintura borrándola con una esponja, con papel secante o con un pañuelo de papel. Si bien los trazos de color permanecerán intactos, puede descargar áreas de pintura seca frotándolas ligeramente con una esponja humedecida con agua y escurrida, y por último borrándolas con un pañuelo de papel. Al realizar estas manipulaciones, procure no raspar la superficie del papel.



Charles Demuth

Aire distinguido

1930

Acuarela sobre papel

41,1 x 30,8 cm

Whitney Museum of American Art,

Nueva York

Para dotar de luz y volumen a las formas y obtener tonos discretos, Charles Demuth oculta los colores con papel secante o una esponja. Esto puede lograrse mientras la pintura aún está húmeda utilizando el material antes reseñado, o bien con una esponja húmeda cuando la pintura está seca.

En los papeles gruesos, los pequeños toques de luz se pueden eliminar raspándolos con un cúter muy afilado, un cuchillo de manualidades, un escalpelo o un cortaplumas. Si lo planea de antemano, también puede utilizar pequeñas tiras de cinta o máscara líquida, o bien pegamento de caucho para preservar las áreas de luz. Cuando la pintura esté seca, quite el enmascarado despegándolo o frotándolo con un trapo limpio y seco.

En cuanto al dibujo, tenga en cuenta que, en un método tan delicado como la acuarela, cuando toque el papel, el aceite de las manos alterará el modo en que puedan responder los medios presentes en el papel. De hecho, el aceite tiende a absorber medio y crear un color más saturado, un tono más intenso o incluso una mancha.

Ejercicio: pintar a partir de una fotografía

En la preparación de una pintura, es importante acostumbrarse a la forma de responder de las pinturas y concentrarse en una estructura de tonos, así que es preferible empezar con una pintura monocromática, que se basa en un solo color. Seleccione una fotografía en blanco y negro, sencilla, agradable y bien realizada. Para simplificar, utilice un sencillo visor (mida un rectángulo de 2,5 x 3 cm en una hoja de cartulina y recorte con un cuchillo; véase pág. 68) para seleccionar y aislar una sección de la fotografía. Es recomendable realizar una reproducción en miniatura preliminar de las dimensiones del visor (véase pág. 68). Oculte las proporciones principales con un lápiz medio, y coloque la reproducción en miniatura preliminar y la fotografía justo enfrente, en posición vertical. En el bloc de dibujo o papel tensado, haga un esbozo aproximado del tema en cuestión. Haga su boceto final más grande que la imagen fotográfica. Escoja una tonalidad azul grisácea, azul, sepia, tierra verde, rojo tierra o tierra. A continuación el tema: busque la dirección de la luz y las texturas importantes, y observe entrecerrando los ojos para simplificar las variaciones de tono. A continuación, empiece a pintar, aplicando primero los tintes claros, seguidos de las aguadas oscuras, los tonos oscuros y, por último, los toques de color. Trabaje en toda la superficie de la pintura y no en un sólo trozo cada vez.



Robert Bechtle

Mercurio

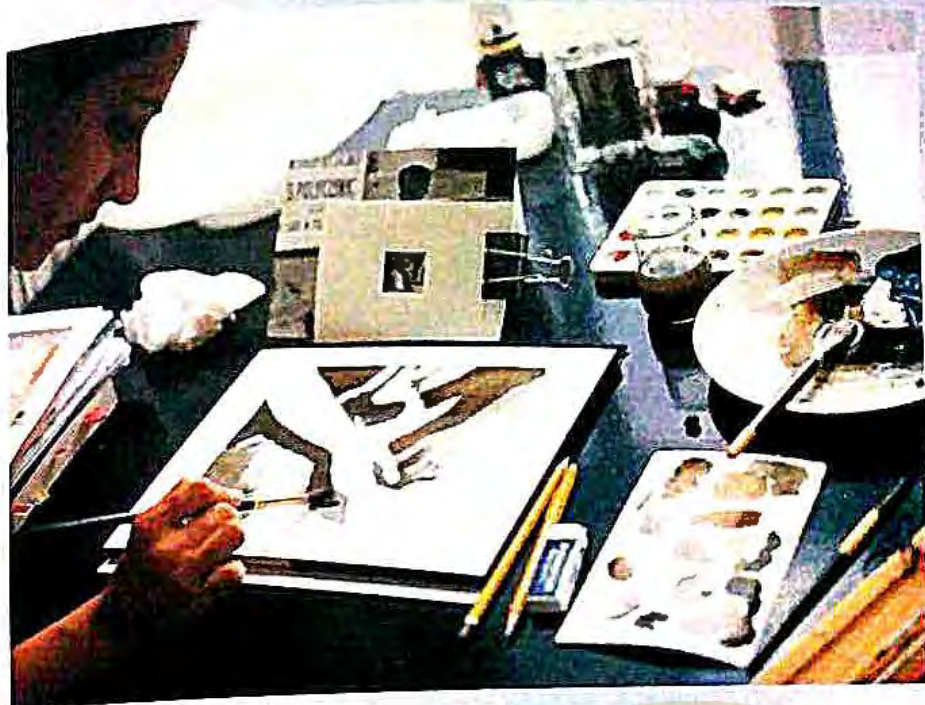
1974

Acuarela sobre papel

25,4 x 37,5 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Puede avanzar con este ejercicio un poco más copiando una pintura maestra o una sección de ésta al tiempo que emplea el mismo proceso. Escoja una pintura de este capítulo o una acuarela de los capítulos 1 o 2. Seleccione toda la pintura o una parte para concentrarse en ella. Realice una reproducción en miniatura y después un boceto final sobre papel de acuarela. A continuación, proceda con la pintura de la forma que le resulte más natural: en aguadas, gotas, mezclando o dibujando con la punta de su pincel. Es recomendable trabajar con dos o tres secciones de pinturas de diferentes artistas para no atascarse con un estilo o método de un artista concreto. A continuación, progrése creando y experimentando con su propio trabajo.



Tras seleccionar las fotografías para el tema, encuadre una sección de la misma con un visor. En el papel, realice un esbozo aproximado de la imagen, pero con un tamaño mayor que la encuadrada con el visor. A continuación, empiece a pintar, recordando que debe aplicar primero los tintes claros, seguidos de las aguadas más oscuras, los tonos oscuros y, por último, los acentos de color. Utilice hojas de prueba para probar los colores antes de aplicarlos en la superficie pictórica definitiva. Trabaje en todo el área pictórica y no en un trozo cada vez.



Cuidado y protección de la acuarela

Una acuarela no debe barnizarse, ya que el barniz es difícil de extraer en caso necesario y además, podría poner en peligro una superficie tan delicadamente matizada. Para proteger la acuarela, guárdela o cuélguela en un marco vidriado, y almacénela y transpórtela siempre en posición extendida, ya que el aglutinante de goma arábiga no es flexible.

Ejercicio: crear pinturas *plein air*

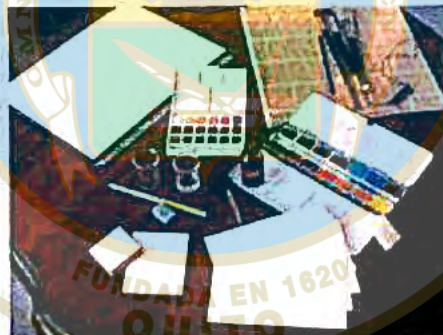
Ejercicio al aire libre: acuarela *plein air*, pintura directa y al aire libre en un marco de luz y atmósfera.

Siempre que salga de casa, lleve consigo un juego pequeño de acuarelas, un frasco de agua destilada, de dos a cuatro pinceles, dos vasos de cristal o plástico, un lápiz, una goma de borrar, una esponja y un bloc de acuarelas tamaño postal de 23 x 30, 5 cm, o bien hojas sueltas tamaño postal. Yo siempre me llevo tableros de gesso tamaño postal o tarjeta de crédito cuando viajo. Para sumergirse más profundamente en el entorno, obsérvelo durante un buen rato de forma detenida con la idea de plasmar la escena en una pintura en lugar de hacerlo en una película o cámara digital. Cree un recuerdo, trabaje con rapidez si desea plasmar una escena fugaz desde un tren, un avión o un automóvil. Y después hágalo con mayor lentitud para plasmar la luz cambiante.



Izquierda: la pintura al aire libre permite plasmar imágenes en acuarela directamente desde un escenario natural.

Derecha: medios de acuarela portátiles: pinceles y felpudo de bambú para el transporte, caja de colores y esponja pequeña, botella de agua pequeña, papel de acuarela prensado en frío tamaño postal, pipeta, pequeños tableros de gesso y madera, lápiz y borrador maleable, vasos de cristal pequeños, caja de colores pequeña y bloc de papel de acuarela portátil.



Superior: pintura de acuarela tamaño tarjeta de crédito. Fíjese en los colores empleados: azul ultramar, azul cerúleo, amarillo, rojo, el blanco del mismo gesso y blanco de cinc.

Ejercicio: crear pinturas a partir de la naturaleza y la observación del color

Cuando trabaje en un entorno natural y con materiales procedentes de la naturaleza, observe con detenimiento, puesto que la naturaleza le aportará información sobre el color y le enseñará qué colores deben aplicarse. Por ejemplo, dedique un rato a observar un pétalo de rosa. Si es de color rosa, es posible que quiera aplicar el tipo rosa que más se acerque al que está observando. Utilice la hoja de prueba para ver con qué grado de precisión puede reproducir dicho color. Si el tono del pétalo está menos saturado que el que ha aplicado, elimine el color con una esponja húmeda y después añada más agua la próxima vez que lo cree de forma que el mismo papel descargue la tonalidad. Empiece de nuevo, y esta vez observe aún más de cerca el pétalo. Es posible que vea una tonalidad de amarillo o amarillo verdoso en el contorno interior del pétalo, allá donde se une con el resto de la flor; en ese caso

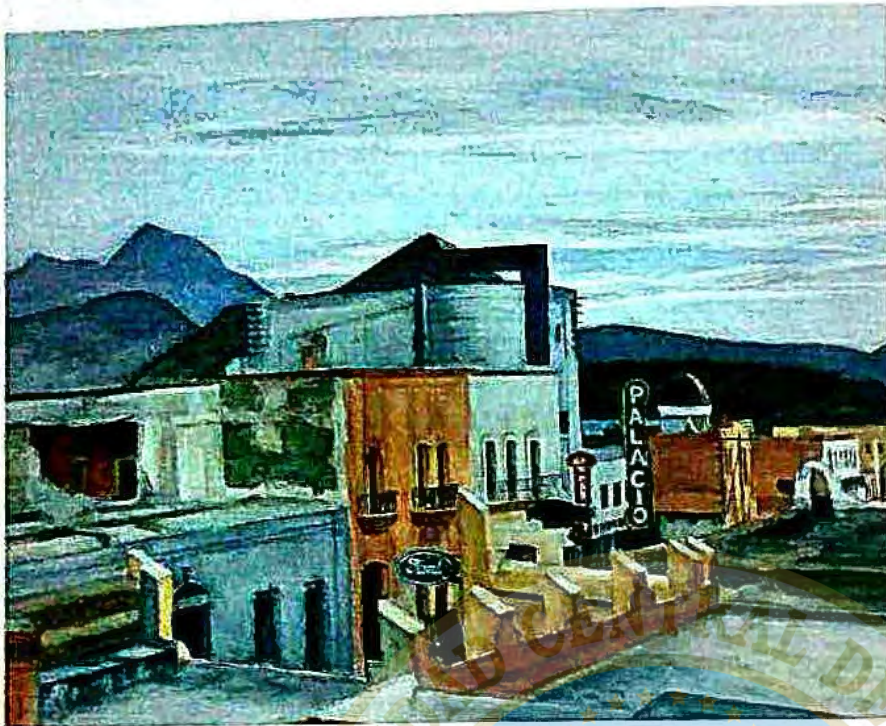


Experimente con la reduplicación de los colores de la naturaleza.

necesitará aplicar un amarillo pálido bajo la forma entera antes de aplicar el rosa. El amarillo enriquecerá este último, que a buen seguro se parecerá más al de la flor. Espere a que el amarillo se seque y después aplique el rosa; a continuación, aplique un poco más de amarillo en el contorno expuesto del pétalo para que se aproxime al tono del contorno real de la flor. Obsérvela de cerca de nuevo. Es posible que vea algunas vetas frías de color en la parte superior del color rosa. Para reproducir las vetas azules, intente aplicar unas pocas pinceladas de indigo muy flojas con un pincel fino y muy pequeño. Con este ejercicio de acuarela, habrá documentado la existencia material de un pétalo de flor condenado a marchitarse en cuestión de unas pocas horas. A medida que adquiera práctica en éste y otros ejercicios de observación de la naturaleza, comenzará a notar los sutiles intercambios cromáticos de forma automática. Además, aprenderá a mostrar fenómenos, como las vetas frías de color, de una forma menos literal, representándolos con el toque de color apropiado en una aguada. (Nota: los colores empleados para el ejercicio del pétalo de rosa son rojo, amarillo e indigo.)



Charles Demuth
Árboles y torre, Bermudas
hacia 1916-1917
Acuarela y grafito sobre papel
20,2 x 25,7 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York



▲
Edward Hopper

El Palacio

1946

Acuarela sobre papel

56, 8 x 78,1 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

En su primer viaje a México, Edward Hopper pintó acuarelas inspirándose en la arquitectura local en Saltillo, una pequeña ciudad del norte. Esta obra es una acuarela meticulosamente planificada sobre una escena de una sala de cine que el artista frecuentaba, justo al otro lado de la calle en la que se hospedaba. El artista refleja cuidadosamente la luz y los colores de la tierra en la arquitectura y el paisaje, al tiempo que plasma la presencia de la cultura estadounidense y la confluencia de culturas.



▲
Georgia O'Keeffe

Cielo matutino

1916

Acuarela sobre papel

22, 5 x 30,5 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Acuarela opaca

La acuarela mezclada con pigmentos blancos se vuelve opaca. Este tipo de acuarela, por lo general denominado «gouache» y en ocasiones «body color», es mate, soluble y se aplica con una mayor densidad que la acuarela transparente. No necesita una base, ya que su opacidad y el acabado mate producen un efecto sustancioso que enmascara las capas inferiores.

El aglutinante y los pigmentos son los mismos que los de la acuarela transparente, pero al añadirle carbonato de cal precipitado, titanio, cinc o pigmento blanco porcelana, la pintura se vuelve opaca. Puede fabricarse a mano de un modo más fácil ya que no es necesario triturar los pigmentos tan finamente.

Siguiendo la misma receta que para preparar la acuarela, añada una parte de carbonato de cal precipitado o pigmento blanco por cada parte de pigmento, y algo menos de plastificante (glicerina). Es preciso limitar la cantidad de este último para que el color retenga su opacidad y no se torne apagado. Con ayuda de una espátula o un cuchillo paleta, frote el pigmento y la cal hasta obtener una pasta suave con el aglutinante. Cada pigmento requiere una cantidad algo diferente de aglutinante, pero puede empezar con una proporción de una parte de pigmento por cada parte de aglutinante. Con la mano de mortero de cristal triture la mezcla sobre la placa de cristal hasta obtener un líquido suave. El gouache debe tener una consistencia líquida antes que pastosa, por lo que no puede colocarse en bandejas. Llene frascos de cristal pequeños con la pintura líquida y ciérrelos bien. Limpie todos los medios antes de preparar el siguiente color.

Puede aprovechar el mismo papel o un tablero de gesso adhesivo como soporte y base. Aunque se pueden utilizar también los mismos pinceles, se recomiendan los de cerdas o sintéticos para que la pintura se pueda aplicar más densamente.

El método empleado puede ser el mismo que para la acuarela transparente, pero la pintura crece hasta conformar una película más gruesa. Dado que la acuarela transparente y el gouache tienen prácticamente la misma fuerza, ambas se pueden aplicar una sobre otra en cualquier orden, sin peligro de que se cree una superficie pictórica poco sólida. Tenga en cuenta que el gouache se seca en un tono más claro de lo que parece cuando está húmedo.

El gouache de fabricación industrial se vende tan sólo en tubos por la necesidad de limitar la cantidad de plastificante.



◀ Amy Cutler

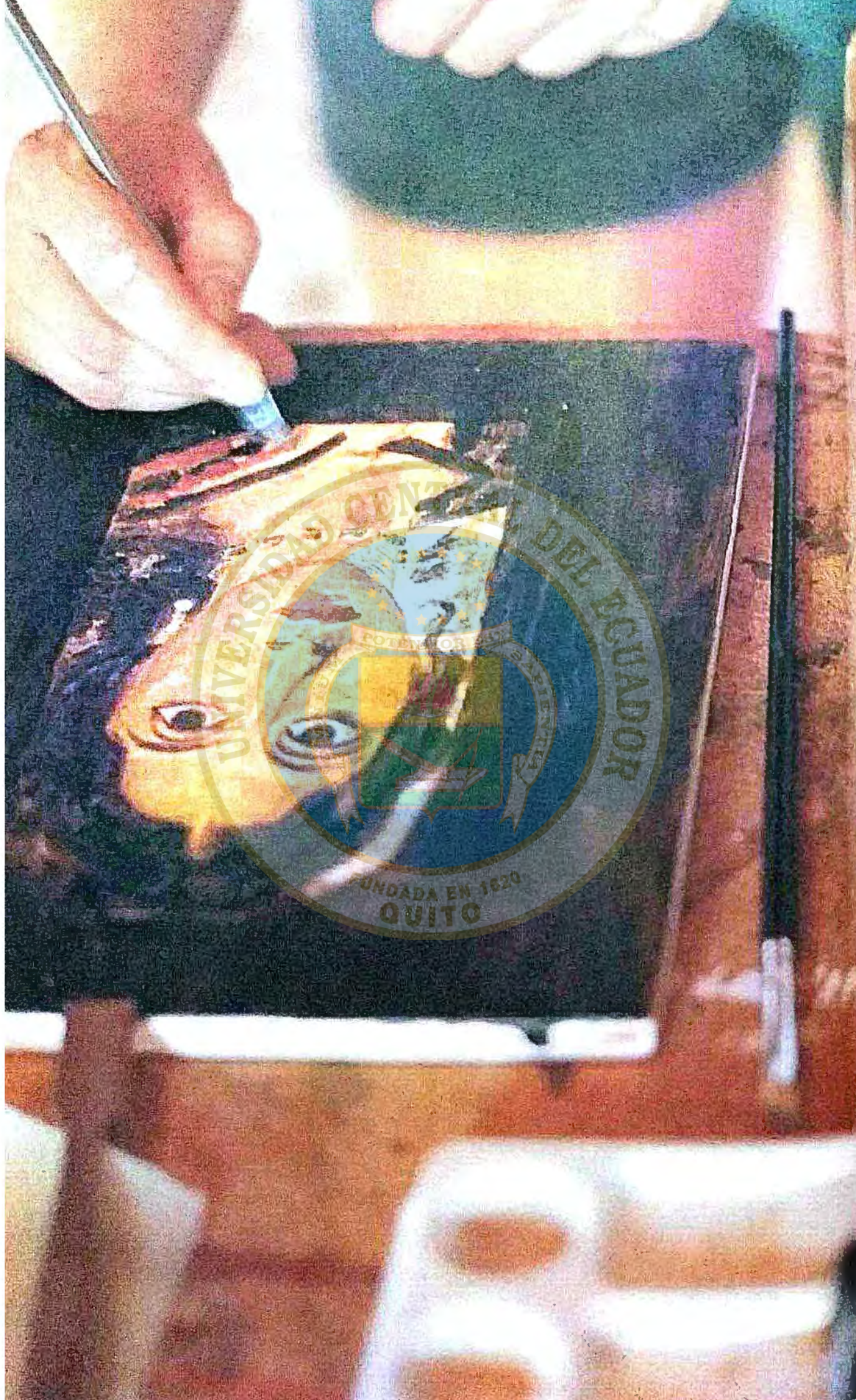
Fragancia fresca de pino

2004

Gouache sobre papel

20,3 x 25,4 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York



6

PINTURA ENCAÚSTICA



Siguiendo el hilo cronológico del desarrollo de la pintura, nos centraremos ahora en un antiguo método conocido como «pintura encáustica». Puede posar a la pintura al óleo o a otro método en cualquier momento.

Los primeros testimonios que se han conservado de la pintura encáustica son unos retratos en tablas pequeñas de madera, de los siglos I a IV d.C., pintados por artistas griegos y romanos en la región egipcia de Fayum. Estas tablas de madera estaban pegadas a los sarcófagos de las momias de los difuntos. Desde principios del siglo XIX, las excavaciones realizadas han sacado a la luz más de seiscientos de los citados retratos, de lo que se desprende que éste fue el movimiento de pintura encáustica más importante de la historia.

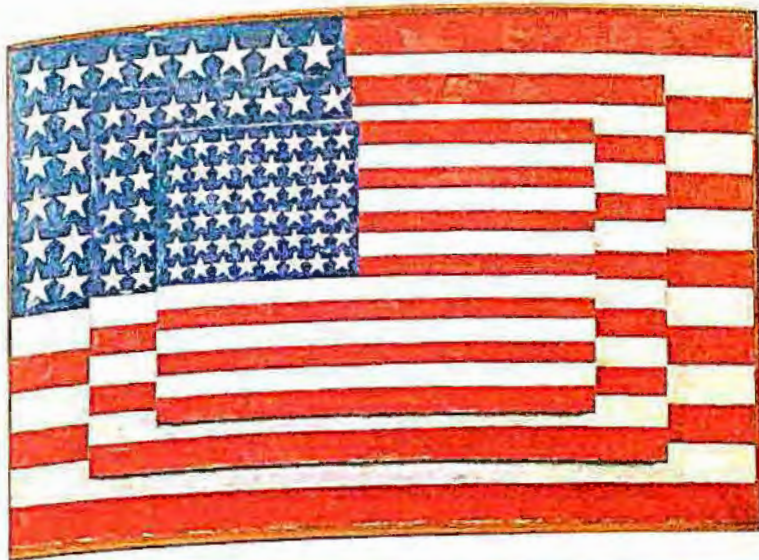
Muchos de ellos se pintaron directamente en tableros sin gesso (véase *Retrato de una mujer llamada Irene*, pág. siguiente). Los colores de cera se calentaban en una paleta de metal colocada sobre un bidón de metal, lleno de carbón encendido. Los colores fundidos se aplicaban con pinceles calientes e instrumentos de metal, como la espátula, y se realizaba un notable trabajo de moldeado con herramientas de bronce calentadas. Para fundir la superficie una vez concluida la obra, se utilizaba un brasero lleno de carbón.

La práctica de usar encausto para pintar iconos de las figuras sagradas continuó en el norte de África y en todo el Imperio bizantino hasta los siglos VI y VII, después de lo cual fue sustituida mayoritariamente por el temple. Estos iconos siguieron pintándose con encausto en Rusia y en otras partes del Este ortodoxo hasta bien entrado el siglo XIX. En Occidente, la pintura encáustica se reemplazó por el temple, el fresco y, posteriormente, por la pintura al óleo. El anticuario francés Comte de Caylus (1692-1765), que discrepaba de las primeras traducciones de *Historia Natural* de Plinio, obra traducida en su mayor parte sin interpretación, desencadenó un renacimiento de la pintura encáustica a mediados del siglo XVIII. En su obra, Plinio el Viejo (23-79 d.C.) documenta la tradición pictórica helenística, en concreto la perfeccionada por Apeles, un pintor del siglo IV a.C. Caylus contrató al artista Joseph-Marie Vien (1716-1809) para que experimentara con la cera. Vien pintó un pequeño retrato de Minerva sobre tabla en encáustica que fue expuesto en la Académie Royale des Inscriptions en 1754. El renacimiento de la pintura encáustica, inspirado en parte por el interés hacia todo lo relacionado con la antigüedad que se inició con los hallazgos encontrados en los yacimientos italianos de Herculano y Pompeya de fragmentos de pinturas murales antiguas, continuó a lo largo del siglo XIX en Francia e Italia.

Propiedades

La palabra «encausto» proviene del griego *enkaustikos*, que significa «adustión». Los pigmentos secos mezclados con cera fundida y más tarde pintados directamente en el soporte se queman al finalizar la pintura para fundir y consolidar la superficie. Según el método tradicional, si se omite el tratamiento termal final la pintura resultante no se considera encáustica. Una vez endurecida, la superficie se puede pulir con un paño suave hasta obtener un brillo mate. La encáustica alcanza su estado permanente en un minuto o dos, puede durar hasta 2.000 años, y se puede revisar o modificar en cualquier momento mediante los procedimientos de fundido y raspado.

Una pintura encáustica es duradera, mantiene su cuerpo, es impermeable al agua y, como contiene cera, no se amarillea ni se oxida. En diferentes etapas de la historia, no obstante, la adición de varias sustancias ha acabado dañando las magníficas cualidades de la cera. Se ha convertido en una práctica común, por ejemplo, añadir más de una pequeña cantidad de aceite, lo cual puede causar que la encáustica se vuelva amarilla. Del mismo modo, la adición de trementina o de aguarrás limita la calidad cristalina que se consigue al pulir la superficie de la encáustica.



Jasper Johns
Tres banderas

1958

Encáustica sobre lienzo

78,4 x 115,6 x 12,7 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

En un pequeño boceto en el dorso de un sobre, Jasper Johns plasma la imagen de una gran bandera estadounidense que él mismo se vio pintando en sueños. Escogió la encáustica para el cuadro ya que, tras dejarse enfriar, luego se puede aplicar otra capa.



Jasper Johns
boceto para Tres banderas
1958

Carboncillo sobre papel

10,6 x 23,9 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Retrato de una mujer llamada Irene
hacia 37-50 d.C.

Encáustica sobre tabla de madera
37 x 22 cm

Ancient Art Collection,
Württembergisches Landesmuseum,
Stuttgart



Los efectos ópticos que produce esta técnica han seducido a artistas de todas las épocas. En los siglos XX y XXI, la encáustica ha sido utilizada por artistas como George Rouault (1871-1956), Diego Rivera (1886-1957) y, especialmente, Jasper Johns (1930-), a quien pertenecen estas palabras: «La combinación de este nuevo medio—bueno, a decir verdad ya está pasado de moda—coincidió con la idea de que por aquel entonces todo era aceptable. Lo que se conseguía con él era plasmar al momento lo que se hacía. Me gustó esa cualidad. Gotea hasta un punto y luego se detiene. Cada movimiento discreto sigue siendo discreto.»¹⁸

Breve resumen de la técnica

- Prepare la superficie del soporte (tablero o lienzo).
- (Opcional) Aplique una imprimación (una capa fina o un velo de color hecho con temple).
- Cree un boceto directamente en el tablero con carboncillo, o calque el boceto.
- Aplique una capa base con pintura al temple.
- Pinte con colores fundidos en el tablero o en el lienzo.
- Manipule con una fuente de calor, como bombillas infrarrojas, mientras pinta.
- Modele con herramientas de metal calentadas.
- Finalice con toques de pintura al temple.
- Funda la superficie con una bombilla infrarroja, lámpara de calor o pistola de aire caliente.
- Pule la superficie.

Preparación de la cola de piel de conejo y del gesso

Material necesario:

Gránulos de cola de piel de conejo.

Agua.

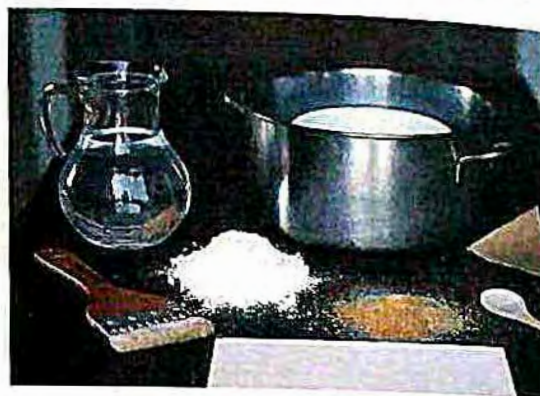
Cacerola para baño maría.

Pequeño tablero de madera o lienzo tensado.

Creta de Bolonia.

Pincel de barnizar plano, suave y ancho.

Papel de lija fino.



La pintura encáustica se puede aplicar en un tablero de madera o en un lienzo tensado sobre un soporte de madera. Los retratos de Fayum rara vez poseen una base de gesso. No obstante, la madera o el lino sobre los que se pintaron rara vez se dejaron sin cubrir y, tal como ya se ha mencionado, la mayoría presentan una capa base de pintura al temple (pigmento seco y cola). Sugiero preparar la madera y el lienzo con una capa de solución de cola de piel de conejo y luego aplicar dos o tres capas finas del gesso adhesivo tradicional (*gesso sottile*); este último es absorbente y proporciona una base receptiva para la fina capa base de temple.

Receta de la cola: Remoje una parte de los gránulos de cola de piel de conejo en quince partes de agua durante una hora hasta que se hinchen. Caliente la cola hasta formar una solución translúcida (no ha de llegar a hervir, ya que pondría en peligro sus propiedades adhesivas). Pruebe la cola con dos dedos. Si se quedan pegados, significa que la cola se ha mezclado correctamente y que se puede utilizar.

Receta del gesso adhesivo: Añada una parte de creta de Bolonia a una parte de solución de cola caliente (véase «Receta de cola», superior). Añada la tiza lentamente, sin removerla. Deje que la tiza sea absorbida por la solución de cola durante treinta minutos. Remueva poco a poco para evitar formar burbujas de aire y combine la tiza con la solución de cola antes de aplicarla sobre el tablero.

Es más fácil aplicar la cola y el gesso en un tablero o lienzo si las soluciones están algo calientes. Para mantener una solución caliente con temperaturas frías, mantenga el recipiente sumergido en otro de agua caliente mientras utiliza la cola o la solución de gesso.

Si usa un tablero de madera, líjelo suavemente con papel de lija fino y límpielo con un trapo suave. Con ayuda de un pincel de barnizar suave, ancho y plano, aplique una fina capa de cola caliente por ambos lados y por los costados del tablero o lienzo para sellarlo, igualar la tensión y evitar que se combe.

Déjelo secar durante cuatro horas. Con el mismo pincel, aplique una fina capa de gesso caliente por todos los lados del tablero o lienzo. Con un movimiento circular de la mano, frote la parte frontal del tablero con la solución de gesso de manera rápida y vigorosa mientras este último aún está húmedo.

Antes de añadir la segunda capa, déjelo reposar hasta que esté seco al tacto. Aplique esta capa rápida y suavemente en una dirección. Déjela reposar hasta que esté seca al tacto, luego añada una tercera capa, perpendicular a la última. Intente añadir al menos tres capas finas de gesso (aplíquelas a la superficie el mismo día con el fin de garantizar la adhesión y prevenir que se desconche).

Deje secar la superficie durante toda la noche. No es necesario tener una superficie del todo lisa para la pintura encáustica. Cuando esté seca del todo, estará algo áspera debido a las irregularidades propias del material y al hecho de que la fibra de madera aumenta cuando se aplican soluciones líquidas. No obstante, si prefiere una superficie lisa, púlala ligeramente con papel de lija fino después de haber aplicado el gesso.

La superficie del lienzo es áspera de por sí, por lo que también en este caso se puede pulir para que sea más lisa. Sin embargo, el pulido sólo se puede realizar después de haber aplicado al menos cuatro capas de gesso en un lienzo tensado sobre la tabla de madera. Dado que no es recomendable aplicar más de dos capas de *gesso sottile* (gesso adhesivo) sobre un lienzo tensado con bastidores, es recomendable utilizar gesso a la media creta, que incluye algo de aceite para proporcionar flexibilidad (véase pág. 217, para las instrucciones sobre cómo preparar gesso a la media creta); tal circunstancia se debe a la fragilidad del gesso adhesivo, que se puede agrietar en superficies flexibles, como el lienzo. Si prefiere las superficies ásperas, aplique cola de piel de conejo para proteger el lienzo; si, en cambio, desea tener una base más receptiva, aplique una capa fina de *gesso sottile*.



Prepare la solución de cola de piel de conejo (haga una prueba para ver si los dos dedos se quedan pegados).



Aplique la solución de cola de piel de conejo con el pincel.



Prepare el gesso adhesivo echando la tiza lentamente en la solución.



Frote la primera capa de gesso en el tablero con movimientos circulares.



Aplique el gesso con el pincel.



Aplique múltiples capas de gesso.



Deje secar los tableros.

Preparación de los pigmentos

Material necesario:

- Solución de cola de piel de conejo para la pintura al temple.
- Paleta de porcelana con pocillos.
- Cera de abeja blanqueada (si es posible, en bolitas)
- Paleta de metal con pocillos, al menos de 20,3 cm de diámetro.
- Placa caliente con ajustes de temperatura.
- Pigmentos secos.
- Cucharas pequeñas.
- Varita de cristal.
- Cuentagotas de cristal (pipeta).
- Espátula.
- Aceite de linaza polimerizado o aceite de linaza espesado al sol.
- Cristales de dammar.
- Lámina de hierro o de acero inoxidable.



Materiales y medios para la pintura encáustica (en el sentido de las agujas del reloj y de arriba a abajo): pigmentos secos, bombilla infrarroja y aplique, papel de calco, cuaderno de bocetos y lápiz, cucharas pequeñas, varita de cristal, cuentagotas de cristal, espátula y otros utensilios de metal, pinceles de cerdas, sintéticos y de pelo de marta, paleta de porcelana, solución de cola de piel de conejo, gránulos de cola de piel de conejo, bolitas de cera, cristales de dammar, aceite de linaza polimerizado, agua destilada, placa caliente con ajustes de temperatura, lámina de hierro o de acero inoxidable, paleta de metal con pocillos.



Herramientas dentales (tipo espátula).

Medios y pinceles

Material necesario:

Bombilla infrarroja y aplique.

Pistolas de aire caliente.

Pinceles de cerdas para la pintura encáustica y pinceles sintéticos o de pelo de marta que se puedan utilizar para la pintura al temple.

Espátula.

Cuaderno de bocetos.

Lápiz.

Papel de calco.

Carboncillo.

Los retratos del Fayum son muy sencillos en sus armonías y composiciones de color, y constituyen un ejemplo perfecto de las convenciones para retratos establecidas en la más temprana tradición helenística. En este capítulo, se analiza la técnica utilizada por los pintores del Fayum, en concreto a partir del retrato de mujer de la página siguiente. En ese sentido, se recomienda utilizar paletas limitadas de cuatro colores para las áreas del retrato: blanco, ocre amarillo, rojo tierra, y negro (los colores primarios griegos en la Antigüedad). También se pueden utilizar colores adicionales como el azul, el verde o el púrpura para las prendas de vestir y los elementos decorativos. Los fondos en estos retratos suelen ser grises, que se pueden obtener mezclando el negro y el blanco, así como pequeñas cantidades de los otros dos colores, con el fin de proporcionar una inflexión caliente o fría. En su *Historia Natural*, Plinio el Viejo menciona la utilización del hollín negro para producir una gama de grises cálidos y fríos. Este tipo de hollín se obtenía a partir de varias sustancias, como el hollín amarronado producido del marfil muy caliente o el azulado obtenido quemando los posos del vino. El negro vino, el índigo y el tierra sombra tostada se podían sustituir por estos colores si era necesario.

Empiece con una capa base al temple. La preparación de la pintura al temple es sencilla y simple. Requiere pigmentos secos y una solución de cola de piel de conejo (véase pág. 142). Con la varita de cristal, pulverice a conciencia cada pigmento en un pocillo individual de la paleta de porcelana. Para obtener un color de dos o más tonalidades, los polvos secos deberían mezclarse y triturarse juntos antes de añadir cualquier tipo de aglutinante. Una vez bien mezclados y pulverizados, añada una o dos gotas de agua destilada con una pipeta. Triture el pigmento y el agua de nuevo hasta conseguir una pasta. Con una cuchara pequeña, añada una cantidad igual o más grande de aglutinante de cola de piel de conejo y macháquelo de nuevo para conseguir un color líquido. Si la temperatura del estudio es fría, los colores se volverán gelatinosos. Para evitarlo, deje la paleta sobre un pequeño calentador como los utilizados para calentar tazas de té, o bien sumérjala en un baño poco profundo de agua caliente para licuar los colores.

Triture bien cada color con una varita de cristal en uno de los pocillos individuales de la pequeña paleta de metal concebida especialmente para pintura encáustica. Existen en el mercado paletas de metal eléctricas que se colocan bajo la pequeña paleta de metal. De todas formas, se puede improvisar una colocando una lámina de hierro o de acero inoxidable (con patas para un mejor resultado) sobre una placa caliente con ajuste de temperatura, o bien con una económica sartén eléctrica, sobre la cual se coloca la pequeña paleta de metal con pocillos.

Cuando esté listo para pintar con encáustica, añada varias bolitas de cera de abeja blanqueada a cada color y después encienda el fuego. Al principio, se recomienda utilizar más cantidad de cera

de abeja que de color. La cantidad de cera varía, lógicamente, según las necesidades: emplee cuanta pueda en el caso de las aguadas más transparentes y la mínima en el impasto denso y burdo. Coloque la paleta sobre la lámina de metal y ésta sobre la placa caliente, caliente los pigmentos hasta que se licuen y, después, remuévalos con una espátula hasta que se mezclen bien. Los pigmentos y la cera de abeja blanqueada fundida que actúa como aglutinante deben mantenerse a unos 93,3 °C mientras se pinta.

No deje que la cera libere humo, ya que los vapores de esta sustancia son perjudiciales para la salud. Con todo, la encáustica es una de las pinturas menos tóxicas que existen ya que no requiere el uso de disolventes altamente inflamables.

La encáustica puede diluirse añadiéndole un poco de cera o aceite adicional, o bien aumentando algo la temperatura de la pintura. Mezcle una parte de aceite de linaza espesado al sol y diez partes de cera de abeja fundida (extráigala del fuego al añadirla) para así obtener una pintura más flexible y más diluida. No obstante, el aceite de linaza provoca que la pintura se amarillee. Pulverice una o dos bolitas de resina dammar y añádale a cada una un cuarto de copa de cera de abeja fundida para conseguir una superficie pictórica más cristalina. Cuando añada estas sustancias a la cera, tendrá que añadir las mezclas de cera al pigmento en forma líquida y fundida.

Mujer de la dinastía Antonina

hacia 138-161 d. C.

Encáustica sobre panel de madera

38 x 17 cm

British Museum, Londres

Aunque la mayoría de ejemplos de los retratos de Fayum no llegan al tamaño natural, parece que sí lo tienen debido a la distancia desde la que observamos las pinturas en un museo. De hecho, es posible que los artistas estuvieran a esa misma distancia al pintar los retratos.



MÉTODO

Iniciar la capa base de temple

Ejercicio: preparar y aplicar la capa base al temple

Material necesario:

Pigmento preparado con aglutinante de cola de piel de conejo.

Copa pequeña.

Solución extra de cola de piel de conejo.

Varita de cristal.

Cuentagotas de cristal (pipeta).

Pinceles de cerdas, de pelo de marta o sintéticos.

Agua destilada.

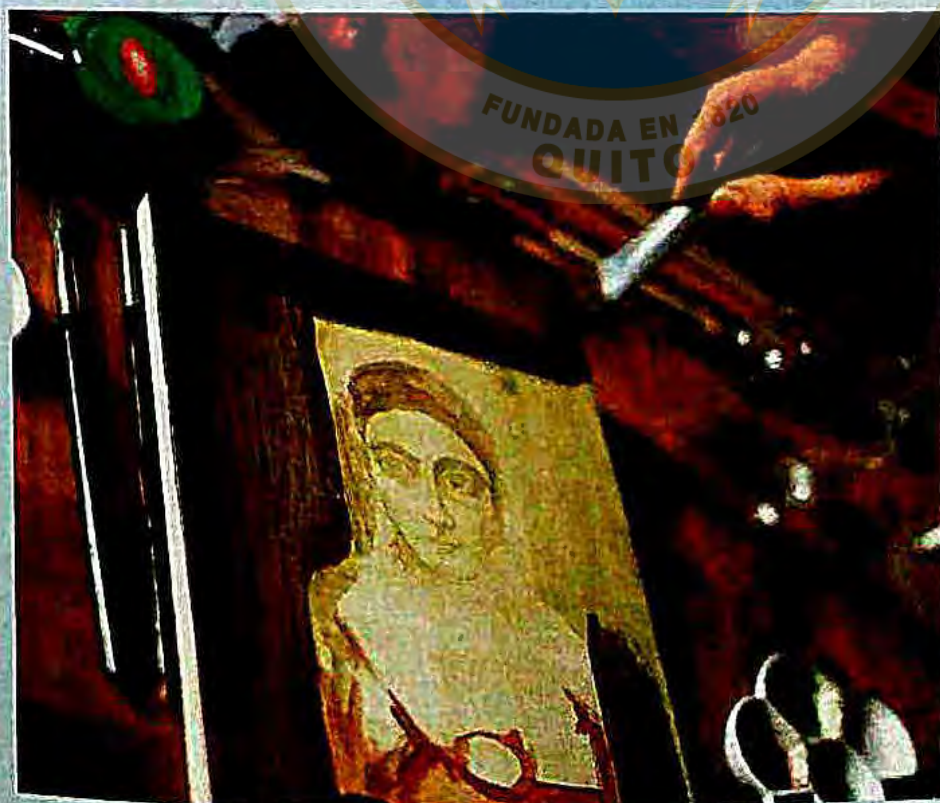
Carboncillo.

Capa de imprimación (opcional)

La imprimación puede aplicarse en una capa muy fina. Cuando ésta se seca, el color se vuelve más claro. Siempre se pueden aplicar capas adicionales para conseguir una capa de imprimación más oscura, si así se desea. A diferencia del blanco brillante del gesso que se transparenta y proporciona por tanto una fuente de luz desde el interior de la pintura, la imprimación de tierra aporta profundidad y un contrapunto de calidez. Vierta un pellizco de pigmento, como el tierra verde o el tierra sombra tostada, en una pequeña copa, añada unas pocas gotas de agua destilada y triture el pigmento con una varita de cristal. Añada unas quince partes de solución de cola de piel de conejo y triture de nuevo para producir un color líquido. Aplique un fino velo de color con un pincel de cerdas suaves y grandes a la superficie del panel.

Cuando la imprimación esté seca, realice un esbozo aproximado directamente sobre el panel de gesso con carboncillo, o bien transfiera el esbozo (véase pág. 153, el ejemplo de autorretrato en esta misma página, pág. 80 o pág. 163, para la explicación del método de transferencia).

La capa base de temple se aplica del oscuro al claro. Para áreas específicas del retrato, la capa base puede realizarse con pinceladas amplias en diferentes colores usando pinceles de cerdas, de pelo de marta o sintéticos, puesto que la témpera no daña los pinceles. La capa base para la carnación debe ser tierra verde, que se consigue añadiendo una pequeña cantidad de negro al ocre amarillo, o bien con pigmento tierra verde. En esta fase, modele los contornos diluyendo el tierra verde con un poco más de agua y solución de cola. La capa base para los cabellos será un casco plano, gris oscuro. Para el fondo lo mejor es un gris neutro frío, que se obtiene mezclando pequeñas cantidades de negro y ocre amarillo con blanco, ya que confiere cierta calidez al tono de carnación, que se aplica más tarde. Éste puede intensificarse, pues queda compensado con el fondo gris frío. Escoja otro color neutro para la capa base del área de los ropajes. Las tonalidades frías y cálidas, en lugar de los tonos claros y oscuros, se utilizan para que parezca que los modelos retroceden o avanzan. Los grises fríos del fondo retroceden a medida que avanzan los tonos cálidos de la carnación.



La capa de imprimación al temple se aplicó antes de transferir el esbozo al panel de madera, y la capa base de temple se aplicó de oscuro a claro.

Pintura con cera fundida

Ejercicio: pintura y quemado

Material necesario:

Pigmentos preparados en pequeña paleta de metal con pocillo.

Bombilla infrarroja y aplique.

Pistola de aire caliente.

Pinceles de cerdas.

Espátula y otras herramientas.

Aplique primero los colores locales del fondo y de los ropajes (los verdaderos colores que ve en la luz solar corriente) con el objeto de dirigir y mantener la relativa calidez de los tonos de la carnación. Utilice un solo pincel de cerdas para cada color, o un pincel para los colores oscuros y otro para los claros. Basta con disponer de pinceles de cerdas pequeños con punta plana, puntiaguda y redonda y otros de tamaño medio con punta plana y redonda. Los sintéticos y de pelo de marta no se mantienen erguidos con la cera. Antes de aplicar otro color, frote los pinceles en la paleta de metal y límpielos enseguida con un trapo.

