EL GRAN LIBRO DEL PAISAJE



Parramón

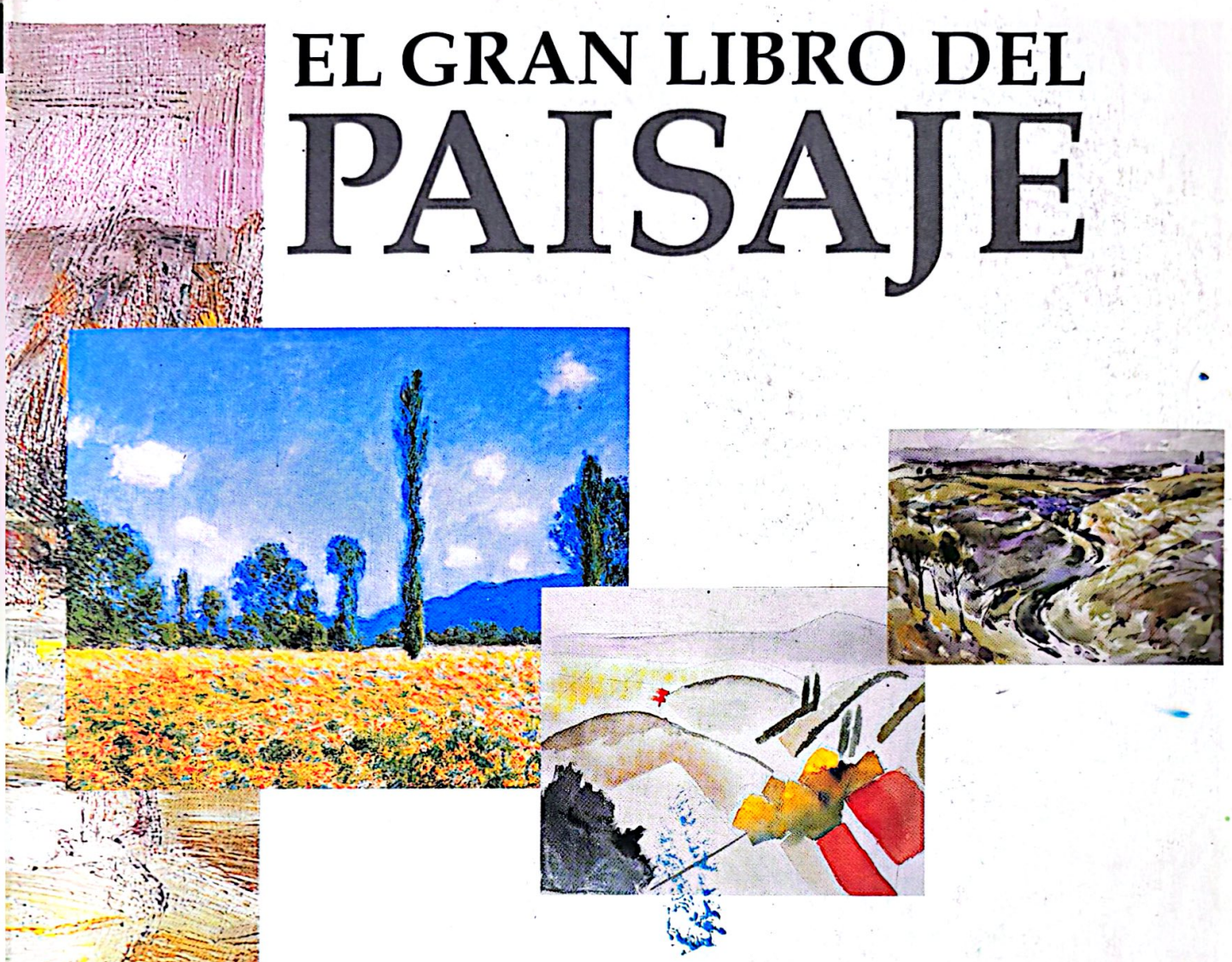
Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner

20
0471 - 26160

EL GRAN LIBRO DEL PAISAJE







Bellas Artes

Parramón

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA
0700777635

Scanned with CamScanner

Sumario



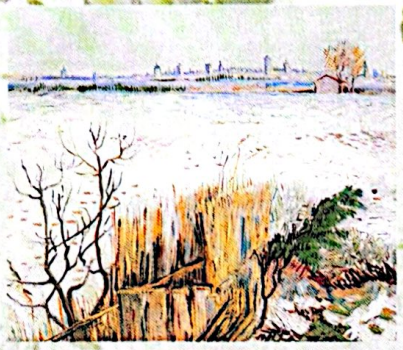
Presentación
Cronología del paisaje en la Historia del Arte . . . 6
Antología del paisaje en la Historia del Arte. 8
Los precursores (del siglo XIII al XV) . . . 8
El Renacimiento: Italia y el Norte (del siglo XV al XVI) 10
Paisaje clásico y barroco (siglo XVII) 12
Romanticismo y Realismo (del siglo XVIII al XIX) . . 14
El Impresionismo (siglo XIX) 16
El siglo XX 18



La forma
El orden del paisaje 20
Profundidad espacial . . . 22
Los planos 24
El ritmo. 26
Encuadre e interpretación. 28
El problema de la perspectiva 30
Una demostración práctica 32
El paisaje topográfico. . . 34
El paisaje centralizado . . 36
El paisaje envolvente . . . 38
El paisaje panorámico o compuesto. 40



El color
La gama cromática 42
Color local y color interpretado 44
Relaciones entre forma y color. 46
La valoración del tema . . 48
Paisaje en claroscuro . . . 50
Paisaje colorista. 52
Armonías de color (I) . . . 54
Primer ejercicio 56
Armonías de color (II) . . 58
Segundo ejercicio 60
Todo el arco iris. 62
El color de la luz y de la sombra 64
Los verdes 66
Los grises 68
Atmósfera. 70



Temas generales
La primavera 72
El verano 74
El otoño 76
El invierno 78
Amanecer y crepúsculo . . 80
El cielo 82
Niebla y nieve 84
Árboles y bosques. Jardines 86
Ríos y lagos 88



El paisaje en la práctica
Paisaje centralizado. Paisaje al óleo, por Esther Olivé de Puig 90
Paisaje envolvente. Paisaje al *gouache*, por Miquel Ferrón . . . 98
Paisaje valorista. Paisaje al carbón, por Esther Serra 106
Paisaje en claroscuro. Paisaje a la acuarela, por Manel Plana 112
El color de la luz y la sombra. Paisaje a la acrílica, por Caritat Gómez . . . 118
Paisaje atmosférico. Paisaje al pastel, por Francesc Crespo . . 126
Invierno, niebla y nieve. Paisaje a la acuarela, por Vicenç Ballestar . . 132
Paisaje en primavera. Paisaje en lápices de color, por Vicenç Ballestar . . 140
Crepúsculo. Paisaje al óleo con espátula, por Ramón de Jesús . . 146
Reflejos sobre el agua. Paisaje al óleo, por Marta Durán. . . . 152

Los textos de los márgenes están concebidos para apoyar la información dada en cada página. Además su consulta le ayudará a navegar por el libro de una manera independiente al orden de las páginas, facilitando la comprensión de las enseñanzas de una forma más ágil.

Scanned with CamScanner

Presentación



En el panorama actual de la práctica de la pintura el tema del paisaje constituye uno de los más recurrentes, hasta el punto de que hoy sería difícil encontrar artistas que en un momento u otro de su actividad pictórica, cuando no habitualmente, no lo hayan utilizado como uno de los motivos de sus obras.

La época del año, la hora del día, el tiempo que hace, el lugar geográfico, el relieve, los elementos de la Naturaleza, etc., son sólo algunos de los factores que influyen de manera decisiva en aspectos tan importantes como la composición, la atmósfera, la luz, el color, la perspectiva, ...

Por lo demás, son tantas las cosas que puede expresar un artista a través de un paisaje, son tan variadas las sensaciones que se le permite plasmar en su tela... Por esto, la amplia gama de posibilidades que ofrece convierte al paisaje en uno de los temas más importantes en la Historia de la Pintura. Y por esto nos hemos sentido movidos, casi obligados, a dedicar al tema del paisaje el libro que tiene en sus manos. Un libro práctico pensado para las personas que se dedican a pintar.

El contenido de esta obra queda resumido en tres partes:

- *La primera es muy sintética, pero creemos que le resultará útil e ilustrativa. Después de una cronología de grandes maestros y grandes obras, hemos querido ofrecerle una antología de lo que, a nuestro entender, han sido a lo largo de la Historia de la Pintura las mejores o más significativas obras de paisaje. Esto le permite tener en este libro –perdóneme la inmodestia– los 50 mejores paisajes, con su ficha técnica completa y el comentario correspondiente.*
- *Una segunda parte muy amplia analiza minuciosamente todos y cada uno de los aspectos técnicos que intervienen –y que usted no debe olvidar– en cualquier pintura de paisajes. En ella se recoge todo el conjunto de conocimientos, reflexiones y experiencias adoptadas por un equipo de maestros pintores a lo largo de muchos años de estudio y práctica artística. Es aquí donde usted encontrará la quintaesencia de lo que debe garantizar el éxito de sus obras pictóricas.*
- *La tercera parte incluye diez ejercicios prácticos de paisajes, debidamente seleccionados. Cada uno ha sido realizado por un artista diferente y con una técnica distinta. Y en cada uno de ellos se experimenta alguno de los apartados que se han expuesto en la parte anterior con el objeto de que el lector pueda ver constatado y demostrado cuanto allí se ha explicado hasta el punto de poderlo experimentar él mismo, puesto que es con este fin que son desarrollados y comentados los pasos de cada ejercicio.*

Es así cómo este libro (que además se enriquece con una gran cantidad de notas marginales, consejos, iconografía, etc.) constituye un manual enciclopédico de vasto alcance, en el cual la parte documental, la parte teórico-técnica y la parte práctica forman un todo completo con un alto contenido didáctico, que, sin duda, no pasará desapercibido al lector. En su elaboración hemos aportado mucho esfuerzo, mucha tenacidad, mucho cariño. Creemos modestamente haber conseguido una buena herramienta, la que usted necesita. De su manejo depende ahora que ésta sea además útil.

Jordi Vigué



Scanned with CamScanner

SIGLO XIII | SIGLO XIV | SIGLO XV | SIGLO XVI | SIGLO XVII

1275 1300 1325 1350 1375 1400 1425 1450 1475 1500 1525 1550 1575 1600 1625 1650 1675

EDAD MEDIA Y GÓTICO — RENACIMIENTO — BARROCO

Giotto
(~1266-1337) - Italia
▼
El retiro de san Joaquín entre los pastores (1300-1310)





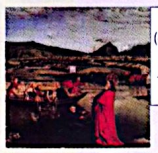
Ambrogio Lorenzetti
(? -1384) - Italia
▼
Los efectos del buen gobierno (1338-1340)



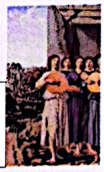
Gherardo Starnina
(1345-1413) - Italia
▼
La Tebaida (~1370)



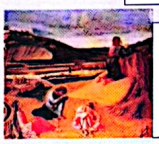
Paul de Limbourg
(?-1416) - Francia
▼
El castillo de Mehum-sur-Yèvre (1415)



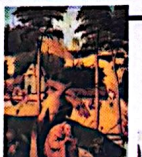
Konrad Witz
(~1400-1445) - Suiza
▼
La pesca milagrosa (1444)



Pietro della Francesca
(1420-1492) - Italia
●
La natividad



Giovanni Bellini
(1430-1516) - Italia
▼
La oración en el huerto (1459-1460)
▼
Madona del Prado (1500-1505)



El Bosco
(~1450-1516) - Flandes
▼
Las tentaciones de san Antonio (1515)



Alberto Durero
(1471-1528) - Alemania
▼
Vista del Arno (1495)



Giorgione
(1477-1510)
Italia
▼
La tempestad (1500)



Albrecht Altdorfer
(1480-1538)
Alemania
▼
Batalla de Alejandro (1525)



Joachim Patinir
(~1485-1524)
Flandes
●
La laguna Estigia y Caronte

Cornelis van Dalem
(~1530-1573?)
Flandes
▼
Paisaje con granja (1564)





El Greco
(1541-1614) - España
▼
Vista de Toledo (1600?)



Annibale Carracci
(1560-1609)
Italia
▼
Paisaje con escena de pesca (1588)



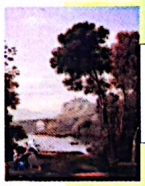
Pedro Pablo Rubens
(1577-1640) - Flandes
▼
Paisaje de otoño (1636)



Nicolás Poussin
(1594-1665) - Francia
▼
Paisaje con recogida de las cenizas de Foción (1648)



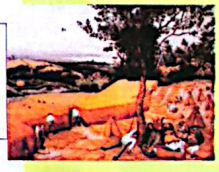
Diego Velázquez
(1599-1660) - España
▼
La tela real (1633)



Claudio de Lorena
(1600-1682) - Francia
▼
Paisaje con ángel apareciéndose a Agar (1668)



Jocob van Ruisdael
(1628-1682)
Holanda
▼
Riberas de un río (1649)



Peter Bruegel, el Viejo
(~1525-1569) - Flandes
▼
La siega (1565)

Cronología del paisaje en la Historia del Arte

Scanned with CamScanner



NOTAS:

1. La información que se aporta en esta cronología no pretende ser exhaustiva sino solamente indicativa de los principales hitos del tema del paisaje en la Historia del Arte.

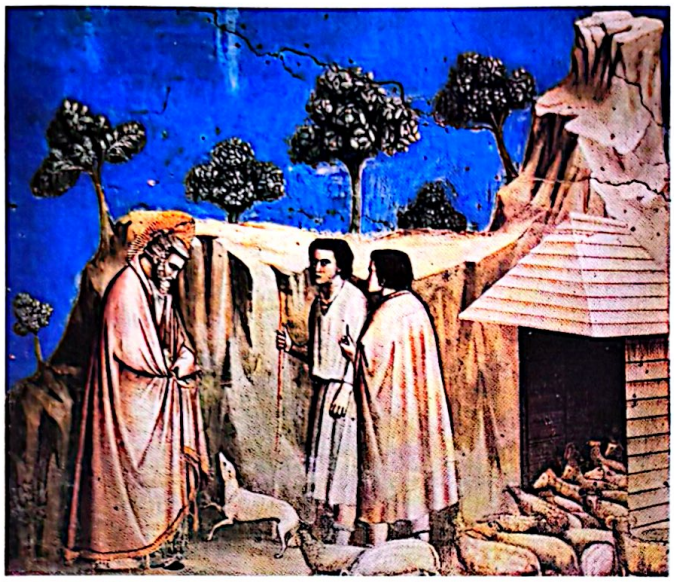
2. Los recuadros en blanco en los cuales se incluyen los artistas han sido situados en el lugar que les corresponde cronológicamente.

3. El signo ▼ indica la situación cronológica de la realización del cuadro que reza en su pie, el más significativo de cada artista en el tema del paisaje. En el caso de que la fecha se desconozca, este signo es sustituido por ●.

4. Unas bandas verticales de color distinguen las principales épocas artísticas de la Historia. Ni que decir tiene que los límites de principio y fin de cada corriente se deben tomar aproximadamente, puesto que ambos son fruto de una evolución que se produce necesariamente en un cierto lapso de tiempo y no de un cambio brusco instantáneo.

5. En las páginas sucesivas (ver: *Antología del paisaje en la Historia del Arte*, págs. 8-19) se aporta una mayor información de cada una de las obras aquí consignadas.

Antología del paisaje en la Historia del Arte



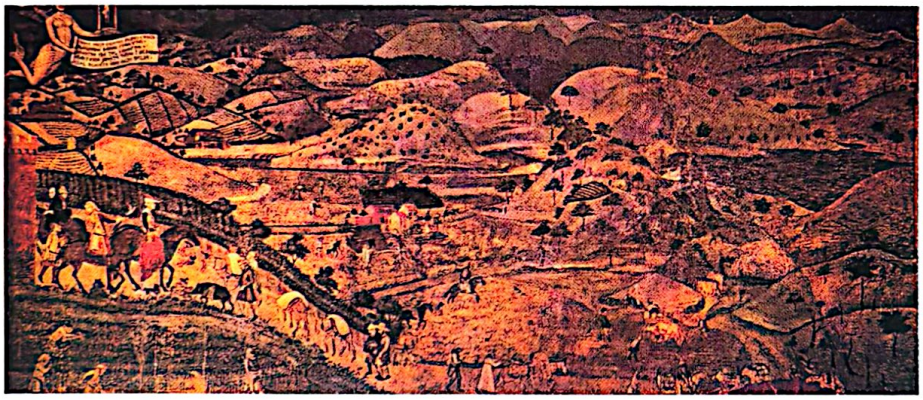
Giotto (hacia 1266-1337)

El retiro de San Joaquín entre los pastores (entre 1300 y 1310)
Fresco (200 × 185 cm). Capilla de los Scrovegni, Iglesia de la Arena, Padua.

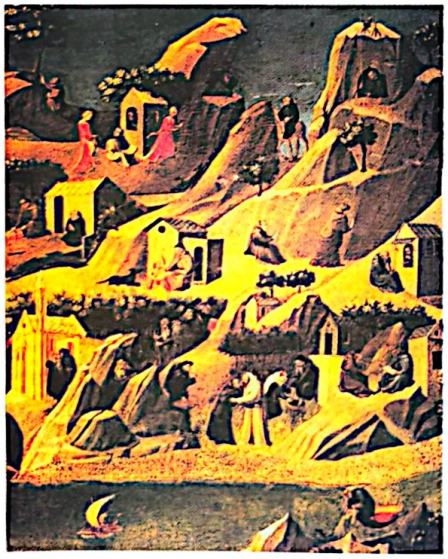
Giotto rompió definitivamente con la tradición bizantina, que sólo admitía formas planas y escenas sin profundidad. Los paisajes de Giotto no pasan de ser fondos y repiten una fórmula convencional de representación: las montañas son rocas ampliadas a escala monumental y la vegetación se reduce a un patrón estilizado de planta. Pero estos fondos abren el paso a la visión en profundidad, a la visión paisajística.

Los efectos del buen gobierno (detalle) (1338-1340)
Fresco (obra completa: 841 × 203 cm). Palacio Público, Siena.

En este fresco aparece uno de los primeros paisajes del arte occidental. Aunque forma parte de un conjunto narrativo más vasto, casi puede considerarse una creación autónoma por el interés que muestra el pintor por la geografía y por una observación de la Naturaleza mucho mayor de lo que es habitual en el arte del Trescientos.



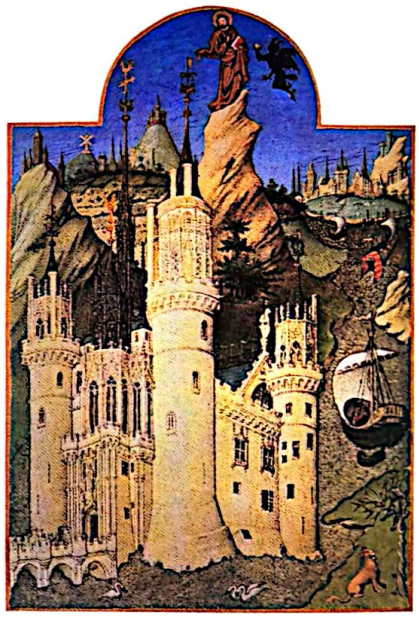
Ambrogio Lorenzetti (?-1384)



Gherardo Starnina (1345-1413)

La Tebaida (detalle), (hacia 1370)
Temple sobre tabla (obra completa: 208 × 75 cm).

El paisaje primitivo es una construcción plástica que tiene mucho más de simbólico que de realista; es una materia moldeable al gusto del pintor y al servicio del argumento narrativo de la obra. Pero precisamente por eso paisajes como éste tienen un encanto y una amenidad incomparables.



Paul de Limbourg (?-1416)

El castillo de Mehum-sur-Yèvre (miniatura del libro* Les Très Riches Heures du Duc du Berry*) (1415)
Gouache sobre pergamino (11 × 16 cm). Museo Condé, Chantilly.

Las miniaturas de este libro de horas o calendario ilustrado marcan un hito en la evolución del paisaje tardomedieval. Aquí el artista demuestra una inesperada curiosidad por el paisaje y por mil y un motivos naturales minuciosamente caracterizados, aunque manteniéndose siempre dentro del simbolismo que concibe el paisaje como un delicioso jardín cortesano.

Scanned with CamScanner



Konrad Witz (hacia 1400-1445)

La pesca milagrosa (1444)
Temple sobre tabla (61 × 32 cm). Museo de Arte y de Historia, Ginebra.

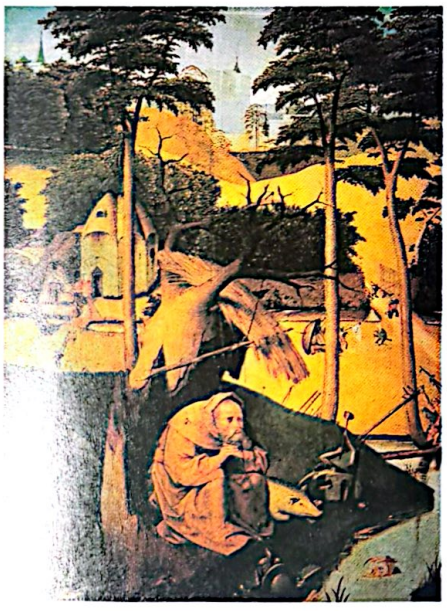
En esta obra aparece por vez primera un paisaje verdaderamente real (la rada de Ginebra coronada por los picos del Môle y del Petit-Salève) en congruencia espacial y perspectiva con el argumento del cuadro. Este naturalismo se adelanta bastantes décadas a su época y es excepcional en el estilo de un pintor todavía inmerso en las fórmulas artísticas del gótico septentrional.



Giovanni Bellini (hacia 1430-1516)

La oración en el huerto (entre 1459 y 1460)
Óleo sobre tabla (127 × 81 cm). National Gallery, Londres.

En la pintura de Giovanni Bellini se realiza la plena conquista del paisaje atmosférico y perspectivo. La evolución de su estilo va incorporando hallazgos de pintores italianos y de flamencos hasta dar una personalísima síntesis creativa. Esta obra temprana, inspirada en Mantegna, demuestra una perfecta, aunque algo seca todavía, coherencia perspectiva.



El Bosco (hacia 1450-1516)

Las tentaciones de san Antonio (1515)
Óleo sobre tabla (70 × 51 cm). Museo del Prado, Madrid.

La desbordante imaginación de El Bosco en la representación de escenas fantásticas oculta a menudo el hecho de que fue también un paisajista de primera magnitud, profusamente imitado por sus contemporáneos y seguidores (entre ellos Bruegel). La franqueza del color, la rica complejidad compositiva y el agudo sentido de la escala pictórica del paisaje son atributos de su arte. El tema de esta obra se convertirá en una de las excusas favoritas de los paisajistas imaginativos.



Piero della Francesca (1420-1492)

La natividad (detalle)
Temple sobre tabla (obra completa: 124 × 123 cm). National Gallery, Londres.

Piero della Francesca es un pionero de la perspectiva pictórica. Sus fondos paisajísticos demuestran su sintonía con los creadores más avanzados de la época. Aquí se consigue enlazar del primero al último término del paisaje en perfecta continuidad y manteniendo la unidad espacial, en la que ya se manifiesta la atmósfera.

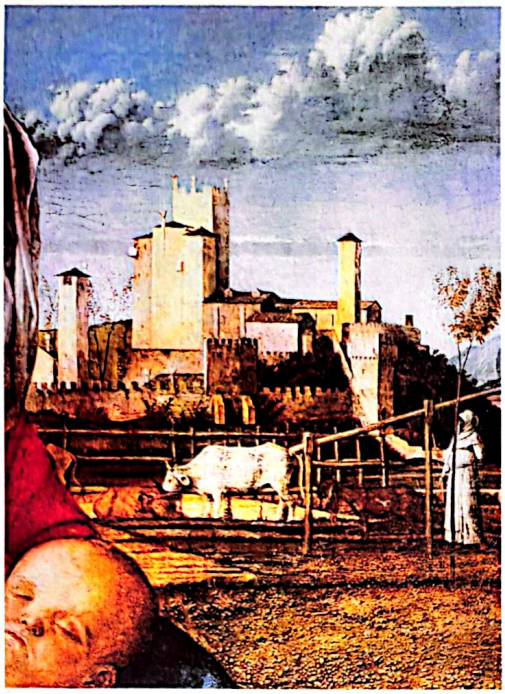


Maestro de los paneles de Santa Isabel (activo entre finales del siglo XV y comienzos del XVI)

La inundación del día de Santa Isabel (hacia 1500)
Óleo sobre tabla (127 × 110 cm). Rijksmuseum, Amsterdam.

Obra realizada cuando la perspectiva y la atmósfera son ya un hecho en la pintura de paisajes. El pintor conoce bien tales innovaciones pero se atiene a un sistema de representación tradicional, más acorde con su temática.

Scanned with CamScanner



Giovanni Bellini (1430-1516)

Madona del Prado (detalle) (1500-1505)
Óleo sobre tabla transferido a tela (obra completa: 86 × 67 cm). National Gallery, Londres.

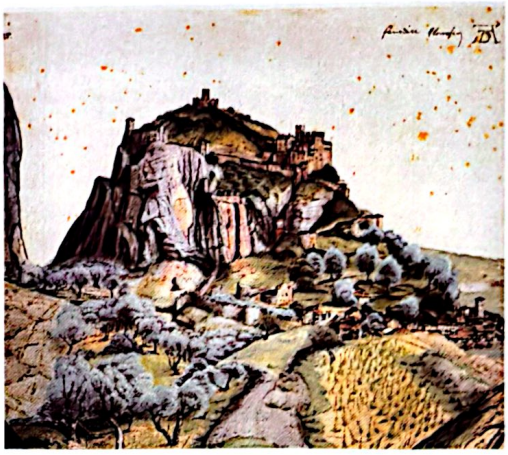
Los fondos de paisaje del Bellini maduro son los frutos más delicados del paisaje renacentista italiano. Estos paisajes dan inicio a una ilustre tradición en la que se insertan casi todos los grandes pintores venecianos y muchos de los que les seguirán. La transparencia de la atmósfera y la calma de la tarde van cargadas de sensualidad cromática.



Giorgione (hacia 1477-1510)

La tempestad (1500)
Óleo sobre tabla (73 × 82 cm). Galería de la Academia, Venecia.

Este paisaje es una de las obras más enigmáticas del Renacimiento. Todos los intentos por desentrañar su argumento o las posibles simbologías que encierra no han despejado las dudas acerca de las intenciones del pintor. La influencia de Giovanni Bellini se deja sentir en su atmósfera luminosa y en el profundo cromatismo. Pero pertenece enteramente a Giorgione la complejidad imaginativa que concibió este momento de calma grávida anterior a la tormenta.



Alberto Durero (1471-1528)

Vista del Arno (1495)
Acuarela y *gouache* sobre papel (22 × 22 cm). Musée du Louvre, París.

Aunque Durero no concedía gran valor a estas pequeñas acuarelas, hoy vemos en ellas una asombrosa anticipación del paisaje moderno. Sin duda el artista trabajaba en ellas del natural y aunque en esta pieza se deje ver un arreglo compositivo *a posteriori,* la captación de la luz y del color del motivo son enteramente convincentes.



Albrecht Altdorfer (1480-1538)

Batalla de Alejandro (1525)
Óleo sobre tabla (22 × 30 cm). Alte Pinakotheck, Munich.

El arte excéntrico y originalísimo de este pintor fue reconocido y elogiado por su contemporáneo Alberto Durero. Altdorfer da una versión muy personal del paisaje cósmico que se impone en el Norte de Europa durante el Quinientos dando esta sobrecogedora visión de la Naturaleza. El drama de esta hormigueante batalla es en realidad el paisaje. Parece como si la heroica jornada, del alba al crepúsculo, se condensara enteramente en el cielo y lucharan entre sí la noche y la mañana.

Scanned with CamScanner



Joachim Patinir (hacia 1485-1524)

La laguna Estigia y Caronte,
Óleo sobre tabla (103 × 64 cm). Museo del Prado, Madrid.

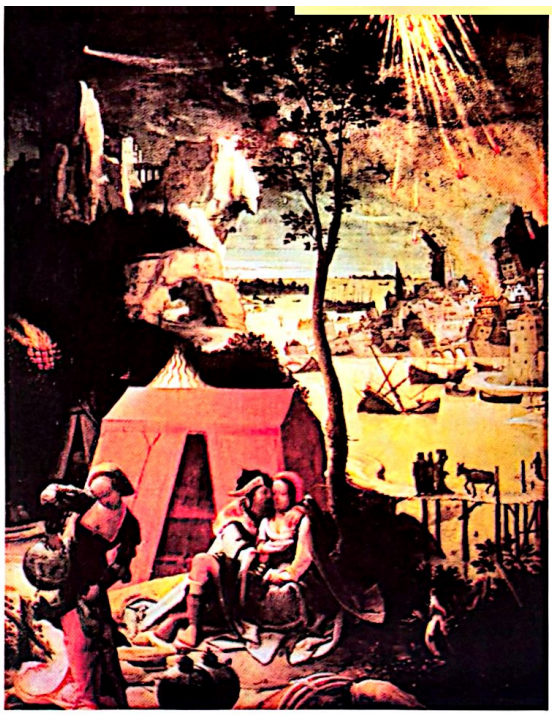
Los pocos paisajes (apenas tres) que pueden atribuirse con toda seguridad a la mano de este artista bastan para convertirle en el gran maestro del paisaje compuesto, una fórmula que perdurará en el género hasta casi el siglo XIX. El paisaje de Patinir se despliega espectacularmente hasta hacerse una imagen completa del mundo, de un mundo meticulosamente ordenado y perfectamente dividido entre el cielo y la tierra y entre la luz y las tinieblas.



Peter Bruegel, el Viejo (hacia 1525-1569)

La siega (1565)
Temple sobre tabla (118 × 76).
Metropolitan Museum, Nueva York.

es uno de los más grandes paisajistas de la Historia; la in- de su estilo se adentra en el paisaje barroco. Nadie lo igua- plitud de concepción ni en inventiva. Sólo Bruegel es capaz ganizar el enormemente diverso material figurativo de sus te- cerrándolo en una unidad sencilla y poderosamente atracti- mirada, sin zonas muertas y llena de fresca vitalidad.



Escuela de Lucas van Leyden (s. XVI)

Lot y sus hijas
Óleo sobre tabla (34 × 48 cm) 1520.
Musée du Louvre, París.

Uno de los últimos ejemplos de la fantasía apocalíptica aplicada al paisaje cósmico iniciado por El Bosco. El paisaje como escenario de los desastres, de la lucha de las potencias oscuras contra la luz, del castigo divino. La imaginación de los artistas dejará de lado esas obsesiones pero esta visión convulsa de la naturaleza nunca se borrará completamente.



Cornelis van Dalem (hacia 1530-1573?)

Paisaje con granja (1564)
Temple sobre tabla (127 × 103 cm).

Sorprendente por lo avanzado de su concepción que casi se adelanta un siglo a su tiempo y por la extraña calidad que encierra: una mezcla de la nitidez estructural del paisaje flamenco y de la robusta visión realista que se impondrá en Holanda durante el siglo siguiente.

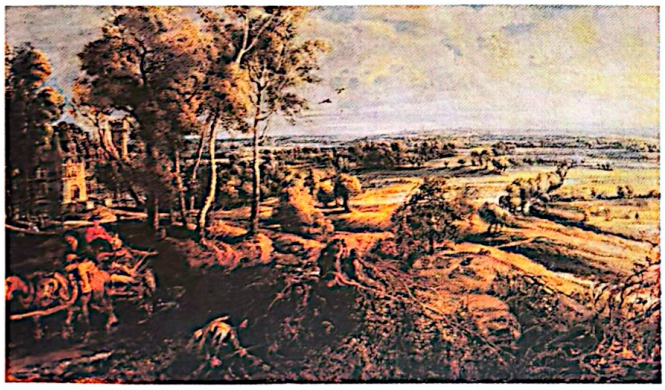
Scanned with CamScanner



El Greco (1541-1614)

Vista de Toledo (1600?)
Óleo sobre tela (109 × 121 cm).
Metropolitan Museum, Nueva York.

Aunque el estilo de El Greco pueda enmarcarse dentro del manierismo, obras como ésta escapan a cualquier catalogación de época. La calidad de la realización y la originalísima visión del tema hacen de esta tela uno de los paisajes más extraordinarios de la Historia. La artificiosidad de la luz y la convulsión de las formas naturales lo acercan a la pintura expresionista del siglo XX.



Pedro Pablo Rubens (1577-1640)

Paisaje de otoño (1636)
Óleo sobre tela (229 × 131 cm).
National Gallery, Londres.

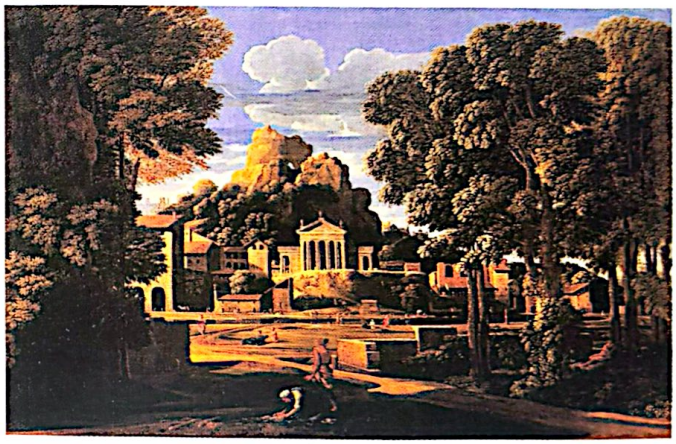
La vastedad del espectáculo paisajístico propia de Bruegel pervive todavía en los barrocos paisajes de Rubens. En esta indiscutible obra maestra Rubens muestra uno de los más altos ejemplos de lo que podría llamarse *dinámica del paisaje,* una dinámica hecha de ritmos contrapuestos y anchos recorridos de la luz. El paisaje está animado por una suerte de respiración, como un gran ser vivo.



Annibale Carracci (1560-1609)

Paisaje con escena de pesca (1588)
Óleo sobre tela (253 × 136 cm). Musée du Louvre, París.

Los paisajes de Annibale Carracci recogen la pauta del paisaje italiano clásico y serán imitados por muchísimos pintores, bien sea como tales paisajes o como socorridos fondos de escenas mitológicas. Imitados hasta el punto de convertir estas vistas en verdaderos tópicos del género. Pero en este Carracci se imponen, más que las virtudes académicas, la profunda sabiduría compositiva y una sólida y delicada resolución tonal.



Nicolás Poussin (1594-1665)

Paisaje con la recogida de las cenizas de Foción (1648)
Óleo sobre tela (176 × 116 cm). Walker Art Gallery, Liverpool.

Poussin es unánimemente aclamado como el gran maestro del paisaje clásico. La Naturaleza, en Poussin, está ordenada según una ineluctable ley racional, sin margen para el azar o la ambigüedad. El estricto orden compositivo está siempre presidido por la arquitectura clásica, símbolo de esa ley. Un paisaje perfectamente roturado por la inteligencia pictórica de este artista al que volverán, en busca de inspiración, muchos maestros futuros.

Scanned with CamScanner



Diego Velázquez (1599-1660)

La tela real (1633)

Óleo sobre tela (302 × 182 cm). National Gallery, Londres.

Incluimos esta obra en la antología más por razón de su calidad que por su significación histórica. Los pocos paisajes que pintó Velázquez llevan el sello de su genio y en esta obra se despliega la misma aplomada monumentalidad de sus mejores retratos. El dilatado espacio abierto en el centro del paisaje apenas está poblado de algunos detalles; lo que sostiene la escena es esa secreta y elusiva tensión pictórica del mejor Velázquez.



Claudio de Lorena (1600-1682)

Paisaje con ángel apareciéndose a Agar (1668)

Óleo sobre tela (43 × 52 cm). National Gallery, Londres.

Los atardeceres de Claudio de Lorena se hicieron célebres durante su época y el artista fue profusamente imitado a lo largo de los dos siglos siguientes. La inspiración clasicista de su arte se vence hacia una interpretación romántica de la luz que presagia los desarrollos que seguirá el paisaje tras la época barroca.

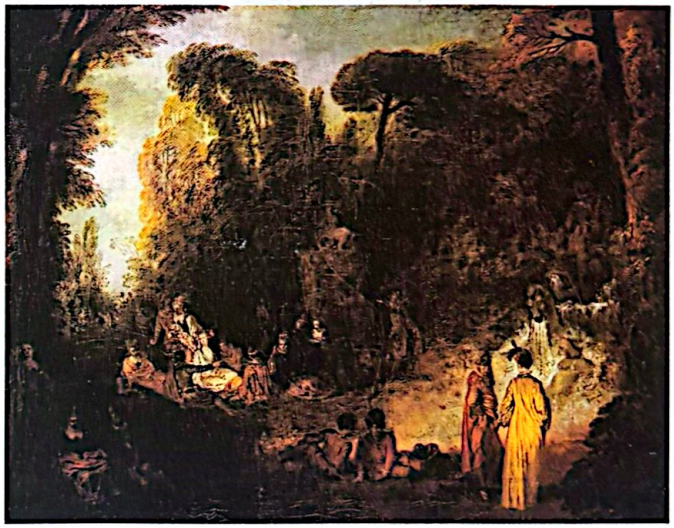


Jacob van Ruisdael (1628-1682)

Riberas de un río (1649)

Óleo sobre tela (193 × 134 cm).
National Galleries of Scotland, Edimburgo.

ael es el más grande de los paisajistas holandeses del siglo La tipología característica del paisaje holandés (horizonte celajes monumentales, etc.) alcanza en este artista su máxima eatividad. El dramático empleo de la luz y de las ondulaciones gráficas tiene en esta obra una de sus mejores realizaciones.



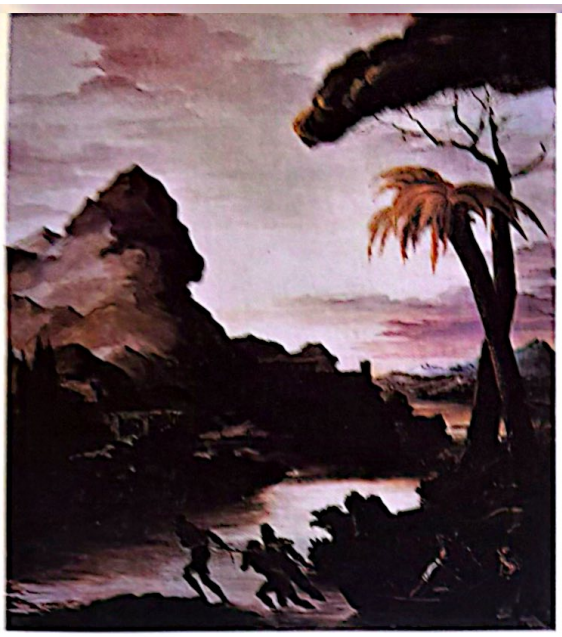
Antoine Watteau (1684-1721)

Fiesta en un parque (1710)

Óleo sobre tela (56 × 48 cm). Museo del Prado, Madrid.

Watteau es el pintor de las fiestas galantes que la última aristocracia francesa celebraba en frondosos jardines al son de las guitarras y las mandolinas. La húmeda y dulce luminosidad que baña los jardines de Watteau es el melancólico destello final del brillante paisaje barroco. Watteau da una última nobleza a una tradición que en su época se disgregaba en decorativas volutas rococó.

Scanned with CamScanner



Théodore Gericault (1791-1824)

Paisaje heroico (1818)
Óleo sobre tela (217 × 249 cm).
Nueva Pinacoteca, Munich.

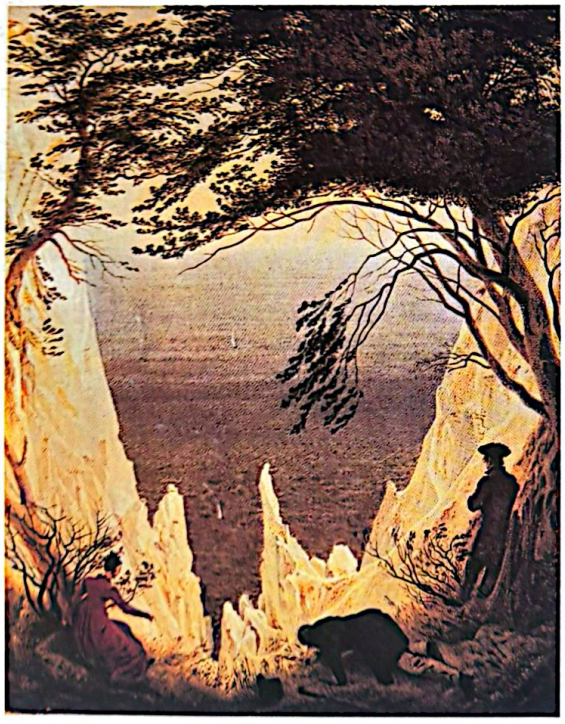
Este curiosísimo paisaje, proyectado como una decoración de interior, retoma la tipología convencional del paisaje italiano del Setecientos. Pero su romántico dramatismo es inconfundible. La combinación de fórmulas anacrónicas y de empuje moderno lo hace profundamente representativo de la actitud romántica que busca la inspiración en estilos del pasado.



Francisco de Goya (1746-1828)

La pradera de San Isidro (1788)
Óleo sobre tela (94 × 44 cm). Museo del Prado, Madrid.

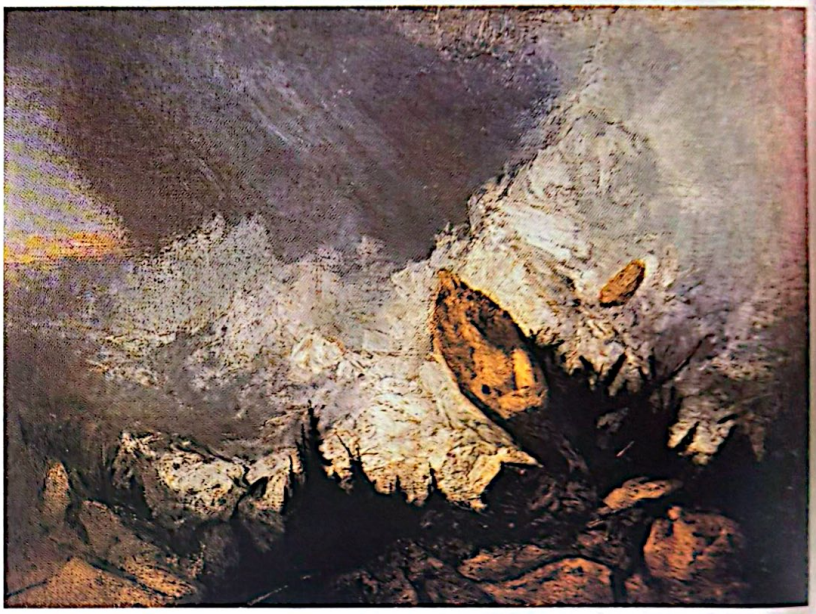
La franca visión del paisaje, libre del manierismo rococó o neoclásico de la época, y el tono popular del tema hacen de esta tela una de las piezas más memorables del género. El delicado cromatismo y la calidad atmosférica lo convierten en legítimo precursor del paisaje impresionista, al que se adelanta más de medio siglo.



Caspar David Friedrich (1774-1840)

Los acantilados blancos de Rügen (1818)
Óleo sobre tela (70 × 90 cm). Colección particular.

Uno de los emblemas de la pintura romántica. Una recreación poética, casi una invención escenográfica sobre la que el artista proyecta su estilizada concepción de la naturaleza, entendida como espectáculo sublime.



J.M.W. Turner (1775-1851)

La avalancha (1810)
Óleo sobre tela (120 × 90 cm). Tate Gallery, Londres.

Los paisajistas románticos sintieron una especial atracción por los efectos violentos de una Naturaleza desatada. Turner fue quien realizó las versiones más convincentes y espectaculares de esta temática. El gran artista inglés era capaz de conservar en la memoria tales momentos para recrearlos luego sobre la tela con impresionante viveza.

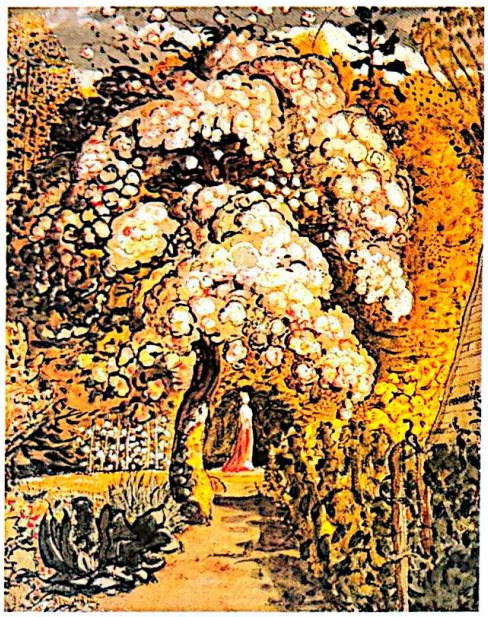
Scanned with CamScanner



John Constable (1776-1837)

La catedral de Salisbury (1831)
Óleo sobre tela. National Gallery, Londres.

Constable, junto con Turner, es el gran renovador del paisaje moderno, sobre todo en lo que se refiere a la nueva concepción romántica de la Naturaleza, como única poseedora de la verdad y la belleza del mundo. Este sentimiento casi religioso se materializa en la infinita riqueza de los tonos y en la romántica y lúcida intensificación de los efectos lumínicos de la atmósfera.



Samuel Palmer (1805-1881)

En un jardín de Shoreham (1865)
Acuarela y *gouache* sobre papel (18 × 22 cm). Victoria and Albert Museum, Londres.

Samuel Palmer es uno de los pintores visionarios que tanto se prodigan en la tradición inglesa. Sus paisajes tienen un aire de fábula y le han valido un lugar de honor en la pintura simbolista. Pero el vuelo imaginativo de su pintura nunca es puramente fantástico y siempre incorpora un motivo natural bien localizado y agudamente observado.

La Campagna romana con nubes (1826)
Óleo sobre papel (33×21,6 cm). National Gallery, Londres.

Corot, cuyo realismo es el antecedente inmediato de la pintura impresionista, es muy escrupuloso en la representación del paisaje, pero a esta fidelidad va unido un delicado sentido de la afinación del color y un instinto certero para la composición monumental. Aunque sean muy trabajadas, sus obras siempre mantienen la espontaneidad del apunte.

Ciervos en el arroyo de Plaisir-Fontaine (1866)
Óleo sobre tela (82 × 64 cm). Musée du Louvre, París.

El musculoso, casi rudo, realismo de Courbet alcanza alguna de sus mejores realizaciones en la pintura de paisajes. Courbet se atiene a los hechos físicos del motivo sin caer en las vaguedades poéticas que temas como éste podrían sugerir en espíritus menos robustos. La sólida construcción del cuadro y su perfecta unidad cromática se convertirán en un ideal artístico para varias generaciones de pintores realistas.

Colina en Pontoise (1867)
Óleo sobre tela (114 × 87 cm). National Gallery, Washington.

La obra de Pissarro es el punto de enlace entre la visión objetiva del realismo decimonónico y la estética del Impresionismo. En su vasta producción se encuentran algunas de las mejores piezas de ambos estilos. Esta obra es un magnífico ejemplo de objetividad pictórica que contiene algunos de los rasgos estilísticos y de factura que caracterizarán el paisaje impresionista.



Camille Corot (1796-1875)



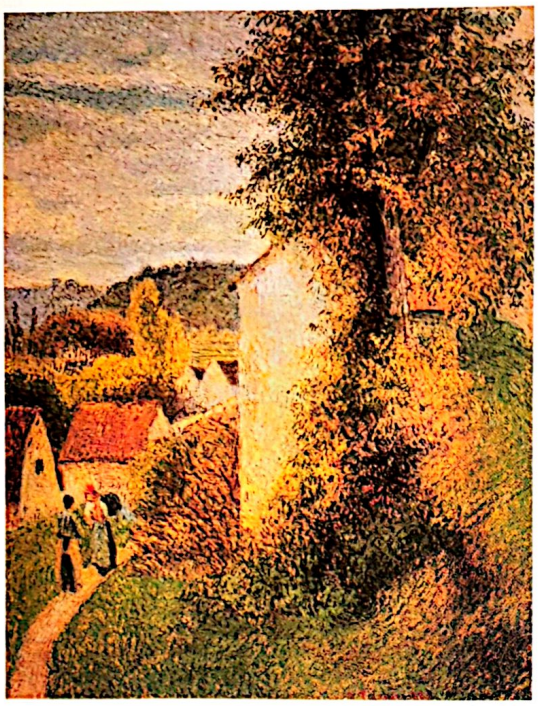
Gustave Courbet (1819-1877)



Camille Pissarro (1830-1903)

Scanned with CamScanner

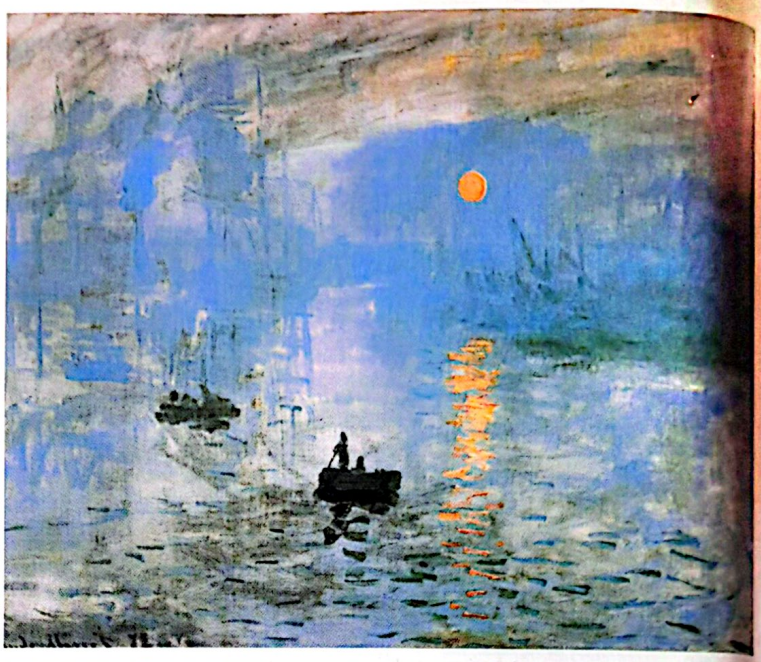
Scanned with CamScanner



Camille Pissarro (1830-1903)

El sendero (1889)
Óleo sobre tela (57 × 72 cm). Detroit Institute of Arts.

La producción impresionista de Pissarro presenta diversas facetas de las cuales destacamos aquí la que adoptó en sus últimos años. En esta obra el pintor adopta con generosa curiosidad las maneras puntillistas que desarrollaban entonces artistas 30 años más jóvenes que él. La naturalidad con la que Pissarro utiliza este lenguaje es la que preside toda su admirable producción.



Claude Monet (1840-1926)

Impresión: Amanecer (1874)
Óleo sobre tela (64 × 47 cm). Musée Marmottan, París.

El título de este cuadro dio nombre a la nueva corriente pictórica: el Impresionismo. Presentado en la exposición alternativa al Salón oficial de París de 1874, esta pintura sienta los principios estéticos y técnicos del nuevo paisajismo: fidelidad a las percepciones visuales inmediatas, voluntad colorista y división de las pinceladas en pequeños toques.



