

# Charles Bargue

with the collaboration of

Jean-Léon  
Gérôme

## DRAWING COURSE

Gerald M. Ackerman

ACR Ed

Drawing 7:  
Study for *The Opinion of  
the Model*. (Étude pour  
*L'Avis du modèle*.)  
The Walters Art Museum,  
Baltimore, Maryland  
24.8 x 16.5 cm.  
(9.75 x 6.5 in.)





# CONTENTS

8	Preface and Acknowledgements
10	Introduction  The History of the <i>Drawing Course</i> , p. 10; Public Controversy over Teaching Materials, p. 12; Goupil Proposes a Solution, p. 13; The Organization of the <i>Drawing Course</i> , p. 16
18	PART I: DRAWING AFTER CASTS (MODÈLES D'APRÈS LA BOSSE)  Introduction, p. 18; Practical Matters: Using the Plates as Models to Copy, p. 22; The Schemata or Plans, p. 22; Materials, p. 23; Drawing Terms, p. 23; Suggestions for Copying the Plates, p. 24; Values and Modeling, p. 25; Procedure for Modeling, p. 26; Finishing the Drawing, p. 27; <i>Notes on the Plates</i> , p. 98
128	PART II: COPYING MASTER DRAWINGS (MODÈLES D'APRÈS LES MAÎTRES)  Introduction, p. 128; Realism, Idealism, and Academic Drawing, p. 129; Practical Matters, p. 131; On Choosing a Master Drawing to Copy: The Benefits of Copying, p. 131; Getting Down to Copying, p. 132; A Note About the Drawings by Hans Holbein the Younger, p. 133; <i>Notes on the Plates</i> , p. 168
180	PART III: PREPARATION FOR DRAWING ACADEMIES (EXERCICES AU FUSAIN POUR PRÉPARER À L'ÉTUDE DE L'ACADÉMIE D'APRÈS NATURE)  Introduction, p. 180; Ancient Sculpture as the Model of True Beauty: The Prevalence of Male Models, p. 181; Practical Matters: Copying the Drawings, p. 183; Some Notes on Bargue's Style, p. 184; A Repertoire of Traditional Poses, p. 185; <i>Notes on the Plates</i> , p. 240

252 | CHARLES BARGUE, THE ARTIST

Introduction, p. 252; Bargue's Early Career, p. 252; From Craftsman to Artist: Bargue's Early Development, p. 256; Bargue and Goupil & Cie, p. 260; Goupil's Reductions, p. 263; *The Drawing Course*, p. 264; Bargue's Work During the 1870s, p. 265; A Possible Voyage to the Near East: Bargue's First Orientalist Paintings, p. 266; A Rococo Theme: *The Artist and His Model* of 1874, p. 272; Compositional Experiments, p. 274; *The Artist and His Model* of 1878, p. 274; Mosque Scenes, p. 275; A Bashi-Bazouk and Some Albanians, p. 275; Bargue's Final Five Years, 1878–83, p. 276; Two Chess Games, p. 277; Bargue's Death, p. 280

282 | A Preliminary Catalogue of Bargue's Paintings

312 | Drawings by Bargue Reproduced in This Study

316 | Appendix 1: The Goupil Brochure: On Models for Drawing Classes

318 | Appendix 2: The Sight-Size Technique

An Experienced Artist and Teacher Defines the Sight-Size Technique, p. 318; Using Sight-Size to Copy the Bargue Plates, p. 318; How Old Is the Technique?, p. 318; Necessary Conditions for Sight-Size Practice, p. 319; Excursus: Shadow Boxes, p. 320; Drawing after a Cast: Positioning the Drawing, p. 320; Drawing after a Cast: Measuring Apparent Distances, p. 322; Drawing after Flat Models: Bargue's Plates, p. 322; Pros and Cons Concerning the Sight-Size Technique: A Dialogue, p. 323

326 | Appendix 3: A 1926 Article on Bargue's Drawings (in facsimile)

328 | Glossary of Technical Terms

330 | Notes

336 | Photographic credits

## PREFACE AND ACKNOWLEDGMENTS

Este libro está dedicado a Daniel Graves por varias buenas razones, la más importante de las cuales es que fue su impulsor, facilitador y mentor. Desde el inicio de nuestra amistad, hace unos treinta años, hablamos de reeditar el Curso de Dibujo de Barge-Gérôme. El único conjunto completo que conocíamos en aquel momento se encontraba en la Biblioteca Nacional de Arte del Museo Victoria y Alberto de Londres. Con el tiempo, tanto Mark Walker, el difunto y lamentado estudioso de Bouguereau, como Daniel fotografiaron por separado las láminas del Curso de Dibujo, y las impresiones de sus negativos pronto circularon entre un pequeño grupo de artistas. Le enumeré a Daniel las dificultades de hacer una nueva edición: el curso carecía de texto, y aunque era evidente que se trataba de hermosos dibujos —modelos inspiradores y ejemplares que cualquier artista figurativo apreciaría y querría copiar—, como historiador del arte y no como artista de formación, me costaba imaginar escribir una explicación de las láminas y su uso. Después de que Daniel y Charles Cecil abrieran su taller en Florencia, Daniel me hizo la siguiente oferta: «Ven a Florencia y estudia en nuestro taller. No puedo convertirte en un artista, pero puedo enseñarte a dibujar y ayudarte a escribir los comentarios de las láminas». Mi primer semestre en la escuela fue en 1983. De inmediato me dieron una plomada, un caballete, un molde de un pie en una caja de sombras y me mostraron los rudimentos de la técnica de tamaño real. Pronto me encontré con un modelo, al que me acerqué con mi plomada, tiza y la poca experiencia que había adquirido dibujando el pie. Tanto Daniel como Charles, a quienes les debo infinitas gracias, me trataron con seriedad como a un «artista en ciernes». Ambos disfrutaron de que no tuviera formación previa y, por lo tanto, tuviera poco que desaprender. Cada día observaban mi trabajo, lo comentaban conmigo, lo criticaban, me animaban y me impulsaban a dar el siguiente paso. Fue un tipo de instrucción personal que nunca había experimentado y, lamentablemente, nunca había practicado en mi carrera docente. Estaba en una sala con una docena de estudiantes, y ellos también me ayudaron con cuestiones técnicas de lo más elemental, como por ejemplo, cómo afilar la tiza o cómo colocar el caballete. Los momentos de silencio y debate entre los estudiantes fueron igualmente inspiradores. Siendo, sin duda, un historiador y teórico del arte empedernido, de repente me estaba iniciando en cómo trabajaban, pensaban y veían los artistas. Tras mi periodo de iniciación, Daniel y Charles pasaron varias tardes repasando conmigo las láminas del Curso de Dibujo. Tomé anotaciones en una de las primeras computadoras portátiles. Las notas que tomé se convirtieron en la base de los comentarios de este libro. Así que, Dan, aquí tienes tu libro. Charles, espero que también te sea útil. Puede que a ambos les cueste reconocer sus propias palabras entre las numerosas revisiones del texto, pero es su espíritu y tus enseñanzas sobre cómo mirar los dibujos lo que anima la mayor parte del texto. La escritura de varios libros, que ya estaba en marcha, impidió mi regreso inmediato a Florencia y la reanudación de mis estudios de dibujo. No obstante, seguí dibujando en clases de estudio en las escuelas donde impartía clases en Estados Unidos, y también dibujé, de forma más informal, con varios grupos de artistas profesionales en Los Ángeles, quienes aceptaron pacientemente mi condición de aficionado mientras yo aprendía más sobre sus hábitos de trabajo. Mi agradecimiento a los escultores John Frame y Judy Debrowsky, cuyos estudios sirvieron como sede de estas reuniones semanales.

En 1996 regresé a Florencia y, durante los cinco años siguientes, pasé un semestre de invierno o primavera en la Academia de Florencia. Di varias conferencias, generalmente sobre grandes maestros académicos, y continué como estudiante, dibujando en academias por las mañanas y trabajando con moldes o copiando dibujos de Barge por las tardes. En la academia, recibí la ayuda de muchos artistas espléndidos que, a su vez, criticaban mi trabajo a diario: Charles Weed, Maureen Hyde, Simona Dolci, Kevin Gorges, Angelo Ramírez Sánchez, Andrea Smith, entre otros. Todos ellos fueron pacientes y conscientes de mis intenciones y habilidades, así como de mis limitaciones. Las ideas, los métodos y, a veces, incluso las propias palabras de estos maestros se han plasmado en este libro. Tomé prestado sin pudor:

Desde las conversaciones de Kevin Gorges sobre lo que se aprende al copiar dibujos de maestros; desde las críticas de Charles Weed sobre las razones subyacentes para usar ciertas técnicas; desde las precisas y reflexivas instrucciones de Simona Dolci y Maureen Hyde sobre la necesidad de la autocritica y de "hacerlo bien". Entre mis compañeros de estudio, debo agradecer especialmente a Polly Liu, quien siempre supo cómo ayudar en caso de necesidad.

Aumenté y revisé estas ideas, comentarios y sugerencias para dar al texto coherencia en su voz y método. En este proceso, conté con la ayuda de mi asistente, Graydon Parrish, un artista de gran erudición e inteligencia, quien dedicaba regularmente meses de su valioso tiempo de estudio a sentarse a mi lado y repasar cada párrafo del libro. Aportó pasajes completos a las secciones técnicas, además de dibujar ilustraciones para el apéndice; constantemente revisaba o cuestionaba mi vocabulario y me ayudó a consolidar mis diversas notas para las láminas. Trabajamos en estrecha colaboración, y él criticó y ayudó con todas las partes del libro. A menudo discrepamos, pero, huelga decirlo, nuestra amistad ha sobrevivido intacta.

Muchos artistas entre mis amigos se interesaron en el proyecto; unos pocos —Jon Swihart, Kevin Gorges, Peter Bougie, Tom Knechtel y Wes Christensen— leyeron el manuscrito en su penúltima etapa y ofrecieron críticas inteligentes. Muchos otros artistas, deseosos de ver publicado el Curso de Dibujo y de dárselo a sus alumnos, me han animado a lo largo de los años. Les agradezco a todos. Mis amigos de Minneapolis —especialmente Annette Lesueur y Peter Bougie— me apoyaron y animaron durante este largo proceso.

También me ayudaron mis colegas académicos, marchantes y coleccionistas. Mi colega Frances Pohl leyó atentamente el borrador final. El ejemplo más maravilloso de la colaboración entre historiadores del arte se ejemplifica en la sección de este libro dedicada a la muerte de Barge: documentos de gran importancia fueron descubiertos y enviados por Madeleine Beaufort y Judith Schubb en París, y por Eric Zafran y DeCourcy E. McIntosh en Estados Unidos. En Cincinnati, John Wilson investigó la historia del Museo de Arte de Cincinnati para mí. El personal de las casas de subastas Christie's y Sotheby's en Londres y Nueva York fue generoso con su tiempo y siempre estuvo disponible para encontrar información e ilustraciones para el libro. La administración y el personal del Museo Goupil en Burdeos, en particular Hélène Lafont-Couturier y Pierre-Lin Renié, fueron cruciales para la producción física del libro. Me proporcionaron las ilustraciones y la información que solicité a un precio exorbitante y se encargaron de fotografiar las láminas del Curso de Dibujo de las dos colecciones completas que posee el museo. Sylvie Aubenas y su equipo de la Biblioteca Nacional de París encontraron fotografías de pinturas perdidas de Barge en lugares desconocidos de la biblioteca. El personal de la Biblioteca Huntington de San Marino y del Centro de Investigación Getty de Los Angeles, California, fue especialmente servicial; en particular, quiero agradecer a Linda Zechler de la primera institución y a Mark Henderson de la segunda. A los innumerables bibliotecarios, registradores, curadores y coleccionistas que, de una u otra forma, contribuyeron a la información, la riqueza y la precisión de este libro, les expreso mi agradecimiento y gratitud por su generosa ayuda. Los curadores de museos de Inglaterra y Estados Unidos han realizado un valioso trabajo por mí. El personal del Museo de Arte Dahesh —el director asociado Michael Fahlund, el curador Stephen Edidin, el curador asociado Roger Diederer y el asistente de investigación curatorial Frank Verpoorten— me ha brindado una ayuda y un asesoramiento incansables, tanto como colegas como buenos amigos. Por último, pero no menos importante, el Sr. y la Sra. Ahmed Raffi, mis editores, me han brindado el maravilloso apoyo y la libertad de acción que he disfrutado durante veinte años. Fue la genial y generosa idea del Sr. Raffi añadir el catálogo de pinturas de Barge a esta edición del Curso de Dibujo. Sobre todo, gracias a mi compañero, Leonard Simon, por su paciencia durante la escritura y producción de otro libro.

# THE HISTORY OF THE *DRAWING COURSE*

## INTRODUCTION

El Curso de Dibujo de Baryue-Gérôme (Cours de dessin), reproducido aquí íntegramente, es una famosa y legendaria publicación de finales del siglo XIX. Dividido en tres partes, contiene 197 láminas litográficas de hojas sueltas con dibujos precisos a partir de moldes, dibujos maestros y modelos masculinos, todos organizados con un grado de dificultad algo progresivo. El curso se diseñó para preparar a los estudiantes de arte principiantes que copiaban estas láminas para dibujar del natural, es decir, de objetos, tanto naturales como artificiales, del mundo real. Al igual que el plan de estudios de la École des Beaux-Arts de París del siglo XIX, cuyos ideales compartía, se diseñó para que el estudiante pudiera eventualmente elegir representar la naturaleza de forma tanto idealista como realista. Cuando se publicó el Curso de Dibujo a finales de la década de 1860, aún se asumía generalmente que la imitación de la naturaleza era el objetivo principal del artista, y que el tema más importante para él era el cuerpo humano. La expresión del tema representado aún no había sido reemplazada por la autoexpresión.

A pesar de ser tan raro y misterioso hoy en día, el Curso de Dibujo de Baryue-Gérôme es uno de los documentos más significativos del último gran florecimiento de la pintura de figuras en el arte occidental, que tuvo lugar a finales del siglo XIX. La presente nueva edición completa servirá para instruir a los estudiantes contemporáneos en el dibujo de figuras, presentar un importante documento del siglo XIX a los historiadores y servir de inspiración al público en general, coleccionistas y aficionados al arte.

Las láminas del Curso de Dibujo son modèles, que en español se traduciría como "buenos ejemplos para copiar". El curso sigue la rutina establecida en las escuelas de arte del siglo XIX, comenzando con la copia de moldes de yeso, pasando por los dibujos maestros y terminando con modelos masculinos desnudos (académies). Dado que esta división tripartita de actividades se daba por sentada en los planes de estudio de la época, las láminas se entregaban sin instrucciones. Basándose en la experiencia de profesores y profesionales contemporáneos del dibujo académico de figuras, los editores han intentado mostrar cómo estas láminas podrían enseñarse en clase y utilizarse por estudiantes individuales hoy en día. A lo largo de todo el libro, se ha hecho todo lo posible por explicar la teoría y la práctica del dibujo del siglo XIX.

Este libro también presenta la figura de Charles Baryue (1826/27-1883), litógrafo y pintor conocido actualmente solo por un pequeño grupo de entendidos, coleccionistas y estudiantes de arte. Se ha intentado desmitificar su vida y escribir una biografía basada en la escasa evidencia que se conserva. Su obra pictórica es pequeña, y solo se han registrado unos cincuenta títulos. De ellos, solo se ha localizado la mitad, la mayoría de los cuales se encuentran en colecciones privadas. Su Curso de Dibujo es conocido por pocos a través de hojas dispersas que se conservan y del único conjunto completo conocido hasta ahora que se conserva en la Biblioteca Nacional de Arte del Museo Victoria y Alberto de Londres. En 1991, tras la fundación del Museo Goupil de Burdeos, se publicaron dos colecciones completas más. Las láminas reproducidas en este libro fueron seleccionadas de estas dos colecciones. Para completar la introducción a Baryue, se ha incluido también una lista ilustrada y anotada de todas sus pinturas conocidas.

Las dos primeras secciones del Curso de Dibujo estaban destinadas a las escuelas francesas de diseño, o escuelas de artes comerciales y decorativas. Se creía que, para producir artículos comerciales e industriales que pudieran competir en el mercado internacional, los diseñadores de objetos utilitarios se beneficiarían de conocer los principios rectores del buen gusto. (Este era el argumento)

En el folleto publicado por Goupil & Cie para anunciar el curso "Sobre Modelos para Dibujo" (Des modèles de dessin); véase el apéndice 1 para la traducción al inglés del texto). El buen gusto, o le grand goût, se basaba en la forma clásica, definida por el estilo refinado de la estatuaria antigua. La combinación del buen gusto y el estudio de la naturaleza dio como resultado le beau idéal —la representación de la naturaleza en su manifestación más perfecta—, a veces denominada más específicamente como la belle nature.

La tercera sección, sobre el dibujo a partir de modelos vivos, en cambio, se publicó para su uso en academias de arte. El dibujo a partir de modelos vivos se desaconsejaba o incluso se prohibía en las escuelas de diseño europeas y americanas, es decir, en las escuelas de artes comerciales o aplicadas, y solo se incluía en raras ocasiones y a regañadientes en sus planes de estudio; en el mundo artístico existía una fuerte convicción de que no se debía animar a los artistas comerciales a desarrollar aspiraciones o pretensiones que fueran más allá de sus capacidades percibidas. Las academias de la tercera parte son ejemplos de cómo el neoclasicismo de la academia de principios del siglo XIX fue revisado por los nuevos intereses del movimiento realista. Los realistas no generalizaban sus figuras; se observaban y registraban rasgos personales, incluso los más feos. La presentación de Bargue del desnudo masculino, aunque realista, es siempre elegante y, a menudo, noble.

El curso se vendió bien durante al menos tres décadas, incluyendo varias ediciones de gran formato para diversas instituciones tanto en Inglaterra como en Francia. Goupil & Cie y sus sucesores siguieron vendiendo láminas individuales hasta la disolución de la firma en 1911. Las litografías estaban evidentemente desgastadas por el uso; algunas escuelas de arte más antiguas aún conservan algunos vestigios del conjunto, generalmente enmarcados y colgados en las paredes de los estudios como ejemplos de la asiduidad del siglo XIX.

La enseñanza de las prácticas académicas tradicionales prácticamente desapareció entre 1880 y 1950, a medida que disminuía gradualmente el número de instructores con formación académica. Este declive coincidió con un cambio de énfasis: de una imitación objetiva de la naturaleza a una reacción subjetiva ante el mundo, o incluso ante las cualidades abstractas del arte mismo. Esto supuso una gran revolución en la teoría del arte. Desde la antigüedad, la definición aristotélica del arte como mimesis, o imitación de la naturaleza, había dominado el pensamiento y la práctica occidentales. Antes de la década de 1880, «expresión» se refería a la emoción o el significado transmitido por el sujeto, la persona o el objeto representado, no al estado emocional del artista, como en la actual «autoexpresión».

El Curso de Dibujo revela lo que a las últimas generaciones de artistas figurativos de formación tradicional se les enseñó a copiar y admirar. Los académicos que investiguen a los artistas formados entre la Guerra Franco-Prusiana y la Primera Guerra Mundial descubrirán que este libro les ayuda a comprender la formación y las primeras obras de sus sujetos. Es bien sabido, por ejemplo, que Vincent van Gogh trabajó de forma independiente durante el curso en más de una ocasión, y que Picasso copió láminas de Bargue en la Academia de Barcelona. Muchos de los primeros dibujos de artistas de esta generación, que se cree que fueron del natural, podrían ser, de hecho, copias de los modelos del Curso de Dibujo de Bargue-Gérôme.

Hoy en día, la mayoría de las escuelas de arte han prescindido de la enseñanza del dibujo a partir de moldes de yeso como parte integral del aprendizaje del dibujo; y la clase de dibujo al natural moderna difiere enormemente de la clase de dibujo al natural académico. Mientras que la formación anterior enfatizaba la precisión, la solidez y el acabado, la instrucción moderna enfatiza el gesto y la autoexpresión, lo que a menudo resulta en una exageración no académica de las formas. Antes, el modelo mantenía una pose durante muchas horas, incluso semanas; las poses modernas de dibujo al natural son muy cortas; en muchos estudios, una hora se considera una pose larga.

*interesante evolución de representar naturaleza a autoexpresión*

antigua  
realista  
moderna  
mecánica  
autoperpetua  
poco personal  
pueden y otros  
no hay esas sutiles intenciones

lo académico  
y es menas de  
trabajo organizatonce

Muchos profesores y profesionales modernos creen que el **acabado de alta calidad es mecánico y perjudicial para la expresión personal**. Además, la enseñanza moderna de la anatomía es superficial. Las clases de dibujo modernas descuidan la estructura orgánica y la unidad del modelo. En las clases de dibujo, se permite a los estudiantes dibujar secciones aproximadas de cuerpos y aceptar múltiples líneas de prueba y accidentes sin corregirlos ni borrarlos. Una visión moderna persistente sostiene que **no hay errores en una obra de arte. El único criterio es la intención del artista**.

En cambio, un buen dibujo académico, hoy en día en el siglo XIX, debe ser preciso y acabado, **centrado en la unidad orgánica y carente de detalles superfluos**. Las prácticas académicas meticulosas no solo desarrollan la paciencia, sino que también capacitan al estudiante para **detectar errores y corregirlos**. Además, la teoría académica insta al estudiante a **hacer referencia continua a la naturaleza para evitar la expresión personal excesiva o los manierismos (maniera)**. La figura humana se contempla y se pinta con respeto, sin desapego ni un aire sardónico de superioridad por parte del artista. La **tradicón académica exalta el cuerpo humano**.

## Public Controversy Over Teaching Materials

El catalizador del curso de dibujo de Banguet-Gérôme fue una controversia oficial sobre cuál era la mejor manera de enseñar dibujo a los estudiantes franceses de diseño e industria. Una exposición parisina de obras estudiantiles, organizada en 1865 por la Unión Central de Artes Aplicadas (Union centrale des Beaux-Arts appliqués) causó gran consternación. Se exhibieron ocho mil dibujos y esculturas de estudiantes de los departamentos de arte de 239 instituciones educativas públicas; funcionarios y críticos **coincidieron en criticar la pésima calidad de las exposiciones**. Dado que la educación inicial en dibujo en las escuelas de artes industriales y decorativas consistía **principalmente en copiar a partir de grabados o moldes**, la conclusión general fue que se les habían proporcionado modelos deficientes.

En la ceremonia de entrega de premios de la exposición, el escultor Eugène Guillaume (1822-1905), director de la École des Beaux-Arts, verbalizó la insatisfacción de sus colegas: **«El ingrediente principal del arte es el gusto**. Por ello, nos aflige la debilidad de los modelos que se requieren para desarrollarlo. **Poner ante los ojos de los principiantes de nuestras escuelas ejemplos desprovistos de todo sentimiento ennoblecedor. Han copiado grabados y litografías de estilo falso, de dibujo incorrecto, de método esquemático; esto corrompe el gusto de la nación; imposibilita el desarrollo de vocaciones**. Estos fundamentos de la enseñanza [artística] deben reformarse rigurosamente.

Ernest Chesneau (1833-1890), crítico de arte que se convirtió en inspector de Bellas Artes en 1869, profundizó en el problema en una serie de artículos publicados en Le Constitutionnel. Aunque él también expresó su descontento e insatisfacción con las obras expuestas, vio un rayo de esperanza:

[El gran beneficio de esta exposición será haber abierto los ojos de los más obstinadamente cerrados; haber forzado la opinión de unos pocos a convertirse en la opinión general; haber conducido, esperamos, a una **reorganización completa de la enseñanza del dibujo. Una reforma tan radical como esta**, no lo puedo negar, es muy difícil de lograr, pero se ha hecho absolutamente necesaria después del lamentable espectáculo que se nos ofreció con el pretexto del dibujo: un recorrido de más de mil metros... de todo lo que el blanco y el negro juntos podrían crear de formas ineptas, ridículas y miserables, privadas, sin prácticamente ninguna excepción, no solo de cualquier sentimiento de arte, sino también distantes de cualquier parecido, de cualquier sombra de los fundamentos de la ciencia del dibujo: precisión, vida, belleza... **¡La falta de modelos!**, ese es el grito dominante entre las quejas provocadas por el examen de la exposición...

parece palemica y huelga de artista  
como actual en mi universidad

Como reacción oficial a las quejas de Guillaume, Chesneau y otros, el Ministerio de Educación Pública formó un comité para revisar los modelos disponibles

## Goupil Proposes a Solution

La demanda de mejores modelos presentó una oportunidad que la editorial Goupil & Cie no pudo ignorar. En 1868 publicó un atractivo folleto de doce páginas en pequeño cuarto titulado "Sobre modelos para dibujo" (Des modèles de dessin). Con el tono santurrón de una proclamación oficial del gobierno, el folleto anunciaba con pompa el Curso de Dibujo de Bargue-Gérôme, que ya estaba impreso, tras haberse publicado más de la mitad de las láminas:

Todos los modelos y libros de patrones conocidos fueron revisados [por una comisión designada específicamente para este fin]; pero estos modelos, en su mayoría, eran exactamente los que M. Guillaume acababa de denunciar como corruptores del gusto...

Así pues, la solución del problema quedó en manos de la iniciativa individual. Hombres de buen gusto y erudito se aplicaron, y se han publicado varios buenos modelos... La Maison Goupil no podía permanecer ajena a un esfuerzo que tenía como objetivo responder a tan alta preocupación contemporánea; También se puso manos a la obra y, con la ayuda de algunos hombres prácticos, diseñó un programa cuya ejecución se confió a algunos artistas distinguidos...

El señor Charles Bargue, en colaboración con el señor Gérôme, miembro del Instituto, se encargó de los modelos para dibujar la figura.

En la elección y ejecución de estos modelos no se hizo concesión alguna a lo bonito ni a lo agradable; su severidad sin duda desalentará a las falsas vocaciones; sin duda, repelerán a quienes consideran el dibujo un estudio accesorio, un pasatiempo placentero; por lo tanto, no es a estos estudiantes a quienes se les ofrece, sino a quienes desean seriamente ser artistas.

El Curso de Dibujo no era único; existían muchos otros en el mercado. Alrededor de 1860, por ejemplo, Bérnard-Romain Julien (1802-1871) publicó su propio curso. Fue diseñado para su uso en las escuelas públicas de Francia, hecho que declaraba con orgullo en la portada. Se asemeja al curso de Bargue-Gérôme, comenzando con detalles del rostro y continuando con vistas completas de estatuas antiguas. Las láminas presentan un estilo neoclásico refinado y lineal, aunque podrían haber sido los mismos modelos contra los que Chesneau y el comité reaccionaron. Es difícil considerar las hermosas láminas de Julien como "degradadas", pero su elaborado refinamiento estilizado podría haberlas convertido en modelos poco prácticos para la enseñanza de técnicas básicas de dibujo.

El dibujo de Julien de una cabeza, posiblemente una Diana (fig. 1), resultaría desconcertante para un estudiante principiante, y la vista esquemática de la derecha no sería muy útil. La delineación del perfil entre la frente y la nariz es sutil, con modulaciones casi invisibles. El cabello es complejo y desalentaría a un principiante. Además, el hábil rayado cruzado solo se pudo lograr con años de práctica. La iluminación frontal y difusa refuerza la claridad del estilo neoclásico, pero no ofrece ninguna indicación de la estructura subyacente de la cabeza, algo necesario para estudiantes con poca experiencia en anatomía. Bargue, por otro lado, ofreció pistas sobre cómo manejar las formas esenciales de la cabeza y propuso un método para facilitar el manejo de líneas largas y moduladas, abstrayendo contornos curvilíneos complejos en líneas rectas y ángulos.

Otra lámina de Julien (fig. 2) representa la cabeza de la emperatriz romana Faustina, según un molde también utilizado por Bargue, aunque vista desde otro ángulo (lámina 1, 43). El dibujo de Julien omite la parte posterior de la cabeza. La falta de un contorno completo podría dar lugar a errores en la colocación de los elementos interiores.





Fig. 1.  
B.-R. Julien, *Classical Head*. (*Tête classique*.)  
Lithograph, 47 x 28 cm.  
(18.5 x 11 in.)

