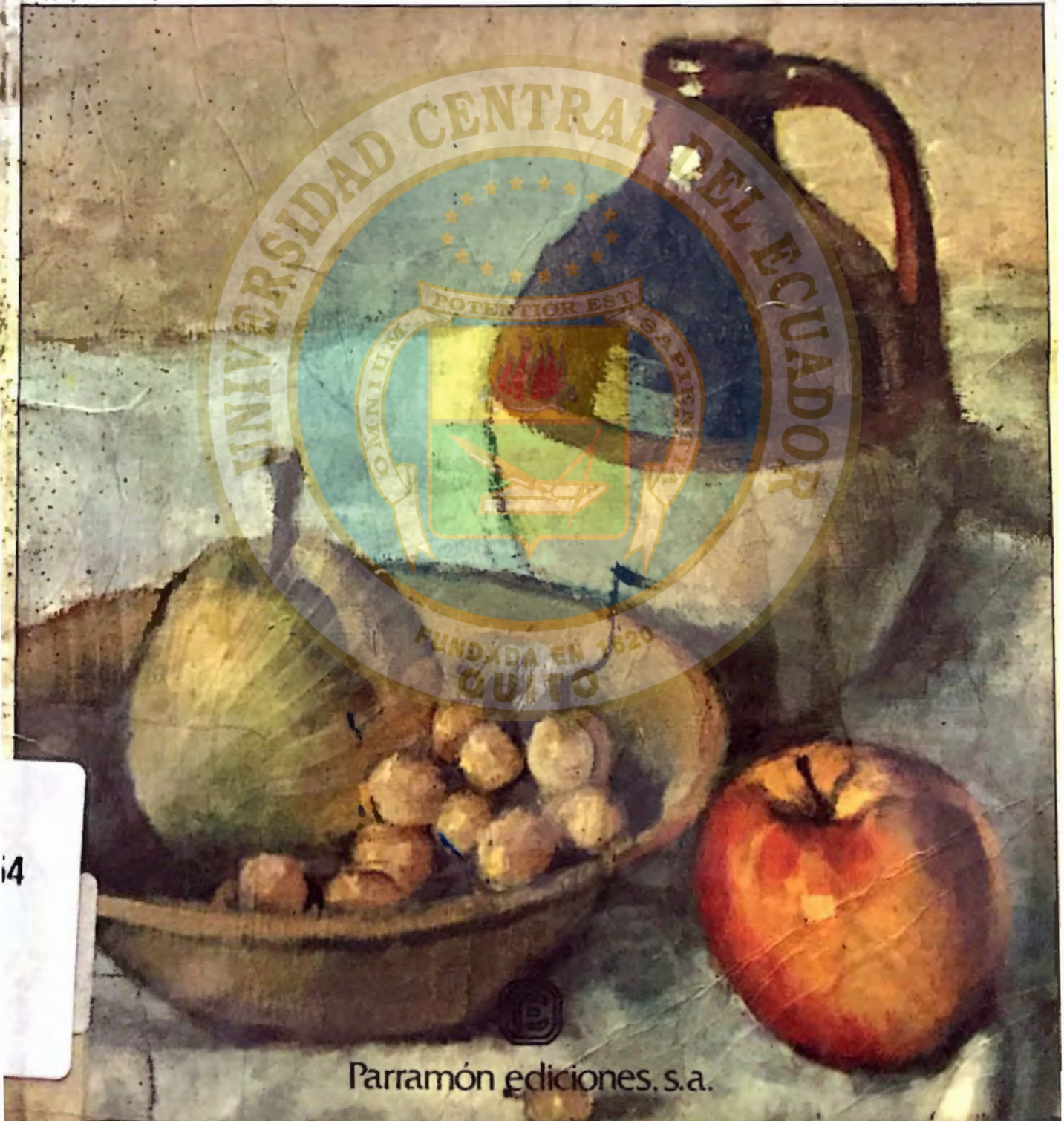
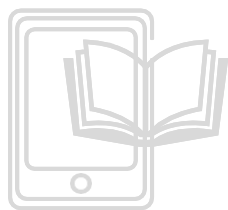


EL BODEGON AL OLEO

JOSE M. PARRAMON



Parramón ediciones, s.a.



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

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

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

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

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	



LIBRERIA MUND
LIBRERIA MUND
JUAN LEON
TEL: 091 222 2222
SUCURSAL MUND
CALLE 10, QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



5029556



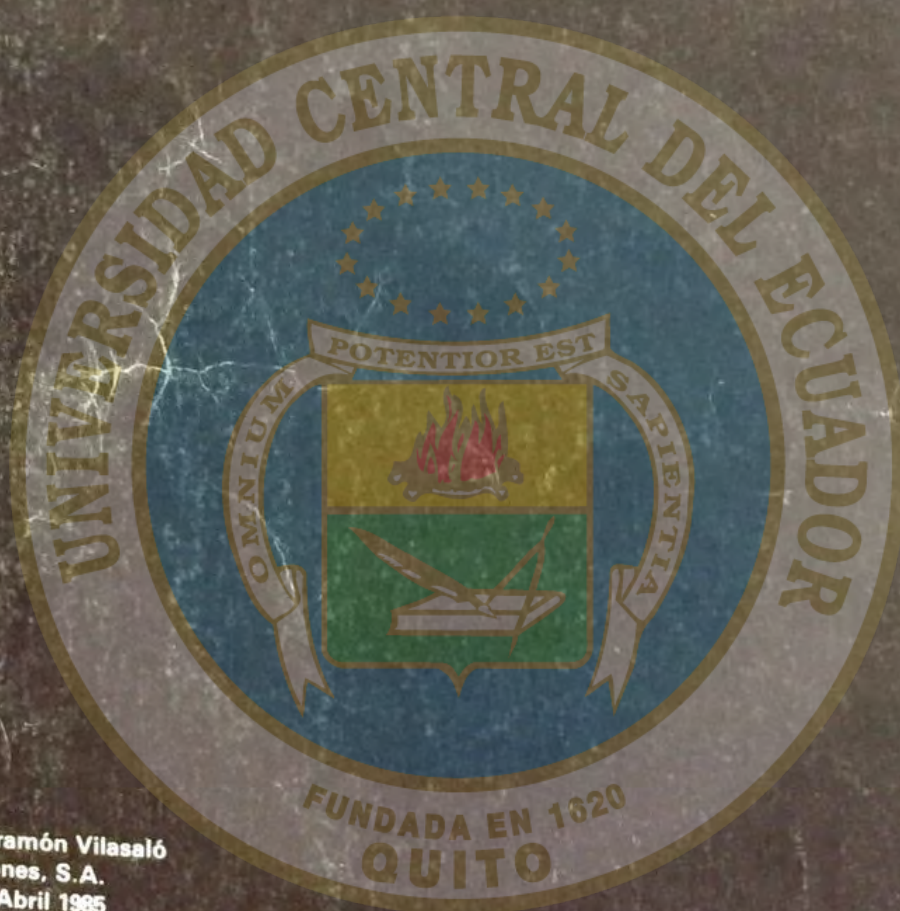
el bodegón al óleo

José M.^a Parramón

Guía artística y técnica
para pintar al óleo



Es un libro de la Colección "Aprender Haciendo" —serie "Temas para pintar"—
Editado por Parramón Ediciones, S.A. - Barcelona (España)



© José M.^a Parramón Vilasaló
Parramón Ediciones, S.A.
Quinta edición, Abril 1985

Editado y distribuido por
Parramón Ediciones, S.A.
Lepanto, 264. 08013-Barcelona
Impreso en España por
Alvagraf, Gerona, 6
La Llagosta (Barcelona)
Depósito Legal: B.4.773-85
Nº Registro Editorial: 785
ISBN: 84-342-0148-1

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

100-200-998-1000



índice

Introducción / 7	La forma, el volumen / 51
Historia del bodegón: Caravaggio / 9	Elección del modelo / 67
Velázquez descubre el bodegón / 14	Composición / 75
Temática de los primeros bodegones / 17	La tercera dimensión / 83
Siglo XVI-XVII / 20	La composición en la práctica / 86
Siglo XVIII / 26	Técnica y oficio de la pintura al óleo / 89
Siglos XIX y XX / 31	Composición y mezcla de colores / 99
El estudio, los materiales / 33	El bodegón en la práctica / 107



3



4

EL BODEGÓN AL ÓLEO

introducción

El famoso pintor Vincent Van Gogh, escribió un día a su hermano Théo, hablándole de que necesitaba alquilar modelos para pintar, pero que esto costaba dinero y no lo tenía. Le decía entonces a Théo que: "entre las cosas que bien podría hacer para ganar dinero, estaría la de dar lecciones de pintura; empezaría por enseñar a pintar naturalezas muertas, pues creo que es el mejor modelo para aprender y creo que sería mejor que empezar con los métodos de los profesores de dibujo".

Esta idea de que la naturaleza muerta —el bodegón—, es un buen tema para enseñar y aprender a pintar, ha sido refrendada por muchos artistas, desde la antigüedad, cuando Pacheco recomendaba a sus discípulos Velázquez y Zurbarán, que para aprender pintaran pequeñas cosas de la vida cotidiana, como alimentos, frutas, cacharros comunes —y de ahí probablemente la presencia de estos elementos en los cuadros juveniles de Velázquez—, hasta Paul Cézanne que consideraba la naturaleza muerta como un tema de estudio, "de laboratorio, para probar, combinar y componer, desarrollando la percepción visual, el ritmo compositivo, la idea de construir la pintura como un todo integral".

Se sabe, en fin, que el bodegón ha sido y sigue siendo uno de los motivos predilectos en todas las escuelas y academias de pintura. Porque pintar un bodegón supone, en primer lugar, elegir uno mismo el modelo, respondiendo de salida a una

idea determinada de forma y color, seleccionando uno mismo los objetos o elementos que van a constituir el modelo; representa al propio tiempo disponer estos elementos sobre una superficie y ante un fondo, tratando de formar un conjunto que resulte agradable, original, es decir, estudiando la composición del cuadro; supone asimismo un estudio profundo de la iluminación, del contraste, de la armonización del color... ¡en el modelo mismo! cambiando elementos, colores, situaciones, intensidades de luz.

Por otra parte, y por el hecho de estar pintando en casa, en el estudio o en el taller, sin testigos, con todas las comodidades y ventajas que esto comporta, es indudable que el artista puede concentrarse más en su labor, puede probar y experimentar, llegando a todas las consecuencias y posibilidades de forma, de color, de factura, de estilo, en una palabra, desarrollando toda su capacidad como pintor. Entiéndase, no como pintor exclusivamente de naturalezas muertas o bodegones, sino como artista pintor de cualquier tema.

Pues, bien; con esta idea he escrito e ilustrado este libro: como un medio para practicar y aprender a pintar al óleo, en general, aplicable a cualquier tema pintando al óleo.

Empezaré, primero, por un estudio muy breve sobre los orígenes del bodegón pintado al óleo, seguido de unas notas ilustradas sobre la evolución del bodegón hasta nuestros días. Estudiare-

Figs. 3 y 4.— Desde Zurbarán, en el año 1600, a Van Gogh, en el año 1890, y después, hasta nuestros días, el artista ha pintado naturalezas muertas, o bodegones, unas veces como tema de estudio —"creo que es el mejor modelo para aprender", decía Van Gogh—, otras veces como motivo para un cuadro propiamente dicho.

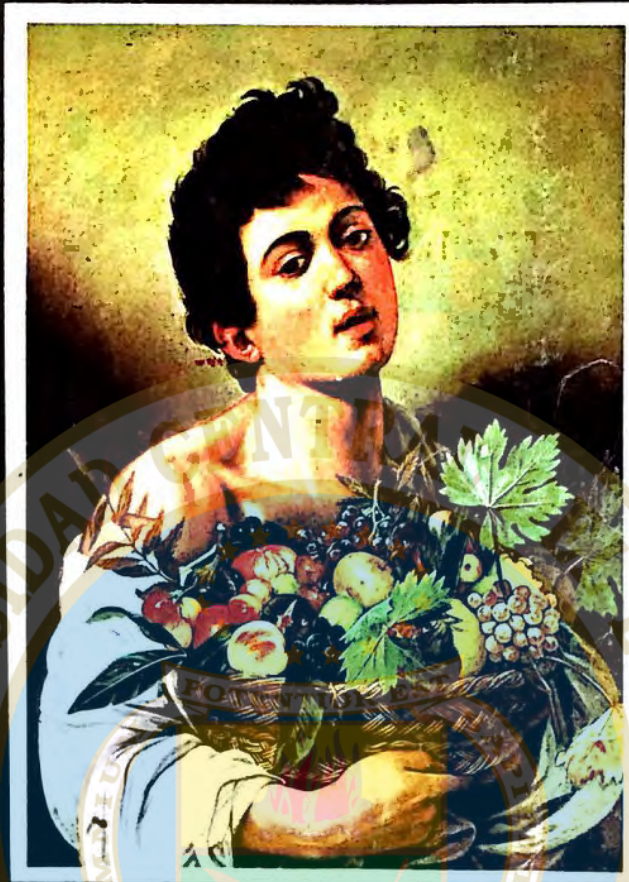
mos entonces dónde y cómo y con qué pintar, considerando el espacio y los elementos necesarios, recordaremos algunas enseñanzas básicas sobre forma y construcción, seguiremos luego con un estudio crítico sobre mezclas, técnicas y oficio de la pintura al óleo, y pintaremos finalmente varios bodegones, mostrando con imágenes la manera de hacerlo.

Con este ambicioso programa puesto en práctica, yo espero que usted sienta la necesidad, la pasión de pintar en casa, de divertirse y de aprender realmente, en cuyo caso y por adelantado me doy por muy satisfecho de haber escrito este libro y de haberle ayudado a pintar más y mejor al óleo.

José M.^a Parramón

Fig. 5.— Cézanne, "Bodegón con manzanas y naranjas". París, Louvre. Paul Cézanne pintó este bodegón en el año 1900; tenía entonces 61 años, y a esa edad había pintado ya un número impresionante de bodegones, a través de los cuales había cimentado su teoría de "tratar la naturaleza y sus formas a partir del cilindro, de la esfera y del cono", es decir, había predicho las fórmulas del cubismo y, con ellas, del arte moderno.





caravaggio:
historia del
bodegón

HISTORIA DEL BODEGÓN. CARAVAGGIO: una vida apasionante

Nació en Italia, hace cuatrocientos años, cerca de Milán, en un pueblo llamado Caravaggio.

Le pusieron de nombre Miguel Angel Merisi, pero a los doce años, cuando era aprendiz de pintor ya le llamaban Miguel Angel "el de Caravaggio", y poco tiempo después, en Roma, cuando ya había desatado con sus cuadros una de las polémicas más apasionantes de la historia del arte, todo el mundo le llamaba, simplemente, Caravaggio.

Caravaggio nació en 1573; murió en 1610, vivió 37 años. Pocos años —los mismos que Van Gogh—, pero los bastantes para influir y transformar con su genio la obra de los más grandes artistas del Seiscientos europeo: desde Velázquez a Rembrandt, desde Rubens a La Tour, pasando por Ribera, Zurbarán, Le Nain (Luis), Frans Hals, Guido Reni, llegando hasta Murillo, Jordaens, Vermeer...

¿Qué hizo Caravaggio para que unos dijeran de él que "había venido al mundo para destruir la pintura" (Poussin), mientras otros le consideraban maestro de maestros, hasta el extremo de copiar sus cuadros (Rubens)?

Caravaggio cambió el estilo inicial del arte Barroco, pero creó además un nuevo concepto del arte de pintar.

En efecto, a finales del siglo XVI, cuando el Barroco ya se había afirmado como un estilo sentimental, fantástico y teatral; pero ordenado, bello y armónico; cuando los Carracci, en Bolonia, habían ya establecido normas académicas para pintar, por ejemplo, cuadros religiosos —luces suaves, colores apastelados, lirios, nubes, calaveras, resplandores celestiales, miradas dirigidas al cielo; rostros en éxtasis amoroso—, cuando la Iglesia había ya dado su "placet" a ese Barroco ideal para combatir la Reforma, aparece de súbito Caravaggio, "el pintor que imitaba las cosas viles, eligiendo lo sucio y lo deforme; y si tenía que pintar una armadura escogía la más herrumbrosa, y vestía a su modelos con calzones, bragas y gorras, y así al imitar los cuerpos se detenía con todo cuidado en arrugas y defectos de la piel". (Bellori, "La vida de los pintores", 1672).

Pero ¿por qué esta manera de pintar?

Caravaggio quedó huérfano a los diez años y medio; a esta edad entró a trabajar de aprendiz de pintor en el taller de Simone Peterzano, en Milán, con el que estuvo cuatro años. Se sabe, después, que a los 18 años llegó a Roma, "y teniendo extrema necesidad y miseria, pintaba cabezas en el taller de Lorenzo Siciliano, cuyas cabezas las hacía por un "grosso" (un ochavo) cada una, y hacía tres al día" (Baglione, 1642). Poco tiempo después cayó enfermo, le llevaron al Hospital de

Fig. 6.— En el comienzo de este capítulo, página anterior n.º 9, aparece el cuadro de Caravaggio "Muchacho con cesto de fruta" (Roma, Galería Borghese). La figura de este cuadro no es otra que la del propio Caravaggio en un autorretrato idealizado. Caravaggio tenía aquí 20 años y se sentía ya atraído por la forma y el color de un cesto repleto de fruta



Figs. 7 y 8. — A la izquierda, "Entierro de Cristo" de Caravaggio; Roma, Pinacoteca Vaticana. A la derecha copia realizada por Rubens (Ottawa, National Gallery of Canadá). Observe que en la copia de Rubens no aparece la María de Cleofás, esa figura del fondo con los brazos extendidos; se dice a este respecto que esa figura no estaba en el cuadro de Caravaggio cuando Rubens hizo la copia, es decir, fue añadida posteriormente. La calidad de este famoso cuadro queda subrayada por el hecho de que ha sido copiado por Rubens, Fragonard, Gericault, Cézanne, además de Baburen y Valentín.



Fig. 9.— En "La cena en Emaús" (Londres, National Gallery), de la que reproducimos aquí un fragmento, el bodegón adquiere carta de naturaleza, en una representación original y primordial, constituyendo no ya una parte secundaria del cuadro, sino un elemento protagonista "observado" por Jesús, llamando deliberadamente la atención y el interés del espectador del cuadro. Velázquez, en España y Le Nain, en Francia, seguirían después los pasos de Caravaggio pintando como él esta suerte de Naturalezas muertas que en España serían llamadas "bodegones" (entre paréntesis, Caravaggio tenía 24 años cuando pintó este famoso cuadro).

los pobres de la Consolación; pero seguía pintando: "mientras curaba pintó muchos cuadros para el prior" (Mancini, 1619). Y ¿qué cuadros podía pintar?, mejor dicho, ¿qué temas podía pintar un hombre que desde los diez años había pasado hambre, había dormido en cualquier parte, había frecuentado, en tabernas y figones, a gentes humildes, cuando no mendigos y pordioseros? Está claro que éstos fueron sus temas y sus modelos: ¡la plebe, la gente vulgar que entró en sus cuadros vestida con "calzones, bragas y gorras", representando a Jesús, a San Mateo, a San Pablo, a San Pedro! ¿O es que, como decía el propio Caravaggio, Jesús, San Pablo y San Pedro, y la Virgen, y la Magdalena, no eran gentes del pueblo?"

A esta verdadera revolución, Caravaggio añadió otro elemento que transformó el arte de la pintura en general: el factor luz. Hasta entonces la luz era un elemento secundario; a partir de Caravaggio la luz intervino, explicó, expresó, pasó a ser muchas veces el protagonista del cuadro. Caravaggio, en fin, fue el creador del Naturalismo dentro del arte Barroco.

Un día, Caravaggio tomó un cestillo, puso dentro unos racimos de uva, una manzana podrida, unos higos, unas peras, un melocotón, y pintó el primer bodegón de la historia del arte. Esto sucedía en el año 1596, cuando Caravaggio tenía 23 años. Desde luego no era la primera vez que Caravaggio había pintado cestillos con frutas, jarras, vasos con vino, pan, flores y hasta libros, partituras e instrumentos musicales. En realidad, la mayoría de cuadros pintados por Caravaggio en su primera época, contenían estos elementos junto a personajes profanos o mitológicos como Baco, o en escenas bíblicas como «La Cena de Emaús». También es evidente que Caravaggio eligió como escenario —real o figurado— de todos estos cuadros, las tabernas, figones o cocinas que él mismo frecuentaba; con lo cual estaba creando, sin él mismo saberlo, una temática que luego haría fortuna en España y en Francia.

Fig. 10.— "Cesto de fruta" (Milán, Pinacoteca Ambrosiana). Y he aquí el primer bodegón de la historia del arte. Sí, hubo antes otros intentos y ensayos, según veremos en las páginas siguientes, pero la Naturaleza Muerta como *tema* propiamente dicho, con la idea por parte del artista de que estos elementos fueran realmente, por sí mismos,

el motivo y la razón de pintar un cuadro, esa idea no existió antes de Caravaggio. Observe con atención este cuadro: es sencillamente maravilloso; podría haber sido pintado en nuestros días; tiene además la originalidad y la valentía de ofrecer una verdad absoluta, hasta el punto de presentar una manzana podrida.





velázquez descubre el bodegón

El peculiar estilo de Caravaggio —modelos vulgares, rincones de taberna, frutas, comida, luz violenta, contraste extraordinario— llegó a España, concretamente a Sevilla, hacia 1592, precisamente cuando Caravaggio se hallaba en el Hospital de la Consolazione, en Roma, y pintó, según escribe Mancini «muchos cuadros para el prior, que se los llevó a Sevilla, su patria». Siete años después, en Sevilla, nacia Diego Velázquez de Silva. Los primeros cuadros de Velázquez reciben una influencia evidente de Caravaggio: Velázquez empezó pintando hombres y mujeres del pueblo, los situó en tabernas y figones, junto a mesas paradas con comida y bebida, como en los cuadros titulados «El desayuno», «Los convidados», «Dos muchachos comiendo», o bien en un rincón de una humilde cocina, como en «Vieja friendo huevos», «La criada», o «Cristo en casa de Marta y María». Velázquez rondaba los 20 años cuando pintó estos cuadros, a los que los críticos y académicos llamaron «bodegones». La palabra «bodegón» tenía en aquellos tiempos un sentido muy diferente del actual: por una pintura de «bodegón» se entendía un cuadro vulgar, de personajes plebeyos; «bodegón» era el equivalente literal del término italiano «bambocciata», es decir, «mamarracho».

Para comprender el desprecio que suscitaban los cuadros de Caravaggio, de Velázquez y de todos los jóvenes artistas que pintaban estos temas, hay que tener en cuenta que en el siglo XVII la pintura era el medio de comunicación gráfico más importante que existía entre la nobleza, las clases sociales altas y los intelectuales; era, al propio tiempo, un medio de información de la sociedad en general. ¿Qué podían decir el Estado y las Instituciones del Seiscientos sobre un arte que pretendía convertir en héroes, dioses y santos a las gentes sencillas del pueblo? Caravaggio en Italia, Velázquez en España, Louis Le Nain en Francia eran el «proletariado» que «envilecía» la pintura e irritaba a los clásicos y académicos. Pero como en otras épocas de la historia, el artista redescubrió la verdad. Y lo hizo esta vez con un tema tan sencillo como la «bambocciata», el «bodegón», la naturaleza muerta.



Figs. 11 y 12.— (Arriba) Velázquez, «Vieja friendo huevos», Edimburgo, National Gallery. (Abajo), «El aguador de Sevilla», Londres, Colección Wellington. Ambos cuadros fueron pintados durante la llamada «época Sevillana» de Velázquez (1617 a 1622), es decir cuando el artista contaba entre 18 y 23 años





Figs. 13 y 14.— Fragmentos de los cuadros "Vieja friendo huevos" y "El aguador de Sevilla" dos espléndidos bodegones acompañados de figura humana, que Velázquez pintó en Sevilla, cuando junto con Zurbarán, Alonso Cano y otros, era alumno de Pacheco y unos y otros recibían la influencia del caravaggismo.



cuándo, cómo, dónde y quién

La pintura de objetos, flores, frutas y manjares, como elementos narrativos o decorativos del cuadro, ha existido siempre, desde la antigüedad. Es después del Renacimiento, no obstante, cuando estos elementos empiezan a situarse en primer plano, a configurarse como tema; y así, en el siglo XVI, son varios los artistas que pintan figuras con naturalezas muertas, mejor dicho, naturalezas muertas con figuras. Vea en esta página, como ejemplo de esta tendencia, la reproducción del cuadro de Vincenzo Campi "La vendedora de frutas", pintado hacia 1560.

Antes de estas fechas la historia registra tres únicos cuadros a los que pueden llamarse naturalezas muertas:

Hay una "Madonna" del 1470 (cien años antes de Caravaggio), pintada por un alumno de Roger van der Weyden, artista flamenco del siglo XV, en cuyo dorso aparece una naturaleza muerta, dispuesta en una hornacina, compuesta por varios objetos que se asocian al tema religioso de la Anunciación.

Existe asimismo un cuadro más conocido: "Jarrón de flores en una hornacina", pintado en 1490 por el alemán Hans Memling y que, curiosamente, aparece también al dorso de una tela en la que el artista pintó el retrato de un hombre

Y hay, por último, el cuadro titulado "Pájaro muerto", del veneciano Jacopo Barbari, pintado hacia 1504, una rara excepción que confirma la regla, ya que tanto éste como los dos cuadros anteriores no son sino ensayos y experiencias aisladas. No pueden considerarse cuadros de "Naturaleza muerta", tal como se entienden a partir de Caravaggio.

Fig. 15.— Vincenzo Campi, "La vendedora de frutas", Milán, Pinacoteca de Brera, hacia 1560, cuando se empezó a pintar Naturalezas muertas con figuras.



Figs. 16 y 17.— A la izquierda, "Jarrón de flores en una hornacina", de Hans Memling (Lugano, Colección Thyssen). A la derecha, "Pájaro muerto" de Jacopo Barbari; Munich, Antigua Pinacoteca. Ambos cuadros son considerados como primeras y casuales experiencias sobre el tema naturaleza muerta.

temática de los primeros bodegones

No es arriesgado decir que la pintura de naturalezas muertas, propiamente dicha, empieza en Holanda y Flandés y se inicia al mismo tiempo en Italia, a finales del siglo XVI; en el Sur de Europa, por obra y gracia de Caravaggio, y en el Norte como consecuencia del Protestantismo, que al suprimir las imágenes de santos y la temática religiosa, busca una sustitución en la naturaleza muerta y otros temas profanos.

El arte de la naturaleza muerta ofrece en sus comienzos y hasta bien entrado el siglo XVII, tres versiones características: un tipo de bodegón llamado "Vanitas", destinado a recordar la fugacidad e intrascendencia de la vida, con un trasfondo religioso representado por el cráneo de una

calavera como símbolo de la muerte y del más allá, un candelabro con una vela encendida y un reloj de arena, como imágenes de la fragilidad y limitación de la vida, además de monedas, libros, flores, mariposas, etc.

Había luego un tipo de bodegón simbólico, en el que se representaban los sentidos: la vista, el oído, el tacto, etc., a veces unidos a símbolos religiosos, o fuerzas de la Naturaleza, como el fuego, el viento, el agua, etc. El bodegón llamado simbólico reapareció más tarde, en el siglo XVIII, presentando objetos que simbolizaban las Artes en general, o la Pintura, la Escultura, la Literatura, en particular.

Figs. 18-21.— Cuatro cuadros representativos de la temática de los primeros bodegones:

18. D. Lhome: "Vanidad", Museo de Troyes.

19. J. Linard: "Los cinco sentidos y los cuatro elementos". Alger, Museo de Bellas Artes.

20. Jean-Baptiste-Simeón Chardin: "Los atributos de las artes". París, Louvre.

21. Louis Tessier: "Las artes y las ciencias".



18



19



20



21

17

virtuosismo y "trompe-l'oeil" ✓

Además del tema "Vanitas" y del llamado "simbólico", existía, por último, la naturaleza muerta cuya temática pretendía demostrar el saber hacer del pintor. Entre este último tipo de bodegones, abundaban las flores, frutas, jarrones, cestos, incorporando ya a principios del siglo XVII insectos y pequeños animales (escarabajos, mariposas, caracoles, lagartijas, etc.), con los que el artista ponía a prueba su virtuosismo, tratando finalmente de engañar al espectador del cuadro; de esta costumbre y afición a pintar de manera que el público creyera que el insecto posado sobre una fruta o encima de una mesa eran reales y no pintados, nació a mediados del siglo XVII un género de cuadro llamado "trompe-l'oeil", término francés que podríamos traducir por "equivocar el ojo".

El "trompe-l'oeil" aparece de nuevo, en nuestros días, como una forma de hiperrealismo aplicada a la naturaleza muerta (Ken Davies, en EE.UU.; Hockney, en Inglaterra; Sciltian, en Italia, etc.).

Fig. 22.— Fragmento de una naturaleza muerta de J.D. Coosemas (Madrid, museo del Prado), en la que pueden apreciarse los típicos "virtuosismos" de la época —una mariposa arriba, una mariquita a la derecha, un caracol en el centro, una lombriz, abajo, a la izquierda—, que posteriormente degeneraron en el estilo o cuadro llamado "trompe-l'oeil".



Figs. 25, 26 y 27.— He aquí tres ejemplos de la temática de la naturaleza muerta en sus primeros tiempos y en la vertiente de un virtuosismo que no pretendía ningún simbolismo: (de izquierda a derecha), el español Sánchez Cotán nos ofrece en esta naturaleza muerta un primitivismo que en estos momentos es de rigurosa actualidad en artistas norteamericanos como Ken Davies. El francés Boucle, que demuestra en este fragmento un saber hacer y una minuciosidad fuera de serie; y por último, el también francés, Vignon, que demuestra ese saber hacer con la inclusión de insectos pintados en plan de miniatura.



Fig. 25 Juan Sánchez Cotán. "Bodegón", California. Colección Bellas Artes. San Diego, California



Figs. 23 y 24. -- Vea a la derecha un típico "trompe-l'oeil" de J.F. De Le Motte (Francia, col. particular), con todos los efectos posibles de relieve, detalle y técnica imitativa, característicos de esta temática y manera de pintar, resucitada actualmente en las naturalezas muertas de algunos artistas norteamericanos, y recordada, también, en algunos cuadros del hiperrealismo actual. Arriba, el colmo del "trompe-l'oeil": pintura de un cuadro enmarcado con el cristal roto, de Duplessis-Berteux. París, col. particular.



Fig. 26. Fragmento del cuadro "Carpe et brochet, volaille et gibier", de P. Boucle. París, Colección Carlleux.

Fig. 27. Charlotte Vignon: "Melocotones y uvas" (detalle) París, Colección J.R.

HISTORIA DEL BODEGÓN

siglo XVI-XVII



A fines del siglo XVI aparecen los primeros bodegones o naturalezas muertas concebidas como tales, destacando las obras de los holandeses Jacobo de Ghent y de Van der Ast, del flamenco Jan Bruegel el Viejo, del italiano Caravaggio y del español Sánchez Cotán. Pocos años más tarde surgen en Francia Jacques Linard y Louise Moillon, mientras en Holanda adquiere fama el nombre de Van Schooten.

Como puede verse en las ilustraciones de esta página, la forma de componer el tema ofrece notable semejanza. Observe que tanto Van Der Ast, como Van Schooten, Cotán o Moillon, no pintan unas caracolas o unas frutas, sino un grupo o, mejor dicho, unos montones de estos elementos, sin valorar todavía una disposición más simple, con menos y más diversos elementos, tal como hizo ya entonces Caravaggio en su famoso "Cesto de fruta".

Digamos en fin que esta forma arcaica quedó superada a partir del siglo XVII, tal como puede usted ver en las páginas siguientes.



Fig. 28.— Entre los primeros artistas holandeses que pintan bodegones, destaca Van Der Ast, autor de este cuadro, "Conchas" (Rotterdam, Museo Boymans), en el que la temática concuerda con el gusto de los burgueses compradores de cuadros y coleccionistas de tesoros traídos de las Indias.

Fig. 29.— Van Schooten: "Mesa puesta", (Suecia, col. Carlson). Otro famoso artista holandés de la primera mitad del siglo XVII, arcaico y simétrico en sus composiciones, refuerza su originalidad con un lenguaje minucioso semejante al "trompe-l'oeil".





Fig. 30.— Sánchez Cotán: "Bodegón con frutas y alcachofas", Nueva York, colección Victor Spark. A finales del siglo XVI, aparece en España el cartujo Fray Juan Sánchez Cotán, quien presenta en sus bodegones el espíritu español aunado al tenebrismo caravaggiano y al estilo barroco que se inicia entonces. Sánchez Cotán pintaba con una notable personalidad, con gran sencillez y austeridad; nunca hubo en sus cuadros, como era corriente entonces, platos, jarras o copas de metales preciosos; su estilo influyó en todos los artistas españoles de la época, algunos de los cuales, siguieron sus pasos, como Felipe Ramírez, pintor también de naturalezas muertas.

Fig. 31.— Louise Moillon: "La vendedora de frutas", Nueva York, colección particular. A principios del siglo XVII, Francia cuenta con una mujer artista, pintora extraordinaria de naturalezas muertas; era nieta de François Garcier, pintor también de naturalezas muertas; Moillon pintaba con la seguridad y personalidad que puede verse en esta obra, digna de figurar entre las mejores de la época.



UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES



5029556

HISTORIA DEL BODEGÓN

siglo XVII

En el siglo XVII, holandeses y flamencos dominan el tema; en Holanda, Pieter Claesz, Cooseman, de Heem, Van de Velde, etc., pero sobre todo Willem Claesz Heda, pintan naturalezas muertas de gran calidad artística; en Flandes Joris Van Son, Jan Fyt y Clara Peeters, entre otros, alcanzan, también, el nivel más alto logrado hasta entonces.

En España, Zurbarán y Velázquez descubren las posibilidades del bodegón y pintan magníficos cuadros como "El aguador de Sevilla" o el célebre lienzo de las vasijas, mientras Juan de Valdés Leal pinta sus "Vanitas" y Felipe Ramírez sigue la escuela de Sánchez Cotán.

En Francia, Bauguin, Stoskopff y Dupuis, entre otros, interpretan con éxito toda la temática de la "Nature Morte", desde el cuadro sencillo compuesto por dos o tres elementos, a la pintura grandilocuente, recargada y decorativa; desde el tema "Vanitas", al bodegón sencillo de unas frutas bien dispuestas.