La pintura se aplica directamente sobre el tablero o lienzo mientras está fundida con la ayuda de un pincel o espátula u otra herramienta de metal que tenga un mango de madera de forma que el metal calentado no entre en contacto directo con las manos. Las herramientas dentales (similares a la espátula) son perfectas para aplicar y manipular la pintura encáustica; la punta de metal conduce y retiene más tiempo el calor que el cuchillo paleta, mientras que el mango se mantiene frío. Las pinceladas se secan casi de inmediato. Los colores se pueden aplicar en pinceladas pequeñas y después calentarse con la lámpara de calor para que se mezclen y fusionen. Otra opción es mantener caliente la superficie del tablero o lienzo sosteniendo una lámpara con la mano libre, o bien sujetándola a una estructura adyacente para proporcionar más fluidez a la pintura; además, las pistolas de aire caliente permiten centrarse más fácilmente en los detalles. Los colores translúcidos negros y oscuros se funden antes que las tonalidades opacas, blancas o claras, así que en función de los efectos deseados, quizá prefiera reservar el uso de colores puros y oscuros para las etapas finales de la pintura. Cuando se pinta con tonalidades opacas y más claras, se puede mezclar y fusionar sobre la marcha; después, el quemado final fundirá los colores translúcidos y oscuros con relativa rapidez, al tiempo que calentará los blancos y los colores opacos y claros, lo que contribuye a consolidar todo el cuadro.

A medida que aplica la pintura, fíjese si los colores de fondo presentan una inflexión fría. Si es así, la calidez de los tonos de carnación puede aparecer intensificada debido al contraste entre las tonalidades cálidas y frías. Una inflexión cálida en los colores del fondo hace que los tonos de carnación aparezcan más fríos y más apagados. Ello se debe a que los colores cambian de aspecto en respuesta a los colores que se encuentran a su lado. Si el rojo se aplica junto al naranja, tenderá a mostrarse frío como consecuencia de la calidez que desprende el naranja. En cambio, si se aplica junto al azul, se mostrará cálido en respuesta a la frialdad de éste.

Las cejas y los cabellos se deben representar con fuerza. Sobre el casco plano y gris oscuro de los cabellos se pueden aplicar sombras en negro, así como toques de luz con un gris algo más claro que el tono medio del casco capilar. Los tres tonos varían en función del color del pelo. Se pueden pintar cabellos o rizos individualmente en la parte superior del casco capilar para romper el contorno, y dejar un poco de la capa base en gris alrededor de la línea de los cabellos para conseguir un efecto de sombra y proporcionar un aspecto natural. Los tonos de carnación se aplican sobre la capa base en tierra verde. La carnación se compone de una combinación de los cuatro colores mencionados anteriormente (blanco, ocre amarillo, rojo tierra y negro) en proporciones diferentes según la complexión del individuo. Por ejemplo, existe más rojo y negro en los tonos de piel más oscuros, mientras que en

el tono más oscuro sólo hay negro con trazas de rojo, amarillo y blanco. En los tonos más claros, en cambio, habrá más blanco y ocre amarillo, y trazas de rojo así como negro. El rojo tierra puede usarse en labios, mejillas y siempre que se necesite un sonrojo.

Por último, aplique una mínima cantidad de negro puro en áreas como los orificios nasales, los extremos de los ojos y el borde interior de los labios. Defina puntos brillantes de luz con impastos controlados en blanco o casi blanco. Los detalles decorativos pueden definirse delicadamente y los rasgos faciales se pueden agudizar con un ligerísimo toque de pintura al temple antes del quemado final.

Pintando con cera fundida.



Derecha: fusión de pigmentos mediante quemado (áreas oscuras).

Extremo derecha: definición de detalles mediante pintura al temple.



El quemado final se consigue colocando la pintura en sentido horizontal y pasando con sumo cuidado por la superficie pictórica una fuente de calor (una bombilla infrarroja, una plancha casera o una pistola de aire caliente) a una distancia de entre 10 y 15 cm. Esto permite que los pigmentos se fusionen, pero sin que se fundan por completo y se corran. Tenga en cuenta que los pigmentos puros y oscuros se funden antes que los opacos, los blancos y los de tonalidad clara.

Una vez el quemado haya fusionado los colores y consolidado la superficie, espere un día y después pule la superficie con un trapo de algodón hasta obtener un brillo mate suave. La superficie puede pulirse de forma intermitente (una vez cada pocos meses) para eliminar el polvo y recuperar el brillo mate.

Los medios y procesos de la pintura encáustica plantean no pocos retos que hacen perder el control sobre el trabajo, al tiempo que proporcionan un marco para superficies pictóricas descuidadas. Este tipo de superficies pueden combinarse con una aplicación más cuidadosa de los detalles, creando, por ejemplo, una tensión entre el delicado refinamiento de los rasgos faciales y la desbordada energía de los ropajes y el fondo. El contenido descriptivo puede coexistir con una superficie pictórica táctil si se aplican lustrosos puntos de empaste controlado.

La pintura encáustica necesita mucha práctica y experimentación para aprender de qué manera los materiales y procesos pueden satisfacer mejor sus necesidades y objetivos como artista. Sin duda, merece la pena superar el reto que representa este tipo de pintura.

TÉCNICA



Anónimo

Retrato de un hombre de Howara (detalle)

hacia 117-138 d.C.

Encáustica sobre tablero de madera

37 x 20 cm

Antikensammlung, Munich

Esta obra pudo tener un finalidad funeraria y no ser realizada al natural. Obsérvese cómo el artista consigue plasmar la vivacidad del rostro, cómo el color de carnación relativamente cálido avanza a medida que el fondo más frío retrocede. Los toques de luz destacan sobre la profunda tonalidad de la carne. Hay una luz transitoria e incidente titilando a través del rostro para describir un momento fugaz. Las sombras, como las proyectan la nariz y el labio inferior, son abruptas y no se han fusionado con el tono de la carnación ni con las luces. El modelado de la carne, a medida que ésta se curva desde el plano frontal de la mejilla y en dirección a la oreja, está pintado con una gradación más sutil. Con el objeto de conseguir un aspecto más natural, los rizos del pelo se han pintado uno a uno sobre un casco capilar apenas visible de capa base gris. Los ropajes revelan una pincelada veloz y tosca.

► Barbara Ellmann
Historia de estilo libre
 2004
 Encáustica sobre tabla de madera
 60,9 x 60,9 cm
 Colección del artista

Ellmann monta papel de acuarela en una tabla de madera que recubre con una capa de cera de abeja. Utiliza pintura encáustica prefabricada combinada con pigmento, cera de abeja y resina dammar, que se aplica con pinceles y un estilete calentado. La cinta de enmascarar permite crear agudos contornos y, con ayuda de herramientas dentales y cuchillas de afeitar, se esculpe y se practican incisiones. Cada capa se funde con una pistola de aire caliente y, por último, la tabla se frota con un trapo de algodón suave para pulir la superficie.

▼ Lynda Benglis
Agente de viajes
 1966/1977-78

Cera de abeja pigmentada y gesso sobre Masonite®
 82,1 x 17,2 x 14 cm
 Whitney Museum of American Art, Nueva York

El interés de Benglis por el proceso táctil la llevó a leer la obra *Materiales y métodos* de Ralph Mayer. Al descubrir que la encáustica se basa en la alquimia (los principios de la pintura), adquirió cera en una empresa mayorista de lápices de labios y la combinó con resina dammar y pigmentos secos. Atraída por la mutabilidad de la cera, su translucidez y su brillante color, continuó experimentando con encáustica durante los siguientes diez años.



▲ Jasper Johns
Mapa blanco doble
 1965
 Encáustica y collage sobre lienzo
 228,6 x 177,8 cm
 Whitney Museum of American Art,
 Nueva York

La suma de los lienzos da lugar a un mapa de Estados Unidos con ciertas zonas de Canadá y México. Johns consigue una serie de blancos suavemente translúcidos, colores hueso y beige con pintura encáustica. Bajo la superficie pintada se transparentan elementos diversos, en concreto tela y papel en collage, anuncios de periódicos y páginas extraídas de una historia de detectives. El ribete rojo, blanco y azul de los sobres de correo es visible en las áreas fuera de Estados Unidos.



Ejercicio:

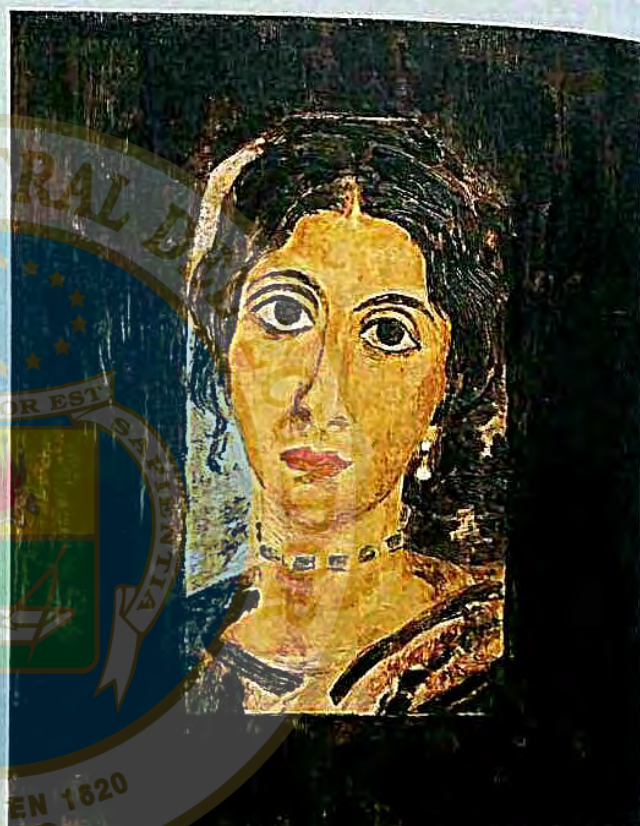
Parte 1: Copiar un retrato Fayum en una tabla de madera

Escoja uno de los retratos Fayum en encáustica y aplique una imprimación. Con un trozo de carboncillo, realice un esbozo directamente en el panel de gesso o lienzo, o bien haga un esbozo a lápiz o a carboncillo en el cuaderno de bocetos de igual tamaño que la superficie pictórica. Copie o transfiera el esbozo al panel, inicie la pintura encáustica creando una capa base de temple y siga todo el proceso descrito en la página 148.



Superior:
Copia de un retrato al temple.

Derecha:
Pieza finalizada.



Parte 2: Realizar una pintura original mediante el mismo método

Realice un autorretrato, un retrato de otra persona o de una mascota, o una pintura de un paisaje. Si decide hacer un retrato, coloque el sujeto en cuestión frente a un fondo neutro. Haga unos rápidos esbozos en miniatura (véase pág. 68 para ver el procedimiento de este tipo de esbozo). Escoja uno y haga un dibujo más grande a partir de él, de igual tamaño que la superficie pictórica. Transfiera el esbozo al panel o lienzo. A partir de los esbozos y las observaciones que crea oportunas decida los colores, la forma y la composición. Tras completar la capa base de temple, continúe con el proceso de encáustica descrito con anterioridad, y preste especial atención a los colores locales y a la luz incidental.

Para este paisaje en encáustica, he creado un esbozo en grafito del mismo tamaño que la tabla de madera sobre la que pretendía pintar, que tenía unas dimensiones de 17,1 x 22,2 cm. Utilicé dicha tabla como referencia cuando comencé a realizar la capa base de temple sobre la tabla. A continuación, seguí pintando con pigmentos disueltos en cera de abeja fundida. Dejé expuesto el temple en la forma diagonal que representa un muelle, situada en la parte derecha de la pintura, porque quería obtener una superficie seca no reflectante en esa área en concreto para compensar y proporcionar un contraste con la zona que representa el agua.



A continuación, tracé el esbozo con papel de calco glassine y un lápiz. Froté un pellizco de pigmento tierra sombra tostada seco en el dorso del papel de calco, y después lo coloqué boca arriba sobre la superficie pictórica. Lo apliqué con ligeros golpes y reseguí las líneas con lápiz para transferir el esbozo en tierra sombra a la superficie pictórica.



En el momento de crear mi propio autorretrato en encáustica, empecé también a crear un esbozo a lápiz en el cuaderno de bocetos mientras observaba detenidamente mi reflejo en el espejo.

Creé una capa base de temple y una pintura encáustica completa, después la fundí, la raspé, la pulí y la volví a pintar con temple. Cuando la veta de madera queda expuesta, se produce un residuo de la cera que sostiene la capa base y la pintura superpuesta.

La pintura encáustica resulta ideal para aplicaciones experimentales, libres e improvisadas. Se puede combinar de varias formas con la mayoría de técnicas de dibujo y pintura. Se puede «encausticar» (aplicar cera a una superficie) cualquier pintura o dibujo vertiendo cera fundida en la superficie, o bien colocando bolitas de cera de abeja sobre una superficie y calentándola con una lámpara de calor infrarroja que licua la cera. Entonces, se puede volver a pintar la superficie con cualquier medio, como el óleo o la caseína, y después fundirla con una fuente de calor para consolidarla.



▲
Joan Nelson

Sin título (# 279)

1990

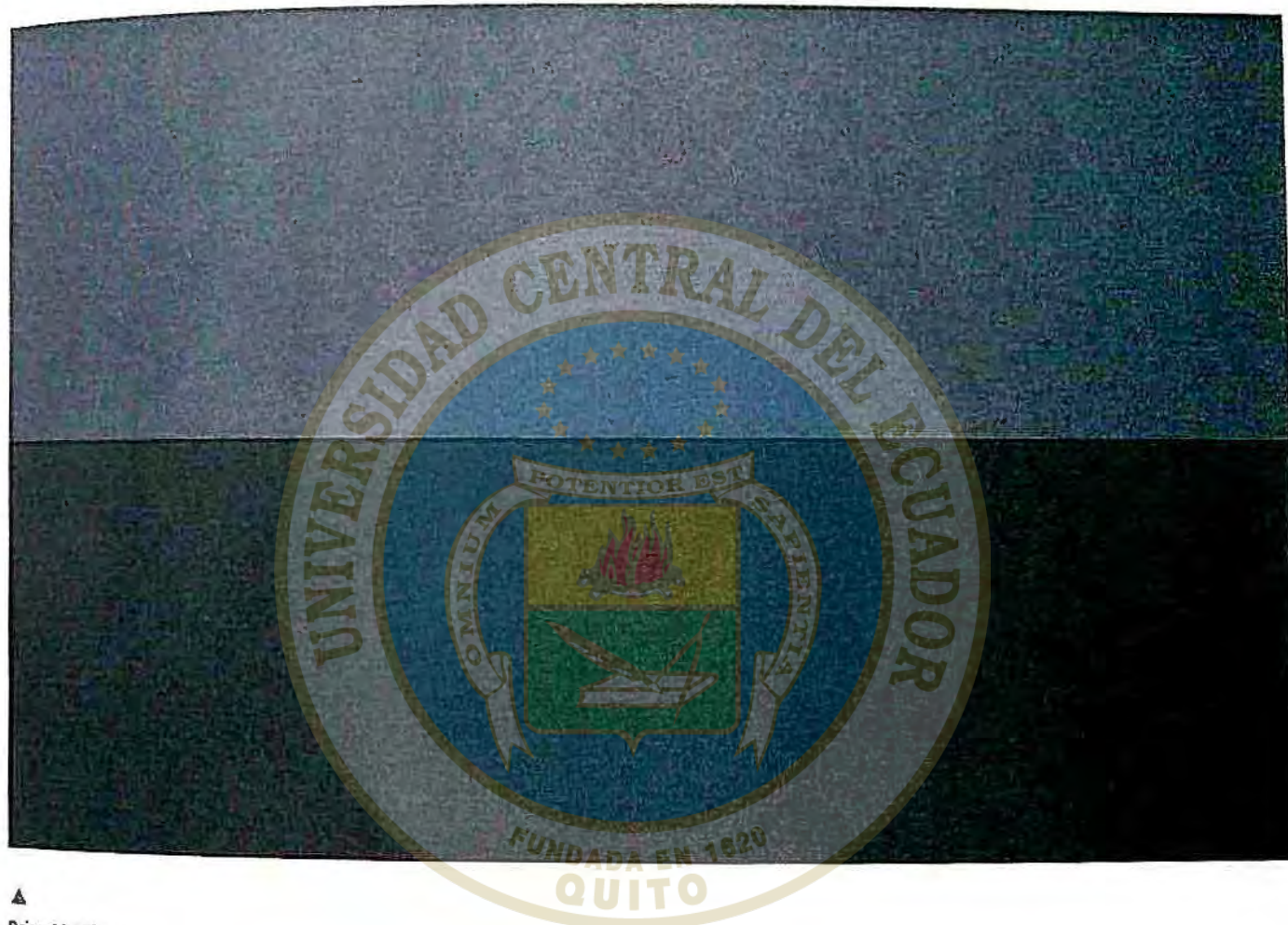
Óleo y cera sobre madera

15,2 x 30,5 cm

Robert Miller Gallery, Nueva York

Una base blanca densamente recubierta con una capa de cera de abeja pura puede pintarse con óleo. Debido al recubrimiento de cera, éste parece estar flotando sobre la superficie al dispersarse en cierto modo sobre la base de cera. Al fundirse, este método puede crear efectos atmosféricos leves. La base blanca se deja sin cubrir para que actúe como sustituto de la pintura blanca.

Se pueden fundir bolitas de cera en la superficie de dibujos de grafito sobre papel, o panel de gesso, para barnizarla, preservarla y protegerla. Los dibujos u otros objetos efímeros pueden incrustarse en la superficie de una pintura o dibujo aplicando cera sobre el material. Ésta puede grabarse en la superficie con un instrumento puntiagudo para crear líneas tan delicadas como las de un lápiz, y después el óleo puede frotarse y limpiarse. La base con tonos se difundirá de forma irregular en la cera a medida que la pintura se hunda en las líneas para oscurecerlas y definirlas.



▲
Brice Marden

Grove IV

1976

Óleo y cera sobre lienzo

Dos paneles, de 182,9 x 274,3 cm cada uno*

Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York

Brice Marden mezcla óleo con un medio de cera de abeja y trementina mantenido caliente en una placa calefactora. El óleo es el aglutinante primario, no la cera. Se ha aplicado capa tras capa con un pincel, repasando cada una de ellas con una espátula y un cuchillo paleta. Las capas no se funden con una fuente de calor, por lo que al enfriarse la cera se origina una translucidez suave y dulce.



7

PINTURA DE TEMPLE AL HUEVO



Los primeros registros de pinturas de temple al huevo provienen de Grecia y de la región de Fayum, en Egipto, y datan del siglo I d. C., época en la que los pintores griegos, como sucedía con la encáustica, utilizaron esta técnica para los retratos de momias, práctica que continuaría hasta el siglo IV. En el periodo que va del siglo V al XIV, durante la época del Imperio bizantino y la Edad Media, las pinturas o iconos devotos se realizaron con temple al huevo.

En Italia, entre los siglos XII y XV, esta pintura se desarrolló hasta convertirse en el método refinado y estandarizado que conocemos hoy en día. Fue ampliamente utilizada por los pintores del primer Renacimiento, como Giotto di Bondone (1267-1337), Duccio di Buonisegna (hacia 1255/60-1315/18), Cimabue (1240-1302) y Simone Martini (hacia 1284-1344), cuyas obras de carácter religioso se beneficiaron de un preciso estilo lineal que transmitía ideas y conceptos religiosos en lugar de apariciones naturalistas. La brillante superficie se obtenía mediante la aplicación de numerosas capas de pintura superpuestas y translúcidas en forma de pinceladas discretas, que se secaban casi en el acto, lo que evitaba la fusión. La fina red de líneas paralelas servía para mezclar colores ópticamente cuando se los observaba desde una cierta distancia en los servicios religiosos. La pintura al temple alcanzó su máxima expresión de la mano de Fra Angelico (hacia 1400-1455). Los óleos de secado comenzaron a usarse a principios del siglo XV. Estos óleos, por lo general compuestos de aceite de linaza, nuez o amapola, se secaban hasta conformar una película sólida al exponerlos largo rato al aire, y las capas base se velaban con pigmentos triturados en aceite o en emulsiones de huevo y aceite.

En los dos siglos siguientes, los pigmentos de aceite mixto erosionaron de forma gradual la popularidad del temple al huevo, y a partir del siglo XVII se utilizó casi de forma exclusiva el óleo; una razón para que esto sucediera fue que el ser humano se convirtió en el tema central durante todo el siglo XV, y en la pintura la temática religiosa cedió su lugar a motivos más seculares. Comoquiera que el óleo no se seca de inmediato, tal como sucede con el temple al huevo, aquél se presta más a la mezcla ininterrumpida de colores que se necesita para conseguir una descripción más naturalista de los temas no religiosos.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, se produjo un resurgimiento del temple al huevo en Inglaterra, Alemania y Estados Unidos. Los artistas comenzaron a estudiar las traducciones de *Il Libro dell'Arte* (*El libro del arte*), tratado de Cennino Cennini escrito a finales del siglo XIV y que se publicó justo por aquel entonces. Además, se empezaron a poner a la venta medios preparados para el temple al huevo, aunque los pintores que utilizan esta técnica prefirieron (y siguen prefiriendo) fabricar sus propias pinturas. Los pintores más recientes, como Paul Cadmus (1904-1999), Andrew Wyeth (n. 1917), Ben Shahn (1898-1969), Jacob Lawrence (1917-2000), Alton Sultan (n. 1948), Rebeca Shore (n. 1956) y Jim Lutes (n. 1955), han seguido empleando el temple al huevo, al igual que los pintores iconográficos contemporáneos.

►
Giovanni di Paolo ◀
San Juan Bautista en el desierto
hacia 1454
Temple al huevo sobre tabla de madera
de álamo
30,5 x 49 cm
National Gallery, Londres

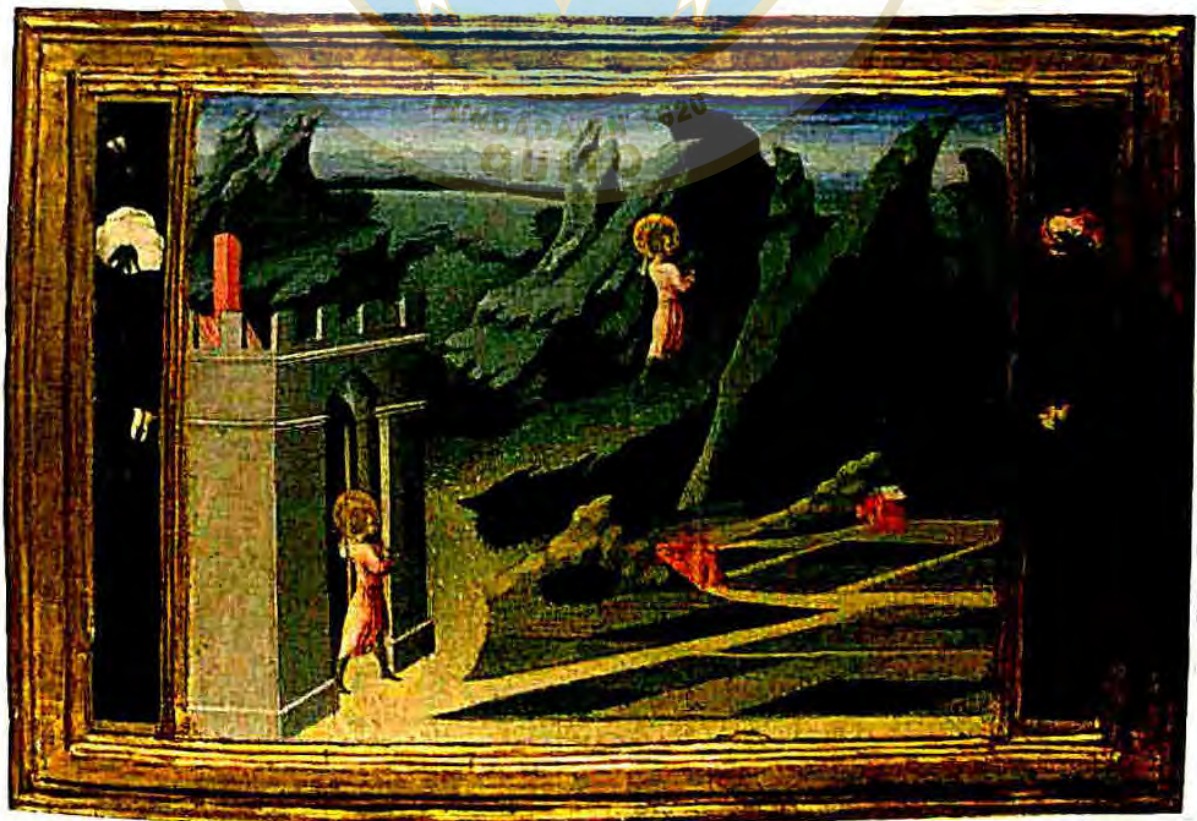
Este cuadro muestra una de las cuatro escenas que han sobrevivido del oratorio (la sección larga y más baja de un altar, que puede contener una serie de pequeñas pinturas relacionadas con el cuadro o cuadros principales que se hallan sobre ellas) perteneciente a una gran escena religiosa, que bien pudo haberse pintado para la iglesia de Sant'Agostino, en Siena.

El aglutinante es la yema de huevo, una emulsión sencilla y natural de aceite y agua. El temple al huevo diluido con agua destilada se seca con gran rapidez y se vuelve bastante resistente al agua. El agua de grifo contiene metales y sales que restan eficacia al aglutinante al separar el pigmento de la emulsión de huevo. El temple al huevo se aplica en finas capas y con repetidas pinceladas, visibles como innumerables rayas en la superficie acabada. Los errores se pueden corregir limpiando suavemente el área con un trapo húmedo y volviendo a pintarla.

Cuando el temple al huevo se ha completado por primera vez, la superficie es delicada y frágil y se necesita un año para que se cure. Una vez curada, la película de pintura se vuelve más densa, profunda y resistente al agua, así como bastante sólida y duradera. Si los colores se han mezclado de forma correcta, la pintura no desarrollará defectos durante siglos de maduración. El temple al huevo curado se puede bruñir con un trapo de algodón suave para resaltar su brillo natural, endurecer la superficie y hacerla más resistente al agua. En cambio, el barnizado puede poner en peligro la belleza, claridad, pureza y complejidad de los velos de color, así como el brillo suave de la superficie.

Breve resumen de la técnica:

- Prepare la superficie del panel.
- Prepare los colores y el aglutinante de huevo.
- Cree el cartón.
- Transfiera el cartón.
- Haga un dibujo con tinta y agua.
- Comience el temple al huevo: prepare el *verdaccio* y, después, realice la capa base del *verdaccio*.
- Haga una capa base con colores locales y, después, píntelos.



Preparar un panel con el gesso tradicional

Material necesario:

- Gránulos de cola de piel de conejo.
- Agua.
- Recipiente para baño maría.
- Tablero de madera.
- Creta de Bolonia.
- Pincel de barnizar ancho y suave.
- Papel de lija fino.
- Estopilla o muselina.



Lije el panel de gesso adhesivo.



Humedezca la muselina o estopilla y escúrrala hasta que esté casi seca.



Bruña el panel con un paño de tela doblado ligeramente húmedo.

La base tradicional para el temple al huevo es el gesso (una combinación de aglutinante animal y tiza) aplicado a una tabla de madera. Para empezar, es recomendable utilizar un tablero de madera de álamo o madera contrachapada de abedul especial para muebles y, más tarde, pasar a un tablero mayor. Para evitar que se deforme, éste último debe protegerse con una «cuna de madera».

Receta de la cola: remoje unos gránulos de cola de piel de conejo en quince partes de agua durante una hora. Caliente la cola hasta formar una solución translúcida. No la hierva.

Receta del gesso: añada una parte de creta de Bolonia a una parte de solución de cola caliente. Añádala creta lentamente durante treinta minutos, sin remover, para permitir que la solución de cola absorba la creta. Remueva poco a poco para evitar que se formen burbujas de agua y combine la creta con la solución de cola antes de aplicarla al tablero.

Es mucho más fácil aplicar la cola y el gesso al tablero si las soluciones están algo calientes. Por ello, deje el recipiente que contiene la solución de cola o gesso al baño maría mientras la está utilizando.

Lije suavemente el tablero con papel de lija fino y límpielo con un trapo suave. Con un pincel de barnizar plano, suave y ancho, aplique una capa fina de cola caliente en la parte frontal, los laterales y la parte trasera para sellarlo, igualar la tensión y evitar el alabeo. Déjelo secar durante unas cuatro horas. Con el mismo pincel, aplique una capa fina de cola caliente en ambos lados y, después, con un movimiento circular frote rápida y vigorosamente la parte frontal mientras el gesso aún está caliente. Deje que se seque al tacto. Aplique la segunda capa en una dirección y, después, de cuatro a diez capas más, cada una de ellas aplicada perpendicularmente a la anterior. Aplique unas capas finas y toscas en la parte trasera del tablero para evitar el alabeo. Déjelo secar hasta el día siguiente. Lije con suavidad la parte frontal con papel de lija fino hasta que esté suave. Con un movimiento circular y enérgico, bruña el tablero hasta obtener un acabado de cáscara de huevo con un paño de muselina o estopilla muy poco húmedo.

Material necesario:

Un huevo fresco.
Agua destilada.
Aguja de coser.
Recipiente grande.
Jarro pequeño de cristal.
Cuentagotas (pipeta).
Varita de cristal.
Toallas de papel.
Pigmentos secos.
Bilis de buey.
Cucharas pequeñas de cristal.
Paleta de porcelana con pocillos.



Los pintores renacentistas de temple al huevo usaban una gran gama de colores que procedían tanto de la tierra, los minerales y fuentes orgánicas como de colores preparados de forma artificial. Mis pigmentos favoritos para el temple al huevo, que se corresponden en gran medida con la paleta tradicional, son: *terre pozzuoli* (rojo tierra), ocre amarillo, tierra de siena natural, tierra de siena tostado, tierra verde italiano, tierra sombra natural italiano, tierra sombra de Chipre tostado, tierra verde de Verona, amarillo priderita, naranja pirrol, violeta pirrol, carmesí de alizarina (rojo claro), azul cerúleo, azul de manganeso, verde óxido de cromo, índigo, azul ultramar (azul muy oscuro), violeta ultramar (medio), amarillo de Nápoles, rojo de cadmio, amarillo de cadmio, negro óxido de hierro, blanco de titanio y bermellón.

Preparación del aglutinante

Para preparar el aglutinante de huevo, casque un huevo en un cuenco. Vierta la yema sobre la palma de la mano y deje que la clara se derrame a medida que se pasa la yema de una mano a otra. Cuando esta última se haya secado más o menos seca, sostenga la delicada piel con dos dedos, perfórela con una aguja, y recoja el líquido amarillo en un frasco de cristal. Elimine la piel; añada al huevo una cantidad equivalente de agua destilada y mézclelo con una varita de cristal. El aglutinante está ya listo para usar.



Casque el huevo sobre un cuenco.



Perfore la yema...



...recojela en un frasco limpio.

Preparación de los pigmentos

Con ayuda de un mortero y una paleta de cristal con una superficie pulida con arena (véase pág. 121), muchos pintores trituran grandes cantidades de pigmentos y agua hasta obtener una pasta, que colocan en unos frascos de cristal tapados que almacenan añadiéndoles 2,5 cm de agua destilada. Yo prefiero triturar un poco de cada pigmento con agua destilada cada día. Con independencia del método que elija, los pigmentos deben triturarse «tan finos como el agua», según Cennino Cennini. Puede utilizar una varita de cristal y una paleta de porcelana con pocillos. Triture cada pigmento con agua destilada hasta obtener una pasta en un pocillo individual de la paleta. Use agua destilada para evitar que los depósitos contaminen los colores. Si está mezclando pigmentos para obtener un nuevo color (como el amarillo y el azul para conseguir verde), pulverice los polvos juntos antes de añadir el agua y el aglutinante de huevo para asegurarse de que están bien mezclados. Algunos pigmentos son muy finos y se dispersan por el aire, lo que dificulta su combinación con el agua. Utilice un poco de bilis de buey para dominarlos y poder triturarlos bien. Añada una cantidad igual o mayor de mezcla de huevo a cada pasta de pigmento y tritúrela a conciencia. Mientras estoy pintando, suelo añadir una gota de agua destilada con un cuentagotas para mantener los pigmentos fluidos. Mezcle sólo aquellos colores y la cantidad de ellos que necesite para una sesión. El aglutinante de huevo no se conserva bien, por lo que se debe preparar uno nuevo para cada sesión.

MÉTODO

Una pintura de temple al huevo tradicional es el resultado de aplicar una capa tras otra. Para determinar la composición, se da forma a un cartón, calcado con papel de calco, que más tarde se transfiere a un panel de gesso.

El dibujo se esboza y sombrea muy levemente con «tinta con base al agua», fabricada con tinta resistente al agua y agua destilada. Como sucede en un dibujo, el trabajo inicial consiste en trazar una trama de finas rayas paralelas, cruzadas y entrelazadas que ayuden a describir la forma. Una pintura de temple al huevo tradicional se basa en un proceso de trabajo lineal rítmico. La aplicación del temple al huevo empieza con la capa base de *verdaccio*, momento en el que comienza la subestructura de la pintura y el trabajo lineal rítmico, que es similar al realizado en un dibujo con un lápiz. A continuación, se suele realizar una capa base adicional para las áreas individuales de color local antes de alcanzar los colores locales finales.

Cada vez que empape el pincel, escurra el exceso de líquido con dos dedos hasta que casi esté seco con el fin de evitar borrones. La pintura se seca hasta conformar una película translúcida casi de inmediato. Dado que los velos de color se acumulan en la tabla, la superficie se vuelve «grasa» o ligeramente brillante. Es entonces cuando, puede empezar a aplicar aguadas de color más amplias con un pincel casi seco. Cada capa cambia de forma sutil el color anterior y los colores se mezclan ópticamente. Por ejemplo, un rojo tierra pálido bajo un azul frío pálido le proporciona un cálido brillo al azul. Las capas superpuestas de pintura deben aplicarse con un poco más de agua destilada. Si hay más huevo en las capas siguientes, la superficie pictórica es proclive a agrietarse.

Mientras se pinta, los errores se pueden corregir limpiando con cuidado el área en cuestión con un trapo húmedo y volviendo a pintarla.

Cartón

Un cartón es un dibujo a escala natural que se utiliza al transferir un diseño a una pintura. Con un lápiz de grafito, complete un monocromo o dibujo tonal a escala natural, de igual tamaño a la pintura propuesta.

Transferencia

Material necesario:

Papel de calco.

Pigmento tierra seco.

Algodón o muselina.

Cinta.

Lápiz de grafito suave.



Dibuje el cartón en una hoja de papel de calco. Para transferir este último al panel preparado con base de gesso, tome una pequeñísima cantidad de pigmento de tierra seco y frótelos en el dorso del papel de calco con un trozo de algodón suave o muselina. Coloque el papel de calco boca arriba sobre el panel y sujételo con cinta por los cuatro lados. Con un lápiz de grafito suave, repase las líneas presionando ligeramente sobre el panel. Compruebe la transferencia dándole la vuelta a una esquina para verificar que las líneas se marcan en el panel. De no ser así, frote más pigmento en el dorso y empiece de nuevo. Cuando extraiga el papel de calco, observará que el dibujo entero ha perdido color y que se ha quedado marcado en el gesso. Limpie cualquier exceso de pigmento con un pincel seco, suave y limpio.



Frote el pigmento tierra en el dorso del calco.



Boceto/cartón y calco con pigmento.

Dibujo de tinta y agua sobre panel

Material necesario:

Paleta de porcelana o tintero.

Cuentagotas (pipeta).

Tintero.

Agua destilada.

Tinta resistente al agua.

Pincel de pelo de marta puntiagudo (00).

Pincel de pelo de marta plano y suave (medidas 1 o 2).

Llene uno de los pocillos de la paleta de porcelana con agua destilada. Vierta un poco de tinta resistente al agua en el frasco para preparar tinta con base de agua. Repase las líneas del panel con un pincel de pelo de marta puntiagudo (00) empapado en tinta con base de agua. Tras mojar el pincel en la tinta, escúrralo siempre con dos dedos antes de repasar las líneas para evitar manchas o borrones. Con un pincel plano, pinte las sombras principales (escúrralo siempre para mantenerlo lo más seco posible). Consulte el cartón detallado para establecer las principales relaciones de tono. Las líneas de la tinta con base de agua y el esbozo de tono apenas deberían ser visibles al completarse.



Medios para el dibujo de tinta con base de agua.



Preparación de la tinta con base de agua.



Repasando la línea con tinta con base de agua, que muestra la apropiada densidad.

A principios del Renacimiento, los dibujos con punta de plata apagados se utilizaban con la finalidad de establecer un dibujo para la pintura sobre tabla. Si lo prefiere, puede dibujar sobre la transferencia con punta de plata. Consulte los capítulos 2 y 3 (véanse págs. 48 y 77, respectivamente) para explicaciones y ejemplos sobre la punta de plata.

Preparación del verdaccio

Lo que necesitará:

Pigmentos secos: ocre amarillo, blanco de zinc, negro óxido de hierro, *terre pozzuoli* (rojo tierra).

Agua destilada.

Un cuenco pequeño.

Aglutinante de huevo preparado.

Pinceles de pelo de marta finos:

Pincel puntiagudo 00 para trabajo de líneas.

Pincel redondo y plano 1-4 y pincel Filbert (o de lengua de gato) para aguadas.

Varita de cristal, cuentagotas de cristal, cucharas pequeñas de cristal, paleta de porcelana con pocillos.

Frascos para el agua.

Estopilla, muselina.

Toallas de papel.

El temple al huevo, a semejanza de los demás medios pictóricos, supone un intercambio entre colores cálidos y fríos, así como entre tonos oscuros y claros. La capa base de *verdaccio* proporciona una calidez relativamente oscura a la fría base de gesso blanca, que queda expuesta a través de la capa base, con lo que aporta una fuente de luz interna. Además de la calidez, el *verdaccio* realiza aquellos tonos y formas iniciados en el dibujo con tinta con base de agua.

Verdaccio

El *verdaccio* es una capa base monocromática. Mezcle pigmentos secos para hacer un tinte neutro verde amarronado. Mezcle seis partes de ocre amarillo con dos de blanco, una de negro y menos de una parte de rojo tierra en un pequeño cuenco o frasco y tritúrelos hasta que el pigmento adquiera una textura muy fina. Prepare una cantidad suficiente para la capa base de *verdaccio* y reserve algo para completar detalles en toda la pintura.

Es recomendable aplicar el *verdaccio* en tres gradaciones tonales. Para ello, coloque una pequeña cantidad de *verdaccio* en tres segmentos de la paleta. Deje un segmento intacto, añada un poco de pigmento blanco en el segundo segmento y añada un poco más de blanco en el tercero. Otra forma de obtener las tres gradaciones es emplear la primera mezcla como la más oscura y hacer la segunda y tercera progresivamente más diluidas con el aglutinante de huevo y agua destilada. Yo, además, utilizo una dilución del *verdaccio* y conformo una estructura de tonos mediante un sombreado lineal y un sombreado cruzado, como en el dibujo a lápiz o con punta de plata, cuanto más densos sean los sombreados más oscuro será el tono.

Triture los pigmentos a conciencia, añada agua destilada hasta obtener una pasta y tritúrelos de nuevo. Añada una cantidad igual o superior de aglutinante de huevo hasta conseguir un color líquido.

Al pintar el *verdaccio*, consulte el cartón para determinar los tonos de lo claro a lo oscuro. Utilice un pincel suave y romo, mójelo en el pigmento líquido y escúrralo con dos dedos hasta que esté casi seco. Empiece pintando el tono medio por toda la superficie y, después, refleje la luz y las sombras con los otros dos tonos. Modele la superficie a conciencia con los tres tintes del *verdaccio*. Si existen áreas en la pintura que deben tener colores frescos, o describir el cielo, deje expuesta la base de gesso hasta que empiece el proceso de pintura de la carnación y el cielo.



Izquierda: medios para el verdaccio.



Derecha: mezcla de los pigmentos secos para el verdaccio (ocre amarillo, blanco de zinc, negro óxido hierro y terre pozzuoli).

Llegados este punto, estará usando sólo tres gradaciones del *verdaccio*, que no incluyen los colores más oscuros (como el negro o el casi negro) ni los más claros (como el blanco o casi blanco). La pintura presenta una gama de tonos más estrecha que cuando esté finalizada. La mayoría de colores requerirán una segunda capa base sobre el *verdaccio* antes de alcanzar el color final, tal y como se expone en la sección de ropajes, a continuación. El *verdaccio* y la capa base superpuesta apenas permanecerán visibles en las capas finales.



Verdaccio finalizado.

Color local

Esta sección sobre color local pretende introducirle en las diversas formas de ejecutar una pintura de temple al huevo, además de ofrecerle consejos sobre cómo pintar algunas áreas específicas. Tras años de enseñar el método del temple al huevo, he podido constatar hasta qué punto mis estudiantes se han beneficiado del aprendizaje de estas técnicas mientras acometían los ejercicios específicos. Ello les ha permitido adquirir conocimientos manuales del método y les ha proporcionado medios y una amplia variedad de opciones a la hora de aplicar técnicas que permitieran satisfacer sus propios objetivos artísticos. Para cada uno de los segmentos de color local citados a continuación, se sugiere superponer múltiples capas de finas pinceladas paralelas y cruzadas o velos de color para conseguir un efecto final. El hecho de seguir estas sugerencias y de utilizarlas después como modelo de exploración más profunda le permitirá conocer más a fondo la interacción cromática, así como realizar sus propios descubrimientos en relación con la práctica de la pintura en general. Además, aprender estas técnicas le permite saber más sobre lo que ve mientras contempla una pintura de temple al huevo.

Pintar los fondos y ropajes antes que la carnación facilita el establecimiento de los tonos correctos para los tonos de carnación. Si el fondo es relativamente frío, los tonos de carnación aparecerán cálidos; y al revés, si el fondo es cálido, éste favorecerá una inflexión fría en los tonos de carnación, lo que podría requerir que éstos tuvieran que ajustarse añadiendo una gran cantidad de alguna tonalidad más cálida, como el ocre amarillo o el rojo tierra.

Mezcle tres gradaciones de color y acto seguido trabaje de un tinte al siguiente (de oscuro a claro), asegurándose de limpiar el pincel con agua a cada cambio de tinte. Para un mayor refinamiento dentro de las tres gradaciones, prepare dos tintes más dentro de cada gradación de forma que trabaje con nueve tintes en total. El más oscuro será el color puro y el más claro, el blanco. La mayoría de colores necesitan una segunda capa base sobre el *verdaccio* antes de alcanzar el color final. La capa base permanecerá apenas visible a través de las capas finales.

Pinceladas

Observe con atención el trabajo de líneas en la obra de Simone Martini, *San Lucas el Evangelista*. ¿Por qué cree que el artista escogió variar la dirección y la forma de las líneas? ¿Qué colores combinó para crear un color de carnación general? ¿Qué color cree que aplicó primero para crear la carne? ¿Qué colores aplicó en las capas superpuestas?

▶
Simone Martini

San Lucas el Evangelista (detalle)

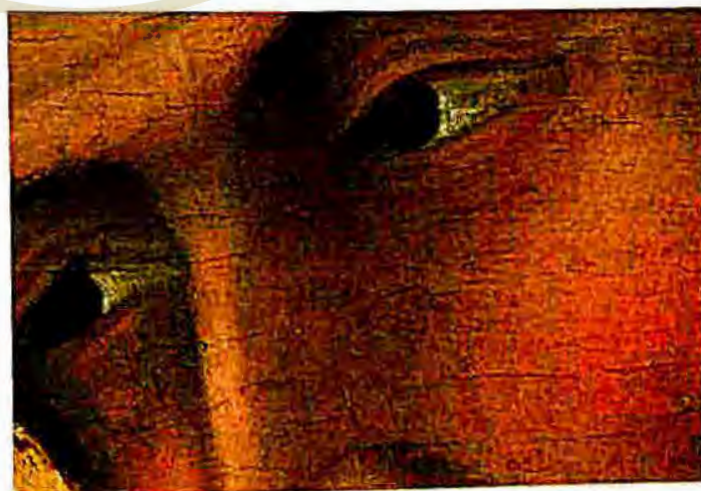
hacia 1330

Temple al huevo sobre tablero de madera.

67,5 x 48,3 cm

The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Simone Martini se vale de finas líneas paralelas y cruzadas para definir la forma del cráneo, siguiendo los dictados de la forma, con líneas curvas alrededor del pliegue del ojo, y definiendo la forma de manzana de la mejilla. Utiliza líneas paralelas diagonales al descender por la nítida protuberancia de la nariz, y aplica el sombreado cruzado, por ejemplo, en el área situada entre el ojo y el puente de la nariz para crear un efecto de intenso sombreado.





Tres ejemplos de planos de color en capas con pinceladas de tramas entrecruzadas (de izquierda a derecha): *Mezcla óptica*: amarillo en finas tramas cruzadas sobre azul manganeso para crear verde. *Glacis*: el azul ultramar mezclado con blanco de titanio para hacerlo opaco se usa como glacis sobre bermellón, lo que aporta una inflexión fría. *Veladura*: el pigmento índigo oscuro y translúcido se aplica en tramas finas entrecruzadas sobre amarillo de Nápoles para crear una veladura, que aporta calidez.