**COURS PRÉPARATOIRE**

Suivant le Programme adopté par le Gouvernement  
pour l'Enseignement du Dessin dans les Lycées.

Conçu par Julien

*Après Julien, de Lenoir, Paris*



(Bargue representa primero todo el elenco como un simple contorno de puntos, líneas y ángulos, haciéndolo medible). Julien ha dibujado el perfil de la nariz con una línea recta, y el cabello se ha reducido a la demarcación de sombras simplificadas, con tan solo unas pocas líneas. Bargue aprovecha la iluminación cenital directa y enfocada, lo que da una sensación de presencia a la figura y revela la edad del retratado. La preferencia de Julien por la iluminación frontal minimiza la estructura y el carácter de sus modelos.

Una comparación directa entre el Homero (Homère) de Julien (fig. 3) y el de Bargue (fig. 4) revela con mayor claridad los diferentes enfoques de ambos cursos. En ambos, el dibujo es excelente, preciso y preciso. Sin embargo, la proliferación de sombreados en el ejemplo de Julien confunde las relaciones entre los diversos volúmenes del rostro. Bargue trabaja tonalmente, progresando lógicamente de lo claro a lo oscuro. El resultado es una mayor gama de valores, del negro al blanco, que aporta más dramatismo, unidad y volumen. Es casi como si Julien enfatizara los aspectos decorativos del busto antiguo, en contraposición al énfasis de Bargue en las cualidades escultóricas.

Fig. 2.

B.-R. Julien. *Faustina. (Faustine.)* Lithograph.  
47 x 28 cm. (18.5 x 11 in.)

JULIEN

## The Organization of the Drawing Course

En el catálogo Goupil de 1868, el Curso de Dibujo se anunciaba como Modelos y obras seleccionadas para la enseñanza de las artes del diseño y para su aplicación a la industria (Modèles et ouvrages spéciaux pour l'enseignement des arts du dessin et pour leur application à l'industrie). La primera parte ya estaba impresa; estaba en marcha la segunda parte, Modelos según los maestros de todas las épocas y de todas las escuelas (Modèles d'après les maîtres de toutes les époques et de toutes les écoles).

La primera parte, Modelos a partir de moldes (Modèles d'après la bosse), constaba de setenta láminas y se describía como «un curso básico y [sistemáticamente] progresivo, cuyo propósito era dotar al estudiante de la capacidad de dibujar una figura académica completa». Los editores se enorgullecían de que «apenas se habían terminado las primeras láminas de [la primera parte del] curso cuando la ciudad de París encargó una impresión especial para las escuelas de la ciudad, y en Inglaterra el curso fue adaptado por las numerosas instituciones [educativas] supervisadas por el Museo de South Kensington [actualmente el Museo de Victoria y Alberto]». En muchos casos, el curso de Bargue-Gérôme debió de sustituir al de Julien.

El folleto alaba la selección de dibujos para la segunda parte: «Estos modelos pretendían desarrollar en los estudiantes el gusto por la belleza, familiarizándolos con creaciones de estilo puro y noble, así como con representaciones sanas y vigorosas de la naturaleza» (véase el apéndice 1). Se completaría en 1870 como un conjunto de sesenta litografías de Bargue, inspiradas en renombrados maestros antiguos y modernos.

La tercera parte, Ejercicios al carboncillo para preparar el dibujo del desnudo académico masculino (Exercices au fusain pour préparer à l'étude de l'académie d'après nature), contenía sesenta láminas y se completó en 1873. No se mencionó en el folleto de 1868 y, cuando se publicó, solo tenía el nombre de Bargue en la parte superior.

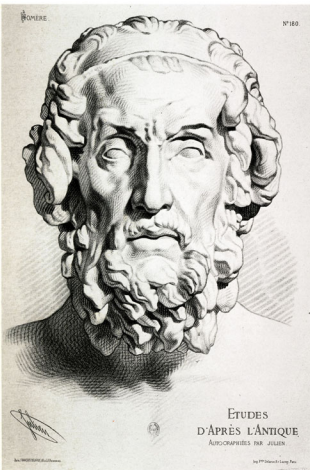


Fig. 3.  
B.-R. Julien. Homer. (Homère.) Lithograph.  
45 x 33 cm. (17.75 x 13 in.)  
Bibliothèque nationale, Paris.

frontispicio, sin mención de Gérôme (fig. 5).

Esto se debió a que casi todos los temas son dibujos originales de figuras de Barye. Además, como se postuló anteriormente, la inclusión de dibujos de desnudos masculinos para su copia fue un paso lógico después de los dos primeros volúmenes, pero presumiblemente no se concibió originalmente como parte del curso. Es probable que la Parte III se disociara de los dos primeros volúmenes, ya que estaba destinada a las escuelas de bellas artes en lugar de las de artes industriales y decorativas. Es posible que el papel de Gérôme como colaborador en el proyecto haya expirado después de las dos primeras ediciones, o tal vez Gérôme simplemente respetó la creciente destreza de Barye y delegó generosamente la tarea en su colega.

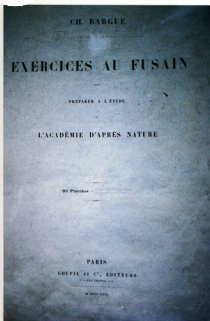


Fig. 4.

Charles Barye. Homer. (Homère.) Detail of plate I, 54.

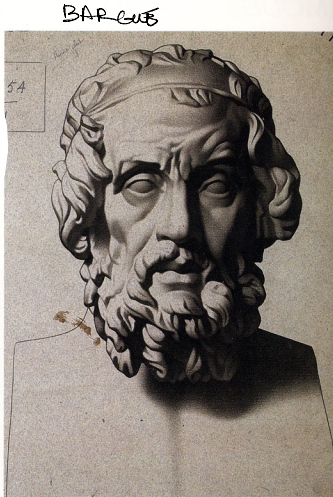


Fig. 5.

Title page of the Drawing Course, part III: Chalk Exercises. (Page de titre du Cours de dessin, III: Exercices au fusain.)

# PART I: DRAWING AFTER CASTS (MODÈLES D'APRÈS LA BOSSE)

## INTRODUCTION

La primera sección, *Modelos a partir de moldes (Modèles d'après la bosse)*, enseña al estudiante cómo dibujar sistemáticamente a partir de moldes ofreciendo una colección de láminas que representan moldes de cuerpos masculinos y femeninos tanto parciales como completos. La mayoría de los moldes se basan en esculturas antiguas famosas, pero algunos son tomados directamente del natural. Representan una selección que se duplicó, al menos en parte, en las colecciones de la mayoría de las escuelas de arte europeas y americanas.

El uso de moldes como modelos de dibujo ofrece varias ventajas. Su inmovilidad permite un estudio prolongado de una sola vista o pose; y, al ser generalmente blancos o pintados de un color claro, facilitan la lectura de los valores de luz y sombra en sus superficies. Además, desde hace tiempo se ha mantenido la opinión de que copiar moldes de esculturas antiguas desarrolla el buen gusto. Uno de los principales objetivos de este curso era enseñar ese gusto elevado (le grand goût), la selección adecuada entre los rasgos y accidentes de la naturaleza. La Antigüedad ha tenido durante mucho tiempo la reputación de haber extraído la forma humana ideal de entre las idiosincrasias de las fisonomías y cuerpos individuales. El estilo clásico resultante fue durante muchos siglos casi sinónimo de buen gusto, y su objetivo era la representación de la belle nature, la representación de las formas naturales en sus manifestaciones más puras y hermosas, sin defectos, o accidentes. El estilo se reconoce, de hecho, definido por la claridad, la continuidad del contorno, la simplificación geométrica de las formas y la ordenación rítmica de las mismas.

En la práctica, el estilo clásico preserva la integridad de cada parte individual de una forma, a la vez que la integra en un todo mayor y unificado. La fachada de un templo griego, por ejemplo, presenta una composición unificada en la que las partes son claramente separables e identificables: el frontón; el entablamento; las columnas con su ábaco, capitel, fuste y basa, y la plataforma. Cada parte es independiente en la exactitud de su forma y la precisión de su acabado, pero cada elemento sigue siendo parte necesaria de un conjunto armonioso; es decir, en conjunto forman una columna que, a su vez, forma parte de la fachada. Precisión, seguridad, claridad formal, independencia e interdependencia de las partes: estos rasgos hacen que incluso un fragmento de una estatua griega — un pie, una mano, una cabeza, un torso sin extremidades — sea un objeto admirable y unificado en sí mismo, a la vez que alude a la armonía del conjunto perdido.

Hasta hace poco, los críticos e historiadores de arte elegían el período más idealizador del arte griego como el punto culminante del arte antiguo, denominándolo período clásico (450-400 a. C.). Aun así, las obras de los escultores (Miron, Fidias, Policleto) y de los principales pintores de la época (Apolodoro de Atenas, Zeuxis de Heraclea, Timante y Parrasio) solo se conocían a través de descripciones en fuentes literarias y copias. Además, las pocas copias conocidas de las pinturas están particularmente degradadas. Esta elección de un período como representativo del arte antiguo ignora la enérgica, inventiva y prolongada evolución estilística de la escultura griega y romana, que expresó diversos estados mentales y espirituales a lo largo de más de mil años.

Fig. 6.  
J.-A.-D. Ingres. *Achilles Receiving the Ambassadors of  
Agamemnon*. (*Les Ambassadeurs d'Agamemnon*.) 1801.  
Oil on canvas. 110 x 155 cm. (43.25 x 61 in.)  
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.



Arte periodo clásico con buen gusto  
con el neoclasicismo como movimiento y  
luego el realismo

Manteniendo una alta calidad mientras se seguía utilizando el estilo clásico, que ya había superado su período de dominio, para ciertos fines, como dignificar las representaciones de dioses o estadistas. Durante siglos, los críticos ignoraron la producción de estatuaria preclásica como "primitiva" y criticaron la producción posclásica como "decadente". El gran gusto, basado en el arte del período clásico (y de los grandes maestros del Alto Renacimiento italiano), se consideraba el modelo del arte figurativo. Este ideal clásico dominó la teoría y la enseñanza del arte hasta que fue desafiado por el movimiento realista de mediados del siglo XIX. Después de 1850, una nueva generación de estudiantes, cautivados por los principios del realismo, se rebeló contra la práctica de dibujar a partir de moldes porque creían que las convenciones clásicas practicadas en la escultura antigua les impedían ver la naturaleza con precisión. Por ejemplo, el joven pintor estadounidense Thomas Eakins (1844-1916) fue estudiante en el taller de Gérôme en la École des Beaux-Arts de París durante el Década de 1860. Los estudiantes dibujaban del natural y luego de moldes, alternándose cada tres semanas. A los dieciocho años, Eakins, un realista estadounidense empedernido, se quedaba en casa durante las semanas dedicadas a dibujar de moldes.

Dos bellas pinturas, una de Jean-Auguste-Dominique Ingres titulada Aquiles recibiendo a los embajadores de Agamenón (Les Ambassadeurs d'Agamemnon) (fig. 6) y la otra del maestro estadounidense Thomas P. Anshutz, alumno de Eakins, titulada El mediodía de los herreros (La Pause de midi des ouvriers métallurgistes) (fig. 7) demuestran claramente las diferencias entre el neoclasicismo de principios del siglo XIX y el realismo académico de la segunda mitad del siglo. Ambas presentan una hilera de cuerpos masculinos, aunque un poco menos desnudos en Anshutz, todos con rasgos variados en poses de estudio tradicionales variadas. Ingres establece un conjunto de muestra de tipos clásicos: el joven héroe apolíneo Aquiles; el joven Praxiteliano Patroclo; el esbeto y mercurial Ulises; y el hercúleo Ajax. Todas son adaptaciones de estatuas clásicas de Roma o Nápoles, y cada una representa una de las edades del hombre (el conjunto se completa con el melancólico, pensativo y anciano Briseo en el plano medio y los niños jugando en la distancia).

Las poses de Anshutz se basan en poses comunes de estudio. El clasicismo subyacente queda en cierto modo disimulado por las cabezas de los retratos no idealizados, los cuerpos individualizados y el registro de rasgos accidentales específicos (como los patrones de las quemaduras solares). Mientras que Ingres utiliza una luz general con las sombras justas para modelar sus figuras, Anshutz imita la luz del mediodía, con sombras intensas resultantes que, sin embargo, no distorsionan las formas. No obstante, ambos se aferran a la tradición clásica de un friso de figuras unidas por su colocación y movimiento rítmicos a lo largo del plano pictórico. Los personajes de Ingres existen en el mundo atemporal de la mitología; las figuras de Anshutz se sitúan en un contexto moderno específico: una fábrica. Por lo tanto, a pesar de sus diferencias, ambas pinturas están estrechamente relacionadas, lo que demuestra que los realistas académicos conservaron, aunque de forma latente, muchos de los intereses, hábitos y prácticas del clasicismo.

El uso de moldes en la enseñanza del dibujo disminuyó gradualmente hasta que, para la década de 1920, apenas se practicaba. Para la década de 1950, incluso la antigua práctica estricta de dibujar a partir de modelos vivos se había convertido en una mera práctica a mano alzada, sin dirección ni crítica y ciertamente sin sistema ni método. El resultado fue un declive en la calidad de la pintura objetiva, incluso por parte de artistas que deseaban mantener los estándares tradicionales.

A lo largo del siglo XX, las grandes colecciones de las academias y escuelas de arte, reunidas con tanto esfuerzo y coste durante más de un siglo, fueron vendidas, regaladas, destruidas o abandonadas a su suerte en los pasillos, sujetas a las bromas y mutilaciones de los estudiantes.

En el contexto de estos cambios, el Curso de Dibujo de Bague-Gérôme puede considerarse un intento de equilibrar el realismo contemporáneo con las prácticas del idealismo clásico. Los autores pretendían enseñar un método para dibujar la figura humana del natural con buen gusto, inculcar en sus alumnos una práctica basada en la selección cuidadosa, la simplificación y el conocimiento de la estructura de la figura humana. El método impartido se inspiró en el entusiasmo de...



El movimiento realista de mediados del siglo XIX, y durante un tiempo incluso a contracorriente del modernismo, impulsó la creación de grandes pinturas de historia moderna y de género.

*acceso a la actualidad*

El abandono del estudio del Ideal clásico en el último cuarto del siglo XIX supuso una grave ruptura con una tradición artística consolidada pero vital. Al fin y al cabo, el arte occidental es una actividad artificial que se volvió autoconsciente en la Antigüedad y, de nuevo, en el Renacimiento italiano, articulando en cada ocasión una teoría intelectual y apologética del arte que continuó influyendo en la creación y la enseñanza de la pintura a lo largo de los siglos. La ruptura del siglo XX con esta tradición desarrollada resulta problemática para los jóvenes artistas contemporáneos, quienes quizá no se sientan atraídos por las numerosas escuelas y movimientos del modernismo, sino más bien por la imitación de la naturaleza. Sin acceso a la rica tradición y los métodos de la pintura figurativa humanista, se encuentran sin formación ni preparación para muchos de los problemas técnicos a los que se enfrentan como realistas. Sin ayuda, los jóvenes artistas realistas de hoy pueden terminar copiando acríticamente apariencias superficiales, seleccionando al azar de la naturaleza y produciendo inconscientemente figuras torpes e incoherentes.

Fig. 7.

Thomas Anshutz, *The Ironworkers' Noontime*. (La Pausa de midi des ouvriers métallurgistes.) 1880-81, Oil on canvas. 43.5 x 61 cm. (17 x 24 in.) Fine Arts Museums of San Francisco. (Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3<sup>rd</sup>, 1979-7-4).

*mi realidad*



# Practical Matters: Using the Plates as Models to Copy

## The Schemata or Plans

La mayoría de las láminas de la primera parte del Curso de Dibujo de Barge-Gérôme contienen dos imágenes: un dibujo terminado de un molde junto a un esquema lineal. El esquema, generalmente a la izquierda, sirve como guía para simplificar con precisión el contorno óptico (mise en trait) del molde antes de comenzar su representación. El esquema sugiere un conjunto útil de líneas de referencia y, a veces, una configuración geométrica, alrededor de la cual sería fácil organizar los contornos del propio dibujo (véase, por ejemplo, el triángulo dibujado alrededor y a través del pie en la lámina 1, 5). (Los diagramas en sí no deben copiarse exactamente, sino que deben usarse como guías para comenzar un dibujo). Además, el curso solo presenta reglas de procedimiento generalizadas; no parece haber una fórmula básica subyacente. Sin embargo, deberá desarrollar su propio procedimiento de trabajo con referencia a los ejemplos proporcionados por el curso. Al final de la primera parte, al copiar las últimas láminas, ya muy terminadas, sin esquemas modelo, deberá basarse en la experiencia adquirida al dibujar los ejemplos anteriores.

Los dibujos originales, tras los moldes, fueron probablemente realizados por varios artistas, incluso muchos, del círculo de estudiantes y amigos de Gérôme. Solo conocemos el nombre de uno, Lecomte du Nouÿ (1842-1923; véase la sección "El curso de dibujo" de la biografía de Barge en este estudio), y podemos aventurar con seguridad el nombre de otro, Hippolyte Flandrin (1809-1864; véase el comentario a la placa 1, 70). Barge copió sus dibujos en piedra para su impresión como litografías. Todos los esquemas que los acompañan muestran la misma predilección por el uso de ángulos, la claridad en la ejecución y la simplificación de los contornos; parece lógico suponer que Barge dibujó los esquemas de los dibujos a medida que copiaba los modelos terminados en piedra; representan el método unificador de la parte I. Sin embargo, hay algunas placas donde los esquemas son menos claros (por ejemplo, la placa 1, 42) y están esquematizados sin un método subyacente específico. Los ojos de la lámina 1, 1, por ejemplo, no están organizados en torno a un punto fijo donde la plomada y la horizontal se cruzan (por ejemplo, la pupila o el ángulo interno del ojo); más bien, el punto de cruce parece haber sido elegido al azar. En contraste, los demás esquemas de Barge tienen un propósito claro, están hábilmente organizados y se basan en ángulos cuidadosamente seleccionados.

Este capítulo presenta y define algunos términos que se utilizarán para describir un procedimiento sistemático para copiar los dibujos de modelos. Por supuesto, existen otros métodos, y si copia los dibujos de Barge bajo supervisión, el profesor o maestro de dibujo puede sugerir procedimientos alternativos.

Empieza con el primer dibujo, avanza con el resto secuencialmente o avanza con criterio según tu nivel de habilidad o el permiso de tu instructor. Notarás rápidamente que cada subdivisión de la parte I termina con un dibujo complejo y muy bien acabado; la sección sobre las piernas, por ejemplo, termina con el dibujo completamente modelado de las piernas del Esclavo Moribundo de Miguel Ángel (lámina 1, 30).

Pronto apreciarás la destreza con la que se crean estas láminas, así como su excepcional refinamiento. Aunque no entiendas lo que estás copiando, continúa trabajando con precisión. A veces no sabrás con exactitud qué describe una línea o una sombra hasta que la hayas plasmado correctamente. Al comprender el logro de Barge, aumentarás tu capacidad de observación y simplificación.



punto  
fijo  
aleatorio

formas  
para  
el  
procedimiento

## Materials

Las litografías se realizaron a partir de dibujos al carboncillo y estaban destinadas a ser copiadas al carboncillo. Debe usar este medio si domina la técnica. Use carboncillo de vid natural secado al horno en barras y reserve los lápices de carboncillo para el acabado (el aglutinante utilizado dificulta el borrado de las líneas). Solo el carboncillo puede igualar la intensidad de los negros en las reproducciones, y el carboncillo de vid se borra fácilmente. Sin embargo, no debe usarlo como principiante sin instrucción; el uso del carboncillo presenta demasiadas dificultades para resolverlo por sí mismo.

Si eres principiante o prefieres el lápiz, deberías tener una selección de lápices bien afilados, del 2H al B2 (recuerda que los lápices más blandos que el HB son difíciles de usar sin dejar superficies resbaladizas y brillantes) y una buena goma de borrar moldeable. El lápiz no puede alcanzar la misma densidad de oscuridad que las láminas. Cualquier intento de producir sombras similares con lápiz resultará en una multitud de partículas sueltas de carbón que arruinarán repetidamente otras áreas de tu dibujo. En su lugar, intenta obtener sombras más claras y medios tonos relativamente más claros.

Algunas de las láminas más detalladas deben ampliarse antes de poder copiarlas. Utilice una buena impresora láser a color para ampliarlas dos o tres veces. El tamaño original de la lámina es de 60 x 46 centímetros (24 x 18 pulgadas). En su tamaño actual, es posible que no pueda ver ni copiar muchos de los detalles finos, especialmente si trabaja con carboncillo. Independientemente del medio de dibujo utilizado, necesita papel de alta calidad, de buen tamaño, con un ligero relieve y una superficie que resista bien el borrado. Consulte con su vendedor de materiales de arte o con artistas que conozca. Los materiales de baja calidad le causarán frustración y le impedirán terminar el dibujo con precisión y prolijidad.

## Drawing Terms

Un punto es un punto o marca sin dimensiones en una superficie de dibujo. Una línea es una marca que se genera al extender un punto entre dos puntos de una superficie plana. Dos líneas que se intersecan o se unen forman un ángulo. Los puntos, las líneas y los ángulos constituyen los elementos básicos para construir el contorno (mise en trait), la forma visual externa de un objeto.

Básicamente, dibujar es el acto de seleccionar elementos cruciales de la naturaleza y plasmarlos en papel, preservando sus relaciones. Al estudiar las relaciones entre puntos, líneas y ángulos observados en la naturaleza, pregúntese: ¿Es un punto más alto o más bajo que el otro? ¿Es una línea más larga o más corta que otra? ¿Es un ángulo más agudo u obtuso que otro? Plantear estas preguntas y realizar comparaciones le permitirá analizar y plasmar la forma de los dibujos de Bargue o de cualquier otro objeto.

Uno de los objetivos del curso es enseñarte a estimar distancias, ángulos y relaciones visualmente. Algunos estudiantes usan un lápiz, una aguja de tejer, un trozo de cuerda tensa o una plomada — sostenida con los brazos extendidos y cerrados, con un ojo cerrado — para medir con mayor precisión las distancias entre ciertos puntos del modelo y del papel. Esta práctica requiere que siempre mires el dibujo u objeto desde la misma posición (véase el apéndice 2). Algunos estudiantes también usan una regla o un ángulo con un transportador, lo que puede ahorrarte horas de frustración. Sin embargo, debes entrenar tu vista para estimar estas distancias sin necesidad de herramientas.

## Suggestions for Copying the Plates

Paso 1: Haz que tu dibujo tenga el mismo tamaño que la placa que estás usando. Esto facilitará la comparación directa con el modelo. Comienza cada dibujo localizando los puntos extremos en el molde: el punto más alto, el más bajo, y los de la izquierda y la derecha. Las poses complejas con brazos, pies y articulaciones extendidas pueden requerir uno o dos puntos más para delimitarlas. Haz marcas aproximadas para estos cuatro puntos en el papel. Al unirlos con líneas de contorno, formarán un rectángulo o figura irregular que contiene la forma básica del molde y fija las proporciones generales. Desarrollarás un contorno más conciso del sujeto dentro de este rectángulo midiendo más puntos angulares en el contorno del sujeto y colocándolos en el dibujo, usando el rectángulo como guía.



Paso 2: Como herramienta organizativa, dibuje una línea de referencia vertical (en adelante, plomada, salvo en casos donde el término pueda ser ambiguo) en el papel, ya sea copiando la del esquema o la del punto más alto del molde. Esta línea no solo muestra la relación entre el pico del molde y el punto más bajo, sino que también revela la relación entre los puntos interiores de las características dentro del contorno. Dado que muchos de sus cálculos iniciales serán aproximados, la plomada se convierte en una herramienta empírica invaluable. Las líneas de referencia verticales adicionales pueden ayudar a comprender y dibujar áreas complejas.

*implantada es todo lo vertical*

Paso 3: Observe qué puntos interiores cruzan la plomada en la lámina y márcalos en tu dibujo. Por ejemplo, en la lámina 1, 43 (Faustina), la plomada intersecciona la parte superior de la cabeza y atraviesa la ceja izquierda y la parte superior del ojo. Luego pasa cerca de la fosa nasal izquierda, roza convenientemente la comisura izquierda de la boca, pero no toca la parte inferior del molde. De esta línea se deduce que la comisura interna del ojo izquierdo se relaciona directamente con la comisura izquierda de la boca. Este es el tipo de observación sobre las relaciones internas que se debe realizar continuamente a medida que avanza el dibujo.

*al entenderlo compararemos y mediremos.*

Paso 4: Tras establecer las verticales, examine las horizontales. Por ejemplo, el extremo derecho de la lámina 1, 43 se encuentra cerca de la línea del cabello que sobresale de la proyección de la nariz. La línea trazada horizontalmente a través de la ceja indica que la distancia entre la plomada y la oreja izquierda es mucho mayor que la distancia desde la misma línea hasta el borde de la ceja derecha. Determine visualmente las distancias desde la plomada central hasta otros puntos o ángulos del contorno y dentro del molde; luego marque sus posiciones en el dibujo. Al dibujar una figura completa y observar la cabeza o los pies desde la posición de pie, no mueva la cabeza hacia arriba ni hacia abajo, solo los ojos. Si no se mantiene la cabeza firme, las piernas suelen alargarse.

*porque hay que hacer muchos cambios*

Paso 5: Su dibujo debería ahora asemejarse a puntos trazados en un gráfico, localizando las alturas y anchuras de los contornos y las características interiores. Observe los ángulos que se formarían si las líneas estuvieran conectadas; luego, únalas con referencia al esquema de Barge. Dado que las uniones de la plomada y las líneas de referencia horizontales forman ángulos rectos (de noventa grados), úselas para calcular el grado relativo de otros ángulos. Si los ángulos parecen demasiado agudos u obtusos, estudie el modelo terminado y corríjalo. Divida las líneas curvas en una serie de dos o más líneas rectas. Por ejemplo, en la lámina 1, 43, dos líneas rectas describen la ceja superior derecha, pero siete líneas rectas trazan las complejidades de la oreja. Las láminas de Barge ofrecen muchos ejemplos de cómo abstraer un contorno complejo en líneas rectas. Ocasionalmente, se utilizan líneas ligeramente curvas en lugar de rectas.

*↑ curvas y no rectas al inicio*

Sin embargo, casi todas las curvas pueden reducirse a líneas rectas que se cruzan en el vértice. Dividir las curvas en líneas rectas permite determinar con exactitud el punto de inflexión y la amplitud de la curva. Al dibujar curvas sin ayuda, tienden a convertirse en arcos. Además, al dibujar un arco es difícil saber cuándo detenerse.

Anotar los puntos de referencia anatómicos puede ser útil desde el principio para dibujar con precisión el contorno y establecer las proporciones. Por ejemplo, la hendidura en el lado derecho de la nariz y la fosa del cuello se indican en los contornos de la lámina 1, 43. Asimismo, se hacen marcas para algunas formas internas de la oreja. Estas anotaciones varían de un modelo a otro. Buscar áreas o partes desconocidas en libros de anatomía y aprender sus nombres te ayudará a aclarar tus ideas.

Paso 6: El siguiente paso es dibujar los límites de las sombras. En este punto, la copia debería parecerse bastante al esquema preliminar o, si la placa consta de tres pasos, al segundo. En la placa 1, 34 (Dante), la división entre sombra y luz se indica con una línea. En su mayor parte, la línea de sombra es una generalización del complejo serpenteo de la sombra a través del molde, así que no la haga demasiado enfática. Observar al modelo con los ojos entrecerrados ayudará a descubrir esta línea divisoria entre luz y sombra, ya que consolidará las masas oscuras. Lo mismo ocurrirá al mirarlo en un espejo negro. No delimite los medios tonos (a veces llamados semitintes, del francés demi-teinte).

