

EL GRAN LIBRO DEL DIBUJO

J.M. Parramón

Serra



 Parramón

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

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

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

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

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

17

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

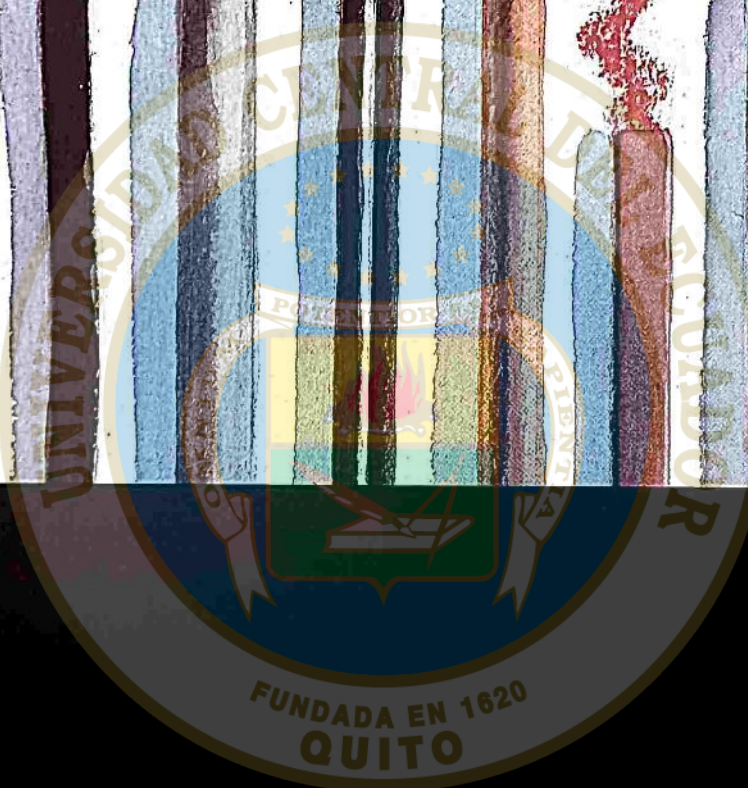
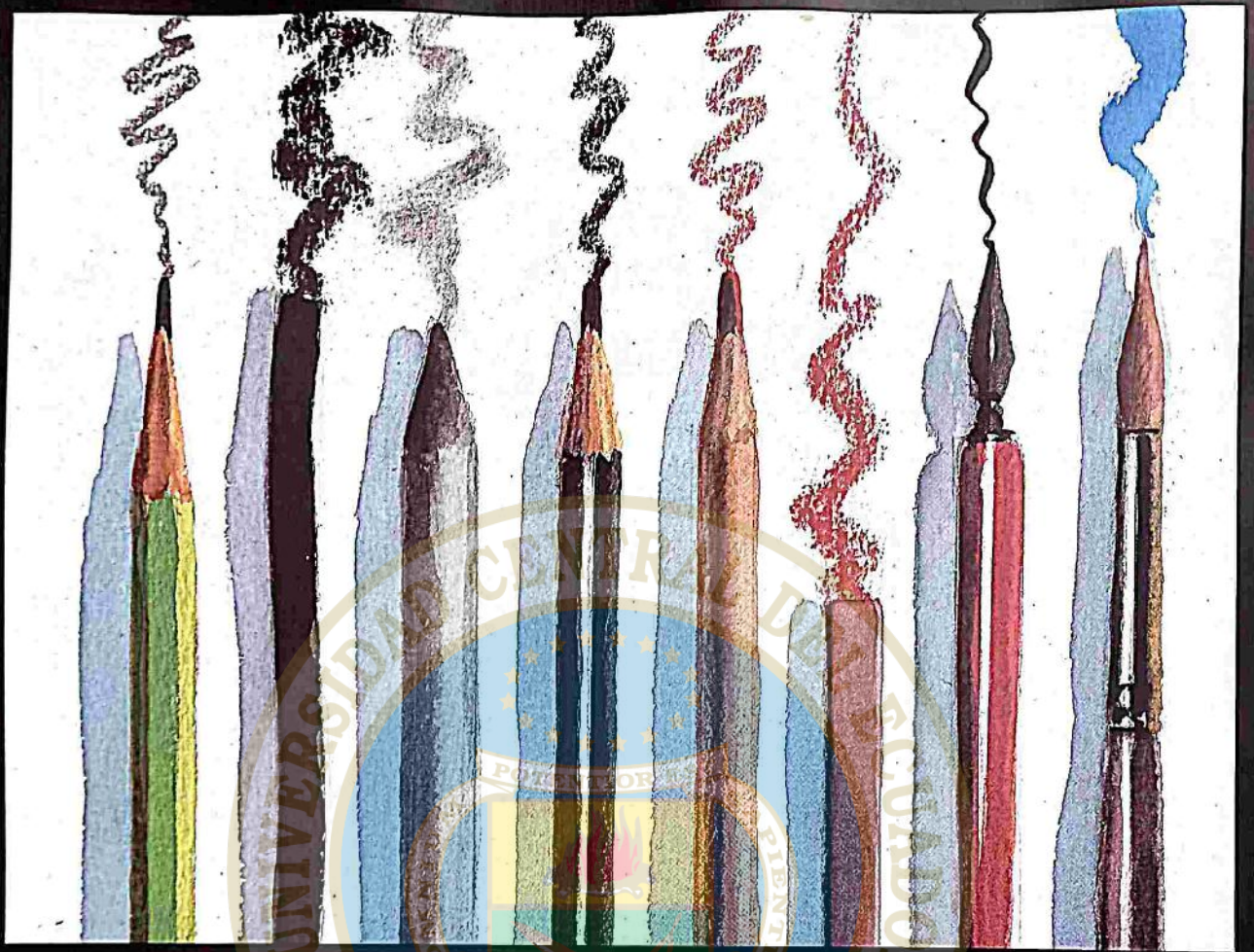
EL GRAN LIBRO DEL DIBUJO

741
P259



INVENTARIO

Compra.....	Donación.....	Canje.....
Proveedor.....		
Factura.....	Fecha.....	Precio.....
Nº Inf. Recép.....	Fecha Inf.....	
Nº Alta.....		
Biblioteca.....		

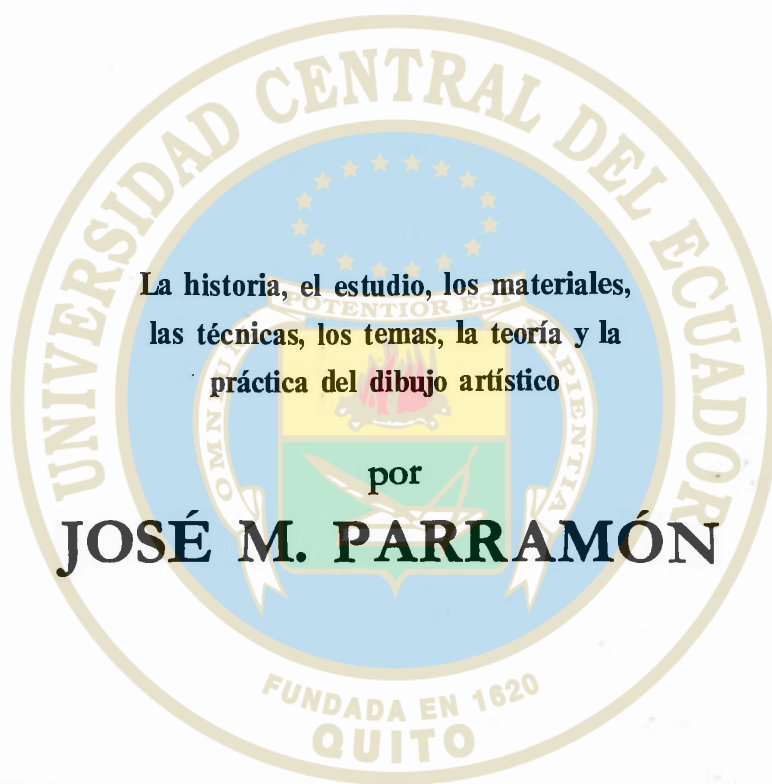


EL GRAN LIBRO DEL DIBUJO

La historia, el estudio, los materiales,
las técnicas, los temas, la teoría y la
práctica del dibujo artístico

por

JOSÉ M. PARRAMÓN



Parramón ediciones, s.a.



El Gran Libro del Dibujo

Autor: José M. Parramón Vilasaló

Dirección editorial: M^a Fernanda Canal

Octava edición: septiembre 2003

© José M. Parramón Vilasaló

© Parramón Ediciones, S.A.

Derechos exclusivos de edición para todo el mundo.

Editado y distribuido por Parramón Ediciones, S.A.

Ronda de Sant Pere, 5, 4^a planta - 08010 Barcelona (España)

Empresa del Grupo Editorial Norma

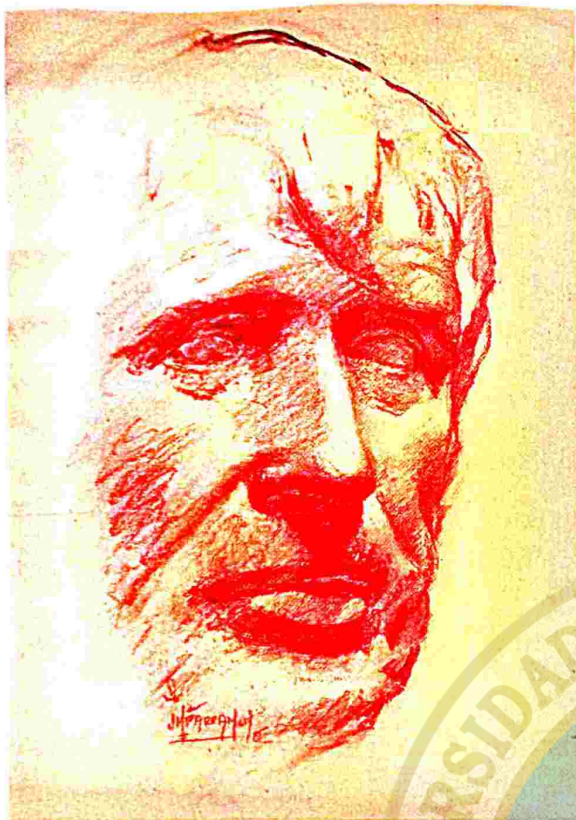
Dirección de producción: Rafael Marfil

ISBN: 84-342-0564-5

Depósito legal: B-32.622-2003

Impreso en España

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra mediante cualquier recurso o procedimiento, comprendidos la impresión, la reprografía, el microfilm, el tratamiento informático o cualquier otro sistema, sin permiso escrito de la editorial.



Índice

Introducción, 9

Historia del arte del dibujo, 11

- 20.000 años antes de Jesucristo, 12
- Egipto: arte de faraones y de vida eterna, 13
- Los griegos (año 776 a. J.C.), 14
- Roma, 16
- Oriente Medio y arte islámico, 17
- Extremo Oriente: China, Japón, 18
- Arte medieval en Europa, 20
- El Renacimiento: el Quattrocento, 22
- Leonardo da Vinci, 24
- Miguel Ángel, 26
- Rafael, 28
- El Cinquecento: Florencia, Roma y Venecia, 30
- El Renacimiento en Europa: Durero, 33
- El Renacimiento en Europa, 34
- El Barroco, los Carracci; Caravaggio, 35
- Rubens, 37
- Rembrandt, 39
- Siglo XVIII: en Italia: "vedutas"; en Inglaterra: acuarelas, 40
- En Francia: el Rococó, 41
- Siglo XVIII en Inglaterra y en España, 42
- Neoclasicismo, 43
- Romanticismo, Realismo, 44
- El Impresionismo, 45
- El dibujo hoy, 46

Materiales, utensilios y técnicas del dibujo artístico, 49

- Cómo dibujar, dónde, con qué, 50
- El estudio, iluminación; muebles y utensilios, 52
- Papel para dibujar, clases de papel, presentación y montaje, 55
- Lápiz plomo o de grafito y sus variantes, 60
- Las gomas de borrar, 61
- Los difuminos y difuminado con los dedos, 62
- Cómo coger el lápiz o el difumino, 64
- Técnicas del lápiz plomo, 66
- Posibilidades del lápiz plomo, 68
- El carboncillo, el lápiz carbón y derivados, 70
- Técnicas del carboncillo y el lápiz carbón, 72
- Posibilidades del dibujo al carbón, 74
- Cretas y sanguinas, 76
- Técnicas mixtas, 78
- Dibujo "a la pluma" y técnicas del dibujo a la pluma, 80
- Dibujo a la caña o al palillo, 84
- Pincel y tinta china, 85
- Lápices de colores, 86



A mis hijos Carmen, Mercedes, José María



La lección de Van Gogh, 88
Dibujando / pintando con lápices de colores, 90
Lápices de colores acuarelables, 93
Rotuladores y técnicas del dibujo con rotuladores, 94
Dibujo a la aguada y técnicas del dibujo a la aguada, 96
La técnica de la aguada en la práctica, 100
Colores a la cera y pasteles al óleo, 102
Técnicas de colores a la cera y pasteles al óleo, 103
Colores al pastel, 104
Técnicas de la pintura al pastel, 106

Fundamentos del dibujo artístico, 109

Reglas básicas, 110
El cálculo mental de dimensiones, 112
El cálculo real de dimensiones y proporciones, 114
Fundamentos de perspectiva, 116
Perspectiva paralela, oblicua, aérea, 117
Mosaicos en perspectiva, 120
División de espacios en profundidad, 121
Perspectiva de las sombras, 122
Pautas-guía, 123
Perspectiva del círculo y ejemplos, 124
La fórmula de Cézanne, 126
El encajado, la estructura, el esbozo, 128
Luz y sombra, 132
Valoración, 134
La dirección del trazo, 136
Contraste y atmósfera, 137
La figura humana, 140
El canon de la figura humana, 142
Anatomía: estructura de la figura humana, 144
La figura vestida, 148
El canon de la cabeza humana, 150

El dibujo como arte, 153

El retrato, 154
El apunte, 156
El boceto, 160
El tema, la interpretación, 162
Sobre el arte de componer, 164
La ley de la sección dorada, 165
Esquemas de composición, 166
La tercera dimensión, 167
El escorzo, 168

El dibujo artístico en la práctica, 169

Dibujar a la caña con pasteles al óleo, 170
Carbón y sanguina con pastel blanco, 172
Dibujar un desnudo con lápiz plomo, 176
Retrato con lápices de colores, 180
Dibujando/pintando al pastel, 184

Glosario, 188

Serra

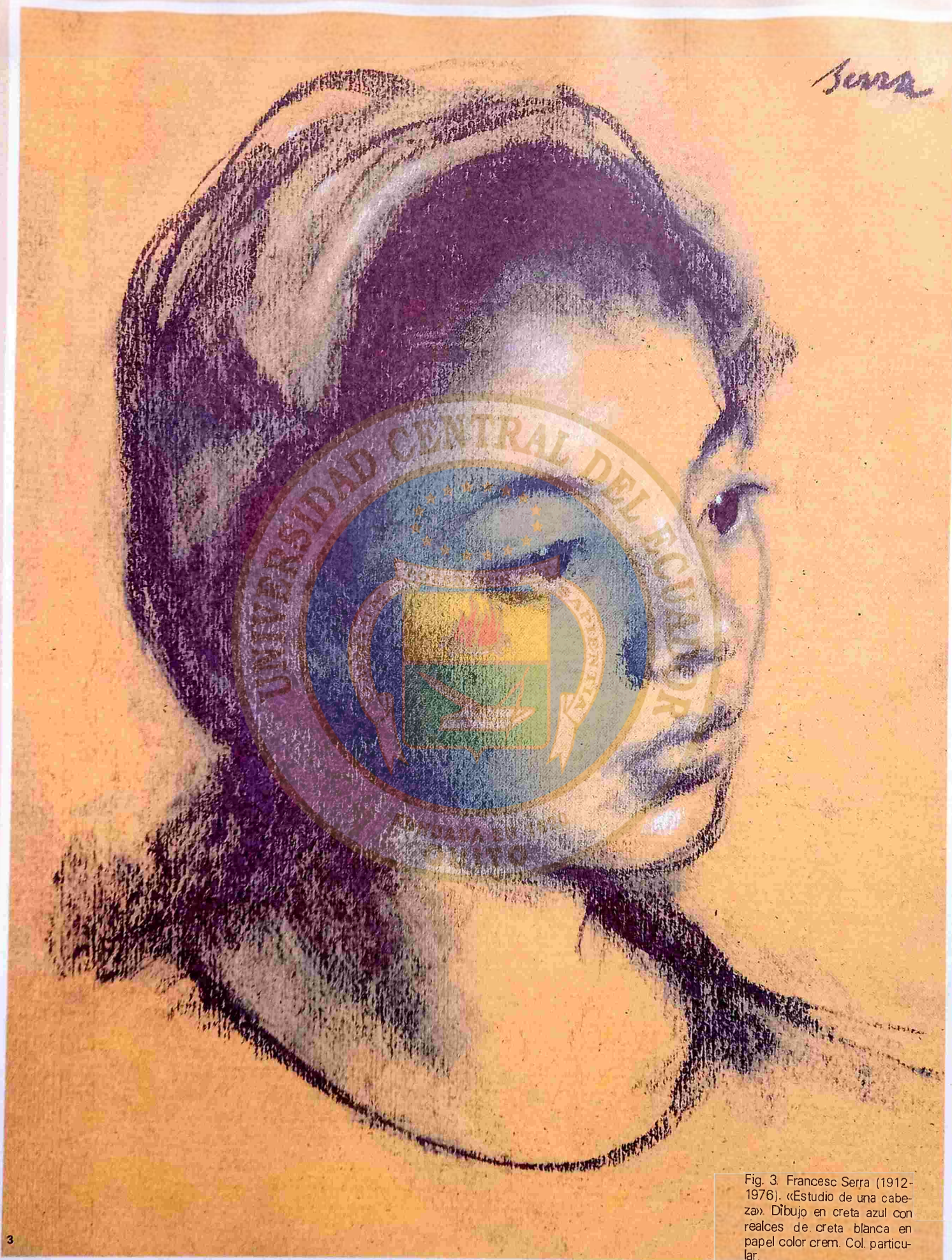


Fig. 3. Francesc Serra (1912-1976). «Estudio de una cabeza». Dibujo en creta azul con realces de creta blanca en papel color crem. Col. particular.

introducción

Antes de pintar un cuadro los grandes maestros dibujaban y pintaban varios bocetos. Esto se sigue haciendo hoy. Pero los antiguos, además de estos bocetos previos empezaban el cuadro con un *dibujo pintado*. A saber: primero daban a la tabla o a la tela un fondo o imprimación de cola y yeso, que en algunos casos teñían o repintaban con Siena-rojizo (Tiziano, Velázquez), o con gris plateado (Rubens), etc... Y después, sobre esta imprimación pintaban, dibujando con dos pinceles y uno o dos colores además del blanco. Rubens, por ejemplo, después de dar una capa de pintura gris-plata, dibujaba el modelo, pintando con ocre oscuro y realzando las partes claras con pintura blanca. Seguidamente y a partir de este "dibujo pintado" empezaba realmente a pintar —valga la redundancia— con todos los colores.

John Sloan, un pintor americano, miembro fundador del Ash Can (Cubo de la Basura), un famoso grupo de ocho artistas que se hizo célebre, en 1908, exponiendo pinturas de los aspectos más sórdidos de Nueva York, escribió un libro en el que expone éstas y otras ideas sobre pintura. Y dice: "Los grandes pintores separaban la forma del color; primero pintaban la forma con colores neutrales, dibujándola, y después resolvían el color". Y Sloan termina diciendo:

"La pintura es dibujo"

Sí, al tiempo que se pinta se está dibujando. Cuando se pinta el tronco de un árbol, el artista ha de *dibujar* con pintura la longitud y el grueso del tronco, y ha de *dibujar* con un color pardo o tierra quemada la zona en sombra y ha de *dibujar* la parte iluminada con un color ocre o Siena... Lo dijo también Ingres: "Se pinta según se dibuja".

Enseñar a dibujar-pintar es el objetivo de este libro.

Esto es evidente desde las primeras páginas cuando, resumiendo la historia del dibujo artístico, se reproducen dibujos sobre papeles de color, dibujados-pintados a la sanguina o con técnicas mixtas, que, como los dibujos de Leonardo, Miguel Ángel o Rafael, y más todavía los de Rubens, Watteau, etc., son verdaderos dibujos-pinturas. Y es más evidente todavía cuando se muestran y explican medios que dibujan pero también pintan, como las cretas, o los lápices de colores, las ceras, los pasteles al óleo y los colores al pastel. En este punto quizá usted se pregunte: ¿pero qué hacen en un libro de dibujo, medios como los lápices de colores, los pasteles al óleo, los colores al pastel...? También yo me he hecho esta pregunta, llegando a la conclusión de que debían estar aquí tanto porque son *medios para trazar*, como porque *no llenan el cuadro*, como la pintura al óleo, la pintura acrílica, la pintura a la acuarela o al témpera.

A propósito de materiales de dibujo, he trata-



Fig. 4. Pedro-Pablo Rubens. (1577-1640). «La Anunciación». Estado inicial del cuadro. Rubens, Velázquez, Tiziano y otros separaban la forma del color. Rubens empezaba el cuadro con una capa de pintura gris plata y dibujaba el modelo pintando con ocre oscuro, realzando las zonas más claras con pintura blanca, como se puede ver en este ejemplo. Museo Ashmolean, Oxford.

introducción

do este tema presentando y explicando surtidos, clases y novedades, con absoluta imparcialidad respecto a las marcas que se citan. Por otro lado, y después de esta presentación, incluyo en cada caso enseñanzas sobre uso y técnicas del medio correspondiente.

Dentro de este criterio de dibujar-pintar, las enseñanzas fundamentales sobre perspectiva, proporciones, luz y sombra, contraste, atmósfera, composición, profundidad, etc., son aplicables igualmente al ejercicio de la pintura, si bien los ejemplos se dan con dibujos.

Y, en fin, dibujando-pintando espero haber reflejado en las páginas de este libro la necesidad de practicar, de dibujar del natural cuantas más veces mejor, viendo y encontrando modelos y motivos en todas partes, sabiendo que hay medios y técnicas para lograr verdaderas obras de arte. Practicar, trabajar, son los factores más importantes para aprender, para triunfar. Matisse dijo: "Hay que trabajar como un obrero. El que ha hecho algo que valga la pena ha trabajado así. Toda mi vida he trabajado todo el santo día". Trabajar es también pensar, "llevar el cuadro en la cabeza" (Monet), ir por la calle "y ocupar el espíritu en observar los rostros de los hombres y las mujeres en días de cielo cubierto" (Leonardo da Vinci). Y aprovechar el tiempo: "Todos se sorprenden de lo mucho que pinto. Y es que, en vez de corretear de un lado para otro como la mayoría de los pintores que conozco, yo me encierro en mi estudio" (Delacroix).

Geneviève Laporte, una de las mujeres que pasaron por la vida de Picasso, escribió un libro: *El amor secreto de Picasso*, en el que explica lo que hacía y decía Picasso cuando estuvo con ella: "Hablabamos de los jóvenes que pintan:

— Los jóvenes se figuran que basta con hacer lo mismo que yo hacía cuando tenía la edad de ellos: charlar, beber, fumar, ir al café... y esperar a que lleguen la fama y el éxito.

Echó una bocanada de humo y entornando los ojos dijo:

— Es mentira, hay que trabajar".

José M. Parramón

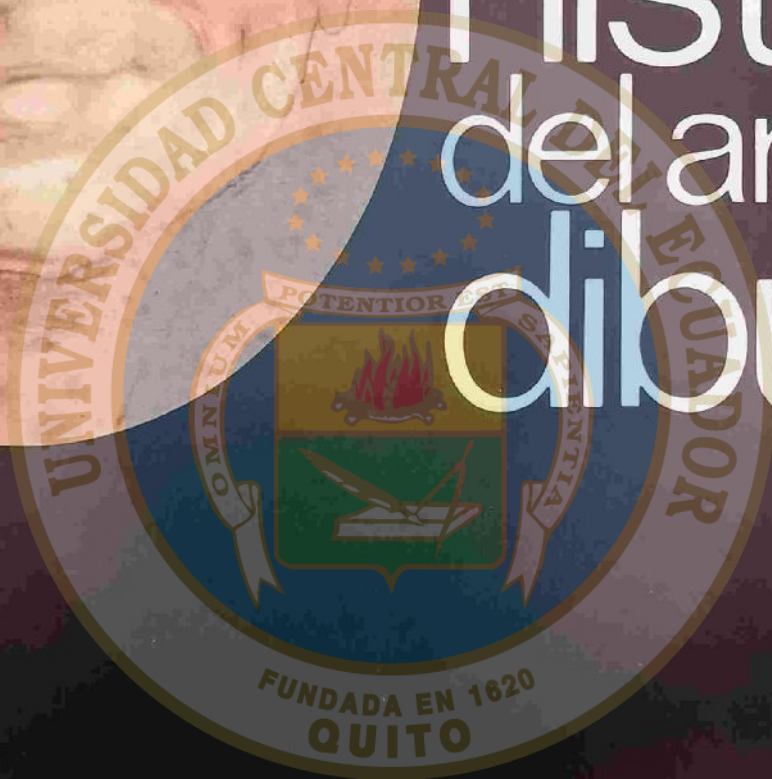


Figs. 5 y 6. El arte del dibujo ofrece muchas y variadas posibilidades, tanto por su temática —retrato, paisaje, bodegón...— como por sus procedimientos y medios —carbón, sanguina, lápices de colores, etc...—. En estas imágenes, vemos la cabeza de una niña dibujada con lápiz plomo (graduación GB), sobre papel de grano fino y el dibujo de algunos cactus realizado con colores de creta.

Fig. 7. (Página siguiente). Maurice Quentin de La Tour (1704-1788). «Autorretrato». Gabinete de Dibujo. Museo del Louvre, París.



historia del arte del dibujo



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

Sir Joshua Reynolds (1723-92)

20 000 años antes de Jesucristo

A principios de este siglo, el etnólogo alemán Leo Frobenius, en uno de sus viajes al continente africano y según cuenta en uno de sus libros, fue testigo de que «para cazar una gacela, los negros de una tribu dibujaron primero la efigie del animal sobre una roca, dispararon sus flechas contra la imagen y sólo entonces se atrevieron a salir en busca del animal y cazarlo».

Frobenius y la mayoría de etnólogos coinciden en afirmar que este comportamiento responde a las mismas razones por las que el hombre primitivo del Paleolítico, hace más de 20 000 años, dibujaba animales en las paredes de las cuevas donde habitaba, convirtiendo esos dibujos en símbolos mágicos a los que pedía que los dioses de la caza y de la pesca le fueran propicios.

Estos hombres son los primeros artistas conocidos; realizaban sus dibujos a gran tamaño, elegían paredes rocosas en las que grababan el perfil del animal con buriles de sílex; a continuación dibujaban los contornos con carbón vegetal y por último pintaban las superficies con tierras, ocres, rojos y pardos; aglutinaban los colores con sangre, grasas animales y resinas vegetales.

Aquellos hombres eran nómadas, esencialmente *naturalistas* y como tales pintaban con perfecto realismo.

Pasaron miles de años hasta que el hombre aprendió a cultivar la tierra, se asentó, construyó su casa, domesticó animales, estableció un sistema económico, fundó pueblos y ciudades; se detuvo en el *geometrismo* del Neolítico, y dibujó formas esquemáticas, ornamentos abstractos para decorar cuencos, vasijas, útiles y armas.

Nadie tomó el relevo hasta 3200 años antes de nuestra era, cuando se inicia la historia del Antiguo Egipto.

Arte egipcio

En el Antiguo Egipto, el rey era considerado dios. Y el rey y sus súbditos creían en la inmortalidad. Y así el arte egipcio fue dirigido siempre por el Estado-dios y fue promovido y realizado, siempre, en función de continuar la vida más allá de la muerte. Todas las pinturas egipcias, en forma de murales o papiros, aparecen en las tumbas de los egipcios; todas explican quién era el muerto, qué hacía, cómo vivía. Esta especie de pintura-mensaje era estudiada previamente en proyectos o esbozos realizados en tablas calizas llamadas «ostracas» a partir de las cuales, el artista realizaba la



Fig. 8. «Bisonte». Cueva de Altamira; Santillana del Mar, Santander.

Fig. 9. «Bisonte tallado en un asta de toro». Cueva de la Vache, Saint Germain-en-Laye (Francia). Hace unos 13000 años el hombre ya era capaz de dibujar la forma y el movimiento de un animal con esta perfección en la estructura y el estilo.

obra definitiva sobre pared o muro, o tabla de madera, previamente preparadas con una imprimación de «estuco» (enlucido de yeso) hecha de cal blanca. El artista egipcio dibujaba el tema apropiado utilizando un pincel fino hecho de caña machacada en uno de sus extremos y color rojo constituido por óxido de hierro, aglutinado con goma arábiga y clara de huevo. Después de dibujar los contornos se pintaban los colores de las formas, sin ningún efecto de luz y sombra, siempre con colores planos.

egipto: arte de faraones y de vida eterna



Fig. 10. «Bailarinas egipcias». Nuevo Imperio; pintura mural de la Escuela de Tebas. Año 1400 a. J.C. Fragmento; British Museum, Londres. La reproducción de este fragmento nos permite apreciar la técnica del artista egipcio, dibujando el contorno de las formas con pincel y pintura roja, y resolviendo el color ocre-amarillo de los cuerpos mediante colores planos, sin el juego de luces y sombras.



10

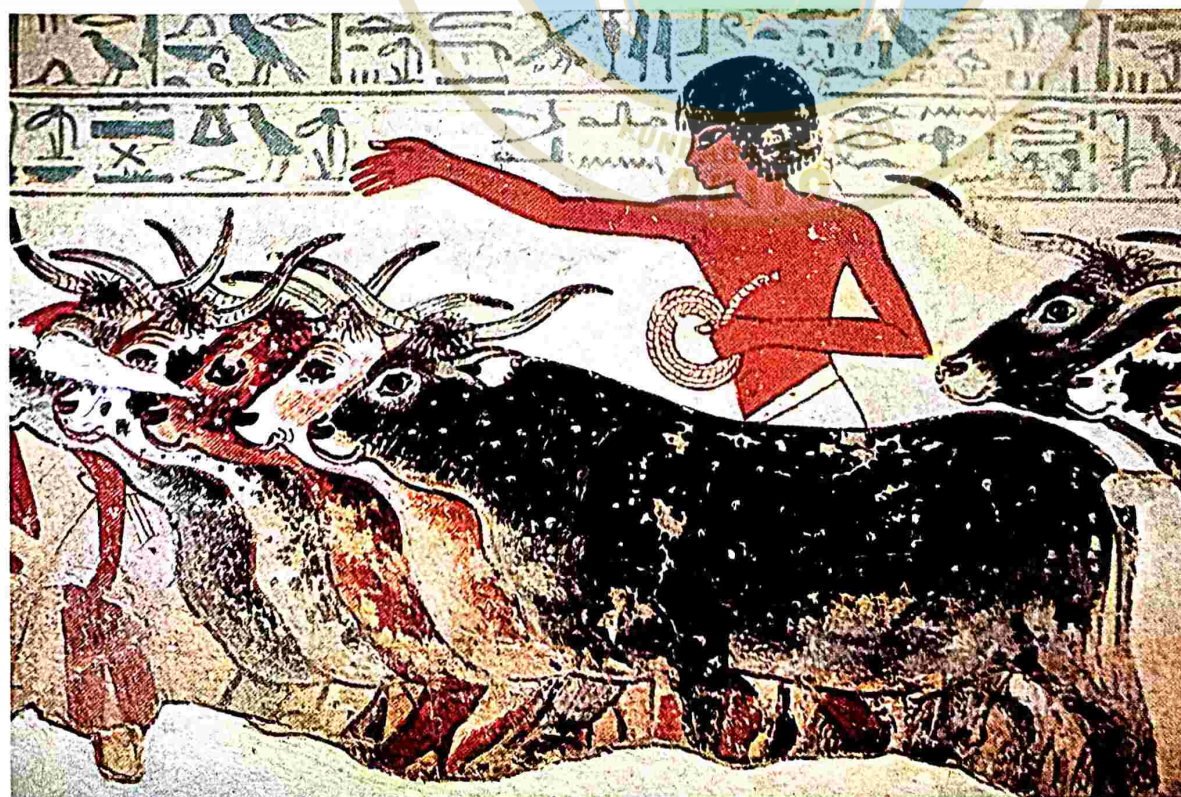


Fig. 11. «Joven conduciendo una manada de bueyes». Tumba de Nebamon; Escuela de Tebas. British Museum, Londres. El arte egipcio está sujeto a una serie de fórmulas tradicionales: en la figura humana los rostros son inexpresivos, las facciones son impersonales; la cabeza y las piernas aparecen siempre de perfil, mientras el torso es dibujado visto de frente (esta norma es constante con algunas, muy pocas, excepciones, como en los cuerpos de las bailarinas de la anterior figura 10); desde los inicios del arte egipcio, los cuerpos femeninos son pintados en ocre-amarillo y el cuerpo de los hombres en color rojo. Curiosamente, estos convencionalismos no tienen lugar en el dibujo de animales que son representados con un dibujo correcto, colores variados y diferentes tonalidades para crear volumen.

11

los griegos (año 776 a. j.c.)

En el año 776 a. J.C., cuando tuvo lugar la primera olimpiada, los griegos empezaron a registrar y escribir su historia. Los cronistas de esta historia —Pausanias, Plutarco, Aristóteles, etc., entre los griegos, Plinio, Herodoto y otros entre los romanos— nos cuentan quiénes fueron los grandes pintores y dibujantes griegos; nos hablan de Polignoto como uno de los grandes maestros, autor de murales y creador de una escuela; nos dicen que el célebre escultor Fidias fue primero pintor discípulo de Polignoto, y copió de las figuras del maestro, para crear sus esculturas del Partenón. Nos explican que Zeuxis pintaba con tal realismo que, en cierta ocasión, unos pájaros acudieron a picar las uvas que había pintado; que el gran artista Apeles, por su arte y su saber, fue elegido por Alejandro Magno como único pintor de sus retratos. Plinio, el historiador romano, en su *Historia Natural*, volumen XXXV en el que trata del Arte Antiguo, explica que los alumnos de Parrasio aprendían a dibujar utilizando puntas metálicas de plata o de plomo, sobre pergamino o sobre tablillas de madera preparadas con polvo de hueso: el mismo procedimiento explicado por Cennino Cennini y usado por Pisanello, en Italia, 1000 años des-

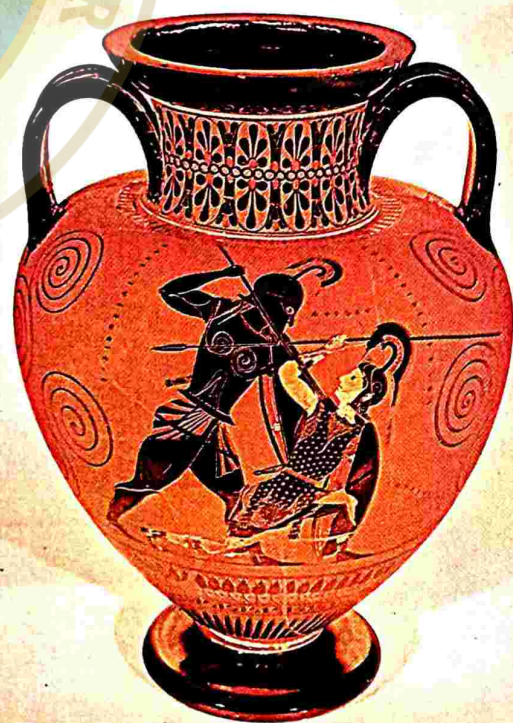
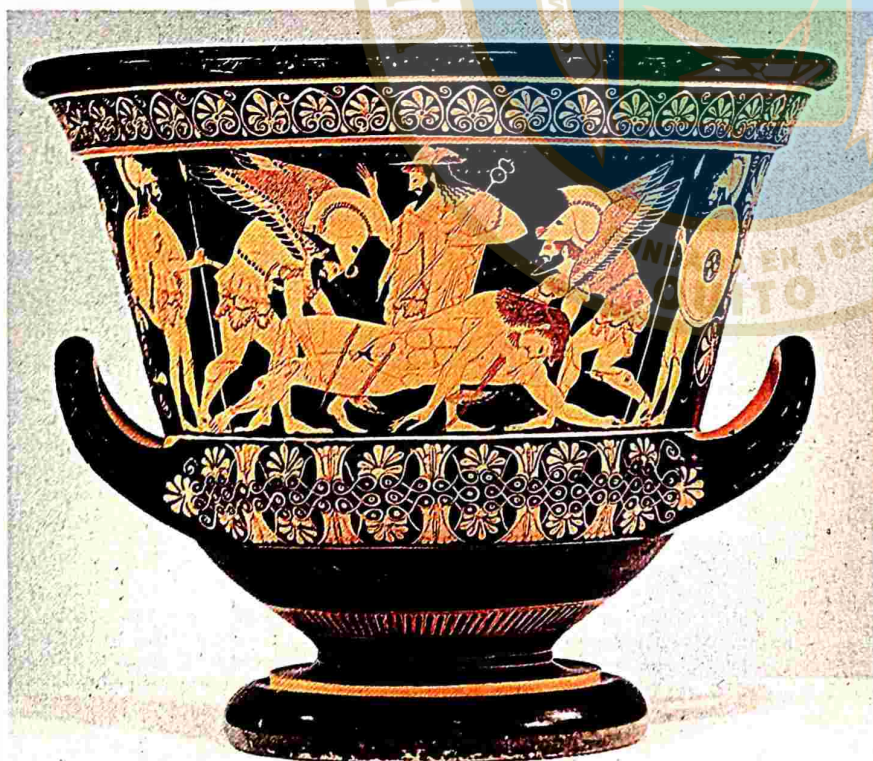
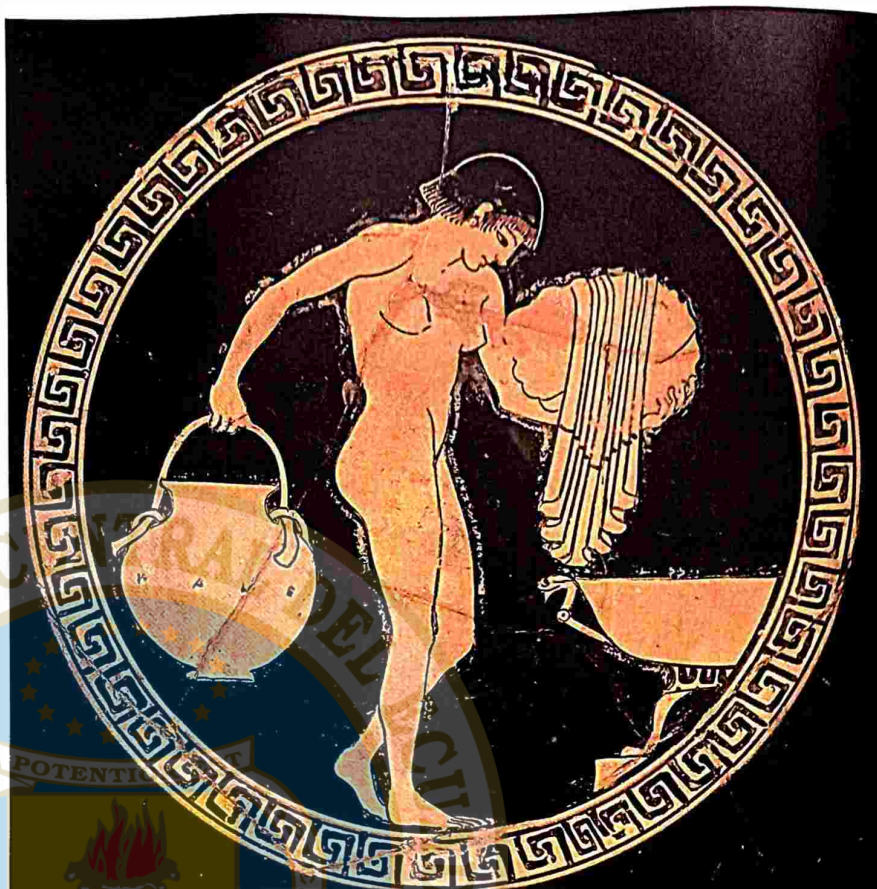


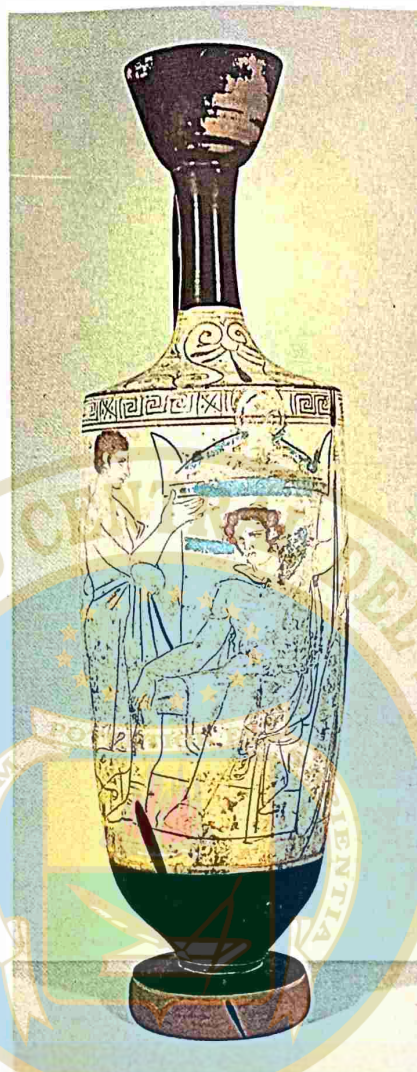
Fig. 12. (Arriba). Atribuido a Onésimos. «Muchacha preparándose para el baño». Año 480 a. J.C. Musée Royaux d'Art et Histoire.

Fig. 13. Pintor Eufrosio y ceramista Euxitheos. «El Sueño y la Muerte levantando el cuerpo del rey Sarpes». Museo de Arte Metropolitano, Nueva York.

Fig. 14. Exekias, pintor y ceramista. «Aquiles dando muerte, en Troya, a la reina de las Amazonas Penthesilea». British Museum, Londres.

pués. Desgraciadamente, no existen dibujos ni pinturas originales de estos estudios, cuadros y murales realizados por los grandes maestros de la Grecia Antigua. Pero la cerámica griega por una parte y la pintura romana, copias de pintura griega, por otra, confirman la existencia y excelente calidad de las obras reseñadas por los historiadores griegos y romanos. Efectivamente, las figuras, los temas y las escenas de la cerámica griega se inspiraron, casi siempre, en escenas, temas y figuras de pinturas murales. Muchos artistas pintores de murales y cuadros lo eran también de cerámicas. La calidad de las imágenes dibujadas en las cerámicas y en particular, en ciertos vasos funerarios llamados *lekitos*, es una prueba evidente del nivel alcanzado por el arte del dibujo y la pintura en la antigua Grecia.

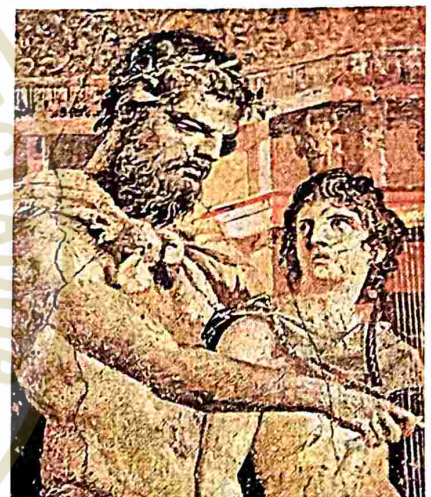
Por otra parte, es sabido y aceptado que la mayoría de pinturas romanas halladas en las ruinas de Pompeya, Herculano y otros lugares son copias, mal hechas por cierto, de pinturas griegas. He aquí un ejemplo concreto: el Mosaico de la Batalla de Isos en el que aparece luchando Alejandro Magno, hallado en la casa del Fauno de Pompeya, es una copia de una famosa pintura de Apeles y de su discípulo Philoxenos realizada en el siglo IV a. J.C.



15



16



17



18

Fig. 15. Vaso funerario, llamado *lekito*, con dibujo lineal sobre fondo blanco. Museo Nacional, Atenas.

Fig. 16. Pintor de Pentesilea, «El juicio de Paris». Cerámica; vaso para guardar cosmética. Año 460 a. J.C. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 17. Posible copia de un original de Apeles; pintura mural hallada en Herculano. «Quirón instruye al joven Aquiles» (fragmento). Museo Archaeologico Nazionale, Nápoles.

Fig. 18. Copia de una pintura de Apeles y su discípulo Filoxenos. «Mosaico de Alejandro Magno luchando en la Batalla de Issos», hallado en la Casa del Fauno, en Pompeya. Museo Archaeologico Nazionale, Nápoles.

roma

El arte romano fue desde su origen un reflejo del arte griego. Se inició en el siglo VI a. J.C., en la región central de Italia, en Etruria, cuando el arte etrusco se manifestaba ya como una proyección del arte griego y se afirmó en el siglo III a. J.C. cuando Roma empezó a dominar la Italia central y posteriormente entró en contacto con las ciudades griegas del sur de Italia. Los tesoros del arte griego fueron llevados entonces a Italia y los romanos fueron unos apasionados y entusiastas coleccionistas del arte griego.

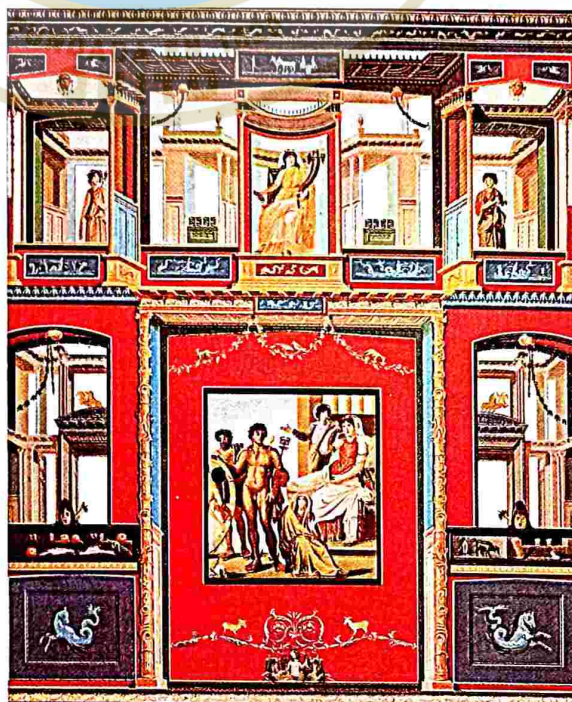
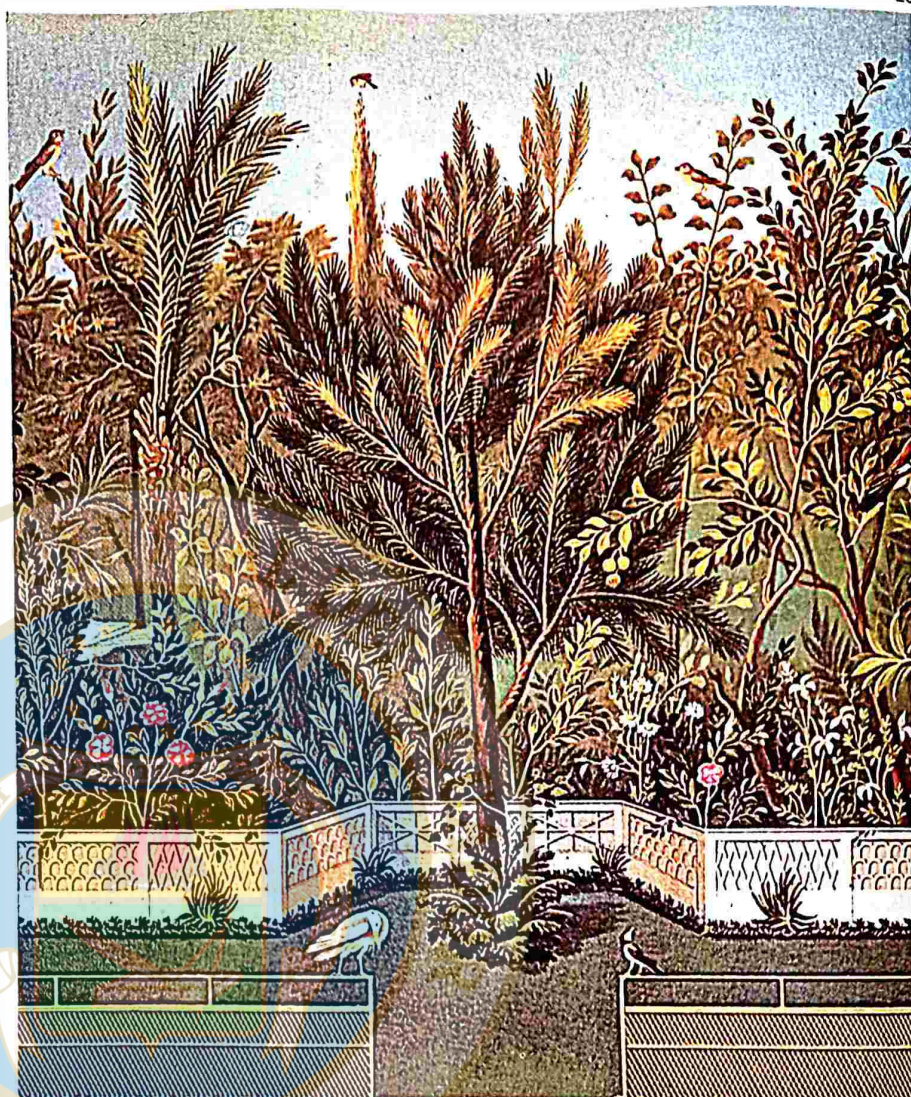
En los murales de las mansiones de Herculano y Pompeya (sepultadas por la erupción del Vesubio en el año 79 d. J.C.) pueden distinguirse dos estilos de dibujo y pintura bien definidos: uno es el de la pintura romana propiamente dicha; otro es el de los murales que los artistas romanos copiaron de los griegos, reproduciendo fielmente, copiando, pinturas de Apeles, Polignoto, Parrasio, Zeuxis, etc. Es significativo, a este respecto, el hecho de que los cronistas griegos y romanos citan los nombres de más de cincuenta artistas dibujantes y pintores de la antigua Grecia; mientras que el único pintor citado por los historiadores romanos es Fabio Pictor.

La explicación a este dato debemos buscarla en el hecho de que los emperadores romanos no cultivaron ni promovieron el arte por el arte, sino como un medio político de propaganda ideológica. En los tiempos del emperador Augusto había, sólo en la ciudad de Roma, más de ochenta estatuas reproduciendo su efigie: Augusto niño, Augusto joven, Augusto guerrero, Augusto patricio, Augusto pontífice....

19



Fig. 19. «Retrato de momia de un hombre». Primera mitad del siglo II d. J.C. National Gallery, Londres. Artistas griegos y romanos establecidos en Fayum, en el alto Egipto, durante la dominación romana, son los autores de retratos como éste, pintados sobre madera, a la encaústica (ceras mezcladas con pigmentos), destinados al frontis de sarcófagos que contenían las momias de los retratados.



Figs. 20 y 21. (Arriba). Casa de Livia, en el Palatino, Roma. (Abajo). Casa de los Vetii, Pompeya. En la pintura romana propiamente dicha se distinguen cuatro estilos: el primer estilo llamado de las incrustaciones, característico por la colocación de molduras imitando puertas, ventanas y pilastras. El segundo estilo, llamado arquitectónico, reproducía efectos de perspectiva y de profundidad (vea primer término de la imagen superior), mezclados, a veces, con temas sobre la naturaleza; el tercer estilo, ornamental, era de orden decorativo; el cuarto y último estilo, ilusionista (izquierda), es una mezcla de los anteriores, con efectos de perspectiva, de profundidad, marcos y molduras incrustados, etc..., reproduciendo en la parte central una copia de una pintura griega.

21

oriente medio y arte islámico

El arte de la India fue el arte del budismo; fue también el arte de la escultura. Hasta el año 800 después de Jesucristo los arquitectos y escultores hindúes construyeron templos y santuarios con numerosas esculturas, muchos de ellos tallados en la roca viva.

Entre estas construcciones destacan las 27 grutas excavadas en Ajanta, en la India central, en las que figuran, además de esculturas y bajo relieves, una serie de pinturas murales consideradas obras maestras del arte universal. La extraordinaria calidad de estos frescos constituyó el modelo tradicional, no sólo para los artistas que pintaron murales en años posteriores, sino incluso para los futuros ilustradores de manuscritos.

En la India, en la época medieval, se dibujaba sobre hojas de palmera obligando a un formato largo y estrecho. Se dibujaba trazando en seco con una punta metálica, esparciendo y frotando encima con polvo de tierra azul oscuro y aventando el polvo, con lo que quedaba impreso el dibujo. En el siglo XIV, procedente de Persia, llegó a la India el papel, facilitando la realización de dibujos y miniaturas que, a partir de entonces, eran pintadas con acuarela y colores opacos (gouache).

En el año 622, Mahoma emigró desde la Meca a Tíbriz (actualmente Medina) en la Arabia Saudí y fundó la religión del Islam. Cien años más tarde, el Islam era un inmenso Imperio que alcanzaba desde el nacimiento del río Indo, en el Tíbet, hasta el océano Atlántico, pasando por todos los pueblos y naciones de la costa meridional del Mediterráneo.

Gente capaz y persuasiva, los musulmanes, y culta: hacia el año 940, el califa de Córdoba, Al-Hakam, poseía la mejor biblioteca del mundo con centenares de miles de libros. Y gente absolutamente religiosa. El Corán no prohíbe la representación de figuras en el arte; pero los teólogos musulmanes de la antigüedad pontificaron que dibujar personas era detentar el poder divino de crear seres. Y lo prohibieron. El artista del Islam inventó entonces toda clase de grecas, orlas y adornos hasta que revisó el Corán y comprobó que podía pintar figura. Ya en el siglo XIV, cuando Timür Lang, al frente de los mongoles, invadió desde Turquía hasta la India, estableció en Persia la primera escuela *timúrida* de miniaturistas. Persia se convirtió entonces en el centro artístico del arte islámico, destacando la escuela de Herat y la escuela Mughal de Akbar, así como los artistas Bihzad, Aqa Riza y Riza l'Abbasi, entre otros. Este último fue fundador de la Escuela Abbasi.

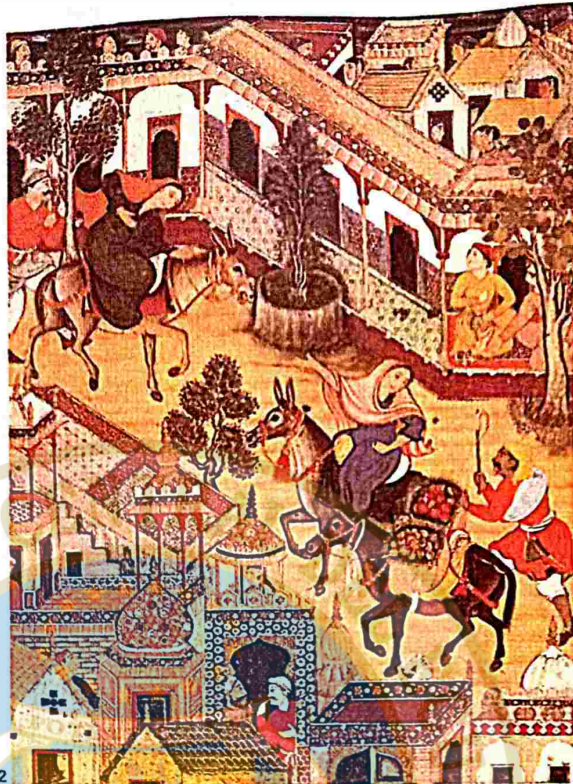


Fig. 22. Autor anónimo. «Zanbur, el espía», Escuela Mughal de Akbar. Museo de Arte Metropolitano, Nueva York. El original de esta página de manuscrito mide 74x57,2 cm y fue pintado con colores a la acuarela, colores opacos y oro sobre tela de algodón montada sobre papel; forma parte de una serie de catorce volúmenes, cada uno de los cuales encuaderna cien ilustraciones como ésta. Vea en esta imagen el punto de vista alto que permite explicar mejor los elementos de la escena y observe la laboriosa ornamentación de casas y mansiones propia del arte islámico.

Fig. 23. Autor anónimo «Balkis, reina de Saba» (fragmento). British Museum, Londres. El tema de la reina de Saba y sus amores con Salomón ha sido representado por varios artistas famosos como Rafael, El Veronés, El Lorrain, etc...



extremo oriente: china, japon

Los chinos emplean, para escribir, los mismos materiales que para pintar: seda o papel, tinta y un pincel. Según ellos, «en la tinta están todos los colores», aunque, cuando realmente pintan, lo hacen con colores a la acuarela.

Y esto es así desde hace cientos de años. Existen, sin embargo, en el arte chino, desde muy antiguo, dos estilos o formas de expresión clásicas: una que responde a un trazado lineal, hecho con un pincel, que dibuja los contornos y las formas interiores, sobre fondos en blanco, mientras las imágenes son pintadas con colores planos sin sombras ni volumen. Y otra que resuelve el dibujo con tonos en vez de con líneas: un estilo que nació con la temática del paisaje, en la época Han, a raíz del descubrimiento del papel (año 105) y del perfeccionamiento del pincel. Se estableció entonces una estrecha relación entre el grafismo caligráfico y el dibujo; se decía que: «una pintura es una poesía sin palabras» y se escribían poesías y frases sobre paisajes pintados como fondo. Pero el paisaje era ya el gran cuadro del arte chino, con manchas, grisados y difuminados, contrastes y atmósferas que representaban grandes espacios.

Como artistas renombrados de ambas tendencias cabe mencionar a Yen-Li-Pen (s. VII) y Li-Lung-Mien (s. XI) como lineales; y Wang Wei (s. VIII) y Mu-ch'i (s. XIII) como tonales; destacando los cuatro Wang (s. XVII) como representantes de los dos estilos.

En el arte de Japón, los medios tradicionales fueron la acuarela y el gouache. En principio, el arte era un reflejo del budismo y del arte chino, pero en el siglo X se iniciaron nuevos temas y con ellos nació el estilo japonés *Yamato-e*. Durante el período Kamakura los temas fueron más dramáticos, pero con la aparición del *Zen*, los sacerdotes, y en especial el monje Sesshū, introducen temas sencillos pintados a la aguada monocroma. Estos estilos son seguidos por la escuela Kano derivada del Sumi-e y la escuela Taso que monopoliza el estilo nacional *Yamato-e*.

En el año 1685, Ishikawa Moronobu imprime un grabado sobre un tema profano. Esta idea fructifica y en los siglos XVIII y XIX, las láminas de grabados japoneses llegan a todo el mundo (en París influyeron en los impresionistas). Esta nueva forma de expresión fue practicada por todos los artistas del Japón, destacando Suzuki, Harunobu, Utamaro y Hokusai.

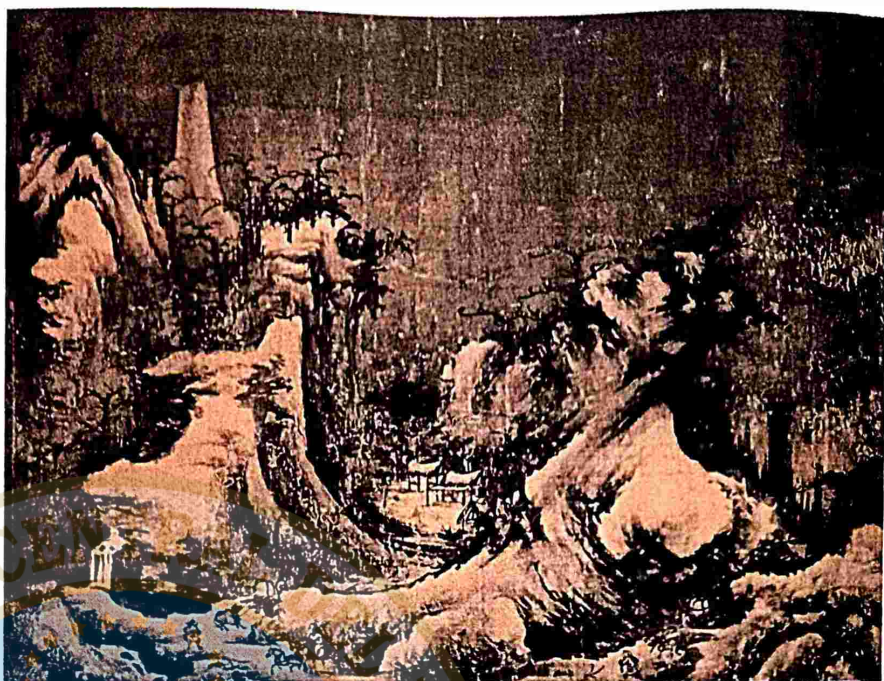


Fig. 24. Kuo-Hsi, «Paisaje invernal chino» (siglo XI, detalle). Toledo (Ohio). Ejemplo de un paisaje resuelto con manchas, grisados y difuminados, contraste y atmósfera, representando la idea de profundidad.

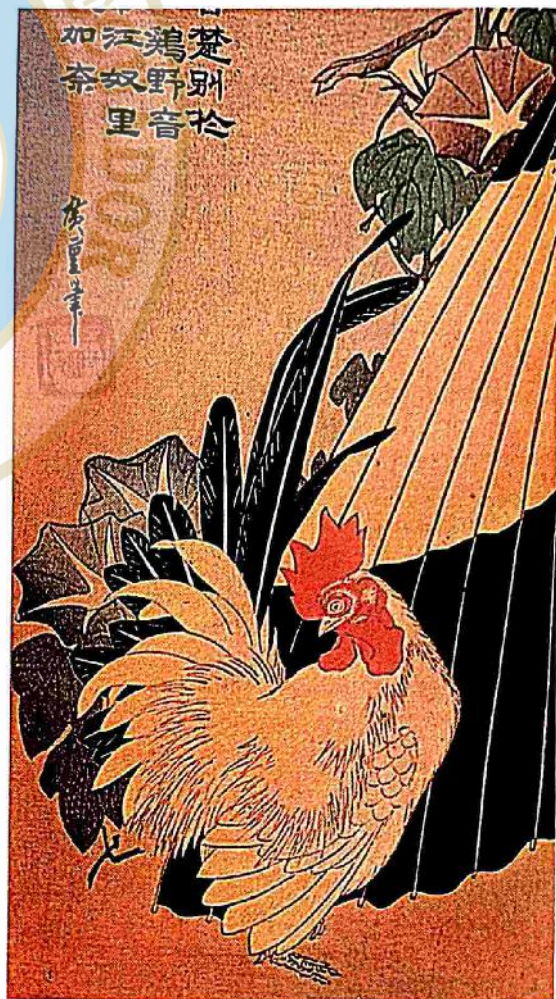
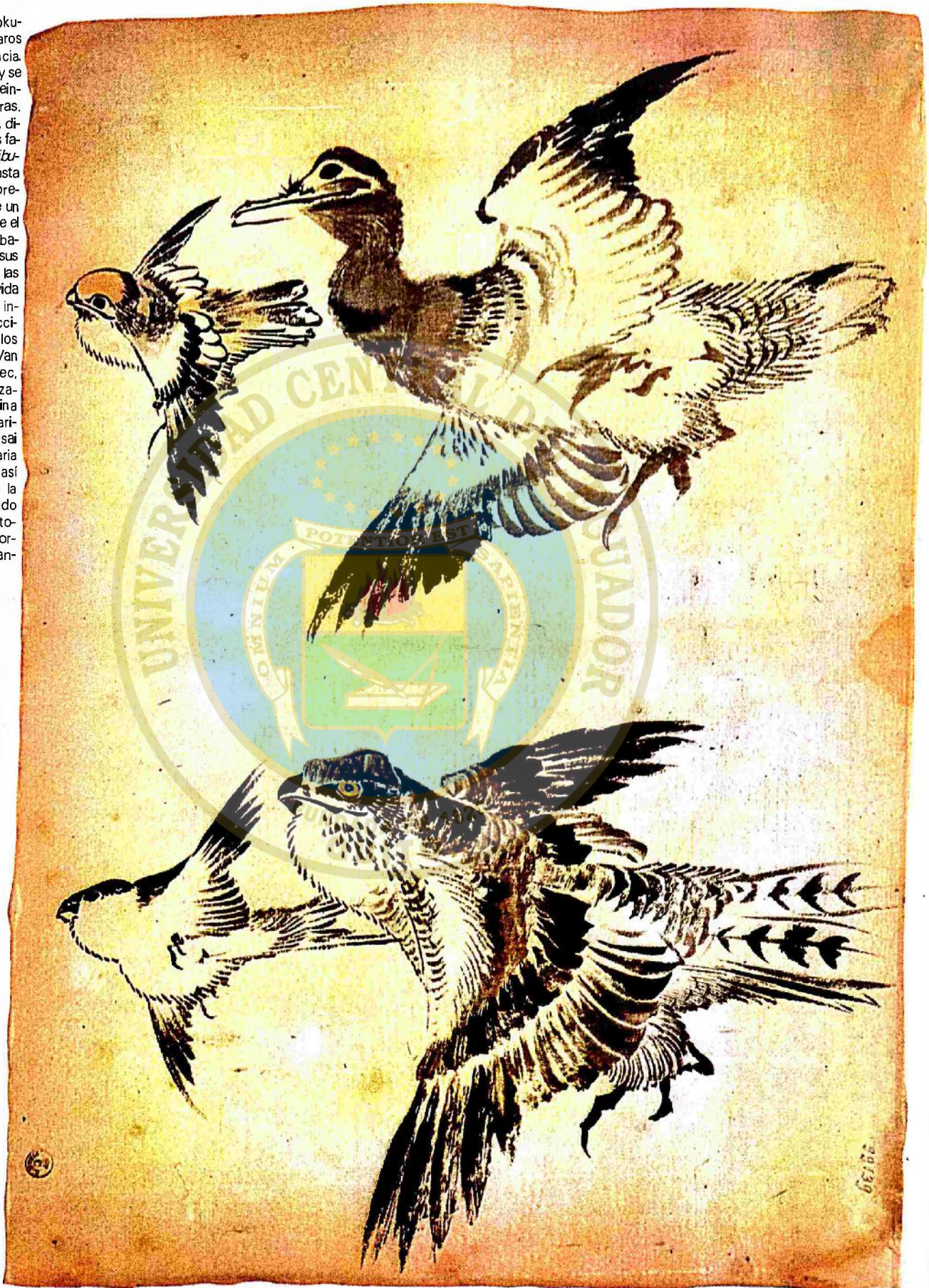


Fig. 25. Ando Hiroshige (1797-1858), «Flores y pájaros». Museo del Ermitage, Leningrado.

Fig. 26. Katsushika Hokusai (1760-1849), «Pájaros en vuelo». Uffizi, Florencia. Hokusai vivió 89 años y se le atribuyen cerca de treinta mil obras entre pinturas, grabados y, sobre todo, dibujos; su colección más famosa es la *Mangwa* (*dibujos copiosos*), que consta de quince álbumes, representando el carácter de un pueblo en acción, desde el burgués elegante al trabajador más humilde, con sus herramientas, vestidos, las calles y casas de la vida cotidiana, etc. Su obra influyó en artistas de occidente y en especial en los impresionistas, Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, etc... En este dibujo realizado a pincel con tinta china a la aguada y ocre-amari- llo de acuarela, Hokusai muestra su extraordinaria imaginación y retentiva, así como su feliz idea de la composición, explicando con las pinceladas y el tono justo la actitud y las formas de unos pájaros volando.



arte medieval en europa

En el siglo IV, Roma gobernaba dos inmensos territorios: el Imperio Romano de Occidente y el Imperio Romano de Oriente. Pero en este último, las guerras y la presión de los bárbaros era tal, que Roma tuvo que crear un nuevo centro de gobierno. Y fue así, como el emperador romano Constantino I el Grande eligió la antigua Bizancio y fundó en ella Constantinopla, la capital del nuevo Imperio Bizantino. Cien años más tarde, los bárbaros invadieron Italia, saquearon Roma y acabaron con la sede del Imperio Romano. De este cataclismo sólo se salvó la Iglesia que, a través de los gobernantes de Occidente y de Oriente, condenó y rechazó el arte clásico de Grecia y Roma y creó el arte *paleocristiano* con la misión de divulgar y enseñar la religión cristiana, por lo que la escultura y la pintura se convirtieron en ideogramas.

Ciertamente, durante la Edad Media el arte retrocedió.

En Bizancio se convirtió en un rito teológico dirigido por la Iglesia; la temática es básicamente religiosa: las imágenes de Jesucristo, la Virgen y los Santos son representadas (en mosaicos que no en pinturas) fastuosamente vestidas, imitando el ritual hierático, autoritario y distante de la corte imperial. Por añadidura, y con la obsesión de combatir el sensualismo de la antigüedad clásica, estalla en el año 725 el movimiento iconoclasta, que prohíbe toda representación figurativa; las esculturas y las pinturas con imágenes son destruidas, «las iglesias permanecieron enteramente blancas y se castigaba con penas graves al que hiciera una escultura o una pintura», escribe, en el siglo XV, el escultor Ghiberti. Termina la iconoclastia y se inicia en Bizancio un renacimiento del arte que, en dibujo y pintura, se manifiesta en pergaminos y miniaturas de estilo clásico antiguo, como el Salterio de París o el rollo conocido como «Joshua Rotulus».

En Occidente, entretanto, tienen lugar las invasiones bárbaras. El historiador Arnold Hauser escribe sobre esta época de total decadencia: «durante los siglos VI y VII nadie es capaz en Occidente de dibujar una figura humana». A este tiempo oscuro, sigue el esfuerzo de Carlomagno, rey de los francos y emperador de Occidente, que en los siglos VIII y IX fundó el Imperio Carolingio. Había ya antes del año 800 una famosa escuela irlandesa de miniaturistas que creó entre otros el famoso «Libro de Kells». Carlomagno atrajo a artistas de esta escuela, a italianos y a ingleses como el célebre Alcuin, y estimuló un resurgir cultural, de

tipo religioso, estableciendo entre otros los *scriptoria* de Fulda, Luxeuil y Tours, el estudio de la métrica y la gramática, etc... De todo lo cual nació el arte románico. Pero cuando el Imperio Carolingio perdió su capacidad como estado, y tuvo que delegar el poder a señores, barones y condes, nació el *feudalismo*, esto es, la creación en Europa de cientos de feudos, gobernando cada uno su parcela, encerrándose en sí mismo, aislado del resto del mundo y como consecuencia de ello, deteniendo, una vez más, el progreso de la cultura y el arte.

En el siglo XII, entramos en el tiempo del arte gótico. Las cosas cambian: la vida vuelve a la ciudad, el arte empieza a renacer. En Italia ya triunfa Giotto; en Francia, un arquitecto llamado Villard de Honnecourt reúne cientos de apuntes en un cuaderno de dibujo —bloc de apuntes, diríamos hoy— alternando planos de construcciones con estudios de figura, de animales, de máquinas de guerra, etc...

Entrando ya en el siglo XV, cuando el dibujo empieza a ser un arte en sí mismo, hay que recordar a Pisanello, máximo exponente del estilo *gótico internacional* y autor del Códice Vallardi, una de las colecciones más importantes de dibujos de la época en el que figuran estudios de animales, de trajes, de objetos antiguos, y bocetos de cuadros, incluyendo estudios de desnudos dibujados también a punta metálica y sobre papel de dibujo blanco o teñido de colores claros.

Figs. 27, 28. Pisanello (1395-1455) (abajo, izquierda): «Cabeza de mujer; estudio». Museo del Louvre, París. (Abajo, derecha) «Leyenda de San Jorge» (detalle), Iglesia Sta. Anastasia, Verona. La cabeza de mujer, dibujada como estudio previo para el cuadro al óleo, fue realizada con pluma y tinta sobre trazos de carbón.

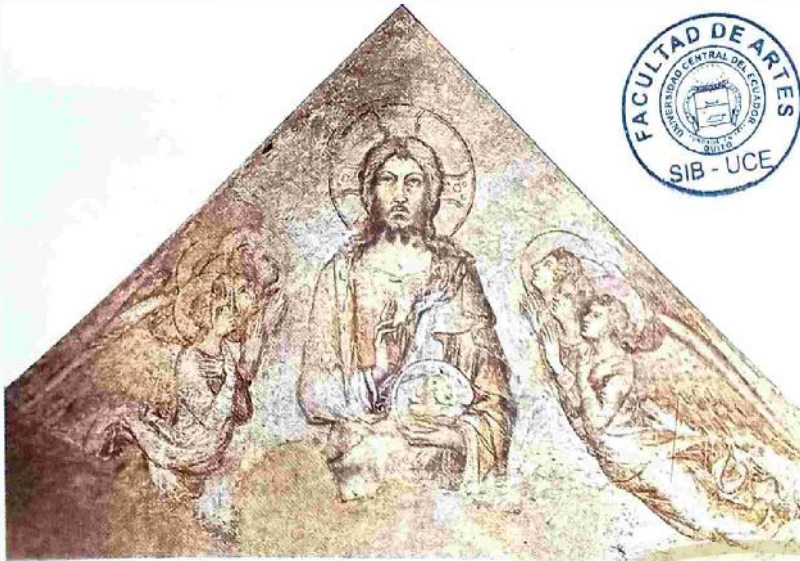
Fig. 29. (Página siguiente). Simón Martini (1284-1344), «Cristo en la Gloria con los ángeles», Avignon, Catedral Notre-Dame. He aquí una *sinopia* (dibujo realizado con color castaño-rojizo, parecido a la sanguina, empleado en la pintura mural al fresco) realizado en el tímpano triangular del pórtico de la catedral de Notre-Dame de Avignon.

Fig. 30. (Página siguiente). Ilustrador irlandés anónimo (año 800). «Página con letra inicial del libro de Kells». Biblioteca del Trinity College, Dublín. Pintado al gouache sobre pergamino de 33x25 cm, el *libro de Kells* es el manuscrito más importante de la escuela irlandesa.

Fig. 31. (Página siguiente). Lorenzo Mónaco (1370-72-1425). «Encuentro de María con Isabel». La originalidad de Lorenzo Mónaco es evidente en este dibujo sobre pergamino, trazado a la pluma, con tinta negra y a pincel con temple blanco, azul y ocre.



Fig. 32. (Página siguiente). «Volumen de Josué». Foto Biblioteca Vaticana. El personaje bíblico Josué es representado aquí por un artista bizantino del siglo X, en un volumen (tira de pergamino arrollada a un cilindro de madera) dibujado a la pluma con tinta y al pincel con aguada.



29



30



31



32

La invención del papel

Hacia el año 105 de nuestra era, en la China de la dinastía Han, Ts'ai Lun, ministro de Agricultura, inventó la fabricación del papel. Nadie en Occidente tuvo noticias de este invento hasta el año 751, en que los árabes del Islam derrotaron a los chinos en la batalla de Talás, capturando algunos chinos expertos en la fabricación de papel, e instalando fábricas en Oriente Próximo, norte de África y Europa; primero en la Península Ibérica, Córdoba (año 1040), después en Játiva y Cataluña (1150). Posteriormente se abrieron fábricas en Italia (1250); Francia (1348); Alemania (1389), etc. En 1390, Cennino Cennini escribe *Il libro dell'Arte* en el que se estudian las técnicas del dibujo artístico y se citan los utensilios y materiales para dibujar, desde la punta metálica hasta los papeles de colores. Hacia 1740, el inglés James Whatman fabrica el primer papel para pintar a la acuarela; cien años después, en Francia, Étienne Canson descubre un método especial de encolado, creando el papel de dibujo Canson.

33



34



Fig. 33. FABRICACION A MANO DE PAPEL. La materia prima del papel viene dada por madera, fibras vegetales, papel viejo otros que, previamente clasificados, trinchados y encolados, proporcionan la pasta refinada o celulosa, suspendida en agua, para fabricar el papel.

Fig. 34. Para fabricar la hoja de papel se introduce en la pasta un bastidor con una malla o tamiz de alambre que recoge y extiende sobre dicha malla la cantidad de pasta correspondiente a una hoja de papel.

35



Fig. 35. Una vez escurrida el agua que llevaba la hoja y cuando ésta tiene cierta consistencia, se retira del bastidor, cubriéndola por encima con un fieltro y por debajo—haciendo un «sandwich»— con una tela fina, sin textura.

36



Fig. 36. Después se toman varias hojas con sus fieltros y telas sin textura y se presionan y escurren en la prensa para eliminar todo el agua. Por último, se secan las hojas y se procede al acabado satinado o rugoso.

el renacimiento: el quattrocento

«El hombre descubrió el mundo y se redescubrió a sí mismo» (Burckhardt).

Por fin el artista tuvo la oportunidad de crear un arte más humano que, ya fuera religioso o laico, espiritual o sensual, dramático o alegre, fuese siempre reflejo de la vida misma.

Los promotores del Renacimiento fueron tres artistas de Florencia: el pintor Masaccio, el escultor Donatello y el arquitecto Brunelleschi. A partir de ellos y en poco más de cien años, la historia registra a los más grandes maestros del dibujo y la pintura: Botticelli, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Correggio...

En el Quattrocento hay que destacar a la familia de los Bellini, Jacobo, el padre, que dibujó dos libros de esbozos, que fueron fuente de muchos trabajos realizados por sus hijos Gentile y Giovanni; este último, continuó el taller de su padre. Son importantes, asimismo, Boti-



37



38



39

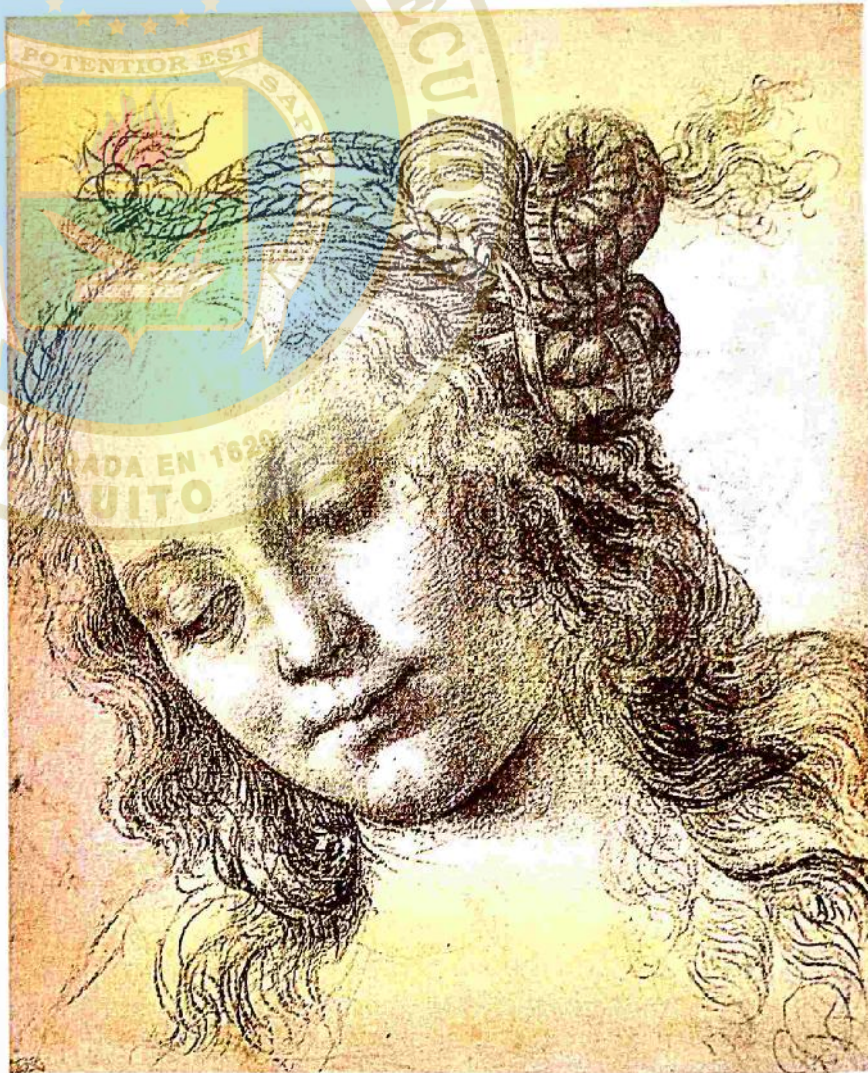
Fig. 37. Jacobo Bellini (1400-1470). «Un santo predicando en una ciudad». Pluma y aguada con pincel y tinta sepia sobre pergamino. Museo del Louvre, París.

Fig. 38. Filippo Lippi (1458-1504). «Estudio para una figura en acción». Carbón o sanguina con realces de creta blanca, sobre papel teñido de rosa. Galería Uffizi, Florencia.

Fig. 39. Sandro Botticelli (1445-1510) «Abundancia».

ottoño». Sobre papel teñido de color rosa, primeros trazos con clarión negro, dibujando encima con acuarela sepia, con pincel y tinta sepia con pluma, terminando con realces con creta blanca. British Museum, Londres.

Fig. 40. Andrea del Verrocchio (1435-1488). «Cabeza de mujer con un complicado peinado». Carbón negro realzado con blanco opaco (temple—gouache—). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



40

celli, probable discípulo de Fra Filippo Lippi, Paolo Ucello y Piero della Francesca que mejoraron las teorías de la perspectiva apuntadas por Brunelleschi; Verrochio que fue maestro y patrón de Leonardo da Vinci y tuvo en su taller como ayudante a Lorenzo di Credi, condiscípulo de Leonardo. Otros grandes maestros del Quattrocento son Antonello da Messina, pintor del sur de Italia, influido por el flamenco Juan Van Eyck, Wan der Weyden, también flamenco y el alemán Memling; el francés Fouquet, el catalán Huguet; y los italianos Gentile da Fabriano, Mantegna, Guirlandajo, Perugino, Signorelli... En esta época el dibujo es ya una asignatura obligada para el artista. Puede decirse que «para pintar bien, hay que dibujar mejor». Y se dibuja ya con prácticamente todos los medios: papel blanco y de colores, punta metálica (equivalente al lápiz plomo), carboncillo, sanguina, pluma, pincel, aguada, acuarela, gouache....

Fig. 41. Antonello de Messina (1430-1479). «Retrato de joven». Carbón sobre papel teñido de color sepia. Albertina, Viena.

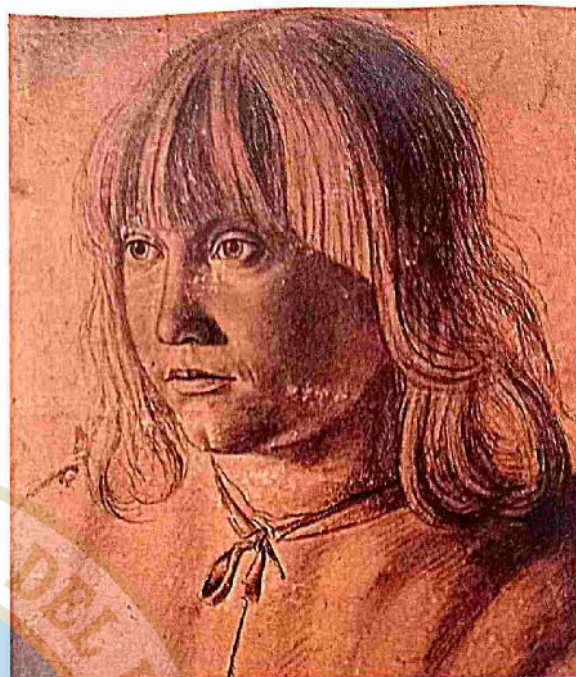
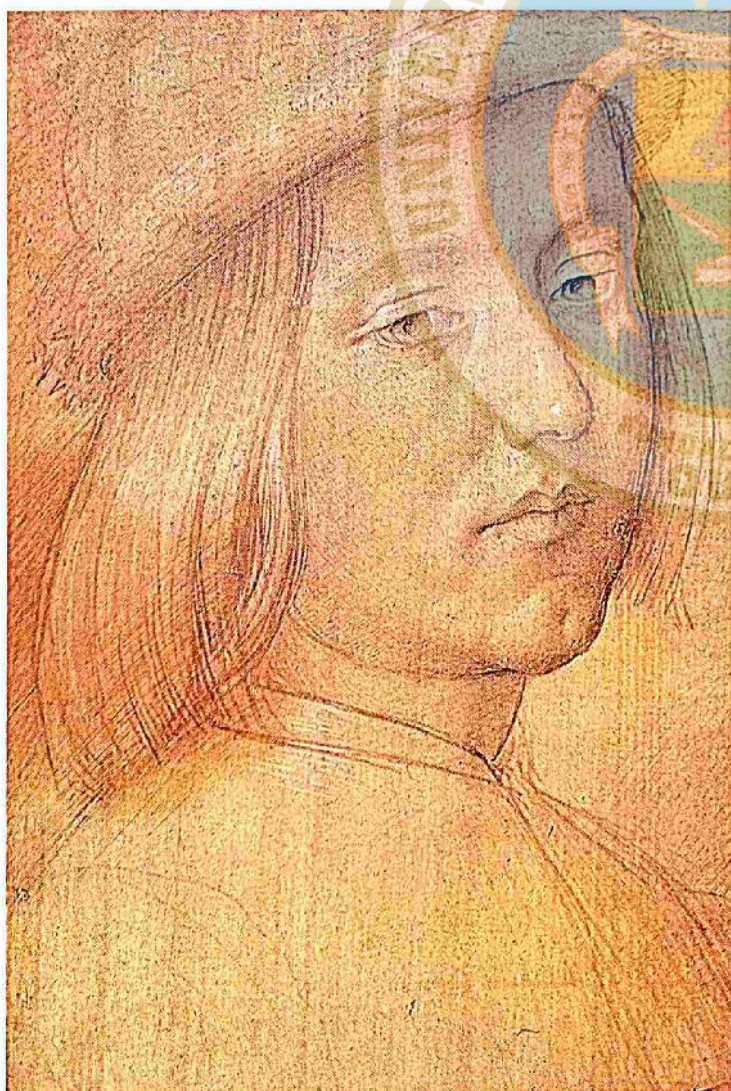


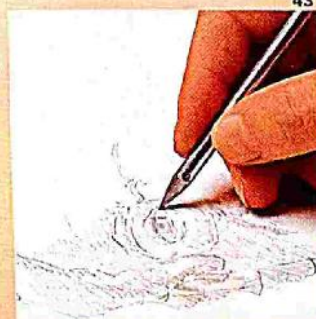
Fig. 42. Lorenzo di Credi (1459-1537). «Cabeza de un joven con cabello largo». Dibujo con punta metálica sobre papel teñido de amarillo claro. Albertina, Viena.



La punta metálica

Según dejó escrito el historiador romano Plinio (400 a. J.C.) los alumnos del pintor griego Parrasio dibujaban ya con *punta metálica*, una especie de mango con punta de plomo, de plata o de oro, que proporcionaba trazos negros de una intensidad algo menor, pero parecida al lápiz plomo actual. Los alumnos de Parrasio dibujaban sobre pergamino o sobre pequeñas tablas de madera, previamente preparados con una imprimación abrasiva de polvos de hueso y goma arábica. Cennino Cennini en *Il libro dell' Arte* (1390) menciona la *punta metálica*, llamada también *estilo*, y explica la preparación de la superficie con polvos de hueso y saliva, por lo que puede suponerse que ya era usada en los siglos XV y XVI por la mayoría de artistas de Italia, Holanda

y Alemania. La propagación del uso de la punta metálica fue promovida, en parte, por la fabricación del papel de dibujo que el propio artista teñía y transformaba en papel de color. Le propongo que vaya usted a un lampista y le pida un trozo de varilla de plomo y estaño para soldar. Sáquele punta a esa varilla y podrá dibujar —preferiblemente sobre papel couché con el mismo utensilio que usaban, hace 500 años, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Durero...



leonardo da vinci

Fue un genio, Leonardo da Vinci: el hombre universal más grande del Renacimiento. Escultor, arquitecto, urbanista, artillero, mecánico, físico, botánico, biólogo, anatomista, geólogo, pensador, escritor y poeta; antes de que hubieran aviones, inventó el paracaídas y, quizás para justificar su uso, inventó una «máquina voladora», el aeroplano; teorizó sobre la caída de los cuerpos doscientos años antes de que Newton estableciera la ley de la gravedad; fue pionero en el campo de la anatomía comparada, estudiando la lengua del pájaro carpintero, del cocodrilo y del hombre. Se le conocen más de treinta descubrimientos importantes, desde la bomba de vapor al obús y las granadas de mano, pasando por la cámara oscura.

Pero fue, sobre todo, dibujante y pintor. Escribió un libro, *Tratado de la pintura*, traducido a casi todas las lenguas del mundo —también al español—, cuyos consejos son todavía válidos; como cuando, en el capítulo IV, bajo el título *El Dibujo — Contornos y Relieves*, dice: «Los contornos de una figura aparecen más precisos y más claros cuanto más cerca están de nuestros ojos».

Dibujaba todo lo que su extraordinaria imaginación e inteligencia le dictaba: planos y esquemas de sus descubrimientos, estudios de figura en reposo y en movimiento, apuntes de paisajes y figuras para pintar cuadros, dibujos de rostros estudiando poses y expresiones, caricaturas, y dibujos, como su magnífico autorretrato, sin otro fin que el de dibujar por dibujar. Y dibujaba con todos los medios y procedimientos conocidos y por conocer; porque es sabido que le gustaba inventar colores, hallar nuevos aglutinantes, nuevos disolventes y barnices; y así no es extraño que dibujara en papeles teñidos de azul, verde, ocre, amarillo, crem, rosa, y que dibujara a la sanguina o a la pluma con colores diferentes, sepías claros, oscuros, casi negros, amarillos o rojizos. Dibujaba también con punta metálica y con sanguina y carboncillo, o mezclando unos medios con otros. Difuminaba con los dedos y cuidaba la valoración tonal, el *sfumato* y el claroscuro, superando el «estilo seco y duro» (como lo califica Vasari) del Quattrocento; interpretaba, como lo haría un moderno, el contraste y la sensación de espacio y profundidad, sin caer nunca en el acabado relamido.

Fue, en fin, uno de los tres grandes creadores del Alto Renacimiento del siglo XVI, a pesar de pertenecer a una generación anterior a la de Miguel Ángel y Rafael, que eran 23 y 31 años más jóvenes que el genio, Leonardo da Vinci.

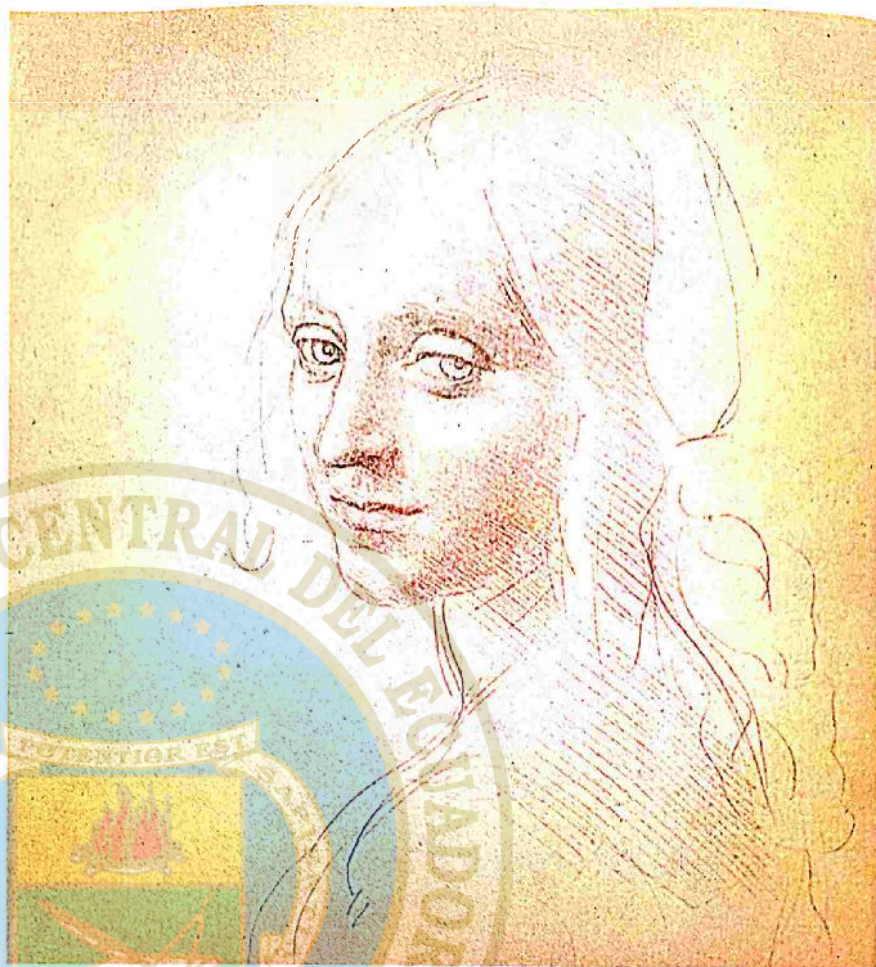


Fig. 44. (Arriba). Leonardo da Vinci (1452-1519). «Estudio del rostro del ángel de la Virgen de las Rocas (en el Louvre)». Biblioteca Real, Turín.

Fig. 45. Fragmento del ángel en el cuadro mencionado. Museo del Louvre, París. Como vemos en el dibujo anterior, Leonardo no improvisaba; la construcción y la valoración de este rostro tiene el valor de un dibujo perfectamente acabado.



Fig. 46. (Página anterior). Santa Ana, la Virgen y el Niño. National Gallery, Londres.

Fig. 47. Leonardo da Vinci. Cabeza de mujer dibujada durante el tiempo en que Leonardo pintó la Anunciación de la Galería Uffizi. Florencia.

Fig. 48. «Virgen y Niño sosteniendo a un gato». British Museum, Londres.

Fig. 49. (Derecha). Leonardo da Vinci. «Autorretrato»; dibujo a la sanguina. Biblioteca Real, Turín.



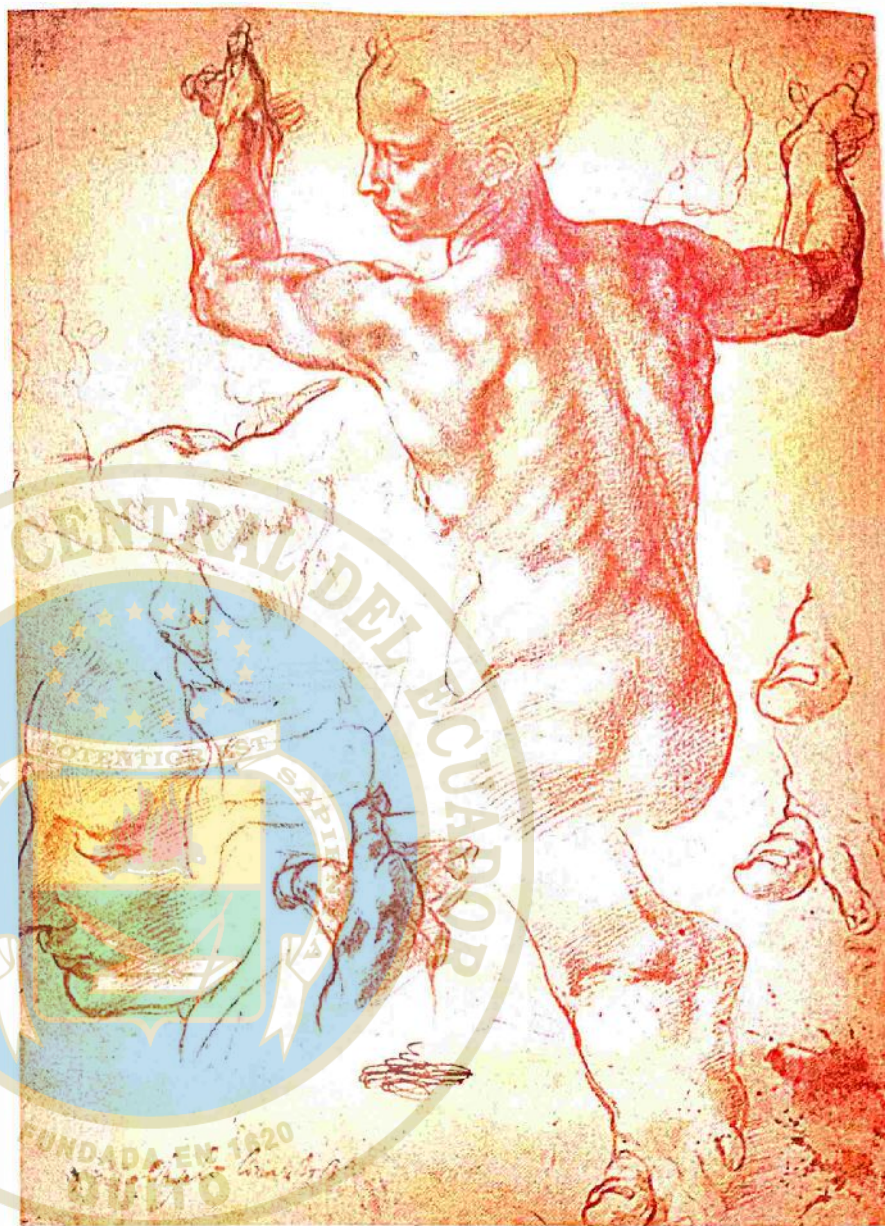
miguel ángel

Uno de los retos de todos los escultores del siglo XV era representar a Jesucristo muerto y estirado casi horizontalmente sobre el regazo de su madre, María, logrando con las dos figuras una composición piramidal. Miguel Ángel Buonarroti lo consiguió cuando sólo tenía 21 años —veintiuno—, esculpiendo el más sublime conjunto sobre la muerte de Jesucristo: la *Pietà* de San Pedro de Roma. Dieciséis años más tarde, es decir, a los treinta y siete, terminó el techo de la Capilla Sixtina: la pintura mural más importante de todos los tiempos, «con trescientos metros cuadrados de pintura, y 343 figuras» (Papini). Desde entonces todo Roma le llamaba *Il divino Michelangelo* sin que esto fuera una blasfemia. Pero había más: era también arquitecto y dirigió las obras de la basílica de San Pedro de Roma, de cuya cúpula la monumental fue el autor exclusivo. Y era poeta; en aquella época todos los artistas escribían versos.

Y dibujaba. Mucho. Existen cerca de quinientos dibujos suyos, la mayoría estudios de figuras destinados a pintar un mural o un cuadro; algunos de estos estudios tan sólo esbozados, otros perfectamente acabados, unos al carboncillo, otros a la sanguina sobre papel de color ocre o crem, con realces de ceta blanca.

Antes de morir, Miguel Ángel pudo leer su propia biografía escrita por Vasari en la que se decía de él que era «el más grande de los escultores, pintores y dibujantes que hayan vivido jamás, además de figurar entre los mejores arquitectos y poetas». Y es curioso saber que, cuando estaba pintando el techo de la Capilla Sixtina, renegó de ser pintor, puesto que él se consideraba ante todo escultor. Y se lo dijo así en un verso enviado a su amigo Giovanni da Pistoia: «Defiende Giovanni, / mi pintura muerta / y mi honra de artista / pues que el lugar no es bueno / pues que yo no soy pintor».

Odiaba a Leonardo. Era otro genio.

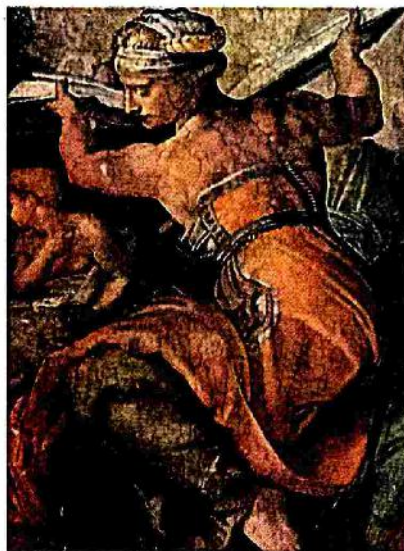


50

Fig. 50. Miguel Ángel (1475-1564). «Hoja de estudios para la Sibila Libia, detalle». Sanguina. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Fig. 51. «La Sibila Libia». Fresco sobre muro de la Capilla Sixtina en la Ciudad del Vaticano.

Fig. 52. «Alma de un condenado». Estudio de expresión dibujado al carbón, Galería Uffizi, Florencia.



51



52

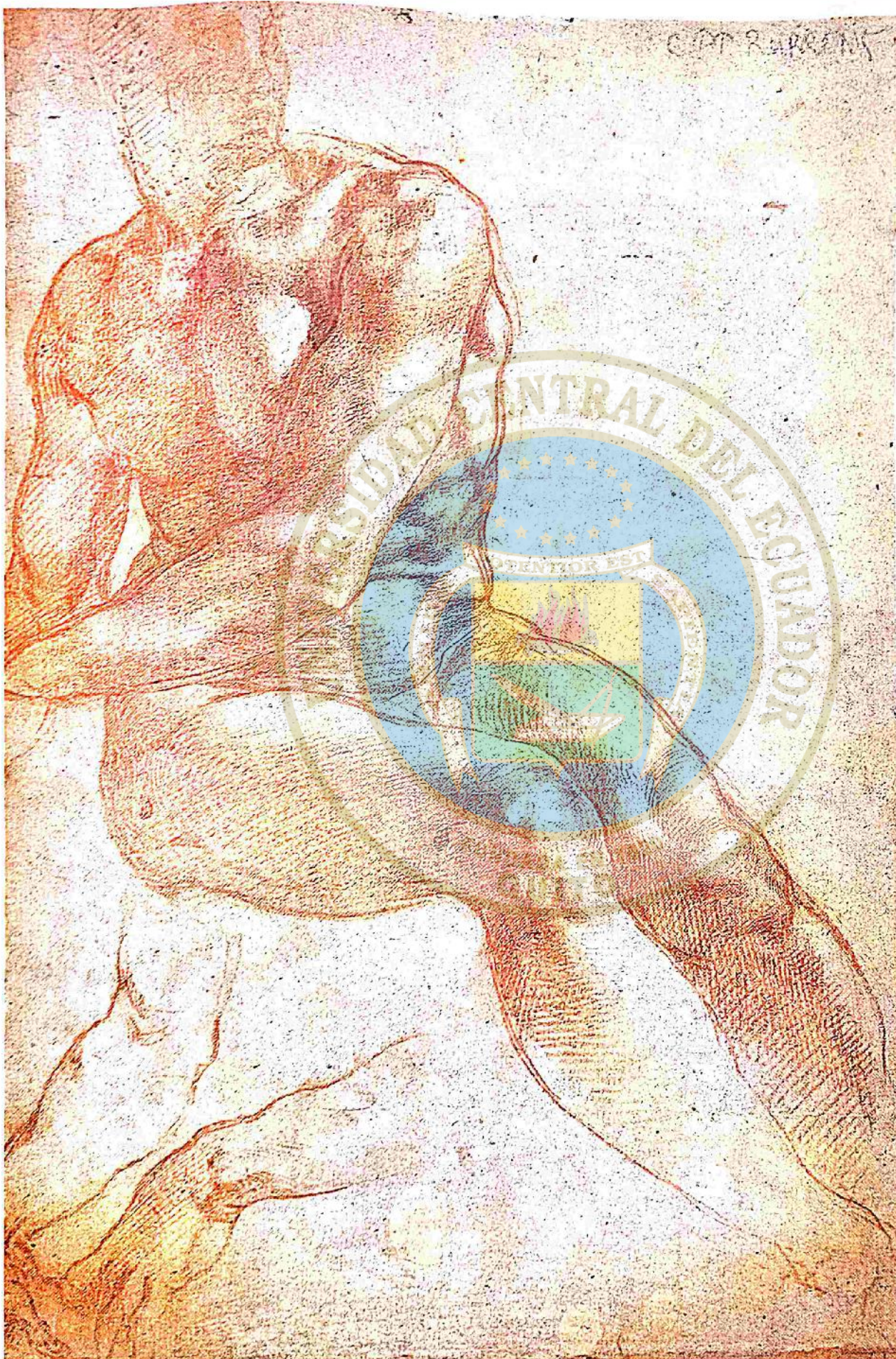


Fig. 53. Miguel Ángel. «Hombre sentado desnudo». Dibujo a la sanguina con realces de creta blanca. Albertina, Viena. El estudio de la Sibila (en la página anterior) y el de este hombre sentado, ambos dibujados a la sanguina, son dos formidables ejemplos de la capacidad artística de Miguel Ángel en todos los aspectos del arte del dibujo: una construcción perfecta de la forma, de las proporciones y dimensiones; una valoración tonal magnífica, con un realce justo—sin pasarse— de las zonas iluminadas y una resolución perfecta de las partes en sombra realizando el claroscuro —la luz en la sombra—. Pero hay, además, en estos dibujos una lección magistral de *anatomía*: una disciplina que en aquel tiempo era desconocida y que Miguel Ángel estudió por su cuenta, yendo por las noches al depósito de cadáveres del Hospital del Espíritu Santo, en Florencia, trabajando a la luz de un candil y a escondidas, porque en aquel tiempo, la disección de cadáveres, aun con fines científicos, estaba prohibida y era perseguida con pena de cárcel.

rafael

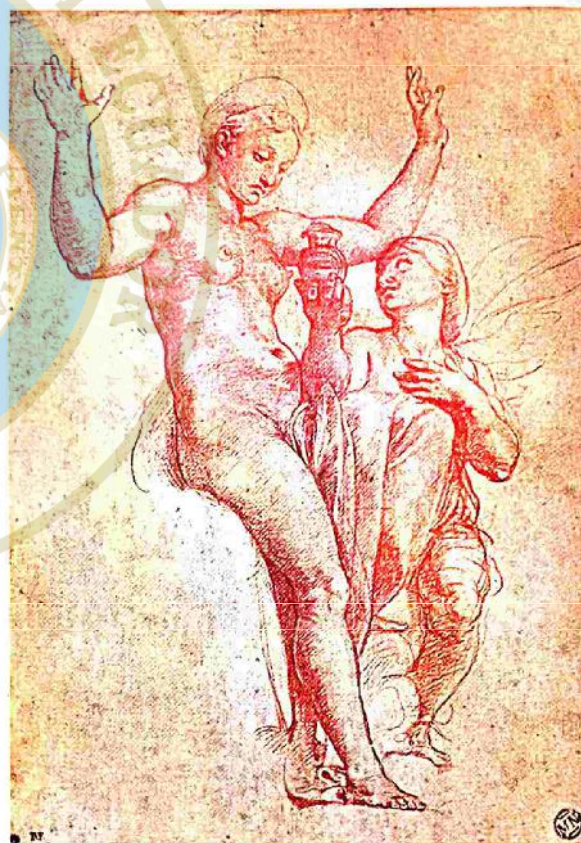
Rafael Sanzio nació en Urbino, el 6 de abril de 1483. Cuando tenía ocho años murió su madre; a los once murió su padre. No se sabe más de él hasta que cumple los diecisiete años y está trabajando en el taller de Perugino; firma entonces su primer contrato para pintar *El Retablo del Beato San Nicolás de Tolentino*. A los diecinueve pinta *La Coronación de la Virgen* y a los veintiuno la famosa tabla *Los Desposorios de la Virgen*, admirada por todos los artistas de la época incluido el Perugino.