El cielo

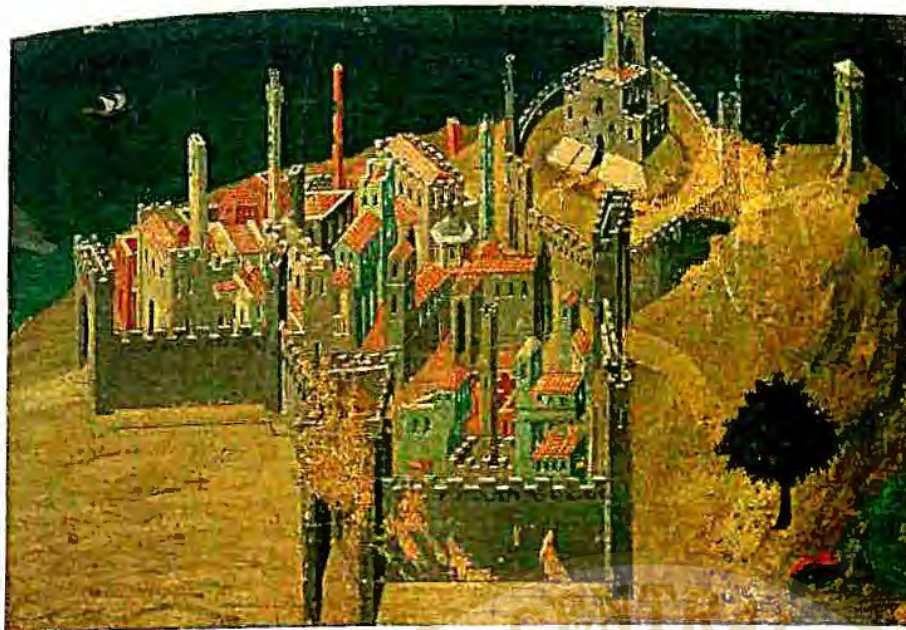
Pinte una capa base de rojo tierra o bermellón mezclado con blanco. Yo suelo aplicar una aguada suelta de amarillo de Nápoles para dar calidez al panel y crear luz en el horizonte antes de aplicar el rojo tierra como segunda capa base. Cuando esté seco, aplique una aguada uniforme en todo el conjunto con un tinte azul de azul ultramar o azul de manganeso combinado con blanco. Repita este proceso varias veces hasta que la capa base cálida quede bien cubierta y el color adquiera la tonalidad oscura deseada. Escoja tonos más ligeros del mismo color y continúe graduando con ellos e iluminando el horizonte y otras áreas. Se pueden añadir nubes y tintes de amarillo, naranja o rosa. Utilice un pincel plano y mantenga la muñeca suelta para transmitir las sutiles gradaciones de luz.



Cielo como capa base.

Paisaje y follaje

Pinte sobre el *verdaccio* una capa base de troncos de árboles y otros elementos de follaje verde oscuro (como la hierba) con colores sólidos y oscuros, como el negro o el índigo mezclados con tierra sombra tostada. Los verdes tienden a parecer débiles a menos que se pinten como capa base. El tronco del árbol debe pintarse con negro puro, y es aconsejable utilizar una mezcla de negro y rojo tierra o tierra sombra tostada como segunda capa base bajo el follaje. A continuación, pueden pintarse las hojas u otros elementos del follaje con verde oscuro. Añada negro allá donde se necesite para mantener el verde intenso. La luz que incide en las hojas se puede pintar con un verde más claro y los toques de luz en verde amarillento o amarillo puro. Más tarde, los tonos oscuros pueden reforzarse con una aguada de verde oscuro o negro. Añada un poco de rojo tierra y ocre amarillo fuerte a todos los verdes para evitar frialdad o debilidad en el color. Observe a fondo la obra de Sassetta, *Ciudad junto al mar*, para saber cómo reflejar el paisaje y el follaje, sobre todo los árboles.



Atribuido a Sassetta

Ciudad junto al mar

hacia 1425

Temple al huevo sobre tabla de madera

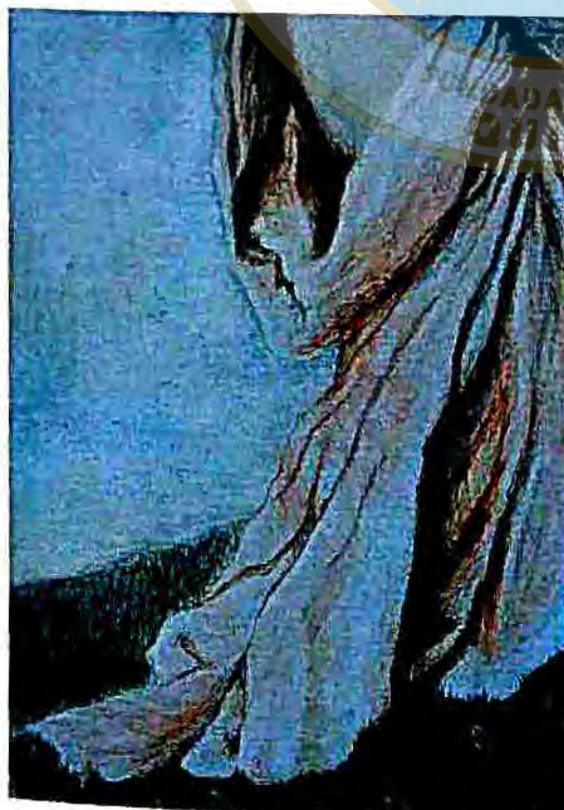
23 x 33 cm

Pinacoteca Nazionale, Siena

Este pequeño cuadro, junto con su *Castillo junto al lago* (véase pág. 93) se considera la primera obra «paisajística pura» del arte occidental.

Ropajes

Cennino Cennini recomienda empezar a pintar los ropajes yendo de lo oscuro a lo claro para, después, trabajar de nuevo de lo claro a lo oscuro. Los azules oscuros pueden aplicarse como capa base con una mezcla de negro y rojo tierra. Prepare tres tonos con más negro para hacerlos más oscuros. Para los azules claros, prepare una capa base de rojo tierra combinado con blanco y, a continuación, mezcle los tres tintes. Para los escarlatas, la capa base debe pintarse en tres tonos de negro y blanco con las sombras más profundas en negro puro y los toques de luz en blanco. El escarlata final debe ser una aguada fina o una mancha de color puro. Estas sugerencias de cómo proceder con la capa base de los ropajes también se pueden aplicar a otras áreas. Experimentar le llevará sin duda a nuevos y apasionantes hallazgos.



Para el paisaje y el follaje de esta imagen, empecé aplicando una capa suelta de *verdaccio* mezclado con una generosa porción de aglutinante de huevo sobre la base para el follaje, y después pinté otra capa suelta de rojo tierra. A continuación, pinté con casi negros de tierra con índigo antes de combinarlos con el aglutinante de huevo como capa base adicional para el follaje. Preparé un verde oscuro mezclando el amarillo índio y el índigo antes de combinarlos con el aglutinante de huevo. Después, apliqué colores brillantes y claros para las flores, y verdes y amarillos para los toques de luz del follaje.

En esta capa base para un ropaje azul, también empecé con la capa base de *verdaccio*, pero esta vez con tres tonos, en los que utilicé el *verdaccio* en toda su intensidad como tono más oscuro, añadiendo agua para crear el siguiente valor, y un poco más de agua para crear el tono más claro. Este paso siempre me recuerda que debo dibujar con lápiz para crear una estructura tonal. Para la siguiente capa de la capa base, utilicé negro y dos tonos adicionales de rojo tierra, combinando este último con negro y usando después rojo tierra puro como tonalidad más clara.

Cabellos

Aplique una aguada de *verdaccio* o tierra sombra por todo el área del cabello como capa base inicial. Mezcle un tinte medio del color del pelo y aplíquelo por toda la superficie con un pincel seco, plano y blando. Utilice un tinte más oscuro del mismo color para las sombras y un tono claro para reflejar la luz con un pincel puntiagudo 00. Refleje las luces más claras con blanco. Retoque con el pincel hasta alcanzar la suficiente «grasa» o densidad en la superficie.



Retoque el cabello.

Carnación

La carnación es el último paso. Mezcle un tinte de *terre verte* (tierra verde) con un poco de blanco y triture ambos pigmentos junto con el aglutinante de huevo. Aplique el resultado con un pincel plano muy blando en dos aguadas uniformes, una sobre la otra, por toda la carnación. Proceda con cautela para evitar marcas del pincel y crear una capa uniforme de color, que enriquecerá los tonos de carnación cálidos con semitonos grises fríos. Modele los contornos con el *verdaccio*. Sombree levemente con el mismo pincel plano, pasando por el área repetidas veces, y refuerce de forma progresiva los tonos allá donde sea necesario hasta que la superficie esté bien modelada. Con un pincel puntiagudo 00, refuerce los contornos con tierra sombra tostada.

Aplique el rojo o *rosetta* mencionado por Cennini separado del color de carnación. Mezcle bermellón con una parte igual o menor de blanco, y triture ambos pigmentos junto con el aglutinante de huevo. Diluya con agua y aplique como un fino glaseado por toda la carnación. Aplique más cantidad del mismo color en labios, mejillas, contorno interior de los ojos y orificios nasales, así como en todas aquellas áreas donde se necesite un fulgor cálido.

Mezcle un tinte de carne con ocre, bermellón y blanco. Añada muy poco bermellón para que la carne no adquiera un tono demasiado rojizo. Prepare tres gradaciones añadiendo más blanco. Empezar por el tono más claro, siga por el tono medio y acabe por el más oscuro. Cubra la superficie varias veces a medida que ajuste el sutil intercambio de tonos. Este tinte de carne es una sugerencia que puede alterarse de muchas formas para acomodar tonos de carne más oscuros o claros. Por último, aplique una pequeña cantidad de negro puro en áreas como los orificios nasales y las esquinas de los ojos.



Izquierda superior: capa base de terre verte.



Derecha superior: aplicación rítmica de tramas finas entrecruzadas para modelar con el verdaccio.



Izquierda inferior: rosetta.



Derecha inferior: tintes de carnación acabados.

TÉCNICAS

Observe la consistencia de las pinturas creadas a principios del Renacimiento por Fra Angelico y Duccio di Buoninsegna, y compárelas con las pinturas del siglo XX de Paul Cadmus y Jacob Lawrence. ¿Qué diferencias encuentra?



Fra Angelico
Curación del diácono Justiniano

1438-1443

Temple al huevo sobre tabla de madera
37 x 45 cm

Museo di San Marco, Florencia

Esta tabla del oratorio del altar de San Marco muestra una enorme sutileza en la observación y descripción de la luz desde una gran variedad de fuentes. La luz de la ventana izquierda aporta un suave fulgor a la escena, al tiempo que realza los ropajes. La luz proviene de la puerta así como de una tercera fuente a la izquierda, fuera de la pintura, lo que produce un barrido en diagonal y a través de la pared derecha. La luz es el factor que dirige la mirada y que refleja los temas de naturaleza muerta.



Duccio di Buoninsegna

Maestà (detalle)

1308

Temple al huevo sobre tabla de madera

Museo dell'Opera Metropolitana, Siena

Este enorme cuadro de 4,3 m de la Virgen se compone de pequeñas pinceladas paralelas que proporcionan una delicada transición entre las diferentes formas. El manto violeta pálido del niño presenta una serie de diminutas estrellas doradas de cuatro puntas creadas raspando las capas de pintura y revela una capa base de oro. La túnica de San Inés posee una cualidad sobrenatural resultado del conjunto de detalles.



▲
Jacob Lawrence

Series bélicas, Victoria

1947

Temple al huevo sobre tablero

50,8 x 40,6 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Este cuadro constituye un homenaje a las fuerzas armadas estadounidenses durante la segunda guerra mundial.



▲
Paul Cadmus

El baño

1951

Temple al huevo sobre tabla de madera

35,6 x 40,6 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Cadmus combina las descripciones de la cultura contemporánea con su interés por la concepción clásica de la figura humana inspirada en las interpretaciones renacentistas italianas. La fina trama de líneas intrincadas es apenas visible incluso a corta distancia. El artista se pasó un año creando esta pintura de temple al huevo. Observe detenidamente las dos figuras individuales y sus tonos de carnación. Fíjese en cómo Cadmus utiliza el método tradicional de crear color fresco para realizar ajustes en tonos de carnación individuales.

Ejercicio I: copiar una pintura maestra de temple al huevo en un panel

Escoja un segmento de una de las pinturas de principios del Renacimiento o una obra completa, como las que se ilustran en este capítulo. Con un lápiz de grafito, prepare un cartón a tamaño real de igual tamaño que la tabla; transfiera el boceto al panel de gesso. Haga un dibujo con agua y tinta en este último. Empiece aplicando el *verdaccio* y continúe siguiendo el proceso mencionado con anterioridad.



Copiando una pintura maestra de temple al huevo en un panel.

Ejercicio II: pintura original utilizando el mismo método

Con ayuda de lápices de colores, prepare un cartón a tamaño real de una escena de la naturaleza o de un interior. Para evitar la sobrecarga de información y simplificar la tarea, escoja un modelo o un pequeño detalle de la naturaleza o de un interior, como una porción de un árbol con follaje que revele partes del cielo. Realice unas cuantas reproducciones en miniatura (véase pág. 68), escoja la mejor, y amplíela para empezar el cartón a escala real. Observe la relación entre los colores. Por ejemplo, fíjese en el intercambio entre lo cálido y lo frío, entre un granero de un vivo rojo anaranjado y un acuoso cielo gris azulado. Observe las relaciones de tono, por ejemplo, en cómo los modelos más cercanos parecen más oscuros y más intensos, y los más alejados se vuelven más fríos, más claros y menos intensos. Cuando finalice el cartón, vágase de la experiencia adquirida y las observaciones realizadas para crear una pintura original mediante el método descrito con anterioridad.



Rebecca Shore

2006 #1

2006

Temple al huevo sobre tabla

35,5 x 27,9 cm

Cortesía del artista

Shore empieza sus pinturas con un fondo compuesto de muchas capas de aguadas de temple al huevo aplicadas en una superficie tradicional de gesso. Estas capas se aplican de diversas maneras mediante pinceles grandes o pequeños. Esta artista suele explotar la translucidez de ciertos pigmentos para aplicar la pintura de forma que el espectador vea las capas previas a través de las subsiguientes. Para describir «modelos» inventados, Shore acostumbra a empezar por estudios realizados a partir de artes decorativas o procedentes de la observación directa de formas naturales.

OTROS MÉTODOS CON TEMPLE

TEMPLE DE CASEÍNA

A pesar de ser una técnica antigua, la caseína fue el método predilecto del pintor francés Balthus (1908-2001) por su frescura cromática, inocuidad y su semejanza en apariencia con el fresco. La caseína es un pigmento aglutinante rápido y económico que muestra a la perfección cómo se comportan los pigmentos. Y es que éstos, en combinación con caseína, mantienen sus cualidades individuales de translucidez, opacidad, brillo y suavidad. El aglutinante de caseína es una sustancia en polvo derivada de la cuajada seca, extraída de la leche desnatada, y disuelta en agua destilada, a la que se añade una pequeña cantidad de bórax como emulsionante. Al secarse, esta sustancia se vuelve resistente al agua y puede usarse en aguadas poco densas u opacas. Hay quien la mezcla con aceite secante, pero personalmente yo no lo recomiendo, ya que la pintura resultante se vuelve amarilla o marrón. El gesso de caseína se prepara con aglutinante de caseína y creta de Bolonia, y después se aplica a la tabla de madera como superficie pictórica.



▲
Balthus
La Phalène
1959-1960
Caseína y temple sobre tela
162 x 139 cm
Colección privada

El traslado a Roma para trabajar como director de la Academia Francesa permitió a Balthus entrar en contacto con el arte renacentista italiano que todo le había inspirado de joven, en concreto los frescos de Piero della Francesca, Masolino y Masaccio. A partir de entonces, trabajó tan sólo con temple de caseína, que a menudo aplicaba en numerosas capas a lo largo de los años. Su objetivo era obtener una superficie mate semejante a la de un fresco.

▼
Margaret Krug
Henry, Colorado
2005

Caseína, laca, cera de abejas sobre tabla de gesso de caseína
17,7 x 12,7 cm
Colección de la autora

Tras aplicar varias capas de color, apliqué laca para proporcionar calidez, un poco de lustre y colorido. Después, volví a pintar algunas áreas para crear una suave superficie mate como contrapunto.



Soporte y base

Preparación de un panel con gesso de caseína

Material necesario:

Caseína en polvo.

Bórax.

Recipientes grandes.

Agua destilada.

Panel de madera.

Creta de Bolonia.

Pincel de barnizar ancho y blando.

Papel de lija suave.

Balanza de cocina para pesar la caseína en polvo.



El soporte del panel de madera se trata de la misma forma cuando se le aplica una base de gesso de caseína que cuando se utiliza la base de gesso adhesivo tradicional. El panel debe lijarse y encolarse por ambos lados con la solución de caseína disuelta para garantizar una torsión uniforme. A continuación, aplique al menos tres capas de gesso de caseína en ambos lados del panel. Remueva el gesso con frecuencia, ya que la tiza tiende a sedimentarse, y deje que la capa se seque al tacto antes de aplicar la siguiente. El gesso de caseína se seca más lentamente y es más sencillo de aplicar que el gesso tradicional, ya que no forma burbujas ni crestas. En este caso, no hace falta que realice lijados entre capa y capa ni que pule el panel, ya que este tipo de gesso no produce un brillo similar al de un cascarón, sino que adquiere una bella apariencia terrosa y seca. Para evitar que se levante, deje que el panel se seque durante la noche antes del suave lijado final.

Receta del aglutinante:

- Vierta 70,8 g de polvo de caseína en 255 ml) de agua destilada durante doce horas.
- Disuelva 28,3 g de borax en 255 ml de agua destilada caliente.
- Vierta la solución de bórax caliente en la solución de caseína con agua.
- Remueva de nuevo durante otros cinco minutos.
- Deje reposar la mezcla entre una hora y un día hasta que se haya disuelto por completo.
- Añada seis copas de agua destilada y listo para usar.



Aglutinante de caseína.

El aglutinante de caseína es perecedero, pero si se mantiene en el refrigerador dura unas tres semanas, aunque se debe dejar a temperatura ambiente antes de utilizado.

Receta del gesso de caseína:

- Vierta poco a poco una parte de la solución de gesso de caseína en una parte de creta de Bolonia. La mezcla puede colarse con dos capas de estopilla o con un colador de té (cuando se utiliza creta de Bolonia en lugar de otras cretas, este paso es innecesario).
- Para obtener una superficie más brillante, elimine una pequeña cantidad de creta de Bolonia y sustitúyala por una cantidad igual de pigmento blanco titanio. Mezcle los polvos antes de añadirlos a la solución de caseína.



Solución de gesso de caseína.

Pigmentos y aglutinante

Material necesario:

Aglutinante de caseína.
Varita de cristal y cucharas pequeñas.
Pigmentos secos y agua destilada.
Paleta de porcelana con pocillos.

Mezcle los pigmentos con agua destilada hasta obtener una pasta, añádale una cantidad igual de aglutinante de caseína y después diluya con agua. Pruebe la pintura aplicándola a un trozo de cartulina. Si se borra al frotarla después de una hora, necesitará más aglutinante y, si se agrieta, es que necesita menos aglutinante. Reduzca el contenido de este último añadiendo pigmento y agua.



Pigmentos, aglutinante, pinceles y otros medios.



Preparación de pintura de caseína.

Método

Material necesario:

Pigmentos secos.
Agua destilada.
Recipiente pequeño.
Aglutinante de caseína.
Varita de cristal, cuentagotas, cucharas pequeñas de cristal, y paleta de porcelana con pocillos.
Pinceles:
Pinceles anchos y blandos: de 7,6 cm, y de 2,5 ó 5 cm de pelo de cerdo, fabricados en China (dos o tres en total).
Pinceles de cerdas económicos pequeños y medianos, así como uno sintético pequeño y otro sintético plano mediano.
Pinceles de pelo de marta de punta muy fina (00) y pinceles sintéticos muy finos (la caseína daña enseguida los pinceles, así que es aconsejable lavarlos inmediatamente después de utilizarlos con agua y jabón.)
Frascos para el agua y la solución de caseína.
Espátula.
Estopilla, muselina.
Toallas de papel.
Esponja.

Técnica

Pintura indirecta en capas y pintura directa (húmedo sobre húmedo)

La pintura de caseína permanece húmeda algo más de tiempo que otros tipos de temple y acrílicos, así que puede pintar húmedo sobre húmedo de manera eficaz. Cuando la pintura esté seca al tacto podrá aplicar capas de colores con relativa rapidez, siempre y cuando lo haga con un toque leve y no restriegue el pincel. Si la capa previa no está del todo seca, pueden aparecer grietas, que tan sólo interesan para que busquen un efecto de crujido o crepitación. De igual modo, el color puede mejorarse con un poco de solución de caseína o agua destilada para sacar a relucir la luz de la base de gesso. En función de las condiciones climatológicas, la capa de pintura debe secarse por completo durante la noche, y se vuelve resistente al agua en una semana. Se pueden realizar correcciones y borrar la pintura mientras aún está húmeda con una esponja húmeda.



Aplicar caseína en capas permite conseguir interesantes efectos de superficie.

La pintura de caseína es muy versátil y se presta a la experimentación. Se puede aplicar en capas finas o en capas relativamente densas y opacas, pero se aconseja hacerlo poco a poco para evitar que se agriete.

Una manera de experimentar con la capa final de pintura consiste aplicar una capa de cera de abejas fundida o laca. Para crear una superficie variada, pinte de nuevo sobre la laca. Si decide pintar sobre la cera de abejas, funda la superficie con una fuente de calor para que se consolide. La laca proporcionará una superficie cálida y agrietada, mientras que la cera transmite un brillo mate; ambas sustancias resaltan los colores.



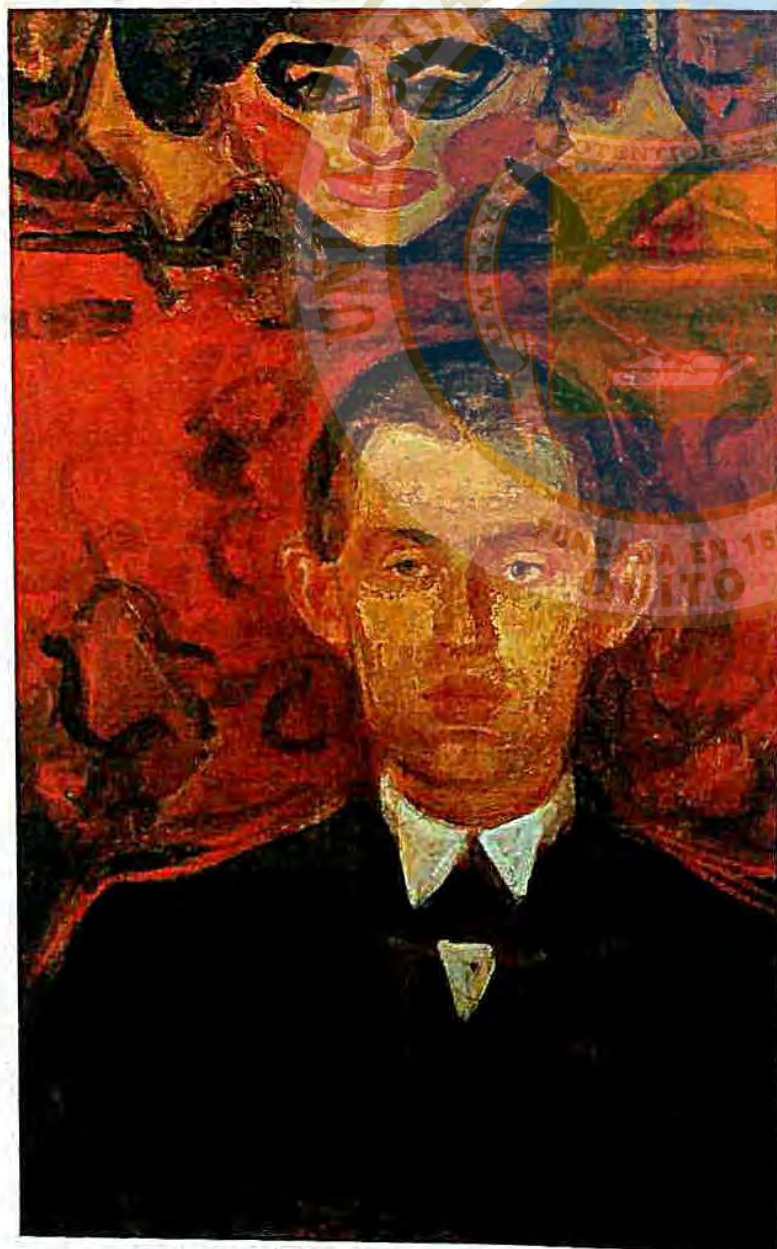
Esta pintura de caseína tiene una capa final de cera de abejas que resalta las sutiles variaciones y etapas del color, al tiempo que proporciona un brillo mate.



▲
Margaret Krug
Península de Dingle
2002

Caseína sobre tablero de madera
10,1 x 29,2 cm
Colección de Randolph Hannah

Creé esta composición con polarización de tonalidad determinando en primer lugar la tonalidad general del área que pretendía representar. Pinté indirectamente con capas de colores utilizando complementos de color para crear tonos rotos allá donde fuera necesario. Tras aplicar capas de colores para la capa base del cielo, pinté húmedo sobre húmedo dejando que los colores se combinaran. Aunque pintaba un lugar que estaba visitando, dejé que mis reflexiones sobre los comentarios basados en observaciones de J.M. Synge, al que había leído y que describían aquel mismo lugar hace un siglo, influyeran en mi interpretación.



◀
Edvard Munch
Autorretrato tras máscara de mujer
hacia 1893

Mezcla de medios sobre tablero de madera
70 x 44,5 cm
Munch Museum, Oslo, Noruega

Munch empleó varios medios inusuales para manipular la superficie de sus pinturas, como dejarlas expuestas a la lluvia. Para este autorretrato, utilizó pintura que contenía caseína, y creó las manchas marrones de la frente y las mejillas raspando la pintura hasta revelar la madera del tablero.

Ejercicios

Ejercicio: copia de una pintura maestra

Dadas las similitudes de superficie entre la caseína y el fresco, sugiero observar un fresco o bien un fragmento del mismo. Consulte el Capítulo 8 para ver una imagen de un fresco o un fragmento del mismo, como *La Villa di Livia e la Pittura di Gilardino* (detalle) (véase pág. 207).

Ejercicio: estudio del color; memoria de un paisaje; polarización de color mediante colores complementarios y análogos

Cree una pintura con polarizaciones de color aplicando un color general dominante que proporcione unidad pictórica. Para introducir la variedad en la interacción cromática y ganar interés visual, utilice complementos del color en pasajes más pequeños; también puede aplicar una capa de complemento del color o mezclar un poco de éste con otro para crear un roto (versión en gris) del color dominante en los pasajes adecuados (por ejemplo, allá donde se produzcan sombras o si el color resulta demasiado estridente) se pueden mezclar o aplicar capas de diversos colores análogos (los colores adyacentes en el círculo cromático) para crear sutiles cambios, pasos o inflexiones.

¿Recuerda alguna buena experiencia vivida en plena naturaleza?

¿Tiene algún poema o ensayo preferido que le evoque la imagen de un paisaje?

Refleje el color general dominante en el recuerdo o paisaje en cuestión, y cree un boceto. Utilice complementos de color como el verde y el rojo, el amarillo y el púrpura, o el azul y el naranja (colores opuestos en el círculo cromático) para intensificar y crear equilibrio en la composición con polarizaciones de color. Asimismo, emplee colores análogos para introducir sutiles variaciones. Observe *Península de Dingle* (véase pág. anterior) para ver un ejemplo de este tipo de composición.



Superior izquierda: copia de una imagen de un fragmento de un fresco pompeyano.

Inferior izquierda: dibujo sobre un calco frotado con pigmento para transferir un boceto.

Izquierda: observación detenida un boceto mientras se inicia una composición con polarización de color; preparación del color con solución de caseína para resaltar la luz del panel de gesso blanco.

El temple se ha utilizado durante siglos. En el antiguo Egipto, se empleó ya en combinación con la encáustica para los retratos de momias de Fayum, y también lo utilizó, muchos siglos después, el pintor renacentista Dieric Bouts (hacia 1415-1475). En el capítulo 6 se analiza a fondo este método como técnica para capa base en el trabajo con encáustica, aunque lo cierto es que el temple constituye un método en sí mismo, del que destaca su fluidez, facilidad de aplicación, delicadeza y simplicidad de producción.



Dieric Bouts

La Anunciación

(detalle)

hacia 1450/1455

Temple sobre lino

89,1 x 29,4 cm

J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Soporte y base

Preparación de un panel o lienzo con gesso tradicional

Material necesario:

Gesso tradicional (véase pág. 160).

Solución de cola de piel de conejo (véase pág. 142).

Recipiente para baño maría.

Agua destilada.

Lienzo y bastidores o tabla de madera.

Pincel de barnizar ancho y blando.

Papel de lija suave.

Tense el lienzo sobre los bastidores (véase pág. 100), o bien utilice una tabla de madera. Aplique solución de cola de piel de conejo y deje que la superficie se seque durante cuatro horas. A continuación, si ha optado por un lienzo, aplique una fina capa de gesso (si aplica más capas, éstas podrían agrietarse en la superficie flexible). Personalmente, prefiero trabajar con un lienzo encolado con la solución de cola para proteger la superficie, tensarla y hacerla un poco menos porosa. Si decide trabajar con una tabla de madera, prepárela de la misma forma que lo haría con una pintura de temple al huevo (véase pág. 160).

Pigmentos y aglutinante

Material necesario:

Soluciones de cola de piel de conejo (véase pág. 142).

Agua destilada.

Varita de cristal.

Pigmentos secos.

Cucharas pequeñas.

Paleta de porcelana con pocillos.

Recipientes pequeños.

Mezcle los pigmentos con el agua destilada hasta obtener una pasta. Añádale una cantidad igual de solución de cola de piel de conejo y aglutinante. Dilúyala con agua.



Margaret Krug

Ningún dulce pájaro la siguió

2002

Temple sobre lino

152,4 x 63,5 cm

Colección de la artista

Combiné amplias aguadas de color, aplicadas con un pincel ancho y blando, con finos detalles, aplicados con pequeños pinceles, para los temas decorativos así como para definir los elementos figurativos. Pinté tanto en el caballete como en el suelo. En este último caso, dejaba que el temple líquido corriera y se combinara libremente para crear un efecto más atmosférico. Apliqué áreas de laca para aislar las capas y conferir calidez y algo de brillo, de manera que sirvieran como contrapunto al efecto mate del temple.

Método

Material necesario:

Pigmentos secos.

Agua destilada.

Recipientes pequeños.

Aglutinante de solución de cola de piel de conejo.

Varita de cristal, cuentagotas, cucharas pequeñas, paleta de porcelana con pocillos.

Calentador pequeño de café o té.

Pinceles:

Pinceles anchos y blandos: de 7,6 cm, y de 2,5 o 5 cm de pelo de cerdo, fabricados en China (dos o tres en total).

Pinceles de cerdas económicos (pequeños y medianos), así como sintéticos planos (pequeños y medianos).

Pincel de pelo de marfa de punta muy fina (00) y pinceles sintéticos muy finos.

Frascos para el agua y la solución de cola de piel de conejo.

Espátula.

Estopilla o trapos de algodón.

Toallas de papel.

Esponja.

Técnica

El temple se prepara con pigmentos secos dispersos en cola animal caliente, y debe conservarse caliente mientras se esté utilizando. Yo suelo dejar mi paleta de porcelana sobre un calentador de té pequeño mientras estoy trabajando. Si tengo que aplicar un gran cantidad de aguadas, coloco la copa que contiene la mezcla de pintura sobre el calentador para que se mantenga fluida. El temple se seca con rapidez en las superficies mates. Cuando la capa está seca, se puede aplicar otra capa de color siempre que no se restriegue con el pincel. El temple se presta para cubrir áreas mayores que el temple al huevo. Los velos sueltos de color combinan a la perfección con detalles precisos y delicados. Se puede aplicar en capas finas sobre lienzo o en capas más densas sobre tabla de madera.

Ejercicio

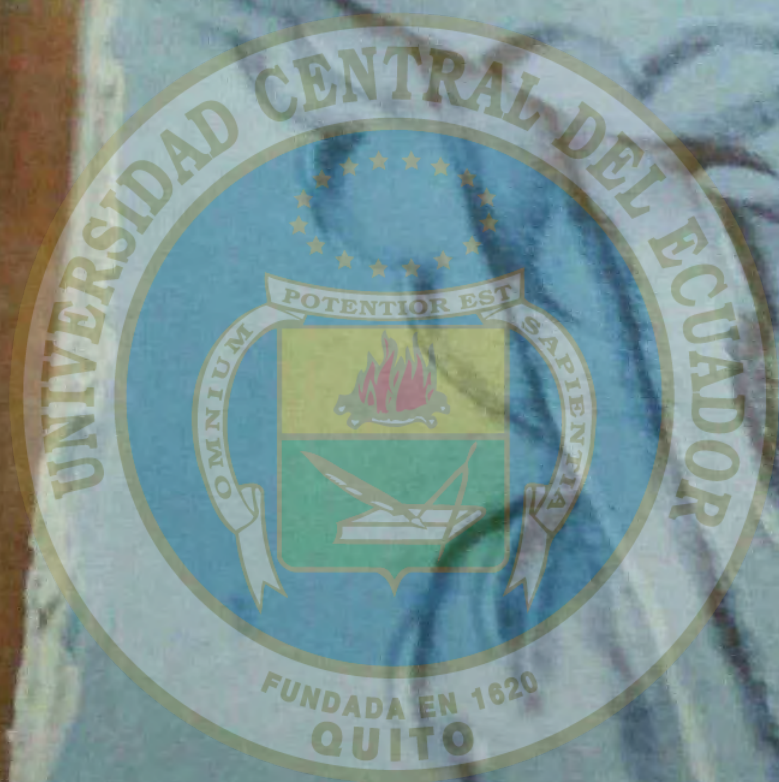
Cree un pequeño retrato sobre un panel de gesso, un bodegón o un patrón abstracto general partiendo de un elemento que se repetirá a partir de una forma botánica, arquitectónica u otro tema decorativo, o bien invente una forma que se repita. Con un pincel de 2,5 cm, aplique aguadas de color similares a las de la acuarela (véase pág. 124) para el fondo. En el caso de retratos o los pequeños detalles de un paisaje o un patrón decorativo, utilice un pincel pequeño para el sombreado lineal y el sombreado cruzado, tal y como se describe en la pintura de temple al huevo (véase pág. 165).

Busque la tonalidad dominante en la escena, el retrato o, si está trabajando a partir de un patrón abstracto, escoja la tonalidad dominante. Para crear un esquema cromático, escoja dos colores análogos adicionales (colores que están uno junto a otro en la rueda cromática). Juegue con los tres a medida que pinte, creando colores rotos añadiendo complementos en aquellos lugares donde haya sombras, o bien con el objeto de proporcionar intercambios sutiles que mejoren el interés visual.

Cuando haya acabado, deje que la pintura se seque durante un día. Funda una capa de cera de abejas sobre la misma, aplicando bolitas de cera por toda la superficie y calentándola con una lámpara de calor infrarroja para que aquéllas se fundan y se dispersen de modo uniforme. Espere una hora y después frote la superficie con un trapo de algodón hasta conseguir un suave brillo. Observe la obra de Fra Angelico, *Curación del diácono Justiniano* (véase pág. 171), para observar pequeños pasajes de bodegones y obtener ideas. La obra *Maestà*, de Duccio (véase pág. 172), puede también aportarle ideas sobre los patrones textiles decorativos.



▲
Margaret Krug
Okoboji
2004
Temple sobre lino
38,1 x 137,1 cm
Colección de la artista



8 PINTURA DE FRESCOS



Existe una conexión entre un lugar y la forma de los colores que allí se desarrollan. A su vez, las formas y los colores escogidos por el artista pueden reflejar la cultura y naturaleza de un área concreta. En un fresco, los pigmentos son absorbidos por la pared húmeda hasta convertirse en una parte integrante de la superficie de la misma. En las pinturas rupestres prehistóricas, los pigmentos puros mezclados con agua se frotaban directamente en la superficie de roca de las paredes de la cueva.



▲
Masolino
Bautismo de Cristo (detalle)
1435
Fresco
372 x 227 cm
Baptisterio, Castiglione Olona, Italia



▲
Bisonte herido
hacia 15.000-10.000 a. C.
Pintura de cueva paleolítica,
Altamira, España

El animal se pintó casi a tamaño real primero como un fino boceto con ayuda de un pedernal afilado y, después, se modeló con carboncillos rojos, amarillos y ocre amarronados. El ingente volumen de la parte superior del cuerpo está acentuado por las ondulaciones de la pared de roca.



◀
Fra Bartolomeo
Maria Magdalena (detalle)
hacia 1506
Fresco sobre baldosa plana
47 x 35 cm)
Convento de San Marcos, Florencia

Este fresco ilustra el interés de Fra Bartolomeo por los efectos de luz y la transparencia, tan características de la técnica del fresco.

Los pigmentos se pegaban a la pared mediante una fina capa de cal producto de la interacción entre el agua y la superficie rocosa, lo que hace que estas pinturas sean auténticos frescos. Es posible que los contornos naturales de la roca inspiraran a los primeros seres humanos el deseo de crear dibujos. Su expresividad como obras de arte va íntimamente ligada a la unión con su entorno, una cualidad intrínseca del fresco a lo largo de los siglos.



▲
Ambrogio Lorenzetti
Efectos del buen gobierno en la ciudad
 (detalle)
 1337-1340
 Fresco
 7,7 x 14,02 m
 Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena

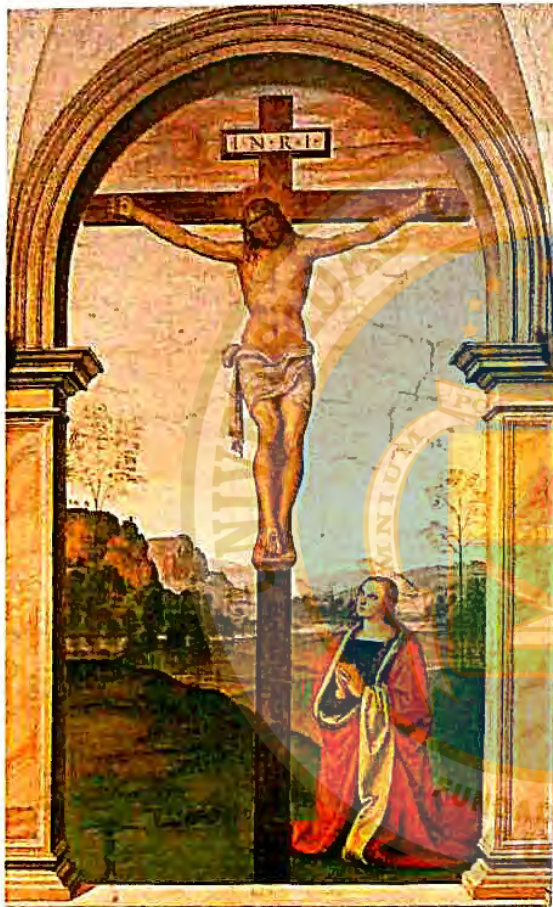
En una pared de la Sala della Pace («Sala de la Paz»), también llamada el «Salón de los Nueve», se describe un mundo de armonía. Los «Nueve» eran elegidos al azar para ostentar cargos de gobernantes y defensores de Siena. El fresco retrata las condiciones ideales de la vida urbana y rural, así como las actividades laborales y de ocio que debían defender los Nueve.



▲
Minoico tardío I
Cabeza de mujer («La parisina»)
 (fragmento)
 hacia 1500 a. C.
 Fresco
 Altura aprox. 25,4 cm
 Museo Arqueológico, Heraklion, Grecia

La paleta minoica se basa en colores tierra (colores minerales naturales) e incluye el blanco cal, el negro pizarra, el rojo extraído de los óxidos nativos, el azul egipcio de los óxidos de cobre cortado con polvo de mármol, el tierra verde y un verde obtenido a partir del azul, el negro y el ocre amarillo.

El fresco fue empleado por la mayor parte de las primeras civilizaciones mediterráneas, como la minoica, originaria de Creta (hacia 1700-1380 a. C.), y a lo largo de toda la historia del arte en Europa, si bien en menor medida en el norte del continente, ya que el clima húmedo provocaba que la cal se desmoronara. Los frescos de la India, como los encontrados en los templos excavados en cuevas en la localidad de Ajanta, datan del 200 a. C. En Italia, se pintaron frescos de forma ininterrumpida desde los tiempos del Imperio Romano. Nacido en el seno del Renacimiento italiano, las obras de los maestros Giotto (hacia 1267/75-1337), Masaccio (1401-1428), Fra Angelico, Piero della Francesca, Miguel Ángel y Rafael ejemplifican las técnicas clásicas y tradicionales del *buon* («auténtico») *fresco* en Italia, que



▲
Perugino
La Crucifixión (detalle)
1494-1496
Fresco
4,8 x 8,1 m
Iglesia de Santa Maria Maddalena dei Pazzi,
Florencia

El color brillante y de tonos altos es característico del *buon fresco* y se debe a que los pigmentos se hunden en la cal blanca, o bien a que se han mezclado de antemano en la cal para crear gradaciones de luz.



▲
Giotto
Natividad
1304-1305
Fresco
2 x 1,8 m
Capella degli Scrovegni, Padua

Para la túnica de la Virgen, Giotto prefiere aplicar el pigmento extensivo de lapislázuli *a secco* (en seco) para mantener la profundidad del azul. Si se aplica sobre la cal húmeda, el azul se vuelve negro con rapidez como reacción al enlucido de cal. Para contribuir más a la intensidad del azul, el artista aplica una capa base de marrón rojizo sobre la cal húmeda, mientras que otras áreas de la cal se dejan intactas para crear toques de luz antes de aplicar un revestimiento sólido de lapislázuli en el enlucido seco. Obsérvese que el lapislázuli se ha descascarillado casi por completo con el transcurso de los siglos hasta dejar al descubierto la capa base roja.

alcanzó su máximo apogeo entre los siglos XIV, XVI. Un *buon fresco* se compone de varias capas de mortero de cal o de enlucido de cal, la última de las cuales es el *intonaco* («capa de pintura») de cal húmeda, aplicado en secciones llamadas *giornate* (literalmente, «jornadas de trabajo»), en la que los pigmentos se aplican húmedos. Cuando el *intonaco* empieza a secarse y ya no acepta los pigmentos líquidos, es el momento de parar y raspar el exceso de cal. Al día siguiente, se aplica una nueva *giornata* para igualar la superficie de cal. A pesar de ser una técnica difícil, el fresco disfrutó de una enorme popularidad durante un prolongado espacio de tiempo gracias a su brillantez, claridad, luminosidad y durabilidad.



▲
Giotto
Abraza en la Puerta Dorada
1304-1306
Fresco
2 x 1,8 m
Capella degli Scrovegni, Padua

Esta obra forma parte de una serie de frescos presente en la Capella degli Scrovegni en Padua. Giotto logra crear un espacio dinámico a través del cual el observador puede revivir el pasaje bíblico moviéndose por el espacio y el tiempo real para contemplar la pieza en su totalidad.



▲
Simone Martini
Maestà (detalle)
1315
Fresco
7,6 x 9,7 m
Palazzo Pubblico, Siena

La imagen final se pintó rápidamente, sección a sección, a partir de un dibujo realizado con pincel a tamaño real (*sinopia*) realizado sobre una segunda capa de enlucido de cal (*arriccio*), y sobre una suave capa *intonaco* de enlucido de cal. Simone Martini finalizó su fresco con un trabajo *secco* por toda la pintura, utilizando pinceles pequeños para crear detalles que difícilmente se habrían podido realizar sobre un fresco de semejante tamaño antes de que se secara. El penoso estado de conservación en que nos ha llegado quizá se deba en parte a este hecho.



▲
Paolo Uccello

El Diluvio

1447-1448

Fresco

2,15 x 5,1 m

Claustro Verde, Iglesia de Santa Maria
Novella, Florencia

Este fresco, una luneta, es una descripción casi a tamaño real de la historia del arca de Noé. Dada su escala, nivel de presentación y, en la época de su creación, revolucionario uso de la perspectiva lineal, el espectador se siente partícipe de la escena.

El concepto de pintor como mero artesano empezó a cambiar hacia la mitad del siglo xv. Los artistas necesitaban trabajar más rápido al convertirse la pintura en un arte prestigioso. Los pintores recibían encargos que les exigían trabajar con celeridad para mantener el ritmo, por lo que empezó a ponerse en práctica una técnica menos sólida *a secco* (en seco); reservada hasta la fecha para la aplicación de pasajes pequeños de color costoso o bien para áreas mayores en el caso de pintores como Simone Martini (quien prefería trabajar con pinceles pequeños). En contraste con la más complicada técnica del *buon fresco*, el *fresco secco* era más rápido e implicaba pintar en seco sobre el *intonaco*, una capa de pintura de enlucido de cal. Una vez la superficie se había raspado un poco, se añadía yema de huevo para crear una pintura al temple capaz de fijar los colores en la superficie de la pared adecuada para un trabajo *a secco*. El temple al huevo *a secco* y el óleo sobre el *intonaco* satisfacían, en ese sentido, las nuevas necesidades de los pintores, que habían pasado de ser trabajadores anónimos a ser considerados grandes genios individuales. Sin embargo, dado que la cal no podía absorber los pigmentos ni unirse a ellos, las pinturas *a secco* completas y las adiciones que se hacían en el fresco eran de naturaleza frágil y, debido al descascarillado, se deterioraban con facilidad. Cuando Miguel Ángel se dirigía a pintar *El juicio final* (1508-1512) en la Capilla Sixtina, ya se había aplicado y dejado secar una capa de *intonaco* en la pared para que el artista pintara *a secco* con óleo. En clara oposición

a la tendencia de la pintura *a secco*, Miguel Ángel hizo que extrajeran dicha capa para pintar la escena en un fresco auténtico.