Para repetir, comience cada dibujo de molde determinando los puntos más importantes y los ángulos generales (con la ayuda de una plomada u otra herramienta). No intente transcribir curvas; promedie con una serie de líneas rectas. Concéntrese en las formas grandes e ignore las pequeñas. Examine y corrija continuamente el contorno; anticipe el siguiente conjunto de puntos, líneas rectas y ángulos más complejos antes de intentar cualquier modelado

## Values and Modeling

En la teoría y la práctica artísticas, el término valor se refiere a la luminosidad u oscuridad relativa de un área expuesta a la luz (algunos escritores sustituyen el tono por valor). También puede usarse para describir el brillo absoluto de un objeto (visto o imaginado sin sombras ni reflejos en su superficie). Este valor uniforme a veces se denomina valor local del objeto. Por ejemplo, un objeto gris tiene un valor local más oscuro que uno blanco.

*me costo tanto aprender esto*

En la naturaleza, los valores revelan la geometría de un objeto en relación con una fuente de luz. Por ejemplo, cada lado de un cubo tendrá un valor diferente porque cada uno tiene una orientación espacial distinta respecto a la fuente de luz, una cantidad de luz recibida distinta y, para el observador, una perspectiva única. De igual manera, los valores se verán afectados por el tipo de luz que incide (directa, difusa o reflejada) y por la intensidad de dicha fuente de luz (brillante o tenue). Todas estas distinciones presentan problemas complejos para el artista.

En dibujo, la transcripción de los valores relativos de un objeto se denomina modelado. Existen tres técnicas de modelado: el difuminado (estomper), el veteado (grainer) y el rayado (hacher). El difuminado consiste en frotar el medio de dibujo sobre el papel, generalmente con la punta de un papel enrollado firmemente en un palito, llamado estompe. Debido a su limpieza y precisión, el difuminado es preferible a la yema del dedo. El difuminado produce un efecto suave y atmosférico.

La segunda técnica, el velado, consiste en dibujar líneas tenues con la punta de lápiz o carboncillo ligeramente sobre la veta del papel. Esta técnica altera el valor de forma muy sutil; el efecto puede parecerse mucho a velos o veladuras translúcidas. El velado es útil para modelar formas delicadas bajo la luz y donde la curvatura es gradual.

El rayado, el tercer método, consiste en la creación de un valor oscuro mediante líneas paralelas delgadas; cuando estas líneas se cruzan en ángulos, se denomina rayado cruzado. Se trata, en esencia, de una técnica de grabado. Algunos puristas, que buscan que todos los efectos de un dibujo sean producto de la línea pura, prefieren el rayado al difuminado. El rayado puede reforzar el modelado logrado mediante el difuminado y el velado. Además, el rayado añade dirección lineal al dibujarse axialmente y ayuda a crear la ilusión de escorzo al dibujarse transversalmente en perspectiva.

## Procedure for Modeling

Paso 1: La misma regla —trabajar de lo general a lo específico— se aplica tanto al modelado como al dibujo lineal. Comienza con la sombra grande, oscura y generalizada; rellénala uniformemente, consultando el dibujo terminado. Puedes esquematizar los límites en tu dibujo, pero recuerda que el borde de una sombra rara vez es abrupto; aun así, un área está iluminada o en sombra, y esta diferencia debe quedar clara. Una vez añadidas, las sombras crean la ilusión de un relieve escultórico.

Al modelar las sombras, Bargue minimizó la luz reflejada, que en la naturaleza inundaría las sombras de un molde de yeso blanco. Las sombras simples probablemente se mantuvieron mediante el uso de una luz directa y controlada y colocando el molde en una caja de sombras, una caja abierta de tres lados, forrada con papel o tela negra, lo que disminuye la luz reflejada (véase el glosario y la sección titulada "Excursus: Cajas de Sombras" en el apéndice 2; véase también la fig. 44.25).

Las sombras registran los efectos de la luz y crean la ilusión de una forma que gira en el espacio. Una fuente de luz enfocada, con una apertura relativamente pequeña (como la de un foco), enfatiza la forma y proyecta una sombra que, al principio, es nítida, pero se difumina al alejarse del objeto que la proyecta. Una luz general, como la que se produce al mediodía en un día nublado, reduciría las sombras a semitonos grisáceos. El gusto clásico prioriza la claridad de la forma sobre los efectos de luz ostentosos; como clasicista, Bargue utilizaba la luz para revelar la forma en lugar de oscurecerla.

Paso 2: Después de dibujar las sombras, analiza el valor de los medios tonos y colócalos en el dibujo. (Un medio tono es cualquier variante de valor entre claro y oscuro, por ejemplo, blanco y negro. Normalmente hay varios medios tonos, de valor graduado, en un dibujo). En las primeras etapas del curso, los dibujos terminados se separan en tres valores: uno para la sombra, otro para el área de medios tonos y el blanco del papel para las luces. Tanto el área principal de medios tonos como las sombras están claramente indicadas. Sin embargo, la transición de los medios tonos a las áreas claras requiere cuidado. Ten en cuenta que los medios tonos pueden parecer bastante oscuros junto a las luces y confundirse con sombras. En una escala de valores del 1 al 9, donde 9 es el valor del papel y 1 es la marca más oscura que el lápiz o el carboncillo pueden hacer, los medios tonos sobre un tono blanco están alrededor de los valores 5 y 6. La sombra promedio está alrededor de 4, que es un poco más oscuro que el valor de los medios tonos.

Paso 3: Tras rellenar la sombra principal más oscura, los medios tonos se fusionan con ella y se gradúan hacia las zonas claras. Esto puede extenderse para completar el modelado registrando cada valor. La Lámina 1, 56 (Torso masculino, vista posterior) (Torse d'homme, v de dos) ilustra la aclaración gradual de los valores desde la sombra hacia los medios tonos y desde los medios tonos hacia la luz, así como las delicadas transiciones dentro de la propia luz. Aquí también, los medios tonos y los valores más claros describen formas complejas, como a lo largo del borde de la escápula y alrededor de los hoyuelos cerca del sacro. Preste atención al grado de claridad y oscuridad representado en el dibujo final del molde. Cada valor se relaciona con los demás, pero conserva su lugar dentro del efecto total.

Observe los valores de los medios tonos de una zona a otra a lo largo de la sombra principal. Donde la curvatura de la forma es más pronunciada, hay menos medios tonos; una curva suave produce más. A pesar de la gama de valores utilizada en el modelado del torso, Bargue presentó una simplificación de valores y formas sin una proliferación confusa de detalles. Este control es un sello distintivo del estilo clásico.

Paso 4: En general, a medida que avanza el curso, los dibujos terminados se vuelven más complejos y contienen áreas que pueden parecer imposibles de copiar, especialmente si se trabaja a partir de las láminas del libro en lugar de ampliaciones. Resuelva un área compleja analizando su estructura esencial. Por ejemplo, divida los numerosos rizos de una noble romana en masas o formas reconocibles, aunque simplificadas. Observe los valores con los ojos entrecerrados para disimular distracciones y promediarlos en áreas discernibles. Obtenga una perspectiva nueva observando tanto su dibujo como el modelo en un espejo: al revés, boca abajo o incluso de lado. Cada paso completado le permitirá saber el siguiente pasaje en el que trabajar

## Finishing the Drawing

Terminar requiere tiempo y paciencia. Sin embargo, a medida que te des cuenta de cuánto has aprendido siendo cuidadoso y preciso, tu paciencia y entusiasmo aumentarán. Pide críticas a compañeros con experiencia. Estudia tu dibujo; es fundamental que aprendas a ver y corregir tus errores tú mismo. También puedes calcar tu dibujo y colocarlo sobre la plancha. Analiza qué salió mal, especialmente si trabajas solo. Sé estricto contigo mismo. Un dibujo puede detenerse en cualquier momento, siempre que no contenga errores.

Recuerda que los artistas académicos del siglo XIX, a quienes estás aprendiendo a emular en este curso, creían que el acabado denotaba profesionalismo, indicaba una mente ordenada y representaba el desarrollo completo de la idea del artista. No era raro que un artista dedicara meses o incluso años a completar una obra. Acepta que las habilidades de dibujo clásico se desarrollan lentamente y planifica emplear todo el tiempo necesario (horas, días o incluso meses) para lograr un acabado respetable

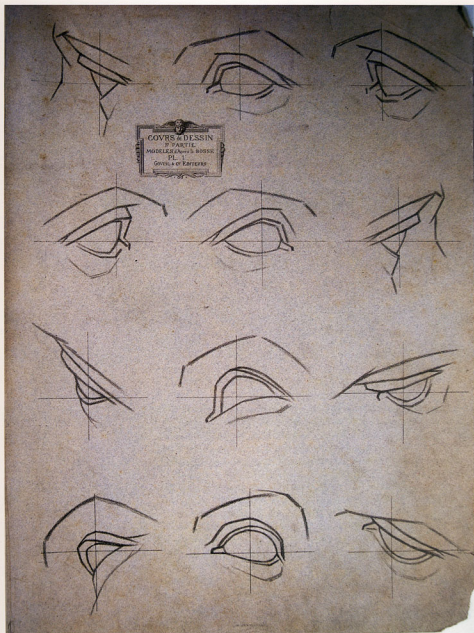


Plate 1, 1

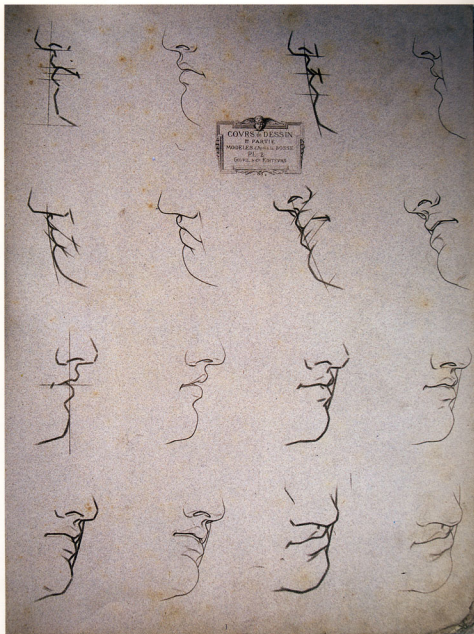


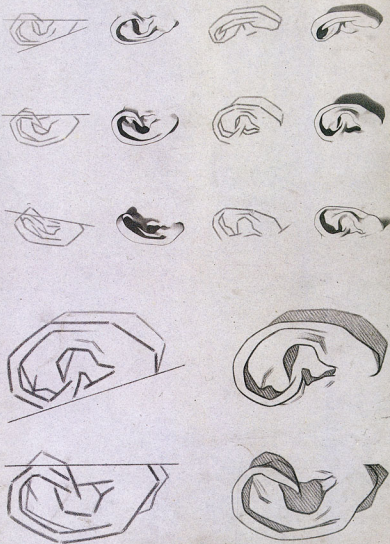
Plate 1, 2





№ 4 Report-№ 2

4x



№ 2 Model 4

APRIL 1944  
 12 1944  
 14-1

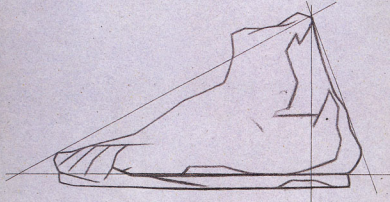
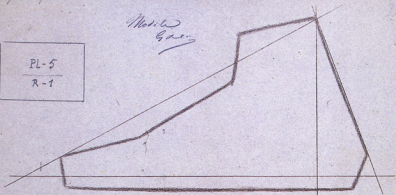
*M. L. G. G. G.*

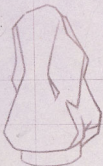
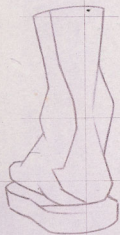
PL-5  
 R-1

44

CP 5 Report-1

71







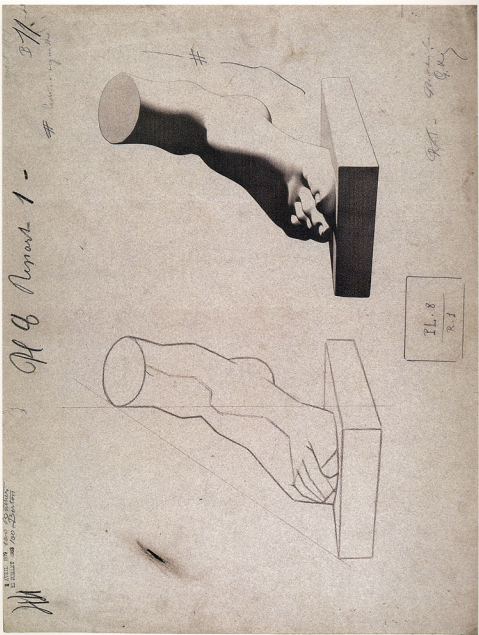


Planche I, 8

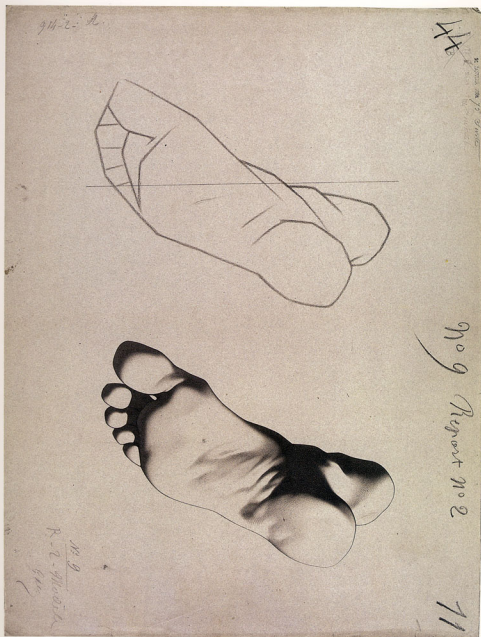


Plate I, 9



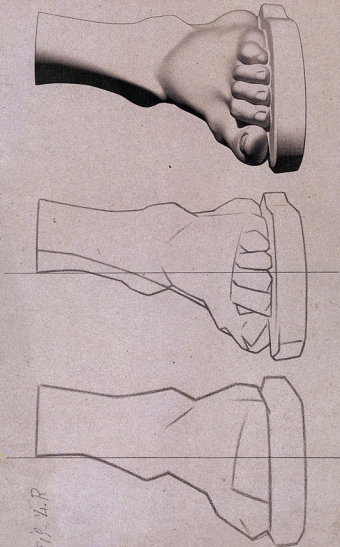
No 10 Report no 1

11

*Spry  
Jackson*

五

918-4.R



N<sup>o</sup> 10  
R-1. Modil  
P.C.



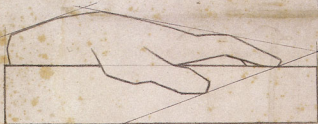




Planche I, 12

ESPÉCIMEN

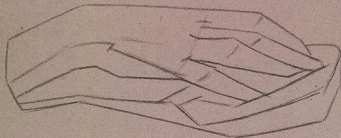
Pl. 13 Report no 1

五

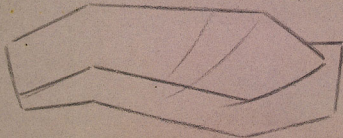
66



12.15.  
A-1. Morduk  
G. K. v.



PL-13  
R-1



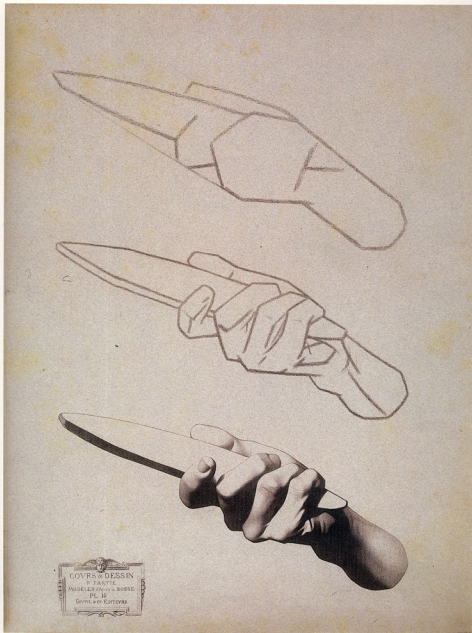
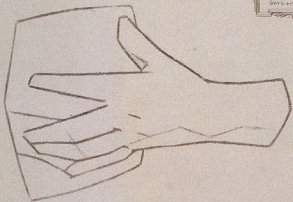


Plate I, 14

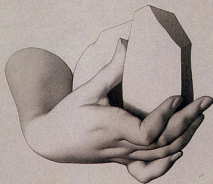
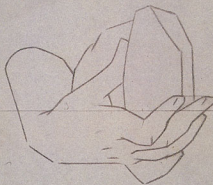


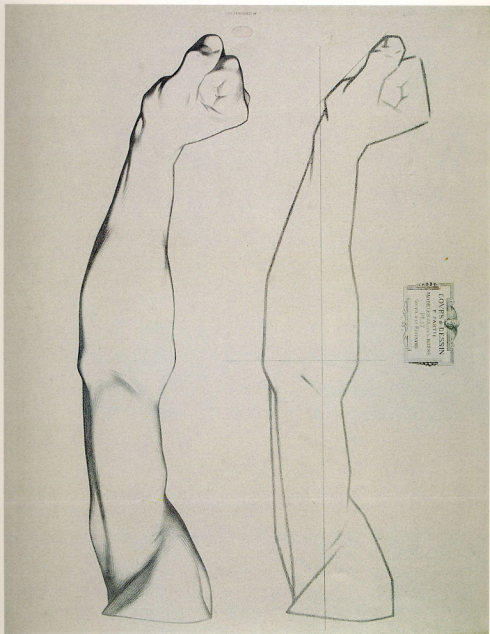
24

no 16

R 1

11







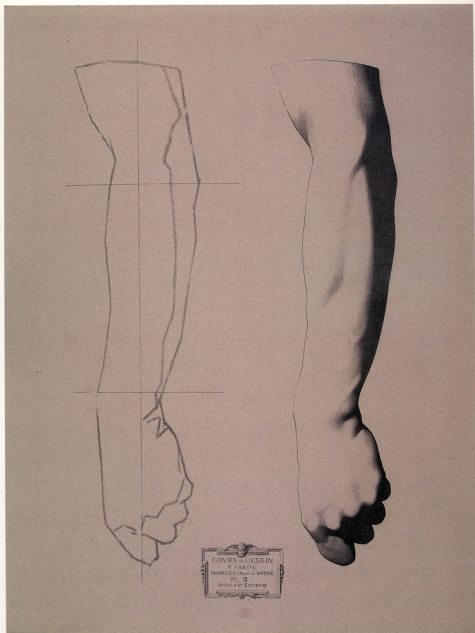


Plate I, 18



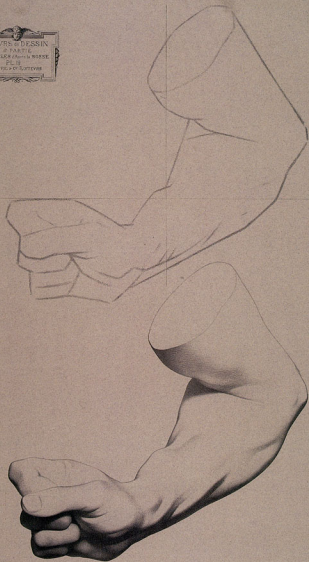
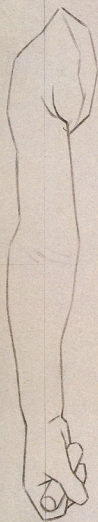


Planche I, 19



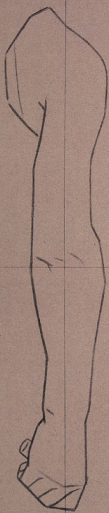
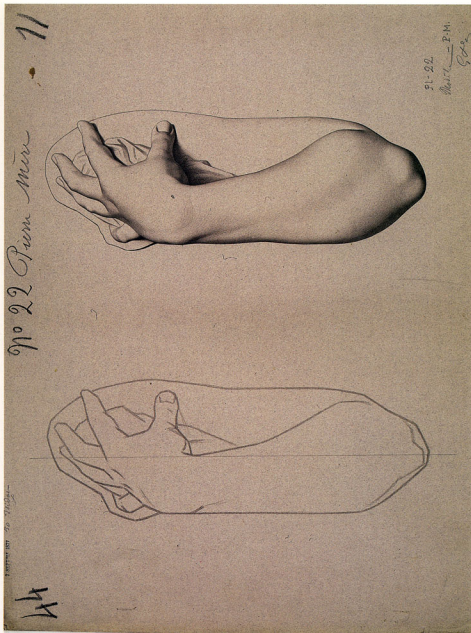


Plate I, 21



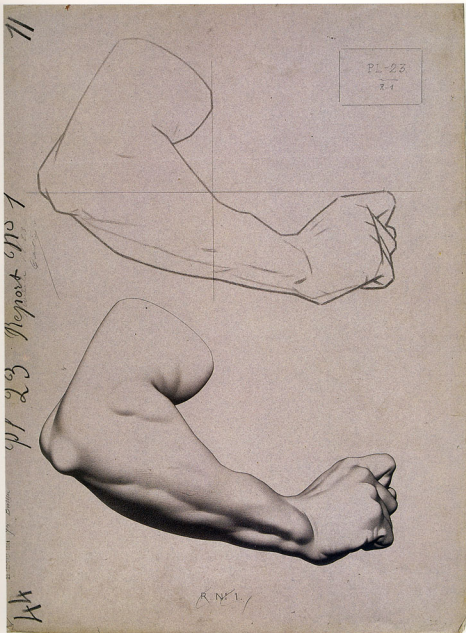


Planche 1, 23



Planche I, 24

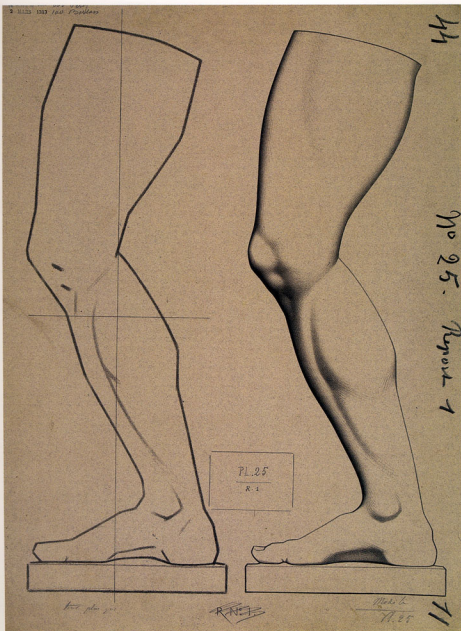
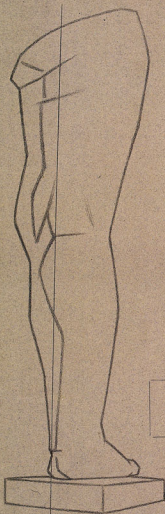


Plate I, 25



910-3-R

44



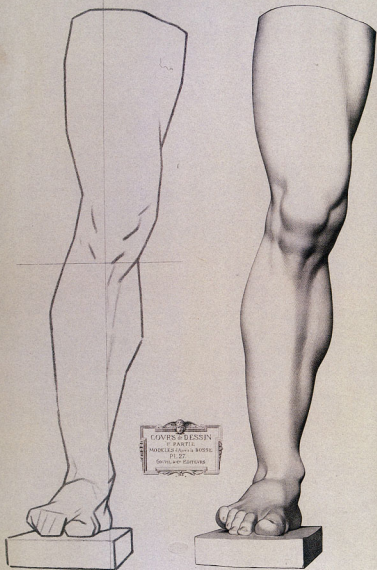
PL-26  
R-2



9126 Report No 2

R-2 - Marking 7/1





COUVRE & DESSIN  
D'ARTISTE  
MODELES ANATOMIQUES  
PL. 27  
Goussier, aux Editions

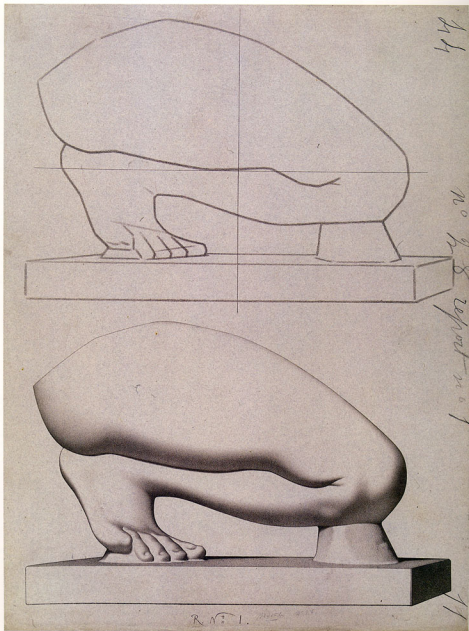


Planche I, 28

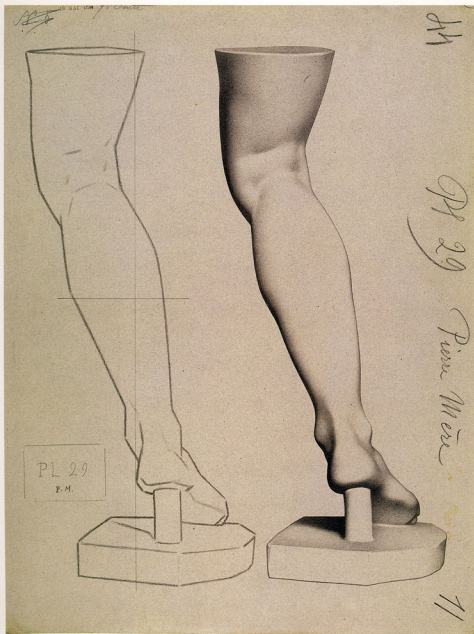


Plate I, 29

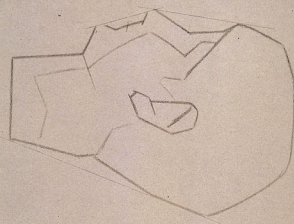
COUVRS de DESSIN  
P. PARTIE  
MODELES d'ANAT. ROUSE  
PL. 30  
GUTHRIE & BROTHERS



Plate I, 30

44

AVAIL. OCT 26 1944  
U.S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE  
16-50728-1



No 31 Report No 2



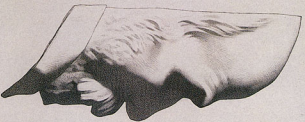
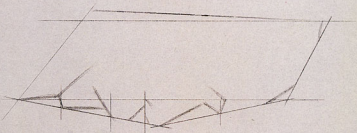
511

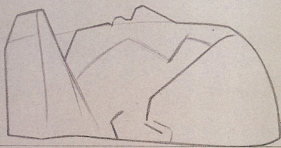
R-2

Walters  
Grove

Planche I, 31

LE CARDINAL XIMENES





JEVNE FILLE  
— Musée de la Ville de Tournai —



1933 (1934) 1000 Charles  
11. 1934 (1935) 1000 Charles

for

64 34

Report No 1

71

DANTE



R.M.F.

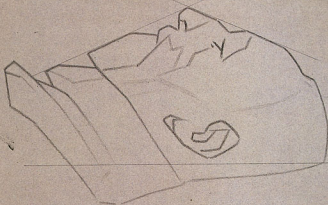
PL. 34  
8.2

Maria  
600



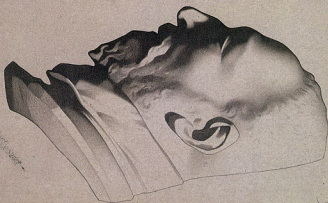
五

15.0000



721

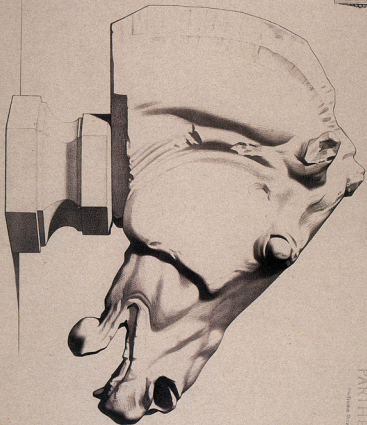
№ 35 Проект № 1



11

Planche I, 35

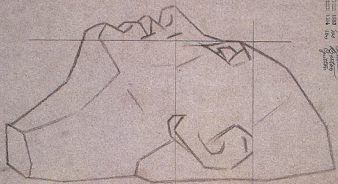




PARTHENON  
The Parthenon, Athens



44  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40  
 41  
 42  
 43  
 44  
 45  
 46  
 47  
 48  
 49  
 50  
 51  
 52  
 53  
 54  
 55  
 56  
 57  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65  
 66  
 67  
 68  
 69  
 70  
 71  
 72  
 73  
 74  
 75  
 76  
 77  
 78  
 79  
 80  
 81  
 82  
 83  
 84  
 85  
 86  
 87  
 88  
 89  
 90  
 91  
 92  
 93  
 94  
 95  
 96  
 97  
 98  
 99  
 100



39

ANNE DE BRETAGNE

Jean Mûr

11



Pl. 39  
 1-14

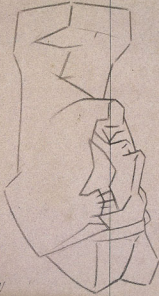
11 39-14  
 11 39-14  
 11 39-14

JVLIA MAMEA

en Antiquité



91-41  
R.N. 3.



