

KEN HOWARD

# DIBUJAR Y PINTAR

*Curso de arte para principiantes*



BLUME

DIE

R- 45.394.

---

# Dibujar y pintar

*Curso de arte para principiantes*

Edición a cargo de

Ken Howard

BLUME



# Índice

**Prólogo de Ken Howard 7**

---

**PRIMERA PARTE**

*Iniciación al dibujo, por Jason Bowyer 15*

---

**Introducción 16**

**Materiales, equipo y espacio de trabajo 18**

Equipo recomendado 19

El equipo básico 20

Cómo organizar un pequeño espacio 23

Dibujar sentado y de pie 23

Tensar el papel 24

**Técnicas básicas de línea 26**

Líneas a lápiz 27

Líneas a pluma y pincel 27

Trabajar a partir de la observación 28

La observación de líneas rectas 28

La observación de curvas 29

La observación de un papel arrugado 29

**Medición y proporción 30**

Técnicas de medición 30

Dibujar un objeto proporcionando con el lápiz 32

Dibujar un grupo de objetos 34

Más ideas 37

**Técnicas tonales 38**

De la oscuridad a la luz y de la luz

a la oscuridad 39

El uso del carbón 40

El trabajo con tinta 41

El escenario tonal 42

**Proyectos: dibujos tonales 44**

Un dibujo a carbón 44

Un dibujo a pluma y aguada 47

**Técnicas con procedimientos mixtos 50**

Técnicas a línea con procedimientos mixtos 51

Técnicas tonales con procedimientos mixtos 52

Más ideas 64

**Proyecto: ventana con procedimientos mixtos 56**

La ventana: vista parcial 57

La ventana: vista completa 59

Más ideas 61

**Proyecto: utilización del cuaderno de bosquejos 62**

Creación de un estudio 63

Un paseo con mi cuaderno de bosquejos 65

El río 68

---

**SEGUNDA PARTE**

*Iniciación a la acuarela, por Charles Bartlett 71*

---

**Introducción 72**

**Materiales y equipo 76**

Papel 76

Pinceles 79

Pinturas 80

Paletas y cajas de pinturas 81

Mobiliario del artista 82

Otros materiales útiles 83

Equipo recomendado 84

Comenzando a pintar 86

Aguadas lisas 87

Aguadas graduadas 88

Aguadas abigarradas 89

Húmedo sobre húmedo 90

Húmedo sobre seco 92

**Proyecto: pintar un bodegón 94**

Bocetos preliminares 95

**Otras técnicas 100**

El trabajo con la esponja 101

Secado y soplado 102

Raspado 102

Reserva de cera 103

Quitar y secar por absorción 104

Esfumado 104

Aclarar un color 105

Líquido borrador 106

**Proyecto: pintura de paisaje 108**

**Temas para el acuarelista 114**

La elección del tema 115

Aproximaciones a la acuarela 117

**Trabajo: bodegón 121**

---

TERCERA PARTE

*Iniciación al óleo, por Roy Rodgers 127*

---

**Introducción 128**

**Materiales y equipo 132**

Pinturas al óleo 132

Cajas de pintura 133

Pinceles 134

Espátulas 135

Paletas 136

Disolventes 136

Medios 136

Caballetes 137

Los soportes de la pintura 138

Equipo recomendado 144

**Comenzando a pintar 146**

Uso de los pinceles 146

Preparación de la paleta 147

El color 148

Húmedo sobre húmedo 150

Veladura 150

Técnicas de arrastre del pincel 152

El uso de la espátula 152

Esfumado 153

El garabateo 153

**Proyecto: Un bodegón 1 154**

**Bosquejado 160**

Técnica del repintado 160

Bosquejado monocromático 161

**Proyecto: Un bodegón 2 162**

**Temas para el pintor al óleo 170**

Pintar al aire libre 171

El uso de fotografías 173

Pintar a partir de bocetos 174

**La composición de un cuadro 176**

---

CUARTA PARTE

*Composición y perspectiva, por T.W. Ward 183*

---

**Introducción 184**

Materiales y equipo 187

**1 Composición 188**

La forma de la superficie 188

Dividir la superficie 191

Proporción armoniosa 194

Crear una composición 196

**2 Aproximación a la perspectiva 198**

Los conceptos esenciales 198

Cómo vemos 200

Ayudas para el dibujo 202

**3 Principios de la perspectiva 205**

Perspectiva paralela 205

Perspectiva oblicua 213

**4 Sombras 220**

Las sombras de la luz solar 221

Luz artificial 225

**5 Reflejos 227**

Reflejos en el agua 228

Reflejos en un vidrio 231

**6 La composición en la práctica 232**

La creación del espacio 234

Simetría y equilibrio 234

Lograr movimiento 236

Tono 236

**Índice y agradecimientos 238-240**

## Prólogo de Ken Howard

Ojalá pudiera hacerlo. Ésta es, probablemente, la exclamación más corriente al contemplar a un artista trabajando. El mero deseo no será suficiente para lograrlo, pero la práctica sí puede ayudar. Estoy convencido de que la mayoría de las personas pueden pintar y dibujar, si realmente lo desean y si reciben alguna orientación. En la escuela, se considera obvio que todo el mundo puede aprender a escribir; pero ello no significa necesariamente que todos lleguen a escribir grandes obras en prosa o verso. A mi modo de ver, todos pueden recibir formación en pintura y dibujo para placer propio, lo cual no quiere decir que acaben produciendo obras maestras. Siempre surgen grandes artistas pero, ¿cómo saber si uno es artista o no, si no ha aprendido a pintar?

*Ken Howard: "Un rincón de la luz primaveral". 120 × 100 cm. Oleo.*





Ken Howard: *Tarde de verano del 89*, 20x30 cm. Acuarela

En el pasado, los artistas aprendían trabajando en el taller de un maestro. Allí, empezaban limpiando la paleta del artista y realizando pequeños trabajos en el taller; luego, comenzaban a conocer los métodos y materiales, y quizás incluso aplicaban la base de la obra del maestro. Finalmente, emprendían el camino por su cuenta en pos de la maestría y la individualidad.

A finales del siglo XIX, con la aparición de la fotografía y la disminución de los trabajos por encargo, el taller del artista acabó siendo reemplazado por las escuelas de arte. En cursos básicos y superiores, los estudiantes aprendían los fundamentos de la aplicación de métodos y materiales y recibían estímulo para desarrollar su imaginación, de modo que, una vez acabados los estudios, pudieran emprender el largo camino hacia la maestría en el campo escogido.

Hoy en día, gracias a las reformas sociales que han reducido las horas de trabajo y dado a la gente el tiempo y el dinero necesarios para dedicarse a sus pasiones, hay miles y miles de artistas aficionados, deseosos de encontrar algo equivalente al taller del artista o a la escuela de arte para aprender las técnicas básicas de su vocación. En el pasado los aficionados, los «ama-

## PRÓLOGO

teurs — los amantes del arte — buscaban la maestría con el mismo empeño que los profesionales; la única diferencia radicaba en que no se ganaban la vida con su arte. Al igual que en el deporte y en otros campos, ello no quería decir que el aficionado no luchara por la perfección en todo aquello a lo que se dedicaba.

Dibujar y pintar es un libro concebido especialmente para las necesidades del artista aficionado. Su objetivo es dar al futuro pintor una formación equivalente a la que puede recibir como aprendiz de un artista o en el curso básico de alguna escuela de arte. Los tres primeros capítulos, que incluyen dibujo, acuarela y óleo, se basan en el trabajo manual, a fin de ayudarnos a adquirir las técnicas — las básicas primero y luego las más avanzadas — necesarias para poder comenzar a trabajar con un material determinado. El capítulo final trata de la composición y de la perspectiva; esboza la teoría y los principios que uno debe comprender y luego aplicar si desea crear obras de arte armoniosas y técnicamente correctas. El libro está lleno de consejos prácticos muy razonables y propone ejercicios y trabajos similares a los que se dan a los estudiantes de los cursos básicos para saber si han comprendido bien el tema. Todos los colaboradores son artistas altamente considerados y en algún momento de su carrera han enseñado en escuelas de arte; de hecho, he tenido el placer de enseñar con ellos en los cursos básicos de una escuela de arte de primera fila, una de las más prestigiosas de Londres.

El dibujo y la pintura exigen la participación del corazón, la mano y la cabeza. El corazón nos impulsa a pintar. La mano sólo podemos desarrollarla practicando, y este libro hace continuo hincapié en la importancia de la práctica. La cabeza debe comprender lo que sucede en el proceso de realizar una pintura, y este libro incluye los siguientes elementos principales: dibujo, tono y color, así como composición, que es lo más importante de todo.

A mi juicio, el dibujo es la base de toda pintura. Muchos dibujantes ha habido incapaces de pintar, pero no he descubierto a ningún pintor que no supiera dibujar. El dibujo, como la escritura, tiene su gramática. Así como la escritura se compone de letras, palabras, frases y párrafos, así también la pintura está integrada por trazos, líneas, formas y tonos. Cuando somos pequeños, aprendemos a escribir con la práctica y así llegamos a desarrollar nuestra propia letra. El dibujo también exige práctica, y a través de ella desarrollamos nuestro propio estilo.

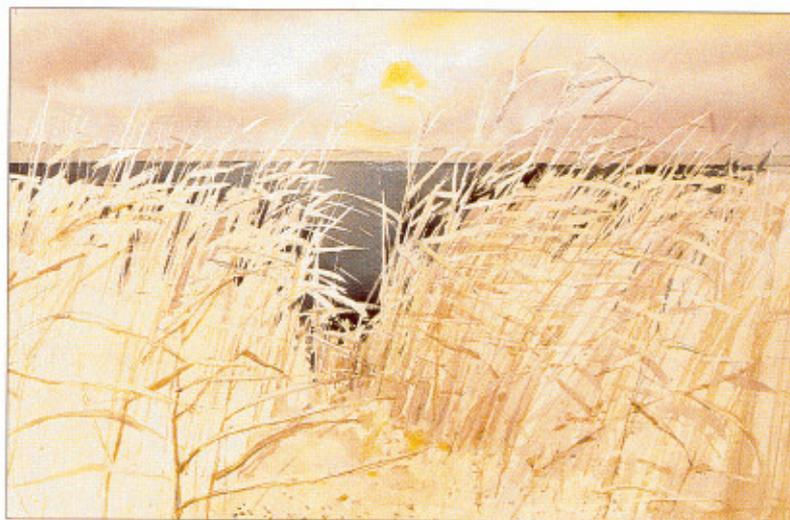
La contribución de Jason Bowyer a este libro es una introducción coherente a los elementos del dibujo. Comienza dando consejos relativos a los materiales y a la organización del espacio de trabajo y analiza las cuestiones más elementales; por ejemplo, si se ha de trabajar sentado o de pie, cómo hacer tra

zos con lápices, tinta y carboncillo. Luego, nos lleva paso a paso por distintos proyectos con diferentes materiales y nos sugiere ideas sobre temas apropiados para dibujar. Sus consejos son muy adecuados tanto si uno quiere dibujar por dibujar, usando las técnicas descritas para crear obras acabadas, como si uno desea aumentar su destreza en el dibujo para realizar pinturas de mayor calidad.

Charles Bartlett, quien aporta el capítulo dedicado a Iniciación a la Acuarela, es un hombre de vasta experiencia tanto en la práctica como en la enseñanza de la pintura por este medio, y es presidente de la Real Sociedad de Pintores de Acuarela. Sus trabajos están llenos de experimentación y energía, y en este libro aboga por esa aproximación entusiasta. Describe una amplia gama de materiales, basándose en la experiencia acumulada en muchos años de trabajo. Investiga las técnicas de acuarela, empezando por los métodos más tradicionales con aguados transparentes y trabajando en húmedo sobre húmedo hasta llegar a formas de trabajo más variadas y audaces. Aunque no podemos sentarnos a observar su trabajo, procede de la manera que más se acerca a ello, llevándonos paso a paso a través de los proyectos y explicando de modo claro y conciso el proceso de un cuadro.

*Josua Bouyer. La barca de Jiminy, 17,5 x 22,8 cm. Carboncillo.*





*Charles Bartlett: Juncos,  
42,6 × 57,5 cm. Acuarela.*

La contribución de Roy Rodgers, *Iniciación a la pintura al óleo*, está llena de datos y conocimientos muy útiles en relación con el proceso de la pintura al óleo, en la cual cuenta con una vasta experiencia como pintor que ha expuesto sus obras, como diseñador para cine y televisión, y como profesor con muchos años de dedicación. Nos demuestra hasta qué punto la pintura al óleo es un medio liberador, lleno de numerosísimas posibilidades y en absoluto aferrada a la tradición o a determinadas técnicas.

El elemento más importante en el proceso de aprender a pintar es el amor a la pintura. Esto no quiere decir que no sea difícil y que no den ganas de dejarlo, pero una vez que nos ha picado el gusanillo, siempre volveremos a intentarlo. Con la práctica iremos progresando, y con el progreso tendremos más ganas de probar, y cuanto más probemos, tanto más progresaremos.

Uno de los errores más corrientes entre los principiantes es la creencia de que basta con pintar un tema una sola vez. Esto, desde luego, es un grave error. Contemplando las obras de los grandes maestros, veremos que a veces perseguían una idea durante años. Al usar un libro como *Dibujar y pintar* se corre el peligro de tener la sensación, una vez realizado un trabajo, de haberlo acabado o, peor aún, de haber fracasado en el intento de conseguir un resultado satisfactorio. Para conseguir un buen resultado, es necesario hacer los trabajos varias veces, y con cada trabajo tendremos la sensación de estar acercándonos más al objetivo deseado.

El elemento más difícil, pero indispensable, de comprender en el dibujo y la pintura es la composición o la ordenación de las partes para conseguir un todo. Cuando pintamos un paisaje, por ejemplo, es relativamente fácil dibujar un edificio, un

Roy Rodgers: *Hierba a la luz del sol*, 101 × 76 cm. Óleo.



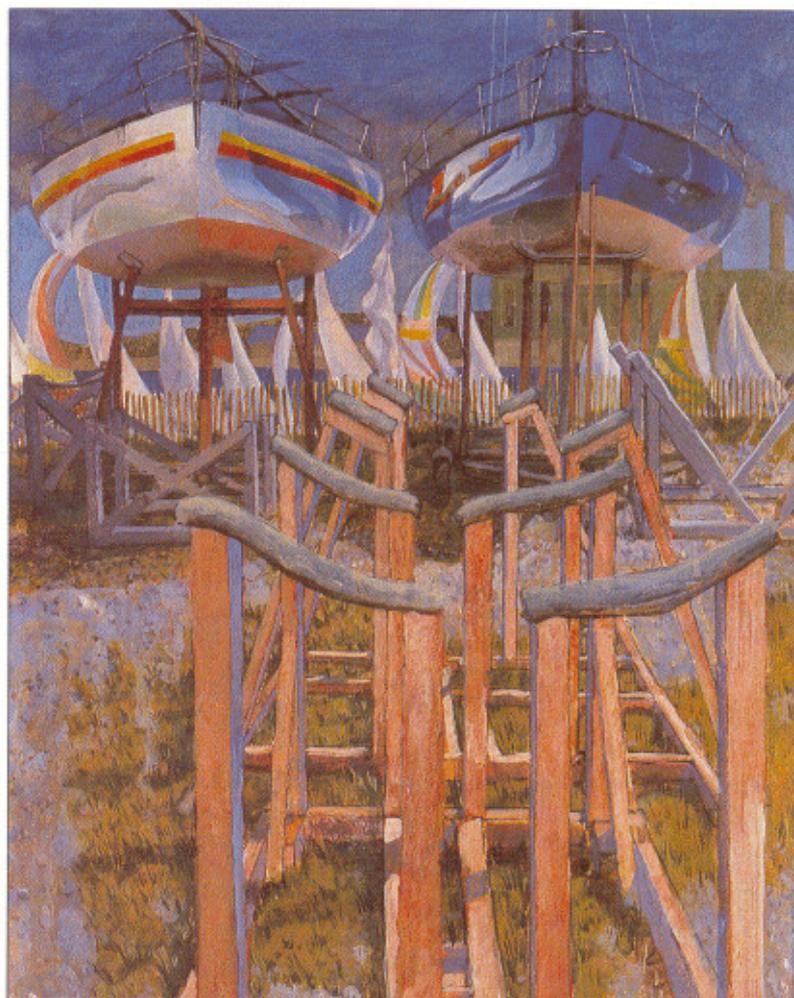
árbol o una valla, pero lo duro es combinarlos de manera coherente, y es aquí, precisamente, donde el elemento de la perspectiva empieza a jugar un papel claro. En el último capítulo del libro, Bill Ward, un pintor, grabador e ilustrador de amplia experiencia, nos ofrece una detallada explicación de los principios de la composición y la perspectiva, proporcionando a las personas seriamente interesadas en comprender el proceso de crear un cuadro una base sólida.

Hace un tiempo, todos los estudiantes de arte debían aprender los fundamentos de la perspectiva. Nunca fue un proceso fácil y, sin embargo, era una disciplina que todos los estudiantes acababan comprendiendo. También enseñaban los fundamentos de la composición, así como los principios de la sección

áurea o divina proporción. Con el tiempo aprendimos que con la práctica estas disciplinas se convertían en algo intuitivo.

Si comprendemos la sección áurea, la convertiremos en parte de nuestra sensibilidad; si comprendemos la perspectiva, haremos de ella parte de nuestra manera de ver las cosas y la podremos usar, descartar o transgredir según nuestras necesidades.

He disfrutado muchísimo editando las contribuciones a Dibujar y pintar del arte de estos cuatro talentosos artistas y maestros. Para mí, fue una experiencia de redescubrimiento. Cuando comenzamos a dibujar y a pintar, aprendemos las cosas conscientemente; con el tiempo, pasan a formar parte de nuestro subconsciente y las aplicamos de forma intuitiva. Que este libro volviera a sacar a luz aquellas lecciones pasadas fue, de hecho, una revelación muy estimulante y, a veces, incluso una revaloración.



*T.W Ward: «Izados para recibir una mano de pintura», 62,4 × 47,7 cm. Gouache.*



---

PRIMERA PARTE

---

*Iniciación*  
al dibujo

---

## Introducción

El dibujo es la forma más antigua y sencilla del arte. Niños y adultos de todas las edades crean imágenes dibujadas para expresar sus sentimientos, comunicar ideas a otros, o simplemente por el placer y la alegría que proporciona el arte. El dibujo se practica empleando diferentes métodos y materiales, y con formas diversas en cada sociedad y cultura del mundo. Sean cuales fueren las herramientas, sean éstas el lápiz, el carboncillo, la tinta o el pastel, todos los dibujos se ejecutan con línea o con tono. Los dibujos a línea consisten exclusivamente en líneas, mientras que el tono implica sombreado y grados de luz y oscuridad.

La habilidad para dibujar y comunicarse mediante trazos no es un talento exclusivo de unas pocas personas, sino que cualquiera puede llegar a tenerla con un poco de esfuerzo. Este capítulo sólo les proporcionará una fracción del enorme vocabulario de técnicas y materiales empleados en el dibujo. No pretende ser definitivo, pero les enseñará un método para facilitar los primeros pasos en el dibujo. El núcleo de la información es la creencia de que quien se inicia en el dibujo debe hacerlo observando el mundo que lo rodea, en vez de embarcarse en problemas de expresión.

«... y cada día estoy más convencido de que la gente que no lucha primero con la naturaleza nunca conseguirá su propósito.» Van Gogh, Nuenan, enero de 1885.

Así empecé yo a dibujar. Sentado a la mesa de la cocina, observando y trabajando con el lápiz. Aprendí los rudimentos de la proporción y simplemente seguí. Uno de mis primeros modelos fue un montón de peladuras de patatas. Se convirtió en un tema muy interesante y atrayente una vez que comencé a dibujar y a observar.

«... ahora apenas pasa un día sin que haga algo. Y ya que la práctica hace la perfección, no me queda más remedio que progresar; cada dibujo que uno hace, cada estudio que uno pinta, es un paso adelante.» Van Gogh, Denthe, octubre de 1883.

Por eso este capítulo está montado en torno a ejercicios destinados a desarrollar el vocabulario visual de trazos, líneas y tonos de cada uno. Espero que con ellos vayan ganando confianza y que pierdan el miedo a cometer errores durante el proceso de progresión. Los ejercicios más sencillos comenzarán desarrollando nuestra conciencia del espacio que nos rodea y de las proporciones de los objetos; así aprenderemos a trabajar a partir de la observación y a crear dibujos que investigan las medidas y proporciones.

*Vincent van Gogh, «La Crau desde monte Majour» (Detalle), 48 x 60,8 cm. Van Gogh consigue una composición unitaria y apacible usando líneas cortas, rítmicas y puntos en tinta. Crea así un amplio panorama con trazos tonales variables que van retrocediendo desde los trazos más densos del primer plano hasta sugerir la línea del horizonte.*

*Peter Paul Rubens, «Vacas» (detalle), 34 x 52,2 cm. Este dibujo emplea una combinación de plumilla y tinta sepiada. Las líneas delicadas y fluidas de la plumilla capturan el movimiento de las vacas. Los pequeños esbozos alrededor del estudio principal demuestran claramente el interés de Rubens en analizar las formas cambiantes de la vaca.*



## Materiales, equipo y espacio de trabajo

No hay que gastar mucho dinero para comprar los sencillos materiales necesarios para comenzar a dibujar. De hecho, existe una amplia gama de materiales y equipos disponibles en el mercado; cada uno tiene su uso específico, pero el principiante sólo necesitará una parte de ellos. Para que puedan ir adquiriendo el equipo poco a poco, cada vez que se proponga un trabajo de dibujo específico en este capítulo daremos una lista de materiales y así podrán comprar justo lo que necesiten para ese determinado tipo de dibujo, si es que ya no lo tienen.

Los trazos producidos por los diferentes medios de dibujo ejemplificados aquí no han de considerarse definitivos; son meros ejemplos de cómo conseguir diversos efectos. Es importante que cada uno desarrolle su propia manera de trabajar.

*Una selección de los utensilios del equipo recomendado para los ejercicios y trabajo de dibujo.*



## Equipo recomendado

Los siguientes utensilios del equipo son fácilmente adquiribles en tiendas de arte, así como en ferreterías. Los materiales se pueden comprar a precios relativamente baratos, sobre todo si uno busca y rebusca. Con ellos podremos hacer los ejercicios y trabajos propuestos en este capítulo.

un tablero de dibujo de madera contrachapada de 55 x 50 cm  
papel de dibujo blanco Cartridge en diferentes tamaños  
un bloc de papel Cartridge DIN A3 para bocetos  
un cuaderno de bocetos de tapa dura  
lápices 2B, 4B y 6B  
una caja de carbonillos, algunos trozos de carbón comprimido y un lápiz carbón blando  
una pluma con varias plumillas  
una pluma de caña o de bambú  
tres pinceles de nylon  
una goma sintética  
un frasco de tinta china (impermeable)  
un lápiz pastel blanco  
un tubo de acuarela blanca  
una paleta de plástico o cerámica con cuencos o potecitos  
una cuchilla afilada, por ejemplo un cutter  
un rollo de cinta adhesiva u ocultadora  
un rollo de cinta engomada  
un adhesivo con base de caucho  
un spray fijativo  
una regla metálica  
una caja para guardar los materiales



## El equipo básico

### Lápices

El lápiz es un medio muy popular debido a su amplia gama de aplicaciones tanto en el dibujo a línea como en el trabajo tonal, y también porque es fácil de llevar a todas partes, lo convierte en un instrumento ideal para los bocetos espontáneos. Es también, probablemente, la herramienta que la gente más rápidamente asocia con el dibujo. En términos artísticos, sin embargo, es un descubrimiento relativamente nuevo, inventado en 1795 por el francés Nicolas Jacques Conté.

El núcleo del lápiz está hecho de carbón y arcilla. Esta parte puede ser dura o blanda, y todos los lápices se clasifican según su grado de dureza. Los más duros están clasificados entre H y 8H; cuanto más elevado el número, tanto más duro el lápiz. Lo mismo ocurre con los blandos, que empiezan con la B y aumentan hasta 8B. Los lápices HB son de dureza intermedia.