Hoy en día, el *buon fresco*, una técnica de trabajo intenso y que requiere un equipo para obras a gran escala, se considera por lo general inadecuado por la forma más singular de trabajar de los pintores actuales. No obstante, es un método esencial en la historia de la pintura y, al mismo tiempo, ayuda a comprender en qué punto nos encontramos hoy en día. En la actualidad, se sigue encargando pinturas murales para espacios públicos, pero se suelen ejecutar con componentes sintéticos o con óleo aplicado sobre paredes existentes o en edificios de nueva construcción. Artistas como Sol LeWitt se inspiran en la historia del *buon fresco*, especialmente en de frescos de Piero della Francesca. Para crear lo que él llama «dibujos murales», elabora de antemano dibujos sobre papel y después anota instrucciones detalladas y listas completas de medios, que posteriormente son ejecutadas por un equipo de artistas en espacios específicos y exposiciones. Los medios, procesos y formato que LeWitt emplea producen un efecto similar al fresco. Las obras a gran escala, que pueden llegar a ocupar varias paredes, envuelven al espectador. Además, se utilizan tintas translúcidas, que se aplican en capas con ayuda de esponjas. Estas tintas suministran tonalidades mate secas, y pueden aplicarse en capas para obtener nuevos colores mediante mezclas ópticas. En la mayoría de ocasiones, una vez finalizada la exposición, los dibujos murales se eliminan demoliendo o raspando las paredes en las que fueron pintados. Lo único que se conserva son las instrucciones, que permiten recrear de nuevo las obras en otros lugares en el futuro.

La técnica del fresco había desaparecido prácticamente al llegar el siglo XIX, pero fue rescatada por un grupo de artistas de Viena conocidos como los «Nazarenos». Aislándose a sí mismos de las tendencias contemporáneas, los «Nazarenos» recuperaron el estilo de los pintores de principios del Renacimiento, imitando las viejas formas en lugar de basarse en la naturaleza o inventar otras nuevas. Los más destacados integrantes de este grupo fueron Friedrich Overbeck (1789-1869) y Peter von Cornelius (1783-1867). Además, los muralistas mexicanos Diego Rivera (1886-1957) y José Clemente Orozco (1883-1949) pusieron de nuevo en primer plano el medio del *buon fresco* en el siglo XX.

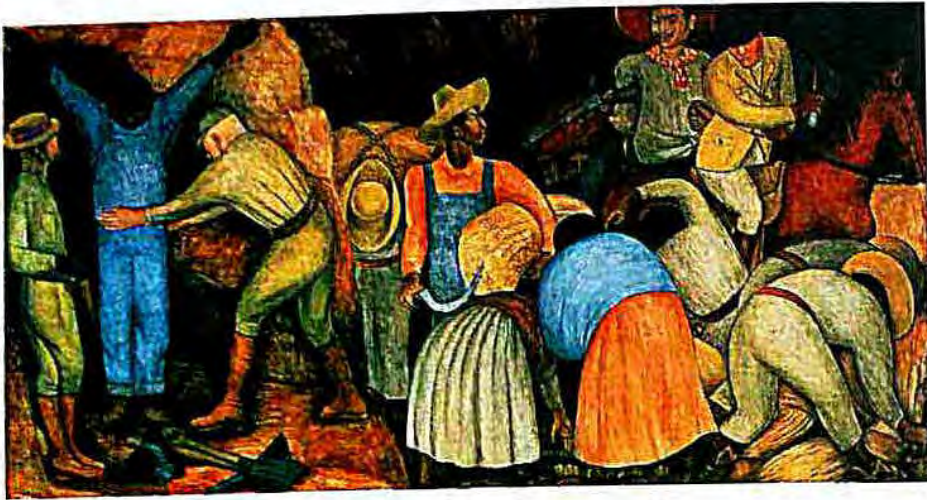
► Sol LeWitt

Dibujo mural #808 y Dibujo mural #444

1985

Aguada de tinta de color sobre pared blanca
Whitney Museum of American Art,
Nueva York





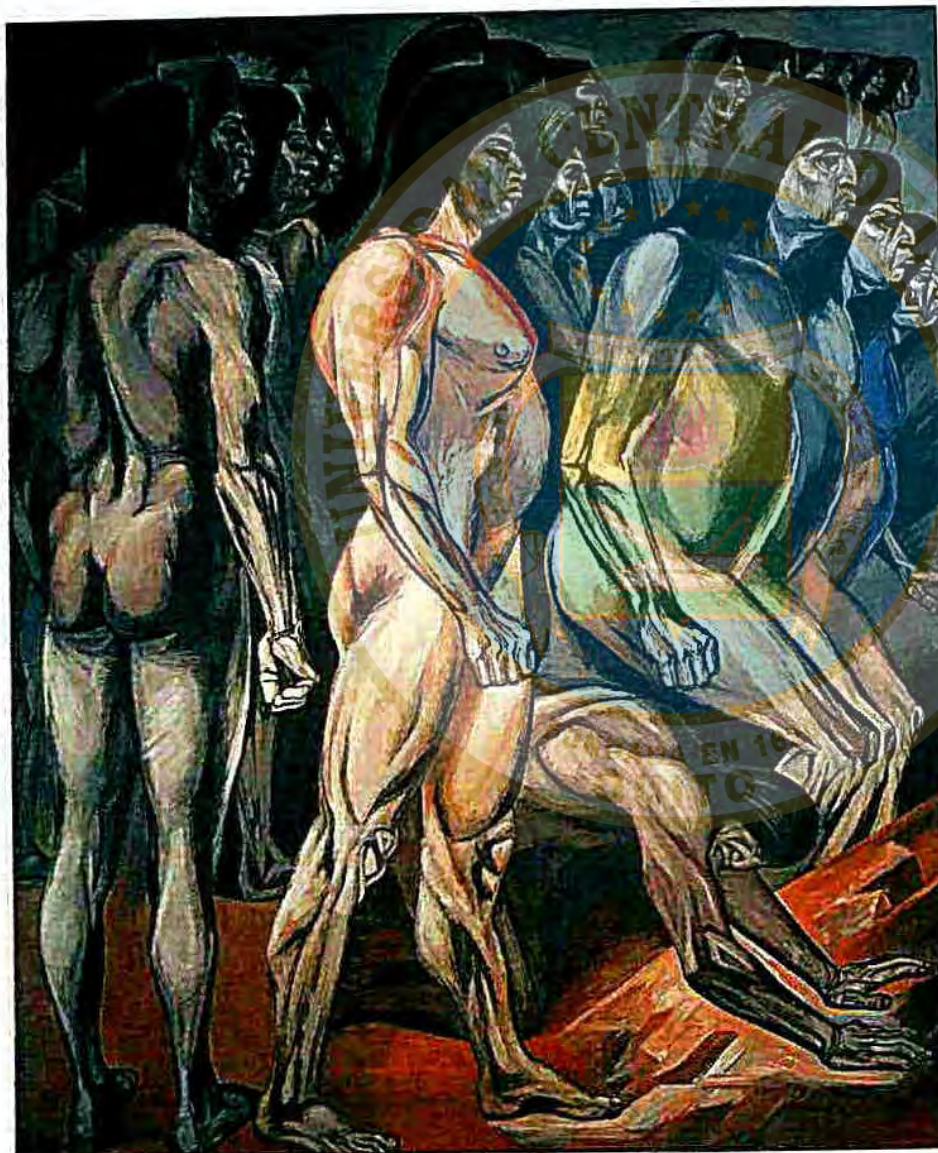
◀ Diego Rivera

Los explotadores

1926

Fresco

Universidad Autónoma de Chapingo,
Chapingo, México



◀ José Clemente Orozco

La épica de la civilización americana:
(panel 21); Migración moderna
del espíritu (detalle)

1932-1934

Fresco

3 x 3,2 m

Encargo del consejo de administración
del Dartmouth College,
Hanover, New Hampshire

El *buon fresco* auténtico (para distinguirlo de otras técnicas del fresco) se pinta dentro de, y no sobre, la superficie. Ésta es la técnica que vamos a presentar en este apartado. Los primeros frescos de la prehistoria se pintaron frotando pigmentos puros a mano en las paredes de roca de las cuevas sin aplicar capas de cal.

Los pigmentos permanentes a prueba de cal, disueltos en agua destilada, se pintan sobre un enlucido de cal fresco en un punto en el que la superficie está lo bastante húmeda, pero no demasiado, para combinar la humedad que retienen con el agua que contiene el pigmento. El color cambia a medida que la cal se seca y adquiere un tono más claro. Los pigmentos son absorbidos por la pared húmeda y se vuelven parte integrante de la superficie de la misma. La paleta de colores del fresco es limitada, pero es hermosa por su armonía natural. Muchos pigmentos no son estables en el fresco porque no pueden resistir la acción alcalina de la cal en un enlucido «vivo». Los colores más brillantes tienden a ser los más inestables. En el pasado, un tipo de azul como el azul manganeso tenía que aplicarse *a secco* sobre un rojo tierra pintado sobre el enlucido, pero tal estado de cosas cambió en el siglo XIX, después de que se descubriera y se empezara a fabricar a gran escala el azul de cobalto a prueba de cal. Los colores más permanentes para el *buon fresco* son el azul de cobalto (que es del todo inalterable y a prueba de agua), y los pigmentos de tierra extraídos de arcillas naturales, que incluyen marrones, grises, rojos tierra, verdes, amarillos y negros vino. Los colores pintados *a secco* no son susceptibles a la acción del enlucido de cal «vivo». La superficie del fresco es mate, y el color retiene toda su luminosidad. Esta técnica se vio favorecida en parte por el clima mediterráneo de Italia, donde, si se aplica en superficies interiores, el auténtico fresco es una de las técnicas de pintura más permanentes en climas secos y envejece con inusitada elegancia. En cambio, los climas húmedos del norte de Europa provocan que el enlucido se estropee con rapidez.

El fresco es propio de estilos monumentales. El gesto de dibujo que se necesita y que se emplea es amplio, mientras que en un panel pequeño dicho gesto puede parecer de algún modo constreñido y menos efectivo. Comoquiera que el artista debe trabajar con rapidez, se trata de un proceso que incentiva la osadía de aplicación.

Existen muchos frescos en China, India, Próximo Oriente, África y en toda Europa y México. En Estados Unidos, el Federal Arts Project (1935-1943) encargó un gran número de frescos para edificios públicos. En cierto modo, el fresco original puede observarse como una unión armónica de pintura y arquitectura. La pintura y la pared son una sola cosa, y esta entidad refleja tanto la vida del fresco como el contexto y la vida del espacio que ocupa. Una inundación o las velas que alumbran continuamente durante las vigiliass religiosas pueden poner en peligro y reflejar al mismo tiempo la vida de la obra y el lugar donde ésta se encuentra. Al observar un fresco muy de cerca, la superficie y el olor pueden revelar el hecho físico de una inundación o de un incendio. Contemplar un fresco *in situ*, donde transmite todo su significado (su escala y su mera presencia ya producen un impacto de por sí), es quizás la única manera de experimentarlo en toda su dimensión.

El fresco es el medio menos complaciente de toda la historia de la pintura. No sólo exige un esfuerzo ingente, sino que cualquier defecto se magnifica por la suavidad del *intonaco* (capa de pintura de cal), que realza cada pincelada, sea ésta buena o mala. Para facilitar la rápida aplicación del pigmento en secciones de enlucido de cal húmedo (*giornate*), se necesita un equipo de yeseros profesionales que prepare y aplique las capas de mortero con el objeto de no malgastar la energía del artista, que podría desviarse de su cometido principal, que no es sino pintar de la forma más precisa posible. Los ayudantes también son esenciales, ya que pueden mezclar los colores de antemano y ayudar en la preparación de la transferencia del cartón, entre otras tareas, para completar un fresco a gran escala.

Breve resumen de la técnica:

- Preparación del soporte en panel portátil con malla o arpillera de acero galvanizado.
- Aplicación de las capas de mortero de enlucido de cal.
- Preparación de las pastas de pigmento.
- Aplicación del *intonaco* (capa de pintura).
- Preparación del cartón y la transferencia.
- Transferencia del cartón al enlucido de cal húmedo.
- Pintura sobre el enlucido de cal húmedo con las pastas de pigmento.
- Correcciones o adiciones *a secco* si fueran necesarias.

La técnica que se va a presentar en este apartado es la del *buon fresco* sobre panel portátil, ya que constituye una excelente práctica para quienes no estén familiarizados con una técnica tan exigente. A posteriori, si existiera interés por seguir con un proyecto de mayor envergadura, le ruego consulte algunos de los recursos mencionados en la lista del apartado «Bibliografía», donde se explica más a fondo cómo ejecutar un fresco en la pared.

La pintura de un *buon fresco* se ejecutaba directamente sobre la cal húmeda, por lo que la mano y la mente del artista debían ser rápidas y firmes. El pintor tenía que concebir todo el esquema al detalle antes de ponerse manos a la obra. Un dibujo preliminar llamado *sinopia* (véase pág. 81; material hecho de una tiza marrón rojiza mezclada en agua de cal) se dibujaba directamente en el *arriccio*, una segunda capa de enlucido o capa base de cal, que los primeros artistas utilizaban como guía para cada *giornata*, o sección de trabajo diaria. Como el *intonaco* se aplicaba sección a sección sobre el dibujo, la *sinopia* desaparecía a medida que progresaba la pintura. La *sinopia* plasmaba una forma relativamente canónica sobre la superficie preliminar, de forma que las líneas esenciales del dibujo oculto podían repasarse sin problema sobre el *intonaco*, de manera que el artista podía pintar con presteza esa parte. Si el *intonaco* se aplicaba en una capa fina, se usaba como guía una tenue imagen de la *sinopia* que permanecía visible. En caso contrario, se dibujaba el contorno de memoria. Antes de aplicar la cal al día siguiente, se extraía cualquier exceso de *intonaco*. Más adelante, a medida que las formas se hacían menos convencionales y más personales, los artistas pasaron a utilizar cartones para transferir sus diseños mediante estarcido (véase pág. 80) o incisión. En ciertas ocasiones, las líneas estarcidas y punteadas o incisas permanecían visibles en algunas zonas, lo que dejaba al descubierto el proceso de trabajo. También se podía realizar una *quodrettatura*, un pequeño dibujo dividido en una cuadrícula y ampliado en proporción al tamaño real del cartón.

El *a secco* es una técnica que se utilizaba para pintar sobre el enlucido de cal seco con temple a la caseína o al huevo. Posee una superficie mate seca similar al efecto del fresco, pero sin su brillantez o pureza, y además se trata de un recubrimiento de superficie, por lo que es mucho menos permanente. Esta técnica se denomina también «el último retoque», puesto que se lleva a cabo en la etapa final de trabajo sobre un fresco seco, en el momento de realizar pequeñas correcciones o toques finales con colores al temple. Además, dicha técnica se utilizaba para aplicar colores, como el genuino azul ultramar, que podían reaccionar con la cal viva y volverse negros o apagados con el paso del tiempo.

Sinopia

► (Derecha)

Masolino

Figura de un Santo

1424

240 x 47 cm

Iglesia de Sant'Agostino, Empoli, Italia

Excepto por unas pocas trazas de sombreado, la figura se ejecuta sin retoques, únicamente con un trazo claro y definido.

► (Extrema derecha)

Paolo Schiavo

Virgen con Niño entronizados

1397-1478

Sinopia

280 x 237 cm

Iglesia de Santissimi Apostoli, Florencia

Esta sinopia ilustra a la perfección los diferentes frases de esta técnica pictórica. Se ha dibujado en el enlucido húmedo o *arriccio*, en el cual la línea vertical central (así como las otras líneas verticales y horizontales del marco) se aplica mediante una cuerda empapada en color rojo.



Cartón



◄ (Extremo izquierdo)

Jacopo da Pontormo

Cartón de la Anunciación

1527-1528

3,6 x 1,6 m

Dibujo, cuadriculado para transferencia

Galería de los Uffizi, Florencia

◄ (izquierda)

Jacopo da Pontormo

El Ángel y la Virgen de la Anunciación (detalle)

1527-1528

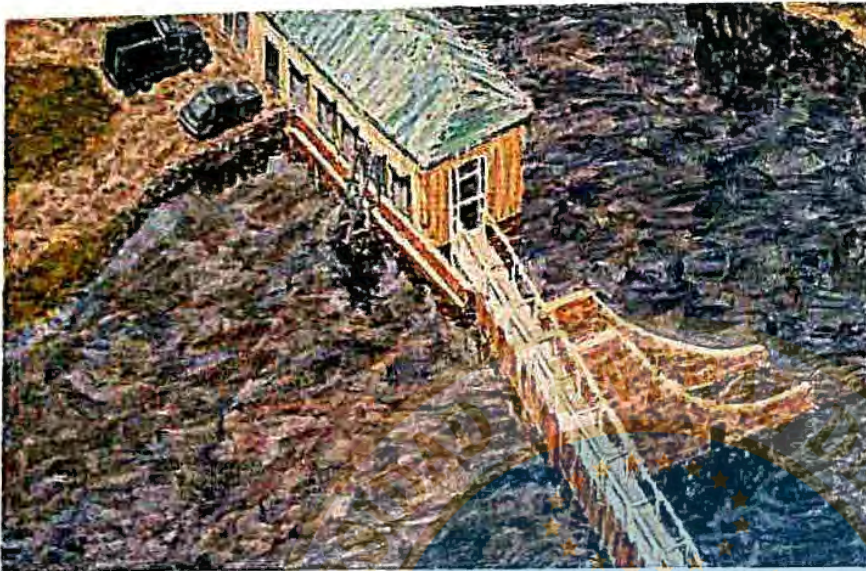
Fresco

3,6 x 1,6 m

Capilla Capponi, Santa Felicità, Florencia

Dado que el dibujo no se consideró una forma de arte hasta mucho más tarde, los estudios y cartones creados por los artistas que realizaban frescos que no se destruyeron durante el proceso de transferencia, o que no se eliminaron a posteriori, representan algunos de los pocos ejemplos que han sobrevivido de los primeros dibujos. El cuidadoso dibujo en el cartón creado por Pontormo contribuye a aportar gracia y delicadeza a la obra final.

Un fresco a tamaño real se ejecuta en una pared o en varias paredes cuando se trata de una serie de frescos. Con todo, la mayoría de frescos contemporáneos se completan en paneles individuales portátiles. Entre los soportes para paneles se encuentran las tablas de madera, las tejas de arcilla



Ivonne Jacquette
Dique de Skowhegan
con edificio de techo verde
1988

Fresco sobre panel
140,6 x 63 cm
Cortesía de la artista

Ante la necesidad de hacer pinturas más pequeñas, Jacquette decidió pintar pequeños frescos. Esta imagen, que la artista pintó en un día, pertenece a uno de sus óleos grandes. Este fresco adquiere un carácter diferente respecto a la calidad opaca del óleo. El pigmento líquido se aplicó con pincel en capas finas hasta obtener la densidad adecuada. El hecho de que el fresco quede más claro se debe a que la «maduración» del *intonaco* le suministra luz.

deslustrada, aglomerados de fibras de madera y otras superficies no flexibles. La base y el aglutinante son una misma cosa en el fresco, puesto que los pigmentos son absorbidos por la base y se incorporan a ésta.



Medios para el fresco: paleta, enlucido de cal, peine de metal y plástico, arpillera, madera contrachapada y otros paneles rígidos, aglutinante de caseína, harina de mármol, polvo de mármol, tejas de arcilla deslustradas pulverizadas, arena de río, fratasas de madera, goma y metal, recipientes grandes, birrete (paleta de cristal), atomizador, cortador de masa de metal con mango de madera, cedazo de madera, pincel de cerdas grande, leche de agua de cal.

Preparación soporte en panel portátil y aplicación de enlucido de cal

Material necesario:

Panel de madera de abedul contrachapada u otro soporte rígido de 2,5 cm de grosor.
Filtro de malla limpio de acero galvanizado y cortadores de alambre, pequeños clavos o tachuelas, o arpillera pesada y áspera de igual tamaño que el panel.
Aglutinante de caseína: una parte de base de aglutinante de caseína y de una a dos partes de agua destilada (véase pág. 75 para ver instrucciones sobre cómo preparar la caseína; el aglutinante de caseína destinado a este fin debe ser más fuerte que la solución de pintura).
Un pincel de cerdas grande o un pincel ancho de yesero de cerdas suaves.
Paleta (debe estar equilibrada de manera que cuando esté en horizontal la punta se incline hacia arriba) o espátula.
Cal muerta madurada.
Leche del agua de cal.
Virutas de mármol gruesas/harina de mármol, tejas de arcilla deslustradas pulverizadas o ladrillo pulverizado (del tamaño de guisantes), bien lavado, colado y dejado secar.
Arena de río gruesa (bien lavada, drenada para eliminar restos y dejada secar).
Cedazo de madera.
Polvo de mármol o arena de río fina.
Cortador de masa de metal con mango de madera.
Fratases de madera y goma para pulir el *intonaco* (capa de pintura).
Fratás de metal para pulir el mortero o rodillo de madera o cristal.
Recipientes grandes o cubos.
Birrete, tabla portamezcla o paleta grande de cristal para sostener el mortero.
Agua limpia.
Atomizador de agua.

La preparación y la aplicación de las capas de mortero son los aspectos que requieren más tiempo de esta técnica, aunque el proceso de pintura real para el fresco es rápido y bastante simple.

La pared o panel portátil debe estar limpio. Si es necesario, debe además desengrasarse con alcohol desnaturalizado y después dejarlo secar durante tres horas. La superficie debe ser absorbente y con granos o picos para suministrar una base para el enlucido. La estructura no debe contener ninguna impureza que pudiera lixiviarse y decolorar la pintura.

Existen un gran número de métodos para que las sucesivas capas de mortero se unan.

Por ejemplo, clavar en el panel un filtro de malla limpio de acero galvanizado para proporcionarle granulosidad, o también pegar en éste una tela áspera. Otra alternativa es aplicar las capas de mortero con adiciones sucesivamente diluidas de aglutinante de caseína. Sin embargo, yo prefiero aplicar un filtro de malla o una arpillera pesada y áspera al panel. Clave el filtro de malla o aplique la arpillera con aglutinante de caseína en un panel húmedo de madera de abedul contrachapada o cualquier otro soporte rígido. Si ha aplicado la arpillera a un panel rígido, deje secar durante la noche. Antes de empezar a aplicar la primera capa de enlucido, humedezca el panel. Para hacer el panel más receptivo a la primera capa de enlucido, frote una fina capa (capa de acabado) de la mezcla de mortero en la madera contrachapada y en el recubrimiento de filtro de malla o de tela. Para la capa de acabado, combine un poco de primera capa de enlucido consistente con una parte de agua hasta obtener un compuesto acuoso o mezcla diluida.

Trulisatio: primera capa de enlucido

Tres partes de relleno, virutas de mármol grueso, ladrillo pulverizado o teja de arcilla deslustrada pulverizada.

Una parte de pasta de cal.



Primera capa de enlucido o trulisatio. De arriba a abajo, y de izquierda a derecha: combine la pasta de cal con las virutas de mármol grueso o la harina de mármol; humedezca el panel preparado con

la arpillera, aplique y pula la primera capa de enlucido con paleta húmeda; finalice la primera capa de enlucido en el panel, sin marcar con peine por ser ésta ya lo bastante áspera.

Quizá desee eliminar la primera capa de enlucido, ya que no es del todo necesaria sobre un panel portátil. Pero, dada su calidad porosa, que retiene la humedad, lo cierto es que permite trabajar más tiempo en la pintura y, además, ayuda a hacerse una idea de cómo se pintan los grandes frescos. Muchos artistas también prefieren tener la sensación que transmite la primera capa de enlucido al aplicar la segunda capa. Mezcle y aplique la capa de acabado tal y como se describe en la página 197. Mezcle los ingredientes secos de la primera capa de enlucido; después, añada la suficiente agua limpia como para obtener una pasta consistente, y mezcle de nuevo. Con una paleta húmeda, aplique una primera capa de enlucido de 0,6 cm de grosor y nivélela con la paleta. Si las virutas de mármol no son lo suficientemente ásperas, raspe la superficie con un peine de metal según un patrón aleatorio con el fin de proporcionar una base a la próxima capa de mortero. Es importante que la superficie de dicha capa no se seque por completo. Mantenga la superficie húmeda rociándola con agua mientras fragua el resto de la primera capa de enlucido. El tiempo de fraguado es de unos quince minutos, en función de las condiciones de humedad imperantes en el entorno.

Arriccio: capa base o segunda capa de enlucido

Tres partes de relleno (arena gruesa).
Una parte de pasta de cal.



Segunda capa de enlucido o *arriccio*. De arriba a abajo, y de izquierda a derecha: combine la pasta de cal y la arena gruesa con un cortador de masa de metal; aplique una capa

de acabado sobre la primera capa de enlucido; segunda capa de enlucido, capa de acabado, primera capa de enlucido; aplique y pula la segunda capa de enlucido sobre la capa

de acabado sobre la primera capa de enlucido; marque con un peine.

Mientras se fragua la primera capa de enlucido, mezcle la segunda de la misma forma que la anterior. Antes de que la superficie se seque por completo, aplique la capa de acabado con una paleta húmeda (preparada de la misma manera que la primera capa de enlucido) en la segunda capa de enlucido para asegurar la adhesión. A continuación, aplique y conforme de forma uniforme y suave una segunda capa de enlucido de 0,6 a 1 cm con una paleta húmeda. Márquela con un peine para crear granulosidad; rocíela de nuevo con agua a medida que se fragua la superficie de la capa y antes de que se empiece a formar una costra.

Arenato: *capa de arena*

Dos partes de relleno (arena fina o polvo de mármol).
Una parte de pasta de cal.



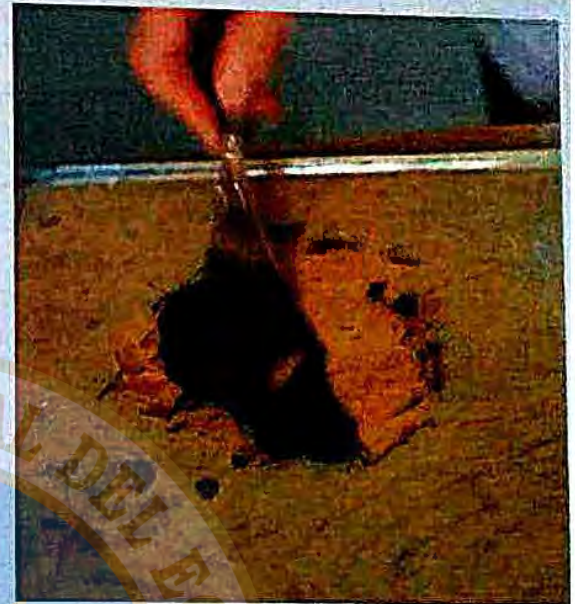
Capa de arena o *arenato*. De arriba a abajo, de izquierda a derecha: combine la pasta de cal con el polvo de mármol; aplique una capa de acabado a la segunda capa de enlucido, aplique una capa de arena a la capa de acabado; frote con fratás de madera; frote con fratás de goma.

El *arenato* es similar al *arriccio*, por lo que en ocasiones no se aplica. Al igual que sucede con el *trullisatio*, el *arenato* permite disponer de más tiempo para pintar y, por tanto, disfrutar del proceso de creación un fresco más plenamente. Además, proporciona una progresión más gradual desde la capa gruesa a la capa fina, profunda y densa de la pasta de cal o del polvo de mármol o arena fina, lo que da lugar a una sólida construcción similar al «graso sobre magro» que se obtiene con el óleo.

Mezcle la capa de arena mientras fragua la segunda capa de enlucido. Empiece a aplicar la capa de arena una vez haya desaparecido el agua de la superficie de la segunda capa de enlucido y, una vez más, antes de que la superficie se seque por completo. Como sucedía con la capa anterior, quizá desee aplicar una capa de acabado para asegurar la adhesión y después aplicar la segunda capa. Con ayuda de la paleta húmeda, vaya conformando una capa de entre 0,6 a 1 cm de grosor alisando y uniformando la superficie con la paleta. Antes de que ésta fragüe, púlala suavemente con un fratás de madera para proporcionarle una ligera textura o con un fratás de goma si desea una superficie más lisa. Rocíe la superficie con el pincel de yesero mojado en agua y empape el fratás en el agua para evitar que se pegue a la superficie. Trabaje en una dirección o con un movimiento circular, sosteniendo el fratás contra el panel hasta que la superficie esté lisa. Deje que la capa de arena se seque durante uno o dos días antes de aplicar la capa de pintura.



Organización de la paleta recomendada para pintar un fresco.



Preparación de pigmentos para el fresco.

Material necesario:

- Pigmentos secos a prueba de cal.
- Frascos pequeños de cristal con tapas de plástico y vasos de cristal.
- Agua destilada.
- Mano de mortero de cristal.
- Paleta grande de cristal con superficie pulida con arena (véase pág. 121).
- Cuchillo paleta.
- Espátula.
- Cucharas de cristal.
- Varita de cristal.
- Cuentagotas (pipeta).
- Bilis de buey (agente humidificante para pigmentos que cuesta disolver en agua destilada).

Debido a la acción alcalina de la cal y a la acidez del aire presente en algunas regiones, sólo algunos pigmentos poseen la estabilidad necesaria para ser permanentes. Durante la época dorada del fresco, en la Italia del Renacimiento, la paleta era sorprendentemente limitada y se basaba en los pigmentos de tierra que aparecen en la obra de Masaccio, *El Tributo* (véase pág. 202). Las bandas amplias de pigmentos de tierra modeladas y vigorosamente aplicadas contribuyeron al naturalismo revolucionario de las figuras volumétricas y al flujo rítmico de la secuencia narrativa. Los colores y formas disponibles para Masaccio reflejan el lugar y el contexto social de la Florencia de principios del Renacimiento. La belleza de la paleta del fresco radicaba en su armonía natural. En la actualidad, para pintar un cuadro que refleje el lugar y el contexto social también se requieren pocos colores. En ese sentido, los fabricantes facilitan listas completas de pigmentos adecuados para este tipo de pintura.



▲
Masaccio
El tributo
hacia 1424

Fresco
2,5 x 5,9 m

Capilla Brancacci, Santa Maria del Carmine,
Florencia

En el fresco, los colores más permanentes son los pigmentos de tierra. Masaccio usa grises, marrones, rojos ladrillo, amarillos dorados y verdes apagados, colores todos ellos, que podían extraerse de arcillas naturales.

Pigmentos de muestra recomendados para pintura de frescos:

- Negro: negro vino, negro de Marte.
- Rojo: óxido rojo, *terre pozzuoli*, cinabrio, rojo pirrol, violeta pirrol, naranja pirrol, carmesí de alizarina.
- Amarillo: amarillo de Marte, ocre amarillo francés, siena natural, amarillo indio, amarillo Hansa.
- Verde: óxido de cromo, verde tierra, sombra verde, verde de Verona.
- Marrón: tierra sombra natural, tierra sombra tostado, verde tierra tostado.
- Blanco: blanco San Giovanni, creta de Bolonia, blanco de cinc, blanco de titanio.
- Violeta: violeta de Marte, violeta de cobalto.
- Azul: azul de cobalto, azul ultramar puro.

Cada vez que planea utilizar algún pigmento, tome un poco de pigmento seco del recipiente con un cuchillo paleta o una cuchara de cristal y colóquelo en la paleta de cristal. Algunos pigmentos son muy finos y se dispersan en el aire, lo que complica sobremanera su combinación con agua destilada. En caso necesario, añada una gota de bilis de buey para dominar los pigmentos a la hora de triturarlos. Rocíe un montoncito de pigmento con agua destilada y, con un movimiento circular, tritúrelo todo con la ayuda de una mano de mortero, un cuchillo paleta o una espátula hasta que obtenga una pasta consistente. Con el cuchillo paleta o la espátula vierta la pasta en un frasco de cristal, pero, antes de ponerle la tapa, cubra la pasta de pigmento con una pequeña cantidad de agua destilada para que no se seque (así estas pastas de pigmento duran de forma indefinida). Otra opción es comprar pastas de pigmento preparadas (concentrados de color). La capa de pintura se puede aplicar cuando los pigmentos estén preparados y el equipo listo para utilizar.

Intonaco: *capa de pintura*

El *intonaco* es la capa lisa de enlucido final en la que se ejecuta la pintura finalizada.
Una parte de relleno (arena fina o polvo de mármol fino).
Una parte de pasta de cal.



Capa de pintura o *intonaco*. De arriba a abajo, y de izquierda a derecha: combine pasta de cal, polvo de mármol

fino y leche de cal; humedezca el panel; aplique la capa de acabado; aplique el *intonaco*; pula con un rodillo

de madera; pula con una paleta de acabado.

En una superficie limpia y libre del material restante de otras capas de mortero, mezcle los ingredientes secos de la capa de pintura lo más suavemente posible en un recipiente limpio. Si necesita una cantidad extra de humedad para hacerlos más fluidos, añada leche de cal, que es al agua de cal que queda encima de la pasta de cal. Antes de aplicar la capa de pintura, rocíe la capa de arena para que la superficie quede del todo húmeda. Deje que el yeso absorba el agua y, después, aplique una capa de acabado con una paleta humedecida y limpia. Espere unos quince minutos y después aplique una capa de *intonaco* de 0,3 cm mediante pasadas lentas con una paleta limpia y humedecida, que debe sostener en una posición algo inclinada. La capa de pintura debe ser fina. Deje que la superficie se asiente durante unos pocos minutos y, a continuación, alise la capa de pintura con un fratás de madera húmedo trabajando en una dirección, o bien pase una sola vez por la superficie un rodillo de madera (o cristal) humedecido. Este paso eliminará posibles desconchados o burbujas de la superficie. He descubierto que aplicar una capa de acabado minimiza la formación de este tipo de desconchados o burbujas. A continuación, con un fratás de metal o una paleta de acabado que debe sostener verticalmente sobre la superficie, trabaje en una sola dirección o con un movimiento circular continuo, y después proceda con el pulido del mortero hasta obtener un acabado liso. Si prefiere una superficie con algo de textura, acabe con un fratás de madera y trabaje en una sola dirección sobre la superficie; rocíela después con agua y déjela reposar durante una media hora.

Cubra sólo aquellas áreas de la superficie que puedan pintarse en un día. Si utiliza un panel de tamaño medio o pequeño, se puede acabar la pintura en una sola sesión. De no ser así, al final del día debe quitar las áreas no pintadas de la capa de pintura y aplicar una mezcla fresca de la capa de pintura en aquellas áreas no pintadas justo antes de comenzar la siguiente sesión.

MÉTODO

Cartón y transferencia

Material necesario:

Papel y papel de calco.

Estilete y rueda de estarcir.

Terre pozzuoli o pigmento tierra sombra en una pequeña bolsa de muselina atada con una cuerda.

Muselina.

Carboncillo.



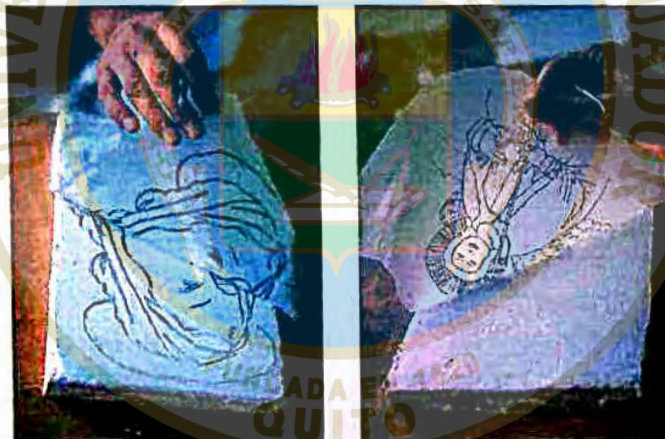
Método de transferencia, de izquierda a derecha: cree una transferencia con muselina;



perfore el papel de calco con una rueda de estarcir; empape los pinceles.



Transferencia de un cartón a una capa de pintura, de izquierda a derecha: muselina con carboncillo e incisión; capa de pintura



y cartón de carboncillo transferido; cartón con incisión sin carboncillo: cartón transferido al papel como ejemplo de estarcido.



Mientras espera a que el *intonaco* esté listo, prepare el cartón para transferirlo a la superficie pictórica y empape los pinceles en agua limpia durante una media hora.

Cree un cartón o utilice uno que haya creado de antemano y cálmelo con un carboncillo en la muselina fina. Para ver la imagen, coloque el cartón en una mesa ligera o péguelo con cinta adhesiva a una ventana por la que entre luz. En cuanto al estarcido, calque el cartón en una hoja de papel de calco para crear un *spolvero* (un cartón secundario destinado a preservar el original). A continuación, coloque este último sobre una pieza de muselina doblada para amortiguar y pase la rueda de estarcir (una pequeña rueda con púas) sobre las líneas. Para el estarcido, coja una pequeña pieza cuadrada de muselina, rellénela con pigmento de tierra como el *tierra sombra* natural o el *terre pozzuoli* y átelala con una cuerda. Después de dejar secar por completo la capa de

pintura una media hora, compruebe si retiene una ligera incisión presionando suavemente con la punta del dedo sobre la superficie. Si está lista, transfiera el cartón mediante estarcido (véase pág. 80) o incisión.

Para realizar la incisión, coloque la muselina boca arriba sobre el *intonaco* fresco y siga las líneas con un estilete (instrumento pequeño, puntiagudo y con forma de lápiz) para dejar una línea incisa en el yeso a lo largo de las líneas del dibujo. Además, trace también una tenue línea de carboncillo. Para ello, se debe dar la vuelta al cartón sobre la mesa ligera antes de transferirla a la muselina. Después, coloque la muselina boca abajo sobre el *intonaco* y siga las líneas con el estilete. Para el estarcido, coloque el cartón perforado sobre el *intonaco* fresco y pase suavemente la bolsa llena de pigmento sobre las líneas. El pigmento quedará impregnado en el *intonaco* hasta conformar unas tenues líneas punteadas que reproduzcan el diseño del cartón.

Pintura sobre enlucido de cal con pastas de pigmento

Material necesario:

Pinceles para frescos: utilice pinceles ligeros y de cerdas suaves, como el de pelo de ardilla o de marta, así como pinceles sintéticos finos y suaves, que debe empaparse en agua durante una media hora.

Pinceles de cerdas para misceláneas.

Pastas de pigmento.

Paleta de cristal.

Frascos o platos de cristal y paleta de porcelana.

Agua destilada.

Cuentagotas (pipeta).

Varita de cristal.

Cuchara de cristal.

Cuchillo paleta.

Atomizador de agua para rociar la superficie y humedecer los colores en los frascos y vasos de cristal.



Medios para pintura de frescos: pinceles, pastas de pigmento, utensilios y otros medios para pintar frescos.

Cuando esté listo para aplicar la pasta de pigmento, tome un poco del frasco y colóquela en otro recipiente de cristal limpio, y, con un cuentagotas, añádale agua destilada. Mézclelo con la varita de cristal hasta que adquiera una consistencia cremosa y fluida al aplicarlo a la superficie del *intonaco*. Para obtener un velo puro de color, añada más agua destilada y mezcle de nuevo.

El fresco requiere simplicidad y ser consciente de las limitaciones del medio. Las capas se aplican en aguadas rápidas y ágiles. La pintura indirecta (pintura en capas para conseguir los tonos finales) se lleva a cabo aplicando primero aguadas de amplios y extensos tonos de color transparente en áreas generales. Emplee una pincelada delicada, veloz y segura con un pincel de cerdas suaves para garantizar que la superficie húmeda del yeso o enlucido no resulta dañada o restregada.

Existen tres fases de aplicación de las aguadas. La primera capa es una aguada más densa, la segunda es más líquida/cremosa y la tercera es más acuosa. Cada capa sucesiva contiene más agua destilada añadida a la mezcla de pigmento. Después de que la primera capa densa de color haya quedado impregnada en el yeso, se pueden aplicar las finas y cremosas aguadas de color para intensificar de forma gradual los tonos. Con la tercera capa, más acuosa, los velos puros de color se combinan ópticamente para crear el color final. Para las sombras, se utilizan complementos de color.

Se pueden usar tres tonos de cada color para describir las variaciones de tono, empezando con el color en toda su intensidad y avanzando hacia tonos más claros diluidos con agua destilada. Deje expuesta la superficie del *intonaco* para dar los toques de luz y de blanco a la pintura, tal y como actúa el blanco del papel en la acuarela. Cuando esté a punto de finalizar, céntrese en los pequeños detalles y correcciones, aplicando los acentos finales de tonos oscuros y brillantes, colores claros, blancos y casi blancos, además del blanco que ya le proporciona la superficie del *intonaco*.



Pintura en capas con pinceladas de color líquido en enlucido de cal húmedo: tres etapas (en sentido de las agujas del reloj y de arriba a abajo).



Un pequeño panel requiere hasta cuatro horas por sesión de pintura, en función de las condiciones de humedad. Si está bien preparado, quizá pueda acabar una pintura en una sesión. Si rocía la superficie con agua destilada, dispondrá de una sesión de pintura más larga, pero cuando el *intonaco* empieza a secarse, es hora de acabar la sesión. Las áreas que no se han pintado deben eliminarse. Para ello, escoja el contorno de un área completada (que no esté en medio de un plano de color continuo), como la división o línea entre dos colores, ya que puede resultar difícil hacer coincidir el color y la consistencia entre una sesión de pintura y la siguiente. Con un cuchillo paleta de plástico realice marcas en las líneas y cortes en la capa de pintura. Raspe la capa de pintura restante con una espátula para masilla.

Antes de aplicar el siguiente *intonaco*, humedezca los contornos del corte rociándolos con agua destilada para permitir que el nuevo enlucido de cal se pegue.

En el caso de la pintura directa, puede tomar la cantidad de pasta de pigmento que necesite de los frascos y mezclarlas con color blanco antes de aplicar el *intonaco*. Se pueden obtener tres tintes de cada color usando color puro para el tono más oscuro, añadiendo un poco de blanco para el siguiente y un poco más para el tercer tono. Después, pinte en una capa creando rápidamente tintes claros y oscuros allá donde lo precise y añadiendo los acentos finales tal y como se describe en la pintura indirecta. Mientras aún están húmedas, las mezclas blancas parecen translúcidas, pero cuando se secan se vuelven mucho más claras.

Tanto para los métodos de pintura directa como indirecta, la pintura parecerá algo más clara de tono cuando la superficie se seque. Si necesita realizar algunas leves correcciones, espere al menos un mes para que la superficie se seque por completo y así obtener coincidencias de color más ajustadas. Las pequeñas correcciones pueden hacerse *a secco* con temple al huevo o caseína (véase capítulo 7 para las instrucciones de preparación).

TÉCNICA



La Villa de Livia y la Pintura de Gildardo
(detalle)

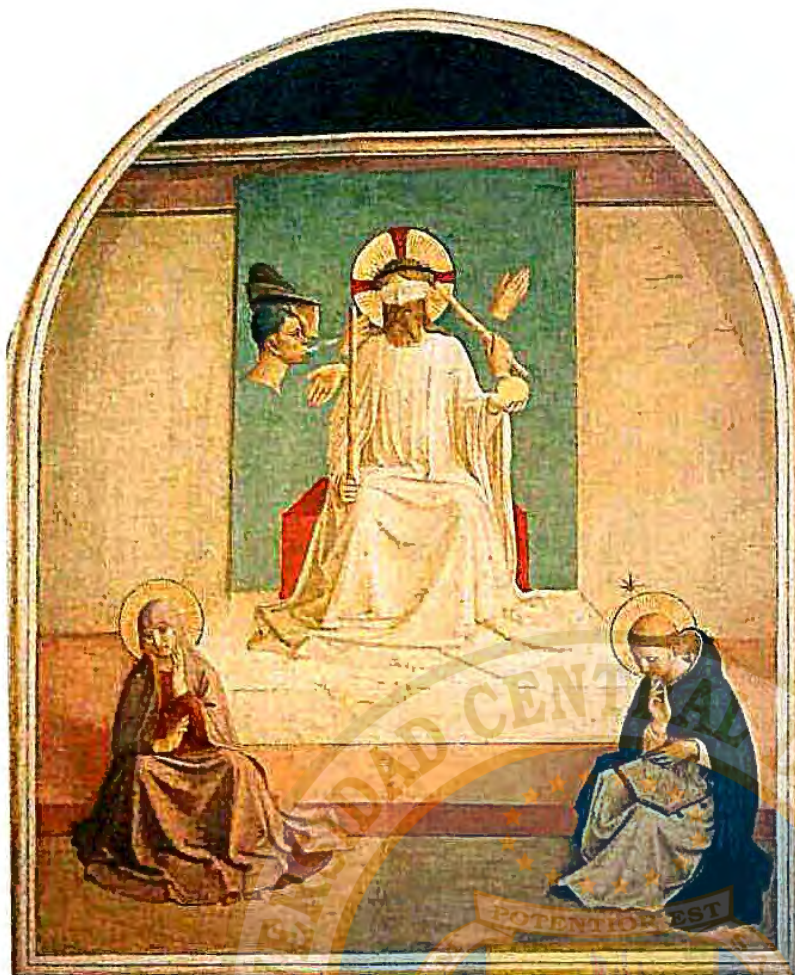
hacia 40-20 a. C.