Fig. 32.— Willem Claesz Heda: "Bodegón", Madrid, Museo del Prado. Claesz Heda es sin duda uno de los mejores pintores holandeses de naturalezas muertas, del siglo XVII. Se ha dicho de Heda que sus cuadros ofrecen tres factores esenciales sobre el arte de componer un cuadro: a), la selección del modelo basada en elementos de formas geométricas concretas, lo cual supone un principio de unidad y agradabilidad; b), utilización del esquema de composición en diagonal, truncado por la esbeltez de una copa, o por otro elemento; y c), cuidada armonización de los colores.

Fig. 33.— L. Bauguin: "Naturaleza muerta del mueble-damero", París, Louvre. He aquí un buen ejemplo del bodegón llamado "simbólico", presentando en este caso de forma evidente el tema de "Los cinco sentidos": la mandolina y el cuaderno musical, representativos del oído; el monedero las cartas y el mueble-damero, significando el tacto; el espejo (fondo derecha), la vista; los claveles, el olor; el pan y el vino, el gusto.





Fig. 34. — Francisco Zurbarán: "Bodegón", Madrid, Museo del Prado. Contemporáneo y amigo de Velázquez, aprendió en Sevilla, en el taller de Herrera el Viejo, pintando allí, en su juventud, este famoso bodegón de las vasijas, que llama la atención por la sencillez del modelo —reminiscencias de Sánchez Cotán—, por la estudiada sensación de volumen, y por la disposición de las cerámicas, que contradice la norma "unidad dentro de la variedad", a pesar de lo cual es uno de los mejores bodegones de la pintura clásica española

HISTORIA DEL BODEGÓN siglo XVII

Fig. 35.— Sebastián Stoskopff: "Naturaleza muerta de los peces", Munich, col. Scharnowski. Nacido en Estrasburgo, pero residente en París, Stoskopff es uno de los mejores pintores de Naturalezas muertas del siglo XVII, en Francia.

Fig. 36.— P. Dupuis: "Ciruelas y melocotones". Francia, colección particular.

Fig. 37.— Felipe Ramírez: "Bodegón", Madrid, Prado.





Fig. 43.— Luis Eugenio Meléndez: "Bodegón", Madrid, Museo del Prado. Hijo de padre asturiano y de madre italiana. Meléndez nació en Italia, pero residió desde pequeño en España. Su estilo fue notablemente influido por el arte francés de la época, hasta el punto que le llamaban "El Chardin español".

siglo XVIII, chardin



Tratando de comentar la obra de Juan-Bautista-Siméon Chardin, nunca mejor que citar aquel proverbio chino que dice: "Una imagen vale más que mil palabras". Porque, en efecto, viendo tan solo los cuadros de Chardin reproducidos en estas páginas, uno comprende sin más explicaciones, que se halla ante un artista consumado, que "juega" con los modelos de sus naturalezas muertas, que no tiene que escudarse en la naturaleza muerta, como otros, porque no pudiera pintar figura con la misma seguridad y calidad. No, Chardin, alternó la pintura de naturalezas muertas con el cuadro de figura: son célebres —tanto como sus más conocidos bodegones— los cuadros "Dama lacrándose una carta", "La fregona", "Señora tomando el té", "La cocinera", "El niño de la perinola" (este último un magnífico retrato del hijo de uno de sus clientes, el joyero Godefroy), así como su célebre "Autorretrato con visera", etc.

Pero, además de pintar como un gran maestro, Chardin tuvo la inteligencia y la valentía necesaria para cambiar y terminar con el tema decorativo, ampuloso, opulento y falso, con el cuadro que expone la fastuosa vajilla de plata; o el ciervo muerto en una caza heroica, rodeado de flores, frutas, instrumentos de música... Chardin barrió con su pincel ese estúpido escenario de cartón piedra, y creó un mundo real, repleto de belleza, con tres manzanas, una marmita, un pan, una cazuela de barro y un cuchillo puestos sobre un mantel. Volvió, en una palabra, a los principios, a la cesta de fruta de Caravaggio, al aguador de Sevilla de Velázquez.





Fig. 44 (página izquierda, arriba).— "Los atributos de las artes y las recompensas que son dadas al artista", EE.UU.; Museo de Minneapolis.

Fig. 45 (página izquierda, abajo).— "El ramo de flores", Edimburgo, Galería Nacional de Escocia.

Fig. 46 (izquierda).— "La fuente de cobre", París, Louvre.

Fig. 47 (derecha).— "El perol de cobre", París, Louvre.

Fig. 48 (abajo).— "La raya abierta", París, Louvre.



47



48

siglos XIX y XX

A partir del siglo pasado, XIX, la naturaleza muerta es una tema corriente que, prácticamente, todos los artistas del mundo pintan con más o menos asiduidad: Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Renoir, Van Gogh y luego Picasso, Nonell, Matisse, Braque, Juan Gris, Dalí... y Cézanne que, aunque no sea el último, es sin duda, el más importante pintor de bodegones en todo el siglo presente. De él seguiremos hablando en las páginas siguientes, viendo sus estudios, sus cuadros, aprendiendo de sus obras y sus consejos.



Fig. 49. — Henri Fantin-Latour. "Naturaleza muerta con dalias y hortensias", Toledo, Ohio, Museo de Arte de Toledo. El artista francés pintó este exquisito cuadro en 1866, cuatro años antes de la primera exposición de los impresionistas a quienes conocía y frecuentaba. Es curioso, sin embargo, comprobar que Latour seguía pintando en el estilo realista de los académicos.



Fig. 50. — Gustave Courbet. "Manzanas y granadas", Londres, National Gallery. Este humilde y tenebroso cuadro fue pintado en la cárcel, en 1871, en París, mientras Courbet cumplía condena como presunto implicado en el derribo de la Columna Vendôme. Courbet era entonces presidente de la Asamblea de Artistas de París.



Fig. 51. — Henri-Julien ("El aduanero") Rousseau: "Jarrón de flores", Buffalo, Nueva York, Albright-Knox Art Gallery. He aquí un ejemplo de Naturaleza muerta cuyo estilo se halla entre el realismo y el "naïf" esa forma de pintar definida como ingenua, espontánea e infantil. Rousseau era genuinamente un "naïf" y, afortunadamente, a pesar de que se esforzó en pintar "bien" se quedó en esta fórmula que la historia ha calificado como "mejor que bien".

HISTORIA DEL BODEGÓN siglos XIX Y XX, cézanne



Fig. 52. — Paul Cézanne:
"Naturaleza muerta de la
cortina", Moscú, Museo
del'Hermitage.



Fig. 53. — Paul Cézanne:
"Naturaleza muerta con una
cesta de manzanas",
Chicago, Instituto de Arte.
Lo admirable en Cézanne es
la manera como disponía los
elementos del cuadro. Con
un desorden aparente... fruto
de horas de estudio
ordenando, según veremos
en páginas más adelantadas.



Se cierra aquí el breve resumen sobre la historia del bodegón. Como final del mismo me he permitido elegir dos únicas imágenes que pueden considerarse "actuales" dentro de un estilo realista, pero que en absoluto pretenden resumir la ingente producción de naturalezas muertas pintadas durante nuestro siglo.

Un cuadro de Van Gogh, y uno de Nonell. En el primero es evidente el *estilo colorista*, hecho de colores planos, de formas sin volúmenes —no hay juego de luces y sombras—, a pesar de lo cual las formas quedan explicadas; es todo un estilo, toda una manera magistral de pintar.

En el segundo, el pintor catalán Isidro Nonell, pinta por *valorista*: con su factura suelta y su lenguaje hecho de pinceladas como trazos, cuida de explicar el volumen mediante sombras, colores locales y brillos. Es otro estilo igualmente válido para pintar estando al día.

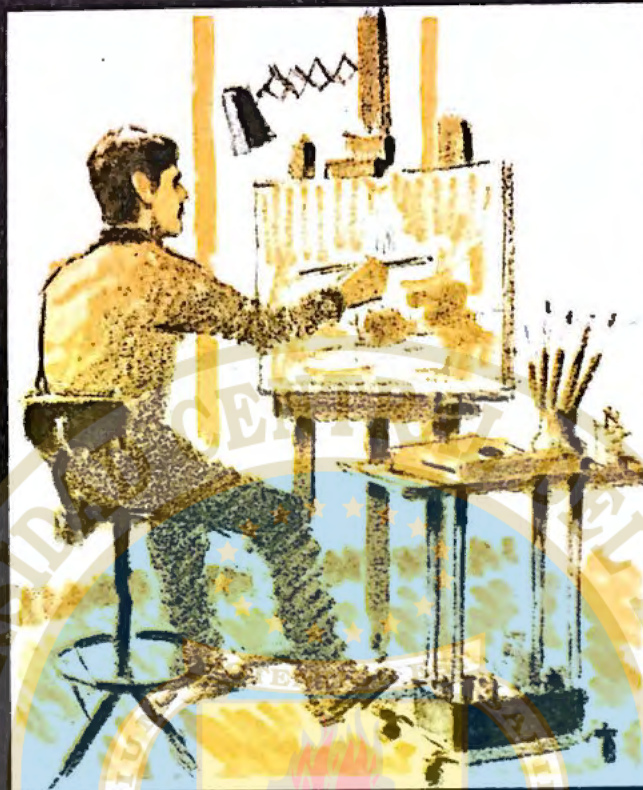
Sobre estos dos estilos de pintura —colorista y valorista—, volveremos a hablar, en páginas más adelantadas, estudiando prácticamente ambos estilos y las posibilidades que ofrecen los mismos.



Fig. 54.— Vincent van Gogh: "Jarrón con girasoles". Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 55.— Isidro Nonell: "Bodegón", Barcelona. Museo de Arte moderno.





el estudio,
los materiales

EL ESTUDIO. LOS MATERIALES

el estudio

En el mes de abril del año 1904, Pablo Ruiz Picasso llega por segunda vez a París. Un mes antes recibió en Barcelona una carta del escultor Paco Durio, diciéndole que dejaba en París, un estudio situado en una ladera de Montmartre, en la rue de Ravignan, número 13 (hoy place Emile Goudeau). "Sencillo, barato, y en un barrio muy bonito", le decía a Picasso su amigo Paco.

Era realmente un estudio barato y sobre todo sencillo; se hallaba en un viejo y destartado edificio de madera, con múltiples habitaciones en las que se alojaban artistas, literatos, actores, lavanderas, verduleras y prostitutas. Picasso aseguraba riendo que cuando llegaban los vientos y las tormentas de otoño, la monstruosa construcción se balanceaba como un barco de vela; Max Jacob, el poeta, le llamó entonces "Bateau-Lavoir", recordando los antiguos lavaderos flotantes de madera anclados en el Sena; el nombre hizo fortuna y por él fue conocido desde entonces el estudio de Picasso.

Pero ¿cómo era realmente el célebre "Bateau-Lavoir", centro de reunión en el París del 1905-1909, de grandes artistas, poetas y literatos como Braque, Dufy, Utrillo, Rousseau, Cocteau, Apollinaire, Max Jacob?

Fernanda Oliver, la primera amante que tuvo Picasso, describe el "Bateau-Lavoir", en su obra "Extracto de Picasso y sus amigos", con las siguientes palabras:

"Nevra en invierno, horno en verano. Un lugar donde todo olía a trabajo y a desorden:

con un somier de cuatro patas en un rincón; una pequeña estufa de hierro, oxidada, sopor-tando un barreño de tierra cocida que servía de lavabo; al lado mismo, en una mesa de madera blanca, una toalla y un pedazo de jabón. En otro rincón, un baúl mísero pintado de negro constituido en asiento poco cómodo. Una silla de paja, caballetes, telas de todos los tamaños, tubos de colores desperdigados por el suelo, pinceles, recipientes con aguarrás, ninguna cortina..."

"Todo ello encima de un entarimado en estado de putrefacción", añade uno de los biógrafos de Picasso.

El taller del "Bateau-Lavoir" era realmente grande, teniendo en cuenta que en él se reunían hasta quince personas en tertulia artística. Era mayor, sin duda, que el que alquiló Picaso en el mismo París, en el año 1901, en el Boulevard Clichy y que a juzgar por el cuadro de la adjunta figura no medía más allá de 4x5 m.

Pero en esa reducida habitación del Boulevard Clichy, y en el miserable taller del "Bateau-Lavoir", Picasso pintó los cuadros de su famoso período azul; una maravillosa serie de obras que aún hoy son consideradas entre las mejores del gran genio.

Estos hechos reales de la vida de Picasso nos enseñan que los medios no influyen decisivamente a la hora de crear y pintar. No cabe duda, sin embargo, que es necesario un mínimo de condiciones por lo que respecta al lugar, al espacio, a la



Fig. 57. - He aquí una foto actual de la plaza Emile Goudeau, en una ladera de Montmartre. Al fondo, detrás del farol, medio cubierto por una valla, la parte alta del edificio llamado "Bateau-Lavoir", donde Picasso tuvo su estudio a principios de siglo. Después de un incendio ocurrido hace unos años, el "Bateau-Lavoir", quedó en ruinas y en su lugar se está levantando ahora un nuevo edificio. La plaza es la misma, la fuente es la misma: en ella Picasso conoció a Fernando Oliver. Picasso llegó al "Bateau-Lavoir" en 1904 y lo dejó en 1909. Durante estos cinco años su estudio fue el lugar de tertulia de todos los jóvenes y grandes artistas del momento. De esta época son gran parte de los cuadros de sus períodos azul y rosa

luz, a los materiales. Vamos a hablar de ello, empezando por concretar las dimensiones mínimas del estudio:

Para su estudio o taller de pintor, un espacio mínimo de unos 4 x 3,5 m es suficiente y perfecto, sin rehuir por ello la posibilidad de trabajar en un cuarto de dimensiones mayores.

He visto y he estado en varios estudios de pintor y doy por seguro que estas dimensiones son válidas. Yo mismo pinté durante años en un estudio de 4x5 m, y trabajo ahora en una habitación de 3,30x8 m, la mitad de la cual la utilizo para leer, escribir, charlar con amigos, escuchar música.

En fin, la habitación en que usted trabaje deberá tener luz natural y... Pero vamos a hablar de este tema con más detenimiento en la página siguiente.

Fig. 58 A y B.— Un estudio de pintor, tal como puede ser hoy día, situado en un barrio cualquiera de una ciudad, en un piso alto, con grandes aberturas al exterior, constituido por una habitación que permite destinar un espacio para pintar (A), y otro para leer, reunirse, escuchar música, etc. (B). Como puede verse en estas fotografías no ha de ser necesariamente un gran espacio.



Fig. 59.— "El baño" cuadro de Picasso (1901), en el que el artista reproduce su propia habitación, el cuarto que tenía por estudio en París, en el *boulevard* de Clichy; un cuarto de reducidas dimensiones, lo cual no fue obstáculo para que Picasso pintara en él varios cuadros, como éste, de sus comienzos de la época azul

el estudio y la iluminación

La mayoría de artistas pintores trabajamos y pintamos de día, con luz natural. Pero nada impide que pintemos, si uno lo desea, con luz artificial; son muchos los profesionales que "llevan" dos cuadros a la vez, uno por la mañana, pintando con luz de día, y otro al atardecer o por la noche, pintando con la luz de una o más bombillas eléctricas. Esto no es nuevo. En el 1600 Miguel Angel Merisi "El Caravaggio", estudiaba y pintaba sus modelos a la luz de velas y antorchas (y de ahí sus grandes contrastes). Un poco antes, en 1586, se dice que el Greco montaba verdaderos escenarios con ropajes, maniqués y modelos vivos iluminados también con antorchas, mientras pintaba cuadros como "El entierro del Conde de Orgaz". En el "Bateau-Lavoir", Picasso pintaba todas las noches, iluminando sus modelos y el cuadro, con luz de gas, una luz de color azul, y de ahí sus cuadros con dominante azul, de ahí su famoso período azul.

Pero volvamos a nuestro estudio: debe disponer por lo menos de una ventana amplia que

permita pintar con luz de día, iluminando el modelo en dirección frontal lateral, o lateral.

Pintando con luz artificial son necesarias dos bombillas: una para iluminar el modelo y otra para iluminar el cuadro que se está pintando. Es conveniente, además, una luz auxiliar que ilumine la habitación en general.

La luz que ilumine el modelo puede ser de 100 vatios (una bombilla corriente de tungsteno), instalada en un portalámparas de pantalla ancha, a fin de evitar el efecto de foco que comporta una calidad de luz dirigida y por tanto, excesivamente contrastada. Pintando un bodegón, deberá situar la lámpara a unos 80 a 100 cm, distancia óptima para iluminar correctamente el modelo.

La luz que ilumine el cuadro debe proyectarse desde arriba, a ser posible desde una pantalla con flexo o brazo extensible; la bombilla será también de 100 vatios. Es importante trabajar con dos bombillas de la misma potencia, evitando así que por exceso de luz en el cuadro respecto al modelo, o viceversa, se esté pintando con colores más

ILUMINACION Y UTENSILIOS DE UN ESTUDIO DE PINTOR

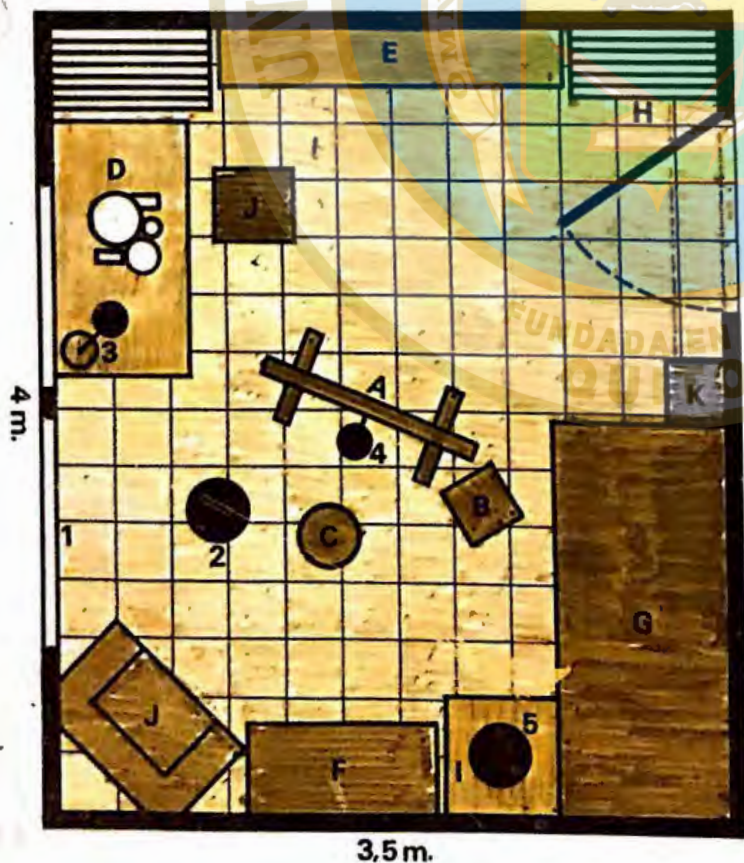


Fig. 60.— Dimensiones mínimas de un estudio de pintor, indicando la distribución de las fuentes de luz y de utensilios comúnmente usados:

1. Ventanas o aberturas al exterior.
2. Luz general (artificial)
3. Luz de sobremesa, para iluminar el bodegón.
4. Luz en el caballete, sobre el cuadro.
5. Luz auxiliar para mesa adicional

El estudio mide en total, 3,5 x 4 m. y está equipado con los utensilios siguientes de los que hablaremos en las próximas páginas:

- a. Caballete de taller.
- b. Pequeña mesa o mueble auxiliar para pintar.
- c. Taburete.
- d. Mesa rectangular para situar encima modelos y también para trabajar, dibujar, etc.
- e. Estantería-librería
- f. Mueble estantería-tocadiscos
- g. Sofá-cama.
- h. Espacio reservado para almacenar telas en blanco y pintadas.
- i. Mesa auxiliar
- j. Sillones.
- k. Sillas.

claros o más oscuros de lo que sería necesario.

Por último, la luz auxiliar deberá instalarse un poco alta, cerca del techo, con una bombilla de 60 o 100 vatios (depende de las dimensiones del cuarto), vigilando que en ningún caso influya en la iluminación del modelo, esto es, promoviendo sombras dobles muy visibles, reflejos exagerados, etc.



Fig. 63.— La luz artificial, puede promover reflejos, sobre todo cuando la pincelada es horizontal.



Figs. 61, 62.— La luz natural (difusa), proporciona un modelado suave; la luz artificial de una bombilla (luz dirigida), acentúa el contraste.



Fig. 64 -- Se eliminan reflejos bajando la luz, inclinando la tela y pintando en sentido diagonal o vertical.

Fig. 65.— La luz ha de llegar al caballete desde el lado izquierdo. La disposición del caballete y el modelo, puede ser la que ilustra este apunte.



el caballete de taller

En principio y por orden de importancia, el estudio debe estar equipado con los siguientes muebles y utensilios:

- caballete de taller
- mueble auxiliar especial para pintar
- taburete
- mesa para dibujar, situar el modelo, etc.
- Algunas sillas y un sofá cama
- armario librería
- carpetas

Hablemos primero del caballete de taller: Como usted sabe existen dos tipos de caballetes para pintar al óleo: el caballete de campaña y el caballete de taller: el primero es el caballete clásico de tres patas, plegable, propio para pintar al aire libre. Si mucho me apura, en plan de principiante, le diré que con un caballete de campaña es posible pintar en el estudio, en casa, con la falta de estabilidad propia de este tipo de caballete, de patas delgadas que resbalan y se doblan con facilidad. El caballete de taller, en cambio, ofrece una estabilidad a prueba de trazos nerviosos y pinceladas enérgicas.

Vea en esta página y la siguiente, un caballete de campaña y varios de taller, cuyos modelos son los más corrientemente usados.

Fig. 66.— Modelo clásico de caballete de campaña, en el que la tela se sujeta con la clavija del listón A, y se apoya en los dos clavos indicados con B (a veces, sustituidos por un listón). Sus dimensiones no permiten pintar grandes telas, cosa que unida a su fragilidad y poca estabilidad no lo hacen recomendable como caballete de estudio.

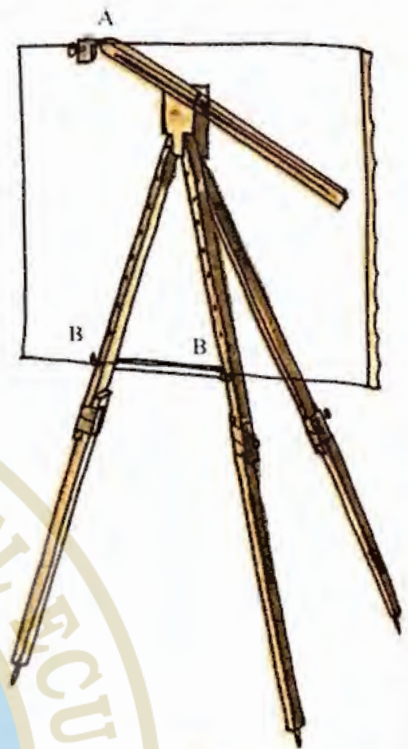


Fig. 67.— Modelo sencillo de caballete de taller en forma de trípode, ofreciendo en el listón central una cremallera metálica (A) que permite el deslizamiento y fijación de la bandeja portalienzos, (B); tiene una altura aproximada de 1,70 m, y permite pintar telas de hasta 100×81 cm. Es el modelo generalmente usado en las Escuelas de Bellas Artes.

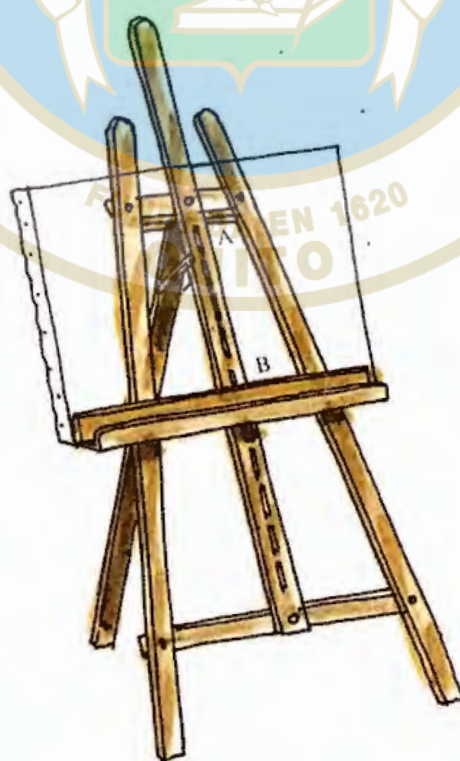


Fig. 68.— He aquí una versión actual del caballete anterior, respondiendo también a la idea de tres puntos de apoyo, ofreciendo mayor estabilidad, permitiendo sujetar la tela mediante la pestaña regulable del listón central (A) con una bandeja adicional (B), para dejar en ella, mientras se pinta, tubos de colores, pinceles, trapos, etc.

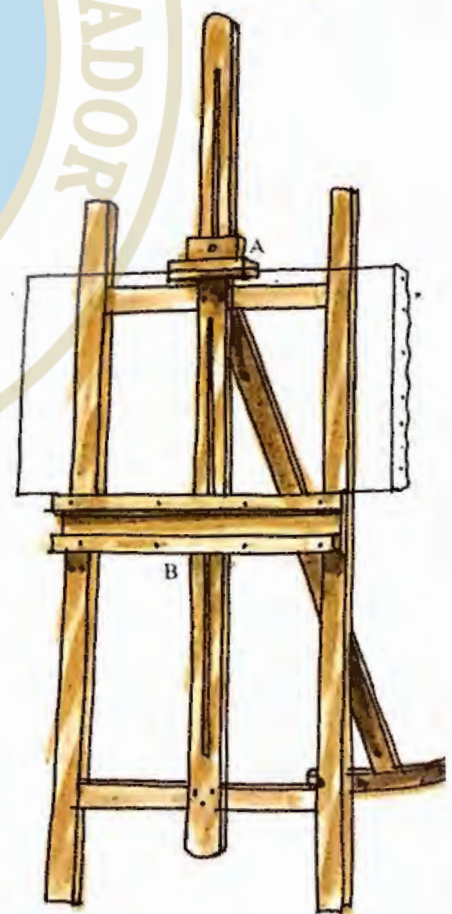




Fig. 69, A.— Este es el modelo, más corrientemente usado en talleres de artistas profesionales; se levanta sobre una sólida base de listones de madera, montados sobre cuatro ruedecitas, que permiten trasladar el caballete o variar su posición; presenta doble bandeja, una como portalienzos, y otra para dejar, momentáneamente, mientras se pinta, tubos de colores, pinceles, espátulas, etc. (A); las bandejas pueden subir y bajar, pudiendo graduar su altura; en el listón central figura también la pinza o pestaña de altura regulable que permite sujetar la tela (C).

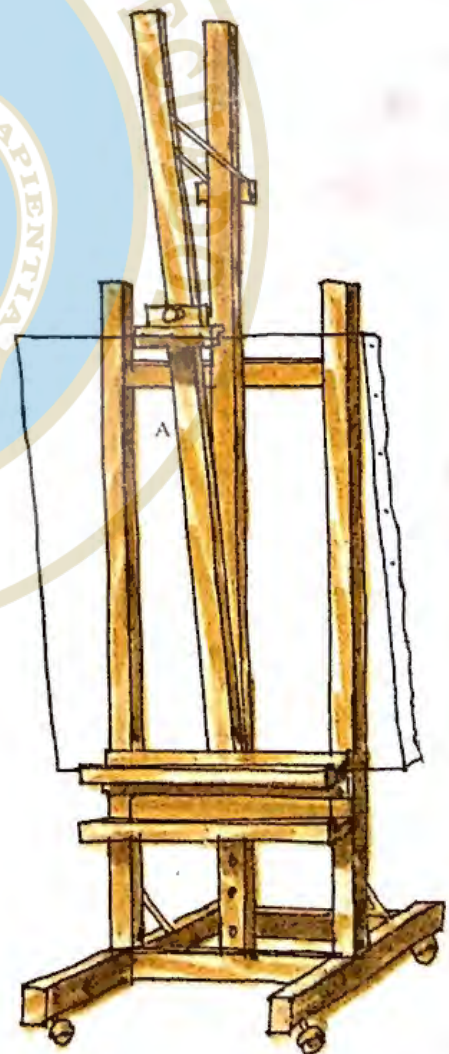


Fig. 69, B.— Modelo prácticamente igual al anterior, de dimensiones ligeramente mayores, ofreciendo un doble listón central que puede inclinarse hacia adelante (A) diseñado para los cuadros de mayor tamaño o simplemente para inclinar la tela hacia adelante a fin de evitar reflejos.

EL ESTUDIO, LOS MATERIALES muebles y utensilios

Un mueble necesario para el pintor que trabaja en su propio estudio, es una especie de mesita auxiliar para situar junto al caballete mientras se está pintando. En los comercios de artículos de dibujo y pintura, puede usted encontrar un mueble especialmente diseñado para este fin (figura 71). El mueble va equipado con ruedas, de manera que puede transportarse de un lado a otro del estudio, teniendo en cuenta que, cuando se pinta, se tiene al lado mismo del caballete para facilitar la labor de reponer color en la paleta, coger un trapo, cambiar de pincel, o incluso dejar encima la paleta en los casos en que el artista no tiene por costumbre sostenerla con la mano. La superficie de la parte superior se halla dividida en compartimentos; el mueble tiene un tipo de cajones que al abrirse se convierten en bandejas o soportes auxiliares; tiene, además, estantes para almacenar frascos, botes, jarrones, trapos, etc.

Para sustituirlo puede usar una mesita vulgar y corriente. Hace tiempo, yo mismo, adapté para ese menester un viejo carro de máquina de escribir, al que sujeté un tableto encima y completé con un cajón estantería en su base (figura 72).



Fig. 70.— El caballete con luz extensible; el taburete con asiento giratorio y respaldo, y la mesita auxiliar.

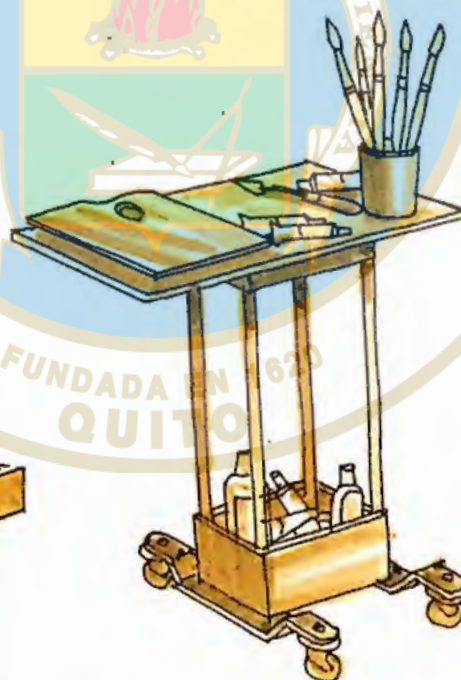
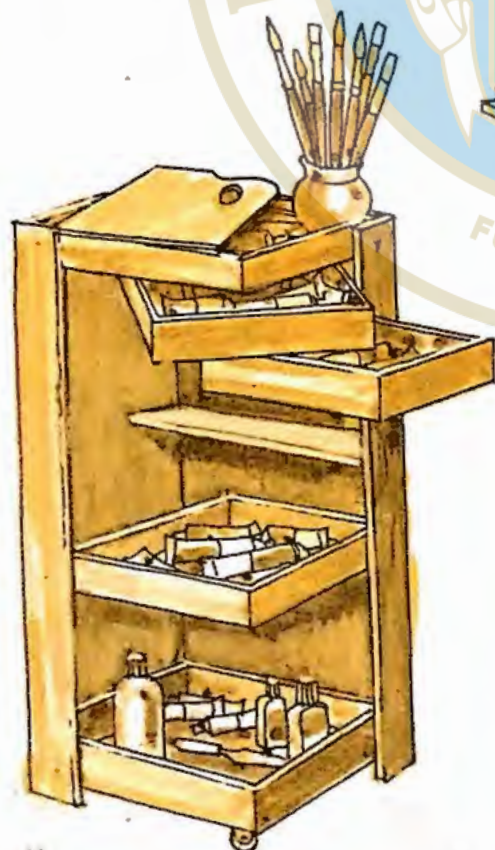


Fig. 71.— Durante años he trabajado con una mesita auxiliar hecha con un viejo carro de máquina de escribir, según el modelo que presento en esta ilustración.

Fig. 72.— He aquí el mueble auxiliar que usted puede encontrar en las tiendas de artículos de dibujo y pintura, con sus cajones y bandejas extensibles, sus compartimientos o estantes para almacenar todo lo que puede ser necesario en el momento de pintar, (tubos, pinceles, espátulas, frascos, botellas, trapos, etc.) equipado con cuatro ruedecitas para moverlo y trasladarlo. Quizás su único defecto, aparte el precio alto, es que la superficie disponible como mesa propiamente dicha, resulta pequeña.

El taburete es el asiento generalmente usado por el pintor: un taburete alto en el que uno pueda sentarse del todo o puede estar "medio sentado". Puestos ya a elegir creo que es recomendable un modelo con ruedas, con respaldo ligeramente cimbreado, con asiento tapizado de altura graduable, y con una barra o soporte en la parte inferior, que permita apoyar los pies (fig. 74).

A falta de un asiento tan funcional está el taburete clásico tres pies, con asiento de altura regulable, de madera, cuya dureza, en el asiento, puede suavizarse con un breve cojín.

En el estudio hace falta también una mesa corriente, de una medida aproximada igual a $1,40 \times 80$ m, es decir, la suficiente para presentar un bodegón. Esta mesa servirá también, para dibujar, apoyando en ella un tablero de dibujo o añadiéndole una sencilla pieza que la convertirá en pupitre (fig. 76).

Es necesario asimismo un armario librería, constituido en pequeña biblioteca de dibujo y pintura, estudios y ensayos sobre arte, etc., que le permitan ampliar y renovar sus conocimientos.

En el estudio ha de haber, además, algunas carpetas, un sofá-cama y algunas sillas; las carpetas, dos por lo menos, de tamaño más bien grande, para almacenar papel de dibujo y para guardar obra ya hecha.



Fig. 73.— He aquí otro apunte de un rincón de estudio, con la librería, el sofá-cama y la mesa, en la que el artista apoya un tablero para dibujar.