Los lápices duros trazan una línea fina y bien marcada; los blandos una línea oscura, que puede ser definida o difuminada, y son por tanto más versátiles en el uso. Si se les saca punta, trazarán líneas finas; si la punta está redondeada, las líneas trazadas serán suaves y gruesas, y también son muy útiles para crear áreas tonales. Un buen grupo básico que uno puede tener es el comprendido entre el blando y el muy blando, por ejemplo, 2B, 4B y 6B.

### Carboncillo

El carboncillo es el material de dibujo más antiguo, y sus orígenes se remontan probablemente a los tiempos en que el primer habitante de las cavernas cogió del fuego un trozo de madera chamuscado y comenzó a hacer trazos con él. Para el dibujo se lo usa en forma de palillos o lápices. Al igual que en el caso del lápiz, su dureza puede variar. El carboncillo se emplea a menudo para crear dibujos sombreados debido a la facilidad con que es capaz de cubrir áreas grandes.

Se consiguen tres tipos de carboncillo:

**Palillos** Hay una amplia gama de largos y grosores. A veces se venden sueltos, pero lo normal es comprarlos en cajas de 10 o 20. Los más delgados se emplean normalmente para dibujar a línea; los más gruesos son muy adecuados para áreas sombreadas,

pero también pueden emplearse para hacer una variedad de líneas.

**Carbón comprimido** Se vende en barras cortas, y tiene un tono más oscuro que el de los palillos. Es difícil trazar una línea delgada con un trozo de carbón comprimido, a no ser que esté afilado; no obstante, es muy útil cuando se trata de conseguir un tono profundo y oscuro para aumentar el contraste en un dibujo hecho con carboncillo.

**Lápices carbón** Están clasificados en extra-blandos, blandos, medianos y duros. Se los emplea para dibujos a línea y funcionan muy bien para dibujos rápidos en el cuaderno de apuntes. Son muy útiles cuando se necesita una línea para definir la forma en un dibujo sombreado.

### Papel

El papel se vende en una amplia gama de tamaños y superficies. Está hecho a partir de diversas combinaciones de fibra de madera, lino, cáñamo y algodón. Los tamaños se identifican según un código. El tamaño más grande que se consigue normalmente es el DIN A1, de 841 × 591 mm, y el más pequeño el DIN A5, de 210 × 148 mm.

La superficie del papel puede variar. El papel hecho a mano puede tener una superficie texturada o un acabado liso. Un papel de producción industrial tendrá un acabado liso. Los papeles hechos con cierto porcentaje de entelado representan, con mucho, la superficie más estable para el dibujo, pero su precio puede resultar prohibitivo. Un simple bloc para bocetos de papel de dibujo DIN A3, de 420 × 297 mm, de producción industrial, será lo adecuado para el principiante.

### Plumas

Las plumas han sido empleadas para el dibujo desde comienzos de la Edad Media. Normalmente las emplean diseñadores y artesanos, así como grandes artistas. La tinta crea una línea más oscura y firme que el lápiz; su grosor depende de la finura del plumín.

**Plumas de caña y de bambú** Las plumas de madera suave no tienen ningún canal o depósito para almacenar la tinta, y por eso hay que sumergirlas repetidas veces en ella. La línea que trazan suele ser rica y gruesa, y varía según la manera en que está cortado el plumín.

**Plumas de ave** Las plumas de aves, afiladas, suelen emplearse con frecuencia para dibujar. Sólo son apropiadas las plumas caídas de forma natural, pues son las que han alcanzado una madurez suficiente. La línea trazada es elegante, por lo que son muy usadas para la caligrafía.

**Plumines metálicos** Los plumines metálicos que se insertan en los portaplumas plásticos o de madera tienen diversos grosores. Estos plumines retienen cierta cantidad de tinta, de modo que no es necesario sumergirlos tan a menudo.

**Plumas con depósito y estilográficas** La pluma con depósito tiene plumillas intercambiables y es empleada por artistas gráficos y comerciales. Las estilográficas corrientes no trazan líneas tan versátiles como las que precisa el principiante deseoso de investigar sus posibilidades, y por tanto no son recomendables.

Al principio, sólo necesitamos un portaplumas de madera y una gama de diferentes grosores de plumines. Sin embargo, sería útil contar con una pluma de caña o de bambú.

### **Pinceles**

La pluma y los pinceles pueden usarse juntos y crear trazos muy interesantes y son particularmente valiosos cuando se trata de hacer trabajos tonales. El equipo básico de dibujo debería incluir pinceles de fibra sintética con una mezcla de pelo de marta. Un pincel de tamaño 2 con la punta redondeada, uno de tamaño 7, igualmente con la punta redondeada, y uno de tamaño 8 con la punta cuadrada, constituyen un buen juego para empezar. Con estos pinceles podremos trabajar a línea, así como crear aguadas tonales para nuestros dibujos.

### **Tinta**

En la antigua China, las primeras tintas estaban hechas de hollín de vela y agua de goma; eran sólidas y se mezclaban con agua. Los chinos las empleaban para escribir y dibujar. Las tintas modernas para dibujo, tales como la tinta china, se hacen con anilina en un adhesivo acuoso; se les agrega goma laca para hacerlas impermeables. La tinta china es excelente para dibujar, sobre todo para los principiantes, porque es fácil de conseguir y de manipular.

### **Tablero de dibujo**

Es esencial tener un tablero de dibujo, pues nos proporciona una superficie firme para trabajar. El mejor tipo de tablero para el principiante es el de madera contrachapada ligera de, aproximadamente, 55 x 50 cm. Nuestro carpintero nos cortará un tablero a medida.

### **Gomas de borrar**

Los primeros borradores eran o bien de cuero blando o de pan recién hecho, pero el descubrimiento de la goma y el desarrollo del plástico hicieron desaparecer esos tipos de borradores tan primarios. Las gomas sintéticas son excelentes, tanto para el lápiz como para el carbón. Sin embargo, resulta difícil borrar la tinta, y los borradores comerciales no lo consiguen. El mejor método consiste en raspar ligeramente la superficie del papel con una cuchilla afilada o con un bisturí. Para que una goma sintética tenga el borde estrecho, conviene cortarlo cada tanto con un cuchillo afilado.

Para difuminar el carbón son útiles las barras de papel fibroso o difuminos, también llamados tortillón.

### **Otros utensilios**

El carboncillo y los lápices blandos pueden borrarse con facilidad si no se los trata. Por eso se recomiendan fijativos; éstos hacen que los medios secos se hagan más permanentes sobre el papel. Se venden en forma líquida y se aplican como sprays. Las instrucciones de uso suelen estar en el recipiente y deben seguirse con precisión.

Los lápices de cera para artistas, son impermeables y se emplean cuando se trabaja con medios mixtos.

Los utensilios cortantes son esenciales para sacar la punta a los lápices y para cortar papel o cartón. Una cuchilla afilada es ideal para estas tareas.

Las chinchetas y la cinta transparente se necesitan para fijar el papel al tablero de dibujo o para poner los dibujos recién acabados en la pared.

Una regla metálica de 30 cm de largo como mínimo es útil tanto para cortar cartón como para marcar las áreas en las que se dibujará.

Finalmente, una caja —puede ser una vieja caja de herramientas o un recipiente de plástico— resulta de utilidad para tener los utensilios juntos y ordenados.



*Muebles recomendados (de izquierda a derecha): una mesa, un tablero de dibujo, una silla, caballete de caja, caballete para bocetos y caballete radial.*

### Muebles

**Mesa** Necesitaremos una mesa tanto para trabajar en ella como para apoyar el tablero de dibujo. Su altura debería ser cómoda.

**Silla** Una buena silla de cocina sin brazos, pero con apoyo para la espalda, es esencial para dibujar sentado. Un taburete al lado suele ser útil para colocar materiales.

**Caballete** El caballete no es fundamental cuando uno empieza a aprender a dibujar, siempre y cuando uno tenga un tablero. De todos modos, si disponemos de uno, nos servirá como superficie vertical en la cual trabajar. Uno puede estar sentado cómodamente con el tablero a distancia suficiente para estirar el brazo o bien dibujar de pie si el modelo se halla sobre una estantería. La ventaja de permanecer de pie reside en que uno puede contemplar el propio trabajo con mayor facilidad desde diversas distancias. Esto da a la vista la posibilidad de examinar el dibujo en su totalidad. Las proporciones aparecerán más claras: se podrá comprender y variar el tamaño de los objetos y la relación entre ellos.

Existen tres variedades de caballetes:

**Caballete radial** El más empleado en las escuelas de arte, es un objeto muy grande y por tanto poco adecuado para las viviendas normales.

**Caballete para bocetos** Caballete plegable que se puede guardar sin mayores problemas en un armario.

**Caballete de caja** Caballete plegable que se dobla en y sobre la caja que hace de soporte. Una versión muy útil y más sólida del caballete para bocetos.

### Organización

Esforzándonos un poco para organizarnos, tendremos la posibilidad de aprovechar mejor nuestro tiempo. Buscar un lápiz o una goma perdidos resulta frustrante y destruye nuestro afán creativo, y acabamos exasperados y en un estado de ánimo poco propicio para concentrarnos. Por tanto, lo mejor es tener todo a mano en el momento de empezar.

Si no tenemos sitio para montar un espacio de trabajo permanente, aunque sea pequeño, habremos de guardar todos nuestros materiales en una caja de plástico o en una caja de herramientas. Los guardaremos en compartimentos separados para encontrarlos sin necesidad de remover mucho.

## Cómo organizar un pequeño espacio

Deberemos emplear, en la medida de lo posible, una parte de una habitación como espacio dedicado permanentemente a nuestro arte. Una o dos horas dedicadas al principio a ordenar los muebles, a conseguir los materiales y a organizar la iluminación serán en última instancia beneficiosas, pues nos permitirán tener más tiempo para dibujar. Para decidir el espacio más adecuado, se habrán de tener en cuenta los siguientes puntos:

**Luz** Es importante elegir un lugar con luz buena y constante, es decir, un lugar cercano a una ventana, y no un rincón mal iluminado. También es posible que deseemos trabajar de noche; por tanto, habrá que asegurarse de que haya suficiente luz artificial, para no cansar la vista.

**Ruido** Evidentemente, es difícil concentrarse cuando hay un ruido continuo y la gente se mueve a nuestro alrededor. Intentemos encontrar un lugar tranquilo.

**Calor** Probablemente, utilizaremos el espacio en invierno para dibujar. Busquemos un lugar con calefacción adecuada. No es recomendable que esté muy cercano a un radiador, pues el calor puede ser contraproducente para el papel y los materiales artísticos.

## Dibujar sentado y de pie

**De pie** Trabajemos con el brazo estirado; es imposible conseguir las proporciones justas trabajando muy cerca del papel. Se recomienda tener un taburete a mano, para sentarse de vez en cuando a descansar las piernas y a contemplar nuestro trabajo desde una posición distinta.

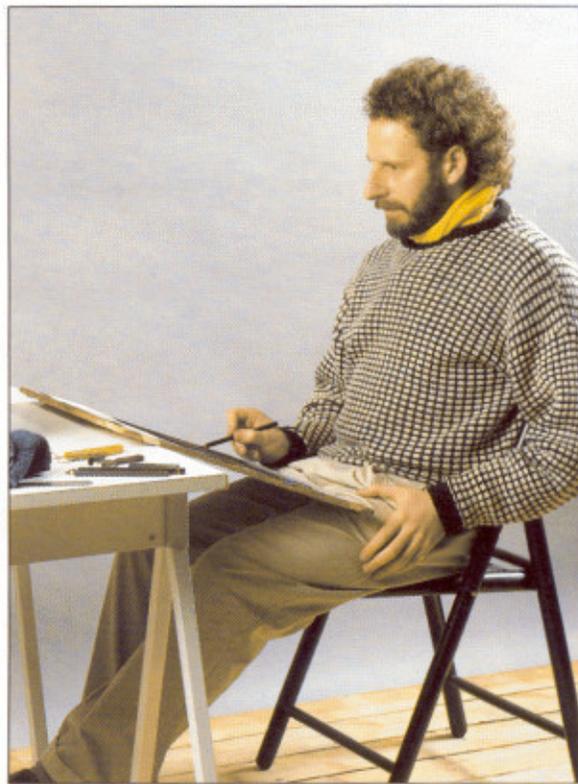


*El autor dibujando de pie*

### Sentado

Según mucha gente, resulta más cómodo dibujar sentado que de pie; de hecho, en el caso de la mayoría de los dibujos no hay motivo alguno para no estar sentado. Lo importante es tener una buena visión tanto del modelo como del tablero.

Elijamos una silla con respaldo y apoyemos luego el tablero de dibujo en el borde de la mesa con un ángulo de 45 grados, de modo que pueda descansar fácilmente sobre nuestro regazo. Hemos de evitar estar sentados con las piernas encogidas o inclinarnos sobre el tablero mientras dibujamos. Es importante alejarse del tablero a intervalos de más o menos 30 minutos para contemplar nuestro trabajo desde cierta distancia. Esto nos permitirá comprobar si las proporciones son las correctas y si los tonos se combinan bien para crear una totalidad. Pero no hemos de mover ni la silla ni el modelo, pues cuando volvamos a sentarnos, deberemos ver el objeto de nuestro dibujo desde el mismo ángulo y la misma posición.



*El autor dibujando sentado*

## Tensar el papel

Cuando empecemos a dibujar con aguadas (pluma y tinta), deberemos tensar primero el papel. Así, se humedecerá el papel y se lo dejará secar, para evitar que se arrugue mientras la tinta se va secando. Este proceso no es tan complejo como parece y se aprenderá con facilidad.

Si empleamos nuestro tablero de dibujo, haremos todo esto sólo en un lado, para conservar la otra cara limpia y como superficie para dibujar. También se podrá tener un tablero aparte exclusivamente para fijar el papel. Esto nos permitirá preparar el papel y continuar al mismo tiempo con otros dibujos.

Coloquemos primero el papel en el centro del tablero. Midamos cuatro trozos de cinta encolada para poner en los lados del papel, haciéndolos un poco más largos para que se superpongan en las esquinas. Coloquémolas a un lado.

Luego, tendremos que humedecer suavemente la superficie del papel con una esponja, girar el papel y repetir la operación. Asegurémonos de que la esponja no esté saturada de agua: estrujémosla un poco antes de empezar. Se ha de ir con cuidado, no frotar demasiado fuerte, para no dañar la superficie del papel.

Ahora fijamos el papel en el tablero. Pasemos una tira de cinta encolada bajo el grifo (o por un plato con agua) y luego, suavemente, por entre los dedos para eliminar el exceso de agua (pero con cuidado para no quitar la cola de la superficie). Coloquemos la tira en el borde del papel de manera que la mitad del ancho esté sobre el papel y la otra mitad sobre el tablero. Repitamos la operación con las demás tiras de cinta encolada.

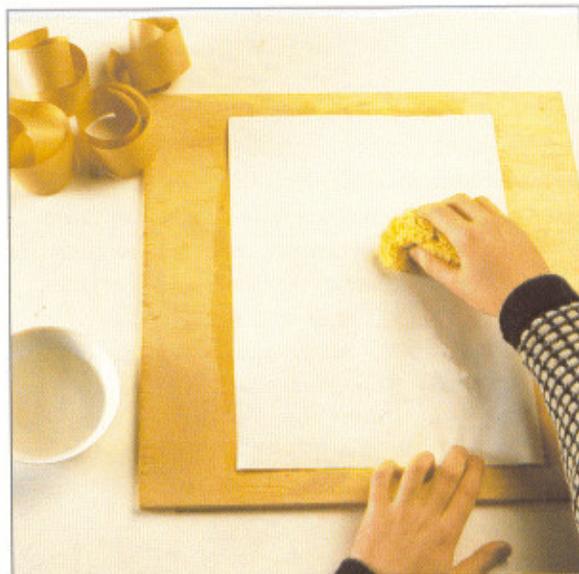
Al fijar la tira, limpiaremos sus bordes con la esponja para que ésta absorba el exceso de agua y para asegurarnos de que ha quedado lisa y se ha pegado en todo lo largo. Y haremos lo mismo sobre la superficie de papel, pero tocando muy ligeramente.

Dejemos secar el papel a temperatura ambiente. El tablero habrá de estar plano, para que el papel se seque uniformemente. No se ha de intentar acelerar el proceso usando un secador o colocando el tablero junto a un radiador, pues esto hará muy probablemente que el papel se rasgue o se doble. Una vez seco, el papel deberá estar totalmente liso y listo para su empleo.

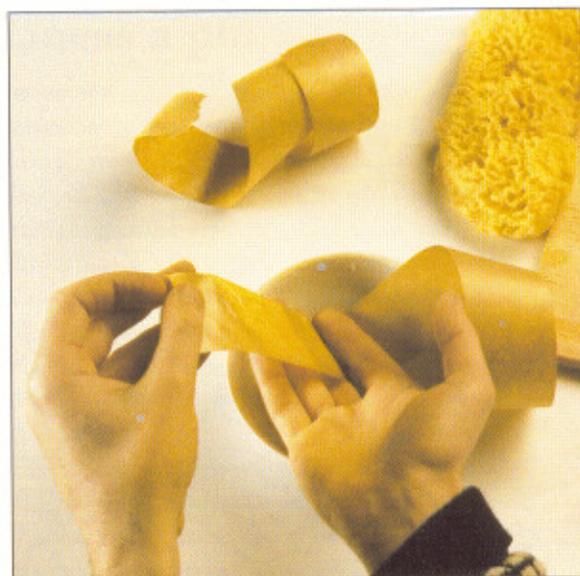
## CÓMO TENSAR EL PAPEL



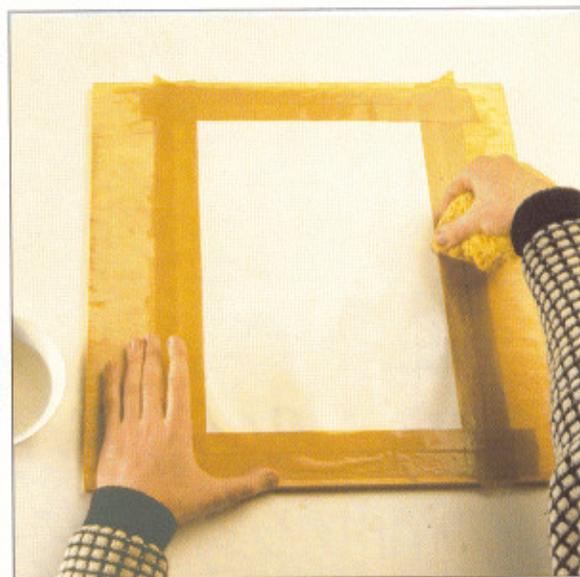
*Después de estirar el papel en el centro del tablero, midamos las cuatro tiras de cinta encolada de tal manera que sean ligeramente más largas que cada lado del papel.*



*Empleando una esponja húmeda, pero no saturada, bumedeceremos la superficie del papel. Luego, giraremos el papel y bumedeceremos la otra cara.*



*Humedecemos la cinta encolada pasándola por debajo del grifo o por un plato con agua, y quitando luego, con suavidad, el exceso de agua con los dedos.*



*Después de haber fijado la cinta encolada en los cuatro lados del papel, quitaremos el exceso de agua con la esponja.*

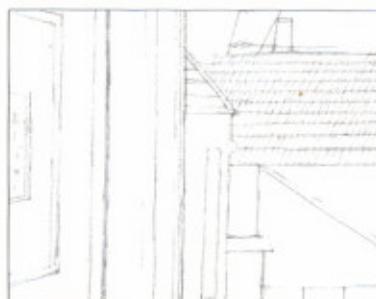
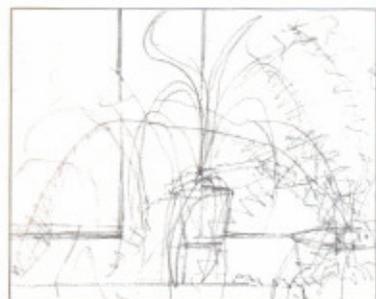
## Técnicas básicas de línea

El dibujo a línea es simplemente dibujar formas sólo con líneas, sin recurrir al sombreado ni al tono. Es la forma más elemental del dibujo y, por tanto, el fundamento de todas las demás técnicas. Sin embargo, esto no quiere decir que sea inferior a otras formas artísticas, pues la línea por sí sola ofrece un campo de acción enorme. Basta con contemplar los diferentes tipos de líneas que tenemos a nuestro alrededor: la línea fina y recta de la ventana, las líneas curvas de una taza o el borde rizado de un helecho, por ejemplo.

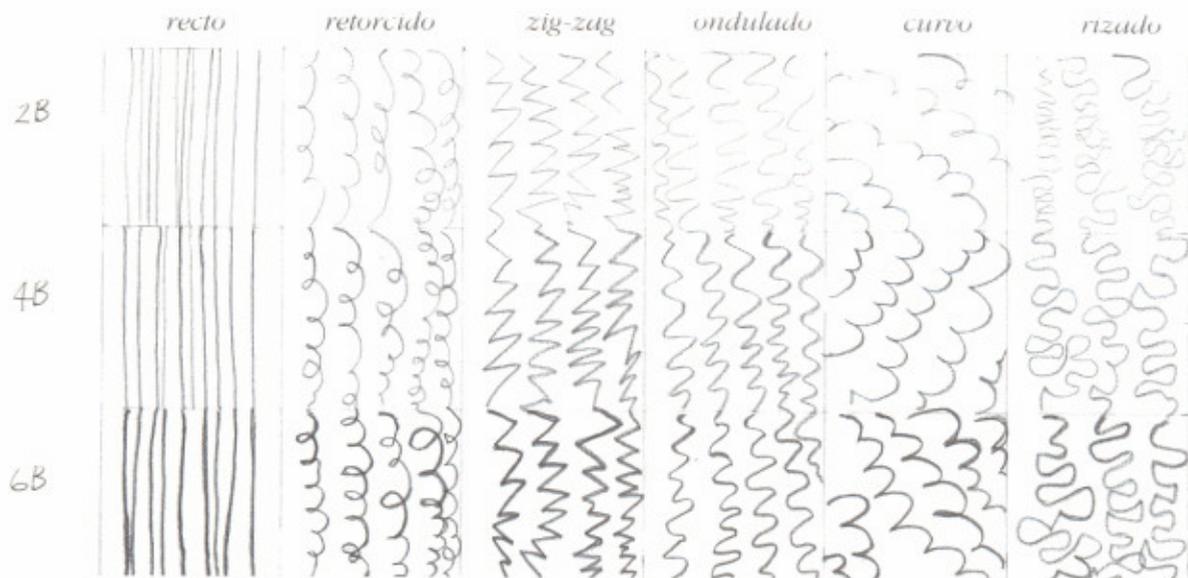
El primer paso cuando nos adentramos por primera vez en el mundo del dibujo consiste en investigar las variedades de líneas trazadas por los diferentes medios, para así familiarizarnos con ellas antes de ponernos a trabajar partiendo de la observación.

### Usted necesitará

- un tablero de dibujo
- papel DIN A3
- lápices 2B, 4B y 6B
- una pluma, plumillas y tinta
- pinceles
- una goma sintética
- una regla
- cinta enmascaradora
- una cuchilla afilada
- una paleta con cuencos o potecitos
- un recipiente con agua



*Extremo izquierda. Las líneas finas y rectas del marco de la ventana crean un fuerte contraste con las bajas zigzagueantes y rizadas de la planta. Izquierda: La vista a través de una ventana nos muestra los diferentes pesos de las líneas en la arquitectura de los edificios y los diversos ángulos que crean.*



*Líneas a lápiz: el ejercicio acabado*

## Líneas a lápiz

Siempre sacaremos punta a nuestros lápices con una cuchilla afilada o con un bisturí. Así, la punta será mucho más fuerte, y el lápiz se gastará menos que si se usa un sacapuntas.