Fresco

Altura aprox. 1,2 m

Palazzo Máximo alle Terme, Roma

La paleta romana, concebida para el fresco, consistía en negro carbón, carbón animal de hueso de vaca o caballo, azul de Egipto de mineral de cobre, marrón del pigmento de tierra local, verde del verde tierra de Egipto, blanco de cal, ocre amarilla y rojo de Pozzuoli. Las capas iniciales de color fluido eran absorbidas en el *intonaco*, lo que permitía que las formas naturales descritas suavizaran e iluminaran el fondo y se fundieran con éste. Esto creaba la ilusión de espacio profundo cuando se yuxtaponían con las capas superiores.



Fra Angelico
La burla de Cristo

1438-1443

Fresco

1,9 x 1,5 m

Convento de San Marcos
Florencia

Éste y otros frescos del convento de San Marcos fueron creados para facilitar la contemplación de los monjes. La paleta, muy contenida, refleja la austeridad de la vida contemplativa que allí tenía lugar.



Detalle de la Tumba del Triclinio
hacia 470 a. C.

Fresco

Altura aprox. 1,8 m

Tarquinia, Italia

La pintura a gran escala gozó de gran popularidad durante la Antigüedad en toda la cuenca mediterránea. Las pinturas de aclamados pintores griegos como Apeles se han perdido, por lo que las tumbas pintadas son la única evidencia de aquellas primeras pinturas que ha llegado a nuestros días. Las de Tarquinia son las más ricas. Por aquel entonces se aplicaba una fina capa de aguada de yeso a las sólidas paredes de toba de las cámaras. Los dibujos se esbozaban en carboncillo o tiza, y después se utilizaba una amplia gama de tintes o pigmentos naturales para introducir las notas de color y las sombras. Los rojos, amarillos y ocre se extraían de los óxidos de hierro locales, y el verde provenía de la malaquita, mientras que el azul y el violeta se importaban.

Ejercicio: copiar un fresco o crear una pieza original

Copie un fragmento o detalle de un fresco a partir de una imagen de este capítulo, o bien cree una pieza original inspirándose en temas como un modelo encontrado, un paisaje o un retrato. Aísle con un visor un fragmento del fresco en cuestión (véase pág. 68, para saber cómo hacer un visor) y cree un boceto de *quadrettatura* en carboncillo o grafito que tenga una tenue cuadrícula de grafito del mismo tamaño que la tabla que vaya a utilizar como cartón. Dado que no se trata de un trabajo de gran tamaño, no necesita hacer un cartón a escala a partir de la *quadrettatura*. Trace el cartón en la muselina con el carboncillo y transfiera al panel enlucido con cal húmeda mediante un estilete, siguiendo el proceso descrito con anterioridad.

Transferencia de un cartón del ángel de *La Anunciación*, de Pontormo (véase pág. 195), a la muselina.



Cartón.



Transfiera el reverso del cartón en la muselina con carboncillo.



Reverso del cartón (reforzado con tinta para mayor claridad, opcional) y transferencia en la muselina.



Después de preparar el cartón, preparé un pequeño panel de madera haciéndolo aflorar con aglutinante de caseína y, después, aplicándole una arpillera áspera. Al cabo de un día, rocié el panel con agua y la dejé correr. Después, con la punta de una paleta ligeramente húmeda, apliqué un *trullisotio*, un *arriccio* y un *arento*. Nivelé este último con un fratás de madera húmedo y deje que el panel reposara durante un día. Preparé los colores y puse en remojo los pinceles suaves de pelo de marta y ardilla. Apliqué el *intonaco* encima de la superficie del *arento* y la alisé varias veces con una paleta húmeda. Dejé que la superficie del *intonaco* se asentara durante unos minutos antes de volver a trabajar sobre ella con un rodillo de madera húmedo, y después la alisé con una paleta de acabado húmeda. Media hora más tarde, transferí el cartón aplicando la muselina con carboncillo boca

abajo sobre el *intonaco* y haciendo incisiones con un estilete. Comencé a pintar aplicando velos de color con pinceladas amplias, en concreto una mezcla pura de tierra sombra natural para el fondo del ángel. Con un pincel largo, flexible y redondo de pelo de ardilla con forma puntiaguda, apliqué rápidamente los ropajes usando tres tonos de cada color, que preparé mezclando agua destilada en las pastas de pigmento para producir versiones progresivamente diluidas de cada color. Apliqué una capa inicial de siena tostado para los cabellos del ángel, así como franjas de amarillo pálido, ocre y tierra sombra natural. Para finalizar el retrato, apliqué color negro y casi negro en áreas como los pliegues de los labios, las fosas nasales y el contorno interno e interior de los ojos; además, tracé el perfil para proporcionar énfasis al observar el cuadro desde lejos.



9 PINTURA AL ÓLEO



Los procesos dinámicos de la pintura al óleo son, hasta cierto punto, los de la propia naturaleza. La dinámica es la ciencia que estudia el movimiento de los cuerpos que interactúan mutuamente entre sí. Leonardo da Vinci observó que el azul se produce en la naturaleza cuando el vapor incoloro y tenue se interpone entre el ojo y la oscuridad o la profundidad de campo, como el azul del cielo o de los objetos oscuros distantes. Si se observa el humo en oposición a un objeto oscuro, parece que tenga un color azul, pero cuando se observa en oposición a un modelo claro o a un cielo claro, adquiere un color marrón. Una fina película de pintura al óleo blanca aplicada sobre una tonalidad cálida y oscura puede producir frialdad y llegar a crear espontáneamente el color azul. El azul obtenido en un cuadro mediante la interposición de un medio luminoso antes de la oscuridad (en particular, si dicha oscuridad es cálida) tendrá una sutil luminosidad. En la práctica veneciana del óleo (el tema principal del presente capítulo), se obtenían diferentes grados de tintes cálidos y fríos aplicando colores en capas o colocándolos adyacentes el uno del otro en la superficie pictórica, a diferencia de la práctica de mezclar colores en la paleta antes de aplicarlos a la superficie pictórica.

La práctica del óleo, el método histórico de pintura más resistente y de uso más generalizado tal y como lo conocemos hoy en día, se inició en el siglo XV y fue evolucionando poco a poco a lo largo de los siglos. Para pintar en caballete, no existía una transición lineal y sin obstáculos del temple al huevo al óleo. Así, algunos pintores apostaron por el óleo, adaptándolo a su estilo sin explorar los efectos intrínsecos del mismo, mientras que otros añadieron óleo al temple al huevo para ampliar sus cualidades, y otros incluso lo mezclaron con huevo para modificar sus propiedades de manejo. De hecho, el óleo se lleva utilizando desde el siglo V para varios propósitos, como adhesivo para el dorado (aplicar metales como el oro a la superficie pictórica) y para glaseados sobre el dorado en pinturas realizadas con temple.

Durante el siglo XV, se empezaron a seleccionar óleos para pintar, que al secarse conformaban una sólida película con una prolongada exposición al aire (aceites secantes como el aceite de linaza, de nuez o de amapola), y comenzaron a utilizarse agentes secantes, como el pigmento de tierra metálica. Los pintores empezaron a utilizar óleos que se habían estado empleando desde hacía dos siglos en la pintura funcional en lugar de en las bellas artes. A medida que se introdujo el uso de los aceites secantes en la pintura en caballete, el óleo fue reemplazando poco a poco al temple, ya que permitía plasmar mejor las nuevas ideas y acomodar mejor los estilos y temas cambiantes. Los pintores de temple se basaban en un espacio pictórico compuesto de volúmenes y formas que implicaba un estilo lineal en lugar de transiciones homogéneas a partir de amplias pinceladas de color fluido o múltiples aguadas, para crear formas, volúmenes, mezclas ópticas de color y espacio atmosférico.

La pintura al óleo no se seca de inmediato, como otros medios, lo que permite conseguir una fusión cromática uniforme, frente a la fina red de líneas paralelas del temple, que sirve para fusionar colores ópticamente cuando se les observa desde la distancia. Los pintores perseguían nuevos retos, como composiciones más grandes, que requerían soportes flexibles, pinturas portátiles para decorar los palacios y la introducción de temas no religiosos. Aunque en el temple se utilizaban paisajes para los fondos y con tiempo y paciencia se podía alcanzar una extrema delicadeza, con un medio versátil como el óleo se podía conseguir un espacio pictórico más conseguido con mayor facilidad, gracias a la fluidez de sus trazos, que se pueden fusionar sin dificultad en transiciones delicadas y menos lineales.

Después de contemplar en Nápoles las pinturas de los primeros artistas holandeses, Hans Memling (1440-1494) y Jan van Eyck (¿?-1441), quien, junto a su hermano Hubert, perfeccionó el uso de los pigmentos secos mezclados directamente con aceite de linaza y/o nuez para su aplicación en tablas de madera, el artista siciliano Antonello da Messina (hacia 1430-1477) regresó a Venecia en 1476, donde se cree que introdujo la técnica del óleo sobre tabla de madera.



Diego Velázquez

La túnica de José (detalle)

1629

Óleo sobre lienzo

2,2 x 2,5 m

Monasterio de San Lorenzo del Escorial,
Madrid

Más allá del motivo bíblico, la pincelada y el lienzo operan conjuntamente para plasmar la presencia material del evento pictórico.



▲
Leonardo da Vinci

Ginebra de Benci

hacia 1474

Óleo sobre tabla

38,2 x 36,7 cm

National Gallery of Art, Washington D.C.



▲
Hans Memling

Tommaso di Falco Portinari

hacia 1470

Óleo sobre madera

44,1 x 33,7 cm

The Metropolitan Museum of
Art, Nueva York



▲
Antonello da Messina

Retrato de un hombre

(*Il Condottiere*)

1475

Óleo sobre madera

38 x 35 cm

Museo del Louvre, París

Él y otros pintores venecianos comenzaron a aplicar veladuras de óleo sobre capas base de temple, de ahí que todavía fueran consideradas temples. Giorgio da Castelfranco (hacia 1477-1510), conocido como Giorgione, pintó los primeros óleos venecianos sobre lienzo. Aunque el florecimiento inicial del método veneciano del óleo tuvo lugar en Italia de la mano de pintores como Tiziano (hacia 1485-1576), y Jacopo Robusti (hacia 1518-94), conocido como Tintoretto, que solían aplicar óleos en toda la pintura, fue el español Diego Velázquez (1599-1660) el primero en pintar óleos exclusivamente sobre lienzo sin emplear sistemas de pintura al temple.

Otros pintores optaron por el óleo como medio primario. El veneciano Giovanni Bellini (hacia 1435-1516) empezó su carrera con temple al huevo puro, después glaseó con óleo y, finalmente, utilizó colores al óleo con pinceladas visibles en lugar de aplicar veladuras.

Introdujo el concepto de atmósfera y fue el primer pintor veneciano en desarrollar el estilo renacentista humanístico en toda su extensión, si bien mantuvo un fuerte apego emocional hacia los temas cristianos. Fusionó las innovaciones del óleo del arte flamenco con el énfasis en el dibujo del arte florentino (donde la composición se basaba en la transferencia de los dibujos al soporte principal), de lo que resultó una fresca primavera típica de comienzos del Renacimiento conocida como «síntesis veneciana». Los flamencos descubrieron que el óleo permitía suaves transiciones, como proyecciones de sombras y sutiles efectos cromáticos mediante veladuras, al tiempo que producía la ilusión de que la luz penetraba en el espacio. El interés principal de la escuela veneciana era conseguir un brillante tono general a través del color, aplicado capa a capa. Por otro lado, el énfasis en el dibujo tenía lugar durante el mismo proceso de pintura. Si para los florentinos era de primordial importancia elaborar a fondo los dibujos para posteriormente transferirlos, los venecianos preferían revisar la composición mientras pintaban.

►
Giovanni Bellini
Virgen con Niño
1480-1485
Óleo sobre tabla
52,3 x 41,5 cm
National Gallery, Washington D.C.



PROPIEDADES

El óleo posee una gran versatilidad técnica, cuando la pintura se seca no cambia de color, es sencilla de manipular, permite una amplia gama de color y efectos tonales, y se puede combinar opacidad y transparencia, además de áreas tonales y lineales en la misma obra. Por otro lado, el poco peso del lienzo permite trabajar a gran escala de forma portátil.

Los defectos de los colores del óleo, como el agrietamiento, el amarilleamiento o el oscurecimiento, pueden eliminarse o minimizarse corrigiendo la manipulación y eligiendo correctamente los medios.

Los aceites secantes, como el aceite de linaza, el aceite de nuez y el aceite de amapola, se utilizan como aglutinantes con los pigmentos para óleo, aunque el más popular es el aceite de linaza. Se pueden pintar óleos y otros medios pictóricos con cualquiera de estos aceites. El aceite de amapola es el más pálido y se amarillea menos que el de linaza; por ello, resulta muy adecuado para óleos blancos,

y se seca más despacio que el de linaza o el de nuez. Este último, a su vez, se seca más lentamente que el de linaza, y permite pinceladas finas y detalladas.

Algunos pintores prefieren este tipo de aceite porque proporciona un medio pictórico rico y cristalino. Los aceites secantes tienden a formar una película sólida al exponerlos al aire, lo que proporciona una superficie luminosa e intensa.

El proceso de pintura al óleo se basa en la aplicación de sucesivas capas. El soporte puede ser un panel rígido o un lienzo flexible. La capa de encolado (una solución de cola de piel de conejo y agua) sella el soporte y protege el lienzo de las influencias destructivas del aglutinante del óleo. Después, se aplica una base de gesso (una solución de tiza, cola de piel de conejo y aceite, en caso necesario) para proporcionar una superficie receptiva y uniforme a la capa de pintura. Las capas opcionales son la imprimación (velo puro de color), que se aplica sobre el gesso, y el *abbozzo* (esbozo) o dibujo tenue, que puede aplicarse con carboncillo, tiza, acuarela, temple o tinta. La pintura puede iniciarse con el *grisaille*, una capa base monocromática, también llamada «color muerto», o bien con una capa base policromática.

Existen dos métodos para pintar un óleo:

1. Pintura indirecta, en la que el color se basa en el intercambio sistemático de una serie de capas de veladuras cálidas, oscuras y transparentes, así como de veladuras blancas o casi blancas frías (*glacis*) con varios grados de translucidez y opacidad. La técnica se conoce como «veladura» debido a las oscuras tonalidades puras que son transparentes, como el azul índigo. Cuando la veladura se aplica sobre un blanco o casi blanco, proporciona calidez, tanto si las tonalidades son cálidas como frías. El «*glacis*» es la fina aplicación de colores opacos blancos o casi blancos como el amarillo de Nápoles, que crean una frialdad relativa cuando se aplican sobre las tonalidades oscuras. En italiano la palabra utilizada es *velare* («velar»), tanto para la veladura como para el *glacis*.

2. Pintura directa, en la que la pintura se aplica en una capa o *alla prima* («al principio»). Los efectos finales se consiguen en la aplicación inicial de la pintura.

Al pintar con óleo se debe tener siempre presente la regla de «graso sobre magro». Las capas de color con más aceite (graso) deben aplicarse sobre una capa base que contenga menos aceite y que, por tanto, es menos flexible (magro). Pintar colores diluidos o magros sobre colores grasos causa agrietamiento con el paso del tiempo: la capa de pintura superpuesta no puede ajustarse a las expansiones y contracciones de la capa base debido a los cambios atmosféricos y de temperatura.

Breve resumen de la técnica:

- Prepare la superficie del soporte (lienzo o tabla).
- (opcional) Aplique una imprimación, una fina capa de velo de color con temple o aguarrrás.
- (opcional) Cree un *abbozzo* (esbozo) directamente sobre el lienzo con carboncillo, tiza, acuarela, temple al huevo o tinta.
- Cree un *grisaille* (capa base monocromática) o una capa base policromática.
- Pinte indirectamente mediante una veladura o un *glacis*, o, directamente, húmedo sobre húmedo, sobre el lienzo o tabla.



Utilice una escuadra para asegurarse de que las esquinas de los bastidores están en los ángulos correctos.



Sostenga la tela tensa y grápela con una o dos grapas colocadas en la mitad de cada bastidor. A continuación, vaya grapando cada bastidor poco a poco desde el centro a los extremos, alternando lados a medida que avanza para mantener la tensión uniforme hasta que llegue a las esquinas; entonces, dóblelas y grápelas a los bastidores.

Lienzo

No es necesario trabajar sobre lienzo al pintar al óleo; sin embargo, dado que este medio es más flexible, se recomienda trabajar con lienzo para que el proceso de creación de obras grandes resulte menos pesado. Además, el lienzo ofrece una textura física análoga a la superficie rugosa de una hoja de papel prensado en frío. En algunas áreas los medios se hundirán en las ondulaciones y en otras se aposentarán en la parte superior, lo que proporciona un elemento adicional de interés y juego visual. Si decide utilizar una tabla preparada con gesso auténtico, consulte los capítulos anteriores para saber cómo preparar la tabla o panel y aplicar el gesso tradicional. Los métodos de cada uno son diferentes, pero ambos son adecuados para una superficie de pintura al óleo.

También se puede utilizar un gesso a la media creta sobre el panel, que reduce la absorbencia y solubilidad de la superficie de gesso auténtico. Algunos pintores prefieren una superficie lisa y sin defectos con menos absorbencia para mejorar las ricas cualidades del óleo aplicado de forma inmediata; para dicho propósito, el gesso a la media creta tiene la cualidad de servir como sellante. Siga la descripción que viene a continuación sobre cómo preparar y aplicar este tipo de gesso tanto en tabla como en lienzo.

Preparación de un lienzo tensado con gesso a la media creta

Material necesario:

Cola de piel de conejo.
Agua.
Recipiente para baño maría.
Varita de cristal.
Creta de Bolonia
Aceite de linaza espesado al sol o aceite de linaza polimerizado.
Pincel de barnizar suave y ancho.
Espátula.
Bastidores y lienzo o lino.
Grapadora y regla en escuadra.



En el sentido de las agujas del reloj y de arriba a abajo: mezcle la creta de Bolonia con la solución de cola caliente, y después añada un tercio de una parte de aceite de linaza polimerizado a la solución de cola/creta de Bolonia. Añada el resto de la solución de cola y aplique el gesso al lienzo.



El gesso a la media creta, también conocido como «base de emulsión», es una solución de gesso auténtico con aceite de linaza espesado al sol o aceite de linaza polimerizado para proporcionar flexibilidad. Es una de las pocas bases adecuadas para preparar una superficie flexible para la aplicación de la pintura de óleo, aunque también se puede utilizar una base de aceite o aplicar una o dos capas muy finas de gesso auténtico. Sin embargo, limitaré mi explicación al gesso a la media creta.

Receta de la cola: empape una parte de cola de piel de conejo en quince partes de agua durante una hora hasta que la cola se hinche. Calientela hasta que forme una solución translúcida. No deje que hierva, ya que pondría en peligro sus propiedades adhesivas. Compruebe la cola con las puntas de los dedos; si se pegan, es que la cola se ha mezclado bien y está lista.

Prepare la solución de cola de piel de conejo y aplique una fina capa de la misma con un pincel de barnizar suave y ancho en la superficie del lienzo tensado. Deje aparte una parte de solución de cola de piel de conejo y una parte de creta de Bolonia.

Mezcle esta última con la suficiente solución de cola caliente como para producir una crema espesa y consistente. Deje que la mezcla se enfríe, y añada un tercio de una parte de aceite de linaza espesado al sol o aceite de linaza polimerizado, gota a gota, mientras remueve a fondo con una varita de cristal; vaya añadiendo poco a poco mayores cantidades. Cuando la mezcla se espese, es señal de que se han dispersado las gotas de aceite y que la mezcla se ha emulsionado. Añada entonces la parte restante de solución de cola a la mezcla hasta que adquiera una consistencia más apta para el pincel.

Aplique una fina capa de la solución en el lienzo con un pincel suave y ancho. Si fuera necesario, raspe y alise la superficie con una espátula o un cuchillo paleta para que el recubrimiento quede bien liso. Transcurrida una hora, aplique una segunda capa fina. Se pueden aplicar hasta cuatro capas finas (cada una debe aplicarse perpendicularmente a la última). Espere al menos un día antes de empezar a pintar.

Material necesario:

Aceite de linaza o de nuez prensado en frío.

Pigmentos secos y cuchillo paleta.

Espátula.

Paleta de cristal con superficie pulida con arena
(véase pág. 121)

Mano de mortero de cristal.

Cucharas y varitas de cristal.

Frascos de cristal pequeños con tapaderas.

Envoltorio de plástico.

Bilis de buey (agente dispersante).



Si prepara sus propias pinturas al óleo, disfrutará de colores de la mejor calidad, con pigmentos puros sin aditivos. Fabricar los propios colores es lo más económico, y es una excelente manera de conocer las propiedades de los colores individuales. Cada pigmento seco posee cualidades únicas y requiere una cantidad diferente de aceite. Algunos colores se benefician de la adición de cera de abejas, resinas y otros ingredientes, pero al principio es preferible utilizar los medios más simples para crear colores de óleo. Si desea ir más allá, consulte el apartado «Bibliografía».

La mayoría de pigmentos pueden mezclarse con aceite, salvo algunas excepciones que no son miscibles, como el *caput mortuum*, el rojo arcilla, el negro de manganeso, el grafito y el azul de París. A continuación, se expone una lista de pigmentos para iniciarse en la pintura al óleo: amarillo indio, amarillo de Nápoles, amarillo de titanato níquel, amarillo de cadmio claro, amarillo Hansa claro, amarillo de cadmio intenso, naranja de cadmio, rojo de cadmio medio, rojo permanente, rojo de cadmio intenso, rojo de quinacridona, bermellón sucedáneo, azul ultramar, violeta ultramar, índigo, azul de cobalto, verde esmeralda, verde óxido de cromo, *terre verte*, verde de cadmio, amarillo de Marte, Tierra de siena natural, *terre pozzuali*, tierra sombra natural, tierra sombra tostada, rojo de Marte, marrón de Marte, negro de Marte, negro marfil, negro humo, blanco de titanio y blanco de cinc.

Si desea comprar colores de óleo preparados con el objeto de conseguir los mejores resultados y experimentar las verdaderas cualidades de los colores y pigmentos individuales, adquiera pinturas de óleo de la mejor calidad, con independencia de la fase de aprendizaje en que se encuentre. Los colores al óleo de baja calidad contienen sustancias que no son pigmentos.

Preparación de las pinturas de óleo

Como regla general, se utiliza una parte de aceite de linaza prensado en frío por cada una a tres partes de pigmento seco. Con una cuchara de cristal o cuchillo paleta, tome el pigmento del recipiente y colóquelo en una paleta de cristal preparada (véase capítulo 7). Tenga presente que algunos pigmentos son muy finos y difíciles de controlar, por lo que un agente dispersante como la bilis de buey evita que las partículas salgan volando por el aire. En caso de manipular polvo muy fino, añada unas pocas gotas de bilis de buey y con el cuchillo paleta manipule el pigmento hasta obtener una pasta.

Con el mismo cuchillo paleta, vierta poco a poco el aceite en el pigmento hasta formar una pasta consistente. Después, si está preparando gran cantidad de pintura (y para asegurarse de que todas las partículas del pigmento se dispersen en la pasta blanda), alterne el uso del cuchillo paleta con una mano de mortero de cristal realizando un movimiento en forma de ocho.

La mezcla inicial y el uso subsiguiente de la mano de mortero debería llevarle unos veinte minutos en total. Añada la mínima cantidad de aceite posible para conseguir una pasta firme, ya que siempre podrá añadir más aceite en caso de que, después de preparar la pasta de pigmento, aún la encuentre seca y pulverulenta. A la inversa, resulta hasta cierto punto complicado añadir pigmento para preparar colores menos oleosos; es más, añadir demasiado aceite puede provocar amarilleamiento, agrietamiento y arrugas en la pintura final.

Guarde la pintura de óleo en frascos de cristal con tapadera. Antes de cerrarlos, cubra el pigmento con un envoltorio de plástico para evitar que la parte superior de la pasta se seque y forme una piel.



En el sentido de las agujas del reloj y desde la fotografía superior izquierda: primero, añada aceite de linaza prensado en frío al pigmento, y después combine el aceite y el pigmento con una espátula. A continuación, triture la mezcla con la mano de mortero. El aceite resultante debería tener la consistencia de una pasta firme.

MATERIALES Y PINCELES

Material necesario:

- Pincel de barnizar suave y grande.
- Pinceles de cerdas.
- Pinceles de pelo de marta, pelo de ardilla o de cerda en bisel.
- Pinceles sintéticos.
- Trapos de algodón suave.
- Cuchillo paleta.
- Paleta de cristal.
- Frascos de cristal.
- Jabón de aceite de oliva y aguarrás para limpiar los pinceles.



Limpie los pinceles en un trapo con un poco de aguarrás y enjuáguelos bien con jabón de aceite de oliva y agua. A continuación, páselos por la barra para que dejen un fino reguero de aceite de oliva.



Imprimación

Una imprimación es un velo puro de color que se aplica con un pincel de barnizar ancho y blando en la base de gesso. También se puede añadir pigmento seco directamente en el gesso para obtener una base con tono. De todos modos, dada la calidad óptica del gesso blanco brillante, es preferible la imprimación, ya que permite que la base de gesso se vea a través de la fina capa, lo que proporciona una fuente de luz desde el interior de la pintura. La base con tono reduce este efecto.

La imprimación puede prepararse de varias formas. Para producir el líquido, mezcle pigmento seco con aguarrás o temple (véase pág. 181 para consultar las instrucciones sobre cómo preparar el temple, o bien consulte la receta de cola de piel de conejo en la pág. 142, que es el aglutinante para el temple). La imprimación preparada con aguarrás y la elaborada con temple funcionan de manera distinta; ésta última se seca antes, en unas pocas horas, y no se mueve al aplicar la pintura al óleo, mientras que la primera se seca al cabo de un día y se torna un tanto maleable cuando se aplica el óleo. Ambas cualidades son interesantes, en función lógicamente de las necesidades de cada obra en particular.

Con una varita de cristal, mezcle a conciencia una parte de pigmento con quince partes de aguarrás o temple (por ejemplo, una cantidad similar a un grano de uva de pigmento con quince partes de líquido) en un frasco y aplique la mezcla a la base de gesso seco con un pincel de barnizar. Las medidas pueden variar, pero la veladura debe ser transparente para permitir que el blanco del gesso se vea a través. Los pintores de la escuela veneciana utilizaban a menudo una imprimación oscura de un color marrón rojizo, sobre el que se basaba el intercambio cálido/frío, oscuro/claro del proceso de pintura.



◀
 Giorgione (Giorgio Barbarelli
 da Castelfranco)
Retrato de una joven dama (Laura)
 1506
 Óleo sobre lino y madera
 41 x 33,5 cm
 Kunsthistorisches Museum, Viena

Abbozzo

Un *abbozzo* es un esbozo o dibujo apagado que puede aplicarse con carboncillo, tiza, acuarela, temple al huevo, grafito o tinta. Todos estos medios quedarán atenuados durante el proceso pictórico, excepto el grafito, que mantiene una presencia metálica más dominante y visible al finalizarse la pintura. Hay quienes opinan que ésta es cualidad deseable, porque, proporciona una evidencia física del dibujo. Empiece construyendo un espacio pictórico con un esbozo apagado y burdo en la superficie pictórica. Elimine el exceso de pigmento contenido en el carboncillo o la tiza con un pincel seco y suave, o bien con una pluma para que no contamine el color de la capa base.



Abbozzo.

Capa base

Existen varias formas para crear una capa base sobre la que asentar la estructura de tonos (formas descritas en términos de grados de luminosidad de lo oscuro a lo claro) y que sirva como guía para conformar una composición.

La imprimación es el sustituto de la capa base monocromática, se haya aplicado o no un *abbozzo*. Varía de color según las necesidades y puede ejecutarse en tres tonos para crear una capa base tonal a partir de tres soluciones con aguarrás o temple como vehículo líquido: una más concentrada, la segunda más diluida y la tercera más diluida que la última. Aplique estas capas con pinceles suaves. El temple se seca en unas pocas horas, mientras que la solución de aguarrás puede tardar hasta un día en secarse.

El *grisaille* es un capa base monocromática creada con tonos de gris para indicar gradación y modelado. Se pueden preparar soluciones de pintura diluidas con una base de temple, aguarrás o de pigmento triturado en aceite y con aguarrás añadido. Aplíquela con pinceles suaves.



Margaret Krug

Nokomis

1998

Óleo con pigmentos y aguarrás

22,3 x 22,3 cm

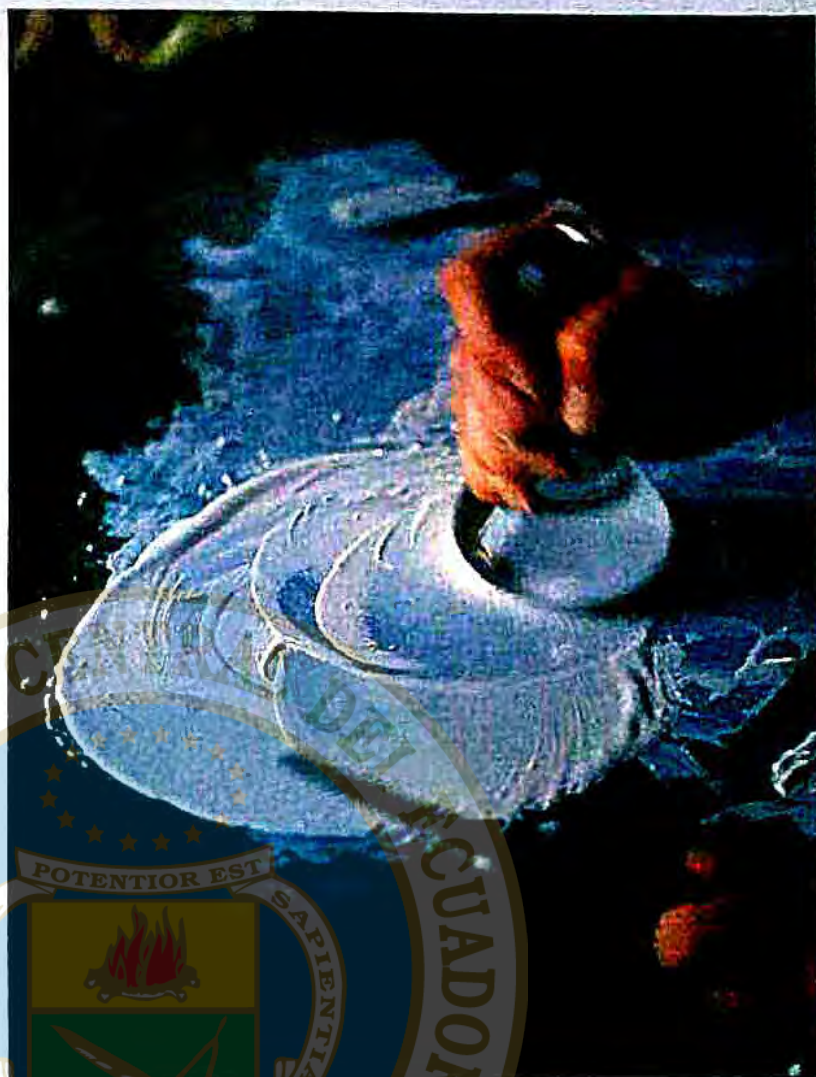
Colección de la artista

Primero, apliqué una imprimación pura de amarillo de Nápoles con aguarrás ligeramente pigmentado. Para proporcionar variedad de grises, utilicé pigmento tierra sombra natural mezclado con índigo, verde tierra y gris de Payne. Trituré y mezclé los pigmentos con aceite de linaza y aguarrás para conseguir unos colores diluidos, y después los apliqué sobre la imprimación para crear la capa base de *grisaille*. Usé la pálida imprimación como tono más claro y decidí dejar la pintura inacabada.

Una capa base se puede crear utilizando lo que se llama un «blanco para capa base». Mezcle una parte de óleo de color blanco de grano grueso (tradicionalmente, blanco de plomo), combinado con muy poco aceite, con una parte de temple de color blanco, que es pigmento blanco triturado en partes iguales de agua destilada y yema de huevo, para crear un blanco de capa base con una consistencia cremosa y densa. Si lo desea, añada un poco de ocre amarillo y tritúrelo bien con un cuchillo paleta para que el color no quede demasiado frío. Para este método, utilice un velo de imprimación bastante oscuro para facilitar la creación de tonos medios y oscuros. Para ello, aplique el blanco de capa base en varios grados de grosor, como si dibujara con tiza blanca sobre negro pizarra para crear sombras.



Blanco de capa base: primero, prepare el blanco de temple al huevo, después añada una cantidad igual de óleo blanco de plomo al temple ya preparado; finalice triturando juntos el temple y el óleo con una mano de mortero.



Para crear tres tonos, utilice el velo de imprimación oscuro como el tono más oscuro; aplique finas capas de blanco de capa base, dejando que la imprimación se vea a través de ella, como valor o tono medio, y aplique una tercera capa de color más gruesa como tono más claro. El blanco de capa base favorece un secado rápido debido a la adición de temple al huevo. En una hora o dos se podrá continuar con el trabajo si la superficie está seca al tacto, y el blanco de capa base se puede usar en cualquier fase del proceso pictórico, como el blanco para glaci, al que se le puede añadir cualquier tonalidad en pequeñas cantidades para facilitar la inflexión cromática deseada. Para crear una capa base policromática, la primera capa de color puede bloquearse en colores de óleo diluidos como guía para conformar la composición y los efectos de color.

Con independencia del método que utilice, la pintura debe mantenerse siempre dentro de un estrecho margen de tonos y ser muy clara, pero bien definida en esta etapa, como un pálido espectro de la pintura final. Los claros deben ser más oscuros y los oscuros más claros de lo que se quiera para el trabajo final. Para formas y detalles de color, existen dos técnicas: la directa y la indirecta. Se pueden utilizar ambas en una sola pintura, ya que el óleo permite una gran variedad de enfoques.



Isabel Bishop

Mujer joven

1937

Óleo y temple al huevo sobre Masonite®

76,2 x 54 cm

Pennsylvania Academy of the Fine Arts,
Filadelfia

Esta obra se pintó mediante el método del óleo indirecto con capa base de temple al huevo sobre panel de gesso.

Aplicar color local

Tradicionalmente, el núcleo de una pintura indirecta es una capa base sobre un velo de color oscuro sobre una base de gesso blanco. Complete el *abbozzo* y un tipo de capa base.

Según el método que haya escogido, será necesario dejar que la capa base se seque durante dos días. A continuación, ya podrá aplicar color tonal o local velando con tonalidades oscuras transparentes y realizando *glacis* con tonalidades blancas o casi blancas semiopacas. Aplique pintura con un pincel suave, un cuchillo paleta, un trapo suave o con una combinación de estos medios. Cuando utilice colores de fabricación industrial que contienen demasiado aceite, suelte extraer la cantidad de pintura que voy a usar en una toalla de papel y deje que ésta supure el exceso de aceite. En estas primeras etapas, la pintura indirecta debe poseer poco o nada de brillo. Las veladuras oscuras y puras (transparentes), preparadas con colores al óleo puros sin aguarrás ni aceites añadidos y aplicados con un pincel o trapo, deben tener un aspecto seco. Las tonalidades blancas o casi blancas se pueden obtener con el blanco de capa base o con un blanco bajo en aceite, como el blanco de plomo. Se pueden añadir pequeñas cantidades de ocre amarillo o verde tierra en forma de pigmento seco u óleo preparado; mézclelas bien con pigmento blanco para obtener calidez o frialdad relativa. El blanco de capa base, que contiene temple al huevo, se seca con rapidez y permite aplicar encima más veladuras oscuras puras.

Como sucede con el temple al huevo, la pintura al óleo indirecta es sistemática. Emplee las fórmulas de aplicación del color local descritas en el capítulo 7, que trata sobre el temple al huevo para cielo, paisaje, ropas, cabellos y carne. Sin embargo, en lugar de aplicar una red de finas líneas para crear velos de color, puede simplemente aplicar un velo sólido puro de color con un pincel o trapo.

Si está pintando un paisaje, aplique una imprimación oscura, como el *terre pozzuoli*. Para crear una estructura de valores y una guía sobre la que construir la composición, aplique una capa base blanca utilizando la imprimatura como el valor más oscuro. Aplique el blanco en capas muy finas para el tono medio y una capa algo más gruesa para el tono más claro. Para el cielo, pinte el tinte azul tal y como se describe en el capítulo 7, pero aplique velos sólidos de color en lugar de pinceladas paralelas finas.

El *terre pozzuoli* funciona bien para calentar el verde del follaje, que adquiere un aspecto frío cuando se aplica sobre el gesso blanco. Antes de aplicar los colores del follaje, añada negro puro en los troncos de los árboles y una mezcla de negro y rojo tierra allá donde vaya a aplicar los verdes. Si la pintura presenta un aspecto apagado o gris en cualquier punto del proceso, aplique el blanco de capa base para asegurar la frescura antes de aplicar la subsiguiente veladura oscura.

Una manera efectiva y pura de pintar la carnación con óleo, empleada con enorme éxito por el pintor Jean-Auguste-Dominique Ingres, consiste en dejar las áreas de carnación intactas mediante una imprimación o capa base, y seguir el método descrito en el capítulo 7 aplicando una o dos finas capas de *terre verte*, mezclado con blanco, encima del gesso blanco. Por último, sombree con tierra sombra natural o *verdaccio*, aplique el *rosetta*, después los tintes de carnación y continúe como se ha sugerido. El frío pigmento *terre verte* combinado con el cálido *rosetta* enriquecerá los tonos de carnación.

Aunque la superficie no debería tener brillo durante el proceso pictórico, puede añadir de forma gradual un poco de aguarrás a los colores y utilizar después un medio pictórico de óleo. Una vez completada la pintura, ésta sí puede tener brillo.



En el sentido de las agujas del reloj y desde la fotografía superior izquierda: aplique primero el blanco de capa base sobre la imprimación, después extraiga frotando el blanco de capa base con un trapo de algodón suave en las áreas apropiadas; por último, construya el color con veladura.



Medios: aguarrás y aceite para un medio para pintura al óleo simple.

Un medio para pintura al óleo simple

La técnica de la veladura es simple, pero la construcción física de una pintura al óleo es compleja, y la adición de un medio para pintura complicado puede llevar al deterioro de la superficie pictórica. Lo mejor es utilizar un medio para pintura simple que no incluya el barniz. Los barnices dammar u otros tipos pueden disolverse con las subsiguientes aplicaciones en veladuras que incluyan un disolvente, y pueden extraerse durante la limpieza o restauración. El medio para pintura simple consta de una parte de aguarrás y dos partes de aceite de linaza polimerizado o espesado al sol, o bien de aceite de nuez (que no se seca tan rápidamente como el de linaza, pero proporciona una cualidad más cristalina y rica, que algunos pintores prefieren).

Mezcle un poco de medio para pintura con pintura de óleo para conseguir una película fina y transparente, y aplíquela con un pincel o un trapo suave. Para seguir la regla de «graso sobre magro», espere a mezclar la pintura con el medio hasta que esté cerca de la etapa final de la pintura. Si necesita aplicar veladuras adicionales, añada un poco más de medio a cada capa superpuesta, o bien añada una gota de aceite al medio para pintura antes de añadir éste a la pintura para realizar un glaseado adicional. Una característica de la pintura al óleo, sobre todo en la veladura, es su lentitud de secado. Se pueden añadir secantes, pero no es recomendable, ya que aportan una complejidad indeseable que puede causar deterioros, como el agrietamiento. Para favorecer el secado, añada un pigmento tierra metálico, que actúa como secante para el aceite de linaza.

Utilice la mínima cantidad posible de medio para evitar el amarilleamiento o el oscurecimiento causados por el uso excesivo de aceite. Se puede evitar el medio para pintura aplicando una capa base seca e incorporando la pintura en una fina película con un trapo o un pincel de cerdas.

Para evitar el punteado (pequeños puntos de color), el glacis fino debe extenderse en grandes cantidades. Trabaje en toda la superficie para conseguir un efecto pictórico amplio y obtener así un conjunto más unificado. Al velar o realizar un glacis, intente cubrir toda la pintura con una veladura oscura y cálida en una capa y un tono semiopaco y frío en la siguiente. Cubra la pintura más a fondo en unas áreas que en otras, según el caso, y después elimine con un trapo suave el exceso de velo de color donde sea necesario para dotar de unidad pictórica al cuadro.

Para evitar que una tonalidad oscura se pierda en otra, aplique siempre veladuras oscuras muy finas sobre áreas bastante claras, no oscuras. Como alternativa ocasional, se puede añadir un poco de blanco a la tonalidad oscura pura, pues el blanco es viscoso, tiene cuerpo y crea textura, de forma que un velo oscuro muy fino, aplicado sobre el blanco, se adherirá a las hendiduras hechas por el pincel en la capa de pintura. Esto produce modulaciones de color similares a las que se pueden hallar en la naturaleza. El blanco se puede aplicar a lo largo de todo el proceso de pintura para proporcionar frescura.

Introduzca pinceladas brillantes en toda la pintura antes de aplicar la veladura final. Cuando esté a punto de finalizar la pintura, puede aplicar una veladura final oscura y muy fina para rebajar y armonizar los pequeños toques brillantes de la pintura no velada. Cualquier área que necesite frescura o énfasis es susceptible de recibir una aplicación del blanco de capa base.

Por último, una precaución que debe recordar cuando pinte indirectamente con óleo: si añade aceite con demasiada rapidez durante el proceso de pintura indirecta al óleo, los efectos claros y luminosos pueden quedar desplazados por una mezcla espesa e incoherente.

La pintura indirecta consiste en construir el color local a partir de un intercambio sistemático, que implica aplicar capas de veladuras cálidas transparentes y veladuras frías blancas o casi blancas semiopacas. Me centraré en la técnica empleada por los pintores de la escuela veneciana —Giorgione, Giovanni Bellini, Tiziano y Tintoretto— y, en última instancia, por el español Velázquez. El uso estructural del color, las estrategias lineales de los pintores de temple al huevo en caballete y el uso de formas opulentas e hinchadas son algunos de los motivos por los que los artistas venecianos del siglo xv volvieron a la pintura al óleo. El efecto pictórico se consigue por el contraste de luz y sombra, además de por el intercambio de tonalidades cálidas y frías.



▲
Tiziano
La Venus de Urbino
1538
Óleo sobre lienzo
119 x 165 cm
Galería de los Uffizi, Florencia

El objetivo de los pintores de la escuela veneciana era la perfección de los colores para producir, por ejemplo, tintes de gran delicadeza en la carnación aplicando pigmentos claros en capas muy finas sobre oscuros relativos. Para conseguir un frío acabado perlado, el rojo cálido mezclado con un poco de negro, que proporcionaba oscuridad, se velaba con un tinte más claro. A la inversa, si se aplicaba un color diáfano bastante oscuro sobre un color más claro, se podía garantizar la delicadeza en los tonos cálidos. Los pintores venecianos deseaban conseguir un confortable equilibrio y un intercambio constante, uniforme y ligero, entre tonalidades cálidas y frías. Hay más fuerza en la frescura producida por un tono claro sobre otro oscuro que en la producida por un tinte frío sólido, y existe más luminosidad real en un color velado que en una mezcla atómica de una pintura directa opaca. La luz no es reflejada sólo por la superficie, sino que viaja a través de los velos de color y es refractada y reflejada desde las capas inferiores. En su relación dinámica, los colores de las capas superiores influyen en el aspecto de los colores de las inferiores.

▼ (inferior)

Giorgione

La tempestad

hacia 1507

Óleo sobre lino

83 x 73 cm

Galería dell' Accademia, Venecia

La exquisita y refinada delicadeza en la manipulación de la pintura se reservaba para las etapas finales de la pintura, mientras que el enfoque inicial de la capa base era burdo y atrevidamente vigoroso.

►

Francisco de Goya y Lucientes

La condesa de Altamira con su hija,

María Agustina

hacia 1787-1788

Óleo sobre lienzo

195 x 115 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Goya utiliza con frecuencia una imprimación clara de color amarillo-rojo arcilla sobre una base de gesso blanca. Sobre esta imprimación, trabaja libremente con blanco para crear una capa base. Los tonos madreperlados se consiguen mediante veladuras superpuestas. Goya no fuerza los colores individuales más allá del tono general de la pintura. De vez en cuando, crea una capa base *grisaille* sobre la base de gesso, que luego velaba ligeramente con colores locales.