Fig. 74.— A la izquierda, taburete con respaldo, asiento regulable y base para apoyar los pies (A); a la derecha el taburete típico, de madera, con asiento graduable.

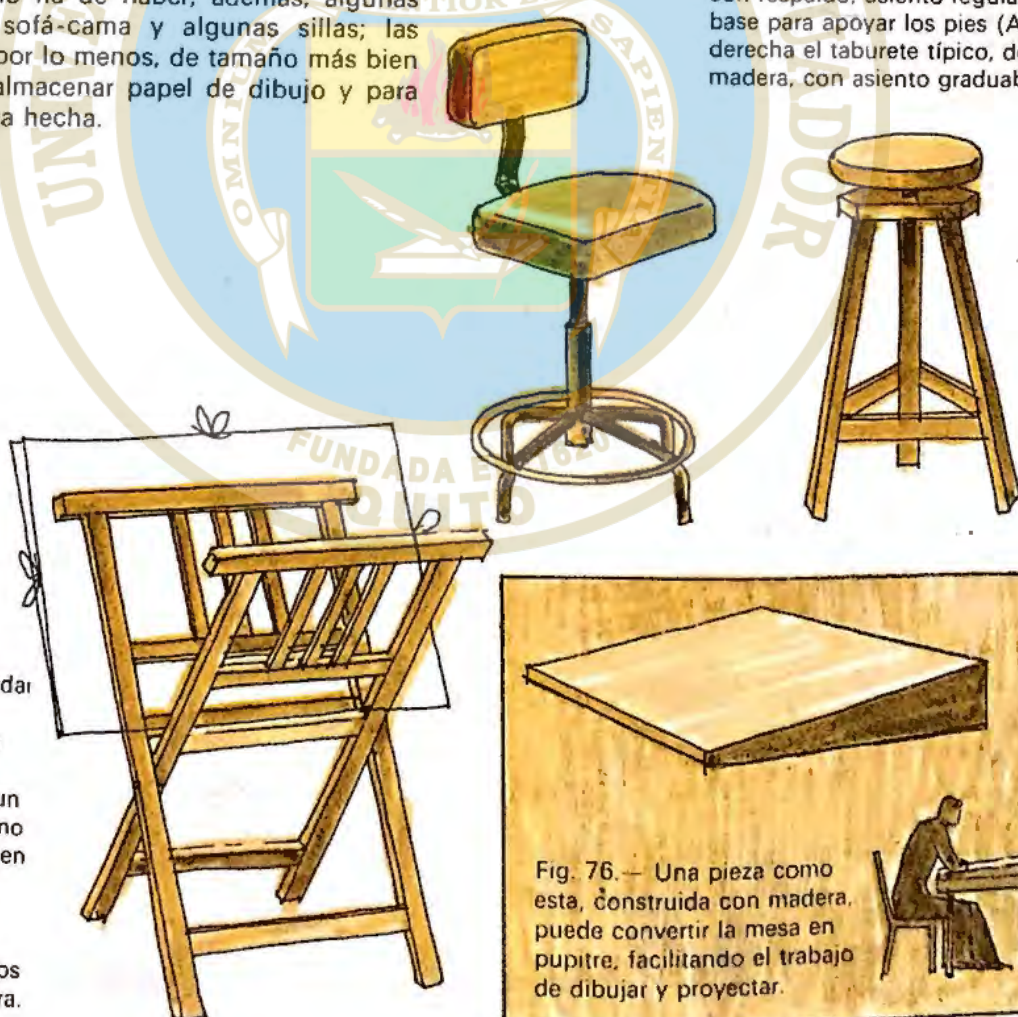


Fig. 75.— En el estudio se necesitan dos carpetas, por lo menos, para guardar papel y obra ya hecha. No estaría de más que adquiriera usted un portacarpeta como el que puede ver en esta ilustración y que puede encontrar en las tiendas de artículos de dibujo y pintura.



Fig. 76.— Una pieza como esta, construida con madera, puede convertir la mesa en pupitre, facilitando el trabajo de dibujar y proyectar.

telas y cartones para pintar al óleo

El soporte comúnmente usado para pintar al óleo es la tela de lino o de cáñamo, montada sobre bastidor de madera, preparada con una capa de pintura llamada *imprimación*, generalmente de color blanco. Esta *imprimación* puede hacerse simplemente dando a la tela una capa de pintura acrílica blanca. No es recomendable, sin embargo, prepararse uno mismo la tela, corriendo riesgos inútiles.

En los comercios de artículos de dibujo y pintura, venden excelentes telas ya preparadas cuyo tejido es más o menos grueso, facilitando una forma de pintar más impresionista o realista. El grano grueso no es aconsejable para cuadros de tamaño reducido. Las telas para pintar se presentan en bastidores de madera, en los que se monta la tela, cuyo tensado depende de cuatro pequeñas cuñas ensambladas en los cuatro ángulos del bastidor. La tela para pintar, ya preparada, se sirve también en pieza de un ancho de 0,70 a 2 m.

Para pintar cuadros de pequeño formato se usa

también el cartón entelado (forrado con tela), o la madera "tablex" igualmente preparada. Un simple cartón grueso de buena calidad puede prepararse, en plan de emergencia, con una "imprimación" de ajo bien restregado por la superficie, o con una capa de pintura al óleo disuelta con esencia de trementina. Digamos, en fin, que es posible pintar sobre cartón, tela o madera, sin preparar la superficie, si bien entonces la pintura al óleo es absorbida en exceso, en perjuicio del colorido y la rapidez de ejecución. Un soporte perfectamente válido, para pintar al óleo, es el papel de dibujo grueso, de buena calidad.

Tanto las telas como los cartones y las tablas se sirven en diferentes tamaños. Existe a este respecto una tabla internacional de medidas, clasificada por temas — Figura, Paisaje, Marina —, que permite elegir entre diferentes tamaños y tres proporciones distintas, siendo la proporción Figura, más cuadrada que la proporción Paisaje, y la proporción Marina más apaisada que la proporción Paisaje.

Tabla internacional de medidas, en centímetros, de bastidores para pintura al óleo

N.º	Figura	Paisaje	Marina	NOTAS
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12	● De acuerdo con esta tabla solo es necesario pedir en la tienda la proporción que se desea (Figura, Paisaje o Marina) y el número o dimensiones de la tela. Ejemplo: "Una tela Paisaje número 12". ● Los cartones y tablas se fabrican únicamente en los tamaños 1 al 8 de la tabla anterior. ● Naturalmente el artista puede cambiar las proporciones y pintar, por ejemplo un retrato en una tela "Paisaje". Asimismo nada obliga a sujetarse siempre a las medidas de esta tabla internacional; cabe perfectamente la posibilidad de que el artista pinte cuando le plazca sobre una tela cuadrada, más alargada que una "Marina", etc.
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14	
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16	
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19	
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22	
6	41 × 33	41 × 27	41 × 24	
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27	
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33	
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38	
15	65 × 54	65 × 50	65 × 46	
20	73 × 60	73 × 54	73 × 50	
25	81 × 65	81 × 60	81 × 54	
30	92 × 73	92 × 65	92 × 60	
40	100 × 81	100 × 73	100 × 65	
50	116 × 89	116 × 81	116 × 73	
60	130 × 97	130 × 89	130 × 81	
80	146 × 114	146 × 97	146 × 90	
100	162 × 130	162 × 114	162 × 97	
120	195 × 130	195 × 114	195 × 97	

CÓMO CONSTRUIR UN BASTIDOR PARA PINTAR AL ÓLEO

Construcción del bastidor: Es más cómodo comprar un bastidor ya hecho que hacérselo uno mismo. Pero por si reside usted lejos de donde los hacen y los venden, o... por lo que sea, quiere fabricarse uno usted mismo, he aquí cómo hacerlo:

Fig. 77.— Un bastidor está constituido por cuatro listones de madera, con un ensamblado especial que permite, una vez montada la tela, tensar la misma mediante cuatro pequeñas cuñas introducidas en los vértices interiores del bastidor; cuando el bastidor es muy grande puede reforzarse con un travesaño central.

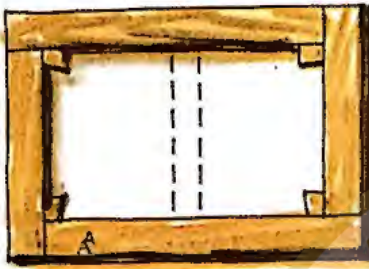
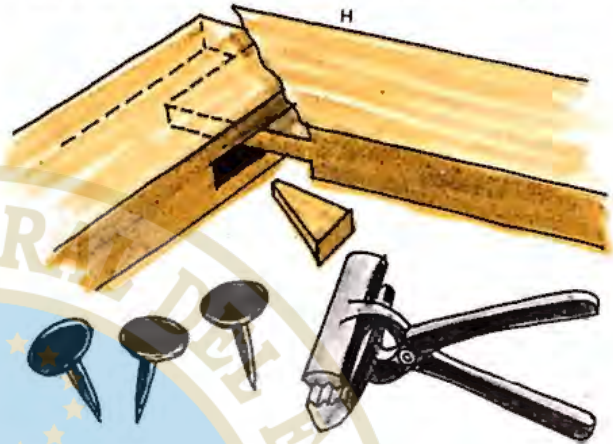


Fig. 78.— Para comprender el sistema de ensamblado vea en A, el perfil de un listón, y en B y C, los dos extremos vistos en sección; en D un dibujo en perspectiva de un ángulo del bastidor ensamblado; en E y F sendos dibujos mostrando los extremos de dos listones sin ensamblar, y en G un último dibujo para comprender que la regata del listón F está hecha, en su interior, en sentido diagonal, para permitir la entrada de la cuña, cuya forma y sistema de introducción aparece en el siguiente esquema H.



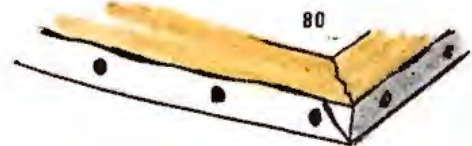
Observe con atención esa serie de esquemas y dibujos, desde A a H, y compruebe que los cuatro listones son biselados hacia el interior, es decir, son más estrechos por el lado interior del cuadro.

Con esta forma biselada de los listones se evita que el borde interno toque la tela llegando a producir en ella una señal o doble recuadro que con el tiempo resulta imposible eliminar. Observe en esta figura H el sistema de ensamblado y la forma de introducir la cuña.

**Montando la tela.**

Corte la tela unos 3 cm más grande que el bastidor, póngala encima de una mesa o en el suelo y sitúe encima el bastidor *sin cuñas*, cuidando de que la trama del tejido —trama y urdimbre— quede paralela a los listones del bastidor. Para montar la tela se necesitan tan sólo unas tenazas especiales de labios anchos y planos para sujetar y tensar la tela en el momento de clavar; un martillo; y unos pequeños clavos como tachuelas, de cabeza ancha y punta muy afilada (fig. 78). Las tenazas especiales no son imprescindibles.

Para clavar la tela se empieza "haciendo el rombo" como dicen los entendidos, es decir, se clavan primero cuatro tachuelas, una en el centro de cada lado, por el orden indicado en la figura 79 (1, 2, 3, 4). Se sigue después clavando dos tachuelas una a cada lado de la n.º 1, dos más, una a cada lado de la n.º 2, y así sucesivamente, ampliando de dos en dos la zona de clavado, hasta cubrir la longitud de cada listón. Ni que decir tiene que a partir de la tachuela n.º 2 hay que sujetar y tensar la tela en cada clavado, procurando calcular la tensión para lograr un montado regular. Vea en la figura 80 cómo doblar los vértices. Una vez clavada, tensada y montada la tela, se clavan las cuñas.



pinceles para pintar al óleo

Para pintar al óleo se usan comúnmente pinceles de pelo de cerda y, en ocasiones, para pintar pequeños detalles, trazar líneas, contornos, etc., se usan también pinceles de pelo de marta. Los pinceles de pelo de cerda se fabrican con tres formas de punta: redondos, planos y en forma de "lengua de gato" (llamados así en los comercios del ramo). En algunos países se fabrica, además —y todavía—, un tipo de pincel cuya punta termina en forma de abanico y que se usa especialmente para pintar veladuras, fundir formas y colores en zonas comprometidas, etc. Los pinceles de pelo de marta se fabrican también con punta redonda y punta plana. Los pinceles para pintar al óleo son largos, miden en total entre 28 y 30 cm. El grueso del pincel viene determinado por un número —medida que va desde el n.º 1 al 24, marcado por pares (1, 2, 4, 6, 8, 10). Para pintar al óleo es necesario un surtido de unos quince pinceles. Vea a continuación una lista de los que a mi juicio son más necesarios.

Surtido de pinceles para pintar al óleo

- Un pincel redondo, pelo de cerda, n.º 4
- Un pincel plano, pelo de cerda, n.º 4
- Un pincel redondo, pelo de marta, n.º 4
- Un pincel redondo, pelo de cerda, n.º 6
- Dos pinceles planos, pelo de cerda, n.º 6
- Un pincel redondo, pelo de marta, n.º 6
- Dos pinceles planos, pelo de cerda, n.º 8
- Un pincel "lengua de gato", pelo de cerda, n.º 8
- Dos pinceles planos, pelo de cerda, n.º 12
- Un pincel "lengua de gato", pelo de cerda, n.º 12
- Un pincel "lengua de gato", pelo de cerda, n.º 18
- Un pincel "lengua de gato", pelo de cerda, n.º 24



Fig. 81.—
Pincel redondo,
pelo de cerda,
número 6

Fig. 82.—
Pincel plano,
pelo de cerda,
número 8

Fig. 83.—
Pincel "lengua de gato"
pelo de cerda,
número 12

Fig. 84.—
Pincel "abanico"
pelo de cerda,
número 4



Fig. 85
Pincel pelo de marta
en buen estado

Fig. 86—
Pincel pelo de marta
en mal estado

Un pincel de pelo de marta ha de ofrecer siempre una buena punta; hay que lavarlo cuidadosamente después de pintar, para evitar que, al secarse, se separen los pelos dejando el pincel inservible.

Fig. 87.— Vea en esta ilustración cómo debe cogerse la paleta, sosteniéndola con la mano izquierda, cogiendo al propio tiempo, cuatro o cinco pinceles (con los que se supone que se está trabajando), sosteniendo con los dedos de la misma mano un trapo para limpiar y descargar los pinceles de pintura, sosteniendo y presentando la paleta en posición más o menos horizontal, mientras la mano derecha, con el pincel que trabaja en estos momentos, compone las mezclas y recoge la pintura para llevarla al cuadro.





Fig. 88.— Vea en este dibujo, la manera más usual y corriente de coger el pincel pintando al óleo, como si fuera un lápiz, pero desde más arriba, tratando de conseguir así: a), una manera de hacer más suelta, más impresionista, y b), una distancia mayor entre el artista y el cuadro y una visión más amplia de la resolución de la obra.



Fig. 89, 90.— (Izquierda): vea estas otras dos maneras de coger el pincel, arriba, apoyando el haz de pelos y pintando en sentido horizontal; abajo, con el palo del pincel dentro de la mano, pintando en sentido vertical.



Figs. 91 y 92.— Hay que conservar los pinceles; un pincel viejo, en buen estado, pinta mejor que uno nuevo. Si ha pintado hoy y piensa continuar mañana, no es necesario limpiar a fondo los pinceles; bastará que los enjuague y limpie con aguarrás y un trapo. Como solución de emergencia puede dejarlos un día más en un plato o un bote con agua cubriéndoles el haz de pelos; pero en cualquier caso es mejor lavarlos en seguida a

fondo. El mejor sistema es agua y jabón frotando el haz de pelos, en la pastilla de jabón, y luego en la palma de la mano, frotando y restregando en sentido circular, aclarando con agua, recogiendo otra vez jabón, etc. hasta que la espuma se torne blanca indicando que el pincel está limpio. Para reforzar la acción puede frotar y presionar el haz de pelos cargado de jabón, con las yemas de los dedos pulgar e índice de la mano izquierda (fig. 92)

EL ESTUDIO, LOS MATERIALES

espátulas, tiento

Una espátula es una especie de cuchillo, con mango de madera y hoja de acero flexible terminada en punta roma, sin filo. Las más características tienen la forma del palustre o paleta de albañil. Las espátulas se utilizan no sólo para rectificar una zona rascando y llevándose la pintura o para limpiar la paleta, sino también para pintar. La pintura a la espátula requiere una técnica especial basada en utilizar dos o tres espátulas como si fueran pinceles.

El tiento es un bastón de madera, de aproximadamente un metro de longitud, rematado por una pequeña esfera, utilizado como punto de apoyo de la mano para pintar en zonas que exigen un trazo o acabado muy preciso y en las que no es posible apoyar la mano directamente sobre el cuadro o zonas circundantes todavía húmedas. Es un utensilio poco usado hoy en día.

Los disolventes corrientemente usados para pintar al óleo son la esencia de trementina (aguarrás refinado) y el aceite de linaza. Algunos artistas pintan con una solución mixta de ambos disolventes; otros solo con aceite de trementina (entre estos últimos me encuentro yo).



Fig. 93.— Mezcla y pastado del color al óleo con la espátula sobre la paleta.

Fig. 94.— La espátula cargada con color para llevarlo y pintar en el cuadro.

Fig. 95.— Pintando con la espátula una forma circular o esférica.

Fig. 96.— Trazando líneas o perfiles con la espátula sobre una zona ya pintada.

Fig. 97.— Manera de trabajar con el tiento, apoyando el extremo en una zona poco importante (el fondo, por ejemplo), mientras la mano derecha se apoya para trazar o pintar con precisión.



EL ESTUDIO. LOS MATERIALES

disolventes, aceiteras, varios

Cuanto mayor es la cantidad de aceite de linaza más tiempo tarda la pintura en secar y más brilla; la esencia de trementina, por el contrario, proporciona un secado rápido y un acabado mate. Sobre esta cuestión es necesario recordar la regla básica: "graso sobre magro", que nos advierte de la necesidad imprescindible de pintar las primeras capas con menos o ningún aceite (sólo con esencia de trementina), para que, la pintura aplicada encima no pueda cuartearse debido a un secado defectuoso.

Para contener los disolventes mientras se pinta se utilizan unas aceiteras especiales, generalmente metálicas, con una pinza en su base que permite sujetarlas a la paleta. Las hay de dos pocillos y también de uno individual. Pintando en el estudio es más práctico utilizar como aceitera un pocillo de tamaño mayor.

Para la fase previa o construcción del cuadro pueden ser necesarios también el carboncillo y un fijador en aerosol.



Fig. 98.— Tanto el aceite de linaza como la esencia de trementina, han de ser refinados, de marca. Pero adquiera también un frasco mayor de aguarrás corriente, para lavarse las manos, limpiar los pinceles, la paleta, etc.



Fig. 99.— Aceitera de doble pocillo y de un pocillo (en la paleta).

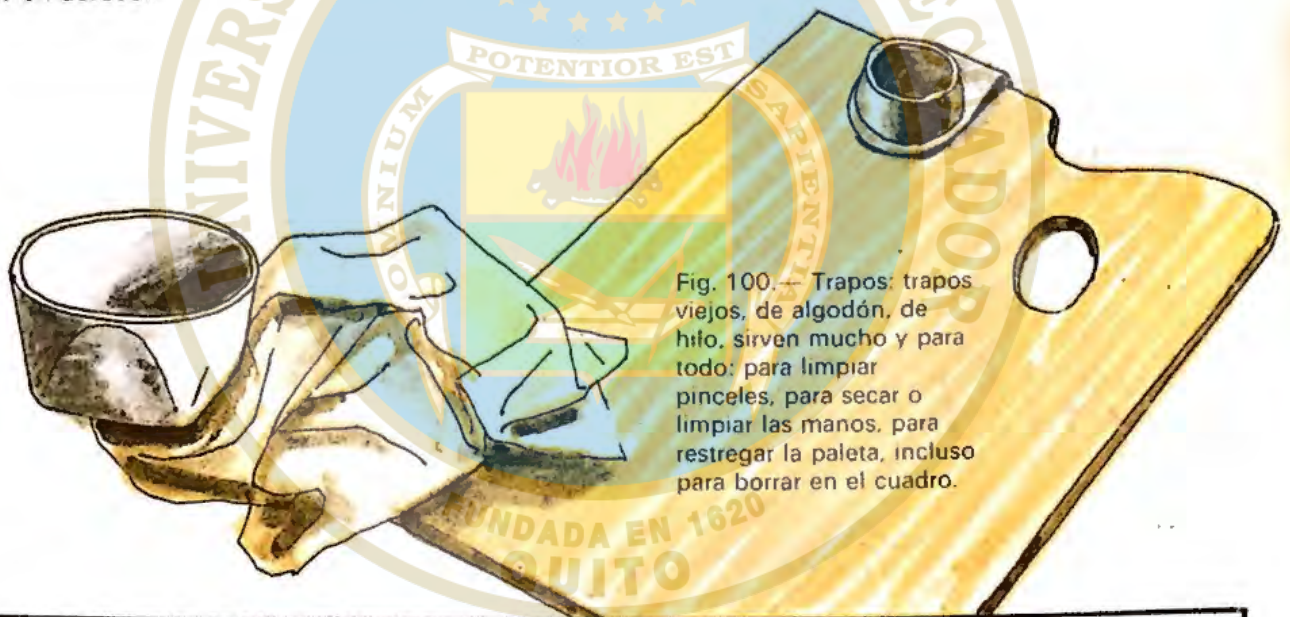


Fig. 100.— Trapos: trapos viejos, de algodón, de hilo, sirven mucho y para todo: para limpiar pinceles, para secar o limpiar las manos, para restregar la paleta, incluso para borrar en el cuadro.



Fig. 101, 102. — Un cuadro al óleo puede iniciarse con un dibujo al carboncillo, en cuyo caso, además de este medio hace falta también fijador de carbón en aerosol.

EL ESTUDIO, LOS MATERIALES colores al óleo

Llegados a este punto es conveniente saber: qué colores son necesarios para pintar al óleo; qué cantidad precisamos; y qué marcas son las más recomendables.

Los fabricantes de colores al óleo facilitan una extensísima carta de colores con más de 75 matices diferentes, entre los cuales es necesario elegir a lo sumo 14 colores, siguiendo el criterio de la mayoría de artistas profesionales. Vea estos 14 colores en la lista de abajo y en la paleta adjunta. Respecto a la cantidad que usted debe comprar de cada color, los fabricantes presentan tres o más medidas de tubos, entre los cuales me permito recomendarle para todos los colores en general la medida o tubo n.º 6 y un tubo del número 10 para el color blanco titán, teniendo en cuenta que el blanco es el color que más se usa. Por último y por lo que respecta a colores al óleo de calidad, creo honradamente que pueden citarse las siguientes marcas: Talens, Rembrandt, Academie, como marcas extranjeras, y Pelikan y Titán como marcas nacionales.

Fig. 103.— *La paleta*: hay paletas de madera, de plástico y metálicas; sin ninguna duda el buen artista trabaja con paleta de madera, que puede ser redonda o rectangular. Vea en esta ilustración, la manera de situar los colores en la paleta.

Observe asimismo, una vez más, la posición de las manos, en particular de la mano izquierda, sosteniendo al propio tiempo la paleta, los pinceles y un trapo para limpiar pinceles, manos, etc.

Fig. 104.— He aquí a tamaño natural los tres tubos de las medidas n.º 3 (10 cc.), n.º 6 (20 cc.) y n.º 10 (60 cc. aproximadamente).

Surtido de colores al óleo corrientemente usados por el profesional

1. Blanco de titán *
2. Amarillo limón claro
3. Amarillo cadmio medio *
4. Ocre amarillo *
5. Tierra Siena natural *
6. Tierra Siena tostada
7. Tierra sombra tostada *
8. Rojo de cadmio medio *
9. Carmín de garanza *
10. Verde permanente *
11. Verde esmeralda *
12. Azul cobalto claro
13. Azul ultramar oscuro *
14. Azul de Prusia *

A esta lista puede añadirse el negro marfil.

Los colores señalados con un asterisco son imprescindibles; los demás son necesarios, pero menos.





caja-estuche de pintura al óleo

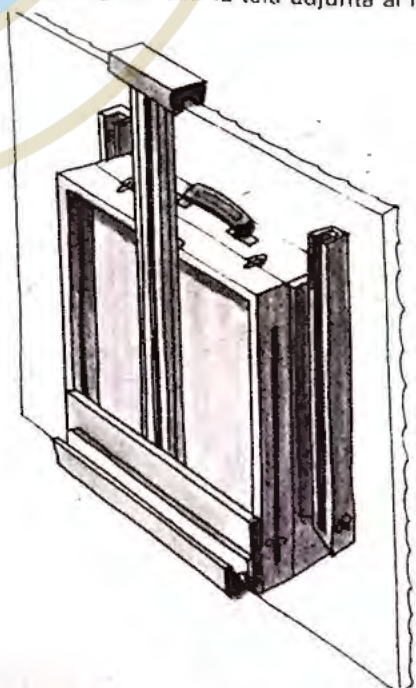
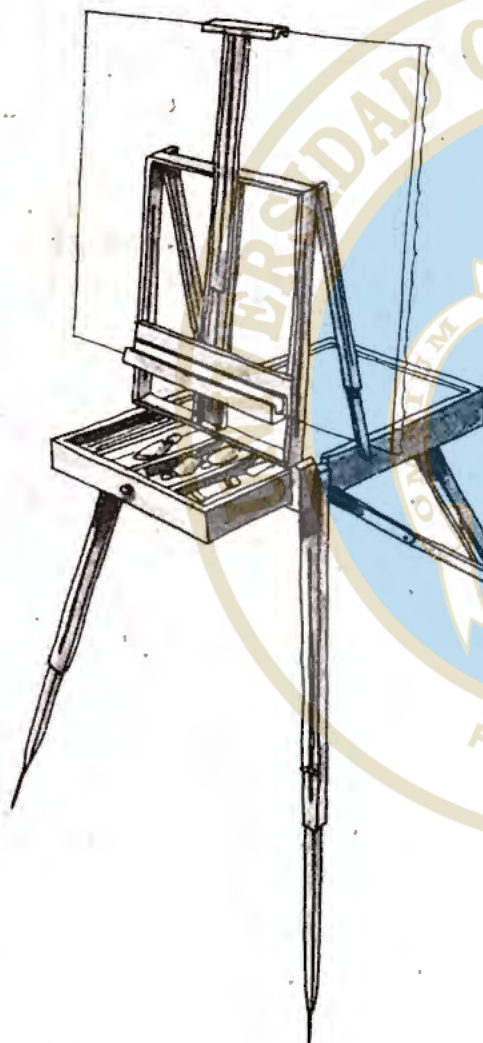
La caja-estuche de pintura al óleo no es precisamente un utensilio necesario para pintar bodegones. Forma parte, no obstante, del equipo que utiliza el artista, para pintar al aire libre, paisajes rupestres, paisajes urbanos, marinas. Digamos también que la caja-estuche, puede utilizarse igualmente en el estudio, como elemento auxiliar, mientras se pinta, para tener y dejar pinceles, tubos, trapos. A este propósito el modelo de caja-caballote de la figura 106 puede sustituir perfectamente la mesa auxiliar de la que hemos hablado en la página 40. (1).

Fig. 105. — He aquí la caja-estuche clásica para pintar al óleo al aire libre, llevando el cartón-tela en la misma caja, usando la tapa como atril.

Estas guías plegables permiten transportar el cuadro sin riesgo, aunque esté húmedo



Fig. 106. — La caja-caballote es un invento ya conocido, que permite llevar juntos el caballote, la caja-estuche e incluso la tela. Con las patas extendidas, pero sin desplegar la parte superior, sirve perfectamente como mesa auxiliar para pintar en el estudio. Vea en la figura 109 B el caballote plegado con la tela adjunta al mismo



(1) — Le recomendamos el libro de esta misma colección "Así se pinta al óleo", en el que se estudian ampliamente los materiales necesarios para pintar al óleo.



la forma,
el volumen

estudio de la forma

107

Desde joven, Paul Cézanne sintió predilección por la naturaleza muerta y por el estudio de la forma y el volumen. Hacia 1860 pintó una copia de un fragmento de un bodegón de un pintor holandés expuesto en el museo municipal de Aix. Cézanne eligió del cuadro el fragmento que le permitió estudiar mejor el volumen esférico del modelo: un plato con varios melocotones (fig. 107). En abril de 1904, dos años antes de su muerte, Cézanne escribía a su amigo Bernard: "Hay que reducir todas las formas de la naturaleza a la forma del cilindro, de la esfera y del cono, aceptando, claro está, las leyes de la perspectiva". Este pensamiento que Cézanne había expresado ya en otros escritos, en charlas y conversaciones con sus amigos, lo puso en práctica en los cuadros de su última época, fue recogido por todos los artistas de principios de siglo —a través de él Picasso creó el cubismo— y representó desde entonces una regla básica del arte del dibujo y la pintura.

Pues, bien; esta idea de Cézanne es particularmente válida para estudiar la forma de los



elementos que intervienen en una naturaleza muerta. En efecto, a poco que analicemos estos elementos, veremos que una mesa, un montón de libros, un mantel con dibujos rectangulares son esencialmente formas cúbicas, cuadradas o rectangulares; una manzana, un grano de uva, una cebolla, una olla, responden esencialmente a la forma de una esfera; y un vaso, una taza, una botella, son en síntesis un cilindro.

Similitud de formas respecto al cubo, la esfera y el cilindro

He aquí un breve resumen de elementos clasificados por formas, cuya estructura responde a la configuración del cubo, la esfera y el cilindro:

Cuadrado y cubo

Una mesa,
uno o varios libros,
una caja o estuche,
un mantel.

Objetos de forma no concreta,
que han de ser encajados
en un cuadro o en un cubo.
Ejemplo: una flor, un plátano,
un racimo de uva, etc.

Esfera

Frutas varias:
una manzana,
un melocotón,
una ciruela,
una sandía,
una naranja, etc.

Un tomate,
una cebolla,
una patata,
una cabeza de ajos.

Un botijo,
una jarra,
cerámicas varias,
objetos de cristal, etc.

Círculo y cilindro

Un vaso,
una taza,
una botella,
una cazuela,
un plato,
un cenicero,
cerámicas varias,
jarros y jarrones,
un pote, frascos,
envases varios, etc.

Fig. 108.— La forma de unos libros, de una mesa, es básicamente la forma de un cubo. La mayoría de objetos y cuerpos que vemos a nuestro alrededor pueden sintetizarse en la forma de un cubo: desde una casa a una flor.



Fig. 109.— Conociendo la estructura y la construcción de un círculo y de un cilindro es relativamente fácil dibujar y pintar cuerpos como un plato, una taza, una botella.

Fig. 110.— Una manzana es básicamente una esfera; del mismo modo que un racimo de uva es igual a un conjunto de pequeñas esferas agrupadas. sin más problema que resolver su disposición, sus efectos de luz y sombra.



LA FORMA, EL VOLUMEN construcción

El cubo y el cuadrado (y por analogía el rectángulo) ofrecen siempre un problema de perspectiva, cuya solución permite al artista representar la tercera dimensión o profundidad de los objetos. Como usted sabe, existen básicamente dos formas de perspectiva condicionadas por la posición del objeto, según que éste sea visto de frente (perspectiva paralela), o que sea visto en posición tres cuartos (perspectiva oblicua). Tanto la perspectiva paralela como la perspectiva oblicua se resuelven con la ayuda de tres elementos básicos:

La línea de horizonte

El punto de vista

Las líneas y puntos de fuga

La línea de horizonte viene dada por la altura o

nivel visual desde el cual vemos el objeto; para determinar su situación basta con mirar al frente. El punto de vista se sitúa en la misma línea del horizonte, delante del espectador. Las líneas de fuga vienen determinadas por las líneas oblicuas del objeto, que se dirigen hacia el fondo, reuniéndose en los puntos de fuga situados en la línea de horizonte. En la perspectiva paralela, existe un solo punto de fuga, que coincide con el punto de vista. En la perspectiva oblicua se establecen dos puntos de fuga, independientes del punto de vista.

Tal como puede usted ver en la página siguiente (fig. 116), la forma del cilindro nace en principio de la forma de un cubo o de un paralelepípedo.

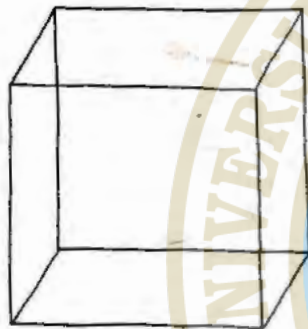


Fig. 111 — Cuando las series de líneas que dibujan un cubo son paralelas entre sí, incluyendo las líneas que se dirigen hacia el fondo (A y B), se dice que este cubo no ofrece ninguna perspectiva y por tanto ninguna profundidad

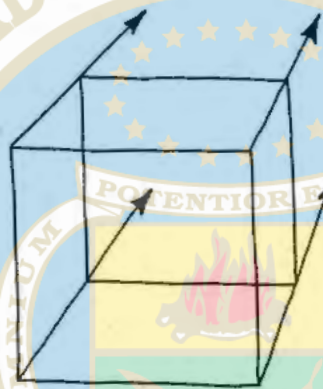


Fig. 112 — Cuando la serie de líneas se mantienen paralelas, exceptuando las que se dirigen hacia el horizonte (como A y B), se dice que este cubo ha sido dibujado en perspectiva paralela.

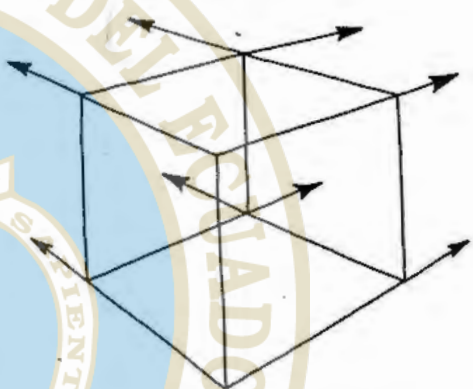


Fig. 113.— Cuando todas las líneas de un cubo convergen hacia el horizonte formando dos series, sin que exista entre ellas ningún paralelismo, se dice que este cubo ha sido dibujado en perspectiva oblicua.