Fije la hoja de papel horizontalmente en el tablero y marque un recuadro de 15 x 30 cm. Divida el recuadro en cuadrados de 50 mm. Escriba el número de cada uno de los diferentes tipos de lápiz que está usando a la izquierda, junto a los tres primeros cuadrados. Debajo de cada línea vertical de los cuadrados, escriba una palabra diferente para describir el tipo de línea: por ejemplo, recto, torcido, zig-zag, ondulado, curvo, rizado.

Empiece por el recuadro de arriba a la izquierda y llénelo con el tipo de línea elegido, usando un lápiz 2B. Al llegar a la parte inferior del recuadro, cambie el lápiz por un lápiz 4B y continúe trazando la línea hacia abajo, de manera que las líneas se conecten. Cambie el lápiz por un 6B para llenar el recuadro inferior. Al usar diferentes tipos de lápiz, intente presionar la punta de manera diferente, para ver cómo varía la densidad de la línea. Cuanto más se presione, más oscura será la línea.

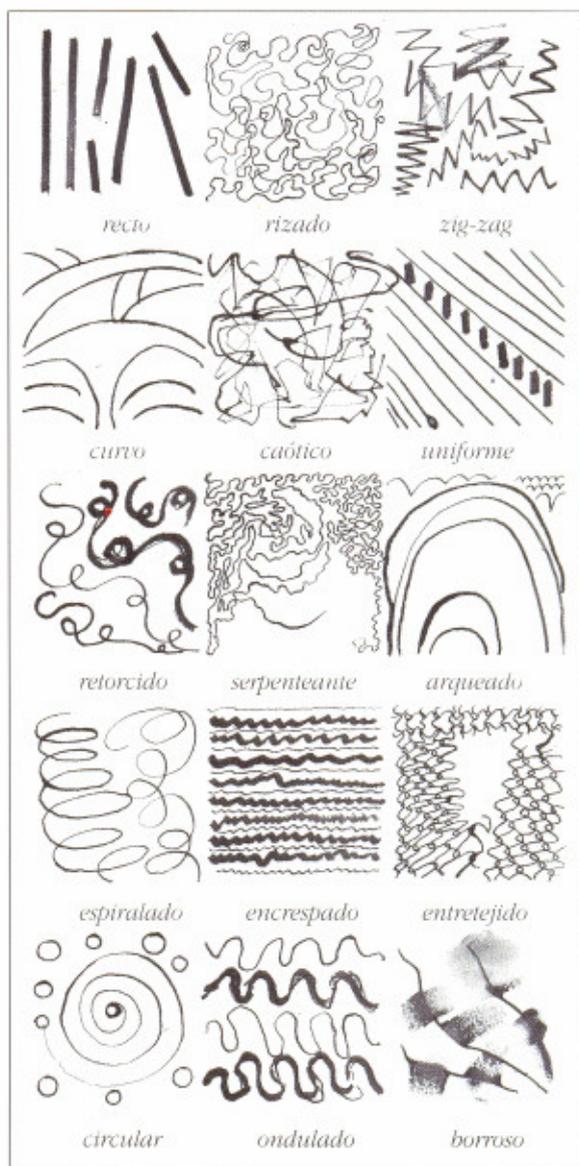
## Líneas a pluma y pincel

Trazamos en una hoja de papel DIN A3, fijada verticalmente al tablero, un recuadro de 30 x 15 cm con un lápiz y una regla. Trazamos dos líneas, de arriba abajo, en intervalos de 50 mm. Baje 50 mm desde la parte superior del recuadro y trace dos líneas, apartadas 12 mm una de la otra, que recorran el papel horizontalmente. Bajamos 50 mm más desde la línea inferior y volvemos a dibujar dos líneas con una separación de 12 mm entre ellas. Proseguimos de la misma manera hasta llegar a la parte inferior del recuadro.

Escribimos, en cada uno de los espacios de 12 mm de ancho bajo los recuadros, la palabra que describe el tipo de línea que estamos tratando de crear. Para los tres cuadrados inferiores, escribimos debajo del recuadro. Dibujamos luego estas líneas con tinta china en los recuadros, usando diversos anchos de plumillas y pinceles. Deberíamos intentar hacer cada línea o grupo de líneas en cada recuadro de tal manera que contraste

con el siguiente. Una de las formas de conseguir este contraste es experimentar con diferentes plumillas y pinceles.

Tratemos de no usar una regla cuando hagamos las líneas dentro de los recuadros; es preferible trabajar a mano alzada. No nos impacientemos si no manejamos la pluma o el pincel con habilidad, ni nos preocupemos por las manchas.



Líneas a plumilla y pincel : el ejercicio acabao

## Trabajar a partir de la observación

Si practicamos el dibujo de diferentes líneas a lápiz, pluma y pincel, comenzaremos a comprender los materiales y sus efectos. Lo siguiente es aprender a mirar. El primer ejercicio para desarrollar la habilidad de coordinar ojos y mano consiste en hacer, a lápiz y a pluma, una serie de pequeños dibujos a línea partiendo de la observación. En esta fase no hay por qué preocuparse por las proporciones. Basta simplemente con responder a lo que tenemos ante nosotros, a la forma y al movimiento de la línea. Éstos serán los primeros pasos experimentales en el dibujo de observación; por eso los resultados pueden parecer bastante pobres, pero esto no ha de ser motivo de desánimo.

## La observación de líneas rectas

Los estudiantes noveles se quejan de no saber dibujar una línea recta. Efectivamente, dibujar líneas rectas a mano alzada necesita práctica, pero el siguiente ejercicio será muy útil. También nos servirá para iniciarnos en la correcta observación de los ángulos.

Fijemos una hoja de papel DIN A3 horizontalmente en el tablero. Trazamos una línea a lápiz, por el centro del papel hacia abajo. Dibujamos a uno de los lados de la línea, alternando dibujos a pluma con dibujos a lápiz.

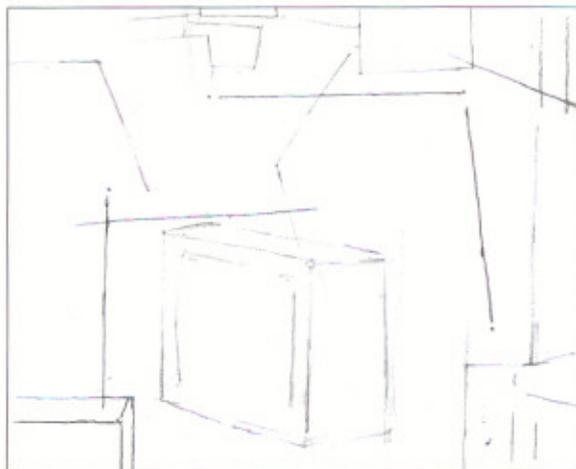
Limpiamos la pluma con agua si nos parece que no trazamos una línea continua porque se ha atascado la tinta.

Miremos la esquina superior del tablero, a la derecha; dibujaremos ese ángulo. Marcamos un punto en el papel (en el lado derecho), que representará el punto donde se encuentran los dos bordes del tablero. Seguimos con la mirada la línea superior del tablero y marcamos otro punto en el papel, a más o menos 75 mm a la izquierda del primero. Ahora, seguimos con la mirada el borde del tablero a la derecha y marcamos otro punto en el papel, 75 mm debajo del primero. Unimos los tres puntos; se supone que hemos conseguido dibujar un ángulo de, aproximadamente, 90 grados.

Este método de construcción de las líneas da puntos de referencia para trazar ángulos y líneas rectas. Es una buena base para crear una imagen sobre papel a partir de la observación.

Miremos a nuestro alrededor en la habitación y dibujemos diferentes ángulos, ya sea usando el método del punto y línea para trazar los ángulos o simplemente tratando de dibujar líneas rectas partiendo de la observación. Es difícil dibujar una línea recta de más de 15 cm. Sin embargo, será más fácil si primero ponemos una serie de puntos en intervalos de 75 mm. Llenamos las dos mitades de la hoja DIN A3 con bocetos de ángulos y líneas rectas.

Trabajando a partir de la observación, siempre deberemos mirar, con rapidez y repetidas veces, del modelo al dibujo, y viceversa.



*Dibujar líneas rectas.*



*Dibujar curvas.*

## La observación de curvas

Fijemos una hoja de papel DIN A3 horizontalmente en el tablero de dibujo. Disponemos ante nosotros una selección de tazas, platillos y otros objetos con curvas simples.

Trazamos una serie de curvas, alternando el uso de la pluma y del lápiz y basándonos en los objetos que tenemos delante. No nos olvidemos de mirar continua y alternativamente al objeto y al dibujo, igual que en el ejercicio anterior. Intentemos dibujar cada curva en una línea ininterrumpida, sin quitar la pluma o el lápiz del papel y variando las formas y dimensiones de las curvas, según el objeto que estemos mirando. Al principio, las curvas no saldrán con fluidez, pero pronto aprenderemos a dibujar una curva de un trazo de la pluma o del lápiz.

Tras varios intentos, cuando nos sintamos satisfechos de nuestros esfuerzos, miraremos a nuestro alrededor en la habitación, en busca de otras curvas, tales como el contorno de un frutero o el pie de una lámpara.

En el caso de curvas más largas o complejas, intentemos dibujarlas recurriendo al método de punto y línea empleado para dibujar líneas rectas. Marquemos tres puntos, el central en el punto más alto de la curva y los otros dos a cada extremo. Los unimos mirando el objeto y volviendo a mirar luego la hoja para conseguir así la forma adecuada.

## La observación de un papel arrugado

El borde de un trozo de papel arrugado es una combinación de varias líneas. En algunos lugares es recto; en otros, rizado. Dibujar el perfil de este papel, con esas líneas tan diferentes, es una buena prueba para comprobar las habilidades que hemos empezado a desarrollar.

Dividimos una hoja de papel DIN A3 en dos, trazando, con el lápiz, una línea por el centro; la fijamos horizontalmente en el tablero de dibujo. Arrugamos luego un papel DIN A4, para conseguir una forma con una serie de contornos diferentes. Lo colocamos delante nuestro, sobre la mesa, a ser posible con un fondo más oscuro.

Tratemos de seguir la línea de los contornos del papel arrugado mediante la observación y reproducirla, a lápiz o a pluma, en una mitad de la hoja DIN A3. Tratemos de conseguir una densidad de línea delicada, variando la presión sobre la punta del lápiz o de la pluma.

Cambiamos la forma o la posición del trozo de papel arrugado para poder dibujar bordes diferentes en las dos mitades de la hoja de papel.

Dibujar un papel arrugado es un ejercicio muy exigente, de modo que deberemos ser perseverantes. También se puede intentar dibujar otros objetos con arrugas, tales como almohadas o una pila de ropa para lavar. El perfil de la mano que no dibuja es otro tema interesante, pues puede adoptar muchas y variadas posiciones.



*Dibujo de un papel arrugado y de la mano del autor no ocupada por el dibujo.*

## Medición y proporción

La perspectiva es un medio para representar formas tridimensionales sobre una superficie bidimensional. La teoría es el elemento más difícil para la gente que comienza a dibujar a partir de la observación, pero es esencial comprenderla si queremos representar cosas dibujando. Las reglas básicas fueron desarrolladas en los primeros años del Renacimiento italiano y aún son válidas.

*Derecha: Interior del Kew Bridge Steam Museum. Empleando la técnica de proporcionar con el lápiz como marco estructural, trabajé con tinta china para crear una perspectiva tonal de la arquitectura y de la maquinaria.*

### Técnicas de medición

El proceso técnico consistente en medir a ojo es el método más sencillo para comprender la perspectiva de manera autodidacta. Medir a ojo significa que el objeto tiene el mismo tamaño que el que tendría si el papel fuera transparente y nosotros trazáramos simplemente el objeto en él estirando el brazo.

Miremos a nuestro alrededor en la habitación y probemos este pequeño experimento. Colocamos una botella a dos metros de distancia, a la altura de los ojos; sujetamos un lápiz estirando el brazo y medimos, cerrando un ojo, la altura de la botella comparándola con la del lápiz. Ahora, colocamos la botella a cuatro metros de distancia y volvemos a medirla de la misma manera. La botella debería ser esta vez considerablemente más pequeña comparada con el tamaño del lápiz.

El principio básico de la perspectiva es que cuanto más lejos están los objetos, tanto más pequeños parecen ser para la vista. Esto se puede deducir con absoluta claridad utilizando el lápiz para medir.

Antes de ponerse a medir un objeto, deberíamos tener en cuenta los siguientes puntos de importancia:

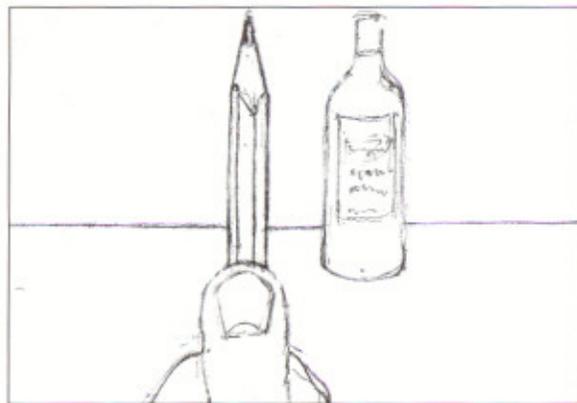
**Posición** Debemos mantener la misma posición respecto del objeto. Mientras medimos hemos de mantener la cabeza en el ángulo en el que deseamos dibujar.

**Ojos** Miremos el objeto que tenemos delante con el ojo izquierdo cerrado; luego abrimos el ojo izquierdo y cerramos el derecho. Repetimos el procedimiento unas cuantas veces a ritmo rápido. El objeto saltará de un lado al otro.

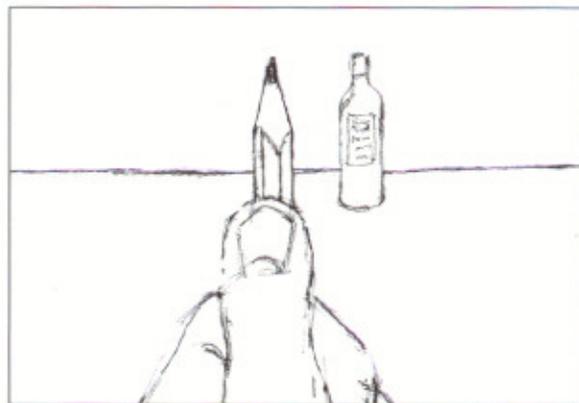
**Brazo** Al proporcionar, el brazo tendrá que estar recto y totalmente estirado.

**Lápiz** Debemos mantener el lápiz en posición vertical mientras mide. Imaginemos que si estiramos el brazo toparemos con un cristal y apoyaremos el lápiz en él.

**Precisión** Tratemos de ser exactos, pero hemos de tener en cuenta que la precisión total es imposible. El sistema de medición a ojo con el lápiz nos ayudará a dar al dibujo, creado mediante la observación, una base estructural simple, pero no intentemos conseguir una precisión matemática.



*Midiendo una botella a dos metros de distancia.*



*Midiendo la misma botella a cuatro metros de distancia.*



## Dibujar un objeto proporcionando con el lápiz

Colocamos una taza sobre una mesa a 15 cm del brazo estirado. Medimos la altura de la taza con el brazo estirado, el lápiz en posición vertical y cerrando un ojo.

Marcamos en la hoja el vértice del borde de la taza; y hacemos otro tanto con el punto más bajo de la taza a la distancia indicada por el lápiz.

Medimos luego la distancia desde el punto marcado para indicar el vértice hasta el punto más bajo del borde, y la trazamos. Ahora, deberíamos tener tres puntos alineados. Trazamos una línea recta por estos puntos.

Para determinar el ancho de la taza, la medimos horizontalmente de borde a borde. Marcamos estos puntos en el dibujo. Trazamos una línea recta horizontal que pase por estos dos puntos.

Unimos los puntos con curvas para crear el borde de la taza. Al dibujar curvas, no debemos olvidar de dirigir la mirada rápidamente del dibujo al objeto, y viceversa: miramos y dibujamos. El borde estará completo.

Para dibujar los lados de la taza, los medimos a ojo, marcamos dos puntos y los unimos. Dibujamos la parte inferior de la taza de la misma manera.

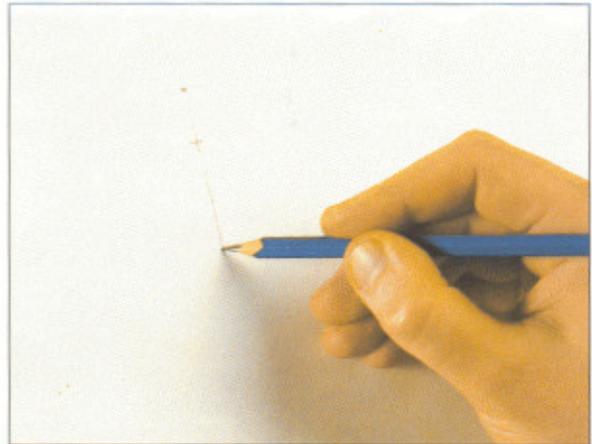
Ahora dibujamos el asa, midiendo primero su punto más alto, el más bajo y el lateral, marcamos tres puntos y los unimos aplicando el proceso de exploración descrito arriba.

Miramos el interior del asa y dibujamos su forma de manera que esté relacionada con el borde exterior.

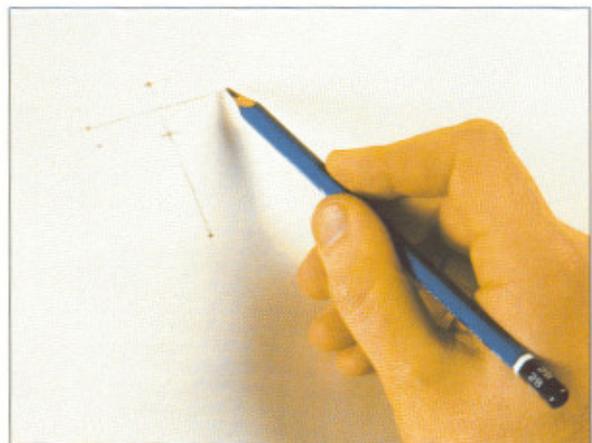
Finalmente, dibujamos la línea de la mesa detrás de la taza, midiendo la distancia a partir del vértice del borde.

Ahora repetimos el dibujo, colocando esta vez la taza a 45 cm del brazo estirado. Comparemos el tamaño de la taza en el primer y el segundo dibujos. Esto nos demostrará claramente que los objetos parecen más pequeños cuanto más se alejan de nosotros.

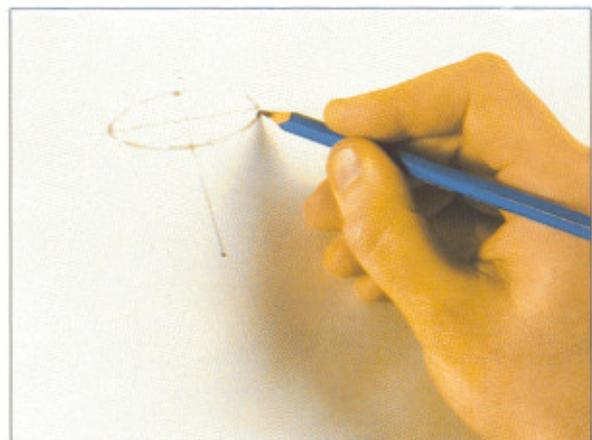
Cuando unimos los puntos, trataremos de usarlos como una referencia muy general. Debémoslos dirigir la mirada del objeto al dibujo, explorando las imágenes con rapidez, sin darles demasiadas vueltas. Así se podrán hacer mejor las comparaciones entre los puntos y la realidad.



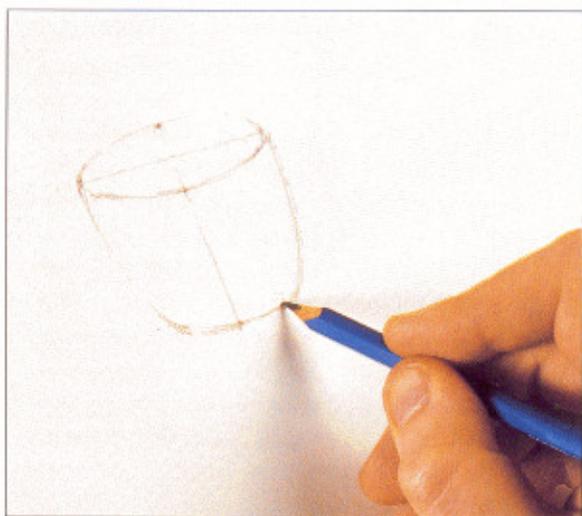
*Unión de los tres primeros puntos que indican el borde.*



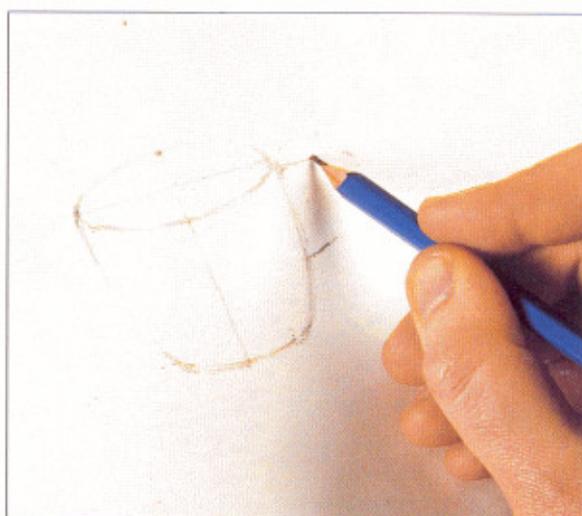
*Dibujo de una línea recta por el ancho de la taza.*



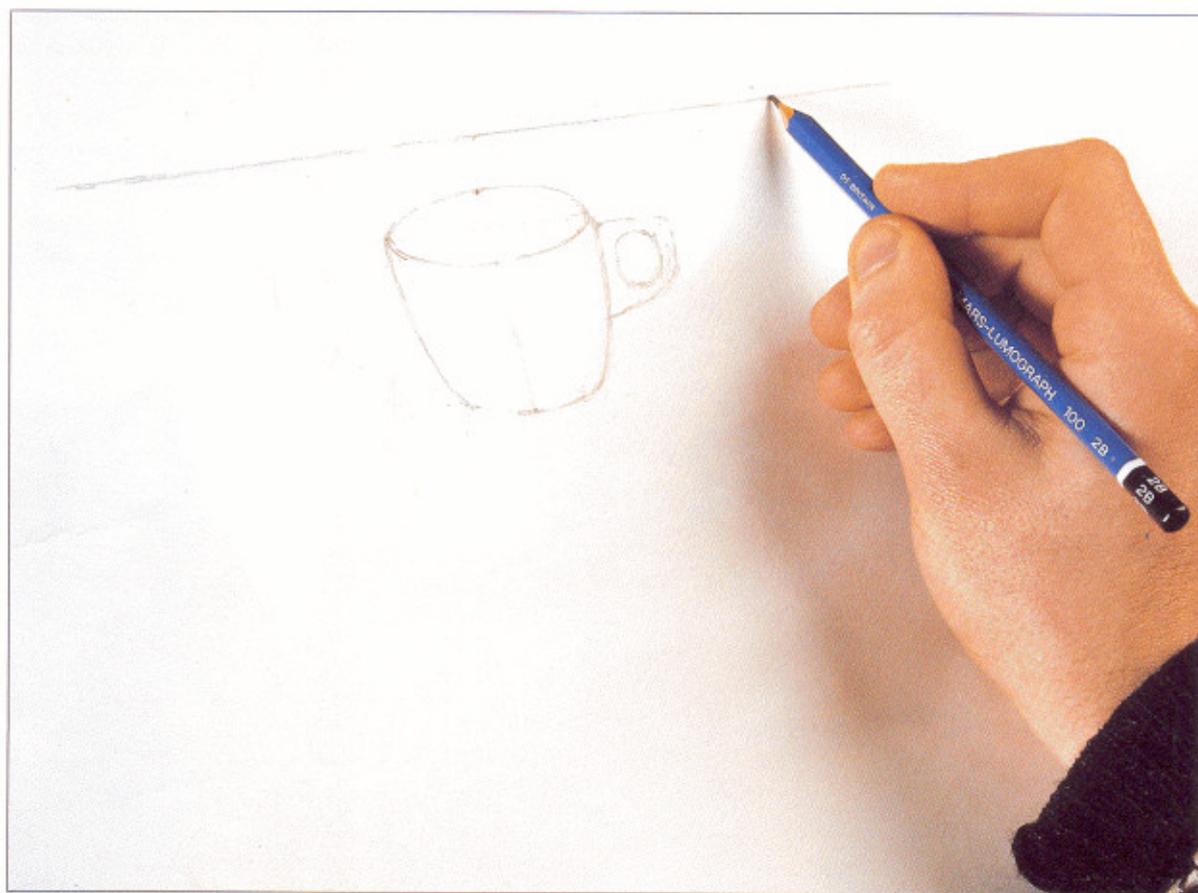
*Dibujo del borde de la taza trazando curvas.*



*Abora dibujamos los lados y el borde inferior de la taza.*



*Colocación del asa tras haberla medido.*



*La línea del borde de la mesa se dibuja tras haber medido la distancia del vértice del borde de la taza al borde de la mesa.*

## Dibujar un grupo de objetos

Cuando uno dibuja una combinación de objetos, los espacios entre ellos son tan importantes como el perfil de cada uno y sus proporciones. Debemos tratar cada objeto como parte del grupo. De esta manera, seremos más capaces de expresar la relación entre cada cosa, algo muy importante tratándose de crear un dibujo coherente y proporcionado. En las primeras fases de estos dibujos, habremos de acostumbrarnos a dejar los objetos sin acabar.