▲

Albert Pinkham Ryder

Trabajadores en el mar

hacia 1880-1885

Óleo sobre madera

29,2 x 30,5 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Las capas de veladura se acumulaban a medida que Ryder trabajaba en una imagen, a veces durante meses o años. De hecho, se cree que los aceites de secado lento pudieron ser la causa del ruinoso estado de esta obra. Las capas densas de pintura se han movido hacia la parte inferior de la tabla, pero la pintura sigue transmitiendo una excelente panorámica de la personal visión artística del pintor.

◀

Joseph Mallord William Turner

Pacífico entierro en el mar

1842

Óleo sobre lienzo

87 x 86,5 cm

Tate ©2007, Londres

La tosca subestructura contrarresta la suavidad de los glaciares hechos con blanco y las veladuras ejecutadas con igual tratamiento.



▶ Stanton Mac Donald-Wright
Sincromía «oriental» en verde azulado

1918

Óleo sobre lienzo

91,4 x 127 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Mac Donald-Wright pretendía crear volumen y espacio ilusorio únicamente con color. Fue el cofundador de un movimiento artístico llamado «Sincromía», que significa «con color». Aplicaba capas de colores para crear mezclas ópticas y se valía de la ciencia del color para facilitar el avance y retroceso de los volúmenes. Se inspiraba en los frescos que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina, donde el genial artista italiano creó volumen en las figuras con color.



▲

Ad Reinhardt

Pintura abstracta, azul

1953

Óleo sobre lienzo

127 x 71,1 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

A primera vista, esta obra de Reinhardt parece un sólido rectángulo azul, como cuando uno entra en una habitación antes de encender la luz, en la que todo parece oscuro. Pero a medida que la vista se acomoda, empieza a percibir rectángulos en varios tonos de azul. El artista aplicó rectángulos de diferentes tonos yuxtapuestos y en capas para crear mezclas ópticas.



▲

Mark Rothko

Azul, amarillo, verde sobre rojo

1954

Óleo sobre lienzo

1,9 x 1,6 m

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Rothko aplica capas de velos de color para crear nuevos colores ópticamente con ayuda de grandes pinceles de decoración. Aplica las técnicas de los viejos maestros, que impulsan la luminosidad del color, y lo adaptan para que encaje en su estilo personal. Para generar un color base o imprimación, Rothko mezcla pigmentos secos con solución de cola, con lo que los subsiguientes velos de color entablan una relación dinámica con el color base.



◀
Amy Sillman

Hamlet

2001-2002

Óleo sobre lienzo

1,8 x 2,1 m

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Sillman se interesa por la idea de la secuencia narrativa, ya que cuando trabaja con óleo siente que está haciendo una pintura en muchas capas. Sin embargo, cuando el producto está acabado, sólo se puede ver la capa superior, que es una combinación de todo lo que ha sucedido. En su obra, se intenta mostrar dicho proceso en sucesivas capas.

MÉTODO: PINTURA DIRECTA



◀
Franz Kline

Sin Título (Estudio para «Mahoning»)

hacia 1951

Tinta sobre papel

22,9 x 30 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York



◀
Franz Kline

Mahoning

1956

Óleo sobre papel, collage y lienzo

2 x 2,5 m

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Kline creó numerosos bocetos pequeños relacionados con esta obra. Valiéndose de un proyector Bell-Opticon, amplió y proyectó uno de ellos sobre un lienzo. El boceto proyectado sirvió como guía para las manchas que debían hacerse. Después, Kline aplicó pintura directamente con un pincel de decorador grande. Las espontáneas pinceladas «húmedo sobre húmedo» expresan velocidad y fuerza.



▲
Claude Monet
Catedral de Rouen (detalle)
 1893
 Óleo sobre lienzo
 91 x 63 cm
 Museo d'Orsay, París

Monet empleó métodos directos e indirectos para plasmar la luz cambiante y las condiciones atmosféricas de la escena desde la ventana de su estudio en Rouen, Francia. En algunas áreas se aprecia un fuerte empaste, mientras que en otras, como el cielo, casi no hay pintura. Monet retocó éste y otros trabajos pertenecientes a la misma serie del periodo de tres años.



▲
Willem de Kooning
Puerta al río
 1960
 Óleo sobre lienzo
 2 x 1,7 m
 Whitney Museum of American Art,
 Nueva York



▲
David Park
Cuatro hombres
 1960
 Óleo sobre lienzo
 1,4 x 2,3 m
 Whitney Museum of American Art,
 Nueva York

Una alternativa para cubrir la superficie pictórica capa a capa es la técnica *alla prima*, o pintura directa. En este caso, la pintura se completa en una capa y en una sola sesión. Las pinturas que se emplean son bastante opacas y se aplican con el método húmedo sobre húmedo. El enfoque del dibujo es espontáneo y la pincelada es pictórica. Es como acabar la etapa final de una pintura indirecta aplicando pintura diluida con un pincel o trapo grande para tapar y construir la composición, y después finalizar con pinceladas definitivas.

Dada la versatilidad del medio pictórico del óleo, estas sugerencias son sólo el principio. De hecho, las técnicas de pintura directa e indirecta se pueden combinar. No deje de experimentar de ese modo, familiarizarse con las propiedades de este medio y de su vasto potencial.

Una pintura al óleo tarda al menos un año en secarse lo suficiente como para poder barnizarla. Si es el caso, se recomienda guardar la pintura en cuestión en algún lugar elevado a salvo del polvo y otros contaminantes atmosféricos. Con todo, no es imprescindible barnizar un óleo, ya que es resistente al agua y, además, el barniz puede amarillearse con el tiempo y añadir un brillo general a la composición. Asimismo, el barniz mate puede dar un aspecto nuboso y limitar la luminosidad del color. Lo ideal es que el barniz se extraiga y se aplique de nuevo cada cuarenta años.

El barniz tradicional es de resina dammar y trementina, y se aplica con un pincel de barnizar o una esponja. Existen barnices sintéticos modernos que se aplican en spray con capas finas. Además, una pintura también puede barnizarse con cera.

TÉCNICA

Ejercicios

Crear una pintura al óleo efectiva puede ser muy simple. Los pintores venecianos del Renacimiento nos suministraron hace siglos el lenguaje para crear una unidad pictórica. La fina capa de imprimación puede mantener una presencia visible durante todo el proceso pictórico de modo que ablande y fusione los contrastes de tonalidades cálidas y frías, así como los tonos claros y oscuros, en un conjunto unificado.



Margaret Krug

Junto al gran y brillante mar

1999

Óleo sobre madera

10,2 x 12,7 cm

Colección de la artista

Para mantener un efecto pictórico unificado, apliqué una imprimación de amarillo de Nápoles sobre la base de gesso. Creé una capa base pálida y policromática con pigmentos secos suspendidos en soluciones de cola de piel de conejo (temple). Después, apliqué óleo en sucesivos velos de colores oscuros, translúcidos y cálidos, así como de colores claros semiopacos y fríos para crear un sutil intercambio entre tonalidades cálidas y frías.

Ejercicio 1

Construya una unidad pictórica a partir de los contrastes de luz y sombra, así como del intercambio de tonalidades cálidas y frías.

Escoja cualquier tema y realice un boceto pequeño en blanco y negro para determinar la transición de tono claro-oscuro, así como para definir una composición general completa. Prepare el lienzo o tabla de madera con una base de gesso. Para proporcionar una polarización de la tonalidad (el color predominante de la composición) y un efecto pictórico unificado, aplique una imprimación. Consulte su boceto para hacer un leve *abbozzo*. Cree una capa base mono y policromática tal y como se describe arriba. Deje que la superficie pictórica se seque durante al menos dos días. Mientras consulta el boceto y la escena, o cualquier fuente visual que haya escogido, aplique los colores locales velando con colores oscuros muy finos sobre la capa base para crear calidez. Después, haga un glacis con pintura de óleo blanca o casi blanca semiopaca. Continúe aplicando velos de color de forma uniforme sobre toda la pintura hasta obtener un conjunto armonioso.

Ejercicio 2

Cree una pintura de género (una pintura que retrate escenas domésticas y de la vida cotidiana) con un *doorsien* («vista a través» en holandés, o una vista que ofrece un panorama del mundo exterior); de hecho el término *doorsien* puede significar tanto una vista de un espacio exterior como de otra habitación.

Para este ejercicio, escoja un espacio interior con una obertura, como una puerta o ventana, que de a un espacio exterior. Si tiene la oportunidad, fíjese en cómo el material exterior situado a una gran distancia parece algo frío, y en qué dirección viene la luz. Empiece realizando un boceto para definir la información general y completa de la escena, no la particular. Cree un *abbozzo* en la superficie pictórica preparada y continúe la idea del boceto en la pintura reflejando sólo las áreas generales grandes. Complete una pintura directa o indirecta tal y como se describe arriba. Cuando se encuentre en las fases finales de la pintura, aplique toques de acabado para avivar y definir los detalles concretos.



▲
Giovanni Bellini
Mujer desnuda ante un espejo
1515
Óleo sobre lienzo
62 x 79 cm
Riverdale-on-Hudson, Massachussets



▲
Edward Hopper
Sol en una sala vacía
1963
Óleo sobre lienzo
74,2 x 101,6 cm
Colección privada



10 PINTURA ACRÍLICA

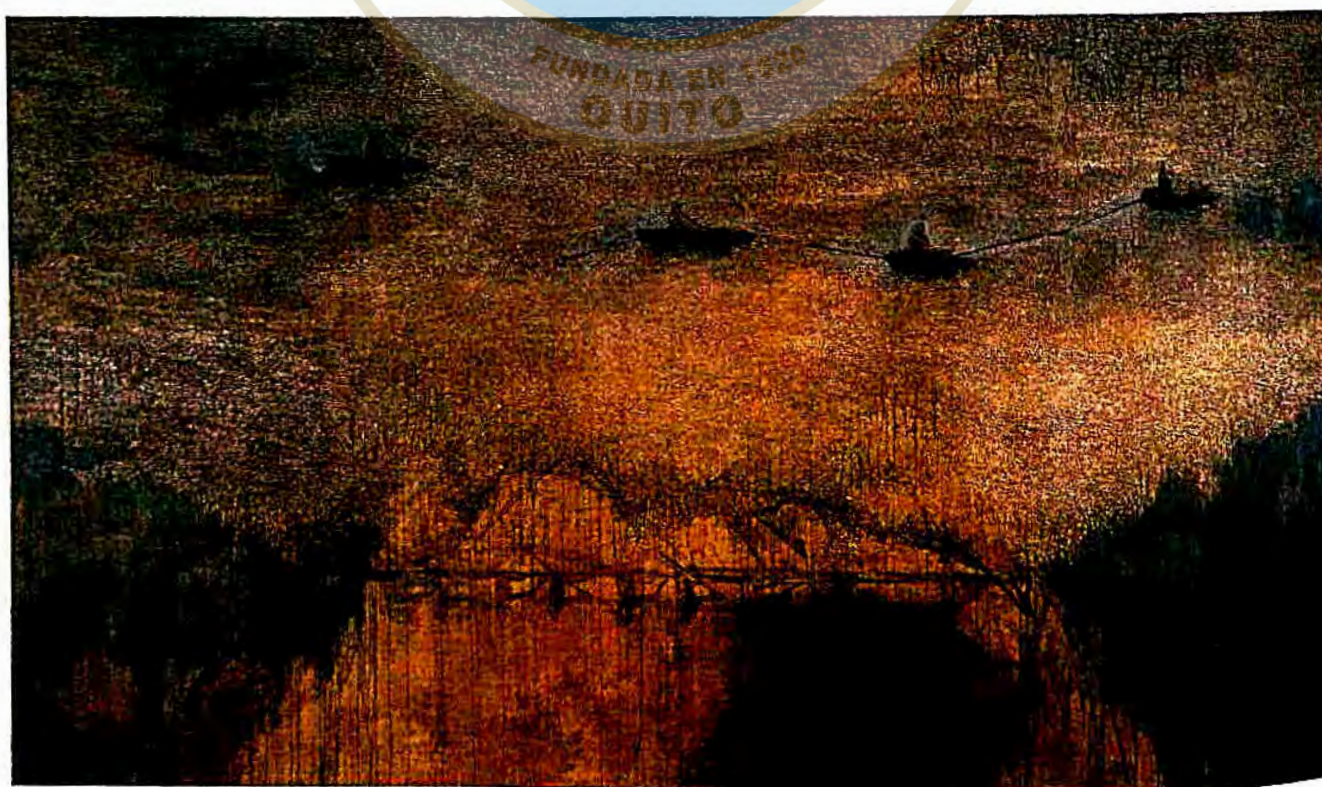


Las resinas acrílicas se hicieron populares como pinturas artísticas a finales de la década de 1940. Las pinturas sintéticas, como las de los automóviles y los esmaltes para muebles, ya habían salido al mercado con anterioridad, y habían experimentado con ellos Pablo Picasso (1881-1973) y Jackson Pollock (1912-56). Algunos artistas utilizaron pinturas domésticas obtenidas a partir de resinas alquídicas en la década de 1930, pero hasta los años setenta se comercializaron como pintura artística.

Muchos artistas contemporáneos emplean pinturas acrílicas y alquídicas porque son bastante sencillas de manipular y adquieren un aspecto muy similar al del óleo. Si bien las pinturas con resinas acrílicas y alquídicas no poseen la naturaleza a la vez translúcida y rica de los óleos, ofrecen un aspecto más brillante y se prestan a amplios y llanos planos de color. Los acrílicos pueden ser un sustituto más adecuado para imitar, pero no duplicar, las características y aspecto reales del temple. Es una buena idea experimentar con pinturas sintéticas para determinar las formas en las que pueden resultar más útiles.

Algunos artistas utilizan pigmentos de interferencia para producir una superficie lustrosa y rica al emplear acrílicos. Estos pigmentos consisten en finas láminas transparentes, como la mica, recubiertas de una película de finura microscópica que tiene un índice de refracción mayor que el de la lámina. Dichas láminas recubiertas, conocidas como «plaquetas», reflejan y transmiten simultáneamente la luz. La evolución gradual que va del óleo a los acrílicos se produce después de la primera transición que va del temple al huevo al fresco y al óleo. A simple vista, es fácil llegar a la conclusión de que los medios sintéticos se adaptan mejor a las necesidades del artista contemporáneo, y que pueden imitar los medios tradicionales. Pero lo cierto es que el aprendizaje experimental permite integrar estos sistemas pictóricos en los procesos de trabajo y comprobar que el presente y el futuro se basan en las enseñanzas del pasado. En última instancia, los medios pictóricos son siempre pigmentos y aglutinantes aplicados a una superficie.

En este capítulo se analizan las pinturas de emulsión acrílica, ya que son las más populares entre los artistas contemporáneos, mientras que las de resinas alquídicas y de solución acrílica se abordan en menor detalle.





◀
May Stevens
Miedo y deseo

1996-1997

Acrílico sobre lienzo

2,1 x 3,6 m

Colección privada

Esta obra se pintó en un lienzo no tensado enganchado a la pared, que en un momento dado se descolgó y se colocó en el suelo. Stevens elabora sus ideas durante el proceso, respondiendo a los medios a medida que éstos reaccionan a sus movimientos.

▲
Barbara Takenaga
Abalorios venecianos

2005

Acrílico sobre tabla de madera

61 x 50,8 cm

Mc Kenzie Fine Art, Nueva York

El proceso de Takenaga es lento, repetitivo y sistemático, y se basa en un número restringido de elementos: líneas, círculos, y simetría radiante. Utilizando pintura acrílica fina, la artista empieza desde el centro y trabaja hacia los extremos llenando el espacio con puntos que cambian de escala y color. En sus obras se genera una sensación de paso del tiempo mediante la acumulación.

Frecuentemente considerados explosión es cósmicas psicodélicas, patrones obsesivos o diagramas científicos invertidos semejantes a cartones, los cuadros de Takenaga tratan del cielo; unas veces utilizan clichés visuales y otras un «revisionismo» personal. Sus pinturas son elegiacas, evocativas e incluso divertidas, con un claro carácter acústico visual.

Pinturas de emulsión acrílica

Las pinturas de emulsión acrílica contienen una resina acrílica emulsionada con agua que actúa como aglutinante y diluyente. También conocidos como «colores poliméricos o polímeros sintéticos» (en museos), este tipo de pinturas constituyen el medio sintético más popular debido a su facilidad de aplicación, a su diluyente inocuo y limpio, así como a la flexibilidad de la superficie. Por lo tanto, a diferencia del óleo, la regla «graso sobre magro» no es en este caso de obligado cumplimiento. A pesar de que la superficie final presenta un aspecto similar al del temple o el óleo, dependiendo de la manera en que se apliquen este tipo de pinturas se comportan de forma diferente. Una vez aplicadas, la fina película de líquido translúcido y de color blanco lechoso se seca rápidamente a medida que el agua se evapora y la resina forma una capa porosa continua, no amarilleante y resistente al agua, que no se vuelve quebradiza con el paso del tiempo a menos que se exponga a temperaturas inferiores a 4,4 °C. Las pinturas acrílicas no deben transportarse en vehículos sin calefacción en caso de temperaturas bajas ya que la película de la pintura podría agrietarse. Una vez completada la pintura, la superficie tarda un mes en fraguar, así que debe manipularse con precaución durante ese tiempo para evitar agrietamientos. Las capas de pintura secas no presentan un aspecto tan claro como las del óleo, las soluciones acrílicas o las pinturas alquídicas, puesto que la película de pintura seca es menos translúcida y menos saturada.

Hasta la fecha, los acrílicos no se han podido someter aún a la prueba del paso del tiempo, y son pocos los datos de que se disponen como para establecer pauta alguna que asegure la longevidad. Dado que la capa de pintura se vuelve porosa y retiene el polvo, deber cubrirse con un barniz de solución acrílica, y no con cualquiera de los medios mate o brillantes para barnizar que se suministran como diluyentes. Estos medios son igual de porosos que las películas de pintura y no se extraen con facilidad. Una alternativa al barniz es mantener las pinturas acrílicas en portafolios. Para limpiar este tipo de pinturas, lávelas con agua destilada o límpielas con una aspiradora de receptáculo portátil. Algunos optan por embadurnar la superficie pictórica con una solución que contiene un elevado porcentaje de agua en el aglutinante para obtener velos de color secos y puros. En este caso, la pintura no debe limpiarse con agua ni barnizarse, ya que tanto uno como otro proceso podrían deteriorar las cualidades de la superficie pictórica.

Cada marca de pintura acrílica tiene sus propias características y está elaborada con fórmulas ligeramente diferentes. Si se utilizan varias marcas a la vez, podrían formarse ampollas o burbujas en la pintura, o ésta podría incluso desconcharse, ya que los productos diferentes pueden no producir una mezcla estable o no adherirse unos a otros. Por ello, se recomienda utilizar productos de una misma marca, o bien hacer una prueba antes de mezclarlos.

Pinturas de solución acrílica

Para este tipo de pinturas, el aglutinante es una resina acrílica disuelta en aguarrás, es decir, el aguarrás hace las veces de diluyente. Estas pinturas se comportan de forma similar al óleo, pero no se amarillean y son más quebradizas.

Pinturas de resina alquídica

Menos usadas que los acrílicos, las pinturas alquídicas contienen resinas alquídicas con aceite modificado como aglutinante. El diluyente es el aguarrás o la trementina. Las pinturas de resina alquídica se comportan de forma similar al óleo, pero se secan antes, por lo general un día para otro. Es posible realizar una pintura indirecta en capas sin tener que esperar tanto como con el óleo, y también se pueden aplicar las técnicas directas de húmedo sobre húmedo. Las pinturas alquídicas mantienen su flexibilidad y no se amarillean a menos que el aceite modificador sea aceite de linaza. Normalmente,



Chuck Close

Phil

1969

Polímero sintético sobre lienzo

2,7 x 2,1 m

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Chuck Close opta por un formato de cuadrícula para transferir meticulosamente, con pintura en lienzo, cada celda desde su cuadrícula correspondiente sobre una imagen fotográfica.



Alan Shields

Pequeño ferry azul (Bay-Belly)

1968-9

Hilo y polímero sintético sobre lienzo

332,6 x 148 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York

Alan Shields combina color acrílico teñido con puntadas de hilo sobre lienzo de lona no tensado ni encolado, al que se ha incorporado de fábrica un tinte naranja. Los colores se utilizan de forma similar a la acuarela, creando ricos y sutiles tonos con colores rotos mediante el vertido, combinación y aplicación en capas.

estas pinturas se modifican con cártamo o alazor, soja o aceite extraído de semillas de tabaco. Se puede mezclar óleo con alquídicos para ralentizar el tiempo de secado, pero al hacerlo la pintura se amarillea.

Breve resumen de la técnica:

- Prepare la superficie del soporte (tabla o lienzo).
- (Opcional) Aplique una imprimación, una capa fina o un velo de color hecho con emulsión acrílica diluida con agua destilada y concentrado de color.
- (Opcional) Cree un boceto directamente en la tabla o lienzo.
- *Grisaille* (capa base monocromática) o capa base policromática.
- Pinte indirectamente mediante una veladura o glacis, o, directamente, en húmedo, en lienzo o tabla.

Material necesario:

- Tabla de madera o lienzo tensado.
- Emulsión acrílica.
- Pincel de barnizar plano, ancho y suave.
- Gesso con emulsión acrílica.
- Papel de lija fino.

Las pinturas de emulsión acrílica se adhieren a casi cualquier superficie estable, como un panel rígido o un lienzo tensado (véase capítulo 4), así como en soportes de papel tensado (véase capítulo 5), siempre y cuando estén limpios, no sean grasos y tengan agarre de superficie (porosidad de superficie para recibir la pintura).

Los acrílicos no dañan el soporte de pintura, pero para reducir la absorbencia y asegurar que la pintura no se hunda en la superficie, es preciso aplicar una emulsión acrílica (usando un pincel de barnizar), diluida con alrededor de un treinta a cincuenta por ciento de agua para paneles de madera, lienzo o papel. No utilice cola de piel de conejo, ya que con esta sustancia intercalada los acrílicos no se adhieren. Encole ambos lados del soporte de madera no protegido para evitar el alabeo, y después deje que se seque entre tres y seis horas.

La pintura acrílica no requiere una base porque ya posee suficiente adhesivo para adherirse a la superficie. Sin embargo, se debe aplicar una base para proporcionar una superficie blanca a la que los colores respondan. La capa de gesso con emulsión acrílica (denominada simplemente gesso, pues la tiza se suele añadir como en el *gesso sottile*) debe emplearse como base y aplicarse en toda su extensión. Aplique dos o tres capas con el mismo pincel de barnizar. Para superficies de madera no protegidas con cuna de madera, debe aplicarse el mismo número de capas en cada lado. Para obtener una superficie del todo lisa, lije levemente cada capa seca de gesso con emulsión acrílica. Lave a conciencia los pinceles con agua entre capa y capa, así como después de aplicar el gesso.

Las bases y pinturas de emulsión acrílica no deben aplicarse sobre superficies pintadas con óleo, porque dicha unión no resulta muy estable. Asimismo, el óleo aplicado en pinturas acrílicas más elásticas puede agrietarse.



Extremo izquierda: montaje de soporte y base.
Izquierda: aplicación del encolado.



Extremo izquierda: preparación de la base.
Izquierda: aplicación de la base de gesso con emulsión acrílica.

Material necesario:

Aglutinante de emulsión acrílica (Kremer K9 de dispersión acrílica).

Agua destilada.

Pigmentos secos o concentrados de color.

Cuchillo paleta.

Paleta de cristal con superficie pulida con arena (véase pág. 121)

Mano de mortero de cristal.

Cucharas y varitas de cristal.

Frascos pequeños de cristal con tapadera.

Agente dispersante (Orotan 850 para acrílicos).

La paleta de colores recomendada debe contener: rojos (rojos quinacridona, rojos de cadmio, rojos naftol y rojos de óxido de hierro); naranjas (naranja de cadmio); amarillos (amarillos de cadmio, amarillos Hansa y amarillos de óxido de hierro); verdes (verde de phtalocianina y opaco de óxido de cromo); azules (azul de phtalocianina, azul ultramar, azul cerúleo y azul de cobalto); violetas (violeta de quinacridona); negros (negro marfil, negro de Marte, negro de óxido de hierro), y blancos (blanco de titanio y blanco de cinc).

Los pigmentos deben comprarse en forma de concentrados de color, que se trituren en agua hasta obtener una pasta. Los pigmentos secos suelen presentar dificultades a la hora de triturarlos en un aglutinante con emulsión acrílica sin haberlos triturado previamente en agua y con un agente dispersante, como el Orotan, en caso necesario. Algunos pigmentos resultan difíciles de controlar y mejoran con la adición de una o dos gotas de agente dispersante mientras se trituren en agua hasta obtener una pasta. Prepárelos con antelación y guárdelos a mano en frascos tapados (véase pág. 162 para instrucciones sobre cómo preparar pastas de pigmento).



Preparar pintura de emulsión acrílica

Las pinturas acrílicas son sencillas de preparar. Triture las pastas de pigmento preparado y el aglutinante de emulsión acrílica de la misma forma que lo haría con los pigmentos y el óleo para pintura de óleo (véase capítulo 9). El proceso es mucho más rápido, por lo que la pintura debe colocarse en un frasco tapado inmediatamente, o de lo contrario el agua se evaporará. A modo de recordatorio, cuando prepare su propia pintura por primera vez, empiece siempre con pequeñas cantidades. Manipular grandes cantidades de medios puede resultar complicado y frustrante en los inicios, sobre todo con acrílicos, ya que el contenido de agua se evapora con rapidez.

Receta para pintura de emulsión acrílica:

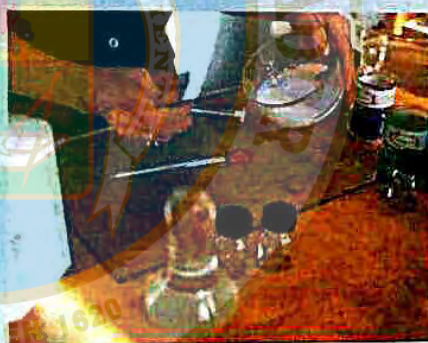
- Una parte de concentrado de color o pasta de pigmento.
- Entre media parte y una y media partes de aglutinante de emulsión acrílica (Kremer K9 de dispersión acrílica); utilice menos para conseguir un efecto plano y más para un efecto brillante.
- Añada agua en caso necesario.

Una alternativa a preparar sus propias pinturas es comprar un producto de alta calidad ya preparado, como las pinturas de emulsión acrílica Golden.

Concentrado de color.



Emulsión acrílica.



Mezcla de la emulsión con concentrado de color.



Colocación de la pintura acrílica en frascos pequeños tapados.



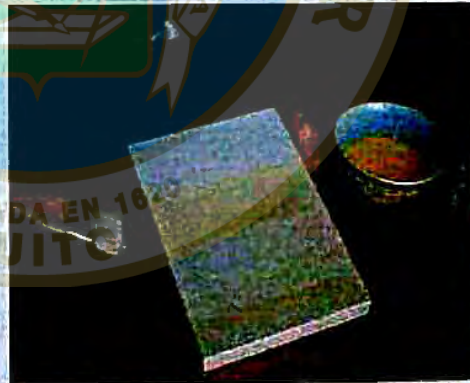
Material necesario:

Un pincel de barnizar grande y blando.
Pinceles de cerdas.
Pinceles de ardilla, de marta o de cerda en bisel.
Pinceles sintéticos.
Trapos de algodón suave.
Cuchillo paleta.
Espátula.
Paleta de cristal.
Raspador de paleta.
Frascos de cristal.
Jabón de aceite de oliva.



Medios y pinceles

Los medios y pinceles para este tipo de pintura son los mismos que los que se emplean en la pintura al óleo, pero deben limpiarse inmediatamente después de usarlos. Si se deja que la pintura se seque en el pincel, luego será casi imposible de extraer, así que mantenga los pinceles remojados en agua durante la sesión de pintura. Ahora bien, no los coloque verticalmente, ya que ello podría curvar las cerdas de forma permanente y dejarlos inservibles. Los pinceles sintéticos mantienen la forma y no se ablandan ni se vuelven flácidos cuando se remojan en agua, tal como sucede con los de cerdas naturales. Lávelos con jabón de aceite de oliva al acabar la sesión de trabajo.



Extremo izquierdo:
preparación de
la imprimación,
con pigmento y
emulsión acrílica
diluidos en agua
destilada.

Izquierda:
aplicación de
la imprimación.

En una superficie preparada con cola y con base incorporada, empiece a aplicar la capa de pintura con una capa base preliminar, como una imprimación, un *grisaille* monocromático o una capa base policromática (véase pág. 220). La imprimación puede prepararse utilizando concentrado de color mezclado en pequeñas cantidades con un aglutinante de emulsión acrílica, como el Kremer K9 de dispersión acrílica, y agua, en caso necesario. Transfiera un cartón o cree un boceto con tiza, carboncillo o pintura suelta directamente sobre la superficie preparada.

Para construir las formas y los detalles en color local, existen dos técnicas: pintura directa e indirecta. Ambas pueden emplearse en una misma obra.

► Mark Innerst

Radiofaro

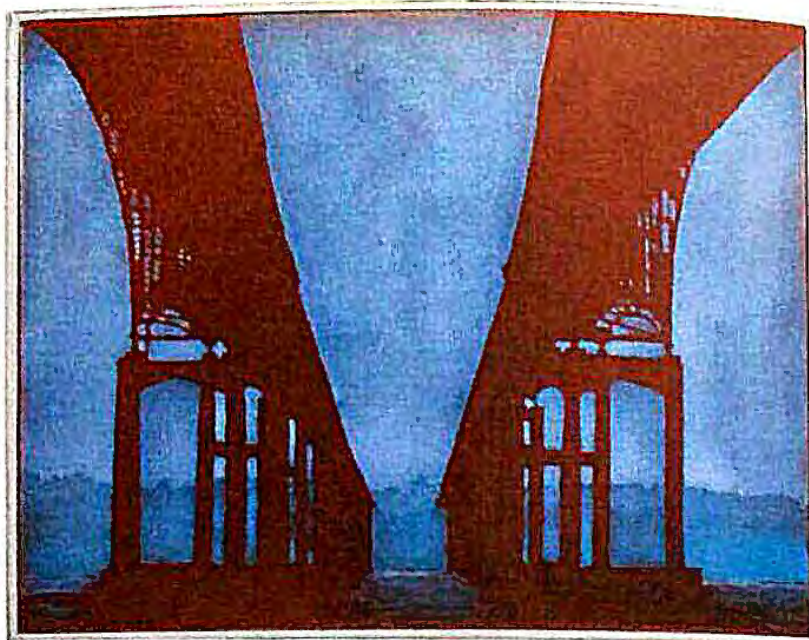
2000

Acrílico sobre tabla

52,1 x 62,9 cm

Paul Kasmin Gallery, Nueva York

Max Innerst ha explorado un amplio abanico de temas, pero su método de producción sigue siendo consistente. Empieza con fotografías de múltiples dibujos para crear una imagen que después transfiere a la superficie pictórica. Primero, aplica una capa base de rojo saturado; a continuación, construye y oculta la composición con capas de pinceladas luminosas alternadas con charcos de pintura al óleo, acrílico y barniz.



Pintura indirecta

La pintura indirecta consiste en construir color local mediante un intercambio sistemático basado en la aplicación de capas de veladuras transparentes cálidas y veladuras blancas o casi blancas semiopacas frías. La pintura puede diluirse con agua y/o brillo o mate para los finos velos de color, y ésta se aplica en capas gruesas o bien se espesa con un gel para crear áreas de empaste semiopaco (pinceladas gruesas y densas o texturas delicadas y escuetas sobre superficies pictóricas más lisas). El empaste combina bien con las pinturas de emulsión acrílica ya que la película de pintura es más flexible, por lo que las capas gruesas no se agrietan, como sí sucede con el óleo. Se puede diluir la pintura con agua de forma que carezca del suficiente aglutinante como para retener el pigmento. Mezcle algún agente de brillo o mate en la pintura para facilitar la adhesión de un color aclarado en agua en la superficie pictórica.



En el área del cielo se ha aplicado pigmento *terre pozzuoli* sobre amarillo. A las formas de tierra se les ha aplicado una capa base de tierra sombra tostada.



A las formas de tierra se le ha aplicado una capa base de tierra sombra tostada. En el área del cielo se ha velado azul manganeso mezclado con blanco encima del *terre pozzuoli* sobre amarillo.



Aplicación de *terre verte* sobre el tierra sombra tostada para reforzar las formas de tierra.

Cuando se pinta en capas, la pintura acrílica se puede crear de la misma forma que con el óleo. Sin embargo, la película de este tipo de pintura se seca al tacto casi de inmediato, en función de la cantidad de agua o del medio añadidos. Los colores se combinan ópticamente a medida que se aplican capas superpuestas de color. Una pintura acrílica indirecta puede completarse en una sola sesión, mientras que un óleo indirecto puede llevar muchas semanas e incluso varios meses.

Pintura directa

Cuando se emplea la técnica *alla prima*, o pintura directa, con pintura acrílica, las pinceladas fraguan rápidamente, y las pinturas se pueden aplicar húmedo sobre húmedo. Si se rocía agua sobre la superficie pictórica o se añade un retardante a la pintura, se prolonga el tiempo de secado. Además, añadiendo un gel, se mejora, en la pincelada, al tiempo que se gana grado de empaste. Utilice un pincel grande o un trapo para tapar grandes áreas de color, o bien un pincel más pequeño o una barra para definir pasajes más precisos con rapidez.

Barniz

Espere al menos un mes para que la pintura se cure. Límpiela a conciencia con agua destilada y un trapo de algodón suave. Déjela secar del todo. Aplique barniz de solución acrílica (Golden's MS/UVLS, un barniz soluble en aguarrás) con un pincel de barnizar suave, según las instrucciones del fabricante.



La aplicación de blanco mezclado con azul se fusiona húmedo sobre húmedo con las formas de tierra, a las que se ha aplicado una capa base adicional de índigo y amarillo indio para obtener un verde cálido.



Refuerzo de húmedo sobre húmedo en las formas de tierra.



Tras un posterior refuerzo de la formas de tierra, se añade rápidamente índigo húmedo sobre húmedo en el área del cielo para que se mezcle y sangre en las formas de tierra.

Ejercicios

Ejercicio 1

Llegados a este punto, intente experimentar combinando varios medios para crear una obra propia. Puede escoger entre dibujar sobre un lienzo tensado o sobre papel.

Ejercicio 2

Experimente con la imitación de una de las técnicas de temple expuestas en el capítulo 6. Aplique un encolado de emulsión acrílica y una base de gesso acrílica a una tabla de madera tal y como se describe en la página 240 de este capítulo. Proceda con los pasos descritos en los ejercicios para una de las técnicas de temple del capítulo 7, pero usando emulsión acrílica en lugar de temple al huevo, caseína o temple.



Julie Mehretu

Siete actos de caridad

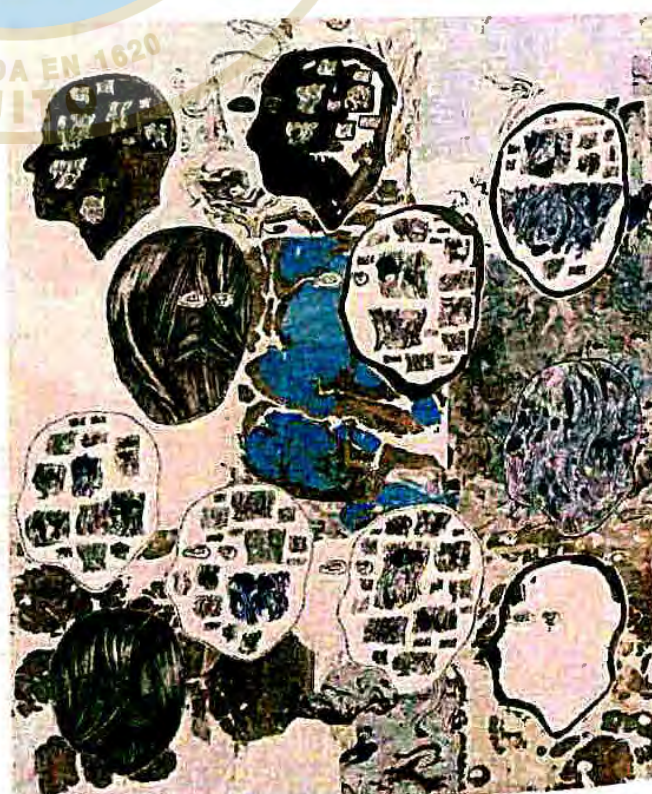
2004

Tinta y polímero sintético sobre lienzo

2,8 x 6,4 m

The Dennis and Debra Scholl Collection,
Miami

Julie Mehretu crea pequeños dibujos sobre película de poliéster, vitela o papel, que elabora a partir de puntos focales específicos de una idea, como las corrientes cruzadas del viento o las explosiones nebulosas de la atmósfera. Sus grandes cuadros se componen de pedazos de pequeños dibujos combinados entre sí. Primero imagina y después proyecta, amplía, dibuja en plantilla o copia los dibujos en el lienzo. A esta lisa y transparente capa, añade otra capa compleja, utilizando los mismos dibujos pequeños para el medio fuente, con lo que crea una composición densa con distintos estratos, que cuenta diferentes partes de una misma historia.



Ejercicio 3

Experimente con la imitación de una de las técnicas de óleo expuestas en el Capítulo 9. Aplique un encolado acrílico y un gesso de emulsión acrílica a un lienzo tensado. Proceda con los pasos descritos en el Capítulo 9, pero usando pintura de emulsión acrílica en lugar de óleo.



Emily Carter

Sin título

2006

Tinta acrílica, grafito, gesso y papel
jaspeado impreso a mano sobre papel
121 x 107,6 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

Emily Carter combina el dibujo y los medios
y procesos de la pintura para crear un
cuadro.

Jay DeFeo

Puente creciente I

1970-1972

Acrílico y medios mezclados sobre madera
contrachapada

121,92 x 168,9 cm

Whitney Museum of American Art,
Nueva York

DeFeo transforma las fotografías de su
puente dental, con dos de sus propios
dientes y dos prótesis, arrancando,
cortando y volviendo a montar las piezas en
un collage fotográfico que posteriormente
utilizó como estudio para su pintura. Desde
una perspectiva ilusoria, pinta formas
volumétricas con una superficie de esmalte
suave en luces y sombras profundas.
Contrastando con los brillantes pasajes con
superficies mate, consigue una cualidad
táctil en bajo relieve.

Tras descubrir que el fulgor perlado y
la translucidez del carácter del modelo
que representa (los dientes) podía
emularse en el medio, manipuló
físicamente las formas pintadas en relieve
marcando y raspando para crear un sentido
de materialidad: «Se trata del sistema
prueba y error, aplicar y superponer,
y como mi vida, es aditivo y sustractivo,
un proceso de construcción y reconstrucción,
y eso es lo que sucedió con esta obra.»⁷⁵

Glosario

Abbozzo boceto o dibujo ligero utilizado como guía para la pintura final.

Acción capilar: en un fresco, acción mediante la cual los pigmentos son absorbidos por el enlucido de cal húmedo, hasta convertirse en parte de la superficie.

Aceite de linaza, aceite secante que suele emplearse en la pintura al óleo.

Aceites secantes: aglutinantes para pigmentos en la pintura al óleo.

Acuarela recibe el nombre de su disolvente (el agua) y no del medio aglutinante (la goma arábiga).

Agente dispersante también conocido como **agente humidificante**, se utiliza para amansar a aquellos pigmentos secos que se resisten a ser combinados con aglutinante. La **bilis de buey** se utiliza para el **temple al huevo**, la **caseína**, la **pintura al temple**, el **fresco**, el **óleo**, y la **acuarela**, y el dispersante **Oraton** se utiliza en la **pintura acrílica**.

Agente humidificante véase Agente dispersante.

Agglutinantes: también denominados **vehículos**, retienen los pigmentos y los fijan en un **soporte**.

Aguada: líquido compuesto de agua, en el que el color captado por el pincel, en pastillas de pigmento o en forma líquida, es suspendido y repartido uniformemente por una superficie. Se utiliza en **acuarela**, **pintura acrílica** y en otros medios líquidos.

Arenato: capa de arena en **pinturas al fresco** (compuesta de arena fina y pasta de cal).

Arricio: capa de yeso preliminar extendida sobre la mampostería en las **pinturas al fresco** (compuesta de arena gruesa y pasta de cal).

Assemblage: obra de arte tridimensional que se crea combinando elementos como objetos encontrados y/o elementos pintados por el propio artista.

Barniz: capa protectora utilizada por lo general en **pinturas al óleo y acrílicas**; proporciona una superficie uniforme y modifica la apariencia de la capa de pintura.

Base: capas iniciales (que por lo general incluyen el **encolado**) aplicadas al soporte como superficie receptiva para la capa de pintura.

Bilis de buey véase agente dispersante.

Boceto: dibujo o pintura preliminar espontáneo.

Capa base o de fondo: capa de pintura (como la **imprimación** y el **grisaille**) que establece la estructura de tonos y sirve de guía para configurar la composición de una obra.

Capa de acabado: capa preliminar fina de mezcla de mortero para hacer receptiva la pared o la tabla a las capas de yeso que requiere el fresco.

Capriccio: paisaje en el cual los monumentos y los lugares identificables se han reorganizado de acuerdo con la imaginación del artista.

Carboncillo: producido en barritas que se fabrican en varios grados de dureza y grosor.

Cartón: dibujo detallado a tamaño natural realizado sobre papel; se utiliza en la transferencia de un dibujo a una pintura.

Color: en este libro, nos referimos al color en términos de **tono** (creado al variar la cualidad clara u oscura del color), **tintes** (tonos claros que se crean añadiendo color blanco o agua), **sombras** (tonos oscuros que se crean añadiendo color negro), **matiz** (la calidad por la cual un color se distingue de otro, como el rojo del amarillo), **tonalidad** (gradación tonal del claro al oscuro, sea cual sea el color), **intensidad** (calidad por la cual un color fuerte se distingue de uno débil; el brillo, la fuerza o la pureza de un color).

Color local: color puro de un modelo o escena a la luz del día convencional.

Colores rotos: producidos por **mezclas ópticas**, se crean al permitir que las tonalidades cálidas y frías fluyan juntas por la superficie de la pintura.

Collage: composición pictórica bidimensional de papel, tela y otros materiales pegados en una superficie.

Crayola: cualquier utensilio para dibujar en forma de barra dentro del ámbito de las bellas artes.

Cuadrículado: para facilitar el calco de una imagen, la **transferencia** se divide en cuadrados y se transfiere a una superficie que tiene el mismo número de cuadrados trazados.

Dibujo: el acto de crear un trazo en el papel.

Dibujos de tinta y agua: aplicación de una mezcla de tinta y agua en una imagen transferida o dibujada para hacerla permanente.

Difuminar: mezclar y emborronar carboncillo,

lápiz, pastel o crayola mediante un **difumino**.

Difumino: rollo de papel enrollado y prensado para mezclar marcas hechas con grafito, carboncillo, crayola y pastel.

Encáustica, pintura: aplicar una capa de cera en la superficie de la pintura.

Encolado: solución de cola o de resina muy diluida que se aplica por lo general como la primera capa de la superficie de una pintura para reducir su absorbencia o porosidad.

Estarcido: técnica utilizada en pintura al fresco.

Pequeña bolsa llena de pigmentos que se va golpeando sobre un cartón con agujeros pequeños practicados a lo largo de sus líneas para duplicar un diseño en pared o en tabla.

Estilete: instrumento puntiagudo con forma de lápiz.

Estudio: dibujo preliminar detallado para desarrollar ideas y métodos para una pieza acabada.

Férula: pieza cilíndrica, situada en el extremo del mango del pincel, que aguanta las cerdas.

Forma y volumen: la forma y el volumen representan la altura, anchura y profundidad de una forma.

Fresco: el fresco auténtico (*buon fresco*) supone aplicar pigmentos puros directamente *dentro del yeso húmedo* en lugar de *sobre éste*. Un **fresco secco** se pinta sobre la capa de yeso seco.

Frotado véase Frottage.

Frottage: acción de aplicar papel sobre una superficie con textura y frotarlo con una crayola para dejar una impresión grabada en el papel.

Gesso: solución de tiza o yeso y cola de piel de conejo y/o otros medios aglutinantes, que se aplica sobre la superficie (como un lienzo o madera) con el fin de proporcionar una superficie receptiva y uniforme para la capa de pintura. **Gesso sottile** (gesso puro) o gesso adhesivo: solución de cola de piel de conejo combinada con tiza o yeso. **Gesso a la media creta** (también conocido como base de emulsión): solución de gesso puro con aceite de linaza espesado al sol o aceite de linaza polimerizado añadido para obtener flexibilidad. **Gesso acrílico:** tiza o yeso combinado con emulsión acrílica. **Gesso de caseína:** tiza o yeso combinado con solución de caseína.

Glacis: tono opaco y claro, por lo general blanco o casi blanco, pintado sobre uno más oscuro para conseguir un efecto algo frío y nacarado.