Paul Cézanne (1839-1906)

La montaña de Santa Victoria (1904)
Óleo sobre tela (91 × 73 cm). Philadelphia Museum of Art.

La evolución estilística de Cézanne está jalonada de numerosas obras maestras, pero es al final de la misma cuando el gran pintor da la máxima latitud a su arte. El prodigioso desarrollo sinfónico de formas y colores que logra Cézanne en esta pintura va mucho más allá del Impresionismo y se proyecta hacia las nuevas inquietudes del siglo XX. Sin perder nada de su firmeza ni de su calidad espacial y atmosférica, el paisaje se transmuta en un amasijo de gemas preciosas.



Alfred Sisley (1839-1899)

Moret-sur-Loing (1888)
Óleo sobre tela (86 × 51 cm).
National Galleries of Scotland, Edimburgo.

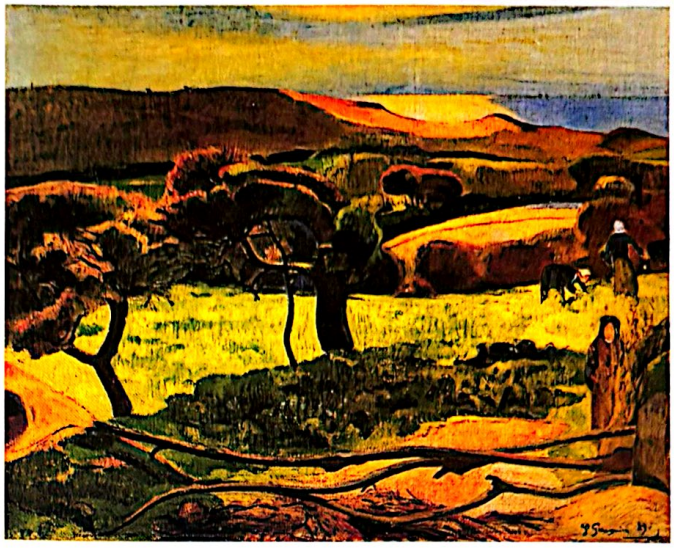
Quizá por no igualar en originalidad a los grandes protagonistas del Impresionismo como Monet, Renoir o Cézanne, quienes de un modo u otro acaban por escapar al esquema, la obra de Sisley puede considerarse como impresionista por antonomasia. Esta pintura es una muestra excelente de la rica y sensible captación cromática y atmosférica del tema, proyectada sobre un sistema compositivo sencillo y muy efectivo.



Auguste Renoir (1841-1919)

Paisaje del sur de Francia (1890)
Óleo sobre tela (75 × 62 cm). Nueva Pinacoteca, Munich.

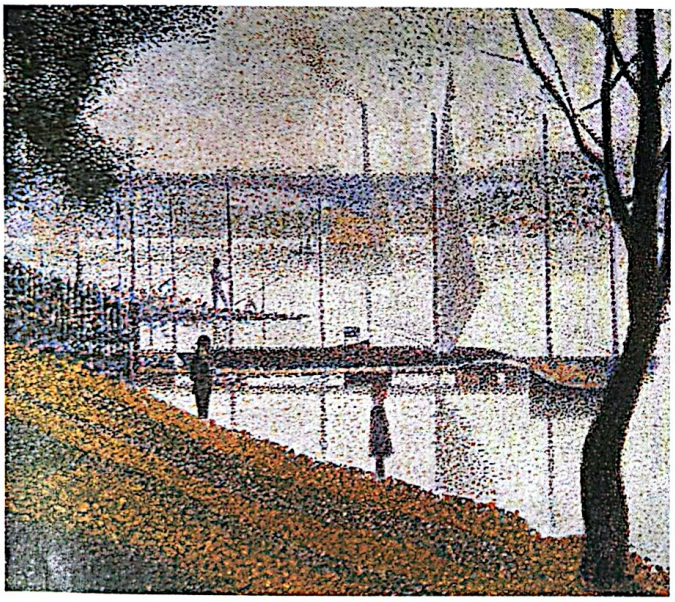
Sin poseer la límpida e infalible discriminación cromática de Monet, Renoir realizó algunos paisajes cuya calidez y sensualidad resisten perfectamente la comparación con los de su colega impresionista. Pero en lo que sin duda estos paisajes superan a Monet es en la visión infinitamente gozosa de una naturaleza recreada desde el punto de vista de la intimidad emotiva.



Paul Gauguin (1848-1903)

Paisaje de Bretaña (1889)
Óleo sobre tela (91 × 72 cm). Museo Nacional de Estocolmo.

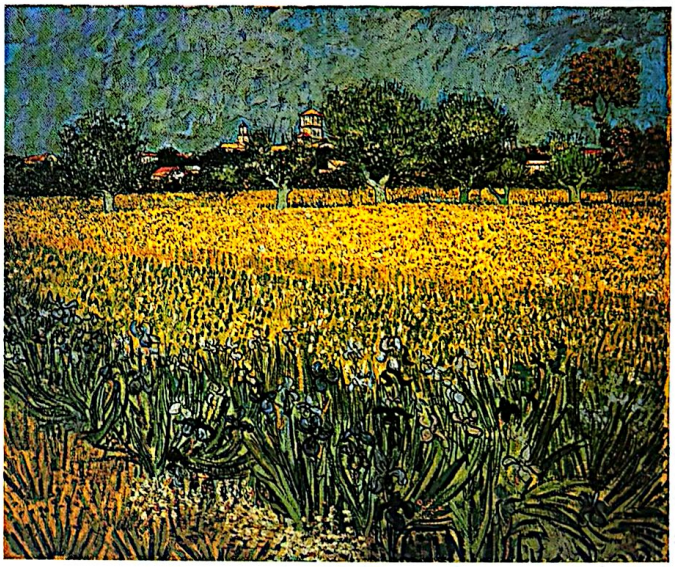
Gauguin es considerado un post-impresionista por la interpretación marcadamente simbolista y enérgicamente ornamental que hizo del Impresionismo. Pero paisajes como éste dejan ver a las claras que el puro color impresionista se halla en la raíz de su arte; un color rico y saturado en el cual este artista buscó una fuente de creatividad primigenia.



Georges Seurat (1859-1891)

Puente de Courberoie (1886)
Óleo sobre tela (45 × 54 cm). Courtauld institute, Londres.

Seurat fue el inventor de la minuciosa variante del Impresionismo conocida como Puntillismo. Las intenciones científicas del pintor no nos interesan hoy tanto como sus admirables logros. En su breve carrera consiguió realizar obras de supremo equilibrio compositivo y de delicado cromatismo que lo acercan a las mejores realizaciones del paisajismo clásico.



Vincent van Gogh (1853-1890)

Vista de Arlés (1888)
Óleo sobre tela (65 × 60 cm).
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

Van Gogh lleva el color impresionista al punto de máxima tensión expresiva. La extrema lucidez pictórica que vierte el artista en sus paisajes es casi una fiebre que hace llamear a la Naturaleza. Van Gogh replantea el problema del realismo paisajístico desde la base abriendo las puertas al expresionismo pictórico que dominará buena parte del siglo siguiente.

Scanned with CamScanner



Georges Rouault (1871-1958)

Cristo en el lago Tiberíades (1939)
Óleo sobre tela (52 × 35 cm). Colección particular.

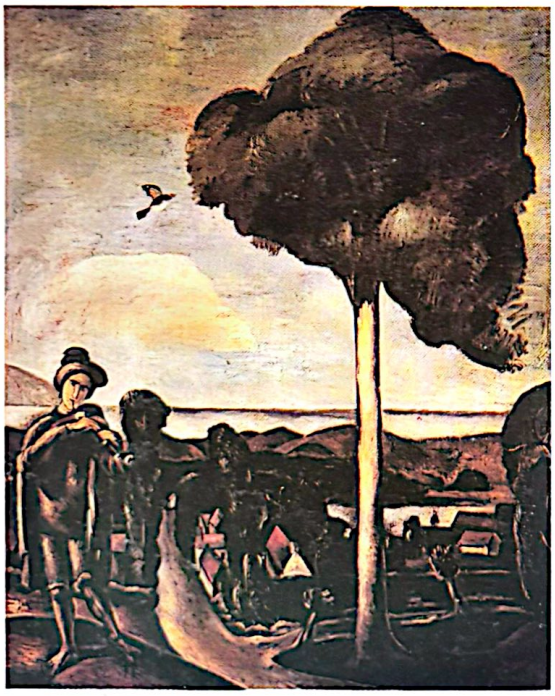
El Expresionismo es la gran escuela del siglo XX, y Rouault uno de los más grandes pintores expresionistas. La emoción frente al paisaje adopta en su obra tintes religiosos. La ejecución cruda y arrebatada, colorista hasta el extremo, abre la puerta a una visión de la Naturaleza más inmediata, directa y sin las sofisticaciones que parece imponer una larga tradición.



Maurice Vlaminck (1876-1958)

Los jardines en Chatou (1904)
Óleo sobre tela (116 × 89). Art Institute, Chicago.

Vlaminck es el más enérgico de los pintores fauves. Su obra paisajística simplifica los principios impresionistas hasta conseguir una síntesis basada en los colores puros y en un diseño esquemático de gran fuerza pictórica. Su ejemplo ha sido seguido hasta hoy por innumerables paisajistas.



André Derain (1880-1954)

El gaitero (1911)
Óleo sobre tela (85 × 110 cm).
Minneapolis Institute of Arts.

Derain fue en su juventud el más destacado de los pintores fauves al tiempo que el más temprano de los cubistas. Pero su espíritu inquieto le llevó a investigar zonas entonces olvidadas de la tradición. En este paisaje recupera la visión de los primitivos flamencos e italianos revitalizándola mediante la energía plástica propia del bullente vanguardismo de aquellos años.



Joaquim Sunyer (1874-1956)

Paisaje de Sitges (1920)
Óleo sobre tela (97 × 76 cm). Colección particular.

La obra de Cézanne es el abono de todos los estilos paisajísticos del siglo XX. Sunyer, tras unos años vanguardistas, consigue cuajar un lenguaje pictórico personal a partir del ejemplo del maestro de la Provenza. Con ese lenguaje, Sunyer es capaz de recoger toda la riqueza de su paisaje natal con fresca naturalidad y con un equilibrio excepcional en nuestro siglo, un equilibrio verdaderamente clásico.

Scanned with CamScanner



Pablo Picasso (1881-1973)

Horta de Ebro (1909)
Óleo sobre tela (65 × 81 cm). Colección particular.

Picasso pintó muy pocos paisajes y el cubismo, por su esquemático rigor estructural y cromático, no es una manera que se adapte bien al género. Pero este paisaje merece contarse entre los más significativos del siglo por el poderoso diseño compositivo y el ritmo penetrante de los planos. Cualidades ambas que, de un modo u otro, adaptarán en sus estilos casi todos los paisajistas importantes del siglo XX.



Karl Schmidt-Rottluff (1884-1950)

Lofthus (1911)
Óleo sobre tela (87 × 95 cm). Kunsthalle, Hamburgo.

Este paisaje llega al extremo de las posibilidades del cromatismo expresionista y se queda a un paso de la pura abstracción. La utilización exclusiva de los colores primarios rinde aquí su máxima posibilidad de aplicación al paisaje. Este logro lo obtiene el pintor tras sacrificar la atmósfera y las transiciones entre planos, técnicas pictóricas que parecían imprescindibles para cualquier representación de la Naturaleza.

Jardín de Ohlstadt (1934)
Óleo sobre tela (70 × 101 cm). Colección particular.

Como en casi todos los grandes artistas del siglo XX, en los paisajes de Beckmann se abre paso una visión de la Naturaleza limpia de adherencias sentimentales. Esta vista posee un lustre y una vitalidad que parecían definitivamente perdidas desde el Renacimiento. Esta simplicidad está sostenida por la admirable sutileza cromática de Beckmann, digna de los mejores ejemplos del género.

El viejo molino (1922)
Óleo sobre tela. (82 × 66 cm). Museum of Modern Art, Nueva York.

En el Expresionismo del siglo XX el predominio del ánimo momentáneo del artista sobre el hecho físico del motivo lleva a una nueva visión dinámica de la Naturaleza. El paisaje se presenta como un torrente de percepciones diversas en el que todo se deforma, arrastrado por una especie de cataclismo geológico.

Estudio de paisaje (1952)
Óleo sobre tela (45 × 33 cm). Tate Gallery, Londres.

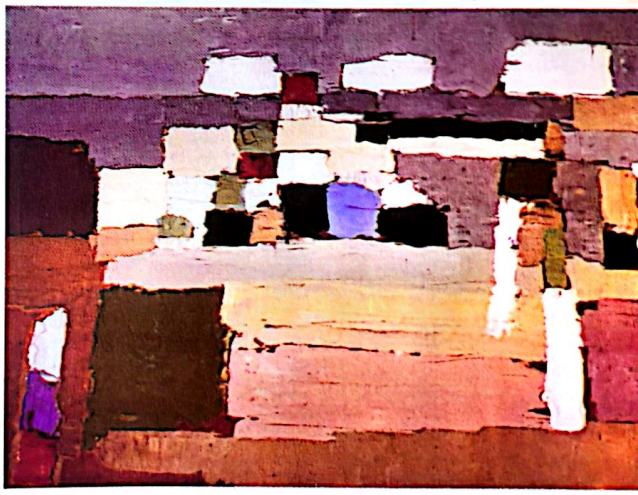
Los hallazgos pictóricos de los primeros vanguardistas sufren una especie de reversión en la pintura de Nicolás de Stäel. Desandando el camino de los pioneros, este paisaje es una vuelta al motivo real partiendo de la abstracción.



Max Beckmann (1884-1950)



Chaim Soutine (1894-1943)



Nicolás de Staël (1914-1955)

Scanned with CamScanner

El orden del paisaje

EL TODO Y LAS PARTES

Uno de los aspectos que distingue la pintura de paisajes del resto de los géneros artísticos es la radical fluidez del tema. Hablamos de un paisaje sabiendo muy bien que ese paisaje no es un objeto sino una extensión cambiante a lo largo del tiempo y según el punto desde el que la observemos. Una figura, un frutero, una botella, sí son objetos que el artista puede encerrar íntegramente en su imaginación, que puede combinar con otras figuras y objetos para construir escenas, y que puede representar en un espacio vacío para darles realidad. El paisaje no tiene una forma dada de una vez por todas, cambia constantemente. Más que en cualquier otro tema, el pintor es el que da forma y claridad visual al paisaje. A lo largo de la historia de los estilos el paisaje ha recibido múltiples interpretaciones, todas ellas paralelas a la idea de naturaleza que predominaba en cada momento cultural: la naturaleza como jardín cerrado –aislado del hostil caos exterior de montañas y bosques–, durante el Gótico; la naturaleza idealizada del Clasicismo; la naturaleza como espectáculo sublime, del Romanticismo; como un momento de la luz, durante el Impresionismo. Tanto en los grandes estilos pictóricos como en los concretos estilos individuales, el paisaje se basa en una idea general de la Naturaleza, del espectáculo natural, del todo. Según cuál sea esa idea, el artista recoge y carga el acento sobre determinadas partes, más o menos generales o detalladas haciendo abstracción (mediante el color, o mediate la luz y la sombra, etc.) del resto. Pues éste es el principio básico que gobierna el paisajismo: recrear un sentimiento de la Naturaleza dando prioridad a un limitado conjunto de aspectos que el artista juzga significativos, o que se imponen como fundamentales en su imaginación. El arte del paisaje es la expresión del todo de la Naturaleza mediante algunas de sus partes.

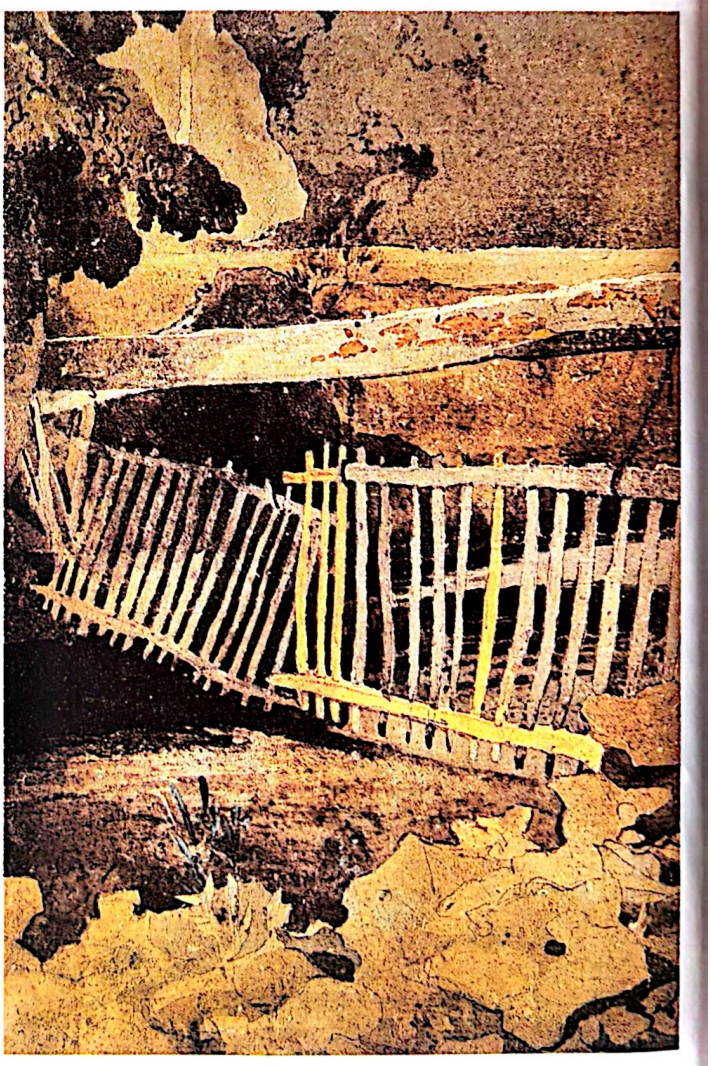


Peter de Wint (1784-1849), Gloucester desde los prados. *Victoria and Albert Museum, Londres. Ésta es una organización del paisaje a partir de la línea del horizonte, una línea aquí perfectamente recta que permite destacar las horizontales (campanario y árboles) con total nitidez, y que colabora en la sensación de quietud y serenidad de la escena.*

LA REFERENCIA DEL HORIZONTE

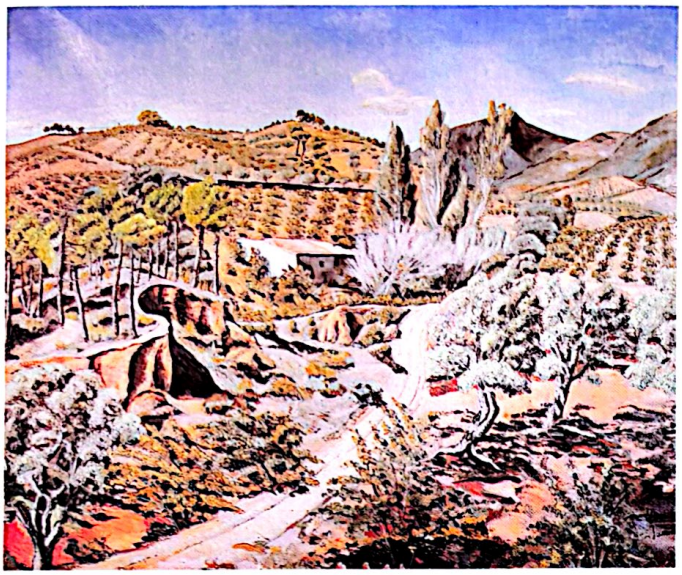
La presencia del horizonte es uno de los aspectos fundamentales de la pintura de paisajes; de la pintura de paisajes y casi de cualquier otro tipo de pintura figurativa. En la naturaleza muerta o en una escena con figuras, el horizonte no suele aparecer pero está implícito en la composición del cuadro. Como enseña cualquier manual de dibujo técnico o artístico, la perspectiva de un objeto (su visión en el espacio) viene dada sobre todo por su referencia al horizonte, referencia que en el dibujo perspectivo se traduce en la convergencia de las líneas de fuga hacia un punto en ese horizonte. En el paisaje no se trata de una línea ideal sino de un elemento real, más o menos definido pero siempre presente, y que determina la profundidad espacial del tema, cosa que no suele ocurrir en el resto de los géneros pues el espacio sólo se representa en sus planos más cercanos.

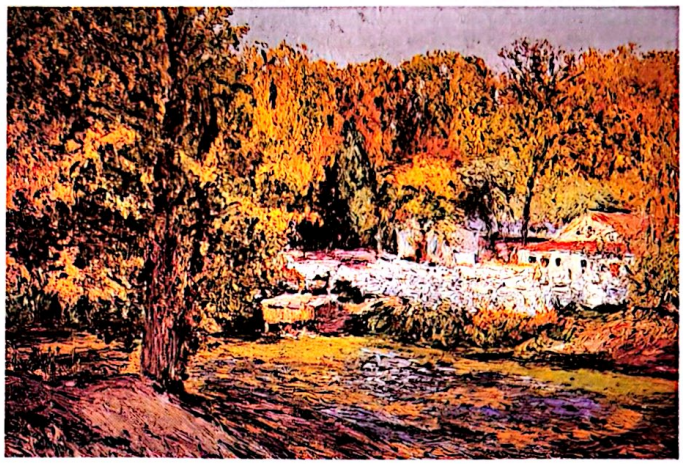
John Sell Cotman (1782-1842), La puerta caída. *British Museum, Londres. Éste es un paisaje cuyo horizonte está sustituido por el declive de la valla. Viene a ser un interior, lo opuesto de las grandes panorámicas.*



"El artista que desee componer paisajes sin falsedad debe sentarse entre sus bocetos y apuntes, seleccionarlos y combinarlos, para que cada cosa que pinta incorpore en sí a la Naturaleza". Thomas Cole (1801-1848)

Scanned with CamScanner





Aureliano Beruete (1845-1912), Paisaje de otoño. *Museo del Prado, Madrid.*

Jaume Mercadé (1887-1967), El bancal. *Colección particular.*

ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO

La organización del espacio del paisaje puede comenzar a plantearse a partir de la línea del horizonte. Una línea de horizonte baja no permite una continua alternancia de términos o planos: al cabo de pocos términos llegamos al horizonte. El recurso espacial de un paisaje de horizonte bajo está en el contraste de tamaños de los árboles, colinas o edificios. En este tipo de temas el cielo adquiere la máxima importancia, tanto por su color como por la forma de los celajes (las nubes).

El horizonte alto da pie a desarrollar el tema en toda la superficie de la tela. Corresponde por lo general a un punto de vista elevado y a una visión en picado. Favorece un estilo descriptivo que individualiza cada uno de los accidentes del terreno, que multiplica los términos y que extiende el panorama en grandes distancias. El horizonte puede elevarse hasta el mismo límite superior del soporte, anulando prácticamente el cielo, creando una sensación global, más imaginativa que realista, de la Naturaleza.



A partir de un motivo dado, el artista puede interpretar el paisaje de muy diversas formas. En la imagen inferior izquierda proponemos una interpretación que se atiene a la distribución de los valores y a las manchas del arbolado. A su derecha, otra interpretación centrada en la estructura lineal.





"La pura composición artística consta de dos elementos: 1. La composición de la pintura en su conjunto. 2. La creación de formas variadas que, manteniendo diferentes relaciones entre sí, sostengan la composición del todo". Vassily Kandinsky (1866-1944)

· Sobre perspectiva: págs. 30 y 31
· Sobre organización del espacio: págs. 32 y 33

Scanned with CamScanner

Profundidad espacial

IMAGEN FOTOGRÁFICA Y VISIÓN

Los fotógrafos hablan de profundidad de campo para expresar las posibilidades de enfoque de objetos situados en el espacio. Una profundidad de campo pequeña es la que sólo enfoca lo cercano dejando borroso lo más alejado; una gran profundidad de campo es aquella que enfoca con precisión tanto lo que está cerca como lo que está lejos. En la visión normal podemos comprobar este hecho fijando la vista en nuestra mano levantada contra un paisaje: el paisaje aparece como una serie de manchas inconcretas que rodean la imagen perfectamente nítida de la mano.

Pero solamente cuando las distancias entre objetos son tan grandes podemos decir que graduamos nuestro enfoque conscientemente. La visión normal del paisaje no es así, y aunque tengamos ante nosotros –por ejemplo– un grupo de árboles en primer término tras el que aparece un paisaje de fondo, el paisaje queda enfocado mentalmente todo por igual, porque las variaciones de enfoque son inconscientes.

Nuestra vista actúa sucesivamente y no instantáneamente como la fotografía; actúa por percepciones sucesivas de los distintos aspectos del panorama que recomponemos en nuestra mente como un todo.

El tipo de pintura que, probablemente, más se aproximaría a la forma natural de mirar sería el paisaje de algunos pintores naïf, pintores ingenuistas que representan cada detalle igualmente definido y sin jerarquías.

Los pintores dan una versión particular de su visión del espacio, subrayando los elementos más significativos y ordenando el panorama de manera que el sentimiento de ese espacio esté presente (mediante el color, mediante las sombras, mediante el dibujo, etc.). El pintor da una versión del paisaje; la cámara, una reproducción.

EXPRESIÓN DE LA PROFUNDIDAD POR EL DESENFOQUE

Aunque en la visión normal los enfoques se hacen inconscientemente, un método bastante común de representar la profundidad espacial es el dejar en la indefinición los términos alejados para dar forma concreta a los más cercanos. Esta forma de trabajar responde más a una voluntad de hacer abstracción de lo secundario que a la manera real de ver. Todo lo que queda indefinido y se confunde con el aire huye hacia el fondo, lo concreto se aproxima. Algunos artistas obtienen resultados de gran realismo utilizando estos efectos, lo cual viene a demostrar que no es la estricta objetividad lo que hace a un cuadro convincente sino la coherencia de los recursos utilizados. En este caso, estos recursos obligan a que la transición entre lo concreto y lo difuso no se realice bruscamente sino que incorpore elementos intermedios que faciliten la comprensión visual del espacio desde los objetos bien definidos hasta los más inciertos.

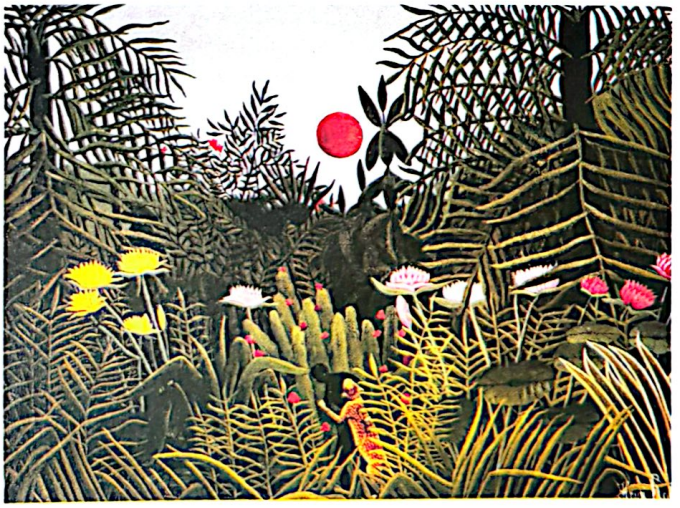


Victor Pasmore (1908), Los jardines colgantes de Hammersmith. *Colección particular. La perspectiva aérea, o difuminación de las formas y los colores distantes en la atmósfera del paisaje, recibe un delicado tratamiento en esta obra. El gris de la niebla matinal invade toda la parte superior del cuadro y devora el paisaje.*



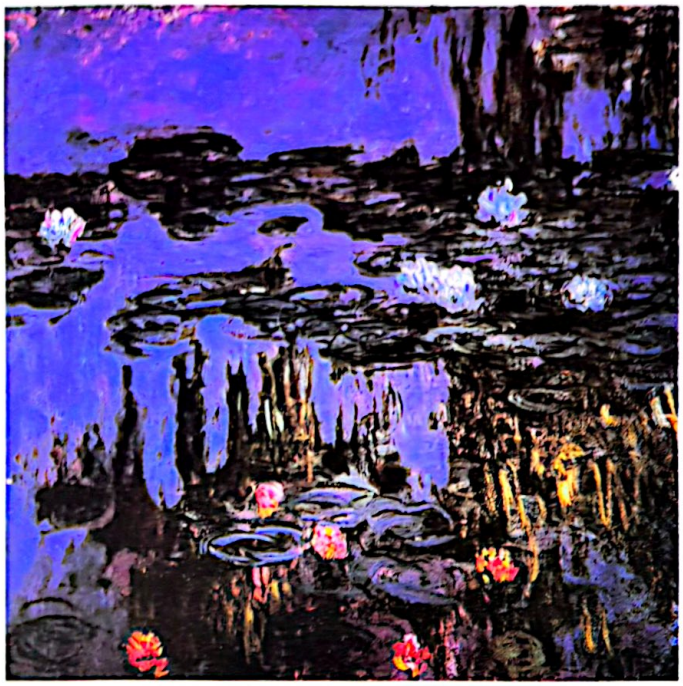
John William Inchbold (1830-1888), Vista sobre Montreux. *Victoria and Albert Museum, Londres. Esta pintura ofrece un ejemplo clásico de degradado atmosférico, de perspectiva aérea, que ahonda la profundidad del paisaje.*

Henri Rousseau (1844-1910), Paisaje con puesta de sol. *Museo de Basilea. Esta obra del pintor naif Rousseau interpreta el paisaje como un agregado de detalles.*



Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner



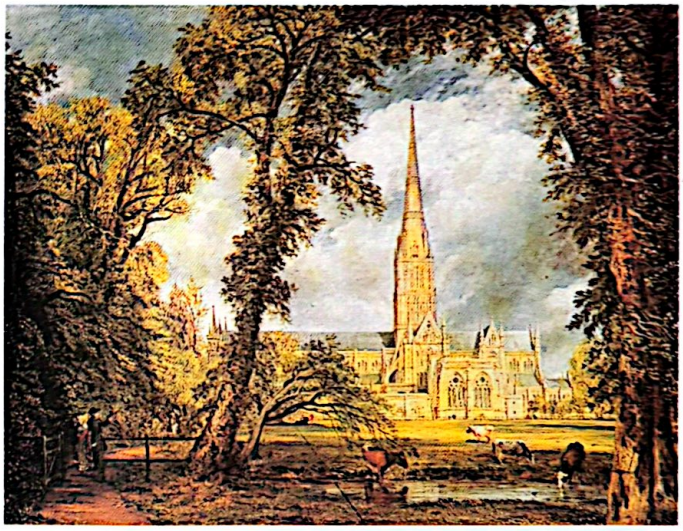
Claude Monet (1840-1926), Nenúfares. *The Art Institute of Chicago. En la serie de cuadros que Monet realizó alrededor del motivo del estanque de su jardín, el paisaje impresionista alcanza su mayor grado de abstracción.*

ESCALONAMIENTO DE LOS TÉRMINOS

Otra de las maneras básicas de desarrollar la profundidad espacial del paisaje es la de organizarlo mediante términos escalonados de manera que las distancias reales se traduzcan en bandas superpuestas. Esta solución se opone a la anterior en que el paisaje no se deshace en el fondo sino que mantiene la precisión de sus formas en todo lugar. A veces es el propio motivo el que sugiere este tratamiento, pero suele ser el propio artista quien interpreta el paisaje y le *obliga* a mostrarse bajo este tipo de organización. Los pintores que la utilizan suelen preferir la composición arquitectónica, sólida y bien trabada, antes que los efectos de atmósfera o los contrastes de luminosidades.

Los escalonamientos no necesariamente deben ser horizontales, pueden combinarse bandas diagonales, curvas e incluso verticales (un grupo de troncos, por ejemplo) como términos. En cualquier caso, estos términos deben sucederse de manera que el paso de uno a otro sea entendido como un avance en la profundidad espacial. La escala (el tamaño menor o mayor de los elementos) es esencial para la comprensión del espacio.

John Constable (1776-1837), La catedral de Salisbury. *Victoria and Albert Museum, Londres. La intención compositiva de esta tela queda de manifiesto en el juego de arcos que forman las ramas de los árboles en el primer término. Estos árboles componen una suerte de pórtico arquitectónico, como los arbotantes de una catedral gótica, creando una bella metáfora del tema central de la obra.*



En el esquema que acompaña a la fotografía se ilustra la idea de escalonamiento de términos. Un escalonamiento que subraya la presencia del motivo principal.





Sobre el escalonamiento de los términos:
págs. 32 y 33
Sobre la profundidad espacial:
págs. 24 y 25; 30 y 31

Los planos

LAS DOS DIMENSIONES PICTÓRICAS

La representación pictórica es siempre bidimensional y en el respeto a este hecho primario se basan las posibilidades artísticas. En el arte del paisaje, cuyo motivo central es la expresión de una profundidad, el pintor ha de valerse de procedimientos que aludan al espacio sin contravenir la naturaleza plana de su medio. De hecho todo cuadro excluye, en principio, la tercera dimensión, y la pureza pictórica que encontramos, por ejemplo, en un fresco medieval nace de la renuncia a toda ilusión espacial. Pero la especial expresividad del paisaje no puede realizarse plenamente sin la sugestión del espacio y es aquí donde entramos en la cuestión de cómo sugerir ese espacio por medios bidimensionales.

Los planos, como su nombre indica, son superficies bidimensionales y, como tales, susceptibles de ser tratadas pictóricamente. Si el paisajista es capaz de traducir su percepción del motivo a relaciones (más o menos complejas) entre planos se abrirá el camino hacia una formulación verdaderamente pictórica del paisaje.

CUERPOS Y PLANOS

Es fácil reducir la representación de una roca a un facetado de planos de color o de sombras; un árbol o un bosque, con su riqueza de sombreados y de detalle y con sus irregularidades, presenta bastantes más problemas; el cielo es, en principio, irreductible a un conjunto de planos precisos. Pero si dejamos de asociar la idea de plano a la de cuerpo sólido y entendemos un plano como una pura superficie cromática o mancha de color, entonces podremos entender que es posible la representación del espacio mediante superficies bidimensionales. Bajo este concepto



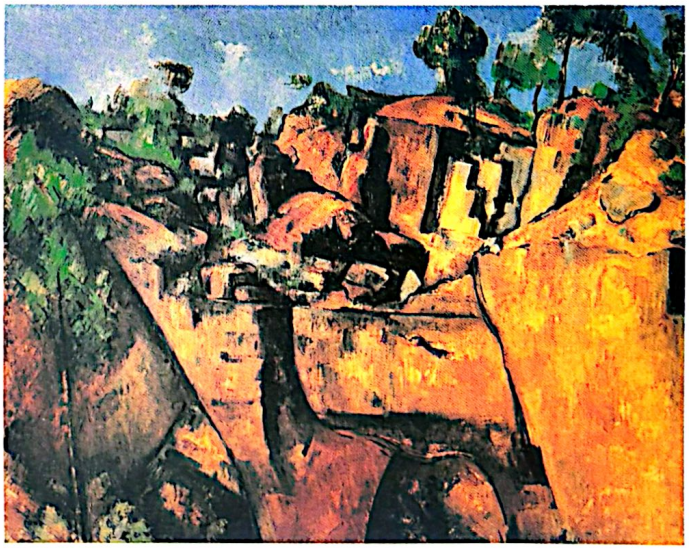
Camille Pissarro (1830-1903), Febrero, amanecer. *Rijkmuseum Kröller-Müller, Amsterdam.*

amplio de plano pictórico, el cielo (como todo lo demás) es perfectamente traducible a una combinación de planos cromáticos de distintas intensidades.

PLANOS Y DISTANCIAS

Una distribución de planos o manchas de color, incluso cuando no tiene intenciones figurativas y no representa motivo alguno, contiene siempre una cierta sugerencia espacial: algunas manchas parecen delante o detrás de otras; algunas parecen el fondo sobre el que las otras se destacan. Esto se debe al contraste entre ellas, un contraste que puede ser de dos tipos: contraste de tono o valor (más claro o más oscuro) y contraste de tinta o color. El pintor de paisajes organiza estos contrastes para obtener una sensación espacial, que será tanto más intensa o refinada cuanto más sensible sea el artista a las distancias que crean las manchas unas respecto a otras al juntarse sobre la tela. Estas distancias parecerán mayores o menores según cuál sea la intensidad del contraste de los planos entre sí.

Paul Cézanne (1839-1906), La cantera de Bibémus. *Museo Folkwang, Essen. Hacer de una formación rocosa el tema central de una pintura implica un interés centrado en la composición lineal y espacial del cuadro. En esta obra de Cézanne asistimos a un magistral tratamiento de los planos basado en el cuidadoso estudio de los valores, de las luces y las sombras. Estas rocas componen una arquitectura muy firme y ordenada pero al mismo tiempo poseen una naturalidad perfectamente convincente como representaciones de un motivo real.*



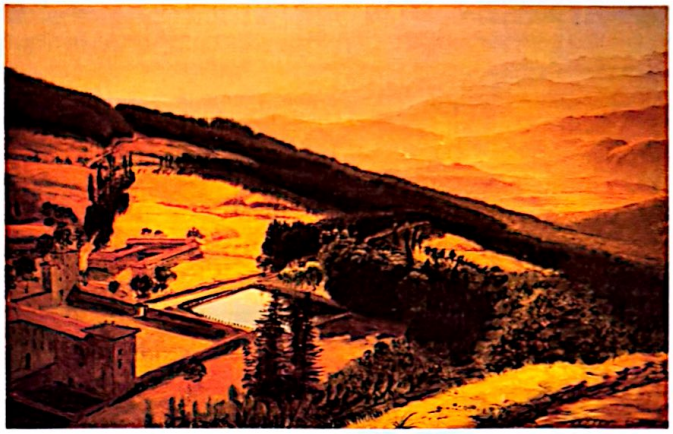
PLANOS EN RETROCESO

Para lograr la coherencia de un efecto paisajístico, la organización de los planos debe presentar un efecto de retroceso desde los primeros términos hasta el plano del cielo. Cuanto más rico sea ese retroceso en términos medios, menos contrastes bruscos entre planos debe contener, porque cada uno de esos contrastes sugiere un alejamiento súbito en el espacio. Imaginemos el panorama de un valle con colinas suaves: el paisaje se va perdiendo en el fondo dulcemente y sin cortes bruscos; los planos cromáticos (caminos, parcheados de la hierba y los cultivos, grupos de árboles, pequeñas casas, etc.) deben mantener una continuidad que permita a la mirada transitar del término más cercano al más alejado sin sobresaltos. Un panorama de picos montañosos, dramático y áspero, propicia un tratamiento a base de saltos entre planos.

Scanned with CamScanner

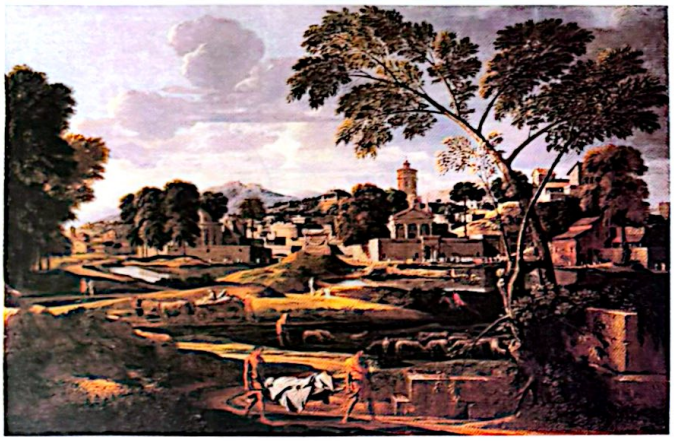
GRADACIONES

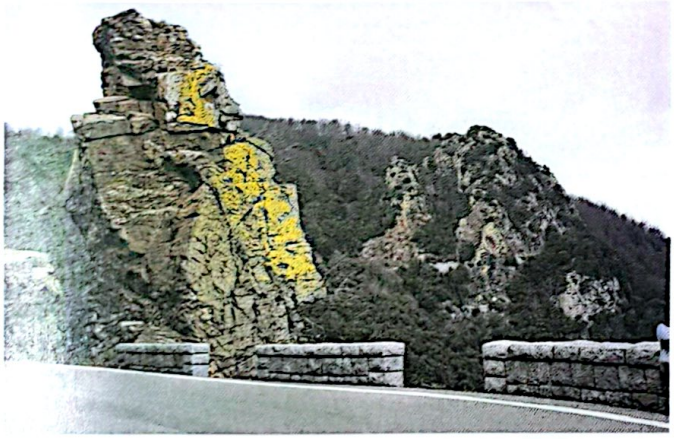
El trabajo con los planos cromáticos puede llevar a dos extremos inconvenientes. Uno es el de sobrecargar la obra de contrastes, haciéndola confusa y sin continuidad espacial. El peligro opuesto, y quizá el peor, es el de ser excesivamente sutil en la distinción de los contrastes cromáticos buscando demasiados de ellos y demasiado poco enérgicos por temor a no lograr una sensación espacial continua. En el primer caso, la obra puede conservar una vitalidad que la compense de la confusión, pero en el segundo lo más probable es que la pintura resulte insípida y sin calidad visual. La solución reside en el ojo del pintor. Todos los grandes paisajistas han sabido ser infieles al motivo, lo suficiente como para resumirlo en unos pocos contrastes o, por el contrario, extender su amplitud y su riqueza espacial cuando así lo pedía la tela (no el motivo) que tenían delante.



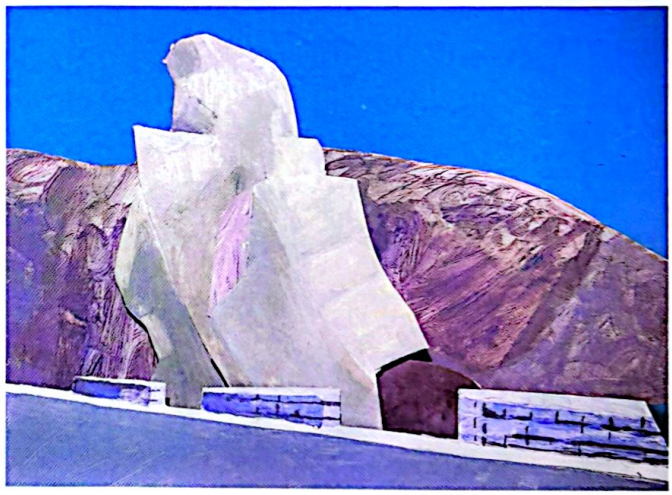
Louis Gauffier (1762-1801), Paisaje de Vallombrosa. *Musée Fabre, Montpelier. Los planos esenciales del paisaje están claramente expuestos mediante intensidades.*

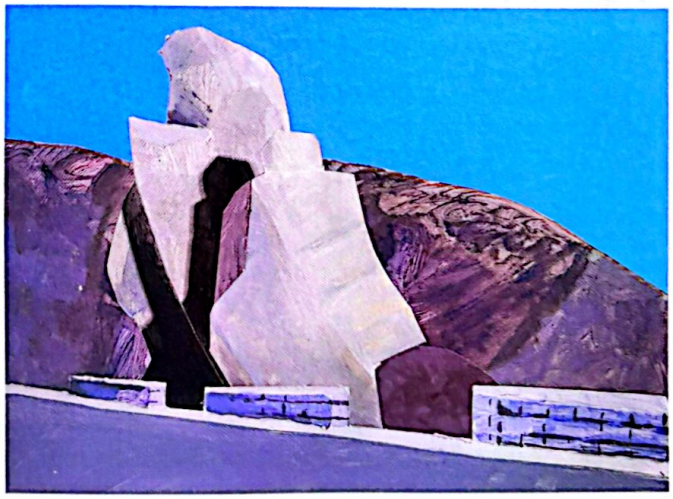
Nicolás Poussin (1594-1665), Paisaje con el funeral de Foción, *National Museum of Wales, Cardiff.*





Este ejemplo pretende ilustrar la idea de que sólo mediante el destacado de los planos del paisaje puede éste adquirir relieve. A partir del motivo de la fotografía, hemos realizado una composición con bambalinas pintadas; en la imagen superior el paisaje aparece casi completamente plano, sólo manteniendo algunos contrastes de color. En la imagen inferior, con las bambalinas separadas, el paisaje cobra fuerza y espacialidad. Es gracias al contraste entre los planos que el paisaje pintado puede evocar fuertemente el motivo natural.





Sobre los planos del paisaje: págs. 32 y 33
Sobre gradaciones y valoración: págs. 48 y 49

Scanned with CamScanner

Encuadre e interpretación



Paul Cézanne (1839-1906), **Curva en el camino.**
Fine Arts Museum, Boston.



John Constable, (1776-1837), **El campo de trigo.**
National Gallery, Londres.

UNA TOMA DE PARTIDO

Los principios de equilibrio, de unidad en la diversidad o de armonía de conjunto, que aparecen en los manuales de pintura son aplicables a toda obra artística pero no determinan ninguna forma de pintar en especial. La realidad es que tales conceptos sólo son aplicables una vez el pintor se ha puesto en marcha, ha elegido su motivo y ha comenzado a pintar: no son un punto de partida sino una culminación del proceso. El artista ha de tomar un partido respecto al paisaje y respecto a sus medios pictóricos, siempre de acuerdo con sus intereses. Esta toma de partido no es otra cosa que una interpretación personal del paisaje y esa interpretación comienza por el encuadre.

Encuadrar significa *poner límites* al espectáculo natural de manera que pueda desarrollarse lo mejor posible dentro de la superficie de la tela o del papel. Existen muchas maneras de encuadrar y cada una obedece a cierto tipo de interpretación del paisaje, pero podrían generalizarse en dos grandes grupos en cierta forma opuestos: encuadres previos a la pintura y encuadres simultáneos a la pintura.

ENCUADRE PREVIO

Es el que se calcula y se realiza antes de comenzar a pintar y permanece inalterado durante todo el proceso. Este tipo de encuadre exige una concepción clara de la obra, casi una visión previa del resultado. Normalmente las líneas compositivas del encuadre previo son tan generales que no obligan demasiado al pintor durante el proceso: son una orientación genérica que distribuye las zonas o espacios fundamentales del motivo. Pero algunos pintores desarrollan un trabajo concienzudo de composición previa que luego enriquecen y dan forma plena con el color; son artistas que suelen preferir trabajar en el estudio a partir de notas tomadas del natural (como hacían casi todos los maestros clásicos hasta los impresionistas), buscando los ritmos y equilibrios compositivos, sin que el paisaje real pueda interferir en su trabajo. Son pocos los artistas que trabajan así frente al motivo porque lo cambiante de la Naturaleza no se deja apresar.

ENCUADRE SIMULTÁNEO

La mayoría de los artistas que practican algún estilo de pintura de paisajes cercano al Impresionismo trabajan el encuadre a lo largo de casi todo el proceso de trabajo. Esta forma de hacer se adapta a las exigencias de la pintura al aire libre, frente al motivo. Los efectos de luz no pueden ser captados de una vez por todas desde el principio sino que exi-



Vincent van Gogh (1853-1890), **Pastizal en flor.** ***Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. Este atrevido encuadre suprime paisaje y se queda con un pedazo de suelo sembrado de hierba.***

Scanned with CamScanner

gen ser elaborados en percepciones sucesivas a lo largo del tiempo. Algunos cuadros inacabados de Cézanne presentan la tela en blanco alrededor de un núcleo central pintado. Este artista, como muchos otros, construía el paisaje desde el centro encuadrando mientras trabajaba hacia los bordes del cuadro, dándose libertad de decisión sobre el encuadre definitivo hasta el último momento. Para este tipo de pintores también es posible el trabajo en el estudio, pero rinde más el hacerlo al natural puesto que el motivo puede ofrecer datos imprevistos que vengan a dar mayor coherencia al resultado.

DINAMISMO DE LOS ENCUADRES

Del encuadre también puede depender el dinamismo de un paisaje. Un tipo de encuadre arquitectónico, que aspira a la estabilidad y a una expresión calmada y firme de la Naturaleza, tendrá sus líneas de composición fundamentales en posición paralela a los lados del cuadro (horizontal y vertical), de manera que la visión de la pintura resulte cómoda y perfectamente asentada. Un encuadre cuyas verticales se inclinen y cuyas horizontales caigan en una pendiente más o menos acusada crearán una sensación de movimiento y de dinamismo, cuando no de inestabilidad. Los paisajistas del Expresionismo (los del expresionismo alemán de principios del siglo XX) utilizaban estos recursos para intensificar su visión apasionada y nada tranquilizadora de la Naturaleza. Entre ambos extremos caben todos los términos intermedios.



Aureliano Beruete (1845-1912), **Orillas del Avia.** ***Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla. Este encuadre rigurosamente frontal divide la tela en tres partes casi iguales: el cielo, las casas y los árboles, y el agua. Esta división promueve un perfecto equilibrio compositivo y sugiere una toma directa del tema, casi como podría realizarse con el encuadre de una fotografía.***

El esquema que acompaña a la fotografía quiere mostrar la posibilidad de inventar un encuadre a partir de la información que el artista recibe del motivo.





Sobre la seleccion de los motivos: págs. 20 y 21

Scanned with CamScanner

El problema de la perspectiva

PAISAJE EN PERSPECTIVA

La aplicación de la perspectiva al paisaje puede venir exigida por el motivo: un camino rectilíneo alejándose en un paisaje llano. En tal caso es suficiente aplicar los principios elementales de la perspectiva italiana y organizar la composición mediante líneas diagonales que se cortan en un punto del horizonte, situando todos los elementos del paisaje con referencia a esas líneas en un tamaño que disminuye de forma progresiva. Con camino o sin él, la perspectiva es aplicable a cualquier paisaje llano. Pero ocurre en la mayoría de los casos que el paisaje no es un plano perpendicular a nuestro cuadro (condición necesaria para una correcta representación perspectiva). Siempre es posible, entonces, imaginar un plano ideal sobre el que se distribuyen las elevaciones del terreno y calcular la forma y el tamaño de éstas de manera perspectiva; pero ningún artista puede conformarse con una fórmula tan mecánica. La perspectiva tiene sus usos propios y aunque pueda ser eventualmente aplicada al paisaje, tiende a aprisionar su vitalidad.