En este ejercicio deberíamos proporcionar con el lápiz tanto los objetos como los espacios entre ellos.

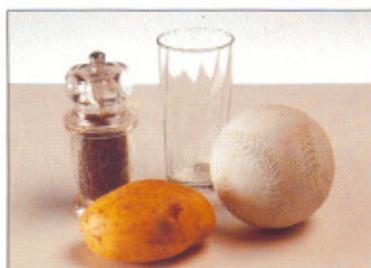
Coloque un grupo de cuatro objetos sobre una mesa frente a usted. Los objetos deberían incluir un cilindro (por ejemplo, un vaso alto, un spray o un tubo con polvos de talco), una esfera (una pelota de tenis, una pelota de goma espuma o una naranja), una forma angulada o curva (un molinillo de pimienta, un frasco de perfume grande o una botella de alguna salsa), y una esfera irregular (una patata grande, piedras o guijarros grandes). La altura de los objetos no debería superar los 20 cm, ni ser inferior a los 75 mm. Los

ordenamos tal y como muestra la imagen, con el cilindro en el centro.

Marcamos, en la parte central alta de la hoja, un punto con un lápiz 2B para indicar el punto más alto del cilindro a la izquierda (punto A). Medimos la distancia hasta la esfera irregular de abajo, aplicando el sistema de proporción con el lápiz. Marcamos un punto (B) y trazamos luego una línea entre los dos puntos. A partir del punto B, medimos hasta el extremo derecho de la esfera regular, marcamos un punto y dibujamos parte de la curva. Éste es el punto C.

Ahora, trabajamos la dimensión horizontal, a partir del punto B hasta el extremo izquierdo de la forma angular. Es el punto D; lo marcamos y dibujamos parte del borde. Si el borde de la mesa atraviesa la línea AB, medimos a partir del punto A y lo dibujamos.

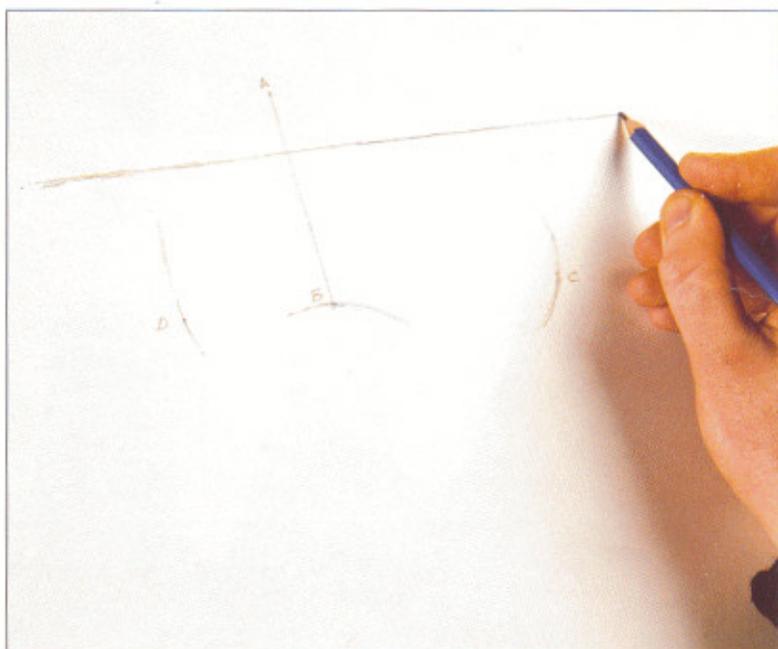
Volvemos a medir horizontalmente desde el punto B hasta el otro lado del cilindro. Ya que estará oscurecido por la esfera, habrá que calcular su posición y marcar un punto. Dibujamos la línea del cilindro. Medimos diagonalmente, hacia abajo, desde el punto C hasta el borde extremo izquierdo de la esfera irregular. Marcamos este punto E y trazamos parte de su borde en el dibujo.



Los objetos agrupados en una mesa.



Aparecen las primeras líneas.

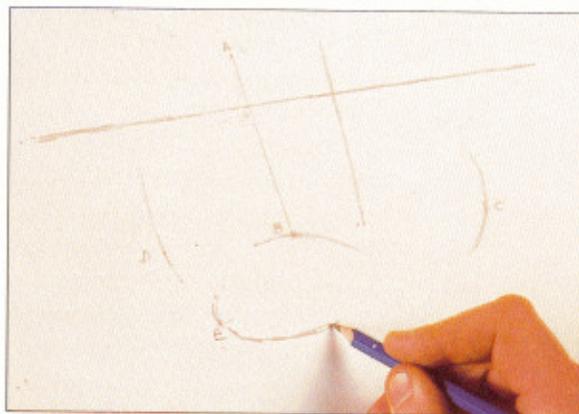


Dibujo de la línea del borde de la mesa, donde cruza la línea AB.

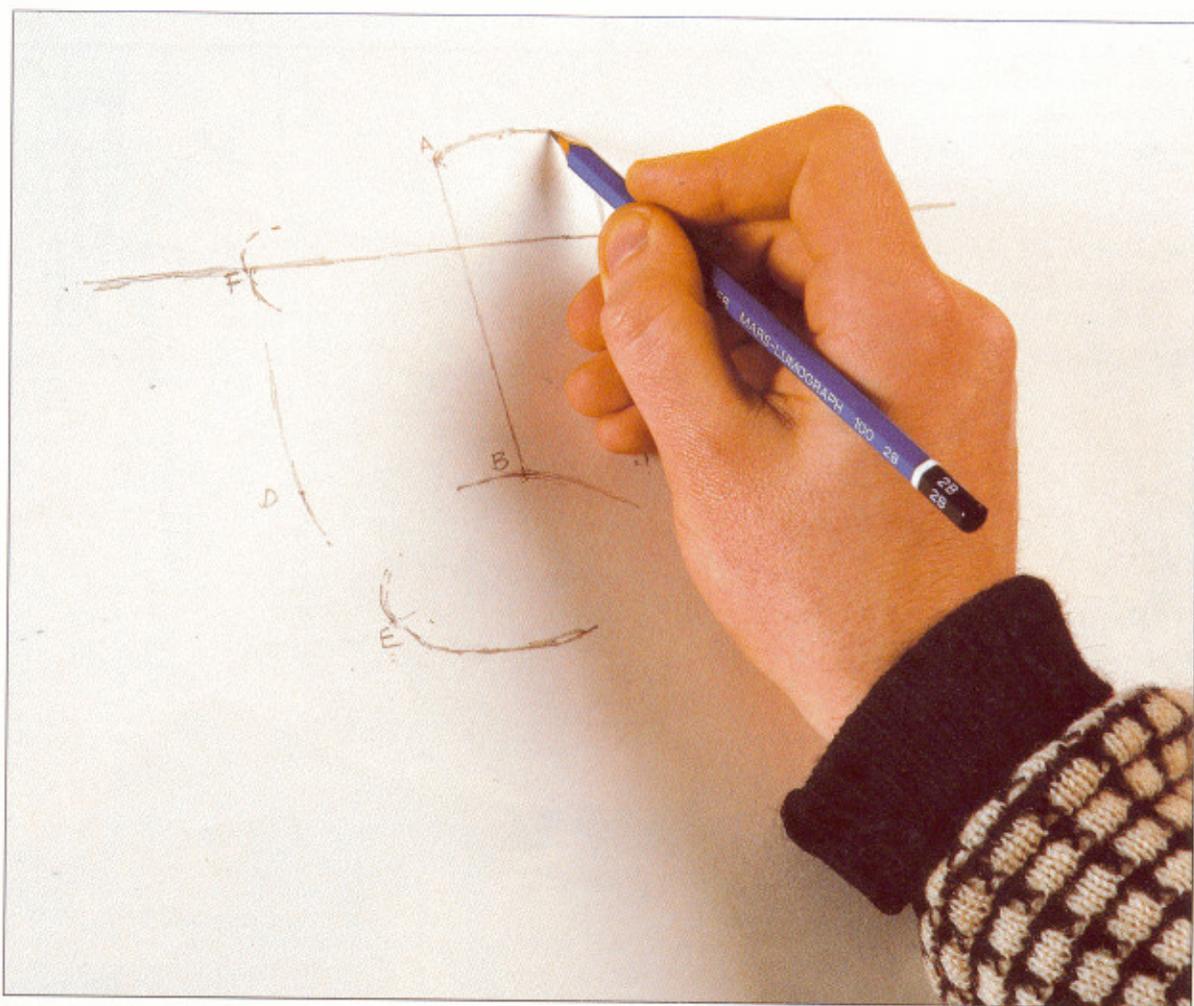
Medimos diagonalmente, hacia arriba, desde el punto E hasta el punto superior a mano izquierda de la forma angular (punto F). Marcamos el punto y dibujamos parte del borde. Partiendo del punto F, medimos hasta el punto más alto del cilindro y trazamos su curva superior.

Ahora que hemos dibujado el marco fundamental de los objetos, comenzaremos a medirlos y observarlos uno por uno. Dibujamos sus perfiles. Medimos las distancias entre las formas contiguas y las marcamos con puntos. Hacemos que el dibujo sea sencillo; nos concentramos en los perfiles de los objetos.

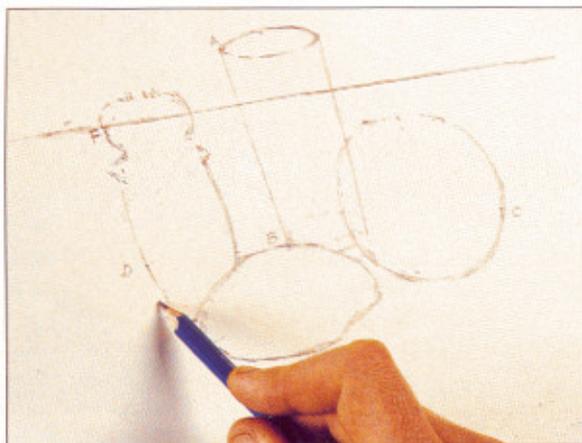
Finalmente, dibujamos las líneas de los contornos de los objetos. En esta fase prestaremos atención sólo a las



*Trazo de las curvas irregulares de la patata.*



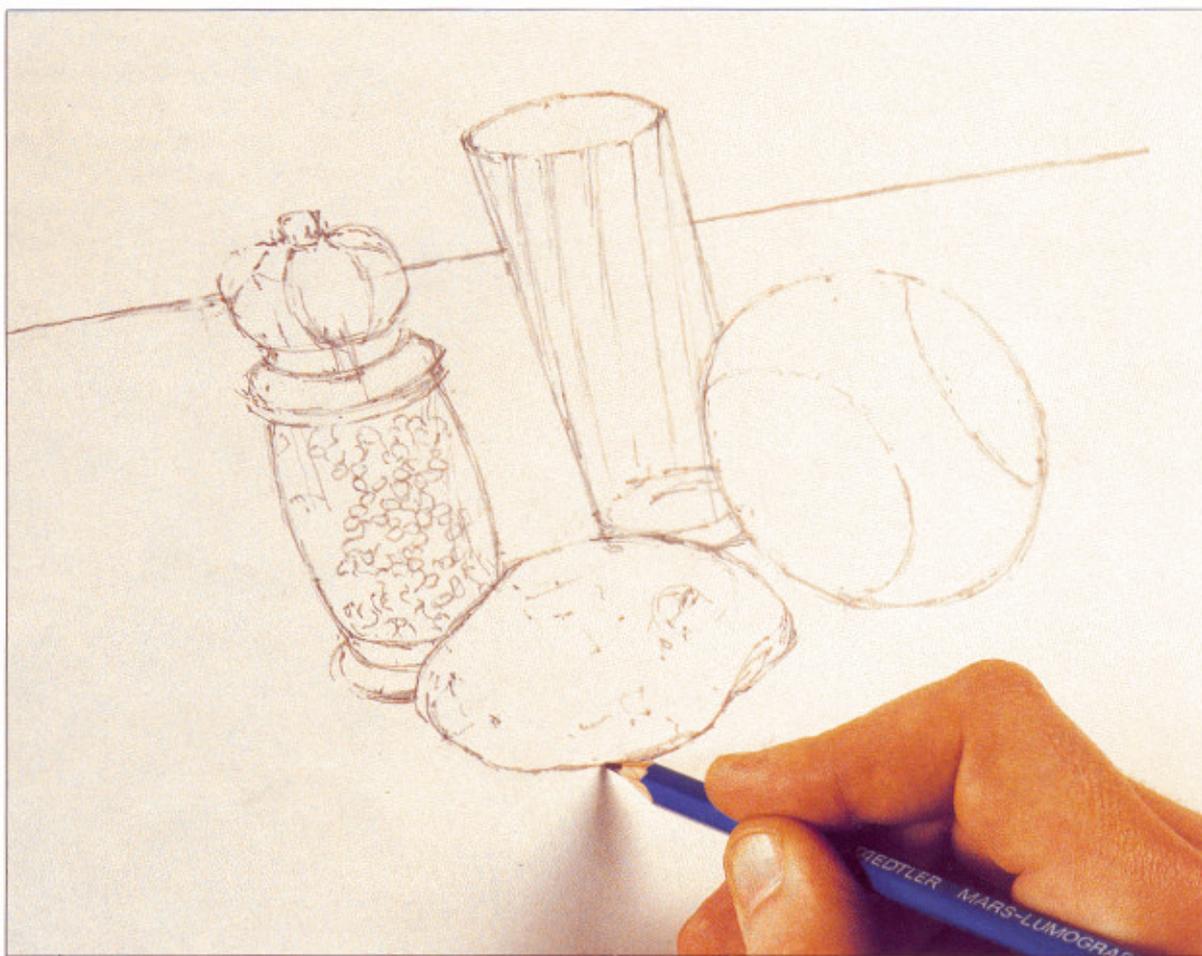
*Dibujado de la curva superior del cilindro.*



*Trazo de los perfiles más simples de los objetos.*

líneas, sin preocuparnos del tono. Hagamos trazos, formas y líneas que sugieran la forma de los objetos. Empleamos una goma para hacer más claro el dibujo, donde fuera necesario, y para eliminar las líneas que atraviesan los objetos.

Si queremos dejar el dibujo sin acabar durante unos días, deberemos marcar las posiciones de los objetos en la mesa con cinta enmascaradora (otra solución consiste en poner una hoja de papel bajo los objetos en el momento de montar el grupo y marcar su posición trazando en el papel una línea alrededor de ellos). Intentemos dejar la silla en la misma posición, o apuntar la posición exacta en que la colocamos, para que, al retomar el trabajo, estemos en el mismo sitio en relación con los objetos.



*Finalmente, se hacen trazos, formas y líneas que sugieren las formas de los objetos.*

## Más ideas

### Ampliar y reducir

El proceso de medición a ojo crea un marco y orientaciones para trabajar dentro de él. Si deseamos hacer un dibujo más grande que el resultante de proporcionar con el lápiz, comenzaremos por proporcionar los objetos de acuerdo con nuestro sistema, pero luego doblaremos las medidas. El mismo procedimiento se puede aplicar para reducir la imagen: medimos los objetos proporcionando en el lápiz, pero luego dividimos los resultados por dos. Estas técnicas de ampliación y reducción de un escenario son útiles cuando uno desea trabajar con dimensiones más pequeñas o bien cubrir un espacio más grande.

### Formato

Un simple método para ampliar nuestros conocimientos en la medición y la proporción consiste en cambiar el formato y el tamaño del papel. Cortamos una hoja DIN A3 de papel de dibujo en cuadrados, rectángulos y círculos de diferentes tamaños. Dibujamos en ellos perfiles, de manera que éstos cubran toda la superficie de cada trozo de papel. Sobre una forma delgada, rectangular y horizontal, por ejemplo, podríamos dibujar un mero fragmento de una escena, como el pasaje comercial que dibujé. Para el trozo circular elegí una flor, muy en línea con el formato. También se pueden emplear diferentes medidas: la resultante de proporcionar con el lápiz, la mitad del resultado de esta medición, y luego el doble.



*Como ejercicio para comprender el formato y la medición, dibujé una serie de diferentes modelos sobre trozos de papel de diferentes formas. El dibujo de una persona en un paisaje fue hecho proporcionando con el lápiz; la escena de las tiendas y el dibujo con el umbral a la mitad; la flor y la figura fueron hechos multiplicando por dos la proporción.*



## Técnicas tonales

La línea es un medio muy bello para trabajar en sí mismo, pero su gama de posibilidades como vehículo de la representación puede ampliarse si se la combina con el tono. El tono es el mundo del color representado en blanco y negro. Hemos de dibujar áreas tonales para mostrar la masa y comprender las gradaciones de luz y oscuridad.

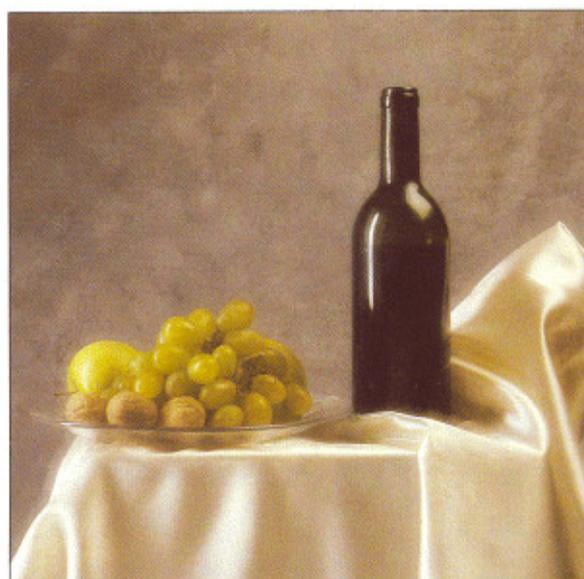
Antes de empezar a trabajar sobre un dibujo tonal, haremos una simple comparación. Encenderemos el televisor, bajaremos el brillo y aumentaremos el contraste. Veremos una imagen limitada que en apariencia consiste únicamente en luz y oscuridad. Mientras contemplamos la imagen, iremos subiendo el brillo. Comenzarán a aparecer los grises, mejorando la definición y creando formas más complejas.

Ahora, nos sentaremos a unos pasos de distancia de una ventana. Cerraremos lentamente los ojos, hasta dejarlos entreabiertos. Veremos una imagen limitada con grandes contrastes, como la pantalla del televisor sin brillo. Al volver a abrir poco a poco los ojos, las formas se harán más definidas y aumentará la variedad de tonos entre la luz y la oscuridad. La vista es capaz de percibir más tonos que la imagen de televisión.

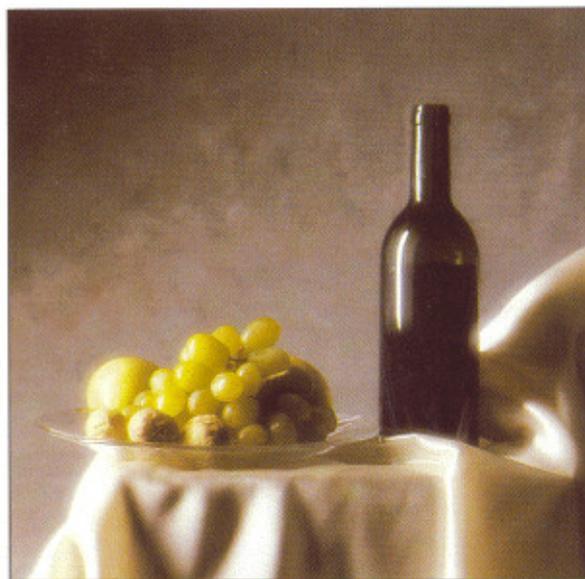
Al igual que el televisor, los materiales empleados en el dibujo no pueden definir la gama de tonos percibidos por la vista. Los matices han de ser simplificados.

### Usted necesitará

- Un tablero de dibujo
- papel de dibujo DIN A3
- lápices 2B, 4B y 6B
- una pluma y plumillas
- tinta china
- pinceles
- carboncillos
- una goma de plástico
- una regla
- cinta enmascaradora
- una cuchilla
- un limpiador de papel
- una paleta con cuencos o potecitos
- un recipiente con agua



*La gama tonal percibida por el ojo humano.*



*La definición queda reducida al entrecerrar los ojos.*

## De la oscuridad a la luz y de la luz a la oscuridad

Al igual que en el caso de la línea, donde la primera medida consiste en acostumbrarse a percibir y a representar las formas lineales, en el tono el primer paso consiste en familiarizarse con las técnicas tonales.

Fijemos una hoja de papel DIN A3 verticalmente al tablero. Con un lápiz, tracemos una línea horizontal a través del centro de la hoja.

Tracemos 22 líneas rectas con intervalos de 12 mm, 25 mm por encima de la línea central. Escribamos la letra O ("oscuridad") bajo la primera columna. Marquemos de 1 a 9 las siguientes columnas, de izquierda a derecha.

Pongamos una L ("luz") bajo la décima columna, luego de 9 a 1 bajo las siguientes columnas y finalmente una O.

Hacemos, con lápiz, un tono oscuro con trazos pesados y bien unidos en la primera columna. Pasamos a la siguiente columna y hacemos lo mismo, pero con trazos un poco menos negros. Continuamos hasta la columna central, que habremos de dejar en blanco. Proseguimos luego, haciendo

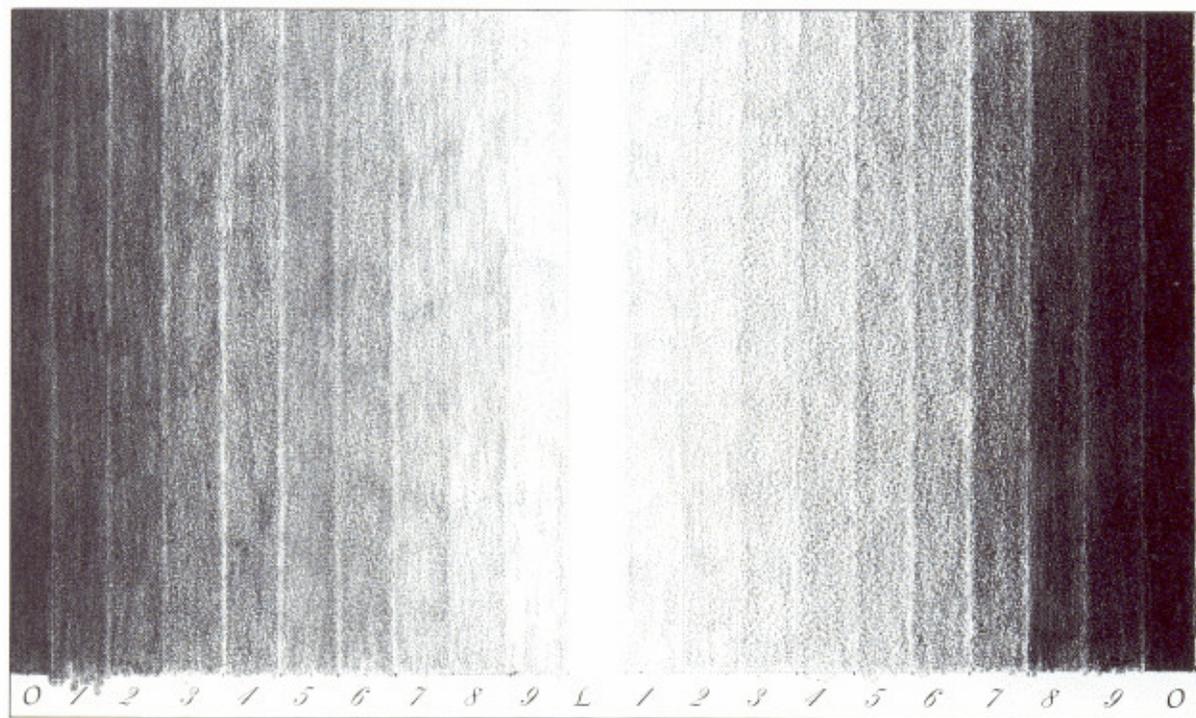
cada columna hacia la derecha gradualmente más oscura que la anterior. El arte consiste en ver de tal manera que se consiga un aumento uniforme de la luz a la oscuridad.