¿Un artista prodigio? Sí.

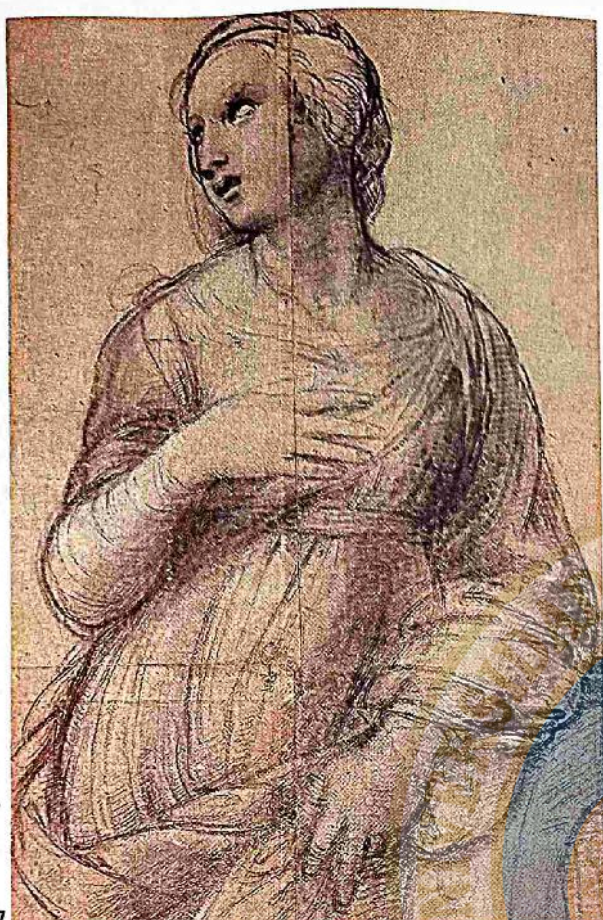
Cuando tenía veinticinco años (1508) el papa Julio II le llama para decorar con pinturas murales las habitaciones del Vaticano, llamadas *Las Estancias*. En estas habitaciones estaban trabajando el Perugino, Bramantino y Sodoma. El papa encargó a Rafael la primera, *La*

Estancia de la Signatura, y nada más ver las primeras pruebas no dudó en confiarle todas las estancias. Miguel Ángel tenía entonces treinta y tres años y había empezado la pintura del techo de la Sixtina. Miguel Ángel y Rafael eran los únicos maestros empleados en el Vaticano. Seis años más tarde Rafael sucedió a Bramante como arquitecto del nuevo San Pedro. Rafael era, además, un artista inteligente, capaz de organizar un taller con muchos y buenos discípulos, con los cuales podía atender los encargos del Papa, de reyes y príncipes que de todas partes le pedían cuadros, murales, tapices. Para lo cual se servía de apuntes, bocetos y dibujos que él mismo realizaba. Era un buen arquitecto, un buen dibujante, un gran pintor. Murió a los treinta y siete años. Lástima.

Fig. 54. (Abajo, izquierda). Rafael Sanzio (1483-1520). «Estudio de hombres desnudos». «Estudio de hombres desnudos». Dibujo previo con punta metálica y resolución con sanguina sobre papel blanco. Albertina, Viena. Vemos en estos dibujos la misma calidad, la misma capacidad de resolución que en los dibujos de Miguel Ángel, pero vemos también en Rafael una resolución más normal, menos apasionada; un estilo que en el futuro será visto y recordado como modelo del dibujo clásico.



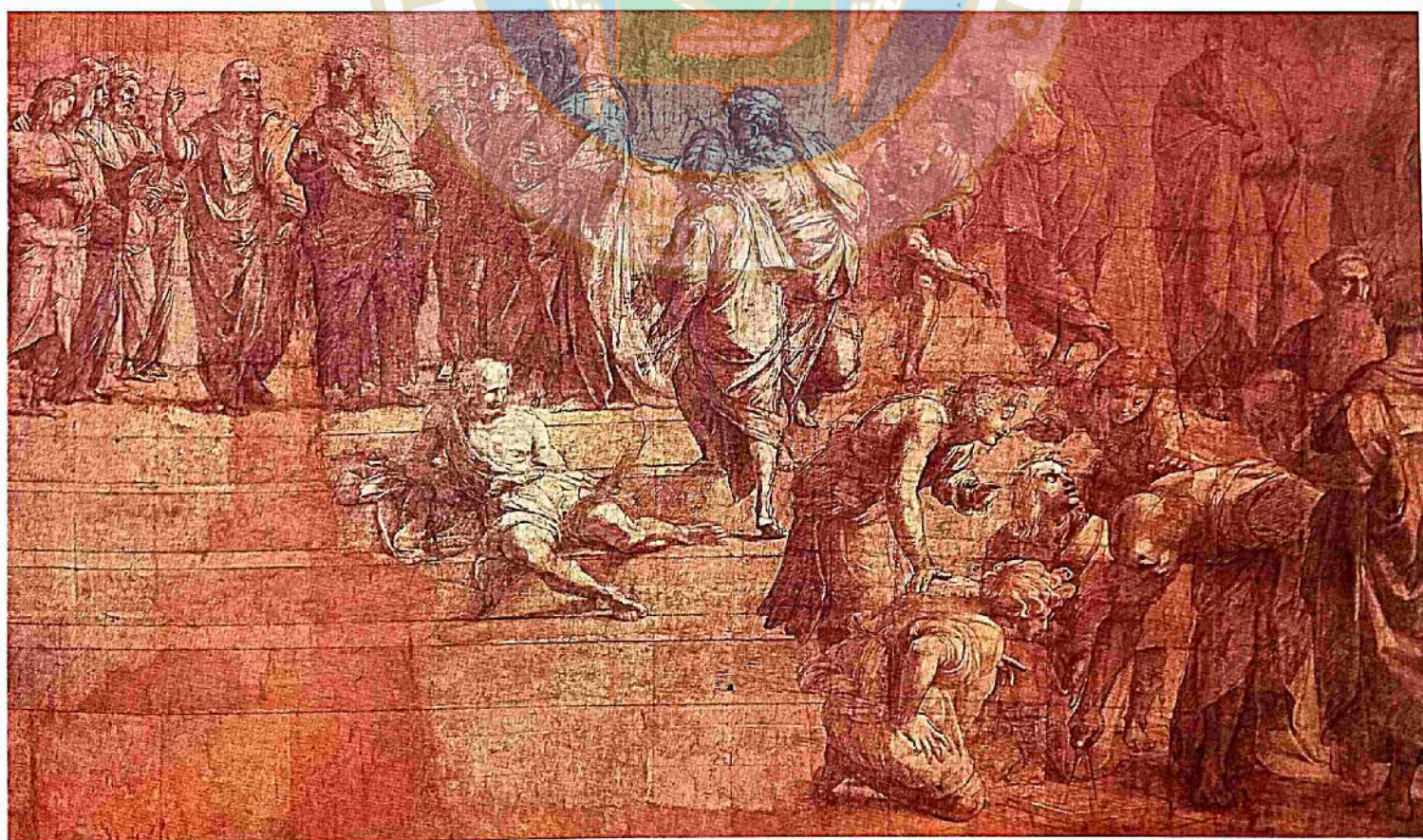
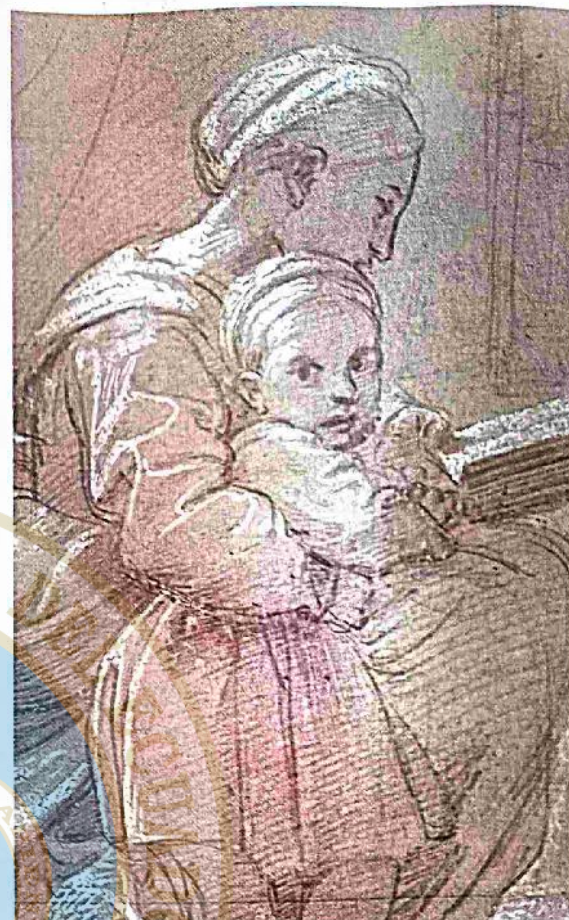
Figs. 55, 56. (Arriba). «Estudio para Venus y Psique». Dibujo a la sanguina, Museo del Louvre, París. (Izquierda). Escuela de Rafael. «Venus y Psique», Villa Farnesina, Roma.



Figs. 57, 58. (Izquierda), «Estudio para Sta. Catalina de Alejandra». Dibujo al carbón, con realces de creta blanca sobre papel blanco. Museo del Louvre, París. (Abajo), «Santa Catalina de Alejandra». National Gallery, Londres.

Fig. 59. (Derecha), «Mujer leyendo a un niño». Dibujo a punta metálica, con realces de creta blanca sobre papel teñido de gris. Colección Devonshire, Chatsworth Settlement.

Fig. 60. «La Escuela de Atenas». Acuarela color Siena, Pinacoteca Ambrosiana, Milán.



el cinquecento: florencia y roma

La muerte en Florencia, en el 1492, de Lorenzo el Magnífico, príncipe, banquero, pero, además, poeta, filósofo y gran mecenas del arte, seguido del exilio de su familia, los Médicis, y de la dictadura de Savonarola, terminaron con Florencia como capital de la cultura en Italia, título que recogió Roma, donde el mecenazgo del papa Julio II, por un lado, y la fama de las esculturas y pinturas que se estaban realizando en el Vaticano, por otro lado, había llegado a oídos de todos los artistas italianos.

Florencia había iniciado el Renacimiento y, después de Brunelleschi, Masaccio y Donatello, los florentinos conocieron a Leonardo da Vinci y a Verrochio, primero escultor y luego pintor. Verrochio dejó de pintar y se hizo escultor, cuando un día el joven Leonardo, que aprendió en su taller, pintó el cuadro *El Bautismo*, y lo hizo con tal maestría, que el maestro abandonó la pintura. En Florencia estaban también Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso y Bronzino entre otros que, con Tintoretto, de Venecia, y Parmigianino, de Parma, iniciaron el movimiento llamado *manierismo*, estilo ar-

tístico entre el Renacimiento y el Barroco. Roma era en ese tiempo (1500-1525) el abanderado del alto Renacimiento. Miguel Ángel y Rafael estaban realizando las esculturas y pinturas más representativas de aquella época. El papa Julio II era un amante incondicional del arte. Muchos artistas célebres de Florencia, además de los mencionados anteriormente y otros de Venecia y de Parma, coincidieron y pasaron años en Roma, dibujando, pintando, esculpiendo. Incluso Leonardo da Vinci estuvo en Roma, viviendo en el Vaticano, entre los años 1513 y 1516.

Todos en este tiempo revalorizaron el dibujo como un arte en sí mismo. Todos eran grandes artistas del dibujo.

Fig. 61. Andrea del Sarto (1486-1531). «Cabeza de un hombre mayor». Dibujo al carbón. Galería Uffizi, Florencia.

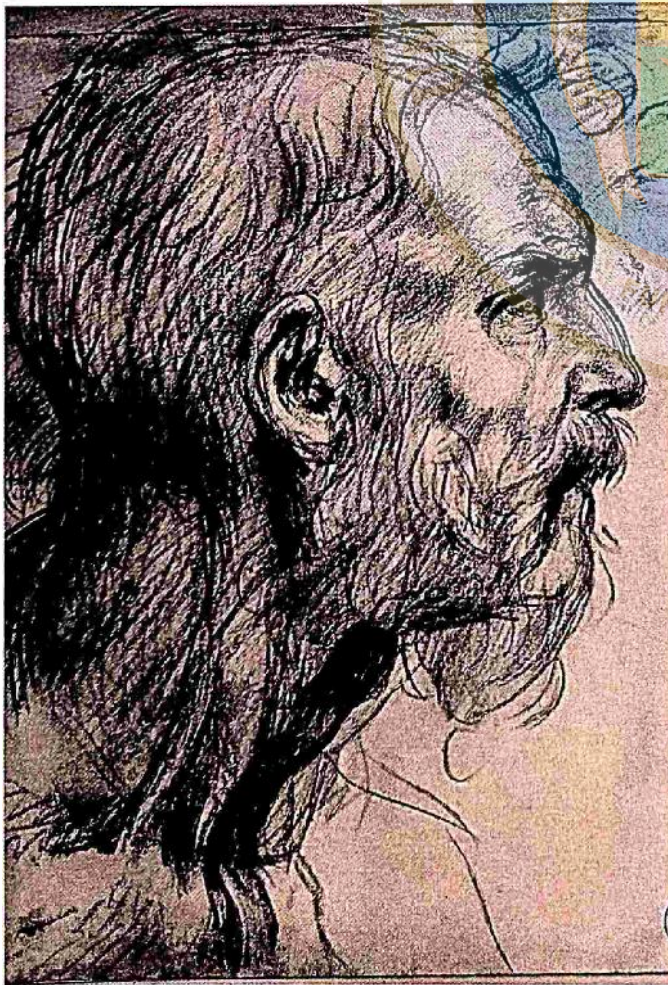


Fig. 62. Federico Barocci (1535-1612). «Estudio de la cabeza de un viejo». Piedra negra, sanguina y clarión blanco sobre papel teñido de gris-verde. Museo del Ermitage, Leningrado.

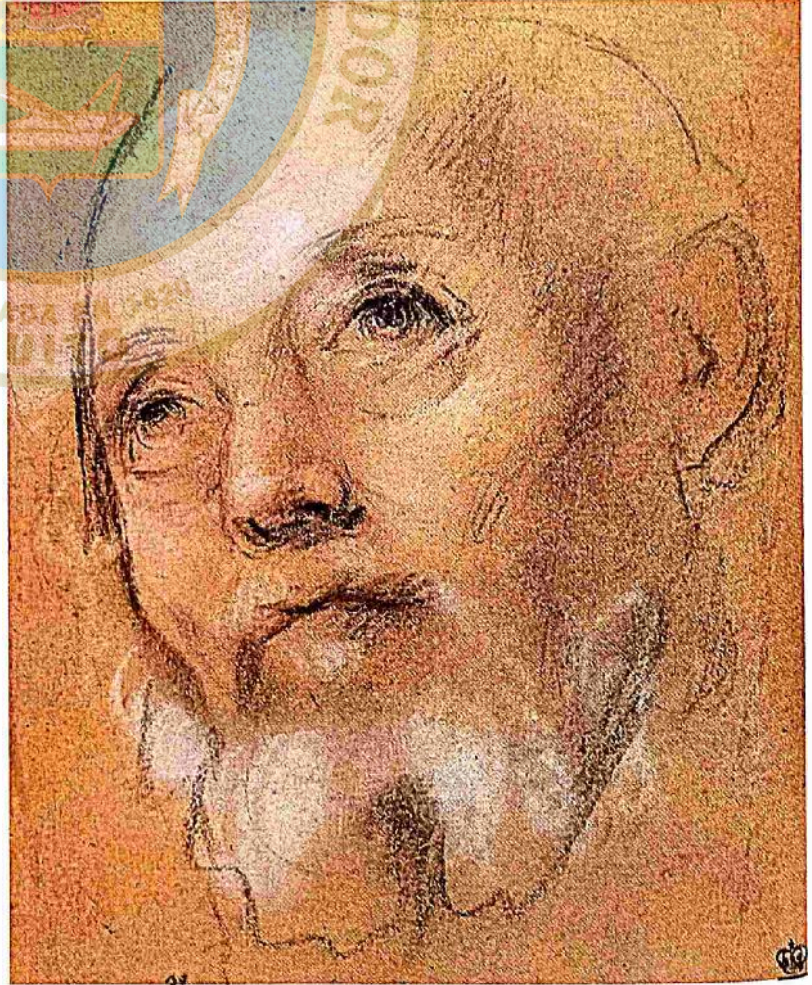
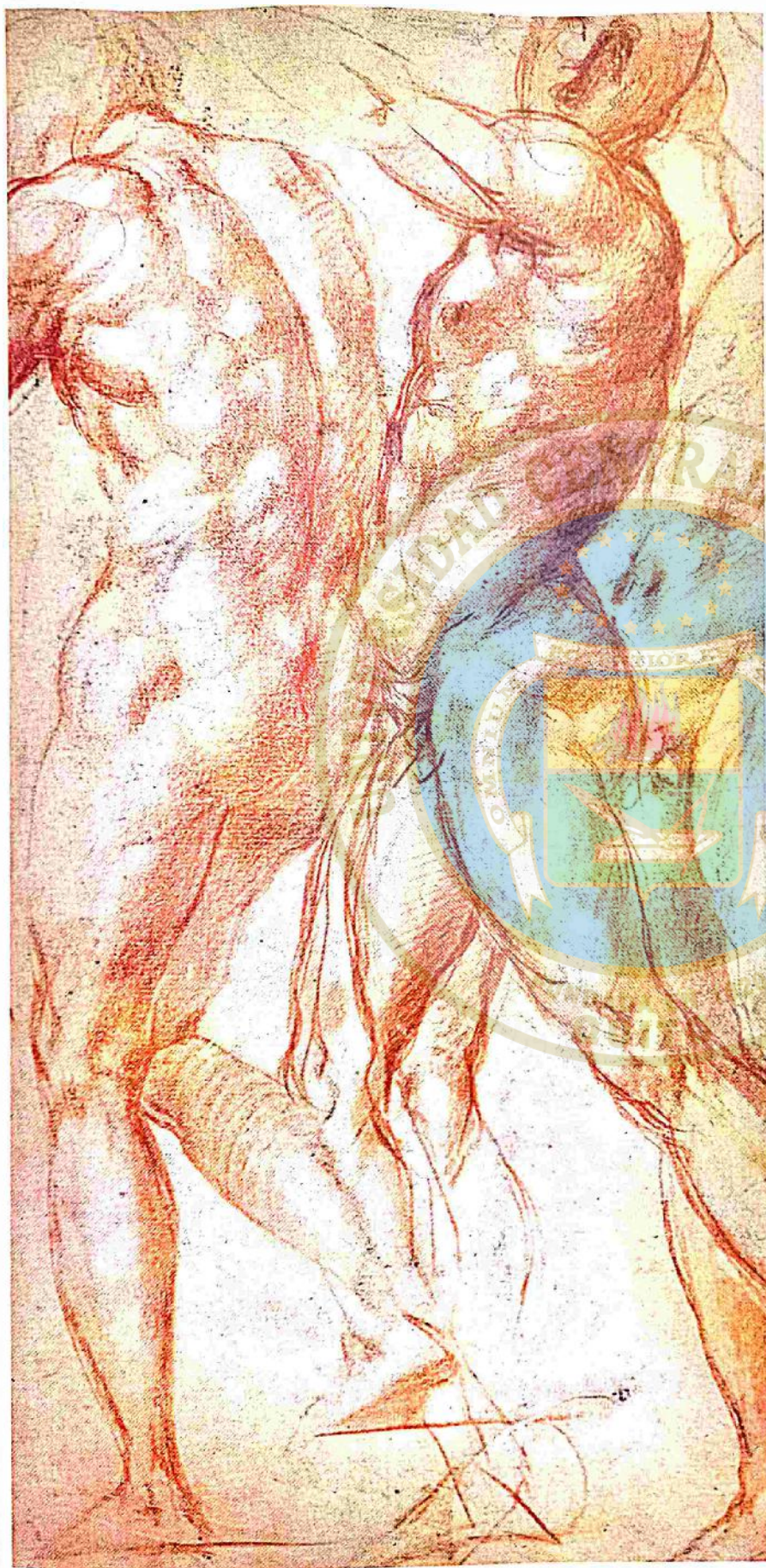


Fig. 63. (Derecha). Jacobo Pontormo (1496-1556). «Tres hombres desnudos, estudio». Dibujo a la sanguina. Museo de Bellas Artes, Lille.

Fig. 64. (Derecha, arriba). Antonio Correggio (1489-1534). «Eva». Dibujo a la sanguina realzado con creta blanca. Gabinete de Dibujo. Museo del Louvre, París.

Fig. 65. (Derecha, abajo). Francesco Parmigianino (1503-1540). «Estudio de una Cariátide». Dibujo previo con punta metálica y dibujo a la sanguina con realces de creta blanca sobre papel crem. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

63



64



65

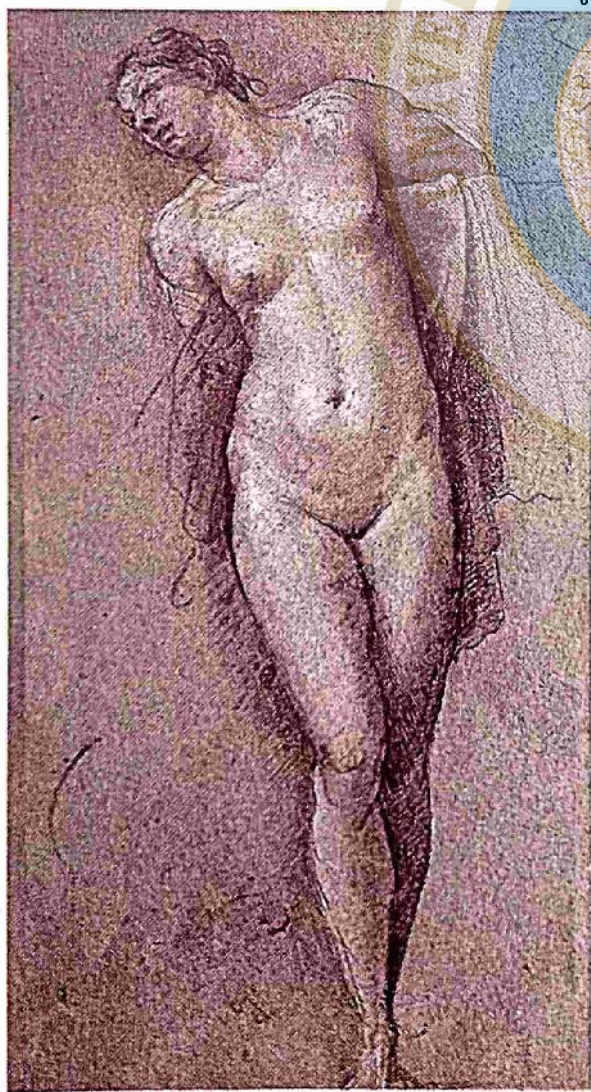


el cinquecento: venecia

Tiziano Vecelli, primer pintor de Venecia, resolvía sus cuadros directamente, sin dibujo previo, despreocupándose de los contornos y resolviendo las formas, mediante manchas de color, en un estilo que casi se anticipaba al *Impresionismo*. Todo ello confirma la idea de su maestría en el arte del dibujo.

Colegas de Tiziano en Venecia fueron entre otros, Lotto, Veronese y Sebastián del Piombo, que colaboró con Tiziano en la terminación de varias obras inacabadas de Giorgione. La mayoría de estos artistas venecianos dibujaban al carboncillo, con clarión negro o con piedra de Italia, un material equivalente al lápiz carbón actual pero más blando.

Discípulo del Tiziano fue El Greco, nacido en Creta, que vivió primero en Venecia y en Roma, hasta los treinta y un años en que emigró a España.



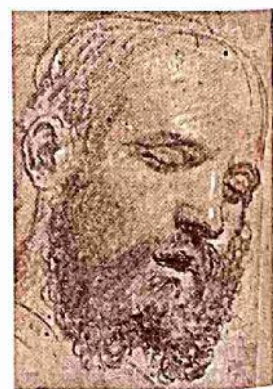
67



68



69



70

Fig. 66. (Arriba). Tiziano Vecelli (1490-1576). «Retrato de mujer joven». Dibujo al carbón realizado con creta blanca sobre papel teñido de ocre-gris. Galería Uffizi, Florencia.

Fig. 67. Sebastián del Piombo (1486-1547). «Mujer desnuda de pie». Dibujo al carbón con realces de creta blanca sobre papel teñido de azul. Gabinete de Dibujo. Louvre, París.

Fig. 68. Jacobo Tintoretto (1518-1594). «Estudio del busto romano del emperador Vite-llius». Dibujo a la piedra negra con realces de creta blanca. Pinacoteca Estatal, Munich.

Fig. 69. Pablo Veronés (1528-1588). «Cabeza de mujer». Dibujo al clarión negro con realces de creta blanca sobre papel azul. Art Institute, Chicago.

Fig. 70. Lorenzo Lotto (1480-1556). «Cabeza de un hombre con barba». Dibujo al carbón negro con realces de creta blanca sobre papel teñido de verdaccio. János Scholz, Nueva York.

el renacimiento en europa: durero

Alberto Durero fue el introductor de las formas y de las ideas renacentistas italianas en el norte de Europa. Era un hombre inquieto, creativo, con una capacidad de asimilación extraordinaria. Viajó constantemente, viendo, escuchando, aprendiendo y también enseñando. En sus viajes a Italia recogió la experiencia de Bellini, Tiziano, Leonardo, Mantegna, y explicó y divulgó el arte de la xilografía que se extendió por toda Europa y en la que él era, sin duda, el profesor y maestro supremo.

La obra de Durero está constituida por gran cantidad de grabados, dibujos de estudios preparatorios o dibujos independientes, acuarelas —un procedimiento insólito en aquel tiempo, del que Durero fue un magnífico precursor—, cuadros al óleo y tratados sobre medicina, fortificación y teoría artística.

Como primer maestro grabador de Europa, Durero era un dibujante extraordinario.

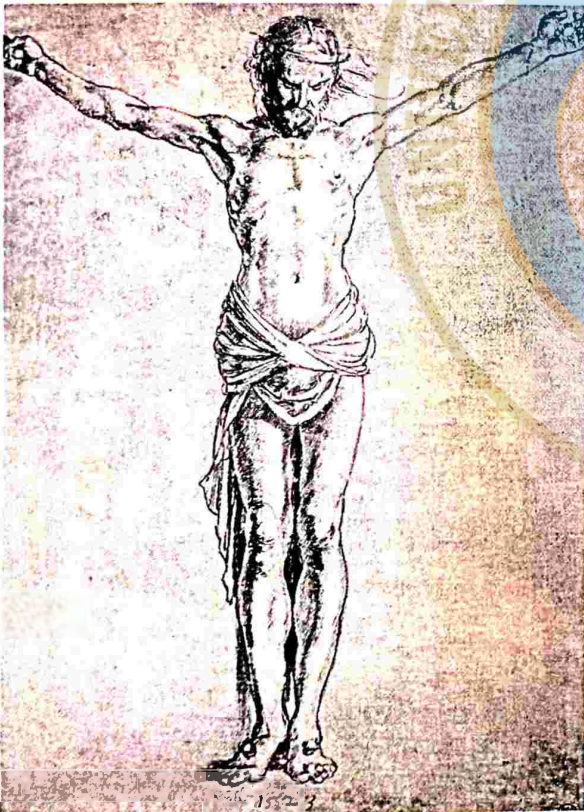


Fig. 71. Alberto Durero (1471-1528). «Cristo en la cruz». Punta metálica de plomo con reales de creta blanca sobre papel crem. Gabinet de Dibujo. Louvre, París.

Fig. 73. (Derecha). Alberto Durero (1471-1528). «Mujer joven vestida de holandesa».

Dibujo a pincel con acuarela sepia y temple (*gouache*) blanco. Galería Nacional de Arte, Washington.

Fig. 74. (Derecha). Alberto Durero (1471-1528). «Los cuatro jinetes del Apocalipsis» (fragmento). Grabado en xilografía.



La xilografía

En la Europa de principios del siglo XVI, Alberto Durero fue el maestro supremo del arte del grabado en madera y cobre.

La *xilografía* o *grabado en madera* es una tabla de madera gruesa en cuya superficie plana y pulida el artista graba una imagen con buril y gubia, rebajando las partes que han de quedar en blanco y dejando en relieve los negros ya sean trazos o manchas. Terminado el grabado se entinta la superficie grabada y se dispone encima una hoja de papel ligeramente humedecido; frotando y presionando el papel contra la madera, con un bruñidor, se imprime la primera prueba. El *agua fuerte* se graba en plancha metálica, generalmente de cobre: se barniza la plancha, primero, con una solución que resista los ácidos y segui-

damente se dibuja encima con una punta metálica que al presionar elimina el barniz y deja el metal al descubierto en los trazos dibujados y hendidos. A continuación se baña la plancha en ácido nítrico (*agua fortis*), que muerde y corroe el metal en los trazos dibujados. Eliminado el resto de barniz, se entinta la plancha, de modo que la tinta quede depositada en los surcos grabados; por último, se imprime la prueba, presionando la hoja de papel contra la plancha mediante una prensa manual. En el siglo XVIII, el color se incorporó a los *aguafuertes* utilizando tintas transparentes. Fue el comienzo de un nuevo arte: la acuarela.



Fig. 72. Jan van der Straet, llamado Stradamus (1530-1605). «Taller de grabado e impresión de planchas de cobre en el siglo XVI». Grabado de «Nova reperta et alia».



el renacimiento en europa

Uno de los logros más importantes de la Italia artística fue la conquista de Europa. Exceptuando algunos casos de artistas con una personalidad muy acusada como el caso del holandés Bruegel, la Italia artística de los siglos XV y XVI estuvo presente en los talleres de todos los artistas de Europa: las nuevas teorías sobre perspectiva (Ucello y Piero), el redescubrimiento de la anatomía mediante dibujos de disecciones (Leonardo, Miguel Ángel), las últimas técnicas sobre *sfumato* y *claroscuro* (Leonardo), la moderna concepción del color (Tiziano) y en fin, la temática renacentista, con el hombre como protagonista, fascinó a Dürero, inspiró a Holbein, sugirió temáticas a Gossaert (llamado Mabuse) e hizo que estos y otros artistas del continente viajaran a Italia para captar las esencias del Renacimiento. Pero, desgraciadamente, un día el Renacimiento dejó de ser tal. El 31 de octubre de 1517 estalla la Reforma de Lutero y aparecen los protestantes; diez años después (1527) los ejércitos de Carlos V conquistan y saquean Roma; los banqueros huyen, los artistas se dispersan. El arte se aleja de la clásica serenidad del Renacimiento e inicia un estilo intelectual, mezcla de sueño y realidad: el *Manierismo*, que esta vez ya no es exclusivo de Italia; es universal¹.



Fig. 75. Hans Holbein, el Joven (1497-1543). «Retrato de Ana Meyen». Dibujo inicial a punta metálica, desarrollado después con carbón y cetas de colores difuminadas sobre papel teñido de color amarillo claro. Öeffentliche Kuntssammlung, Kupferstichkabinett, Basilea.



Fig. 76. Hans Baldung, llamado también Grien, (1484-1545), «Saturno». Dibujo al carbón. Albertina, Viena.



Fig. 78. Pieter Bruegel, el Viejo (1525 -30-1569). «El pintor y el crítico». Dibujo a la pluma con tinta bistre. Albertina, Viena.

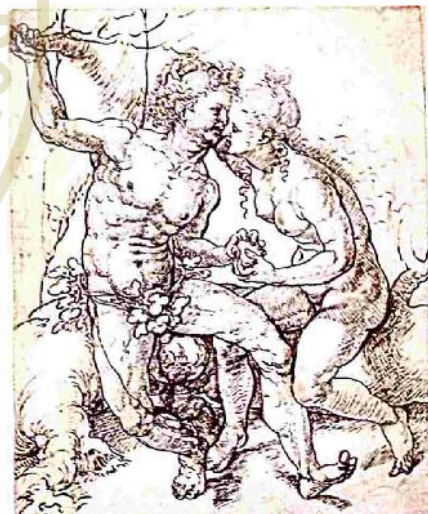


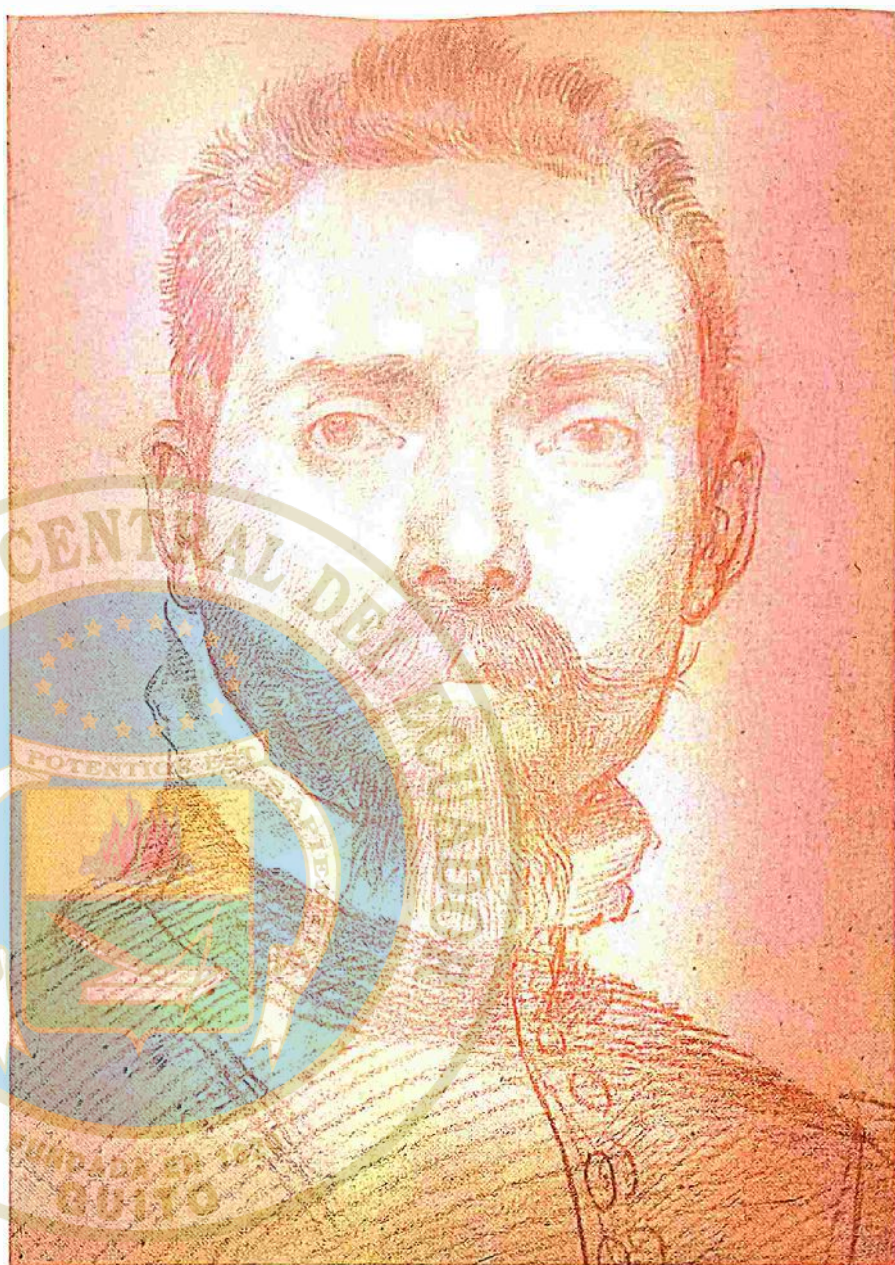
Fig. 79. Jan Gossaert, llamado Mabuse (1478-88-1532). «La caída del hombre». Dibujo a la pluma con tinta sepia oscura. Albertina, Viena.

Fig. 77. Jean Clouet (1485-90-1541). «Retrato de una dama desconocida». Dibujo al carbón y a la sanguina. Museo Británico, Londres.

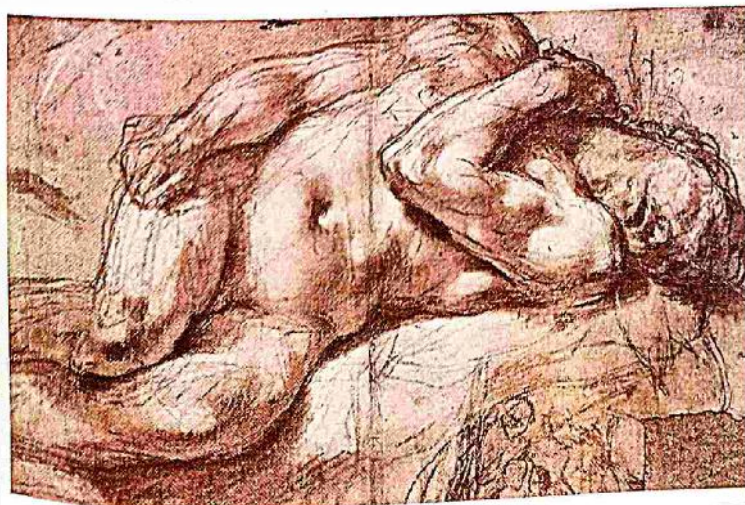
el barroco, los carracci; primeras academias

Cuando Lutero inicia la Reforma (Wittenberg, 1517), la Iglesia católica responde con una actitud fanática e intransigente respecto a las costumbres y al arte. Pero después de la Contrarreforma, la Iglesia es más tolerante y trata de crear una imagen de prestigio para afianzar el dogma. Se renueva la iconografía, se acentúa la representación de los valores sobrenaturales, el triunfo de la fe, del pontificado, de los mártires y santos, de Inmaculadas, cielos y glorias. Por otra parte, el afán de esplendor de príncipes y reyes promueve también la realización de magnos proyectos y decoraciones fastuosas. He aquí entonces el *barroco*: un arte hecho a medida, visual, dinámico, impresionante, de formas retorcidas, de figuras que se mueven y gesticulan como si estuvieran en la escena. Se dice que Correggio e incluso Miguel Ángel, con su *Juicio Final*, eran ya iniciadores del Barroco. Pero quienes empezaron realmente a determinar el nuevo estilo fueron los Carracci y Caravaggio.

Los Carracci eran una familia de boloñeses constituida por Ludovico el mayor y sus primos Annibale y Agostino, hermanos entre sí. Ludovico y sus primos fundaron en Bolonia la Academia de los *Incaminatti* que en principio se llamó *Academia del Naturali* que se convirtió posteriormente en la *Escuela de Bolonia*. Esta escuela, frecuentada por artistas como Domenichino, Reni, Albani, Guercino, etc..., enseñaba dibujo y pintura clásica asimilando el arte de los grandes maestros del Renacimiento. Annibale fue el más artista de los Carracci, tuvo muchos seguidores y pintó, entre otras obras, la decoración de la Galería Farnesio. Las *Academias* proliferaron durante los siglos XVI y XVII, estableciéndose en gran número, primero en Italia y después en toda Europa.



80



82



Fig. 80. Annibale Carracci (1560-1609). «Retrato de un miembro de la familia Mascheroni». Dibujo a la sanguina con realces de creta blanca, sobre papel teñido de color sepia claro. Albertina, Viena.

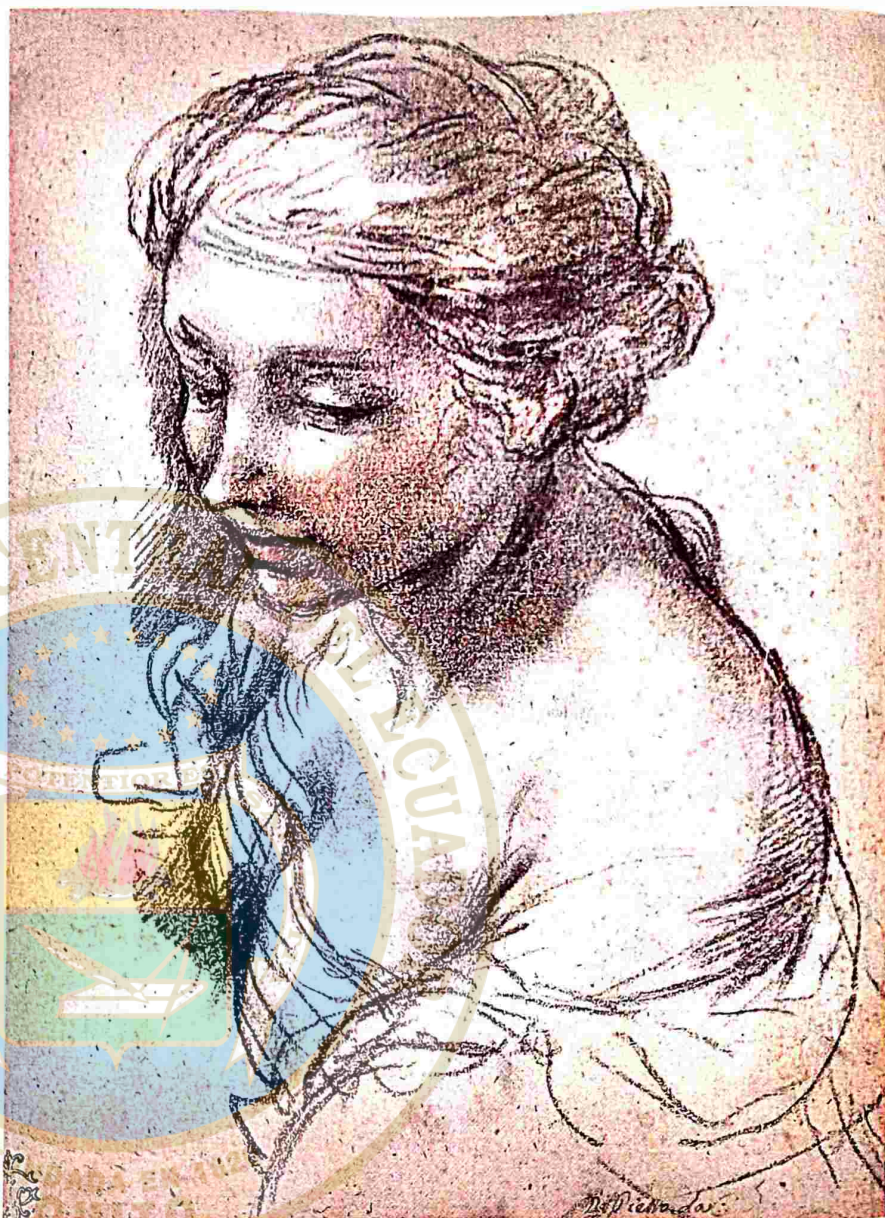
Fig. 81 (Izquierda). Agostino Carracci (1557-1602). «Hombre muerto echado». Dibujo a la sanguina oscura con realces de creta blanca. János Scholz, Nueva York.

Fig. 82. Ludovico Carracci (1555-1619). «Cabeza de una mujer mirando hacia arriba a la izquierda». Dibujo al carbón realzado con blanco sobre papel color beige. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

el barroco, caravaggio

Cuando los Carracci, en Bolonia, habían ya establecido el Barroco como un estilo sentimental, fantástico y teatral, pero ordenado y armónico, aparece en Italia el estilo, también barroco, pero revolucionario, de Caravaggio: el pintor del que unos decían que «ha venido al mundo para destruir la pintura» (Poussin), mientras otros le admiraban y copiaban sus cuadros (Rubens). Caravaggio fue el creador de la Escuela Naturalista seguida por todos los grandes maestros del siglo: Ribera y Velázquez en España, La Tour y Le Nain en Francia, Rubens y Rembrandt en Holanda. Desgraciadamente no se conoce ningún dibujo de Caravaggio, aunque sí se sabe que, como el Tiziano y Velázquez, del que se conocen pocos dibujos, empezaba sus cuadros sin dibujo previo, pintando y dibujando a la vez.

Fig. 83 (Derecha). Pietro Berrettini, llamado de Cortona (1596-1669). «Estudio de una mujer joven». Creta negra y sanguina con realces de creta blanca sobre papel gris. Albertina, Viena.



84

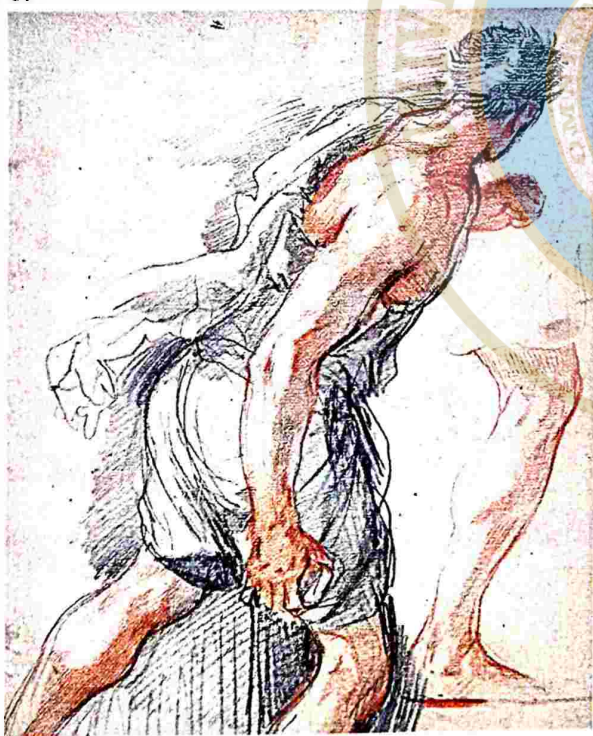


Fig. 84. Pierfrancesco Mola (1612-1666). «Figura corriendo con una piedra en la mano». Carbón y sanguina. Museo Británico, Londres.

Fig. 85. Le Guide (1575-1642). «Cabeza de un hombre joven». Piedra negra y sanguina. Museo del Ermitage, Leningrado.



85



86

Fig. 86. Nicolás Poussin (1594-1665). «Páase con río». Pluma y pincel; aguada con acuarela bistre. Museo Albertina, Viena.

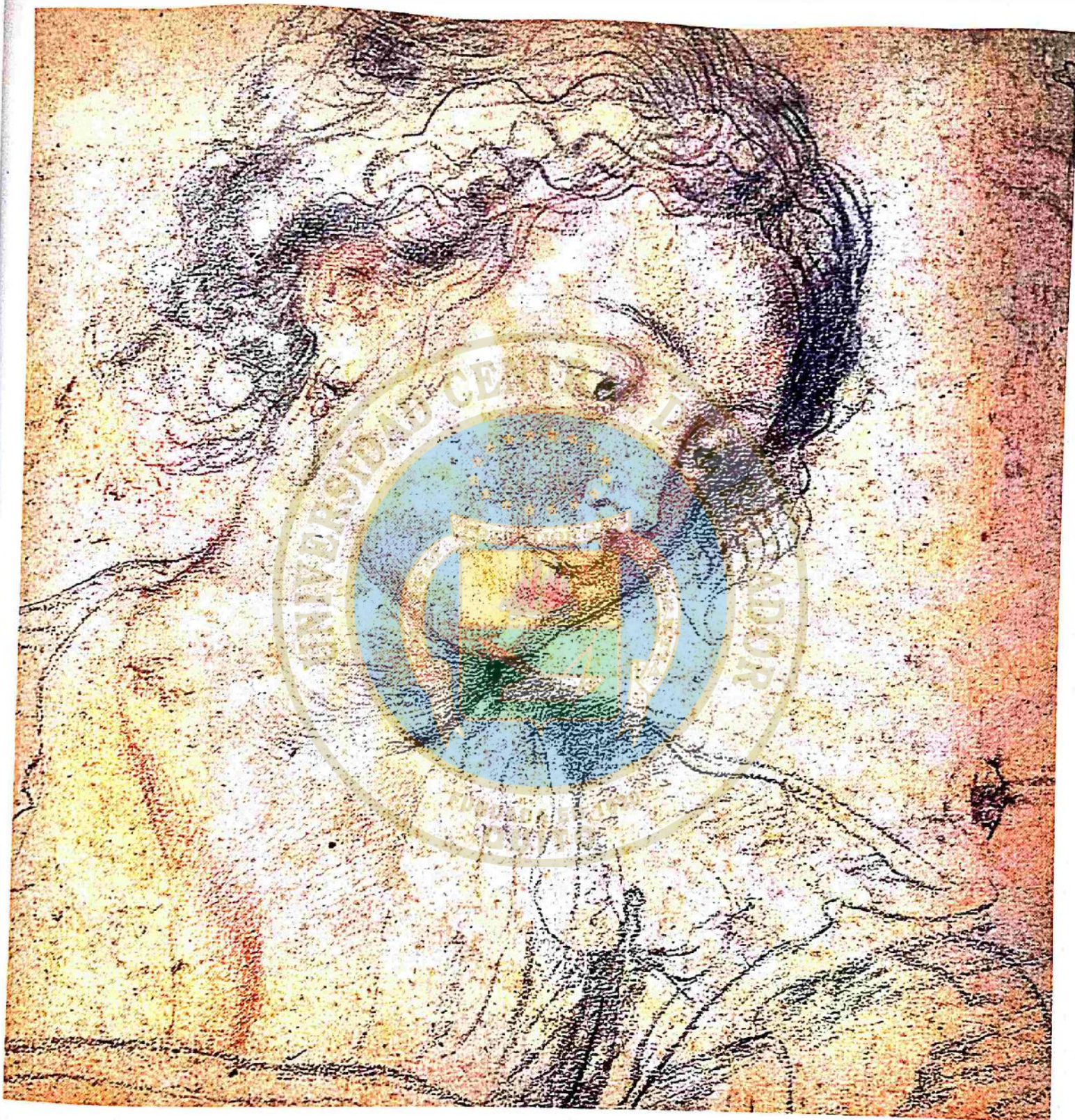


Fig. 87. Pedro Pablo Rubens (1577-1640). «Mujer joven con las manos cruzadas» (detalle). Dibujo a la creta negra, carbón negro y sanguina, con realces de creta blanca sobre fondo crem. Museo Boymans-Van Beuningen, Rotterdam. Magní-

fico, como todos los dibujos de Rubens. Sus biógrafos explican que dibujaba con una rapidez extraordinaria, con trazo seguro, amplio y expresivo. Estas cualidades son evidentes en este dibujo: el trazado del cabello es espontáneo, hecho en

un momento; las facciones dibujadas «alla prima». Observe la resolución de los ojos, de la nariz, de la boca.... ¡Todo tan ajustado y tan sencillamente dibujado, con los trazos y tonos precisos, justos! Y fíjese en las calidades cromáticas conse-

guidas por Rubens, dibujando sólo con el carbón negro, la sanguina roja, el blanco de la creta y el color del fondo crem.

rubens

El 13 de setiembre de 1621, Pedro Pablo Rubens escribía a un tal William Trumbell, personaje relacionado con la corte de Inglaterra, aceptando la devolución de un cuadro pintado para el embajador inglés en Holanda, Mr. Carleton, y prometiendo que pintaría otro cuadro «enteramente de mi mano» y añadiendo, respecto al cuadro devuelto y a las quejas de Mr. Carleton, que «jamás me dio a entender, aunque se lo pregunté, si esta pintura había de ser del todo original o sólo con un retoque de mi mano».

Sí; la mayoría de cuadros de Rubens eran pintados por alumnos y discípulos suyos. Rubens era un hombre muy ocupado; además de pintor era diplomático al servicio de los gobernadores de los Países Bajos, viajaba con frecuencia tanto para cumplir misiones especiales, como para recibir encargos de príncipes y reyes, que él mismo atendía personalmente, lo cual suponía, además, una amplia y constante

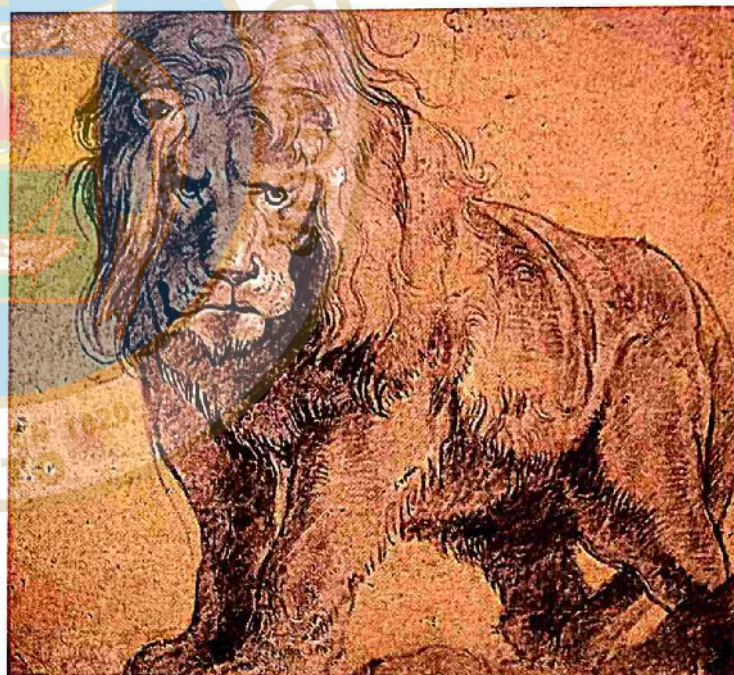
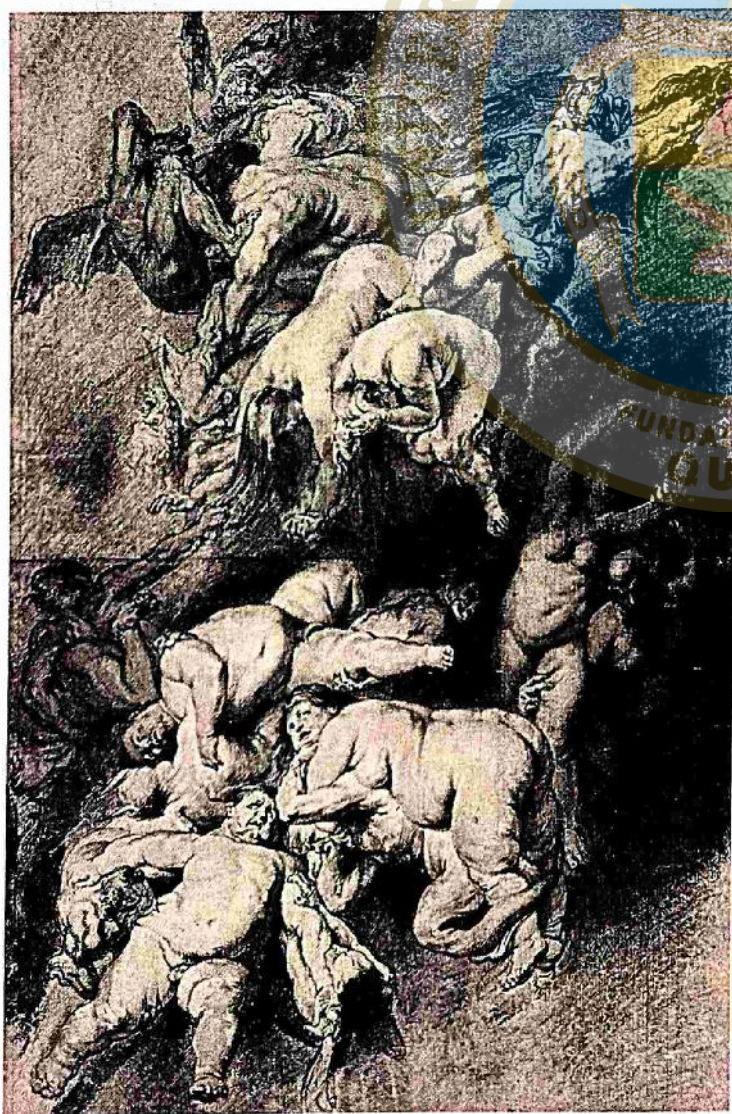
correspondencia. Para atender todas estas obligaciones y pintar, además, durante su vida más de dos mil quinientos cuadros, Rubens organizó su trabajo y su taller, empleando a alumnos y discípulos suyos de tanta valía como Van Dyck, Jordaens, Snyders, Van Uden, Wildens; el taller trabajaba a partir de dibujos y bocetos en color, a la aguada o a la acuarela, realizados personalmente por Rubens, quien a veces no intervenía en la resolución del cuadro definitivo, y, en ocasiones de mayor compromiso, «pintaba enteramente de su mano» algunas cabezas, manos, brazos, etc... de las figuras más visibles. No es extraño, pues, que la capacidad artística de Rubens sea juzgada hoy en día, tanto más por sus dibujos y esbozos que por los cuadros terminados.

No es arriesgado afirmar, en consecuencia, que Rubens es uno de los artistas que más y mejores dibujos ha realizado en el curso de la historia del arte (... exceptuando Rembrandt).

Fig. 88. (Abajo, izquierda). Pedro Pablo Rubens (1577-1640). «La caída de los conde-nados»; dibujo al carbón. Museo Británico, Londres.

Fig. 89. (Abajo, derecha). Rubens. «León». Dibujo al carbón con realces de creta blanca sobre papel color beige-siena claro. Galería Nacional de arte, Washington.

Fig. 90. (Abajo, derecha). Rubens. «Estudio de un hombre desnudo, sosteniendo un objeto pesado». Dibujo en creta oscura con realces de creta blanca sobre fondo beige. Museo de Louvre. Gabinete de Dibujos, París.



... Exceptuando Rembrandt, sí; porque Rembrandt es otro caso del gran pintor y dibujante que no cesa. En el año 1851 el pintor Delacroix se atrevió a predecir que un día el arte de Rembrandt sería considerado mejor que el arte de Rafael. Los contemporáneos de Delacroix se escandalizaron; Ingres le llamó hereje. Pero la profecía de Delacroix se ha cumplido. Rembrandt es hoy, tanto o más que Rafael, uno de los grandes maestros del arte del dibujo y la pintura.

Se le atribuyen 650 cuadros, unos 300 grabados al aguafuerte dentro de una técnica combinada con punta seca y casi 2.000 dibujos, entre los cuales abundan apuntes a la aguada y sanguinas.

Contemporáneos de Rembrandt fueron, además de Rubens, Jordaens, Van Dyck, Teniers, en Flandes; Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo en España, los Le Nain, Poussin, La Tour, Claude Lorrain en Francia.

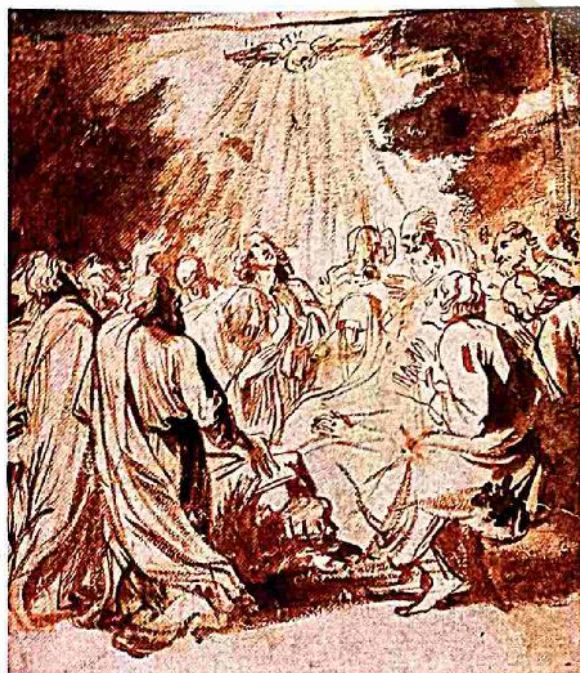


Fig. 91. (Izquierda). Rembrandt (1606-1669). «Escena bíblica». Dibujo a la pluma con tinta bistre y una ligera aguada. Graphische Sammlungen, Albertina, Viena.

Fig. 92. Anton Van Dyck (1599-1641). «Descendimiento del Espíritu Santo sobre los Apóstoles». Dibujo a pincel y tinta color Siena. Museo del Ermitage, Leningrado.

Fig. 93. (Arriba). Rembrandt (1606-1669). «Vista de Omval». Grabado. Het Rembrandthuis, Amsterdam.

Fig. 94. Rembrandt. «Autorretrato con expresión de terror». Grabado. Het Rembrandthuis, Amsterdam.

Fig. 95. (Derecha). Rembrandt. «Cleopatra». Dibujo a la sanguina sobre papel color crema. Het Rembrandthuis, Amsterdam.

s. XVIII; en italia: «vedutas», en inglaterra: acuarelas

Durante el siglo XVIII, la mayoría de artistas italianos, Ricci, Canaletto, Guardi, Piranesi, Carlevari, Pannini, dibujaban *vedutas* (vistas de Venecia y de las ruinas de la Roma antigua) que reproducían en aguafuertes impresos en negro o en sepia, para ser vendidos a visitantes extranjeros y en especial a turistas ingleses que querían un recuerdo de su visita a la Roma antigua. Viendo estas láminas impresas en negro, alguien pensó, en Inglaterra, en iluminarlas y lo hizo con colores a la acuarela. Paul

Fig. 96. Canaletto (1697-1768). «Caserío y torre al borde de la laguna». Dibujo a la pluma y a la aguada con colores ocres y sienas. Museo del Ermitage, Leningrado.



Sandby, «el padre de la acuarela», según los ingleses, convirtió este trabajo mecánico en un arte. A finales del siglo XVIII la acuarela era «el arte nacional inglés»; la habían hecho famosa, entre otros, Cozens, Pars, Towne, Girtin y Turner, el más celebre artista inglés de este siglo...

Capítulo aparte merece Gian Battista Tiepolo, que dejó cientos de dibujos a la aguada como proyecto de sus famosas pinturas murales.

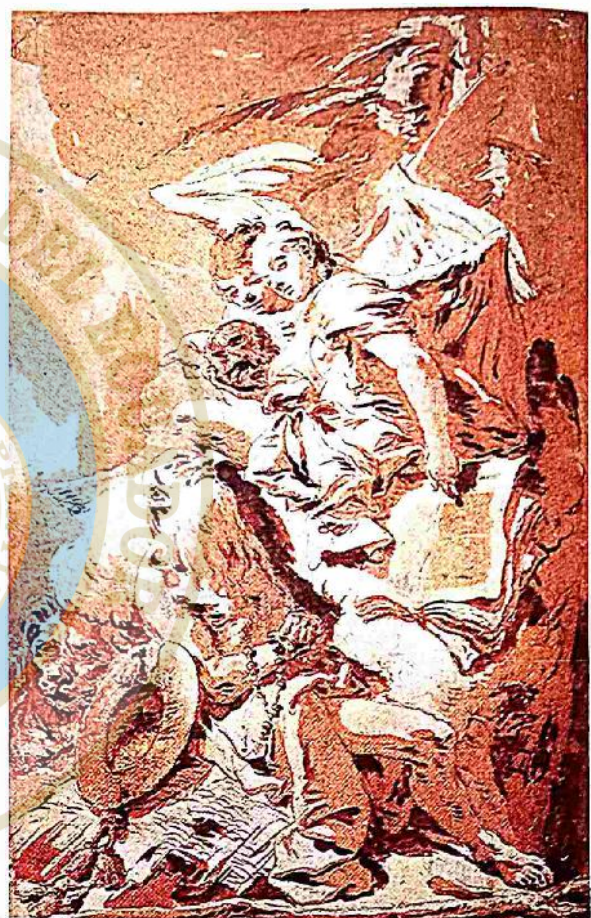


Fig. 97. Francesco Guardi (1712-1793). «Casas en el Gran Canal de Venecia». Pluma y aguada color sepia. Albertina, Viena.

Fig. 98 (Arriba). Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). «Adoración de la Virgen y el Niño». Pluma y aguada Siena. National Gallery of Art, Washington.

Ailsa Reilen Bruce Fund.

Fig. 99 (Izquierda). Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). «Cárceles». Grabado, Colnaghi Drawings. Londres.



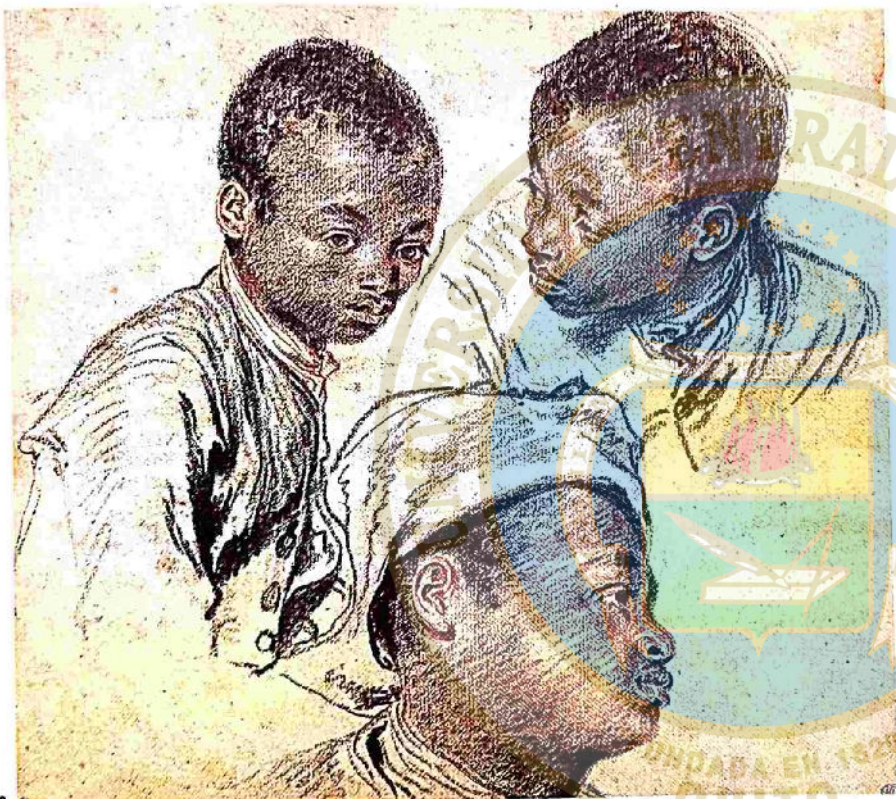
HISTORIA DEL ARTE DEL DIBUJO en francia: el rococó

En el Renacimiento, Italia fue el centro artístico del mundo; durante el Barroco fueron los Países Bajos, ahora es Francia quien marca la pauta y dirige las tendencias. Y lo hace con un estilo llamado *Rococó* que hereda del Barroco la sensualidad, el lujo y la ornamentación, pero añadiendo una forma de representación íntima y delicada.

Como artistas más nombrados del Rococó citemos a Watteau, Boucher y Fragonard. Watteau fue considerado un pintor de *fêtes galan-*

tes: era un rubenista—admirador y seguidor de Rubens— y era un gran dibujante; tenía grandes blocs con cientos de dibujos de figuras, cabezas, manos y telas que utilizaba para pintar sus cuadros. Boucher fue alumno de Watteau y destacó como decorador, dibujante y pintor de escenas deliciosamente irreverentes. Fragonard es el más famoso pintor de escenas galantes y sentimentales; se inició al lado de Chardin, famoso pintor de naturalezas muertas y fue alumno de Boucher.

Fig. 100. Jean Antoine Watteau (1684-1721). «Tres estudios de la cabeza de un joven negro». Carbón, sanguina y realces con creta blanca sobre papel crem. Gabinete de Dibujo. Museo del Louvre, París.

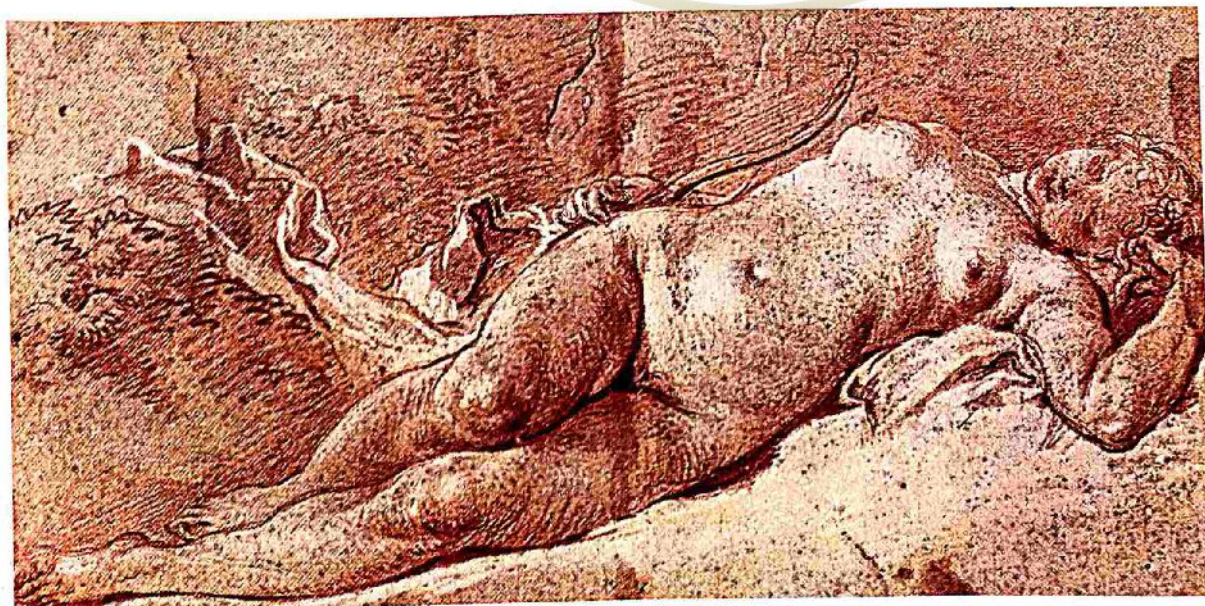


100



101

Fig. 101 (Arriba). Jean Honoré Fragonard (1732-1806). «Angélica aparece ante Sacripante». Dibujo al carbón con toques de acuarela ocre, gris, sienna. Art Museum, Princeton University.



102

Fig. 102. François Boucher (1703-1780). «Diana durmiendo». Creta Siena oscuro con realces de creta blanca sobre papel beige. Escuela de Bellas Artes, París.

siglo XVIII en inglaterra y en españa

Fig. 103. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828): «Los desastres de la guerra: con o sin razón». Aguafuerte. Calco-grafía Nacional, Museo del Prado, Madrid. Del gran maestro de la pintura española en el siglo XVII, Velázquez, se conocen tan sólo unos pocos dibujos, porque Velázquez, como Tiziano, dibujaba pintando, iniciaba sus cuadros con el pincel, «dibujando» con colores. Goya es otro artista español excepcional; pero Goya, además de sus famosos cuadros, realizó cientos de dibujos y grabados de contenido social y de protesta contra la guerra, que por su calidad y su trascendencia son conocidos y admirados en todo el mundo.



Fig. 104. Thomás Gainsborough (1727-1788). «Estudio de una mujer, quizás para el cuadro del riachuelo de Richmond». Carbón y creta Sienas con realces de gouache blanco sobre papel de color ante. British Museum, Londres.

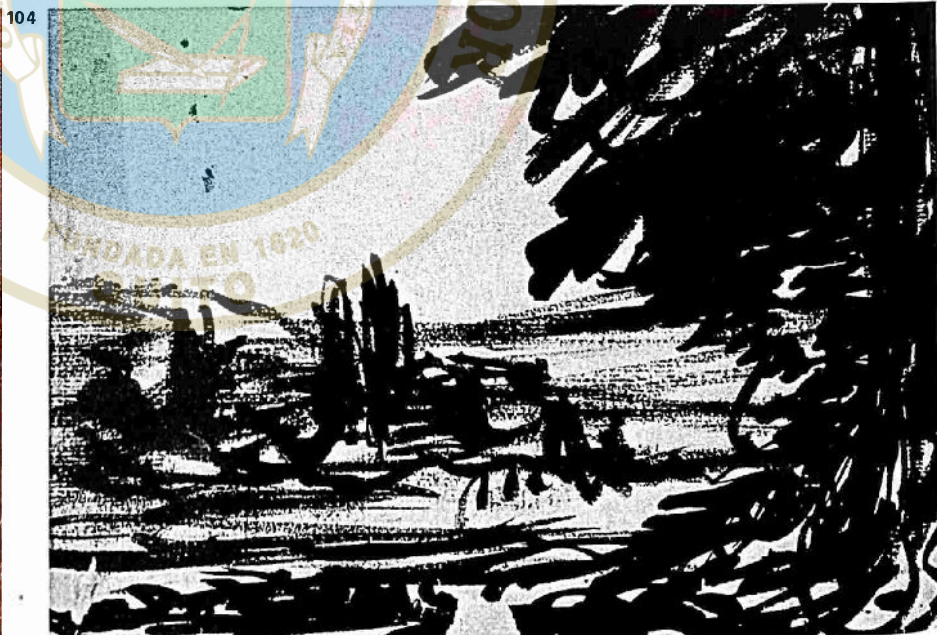


Fig. 105. Alexander Cozens (1717-1786). «Composición para un paisaje». Tinta china a pincel. British Museum, Londres.

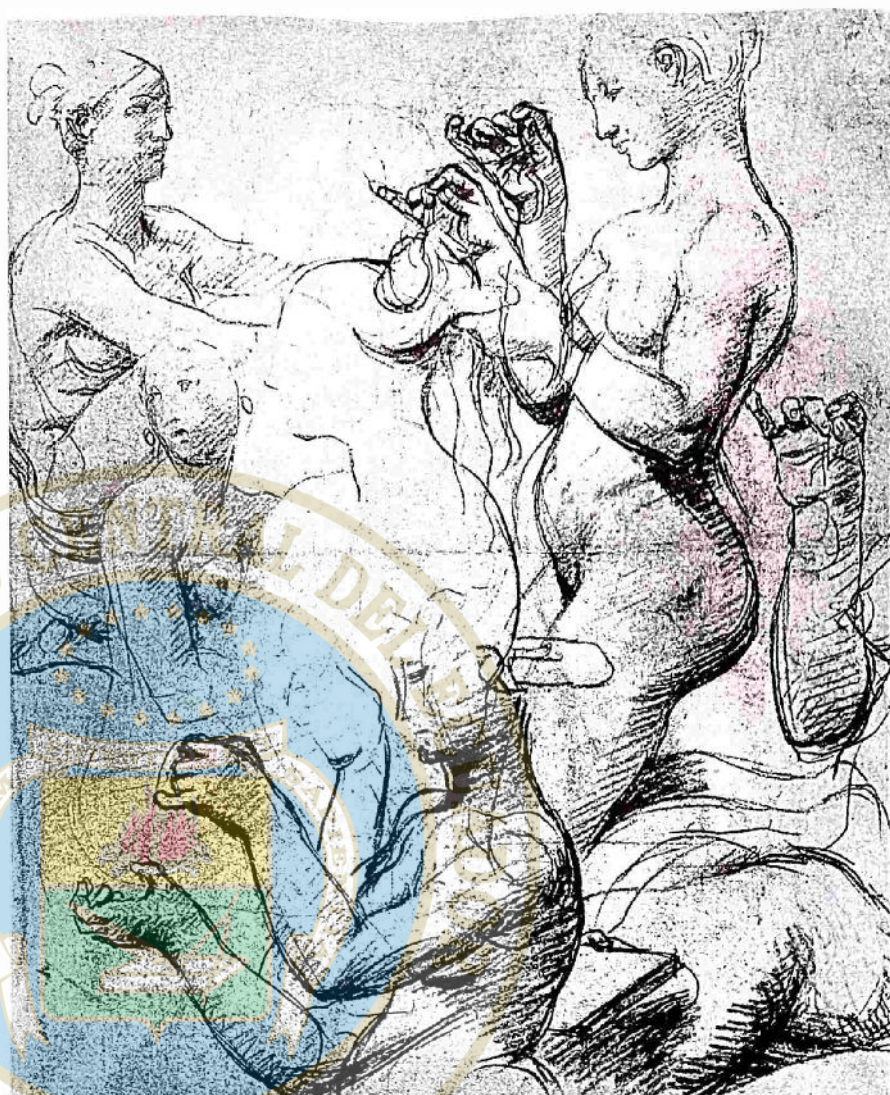
Fig. 107. (Pág. siguiente, izquierda). Pierre Paul Proudhon (1758-1823). «Venus». Dibujo al carbón con realces de creta blancos sobre papel azul. National Gallery of Art, Washington.

Fig. 108. (Pág. siguiente). Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875). «Paisaje». Dibujo al carbón. British Museum, Londres.

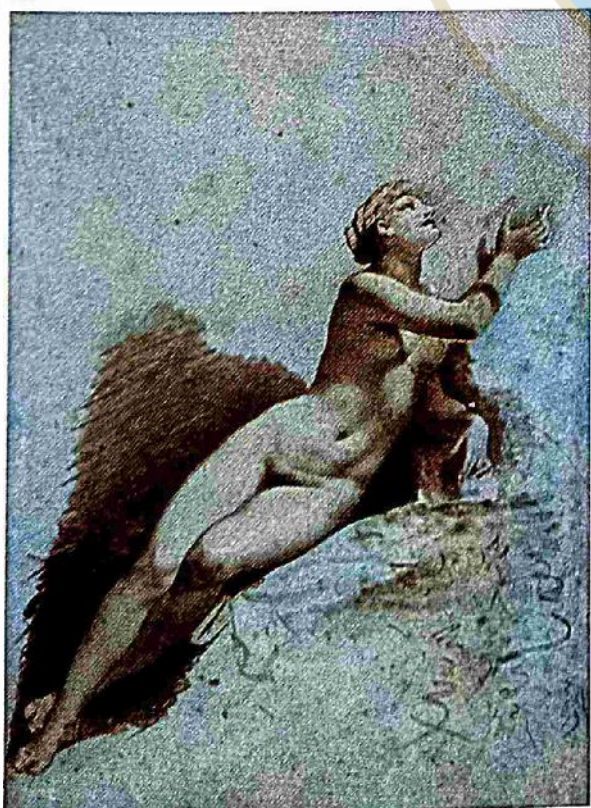
neoclasicismo

El 14 de julio de 1789 tiene lugar en París la toma de la Bastilla y con ello empieza la Revolución francesa. David, el pintor de la Revolución, sienta las bases para un estilo clásico, reflejo de la antigua república romana; es el estilo *Neoclásico*. Como representante destacado, máximo defensor del clasicismo y dibujante excepcional, debemos citar, en primer lugar, a Jean-Auguste Dominique Ingres, famoso por sus estudios y retratos a lápiz plomo, conocido por sus sentencias y consejos a sus alumnos: «se pinta como se dibuja»; «los detalles son unos habladores que hay que meter en cintura»; «el buen dibujante ha de tener los ojos en todo». Fue ya en vida un pintor muy discutido, precisamente por su academicismo, siendo sus más encarnizados enemigos Gericault y Delacroix. Destacan también en este tiempo el alemán Mengs, uno de los artistas más célebres del neoclasicismo, niño prodigio que a los trece años dibujaba magníficos retratos al pastel y a los diecisiete era nombrado pintor de la corte de Dresde; los franceses Prud'hon, apuntando ya al Romanticismo y el célebre Corot que se inició como clasicista y en sus últimos cuadros se hallaba ya cerca del impresionismo.

Fig. 106. Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). «Estudio para el cuadro Baño Turco». Lápiz plomo. Gabinete de Dibujo. Louvre, París.



106



107



108

romanticismo, realismo

El Romanticismo es un reflejo del espíritu individualista, imaginativo y apasionado del siglo XIX. El Realismo rechaza los grandes temas históricos y los contenidos dramáticos del Romanticismo, para crear un estilo que reproduce fielmente la naturaleza. Como portavoz del Romanticismo citemos a Delacroix, gran colorista, maestro del apunte y del dibujo, así como a Gericault, en Francia; Fuseli y Blake en Inglaterra. Como realistas, Daumier, Rousseau, Courbet y Millet en Francia; Fortuny en España; mientras que como artistas que evolucionaron iniciándose con el Roman-

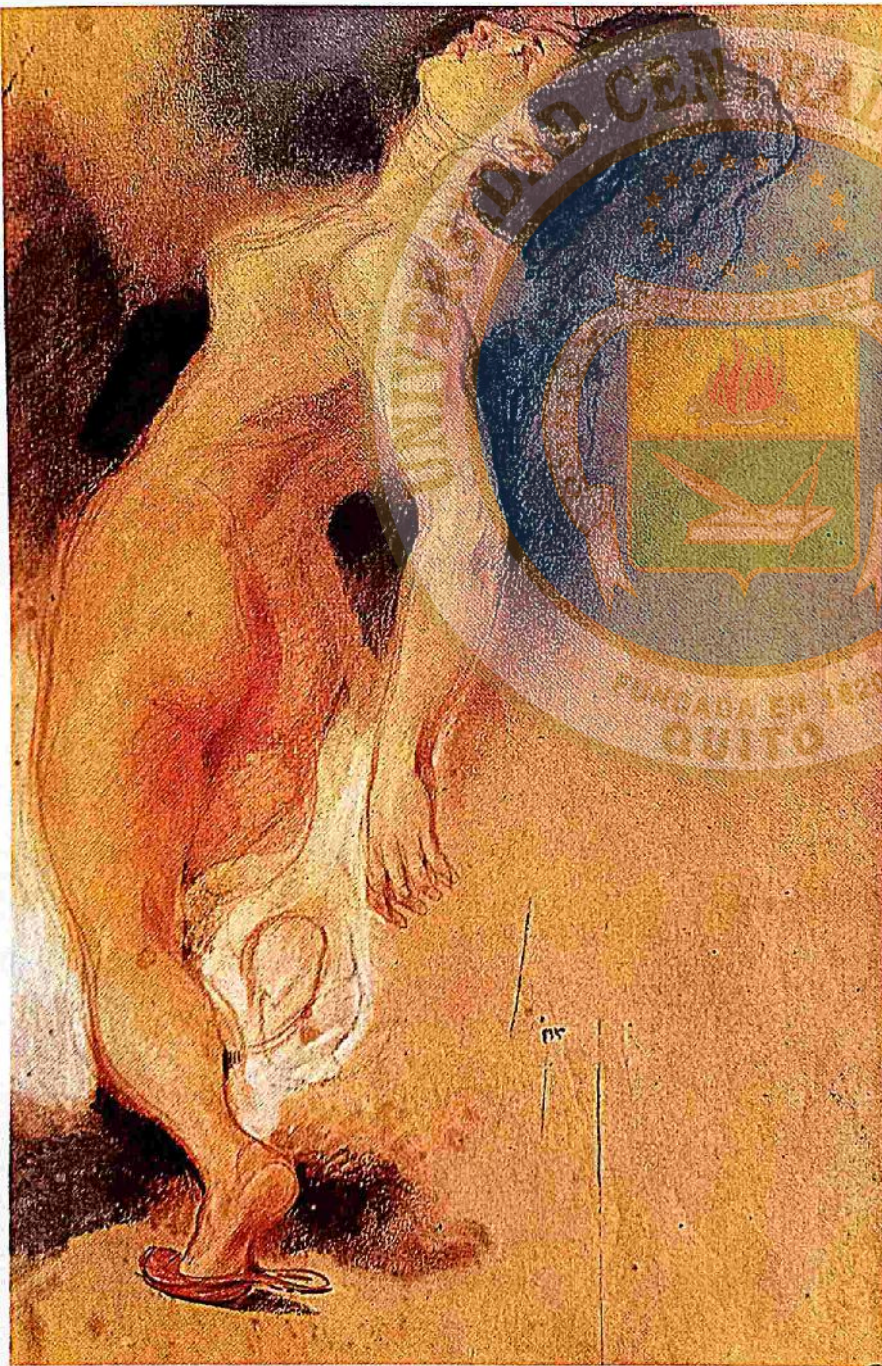
Fig. 109. Eugène Delacroix (1790-1863). «Estudio para un detalle de la muerte de Sardanápalo». Dibujo al pastel. Gabinete de Dibujo. Museo del Louvre, París.

Fig. 110. (Abajo, derecha). Gustave Courbet (1819-1877). «Hombre con pipa (autorretrato)». Dibujo al carbón. Wadsworth Atheneum, Hartford.

ticismo y pintando como pioneros del Impresionismo podemos citar a Turner, Corot, Boudin y el americano Homer. Hay que decir que todos los artistas de estos años (1830-1870) eran excelentes dibujantes y en especial, Delacroix con sus carnets de apuntes, Blake dibujante ilustrador de libros, Daumier ilustrador de temas sociales; Fortuny gran acuarelista, Corot con sus estudios de la naturaleza, Homer, ilustrador y acuarelista, etc.

El Impresionismo

Monet, Manet, Pissarro, Renoir, Degas, Sisley, Cézanne, Boudin, Berthe Morisot... Durante los años sesenta y setenta del siglo XIX, los cuadros de estos artistas fueron rechazados por el gran jurado del Salón de París. Buscando una salida a sus obras, el 15 de abril de 1874 organizaron por su cuenta una exposición de sus cuadros que fue llamada el *Salón de los Rechazados*. La muestra fue un completo fracaso; el periódico «Le Figaro» escribía: «Cinco o seis lunáticos, uno de ellos una mujer —un grupo de desgraciados tentados por una loca ambición— se han reunido para exponer sus cuadros... Un terrible espectáculo de la vanidad humana rayando en la demencia». El título de uno de los cuadros expuestos —de Monet, *Impresión, Sol naciente*— «inspiró» al crítico M. Leroi, quien, queriéndose burlar del





grupo, les llamó *Impresionistas*. El nombre hizo fortuna y quedó como definición de un estilo que, todavía hoy, es adoptado por muchos artistas contemporáneos.

El Impresionismo representó entonces una verdadera revolución: supuso un cambio radical en los colores de la paleta del pintor, en el cuadro y la composición, en la selección del tema y en el hecho de pintar habitualmente al aire libre.

Todos los impresionistas dibujaron mucho, generalmente en plan de apunte y casi nunca en estilo académico. Degas con sus extraordinarios dibujos al pastel, Toulouse-Lautrec con sus dibujos-apuntes con lápices de colores o cetas y Van Gogh con sus originales dibujos a lápiz o con tinta y caña, son buenos ejemplos de una manera de dibujar en consonancia con un estilo de pintura que fue, en definitiva, el preludio del arte moderno.

Figs. 111, 112. Eduardo Manet (1832-1883). «Retrato de Madame Jules Guillemet». Dibujo al carbón. Museo del Ermitage, Leningrado. Manet reali-

zó este estudio como dibujo previo para la pintura del retrato al óleo reproducido en la figura siguiente número 112.

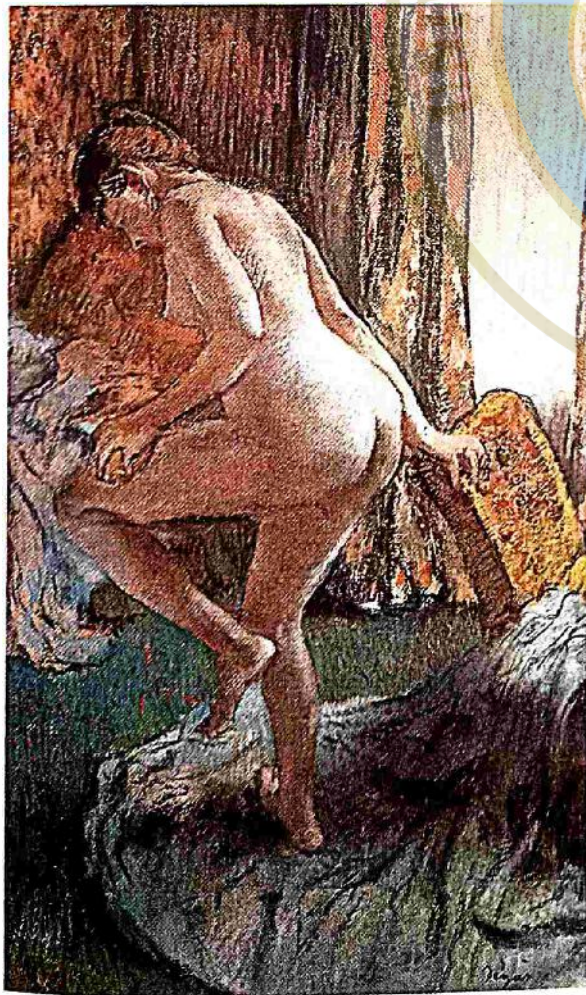


Fig. 113 (Arriba, derecha). Georges Seurat (1859-1891). «Retrato de la madre del artista». Dibujo al carbón. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 114 (Izquierda). Edgar Degas (1834-1917). «Después del baño». Dibujo al pastel. Colección Durand-Ruel, París.

Fig. 115. Vincent Van Gogh (1853-1890). «La Crau desde Montmajour». Sobre un dibujo al carbón difuminado, dibujo a la pluma con tinta Sien y sepia. British Museum, Londres.

112

113

115

114

el dibujo hoy

Es prácticamente imposible resumir en unas pocas líneas la cantidad inmensa de dibujos, de nombres de artistas célebres y de tendencias y estilos que estamos viviendo dentro de nuestro siglo XX. Para mencionar algunas de las formas de expresión modernas y, acompañando cada *ismo*, con algunos de los nombres más representativos de cada estilo, podemos citar aquí: el *Post Impresionismo* y a Van Gogh, Gauguin, Cézanne; el *Puntillismo* del que, traducido al dibujo, Seurat nos da una muestra en una de las reproducciones de la página anterior (fig. 113), el *Fauvismo* iniciado por Matisse, cuyos primeros cuadros fueron califi-

cados de *fauves* (fieras), por sus estridencias sintéticas de colores y cuyos dibujos ofrecen también una síntesis de formas (fig. 121); el movimiento de los *Nabis*, con Bonnard y Vuillard a la cabeza, que posteriormente viraron hacia el *Intimismo*, un arte de temática figurativa en interiores; el *Cubismo*, con Picasso y Braque a la cabeza, seguidos de Juan Gris, recordando que en Picasso —uno de los grandes dibujantes de la Historia del Arte— se habían dado y se dieron diversidad de estilos hasta poder decir de él que era un clásico, un moderno en todos los estilos menos el abstracto; el *Simbolismo* de Max Ernst y el *Surrealis-*

Fig. 120. Pablo Picasso (1881-1973). «El loco». Acuarela azul ultramar sobre papel ocre. Museo Picasso, Barcelona.

116



117



118



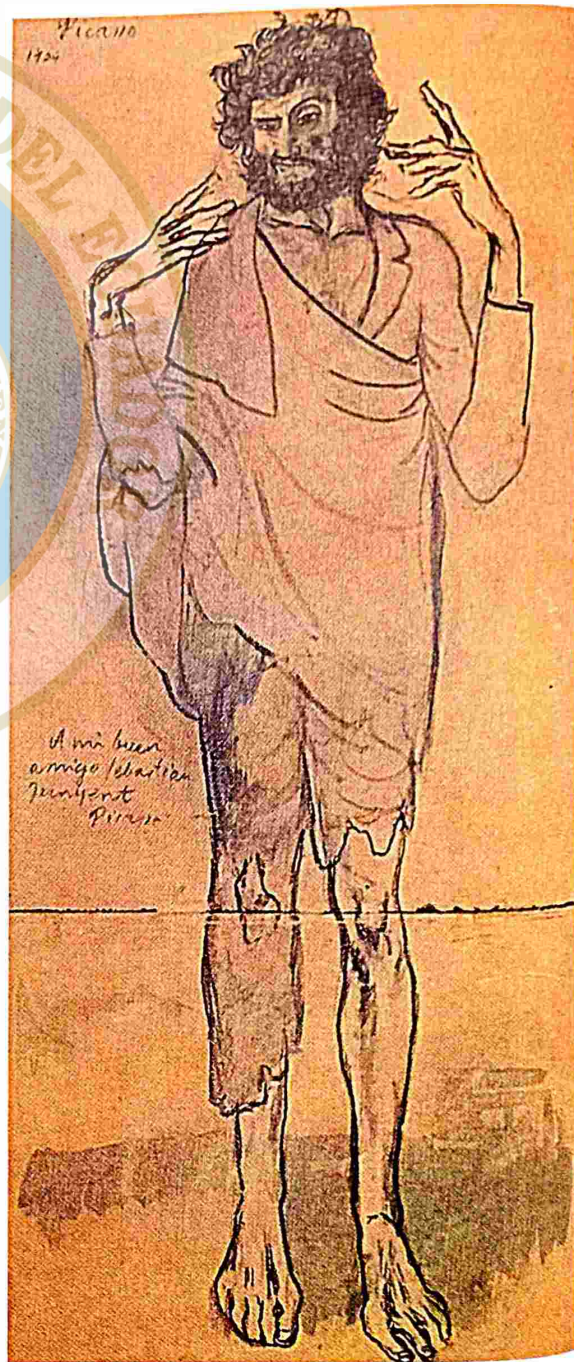
119

Fig. 116. John Singer Sargent (1856-1925). «Madame Gautreau». Dibujo a lápiz plomo. Fogg Art Museum, Harvard University.

Fig. 117. Ramón Casas (1866-1932). «Retrato de Joaquín Álvarez Quintero». Dibujo al carbón. Museu d'Art Modern, Barcelona.

Fig. 118 (Arriba). Emil Nolde (1867-1956). «Retrato de un italiano». Xilografía. Albertina, Viena.

Fig. 119 (Debajo del anterior). Edward Hopper (1882-1967). «Autorretrato». Dibujo al carbón. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington.



mo, cuyo representante más característico, Salvador Dalí, se ha expresado con dibujos y con pinturas en las que el dibujo es tanto o más importante que la pintura; el *Expresionismo* de Nolde, Ensor, Modigliani, Grosz en el que la forma—el dibujo— es de importancia capital; la pintura y el dibujo *metafísico* de De Chirico y Carrá, este último fundador del *Futurismo*, estilos ambos que pretendieron contrarrestar la rigidez del cubismo; el *Arte Abstracto*, iniciado con una pintura a la acuarela de Kandinsky y desarrollado por Mondrian que influyó con sus grafismos en decoración, publicidad y artes aplicadas... Y el *Op(tical) Art* de Vasarely como reacción al *Pop(ular) Art*, entre cuyos seguidores se encuentra el americano R.B. Kitaj, dibujante de excepción en arte figurativo (vea fig. 126). Y el *Tachismo* y el *Hiperrealismo*...

Y la Historia del Dibujo, del Arte, sigue. Hay quien dice que no, que se ha detenido en el caos de nuevos intentos y nuevos *ismos*, y que hay que volver al pasado, al realismo de los clásicos. En su obra *La deshumanización del Arte*, el filósofo Ortega y Gasset responde a esta idea tan generalizada diciendo que: "Realismo es prosa, es la negación del arte", y subrayando esta idea añade: «el arte padece desde hace tiempo grave desorientación por el empleo confuso de estos dos vocablos inocentes: *realismo* e *idealismo*. Comúnmente se entiende por realismo —de *res*: cosa— la copia o ficción de una cosa; así, pues:

*la realidad, corresponde a lo copiado;
lo ideal, la ilusión, lo fingido,
es propio de la obra de arte».*

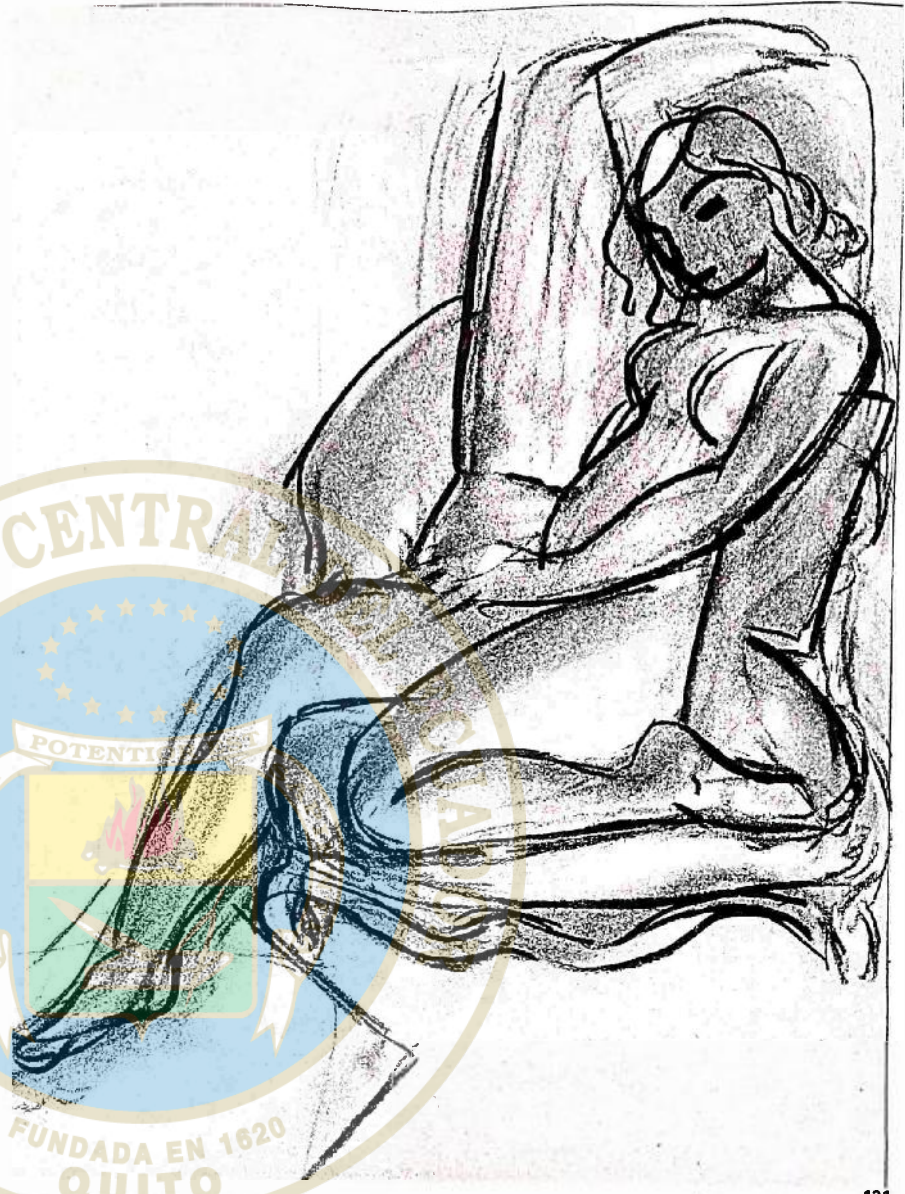


Fig. 121. Henri Matisse (1869-1954). «Mujer en una butaca». Dibujo al carbón.

121

123



Fig. 122. Aubrey Beardsley (1872-1898). «Los Wagnerianos». Pluma y pincel con tinta china negra. Victoria & Albert Museum, Londres.

Fig. 123. Fernand Léger (1881-1955). «Rostro y manos». Pincel y tinta sobre lápiz. Museum of Modern Art, Nueva York.



RL.52

el siglo XX



Fig. 124. Georg Grosz (1893-1959). «Hombres en un café». Dibujo a lápiz plomo. British Museum, Londres.

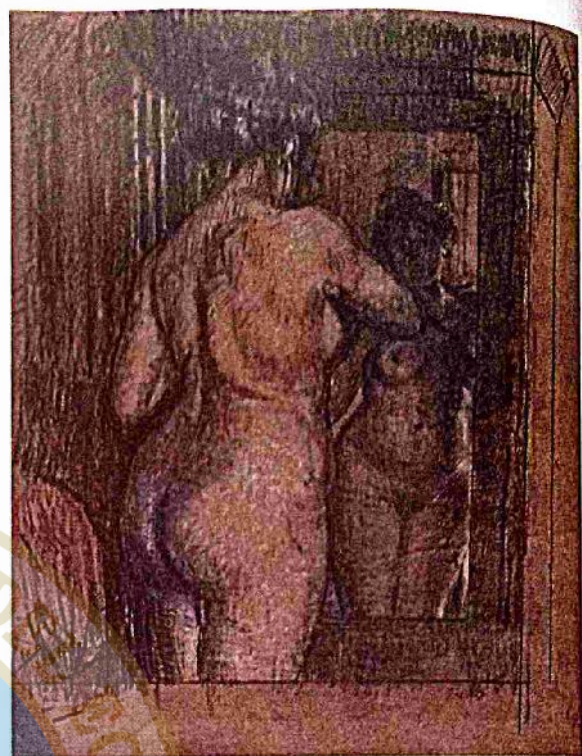


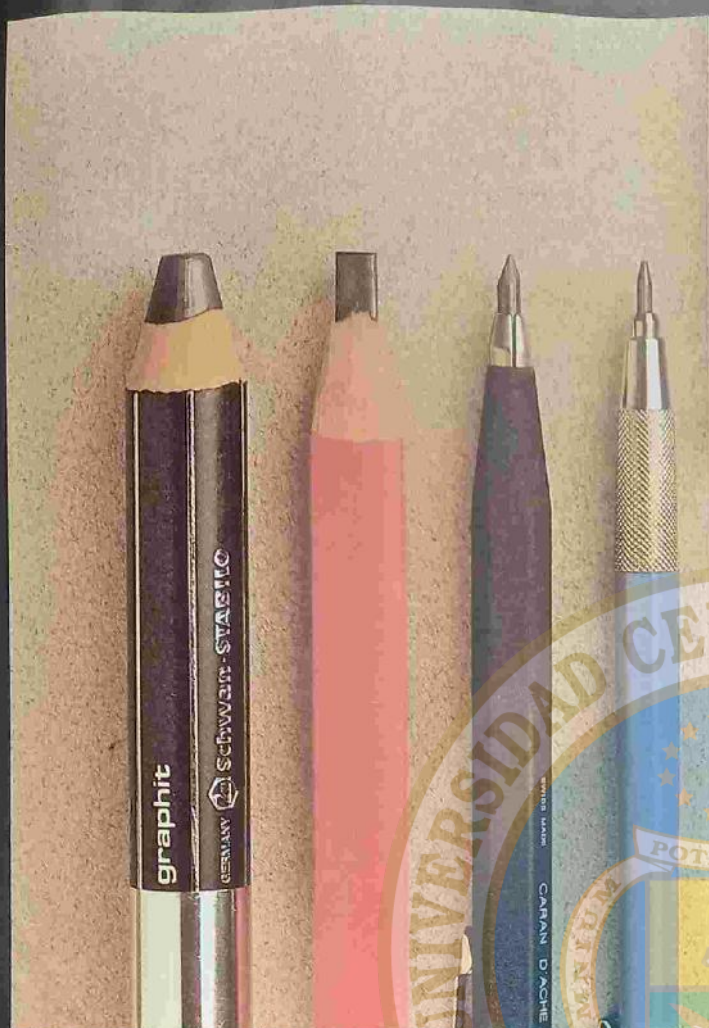
Fig. 125 (Arriba, derecha). Walter Sickert (1860-1942). «Mujer ante un espejo». Lápiz de color azul oscuro con realces de lápiz blanco sobre papel color gris cálido.

Fig. 126. R.B. Kitaj (nacido en 1932). «Marynka fumando». Dibujo sobre lápiz carbón. Colección del artista.



Fig. 127. Egon Schiele (1890-1918). «Autorretrato dibujando una modelo desnuda delante de un espejo». Dibujo a lápiz plomo. Graphische Sammlung, Albertina, Viena.





materiales, utensilios y técnicas del dibujo artístico

«Un día algunos pelos de mi pincel se soltaron
y quedaron pegados en el lienzo. Entonces
dibujé un nido de pájaro».

Picasso (1881-1973)

cómo dibujar, dónde, con qué

Un lápiz del número 2, normal, o del 2 B, clase superior; papel, goma de borrar y un soporte que puede ser una carpeta o un tablero de madera, son los únicos elementos necesarios para dibujar.

Claro está, el lápiz puede ser de una gradación más dura o más blanda, el papel puede ser de una calidad inferior, corriente o superior; y por otro lado, en vez del lápiz, puede uno dibujar con otros medios, como el carboncillo, la sanguina, los lápices de colores, a la pluma, a la acuarela; y es posible también que en vez de papel blanco sea también papel de color...; pero esta riqueza y variedad de medios, que estudiaremos en las páginas de este libro, no modifican la idea básica de que para realizar el mejor de los dibujos sólo es necesario lápiz y papel. El dibujo es el arte primordial de todas las artes plásticas, las artes suntuarias, la arquitec-

tura, la decoración, el arte comercial y el publicitario. Es el procedimiento idóneo para dibujar figura, retrato, tomar apuntes, estudiar la composición de un cuadro, resolver el *cartón* (boceto de una pintura mural), dibujar una ilustración, proyectar un «spot» de TV, un anuncio o un cartel publicitario. Pero ¿cómo dibujar, dónde, con qué? Vayamos por partes. Estudiemos primero el «cómo y dónde», el lugar donde acostumbra a dibujar el artista y cómo trabaja, de pie o sentado, según que esté en el estudio o dibujando al aire libre o en una clase de dibujo al natural con modelo, de qué utensilios básicos se sirve, asientos, soportes, carpetas, tableros, caballetes.... Después estudiaremos el estudio, la iluminación, los materiales, las técnicas... Pero vea ahora, para empezar, las imágenes y lea los pies de esta doble página.