Goma arábiga: goma soluble en agua y el aglutinante para pintura más transparente que existe.

Gouache: acuarela opaca; se consigue al mezclar los pigmentos de color de la acuarela con el blanco.

Grafito: forma cristalizada del carbón ya sea embutida en madera (como el lápiz) o presentada en barritas, crayolas o en polvo.

Grisaille: **capa base** realizada en tonos de gris, y normalmente utilizada en la **pintura al óleo**.

Ilusión espacial: línea (**perspectiva lineal**) o tono (**perspectiva atmosférica**) que dan la impresión de las tres dimensiones y de profundidad en la superficie plana.

Impasto: textura creada por el movimiento del pincel, que a menudo alude a la pincelada gruesa y densa.

Imprimación: capa de pigmento translúcido en un aglutinante que se aplica a la base de **gesso**.

Incisión: reseguir las líneas de una imagen con un estilete o cualquier instrumento puntiagudo para hacer una hendidura en la superficie.

Instalación: obra de arte realizada para un emplazamiento específico y que está concebida para rodear al espectador.

Intensidad véase color.

Intonaco: última capa de enlucido de cal liso en la cual se ejecuta el **fresco** definitivo.

Lápiz: el lápiz de plomo común es de grafito y arcilla embutido en madera. Los lápices con más grafito puro son más suaves y producen una marca más oscura. También pueden ser carboncillo, conté, de colores, litográfico y pastel.

Lápiz de color: pigmentos inalterables engastados en madera. A los lápices de pastel, a diferencia de los **pasteles**, se les puede sacar punta.

Lápiz de plomo: lápiz hecho de **grafito y arcilla** embutido en madera.

Línea caligráfica: movimiento continuo que fluye libremente, semejante a la escritura.

Línea de contorno: línea que recorre el borde exterior de las formas para describir el volumen.

Línea de contorno transversal: línea, similar a la **línea de contorno**, que cruza las formas para describir el volumen.

Línea gestual: interpretación de las características generales del tema (masa, movimiento, peso y forma).

Línea grabada: creada con la presión de un instrumento puntiagudo en la superficie del dibujo.

Línea incisa véase Línea grabada.

Líneas implícitas y difusas: líneas interrumpidas, difuminadas, difusas o borradas.

Mano de mortero de cristal: instrumento de fondo aplanado utilizado desde la antigüedad para triturar pinturas a mano.

Matiz véase color.

Medio de pintura al óleo: mezcla utilizada en la **veladura**, que proporciona una cualidad rica y cristalina.

Mezcla de color óptica: se crea utilizando láminas de color para crear otro (una lámina de azul sobre rojo produce violeta).

Oraton véase Agente dispersante.

Papel: masa de fieltro de fibras vegetales entrelazadas. El soporte más común para dibujar y pintar a la **acuarela** presenta la forma de hoja.

Papel de trazo o estraza: papel fuerte sin ácido fabricado de algodón y tela de lino.

Papel verjurado: papel con una filigrana de rayas producida por la malla cuadrículada aplicada en la bandeja de papel.

Papel vitela o avitelado: papel formado por un entramado o malla de hilos metálicos muy apretados que no deja marcas visibles.

Pasta de pigmento: pigmento combinado con agua destilada y mezclado hasta adquirir una consistencia espesa.

Pastel: crayola compuesta de pigmentos y muy poco aglutinante, por lo general goma de tragacanto.

Perspectiva aérea: a menudo considerada como un sinónimo de la **perspectiva lineal**, con ella la ilusión de retroceso se consigue mediante la representación de efectos atmosféricos.

Perspectiva atmosférica véase Perspectiva aérea.

Perspectiva lineal: los modelos representados parecen retroceder en el espacio porque son dibujados cada vez más pequeños y juntos en dirección al horizonte.

Pigmento: color en estado de polvo fino.

Pintura: arte definido simplemente como un pigmento combinado con un medio aglutinante que lo fija a un soporte.

Pintura al óleo: pigmentos triturados en aceite y luego aplicados en lienzos con capa de imprimación.

Pintura al temple: hecha con pigmentos secos dispersados en aglutinante animal caliente. Durante su uso, debe permanecer caliente.

Pintura de emulsión acrílica: también denominada «color de polímero», o «polímero sintético», pintura con base de agua; en la actualidad es el medio sintético más popular.

Pintura de resina alquídica: tiene como base una resina alquídica de aceite modificado y actúa de manera parecida a las **pinturas al óleo**, pero se seca antes.

Pintura de solución acrílica: pintura acrílica con base de resina que actúa de manera parecida

a las pinturas al óleo, pero no amarillea y es más quebradiza que aquella.

Pintura directa: también conocida como *alla prima* o «húmedo sobre húmedo»; técnica que no precisa de un dibujo preliminar, pues la pintura se empieza y se acaba en una sola sesión.

Pintura encáustica: pigmentos secos mezclados con cera fundida, aplicados a un soporte y fundidos con una fuente de calor.

Pintura indirecta: acumulación de color local al aplicar capas de veladuras transparentes, oscuras y cálidas, así como veladuras frías blancas o casi blancas (conocida como *glacis*).

Punta de plata: dibujo que utiliza un trozo de alambre de plata insertado en un lápiz mecánico o soporte de punta de plata; deja una débil línea de color gris que se oscurece cuando se deslustra.

Punteado: pequeños puntos de color.

Punzón: instrumento puntiagudo para hacer pequeños agujeros.

Quadrettatura: dibujo pequeño dividido en una cuadrícula y agrandado en proporción al tamaño natural del cartón.

Reproducción en miniatura: dibujo pequeño y conciso por lo general de 2,5 cm de lado que representa los principales rasgos de un modelo o escena.

Resina dammar: se usa, por lo general, en el barniz.

Rueda de estardir: pequeño mecanismo de rueda que se pasa sobre un diseño de cartón para perforar las líneas.

Siluetta: retrato, dibujo o imagen de perfil realizado en una única tonalidad.

Sinopia: esbozo de tamaño natural de pigmento rojo tierra en el yeso fresco, que sirve como guía preliminar del artista para la pintura al fresco.

Sombreado cruzado véase Sombreado lineal.

Soporte: estructura (por ejemplo: papel, tabla de madera o lienzo) sobre la que se dibuja o se pinta.

Spolvero véase Transferencia.

Temple al huevo: formado por la combinación de pigmentos puros con yema de huevo.

Temple de caseína: temple resistente al agua, obtenido del requesón seco procedente de la leche descremada, que se disuelve en agua destilada, y al que se incorpora una pequeña cantidad de bórax como emulsificante.

Textura: hay tres tipos de textura: la textura real de los medios, como la que produce la crayola conté en el papel; la textura representada, que imita la textura del tema, y la textura transferida, producida por el *frottage*.

Tinta de laca véase Tinta india.

Tinta de sepia: fabricada a partir de la tinta de la sepia o del calamar; la tonalidad puede ir del negro al marrón amarillento.

Tinta férrea o de agalla: tinta casi negra cuando se aplica por primera vez, pero que se vuelve marrón con los años.

Tinta india: también conocida como **tinta de laca**; se fabrica con pigmento negro carbón triturado en agua con laca, que la hace resistente al agua.

Tinta sumi: similar a la tinta india; término que designa la tinta china o japonesa seca y moldeada en barras.

Tonalidad véase Color.

Tono véase Color.

Trama lineal y trama cruzada: la trama se compone de líneas finas y paralelas, muy cerca unas de las otras, que sirven para crear variaciones tonales, mientras que la trama cruzada se compone de una serie de líneas que se entrecruzan entre sí en un ángulo determinado.

Transferencia: cartón secundario, conocido como *spolvero*, creado para preservar el cartón original, del que se calca, y luego usado para transferir a la superficie de la pintura.

Trulissatio: una de las capas de mortero en la pintura al fresco, en concreto, la primera capa (la primera de enlucido), que es de ladrillo pulverizado, teja deslustrada de arcilla pulverizada o polvo de mármol combinados con una pequeña cantidad de pasta de cal.

Vehículo véase Aglutinantes.

Veladura: técnica por lo general utilizada en pinturas al óleo y acrílicas; es la aplicación de una capa fina de color transparente encima de otra para crear calidez y luminosidad.

Verdaccio: capa base monocromática utilizada en el temple al huevo tradicional y en la pintura al fresco para perfilar y modelar.

Visor: se construye cortando una pequeña abertura cuadrada, por lo general de 2,5 cm de lado, en una cartulina. Se utiliza para encuadrar y aislar las formas que se van a dibujar o a pintar.

Volumen véase Forma y volumen.

Bibliografía

Dibujo y observación

- Albers, Josef. *Interaction of Color*, 2 volúmenes, edición revisada y ampliada. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 2006.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, edición revisada y ampliada. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Ashton, Dore. *Twentieth Century Artists on Art*. Nueva York: Pantheon Books, 1985.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Traducido por Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1984.
- Barash, Moshe. *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1987.
- Benesch, Otto. *The Drawings of Rembrandt*, 6 volúmenes, 2ª edición. Editado por Eva Benesch. Londres: Phaidon, 1973.
- Berger, John. *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Harmondsworth y Nueva York: Penguin, 1972.
- The White Bird: Writings*. Editado por Lloyd Spencer. Londres: Chatto and Windus, 1985.
- Como *The Sense of Sight: Writings*. Nueva York: Pantheon Books, 1985.
- Bertram, Anthony. *One Thousand Years of Drawing*. Nueva York: E.P. Dutton, 1966.
- Betti, Claudia, and Teel Sale. *Drawing: A Contemporary Approach*, 5ª edición. Belmont, California: Wadsworth, 2004.
- Bridgman, George B. *Constructive Anatomy*. Nueva York: Dover, 1973.
- Calvino, Italo. «Visibility», en *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.
- Cummings, Paul. *Twentieth Century American Drawings: The Figure in Context*. Washington, D.C.: International Exhibitions Foundation, 1984.
- Edwards, Betty. *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. Nueva York: Putnam, 1999.
- Elkins, James. *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*. Nueva York: Simon and Shuster, 1996.
- Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*, reimpression. Traducido por Charles Beecher Hogan y George Kubler. Nueva York: Zone Books, 1992.
- Goldman, Paul. *Looking at Prints, Drawings and Watercolours*. Malibú, California: J. Paul Getty Museum, 1988.
- Green, Eleanor. *Jahn Groham Drawings*. Nueva York: André Emmerich Gallery, 1985.
- Grabar, Oleg. *The Formation of Islamic Art*, edición revisada. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1987.
- Hale, Robert Beverly. *Drawing Lessons from the Great Masters*, reimpression. Nueva York: Watson-Guittill, 1989.
- Hancock, Jane y Stefanie Poley (eds.). *Arp*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1986.
- Hunter, Dard. *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*, reimpression. Nueva York: Dover, 1978.
- Ivins Jr., W.M. *How Prints Look: Photographs With a Commentary*. Edición revisada y ampliada por Marjorie B. Cohn. Boston: Beacon Press, 1987.
- Kahlo, Frida. *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*. Con introducción de Carlos Fuentes. Nueva York: Harry N. Abrahams, 1995.
- Kertess, Klaus. *Willem de Kooning: Drawing Seeing/Seeing Drawing*. Santa Fe, Nuevo México: Arena Editions, 1998.
- Knobler, Nathan. *The Visual Dialogue: An Introduction to the Appreciation of Art*, 3ª edición. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.
- Kosinski, Dorothy. *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. Dallas: Dallas Museum of Art, 1999.
- Lippard, Lucy. *Eva Hesse*. Nueva York: New York University Press, 1976.
- Marks, Claude. *From The Sketchbooks of the Great Artists*. Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1972.
- Martin, Agnes. *Writings*. Editado por Dieter Schwarz. Stuttgart: Cantz, 1992.
- Mendelowitz, Daniel M. *A Guide to Drawing*, 5ª edición. Fort Worth, Texas: Harcourt Brace Jovanovich, 1993.
- Munsell, Albert H. *A Color Notation. An Illustrated System Defining All Colors and Their Relations by Measured Scales of Hue, Value and Chroma*, 2 volúmenes, reimpression. Con una introducción de Royal B. Farnum. Whitefish, Montana: Kessinger, 2004.
- Nicolaides, Kimon. *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, reimpression. Boston: Houghton Mifflin, 1975.
- O'Keefe, Georgia. *Some Memories of Drawings*. Editado por Doris Bry. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.
- Ruskin, John. *The Elements of Drawing. In Three Letters to Beginners*, reimpression. Con una introducción de Lawrence Campbell. Nueva York: Dover, 1971.
- The Lows of Fesole: A Familiar Treatise on the Elementary Principles and Practice of Drawing and Painting, as Determined by the Tuscan Masters*, reimpression. Nueva York: Allworth Press, 1996.
- Simmons III, Seymour, and Marc S.A. Winer. *Drawing: The Creative Process Englewood Cliffs*, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1977.
- Stiles, Kristine, y Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Sturken, Marita, y Lisa Cartwright. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- Tannenbaum, Judith. *Vija Celmins*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1992.

- Turner, Jane. «Drawing» en *The Dictionary of Art*, volumen 9, Nueva York: Grove, 1996.
- Turner, Silvie, y Birgit Sköld. *Handmade Paper Today: A Worldwide Survey of Mills, Papers, Techniques and Uses*. Nueva York: Frederic C. Beil, 1983.
- Watrous, James. *The Craft of Old-Master Drawings*, reimpresión. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- Weschler, Lawrence: «Vanishing Point: David Hockney's Long and Winding Road,» *Harpers Magazine* (junio 2005).
- Zegher, Catherine de, y Hendel Teicher (eds.). *3 x Abstraction: New Methods of Drawing. Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 2005.
- Zöllner, Frank (ed.). *Leonardo da Vinci, 1452-1519: The Complete Paintings and Drawings*. Colonia: Taschen, 2003.

Pintura

- Anderson, Maxwell L. *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: Museo de Arte Metropolitano, 1987.
- Anfam, David. Franz Kline: *Black & White 1950-1961*. Houston, Tejas. Houston Fine Arts Press, 1994.
- Baxandall, Michael: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in The Social History of Pictorial Style*, 2ª edición. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Bell, Julian. *What is Painting? Representation and Modern Art*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 1999.
- Bockemühl, Michael. *J.M.W. Turner, 1775-1851: The World of Light and Colour*. Colonia: Taschen, 1993.
- Bristow, William A. «True Gesso and Other Truths» *Art & Academe*, Volumen 1/1 (otoño, 1988).
- Brown, Hilton, Richard Newman y Richard J. Boyle (eds.). *Milk and Eggs: The American Revival of Tempera Painting, 1930-1950*. Chadds Ford, Pennsylvania: Brandywine River Museum, 2002.
- Brown, Jonathan y Carmen Garrido. *Velázquez: The Technique of Genius*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1998.
- Canaday, John. *Techniques*, en *Seminarios Metropolitanos sobre Series Artísticas*, Carpeta 8. Nueva York: Museo de Arte Metropolitano, 1958.
- Carr, Dawson W., y Mark Leonard. *Looking at Paintings: A Guide to Technical Terms*. Malibu, California: J. Paul Getty Museum, 1992.
- Cennini, Cennino. *The Craftsman's Handbook: The Italian «Il Libro dell'Arte»*, reimpresión. Traducido por Daniel W. Thompson, Jr. Nueva York: Dover, 1960.
- Colalucci, Gianluigi. «Fresco,» en *The Dictionary of Art*, Volumen 11. Nueva York: Grove, 1996.
- Delamare, François, y Bernard Guineau. *Colors: The Story of Dyes and Pigments*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2000.
- Doerner, Max. *The Materials of the Artist and Their Use in Painting, with Notes on techniques of the Old Masters*, reimpresión. Traducido por Eugen Neuhaus. Nueva York: Harcourt Brace, 1984.
- Doxiadis, Euphrosyne. *The Mysterious Fayun Portraits: Faces from Ancient Egypt*, reimpresión. Nueva York. Harry N. Abrams, 2000.
- Dunkerton, Jill et al. *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1991.
- Eastlake, Charles Lock. *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, 2 vols. Nueva York: Dover, 1960.
- Elkins, James. *What Painting Is: How to Think about Oil Painting using the Language of Alchemy*. Nueva York y Londres: Routledge, 1999.
- Finch, Elizabeth, y Anastasia Aukerman (eds.). *Rajasthan Miniatures: The Welch Collection from the Arthur M. Sackler Museum*. Nueva York: The Drawing Center, 1997.
- Gottsegen, Mark David. *The Painter's Handbook*, edición revisada y ampliada. Nueva York: Watson-Guption, 2006.
- Green, Jane, y Leah Levy (eds.). *Jay DeFeo and «The Rose»* Con prólogo de Maria Prather. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2003.
- Groenewegen-Frankfort, H.A., y Bernard Ashmole. *Art of the Ancient World*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1972.
- Guptill, Arthur L. *Watercolor Painting, Step-by-Step*, 2ª edición. Editado por Susan F. Meyer. Nueva York: Watson-Guption, 1967.
- Haskell, Barbara. *The American Century: Art & Culture 1900-1950*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, en asociación con W.W. Norton, 1999.
- Higgins, Reynold. *Minoan and Mycenaean Art*, edición revisada. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1997.
- Hills, Paul. *The Light of Early Italian Painting*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1987.
- Venetian Color: Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250-1550*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1999.
- Homer, William Innes, y Lloyd Goodrich. *Albert Pynkham Ryder, Painter of Dreams*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1989.
- Honour, Hugh y John Fleming. *The World History of Art*, 7ª edición. Londres: Laurence King, 2005. Como *The Visual Arts: A History*. Uppe Saddle River. Nueva Jersey: Prentice Hall, 2005.
- Hyman, Timothy. *Sienese Painting: The Art of a City Republic*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 2003.
- Januszczak, Waldemar. *The Techniques of the Great Masters of Art*. Secaucus, Nueva Jersey: Chartwell Books, 1985.
- Kahane, P.P. *Ancient and Classical Art*. Traducido por Robert Erich Wolf. Nueva York: Dell, 1967.
- Kemp, Martin (ed.). *Leonardo on Painting: An Anthology of Writing*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1989.
- Kirsch, Andrea, y Rustin S. Levenson. *Seeing Through Paintings: Physical Examination of Art Historical Studies*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 2000.
- Klepac, Lou. *Giorgio Morandi: The Dimension of Inner Space*. Sidney. Galería de Arte de Nueva Gales del Sur, 1997.
- Laurie, A.P. *The Painter's Methods and Materials*, reimpresión. Nueva York: Dover, 1967.
- Levey, Michael. *From Giotto to Cezanne: A Concise History of Painting*, reimpresión. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 2000.
- Levin, Gail. *Synchronism and American Color Abstraction 1910-1925*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1978.
- Lloyd, Christopher. *Fra Angelico*. Londres: Phaidon, 1993.
- Massey, Robert. *Formulas for Painters*. Nueva York: Watson-Guption, 1967.
- Mattera, Joanne. *The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient*

- Medium of Pigmented Wax*. Nueva York: Watson-Guption, 2001.
- Mayer, Ralph. *The Harper Collins Dictionary Art Terms & Techniques*. Revisado por Stevan Sheehan. Nueva York: Harper Collins, 1991.
- Meiss, Millard. *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*. Nueva York: Brazillier, 1970.
- Nordmark, Ole. *Fresco Painting: Modern Methods and Techniques for Painting in Fresco and Secco*. Nueva York: American Artists Group, 1947.
- Pearce, Emma. *Artist's Materials: Which, Why and How*. Londres: A & C Black, 1992.
- Philips, Lisa. *The American Century: Art & Culture 1950-2000*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, en asociación con W.W. Norton, 1999.
- Plinio, *Natural History*, Volúmenes 35 y 36. Traducidos por H. Rackham D.E. Eicholz. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1963.
- Polcari, Stephen. *Abstract Expressionism and The Modern Experience*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1991.
- Protter, Eric (ed.). *Painters on Painting*, reimpresión. Nueva York: Dover, 1997.
- Rewald, Sabine. *Balthus*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1984.
- Rice, Danielle. «Encaustic Painting», en *The Dictionary of Art*, Volumen 10. Nueva York: Grove, 1996.
- Seitz, William C. *Abstract-Expressionist Painting in America: An Interpretation Based on the Work and Thought of Six Key Figures*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1983.
- Seymour, Pip. *The Artist's Handbook: A Complete Professional Guide To Materials and Techniques*. Londres: Arcturus, 2003.
- Spivey, Nigel. *Etruscan Art*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 1997.
- Stavitsky, Gail. *Waxing Poetic: Encaustic Art in America*. Montclair, Nueva Jersey. Montclair Art Museum, 1999.
- Sultan, Altoon. *The Luminous Brush: Painting with Egg Tempera*. Nueva York: Watson-Guption, 1999.
- Thompson, Jr, Daniel V. *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, reimpresión. Nueva York: Dover, 1956.
- The Practice of Tempera Painting, Materials & Methods*. Nueva York: Dover, 1962.
- Tuchman, Maurice. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Nueva York: Abbeville Press, 1986.
- Walker, Susan. *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*. Nueva York: Museo de Arte Metropolitano, 2000.
- Wehlte, Kurt. *The Materials and Techniques of Painting*. Traducido por Ursus Dix. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1975.
- Weiss, Jeffrey. *Mark Rothko*. New Haven, Connecticut y Londres: Yale University Press, 1998.

Páginas web

- www.goldenpaints.com/justpaint
- Art in Context: www.artincontext.org
- Artyclopedia: www.artyclopedia.com
- ArtLex art Dictionary: www.artlex.com
- Metropolitan Museum of Art, Timeline of Art History: www.metmuseum.org/toah.splash.htm
- Museum of Modern Art, Nueva York: www.moma.org
- San Francisco Museum of Modern Art, Making Sense of Modern Art: www.sfmoma.org
- Web Museum, París: www.ibiblio.org
- Whitney Museum of American Art, Nueva York: www.whitney.org/learning

Notas

- ¹ Berger, John. *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Harmondsworth y Nueva York: Penguin, 1972, pág. 165.
- ² Tuchman, Maurice. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Nueva York: Abbeville Press, 1986, pág. 240.
- ³ Cennini, Cennino. *The Craftsman's Handbook: The Italian «Il Libro dell'Arte»*, reimprimación. Traducido por Daniel W. Thompson, Jr. Nueva York: Dover, 1960, págs. 5, 3.
- ⁴ Merton, Thomas. *New Seeds of Contemplation*. Boston: Shambhala, 2003, pág. 219.
- ⁵ Kimmelman, Michael. *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Vice Versa*. Nueva York: The Penguin Press, 2005, pág. 162.

Medidas de seguridad

A lo largo de los capítulos del presente libro, he presentado algunas sugerencias de seguridad, y a tal propósito también resultará útil leer esta sección.

Me gustaría recomendar el libro *Artist Beware* de Michael McCann (Nueva York, 2001), un excelente manual donde se tratan todos los aspectos de seguridad en un estudio, como el cuidado, manipulación y eliminación de medios, el uso de diversos equipos de protección, así como los posibles riesgos físicos en trabajar con gases, vapores, polvo y humos.

He aquí expuestos de forma resumida los procedimientos generales destinados a garantizar las mínimas medidas de seguridad en un estudio:

- No coma, beba ni fume mientras está los medios de artista, y no habilite la cocina o el baño como estudio.
- Lávese las manos y los materiales después de usar los medios de artista.
- Lea atentamente las etiquetas de todos los materiales de artista.
- No aplique nunca los medios de artista sobre su piel, para preparar comida o cualesquiera otros usos a los que no están destinados.
- Mantenga limpio el estudio y tan libre de polvo como sea posible. Pase un trapo húmedo por todo el estudio para eliminar el polvo.
- Lleve una máscara antipolvo y antipartículas mientras manipule pigmentos, pasteles blandos y grafito en polvo.

Créditos de las ilustraciones

Fotografía de Pamela Markwood, con las excepciones mencionadas en las listas que aparecen a continuación.

Los números se refieren a las páginas.

BM: © The Trustees of British Museum, Londres
WMAA: Whitney Museum of American Art
MA: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

CAPÍTULO I

- 10, 19: The Royal Collection © HM Queen Elizabeth II.
- 11: Daitoku-ji, Kyoto 12 (izquierda): Galería Uffizi, Florencia/Alinari, Florencia. 12 (derecha): Donación de Sr. y Sra. Herbert Fischbach. 1016.1969. © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. © 2005 Reproducido con el permiso del Patrimonio de Eva Hesse. Galería Hauser & Wirth, Zürich.
- 13 (superior): Colección del autor, foto Jerry L. Thompson.
- 13 (inferior izquierda): The Charles and Valerie Diker Collection, Nueva York. 13 (inferior derecha): donación anónima. 109.1936 © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. © DACS 2007. 15 Bridgeman Art Library. 16 Colección de Sr. y Sra. Daniel W. Dietrich II, Nueva York. © ARS, NY y DACS, Londres, 2007.
- 17 (izquierda): Grotte de Pech Merle, Lot, Francia/Bridgeman Art Library/Indice. 17 (derecha): © The Board of Trinity College, Dublín, Irlanda/Bridgeman Art Library.
- 18: Fotografía © The Art Institute of Chicago, Margaret Day Blake Collection 1961.331R. 20 (izquierda y derecha): Albertina, Viena. 21 (superior): Museo J. Paul Getty, Los

6 Protter, Eric. (ed.). *Painters on Painting*. Nueva York: Dover, 1997, pág. 24.

7 Lee, Janie C. *Claes Oldenburg Drawings in the Whitney Museum of American Art*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, en asociación con Harry N. Abrams, 2002, pág. 18.

8 Giorgio Morandi, 1961

9 Berger, John. *The Sense of Sight*. Nueva York: Pantheon Books, 1985, pág. 206.

10 Redon, Odilon. *À Soi-même: Journal (1867-1916): notes sur la vie, l'art et les artistes*. París: Conti, 1961, pág. 128.

11 Protter, Eric. (ed.). *Painters on Painting*. Nueva York: Dover, 1997, pág. 84.

12 Berger, John. *The Sense of Sight*. Nueva York: Pantheon Books, 1985, pág. 217.

● Cuando manipule pigmentos tóxicos, como el blanco de plomo, instale un respirador. Los filtros deben reemplazarse a menudo.

Todos los pigmentos en formato seco son potencialmente irritantes. Los pigmentos con la etiqueta de «tóxico» pueden tener fatales consecuencias. Los pigmentos incorporados en un aglutinante pueden usarse sin riesgo alguno.

Tan pronto como extraiga el pigmento del recipiente, empápelo con un poco de agua destilada procedente de una pipeta antes de mezclarlo con un aglutinante, a menos que vaya a utilizar pintura encáustica o al óleo. En el caso de la pintura encáustica, combine el pigmento con cera de abejas, fundirlo inmediatamente y dejarlo enfriar (se puede mantener la pintura de esta forma de forma indefinida). En el caso del óleo, se puede empapar el pigmento con un poco de bilis de buey (agente humidificante) o aceite si prevé triturar el pigmento y el aceite inmediatamente.

● Los pigmentos del pastel seco se mantienen pulverulentos, por lo que no deben usarse pigmentos tóxicos con pasteles secos.

● Los pigmentos altamente tóxicos no deben usarse bajo ningún concepto en forma seca.

● Cuando compre pigmentos secos en bolsas, póngalos en frascos inmediatamente. El hecho de abrir y cerrar los frascos ayuda a que los pigmentos no salgan volando como sucede al abrir una bolsa.

● Al transferir cualquier tipo de material artístico a un recipiente, transfiera también la etiqueta o haga una nueva para indicar de qué tipo de material se trata.

Ángeles 83GA.363. 21 (inferior), 22 Bridgeman Art Library. 23 (izquierda y centro): BM. 23 (derecha): Fotografía, © The Art Institute of Chicago. Donación de Emily Crane Chadbourn 1953.204. 24 (superior): Fotografía cortesía de la «National Gallery» de Irlanda. 24 (inferior): Fogg Art Museum, Harvard Art Museums, Boston. Colección de Meta y Paul J. Sachs, 1965.269. 25 (superior): © 2006 Photo Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Florencia. 25 (inferior): © 2007 Tate, Londres. 26 (superior): Donación de The International Music & Art Foundation. © 2004 Photo Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Florencia. 26 (centro): donación de Sr. y Sra. Marion Joseph Lebowitz. 439.1974. © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. 26 (inferior): Colección Thaw. © 2006 Photo Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Florencia. 27 (superior): Legado de Nelson A. Rockefeller 967.1979. © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala Florencia/© Succession Picasso/DACS 2007. 27 (inferior): © 2007 Tate, Londres. © DACS 2007. 28 Hermitage, San Petersburgo, Rusia/Bridgeman Art Library/© Succession H. Malissse/DACS 2007. 29 Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia. Colección de Louise y Walter Arensberg, 1950. © ADAGP París, y DACS, Londres 2007. 30 (izquierda): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de Dibujo 97.83.4. Fotografía de Geoffrey Clements. Cortesía de Sikkema Jenkins & Co., Nueva York. 30 (superior derecha): WMAA. Adquisición con fondos de un donante anónimo 2000.339. Cortesía de la Galería D.C. Moore. 30 (inferior derecha): Rose Art Museum, Brandeis University, Massachusetts. Fondos para Adquisiciones de Rose. 1991.17. 31 (superior): WMAA. Donación de Thea

13 Berger, John. *The Sense of Sight*. Nueva York: Pantheon Books, 1985, pág. 214.

14 Protter, Eric. (ed.). *Painters on Painting*. Nueva York: Dover, 1997, pág. 177.

15 Yau, John. *Forest Bess*. Nueva York: Hirschl & Adler, 1998.

16 Haskell, Barbara. *Agnes Martin*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, en asociación con Harry N. Abrams, 1992, pág. 109.

17 «Looking Long and Hard At Morandi,» *New York Times*, 14 de octubre de 2004.

18 De Antonio, Emile, y Mitch Tuchman. *Painters Painting*. Nueva York: Abbeville Press, 1984, pág. 97.

19 Green, Jane, y Leah Levy (eds.). *Jay DeFeo and «The Rose»*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 2003.

- Mantenga lejos del alcance de los niños los materiales artísticos cuyo uso no les esté permitido.
- No use los materiales artísticos que no hayan sido analizados y se haya determinado que no son tóxicos para los niños.
- No use los materiales artísticos que no tengan la certificación de inocuidad si se encuentra en estado.

Evite que aquellas sustancias altamente tóxicas, como el blanco de plomo y el pigmento o pintura de color bermellón, entren en contacto con la piel. Dichos pigmentos o pinturas pueden absorberse a través de la piel.

- Lleve guantes quirúrgicos de látex.
- Use crema solar protectora. Utilice una crema con base acuosa para óleo y una con base de aceite para acuarela.
- Lleve guantes de goma cuando limpie el estudio, los medios y los pinceles.
- Trabaje siempre en un estudio bien ventilado.
- Mientras pinte con pintura encáustica o use cera de abejas para otras técnicas, no deje que suelten humo, puesto que es tóxico.
- Los fijadores son tóxicos. Use los fijativos siempre al aire libre.

En el presente libro he recomendado el uso de aguarras en lugar de trementina para la técnica del óleo, pues se considera menos tóxica que aquella. No obstante, ambos son tóxicos si se inhalan y ambos pueden absorberse a través de la piel. Evite el contacto cutáneo con ambas sustancias. Para eliminar pintura al óleo u otro medio de la piel, lávese ésta con un producto de limpieza.

Westreich y Ethan J. Wagner 97.125.1a-c Fotografía de Geoffrey Clements. 31 (inferior): Women & Their Work Gallery, Austin, Tejas. 32 (superior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura Contemporánea 97-100a-d. Fotografía de Jerry L. Thompson. Cortesía del artista y de Metro Pictures, Nueva York. 32 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos de la Fundación Lauder—Fondos para dibujos 77.78. Fotografía de Gamma One Conversion. Cortesía de Gagosian Gallery, Nueva York. 33 (superior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de dibujo y de Norman and Rosita Winston Foundation Inc. Fotografía de Sueland C. Collins 92.43. © Robert Gober, cortesía del artista y de Matthew Marks Gallery, Nueva York. 33 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de Dibujo 96.93. Fotografía de Jerry L. Thompson. Cortesía de McKee Gallery, Nueva York.

CAPÍTULO II

36: Colección privada, NY. Foto cortesía de Allan Stone Gallery, Nueva York. © The Willem de Kooning Foundation, Nueva York/ARS, NY y DACS, Londres 2007. 37 (superior): colección del autor. 37 (inferior): Colección de Joan y Lester Avnet 92.1978. © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. 39: colección privada. 42: Kunsthalle, Bremen, Alemania. 43: WMAA. Donación de Sr. y Sra. Julián Foss con motivo del Cincuenta Aniversario. Fotografía de Sueland Collins. 44 (superior): Albertina, Viena. 44 (inferior): WMAA. Adquisición 33.78. Fotografía de Geoffrey Clements. 45: Victoria and Albert Museum, Londres. 46: WMAA. Adquisición con fondos de Philip Morris Inc. 81.15. Fotografía de Gamma One Conversions.

Cortesía de Nolan/Eckman Gallery, Nueva York. 47: BM. 48 Museo J. Paul Getty, Los Angeles 84.GG.919. 50: BM/Alinari, Florencia. 51: Pierpont Morgan Library, Nueva York. Colección de Sra. Landon K. Thorne. 53 (superior): WMAA. Adquisición con fondos procedentes del Fondo de Wilfred P. y Rose J. Cohen y del Fondo de Richard y Dorothy Rodgers 92.20. Fotografía de Jerry L. Thompson. 53 (inferior): © Frank Platek, Foto: James Prinz. Cortesía de Roy Boyd Gallery, Chicago. 55: WMAA. Adquisición con fondos de Peggy y Richard Danziger 78.55. Fotografía de Geoffrey Clemens.

CAPÍTULO III

58: Museo Boijmans van Beuningen, Róterdam. 59: Museo J. Paul Getty, Los Angeles 85.GB.218 verso. 60 (superior): colección del artista, Lisboa, Portugal. 60 (inferior): Fundación Hilma af Klint, Suecia. 61: © 2007 Banco de México Diego Rivera y Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo, nº 2. Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059 México D.F. 63: colección del artista. 66 (superior): WMAA. Donación de Howard y Jean Lipman 81.23.1. Fotografía de Sheldon C. Collins. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 66 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos de la Fundación Lily Auchincloss, Vivian Horan, The List Purchase Fund, el Fondo para Adquisiciones Neysa McMein, Sr. y Sra. William A. Marsteller, el Fondo de Richard y Dorothy Rodgers y el Comité de Dibujo 83.34. Fotografía de Sheldon C. Collins. 68: WMAA. Adquisición con fondos de la Fundación Lauder, Fondo de Leonard y Evelyn Lauder, Gilbert y Ann Maurer y el Comité de Dibujo. Fotografía de Geoffrey Clemens 85.52. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 70: WMAA. Adquisición con fondos del Sr. y Sra. M. Anthony Fischer 82.19. Fotografía de Sheldon C. Collins. Cortesía de Cheim & Read. 72 (inferior izquierda): Museo Rodin, París. 73 (inferior): Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 1955.1716. 74 (inferior): Louvre, París/Bridgeman Art Library. 75 (superior): WMAA. Adquisición con fondos de la Fundación Lauder, Fondo de Leonard y Evelyn Lauder 99.51. Fotografía de Sheldon C. Collins. © Claes Oldenburg. 75 (inferior): MMA. Colección de Robert Lehmann, 1975 1975.1.704. Fotografía © 1990 The Metropolitan Museum of Art. 76 (superior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de Dibujo 83.42. Fotografía de Sheldon C. Collins. Cortesía de la Galería Betty Cunningham, Nueva York. 76 (inferior): Donación de la Colección Familiar de Ian Woodner 273.2000. © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. 77 (inferior): WMAA. Donación de Sergio Stella 82.7. Fotografía de Sheldon C. Collins. 78 (izquierda): WMAA. Adquisición procedente del Fondo para Adquisiciones Neysa McMein 65.42. Fotografía de Geoffrey Clemens. © Ellsworth Kelly. 78 (derecha): WMAA. Donación de Edith y Lloyd Goodrich con motivo del cincuenta aniversario en honor de Juliana Force 82.48. Fotografía de Gamma One Conversions. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 79 (izquierda): BM. 79 (derecha): Colección del autor. 80 (superior): National Gallery, Londres. Presentado por el Fondo Nacional para Colecciones de Arte en respuesta a una petición pública 1962. 81: © 1990 Photo Scala, Florencia. 85 (superior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité Contemporáneo 2001.228. Imagen cortesía de Sikkema Jenkins & Co. Cortesía de la Galería David McKee, Nueva York. 85 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos de Sr. y Sra. Isidore M. Cohen 85.73. Fotografía de Sheldon C. Collins. © DACS, London/VAGA, Nueva York 2007.

CAPÍTULO IV

88 (superior): Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Colección de Arte Moderno de la Pinacoteca de los Modernos de Munich y Kunststid-ARCHIV ARTOTHEK, Weihen, Alemania. 88 (inferior): © 1990 Photo Scala, Florencia, cortesía del Ministerio Beni e Att. Culturali. 89: Colección Lilie P. Bliss © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. 90 (superior): WMAA. Adquisición con fondos de Susan Moore Hilles en honor de John I.H. Baur 74.72. Fotografía de Robert E. Mates. © The Estate of Joan Mitchell. 90 (inferior): Staatliche Museen, Berlín. Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín. 91: © Tate 2007, Londres. © ADAGP, París, y DACS, Londres. 92 (superior): WMAA. Adquisición. Fotografía de Sheldon C. Collins. 92 (inferior): Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague. 93 (superior): © 1990 Photo Scala, Florencia. 93 (inferior): © 1990 Photo Scala, Florencia, cortesía del Ministerio Beni e Att. Culturali. 94 (izquierda y derecha): © Studio Fotografico Quattrone, Florencia. 95: © 1994. Photo Scala, Florencia. 96, 97 (izquierda): © Photo Josse, París. 97 (derecha): Cortesía de Davis & Langdale Company, Nueva York. 98: Cortesía de Hirsch & Adler Modern, Nueva York. 99: WMAA. Donación de la Fundación Familiar de Eli Broad y adquisición con fondos del Comité para Pintura y Escultura 94.67. Fotografía de D. James Dee. Cortesía de Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York. 103: WMAA. Adquisición

73.36a-b. Fotografía de Jerry L. Thompson. 104 (inferior): WMAA. Adquisición 54.34. Fotografía de Sheldon C. Collins. © The Joseph and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn, y DACS, Londres 2007. 105 (superior): MMA. Adquisición de Rogers Fund y The Kervorkian Foundation Gift, 1955, 55.121.10.5 obv. Fotografía © 1980 The Metropolitan Museum of Art. 107 (superior): WMAA. Adquisición con fondos de los Amigos del Whitney museum of american art 69.31. Fotografía de Geoffrey Clemens. © Clifford Still estate. 107 (inferior): Colección Emily Fischer Landau, Nueva York, Centro de Arte Fischer Landau FL 166. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 109 (superior): Colección Privada/Christie's Images/Bridgeman Art Library. 109 (inferior): MMA. Adquisición, Mrs. Samuel P. Reed Gift, Morris K. Jesup Fund, Maria DeWitt Jesup Fund y John Osgood y Elizabeth Amis Cameron Blanchard Memorial Fund, y Donaciones de Robert E. Tod y William Gedney Bunce, en intercambio, 1985 1985.117. Fotografía © 1996 The Metropolitan Museum of Art.

CAPÍTULO V

112: Legado de Lawrence H. Bloedel 77.1.16. Fotografía de Sheldon C. Collins. 113: Museo Arthur M. Sackler, Harvard University Art Museum, Cambridge 1995.78. 114 (superior): Albertina, Viena. 114 (inferior): © Tate 2007, Londres. 115: Colección privada, Bolonia, © DACS 2007, Londres. 130 (inferior): Colección Lilie P. Bliss. 9.1934.a © 2006 Digital image, Museo de Arte Moderno, Nueva York/Scala, Florencia. 131: WMAA. Adquisición con fondos de los Amigos del Whitney museum of american art y Charles Simon 68.16. Fotografía de Sheldon C. Collins. 132: WMAA. Donación de Norman Dubrow 81.28.1. Fotografía de Sheldon C. Collins. Cortesía de la Galería Paul Anglim, San Francisco. 134 (inferior derecha): Fotografía de Jerry L. Thompson. 135 (inferior): WMAA. Legado de Lawrence H. Bloedel. 77.1.17. Fotografía de Sheldon C. Collins. 136 (superior): WMAA. Intercambio SO.2. Fotografía de Steven Sloman. 136 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos de la Fundación Lauder, Fondo de Leonard y Evelyn Lauder, de Gilbert y Ann Maurer y del Comité de Dibujo. Fotografía de Geoffrey Clemens 94.69 © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 137: WMAA. Adquisición con fondos de Beth Rudin deWoody y Joanne Leonhardt Cassullo 2005.186. Fotografía de Sheldon C. Collins. © Amy Cutler, cortesía de Leslie Tonkonow Artworks + Projects, Nueva York.

CAPÍTULO VI

141 (superior): WMAA. Donación de Gilman Foundation Inc, Fundación Lauder, A. Alfred Taubman y Laura-Lee Whittier Woods con motivo del Cincuenta Aniversario y adquisición 80.32. Fotografía de Geoffrey Clemens. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2007. 141 (inferior izquierda): WMAA. Donación del artista 90.9. Fotografía de Sheldon C. Collins. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2007. 141 (derecha): Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, 146: BM. 150: Antikensammlung, München. 151 (superior): Colección del artista. Fotografía de Jerry L. Thompson. 151 (inferior izquierda): WMAA. Donación de Lawrence Werther 91.88.1. Fotografía de Geoffrey Clemens. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2007. 151 (derecha): WMAA. Donación de la American Contemporary Art Foundation Inc., Leonard A. Lauder, Presidente 2002.75. Fotografía de Jerry L. Thompson. © DACS, Londres/VAGA, Nueva York 2007. 154: © Joan Nelson. Cortesía de la Galería Robert Miller, Nueva York. 155: Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Adquirido con fondos aportados por el Fondo Nacional para las Artes, Washington D.C., una Agencia Federal; fondos paralelos aportados por Sydney Singer, 1976, 77.2288. © ARS, NY y DACS, Londres 2007.

CAPÍTULO VII

159: National Gallery, Londres. Comprado con la contribución del Fondo Nacional para Colecciones de Arte, 1944. 167,180: Museo J. Paul Getty, Los Angeles 82.PB.72 & 85.PA.24. 169 (superior), 171 (inferior): © 1990 Photo Scala, Florencia, cortesía del Ministerio Beni e Att. Culturali. 172 (superior izquierda y derecha): © 1990 Photo Opera Metropolitana Siena/Scala, Florencia. 172 (inferior izquierda y derecha): WMAA. Donación de Sr. y Sra. Roy R. Neuberger 51.19. Fotografía de Geoffrey Clemens. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 173: Cortesía del artista. 174 (izquierda): Musée National d'Art Moderne. Centro Georges Pompidou. París. Bridgeman Art Library/Peter Willi. © ADAGP, París y DACS, Londres 2007. 174 (derecha), 178 (superior), 181, 183: Fotografía de Jerry L. Thompson. 178 (inferior): Museo Munch, Oslo, Noruega. © 1990 Photo Scala, Florencia. © ADAGP, París, y DACS, Londres 2007.

CAPÍTULO VIII

186 (superior izquierda): © 1992 Photo Scala, Florencia. 186 (superior derecha), 187 (inferior), 188 (izquierda y

derecha), 195 (derecha): © 1990 Photo Scala, Florencia. 186 (inferior), 208 (superior e inferior): © 1990 Photo Scala, Florencia, cortesía del Ministerio Beni e Att. Culturali. 187 (superior), 189 (izquierda y derecha), 190, 202: © Studio Fotografico Quattrone, Florencia. 191: WMAA. Donación de Faith Golding. 99.33.1. Fotografía de Geoffrey Clemens. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 192 (superior): © 2007 Banco de México Diego Rivera y Frida Kahlo Museums Trust. Av. Cinco de Mayo, nº 2. Col. Centro, Del. Cuauhtémoc 06059 México D.F. 192 (inferior): Encargado por la Junta del Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. © DACS 2007. 195 (superior izquierda): Iglesia de San Agostino, Empoli, Italia. 195 (superior derecha): Iglesia de Santissimi Apostoli, Florencia, Italia. 195 (inferior izquierda): © 2001 Photo Scala, Florencia. 196: Cortesía del artista. 207: © Vincenzo Pirozzi, Roma, fotopirozzi@inwind.it.