Es poco probable que logremos resultados muy exactos usando sólo lápiz. Trabajemos las columnas graduadas con una goma para aclarar las áreas, o usemos un limpiador de papel para esparcir el carbón y crear tonos más matizados. También se pueden utilizar los dedos.

Es muy posible que debamos volver atrás y adelante mientras trabajamos la serie de columnas, aclarando y oscureciendo durante el proceso. Esto es totalmente aceptable; no podemos confiar en resolverlo todo a la primera.

### Lápiz

El lápiz se puede emplear para crear sombras, sobre todo en cuadernos de apuntes. No obstante, cuando se comienza a tratar el tono, el lápiz se aplica sólo para dibujar áreas pequeñas y detalles, mientras que uno debería resolver primero la escala tonal general. Para ello, el carbón y la tinta son mucho mejores. Cuando uno emplea el lápiz para el tono, se puede usar tanto el lado como la punta del grafito.



*Gradación de tonos de la oscuridad a la luz y viceversa.*

## El uso del carbón

Debajo de nuestro primer ejercicio tonal con lápiz tracemos once líneas verticales de 160 mm de alto en intervalos de 25 mm. Tracemos una diagonal recta desde la esquina superior a mano izquierda a la esquina inferior a mano derecha.

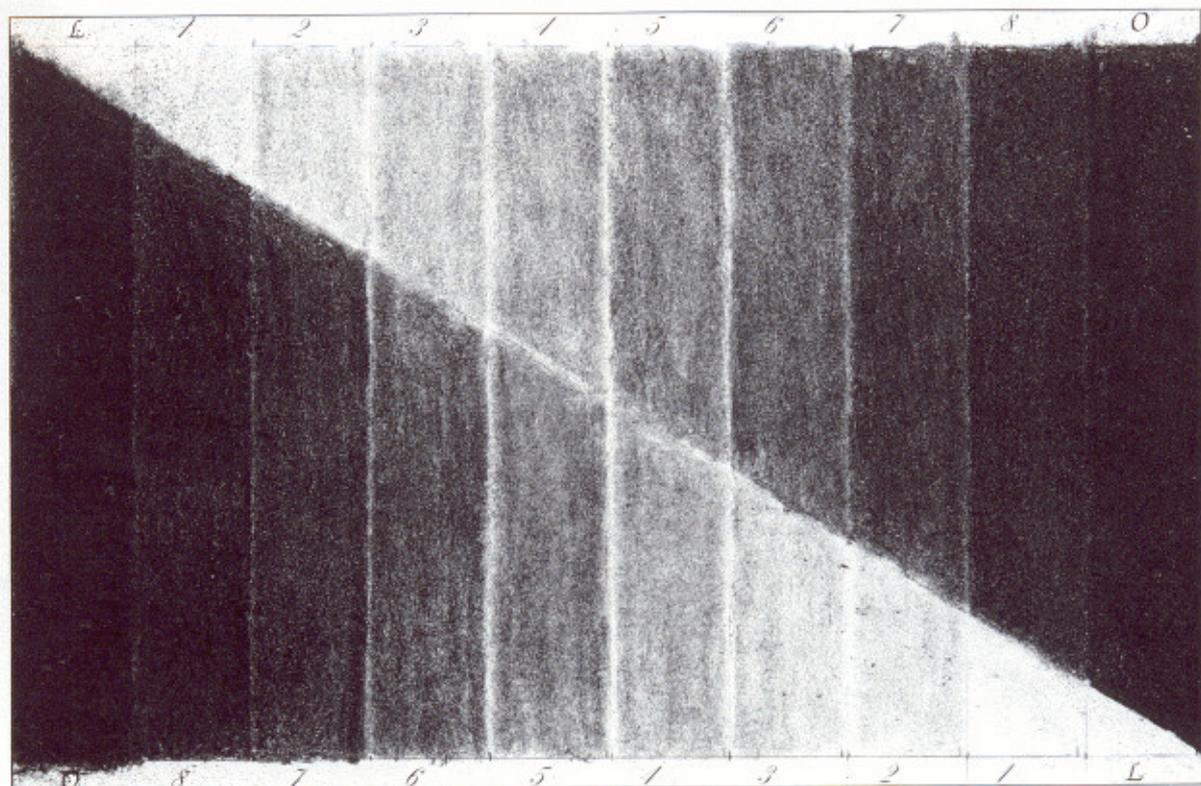
Escribimos la letra L en la esquina superior izquierda, sobre la primera columna; luego, de 1 a 8 sobre las ocho columnas siguientes y una O sobre la última columna. Escribimos las mismas letras y cifras, pero en orden inverso, bajo las columnas. La letra O indica el tono más oscuro, la letra L el tono más claro.

Esta vez crearemos una serie de tonos en la parte superior, por encima de la línea diagonal, pasando gradualmente del claro al oscuro con un carboncillo. En la parte inferior, bajo la diagonal, pasaremos gradualmente del oscuro al claro.

Pese a que el carbón puede resultar sucio y difícil de conservar debido a sus características pulverulentas, su capacidad para reflejar las gradaciones tonales es tan enorme que vale la pena perseverar en el aprendizaje de su técnica. Es recomendable el uso de un limpiador de papel o de los dedos para esparcir el carbón. Una goma sintética es muy útil para quitar los tonos oscuros de carbón.



*Usando un limpiador de papel para esparcir el carbón.*



*Grados tonales: el ejercicio acabado.*

## El trabajo con tinta

El tono se puede plasmar con diferentes intensidades de tinta. Trazamos un cuadrado de 25 cm sobre una hoja de papel DIN A3. Dibujamos una diagonal de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha, y otra de la esquina superior derecha a la esquina inferior izquierda.

Marcamos seis puntos a intervalos de 25 mm en cada diagonal, partiendo del punto central. Unimos los puntos mediante líneas rectas, creando así una serie de cuadrados. Nos quedará un marco de 6 mm.

Marcamos el cuadrado central con una O, indicando el más oscuro. Numeramos los cuadrados exteriores de 1 a 5. El marco restante quedará totalmente en blanco.

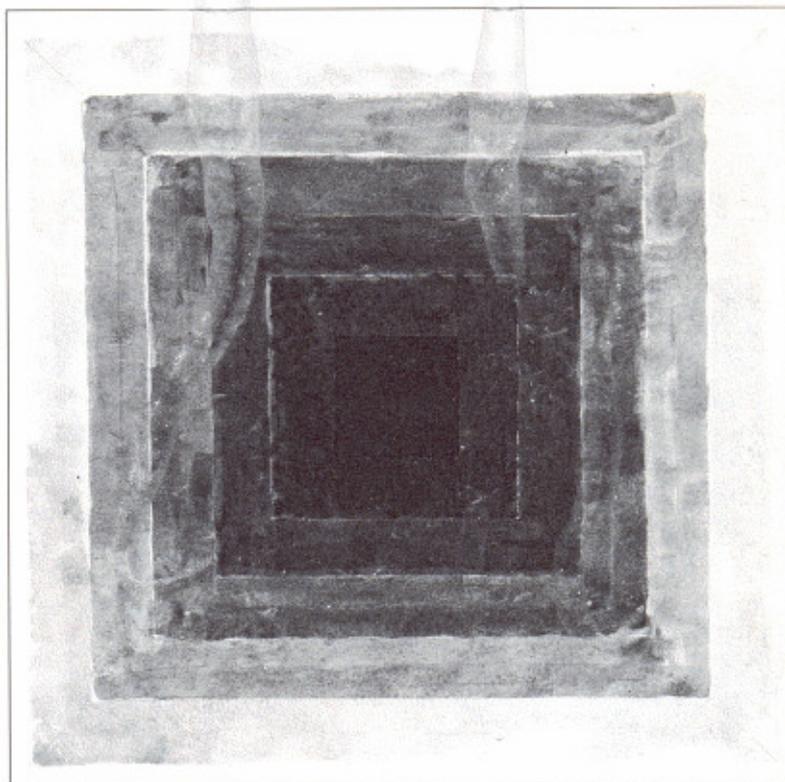
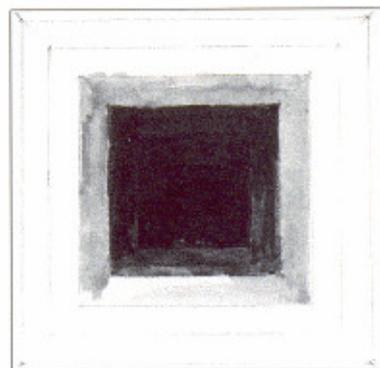
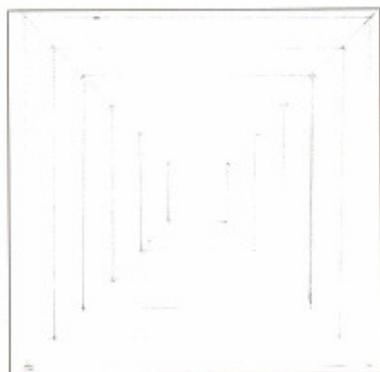
Ahora cogemos una paleta de plástico. Para conseguir la gradación tonal deberemos verter tinta pura en un cuenco. Echamos tinta pura en el siguiente cuenco, pero añadimos una pequeña cantidad de agua,

agregando cada vez más agua a cada cuenco hasta alcanzar una serie de diferentes aguadas, cada vez más claras.

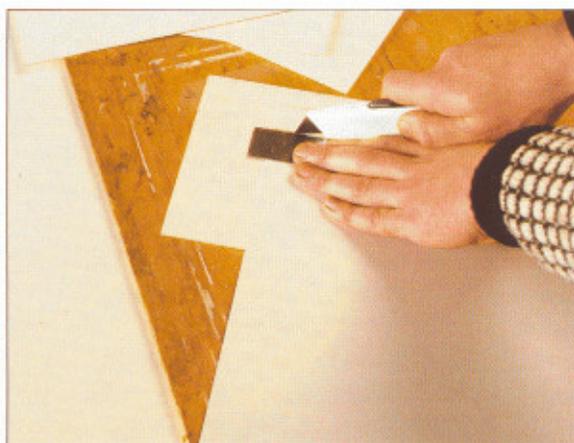
Trabajaremos sobre una mesa en posición horizontal para evitar que la tinta corra y emplearemos un pincel para hacer, con tinta pura, que el cuadro central del cuadrado tonal quede totalmente negro. Trabajando hacia el exterior de los cuadrados siguientes, haremos cada uno de ellos más claro al usar una dilución mayor.

Para hacer las aguadas emplearemos un pincel de punta cuadrada. Trabajemos lo más rápido posible, pero tratando que los tonos creados por el pincel sean rectos y uniformes. Una vez acabado un cuadrado, lavamos el pincel en agua limpia y eliminamos con una tela el exceso de agua acumulado en las cerdas.

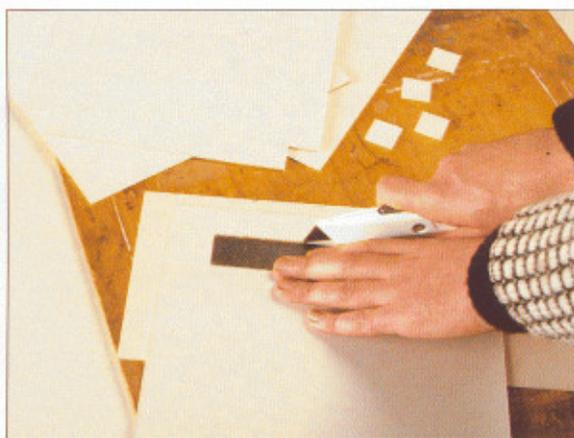
Se tarda en aprender cómo hacer aguadas uniformes. Al principio, el efecto de la gradación desde el cuadrado negro en el centro hasta el blanco del marco es más importante que una mezcla exacta y lisa.



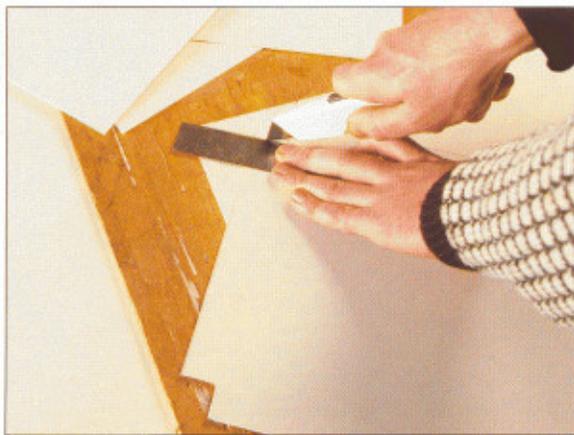
Arriba a la izquierda: El cuadrado tonal dibujado; con algunas aguadas (abajo a la izquierda); completo (derecha).



*Corte de las muescas cuadradas en la parte superior.*



*Corte de las ranuras en la parte posterior.*



*Corte de las muescas en una de las partes laterales.*

## El escenario tonal

Un buen método para aprender a ver cómo los objetos están integrados por áreas tonales claras y oscuras consiste en emplear un escenario tonal o modulador de luz. El escenario tonal o modulador de luz es fácil y rápido de hacer y ayudará a percibir los tonos al restringir el campo visual.

### Construcción de un escenario tonal

Para cortar el cartón, se ha de usar siempre un tablero de dibujo a fin de proteger la superficie de la mesa. También conviene tener una tira de cartón adicional bajo la zona que recortaremos; esto impide que el cuchillo se clave en el tablero y que la superficie tenga demasiadas acanaladuras. Se ha de usar siempre una cuchilla y una regla fuerte para que el corte sea recto. Asegurémonos de que la cuchilla esté afilada, cuidando de poner los dedos a distancia prudente.

Colocamos el cartón sobre el tablero de dibujo, que, a su vez, se halla sobre una superficie firme. Marcamos y recortamos dos rectángulos de  $32,5 \times 25$  cm y dos rectángulos de  $27,5 \times 25$  cm.

Ponemos uno de los rectángulos más grandes sobre el tablero de dibujo. Ésta será la parte superior. Marcamos, a lápiz, un cuadrado de 25 mm en cada esquina. Recortamos estos cuadrados con una cuchilla.

Ponemos el otro rectángulo más grande verticalmente sobre el tablero. Ésta será la parte posterior. Dibujamos líneas horizontales a través del cartón, a 25 mm desde los dos bordes. Medimos 40 mm hacia adentro, partiendo de cada uno de los cuatro extremos de las dos líneas horizontales y marcamos estos puntos. La sección central de estas líneas debería medir 17,5 cm. Cortamos, con la cuchilla, ranuras horizontales entre estos puntos, tal y como muestran las imágenes.

Los costados del escenario tonal son idénticos. Ponemos uno de los rectángulos menores sobre el tablero, de manera que los lados de 27,5 cm sean la parte superior e inferior. Marcamos y recortamos, en el lado del rectángulo a mano derecha, dos trozos en las esquinas, de 50 mm de profundidad y 25 mm de ancho. Medimos 50 mm hacia abajo desde la parte superior del cartón. Marcamos una línea horizontal a través del cartón. Medimos 18 mm hacia dentro, a la izquierda

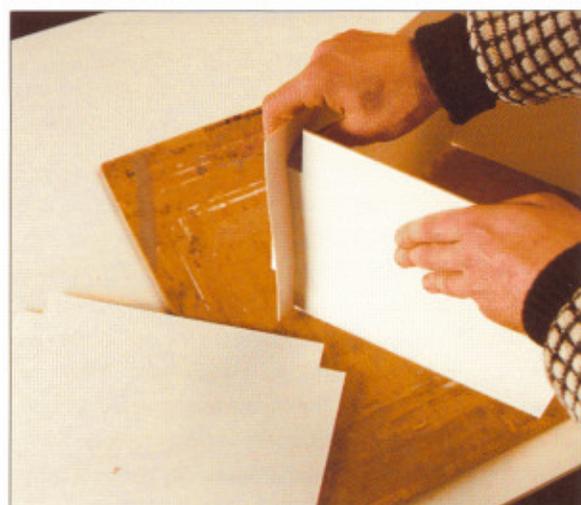
del punto superior en la esquina y a la derecha del extremo izquierdo, y cortamos ranuras a lo largo de la línea horizontal con una cuchilla para que pueda encajar la parte posterior. Repetimos el proceso con el otro rectángulo menor para así hacer el segundo lado.

Montamos el escenario tonal introduciendo los lados por las ranuras posteriores. Luego ponemos la tapa por las ranuras laterales. Ensanchamos las ranuras si resultan demasiado estrechas para encajar el cartón.

### Cómo usar el escenario tonal

Una vez montado el escenario de cartón, lo colocamos en una mesa y ponemos diversos objetos dentro. Éstos deberían variar en cuanto a forma, superficie y material. Trataremos de imaginarnoslos como pequeñas esculturas. Buscaremos cosas interesantes para usar: pequeños artilugios, cajitas o cualquier cosa que hayamos reunido en nuestros paseos por el campo o en nuestros ratos de ocio. Es recomendable elegir una serie de objetos contrastantes; también se pueden probar varias combinaciones de artículos en diferentes posiciones. Hasta podríamos hacer nosotros mismos algunos objetos o envolver algunas cosas en papel u otro material para ocultar o suavizar las formas.

Cambiaremos la posición del escenario en la mesa, para ver la variedad de la luz y la forma en que incide en el escenario.



*Introducción de la pieza lateral en la parte posterior.*

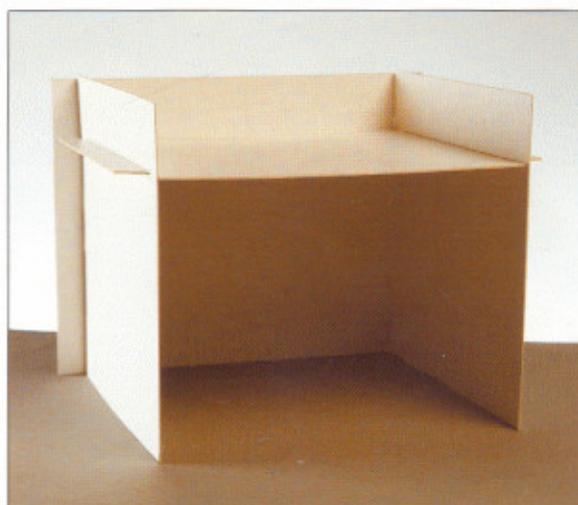
Veremos que, poniendo objetos en esa caja, eliminaremos los elementos que pueden distraernos y nos concentraremos en sus características tonales. Los dibujaremos a tinta o a carbón.

### Más ideas

Una vez familiarizados con el escenario tonal, podremos experimentar con diferentes efectos. Para conseguir diferentes tipos de iluminación sobre los objetos en el interior, recortaremos formas y ranuras en la tapa. Y experimentaremos con efectos de luz dramáticos durante la noche poniendo encima de la caja una lámpara de escritorio o de mesita de noche. Realizaremos bocetos de diferentes objetos a carbón, tratando de conseguir un contraste de tono acentuado que coincida con lo que vemos. Dibujaremos también algo a lápiz, concentrándonos en sólo una parte del escenario en lugar de mostrarlo todo.

Intentemos también poner un espejo en el escenario tonal: puede ser un espejo especialmente cortado para encajar dentro o un espejo de mano. Ponemos el espejo bajo un objeto individual y hacemos un dibujo mirando tanto la forma del objeto como su imagen especular.

También se puede hacer una serie de pequeños bocetos en una sola hoja de papel de dibujo, cambiando el objeto cada vez que uno acaba un dibujo. No trabajemos más de 15 minutos en cada dibujo. Se pueden conseguir diferentes efectos, cambiando la posición del teatro a fin de hacer variar la dirección de la luz.

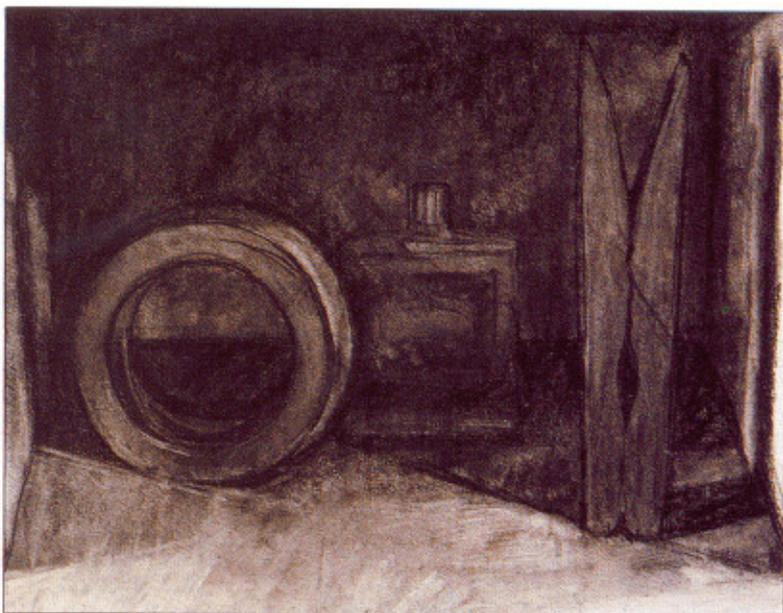


*El teatro tonal acabado.*

## Proyectos: dibujos tonales

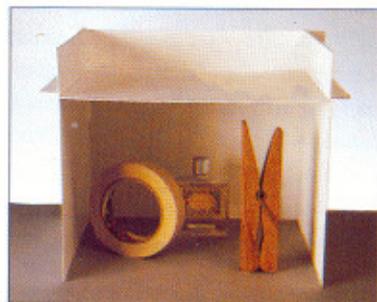
Este dibujo nos llevará paso a paso por el proceso de la luz a la oscuridad empleando el carbón. El carbón se utiliza a menudo de la siguiente manera: primero se cubre el papel con una capa de carbón, que luego se va quitando parcialmente. El comentario es sólo una orientación y no el método definitivo. Intentemos desarrollar nuestras propias técnicas para observar y trabajar a partir de mi método. Ya que el carbón es difícil de manipular en dimensiones pequeñas, suele ser recomendable trabajar en dimensiones superiores a la resultante de proporcionar con el lápiz, tal y como ocurre en este trabajo.

### Un dibujo a carbón



#### Usted necesitará

- un tablero de dibujo
- papel DIN A2
- papel gris o cartón
- carboncillos
- un lápiz carbón
- carbón comprimido
- una pluma y plumillas
- tinta china
- pinceles
- un limpiador de papel
- una goma sintética
- cinta enmascaradora
- un spray fijativo
- una regla
- un trapo de algodón
- un recipiente con agua



Arriba: para mi montaje, elegí tres objetos que se caracterizaban por una combinación de líneas contrastantes. Izquierda: el dibujo acabado.