Max Beckmann (1884-1950), **Canal en Holanda.** ***Colección particular. La perspectiva de este paisaje alude a la profundidad pero también intensifica la naturaleza plana de la representación; es una forma triangular reforzada por las direcciones del poste o de los árboles de la orilla.***

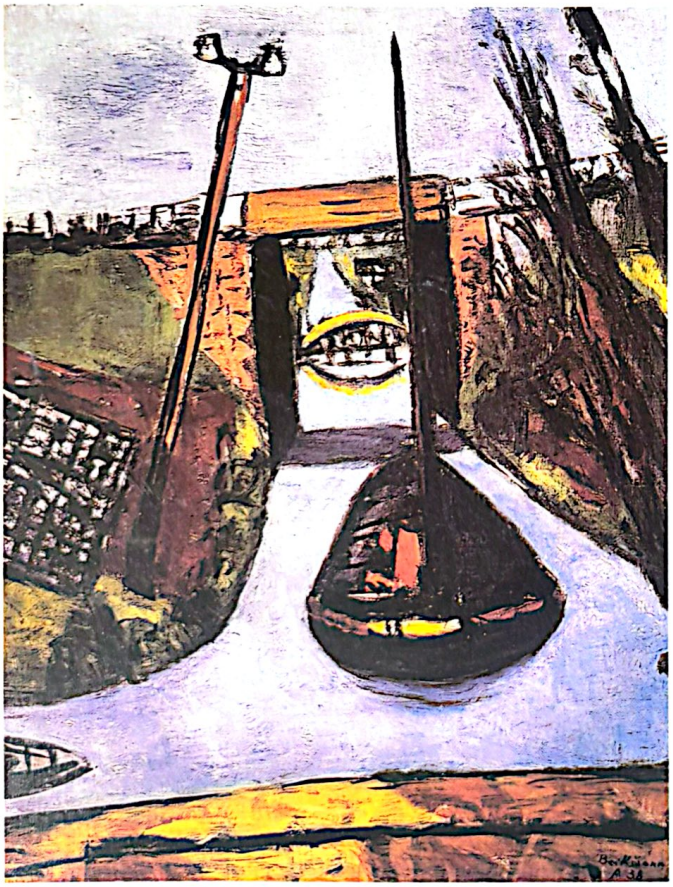
PERSPECTIVA Y PERSPECTIVAS

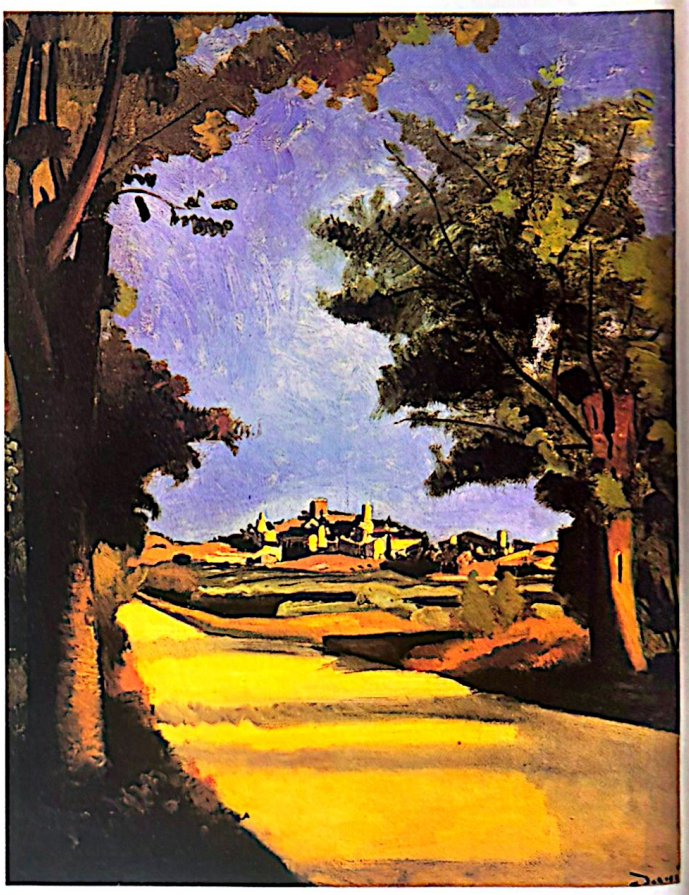
La perspectiva italiana es la que ha gozado de mayor aceptación entre los pintores europeos desde el Renacimiento y la vemos aplicada en todo tipo de obras, también en muchos paisajes. Pero existen otros tipos de perspectivas que se acomodan tan bien o mejor al género. Son perspectivas parciales, que no someten a cada uno de los elementos del paisaje sino que dejan un amplio margen de libertad al artista. La perspectiva de los paisajistas orientales, por ejemplo, es mucho menos codificada y favorece una visión del



Giuseppe de Nittis (1846-1884), **La travesía de los Apeninos.** ***Galería Nacional de Capodimonte, Nápoles.***

André Derain (1880-1954), **La carretera.** ***Museo de l'Orangerie, París.***





"Claramente, la perspectiva científica no es una base adecuada para el naturalismo, y el hecho de que haya seguido siendo enseñada en las escuelas por profesores que han olvidado hace tiempo su propósito a alumnos que nunca aplicarán sus leyes es un ejemplo del platonismo inherente a toda enseñanza académica".
Kenneth Clark (1903-1982), *Landscape into Art*, 1949.

Scanned with CamScanner

motivo más ancha, sin tanta obligación a la sistemática reducción de los tamaños. Dicho de otro modo, es una perspectiva que se desarrolla más en superficie que en profundidad, elevando el paisaje hacia la parte superior del cuadro en vez de hundirlo hacia el fondo; en los detalles de dibujo regular (casas, tejados, puentes, etc.), la perspectiva se acusa convirtiendo a los rectángulos en trapecios, muchas veces con su lado menor apuntando hacia el espectador (al revés de lo que obliga la perspectiva italiana). Salvo en sus aguadas, el artista japonés no pintaba del natural y no se veía obligado a copiar sino a imaginar e inventar.

PERSPECTIVA Y PINTURA AL NATURAL

El cálculo que requiere la perspectiva está reñido con el trabajo al natural porque éste se basa en la fidelidad a las percepciones inmediatas y aquél en la aplicación uniforme de un principio geométrico. Trabajando frente al motivo, la impresión de distancia suele venir dada más por el color que por el tamaño, y la intensidad o calidad de los colores afecta a la forma y al tamaño de los objetos. Si la sensación cromática producida por un elemento lejano es interesante para el artista, tenderá a intensificarla y a darle una importancia que en un análisis perspectivo no podría tener. Pero es así como trabaja la sensibilidad del paisajista y como el pintor da forma personal a sus creaciones. Por lo tanto, y salvo excepciones, el problema de la perspectiva no se plantea frente a la Naturaleza, y cuando lo hace, puede ser resuelto mediante la pura observación y la intuición.



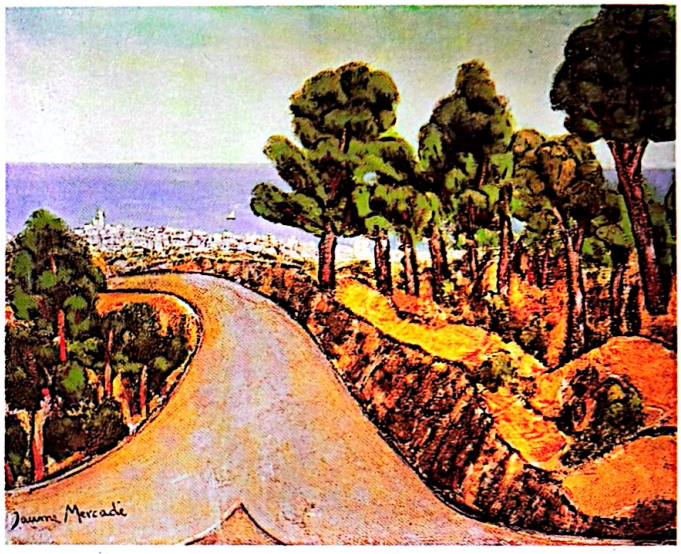
Camille Corot (1796-1875), Papigno. *Colección particular. La perspectiva de este paisaje está fuertemente subrayada por las laderas que caen a ambos lados del camino y que encierran el motivo en un triángulo invertido.*

Jaume Mercadé (1887-1967), Vallpineda, Sitges. *Colección particular. La perspectiva de la carretera está vista casi ingenuamente, sin forzar el efecto de profundidad pero retorciendo las líneas de fuga como medio de dar animación al primer plano del cuadro.*

LÍNEAS DE FUGA

La evocación de la perspectiva mediante algunas líneas de fuga no convergentes en el horizonte es suficiente para dar entidad espacial a un paisaje. Estas líneas pueden ser de fachadas, las orillas de un río o cualquier otro aspecto ocasional del motivo. Puede que todas ellas apunten a puntos de fuga diversos, pero será eso precisamente lo que dé verosimilitud al espacio natural que, repetimos, nunca se acomoda a la perspectiva geométrica. Muy a menudo algunas diagonales repartidas por la composición, o líneas inclinadas respecto a la vertical, bastan para sugerir la tercera dimensión.

Un curioso tema que demuestra la ambigüedad perspectiva del paisaje es la curva de un camino tomada en primer término. Entonces el paisaje se desdobla en dos perspectivas distintas: la del camino que se aproxima y la del que se aleja. Éste es un motivo bastante común entre los paisajistas y podrían encontrase otros que incorporasen todavía más perspectivas distintas.





Paul Cézanne (1839-1906), El lago de Amecy, *Courtauld Institute, Londres. La visión perspectiva está sustituida por la visión circular: el paisaje es como una esfera que se hace más definida en su parte central. No hay líneas de fuga, sólo una suerte de aristas de planos abstractos.*

Sobre perspectiva: págs. 20 y 21

Scanned with CamScanner

Una demostración práctica

Las ilustraciones de estas páginas intentan ser una demostración gráfica de algunas de las ideas compositivas estudiadas hasta el momento. No son pinturas, sino montajes escenográficos inspirados en el paisaje adjunto. Cada uno de los planos es una pequeña bambalina teatral; variando la iluminación de cada una de esas bambalinas podemos apreciar cambios sustanciales en la apariencia del paisaje. Los contrastes entre planos crean distintas situaciones especiales que pueden vincularse a distintos momentos del día o estados atmosféricos.

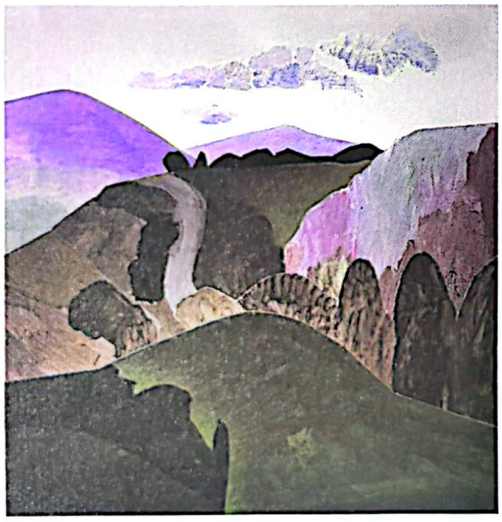
Aunque parezca muy alejado de la pintura, un recurso parecido ya era utilizado por grandes maestros como Tintoretto o Poussin, y no hay ninguna razón por la cual el paisajista moderno no pueda estudiar sus motivos recurriendo a este expediente. En los pies de imagen que acompañan a cada escena se comentan sus características espaciales y compositivas.



El paisaje que recoje la fotografía es un perfecto punto de partida para ensayar diversas combinaciones compositivas a partir de unos elementos dados. Estos elementos son los planos del paisaje. Hemos recogido un total de diez planos, más el del cielo. Las imágenes de estas páginas son nueve diferentes valoraciones de esos planos que producen otros tantos efectos de luz, de profundidad y de color.

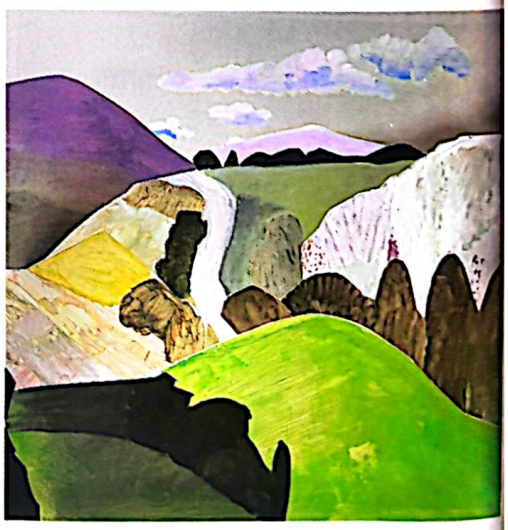


En esta imagen son los planos medios los que más destacan, pero el contraste más decisivo para el efecto de distancia es el de la colina en primer plano. Los contrastes entre verdes y el silueteado de los árboles rinden todo su efecto plástico.



Una iluminación matutina. La luz se concentra en el cielo y el contraluz de las nubes posee una vivacidad característica. Los planos del paisaje ya comienzan a contrastar entre sí gracias a esta primera luz azulada de la mañana.

Otra posibilidad de combinación de contrastes propia de un día nuboso. Los planos quedan iluminados al azar. Cuando ese azar dispone de contrastes como éstos, el efecto es de un singular dramatismo, bastante interesante para vistas muy amplias y extensas.



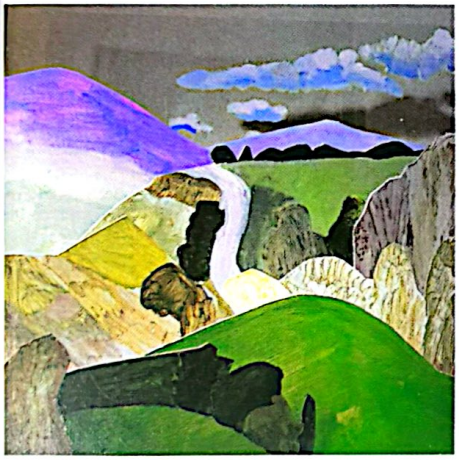
Scanned with CamScanner



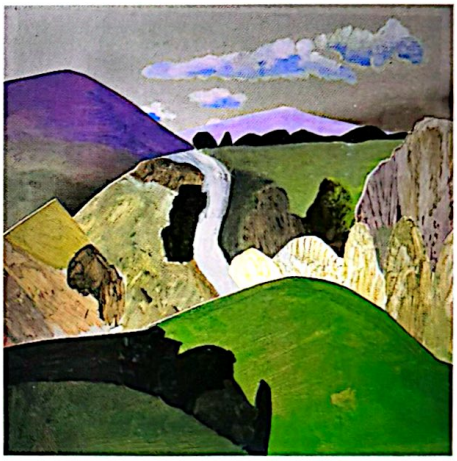
Esta combinación recoge la luz en todos los planos del paisaje. Vendría a ser un mediodía sin grandes sombras proyectadas. Los planos dejan ver su color propio, algo empastado por la falta de contrastes. Un paisaje claro y luminoso, pero más bien plano y sin relieve.



Esta imagen podría corresponder a un día nublado que ilumina parcialmente el paisaje. Los primeros planos salen progresivamente de la sombra y son los colores más claros (los árboles que asoman tras la colina, en el centro de la imagen) los que más destacan.



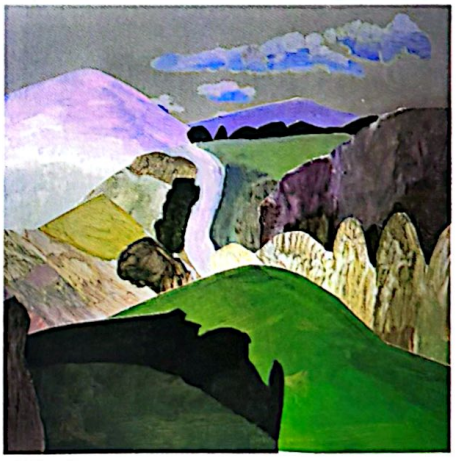
Aquí la alternancia entre planos iluminados y planos en sombra es casi mecánica: detrás de cada plano en sombra aparece un plano iluminado. Esto tiene un efecto de profundidad indiscutible, pero no es demasiado lógico desde el punto de vista de la representación realista.



Ésta podría ser la combinación característica de un atardecer en el que sólo los planos más elevados reciben una iluminación directa. Por otra parte, el destacado de los blancos de los árboles también sugiere la luz de ese momento del día.



Una iluminación extraña, como de tormenta. Los planos medios brillan a la luz de los rayos que súbitamente atraviesan las nubes oscuras. Este contraste es todavía más dramático que el del paisaje anterior, aunque debe considerarse con detenimiento antes de ser ensayado.



Esta iluminación casi podría considerarse de luz lunar si no fuera porque la Luna no suele tener una intensidad suficiente para producir estos contrastes. Podría representar la última hora del crepúsculo, cuando las últimas luces del día todavía aciertan a vivificar parte del paisaje.

Scanned with CamScanner

El paisaje topográfico

PROTAGONISMO DE LA GEOGRAFÍA

El que aquí llamamos paisaje topográfico es el que tiene por fundamento la ondulación de la geografía. La palabra *topográfico* es quizá demasiado técnica, pero expresa con claridad el sentido descriptivo que poseen este tipo de paisajes. Se trata de una práctica artística muy extendida desde finales del siglo XVIII, que se mezcló con el Impresionismo y que sigue siendo hoy practicada en formas muy variadas por una gran cantidad de artistas. El paisajista no busca el énfasis de un aspecto estilístico concreto (el color, el dibujo, la luz) sino la representación de un pedazo de Naturaleza que ofrece un movimiento geográfico interesante. En el término *topográfico*, incluimos también la vegetación que puntea el paisaje (en el caso de árboles aislados o en hileras), y que puede ser también uno de sus volúmenes importantes (masas boscosas o grandes árboles); se incluyen también las nubes por sus posibilidades volumétricas y por su juego dinámico.

COMPOSICIÓN

El éxito que tiene el paisaje topográfico entre los paisajistas se debe, entre otras cosas, a las posibilidades dinámicas y dramáticas de la geografía, es decir, a su interés compositivo. No es difícil encontrar un motivo en el que las contraposiciones de laderas y de direcciones del terreno creen un movimiento de interés compositivo. Las rocas, los márgenes, las terrazas de cultivos, etc. crean cambios de plano y declives que bastan para dar animación a una obra. El tratamiento pictórico de estos accidentes puede llevarse a extremos expresionistas o bien ser dulcificado por la atenuación de los contrastes.



Jaume Mercadé (1887-1967), Priorat. *Colección particular. Éste es un ejemplo de paisaje topográfico que, por cierto, recuerda la topografía técnica en las hileras de viñedos: son como las curvas de nivel en un mapa.*

RELIEVE: LA LÍNEA Y LA LUZ

En un paisaje topográfico son dos los medios básicos de expresión del pintor: la línea y la luz. Naturalmente que el color cuenta mucho, pero, hablando estrictamente de los relieves y depresiones de la geografía, estamos tratando de problemas de descripción y de

John Ruskin (1819-1900), En el paso de Killiecrankie. *Colección particular. Ruskin fue mucho más influyente como crítico de arte que como pintor pero algunas de sus obras son excelentes piezas de paisaje minuciosamente trabajado. El sentimineto de la osamenta del paisaje está presente en esta pintura, cuyo delicado tratamiento deja ver la pasión artesanal de este artista.*



Gustave Courbet (1819-1877), La cantera. *Museo Courbet, Ornans.*



Scanned with CamScanner

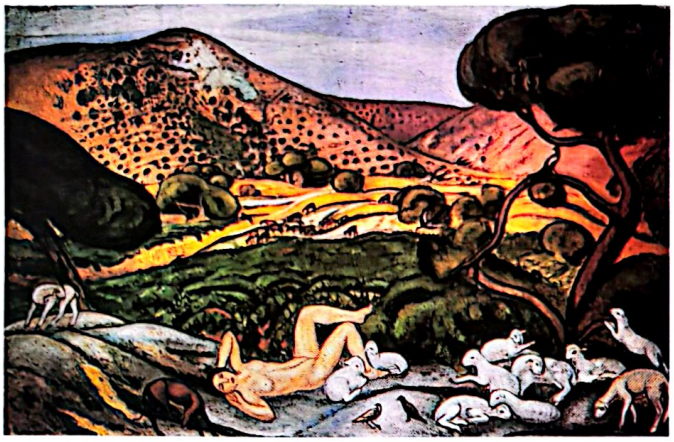
representación volumétrica y estos problemas tienen una solución más directa a través del dibujo y de los efectos de luz que a través del color.

La línea es un medio que por sí mismo puede abarcar y expresar el ritmo de un paisaje topográfico. Las ondulaciones, curvas y cambios de dirección son creadoras de dinamismo y evocan la riqueza volumétrica del terreno. La presencia aun firme de la línea, incluso en paisajes casi monocromos, basta para dar interés y expresividad a la obra. Naturalmente, estamos hablando de paisajes muy accidentados en los que la descripción de la topografía es el centro argumental. Si a las evoluciones de la línea se suma un uso expresivo de la luz que modela las formas y que crea espacio y atmósfera, el resultado puede ser de una gran solidez y de fuerte dramatismo. Cabe señalar que la línea y el modelado no deben aplicarse simultáneamente en todas las partes de la obra. Una mancha oscura, que puede representar una colina en sombra, no necesita del dibujo para concretarse; una ondulación lineal no requiere del modelado, pues ella se basta para describir una zona del paisaje. De hecho, lo coherente es que las manchas de luz y sombra sean pocas y claramente contrastadas, y que entre ellas la línea se detenga en las formas más menudas y en los elementos más típicos del dibujo, como las hojas, las ramas y los troncos.

ANATOMÍA DEL PAISAJE

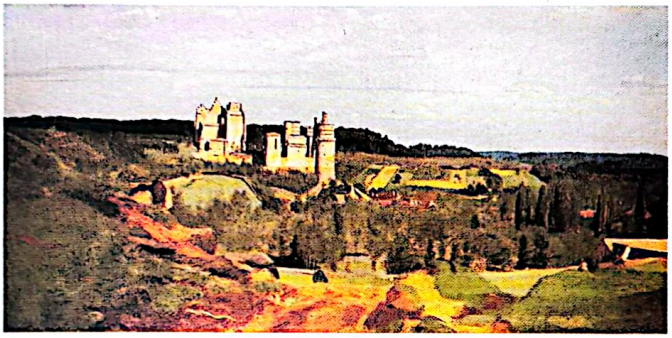
Muchos paisajistas poseen un sentimiento casi anatómico de la Naturaleza. Ese sentimiento queda patente en los paisajes topográficos. Las depresiones y salientes del paisaje, interpretados emotivamente, recuerdan a veces las formas del cuerpo humano; el sentido plástico y táctil del paisaje topográfico se puede asociar al arte del desnudo. El gran crítico de arte John Ruskin (1819-1900), valedor de la interpretación romántica del paisaje y defensor del paisaje topográfico como medio de alcanzar la verdad de la Naturaleza, expresó esta idea con apasionada exactitud: *"Las montañas son al resto del cuerpo de la Tierra lo que la violenta acción muscular es al cuerpo del hombre: los músculos y tendones de las montañas se tensan con fuerza y energía convulsa, llena de expresión y pasión y fuerza; los llanos y colinas bajas son el reposo del movimiento sin esfuerzo cuando los músculos descansan ocultos tras las líneas de su belleza aunque gobernando esas líneas en cada ondulación [...]. Las montañas son los huesos de la Tierra."*

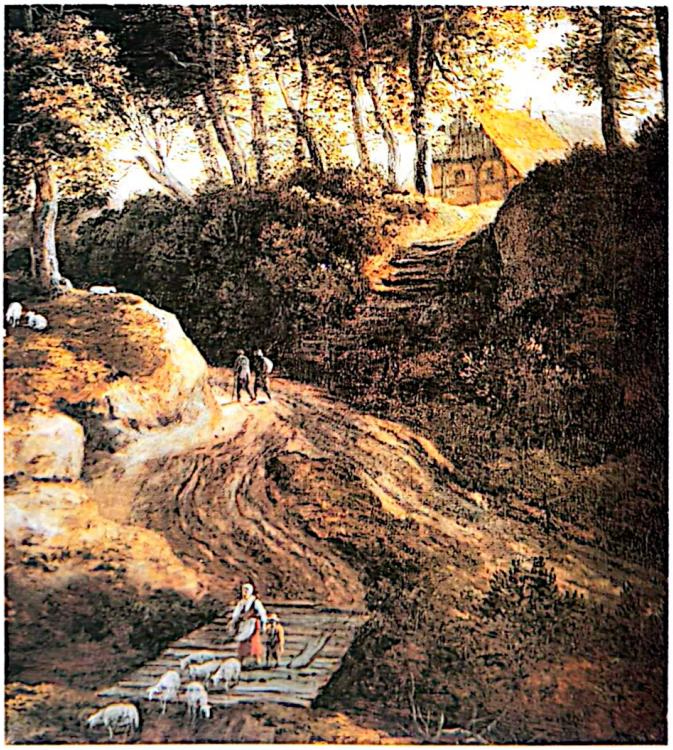
No es extraño comprobar en la obra de grandes pintores cómo sus paisajes y sus desnudos tienen mucho en común: el tratamiento del volumen es el mismo y la sensibilidad de la línea y del tratamiento de la luz se aplica por igual a la forma humana y a las formas naturales. Por esta razón también podemos hablar de una sensualidad del paisaje y de una anatomía de la Naturaleza. El pintor que guste del arte del desnudo seguramente que, a la hora de hacer paisajes, se decidirá por un panorama topográfico de formas ondulantes, sensuales, anatómicas.



Joaquim Sunyer (1874-1956), Pastoral. *Colección particular.*

Camille Corot (1796-1875), Vista del castillo de Pierrefonds. *Museo de Bellas Artes de Quimper.*





Jacob van Ruisdael (1628-1682), Paisaje con río y castillo sobre una colina *(detalle). Cincinnati Art Museum. Las ondulaciones del terreno son aquí un medio para introducir el dramatismo de la luz en el paisaje. Las alternancias de salientes y entrantes, de luces y sombras, ahondan el panorama y le otorgan fuerza y calidad plástica.*

Scanned with CamScanner

El paisaje centralizado

EL NÚCLEO DEL MOTIVO

Un tema paisajístico interesante puede reducirse a un aspecto muy reducido de la Naturaleza: un grupo de rocas o de árboles, la curva de un camino, un edificio, una combinación de ramas y follaje, etc. Ese pequeño aspecto puede ser suficiente para dar forma a la pintura entera, no tanto aislándolo del resto del paisaje sino convirtiéndolo en su elemento central. Aquí denominamos *paisajes centralizados* a este tipo de obras.

El paisaje centralizado no se basa tanto en la anchura y amplitud del panorama como en el interés de un fragmento particular del motivo, pero esto no implica una limitación, porque ese fragmento puede contener un poder visual suficientemente intenso como para evocar la grandeza del paisaje.



Camille Corot (1796-1875), **Tronco en Fontainebleau.** ***Colección particular.***

ELECCIÓN DE UN MOTIVO

Elegir un motivo concreto dentro de la riqueza que ofrece el paisaje no es ningún problema cuando el artista tiene verdaderas ganas de pintar. A menos que el pintor tenga una idea muy concreta de lo que le interesa, lo normal es dejarse cautivar por el paisaje mismo y pintar aquello que más atraiga la atención.

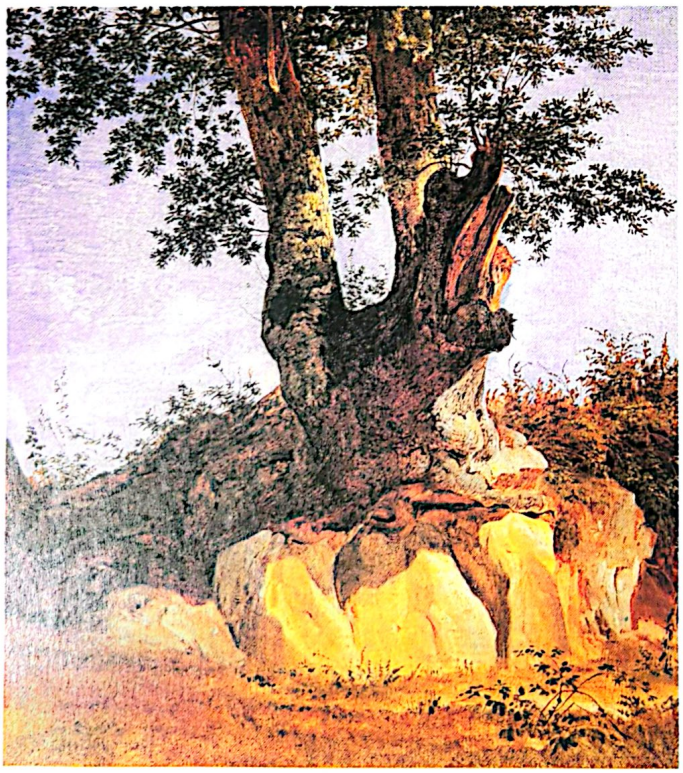
Pero todo pintor con experiencia de su oficio tiene unas tendencias claramente marcadas hacia cierto tipo de motivos; precisamente los que se ajustan a su manera de componer y organizar el tema sobre la tela.

Los pintores que suelen realizar paisajes centralizados conciben el cuadro como una unidad desarrollada a partir de un núcleo central, y, tanto si el motivo presenta ese núcleo con claridad como si es de carácte más vago y disperso, el artist lo interpreta de acuerdo con s método compositivo

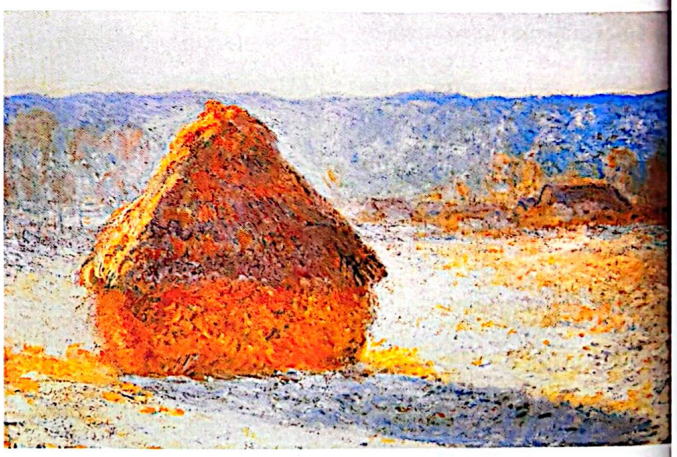
ESPACIO Y COMPOSICIÓN CENTRALIZADA

Las composiciones que aqu llamamos *centralizadas* puede ser un buen ejemplo de repr sentaciones espaciales indepen dientes de la perspectiva.

Evidentemente, también so centralizados aquellos paisaj en que todas las líneas de fug tienden a un punto central (u puro diseño perspectivo), per no en el sentido al que hacemo referencia: el punto de fuga n es un motivo paisajístico sin una abstracción. Cuando ha blamos del núcleo de la compo sición nos referimos a un forma cercana y no a un luga perdido en el horizonte y, po lo tanto, en tal caso la perspe



Heinrich Reinhold (1788-1825), **Estudio de árbol.** ***Kunsthalle, Hamburgo.***



Claude Monet (1840-1926), **Almiar en invierno.** ***Museum of Fine Arts, Boston.***

tiva no puede actuar. En esta obras el artista define el espaci por el color y por la distribu ción de las formas y tamañ alrededor del centro composit vo. Las líneas compositivas n fugan de manera perspectiv sino que crean un diseño super ficial.

En el ejercicio que ocupa las páginas 90 a 97 la artista Esther Olivé de Puig desarrolla paso a paso un paisaje centralizado.

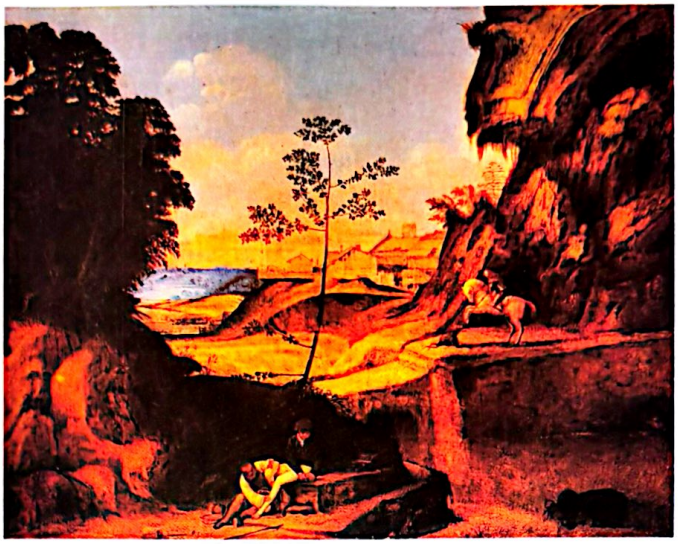
"Ante cualquier motivo y cualquier objeto, abandónate a tu primera impresión. Si realmente te ha conmovido, realmente transmitirás a otros la sinceridad de tu emoción." Camille Corot (1796-1875)

Scanned with CamScanner

Asimismo, las características del centro compositivo (un grupo de casas, unos árboles o animales, etc.) pueden ser lo suficientemente ricas como para poseer una entidad espacial, es decir, pueden contener planos y líneas que se dirigen hacia el fondo de la composición, algo así como una composición pictórica en pequeño. Esta pequeña composición puede quedar arropada por manchas de color y formas menos definidas que crean el entorno paisajístico.

SITUACIÓN DEL CENTRO COMPOSITIVO

El centro compositivo o núcleo de la composición no necesariamente debe situarse en el centro geométrico de la obra; es más, la mayoría de las obras que pueden ser incluidas en este apartado presentan un motivo más o menos descentrado. Esto puede atribuirse a la voluntad del pintor de eludir la estricta simetría, que nunca se encuentra en la Naturaleza. Pero todo lo anteriormente dicho se puede aplicar igualmente a los paisajes que no presentan su núcleo compositivo en el centro mismo de la tela o el papel: el centro de atención de la obra podrá estar desplazado pero esto sólo hará que su presencia visual sea más intensa. Y es curioso observar que en una mayoría de obras el desplazamiento respecto al centro tiende a situarse hacia la derecha de la composición; esto se debe al hábito de lectura occidental, que comienza por la izquierda y avanza hacia la derecha y que, por lo tanto, tiende a detenerse en la parte derecha de la página o de la superficie pintada. Esto es perfectamente inconsciente tanto para el artista como para el espectador, pero es fácil comprobar (comparando obras diversas) cómo el ojo tiende a sentirse más cómodo cuando encuentra el motivo hacia la izquierda de la composición.



Giorgione (1477-1510),
El ocaso.
National Gallery, Londres.



Jaume Mercadé (1887-1967),
Algarrobo muerto.
Museo de Valls. De nuevo el motivo del tronco como tema central de un paisaje. En esta obra la voluntad del artista es más sintética. Considera las ramas cortadas de este árbol casi como un conjunto escultórico de formas que adoptan distintas direcciones en el espacio.



Camille Corot (1796-1875),
Volterra, iglesia y campanario.
Colección particular. El motivo central del paisaje es suficiente para dar sentido a un panorama apenas esbozado. El artista ha desplazado el centro de interés de la obra hacia un lado para crear animación y evitar el efecto monótono de la simetría excesiva.

Sobre la situación del centro compositivo, y sobre composición en general:
págs. 20 y 21; 28 y 29

Scanned with CamScanner

El paisaje envolvente

UN PAISAJE SIN HORIZONTE

Cuando nos adentramos en un bosque, o en la frondosidad de un jardín, la Naturaleza cambia sus dimensiones y se aproxima más a un ámbito cerrado que a un exterior. Lo primero que se desvanece es la claridad de los horizontes, la sucesión de tierras que profundizan hacia él y la constante progresión de los planos cromáticos. El cielo y la tierra pierden su marcado contraste, dejan de oponerse y se enlazan. A este tipo de motivos los denominamos *paisajes envolventes*, porque, más que extenderse frente al observador, lo encierran. Desde un punto de vista pictórico, son muy interesantes y brindan una gran cantidad de posibilidades nuevas para el paisajista acostumbrado a las vistas habituales.

El desvanecimiento de un horizonte claro, de una verdadera línea de horizonte, resulta en la aparición de varios horizontes distintos que son los que crea la vegetación y la ondulación del terreno. La parte superior del tema deja de ser un plano (el cielo) para convertirse en una rica acumulación de motivos situados a diferentes distancias y que son susceptibles de un tratamiento más elaborado de lo habitual. Se trata, en suma, de un paisaje más en primer plano, más cercano al observador y que pide ser interpretado como un tapiz más que como un espacio profundo.

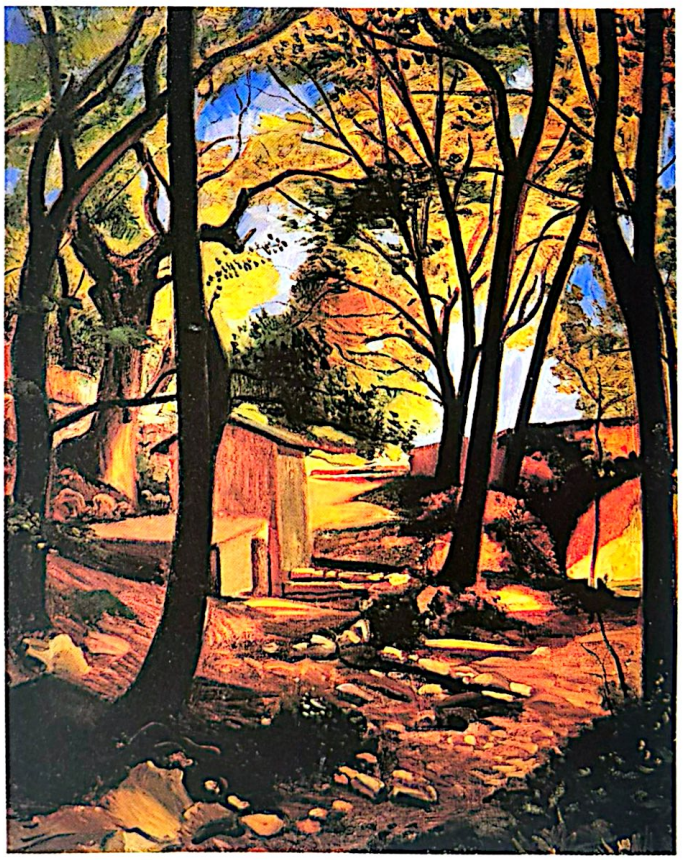
PROTAGONISMO DE LAS RAMAS

En el paisaje envolvente es inevitable el protagonismo de las ramas de los árboles; son ellas las que ocupan el lugar reservado al cielo en otro tipo de paisajes. Esta circunstancia da ocasión al pintor para jugar con las líneas del dibujo compositivo y crear entramados visualmente atractivos. Muchos artistas explotan al máximo esta posibilidad desarrollando un intenso lirismo decorativo a partir de las curvas y quiebros del ramaje, exagerando o prolongando los movimientos y buscando un ritmo armónico en ellos.



Gustave Courbet (1819-1877), **El riachuelo de Puits Noir.** ***National Gallery, Washington.***

La representación de las ramas, de sus inclinaciones y de su calidad ornamental también puede ser un recurso para organizar el espacio compositivo. Las ramas crean particiones que pueden coordinarse armónicamente y ordenar el ámbito espacial haciendo que algunas de ellas fuguen hacia el fondo o se proyecten hacia delante, hacia el espectador.



LA LUZ Y LAS FORMAS VEGETALES

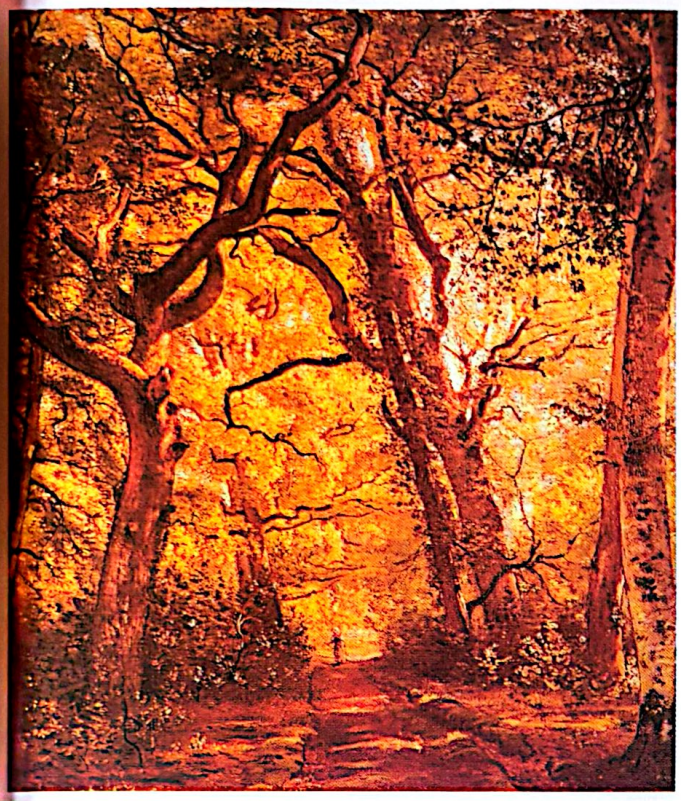
La luz propia de los paisajes cerrados o envolventes puede ser muy interesante, a veces espectacular. La luz de los paisajes abiertos tiene una uniformidad que viene determinada por el cielo, por la mayor o menor presencia de nubes; en los paisajes envolventes la luminosidad depende de las ramas, de la vegetación, y los efectos posibles son muy diversos. De entrada, la parte alta de un motivo de este tipo no tiene la claridad y luminosidad del cielo, por el contrario puede ser muy oscura; los centros luminosos pueden hallarse en la parte media, cosa que por sí sola ya sugiere una profundidad espacial (una ventana abierta en la composición). Por otro lado, lo normal es que la luz se fragmente entre las hojas y ramas y cree un mosaico luminoso. La calidad de esta luz puede ser tan diversa como la variedad misma de la vegetación: contraluces, luz directa, luz filtrada y teñida por las hojas, etc.

La especial naturaleza de la luz en estos paisajes promueve también fuertes efectos de claroscuro que determinan la estructura de las formas vegetales, resaltando algunas por la luz directa y desdibujando a otras en la sombra profunda.

André Derain (1880-1954), **La fuente de Olières.** ***Colección particular. La coloración dulce tiñe todas las formas.***

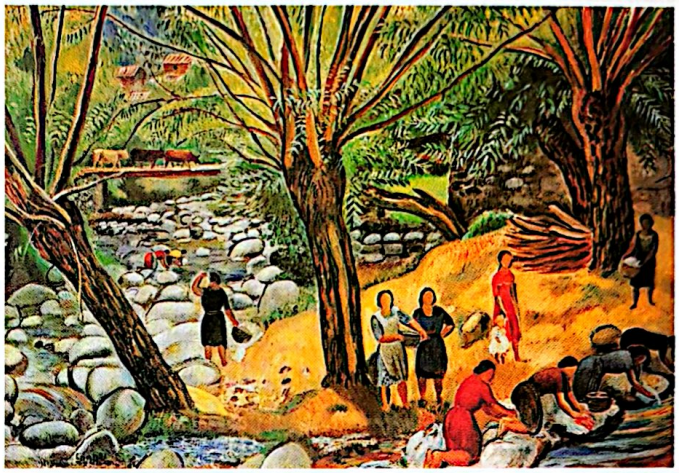
En el ejercicio que ocupa las páginas 98 a 105 el pintor Miquel Ferrón desarrolla paso a paso un paisaje envolvente.

Scanned with CamScanner



Constant Dutilleux (1807-1865), **Sotobosque.**
Musée des Beaux-Arts, Arras.

Joaquim Sunyer (1874-1956),
El Segre en Martinet. ***Colección particular.***





VERSIONES ABSTRACTAS

Por sus características, el paisaje envolvente es el que mejor se presta a recibir interpretaciones cercanas a la abstracción. Al tratarse de un contínuo de formas y colores, el pintor puede evitar fácilmente las referencias figurativas más obvias (el horizonte, las nubes, las montañas) y dedicarse a especular con la forma de las plantas, con la luz o con los aspectos más expresivos del color. La riqueza de luces y sombras también es un aliciente para desarrollar el argumento del cuadro, la alternancia de manchas claras y oscuras y en las transiciones de unas a otras. Por otra parte, el paisaje envolvente no necesita de una estructuración rígida para hacerse atractivo a la vista, al contrario: la fluidez y la ligera confusión de formas y colores es uno de sus encantos. Todo esto hace del paisaje envolvente un motivo especialmente sugerente para los artistas de estilo suelto y espontáneo, más interesados en el efeto general que en la precisión.



El esquema adjunto es una interpretación del paisaje reproducido sobre estas líneas. El gran interés pictórico del paisaje envolvente reside en la posibilidad de extender los contrastes y el resto de recursos plásticos por toda la superficie de la tela sin atender a ninguna división horizontal del motivo, como es característico del paisaje en general.

Sobre el ritmo compositivo:
págs. 26 y 27

Sobre la referencia del horizonte:
págs. 20 y 21

Scanned with CamScanner

El paisaje panorámico o compuesto



Joachim Patinir (1485-1524), Martirio de santa Catalina *(detalle). Kunsthistorisches Museum, Viena. Patinir es el gran maestro del paisaje compuesto. Un pasiaje hecho de escenas y fragmentos distintos agrupados mediante una sutil ciencia compositiva que crea una poderosa sugestión de gran panorama monumental.*

LOS GRANDES PANORAMAS

Las grandes vistas panorámicas (un ancho valle visto desde una montaña en un día claro, por ejemplo) son uno de los espectáculos favoritos de los amantes del campo y también de algunos paisajistas. A primera vista puede parecer que pocos son los motivos pictóricos que merezcan más la atención del artista: la amplitud y grandeza del espectáculo sugieren a la imaginación obras igualmente espléndidas. Pero al igual que lo que ocurre con los grandes temas que gustaban de imaginar los pintores de historia, este tipo de paisajes reservan más de una trampa para el pintor.

Los efectos de amplitud espacial que transmiten este tipo de motivos no son inmediatamente trasladables a una pintura; aunque el pintor se esfuerce en ser lo más fiel posible a los detalles del natural, la pintura no alcanzará a reproducir la impresión primera recibida del paisaje y fácilmente quedará en una versión empobrecida, a no ser que el artista se limite a un fragmento muy concreto del panorama. Un empobrecimiento semejante al que suele darse cuando el aficionado intenta captar una gran vista con una cámara fotográfica.



Giorgione (1477-1510), La prueba de Moisés *(detalle).*



Ron Kitaj (1932), Tierra de lagos. *Colección particular. Éste es uno de los raros paisajes compuestos contemporáneos; una obra que sigue los métodos renacentistas de inventar una gran vista a partir de motivos aislados.*

FORMAS Y TAMAÑOS

El motivo principal por e
que los motivos de gran exten
sión son difícilmente represen
tables directamente es l
abundancia de formas diversa
todas ellas de un tamaño mu
pequeño. Las formas, y co
ellas el color, son el sentido úl
timo de una pintura: un motiv
en el que proliferan forma
muy menudas y no demasiad
claras no puede representars
con demasiadas garantías. Po
otra parte, nuestra visión de u
espectáculo natural es bastant
distinta de la contemplación d
un cuadro. Ante la realida
conjugamos percepciones suce
sivas inconscientemente y cons
truimos la imagen total que
pasa a nuestra memoria; ante
una obra de arte, la fuerza ex-
presiva viene de la percepción
unitaria del cuadro. Ante el
tipo de paisaje que aquí comen-
tamos, la cantidad de percep-
ciones distintas (nuestros ojos
recorriendo el paisaje) es mu-
cho mayor que ante cualquier
otro motivo, por lo que la sen-
sación resultante difícilmente
puede representarse mediante
la copia literal. El paisaje com-
puesto es aquel que el artista re-
aliza combinando percepciones
o fragmentos del paisaje real y
reconstruyendo un efecto aná-
logo al que ha producido el
tema sin reproducirlo exacta-
mente. Las formas y los tama-
ños de los elementos del paisaje
pueden entonces ser sometidos
a cambios sustanciales según
cuál sea su valor visual dentro
del panorama.

"Es comparando los paisajes compuestos, estas majestuosas organizaciones, estos resúmenes del mundo con los más bellos paisajes modernos sometidos a la fácil unidad del punto de vista, *que podemos medir nuestra propia decadencia."* André Lothe (1892-1961)

Scanned with CamScanner

SELECCIÓN Y COMBINACIÓN

El paisaje compuesto se basa en la selección y combinación de elementos significativos del motivo, alterándolos más o menos en su tamaño, forma y color según un principio compositivo y cromático concreto. Esto podría resumirse fácilmente diciendo que el paisaje compuesto es una interpretación libre del motivo, como es, de hecho, todo cuadro de paisaje. Pero el paisaje compuesto lleva la interpretación más lejos hasta hacerse un deliberado ejercicio de composición autónoma a partir de ciertos datos reales. Es el método que seguían la mayoría de los paisajistas clásicos antes de las corrientes realista e impresionista del siglo XIX; los artistas pintaban en su estudio según notas tomadas del natural, combinando varias vistas de un mismo motivo o incluso paisajes distintos. La libertad creativa de este método explica la tendencia monumental de los paisajes compuestos, su carácter grandioso e incluso épico en ocasiones.



André Lothe (1892-1961) Mirmande. *Colección particular. Esta obra recuerda las grandes panorámicas de los renacentistas, vistas a través del prisma coloreado del Cubismo.*

PAISAJE COMPUESTO Y PINTURA AL NATURAL

No son demasiados los pintores actuales que cultivan el paisaje que aquí llamamos *compuesto*. Modernamente, este tipo de paisaje tuvo un momento de auge durante la época cubista y los años que la siguieron; eran tiempos en los que los pintores trabajaban exclusivamente en el estudio, en los que reinaba un espíritu antiimpresionista y de clara intención constructiva y estructuradora de la obra. Pasado ese momento, la versión actual del paisaje compuesto estaría más emparentada con la pintura abstracta de libre inspiración en la que el artista puede combinar recuerdos del paisaje con percepciones reales sin atenerse a la descripción realista. Por lo demás, es cierto que el paisaje compuesto no favorece la captación fresca de los aspectos fugaces del motivo, que es uno de los sentidos básicos del paisajismo al aire libre tal como hoy es practicado por tantos artistas, pero ofrece una alternativa interesante a los pintores que gustan de elaborar sus obras en el estudio a partir de notas del natural, o incluso a aquellos paisajistas que comienzan su cuadro frente al motivo y lo terminan en el estudio.



Domenico Campagnola (1500-1564), Pastores y músicos. *Musée du Louvre, París. El árbol cercano del esquema es una copia exacta del árbol lejano que aparece delante del torreón en el grabado; el árbol más lejano del esquema es copia del arbusto de la esquina inferior derecha del grabado. En el esquema de la derecha se ha colocado el edificio, en el grabado en un punto más lejano y elevado.*

Para el comentario de algunas obras de los grandes creadores del paisaje compuesto: págs. 10 y 11

Scanned with CamScanner

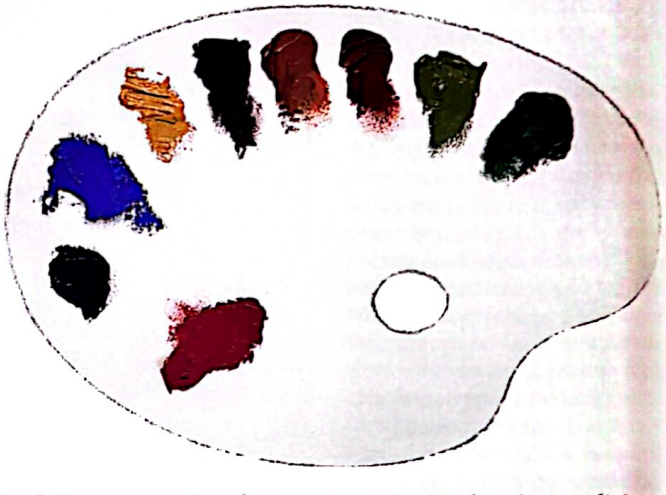
La gama cromática

LA PALETA TRADICIONAL

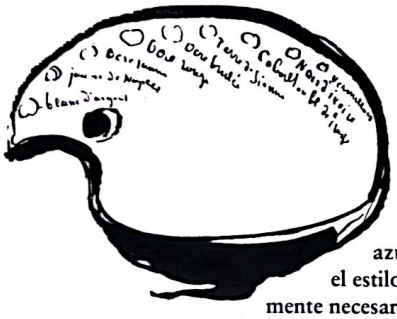
Como en el resto de los géneros pictóricos, la paleta tradicional del paisajista es limitada. En general, se basa, por un lado, en los azules y grises claros y, en el otro extremo, en los sienas y tierras, incluyendo, por supuesto, los verdes que suelen ser uno o dos como máximo. Éste sería el esquema genérico sobre el que habría que hacer muchas salvedades puesto que cada escuela pictórica previa al Impresionismo tenía sus tendencias cromáticas. Pero en casi todas ellas se deja ver una colección bastante limitada de colores que se aplican a todo tipo de paisajes siguiendo un mismo sistema.