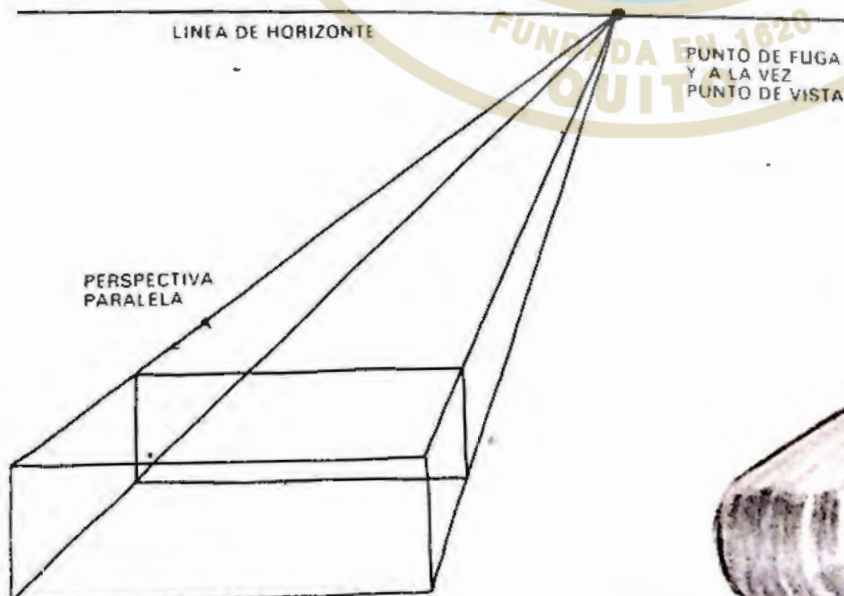


Fig. 114 Ejemplo gráfico de perspectiva paralela (con línea de horizonte y punto de fuga-punto de vista), viéndose la convergencia de las líneas oblicuas que crean la sensación de profundidad. La aplicación práctica de este esquema nos permite dibujar correctamente un objeto real: un libro.



La línea de horizonte
se halla siempre
a la altura
de la vista

LÍNEA DE HORIZONTE

PIUNTO DE FUGA B

PUNTO DE VISTA

AL PUNTO DE FUGA B

PERSPECTIVA
OBLICUA

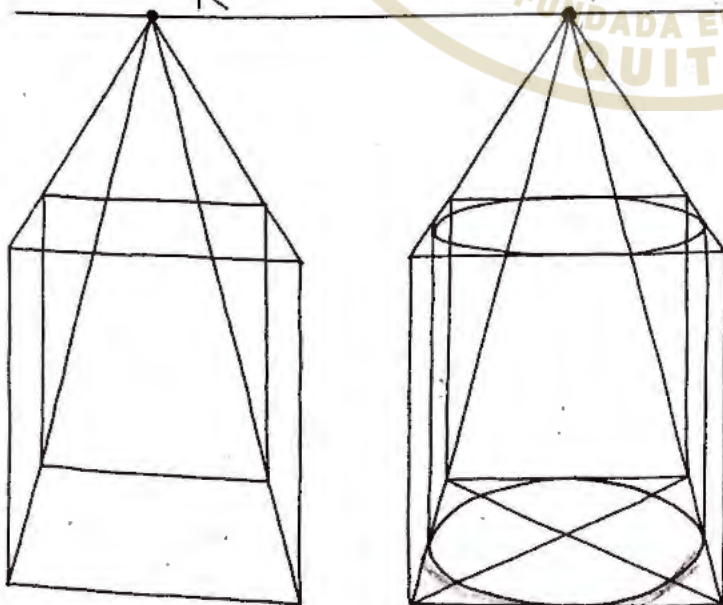
AL PUNTO
DE FUGA A

El punto de vista
se halla hacia
el centro
del modelo

En perspectiva
oblicua
el punto de vista
es independiente
de los de fuga

Fig. 115. El conocimiento de las reglas de la perspectiva es importante para dibujar bien. Cuando estas reglas se conocen a fondo el artista puede permitirse el lujo de crear sintetizando, resumiendo, incluso deformando

Fig. 116. El círculo nace de un cuadrado; el cilindro empieza y se forma en un cubo



LA FORMA, EL VOLUMEN construcción

En pintura moderna se acepta sin reservas el que muchos artistas alteren y distorsionen la perspectiva, prescindiendo conscientemente de líneas de horizonte, puntos de vista y puntos de fuga; dibujando y pintando, por ejemplo, la base de una botella como un rectángulo, construyendo un cubo sin representar la profundidad, etc. No hay nada que objetar, sino todo lo contrario: podría ser bueno, incluso, que usted llegara a estas últimas consecuencias, por la necesidad de crear un estilo propio, una forma de expresión personal. Mas creo honradamente que para llegar a esas "inexactitudes más reales que la verdad", como las llamaba Van Gogh, hay que pasar antes por la disciplina de una construcción ajustada, figurativa, hay que saber dibujar realmente, de memoria (como quien escribe su nombre), un cubo, un cilindro, un círculo. Lo cual no es tan fácil como puede parecer a primera vista, según veremos ahora mismo.

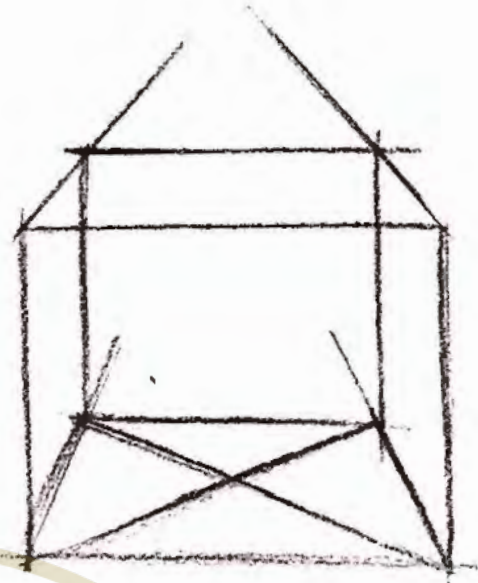


Fig. 117.— Trate de dibujar, de memoria, a mano alzada, es decir, sin ayuda de regla ni de escuadra, como he hecho yo mismo, unos esquemas como estos de un cubo, un cuadrado, un círculo. ¿Puede hacerlo?

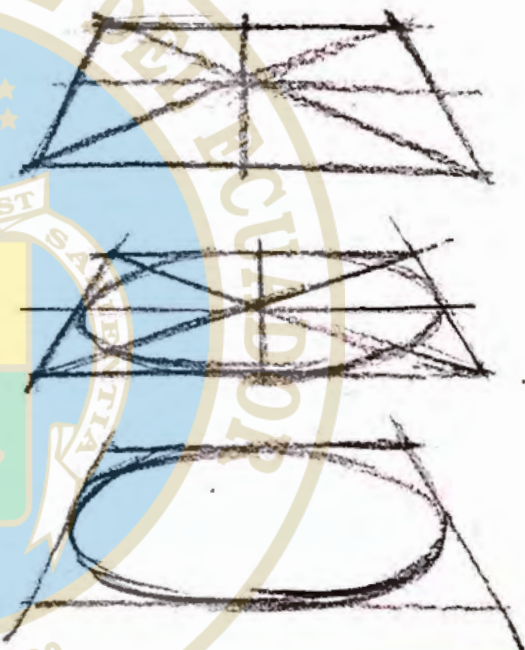
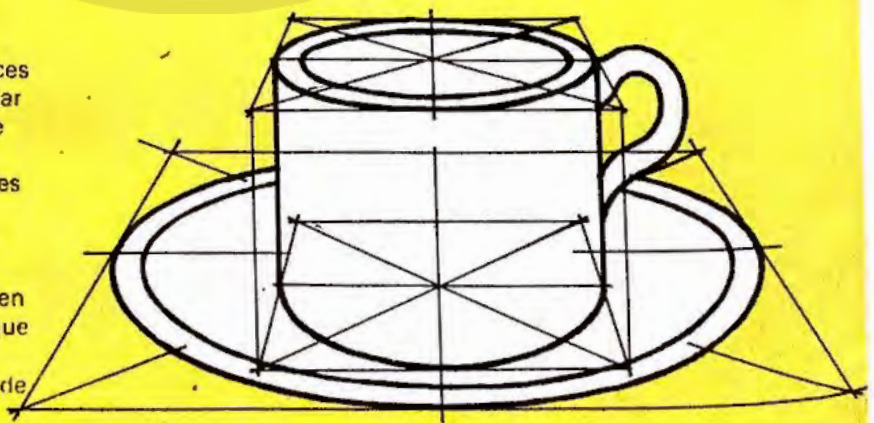


Fig. 118.— Si usted es capaz de dibujar de memoria, y a pulso, las formas anteriores (fig. 117), entonces usted es igualmente capaz de dibujar esta estructura y dentro de ella este plato y esta taza de café. ¡Oh, no, para pintar un plato y una taza no es necesario dibujar esta complicada armadura!, pero es necesario saber que existe, imaginarla mientras se construye el modelo, para no caer en los típicos errores del aficionado, que no responden a una actitud consciente, sino a equivocaciones de inexperto.



LA FORMA, EL VOLUMEN errores corrientes

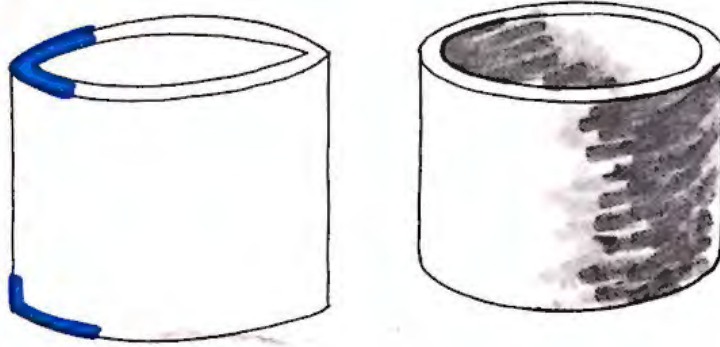


Fig. 119.— Observe en la base de este cilindro el error común de no dibujar correctamente la forma del círculo, presentando en los vértices de esa base una forma angulosa (MAL), que no responde a la realidad.

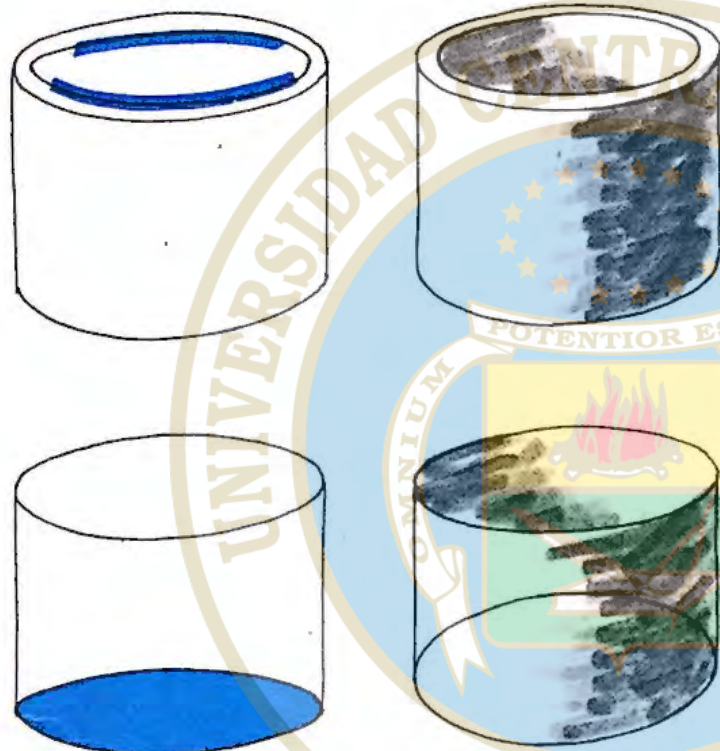


Fig. 120.— Otro error corriente. dibujar el grueso del cilindro, representado por dos círculos, uno inscrito dentro del otro, sin la perspectiva puesta de manifiesto con MAL y BIEN en el ejemplo de estas ilustraciones.

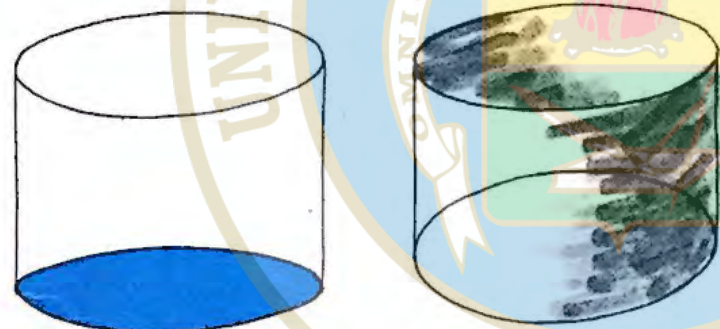


Fig. 121.— Aquí el error consiste en haber dibujado el círculo superior con el mismo escorzo que el círculo inferior. Para comprender mejor este efecto vea a la derecha una columna de círculos vistos en perspectiva.

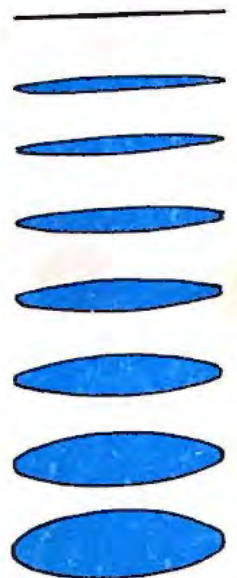


Fig. 122.— Después, cuando uno ya sabe construir sin problemas, sin errores, uno puede lanzarse sin miedo, sin muletas, sin esquemas ni armazones previos, ¡sin dibujar! pintando directamente platos, tazas, frutas... lo que sea, por complicado que sea, atento únicamente al volumen y al color. Y entonces, sí: entonces uno puede pensar en alterar la forma, en prescindir de las leyes de perspectiva, en dibujar y pintar con absoluta libertad.



dimensiones y proporciones

Imagínese usted ante el modelo, delante del caballete, con la tela en blanco, a punto de empezar el cuadro. Se supone que la composición y disposición de los objetos que componen el modelo ha sido ya estudiada y resuelta y... surgen los primeros problemas del cuadro propiamente dicho: ¿a qué proporción o medida debe dibujarse el modelo? ¿cuál debe ser el emplazamiento del modelo dentro del cuadro, a la derecha, a la izquierda, arriba, abajo...? Respondiendo a la primera pregunta diremos que, en una naturaleza muerta, la medida de lo pintado nunca debe ser mayor que la medida natural u original. Es equivocado reducir los elementos que constituyen el modelo a un tamaño tal que queden minimizados dentro de un espacio excesivamente amplio (error que, en muchos casos es debido a haber elegido una tela demasiado grande); es equivocado, también, representar el modelo excesivamente "ampliado", sin apenas espacio alrededor. Todos estos problemas se solucionan con el viejo truco de un marco de cartón, que permita encuadrar el modelo, determinando su medida y situación dentro del cuadro.



Fig. 123. Empequeñecer el modelo y situarlo como perdido en el gran espacio de la tela, es un error corriente en el aficionado. Para corregir esta equivocación es aconsejable pintar los objetos a su tamaño natural y trabajar en una tela de dimensiones más bien reducidas (de un n.º 12 para abajo).



Fig. 124. "Ampliar" el modelo en exceso (o trabajar en una tela demasiado pequeña); es también un error.

Fig. 125. Una de las soluciones clásicas al problema de dimensiones y proporciones, es medir el ancho o el alto de un objeto del modelo y compararlo con el alto o el ancho de otro objeto.

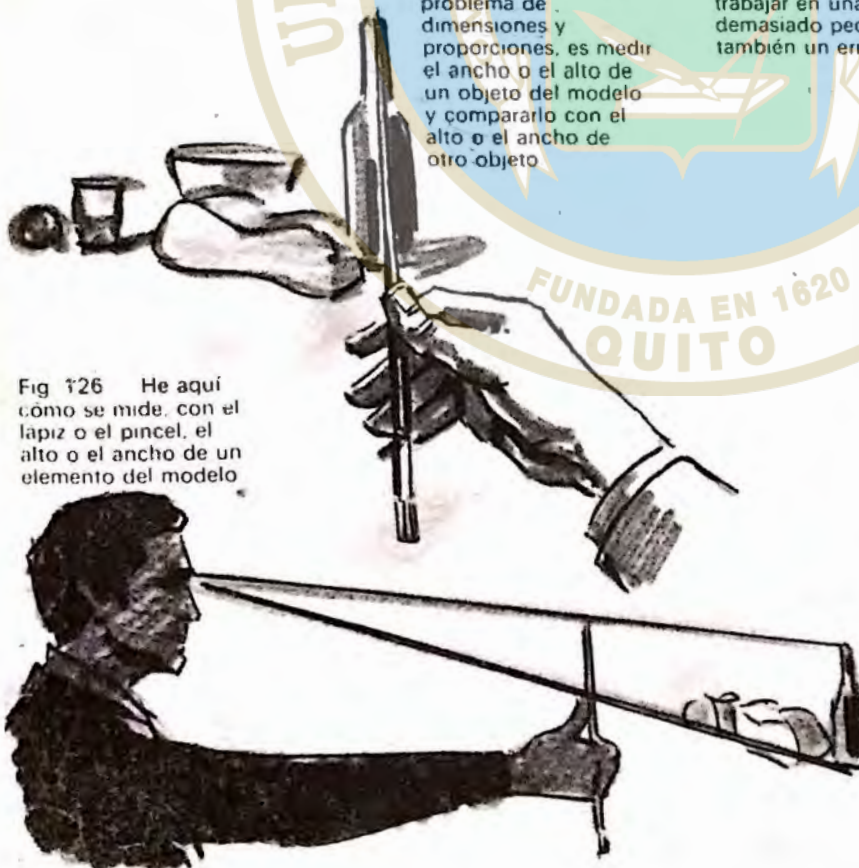


Fig. 126. He aquí cómo se mide, con el lápiz o el pincel, el alto o el ancho de un elemento del modelo.



Fig. 127. Dos cartones negros cortados en ángulo y debidamente superpuestos proporcionan un excelente marco para mirar y encuadrar el modelo, determinando la situación y proporción en que puede y debe aparecer en el cuadro.

Todos los problemas de una buena construcción —o lo que es lo mismo, de un buen dibujo—, se resuelven con estas tres "mágicas" fórmulas:

Calcular dimensiones:

- comparando unas distancias con otras.
- buscando puntos de referencia para apoyar líneas básicas.
- trazando líneas imaginarias para determinar la situación de unas formas respecto a otras.

El resto es una cuestión de rapidez, cálculo mental y estar en todo, verlo todo, todo de una vez, dominando el cuadro, recordando a Ingres cuando aconsejaba a sus alumnos: "dibujad a cierta distancia para convertirlos en gigantes que todo lo dominan, que todo lo ven"

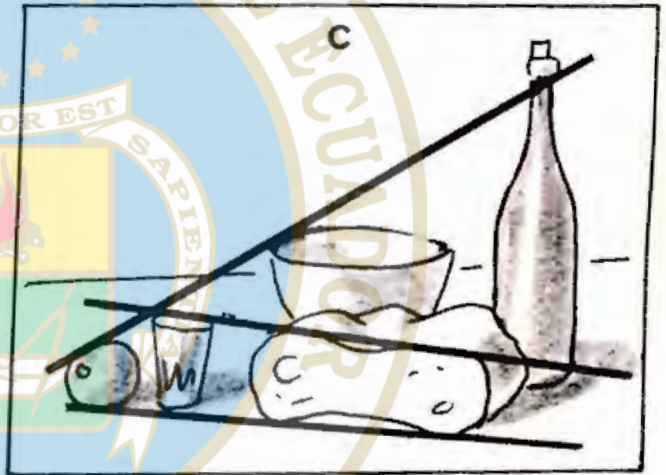
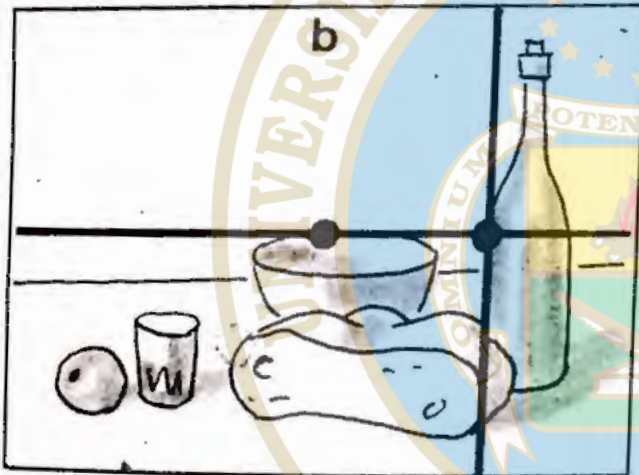
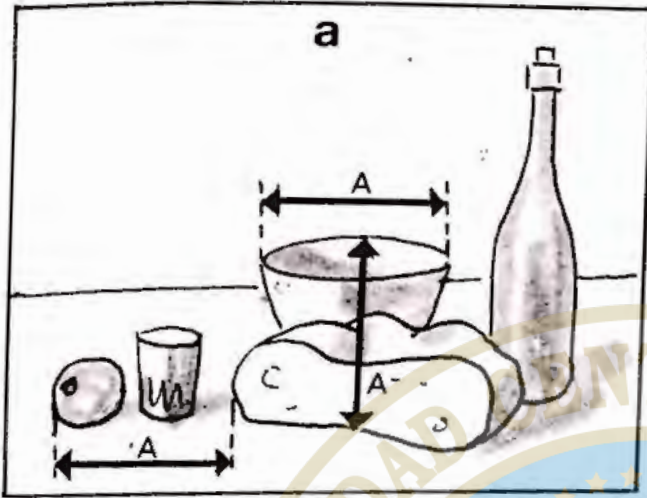


Fig. 128. En todo modelo existe siempre la posibilidad de imaginar líneas horizontales y verticales que permiten comparar una distancia con otra.

Fig. 129. — ...Buscar puntos de referencia, y determinar en suma la situación de unas formas respecto a otras.

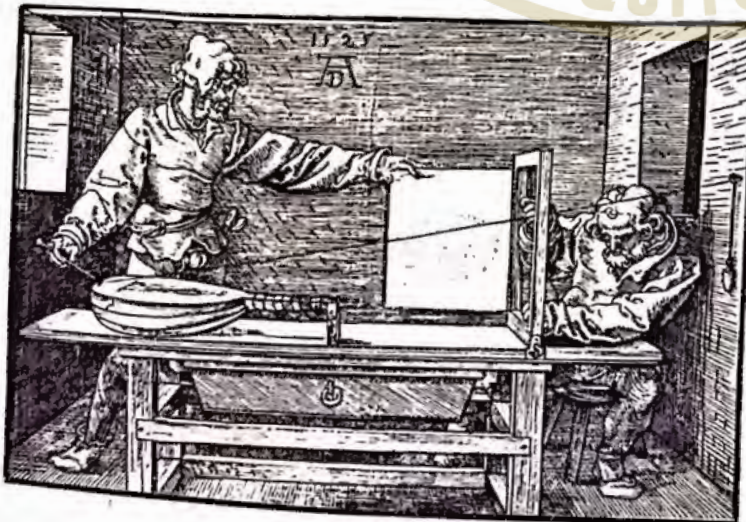


Fig. 130. — Alberto Durero, famoso dibujante y pintor del siglo XVI, diseñó varios aparatos para dibujar de una forma mecánica, tal como puede hacerse hoy con un pantógrafo. Desde luego los inventos de Durero, como el que vemos en esta ilustración, no pasaron de ser simples proyectos sin ninguna utilidad práctica.

luz, sombra, valoración

La luz dibuja y pinta los cuerpos; la sombra explica la forma y promueve el volumen; para representar el volumen dibujamos o pintamos tonos de diferentes intensidades o valores; es decir, comparamos, valoramos unos tonos o matices respecto a otros, les damos un valor —este tono es más claro que aquél; este es más oscuro que aquel otro—. La valoración es, por tanto, un aspecto básico tanto del arte de dibujar como de pintar. En páginas más avanzadas de este mismo libro veremos que, en según que

maneras de pintar, pueden olvidarse los efectos de luz y sombra, y los valores tonales y hasta el volumen; pero apresurémonos a decir que para que esta forma de pintar sea consciente —más inteligente, por tanto—, es necesario saber todo sobre luz, sombra, valoración, contraste y atmósfera.

He aquí en esta manzana pintada al óleo, los factores que determinan el volumen de los cuerpos:



Fig. 131 — El relieve o volumen de los cuerpos viene dado por una serie de factores que es importante conocer en el momento de dibujar o pintar



Fig. 132 — La intensidad de una luz reflejada puede acentuarse simplemente con situar cerca del modelo una pantalla blanca (por ejemplo, una tela de pintar en blanco) pero ¡cuidado! controle este efecto viendo que un exceso de luz reflejada destruye el volumen, suena a falso. Ingres decía a este respecto: "promover reflejos exagerados en las partes en sombra de un cuerpo es algo indigno de la majestad del arte".

La representación del volumen depende del conocimiento y uso de los factores que hemos visto sobre efectos de luz y sombra, pero depende también de la *valoración tonal*. Se trata de ver y comprender, por un proceso de observación y comparación, las diferentes tonalidades que modelan los cuerpos. No es cuestión de cientos de matices; en realidad con sólo cinco grises diferentes, además del blanco y el negro, es posible prácticamente representar toda la gama de tonos que ofrece el modelo.

Fig. 133.— He aquí un ejercicio interesante: pinte al óleo, con sólo blanco y negro, tal como he hecho yo mismo, una manzana como esta, para comprobar que no se trata de trabajar con decenas de tonos, sino con unos pocos necesarios para explicar y obtener el volumen.

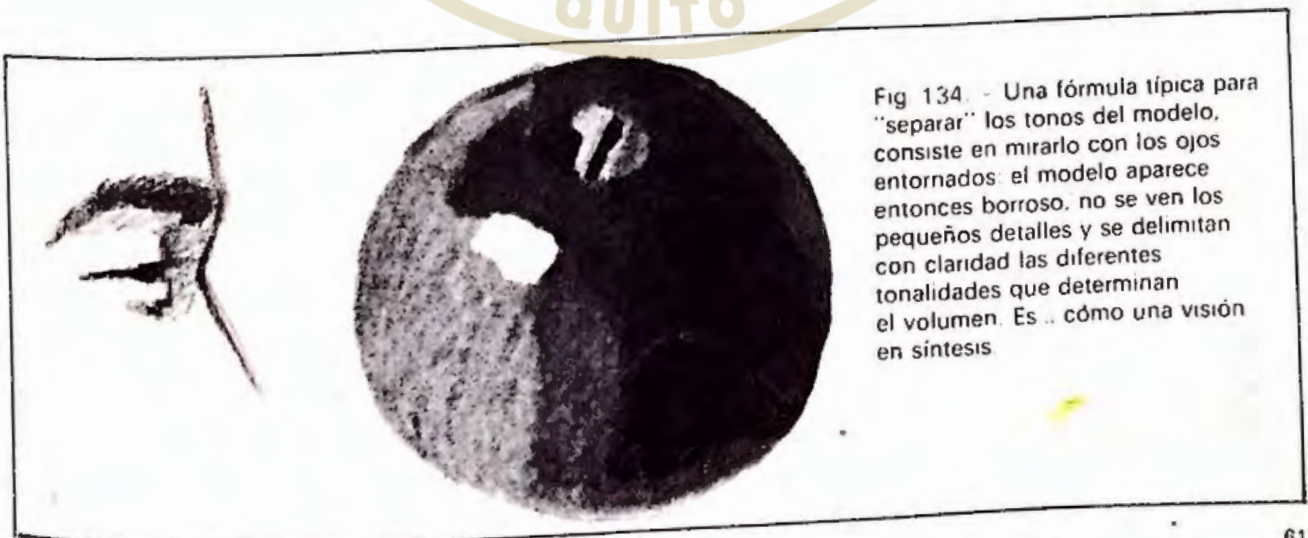
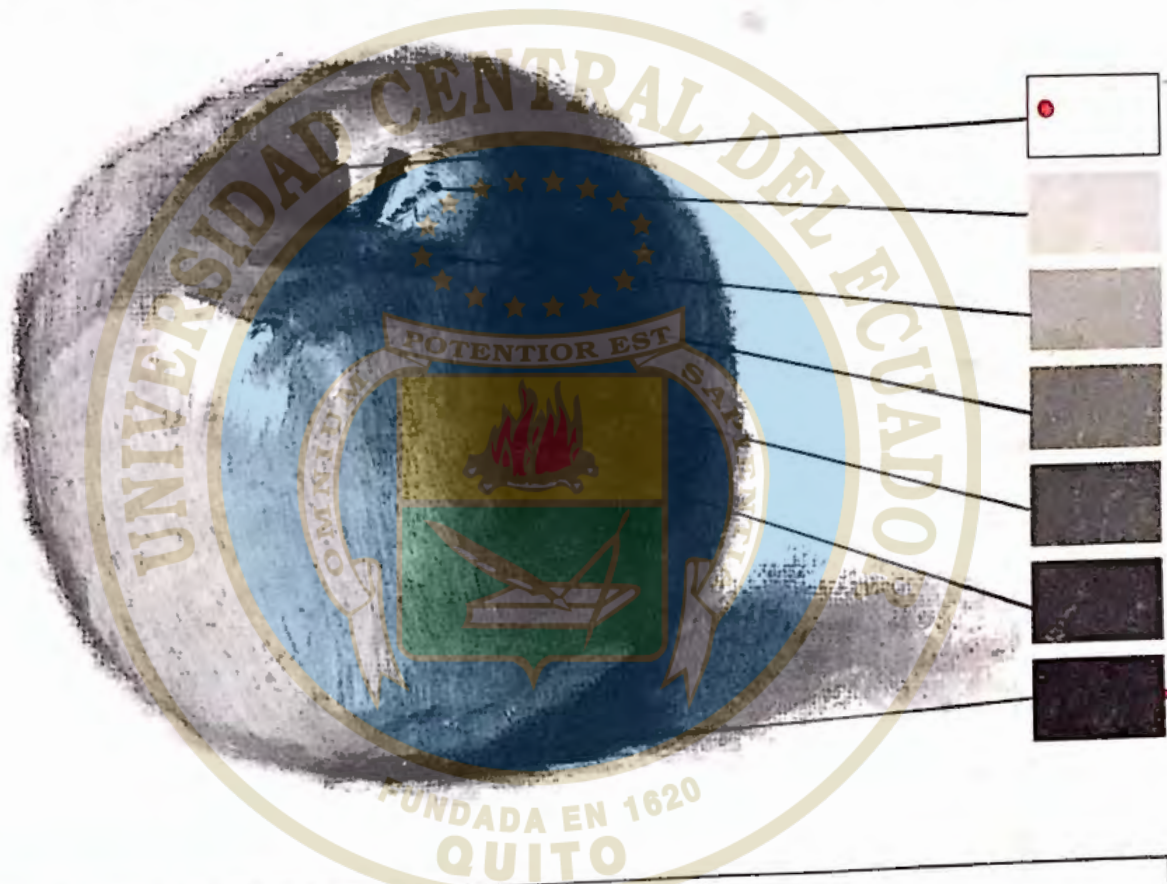


Fig 134. - Una fórmula típica para "separar" los tonos del modelo, consiste en mirarlo con los ojos entornados: el modelo aparece entonces borroso, no se ven los pequeños detalles y se delimitan con claridad las diferentes tonalidades que determinan el volumen. Es... cómo una visión en síntesis.



La valoración tonal afecta al contraste; éste a su vez influye de manera decisiva en la sensación de volumen.

Fig. 135. MAL: He aquí una imagen sin contraste, como consecuencia de una valoración tonal que peca por exceso, que ofrece una gama de tonos demasiado intensa, en la que no existen grises claros y medios. Un defecto muy corriente en el aficionado sin experiencia, debido a abusar del negro o de colores oscuros.



Fig. 136. MAL: Aquí el contraste es excesivo, con una valoración en "plan yesero", resolviendo los medios tonos y los grises claros sin apenas color, abusando del blanco, ofreciendo ese aspecto enharinado, "delgado", con esa "joroba" que a pesar de ser muy intensa no resuelve o resuelve mal el volumen del modelo.

LA FORMA, EL VOLUMEN atmósfera

La sensación de espacio, de profundidad entre los primeros y últimos términos, se logra acentuando el contraste en los cuerpos o sujetos más próximos y, al propio tiempo, decolorando o agrisando los términos más alejados. Hablaremos más adelante, con ejemplos prácticos acerca de esta regla básica sobre contraste y atmósfera; pero recordemos ahora que la ilusión de espacio, nace también de difuminar contornos, particularmente en los últimos términos.

Fig. 141, MAL: No, ese estilo, rígido y duro como un molde de acero, no es el estilo de un buen pintor. Le falta "aire" a esta manzana, le falta deshacer o difuminar contornos para representar la vibración de la luz, la idea de que los contornos "van hacia atrás".

Fig. 138, BIEN: Compare esta manzana con la anterior, viendo que el difuminado de contornos y de formas en general, proporciona una representación mas real del modelo, en consonancia además, con el buen hacer, la espontaneidad y la visión de un artista actual.

promoviendo contrastes

Situemos ahora la manzana sobre un fondo, tal como podría aparecer en un bodegón. Supongamos que los colores y tonos de este fondo son parecidos a los de la manzana; en estas condiciones es posible que la forma de la manzana quedara poco realzada, pero, además, apareciera como pegada al fondo, como si no existiera espacio entre éste y la fruta (vea este caso en el ejemplo gráfico adjunto de la figura 139 .)

La solución consiste entonces en promover contrastes aunque estos no existan en el modelo; un truco que todos los profesionales conocen y ponen en práctica: en esta otra figura 140 puede usted comprobar que el fondo se oscurece ligeramente en el límite con la parte iluminada de la manzana (A), y que, por el contrario, en el límite de la parte en sombra (B), aparece en el fondo una ligera claridad que realza la forma del modelo y separa a éste del fondo. Los mismos o parecidos efectos pueden verse en las zonas indicadas con las letras C y D.





Un ejemplo práctico

He pintado este bodegón como resumen y ejemplo práctico de las enseñanzas sobre luz, sombra, valoración, contraste y atmósfera. Fíjese en los puntos que paso a comentar:

Contrastes provocados, luz reflejada, "joroba", brillo, sombra propia y proyectada..., todos los efectos de luz y sombra resultan evidentes en ese simple grano de uva.



El efecto de la "joroba" resulta evidente en ese pliegue del mantel que ayuda a realzar su volumen.

Esa luz reflejada en la parte en sombra de la manzana no existía en el modelo; pero yo provoqué ese contraste para realzar el límite de la manzana y separarla del fondo.