Fig. 128. Es perfectamente posible dibujar estando de pie, sosteniendo la carpeta o el tablero con la mano izquierda apoyada en las ingles, y dibujando con la mano derecha, tal como puede verse en esta ilustración. Es una posición justificada por un apunte rápido o un dibujo que pueda ser resuelto en poco tiempo. Dibujando en el campo o en la ciudad lo normal es que el artista trabaje sentado.

128

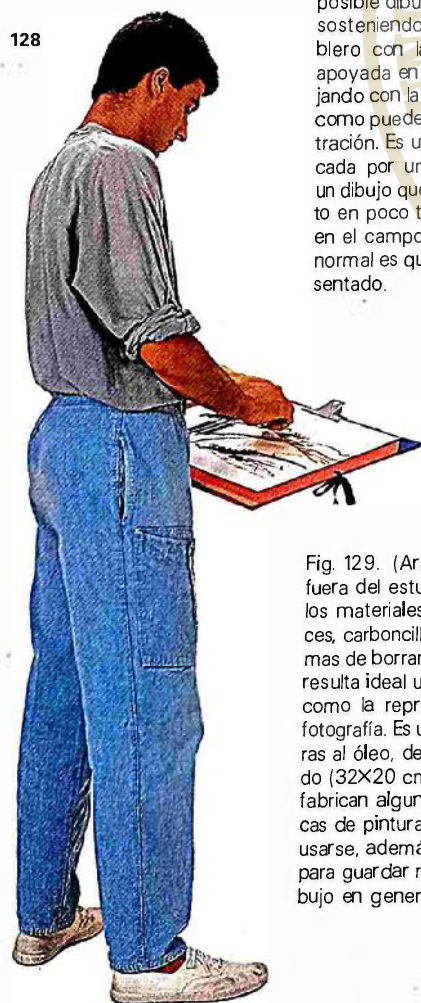
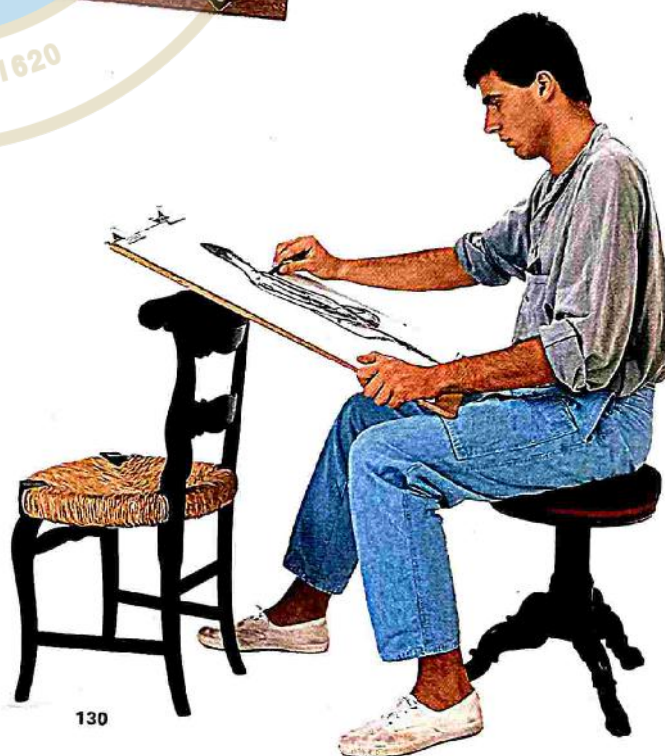


Fig. 129. (Arriba). Para dibujar fuera del estudio y transportar los materiales de dibujo (lápices, carboncillo, sanguinas, gomas de borrar, difuminos, etc.) resulta ideal una caja-estuche, como la reproducida en esta fotografía. Es una caja de pinturas al óleo, de tamaño reducido (32X20 cm), como las que fabrican algunas buenas marcas de pinturas al óleo. Puede usarse, además, en el estudio, para guardar materiales de dibujo en general.



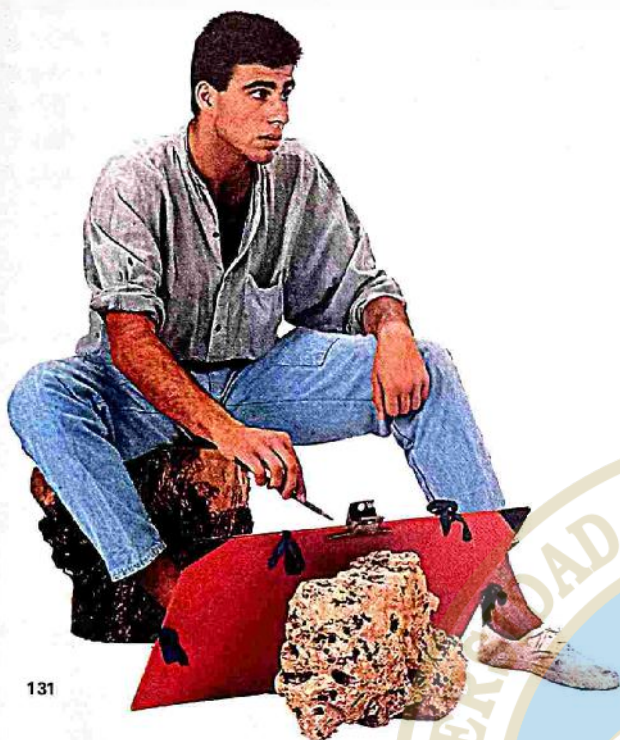
129



130

Fig. 130. (Abajo). Dibujar sentado en un taburete, una silla o un sillón, apoyando el tablero en el regazo y en el canto de una mesa o, como en esta imagen, en el respaldo de una silla, es una manera corriente de trabajar ya sea en el estudio o en clases de dibujo con modelo del natural, cuando no hay suficientes caballetes, en Escuelas de Bellas Artes o en entidades privadas que organizan clases de este tipo para sus alumnos o para sus asociados.

Fig. 131. (Derecha). Para dibujar al aire libre, en el campo o en el mar, junto a un pueblo o al lado de unas barcas, en la playa, etc., puede utilizarse la carpeta como soporte, apoyándola en una piedra, un saliente o cualquier otro objeto, sentándose en cualquier otra piedra, un promontorio del terreno o cualquier otro elemento que venga al caso, es decir, sin más utensilios que un lápiz, una goma de borrar y una carpeta... sin olvidar un par de pinzas metálicas que en éste y en todos los casos son necesarias para mantener inmóvil el papel.



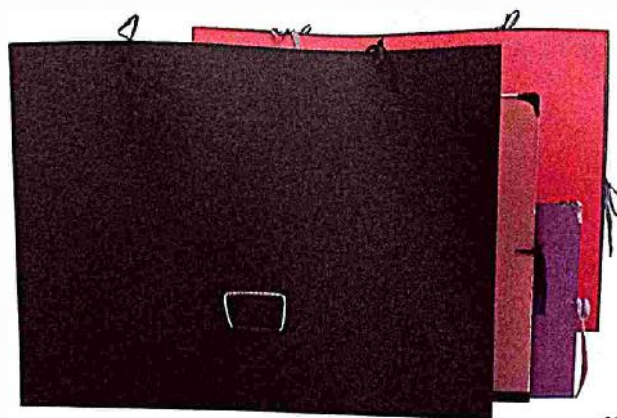
131

Fig. 133. (Abajo). Caja-estuche y caballete, conjunto plegable; modelo clásico para pintar al óleo que sirve también para dibujar, trabajando con una carpeta o tablero como soporte y papel de dibujo en vez de tela para pintar al óleo. La caja-

estuche puede utilizarse asimismo, indistintamente, para colores al óleo o para materiales y utensilios de dibujo. Falta tan sólo el taburete plegable para tener un equipo perfecto y completo para dibujar al aire libre.



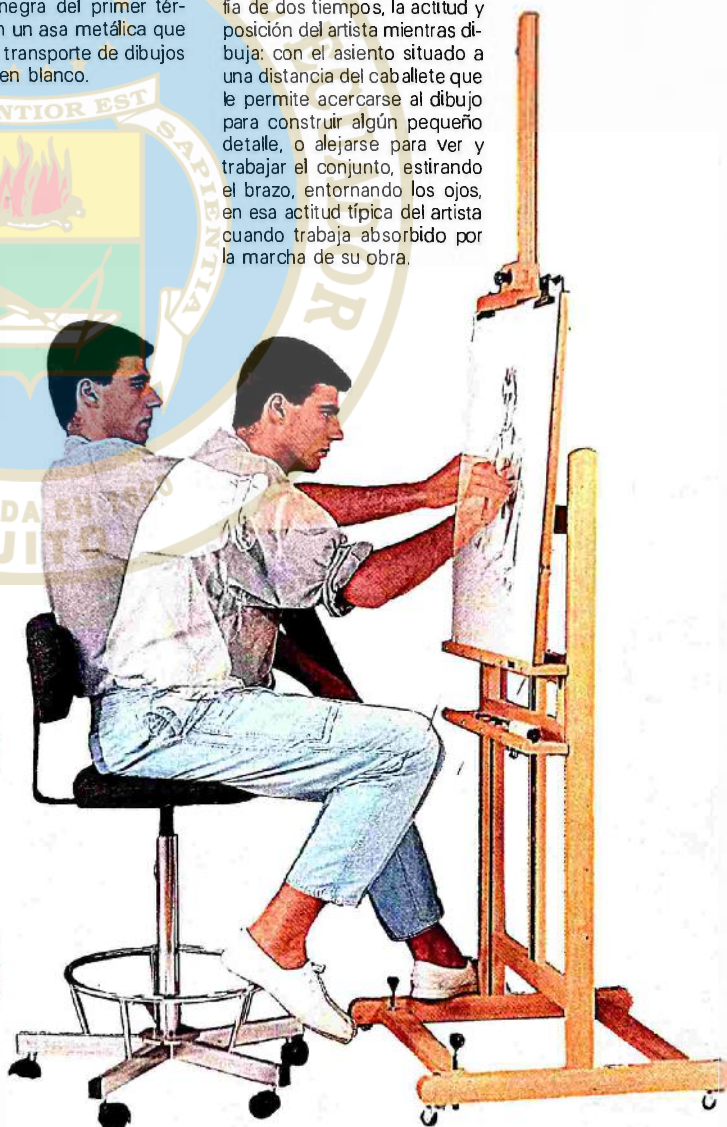
133



132

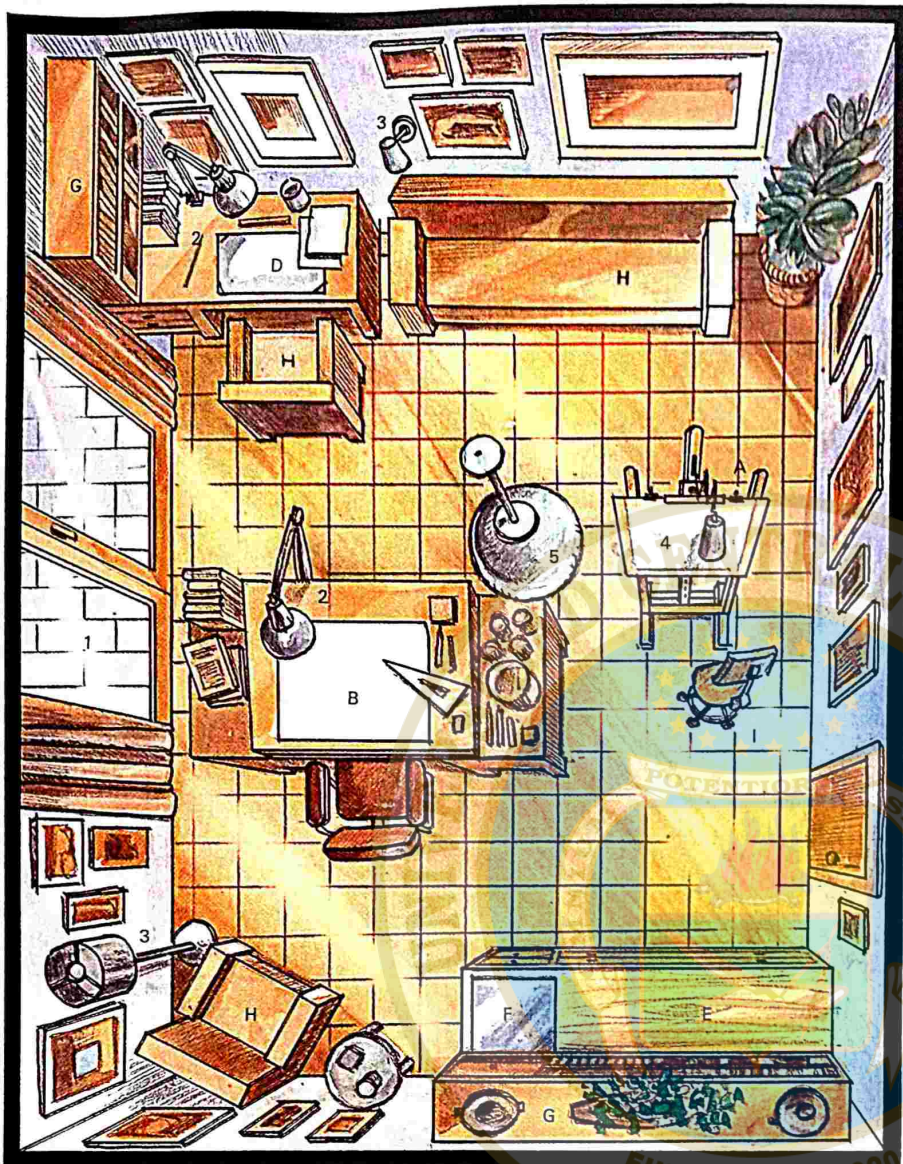
Fig. 132. Es conveniente disponer en el estudio de varias carpetas de diferentes medidas, para almacenar papel, guardar dibujos ya terminados (previamente fijados) y servir como soporte cuando se trabaja fuera del estudio. Observe la carpeta negra del primer término con un asa metálica que facilita el transporte de dibujos o papel en blanco.

Fig. 134. (Abajo). He aquí por último el caballete de taller utilizado como caballete para dibujar, disponiendo un tablero de madera y el papel de dibujo sujeto con dos pinzas, en vez de la tela al óleo. Observe al propio tiempo, en esta fotografía de dos tiempos, la actitud y posición del artista mientras dibuja: con el asiento situado a una distancia del caballete que le permite acercarse al dibujo para construir algún pequeño detalle, o alejarse para ver y trabajar el conjunto, estirando el brazo, entornando los ojos, en esa actitud típica del artista cuando trabaja absorbido por la marcha de su obra.



134

El estudio, lugar de trabajo, muebles y utensilios



135

Fig. 135. He aquí la representación gráfica de un estudio de unos 4,5 metros de largo por 3,5 m de ancho. Observe la dirección de la luz exterior desde el lado izquierdo respecto a la mesa y al caballete.



Fig. 136. Mesa «de tijera», clásica para dibujar, presente en el mercado desde hace más de cien años, plegable y con el sobre inclinable a voluntad.



Fig. 137. La mesa «pioneer» de la marca Americana de EE.UU. Un modelo funcional y elegante con el sobre inclinable a voluntad, cajones para material de reserva y listones para apoyar los pies.

Una habitación o un rincón cualquiera de la casa, un lugar en el que pueda instalarse una mesa junto a una ventana, viniendo la luz del lado izquierdo; un tablero y una silla o un sillón, son los muebles y utensilios necesarios para dibujar en casa. Naturalmente no hay estudios diferentes, «especiales», para dibujar: todo artista que dibuja, pinta; y viceversa. Pero en la práctica y puestos ya a dibujar —o a pintar— si usted quiere retratar a alguien, tomar unos apuntes del gato, estudiar figura (y no digamos si la figura ha de ser desnuda, hombre o mujer); si quiere, además, concentrarse y emocionarse mientras vive plenamente la extraordinaria aventura de dibujar o pintar, entonces necesita estar solo, necesita un espacio, un estudio.

Una habitación de 3 x 4 m o un poco mayor, como la dibujada en la adjunta figura número 135, con los muebles y utensilios representa-

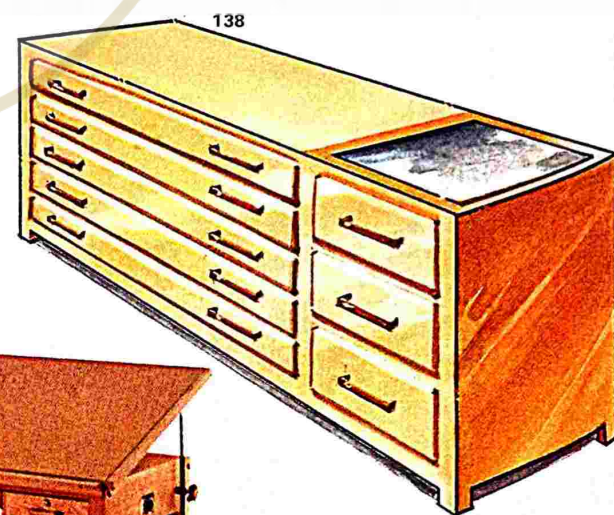


Fig. 138. Conjunto de estanterías para libros y material, y mesa mostrador con cajones-bandeja (A) y cristal opalino con luz en el primer cajón (B), para calcar imágenes por transparencia, mirar y estudiar diapositivas y clichés, etc.

dos en esta figura, podría ser una buena sugerencia para establecer su propio estudio. Fíjese también en la iluminación de este estudio, mientras lee en el siguiente recuadro la rela-

Iluminación, muebles y utensilios

Iluminación

1. Abertura, luz exterior
2. Luces de sobremesa
3. Luces de ambiente
4. Luz extensible en el caballete
5. Luz general en el techo

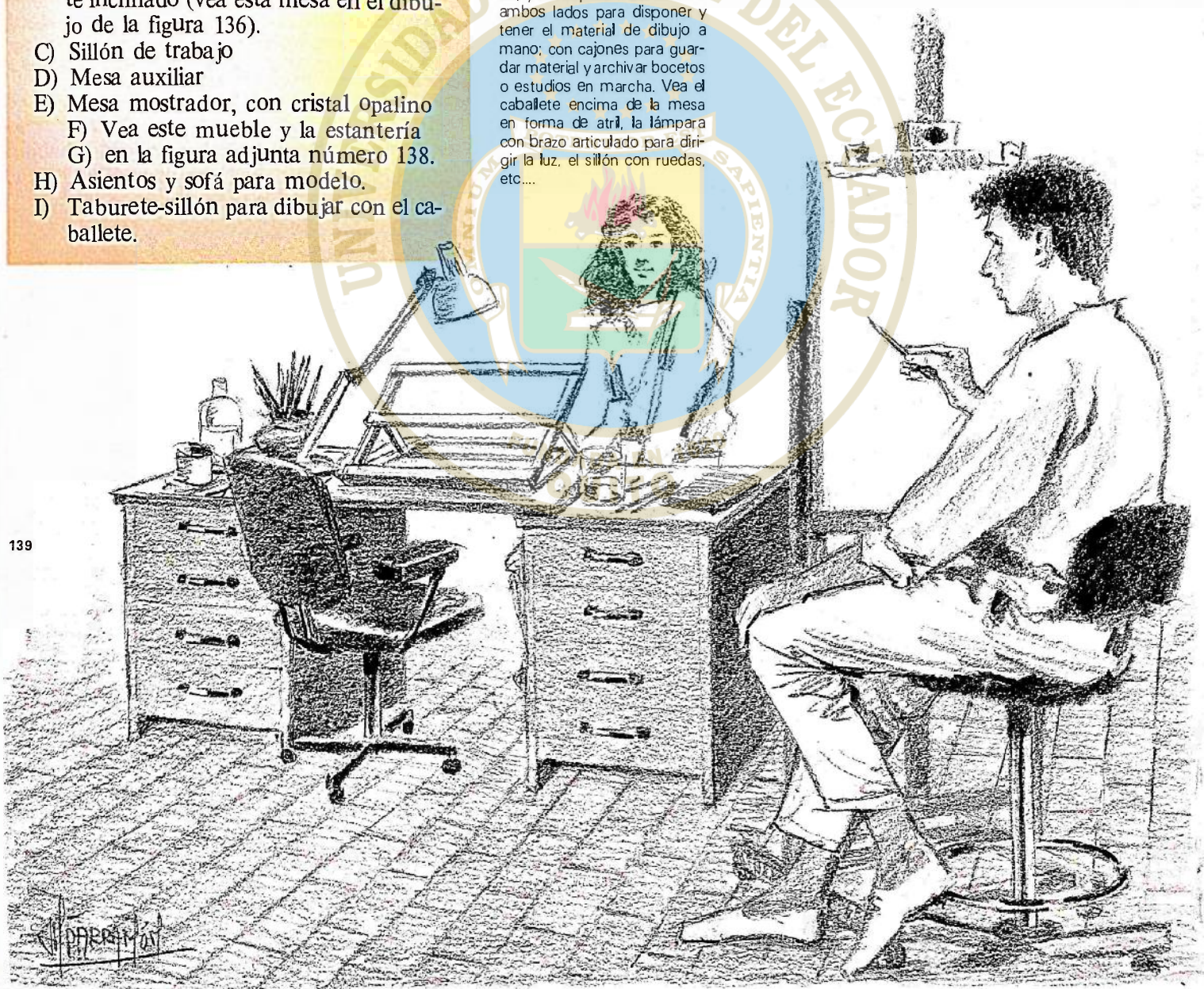
Muebles y utensilios

- A) Caballete de taller
- B) Mesa de dibujo con el sobre ligeramente inclinado (vea esta mesa en el dibujo de la figura 136).
- C) Sillón de trabajo
- D) Mesa auxiliar
- E) Mesa mostrador, con cristal opalino
- F) Vea este mueble y la estantería
- G) en la figura adjunta número 138.
- H) Asientos y sofá para modelo.
- I) Taburete-sillón para dibujar con el caballete.

ción de elementos, muebles y utensilios que figuran en el mismo.

Observe, en fin, en el apunte dibujado en esta página, el modelo de mesa diseñado especialmente para dibujar; el caballete de sobremesa en forma de atril, el espacio de la derecha en la mesa que sirve en este caso como mesa auxiliar para tener a mano materiales y utensilios; el sillón para dibujar sentado junto a la mesa y el taburete, para sentarse junto al caballete, ambos con ruedas.

Fig. 139. He aquí un dibujo de un artista en el estudio dibujando un retrato, teniendo la oportunidad de ver el diseño de una mesa, ideada especialmente para el estudio de un dibujante, con el tablero central inclinado, y los espacios auxiliares a ambos lados para disponer y tener el material de dibujo a mano: con cajones para guardar material y archivar bocetos o estudios en marcha. Vea el caballete encima de la mesa en forma de atril, la lámpara con brazo articulado para dirigir la luz, el sillón con ruedas, etc....



el estudio, iluminación; muebles y utensilios

Fig. 140. Como usted sabe, los materiales y utensilios para dibujar son muchos y variados: lápices plomo de gradación blanda, de gradación dura, lápices carbón, carboncillos, cretas y sanguinas, pluma y tinta china..., pero hay además algunos materiales auxiliares que también son básicos y necesarios. Véalos en la fotografía adjunta mientras paso a comentar sus características y uso:

1. Spray fijador en aerosol, para fijar dibujos a lápiz plomo, a carbón y a carboncillo, sanguina y cretas. No es recomendable para fijar dibujos al pastel ya que altera los colores.
2. Regla graduada metálica de 50 a 70 cm; ha de ser precisamente metálica para que en determinados casos se pueda cortar papel o cartón con una cuchilla o un cutter sin el peligro de deteriorar la regla.
3. Doble decímetro de 30 cm.
4. Juego de escuadra y cartabón de plástico transparente.

5. Pinzas para sujetar el papel de dibujo al tablero; son recomendables las más anchas tipo «bulldog» que sirven igualmente para sujetar y tensar el papel cuando se pinta a la acuarela.

6. Rollo de cinta adhesiva: se utiliza para encuadrar una aguada o una acuarela antes de empezar a pintar, pegando la cinta como si fuera un marco, que se despega fácilmente al terminar el trabajo, dejando los márgenes perfectamente limpios y recortados.

7. Bote conteniendo cola de caucho, especial para pegar papel sobre papel o sobre cartón o sobre madera.

8. Rollo de papel absorbente (el llamado papel-toalla, usado en las cocinas de las casas) que el artista utiliza cuando pinta a la aguada o a la acuarela para descargar y escurrir el pincel, absorber y secar humedad, agua o aguadas de color de pequeñas o grandes zonas.

9. Frasco de cristal con agua corriente para pintar a la aguada o a la acuarela. Si la aguada se realiza con tinta china, el agua ha de ser destilada. Para pintar fuera del estudio, al aire libre, le recomiendo que el recipiente sea de plástico irrompible.

10. Modelos corrientes de maquinillas para hacer punta a los lápices.

11. Modelo especial de maquinilla para afilar las minas de lápiz plomo.

12. Chinchetas para sujetar el papel al tablero de dibujo.

13. Cuchilla o cutter para cortar papel o cartón con ayuda de la regla metálica.

14. Tijeras de formato alargado para cortar papel.

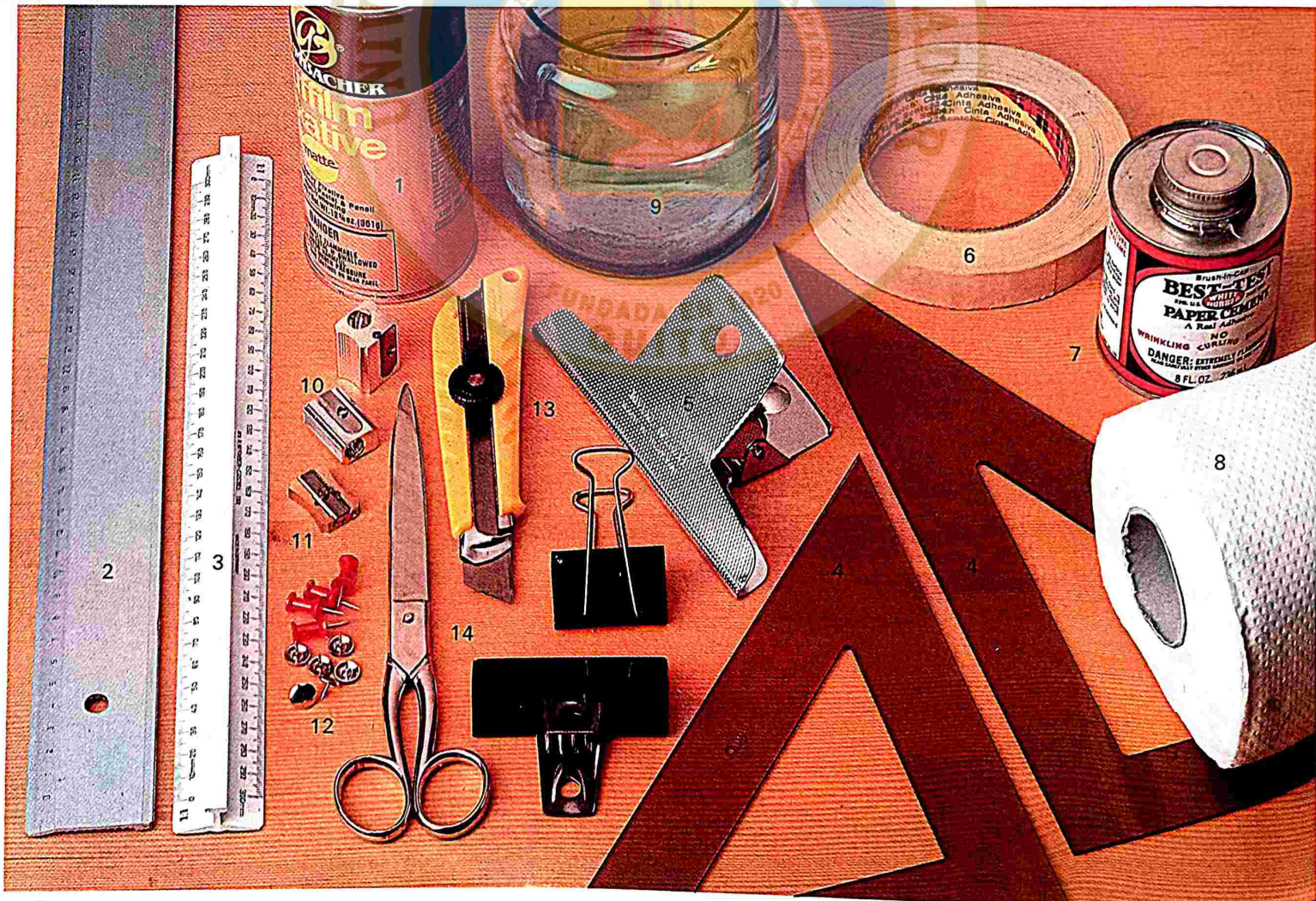


141

Fig. 141. He aquí un carpentero muy necesario para sostener grandes carpetas, unas con papel en blanco y otras con obra ya terminada, con la doble fun-

ción de acondicionar mejor el papel y los dibujos y la de permitir mostrar estos dibujos a amigos y clientes.

140



papel para dibujar

Exceptuando los papeles especiales, como los metalizados, plastificados o muy finos como el papel de seda, puede decirse que todos los papeles son válidos para dibujar. Uno de los más famosos dibujos al pastel del impresionista Odilon Redón, «Jarrón con flores», fue dibujado sobre papel paja de embalaje. Hemos de distinguir, sin embargo, entre papeles de calidad corriente, como el *alisado tipo offset*, hechos con pulpa de madera y fabricados con molde o a máquina; el *Fabriano*; y papeles de gran calidad como el *Canson*, el *Schoeller*, el *Whatman*, o el *Grumbacher*, cuyas pastas contienen un alto porcentaje de trapos y el proceso de fabricación es hecho con especial cuidado. Este papel de alta calidad es caro y por ello algunas marcas suministran papeles de calidad intermedia. Los buenos papeles se distinguen por la presencia del nombre o marca del fabricante que aparece en uno de los vértices o márgenes de la hoja de papel, grabado en seco o con la tradicional *marca al agua*, que puede verse mirando el papel al trasluz. Dentro de las calidades profesionales, el papel de dibujo se fabrica en las siguientes texturas o acabados:

- A) Papeles satinados
- B) Papel de grano fino
- C) Papel de grano medio, semirrugoso
- D) Papel de grano grueso, rugoso
- E) Papel Ingres verjurado blanco y de colores
- F) Papel Canson de colores (mi-teintes)

Como papeles especiales, de uso menos corriente, podemos citar el papel de arroz, especial para la aguada Sumi-e; el papel *couché* «grattage», especial para dibujos a la pluma o lanceta imitando grabados al boj, y los papeles *Parole* forrados con tela, con refuerzo interior de lámina de aluminio y de lámina de políester, etc...

A) *Los papeles satinados*, de grano casi imperceptible, prensados en caliente precisamente para acentuar el alisado, son especialmente indicados para dibujar a la pluma y también con lápiz plomo, proporcionando una gama de grandes contrastes y perfectos grisados y difuminados, entre otros temas muy apropiados para el dibujo de retratos.

B) El *papel de grano fino*; indicado para el dibujo a lápiz plomo, el dibujo a la cera y los lápices de colores, proporcionando un acabado que realza el grano del papel, pero sin perder la armonía y regularidad de grisados y degradados.

C) El *papel de grano medio*; especialmente indicado para dibujar o pintar al pastel, a la sanguina, con cretas de colores, a la aguada y a la acuarela.

D) El *papel de grano grueso*; usado generalmente para pintar a la acuarela.

E) El *papel verjurado Ingres, blanco y de colores*, con más de cien años en el mercado, se usa para dibujar al carboncillo y al carbón. Ofrece una textura especial, perfectamente visible al trasluz y evidente también en el dibujo terminado, producida por la rejilla o el tamiz metálico sobre el que se deposita la pasta de papel, durante el proceso de fabricación. El papel verjurado Ingres blanco y de colores es utilizado también para dibujos a la sanguina, con cretas de colores y al pastel, pero actualmente existe una tendencia a usar papeles normales de grano medio o grano grueso para dibujar o pintar con estos medios.

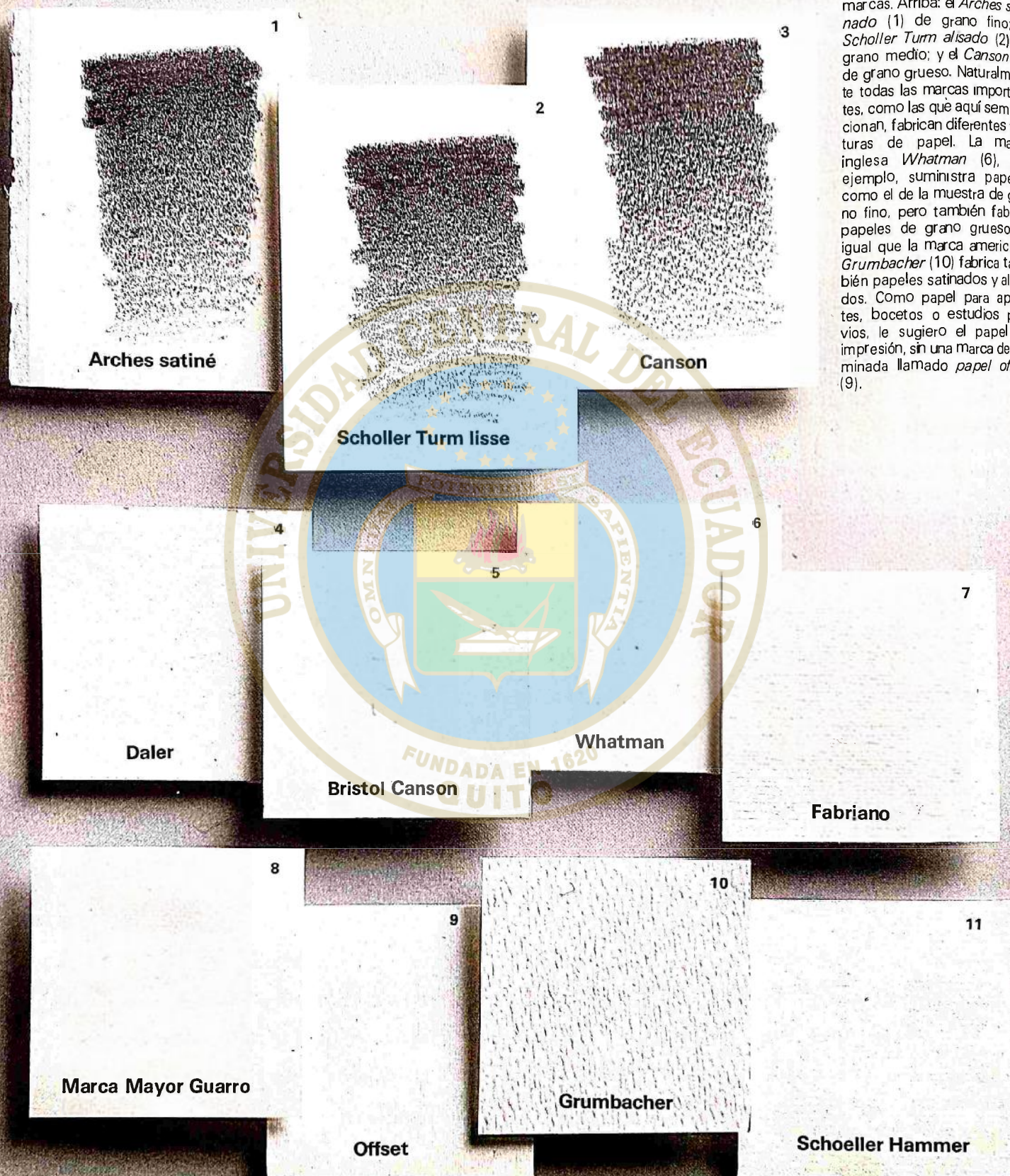
F) El *papel Canson de colores (mi-teintes)*, papel de grano sin el dibujo del verjurado, se fabrica en una extensa gama de colores (ver página 57, figuras 144-145), ofreciendo un grano más bien grueso por la cara del derecho y un grano medio por el revés. Es necesario aclarar que actualmente, por el hecho de añadir la cola a la pasta del papel, antes de transformarla en hoja, el encolado es el mismo en el derecho que en el revés y por tanto, la calidad es la misma en ambas caras con la ventaja de que el artista puede elegir entre una cara con más grano que otra. En cualquier caso, presentan una textura y un encolado ideal para dibujar al carbón y a la sanguina con realces de creta blanca; y para dibujar o pintar con cretas de colores y al pastel, e incluso con lápices de colores.

Fig. 142. Para distinguir papeles de dibujo de calidad, los fabricantes imprimen su marca en seco, en uno de los ángulos de la hoja de papel; o bien graban en uno de los márgenes de la hoja el logotipo de su nombre con la tradicional *marca al agua* que se distingue mirando el papel al trasluz.



clases de papel para dibujar

143 Fig. 143. He aquí algunas muestras de papel para dibujar con sus correspondientes marcas. Arriba: el *Arches satiné* (1) de grano fino; el *Scholler Turm alisado* (2) de grano medio; y el *Canson* (3) de grano grueso. Naturalmente todas las marcas importantes, como las que aquí mencionan, fabrican diferentes texturas de papel. La marca inglesa *Whatman* (6), por ejemplo, suministra papeles como el de la muestra de grano fino, pero también fabrica papeles de grano grueso; al igual que la marca americana *Grumbacher* (10) fabrica también papeles satinados y alisados. Como papel para apuntes, bocetos o estudios previos, le sugiero el papel de impresión, sin una marca determinada llamado *papel offset* (9).



Figs. 144, 145. Vea en esta página un muestrario de papeles de colores para dibujar de la marca francesa *Canson mi-teintes*. La mayoría de fabricantes, como Fabriano en Italia; De Wint en Inglaterra; Guarro en España; Canson en Francia, etc., fabrican papeles de colores para dibujar, de grano medio o grueso. Estas y otras marcas suministran además el llamado *papel verjurado Ingres*. Como puede ver en esta página y en ilustraciones de páginas siguientes, los papeles de colores son especialmente indicados para dibujar al carbón y a la sanguina, con realces de creta blanca para pintar con cretas de colores, al pastel y con lápices de colores.

144

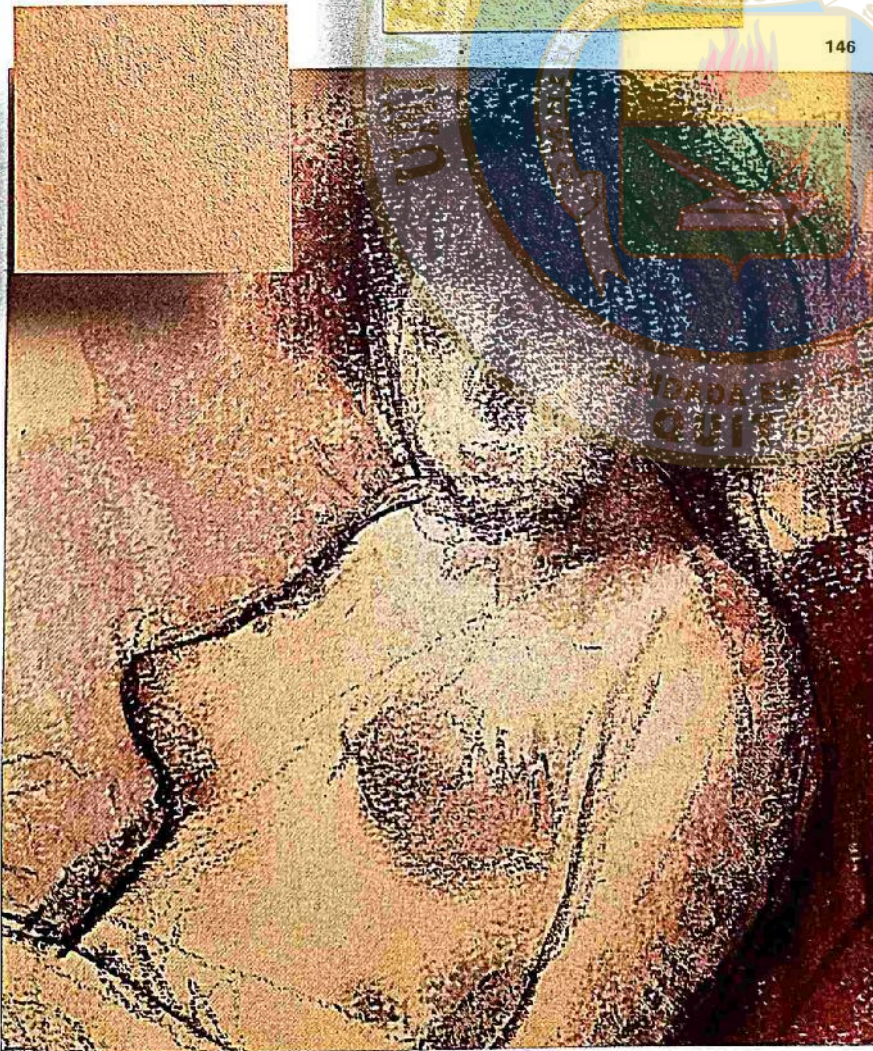


145



Fig. 146. Francesc Serra. (1912-1976). (Detalle). Colección particular. Dibujo al carbón y a la sanguina sobre papel de color.

146



papel: presentación, gruesos y medidas

El papel se cuenta por *resmas* y por *manos*. Una *resma* contiene 500 hojas de papel; una *mano*, 25 hojas; y esto sea cual sea la medida de las hojas. El peso de la *resma*, y su conversión en gramos por metro cuadrado de papel, determina el grueso del mismo; y así se habla de un papel muy delgado de sólo 45 gr, o de un papel muy grueso de 370 gr, semejante a una cartulina.

El papel de dibujo se suministra en hojas simples y en hojas montadas de cartón bajo las siguientes medidas standard:

Cuarto de hoja	35 × 50 cm
Media hoja	50 × 70 cm
Hoja entera	70 × 100 cm

Se sirve también en rollos de un máximo de 2 m de ancho por 10 m de largo; y en blocs, de 20 o 25 hojas, encuadernados con el sistema *spirex* y también en hojas encoladas unas con otras por los cuatro lados, sobre un grueso cartón, formando una unidad compacta que mantiene el papel tensado en condiciones ideales para pintar a la aguada y a la acuarela. A propósito de papeles y blocs para pintar a la acuarela, tome nota de que la mayoría de papeles para la acuarela y la aguada (exceptuando en cierto modo los papeles de grano grueso o muy rugoso, especialmente fabricados para pintar a la acuarela) son perfectamente válidos para dibujar a lápiz, carboncillo, carbón, sanguina, cretas y pastel quedando fuera de esta lista el dibujo a pluma que por lo general requiere un papel muy satinado, sin grano. Tenga en cuenta, también, que las medidas de papel se rigen por distintos patrones según el país fabricante. En Inglaterra, por ejemplo, existen seis medidas diferentes, siendo la más reducida la llamada *mitad imperial* de 381 × 559 mm, y la mayor, la *anticuario* de 787 × 1346 mm. Vea por último en el recuadro adjunto algunas marcas de papeles de calidad que por lo general se encuentran en todos los países.

MARCAS DE FABRICANTES DE PAPEL DE CALIDAD PARA DIBUJAR

Arches	Francia
Canson & Montgolfier	Francia
Daler	Inglaterra
Fabriano	Italia
Grumbacher	América
Guarro	España
R W S	América
Scholler Parole	Alemania
Whatman	Inglaterra
Winsor & Newton	Inglaterra



147



148

Fig. 147. El papel para dibujar se suministra en hojas simples, hojas montadas sobre cartón y en rollos (medida máxima: 2 m de ancho por 10 m de largo). Como puede ver en esta imagen, algunas hojas presentan en sus márgenes un acabado irregular llamado *barbas*, característico del papel hecho a mano.

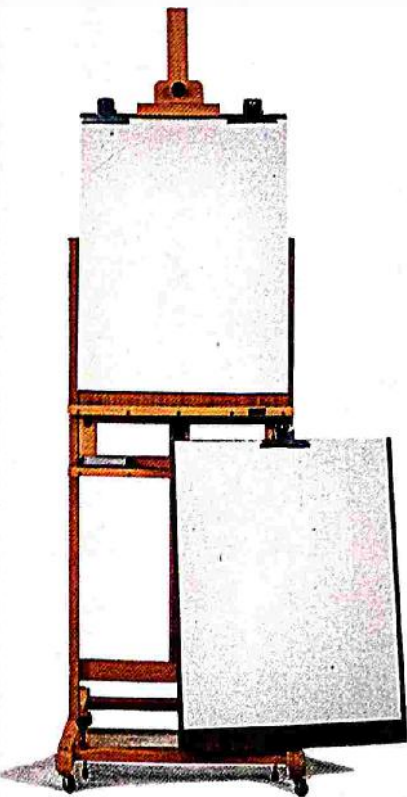
Fig. 148. El papel de dibujo se sirve también en bloques encuadernados con el sistema *spirex* y también con los márgenes encolados, como el papel para pintar a la acuarela. El papel de grano fino se utiliza indistintamente para dibujar y para pintar a la acuarela.

montaje y tensado del papel

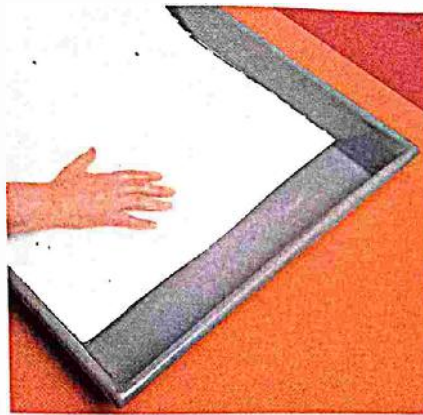
Mientras usted dibuja el papel ha de apoyarse y sujetarse en un tablero de dibujo o en una carpeta, ofreciendo ambos utensilios una superficie perfectamente lisa, uniforme, sin grumos ni textura alguna. Esto es obvio. Y el papel de dibujo ha de sujetarse con chinchetas o, mejor todavía, con unas pinzas anchas como las ilustradas en el número 5 de la figura 140 en la página 54. Esto también es obvio.

Pero cuando se trata de dibujar o pintar a la aguada o a la acuarela, es decir, cuando hay que humedecer el papel, la cosa cambia. Ocurre entonces, que la humedad distiende el papel promoviendo bolsas y arrugas y sucede que una aguada o una acuarela con el papel alabeado no es de recibo, no es profesional. Supongo que conoce usted la solución, pero por si acaso la describo en las figuras adjuntas números 149-154.

Déjeme decirle, sin embargo, que este hábito de montar y tensar el papel con tiras de papel engomado no es absolutamente corriente entre los profesionales, ya que muchos, por no decir la mayoría, se apañan con unas chinchetas o algunas pinzas, ocho por ejemplo, alrededor del papel, sujetándolo y tensándolo con ayuda del tablero, mientras otros lo tensan y montan con una grapadora tipo pistola como las que usan los decoradores (véala en la figura 153).



155



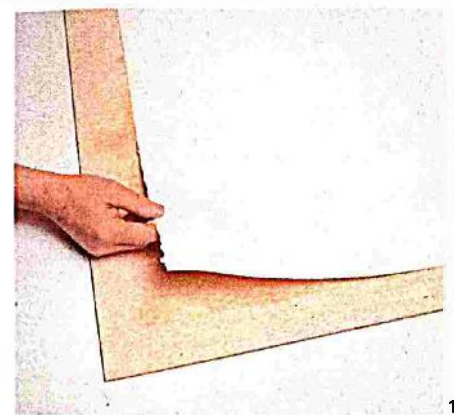
149



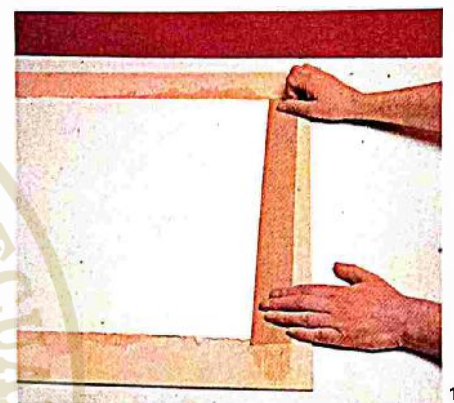
150

Fig. 149. Cuando se pinta una aguada con tinta china y agua o con acuarela, y el papel no ofrece un grueso suficiente, es necesario humedecerlo, montarlo y tensarlo para evitar que la humedad de la aguada arrugue y ondule el papel. Para realizar esta operación tome, primero, el papel de dibujo con ambas manos y manténgalo bajo un chorro de agua corriente, mojándolo durante unos dos minutos.

Fig. 150. Seguidamente deberá dejar el papel encima de un tablero de madera, estirándolo para favorecer su dilatación.



150



152

Fig. 151. Inmediatamente sujete el papel de dibujo al tablero de madera con una tira de papel engomado en uno de los márgenes.

Fig. 152. Repita la operación en los márgenes restantes, hasta enmarcar y pegar el papel de dibujo al tablero de madera; y déjelo después en posición horizontal, durante unas cuatro o cinco horas, hasta que seque totalmente. Podrá pintar entonces sobre una superficie plana, tensada, sin peligro de ondular o alabear el papel.



153

Figs. 153, 154. El tensado del papel, previamente humedecido, puede realizarse también sujetándolo con grapas metálicas de una grapadora tipo pistola, como las que usan los decoradores. Si el papel es algo grueso (más de 200 gr.) el tensado puede hacerse también con algunas pinzas anchas tipo bulldog.



154

Fig. 155. Para dibujar con el carboncillo, la sanguina, lápices de colores, pastel, etc., no es necesario montar ni tensar el papel, simplemente sujetarlo con unas chinchetas o unas pinzas a un tablero de madera que, éste sí, es imprescindible.

lápiz plomo o de grafito y sus variantes

El lápiz de grafito o *plumbago*, llamado comúnmente lápiz plomo, es el medio más característico del arte de dibujar. El grafito es un mineral, sólido, de brillo metálico y graso al tacto. Fue descubierto en el año 1560, en las minas de Cumberland, al norte de Inglaterra. Pero hasta 1640 no llegó a Francia como medio para dibujar. En 1792, cuando la Revolución francesa estaba ya juzgando al rey de Francia Luis XVI, Inglaterra rompió sus relaciones con Francia y suspendió el suministro de grafito. Apareció entonces en Francia el ingeniero y químico Nicolas Jacques Conté, quien patentó el lápiz *Conté*, constituido por grafito mezclado con arcilla y cubierto con madera de cedro. Conté descubrió, además, la fabricación de lápices de *mina blanda* y de *mina dura*, para dibujar con un negro más intenso o menos, aumentando la cantidad de grafito respecto a la de arcilla.

Estas características se han mantenido y perfeccionado. Los fabricantes ofrecen hoy lápices de diferentes calidades y gradaciones también diferentes. A saber:

1. Lápices de calidad superior con 19 gradaciones (fig. 157).

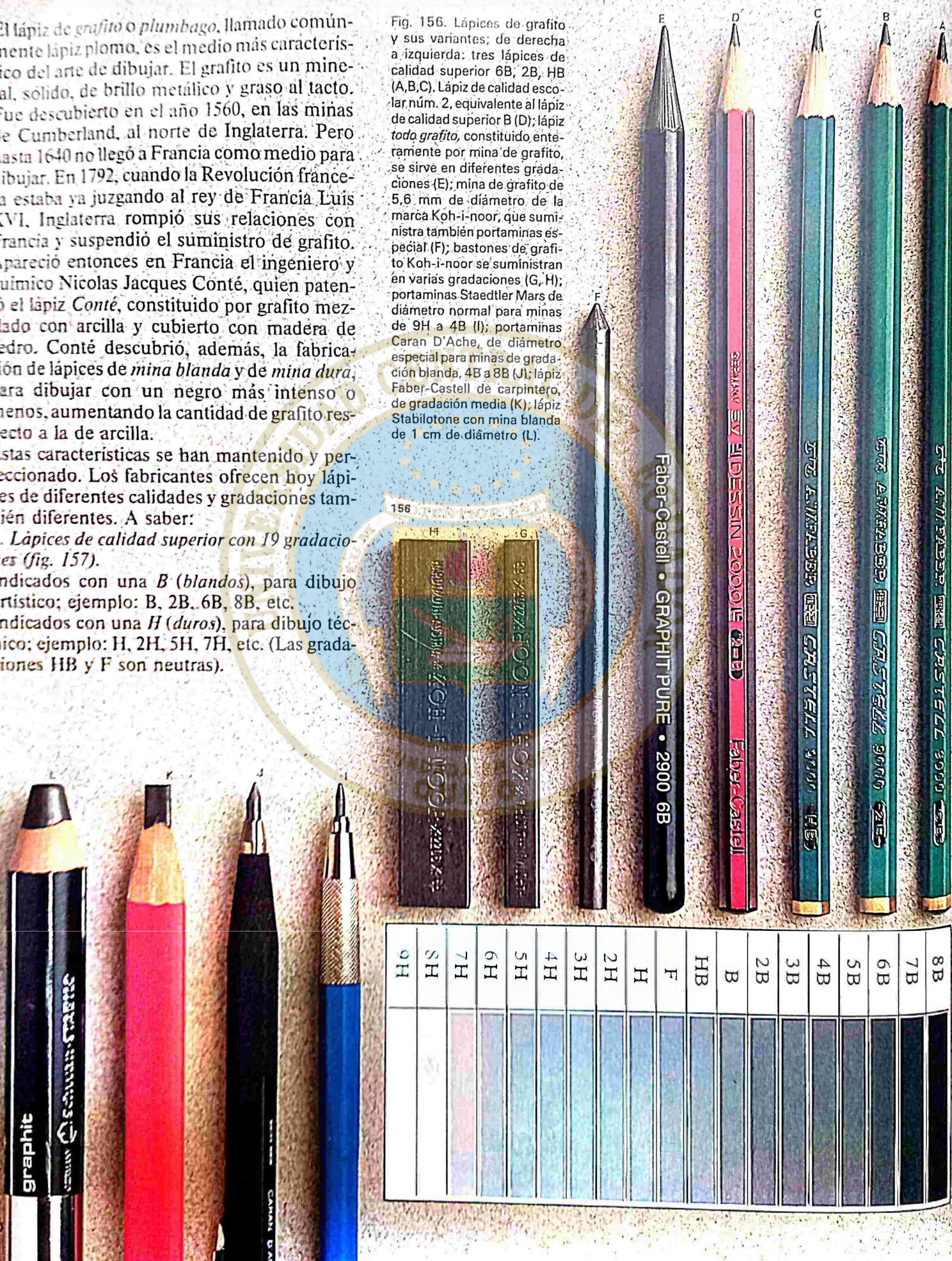
Indicados con una *B* (blandos), para dibujo artístico; ejemplo: B, 2B, 6B, 8B, etc.

Indicados con una *H* (duros), para dibujo técnico; ejemplo: H, 2H, 5H, 7H, etc. (Las gradaciones HB y F son neutras).

Fig. 156. Lápices de grafito y sus variantes; de derecha a izquierda: tres lápices de calidad superior 6B, 2B, HB (A,B,C). Lápiz de calidad escolar núm. 2, equivalente al lápiz de calidad superior B (D); lápiz *todo grafito*, constituido enteramente por mina de grafito, se sirve en diferentes gradaciones (E); mina de grafito de 5,6 mm de diámetro de la marca Koh-i-noor, que suministra también portaminas especial (F); bastones de grafito Koh-i-noor se suministran en varias gradaciones (G, H); portaminas Staedtler Mars de diámetro normal para minas de 9H a 4B (I); portaminas Caran D'Ache, de diámetro especial para minas de gradación blanda, 4B a 8B (J); lápiz Faber-Castell de carpintero, de gradación media (K); lápiz Stabilotone con mina blanda de 1 cm de diámetro (L).



8B	
7B	
6B	
5B	
4B	
3B	
2B	
B	
HB	
F	
H	
2H	
3H	
4H	
5H	
6H	
7H	
8H	



las gomas de borrar

2. *Lápices de calidad escolar con 4 gradaciones.* Blandos: número 1, equivalente al 2B; y número 2, equivalente al B.

Duros: número 3, equivalente al H; y número 4, equivalente al 2H.

He aquí ahora un surtido aconsejable de lápices plomo para dibujar:

Un lápiz 2B: Será el lápiz más usado; es un lápiz blando, de negros intensos, pero proporciona también grises suaves y líneas finas.

Un lápiz 4B y un 8B: Para bocetos amplios, apuntes rápidos y para ennegrecer partes muy oscuras.

Un lápiz escolar número 2: Para uso general y grisados claros.

La mina de grafito se presenta también en formas y medidas diferentes que permiten el dibujo de determinados trazos y efectos. Vea a este respecto el *lápiz todo grafito* (fig. 156, E), la *mina de 5,6 mm* (F), que se usa con portaminas especial y la *barra de grafito* (H). A tener en cuenta también la funcionalidad de los portaminas (I y J), este último para minas blandas gruesas del 6B, 7B, etc.

Lea, por último, en los pies de figuras 158 y 159, un breve comentario sobre las gomas de borrar y sus posibilidades como medio para dibujar.

Fig. 158. Las gomas de borrar de miga de pan (A) y las de plástico y caucho, más compactas pero igualmente suaves (B, D), son las más indicadas para borrar trazos de una materia grasa como el lápiz de grafito, pero son poco absorbentes cuando se trata de borrar lápiz carbón, carboncillo, cretas o pastel. Para estos medios de constitución menos grasa se usan las gomas de borrar, llamadas *malleables* (C), que ofrecen la apariencia de una tierra o pasta como la plastilina y que son más absorbentes.

La goma de borrar ha de usarse tan sólo como recurso: puede ser necesaria al empezar un dibujo, cuando es más fácil caer en errores, pero teniendo en cuenta que es preferible empezar de nuevo a deteriorar y torturar la fibra del papel.

Fig. 159. La goma de borrar es también un medio para dibujar, es decir, para abrir blancos, cortar límites, etc. Vea en estos dibujos una mascarilla de Beethoven a la izquierda: el dibujo en una penúltima fase, antes de intensificar sombras y aclarar luces (A); a la derecha: el dibujo terminado con blancos y luces «abiertos» con la goma de borrar (B).

158

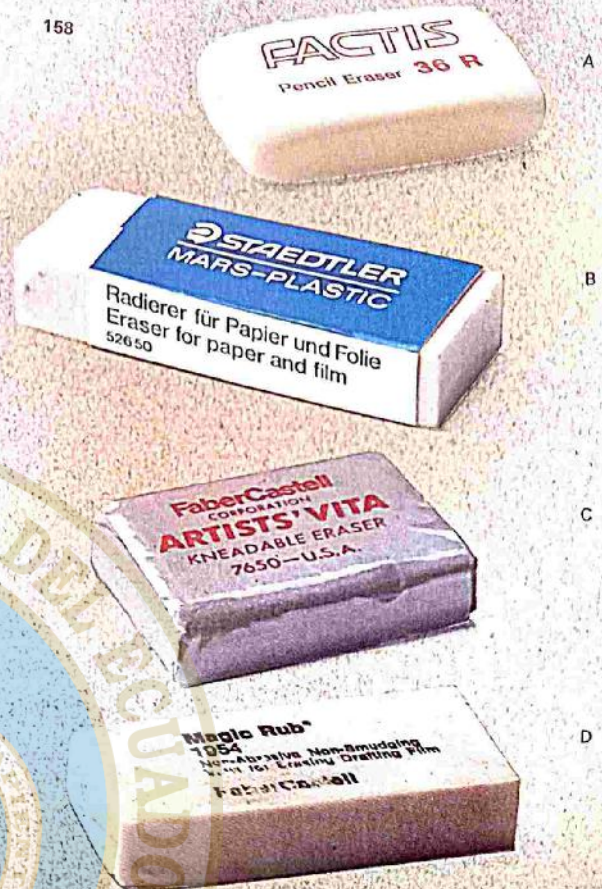
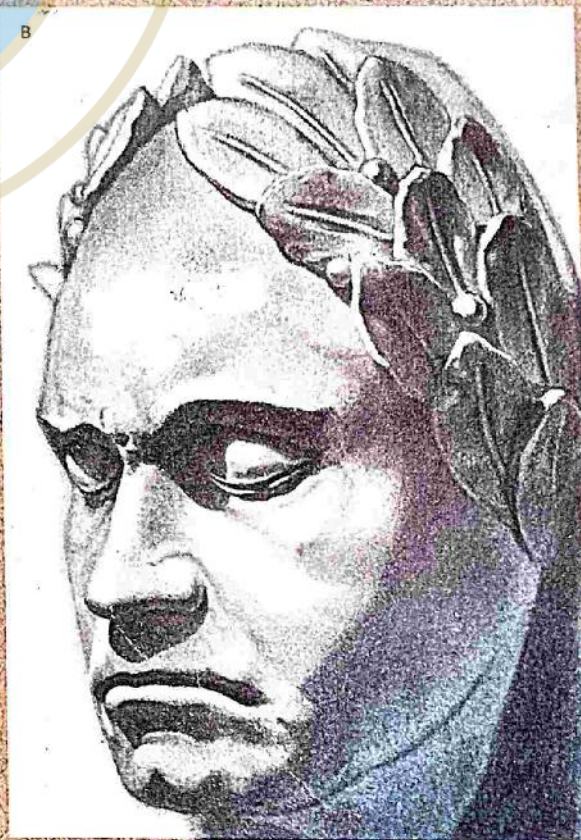


Fig. 157. Gráfico de la firma Faber-Castell con la gama completa de gradaciones de sus lápices de grafito de calidad superior. Estas gradaciones, indicadas mediante números y letras, vienen grabadas en el extremo de la madera del lápiz. Las gradaciones indicadas con las letras F, H, y 2H, 3H, etc., hasta 9H corresponden a minas de gradación dura; las indicadas con las letras B, 2B, 3B, etc., hasta 8B, corresponden a minas de gradación blanda; la mina HB es de gradación intermedia. Observe en esta gama la intensidad de negro de las minas de gradación B, llegando al negro absoluto en la más blanda 8B y viceversa, la menor intensidad de las minas duras, decreciendo hasta la gradación H9. Por su gradación más intensa, el artista usa generalmente las minas blandas —el lápiz más usado es el 2B—, aunque en determinados casos, para dibujar formas y grisados de último término, es corriente el uso de los lápices duros H y 2H.

159 A



B



los difuminos

Como usted sabe, el difumino es una especie de lápiz con dos puntas, una en cada extremo, hecho con papel esponjoso —los hay también de piel delgada de gamuza— utilizado para frotar y fundir, agrisando o degradando trazos o zonas dibujadas con lápiz plomo, lápiz carbón, carboncillo, sanguina, cretas, pasteles... Es corriente el empleo de dos o tres difuminos, grueso, medio y delgado, reservando uno de los extremos para difuminar zonas intensas y el otro para difuminados más suaves, de forma que actúe como si fuera un lápiz con dos «colores» diferentes.

Fig. 160. Los difuminos se suministran en gruesos diferentes, siendo recomendable el uso de un difumino para cada medio o color, así como el uso de un extremo o punta para los tonos más oscuros, reservando el otro extremo para los tonos más claros.

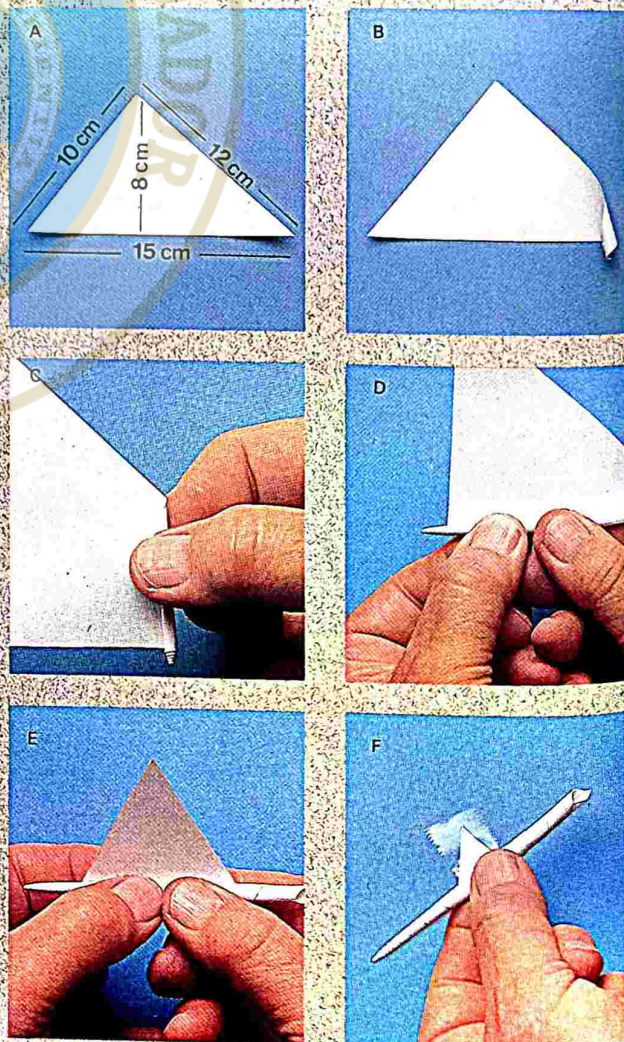
160

Para resolver dibujos que requieren el difuminado de zonas muy pequeñas es necesario usar difuminos con muy buena punta, a veces con tanta punta como un lápiz. Algunos fabricantes suministran difuminos de este tipo, como el que puede ver en la adjunta figura 160 (el más corto, empezando por la izquierda). Vea en la figura 161, el proceso a seguir para que usted mismo pueda construir un difumino de este tipo, partiendo de un triángulo de papel esponjoso (vea las medidas en A), enrollándolo como si liara un cigarrillo a mano (B a E) y pegándolo finalmente con un trocito de cinta adhesiva (F).

Fig. 161. He aquí cómo construir usted mismo un pequeño difumino de «punta afilada» para dibujar pequeñas formas. Observe que partiendo de un triángulo de papel esponjoso (papel de periódico, por ejemplo), de las medidas indicadas en la figura

161-A, sólo es necesario enrollar este triángulo como si liara un cigarrillo, sujetando finalmente el papel enrollado con cinta adhesiva, para disponer de un excelente difumino.

161



difuminado con los dedos

La mayoría de artistas que yo conozco dibujan y difuminan preferentemente con los dedos de la mano en vez de hacerlo con difuminos de papel.

Creo que hay varias razones que justifican y recomiendan este proceder: los dedos *son blandos*, se adaptan fácilmente a las rugosidades del papel; *son húmedos*, transportan y mezclan esa humedad, por poca que sea, con la propiedad grasa del grafito promoviendo un negro más intenso; los *dedos generan calor* y cuando se frotan las yemas de los dedos sobre los grisados del grafito ese calor ayuda a disolverlo y a intensificar el tono y finalmente los dedos

son un medio de ejecución directa que identifican mejor la voluntad del artista con su deseo de agrisar, esfumar, ennegrecer. Vea en la figura adjunta 162 cómo es posible difuminar con todos los dedos, con el pulgar, el índice, el medio, etc... y observe cómo los dedos anular y meñique difuminan un poco de lado con la parte de yema que toca a la uña, difuminando con más precisión.

Vea por último en la figura 164, que, además de las yemas de los dedos, se utiliza excepcionalmente el saliente inferior de la palma de la mano.

Fig. 162. Las yemas de los dedos de la mano son un medio excelente para difuminar dibujos al lápiz, al grafito, al carbón, al sanguina, etc. Observe en las ilustraciones 3, 5 y 6 el difuminado hecho con el lado de los dedos para trabajar mejor pequeñas zonas.

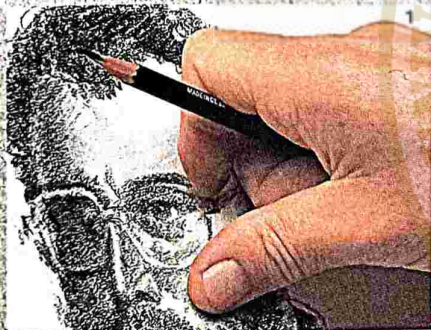
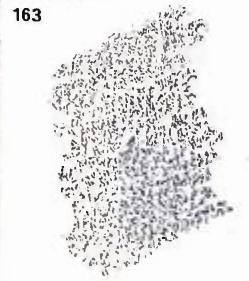


Fig. 163. Observe en estos ejemplos, «antes y después de difuminar», que el difuminado (B) proporciona siempre un gris más intenso que el grisado mediante trazos (A).



A



B



164

Fig. 164. Estas son partes de la mano usadas para difuminar, con las yemas de los dedos generalmente y, en ocasiones, para trabajar zonas amplias, con la parte inferior de la palma de la mano.

cómo coger el lápiz o el difumino

...El lápiz, el difumino, la barra de sanguina.... Dibujamos ante el caballete, con el tablero vertical, de pie o medio sentados; o dibujamos sentados del todo, con el tablero más o menos inclinado, sin llegar nunca a una posición tal que pudiera parecer la del que está escribiendo con letra menuda, en vez de estar dibujando. Dicho con otras palabras:

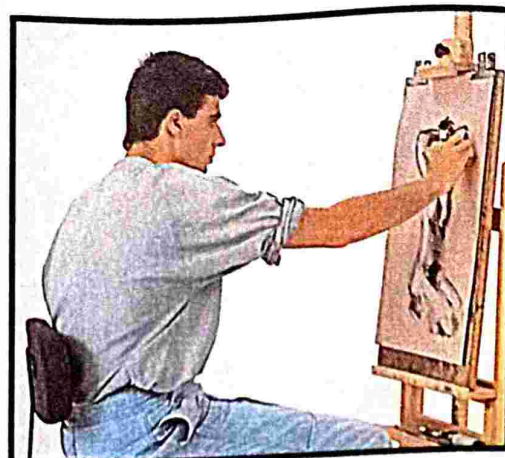
La distancia mínima desde los ojos del artista al papel de dibujo ha de ser entre 45 y 65 cm.

Vea la figura adjunta número 165 y comprenderá por qué esta posición del todo normal condiciona la manera de coger el lápiz, el difumino, la barra de sanguina, etc.. Hay dos formas de coger el lápiz:

Fig. 166. *A la manera corriente:* Como si estuviera escribiendo pero cogiendo el utensilio, lápiz, difumino o lo que sea, desde más arriba, facilitando así el movimiento de la mano y del lápiz, bien entendido que cuando uno escribe lo hace moviendo la mano cada cinco o seis letras, mientras que el profesional, cuando dibuja, mueve la mano y coge el lápiz de manera que pueda interrumpir el trazo cuando quiera y donde quiera. Lo cual permite trazar líneas continuadas, sin levantar el lápiz y sin parar la mano, que así debe ser cuando se trata de dibujar.

Fig. 167. *Con el palo dentro de la mano:* Esta es la forma habitual, la más práctica para que el artista pueda dibujar trazos, grisados y degradados amplios, con el brazo extendido siguiendo la marcha de *todo el dibujo*, dibujando arriba o abajo, a derecha o a izquierda, sin ninguna dificultad.

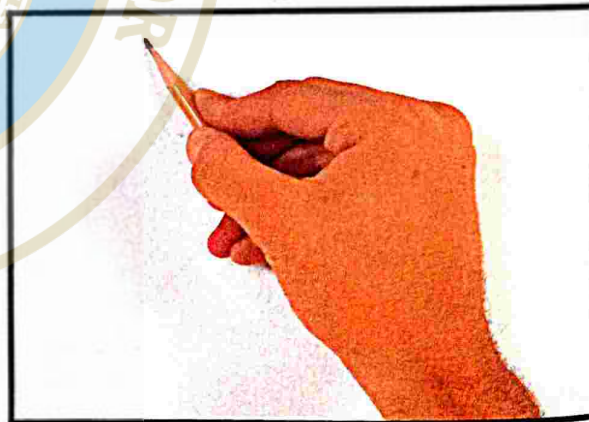
Fig. 168. *Una variante del palo dentro de la mano:* Una manera de coger el lápiz que permite, sobre la marcha, presionar ligeramente sobre el papel para aumentar la intensidad de una sombra, de una zona negra, etc... Naturalmente, estas formas de coger el lápiz responden a la necesidad de dibujar a tamaños relativamente grandes de unos 40x30 cm como mínimo. Para dibujos muy pequeños estos comentarios no valen.



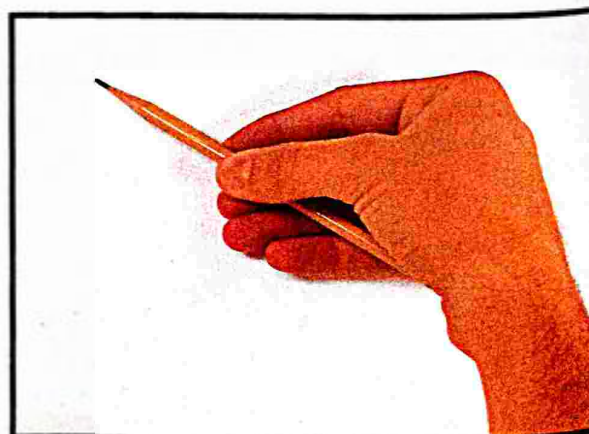
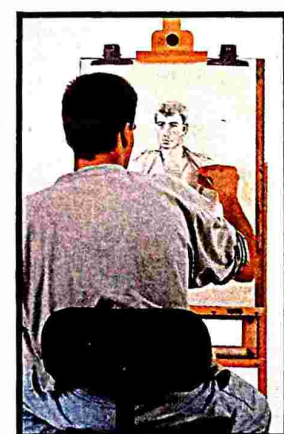
165



166

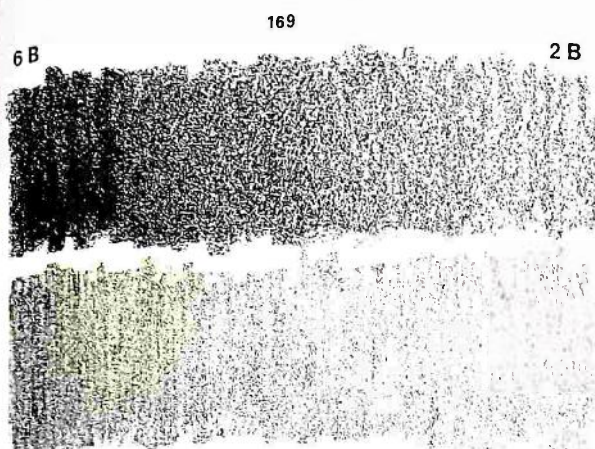


167



168

trazos básicos con el lápiz plomo



He aquí algunos ejemplos básicos de trazos, grisados y degradados, realizados con lápices plomo de diferentes gradaciones sobre papel de dibujo de grano fino alisado.

Fig. 169. En estos degradados puede verse la diferencia de intensidad y variedad entre el degradado, realizado con los lápices blandos 6B y 2B (arriba), y el degradado inferior resuelto exclusivamente con el lápiz duro H.

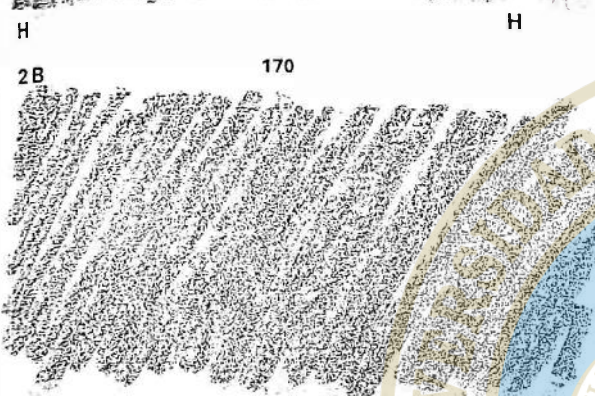


Fig. 170. Grisado en diagonal con el lápiz blando 2B. La dirección del trazo en diagonal es la más fácil y por lo mismo la más usada en dibujo artístico. El lápiz blando 2B es también el más comúnmente usado por el artista profesional.



Fig. 171. Grisado regular hecho mediante series de trazos verticales con el lápiz blando 2B.

Fig. 172. El lápiz blando 2B proporciona una amplia gama de tonos que permite dibujar sin dificultad objetos como éste. Observe la dirección del trazo «envolviendo la forma».



Fig. 173. Un lápiz menos blando, como el número 2 de calidad escolar, obliga a una presión más intensa de la mina respecto al papel, por lo que, en general, resulta evidente el grano o textura del papel. Vea de paso la ductilidad del 2B en este degradado de la izquierda.

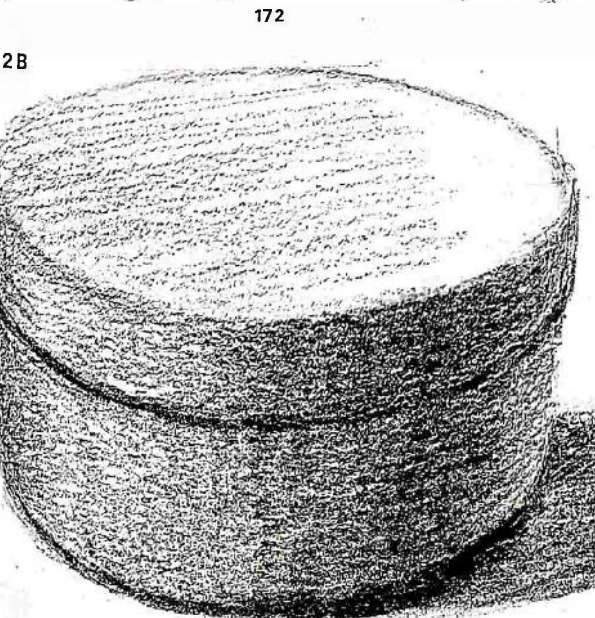
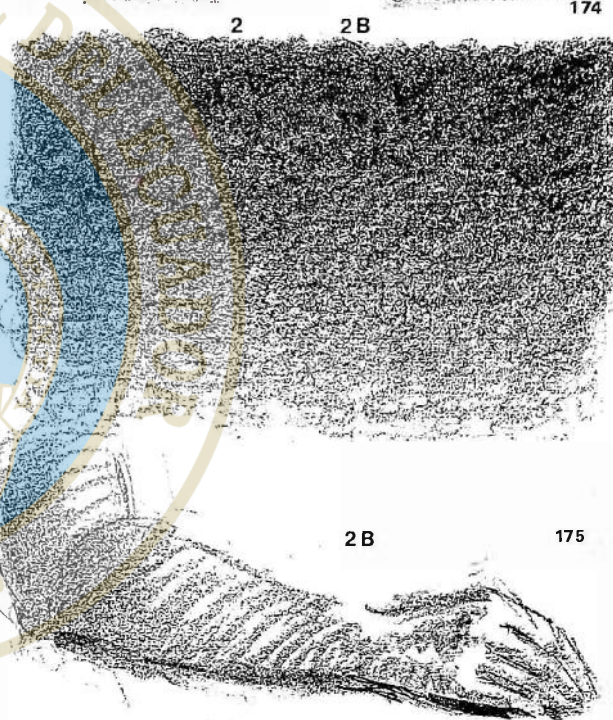
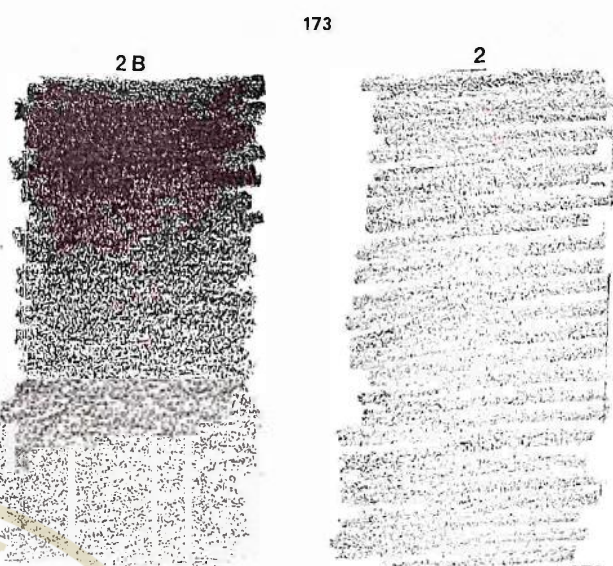
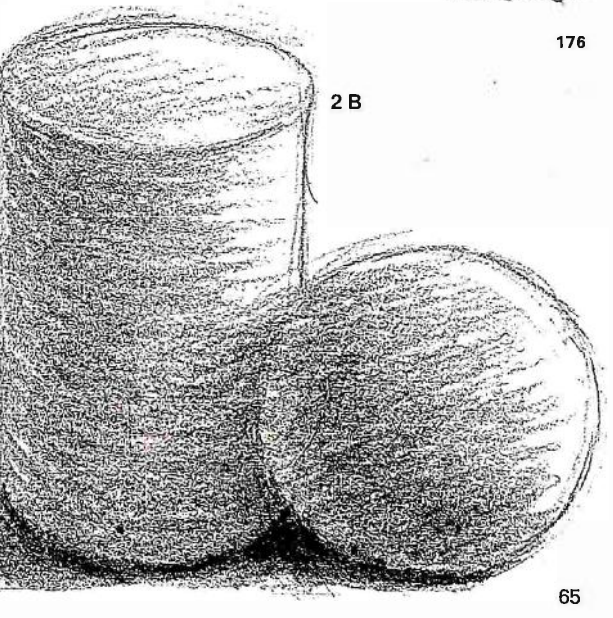


Fig. 174. Degradado resuelto mediante pequeños trazos circulares, con los lápices 2B de calidad superior y número 2 de calidad escolar. Naturalmente, el número 2 ha intervenido en las partes más claras.



Figs. 175, 176. El trazo circular «envolviendo la forma» ayuda a explicar el volumen de los cuerpos, como en estos ejemplos. Practicar este tipo de trazos en modelos sencillos como éstos supone asegurar la técnica y el oficio del artista dibujante.



técnicas del lápiz plomo

Hablando de técnicas del lápiz plomo, déjeme que empiece por unas nociones elementales, pero necesarias.

Si usted dibuja con portaminas, no hay caso; pero si usted dibuja con lápiz de madera, creo que es mejor hacer la punta a mano con una cuchilla o cutter, controlando uno mismo la forma, el largo, el afilado y la cuña de la mina (fig. 177).

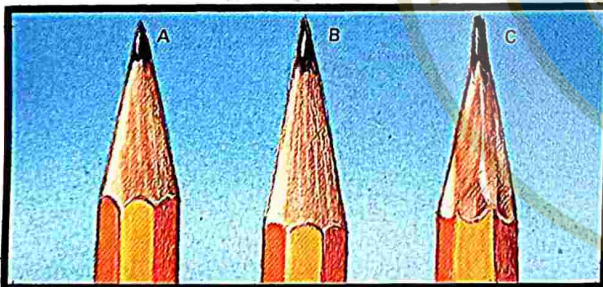
Para lograr trazos de un ancho igual al diámetro de la mina hay que coger el lápiz a la manera normal —como para escribir—, inclinando el lápiz unos 45 grados.

Cogiendo el lápiz con el palo dentro de la mano el grado de inclinación puede ser de 30 grados o menos, la cuña de la mina será entonces más amplia y el trazo más ancho (fig. 179). Dibujando con «el dorso» de la mano en forma de cuña se pueden trazar líneas finas (fig. 180).

Dibujando con un trozo de bastón de grafito (véalo en la página 60, figura 156, G y H), y trazando con el bastón plano, tal como ilustra la figura adjunta 182, pueden lograrse grisados amplios de gran efecto.

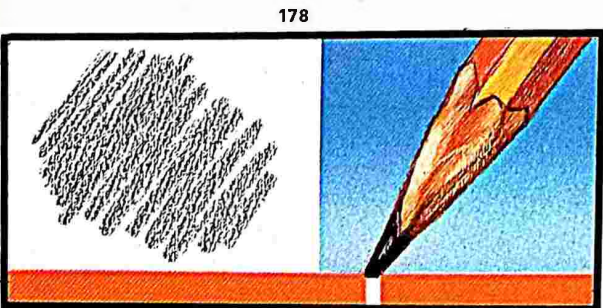
Y, en fin, para ennegrecer progresivamente una forma, un degradado en su parte más oscura, hay que girar el lápiz, de cuando en cuando, lentamente, al tiempo que se dibuja y traza (fig. 181).

Déjeme seguir con los ejemplos presentados en la página siguiente, ilustrando algunos conocimientos técnicos menos sabidos, entre los que cabe destacar: A): La influencia de la textura del papel en el resultado y acabado del dibujo: El uso combinado de lápices de diferentes gradaciones para crear contraste y atmósfera. Si usted dibuja una imagen complicada (como ese rostro de la ilustración 183) y trabaja con un papel de grano acentuado (fig. 184), el acabado es basto y confuso. Hay que dibujar con un papel sin grano (fig. 183), o hay que dibujar a un tamaño mayor. B): El uso combinado de lápices de diferentes gradaciones para crear contraste y atmósfera. Y C): La técnica del difuminado que, como puede ver en estos ejemplos (figs. 189, 190) y veremos en páginas más avanzadas de este libro, proporciona formas de expresión de extraordinaria calidad artística.



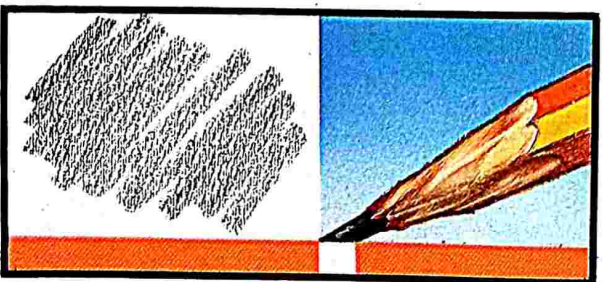
177

Fig. 177. La punta al lápiz puede sacarse con maquinilla en cuyo caso debería hacerse con maquinilla de cono largo (B). Pero creo que es mejor sacar punta al lápiz con una cuchilla o un cutter (C) de manera que uno pueda controlar el largo de la mina, el afilado, etc...



178

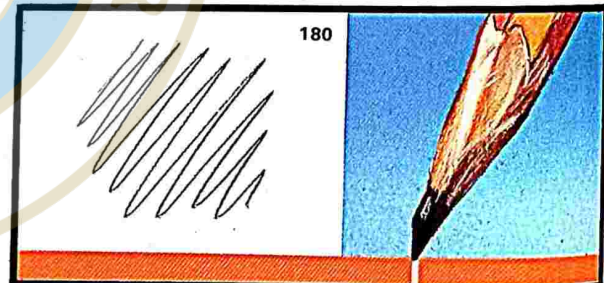
Fig. 178. Vea la anchura del trazo dibujado por un lápiz plomo cogiendo el mismo a la manera normal, con una inclinación de unos 45 grados.



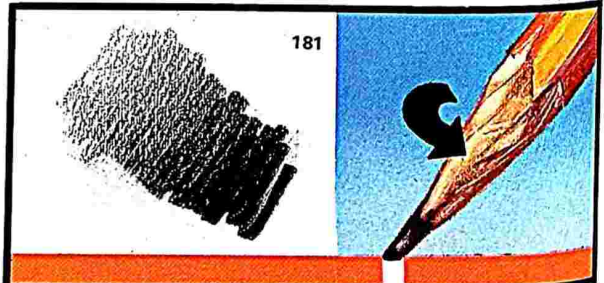
179

Fig. 179. Con el palo del lápiz dentro de la mano, el lápiz puede inclinarse hasta unos 30 grados o menos, presentando entonces la mina una cuña más amplia que permite dibujar trazos más amplios.

Fig. 180. Volviendo el lápiz, en el sentido contrario a la cuña de la mina, pueden trazarse líneas tan finas como éstas.

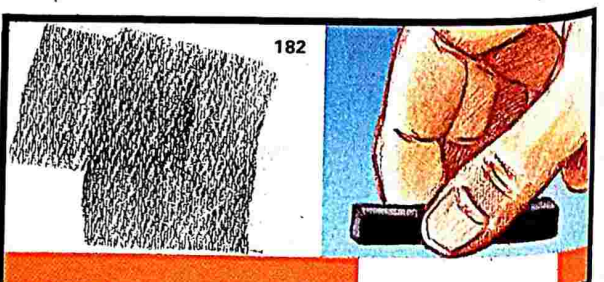


180



181

Fig. 181. Para intensificar el trazo mientras se está dibujando, nada mejor que girar progresivamente el lápiz sobre sí mismo.



182

Fig. 182. Trazando de plano con un trozo de bastoncillo de grafito pueden dibujarse grisados amplios y regulares como éstos.

trazos básicos con el lápiz plomo



Fig. 183. Este dibujo ha sido realizado con un lápiz blando 2B, sobre *papel satinado* de clase superior, es decir, un papel que prácticamente no ofrece grano, razón por la cual los grisados y degradados ofrecen una cierta uniformidad, a pesar de que no han sido difuminados.



Fig. 184. El mismo dibujo realizado también con un lápiz 2B, pero sobre un *papel de grano medio* igualmente de calidad superior, presenta este acabado impreciso, con grisados y degradados irregulares, ofreciendo la evidencia del grano del papel como si fuera papel de vidrio.

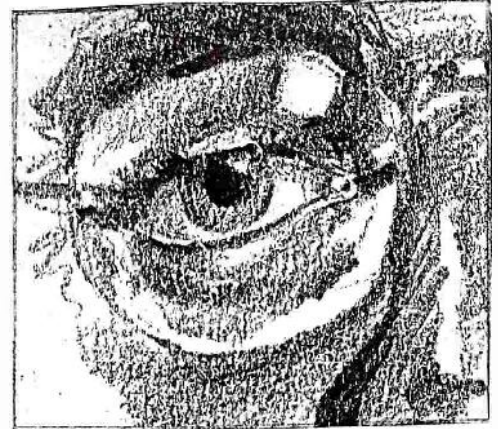


Fig. 185. Dibujando ahora un fragmento ampliado de la figura anterior, con el mismo lápiz 2B y el mismo *papel de grano medio*, los grisados y degradados son ahora menos bastos, las formas se definen mejor, con lo que mejora notablemente el acabado.



Fig. 186. Un lápiz de gradación H proporciona un negro menos intenso que un lápiz de gradación 8B (vea figura anterior 157, pág. 60). Combinando diferentes gradaciones en un mismo dibujo es posible representar la sensación de atmósfera o espacio entre primeros y últimos términos.



Fig. 187. Jugando con el blanco del papel (de grano fino en este caso), y dibujando exclusivamente con un lápiz blando 2B y un lápiz súper blando 8B, pueden lograrse dibujos de una energía y un contraste extraordinarios.

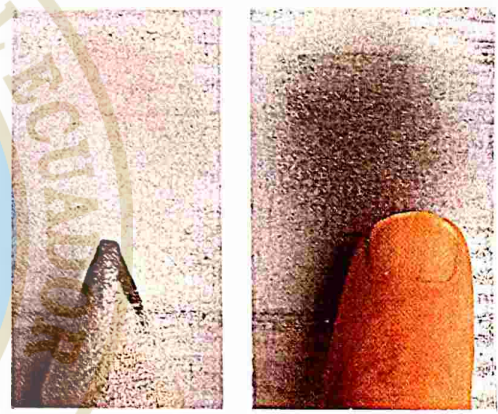


Fig. 188. El difuminado del lápiz de grafito puede hacerse con un difumino o con los dedos. El difuminado con los dedos es más efectivo, permitiendo un mejor control de la gama de grises e intensidades.



Fig. 189. Dibujar con lápiz plomo difuminando grises y degradados es una nueva y apasionante experiencia artística, particularmente en el arte del retrato.



Fig. 190. El lápiz plomo difuminado puede dar una gama infinita de tonalidades y contrastes dibujando con un papel de calidad superior satinado o alisado; el grafito del lápiz plomo difuminado proporciona una armonización y un acabado perfectos.

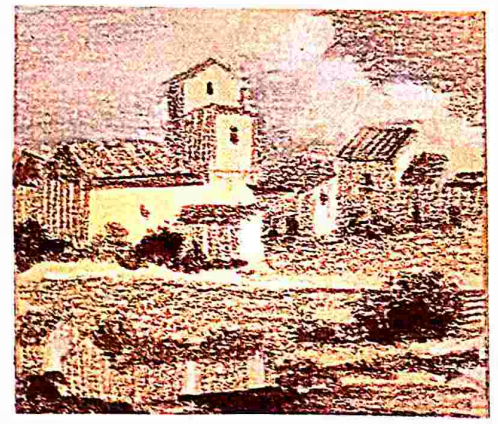


Fig. 191. El lápiz plomo es un medio apropiado para dibujar en papel de colores con realces de creta blanca. En este caso, es mejor el uso de un papel de color con una textura del tipo *Canson mi-teintes*, que usar el papel *Verjurado Ingres* más apropiado para dibujar al carbón o carboncillo.

posibilidades del lápiz plomo

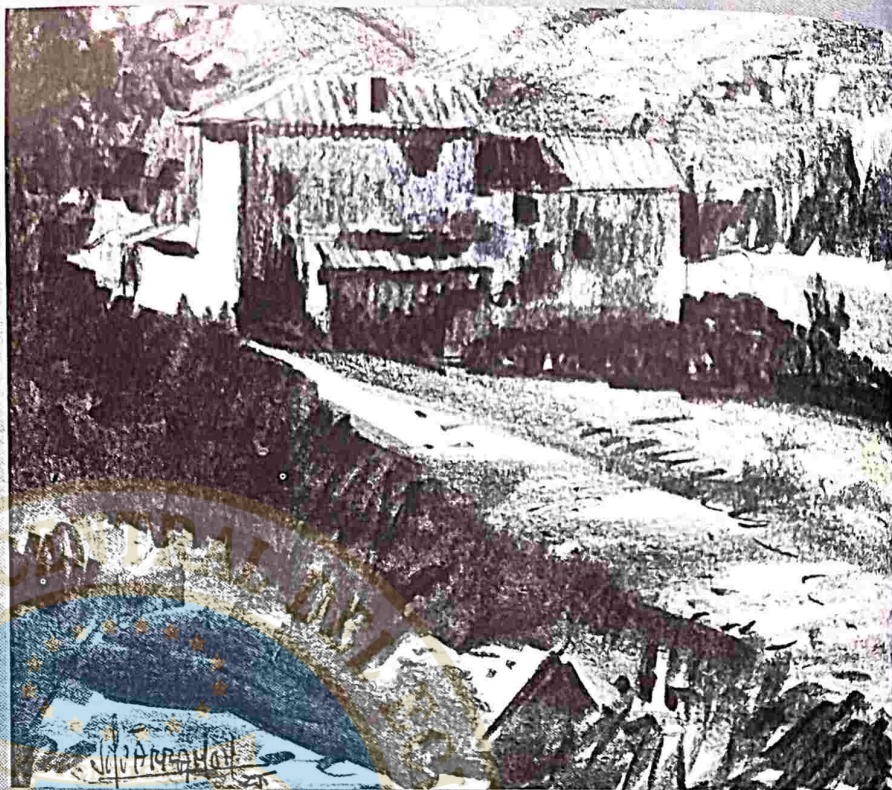
No hay límite para las posibilidades del lápiz plomo. Es el medio básico y clásico por excelencia del arte de dibujar. Primero se habla de dibujar con lápiz plomo; después, con los demás medios.

Todos los temas, paisaje, paisaje urbano, marinas, interiores, naturalezas muertas, figura, retrato. Aunque hay unos temas que parecen más apropiados que otros. El apunte y, por extensión, el estudio o proyecto previo. Y, como tema definitivo, el retrato. Se toman apuntes en la calle, en un local, en casa; se estudian proyectos de composición y se estudia figura, desnudo, con el modelo delante, del natural, con el lápiz plomo (además de con otros medios). Y se dibujan cabezas, retratos, preferentemente con el lápiz plomo.

Vea en esta página algunos ejemplos sobre técnicas y posibilidades.

192

Fig. 192. Paisaje dibujado con lápiz blando 2B y con *Bastón de grafito* (pág. 60, H), sobre papel satinado. (Tamaño original).



193

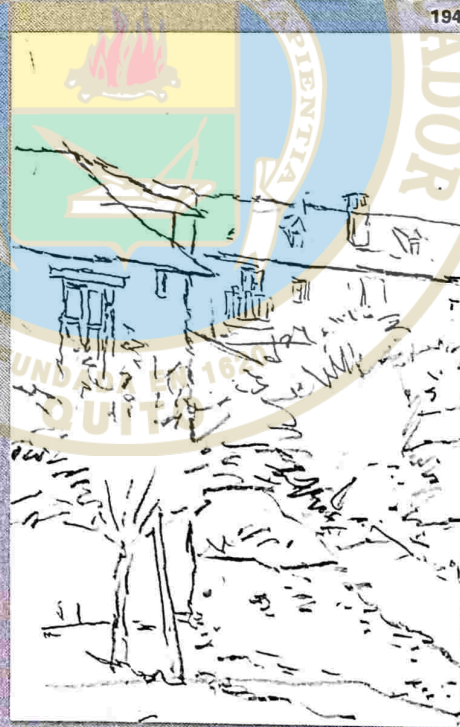
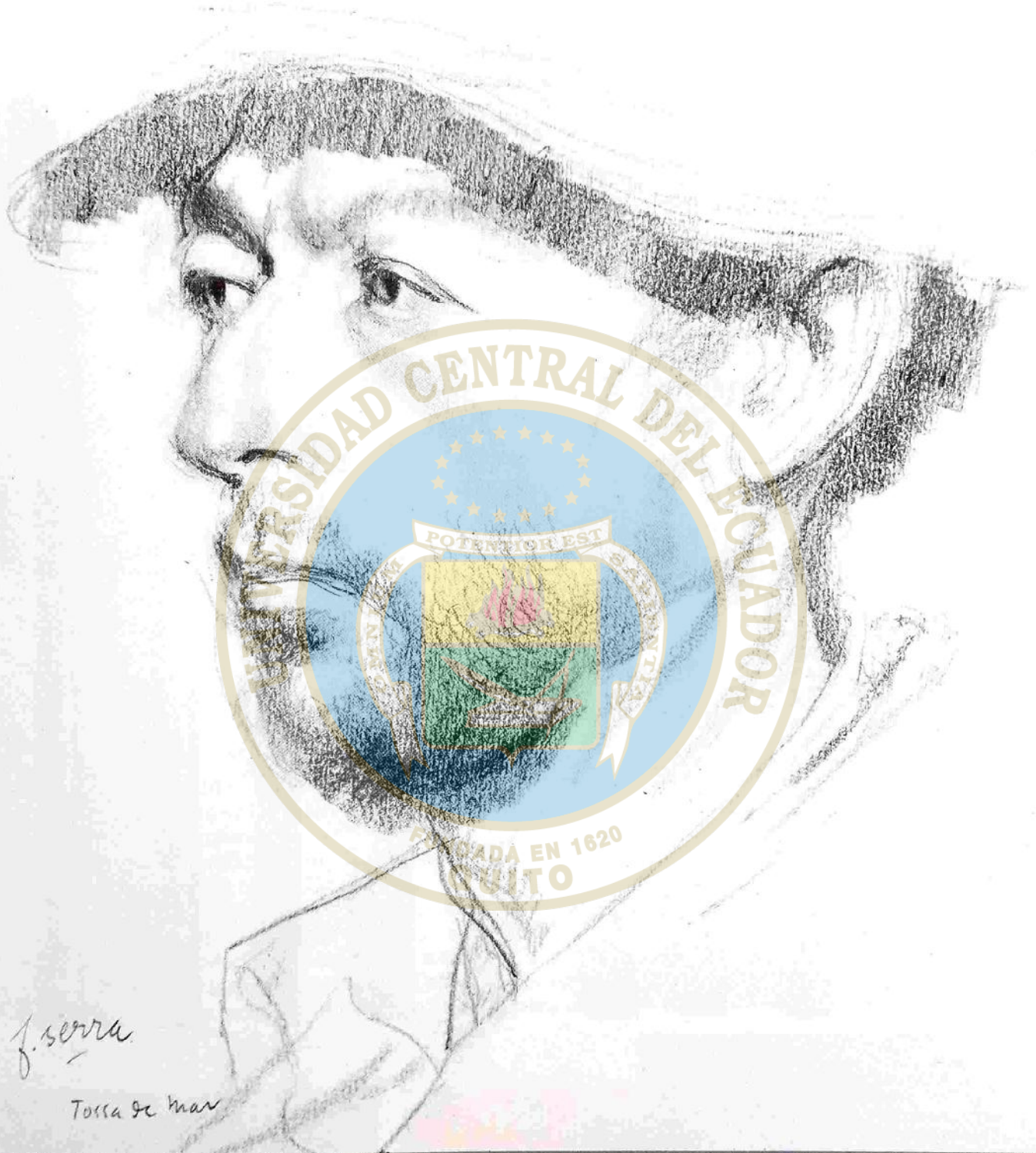


Fig. 193. Paisaje urbano (235 x 200 mm), dibujado con lápices H, 2B y 8B, acentuando la sensación de espacio y profundidad con tonos más claros en el último término y negros más intensos en los términos más cercanos.

Fig. 194. Dibujo a punta seca, lineal, realizado con lápiz 2B.

Fig. 195. Apuntes de cabezas dibujados con lápiz 2B sobre papel de grano fino.





f. serra

Tossa de Mar

196

Fig. 196. Francesc Serra, «Estudio». Col. particular. Magnífico ejemplo de retrato a lápiz plomo en el que, aparte la seguridad de construcción y calidad del estilo, cabe destacar la técnica del suave difuminado, sin duda resuelto con los dedos, alternado con trazos y grisados directos del lápiz plomo. Dibujado sobre papel de grano medio.

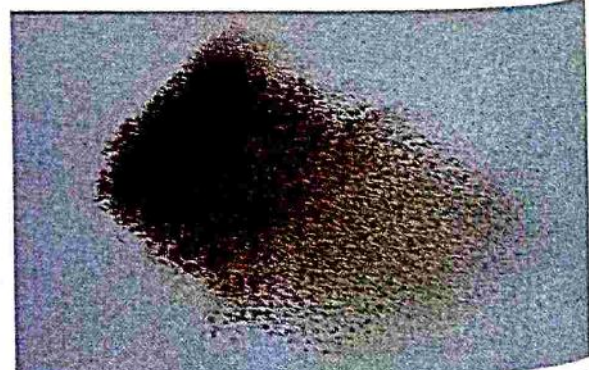
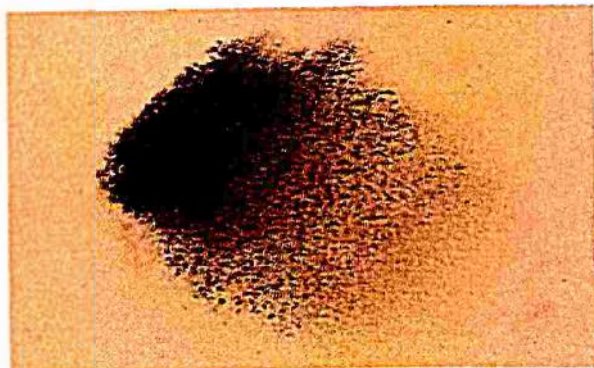
el carboncillo, el lápiz carbón y derivados

El primer material que utilizó el hombre para dibujar fue una rama carbonizada de sauce, de vid o de nogal: el *carboncillo*. Un medio primitivo usado por los griegos, los romanos, los artistas de la Edad Media y del Renacimiento, con el que proyectaban y dibujaban sus murales. En el siglo XVI, cuando se descubrió el fijador, el carboncillo sobre papel blanco y azulado era el medio favorito de los venecianos Tiziano y Tintoretto, mientras Guercino era un entusiasta del carboncillo bañado con aceite de linaza, con lo que se conseguía un negro más intenso y estable. El artista de hoy dibuja al carboncillo para proyectar el tema, la iluminación y la composición; para estudios de figura, principalmente de figura desnuda; para proyectos y *cartones* (bocetos a escala



Fig. 197. He aquí algunos lápices, bastones y barras para dibujar al carboncillo y al carbón. De izquierda a derecha: bastón de creta —yeso artificial comprimido semejante al pastel— (1). Barras Faber de carbón artificial comprimido, ofreciendo seis gradaciones diferentes (2,3). Bastón *Conté* de carbón artificial comprimido (4). Bastón *Koh-i-noor* de carbón y arcilla (5). Mina *Koh-i-noor*, de carbón y arcilla, 5 mm de diámetro, puede usarse con portaminas especial (6). Lápices carbón de diferentes marcas (A, B, C). Tres medidas de carboncillo —rama de sauce, de vid o de nogal carbonizada— (7). Algunos fabricantes de carboncillo suministran diferentes gradaciones. El resto de medios, sean lápices, barras, bastones o minas, se suministran en gradaciones diferentes.

Figs. 198, 199, 200. El carboncillo, el lápiz carbón y sus derivados son medios apropiados para dibujar sobre papeles de colores con realces de creta blanca o combinados con sanguina, según veremos en las páginas siguientes.



reducida de pinturas murales) y para el dibujo inicial de cuadros al óleo, con la ventaja, en este caso, de que el carboncillo se borra fácilmente pasando un trapo, pero deja una señal tenue que permite rectificar o pintar encima sin dificultad.

El carboncillo se fabrica en bastones de unos 13 a 15 cm por un diámetro que va desde la ramita de 5 mm a la rama de hasta 1,5 cm. Algunas marcas ofrecen tres gradaciones: blando, medio y duro.

Derivado del carboncillo, el *lápiz carbón*, conocido también como *lápiz* o *crayon Conté*, está constituido por una mina de carbón vegetal y sustancias aglutinantes protegidas por la madera del lápiz. Se fabrica en tres, cuatro y hasta seis gradaciones, indicadas con números, con letras o con los términos blando, duro, etc...