CAPÍTULO IX

213 (superior): © 1990 Photo Scala, Florencia. 213 (inferior izquierda): National Gallery of Art, Washington D.C. Alisa Mellon Bruce Fund 1967.6.1a obv. Image © 2006 Consejo de Administración, Galería Nacional de Arte, Washington. 213 (inferior centro): MMA. Legado de Benjamin Altman, 1913, 14.40. 626.27. Fotografía © 1981 The Metropolitan Museum of Art. 213 (inferior derecha): Louvre, París, © Photo Josse, París. 214: Galería Nacional de Arte, Washington D.C. Colección de Samuel H. Kress 1939.1.352. Image © 2006 Consejo de Administración, Galería Nacional de Arte, Washington. 221: Kunsthistorisches Museum, Viena/Bridgeman Art Library. 224: Cortesía de la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, Filadelfia, Fondo de Henry D. Gilpin. 1938.2. 227, 228 (centro izquierda): © Studio Fotografico Quattrone, Florencia. 228 (superior): MMA. Colección Robert Lehmann 1975, 1975. 1.148. Fotografía © 1993 The Metropolitan Museum of Art. 228 (centro derecha): MMA. Fondo de George A. Hearn, 1915.15.32. Fotografía © 1989 The Metropolitan Museum of Art. 228 (inferior): © Tate 2007, Londres. 229 (superior izquierda): WMAA. Nueva York. Adquisición 52.8. Fotografía de Sheldon Collins. 229 (superior): WMAA. Adquisición. Fotografía de Sheldon Collins. 229 (inferior izquierda): WMAA. Donación de Susan Moore Hilles 74.22. Fotografía de Robert E. Mates. © ARS, NY y DACS, Londres 2007. 229 (derecha): WMAA. Donación de la American Contemporary Art Foundation Inc. Leonard A. Lauder, Presidente 2002.261. Fotografía de Jerry L. Thompson. © Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko © ARS, NY y DACS, Londres, 2007. 230 (superior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité Contemporáneo 2003.306. 230 (centro): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y de Kathleen y Richard S. Fuld 2000.114. Fotografía de Sheldon C. Collins. © ARS, NY y DACS, Londres, 2007. 230 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos de los Amigos del Whitney museum of american art 57.10. Fotografía de Steven Sloman. © ARS, NY y DACS, Londres, 2007. 231 (superior izquierda): © Paul M.R. Maeyaert. 231 (superior derecha): WMAA. Adquisición con fondos de los Amigos del Whitney museum of american art 60.63. Fotografía de Sheldon Collins. © The Willem de Kooning Foundation, Nueva York/ARS, NY y DACS, Londres, 2007. 231 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos de un donante anónimo. 59.27. Fotografía de Robert E. Mates. Cortesía de la Galería David Berggruen, San Francisco. 232: Fotografía de Jerry L. Thompson. 233 (izquierda): © 1996 Photo Scala, Florencia. 233 (derecha): Colección privada. Foto Neil Greentree.

CAPÍTULO X

236: Cortesía de la Galería Mary Ryan, Nueva York. 237: McKenzie Fine Art, Nueva York. Fotografía de D. James Dee. 239 (izquierda): WMAA. Adquisición con fondos de Sr. Robert M. Benjamin 69.102. Fotografía de Geoffrey Clemens. 239 (derecha): WMAA. Adquisición con fondos de la Fundación Larry Aldrich 69.45. Fotografía de Geoffrey Clemens. 244: Galería Paul Kasmin, Nueva York. 246 (superior): Colección de Dennis y Debra Scholl, Miami. Cortesía de The Project, Nueva York y Los Angeles. 246 (inferior): WMAA. Adquisición con fondos del Comité de Dibujo 2006.45. Fotografía de Sheldon Collins. 247: WMAA. Adquisición con fondos Daniel C. Benton 2002.279. Fotografía de Jerry L. Thompson. © ARS, NY y DACS, Londres, 2007.

Se ha hecho todo lo posible para contactar con los propietarios de los derechos de reproducción, pero en caso de existir cualquier error u omisión, nos complacería incluir el debido agradecimiento en las subsiguientes ediciones de la presente publicación.

 Lawrence King Publishing ha remunerado a los creativos visuales de DACS por el uso de sus obras artísticas.

Índice

Los números de página en **negrita** remiten a las ilustraciones.

A

A los niños indios les gusta hacer carreras (Henry) **13**
 abbozzo **221**
 Abolarios venecianos (Takenaga) **237**
 Abraza en la Puerta Dorada (Giotto) **189**
 Abierto en la aduana (Schwitters) **27**
 Álbum de Shah Jahan, hoja extraída de (Lachland) **105**
 academias/dibujo académico **21, 22-23**
 aceite de amapola **214**
 aceite de nuez **212, 214-215, 226**
 acrílica, pintura **99, 234-247**; cuidado y limpieza de **238**; ejercicios **245, 247**; materiales **243**; método **239, 244, 244-245, 245**; origen histórico **236**; pinceles **243**; pinturas **236, 238** (véase también pinturas de emulsión acrílica); pinturas en solución **236, 238**; soportes y bases **240, 240**
 acrílica, pinturas de emulsión **236, 238**; preparación de **241, 241-242, 242**
 acuarelas **92, 110-137**; aguadas **124-125, 125, 127, 127-129, 128** (véase también gouache); barras de **46**; chinias **113**; cuidado de las **133**; ejercicios **126, 132, 133, 134-135**; a partir de la naturaleza **134-135, 135**; errores/extracción de pintura **131**; herramientas y materiales **123, 123**; método **116, 123-131**; método directo (*alla prima*) **130-131**; método indirecto **129, 129, 131**; origen histórico **113-115**; papel para **118, 118**; pinceles para **123, 124**; preparación **120-122, 121, 122**; propiedades **116**; soportes y bases **117**; técnica de pincel seco **126**; tensado **116, 117, 119**; toques de luz **131**; trabajo de la línea **126, 126**; venta en tiendas **115, 116, 122**
 agua, lápices/crayolas/tintas solubles en **46, 49, 52, 116**
 aguarrás **45, 46, 49, 103, 104, 140, 215, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 238, 245**
 Águila (Blake) **51**
 aguja para grabados **54**
 Aire distinguido (Demuth) **131**
 Albers, Josef: *Homenaje al cuadrado* **104**
 Alberti, Leone Battista **18**
alla prima (término), técnica **105, 130, 215, 231, 245** (véase también pintura directa)
 Ángel (Tiépolo) **23**
 Angelico, Fra **158, 171, 188**; *Anunciación* **94, 94**; *Curación del diácono Justiniano* **171, 183**; *La burla de Cristo* **208**
 Antonello da Messina **212**; *Retrato de un hombre* (*Il Condottiere*) **213**
 Apelles **140**
 arenato **200**
 Árboles (Redon) **76**
 Árboles y torre, Bermudas (Demuth) **135**
 Arp, Jean **29**; *Dibujo automático* **13**
 arriccio **189, 194, 195, 199, 200, 209**
 arte conceptual **29**
 Artista y modelo (Matisse) **28**
 assemblage **28**
 Autorretrato como Ecce Homo (Dürero) **42**
 Autorretrato tras máscara de mujer (Munch) **178**
 Aves cuaderno de bocetos (Toplikar) **63**
 azul de cobalto **193, 202, 218, 241**
 Azul, amarillo, verde sobre rojo (Rothko) **229**

B

Bailarinas cambayanas (Rodin) **72**
 Balthus **174**; *Phalène* **74**
 Bautismo de Cristo (detalle) (Masolino) **186**
 barniz **100, 104, 107, 133**; pinturas acrílicas **238, 245**; pinturas al óleo **226, 232**
 Bartolomeo, Fra: *Santa María Magdalena* (detalle) **186**
 bases **101** (véase también medios pictóricos individuales)

Bechtle, Robert: *Mercurio* **132**
 Bellini, Giovanni **213-214, 227**; *Mujer desnuda ante un espejo* **233**; *Pietà* **88**; *Virgen con Niño* **214**
 Benglis, Lynda: *Agente de viajes* **151**
 Berger, John **11, 88, 91**
 Bess, Forrest: *Sin título* (núm. 31) **98**
 bilis de buey **120, 121, 161, 162, 201, 202, 218**
 Bishop, Isabel: *Mujer joven* **224**
 Bisonte herido (pintura rupestre) **186**
 Blake, William **115**; *Águila* **51**
 blanco de capa de fondo **222, 223, 224, 225, 226**
 boceto (Tres Banderas) (Johns) **141**
 Bodegón con peras y manzanas, torro azul tapado y botella de vino (Cézanne) **26**
 Bonnard, Pierre: *Desnuda en la bañera* **90**
 borradores **54, 61, 64, 68, 70, 73, 75, 76, 77, 82, 132**
 Botticelli, Sandro: *Alegoría de la abundancia* (estudio) **79**
 Bourgeois, Louise: *Sin título* **85**
 Bouts, Dieric **180**; *Anunciación* (detalle) **180**
 Bruggen, Coosje van (con Oldenburg): *Volantes suaves cayendo, número dos* **75**
 Brunelleschi, Filippo **18**

C

cabello, técnicas para el; encáustica **147, 148**; óleos **224**; temple al huevo **170, 170**
 Cabeza de negro (Dürero) **44**
 Cabeza de mujer «La parisina» (fresco minoico) **187**
 Cabeza de mujer con sombrero (Nadelman) **66**
 Cabeza de ángel (Dürero) **20**
 Cabeza de la diosa Hebe (Le Moine) **47**
 Cabeza de Jesús a los doce años (Dürero) **20**
 Cadmus, Paul **158, 171**; *El baño* **172**
 Calder, Alexander: *Hacienda la vertical* **66**
 capriccio **22**
 Catedral de Rouen (detalle) (Monet) **231**
 Casas junto al mar (Monet) **26**
 Caracci, Annibale: *Tres estudios de hombres* **59, 63**
 carbón **40, 42, 43, 45, 49, 50, 68, 74, 80, 141, 145, 146, 147, 152, 204, 205, 209, 215, 221, 243**
 carboncillo **25, 40, 44, 81, 101, 137, 142, 143, 160, 174, 175, 194, 208, 215, 216, 217, 221, 222, 240, 243**; carboncillo negro **45**
 Carter, Emily: *Sin título* **246**
 cartones **16, 19, 80, 159, 162, 163, 164, 165, 173, 193, 194, 195, 204, 204-205, 209, 243**
 caseína (como aglutinante) **102, 196, 197, 209**
 caseína, gesso con **174, 175, 175**
 caseína, temple de **41, 99, 104, 174, 194, 207, 247**; aglutinante **174, 175, 175**; ejercicios **179, 179**; herramientas y pinceles **176**; pigmentos **176**; soporte y base **175**; técnica **177, 177**
 Castillo junto al lago Sassetta [atrib.] **93, 169**
 Caylus, conde de **140**
 Celmins, Vija **29**; *Sin título* **#6 33**
 Cennini, Cennino **17, 58, 162, 169, 173**; *Il Libro dell'Arte* **14, 107, 158**
 Céspedes (Dürero) **114**
 cera como medio aglutinante **102, 102, 145-146**; como acabado para óleos **232** (véase también cera de abejas)
 cera, crayolas de **44, 45**
 cera de abejas **177, 183, 218**; aglutinante para pintura encáustica **102, 102, 144-146, 144**; proceso «encáustico» **151, 153, 154-155**
 cera, lápices/crayolas de **44, 45**
 cera para frotar, crayolas de **49**
 Cézanne, Paul **25**; *Bodegón con peras y manzanas, torro azul tapado y botella de vino* **26**; *Foliage* **130**
 cielo, técnicas para el; temple al huevo **165-167, 168, 168**; óleos **224-225**
 Cielo Matutino (O'Keefe) **136**
 Cimabue **158**
 círculo cromático **105, 179, 183**
 Ciudad junto al mar (Sassetta [atrib.]) **93, 168, 169**
 Clara (Mitchell) **90**
 Close, Chuck: *Phil* **239**; *Phil/Huella digital* **55**
 cola de gelatina **39, 46**

cola de piel de conejo **46, 101, 102, 103, 142, 144, 145, 146, 147, 160, 180, 181, 182, 215, 217, 220, 232**; fórmulas **142, 143, 160, 217**; y pintura acrílica **240**
 collage **27, 28, 151, 247**
 color **25, 104-105, 106**; análogo **105, 179, 183**; complementario **105**
 color, gamas de: acrílicos **241**; encáusticos de Fayum, pintores **144**; rinoica, cultura **187**; pigmentos de acuarela **120**; pigmentos de óleo **218**; pintura con temple al huevo en el Renacimiento **161**; Renacimiento, frescos **193, 201**; Roma **207**
 Condottiere, Il (Antonello da Messina) **213**
 Conner, Bruce: *Dibujo con manchas de tinta* **53**
 Constable, John **23**
 contornos **63, 68**; líneas/dibujos de **16, 62, 64, 65**; transversales, líneas de **63, 75**
 Cornelius, Peter von **191**
 Cranach, Lucas **114**
 crayola **42, 44-45, 47, 49, 63, 75, 78, 80**
 crayolas/lápices conté **42, 44, 45, 49, 63, 75, 80**
 Crucifixión (detalle) (Perugino) **188**
 cuadernos de bocetos **14, 15, 18, 41, 61, 64, 68, 70, 76, 77, 144, 145, 152, 153**
 Cuatro hombres (Park) **231**
 cuchillo de manualidades **54, 117, 123, 131**
 Curación del diácono Justiniano **171, 183**
 Cutler, Amy: *Fragancia fresca de pino* **137**

D

dammar, cristales/barniz **104, 144, 146, 151, 226, 232**
 David y Uriah (Rembrandt) **96**
 De Kooning, Willem: *Puerta al río* **231**; *Retrato de Elaine* **36**
 DeFeo, Jay: *Puente creciente* **247**
 Degas, Edgar **25**; *Tres estudios de una bailarina* **26**
 Delacroix, Eugène **23, 115**; *Jinete árabe atacado por un león* **24**
 Demuth, Charles **115**; *Aire distinguido* **131**; *Árboles y torre, Bermudas* **135**; *Estudio de una monarda* **112**; *Lilas de agosto* **92**
 Desnudo [artista y modelo] (Matisse) **28**
 Desnudo en la bañera (Bonnard) **91**
 Diseño para una fuente de mesa gótica (Dürero) **15**
 Diario de Frida Kahlo (Kahlo) **61**
 dibujo **10-85**; automático **13, 29**; ejercicios **61, 64-65, 68-84**; historia **17-33**; materiales **34-55**; técnicas y términos **62-63**
 Dibujo (Gorky) **78**
 Dibujo automático (Arp) **13**
 Dibujo con manchas de tinta (Conner) **53**
 Dibujo de línea negra (Jensen) **67**
 Dibujo-Dyad (Piatek) **53**
 Dibujo mural #444 (LeWitt) **191**
 Dibujo mural #808 (LeWitt) **191**
 Dibujo número 8 (O'Keefe) **68**
 difuminos **43, 46, 54, 61, 64, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 82**
 Dique de Skowhegan con edificio de techo verde (Jacquette) **196**
 directa, pintura (término) **103, 105**; acrílica, pintura **238, 239, 243, 245**; acuarela **130** (véase también *alla prima* y húmedo sobre húmedo); caseína, pintura de **177, 178**; fresco **207**; pintura al óleo **215, 227, 230-231, 233**
 Don Quijote (Goya) **23**
 Doorsien **233**
 Driggs, Elsie: *Pittsburgh* (estudio) **43**
 Duccio di Buoninsegna **158, 171**; *Maestà* (detalles) **172, 183**
 Dürero, Alberto **18, 19, 114**; *Autorretrato como Ecce Homo* **42**; *Cabeza de ángel* **20**; *Cabeza de Jesús a los doce años* **20**; *Cabeza de negro* **44**; *Céspedes* **114**; *Diseño para una fuente de mesa gótica* **15**; *Estudio del rapaje* **74**

E

ébano, lápices de grafito de **42, 49**
 Efectos del buen gobierno en la ciudad (detalle) (Lorenzetti) **187**

El Baño (Cadmus) 172
El Diluvio (Uccello) 190
El Juicio Final (Miguel Ángel) 190-191
El señor de los monjes: retrato ecuestre de Mahorano
 Amar Singh II 113
 Ellmann, Barbara: *Historia de estilo libre* 151
 encáustica, pintura 92, 104, 138-155; capa base al temple 142, 145, 146-147, 147; ejercicios 152, 153; herramientas y pinceles 145; historia 140; pigmentos 144, 145-146; pintura con cera fundida 148-150, 149; propiedades 140-141; soportes y bases 142-143, 143; técnica de la «encáustica» 154-155
 escorzo 63, 77
Escuadrón blanco I (Golub) 99
 esfumino 43, 61 (véase también difumino)
 esponja natural 54, 94, 117, 119, 123, 131, 134, 176, 177, 182, 191, 232
Esta lluvia (Martin) 107
 estarcido, técnica de 80, 81, 82, 83
 estarcir, rueda de 80, 82, 83, 204
Estrella de Belén y otras plantas 10
Estudio de Celia (Graham) 37
Estudio de un rapaje (Durero) 74
Estudio de una Monarda (Demuth) 112
Estudio del rostro de una mujer (Puvion de Chavannes) 73
 estudio para *Alegoría de la Abundancia* (Boticelli) 79
 estudios (dibujos) 16, 68, 79, 129, 130
 Eyck, Hubert van 212
 Eyck, Jan van 212

F
 Fabiano, papel 38, 40, 41, 73, 75, 80, 118
Fantasmagórico (Simmons) 32
 Federal Arts Project (1935-1943) 193
Figura de un santo (sinopia) (Masolino) 195
 Filbert o de lengua de gato, pinceles 124, 165
Flores combinadas con hortensias (Stella) 77
Foliage (Cézanne) 130
 follaje, técnicas para el; acuarela 126; óleos 225; temple al huevo 168, 169
 forma y volumen 62, 73, 74, 78
Formas geométricas, 1928 (Kandinsky) 29
 fotografía 22, 25; pintar a partir de una fotografía 26, 30, 33, 44, 55, 79, 132, 133, 239, 244, 247
Fragancia fresca de pino (Culler) 137
 fresco 94, 184-209; *arenato* 200, 200; *arricio* 199, 199; *buen fresco* 189, 191, 193-194; cartón 204, 204-205; ejercicio 209; *frottage* 49, 78; historia 186-191; *intonaco* 189, 190, 193, 194, 196, 197, 203, 205, 206, 207, 209; método *a secco* 189, 193-194; pigmentos 193, 201-202; pintar en yeso húmedo 205-207, 206; propiedades 193-194; soporte y yeso 196, 200, 203; *trullisatio* 198, 198
frottage 49, 78
 frescos minoicos 188; *Cabeza de mujer* («La parisina») 187

G
 gamuza 54
 garabateo 61, 61, 70, 75, 126
Garabatos (detalle) (Rosa) 60
 Géricault, Théodore 115
 gesso 101, 202; a la media creta 216, 217; base 101, 102, 103, 117, 134, 163, 165, 173, 177, 180, 215, 216, 228, 232, 240, 247; caseína 102, 107, 174, 175, 175, 177, 179; cola (gesso *sotile*) 48, 117, 137, 142, 143, 160; panel 77, 134, 137, 147, 152, 155, 162, 183, 220, 224, 233
 gesso *sotile* (véase gesso)
 gestual, dibujo 62, 72, 72
Ginebra de Benzi (Leonardo) 213
 Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) 213, 227; *La tempestad* 228; *Retrato de una joven dama* [Laura] 221
 Giotto di Bondone 158, 188; *Abrazo en la Puerta Dorada* 189; *Natividad* 188
 Giovanni di Paolo: *San Juan Bautista en el desierto* 159
 glacié 96, 105, 215, 223, 224, 226, 228, 239

glassine 47, 80, 153
 Glazer, Ann; *Los vecinos se acercan* 31
 Gober, Robert: *Sin título* 33
 Gogh, Vincent van: *Paisaje en Drenthe* 39
 Golub, Leon: *Escuadrón Blanco I* 99
 goma arábica 102, 115, 116, 120, 121, 122, 133
 Gorky, Arshile: *Dibujo* 78
 gouache 115, 137; realización de pinturas 84, 137; siluetas 84 (véase también acuarela opaca)
 Goya y Lucientes, Francisco de 22, 97; *La condesa de Altamira con su hijo, María Agustina* 228; *Don Quijote* 23
 Gozzoli, Benozzo (taller de): *Virgen con Niño* 58
 grafito, barras de 43, 49, 76
 grafito, crayolas de 43, 49
 grafito (plomo), lápices de 23, 42, 48, 49, 61, 64, 74, 76, 163, 173
 grafito, polvo de 43, 49
 Graham, John D.: *Estudio de Celia* 37
 grisaille 103, 215, 222, 228, 239, 243
 Grove IV (Marden) 155
 Guitarra (Picasso) 27

H
 Hals, Frans 20
Hamon asume su destino (¿David y Uriah?) (Rembrandt) 96
Hamlet (Silman) 230
 Hammershoi, Wilhelm; *Mujer cosiendo en un interior* 109
Hacienda la vertical (Calder) 66
 Heade, Martin Johnson: *Prados de Newburyport* 109
 Henderson Artista «A» (Arapahoe), libro de cuentas de: *Visión medicinal* 13
 Henry, Colorado (Krug) 174
 Henry, Helen: *A los niños indios les gusta hacer carreros* 13
 Hesse, Eva: *Sin título* 12
Historia de estilo libre (Ellmann) 151
Hola, soy muy feliz, aunque suene un poco tonto 46
Hola, soy muy feliz, aunque suene un poco tonto (Nutt) 46
Homenaje al cuadrado (Albers) 104
 Hopper, Edward 115; *El Palacio* 136; *Sol en una sala vacía* 233
 húmedo sobre húmedo (término) 105, 177, 178, 215, 238, 239, 245 (véase también pintura directa)

I
 icanos 140, 158
 ilusión espacial 63, 76; e intensidad del color 106; y valor del color 106
impasto 103, 146, 149, 150, 231, 244, 245
 imprimación 103; acrílica, pintura 239, 243; encáustica, pintura 141, 147, 152; óleo, pintura 215, 220, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 232, 233
 India: frescos 188, 193; miniaturas 113
 India, tinta 50, 52
 indirecta, pintura 103, 105, 113, 116, 129, 130, 131, 177, 178, 206, 207, 215, 223, 224-247, 231, 233, 238, 239, 243, 244-245
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 23, 225; *Retrato del Dr. Robin* 23
 Innerst, Mark: *Radiofaro* 244
 instalaciones 29, 30, 31, 82, 94
 intensidad (color) 102, 105, 106, 113
 interferencia, pigmentos de 236
Interior, granero del condado de Bucks (Sheeler) 44
Interior en Petworth (Turner) 114
Interior de una prisión (Piranesi) 22
intonaco (véase fresco)

J
 Jacqueline, Ivonne: *Dique de Skowhegan con edificio de lecho verde* 196
Jinete árabe atacado por un león (Delacroix) 24

Johns, Jasper 141; *Mapa blanco doble* 151; *Tres banderos* 141; *Esbozo para Tres banderos* 141
Junto al gran y brillante mar (Krug) 232

K
 Kandinsky, Wassily 28; *Formas geométricas, 1928* 29
 Kells, Libro de: *El principio del Evangelio de san Marcos* 17
 Kelly, Elsworth: *Zorral* 78
 Khedoori, Toba: *Sin título* 31
 Kimmelman, Michael 28
 Klee, Paul 28
 Kline, Franz: *Mahoning* 230; *Sin título* (estudio para *Mahoning*) 230
 Klint, Hilma af 28; página extraída de *Cuaderno de bocetos automáticos* 60
 Krug, Margaret: *Henry, Colorado* 174; *Junto al gran y brillante mar* 232; *Musée des Beaux Arts W.H. Auden* (escrito a mano 1, 2, 3, 4) 37; *Ningún dulce pájaro le siguió* 181; *Nakomis* 222; *Okoboji* 183; *Patrick, Monte, John, Helen* 79; *Península de Dingle* 178, 179

L
La Anunciación (Angelico) 94, 94
La Anunciación (cartón) (Pontorno) 195
La Anunciación (detalle) (Bouts) 180
La Anunciación (detalle) (Pontorno) 195
La Anunciación (sinopia) (Lorenzetti) 81
La burla de Cristo (Angelico) 208
La condesa de Altamira con su hijo María Agustina (Goya) 228
La Sagrada Familia o La Madonna de la escalera (Poussin) 21
La señora solicitó una rápida y dramática reacción empática, la cual hicimos (Walker) 85
La tempestad (Giorgione) 228
La túnica de José (detalle) (Velázquez) 213
 Lalchand: *hoja del Album de Shah Jahan* 105
 lápices 42, 49, 61, 64, 68, 75, 78, 80, 82, 173; como herramienta de medición 68, 69; de colores 42, 46, 49, 80, 173
 lapislázuli 17, 188
 Laura (Giorgione) 221
 Lawrence, Jacob 158, 171; *Series bélicas, Victoria* 172
 LeMoine, François: *Cabeza de la diosa Hebe* 47
 Leonardo da Vinci 7, 18, 19, 69, 212; «*Estrella de Belén*» y *otras plantas* 10; *Ginebra de Benzi* 213; *Santa Ana, la Virgen, el Niño y san Juan Bautista* (cartón) 80; *Tempestad sobre valle alpino* 19; LeWitt, Sol 29, 94, 191; *Dibujo mural # 444* 191; *Dibujo mural # 808* 191
 lienzo, preparación del: pintura al temple 180, 182; pintura encáustica 141-143, 148; óleo 101, 214, 215, 216, 217; tensado 100, 216
Lilas de agosto (Demuth) 92
 linaza, aceite de 102, 144, 146, 158, 212, 214, 217, 218, 219, 222, 226, 238
 litografía, crayolas/lápices de 42, 45, 49
 local, color 167, 224
Los explotadores (Rivera) 192
Los vecinos se acercan (Glazer) 31
 Lorenzetti, Ambrogio: *Anunciación* (sinopia) 81; *Efectos del buen gobierno en la ciudad* (detalle) 187
 Lovell, Whitfield: *Resplandor* 30
Lucerna desde el lago (Turner) 25
 Lutes, Jim 158

M
 MacDonald-Wright, Stanton: *Sincronía «oriental» en verde azulado* 229
Maestà (detalle) (Martini) 189
Maestà (detalles) (Duccio) 172, 183
Mahoning (Kline) 230
 Malraux, André 91
 Manet, Edouard: *Épica de la civilización americana* (detalle) (Orozco) 192; *Retrato de Emile Zola* 97
 manuscritos iluminados 17, 114
 manchas de agua (papel) 38, 118

Mapa blanco doble (Johns) **151**
 Maiden, Brice: *Grave IV* # **155**
 Martin, Agnes **106**; *Esta lluvia* **107**; *Sin título* **16**
 Masaccio **174**, **188**; *El tributo* **201**, **202**
 Masolino **174**; *Rautismo de Cristo* (detalle) **186**;
Figura de un santo (sinopia) **195**
 Materiales y métodos (Mayer) **151**
 Matisse, Henri **25-28**; *Desnudo* [artista y modelo] **28**
 Meheretu, Julie **94**; *Siete actos de piedad* **246**
 Memling, Hans **212**; *Tomasso di Folco Partinani* **213**
 Mendieta, Ana **29**; *Rastras corporales* **30**
 Meninas (Velázquez) **95**
 Mercurio (Bechtle) **132**
 Mercurio y Argos (estudio) (Rubens) **45**
 Merton, Thomas **16**
 Miedo y deseo (Stevens) **236**
 Miguel Ángel Buonarroti **19**, **188**, **228**; *El Juicio Final* **190-191**
 miniaturas persas **113-114**
 Mitchell, Joan: *Claro* **90**
 Monet, Claude **25**; *Cosos junta al mar* **26** (detalle); *Catedral de Rouen* **231**
 Moore, Frank **29**
 Morandi, Giorgio **88**, **108**; *Natura Marta* **88**;
Paesaggio **115**
 Mujer con collar de perlas (Vermeer) **90**
 Mujer cosiendo en un interior (Hammershoi) **109**
 Mujer de la dinastía Antonina (encáustica) **145**,
146
 Mujer desnuda ante un espejo (Bellini) **233**
 Mujer joven (Bishop) **224**
 Mu Chi: *Seis coquis* **11**
 Munch, Edvard: *Autorretrato tras máscara de mujer* **178**
 murales, pinturas **104**, **191**
 Musée des Beaux Arts W.H. Auden (escrito a mano **1**, **2**, **3**, **4**) (Krug) **37**

N
 Nadelman, Elie: *Cabeza de mujer con sombrero* **66**
 Natividad (Giotto) **188**
 Naturaleza muerta (Morandi) **88**
 naturaleza: dibujo de la **77-78**; acuarelas de la **134-135**, **135**
 nazarenos **191**
 negativo, espacio **70**, **71**
 Nelson, Joan: *Sin título* (#279) **154**
 Ningún dulce pájaro le siguió (Krug) **181**
 Nocturno en gris y dorado-Piccadilly (Whistler) **24**
 Nokomis (Krug) **222**
 Norgate, Edward: *El Arte de la miniatura pintada* **115**
 notas (en dibujos) **16**
 Niña desnuda sentada (Pontormo) **12**

O
 O'Keefe, Georgia: *Cielo matutino* **136**; *Dibujo N.º 8* **68**
 Okabaji (Krug) **183**
 Oldenburg, Claes (con Van Bruggen): *Volantes suaves, cayendo, número dos* **75**
 óleo, pintura al **95**; *abozzo* **215**, **221**; *alla prima*, técnica (directa) **215**, **231**; barras al **44**, **45**; capa de fondo **222-223**, **223**; crayolas al **45**; herramientas **219**; *imprimatura* **215**, **220**, **220**, **223**; medio **226**; medios aglutinantes **212**, **214-215**, **218**; óleo por capas de menor densidad (graso sobre magro) **215**; origen histórico **212-214**; pasteles al **44**, **45**, **49**; pigmentos sugeridos **218**; pinceles **219**; pinturas de **212**; preparación **218-219**, **219**; propiedades **215**; soporte, encolado y base **215**, **216**, **216-217**, **217**; técnica indirecta **215**, **224-247**; tiempo de secado **226**
 opaca, acuarela **113**, **114**, **115**
 Orazio, José Clemente **191**; *Épico de la civilización americana...* **192**
 «oscurecer al gris» los colores **106**
 Overbeck, Friedrich **191**

P

Pacífico enterramiento en el mar (Turner) **228**
 Paisaje (Morandi) **115**
 Paisaje con la casa de la pequeña torre (Rembrandt) **21**
 Paisaje en Drenthe (Rembrandt) **39**
 paisajes, pintura de **93**, **114**, **212**; técnica de pintura al óleo **224**; técnica de pintura encáustica **153**; técnica de temple al huevo **168-169**, **179**
 Página de cuaderno de bocetos automáticos (Klimt) **60**
 Palacio, El (Hopper) **136**
 paleolítico, arte **17**, **186**
 Paola y Francesca de Rimini (Rosetti) **25**
 papel: azul de Venecia **19-20**; con textura **40-41**; de arroz **39**, **41**; de trapo o estraza **32**, **38**, **39**, **40**, **41**, **48**; fibra **39-40**; gramaje **40**, **118**; historia **18**, **113**; lado correcto del **118**; manchas de agua **38**, **118**; para artistas **39**; para carboncillo **40**; para lápiz **40**; para pastel **40**; para pincel y tinta **41**; para pluma y tinta **41**; para punta de plata **41**; para tiza **40**; prensado en caliente **39**, **40**, **118**, **118**; prensado en frío **39**, **40**, **118**, **118**; superficies **39-40**, **118**; técnica de rasgado **38**, **39**; técnica de tintura **40**; tipos de **38**, **38-41**
 Park, David: *Cuatro hombres* **231**
 pasteles **46**, **49**, **68**, **75**; crayolas de **44**, **49**; lápices de **42**, **46**; obras en **25**, **47**
 Patrick, Monte, John, Helen (Krug) **79**
 patrones, libros de **17**, **18**
 Pequeño ferry azul (Shields) **239**
 Península de Dingle (Krug) **178**, **179**
 pergamino **38**, **114**, **117**
 permanencia de materiales **54**
 perspectiva **63**, **69**, **247**; atmosférica (aérea) **18-19**, **63**, **106**; lineal **18**, **63**, **190**
 Perugino: *Crucifixión* (detalle) **188**
 Phalène (Balthus) **174**
 Phil (Close) **239**
 Phil/Huella digital II (Close) **55**
 Piatek, Frank: *Dibujo-Dyad* **53**
 Picasso, Pablo **25-28**, **236**; *Guitarra* **27**
 Piero della Francesca **18**, **43**, **174**, **188**, **191**;
Resurrección **94**
 Pietà (Bellini) **88**
 pigmentos **102**, **102**; acuarelas **120-122**, **121**, **122**;
 acrílicas, pastas **241**; caseína, temple de **176**;
 fresco **193**, **201-202**; pigmentos de interferencia **236**; pintura encáustica **14**, **145-146**; pinturas al óleo **218-219**, **219**; temple **181**; temple al huevo **161**, **162**
 pinceles **78**, **92**, **113**; acuarela **123-124**, **123**, **134**, **137**;
 acrílica, pintura **240**, **243**; caseína, temple de **176**;
 fresco **190**, **204**, **205**, **209**; pintura al óleo **219**, **222**; pintura al temple **182**; pintura encáustica **140**, **144**, **145**, **146**, **147**, **148**; temple al huevo **16**;
 tinta **52**
 Pintura abstracta, azul (Reinhardt) **229**
 pintura: capa de **104**, **102-103**, **177**, **201-203**, **215**, **222**, **238**, **243** (véase también pigmentos); definición **89**; *plein air* **130**, **134**; práctica de la **107-108** (véase también medios pictóricos individuales)
 Piranesi, Giovanni Battista **21**; *Interior de una prisión* **22**
 Pisanello, Antonio **18**
 planos pictóricos **18**, **53**, **62**, **63**
 Plinio El Viejo **140**, **145**
 Plotino **108**
 plumas **50-51**, **52**, **78**; de acero **50**, **52**; de ave **50-51**, **52**, **72**; de cuervo **50**, **52**, **53**; pinceles de caña **50**, **51**, **52**, **72**
 polarización de tonalidad, composiciones con **178**, **179**
 Pollock, Jackson **236**
 Pontormo, Jacopo da: *Anunciación* (detalle) **195**; *La Anunciación* (cartón) **195**; *Niña desnuda sentada* **12**
 Portland, ME, *El puente de un millón de dólares* **76**
 Prodas de Newburyport (Heade) **109**
 Puerta al río (De Kooning) **231**

Poussin, Nicolas: *La Sagrada Familia o La Madonna de la escalera* **21**
 prensa, papel de **38**, **40**, **41**, **72**
 punta de plata **41**, **42**, **48**, **49**, **164**, **165**
 puntos de fuga **18**
 Puvis de Chavannes, Pierre: *Estudio del rostro de una mujer* **73**
 PVA (acetato de vinilo polimerizado) **101**

Q

Quadrettatura, dibujo **194**, **209**

R

Rafael (Raffaello Sanzio) **19**, **188**; *San pablo rasgando sus vestiduras* **48**
 Redon, Odilon **89**; *Árboles* **76**; *Silencio* **89**
 Reinhardt, Ad: *Pintura abstracta, azul* **229**
 Reinventando la dislocación (Sikander) **30**
 Rembrandt van Rijn **20-21**; *Haman asume su destino* (*¿David y Uriah?*) **96**; *Joven mujer durmiendo* (*¿Hendrickje Staffels?*) **50**, **63**; *Paisaje con la casa de la pequeña torre* **21**
 reproducciones en miniatura **68**, **69**, **132**, **152**, **173**
 resina alquídica, pinturas con **236**, **238**
 resistencia a la luz de los materiales **40**, **45**, **46**, **50**, **51**, **54**, **194**
 Resplendor (Lovell) **30**
 Resurrección (Piero della Francesca) **94**
 Retrato de un hombre (Antonello da Messina) **213**
 Retrato de un hombre, de Hawara (encáustica) **150**
 Retrato de una joven dama [Laura] (Giorgione) **221**
 Retrato de una mujer, llamada Irene (encáustica) **140**, **141**
 Retrato de Elaine (De Kooning) **36**
 Retrato de Emile Zola (Manet) **97**
 Retrato del Dr. Robin (Ingres) **23**
 Retrato ecuestre de Maharano Amar Singh II...
El señor de los monos **113**
 Rivera, Diego **141**, **191**; *Los explotadores* **192**
 Robert, Nicholas-Louis **38**
 Rodin, Auguste: *Bailarinas camboyanas* **72**
 ropajes, técnicas para: dibujo **74**, **74**; óleos **224**;
 temple al huevo **169**, **169**
 Rosa, Joana **29**; *Garabatos* (detalle) **60**
 Rossetti, Dante Gabriel **23**; *Paola y Francesca de Rimini* **25**
 Rothko, Mark: *Azul, amarillo, verde sobre rojo* **229**
 Rouault, George **141**
 Rubens, Peter Paul: *Mercurio y Argos* (estudio) **45**
 Ruskin, John **23**
 Ryder, Albert Pinkham: *Trabajadores en el mar* **228**

S
 San Juan Bautista en el desierto (Giovanni di Paolo) **159**
 San Lucas el evangelista (detalle) (Martini) **167**
 Santa María Magdalena (Bartolomeo) **186**
 San Pablo rasgando sus vestiduras (Rafael) **48**
 Sargent, John Singer **23**
 Sassetta (atrib.): *Castillo junto al lago* **93**;
Ciudad junto al mar **168**, **169**
 Santa Ana, la Virgen, el Niño y san Juan Bautista (cartón) (Leonardo) **80**
 Schiavo, Paolo: *Virgen con niño entronizados* (sinopia) **195**
 Schwitters, Karl **28**; *Abierto en la aduana* **27**
 seda **113**, **117**, **118**
 Serie bélica, Victoria (Lawrence) **172**
 Seurat, Georges: *Los modelos* (estudio) **75**
 Siete actos de caridad (Meheretu) **246**
 Shahn, Ben **158**
 Sheeler, Charles: *Interior, granero del condado de Bucks* **44**
 Shields, Allan: *Pequeño ferry azul* **239**
 Shore, Rebecca; *2006 #1173*
 Sikander, Shahzia: *Reinventando la dislocación* **30**
 Silencia (Redon) **89**
 siluetas **23**, **84**, **85**
 Sillman, Amy: *Hamlet* **230**
 Simmons, Gary **29**; *Fantasmagórico* **32**

Simone, Martini 158, 190; *Maestà* (detalle) **189**;
San Lucas, el evangelista (detalle) **167**; *Virgen con Niño de Lucignano d'Arbia* **93**
Sincronía «oriental» en verde azulada
 (McDonald Wright) **229**
sinopia 16, **81**, 103, 189, 194, **195**
Sin título (#279) (Nelson) **154**
Sin título (Carter) **246**
Sin título (Estudio para Mahoning) (Kline) **230**
Sin título (Hesse) **12**
Sin título (Khedori) **31**
Sin título (Martin) **16**
Sin título No. 31 (Bess) 98
Sin título (Still) **107**
Seis coquis (Mu Chi) **11**
Sol (Stettheimer) **103**
Sol en una sala vacía (Hopper) **233**
sombreado cruzado 62, 63, 74, **105**, 165, 183; lineal
 62, 63, 74, **105**, 165
 soportes 100
spolvera **80**, **81**, **82**, **83**, 204 (véase también
 transferencia)
 Stella, Joseph: *Flores combinadas con hortensias* **77**
 Stettheimer, Florine: *Sol* **103**
 Stevens, May: *Miedo y deseo* **236**
 Still, Clifford: *Sin título* **107**
 Sultan, Altoon 158
sumi, papel 41; tinta 51
 surrealismo 29

T

Takenaga, Barbara: *Abalorios venecianos* **237**
 Tarquinia, Italia: detalle de la *Tumba del triclino*
 (fresco) **208**
 temple, al huevo, pintura con 93, 99, 103, 104, 140,
 156-183, 190, 207, 212, 215, 221, **223**, 224, 227,
 247; cartón 163, **163**; dibujo con tinta con base de
 agua 162, 164, **164**; ejercicios 173; herramientas
 y pinceles 165; historia 158; método pictórico
 162-171; pigmentos y aglutinante 161, **161**, 162;
 propiedades 159; soportes y bases 160, **160**;
verdaccio 162, 165-166, **166**
 temple, capa base al 141, 142, 144, 145, 146, **147**, **149**,
152, 153, 215, 220, 222;
 temple, pintura al 180; ejercicios 183; herramientas y
 materiales 182; métodos y técnica 182; pigmentos
 y aglutinante 181; soporte y base 180
Tempestad sobre valle alpino (Leonardo) **19**
 textura 62, 63, 75 (véase también línea interrumpida
 e *impasto*); papel con 39, 40, 41
 trazo 62-63, 75; caligráfico 63, 75, 81; discontinuo 63,
 75, **175**; implícito 63, 75
Tres banderas (Johns) **141**
Tres estudios de una bailarina (Degas) **26**
Tres estudios de hombres (Carracci) **59**, 63
 Tiépolo, Giovanni Battista 21; *Ángel* **23**
 tinta 50-51, **52**; de laca 50, **52**; férrea o de agalla 51,
52, 72; sepia 51, 115, 132
 tinte 106 (véase también color)
 Tintoretto, Jacopo Ropusti 213, 227
 Tiziano (Vecelli) 213, 227; *Venus de Urbino* **227**
Trabajadores en el mar (Ryder) **228**
Tommaso di Folco Pontinari (Memling) **213**
 tonalidad 106 (véase también color)
 tonalidades primarias 105
 tonalidades secundarias 45, 105
 tonos (color) 106
 Toplikar, Susan: cuaderno de bocetos de *Aves* **63**
 transferencia 80, **81**, **82**, **83**, 113, 141, 147, 152, 153,
 159, 162, 163, 173, **179**, 183, 194, 195, **204**, 205,
209, 214, 239, 243, 244 (véase también *spolvera*)
 trementina 45, 46, 104, 140, 155, 232, 238; lápices
 solubles en 46, **49**
tributo, El (Masaccio) 201, **202**
 Triclinio, tumba de, Tarquinia (detalle del fresco)
208
trulissia **198**, 200, 209
 Turner, Joseph Mallord William 23, 115; *Interior en*
Petworth **114**; *Lucerna desde el lago* **25**; *Pacífico*
enterramiento en el mar **228**

U

Uccello, Paolo 18; *El Diluvio* **190**

V

Varnedoe, Kirk 28
 Velázquez, Diego 97, 227; *La túnica de José* (detalle)
213; *Las Meninas* **95**
 veneciano, arte 21-22, 214, 227; papel tintado en azul
 19-20
Venus de Urbino (Tiziano) **227**
verdaccio 103, 159, 162, 165-166, **166**, 167, 168, **169**,
 170, 171, 173, 225
 verjurado, papel 39, 40
 Vermeer, Jan 20, 91; *Mujer con collar de perlas* **90**
 vid, carboncillo de 43, 45, **49**
 vidriado **105**, 113, 168, 214, 215, 224, 226, 228, 233,
 239
 Vien, Joseph-Marie 140
Villa de Livia y la Pintura de Gilardina (fresco romano)
 179, **207**
Visión Medicinal (Libro de cuentas de Henderson,
 Artista «A») **13**
Virgen con Niño (Bellini) **214**
Virgen con Niño de Lucignano d'Arbia (Simone
 Martini) **93**
Virgen con Niña entronizadas (sinopia) (Schiavo) **195**
Virgen con Niña... (taller de Cozzoli) **58**
 visores 68, **69**, 75, 76, 77, 129, 132, 133, 209
 vitela, papel 40
Volantes suaves, cayendo, número dos **75**
 volumen 62, 63, **73**, 74, 78, 125, 131, 201, 229, 247

W

Walker, Kara: *La señora solicitó una rápida y dramática
 reacción empática, la cual hicimos* **85**
 Whistler, James Abbott McNeill 23; *Nocturno en gris
 y dorado-Piccadilly* **24**
 Wyeth, Andrew 158

Y

York, Albert: *Árboles gemelos* **97**
Joven mujer durmiendo (¿Hendrickje Staffels?)
 (Rembrandt) **50**, 63

Este práctico libro de referencia presenta los medios y las técnicas básicos para el dibujo y la pintura.

Las técnicas que se analizan son:

- Dibujo
- Acuarela
- Pintura encaústica
- Temple al huevo
- Fresco
- Óleo
- Pintura acrílica

Cada técnica se explica a fondo y se analiza desde sus orígenes hasta la práctica contemporánea. Asimismo, se invita a explorar los diferentes métodos partiendo desde cero, desde la preparación de las tablas de madera o el lienzo hasta la mezcla de los pigmentos y la aplicación de la pintura.

Con sus más de 400 páginas profusamente ilustradas con obras históricas y contemporáneas, así como con fotografías de la práctica en estudios, este libro constituye una referencia indispensable para cualquiera que desee descubrir las técnicas y los medios de la pintura y el dibujo.

Margaret Krug, licenciada en Bellas Artes por el Art Institute of Chicago, ha expuesto sus obras en México, Italia, y a lo largo y ancho de su país, Estados Unidos. Colabora con el Whitney Museum of American Art y ejerce como profesora adjunta de pintura y dibujo en el Parsons School of Design. Además, ha impartido clases de pintura en la Escuela de Arte de Chicago. Asimismo, es la creadora y organizadora de un programa de pintura en el Castello di Spanocchia, Italia.

Pamelia Markwood, además de pintora, es una prestigiosa fotógrafa de naturaleza y viajes.



ISBN 978-84-9801-251-4