1069-2

Pl. 41

Report 1102-

11



25 MAY 1979 100 0000  
 25 MAY 1979 100 0000



41

TETE D'ENFANT

42 Opuscul 2



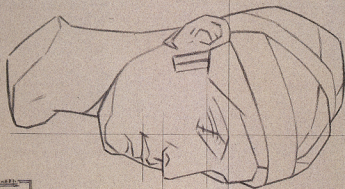
11

PL 42  
 R-2  
 Modale



# FAVSTINE

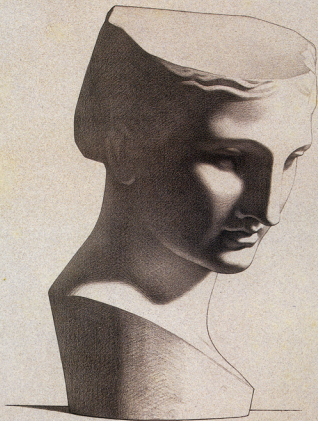
reproduction





PSYCHE DE NAPLES

— Antique —

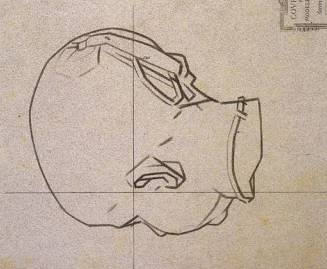
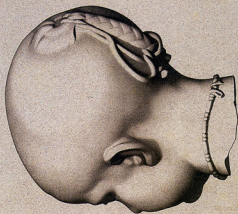


PAR GOUSSIER, 1807



JEVNE GARCON

Autographe



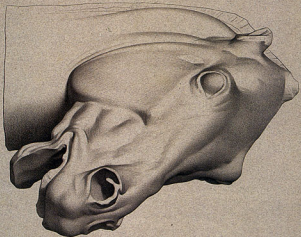
18. 18. 18. 18.

144

22. 1878. 10/21  
 17. 1878. 10/21  
 17. 1878. 10/21



no 47 Chepout no 2



R. N. 2. - 1878

1878

1878

Planche

17

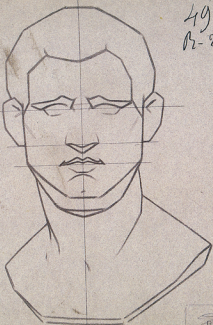




11

on Antigua

49  
R-2

 $\beta_2 - 2$ 

R. N. 2

PL 49

Н. 2

28	JUN	1877	100	100	100
4	APRIL	1878	100	100	100
1	JANUARY	1879	100	100	100
24	JUN	1880	100	100	100
2	JULY	1881	100	100	100
21	MAY	1882	100	100	100
7	DECEMBER	1883	100	100	100
10	APRIL	1884	100	100	100
26	JULY	1885	100	100	100
10	JULY	1886	100	100	100
14	OCTOBER	1887	100	100	100



89-5-1

MARCUS BRUTUS  
Antique

44

P1 50 Penn. Univ.

Ant. L. M.  
Museum

11



# JVPTER TROPHONIVS

no. 1000000000

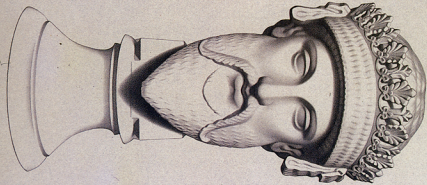
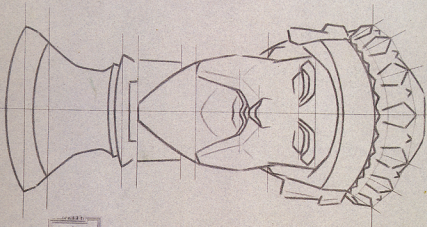


Planche I, 51

LEONIS JUNIUS BRUTVS

mod. 1890-91



# JEUNE FEMME

— Modèles par nature —



8 WESTERN DIST. Co. Chicago  
 1 SOUTHERN DIST. Co. New York  
 10 CENTRAL DIST. Co. Cincinnati  
 10 LOCAL DIST. Co. New York

44

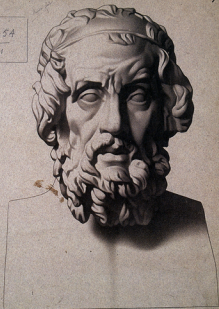
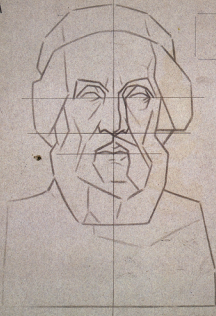
Pl 54

HOMERE

Report No 1

11

PL-54

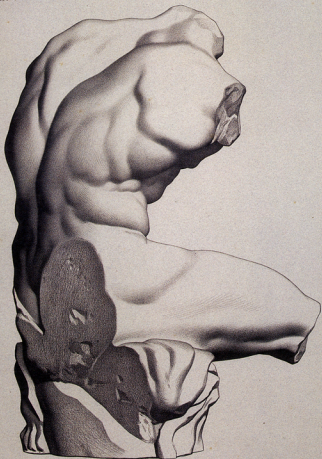
 $\beta = 1$ 

R. N. 1.



# LE TORSE DV BELVEDERE

Antique



DE L'ACADEMIE DE PEINTURE

SPESIMEN

44

No 56 Report No 2. 916-211



TORSE ANTIQUE

PL 56

R-2

afficher  
N° 2



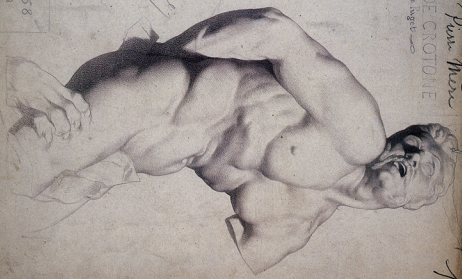




1. 1870. 100. 100. 100.  
1. 1870. 100. 100. 100.  
1. 1870. 100. 100. 100.  
1. 1870. 100. 100. 100.

Pl. 58 *Pier Mère*  
MILON DE CROTONE  
*1870. 100. 100. 100.*

11



Pl. 58  
F.M.



# AMAZONE DV VATICAN

calatrava



Pl 59  
P. van Meir

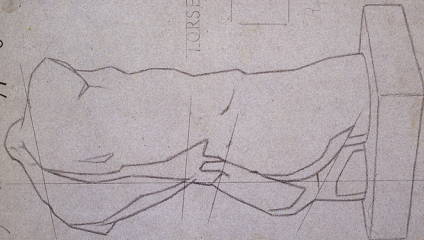
18 JUN 1977 200 0000  
18 JUN 1977 75 000000



4960

Pen. Mère

11



FORSE ANTIQVE

16-60

$\Sigma$



W. 60  
W. 60

THÉSEE DV PARTHÉNON

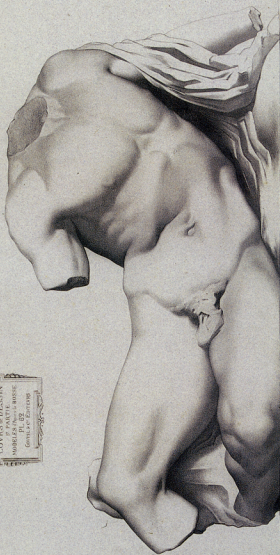
— Antiquité —



Plate I, 61

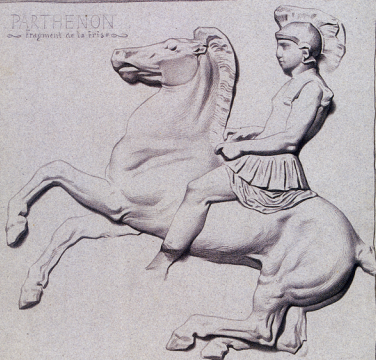
L'ILISSVS DV PARTHENON

— *Belgique* —





PARTHENON  
fragment de la frise



R. 11. 2

PL 65

R. 2

*Requis*

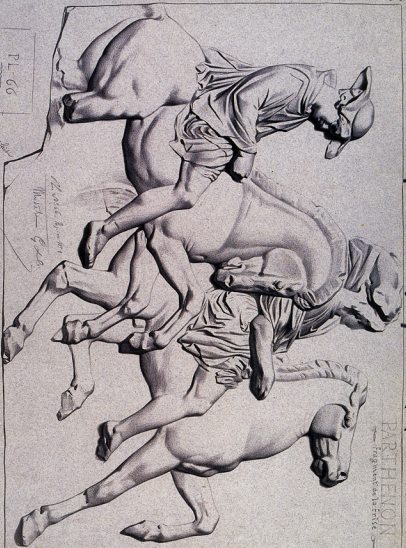
*Arch. 65. Requis 11. 2*  
*Modèle*  
*N. 65*

11

Q 65  
Requis 11. 2

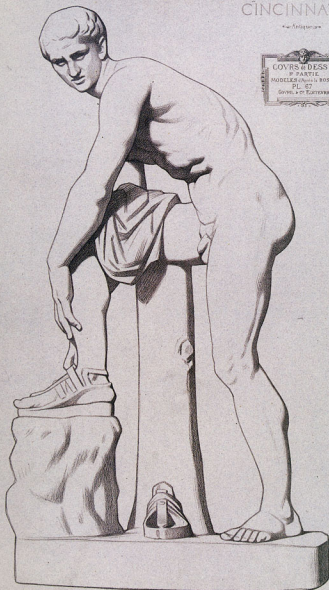
44





CINCINNATVS

Antiquaire



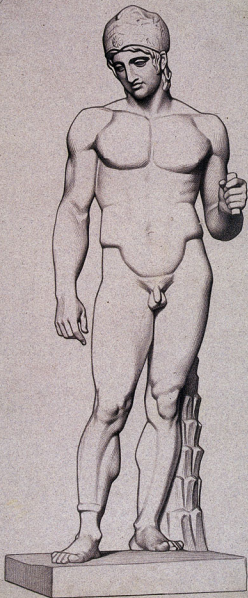


NO. 1015 1000 1000  
O. F. 1015 1000 1000  
*Exposition  
Beyrouth*

ACHILLE  
Antique

PL-68  
P.M.

*1000  
Pl. 68  
P.M.*



*Musée  
Exhib*

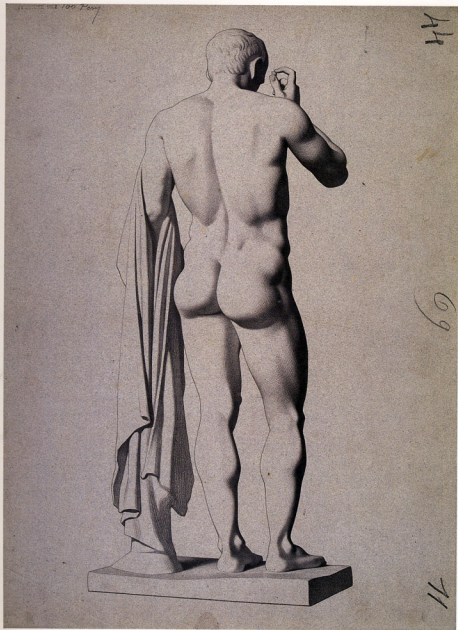


Plate I, 69

SAÏNTE MARTHE

— Gothique —

PL-70

R-1

*Remise  
G. N.*



*Pl. 70. Rep. No 1.  
Modèle G. N.*

*R. N. 1.*

*Pl. 70 - 71 - 72 - 73 - 74 - 75 - 76 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 87 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 94 - 95 - 96 - 97 - 98 - 99 - 100*

44

Pl 70 Rep. No 1

41



Plate II, 1



Plate II, 2

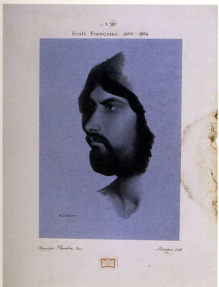


Plate II, 3



Plate II, 4





Plate II, 7



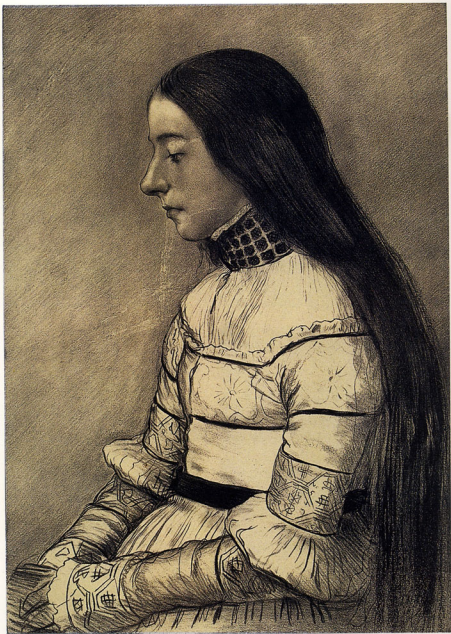


Plate II, 10



Plate II, 9



Plate II, 10



Plate II, 11

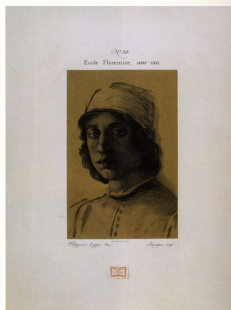


Plate II, 12



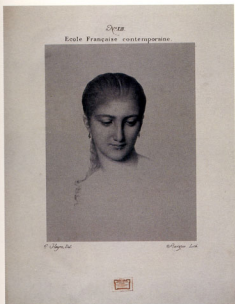


Plate II, 13

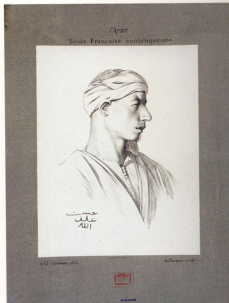


Plate II, 14



Plate II, 15

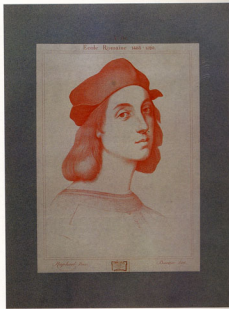


Plate II, 16



Plate II, 12



Plate II, 13



Plate II, 14



Plate II, 15

Plate II, 17

17  
Ecole Française contemporaine



A. J. H. 1877

1877

Plate II, 18

18  
Ecole Française contemporaine



T. 1877

1877

Plate II, 19

19  
Ecole Allemande 1800-1850

The Eldest Knight



1877

1877

Plate II, 20

20  
Ecole Allemande 1800-1850



1877

1877



Plate II, 21



Plate II, 22



Plate II, 23



Plate II, 24



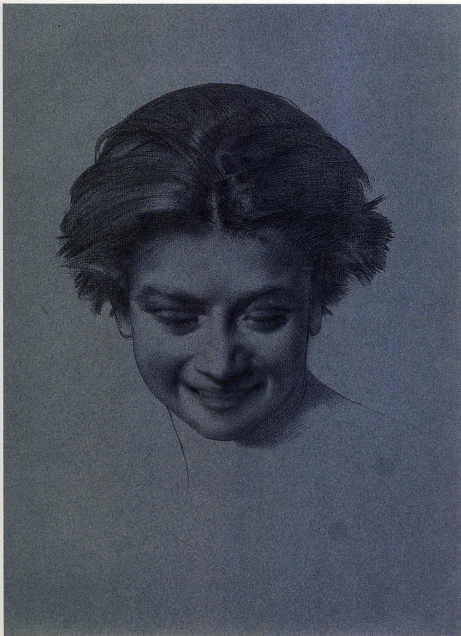


Plate II, 17





Plate II, 18

N.<sup>o</sup> XVII

Ecole Française  
contemporaine

A. Toulmouche, Peint.  
Bergue, Lith.



Plate II



Plate II, 25



Plate II, 26

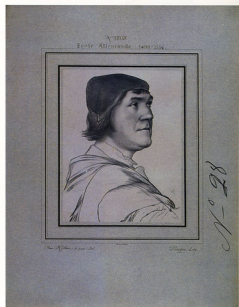


Plate II, 27



Plate II, 28

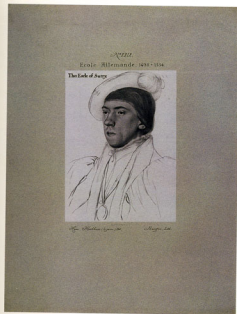


Plate II, 29

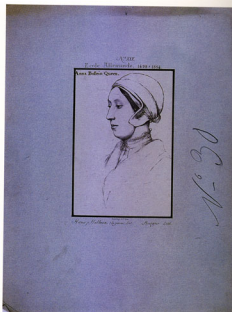


Plate II, 30

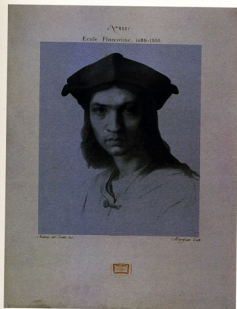


Plate II, 31

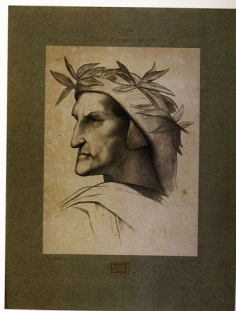


Plate II, 32



V. LIT  
Ecole Française  
1809 \* 1864

*Hyppolyte Flandrin sc.  
Barthelemy*



BRIDGMAN



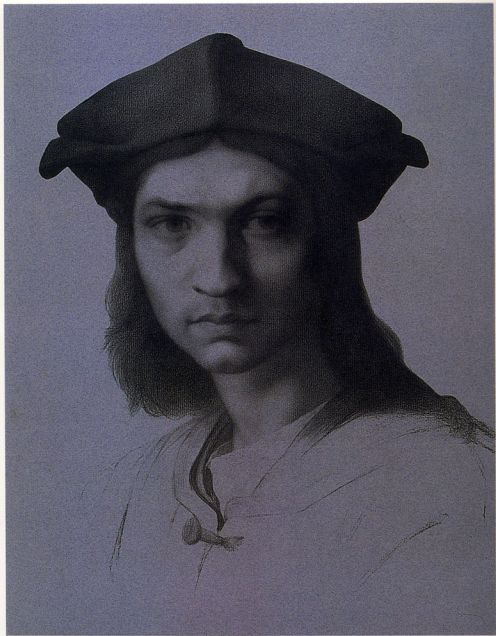


Plate II, 31



Plate II, 33

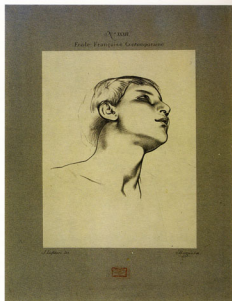


Plate II, 34



Plate II, 35

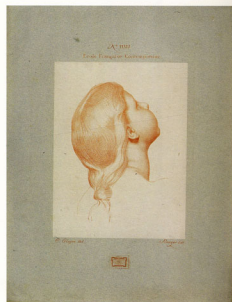


Plate II, 36





Plate II, 37



Plate II, 38



Plate II, 39

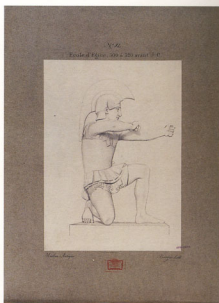


Plate II, 40

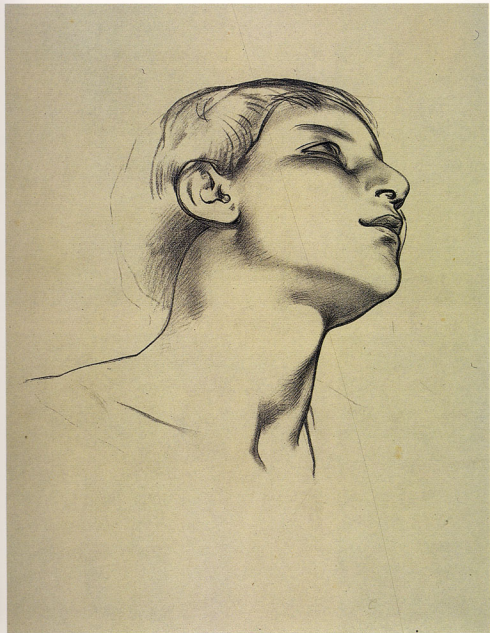


Plate II, 34



Plate II, 35



Plate II, 41



Plate II, 42



Plate II, 43



Plate II, 44

Plate II, 45

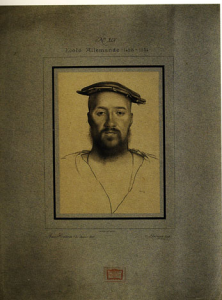


Plate II, 46



Plate II, 47

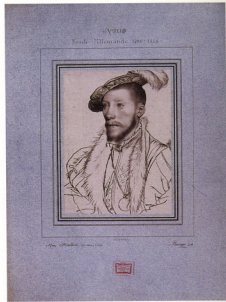


Plate II, 48



Plate II, 49



Plate II, 50



Plate II, 51



Plate II, 52

Plate II, 53



Plate II, 54

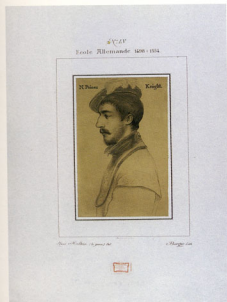


Plate II, 55



Plate II, 56





Plate II, 52

N<sup>o</sup> LIV  
Ecole Française contemporaine.

*T. Librichon Peint  
J. Bourque Lith*

© 1866 by T. Librichon





Plate II, 57

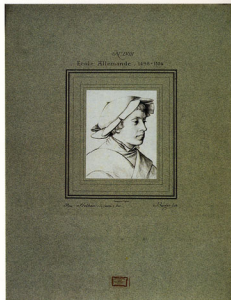


Plate II, 58

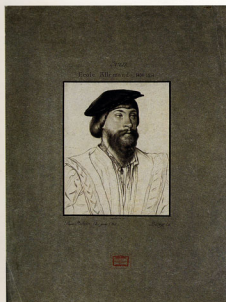


Plate II, 59

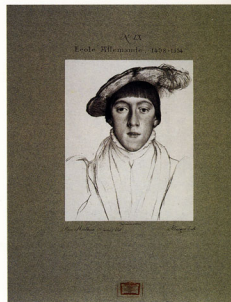


Plate II, 60



Plate II, 61

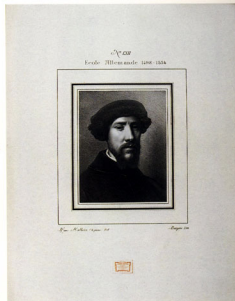


Plate II, 62



Plate II, 63



Plate II, 64



Plate II, 67

Plate II, 65

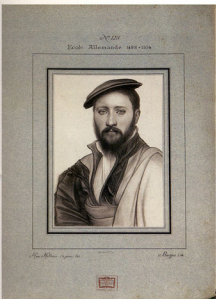
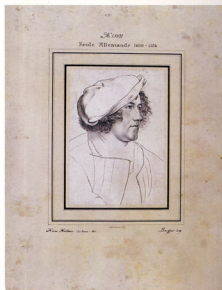


Plate II, 66



Plate II, 67



## NOTES ON THE PLATES

Although all the lithographs in part II are reproduced, not all are recommended for copying. Those thought to be the best models for beginning students are reproduced as full-page illustrations and are accompanied by technical notes.

The others are reproduced as quarter-page illustrations.

**Plate II, 1. Michelangelo (1475–1564), *Angel Blowing a Trumpet*. (*Ange sonnante de la trompette*.)** Sistine Chapel, Vatican City

This drawing is an "interpretation" of a famous figure in the grand fresco *The Last Judgment* (1536–1542) in the Sistine Chapel in the Vatican.

**Plate II, 2. Hippolyte Flandrin (1809–1864), *Study of a Woman*. (*Étude de femme*.)** Whereabouts unknown

Flandrin, a student of Ingres, was most famous for his decorations of churches and palaces. This is a preparatory drawing for the decorations done in 1841 for the duc de Luynes at his chateau in Dampierre.<sup>26</sup> See also plates II, 15 and II, 25.

**Plate II, 3. Hippolyte Flandrin, *Italian Shepherd, study*. (*Pâtre italien [tête d'étude]*.)** Whereabouts unknown

**Plate II, 4. Jean-Léon Gérôme (1824–1904), *Head of a Fellah*, three-quarter view.**

(*Tête de fellah, vue de trois quarts*.) Private collection

See the comments to plate II, 14.

**Plate II, 5. Andrea del Sarto (1486–1530), *Head of a Child*. (*Tête d'enfant*.)** Louvre Museum, Paris

This is a drawing for a figure in the painting *Caritas*, painted in Paris in 1518. The painting is also in the Louvre Museum in Paris. See also comments to plate II, 31.

**Plate II, 6. Agnolo Gaddi (1345–1396), *Portrait of a Man*. (*Portrait d'homme*.)** British Museum, London

The drawing has the attribution to Agnolo Gaddi inscribed on the verso. It was attributed to Masaccio by Johann David Passavant (1833) and to Domenico Ghirlandaio by Bernard Berenson (1938), an attribution retained to this day.

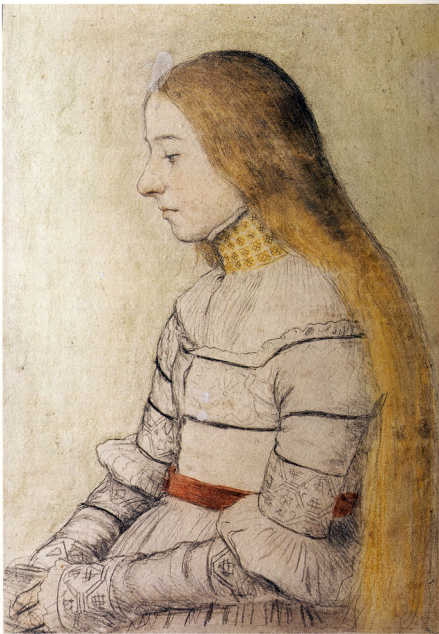
**Plate II, 7. Léon Bonnat (1833–1922), *Young Roman, study*. (*Jeune Romain [tête d'étude]*.)** Bonnat Museum, Bayonne

Bonnat was a good friend of Gérôme and accompanied him on excursions (on safari) in Egypt and Palestine on several occasions. A portrait painter noted for the illusionistic qualities of his realism, Bonnat was also a famous collector of master drawings; his collection is now in the Bonnat Museum in Bayonne.

Vigorous cross-hatching establishes the hair, showing both its growth pattern and its general planes. The roundness of the globe of the eye is described by careful construction of its darkest parts as well as by the placing of a few accents that follow the form. The subtle structure of the children's heads taxes any artist's knowledge of anatomy because the surface does not reveal the body structure.



Fig. 23.  
Hans Holbein the Younger.  
*The Daughter of Jakob  
Meyer. (La Fille de Jacques  
Meyer) 1525.*  
Black and colored  
chalks. Light green wash  
background on paper.  
39 x 37.2 cm.  
(15.5 x 14.75 in.)  
Öffentliche  
Kunstsammlung Basel,  
Kupferstichkabinett.  
Compare plate II, 10.