La resolución de los granos de uva de este racimo es un buen ejemplo de luces reflejadas.

Los últimos términos han de ser menos definidos que los primeros. Observe que toda la línea límite del mantel, en este último término, es una línea confusa, imprecisa, como debe ser en zonas alejadas del primer término.

Para separar y distinguir formas, en ocasiones puede ser conveniente subrayar el contorno, como en esas partes iluminadas de la jarra y la pera.

un ejercicio práctico

Uno de los ejercicios corrientes en muchas escuelas de Bellas Artes y que dentro o fuera de ellas han realizado todos los artistas del presente y del pasado es el dibujo y la pintura de ropajes (como ese mantel del bodegón reproducido en la página anterior). Recordemos, para citar un solo caso, las composiciones de Cézanne, pintando en la mayoría de sus naturalezas muertas manteles, cortinas y ropajes de fondo.

Ciertamente una tela blanca o de color liso claro, convenientemente situada, es un excelente modelo para estudiar el modelado —los efectos de luz y sombra— de los cuerpos en general.



144



143

Fig. 143. — El famoso artista alemán Alberto Durero, cuando era joven, en su aprendizaje, dibujó a la pluma estas almohadas estudiando los efectos de luz y sombra que promueven el volumen.

Fig. 144. — He aquí un excelente ejercicio realizado por Leonardo da Vinci en su juventud, "Estudio de ropaje para una figura sentada", realizado a la aguada y creta o yeso blanco, sobre papel gris.

Fig. 145. — Y bien, hágalo usted; sitúe una tela o un mantel encima de una mesa, con algo debajo, o colgando de un lateral, de manera que se produzcan desniveles y arrugas; y sin más, píntelo directamente, sin dibujarlo. Es un tipo de "gimnasia" realmente provechoso, ya lo verá usted.



145



elección del
modelo;
composición

un problema de imaginación

No parece necesario salir de casa para hallar el modelo de un bodegón: en el mismo comedor o sala de estar, hay libros, un cenicero, una pieza de cerámica, quizás un jarrón con flores... y no digamos si entra usted en la cocina, si busca en armarios y estantes, donde hay botellas, frascos, vinagreras, cazuelas, cazos, tazas, platos, vasos...; si abre la nevera, en la que puede hallar fruta, verdura, hortalizas, pescado, huevos...

Desde luego, la manera más sencilla de elegir el modelo es andar por casa, viendo, mirando, y buscando, esperando que la visión de un objeto le sugiera otro...

Yo diría, sin embargo, que para elegir el modelo dé una naturaleza muerta el profesional empieza por imaginar un tema con los elementos básicos que lo componen; imagina después la forma, la estructura, la iluminación —y es posible que en ese punto trace incluso un esbozo previo—; y al mismo tiempo trata de ver, de imaginar el color, la tendencia y armonización de color. Y entonces, sí, entonces es posible que la búsqueda y selección de objetos le sugiera nuevas formas, nuevos colores, que enriquezcan su idea inicial.



Fig. 146.— Algunos artistas actuales sostienen que no se trata de elegir ni buscar un modelo sino de encontrarlo —la famosa frase de Picasso: "Yo no busco, yo encuentro"—. He aquí, pues, que los elementos que uno ve o encuentra encima de la mesa, después de comer, pueden ser un excelente modelo para pintar una naturaleza muerta con la circunstancia, además, de que el color, la iluminación y la disposición casual de los objetos pueden proporcionar un cuadro de factura actual.

Fig. 147 (A).— Cosas y objetos tan corrientes como una jarra, un cántaro, a lo mejor en desuso y olvidadas en un rincón de un armario, pueden ser excelentes modelos para una naturaleza muerta.





Fig. 148.— Para imaginar un tema como éste no hace falta pensar mucho. Es cuestión, a veces, de ver un objeto y relacionarlo con otros de la misma "especie".



Fig. 149.— (Arriba): Un modelo cuya elección ha sido determinada en función del color. (Abajo): La sobriedad y sencillez del tema han sido las razones para elegir este modelo.

Fig. 147 (B):— Al seleccionar objetos para pintar, trate de hallar, ya de salida, cierta similitud en el uso, la forma y el color, facilitando ya la temática y la composición del cuadro.

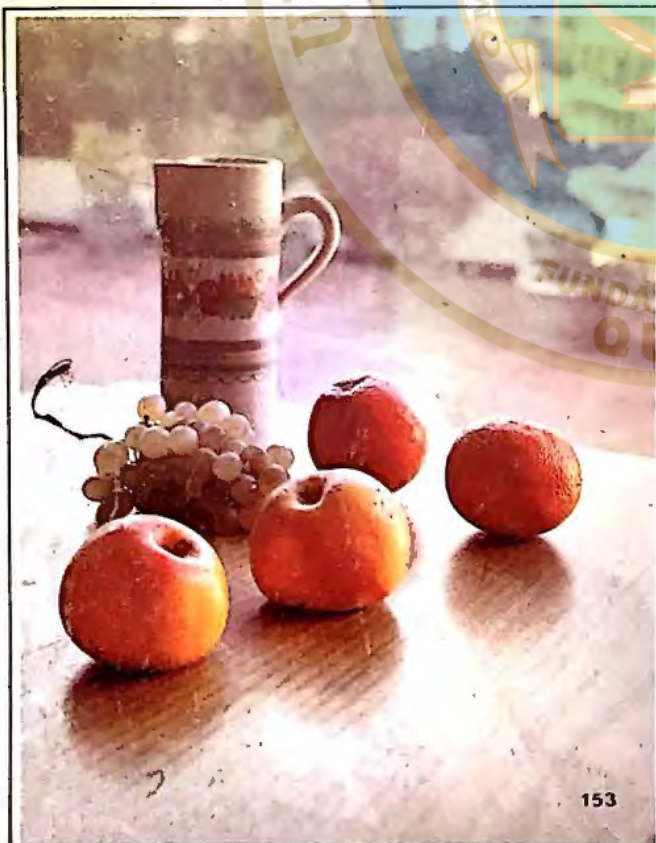


afinidades, temas, motivos,

Paul Cézanne, en una de sus cartas a su hijo, hablaba de la elección del tema y decía: "... los temas son infinitos; el mismo asunto visto desde ángulos distintos, invita a estudios tan variados e interesantes que creo que podría trabajar meses enteros sin cambiar de sitio, limitándome a inclinarme un poquito a la derecha, un poquito a la izquierda...". Cézanne expresaba con estas líneas la idea de que el tema se encuentra en todas partes o que, como dijo Renoir, cualquier tema es bueno para pintar —"¿temas? ¡yo me arreglo con un par de nalgas cualesquiera!"—. Es indudable, sin embargo, que tanto Cézanne como todos los impresionistas que pintaron naturalezas muertas estudiaron antes el tema, buscaron y encontraron objetos y elementos que tuvieran cierta —o mucha— relación entre sí, pensaron, a lo mejor, en un título que pudiera resumir el contenido del cuadro, trataron, en fin, de hallar, para componer sus naturalezas muertas, objetos o cosas cuya afinidad fuera evidente.

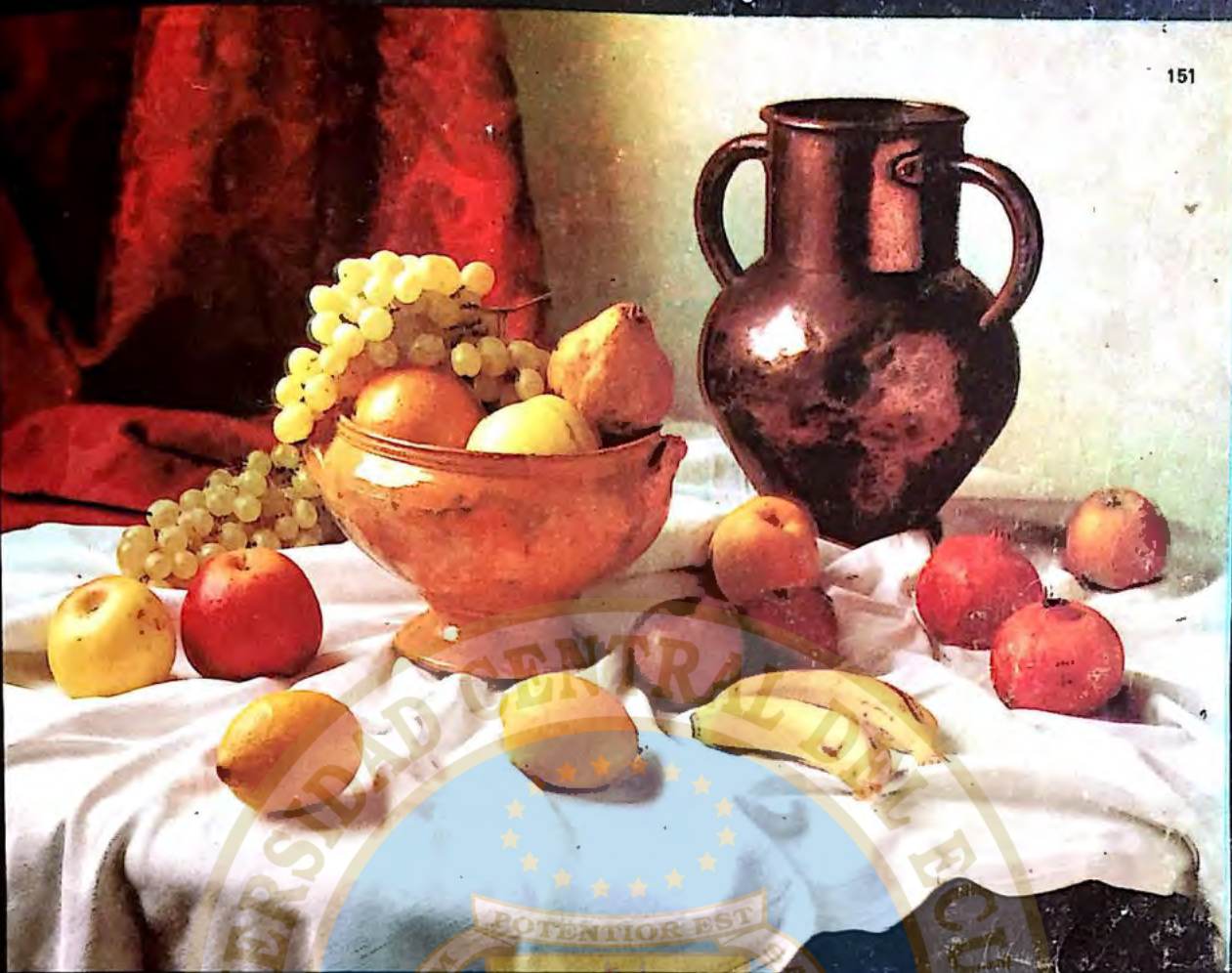


Fig. 150.— La relación o afinidad de unos elementos con otros explica en esta composición cuál es el tema, qué es lo que el artista va a pintar.



Figs. 151 y 152 (página 71, derecha).— "Bodegón de fruta", podría titularse la imagen de la parte superior, mientras que a la naturaleza muerta de la parte inferior se le podría llamar "La música", o "Bodegón de la flauta". La unidad de contenido en las dos imágenes queda realzada, además, por la gama de colores, cálida en el bodegón de la fruta y fría en el bodegón de la música.

Fig. 153.— La afinidad de los objetos que componen el bodegón, tratando con ello de expresar un contenido determinado, puede ser relativa, como en esta imagen de la fruta y la jarra, más moderna por su sencillez y forma de iluminación.



organización de los colores

Es evidente que en los cuadros de los grandes maestros, incluso los más modernos, existe una planificación del color que en modo alguno es casual. Esta organización tiene lugar generalmente a partir de una tendencia o dominante de color que luego se amplía y se transforma en gama de colores, esto es, en una *sucesión de colores o tonos perfectamente ordenados*.

Se habla entonces de *colores cálidos*, *colores fríos* y *colores quebrados*, haciendo referencia a los colores y gamas siguientes:

- gama de colores cálidos** (color dominante: rojo). Está constituida por los colores verde claro, amarillo, naranja, rojo, carmín, púrpura y violeta.
- gama de colores fríos** (color dominante: azul). Está constituida por los colores verde claro, verde, verde esmeralda, azul luminoso (Prusia), azul cobalto, azul intenso (ultramar) y violeta.
- gama de colores quebrados** (color dominante: gris). Está constituida por mezcla en proporciones desiguales de colores complementarios (y más o menos blanco), que proporcionan matices y colores quebrados de gran riqueza cromática.

Como decíamos en la página 68, cuando el artista imagina y elige el tema, piensa al propio tiempo en el color, y en una tendencia de color determinada, dentro de una gama que puede ser cálida, fría o quebrada.

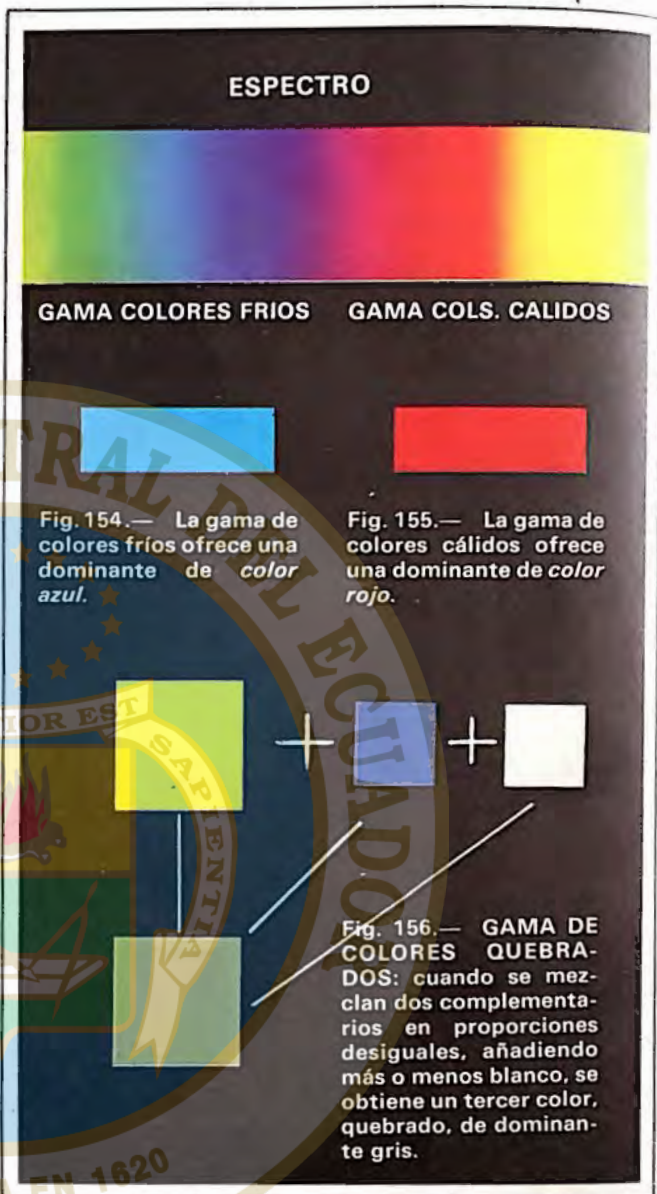


Fig. 157.— En la página derecha, parte superior, aparece un bodegón cuyos colores responden a una gama de colores cálidos. Esta gama es consecuencia, en primer lugar, de haber elegido, conscientemente, objetos, cacharos y frutas cuyos colores giran alrededor de rojos, anaranjados, sienas, ocre y amarillos; también influyen en esta tendencia de colores



cálidos la forma de iluminación, con luz natural y una luz artificial de color ligeramente amarillo.

Fig. 158 (abajo).— Respondiendo a una naturaleza muerta imaginada en una gama de colores fríos, esta imagen está constituida por elementos que ya de por sí son o bien de color neutro, o bien de tendencia azulada: el pescado, la mesa y el perezil, la tela de primer término, la cerámica y la garrafa de cristal. De todas maneras, la imagen fotográfica



ofrece aquí tan sólo una ligera tendencia azul, que luego, en el momento de pintar el cuadro, se supone que el artista puede acentuar.



organización de los colores

159.

Fig. 159.— Como complemento de las imágenes anteriores, números 157 y 158, ofrecemos aquí un ejemplo gráfico de *gama de colores quebrados*, constituida por la mezcla, en proporciones desiguales, de colores complementarios, añadiendo más o menos blanco.

Fig. 160.— (Abajo): Las normas y leyes artísticas no son nunca leyes absolutas. El genio artístico lo es casi siempre por sus obras excepcionales, es decir, fuera de la norma. En esta naturaleza muerta vemos cómo una imagen concebida totalmente con colores cálidos, de dominante roja, ocre, amarillo, admite perfectamente una nota de color frío, en este caso un frasco o botella con un líquido o licor de color azul, que se incorpora sin dificultades en la armonización de colores del cuadro en general.



160



74

¿Qué es componer?

Se dice que componer es arreglar el modelo, el fondo, la iluminación, el colorido; "es buscar el equilibrio, una proporción, por tanto una belleza" (Jean Guittou). Con lo cual parece darse por supuesto que la belleza se halla en el orden, en la unidad. Mas "la unidad entraña un peligro —afirma René Huyghe—; si es excesiva, se traduce en pobreza; hay que enriquecer la unidad con la diversidad".

Esta misma idea fue expuesta hace miles de años por un filósofo de la antigua Grecia, Platón, cuando a la pregunta "¿qué es componer?" respondió con una definición que todavía hoy sigue vigente:

Componer es hallar y representar la unidad dentro de la variedad.

Se trata, pues, de disponer y arreglar el modelo, el fondo, la luz, el color, logrando un conjunto que no resulte monótono, falto de interés, pesado, por un exceso de unidad, de orden; pero se trata también de no caer en una disposición dispersa y confusa. Hallar el término medio no es fácil. Como decía John Ruskin, "No hay reglas sobre el arte de componer; si las hubiera El Tiziano y El Veronés serían hombres corrientes y vulgares."

Fig. 161.— MAL. Exceso de unidad: la disposición no es nada original, resulta monótona, no despierta interés. Vea en el esquema adjunto: el horizonte partiendo el cuadro en dos; el plato y la fruta formando un solo bloque, etc.



Fig. 162.— MAL. Exceso de diversidad: aquí los objetos se hallan dispersos, llaman la atención por separado, no invitan a una contemplación razonada, conjunta.



Fig. 163.— MAL. Exceso de unidad, el efecto de un orden excesivo queda disimulado por la apariencia de una cierta diversidad..., que no existe realmente según se desprende del esquema contiguo, síntesis de una imagen con demasiadas coincidencias geométricas.



Fig. 164.— BIEN. Ejemplo de unidad dentro de la variedad: no hay más que comparar este esquema con los anteriores para comprobar que en éste existe *unidad* por la ordenación del conjunto, y al propio tiempo *diversidad* por la situación e iluminación de los elementos del cuadro.



ley de la sección dorada

Suponga que se halla ante la tela en blanco e imagine que ha de empezar el dibujo. ¿Dónde deberá situarlo? ¿En el centro, hacia arriba, hacia abajo, hacia el lado derecho o hacia el izquierdo? Para resolver el problema existe una antigua regla, del arquitecto romano Vitruvio, que dice:

Ley de la Sección Dorada

Para que un espacio dividido en partes desiguales resulte agradable y estético, debe haber entre la parte más pequeña y la mayor la misma relación que entre esta parte mayor y el todo.

Para hallar esta división ideal deberá multiplicar el ancho de la tela por el factor 0,618 (la expresión

aritmética en razón media y extrema de la Sección Dorada es igual a 1,618).

Ejemplo: En la figura 168 A) vemos un rectángulo cuyo ancho mide 40 milímetros. Pues, bien; multiplicando 40 por 0,618, obtendremos en números redondos 25 milímetros y un resto de 15.

Esta misma división puede hacerse respecto al alto de la tela, con lo que se obtiene un "Punto Dorado" (fig. 168, B), o lugar preciso en el cual situar el centro de interés del modelo. Y en fin, la 168 C) nos muestra que en todo espacio de dos dimensiones hay cuatro Puntos Dorados.

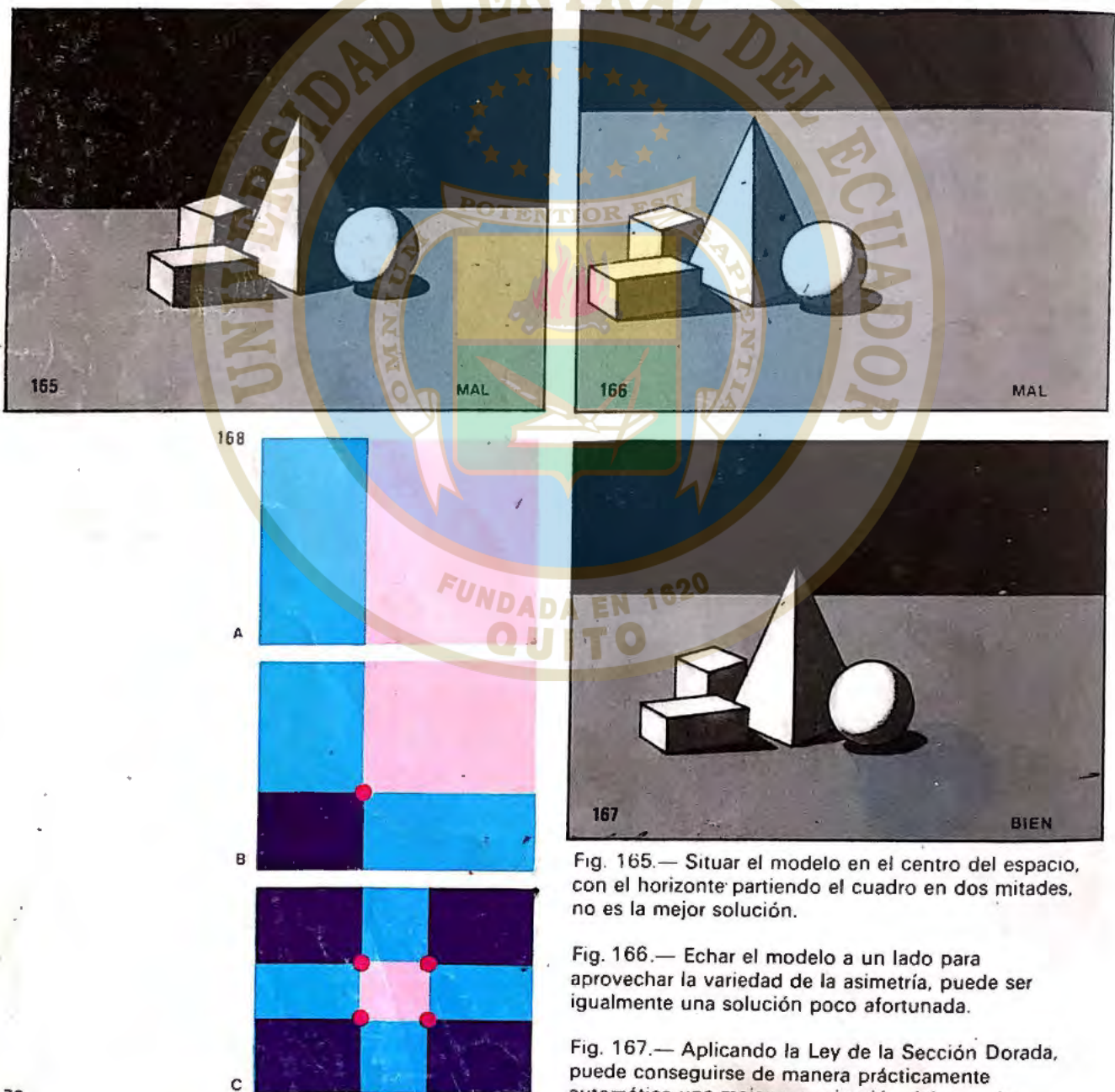


Fig. 165.— Situar el modelo en el centro del espacio, con el horizonte partiendo el cuadro en dos mitades, no es la mejor solución.

Fig. 166.— Echar el modelo a un lado para aprovechar la variedad de la asimetría, puede ser igualmente una solución poco afortunada.

Fig. 167.— Aplicando la Ley de la Sección Dorada, puede conseguirse de manera prácticamente automática una mejor organización del espacio.

COMPOSICIÓN esquemas

En todo cuadro existe un esquema formal más o menos definido: según sea la forma de este esquema, la composición es más o menos agradable. Parece posible afirmar a este propósito que el éxito y aceptación de una forma dada está en relación directa con su sencillez. Estudios realizados por Fischer demuestran que entre tres series de formas diferentes (abstractas, naturales y geométricas, fig. 169), la preferencia de las personas consultadas se inclina por las formas geométricas. Fischer justifica esta actitud por un principio de nihilismo ("máximo disfrute con mínimo esfuerzo"). René Huyghe viene a decir lo mismo cuando habla del inmenso prestigio de las formas geométricas en la composición artística: "Cuanto más se aproxima una forma a la geometría, más se entusiasma el pensamiento por su capacidad de abarcar la complejidad de lo real reducida a una forma elemental."

Anticipándose a estas conclusiones, en el siglo XVII Rembrandt establecía para sus alumnos una fórmula de composición elemental basada en el triángulo.

Trate, pues, de ver y encontrar en el inicio de sus composiciones un esquema básico, geométrico, como algunos de los estudiados en las ilustraciones de esta página.



Fig. 169.— Según Fischer, de las tres series de formas básicas presentadas aquí, se suele preferir, en general, las formas geométricas.



Fig. 170.— Esta es la fórmula o esquema de composición de Rembrandt: un triángulo o línea diagonal dividiendo el cuadro en dos partes iguales, coincidiendo, generalmente, en una zona clara y otra oscura.



Fig. 171.— Composición en forma de "L", variante del esquema anterior, que ofrece mayor diversidad por su asimetría.

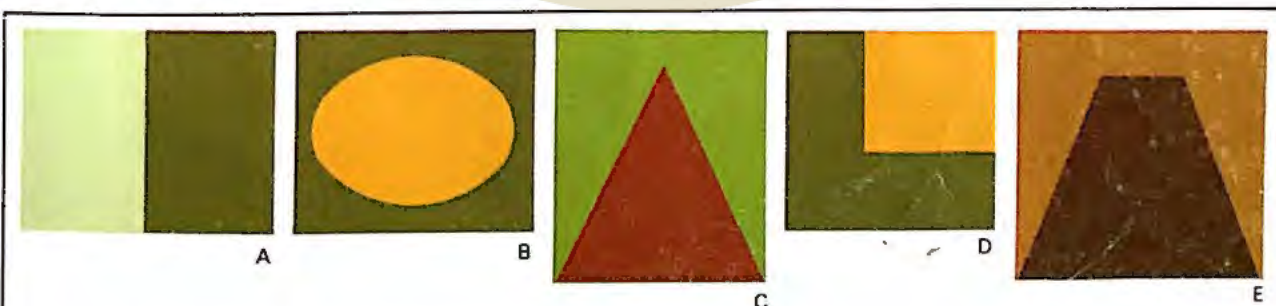


Fig. 177.— Un rectángulo o vertical que divide el cuadro en luz y sombra (A); una elipse sobre fondo oscuro (B); una pirámide (C); una forma en "L" (D);

un cono truncado (E), etc., pueden ser igualmente fórmulas o esquemas válidos para determinar la forma básica de composición de un cuadro.

simetría-asimetría

Como usted sabe, una composición simétrica es la que presenta los elementos del cuadro a ambos lados de un punto o eje central, de modo que unas partes están en correspondencia con otras. Es fácil comprender entonces que *simetría es prácticamente sinónimo de unidad*, mientras que *asimetría* o distribución libre e intuitiva de los elementos, equilibrando, sin embargo, unas partes respecto a otras, *es sinónimo de variedad*.

Puestos a elegir entre una forma de composición y otra, la mayoría de artistas prefieren la composición asimétrica, más dinámica y actual, con más oportunidad de expresar la creatividad del artista. No perdamos de vista, sin embargo, la posibilidad de estudiar, en determinados casos, la forma de composición simétrica incluso de una manera excepcionalmente rígida, ingenuamente rígida; o en una forma variable, cambiando situaciones y emplazamientos de forma que, acentuando en general la unidad, se subraye la deseada variedad.



174

Fig. 173.— (Arriba): Es difícil evitar la forma simétrica en un ramo de flores y un jarrón, pero siempre queda la posibilidad de situar una flor o cualquier otro elemento al pie del jarrón, rompiendo así la simetría absoluta.



Fig. 174.— (Derecha): La asimetría es sinónimo de diversidad y está más cerca de la libertad de expresión, por tanto de la novedad y la experimentación, como en este ejemplo, cuya disposición parece casual, pero que en realidad responde a un estudio laborioso y premeditado.

COMPOSICIÓN

simetría-asimetría



175



POSICION SIMETRICA

Fig. 175.— Situando los elementos del modelo justamente a ambos lados de un punto o eje central, puede aparecer la idea de simetría, aunque dichos elementos no guarden exacta correspondencia entre sí.



176



POSICION ASIMETRICA

Fig. 176.— Cuando la situación de los elementos ofrece variedad, se elimina fácilmente la idea aparente de simetría.

177



DISPOSICION SIMETRICA

Fig. 177.— La simetría y la asimetría dependen de varios factores. La simetría se acentúa, por ejemplo, viendo el modelo al nivel de los ojos, es decir, sin ninguna perspectiva; también se subraya la simetría cuando la posición del modelo realza la correspondencia de formas aparejadas. Ejemplo: una jarra o una cacerola que ofrece una visión frontal de ambas asas.



LOS MISMOS ELEMENTOS EN POSICION ASIMETRICA

elija usted la luz

En la composición de una naturaleza muerta existe no sólo la ventaja de seleccionar y disponer el modelo a gusto de uno, sino también de elegir la forma de iluminación, esto es, la calidad, la clase y la dirección de la luz.

La clase de luz puede ser natural o artificial. Pintar con luz natural es más fácil, en principio, tanto por la mayor cantidad y uniformidad, como por la mayor difusión; la luz de día es más suave, no promueve brillos molestos y en general es más pictórica; pintando con luz de día existe también un colorido más real. La luz artificial promueve una tendencia anaranjada, pero esto es un defecto relativo, ya que aparte el hecho de que esa tendencia puede proporcionar una gama de colores estupenda (recordemos el caso de Picasso pintando con luz de gas y creando su período azul), el artista es perfectamente capaz de modificar o simplemente corregir esa tendencia de color. La ventaja más importante de la luz artificial, aparte la consecución premeditada de determinados efectos, reside en poder pintar a cualquier hora de la noche, cosa que es importante, sobre todo en invierno, cuando los días son más cortos.

La calidad de la luz se divide en difusa y directa. La luz natural, cuando llega a un modelo situado dentro de una habitación, es siempre luz difusa, excepto cuando los rayos del sol iluminan directamente al modelo, en cuyo caso no es recomendable pintar, entre otras razones porque se produce un contraste excesivo. La luz artificial proporciona siempre una luz directa, generalmente más dura y por tanto menos plástica (los efectos de luz y sombra se reducen, ofreciendo un resumen o síntesis del volumen). Este efecto puede ser conveniente, no obstante, para pintar con un determinado lenguaje o estilo.

Por último, **la dirección de la luz** es también un factor importante desde el punto de vista expresivo. Una dirección de luz frontal será siempre una luz colorista, es decir, la luz a propósito para pintar, más que para dibujar; por el contrario la luz frontal lateral sirve mucho más la idea de documentar, de explicar la forma y el volumen de los cuerpos; una luz viniendo de detrás del modelo —contraluz— expresa mejor que ninguna otra la idea de un delicado intimismo o de un lirismo apasionado, según que el fondo sea oscuro o claro.

Elija usted la luz, pero trate antes de estudiar los efectos y las posibilidades apuntadas en estas líneas y en los ejemplos adjuntos, teniendo en cuenta que el resultado final de la obra depende en gran parte de la forma de iluminación.

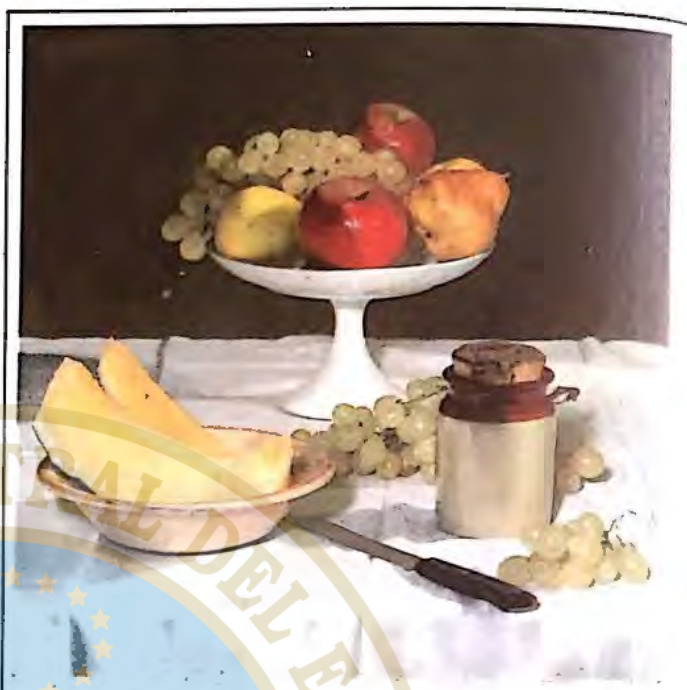


Fig. 178. — **Luz frontal:** Luz colorista por excelencia; es la luz de los "fauves", de los que piensan que el color por sí mismo basta y sobra para explicar la forma y configuración de los cuerpos, sin necesidad de sombras, de volúmenes. Es la fórmula que usaron los post-impressionistas, Van Gogh y Gauguin, Vlaminck y Matisse. Es sin duda una fórmula para poner en práctica todavía hoy.



COMPOSICIÓN

elija usted la luz



Fig. 179.— **Luz lateral (natural):** La luz de los valoristas, la que explica la forma de los cuerpos básicamente con los efectos de luz y sombra, y en este ejemplo con luz difusa procedente de una ventana, es decir, con luz natural; lo cual, como usted puede ver, proporciona cierta imprecisión en los límites de las sombras proyectadas (vea este efecto sobre el mantel, por ejemplo). Una forma de iluminación clásica pero no por esto poco actual, ya que la mayoría de pintores figurativos de nuestro tiempo pintan reproduciendo en sus cuadros los efectos de luz y sombra.