#### Disposición del escenario tonal

El escenario tonal estaba montado delante de mí, sobre la mesa. Puse debajo un trozo de papel gris, a una distancia de aproximadamente 60 cm del borde de mi tablero (yo estaba sentado en mi posición habitual para el dibujo). Elegí tres objetos de mi colección de utensilios, a mi juicio interesantes, y los coloqué de tal manera que podría usar las partes posterior, central y anterior del escenario.

#### Perfil básico

Después de fijar una hoja de papel de dibujo DIN A2 a mi tablero, cortada de tal manera que se ajustara a éste, me puse justo delante del escenario. La primera tarea consistía en hacer un dibujo básico del perfil del escenario, empleando un lápiz de carbón, duplicando el resultante de la medición a ojo. Lo importante era ser lo más preciso posible (siempre dentro de unos límites razonables, claro está) en

cuanto a las mediciones, pues ésta era la estructura que serviría de base para la agrupación tonal. La escala de dos veces el resultante del método de proporcionar con el lápiz implicaba usar tanto la regla como el lápiz para hacer las mediciones. Marqué algunos puntos con carbón en el borde exterior de mi escenario para indicar las principales líneas. Éstas desaparecerían luego bajo la gruesa capa de carbón que estaba a punto de aplicar.

### Establecer el punto más claro

Para hacerme una idea clara de los tonos más oscuros, observé los objetos en el interior del escenario con los ojos semicerrados, como si parpadeara a la luz del sol. La parte más clara, el crescendo de luz en el escenario, había de quedar totalmente libre de carbón en mi dibujo. Apliqué al resto del marco una gruesa capa de carboncillo, que puse sobre el papel con fuertes trazos, creando así una profunda capa tonal de carbón que cubría casi todo el marco del escenario.

### Crear los tonos medios

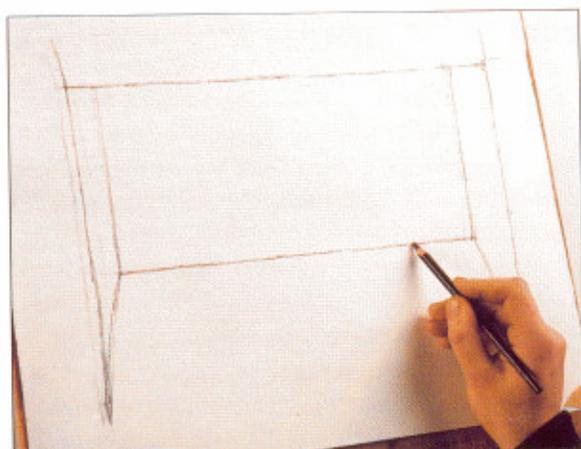
Volví a contemplar el escenario tonal con los ojos semicerrados. La pared posterior del escenario parecía ser un tono medio; era, sin duda, más clara que el suelo. Con un trapo suave, borré cuidadosamente el carbón de la pared posterior del escenario, a fin de crear así una capa de tono medio.

### Empezar con los objetos

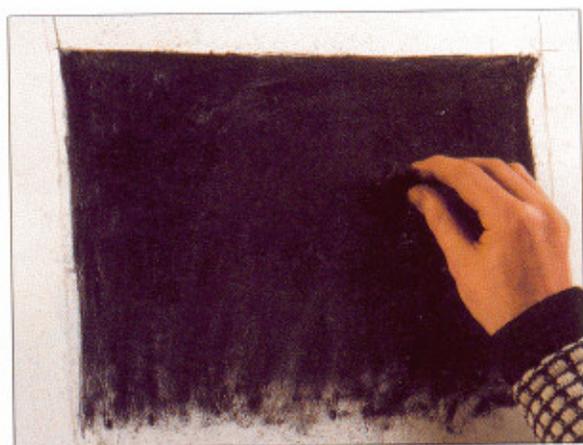
Después de coger un trozo de carbón comprimido, más oscuro que el carboncillo comencé a medir con regla y lápiz y a dibujar el perfil de los objetos en el interior del escenario, doblando el resultado de la medición a ojo. Podía ver fácilmente las formas que emergían de la gruesa capa de carbón. Es importante que las medidas de los objetos se relacionen entre sí y con el marco del escenario.

### Partes claras

Teniendo la parte más clara del dibujo libre de carbon, quise destacar las otras partes claras dentro del escenario tonal. Volví a entrecerrar los ojos, contemplando el escenario y comprobando los valores



*Dibujando el perfil básico del escenario tonal.*



*Cobertura de casi toda la superficie con carbón.*



*Creación de los tonos medios.*

tonales en términos relativos. Usando un trapo de algodón, borré ligeramente una parte del primer plano del escenario para indicar la luz que entraba. Con una goma, hice resaltar las partes del rollo de cinta tocados por la luz (el borde más agudo de la goma sintética nos permite actuar de forma más controlada y quitar más carbón).

#### **Las partes oscuras**

Ahora tenía que poner las líneas y partes más oscuras. Las áreas más oscuras parecían estar en los extremos posteriores del escenario, así como en torno a los objetos y entre ellos. Volví a emplear el carbón comprimido para dibujar estas partes más oscuras. En esta fase del dibujo, ya había percibido las partes más claras y más oscuras y las había dibujado. Los demás tonos debían estar todos entre esos valores.

#### **Mejorar la definición**

Di un paso atrás y contemplé el dibujo desde cierta distancia. El dibujo necesitaba más tonos medios; por tanto, me puse a trabajar sobre ellos empleando una goma sintética, un trapo de algodón y a veces incluso

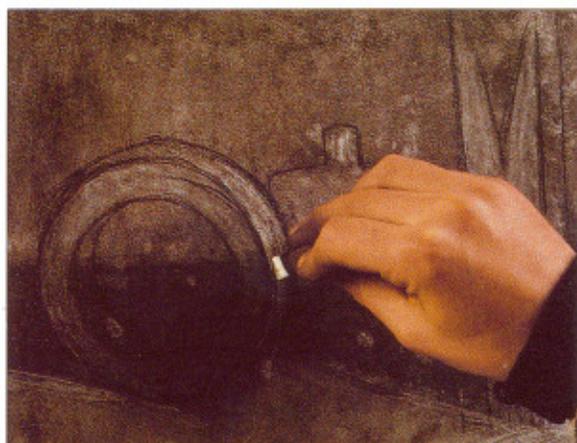
los dedos. También usé carbón comprimido para resaltar algunas líneas y sombras. Fijé el tono mirando varias veces el tema y trabajando luego sobre el dibujo. La definición de las sombras alrededor de los objetos se hizo más evidente quitando una capa de carbón de los objetos y aplicando carbón comprimido. En esta fase se completó el proceso de quitar y añadir carbón y de cambiar ligeramente las líneas mediante un lápiz de carbón, a fin de crear formas más precisas.

#### **Acabado**

En esta última fase empleé la goma sintética para crear líneas finas y claras en el rincón anterior del escenario. Luego, combiné y esparcí los tonos medios en el primer plano y la parte central con el limpiador de papel. Después di por acabado el dibujo, por lo que usé un spray fijativo (las instrucciones se han de seguir siempre al pie de la letra), para proteger el dibujo y evitar que se volviera borroso. Se puede usar un trapo de algodón para eliminar las líneas más delgadas de carbón, si fuera necesario, antes de echar el fijativo en el dibujo.



*Dibujo del perfil de las formas sobre el fondo de carbón.*



*Remoción quitando una capa de carbón con una goma.*



*Usando carbón comprimido para las partes más oscuras.*



*Uniendo los tonos medios con un limpiador de papel.*

## Un dibujo a pluma y aguada

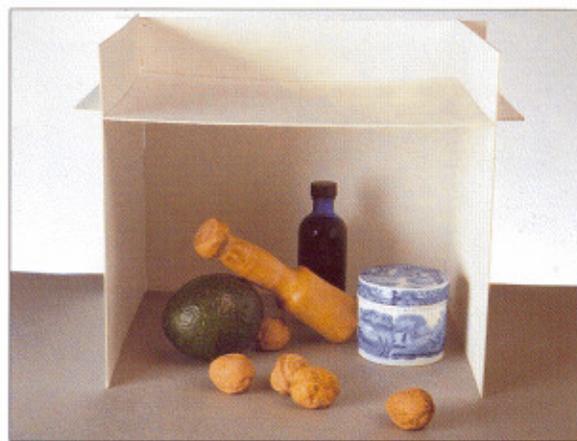
Después de haber trabajado de la oscuridad a la luz en el último dibujo, éste, yendo más bien de la luz a la oscuridad, se caracteriza por el uso de tonos medios con aguados y líneas. Con el carbón también se puede trabajar pasando de lo claro a lo oscuro; con aguadas de tinta, en cambio, sólo se puede trabajar de esta forma, pues la tinta, una vez aplicada, no se puede quitar como el carbón, que no se fija. El método que se emplee dependerá en cierta medida de la oscuridad deseada para el resultado final, pero el elemento determinante es el gusto de cada uno. El tono más oscuro se determina sólo hacia el final del dibujo. El proceso de crear una serie de aguados tonales transparentes es un punto de partida para quien desee pintar a la acuarela.

No olvidemos los principios aprendidos en los dibujos de medición a ojo y tratemos de aplicarlos en combinación con los nuevos métodos.

### Montar la composición

Monté el escenario tonal en la misma posición que para el dibujo a carbón. Los objetos estaban colocados de tal manera que se superponían, pero llenando todo el espacio del escenario.

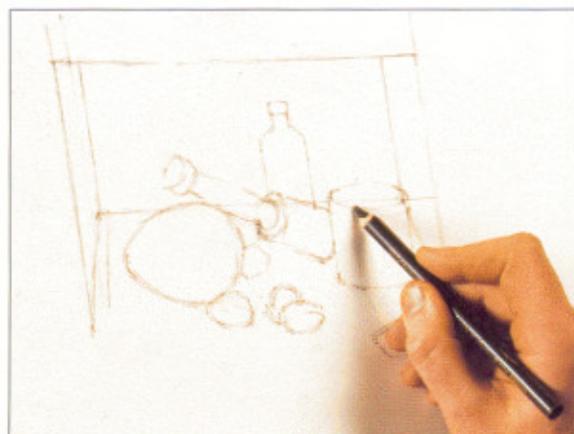
Luego me coloqué directamente frente al escenario, apoyando el tablero de dibujo con el papel sobre mi regazo y el borde de la mesa. Con un lápiz carbón blando, tracé, proporcionando con el lápiz, un dibujo del marco del teatro.



*El montaje de los objetos en el interior del escenario tonal.*



*El dibujo acabado a pluma y mezcla.*



*El dibujo de los perfiles básicos de los objetos.*

### **Perfil básico**

Comencé a medir y a dibujar el perfil de los objetos en el interior del escenario, usando lápiz carbón. Mientras dibujaba, observaba con detenimiento las formas entre los objetos, así como los propios objetos. Al igual que en la primera fase, procuré que los trazos fueran débiles.

### **Dibujar los tonos medios**

Mezclé cuatro aguadas diferentes en mi paleta, suponiendo que éste sería el número necesario. Representaban una progresión uniforme en la escala tonal; a la última sólo le añadí un poquito de agua. Es importante probar primero la intensidad de cada aguada en una esquina del papel fijado, antes de

aplicarlo al dibujo. Así, uno podrá aclarar u oscurecer la aguada si no parece correcta. Esta prueba es de particular importancia en las fases posteriores del dibujo, cuando las posibilidades de corrección son menores.

Contemplé las zonas más oscuras y medias del escenario y de los objetos, usando la técnica de fijar la vista a fin de determinar su posición exacta. Luego, las dibujé todas con una mezcla de medios tonos, empleando un pincel de punta cuadrada. Mientras iba aplicando las aguadas observé las sutiles variaciones en las formas de los objetos en relación con el escenario, cambiándolas según deseaba. No se trataba tan sólo de llenar los espacios dibujados; era, más bien, algo esencial para todo el dibujo. Luego, pasé a las zonas más oscuras, recurriendo a una aguada ligeramente más oscura.

#### **Emergen las formas**

Usando una mezcla ligeramente más clara, aplique otra capa de tono a las áreas del escenario tonal que parecían necesitar el tono siguiente hacia la luz, una vez establecida una gama de medios tonos en el dibujo. Entonces, me sentí preparado para abordar los bordes más oscuros del escenario y de los objetos y los dibujé con una pluma. En esta fase del dibujo sólo me dediqué a mirar las formas generales, sin entrar a trabajar los detalles de los objetos.

#### **Lograr los contrastes**

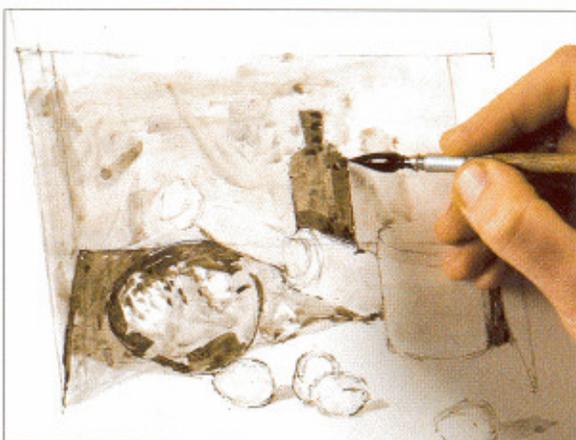
Algunas de las áreas que había dibujado con mezclas de medios tonos ahora parecían demasiado claras respecto a las áreas más oscuras que acababa de dibujar, de modo que las repasé con lavados más oscuros.

#### **Los tonos más oscuros**

En esta fase final, mezclé los tonos más oscuros empleando pinceles de puntas redondeadas. Las aguadas muchas veces se superponían y comenzaban a resaltar los detalles. Las sombras se hacían más definidas; la sensación era la de ver la entrada de un recinto cerrado, que era precisamente el efecto que yo deseaba crear. Las aguadas finales fueron añadidas para crear un contraste fuerte, y ahora ya estaba satisfecho con el dibujo.



*Inclusión de los tonos medios con un pincel de punta cuadrada.*



*Dibujo de los bordes más oscuros con una pluma.*



*Creación de contraste con aguadas finales, más oscuras.*

## Técnicas con procedimientos mixtos

Dibujar con procedimientos mixtos puede parecer un invento moderno; sin embargo, el proceso se viene utilizando, de hecho, desde hace siglos. Procedimientos mixtos significa usar combinaciones de materiales diversos, tales como lápiz y pluma. Se pueden crear dibujos y texturas sumamente interesantes, experimentando con diferentes combinaciones de materiales. Estos ejercicios nos ayudarán a explorar la riqueza y la variedad de los trazos, líneas y tonos.

Cada uno de los diferentes ejercicios proporcionará orientaciones sobre cómo crear los trazos, pero sólo serán sugerencias que no habremos de seguir al pie de la letra. Es importante crear un estilo propio y estar preparado para combinar lo inesperado y lo casual en estos ejercicios.

*Degas, "Las bailarinas" (detalle), 47,3 x 62,5 cm. Un boceto rápido a línea sobre un papel entonado capta el movimiento de las bailarinas.*

### Usted necesitará

- un tablero de dibujo
- papel DIN A3
- lápices 2B, 4B y 6B
- una pluma, plumillas y tinta
- una pluma de bambú
- pinceles
- lápiz de cera
- tèmpera blanca
- carboncillo
- un lápiz carbón
- una goma sintética
- una cuchilla
- una paleta con cuencos o potecitos
- cola basada en goma
- un recipiente con agua



## Técnicas a línea con procedimientos mixtos

En una hoja de papel DIN A3 trazamos un rectángulo de 37,5 x 15 cm, con lápiz y regla. Dividimos el rectángulo en cinco rectángulos de 15 x 7,5 cm. Marcamos estas cajas del 1 al 5, de izquierda a derecha.

**1** Dibujamos una serie de líneas verticales, ocupando todo el recuadro y alternando pluma y pincel. Hacemos líneas de anchos diferentes y las trazamos de un solo movimiento; no nos preocupemos si no salen del todo rectas. Con el lápiz de cera, hacemos una línea en zig-zag por todo el ancho del recuadro, arrastrando de paso la tinta aún húmeda.

**2** Empezando por la parte alta, hacemos una línea serpenteante con un lápiz 4B hasta llegar a la parte inferior del recuadro. Con un lápiz carbón, empezamos a crear un efecto de espiral superponiendo el trazo al del lápiz mientras vamos bajando hasta la parte inferior de la hoja. Hacemos lo mismo con carboncillo, y pincel y tinta.

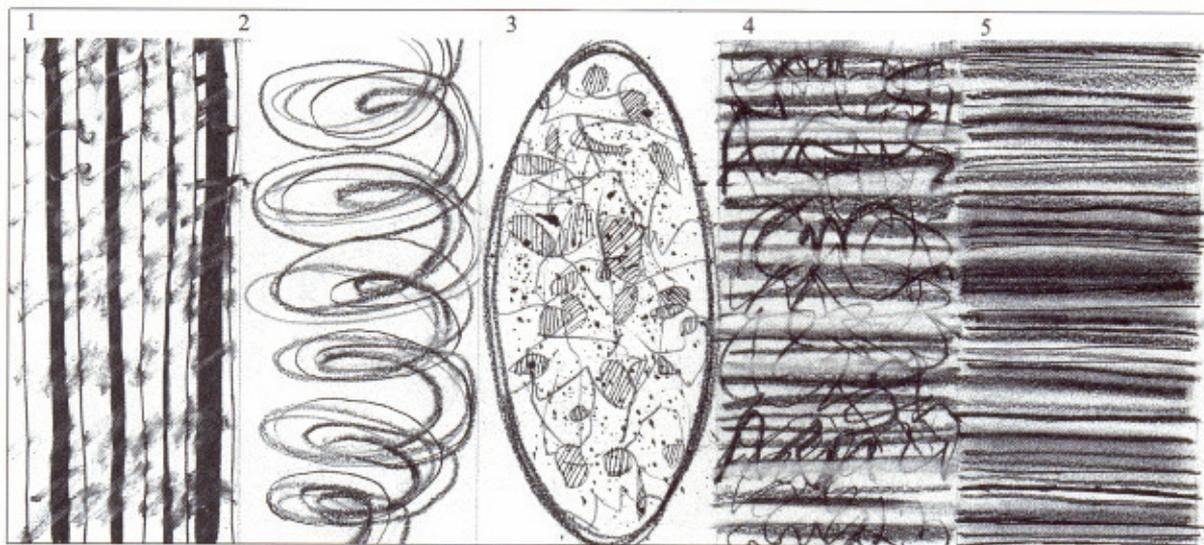
**3** Dibujamos un óvalo a lápiz de carbón, aproximadamente del tamaño del recuadro. Dibujamos una línea continua a lápiz, al azar, de manera que recorra el óvalo serpenteando y haciendo zig-zag. Ahora, dibujamos una serie de líneas delgadas y apretadas dentro de las curvas trazadas por el lápiz. Con el pincel, esparcemos o hacemos caer, como haciendo restallar un

látigo, la tinta sobre la parte central del óvalo, no sin antes haber cubierto los demás recuadros con papel para evitar que se manchen de tinta. Por último, hacemos algunos trazos sueltos con el pincel y la pluma de bambú para añadir más contraste a la línea.

**4** Dibujamos con suavidad una serie de líneas a carboncillo, gruesas y horizontales, que crucen el recuadro. Deberíamos variar el ancho de la línea, dejando algunos espacios en blanco. Dibujamos, al azar, unas cuantas líneas a lápiz de carbón por encima del carboncillo (el lápiz de carbón ha de estar bien afilado). Cambiamos el ancho de la línea hecha con lápiz de carbón, variando la presión sobre la punta mientras va avanzando por el recuadro. Usando el borde afilado de una goma sintética, borramos una serie de líneas finas en la superficie del recuadro.

**5** Usando el lápiz carbón, trazamos líneas finas y horizontales por todo el recuadro. Unimos las líneas en determinados lugares pasando los dedos por encima. Cuando tengamos la sensación de haber conseguido una gama tonal suficiente, repasamos las líneas con la pluma. Intentamos lograr la mayor variedad posible de líneas con la pluma.

Escribimos bajo cada recuadro la combinación de materiales empleada. Esto nos será útil en el futuro cuando investiguemos más técnicas mixtas a línea o tono y experimentemos más con los efectos que somos capaces de crear.



*El ejercicio acabado.*

## Técnicas tonales con procedimientos mixtos

Los materiales para este ejercicio son los mismos que los empleados para las técnicas a línea, salvo que también se necesita una jarra de agua. Marcamos los recuadros con las mismas medidas que para el ejercicio de técnicas a línea.

Para las técnicas tonales se requiere cierta cantidad de presión física, tanto para borrar con fuerza como para rascar la superficie del dibujo, a fin de crear unas texturas ligeramente alzadas que se presentan como formas muy sutiles.

**1** Vertemos un poquito de tinta en una paleta, mojamos los dedos en la tinta y aplicamos las huellas digitales, variando la presión, por todo el recuadro. Luego colocamos un objeto pequeño con una superficie rugosa o de textura saliente, por ejemplo un rallador metálico o una moneda, bajo las huellas digitales secas, y frotamos ligeramente. Comparamos los dibujos creados por las huellas, con aquellos más texturados.

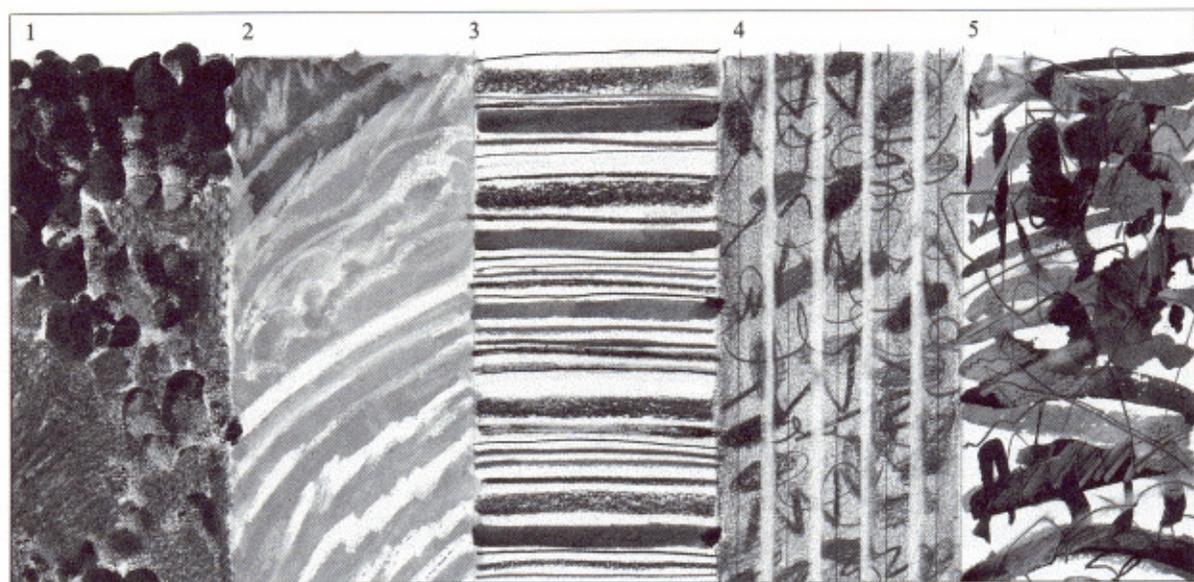
**2** Dibujamos una serie de líneas diagonales con un lápiz de cera desde la esquina inferior izquierda a la esquina superior derecha del recuadro. Mezclamos tinta china con una idéntica cantidad de agua en la paleta.

Aplicamos esta aguada de tonos medios en todo el recuadro. Como podremos observar, la cera del lápiz resistirá al agua y las líneas blancas aparecerán en contraste con el gris del fondo.

**3** Empezando con un carboncillo y pasando luego a lápiz de carbón, carbón comprimido y por último a lápiz 4B, hacemos una serie de líneas horizontales en el recuadro para crear una gradación tonal. Aplicamos el material correspondiente por todo el ancho del recuadro, haciendo que el grosor de la línea corresponda al del instrumento de dibujo. Dejamos, de vez en cuando, algún espacio en blanco bajo las líneas para añadir contraste.