**Plate II, 8. Hans Holbein the Younger (1497–1543), *Gentleman from the Court of Henry VIII*.** (*Gentilhomme de la cour de Henri VIII.*) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Hans Holbein the Younger was born in Augsburg, where he was trained by his father, Hans Holbein the Elder, a noted artist. He worked first in Prague and Basel. After traveling in Italy and France, he went to London, where he became court painter to Henry VIII. He sketched and painted many members of the court in a frank and objective style. His drawings are the most frequently reproduced in part II.

**Plate II, 9. Hans Holbein the Younger, *Sir Nicholas Carew*.** (*Sir Nicolas Carew.*) Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

Sir Nicolas was an *écuyer*, or squire, in charge of the stables of Henry VIII.

**Plate II, 10. Hans Holbein the Younger, *The Daughter of Jacques Meyer*.** (*La fille de Jacques Meyer.*) 1525. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

This drawing of Anna Meyer is a preparatory drawing for a portrait in the Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

If you look ahead to the portraits by Paul Dubois (plate II, 18) and Adolphe-William Bouguereau (plate II, 23), you will see that Holbein has more carefully delineated each element—including facial features and costume—than either artist. Yet both Dubois and Bouguereau have outlined the contours of the face with great subtlety, noting the sitter's anatomy: the forehead, the brow, the cheekbone, the nose, the fullness of the cheek and of the muscles around the mouth, and the protuberance of the chin. Study each drawing. Try to understand the reason for each bump or depression of the face; refer to an anatomy book for guidance. The light is frontal but diffused. Lighter areas are modeled by veiling. Compare this drawing with the photograph of the original drawing, done in black and colored chalks against a green background (see fig. 23).

**Plate II, 11. Raphael (1483–1520), *Kneeling Woman*.** (*Figure de femme agenouillée.*) Pinacoteca Vaticana, Vatican City

The drawing is after a figure in Raphael's oil painting, *The Transfiguration* (painted between 1517 and 1520), in the Pinacoteca Vaticana, Vatican City.

**Plate II, 12. Filippino Lippi (1457–1504), *Portrait*.** (*Portrait de Filippino Lippi.*) Uffizzi Gallery, Florence

This is an "interpretation," that is, a drawing after a finished work, in this case a self-portrait in fresco (probably a fragment of a wall decoration). Fresco technique requires broad handling. Whereas Bonnat (see plate II, 7) had used hatching for shading, here the artist uses a sfumato—a gentle modeling by means of an overlapping, blended succession of values—in a dramatic chiaroscuro. The light on the right side reveals the fleshy roundness of the artist's parted lips. The direction of the illumination—frontal lighting slightly off to one side—causes a raking shadow and sets the mood of the portrait. A slightly agitated youth emerges from the shadowed uncertainty of adolescence.

**Plate II, 13. Charles Gleyre (1808–1874), *Omphale*, study.** (*Omphale* [tête d'étude].) Whereabouts unknown

Gleyre was one of Gérôme's teachers. This is a study "from nature" for the painting *Hercules at the Feet of Omphale* (*Hercule aux pieds d'Omphale*), now in the Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. William Hauptman thinks the drawing was done by Gleyre expressly for the *Drawing Course*; he also notes that Diego Rivera (1886–1957) copied this lithograph while a student in Madrid.<sup>17</sup>

Gleire's interpretation of the Greek portrait style is modified by his working from life. The frontal lighting pushes most of the darker tints to the edges, emphasizing the outline. The expression is tender yet ambiguous, as is the modeling, which describes Omphale's features in a thin veil of tone.

**Plate II, 14. Jean-Léon Gérôme (1824–1904), *Head of a Fella*, profile.**  
(*Tête de fellah, vue de profil.*) Private collection

A fellah is an Egyptian peasant. This sketch was made while traveling on safari in Egypt during the winter of 1856–57; the young man was probably a retainer. Gérôme also engraved the portrait.

Gérôme uses a device that successfully focuses our interest on the face: he finishes the features, while handling the clothing in a sketchier style. His cross-hatching is very vigorous. Gérôme was obviously attracted to the pronounced, punctuated features of the young Arab. Compare the handling of this head with Gleire's treatment of a young girl's head in plate II, 36.

**Plate II, 15. Hippolyte Flandrin, *Study of a Woman*.**  
(*Étude de femme.*) Whereabouts unknown

This is a preparatory drawing for the decorations done in 1841 for the duc de Luynes at his chateau in Dampierre. See also comments to plates II, 2 and II, 25.

Flandrin has reserved the most pronounced modeling for the contours, an effect produced more naturally by Gleire (see plate II, 13). These are not actual shadows but rather a darkening of light areas with cross-hatchings, the effect of frontal lighting. Like Gérôme, Flandrin has described the drapery sketchily, although not enough to disturb the classical, intellectual imitation of Greek vase painting behind the pose of the woman and her chair. Compare the idealized portrait of the woman with the cast drawing of a Roman empress (plate I, 43), the depiction of her body to Raphael's clothed figure (plates II, 11 and II, 43), and the modeling of the outstretched hand to that of the cast drawing of a woman pressing her breast with her hand (plate I, 15).

**Plate II, 16. Raphael, *Self-Portrait*.**  
(*Portrait de Raphael.*) Uffizi Gallery, Florence

This drawing is an "interpretation" after an early painting by Raphael also in the Uffizi.

**Plate II, 17. Jean-Jacques Henner (1829–1905), *Laughing Boy*, study.**  
(*Le Rieur [tête d'étude].*) Whereabouts unknown

Henner was famous for nudes painted in a developed chiaroscuro. His house in Paris is now the Musée national Jean-Jacques Henner.

Strongly animated heads are in the tradition both of Hellenistic sculpture and of the sculpted *têtes d'expression*, or expressive heads (that is, heads showing specific emotions) produced by students at the École des Beaux-Arts in Paris (see also *concorus* in glossary). Henner combines all three methods of shading—stumping, hatching, and veiling—in this lively head. Seen from above, the hair becomes the dominant feature. The view was chosen to add movement to the figure and to support the expression on the boy's face. The hair is decorative yet still true to the values one might see in nature. The part breaks the hair up into sections that follow the growth pattern.

**Plate II, 18. Paul Dubois (1829–1905), *Roman Woman*.**  
(*Femme romaine.*) Whereabouts unknown

Dubois was an excellent sculptor whose work was influenced by Florentine quattrocento sculpture. He was a student at the École des Beaux-Arts in Paris, where even sculptors were taught to draw well.

By deliberately putting his model in profile, Dubois emphasizes the abstract and formal qualities of the picture rather than the personality of the sitter. Her features are described in halftones that contrast with the light background and further distinguish the contours. Both stumping and veiling techniques could have achieved the

painterly qualities of this drawing. Whereas Gérôme suppressed most of the values of the face in his portraits of Arabs, Dubois describes every change in values—and he finishes the clothing and accessories as well.

Plate II, 19. Hans Holbein the Younger, *Sir Charles Elliot*.  
(*Le chevalier Charles Elliot*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 20. Hans Holbein the Younger, *Gentleman from the Court of Henry VIII*.  
(*Gentilhomme de la cour de Henri VIII*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 21. Michelangelo, *Study of a Man*.  
(*Étude d'homme*.) Sistine Chapel, Vatican City

This is another “interpretation” after a figure in the *Last Judgment* fresco (1536-1542) in the Sistine Chapel. It is a lesson in foreshortening.

Plate II, 22. Auguste Toulmouche (1829–1890), *Young Woman Kissing Her Child*.  
(*Jeune femme embrassant son enfant*.) Whereabouts unknown

Like Gérôme, Toulmouche was a student of Gleyre. He and Gérôme also belonged to the *Néo-Grecs*, a group of young painters of the mid-nineteenth century who painted genre scenes set in antiquity. Toulmouche soon switched to contemporary genre scenes, depicting middle-class women and their children. This pair was also used in a lost painting entitled *The Maternal Kiss* (*Le Baiser maternel*), which was shown at the Salon of 1857.

The lighting is frontal. Both interlocked figures are seen in profile. Toulmouche uses subtle changes in perspective to create rhythms that move forward as well as up and down.

Plate II, 23. Adolphe-William Bouguereau (1825–1905), *A Roman Woman*, study.  
(*Tête de femme romaine [étude]*.) Whereabouts unknown

Bouguereau was almost an exact contemporary of Gérôme. Along with Ernest Meissonier (1815–1891), they were the most famous representatives of French Academic Realism of the second half of the nineteenth century.

Bouguereau's use of loose hatch lines is closer to Gérôme's methods than to the hatching of Dubois. He probably drew this in pencil—the shadows of the hair and figure are rather light—reserving the darks for the accents in the eye, nose, mouth, and ear.

Plate II, 24. *Archer from Aegina*.  
(*Sagittaire Éginète*.) Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich

This is a figure (480 B.C.) from the east pediment of the Doric temple of Apha on the island of Aegina. The lion-head cap identifies him as Hercules. In the early nineteenth century the twelve figures of the pediment were restored by the great Danish Neoclassical sculptor Bertel Thorvaldsen (1770–1884). The draftsman has chosen a view of the statue where the restorations are least evident, which includes the right forearm, the left hand, the left thigh, part of the right foot, and parts of the hem of the skirt (see also plate II, 40).

Plate II, 25. Hippolyte Flandrin, *Study of a Woman*.  
(*Étude de femme*.) Whereabouts unknown

This is yet another drawing for the decoration of the chateau of the duc de Luynes in Dampierre; see comments to plates II, 2 and II, 15.

This drawing shows a woman drying her hair after a bath. The most remarkable feature is the continuous, unbroken line describing the left contour of the figure. Even though the character of the figure is round and voluptuous, the outline is stabilized by straight passages. Moreover, its linear, decorative quality vies with its ability to express volume. As with the other nude studies prepared for the Dampierre decorations, there is very little interior modeling. Dark accents are prominent only in the features of the face. With a little practice the student will be able to see how the drawing differs from nature, how Flandrin abstracts and flattens the figure to achieve his conception of the ideal, and which aspects of the figure he chooses to stress—such as the facial expression—and which he chooses to suppress. The simplicity of the drawing is deceptive. Flandrin's style is practiced yet truthful in its larger concepts: the muscles and morphological forms fit together, and a minimum of tones reveals these forms. The lighting is similar to the drawing of the cast of the *Achilles* (see plate I, 68).

Plate II, 26. Hans Holbein the Younger, *Citizen of Basel*.  
(*Bourgeoise de Bâle*.) Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

Plate II, 27. Hans Holbein the Younger, *Anna Grisacia*.  
(*Anna Grisacia [Cresacre]*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 28. Hans Holbein the Younger, *John Paines*.  
(*John Paines*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 29. Hans Holbein the Younger, *Thomas, Count of Surrey*.  
(*Thomas, comte de Surrey*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

The sitter is now identified as Henry Howard, earl of Surrey.

Plate II, 30. Hans Holbein the Younger, *Anne Boleyn*.  
(*Anne Boleyn*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 31. Andrea del Sarto (1486–1530), *Self-Portrait*.  
(*Portrait d'Andrea del Sarto*.) Whereabouts unknown

This is an "interpretation," a drawing after a finished painting, *Charity*, (1486) in the Uffizi Gallery, Florence. Andrea del Sarto was one of the great masters of the Italian Renaissance, whose major works are in the Pitti Palace in Florence.

Andrea's treatment is more realistic than that of Gleyre and Flandrin. He attends to all the major forms of the face, putting them in tonally by means of stumping. The eyes are circumscribed by halftones that give clarity to the skeletal sockets. Compare this with plate II, 12.

Plate II, 32. Raphael, *Dante*.  
(*Portrait du Dante*.) Stanze di Raffaello, Vatican City

This is a drawing after the figure of Dante in the fresco *Parnassus* located in the Stanza della Segnatura (1508–11) in the Vatican. Raphael developed his likeness from older, traditional portraits of Dante.

**Plate II, 33. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), *A Lictor*. (Licteur.) Ingres Museum, Montauban**

This is an “interpretation” after a famous oil sketch in the Ingres Museum in Montauban. The oil sketch was a study for a large painting entitled *The Martyrdom of Saint Symphorian* (*Le Martyre de saint Symphorien*) (1834) in the Cathedral of Saint Lazare, Autun.

**Plate II, 34. Jules Lefebvre (1836–1912), *Head of a Child*. (Tête d'enfant.) Whereabouts unknown**

Lefebvre was a successful academic painter, famous for his nudes, and a longtime teacher at the Académie Julian in Paris. Although he received many decorations, honors, and state commissions, he is hardly remembered today, although several of his works are still admired and reproduced.

This is a preparatory drawing for his painting *Cornelia, Mother of the Gracchi* (*Cornélie, mère des Gracques*), whose present location is unknown. This is a masterful study of a foreshortened head, seen from below, as well as an example of “stopped modeling.” The halftones are produced both by stumping and hatching. Thick and thin lines form the contours, which are darkest on the shaded side of the head. The neck is a cylinder that meets the shadowy underside of the chin. The mastoid muscle (*sternocleidomastoideus*) is fully described under the ear, as is its attachment to the clavicle below the lightly hatched Adam’s apple.

**Plate II, 35. Émile Lévy (1826–1890), *Head of a Young Italian Girl*. (Tête de jeune fille italienne.) Whereabouts unknown**

Émile Lévy was a student of François-Edouard Picot (1786–1868) and Alexandre Denis Abel Pujol (1787–1861). Winner of a Prix de Rome in history painting in 1854, he had a long career as a history and genre painter. Since his death he has slipped into obscurity. Although a contemporary of Gérôme and Bouguereau, he adhered to the conventions of Neoclassicism and avoided the more strident traits of Realism.

To copy this, use red or sanguine conté or chalk. It might be helpful to look again at the classical profiles in plates I, 33 and I, 40. The design of the hair is especially fine in its controlled ornamentation. The contour is stressed, as in many of the drawings. The lips are parted but still planar. Although each feature of the profile is carefully articulated, there is less detail in the interior modeling, with its sfumato, diffused shadows, and nebulous halftones.

**Plate II, 36. Charles Gleyre, *Head of a Young Italian Girl*. (Tête de jeune fille italienne.) Whereabouts unknown**

On Gleyre, see comments to plate II, 13. William Hauptman has identified the subject as either a study for or after the figure in the painting *La Charmeuse* of 1878, in the Kunstmuseum Basel. He postulates that the drawing might have been commissioned by Goupil for the *Drawing Course*.<sup>16</sup>

Use red or sanguine chalk. This is another unusual and instructive view complicated by the plumpness—more fat than muscle—of the child. Axial and vertical hatching describe the top and lower planes of the simplified hair. The prominent ear is fully finished, as are the values of the face. Note that the ear does not distract from the beauty of the modeling along the contour of the neck and face. The integrity of the head is maintained because the ear is seen in proper value relationship to the whole. The dark values inside the ear are lighter than the dark values under the ear and chin. If the values in the ear were too dark, they would draw attention to the ear.

**Plate II, 37. Adolphe-William Bouguereau, *A Pifferaro*. Study painted from life. (Pifferaro.) [Étude peinte d’après nature.] Whereabouts unknown**

A *pifferaro* was a music-playing Italian shepherd, usually equipped with a rustic bagpipe or a bassoon. (The duet for oboe and bassoon in the country dance movement of Beethoven “Pastoral” Symphony imitates the *pifferari*.) In the nineteenth century they were for hire as party entertainers and models for painters.

**Plate II, 38. Hans Holbein the Younger, *Portrait of Sir John Godsalue*.  
(*Portrait de Sir John Godsalue*.) Collection of Her Majesty the Queen,  
Royal Library, Windsor Castle**

On Holbein, see the comments to plate II, 8. This plate is not a facsimile but rather another "interpretation" of a finished work.

The features are precise; the eyes have both upper and lower lids. The sharpness of the features differs from the two Italian portraits (plates II, 12 and II, 31). The device of a fully modeled head contrasting with a strictly linear body—although extrapolated from the finished drawing by the copyist—was nonetheless employed by Holbein in other drawings.

**Plate II, 39. Hans Holbein the Younger, *Erasmus of Rotterdam*.  
(*Érasme*.) Louvre Museum, Paris**

This is a partially finished "interpretation" of Holbein's oil portrait of the great humanist scholar. The oil is also in the Louvre Museum in Paris.

**Plate II, 40. *Archer from Aegina, Wearing a Helmet*.  
(*Sagittaire Éginète, casqué*.) Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek,  
Munich**

This statue (480 B.C.) is a concoction of ancient and modern parts assembled and carved by Thorwaldsen to complete the damaged figure of an archer from the west pediment of the Doric temple of Apha on the island of Aegina. Thorwaldsen was attempting to make an archer for the left side of the triangular pediment to balance the relatively lightly restored Hercules as archer from the other side of the pediment (see plate II, 24). New are parts of the helmet and its crest, the head, both forearms, the hem of the skirt, the lower part of the left leg and foot, and part of the right leg and foot. These restorations are not identified in the drawing, although they were evident *in situ* because of the differences in color of the old and new marble. Thorwaldsen's additions were removed in the 1960s, making the remains purely antique but destroying a great nineteenth-century conception of a primitive Greek warrior.

**Plate II, 41. Michelangelo, *Man Pulling a Rope*.  
(*Homme au chapelet*.) Sistine Chapel, Vatican City**

This is yet another figure from Michelangelo's *Last Judgment* fresco in the Sistine Chapel in the Vatican, painted between 1536 and 1542.

**Plate II, 42. Michelangelo, *Eve*.  
(*Ève*.) Sistine Chapel, Vatican City**

This figure was painted between 1508 and 1512.

**Plate II, 43. Raphael, *Woman Carrying Vases*.  
(*Femme portant des vases*.) Sistine Chapel, Vatican City**

This drawing is after a famous, oft-copied figure in the fresco *Fire in the Borgo* (*Incendio di Borgo*), completed in 1514–17.

**Plate II, 44. Raphael, *The Violinist*.  
(*Le joueur de violon*.) Sciarra Collection, Rome**

Now ascribed to Sebastiano del Piombo (1485–1547), it was much admired as a Raphael in the nineteenth century. As a student in Rome in the early 1840s, Gérôme painted a copy; perhaps he supplied the painting or



a drawing as the model for the lithograph. He certainly suggested its inclusion.<sup>29</sup> The oil was not only admired by Gérôme but was also praised by both Bouguereau and Eugène-Emmanuel Amaury-Duval (1806–1885). Although most of the Sciarra collection was sold in 1898–99, *The Violinist* is still in the collection in Rome.

Plate II, 45. Hans Holbein the Younger, *Portrait of Brooke*.  
(*Portrait de Brooke*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

The sitter is George Brooke, ninth baron of Cobham.

Plate II, 46. Hans Holbein the Younger, *Portrait of a Lady*.  
(*Portrait de femme*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 47. Hans Holbein the Younger, *Portrait of Lady Elliot*.  
(*Portrait de lady Elliot*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

The sitter is Margaret, Lady Elliot. Her name is misspelled on the drawing.

Plate II, 48. Hans Holbein the Younger, *Portrait of William, marquess of Northampton*.  
(*Portrait de William, marquess de Northampton*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

The sitter is William Parr, first marquess of Northampton.

Plate II, 49. Jules Breton (1827–1905), *The Servant*.  
(*La servante*.) Whereabouts unknown

This is a “facsimile of a drawing after nature.” A contemporary of Gérôme, Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) and Bouguereau, Breton was a famous and prolific painter of peasant scenes.

Plate II, 50. Jean-Léon Gérôme, *The Dog of Alcibiades*.  
(*Le chien d’Alcibiade*.) Baron Martin Museum, Gray, France

A study (“painted from nature”) for Alcibiades’s dog in the 1861 painting *Alcibiades in the House of Aspasia* (*Alcibiade chez Aspasia*).<sup>30</sup>

Plate II, 51. Michelangelo, *Man Sitting on a Sack*.  
(*L’homme au sac*.) Sistine Chapel, Vatican City

This drawing is after a figure in a fresco (1508–12) on the ceiling of the Sistine Chapel in the Vatican. The anatomy in the original is not totally correct, and the copy compounds Michelangelo’s errors. The right shoulder and arm are exaggerated in size. Michelangelo’s ability, however, comes through in the rhythmical disposition of the parts, which gives the body a sense of grace and movement.

Plate II, 52. Thomas Couture (1815–1879), *Portrait of a Young Boy*.  
(*Portrait d’un jeune garçon*.) Whereabouts unknown

Couture had a distinguished career, although several large commissions from the French government remained unfinished because of the political upheavals during his lifetime. Known primarily for his large history paintings executed in a loose, individual style, he had many students, among them Anselm Feuerbach (1829–1880), Édouard Manet (1832–1883), William Morris Hunt (1824–1879), and Puvis de Chavannes.

Couture utilizes another manner of drawing the hair; compare it to the handling of hair by Henner (plate II, 17) and by Gleyre (plate II, 36). Couture uses long strokes of the charcoal for the general direction of the growth patterns and general veiling to indicate the top and lower planes of the head. Praiseworthy skill is evident in the drawing of the foreshortened ear, in the slight toning for the depression between the nasal bone and the nasal eminence, and in the gradual shading on the left cheek. The end of the nose has a planar quality, separating it from its sides.

Plate II, 53. Jules Lefebvre, *Head of a Woman*.  
(*Tête de femme*.) Whereabouts unknown

On Lefebvre, see comments to plate II, 34.

Plate II, 54. Timoléon Lobrichon (1831–1914), *Study of a Baby*.  
(*Étude d'enfant*.) Whereabouts unknown

Lobrichon was a student of François-Édouard Picot. In the 1850s he was associated with the Néo-Grecs, a group of painters, headed by Gérôme, who composed genre scenes set in antiquity. Later he painted mothers and children in modern settings.

This complete figure will aid you in understanding the difficulties of drawing babies, where baby fat and the surface bones dominate the shape and contours of the body and limbs. Note how the hair radiates from the crown of the head. Throughout outlines are strong, even in interior forms. The technique is similar to Holbein's in plates II, 19 and II, 60.

Plate II, 55. Hans Holbein the Younger, *Portrait of N. Poyntz*.  
(*Portrait de N. Poyntz*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library,  
Windsor Castle

The sitter is Sir Nicolas Poyntz. The plate is inscribed with an added signature *N. Poyntz Knight*.

Plate II, 56. Hans Holbein the Younger, *Portrait of Lady Hanegham*.  
(*Portrait de lady Hanegham*.) Collection of Her Majesty the Queen,  
Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 57. Hans Holbein the Younger, *Portrait of the Wife of Jacques Meyer*.  
(*Portrait de la femme de Jacques Meyer*.) Öffentliche Kunstsammlung Basel,  
Kupferstichkabinett

Dorothea Kannengiesser and her husband, Jakob Meyer, the mayor of Basel, were drawn twice by Holbein, and the Kunstmuseum has both sets of drawings. This is from the second set and is dated 1525–26.

Plate II, 58. Hans Holbein the Younger, *Portrait of a Young Man*.  
(*Portrait d'un jeune homme*.) Whereabouts unknown

The style of this drawing is very close to that of Holbein's illustrious father, Hans Holbein the Elder (ca. 1465–ca. 1524). It may be an early drawing by the younger Holbein.

Plate II, 59. Hans Holbein the Younger, *Portrait of Lord Vaux*.  
(*Portrait de lord Vaux*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library,  
Windsor Castle

The sitter is Thomas, the second Lord Vaux.

Plate II, 60. Hans Holbein the Younger, *Thomas, Count of Surrey*. (*Portrait de Thomas, comte de Surrey*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

The sitter is now identified as Henry Howard, earl of Surrey.

Holbein's naturalistic observations vie with the almost perfect oval of the face, as if he were subordinating nature to geometry. The faintly indicated clothing contrasts with the high finish of the face; individual strokes describe individual hairs; and the features of the face are very precise. Holbein is a master of the facial structure around the eye.

Plate II, 61. Philippe Parrot (1831–1894), *Bather, study of a young girl*. (*Baigneuse. [Étude de jeune fille]*.) Whereabouts unknown

Another "interpretation" of a painting. Now almost forgotten, Parrot specialized in portraits and elegant nudes in mythological guise.

Plate II, 62. Hans Holbein the Younger, *Portrait of a Man*. (*Portrait d'homme*.) Whereabouts unknown

Before Word War II this drawing was in the collection of the duke of Weimar, in Weimar, Germany. The attribution to Holbein the Younger is not certain.

Plate II, 63. Hans Holbein the Younger, *Clinton*. (*Clinton*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

The sitter is Edward, ninth earl of Clinton. Although the drawing is located at Windsor Castle by Goupil, it cannot be found in any catalogue of the collection.

Plate II, 64. Hans Holbein the Younger, *Portrait of a Lady*. (*Portrait de femme*.) Whereabouts unknown

Plate II, 65. Hans Holbein the Younger, *Portrait of a Man*. (*Portrait d'homme*.) Collection of Her Majesty the Queen, Royal Library, Windsor Castle

Plate II, 66. Hans Holbein the Younger, *Lady of the Court of Henry IV*. (*Dame de la cour de Henri IV*.) Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

The sitter is Lady Guildford. This is a poor rendition of a masterful drawing by Holbein.

Plate II, 67. Hans Holbein the Younger, *Portrait of a Man*. (*Portrait d'homme*.) Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

This is a sketch (1516) for one of the two paintings on panel of Jakob Meyer and his wife, also in the Kunstmuseum Basel (see comments to plate II, 57). In an extremely efficient manner Holbein has given much attention to the features of the face—such as the slight sag of the skin around Meyer's mouth and his chin—without detracting from the simplicity of the presentation. The clothing is simply outlined. In the finished oil it is painted from life. In the original preparatory drawing (see fig. 24) Holbein used silverpoint and red chalk.

Fig. 24.  
Hans Holbein the Younger.  
Portrait of a Man (Jakob  
Meyer). (Portrait d'homme.  
Jacob Meyer.) 1516.  
Silverpoint and red chalk  
on paper.  
26.9 x 19.1 cm.  
(10.5 x 7.5 in.)  
Öffentliche  
Kunstsammlung Basel,  
Kupferstichkabinett.



# PART III: PREPARATION FOR DRAWING ACADEMIES (EXERCICES AU FUSAIN POUR PRÉPARER À L'ÉTUDE DE L'ACADÉMIE D'APRÈS NATURE)

En el uso general de la historia del arte, una academia significa un dibujo o pintura de un modelo desnudo en una pose considerada "noble y clásica". Dibujos al carboncillo de desnudos masculinos, de gran calidad, se produjeron en tal cantidad en las academias de arte que la institución se convirtió en sinónimo de su obra más representativa.

## INTRODUCTION

Los modelos femeninos no se utilizaron en las clases de dibujo del natural en las academias del siglo XIX hasta después de mediados de siglo. Se esperaba que los estudiantes aprendieran a dibujar el desnudo femenino a partir de estatuas y otras obras de arte, como los modelos de la primera y la segunda parte del Curso de Dibujo de Barye. Esto era así incluso en la École des Beaux-Arts. Por lo tanto, el término «academia» en el título de Barye para la tercera parte es el uso más restrictivo del término: los setenta dibujos son todos de desnudos masculinos.

El dominio del desnudo masculino se consideraba la parte más importante del repertorio del artista, pues se daba por sentado —en la persistente cosmovisión patriarcal— que los hombres eran los miembros más importantes de la sociedad; a efectos prácticos, también eran los personajes más importantes en las disciplinas históricas y bíblicas que se enseñaba a pintar a los estudiantes de las academias. A pesar de que la pintura histórica había ido perdiendo popularidad después de mediados de siglo y de que siempre había sido más fácil vender una pintura de una mujer desnuda que de un hombre desnudo, el estudio intensivo del desnudo masculino persistió hasta finales del siglo XIX. Durante el siglo XX, la práctica cambió; ahora las mujeres son los modelos predilectos en las escuelas de arte y los grupos de dibujo.

Los resultados de la práctica del siglo XIX se pueden ver en las obras de Gérôme. En el liceo de su ciudad natal, Vesoul, no había modelos vivos en ninguno de los cursos de dibujo y pintura que tomó. Cuando dejó Vesoul y se trasladó a París en 1839, estudió en los talleres de Delaroche y Gleyre; solo se sabe que este último utilizó modelos femeninas, pero el tiempo que Gérôme pasó con Gleyre fue de apenas seis meses. Aunque sus desnudos masculinos fueron, desde el comienzo de su carrera, precisos y cultos, es fácil ver en sus primeras pinturas que había aprendido la forma femenina estudiando la estatuaría griega: sus desnudos femeninos están geoméricamente idealizados, con piel tersa sobre formas redondeadas y con pechos hemisféricos particularmente firmes. No fue hasta relativamente tarde en su vida, probablemente influenciado por la creciente severidad de los estándares del realismo, que Gérôme produjo desnudos femeninos que parecen dibujados, pintados o esculpidos a partir de modelos vivos.