Fig. 180.— **Luz lateral (artificial):** Se acentúa el contraste respecto a la foto anterior (184); las luces son más brillantes; las sombras más densas, pero sobre todo más recortadas; las luces reflejadas más intensas (vea la claridad reflejada debajo del frutero). Todos estos efectos pueden ser corregidos o interpretados de distinta manera por el artista.

Fig. 181.— **Luz artificial detrás del modelo, o "contraluz":** Un efecto dramático acentuado por la calidad de la luz artificial, que promueve un contraste extraordinario entre luces y sombras. Esta misma dirección de la luz resuelta con luz natural, proporciona un suave efecto de interiorismo muy apropiado para pintar naturalezas muertas en un estilo actual. (Vea figuras 151 y 174, en las páginas 70 y 78 respectivamente.)



Fig. 182.— **Luz artificial, "contraluz" con pantalla reflectora:** Naturaleza muerta iluminada con una luz de sobremesa, igual que la figura anterior 181, pero añadiendo una pantalla reflectora, es decir, una superficie blanca, exactamente una tela para pintar, en blanco, con bastidor del n.º 20, situada enfrente de la luz, delante del modelo, de forma que promueva un reflejo general y suavice el contraste excesivo de la figura 181.



superposición de planos

Cuando los elementos de una naturaleza muerta —o de cualquier tema, para el caso es lo mismo— se hallan dispersos, aislados uno de otro dentro del espacio del cuadro, se produce un exceso de diversidad. Este defecto, como usted sabe, se resuelve agrupando y superponiendo los elementos del cuadro. Esta superposición lleva consigo, además, el énfasis o aumento de la sensación de profundidad. Situar una fruta delante de otra y una jarra detrás, es decir, superponer una serie de planos, es igual a "explicar y documentar" la existencia de un primer término, un término medio y un último término. Las imágenes de esta página ilustran estas enseñanzas verdaderamente importantes para acentuar la tercera dimensión del cuadro.



Fig. 183.— Imagine estos planos como objetos o elementos de una naturaleza muerta y compruebe que situándolos uno al lado de otro, separados entre sí, no ofrecen sensación de profundidad.



Fig. 184.— Agrupando estos mismos elementos se consigue concentrar el interés, pero la idea de tercera dimensión o de profundidad se consigue tan sólo a medias.



Fig. 185.— Un estudio cuidadoso de la situación de cada elemento, superponiendo unos objetos respecto a otros, tratando de *unificar* pero al propio tiempo *diversificar*, ofrece al espectador del cuadro una idea evidente de primeros planos, últimos términos, etc., y crea la ilusión de tercera dimensión.

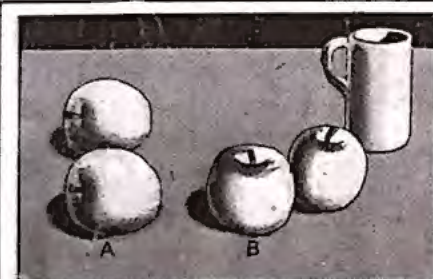


Fig. 186.— La superposición de planos es una labor artística que, como tal, no tiene normas. En este ejemplo la superposición de las manzanas A y B peca por defecto.



Fig. 187.— Aquí sucede lo contrario: las manzanas A y B de primer término se han situado demasiado encima de las que aparecen detrás, en segundo término; lo mismo ocurre con la jarra del fondo; y por otro lado esta manera de superponer divide los elementos en dos grupos perjudicando la unidad.

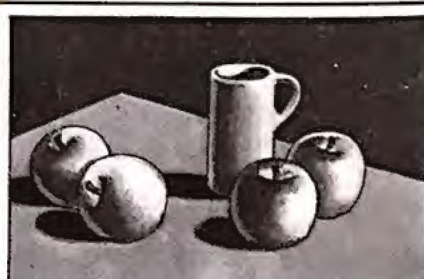


Fig. 188.— Solución buena. La superposición es correcta —ni poco ni mucho—. Además la luz lateral promueve la sombra de la jarra que unifica ambos grupos.

LA TERCERA DIMENSIÓN el fondo

¿Cuál puede ser y cómo puede ser el fondo de una naturaleza muerta? Creo recordar que fue el director de cine René Clair quien, hablando de los fondos musicales de las películas, dijo: "El fondo musical ha de pasar inadvertido; el mejor fondo musical de una película es el que el público no escucha." Lo mismo podemos decir del fondo de una pintura: ha de estar ahí, subrayando o realzando con su tono o su color el contorno de una forma, armonizando los colores del cuadro, quizá complementando el escenario o el ambiente del tema, pero siempre como una parte secundaria del cuadro, nunca con colores brillantes, nunca con formas concretas; casi siempre con colores grises; siempre con formas borrosas, indefinidas (si las hay).



Fig. 189 El fondo puede acentuar contrastes, recortar formas, destacar contornos. Casi nunca debe pintarse uniforme del todo, sino con ligeras variantes de tono y en determinados casos de color.



Fig. 190. El fondo con muebles o enseres propios de una habitación, no es una excepción; Cézanne lo utilizó muchas veces. El fondo puede ser de un color más claro que el tema (arriba); en cualquier caso conviene pintarlo "en último término", borroso, indefinido.

contraste y atmósfera

Entendemos por contraste la relación de tonalidades que ofrece un modelo; el contraste generalmente viene condicionado por la forma de iluminación, pero el contraste es afectado también por la distancia: un árbol de gran tamaño situado a pocos metros ofrece verdes claros y verdes oscuros, casi negros; el mismo árbol situado a cinco o diez kilómetros, en un monte lejano, aparece de color azulado o gris más bien claro, esto es, sin ningún o con muy poco contraste. Hengel, en su obra *Sistema de las Artes*, nos dice que en el mundo real "todos los objetos experimentan una diferencia de coloración en virtud del aire atmosférico que les rodea". Ciertamente, una naturaleza muerta no es un tema con grandes distancias; sus elementos aparecen reunidos en un espacio reducido. Es indudable, no obstante, que podemos acentuar el efecto de un contraste mayor en los elementos de primer término, sobre todo por lo que respecta a una mayor definición de ese primer término en relación con el último. ¿No sucede lo mismo cuando miramos un objeto y "enfocamos" la vista sobre él, dejando "fuera de foco" lo que está detrás? ¿No es ésta una fórmula que usan también los fotógrafos para crear la tercera dimensión, es decir, la profundidad, imitando con ello el sistema de nuestro órgano visual?



Fig 191 Los cuerpos situados en primer término (un árbol, por ejemplo) ofrecen gran contraste de tonos y colores



Fig 192 Los cuerpos situados a distancia (el mismo árbol, por ejemplo) se decoloran y agrisan, no ofrecen contraste



Fig 193 — Cuando centramos nuestra mirada en un objeto cercano, aparece borroso el cuerpo situado inmediatamente detrás

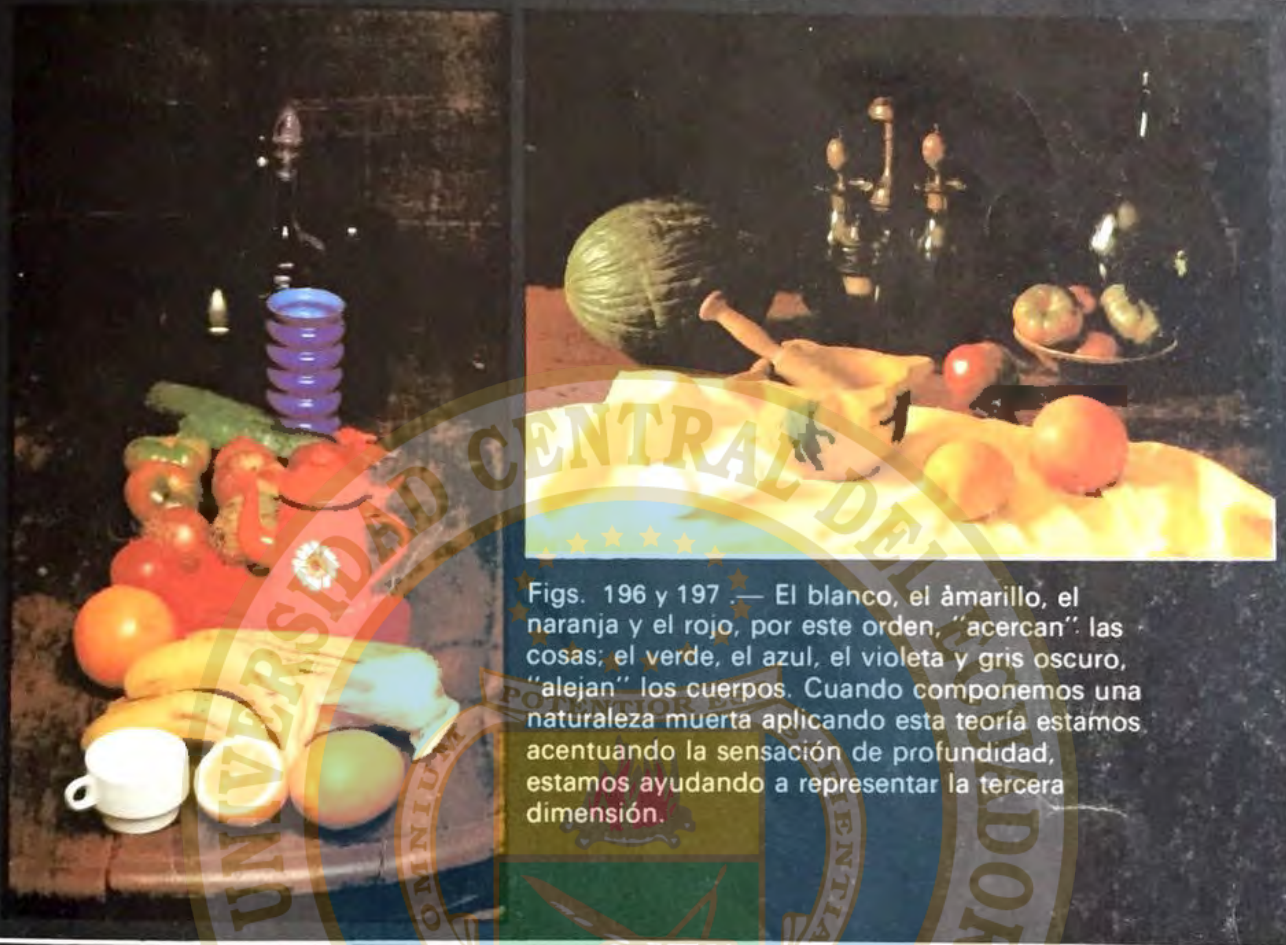


Fig 194 — Cuando miramos con atención un cuerpo situado en segundo término, aparece borroso el situado ante él

Fig 195. — He aquí un ejemplo sobre cómo acentuar en un cuadro la tercera dimensión o efecto de profundidad: presentando un primer término definido, en comparación con un último término borroso, procurando que los cuerpos del fondo ofrezcan una gama de colores también indefinidos con tendencia al gris



LA TERCERA DIMENSIÓN colores cercanos / lejanos



Figs. 196 y 197 .— El blanco, el amarillo, el naranja y el rojo, por este orden, "acercan" las cosas; el verde, el azul, el violeta y gris oscuro, "alejan" los cuerpos. Cuando componemos una naturaleza muerta aplicando esta teoría estamos acentuando la sensación de profundidad, estamos ayudando a representar la tercera dimensión.

Fig.198 .— La idea de colores "cercanos y lejanos" puede aplicarse en cualquier naturaleza muerta, aunque los elementos que la componen no sean precisamente amarillos, verdes, azules. En este bodegón, el extraordinario blanco del huevo constituye un primer plano indiscutible, mientras el color del pan y el del jamón, por este orden, se sitúan —sólo por color— en términos más alejados.



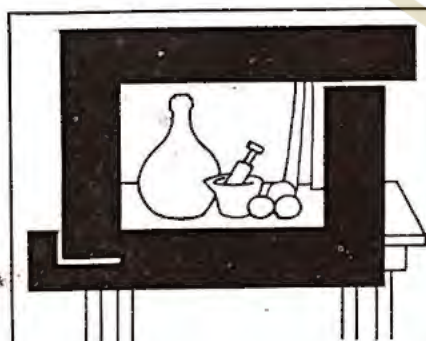
el arte de componer en la práctica

Louis Le Bail, un joven pintor francés de principios de siglo, tuvo la fortuna de estar junto a Cézanne mientras éste componía una naturaleza muerta. He aquí lo que explica Le Bail:

"Iba y venía, de la mesa al caballete, mirando desde éste el modelo; arrugaba un poco, sobre la mesa, el mantel, colocaba tres o cuatro melocotones, una jarra decorada con flores..., volvía preocupado al caballete, miraba y se agachaba un poco y volvía a mirar y retornaba al modelo añadiendo unas peras verdes, estudiaba el verde de las peras, el carmín de los melocotones; haciendo vibrar los complementarios, levantaba el mantel con unas cajas... ¡Oh, cuánto tiempo para construir ese nivel más alto! Y luego las frutas, a veces levantando, inclinando la posición de cada melocotón, sirviéndose para ello de monedas de un sueldo o de dos sueldos que usaba como cuñas. ¡Con qué entusiasmo y amor componía cada detalle, probaba y miraba cada innovación...!" Después, según cuenta su amigo y también gran artista Bernard, "miraba el modelo largo rato", lo veía "a su manera" y convertía su visión en "una roca que nadie ni nada podía mover". Pero ésta es otra historia de la que hablaremos más adelante, cuando tratemos de *interpretar el modelo*. Hay, de momento, en los gestos de Cézanne explicados por Le Bail una lección que no debemos olvidar: componía sus bodegones con una dedicación total, probando, mirando, volviendo a probar, haciendo y rehaciendo hasta sentirse satisfecho. En una palabra: *trabajaba*.



Figs. 199 y 200.— Es importante "trabajar" el modelo antes de pintarlo. (Arriba): Es posible que una imagen cuyos elementos en principio ofrecen este contenido y esta forma... (abajo), termine, después de un laborioso estudio práctico, en un modelo como éste.



Figs. 201, 202 y 203.— De cualquier manera, es bueno disponer de dos escuadras de cartón negro con las que encuadrar y estudiar la composición del cuadro (201). Es conveniente, por otra parte, dibujar un par de esbozos previos, al carbón, a la sanguina o con un lápiz

plomo muy blando (4 o 6B), trabajando a una medida no mayor de 12×16 o 17 cm. Trate de estudiar en esos esbozos no sólo la situación y proporción de los elementos respecto al espacio del cuadro, sino también la intensidad del fondo, de los elementos, la forma de iluminación, etc.

COMPOSICION el arte de componer en la práctica



He aquí un ejemplo sobre el arte de componer un bodegón.

Fig. 204.— Primer intento: he puesto el mantel encima de cajas y prominencias creando diferentes niveles; y he situado el botijo en el nivel más alto; después he puesto las frutas y el vaso delante... Pero el vaso queda muy en frente del botijo; una de las frutas parece "entrar" dentro del vaso; otra queda hundida y escondida en el centro...

Fig. 205.— La situación del vaso ha mejorado, pero las tres frutas en línea delante del botijo...

Fig. 206.— Añado una naranja. Queda mejor, pero las dos manzanas de la derecha, una encima de otra, no son agradables de ver.

Fig. 207.— Mal: la posición del botijo, el escorzo de los plátanos, la manzana "dentro" del vaso...

Fig. 208.— Mejor: la disposición general es más armónica, todas las posiciones, distancias y formas, incluso en el mantel, son mejores.



el arte de componer en la práctica



He aquí otro ejemplo sobre el arte de componer un bodegón.

Fig. 209.— Mal: exceso de unidad, la posición de la jarra promueve un escorzo excesivo del asa, y por otra parte la superposición de la manzana sobre el melocotón, exactamente una encima del otro, no es nada agradable.

Fig. 210.— Esto está mejor en todos los sentidos; podría ya pintarse el cuadro, pero resulta todavía monótono por exceso de unidad.

Fig. 211.— Mejor que la anterior, pero...

Fig. 212.— Es mejor esta ligera variante: con la pera alejada un poco del vaso y el asa de la jarra en una posición más funcional. Por otra parte —y esto es quizá lo más importante— observe el horizonte del mantel: desde la figura 209 a ésta, ha bajado progresivamente, situándose ahora en un nivel más correcto.



técnica y
oficio de la
pintura al óleo

enseñanzas de oficio

¿A qué distancia del modelo?

A un metro y medio, máximo a dos metros; no más. La idea expuesta en algunos métodos de pintura de que el modelo ha de verse desde tres o cuatro metros es equivocada; a cuatro metros, en efecto, un racimo de uva se transforma en una mancha de color; hay que acercarse a menos de dos metros para apreciar todas las formas, luces, sombras, y colores. El que luego el artista sintetice todos estos factores es otra cuestión. Lo dicho:

Distancia máxima 2 metros

Y ¿desde qué punto de vista?

Es decir: ¿viendo el modelo desde un punto de vista alto, medio o bajo? Lo usual es un punto de vista medio, con un ángulo de visión de unos 45 grados. Las figuras inmediatas explican mejor esta idea.

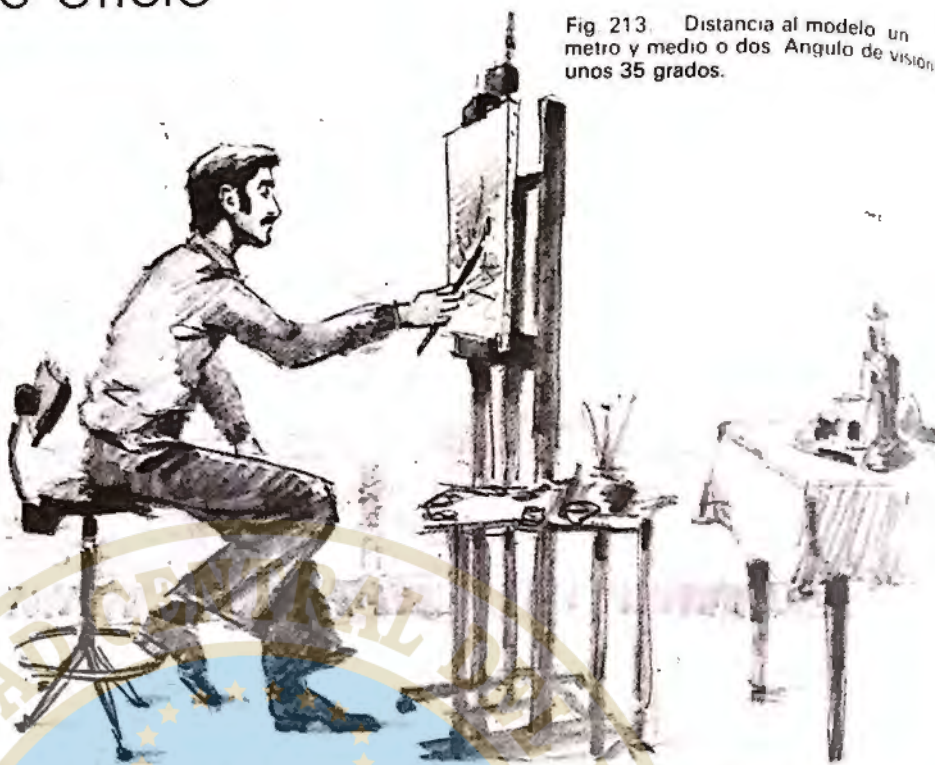


Fig. 213. Distancia al modelo un metro y medio o dos. Ángulo de visión, unos 35 grados.



214 A



214 B



215 A



215 B



216 A



216 B

Fig. 214 A y B.— Cuando se pinta muy cerca del modelo y éste se ve, además, desde un punto de vista alto (A), los objetos aparecen en una perspectiva poco usual y no muy recomendable.

Fig. 215 A y B.— A una distancia de un metro y medio o dos y sentado en un taburete de unos 70 cm de alto —ángulo visual aproximado 35 grados— (A), los objetos aparecen en una perspectiva normal perfectamente válida (B).

Fig. 216 A y B.— Un ángulo visual muy bajo a nivel, prácticamente, del modelo, (A), proporciona una visión frontal, poco corriente (B). Sin embargo...



Fig. 217.— El artista americano Ken Davies acostumbra elegir un punto de vista bajo, a nivel del modelo, como vemos en esta naturaleza muerta, de un cuidado estilo "trompe-l'œil" puesto al día. Este punto de vista especial es precisamente una característica de la obra de Ken Davies.

TÉCNICA Y OFICIO DE LA PINTURA AL OLEO

enseñanzas de oficio

Hay que limpiar la paleta y los pinceles; hay que hacerlo de cuando en cuando, tres o cuatro veces por lo menos; para así crear colores más limpios, para así pintar colores más ciertos.



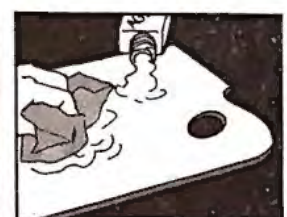
Una hora después de estar pintando un cuadro, es muy probable que uno empiece a buscar, en la paleta, espacios libres para componer nuevos colores: un rosa especial, de tendencia azulada, por ejemplo. Y entonces pueden ocurrir dos cosas: que uno no conozca a fondo eso del oficio y componga el rosa con unos restos de blanco —no muy limpio, desde luego— y una de las mezclas hechas antes con carmín y azul cobalto y... algo más que uno no recuerda (con lo cual el rosa resulta de tendencia agrisada); o bien que uno sepa que éste es el momento de parar, limpiar la paleta, renovar algunos colores, limpiar pinceles y volver a pintar —en cierta manera como si empezara de nuevo—.



Fig. 218 A Para limpiar la paleta utilice primero una espátula en forma de palustre



B Para limpiar la espátula utilice papel de periódico cortado en hojas de tamaño cuartilla



C A continuación fregue la paleta, primero con unas hojas de periódico y después con un trapo y aguarrás



Fig. 219 A Para limpiar los pinceles descárguelos de pintura, primero con papel de periódico



B. Después sumerja los pinceles, uno a uno, en un pequeño recipiente con aguarrás. No importa que el aguarrás se enturbie



C. Por último escurra los pinceles, con un trapo (Esta manera de limpiar es momentánea, para seguir pintando)

¿cómo empezar? ¿dibujando? ¿pintando?

Y bien; todo está a punto para vivir la gran aventura: el tema dispuesto, la paleta con los colores, la tela en blanco, "vacía, defendiendo su blancura" como escribió Mallarmé hablando de la dificultad de empezar. Y surge la pregunta: "Empezar ¿cómo? ¿Dibujando o pintando directamente?" Pues, mire usted, es un viejo problema sobre el que, desde hace siglos, se viene hablando y preguntando. Ya en el siglo XVI, el florentino Vasari escribía sobre la manera del Tiziano cuando lo visitó en Venecia: "El empleaba inmediatamente los colores, sin hacer dibujo preparatorio, diciendo que era el

real y mejor medio de hacerlo." En el mismo tiempo, y en Florencia, Miguel Angel, que empezaba dibujando, le decía socarronamente a Vasari "¡Lástima que en Venecia no empiecen por aprender a dibujar con corrección!" En el siglo pasado y en éste, a pesar de que las dos maneras de hacer siguen en vigor, parece posible afirmar que los artistas que pintan sin apenas sombras, iluminando los cuerpos con luz frontal o luz difusa, viendo y diferenciando los objetos con manchas de color (Van Gogh, Matisse, Bernard, etc.), es decir, los "coloristas", suelen empezar el cuadro pintando directamente;

mientras que quienes pintan el modelo con luces y sombras (Chardin, Corot, Manet, Nonell, Dalí, etc.), a los que podemos clasificar como "valoristas", por lo general empiezan el cuadro dibujando. Es arriesgado, no obstante, dar por seguro que hacían una cosa u otra. Se sabe, por ejemplo, de Picasso, que unas veces dibujaba, otras pintaba directamente. "¿Pintar?, ¿Dibujar?", decía Cézanne: "Cuando el color aparece en toda su riqueza, aparece también la forma en toda su plenitud." Una buena respuesta.



Fig. 220 Un mismo tema puede ser resuelto con estilo "valorista" o "colorista"; depende en gran manera de la forma de iluminación dada al modelo, ya sea esta lateral (valorista) o frontal (colorista). El artista que pinta una naturaleza muerta con todo el juego de luces y sombras, posiblemente empieza el cuadro dibujando.



Fig. 221 El pintor "colorista" ha llegado a este estilo, primero porque piensa que es más abstracto, más creativo y menos académico, pero también porque tiene la convicción de que "el color puede expresarlo todo sin recurrir al volumen ni al modelado". Como escribió Bonard: "El color, sin mas ayuda, es capaz de expresar luz, de representar masa y de expresar un clima pictórico".

TÉCNICA Y OFICIO DE LA PINTURA AL ÓLEO

¿por dónde empezar a pintar?

Existe una *ley de contrastes simultáneos*, que nos advierte sobre el fenómeno de que un color es más claro o más oscuro según el color de fondo que le rodea. Teniendo en cuenta esta ley sería equivocado empezar a pintar, sobre el blanco de la tela, una pequeña zona o un objeto aislado cuyo valor podría transformarse en más claro o más oscuro, a tenor del fondo que pintáramos luego. En consecuencia hay que pintar cuanto antes los grandes espacios en blanco, hay que empezar por las zonas más amplias. En una naturaleza muerta esta zona amplia suele hallarse en el fondo.

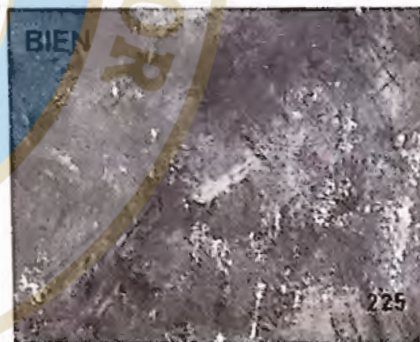
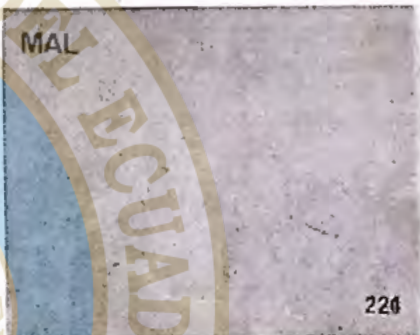
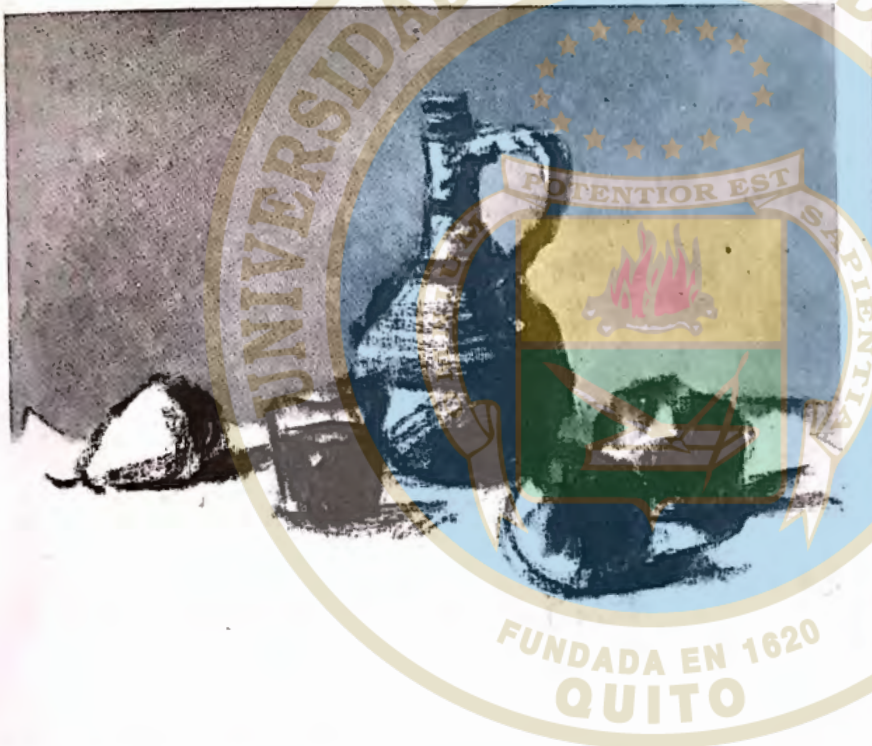


Fig. 222.— ¿Por dónde empezar? Al iniciar el cuadro conviene eliminar el blanco de la tela, es decir, llenarla cuanto antes de color para eliminar falsos contrastes. De acuerdo con esta idea, en una naturaleza muerta casi siempre es aconsejable empezar por el fondo.



Graso sobre magro

Fig. 223.— He aquí una antigua norma a recordar, en el momento de pintar las primeras capas de un cuadro: para evitar que con el tiempo una pintura pueda cuartearse, es necesario pintar las primeras capas con mayor cantidad de esencia de trementina (aguarrás). La pintura tal como sale del tubo —y más si se diluye en aceite de linaza— es *grasa*; la misma pintura cuando se diluye con aguarrás, es *magra*. Naturalmente, una capa grasa tarda más en secar que una capa magra. Cuando por error se pinta magro sobre grasa, la capa de encima (magra) seca más pronto que la capa de debajo (grasa); cuando esta última se seca, la capa de encima se contrae y resquebraja: el cuadro aparece cuarteado.

Fig. 224.— MAL: El fondo, aun siendo de un color liso, no debe ser absolutamente regular, pintado con un solo color.

Fig. 225.— BIEN: El fondo ha de ofrecer esta serie de matices diversos, aun dentro de un color liso, enriqueciendo e idealizando el color real de aquél.

TÉCNICA Y OFICIO DE LA PINTURA AL ÓLEO

la dirección de la pincelada

Pintando al óleo, en el caballete, se trabaja siempre con la tela en posición vertical. Parece lógico entonces —y parece más funcional— pintar dando las pinceladas en sentido también vertical, hacia arriba y hacia abajo. Sin embargo, a poco que se analice la cuestión, nos daremos cuenta de que, a tenor de lo que se está pintando, no es razonable, por ejemplo, pintar el mar, o un gran cúmulo de nubes blancas, o el mantel puesto sobre una mesa, con pinceladas en dirección vertical. Bueno, aclaremos que pintar todo con pinceladas verticales puede formar parte de una manera o estilo particular, pero lo normal y lógico es que el mar o una puesta de sol se resuelvan con pinceladas horizontales, las nubes con pinceladas circulares, el mantel en horizontal o diagonal. Digamos entonces que existen dos normas o hábitos que pueden verse en la mayoría de pintores:

1. Pintar "envolviendo" la forma.
2. Pintar en sentido diagonal

La primera de estas normas es la más corriente: se pinta un cilindro con pinceladas en sentido cilíndrico, se pinta un campo de hierba con pinceladas en sentido vertical, se pinta un melón siguiendo o envolviendo la forma. En la duda, o en general, se pinta en sentido diagonal.



Fig. 226.— (Arriba). Hay cuerpos o sujetos que exigen una dirección concreta de la pincelada, como puede ser un campo de hierba

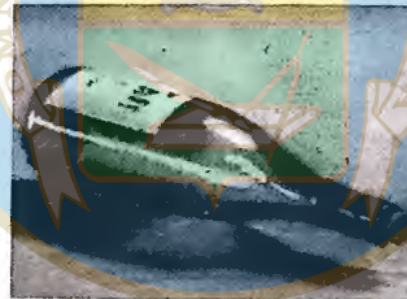


Fig. 227.— (Abajo). La pintura del mar casi siempre exige pintar en sentido horizontal.



Fig. 228.— Cuando la dirección de la pincelada sigue o envuelve un cuerpo, explica mejor la forma que éste tiene.



Fig. 229.— Dibujar a la pluma o a la caña es el mejor de los ejercicios para aprender a resolver la forma de los cuerpos, tanto dibujando como pintando.

Resolver un dibujo o una pintura en síntesis, es igual a desarrollar un proceso intelectual para dibujar o pintar las partes más importantes y características de un sujeto, eliminando detalles accesorios o partes que no son fundamentales. La resolución práctica de este proceso supone tener un conocimiento extraordinario del oficio de pintor. Sintetizar en dibujo y pintura representa pintar con soltura, espontaneidad, elegancia, con conocimiento del tema y del material. Velázquez con su "manera abreviada" es un ejemplo clásico de pintar sintetizando: uno cualquiera de los ojos pintados en los rostros de "Las Meninas" es un ejemplo perfecto de síntesis: las pinceladas pueden contarse con los dedos de la mano.



230 A



230 B



231 A



231 B



231 C

Fig. 230 A y B.— En dibujo y pintura una de las fórmulas más conocidas para facilitar la síntesis es mirar el modelo con los ojos entornados. En estas fotografías vemos un mismo objeto —un tarro de cristal— fotografiado con absoluta definición (A), es decir, enfocado como en una visión normal. A la derecha el mismo tarro de cristal fotografiado fuera de foco (B), imitando la visión del mismo con los ojos entornados, lo cual se acerca a una imagen en síntesis; en la que solo pueden verse los rasgos, manchas, luces y brillos más importantes y característicos.

Figs. 231 A, B y C.— Vea en estas figuras una demostración o desarrollo por fases o estados de la pintura del tarro de cristal pintado en síntesis, eliminando detalles y formas accesorias para reunir finalmente las únicas necesarias para explicar la forma del modelo.

pintando *alla prima*

En castellano *a la primera*, en francés *au premier coup*, en italiano *alla prima*. Por pintar *alla prima* se entiende en todo el mundo pintar un cuadro en una sola sesión. Lo cual es corriente en las formas de pintar de hoy en día (recordemos los concursos de "pintura rápida") y supone, desde luego, una técnica especial. He aquí unas normas básicas para pintar *alla prima*

- 1.— Determinar la gama de colores del cuadro (cálida, fría, quebrada)
- 2.— Dibujar el tema y pintar directamente las zonas más amplias.
- 3.— Oscurecer con el color correspondiente, mediante amplias manchas oscuras, sintetizando, las partes en sombra del modelo.
- 4.— Y ¡ya!, empieza el cuadro, pintando *alla prima*. Desde este momento cuentan sólo dos normas básicas:

A. Un esfuerzo total de su capacidad creativa

B. Una actitud constante de primera intención: "lo hecho hecho está."

Practicaremos estas normas más adelante. Vea aquí y ahora las técnicas a tener en cuenta pintando *alla prima*.