**4** Aplicamos una capa fina de carboncillo por todo el recuadro. Con el lápiz 6B y un lápiz de carbón, dibujamos líneas rizadas a lápiz y líneas en zig-zag a carboncillo por encima de toda la capa de carbón. Con el lápiz de cera dibujamos una serie de líneas densas en zonas del recuadro elegidas al azar. Sobre esta mezcla de línea y tono, dibujamos a lápiz de carbón y lápiz una serie de pequeños óvalos tonales.

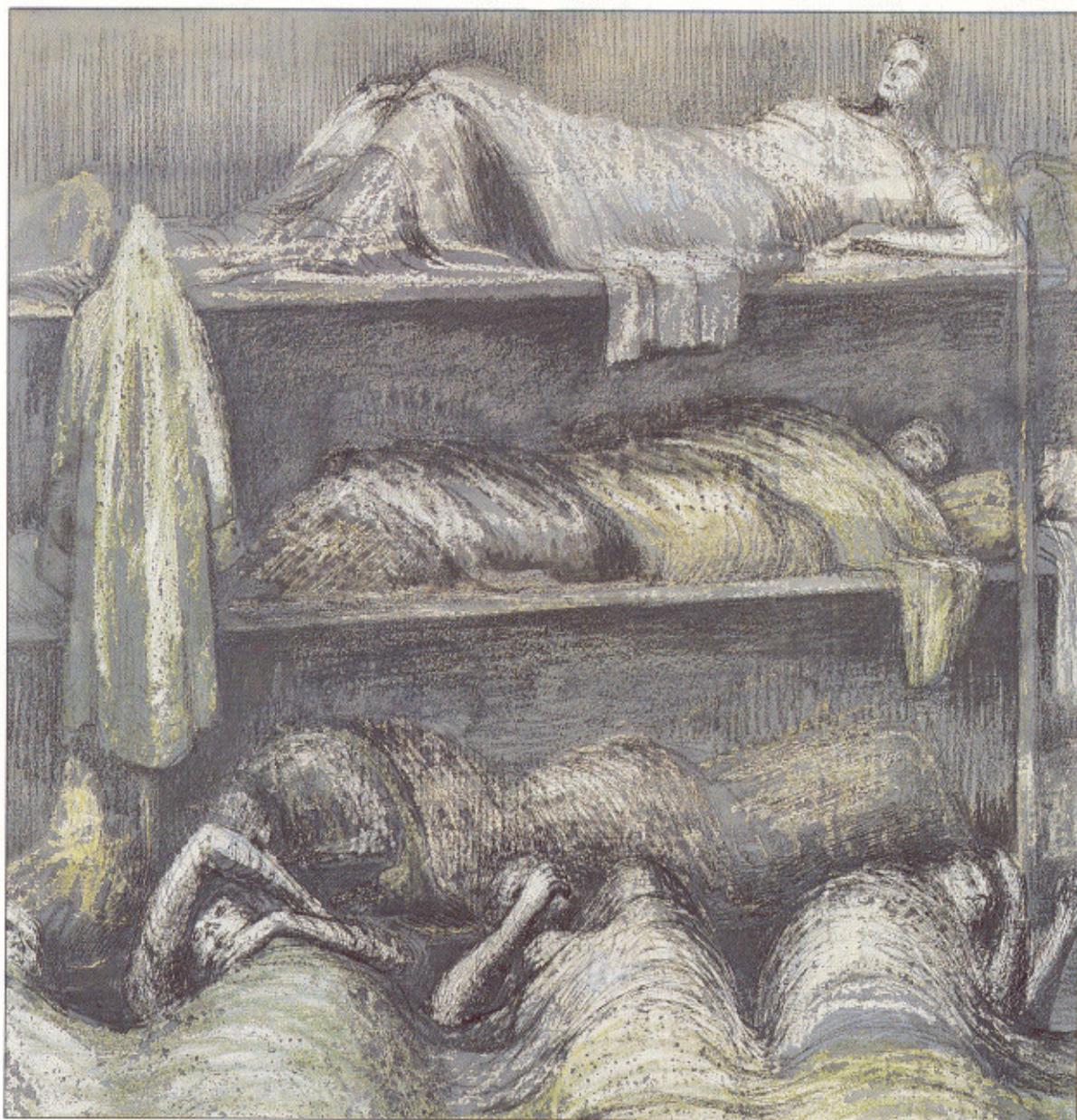
Con una regla, hacemos una serie de líneas verticales y finas a intervalos de 6 mm por todo el recuadro. Borramos las demás líneas el máximo posible, para crear un contraste de tono y línea.



*El ejercicio acabado.*

5 Usando el pincel dibujamos una serie de líneas grandes a tinta por todo el recuadro. Dibujamos luego a lápiz encima de estas líneas, incluso estando aún húmedas; hemos de ir con cuidado y apretar fuerte el lápiz. Dibujamos otra serie de líneas grandes a tinta por todo el

recuadro. Con el lápiz de cera tratamos de resaltar la línea a lápiz de manera que contraste con la tinta, variando la presión del lápiz mientras frotamos. Por último, frotamos diversas zonas del recuadro con una goma, a fin de crear sutiles variaciones de formas y de textura.



Henry Moore, «Escena en un albergue: literas y personas durmiendo» (detalle), 48× 42,6 cm. Henry Moore emplea una combinación de diversos medios para dar carácter a la escena y transmitir una sensación del ambiente mediante el tono.

## Más ideas

Si deseamos probar estas técnicas, deberíamos elegir diversos bodegones para dibujar. Una parte o detalle de alguna planta frondosa, un cuenco con fruta o un florero son los temas ideales.

### Reserva de gouache

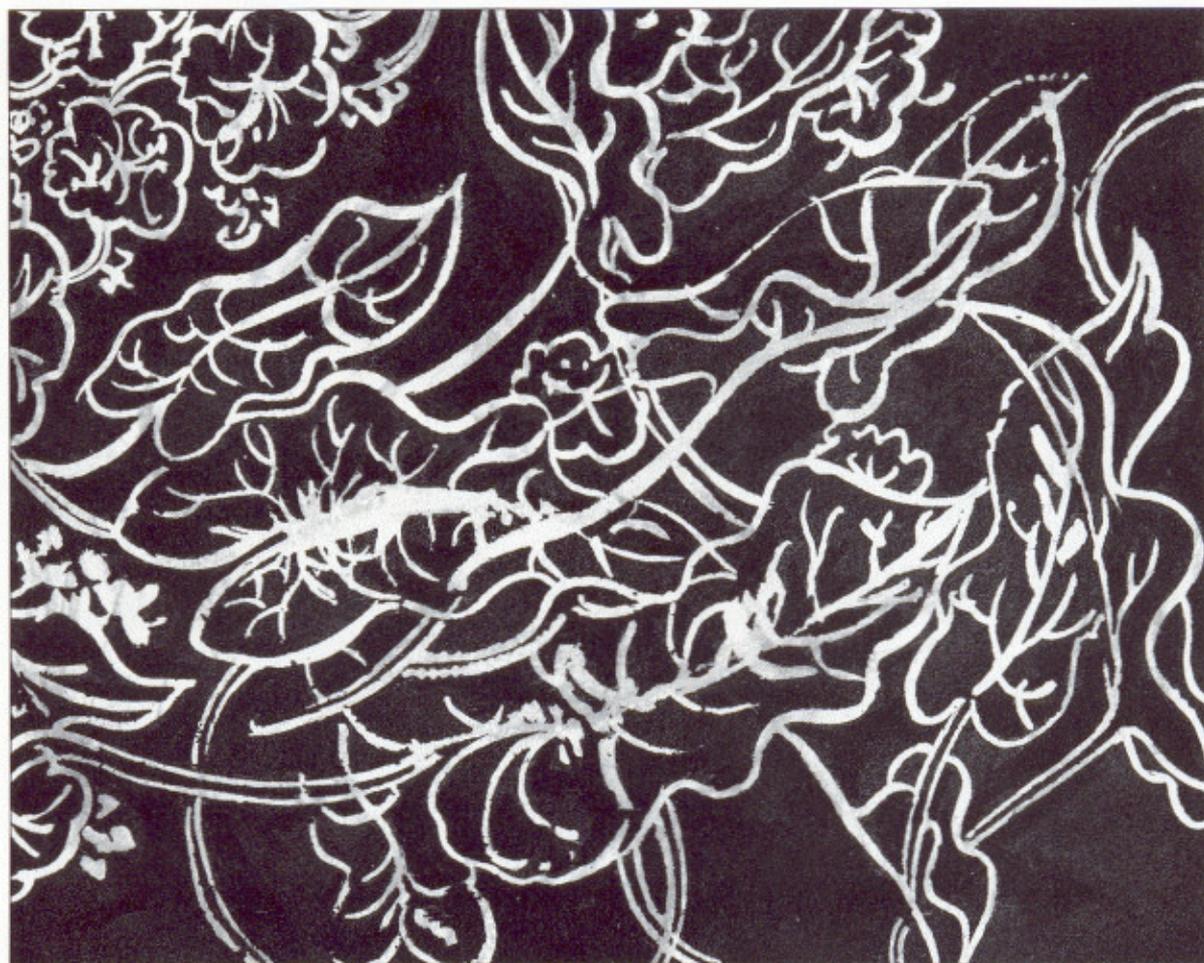
Dividimos una hoja de papel DIN A3 en cuatro rectángulos y los recortamos usando una regla y una cuchilla. Trazamos a lápiz un cuadrado de 10 cm en el centro de alguna de las hojas rectangulares.

Comenzamos a pintar con témpera blanca, trabajando a partir del tema elegido para el bodegón. Tratamos de

variar el grosor de las líneas y trazos y nos concentramos en las formas en el interior de los objetos y sus características lineales.

Una vez totalmente seca la aguada, pintamos una capa uniforme de tinta china sin diluir sobre todo el recuadro. Dejamos que se seque.

Ponemos el papel bajo un grifo y dejamos que el agua se lleve la aguada e incluso la tinta de esas partes. Frotamos ligeramente con los dedos o con un cepillo blando hasta hacer reaparecer toda la imagen que hemos pintado. Colocamos el papel húmedo en nuestro tablero de dibujo para que se seque. En esta fase, podemos tensar el papel (véase las páginas 24-25) para asegurarse de que siga plano una vez que se haya secado totalmente.



*Reserva de gouache: un ejercicio acabado.*



*Técnica de raspado: un ejercicio acabado.*

### **Técnica de raspado**

Trazamos un cuadrado de 10 cm en el centro de uno de los rectángulos preparados, tal y como se ha descrito arriba, bajo la técnica de reserva de gouache. Para evitar que se arrugue el papel, podemos tensarlo. En ese caso, dejamos que el papel se seque antes de continuar el ejercicio.

Pintamos una capa densa y uniforme de tinta sin diluir por todo el cuadrado. Dejamos que la tinta se seque totalmente.

Volvemos a cubrir todo el cuadrado, esta vez con una capa bien gruesa de lápiz de cera blanco. Repasamos el cuadrado varias veces, de modo que quede totalmente blanco y no se pueda ver la tinta debajo. Asegurémonos de que la capa de cera sea gruesa, pues esto nos garantizará la presencia de líneas muy oscuras al raspar la superficie.

Con una cuchilla afilada, empezamos a raspar la superficie que acabamos de producir. Veremos aparecer las líneas oscuras de la tinta, contrastadas con el fondo



*Reserva de cola: un ejercicio acabado.*

blanco. Con este método de raspado, podremos dibujar la imagen elegida e intentar conseguir las mismas características que en el ejercicio de reserva de gouache, aunque esta vez con otra técnica.

### **Reserva de cola**

Volvemos a trazar un cuadrado de 1 cm en el centro del rectángulo preparado. Pintamos la imagen, esta vez con cola, y dejamos que se seque totalmente. Los potes de cola suelen venderse con un pincel, pero probablemente necesitaremos un pincel más delgado para variar el grosor de los trazos. Sólo ha de ser un pincel barato o viejo, pues la cola lo dejará inservible.

Una vez dura la cola, pintamos una capa uniforme de tinta china por todo el cuadrado. Después de secarse la tinta, frotaremos ligeramente la superficie con los dedos y veremos que la cola se irá desprendiendo del papel, dejando una imagen blanca de gran nitidez.

## Proyecto: Ventana con procedimientos mixtos

En este proyecto decidí hacer dos dibujos de la misma ventana desde cerca y desde más lejos, empleando las técnicas con procedimientos mixtos desarrolladas en el capítulo anterior. Mientras cada una de ellas podía haberse desarrollado con un solo tono, la interacción de línea, tono y luz que uno percibe en una ventana se prestaba mejor para un medio más complejo.

El primer dibujo era una vista parcial de la ventana. Alejando la silla unos cuantos metros, aunque manteniendo la misma relación en cuanto a la ventana, pude luego cambiar el foco e incluirla toda. Empecé ambos dibujos con algunas mediciones simples, hechas proporcionando con lápiz, de los objetos de la composición. Una vez satisfecho con los resultados de las mediciones los dibujé rápidamente. Éste suele ser un buen método para iniciar un dibujo, pero hay que ir con cuidado, evitando que la rapidez implique falta de precisión y estando siempre dispuesto a efectuar mediciones adicionales para afianzar la estructura. La medición es una herramienta útil, pero a mi juicio no se debe permitir que comience a dominar el espíritu de una imagen.

### Usted necesitará

- un tablero de dibujo
- papel de dibujo Cartridge A3
- un lápiz 2B
- un lápiz de carbón
- un carboncillo
- una pluma de bambú y tinta
- pinceles
- un lápiz de cera blanco
- una goma de plástico
- un limpiador de papel
- una paleta con cuencos o
- potecitos
  
- papel absorbente
- un recipiente con agua



*El dibujo de la ventana acabado (vista parcial).*

## La ventana: vista parcial



*Vista parcial del montaje junto a la ventana.*

### Montaje

Primero tensé la hoja de papel de dibujo en mi tablero y me instalé cerca de la ventana. Con el tablero apoyado en el regazo y con todos los materiales al alcance de la mano, me concentré en una pequeña parte de la ventana, la mesa, la cortina de tul y las plantas.

### Establecer la estructura básica

Trabajando a lápiz, realicé algunas mediciones básicas de la composición, proporcionando con lápiz. Decidí que el dibujo fuera proporcionado con lápiz para hacerlo más manejable, con los detalles visibles y, a la vez, para mostrar gran parte de la planta.

Marqué a lápiz el trozo de marco de la ventana y lo dibujé con un trazo suave, y luego dibujé la posición de las plantas a lápiz y las líneas de la cortina de tul con lápiz de cera blanco.

Esta fase inicial se ha de hacer con mucho cuidado, ya que es difícil conseguir las proporciones de un dibujo cuya estructura no ha sido establecida correctamente. Mientras dibujaba, alzaba la vista a menudo para ver el tema.

### Introducir los detalles

Con un lavado ligero y un pincel de punta redondeada, me puse a llenar las formas de las plantas, los marcos de la ventana y las cortinas de tul. No medí estas líneas,

sino que me remití a la estructura básica de la composición a lápiz como orientación. Fui haciendo la aguada mientras avanzaba, lo cual me dio la posibilidad de crear mayor variedad en algunos tonos. Hice unas líneas muy elementales y diluidas para representar las cortinas de tul.

### Tonos claros

La zona más clara de la composición estaba a la izquierda de las plantas, donde entraba la luz. Decidí dejarla en blanco, con el color del papel. Las demás zonas claras eran la parte superior de la mesa y las cortinas de tul, allí donde daba la luz. Hice unos trazos y puntos fuertes en las zonas que daban esta sensación, en la primera fase de una técnica de reserva.



*Dibujo de la composición básica midiendo a ojo.*



*Una aguada con un pincel de punta redondeada.*



*Con el lápiz de cera se crea la superficie de reserva.*

### **Aplicación de una aguada a la reserva**

Antes de aplicar una aguada a la reserva, era imprescindible establecer los contrastes en la composición, de modo que repasé las hojas más oscuras con una mezcla oscura. Una vez acabado esto, repasé la mesa y las cortinas con una aguada clara, tratando de conseguir que ésta reflejara lo que veía: la luz que jugaba sobre la textura de la cortina de tul. El lápiz de cera repele el agua del lavado, haciendo que estas zonas sean aún más claras.

### **Introducción de los tonos más oscuros**

Ya me sentía preparado para comenzar con los tonos más oscuros. Repasé las zonas más oscuras del costado de la mesa y la tierra de las macetas con una aguada oscura. Con un lápiz de carbón, dibujé a línea los contornos de las hojas y el borde de la mesa, pues parecían necesitar algo que los resaltara.



*Aplicación de la aguada sobre la cera.*

### **Toques finales de luz**

Por último, examiné todo ese pequeño escenario alejándome a la distancia marcada por el brazo estirado, para ver qué más debía hacer. Decidí que las zonas en la parte superior de la mesa, las cortinas, los tallos y las hojas aún eran demasiado débiles, de modo que las repasé con una mezcla oscura. También me pareció que las cortinas parecían demasiado lisas, por lo que dibujé algunas líneas gestuales con la cera blanca para dar la sensación de una luz resplandeciente en comparación con las formas más oscuras de los helechos.



*Utilización de un lápiz de carbón para destacar los bordes.*



*Haciendo líneas gestuales con la cera.*

## La ventana: vista completa

Me alejé de mi posición inicial para tener una buena vista general de la ventana. Es decir, trabajaría frente a la luz. Por tanto, era aún más importante establecer los tonos más claros y más oscuros del dibujo, de modo que era más fácil conseguir las proporciones tonales al encontrarse éstas entre esos dos extremos.

Coloqué el tablero de dibujo en la misma posición que para el dibujo de la vista parcial. Una vez instalado, medí la ventana a ojo pues, a mi entender, esta escala se adecuaba al formato vertical elegido.

### El marco

Dibujé el marco de la ventana en tonos claros usando un lápiz 2B para conseguir una línea suave y haciendo mediciones básicas proporcionando con el lápiz, para que la escala fuera la correcta. Mirando continuamente del dibujo al tema, examiné las plantas y las dibujé. Las líneas de las plantas son irregulares y fluidas y habían de dibujarse de manera que no parecieran rígidas.

### Aplicación de los tonos más oscuros

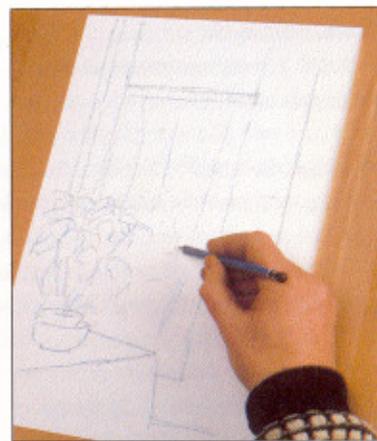
Esta vez elegí tratar primero las zonas más oscuras. Dibujé con carbón grueso las partes del marco de la ventana caracterizadas por los tonos oscuros, dejando libres de carbón los bordes que recibían luz. Cuando



*El dibujo acabado.*



*Vista general del montaje.*



*Dibujo de las líneas de las plantas.*

hube acabado de hacer la capa tonal de carbón, la traté sobre el papel con un limpiador de papel que me permitió conseguir sutiles gradaciones del carbón. Luego, usé una goma de plástico para quitar el carbón no deseado. Además, el limpiador resultó ser el instrumento ideal para trabajar las líneas de las plantas frente a la ventana, al esparcir suavemente la capa de carbón.

Hice una capa tonal clara de carbón en la pared y dibujé la sombra del marco de la ventana, esparciendo el carbón con el limpiador y borrando con el borde de la goma de plástico.

#### **Establecimiento de las zonas más oscuras**

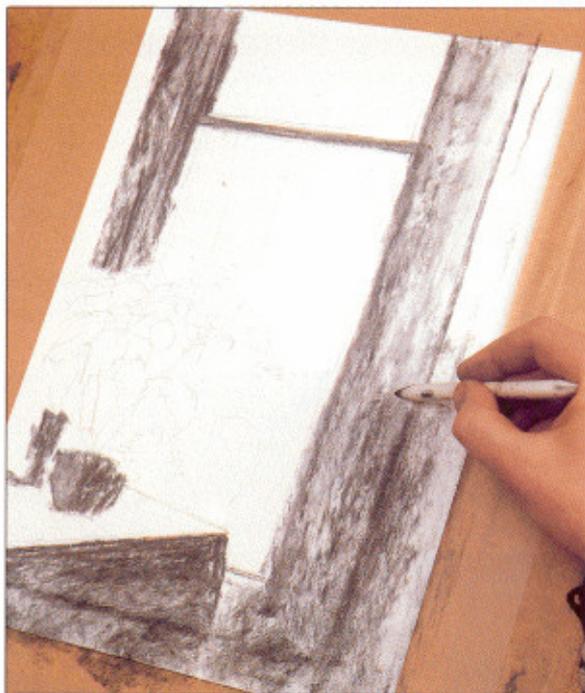
Decidí detectar las zonas más oscuras en esta fase del dibujo. Entrecerrando los ojos, pude ver que los bordes que recibían luz en el marco de la ventana tenían las líneas más oscuras al lado. Las dibujé con tinta y pincel para reflejar la negrura. Los bordes de la maceta era la parte más oscura del tema, de modo que los hice negros con una pluma de bambú.

#### **Destacar la luz**

Una vez acabadas las zonas oscuras, me dediqué a las más claras. Las cortinas de tul no necesariamente debían aparecer con gran detalle, de manera que las dibujé con una aguada de tinta y un poco de agua aplicada con un pincel de extremo redondeado. Luego, observé las macetas y plantas y las dibujé con líneas cortas, usando dos mezclas, una de ellas más oscura que la empleada para las cortinas.

#### **Transmitir la luz**

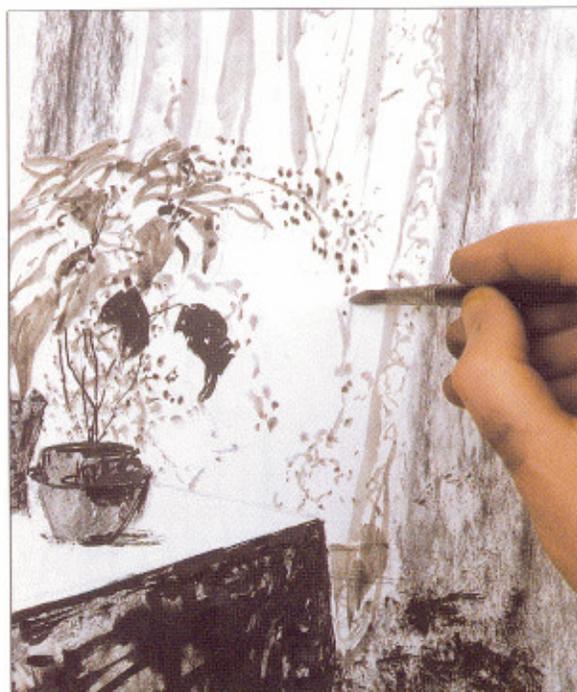
En torno a la parte exterior de la ventana, había que hacer más agudos los bordes que recibían la luz. Por tanto, usé una goma de plástico para hacer líneas finas a lo largo de esos bordes. Inserté a carbón los detalles que no parecían suficientemente oscuros. La parte superior de la mesa era, sin duda, la parte más luminosa del dibujo, aunque de hecho la esquina era menos luminosa que el resto, por lo que, frotando con los restos que habían quedado en un limpiador usado, puse una ligera capa de carbón. Con esto, obtuve el efecto de un crescendo de luz hacia la izquierda del dibujo. En esta fase di por acabado el dibujo, pues ya había recreado la sensación de luz que entraba en la habitación.



*Colocación de la primera capa de carbón.*



*Dibujo de las zonas más oscuras con una pluma de bambú.*



*Los visillos hechos con pincel redondeado.*



*Los ángulos se subrayan con una goma de borrar afilada.*

## Más ideas

Escenas junto a la ventana como esta siempre son buenos temas. No implican salir ni exponerse a los elementos; uno puede instalarse con comodidad; siempre suele haber, para dibujar, varios objetos adecuados alrededor de la ventana; y siempre se puede contar con una variedad de efectos de luz. Probemos de hacer dibujos similares, a la noche, por ejemplo, o mostrando la vista que se ve desde la ventana.