Marca	Extra Blando	Blando	Medio	Duro
Conté	3B	2B	B	HB
Faber				
Castell				
«Pitt»		Blando	Medio	Duro
Koh-i-noor				
«Negro»	1 y 2	3 y 4	5	6
Staedler				
«Carbonit»	4	3	2	1

Como variantes del carboncillo y el lápiz carbón se fabrican varios productos de excelente rendimiento y calidad. Son de carbón vegetal o artificial, comprimido, en algunos casos mezclado con arcilla y añadiendo siempre sustancias aglutinantes, logrando en conjunto la estabilidad del lápiz carbón y (sobre todo en las gradaciones blandas) la intensidad y fluidez de los colores al pastel. Cabe destacar las minas redondas con mezcla de arcilla de un ne-

gro intenso, mate, inalterable e incluso difícil de borrar (fig. 197,6); así como los bastones, barras, y cetas en bastones, todos ellos máximos exponentes del dibujo al carbón (1, 2, 3, 4 y 5). Todos los fabricantes ofrecen estos productos en diferentes gradaciones. Hay que mencionar, también, el *carbón en polvo*, un medio que generalmente se combina con cetas o carbón comprimido contando siempre con aplicarlo mediante difuminos... y dedos. Termino, en fin, con algunas generalidades que usted ya conoce, pero que no está de más recordar en este momento. Primero, el papel deberá ser de grano medio blanco o de color, verjurado Ingres, Canson mi-teintes, Strathmore, etc.; segundo: la goma de borrar será, preferentemente, del tipo absorbente (pág. 61, fig. 158 C), aunque después de la goma absorbente es bueno borrar con una de plástico. Y por último, una vez terminado el dibujo, hay que fijarlo.

Fig. 201. Algunas marcas como la Conté ofrecen un equipo completo para dibujar al carbón, incluyendo difuminos, lápiz de creta blanca y lápices de

sanguina, barras de carbón comprimido y cetas blancas y de sanguina, además de goma de borrar absorbente, especial para carbón y carboncillo.

201

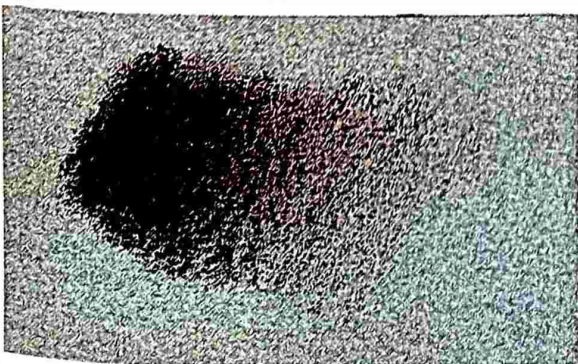


202



Fig. 202. El carbón puede adquirirse también en polvo, para dibujar con difumino solo o combinado con creta o carbón negro. Esta combinación puede hacerse asimismo con tierras de colores combinadas con cetas del mismo color.

200



71

técnicas del carboncillo y el lápiz carbón

El primer condicionamiento del dibujo al carboncillo, y en cierto modo del lápiz carbón, es el hecho de dibujar con una punta que difícilmente puede mantenerse aguda y constante como la del lápiz plomo, lo cual supone y obliga a dibujar de manera más libre, menos precisa y desde luego, a una escala más amplia; con el carboncillo no pueden dibujarse miniaturas. Los estudios de figura al carboncillo suelen hacerse a media hoja como mínimo (35x50 cm). Por lo mismo el dibujo al carboncillo ha de ser más libre, más suelto que el dibujo a lápiz plomo (vea ejemplos en las páginas siguientes 74 y 75). El tamaño más grande y la realización más libre condiciona también la manera de coger el carboncillo (figuras adjuntas 203, 204, 205).

El segundo factor a tener en cuenta es que el carboncillo y el lápiz carbón son medios especialmente indicados para el estudio y la resolución de efectos de luz y sombra, de modelado, de volumen. Es conveniente, pues, elegir modelos y formas de iluminación que permitan realzar este factor. Recordemos a este respecto que en las escuelas de Bellas Artes, las enseñanzas de primeros cursos incluyen el dibujo de escultura de yeso al carbón y carboncillo. Como veremos en el capítulo de prácticas, en esta técnica interviene básicamente el esfumado con difumino y con dedos.

El carboncillo se borra con facilidad. Pasando un trapo por encima del dibujo desaparece..., pero no del todo: si el trazo dibujado es intenso queda una señal débil, difícil de eliminar totalmente, aun borrando con la goma de plástico. La inestabilidad del carbón y del carboncillo hace necesaria la fijación del dibujo una vez terminado. El fijador no es otra cosa que una capa de líquido pulverizado que al secarse forma una película que cubre y protege el dibujo. El fijador se sirve en frascos y en aerosol. El fijador líquido se aplica soplando con un pulverizador manual. Es posible fijar con azúcar disuelto en agua y alcohol; también es posible fijar con un aerosol de laca para el cabello; pero lo más práctico y seguro es hacerlo con fijador en aerosol fabricado para este fin.

Veamos ahora, en la página siguiente, algunos aspectos básicos de la técnica del carboncillo y del lápiz carbón.

Fig. 203. La inestabilidad del carboncillo no permite apoyar o rozar con las manos las partes dibujadas; esto obliga a dibujar con el palo del carboncillo dentro de la mano, como puede verse en esta ilustración.

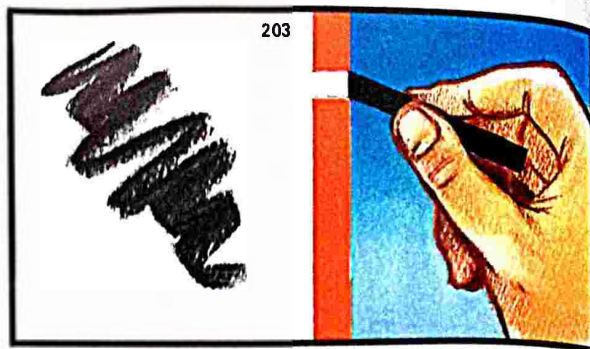


Fig. 204. Para agrisar, degradar o ennegrecer es corriente romper un trozo de carboncillo y dibujar de lado, logrando trazos anchos y en cierto modo regulares, tal como puede verse en esta ilustración.

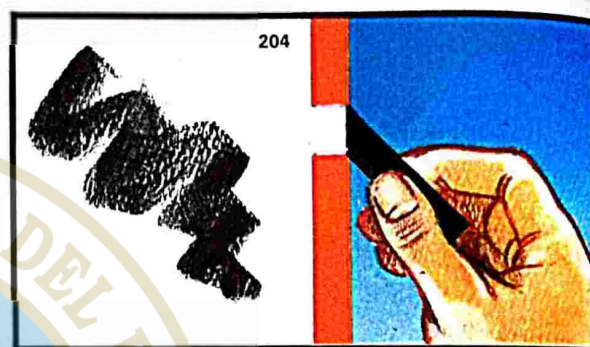


Fig. 205. Dibujando con un trozo de carboncillo plano, tal como hemos explicado en la figura anterior, pero separándolo del papel un poco, como puede verse en esta ilustración, se consiguen trazos amplios ya degradados de gran efecto y espontaneidad.

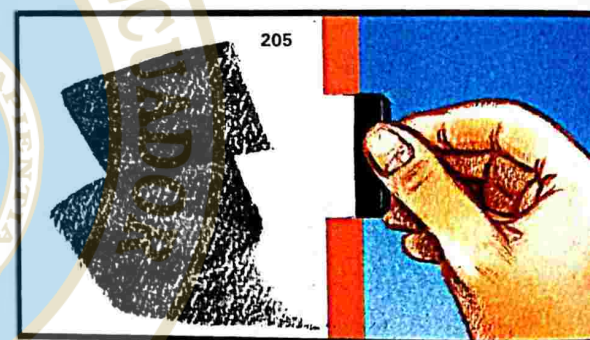


Fig. 206. Vea un modelo corriente de pulverizador manual, sumergido en el líquido del frasco fijador, que sale despedido y pulverizado al soplar por el tubo en ángulo recto, presentando el dibujo sobre un tablero inclinado.



Fig. 207. Para el fijado con aerosol puede situar el dibujo encima de una mesa, con un tablero inclinado, o puede sostenerlo en el aire, mientras pulveriza con el aerosol. En cualquier caso la pulverización del líquido fijador ha de hacerse por etapas, progresivamente, con dos o tres capas, esperando a que seque la primera, para pulverizar la segunda, etc....



208

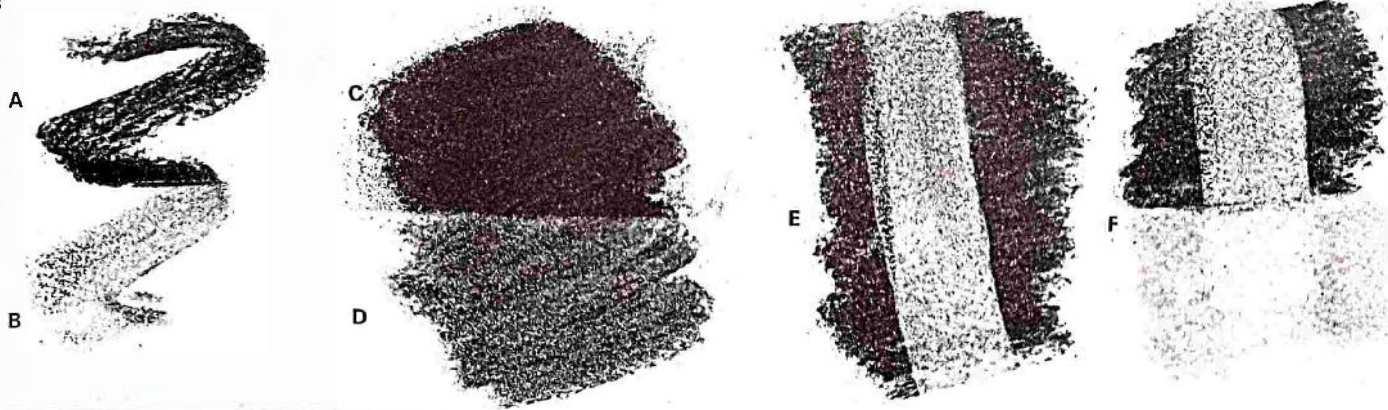


Fig. 208. *El carboncillo se borra fácilmente.* Pasando el dedo por encima de un trazo de carboncillo, el dedo se lleva prácticamente el carbón en polvo, difuminando el trazo. Soplando con fuerza y de repente sobre una mancha negra, dibujada con carboncillo, desaparece parte del polvo dejado por el carboncillo, rebajando el

tono que queda de color gris oscuro (C, D).

Pasando el dedo limpio por encima de una mancha negra de carboncillo, el dedo se lleva gran parte del carboncillo «pintando» una franja netamente más clara (E). Por último, frotando con cierta energía, con un trapo, una mancha de carboncillo, el trapo se lleva todo el

carbón, ensuciando las zonas adyacentes, quedando, sin embargo, la referencia de la mancha en un tono gris claro. Tratando de borrar con la goma ese gris claro, se rebaja el tono, pero nunca se llega al blanco absoluto del papel (F).

209



Fig. 209. *Dibujo de una esfera al carboncillo.* Se trata aquí de resumir las posibilidades del carboncillo como medio ideal para encajar, dibujar y valorar con la máxima rapidez y eficacia. Dibujamos una esfera: en el primer paso (A), dibujo el contorno y trazo dos manchas

correspondientes a la sombra propia y a la sombra proyectada. Difumino esta mancha con el dedo modelando la esfera (B). Insisto en C, reforzando el tono de la sombra y difuminando con los dedos, extendiendo los tonos oscuros y medios y reservando un dedo limpio

para restar tono para aclarar en la zona iluminada, en la luz reflejada del lado derecho, etc... Refuerzo la sombra proyectada difuminando sus límites, etc... Termino «abriendo el blanco» del brillo con la goma absorbente y limpiando el fondo blanco del papel.

210

A B

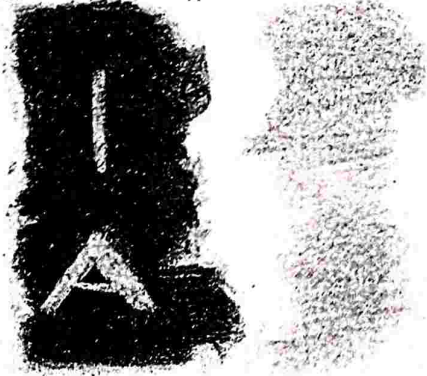


Fig. 210. *Eficacia de la goma absorbente.* Moldeando la goma como si fuera plastilina, formando un cono como la punta de un lápiz y un canto como el borde de un cuchillo pueden dibujarse formas tan pequeñas y concretas como éstas. A la derecha (B), una mancha de carboncillo negra borrada intensamente no desapare-

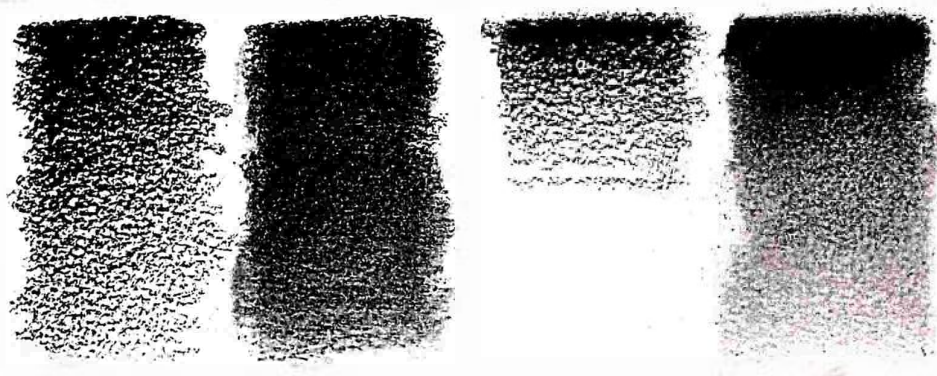
211

A

B

C

D



ce del todo; deja siempre un tono gris claro como el que puede ver en esta imagen.

Fig. 211. Un degradado dibujado con lápiz carbón (A), al ser difuminado oscurece visiblemente perdiendo la gradación y armonización original (B). Para lograr un

degradado como el de la figura A, es necesario iniciarlo tan sólo con el lápiz carbón y extenderlo con el difuminado (C, D). Lo cual confirma la idea de que, en general, el difuminado intensifica los trazos del lápiz carbón.

posibilidades del dibujo al carbón

De acuerdo con el historiador Heinrich Wölfflin, durante el siglo XVII (Barroco: Rubens, Rembrandt, Velázquez...), el arte occidental cambió de estilo: dejó de ser un arte en el que predominaban el contorno y la línea para ser un arte pictórico en el que las formas se explican mediante masas, sombras, luces. Volveremos sobre este tema más adelante, pero déjeme decirle ahora que uno de los medios que ofrecen más posibilidades de «pintar» dibujando, de explicar este concepto pictórico a través de manchas o masas, luces y sombras, es el carbón.

Es necesario tan sólo tomar un trozo de carboncillo y trazar con él unas líneas en zigzag, y agrisar, degradar, llenar... y ver con qué facilidad el trazo se ensancha y cómo es posible trazar débilmente y seguido, seguido, presionando más y más hasta lograr un negro absoluto... y pasar el dedo por encima y... ¡pintar! Porque de esto a pintar va un paso.

Tenga presente, en fin, que el lápiz carbón permite dibujar sobre papeles de colores, realzando luces y brillos con creta blanca, y puede ser mezclado con sanguina y cretas de colores, para concluir que en dibujo éste es el medio con más posibilidades de expresión artística.



212



213

Figs. 212, 213. (Izquierda), Parramón. «Apunte para un autorretrato». Lápiz carbón sobre papel de color con realces de creta blanca. (Arriba), Francesc Serra. «Cabeza de estudio». Carboncillo. Dos buenos ejemplos de las posibilidades del carboncillo y del lápiz carbón como medios «pictóricos», es decir, capaces de representar la forma con masas, manchas, luces y sombras. En el dibujo al carboncillo de Serra,

aparte la línea que limita la mejilla en el lado izquierdo, todo queda explicado con tonos, con masas que explican perfectamente la forma y el volumen. En el boceto de la izquierda, el concepto pictórico queda afirmado por la ausencia de límites concretos, pero sobre todo, por la ausencia de color y los realces de creta blanca, correspondientes a luces y brillos más acentuados.

214



215



Figs. 214, 215, 216. Parramón. He aquí tres posibilidades de dibujos resueltos con carboncillo y lápiz carbón. Arriba, con el dibujo de un bodegón, he trabajado y difuminado el carboncillo con los dedos, intensificando después con lápiz carbón sin difuminar. Encima: un apunte de una de las entradas de la Plaza Mayor de Madrid, dibujado al carbón con punta seca, es decir, sin

difuminar. A la derecha: un dibujo de la Venus de Milo, realizado del natural a partir de una estatua de yeso, siguiendo el proceso de las Escuelas de Bellas Artes, esto es: se inicia el encajado y el estudio de los efectos de luz y sombra con el carboncillo; se borra el carboncillo con un trapo y sobre la base anterior se realiza el dibujo con lápiz carbón y difumino.



216

cretas y sanguinas

Hace ciento cincuenta millones de años, la Tierra se hallaba en gran parte sumergida en las aguas de los mares donde habitaban reptiles, moluscos y otros organismos. Setenta millones de años más tarde, una serie de movimientos llamados orogénicos hicieron que la Tierra emergiera de las aguas, apareciendo en algunos lugares unas capas de roca caliza de origen orgánico, blanda, de color blanco y gris, que todavía existe hoy, en la que se encuentran fósiles de moluscos de aquellos remotos tiempos. Los geólogos llaman a esos tiempos el *período cretáceo*. La roca caliza es la *creta*. Esa *creta* blanca, amasada con agua y con una goma aglutinante, es la barra o el lápiz que utilizamos para realzar blancos en un dibujo al carbón o a la sanguina sobre papel de color (fig. 217, 1, 4, y 8). La creta puede ser también de color en cuyo caso está constituida por pigmento de color para los colores plenos, y pigmento mezclado con creta para los colores intermedios. Pero en este punto hay que señalar que los fabricantes de cretas de colores, que hace pocos años ofrecían un surtido único de cinco o seis cretas de colores —blanco, gris, sanguina, siena oscuro, azul ultramar y negro—, han ampliado ahora el surtido y mientras unos siguen llamándolos *cretas* en cajas de 12 y 24 colores, otros los llaman *pasteles*, en cajas de 12, 24, y más colores. La marca Faber fabrica además una gama especial, en cretas de doce colores, que van del ocre al siena oscuro, y una gama también especial de seis tonos,



Fig. 217. He aquí un amplio muestrario de sanguinas y cretas, en bastones, minas y lápices. De izquierda a derecha, cretas Conté, blanca, siena oscuro y sanguina (1, 2, 3). Minas blanca y sanguina de 5 mm de diámetro, Koh-i-noor para dibujar con portaminas especial (4, 5). Tres lápices Conté, sanguina, siena oscuro y blanco (6, 7, 8).

Fig. 218. Hace algunos años las cretas de color se reducían a dos o tres sienas, incluido el sanguina, un azul oscuro, un

verde oscuro, es decir colores que por sí mismos podían resolver un dibujo en papel de color y con realces de creta blanca. Actualmente los fabricantes de cretas han ampliado el número de colores hasta 12, 24, 36 y 72 imitando con ellos las amplias gamas de colores y surtidos de los colores al pastel.

Figs. 219, 220, 221. (Página opuesta). Jean-Antoine Watteau (1684-1721). «Figura para la primavera». Lápiz carbón, sanguina y realces de creta blanca sobre papel de color crem. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). «Cabeza de una muchacha». Lápiz carbón, sanguina y realces de creta blanca sobre papel blanco. Jean-Antoine Watteau. «Dos estudios de una mujer joven» (detalle). Sanguina, ligeros toques de carbón y realces de creta blanca sobre papel color gris. Louvre, Gabinete de Dibujo, París y Albertina, Viena. El realce de luces y brillos con creta blanca es una técnica tan antigua como el tejido del papel

explicado por Cennino Cennini en el año 1390. Más tarde, con Leonardo da Vinci, la creta blanca fue aplicada a los dibujos a la sanguina y posteriormente a dibujos a lápiz, tinta, carbón y sanguina, etc. En el siglo XVIII todos los artistas dibujaban con técnicas mixtas que Watteau definió como *desin à trois crayons* (dibujo a tres lápices), lápiz carbón, sanguina y creta blanca.



blanco, grises y negro. Déjeme aclarar, de momento, que las cretas más usadas en dibujo, propiamente dicho, son las mencionadas: sanguinas, siena oscuro y azul, además de la blanca y la negra.

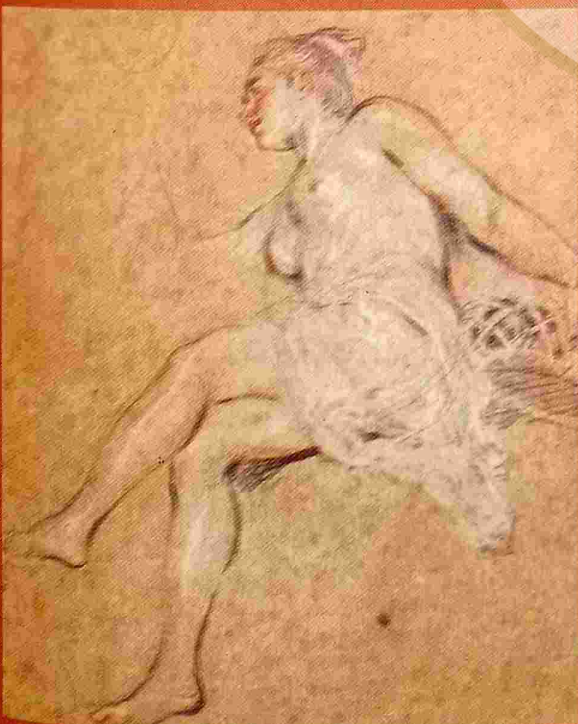
La sanguina está constituida por óxido de hierro y carga de creta. Fue usada para dibujar hacia el 1500 y todos los historiadores coinciden en que el primero que usó este medio fue Leonardo da Vinci. La sanguina se suministra en barras y en lápices con dos o tres variantes de color (fig. 217, 2, 3, 5, 6 y 7).

El realce con creta blanca se inicia a comienzos del siglo XV, cuando se ha generalizado ya el uso del papel y la novedad de teñirlo de color. Boticelli, Di Credi, Lippi, Perugino, Verrochio, etc... nos han dejado ejemplos de esta técnica aplicada a dibujos realizados con punta metálica. Pero cuando Leonardo empieza a dibujar con sanguina sobre papel de color crem la mayoría de artistas de aquel tiempo aplican a sus dibujos la combinación *sanguina (o carbón) —papel de color— realces con creta blanca*. Una fórmula que alcanzaría su auge en el siglo XVIII con Fragonard, Boucher y más que ningún otro con Watteau, que popularizó *le dessin à trois crayons*, es decir, la combinación lápiz carbón, sanguina y creta blanca, sobre papel de color crem.

Entonces y ahora los dibujos a la sanguina, con o sin creta blanca, han de ser fijados.



221



técnicas mixtas

222



Fig. 222. Jean-Antoine Watteau (1684-1721). «Estudio de un desnudo». Sanguina y creta negra sobre papel de color crem. Louvre, Gabinete de Dibuños, París. La sanguina sobre papel de color crem es un medio excelente para representar en síntesis el color carne. Reforzando algunas sombras y el volumen, con creta negra o lápiz carbón, el resultado es perfecto.

223

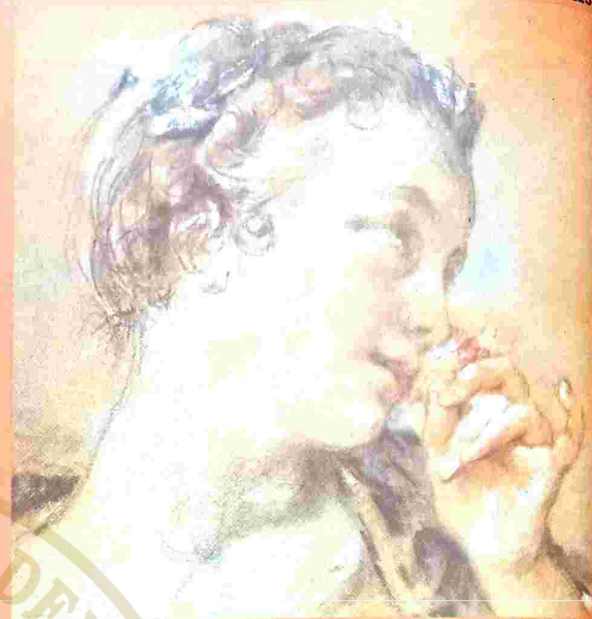
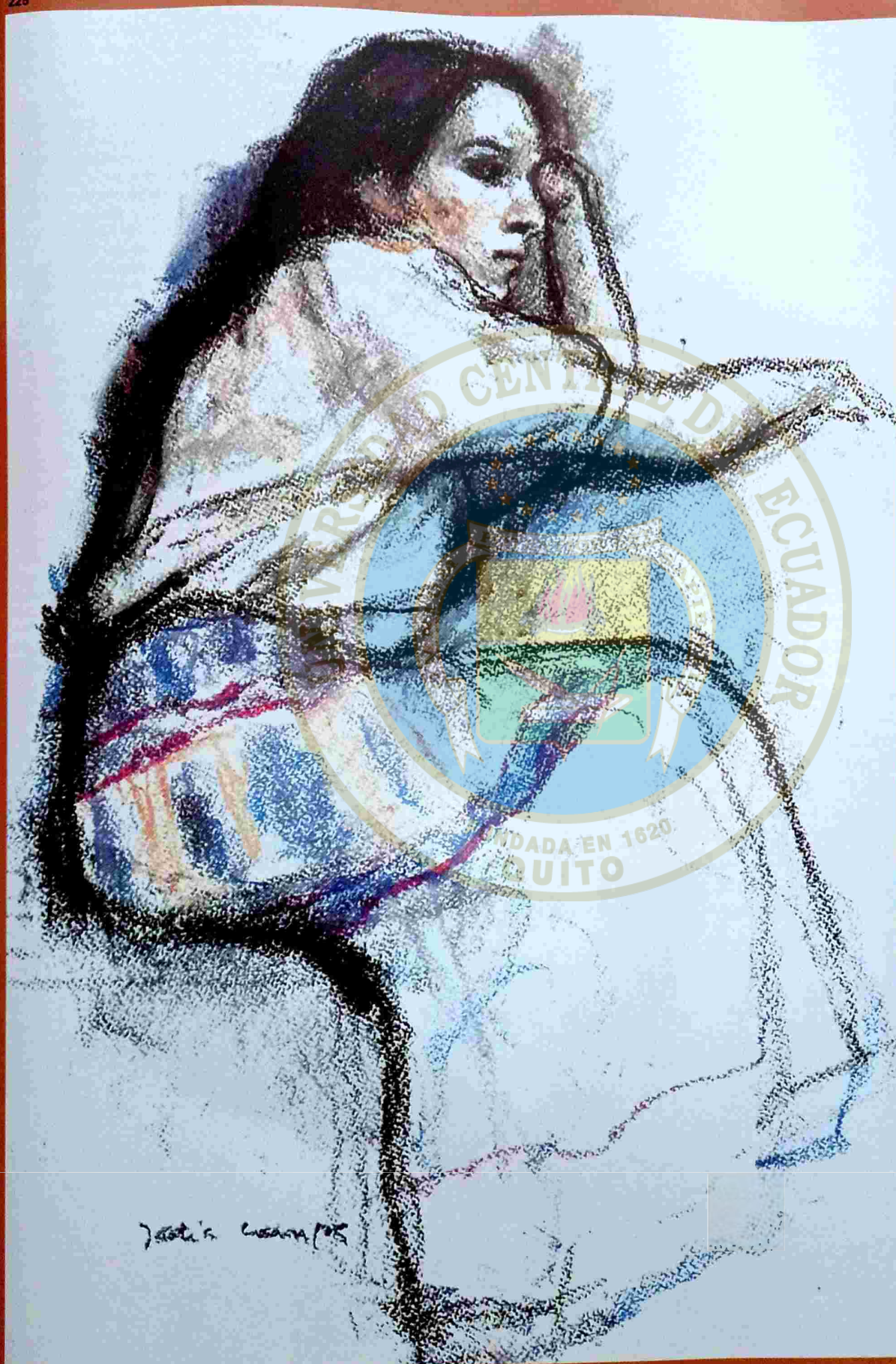


Fig. 223. François Boucher (1703-1780). «Joven con una rosa». Creta negra, sanguina y ligeros toques de pastel sobre papel ocre-gris. Una inspirada combinación de medios para lograr un dibujo de calidades pictóricas.

224



Fig. 224. Pedro-Pablo Rubens (1577-1640). «Retrato de Isabel Brandt». Lápiz carbón, sanguina, creta blanca; el dibujo de los ojos, acentuado a la pluma con tinta china; todo ello sobre papel siena claro. Son realmente extraordinarios los matices de color obtenidos por Rubens con el uso exclusivo de la sanguina, el carbón, y el realce de luces y brillos hechos con la creta blanca. Una lección magistral sobre las posibilidades que ofrece un papel de color semejante al color carne, combinado con la riqueza de matices de tan sólo un color, el negro y el blanco.



Los medios para dibujar son muchos y muy variados: lápiz plomo, carboncillo, lápiz carbón, barras de carbón comprimido, cretas, tinta y pluma, pincel, caña, bolígrafo, rotulador, estilógrafo, aguada negra o bistre.... No es extraño que con esta cantidad y variedad de procedimientos, el artista piense en mezclar técnicas y medios para enriquecer sus dibujos. Es indudable que las posibilidades de estas técnicas mixtas son extraordinarias, como puede verse en los ejemplos que ilustran esta doble página.

Fig. 225. Badia Camps. «Estudio de figura». Colección particular. Dibujo realizado con creta negra, creta gris y cretas de colores. Aparte su factura moderna de dibujo actual, Badia Camps nos da aquí un ejemplo de las posibilidades de las cretas de colores usadas como medio de dibujo. El fondo blanco, y la discreta participación de las cretas de color, subrayan la idea de dibujo.

dibujo «a la pluma»

El medio más corriente y antiguo para dibujar con tinta negra o tintas de color sepia es la pluma: de oca, de cisne o de cuervo. Antes, allá por los años 600, se escribían e ilustraban códices con tinta y caña; Durero dibujó con caña; y Van Gogh y Matisse. Los extraordinarios dibujos de Rembrandt fueron hechos casi todos con pluma de oca. A finales del siglo XVIII apareció la primera pluma metálica, con el nombre de su inventor, Perry, que todavía se encuentra en el mercado.

Hasta entonces, la caña, la pluma de oca y, ya en el siglo XIX, la plumilla metálica eran los únicos medios conocidos para pintar con *tinta china*, que, dicho sea de paso, se inventó unos 2.500 años a. J.C. Pero en nuestro siglo el *dibujo a la pluma* se asocia a no menos de doce medios que permiten obtener resultados semejantes, esto es, un dibujo realizado con tinta negra o de color oscuro, sin tonos medios o grises continuos.

La tinta china negra puede adquirirse sólida, en barra (1) o líquida, en frascos (2). La primera se usa para dibujos a la aguada, con pincel, mientras que la segunda se usa indistintamente para dibujar con pluma metálica, con pincel y con caña. Se fabrican, además, tintas de colores, tales como el sepia y Siena para dibujos a la pluma y a la aguada, la tinta blanca soluble al agua para dibujar pequeñas formas blancas, realzar brillos, etc... Existen otras tintas como la azul para estilográfica, la negra y de colores para estilógrafo, para plumas Graphos, etc...

La pluma de dibujo clásica es la plumilla metálica Perry, adaptable a un mango de madera (3); con el mismo mango pueden usarse varias formas de plumas metálicas de cuerpo plano, de punta plana, redondo, etc... La marca Grap-

hos ofrece un mango con depósito de tinta, con cerca de setenta formas diferentes de plumas. Hay quien dibuja también con una pluma estilográfica como la Osmiroid.

Los pinceles más usados son los de pelo de marta (5) y pelo de meloncillo (6) de los números 3 al 6. Para efectos especiales, restregados, puntillados, etc..., puede usarse un pincel de pelo duro de cerda (7), y un pincel japonés, estilo Sumi-e para cierto tipo de aguadas (8). El bolígrafo negro es un buen utensilio para dibujos a la pluma de línea continua; pero el medio ideal para este tipo de grueso constante es el *estilógrafo* que, aparte la carga de tinta mediante cartuchos independientes, suministra una amplia variedad de plumines intercambiables, con los que es posible dibujar desde una línea fina de 0,13 mm a una gruesa de 2 mm (10). Los rotuladores con sus puntas de gruesos diferentes: punta fina, normal 1200 y gruesa 600, ofrecen también la posibilidad de crear un estilo característico de dibujo a la pluma.

Los lápices grasos, como el lápiz de color negro, los lápices litográficos, las ceras negras, etc... combinados con papeles de grano medio o grueso, son asimismo medios a tener en cuenta.

Y la caña, o el bastoncillo (una rama delgada de árbol) o el palillo (un simple mondadientes), un medio que permite dibujar trazos negros y grises, representar valores intermedios, suavizar, contrastar... ¡Crear!... dibujando simplemente en blanco y negro, «a la pluma».

Fig. 226. Para la realización de dibujos a la pluma existen actualmente diferentes materiales y utensilios que permiten enriquecer esta técnica: (de izquierda a derecha): Tintachina en barra para ser diluida en agua destilada y aplicada con pincel (1). Tinta china líquida en frasco, para dibujar con cualquier medio que ha de mojarse, pluma, pincel, caña (2). Plumilla metálica tipo Perry con mango de dibujo y tres formas de pluma de uso corriente (3). Pluma estilográfica corriente para dibujar con tinta azul (4) que no permite la carga con tinta china negra. Como pluma estilográfica especial, para dibujar con tinta china, existe la Osmiroid. Pinceles para dibujar con tinta china negra o de colores: de pelo de marta, de pelo de meloncillo, de pelo de cerda y japoneses, de pelo de venado (5, 6, 7, 8). Bolígrafo negro (9). Estilógrafo para dibujo de líneas de grueso constante: se sirve con plumines que permiten dibujar desde una línea tan fina como de 0,13 mm a una línea tan gruesa como de 2,00 mm. (10). Rotuladores: de punta fina, de punta media 1.200, punta gruesa 600 (11, 12, 13). Lápiz de color negro (14). Caña, un medio con grandes posibilidades (15). Tinta china siena quemada (16). Tinta china blanca soluble en agua (17). Paleta de porcelana con cavidades apropiadas para diluir con agua destilada la tinta china negra en barra o en frasco así como tintas chinas de colores de las que hay en el mercado un amplio surtido (18).



técnicas del dibujo a la pluma

Fig. 227. Dibujo a la pluma con plumilla metálica tipo Perry. No hay medios tonos continuos; los degradados y grisados se obtienen mediante series de trazos.



227

Fig. 228. Van Gogh. «El jardín del hospicio de Saint-Rémy». Dibujo a la pluma con tinta sepia, mojando en ocasiones la pluma en agua destilada o en sepia rebajado con agua para aclarar el tono del color. Un jardín abandonado como éste era tema suficiente y válido para Van Gogh. Hasta se lo decía a su hermano Théo en una de las cartas que le escribió: «Este jardín desolado plantado de grandes pinos, bajo los cuales crece, alta y mal cuidada, una hierba entremezclada de azafra, me ha bastado para trabajar.»



228



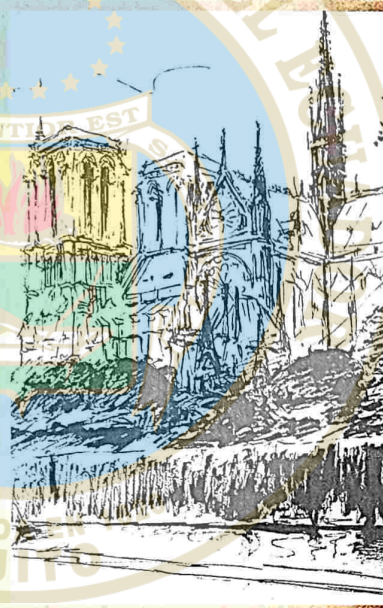
16

Fig. 229. Alberto Durero. «Manos rezando». Dibujo a la pluma con tinta negra y blanca sobre papel azul. Albertina (Viena). Es extraordinario comprobar que ya en el siglo XV, con caña o pluma de oca, Durero podía dibujar con tinta blanca.



229

Fig. 230. En este fragmento de un dibujo, realizado con tinta china y caña, puede apreciarse la posibilidad de dibujar trazos grises oscuros, medios, claros, etc., gracias a la poca o mínima cantidad de tinta que lleva la caña a medida que va dibujando y se agota la cantidad inicial de cada joyada.



230



17

18



9



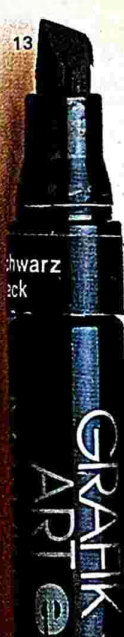
10



11



12



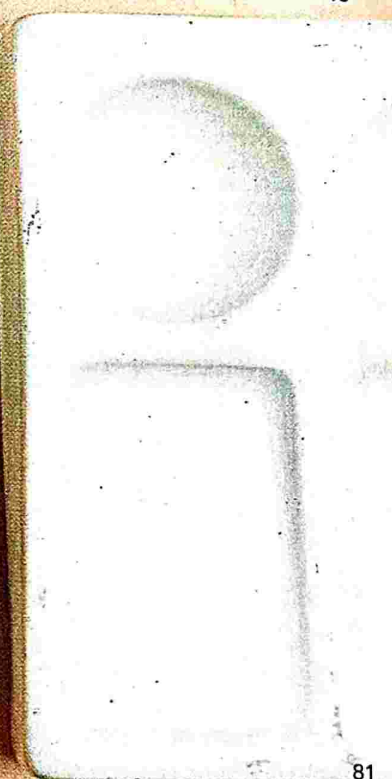
13



14

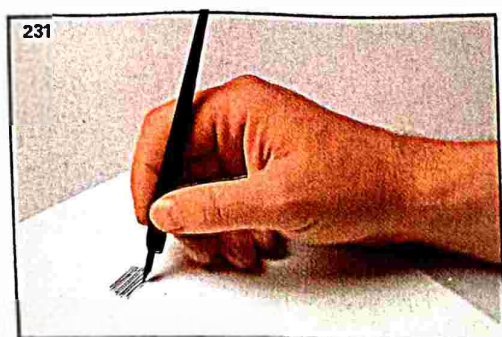


15

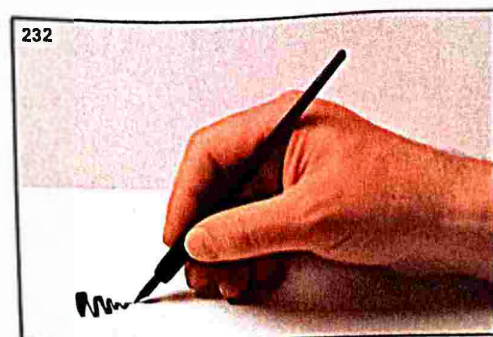


81

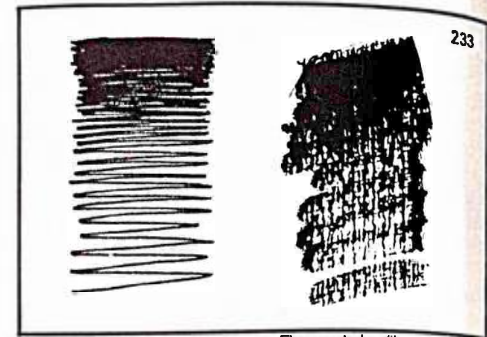
técnicas del dibujo a la pluma



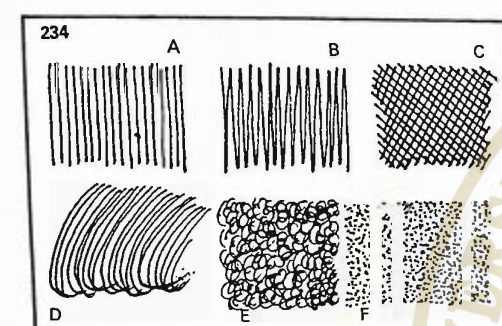
Cómo coger el mango: De manera normal cuando se trata de dibujar trazos de grueso fino, medio, normal, etc.



Pero cuando se trata de dibujar trazos gruesos, en sentido horizontal o diagonal, hay que dibujar con la pluma más inclinada.



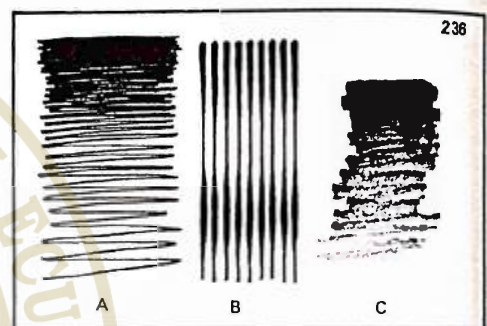
Papel para dibujar a pluma. El papel de dibujo satinado, sin grano, de calidad superior, es válido para dibujar a la pluma con cualquier utensilio, incluso el pincel seco o la caña. El papel rugoso es apropiado para acentuar los efectos del pincel seco, la caña.



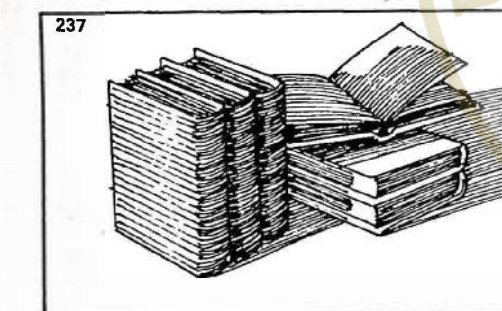
Grisados varios dibujados con pluma o estilógrafo. Vea en esta imagen un grisado de trazos sueltos (A); un grisado de trazos (B); de trazos superpuestos en zigzag (C); de trazos curvados (D); dibujando caracolillos o pequeñas volutas (E) y con puntos (F).



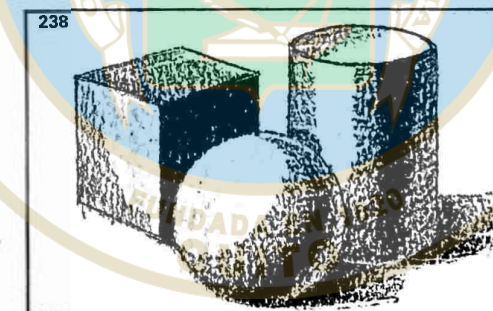
Grisados dibujados con caña, pincel seco y lápiz de color negro. Para estas muestras de grisados he utilizado papel rugoso de grano medio.



Degradados. Con la plumilla (A); con líneas paralelas y engrosando con la plumilla (B). El degradado (C) con caña.



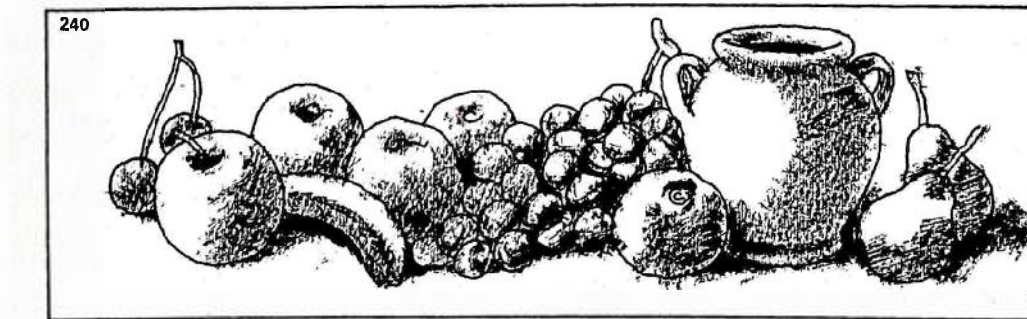
Pluma metálica. He aquí una muestra simple sobre las posibilidades de crear tonos y crear volumen, dibujando con la plumilla metálica. Observe la dirección del trazo tratando de envolver y explicar la forma.



Lápiz de color negro. El lápiz negro de una caja de lápices de colores, un lápiz de cera negro o un lápiz litográfico negro, dibujando sobre papel rugoso de grano fino o medio, permiten resolver la forma o el volumen con este estilo.



Pluma y estilógrafo (fig. anterior 238, B). Primero se dibuja con lápiz. Con el estilógrafo se traza la trama de líneas paralelas de grueso idéntico. Seguidamente con plumilla metálica se interpreta el sombreado engrosando y degradando.

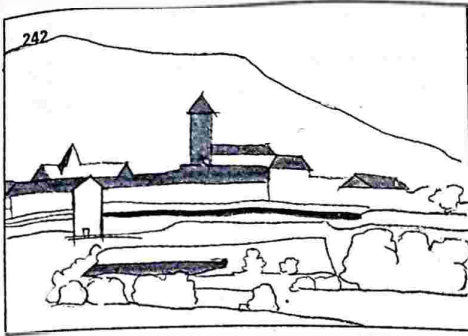


Pluma metálica y pincel seco sobre papel de grano fino. Vea en este dibujo las posibilidades del pincel seco, aplicado a un dibujo en el que interviene también la plumilla metálica para resaltar algunos perfiles. Observe

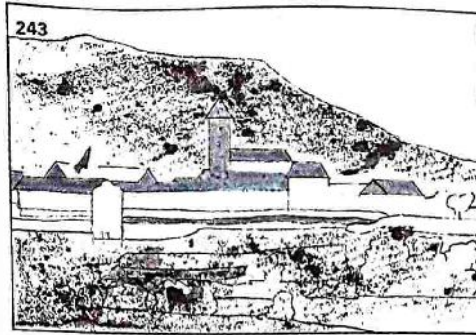
ve también que en este dibujo, como en el anterior de la fig. 237, existe también una dirección del trazo, de la pincelada, tratando asimismo de explicar y de envolver las formas.



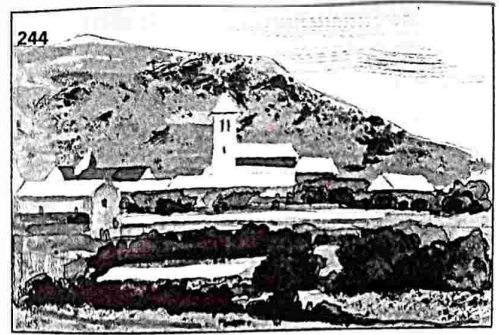
Estilógrafo sobre papel satinado de calidad superior. Como en el caso de la figura anterior número 239, para realizar este estilo de dibujo, al que podríamos llamar *puntillismo*, es necesario dibujar previamente el modelo y las sombras del mismo con lápiz.



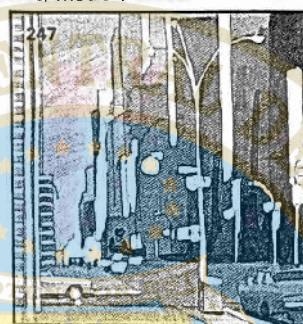
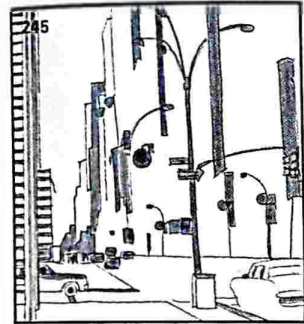
Goma líquida, maculado, estilógrafo y aguada. La goma líquida es un producto que permite reservar zonas blancas del dibujo para pintar a la aguada o a la acuarela. En este caso la goma líquida permitirá agrisar y manchar con una mácula de tinta china. «Macular»



es igual a pintar con tinta china un trozo de cartulina, y aplicarlo al dibujo, presionando, de manera que transporte la tinta por presión al dibujo. Según sea la presión y la carga de tinta (o descarga), en papel aparte se obtienen grises oscuros, medios, claros.



La goma líquida se elimina con goma de borrar blanda y seguidamente se perfilan algunas formas con estilógrafo, se pintan algunas zonas con aguada de tinta china, etc.



Reserva de blancos con goma líquida. La goma líquida usada en la acuarela para reservar blancos puede usarse también en determinados dibujos a la aguada o con tinta china. El proceso es el mismo: una vez dibujado el modelo se reservan las zonas blancas con

goma líquida. Se dibuja seguidamente con tinta china «pasando por encima» de las reservas hechas con goma líquida. Finalmente se borra el dibujo eliminando la goma líquida y se retocan pequeñas zonas con plumilla metálica y tinta china.



Reserva de blancos con tinta china blanca. Las pequeñas formas blancas como puntos, líneas, etc... pueden ser dibujadas sobre tinta china negra una vez esté seca con tinta china blanca y plumilla o pincel. En plan artístico el acabado con estas reservas no es tan limpio.



Pluma lineal. Un dibujo lineal sin sombras, resuelto con un trazo regular constante, responde a un estilo en el que han dibujado grandes artistas como Picasso, Matisse, Dalí, etc. Puede realizarse con estilógrafo, bolígrafo o rotulador de punta fina.



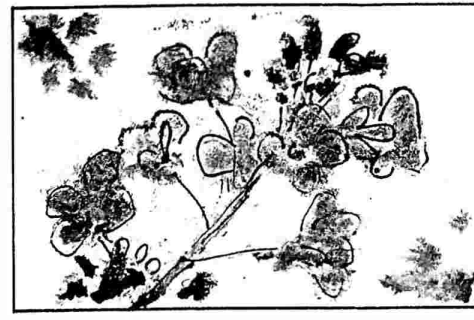
Imagen negativa con tinta blanca. Sobre cartulina de color oscuro o negra, la tinta blanca soluble al agua permite la realización de dibujos resolviendo el juego de luces y sombras a la inversa.



Dibujo imitando un grabado al boj. Sobre una cartulina especial «gratage» de Canson se dibuja en negativo, pintando la cartulina con tinta china negra y abriendo el blanco de líneas, trazos y formas con una lanceta bien afilada (suelen utilizarse las lancetas para vacunar).



Pluma estilo bloqueado. Es un estilo en el que no hay medias tintas ni tonos grises, sino únicamente masas negras con las que se explica la forma. Puede dibujarse con tinta china y pincel, pero da mejor resultado el hacerlo con gouache negro.



Agua húmeda y dedos. Se trata de dibujar a la aguada pintando sobre húmedo para lograr esos corrimientos de manchas, lo cual obliga a estudiar y controlar el grado de humedad sobre el que se aplica la aguada.



Aguada japonesa: Sumi-e. Como una técnica más derivada del dibujo a la pluma, he aquí una forma de dibujo-pintura oriental, realizada con tinta china y un pincel especial, de pelo de venado y mango de bambú.

dibujo a la caña o al palillo

A primera vista un dibujo a la caña puede parecer un dibujo a lápiz plomo: la presencia de grises oscuros, medios y claros y el hecho de que estos grises estén resueltos mediante trazos nos hace pensar en el lápiz plomo. Pero enseguida vemos que los trazos no brillan, los negros son mates y, en general, todo el dibujo ofrece la intensidad y potencia de la tinta china negra.

Dibujando a la caña, la potencia se convierte en el mayor de los problemas para el artista. Porque, naturalmente, no es posible dibujar un gris claro como el que aparece en este dibujo, en el monte de último término, con la caña cargada a tope de tinta. Esta es la primera y más importante de las normas para un dibujo con tinta china a la caña:

Mojar, descargar, probar en papel aparte y trazar.

Es decir, mojar la caña en el tintero, descargarla, escurriéndola en el canto mismo del tintero y trazar una y otra vez en papel aparte hasta conseguir el tono de gris deseado y pasar rápidamente al dibujo original para dibujar el trazo definitivo. Una advertencia importante todavía: el papel de pruebas ha de ser de la misma clase y calidad que el papel donde se dibuja el original definitivo. Eso es todo. Como técnica no es difícil ni complicada. Es necesario practicar una y otra vez hasta dominar este juego de más o menos tinta, más o menos presión al dibujar con la caña, etc.... En cualquier caso, si no logra una regularidad y uniformidad perfecta en los grisados y degradados mejor que mejor: los pequeños accidentes y pequeñas imperfecciones forman parte del saber hacer seguro, decidido, espontáneo.



Fig. 255. La caña es un utensilio que puede adquirirse como instrumento ya fabricado (fig. 226, 15). Pero puede fabricarlo uno mismo con una caña vulgar, o con un mango de un pincel viejo, cortado en bisel y formando punta en uno de sus extremos con una incisión o corte en el centro para facilitar la retención de la tinta.

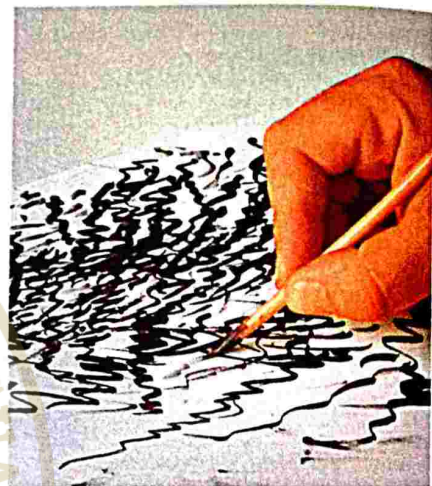
Fig. 256. Mientras se está dibujando a la caña es preciso disponer de un retal de papel de



255

la misma calidad que el utilizado para el dibujo, a fin de descargar el exceso de tinta que pueda llevar la caña y para controlar la intensidad de los trazos grises.

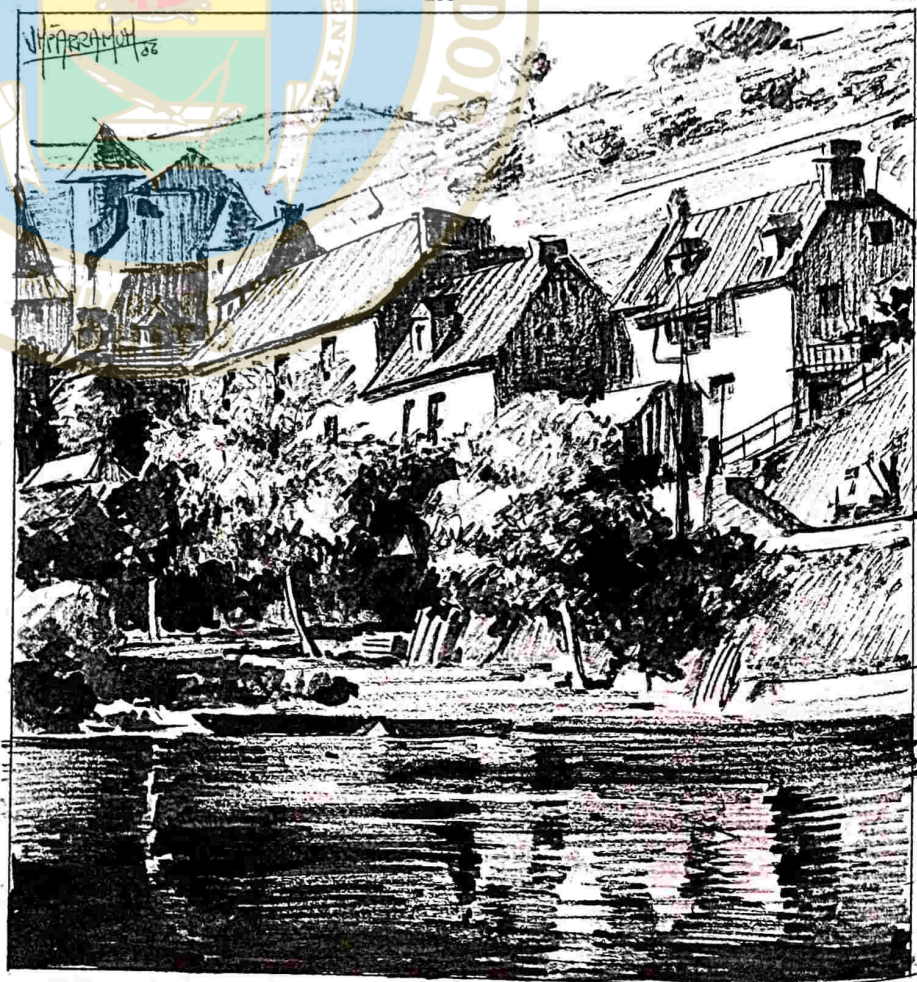
Fig. 257. He realzado este dibujo sobre papel satinado, resolviendo en primer lugar las sombras más acentuadas del modelo, determinando así, ya de salida, la forma y el volumen de los cuerpos y facilitan-



256

do la valoración posterior de tonos intermedios.

Fig. 258. Observe en este dibujo acabado los diferentes grosores de los trazos, debidos a la posición de la caña respecto a la superficie del papel; estudie asimismo las diferentes direcciones del trazo: horizontal en las montañas, diagonal en los tejados, vertical en las paredes, envolvente en los árboles, horizontal en el agua, etc...



258

pincel y tinta china

El pincel de pelo de marta es el utensilio corrientemente usado por los profesionales del dibujo de tebeos o historietas. Mi buen amigo Jesús Blasco, famoso ilustrador conocido en toda Europa, me decía al respecto: «El pincel es más dúctil; te hace sentir más libre». A propósito de materiales, Jesús Blasco pinta con un pincel de pelo de marta del número 2 ó 3 para líneas y trazos y un pincel del número 5 para manchas y fondos; el papel: Canson satinado. Pero con pincel y tinta china pueden realizarse también imágenes de carácter artístico. Dibujando con la técnica del pincel seco, por ejemplo. Una técnica que básicamente consiste en restregar el pincel casi seco sin apenas tinta sobre el papel de dibujo, dibujando así pinceladas grises más o menos intensas, según la carga del pincel y la presión del mismo sobre él. Naturalmente, el papel ha de ser de textura rugosa, de grano fino o grano medio: grano fino para dibujos de pequeño formato y grano medio para dibujos de tamaño mayor. El papel ha de ser de calidad, bien encolado, para que el grano sea duro y «recoja» la poca tinta del pincel casi seco al restregar el mismo. Todo lo cual requiere pruebas, ensayos, práctica.

Figs. 261, 262. Los grises claros pueden ser resueltos con un solo trazo del pincel medio seco. Para resolver los grises oscuros es aconsejable intensificar progresivamente con varias pasadas de pincel o capas

superpuestas. Dibuje los contornos internos y externos, incorporando la idea de atmósfera, promoviendo con el pincel escapadas y trazos grises que suavicen la dureza de perfiles excesivamente delimitados.

Fig. 259. He realizado este dibujo sobre papel de grano fino a un tamaño ligeramente mayor (20% más) que el de la figura 262. He trabajado con un pincel de pelo de marta del número 8 y uno del número 4. Como en el caso del dibujo a la

caña, también aquí es imprescindible disponer de un trozo de papel de la misma calidad para descargar el exceso de tinta del pincel, perfeccionar su punta y probar los tonos e intensidades antes de dibujar definitivamente.

Fig. 260. Es importante, aquí, asegurar la construcción empezando por dibujar el modelo incluyendo sombras. Con un lápiz no muy blando como el HB, reiterando el dibujo de las facciones con tinta china y el pincel del número 4.



259



260



262

lápices de colores

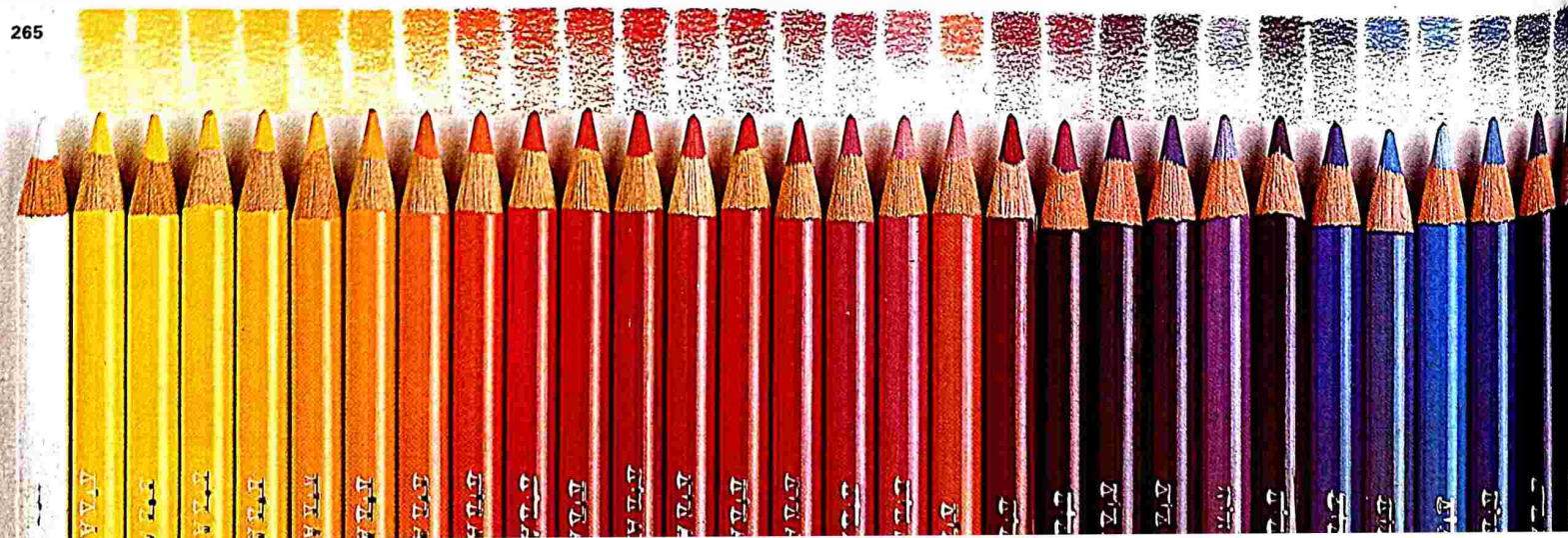
Dibujar-pintar con lápices de colores está ahora de moda. Y digo «dibujar-pintar» porque con los lápices de colores se está todo el tiempo trazando, degradando y sombreando con trazos, dibujando y añadiendo color, pensando en color, pintando. Un medio perfecto para iniciarse en el arte de la pintura, para mezclar, contrastar y probar colores.

Un medio perfecto para iniciarse en el arte de la pintura, para aprender a mezclar colores; estudiar y comprobar de manera práctica que con sólo tres colores y negro (y el blanco del papel) es posible componer todos los colores de la Naturaleza.

263



265



264 1

2

3

4

5

Fig. 263. He aquí la caja metálica, con dos bandejas, de la marca Rexel Cumberland, con 72 lápices de colores diferentes. Esta misma marca suministra una caja de 24 colores acquarelables, así como un surtido de 72 colores en bastones "todo color".

Fig. 264. He aquí cinco lápices de colores correspondientes a cinco acreditadas marcas: de izquierda a derecha, lápiz rojo de la serie Derwent Studio de la marca inglesa Rexel Cumberland, surtido de 72 colores (1). Lápices de la marca alemana A.W. Faber-Castell, surtido de 60 colores (2). Lápiz Staedler, fabricado en Alemania, de calidad escolar (3). Lápiz Prismalo II blando, acquarelable, de la marca suiza Caran d'Ache (4) y lápiz Lyrar-Rembrandt fabricado en Alemania, de calidad escolar (5).

Fig. 265. Vea en esta imagen los 60 colores del surtido fabricado por A.W. Faber-Castell. Observe la amplia gama de colores y matices, gracias a los cuales es posible llegar a un mayor enriquecimiento de la obra. Faber ha presentado recientemente en el mercado la gama Albrecht Dürer de 36 colores acquarelables.

La mina de los lápices de colores está constituida, básicamente, por pigmentos colorantes mediante cera y barnices y protegida por el lápiz de madera de cedro. Se fabrican en calidad escolar, presentados en cajas de 12 colores; pero aquí hablaremos sólo de la calidad superior, presentada en cajas metálicas de 12, 24, 36, 40, 60 y 72 lápices o colores diferentes. La marca Caran d'Ache presenta un surtido máximo de 40 colores, la marca Faber-Castell ofrece un surtido máximo de 60 colores (véalos reproducidos al pie de esta página). El surtido máximo de la marca inglesa Rexel Cumberland es de 72 colores diferentes (vea la caja estuche de estos colores reproducida a pequeña escala en la fig. 263). Todas estas marcas suministran lápices sueltos.

Es importante señalar que algunas marcas, como las mencionadas anteriormente, distinguen entre lápices de calidad superior *resistentes al agua* y lápices de calidad superior *acuarelables*. Los lápices de Caran d'Ache siempre son acuarelables; pero además se fabrican en dos gradaciones: una normal, indicada por Prismalo I, y otra de gradación blanda indicada por Prismalo II. La Faber ha lanzado últimamente los lápices acuarelables *Albrecht Dürer*, en cajas de 12, 24 y 36 colores.

Cumberland, por otra parte, además de un estuche de 42 colores acuarelables ofrece la novedad de minas cuadradas, de colores, sin madera, de 8 mm de ancho por 12 cm de largo, recubiertas de laca para evitar ensuciarse los dedos, que son perfectas para pintar fondos y superficies amplias, con la ventaja de que estos *bastones todo mina* se sirven en 72 colores diferentes, pero pueden adquirirse en gamas especiales de doce colores, clasificadas como *colores brillantes*, *colores sombra*, *colores pastel*, etc...

Figs. 266, 267. ¿Qué es mejor, más práctico, más funcional, la punta del lápiz hecha con "cutter" o hecha con maquinilla afilalápices? No existe un criterio unánime. Pero parece más práctico, más rápido y más económico (se rompen menos minas) hacerlo con una buena maquinilla a condición de que sea de cono largo.

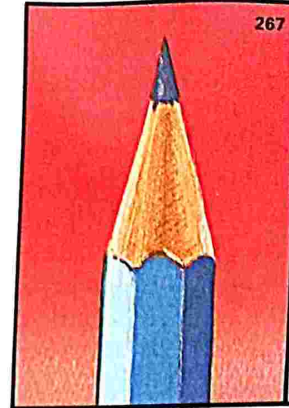
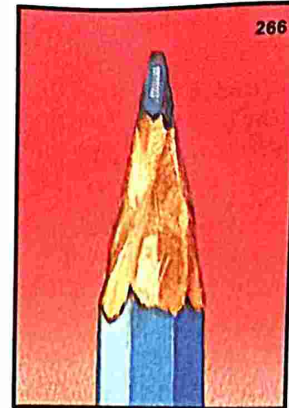


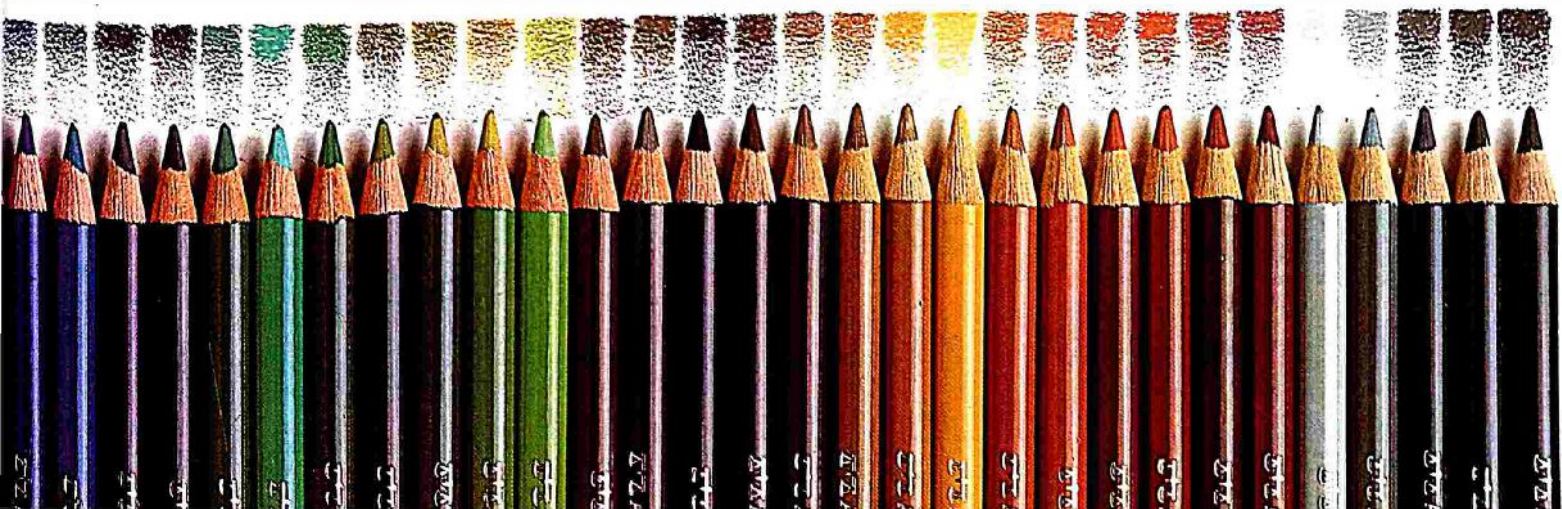
Fig. 268. Dejar una y otra vez los lápices encima de la mesa, sosteniendo uno solo, el que dibuja, es poco práctico pero además, con tanto tomar y dejar, los golpes pueden repercutir en la integridad de las minas. Es mejor en todos los sentidos sostener la gama de colores con los que se está trabajando con la mano izquierda, mientras la mano derecha trabaja con un color determinado.



Fig. 269. La posición del lápiz no debe ser muy inclinada, evitando así el riesgo de que la mina se rompa.

Fig. 270. Los buenos lápices de colores son caros; hay que aprovecharlos al máximo y para ello, nada mejor que tener tres o cuatro apura-lápices que permiten eso: apurarlos y trabajar con ellos cuando la mano ya no puede sostenerlos eficazmente.

270



la lección de van gogh

Van Gogh. Desde que tenía 19 años hasta que murió, a los 37, escribió a su hermano Théo un total de 256 cartas. La última, sin fecha, fue encontrada en su cuerpo sin vida el 29 de julio de 1890, después de haberse suicidado de un tiro de pistola en el pecho. Su hermano Théo murió seis meses más tarde.

Las famosas *Cartas a Théo* —un libro publicado en casi todos los idiomas— hablan del drama de Van Gogh, de su soledad y de sus inquietudes humanas. Pero expresan también

sus ideas, sus conocimientos y realizaciones sobre dibujo y pintura. Como cuando escribe sobre teorías del color y dice textualmente.

“...No hay en la Naturaleza más que tres colores verdaderamente elementales (*primarios*) los cuales, mezclados por parejas, engendran otros tres colores compuestos llamados *binarios*”.

Ilustrando esta teoría explicada por Van Gogh, vea en las imágenes de esta página los tres colores primarios: *amarillo, púrpura y azul*

271

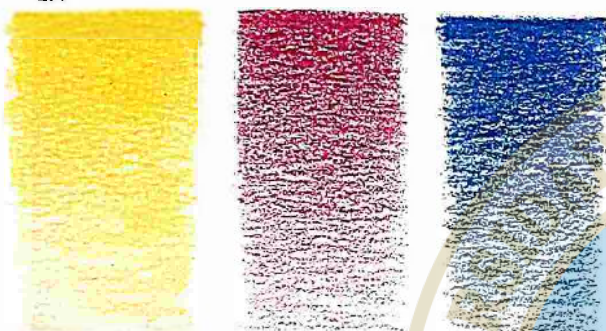
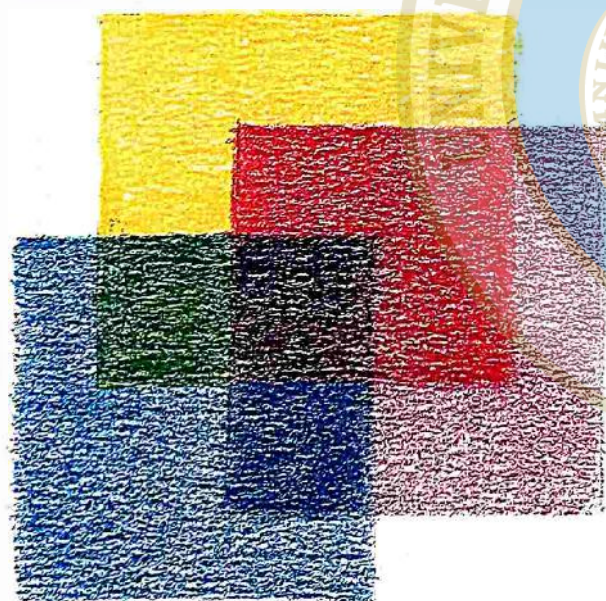


Fig. 271. De las teorías sobre el color, la más importante por su aplicación práctica es la de que con sólo tres colores, el *amarillo*, el *púrpura* y el *azul medio*, es posible componer todos los colores de la Naturaleza. Son los colores *primarios*.

272

Fig. 272. Los colores *primarios*, *amarillo*, *púrpura* y *azul medio*, mezclados por parejas, proporcionan los colores *binarios* que son el *rojo*, el *verde* y el *azul intenso*. Los tres colores primarios mezclados entre sí dan un negro parduzco.



273

Fig. 273. Otra teoría del color importante, e igualmente de aplicación práctica para el artista, es el conocimiento de los *colores complementarios* y la aplicación de los mismos como factores de contraste máximo de color.

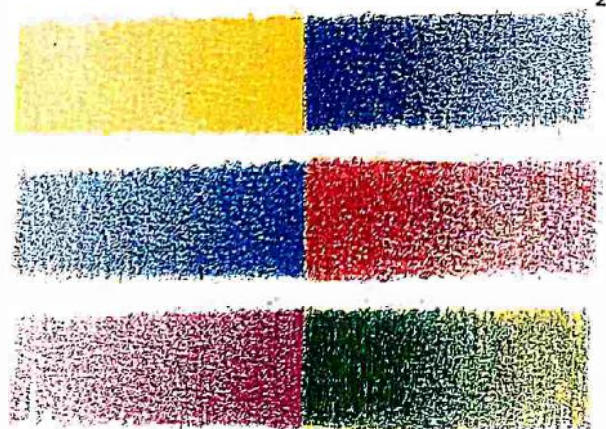
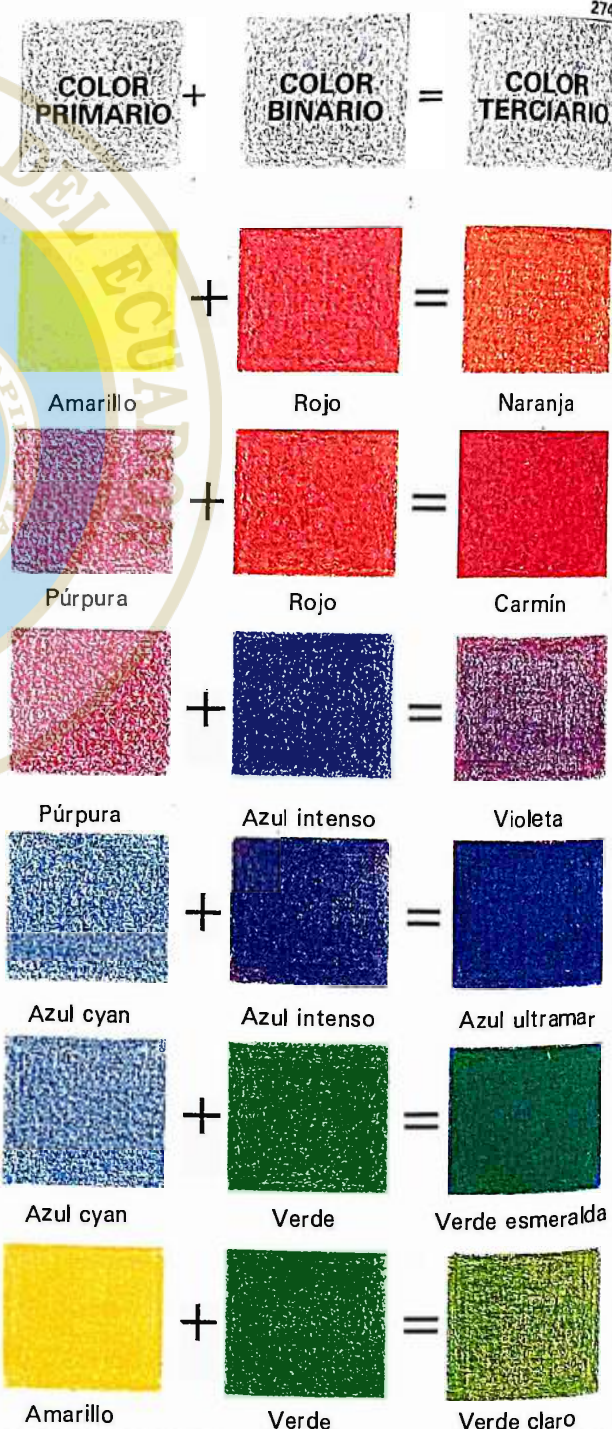


Fig. 274. Mezclando los colores *primarios* con los *secundarios* se obtienen seis colores *terciarios* que son: *naranja*, *carmin*, *violeta*, *azul ultramar*, *azul esmeralda* y *verde claro*.



274

medio (fig. 271) que, al ser mezclados entre sí, "engendran", como dice Van Gogh, los tres binarios: *rojo, verde y azul intenso* (fig. 272). Vea asimismo, en la columna de la página anterior (fig. 274), la composición mediante mezcla de un primario y un binario de los seis colores terciarios (de arriba abajo): *naranja, carmín, violeta, azul ultramar, verde esmeralda y verde claro*.

Usted mismo puede probarlo y ningún medio mejor que los lápices de colores para vivir la maravillosa experiencia de que:

Todos los colores de la Naturaleza pueden ser compuestos con sólo tres colores: los colores pigmentos primarios amarillo, púrpura (carmín claro) y azul medio.

Van Gogh habla también en su lección de los colores complementarios y explica que cuando se mezclan dos colores primarios (*amarillo y azul* por ejemplo) el color resultante (*verde*) es complementario del otro primario que no participó en la mezcla (*púrpura*). Y así, concretando, podemos decir con Van Gogh (1):

El *púrpura* es complementario del *verde*
El *azul* es complementario del *rojo*
El *amarillo* lo es del *azul intenso* y viceversa.

Pero ¿para qué sirve en pintura saber cuáles son los colores complementarios? Van Gogh responde a esta pregunta como podría hacerlo un pintor experto actual:

Para crear contraste. La yuxtaposición de dos complementarios "elevará uno al otro —dice Van Gogh— a una intensidad tan violenta que los ojos humanos apenas podrán soportar su vista".

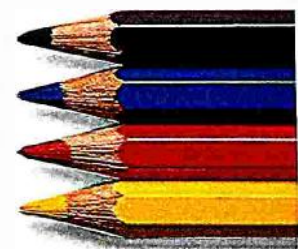
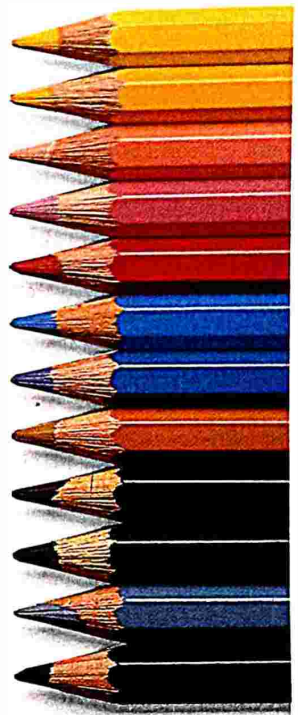
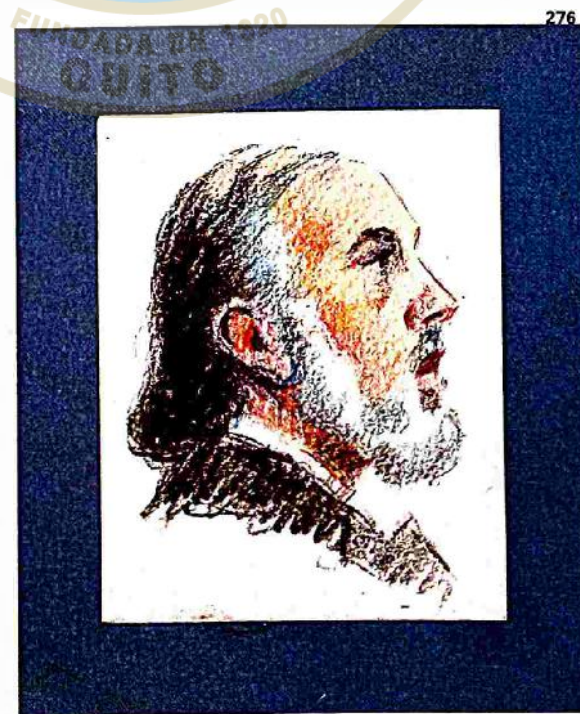
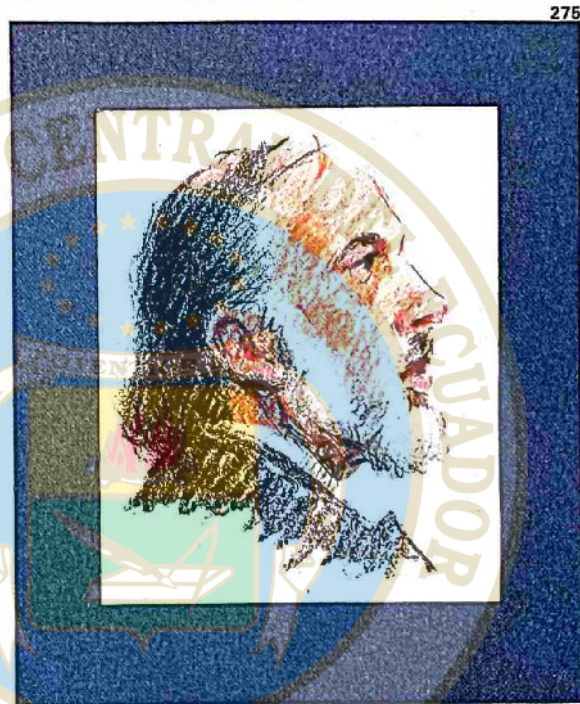
Para pintar con colores quebrados: "Si se mezclan dos complementarios en proporciones desiguales (...), se tendrá un tono quebrado que será una variedad del gris". (Esta regla es correcta, dibujando-pintando con lápices de colores o con colores a la acuarela en que el blanco es el del papel).

Como epílogo de esta breve lección, ¿por qué no prueba de dibujar-pintar algún tema con sólo tres colores primarios (y negro)? Yo lo he hecho dibujando el mismo tema con once colores (y negro), y con tres (y negro); y el resultado está a la vista... (figs. 275, 276).

Pero, bueno, dirá usted, entonces, ¿por qué los fabricantes venden cajas de 60 y hasta 72 lápices de colores diferentes?

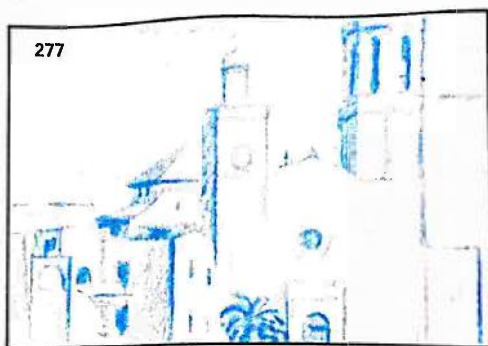
¡Buena pregunta! Pero permítame que le responda en las páginas siguientes.

(1) Van Gogh, en la carta a su hermano Théo, hace exactamente el mismo planteamiento teórico, con la diferencia de que cita el primario *rojo* en vez del *púrpura* (*carmin claro*) y menciona los binarios *anaranjado y violeta* en vez del *rojo* y del *azul intenso*. Estos cambios de colores vinieron determinados por los descubrimientos de la fotografía en color y por el perfeccionamiento de la selección del color en las artes gráficas.



Figs. 275, 276. "Con sólo tres colores, *amarillo, púrpura y azul medio* (y negro), es posible componer todos los colores de la Naturaleza". En efecto, la cabeza dibujada arriba ha sido pintada con los once colores (y negro) reproducidos junto a la misma. La cabeza de abajo con los tres colores primarios (y negro), sin más. El resultado no es idéntico, pero es aceptable y confirma prácticamente la teoría mencionada.

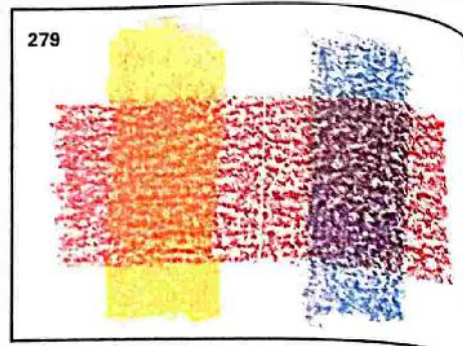
dibujando/pintando con lápices de colores



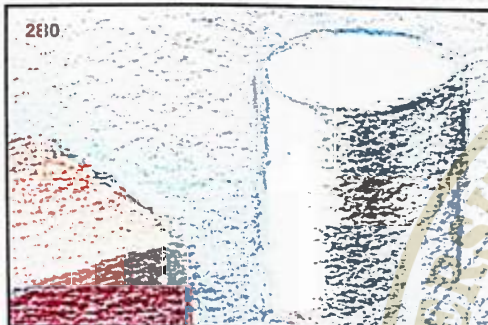
El dibujo previo debe hacerse con lápiz de color. Generalmente con lápiz de color azul claro, gris claro o siena claro, según que el modelo ofrezca una tendencia de colores fríos, neutros o cálidos. No utilice el lápiz plomo que sería visible y podría ensuciar los colores.



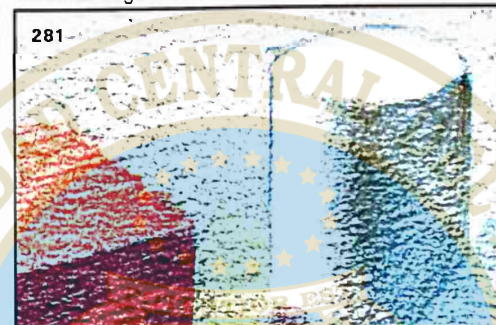
El color blanco es el del papel; generalmente, el blanco del papel actúa como color blanco, teniendo en cuenta que el color blanco de los lápices de colores ni es opaco ni cubre los colores, aunque los aclara según veremos seguidamente.



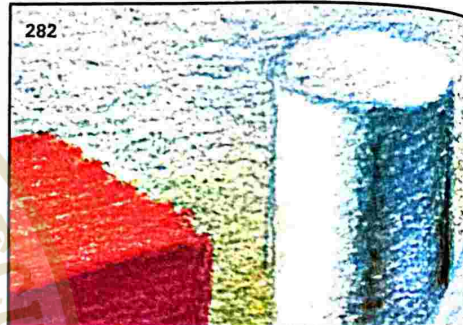
Las mezclas de colores se hacen por superposición y transparencia. Pero con las cajas de lápices de colores actuales, de cuarenta y más colores, existe la posibilidad de pintar con un color directo.



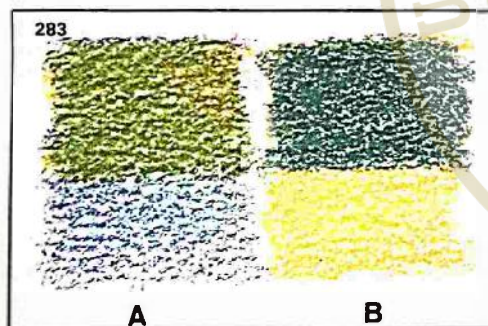
Se pinta de menos a más. Tal como podemos ver en este breve desarrollo paso a paso, la técnica de los lápices de colores está condicionada por la intensifica-



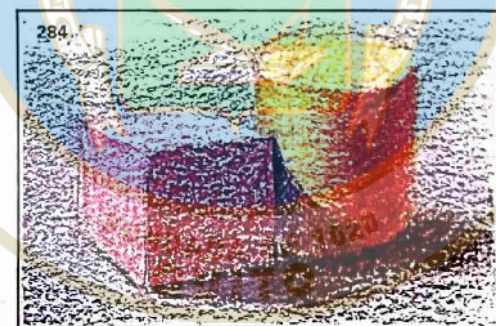
ción progresiva de tonos, matices y contrastes superponiendo capas de color, es decir, pintando de menos a



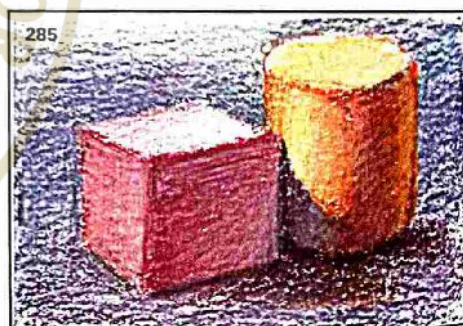
más, lo cual permite un control más eficaz de valores y tendencias.



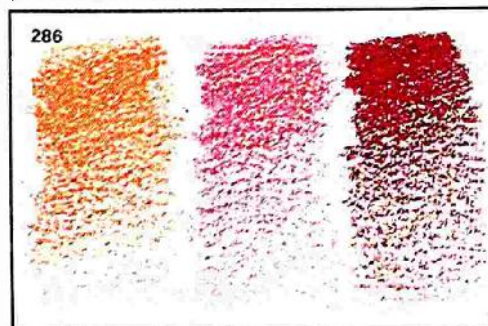
Resultados diferentes mezclando los mismos colores. Sobre un grisado de color azul he superpuesto un grisado de color amarillo obteniendo un verde claro (A). Variando el orden de los colores (amarillo y después azul) se obtiene un verde más oscuro (B).



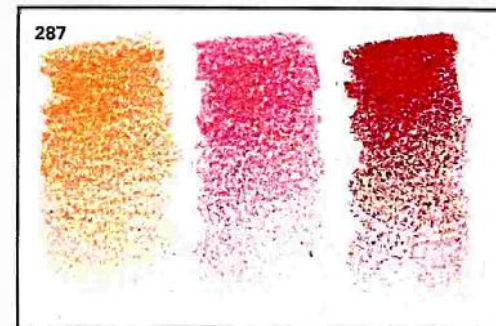
Efecto de colores pastel. El cubo y el cilindro de estos dos dibujos (284, 285) han sido dibujados en principio con los mismos lápices y los mismos colores; pero en la figura de la derecha he pintado, después, con el lápiz de color blanco sobre el azul del fondo los rosados de



las caras del cubo, la sombra proyectada por el cubo sobre el cilindro, sobre el cilindro y en la luz reflejada del cilindro logrando sea pátina blanquecina, como de colores al pastel, que varía sustancialmente el acabado de la imagen.



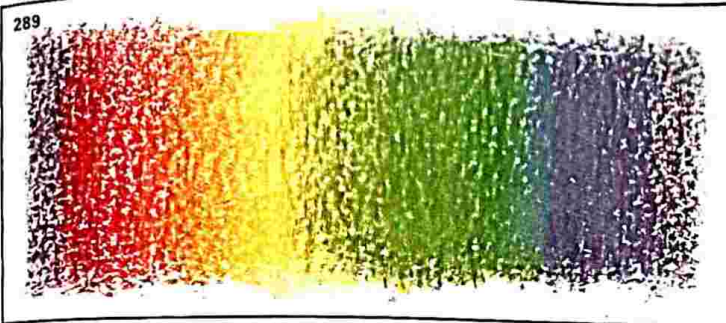
La medida de los dibujos con lápices de colores y el grano del papel. Un dibujo-pintura con lápices de colores es evidente que no puede ser de una medida más amplia alrededor del 18-20 x 25 cm como medida standard y un máximo de 25 x 30-35 cm son las medidas aconsejables. Es recomendable también que



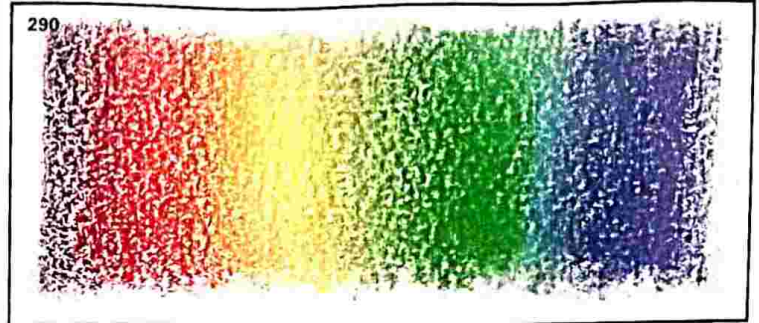
el grano del papel esté en relación con el tamaño del dibujo: para una obra de grandes dimensiones, grano fino o grano medio (fig. 286); para una obra de reducido tamaño es aconsejable un papel con menos grano (fig. 287).



Pintando con lápices de colores sobre papel de color. Los papeles de colores —crem, azul claro, gris, salmón, etc.— Ingres o Canson son un soporte magnífico para dibujar-pintar con lápices de colores. Armonizan el colorido y permiten realzar blancos y brillos con el lápiz de color blanco.

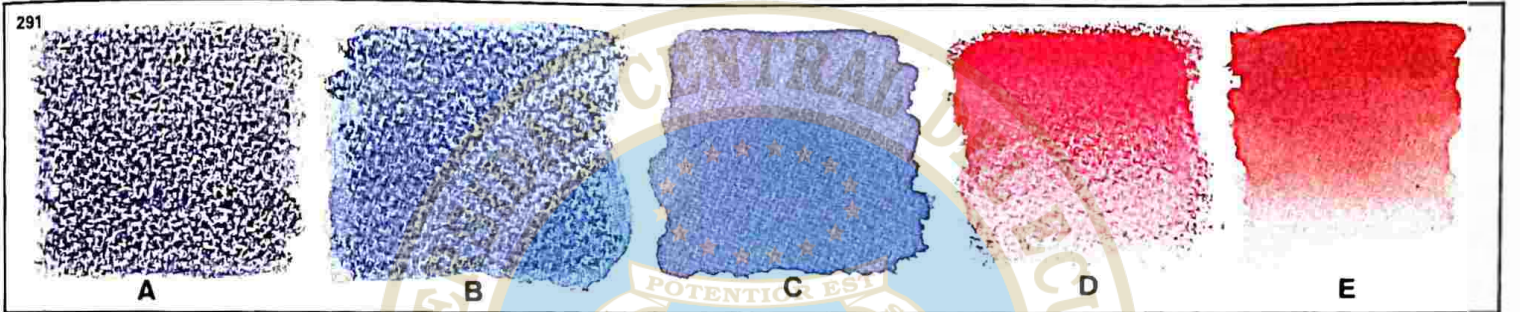


Teoría y práctica de los colores. Esta gama de colores del espectro (fig. 289) ha sido resuelta con el uso exclusivo de tres lápices de colores: amarillo, púrpura (carmin claro) y azul medio. El espectro de la figura



siguiente (290) ha sido dibujado, pintado, con doce lápices de colores diferentes. Es evidente que en esta última imagen existe una mayor variedad de colores y riqueza de matices. Estudie y compare, por ejemplo, la

gama de verdes, azules, morados y violetas. Llegando a la conclusión de que trabajando con más colores se obtienen mejores resultados.



Lápices de colores acquarelables... hasta cierto punto. Vea el resultado de unas pruebas de color resueltas con lápices de colores acquarelables, comparadas con unas muestras pintadas con colores a la acuarela reales (fig. 291). Vemos primero un grisado pintado con lápiz

de color azul (A) y a continuación el mismo grisado después de disolver el color con un pincel cargado de agua (B). He pintado seguidamente una aguada azul con color a la acuarela llegando a este resultado (C). Con un lápiz de color carmin oscuro he dibujado un

degradado que luego he disuelto con el pincel y agua (D). He acabado el mismo degradado con acuarela y color carmin de garanza. Es evidente que las muestras con colores a la acuarela son más limpias, más transparentes y más representativas (E).



Pintando una aguada con lápiz de color acquarelable. He aquí una técnica muy agradecida, particularmente para aguadas de tamaño reducido resueltas con un solo color. Es tanto o más fácil que una aguada corriente.



La dirección del trazo pintando con lápices de colores. Ya hemos dicho que los lápices de colores pintan y dibujan: el trazado, el dibujo hecho de trazos, es siempre visible. Por eso es importante cuidar y estudiar la dirección del trazo para explicar mejor la

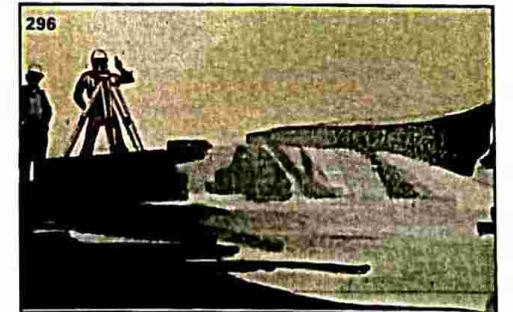
forma. En el mar, el trazo será siempre horizontal. En un prado con césped, la solución vendrá siempre dada por pequeños trazos verticales. En el cielo, trazos horizontales; en las nubes, trazos envolventes, etc. Más adelante seguiremos hablando de la dirección del trazo.



Los lápices de colores como medio auxiliar. Los ilustradores modernos pintan generalmente con acuarela líquida del tipo anilina, como podemos ver en esta figura de María Rius (294). Es corriente la aplicación de acuarela líquida con pinceles muy finos para dibujar los



perfiles de la nariz, los ojos, la boca, etc., y el acabado con toques de colores al pastel —mejillas rosadas— y con lápices de colores, en este caso, los mechones del cabello (fig. 295).



Acabado con lápices de colores de dibujos realizados con rotuladores. Con lápices de colores claros: amarillo, blanco, rosa, etc., se suele pintar encima de zonas oscuras en dibujos con rotuladores, para representar niebla, o como en este caso, los efectos de un géyser. (Dibujo de Claude de Seynes).

dibujando/pintando con lápices de colores

Un tema como éste —“Embarcaciones en el puerto de Amsterdam”—, con este tema de *colores quebrados*, grises (que para lograr una mejor armonización de color yo dibujé sobre papel Canson de color gris), puede ser dibujado, sin duda, con sólo tres lápices, tres colores primarios; *amarillo, púrpura y azul medio*. Pero en cualquier caso, y particularmente en éste, es más práctico y más eficaz dibujar con colores directos, sin condicionamientos, libremente, evitando mezclas con las que, a veces, es difícil, por no decir imposible, lograr el matiz exacto o el color ideal que uno imagina mientras pinta ante el modelo.

Vea en la figura adjunta 297, los colores con los que he pintado este ejemplo. Fíjese que además del nombre y la muestra indico el número del color (de la gama Faber-Castell Polychromos, surtido de 60). Observe, de paso, que el último de la lista es *tinta blanca* (puede ser también *gouache blanco*) que me ha permitido realzar con el pincel, mejor que con lápiz blanco, los brillos más acentuados en el agua, primer y último término, y los planos iluminados de las embarcaciones, barandillas, palos, etc...

COLORES FABER CASTELL POLYCHROMOS USADOS PARA PINTAR ESTE TEMA

Blanco, 101

Ocre, 184

Ocre quemado, 167

Sombra tostada, 180

Sepia, 175

Carmín claro, 127

Azul cielo, 146

Azul cobalto, 144

Azul Prusia, 151

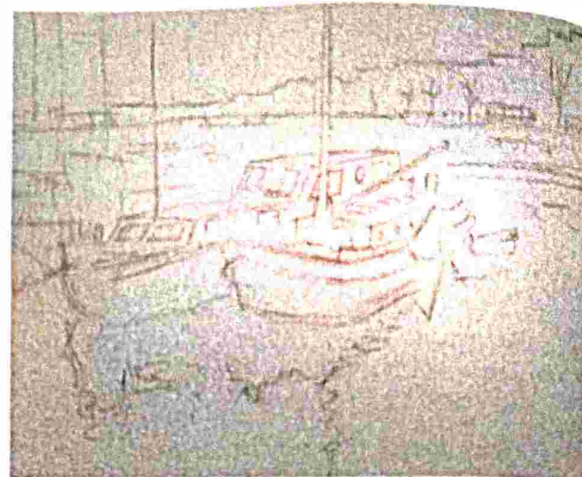
Gris plata, 196

Gris medio, 197

Gris oscuro, 198

Negro, 199

Tinta blanca



Figs. 298, 299, 300. “Embarcaciones en el puerto de Amsterdam”. Sobre papel Canson mi-teintes de color gris, dibujo el tema con un lápiz *gris plata* 196. Empiezo pintando la silueta de las casas del fondo con *azul cielo* 146. Realzo con *blanco* 101, el cielo, el agua, degradando desde el fondo hasta primer término las luces de las embarcaciones, etc... Paso seguidamente a los cascos y reflejos oscuros de las embarcaciones en el agua, primero con *azul Prusia* 151, después con *gris oscuro* 198 y *negro* 199. Observe que quedan pequeños reflejos en los que puede verse el azul. *Gris medio* 197 y *oscuro* 198 en el puerto, detrás de las barcas, *Gris medio* también en el primer término del agua, dejando algunas franjas claras, representando el movimiento del agua. *Ocre* 184, *ocre quemado* 167, *sombra tostada* 180, ligeros toques de *carmín* 127... y finalmente *tinta blanca* en brillos más luminosos: agua de primer y último término, encima de las barcas, barandillas, palos, etc.

lápices de colores acquarelables



301



302

Fig. 304. COLORES ACUARELAS CARAN D'ACHE, PRISMALO II BLANDOS, USADOS EN ESTE DIBUJO

Ocre, 035		Verde oscuro, 229	
Caqui, 249		Gris medio, 005	
Siena, 059		Azul sombra, 141	
Púrpura, 090		Azul cielo, 160	
Carmín, 080		Negro, 009	
Verde amarillo, 245		Blanco, 001	

He aquí un medio, el de los lápices de colores acquarelables, que permite degradar, perfilar, construir, mediante trazos y que, además, permite el uso del pincel y del agua disolviendo los colores como si uno pintara la acuarela. ¿Una técnica mixta? Sí; son dos procedimientos en uno y son prácticamente inseparables. Porque, desde luego, es posible dibujar-pintar un tema con estos lápices acquarelables... como si no fueran acquarelables; pero no sería lógico pintar una acuarela con lápices acquarelables cuando uno sabe perfectamente que no es posible obtener con ellos las calidades de la pintura a la acuarela.

Técnica mixta. Sí. Y ha de ser evidente: han de verse zonas en que se han acquarelado los trazos de los lápices (como en el cielo del paisaje adjunto), y han de verse partes con grisados y degradados en las que se vea el trazo realzado por la textura del papel (como en los árboles, los vehículos, la tierra del mencionado paisaje, fig. 303).

303



Fig. 301. El dibujo previo para pintar con lápices de colores no debe ser realizado con lápiz plomo de grafito, cuya grasa ensuciaría los colores. Puede hacerse, en este caso, con un lápiz azul cielo 160. Observe que con este mismo lápiz he trazado las sombras que ofrece este mismo tema.

Fig. 302. He aquí un primer estado de color, sin intervención del agua y del pincel todavía. Observe que las zonas que luego serán acquareladas (como el cielo) ofrecen una mayor regularidad de trazados y grisados.

Fig. 303. (Abajo). En esta última fase he acquarelado con el pincel y agua el cielo y las sombras de la iglesia, así como el suelo; y con menor dedicación el resto del dibujo incluyendo los árboles. Cuando las zonas acquareladas se han secado del todo, he resuelto el acabado final directamente con trazos de lápiz, tratando de que sean evidentes en el dibujo terminado.

rotuladores

He aquí un instrumento de dibujo usado actualmente en arte comercial y publicitario (en especial para proyectar secuencias de *spots* de T.V.), además de proyectos de arquitectura, decoración, murales, etc...

El rotulador es un invento japonés de los años 60. Una especie de pluma-fuente, con un depósito constituido por una mecha que almacena la tinta y que conecta con un palillo de políester, en el que un conjunto de microagujeros transporta la tinta a la punta. La tinta está hecha básicamente de pigmentos y alcohol, en realidad de *xileno*, solución parecida al alcohol. Además de rotuladores de alcohol, los hay, también, de agua, destinados generalmente a los niños. Se fabrican rotuladores con tres puntas y gruesos diferentes: punta ancha para llenar rápidamente espacios anchos; punta media para pintar pequeños detalles; y punta fina para dibujar y perfilar contornos.

En el mercado hay cinco marcas importantes (vea recuadro adjunto) destacando la inglesa Magic Marker por su presentación (123 colores) y la americana Pantone (203 colores de punta ancha y 223 de punta fina). Digamos por último que se fabrica un papel especial para dibujar con rotuladores, llamado *Marker* o *Feutre* y que en su defecto puede usarse un papel muy satinado como el Bristol (el *couché* no es apropiado).

Fig. 305. Vea en este recuadro las marcas más importantes de rotuladores de alcohol, indicando la procedencia y el número de colores.

MARCAS MAS IMPORTANTES DE ROTULADORES

Marca	Procedencia	Número de colores
AT Marker	USA	200
Edding 600	Dinamarca	80
Magic Marker	Gran Bretaña	123
Mecanorma (Art Marker)	Francia	116
Pantone de Letraset	USA	203

Fig. 306. Vea en esta ilustración las marcas y formas de rotuladores más importantes con las tres versiones de punta ancha, media y fina. Observe el diseño especial del rotulador Magic Marker, constituido por un amplio tintero o depósito de tinta del que arranca la mecha que permite dibujar y que, en caso necesario, permite desatornillar el tapón del tintero y cargar y pintar con pincel directamente.