# Ancient Sculpture as the Model of True Beauty: The Prevalence of Male Models

La preferencia del siglo XIX por los desnudos masculinos como modelos de estudio tenía una antigua y arraigada tradición filosófica. Esta preferencia, nutrida y desarrollada durante un largo período, se basaba en algunos principios del neoplatonismo. El término abarca una serie de escuelas filosóficas independientes y diferentes, tanto en la antigüedad como en la actualidad, cuyas sectas o variedades se basaron en última instancia en los diálogos del filósofo griego Platón (427-347 a. C.). El neoplatonismo floreció, en diversas formas, hasta el siglo VII d. C., cuando fue reprimido primero por los cristianos y luego por los musulmanes, considerándolo pagano, aunque muchas ideas neoplatónicas ya habían sido asimiladas por la teología cristiana. El interés de los humanistas del siglo XV por los textos y filosofías antiguos propició un resurgimiento del pensamiento neoplatónico en diversas formas (como la filosofía, el misticismo y la teurgia), ramas del neoplatonismo que han influido en el pensamiento occidental hasta la época moderna. La astrología popular, por ejemplo, está organizada según un sistema neoplatónico: los planetas son intermediarios entre una realidad espiritual superior y nuestro mundo.

La creencia platónica de que existe una realidad independiente e inteligible por encima y fuera de nuestro mundo sensible y material es la base de todas las escuelas del neoplatonismo. Esta realidad superior es el reino de la verdad, de los valores y principios que fundamentan nuestra vida intelectual y moral. El propósito de la filosofía era alcanzar el conocimiento de estos principios mediante el estudio, la instrucción, el ritual, la revelación y la restricción de los sentidos (negación de la carne). En su nivel más elevado, podía resultar en la unión del alma individual con la esfera más alta del cosmos.

El conocimiento humano sobre los verdaderos principios se vio amenazado por las emociones inferiores, despertadas por la experiencia sensorial distractora del mundo material o, como lo entendían los cristianos, por una lucha entre el espíritu y la carne. La experiencia sensorial de este mundo material inferior evoca las emociones inferiores —lujuria, ira, gula, orgullo, envidia, avaricia, pereza— que pueden consumir nuestras energías, debilitar nuestro juicio y oscurecer la guía de los principios superiores, ya existentes —infundidos por Dios para nuestra guía— en nuestras mentes, retrasando o destruyendo así nuestra capacidad de comprender los principios o verdades verdaderos, absolutos e inmutables, como la piedad, el honor, la obediencia, la justicia, el Bien, la belleza, etc. Para vivir una vida iluminada y bendecida, uno debía liberarse del dominio de los sentidos, mientras clarificaba hasta la pureza inequívoca los conceptos de las verdades superiores en nuestras mentes. Por extraño que parezca, a pesar de este argumento antisensual, el arte (en particular la representación del cuerpo humano desnudo) era visto como una ayuda en la búsqueda de la verdad.

En el diálogo Fedro de Platón, el amor por un joven hermoso se describe como una ayuda para comprender los principios superiores de la mente. Si bien el amor es evocado por la belleza física del joven, esta última proporciona una comprensión de la naturaleza de la verdadera belleza, una comprensión que podría conducir al conocimiento de otras verdades o principios absolutos implantados por el Creador en la mente, pero de difícil acceso.

Es importante destacar que el camino que la belleza física abre al verdadero conocimiento es también el camino que nos aleja de los enredos sensoriales o eróticos. Ceder a los sentidos no solo degradaría la relación de los amantes, sino que los enredaría aún más en el mundo material y oscurecería su comprensión de los principios superiores. (De ahí la expresión popular "amor platónico"). Sin duda, esta creencia de que enamorarse podía conducir a la iluminación espiritual fue retomada por varios neoplatónicos del Renacimiento italiano.

El cuerpo masculino idealizado, especialmente ejemplificado en la escultura de la antigüedad, se convirtió en un paradigma de la verdadera belleza. Esta asociación pagana entre virtud y belleza se percibe en muchas esculturas antiguas, así como en las obras del ferviente cristiano y neoplatónico Miguel Ángel, como en su famosa estatua del David y su poesía.

En el siglo XVIII, el neoplatonismo renacentista inspiró el pensamiento de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), fundador de la arqueología y prolífico escritor sobre arte antiguo. Mientras estudiaba la escultura griega, concluyó que la belleza de la representación griega de los cuerpos masculinos no se debía a la idealización de los escultores griegos, sino a la perfección de los cuerpos de sus modelos, los hombres griegos de la antigüedad. Además, estos hombres eran más bellos que los hombres modernos porque simplemente eran mejores personas. La idea de que la contemplación de la belleza masculina natural abría la puerta a la *belle nature* —la idea pura y eterna de la naturaleza en la mente—, y que esta podía conducir a otras verdades superiores, se mantuvo popular hasta la segunda mitad del siglo XIX. Así, a través de diversas manifestaciones, la influencia de Platón se esconde tras el uso exclusivo de modelos masculinos en la École des Beaux-Arts hasta finales del siglo XIX, lo cual se refleja en la tercera parte del Curso de Dibujo.

La estatuaría antigua de desnudos femeninos también presentaba a las mujeres en una forma ya idealizada. Desde el Renacimiento, la mayoría de los artistas —dóciles, castos, tímidos o reservados— utilizaban la estatuaría antigua como modelo para aprender a posar a las mujeres y a representar su anatomía. En apuros, ante una pose difícil, los artistas solían recurrir a un modelo masculino —preferiblemente ligeramente regordete— para representar una figura femenina; además de sustituirla por una cabeza femenina, realizaban algunos ajustes corporales para feminizar sus dibujos, como añadir pechos o engrosar las caderas. A medida que el desnudo femenino empezó a predominar en el arte occidental, se elogiaba su “belleza y pureza enrarecidas”; la simplificación de las formas naturales mediante la geometría, como los pechos hemisféricos, representaba un paso hacia el ideal y, por ende, hacia el pensamiento moral.

No obstante, el contraargumento de que ver la imagen de una mujer desnuda ponía al espectador masculino en peligro moral de experimentar una reacción erótica o de albergar pensamientos impuros era una postura importante y persistente. Así, durante siglos se argumentó que tanto los cuerpos desnudos femeninos como los masculinos, si se representaban, debían presentarse de forma idealizada, sin estímulos eróticos directos. En Francia, entre 1875 y 1881, los censores oficiales inspeccionaron y aprobaron las impresiones y fotografías de desnudos antes de que pudieran exhibirse públicamente o venderse en tiendas. A pesar de esta revisión, muchas impresiones y fotos de desnudos aprobadas no podían exhibirse en escaparates. Después de 1881, la policía quedó facultada para arrestar a quienes exhibieran públicamente un desnudo de forma ofensiva en un escaparate, en una revista o en la portada de un libro. Si se llegaba a juicio, la defensa solía argumentar que el desnudo, por muy lascivamente representado que estuviera, estaba purificado, con formas redondeadas, geométricas y antinaturales «como una escultura», y que la representación estaba dirigida a la conciencia superior y, por consiguiente, era improbable que despertara las emociones más bajas. La defensa solía ganar. En 1888, un abogado defendió un desnudo en la portada de la revista *Le Courrier français* señalando que no se veían genitales y que «el busto marmóreo, con su rigidez y fuerza imaginarias, no muestra rastro alguno de realismo... No veo aquí nada más que un cuerpo admirablemente puro, sus líneas poderosas y castas...».

Aun así, se creía que los estudiantes se beneficiaban en cierto sentido práctico de esta preferencia filosófica por los desnudos masculinos. Se creía que la anatomía humana era más fácil de comprender observando los cuerpos más delgados y angulosos de los hombres que las figuras más llenas y redondeadas de las mujeres. Se creía que era más fácil mantener la disciplina entre los estudiantes, generalmente alborotadores —todos hombres en la mayoría de las academias y escuelas de arte— hasta muy finales del siglo XIX, cuando el modelo desnudo era un hombre. Además, los profesores y administradores creían que estaban protegiendo la moral de...



A sus estudiantes, protegiéndolos del poder de las emociones inferiores y sensuales que evocaba la representación de una mujer desnuda, especialmente una considerada "disponible" (la creencia popular era que cualquier mujer que se desnudara por dinero era de dudosa virtud). Incluso después de la introducción de modelos femeninas en las clases de dibujo a mediados o finales del siglo XIX, el público en general, los artistas y los estudiantes a menudo consideraban y trataban a las modelos femeninas como si fueran prostitutas.

## Practical Matters: Copying the Drawings

Como indica el título de esta sección, estos dibujos de desnudos masculinos posados sirven como preparación para dibujar a partir de modelos vivos en un estudio. Estos ejercicios —la copia cuidadosa y exacta de buenos dibujos a partir de un modelo— deben realizarse con carboncillo, como se hacía al dibujar a partir de un modelo posado en el estudio. Una buena académie con carboncillo debería durar al menos quince horas, o incluso más. La copia debe revelarse y terminarse siguiendo los pasos de la primera parte (véase la sección titulada "Sugerencias para copiar las láminas").

Estas academias son invenciones notables de Bargue. Las apreciarás cada vez más a medida que trabajes con ellas; tu admiración se intensificará cuando empieces a dibujar a partir de modelos vivos. Aun así, el procedimiento —del esquema al contorno y a las sombras— no fue invención de Bargue; era una práctica habitual en las escuelas y estudios de arte del siglo XIX.

Los dibujos de esta parte son prácticamente puros contornos, sin sombreado ni fondo; solo hay escasas indicaciones internas de las características anatómicas. Incluso si tiene un nivel avanzado y está seguro de sí mismo, debería empezar con las láminas más sencillas y tempranas, para así asegurarse de comprender el método procedimental de Bargue.

Las dos primeras partes del curso se diseñaron para que vieras los elementos esenciales de una figura y enseñaras el procedimiento de dibujo a partir de un modelo. Los dibujos de la tercera parte enfatizan la estructura y la unidad, en lugar de ver las partes del cuerpo por separado. Los factores generales —carácter, pose y proporción— son más importantes que el detalle superficial. Una rápida lectura de las páginas de la tercera parte revela la escasa información interna que Bargue incluye en el contorno: los rostros se dejan en blanco y las manos y los pies suelen indicarse mediante líneas esquemáticas. Además, la complejidad del contorno del cuerpo suele reducirse a líneas rectas entre puntos, como en los primeros esquemas de los dibujos de yeso de la primera parte. A pesar de la escasa musculatura interna, las figuras son sencillas y están articuladas con éxito.

Dado que se trata de una práctica preparatoria para dibujar un desnudo del natural, lo mejor es simular las condiciones de trabajo de un modelo en un estudio. (En todos los dibujos de esta parte, se asume que el modelo se encuentra sobre una plataforma de al menos 40 centímetros [16 pulgadas] de altura. Esto colocará los ojos del modelo sentado aproximadamente a la altura del artista de pie frente a su caballete —una altura ideal para el retrato— y hará que el artista mire hacia arriba al desnudo de pie). La mejor manera de lograrlo es trabajando con la Bargue académie y el papel de dibujo uno al lado del otro, sobre una pared o sobre un caballete recto (no inclinado). (Los estudiantes que trabajen sin instructores deben leer primero con atención el apéndice 2. Conocer las prácticas de tamaño real les ayudará a comprender mejor muchas de las sugerencias de los comentarios en las láminas individuales).

A veces las líneas rectas con las que Bargue capturó por primera vez la forma de ciertas partes del cuerpo pueden parecer manierismos, es decir, rasgos o características que reflejan un estilo personal; en la práctica, estas líneas rectas son herramientas que indican los picos de los planos en la superficie.

Del cuerpo, delimitadas por los rasgos anatómicos que sobresalen bajo la piel. Las líneas rectas no conservan su abstracción en el dibujo final, donde suelen redondearse para lograr una apariencia natural. El esquema, la silueta resultante de contornos conectados, es solo el primer paso. Y si ha trabajado con las láminas de la parte I, sabrá cómo proceder una vez delineada la figura. En la parte III, solo se terminan los últimos dibujos: no se ha desarrollado ni rellenado ninguna línea de sombra ni, por supuesto, no se han registrado medios tonos. Si trabajara con un modelo vivo, se esperaría que finalizara el procedimiento para producir un dibujo final con la mayor parte de la superficie modelada. Bargue le enseña a dibujar correctamente la estructura antes de empezar a añadir los toques finales, así como a determinar las proporciones correctas de la forma exterior del sujeto; de lo contrario, los rasgos interiores no encajarán correctamente. Puede continuar haciendo o comprobando sus estimaciones retrocediendo y midiéndolas a distancia; con el tiempo, tomará las medidas sin herramienta. Siempre es útil comprobar el dibujo comparándolo con el modelo visto en un espejo de mano.

Con el dibujo de Bargue y el tuyo, uno junto al otro, pronto aprenderás a detectar errores. Recuerda que, si estos dibujos se usaran como modelos para una pintura, cualquier inexactitud se agravaría al intentar rellenar el interior. Esta rigurosidad es necesaria tanto para aprender a ver y transcribir correctamente la forma de un ser humano como para depurar tu práctica de cualquier manierismo o imprecisión que ya hayas adquirido.

El Curso de Dibujo se publicó en hojas de folio, aproximadamente cuatro veces más grandes que las reproducciones de este libro. Si trabaja con carboncillo, debería llevar el libro a una fotocopiadora con una buena impresora láser y ampliar a color el dibujo que desea copiar dos o tres veces. Será más fácil ver y comprender las decisiones lineales de Bargue en un dibujo más grande; muchos detalles serían prácticamente imposibles de copiar a pequeña escala, especialmente con carboncillo. Si desea copiar directamente del libro, debería hacerlo con lápiz.

## Some Notes on Bargue's Style

El uso que Bargue hace de las líneas rectas parece más intuitivo que programático. En algunas zonas anatómicas complejas (pantorrillas, rodillas, codos, bíceps, manos y pies), suele usar líneas rectas como una simplificación deliberada. Cuando hay mucha información que transcribir, los contornos de sus formas tienden generalmente a ser líneas rectas. Con la misma frecuencia, utiliza una línea larga, simple, sensual y elegante, ligeramente curvada, que abarca varios puntos. El virtuosismo de estos pasajes da la impresión de que estuviera actuando para nosotros, en comparación con las unidades cortas y entrecortadas de los otros pasajes.

Los ángulos, tanto cóncavos como convexos, que modifican imperceptiblemente los contornos de la figura se basan en características anatómicas internas: abultamiento muscular; inserciones de tendones en los huesos; huesos superficiales emergentes; músculos o grasa flexionados. Enfatizar las protuberancias de las características anatómicas internas acentúa el contorno, aclara la estructura interna y da plenitud a los contornos. Se requieren buenos conocimientos de anatomía para ver y articular estas características.

La abstracción de la figura de Bargue implica más que la simplificación de planos y contornos. Cada una de sus figuras posee un ritmo singular que subordina y subsume los detalles, o, mejor dicho, los unifica: cada elemento sustenta el efecto general de la pose y la dirección de los gestos

Bargue utiliza líneas superpuestas para enfatizar la estructura del cuerpo (como en la lámina III, 38). Estas líneas facilitan el escorzo, ya que indican si una forma o músculo se encuentra delante de otro. Bargue es particularmente experto en la construcción de las articulaciones y la rodilla: siempre indica la rótula, las protuberancias de los cóndilos del peroné y la tibia, y los tendones que conectan los músculos más grandes de la pierna que se anclan alrededor de la rodilla. De igual manera, Bargue a menudo registra formas acentuadas causadas por pliegues en la carne o fosas como el ombligo, las axilas y la nuca.

La indicación de Bargue de la anatomía interna es casi caligráfica, especialmente en las piernas. Estas indicaciones están dibujadas con cierto brío. Algunos contornos son bastante refinados, y Bargue registra todos los cambios de curvatura esperados (véanse las piernas en las láminas III, 18, 19 y 37). Otros están dibujados de forma más sobria, improvisada. Por ejemplo, en la lámina III, 32, Bargue dibuja con audacia el contorno exterior de la pierna izquierda con un único arco amplio, interrumpido únicamente por la flexión de la rodilla; en la lámina III, 41, el lado exterior de la pierna derecha es una sinuosa curva en forma de S

## A Repertoire of Traditional Poses

En los numerosos estudios de la Parte III, Gérôme y Bargue han incluido un repertorio de poses tradicionales, algunas de las cuales podrían haber sido útiles ocasionalmente para pintores de historia o narrativos. Sin duda, fueron útiles para los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de París, muchos de los cuales aspiraban a competir por el Premio de Roma. A continuación se presenta una lista de las poses reconocibles.

Poses retóricas: láminas III, 10 y 37.

Figuras alegóricas: láminas III, 28 y 40 (melancolía); lámina III, 29 (dolor o luto [podría estar sosteniendo una urna o un vaso de libación]); lámina III, 37 (oración); lámina III, 39 (dolor); lámina III, 47 (asombro).

Figuras de acción: placa III, 12 (David con su honda); placa III, 38 (un arquero); placa III, 46 (un hombre tirando); placa III, 45 (estirándose).

Figuras famosas: lámina III, 24, Joven sentado sobre una roca, de Hippolyte Flandrin, estudio (*Jeune Homme nu assis sur un rocher. Figure d'étude*); lámina III, 33, según El esclavo moribundo de Miguel Ángel (*L'Esclave mourant*) (fig. 13); lámina II, 35, el Galo moribundo (*Gaulois mourant*) en el Museo Capitolino de Roma.

Figuras bíblicas: lámina III, 12 (David); lámina III, 15 (San Juan Bautista o un pastor); lámina III, 18 (un pastor); lámina III, 36 (Adán expulsado del Paraíso); lámina III, 42 (*Ecce Homo*); lámina III, 44 (Abel muerto, Cristo muerto o un mártir).

Poses tradicionales de mujeres: lámina III, 17 (examinando un nido de pájaro); lámina III, 50 (una bañista).

1<sup>st</sup> P<sup>er</sup>



Plate II



Plate III, 2



Plate III, 3

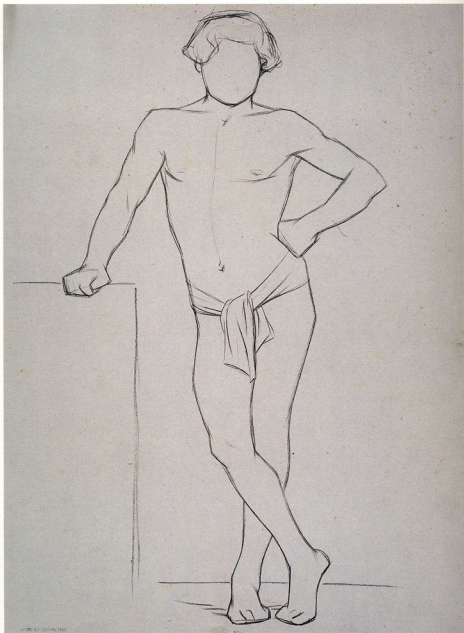


Plate III, 4

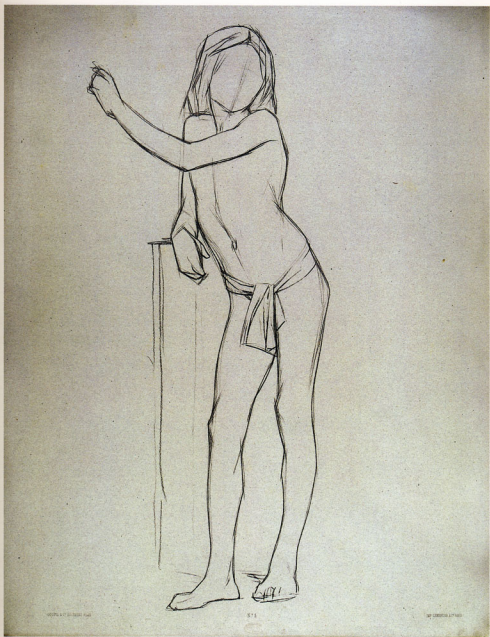


Plate III, 5



Plate III, 6



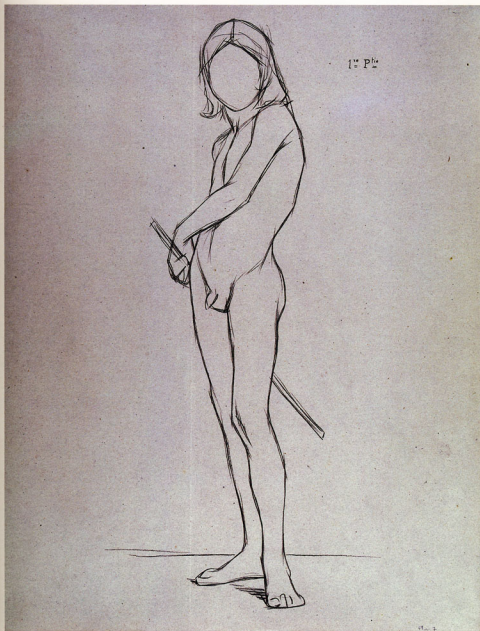


Plate III, 7



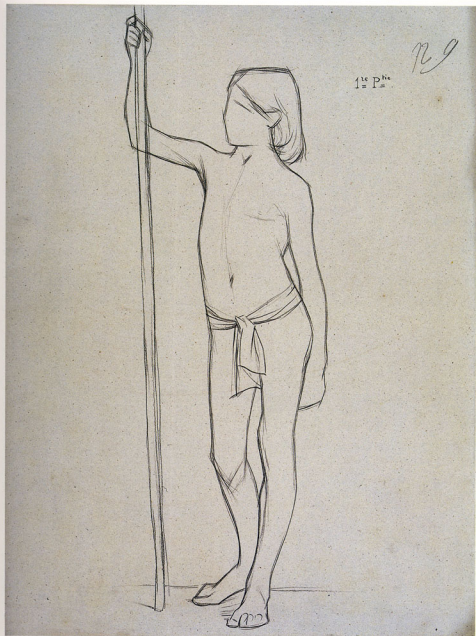


Plate III, 9



Plate III, 10



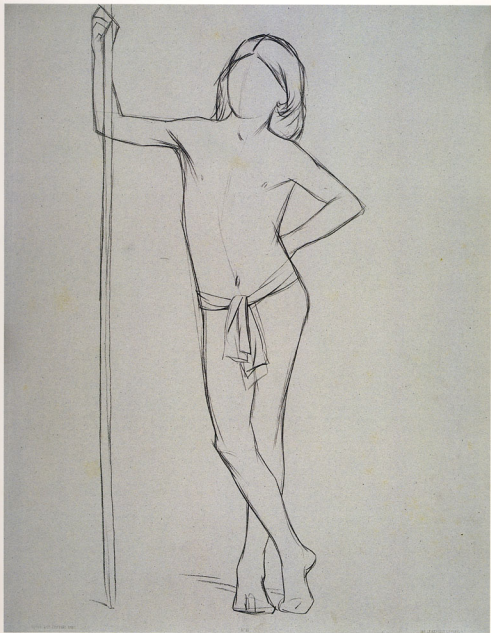


Plate III, 1





Plate III, 14





Plate III, 15



Plate III, 16



Plate III, 17



Plate III, 19



Plate III, 20



Plate I



Plate III, 22





Plate III, 23





Plate III, 24



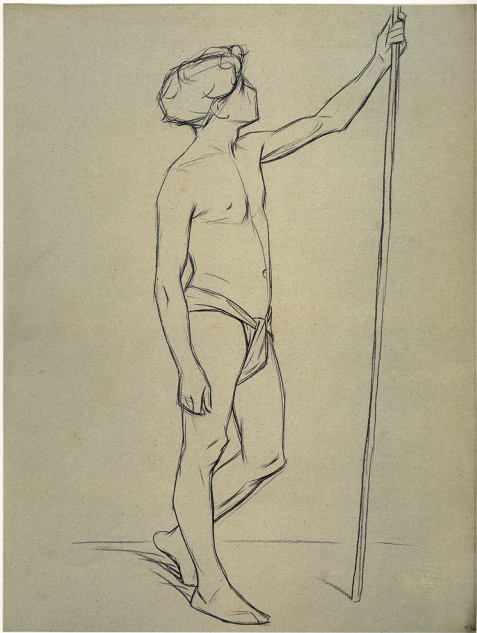


Plate III, 26

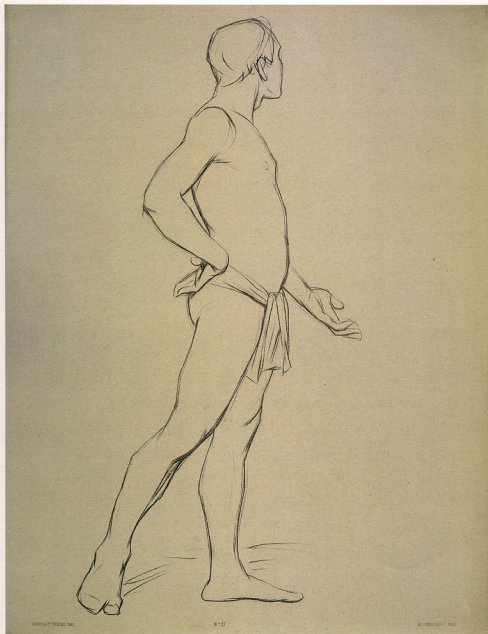


Plate III, 2



STUDY FOR "THE FOUNTAIN"

178

STUDY FOR "THE FOUNTAIN"