Claro sobre oscuro

La pintura al óleo es opaca, puede pintarse blanco sobre negro, ocre sobre tierra sombra quemada. Si en la primera fase de un cuadro pintado *alla prima* usted ha prodigado las manchas oscuras de las partes en sombra, pintando con colores oscuros y bastante aguarra, después tendrá una superficie oscura, seca, sobre la que podrá pintar con colores claros, construyendo, dibujando y pintando con más facilidad.



Figs. 232 A, B, y C.— Vea en este racimo de uva la ventaja de pintar claro sobre oscuro. En A) una vez dibujado el racimo vemos el fondo y las partes en sombra tratados con pintura muy líquida. (Observe que la mancha oscura ofrece matices de color, no es totalmente uniforme.) En B) se aprecia el sentido lógico de pintar claro sobre oscuro. Finalmente, en C) se han sintetizado los valores de cada grano de uva con un simple toque de luz reflejada y un brillo. Observe que existe siempre la idea de diversificar y enriquecer el color.



Fig. 233.— Pintando *alla prima* puede ser conveniente una primera capa de entonación general, pintada con colores ya determinados por lo que "dice" el modelo. Vea la apariencia de esta capa,

en una resolución *alla prima* del bodegón reproducido fotográficamente en la página 74. Recuerde que estos colores son líquidos para lograr un secado rápido que sea además *magro*.

pintando *alla prima*

Cómo pintar sobre húmedo

En general es un problema de delicadeza y al propio tiempo de seguridad. Delicadeza, porque en ningún caso se trata de apoyar y restregar el pincel como se hace normalmente, sino de *dejar, de poner encima una nueva capa de pintura*, un nuevo color, suavemente, delicadamente, para no llevarse el color de debajo, o, lo que es peor, para no mezclar ese nuevo color con el color anterior. Y es también un problema de seguridad, porque pintando sobre húmedo no caben los arrepentimientos; se pinta con "ese" color, se construye con "esa" forma... y lo hecho, hecho está. Si hay que volver atrás, si hay que insistir, retocar, repintar, reconstruir..., uno está perdido. Para pintar sobre húmedo se requiere una cantidad abundante de pintura bien pastada, con el pincel bien cargado. Naturalmente, si la zona es muy amplia es preferible rascar con la espátula y pintar de nuevo.

Cuando se trata de pintar filetes, trazos, palos, líneas, etc., (la rama o el tronco de un árbol, por ejemplo), cabe la posibilidad de pintar con un pincel de pelo blando y con la pintura algo diluida. En cualquier caso: prohibido apoyar el pincel. Por último, cuando se pinta sobre húmedo es absolutamente necesario limpiar el pincel después de cada aplicación y tomar de nuevo color, evitando así percances y mezclas con el color anterior húmedo.



Fig 234 A Se trata primero de aplicar una primera pincelada de color sobre la parte húmeda, sin la más mínima presión, "dejándola", suavemente



B) Limpiar seguidamente el pincel con un trapo viejo humedecido en aguarrás.



C) Volver a coger color y pintar de nuevo, siempre sin restregar, con limpieza, sin mezclar un color con otro



Fig. 235 A. -- Un acabado suave, relamido, *pompier*, como dicen los franceses, es un estilo muerto, de frutas de cera y flores de plástico.



Fig. 236 B -- Es preferible este "no acabado", algo impreciso, muy de apunte rápido pero fresco, espontáneo, ¡vivo!

Hombre acabado: hombre muerto

Piense lo mismo de un cuadro. Un cuadro "acabado" es un cuadro muerto. Acabar en el sentido de perfilar, suavizar, degradar, corregir, es matar la obra. ¡Déjelo a tiempo! ¡No lo acabe! ¡Es preferible mil veces esto (figura 236 B) a aquello (figura 235 A)!

técnicas especiales

Pintar y dibujar, todo a la vez
Pintar no es colorear un dibujo; y menos todavía en el caso de la pintura al óleo, en la que el dibujo inicial — si verdaderamente existe — se pierde con las primeras pinceladas. Pintar es ver colores con formas y, en consecuencia, pintar es dibujar con color en vez de hacerlo con trazos y contornos.



237 A



B



C

Fig 237 A, B y C La forma se perfecciona, muchas veces, "corriendo" la pintura, dibujando, por tanto, con el pincel, desplazando, por ejemplo, el contorno de un cuerpo modificando su ancho, su alto, su forma angular, curvada, etc

Fig 238 A a la F. — La yema del dedo pulgar aplicada con suavidad o presionando con fuerza sirve como medio para degradar, fundir, "correr" un perfil o contorno. Esto es algo que ya hacía El Tiziano, que "pintaba con el pulgar y valiéndose de los dedos extendía la pintura y la fundía en matices indefinibles". Tenga en cuenta, no obstante que es un recurso del que no conviene abusar, si no quiere caer en un acabado relamido, monil.



238 A



B



C



D



E



F



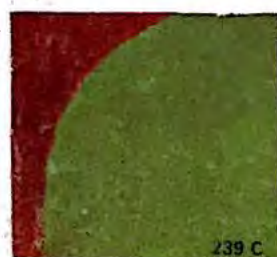
239 A



Fig 239 A, B y C Para pintar un degradado, un paso de luz a sombra o una fusión de dos colores diferentes, etc., hay varios sistemas



239 B



239 C



A) Pintar los dos colores a tonos con dos pinceles y utilizar un tercer pincel limpio, sin pintura, pincelando en zigzag allí donde los dos colores se yuxtaponen para fusionar uno con otro
B) Cuando hay mucho grueso o pasta, hay que pincelar de oscuro para claro, en forma de "latigazo", como queriendo llevarse la pintura, pero en realidad "pasandola" de un color a otro y fundiendo o degradando ambos colores. Atención, cada una o dos pinceladas hay que secar el pincel para no ensuciar con el color claro que se lleva el pincel con cada "latigazo"
C) Cuando la zona en que se produce el degradado está seca o casi seca, el degradado puede hacerse cargando el pincel y restregándolo en esa especie de "frottis" que puede ver en esta ilustración.



composición
y mezcla
de colores

mezcla con colores primarios

Fig. 240.— Hablando de colores al óleo, existen tres colores básicos, que no pueden ser compuestos con ningún otro: el amarillo, el púrpura (carmín) y el azul. Se trata, como usted sabe, de los *colores primarios*, a partir de los cuales, mezclando unos con otros (añadiendo, a veces, blanco), se puede componer todos los colores de la naturaleza.

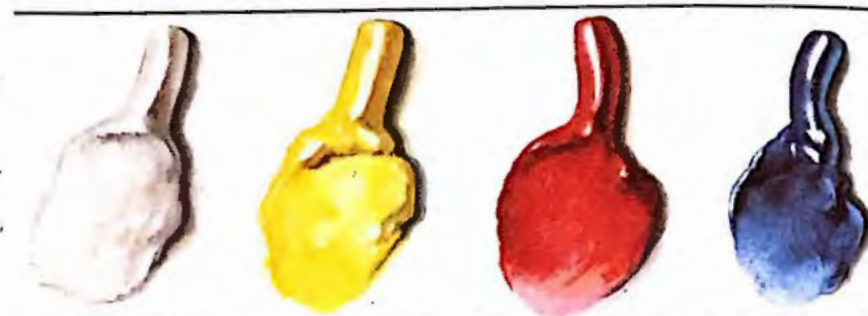


Fig. 241.— Pintando al óleo, los tres colores mencionados son exactamente: 1. Amarillo cadmio medio, 2. Carmín de garanza oscuro, 3. Azul de Prusia. Como vemos en esta ilustración, la mezcla por parejas de dichos *colores primarios* proporciona tres nuevos colores: el verde, el rojo, el violeta o azul oscuro. Mezclando los tres primarios se obtiene el negro.

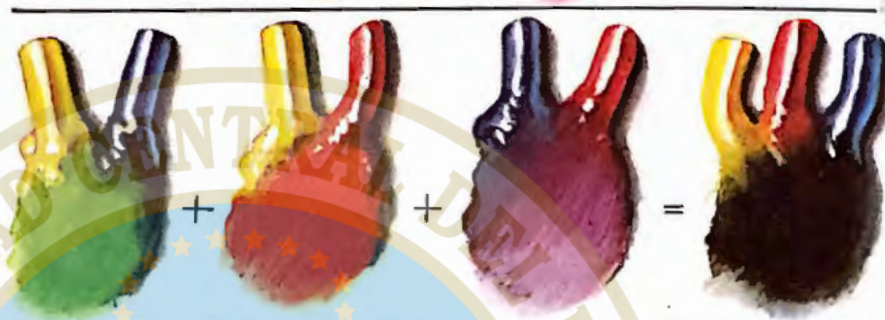


Fig. 242.— He aquí una gama de colores basada en la mezcla del amarillo cadmio medio y el azul de Prusia, proporcionando a su vez una variada gama de verdes.



Fig. 243.— El mismo experimento realizado con los colores amarillo cadmio medio y carmín de garanza oscuro, aparte proporcionar un tercer color bermellón o rojo vivo, nos hace ver la amplia gama de colores crema, rosados de tendencia cálida y fría, etc.

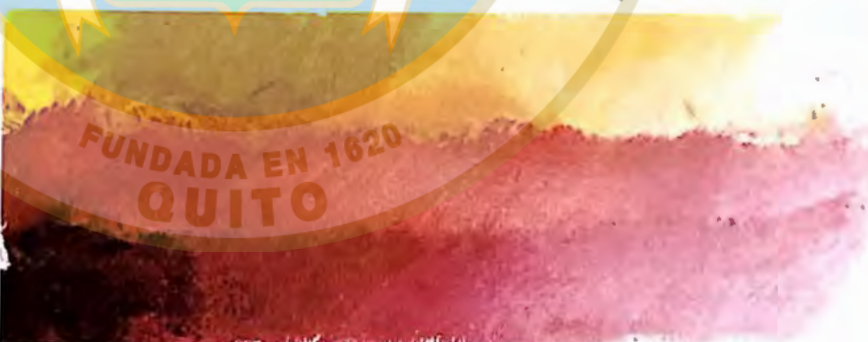


Fig. 244.— Por último, mezclando azul de Prusia y carmín de garanza oscuro, degradados ambos con blanco, obtenemos una amplia y rica gama de azules, violetas y morados.



COMPOSICION Y MEZCLA DE COLORES

mezclas con colores primarios

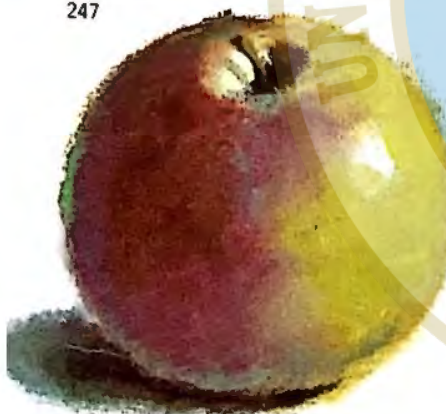
Fig. 245. — Este variado conjunto de colores se ha logrado empleando únicamente los tres colores primarios. Le recomiendo que haga esta prueba para comprobar que efectivamente, se puede obtener todos los colores de la naturaleza con sólo estos tres colores. Vea ahora en las figuras siguientes los colores compuestos para pintar una manzana con colores cálidos, una manzana con colores fríos, y una con colores quebrados.



246



247



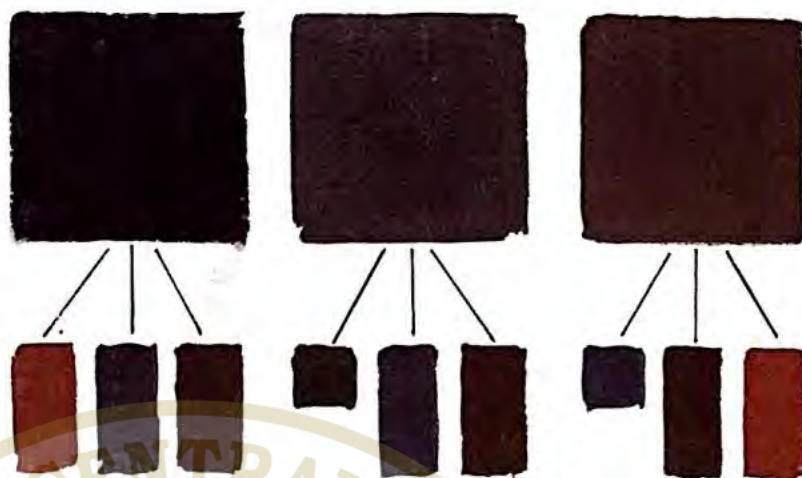
248



colores claros y colores oscuros

Negro neutro; negro frío; negro cálido.

Fig. 249.— Efectivamente, a partir de mezclas realizadas con colores carmín de garanza oscuro, azul de Prusia y tierra sombra tostada, y según la proporción de cada uno de estos colores, se puede lograr un negro neutro, un negro frío, es decir azulado, o un negro cálido, esto es de tendencia rojiza. Estos matices pueden ser muy convenientes según se pinte un cuadro de tendencia cálida o fría.



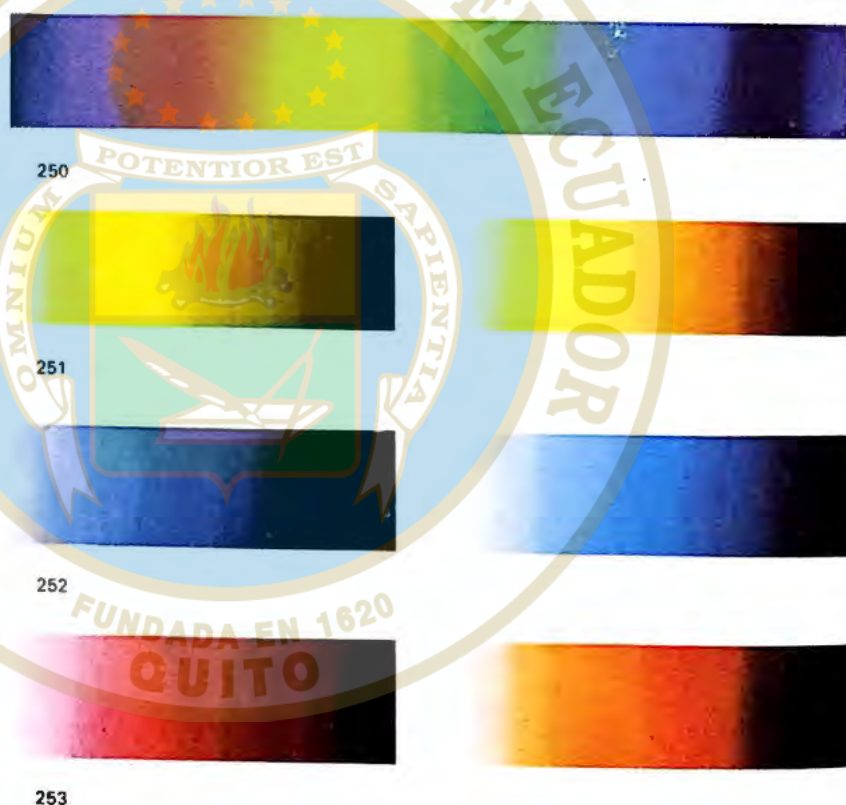
No es sólo con negro como se oscurecen los colores.

Fig. 250.— En el momento de intensificar o de oscurecer un color, deberíamos recordar el comportamiento de la Naturaleza y más concretamente del arco iris, en el que la intensificación de los colores no es consecuencia del color negro.

Fig. 251.— Oscureciendo el amarillo únicamente con negro, se obtiene un amarillo sucio, verdoso; oscureciéndolo progresivamente con rojo, carmín, azul y negro, se logra una gama de intensificación o paso de luz a sombra más natural y artística.

Figs. 252 y 253.— Lo mismo ocurre con los colores azul y rojo: el primero con una marcada tendencia a agrisarse cuando se oscurece únicamente con negro, y el segundo perdiendo su brillantez que es evidente cuando progresivamente se aclara con amarillo y blanco y se oscurece con carmín y violeta, tierra sombra tostada y negro.

Fig. 254.— He aquí un ejemplo gráfico sobre el uso y abuso tanto del color blanco como del color negro. Los tomates de la izquierda (MAL) están pintados exclusivamente con rojo, blanco y negro. En los tomates de la derecha (BIEN) intervienen, además del rojo, el amarillo, ocre, Siena, azul, verde, carmín... y blanco, este último en la cantidad necesaria.



COMPOSICION Y MEZCLA DE COLORES

el color de las sombras

Fig. 255.— En el color de la sombra hay siempre color azul.
Cualquiera que sea el color del modelo que usted tenga ante la tela, es seguro que en el color de las partes sombreadas interviene el color azul. Incluso cuando todo es luz, cuando el modelo es blanco, como en este cubo, en el que el color de la sombra es gris... y azul.

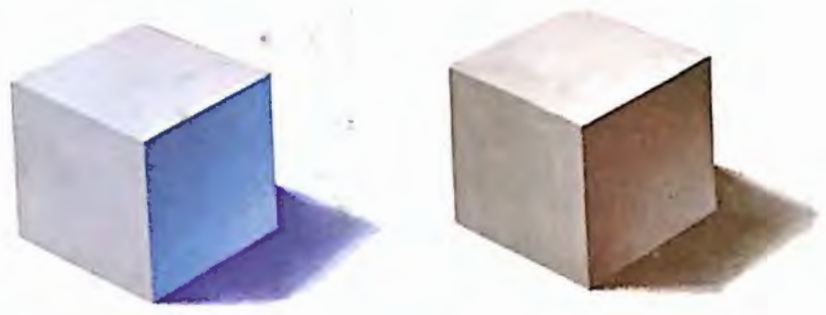


Fig. 256.— El color de las sombras y los colores complementarios.
Como veremos seguidamente, además del color azul, en el color de las sombras interviene también el color complementario del objeto pintado. Recuerde que los colores complementarios son producto de una combinación entre los colores primarios y los secundarios.

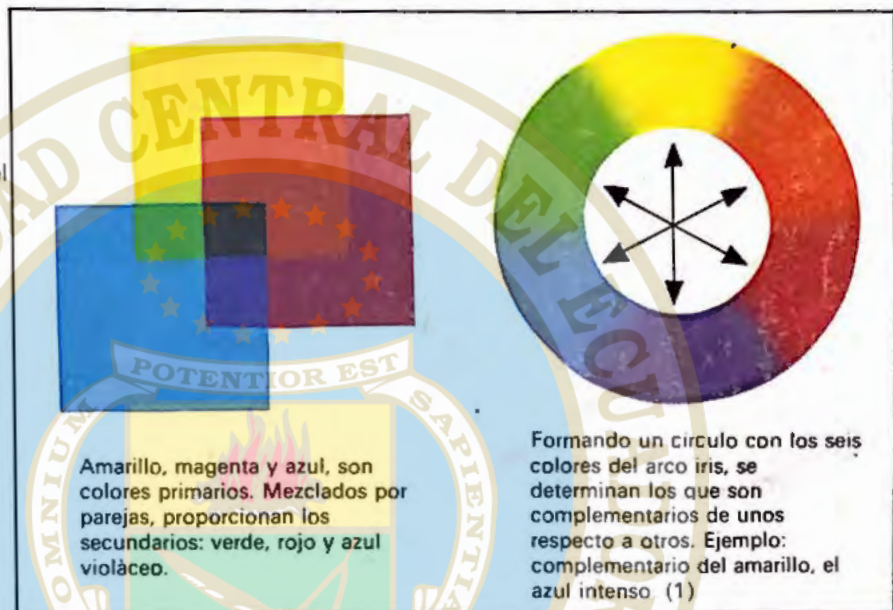


Fig. 257.— He aquí la fórmula para hallar el color de las sombras:
1. el color propio más oscuro +
2. el color complementario +
3. el color azul
= (igual a) el color de la sombra.

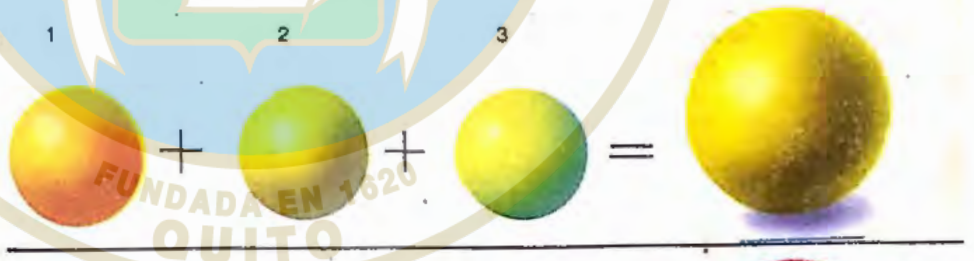


Fig. 258.— La regla es casi infalible: el color de la sombra de un tomate de color rojo está compuesto por sienas oscuro, verde brillante y azul luminoso.

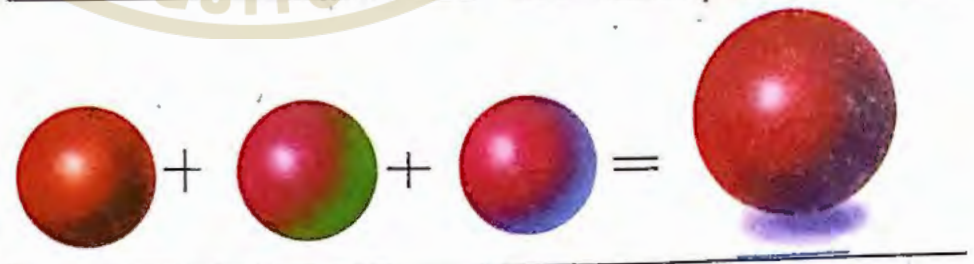
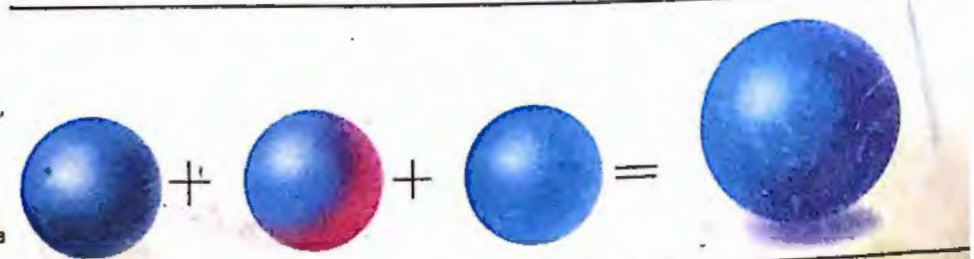


Fig. 259.— El color de la sombra de un objeto o modelo de color azul es básicamente el color violeta, es decir, la mezcla de azul y rojo.



(1) Para una información más amplia sobre este tema, consulte el libro de esta misma colección "Así se pinta".

la gama cálida



Fig. 260.— Amarillo, ocre, Siena, naranja, rojo, carmín, Siena tostada, Verde... y blanco. He aquí una muestra de la infinita gama de colores que pueden componerse dentro de la gama de colores cálidos. (¿Por qué no prueba y compone usted mismo esta serie de colores?)

1. Blanco+amarillo cadmio medio.

2. Blanco+ocre amarillo.

3. Blanco+ocre amarillo+rojo cadmio medio.

4. Amarillo cadmio+carmín garza oscuro.

5. Blanco+rojo cadmio.

6. Blanco+carmín garza oscuro.

7. Tierra Siena natural+rojo de cadmio.

8. Ocre amarillo+tierra sombra quemada+un poco de verde cadmio.

9. Blanco+ocre amarillo+verde esmeralda+carmín garza.

10. Amarillo cadmio+tierra sombra quemada.

11. Ocre amarillo+verde

esmeralda+amarillo cadmio+blanco.

12. Carmín garza+un poco de verde esmeralda.

la gama fría



Fig. 261.— Verde claro, verde esmeralda, azul cian, azul intenso, violeta... y blanco. Este es un ejemplo de composición y mezcla de colores utilizando, básicamente, verdes, azules y violetas.

1. Blanco+azul Prusia.
2. Blanco+azul ultramar claro.
3. Blanco+azul cobalto claro.
4. Blanco+azul Prusia+verde esmeralda.
5. Blanco+verde esmeralda+un poco de ocre amarillo+un poco de amarillo cadmio.

6. Amarillo cadmio+verde esmeralda.
7. Amarillo cadmio medio+azul Prusia.
8. Blanco+verde esmeralda.
9. Blanco+carmin de garanza+azul ultramar claro.
10. Azul Prusia+blanco+carmin de garanza.

11. Ocre amarillo+verde esmeralda+un poco de blanco.
12. Azul Prusia+verde esmeralda.

COMPOSICION Y MEZCLA DE COLORES

la gama "quebrada"

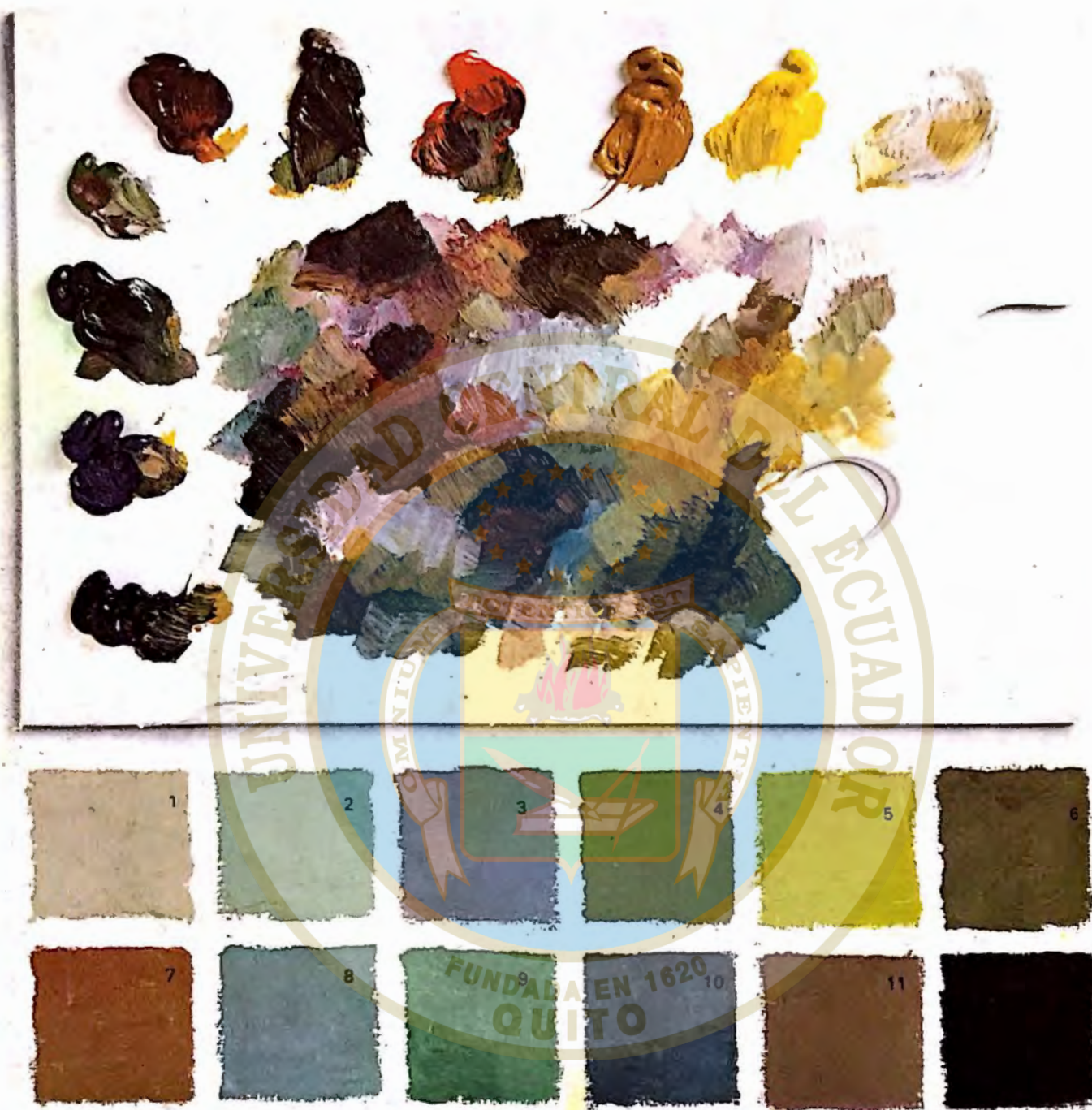


Fig. 262.— ... O mezcla de colores complementarios en proporciones desiguales...

... y blanco. Vea a continuación algunos ejemplos:

1. Blanco+tierra sombra tostada+un poquitín de azul Prusia.

2. Igual al anterior añadiendo un poco de verde esmeralda.

3. Blanco+azul cobalto+rojo cadmio.

4. Blanco+ocre amarillo+a ul ultramar claro.

5. Amarillo cadmio+blanco+azul cobalto+un poco de rojo cadmio.

6. Blanco+azul Prusia+tierra Siena natural+rojo cadmio.

7. Blanco+carmin de garanza+rojo de cadmio+azul Prusia.

8. Blanco+carmin de garanza+verde esmeralda.

9. Blanco+tierra sombra tostada+verde esmeralda.

10. Azul Prusia+blanco+rojo de cadmio.

11. Blanco+carmin de garanza+azul ultramar+un poco de tierra sombra tostada.

12. Tierra sombra tostada+un poco de azul de Prusia.



el bodegón
en la práctica

la lección de Cézanne

Dentro de breves momentos pondremos en práctica todas las enseñanzas contenidas en este libro. Pero antes de entrar en esta última parte, permítame transcribir la siguiente lección del gran maestro Cézanne.

Perdón; he dicho "transcribir" como si las líneas que siguen hubieran sido dictadas realmente por Cézanne... y no es así, desgraciadamente. No es Cézanne el que escribe, pero digamos que después de leer, y de mirar y de buscar en libros grandes y pequeños, en unos y otros museos, creo que es posible dictar esta lección con un margen de error mínimo.

Cómo componía Cézanne

Cézanne pintó decenas de bodegones con frutas. Los elementos básicos que Cézanne utilizaba en estos cuadros eran: a) un mantel blanco, b) un plato o frutero —a veces eran ambas cosas— con varias frutas, que situaba en el centro de la composición y c) una jarra, una botella, una cerámica o un jarrón, que situaba

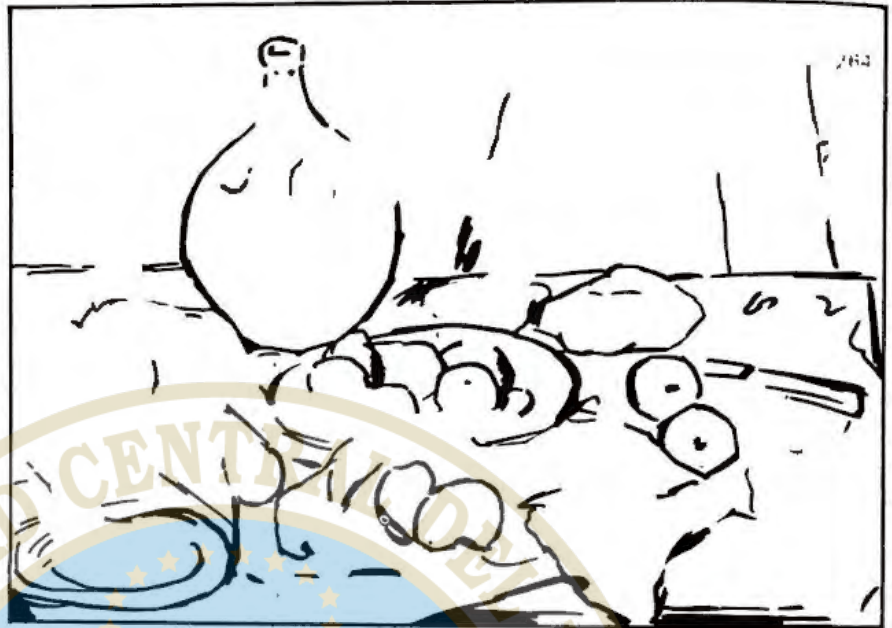


Fig. 264 y 265. Parece posible afirmar que Cézanne iniciaba sus bodegones casi sin dibujo previo. Así se deduce de su cuadro inacabado "Naturaleza muerta con jarrón" expuesto en la Tate Gallery de Londres (fig. adjunta 265), del que hemos reconstruido el dibujo inicial comprobando que está constituido por un apunte rápido en el que apenas se determinan las formas.



EL BODEGON EN LA PRACTICA

la lección de Cézanne

junto al plato de fruta constituyendo ambos el *centro de atención* del cuadro. Había además otras frutas y en ocasiones una tela o cortina como fondo.

El punto de vista era más bien alto y la construcción de los objetos era muy libre, de manera que a veces dibujaba y pintaba prescindiendo de la forma exacta. Cézanne tardaba mucho tiempo en componer el modelo. "El artista no puede crear emociones —decía— con la facilidad con que canta el pájaro. El artista ha de componer, lo cual no es fácil."

Cómo pintaba Cézanne

Un campesino que vio pintar a Pissarro y a Cézanne dijo que: "Monsieur Pissarro cuando pinta, pica, lo hace a golpes de pincel; Monsieur Cézanne frota, acaricia, pinta con el pincel plano."

Cézanne jamás pintaba por zonas "quedándose" en un lugar, como hacen muchos artistas, y pintando, por ejemplo, el fondo, hasta casi

terminarlo. No; lo extraordinario en Cézanne es que "paseaba" por todo el cuadro, pintando ahora aquí, ahora allí, sin acabar nada, pero dejándolo todo casi acabado, viéndolo y pintándolo todo a la vez, sin prisa pero sin pausa.

Este cuadro inacabado de la Tate Gallery, con esa cerámica gris que semeja una garrafa, es un buen ejemplo para explicar esa especie de omnipresencia de Cézanne, en el cuadro, mientras pintaba.