### La ventana de noche

Nos instalaremos en la misma posición que la adoptada para dibujar la vista general de la ventana. Asegurémonos de que las cortinas estén abiertas y permitan ver los reflejos en la ventana. Si nos vemos reflejados, ¡no nos hagamos los modestos e incluyámonos en el dibujo! Esta vez, deberíamos intentar crear un dibujo con procedimientos mixtos que transmita la relación entre el reflejo de la ventana y el marco.

Primero, habremos de lograr un marco básico y correcto del dibujo mediante mediciones; luego, estructuraremos las relaciones tonales generales, antes de adentrarnos en los detalles más pequeños. Combinando materiales húmedos y secos, podremos conseguir texturas y profundidades.

### Lejos y cerca

También podremos hacer un dibujo mirando a la distancia a través de la ventana. Si nos gusta la idea, habremos de instalarnos en la posición ocupada cuando dibujamos la vista parcial de la ventana, aunque, eso sí, un poco más arriba, para que no haya tantos obstáculos a la vista.

Para hacer justicia a la variedad característica del tema, necesitaremos una variedad de materiales mixtos. La exactitud en la medición es algo fundamental si deseamos reducir escala y tamaño en el segundo plano. Intentemos usar un formato de papel diferente, por ejemplo, uno fino y rectangular. Nos concentraremos en las formas más pequeñas del fondo y las mostraremos con claridad. Los objetos en el interior de la habitación deben dibujarse con líneas y tonos simples.

## Proyecto: utilización del cuaderno de bosquejos

Un cuaderno de bosquejos es nuestro taller portátil; lo usaremos cada vez que no tengamos el tiempo suficiente para hacer una sesión formal dedicada al dibujo. De vacaciones, lo llevaremos con nosotros, de modo que podremos hacer bocetos dondequiera que estemos.

Los cuadernos de bosquejos se pueden conseguir en una gran variedad de tamaños y formatos; algunos son de tamaño de bolsillo, otros pueden tener 60 cm de ancho o más. Es importante comprar un cuaderno de bosquejos con tapa dura y bien encuadernado, para que sea duradero. El papel empleado en la mayoría de los cuadernos de bosquejos es un papel de dibujo ligero; intentaremos encontrar uno que corresponda como mínimo a esta calidad de papel. El tamaño más recomendable es el de aproximadamente 20 x 15 cm.

El tiempo empleado para los dibujos en el cuaderno debe variar bastante. Nos empeñaremos en hacer tanto bocetos breves, de no más de dos minutos, como de duración más prolongada.

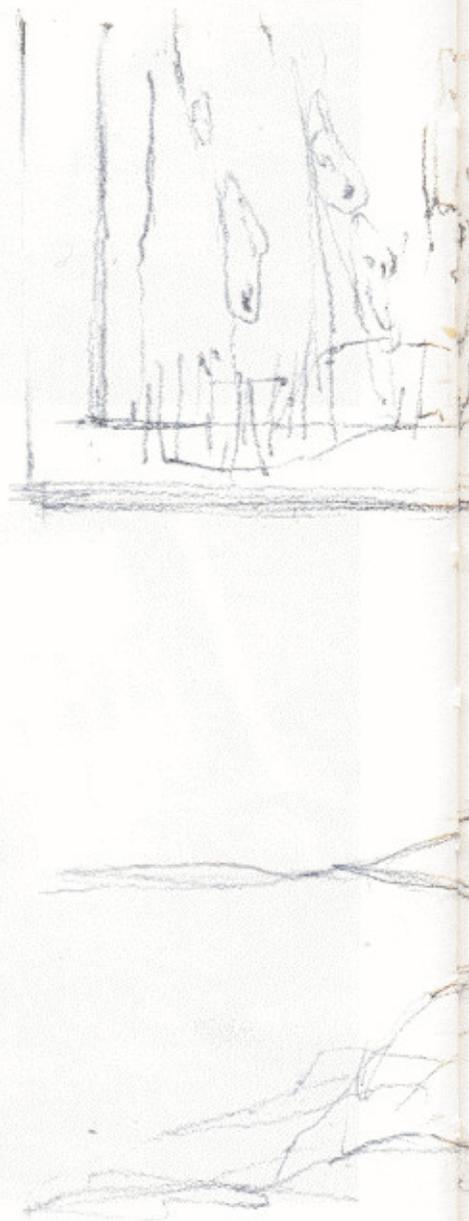
También se recomienda emplear, a veces, materiales extraños: bolígrafos, rotuladores o lápices con poca punta; incluso podemos dibujar con un palo sumergido en tinta o cualquier otra cosa que tengamos al alcance de la mano. Un cambio de material puede muchas veces deshacer el bloqueo que impedía nuestro desarrollo artístico. El cuaderno de bosquejos es nuestro mundo secreto, y en él no existe el error.

### Usted necesitará

- un cuaderno de bosquejos
- lápices 2B, 4B y 6B
- una goma sintética
- una cuchilla afilada o un cutter



*J.M.W. Turner, detalle del cuaderno de bosquejos 'Hespérides I'*



## Creación de un estudio

Este ejercicio y el siguiente puede llevarnos a cuestionarnos nuestras ideas sobre la percepción. Y también podrán llegar a formar parte, de manera instintiva, de nuestro estilo. Por otro lado, nunca nos debe frenar el miedo a desarrollar métodos existentes al crear nuestros dibujos.

Sin embargo, antes de embarcarnos en dibujos más complejos, intentaremos realizar algunos ejercicios experimentales basándonos en la observación intuitiva. Se ha de tener la mente abierta; es la gran oportunidad para proceder con rapidez, para hacer trazos instintivos y para exagerar los métodos y técnicas aprendidos.

Trabajando a partir de la observación, haremos un dibujo a línea continua de una figura o de un objeto;

*El estudio acabado de una figura a lápiz.*





*La estructura básica.*

mientras miramos el modelo, seguiremos moviendo la mano continuamente. Así estaremos seguros de mantener una línea ininterrumpida. Trataremos, además, de que las proporciones de la composición sean las correctas. Se pueden usar los materiales que deseemos para hacer los bocetos y variar el tiempo dedicado a ellos.

Otro buen ejercicio consiste en hacer una serie de dibujos a línea de figuras u objetos. No miraremos el dibujo una vez empezado... sólo miraremos el modelo y trataremos de crear la forma y la línea por intuición. Se pueden usar los materiales que deseemos, pero los estudios se han de hacer en un tiempo inferior a un minuto.

### **Estudio de una figura**

Una figura típica que me gustaría esbozar es una persona que descansa en casa. La gente suele permanecer bastante quieta durante unos quince o treinta minutos mientras lee o mira la televisión. Si se mueven ligeramente, dibujo por encima de las líneas iniciales; a mi juicio, esto hace destacar más el dibujo y le da más animación. Hay que ser paciente, cuando el modelo



*Los hombros, la bata y la cama. Detalle.*

cambia de posición. Suelo tener una serie de posiciones dibujadas en diferentes páginas de mi cuaderno de apuntes. Como animales que somos, tenemos cada uno nuestros hábitos; por eso, las posturas o posiciones bien pueden aparecer repetidas. De ser así, simplemente continuaremos con nuestro dibujo.

Siempre trato de mirar el modelo de forma global y en relación con su entorno. Dibujo de manera intuitiva, con líneas de diversa intensidad, mientras voy recorriendo las formas y observando el modelo. Nunca mido... mi cuaderno de apuntes es un sitio para explorar trazos instintivos. Por este mismo motivo, no recomiendo el uso de la goma para realizar cambios.

### **Cabeza, hombros y cojines**

El modelo estaba tumbado, con la cabeza apoyada en unos cojines y mirando la televisión. Comencé donde se encuentran la frente y el borde del cojín. Dibujé el contorno del cojín mirando constantemente el objeto, y no el papel. Observé el espacio entre el cojín y la cabeza. Primero hice unos trazos claros a modo de prueba; luego trabajé sobre las formas. Tras estar más seguro de que las posiciones y los ángulos más delicados estaban bien trazados, comencé a hacer trazos y líneas más oscuros.

### **Hombros, bata y cama**

Tras dibujar la punta de la barbilla, pasé a trazar un ángulo para marcar el cuello de la bata y dibujé los pliegues y rayas. Miré el espacio entre la figura y el borde de la cama, y lo dibujé a grandes rasgos.



*Un detalle de la cabeza del modelo.*

### La cabeza

Luego volví atrás, al dibujo de la cabeza. Miré las proporciones de la nariz y los pómulos y trabajé trazo por trazo: de los labios a la barbilla, de los labios a los ojos, de los pómulos al cuello. Hice unos trazos claros a modo de prueba para señalar estos puntos en el espacio. Cuando ya estaba más seguro en cuanto a las posiciones, tracé las líneas y los ángulos. Mientras dibujaba estos trazos, el modelo cambió de posición. El dibujo quedó sin acabar, pero fue un excelente ejercicio práctico y siempre me iba a ser posible continuar con un boceto con el modelo en otra posición.

## Un paseo con mi cuaderno de bosquejos

Cada vez que salgo con mi cuaderno de bosquejos, el paseo se convierte en visual. Uno de mis paseos preferidos me lleva a las orillas del Támesis, a cerca de una milla de distancia de mi casa en Chiswick, Londres. Seguramente, todos tenemos algún paseo que disfrutamos mucho y que podremos combinar con algún trabajo en nuestro cuaderno de apuntes. Nos quedaremos asombrados al ver las cosas que hasta ahora dábamos por sentadas y la alegría de poder dibujar durante el paseo. Decidí hacer seis bocetos de 10 minutos de camino al río y uno de 30 minutos, una vez llegado a mi destino. Dibujaría algunos objetos que se encontraban en el entorno y, por último, un paisaje. Escribí un comentario sobre los bocetos que hice durante el paseo; y describí paso a paso el último dibujo, el boceto de un paisaje.



*Una casa con terraza.*

### Una casa con terraza

Al salir de casa, hice un dibujo de mi entrada y la ventana del balcón. Dibujé a lápiz, el marco de la puerta y las columnas. El hierro forjado del balcón, era una forma muy compleja en comparación con la ventana. Sugerí los ladrillos con líneas horizontales a intervalos regulares. Dibujé los cubos de la basura con ángulos irregulares de modo que contrastaran con la entrada rectangular.



*Bicicletas ante una barandilla.*

### **Bicicletas**

Fui hasta la esquina de mi calle, donde había unas cuantas bicicletas apoyadas en un soporte. A unos pocos pasos de distancia, comencé a dibujar una bicicleta en relación con su soporte.

Primero dibujé el marco. Trabajé instintivamente, sin proporcionar, y casi no despegué el lápiz de la página. Las ruedas eran una serie de líneas circulares. La forma del soporte contribuía a dar la sensación de una bicicleta apoyada. La esencia de todo cuaderno de bosquejos es la espontaneidad, o sea, que ¡a trabajar con rapidez!

### **Un escaparate**

Al dejar atrás la carretera y bajar por una calle lateral hacia el río había una hilera de tiendecitas. El pescado fresco y los crustáceos bien expuestos tras un cristal eran un tema tentador. Contemplé las formas creadas por los diversos mariscos y decidí dibujar una langosta. Las líneas fluidas del lápiz parecían lo más adecuado para ese objeto tan curvilíneo, aunque, eso sí, variando el

ancho y la intensidad de la línea. Traté de contrastar la forma simple de la langosta con el resto de los peces expuestos a su alrededor.

### **Árbol**

Al final de la calle había una gran glorieta. Había una serie de árboles, luchando contra la ingente cantidad de coches y calles. Elegí uno de formas sencillas y lo dibujé partiendo del tronco, subiendo hasta sus ramas más delgadas y esforzándome siempre por captar la sensación de la energía que asciende por el árbol desde el suelo, que fue lo primero en atraer mi atención. Empleé trazos y líneas claras y volví a marcar con líneas más densas cuando consideraba incorrecto el ancho o la dirección de las ramas.

Los árboles son excelentes modelos para el dibujo lineal, pues su forma compleja y su movimiento a menudo continuo son difíciles de dibujar. Perseverando y dibujando muchos de ellos en el cuaderno de bosquejos mejorará nuestra técnica en el dibujo a línea.

### Un techo

Giré por otra calle lateral y alcé la vista para contemplar las características arquitectónicas de las casas. Una chimenea y parte de un techo se destacaban contra el cielo. Dibujé primero la forma rectangular de la chimenea con el ángulo del techo. Dibujé los cañones de la chimenea a línea, tratando de reflejar su forma y sus contornos semicirculares, y luego les puse tonos rápidamente para crear cierto contraste.



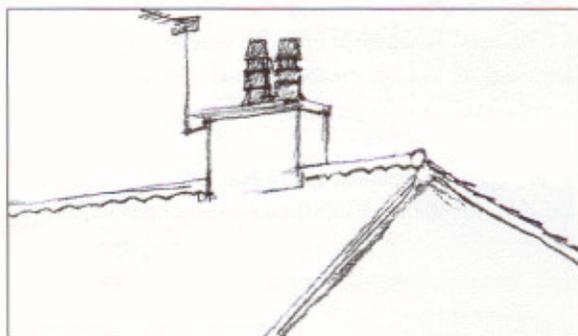
Una langosta en el escaparate de una pescadería.



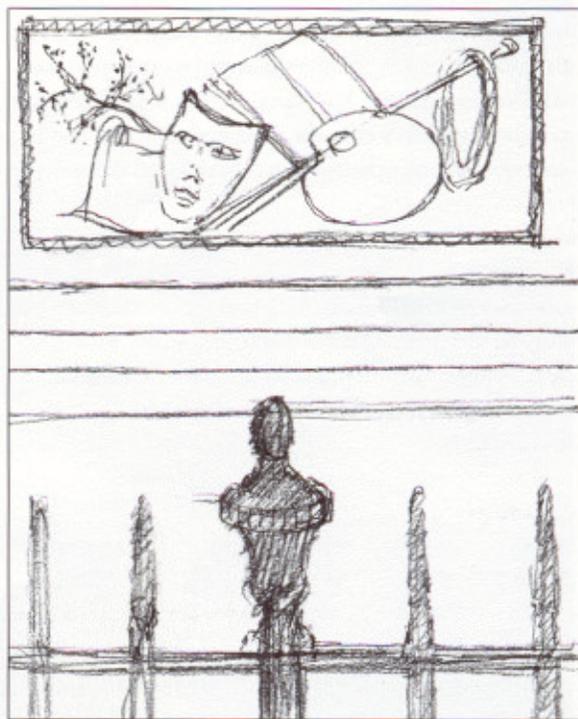
Un árbol ante un paisaje urbano.

### Cementerio

Bajando por una callecita tortuosa llegué a un cementerio, donde vi una gran tumba muy decorada. Llevaba una inscripción: «William Hogarth, pintor de cuentos morales». Había sobre esta inscripción un relieve en piedra, pequeño y encantador: algo irresistible para un artista. Dibujé el contorno, prestando especial atención a los detalles del relieve que se superponían. Tardé menos de diez minutos en hacer ese breve boceto.



El alto de un techo.



La tumba de Hogarth y la barandilla.

## El río

### Estructura básica

Al llegar al río, elegí el tema para el boceto más largo, el de treinta minutos. Las riberas nunca carecen de algún tema interesante, de modo que la dificultad para elegir esa vista con la gabarra y el camino era precisamente la gran variedad de posibilidades de elección.

Trabajando a lápiz con celeridad, dibujé una línea que dividía en dos la hoja en mi cuaderno de apuntes, para indicar el borde del camino a orillas del río.

A continuación dibujé la línea del muelle con la gabarra amarrada. El lápiz se movía sin cesar, mientras yo alzaba la vista y volvía a dirigirla rápidamente al papel.

### Valla, gabarra, señales y árboles

A continuación decidí dibujar los postes de la valla, comenzando por el más lejano, ya que los siguientes irían agrandándose a medida que los tuviera más cerca. Los dibujé sin más ni más, sin pensar en tomar decisiones respecto al balance tonal del boceto. Después vinieron las señales. Traté de calcular las distancias sin proporcionar, pasando de un punto al otro y haciendo líneas y trazos, para no perder la espontaneidad. Varié la intensidad del trazo cuando un objeto o un ángulo me parecían importantes. Por último, dibujé la línea recta para indicar el río y el borde de la embarcación, con lo cual había establecido las formas básicas del dibujo.

### El río

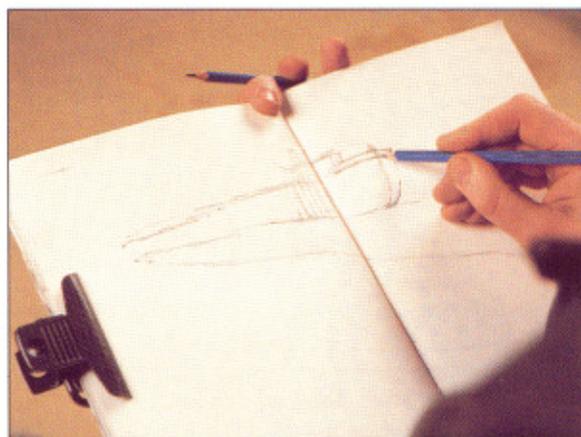
La luz de la tarde creaba unas líneas fluidas y rizadas sobre la superficie del río. Refleje este fluir, deslizando el lápiz sobre la superficie del papel. Haciendo líneas curvas y serpenteantes con el lápiz, traté de transmitir la impresión de esa corriente que se alejaba lentamente ante mis ojos.

### Contraste

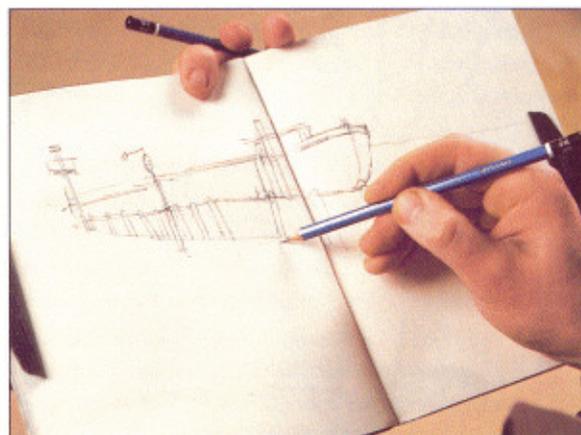
Decidí que los postes debían contrastar con la superficie del río y les di un tono más oscuro. También refleje su colocación irregular dibujando las barras entre ellos, cuyos ángulos no eran uniformes. La superficie de la calzada también tenía unos dibujos azarosos; los dibujé con trazos cortos y líneas curvas. También dibujé la orilla y el pavimento.



*El pintor dibujando el río.*



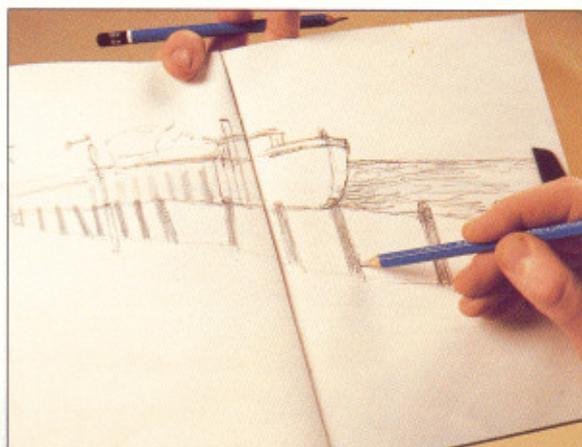
*Dibujo de la proa de una gabarra.*



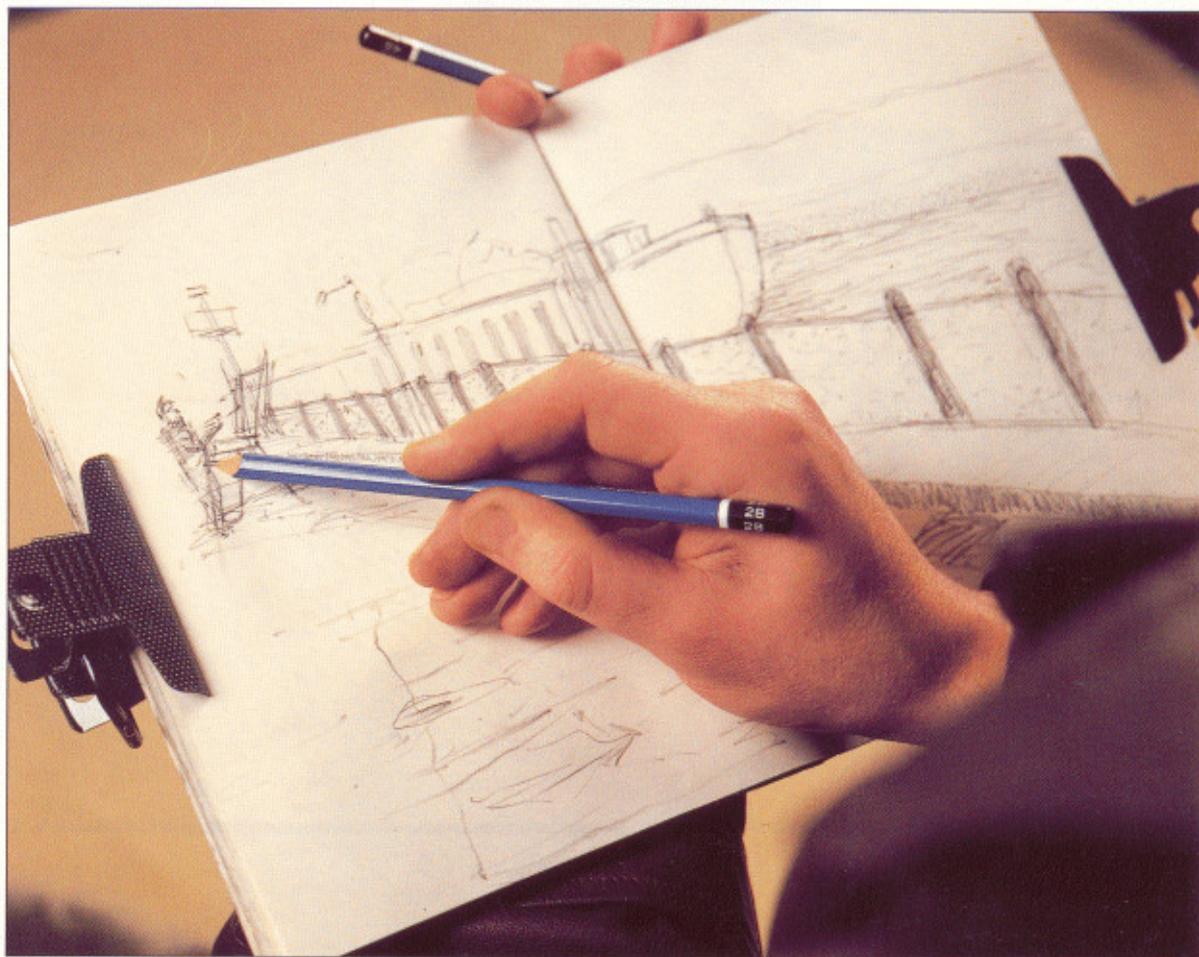
*Dibujo de los postes de la valla.*

### La dimensión humana

Mientras dibujaba, un pintor bohemio, barbudo, instaló su caballete cerca de mí y se puso a pintar frenéticamente. Añadí su rotundo perfil y las líneas de su caballete portátil. La figura daba una dimensión humana al dibujo. Nunca se ha de tener miedo a incluir animales o personas en los bocetos, cuando aparecen mientras estamos dibujando; proporcionan a nuestra obra un toque espontáneo. En ese momento surgió uno de los grandes problemas cuando se dibuja al aire libre: comenzó a llover, de modo que dejé de dibujar y empecé el regreso a casa.



*Utilización del lápiz para crear contrastes.*



*Agregado de otro pintor para dar una dimensión humana al dibujo.*