Plate III, 29

n° 29







Plate III, 3



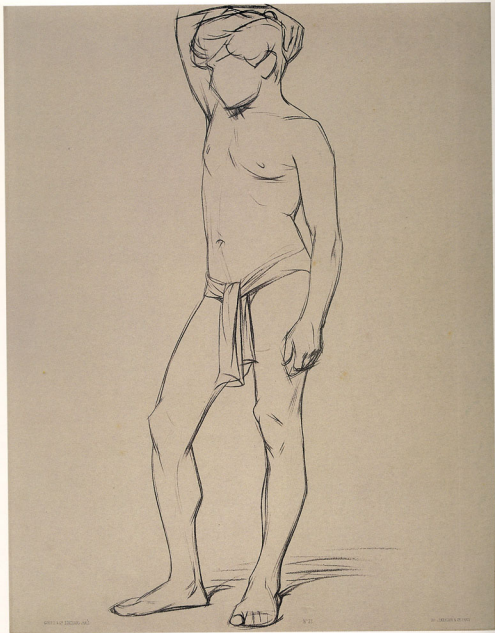




Plate III, 33



Plate III, 34



Plate III, 35

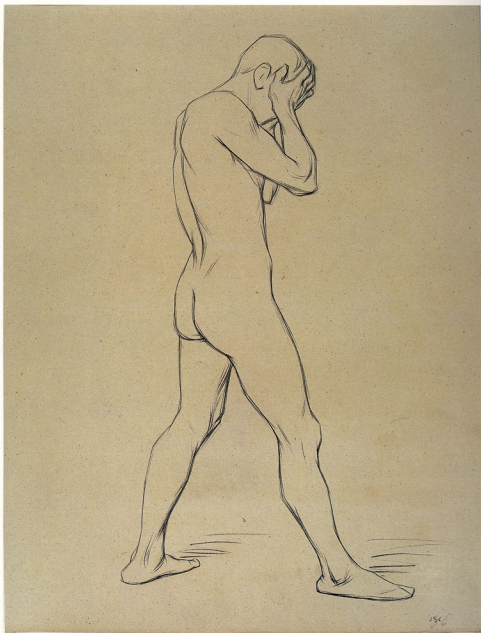




Plate III, 37

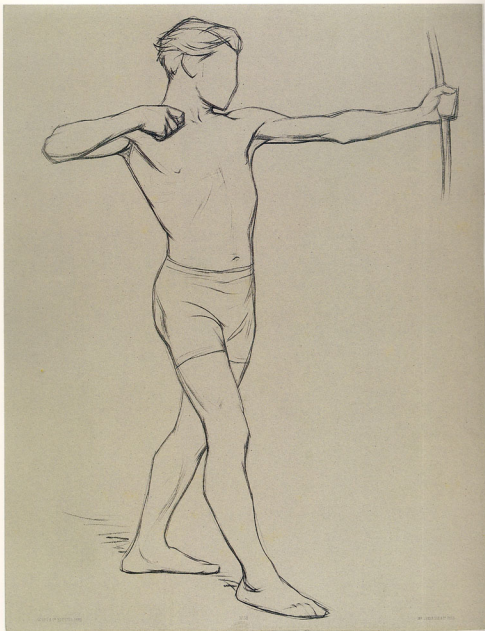


Plate III, 38



Plate III, 39





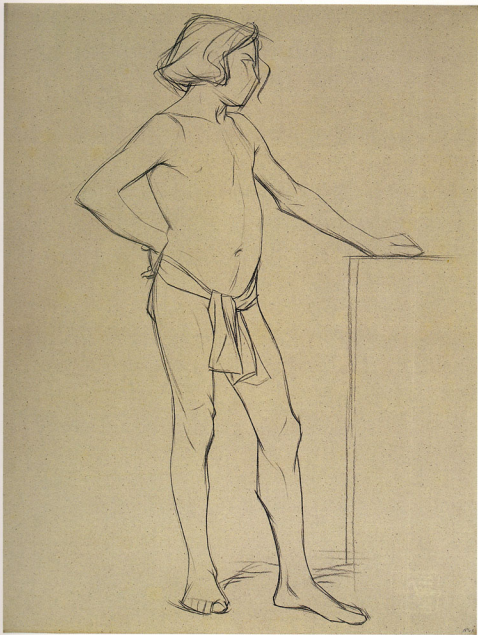
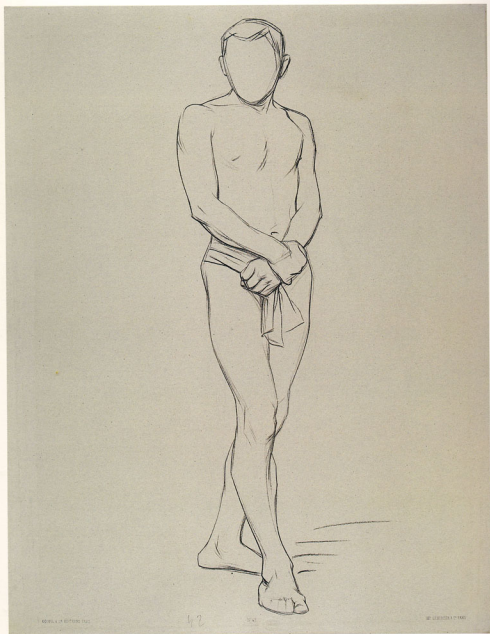


Plate III, 41



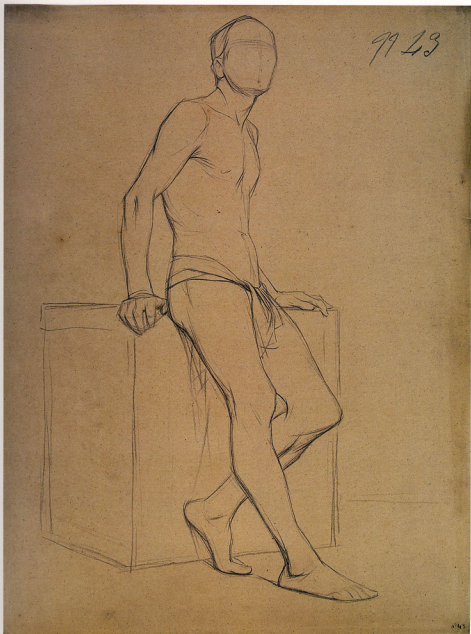


Plate III, 43



Plate III, 44

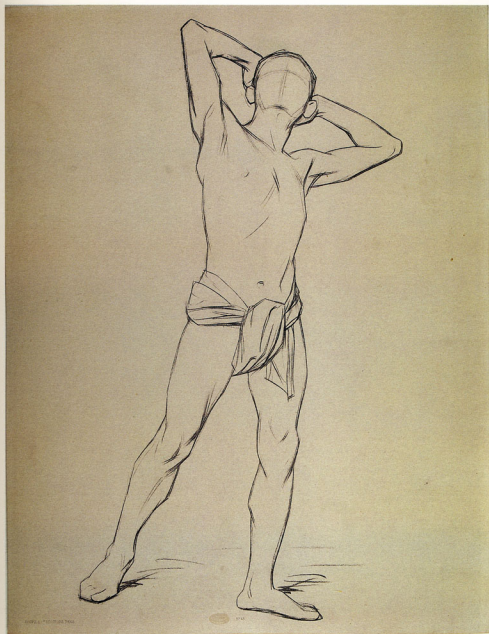


Plate III, 45



Plate III, 46



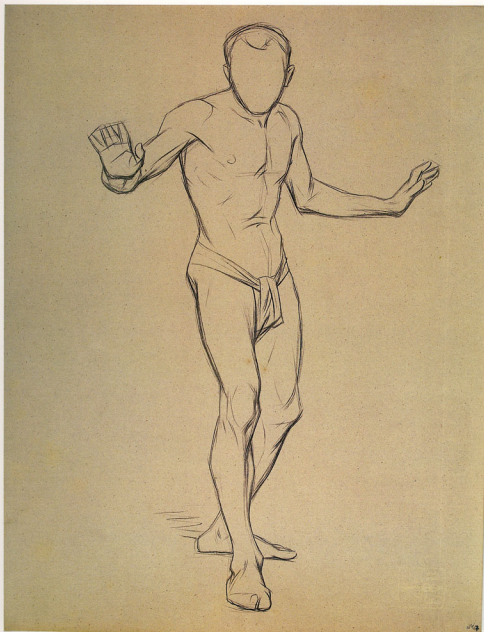


Plate III, 47







Plate III, 49

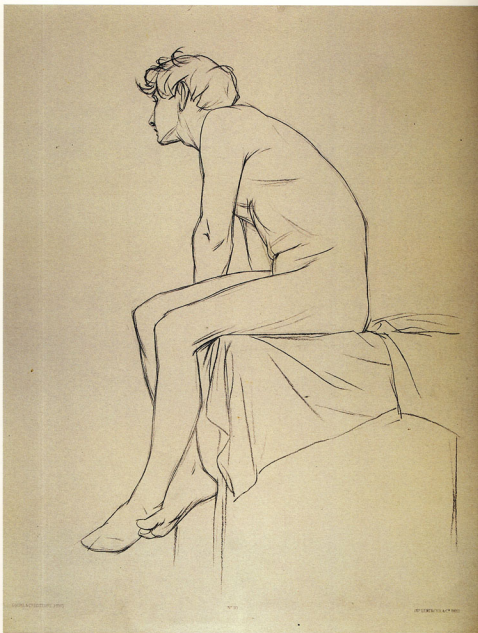


Plate III, 50

Plate III, 52



Plate III, 53



Plate III, 54



Plate III, 56

Plate III, 55





Plate III, 57

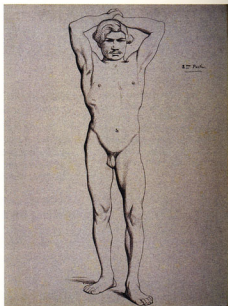


Plate III, 58



Plate III, 59



Plate III, 60

# NOTES ON THE PLATES

[N.B.: The French titles used and translated are the modern inventory descriptions of the Goupil Museum. In the text “left” and “right” refer to the left and right side of the model.]

## Plate III, 1. Young man, leaning on his right elbow. (*Jeune homme, accoudé sur le bras droit.*)

The first drawing is the most simplified of all the figure drawings, reduced to an almost abstract figure of straight lines and angles; the emphasis is on proportion. Bargue wants you to begin the figure with straight lines right from the start. We suggest a plumb line from the bottom of the stand upon which the boy is sitting, through the margin of the stomach, and up the back of the neck. This is a popular, effective pose for a full-length portrait.

## Plate III, 2. Young boy, standing while leaning on a box. (*Jeune garçon, debout accoudé à un mur.*)

This is a funerary or mourning pose. The weight is divided between the feet and elbows. Pay attention to the very faint construction lines that travel between the buttocks and the upper body. Note: the line of the stand is an absolute vertical.

## Plate III, 3. Standing man, walking, rear view. (*Homme debout, marchant, de dos.*)

This drawing of a fighter is more developed than the previous two: the arms, the hair, and the shoulders are more detailed; the pose, with its many foreshortenings, is more sophisticated. It places the outline cuts into the body, following the shape of a muscle. These overlappings are one of the techniques Bargue teaches. The outer limits of the scapula are clear on his right side, while its inner limit is indicated inside the back. The bones of the elbows show through the skin. The lower part of the raised arm is drawn with two quick, overlapping lines. This is a pure outline, as if all the light were coming from the front, flattening the form. A light from a window or a lamp would cast a clear shadow across the body, as in most of the cast drawings in part I. The shadow line should be drawn first and then the shadow filled in with an even tone; the halftones may be added next. However, shadows are not recorded in most of the figure drawings of part III. I suggest a plumb line from the lower tip of the ear, through the knee, to the left toe. When drawing from nature—such as a studio model—it is best to make your first reference points from the bottom up. Although it does not make much difference when you are working from a drawing, you might start forming the habit of doing so now. With a model the position of the feet would be marked on the stand and would always be in the same place. The rest of the body will sway and move as the pose settles in. As a consequence, secure reference points taken from the feet will always be useful and assuring.

## Plate III, 4. Standing young man, leaning on a box, front view. (*Jeune homme debout de face, appuyé sur un mur.*)

This simple pose, with the emphasis on the outline, has only minor areas of foreshortening. There are some careful indications of anatomy in the upper body and arms. An important area is the interlocking of the model's left hand with the waist. In some areas you can guide yourself by the distances across empty spaces outside the figure, between limbs and the body (the so-called negative spaces). A good plumb line could run from the left side of his neck to the top of the little toe of the standing leg.

Plate III, 5. Standing young man leaning on a box while holding up his left arm, front view.  
(*Jeune homme debout, de face, appuyé sur un mur, levant le bras gauche.*)

The model in this drawing was probably holding onto a pole or a rope suspended from the ceiling. There is tension in various parts of the body; pay attention to how this tension is shown and how it affects the anatomy. His right arm is very accurately foreshortened. Leaning on the box produces a tilt of the rib cage and gives an angle to the hips. An axis or medial line through the head and torso will help organize the proportions of the upper body; furthermore, the symmetrical features of the body will align themselves more or less perpendicular to the line.

Plate III, 6. Standing young man, leaning on a pole, left leg set back, side view.  
(*Jeune homme debout, de côté, appuyé sur un bâton, jambe gauche en arrière.*)

This is a sensuous, serpentine pose with a surprising sense of movement initiated by the act of looking over the shoulder. There are broad and subtle overlappings along the back and shoulders. The plumb line can run from the right heel to the back side of the head.

Plate III, 7. Standing young man holding a pole behind himself in his left hand.  
(*Jeune homme debout tenant un bâton de la main gauche derrière lui.*)

The young man could be pulling a sword out of a scabbard, albeit with his left hand. Concentrate on the rhythms of the muscles in the arm and legs. The plumb line runs from the part of his hair through his right foot.

Plate III, 8. Standing young man, right hand on his head, rear view.  
(*Jeune homme debout de dos, main droite sur la tête.*)

The angles of the arms and legs are set in rhythmic response to one another. The main weight is on the left leg, although equilibrium is maintained by the right leg. The negative spaces are small but critical since they indicate that the legs are not touching. On the model's back Bargue uses predominantly straight lines to describe internal structure.

Plate III, 9. Standing young boy holding a pole, head turned toward the pole.  
(*Jeune garçon debout tenant un bâton, tête tournée vers le bâton.*)

The only areas of pronounced foreshortening are in the legs and feet. The pole forms a safe negative space along the boy's right contour, which you can use to check your measurements and your shapes.



**Plate III, 10. Standing man holding out his right hand, rear view.**  
*(Homme debout de dos tendant la main droite.)*

This could be the stance of an orator conceding a point (with his hand upturned); or it could be a repoussoir figure framing the central event of a history painting. The tension of the pose is described in several parts of the outline, particularly in the waist and thighs. The plumb line could run from the peak of the head to the inside right ankle.

**Plate III, 11. Seated man, rear view.**  
*(Homme assis de dos.)*

After a popular studio pose, this is a more advanced, lifelike study. The outline is accurate, especially along the left side of the back, and the upper part of the leg. Light lines describe the medial line of the figure, and some of the internal structure. The weight of the body is emphasized by the flat line of the buttock and the bulging flesh above it.

**Plate III, 12. Standing young man, right hand on left shoulder.**  
*(Jeune homme debout, main gauche sur épaule droite.)*

This could be the biblical David with his sling over his shoulder, getting ready to shift his weight forward (notice the tilt of the pelvis) for the pitch. The plumb line is from the peak of the head down. You may need vertical reference lines to assist you in plotting this narrow figure. In a free-standing pose the head is always positioned over the weight-bearing or standing leg (the other leg is sometimes referred to as the free or play leg).

**Plate III, 13. Standing young boy holding a pole, legs crossed.**  
*(Jeune garçon tenant un bâton, jambes croisées.)*

The visible hand and the feet are drawn with great clarity and emphasis. Watch the proportions of the slightly foreshortened left arm. The pole steadies the model and furnishes an extra reference line from which to judge. This drawing also demonstrates that the head is usually positioned over the weight-bearing leg (although here it tilts slightly off center due to the support by the pole).

**Plate III, 14. Standing young man turning his back, hands crossed behind him.**  
*(Jeune garçon debout tournant le dos, mains croisées dans le dos.)*

This could be a prisoner tied from behind. The angular outline stresses the boniness of the young body. There are obvious anatomical notations on the back, such as the scapulae, and more subtle ones on the legs, such as the tendons of the hamstring. The plumb line runs from the top of the neck to the inner right ankle.

Plate III, 15. Standing older man leaning against a stand while holding a pole.

*(Vieil homme debout adossé à un mur tenant un bâton.)*

The vague support—a wall or a stand—is clearly improvised; nevertheless sketch it in so that you will not forget how the weight is distributed in the stance. Observe how a faint line has organized the angles of the man's lower chest and belly. This observation relates nicely to the method taught in part I. Moreover, there are many negative spaces to help further organize the limbs. The plumb line runs from the peak of the head to the right toe.

Plate III, 16. Seated man, leaning on a wall.

*(Homme assis, accoudé sur un mur.)*

There are few straight lines in this splendid pose. The seated young man leans back against a table, so that all of the body recedes: the face is back, the hip forward. Study the position of the back and the upper torso. There are many good lessons in foreshortening in the drawing: one leg comes forward, the other goes back; the torso leans away from the viewer, the head is behind the shoulder; and the right arm reaches back, foreshortening the upper arm as well as the forearm.

Plate III, 17. Seated young boy, holding an object in front of him in his hands.

*(Jeune garçon assis, tenant un objet devant lui dans ses mains.)*

This is a moody pose, as if the boy were reading his fortune in a teacup. All the forms are lean and sinuous. His left leg, however, is in an inelegant view (a situation that often arises when models are carelessly posed and may be inevitable when many students work from the same model). Relate the right leg to the left as you draw.

Plate III, 18. Standing young man leaning on a pole.

*(Jeune homme debout appuyé sur un bâton.)*

This is a shepherd's pose. The young man is not so graceful as some of the other models; his legs are knobby and long. Pay attention to the articulation of the elbows and knees, which are described by Bargue with overlapping lines.

Plate III, 19. Standing young man, frontal view, with hand on chin.

*(Jeune homme debout de face, main sur le menton.)*

This could be either a pensive or pugilistic pose. Is he sizing up his opponent or simply dreaming? Although the model has articulated fingers, the toes are summarily indicated. The loincloth is elegant in that it does not obscure the silhouette. Part of each arm is in foreshortening. Study the marks that Bargue makes for internal features. Usually they describe the boundaries of major anatomical forms as well as the center lines of the torso. The plumb line runs from the right corner of the face to the inner ankle of the model's left foot.

**Plate III, 20. Standing young boy leaning on a stand, left leg crossed behind the right leg.**

*(Jeune garçon debout accoudé à un mur, jambe gauche croisée derrière la droite.)*

In this highly developed drawing, the arms, hair, shoulders, legs, and feet are all detailed. The pose is sophisticated; the parts of the body are arranged in interesting juxtapositions. Notice the overlapping of muscles on the legs. Carefully measure the foreshortening of the reclining upper arm. The several negative spaces can be used as guides to the shapes around them. Such sharp lines show the angles produced by the bones, whereas the softer lines show muscle and fat.

**Plate III, 21. Seated young man, three-quarter view, hair somewhat long.**

*(Jeune homme assis, trois quarts, cheveux mi-longs.)*

The slump of the torso is shown by curves, the boniness of the arms and legs by straight lines. Bague's main interest is in the upper body, particularly in the tension of the supporting left arm. The plumb line runs from the peak of his face to the side of the box. This helps in measuring the distance from the box to the left toe, and so forth. In addition to a plumb line, extra horizontal reference lines (all perpendicular to the plumb line) would help to organize the various areas, say, through the top of the box under the buttocks and through the navel and left elbow.

**Plate III, 22. Man in profile, leaning to the right.**

*(Homme de profil, penchant à droite.)*

This is a pose with some action or movement indicated. It is a successful drawing, especially in the forms of the two arms. It is important to transcribe the negative spaces accurately. The tension between the left and right side of the contour is subtle and sensitive; small deviations in the contours may detract from the roundness of the figure. Work from side to side across the form and notice the variety of the contours. Normally a depression on one side will be paired with a swelling on the other. Again, some well-placed horizontals will help divide the figure into manageable areas.

**Plate III, 23. Standing man, right hand on a stand.**

*(Homme debout, main droite posée sur un mur.)*

In this classic pose the head tilts back with a hopeful expression. The left knee is locked to indicate support and the belly protrudes forward gently, adding grace and movement to the pose. You need horizontals here as well as a plumb line.

**Plate III, 24. Man seated upon the ground, his head on his knees.**

*(Homme assis sur le sol, tête sur les genoux.)*

The youth in this splendid drawing holds a pose similar to that in the famous painting of 1836 by Hippolyte Flandrin entitled *Young Nude Boy Seated by the Sea*, study (*Jeune homme nu assis au*

bord de la mer. Étude), in the Louvre Museum in Paris. The areas of greatest interest are his right arm and hands, the vertebrae on the back of the neck, and the blocky feet. You'll need horizontals as well as a plumb line to organize your work.

**Plate III, 25. Standing man, seen from behind.**  
(*Homme debout de dos.*)

A back view is always difficult because of the ever-changing morphology of bones, muscles, and fat. This is an older model, and the muscles and fat under the skin have sagged in a few places. The weight displacement is on his left leg, throwing the left hip up and the right one down. The foreshortened right foot is obscured, making it difficult to copy. You have to measure the angle of the foot from a horizontal. Bargue's attention to structure and the shift of bodily weight is as refined as his subtle notations of age. This drawing is a splendid example of the mixture of the idealist and realist interests of the Academic Realists.

**Plate III, 26. Standing young man, holding a pole in his left hand while looking at it.**  
(*Jeune garçon debout, tenant un bâton de sa main gauche et le regardant.*)

This is a well-developed drawing with accurate proportions. The gesture is subtle: the boy looks up toward the pole in his left hand (as if he were admiring a banner lost to our view); he shifts his weight to the right leg, and moves his left leg back. As a result, his shoulders and hips tilt at opposing angles. Opposing angles similarly animate the fingers, which are carefully arranged on his left hand.

**Plate III, 27. Standing man, in profile, holding out his open left hand.**  
(*Homme debout de profil tendant la main gauche ouverte.*)

This subtle drawing emphasizes the placing of the weight on the model's left leg. The head is clear in its turn and structure. The hand bent back by the akimbo arm is noteworthy; the other hand—held in a position that a model would find hard to maintain—seems to have given Bargue trouble. This hand appears to have been added later; its gesture is not supported by any connection with the body, which inevitably makes it look too large. Such an effect was perhaps unavoidable given this pose. The classical rule is to choose a view in which all major joints are visible.

**Plate III, 28. Young man seated on a box, his right hand supporting his head.**  
(*Jeune garçon assis sur une caisse, main droite soutenant la tête.*)

Traditionally a cheek resting on the hand of a seated figure represents melancholy. The most famous examples are Dürer's 1514 engraving *Melancholia I* and Rodin's 1880 statue *The Thinker* (*Le Penseur*). Melancholy is one of the traditional four humors (or temperaments) that determine human physiognomy and personality. The humors were an integral part of the Neoplatonic system; even today they are embedded, albeit discreetly, in popular astrology. The emphasis is

on the supporting left arm; notice the taut deltoid and scapula. Faint construction lines are visible throughout, and there are indications of the ulna and patellae. The hand is carefully blocked out to show its importance and to balance it with the foreshortened arm and hand holding up his head. Use horizontal reference lines as needed.

**Plate III, 29. Young man in profile holding a ball.**  
*(Jeune homme de profil tenant une balle.)*

The figure holds a ball, putting the biceps of the arm in flexion to support the weight; the tension runs down the right side of the body through the locked knee. The far side of the body, not bearing the weight, is relaxed and lowered. The entire torso from buttock to neck is exemplary. The chest, belly, and thigh are described by a single curved line.

**Plate III, 30. Standing man in three-quarter view, holding a pole with both hands, his left leg crossed over the right.**  
*(Homme debout de trois quarts, tenant un bâton à deux mains, pied gauche croisé devant le pied droit.)*

This drawing of a mature man with fairly well developed anatomy emphasizes gesture and movement. Compare him with other models, such as in plate III, 33, and note how his contours differ from the younger men. The right foot seems to be an undeveloped thought.

**Plate III, 31. Seated man in profile, his hands crossed on his left knee.**  
*(Homme assis en profil, les mains croisées sur genou gauche.)*

This is an excellent example of a well-proportioned figure with judicious indications of anatomy. The negative shapes are clear and therefore helpful. The foremost leg is accurately drawn. The arms are twisted over one another. Make sure you pay attention to the rhythms in the outlines of the legs and arms by precisely placing the high and low parts of their curves, all the while comparing one side of the contour to the other. Draw the left and right sides at the same time, using the internal indications of anatomy to guide you.

**Plate III, 32. Standing young man, right arm resting on his head.**  
*(Jeune homme debout, bras droit posé sur la tête.)*

When copying this model remember that the two legs are on different planes!

**Plate III, 33. Standing man, right hand on his chest, left hand on his head.**  
*(Homme debout, main droite sur le poitrine, main gauche sur la tête.)*

The model imitates the pose of Michelangelo's *Dying Slave* (*L'Esclave mourant*) in the Louvre Museum in Paris (studied in plate III, 30 and shown complete in fig. 13). The view is higher than in the other drawings. Notice how the feet steady the body, as if he were standing on an incline. Be sure to maintain the character of the model's maturity throughout the drawing; his limbs are thicker and more muscular than those of a youthful body. The drawing of the right arm and of the right leg is noteworthy.

Plate III, 34. Standing young man, turning his head to the left, right hand extended.

*(Jeune homme debout, tournant la tête vers la gauche, main droite tendue.)*

This very exciting drawing combines the subtlety and grace of the *contrapposto* pose with an extended, foreshortened, and accurately viewed right arm. It exemplifies several qualities of a good drawing, combining an interesting pose, a legible mood, clear anatomy, and a simplified line.

Plate III, 35. Half prone man, holding himself up on his hands.  
*(Homme presque allongé se soutenant de ses bras.)*

The pose echoes that of the famous *Dying Gaul* (ca. 190 B.C.) in the Capitoline Museum in Rome. Each arm bears weight in a different manner. The foreshortened legs must be copied exactly. Throughout, the information—external and internal—is very subtle. The boy was probably first inscribed within a triangle of construction lines, with a plumb line through one side of the head and left hand. Try to imagine such geometrical shapes around your figures as you were trained to do in the cast drawings (see comments to plate I, 5).

Plate III, 36. Standing man in profile, hiding his face in his hands.  
*(Homme debout de profil, se cachant le visage dans les mains.)*

The pose is for Adam being expelled from Paradise; it is a rhetorical pose, with codified gestures. It could be used for anyone in despair or grief. Throughout this section Bargue helps the student develop a repertoire of archetypal poses. Learn to distinguish their individual qualities; consider how figures can communicate meaning and emotion.

Plate III, 37. Standing man, left hand on his chest, right hand extended.

*(Homme debout, main gauche sur la poitrine, main droite en arrière.)*

The man strides forward, looking up as if imploring someone and putting his hand on his chest to demonstrate his sincerity. Note the grace of the extended arm and the carefully posed fingers. This pose is traditional and, although rhetorical, it is full of emotion. The fact that a pose is traditional does not mean it is worn out and useless; a good artist can infuse standard iconography with fresh expression by rethinking and experiencing the emotion, resulting in a figure that is legible and communicative.

Plate III, 38. An archer.  
*(Homme tirant à l'arc.)*

This drawing emphasizes the archer's balance and the muscular tension throughout his body—especially in his arms and upper body—as he pulls the bowstring back.

**Plate III, 39. Seated man, hiding his face in his hands.**  
*(Homme assis, se cachant le visage dans les mains.)*

The student must learn to draw the figure in a variety of poses—seated, lying down, leaning—with each position presenting specific problems. This pose is complex, containing more detailed observation than hitherto. Be careful to preserve the relationship of height and width so that the negative spaces retain their descriptive quality. Also pay attention to the breaks and overlappings in the contour.

**Plate III, 40. Standing man, right hand on his chin, left hand behind his back.**  
*(Homme debout, main droite sur le menton, main gauche dans le dos.)*

Since antiquity the gesture of the hand to the chin has traditionally symbolized pensive contemplation. Among the problems that should be noted, the arms are both rather cumbersome in their foreshortening. Although the right arm is well drawn, the left elbow seems out of place. The upper torso looks small relative to the hip, legs, and head. Assume this pose and check the appearance of your arms in a mirror, or ask a friend to assume the pose for you. The rhythms of the legs are well conceived and the disposition of weight seems logical.

**Plate III, 41. Standing young man, left hand resting on a stand, right hand akimbo.**  
*(Jeune homme debout, main gauche posée sur un mur, main droite sur les reins.)*

This is an assertive pose. The young boy stands alongside the box, with one hand resting on it. Between the weight of the hand on the box and the weight on his standing leg, an equilibrium is established which resounds throughout the body. The concavity of his right side emphasizes the jut of the pelvis and then quickly turns into the convexity of the buttock. A good plumb line would run down the center of his body, from the pit of his neck through his navel. Note how many straight notations have been turned into curves.

**Plate III, 42. Standing young man, hands crossed over his waist.**  
*(Jeune homme debout, mains croisées sur le ventre.)*

Here is another bound prisoner, this time with his arms in front. This could also be Christ, either presented to the populace in the traditional *Ecce homo* iconography, or being baptized by John the Baptist. The drawing is a good example of anatomical articulation, particularly in the legs around the knees and calves.

**Plate III, 43. Man leaning against a stand, face lifted up.**  
*(Homme appuyé le long d'un mur, visage vers le haut.)*

This is a very relaxed pose seen from a low position. The legs are strong, the fingers nicely posed and spaced, and there are great subtleties of observation in the outline of his left side, from shoulder to groin. Note the depiction of his weight-bearing right hand.

**Plate III, 44. Supine young man.**  
*(Jeune homme allongé.)*

A supine young man with foreshortening effects across his whole body. This is a pose often used for the dead Christ, the dead Abel, and various martyrs. Use vertical reference lines to divide the body into manageable portions; for example, from the ends of the fingers of the right hand up through the thighs. Continue relating one part of the body to the other.