El propio Turner, que fue un colorista revolucionario, utilizaba una paleta limitada, sustituyendo por lo general los tierras por los ocres y amarillos e interpretaba todo tipo de motivos mediante un conjunto cromático muy parecido.

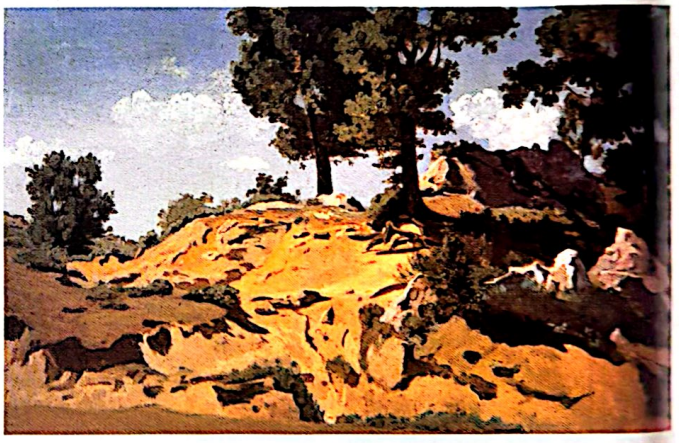
La paleta limitada asegura una armonía cromática sólida y probada por la experiencia que el pintor puede adaptar mediante diferentes modificaciones a una gran cantidad de temas. Pero no cualquier elección de colores puede dar buenos frutos; en general, una paleta demasiado oscura no suele funcionar en los paisajes, sobre todo si los sienas y los verdes son de un valor oscuro similar.



La de Corot es un ejemplo muy representativo de paleta tradicional en el paisaje realista. Una gama reducida de colores que permite la valoración ajustada del motivo, sin estridencias y con grandes posibilidades para la representación de la atmósfera.



Éste es un dibujo de van Gogh en el que señala cuáles eran los colores de su paleta hacia 1882. En la carta a su hermano que acompañaba a este dibujo, decía el pintor: "Es una paleta práctica con colores saludables: el azul ultramar, el carmín y otros por el estilo sólo se añaden cuando es estrictamente necesario." *(1882)*

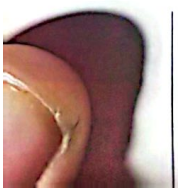


Camille Corot (1796-1875), La Serpentera. *Colección particular. Los ocres y verdes pálidos, combinados con tierras y sombras cálidas, son característicos del realismo de Corot. La gama de este tipo de cuadros suele siempre estar atenuada por transiciones útiles entre los tonos más intensos. Pero lo que sobre todo caracteriza el paisaje de Corot es el cuidado en la valoración del motivo: los contrastes de valor son los que dan vitalidad al cuadro y a ellos se atiene el color.*

Vincent van Gogh (1853-1890), Las rocas. *Museum of Fine Arts, Boston.*



Como orientación, podemos tomar a Corot como el gran representante del paisajismo clásico (clásico en el sentido de que su obra ocupa un lugar central en el arte del paisaje y es el origen de una gran tradición). A partir de sus cuadros podemos hacer una reconstrucción de su paleta: blanco, verde esmeralda, verde de cromo, siena tostada, siena natural, tierra de sombra, ocre amarillo y azul ultramar o cobalto. Como puede verse, en esta paleta no concurren los rojos, éstos suelen darse muy atenuados en el paisajismo tradicional (para figuras y edificios) y normalmente parten del rojo inglés o del amarillo de Marte, rojos de tipo terracota, es decir, de colores casi más cercanos a los sienas que al bermellón.



"Cuando los colores se disponen en un orden racional y ajustado, las mezclas de color se consiguen con mayor rapidez; y con cierta práctica el artista llega a ser capaz de jugar con ellas como el músico al tocar su instrumento, sabiendo perfectamente cómo y dónde encontrar los elementos de sus combinaciones"
G. A. Storey

Scanned with CamScanner

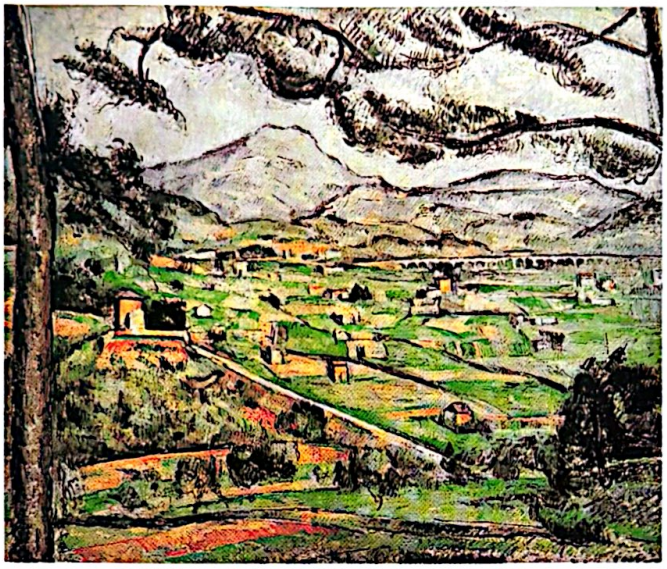
LA PALETA IMPRESIONISTA

Los paisajes impresionistas representan un cambio de rumbo en el paisajismo tradicional al introducir un cromatismo brillante y enérgico que traduce la luz con mayor fuerza expresiva de lo que es corriente en el paisajismo clásico. La paleta impresionista (la paleta *limpia*, como suele llamarse) se amplía y da entrada a coloraciones que en aquel momento parecieron extravagantes. Los impresionistas no buscan tanto un sistema cromático estable como un extenso teclado de colores con el que interpretar muy distintos momentos de luz, variando las relaciones y los contrastes según la sensación del momento y no a partir de una idea estática de la Naturaleza. Conocemos la paleta del más grande de los impresionistas gracias a Émile Bernard, un pintor contemporáneo del gran artista provenzal Paul Cézanne: blanco de plomo, amarillo brillante, amarillo de Nápoles, amarillo de cromo, ocre amarillo, ocre rojo, tierra de Siena natural, tierra de Siena tostada, bermellón, carmín de Garanza, laca carmín, laca geranio, verde veronés, verde esmeralda, tierra verde, azul cobalto, azul ultramar, azul de Prusia y negro. Casi veinte colores que tienen la ventaja de evitar el exceso de mezclas y de permitir una muy larga y contrastada gradación de colores entre el blanco y el negro. Una gran aportación de los impresionistas fue el sustituir los contrastes de valores (de gradaciones claras y oscuras de tonos semejantes) por contrastes de color, convirtiendo los valores oscuros de las sombras en matices del azul. Cézanne fue todavía más allá y, lejos de asentarse en el azul como entonación de las sombras, las enriqueció con tonos cálidos, con tierras, rojos y carmines.

Desde el Impresionismo, muchos artistas han intentado sistematizar su paleta por métodos a veces muy complejos, como el de Seurat, que disponía 12 colores puros en hilera más esos mismos 12 tonos degradados con blanco y 12 grupos de blanco puro para ser mezclados con cada color: una paleta casi imposible de manejar por un pintor menos sistemático pero que permite una pureza inigualable en la aplicación del color.

La paleta de Cézanne constaba, según testimonios de su contemporáneo Émile Bernard, de una gama completísima con la que el gran paisajista conseguía reducir al mínimo las mezclas y obtener una incomparable riqueza de coloraciones.





Paul Cézanne (1839-1906),* La montaña de Santa Victória. *Phillips Collection, Washington. Cézanne construía sus cuadros a base de pequeños toques bien calculados, a la manera impresionista, aunque con más precisión. Con estas aplicaciones de color el artista conseguía un conjunto armónico muy rico.

ELECCIÓN DE UNA PALETA

Como en toda otra época, el paisajista actual debe elegir una paleta propia. Pero así como en otras épocas esto le venía sugerido por una sólida tradición, hoy no cuenta con ese soporte y, antes de inclinarse por una opción, debe tener una idea de cuáles son sus intenciones artísticas. En líneas generales, las dos grandes opciones son las que acabamos de comentar, pero entre ellas hay muchas otras posibilidades, según el artista busque resultados vibrantes o de una armonía contenida y, por supuesto, dependiendo también de los temas que prefiera. Los motivos frondosos piden paletas variadas y abundantes, sobre todo si el paisajista es amigo de la intensidad luminosa. Un temperamento sobrio y firmemente ordenado tenderá más hacia motivos y armonizaciones asentadas en unos pocos tonos.



Henri Matisse (1869-1954),* Paisaje en Collioure. *The Museum of Modern Art, Nueva York. En obras como ésta el pintor da una interpretación expresionista a la gama cromática típica de los maestros del Impresionismo.

"Agradezcamos a la paleta el placer que nos proporciona, ella es en sí una obra más bella que muchas obras de arte." Wassily Kandinsky (1866-1944)

Las distintas posibilidades de las gamas cromáticas se estudian a fondo de la página 52 a la 65.

Scanned with CamScanner

Color local y color interpretado

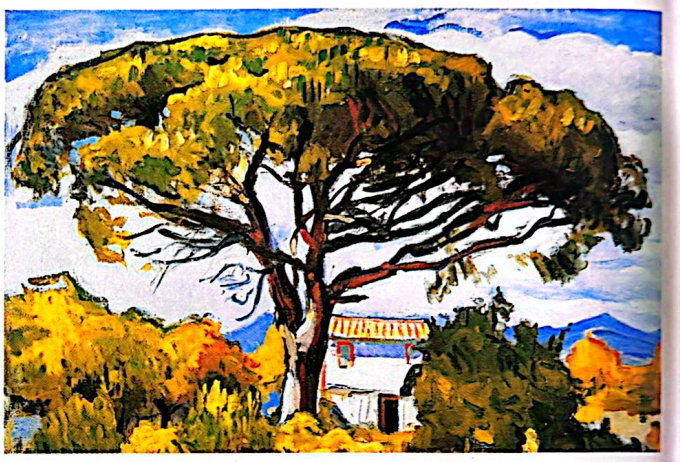
EL COLOR OBJETIVO

El problema del color y de su representación sigue intrigando tanto a los artistas como a los científicos, pero es un hecho reconocido que su percepción depende de factores imponderables que impiden hablar de una representación objetiva. Quizá bastará un hecho experimentalmente comprobado para demostrarlo: en la Naturaleza, el cielo puede ser 1000 veces más brillante que una sombra ligera (una fachada sombreada), pero sobre una tela pintada un cielo luminoso apenas puede ser unas 20 veces más brillante que una sombra. Si traducimos esta diferencia de luz en intensidad de color, entenderemos que, objetivamente hablando, es imposible representar el color de la Naturaleza: no hay forma de realizar su duplicado. Lo que hace todo pintor, sea o no consciente de ello, es transportar a la tela una traducción mental del paisaje, traducción que consiste en atenuar las luces y en vivificar las sombras de acuerdo con su experiencia de los colores de los objetos. Por esta experiencia sabemos que las hojas más iluminadas son verdes en lugar del casi blanco con el que pueden aparecer, o que un objeto rojo en la sombra continúa siendo rojo, aunque en la realidad adquiera un tono marrón oscuro. La constancia del color, su invariabilidad bajo distintas intensidades de luz, se debe a nuestra forma de percibirlo: objetivamente hablando, el color cambia constantemente. Por lo que hace a las luces y las sombras y al contrario de lo que ocurre con las cámaras fotográficas, nosotros podemos equilibrar las diferencias de luz y ver detalles y colores tanto en las zonas más claras como en las más oscuras.



Camille Corot (1796-1875), Bosque de Fontainebleau. *Museum of Fine Arts, Boston. El pintor representa el color de los objetos tal como aparece permanentemente, sin demasiadas variaciones en función de los cambios momentáneos de luz.*

Albert Marquet (1875-1947), Pino en Saint-Tropez. *Colección particular. La formación impresionista de Marquet explica su interés por los estados luminosos de la Naturaleza.*



EL COLOR LOCAL

El color local de los elementos del paisaje no es otra cosa que el resultado de la constancia cromática de la que acabamos de hablar: aunque los colores varíen mucho según la luz, nuestro ojo tiende a compensar las diferencias y atribuir un color característico a cada parte del motivo (ocre gris a la tierra, ciertos verdes a la hierba, un verde concreto a tal o cual árbol, etc.). El color local es ese color característico. Uno de los principios del realismo pictórico es la fidelidad al color local y a su aclarado u oscurecimiento por efecto de la luz y las sombras. En la pintura de paisajes, esto tiene que ver directamente con el uso de una paleta reducida puesto que el color local de los elementos paisajísticos es bastante limitado: verdes, grises, ocres, tierras, el azul del cielo y poco más. La fidelidad al color local obliga, además, a usar una gama reducida porque se trata de combinar el color de los elementos con los oscuros de las sombras, que siempre tienden a tonos pardos: la parte oscura de la copa de un árbol es un agrisamiento del verde (ese verde mezclado con negro o con una tierra). Trabajar a partir del color local supone, por lo tanto, combinar contrastes de color (los colores iluminados) con contrastes de valor (las intensidades grises o pardas); si hay demasiados colores distintos, la confusión está casi asegurada; la solución pasa por una paleta reducida.



Henri Matisse (1869-1954), Vista de Collioure. *Hermitage, San Petersburgo. Paisajes como éste están en el polo opuesto del color local. El pintor da una interpretación exaltada de la luz y busca ante todo los contrastes más intensos al margen de la realidad de los colores del paisaje.*

La pintora Marta Durán desarrolla un interesante paisaje en las páginas 152 a 159, donde se puede seguir el proceso de interpretación del color.

Scanned with CamScanner



Patrick Heron (1920), Pintura de jardín en Sidney. *Colección particular. Bordeando con la abstracción, este paisaje es una interpretación libérrima de un motivo natural.*

EL COLOR INTERPRETADO

El uso del color local responde a una fuerte abstracción de la realidad visual: los cambios del color propio de los objetos debidos a la luz se ignoran y se suprimen del paisaje dejando sólo los colores locales y sus sombras de color degradado. Por otro lado, el interpretar éste consiste en esforzarse en percibir los cambios que sufre éste según la luz que recibe, es decir, en dejar de lado la corrección mental, la abstracción que espontáneamente se produce en nuestra mente y atender a los datos puramente visuales. Es la actitud que adoptaron muchos impresionistas. Llevada al extremo, esta actitud puede dar lugar a pinturas donde la solidez de los objetos del paisaje se disuelve en una irisación de manchas y de reflejos, casi en un vapor cromático. Esto ocurre en algunas de las últimas obras de Monet, cuyo programa pictórico queda claro en este consejo a un joven pintor: "*Cuando salgas a pintar, intenta olvidarte de los objetos que tengas ante tus ojos, de los árboles, casas, campos, etc. Piensa simplemente: he aquí un pequeño cuadrado azul, un rectángulo rosa, una raya amarilla, y pinta lo que veas, el color y la forma exactos, hasta que tengas la sensación de que contemplas por primera vez la escena que tienes delante de ti.*"

Pero para la mayoría de los paisajistas, interpretar el color es ser fiel a las sensaciones puras sin perder de vista la organización sólida del motivo, buscar la riqueza cromática pero introduciendo las valoraciones necesarias para que los troncos, las colinas, las rocas, los arbustos, etc., guarden su integridad sin descomponerse en manchas desligadas.

Salvo en muy contadas excepciones, es imposible olvidar por completo la forma y el color habituales del paisaje y verlo con total inocencia; nuestra experiencia siempre corrige nuestra visión.





Claude Monet (1840-1926), El puente japonés. ***Museum of Fine Arts, Boston. Monet fue el pionero en romper con el predominio del color local en la pintura de paisajes.***

"Al ser las sensaciones que nos produce el color enigmáticas en sí, lógicamente no podemos emplearlo sin tener en cuenta ese carater enigmático; nunca lo utilizamos para definir la forma, sino para producir sensaciones musicales que de él emanan, su potencial interno, su misterior, su enigma".
Paul Gauguin (1848-1903)

Scanned with CamScanner

Relaciones entre forma y color



Luis Felipe Noé (1953),
Meditación misionera.
Colección particular.

COLOR Y CONTORNOS

Una representación puramente lineal del paisaje, un dibujo a lápiz de un motivo cualquiera, puede encerrar cada forma mediante un trazo con entera claridad, además de incluir cuantos detalles desee el pintor. El dibujante puede también sugerir la luz mediante la intensidad de las líneas o mediante algunos sombreados sin alterar demasiado los contornos, siempre y cuando no busque el claroscuro intenso. Tanto ese claroscuro como el color alteran necesariamente los contornos de los objetos porque tanto uno como otro son resultado de la luz que destaca algunas zonas y oculta otras. Es fácil comprobar que, al pintar un paisaje perfectamente dibujado en todas sus líneas, el color resulta falseado, como si se tratara de un coloreado superficial: las formas aparecen desligadas y sin relación unas con otras, no hay atmósfera, no hay unidad. Para que esta unidad exista, el dibujo debe ceder terreno al color y éste ha de desbordar en cierta medida los límites marcados por el dibujo. Un dibujo previo a la pintura de un paisaje no puede ser otra cosa que un soporte sobre el que construir los contrastes de luz y de color.

DIBUJO Y MANCHAS DE COLOR

La relación entre dibujo y color en la realización de un paisaje puede recibir muchos tratamientos pero casi todos ellos vienen a coincidir en un punto: los contornos son producto de los contrastes entre manchas de color. Estas manchas pueden coincidir más o menos con los contornos reales del objeto pero no son esos contornos reales los que en último término determinan la forma de las manchas de color. Una mancha clara sobre un fondo oscuro crea unos contornos, es decir, crea una forma: las formas naturales pueden ser entendidas como manchas (así es como las entienden muchos pintores) de manera que el artista pueda trabajar el color y la forma al mismo tiempo. En las partes del motivo en las que no se distingan contrastes de tonos, tampoco habrá posibilidad de distinguir formas por mucho que en la realidad esa parte del paisaje contenga detalles. Algunos artistas que desean representar esos detalles los dibujan linealmente por encima de las manchas sin darles ninguna coloración especial, cosa que demuestra la independencia del dibujo y el color en el arte del paisaje.

Trabajando así, el paisaje se elabora como un tejido continuo en el que todo color corresponde a una forma. En el caso de un motivo paisajístico con zonas sin detalles (el agua de un río o un lago, por ejemplo), el artista tiene que atenuar los contrastes para que éstos no produzcan contornos falsos y para que la superficie del agua se vea como un todo contínuo.



J.M.W. Turner (1775-1851),
Paisaje con un río.
Musée du Louvre, París.



Georges Rouault (1817-1958),
Crepúsculo.
Colección particular.

Manel Plana realiza un paisaje a la acuarela en las páginas 112 a 117, en el que se sigue con total detenimiento su proceso de trabajo.

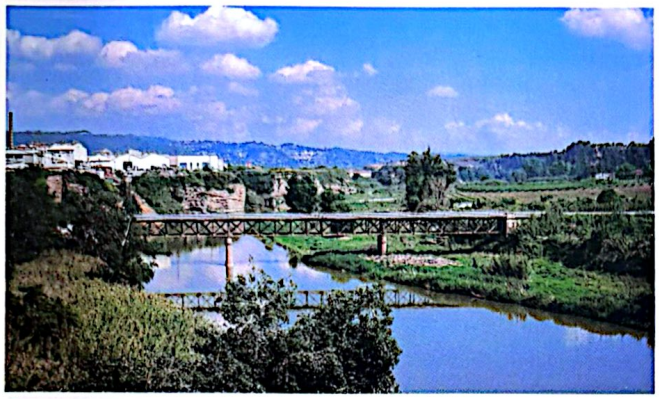
Scanned with CamScanner

CONTRASTE SIMULTÁNEO

El contraste simultáneo es un medio del que se sirve el artista para definir los contornos. Consiste en aclarar u oscurecer el color para destacar un contorno con independencia de que eso se dé en la realidad. Por ejemplo: para destacar la línea montañosa del horizonte el pintor puede oscurecer el límite de las montañas o aclarar el cielo allí donde desee crear un perfil nítido; alternando oscurecimientos de un lado y otro de la línea, ésta aparece con naturalidad. Si esto se hace sistemáticamente las formas quedarán encerradas y aisladas unas de otras, por lo que el contraste simultáneo debe aplicarse sólo dónde se desee precisar un contorno.

COMPOSICIÓN CROMÁTICA

Dado que la composición lineal no puede determinar completamente las formas, hay que hablar de una auténtica composición cromática en el arte del paisaje. Esta composición se sostiene por los tonos básicos de la entonación (fría o cálida, terrosa o atmosférica, etc.), y son estos tonos los que determinan el resto. El pintor debe ser coherente con su elección y no incluir colores incongruentes con la gama básica, por mucho que el paisaje los contenga. Muchos artistas introducen coloraciones artificiales y que no existían en el motivo real pero que la coherencia de la armonía de color los hace del todo convincentes. Naturalmente que la total arbitrariedad con el color puede hacer absurdo el paisaje; para evitar este efecto incoherente es esencial una entonación inicial que responda al espíritu del motivo, al sentimiento concreto que ha despertado en el pintor. Trabajando a partir de ese impulso inicial y siendo fiel a los colores que lo expresan, el artista puede permitirse todas las libertades y desarrollar todos los énfasis que le sugiera su sensibilidad.



Observe diferentes versiones de forma y color que el paisajista Manel Plana ha realizado de este paisaje. En todas ellas vemos una distinta combinación de trazos y manchas que buscan ordenar los elementos del paisaje.



Esta pequeña nota es un acercamiento al tema en el que las manchas y las líneas tienen la función de organizar las formas y los tamaños. Las líneas son independientes de las manchas de color y ambas se complementan mutuamente.



En este segundo acercamiento al tema el artista ha buscado los contrastes de valor, por lo que las líneas, más gruesas y evidentes que en la imagen anterior, tienen también un valor de mancha y participan de la luminosidad del paisaje.



Dibujo y color tienen en este paisaje un ajuste más complejo que en los casos anteriores. Sin embargo, el dibujo mantiene su vitalidad y su autonomía respecto a la mancha, y ésta se vale por sí misma para crear y definir las formas.

"Estamos muy lejos de los grandes fresquistas del pasado, junto a los cuales parecemos tan pequeños, pero en toda obra de arte bien hallada siempre habrá un arabesco de ritmo que no impedirá hermosas y sutiles relaciones de textura".
Georges Rouault, 1937

Para un estudio en profundidad de la composición cromática en todas sus vertientes véanse las páginas 52 a 65.

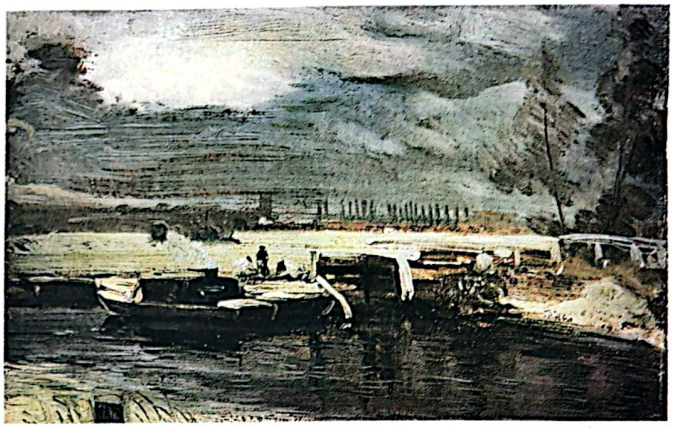
Scanned with CamScanner

La valoración del tema

LOS VALORES Y LA LUZ

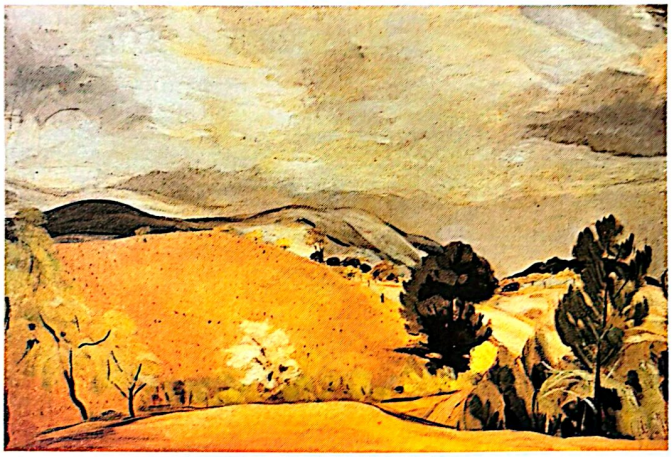
Valores son intensidades claras y oscuras, y cuentan tanto para los grises (el blanco y el negro son valores extremos y opuestos dentro de las gamas de los grises) como para el color, ya que también los colores varían en tono, en claridad u oscuridad. Si hablamos de manchas claras y oscuras estamos hablando también de luz; por lo tanto trabajar los valores es trabajar la luminosidad del paisaje. La sensación luminosa de un cuadro es producto de una buena distribución de los valores. Contra lo que pueda parecer, esta sensación no será más intensa si el pintor contrapone tonos muy oscuros a tonos muy claros, lo será si el paisaje presenta una buena organización de valores intermedios, de las llamadas *medias tintas*. Gracias a estos valores intermedios el paso de la luz a la sombra será gradual y el paisaje tendrá un aspecto natural y convincente.

En la Naturaleza se da siempre una gradación de valores, conocida como *perspectiva aérea*, por la cual los términos más alejados son más suaves y menos contrastados que los términos próximos por la interposición de la atmósfera que actúa como una gasa que filtra la luz. Esta gradación es progresiva y sin saltos bruscos y a ella se debe en buena mediada la sensación de profundidad espacial. Muchos paisajistas reproducen esta perspectiva aérea mediante el desarrollo de los valores; pero otros creadores, más interesados en la estructura sólida del paisaje que en su atmósfera, la ignoran; pero incluso estos últimos tienen que introducir las medias tintas en sus obras si quieren mantener la verosimilitud.



John Constable (1776-1837), Barcazas sobre el Stour. *Victoria and Albert Museum, Londres. El sutil cromatismo de esta pintura se debe más a la afinada disposición de los valores que al color.*

Jaume Mercadé (1887-1967), El árbol florido. *Museo de Arte Moderno, Barcelona. El suave cromatismo de este paisaje posee una firmeza que le viene dada por la ajustada valoración de los tonos.*





EL CONSEJO DE RUBENS

Tanto si el paisajista gusta de los efectos atmosféricos como si no, la valoración del cuadro es indispensable. Esta valoración tiene sus propios equilibrios a los que hay que atender con independencia del tipo de motivo que realice el pintor. En Rubens encontramos una fórmula que él mismo puso por escrito: "*Dos tercios de la superficie se reservarán a las medias tintas, el tercio restante a la luz y la sombra*". El consejo de Rubens es verdaderamente valioso no sólo porque procede de un gran maestro del paisaje sino porque puede verificarse en obras de todas las épocas. Rubens, naturalmente, no dice dónde deben situarse las luces y las sombras porque eso varía según el motivo; su fórmula habla sólo de proporciones y es importante tenerla en cuenta. Todo paisajista experimentado percibe los posibles desequilibrios en la valoración de su obra y los corrige intuitivamente. Pero si el artista es consciente de ese principio práctico, puede descubrir dónde está el problema cuando a veces algo no funciona en el paisaje que está trabajando: ese algo que no funciona siempre se percibe como una falta de unidad y muchas veces se debe a un exceso de luces y sombras (que disgrega el cuadro) o a un exceso de medias tintas (que lo debilita).

Claude Monet (1840-1926),* Campos de tulipanes cerca de Leyden. *Sterling and Francine Clarck Art Institute, Williamstown, Massachusetts. En la pintura de Monet, la valoración del tema se realiza en términos de color: los contrastes de claros y oscuros son contrastes de colores. Toda la extensión de flores está realizada mediante este tipo de contrastes y el resultado es de una viveza y frescura admirables.

El valorismo puro consiste en trabajar con blanco, negro y grises. La artista Esther Serra realiza un paisaje de este tipo en las páginas 106 a 111.

"Al preparar un estudio o una pintura, me parece muy importante comenzar por una indicación de los valores más oscuros (suponiendo que la tela es blanca), e ir continuando hacia el valor más claro. Desde el más oscuro al más claro yo establecería veinte matices". Camille Corot (1796-1875)

Scanned with CamScanner

Las imágenes de esta página son la secuencia de un ejercicio que pretende demostrar gráficamente la importancia de los valores. El ejercicio consiste en juntar papeles de un mismo tono para que las pequeñas diferencias de intensidad se hagan ver en el conjunto. Partimos de un tono base que podría definirse como gris amarillento; se trata de recoger diferentes recortes que puedan caer bajo esta denominación (ocres agrisados, amarillos sucios, beiges, etc.).



EQUIVALENCIAS

Como acabamos de ver, el contraste de intensidades vale tanto para los grises como para el color; para el pintor colorista valorar intensidades significa, más que aclarar y oscurecer un color, buscar colores distintos que representen los claros y oscuros deseados. Este punto va a ser tratado con más detalle en las próximas páginas, pero podemos adelantar ahora que existe una equivalencia entre valores grises y color: el tipo de equivalencia que podemos encontrar entre una fotografía en color y otra en blanco y negro del mismo paisaje; cuando las comparamos podemos comprobar que a cada color corresponde un gris y que la armonía cromática depende en gran medida de la armonía de los valores, es decir, del equilibrio de los grises, del blanco y del negro. El pintor colorista debe ser también un buen valorista, un buen pintor en blanco y negro.



Reuniendo diferentes papeles de parecido color ya vemos como la superficie cromática se anima por la simple yuxtaposición al azar de tonos ligeramente distintos. Sólo hay variaciones de tono pero el conjunto ya posee cierto valor cromático y una vitalidad que podemos llamar pictórica.

VALORES Y DISTANCIAS

Los valores claros y oscuros, ya sean muy contrastados o bien dentro de una sucesión de medias tintas, promueven tanto la definición de las formas como su colocación en el espacio. Para crear una sensación de distancia basta a veces contraponer una mancha clara a una oscura; por sí mismas y sin más concreción, esas manchas son percibidas como colocadas en distintos planos. La mencionada perspectiva aérea no es otra cosa que la sensación de profundidad debida al contraste atenuado de los valores. En el paisaje los contrastes más fuertes se dan en los primeros planos mientras que en el fondo quedan más amortiguados. El pintor también se vale de estos contrastes para destacar las formas más importantes del motivo: un árbol oscuro contra el cielo o el llano claro, o a la inversa: un elemento claro contra un fondo oscuro.



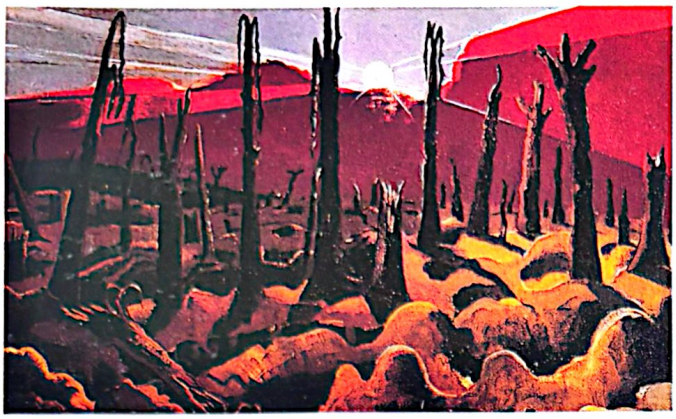
Sobre la base de los recortes superponemos un gris azulado, un gris de entonación completamente diversa a los grises amarillos. Estos grises dan una nueva dimesión al conjunto y lo convierten en un fondo sobre el cual destacan como formas particulares.



Por último, añadimos formas negras, siluetas que destacan fuertemente contra el fondo y que se integran en él gracias a los grises anteriores. Este resultado puede ser un punto de partida para la composición de un paisaje: los valores ya están indicados y el paso siguiente sería convertirlos en formas de un paisaje concreto definiendo también el fondo de ese paisaje. Este ejercicio vendría a ser el efecto general de una pintura de paisaje, su armonía tonal básica.

Scanned with CamScanner

Paisaje en claroscuro



Paul Nash (1889-1946), Estamos haciendo un mundo nuevo. *The Imperial War Museum, Londres.*



Jacob van Ruisdael (1628-1719), El cazador. *Musée du Louvre, París.*

COLORISMO Y VALORISMO

Los pintores pueden repartirse en dos familias bien distintas: los que se expresan sobre todo con la ayuda del color y a los que bastan las variaciones de claros y oscuros dentro de un tono dado de una vez por todas; de un lado el arco iris y del otro los tonos terrestres. Esta distinción del pintor y teórico André Lothe opone los pintores coloristas a los valoristas. Una oposición que debe ser bien entendida: colorismo y valorismo pueden ser practicados por el mismo pintor en obras diferentes –aunque cada temperamento tiene siempre sus preferencias–, pero difícilmente en un mismo paisaje: colorismo y valorismo son casi mutuamente excluyentes.

PAISAJE EN CLAROSCURO

El paisaje valorista por antonomasia es el paisaje en claroscuro. Se rige por un principio clave: todo el interés de la composición reside en el modelado general, es decir, en el desarrollo lógico de una luz. Una única luz a la que deben someterse todos los objetos del paisaje por igual y que tiene un punto de máxima intensidad y una zona de sombra máxima. Algo así como el desarrollo paisajístico de un cuerpo sólido iluminado lateralmente y modelado por el degradado de la luz que pasa a la media tinta y a la sombra. Estos tres ingredientes pueden estar repartidos por el motivo de muchas maneras, pero deben siempre responder a una misma tónica cromática. El pintor debe elegir (o debe tomar del motivo) el color básico sobre el que operar su claroscuro. Puede tomar, por ejemplo, un amarillo. El desarrollo de los tonos oscuros llevará al anaranjado y a los marrones dorados, hasta el negro; los verdes pueden conseguirse mezclando un poco de negro al amarillo (quedan excluidos de la armonía los verdes vibrantes, que romperían la continuidad cromática). En esta gradación cálida es necesaria la participación de un tono frío, que es el que ayuda visualmente a pasar de una luz cálida (amarillo y anaranjado) a una sombra también cálida (el marrón dorado); este tono frío puede ser simplemente un gris compuesto de blanco y negro. Quedan también excluidos los azules excepto en pequeños detalles y, sobre todo, los violetas que, como complementarios del anaranjado, introducirían un contraste cromático donde sólo valen los contrastes de valor: el claroscuro operando sobre un mismo tono.

Aunque aquí se ha escogido el amarillo y anaranjado como tonos básicos, casi cualquier otro color puede ser modelado en un paisaje claroscurista. Los más habituales son los tonos terrosos, pero también los azules pueden utilizarse para realizar un motivo de entonación fría.

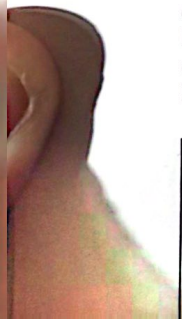
Jacob van Ruisdael, **El cementerio judío** ***(detalle).*** ***The Detroit Institute of Arts.***

PANTALLAS Y TRANSICIONES

El paisaje en claroscuro permite desarrollar al máximo la técnica de las pantallas. Esta técnica, de la que se ha hablado anteriormente, consiste en destacar formas oscuras sobre fondo claro y formas claras sobre fondo oscuro a modo de jalones de la profundidad espacial. Estas pantallas son un



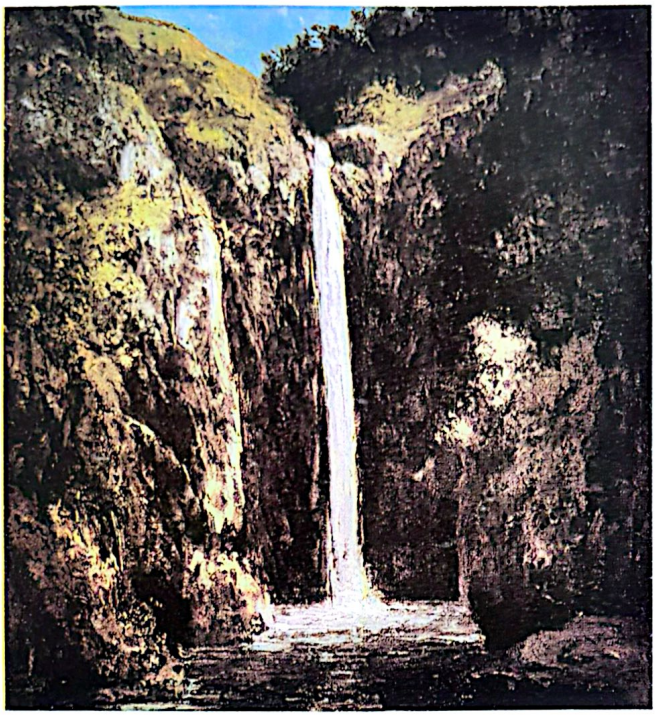
La profundidad pictórica encuentra en las pantallas su técnica esencial: cada plano reposa sobre otro, el ojo maniobra hacia delante y hacia atrás esforzándose en comprender la tercera dimensión. André Lothe (1892-1961)



El pintor Manel Plana pinta un paisaje a la acuarela con efectos de claroscuro en las páginas 112 a 117

Scanned with CamScanner

complemento necesario de las transiciones del claro al oscuro: las manchas degradadas necesitan de contrastes puntuales para vivificarse y para dar la medida de su dimensión paisajística, de su extensión. Los contrastes de claro sobre oscuro o viceversa no deben ser completamente sólidos; un árbol oscuro destacado sobre un fondo claro necesita, para fusionarse con el paisaje, alguna zona en la que su color se aclare hasta confundirse con el fondo o bien que ese fondo claro no lo recorte y lo aisle completamente del resto del motivo. Estas transiciones, también llamadas *paisajes*, son típicas de los paisajes modelados en claroscuro.



MODELADO

Otra de las ventajas inmediatas del paisaje claroscurista es la que se deduce de todo lo dicho: el pintor puede dar la máxima corporeidad a los objetos, hacerlos verdaderamente sólidos y táctiles. El modelado por saturación del color promueve volúmenes rotundos y muy definidos, que se asientan sólidamente en el paisaje. El paisaje claroscurista es, por lo tanto, un paisaje de masas contrapuestas que se sitúan claramente en un espacio profundo.

Gustave Courbet (1819-1877), Cascada. *Colección particular. El paisaje en claroscuro se concibe como una unidad sin elementos independientes, sin formas que destaquen claramente del conjunto, como una gran masa expuesta a la luz.*



ATMÓSFERA

Una de las ventajas que ofrece el paisaje en claroscuro es que crea su propia atmósfera con toda naturalidad. La entonación básica degradada basta para sugerir un momento lumínico del día y una particular calidad del aire. Este hecho hace que los pintores que gustan de los efectos atmosféricos y de la perspectiva aérea tiendan a realizar paisajes claroscuristas.



En este paisaje podemos estudiar los principios técnicos implícitos en el paisaje en claroscuro. La paleta debe reducirse para que las transiciones de luz a sombra puedan operar a lo largo y ancho del panorama.

Francisco Collantes (1599-1656), La zarza ardiendo. *Musée du Louvre, París. Un recurso típico de los paisajistas que usan el claroscuro son las pantallas que crean la sensación espacial.*

"Un cuerpo blanco y curvo sobre otro cuerpo blanco tendrá su contorno oscuro. Si el contorno está sobre un campo oscuro, parecerá más claro que cualquier otra zona iluminada". Leonardo da Vinci (1452-1519)

UNIVERSITAT DE BARCELONA · BIBLIOTECA DE BELLES ARTS
Scanned with CamScanner

Paisaje colorista

¿EXISTE UNA MECÁNICA DEL COLOR?

Todo paisajista tiene sus preferencias o tendencias cromáticas que se mantienen más o menos constantes con independencia de los temas de sus pinturas: son sus colores los que se adaptan a su temperamento y con los que puede obtener las armonías que apetece; son los colores que sabe manejar para lograr la expresión porque ha descubierto la ley que gobierna sus acuerdos y disonancias. Lo que sabemos de las preferencias cromáticas de los grandes pintores puede resultar muy sugerente, útil en ciertas ocasiones, pero no pasa de ser un recetario convencional no distinto a las recetas medievales conocidas en todos los talleres de la época. Durante siglos esas recetas fueron toda la teoría del color disponible. Cuando la moderna ciencia se aplicó al estudio del color, muchos pintores comenzaron a pensar que podía existir una mecánica universal del color, independiente del estilo pictórico personal. De esa ciencia del color derivan la distinción entre colores primarios y secundarios y el concepto de colores complementarios. Aquí no vamos a profundizar en la teoría del color, de la que todo pintor tiene una idea más o menos aproximada, porque lo que nos interesa es la práctica en el paisaje, pero hay que advertir que lo que dice la ciencia del color vale sólo para la luz y no es directamente aplicable a las mezclas de la paleta, por mucho que algunos pintores y científicos hayan buscado las analogías. Basta para nuestro propósito refrescar algunas distinciones básicas.



Claude Monet (1840-1926),
El Sena en Bennecourt.
The Art Institute of Chicago.

COLORES CÁLIDOS Y FRÍOS

El color cálido por naturaleza es el anaranjado, y son cálidos también todos los tonos que se aproximan a él o de él derivan: los amarillos ocres y las tierras de tendencia anaranjada, los colores vecinos del siena tostada y la mayoría de los rojos. Pueden ser cálidos también muchos otros colores (violetas, ciertos verdes, ciertos rosados, etc.), dependiendo de las entonaciones circundantes.

El color frío fundamental es el azul y son fríos también los verdes y violetas que se le aproximan. Otros muchos colores pueden ser fríos (algunos amarillos azufre, algunos tierras, etc.) si están rodeados de colores muy cálidos.

COLORES COMPLEMENTARIOS

Son colores complementarios aquellos que, mezclados, dan un gris (no un gris perfectamente neutro, cosa que sólo es posible mezclando blanco y negro). La teoría dice que son complementarios el amarillo y el violeta, el rojo y el verde, y el anaranjado y el azul. Esto es verdad, pero sólo aproximativamente, ya que en pintura se utiliza el bermellón o el rojo cadmio, el azul ultramar o el cerúleo, el verde vejiga o el cromo, etc.; es decir, colores que no son teóricos sino muy concretos y bastante diferentes entre sí: muchos amarillos encuentran su complementario más hacia el azul, y el complementario de los rojos está más en la zona azul verdosa que en la propiamente verde). También según la teoría los complementarios se realzan mutuamente al colocarse unos junto a otros; cierto, pero sólo cuando las intensidades y las cantidades de ambos presentan una cierta graduación: combinando otras intensidades los efectos pueden llegar a ser los contrarios. En todo caso puede decirse con seguridad que los contrastes entre complementarios son los más poderosos de todos los contrastes de color.

Claude Monet (1840-1926),
Jardines en Bordighera.
National Gallery and School of Art, Palm Beach.

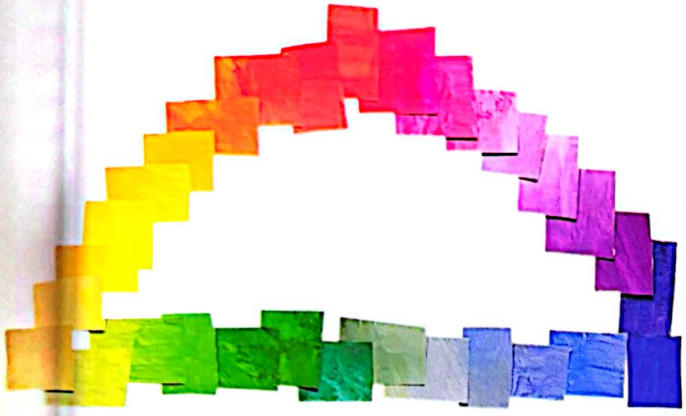


Claude Monet (1840-1926),
Campo de amapolas.
The Art Institute of Chicago.

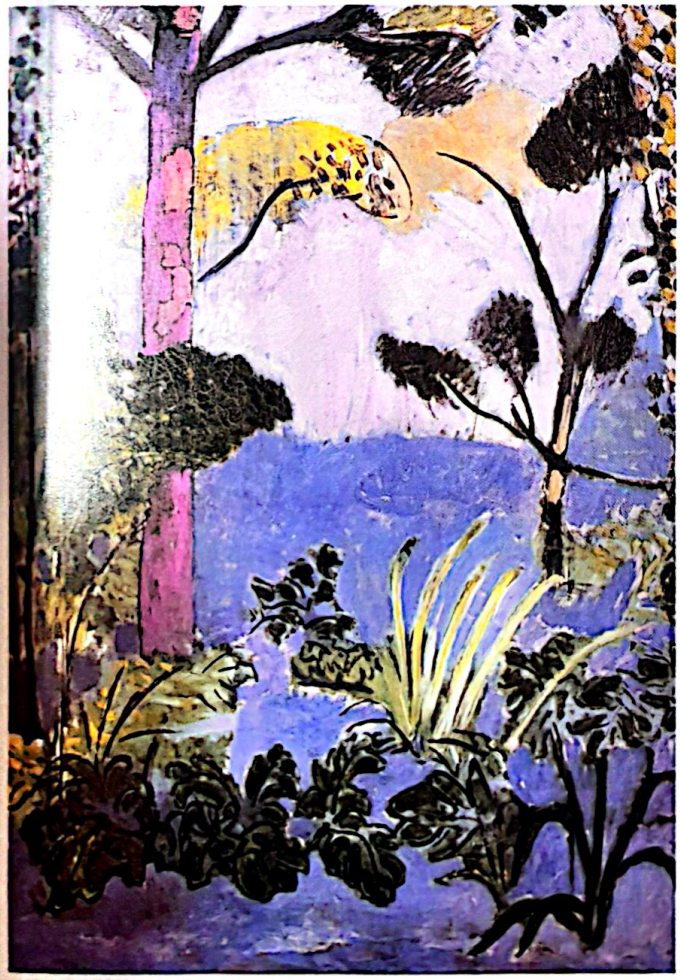


La pintora Esther Olivé de Puig pinta un paisaje colorista en las páginas 90 a 97

Scanned with CamScanner



Una ordenación válida de los colores básicos es la que los dispone en una esfera: el anaranjado es el color más cálido y que aparece más cercano al ojo; el azul es el color frío, el que parece más lejano a la vista. El paso de uno al otro puede hacerse bien a través del rojo y el violeta, bien mediante el amarillo y el verde: los dos caminos cromáticos que llevan de los cálidos a los fríos.



Maurice Vlaminck (1876-1958), Jardines en Chatou. The Art Institute of Chicago.

COLORES Y DISTANCIAS

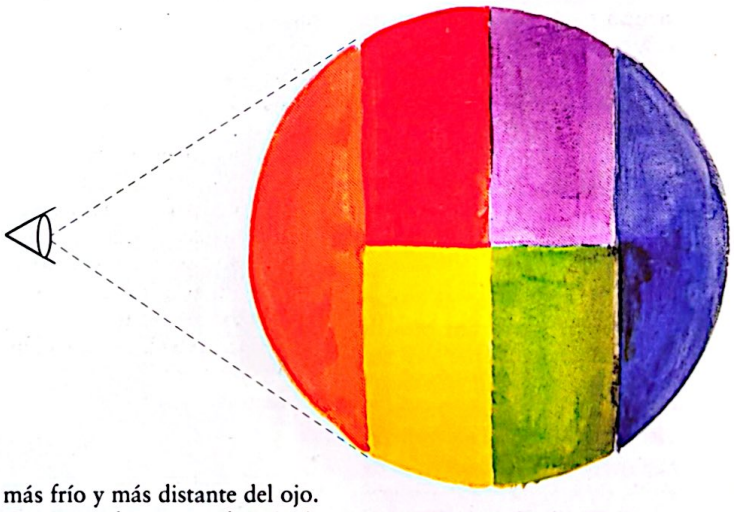
Fueron los impresionistas, en concreto Monet, quienes descubrieron que, para que un color parezca lejano, no hace falta agrisarlo, basta enfriarlo, es decir, llevarlo hacia el azul. Inversamente, para que un color se aproxime habrá que acercarlo al anaranjado. Azul y anaranjado ocupan los polos extremos de la paleta. Siguiendo este principio, el pintor André Lothe propuso una esfera cromática similar a la reproducida en estas páginas. El polo anaranjado es el más cercano al ojo y de él parten dos hemisferios, el del amarillo y el verde y el del rojo y el violeta a través del amarillo naranja y del rojo anaranjado. Ambos hemisferios vienen a dar el azul pasando por el verde azulado y el violeta azulado. El azul es el polo más frío y más distante del ojo. *Cercano* y *lejano* pueden significar también *definido* e *indefinido*: los naranjas no valen sólo para los primeros términos ni los azules para el cielo sino que ambos pueden ocupar cualquier lugar de la composición.

Ésta es una de las muchas ordenaciones posibles pero nos conviene porque tiene muchos puntos de contacto con la práctica del paisaje.

DOS CAMINOS

Es fácil advertir que los dos hemisferios de nuestra esfera oponen dos parejas de complementarios (amarillo-violeta, verde-rojo) y que los polos están ocupados por la pareja de complementarios restante (azul-anaranjado). Esta última pareja es la básica en la representación colorista del espacio del paisaje (colores cercanos y colores lejanos). Para profundizar en el espacio por medio del color, la mayoría de los pintores coloristas eligen uno de los dos caminos posibles: a través del amarillo y el verde o a través del rojo y el violeta. Cada camino implica el contraste de complementarios anaranjado-azul. A continuación vamos a estudiar ambos por separado.

Esta ordenación de colores (basada en el triángulo de Delacroix) desglosa el paso de uno a otro color básico en sus pasos intermedios. También aquí se puede ver cómo del anaranjado al azul se puede acceder a través del rojo y el violeta o a través del amarillo y el verde.



Ejercicios de este tipo pueden realizarse con papeles de colores que no conviene que sean de un tamaño menor que 5 x 5 cm. Pueden también pintarse hojas de distintos colores y luego recortarse.

Scanned with CamScanner

Armonías de color (I)

Del naranja al azul, pasando por el verde. Éste es el camino cromático que estudiamos en estas páginas. Esta sucesión de tonos incluye la mayoría de las transiciones cromáticas que llevan de uno a otro color.





Henri Matisse (1869-1954), Montauban. *Colección particular. Este cuadro está pintado dentro de la gama amarillo-verde, es decir, la zona intermedia del camino cromático discutido en estas páginas. Los anaranjados están agrisados y vienen representados por los sienas. Los azules están ahí, pero representados por los lilas.*

POR QUÉ ELEGIR

Después de lo dicho en la página anterior cabe preguntarse cuál es la necesidad de tomar partido por una o por otra de las vías o gamas que van del anaranjado al azul: ¿no basta reproducir los colores del motivo?, ¿no es legítimo utilizar cualquier otra ordenación de colores?. A la primera pregunta podemos contestar diciendo que, así como todo pintor tiene unos colores y mezclas preferentes de los cuales conoce o intuye su lógica, el color, tomado en su totalidad, tiene también una lógica visual, propia e independiente del tema tratado. Lo ideal sería estudiar el color pintor a pintor y, casi, cuadro a cuadro, pero en esta sección del libro debemos dar orientaciones generales y quedarnos en lo más aproximativo. El ojo, no la teoría, es quien juzga la vitalidad del color de un cuadro. Las nociones que aquí damos admiten todas las excepciones que se quiera pero abarcan lo suficiente como para servir de guía útil para el paisajista.