Empecemos por ver que Cézanne no dibujaba con precisión, completamente, antes de pintar; es decir, que le bastaban unas líneas imprecisas e inacabadas, *un apunte muy rápido* (figura 264), para pasar rápidamente a aplicar color. Vemos después que no aplicaba una capa general de

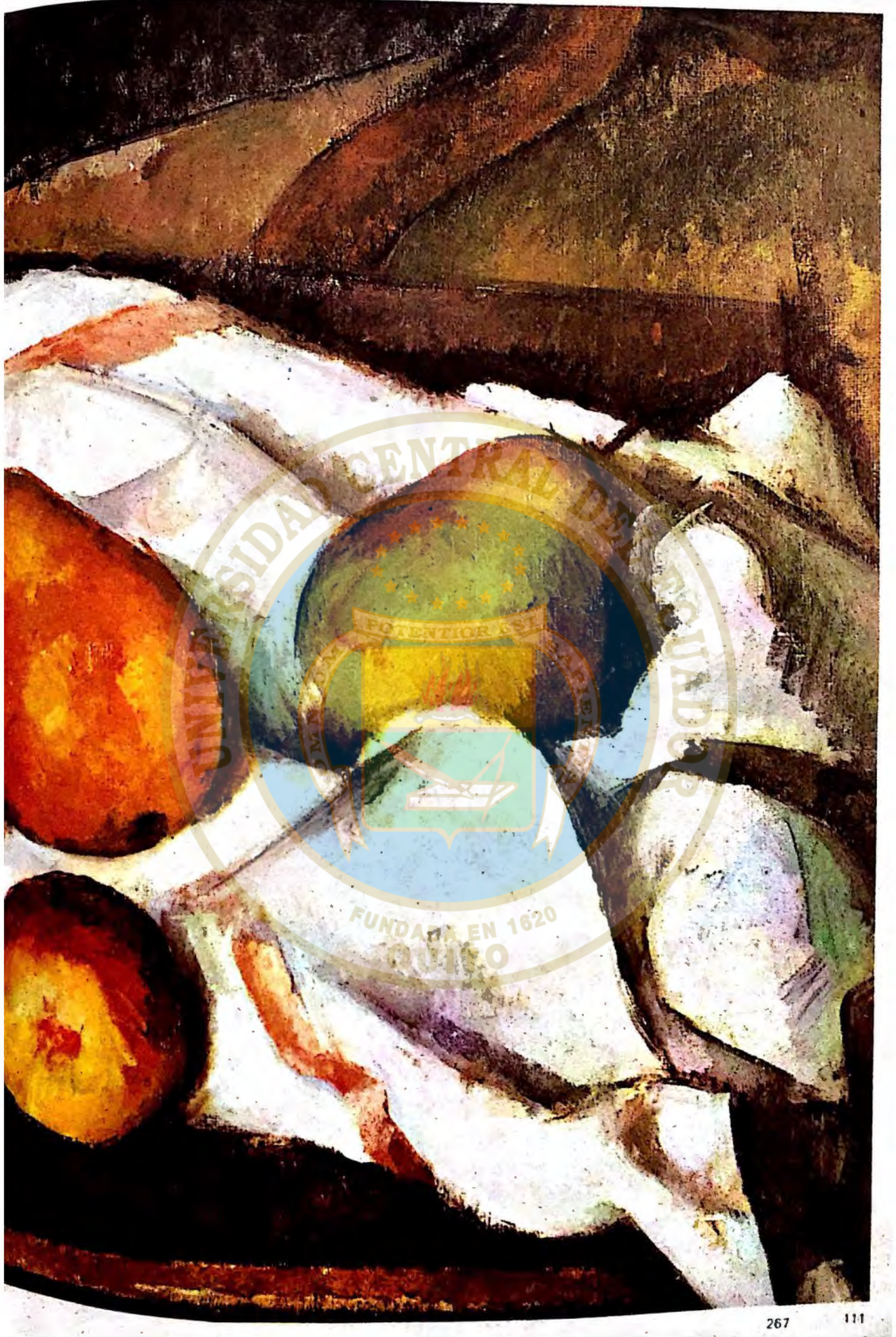
color, para manchar la tela, y observamos asimismo que, aparte unos rápidos toques de pintura líquida, con aguarrás (véalos en los platos y el mantel), pintaba ya de salida con el color ajustado, real, y con la pasta y densidad también definitiva. En esta jarra gris, por ejemplo, no había, prácticamente, segundas partes; y fíjese que en todos los casos, con ese hacer de pintura rápida, pintaba el objeto, con lo cual evitaba errores de contrastes simultáneos equilibrando y ajustando colores. (Vea la anterior página 93, figs. 222).

Es relativamente fácil imaginar a Cézanne trabajando esas ciruelas del plato central, empezando a pintarlas, dejándolas y pasando a las dos ciruelas de la derecha, siguiendo con el fondo marrón, de la mesa, que rodea

Fig. 266 y 267 — "Naturaleza muerta con melocotones y peras", Museo de Bellas Artes Pushkin, Moscú. Observe la composición de esta Naturaleza muerta (y compárela con el bodegón de la página adjunta, de la cerámica gris), viendo que responde a la fórmula de Cézanne en cuanto a elementos y disposición de los mismos, a saber: mantel blanco sobre fondo oscuro, plato con frutas en el centro, además de otras frutas alrededor, y una jarra o cerámica junto al plato.









268

esas dos ciruelas, volviendo al plato central, saltando a la cerámica, al fondo, al primer término... Pierre Bonnard, el gran pintor y amigo de Cézanne, decía de éste que era de los pocos artistas que podía estar toda una tarde pintando, ante el modelo, sin dejarse absorber por él. Es decir, manteniéndose firme en la interpretación que Cézanne había hecho del modelo al iniciar el cuadro.

¿Por qué no dar por cierto, también, que esta forma de pintar, este ir y venir, como paseando por el cuadro, le permitía a Cézanne "ser capaz de mirar su cuadro con la misma objetividad con la que estudiaba su modelo"?

Cézanne, el gran maestro de la interpretación.

Atención a este punto. Cézanne según, he explicado en ocasiones anteriores, era, entre los pintores impresionistas, uno de los pocos, por no decir el único, que se situaba ante el modelo, recibía una primera impresión de forma, de color, de contraste, de luces y reflejos, y empezaba a pintar manteniendo inamovible esa primera impresión. Pierre Bonnard decía de este fenómeno: "la presencia del modelo es una fatídica tentación; el artista corre el peligro de dejarse llevar por su visión directa, inmediata, olvidándose del primer impulso". Y Bonnard reafirmaba esta enseñanza diciendo: "Hace poco intenté pintar unas rosas directamente, con el modelo delante, pero me dejé llevar por detalles... ¡Y de pronto me vi hundido, comprendí que no iba a ninguna parte, que me había perdido, que no podía recobrar mi primer impulso, esa primera impresión que me deslumbró...!"

"¡Hay que hallar un método de auto-defensa contra la influencia del modelo, como hacía Cézanne!", decía todavía Bonnard. Pero ¿qué hacía Cézanne? Pues, antes de empezar a pintar, con la tela todavía en blanco, miraba el modelo durante largo rato y construía el cuadro en su mente; imaginaba y soñaba dejándose inspirar por el modelo. Cuando por fin llegaba a VER SU CUADRO, empezaba a pintar "con esa heroica autodisciplina—escribe John Berger, pintor y escritor inglés—, esa extraordinaria capacidad para ver y observar el

desarrollo de su cuadro con la misma justeza y objetividad con la que estudiaba su modelo". Como si dijera todo el rato, para sí mismo: "Así, así, así, ¡Como yo lo veo, como yo lo veo!" John Berger termina su comentario con esta frase final: "Parece fácil. Sí, es tan fácil como andar sobre el agua".

Como Cézanne creaba contrastes

Cézanne buscaba el contraste de unos colores con otros: una pera verde, junto a una pera roja, y las dos frutas sobre un mantel blanco, y éste sobre una vieja mesa oscura (figura 267). Pero no satisfecho con esto, en el momento de pintar Cézanne hacía trampas para acentuar contrastes. Vea, si no, el fragmento ampliado, casi a tamaño natural, en la doble página 110-111, de la "Naturaleza muerta con melocotones y peras", y observe en los melocotones del plato, en el contorno entero de la jarra con asa y en los límites del mantel un marcado interés en subrayar contornos con trazos, líneas o colores más oscuros, a fin de realzar los objetos, las formas, los colores. Estudie detenidamente este fragmento a doble página, viendo la dirección de la pincelada (en la pera verde, por ejemplo, envolviendo la forma); el grueso de la pintura (muy delgado en el fondo, sin llegar a cubrir del todo la tela; con más pasta, en las peras y melocotones); la factura o estilo de pintura rápida, hecha en una sola sesión; las pinceladas en zigzag para valorar y sombrear el mantel; y la constante diversificación del color. Pero hagamos punto y aparte en este factor.

Cézanne y la diversificación del color

Observe a su izquierda este fragmento a tamaño casi natural de la "Naturaleza muerta de la cortina" (fig. 268) y compruebe en cualquiera de sus partes la extraordinaria variedad y diversidad de colores y matices: en algo tan simple como una de estas naranjas; vea cómo Cézanne pinta con naranja y añade después rojo, amarillo-naranja, rojo claro, bermellón oscuro, siena... ¡Y la jarra! Es sensacional, ¿verdad? Hay en ella, en esa flor del centro, una serie que

parece infinita de rosas, cremas, lilas. Mire con atención el blanco de la jarra y estudie esta gama de matices y colores de belleza extraordinaria... ¿Que cómo lo hacía? No creo que exista aquí una respuesta técnica. Cézanne era un gran trabajador, era también un eterno descontento, trabajaba y estudiaba sin cesar. Uno de sus biógrafos, el ruso A. Barskaya, nos cuenta que "a veces tomaba una espátula y rascaba todo lo que había pintado durante el día después de un duro trabajo; en algunas ocasiones, exasperado, llegó a tirar el cuadro por la ventana". En agosto de 1906, mes y medio antes de morir, escribía a su gran amigo Emile Bernard: "Sigo estudiando la Naturaleza que me rodea y creo que voy progresando un poco. Me siento muy solo. Estoy viejo y enfermo; he jurado morir pintando."

El bodegón en la práctica

En las páginas que siguen vamos a estudiar el bodegón al óleo desde un punto de vista práctico, partiendo de tres bodegones que yo mismo he pintado para este libro, estudiando en cada caso el desarrollo de la obra, reproduciendo y comentando sus diversos estados hasta llegar a la resolución del cuadro final. El primero de estos bodegones, como usted puede ver, responde a un estilo clásico y recuerda, en cierto modo, la temática, los elementos y la manera de componer de Cézanne; el segundo de estos ejemplos prácticos es el de una naturaleza muerta pintada con luz artificial, en la que se estudian los problemas del cristal, de botellas y recipientes de vidrio pintados al óleo; por último; el tercer ejemplo práctico es un bodegón resuelto con la técnica de la pintura rápida, pintado en una sola sesión, en poco más de tres horas.

Como resumen de las enseñanzas que contiene este libro, y como ejercicio práctico general, creo que sería conveniente que usted tratara de realizar ejercicios como éstos, o parecidos a éstos, que le lleven a descubrir y aprender muchas cosas nuevas en el arte de la pintura al óleo.

ejercicio práctico n.º 1

269



Fig. 269.— He aquí el modelo: un jarrón artístico de porcelana, con una rosa roja; un plato con fruta; un vaso con vino y tres melocotones y una manzana dispuestos encima de un mantel blanco y arrugado, sobre una mesa de madera; en el fondo algunos elementos de la habitación. Es decir, los elementos y la disposición típicamente usados por Cézanne, con una composición y un colorido que se aproxima a su manera de pintar.

Dibujo previo (fig. 270):

Un dibujo previo hecho al carboncillo en el que sólo se apunta la forma y la situación de cada elemento. Como dato significativo, observe que comparando este dibujo con el modelo anterior se aprecian dos diferencias notables: la primera en la manzana de primer término, encima de la mesa, que ofrece diferente forma y posición; es otra manzana. La segunda diferencia está dada por el hecho de que en este dibujo no aparece el melocotón del fondo junto al respaldo de la silla. Esto se explica diciendo que empecé a pintar con un modelo como el que aparece en este dibujo, hasta que, posteriormente, creí conveniente cam-

biar la manzana del primer término y añadir un melocotón al fondo.

Estudio de luces y sombras (fig. 271):

Completando el anterior, este dibujo tiene por objeto, por un lado, afirmar la construcción, y por otro lado estudiar las masas o manchas que determinan el esquema del cuadro, tratando de analizar el equilibrio conjunto. Terminado este dibujo y antes de empezar a pintar utilicé un fijador "spray" para fijar el carboncillo.

Primer estado (figs. 272 y 277):

La resolución del cuadro, una vez terminada la primera fase, puede verse mejor en la fig. 285 de la página 116; pero creo que es interesante comprobar en esta imagen la iniciación de este primer estado, empezando por pintar las masas del fondo, las zonas grises del mantel y el siena oscuro de la mesa, para eliminar de salida los grandes espacios blancos de la tela y ajustar mejor los colores de las frutas y elementos de la naturaleza muerta.

270



EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 1



Pintar una rosa no es más difícil que pintar una manzana o un racimo de uva; en todo caso, es aconsejable dibujar primero, con la máxima atención, la forma concreta de la flor. A partir de este dibujo, muy ajustado, he aquí el proceso que yo mismo he seguido mientras pintaba este ejemplo:

Fig. 273.— He pintado primero el fondo, después un verde oscuro en las hojas y finalmente un rojo o carmín oscuro, sin apenas variaciones, en la forma general

de la flor. Lo cual puede parecer contradictorio porque cubre y elimina el dibujo inicial; sin embargo, es seguro que ese primer dibujo hace recordar formas, tonos y colores, que se pueden resolver de memoria, con el modelo delante, claro está, pintando y dibujando a la vez.

Fig. 274.— Esto es lo que se puede apreciar en esta segunda imagen, en la que pintando con colores claros sobre el fondo carmín oscuro, he modelado básicamente la forma de los pétalos.

Fig. 275.— Y éste es el resultado final, con el mismo sistema aplicado a las hojas. Observe los siguientes detalles importantes: en esta última fase he utilizado de nuevo el color del fondo para recortar y esfumar contornos; en la flor, además de los colores carmín de garanza oscuro, rojo y blanco, he utilizado azul de Prusia y tierra sombra tostada para pintar trazos y zonas más oscuras.



EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 1



Fig. 276.— Imagen del modelo, reproducido a pequeña escala, que le permitirá seguir el proceso del cuadro.



Final primer estado: entonación general (Fig. 277)

He aquí, en esta imagen, la situación del cuadro una vez resuelto el primer estado de colorido, esto es, después de "manchar" todos los elementos del cuadro. Seguimos viendo, todavía en este primer estado, el modelo primitivo, sin este primer estado, el modelo primitivo, sin ese melocotón del fondo, con una manzana diferente encima de la mesa, etc. Observe que no existe todavía la pretensión de concretar definitivamente las formas, de manera que es posible cambiar unos elementos por otros, como ocurre, por ejemplo, en la rosa del jarrón que

en esta primera sesión, y según puede verse en el modelo, era todavía un capullo, a pesar de lo cual yo pinté ya una mancha correspondiente a una rosa abierta; o como sucede en las hojas de la rosa, o en la disposición de los granos de uva y en las frutas mismas del plato central, que luego cambiarán de forma. Pero no piense por lo dicho que en estos momentos todo es provisional; no, no; observe que a partir de este primer estado existen muchos elementos que ya no cambiarán, que quedarán así en la fase final del cuadro; por ejemplo: el fondo, la silla y el cuadro del fondo, la forma básica del mantel.

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 1



Segundo estado: ajuste general de forma y de color (Fig. 278):

Aquí ya existe una versión definitiva: he cambiado la manzana de primer término, he añadido un melocotón al fondo y he sustituido dos de los melocotones del plato por dos manzanas; todo ello buscando mayor variedad de forma y sobre todo de color. Aquí puede hablarse ya de partes del cuadro que van a quedar definitivamente resueltas, como el melocotón y las dos manzanas del plato, el melocotón del fondo y, en cierto modo, las frutas de primer término. La uva, en cambio, será reconstruida y pintada de nuevo según puede apreciarse

en la figura siguiente n.º 279. Quizás el mejor consejo que puedo darle en estos momentos es que "procure pasearse por el cuadro", es decir, no se quede en un elemento o en un colorido en particular; piense que es mejor tomarlo y retomararlo después, tratando de renovar su capacidad creativa, su manera de ver, de interpretar, de sintetizar.

Tercer estado: acabado (Fig. 279).

El cuadro está terminado pero todavía es posible modificar y mejorar algunos pequeños detalles como los brillos de algunas frutas, entre ellos los granos de uva, el color de la mesa de madera y algunos detalles y brillos del mantel. La reproducción del cuadro definitivo, en la página siguiente, a todo color, sirve para apreciar mejor el resultado final de la obra.

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 1

Fig. 280.— Para facilitar el estudio del proceso final del cuadro, me permito repetir aquí, a pequeña escala, la foto del modelo en color.



281

Para la mejor comprensión del proceso seguido en la resolución de este cuadro, vea en la imagen adjunta (Fig. 281) el *segundo estado* en la fase: *ajuste general de forma y color*. Compare este estado con la reproducción del cuadro terminado (página siguiente), viendo los cambios de forma y de color que han sufrido algunas partes y elementos del cuadro, tales como el racimo de uva reconstruido totalmente; las manzanas de primer término, y sobre todo la construcción y el colorido del mantel, con el añadido de blancos y grises claros que modelan definitivamente su forma.

118

Observe, asimismo, el proceso del vaso y el jarrón de cerámica, cuya forma y color se han solucionado al propio tiempo.

Estudie con atención el proceso desde este penúltimo estado al cuadro definitivo, viendo en este último algunos retoques finales respecto a la figura anterior n.º 279, reproducida en la página 117 anterior. Para terminar las enseñanzas de este primer ejercicio práctico, me permito recomendarle que pinte una naturaleza muerta de este estilo, estudiando y recordando los textos y las imágenes del gran maestro Paul Cézanne.

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA
ejercicio práctico n.º 1



282

119

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 2

El modelo

Hay en esta naturaleza muerta dos enseñanzas fundamentales respecto al aprendizaje de la pintura al óleo en general y de la naturaleza muerta en particular: lo primero es que este cuadro se ha pintado con luz artificial, durante dos noches consecutivas, a razón de unas dos horas y media cada noche. En la figura adjunta n.º 283, puede usted ver una fotografía del modelo y de la lámpara de sobremesa que lo ilumina (equipada con una bombilla corriente de 100 vatios). Por mi parte, con el



283



284

285

caballete situado a no más de metro y medio del modelo, trabajé igualmente con luz artificial, también con una bombilla de 100 vatios, con lámpara extensible instalada en el caballete, según puede ver en la figura anterior n.º 70 reproducida en la página 40. La segunda enseñanza importante está relacionada con el tema y la forma de iluminación, por el hecho de que en el modelo predominan los objetos de cristal y éstos se hallan situados sobre un fondo oscuro. Lo cual nos lleva a tres consecuencias lógicas que deberemos recordar: pri-

mera, que el cristal es transparente y, por tanto, a través de él se ven los colores del fondo o de los objetos situados inmediatamente detrás; segundo, que mirando a través de botellas, frascos o recipientes de cristal, aparecen distorsionadas las formas de los objetos situados tras ellos; y, tercero, el dibujo de los objetos de cristal viene dado básicamente por trazos o manchas oscuras y manchas o brillos claros. Veamos ahora el desarrollo de esta naturaleza muerta teniendo en cuenta los factores explicados:

Fig. 284.— Dibujo previo al carbocillo, realizado después de dibujar en papel aparte unos esquemas, estudiando proporciones situación y encuadre del tema.

Fig. 285.— Sombreado con carbocillo del dibujo anterior, tratando de ver y comprender volúmenes, formas, y extensión de las sombras.

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 2



Fig. 286.— Se inicia el color con el tono oscuro del fondo y el color siena claro de la mesa. Pinto, también, de primera intención la botella, con un acabado que ya puede considerarse definitivo. Observe en el cuadro terminado que el volumen de esta botella está determinado únicamente por los puntos brillantes y el tenue reflejo luminoso que provocan los colores ocre y amarillento de la superficie de la mesa y la manzana. Observe también que el fondo oscuro invade la forma de la botella de cristal blanco, situada a la izquierda, quedando tan sólo unas ligeras referencias sobre las dimensiones de dicha botella. Y un detalle: he suprimido el vaso pequeño que se hallaba delante de la botella negra, y el tapón de corcho que en el modelo aparece sobre la mesa, junto al frasco de cristal de primer término; ¿por qué? Creo que perjudicaba, complicando la composición del tema.



Fig. 287.— La manzana y el frasco de cerámica quedan definitivamente pintados. Vea en la reproducción final de esta naturaleza muerta (página 123) la situación de un elemento respecto a otro para conseguir que la manzana destaque y ofrezca un vivo contraste que la convierta en centro de interés del cuadro. Estudie los contrastes provocados alrededor y en el contorno de esta manzana para lograr dicho efecto.



Fig. 288.— Cuando componía este bodegón, en el primer momento, puse la copa de vino, en el mismo lugar, pero sin el plato blanco. Después, y gracias a los esquemas previos dibujados en papel, comprendí que hacía falta esa mancha blanca para restar monotonía al conjunto. Estudie en la reproducción del cuadro terminado, en la siguiente página 123, la síntesis llevada a cabo para representar el cristal, con unas simples y contadas pinceladas de grises oscuros, grises claros, y brillos blancos (recuerde aquella ley de contrastes que dice: «un blanco es más blanco cuanto más oscuro es el tono que le rodea»).

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 2



Fig. 289.— Las imágenes que ilustran el proceso pictórico de este cuadro se obtuvieron mediante fotografías en color tomadas en el mismo estudio y en el mismo momento de pintar el cuadro. A pesar de todas las pruebas previas y los máximos cuidados en el momento de tomar estas fotos, no pudo evitarse que en alguna de las fases fotografiadas la superficie de la tela recién pintada ofreciera brillos y reflejos que perjudican la calidad de reproducción. Este efecto es más visible en las dos reproducciones adjuntas —figuras 289, 290—, y concretamente en la parte superior del cuadro. Aparte de lo comentado en la anterior página 121, fig. 287, observe ahora en esta misma reproducción el color del fondo invadiendo la parte superior de la copa y el color blanco, con ligera tendencia azul, en los puntos brillantes de la botella negra.

Fig. 290.— Un frasco de cristal, como este que aparece en primer término lado izquierdo, con sus transparencias, formas confusas en su interior —unas cuantas nueces— y deformaciones, manchas, brillos, etc., puede parecer un modelo muy complejo, muy difícil de resolver. Pero no hay tal; no es más difícil que



EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA ejercicio práctico n.º 2



otro modelo cualquiera; ni es precisa ninguna capacidad especial; basta con seguir aquel consejo de Miguel Angel, tantas veces citado en las páginas de mis libros: "Dibujarlo todo, copiándolo todo tontamente"; es decir, mirar cada forma, cada mancha, cada brillo, como si fuera un sujeto particular, analizando su forma, su contorno, su dimensión, respecto a los demás "sujetos", ¡y nada más!

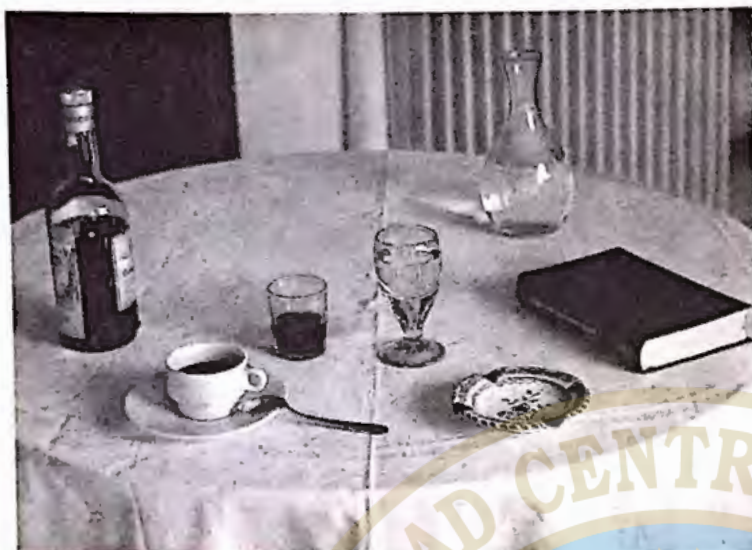
Fig. 291.— Y he aquí el resultado final después de haber retocado algunos aspectos del tema, tales como aclarar el color del fondo y el color de la mesa, reconstruir la parte superior de la copa y terminar de pintar el frasco y la botella con vino. Observe

en esta última que, sobre un color idéntico al del fondo, se resuelve el volumen mediante unos simples y estudiados trazos oscuros y unas pequeñas manchas claras, a veces casi blancas, representando los brillos. Preste atención al color de los brillos comprobando que casi nunca son absolutamente blancos. Y casi siempre participan del color del objeto, de los reflejos de luz y de color que llegan al objeto: en la manzana el brillo es blanco; en la cerámica, detrás de la manzana, el brillo es de un color blanco ligeramente quebrado hacia hueso, mientras que el pequeño brillo de la izquierda en la parte en sombra participa ligeramente del azul; en la botella negra los

brillos tienen una marcada tendencia azulada; en la botella blanca hay brillos de color gris muy claro junto a otros ligeramente azulados o de color ocre claro, etc., etc. Compruebe finalmente que casi nunca son duros los contornos, en particular, los contornos o límites de último término.

¿Por qué no pinta usted un cuadro con estos mismos problemas, durante un par de noches, con luz artificial? Le aseguro que es muy instructivo, pero, además, extraordinariamente divertido.

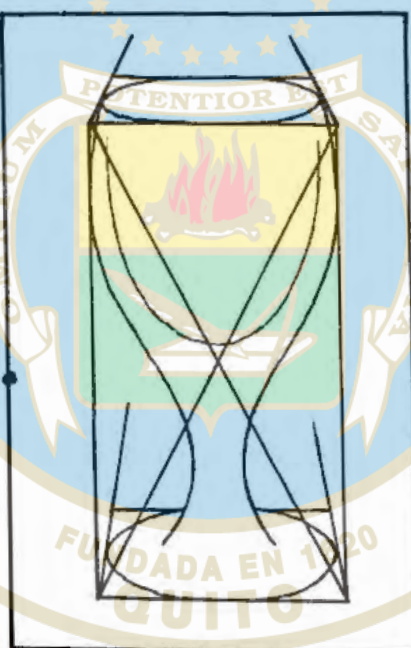
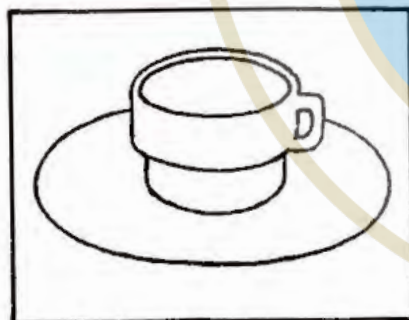
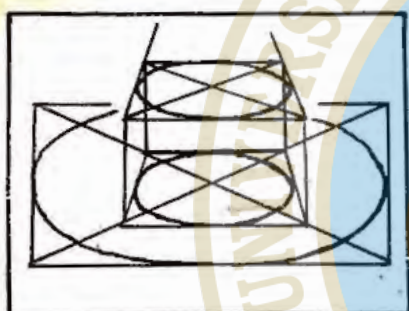
ejercicio práctico n.º 3



Y vamos a pintar, por último, con luz de día, un bodegón resuelto con la técnica de la pintura rápida; es decir, pintando en una sola sesión, en plan de empezar y terminar.

El modelo (Fig. 292):

Un modelo simple, pero no por ello menos atractivo e interesante: una mesa de camilla, con un mantel blanco, y encima, la jarra la botella, los vasos y copas que suelen quedar después de comer, en la sobremesa. Hay también un cenicero con un cigarro a medio fumar y un libro. No es un tema laborioso, como los dos anteriores, pongamos por caso, pero sí es el reto de un modelo simple, de cuya sencillez es necesario sacar partido.



Construcción y perspectiva

Fig. 293.— Tal como quedó dicho en las páginas anteriores 52 a 55, el arte de la naturaleza muerta exige un conocimiento profundo de

las reglas de construcción y perspectiva partiendo de las formas básicas, el cubo, la esfera y el cilindro. En este bodegón y en el anterior, los objetos que constituyen el modelo responden esencialmente a las formas clásicas citadas. Si usted está seguro de resolver sin dificultades estas formas, la de una

taza y un plato, de una copa, etc., siga adelante que "el color se le dará por añadidura"; pero si tiene sus dudas y está expuesto a "arrepentimientos" tardíos, le aconsejo que dibuje muchas tazas, muchos platos, muchas copas, partiendo de esquemas como los que aparecen en esta figura.

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 3



Primera fase: construcción (Fig. 294): No hay tiempo. Hay que resolver el dibujo del tema en el momento de pintar, al propio tiempo que se pinta. La construcción, pues, será muy rápida, hecha directamente con pincel, con azul de Prusia y tierra sombra natural, disueltos con aguarrás abundante, a fin de trabajar con una pintura muy líquida. Diría que esta construcción ha de ser calculada y llevada a cabo, más bien para determinar el tamaño, la proporción de los elementos y la situación en que se hallan dentro del cuadro (el encuadre mismo del tema...), que para dibujar y construir, propiamente hablando, la forma de cada objeto. Así es que... Rápido: unos trazos muy simples, para establecer la situación y un poco la forma de cada elemento... y ¡listo!



Segunda fase (Fig. 295): Se trata, en principio, de "cubrir la tela", esto es, de neutralizar el blanco de la tela, en este caso pintando el fondo propiamente dicho y el color gris del mantel. Este gris, compuesto con blanco, tierra sombra natural y azul de Prusia, se ha aplicado con un pincel plano del n.º 24. Digamos de paso que en esta primera fase de coloración general, todos los pinceles usados han sido planos y de numeración alta, es decir, grandes, tales como los números 12 y 18. Observe en la adjunta figura n.º 295 que el color del mantel invade las formas transparentes de la jarra con agua, de la copa y de la parte del vaso que no contiene coñac, es decir, transparente, mientras que el libro el cenicero y la taza, que tienen color propio, se reservan, al igual que lo fue la botella de coñac, que aquí aparece ya casi terminada, a falta de pintar una de las etiquetas (he suprimido la de la derecha), y de situar los brillos del cristal. Es posible que en la última etapa de acabado vuelva sobre algunas partes pintadas ahora, como el fondo, para darle más riqueza y variedad de colorido; pero en principio la mayoría de formas y colores quedan ya definitivamente resueltos. Hasta este momento no he limpiado la paleta, conservando en ella las mezclas de grises correspondientes al color del mantel, para tener la oportunidad, si se terciara, de retocar, repintar o rectificar perfiles o contornos.



Tercera fase: (Fig. 296): Pinto el libro, sigo con la copa y el vaso, la primera resuelta con un pincel del n.º 8

ejercicio práctico n.º 3

297



y otro del núm. 6 (uno para tonos grises oscuros y otro para grises medios). Observe que en éste y en todos los objetos de este cuadro, el verdadero dibujo, la verdadera construcción, tiene lugar en el mismo momento de pintar, de forma que se pinta y se dibuja a la vez; observe también que es necesaria una actitud muy resolutive, casi diría temeraria, para lanzarse sin miedo a dibujar y pintar, construyendo con esas sim-

ples pinceladas que en resumen y en síntesis han de explicar la forma. Sigo luego con la taza, el plato y la cucharilla, resueltas en unos pocos minutos, trabajando con esa actitud de riesgo y concentración total, para llegar a ese resultado máximo de síntesis de forma y color. Permitame a ese respecto que reproduzca en la imagen adjunta (fig. 297) la taza, el plato y la cucharilla a tamaño casi natural para observar mejor esta manera de pintar

El cenicero con el cigarrillo (inventado, por cierto, porque no tenía uno a mano), es el objeto más trabajado, que más tiempo me llevó —casi media hora—. Pero no podía ser de otra manera: cualquiera de los otros objetos se reconocen fácilmente a través de sus formas características aun cuando estas hayan sido resumidas y simplificadas al máximo; pero el cenicero exigía "una explicación" más amplia y por tanto más concreta, más hecha.



Fig. 298.— Vea en esta imagen el modelo reproducido en color, apreciando aspectos de la interpretación como el color de la etiqueta de la botella que yo he pintado blanco, en vez de amarillo, la eliminación de las arrugas del mantel, los cambios en las sombras proyectadas, etc.

EL BODEGÓN EN LA PRÁCTICA

ejercicio práctico n.º 3



Tercera y última fase: acabado (Fig. 299):

Ya está. Prácticamente no hay acabado; pero existe un defecto que se puso en evidencia al terminar el cuadro: la falta de simetría en el óvalo formado por el contorno de la mesa de camilla. Lo cual me obligó a rectificar esta forma, corrigiendo las

curvas de un lado y de otro —ya sin mirar el modelo: era una cuestión de simetría y geometría—, pasando luego a retocar pequeñas cosas, pequeños detalles, hasta llegar al estado final del cuadro tal como aparece en la adjunta reproducción. En total, tres horas y doce minutos.

la voluntad del genio

"He jurado morir pintando"

En agosto de 1906, mes y medio antes de morir, Cézanne escribe a su gran amigo Emile Bernard:



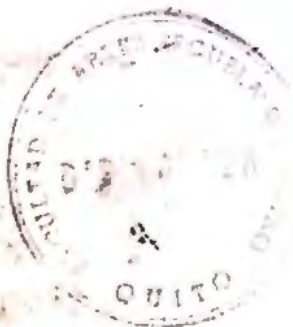
CEZANNE (1839-1906)

"Sigo estudiando la Naturaleza que me rodea, sigo pintando cosas, y creo que voy progresando un poco. Me siento muy solo. Estoy viejo y enfermo; he jurado morir pintando."

La frase es patética, pero es genial, propia de un verdadero genio. Porque el genio no lo es por generación espontánea; los genios, según el filósofo Schopenhauer, lo son "porque se absorben, casi se ahogan en su trabajo, rechazan casi

siempre, la "teoría de la inspiración" del genio, y ponen todo su futuro en la "teoría del esfuerzo". Ya sabe, para llegar a hacer algo en pintura, no ya a la genialidad de un Cézanne, sino a pintar simplemente bien, hay que esforzarse, hay que trabajar mucho, sentirse tan humilde y consecuente como Cézanne, como Degas ("he nacido para pintar"), como Ingres...

Cuentan de Ingres que un año antes de morir, cuando contaba ochenta y seis, se disponía a copiar un detalle del Giotto. Alguien preguntó por qué lo hacía, e Ingres contestó: "Para aprender".





**Colección "Aprender Haciendo",
dirigido por
José M.ª Parramón**

Editado y distribuido por Parramón Ediciones S.A.
Lepanto, 264 - 08013 Barcelona