306



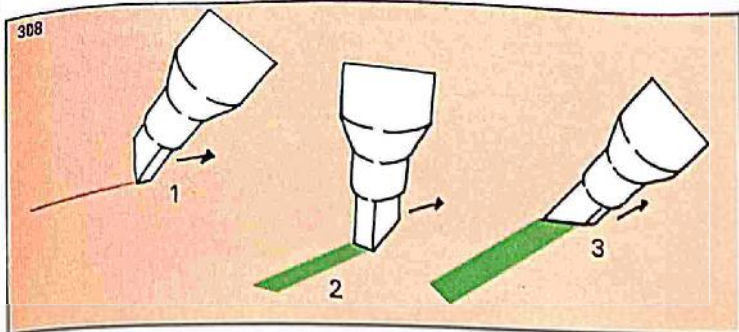
307

Fig. 307. Claude de Seynes. "La casa de Louisiana". De Seynes es un experto en rotuladores, autor junto a Jean Naudet del libro *Así se pinta con rotuladores*, de Parramón Ediciones. De Seynes establece en dicho libro el siguiente surtido mínimo de rotuladores:

Amarillo pálido
Amarillo denso
Naranja pálido
Rosa pálido
Rojo medio
Rojo cadmio
Malva
Azul pálido
Azul vivo
Verde-azul
Azul de Prusia
Verde pálido
Verde medio
Verde oscuro
Verde abeto
Beige ligero o Marfil
Beige intenso o Arena
Marrón rojo
Sepia
Carne
Gris frío ligero
Gris frío intermedio
Gris cálido ligero
Gris cálido intermedio

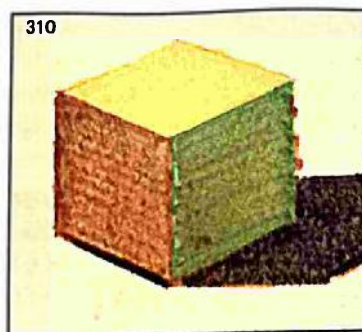
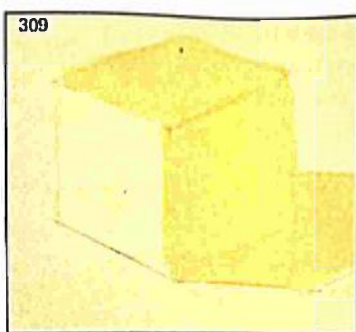


técnicas del dibujo con rotuladores

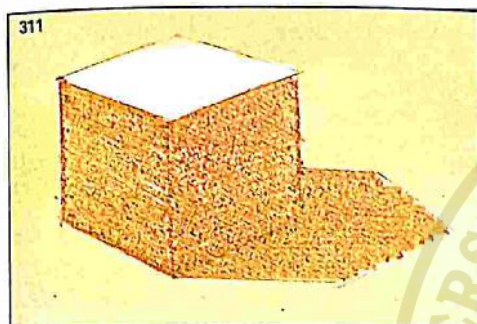


Tres maneras de dibujar con el rotulador. La punta ancha, rectangular, de un rotulador, permite dibujar tres anchos de trazo: trazo fino, con el canto de la punta (1), trazo medio con el lado frontal más estrecho (2); y trazo

ancho con el lado lateral inclinando el rotulador (3). **En cualquier caso hay que pintar de menos a más, de claro a oscuro.** Al igual que con la pintura a la acuarela, pintando con rotuladores, no hay color blan-



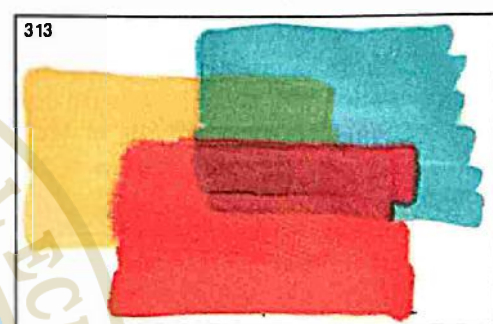
co. El blanco es el del papel; los colores son transparentes y por lo mismo no es posible pintar con un color claro sobre un color oscuro; y en cualquier caso, hay que pintar de menos a más, de claro a oscuro.



Intensificando el tono con el mismo color. Un mismo color aplicado en capas sucesivas oscurece el tono del mismo, según puede ver en estas imágenes, la de



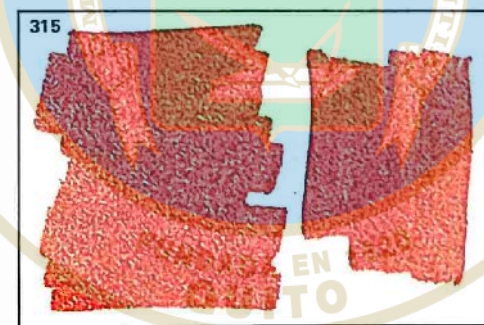
izquierda con una sola capa y la de la derecha con varias capas que intensifican el tono.



Mezcla de colores por transparencia. La tinta de rotuladores es transparente; la mezcla de colores puede hacerse como en la pintura a la acuarela, por superposición de una o varias capas de color o por fusión de un color con otros.



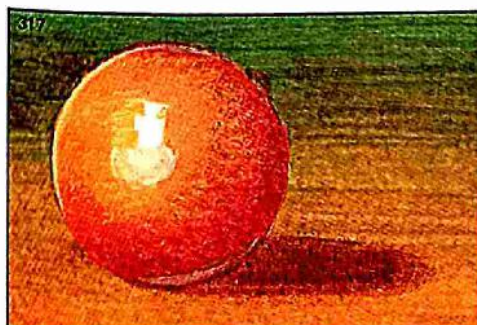
Siempre es mejor pintar con colores directos. Aunque casi siempre es posible componer un color determinado mediante la mezcla de dos o más colores, es preferible trabajar con un color. Por esto las buenas marcas ofrecen hasta 200 colores diferentes.



Cómo pintar un fondo o una zona de color regular. Como vemos aquí, lo más corriente es dibujar trazos paralelos, horizontales, diagonales o verticales con un rotulador de punta ancha y con la rapidez suficiente para que la cinta de un trazo se fusione con el siguiente.



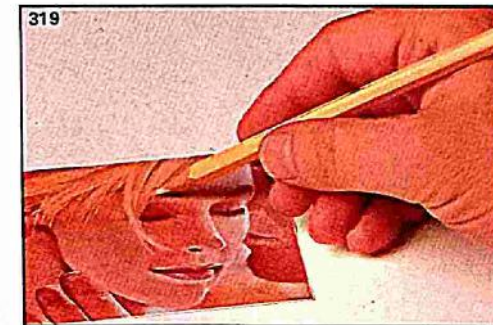
Degradados de color con rotuladores. Este degradado ha sido pintado con tres colores con relativa facilidad y con la sola exigencia de trazar rápidamente fusionando la tinta de los tres colores cuando todavía no se habían secado del todo.



Aplicación práctica de degradados con rotuladores. El degradado del fondo ha sido resuelto mediante trazos horizontales y reservando el círculo de la esfera. Ésta ha sido dibujada con trazos envolventes. Después se ha dibujado la sombra proyectada por la esfera.



Retoque con tinta blanca o gouache. El círculo blanco de la taza y el del plato han sido retocados con tinta blanca Ecoline. El brillo de la esfera anterior ha sido retocado también con tinta blanca. Es un truco admitido en los dibujos con rotulador.



Retoques de acabado con lápices de colores. Es un recurso habitual entre los expertos en ilustraciones realizadas con rotuladores el uso de lápices de colores para trazar líneas o dibujar pequeñas formas con lápices de colores claros sobre fondos oscuros o viceversa.

dibujo a la aguada

Como usted sabe, la *aguada* es una acuarela sin color; un dibujo realizado con pincel, agua y uno o dos colores, negro solo, o negro y sepia, pardo oscuro y sepia. Estos colores son generalmente colores a la acuarela; pero una aguada puede realizarse también con tinta china negra, o sepia, pincel y agua, a condición entonces de que el agua sea destilada, ya que con agua corriente la tinta china puede cortarse.

La práctica de la aguada es un paso obligado para aprender a pintar a la acuarela. Se comprende: las técnicas de la acuarela son las mismas que las de la aguada, sólo que la aguada no presenta los problemas del color, es decir, mezclas de colores, contrastes de colores, armonización de colores, etc... Lo cual no deja de ser una ventaja: se aprende por la técnica —la aguada— y se aprende después a pintar —la acuarela—.

Pero aparte esta oportunidad, la aguada es un medio en sí misma, un procedimiento con el que han dibujado todos los grandes maestros antiguos y modernos, desde Leonardo y Miguel Ángel a Van Gogh y Picasso, pasando por Rubens, Rembrandt, Lorrain, Constable, Goya, Delacroix, Manet...

Vamos a estudiar seguidamente las técnicas de la aguada... con colores a la acuarela y vamos a hacerlo de una manera práctica: *haciéndolo*.

Fig. 320. Claude Lorrain. "Paisaje con un río, vista del Tíber desde Monte Mario, Roma".

Fig. 321. John Constable. "Árboles junto a un río". Sepia 20,3 x 16,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 322. Xu Hong. "Grupo de caballos" (fragmento). Del álbum de pinturas del artista. Colección privada.

320



322



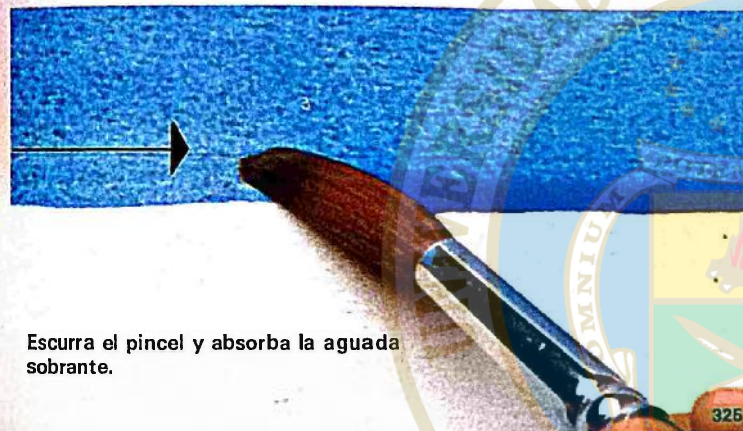
321





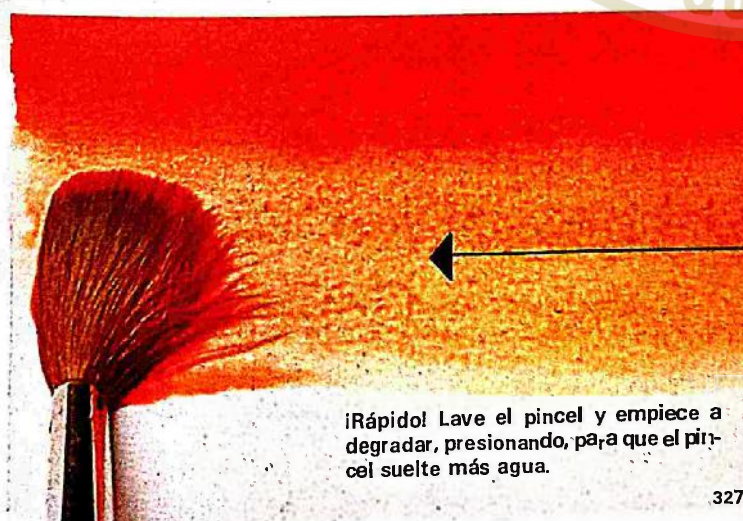
Primero, pinte de lado a lado con un pincel del número 12, en sentido horizontal, una franja de color azul de unos 2 ó 3 cm.

Fig. 323. Lavado del medio tono en seco. Pinte con un grisado de unos 15x15 cm. Prepare en un pocillo la cantidad suficiente de aguada azul cobalto. Cargue el pincel con bastante color y empiece a pintar, en la cabecera del recuadro, en sentido horizontal y de izquierda a derecha, una franja de unos 2 ó 3 cm de ancho.



Escurra el pincel y absorba la aguada sobrante.

Fig. 325. Absorba ahora el color acumulado en el límite inferior del lavado, para lo cual deberá escurrir parte de la carga líquida del pincel y pasarlo por el límite mencionado. Ha de lograr finalmente un lavado de medio tono regular y uniforme, cosa que depende, en gran parte, de la carga del pincel, de la inclinación del tablero y de la calidad del papel.



¡Rápido! Lave el pincel y empiece a degradar, presionando, para que el pincel suelte más agua.

Fig. 327. Lave el pincel, escúrralo ligeramente en el borde del frasco de agua y aplíquelo en la mitad inferior de la franja roja, disolviendo y degradando hacia abajo, pintando siempre de lado a lado en sentido horizontal, presionando para que el pincel descargue más agua... ¡Todo esto muy rápido!



Siga pintando en sentido vertical, de arriba abajo, manteniendo la carga del pincel para pintar siempre en húmedo.

Fig. 324. Deberá pintar desde el principio con el tablero ligeramente inclinado a fin de que la aguada se acumule en el borde inferior, pero evitando el chorreo de la misma para lo cual deberá controlar la inclinación en más o en menos del tablero de dibujo. Se trata ahora de mantener la humedad, trabajando deprisa, desplazando la aguada, pero ahora hacia abajo, pintando en sentido vertical, manteniendo siempre suficiente color en el límite de la zona inferior.



Degradado en seco: Empiece pintando una franja con color intenso, de lado a lado, en la parte superior del degradado.

Fig. 326. Degradado en seco. Puede pintar con el color rojo de cadmio o bermellón, en un recuadro como el anterior, de unos 15x15 cm. Empiece pintando una franja cargada de color en la parte superior del recuadro.



Siga degradando en sentido horizontal y hacia abajo, con más o menos agua.

Fig. 328. Lave el pincel, controle la cantidad de líquido, insistiendo, retocando... siempre de lado a lado, y hacia abajo, dosificando el agua, absorbiendo si fuera necesario y trabajando preferentemente la zona inferior, única que en estos momentos admite la reiteración y el retoque.

técnicas a la aguada



329 "Abriendo" un blanco en una aguada húmeda. Dibujando a la aguada o pintando a la acuarela, se presenta la necesidad de "abrir" un blanco en una aguada todavía húmeda. Pues bien: lave el pincel, escú-



rralo con un papel absorbente y aplíquelo sobre la aguada para que el pincel, actuando como una esponja, absorba el tono y recupere el blanco del papel.



331 "Abriendo" un blanco y dibujando una nube. El mismo sistema, pero controlando la absorción de tono, le permitirá dibujar formas determinadas como en este caso la forma y el volumen de la nube.



332 "Abriendo" blancos en seco. En una aguada que ya se ha secado, es igualmente posible "abrir" blancos. El primer paso consiste en humedecer la zona con el pincel y agua limpia, frotando al propio tiempo con el pincel para reblandecer y desprender partículas de



tono o color. Seguidamente, con un papel absorbente doblado en varios pliegues, se absorbe el agua con las partículas de color desprendido, repitiendo la operación dos o más veces, hasta "abrir" el blanco deseado.



334 Más rápido y efectivo con lejía. La lejía común, rebajada un 50% con agua, y aplicada a una aguada seca, es más rápida y efectiva. Pero el pincel ha de ser de pelo sintético, único pelo que resiste el efecto corrosivo de la lejía.



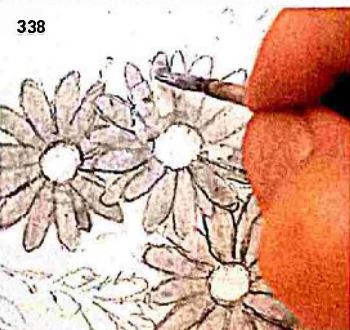
335 Ejemplo práctico: "abriendo" un blanco en seco para dibujar una forma. Vamos a hacerlo con todos los medios necesarios: primero con agua, después con lejía rebajada y, desde el comienzo, con un pincel de pelo sintético más duro, con más temple, que permite



restregar con más fuerza para desprender mejor el color. El proceso es el mismo: se humedece la zona con agua abundante durante unos dos o tres minutos, se altera la humectación con la absorción, mediante el papel absorbente, reforzando la operación con lejía si



hiciera falta. Finalmente, cuando la superficie del papel se ha secado completamente, se retocan los límites del fondo y se dibujan las formas deseadas. En este caso el tronco de un árbol.



338 Reserva de blancos con goma líquida. La goma líquida es un producto con el que pueden reservarse líneas, brillos, pequeñas formas. La goma líquida se aplica con un pincel de pelo sintético, y



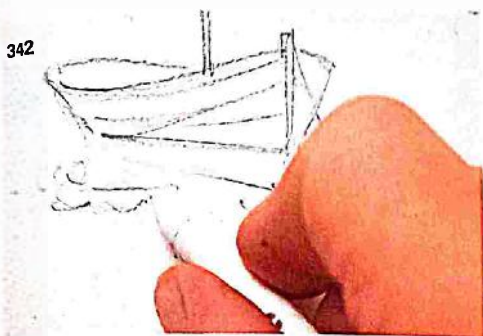
se elimina, cuando ha secado, con una goma de borrar corriente. Vea en estas imágenes, de izquierda a derecha, aplicación de la goma líquida en el dibujo inicial de unas margaritas (fig. 338); la posibili-



dad, a continuación, de pintar alrededor y por encima de la goma líquida sin alterar la eficacia de ésta (fig. 339); la apariencia del dibujo cuando se elimina la goma líquida con la goma de borrar ofreciendo



el blanco de las partes reservadas (fig. 340) y finalmente el acabado: en este caso pintando las corolas, armonizando el color y el contraste, etc.



Reserva de blancos con color a la cera blanca. Se "pintan" con cera blanca, en el dibujo terminado, las líneas, puntos o pequeñas formas que han de ser reser-



vadas, pudiendo pintar seguidamente con la aguada, pasando por encima, y apareciendo los blancos reserva-



dos, debido a que la cera forma una capa impermeable que rechaza el agua de la acuarela.

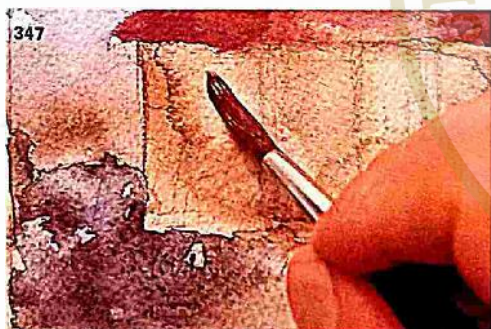


Esencia de trementina para obtener efectos especiales. Aplicando esencia de trementina, en una zona recién pintada, se obtienen manchas irregulares de



color claro, decoloraciones y formas imprevistas que vuelven el estilo más expresivo y hacen resurgir la textura de las superficies pintadas. Se recomienda para

este proceso la utilización de un pincel de pelo sintético, el pelo de marta es demasiado frágil.



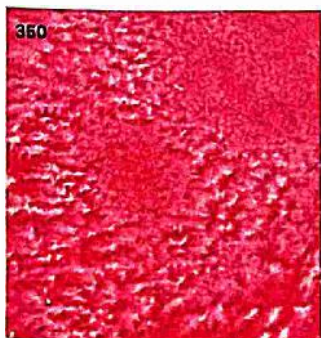
"Frottis" o técnicas de pincel seco. Consiste en pintar con el pincel casi seco de tal manera que, frotándolo sobre el papel, haga reaparecer la textura rugosa de la base, como puede constatarse en este ejemplo.



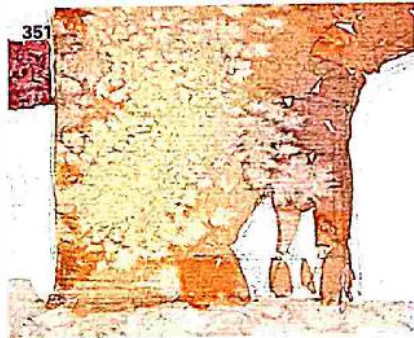
Efectos de textura con agua. Pintando con acuarela húmeda pueden lograrse bellos efectos de textura cargando el pincel de agua limpia y aplicándola en zonas recién pintadas. Esta técnica produce manchas y efec-



tos especialmente contrastados. Un color y un estilo de pintura muy interesantes.



Efectos especiales con sal de cocina. Arrojando sal sobre una aguada de tono medio, el pigmento queda absorbido y se forman unas curiosas manchas de color



más claro. Se pueden aplicar estos efectos a los fondos, muros, suelos, montañas, etc., pintados a la aguada con lo que se logran sorprendentes resultados. Una vez



seca la aguada, es suficiente sacudir la sal con el dorso de la mano y pintar por encima si es necesario.

la técnica de la aguada en la práctica

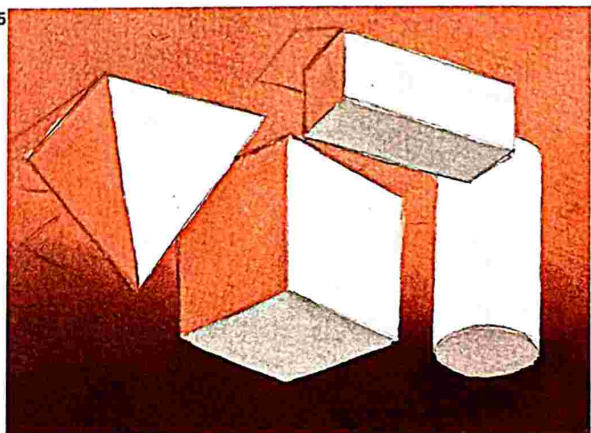
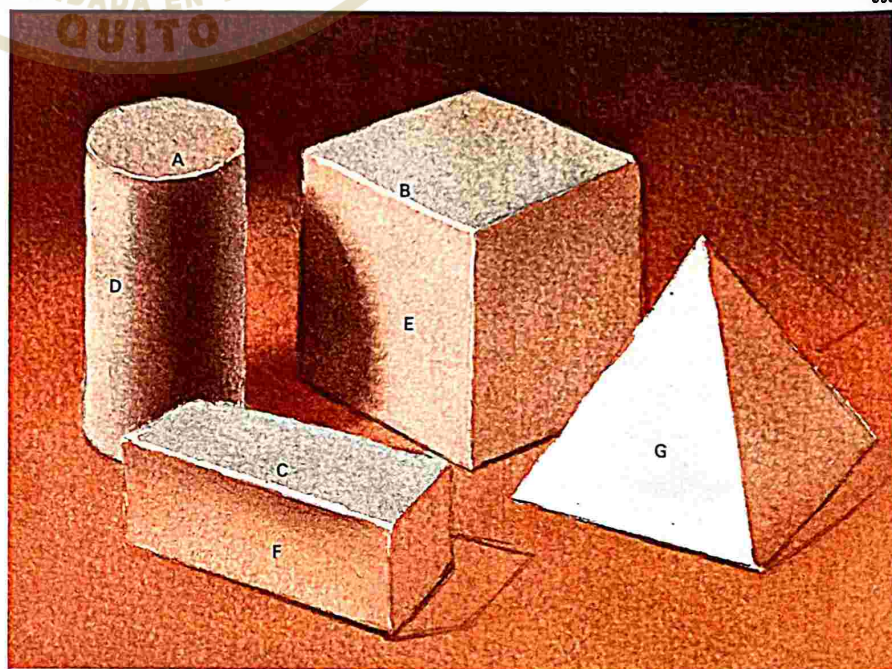
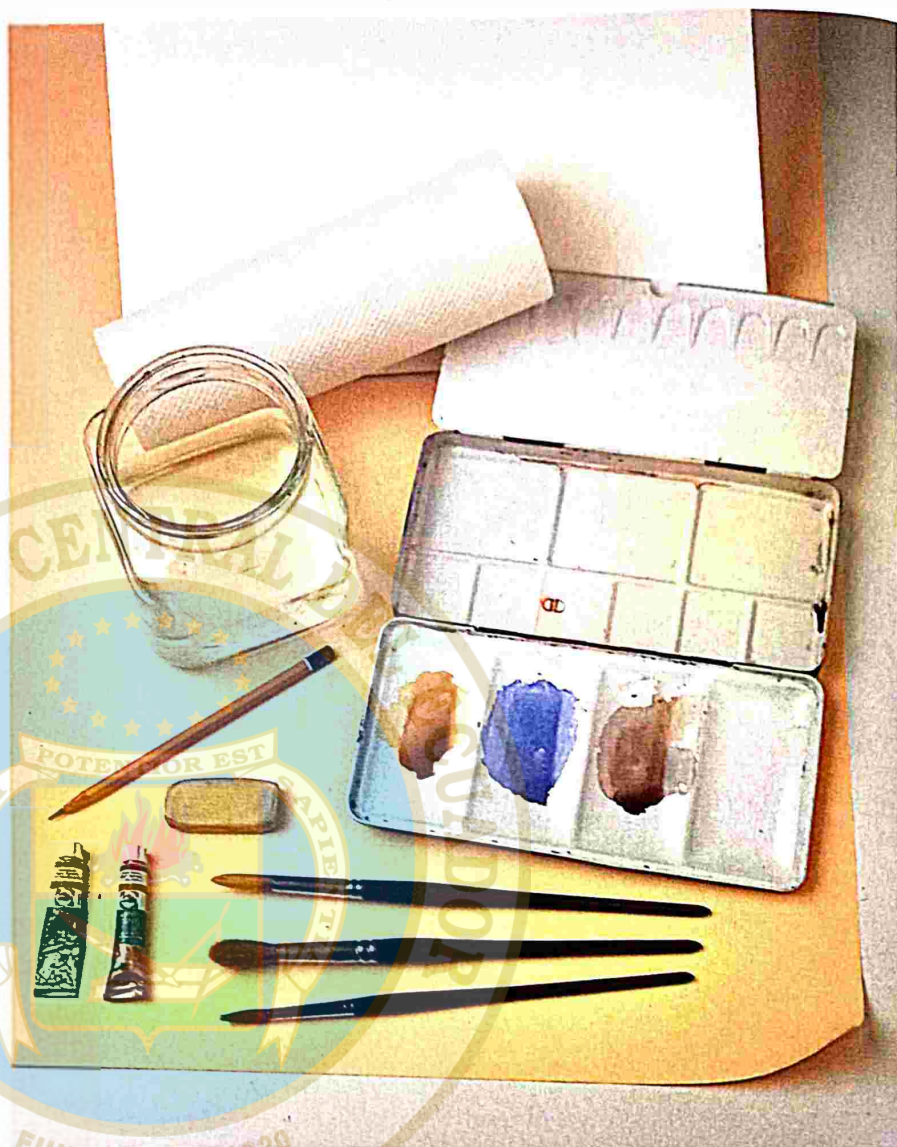
Cubo, cilindro, pirámide y prisma rectangular. Cuatro formas básicas con las que vamos a realizar un ejercicio práctico de dibujo a la aguada, resumiendo las enseñanzas anteriores. Veamos primero el material necesario (figura adjunta número 353):

Papel de dibujo para pintar a la acuarela
Una hoja de papel de dibujo color beige (mitientes)
Rollo de papel absorbente
Frasco con agua
Paleta (en la foto caja-estuche Schmincke)
Lápiz H
Goma de borrar
Acuarela color azul cobalto
Acuarela tierra sombra quemada
Pincel pelo de marta n.º 8
Pincel pelo de marta n.º 14
Pincel pelo sintético n.º 12

Vea en la página siguiente (fig. 354), a escala reducida, los esquemas correspondientes para construir estas formas básicas mencionadas. Para ésta y otras prácticas que realizaremos en páginas siguientes es conveniente que construya usted mismo estas figuras. Vea (fig. 357) el dibujo terminado deduciendo del mismo la forma de iluminación lateral-frontendal, la posición de las formas, el punto de vista, etc. Se trata, pues, de dibujar-pintar a la aguada esta naturaleza muerta de formas básicas, con los dos colores mencionados. Yo mismo lo he hecho para poder explicar el proceso siguiente.

Fig. 353. (Arriba). Materiales y utensilios para la realización de este ejercicio.

Fig. 354. (Página siguiente, arriba). Para construir estos modelos utilice cartulina; córtela con «cutten» o cuchilla; procure realizar un trabajo pulcro para conseguir unas formas geométricas perfectas. No es difícil, simplemente laborioso.



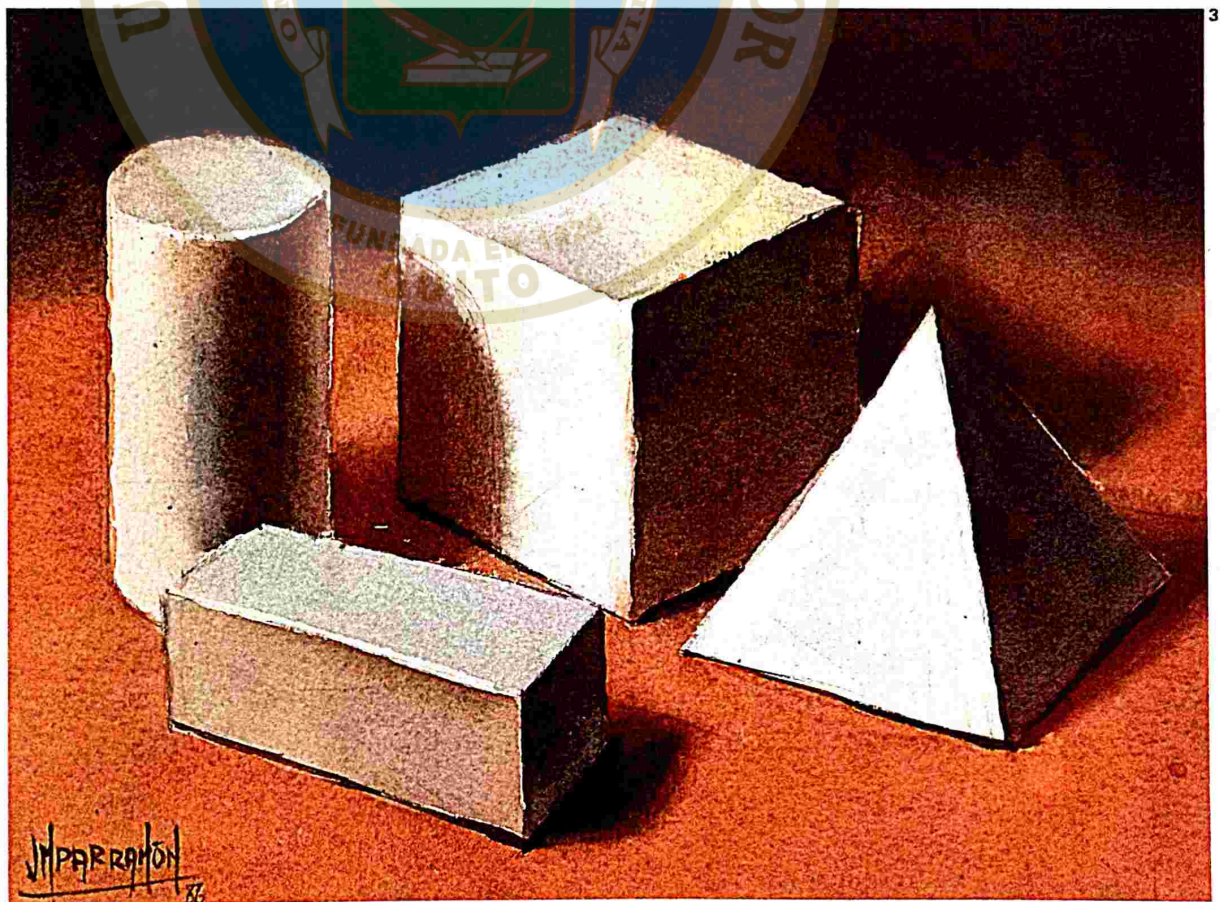
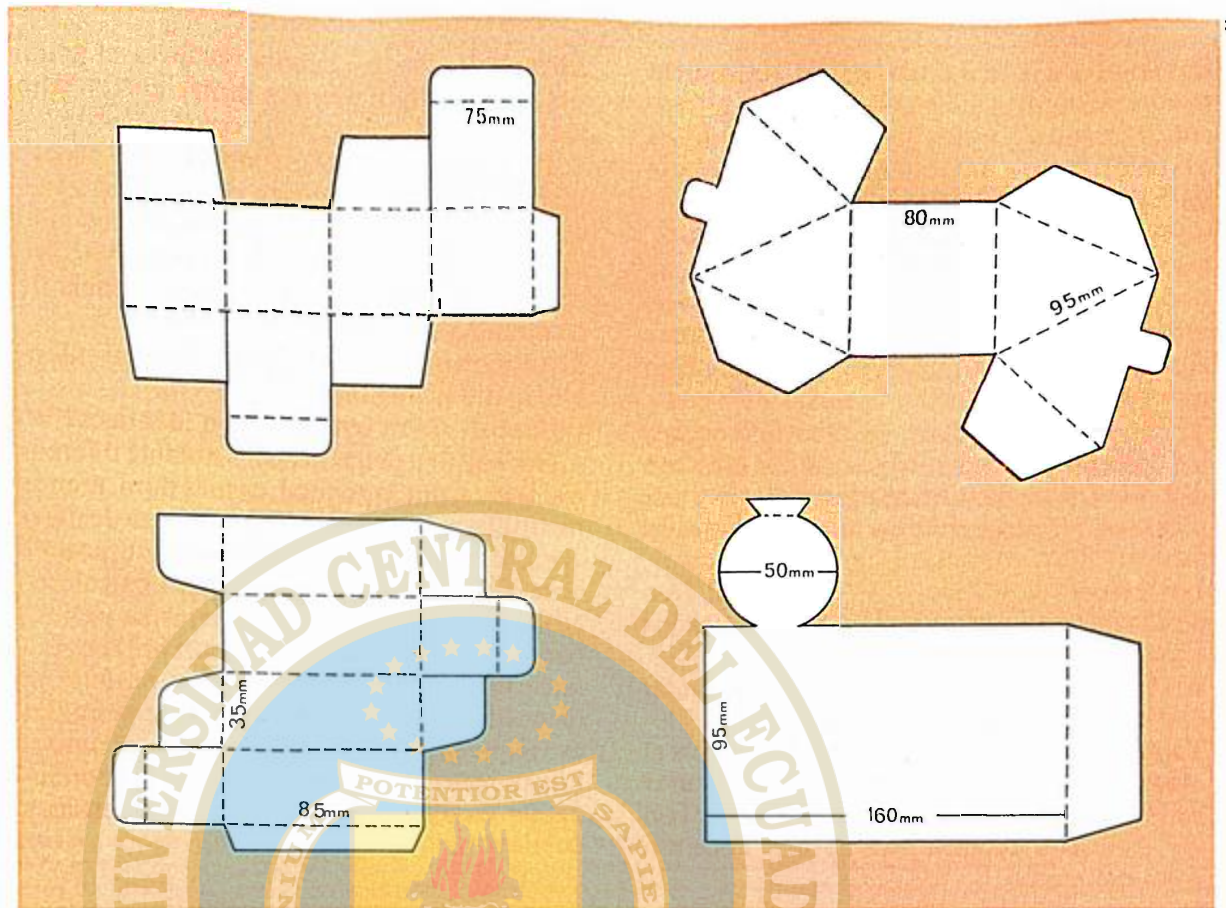
DIBUJANDO A LA AGUADA UNA NATURALEZA MUERTA DE FORMAS BÁSICAS

Empiece por experimentar en papel aparte la gama de colores que puede usted lograr con el azul cobalto y la tierra sombra quemada. Comprobará que la mezcla de ambos proporciona una gama completa de grises neutros, además de negro y de grises cálidos o fríos, así como gamas de azules y de sienas, según que domine un color u otro con más o menos agua, etc.... Tenga en cuenta ahora el siguiente proceso:

Fig. 355. He dibujado primero el modelo con un lápiz H...; bueno, déjeme decirle que empiezo a pintar con el dibujo cabeza abajo para controlar mejor los diferentes degradados. Inicio a la aguada con un degradado de fondo color tierra sombra intenso en la parte superior, pintando con el mismo las sombras propias del cubo, el prisma y la pirámide. Espero que se seque y, después de humedecer con goma líquida el fondo, parte superior, pinto gris oscuro, casi negro, cálido, el degradado de esta zona (sigo con el dibujo cabeza abajo). Espero que se seque y termino con el gris frío de las caras superiores del cubo, el cilindro y el prisma (continúo pintando al revés).

Fig. 356. Resuelvo el gris cálido, muy claro, de las caras D,E,F, reservando de paso los brillos de las aristas A,B,C. Pero fíjese que dejo en blanco puro el triángulo de la pirámide. De nuevo hay que esperar el secado. Humedezco con agua limpia el cuerpo del cilindro (D) y la cara del cubo, y pinto sobre húmedo el degradado del cilindro y la sombra proyectada del mismo sobre el cubo.

Fig. 357. Con el dibujo cabeza abajo resuelvo las sombras del cubo, la pirámide y el prisma: un gris azulado, degradado de arriba abajo. Espero que se seque y, previa humectación de la zona, pinto las sombras proyectadas sobre el suelo de las cuatro formas básicas, con un gris intenso, cálido, con dominante de color tierra sombra. El dibujo ya está acabado: puede girarlo cabeza arriba.



colores a la cera y pasteles al óleo

Los colores a la cera están hechos básicamente con pigmentos y cera. Los pasteles al óleo con pigmentos y aceite. La *encáustica* (pintura a la cera) es un medio tan antiguo como el arte de Egipto, Grecia y Roma: se conoce desde unos 500 años antes de Jesucristo. Los pasteles al óleo es un invento de nuestro tiempo, de hace unos veinte años; los pasteles al óleo se asocian, como su nombre indica, a los colores al pastel: un medio tradicional que nada tiene que ver con los colores a la cera.

Y, sin embargo, a pesar de estas diferencias, los colores a la cera y los pasteles al óleo son dos procedimientos cuyas posibilidades y técnicas son prácticamente las mismas. Vea estas características comunes a ambos medios:

Los colores a la cera y los pasteles al óleo pintan por frotación y pueden ser difuminados con los dedos.

Ambos medios son cubrientes: puede pintar con colores claros sobre colores oscuros.

Tanto los colores a la cera como los colores al óleo son difíciles de borrar; antes de borrar con una goma de plástico hay que rascar con un «cutter» o cuchilla para llevarse la cera o grasa del medio.

El raspado con la cuchilla recupera el grano del papel, lo que permite pintar encima con una influencia mínima del color anterior.

Si se cubre un color claro con un color oscuro y se dibuja encima de éste con una lanceta o cuchilla, aparece el color claro de debajo o, lo que es lo mismo, se dibuja en negativo.

Ambos medios se disuelven con esencia de trementina (aguarrás).

Se suministra un tipo de fijador especial aplicable a ambos medios.

Entonces... ¿son iguales? ¿Son idénticos?

... No; hay una pequeña, pero notable diferencia: la cera, por lo general, es más dura, menos maleable, más impermeable. A fuerza de mezclar colores la capa de color se endurece, es gruesa, satinada, sin grano, etc... Los colores agarran con dificultad y hay que raspar y eliminar la capa de cera para pintar un brillo o una línea limpia, de color claro. Los pasteles al óleo son más blandos, más dúctiles: permiten ese toque de color claro sobre oscuro, como si fueran realmente colores al pastel, proporcionando veladuras más opacas, más intensas y cubrientes.



Fig. 358. Vemos en esta imagen el surtido de 30 colores a la cera *Neocolor* de Caran d'Ache; y el surtido de 45 colores de pasteles al óleo *Panda*

de Talens. Ambos medios pueden ser disueltos en esencia de trementina (aguarrás), pueden mezclarse entre sí y pueden ser protegidos con un fijador.

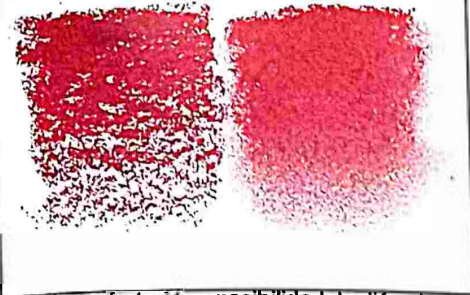


Fig. 359. Este dibujo y los dos de la página han sido pintados sobre papel Ingres marrón oscuro. Pero éste ha sido pintado a la cera y los otros dos con pasteles al óleo. La comparación entre estos fragmentos de la cabeza de un viejo permite

apreciar, en principio, la mayor definición de los colores a la cera, debido a su dureza y, como contrapartida, la mayor opacidad y mejor empaste de los pasteles al óleo, factores éstos evidentes en la fig. 367 del extremo derecha.

técnicas' de colores a la cera y pasteles al óleo

360



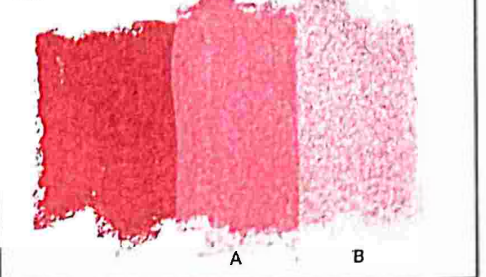
Pintado por frotación y posibilidad de difuminar con los dedos. Estas, y las siguientes características técnicas, son aplicadas tanto a los colores a la cera como a los pasteles al óleo.

361



Son colores cubrientes. Sobre una mancha pintada con color carmín oscuro he aplicado un color gris y el color blanco, cubriendo estos colores el anterior, es decir, pudiendo pintar claro sobre oscuro.

362



Borrar es difícil. He pintado una mancha color carmín oscuro que ocupaba todo el espacio. Con un «cutten» me he llevado la capa de cera o grasa eliminando en parte el color (A). Finalmente he frotado con la goma obteniendo el resultado B, sin eliminar del todo la mancha de color.

363



Dibujando en negativo. La aplicación de un color oscuro sobre uno claro ha de hacerse suavemente para que no degenera en la mezcla de ambos colores. Después se puede raspar y dibujar con el «cutten» con trazos negativos.

364



Resolución de lavados con aguarrás. Ambos medios pueden ser diluidos con esencia de trementina (aguarrás), utilizando un pincel de pelo sintético, pudiendo pintar aguadas, como si fueran lápices de colores acuarelables.

365



Posibilidad de pintar veladuras. Ayudado de un pincel, disolviendo virutas de color en un pocillo con un poco de aguarrás, se consigue color líquido que permite pintar veladuras (capas superpuestas) transparentes.

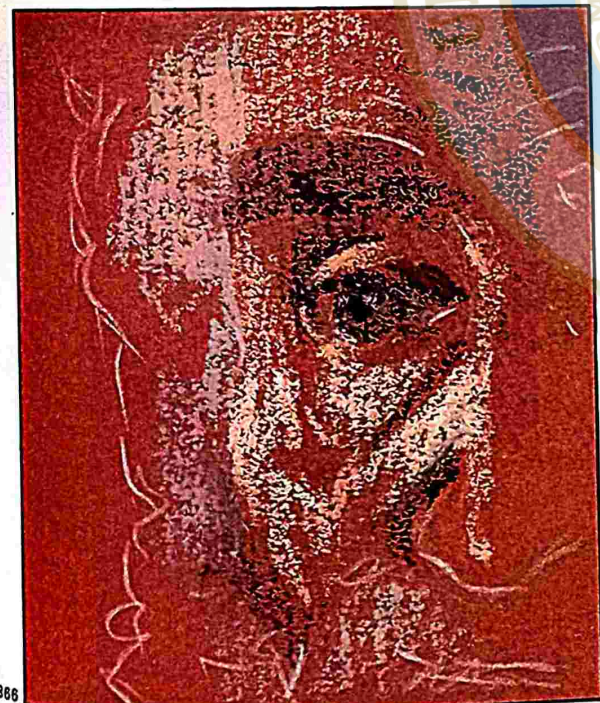


Fig. 366. Este dibujo y el siguiente forman parte de un mismo proceso, pintado como pasteles al óleo. Como usted ve, el dibujo de encajado o estructura inicial ha sido resuelto con lápiz de color blanco. La pintura ha de ser resuelta progresivamente mediante capas

superfinas y colores superpuestos, resolviendo el volumen y la forma. En ese caso con la aplicación de colores claros, correspondientes a las luces, ya que las partes y colores en sombra vienen dados por el color marrón oscuro del papel de dibujo. Ingres.

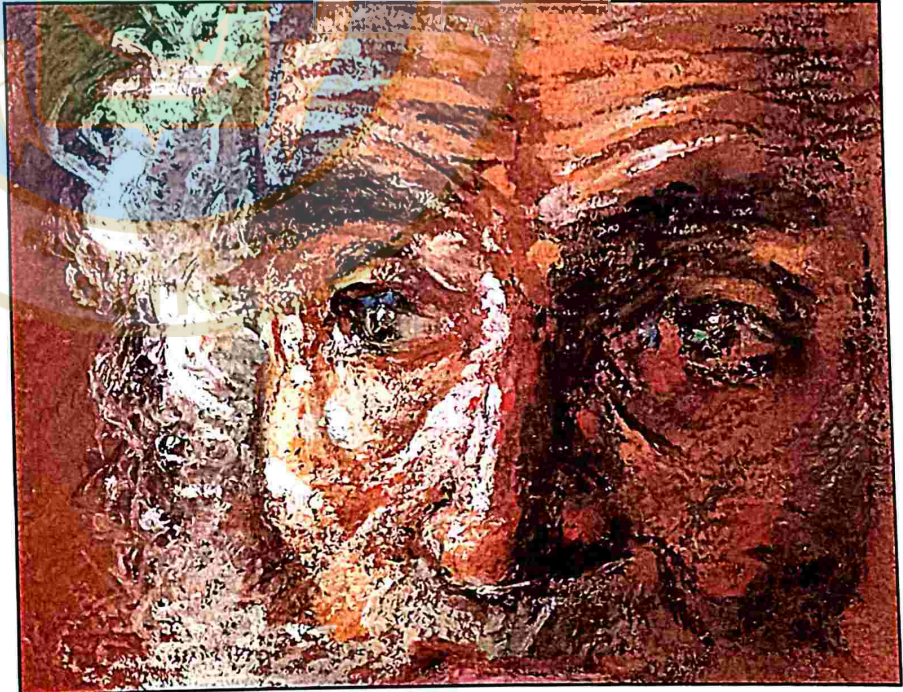


Fig. 367. Las técnicas de los pasteles al óleo son prácticamente las mismas que las de colores a la cera, pero con la notable diferencia de que, tal como he dicho, los pasteles al óleo son más blandos que los colores a la cera. Esta característica puede apreciarse perfectamente en este ejemplo dibujado con colores al pastel.

Observe el poder cubriente de los colores claros, así como la capacidad de empaste de los mismos que, al ser aplicados presionando con fuerza sobre el dibujo, llegan incluso a crear una textura relevante como si

hubiera pintado realmente con colores al óleo saliendo del tubo. Se requiere una cierta práctica para llegar a resultados óptimos con este medio, pero es indudable que vale la pena experimentarlo como una forma nueva de dibujo-pintura verdaderamente atractiva.

colores al pastel

Fig. 368. Conjunto de cajas-estuches de madera con tres bandejas y un total de 163 colores al pastel, presentado por la marca Rembrandt de Talens. De los 163 colores diferentes, 38 son colores directos o puros, 36 son producto de mezcla con cierta cantidad de negro y 89 han sido mezclados con blanco. Rembrandt suministra además surtidos de 15, 30, 45, 60 y 90 colores. Asimismo, Rembrandt ha seleccionado dos gamas de colores, especialmente indicados para pintar retrato y paisaje, que presenta en cajas de 45, 60 y 90 colores.

Aquella era una oficina con mucho personal, máquinas de escribir, ordenadores, listados, plannings en las paredes... De pronto me llamó la atención un cartel que con letra impresa decía:

EL TRABAJO ES SAGRADO ¡NO LO TOQUES!

Me hizo gracia; casi me reí en voz alta, pero inmediatamente, y supongo que por una deformación profesional, pensé en los colores al pastel: «El pastel es sagrado. ¡No lo toques!» Sí, funcionaba. Porque el pastel es el medio

más noble —como el trabajo(!?)—, más dúctil y maleable. En su constitución sólo hay tierras y pigmentos pulverizados, aglutinados con agua y sustancias gomosas; pero no hay aceites, no hay barnices ni esencias que, como en cualquier otro medio —acuarela y óleo incluidos—, afectan la pureza y riqueza del color. Y es por esta misma razón que el pastel es un medio frágil, quebradizo, inestable, que en pura ortodoxia no debe ni ser fijado —¡ni tocado!— ni, aun en lo posible, mezclado. Con lo cual llegamos a una primera recomendación, dentro ya de estudiar qué son, cómo son y cómo se usan los colores al pastel: *pintando al pastel hágalo con colores directos recurriendo a las mezclas sólo para ajustar matices.*

Afortunadamente, los fabricantes de colores al pastel tienen esta norma muy presente y, además de las cajas de 12, 18, 24, 36 y 48 colores (o de 15, 30, 45 y 60), suministran también preciosos estuches de 72 colores (Faber-Castell), 99 colores (Schmincke), 163 colores diferentes (Rembrandt), y hasta 1336 colores diferentes! (Grunbacher). La marca Rembrandt ofrece, además, surtidos de 45, 60 y 90 colores, especialmente seleccionados para pintar retratos y paisaje. Todas las marcas suministran colores de repuesto.

Los colores al pastel son cubrientes; pueden mezclarse y pintarse colores claros con y sobre colores oscuros; pueden y deben ser difuminados, alternando el difuminado de unas partes con el trazado de otras; bien entendido que este difuminado debe ser hecho con los dedos y no con el difumino de papel. El difumino de papel es un material seco; la piel de los dedos, en cambio, transpira siempre cierta cantidad de sudor y grasa que en cierto modo aglutina y fija los colores al pastel.

Déjeme apuntar ahora algunos aspectos que de todas maneras comentaremos e ilustraremos en las páginas siguientes sobre técnicas de los colores al pastel:

El papel de dibujo para colores al pastel ha de ser de grano medio o grueso y puede ser blanco, aunque generalmente se dibuja en papel de color.

El pastel se borra con goma maleable, además de con un trapo limpio viejo o con papel absorbente.

El carboncillo, el lápiz carbón y los lápices sanguina y de creta blanca son excelentes medios auxiliares.

El pastel no puede ser fijado; mejor dicho, sí puede ser fijado..., pero permítame un breve punto y aparte sobre esta cuestión.

368



Si moja usted con saliva una barrita cualquiera de pastel, la intensidad del color aumenta notablemente, pero a los pocos segundos se seca y recupera su color normal. Si, en vez de saliva, moja la barrita con una gota de aceite la mancha permanece, el color oscurece para siempre. El líquido fijador no lleva aceite, pero sí esencias o aglutinantes que, en suma, cambian la refracción de la luz que oscurece los colores, por un lado, y los hace más transparentes, con lo que pierden su poder cubriente, por otro lado. Fijar un dibujo al pastel supone, pues, perder la opacidad y luminosidad de los colores. ¿Qué hacer entonces? En un manual publicado por la marca Talens, fabricante de los colores Rembrandt, se apunta la posibilidad de fijar muy poco y retocar después los colores más afectados, teniendo en cuenta, según se dice, que esta capa posterior se adhiere mejor. Relacionado con este método podemos citar aquí el «truco» que empleaba Degas, que consistía en empapar el papel de dibujo con esencia de trementina, lo que —según él— contribuía a conservar sus pasteles. Pero éste y todos los métodos no son seguros y en cualquier caso creo que es mejor no fijar los dibujos al pastel. Lo cual obliga a proteger los dibujos ya

terminados con una hoja de papel corriente, satinado, que cubra el dibujo y quede sujeta al mismo, pegándola por uno de sus lados de manera que el dibujo no quede expuesto a roces con otros papeles o dibujos. Y obliga, también, a enmarcar los dibujos al pastel sin fijar con cristal y un «passe-par-tout» grueso que aisle el dibujo del cristal. Ahí están, en los grandes museos, sin fijar y con este tipo de marcos, los dibujos de los grandes maestros del arte del pastel: Rosalba Carriera, Chardín, Perroneaux, Quentin La Tour, Degas... perfectamente conservados, con el fulgor y esplendor del pastel recién terminado.



Fig. 369. Cajas-estuche de las marcas Schmincke con 60 colores y Faber-Castell con 72 colores. Ambas marcas suministran surtidos más reducidos de 12, 24, 36 colores, etc., además de la reposición de colores sueltos.

Un surtido de colores amplio es ideal y necesario para dibujar al pastel, ya que permite dibujar con colores directos sin mezclas, beneficiando la calidad del dibujo. Estos estuches de madera son, por otra parte, un auxiliar imprescindible para tener a mano reunidos, y en cierto modo ordenados, los cabos y trozos de pastel cuando se está trabajando ya sea en el estudio o fuera del mismo. Muchos profesionales construyen dentro de esas cajas, con ayuda de pequeños listones, una serie de compartimentos que les permite clasificar los colores en grises y blancos, amarillos, sienas, etc., formando en conjunto una especie de paleta para dibujar colores al pastel.

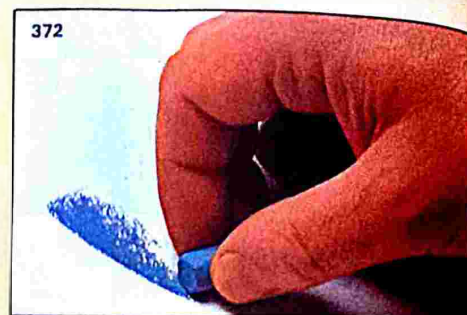
técnicas de la pintura al pastel



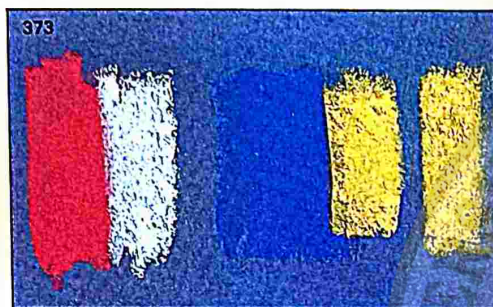
El soporte rígido, el tablero o caballete en vertical. Se puede dibujar en una hoja suelta de papel, pero es preferible hacerlo en un papel montado sobre cartón. Por otra parte, el pastel ha de ser trabajado con ayuda del caballete en posición vertical.



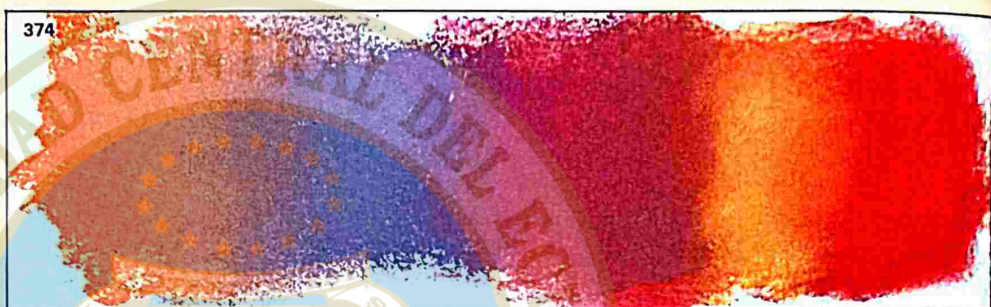
Hay que dibujar con pequeños trozos. La caja-maleta de un artista al pastel contiene decenas de trozos, como el que muestra esta mano, perfectos para trabajar de punta, trazando líneas, de plano para sombrear, etc...



Trazado de grisados y degradados. Para trazar líneas se coge el trozo de pastel como un lápiz buscando el lado más agudo, más en punta. Para grisar o degradar, la posición ideal es la de esta imagen, frotando con uno de los lados del trozo de pastel.



Los colores al pastel son cubrientes. Aquí vemos cómo colores claros pueden pintarse sobre una mancha de color azul o rojo. Esta cualidad cubriente se pierde cuando el pastel se fija.



Mezclas y difuminados con dedos. Los amplios surtidos de colores al pastel permiten pintar con colores directos, limitando las mezclas a la obtención de matices derivados de colores directos y a la fusión de unos colores con otros. Esta fusión o difuminado

debe hacerse con los dedos, que más bien aglutinan y fijan el polvo del pastel, y no con difuminos de papel que, por el contrario, desintegran la consistencia de los colores ya de por sí poco sólida.

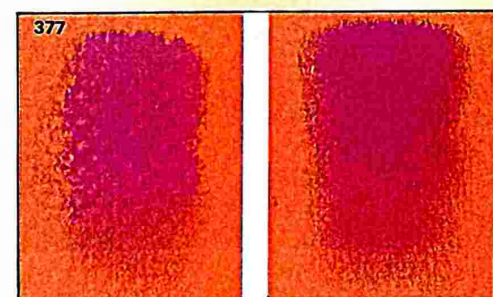


El papel para dibujar al pastel puede ser blanco, pero generalmente se obtienen mejores resultados con papeles de color en los que pueden dibujarse los realces de luces y brillos con pasteles claros. Vea en

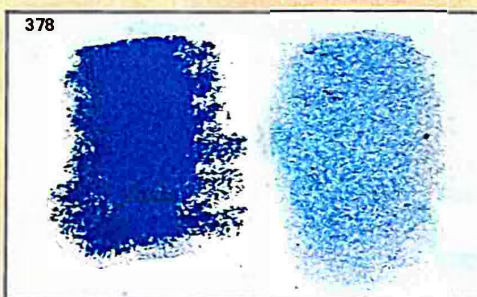
esta imagen y en la figura anterior 145 de la página 57, el muestrario de papeles de colores mi-Teintes de Canson de calidad y grano apropiados para dibujar con colores al pastel.



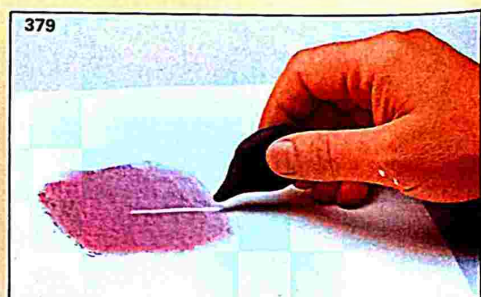
El tema puede condicionar el color del papel. En el caso de este paisaje, por ejemplo, parece obligado elegir un papel de color ocre; mientras que para dibujar un retrato o una figura puede ser apropiado un papel de color pálido: crem, ocre, siena, etc...



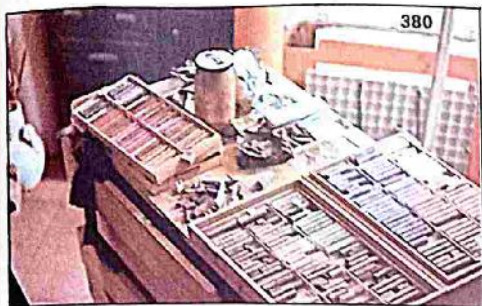
Los papeles de dibujo tienen dos caras, pero en la práctica, y dado que el encolado del papel actualmente es el mismo por ambas caras, puede usted dibujar por el derecho o por el anverso sin ningún problema.



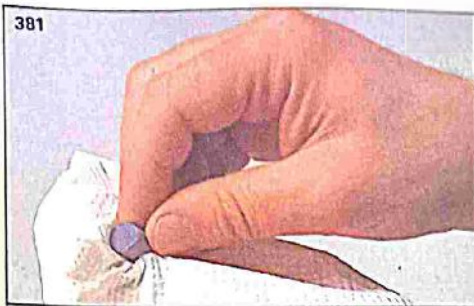
Borrando el pastel con un trapo. Para rectificar una parte del dibujo al pastel, el profesional utiliza un trapo limpio, viejo, en el que frota y borra el dibujo quedando tan sólo una leve huella sobre la que es posible dibujar de nuevo.



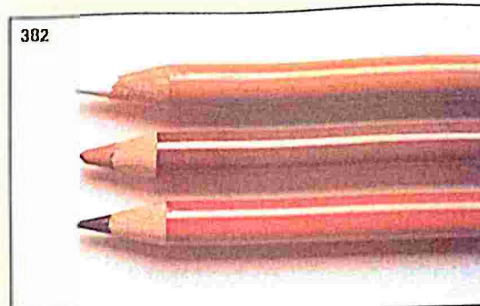
Borrando y dibujando con la goma absorbente. Para borrar pequeños detalles... el profesional trabaja con la goma de borrar maleable, absorbente, que, además de ser especial para borrar al pastel, es maleable y puede ser adaptada a formas especiales para borrar mejor.



La caja paleta. Trabajando con un surtido de pasteles amplio, de 60 a más colores, es comprensible la necesidad de una caja bandeja con compartimentos que permita la clasificación de los colores para hacer más cómodo el trabajo.



La limpieza es importante. Los colores se ensucian; los dedos, después de un difuminado, están sucios. Hay que vigilar y cuidar la limpieza de colores y dedos, limpiándolos con un trapo o un papel absorbente y lavando las manos de cuando en cuando.



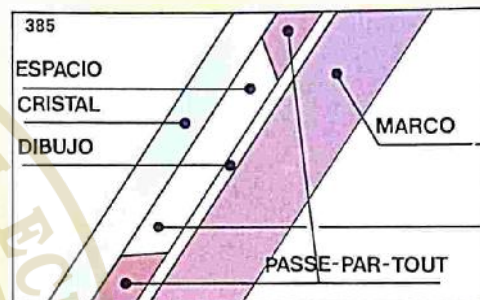
Medios auxiliares del pastel. Un lápiz carbón blando, lápices sanguina y particularmente un lápiz de creta blanca son auxiliares perfectos para dibujar líneas, brillos, puntos y pequeñas formas, etc.



Los dibujos al pastel no deben ser fijados. El fijador oscurece los colores y altera su cualidad cubriente. Se dice que se puede fijar pulverizando o fijando y retocando los colores afectados. Pero ninguno de estos métodos es seguro ni aconsejable.



Cómo proteger un dibujo al pastel. Admitido que los dibujos al pastel no deben ser fijados, es necesario protegerlos con una hoja de papel normal pegándola por el dorso al lado superior del dibujo, de manera que éste quede protegido de restregados y roces.



Enmarcado especial de los dibujos al pastel. La inestabilidad de los dibujos al pastel exige un enmarcado especial que consiste en enmarcar con cristal y «passe-par-tout», dejando una separación mínima que evite el roce y proteja el dibujo.

386



¿Dibujos o pinturas al pastel?

Primero en Venecia, después en París y más tarde en Dresde y en Londres, la veneciana Rosalba Carriera pintó cientos de retratos al pastel de personajes de la época. En Francia, Quentin La Tour descubrió que la moda de los retratos al pastel iniciada por la Carriera aún tenía clientela y dedicó a este tema el resto de su vida. Pero no fue el mejor. Jean-Baptiste Siméon Chardin presentó en el Salón de París de 1775 un retrato al pastel de su mujer: la mejor pintura al pastel de la época (fig. 386).

Pero, en realidad, las obras de estos maestros *eran dibujos o eran pinturas al pastel?*

Eran pinturas, teniendo en cuenta que *cubrían toda la superficie del papel con la capa de color y de pigmento* en un intento de emular finalmente la pintura rey, el óleo. Pero a menos de cien años vista, llegó el Impresionismo y con él, el más artista de todos los pastelistas: Edgar Degas. Y he aquí entonces, que Degas utilizó papeles de color como fondo de sus figuras al pastel, y resolvió límites y formas y degradados mediante trazos directos, siempre dibujando. «He nacido para dibujar», decía. Ciertamente el pastel fue pintura —y aún puede serlo—, pero en nuestro tiempo es más dibujo. Como un ejemplo gráfico de esta idea, vea en la página siguiente el espléndido *dibujo* al pastel del malogrado artista y amigo Francesc Serra.



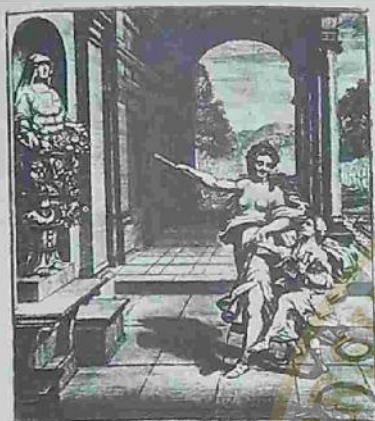
Fig. 387. Magnífico ejemplo de dibujo al pastel, obra del artista Francesc Serra, reproducido a su tamaño original, resuelto con una gama limitada de colores, tres como máximo, que nos afirman en la idea expuesta en la página anterior del pastel como *medio de dibujo*.

LES
PRINCIPES
DU
DESSEIN,
OU
METHODE COURTE ET FACILE

Pour apprendre cet Art en peu de tems.

PAR LE FANEUX

GERARD DE LAIRESSE.



A AMSTERDAM,

Chez DAVID MORTIER.

M D C C C I X.

fundamentos
del dibujo
artístico

reglas básicas

—Primero dibuja un cuadrado. Es fácil, ¿no? Todo el mundo sabe dibujar un cuadrado.

Y Ana dibujó un cuadrado.

Ana es una buena amiga, esposa de Jorge, el médico de casa. Había venido, como otras veces, a cenar con Jorge, y en la sobremesa hablamos de dibujo y pintura. Ana lamentaba no saber dibujar.

—No he dibujado nunca; no sé lo que es tener un lápiz en la mano para dibujar—. Le di un 2B y un bloc de dibujo.

—Prueba, ¿quieres? Vamos: dibuja esa silla, verás cómo puedes.

—¡Pero oye!, yo... ¿cómo?— se echó a reír.

Y dibujó el cuadrado.

—Muy bien; ahora añade en la parte superior de este cuadrado, una tercera parte del mismo. Con lo cual dibujarás un rectángulo cuyas dimensiones son las mismas, aproximadamente, que las del frontis o parte anterior del asiento de la silla. Fácil, ¿no? Bien. Este es el primer paso para empezar el dibujo de cualquier modelo: calcular dimensiones y proporciones.

—¿Proporciones?

—Sí, las dimensiones del asiento y patas de la silla son 3 partes de ancho por 4 partes de alto.

Y 3x4 es también la proporción que ofrece el modelo: más alto o más ancho resultaría desproporcionado. Seguimos: solucionado el alto y el ancho, hemos de dibujar la tercera dimensión: la profundidad.

—¿La perspectiva? —dijo Ana interesada.

—La perspectiva, sí. Por favor, ponte de pie, aquí, delante de la silla... y mira enfrente tuyo. Imagina ahí, a la altura de tu vista, una línea horizontal que corresponde al horizonte; y justo donde estás mirando, un punto al que convergen o fugan todas las líneas paralelas perpendiculares al horizonte. Vamos a dibujar ahora esta línea de horizonte y este punto de fuga. ¿Cuánto mides de altura?

—Yo, pues... un metro ochenta, con tacones.

—Calculamos a ojo y decimos: la altura del asiento, sin el respaldo, es de unos 50 cm, luego podemos trazar la línea del horizonte en el dibujo, a tres veces y media la altura del asiento. Ya está.

Fig. 389. Le presento en esta página los fundamentos básicos del dibujo artístico, utilizando como modelo una simple silla, como la que aparece fotografiada en esta figura.

Fig. 390. «Tanto de alto por tanto de ancho»: dimensiones y proporciones es el primer problema que ha de resolver el artista ante un modelo. Aquí se empieza por un rectángulo, correspondiente al plano anterior de la silla.

Fig. 391. Segundo paso: perspectiva, profundidad. Hay que dominar unos pocos factores básicos: la línea de horizonte, el punto de vista, los puntos de fuga... y la silla empieza a tener cuerpo.

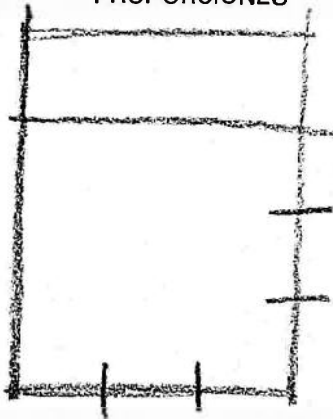
Fig. 392. Para dibujar la figura humana utilizamos una fórmula especial llamada *Canon*, cuyo *módulo* o medida standard es el alto de la cabeza. El hombre ideal mide proporcionalmente ocho cabezas de altura.

389



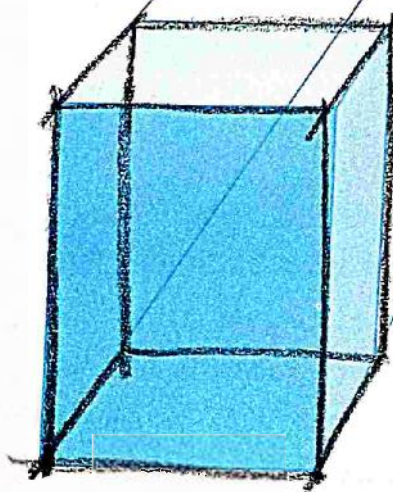
390

DIMENSIONES Y PROPORCIONES



391

PERSPECTIVA



392



—¿Y ahora?

—No tienes más que dibujar el punto de fuga y trazar líneas desde los vértices del rectángulo a ese punto de fuga... Después dibujas otro rectángulo detrás del primero, como si éste fuera de cristal y habrás construido un cubo, mejor dicho, un prisma rectangular visto en perspectiva (fig. 391).

—Bueno, pero... ¿y la silla? —decía Ana.

—Ya está. Calcula la dimensión del respaldo, en relación con el asiento..., dibuja otro rectángulo, y traza unas líneas (cuyos laterales han de converger en el punto de fuga), correspondientes a los travesaños del asiento... con lo que ya tendrás terminada la estructura básica

(fig. 393). Dibuja ahora la silla encajada dentro de esta estructura; lo cual es relativamente fácil: tienes las dimensiones y proporciones, la perspectiva, la forma básica...

—¡Es fantástico! —Ana dibujaba torpemente, pero ¡dibujaba!—. Y ¿qué más?

—Seguiría ahora lo que el famoso dibujante y pintor francés Camille Corot llamaba los valores («las dos primeras cosas que debes estudiar en Arte son *la forma y los valores*») que son en realidad los efectos de luz y sombra, la valoración de tonos, el contraste, la atmósfera o sensación de espacio...

—¿Y la figura humana? ¿Y el retrato?

También para dibujar estos temas existe un sistema de estructura llamado *Canon* que es, en síntesis, un sistema ideal de proporciones del cuerpo humano, una fórmula establecida por los artistas de la antigua Grecia, revisada por los maestros del Renacimiento, según la cual la altura ideal del hombre es igual a ocho cabezas (fig. 392)... Pero esto y lo otro no puede ser explicado en media hora de charla.

—Está visto que tendréis que venir a cenar todos los fines de semana— terminó riendo mi mujer.

—¡Me apunto! —exclamó Ana.

Fig. 393. Y seguimos con la silla. Solucionamos ahora la estructura básica, formada esencialmente, como la mayoría de cuerpos, por formas geométricas básicas como el cubo, el prisma rectangular, la esfera y el cilindro.

dentro de una *caja* o una forma básica, geométrica en este caso.

Fig. 395. Y finalmente dibujamos las luces y sombras que ofrece el modelo, resolviendo la valoración, el contraste, la dirección del trazo, etc., todo ello fundamental para el arte del dibujo.

Fig. 394. Sigue entonces el encajado y la construcción, que consiste en dibujar el modelo

LÍNEA DE HORIZONTE

CANON DEL CUERPO HUMANO: 8 CABEZAS DE ALTO

ESTRUCTURA BASICA

ENCUADRE DE LA CONSTRUCCION

LUZ Y SOMBRA

el cálculo mental de dimensiones

«Ejercitad el golpe de vista y aprended a calcular con la mente la verdadera longitud y anchura de los objetos».

La frase es de Leonardo da Vinci, escrita en su *Tratado de la Pintura* hablando de «el juicio de la vista que es el principal factor del dibujo y la pintura». Este factor principal se traduce en la práctica en la observación previa del modelo, antes de empezar a dibujar, calculando mentalmente las dimensiones y proporciones del mismo. Un primer paso que podríamos ampliar diciendo:

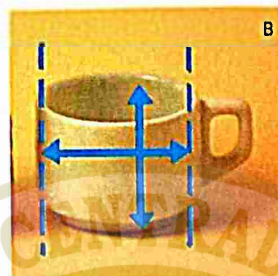
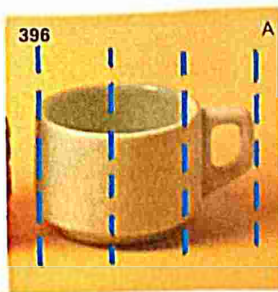
El cálculo mental de dimensiones y proporciones consiste en:

- Comparar unas distancias del modelo con otras.
- Encontrar puntos de referencia en los que apoyar distancias y formas.
- Imaginar líneas o trazos para situar niveles, contornos, formas, etc....

Vamos a estudiar la aplicación de estas fórmulas de una manera práctica: Vea en la figura 398 una fotografía del modelo elegido para este ejemplo: una naturaleza muerta en la que figuran, de izquierda a derecha, una jarra de cerámica de color verde, una manzana, una botella con un licor y una taza de café. Todo ello sobre una mesa y con una pared blanca como fondo; luz de día, dirección lateral.

¿Todo a punto? Tablero, papel de dibujo, lápiz HB... ¿Podemos empezar...?

Lo normal en un artista experto sería que,



Figs. 396 A y B, 397, 398. El cálculo de dimensiones y proporciones consiste básicamente en COMPARAR. Se trata de comparar y determinar, por ejemplo, que la altura de esta taza es igual a dos tercios del ancho total incluida el asa. Que la manzana, como una esfera, mide igual de alto que de ancho, etc.

incluso antes de coger el lápiz, contemplara el modelo durante un rato —cinco, diez minutos—, tratando de verlo a su manera, interpretando, estudiando formas, contrastes, colores... y calculando dimensiones, comparando distancias, viendo puntos de referencia.... Imagine que este artista piensa en voz alta:

... La altura de la jarra es igual a dos tercios del ancho total incluida el asa (fig. 396 A, B). La manzana es igual a una esfera (fig. 397).

El alto total de la botella mide lo mismo que desde el límite de la jarra al límite de la laza, excluida el asa (fig. 399). El centro del ancho total coincide con el límite izquierdo de la botella (fig. 401)... Veo que las dimensiones de la jarra corresponden a un cuadrado. Imaginando una línea en el centro de ese cuadrado tengo el límite superior de la taza, cuya altura es prácticamente igual que el alto de la manzana (fig. 402). El alto de la jarra es igual a la mitad de la altura de la botella; la base de la botella y de la taza se hallan al mismo nivel (fig. 400). El ancho de la botella es algo más estrecho que el ancho de la taza y de la manzana (fig. 403).

Si estos cálculos mentales hubieran sido trasladados al papel, en este momento tendríamos una estructura prácticamente resuelta para empezar a dibujar el modelo (fig. 404). Pero no; lo hecho hasta aquí forma parte de esa fase contemplativa, intelectual y decisiva de la que depende el éxito del dibujo o del cuadro. La resolución práctica, el dibujo propiamente dicho, empieza ahora.

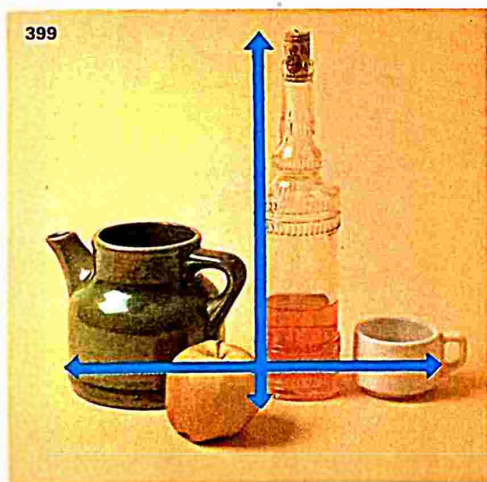


Fig. 399. "Tanto de ancho por tanto de largo". Es el primer paso: calcular la dimensión y la proporción del modelo.



Fig. 400. Interesa a continuación buscar un eje central, que en este caso coincide con el límite izquierdo de la botella.

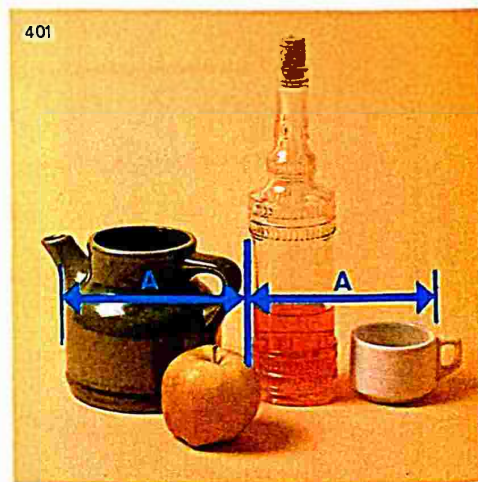
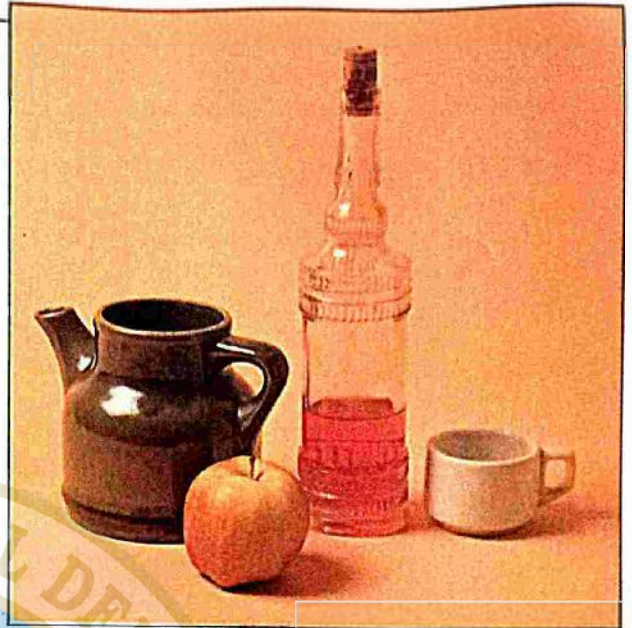
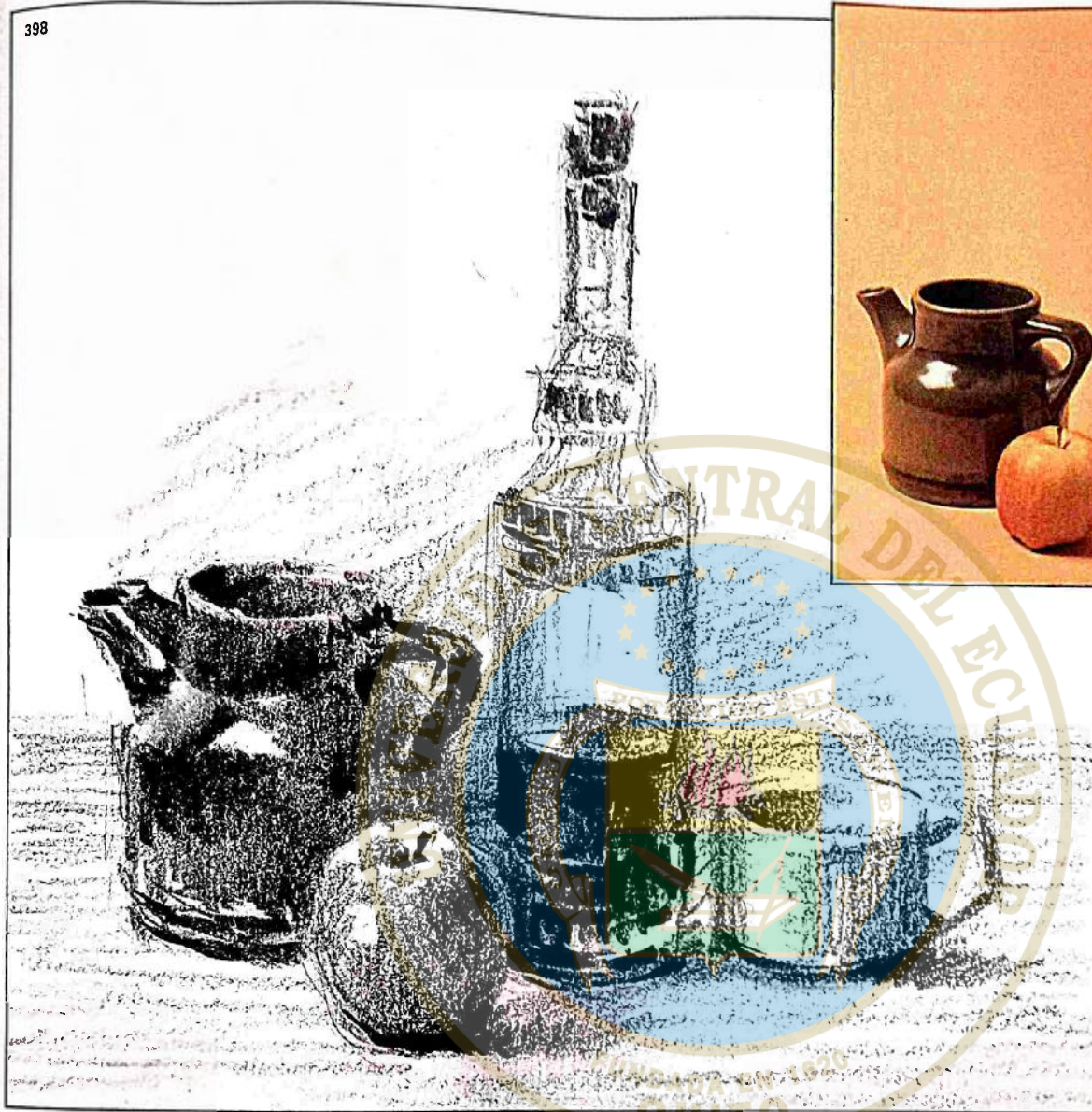


Fig. 401. Puntos de referencia y líneas imaginarias: aquí la forma de la jarra es cuadrada y el límite superior de la taza coincide con el centro de este cuadrado. El alto de la taza es igual al de la manzana.

398



402

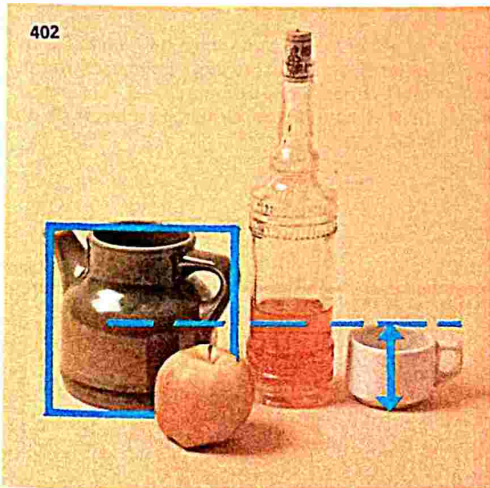


Fig. 402. Vemos otro centro, horizontal ahora, que nos permite afirmar cálculos anteriores.

403

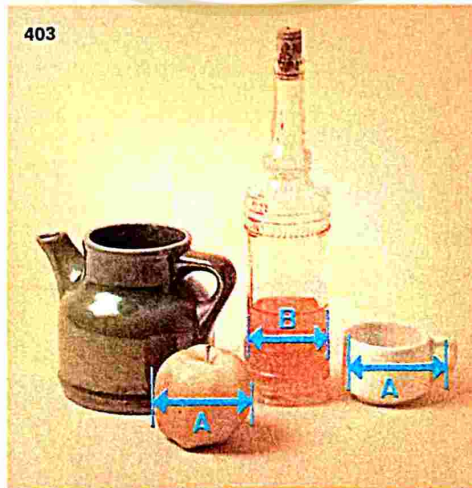


Fig. 403. Hay dimensiones, en fin, que no son exactas, pero que pueden determinarse fácilmente por aproximación.

404

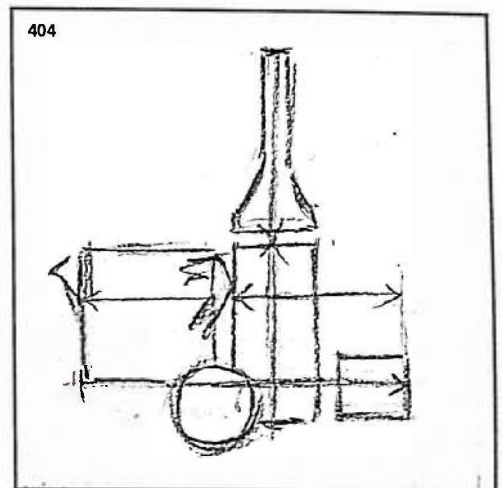


Fig. 404. El cálculo anterior de dimensiones y proporciones queda reflejado en estos trazos, con los que no sería difícil empezar a dibujar el modelo.

el cálculo real de dimensiones y proporciones

Pero, ¿qué es *proporcionar*?

La cabeza de un cabezón de feria es desproporcionada en relación con su cuerpo; una estatua clásica de la Grecia helenística ofrece unas dimensiones y proporciones ideales, perfectas en todas sus partes.

En el dibujo, *proporcionar es representar lo que vemos grande más pequeño, manteniendo las diferencias, en medidas, que existen en el modelo.*

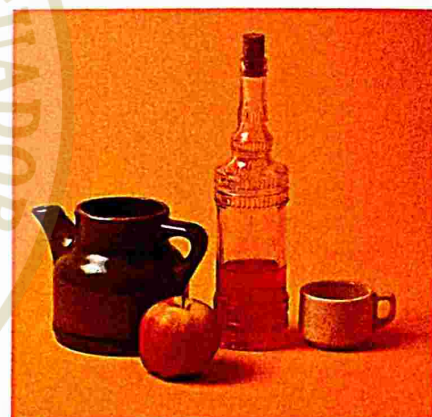
En el caso que estamos estudiando hemos visto que el alto total de la taza es igual al de la manzana; luego, en nuestro dibujo, deberemos mantener la misma relación de medidas para que estos elementos resulten proporcionados.

Puestos ya a dibujar, el problema de las proporciones empieza en el momento en que el artista quiere reducir las dimensiones del modelo real a la medida de su papel de dibujo, guardando y manteniendo las proporciones del conjunto. Pero, además, ¿a qué escala hay que dibujar para que el modelo no resulte muy grande ni muy pequeño? A este respecto le recomiendo el uso de dos ángulos de cartón negro, para formar un marco de formato variable (más o menos rectangular, cuadrado, etc.) con el que podrá estudiar el mejor encuadre. Tenga presente a este respecto que, en cualquier caso, *es mejor acercarse al modelo*, evitando así un encuadre que minimiza el tema (figuras adjuntas 406 a 408).

La reducción proporcional del modelo a la medida del papel tiene fácil solución cuando se copia de un cuadro o de una lámina: basta con cuadricular la lámina o una reproducción del cuadro, reduciendo o ampliando la misma cuadrícula en el papel de dibujo. Una fórmula que han puesto en práctica la mayoría de artistas de todos los tiempos, generalmente para ampliar bocetos y pasarlos a murales o a cuadros definitivos. Alberto Durero escribió un tratado sobre dimensiones y proporciones explicando e ilustrando varios sistemas para resolver este problema. Uno de estos sistemas consistía en un cristal cuadrulado que colocaba en un marco que, a su vez, situaba entre él y el modelo; trazaba la cuadrícula del marco en el papel y, «ajustando» el ángulo visual a un punto de mira, «copiaba» del cristal auxiliado por la cuadrícula (fig. 409). La idea es más teórica que práctica. Que yo sepa nadie usa este sistema. Pero es normal y corriente, en cambio, que se determinen y comparen dimensiones con ayuda de un lápiz, o el mango de un pincel, o una regla, etc.



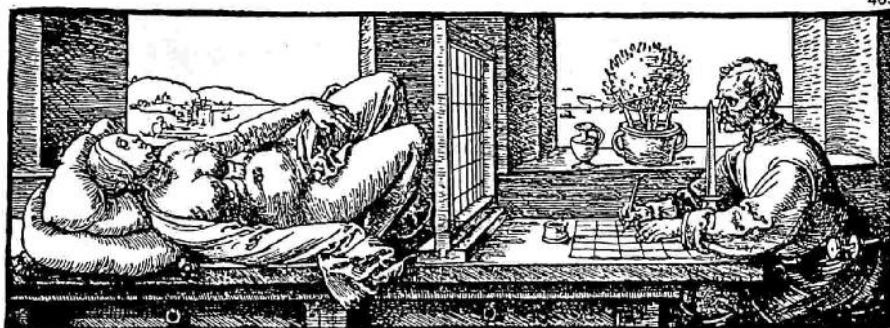
Fig. 405. Para comprender mejor qué es *proporcionar*, he aquí una manifiesta desproporción: un cabezón de feria cuya gracia y sentido del humor reside precisamente en una cabeza desproporcionadamente grande en relación con el cuerpo.



Figs. 406, 407, 408. La dimensión total del modelo en relación con la dimensión del papel de dibujo es un problema cuya solución puede verse con la ayuda de un marco, proporcional a la medida del papel, situado delante del modelo (fig. 406). Según que este marco se acerque o se aleje del punto de vista del artista, la dimensión total del modelo será mayor o menor. En cualquier caso es aconsejable «acercarse sin miedo»

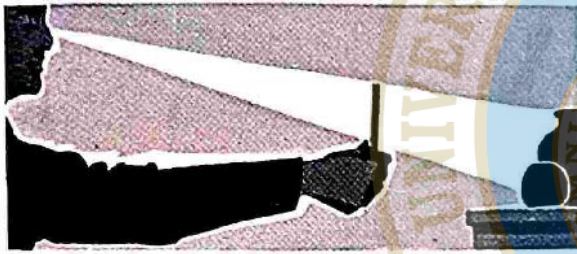
para que el modelo no quede perdido, minimizado en el espacio del papel.

Fig. 409. He aquí un dibujo de Alberto Durero, perteneciente a un tratado, escrito por él mismo, sobre dimensiones y proporciones, ilustrando un sistema para dibujar el modelo a través de una cuadrícula.



El sistema es conocido por todos los profesionales y la mayoría de aficionados:

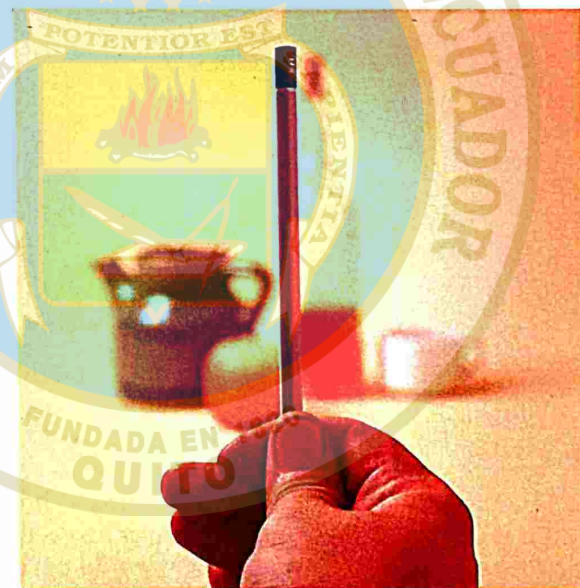
Se levanta el lápiz, una regla, el mango de un pincel, etc., delante de una parte del modelo, midiendo el alto de esta parte, desplazando el pulgar, arriba o abajo, hasta que la parte visible del lápiz coincide con la parte del modelo que se quiere medir. Se repite entonces la operación en sentido horizontal comprobando y calculando dimensiones (vea figuras 410 a 413). Digamos por último que, por lo general, cuando se empieza un dibujo existe una especie de barrera que le impide a uno avanzar con seguridad. Las proporciones no se ajustan, tal parte resulta pequeña en relación a tal otra..., pero si uno dibuja con método, comparando de continuo distancias, trazando líneas imaginarias, apoyándose en puntos de referencia, la barrera inicial va cayendo y llega un momento en que nuestra mente «razona» a una proporción dada, y se trasladan dimensiones de manera casi instintiva.



410



411



412

Figs. 410 a 413. Éste es el sistema tradicional para calcular las dimensiones y proporciones del modelo. Consiste en tomar un lápiz, una regla o un pincel, y, con el brazo estirado, medir una parte del modelo y compararla con otra. La medición tiene lugar con ayuda del dedo pulgar que se desplaza a lo largo del lápiz hasta coincidir con el ángulo visual respecto al modelo.



413

fundamentos de perspectiva

Hablando de artistas profesionales o aficionados, ¿quién no ha dibujado una calle, un edificio, una catedral, el claustro de un monasterio o simplemente una casa de campo en un paisaje? Estos temas y muchos, muchísimos otros, desde el interior de una habitación, sea palacio o bodega, hasta un libro; desde una silla o cualquier otro mueble hasta una caja de cerillas o un coche de fórmula 1, exigen del artista un conocimiento básico de las leyes de la perspectiva. Hablando de estas leyes, Van Gogh le escribía a su hermano Théo: «Si no posee este conocimiento la lucha es estéril».

La perspectiva es un tema muy amplio, complejo, matemático, que puede llenar fácilmente más de cien páginas en un libro. Pero considerando que no somos arquitectos y que dibujamos del natural, con el modelo delante nuestro, yo me permito asegurar que la perspectiva realmente imprescindible puede resumirse en los conocimientos siguientes:

Primer factor básico:

La línea de horizonte

Exceptuando algunos casos especiales, como el dibujo de una flor, de un animal, de una mano, etc..., la línea de horizonte existe en todos los temas. En cuanto a su situación no está desde luego ni en la cima de una montaña ni en la hondonada de un barranco:

El horizonte se halla siempre delante nuestro, mirando al frente, a la altura de nuestros ojos.

El ejemplo o imagen más explícita de esta situación lo podemos ver en el mar, mirando al frente, sin levantar ni agachar la cabeza: es la *línea formada por el límite del agua y del cielo*, que, naturalmente, se sitúa a la altura de la vista. Y esto, tanto si estamos de pie, como sentados, de modo que si usted se agacha, siempre mirando al frente, la línea de horizonte baja con usted; si usted sube a unas rocas, a un monte, la línea de horizonte sube con usted, situándose en la parte alta de la imagen. El modelo que usted dibuje puede estar encima o debajo de esta línea que, por otra parte, puede estar dentro o fuera del dibujo.

El segundo factor a analizar es:

El punto de vista (P.V.)

Se halla en la misma línea de horizonte; en el centro del ángulo visual del espectador; por



415



416

tanto, enfrente mismo de usted. Este punto y su situación tiene para nosotros una importancia relativa según veremos seguidamente. De modo que podemos pasar a comentar el tercer factor básico:

Los puntos de fuga (P.F.)

Los puntos de fuga situados en el horizonte tienen la misión de reunir las líneas paralelas perpendiculares al horizonte, así como las líneas oblicuas respecto al horizonte (hay además otro tipo de perspectiva oblicua llamada aérea); la convergencia en dicha línea de los puntos de fuga crea en el dibujo la idea de profundidad o tercera dimensión.

He aquí entonces las clases o formas de perspectiva:

1. La perspectiva paralela de un punto de fuga.
2. La perspectiva oblicua de dos puntos de fuga.
3. La perspectiva aérea de tres puntos de fuga.

Pero es mejor que le explique estas teorías con enseñanzas y ejemplos prácticos.

Fig. 414. El horizonte, en general, viene determinado por el límite de las aguas del mar con el cielo. La *línea de horizonte*, en perspectiva, se sitúa a la altura de nuestros ojos, mirando al frente.

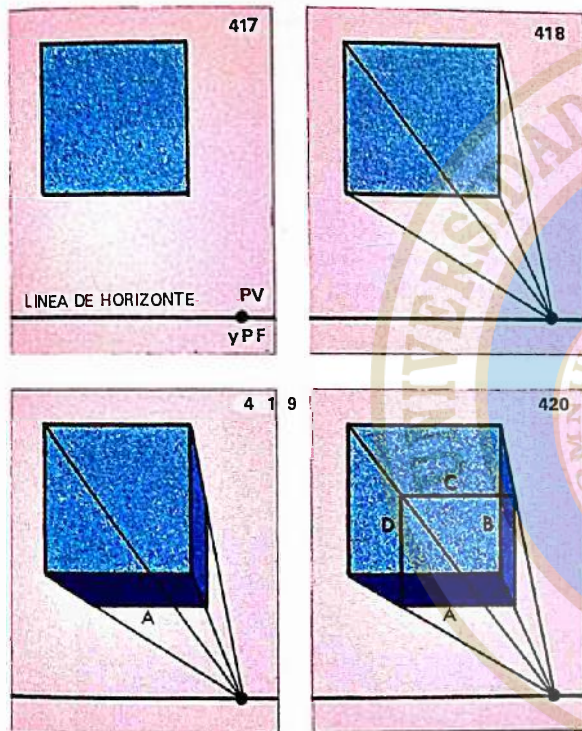
Fig. 415. El centro de nuestro ángulo visual mirando al frente determina la línea de horizonte; si usted se agacha, naturalmente la línea baja con usted, los cuerpos son vistos desde abajo, «a vista de rana», como dicen algunos expertos.

Fig. 416. Si usted se sitúa en un punto elevado la línea de horizonte sube con usted. Y entonces usted ve los cuerpos desde arriba, con una perspectiva poco usual respecto a las anteriores.

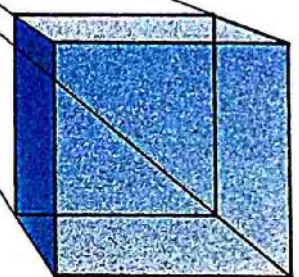
perspectiva paralela (de un punto de fuga)

En esta y en todas las formas de perspectiva vamos a usar una imagen fotográfica dibujando unos cubos que refuercen la clase de perspectiva paralela, oblicua o aérea. El cubo es, por otra parte, la forma más representativa para explicar gráficamente el funcionamiento de la perspectiva, de modo que empezaré en cada caso por explicar el proceso a seguir para dibujar un cubo en perspectiva.

En este primer desarrollo, de un cubo en perspectiva paralela, he situado el cubo encima de la línea de horizonte, aunque también podría estar la línea encima y el cubo debajo. Observe



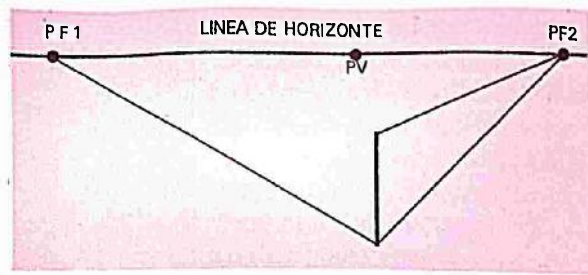
en esta primera figura (417) que *el punto de fuga es a la vez punto de vista*. Este es un caso excepcional que sólo se da en la perspectiva paralela. Y bien: empiezo dibujando un cuadrado; en el segundo paso dibujo cuatro líneas de fuga que van desde los vértices del cuadrado al punto de fuga (418); dibujo la horizontal A estableciendo a ojo la cara inferior del cubo (419); y, partiendo de la horizontal anterior, dibujo la vertical B completando la forma del cubo. Pero todavía trazo las líneas C y D, como si el cubo fuera transparente, de cristal, para comprobar así la buena proporción del mismo (420). Observe ahora la fotografía de la Avenida Madison en Nueva York, como un ejemplo típico de perspectiva paralela de un solo punto de fuga (que es, a la vez, *punto de vista*). Compruebe la situación de la línea de



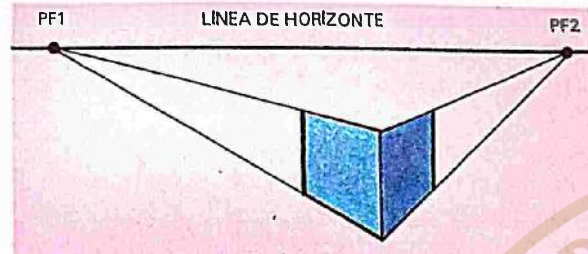
horizonte a la altura de la vista y observe los centenares de ventanas, aberturas y puertas que, en paralelo y perpendicularmente al horizonte representando la tercera dimensión. Podríamos decir que esta sensación de espacio aparece subrayada por el contraste del color —ese gris azulado que crea profundidad—, pero esto queda para páginas siguientes, cuando hablemos de luz, sombra, contraste y atmósfera.

Fig. 421. Esta fotografía de la Avenida Madison de Nueva York es un buen ejemplo de perspectiva paralela de un solo punto de fuga, que a la vez es punto de vista. Vea la convergencia de todas las líneas paralelas perpendiculares al horizonte y estudie los tres cubos añadidos a esta imagen para una mejor comprensión de este tipo de perspectiva paralela.

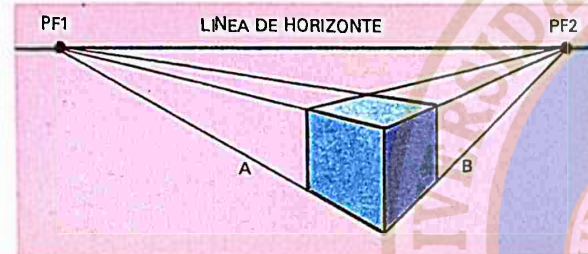
perspectiva oblicua (de dos puntos de fuga)



422



423



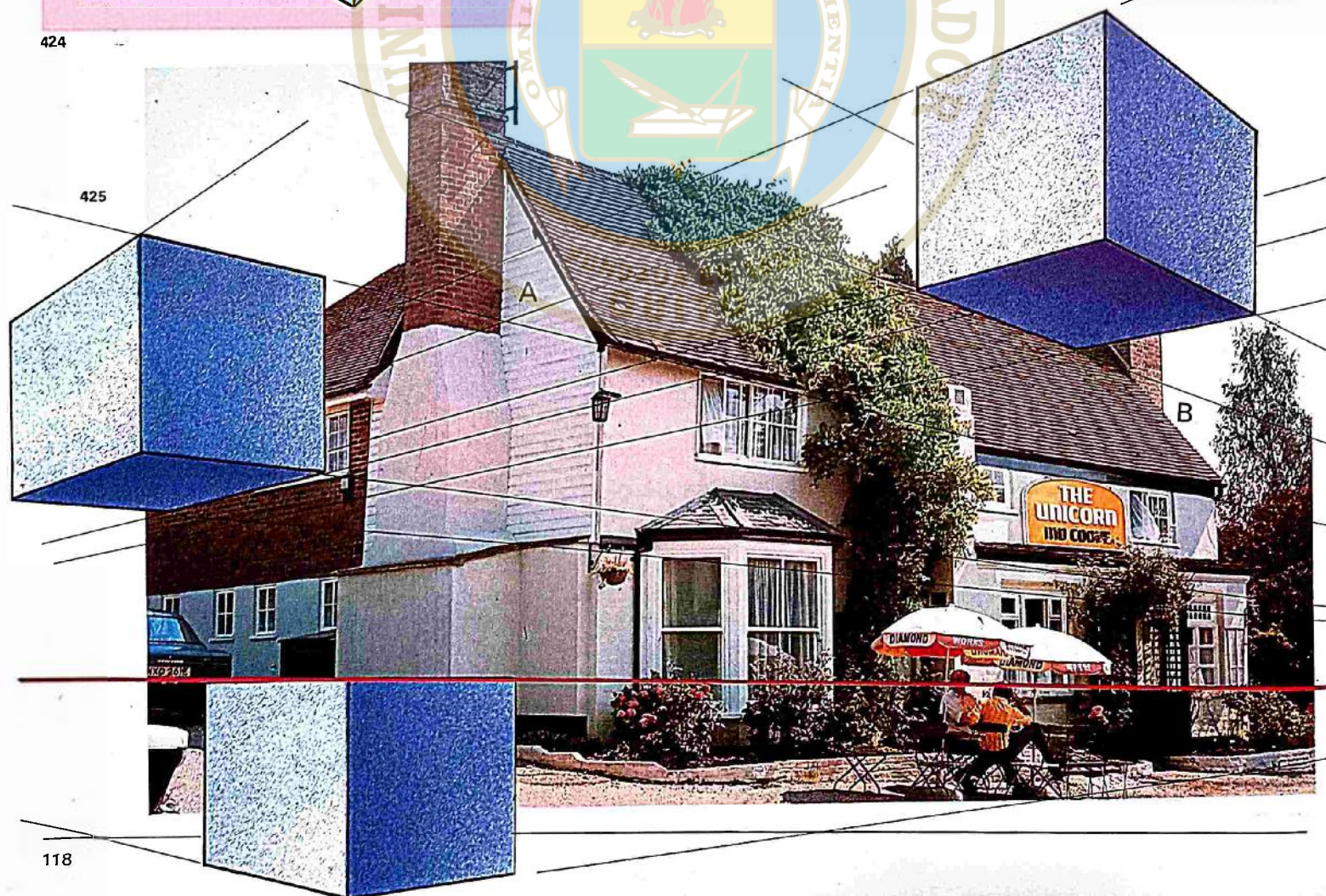
424

Situando primero el punto de vista, aproximadamente en el centro del cubo, trazo a pulso la vertical correspondiente a la arista más cercana. Sitúo los puntos de fuga 1 y 2 y trazo las primeras líneas de fuga a derecha e izquierda (fig. 422); dibujo a ojo las dos caras laterales del cubo (fig. 423) y termino el dibujo con la cara superior. Tome nota: El ángulo formado por la base del cubo deberá ser siempre mayor de 90° (fig. 424).