Respondiendo a la segunda cuestión: en efecto, caben infinitas ordenaciones, tantas como obras logradas, pero aquí nos ceñimos a las más generales partiendo siempre de un principio básico: un paisaje bien armonizado no soporta el contraste de más de una pareja de complementarios, si está bien desglosada en los términos que llevan del uno al otro. Más aún: si uno de los colores de la pareja es muy manifiesto, el otro deberá presentarse muy atenuado. En el claroscuro, la sugestión espacial está en las medias tintas; en el colorismo, la representación del espacio se halla en los colores intermedios.



La esfera cromática vista desde la transición amarillo-verde. La secuencia anaranjado, amarillo, verde y azul es una posibilidad de cromatismo para el paisaje colorista. Pero la presencia de estos cuatro colores debe ser siempre desigual, tiene que haber un dominante y uno o más colores muy atenuados o prácticamente suprimidos.

LA GAMA AMARILLA Y VERDE

La escala cromática que lleva del anaranjado al azul pasando por el amarillo y el verde puede dar armonías muy rotundas y sólidas, como demuestran algunos magníficos paisajes de Cézanne. Dentro de esta gama caben infinidad de posibilidades pero todas ellas pasan por dar preferencia a ciertos colores en detrimento de otros. Si estudiamos el paisaje de Cézanne reproducido en estas páginas, veremos como la dominante amarilla limita al máximo la presencia del azul. De hecho, es apenas posible encontrar un azul puro en esta obra: el pequeño fragmento de lago que

El pintor Miquel Ferrón realiza un paisaje en la gama amarillo-verde en las páginas 98 a 105

Scanned with CamScanner



Paul Cézanne (1839-1906), Montañas en Provenza. *National Museum and Gallery of Wales, Cardiff.*



Ésta es una reconstrucción del cuadro de Cézanne hecha con papeles coloreados para mejor distinguir los colores que participan.

Éste es un desglose de los colores que han intervenido en el esquema. La participación de cada color casi podría expresarse en porcentajes; si así fuera, queda bien claro que los grises se llevarían casi el cincuenta por ciento del total. Esto demuestra que el verdadero colorismo está siempre en los tonos intermedios y en los colores sugeridos en vez de representados.



asoma entre las colinas es de un azul oscuro pero no saturado: tiende al gris. Basta esta alusión reducida, agrisada y oscura en contraste con la dominante clara y saturada para que el azul se imponga como uno de los protagonistas de la gama: el ojo pide el complementario para compensar la intensidad amarilla, busca constantemente el azul hasta encontrarlo en el gris y reposar en él. Una mayor presencia del azul hubiera sido redundante y no hubiera excitado el interés visual.

Igualmente ocurre con el anaranjado, que en estado puro sólo se puede encontrar en la casa del fondo. Su pequeña presencia es más que suficiente para contaminar al amarillo de densidad y solidez. Este paisaje da una gran lección de armonía cromática: los términos extremos de color nacen de los términos medios, no necesitan manifestarse directamente.

LOS VERDES

La armonía cromática del paisaje de Cézanne está lograda entre otras muchas cosas porque el artista ha interpuesto innumerables términos medios entre la pareja naranja-azul. Los verdes son los más importantes de esos términos cromáticos: desde el verde amarillento hasta el verde azulado pasando por esmeraldas saturados. Esta diversidad de acentos verdes da calidad a la gama rompiendo la monotonía de los amarillos y ocres a los que hay que interrumpir para que no inunden la obra con su ímpetu excesivo. Los verdes son el puente de paso de los valores claros a los más oscuros: son las medias tintas de esta escala tonal. Un amarillo no se puede oscurecer, no existe el amarillo oscuro, y si hay que preservar la pureza del color, el artista debe recurrir a los tierras o a los verdes. Los verdes ofrecen, además de un paso a los oscuros, un contraste frío a la dominante cálida.

ARMONÍA Y REPRESENTACIÓN

Lo abstracto de las anteriores explicaciones no quiere decir que el pintor haya seguido un proceso mental similar cuando pintaba el motivo sino que ha sido fiel a las sensaciones de color recibidas y ha intentado darles coherencia visual, que es la única coherencia válida en una pintura. Repetimos que el ojo tiene su propia lógica, que no se parece en nada a la lógica de los argumentos y las ideas. La representación del motivo es una excusa para desarrollar esa lógica; si la lógica queda cumplida, el motivo más vulgar se ennoblece, como se ha ennoblecido el paisaje de la Provenza donde pintaba Cézanne; un paisaje, a fin de cuentas, ni mejor ni peor que cualquier otro.

"La sombra es un color como la luz, pero es menos brillante; luz y sombra no son más que una relación entre dos tonos". Paul Cézanne (1839-1906)

Scanned with CamScanner

Primer ejercicio

El ejercicio que ahora proponemos consiste en crear una armonía cromática dentro de la gama amarillo-verde, que lleva del anaranjado al azul. Utilizaremos papeles coloreados en vez de pinturas para que cada color se vea con claridad y en su justa proporción y porque los papeles permiten modificar la armonía sin ensuciar el color. El propósito no es pintar un cuadro sino ilustrar los anteriores comentarios acerca de esta gama cromática de una forma sencilla. El tamaño de los recortes no permite apenas definir las formas pero, con un poco de imaginación, no cuesta mucho adivinarlas.



En este ejercicio se utilizan los colores incluidos en la gama anaranjado, amarillo, verde y azul; pero no de una forma rigurosa sino dando entrada a entonaciones nuevas.



El motivo paisajístico ya se hace visible: una casa junto a unos árboles.





Los colores más intensos (marrones y sienas) valoran y dan profundidad a la base cromática. La base o fondo del ejercicio está compuesta por multitud de tonos amarillentos, no completamente amarillos. Los motivos del paisaje estarán formados por colores de la misma gama aunque más acentuados.

VALORES

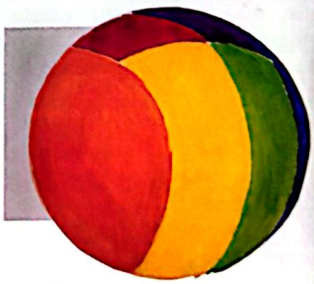
Añadiendo colores de la misma gama más intensos, de un valor más oscuro, podemos animar el fondo de color. Como ya se ha estudiado, el juego de valores claros y oscuros promueve sensación espacial: tonos cercanos y lejanos. Todavía no hay contrastes de color propiamente dichos sino de intensidad; el siena tostada y el siena oscuro acaban de establecer claramente la dominante cálida. A estos valores más intensos se ha añadido algún gris para que el paso de amarillo pálido a siena tostada ocurra en algún lugar mediante un tono frío, evitando así la entonación dulzona que produce el hacer gradaciones de valores utilizando sistemáticamente colores muy cálidos.

ANARANJADO

La distribución de los papeles sugiere una casa; la techumbre es un naranja saturado, el único de la composición. Es el primer contraste propiamente cromático y el tono más cálido y más definido de todos: es el centro visual de la composición. La parte cálida de la armonía está completa. Como complemento se ha añadido una pequeña localidad roja para sugerir otra casa lejana. Este rojo no entra dentro de la armonía teórica que tratamos ahora pero, recordemos de nuevo, la vista es la que manda y ese color convenía a esa esquina. También se han añadido unos valores muy oscuros que serán los troncos de unos árboles.

LA GAMA BASE

Elegimos una tendencia amarillenta como podríamos haber escogido una verdosa. El amarillo y el verde son los términos medios de la gama y en cuestiones de armonía es fundamental que exista una dominante: ocres claros, colores crema, marfiles y unos pocos amarillos saturados son el lecho sobre el que va a reposar la composición. Están dispuestos un poco al azar, sin orden, con la única intención de dar un tono general.



La esfera cromática, en su hemisferio sur, es decir el de la pareja amarillo-verde, será la protagonista de este ejercicio.

Si se utilizan papeles de colores de gamas muy claras conviene trabajar sobre un soporte gris.

Scanned with CamScanner



Los grises claros bastan para sugerir los azules. No hace falta introducir azules puros porque la saturación del extremo cálido de la gama basta para que aparezcan visualmente en esos grises.

VERDES

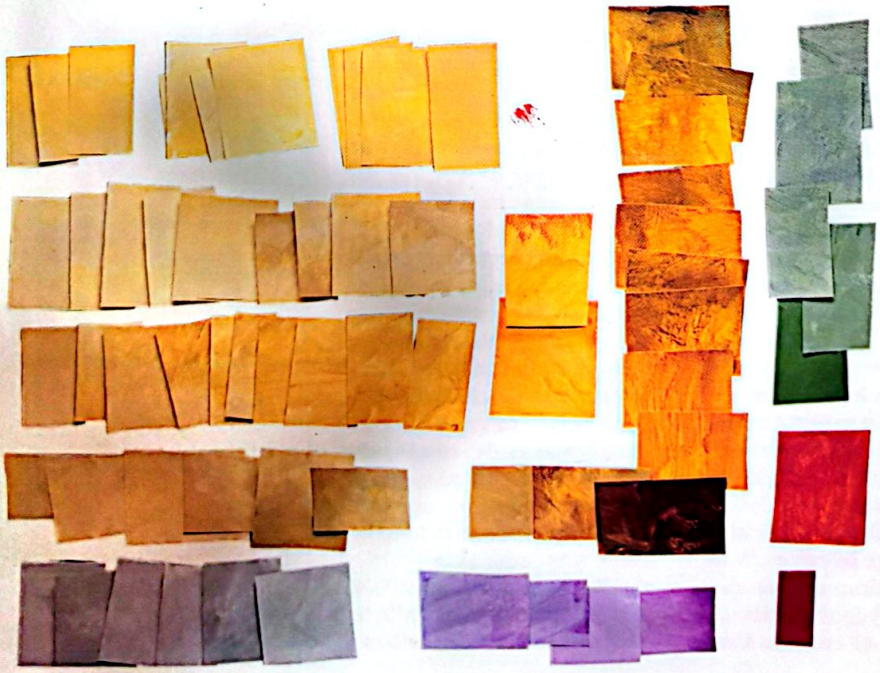
A la hora de incorporar los verdes hemos tenido en cuenta la poderosa presencia de amarillos, sienas y ocres en la composición, es decir, el color dominante. Respetar ese tono dominante, que ya posee una armonía propia, quiere decir atenuar los verdes. De otra forma lo que haríamos sería sobrecargar y confundir la armonía con colores intensos de naturaleza muy diversa, con demasiados contrastes cromáticos; sobre todo en una composición tan sencilla y esquemática como ésta. Los verdes, por lo tanto, serán pálidos y de tendencia azulada para que puedan armonizar con los tonos fríos que llegarán a continuación.



Al final del ejercicio hemos incorporado los verdes: verdes claros, del mismo valor que los grises del cielo para que armonicen sin problemas con ellos. Junto a estos verdes hemos colocado algunos violetas pálidos para amenizar el conjunto.

GRISES Y VIOLETAS

Llega el momento del cielo, de los tonos fríos. Por razones de armonía no pondremos ningún azul, sino grises. Estos grises tienden hacia el azul por obra del contraste con los tonos cálidos dominantes. Además su valor es muy claro, casi idéntico a los amarillentos de la parte superior de la composición, por lo que la fusión de las casas con el cielo es suave y sin estridencias. Por lo tanto, el extremo azul de la escala ya está sugerido, está presente. Como punto final, un capricho: los violetas claros, complementarios de los amarillos. Unos colores que teóricamente estaban excluidos de la armonía pero que hemos introducido en el último momento para crear un nuevo (aunque suave) contraste cromático. Y quizá también para demostrar que la teoría sólo debe ser una sugerencia y una orientación, y nunca una ley que se imponga a la sensibilidad artística.



Los amarillos pálidos y agrisados son la tónica de la obra. El resto de colores de la gama (anaranjados, verdes y azules) tienen una presencia menor (anaranjados, verdes) o bien están ausentes y sólo evocados (azules).

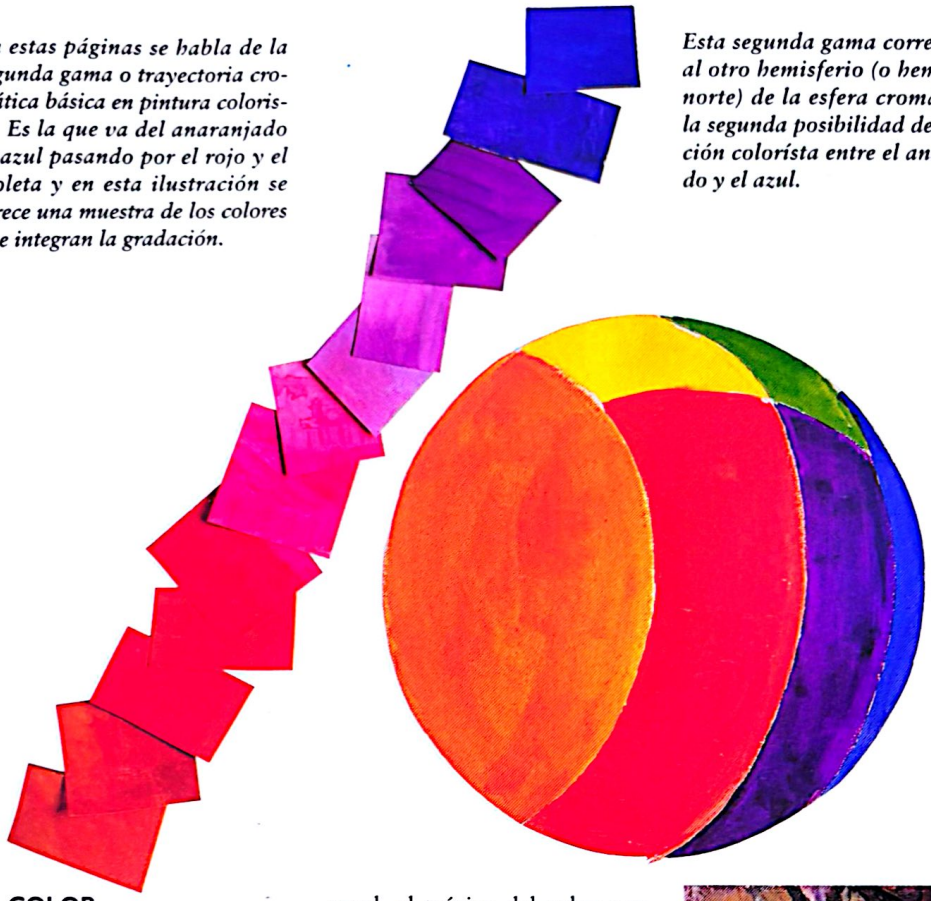
Ejercicios de este tipo pueden realizarse con papeles de colores que no conviene que sean de un tamaño menor que 5 x 5 cm. Pueden también pintarse hojas de distintos colores y luego recortarse.

Sobre los verdes: páginas 66-67

Scanned with CamScanner

Armonías de color (II)

En estas páginas se habla de la segunda gama o trayectoria cromática básica en pintura colorista. Es la que va del anaranjado al azul pasando por el rojo y el violeta y en esta ilustración se ofrece una muestra de los colores que integran la gradación.



Esta segunda gama corresponde al otro hemisferio (o hemisferio norte) de la esfera cromática, a la segunda posibilidad de transición colorista entre el anaranjado y el azul.

EL COLOR DEL PAISAJE REAL

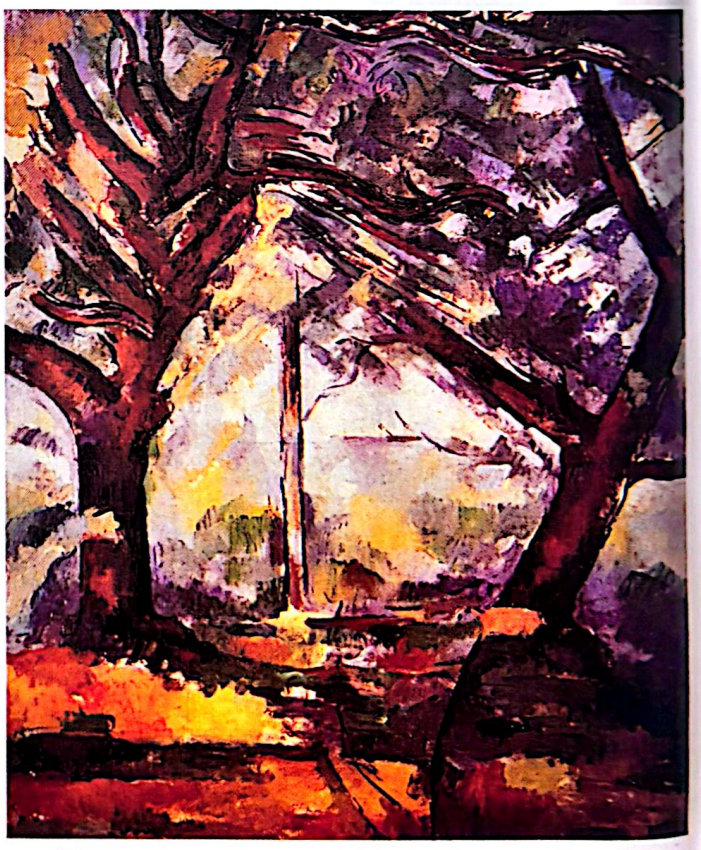
Las explicaciones de estas páginas hacen referencia a las posibilidades armónicas de las gamas de color y podría parecer que se alejan del problema básico de cómo reproducir los colores del paisaje real. Pero, aunque no lo parezca, son una manera real de tratar ese problema. Hemos visto que el paisaje de Cézanne anteriormente discutido desarrollaba una armonía concreta con extraordinaria agudeza y expresividad; apenas hemos dicho nada de su realismo, de su convincente representación de un motivo natural presente delante del pintor. Lo cierto es que esa fuerza de convicción, ese realismo, es el resultado de la poderosa coherencia de las relaciones de color: la fidelidad a los colores que se ven en la realidad no justifica un uso descuidado de la combinación de los tonos en el cuadro. Chevreul, el teórico del color que tanto influyó sobre los impresionistas, daba esta fórmula: *"Para imitar fielmente el modelo es necesario copiarlo de manera diferente a como lo vemos"*. El lenguaje del color es esa *manera diferente* que traduce la realidad a su propio idioma. Una vez ha comenzado el paisajista a aplicar las primeras pinceladas sobre la tela debe ser capaz de afinar y armonizar una tonalidad con otra, comparándolas entre sí, con la misma seguridad con la que un músico afina un instrumento.

El paisaje de Van Gogh que ahora estudiaremos es otra obra maestra de afinación cromática dentro de una gama cercana a la que va del anaranjado al azul pasando por el rojo y el violeta, es decir, la segunda gama anteriormente citada.

LA GAMA ROJA Y VIOLETA

Van Gogh fue un creador de intensísimos acordes cromáticos y uno de los mayores coloristas de la Historia del Paisaje. Él mismo explica en alguna de sus cartas a su hermano Théo cómo se sentía poseído por un vertiginoso cálculo cromático delante del motivo: pensaba los colores mientras los pintaba, cada coloración le llevaba a otra y traducía cada elemento del paisaje a una mancha de color puro integrado en su apasionada lógica cromática. Este paisaje es una de sus obras maestras. Un paisaje sin sombras que evoca inmediatamente el ardor y la furiosa luz de pleno verano.

La gama desarrollada es la que va del naranja al azul pasando por el rojo y el violeta; pero, en vez de aplicarla a la manera solemne con la que Cézanne trabajaba la suya en el ejemplo anterior, van Gogh impone un contraste de comple-



Paul Cézanne (1839-1906),* Árboles. *National Galleries of Scotland, Edimburgo.

"En vez de intentar reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, utilizo el color más arbitrariamente para forzarme a expresarme a mí mismo".
Vincent van Gogh (1853-1890)

Scanned with CamScanner



Vincent van Gogh (1853-1890), Entrada a la granja. *National Gallery of Art, Washington.*



Esta reconstrucción del cuadro de van Gogh hecha con papeles coloreados deja ver la naturaleza de los contrastes básicos de color que participan en la obra, dominados por el ocre anaranjado y el azul celeste.

mentarios brutal, directo y sin insinuaciones. El choque cromático es obvio: el ocre anaranjado y el azul celeste ocupan la mayor parte de la tela. Su contraste es puramente de color, pues la intensidad de ambos es parecida, ninguno de ellos es más claro que el otro; de haber utilizado un azul más oscuro, el contraste se hubiera hecho pesado, demasiado denso y artificial: el pintor afina y da realismo al contraste de complementarios aligerando uno de ellos (azul claro) y cargando las tintas sobre el otro (ocre anaranjado). Y así como en Cézanne el ojo buscaba el contraste de complementarios hasta encontrarlo en los grises, aquí el ojo buscará los grises para descansar del contraste de complementarios.

ROJO Y VIOLETA

Siguiendo el principio comentado en las páginas anteriores, la presencia exagerada del contraste básico obliga a reducir el resto de contrastes a su mínima expresión. El rojo apenas aparece pero su presencia es clarísima: los tejados de las casas. Estos tejados son, de hecho, anaranjados, pero la fuerza del azul los hace aparecer como rojos. Esto confirma la idea básica de que no hay que utilizar colores sólidos cuando éstos pueden venir dados por un color rebajado o semejante al que andamos buscando. Tenemos, por lo tanto, un color de la escala dominante: el ocre anaranjado; otro disminuido: el rojo; falta el color simplemente sugerido. El color que falta dentro de esta gama es el violeta. Pues bien, el violeta está en los grises de la cerca; esos grises ligeramente teñidos de malva se ven violetas (violeta claro) por efecto del contraste con los ocres amarillentos cercanos. El ojo encuentra en ellos el reposo buscado. A Van Gogh le han bastado unos cuantos matices suaves para convertir esas piedras en un maravilloso fragmento cromático lleno de sutileza y de admirable realismo: esas piedras están verdaderamente más próximas que los almiares del interior de la granja, que son exactamente del mismo color que el primer plano. Es la vista y sus deseos cromáticos la que nos acerca a esos violetas, no la perspectiva. Éste es el mágico realismo que nace de la lógica del color.



Éstas son las gamas de color que intervienen en el esquema, ordenadas por tendencias.

INTERPRETACIÓN PERSONAL

Los ejemplos vistos demuestran que la idea de separar la paleta en dos gamas o caminos cromáticos que parten del anaranjado para llegar al azul no implican ningún sistema fijo de proporciones o de relaciones, no son recetas, son orientaciones para entender el lenguaje del color. Cuando hablábamos del color local decíamos que, para los paisajistas que lo aplican, cada objeto de la Naturaleza posee su color propio que se aclara o se oscurece según la luz. Para los coloristas puros como Cézanne y Van Gogh, cada elemento del motivo es una posibilidad de color entre muchas y esa posibilidad se cumple de una manera o de otra según la armonía aplicada, según la lógica que impone cada cuadro. Nada tiene un color dado de una vez por todas y en cada tela y en cada motivo la aventura del color vuelve a empezar.

Scanned with CamScanner

Segundo ejercicio

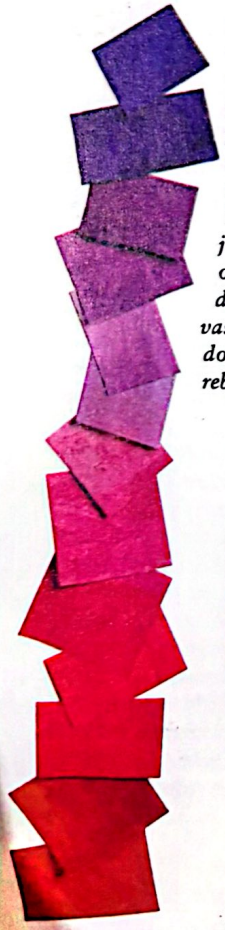
Para ilustrar las posibilidades armónicas de la segunda de nuestras gamas, la que va del anaranjado al azul pasando por el rojo y el violeta, realizaremos un nuevo ejercicio con papeles de colores. A estas alturas ya puede estar claro que, al hablar de los colores de la escala cromática (anaranjado, amarillo, verde, rojo, violeta y azul), estamos tratando de conceptos generales más que de unos colores de tubo. Casi ningún pintor utiliza los colores primarios y secundarios con los que se ilustran los manuales de teoría del color, simplemente porque no son los normales del oficio. Así, cuando aquí hablamos de una gama determinada hay que pensar en los colores normales que pueden asociarse a esa gama. Los rojos de este ejercicio estarán más cercanos al carmín de Garanza o al siena tostada que al magenta del que hablan los teóricos; los azules provienen del ultramar y del cobalto y no se parecen demasiado al cián, etc.



En este segundo ejercicio se utilizan los colores incluidos en la gama anaranjado, rojo, violeta y azul. Estos colores se utilizan aquí de una manera más franca que en el ejercicio anterior.



La esfera cromática, en su hemisferio norte, es decir el de la pareja rojo-violeta, será la protagonista de este ejercicio.



Como en el ejercicio anterior, el lecho de color está compuesto por diversos tonos de un valor o intensidad semejante. En esta ocasión se trata de rosados, malvas y grises: una dominante roja rebajada.

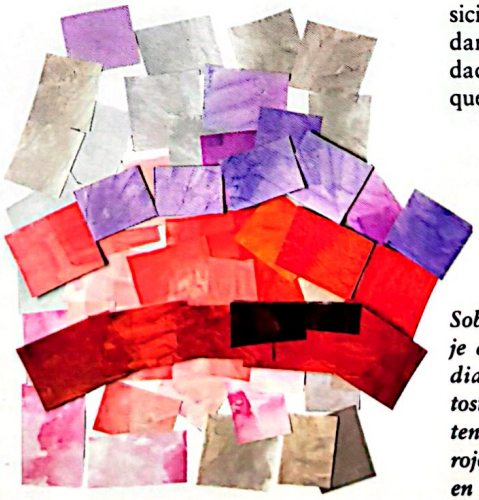
COLORES DE BASE

De la misma manera que en el primer ejercicio el lecho de color proponía una tendencia general (amarilla) pero rebajada en intensidad, la nueva base de color está compuesta por tonos rosados, por grises y por algún malva, es decir, por una dominante roja rebajada. Esta base compuesta un poco al azar sólo pretende un punto de partida atractivo y sugerente. De entrada, los rosados sugieren la tierra y los grises el cielo; siguiendo esta indicación, añadimos tonos más saturados para crear un horizonte: naranjas más intensos y mayor cantidad de malvas. Con ello hemos creado el contraste básico de la composición y también una primera aproximación al tema de nuestro paisaje.

VALORES OSCUROS

El horizonte ya discurre de lado a lado de la composición. El contraste entre complementarios es en tono menor, entre tonos ligeros y poco saturados. Para intensificar la armonía es necesario introducir valores más oscuros. Para no salirnos de la gama que pretendemos ilustrar, añadimos tierras y algún siena natural muy oscuro, colores que caen dentro del concepto de rojo dominante en el ejercicio, pero que no son rojos saturados. Estos valores oscuros representan una loma situada en un término medio y el contraste de su tono oscuro la despega del plano del horizonte. Es interesante observar como el tono de esta loma y el del horizonte se aproximan hacia la derecha, de manera que existe una continuidad de color en ese punto. En la representación del espacio estas transiciones entre planos son fundamentales para la continuidad del paisaje, para que no quede cortado a rodajas.

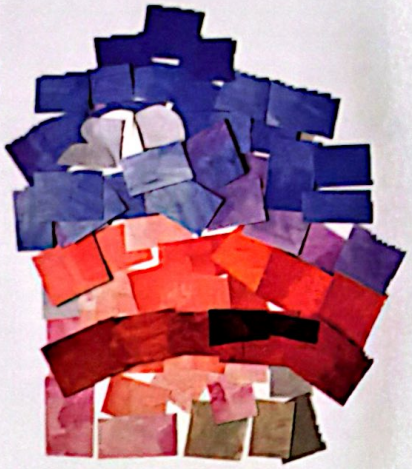




Sobre la base de color, el paisaje comienza a manifestarse mediante una banda de tonos tostados (sienas y marrones, pertenecientes a la familia de los rojos) que insinúa un horizonte en el paisaje.

Scanned with CamScanner

Para remarcar la idea de horizonte colocamos colores azulados sobre él, con lo que la partición tierra-cielo ya está lograda. Ya se ve que en este ejercicio los colores son más vivos y poseen un contraste más claro y directo que los tonos del ejercicio anterior.



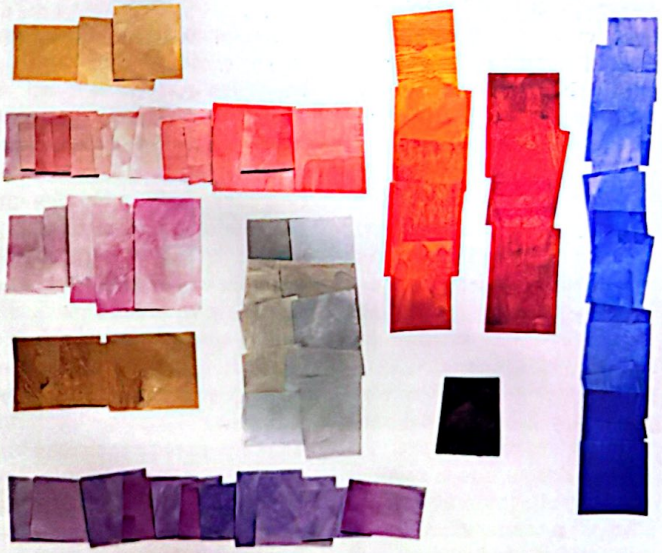


La serie complementaria de los azules aparece por encima de los malvas. Estos azules, con los anaranjados, crean el contraste básico de complementarios al cual se supedita todo otro contraste cromático en el cuadro.



La profundidad del paisaje se logra gracias a los azules que, como colores esencialmente fríos, se alejan visualmente respecto a los tostados de la tierra.
Como último añadido, las nubes vienen a precisar más el color del cielo. Estas nubes no son de un solo blanco sino que las forman algunos grises de valor parecido al de los azules con el fin de que se integren en el plano del cielo.

Éstas son las series de colores utilizadas en este ejercicio. Los grises son mucho menos numerosos que en el ejercicio anterior. A esto se debe la mayor intensidad del contraste cromático.



AZULES

La serie complementaria de azules comienza por encima de los malvas en una transición de claro a oscuro que evita cortes en la entonación del color. Los azules más saturados, los de valor o intensidad parecida a la de los anaranjados, son muy pocos: una reducida zona apartada del horizonte; de nuevo se aplica aquí el principio de que un contraste de complementarios armónico pasa por reducir al mínimo uno de los colores de la pareja. Estos azules son asimismo los colores más lejanos en el espacio figurativo y crean la profundidad del paisaje.

LAS NUBES Y EL PRIMER PLANO

Añadiendo unos grises al cielo, unas nubes, conseguimos crear un término que define mejor el espacio de la composición. Ahora el cielo es más concreto e incluso ha ganado en luminosidad. Ese gris tiene una transición hacia los violetas claros gracias a lo cual se integra fácilmente en la armonía cromática. Por último, hemos añadido unos ocres amarillos en la parte baja de la composición y ahora, gracias al color cálido, el primer término está mejor definido.

Como el anterior, este ejercicio no es una obra pictórica seria: ni los medios utilizados lo permiten ni es esa la intención. La presencia de los colores básicos de la gama es demasiado obvia y sus contrastes son bastante ingenuos. Pero estudios como éste, además de su valor demostrativo, pueden acercar al artista a una verdadera pintura de paisaje. A partir de un motivo dado es posible realizar muchos ensayos de este tipo cambiando las proporciones de los distintos colores hasta encontrar la armonía más ajustada o la de mayor calidad cromática dentro de la gama rojo-violeta.

Scanned with CamScanner

Todo el arco iris



Robert Delaunay (1885-1941), Sol, Luna, Simultaneidad I. *Stedelijk Museum, Amsterdam.*



Pierre Bonnard (1867-1874), Verano. *Fundación Maeght, Saint-Paul.*

EL PAISAJE Y LOS COLORES DEL PRISMA

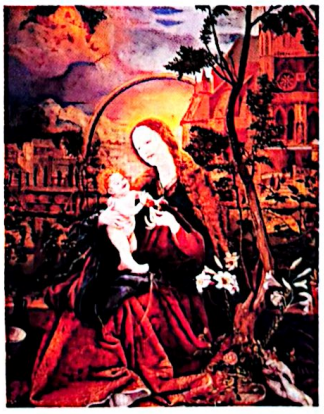
Los colores del prisma, llamados así por el efecto arco iris que resulta de la descomposición de un rayo solar al incidir en un prisma de cristal, son los colores de la luz blanca: anaranjado, amarillo, verde, azul y violeta. También se llama así a la colección completa de los colores primarios y secundarios con los que trabaja el pintor, la esfera cromática entera. La utilización de todos estos colores en un paisaje sólo puede encontrarse muy excepcionalmente en la pintura clásica, pero en la pintura del siglo XX abundan los ejemplos. Así como el arte de los impresionistas se rige por la lógica del color y de los efectos luminosos del paisaje real, los movimientos posteriores (Fauvismo, Expresionismo, Futurismo, etc.) tienden a independizar el color del motivo concreto y hacer de él el tema mismo de la obra.

Lo que aquí nos interesa de esos experimentos es la posibilidad de utilizar todos los colores en estado puro para conseguir una sensación luminosa imposible de alcanzar por ningún otro medio: la sensación de pura luz solar. Esta sensación no procede de la representación realista del paisaje sino de la disposición ordenada y en su debida proporción de todos los colores del prisma de manera que se reconstruya psicológicamente el efecto de la luz; algo así como la descomposición del rayo de luz en sus colores, pero a la inversa: la reunificación de los colores en la luz.

ARMONÍA Y COLOR LOCAL

Las armonías que pueden lograrse con la utilización de todos los colores suponen el abandono completo del color local de los objetos representados y su sustitución por un color puro o una combinación de tales colores. En el hermoso paisaje de Bonnard que reproducimos, el color de las masas de follaje es violeta puro, un violeta que no procede de un efecto de luz visible en el paisaje real sino de una abstracción decorativa del color. El efecto decorativo resultante conserva, sin embargo, una poderosa sugestión de luz y sombra que se debe a la feliz graduación de las proporciones cromáticas. Aquí de nuevo vemos demostrado el principio por el cual el color dominante se puede exagerar siempre que sea a expensas del complementario: si el violeta domina, el amarillo debe reducirse al mínimo y presentarse degradado, tendente al gris. Es interesante considerar la armonía lograda por Bonnard, compuesta principalmente por los colores violeta, verde y anaranjado; una armonía casi imposible de encontrar en el paisajismo clásico y que ha sido adoptada por muchos artistas después de los éxitos que con ella obtuvo el gran pintor francés.

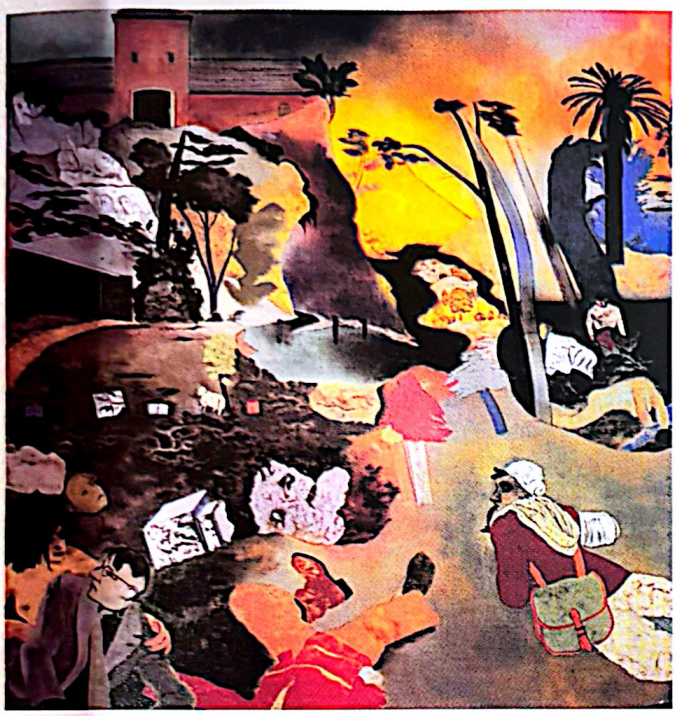




Matthias Grünewald (1475-1528), Virgen de Stuppach *(detalle y conjunto). Iglesia de Santa María, Stuppach.*

"Creo que el arco iris es el mejor cuadro"...
J.M.W. Turner (1775-1851)

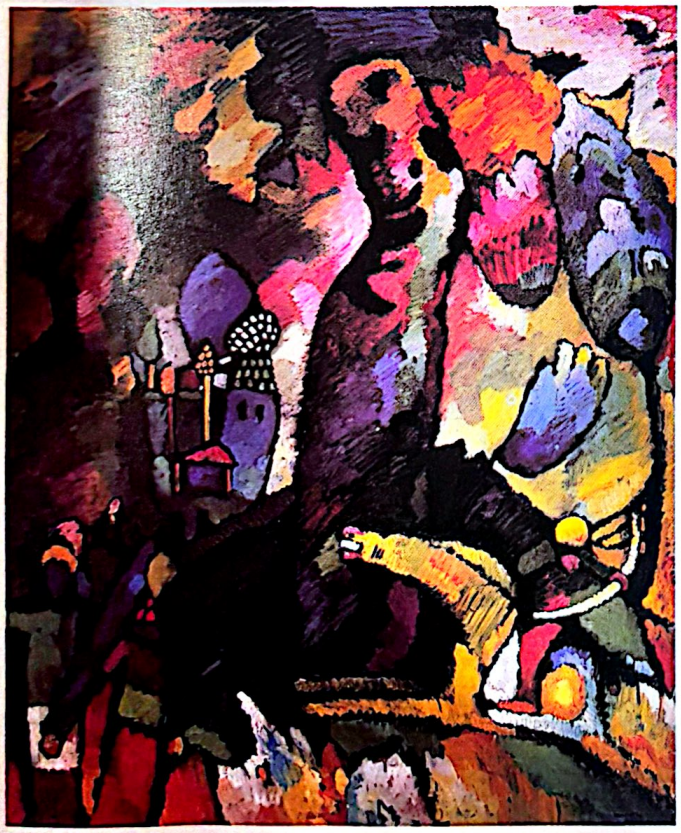
Scanned with CamScanner



Wassily Kandinsky (1866-1954), Pintura con arquero.
Museum of Modern Art, Nueva York.



David Hockney (1937),
El desfiladero Nichols.
Colección particular.



Ron Kitaj (1832), Si no, no.
Galería Nacional
de Arte Moderno, Edimburgo.

LOS COLORES DEL PRISMA Y LA FORMA

Utilizar todos los colores del prisma implica no sólo renunciar al color local de los objetos del paisaje sustituyéndolo por la invención cromática particular del artista sino también alterar la forma de esos objetos. Como hemos dicho, es fundamental que esos colores del prisma se presenten en proporciones diversas, con una cierta dominante acompañada de colores disminuidos. El color dominante ocupará siempre mayor espacio y los objetos sometidos a él deberán ser, consecuentemente, de mayor tamaño; de igual modo los objetos afectados por los colores secundarios deberán reducirse. El criterio para estas modificaciones no puede ser realista sino eminentemente decorativo, el mismo que debe gobernar las relaciones de colores puros; estos colores no se presentan en la Naturaleza con esa fuerza, es la fantasía del pintor la que los imagina así; las formas deben adaptarse también a ese mundo imaginario despegándose de la apariencia real. Aquí estamos muy cerca de la pintura abstracta y no es casualidad que los primeros pintores abstractos fueran, precisamente, los más entusiastas defensores de dar a la paleta la riqueza del arco iris.

Sobre el color local: págs. 44 y 45

Sobre relaciones entre forma y color: págs. 46 y 47

Scanned with CamScanner

El color de la luz y de la sombra



Este esquema construido con papeles coloreados quiere mostrar las tendencias cromáticas que pueden tomar las sombras y cómo esas tendencias suelen virar hacia el azul o hacia un complementario agrisado del color del objeto. Cada uno de los elementos paisajísticos es de un color: árbol verde oscuro, casa roja, almiar amarillo y montículo verde-amarillo. La sombra del árbol es de un rojo-morado agrisado; la sombra de la casa es de un azul verdoso; la sombra del almiar, de un azul-violeta y la del montículo es rojo-violeta.



Éstos son los colores representativos de los elementos del esquema (fila superior) y de sus sombras (fila central). En la fila inferior aparecen los complementarios puros de cada color.

EL COLOR ILUMINADO

La representación de la luz y de la sombra es el problema central del paisaje claroscurista. Esta cuestión ya ha sido estudiada: se trata de aclarar y oscurecer los colores locales de los elementos del motivo utilizando siempre una paleta limitada, de manera que predomine el contraste de tonos claros y oscuros (de valores) reduciendo drásticamente el contraste de colores. Pero cuando se utiliza la paleta completa del pintor colorista, cuando el paisajista busca el contraste de color y la riqueza de tintas (coloraciones de todo tipo), el asunto cambia radicalmente.

Una norma básica del paisaje colorista es que el color no puede modelarse. Si el paisajista quiere preservar la pureza de sus tonos tiene que representar la luz mediante los contrastes entre esos tonos y no mediante el modelado que va del color saturado al color oscurecido a través de su agrisamiento o mezcla con negro. Introducir el modelado en una obra puramente colorista es una contradicción que embota la vitalidad del cuadro. En un paisaje colorista la luz es el color mismo y los contrastes entre luces y sombras sólo pueden ser contrastes de colores y no de claroscuro.

Para el pintor paisajista colorista la luz no se puede representar directamente sino solamente mediante el color: la luz es el color.



Govaert Flinck (1615-1660). Paisaje. *Musée du Louvre, París.*

EL COLOR DE LAS SOMBRAS

La consecuencia de lo dicho anteriormente es que las sombras de un paisaje colorista son colores, no manchas oscuras. Los impresionistas descubrieron que tales sombras son también luz, luz menos intensa pero igualmente coloreada; y descubrieron que su color es azulado, un tono cercano al azul. Otro descubrimiento crucial fue el percibir que ese tono azulado tendía a verse como complementario del color del objeto iluminado. Teniendo presentes estos dos factores fundamentales de las sombras (tono azulado, tono complementario), se puede orientar la visión del paisaje colorista en un sentido adecuado.

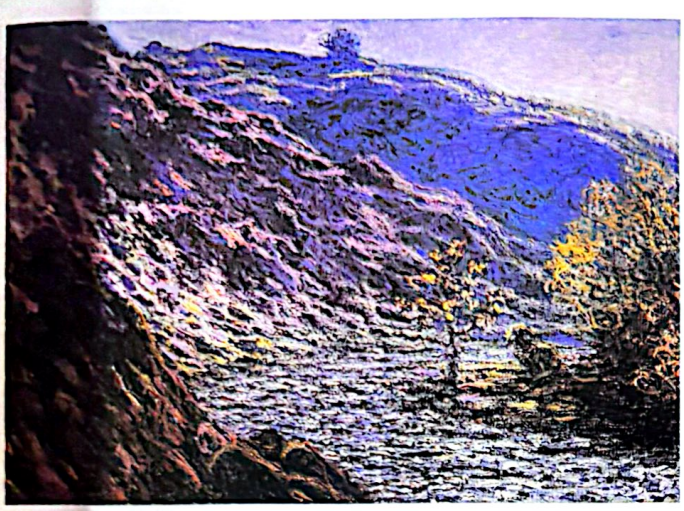
UN EJEMPLO

En el esquema que se reproduce en estas páginas podemos ver aplicada la teoría de las sombras coloreadas. Hemos compuesto una escena de paisaje con cuatro elementos: un almiar, una pequeña casa, un árbol y un pequeño montículo verde. Cada uno de ellos arroja su propia sombra y cada una de estas sombras es de un color distinto. El almiar, de tendencia amarillo-anaranjada, arroja una sombra azul-violeta; la casa roja da una sombra verde azulada; el árbol promueve una sombra terrosa, de tendencia rojiza, y el montículo arroja una sombra morada (rojo-violeta).

De entrada, el primer comentario que se impone es que la sombra de cada objeto está dentro de la gama de colores complementarios del color de tal objeto. Pero inmediatamente hay que decir que esos complementarios están rebajados, agrisados, sin ninguna saturación de color. En el cuadro de relaciones adjunto podemos comprobar que, para cada color de la composición (fila superior), la sombra (fila central) se forma por el agrisamiento y la desaturación de su complementario (fila inferior). Un contraste de complementarios saturados para cada uno de los objetos iría en contra de la armonía cromática.

Caritat Gómez pinta un paisaje que ejemplifica las relaciones cromáticas entre luces y sombras en las páginas 118 a 125.

Scanned with CamScanner



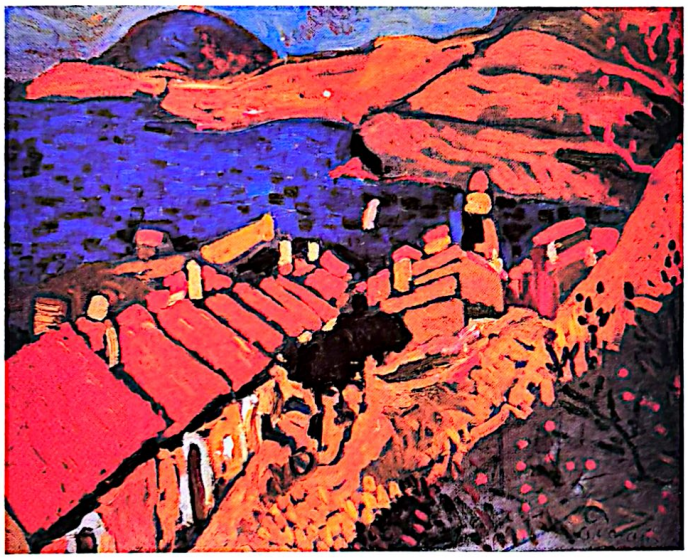
Claude Monet (1840-1926), Torrente. *The Art Institute of Chicago.*



Vincent van Gogh (1853-1890), Casas en Saintes-Maries. *Colección particular*
Éste es un paisaje sin sombras. Son los contrastes entre las coloraciones intensas las que crean la sensación de luz. Esta obra da buena muestra de la audacia de este gran artista a la hora de tratar la luz y el color.

TEORÍA Y PRÁCTICA

En este ejemplo los elementos están muy claramente separados el uno del otro para que cada sombra aparezca sin interferencias. En la Naturaleza no suele ocurrir lo mismo: los árboles, las casas y los demás motivos se amontonan y cruzan sus sombras en infinitas combinaciones; en tales casos es absurdo buscar el color complementario para cada sombra: hay que generalizar teniendo siempre como prioridad la construcción de una clara armonía de color. Por otro lado, en nuestro ejemplo, la sombra del árbol no puede llamarse azulada (es más bien terrosa); esto se debe a que el verde oscuro del árbol pedía esa coloración para su sombra y no un tono azulado. Una vez más hay que subrayar la prioridad de la práctica y la experiencia visual por encima de la teoría. La teoría es sólo una orientación.





André Derain (1880-1954), Collioure. *National Galleries of Scotland, Edimburgo.*
En este cuadro fauve, se ve a las claras, no ya la tendencia azulada de la sombra, sino el brusco contraste que impone ese azul ultramar dentro de la composición. No se busca aquí un efecto realista sino un choque colorístico que exprese la luz más cruda.

Henri Matisse (1869-1954), Camino en el Bois de Boulogne. *Museo Pushkin, Moscú.*
El protagonismo de este cuadro se lo llevan las sombras. La tendencia de este interior de bosque es verde-azulada con abundancia de grises. Las sutiles variaciones dentro de esta gama son de una gran calidad pictórica. La luz se traduce en tonos muy claros y cálidos en segundo término.

Scanned with CamScanner

Los verdes

PROTAGONISTA DEL PAISAJE

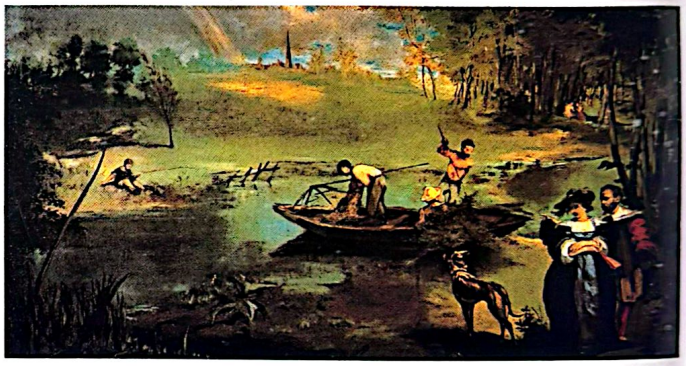
Como complemento de todo lo dicho sobre el color, es necesario hacer algunos comentarios sobre los verdes, colores siempre importantes en el arte del paisaje. Ya hemos visto que su participación en alguna de las gamas básicas los convierte en un factor esencial de la armonía cromática. Por su naturaleza, los verdes se adaptan perfectamente tanto a la pintura colorista como a la valorista; ofrecen más posibilidades para el claroscuro que la mayoría de los colores y algunos de sus matices rivalizan en brillantez e intensidad con las tintas más brillantes de la paleta.



Este mosaico de verdes da una muestra bastante completa de la gran variedad de tonalidades que incluye este color; desde los verdes terrosos a los colores más agudos y vibrantes pasando por los verdes amarillentos y los verdes azulados.



Camille Corot (1796-1875), El bosque de Fontainebleau. *City Museum and Art Gallery, Bristol. La luz filtrada por los verdes de los árboles es la protagonista exclusiva de este paisaje.*



Édouard Manet (1832-1883), Pesca en Saint-Ouen, *Metropolitan Museum of Art, Washington. Una curiosa obra impresionista que remite al paisaje clásico.*

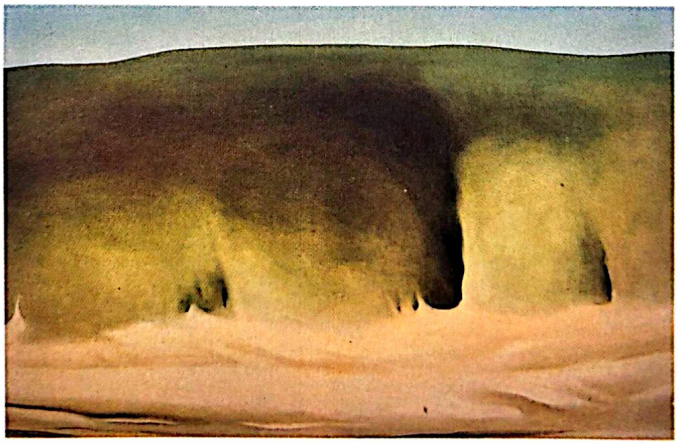
VERDES CÁLIDOS

El verde es un color muy apto para ser obtenido mediante mezclas diversas de colores dispares. La riqueza de verdes en la Naturaleza puede ser emulada gracias a las múltiples posibilidades y matices de este color obtenibles mediante la acuarela.

Los verdes cálidos son necesariamente verdes sucios, verdes que viran hacia el ocre más que hacia el amarillo. Son también los verdes oscuros y aterciopelados de algunas sombras. Obtener estos verdes requiere, en primer lugar, atender a la realidad del paisaje en la que esos verdes aparecen y, en segundo lugar, buscar en la paleta los tonos adecuados rebajando la intensidad de los verdes puros mediante el ocre o los sienas.

Normalmente es preferible obtener esos verdes cálidos mediante la mezcla de otros colores que modificar verdes de tubo por adición de otros tonos, especialmente si deseamos verdes claros. Mezclando, por ejemplo, ocre y tierra sombra, conseguimos un verde cálido quebrado tanto más claro cuanto menos color tierra entre a formar parte en la mezcla. El ocre es un color clave, puesto que vira al verde cálido con facilidad, también mezclado con otros verdes.