**Plate III, 45. Standing man, his hands behind his head, looking up.**  
*(Homme debout, mains derrière la tête, visage en haut.)*

This is a wonderful drawing of a man stretching. The relatively low placement of the ears assists the foreshortening of the head. Muscular rhythms play throughout the body. Very light interior lines show features of the anatomy, such as the under part of the chin. On both sides you can see the insertion of the latissimus dorsi into the armpit. The left leg is seen from the medial angle, that is, from the inside, and should be much wider than the right leg, seen from the front, which it is not.

**Plate III, 46. Man pulling on a rope.**  
*(Homme tirant une corde.)*

This drawing depicts a man—with a rather small head for his body—pulling on a rope. The gesture suggests that he is pulling against someone. The right pelvis has dropped and the left buttock is compressed as a result of the physical effort. The tapering of the right bicep into the forearm is precisely noted. In drawing an action, pay attention to the muscles that are working. They contract and change their forms: muscles are shorter and fuller in flexion and leaner and longer in extension.

**Plate III, 47. Standing man, arms spread out.**  
*(Homme debout, bras écartés.)*

This pose could represent surprise or astonishment. This is a very developed drawing even without a face. Notice the guiding schematic lines of the hands: Bague groups the fingers together rather than drawing them individually. This example provides an extremely good drawing lesson: you see indications of the sternum, the knees, and the ankles. Bague does not want you to forget where the bones are. He has caught the movement of the figure in all the limbs. Note the foreshortening of the right forearm and of the left upper arm. Academies in the nineteenth century usually had ropes hanging from the ceiling to help the models maintain such poses.

**Plate III, 48. Standing young man, three-quarter rear view, crossed arms.**  
*(Jeune homme debout, trois quarts de dos, bras croisés.)*

This drawing shows a bystander in pensive mood. The young man has fine legs, broad buttocks, and faintly defined shoulder muscles. From this point on the facial features are included, and the internal anatomical features are better described than in previous examples.



## APPENDIX 2: The Sight-Size Technique

### An Experienced Artist and Teacher Defines the Sight-Size Technique

En el curso de un intercambio de cartas sobre la técnica del tamaño de la vista, Peter Bougie, quien ha estado enseñando el procedimiento a sus estudiantes en su taller de Minneapolis, Minnesota, durante años, me envió esta excelente explicación de la técnica:

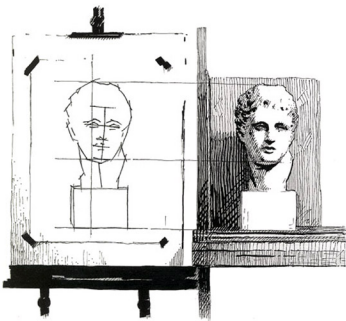
El método de medición a simple vista era un método común de trabajo tanto para estudiantes como para artistas consagrados antes del siglo XX, durante el cual cayó en desuso en la mayoría de los entornos de educación artística. El término "a simple vista" se refiere a hacer un dibujo del tamaño que tendría si se proyectara sobre un plano que se extiende a izquierda o derecha desde la mesa de dibujo e interseca la línea de visión. Esto permite al artista observar el objeto y el dibujo desde un punto de vista elegido y verlos uno al lado del otro, con la apariencia de que tienen el mismo tamaño. Se establece una plomada [véase glosario] para medir la anchura del objeto desde un punto establecido, y se utiliza una plomada manual para alinear las características del objeto con las correspondientes del dibujo. Esto permite al artista realizar comparaciones muy objetivas, prácticamente absolutas, de forma y proporción. Es una herramienta de aprendizaje excepcional porque ayuda al estudiante a ver objetivamente cómo lo que ha hecho se compara con la naturaleza; es decir, ¿está la rodilla demasiado alta o demasiado baja? ¿Se ha colocado la medida del ancho hasta la punta de la nariz demasiado lejos o demasiado cerca de la plomada vertical? Si quiere la respuesta a cualquiera de estas preguntas, tome la plomada y compruébelo usted mismo. Esta técnica es una herramienta excelente porque establece un punto de vista común, un punto de vista objetivo, entre el alumno y el profesor. No hay lugar para discusiones sobre puntos de vista relativos, ya que el profesor y el alumno ven el tema desde el mismo punto de vista, y el profesor puede señalar errores y observaciones incorrectas objetivamente, ayudando así al alumno a ver y comprender lo que realmente hay, en lugar de ofrecer generalidades vagas sobre si algo se siente bien o mal. Finalmente, es un excelente método de trabajo para cualquier artista que desee utilizarlo para trabajar directamente del natural en un entorno controlado, ya que una vez que lo domine, podrá fijar rápidamente puntos de referencia sólidos en un dibujo o pintura, ahorrándose mucho esfuerzo innecesario. El tamaño visual es un método bien conocido y probado para tomar medidas en un entorno donde el modelo está posado o el sujeto está inmóvil. Es una herramienta. No es más teórica que un lápiz o un pincel. Es útil cuando se usa correctamente. Sobre todo, el método de la vista se utiliza para ayudar a los estudiantes a desarrollar y mejorar su "ojo" y, a medida que avanzan, sus habilidades para resolver problemas

### Using Sight-Size to Copy the Bargue Plates

Se recomienda el uso de la técnica de la vista a escala en las tres partes del curso. Se trata básicamente de un método de dibujo en el que la imagen producida tiene las mismas dimensiones en el papel que las dimensiones aparentes del objeto. Esta técnica ofrece varias ventajas si se sigue correctamente. Produce una transcripción precisa del objeto en el mismo tamaño en que se percibe, lo que permite la comparación continua del dibujo con el modelo. Una vez que los estudiantes dominan el uso de la vista a escala, pueden corregir fácilmente su propio trabajo. La práctica de la técnica de la vista a escala también aumenta la capacidad del estudiante para estimar con precisión las medidas aparentes del objeto y transferirlas correctamente al papel. Este talento se vuelve pronto instintivo; es el mayor don de la práctica de la vista a escala. Tanto la capacidad de autocorrección como la de estimar medidas brindan al estudiante principiante una sensación de confianza. Para los principiantes, las ventajas de la técnica de la vista a escala son tan grandes que se recomienda aquí, especialmente para estudiantes que trabajan solos. Aunque está diseñada para dibujar del natural, es decir, de objetos tridimensionales, se adapta fácilmente a la copia de dibujos. El uso de la técnica de tamaño real estandarizaría el enfoque de las tres tareas presentadas en el curso (a saber, trabajar a partir de moldes, copiar dibujos y dibujar academias) y, en general, sería una preparación adecuada para el primer dibujo a partir de modelos vivos utilizando la técnica.

### How Old is the Technique?

Existe un debate interminable entre los profesionales sobre la antigüedad de la técnica y quién la practicó. Algunos adeptos han intentado rescatar un linaje ennobecedor de artistas que emplearon el método, similar a la tradición de los duques y papas del Renacimiento, que remontan sus árboles genealógicos a Hércules. Como práctica metódica de estudio, parece ser un desarrollo de finales del siglo XIX. Aunque hay muchos casos en los que se utiliza inconscientemente no como método, sino como un enfoque natural —por ejemplo, en el retrato o al capturar figuras a distancia—, es mejor como práctica de taller. El análisis de numerosos grabados, dibujos, pinturas y fotografías de los primeros talleres en sesión —algunos incluso del Renacimiento— no muestra ninguno de los caballetes verticales necesarios para la práctica de la escala visual. En muchas otras representaciones de talleres más antiguos, se ve constantemente a estudiantes más jóvenes sentados en el suelo, con sus tableros de dibujo en el regazo.



## Necessary Conditions for Sight-Size Practice

En primer lugar, el objeto dibujado y el papel sobre el que se transcribe su apariencia deben permanecer estables. Además, la mesa de dibujo sobre el caballete debe estar perfectamente vertical y el caballete estable en la misma posición sobre el suelo durante todo el tiempo que tarde en completarse el dibujo, que puede ser de varias semanas. La luz sobre el objeto debe ser siempre estable y direccional o, si proviene de una ventana, siempre con la misma exposición norte. Esto significa que el espacio o la habitación debe mantener la misma configuración hasta que se termine el dibujo.

En segundo lugar, la posición de observación del artista al estudiar el objeto y el dibujo debe ser siempre la misma. La posición de observación suele ser a una distancia cómoda del soporte y del caballete, por ejemplo, tres veces la dimensión mayor del dibujo (para reducir el ángulo de distorsión) y en un punto donde el papel de dibujo y el sujeto estén visualmente uno al lado del otro.

Marque la posición de sus pies en el suelo con cinta adhesiva, indicando la posición de cada uno. Es mejor colocar los pies a la anchura de los hombros; esto aumenta la estabilidad. Coloque los pies en posición, bloquee las rodillas y manténgase erguido cada vez que retroceda para observar el sujeto o el dibujo. Use los mismos zapatos durante todo el proceso de dibujo. Incluso el más mínimo cambio de perspectiva, como usar tacones más altos o más bajos, puede afectar su visión y su juicio.

Fig. 44.

*The Shadow Box.*

*Left:* the setup of the box with a cast.  
*Right:* floor plan of setup indicating the marked, working foot position.

*Drawing:* Graydon Parrish

**Nota:** Nunca dibuje el objeto mientras lo mira directamente; estúdielo siempre desde el mismo lugar y distancia, y dibuje de memoria, ayudado por las marcas medidas.

## Excursus: Shadow Boxes

Se suele usar una caja de sombras para los dibujos de yeso. Copiarás dibujos ya hechos a partir de un molde. Aun así, es útil saber cómo se hicieron estos dibujos, ya que esto te ayudará cuando pases de los dibujos de Bague a los moldes reales.

La caja de sombras utilizada para la configuración del molde es una caja pequeña de tres lados con fondo pero sin tapa, y dos lados verticales adyacentes. Puede construirse desde cero o reconstruirse a partir de una caja de madera (véase la fig. 44). La caja, por supuesto, reposa sobre un soporte o mesa sólida que la eleva a la altura de un caballete, de modo que al colocarse en posición se mira el centro del objeto. Forre la caja con papel o tela negra para absorber la luz y, por lo tanto, atenuar las sombras reflejadas en el molde. (Algunos usuarios prefieren un papel o tela de tono gris medio para atenuar la profundidad de las sombras). La luz de una ventana o lámpara que dé al norte debería crear el mejor efecto para el dibujante: se debe buscar la claridad de la forma, el contorno y una sensación de dramatismo. Mientras trabaja en las láminas de la parte I, encontrará ejemplos de diversas maneras de manejar la luz.

Para reiterar, todas estas disposiciones deben permanecer absolutamente estables durante todo el proceso de dibujo. Ligeros cambios en la posición de la luz o del molde pueden imposibilitar la continuación de un dibujo en curso. Traza el contorno de la base del molde en la parte inferior del cuadro de sombras por si acaso se mueve.

Con palos fijados a los lados de la caja, cuelgue una plomada delante del molde. Colóquela de forma que corte el molde por el centro y cruce puntos de referencia o ángulos importantes. Esta plomada real será la misma que la plomada (línea de referencia vertical) alrededor de la cual se organizará el dibujo. Colocar el molde en la caja de sombras puede llevar un tiempo.

Al dibujar a partir de un molde, es decir, al hacer una transcripción a tamaño real del molde, el papel de dibujo en su caballete se colocará al lado y ligeramente por delante del sujeto en el cuadro de sombras. Si el sujeto es un molde o una naturaleza muerta, debe estar en un montaje, ya sea sobre un soporte o en un cuadro de sombras. Al dibujar un modelo vivo, el modelo

debe colocarse detrás del caballete, a cierta distancia desde la cual ambos puedan verse fácilmente, de modo que la altura aparente del modelo encaje en la hoja de papel de dibujo.

## Drawing After a Cast: Positioning the Drawing

Una vez colocado el modelo en la caja de sombras, ajustada la luz y colocado el caballete con la mesa de dibujo y el papel junto a la caja, puede comenzar el proceso de dibujo. Colocar el papel en el borde de la mesa de dibujo (del lado del modelo) y la mesa de dibujo en el borde del caballete (cerca de la vista del modelo) facilitará la toma de medidas del sujeto y la comparación visual entre su obra y el modelo (fig. 45).

**Paso 1:** Dibuja dos líneas horizontales sobre el papel que definan la altura del molde. Como necesitas una plomada para dibujar la figura, la cuerda de la plomada es la herramienta más práctica para este paso. Usa las uñas de los pulgares para marcar la distancia visible en la cuerda tensa.

Extiende la cuerda con las dos manos horizontalmente sobre la cabeza del modelo y sobre el papel de dibujo. Memoriza la trayectoria de la cuerda sobre el papel; da un paso adelante y marca la trayectoria; una o dos marcas serán suficientes.

Da un paso atrás y utiliza la cuerda de tu plomada para verificar la precisión de la marca; luego baja la cuerda y repite el proceso para el punto más bajo de los pies; no bajes la cabeza para esta medición, solo los ojos.

Retroceda de nuevo y revise las marcas sosteniendo la cuerda sobre el dibujo y el molde de nuevo. Dibuja una línea horizontal a través de cada marca, superior e inferior.

**Paso 2:** Decide la ubicación de la imagen del molde sobre el papel calculando su ancho usando una cuerda tensa o tu ojo.

Mida el ancho del yeso en su punto más ancho desde su posición de pie. Pase la cuerda extendida sobre el papel; determine dónde le quede más cómodo, pero no demasiado lejos del borde del papel más cercano al yeso. Marque ambos extremos en el papel. Verifique sus medidas.

**Paso 3:** Dibuja una plomada (una línea de referencia vertical) desde la línea superior hasta la inferior. Debe quedar dentro de los límites de ancho establecidos previamente.

Usa la cuerda de la plomada de nuevo para comprobar el ancho de la figura y su ubicación en el papel antes de dibujar la plomada. Primero debes seleccionar la plomada que quieres en el sujeto, una línea, por ejemplo, que siga el centro de equilibrio, preferiblemente una que pase por varias...

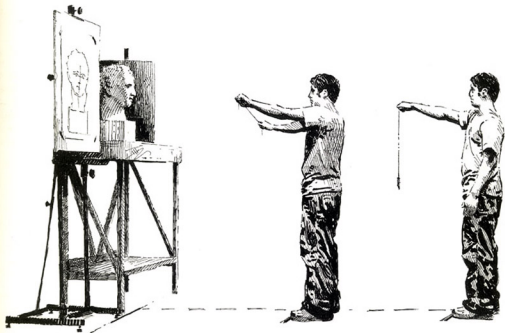


Fig. 45.  
Sight-Size Technique.

*Left:* measuring apparent distances.  
*Right:* finding an appropriate plumb line (vertical reference line); or checking for vertical elements and angle alignments. Both figures are meant to be working from the same marked foot position on the floor.

*Drawing:* Graydon Parrish

Puntos útiles sobre el lance. Esto se puede encontrar y conservar colocando otra plomada delante del lance desde un palo sujeto a la caja de sombra. Determine dónde colgar la plomada desde la posición de su pie.

Regresa a la posición del ancho máximo que usaste antes al decidir dónde colocar tu dibujo en el papel. Encuentra con una medición dónde se encuentra la plomada real del molde dentro de ese ancho medido y encuentra el mismo punto en tu dibujo midiendo de nuevo con la cuerda. Dibuja la perpendicular que pase por ese punto, asegurándote de que esté en escuadra con las líneas horizontales superior e inferior.

A medida que continúe, debe mirar siempre la figura o el sujeto desde el mismo punto de vista y con la misma postura: pies en posición, piernas y brazos firmes y firmes, mientras sostiene el hilo o la aguja de medir. Con la cabeza siempre en la misma posición, mire con un solo ojo, siempre el mismo. El centro del dibujo debe estar justo frente a usted. Al mirar los pies del modelo, por ejemplo, no baje la cabeza, solo el ojo. Estas pequeñas prácticas pronto se convertirán en un hábito y le ahorrarán muchos disgustos.

## Drawing After a Cast: Measuring Apparent Distances

Antes de comenzar, mida el modelo desde la plomada hasta los puntos más anchos y más bajos. (1) Busque un ángulo importante, cóncavo o convexo, en el contorno del modelo. (2) Desde su posición marcada en el suelo, sostenga la cuerda de la plomada y asegúrese de sostenerla horizontalmente comparándola con las horizontales superior e inferior en el papel de dibujo. (3) Elija un punto importante que ayude a definir la forma de la imagen. Comience con las extremidades y los miembros extendidos. Mueva la cuerda, aún sostenida horizontalmente, sobre el punto que desea registrar. (4) Haga una marca en la plomada por donde pasa la cuerda horizontal y el ángulo en el molde. Tome la longitud de la cuerda (sostenida firmemente entre los dos dedos de sus manos extendidas) y mida la distancia desde el ángulo en el molde entre las uñas de sus pulgares y la plomada que cuelga antes del molde. (5) Manteniendo los brazos extendidos y la cuerda tensa, mueva la cuerda sobre el papel de dibujo; Un extremo de la cuerda debe estar sobre la marca de la plomada, mientras que el otro estará sobre el papel, donde debería estar la marca del contorno. Memoriza ese punto. Da un paso adelante y márcalo ligeramente. Retroceda y compruebe la precisión de su colocación con la plomada extendida.

Trabaja de esta manera alrededor de la figura hasta que tengas la forma delimitada por puntos; cuando estés seguro de que todos están correctamente medidos y colocados, puedes conectar los puntos con líneas rectas. Puedes trazar líneas a través de la plomada para la inclinación de los hombros, las caderas u otras características. Añadir otra línea horizontal o vertical perpendicular puede ayudarte a abordar algunas áreas difíciles. Medir, colocar y corregir puntos es engorroso al principio, pero a medida que aprendas el método, podrás identificar menos y mejores puntos en los contornos para trabajar y estimar distancias más rápidamente, a veces solo a simple vista. Dado que hay que retroceder mucho para medir y avanzar para marcar o borrar un punto, debes tener a mano en todo momento el lápiz o carboncillo, la plomada y el borrador para poder cambiar de instrumento sin perder la concentración.

Asegúrate de que estas primeras líneas de conexión sean rectas. Las curvas se pueden calcular más adelante. Cuanto mayor sea la amplitud de la curva, más líneas rectas (conectadas por puntos) necesitarás para delinearla. Un aspecto fundamental del método de Bague es la simplificación de curvas complejas en rectas; si uno empieza a dibujar una curva, tiende a dibujar un arco, y es difícil saber dónde detenerse. (Con la práctica, podrás conectar algunos puntos mediante curvas).

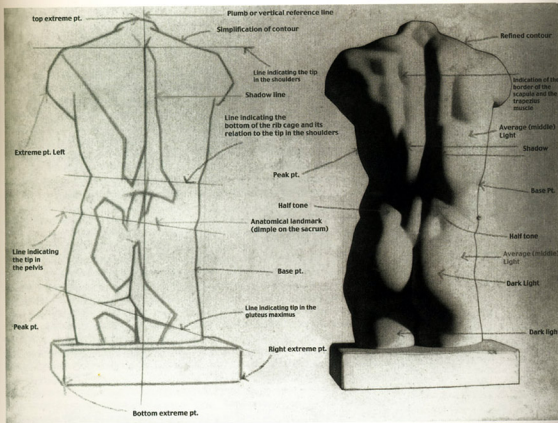
Una vez dibujado el contorno completo, debes revisarse cuidadosamente (mediante mediciones y estudio de todo el contorno) antes de añadir las características del interior de la forma. Estudiar el dibujo o compararlo con el modelo en un espejo le ayudará a detectar errores. (Siempre tenga un espejo a mano para revisar el dibujo). Refine el contorno varias veces antes de rellenar las curvas, dibujando líneas para la sombra principal; luego, revise el contorno de nuevo. Una vez rellenada la forma de la sombra principal, verá que el contorno necesita más ajustes.

Mantenga las dimensiones precisas y ajustadas: si la figura se extiende un poco, tendrá dificultades para encajar los rasgos en el contorno e incluso podría perder la sensación de un conjunto orgánico. Si resulta difícil medir visualmente, puede recurrir a una herramienta para tomar medidas. Recuerde que un cuello ligeramente más ancho e impreciso puede convertir a un niño en un hombre maduro.

## Drawing After Flat Models: Bague's Plates

Las láminas de Bague de las partes I y III se dibujaron desde el punto de vista fijo de un modelo estable; podrían haberse dibujado con la técnica de escala real o una versión de esta. Una de las principales ventajas de trabajar con escala real, además de la producción de una imagen precisa, es el entrenamiento visual que proporciona a la vista para medir las dimensiones visuales. Tanto para prepararse para trabajar con moldes y modelos a escala real como para beneficiarse de este entrenamiento visual, es recomendable adaptar al máximo la técnica de escala real a la copia de las láminas.

Coloque el plato y el papel de dibujo uno al lado del otro en un tablero de dibujo, un caballete vertical o, preferiblemente, en una pared bien iluminada. Localice una buena plomada en el dibujo. (Puede pegar un trozo de cuerda sobre la imagen para la plomada y para las horizontales superior e inferior). Transfírelas al dibujo. Establezca posiciones cómodas para los pies centradas en una línea perpendicular a la unión del plato y el papel. Usar las posiciones de los pies le permitirá acostumbrarse a juzgar las medidas a distancia con una plomada, memorizarlas, dar un paso adelante para registrarlas y dar un paso atrás para corregirlas. Intente hacer la mayor parte de su trabajo posible de esta manera. A veces será necesario copiar detalles de cerca, pero siempre retroceda para evaluar su trabajo. Retroceder también le permite ser consciente del efecto del conjunto, que puede determinar con mayor precisión utilizando un espejo. Verifique las masas de sus sombras en un espejo negro



## Pros and Cons Concerning the Sight-Size Technique: A Dialogue

Usar el tamaño real como única forma de dibujar puede atar a los profesionales al modelo e interferir con su representación de objetos de memoria. Dado que los modelos son incapaces de mantener poses dinámicas durante más de unos minutos, puede retrasar el aprendizaje de los elementos que dan movimiento a un dibujo. Además de aumentar la dependencia del estudiante del modelo, también crea una dependencia de las condiciones ideales —típicamente las que se encuentran en un estudio—, como una fuente de luz controlada, un fondo despejado y neutro, y un modelo entrenado para mantener poses largas sobre una plataforma elevada. Sin embargo, esto no impide la representación de sujetos de mayor o menor tamaño que el natural, ya que existen varios métodos mecánicos sencillos para ampliar o reducir las imágenes dibujadas.

Fig. 46. Terminology and Concerns in Working from a Cast or Live Model. The example is taken from the Polykleitan male torso, back view (see plate 1, 56). Annotations: Graydon Parrish

Peter Bougie, el artista responsable de la precisa definición de la técnica de tamaño visual que se presenta al inicio de este apéndice, me habló de las ventajas y desventajas de esta práctica en un intercambio epistolar en 2001, del que se extraen varios extractos. En respuesta a mi comentario sobre las innumerables veces que uno quería dibujar algo cuando una configuración de tamaño visual (en particular, un caballete vertical) no era viable, respondió:

Sobre la inclinación del caballete, solo voy a aportar una pequeña opinión: un caballete vertical es necesario por dos razones. Una es que permite alejarse, observar el sujeto y dibujar (con el sujeto y el dibujo a la vista) uno al lado del otro sin mover la cabeza. La otra es que, al trabajar desde un punto de observación fijo y medir, el dibujo se distorsiona cuanto más se inclina el caballete respecto a la vertical, ya que la parte superior del dibujo está más cerca del sujeto que la inferior.

El tamaño visual es muy útil en muchos sentidos, pero tiene limitaciones. Es una buena herramienta didáctica e insistimos en que todos la usen porque agudiza la visión del principiante para la proporción con relativa rapidez y proporciona un contexto objetivo en el que trabajar. Es útil para usar en el estudio en un entorno controlado, pero no resulta práctico para pintar paisajes (no teóricamente, sino en términos prácticos) ni para realizar estudios del natural sobre la marcha. También he observado que, para algunos estudiantes ingenuos (en su experiencia de dibujo), o con una mentalidad lógica fuerte, el tamaño visual les impide ver cuando llegan a cierto punto de su desarrollo. Usan demasiado la plomada y no el ojo lo suficiente. Siempre he pensado que el tamaño visual te acerca a donde quieres llegar, en términos de ver la naturaleza correctamente, pero si no te detienes y comparas lo que has hecho con lo que ves, puede darte problemas. En un estudio académico, si tienes una cabeza  $1/32$  o  $2/32$  más grande Y con una anchura de hombros tan estrecha que la cabeza parecerá bastante grande, y podrías estar parado con la plomada durante una hora sin poder medir esas pequeñas fracciones con seguridad. Pensarás que la cabeza parece grande y no sabrás por qué a menos que interrelaciones las partes. Así que tienes que observar y comparar; a eso se reduce todo. Y cualquier artista que se precie debería practicar regularmente sentarse con un bloc en el regazo o alguna superficie plana para desarrollar la capacidad de recopilar información de esa manera, aunque solo sea porque las situaciones a menudo lo requieren.

Espero no haber sido demasiado didáctico. Al final, lo que sea que funcione. Pero, en mi opinión, ese "lo que sea" debe basarse en un método sólido, o se parece mucho a la instrucción imprecisa por la que se paga en tantos programas de arte hoy en día.

"Me cortaste el nudo gordiano", respondí. "El nudo estaba en mi cabeza". Luego continué: "El tamaño de la vista es excelente para enseñar observación y precisión. También es maravilloso para enseñar...

Porque la corrección puede ser precisa. Encuentro un problema con el tamaño real: si se prolonga demasiado, los estudiantes se aferran al modelo y se limitan a las poses que pueden establecer. Esto les impide intentar el movimiento, algunas expresiones, interacciones entre personajes, etc. Simplemente dibujan y pintan modelos sentados, acostados o de pie. (Gérôme se quejaba de que a menudo no lograba que los buenos dibujantes de carboncillo dejaran la clase de natural y se dedicaran a la pintura). Aun así, si quieres ser un realista riguroso, el tamaño real te muestra el camino.

La Academia de Arte de Florencia (dirigida por Daniel Graves) ofrece sesiones nocturnas de dibujo libre donde los estudiantes dibujan siguiendo modelos con sus tableros de dibujo sobre el regazo, un caballete inclinado o recto, o lo que sea. Estas sesiones libres se realizan dos o tres noches a la semana, con poses de quince minutos a una hora. Se trabaja de pie o sentado donde se puede. No me di cuenta de que este ejercicio era una corrección natural a los hábitos de la técnica de tamaño real que se adquirirían en las sesiones diurnas de la escuela.

El curso de Barge, con su mezcla de moldes y academias, está estructurado como los talleres privados de la academia francesa. En París, los estudiantes dibujaban alternativamente a partir de moldes de antigüedades y de modelos, durante tres semanas cada uno. En Florencia, los estudiantes dibujaban a partir del molde durante medio día y de modelos la otra mitad. En consecuencia, cada uno podía inclinarse hacia el realismo o el idealismo en su estilo personal. Normalmente, uno se detenía en un punto intermedio. Ser purista en cualquier dirección podía limitar su estilo. Barge ofrece moldes de cuerpos y partes perfectos en la primera sección y una variedad de tipos de cuerpo, incluyendo el cuerpo no ideal, envejecido, en la tercera parte.

No me opongo a otros métodos ni soy partidario de ninguno (aunque, naturalmente, prefiero y comprendo mejor lo que me enseñaron, pero debo evitar ser dogmático al respecto); creo que los diferentes métodos de dibujo del natural deberían llamarse simplemente métodos, ninguno la "única vía", y que los principios deberían reconocerse como parte del método que organiza el trabajo y la observación, no como absolutos. La recompensa siempre serán los resultados.

A lo que el Sr. Bougie respondió: «Tiene razón sobre las deficiencias del tamaño real: es estrictamente para trabajar en situaciones controladas y genera dependencia del modelo. Voy a intentar que los estudiantes trabajen más con copias planas de figuras expresivas, figuras en movimiento, etc., para intentar acortar la distancia entre el estudio de la naturaleza y su aplicación a la creación de imágenes. Al hacerlo, compararé ambos métodos e intentaré mostrarles sus diferencias. La clave estará en mantenerlos enfocados tanto en la observación como en el aprendizaje de las convenciones sin que las limitaciones de cada método contaminen al otro, es decir, se conviertan en atajos, excusas o manierismos en manos de los inexpertos».