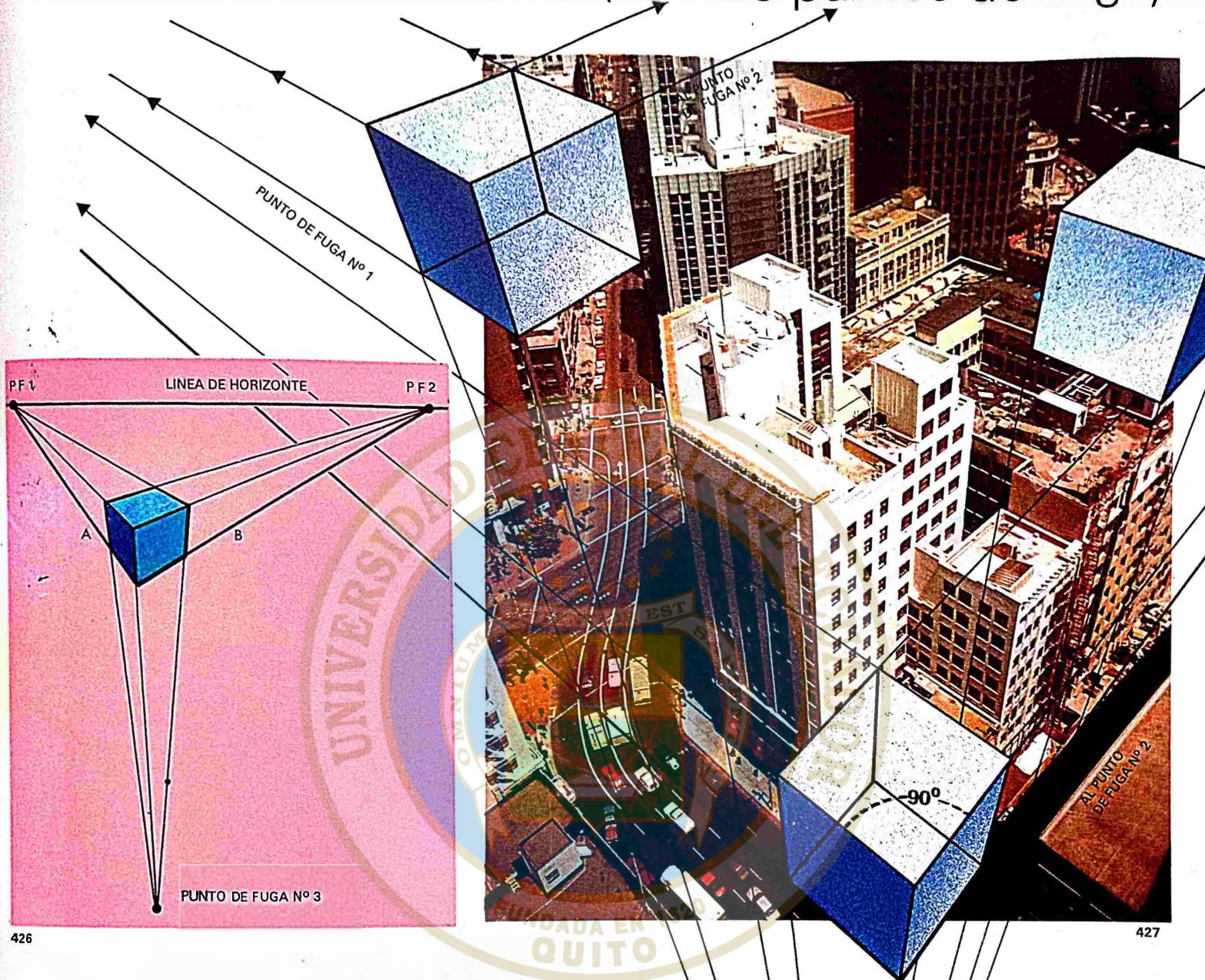
La casa de perspectiva oblicua con los puntos de fuga fuera de la imagen, cosa normal y corriente en la práctica. Observe la situación y perspectiva de los cubos para comprender mejor la perspectiva de la casa. En este ejemplo hay una variante que complica en cierto modo este ejemplo práctico. Me refiero a los tejados inclinados cuyas aristas (A,B) convergen en un punto de fuga especial, pero no imprescindible desde un punto de vista artístico, dado que estas inclinaciones pueden ser dibujadas a ojo teniendo siempre en cuenta la convergencia, desde luego muy poco acentuada, de las líneas inclinadas y más visibles.

Figs. 425. He aquí un ejemplo clásico de perspectiva oblicua, de dos puntos de fuga, con la dificultad también típica que solucionaremos en las páginas siguientes, de los puntos de fuga que convergen fuera de la imagen. Observe el paralelismo de todas las líneas oblicuas al horizonte, de un lado y del otro lado, en busca del punto de fuga; con la excepción en este caso de las líneas inclinadas de los tejados, que podrían resolverse con un punto de fuga hacia arriba, pero que —no somos arquitectos— pueden dibujarse perfectamente a ojo —somos artistas (sin ninguna petulancia)—.

425



perspectiva aérea (de tres puntos de fuga)



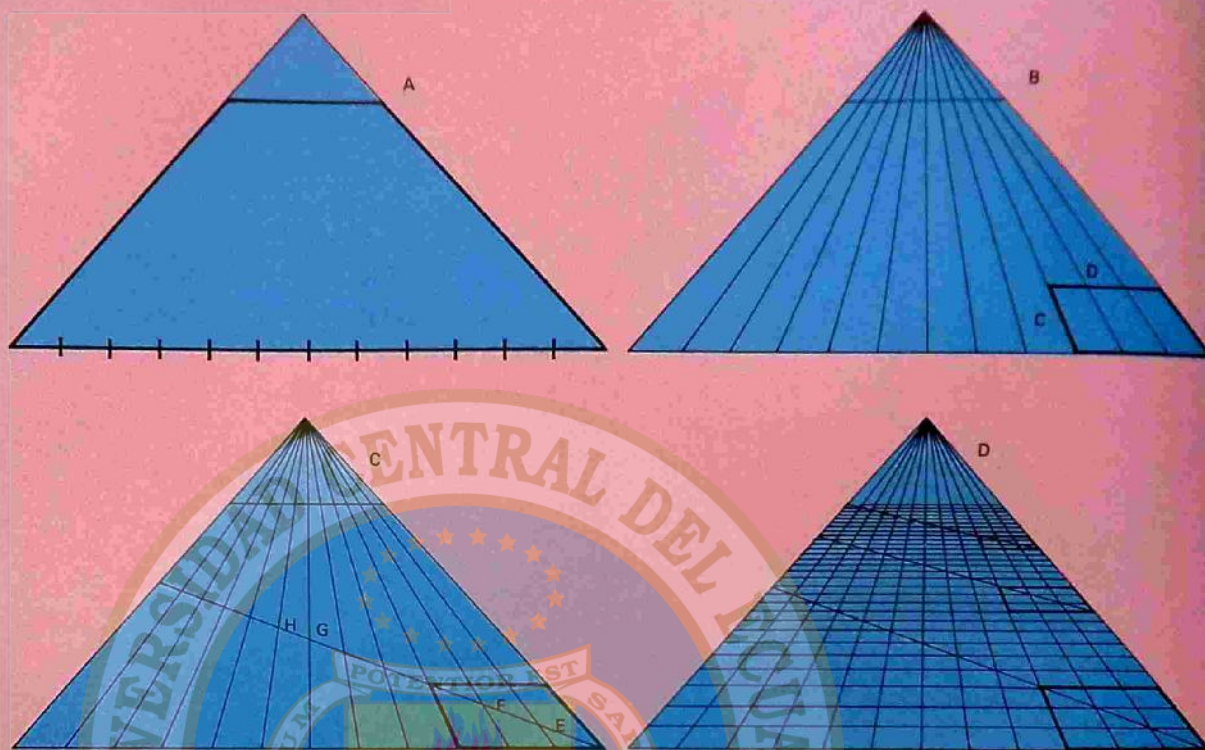
Si usted mira desde encima mismo una casa o un edificio comprobará que ni las formas o líneas verticales ni las horizontales se mantienen paralelas. Todas convergen ordenadamente a su punto de fuga, con la particularidad de que dos de estos puntos de fuga se hallan, como de costumbre, en la línea de horizonte, pero el tercero, correspondiente a las líneas verticales, se sale de la norma y se sitúa por debajo de dicha línea. Naturalmente, si usted se sitúa al pie de un rascacielos y levanta la cabeza para ver el edificio, las líneas verticales fugarán hacia arriba, hacia ese tercer punto situado entonces por encima de la línea de horizonte. Vea este tipo de perspectiva aplicado a estas imágenes, recordando que el ángulo base AB no debe ser inferior a 90° . Esta perspectiva es poco corriente en dibujo artístico.

Fig. 427. Finalmente ésta es una forma de perspectiva poco corriente, especial para objetos, cuerpos y edificios vistos desde arriba: la perspectiva aérea, de tres puntos de fuga. Hay en ella dos series de líneas oblicuas que se dirigen al punto de fuga número 1 (izquierda) y al punto de fuga número 2 (derecha); y existe una tercera serie de líneas paralelas al punto de fuga número 3, hacia abajo, pero que podría ser hacia arriba, si viéramos este edificio desde la acera, mirando hacia el último piso.

mosaicos en perspectiva

Fig. 428. Proceso a seguir para dibujar un mosaico en perspectiva paralela: A). Se dibuja, en perspectiva, el perímetro total del mosaico y se señala en la línea de tierra el número de baldosas que han de componer el mosaico en sentido vertical. B). Tomando tres líneas de baldosas se dibuja a ojo un cuadrado como C.D. C). Se traza una diagonal cruzando por los puntos E, E', E'' y D). El cruce de esta diagonal con las verticales paralelas anteriores nos proporciona los puntos de referencia para trazar las correspondientes horizontales que completan el mosaico. Siguiendo este mismo proceso se repite el juego que puede prolongarse hasta el infinito.

428



429

Fig. 429. Dibujar**un mosaico en perspectiva oblicua.**

A) Dibuje la línea de medidas y divídala en espacios iguales (a, b, c, d) y trace la línea A, de vértice a vértice para establecer el punto de fuga de diagonales.

LINEA DE MEDIDAS

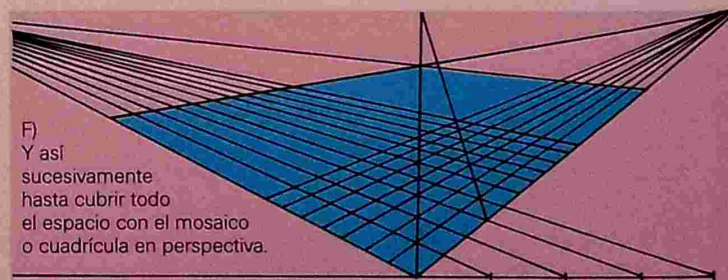
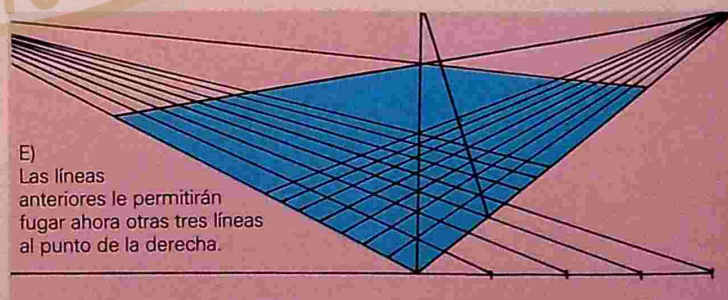
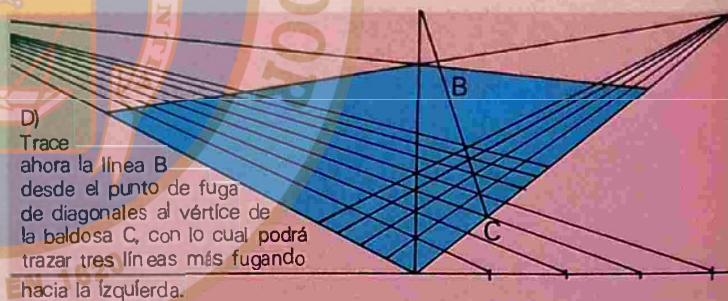
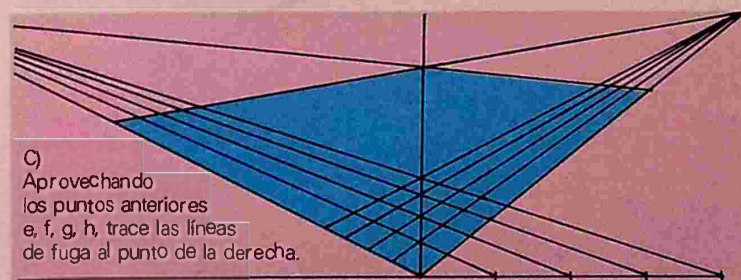
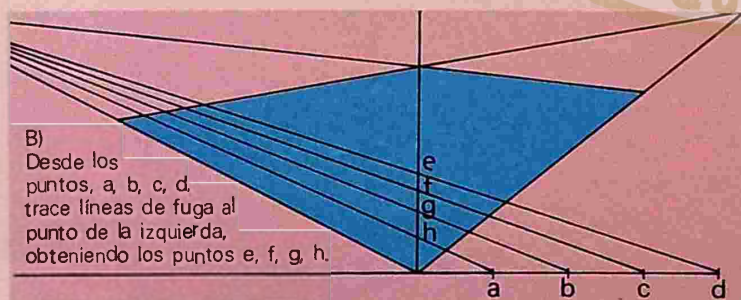
B) Desde los puntos, a, b, c, d, trace líneas de fuga al punto de la izquierda, obteniendo los puntos e, f, g, h.

C) Aprovechando los puntos anteriores e, f, g, h, trace las líneas de fuga al punto de la derecha.

D) Trace ahora la línea B desde el punto de fuga de diagonales al vértice de la baldosa C, con lo cual podrá trazar tres líneas más fugando hacia la izquierda.

E) Las líneas anteriores le permitirán fugar ahora otras tres líneas al punto de la derecha.

F) Y así sucesivamente hasta cubrir todo el espacio con el mosaico o cuadrícula en perspectiva.



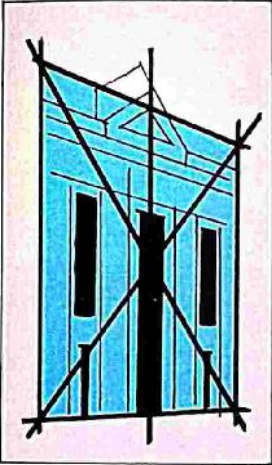
división de espacios en profundidad

Fig. 430. A y B. Para situar en perspectiva correcta un edificio que, visto de frente, presenta una construcción o arquitectura simétrica, sólo es necesario situar en perspectiva el cuadro o rectángulo del edificio y dividirlo en dos o más espacios mediante sendas cruces en forma de aspa, con lo que, automáticamente, se obtiene el centro perspectivo de cada espacio.

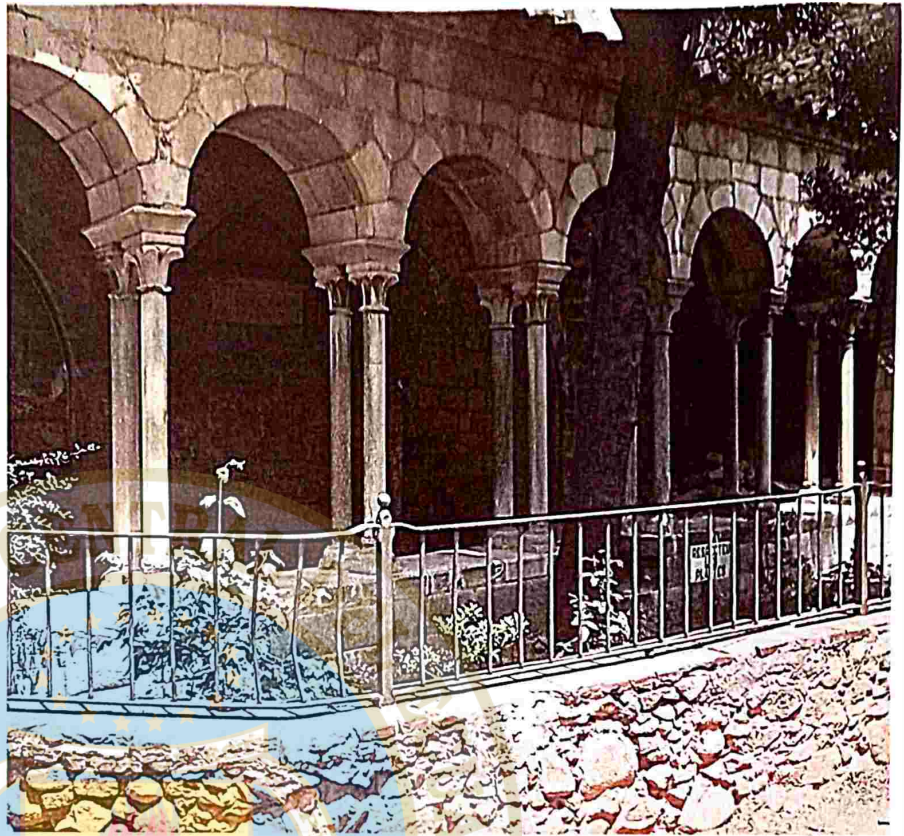
Fig. 431. Vea en esta imagen, y las siguientes de la figura 432 A, B, C y D, cómo resolver un problema de división de espacios en profundidad, aplicado a formas que se repiten. En este caso el claustro de una antigua iglesia románica de Cataluña.

430

A

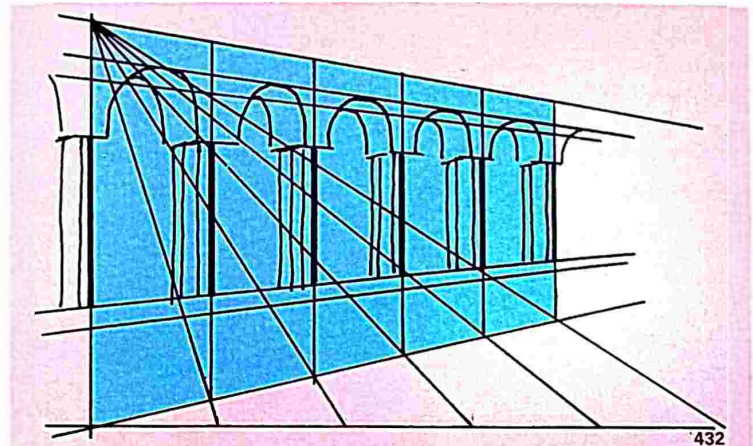
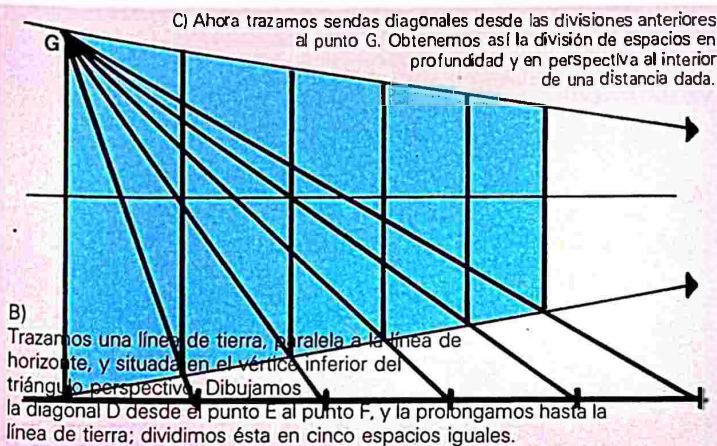
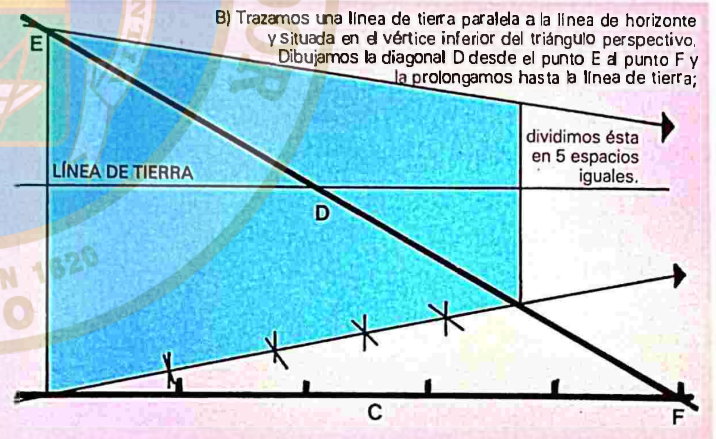
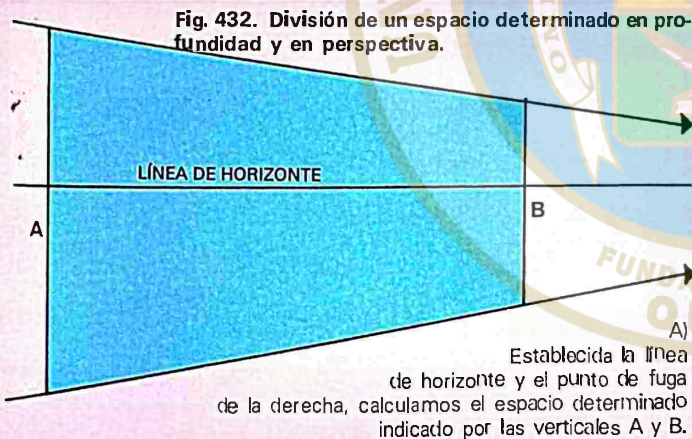


B



431

Fig. 432. División de un espacio determinado en profundidad y en perspectiva.



432

perspectiva de las sombras

Imagine el interior de una habitación, vista en perspectiva oblicua, con algunos muebles o formas básicas, una lámpara en el centro del techo y una figura de pie debajo de la misma. Al nivel de los ojos de la figura aparece la línea de horizonte, mientras los vértices de las paredes convergen hacia los puntos de fuga; el punto de fuga número 1 queda dentro de la habitación, el número 2 queda fuera del cuadro (fig. 433).

Encendemos la luz y aparecen las sombras proyectadas (fig. 434). Analicemos cómo se producen estas sombras:

La luz artificial se propaga en línea recta y en sentido radial.

El punto de luz se constituye en punto de fuga de luz (P.F.L.) que, junto con el punto de fuga de la sombra (P.F.S.), permite establecer la perspectiva de las sombras con luz artificial.

Veamos ahora qué ocurre con la luz natural.

La luz natural se propaga en sentido paralelo.

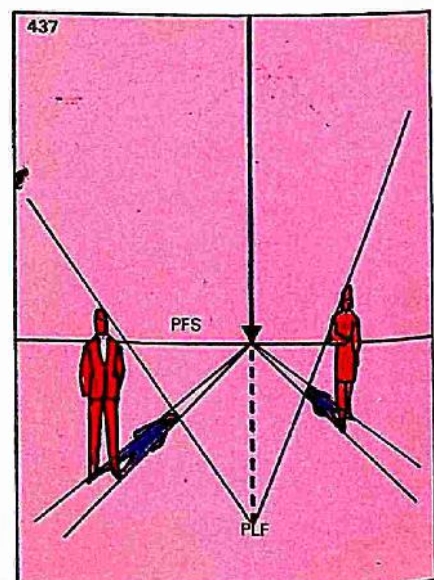
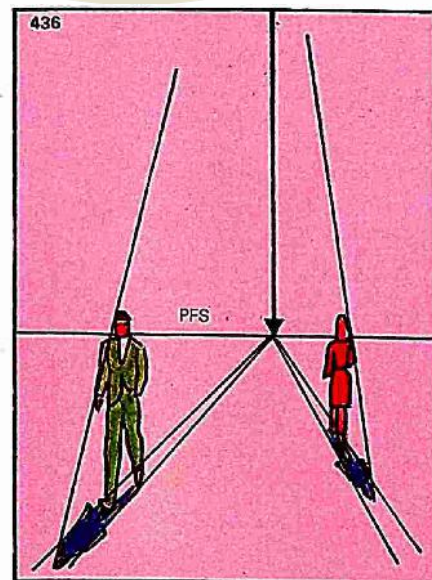
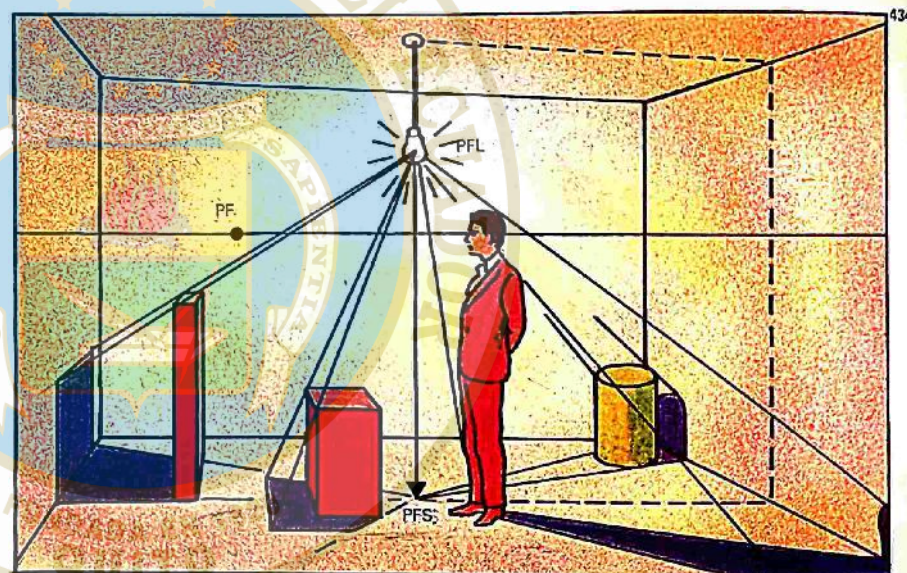
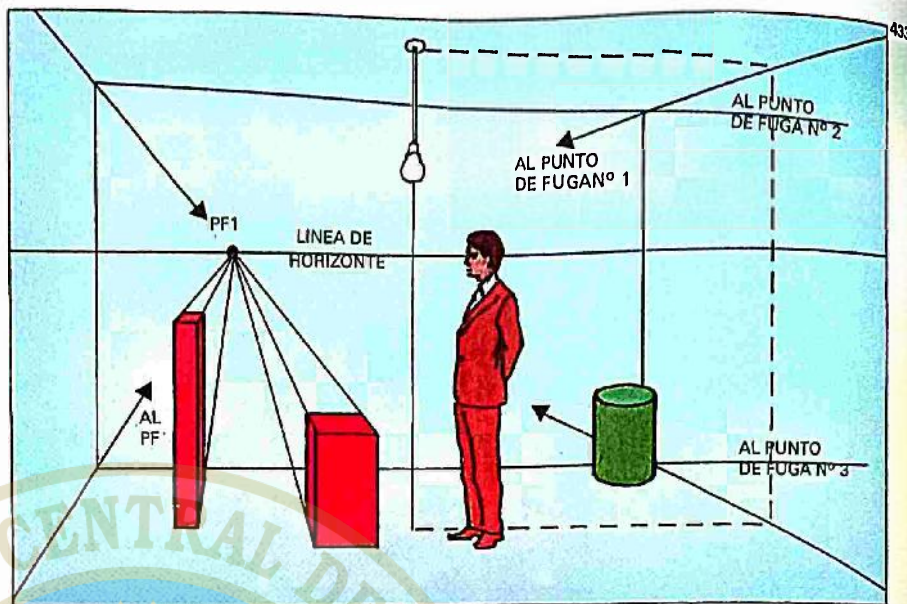
Así que cuando las imágenes son vistas en perspectiva aérea, desde encima, prácticamente las sombras no ofrecen perspectiva alguna (fig. 435). En perspectiva normal y con imágenes iluminadas a contraluz (fig. 436) hemos de operar con dos puntos de fuga:

El P. F. L. situado en el mismo sol y el P. F. S., situado en el horizonte, debajo del sol.

Por último, trabajando con luz frontal o frontal lateral, deberá operar también con dos puntos de fuga:

El P.F.S., en el horizonte, debajo del sol. El P.F.L., situado debajo del P.F.S.,

teniendo en cuenta la incidencia del ángulo de iluminación en el modelo (fig. 437). No hay más puntos, ni sombras, ni fugas.



pautas - guía

Cuando dibujamos en perspectiva oblicua, la más corriente de las perspectivas, ocurre casi siempre que uno de los puntos de fuga, y muchas veces los dos, quedan fuera del cuadro. Así sucede, por ejemplo, con la casa reproducida en la página 118, que yo he dibujado aquí. En estas condiciones, es difícil establecer la perspectiva correcta de todos los elementos del modelo, chimeneas, tejados, ventanas, puertas, etc... Pues bien: si usted ha asimilado y practicado los temas de perspectiva expuestos en las páginas anteriores, usted estará ahora preparado para comprender fácilmente esta última e importante fórmula de perspectiva para artistas. Se trata de establecer mediante una *pauta-guía* la perspectiva ofrecida por modelos de este tipo. Vea en los esquemas siguientes (fig. 439, A, B y C), el proceso a seguir para construir dicha pauta.



439

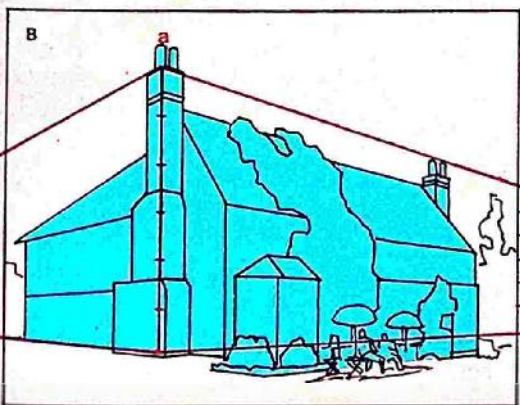
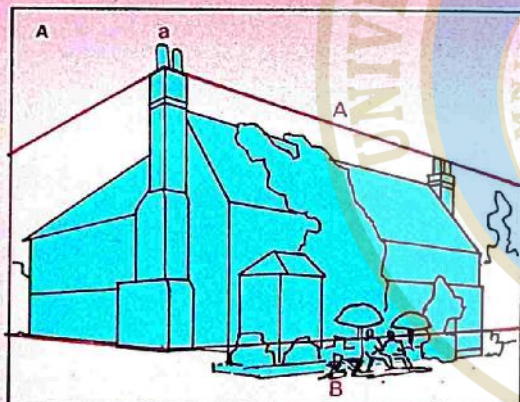


Fig. 439. A. Se encaja el modelo a partir de la vertical más próxima (a), trazando las líneas b y c que limitan por arriba y por abajo la forma total del modelo en perspectiva.

B. Seguidamente se divide la vertical más próxima (a) en un número determinado de espacios. Se prolongan las líneas de fuga aproximadamente un centímetro fuera del cuadro y

se trazan las verticales d y e, que se dividen con el mismo número de espacios indicados anteriormente en la vertical a.

C. Por último se unen mediante series de trazos los puntos A con A, B con B, etc., hasta establecer una pauta-guía que nos

permitirá dibujar en perfecta perspectiva todos los elementos del modelo.

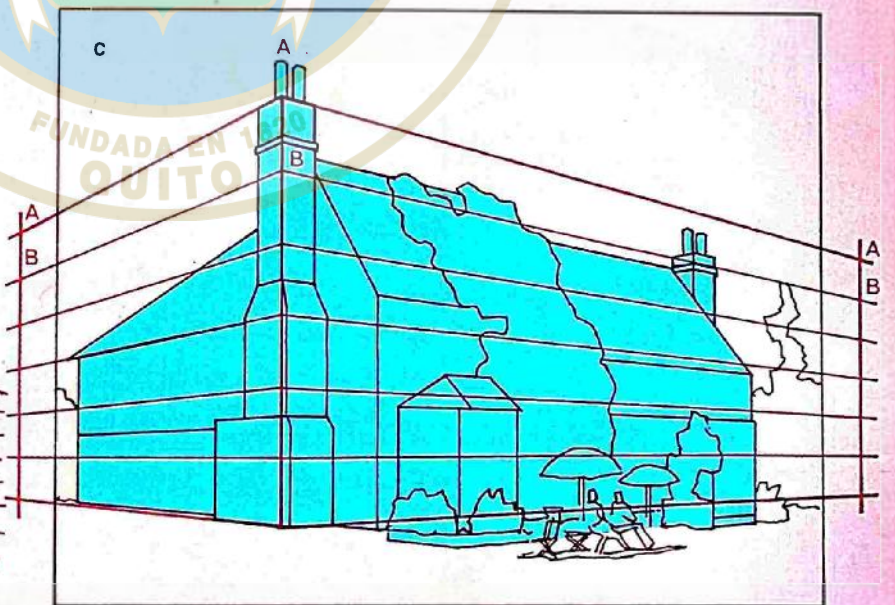


Fig. 438. Dibujando o pintando temas en perspectiva como éste, en el que los puntos de fuga quedan fuera del cuadro, la convergencia de líneas ha de calcularse a ojo, pero con la posibilidad de aplicar una pauta-guía, como la siguiente (fig. 439) que resuelve básicamente todos los problemas.

perspectiva del círculo y ejemplos

PERSPECTIVA DEL CÍRCULO

440

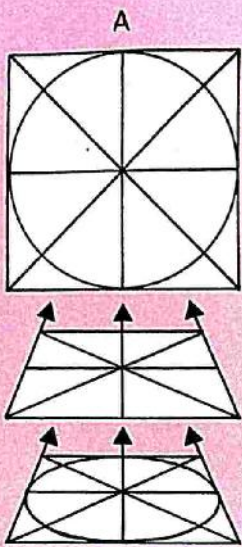


Fig. 440 A. Para dibujar un círculo en perspectiva sólo es necesario dibujar un cuadrado en perspectiva y dividirlo con una cruz y una aspa que, con los puntos a, b, c, etc., le facilitarán el dibujo en perspectiva.

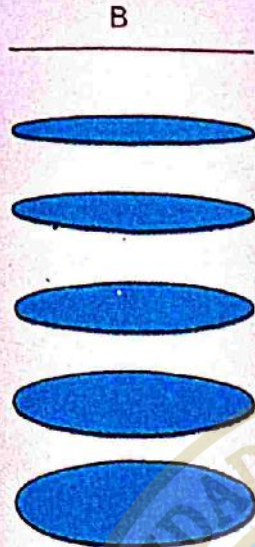


Fig. 440 B. Cuanto más lejos se halla un círculo del nivel de la línea de horizonte, más evidente es la forma y viceversa; de tal manera que una lámina delgada cortada en círculo, situada al nivel del horizonte, se transforma en una línea.

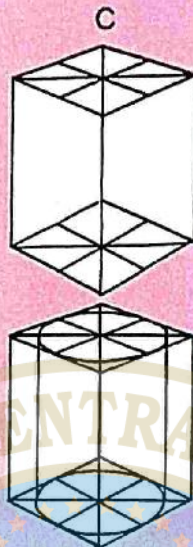
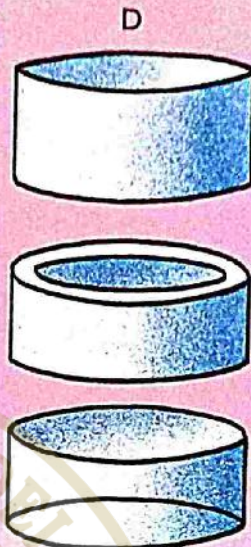
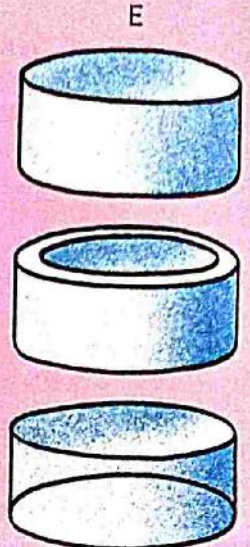


Fig. 440 C. La perspectiva correcta de un cilindro exige el encajado previo dentro de un cubo o un prisma rectangular, según ilustran estas dos figuras.



MAL



BIEN

Fig. 440 D, E. He aquí tres errores típicos en la construcción del cilindro. Arriba: el error común de dibujar sendos ángulos en los vértices de la base del cubo. En el centro: el error de dibujar el grueso del cilindro, con una perspectiva errónea, dado que el grueso hori-

zontal debería ser más estrecho que el grueso vertical. Y abajo el error consiste en haber dibujado el círculo superior con el mismo escorzo o perspectiva que el círculo inferior, cuando éste debería ser más alto.

441



442



443

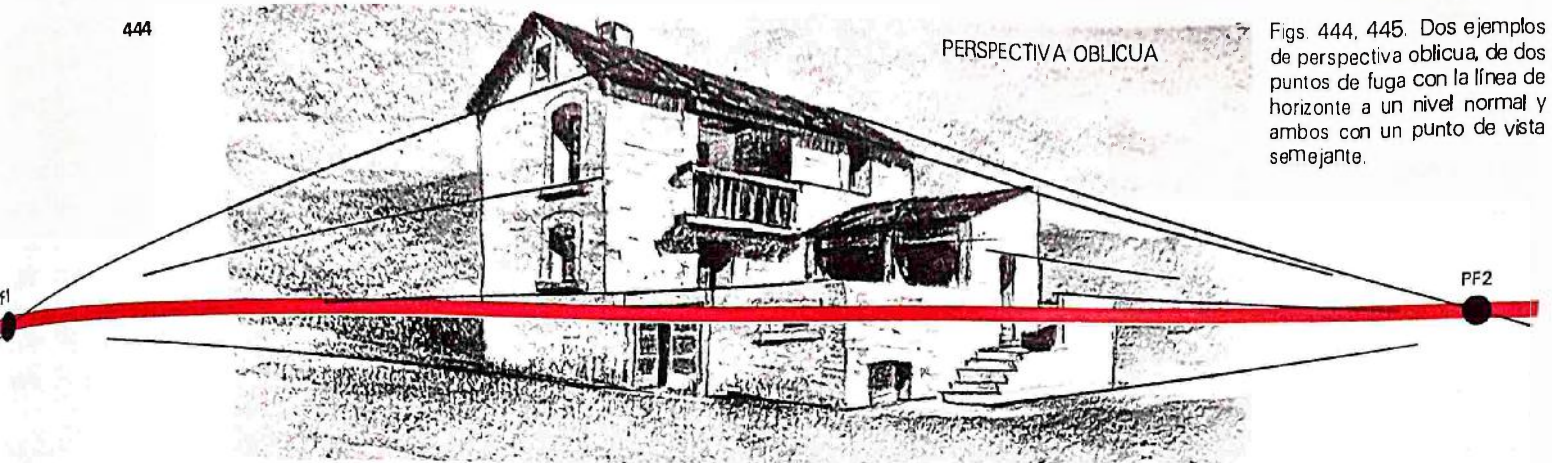


Figs. 441, 442, 443. He aquí tres ejemplos de perspectiva paralela de un punto de fuga con las líneas de horizonte, situadas a diferente nivel. Mientras la casa de la figura 442 ofrece una perspectiva normal, el caserío de la izquierda (fig. 441) proporciona una visión desde arriba que empujea el edificio. La iglesia de la derecha (fig. 443), con un punto de vista bajo, ofrece una cierta monumentalidad.

444

PERSPECTIVA OBLICUA

Figs. 444, 445. Dos ejemplos de perspectiva oblicua, de dos puntos de fuga con la línea de horizonte a un nivel normal y ambos con un punto de vista semejante.



445

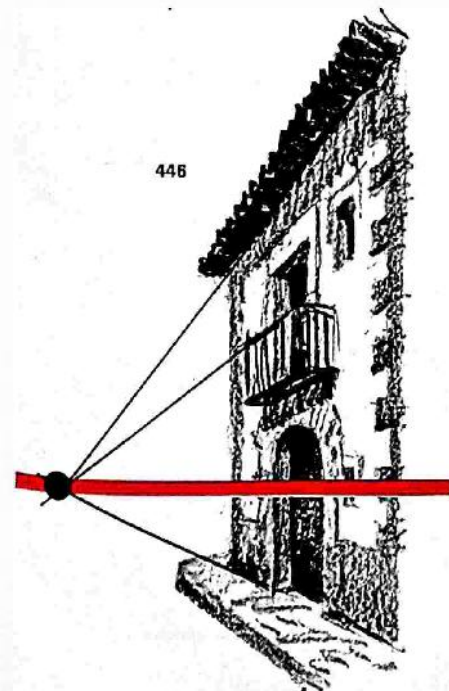


447



Figs. 446, 447. Cálculo del centro perspectivo mediante la fórmula de dibujar una aspa. A la derecha, ejemplo de división de espacios en profundidad.

446



la fórmula de cézanne

Paul Cézanne murió el 22 de octubre de 1906, a los 67 años. Un mes antes, el 21 de septiembre, escribió una serie de cartas al pintor Emile Bernard, veintinueve años más joven: Bernard, admirador apasionado de la pintura de Cézanne, había conocido al maestro dos años antes; fue a visitarle, hicieron amistad y Cézanne tomó al joven pintor bajo su tutela. Pintaron juntos durante algún tiempo y después continuaron sus conversaciones por correspondencia. La serie de cartas a Bernard es el único testimonio escrito de los métodos y teorías de Cézanne entre las cuales la más conocida es la idea de ver las formas básicas en todos los cuerpos de la Naturaleza. El 15 de abril de 1904, Cézanne le decía a Bernard:

«Permitidme que os repita lo que aquí os decía: tratad la Naturaleza según el cubo, la esfera y el cilindro; todo en correcta perspectiva».

Una idea que Pedro Pablo Rubens había apuntado cuando escribió: *«La estructura básica de la figura humana puede ceñirse al cubo, al círculo y al triángulo»*, y que Cézanne amplió a todos los cuerpos del Universo que repitió una



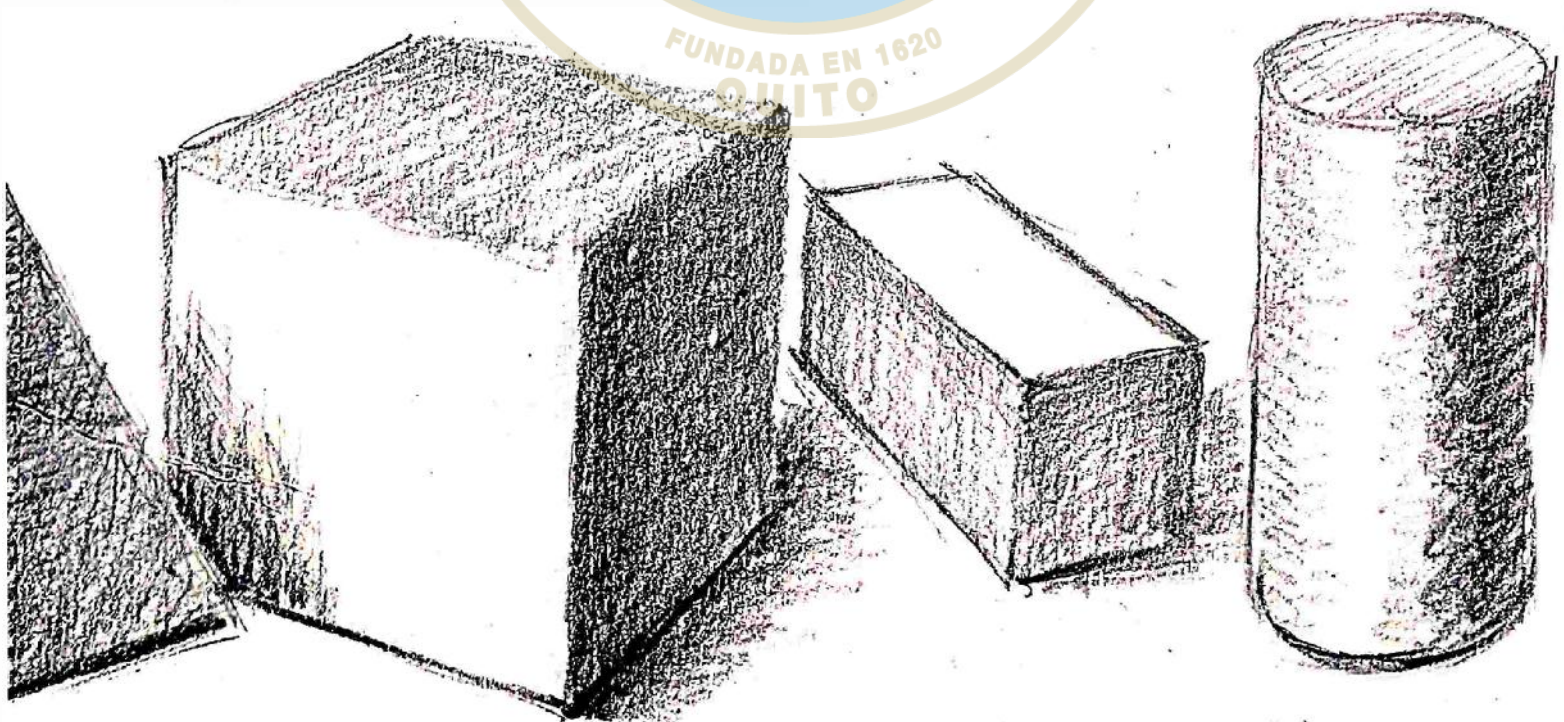
Fig. 448. Paul Cézanne. «Autorretrato». Dibujo a lápiz plomo. Instituto de Arte de Chicago, Chicago, Illinois. Cézanne repitió una y otra vez a todo aquel que quería oírle, a Monet, a Pissarro, a Voillard, a Picasso. la idea de que en la Naturaleza todo está modelado según tres formas fundamentales: el cubo, el cilindro y la esfera.

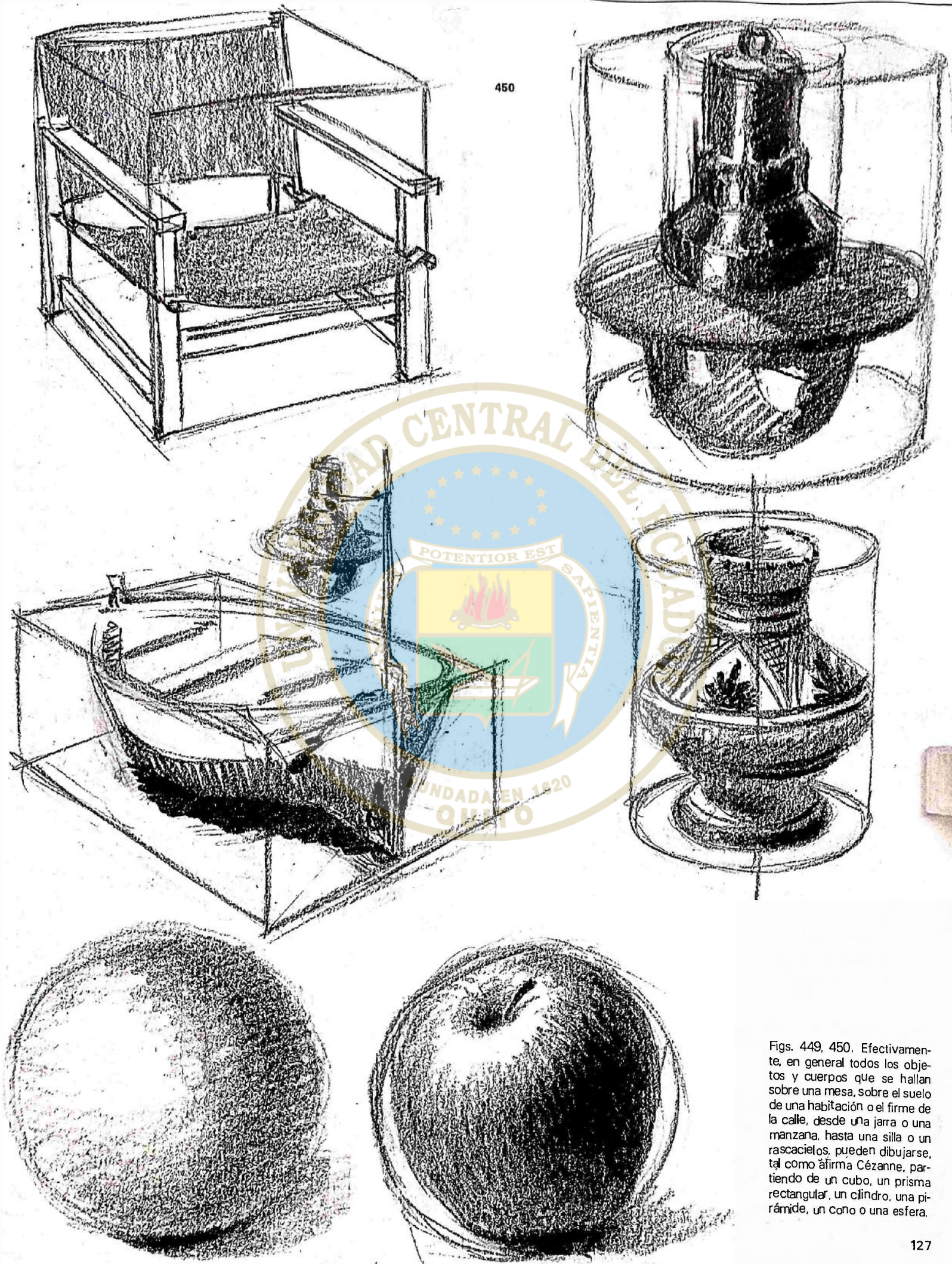
y otra vez hablando con Monet, Pissarro, Voillard, Picasso... No es por casualidad que este último iniciara el cubismo aplicando la famosa fórmula de Cézanne.

Ciertamente, si usted analiza la estructura de cualquier objeto que ahora mismo esté a su alrededor, o si sale fuera, a la calle, al campo, y ve una casa, un automóvil, un tiesto, etc., comprobará que esta estructura nace de una de estas formas básicas, de manera que si usted es capaz de dibujar la esfera, el cubo o el cilindro es capaz de dibujarlo todo.

En la página anterior número 100 de este libro, bajo el título «La técnica de la aguada en la práctica», le pedía que construyera usted mismo un cilindro, un cubo, una pirámide y un prisma rectangular; le falta únicamente la esfera que puede ser una pelota pequeña blanca (si la pelota es de color puede pintarla con pintura blanca en spray). Bien pues; le sugiero que dibuje estas formas del natural, en tamaños y posiciones diferentes, en perspectiva paralela y oblicua, imaginando la perspectiva aérea, etc.

Este será un primer paso necesario, rentable... y divertido, a partir del cual podremos estudiar el encajado y la estructura del dibujo artístico en general.





Figs. 449, 450. Efectivamente, en general todos los objetos y cuerpos que se hallan sobre una mesa, sobre el suelo de una habitación o el firme de la calle, desde una jarra o una manzana, hasta una silla o un rascacielos, pueden dibujarse, tal como afirma Cézanne, partiendo de un cubo, un prisma rectangular, un cilindro, una pirámide, un cono o una esfera.

el encajado, la estructura, el esbozo

¿Cómo se inicia un dibujo?

Algunos empiezan con un trazo —condicionados por el tema—, iniciando el dibujo de una forma básica en perspectiva; los más dibujan un cuadrado o un rectángulo o bien dibujan un esquema del contorno del modelo; y unos pocos se atreven a trazar directamente un perfil definitivo. Pero todos se están preguntando cuántas veces cabe el alto del modelo dentro del ancho (o viceversa); están resolviendo con miradas furtivas, de soslayo, a derecha y a izquierda, arriba y abajo, el problema de dimensiones y proporciones; y están dibujando o imaginando una *caja*, un cuadrado o un rectángulo, un cubo o un prisma modelo.

Dicho con menos palabras: lo primero que hacemos, todos, es *encajar*, meter en cajas.

Esto es lo que vamos a hacer aquí y ahora, empezando por distinguir entre dos grandes grupos de temas o modelos:

1. Los modelos cuya estructura puede ser reducida a una forma básica y
2. Los modelos cuya estructura sólo puede reducirse a una forma geométrica plana.

En el primer grupo entran, en general, los cuerpos cuya forma viene dada por el cubo o sus figuras derivadas: el prisma, el cilindro, el cono, la pirámide, la esfera. Forman parte del segundo grupo todos los objetos que no ofrecen la característica mencionada, a saber: la figura humana, los animales en general, plantas, flores, ropajes, etc. Hablemos primero de la fórmula más fácil.

La caja cubo

Si usted es capaz de dibujar un cubo en correcta perspectiva, es capaz, también, de dibujar la mayoría de objetos que están encima de una mesa o en el suelo, desde un mueble en su casa o un rascacielos en la calle. En cualquier caso, y como ejemplo del proceso a seguir, vea en la página siguiente el dibujo, paso a paso, de una ermita de alta montaña resuelta con la caja cubo.

Fig. 454. Empiezo dibujando las dos verticales (A y B), correspondientes a las aristas más próximas de los cuerpos de la ermita, calculando previamente la longitud o altura proporcional de ambas líneas, así como la distancia que las separa. Trazo a continuación la línea del horizonte y calculo y dibujo a ojo la inclinación de las líneas oblicuas que van a los puntos de fuga 1 y 2. Este último punto de fuga queda fuera del papel de dibujo, por lo que

451

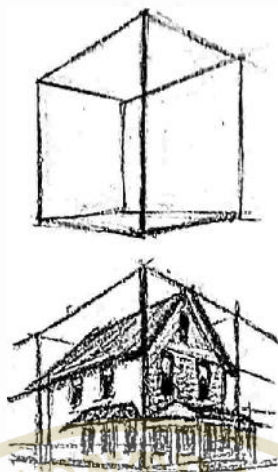


Fig. 451. «Algunos artistas empiezan con un trazo»... con el que inician una forma básica para encajar el modelo.

452



Fig. 452. La mayoría de artistas empiezan dibujando un cuadrado, un rectángulo o un esquema del contorno.

453



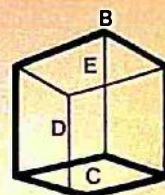
Fig. 453. Algunos se atreven ya de salida a trazar directamente un perfil definitivo que empieza a concretar la forma del modelo.

trazo la vertical C, dividida ésta y la vertical D en partes iguales y construyo una pauta-guía —siempre dibujando a ojo—, de acuerdo con lo explicado en la página 123.

Fig. 455. Cálculo dimensiones y proporciones de los dos cuerpos de la ermita, comparando anchos y altos, y dibujo la estructura perspectiva del modelo.

Fig. 456. Inicio el dibujo real trazando contornos y sombreando al mismo tiempo. La pauta-guía me sirve ahora para situar el tejado del campanario y las ventanas laterales en perspectiva. Observe el cálculo del centro perspectivo, para situar la cruz de la ermita y el extremo o vértice del tejado.

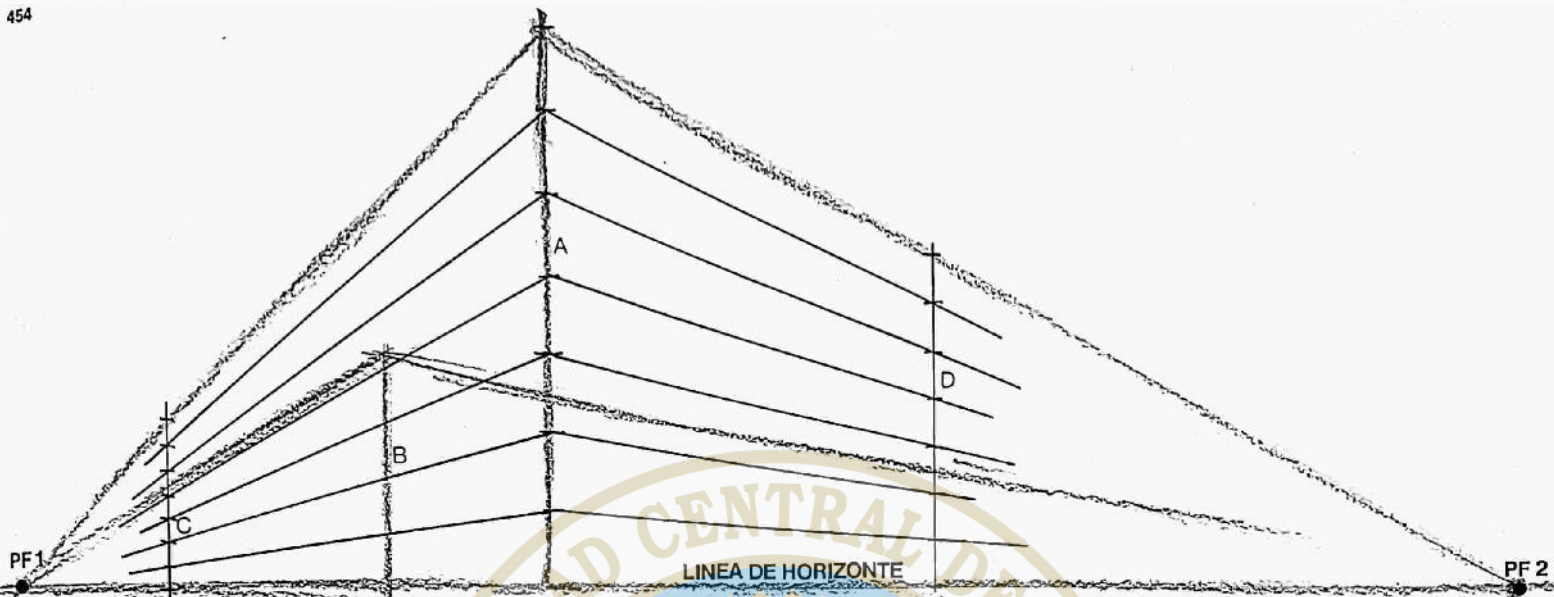
Figs. 457 y 458. Sólo queda un problema para resolver: la distribución en perspectiva de las ventanas laterales, que podría solucionarse aplicando la fórmula de división de espacios en profundidad (página 121), pero que yo he calculado a ojo, ayudado por la visión y referencia directa del modelo. El resto es cuestión de ajustar luces y sombras, dibujar elementos complementarios, como los cipreses, promontorios, etc.



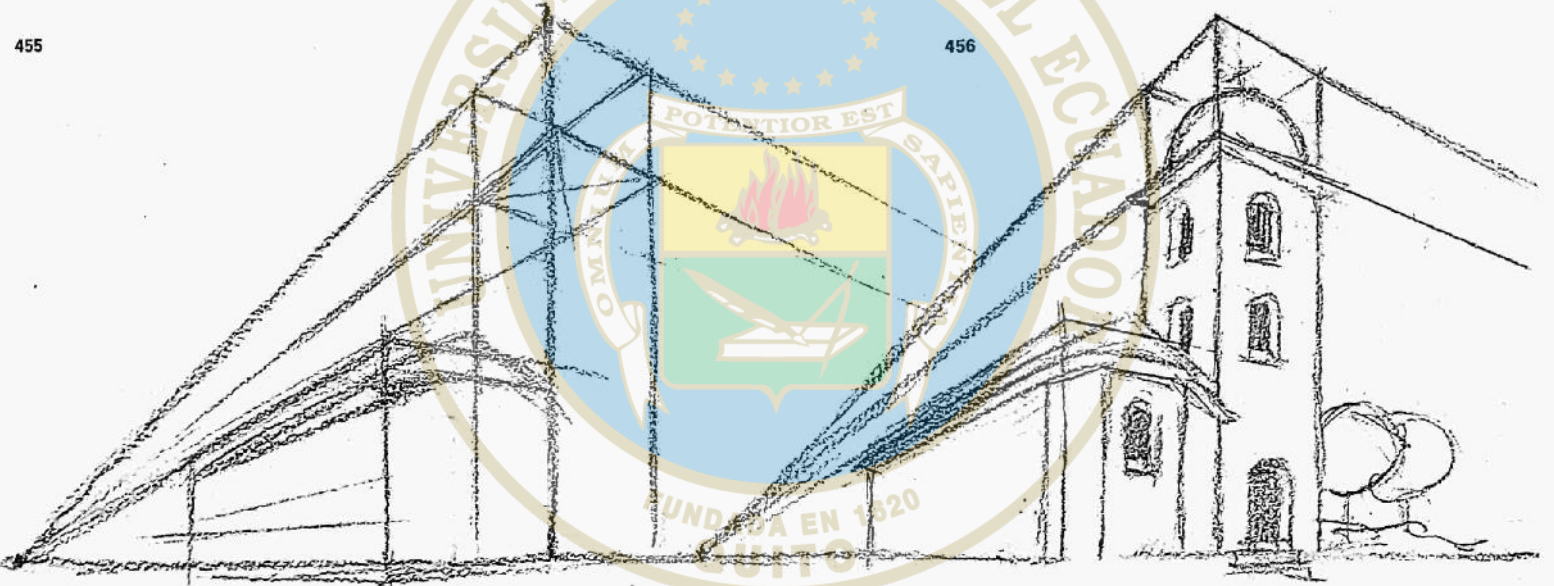
El cubo de cristal

Siempre que dibuje una forma básica en perspectiva, y más concretamente un cubo o un prisma rectangular, le recomiendo que dibuje, además, las líneas de su estructura interna como si el cubo o el prisma fueran transparentes. Esto le permitirá, aunque dibuje a ojo, controlar proporciones y errores de estructura como los que existen en el cubo A, puestos en evidencia en el *cubo de cristal* (B). A saber: El cubo A no es un cubo, sino un prisma, lo que es manifiesto por la desproporción de la cara interna C; y que la convergencia de algunas líneas de fuga no es correcta, la vertical D no coincide con el vértice del ángulo E, etc.

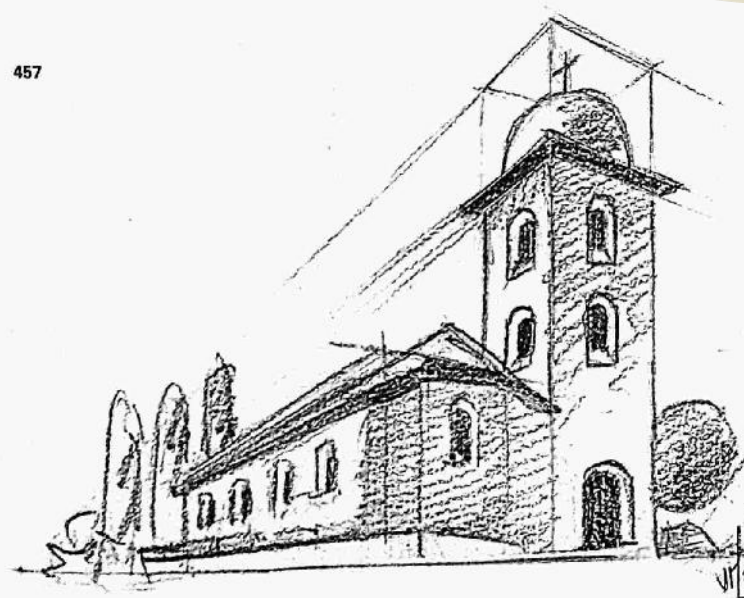
454



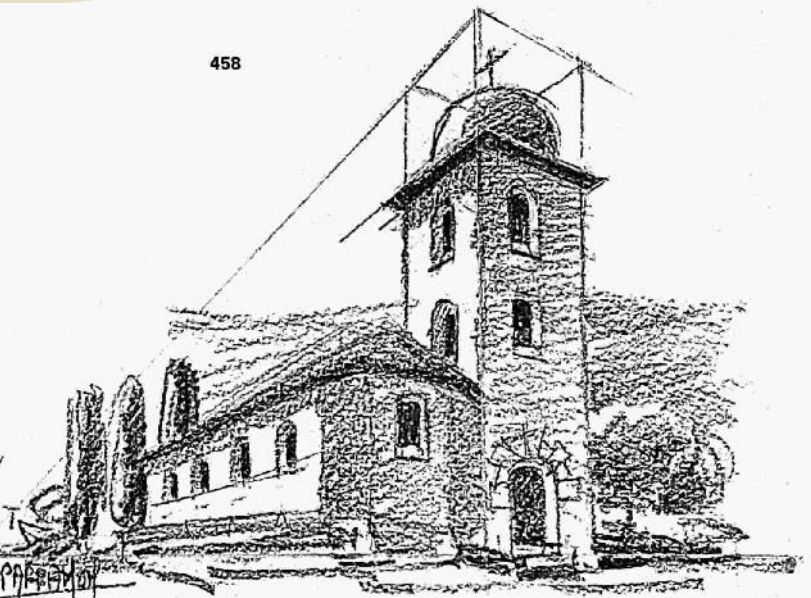
455



457



458



el encajado, la estructura, el esbozo

La caja geométrica plana

El modelo es ahora la cabeza de un perro alsaciano (fig. 460). Aquí no hay formas básicas, no hay cubos, no hay perspectiva. Ahora bien: todo modelo por complicado que sea puede ser encajado dentro de un cuadrado o un rectángulo. Naturalmente, hay que calcular antes la altura total del modelo en relación con su anchura. En este punto hay que citar el caso corriente de un modelo en el que existe una masa de cuerpo principal y algunas formas accesorias que quedan fuera de dicha masa (fig. 459 A), en cuyo caso el encajado ha de encerrar la masa principal, dejando fuera las formas accesorias (fig. 459 B).

La caja ajustada y el «contramolde»

El paso siguiente consiste en pasar de la caja geométrica plana, cuadrada o rectangular, a una caja más ajustada (fig. 460 C), dibujando una estructura directamente relacionada con la forma del modelo, pero a grandes rasgos, sin entrar en detalles, o sea, un dibujo hecho de líneas quebradas y curvas amplias, en el que se resuelve un esquema del contorno. Es el momento entonces de analizar los *espacios vacíos* (fig. 460 D), viendo en ellos formas concretas que, como si fueran un contramolde del contorno, nos permitan ajustar la forma del mismo.

El encajado por sombras

Los límites de las sombras son también una buena referencia como líneas de encajado, sobre todo en modelos que ofrecen un fuerte contraste. Y en fin, el dibujo en síntesis del juego de luz y sombra forma parte asimismo del proceso inicial de un dibujo, hasta el punto de que no es extraño empezar un dibujo alternando las primeras líneas con el dibujo de unas primeras manchas. Se trata entonces de ver y dibujar grandes áreas de luz y sombra, pasando por alto los detalles, simplificando la gama de tonos, agrisando y degradando en tono menor, de manera que uno tenga la oportunidad, a medida que avanza el dibujo, de intensificar y dibujar las sombras en plan definitivo.

Permítame ahora una recomendación especial sobre el proceso de encajado y estructura, dirigida al aficionado que no tiene todavía mucha experiencia en dibujo artístico. Mi consejo es que dibuje con un lápiz de gradación débil como el HB, trabajando después con lápices más blandos si el dibujo es a lápiz plomo, y en cualquier caso con trazos débiles, que puedan



Fig. 459. Dentro del proceso de encajado inicial existen, a veces, temas cuya caja o estructura total (A) pueden reducirse y limitarse a la masa principal dejando fuera las formas accesorias (B).

Fig. 460 PROCESO VISUAL DEL ENCAJADO EN CAJA PLANA O GEOMETRICA. El modelo A es en este caso la cabeza de un perro alsaciano.

B. Inicio el esbozo con una caja geométrica, rectangular, que encaja el alto y el ancho total del modelo.

C. Dibujo a continuación, dentro de la caja anterior, un esquema del contorno del modelo, tomando los siguientes puntos de referencia: la nariz del perro situada a un tercio del alto de la caja anterior a, el extremo de la oreja derecha y la punta de la lengua (línea vertical imaginaria b); el punto c, mitad de un tercio del alto, con otra línea imaginaria al vértice del ángulo formado por la oreja y el final de la frente d, etc.

D. Imaginando una línea inclinada a-d dibujo el perfil de la nariz; otra línea horizontal debajo de la nariz junto con la forma e, también imaginada, me permite dibujar el perfil del labio superior. Sitúo el ojo comprobando que se halla en el centro de la caja rectangular; sitúo a ojo las líneas f y g, correspondientes al perfil de la oreja derecha y de la frente. Termino esta fase dibujando el otro ojo y la mancha negra de la nariz o morro del perro.

E. Llego al momento de comprobar lo hecho, estudiando en el modelo los *espacios vacíos* (h) viendo en ellos formas concretas que, como si fueran un contramolde del contorno, nos permitan ajustar la forma del mismo. Este control puede ampliarse analizando ángulos como el i y j.

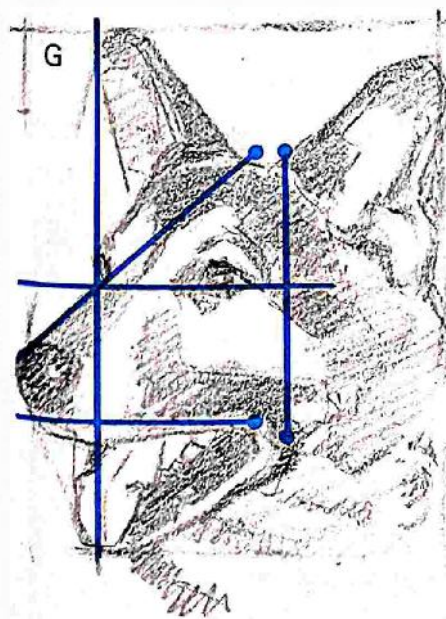
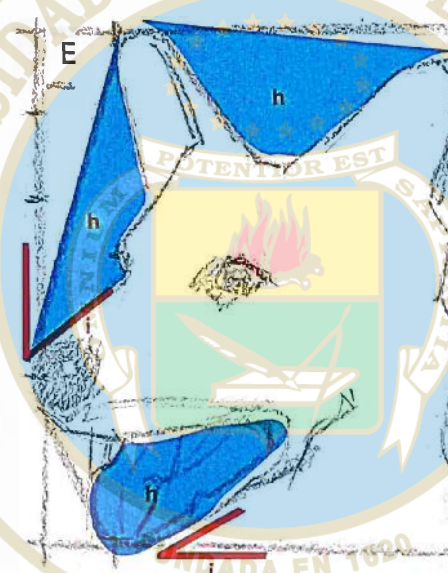
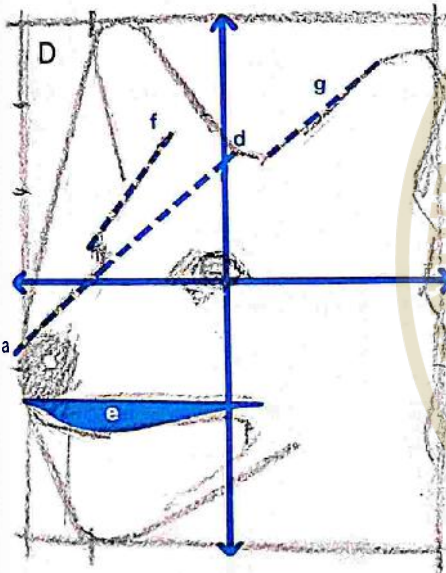
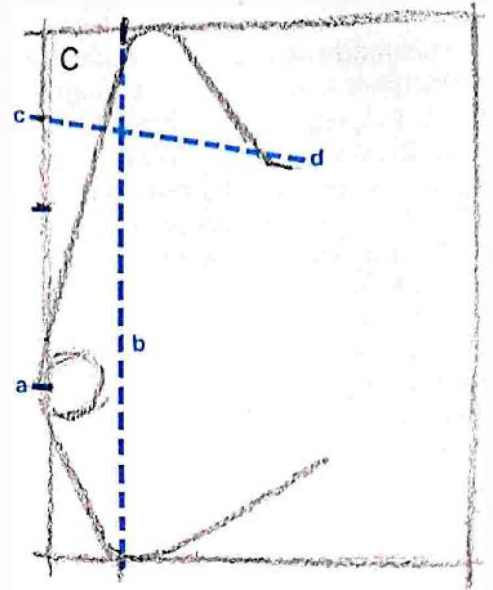
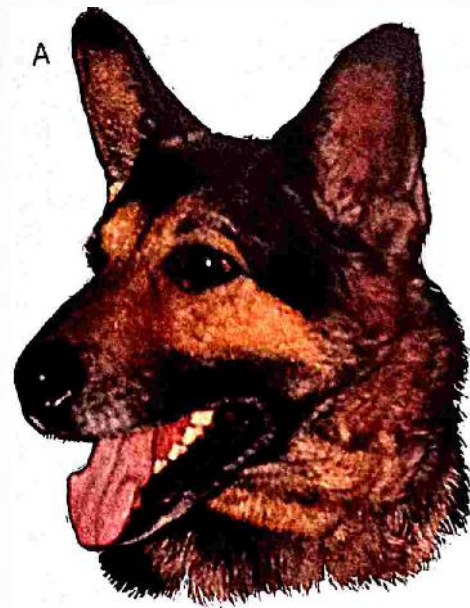
F. Se sitúan las líneas que limitan las manchas grises y oscuras, que son también una valiosa referencia para la construcción del dibujo.

G. Comprobación general de dimensiones y proporciones, rectificando con la goma de borrar si es necesario y resolución con grisados y degradados, ajustando definitivamente la construcción.

H. I. Estudio de la valoración del contraste y acabado.

ser rectificadas con la goma de borrar si es necesario. Y que dibuje con un buen papel para que una vez dibujada la estructura inicial, pueda borrar ligeramente el trabajo realizado y redibujar sobre la base del trazado anterior. Y conste que esto es lo que hacen muchos profesionales. Hay que ser muy artista y hay que ser muy experto para dibujar a la primera, con lápiz blando desde los primeros trazos, sin usar para nada la goma de borrar, intensificando y valorando luces y sombras «alla prima», como diría un entendido.

Y termino. Encajar es dibujar en síntesis, con trazos débiles pero seguros. Es trabajar rápido y a la vez comedido. Es estar pendiente todo el tiempo del cálculo de dimensiones y proporciones... «comparando unas distancias del modelo con otras— lo repito—; hallando puntos de referencia en los que apoyar distancias y formas, imaginando líneas y trazos para situar niveles, contornos, formas, etc.» Encajar es «estar en todo —como decía Ingres a sus alumnos—, tener los ojos en todo, de manera que el dibujo pueda ser mostrado en cualquier momento, sea el que sea, ofreciendo ya el carácter y el parecido que al final se perfeccionará».



luz y sombra

Comparando dibujos y pinturas de Durero, Aldegrevier y Bronzino con Rembrandt, Van Dyck y Velázquez, el historiador Heinrich Wölfflin afirma que a partir del Barroco, en el siglo XVII, el arte del dibujo cambió de estilo. Dejó de ser un arte con predominio de la línea y el contorno, para transformarse en un arte de estilo pictórico, en el que vemos masas en vez de líneas, ignoramos los contornos, y apreciamos y entendemos la belleza del modelo y significado del cuadro, con la visión de manchas oscuras y claras.

Que es tanto como decir que cuando dibujamos con tonos, con valores, con grisados y degradados, estamos resolviendo una imagen pictórica, estamos «pintando».

He aquí entonces los principios generales de esta manera de «pintar dibujando», recordando para empezar los factores que permiten al artista «pintar» y expresarse con luz. Estos factores son tres:

- la dirección de la luz
- la cantidad de luz, y
- la calidad de la luz

Hay cinco direcciones de luz usadas indistintamente en dibujo y pintura:

1. *La luz frontal:* Es la que llega al modelo de frente. Prácticamente no produce sombras, los cuerpos se distinguen no por su volumen, sino por su color propio. Poco indicada para dibujar, aceptada modernamente a partir de los impresionistas (fig. 461).

2. *Luz frontal lateral:* La luz incide desde un ángulo de 45°. Es la dirección de luz que explica mejor la forma y volumen de los cuerpos. Es válida para todos los temas (fig. 462).

3. *Luz lateral:* Luz desde un lado, quedando el otro en sombra. Es una dirección de luz que dramatiza el tema. Se usa en estudios de figura y, a veces, en autorretratos (fig. 463).

4. *Contraluz o semicontraluz:* La luz llega al modelo desde detrás, ensombreciendo los planos que ve el artista. Usada en pintura moderna de tipo figurativo (fig. 464).

5. *Luz cenital:* Luz natural procedente de una abertura o ventaja algo elevada, proporcionando una dirección y calidad ideal para dibujar o pintar. Es una forma de iluminación clásica (fig. 465).

Figs. 461 a 465. Direcciones de luz más usadas: (arriba) luz frontal; (de izquierda a derecha) luz lateral, frontal lateral, contraluz y luz cenital.



462



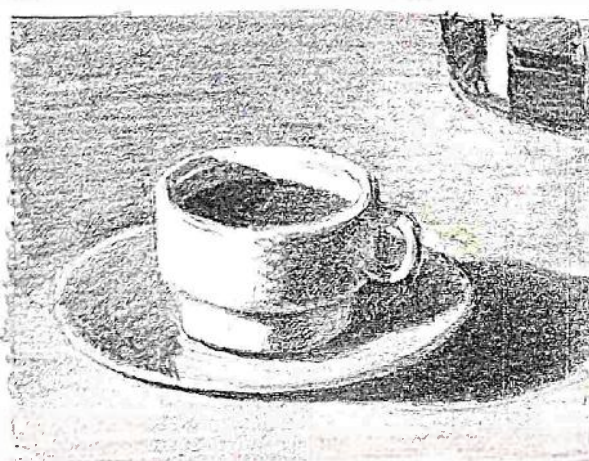
463



464

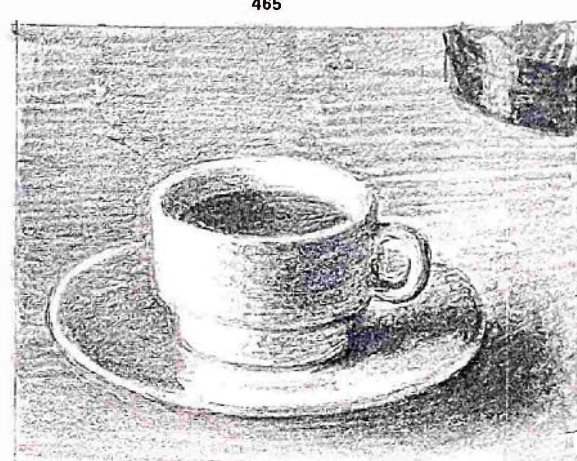


465



466

Figs. 466, 467. La calidad de la luz influye en la valoración y contraste de luces y sombras. A la izquierda un modelo iluminado con luz directa de un foco eléctrico; a la derecha la misma imagen con luz natural difusa ofrece menor contraste y definición en el juego de luz y sombras.



467

Existe además la luz desde abajo, usada en casos y temas especiales (ejemplo: Goya en «Los fusilamientos del Tres de Mayo de 1808»). El segundo factor, la cantidad de luz, influye de manera decisiva en el contraste de la obra. Un modelo poco o mal iluminado, con una lámpara eléctrica de 25 vatios o menos, ofrecería unas sombras muy intensas, de un negro casi absoluto. Por el contrario, una luz muy potente, particularmente si es luz difusa, disminuye la intensidad de las sombras y el contraste.

La calidad de la luz viene determinada en parte por la cantidad y es también un factor importante en el que debemos distinguir:

A) *La luz directa:* Es la luz dirigida por una lámpara eléctrica o la luz del sol llegando directamente al modelo. En ambos casos, las sombras aparecen recortadas, definidas (fig. 466).

B) *La luz difusa:* Es la luz natural, al aire libre, en un día nublado o con el sol medio cubierto por las nubes, y es también la luz que llega al modelo, dentro de una habitación, a través de una puerta o una ventana. La luz difusa proporciona sombras difuminadas sin límite concreto (fig. 467).

Hablemos, por último, de los factores técnicos que condicionan los efectos de luz y sombra: (fig. 468).

A. *Luz:* Partes iluminadas donde el color es el propio del modelo.

B. *Brillo:* Efecto que se consigue por contraste, recordando que «un blanco es más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea».

C. *Sombra propia:* Zona del modelo que no recibe la luz directamente, dentro de la cual existe la penumbra o claroscuro y la luz reflejada.

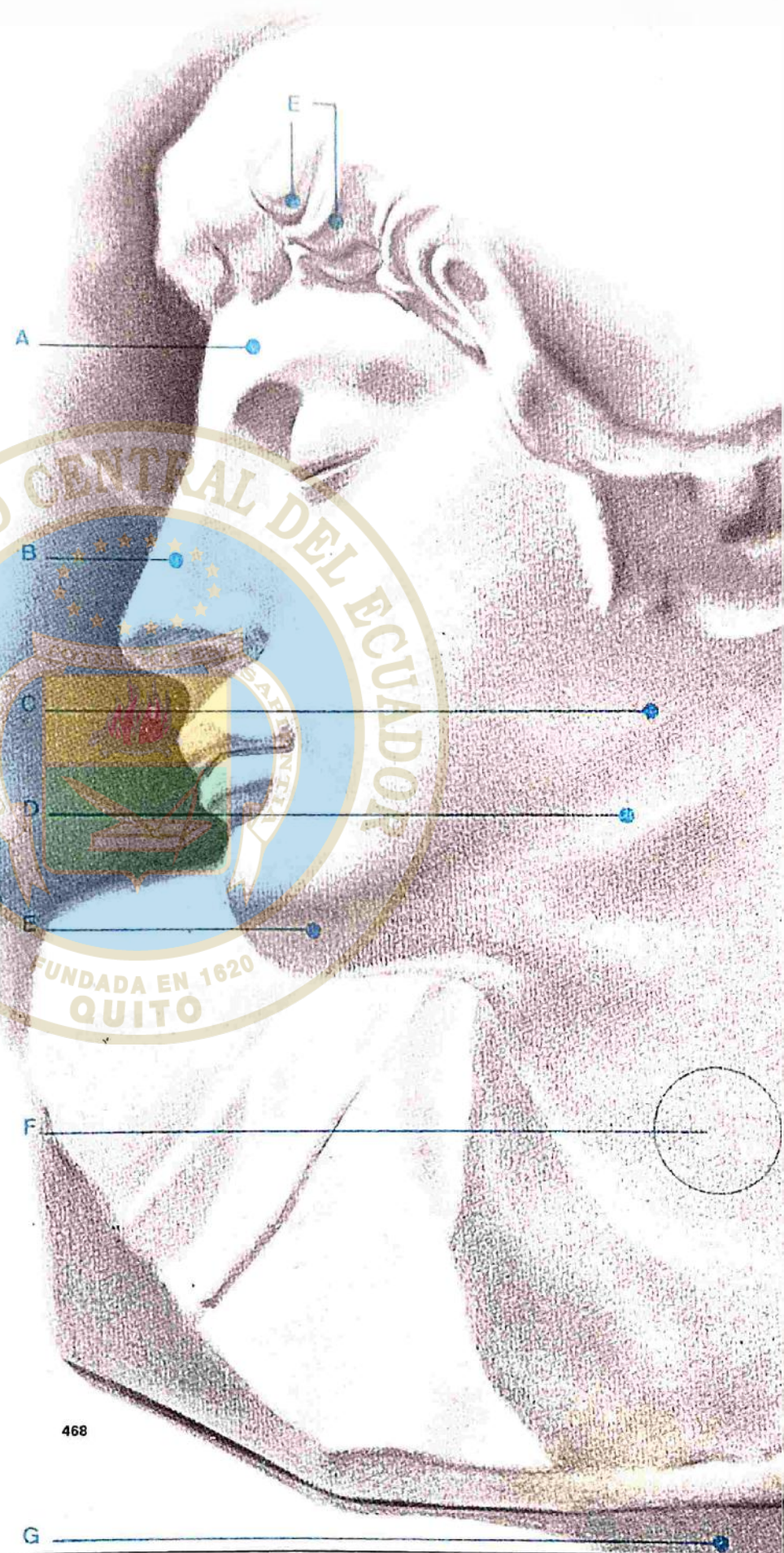
D. *Luz reflejada:* Es producto de la luz ambiente que llega a las partes en sombra del modelo. Pero su origen básico tiene lugar siempre que en el lado contrario a la luz se halla un cuerpo de color claro, lo cual puede ser una solución a poner en práctica en determinados casos.

E. «*Joroba*». Es la parte más oscura de la sombra, entre el reflejo y la parte iluminada, allí donde más se acentúa la oscuridad.

F. *Penumbra:* Zona intermedia entre parte iluminada y zona en sombra; es igual a *claroscuro*; puede definirse como «luz en la sombra».

G. *Sombra proyectada:* Es la sombra que proyecta el modelo.

Fig. 468. Ejemplo de efectos de luz y sombra en un dibujo realizado a lápiz plomo, de una escultura en yeso, copia de «El esclavo» de Miguel Ángel.



468

valoración

Valorar es determinar y resolver, dibujando o pintando, las tonalidades diferentes que vemos en el modelo. Los valores son tonos; gracias a los Valores podemos representar el volumen de los cuerpos, la tercera dimensión, la profundidad.

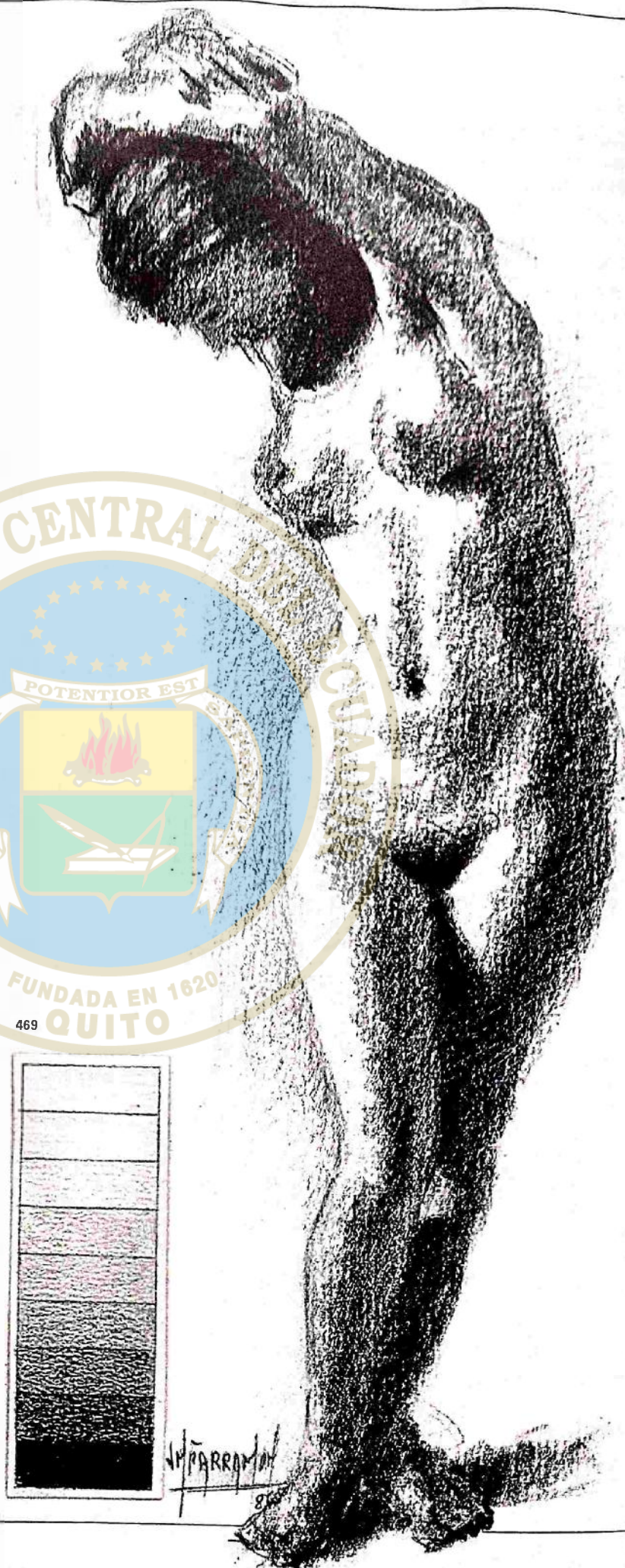
Valorar es comparar.

Es clasificar mentalmente los tonos y matices y comparar... y Volver a comparar, para determinar finalmente cuáles son más oscuros, cuáles más claros, cuál es el tono intermedio, etc. Poca cosa más puede decirse, pero, no obstante, he aquí algunas normas para facilitar esta comparación:

1. *Very dibujar LUZ*: En la vida real la forma de los cuerpos no está limitada por líneas, no hay cuerpos lineales, como contruidos con alambres. La forma de las cosas viene dada por manchas, por un compuesto de superficies modeladas por la luz.

Lo ideal sería que al iniciar un dibujo lo hiciéramos directamente con grisados y degradados sin ninguna línea de referencia. Entonces realmente reproduciríamos lo que tenemos delante: LUZ (y sombra, porque sombra es... un efecto de luz, con menos luz, pero luz al fin). Y éste sería el *dibujo pictórico* del que nos habla Wölffling, un dibujo sin líneas, en el que los límites y contornos vienen dados siempre por el tono, como puede ver en el dibujo del desnudo adjunto (figura 469). Observe el contorno iluminado, desde el tórax y la cintura hasta la rodilla, cuya configuración y realce vienen dados por un ligero grisado del fondo, recortando el perfil del cuerpo, de forma que, prácticamente, no hay línea pero hay límite.

2. *Valorar progresivamente*: Estamos en la fase siguiente a la del encajado (incluido el encajado con sombras) cuando hemos de mejorar el parecido con el modelo, lo cual está relacionado con la forma, y hemos de resolver la Valoración, que se refiere a la luz. Los dos factores han de ser perfeccionados simultáneamente de manera progresiva. No podemos pensar, por ejemplo, en construir y valorar la cabeza y los brazos de esta modelo desnuda y detenernos aquí, perfilando y acabando hasta terminar del todo esta zona... y pasar luego al cuerpo y no salir de él hasta terminarlo y... No, claro, esto sería de aficionado. Lo correcto es construir, valorar y acabar todo a la vez de manera que todo el dibujo avance al mismo tiempo....



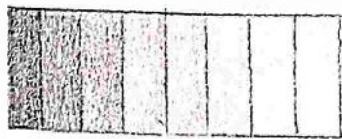
470

471

472

Fig. 469. (Página izquierda). Una gama amplia, que va desde el negro intenso al gris claro o blanco sucio, permite al artista representar el volumen de los cuerpos que, por otra parte, en la vida real no los vemos linealmente sino como un compuesto de superficies modeladas por la luz.

Figs. 470, 471, 472. Vea en este estudio, paso a paso, el proceso de valoración de un dibujo a lápiz plomo, realizado de forma progresiva, «como una imagen que toda a la vez va apareciendo, dibujándose, formándose progresivamente».



...como una imagen que toda a la vez va apareciendo, dibujándose, formándose, valorándose progresivamente.

Se trata, pues, de estudiar y resolver la valoración paso a paso: empezando con una escala de grises débil (fig. 470), siguiendo con tonos más intensos, ampliando la gama anterior (fig. 471); hasta llegar progresivamente a grises oscuros y negros, dentro de una escala de valores tan amplia como sea posible (fig. 472).

³ La vieja fórmula de entornar los ojos. Entornar los ojos, como usted sabe, consiste simplemente en mirar con los ojos casi cerrados, manteniendo cierta tensión en los párpados,

de manera que, al mirarlos, los cuerpos pierdan definición. Mirar con los ojos entornados supone:

Dejar de ver pequeños detalles y apreciar mejor el contraste.

La primera de estas ventajas representa ver casi exclusivamente tonos. Al propio tiempo, y por disminuir la agudeza de visión, los objetos pierden su claridad habitual, se oscurecen ligeramente y ofrecen mayor contraste. Todo lo cual facilita la comparación y clasificación de valores... que son tonos, que son volumen, que son profundidad.

la dirección del trazo

En el libro *Tratado de la Pintura*, capítulo sobre luz y sombra, Leonardo da Vinci escribe: «...y compara la dirección de las líneas; considera en éstas qué partes vuelven hacia un lado y cuáles hacia otro y en qué ocasiones destacan más o aparecen, por el contrario, más acusadas o sostenidas.»

La dirección del trazo en dibujo —o de la pincelada, en pintura— puede ser vertical, horizontal, inclinada, envolvente, ondulada, esférica. Salvando raras excepciones, la mayoría de artistas del pasado y del presente dibujan con una dirección del trazo normal y lógica, en relación con la forma, la estructura y la textura del modelo. En una cabeza o un brazo, un cuerpo o una pierna, el trazo será envolvente; en el cielo, horizontal; en las nubes, circular; en el mar, horizontal; en las olas, ondulante; en los prados, vertical... Lógico. ¿Qué otra dirección del trazo puede dibujarse en un peinado, que no sea la del cabello?, y ¿no parece la más lógica la dirección inclinada y a la vez envolvente para sombrear un cuerpo humano en el que la forma que predomina es el cilindro? Sin embargo, hay excepciones notables. Edgar Degas, en muchos de sus famosos dibujos de figura humana al pastel, y particularmente de desnudos femeninos, resolvió todo el dibujo, fondo, figura y otros elementos, trazando en dirección vertical. Esta dirección del trazo se aplica, también en ocasiones, al dibujo de paisajes.

no obstante, una norma general que puede resumirse diciendo:

La dirección del trazo debe «envolver» o seguir y explicar, en lo posible, la forma.

Queda por decir, y en esto creo que no hay excepciones, que la dirección del trazo más corriente, aplicada en general y particularmente en esbozos y apuntes rápidos, es la dirección inclinada. Lógico, también.

Fig. 473. Estos son dos modelos en los que la dirección del trazo —o de la pincelada, pintando al óleo— está condicionada por la forma o la textura. En un cuerpo humano, en un rostro, en un brazo o una pierna, la dirección del trazo puede ser inclinada, de arriba abajo y de derecha a izquierda, que es la dirección más corriente, pero con cierta tendencia, sobre todo en brazos y piernas, a envolver la forma cilíndrica del cuerpo en general. En el caso del dibujo de un peinado no cabe otra dirección del trazo que la dada por el peinado mismo. Cualquier otra dirección no tendría lógica, no estaría de acuerdo con la forma.

473

474

Fig. 474. La forma general de «explicar o envolver la forma» con la dirección del trazo ofrece algunas excepciones, utilizando a veces el trazo vertical, como en el ejemplo de este paisaje.

contraste

Cuando en un dibujo comparamos dos o más tonos diferentes, estamos ante un efecto de contraste. Puede ser *suave*, basado en tonos de parecida intensidad, ya sean todos luminosos o todos oscuros; puede ser *normal*, con una gama amplia de tonalidades, negro intenso, gris oscuro, gris medio, etc., hasta el blanco puro; y puede ser *duro*, sin casi tonos intermedios (1).

El contraste, junto con la valoración y la dirección de la luz, es un valioso medio de expresión artística. En la obra *El sistema de las Artes*, el filósofo G.F. Hegel escribe: «El carácter de los objetos depende principalmente de la manera de iluminarlos». Y hablando ya con ejemplos prácticos: el rostro de un niño expresará mejor su edad, su fisonomía y su carácter en un dibujo de contraste suave. Entre los «Consejos de Ingres a sus discípulos» consta uno que dice: «Los retratos de mujer han de ser poco oscuros, lo más claros posible».

El contraste de tonos ofrece, por otra parte, algunos fenómenos de orden fisiológico, verdaderamente importantes para el trabajo del

artista. Uno de ellos, la *Ley de contrastes simultáneos*, se expresa diciendo:

1. Un blanco resulta más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea.
2. Un gris es más intenso, cuanto más claro es el tono que le rodea.

Usted puede comprobar este efecto óptico ahora mismo. Sitúe ante usted, encima de una mesa, una hoja de papel blanco (tamaño aproximado: papel de carta) y una hoja de papel negro; encima, y en el centro de esta última, sitúe un pequeño papel blanco, cuadrado, de unos cuatro centímetros. Y usted mismo podrá ver y comprobar que el blanco del pequeño cuadrado, por estar rodeado de negro y por un efecto de *contraste simultáneo*, es más blanco que la hoja de papel blanco. Si dibuja usted una figura o una forma gris, sobre un fondo blanco y repite la misma forma con el mismo tono de gris sobre un fondo negro, esta última resultará ópticamente más clara.

Desde un punto de vista práctico, la ley de contrastes simultáneos nos lleva a considerar que para realzar los brillos de un frasco o un vaso de cristal, los destellos de luz en un objeto metálico, la reverberación de la luz en las aguas del mar y, en general, de cualquier punto o superficie brillante, es necesario oscurecer la tonalidad que rodea el brillo. Nos confirma la idea de que oscureciendo un tono juxtapuesto a otro tono, aclaramos ópticamente este último y acentuamos el efecto de contraste. Ningún artista es capaz, por otra parte, de dibujar brillos, destellos y reflejos de luz, si no es reservando el blanco puro del papel para el realce de estos brillos y resolviendo con un blanco sucio, ligeramente agrisado, las formas o superficies blancas que ofrece el modelo; éstas serían el blanco de un vestido, de una cerámica, de un paisaje nevado. Vale la pena recordar esta teoría resumida en esta norma:

Ningún cuerpo es absolutamente blanco.

León Baptista Alberti, poeta, filósofo, pintor, autor dramático, dejó escrito, en 1436: «*Ten presente que nunca debes hacer una superficie tan blanca que no la puedas hacer mucho más blanca todavía. El pintor no dispone de un blanco más blanco para reproducir el brillo espléndido de una espada bruñida.*»

(1). Por ser este libro un tratado sobre dibujo artístico, no se mencionan aquí las leyes sobre contraste de colores que, por otra parte, han merecido ya un breve comentario en la página 88, al revisar las teorías del color.

Fig. 475. La Ley de contrastes simultáneos nos dice: Un blanco resulta más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea. Y un gris es más intenso cuanto más claro es el tono que le rodea. Creo que el ejemplo de esta imagen es evidente: la Venus de la figura A ofrece ópticamente un gris más intenso, sobre fondo blanco, que la Venus de la figura B sobre un fondo negro que, por ley de *contraste simultáneo*, promueve la ilusión óptica de un gris más claro.

475 A



B



contraste y atmósfera

Imagine que usted va a dibujar una naturaleza muerta. Usted elige el modelo, determina la composición, estudia la forma de iluminación... ¡Cuidado: este momento es importante! Usted puede crear ahora un contraste mayor o menor, según sea la dirección, la cantidad y la calidad de la luz; puede iluminar o dejar a oscuras el fondo; puede considerar el consejo de Leonardo da Vinci, cuando dice: «*El fondo que rodea una figura debe ofrecer oscuridad por la parte iluminada de la figura y claridad por la parte en sombra*». Y después, cuando ya esté dibujando o pintando puede oscurecer o aclarar determinadas zonas y puntos creando contrastes que expliquen mejor la forma. Velázquez, el Greco, Delacroix, Cézanne, todos los grandes maestros se han «inventado» este tipo de contrastes que realzan la forma.

...Y atmósfera

Valoración, contraste... y atmósfera, que es aire, que es espacio, que nos da la tercera dimensión, la profundidad.

Sí, entre este lugar en que usted se encuentra ahora, leyendo, y la pared de enfrente, hay un espacio y en este espacio hay atmósfera. Se trata de representar esta atmósfera en sus dibujos; de tener en cuenta que existe y simularla, dado que en algunos casos no se ofrece a nosotros de una manera clara y palpable.

Como ejemplo típico de la atmósfera interpuesta, vea el dibujo a la derecha realizado en el muelle de pescadores de Barcelona, a primera hora de la mañana, en un día algo cubierto (fig. 478). Con este tiempo y a esta hora, cuando el sol todavía no está muy alto, suele haber un poco de niebla y ésta, como telones de gasa antepuestos a las formas, nos «comunica» la distancia que media entre unos cuerpos y otros. En primer término, una vieja barca y otra, medio hundida, perfectamente delimitadas, de tonos vivos y húmedos, con un contraste acentuado entre claros y oscuros. El agua cabrillea, ahí mismo, limpia, con brillos de cristal, con contornos nítidos, de metal pulido. Más allá, un grupo de tres o cuatro embarcaciones, cuyas formas son menos visibles, como si viéramos el grupo a través de un cristal esmerilado: no hay allí contornos vivos, contrastes duros como en el primer término. Y al fondo, en último término, diluidos por la distancia, la niebla, la atmósfera, unas manchas difusas, cuyas siluetas apenas explican la forma de un buque y de unos edificios y chimeneas.

Este ejemplo gráfico me permite resumir los factores que determinan la sensación de atmósfera, a saber:

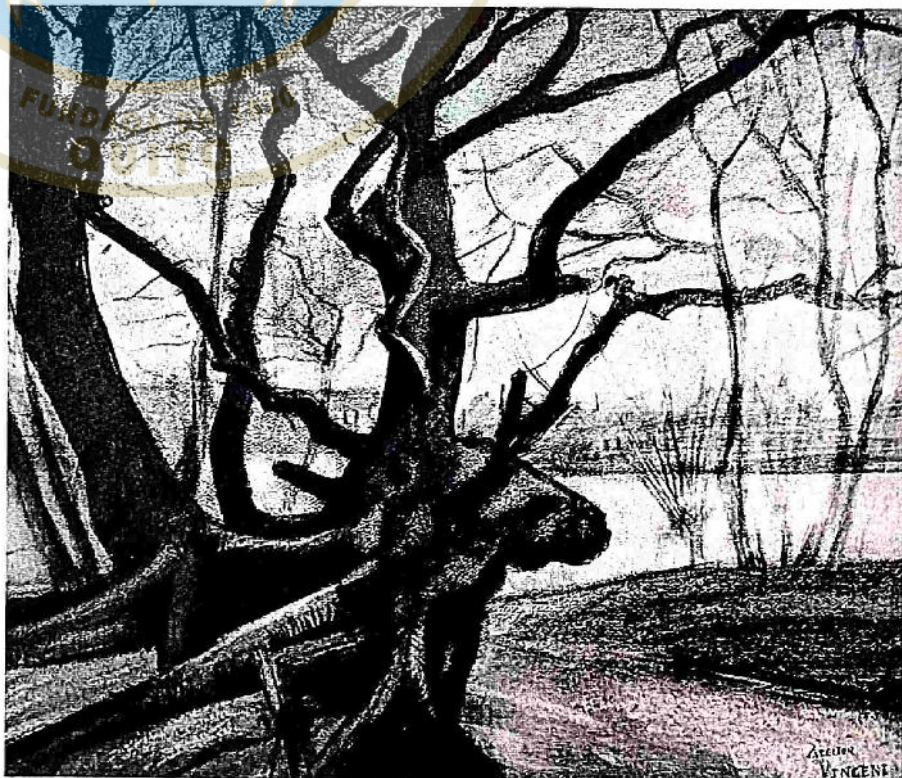
1. *Vivo contraste del primer término en relación con los términos más alejados.*

Fig. 476. De acuerdo con Leonardo da Vinci «*El fondo que rodea una figura debe ofrecer oscuridad por la parte iluminada y claridad por la parte en sombra*». Esta norma es evidente en el esbozo de retrato de Théophile Gautier, de Gustave Courbet, que oscurece el fondo en la parte que coincide con la zona iluminada del rostro, mientras deja en un gris claro la zona del fondo que coincide con la forma oscura de la cabeza.

Fig. 477. Van Gogh, «*Estudio de árbol*». Lápiz carbón sobre papel de color claro, realizado con creta blanca. Museo Kroeller-Mueller. El arabesco creado por la forma de los troncos y las ramas de estos árboles, dibujados con grises y negros intensos sobre fondo claro, casi blanco, creando un contraste extraordinario, es en realidad el tema de este dibujo de Van Gogh.

Fig. 478. Escena de un rincón de puerto, como ejemplo del contraste de primeros términos y decoloración de los últimos.

Fig. 479. La definición más acentuada de las partes de la cara más próximas, como el ojo respecto a la oreja o perfil de la cabeza, promueven en el retrato la idea de atmósfera o espacio interpuesto.

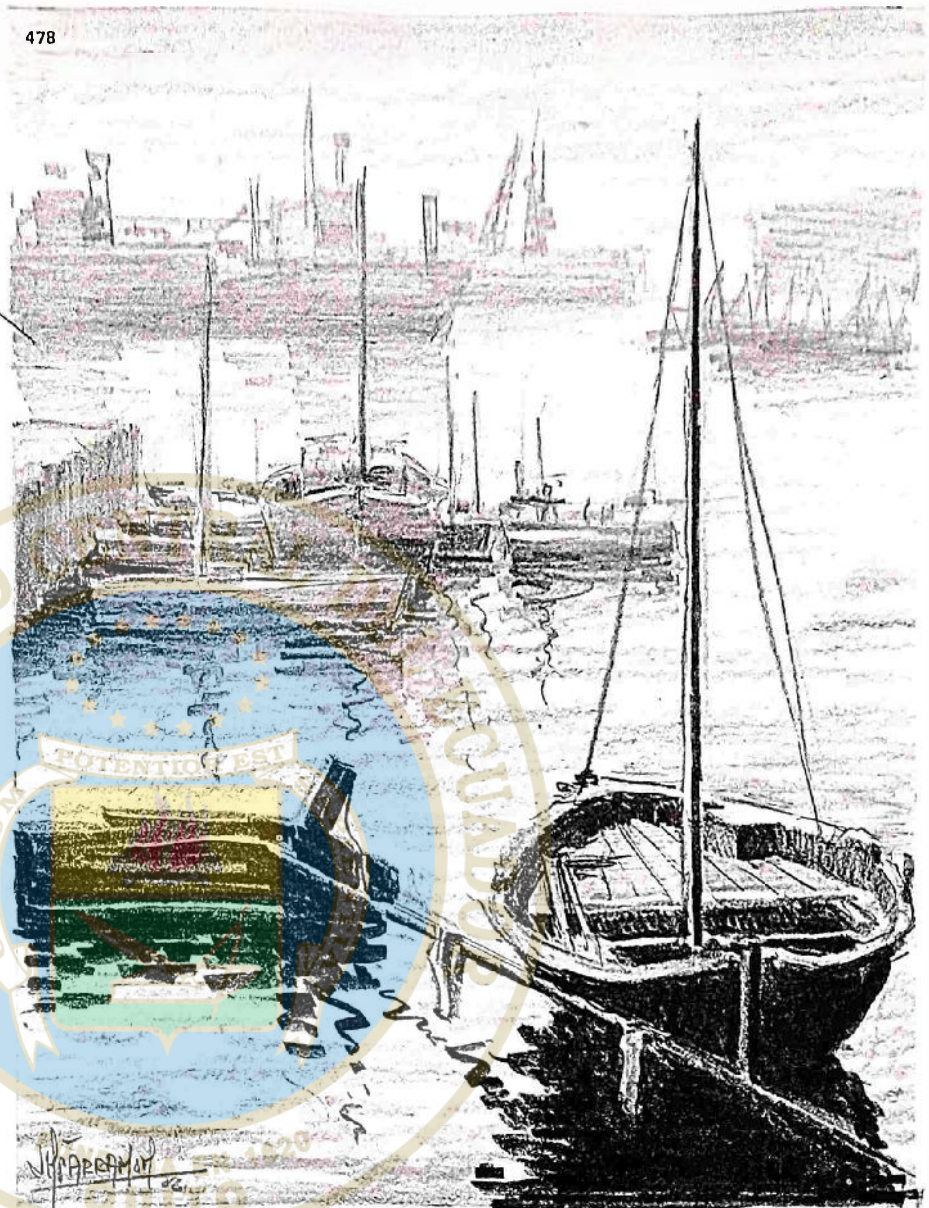


2. Decoloración y tendencia al gris, a medida que los términos se alejan.
3. Marcada nitidez del primer término en relación con los términos más alejados.

Permítame citar otra vez al filósofo G. F. Hegel, que, en su obra mencionada *Sistema de las artes*, relaciona estos conceptos de la atmósfera interpuesta con el contraste y dice: «El primer plano es el más sombrío y al mismo tiempo es el más claro; es decir, que el contraste de la luz y las sombras obra en la proximidad de manera más intensa y al mismo tiempo los límites y contornos se hacen más determinados. Cuanto más se alejan los objetos, más pálido y grisáceo es su color y menos determinadas son sus sombras, porque se diluye y borra la oposición de la luz y las sombras».