Otra posibilidad de obtener verdes cálidos es la practicada por algunos pintores impresionistas que, más que mezclar los colores en la paleta, los yuxtaponían sobre la tela para lograr una sensación de mezcla óptica en la que los verdes se contagiaban de la calidez de tonos cálidos interpuestos.



Georgia O'Keeffe (1887-1986), El "Black Place". *The Art Institute of Chicago. Esta artista solía centrar sus paisajes en un motivo muy simple y de gran plasticidad.*

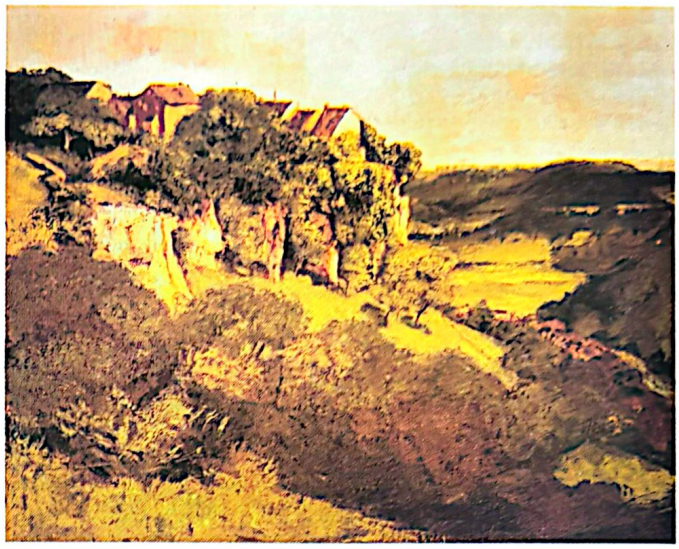


El acuarelista Vicenç Ballestar desarrolla una interesante obra basada en los verdes en las páginas 132 a 139.

Scanned with CamScanner



Vincent van Gogh (1853-1890), Jardín público con sauce llorón. *The Art Institute of Chicago. En la pintura de van Gogh siempre se encuentran los más ricos desarrollos cromáticos y las más imprevistas combinaciones de tonos.*



Gustave Courbet (1819-1877), El castillo de Ornans. *Museo Courbet, Ornans.*

VERDES FRÍOS

Los verdes fríos, claros u oscuros, lo son todos los verdes tal como vienen servidos por los fabricantes, con la excepción tal vez del verde oliva, cuya tendencia es quebrada o neutra. Es curioso observar cómo, a veces, utilizando estos verdes en la realización de un paisaje boscoso, el resultado es de una dominante más fría que la del natural. Esto se debe a la naturaleza de los pigmentos, de tonalidad más pura y fría que el de los verdes naturales.

Verdes fríos también son los que promueven las mezclas del amarillo con distintos azules y en diferentes proporciones, o los que se derivan de mezclar ese amarillo con otros verdes.

Otra importante gama de verdes fríos son los verdes azulados (azules verdosos) que, utilizados con moderación dan al color del paisaje una luminosidad característica. Su uso, como decimos, debe ser moderado porque tienden a hacerse un tanto artificiales y empalagosos si se usan en exceso.

ARMONÍA DE VERDES

La contrapartida a la extensa gama de colores verdes es que necesitan de otros colores distintos para crear armonías atractivas. Por sí mismos, todos estos verdes se hacen monótonos y un poco mortecinos porque, aunque puedan contrastar en el tono, la intensidad y la temperatura, aparecen un tanto planos y sin animación. En cualquier armonía en la que dominen los verdes es necesario intercalar tonos terrosos, rojizos, anaranjados o rosados para introducir una vibración cromática.

En caso de que el paisaje natural no presente estos otros colores, el pintor siempre puede encontrar excusas temáticas para utilizarlos (un tejado, una roca, el tramo de un camino, etc.).



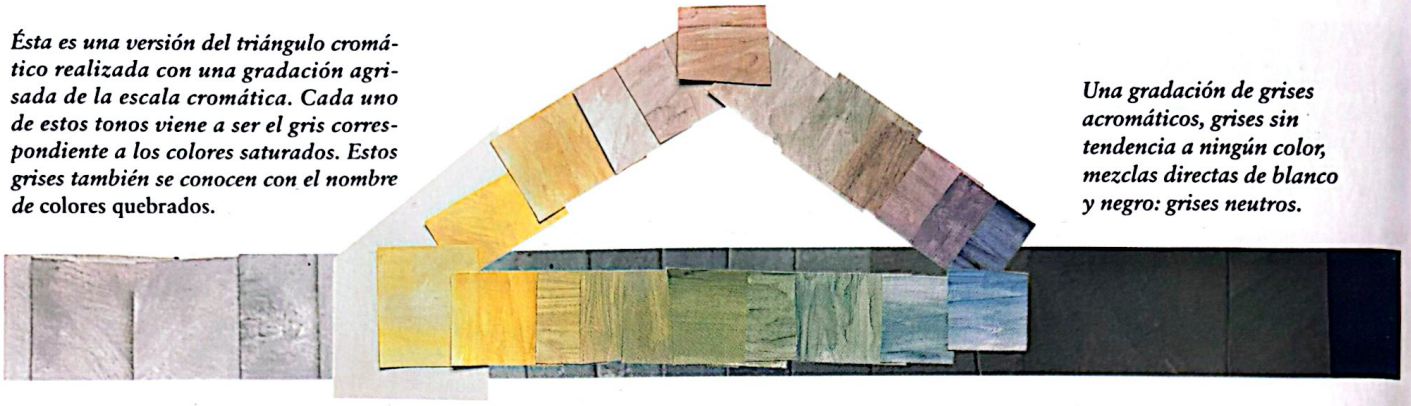
Victor Pasmore (1908), El parque. *Colección particular. Una delicada búsqueda de entonaciones verdes para un paisaje de atmósfera frágil.*

Sobre colores cálidos y fríos: págs. 52 y 53

Scanned with CamScanner

Los grises

Ésta es una versión del triángulo cromático realizada con una gradación agrisada de la escala cromática. Cada uno de estos tonos viene a ser el gris correspondiente a los colores saturados. Estos grises también se conocen con el nombre de colores quebrados.



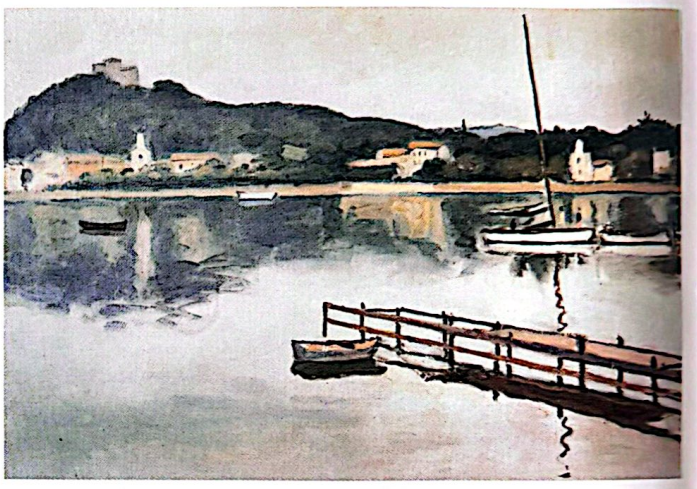
Una gradación de grises acromáticos, grises sin tendencia a ningún color, mezclas directas de blanco y negro: grises neutros.

GRISES NEUTROS Y COLORES QUEBRADOS

Grises neutros son los que se obtienen mezclando el blanco y el negro: grises sin ninguna tendencia. Los *colores quebrados* son grises, cálidos o fríos, que tienden hacia algún color. Pueden obtenerse mezclando blanco y negro a ese color (a un rojo, azul, verde, etc.) o bien mezclando colores complementarios entre sí, aclarándolos después con blanco. Estos grises con una tendencia cromática o colores quebrados pueden también ordenarse como una escala cromática a la manera de los colores saturados, y para ellos valen las mismas relaciones de complementariedad, etc., estudiadas a propósito del colorismo, sólo que mucho más atenuadas.

IMPORTANCIA DE LOS GRISES

Los grises son de vital importancia en la pintura de paisajes (y en todo otro género pictórico). Puede decirse sin exageración que el color apenas existe sin el gris; los grises son el soporte de las coloraciones, la base que da la calidad cromática, la clave de toda buena armonía. En el estudio del cuadro de Cézanne descubrimos el efecto colorístico que tenían los grises gracias al contraste con los tonos de color puro. Un efecto parecido puede encontrarse en la mayoría de las obras maestras de paisaje. Un color puro gana en fuerza y calidad cuando se rodea de un gris. Los grises evitan que los tonos saturados se interfieran y pierdan fuerza por sus contrastes mútuos.



Albert Marquet (1875-1947), **Reflejos en Porquerolles.** ***Colección particular.***



Joaquim Sunyer (1874-1956), **La Riera de Ribes.** ***Colección particular.***

Las posibilidades pictóricas de los grises y de los colores quebrados en general se ponen especialmente de manifiesto en el paisaje valorista. Sobre la valoración se habla en las páginas: 48 y 49.

Scanned with CamScanner





Max Beckmann (1884-1950),
La capilla Stourdza en Baden. Baden. *Colección particular.*

Diego Velázquez (1599-1660),
Vista del jardín de la Villa Medicis, en Roma.
Museo del Prado, Madrid.

Paul Cézanne (1839-1906),
La carretera tortuosa.
Courtauld Institute, Londres.

TRANSICIONES GRISES

Los grises, neutros o quebrados, pueden desarrollar un importante papel en la transición entre colores dispares. A menos que el paisajista desee el choque violento de coloraciones, los grises proporcionan una via de paso de una tonalidad saturada a otra, de un anaranjado a un verde, por ejemplo. El procedimiento se basa en el ajuste del valor. Aplicando un gris de un valor semejante (de igual claridad u oscuridad) al lado del color saturado. Esta igualdad de tono permite que el paso de un color saturado a otro se realice con naturalidad y sin choques cromáticos. Transiciones como éstas son interesantes en los últimos términos del paisaje, donde conviene suavizar el paso de los colores intensos a los tonos atmosféricos.

Estudiando diversos paisajes es fácil advertir cómo los grises se llevan una buena proporción de la superficie pintada. Las zonas neutras o suavemente coloreadas ocupadas por los grises se pueden cargar de sentido colorístico si el paisajista ha sabido distribuir correctamente los colores intensos en los lugares adecuados.

BLANCO Y NEGRO

El blanco y el negro pueden considerarse dentro del grupo de los grises neutros ya que su función dentro del paisaje suele ser semejante a la de éstos. Algunos paisajistas amantes de los contrastes intensos reducen las transiciones grises entre los elementos del paisaje a un simple trazo negro que rodea y aisla las formas. Ésta es una versión drástica de utilización de los grises: el paisaje, entonces, se convierte en un diseño plano sin apenas profundidad espacial.

El blanco puro no es habitual en el paisaje, a menos de que sea un motivo nevado. Éste color tiende a verse aislado del resto, por lo que es importante relacionarlo con la armonía cromática por medio de grises muy pálidos de tendencia cálida o fría, según cuál sea la dominante cromática de la obra.



Scanned with CamScanner

Atmósfera





Los colores que ocupan el centro de estas dos ilustraciones son los mismos. En la ilustración de la izquierda esos colores están rodeados de un azul sólido e intenso que se recorta secamente contra ellos. La atmósfera se produce cuando el azul del fondo (derecha) no es sólo un fondo sino que rodea el color, se aclara y se oscurece y llega en algún punto a confundirse con él. Puede decirse entonces que los colores de esta segunda ilustración están en el interior de una atmósfera cromática. Aunque el color elegido sugiera el cielo, la atmósfera no es sólo cuestión de aire sino de transiciones cromáticas entre el objeto y lo que le rodea.

LA ATMÓSFERA Y EL COLOR

La atmósfera de un paisaje puede venir representada exclusivamente por el color. Incluso en los paisajes más coloristas, de coloraciones más intensas y sin suavizaciones, podemos hablar de una atmósfera particular (no olvidemos que el puro color promueve un efecto de luz que de inmediato asociamos a un momento del día y a un lugar). Pero lo que suele entenderse por paisaje atmosférico nace más bien de la fusión de los colores en el aire, de su afinamiento y difuminación. El caso típico de paisaje atmosférico es la vista crepuscular o matinal, cuando los colores se amortiguan y se confunden entre sí.

Estos dos extremos de paisaje atmosférico (el puramente colorista y el que atenúa el color en favor de los fundidos y las medias tintas) pueden coordinarse y es posible crear atmósfera a partir del color sin necesidad de reducir drásticamente las intensidades.



John Constable (1776-857),
Barco pasando la esclusa.
Colección particular.



Diego Velázquez (1599-1660),
Vista del jardín de la Villa Medicis, en Roma.
Museo del Prado, Madrid.

CREAR ATMÓSFERA

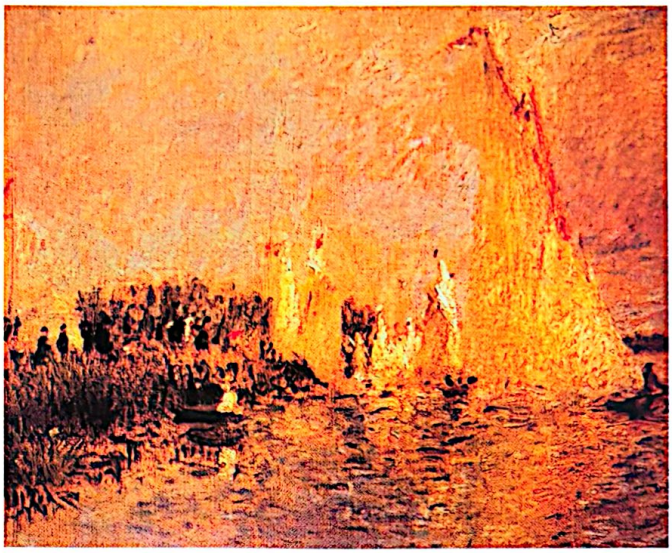
En las ilustraciones de esta página podemos comprobar la diferencia atmosférica entre dos composiciones de color. No son paisajes sino esquemas elementales que bastan para ver las diferencias entre dos usos del contraste de tonos. En el primero el grupo de colores contrasta casi con brutalidad contra un fondo azul sólido y muy intenso; la idea de atmósfera está ausente. En el segundo esquema el azul está matizado a base de numerosas entonaciones distintas, más claras o más oscuras, que envuelven los colores centrales integrándolos en un ambiente atmosférico. Observando esta última composición, descubrimos que el azul tiene zonas de intensidad parecida a los colores centrales y otras de intensidad menor; el contraste entre los colores y el fondo es irregular, en algunos límites el contraste es claro y en otros mucho menos. Gracias a estos factores, los colores del centro del esquema participan de una atmósfera general y se ven dentro de un ambiente cro-

El artista Francesc Crespo pinta un paisaje atmosférico en las páginas 126 a 131

Scanned with CamScanner



John Varley (1778-1842), El Snowdon desde Capel Curig. *Victoria and Albert. Museum, Londres.*



mático. Esta manera de crear atmósfera es la que siguen la mayoría de los paisajistas que utilizan el color como medio de expresión básico. Claro que la diferencia entre hacerlo mediante papeles coloreados o mediante pinceladas de una apariencia muy distinta al resultado: las pinceladas permiten suavizar aún más las transiciones.

LA ATMÓSFERA Y LOS GRISES

Un efecto muy parecido al que hemos obtenido con los azules de la ilustración puede conseguirse con grises. La calidad atmosférica de un cuadro tiene mucho que ver con la realización de los grises en la pintura de paisaje. Eligiendo una buena gama de grises (cálidos o fríos) en consonancia con la entonación general, es posible unificar los contrastes de color y crear una verdadera atmósfera tanto más convincente cuanto más ajustadas sean las relaciones de tonos, de intensidades entre esos grises y el color puro. Los grandes planos del paisaje (los cielos, el agua, las montañas lejanas, etc.) son el lugar idóneo para desarrollar las necesarias gamas de grises que compensan la dureza del color y que, al mismo tiempo, dan relieve y calidad a las tintas.



Auguste Renoir (1841-1919), Regata en Argenteuil. *National Gallery, Washington. Combinando colores de la misma intensidad, Renoir logra expresar un momento preciso del día, no sólo en lo que se refiere a su luz, sino también a la atmósfera que disuelve las formas y las integra en una densa unidad pictórica.*

Roger de la Fresnaye (1885-1925), La conquista del aire. *Museum of Modern Art, Nueva York. El pintor de este paisaje cubista reintrodujo la calidad atmosférica en un estilo que parecía impedir su existencia. Es una atmósfera sin desdibujados ni difuminados de las formas pero de gran calidad y de mucha precisión espacial. Todas las formas, reducidas a su esencia geométrica participan del mismo clima.*



Christopher Nevison (1889-1946), Trinchera inundada junto al Yser. *The Imperial War Museum.*

La luz y sus efectos suaves y envolventes, y el difuminado de las formas que suaviza los perfiles, pueden lograrse combinando grises de distintas tendencias.

"En pintura, cualquier espacio en el que lo podamos ver todo o en el que no se distinga nada, es falso. Nada puede ser verdadero si está completo o está vacío; un toque de color es falso si sólo representa sin sugerir". John Ruskin (1819-1900)

Scanned with CamScanner

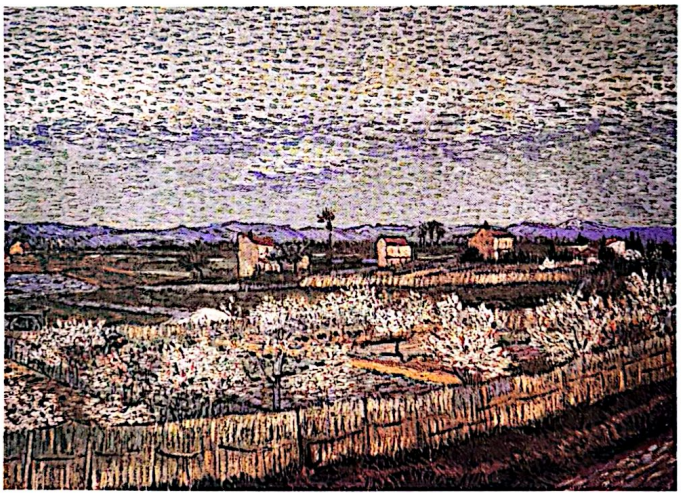
La primavera



Con esta ilustración proponemos algunos colores primaverales armonizados. Los colores de la primavera tienden a fríos; son limpios y nunca demasiado saturados.



Nicolás Poussin (1594-1665), Primavera. *Musée du Louvre, París.*

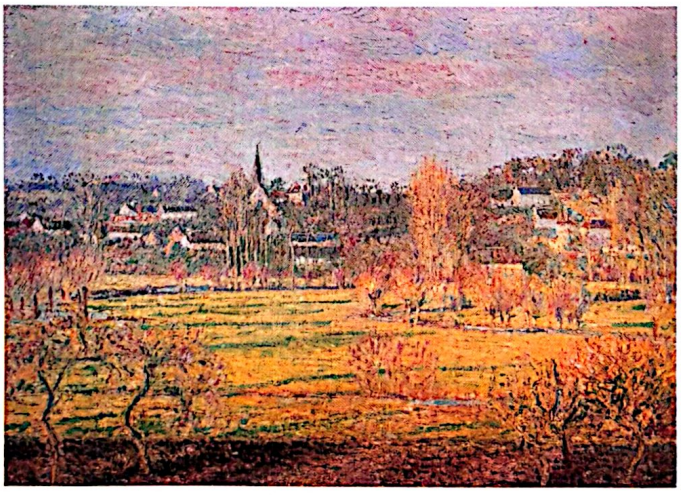


Vincent van Gogh (1853-1890), Melocotoneros rosados. *Rijksmuseum Köller-Muller, Otterlo.*

ALGUNOS COLORES

La composición de colores que ilustra estas páginas sugiere cuáles son algunos de los colores propios de la primavera: verdes amarillentos, verdes vivos, rosados... Colores que podríamos llamar *frescos*, colores claros. Una tendencia algo fría punteada por tonos vibrantes es la característica de esa época del año; una tendencia que destaca por su luminosidad. Los blancos tienen una especial resonancia en primavera, son blancos brillantes y fríos: el blanco de la última nieve o de la flor de los almendros, o de la primera floración de muchos otros árboles y plantas.

La limpieza del color es importante en los paisajes primaverales. Quizá sea ésta la estación del año más difícil para el paisajista porque las armonías tienen una sonoridad aguda y un punto ácida y los grises deben tratarse con cuidado. No caben grises demasiado ricos, demasiado mezclados con muchos tonos; se requieren grises netos y claros.



Camille Pisarro (1830-1903), Febrero, amanecer. *Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo.*

ROSA Y AZUL

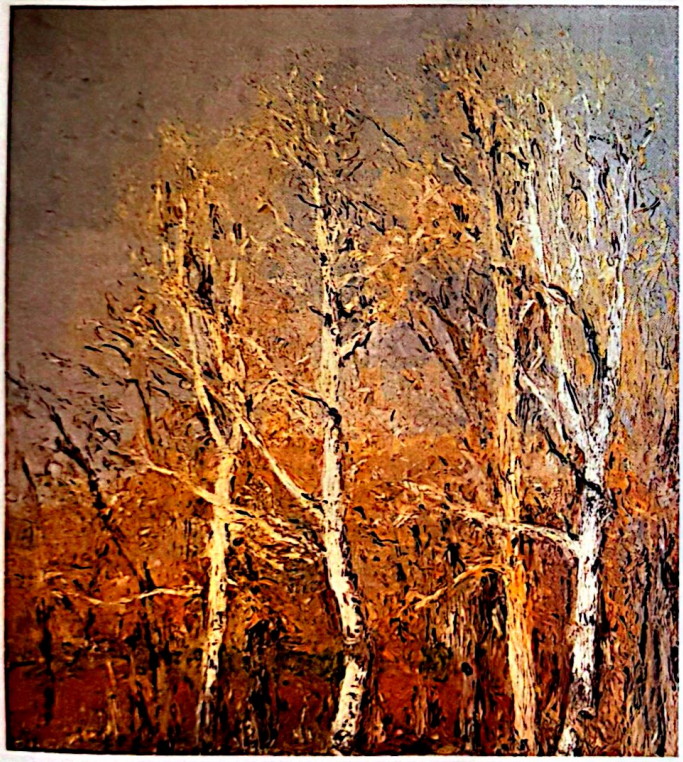
El contraste rosa-azul es uno de los más típicos en las armonías de primavera. Es un contraste muy delicado y que evoca el arte oriental. Es el contraste de la rama de avellano contra el cielo, o de las piedras y rocas contra unas sombras claras. El peligro de este contraste es el de parecer demasiado artificial y decorativo. Salvo en primavera, el rosa claro no es un color muy común en la Naturaleza y cuesta un poco encontrarle compañeros cromáticos que se avengan con él. Uno de esos compañeros puede ser el malva o el violeta claro; de éste puede fácilmente pasarse hacia el siena y el ocre rojizo, de un lado, y hacia el gris azulado o neutro, del otro. Todos estos colores pueden componer una muy interesante armonía para el tratamiento de la tierra en la que empieza a brotar el verde tierno de la hierba.

Vicenç Ballestar pinta un paisaje de primavera con lápices de colores en las páginas 140 a 145

Scanned with CamScanner

GAMA DE AZULES

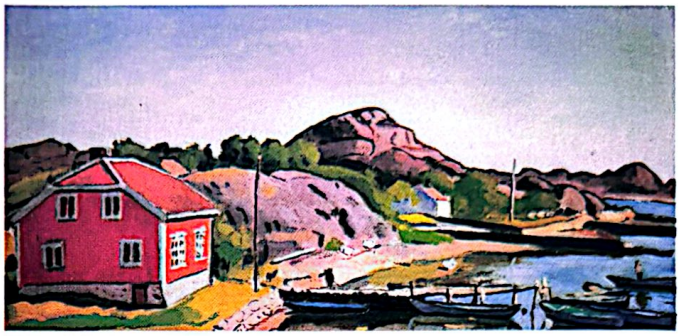
Los azules tienen una especial calidad en primavera. Azules claros que pueden virar a ese azul verdoso que a veces se conoce como *verde agua*. Son azules en los que participa abundantemente el blanco y quizá también un punto de rojo o carmín que los lleva hacia el violeta. Tratados con sensibilidad, este tipo de azules pueden crear hermosas armonías con ciertos verdes, sobre todo con los verdes cálidos que incorporan un poco de siena o rojo (verdes que tienden al marrón). Muchos de estos tonos caen dentro de las gamas conocidas como *colores pastel* y necesitan de grises interpuestos entre ellos para que sus contrastes no resulten empalagosos, demasiado dulzones.



***Aureliano Beruete (1845-1912)*, Paisaje de Invierno.**
Museo del Prado.

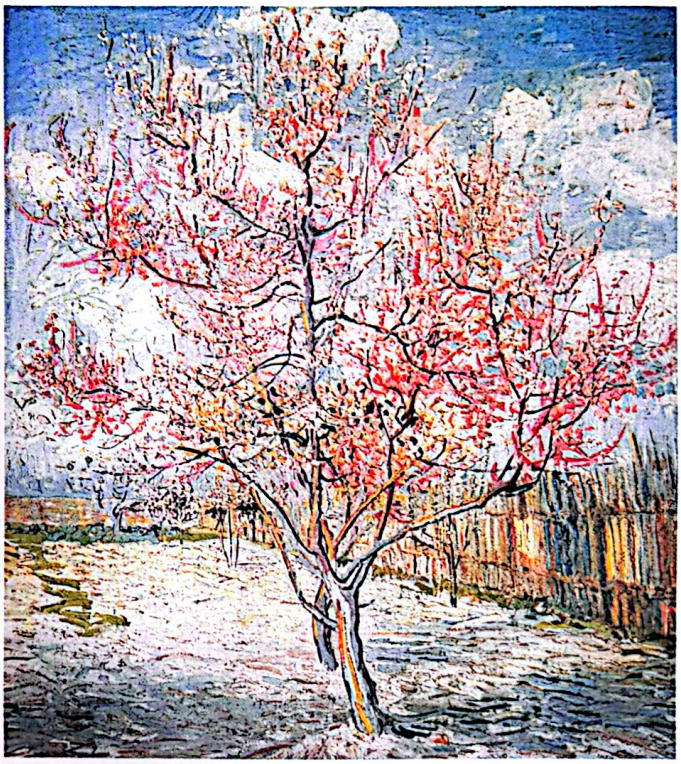
LAS FLORES

El tema de las flores es quizá demasiado típico en la pintura de paisajes y muchos artistas prefieren evitarlo simplemente por sobriedad. Las implicaciones románticas y poéticas de este tema no siempre son del agrado de todos los espectadores, pero hay que admitir que un paisaje con flores, si se interpreta con energía y riqueza pictórica, es uno de los temas más sugestivos que existen. Las flores en el paisaje reclaman un tratamiento impresionista a base de pinceladas o punteados más que a partir de manchas de color sólido. Como ejemplo mencionaremos a Van Gogh, uno de los artistas que más apasionadamente ha desarrollado el motivo (en campos de almendros y avellanos, sobre todo) y que más ha influido en los pintores posteriores gracias a obras de un colorido verdaderamente admirable.



Albert Marquet (1875-1947), Casa roja en Hesnes, Noruega.
Colección particular.

Vincent van Gogh (1853-1890), Melocotonero en flor.
Courtauld Institute, Londres.





Estas ramas de melocotoneros en flor recortadas contra un cielo despejado podrían valer como emblema del paisaje en primavera.

Scanned with CamScanner

El verano



LOS SIGNIFICADOS DEL VERANO

El cuadro de Nicolás Poussin que reproducimos podría ser el símbolo del paisaje veraniego. No solamente el símbolo pictórico sino un símbolo temático y casi, diríamos, filosófico. Es, sin duda, una de las mayores obras maestras de paisaje de todos los tiempos, y dejando aparte las cuestiones de forma y color, encontramos en él un espíritu que es el que todavía perdura en muchos paisajistas cuando desarrollan motivos veraniegos. La idea de la cosecha, del trabajo en el campo, del orden de los cultivos y de la organización civilizada del ciclo de las estaciones para provecho del hombre. Algo así como la representación de la madurez de la Naturaleza, su plenitud, en clara alusión a la plenitud de la vida humana.

A Poussin se le conoce también como el *pintor filósofo*, y aunque el pintor actual no tiene esas pretensiones, es inevitable asociar el paisaje a contenidos que van más allá del puro placer visual. Es un paisaje majestuoso y es significativo que ese sentimiento se exprese a través del verano y no de ningún otro momento del año.



Nicolás Poussin (1594-1665), Verano. *Musée du Louvre. Ésta es una obra emblemática de la pintura de paisajes y la que mejor resume y realiza el fondo de sugerencias que contiene el verano como tema pictórico: la cosecha, la madurez, la plenitud, etc.*



Bridget Riley (1950), Agosto. *Colección particular. Una versión abstracta de los colores del verano, aunque en este caso se trata de un verano nórdico, con colores ligeros y aéreos.*

Gama de colores característicos del verano. De un verano meridional, en el que no faltan los amarillos y ocres de los cultivos maduros, ni tampoco los verdes espesos de los árboles.



Escuela de Fontainebleau (segunda mitad del siglo XVI), La criba del grano. *Musée du Louvre. Un paisaje manierista en el que la entonación dorada del verano se convierte en casi una alquimia: ese trigo parece verdaderamente oro.*

COLORES CÁLIDOS

En el esquema cromático de estas páginas se intentan reunir los contrastes básicos del verano. El paisaje veraniego presenta la solemnidad de los contrastes profundos, el amarillo saturado contra el verde, el azul profundo contra los rojos; pero, sobre todo, el verano en el paisaje tiene a los colores cálidos como protagonistas. Colores cálidos que van desde el amarillo intenso de los trigales hasta las tierras y rojos saturados del terreno.

En los trigales veraniegos se encierran una enorme cantidad de matices distintos: amarillos pálidos, amarillo limón, cadmios, ocres, anaranjados. Todos estos tonos se funden y crean un riquísimo concierto cromático que no puede escapar a la atención de ningún pintor.

Pero toda esa calidez del color característica del verano tiene que ser valorada por tonos fríos, concretamente los complementarios de esos amarillos, los violetas. Esto no es sólo una consecuencia de la lógica cromática que ya vimos en el capítulo anterior, sino que esos complementarios están realmente ahí. En efecto: vista a plena luz, la tierra entre los trigales aparece manchada de coloraciones violetas por efecto del contraste con los ocres y amarillos del trigo; intercalar

Scanned with CamScanner

estos malvas, violetas y morados entre las coloraciones amarillentas es uno de esos secretos que marcan toda la diferencia entre un paisaje monótono y un paisaje vibrante.

INTENSIDAD CROMÁTICA

Ante motivos de este tipo es fácil que los principiantes caigan en la trampa de la intensidad del color intentando volcar los tonos más vivos con la vana esperanza de que, por ellos mismos, expresen la intensa luz veraniega. El resultado suele ser confuso y, lo que es peor, pobre. Porque los colores más intensos no son nada si no son aplicados en las justas proporciones y acompañados de sus correspondientes complementarios rebajados, es decir, tonos más bien neutros.

El paisaje veraniego puede tentarnos a ser excesivos con el color. Pero si recordamos que debemos intercalar esos intermedios necesarios para realzar los matices, seguro que sabremos encontrarlos en el motivo natural.

VERDES

Hemos hablado de los trigales y de su sinfonía de amarillos pero habría que hablar también de los verdes intensos y frondosos propios del verano. Unos verdes que pueden ser monótonos por estar todos en su punto álgido de intensidad, pero que, combinados con los anteriores amarillos, adquieren, por contraste, una tendencia azulada (de verde azulado profundo) que casi todos los paisajistas han sabido ver y aprovechar en sus obras. Estos verdes contrastados contra colores muy claros pueden fácilmente pasar por negros y esta circunstancia es muy interesante para aquellos pintores que trabajan a partir de los contrastes máximos de tono.

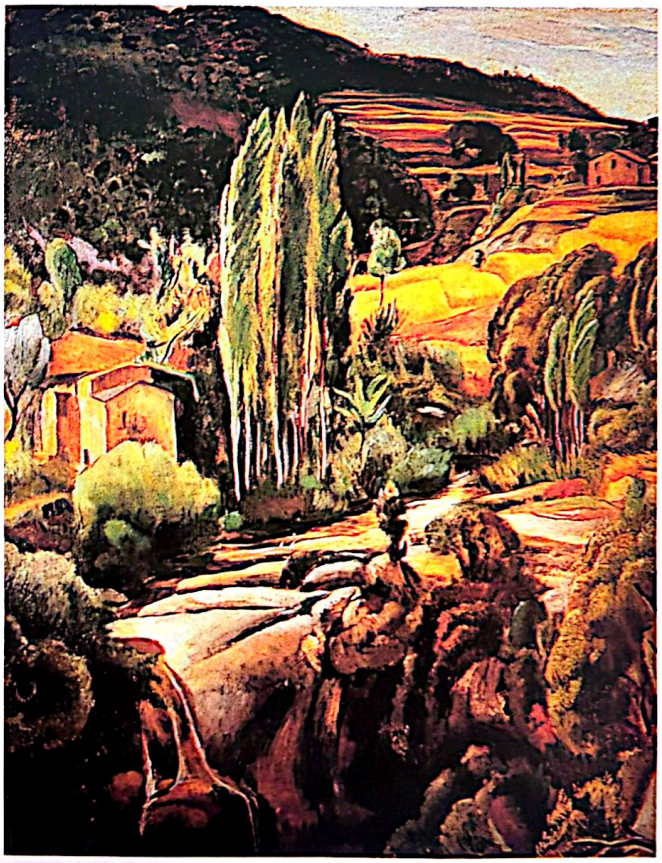
Camille Corot (1796-1875), Campesinos bajo los árboles con sol de levante *(1840-1845). National Gallery, Londres. Como buen representante de la escuela de Barbizon, este artista supo tratar como pocos la luz para conseguir el cromatismo adecuado a cada ambiente.*





Paul Nash (1889-1946),* Final del verano. *Colección particular. Una interpretación imaginativa del paisaje veraniego que va más allá de un instante concreto para convertirse en una recapitulación del espíritu de la estación.

Joaquim Sunyer (1874.1956), Paisaje de Sant Quirze. *Colección particular. La pujanza de la naturaleza en verano es el aspecto que más ha interesado al pintor al realizar esta obra. Un verano fresco y aireado, muy rico en coloraciones verdes y tostadas.*



Sobre los colores cálidos:
págs. 52 y 53

Sobre los verdes:
págs. 66 y 67

Scanned with CamScanner

El otoño



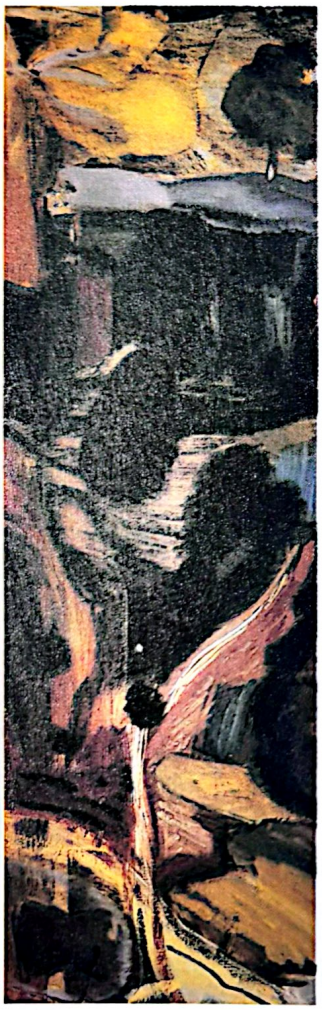
Las coloraciones otoñales están presididas por los tonos castaños, amarillos y rojos profundos y, en general, por la entonación cálida y tostada.



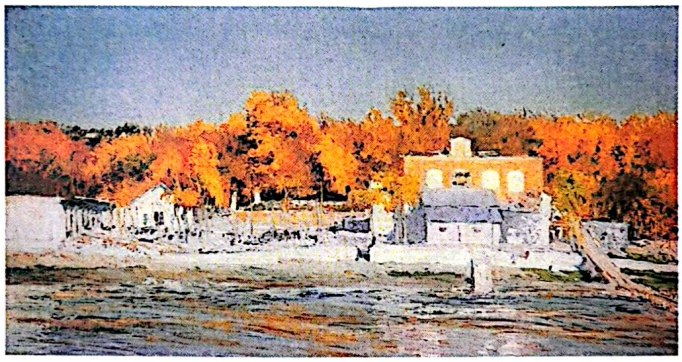
Nicolás Poussin (1594-1665), Otoño. *Musée du Louvre, París. La vendimia es uno de los símbolos culturales del otoño.*

COLORES CÁLIDOS

Si estudiamos la variedad de coloraciones del paisaje otoñal (de las que damos una muestra en la composición cromática adjunta) veremos que se corresponden con precisión con la serie de colores cálidos de la paleta. Unos cálidos no tan violentos como los del verano pero sí mucho más ricos y variados: el otoño es, sin duda, la estación de la riqueza cromática.



Ivon Hitchens (1893-1979), Bosque. *Colección particular. Aunque está muy cercano a la abstracción, el tono otoñal de este cuadro es inconfundible. A parte del lirismo que impregna esta interpretación de la Naturaleza, esta tela es un buen resumen de las coloraciones típicas del otoño.*



Aureliano Beruete (1845-1912), Orillas del Manzanares. *Colección particular. El otoño tiene también días de intensa luminosidad en los que el paisaje adquiere una claridad cromática incomparable.*

Los castaños son colores cálidos típicos del otoño. Castaños en los que cabe el carmín, el siena tostada, el amarillo cadmio, el anaranjado, el bermellón... Gamas agradecidas, que difícilmente entran en conflicto o en desacuerdo. Es un hecho conocido por todos los pintores que los tierras y los sienas son algunas de las ganas más amplias de la paleta del paisajista. Pues bien, el paisaje otoñal es el tema ideal para desarrollar estas gamas.

En los paisajes poblados de árboles de hoja caduca, los colores otoñales se encienden con la luz directa del Sol y crean una sorprendente variedad de entonaciones siempre armónicas. No es extraño que se utilice para este tipo de paisajes la expresión *sinfonía de rojos*: la tendencia es roja sin duda y los rojos que pueden encontrarse son, a veces, de una sorprendente pureza e intensidad.

ENTONACIONES

Para todo pintor que tenga posibilidades de pintar en una zona de viñedos, el otoño es una estación ideal. Los viñedos vistos en época de vendimia son un prodigio de coloración melosa y tostada. Incluso pasado ese momento, el contraste de los sarmientos oscuros y requemados con el musgo rojizo que asoma a flor de tierra es un motivo cromático de primer orden.

Las entonaciones doradas son otra de las riquezas del otoño. Estos colores dorados van desde los amarillos a los verdes, pasando por los cobres y los tonos oxidados. Son los colores de los troncos, de las rocas, del paisaje entero cuando lo ilumina la luz tamizada del otoño. Esa luz que encuentra su esplendor cuando más reducidas son las sombras, cuando el día está cubierto y el gris del cielo es una mullida pantalla contra la que se vivifican los colores otoñales.

Los colores del otoño son interpretados pictóricamente por el artista Miquel Ferrón en las páginas 98 a 105

La pintora Esther Serra interpreta un motivo otoñal en las páginas 106 a 111

Scanned with CamScanner



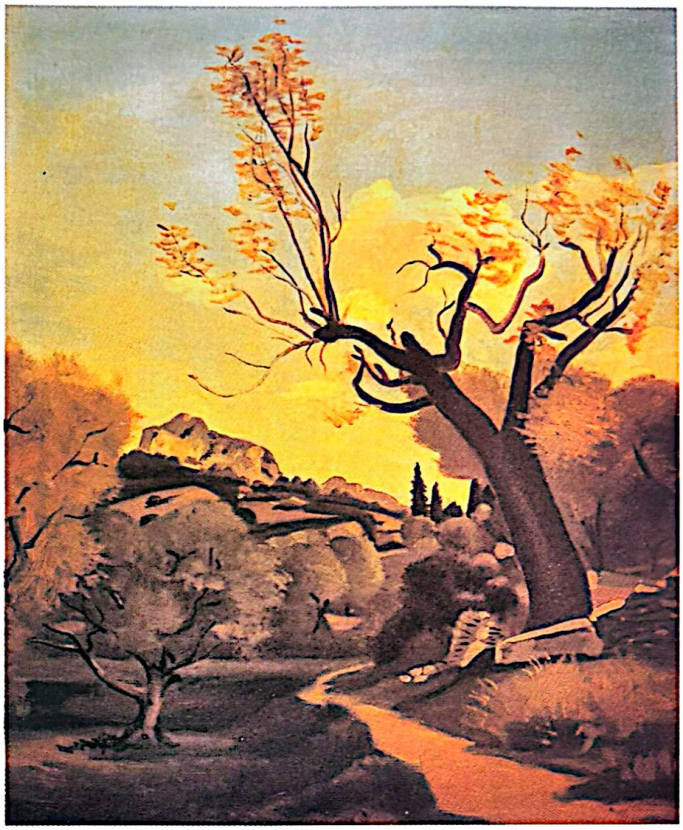
Edward Hopper (1882-1967), La "jiba del camello". *Williams-Proctor Museum of Art, Nueva York.*



Vincent van Gogh (1853-1890), El viejo molino. *Colección particular. Esta obra es una auténtica exhibición de talento cromático dentro de una escala compleja: una escala otoñal compuesta básicamente por tonos morados, húmedos, que encuentrra un sorprendente contrapunto en el amarillo azufre de los campos del fondo.*

EL ÁNIMO OTOÑAL

El otoño lleva asociada una resonancia emotiva que es difícil pasar por alto y que, precisamente, hace de esta estación uno de los momentos más conmovedores del año. Las armonías cromáticas del otoño, por sí mismas, tienen un tinte sereno y casi pensativo. La melancolía (ese ánimo que desde la época clásica va siempre aparejado a la imagen del artista) encuentra su lugar entre los colores y las atmósferas otoñales. Sentimientos de este tipo son los que nacen en el pintor espontáneamente y son imposibles de fingir. Uno de los paisajistas que mejor han evocado este talante es André Derain (de quien reproducimos un paisaje en estas páginas). En un momento (hacia 1920) en que parecía que este tipo de emotividad había quedado borrada del paisajismo en favor del puro choque cromático, Derain vino a recordar que el temple discretamente melancólico y contemplativo es una de las más nobles emociones suscitadas en los amantes del paisaje de todas las épocas.



André Derain (1880-1954), Camino y árbol. *Kunstmuseum, Berna.*

Estas cuestiones pertenecen a la intimidad del pintor, a esa intimidad que será capaz de expresar si la ha encontrado reflejada en el motivo natural. La única guía es la propia sensibilidad hacia la Naturaleza.

Un motivo otoñal típico: las hojas secas del bosque. Los ocres y sienas claros iluminan un motivo pautado por la oscuridad de los troncos de los árboles.



Sobre entonación y armonías de color:
págs. 52 a 63

Scanned with CamScanner

El invierno



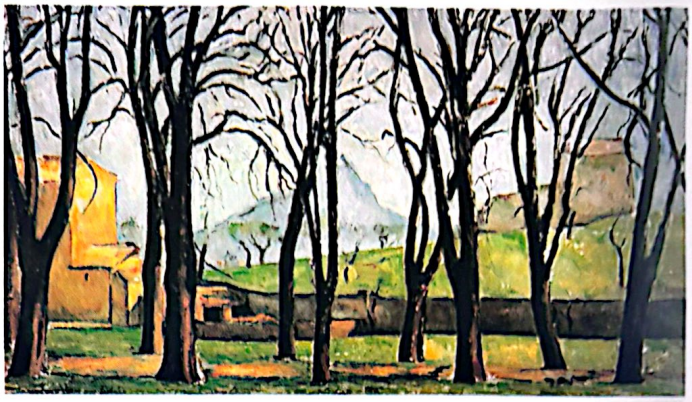
El puro contraste de blanco y negro (la nieve y los troncos, el cielo y las ramas) da fuerza al cromatismo del invierno; dominado por una rica gama de grises y por tonos azulados.

COLORES FRÍOS

El invierno es la estación, también en el color, opuesta al verano. Es la época del color poco saturado, del matíz, de la ligera variación tonal de los colores fríos. La Naturaleza se presenta en grisalla, en claroscuro. Es el momento también de los grises y los colores quebrados, de las gamas amortiguadas de colores sucios y poco definidos.

Hablar de los colores fríos del invierno es hablar de una inmensa variedad de colores gobernados por ciertos tonos dominantes que suelen ser el azul y el grís. Azules que van desde el tono licuado del cielo, suave y sedoso, hasta el profundo azul de Prusia de los nubarrones; grises que oscilan entre los plateados de las montañas hasta los grises sucios y oscuros de las rocas.

Las tonalidades quebradas oscilan entre esos grises y azules y pueden ofrecer una tendencia cálida, parda (árboles, hierba) o más fría, más tendente al verde grisáceo.



Paul Cézanne (1839-1906), Los castaños del Jas de Bouffan. *Minneapolis Institute of Art.*

DIBUJO INVERNAL

La inhibición del color en invierno tiene su contrapartida en el predominio de las líneas del dibujo en el ramaje de los árboles desnudos. Estos ramajes tienen unas posibilidades artísticas de primer orden: son como un ornamento, un adorno del paisaje y pueden compensar con creces la parquedad del color. El aprovechamiento artístico de las ramas desnudas puede comprobarse en paisajes de todas las épocas. Alguno de ellos (como el Cézanne aquí reproducido), convierte a las ramas en el protagonista casi exclusivo del cuadro. Las ramas son puro dibujo y, como muy bien comprendió Leonardo da Vinci, siguen una ley armónica de expansión alrededor del tronco que determina sus inclinaciones y sus tamaños. El pintor debe someterse a ese principio de crecimiento –cosa que se percibe en seguida en una observación atenta– porque, de lo contrario, las ramas no resultarán convincentes. El dibujo del ramaje contra el cielo da una incomparable amenidad al paisaje y es una buena excusa para que el artista exhiba su talento dibujístico y, podríamos decir, caligráfico.

Nicolás Poussin (1594-1665), Invierno. *Musée du Louvre, París.*



Graham Sutherland (1903-1980), Paisaje. *Colección particular. (detalle)*



El pintor Vicenç Ballestar realiza un paisaje invernal en las páginas 132 a 139

BLANCO Y NEGRO

El contraste blanco y negro es muy característico del invierno. Unos troncos negros contra un cielo blanco de nubes bajas, por ejemplo, o la negrura de unas piedras entre la nieve son contrastes que pueden dar un importante juego pictórico. Este tipo de contrastes se producen también en los contraluces intensos, contraluces que son más comunes en el paisaje invernal por la menor participación del color.

La nieve, de la que hablaremos más adelante, es un gran factor cromático en el paisaje invernal; una de sus características es la de oscurecer, por contraste el resto de los colores. Uno de los tratamientos más atractivos del paisaje nevado es el de los tonos pálidos contra el blanco de la nieve, reduciendo al mínimo los contrastes intensos.

Jaume Mercadé (1887-1967), El sendero. *Colección particular. El paisaje de líneas claras y sencillas, de formas recortadas, también puede ser un perfecto paisaje invernal. En esta obra la luz coopera en mantener el tono frío y seco del invierno.*



ATMÓSFERA INVERNAL

El paisaje de invierno se presta a todo tipo de sutilezas atmosféricas. Los cielos invernales van cargados de matices diversos, de una riqueza cromática que rivaliza con el terreno. Los sienas agrisados dan bien en el cielo invernal (cosa que no ocurre en el resto de las estaciones) y combinan a la perfección con el resto de los grises, especialmente con los grises azulados. Morados y malvas también pueden entrar a formar parte del cielo y pueden ser un factor unificador de la atmósfera del cuadro porque también están presentes en las zonas áridas del terreno.

Camille Corot (1796-1875), La iglesia de Marissel. *Musée du Louvre, París. Este paisaje recoge un momento de atardecer invernal. El encuadre, compuesto casi exclusivamente de verticales y la luz perfectamente graduada, transmite el ánimo melancólico del momento.*



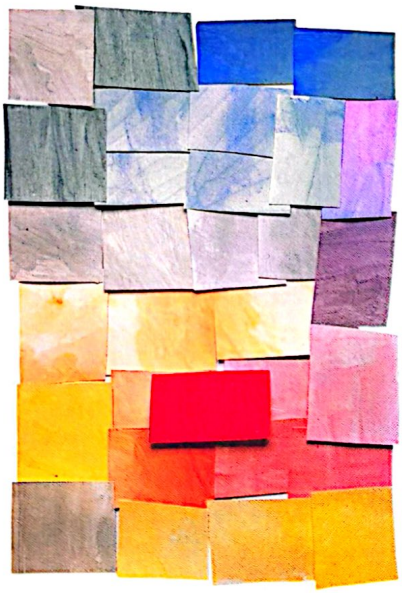
Una imagen de paisaje de invierno que bien pudiera ser el punto de partida de una interesante obra pictórica: las ramas contra el cielo nuboso, la luz del sol poniente y la nieve son tres elementos a destacar.



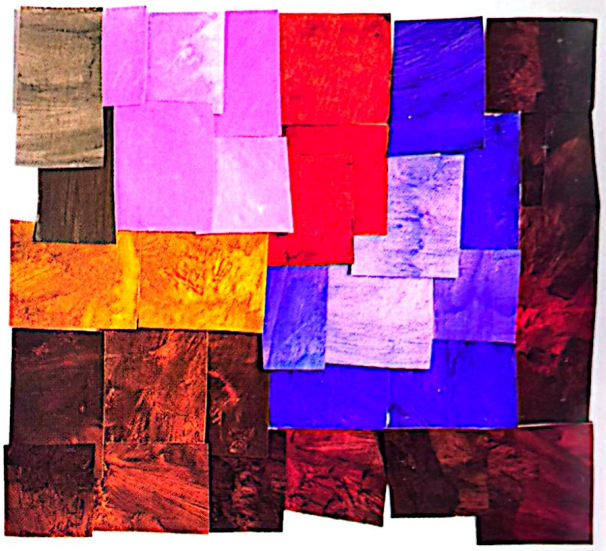
Sobre el blanco, el negro y los grises:
págs. 68 y 69

Scanned with CamScanner

Amanecer y crepúsculo



Una interpretación libre de los colores del amanecer. Colores pálidos, fríos y claros. Colores de un gris limpio, que evocan las luces del alba.



Entre los colores propios del crepúsculo se encuentran los ocres, los malvas, los violetas y los sienas oscuros. Entre ellos pueden encontrarse armonías de una hermosa sonoridad.

AMANECER

Las primeras horas del día tienen una particularidad cromática que las hace características. Los colores tienden a la gama fría, a los azules y rosados, pero sobre todo son colores sin saturación, difícilmente pueden encontrarse entre ellos los tonos rotundos y perfectamente definidos. Parece como si todos los colores incorporaran un poco de gris, un gris frío y suave.

Por otro lado, las primeras horas del día carecen de sombras acusadas, por lo que los colores, aunque rebajados, aparecen con mayor variedad y claridad. Parece ser que Cézanne, en un determinado momento de su carrera, pintaba sus paisajes aprovechando esa luz matinal, y que alrededor de las diez de la mañana consideraba inútil continuar, el día se había acabado para él; dejaba la sesión al aire libre para el día siguiente y continuaba con sus obras de estudio. Esto, seguramente, se debía a que la delicadeza y claridad de los tonos, casi sin sombras fuertes, se perdía para él al ir avanzando la mañana, cosa que ocurre con especial intensidad en los meses de verano, cuando el mediodía, en las tierras del sur, despedaza las formas del paisaje en luces intensas y sombras profundas. Esta forma de trabajar es más adecuada para un artista como Cézanne, más interesado en interpretar el color que en captar la luminosidad del momento; la luminosidad del amanecer no es especialmente reconocible en los paisajes en un maestro provenzal como sí lo puede ser en un genio de la captación de la atmósfera como Monet.





Edward Hopper (1882-1967),* Puesta de sol junto a la via. *Whitney Museum, Nueva York.

CREPÚSCULO

Precisamente de Monet es el espléndido paisaje crepuscular que reproducimos aquí. Estudiando este paisaje encontramos bastantes coincidencias entre los colores utilizados por el gran artista y los tonos que proponemos como crepusculares en nuestro esquema de colores, sobre todo los ocres y los rojos amoratados. La armonía cromática que puede rendir el crepúsculo es muy hermosa: aparte de los mencionados ocres y morados, podemos mencionar los malvas, los castaños saturados, los azules y ciertos azules-violeta de una calidad aterciopelada. El azul de un cielo despejado al caer la

El artista Ramón de Jesús pinta un paisaje crepuscular en las páginas 146 a 151

Scanned with CamScanner



Caspar David Friedrich (1774-1840),* La gran reserva. *Staatliche Kunstammlungen, Dresde.



Albert Goodwin (1845-1932). Luciérnagas, Trinidad. *Victoria and Albert Museum, Londres.*

tarde es un color de una profundidad inigualable y que puede realzar por sí mismo cualquier armonía oscura.

Lo dicho vale para los pintores más coloristas. Para el paisaje valorista la hora crepuscular tiene también un especial interés. Los paisajistas ingleses del siglo XIX, especialmente los acuarelistas, llamaban al crepúsculo *la hora de la pintura* por la atenuación de los colores y el agrisamiento general de la luz, típicos de la nublada Inglaterra. Estos artistas solían trabajar el paisaje en grisalla con la ayuda de muy pocos colores. Muchos pintores actuales eligen esa hora del día por los mismos motivos.

PUESTAS DE SOL

La puesta de Sol es otro de esos temas que el romanticismo pictórico explotó en abundancia y que se ha convertido en un lugar común de la pintura de paisajes dando lugar a muchísimas obras exageradas y de dudoso gusto. El espectáculo cromático del horizonte encendido puede dar lugar a exhibiciones de fuegos de artificio, más que a obras propiamente pictóricas. Pero eso no tiene que predisponer al pintor o al espectador en contra de este tema; más bien al contrario: si un artista es capaz de realizar una puesta de Sol con originalidad y calidad pictórica, habrá salvado uno de los prejuicios más arraigados en el gusto moderno.



Georges Rouault (1817-1958), Final del otoño. *Colección particular. Una interpretación expresionista del color del atardecer.*

Para un tema de este tipo es necesario un verdadero talento en la captación del instante luminoso fugaz y en las armonías cromáticas comprometidas; porque la combinación de colores de la puesta de Sol pueden resultar francamente inverosímiles para la pintura de paisaje: anaranjados vivos, rojos, azules y violetas, y todos ellos con degradaciones que los hacen fundirse entre sí. Se trata de un motivo que parece hecho a medida de la pasión arrebatada del Romanticismo, a la medida de los artistas más audaces y temerarios.



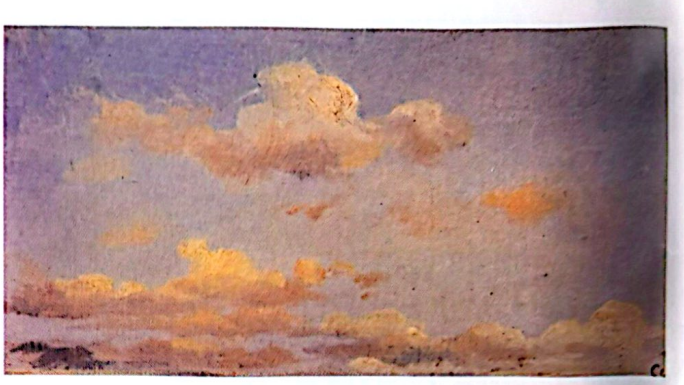
Peter Paul Rubens (1577-1640), Paisaje nocturno. *Courtauld Institute, Londres. Éste es uno de los más maravillosos paisajes nocturnos nunca pintados. Sólo la sabiduría pictórica de Rubens es capaz de representar una luz nocturna manteniendo una visión íntegra del paisaje.*

Scanned with CamScanner

El cielo



Joan Miró (1893-1983), **Huerto con burro.** ***Moderna Museet, Estocolmo.***



David Hockney (1937), **Iowa,** ***Colección particular.***

Camille Corot (1796-1875), **Paisaje montañoso.** ***Colección particular.***

Camille Corot (1796-1875), **Estudio de cielo.** ***Colección particular. Estudios detallados y minuciosos como éste han sido realizados por los más grandes paisajistas.***

LA CLAVE DEL PAISAJE

El color y las formas cambiantes del cielo han sido una contínua inspiración para los paisajistas de todas las épocas y con especial intensidad desde el Romanticismo. Son famosas las series de estudios de cielos y nubes realizadas por el pintor inglés John Constable a principios del s. XIX. Constable observó y estudió detenidamente las nubes a diferentes horas del día y en distintas épocas del año, aplicando toda su técnica y su talento a la fiel plasmación de estos motivos.

Para Constable los cielos eran la clave del paisaje. Clave entendida en su significado de elemento fundamental y también de principio musical o armónico. Este artista solía pintar panoramas de horizonte bajo, con un gran espacio reservado al cielo y en unos parajes (el campo inglés) de atmósfera espectacular.

Constable descubrió a los paisajistas la inagotable riqueza que poseen los cielos: cielos con grandes cúmulos casi corpóreos, con brillantes luces y suaves sombras, dramáticos cielos tempestuosos de color gris plomizo, o cielos de nubes altas y deshilachadas como una cabellera. Además, dependiendo de la época del año, de la hora del día y de otros mil factores, el color del cielo cambia y se transforma. Desde el puro azul de un día claro, hasta los complejos malvas y rojos del crepúsculo, pasando por los ocres de un atardecer nuboso de verano. El cromatismo del cielo es el más cambiante del paisaje y ofrece una oportunidad única para desarrollar la inventiva y la fantasía colorista del pintor.





Alfred Sisley, pintor impresionista francés, consideraba el cielo como una parte fundamental del cuadro: *"Yo siempre empiezo por el cielo; el cielo no es un simple lavado de fondo, un brillante abismo. El cielo es hermano de la planicie; y está compuesto de planos como la tierra. Forma parte del ritmo general del cuadro"*. Para Sisley y para muchos paisajistas actuales el cielo es verdaderamente un paisaje en sí mismo.

LAS NUBES

Las nubes poseen un volumen a veces mucho más imponente que el de cualquier objeto sólido del paisaje. Por sí mis-

Ramón de Jesús realiza un interesante estudio de nubes en su paisaje crepuscular de las páginas 146 a 151

Scanned with CamScanner





John Constable (1776-1837),
El valle del Dedham.
Nueva Pinacoteca, Munich.
El dramatismo del cielo subraya la espaciosidad del paisaje.

John Constable (1776-1837),
Hampstead Heath,
Museo Bonnat, Bayona.

mas pueden tener la suficiente entidad como para justificar un paisaje entero. Así ocurre en ocasiones: el pintor elige el motivo sólo por el atractivo de los celajes, completándolo con someras indicaciones del terreno. Estas indicaciones son indispensables para dar la escala del conjunto, para realzar la monumentalidad del espectáculo nuboso y también para subrayar su volumen.

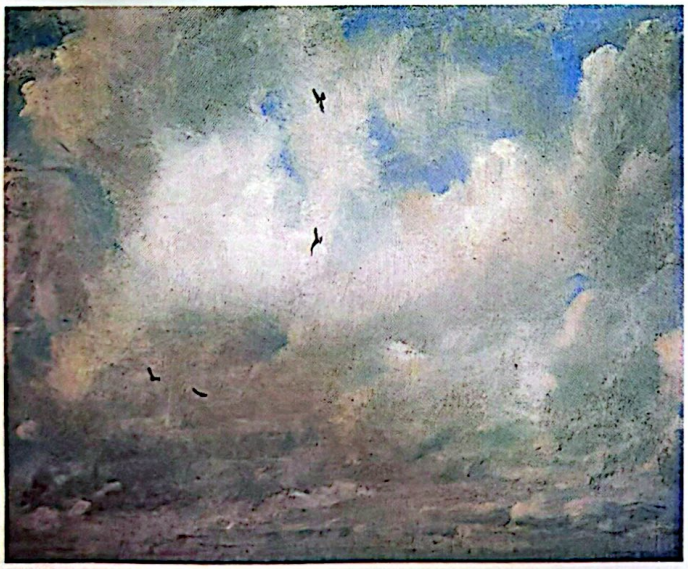
Como todos los volúmenes presentes en un espacio profundo, las nubes varían de tamaño según su lejanía, pero determinar esa lejanía es bastante más difícil en el cielo que en la tierra por la escasez de puntos de referencia. Calcular las distancias en el caso de las nubes es una operación intuitiva que no puede demorar al pintor porque la forma de las nubes cambia constantemente y apenas hay tiempo para abocetarla sobre el papel.

LA TÉCNICA DE LAS NUBES

Un cielo con nubes no se puede improvisar, no se puede pintar sin un dibujo previo bien construido, lineal, pero que explique dónde y cómo empieza una forma y dónde y cómo termina: un dibujo calculado. Hay que estudiar con atención la situación del Sol y la dirección de la luz, observando que el color azul del cielo, oscuro o claro, recorta el blanco iluminado de las nubes y queda como fondo; y hay que ver que muchas veces el color gris de las sombras en las nubes es de una tonalidad más clara que el azul del fondo, en el cielo. Y hay que comparar continuamente los valores de esos grises viendo las distintas tendencias cromáticas (azuladas, rosadas, grises, etc.) de las sombras para que finalmente las nubes lo parezcan realmente.



John Constable (1776-1837), Londres desde Hampstead, con doble arco iris. *Victoria and Albert Museum, Londres.*



John Constable (1776-1837),* Estrato-cúmulos. *Yale Center for British Art, New Haven. El gran pintor afronta en esta obra un tema realmente difícil por la ausencia de términos.

ESTUDIOS DE NUBES

La realización de estudios y notas de color siempre es aconsejable, más todavía para el paisajista que desea ejercitarse en los cielos. Como se ha repetido, la resolución de las nubes implica cálculo pero también trabajo directo y rápido para capturar lo fugitivo de sus formas. Esta rapidez puede desarrollarse tomando muchos apuntes de dibujo, de color y de claroscuro trabajando del natural. No hace falta indicar el horizonte del paisaje ni calcular una composición, es suficiente dejar que la mano corra ágil por el papel para que el ojo y la mano se acostumbren a entender y desarrollar rápidamente el encanto pasajero de las nubes.

> *"El cielo debe ser considerado como un líquido azul transparente en el cual, a distintas alturas, están suspendidas las nubes. Estas nubes sólo son lugares particularmente visibles de una sustancia que impregna más o menos aquel líquido. Hay falsedad en separar las nubes del azul del cielo."*
> John Ruskin (1819-1900)

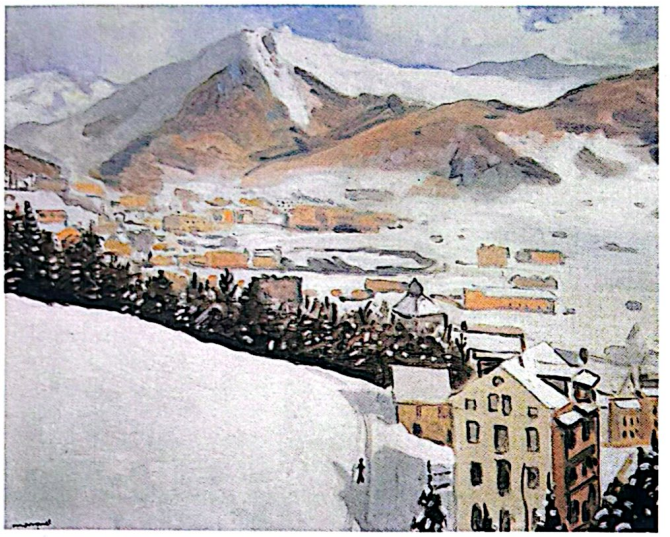
Scanned with CamScanner

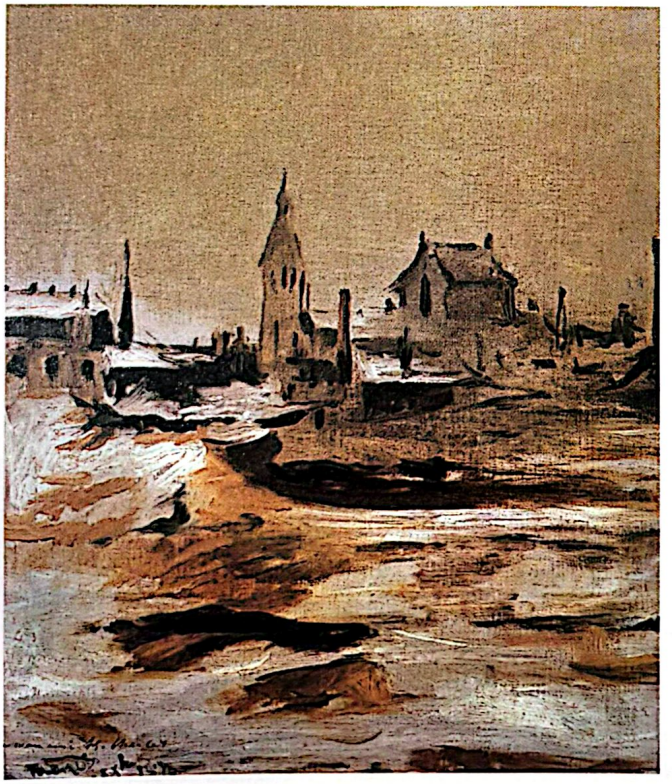
Niebla y nieve

LA NIEBLA

Comparando la producción de los paisajistas a la acuarela y los paisajistas al óleo, llama la atención el hecho de que en los primeros abundan los paisajes con niebla mientras que en los segundos apenas aparecen. Sin embargo la niebla es un motivo pictórico de primera magnitud, por lo que la razón de esa desigualdad tendremos que buscarla en el procedimiento.

El óleo, por su opacidad, por la importancia del empaste y de la textura del color, se presta a los efectos del claroscuro y, sobre todo, del puro cromatismo. El acuarelista busca la ligereza, y no hay tema más ligero que el de un paisaje con niebla.





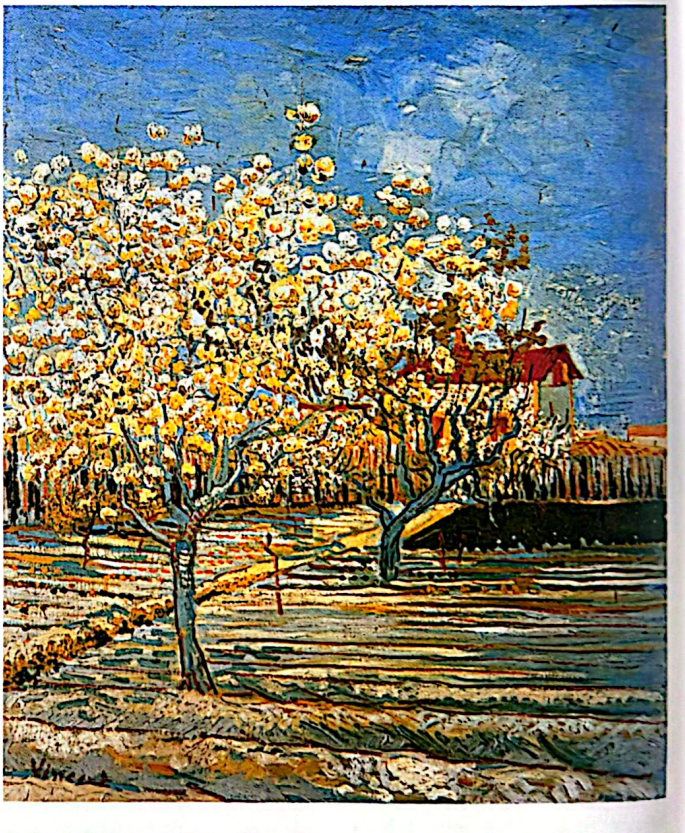
NIEBLA Y PROCEDIMIENTO PICTÓRICO

Para el acuarelista, la niebla en el paisaje es, literalmente, una aguada, un exceso de humedad que desdibuja las formas y agrisa los colores. Para representarla deberá servirse sobre todo del agua, del trabajo sobre húmedo, sobre muy húmedo. El papel debe estar previamente mojado con la esponja y el artista ha de trabajar sin dejar que se seque, humedeciéndolo de nuevo si es necesario, para que las pinceladas pierdan los contornos y se fundan en el tono general que puede ser de un gris quebrado de tendencia fría. La inclusión de detalles nítidos sobre un conjunto desdibujado (que son los que valoran y dan expresividad a la atmósfera nublada) es un contraste que se da en la realidad de los paisajes con niebla y el pintor debe tomar en cuenta y aplicar en su obra.

Para el pintor al óleo la niebla es un tema un poco farragoso, a menos que guste de los difuminados de color y la vaporosidad de los efectos cromáticos. Con todo, pintando al óleo o al pastel o con cualquier otro procedimiento que no tenga en el agua su razón de ser, la niebla entorpece la obtención de las cualidades cromáticas.

Albert Marquet (1875-1947), Crans-sur-Sierre. *Colección particular. El blanco de la nieve puede ser un verdadero color pictórico si el artista sabe valorarlo mediante los restantes colores del paisaje.*

Vicent van Gogh (1853-1890), Primavera, *Colección particular.*



Edouard Manet (1832-1883), Paisaje nevado en Montrouge. *National Museum of Wales, Cardiff.*

Vicenç Ballestar demuestra las posibilidades de la acuarela en la pintura de un paisaje nevado en las páginas 132 a 139

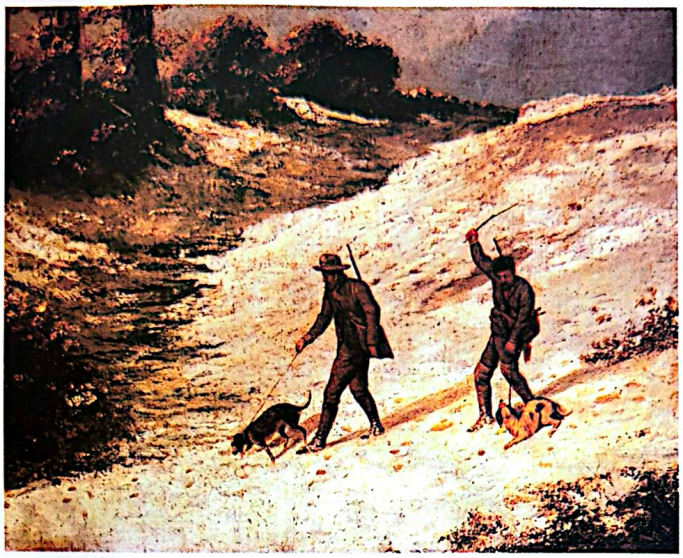
Scanned with CamScanner

BRUMAS EN EL FONDO

La difuminación de los horizontes en un paisaje muy profundo puede tomar la forma de brumosidad. Este efecto suavizador del color es una ayuda para crear la sensación de profundidad y de atmósfera. Técnicamente consiste en aclarar los colores y en reducir los contrastes hasta que los límites se fundan entre sí, es decir, lo opuesto a los contrastes enérgicos de los primeros términos. Fue Leonardo da Vinci quien aplicó por vez primera este recurso, que llamó *sfumato*, en los fondos de sus composiciones. Desde entonces innumerables paisajistas lo han puesto en práctica, casi siempre con la intención de dulcificar el motivo. Es importante advertir que esta difuminación del color debe hacerse siempre a partir de los grises o azulados de tendencia grisácea, de colores fríos que visualmente se alejen hacia el fondo de la composición.

LA NIEVE

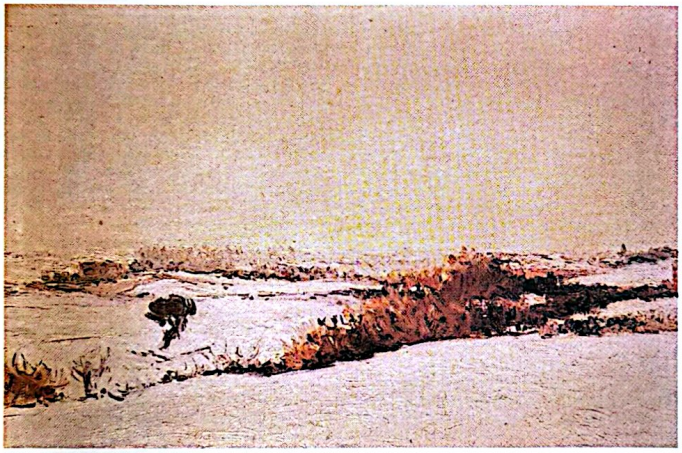
El blanco de la nieve es la ausencia de color: el blanco de la tela. En pintura artística los blancos puros suelen ser duros, secos, inexpresivos. Para que rinda funcionalidad pictórica, el blanco siempre tiene que venir matizado en cualquier tipo de composición, ligeramente agrisado por otros colores a no ser que ocupe una porción pequeña dentro de la obra. Este agrisamiento del blanco es una circunstancia que también se da en el motivo natural. En muy pocas ocasiones el paisaje nevado es de un blanco prístino y sin mácula y cuando eso es así, suele ser una superficie deslumbrante y prácticamente inpintable. Los blancos de la nieve se agrisan y se matizan de acuerdo con las condiciones de luz y con las características del paisaje. Una capa de nieve muy delgada deja ver el barro y las hierbas del suelo. Un gran manto de nieve se ondula y crea sombras claras y matices diversos.



Gustave Courbet (1819-1877), Los cazadores. *Galeria Nacional de Arte Moderno, Roma.*

LAS SOMBRAS EN LA NIEVE

Las sombras proyectadas sobre la nieve son un atractivo indiscutible para cualquier pintor. Tienen una pureza y una transparencia inigualables. En un paisaje nevado iluminado por el Sol, las sombras de la nieve son azules, de un azul tendente al violeta. Este azul (color natural de la sombra) es inmediatamente perceptible por cualquier observador, sea pintor o no. El pintor lo tiene fácil con la nieve en estas condiciones: las manchas de color homogéneo, sin cortes ni cambios de tono, sugieren por sí mismas la suavidad y la lisura de la capa nevada. Además, los cambios de intensidad en las sombras se obtienen fácilmente mediante fundidos o difuminados de color, y los relieves (como las pisadas, por ejemplo) pueden representarse mediante pinceladas en forma de coma que dan el volumen de la hendidura.



Aureliano Beruete (1845-1912), Madrid nevado. *Colección particular. Aunque parezca que la nieve es un tema pictórico pobre, en la nieve se ocultan muchísimas posibilidades de matización y de combinación cromática.*



Vincent van Gogh, Efecto de nieve en Arlés. *Colección particular. Un perfecto ejemplo de que el blanco de la nieve puede intensificar el cromatismo de una tela como cualquier contraste cromático: es decir, que el blanco (o los blancos matizados) vale como color por derecho propio.*

Sobre la luz y las sombras: págs. 64-65

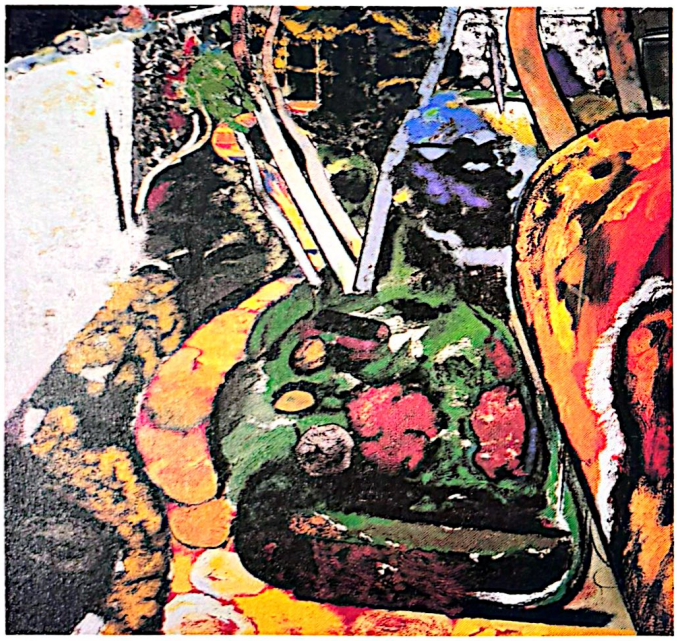
Scanned with CamScanner

Árboles y bosques. Jardines

LOS PERFILES DEL PAISAJE

Los árboles y los bosques son elementos fundamentales en el relieve y en los perfiles del paisaje, especialmente cuando se trata de un paisaje de horizonte bajo en el que las formas se recortan contra el cielo. Realizar correctamente estos perfiles es un problema de dibujo que debe ser resuelto en la fase compositiva previa del trabajo.

Las irregularidades de un horizonte poblado de árboles pueden ser uno de los motivos de interés visual de una obra, siempre y cuando esas irregularidades posean una gracia, un ritmo compositivo propios. En este sentido, puede ponerse el ejemplo de un paisaje en el cual el cielo quede encajonado entre árboles laterales que salen de la composición. El plano claro del cielo manchado por la oscuridad de las copas de los árboles es un factor visual de primer orden. Otro caso interesante es el del cielo visto entre el ramaje de los árboles, atravesado por el dibujo de las ramas que crean ornamentos sobre el plano celeste: este motivo ofrece una excelente oportunidad al artista para crear un ritmo lineal y pictórico.



Ron Kitaj (1832), El jardín. *Colección particular. Un curioso encuadre del tema que enfatiza la frondosidad y la riqueza del recinto de un jardín.*

ESQUEMAS DE ÁRBOLES

Como todas las formas naturales, los árboles también pueden ser esquematizados mediante formas básicas. La más sencilla de todas ellas es una esfera que reúne en sí la copa y las ramas. Esta figura, siendo válida, es demasiado abstracta para poder dar cuenta de diferentes tipos de árboles, pero a partir de esa esfera o bola el pintor puede derivar otras formas más apropiadas como el huso (para un ciprés), el cono (para un abeto) y todo tipo de combinaciones entre volúmenes esféricos que puedan recoger la mayor o menor complejidad de los árboles.

Los esquemas de tipo volumétrico ayudan a componer la forma total de la copa del árbol, entendida como un cuerpo cerrado. Muy a menudo, por no decir casi siempre, los árboles no forman volúmenes cerrados sino que se abren y se extienden de forma más lineal; las curvas de las ramas cobran una importancia igual o mayor al volumen del follaje. En estos casos los esquemas cerrados nos son de gran ayuda y el artista tiene que servirse de otro tipo de formas compositivas.

La pintora Caritat Gómez aborda el tema de un jardín en las páginas 118 a 123

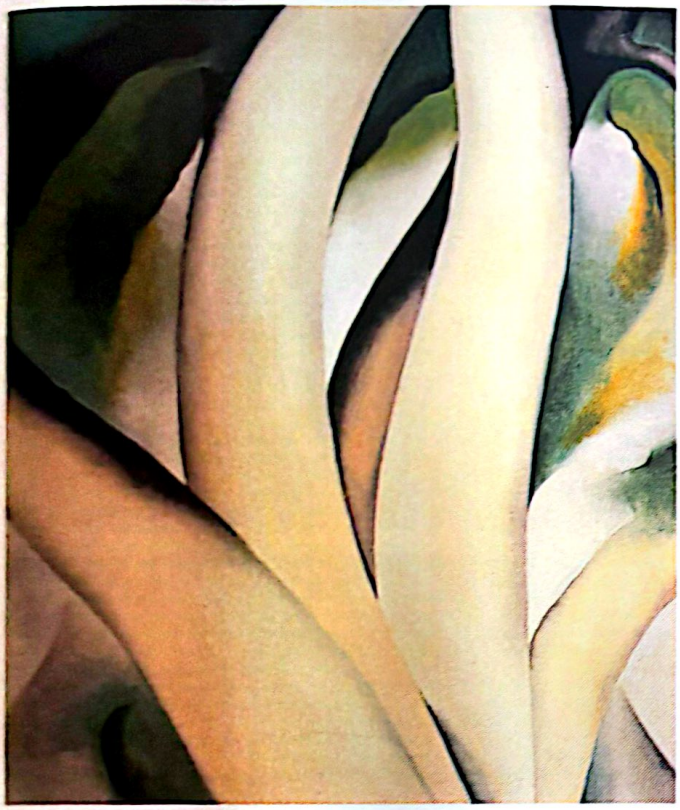


Joaquim Sunyer (1874-1956), Paisaje de Mallorca. *Museo de Arte Moderno, Barcelona.*

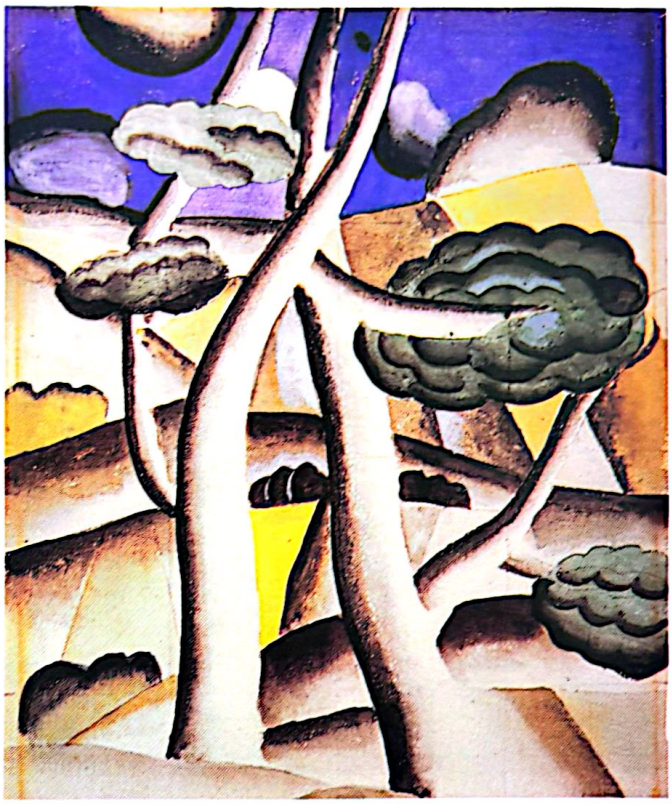
Paul Cézanne (1839-1906), Árboles en el Jas de Bouffan. *Courtauld Institute, Londres.*



Scanned with CamScanner



Georgia O'Keeffe (1887-1986), Árboles.
The Saint Louis Art Museum.



Fernand Léger (1881-1955), Estudio para un paisaje.
Colección particular.

Estas formas han de combinar lo plano con lo tridimensional. Lo plano vendrá dado por cuadrados, triángulos, polígonos, etc.; lo tridimensional puede venir sugerido mediante elipses que visualmente pueden ser entendidas como círculos en perspectiva.

Así explicado, esto suena complicado y un poco farragoso. En la práctica los pintores recurren a formas y combinaciones muy sencillas. Lo importante es que el artista entienda correctamente la forma peculiar del árbol en cuestión y sea capaz de explicarla mediante un boceto esquemático útil, esto es, ni demasiado pobre ni demasiado complejo.

JARDINES Y PARQUES

No hace falta salir a pleno campo para encontrar paisajes interesantes. Los jardines y parques de la ciudad son un perfecto motivo paisajístico. Un motivo con una ventaja indiscutible: en los parques la Naturaleza está ya ordenada. El pintor de este tipo de temas puede aprovechar esta circunstancia para enfatizar la regularidad y la organización de sus composiciones. Otro aspecto importante: en los jardines suele encontrase una muy variada selección de motivos particulares: árboles de distintas especies, parterres, macizos de flores, etc. Es decir, que siendo la unidad mucho mayor que en la Naturaleza, también lo es la variedad. La idea misma de jardín nace de un concepto pictórico de la Naturaleza (el jardinero como pintor); el paisajista que crea su obra a partir de uno de estos jardines recrea no sólo un motivo natural sino también un producto de la sensibilidad humana.

Henri Matisse(1869-1954), El bosque en Fontainebleau.
Colección particular.



Scanned with CamScanner

Ríos y lagos



Simon Denis (1756-1812), Río. *Colección particular.*

REFLEJOS SOBRE AL AGUA

El agua de un río o un lago apenas puede ser concebida como color. El color del agua es un color reflejado del paisaje: color claro si refleja el cielo y oscuro si refleja las riberas. Pero el color nunca es exactamente el mismo: los ríos no reflejan el azul del cielo porque la poca profundidad condiciona el color y lo hace más grisáceo, reflejan su luz, su claridad.

Los ríos y lagos en el paisaje son fuente de reflejos diversos. El arbolado de sus riberas repite sus perfiles y el horizonte de las orillas puede convertirse en un eje de simetría que invierte literalmente el paisaje. Muchos pintores gustan de buscar ese eje en las panorámicas de los lagos eligiendo un punto de vista que lo eleve o lo haga descender hacia la parte baja de la obra. Si la orilla está elevada, el primer término queda fuertemente marcado por el plano de la superficie del agua con todos sus juegos de claridades y transparencias. En tal caso las ondulaciones y el ligero oleaje cobran una importancia primordial y pueden ser un motivo excelente para animar la composición.

En el caso de los ríos, las orillas serpentean y pueden utilizarse como un medio de expresión del espacio similar a la perspectiva.



John Constable (1776-1837), **Estudio para "El carro de heno".** ***Victoria and Albert Museum. Este estudio para una composición mayor ya contiene un perfecto ajuste del color y de la luz en la representación del agua.***

La artista Marta Durán desarrolla pictóricamente el tema de los reflejos sobre el agua de un río en las páginas 152 a 159

OLEAJE

El movimiento del agua influye decisivamente en los reflejos. La corriente de los ríos deshace las formas reflejadas y las convierte en un triturado de luces y sombras. Las pinceladas deben ser menudas e ir en progresión de oscuro a claro a medida que nos alejamos de la orilla, haciéndose también más distantes entre sí, más separadas. El color también cambia: las pinceladas más cercanas a la luz deben ser más claras y transparentes que las que apliquemos junto a la orilla. El agua quieta de un lago se comporta como un espejo que devuelve los contornos y algunos detalles pero no el color exacto (salvo en el caso que el día sea muy soleado y brillante); suele ser un tono rebajado con una tendencia gris.

Sea cual sea el tema elegido, pintar el agua no puede basarse en fórmulas ni recetas previas sino en la observación del movimiento, de los reflejos y de los brillos promovidos por ese movimiento.



Aureliano Beruete (1845-1912), El Manzanares bajo el Puente de Los Franceses. *Colección particular. La técnica impresionista rinde excelentes resultados aplicada a los reflejos y juegos de luz sobre la superficie del agua.*

EL PAISAJE HÚMEDO

No hace falta que el agua sea visible para que el paisaje parezca húmedo; el tono, la intensidad del color y la calidad de la atmósfera pueden producir esa sensación.

Muchos paisajistas escogen deliberadamente temas húmedos para desarrollar las potencialidades que ofrece el medio. Un paisaje de marismas, una ciénaga, un rincón especialmente frondoso y sombrío o

Scanned with CamScanner



John Sell Cotman (1782-1842), El puente Greta.
British Museum, Londres.



Jacob van Ruisdael (1628-1719), Torrente. *The Fogg Art Museum, Harvard.*

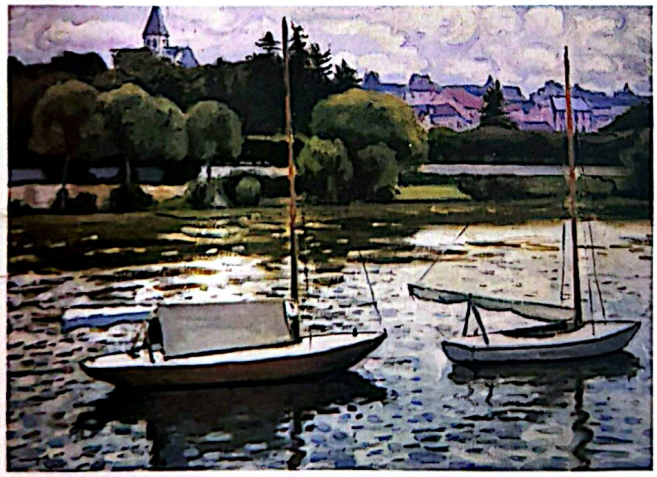
bien los amaneceres, el rocío... todos estos temas favorecen un tratamiento en el que las fusiones de color evocan lo húmedo del paisaje.

La humedad puede manifestarse en la atmósfera, en la calidad de su luz. Las luces grises suscitan esa sensación, pero sobre todo las luces filtradas por el difuminado general de los fondos del paisaje. Interponiendo una gasa pálida entre los primeros planos y los últimos términos evocamos de inmediato esa humedad. Los paisajes de tipo montañoso suelen ofrecer ese aspecto, y también los bosques y sobre todo los lugares circundados por ríos o lagos.

Los grises y los verdes tenues son los colores que mejor reflejan la atmósfera húmeda del paisaje. Grises que pueden ser resultado de mezclas de tierras y azules aligeradas con blanco; esta mezcla da un gris de gran riqueza, muy apto para ser graduado en distintas intensidades y para trabajar con él en los fondos. Verdes fríos, mezclados con un poco de azul, también promueven esa sensación, siempre que se utilicen también en la descripción de la atmósfera, en detalles como una humareda, un fondo montañoso, etc.



Claude Monet (1849-1926), El río. *Art Institute of Chicago. Los reflejos de una orilla sobre la superficie del agua son un tema recurrente en muchísimos paisajes.*



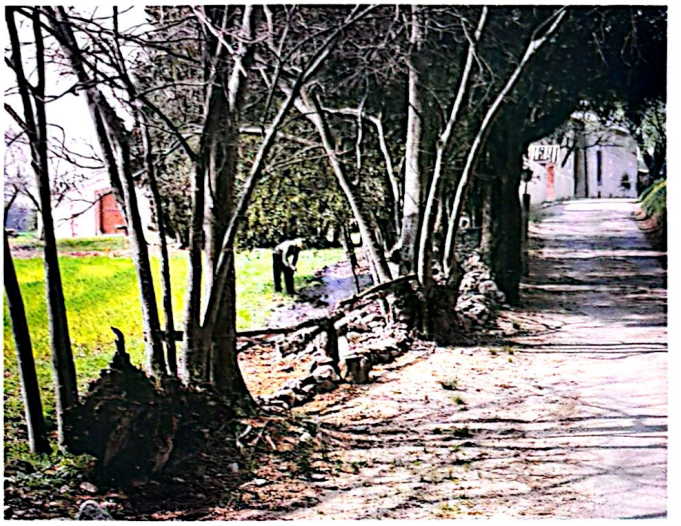
Albert Marquet (1875-1947), Triel. *Colección particular. Este gran artista pintó muchos paisajes teniendo el agua como protagonista, la mayoría de ellos marinas. Su visión de los reflejos y, especialmente, de los colores que adquiere el agua bajo condiciones cambiantes de luz, le convierten en uno de los maestros de este tipo de temáticas.*

Scanned with CamScanner

Paisaje centralizado

Esther Olivé de Puig, Paisaje al óleo

Apesar de su juventud, la pintora Esther Olivé de Puig posee un estilo distintivo y muy personal. Los rasgos de ese estilo podrían enmarcarse dentro de un cierto expresionismo: dibujo enérgico y estilizado, color intenso y unas maneras compositivas que acentúan los aspectos dinámicos del motivo. La mayor parte de su obra está compuesta por retratos y naturalezas muertas pero sus paisajes se sitúan a la altura de lo mejor de su producción. Quizá por esa mayor familiaridad con sus géneros favoritos, Esther Olivé de Puig tiende a concebir el cuadro como una orquestación de formas y colores alrededor de un núcleo central y nadie mejor que ella para ejemplificar en la práctica un tema de paisaje centralizado. El centro paisajístico elegido por la pintora es un campesino quemando hojarasca en el margen de un campo.



***PASO 1.** Ésta es la pintura antes de la pintura: una base coloreada de color turquesa sobre la que realizaré el paisaje. Este color de fondo da una primera entonación general al cuadro, y este color continuará apareciendo durante todo el proceso como tono de enlace entre las diferentes coloraciones, como una luz de fondo progresivamente cubierta.*

PASO 1

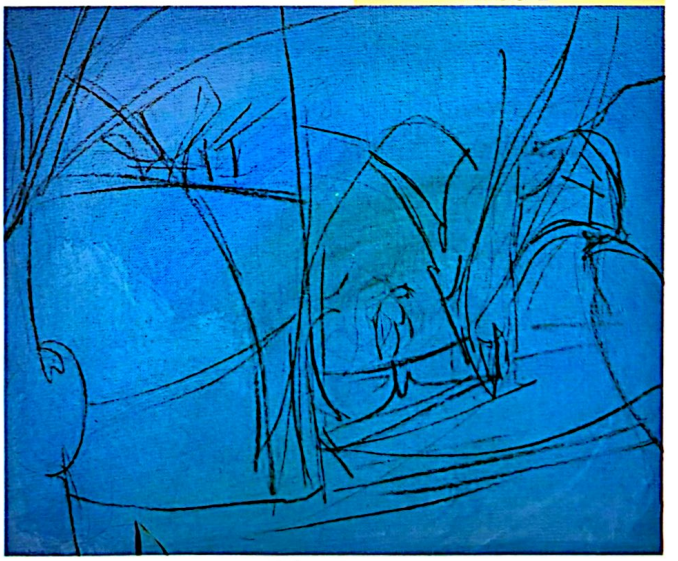


LA BÚSQUEDA DEL CENTRO COMPOSITIVO

Antes de ponerme a pintar este cuadro tenía clara la idea de que necesitaba un tema central para el paisaje. Por lo general no me basta con una vista interesante y siempre busco algo dentro de esa vista que haga el papel de protagonista del tema. No necesariamente ha de ser una figura, puede ser un tronco viejo, unas rocas o cualquier otra forma; pero mientras circulaba por este camino, justo antes de llegar a una gran casa, he visto un campesino, o quizá el jardinero, quemando hojas en un margen: como el paisaje me gustaba, no he necesitado buscar más y he plantado mi caballete.

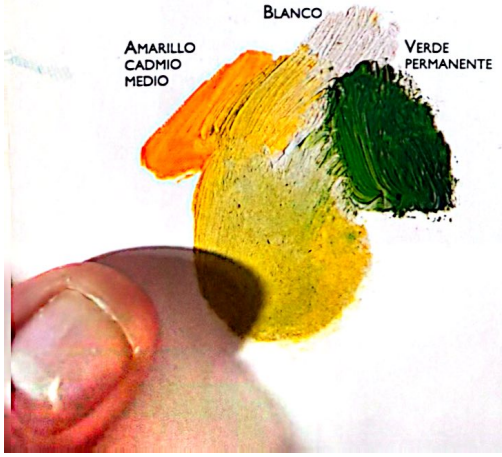
Pintar figuras del natural –figuras que no posan– es complicado porque has de captarlas bien desde el principio pues se corre el riesgo de que, cuando llegue la hora de resolverlas, ya no estén ahí. El problema primero es colocar el centro de la composición en la tela, es decir, buscar el lugar que ocupará la figura.

PASO 2



***PASO 2.** Éstas son las líneas de la composición. No es una composición geométrica o rigurosa sino una búsqueda de los ritmos, los tamaños y las sintonías entre las diferentes partes del paisaje. Algunas de estas líneas serán las que cobrarán verdadera importancia, pero de momento no concreto demasiado ninguna de ellas.*

Color de la hierba



RECUERDE QUE:
Pintar sobre una buena base de color es muy útil porque da una entonación previa que orienta la armonización. Algunas partes de la tela pueden dejarse sin pintar para que el color de base se incorpore en la armonía.

Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Amarillo cadmio medio, amarillo naranja, rojo cadmio medio, violeta de cobalto, carmín de Garanza, ocre amarillo, tierra sombra tostada, negro marfil, azul ultramar claro, azul ultramar oscuro, verde permanente y verde cinabrio.

EVITAR EL CENTRO EXACTO

Para que la composición de un paisaje (del tipo de paisaje que yo suelo pintar) tenga cierta gracia desde el principio, creo que hay que evitar situar el centro de la composición justo en el centro de la tela porque da un efecto demasiado obvio, sin dinamismo ni interés. Desde el principio, ya en el dibujo sobre el lienzo, he desplazado el motivo central hacia un lado, hacia la parte baja de la derecha de la tela. En este dibujo se ve la situación estratégica de la figura: está enmarcada dentro del arco que forman las ramas de los árboles (un arco que recuerda la forma apuntada de las arcadas góticas). Este arco está flanqueado por otros dos, mayores, a derecha e izquierda. Repetir la misma forma en diferentes lugares de la tela da unidad a la composición.

CONDUCIR LA VISTA

El centro del paisaje es el centro visual de la composición, el lugar que atrae la mirada más poderosamente. A partir de ese lugar es importante conducir la vista alrededor de toda la escena de manera cómoda, sin saltos bruscos, con fluidez. Los troncos y las ramas de los árboles son una excusa excelente para llevar la atención de un lado a otro de la tela. Insisto mucho en esas ramas, alargándolas, curvándolas y enlazando unas con otras para conseguir esa sensación fluida. A medida que hago esto, voy envolviendo el centro visual de la composición haciéndolo cada vez más concreto, situándolo y definiéndolo mejor. He dejado el carboncillo y ya estoy trabajando con color, con un color oscuro, dibujando con el pincel.

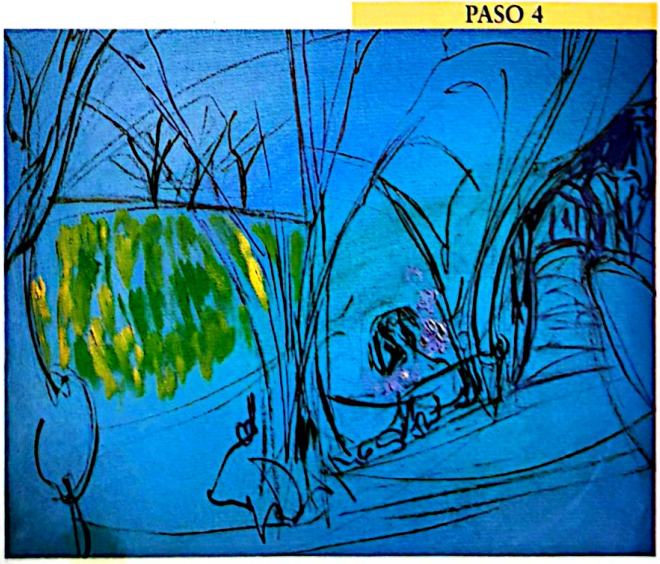
La forma ovalada del centro compositivo se vuelve a repetir, en muy pequeño, en la parte superior derecha, que es el punto más alejado, al final del camino en perspectiva (no en una perspectiva geométrica, sino aproximativa). El entramado lineal resulta bastante satisfactorio y creo que la composición está lista para ser pintada.

PASO 3



PASO 3. He acabado el dibujo compositivo, que ya muestra una ordenación definitiva de las partes del cuadro. Se ve con claridad que esa ordenación consiste en una serie de arcos y curvas que oscilan de lado a lado de la tela creando una especie de arcada de la que los árboles son las columnas y de la que las ramas son el enlazado de arcos. De esta manera el paisaje se convierte en un espacio cubierto por una bóveda vegetal, y el centro del paisaje es la obertura central en ese espacio enclaustrado. La decisión compositiva, o la forma definitiva que adopta la composición lineal es algo que me viene sugerido por el motivo pero que yo también debo interpretar a partir de mis intereses. Estos intereses son los de realizar un paisaje centralizado; por lo tanto, he forzado la tendencia natural del tema hacia las curvas y los espacios y lo he hecho converger en un arco central.

PASO 4



PASO 4. Comienzo a pintar por los verdes del prado de la izquierda. Ese prado recibe la luz directa del Sol y no presenta ninguna sombra. La luz fuerte se traduce por unos verdes muy claros e intensos de clara tendencia amarillenta. De hecho, más que utilizar una mezcla de verde y amarillo, lo que hago es yuxtaponer pinceladas de estos dos colores (con el verde bastante aclarado) para que el efecto tenga vibración cromática, es decir, para que no parezca una masa de color uniforme. Esta mancha del prado ya da la tónica de la manera de trabajar que seguiré y que es la que utilizo en todas mis obras: aplicar pinceladas sueltas en vez de manchar grandes superficies de la tela. Esto me permite un mayor control del color y un resultado mucho más pictórico y colorista. Además, siguiendo esta técnica de pinceladas sueltas, el fondo coloreado de la tela puede jugar su papel como unificador de toda la armonía cromática porque respira entre cada una de las pinceladas. A medida que acumulo pinceladas este color va desapareciendo, o sea que se trata de una ayuda para las fases iniciales y medias del trabajo.

Scanned with CamScanner

Paisaje centralizado



PASO 5

PASO 5. Tras el esquema y dibujo compositivo, mancho a punta de pincel las sombras del camino. Por su forma alargada, estas sombras vienen a ser también parte del dibujo previo, son trazos más que manchas. La dirección de estos trazos oscuros es importante porque sugiere la forma ligeramente abombada del camino y la inclinación de los troncos con respecto a él. Por otra parte, me interesa comenzar a situar con cierta precisión el centro compositivo. Lo hago mediante un dibujo muy simplificado que únicamente indica el tamaño y la posición aproximada de la figura. Junto a ella, pinto el humo, o una primera indicación del humo, con un gris muy claro, casi blanco. A partir de este momento todo girará alrededor de este centro, tanto el color como la forma general del cuadro. Sin embargo este centro sólo recibirá un tratamiento más concreto hacia el final del trabajo porque tampoco conviene que unas partes del cuadro se adelanten demasiado a otras. En mi forma de trabajar, y creo que en la de casi todos los demás pintores, procuro levantar todo el cuadro en conjunto, desarrollando todas las partes al mismo tiempo sin dejar que se fragmente en partes demasiado elaboradas y en otras sólo a medio hacer.

EQUILIBRIOS Y CONTRAPESOS

He comenzado a pintar el prado del fondo, y de esta manera ya empiezo a rodear el centro compositivo con el color. En la composición lineal se alternan partes muy llenas de trazos y otras vacías (las vacías son, precisamente, las que tienen una forma parecida al centro de la composición); en esta alternancia juega un importante papel la cuestión de los equilibrios y los contrapesos: zonas llenas y zonas vacías. Si consigo organizar esos equilibrios alrededor del centro compositivo, lograré un conjunto interesante. Creo que ya empieza a quedar claro que estoy interpretando el motivo real desde un punto de vista muy personal y que la idea misma de buscar un centro preciso en el paisaje, aunque venga en parte sugerida por el paisaje en sí, es una aportación del pintor, de su estilo.