Pero ¿qué debe uno hacer cuando los objetos están todos en primer término? ¿Cómo dibujar la atmósfera o espacio interpuesto en una naturaleza muerta, un retrato, o un grupo de figuras?

Empecemos por sentar y afirmar que en éstos y en todos los temas existe la tercera dimensión y la necesidad por lo tanto de representar el espacio interpuesto entre unos cuerpos y otros. Claro está, esta atmósfera no es tan visible como en un paisaje al aire libre; pero nos queda un último recurso: *representar cierta falta de nitidez en los objetos más alejados*. Aunque esta distancia sea menos de un metro. Recordemos aquí que, de manera natural, cuando miramos un objeto o un cuerpo, situado a menos de dos metros, concentramos a esta distancia el foco de nuestro órgano visual y automáticamente *desenfocamos* todos los cuerpos que quedan delante y detrás. Exactamente como lo hace, imitando al ojo, el objetivo de una cámara fotográfica. Bien, pues se trata de dibujar, en una naturaleza muerta por ejemplo, los objetos de primer término, del tema propiamente dicho, con relativa nitidez y los situados detrás, o en el fondo, con menos precisión. Y digo con *relativa nitidez* porque los cuerpos no son rígidos, finos y agudos como un molde para fundir piezas de exactitud centesimal. Los cuerpos tienen vida porque tienen color y reflejan luz y la luz vibra. Todo, en fin, ha de llevarle a la conclusión de que el buen dibujo es siempre un poco etéreo. Incluso cuando dibujamos un retrato, acentuamos la nitidez en los ojos y nos despreocupamos de ella en el contorno de la cabeza, de la oreja, intentando crear la sensación de que la forma «da la vuelta», tiene profundidad.



la figura humana

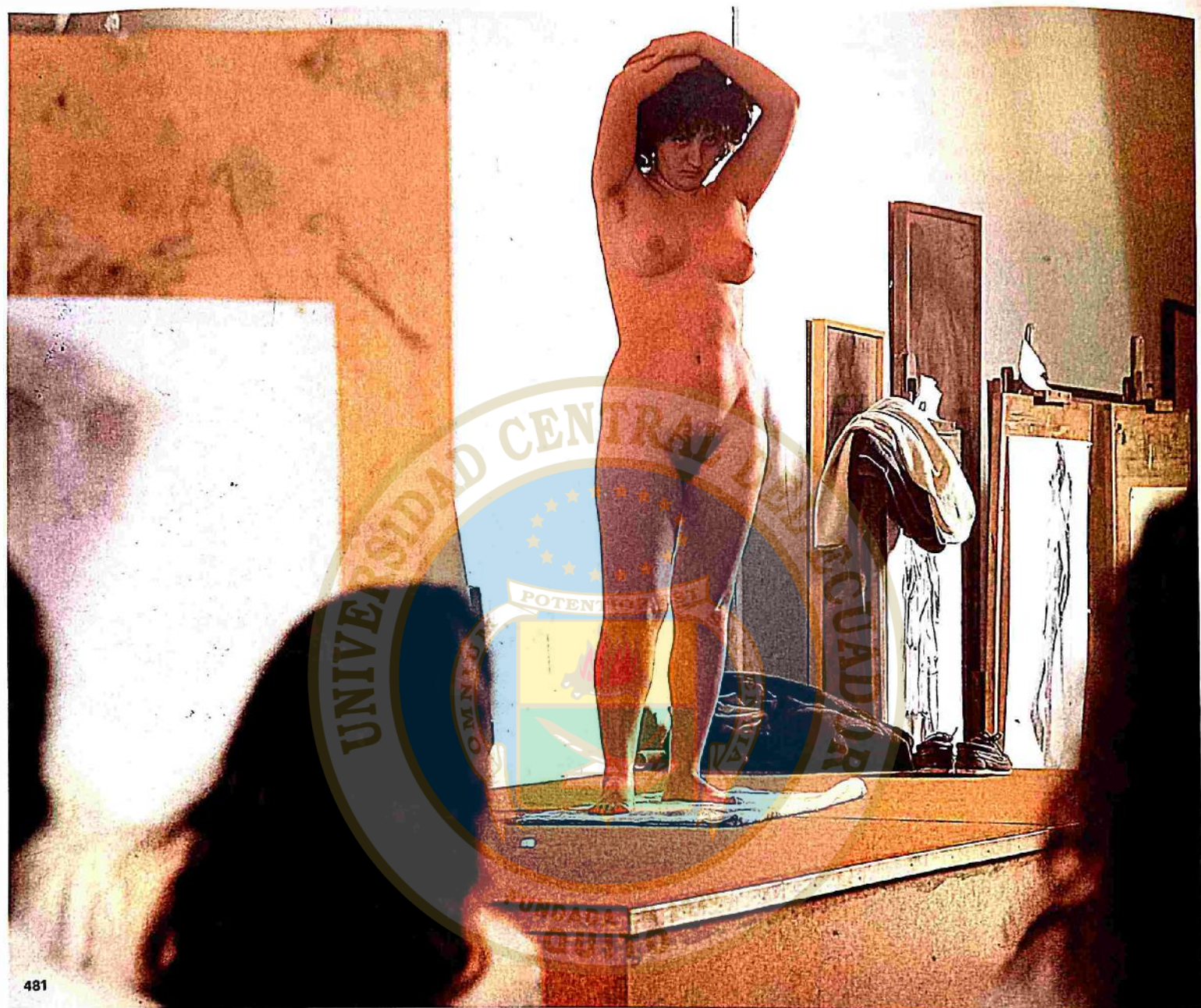


Fig 481. Clase de desnudo del natural en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Una aula con unos treinta alumnos. La iluminación artificial: luz general fluorescente para los alumnos y para iluminar a la modelo un potente foco a contraluz.

Clase de dibujo, figura desnuda del natural; el aula es grande, hay más de treinta alumnos dibujando, más chicas que chicos y dos o tres personas mayores. Dos modelos: junto a una pared, encima de una tarima, desnudo, un hombre proporcionado como los modelos de Velázquez en «La fragua de Vulcano». Al otro lado del aula una mujer de cuerpo adulto, joven como las bañistas de Renoir. Es de día, pero las ventanas están cerradas y se trabaja con luz artificial; luz general de fluorescentes para los alumnos y luces de foco, de tungsteno, para los modelos. Hay una atención máxima, un interés total; sólo se oye algún murmu-

llo y el rasgar de los carboncillos sobre el papel. Es como un acto religioso: irrealmente fascinante!

Hay en todo el mundo, en todas las ciudades, escuelas oficiales o privadas, entidades, Sociedades o Academias, en las que se dan clases o se organizan sesiones periódicas de dibujo de figura desnuda del natural. Y hay modelos profesionales, mujeres y hombres, que van al estudio de un artista para posar durante dos o tres horas. También hay la posibilidad de reunirse con otros dos o tres artistas, para trabajar juntos con una modelo y ahorrar dinero. De cualquier manera es imprescindible estu-

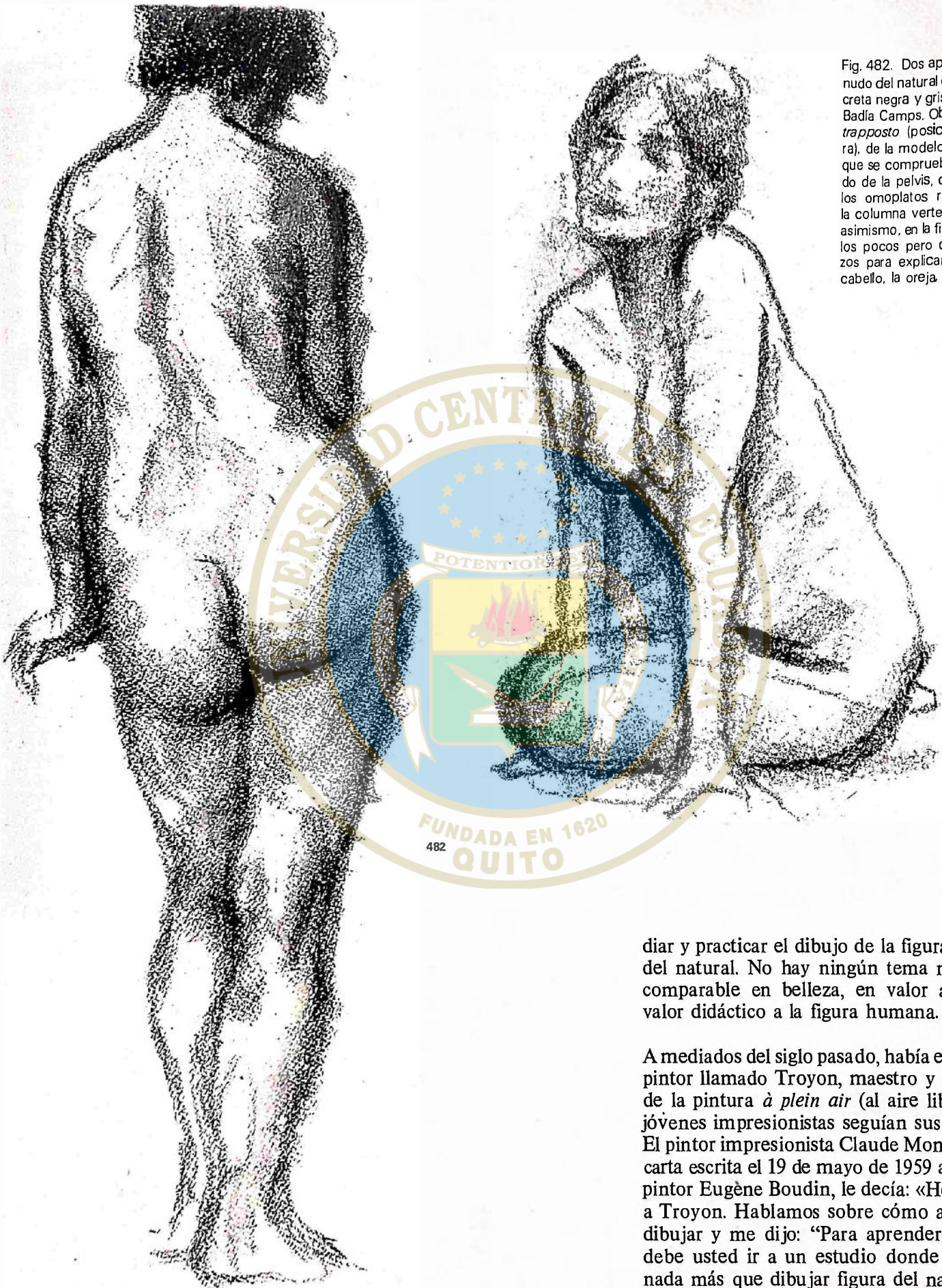


Fig. 482. Dos apuntes de desnudo del natural dibujados con creta negra y gris por el artista Badia Camps. Observe el *contrapposto* (posición de cadera), de la modelo de pie, en el que se comprueba el basculado de la pelvis, del tórax y de los omoplatos regulados por la columna vertebral. Observe asimismo, en la figura sentada, los pocos pero correctos trazos para explicar el rostro, el cabello, la oreja.

diar y practicar el dibujo de la figura humana del natural. No hay ningún tema ni modelo comparable en belleza, en valor artístico y valor didáctico a la figura humana.

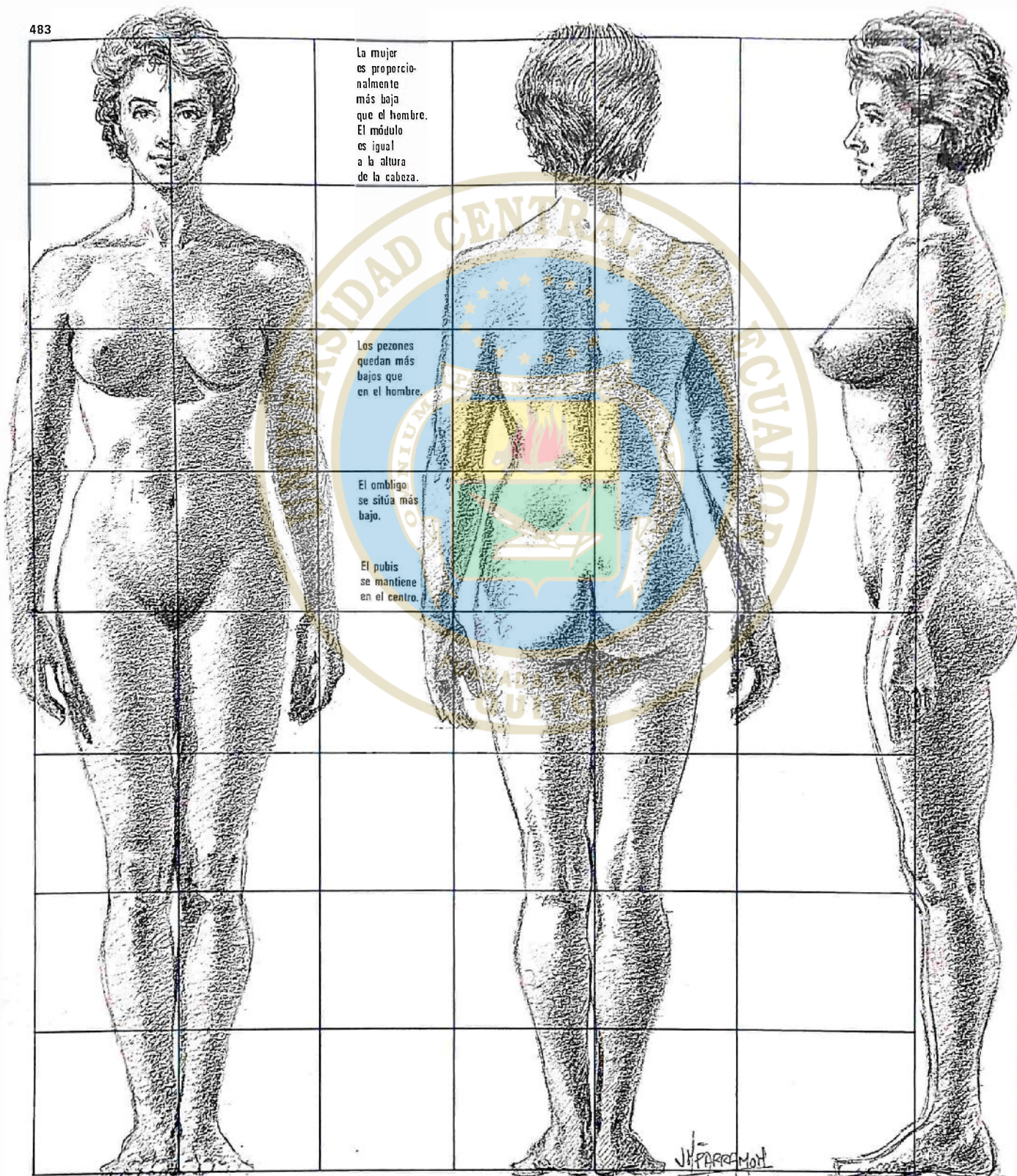
A mediados del siglo pasado, había en París un pintor llamado Troyon, maestro y entusiasta de la pintura *à plein air* (al aire libre), y los jóvenes impresionistas seguían sus consejos. El pintor impresionista Claude Monet, en una carta escrita el 19 de mayo de 1959 al también pintor Eugène Boudin, le decía: «He ido a ver a Troyon. Hablamos sobre cómo aprender a dibujar y me dijo: “Para aprender a dibujar debe usted ir a un estudio donde no hagan nada más que dibujar figura del natural”».

el canon de la figura humana

He aquí el *canon*; una fórmula perfecta para encajar y proporcionar la figura humana, partiendo de la altura de la cabeza como medida básica.

El primer canon fue establecido por el escultor de la antigua Grecia, Policleto, en el siglo V antes de Jesucristo. La medida básica o *módulo*, tomada por Policleto, era el ancho de la

483



mano. Este módulo fue transformado durante el Renacimiento por la altura de la cabeza. El canon de Policleto medía siete cabezas y media de altura.

En el Renacimiento, este canon fue estudiado por varios artistas, entre ellos Leonardo y Dürero, pero mientras unos estaban de acuerdo con Policleto, otros establecían un canon de ocho cabezas de altura y algunos de ocho cabezas y media. Leonardo sostenía que eran diez. Finalmente, a principios de nuestro siglo el antropólogo Stratz determinó que

el canon de la figura humana ideal es de ocho cabezas de alto por dos de ancho.

Esta es la *altura ideal*; la altura de una figura *normal* es de siete cabezas y media, y la altura de una figura *heroica* — Moisés, Tazán, Superman — es de ocho cabezas y media. Que yo sepa, ningún artista dibuja el canon y lo usa de una manera sistemática, como si fuera una cuadrícula. Pero es seguro que todos los buenos profesionales lo conocemos y que, cuando estamos dibujando figura del natural o de memoria, recordamos estas dimensiones y proporciones (fig. 483).

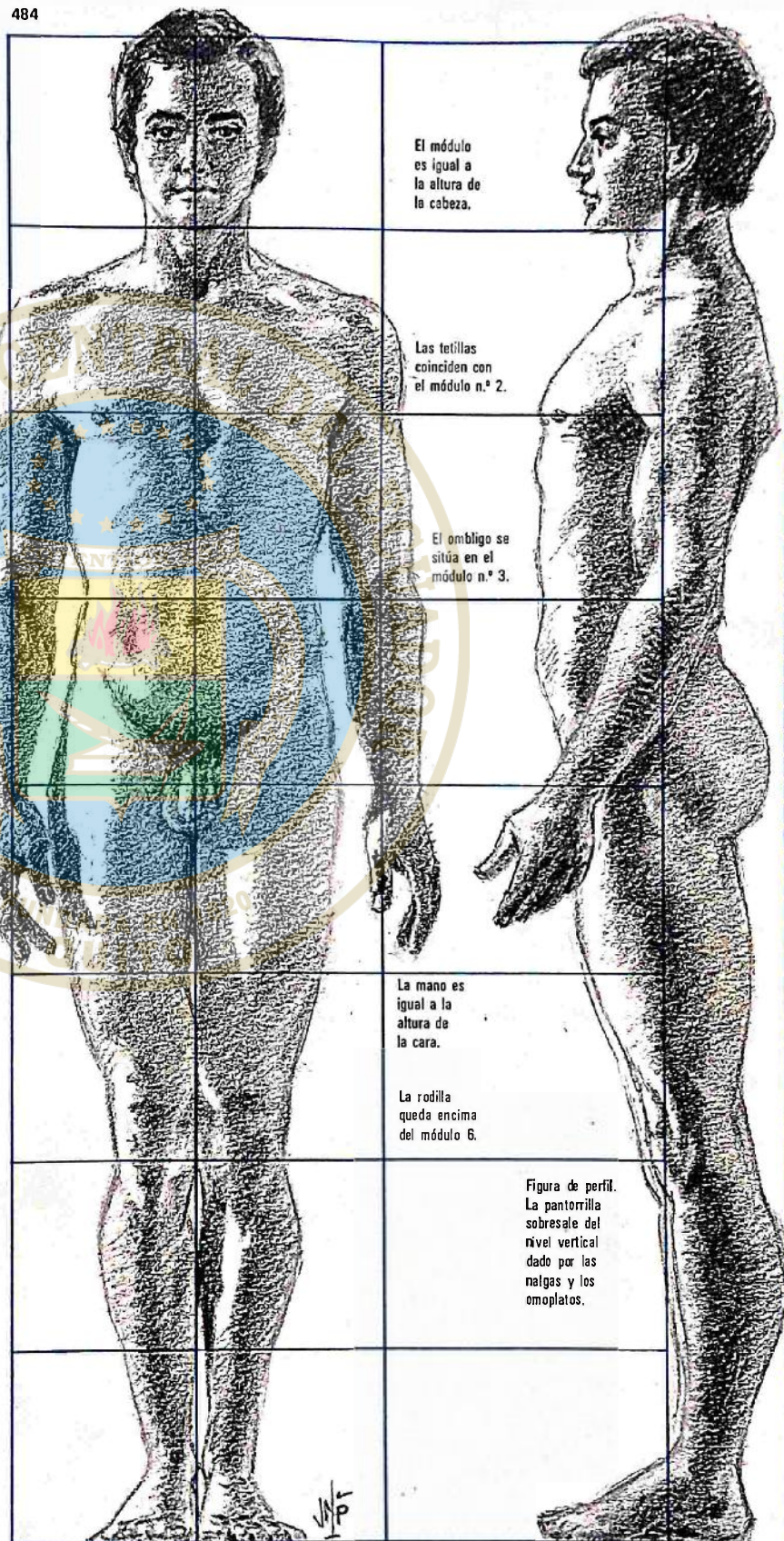
1. La proporción del cuerpo visto de frente es igual a ocho cabezas de alto por dos de ancho.
2. El nivel de los hombros se sitúa a un tercio del módulo n.º 2.
3. Las tetillas coinciden con la línea divisoria del módulo n.º 2.
4. La separación entre tetilla y tetilla es igual a un módulo (un alto de cabeza).
5. El ombligo queda un poco más abajo del módulo n.º 3.
6. Los codos se sitúan al nivel de la cintura.
7. El pubis se halla en el centro del cuerpo.
8. La rodilla queda encima del módulo n.º 6.
9. Viendo la figura de perfil, la pantorrilla sobresale del nivel vertical dado por las nalgas y el omoplato.

Vea ahora las siguientes diferencias entre el cuerpo femenino y el masculino:

1. El cuerpo femenino es un poco más bajo que el masculino (unos 10 cm menos).
2. Los hombros son más estrechos.
3. Las mamas se sitúan algo más abajo.
4. La cintura es algo más ceñida.
5. Las caderas son más anchas.
6. De perfil, la nalga sobresale del nivel vertical dado por el omoplato y la pantorrilla.

Cuando dibuje figura natural recuerde esta caja y estas dimensiones. No tienen pérdida.

484



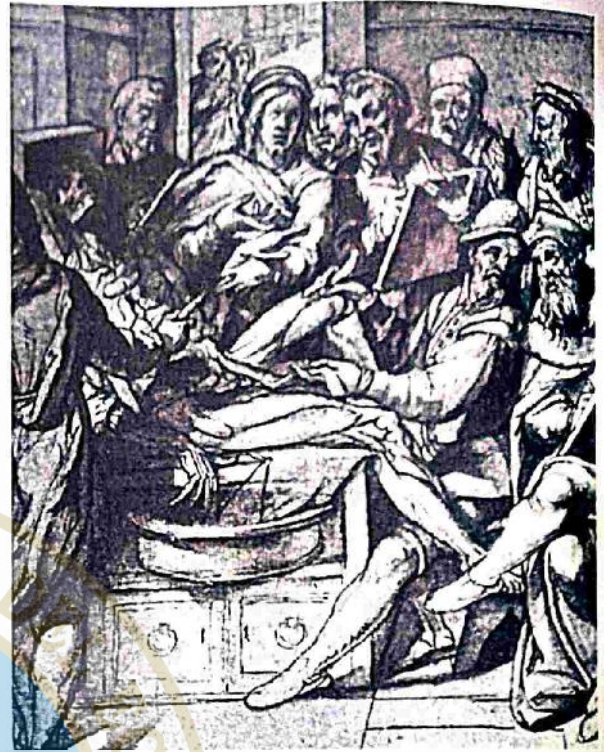
anatomía: estructura de la figura humana

Policleto y Praxiteles esculpieron magníficas figuras sin saber anatomía, tan sólo observando el modelo, interpretando del natural. Pero Miguel Ángel y todos los artistas del Renacimiento demostraron la necesidad de conocer a fondo la anatomía artística. Ingres decía: «Para expresar las superficies del cuerpo humano hay que dominar primero su estructura».

La anatomía artística ha sido objeto de numerosos libros y tratados (yo mismo he escrito uno), y por tanto sería ilusorio tratar de reunir en unos pocos párrafos, y algunas ilustraciones, todos los conocimientos necesarios sobre anatomía. Sirvan, pues, estas líneas y estas imágenes para despertar en usted el interés por el tema, para que desee usted conocerlo a fondo y para que, finalmente, adquiera usted un buen libro sobre anatomía artística.

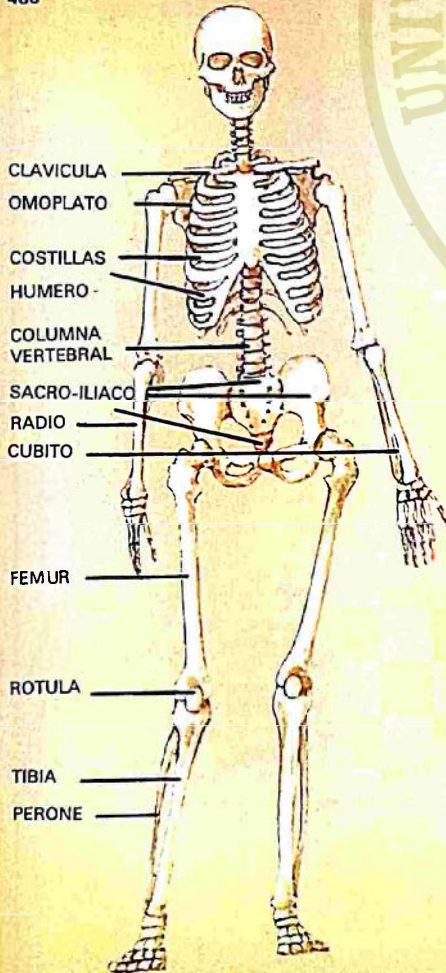
Vamos a comentar, no obstante, una pose muy corriente en el dibujo de figura humana, que se explica y comprende mejor conociendo la anatomía artística.

485



Figs. 485, 486, 487. La anatomía artística es necesaria para el buen dibujo de la figura humana. Para aprender anatomía hay que estudiar decenas de imágenes sobre el esqueleto, músculos y tendones del cuerpo humano; su forma, posición, función, etc... de los cuales damos aquí una simple muestra de introducción al tema.

486



ESTERNO-CLEIDO-MASTOIDEO

PECTORAL

SERRATO

BICEPS

PRONADOR

SUPINADOR

ABDUCTOR

EXTENSOR DE LOS DEDOS



487

TRAPECIO

DELTOIDES

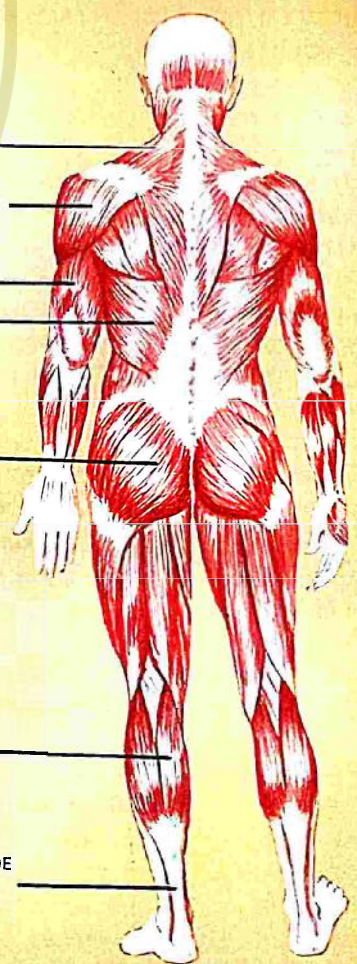
TRICEPS

DORSAL

GLUTEO

GEMELO

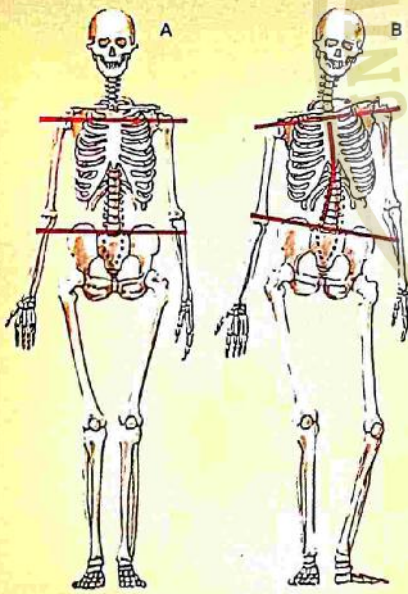
TENDON DE AQUILES



El «contrapposto»

Cuando la modelo apoya o descansa el tronco de una pierna mientras relaja la otra se produce la posición que en el Renacimiento fue llamada el *contrapposto*, y que nosotros definimos como posición de cadera y los antropólogos como posición *isquiática*, debido a que el hueso llamado *isquión*, situado en el centro, parte inferior de la pelvis, bascula hacia un lado o hacia otro, según que el cuerpo se apoya en una pierna o en otra. Esta posición afecta también al tórax y a las clavículas que basculan hacia el lado contrario al de la pelvis, inclinando los hombros y torciendo la columna vertebral (fig. 488 A, B y C). Observe ahora el perfil de la figura 489: a), la prominencia promovida por la *cresta iliaca* de la pelvis; b), la suave depresión producida por la falta de huesos próximos a la superficie, y c) una nueva y suave prominencia motivada ésta por el *trocánter mayor del fémur*. Interesante y necesario, eso de la anatomía artística, ¿verdad?

488



489

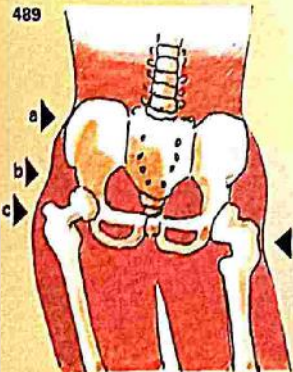
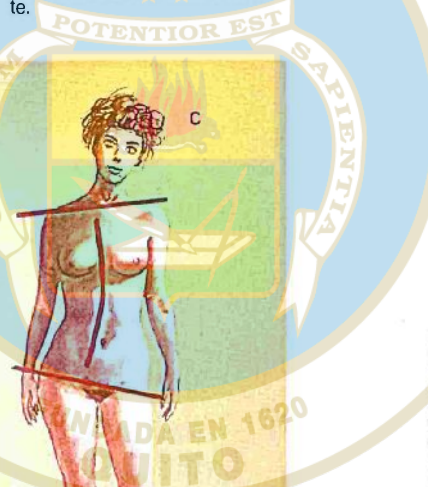


Fig. 488. El «Contrapposto». Esta es una pose habitual en un modelo que está de pie y para descansar apoya el tronco en una pierna mientras relaja y dobla ligeramente la otra. Se produce entonces el basculado de la pelvis de un lado, mientras el tórax y las clavículas se inclinan hacia el lado contrario al tiempo que la columna vertebral se tuerce en consonancia con dichos movimientos.

Fig. 490. Escultura clásica mostrando la anatomía muscular en una figura vista de frente.

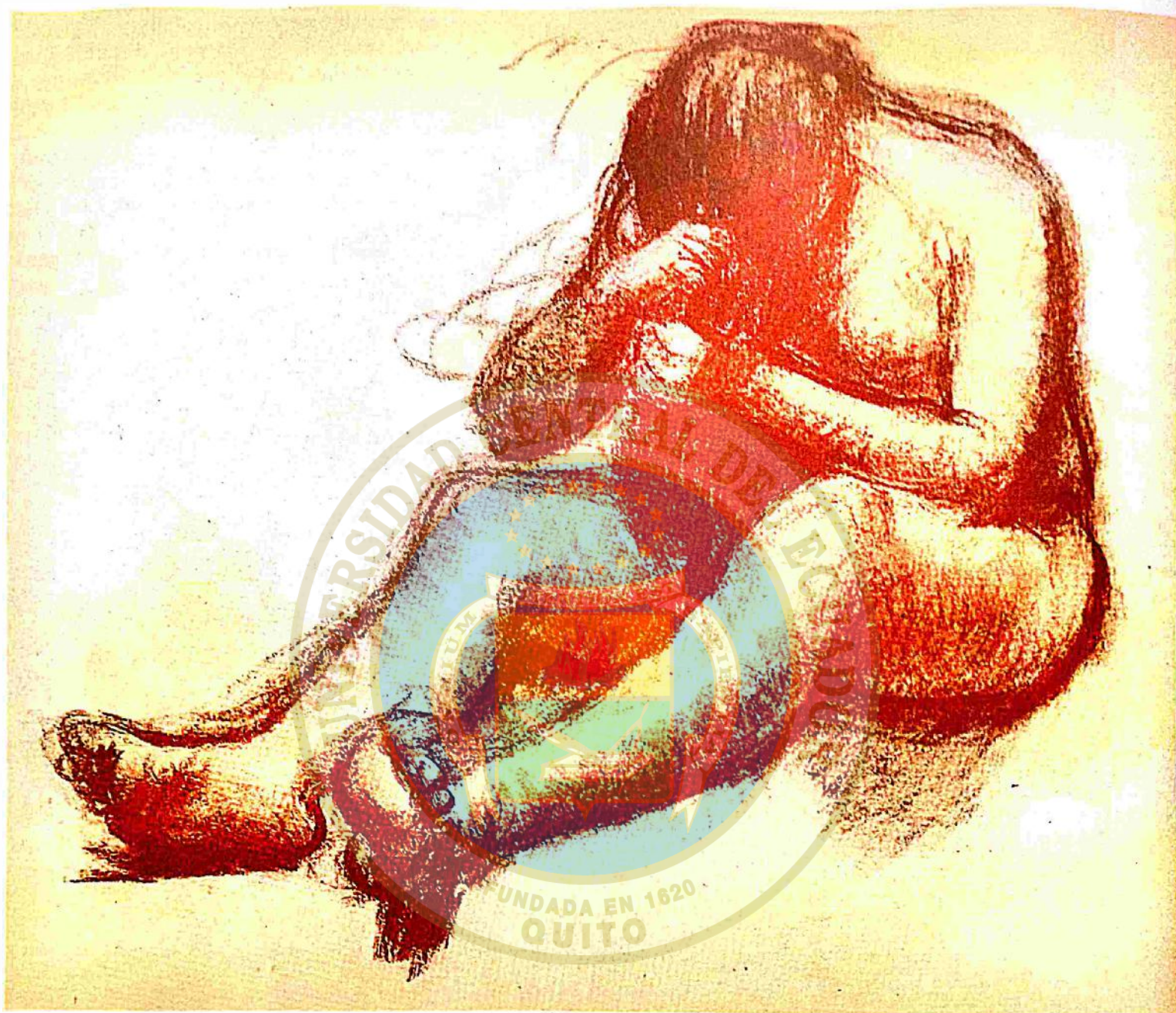


490

Fig. 489. Vea en esta imagen un ejemplo de la necesidad de la anatomía artística para dibujar bien la figura humana. Se trata de la forma que adopta el contorno de la cadera (a, b, c) en la posición de *contrapposto*, debido al relieve de la pelvis y la cabeza del fémur.



el desnudo



Figs. 491, 492. Francesc Serra. Arriba: «Desnudo». Dibujo a la sanguina sobre papel de color crem. A la derecha: «Desnudo». Dibujo con creta sepia y gouache sobre papel de color crem. Colección particular. Ambos dibujos han sido realizados del natural en el estudio del artista. En el de esta página puede apreciar la dirección del trazo y la forma de iluminación cenital. En el dibujo de la página

contigua el artista tuvo en cuenta la perspectiva del fondo y dibujó con iluminación semi-contraluz. En ambos dibujos puede apreciarse una construcción segura, fruto de un perfecto cálculo de dimensiones y proporciones y de un conocimiento práctico de la forma de iluminación, el canon de la figura humana, e incluso la dirección del trazo (en el dibujo de esta página).

491



la figura vestida

Quisiera proponerle un ejercicio: que dibuje varias telas, de diferentes clases, dispuestas de manera también diferente, colocadas sobre una mesa, una silla, o colgando de una pared. Este ejercicio le obligará, en primer lugar, a resolver un notable problema de volumen y modelado; un problema que no por ser viejo deja de ser interesante, como lo demuestra el hecho de haber sido estudiado y comentado por todos los grandes maestros —«El ropaje debe adaptarse y no aparecer deshabitado. No debe ser nunca montón de paños ni de trajes sin sostén» (Leonardo)—. Le permitirá, al propio tiempo, estudiar la apariencia o textura de la tela y practicar la formación de pliegues y arrugas, aplicable después al dibujo o pintura de la figura humana vestida.

Para la realización de este ejercicio puede trabajar con luz artificial y elegir como modelo telas de color claro y de textura característica, como una sábana de algodón, una manta de lana, gruesa, felpuda, o un vestido de raso o seda, de tela brillante. Dibuje con papel grande, de hoja entera, con carboncillo, o creta negra o sanguina, llenando rápidamente espa-

cios, manchando, sacando blancos y brillos con la goma absorbente: «pintando», en una palabra.

Y puestos ya a dibujar el modelo vestido, practique el problema de pliegues y arrugas, dibujando del natural esbozos rápidos, apuntes que le obliguen a dibujar en síntesis, resumiendo en unos pocos trazos la multiplicidad de arrugas ofrecidas, por ejemplo, por la manga de una americana de tela ligera.

Trate de comprender—dibujando, siempre dibujando—, por otra parte, cómo se comporta la tela respecto al cuerpo y sus movimientos, viendo cuál es y dónde está el punto que obliga a la tela, la arrastra, tira de ella; comprobando la formación de arrugas en la zona opuesta a ese punto.

Considere, por último, la posibilidad de «vestir» usted mismo las figuras antes de dibujarlas. Quiero decir: esbozar, primero, la figura desnuda, con unos pocos y débiles trazos, «poniéndole» luego el vestido, con lo que podrá estudiar mejor los pliegues y arrugas promovidas por la forma y la posición del cuerpo.

Fig. 493. El estudio de telas es un buen ejercicio que han realizado todos los maestros del dibujo para su aplicación a la figura vestida.

Fig. 494. Una tela delgada como la de una camisa (A), presenta muchas más arrugas que una tela gruesa como la de un abrigo (B).

Fig. 495. Dibuje apuntes de figura vestida y trate de sintetizar el complicado juego de las arrugas de una manga, por ejemplo (A), dibujándolas en resumen, captando los pliegues básicos (B).

Fig. 496. Estudie con modelos del natural el comportamiento de la tela respecto a los movimientos del cuerpo, analizando los puntos que, por presión o tensión general, generan las arrugas de la tela.



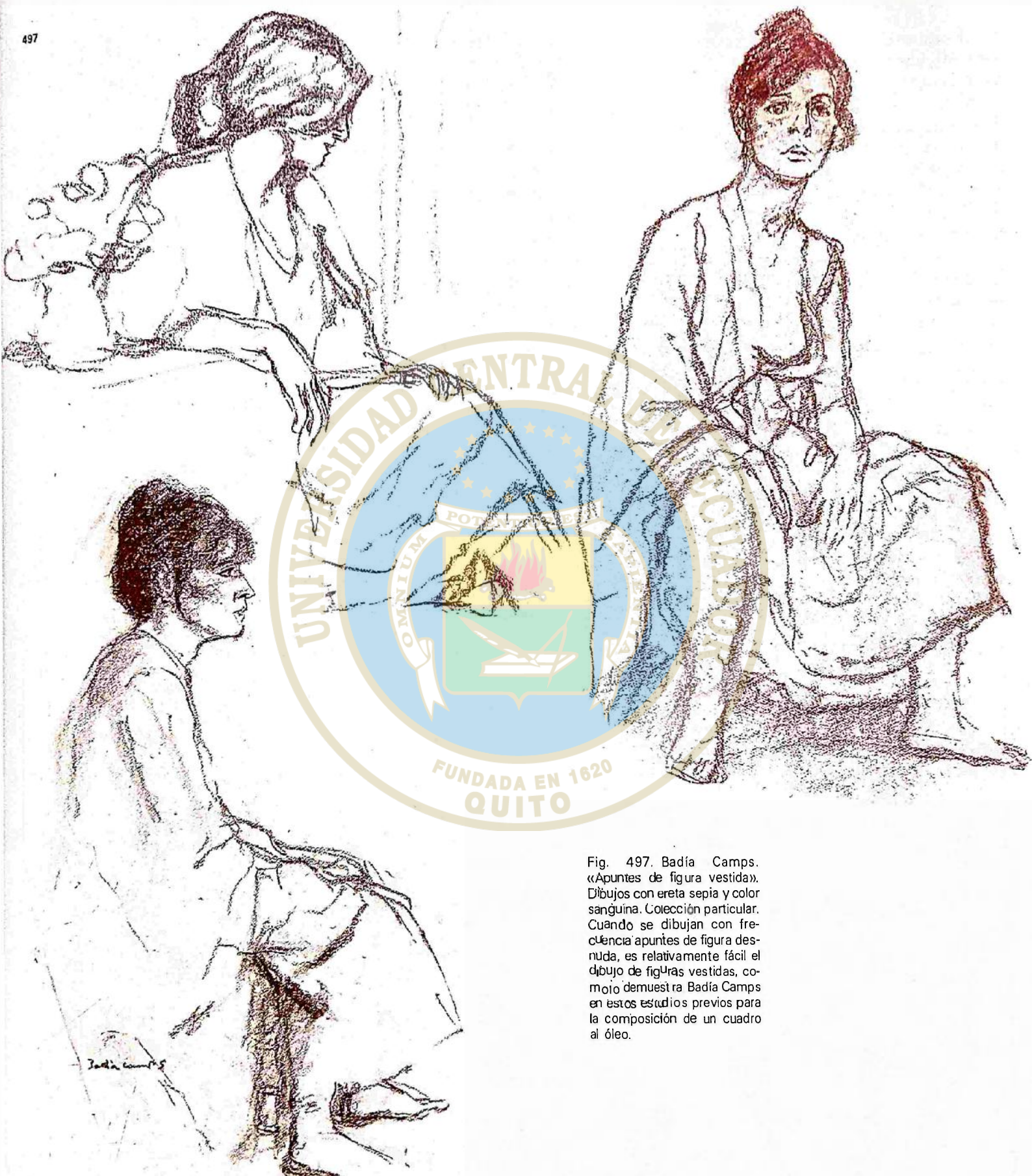


Fig. 497. Badía Camps.
«Apuntes de figura vestida».
Dibujos con ereta sepia y color
sanguina. Colección particular.
Cuando se dibujan con fre-
cuencia apuntes de figura des-
nuda, es relativamente fácil el
dibujo de figuras vestidas, co-
mo lo demuestra Badía Camps
en estos estudios previos para
la composición de un cuadro
al óleo.

el canon de la cabeza humana

En el *quattrocento*, Cennino Cennini, en su obra «Il libro dell'Arte», decía ya «...voy a darte las proporciones exactas del hombre», añadiendo por cierto: «Las de la mujer las dejaré, pues no son múltiples exactas unas de otras» —como si la mujer fuera un ser diferente!— Y luego, centrando ya su estudio en la «perfección del macho», decía: «La cara está dividida en tres partes, a saber: la frente, una; la nariz, otra; de la nariz a la barbilla, otra....» Cennini establecía un canon parecido al nuestro, pero aplicado a la cara. Como puede ver en las figuras del recuadro adjunto, el canon actual se refiere a la altura de la cabeza, desde el perfil superior del cráneo, descontando el cabello, hasta la barbilla. Observe ahora en la figura 499 que el canon de la cabeza adulta —la del niño es diferente—, vista de frente, es igual a tres y medio *módulos* de alto, por dos y medio de ancho, siendo la altura de la frente el módulo utilizado. Observe en las figuras adjuntas que el entrecejo, la nariz y la boca se hallan en el centro vertical del canon, mientras que los ojos coinciden con el centro horizontal. Compruebe a continuación la situación de los elementos de la cara en las siguientes líneas horizontales del canon:

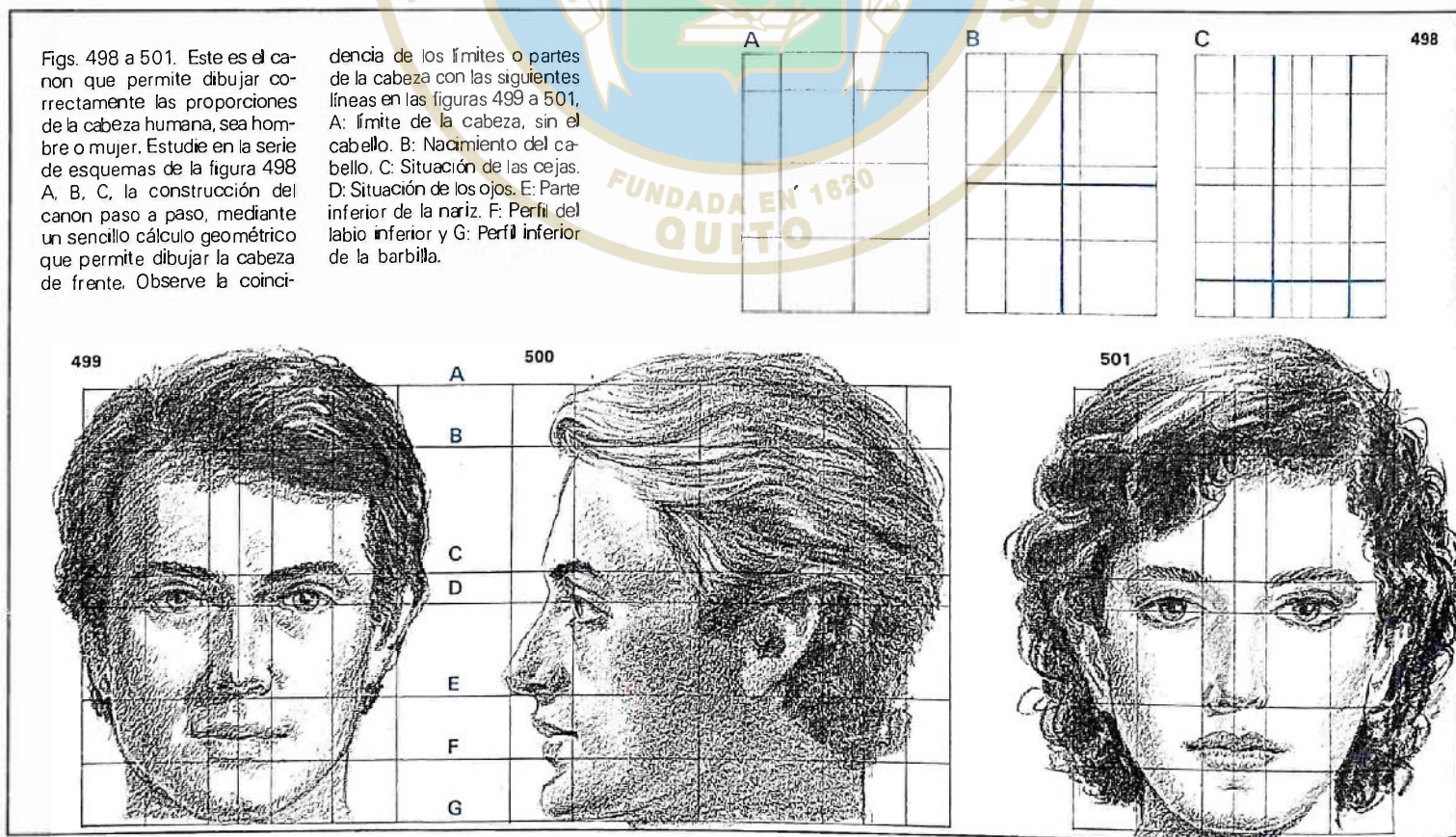
- A). El perfil superior del cráneo descontando el grueso del cabello.
- B). El nacimiento del cabello.
- C). La situación de las cejas.
- D). La situación de los ojos.
- E). La parte inferior de la nariz.
- F). El perfil del labio inferior.
- G). El perfil inferior de la barbilla.

Observe, además, como dato importante, que la altura y situación de las orejas coincide con la situación de las cejas y la parte inferior de la nariz (módulo C-E). Veamos, por último, las diferencias entre el canon de la cabeza adulta y la del niño, estudiadas en el recuadro de la página siguiente (figs. 504 y 505).

Este canon-caja representa una ayuda valiosísima para dibujar y pintar cabezas y retratos en general. Está claro que no puede aplicarse matemáticamente. Pero hay dimensiones y proporciones que sí son de aplicación general: que entre ojo y ojo hay siempre la distancia de otro ojo; que la altura y situación de las orejas coinciden con la distancia y situación que va desde las cejas a la parte inferior de la nariz; y que aún sin ser exactos los tres módulos *frente, nariz, nariz-barbilla* son tres dimensiones básicas a tener en cuenta.

Figs. 498 a 501. Este es el canon que permite dibujar correctamente las proporciones de la cabeza humana, sea hombre o mujer. Estudie en la serie de esquemas de la figura 498 A, B, C, la construcción del canon paso a paso, mediante un sencillo cálculo geométrico que permite dibujar la cabeza de frente. Observe la coinci-

dencia de los límites o partes de la cabeza con las siguientes líneas en las figuras 499 a 501, A: límite de la cabeza, sin el cabello. B: Nacimiento del cabello. C: Situación de las cejas. D: Situación de los ojos. E: Parte inferior de la nariz. F: Perfil del labio inferior y G: Perfil inferior de la barbilla.



502



503

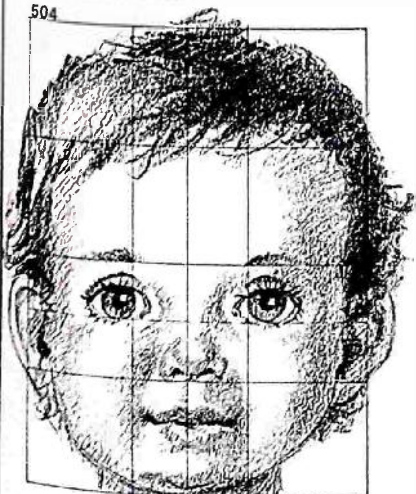


506

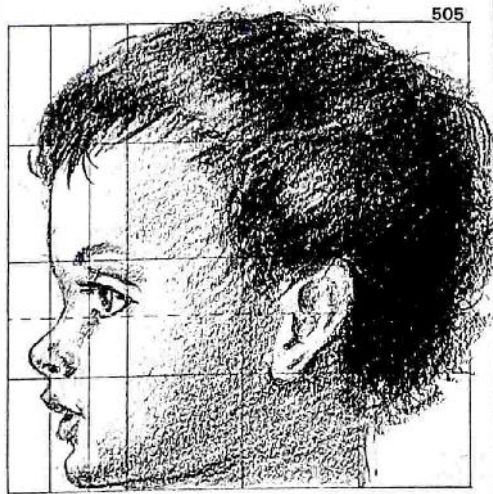


Figs. 504, 505. Las proporciones de la cabeza del niño, a la edad de 2 a 5 años, responden a un canon diferente al de la cabeza del adulto: la frente es más amplia con escaso cabello arriba y a los lados; las cejas —no los ojos— coinciden con el centro de la altura de la cabeza; entre ojo y ojo existe una distancia mayor que la de un mismo ojo; orejas más grandes, nariz corta y respingona, barba redonda, etc.

504

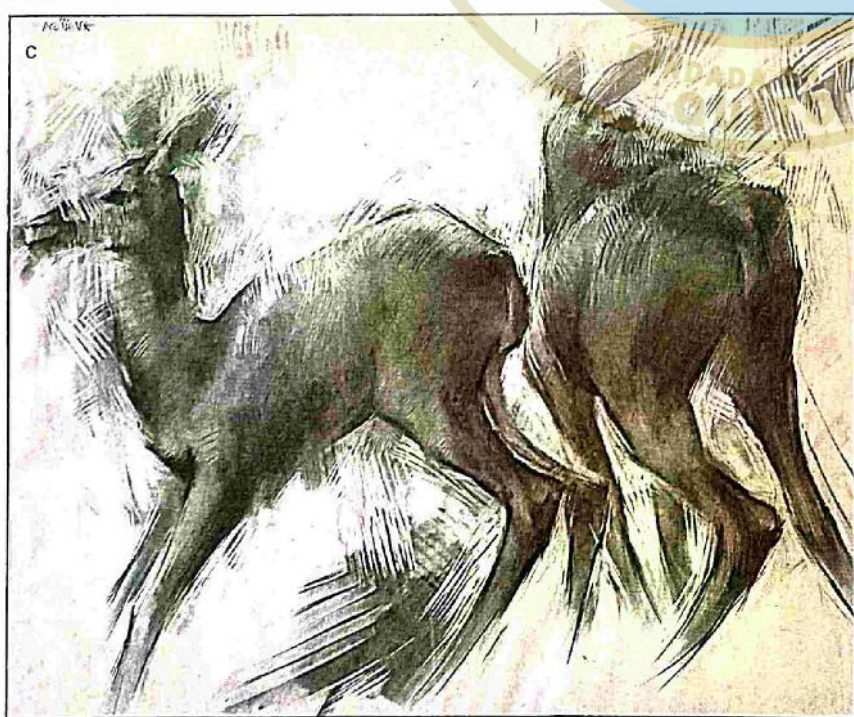
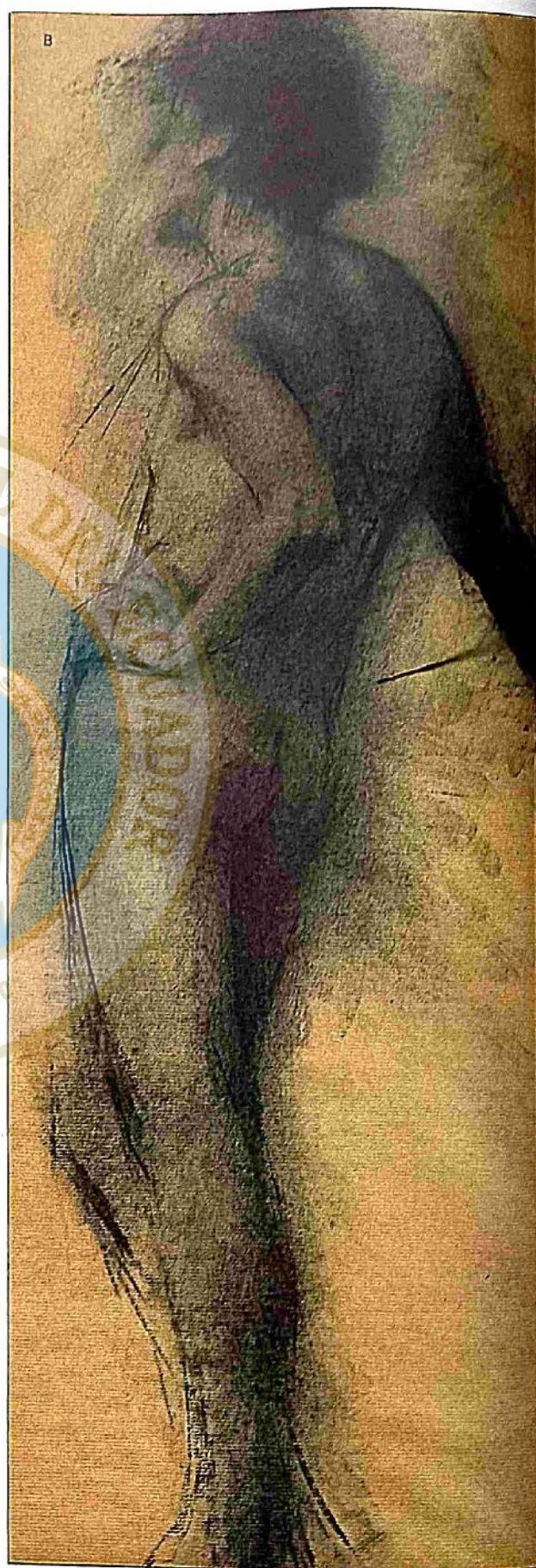
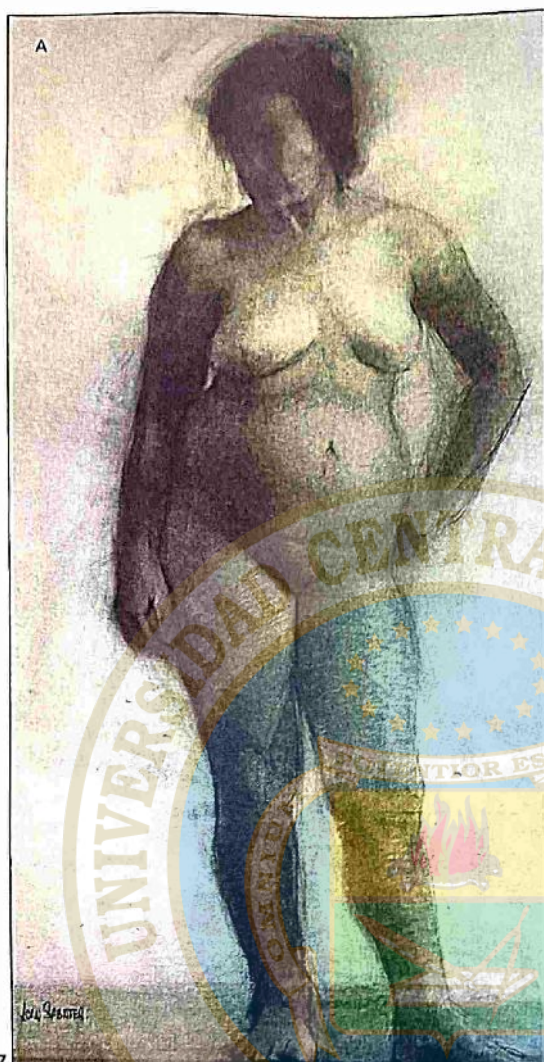


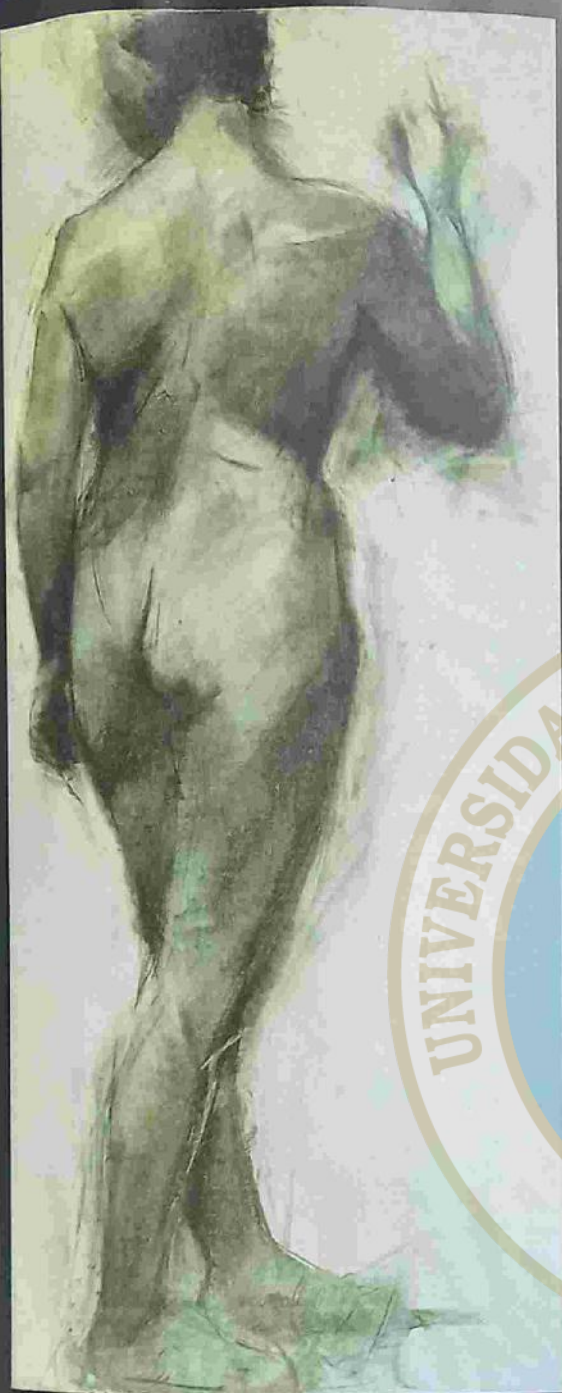
505



Figs. 502, 503 (arriba) y 506. Dibujos de Francesc Serra a lápiz plomo y con creta azul, de una cabeza masculina vista de frente y una femenina vista de perfil. Vea sobre estas líneas una cabeza de una niña de dos años dibujada a lápiz plomo.

Fig. 507. Como ejemplo de las posibilidades expresivas del dibujo artístico, he aquí algunas muestras de dibujos realizados en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona por los alumnos del profesor Crespo: Joan Sabater (A), María Perelló (B), José Juan Agüera (C), y Raimon Vayreda (figura 508 de la página siguiente). Estos dibujos han sido cedidos gentilmente por la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.





508



el dibujo como arte

«Lo que hace que un retrato sea bello
no es el brillo del colorido: es la
perfección del dibujo».

Tiziano Vecellio (1487/90-1576)

el retrato

Los dos retratos que ilustran estas páginas son obra de Francesc Serra, famoso pintor y dibujante español que murió hace pocos años. Francesc Serra era un buen amigo mío; habíamos publicado juntos dos libros. Era un maestro pintando figura al óleo y un dibujante excepcional, también de figura, con todos los medios. Estos retratos fueron realizados con lápices Koh-i-noor HB y 2B, sobre papel de dibujo satinado, dibujando con luz artificial, una lámpara de tungsteno de 100 vatios a una distancia del modelo 1,5 a 2 metros. Para un retrato como éstos, Francesc Serra tardaba entre cinco y siete horas, repartidas en cinco poses o sesiones de una hora o una hora y media cada una. Durante algún tiempo, Francesc Serrase especializó en el dibujo de retratos a lápiz plomo. «Dejé de hacerlos —me decía—, porque tenía demasiados encargos. ¡No tenía tiempo para pintar...! y además el retrato es un arte condicionado. Para el artista es importante el parecido, pero lo es tanto o más que el que sea en sí mismo una obra de arte. Para el retratado, lo que más cuenta es la semblanza; una semblanza que él espera ver mejorada, favorecida... ¡Finalmente no eres libre, tienes que complacer al cliente!»

La idea de Serra coincide con la opinión del escultor Rodin: «Por una ley extraña y fatal, el cliente que encarga un retrato va en contra del talento del artista que él mismo ha elegido». Pero la historia del arte no está muy de acuerdo con este criterio. Uno de los mejores cuadros de Velázquez es el retrato del papa Inocencio X que cientos de personas admiran todos los días en la Galería Doria de Roma y no precisamente por su parecido, que nadie sabe ni recuerda, sino por su calidad como obra de arte. Y como este retrato, son reconocidos todos los que han pasado a la historia de las Bellas Artes incluidos los de Francesc Serra.

Uno de los artistas más famosos del arte de pintar y dibujar retratos es sin duda Jean-Auguste Dominique Ingres. A él se deben una serie de «consejos a unos discípulos» que constituyen una lección magistral sobre el arte del retrato. He aquí los más importantes:

- El parecido depende de la fisonomía y ésta ofrece siempre una caricatura.
- El cuerpo no debe seguir el movimiento de la cabeza.
- Antes de empezar se ha de interrogar al modelo (en el sentido de conversar con él para conocerlo mejor).
- Dibujad los ojos cuando os paseéis (en el

sentido de no detenerse y «quedarse» acabando el ojo).

- Evitad el exceso de reflejos que podrían romper la masa.

La primera sesión de un retrato debe destinarse exclusivamente al estudio de la pose, iluminación, parecido, etc. realizando este estudio mediante series de bocetos previos. El modelo ha de estar y sentirse cómodo, vestido y peinado con naturalidad, mirando al artista, con los ojos a la altura de los ojos del artista.

Déjeme decirle, por último, que las medidas más corrientes del cuadro en un retrato dibujado son: cabeza sola o medio cuerpo: hoja de papel de unos 35×45 cm. Cuerpo entero: papel de unos 50×70 cm. Tamaño de la cabeza sola, de 12 a 15 cm de altura; Medio cuerpo: de 10 a 12 cm; Cuerpo entero: de 7 a 9 cm.



509

Fig. 509. Francesc Serra. Retrato a lápiz en el que cabe destacar la perfecta construcción y modelado de la cabeza y de las manos —éstas con un acabado más suelto—, en contraste con el dibujo lineal, sólo esbozado del cuerpo, y en el que llama la atención la pose realmente original, estudiada y realizada por el artista.

Fig. 510. Francesc Serra dibuja aquí este espléndido retrato a lápiz plomo, realizando la cabeza magníficamente modelada y dibujando el cuerpo con unas pocas pero seguras líneas. Vea el estilo clásico de contrastar el dibujo de la cabeza con el cuerpo. Observe en el dibujo del cuerpo, en el cuello de la camisa, solapa de la americana, hombrera, codo y mano, esa serie de trazos dibujados con el difumino, característicos del estilo pictórico de Francesc Serra.



el apunte

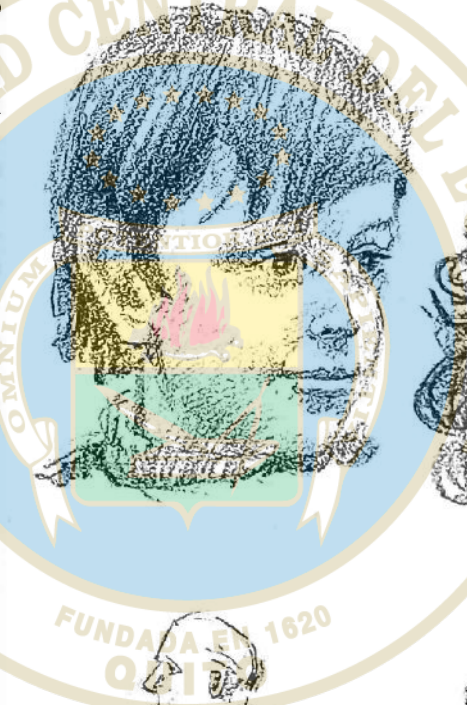
Lápiz y papel: no hace falta más para estudiar, aprender, perfeccionar el arte del dibujo y la pintura. El papel que sea en bloque, algo más pequeño que este libro, encuadrado o encolado de manera que sea rígido, ahorrando el uso de tablero y permitiendo dibujar en cualquier parte. El lápiz que sea blando, tanto como un 4B o más, considerando la posibilidad de que sea un *todo mina*. Puede ser también un rotulador negro, e incluso un surtido de tres o cuatro rotuladores —negros, gris, ocre y siena, por ejemplo—, formando una gama que permita tomar apuntes con una tendencia de color.

El tema tampoco es problema. Aquella famosa frase de Renoir «¿Temas?, ¿motivos....? ¡Yo me arreglo con un par de nalgas cualesquiera!», parece dicha para el que busca un tema en plan de apunte. Los hay en todas partes y son válidos todos los géneros: figura, cabezas, dibujo de animales, frutas, flores, objetos de toda clase y estilo, naturalezas muertas, paisajes, árboles, marinas, barcas... y un largo etcétera. En casa, en la calle, en el tren, en la sala de espera, en el hotel, en la granja, en el zoo... ¿Ha ido alguna vez al zoo, toda una mañana, para dibujar apuntes? Es sencillamente fascinante, es una prueba de capacidad artística, habilidad —los animales se mueven—, oportunidad, retentiva... ¡Es una diversión única, extraordinaria y *exclusiva* para artistas! Y conste que el zoo está también en una granja en la que, parodiando a Renoir, «...con un par de gallinas, tres o cuatro patos, un conejo, un gato y un perro nos podemos arreglar de maravilla».

Pero, además de divertido, el apunte es el mejor de los ejercicios para perfeccionar nuestra capacidad artística. Como decía Van Gogh a su hermano Théo, «Dibujar esbozos es como sembrar, para recoger después cuadros». Recordando aquel antiguo refrán que dice «Lo bueno, si breve, dos veces bueno», un buen dibujo o una buena pintura, cuando son «breves», tratados con soltura, con oficio, con seguridad y espontaneidad son «dos veces buenos». Porque cuando se pinta un cuadro, preocupa el acabado, y surge la duda de todo lo que se hace como definitivo y se tiene miedo. Un miedo que sólo se resuelve pintando el cuadro con la filosofía del apunte, «una filosofía milagrosa nacida de la aventura no prevista, de la despreocupación total, de la espontaneidad y la libertad absoluta».



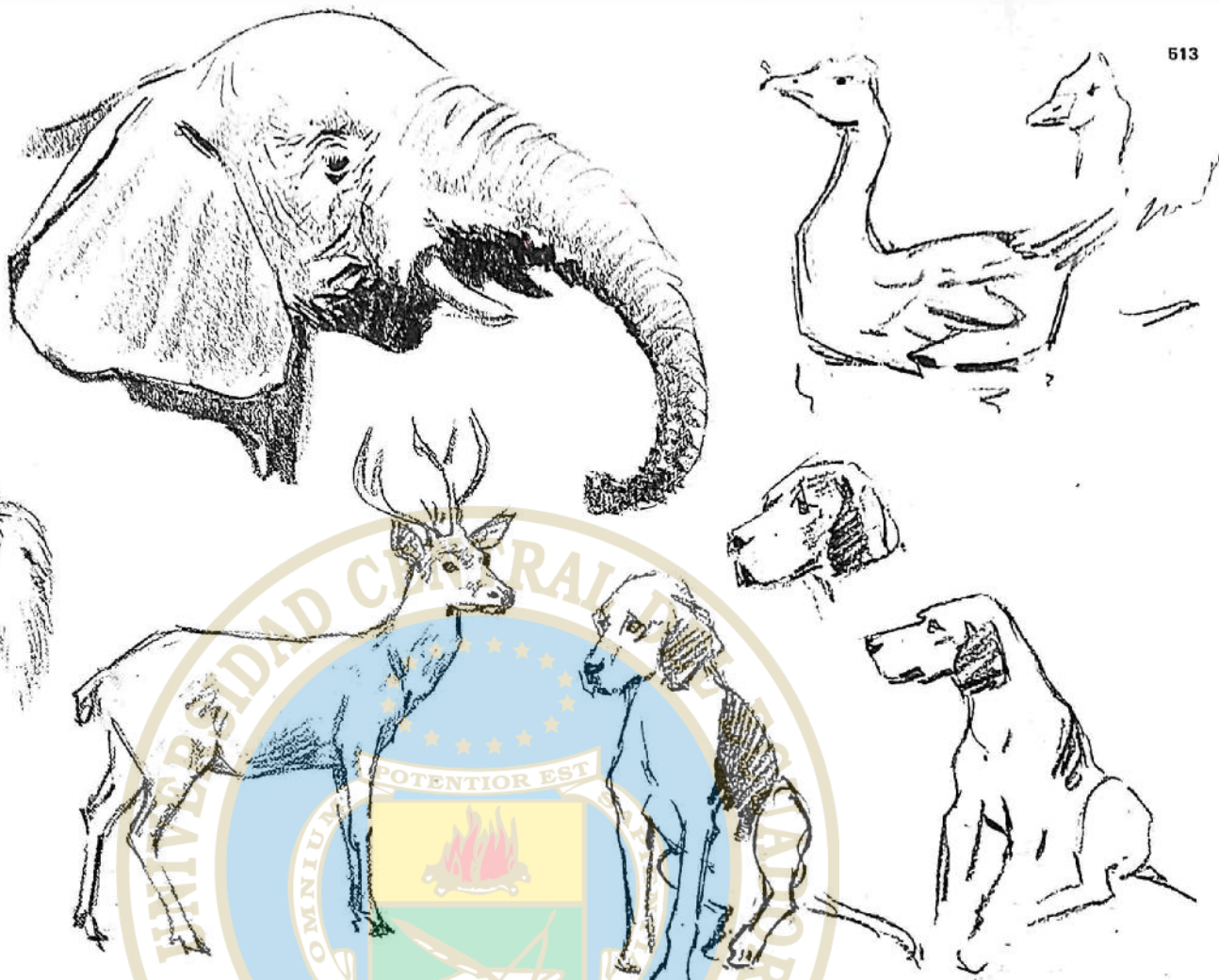
511



512

Figs. 511, 512. La cabeza y la figura vestida es un tema ideal para dibujar apuntes del natural. Los modelos pueden ser amigos o familiares, pero pueden ser también personas desconocidas que uno encuentra en todas partes: en el parque, en el tren, en la terraza de un bar, etc. Y conste que nadie se siente ofendido si ve que le están dibujando, cosa por otra parte, que no es tan difícil de llevar a cabo sin que el «modelo» se dé cuenta.

Fig 513. El zoo con su extraordinaria cantidad y diversidad de animales, y el caserío con sus animales domésticos y los propios de una granja, ofrecen una cantidad inagotable de temas para tomar apuntes y dibujar del natural.



513

Fig 514. El dibujo de apuntes en el tema paisaje tiene la doble utilidad: por una parte de practicar el arte del dibujo en general frente a la naturaleza y de estudiar, por otra parte, el encuadre, la composición, la interpretación, el contraste, para la realización posterior de un cuadro a la acuafela o al óleo.



514

el apunte

Francesc Serra nos muestra aquí seis apuntes de figuras dibujados con creta y sanguinas sobre papel de color crem claro. Son apuntes del natural, con poses rápidas de cinco a quince minutos como máximo. «Cada dos o tres días, entre cuadro y cuadro—me decía Serra—, dibujo tres o cuatro de estos apuntes para mantenerme en forma». Para lograr cuadros excelentes es necesario realizar este excelente ejercicio lo más a menudo posible.

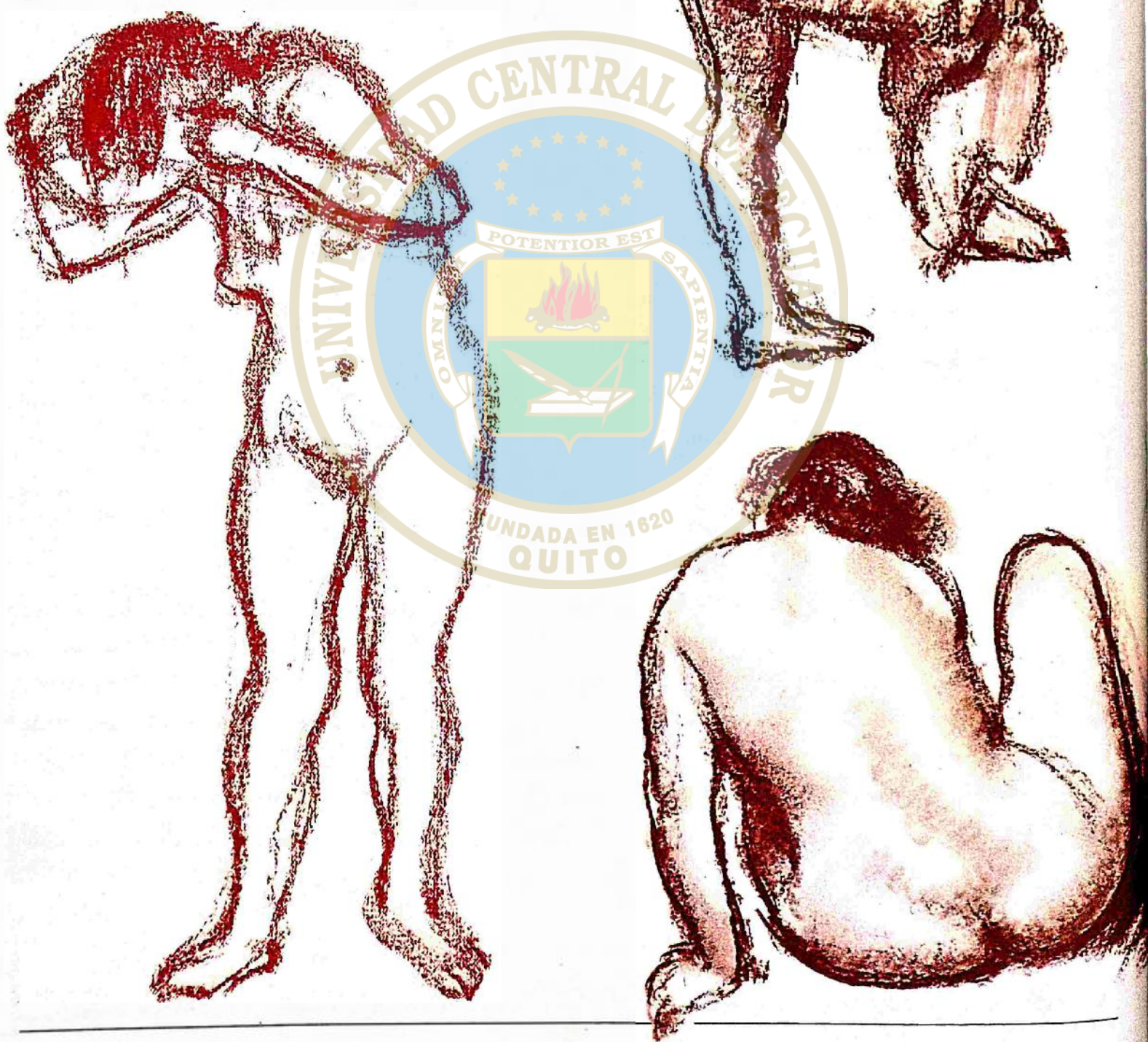
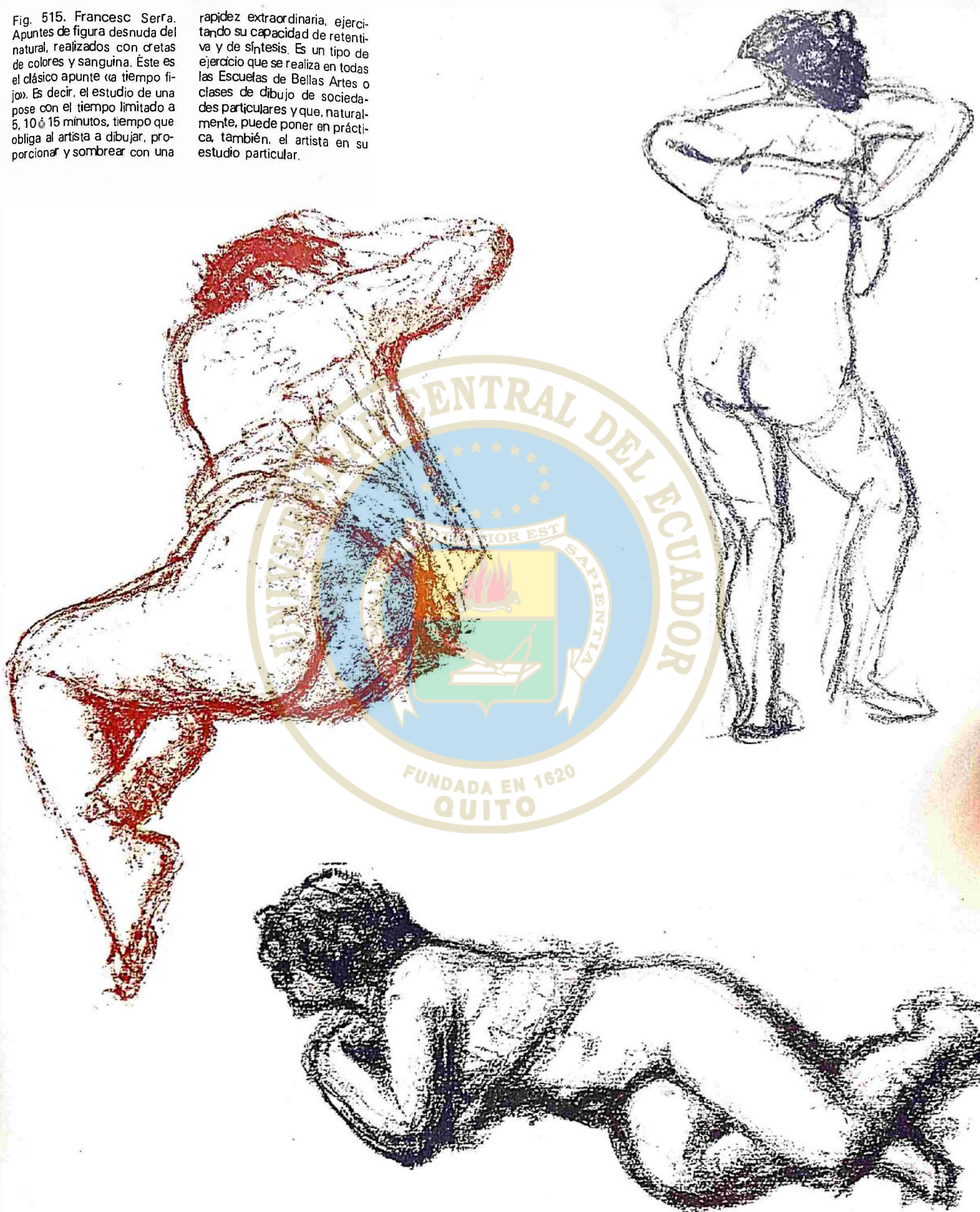


Fig. 515. Francesc Serra. Apuntes de figura desnuda del natural, realizados con cretas de colores y sanguina. Éste es el clásico apunte «a tiempo fijo». Es decir, el estudio de una pose con el tiempo limitado a 5, 10 ó 15 minutos, tiempo que obliga al artista a dibujar, proporcionar y sombrear con una

rapidez extraordinaria, ejercitando su capacidad de retentiva y de síntesis. Es un tipo de ejercicio que se realiza en todas las Escuelas de Bellas Artes o clases de dibujo de sociedades particulares y que, naturalmente, puede poner en práctica, también, el artista en su estudio particular.

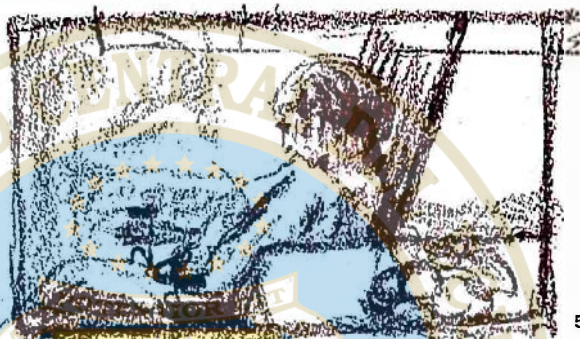


el boceto

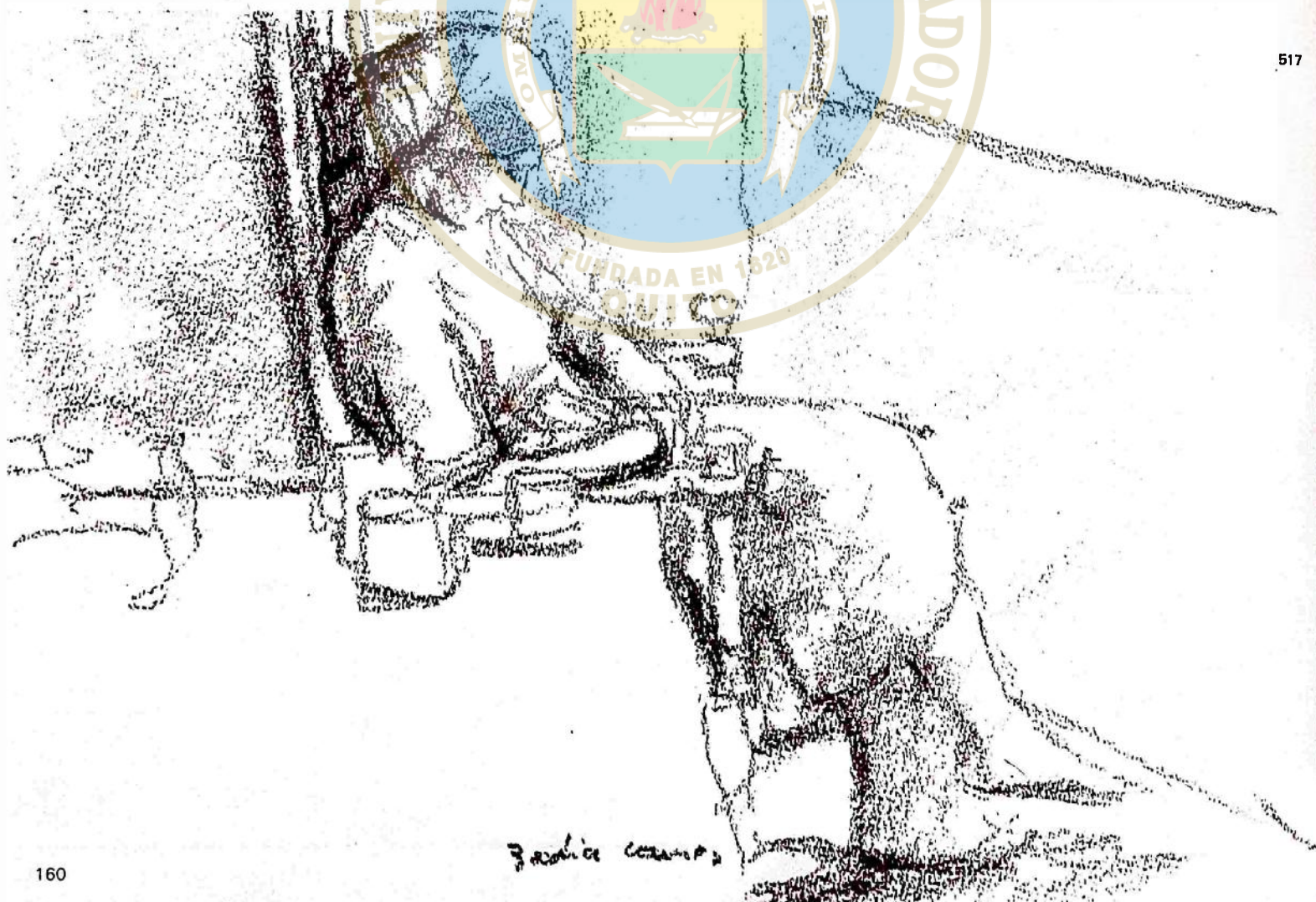
Escribe Helmut Tuheman, autor del libro *La restauración de cuadros*, restaurador-jefe de la National Gallery de Londres: «Estuve en París trabajando dos años con Maurice Denis. Nunca olvidaré uno de los excelentes consejos que me dio. Antes de empezar un cuadro dibuja un apunte rápido, tamaño postal, de la composición y esquema del color y no se te ocurra abandonar esta pequeña y fresca idea». Todos los buenos cuadros han empezado en un boceto «tamaño postal». Todos los grandes cuadros de Rubens, para citar un ejemplo, empezaron así —y de ello hay constancia en galerías y museos—: primero con uno o dos, y a veces tres, bocetos dibujados a la aguada con dos o más colores; después con uno o dos bocetos más, pintados al óleo, que pasaban finalmente al taller —. Rubens tenía un taller perfectamente organizado en el que trabajaban artistas de tanto renombre como Van Dyck y Jordaens— para su realización definitiva. Antiguamente la misión primordial del arte del dibujo era bocetar, proyectar el cuadro definitivo.

El artista Badía Camps nos ofrece aquí los bocetos de un cuadro al óleo empezando por un pequeño boceto y un dibujo más construido, ambos realizados con creta sepia oscura. Nos ofrece también una nota de color, dibujada asimismo con cretas, para pintar finalmente un boceto al óleo como proyecto del cuadro definitivo. Observe los cambios de orientación, de posición, de formas en general y de objetos en particular, encima de la mesa, característicos de un estudio realizado con varios bocetos.

Figs. 516, 517. DIBUJO DE BOCETOS Y ESTUDIOS PREVIOS PARA UN CUADRO DE FIGURA AL OLEO. El artista Badía Camps nos muestra aquí el proceso que él mismo ha seguido hasta llegar al boceto pintado al óleo de la página siguiente. «A veces —nos dice Badía Camps— la idea empieza con una pequeña nota como la de este dibujo. Este formato tan pequeño ofrece la ventaja de que puedes materializar la idea en un tiempo mínimo de dos o tres minutos, trasladando al papel una síntesis de lo que tienes en el pensamiento. Luego empieza un trabajo más laborioso, dibujando ya con modelo, estudiando mejor la pose, a veces con cambios tan radicales como la posición del modelo mirando hacia el otro lado (fig. 517).»



516



517

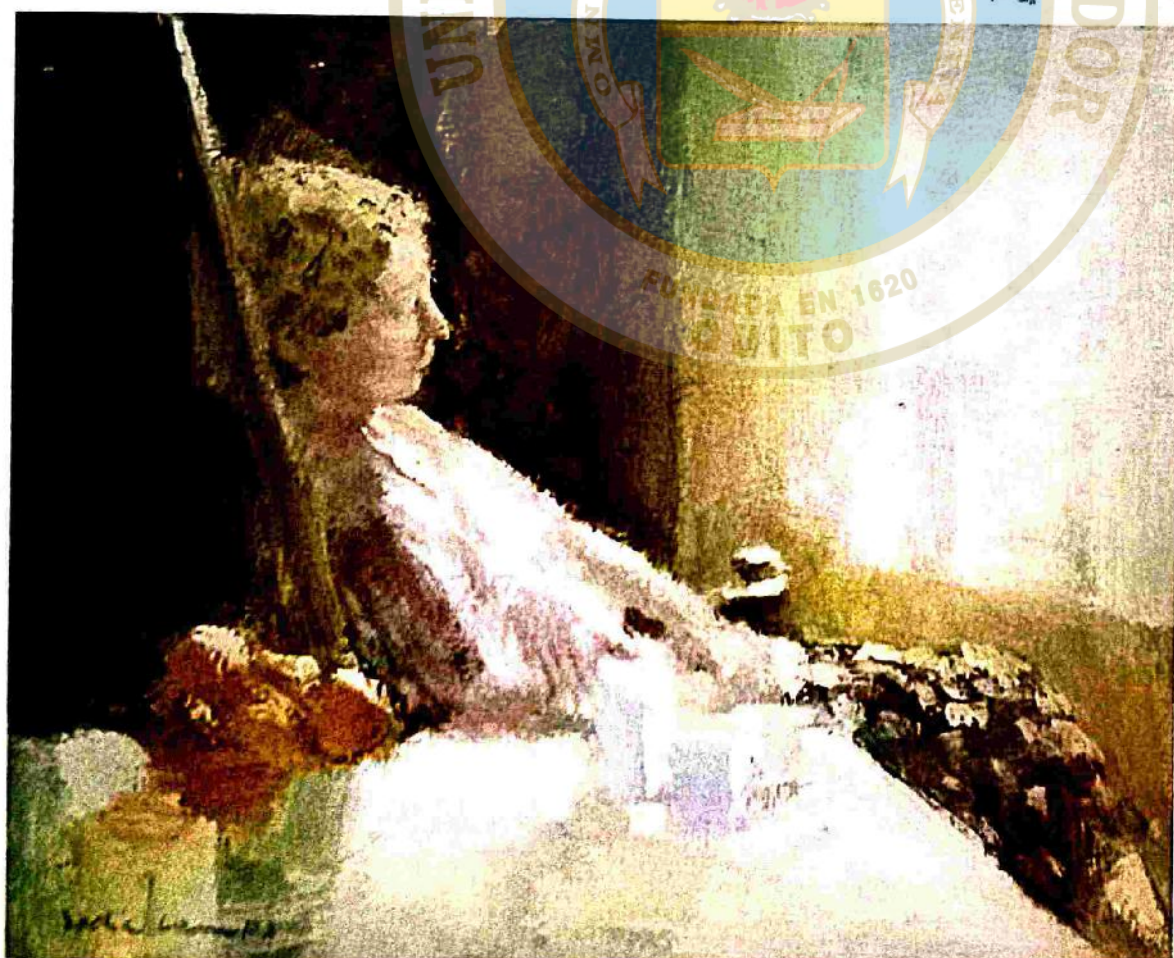


518

Fig. 518. (Reproducción a un tamaño ligeramente más pequeño que el dibujo original). «Después de esto —sigue explicando Badía Camps— empieza el estudio con notas de color de valoración y de contraste, que yo acostumbro a realizar con cretas de colores y sobre papel blanco de unos 18 X 24 cm. Lo dejo para el día siguiente, tratando de madurar el estudio realizado y...»

Fig. 519. «...pinto finalmente un boceto al óleo en un cartón figura» del número 1 (22X16 cm), o un cartón «figura» del número 2. Trabajo entonces con modelo, tratando de plasmar en este boceto definitivo todas las ideas y conceptos acumulados en los bocetos anteriores, para empezar después, a los dos o tres días, el cuadro definitivo».

Badía Camps marca aquí el camino, el buen camino, para la realización de un cuadro con todas las garantías de éxito. Es el mismo camino que han recomendado y realizado todos los maestros de la pintura.



519

el tema, la interpretación

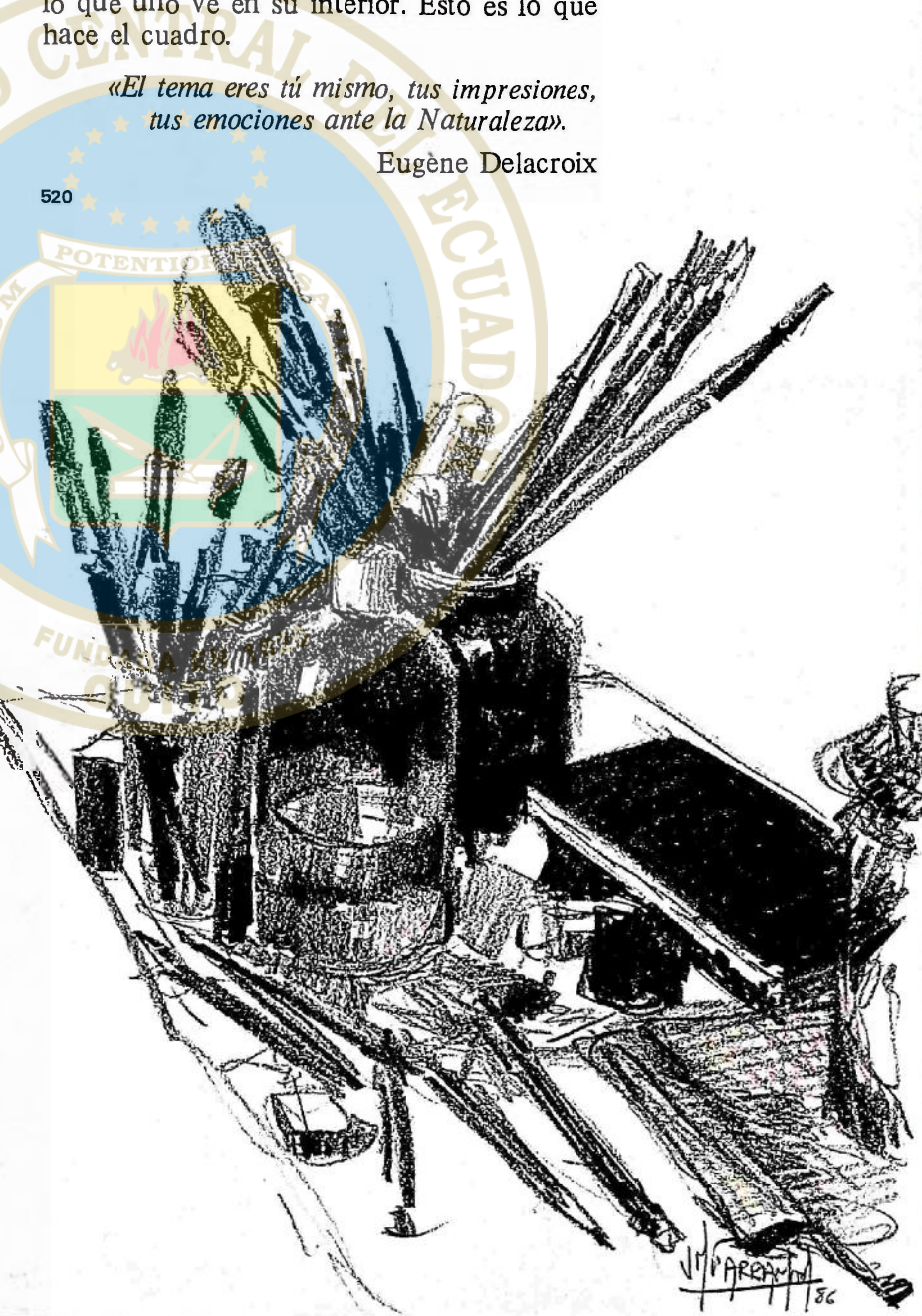
Hasta bien entrado el siglo pasado uno de los aspectos fundamentales del cuadro era *el tema*. Sir Joshua Reynolds, uno de los artistas más importantes de la pintura británica, dejó escrito en uno de sus discursos como presidente fundador de la Real Academia de Londres: «Juzgar qué temas son aptos para pintar y cuáles no, requiere un gran discernimiento». Todavía en el Salón de París del año 1847 se otorgó la medalla de Oro a «Los romanos de la decadencia», de Thomas Couture, un cuadro que entusiasmaba a los visitantes del salón, por su historia, su anécdota, su argumento. En realidad, y tal como decían los jóvenes pintores de ese tiempo: «El público no va a ver pintura sino que va a ver temas». Estos jóvenes empezaron a pintar al aire libre en el bosque de Fontainebleau. Les llamaban despectivamente los de la «escuela» de Barbizon. Su pintura y sus temas no gustaban; el conde de Nieuwerkerke decía: «Es pintura de demócratas, de esa clase de gente que no se cambia de ropa». Esa clase de gente eran Rousseau, Corot, Millet, Daumier, Courbet. De la mano de ellos llegaron Manet, Monet, Pissarro, Degas, Renoir, Sisley, Guillaumin... Pintaron impresiones, escenas corrientes, figuras vulgares, cuadros pequeños. Rechazaron la escenografía del tema y buscaron motivos. Mejor dicho, no los buscaron —«yo no busco, yo encuentro», decía Picasso—; los encontraron: calles con gente, autobuses y coches; bailarines en la escena; bañistas en el río; escenas de circo. Sisley pintó inundaciones, Degas carreras de caballos, Guillaumin fue el primer pintor de suburbios, Liebermann, el más importante de los pintores alemanes impresionistas, decía: «Me da lo mismo pintar una rosa que una virgen». Sí, *el tema* ha dejado de ser trascendente. Modelos o sujetos tan vulgares y corrientes como un par de zapatos viejos o una silla (Van Gogh), una bicicleta (John Sargent), la azotea de una casa de pisos (Picasso), que en su día pudieron escandalizar a público y crítica, son ahora motivos corrientes, presentados como obras de arte en las paredes de los museos. De modo que no se preocupe demasiado en buscar un tema; los hay en todas partes, se encuentran a veces con sólo girar la cabeza. En una carta de Cézanne a su hijo, el maestro le decía: «Aquí, a la orilla del río, los temas son infinitos; el mismo punto de vista desde ángulos distintos invita a dibujar estudios tan variados e interesantes que creo poder trabajar meses enteros sin cambiar de sitio, limitándome a inclinarme un poquito hacia la derecha y un poquito hacia la

izquierda». Esa «orilla del río» se encuentra en muchos ríos y montes, pero si usted no es capaz todavía de *verla*, visite museos y exposiciones; adquiera libros con buenas reproducciones, estudie, y asocie sujetos y lugares pintados, con sujetos y lugares —que usted conoce— por pintar. Comprobará de paso —y esto es lo que, finalmente, el aficionado debería grabar con letras de oro en su memoria—, que el éxito del tema depende más que nada de la interpretación: de su encuadre, su composición, estructura, fondo, forma, color, lenguaje...; «exagerar, aumentar, disminuir, deformar: esto es, interpretar» (André Lhote). Interpretar según lo que uno ve en su interior. Esto es lo que hace el cuadro.

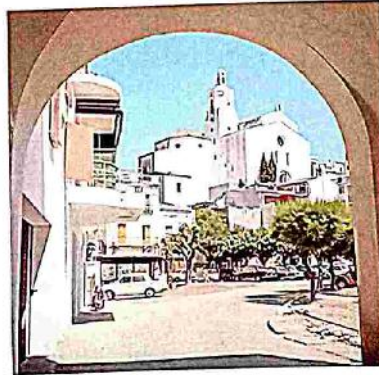
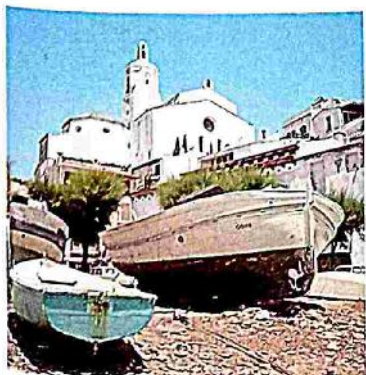
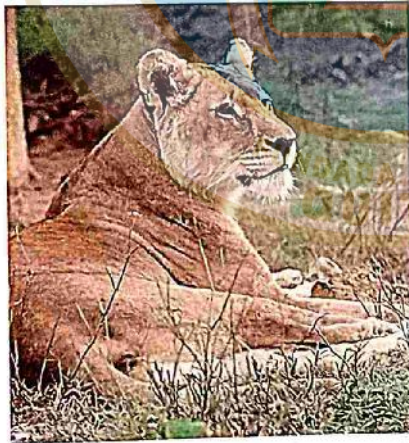
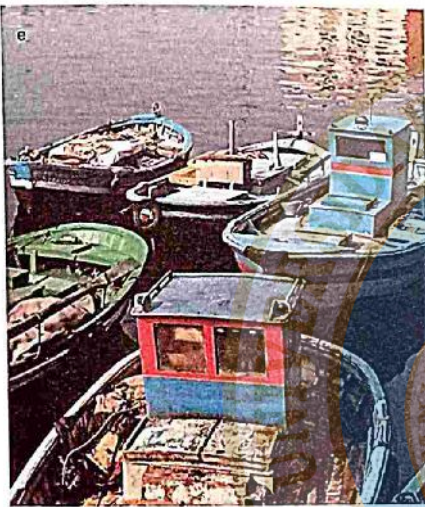
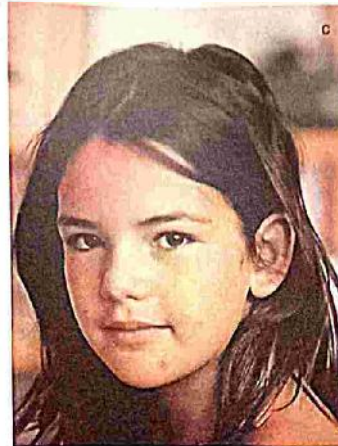
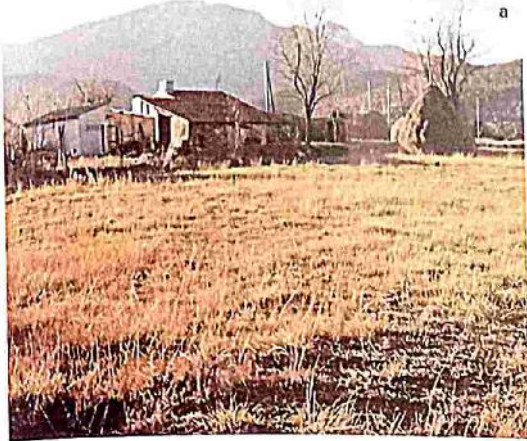
«El tema eres tú mismo, tus impresiones,
tus emociones ante la Naturaleza».

Eugène Delacroix

Fig. 520. Temas o motivos los hay en todas partes; se encuentran, a veces, con sólo girar la cabeza. Este dibujo que yo mismo he realizado, por ejemplo, de una naturaleza muerta, compuesta por jarras, frascos, cajas, lápices, pinceles, etc..., que está ahí, enfrente mío, en la mesa auxiliar de mi estudio; éste es un motivo que usted, yo y todos podemos dibujar.



521 A



521 B

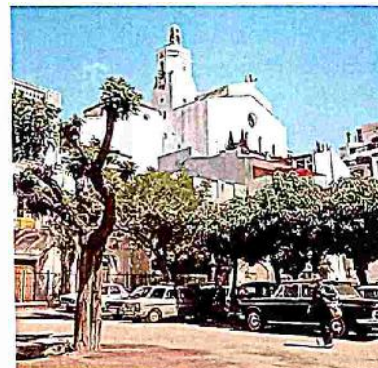


Fig. 521 A. Como decía Cézanne a su hijo, «los temas o motivos son infinitos». Para que usted sea capaz de verlos nada mejor que visitar museos y exposiciones, mirar libros con buenas reproducciones y estudiar y asimilar los temas pintados por otros artistas para que usted pueda ver los temas o motivos de sus cuadros. Fotografíar motivos con la problemática que esto supone, respecto a elegir el punto de vista, analizar la posición y determinar finalmente el encuadre, representa también un ejercicio para educar esa facultad de saber ver y elegir motivos para pintar. Vea en estas ilustraciones algunos ejemplos fotográficos de temas o motivos para dibujar.

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

- a) El paisaje en general siempre indicado para dibujar o pintar.
- b) El paisaje urbano que tanto puede ser de una calle en un barrio viejo, como en una calle con edificios modernos.
- c) La cabeza humana ya sea para retrato o como estudio.
- d) La figura humana en parques, plazas públicas, ideal para tomar apuntes.
- e) Escenas de puerto: un tema inagotable, perfecto para dibujar o pintar.
- f) Flores en la misma planta o en ramos con la posibilidad, también, de estudiar la composición.
- g) La naturaleza muerta que ofrece la ventaja de estudiar la composición en el propio estudio.
- h) Las viejas calles de pueblos con sus vetustas y antiguas casas.
- i) Los animales en el zoo, un motivo para tomar apuntes o dibujar con muchos modelos a disposición del artista.

Fig. 521 B. Una vez seleccionado el tema, el artista debe estudiar cuál es el mejor encuadre, cambiando el punto de vista para conseguir un primer plano diferente, un tema principal más o menos alejado, etc...

sobre el arte de componer

Un joven pintor llamado Louis Le Bail tuvo el privilegio de ver a Cézanne mientras componía uno de sus bodegones. Le Bail dejó el siguiente testimonio escrito: «Empezó y tomó el mantel y lo puso sobre la mesa; lo arrugó un poco. Después situó las peras y los melocotones, oponiendo unos colores con otros, haciendo vibrar los complementarios, los verdes con los rojos, los amarillos de los melocotones con los azules de las sombras. Levantaba o inclinaba la posición de las frutas y se servía para ello de monedas que colocaba debajo de las frutas como cuñas».

Paul Cézanne era un auténtico maestro en el arte de componer. Y ¿qué hacía?, ¿qué normas o reglas aplicaba? Ninguna; no hay reglas concretas para el arte de componer. Es un problema de creación, de inteligencia; y «la inteligencia no se puede enseñar». Esto mismo dice el pedagogo Jean Guitton, aunque inmediatamente añade: «...pero se puede mostrar a qué punto hay que dirigir la mirada para que la inteligencia nos visite».

De acuerdo: esto vamos a hacer. Dar caminos, sugerencias, puntos de mira.

El historiador Wölfflin dice: «Un cuadro debe más a otros cuadros que a la observación de la Naturaleza por parte del autor». De manera que, primer paso: documentarse, ver cuadros actuales de buenos artistas y estudiar la composición de los mismos. Ingres decía: «Las formas bellas son aquellas en que los detalles no comprometen el aspecto de las grandes masas». Que se complementa con lo que dice Delacroix: «Atended siempre a la masa, al conjunto que os ha impresionado». Todo lo cual tiene que ver con una de las pocas normas concretas sobre el arte de componer, dictada por el filósofo Platón:

Componer es hallar y representar la variedad dentro de la unidad.

Variedad en la forma, en el color, en la posición de los elementos del cuadro, creando una diversidad de formas y colores que llame la atención del espectador y despierta su interés. Pero organizando esta variedad dentro de un *Orden* y una *Unidad* de conjunto, de modo que las dos ideas se complementen:

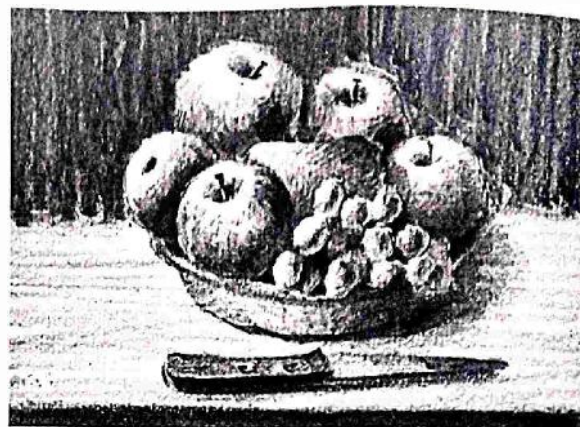
**La unidad dentro de la variedad.
La variedad dentro de la unidad.**

Las imágenes adjuntas explican la norma de Platón.

522



Fig. 522. MAL. Exceso de unidad. La disposición no es nada original, resulta monótona, no dice nada, no despierta interés. Vea en el esquema adjunto: el horizonte en el centro; el plato y la fruta formando un solo bloque, etc...



523



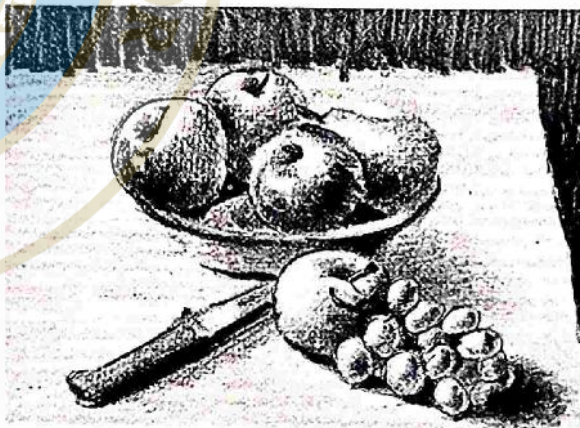
Fig. 523. MAL. Exceso de diversidad. Aquí los objetos se hallan dispersos, llaman la atención por separado, no invitan a una contemplación, razonada, conjunta.



524



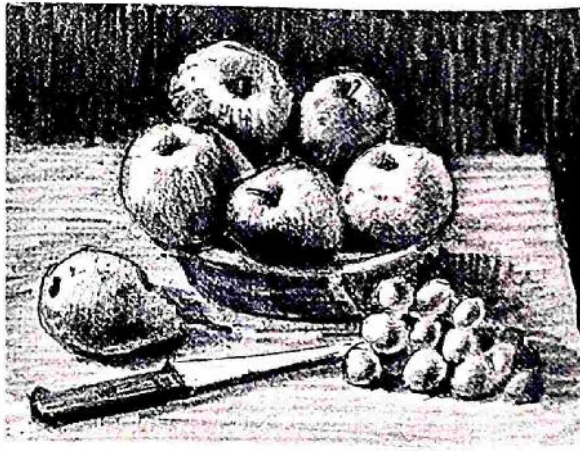
Fig. 524. MAL. Todavía exceso de unidad. Este defecto queda disimulado en parte, pero, según puede verse en el esquema adjunto, la composición ofrece todavía demasiadas coincidencias geométricas que van en contra de la diversidad.



525



Fig. 525. BIEN. Ejemplo de unidad dentro de la variedad. El factor de *unidad* viene dado por la ordenación del conjunto, y al propio tiempo logramos el factor *diversidad* por el punto de vista, del encuadre y la disposición de los elementos del cuadro.



la ley de la sección dorada



526

Fig. 526. Vea en este paisaje la aplicación de la ley de la sección dorada para lograr una mejor composición del cuadro. Situando el *punto dorado* en el bloque de cuatro edificios y el campanario de la iglesia, tenemos que en A el centrado del motivo principal es aceptable pero algo monótono. En B, desplazamos el motivo principal hacia un lado y resulta evidente que dicho motivo queda excesivamente descentrado en perjuicio de una buena composición. Finalmente en C, situamos los cuatro edificios y el campanario en situación óptima de acuerdo con la ley de la sección dorada, y obtenemos una posición estéticamente perfecta.

527

La ley de la sección dorada

Supongamos un segmento, cuya longitud total es de 5 cm.

2 cm 3 cm

Si dividimos este espacio en 2 y 3 cm veremos que, entre la parte más pequeña (2) y la mayor (3), existe la misma relación proporcional de medidas que entre esta mayor (3) y el todo o longitud

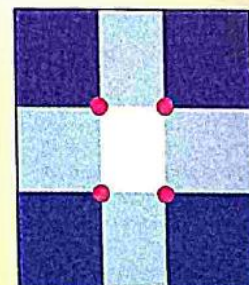
Tenemos noticia de que en el siglo I a. de Jesucristo, un arquitecto romano llamado Vitrubio escribió la obra *De architectura*, que dedicó al emperador Augusto. Vitrubio entendía de pintura —dirigió la técnica de los murales de Pompeya— y era también, como Platón, un teórico del arte. Trabajando en Pompeya estudió ya entonces la organización de la forma y del espacio y se preguntó cuál podría ser el mejor emplazamiento, el lugar preciso para situar el tema principal, el elemento más importante del mural (del cuadro, del dibujo). La solución más fácil, aunque poco original, era, y sigue siendo, situar este elemento principal en el centro del cuadro. Para romper este exceso de simetría y de *unidad*, el centro mencionado podía desplazarse hacia un lado o hacia otro; pero ¿hasta qué punto?, ¿en qué lugar exacto? Vitrubio halló la solución del problema, estableciendo la famosa *sección dorada* o *regla áurea*:

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

total (5); porque, efectivamente, $5/3 \approx 3/2$. Si usted resuelve estos simples quebrados obtendrá el mismo resultado: 1.6. numérico estableciendo que:

La expresión aritmética de la «sección dorada» es igual a $a = 1,618$

(Desde un punto de vista práctico, cuando usted quiera hallar la división de la *sección dorada*, multiplique el factor 0,618 por



la longitud total de dicho espacio). Vea estos ejemplos.

esquemas de composición

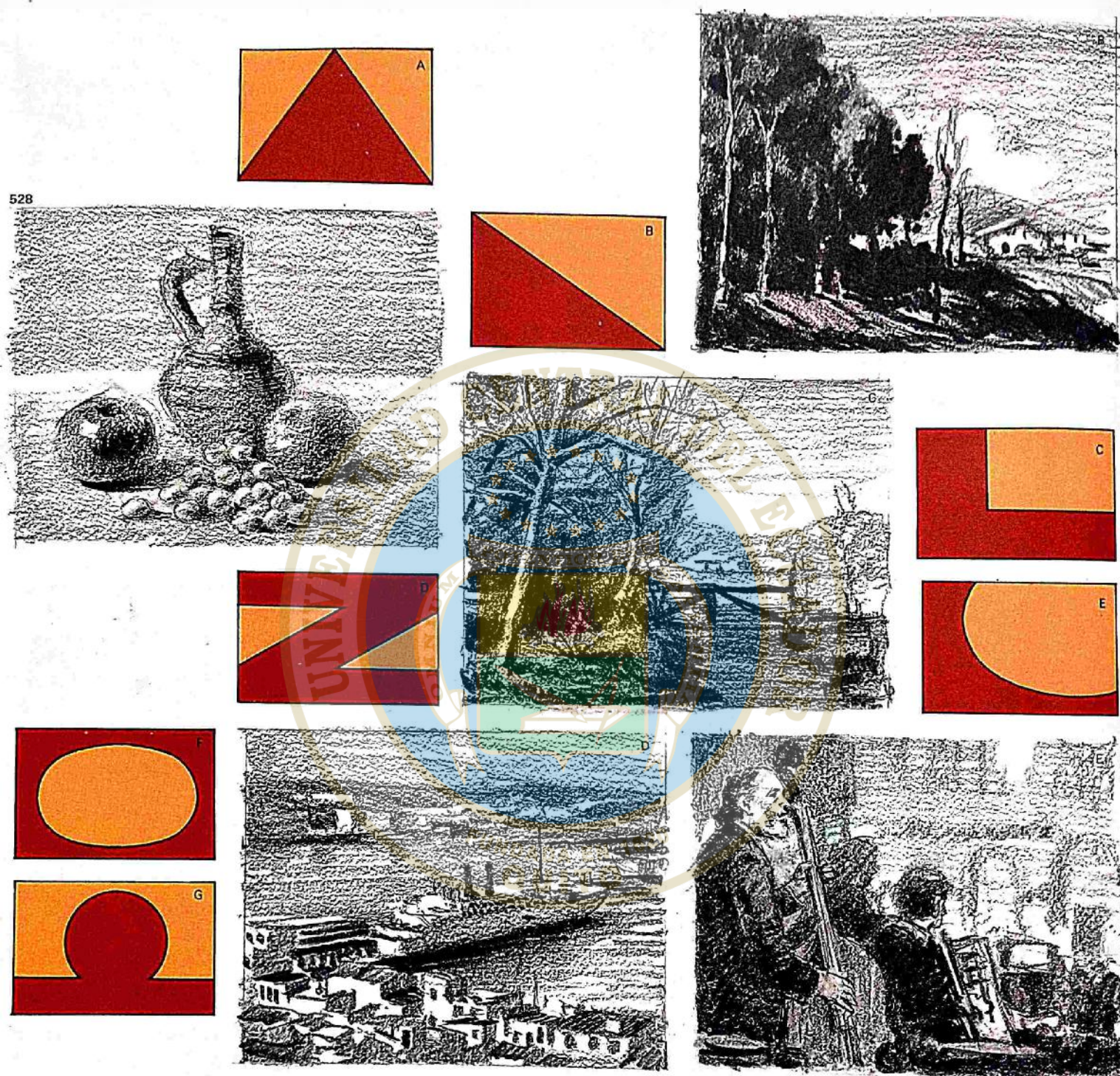


Fig. 528. La frase de Delacroix «atended siempre a la masa, al conjunto que os ha impresionado» es en realidad un principio básico del arte de componer, cuya aplicación práctica puede resumirse diciendo: *trate de asociar la forma conjunta del cuadro o un esquema geométrico*. Las formas o esquemas geométricos han demostrado que son las más agradables para el común

de la gente, que las prefiere a formas naturales, como la hoja de un árbol o a formas abstractas de contenido indeterminado. El arte de componer mediante esquemas geométricos se inicia ya en el Renacimiento con el esquema triangular (A), presente en todas las composiciones de tipo simétrico y se amplía en el Barroco con el esquema diagonal (B), llamado la *fórmula de Rembrandt*.

Pero desde siempre, y particularmente desde el Barroco hasta nuestros días, han existido de forma consciente o inconsciente esquemas geométricos susceptibles de ser aplicados a la composición de un cuadro. Vea en estas imágenes (C, D, E, F, G) algunos de estos esquemas y su aplicación a la composición de temas o motivos para dibujar o pintar.

la tercera dimensión

529 A



529 B



530



530



531



532

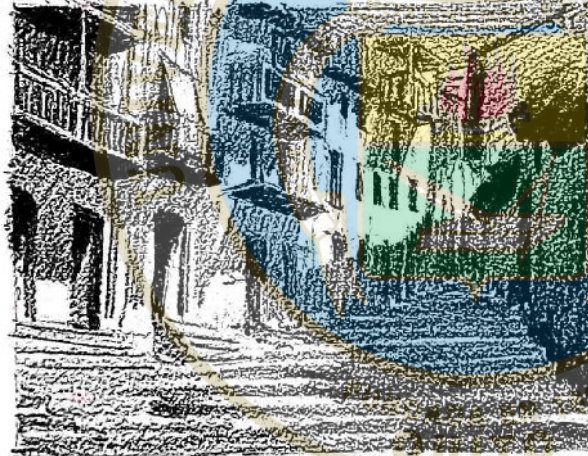


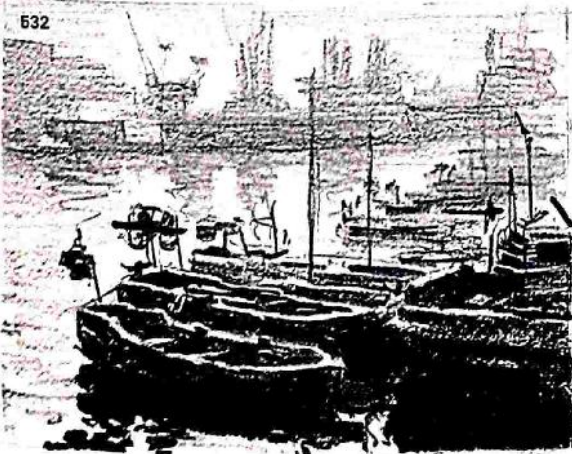
Fig. 529 (A y B). El primero de estos dibujos nos muestra el boceto de un paisaje con una ermita como motivo principal. En el segundo dibujo he situado un árbol en primer término que crea profundidad gracias a la relación visual e intuitiva del tamaño o medida del árbol con el tamaño de la ermita situado en un término más alejado.

Fig. 531. La perspectiva es una de las fórmulas más corrientes y efectivas para representar la profundidad.

Fig. 532. La representación de la atmósfera interpuesta, dada por la progresiva decoloración de los términos, a medida que se alejan, es un factor también definitivo para representar la sensación de espacio, profundidad o tercera dimensión.

Fig. 530. Aquí la profundidad se acentúa por la superposición de planos sucesivos, llamados por los expertos *coulis-ses* (bambalinas), significando los telones laterales de una decoración de escenario clásico en los que se presentan diferentes planos sucesivos superpuestos.

COMO REPRESENTAR LA PROFUNDIDAD O TERCERA DIMENSION DE UN CUADRO: Dibujamos o pintamos sobre una superficie plana de dos dimensiones: ancho y alto. Pero los modelos que dibujamos o pintamos tienen tres dimensiones: ancho, alto y profundidad. Esta última, el artista ha de representarla básicamente con la relación de proporciones entre primeros, segundos y últimos términos, pero existen, además, algunos factores que permiten subrayar este efecto de profundidad. Helos aquí:



el escorzo

«Escorzo» es la palabra que usamos los artistas cuando hablamos de un cuerpo en posición oblicua o perpendicular a nuestro nivel visual. Vea los ejemplos adjuntos y piense que todos los artistas, en todas las épocas, han dedicado al escorzo largas horas de estudio, casi siempre como paso previo para una obra definitiva.

¿Por qué esta preocupación? En todo escorzo existe lo que yo llamo la *barrera de las dos dimensiones*. Vea estas dos manos que yo mismo he dibujado en escorzo. Un escultor moldearía estas manos con un realismo absoluto, haciéndolas corpóreas, dándoles volumen. En física diríamos que el escultor trabaja con las tres dimensiones que existen en todos los cuerpos: ancho, alto, profundidad. Pero nosotros trabajamos sólo con dos dimensiones: alto y ancho. La tercera dimensión, la profundidad, ha de ser representada mediante el juego de luz y sombras creando así la ilusión del volumen.

Esto no es fácil. Estamos habituados desde siempre a ver la corporeidad de los cuerpos; en nuestro cerebro existe un esquema psicofísico que sitúa intuitivamente las partes de un cuerpo en segundo término respecto a otras que se hallan en primer término. Pero también aquí hay una norma a seguir:

Hay que mirar y reducir a dos dimensiones lo que estamos viendo en tres.

He aquí entonces tres factores básicos para lograr este objetivo:

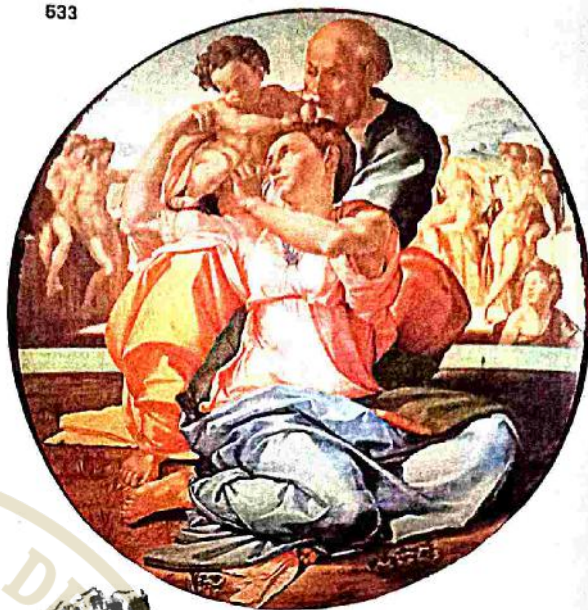
1. *Ver el modelo sin la tercera dimensión*, es decir, verlo como un objeto plano, sin relieve, sin escorzo, sin profundidad. Esto supone un cambio de actitud física y mental, supone crear un hábito.

2. *Dibujar del natural cuerpos que ofrezcan poco relieve*. Empiece dibujando rostros de perfil, por ejemplo; siga, poco a poco, por rostros en posición tres cuartos (semi-perfil) y dibuje más adelante rostros de frente con el problema de la nariz vista de frente, en escorzo.

3. *Trate de ver el modelo como un cuerpo desconocido*. A propósito de un rostro visto de frente, cuando esté dibujando la nariz, mírela como si fuera un plano con algunas manchas... «Ahí hay una mancha que tiene esa forma y es oscura; al lado de ésta, otra mancha alargada, y al final una especie de lucecita, una zona con un brillo...» como si fuera una lámina, viendo sólo dos dimensiones, «copiándolo todo tontamente», como decía Miguel Ángel.

Fig. 533. Miguel Ángel. «La Sagrada Familia». Galería de los Oficios (Florenca). Todos los artistas del Renacimiento mostraron una predilección especial por el escorzo, seguramente como una manifestación de su capacidad como artistas dibujantes. En esta «Sagrada Familia», vemos el brazo izquierdo de la Virgen en escorzo que he dibujado como estudio en la figura A.

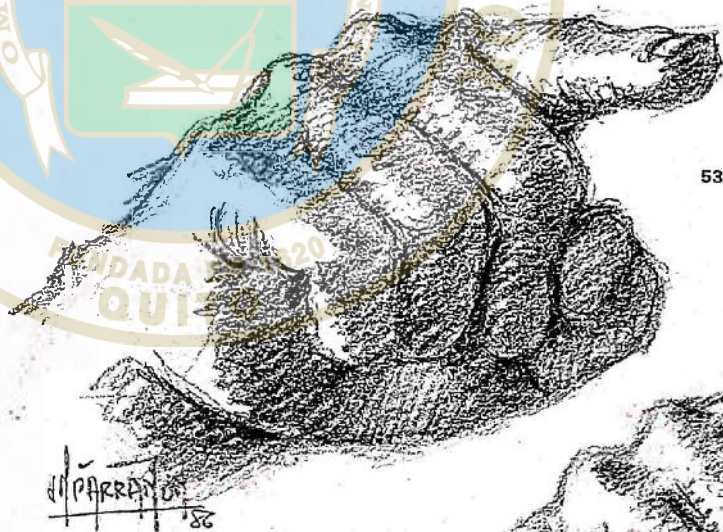
533



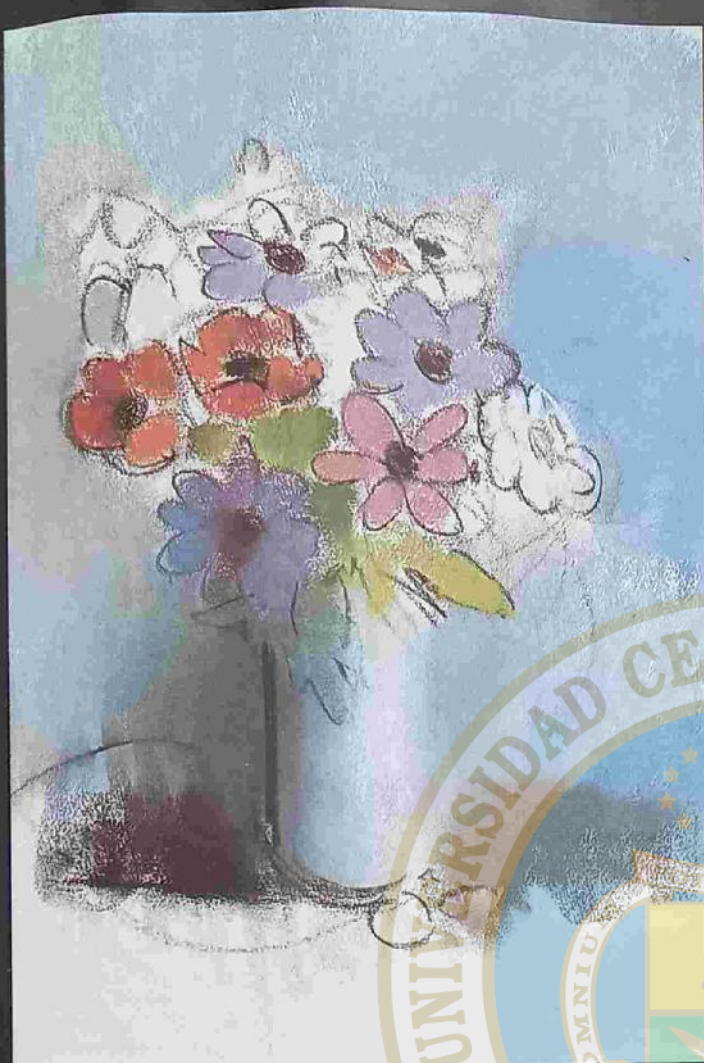
Figs. 534, 535. He aquí el dibujo de dos manos vistas en escorzo, con el dedo índice señalando hacia delante. Para este ejemplo he dibujado mi propia mano izquierda, señalándome a mí mismo a través de un espejo. ¿Por qué no prueba usted a dibujar también su mano en esta posición, para vivir y practicar el problema del escorzo?



534



535



536

el dibujo artístico en la práctica

«Perfeccionar a partir de un comienzo, construir, buscar, unir con líneas, comparar las grandes dimensiones, los grandes trazos, armonizar... El dibujo lo es todo, es el arte en plenitud».

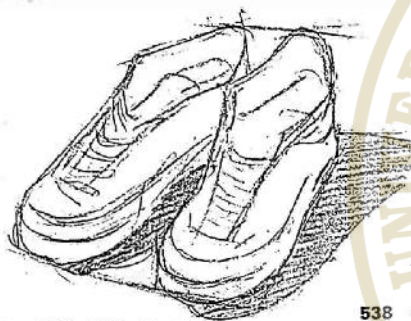
Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867)

dibujar a la caña con pasteles al óleo

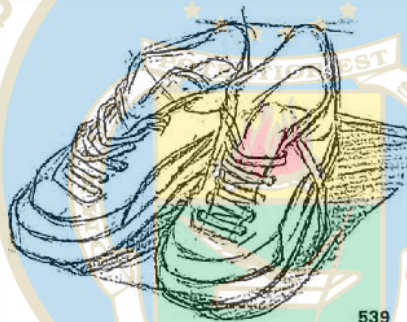
He aquí para empezar un ejercicio práctico dibujando a la caña con tinta y pasteles al óleo, que puede usted realizar en su casa, cómodamente, a cualquier hora del día, con un modelo que todos tenemos, sean botas como éstas, o zapatos, o zapatillas. Yo he dibujado con papel Grumbacher de grano medio, un lápiz plomo HB, para encajar y dibujar inicialmente, una «caña» que yo mismo me he construido cortando al bisel el extremo de un mango de un pincel del número 2 (fig. 541); y pasteles Panda de Rembrandt. Vea, en fin, en la figura 542, los colores que han intervenido en este ejercicio práctico... que espero pueda realizar con sólo ver las imágenes de este proceso, paso a paso... Aunque le recomiendo algunos ensayos previos, sobre todo acerca de cómo dibujar grises, restregando la caña medio cargada de tinta sobre papel de grano medio.



Fig. 537. He aquí el modelo. Es preferible representar zapatos de esta clase, grises y blancos, rojos y blancos, etc., He dibujado con luz natural, con los zapatos en el suelo, para estudiar una posición y un encuadre que sean interesantes.



538



539



540

Figs. 538, 539. En principio, parece un modelo fácil de dibujar. Rápidamente se aprecia el encuadre escogido, el esquema simplificado del contorno y se empieza a dibujar sin salirse de este perfil para conseguir que los zapatos queden muy claramente representados. Al final, este tema resulta tan difícil que lo demás no importa.

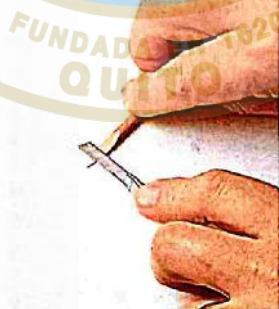
Fig. 540. Después del dibujo con lápiz, el primer paso consiste en realizar un dibujo lineal con caña y tinta china. ¡Atención! Hay que evitar que la tinta se acumule al extremo de la caña: hagan un ensayo antes de dibujar.



Fig. 541. La caña para dibujar es un utensilio que puede encontrarse en los comercios, pero que también puede fabricárselo usted mismo, cortando en bisel el mango de un viejo pincel. Hay que recordar la necesidad de practicar un corte transversal para que la caña retenga la carga de tinta.



Fig. 542. Estos son los colores de pasteles al óleo que yo he utilizado para la realización de este dibujo.



542

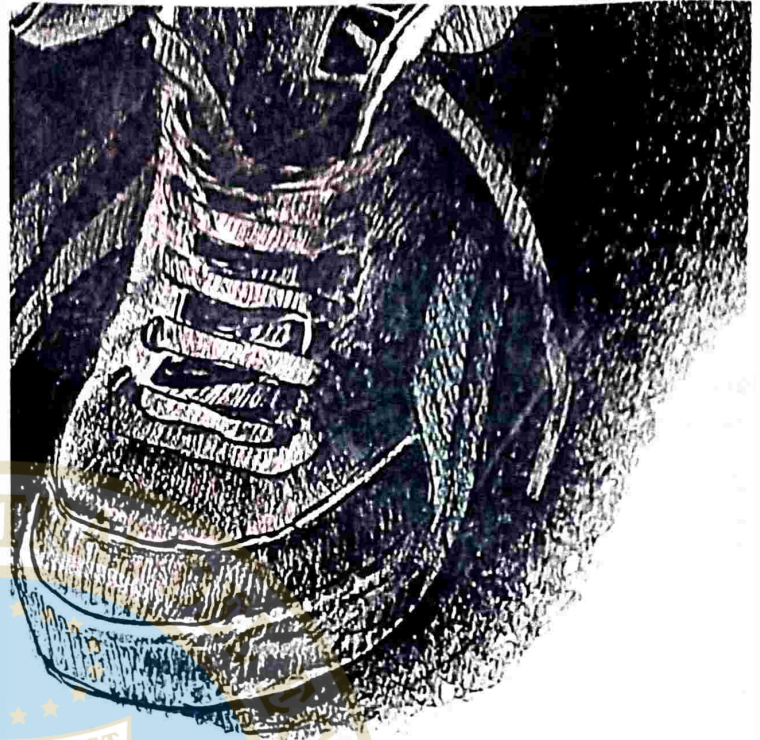


543

Fig. 543. He aquí el dibujo a la caña ya terminado a falta de pintar con los pasteles al óleo. Ha de lograr un modelado correcto, una amplia gama de grises de los que depende el éxito del dibujo. Observe junto al papel de dibujo un retal del mismo papel sujeto con chinchetas que sirve para descargar la caña y probar la intensidad del trazo antes de dibujar.

Fig. 544. Es preciso practicar una y otra vez en papel aparte hasta conseguir que, con la caña llevando muy poca tinta y restregándola con fuerza sobre el grano del papel, pueda uno dibujar grisados y degradados correctos. El éxito no depende tanto de usar una caña, cuya madera o constitución no rechace la tinta, sino que, por el contrario, la absorba, la retenga y la suelte progresivamente, como de la habilidad práctica y oficio que tenga el artista.

Fig. 545. La aplicación de los pasteles al óleo no ofrece ninguna dificultad. Hay que tener en cuenta tan sólo que los pasteles al óleo son opacos, cubren y en esta técnica mixta interesa que se vea el dibujo a la caña. Por otra parte, y gracias a la calidad cubriente de los pasteles al óleo, la aplicación del color puede mejorar un modelado y una valoración tonal, resueltos con la caña y la tinta china.



544



545

carbón y sanguina con pastel blanco

Francesc Crespo, amigo y artista, profesor y, hasta hace poco, sub-decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Licenciado y Doctor en Bellas Artes, ha ganado varios premios de dibujo y pintura y ha celebrado más de veinte exposiciones en España e Italia. Dibuja casi siempre con carboncillo o carbón comprimido en barras y pinta al pastel y al óleo. Dibuja y pinta cualquier tema, pero preferentemente lo hace con bodegones compuestos con recipientes y cerámicas populares, naturalezas muertas de flores y, de manera especial, figura desnuda. «La figura humana

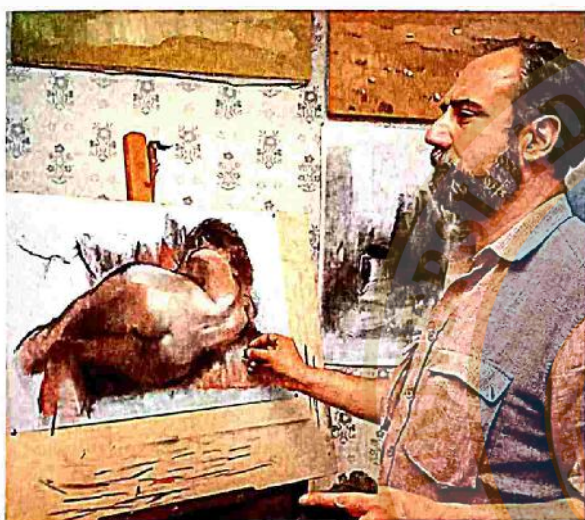


Fig. 546 (izquierda). Este es Francesc Crespo, profesor y doctor en Bellas Artes que ha dibujado para este libro, con demostraciones paso a paso, un desnudo femenino al carbón, sanguina y realces de pastel blanco.

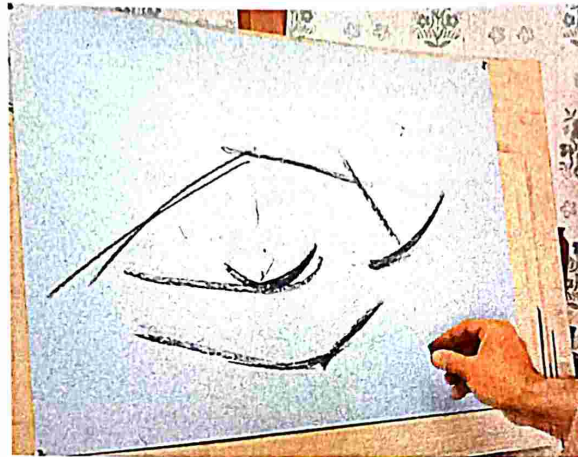
Figs. 547, 548. He aquí dos muestras del arte de Francesc Crespo dibujadas al carbón. Ambos dibujos, la figura de la izquierda y el bodegón (abajo), son de gran tamaño, realizados en papel de dibujo en pieza, de un metro de ancho.



es un tema para mí obligado —me dice Crespo—. Tengo clase cuatro días a la semana en Bellas Artes, y, aparte de estudiar y preparar la clase, es un tema magnífico que nunca cansa». (Vea los dibujos adjuntos, figs. 547, 548, muestra de los temas preferidos por el profesor Crespo). El estudio de Crespo se halla en un piso alto con terraza, dos habitaciones y cocina. Es un estudio en el que «se trabaja», lleno de tableros, carpetas, bastidores, marcos —«tengo una fortuna en marcos»—, dibujos y pinturas terminados o a medio hacer —«llevo siempre entre manos cinco o seis cuadros a la vez»—; tiene tres caballetes, un mueble auxiliar con cajones y ruedas, para tener a mano, colores, pinceles, etc.; una tarima en un rincón para la modelo y un equipo musical con cientos de discos y cassetes, casi todos de ópera. Llega la modelo, pasa al lavabo-cocina, se desnuda. Crespo pone en marcha el tocadiscos. Crespo tiene ya una idea concreta sobre la pose de la modelo de modo que, de inmediato, empieza a dibujar mientras suenan los compases de la obertura de «Don Juan» de Mozart.



549



550

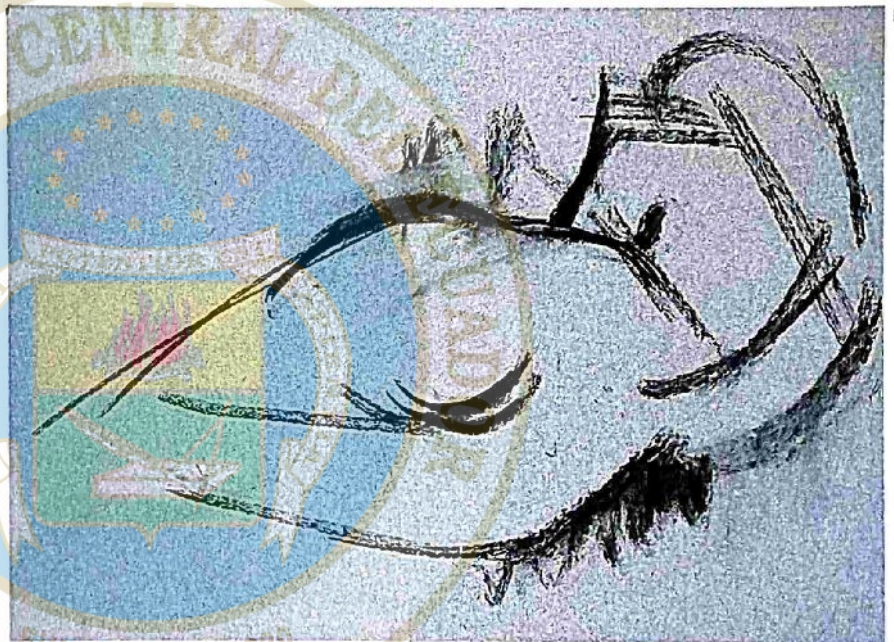
Figs. 549, 550. A la izquierda, el dibujo en su última fase; a la derecha el primer trazo al empezar el dibujo.

Figs. 551, 552. Crespo traza de primera intención la estructura básica del modelo y rápidamente empieza a sombrear, por planos.

Crespo siempre dibuja o pinta de pie. No encaja. Es de los que trabaja directamente el contorno. Lo hace calculando, estático, concentrado, determinando a ojo la dimensión total de la modelo a todo lo ancho del papel. Apoya el carboncillo, marcando, punteando, en un extremo, a la izquierda, y a la derecha... Ensaya el trazo, sin trazar todavía, moviendo la mano en un calculado vaivén que alcanza la curva entera del muslo y la cadera... Mueve la mano a un lado y a otro... y de repente iza!, traza una línea, una enérgica línea, vuelve a trazar... y para. Comprueba, compara mirando alternativamente el dibujo y la modelo, concentrado, ensimismado... (la obertura de «Don Juan» suena ahora a todo volumen). Crespo dibuja con trazos medidos, calculados, intensos, seguros; su dibujo inicial refleja una sólida estructura de línea y plano. Otra característica de su manera de dibujar es que cuando resuelve zonas en sombras, traza con el carboncillo plano, traza y difumina..., traza y difumina..., pero sin apurar este difuminado, como si quisiera dejarlo inacabado.

«¿Por qué?», le digo. «Así mantengo la idea de que las partes están supeditadas al conjunto, de que toda la obra avanza al mismo tiempo. Difuminar «acabando» esta sombra de la columna vertebral, por ejemplo, supondría dar a esta parte un valor superior al conjunto». La respuesta es definitiva. Crespo inicia ya la coloración con sanguina. Dibuja con un trozo de unos tres centímetros, frotando suavemente con el cabo plano, con el mismo sistema de antes, trazar, difuminar, parar, comparar... y trazar, difuminar... «¿Siempre difuminas con los dedos?», le pregunto. «Sí, tengo difuminos pero apenas los uso», es su respuesta.

Dibuja ahora con el pastel blanco, realzando luces... «¿Por qué no usas creta blanca?», le



551



552

carbón y sanguina con pastel blanco

interrogó. «El pastel es más blando, más dúctil, permite pintar y llenar más deprisa». Aplica el pastel blanco como antes el carbón y la sanguina: por planos que delimita con trazos concretos, y lo hace como antes todo a la vez, pintando en todas partes sin difuminar todavía (fig. 553)...

...Y difumina, traza, difumina... (fig. 557). «Hay que fijar, ahora —me dice—, un fijado suave, por encima, para mantener y afirmar un poco todo lo hecho». Y deja de dibujar —unos minutos, el fijador ha de secar—. Se detiene para fumar, se lava las manos, charla..., no tiene prisa.

Cuando reemprende el dibujo, lo hace con la misma decisión de antes, pero poco a poco va frenando la marcha, mira y compara cada vez más, dibuja cada vez menos, hasta que «ya está», dice. Y firma (fig. 558).

Luego, media hora más tarde, cuando el fotógrafo había terminado su trabajo y la modelo había marchado ya, de repente, Crespo exclamó: «¡Espera, espera! —y volviendo al dibujo—: esa vertical del hombro, ese límite de la espalda... ¿Sabes? —añadió imperativo—, no te lo lleves todavía, quiero verlo esta tarde con calma, por si hay algo que no va... No me gusta trabajar así, tan a contrarreloj» Este es Crespo.

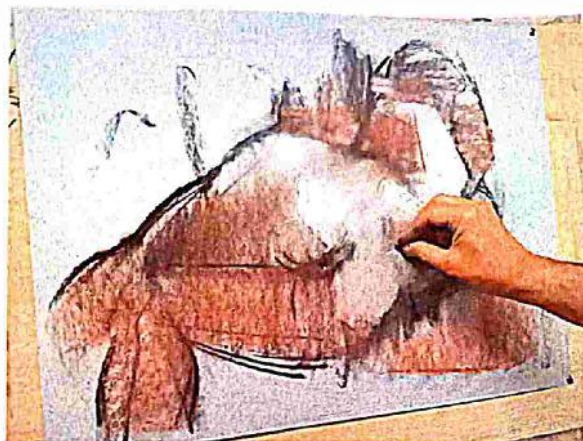


Fig. 553. (Izquierda). Realzando blancos con el pastel de plano, sin difuminar de momento.

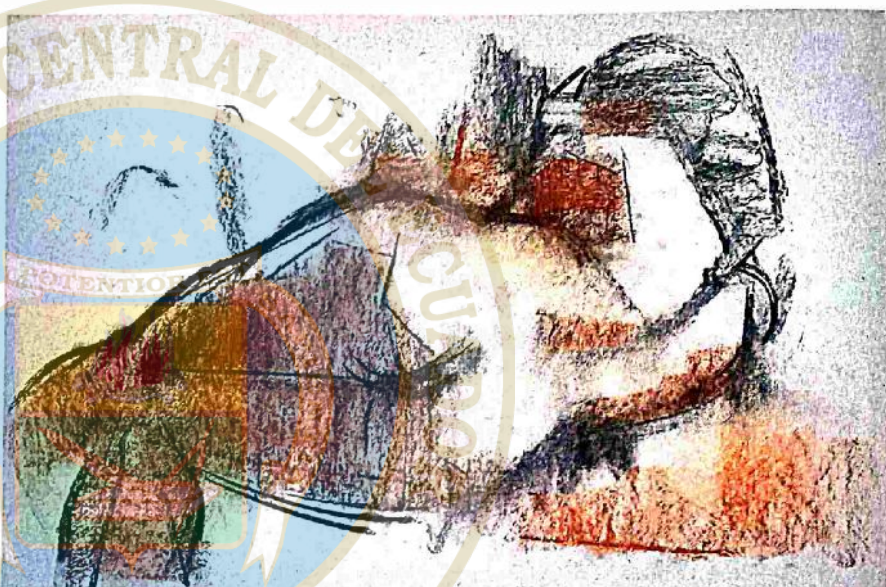


Fig. 554. (En el centro). La idea de supeditar las partes al conjunto queda aquí de manifiesto, subrayando la idea de un dibujo que va realizándose.



Fig. 555. El color de la sanguina aparece ligeramente difuminado en ese avanzar progresivo de todo el dibujo, subrayado por el hecho de aplicar el pastel blanco todo al mismo tiempo, sin difuminar todavía, para probar y comprobar los efectos de luz sobre el fondo gris.

Fig. 556. (Debajo de estas líneas). Antes de iniciar esta penúltima fase, Crespo es partidario de fijar el dibujo, para afirmar y asegurar lo dibujado hasta este momento.

Figs. 557. 558. Crespo infunde carácter al dibujo, elaborando conjuntamente el modelado, trazando y difuminando, añadiendo luces, sombras, color, hasta llegar al estado final (abajo) en un magnífico dibujo acabado en su justa medida.

556



557

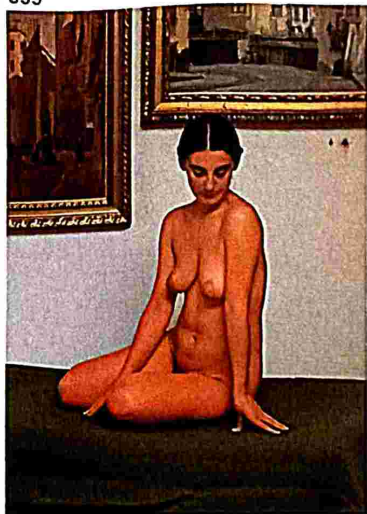


558



dibujar un desnudo con lápiz plomo

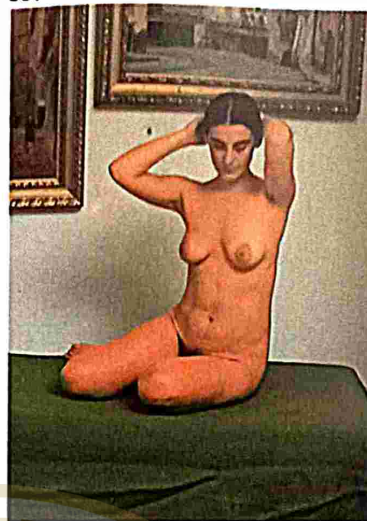
559



560



561



562



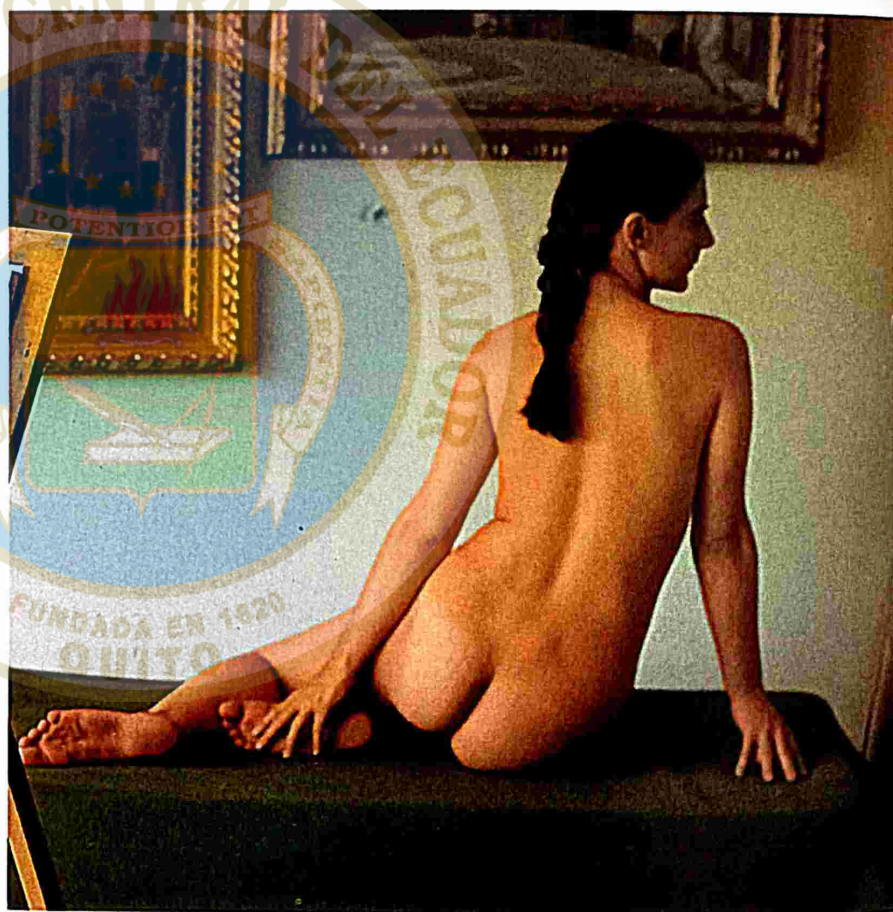
Hablando de Bellas Artes, le decía hace pocas páginas que el mejor modelo para aprender a dibujar es la figura humana desnuda. Déjeme añadir ahora que si el estudio de una figura es a lápiz plomo, el placer de dibujar un desnudo del natural se duplica y multiplica gracias a la extraordinaria capacidad del lápiz plomo para ennegrecer y desarrollar una finísima e infinita gama de grises. Vamos a verlo dibujando del natural la modelo que aparece en esta página. Le he pedido que ensayara unas poses y he elegido la que posa de espalda (fig. 563). Voy a dibujar sobre papel de dibujo Arches satinado, en hoja de aproximadamente 50×50 cm, diámetro aproximado de la cabeza 7 u 8 cm. Dibujaré con lápices de grafito *todo mina*, de gradación 3B y 6B, pero para el encajado o estructura inicial usaré un lápiz plomo HB, goma maleable y absorbente.

Como puede ver la proporción total de la imagen es prácticamente cuadrada y la estructura o forma básica es un triángulo. La altura de la cabeza en relación a la altura del cuerpo puede deducirse en principio del canon de la figura humana en el que, hasta el nivel del pubis, caben cuatro cabezas (fig. 564).

Aplicando el sistema de mediciones con el lápiz e imaginando líneas de referencia, líneas verticales y horizontales, dibujo la estructura general del modelo (fig. 565).

Redibujó, borro, comparo, hasta llegar a un dibujo lineal casi definitivo y empiezo casi sin interrupción el trazado de grisados y degradados todavía casi sin difuminar, durante el cual intento una cierta regularidad en el trazo para facilitar luego un difuminado uniforme.

Un inciso: el grafito es negro, grasiento, sucio. Hay que dibujar apoyando lo menos posible las manos y aun así hay que lavarse las manos



563

de cuando en cuando. Avanzar y terminar el dibujo con el papel sin mácula es una exigencia de todo buen profesional. Otra exigencia a tener en cuenta es la de evitar manchas de sudor sobre el dibujo, debidas al sudor de las manos—cuando éste existe—y que de momento son invisibles pero, al difuminar grisados medios o claros, aparecen como manchas más oscuras prácticamente imposibles de borrar. En la figura 571 —página siguiente— puede usted ver un difuminado medio que, como un

Figs. 559 a 563. He aquí las poses de una modelo profesional experta, que conoce las posiciones clásicas y las realiza con naturalidad y conocimiento artístico.

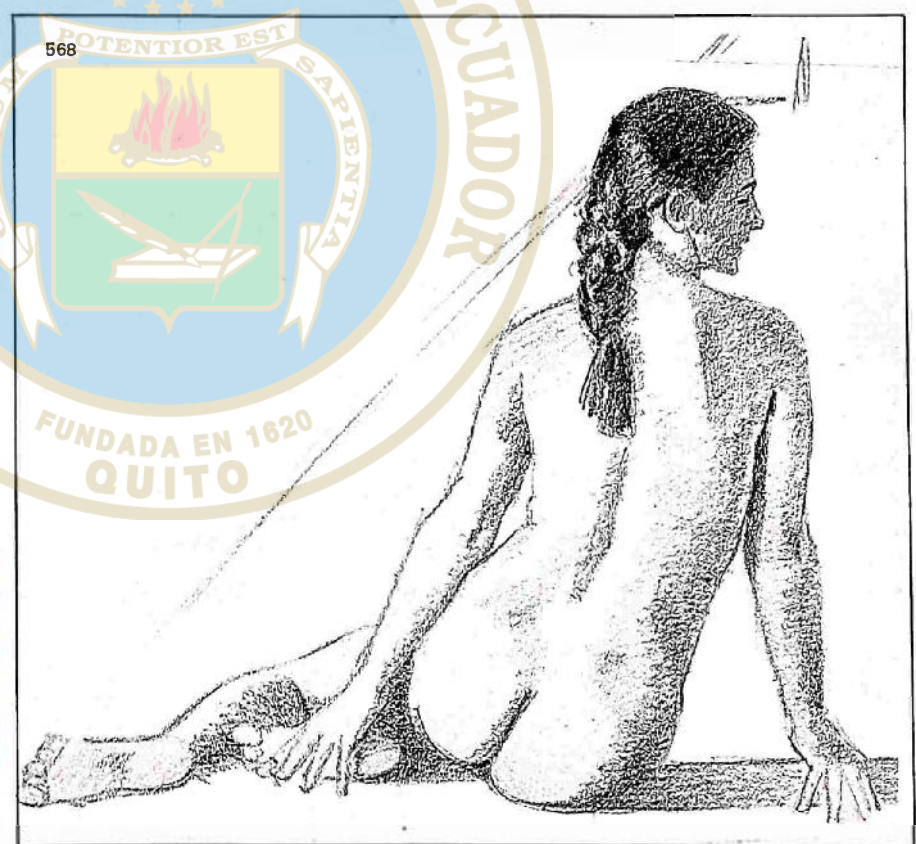
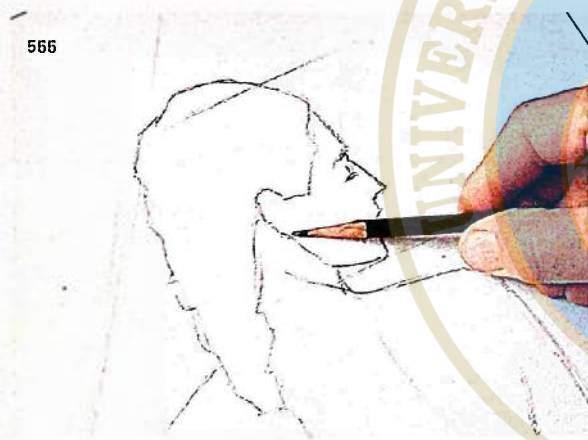
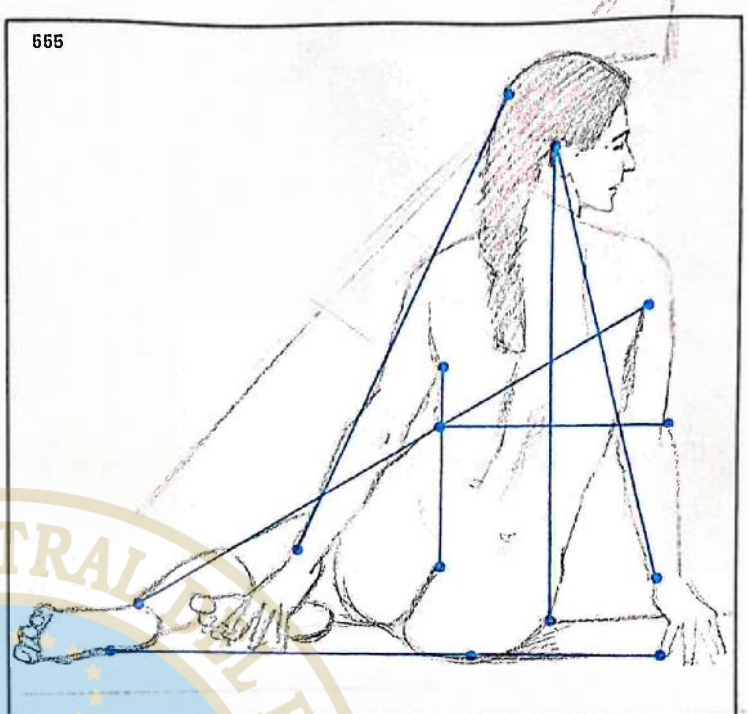
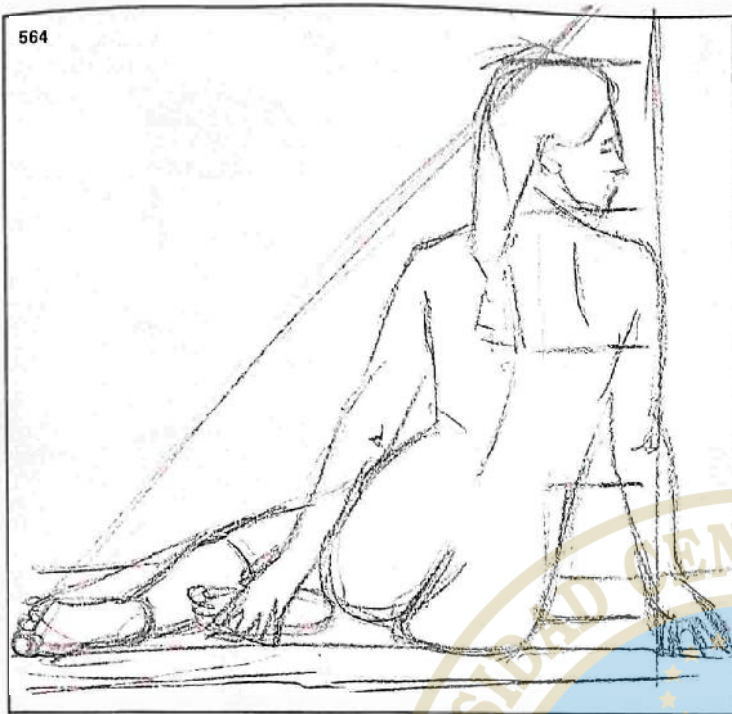


Fig. 564. La posición de la modelo permite una caja en forma de triángulo, y el conocimiento del canon de la figura humana me permite calcular la dimensión de la cabeza en relación con el cuerpo.

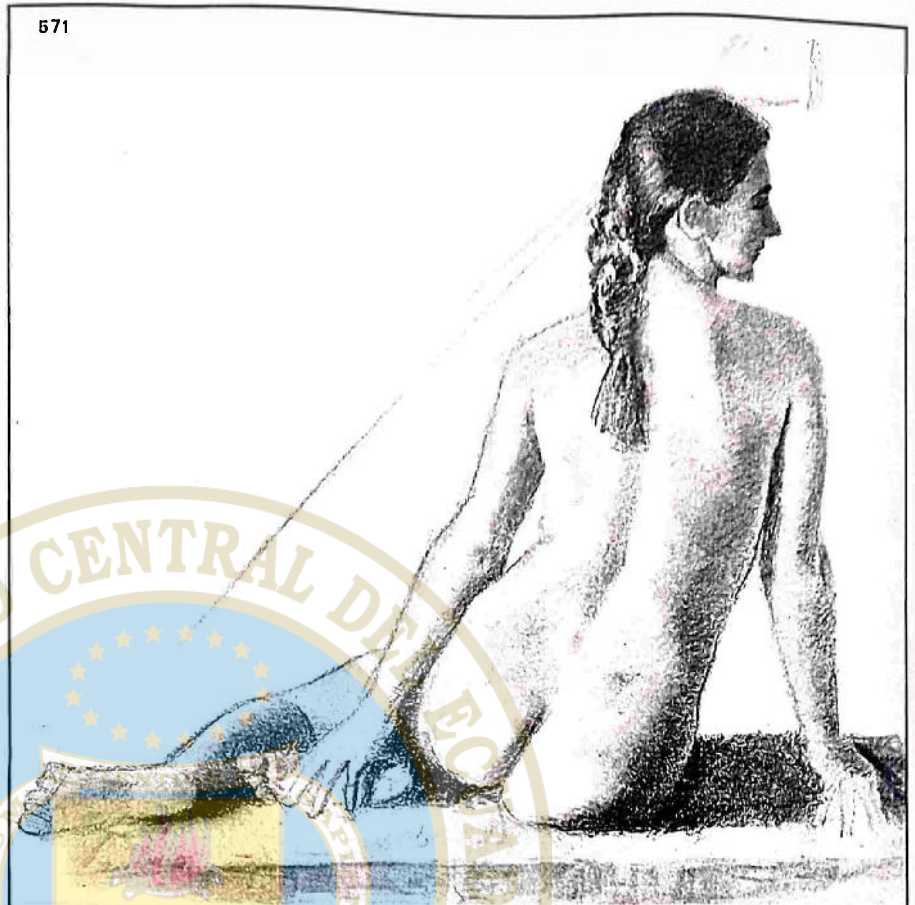
Fig. 565. La estructura básica queda particularmente resuelta partiendo de la caja anterior y poniendo en práctica los sistemas tradicionales de medir dimensiones con el lápiz e imaginar puntos y líneas de referencia para situar perfiles y formas básicas.

Fig. 566. La fase inicial del dibujo puede ser realizada con un lápiz plomo HD que permite trazar débilmente y pasará inadvertido al sombrear y valorar el dibujo.

Fig. 567. (Abajo, izquierda). Con el encajado de sombras empieza el trabajo del lápiz todo mina 3B. La constitución del lápiz todo mina, dibujando con el palo dentro de la mano y con el lápiz muy inclinado respecto al papel, permite trazos muy amplios, que facilitan la resolución de grisados y degradados.

Fig. 568. El trazado de sombras ha sido hecho con cierta regularidad para facilitar después un difuminado uniforme.

dibujar un desnudo con lápiz plomo



esbozo a medio hacer, permite ya ver el modelado de la figura. Llegados a este punto hay que tener en cuenta los siguientes factores:

Valorar lenta y progresivamente, comparando, siempre comparando, unos valores con otros, sin pasarse de tono, pensando que es fácil intensificar, pero que es difícil, complicado y sucio rebajar, aclarar, borrar...

Tener en cuenta que la carnes de color carne—y no es una perogrullada—. O sea, que traduciendo este color carne en blanco y negro, en las partes más iluminadas, deberá aparecer un gris muy claro, muy débil, que sólo podrá ser «roto» por el blanco de un brillo, de una luz muy alta, muy clara en el modelo. Compruebe este factor en las figuras adjuntas (572, 574).

Y la carne y el cuerpo son blandos. Aunque sea una metáfora, vale decir en este caso que no somos fríos, ni mecánicos, ni metálicos. Y por tanto nuestros perfiles, nuestros contornos,

573

Fig. 569. Vea en estas cuatro imágenes una secuencia del difuminado desarrollado con los dedos. (Página anterior).

Fig. 570. La goma de borrar maleable permite adoptar formas para poder dibujar con ella, como en este caso en que aclarándolo se dibuja el contorno de detrás de la oreja. También podemos aclarar algunas zonas, como la espalda. (Página anterior).

Fig. 571. Con el difuminado de los trazos que modelan luces y sombras empieza una labor lenta y comprometida, sobre todo por la necesidad de valorar progresivamente, despacio, de menos a más. (Arriba, página anterior).



nuestros pasos de luz a sombra han de ser cálidos, imprecisos, blandos. Vea también este factor en las figuras mencionadas.

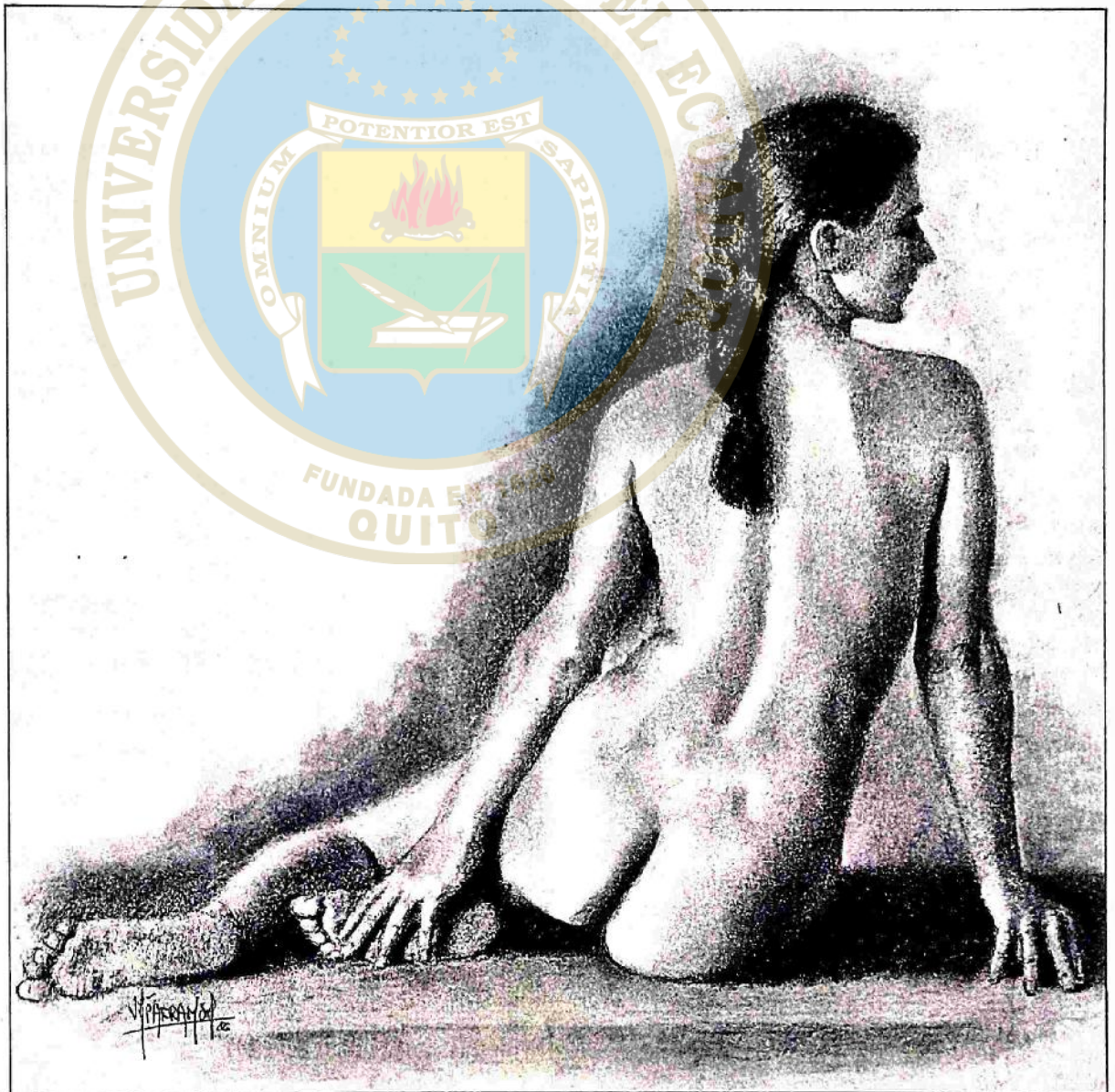
En la tercera fase o estado del dibujo (fig. 572), el dibujar, valorar, modelar, ha de ser lento, calculado, reiterado. Sobre todo reiterado, en el sentido de agrisar, degradar —despacio, sin prisas, sin pasarse!—, y difuminar... comparando, controlando la forma que a veces se va y por un poco más o menos de tono se transforma, se deforma.

Llega por fin el momento de contrastar con el todo mina 6D y de desarrollar al máximo el modelado, la valoración. Hacerlo es, sencillamente, maravilloso.

Fig. 572. Empieza el proceso de acabado, dibujando ya con el lápiz todo mina 6B, intensificando y desarrollando toda la gama de tonos, desde el negro más intenso al gris casi imperceptible. (Página anterior, abajo).

Fig. 573. He aquí un fragmento ampliado del dibujo ya terminado en el que puede apreciarse la superposición de grisados directos sobre un difuminado, promoviendo un lenguaje y un acabado más espontáneo y artístico.

Fig. 574. El grafito de plomo permite la aplicación de fijador en aerosol que conserva el dibujo indefinidamente. Pero antes de este paso final es recomendable dejar pasar tres o cuatro días, volviendo el dibujo de cara a la pared, como hacía Tiziano, para olvidarlo y verlo de nuevo después de este breve tiempo, con capacidad mayor para ver defectos y corregirlos.



574

retrato con lápices de colores

Empiezo dibujando tres bocetos: el primero para estudiar la posibilidad de que la modelo pose con un libro en las manos, leyendo. La idea no resulta porque parece el cuadro de una figura leyendo, pero no un retrato. Dibujo un segundo boceto pintando el sillón como es, rojo. Pero tampoco sirve porque este rojo intenso obliga a subir los colores de la figura y entonces tiene la apariencia de una pintura y no de un dibujo.

El tercer y último boceto me parece correcto: es retrato, es dibujo y se entiende que está hecho con lápices de colores (figs. 576, 577, 578).



Fig. 575. Esta es la modelo para ser tratada: una señora ya mayor, sentada en un sillón rojo, en un ambiente interior hogareño.

Figs. 576, 577, 578. He aquí tres bocetos previos a la realización del retrato definitivo. En el primero la pose es más de cuadro que de retrato. En el segundo el color rojo intenso del sillón obligaría a una gama de colores densos que no responderían a la idea de la palabra *dibujo*. El último es correcto: es retrato, es dibujo y es más evidente el medio utilizado: lápices de colores.



Fig. 579. Resolución del encajado a partir de la dimensión y forma oval de la cabeza.

Dibujo con un lápiz plomo HB para tener la oportunidad de borrar, cosa que es más difícil si se dibuja con un lápiz de color. Dibujo el óvalo del rostro calculando unos 10-12 cm de alto y a partir de esta dimensión, calculando y comparando, llego al primer resultado de la figura. Dibujo a continuación las facciones del rostro. Ingres dice: «En todo lo que vemos hay una caricatura». Se trata de ver las facciones más características que en esta modelo son: frente estrecha, ojos grandes, nariz y labios clásicos, barbilla pequeña, rostro ovalado, cabello blanco, plateado, esponjoso. Las dimensiones del canon de la cabeza pueden aplicarse no en la frente que es más estrecha, pero sí en la distancia cejas/bajo de la nariz y nariz/bajo de la barbilla. La dimensión clásica «entre ojo y ojo existe la distancia de otro ojo» es válida. A propósito de los ojos, Ingres decía «dibujar los ojos cuando os paseéis», dando a entender que dibujar los ojos por separado es igual a dibujar dos ojos que no forman parte del mismo rostro. Terminado el esquema de la cabeza, redibuje toda la figura, linealmente, con lápiz de color *rojo veneciano* (fig. 580).

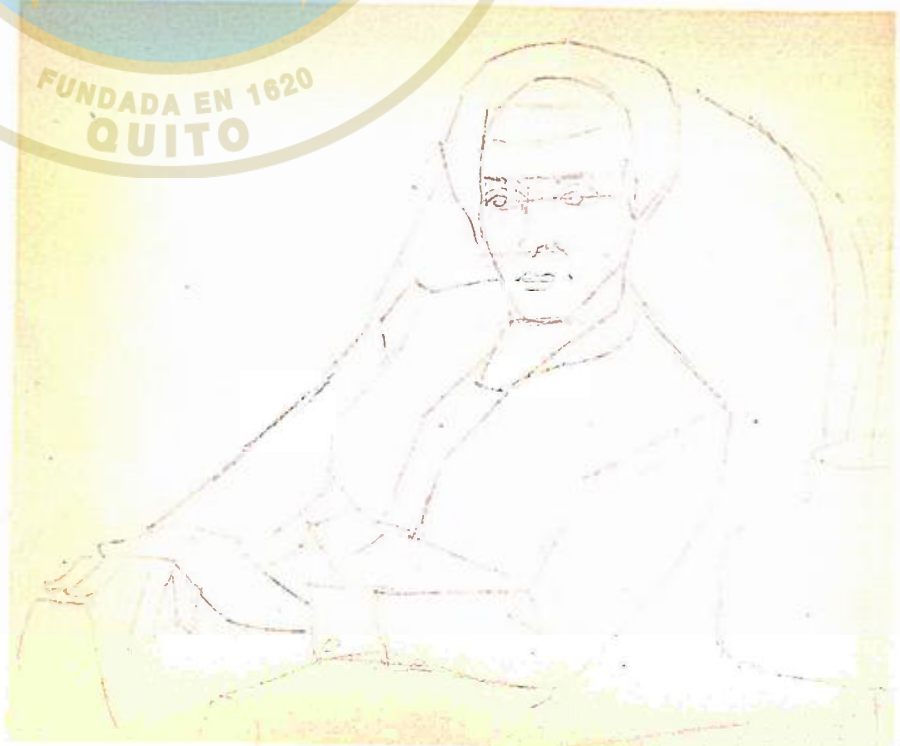


Fig 580 Dibujo de la cabeza y las facciones del rostro, teniendo en cuenta las características faciales de la modelo y el canon de la cabeza humana.

580



581

SURTIDO DE LAPICES DE COLOR CUMBERLAND

Cara, ojos, manos



Cara, ojos, manos



Cabellos, blusa



Cabellos, blusa



Blusa, sillón



Vamos a pintar, pero antes vea usted en el recuadro (fig. 581) los lápices de colores usados. Empiezo por el rostro con una capa general de color *Siena quemada*. Añado a esta capa unos toques de color *magenta*, pinto con *blanco* las luces del rostro y paso seguidamente a pintar las cejas y los ojos. Las cejas *marrrón oscuro* redibujando después el perfil de los párpados con *carmin oscuro* (casi *negro*, véalo en la fig. 582), el iris con *negro* y la pupila con *ocre*, reservando el brillo que pinto

Fig. 582. El cabello, los ojos, la blusa y las manos quedan prácticamente resueltos en este primer estado del dibujo-pintura con lápices de colores. Quedan, sin embargo, algunos detalles, como el acabado del rostro, que necesariamente ha de ser pintado teniendo en cuenta el rojo del sillón que, sin duda, modificará el color y el contraste actual.



582

retrato con lápices de colores

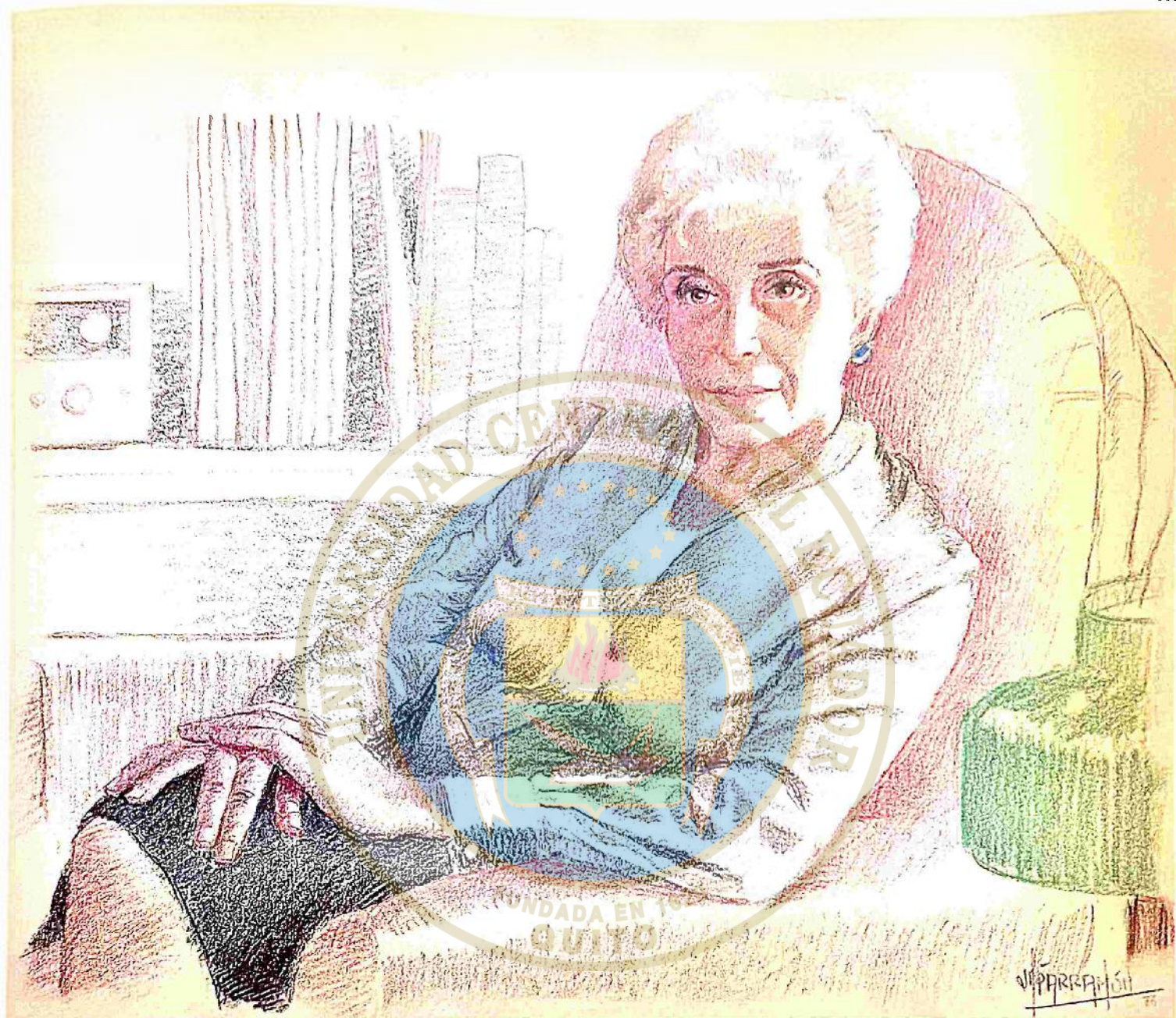
con *blanco* y las pestañas con *negro* y *azul gris*. Sigo con el cabello: *ocre-Siena* en el lado izquierdo, en sombra, para representar la luz reflejada. *Blanco* en las zonas iluminadas; y *gris francés* y unos trazos de *azul cobalto* para dibujar el cabello. Paso al escote con el *Siena quemada* y el *magenta* y pinto las manos empezando por dibujarlas con el *carmin oscuro* y pintándolas con *Siena* y *magenta* (fig. 582). Termino pintando la blusa. Hay en ella dos tendencias de color que ya mencioné en el cabello: una gama cálida en las partes en sombra, debida a una luz artificial que ilumina la sombra y una gama fría en las partes iluminadas por luz de día. Pinto, pues, las sombras con el *verde botella*, el *azul gris oscuro* y el *carmin oscuro* además del *Siena quemada*, el *ocre* y el *bronce*; y las luces con el *gris plata* (fig. 582). Pinto ahora la falda con *azul gris oscuro*, *azul de Prusia* y *negro*. Refuerzo el color de las manos y pinto las piernas. Paso seguidamente a un tanteo de color como fondo de la cabeza, pintando el rojo del sillón con el color *carmin* y un



584



Figs. 583, 584. Compruebe en estas imágenes el avance progresivo del dibujo y del color, puesto de manifiesto en el rostro y cabello, la parte más comprometida del retrato. Observe también el dibujo de la blusa que ha de reflejar la realidad de los pliegues y arrugas, considerando el juego de las luces y las sombras, la estructura de las manos, siempre de difícil realización. etc...



ligero degradado de *azul cobalto* junto al perfil de la cabeza y de los hombros (fig. 583).

Observe ahora en la figura mencionada n.º 583, que el fondo rojo del sillón, aun siendo un rojo pálido, «aclara» los colores de la cabeza confirmando la *Ley de contrastes simultáneos* (página 137, figs. 475 A y B). Para compensar esta decoloración, intensifico los colores del rostro y del cabello, terminando, de paso, el acabado de la cabeza.

Lo he hecho con todos los colores del rostro (vea figura 583); he tenido que rebajar la intensidad del rojo del fondo, para lograr así un mejor contraste general (fig. 584).

Termino con el dibujo de elementos del fondo y con el acabado general del dibujo-pintura (fig. 585).

Fig. 585. He dibujado este retrato sobre papel «Canson mi-teintes», color ocre amarillo claro, con lápices de colores «Cumberland». La medida original del dibujo es de 42 x 37 cm.

dibujando/pintando al pastel

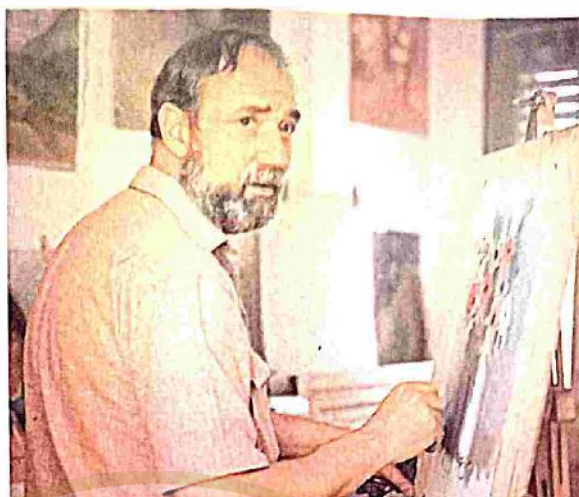
Estamos de nuevo con el profesor Francesc Crespo.

Crespo dibujará y pintará ahora al pastel un ramo de flores, de anémonas, en un jarro cilíndrico de cerámica blanca decorada con flores y orlas azules (fig. 593).

Papel blanco, Fabriano, grano medio, carboncillo y colores al pastel. Crespo tiene cantidad de colores al pastel; más de 150 diferentes, cuyas cajas dispone encima del mueble auxiliar (fig. 587), situando a la izquierda colores fríos, a la derecha colores cálidos y dejando un espacio vacío en el centro para los colores que va usando y que toma de nuevo cuando los vuelva a necesitar (figs. 588, 589).

La técnica del pastel de Francesc Crespo es la normal trabajando en este medio. Encaja primero con un carboncillo blando —«el encajado con carboncillo permite borrar fácilmente —dice Crespo— como tú sabes». Después redibuja y acentúa perfiles y contornos con pastel negro, que coge como si fuera un lápiz, y finalmente pinta con trozos de pastel, de plano, y difumina con los dedos, normal. «¿Usas difuminos alguna vez?» «No, tengo difuminos pero, generalmente, difumino con los dedos». También normal.

Pero donde su manera no es nada corriente es cuando encaja y estructura el modelo. ¡Es realmente fascinante!



586



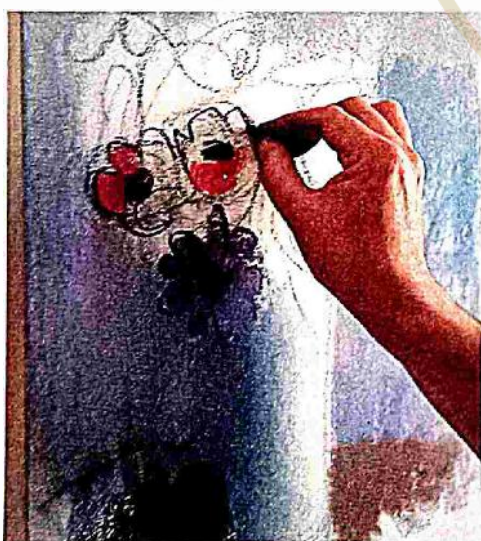
587



588



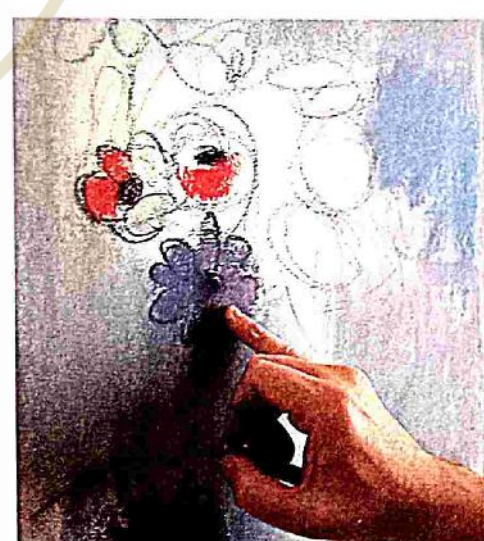
589



590



591



592

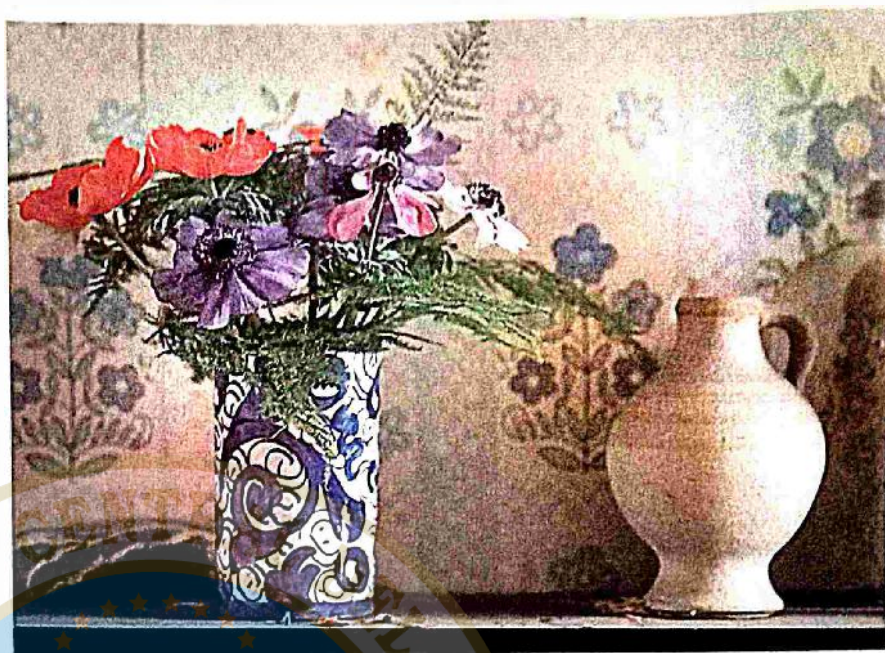
Figs. 590, 591, 592. La técnica de Crespo para pintar al pastel es la normal para trabajar en este medio: pinta con una amplia «paleta» de colores al pastel; trabaja siempre con cortes o cabos que rompe o corta ex profeso; cuando ha de dibujar

perfiles coge el trozo de pastel como si fuera un lápiz; cuando ha de pintar grisados o degradados lo hace con el pastel de plano y alterna siempre el trazado con el difuminado que, invariablemente, realiza con los dedos.

En unos momentos, mediante unos pocos trazos, seguros, perfectamente situados, proporciona estructura y dibuja el modelo como la cosa más fácil del mundo. Vea esta exhibición en la figura 594. Vea también el tanteo de color aplicado por Crespo al fondo, con esta entonación fría y esta sombra densa, misteriosa, propia de un pintor-pintor (fig. 595).

Por lo demás, el trabajo de Crespo no parece complicado; viéndole pintar uno diría que puede hacerlo todo el mundo: dibuja el perfil de las hojas, de los pétalos, de las flores, con pastel negro; rellena después estos espacios con colores diferentes, violeta claro, magenta, carmín, azul oscuro...

Pinta el fondo de hojas, detrás de las flores, dibuja las flores azules que decoran el jarrón. Y ya está. Pero no, no es tan fácil. Esta aparente facilidad de Crespo para pintar y dibujar no nace por generación espontánea. «¡Hombre,



593



595



Fig. 593. (Arriba, derecha). Este es el modelo: un ramo de anémonas en una jarra de cerámica decorada con orlas azules.

Francesc Crespo. Con una rapidez y una seguridad extraordinarias, como puede apreciarse en estas figuras, muestra de buen dibujo y buen color, realizadas en no más de cinco minutos.

Figs. 594, 595. Pero lo sorprendente es ver cómo dibuja

dibujando/pintando al pastel

claro! —sigue trabajando—. ¡Hace veinte años que dibujo y pinto!»

Vea en esta serie de ilustraciones y pies de figura cómo Crespo sigue y termina este dibujo al pastel y... pruebe a hacerlo usted mismo. ¡A lo mejor empieza y ya no puede dejarlo! Este es mi deseo mientras dicto el punto final de este libro.

Fig. 596. Crespo ha empezado pintando el fondo, eliminando así el contraste y posibles alteraciones dadas por el blanco del papel. Es norma habitual que en una pintura se empiece por pintar los espacios más amplios.



Fig. 597. (Abajo, izquierda). Crespo está resolviendo aquí el verde oscuro detrás de las flores, tratando al propio tiempo de mantener el contraste que ofrecía de la fase anterior, cuando las flores tenían el blanco del papel como fondo.

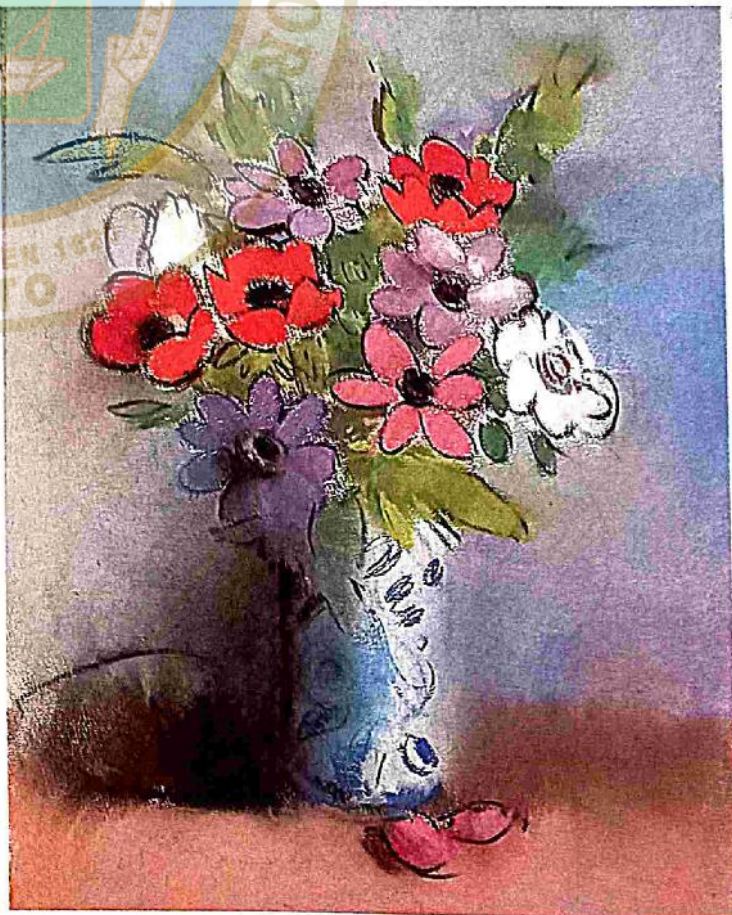
Fig. 598. (Abajo, derecha). El peligro de falta de contraste ha pasado. Las flores quedan realzadas y el conjunto ofrece una perfecta armonía. «Hay quien piensa que para crear sensación de pintura espontánea —dice Crespo— conviene dejar intersticios o pequeños espacios viéndose el blanco del papel sin pintar. Pero esto es falso. Estos pequeños blancos llaman excesivamente la atención en perjuicio del acabado del cuadro, en este caso de las flores».

597



596

598





599



Fig. 600. Crespo ha terminado el dibujo. Ya no hay pequeños espacios blancos. El conjunto es agradable, simple, sencillo... como las anémonas, esas flores silvestres que ofrecen su belleza —como este cuadro— a todo el que quiere ver y mirar.

600

glosario

A

«A plein air», pintura. Pintura al aire libre. El término suele referirse, por asimilación, a aquella pintura que huye de academicismos, posiblemente debido a que los impresionistas hicieron suya esta expresión, al comenzar a pintar al aire libre, en oposición a la pintura «oficial» que nacía de las Escuelas y Academias de Bellas Artes.

Acrílica, pintura. Colores acrílicos, constituidos básicamente por resinas sintéticas, producto de la moderna tecnología. Fueron adoptados en la pintura artística a partir de los años sesenta. Se presentan en tubos de estaño, en una pasta fluida similar a los colores al óleo. Ofrecen cierta similitud con los colores solubles en agua (acuarela y témpera), pero con la particularidad de que cuando seca, son prácticamente indelebles.

Aguada. Dibujo realizado con tinta china y agua o con un color o dos colores de acuarela y agua. Los colores suelen ser negro, sepia, o un sepia oscuro y un siena más claro, etc. El papel, los pinceles y demás utensilios, así como la técnica en general, es igual a la acuarela. La aguada fue practicada por la mayoría

de artistas del Renacimiento y Barroco.

Aguafuertes. Grabado que se realiza sobre una plancha metálica, recubierta de un barniz impermeable y sobre el que se graba con un buril el dibujo que se quiere realizar. A continuación la placa se sumerge en un baño de ácido que corroe el metal en las líneas que el buril ha dejado sin barniz. Una vez eliminado el resto del barniz, se entinta la plancha y se imprime la prueba.

«Alla prima». Voz italiana traducible por «a la primera». Se mencionan para significar la técnica de la pintura directa que resuelve el cuadro pintando en una sola sesión, sin preparativos previos.

«Aqua fortes». Ácido nítrico. Baño que se utiliza en la realización de los aguafuertes, a los que dio nombre.

Artes suntuarias. Artes aplicadas o industriales, cuya finalidad es embellecer o decorar, como ebanistería, pintura de paredes, artesanía de cristal y del vidrio, cerámica, repujado, esmalte, etc.

B

Bastidor. Marco de madera, desmontable, de características

especiales, en el que se monta el lienzo para pintar.

Binarios, colores. Rojo, verde y azul intenso son los llamados colores binarios. Son resultantes, cada uno de ellos, de la mezcla de dos colores primarios.

Boceto. Proyecto o estudio de un cuadro dibujado o pintado. Los grandes maestros realizaban uno o más bocetos como proyectos previos para realizar sus cuadros.

Buriles. Instrumento utilizado por los grabadores para dibujar sobre la plancha metálica que después se somete a la acción del ácido. Son de acero y su punta es diferente, según los trazos que deban hacerse con ella.

C

Carboncillo. Rama delgada, carbonizada, de sauce, avellano o romero, que se emplea para dibujar, generalmente en plan de boceto.

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

Colores complementarios.

Hablando en términos de *colores-luz*, son colores complementarios los secundarios a los que sólo falta un primario para completar y recomponer la luz blanca (o viceversa). Ejemplo: al sumar al azul oscuro el amarillo —compuesto éste por los *colores-luz* verde y rojo— se recompone la luz blanca.

Colores quebrados. Gama de colores compuestos por la mezcla de dos complementarios en proporciones desiguales y blanco. Esta mezcla proporciona una gama grisácea que usaron con gran acierto artistas como Vuillard, Bonard, Munch, etc.

Colorismo. Estilo de pintura en el que se da mayor importancia al color que al valor tonal y se diferencian las formas y los volúmenes sólo con el color, con lo que el resultado final gana en efectismo. La pintura contemporánea es en muchos aspectos colorista.

Contraluz. Luz que llega al modelo por detrás o de forma oblicua, que por tanto ensombrece los planos que contempla el artista.

«Contrapposto». Término usado en Italia, en el Renacimiento, para designar la

postura isquiática en la que el cuerpo se sostiene en una de las piernas mientras la otra permanece relajada. Es la posición del soldado «en su lugar descanso».

Cretas. Barritas cilíndricas o cuadradas que pintan por frotamiento. Están constituidas por tierras pulverizadas, molidas con aceites, agua y sustancias gomosas. La creta es semejante al pastel, pero más estable y de trazo más duro. Hay cretas de color blanco, negro, siena claro, siena oscuro, azul cobalto y azul ultramar.

«**Cutter**». Cuchilla especial para cortar papel, constituida por un mango de plástico en el que se inserta una cuchilla que puede desplazarse a voluntad. Para cortar papel con *cutter* es aconsejable una regla metálica.

D

Difumino. Utensilio en forma de lápiz hecho con papel esponjoso o piel de gamuza que se utiliza para agrisar o degradar trazos o manchas de lápiz carbón, sanguina, carboncillo, cretas o pasteles.

E

Encajado. Dibujar la estructura básica de los cuerpos mediante

cuadrados, rectángulos, cubos o prismas rectangulares, que por analogía se llaman *cajas*.

Encáustica. Técnica pictórica consistente en trabajar directamente sobre un muro con colores aglutinados con cera y que posteriormente se fijaban con un instrumento de hierro candente, lo que les hacía inalterables. Se utilizó en la realización de los pequeños retratos de momias de Fayum (Egipto).

Escorzo. Adaptación del largo total de una figura al aplicar las leyes de perspectiva.

Estuco. Mezcla de yeso y cola que servía de base a las pinturas murales egipcias.

F

«**Fêtes galantes**», pintura de. Como pintura de «fêtes galantes» se entiende aquella que refleja el ambiente festivo y cortesano del Rococó francés. Los pintores más representativos de esta tendencia son los franceses Watteau, Boucher, Fragonard.

Fijador. Líquido en spray que se aplica pulverizando sobre dibujos a lápiz, carbón, sanguina, pastel, etc. para fijarlos, evitando que el medio se desprenda el dibujo, se

manche, deteriore, etc... El fijador puede aplicarse también con un pulverizador constituido por dos tubitos metálicos montados en ángulo y soplando por uno de ellos, pero este sistema ha sido sustituido por el de la bomba de aerosol, mucho más efectivo y seguro.

G

Geometrismo. Característica de la pintura del Neolítico que reduce las formas a figuras y esquemas geométricas.

«**Gouache**». Término francés usado en todo el mundo (en castellano se traduce por *témpera*), para distinguir una clase de colores parecidos a la acuarela, constituidos por los mismos ingredientes, pero con una carga mayor de pigmento o tierras de color y de miel y goma arábiga para lograr colores que se caracterizan por su opacidad. El *gouache* o *témpera* es espeso, cubriente, permitiendo pintar con colores claros sobre colores oscuros. Presenta un acabado mate, apastelado.

Greca. Adorno que repite en forma de franja o cenefa el mismo motivo decorativo.

H

Hieratismo. Característica de

la pintura bizantina que confiere a las figuras un carácter de extrema rigidez, solemnidad e, incluso, inexpressividad.

I

Iconoclastia. Herejía del s. VIII d.J.C. que llevó consigo la destrucción de las imágenes pintadas o esculpidas paleocristianas, puesto que prohibía toda representación figurativa.

Iconografía. Representación gráfica de imágenes religiosas y alegorías cristianas.

Imprimación. Capa de yeso y cola aplicada sobre lienzo, cartón o madera, como preparación previa para pintar al óleo.

L

Laca. Substancia coloreada que se emplea en pintura. Proviene, en origen, de la resina rojiza que se obtiene de diversos árboles de la India.

Lápiz carbón. Es el que se utiliza para dibujar con trazos y con difumino.

Lápiz plomo. Lápiz compuesto de madera de cedro y mina de grafito y arcilla.

glosario

«**Lekitos**». Vasos funerarios de la Grecia clásica.

Linaza, aceite de. Aceite secativo para pintar al óleo, extraído de las semillas del lino. Se usa como disolvente de la pintura al óleo, generalmente mezclado con esencia de trementina.

M

Manierismo. Término derivado del italiano «maniera» (forma, manera) que califica la pintura de las postrimerías del Renacimiento (s. XVI). Se caracterizaba por la preocupación de los artistas en romper las reglas clásicas así como por su falta de naturalidad y exceso de afectación.

Marta, pincel de pelo de. El pincel de pelo de marta es el más adecuado para pintar a la aguada y a la acuarela. Mantiene la carga de agua o de color mejor que cualquier otro pincel, es de pelo tenso, pero flexible y mantiene siempre una excelente punta. Se fabrica con el pelo de la cola de un pequeño roedor llamado kolinski que habita en Rusia y China. Es un pincel caro, pero de larga vida y calidad.

Meloncillo, pincel de pelo de. El pelo de meloncillo es

de procedencia animal al igual que el de marta, pero ligeramente más duro que éste y ofrece más tensión. Asimismo, resulta más económico.

Módulo. Medida estándar empleada en el canon del cuerpo humano. Así, el canon de la figura humana ideal es igual a ocho módulos de alto por dos de ancho, siendo el módulo, en este caso, la altura de la cabeza.

O

Opalino, cristal. Cristal opaco, blanco, transparente, montado en un marco o bastidor en un cajón de luz, en un cajón con luz fluorescente, que proporciona una superficie luminosa para calcar, transportar medidas, ver diapositivas o clisés fotográficos, etc...

Orlas. Dibujo trenzado o alargado que enmarca o encuadra otro diseño, o bien está situado al borde de una cosa u objeto.

Ostrakas. Tablas calizas sobre las que se esbozaban las pinturas murales del antiguo Egipto.

P

Papiro. Planta fibrosa recolectada por los egipcios en las orillas del Nilo, llamada *Cyperus Papyrus*, de cuya corteza formaban hojas para escribir, utilizando para ello el Calamus, bastoncillo cortado en bisel por uno de sus extremos con un corte central, recordando la forma de una pluma para escribir.

Pergamino. Piel de animal, generalmente de carnero o de cabra, acondicionada para poder escribir en ella, que fue considerada durante siglos el mejor soporte para realizar obras artísticas, y muy especialmente para pintar miniaturas. La tradición histórica dice que fue descubierto en la ciudad de Pérgamo, por el rey Eumedes II.

Perspectiva. Ciencia que representa gráficamente los efectos de distancia respecto a la apariencia, forma y color. Podemos distinguir entre perspectiva lineal, que representa la tercera dimensión o profundidad, mediante líneas y formas, y perspectiva aérea, que representa la profundidad mediante colores, tonos y contrastes.

Pigmento. Son pigmentos todas las sustancias que,

al ser diluidas en un líquido, proporcionan un color para pintar. Los pigmentos para pintar se presentan generalmente en forma de polvo y pueden ser orgánicos o inorgánicos, según sea su origen vegetal o mineral.

Primarios. Colores básicos del espectro solar. Son *primarios luz* los colores verde, rojo y azul intenso; son *primarios pigmento* los colores azul cyan, púrpura y amarillo.

Punta metálica. Especie de lápiz o mango con punta de plomo, plata u oro, utilizado en el Renacimiento como utensilio para dibujar, de características parecidas al lápiz plomo actual de gradación dura.

Punta seca. Técnica de grabado que se realiza mediante una varilla de acero de gran dureza o con una punta de rubí o diamante directamente sobre una placa metálica.

Puntillado. Término derivado del *puntillismo*, aplicado en este libro.

Punto de fuga. Punto único del horizonte donde convergen todas las líneas paralelas que van en cualquier dirección.

S

Sanguina. Barrita de creta de forma cuadrada y de color sepia rojizo, de características semejantes al pastel, pero más compacta y dura. La sanguina es un procedimiento para dibujar por frotación y con técnicas semejantes al carbón y al pastel. Se presenta también en forma de lápiz.

Satinado, papel. Son aquellos de grano casi imperceptible, muy adecuados para dibujar a la pluma y al lápiz plomo.

Sección dorada. Norma establecida por Vitrubio, en la Roma antigua, para determinar la situación de una línea o un punto ideal, estéticamente hablando, dentro de un espacio dado.

Secundarios. Colores del espectro compuestos por la mezcla, por parejas, de los colores primarios. Los *secundarios luz* son el azul cyan, el púrpura y el amarillo; los *secundarios pigmento* son el rojo, el verde y el azul intenso.

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

Simetría. Repetición de

los elementos del cuadro a ambos lados de un punto o eje central.

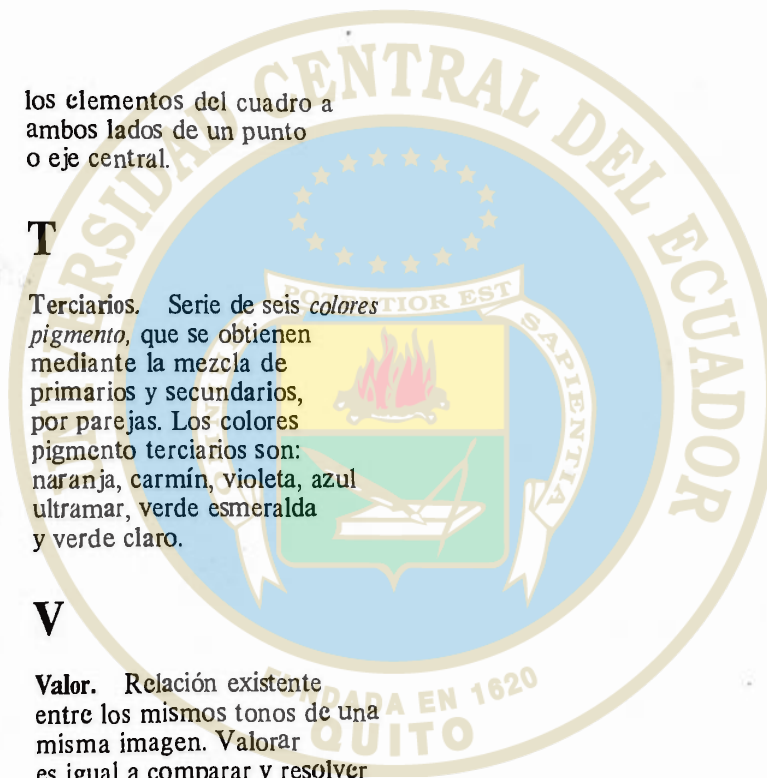
T

Terciarios. Serie de seis *colores pigmento*, que se obtienen mediante la mezcla de primarios y secundarios, por parejas. Los colores *pigmento terciarios* son: naranja, carmín, violeta, azul ultramar, verde esmeralda y verde claro.

V

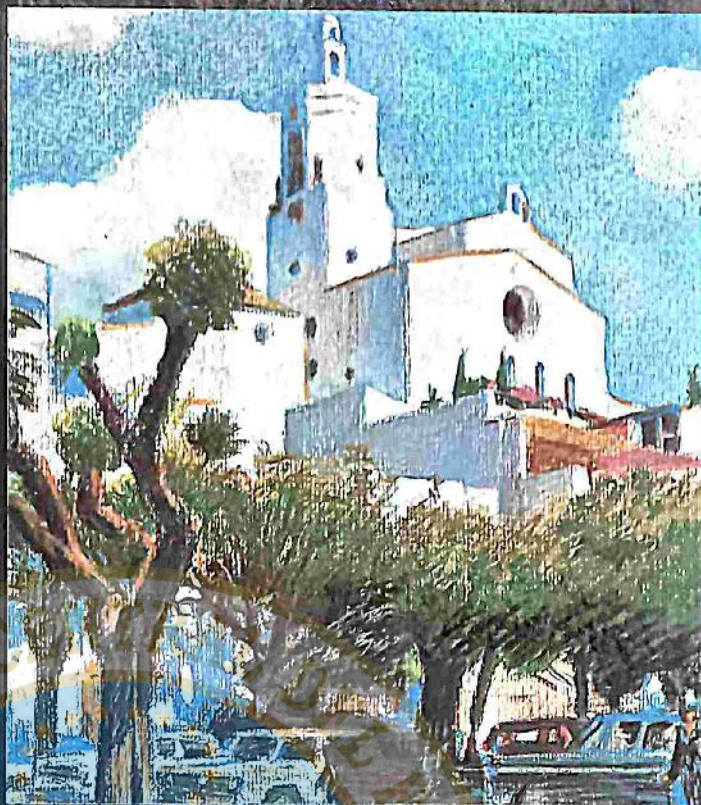
Valor. Relación existente entre los mismos tonos de una misma imagen. Valorar es igual a comparar y resolver los efectos de luz y sombra mediante tonos diferentes.

Veladuras. Capa transparente de pintura al óleo aplicada sobre una zona del cuadro, con el fin de pintar un color o de modificar un color ya pintado.





El autor desea agradecer la colaboración de las siguientes personas y empresas: a Vicente Piera por su asesoramiento sobre nuevos materiales de dibujo; a la viuda de Francesc Serra por su gentileza al permitirme la publicación de algunos apuntes y dibujos del malogrado artista; al artista Badia Camps por la publicación de apuntes y estudios de figura humana; a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y al Decano de dicha Facultad por la publicación de varios dibujos; y al profesor y artista Francesc Crespo por los dibujos e ilustraciones realizados ex profeso para este libro.



EL GRAN LIBRO DEL DIBUJO

Este es el libro más completo de cuantos se han publicado hasta hoy sobre enseñanza del dibujo artístico. Su autor, José M.^a Parramón, le ofrece en sus páginas una enseñanza visual y activa, donde nada se dice con palabras cuando puede ser explicado con imágenes; con un contenido ameno, que empieza en el estudio práctico de las técnicas del dibujo empleadas desde la Edad Media hasta nuestros días, sigue con un exhaustivo informe sobre

las posibilidades de todos los materiales y utensilios usados actualmente en el dibujo artístico y termina con las teorías y técnicas aplicadas por el artista de hoy, enseñadas a través de demostraciones prácticas, esto es, mediante dibujo artístico desarrolladas con series de imágenes, paso a paso, explicadas con el saber de quien ha hecho una profesión de la enseñanza del Arte.



parramón ediciones, s.a.

ISBN 84-342-0564-5



9 788434 205642