CURVAS Y CONTRACURVAS

Estoy enriqueciendo todavía más el juego de curvas haciendo participar en él a las sombras de los árboles. Esas sombras crean una especie de maraña lineal que remarca el plano del camino. Me da la sensación de que este juego de sombras conviene al cuadro porque ayuda a situar cada cosa en un espacio preciso. El centro compositivo, que antes era sólo una forma oval más bien poco definida, comienza a entenderse como un hueco, un espacio vacío entre dos árboles. Esto quiere decir que el cuadro, poco a poco, va ganando en definición. Me interesa que esta definición comience a partir del centro y que se vaya extendiendo a su alrededor hasta ocupar toda la tela. El juego de las curvas tiene una funcionalidad real en ese proceso porque ayuda a que la mirada se oriente y descubra los espacios y entienda toda la forma del paisaje.



PASO 6

PASO 6. Comienzo a aplicar el color propiamente dicho y lo hago empezando por los colores claros, por las luces. Luces como las que aparecen entre las sombras del camino o como las que ya se insinúan en el cielo. El color de esas luces es un ocre mezclado con mucho blanco. Creo que este color puede encajar muy bien dentro de la gama clara y vibrante que pienso utilizar en este trabajo.



Color de las sombras

RECUERDE QUE:
Pintando al óleo se debe comenzar con el color líquido para ir avanzando en capas más espesas, nunca al revés.

Scanned with CamScanner

REPETICIONES

Construyo el cuadro todo a la vez, sin entretenerme en un fragmento preciso, aunque manteniendo siempre la intención de dar relieve e importancia al centro compositivo. Las formas, como ya se va viendo, se repiten; concretamente la forma de arco, que es la que da unidad a la composición. De hecho, esta composición puede entenderse como una bóveda: las ramas son la cubierta y los troncos las columnas; en el centro de ellas se abre el arco central, que es el que aquí nos interesa.

La repetición de las formas en arco cuenta también para el interior del centro compositivo. Ahora que empiezo a pintar en el interior de ese centro, lo hago acomodando las pinceladas a la forma de las ramas, es decir, pinto a base de pinceladas curvas, no rellenando el espacio de color sino dando forma más o menos circular a ese color. Esto dará ritmo tanto a la forma como al color de mi paisaje, como si todos los elementos (los árboles, las ramas, la hierba, el camino, etc.) se movieran al unísono.



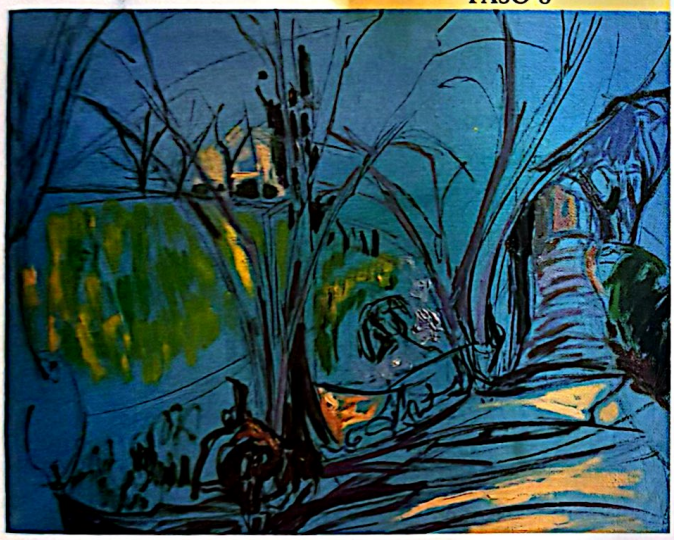
PASO 7

RODEAR EL CENTRO

Del mismo modo que voy pintando alrededor de la figura con trazos y manchas curvos, también doy pinceladas curvas a los contornos del centro de la composición. Los troncos y las ramas que rodean la figura reciben este tratamiento homogéneo que pienso continuar a lo largo de todo el trabajo. Creo que tiene interés prestar atención a la forma en que estoy empezando a pintar el humo (ese tono gris de tendencia violeta que aparece junto a la figura): siguiendo la misma tónica, ese humo describe una curva que tiende a envolver la figura. Creo que esta forma de entender y desarrollar la composición centralizada facilita algunos aspectos de la construcción pictórica de un paisaje porque garantiza la unidad de todas las partes: cada una de las formas y los colores recibe un tratamiento semejante. En estos momentos, el cuadro ya da la idea de cuáles son las bases de mi forma de hacer y del tratamiento que suelo dar a la forma y al color.

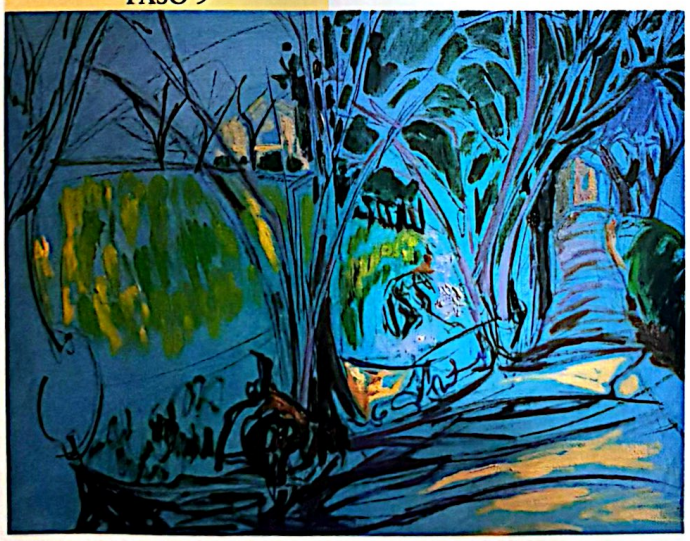
PASO 7. Aquí puede verse cómo voy dando continuidad al fondo, al prado, que ahora hago avanzar a la derecha del árbol central, pintando entre las ramas, rellenando poco a poco los espacios que quedan entre ellas. Asimismo he comenzado a sombrear los troncos de los árboles con un color azul violeta oscuro que marca la mayor intensidad de sombra.

PASO 8



PASO 8. Continúo coloreando a base de pinceladas cortas. Estas pinceladas tienen una dirección y una forma que viene dada por las líneas de la composición de manera que, por ejemplo, las pinceladas se hacen curvas cuando pinto junto a una rama curvada. Trabajando de esta manera el color y la forma del paisaje se construyen simultáneamente.

PASO 9



PASO 9. Las hojas de los árboles están vistas al contraluz, por lo tanto son muy oscuras. Utilizo un verde azulado muy oscurecido para dar ese tono tan sombrío, y pinto los espacios libres que dejan las líneas de las ramas, como una celosía. Poco a poco voy rodeando el centro de la composición dando forma y color al motivo.

En un paisaje centralizado es obligado exagerar la importancia del centro compositivo por medios cromáticos, de dibujo o de iluminación.

Scanned with CamScanner

Paisaje centralizado

COMPOSICIÓN CERRADA

Siempre tiendo a cerrar bastante la composición de un cuadro. Quiero decir que suelo poner límites laterales para destacar el centro de la composición, remarcando los márgenes para subrayar dónde acaba la escena. Uno de estos subrayados es el tronco del árbol que queda cortado por el límite de la tela. La mancha del árbol cruza el margen del lienzo de abajo arriba; y es precisamente en la parte más alta donde se cruza con las ramas del árbol siguiente, dando lugar a la forma básica de la composición (el arco). Este árbol lateral es de un tono más oscuro que el resto. Este tono está exagerado para que el tronco se acerque al primerísimo plano.

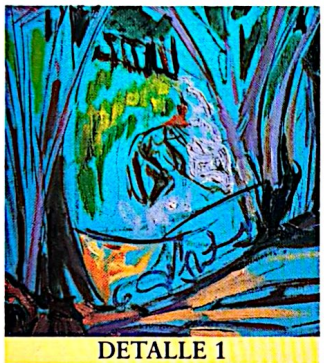
EL FONDO

El fondo o último término de la composición lo ocupan algunos árboles en flor, de color vivo. Lo que me interesa remarcar, más que el color, es que una vez más vuelva a reaparecer la forma esencial de la composición: la copa de esos árboles recuerda la forma de arco gótico del centro compositivo. Hay que señalar que en estas repeticiones hay algo de premeditado pero mucho de espontáneo y que es el ritmo de trabajo y el sentimiento general del paisaje los que dirigen la labor; si no existe ese sentimiento, las repeticiones son una cosa mecánica, fría y sin interés. Creo que esto puede compararse con la rima de los versos (las rimas son repeticiones también, pero de sonidos): si el poeta aplica sistemáticamente una rima, el poema no suena bien, pero si la rima se va modificando con gracia, entonces el efecto es mucho más interesante.

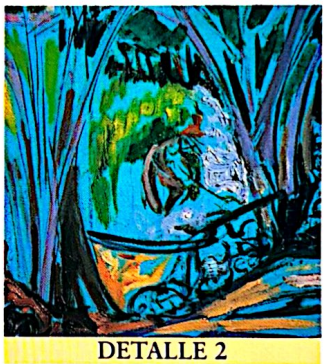
PASO 10



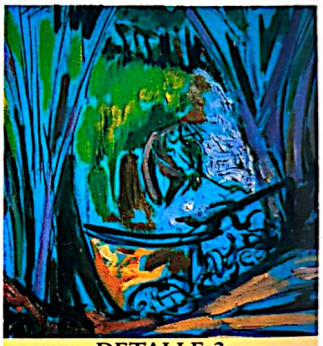
PASO 10. La tela va cubriéndose de líneas coloreadas que coinciden con los contrastes básicos de luz y de sombra. Estos contrastes pueden verse en el camino: morados y ocres muy claros, colores complementarios que producen un contraste intenso de luz y de sombra al tiempo que un contraste de color puro. Para conseguir una buena armonización en toda la tela, pinto el cielo y la casa del fondo con rosas y amarillos claros, colores cercanos a los morados y ocres del primer plano.



DETALLE 1



DETALLE 2



DETALLE 3

DETALLES 1, 2 y 3. En los tres fragmentos reproducidos en esta página se puede ver el progreso del centro compositivo desde su estado en el paso 10 anterior hasta el aspecto que presenta ahora. Ha sido un trabajo bastante particularizado que lleva este centro, que permanecía un tanto abocetado, a un nivel pictórico acorde con el resto del cuadro.

PASO 11



PASO 11. La unidad de la tela es ahora mucho mayor y cada una de las partes está más ligada con el resto. Se ve claramente que el centro compositivo es el que gobierna visualmente el resto del cuadro: es el que atrae más la atención.

Las repeticiones de formas dan ritmo a la composición. Estas repeticiones pueden venir dadas claramente por el motivo o bien puede ser el pintor quien las introduzca en la obra.

Scanned with CamScanner

PROGRESO DEL CENTRO COMPOSITIVO

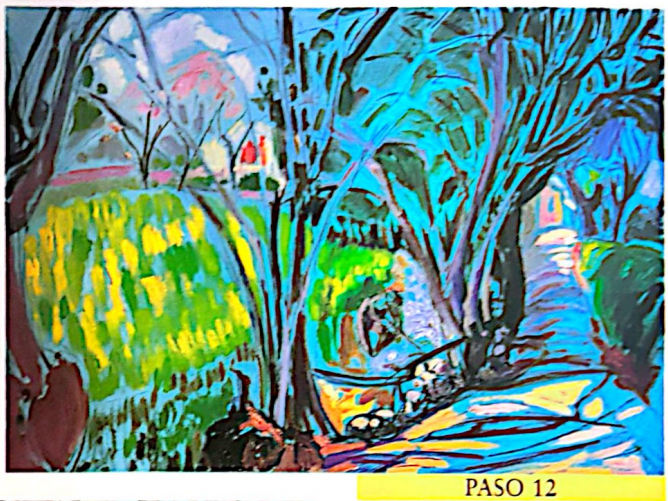
El centro de la composición progresa al mismo ritmo que el resto del cuadro y a estas alturas va haciéndose más rico y concreto. En las imágenes se puede ver cómo he ido rodeando la figura con color: el color verde de la hierba y el violeta pálido del humo. Para no estropear la forma básica de la composición, trabajo más el exterior de la figura que la figura misma; de esta forma voy delimitando el espacio que habrá de ocupar el jardinero intentando que ese espacio responda a la intención general del cuadro. Se trata de definir la figura pintando a su alrededor, exactamente de la misma manera que, al principio, he pintado alrededor del arco central para concretarlo.

RAMAS

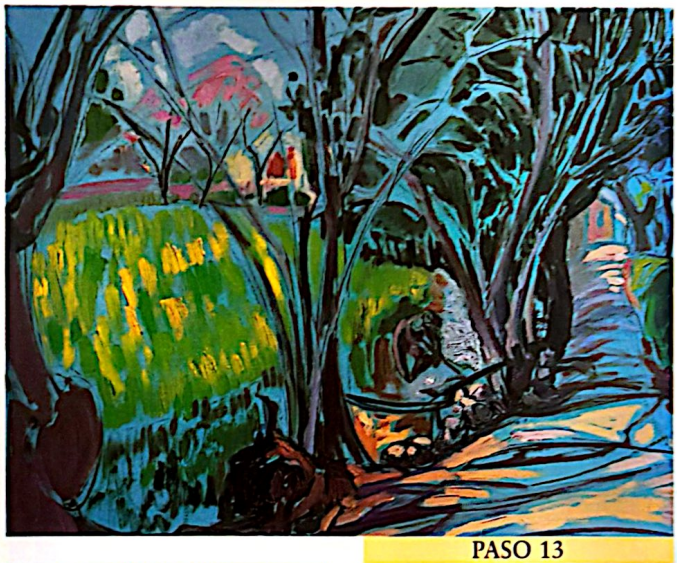
Así como la figura se define más por el color que la rodea que por su propio dibujo, las ramas se van concretando por las manchas en los espacios que dejan entre sí. Se trata de pintar los huecos más que las formas. Toda la composición está compuesta de una especie de cavidades definidas por el dibujo; estas cavidades las voy rellenando con el color. El centro de la composición es una cavidad más dentro del conjunto y la figura misma es como una reproducción en pequeño de la forma del centro compositivo. Trabajando así, los detalles son la conclusión del proceso; aparecen cuando todos los huecos han sido rellenados, y no me preocuparé de ellos hasta el final. Junto a la figura se puede apreciar un oscurecimiento del color: ese oscurecimiento me servirá para destacar su forma.

LAS SOMBRAS

El procedimiento de trabajo antes descrito también vale para las sombras. Las sombras de las ramas forman un dibujo sobre el camino muy parecido al que crean en la parte alta del cuadro, aunque más alargado. Precisamente en esa parte alta, en el cielo, he comenzado a manchar con un tono muy claro siguiendo la manera de hacer que he mencionado (colorear en el interior de las celdillas dejadas por el dibujo). El color no lo cubre todo y en todas partes respira la coloración del fondo, el color azulado de la tela: la voy a respetar hasta el final porque aligera la entonación y da más vivacidad al conjunto.

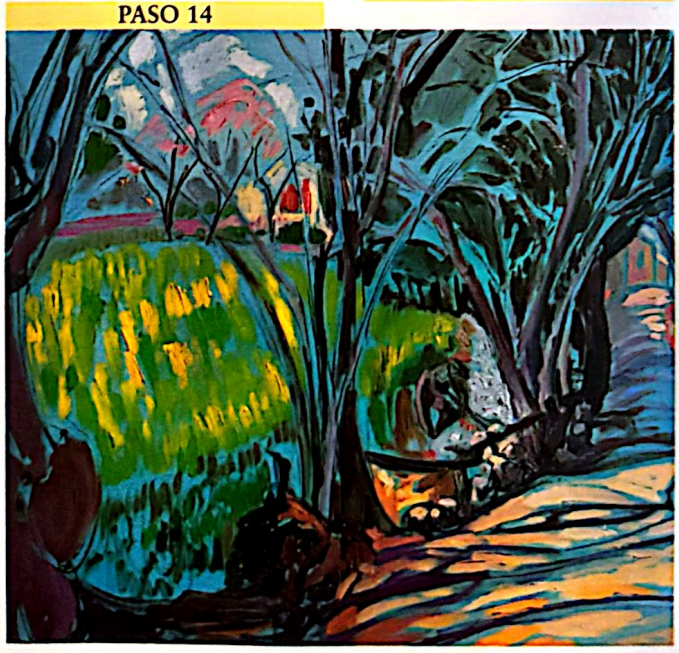


PASO 12



PASO 13

PASO 14



PASO 12
Voy llenando metódicamente los espacios vacios que deja el entrelazado de las ramas utilizando el mismo color verde azulado pero matizándolo con más o menos verde o azul y aclarándolo ocasionalmente con blanco. Pintando la parte visible del cielo con un color casi blanco, consigo un contraste que da luminosidad a la composición.

PASO 13
Las lineas y manchas de la mitad superior de la tela se van complicando más y más. Tengo que mantener esa complicación a raya para evitar que todo se confunda y no se vea donde acaba una cosa y comienza otra. Hago esto pacientemente, pintando espacio por espacio, intentando dar continuidad a las trayectorias de cada una de las ramas.

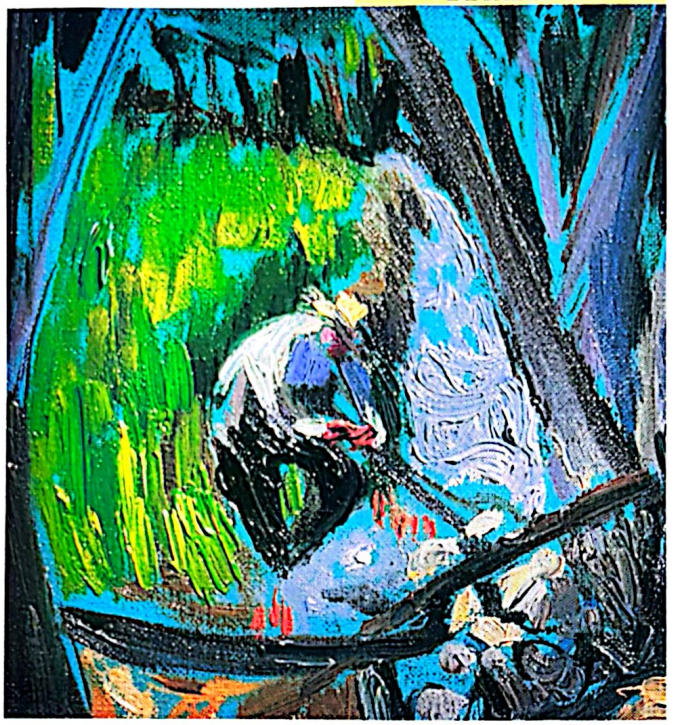
PASO 14
Las sombras proyectadas sobre el camino las trabajo del mismo modo que las ramas. Son trazos más o menos anchos que dejan espacios entre ellos para los tonos claros, para las luces. También aquí tengo que cuidar que todo quede claro sin confundir unas manchas con otras y haciendo que las sombras se vean con coherencia.

RECUERDE QUE:
Siempre es posible jugar con las sombras a conveniencia para destacar algún color o algún detalle rodeándolo con una sombra oscura. En este caso el fuego de sombras es de tipo lineal.

Scanned with CamScanner

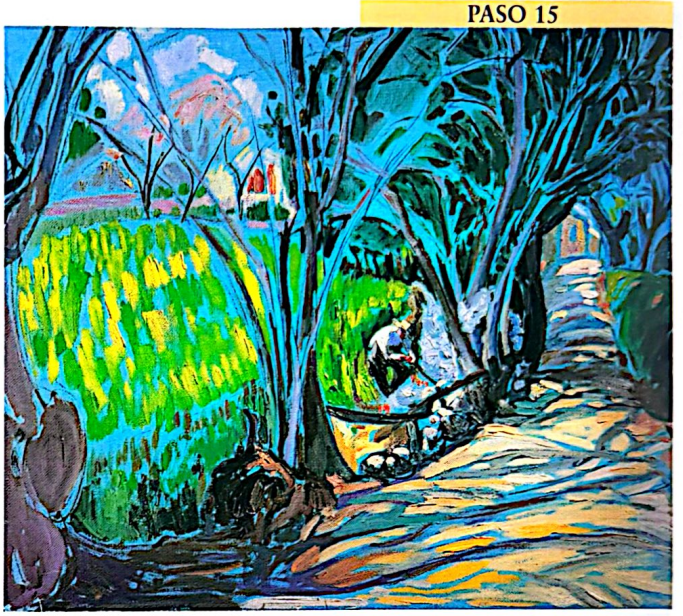
Paisaje centralizado

DETALLE 1



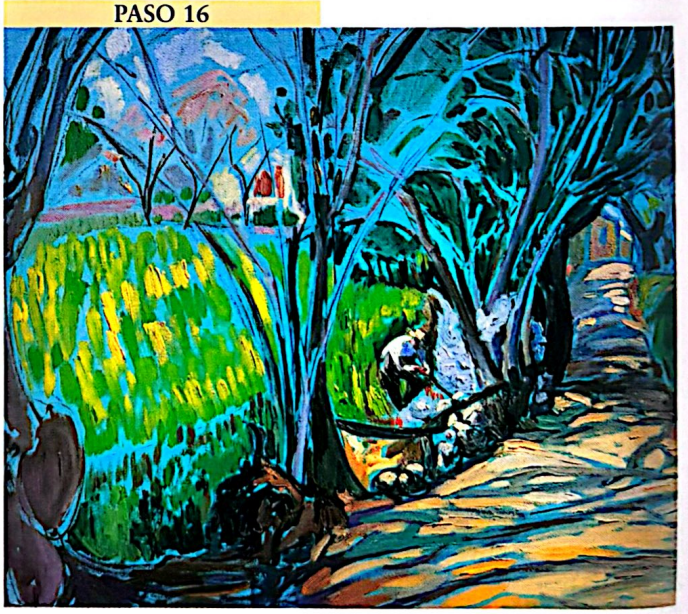
DETALLE 1. En esta imagen ampliada del centro compositivo puede verse la realización de la figura y del entorno que la rodea, así como la forma en la que he realizado el humo.

PASO 15



PASO 15. Poco a poco he ido ajustando los trazos claros y oscuros y apurando los espacios libres entre los trazos. Las sombras y las luces de los árboles se ven ahora más compactas y dan la sensación de volumen sólido. Por otra parte, el color de fondo va desapareciendo bajo la capa de color que unifica la armonía de toda la tela.

PASO 16



PASO 16. Trabajo la transición del exterior al interior del núcleo de la composición ajustando el color de la hierba que rodea a la figura y dando continuidad al terreno que se extiende delante de ella. Sólo restan por realizar algunos detalles menores que no afectarán demasiado a la apariencia general de la obra.

LA FIGURA

En la imagen ya puede verse la figura pintada en el centro mismo de la composición. La he pintado sin complicaciones y con una cantidad mínima de detalles. El problema básico residía en el color. Una forma tan pequeña no puede destacarse por medio del dibujo, porque las líneas no tienen sitio para acomodarse: el dibujo debe ser muy esquemático. El destacado de la figura debía hacerse con el color, con un contraste de color sencillo y claro. El contraste más sencillo es el de blanco y negro, por lo tanto he pintado la blusa de un blanco puro y los pantalones de un negro azulado. He sombreado el cuerpo con un tono frío para dar la forma del pecho y he aclarado la parte trasera del pantalón para dar un poco de volumen. Y eso ha sido todo.

ALGUNOS DETALLES

Además de la figura, en este centro compositivo hay algún detalle importante. El humo de la hoguera es uno de ellos. Pintar el humo tiene su complicación, porque es una sustancia vaporosa y sin cuerpo y en mi pintura tiendo a dar bastante solidez a todas las formas. El color violeta pálido de la mancha que representa el humo es convincente como color, pero ahora se trata de dar la idea de humo real. Mi solución es colar esa mancha entre los árboles; creo que con eso es suficiente porque no quiero ensuciar los colores superponiendo un gris sobre ellos.

Otro detalle interesante es la hierba que rodea la figura. Habíamos visto cómo antes había oscurecido parte de su color para hacerlo contrastar con la figura; ahora ese verde la rodea completamente por la espalda y se superpone a una de las piernas. De esta manera he conseguido realizar el efecto de hundimiento de la figura en la hierba sin enredarme con detalles, sólo con el color.

RECUERDE QUE:
Conviene disponer de una buena cantidad de pinceles para pintar al óleo. No uno para cada color, pero casi: un pincel para cada grupo de colores de igual tendencia.

Scanned with CamScanner

EL HUESO CENTRAL

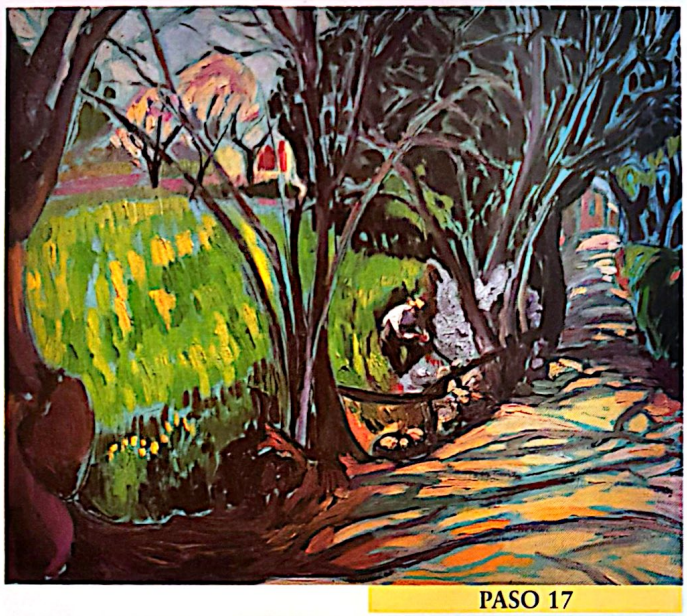
A estas alturas del proceso se ve claramente definido el centro compositivo. Su forma ovalada recuerda la de una fruta y la figura, en su centro, vendría a ser el hueso de esa fruta. Creo que es difícil dar una idea más gráfica de lo que es una composición centralizada, de una composición que se construye a partir de su centro visual y se extiende hasta los bordes de la tela, que crece como un organismo vivo.

Ahora también puede verse la importancia de los troncos que rodean el centro; su color oscuro enmarca sólidamente ese centro y hace destacar los colores claros en su interior. De todas maneras, he aclarado algunos de los troncos (concretamente los que forman un triángulo y son de color morado) para que el paso del centro claro al exterior oscuro no sea tan brusco.

ACABADO

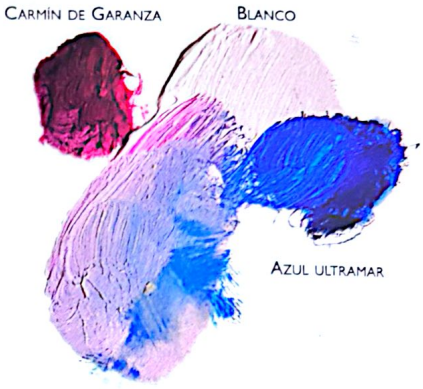
El acabado del cuadro consiste sobre todo en terminar de rellenar las celdillas que forman las líneas del dibujo apurando el color hasta el límite, o casi. El árbol central presenta una copa mucho más tupida que antes: los espacios vacíos ya se han llenado de color. Este color no imita la forma del follaje sino que sugiere los juegos de luz y de sombra. Es interesante observar que el azul del fondo juega a favor del efecto creando la sensación de luz filtrada por las hojas. El cielo de la izquierda de la composición también está cubierto, y a la derecha, en el camino que lleva a la casa del fondo, los claros y las sombras han adquirido un aspecto más realista.

El cuadro está acabado y he conseguido lo que me proponía: que la vista se dirija directamente al centro de la composición para luego pasear por toda la tela. Repito de nuevo cuál ha sido la clave: el ritmo, las repeticiones de forma, el tratamiento unitario de todos los elementos partiendo de un sentimiento concreto del motivo. Ese sentimiento, expansivo y luminoso, es el que, en mi opinión, domina en la obra acabada.



PASO 17

PASO 17. El centro compositivo está prácticamente resuelto. La manera en la que lo he trabajado ha sido circular: pintando y precisando alrededor de la figura, encerrándola y hundiéndola en los verdes de la hierba.



Color del humo

PASO 18. El cuadro está acabado. Creo que he conseguido lo que me proponía haciendo que todas las partes del paisaje se organizaran alrededor del centro de la composición. El trabajo metódico de rellenado de espacios ha dado lugar a una tela unitaria y de un colorido muy alegre y atractivo.

PASO 18



La representación pictórica del humo, trabajando al óleo, suele realizarse mediante veladuras, pero también es posible hacerlo a plena [illegible] trabajo.

Paisaje envolvente

MIQUEL FERRÓN
Paisaje al *gouache*

El carácter polivalente de Miquel Ferrón se demuestra en su capacidad de trabajar con todo tipo de técnicas, dentro de una amplia gama de temas. Conoce a fondo los secretos de los distintos procedimientos pictóricos, como el óleo, la acuarela, las técnicas secas e incluso la moderna aerografía. Esta gran capacidad técnica está en la base de un estilo desenvuelto y "fácil". Fácil entre comillas, porque esconde una sólida disciplina de la mano y de la mirada, imprescindibles para la correcta realización de un paisaje. El procedimiento elegido para la ocasión es el gouache*; no es un medio común entre los paisajistas (no tiene el prestigio de la acuarela o del óleo), pero Miquel Ferrón demuestra a las claras que la clave está en el buen hacer del artista y no en el procedimiento elegido.*

En este paisaje el artista desarrollará dos conceptos: uno compositivo y otro cromático. Compositivamente, éste será un paisaje envolvente, cerrado sobre sí mismo. En cuanto al color, la gama decisiva será la que va del azul al anaranjado pasando por el verde y el amarillo. El violeta ocupará el lugar del complementario indispensable.



PASO 1



PASO 1. Éste es el dibujo a lápiz que he dibujado sobre la hoja de papel en el que se recogen las líneas compositivas esenciales del trabajo que me dispongo a realizar. De entrada, ya puede verse cómo está presente la idea que presidirá este ejercicio, la idea de paisaje envolvente. Los trazos esenciales de la composición tienden a crear una forma circular, dividida en su parte central por una alusión al horizonte. A un horizonte cercano, porque este paisaje no se va a caracterizar por una gran profundidad de campo. Las partes esenciales de este paisaje serán las ramas y el primer plano, es decir, que será un paisaje entendido de arriba abajo más que en extensión horizontal y profunda.

El soporte de esta obra es un papel blanco tipo Canson, de grano medio. El papel está sujeto a un tablero con cinta adhesiva de papel para evitar alabeados.

EL PUNTO DE VISTA

El punto de vista de este paisaje responde bastante bien a la idea de paisaje envolvente que se ha explicado en las páginas de este libro. El paisaje ocupa todo el espacio y no deja lugar al cielo; es casi como un interior, pero en plena Naturaleza.

No pintaré del natural y me voy a servir de una fotografía. Creo que ya se ve por qué: el efecto de contraluz, con el gran haz luminoso filtrándose entre las hojas, no se puede captar bien a lo largo de una sesión en el campo porque dura muy poco. Pintar a partir de fotografías es tan válido como hacerlo del natural, sobre todo si se pueden obtener imágenes tan espectaculares como ésta.

CASI UN CÍRCULO

En el dibujo a lápiz que me va a servir de pauta para el color he recogido todo el paisaje en una forma de tendencia circular. Se puede ver fácilmente: la parte superior de este círculo es la rama más alta que entra en la composición por el margen derecho; la curva que marca esta rama se interrumpe para luego reaparecer en una línea del margen izquierdo (esta línea marca el límite de una sombra). La parte baja del círculo está determinada por la piedra del suelo y las líneas que parten de ella y que remarcan el primer plano. Por lo tanto, el paisaje anuncia desde el principio que va a cerrarse sobre sí mismo, que será un verdadero paisaje envolvente.

Scanned with CamScanner

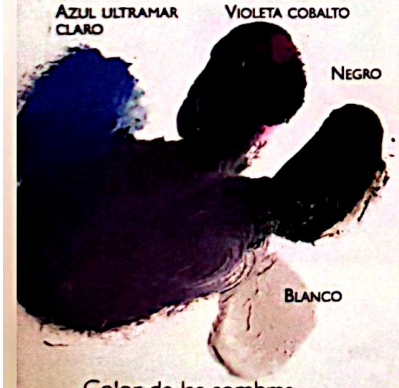
Colores utilizados:
Amarillo limón, amarillo cadmio medio, amarillo naranja, siena tostada, tierra siena tostada, rojo de cadmio oscuro, carmín de Garanza, violeta de cobalto, azul ultramar oscuro, verde permanente y negro marfil.

PINTAR POR BLOQUES

Comenzaré a manchar a partir de las sombras más oscuras para luego ir pintando el resto de los grandes bloques de color, componiendo el paisaje a modo de *puzzle*, tal como sugiere el motivo. El color de esta mancha oscura es una mezcla de violeta con siena; un color que es ya uno de los componentes principales de la gama elegida. Este violeta agrisado será el complementario obligado de los amarillos puros de las hojas. La mancha cubre tanto los árboles de la izquierda como la casa, pero no es una mancha plana sino que contiene trazos de distintas intensidades, cosa necesaria para dar cierta calidad al color. Hago notar el hecho de que esta primera mancha crea el único horizonte de la pintura: la divisoria entre la hierba y el último plano. No es un horizonte natural, porque tal cosa no suele darse en los paisajes envolventes, pero funciona como si lo fuera porque divide la composición en dos mitades (superior e inferior).

VERDE Y AMARILLO

El plano de la hierba contiene los dos colores protagonistas de la composición, el verde y el amarillo. Este amarillo es una mancha de luz sobre el prado, es un amarillo fuertemente iluminado. Esta circunstancia favorece la armonía cromática porque permite pasar con naturalidad de uno a otro color mediante degradados y el juego de las intensidades de color. Colocamos las manchas y ajustamos la entonación.



Color de las sombras

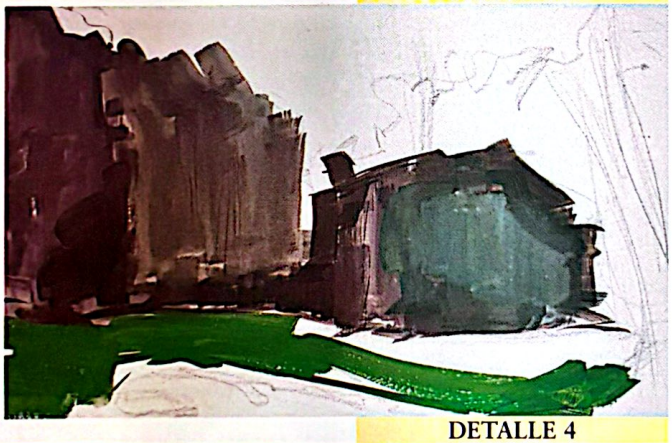
DETALLE 1



DETALLE 2



DETALLE 3



DETALLE 4



DETALLE 1. Comienzo a pintar por los colores más oscuros, los de las sombras de la vegetación y la casa, en el fondo de la composición. Toda esa zona del paisaje aparece al contraluz, y su color, a parte de ser muy oscuro, es bastante frío, tiende a un azul amoratado. Yo lo voy a pintar en un violeta sucio, tendente al gris. Pinto con un pincel de pelo sintético de mechón plano, lo que ya se adivina por la forma de las pinceladas.

DETALLE 2. El mismo gris violeta que he utilizado para los árboles en la oscuridad me sirve para pintar la casa. No es un color completamente plano y homogéneo, sino que tiene partes oscurecidas con negro, que dan relieve a la forma de la mancha. Trabajando con gouache *siempre existe la tendencia hacia el color plano, por lo que es conveniente ir enriqueciendo los colores sobre la marcha con aclarados y oscurecimientos.*

DETALLE 3. Utilizando un verde muy saturado, un verde permanente sin mezcla, avanzo la mancha hacia los primeros términos. Este verde es todavía un color en la sombra pero ya introduce un primer contraste cromático característico de la gama que he elegido. Este verde es el extremo más oscuro de la gama verde-amarillo que he escogido como protagonista cromático de la obra; los amarillos llegarán más tarde.

DETALLE 4. La gran mancha de sombra de la composición se va ampliando. Necesariamente tiene que ampliarse hacia los claros. Conforme avanzo en la pintura del plano voy aclarando el color. El verde anterior lo mezclo con amarillo limón para obtener este verde amarillento que asoma en la parte baja de la imagen. Este verde amarillento es la transición hacia los amarillos, que serán el otro extremo de la gama cromática del paisaje.

RECUERDE QUE:
Pintando al *gouache* se puede empezar por el color espeso, ya que la naturaleza opaca del medio permite superposiciones.

Scanned with CamScanner

Paisaje envolvente

PASO 2



ROJO-VIOLETA

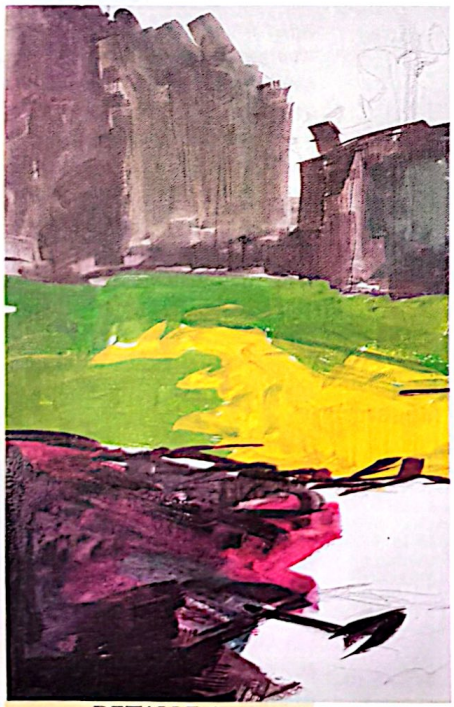
El primer plano iluminado parece gris en el motivo (un gris salpicado de hojas secas), pero este gris hay que interpretarlo cromáticamente. El lado sombreado del primer plano lo pinto con una mezcla de carmín, siena natural y azul ultramar. No es exactamente una mezcla sino una superposición de pinceladas de distintos colores que dan un resultante visual de rojo-violeta. Este tono es de la misma gama del gris violeta con el que pinté las sombras del fondo, pero en versión mucho más saturada y oscura. Los violentos contrastes de luz y sombra del motivo sugieren este tratamiento de contraste entre complementarios. Por el momento, estoy trabajando el complementario (el violeta) del que será el color protagonista de la obra (el amarillo de las hojas).

PASO 2. El trazo que divide ahora la composición de lado a lado es el que va a dar paso al primer plano en el que aparecerán los rojos. Esta aparición del complementario de los verdes está atenuada por las mezclas: no son rojos saturados sino carmines que más adelante agrisaré. A la derecha de la pintura he realizado la primera aproximación a la forma del árbol con una mancha muy oscura.

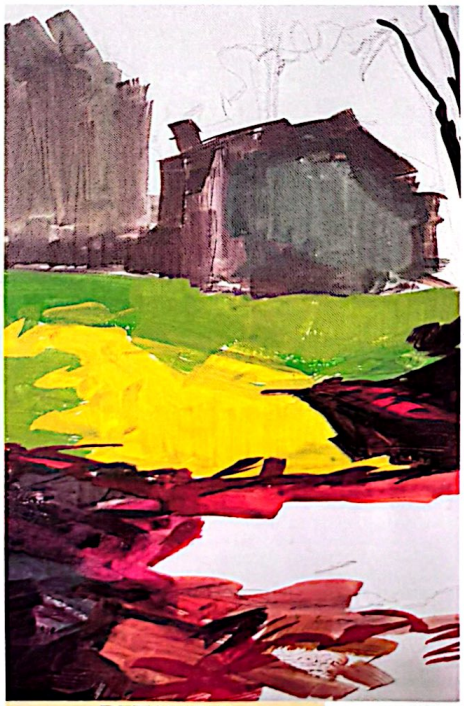
DETALLE 1. Los carmines que comenzaba a aplicar antes los ensucio ahora con azul. El resultado es un violeta muy oscuro que construye una gran mancha sombreada en la parte baja de la composición.

DETALLE 2. Extiendo la mancha oscura de la izquierda utilizando un siena tostada ligeramente manchado de azul. Este siena liga bien con el tono oscuro de la sombra pero le da una nueva entonación rojiza, que, por su tono cálido, va muy bien para el primer plano de la composición.

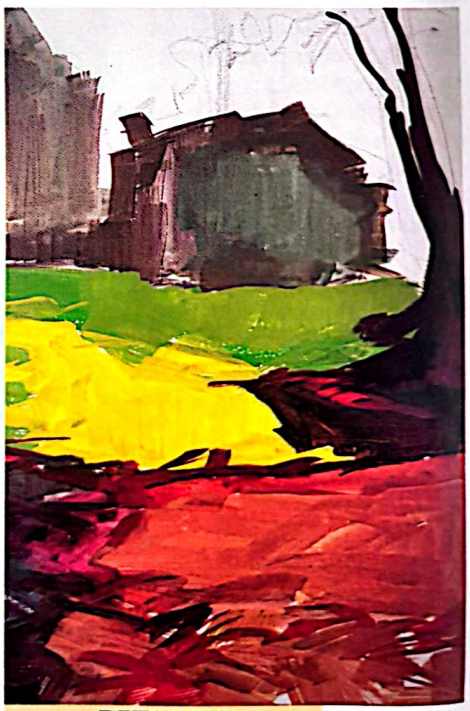
DETALLE 3. Ya he manchado completamente el primer plano del paisaje. A parte de los carmines, azules y siena anteriores, he trabajado también con el ocre que, mezclado con el siena, da un tono terroso. Todavía la mancha es muy oscura, pero ya la aclararé más adelante, cuando el resto del paisaje haya recibido un mayor tratamiento cromático.



DETALLE 1



DETALLE 2



DETALLE 3

Pintar a partir de una fortografía obliga a interpretar el motivo introduciendo una ligereza en la factura que la fotografía, al contrario que el paisaje real, no suele favorecer.

Scanned with CamScanner

COLORES CÁLIDOS

Las mezclas de color en la parte sombreada del primer plano dan al violeta una clara tendencia cálida. Esta tendencia se va a acentuar en la mitad iluminada: ahí el violeta deja paso a un siena anaranjado. Desde el punto de vista cromático ese anaranjado es el extremo cálido de la armonía y ocupa el lugar más próximo de la composición. El paso del violeta al anaranjado es progresivo gracias a la gran participación de rojizos en el violeta; el paso se realiza así: azulados, carmines saturados, sienas y sienas anaranjados. El orden no es tan matemático; como es natural, hay saltos y cortes en el color, pero todos y cada uno de los tonos citados se encuentran en este primer plano decididamente cálido.

LOS TRONCOS

Los troncos de los árboles están sumergidos en la sombra y, en consecuencia, presentan el color de la sombra propio de esta armonía: el rojo-violeta. Este color no vale sólo para los troncos sino también para la zona sombreada que arrojan sobre la hierba. Es ahí donde he incorporado un poco de verde a la sombra para enfriar un poco el tono y evitar un contraste demasiado chillón con la hierba. El contraste de complementarios que me interesa en el cuadro es de amarillo-violeta, y no otro. Si algún rojo puro ha de estar presente, lo estará en una proporción comparativamente muy pequeña.

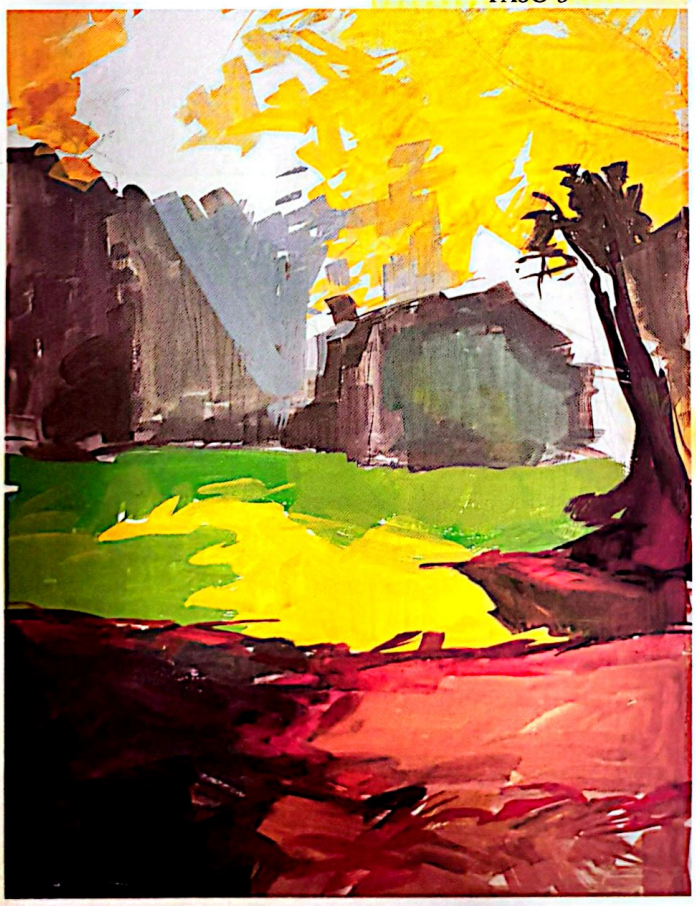
LOS AMARILLOS

Después de completar el manchado del primer plano, paso a los amarillos de las hojas. Utilizo el más potente de los amarillos que es el cadmio medio, un tono muy saturado y también muy luminoso. Es interesante apuntar la manera en que aplico las manchas: mediante pinceladas en zigzag, en todas direcciones, sin una orientación metódica y dejando blancos del papel aquí y allá. Hago esto para conseguir la forma recortada de la copa del árbol que es fundamental para el efecto exacto de paisaje envolvente, el efecto de ver el paisaje desde dentro, desde su interior. La mancha amarilla cubre los trazos de lápiz del dibujo previo, pero aún pueden verse transparentar; sobre esos trazos pintaré luego las ramas más próximas.

DETALLE 4



PASO 3



PRIMEROS AZULES

La pequeña mancha triangular de color azul que ahora aparece superpuesta a las sombras del fondo es la preparación del haz de luz que se filtra entre las hojas. Como antes el anaranjado, este azul es un extremo de la escala de color: el extremo frío, el punto más alejado de la composición cromática. Por consiguiente, ya he completado toda la gama de color. La gama, en efecto, está toda ahí, pero todavía en un estado primario, sin matizaciones y sin coherencia. Lo que seguirá a continuación será graduar las intensidades de color para que cada tono juegue su propio papel dentro de la composición y lo haga en concordancia con el resto.

DETALLE 4. Les toca el turno a las hojas del árbol a contraluz. Gracias a este contraluz, las hojas poseen una fuerte intensidad cromática. Para lograr representarla debo intensificar sin miedo los amarillos. Trabajo con amarillo cadmio medio muy saturado, dando pinceladas sueltas, como si fueran garabatos, para intentar dar movilidad y soltura a la mancha. No me preocupa cubrir todo el papel, al contrario, prefiero que queden espacios libres sin pintar.

PASO 3. Al tiempo que trabajo en la copa del árbol, también comienzo a resolver el problema del haz de luz que recorre de arriba abajo la composición. Un inicio de solución es ese azul rebajado que forma una mancha triangular junto a la casa. Éste es el extremo frío de la escala de color elegida, el color que dará el contraste de complementarios que voy buscando.

RECUERDE QUE:
Los pinceles para pintar al *gouache* deben ser más gruuesos que para pintar a la acuarela, aunque el tipo de pelo sea el mismo para ambos procedimientos. En este ejercicio se utilizan pinceles planos de pelo sintético.

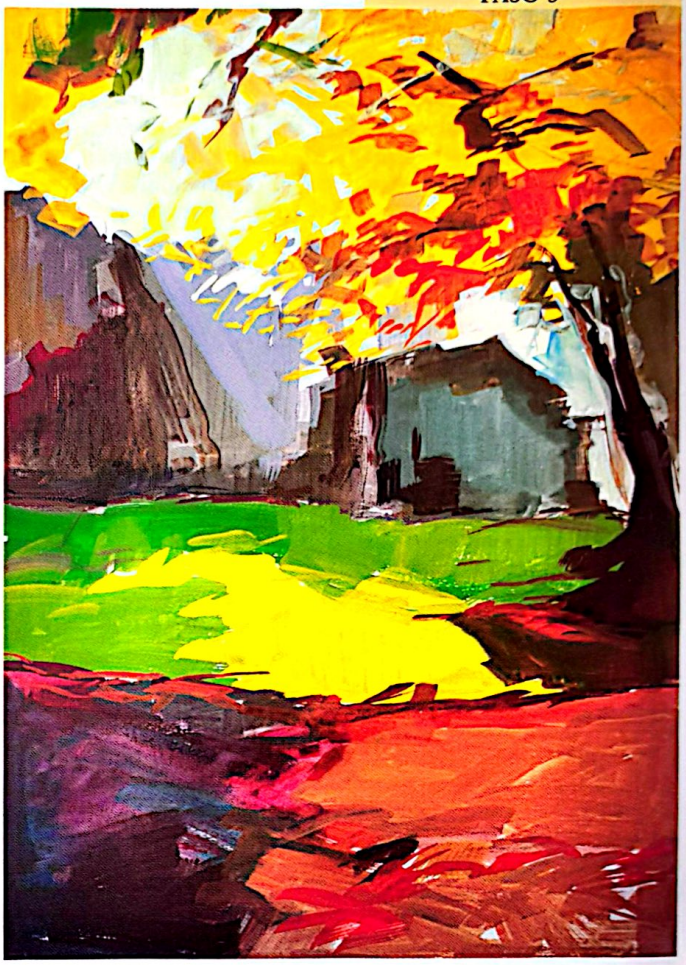
Scanned with CamScanner

Paisaje envolvente

PASO 4



PASO 5



CREACIÓN DE UNA BÓVEDA DE HOJAS

La clave del paisaje envolvente es la parte superior de la composición. Cuando el cielo está ahí, el problema básico es el color de los celajes; pero cuando una masa de hojas tapa completamente –o casi– todo el cielo, la cuestión reside en expresar la extensión de un techo o bóveda vegetal que avanza de nosotros hacia el fondo. El color no puede ser uniforme y hay que graduar los valores del mismo modo que los he graduado en el plano del terreno. Esta graduación de valores comienza por algunas manchas verdes y carmines que representan sombras. Estas sombras comienzan a dar la idea de distintos niveles o planos de hojas superpuestos.

AFINADO DEL COLOR

A la cuestión del plano que marcan las hojas se añade también la de la luz que lo atraviesa. Al pintar la masa amarilla he dejado huecos, zonas en blanco en previsión de este factor. La matización de la luz en esos huecos tiene que ser cuidadosa; la sensación a lograr es una mezcla de contraluces, luz directa, luz reflejada, etc. La cosa suena complicada, pero todo es cuestión de trabajar dentro de la gama ya establecida, modificando intensidades y buscando matices diferentes dentro de esas intensidades. Un buen recurso para representar los juegos de luz entre las hojas es el de aplicar toques pequeños de pincel de distintos rojos y sienas. Cada uno de esos toques o manchas representa un grupo de hojas o una hoja aislada. Los más oscuros se ven como hojas más bajas a las que no llega demasiada luz. Trabajando así, el amarillo queda como un plano intermedio entre las hojas más iluminadas y las más oscuras.

BLANCOS

El blanco más importante dejado entre los amarillos corresponde a la luz directa, una luz muy intensa y casi cegadora. Hay que representarla con un color muy claro que armonice con el amarillo. Elijo un verde de amarillento muy pálido, muy cargado de blanco, que se ajusta perfectamente a la entonación general por ser una transición entre los enérgicos amarillos de las hojas y verde de la hierba. Este color también invade el azul y las hojas ama-

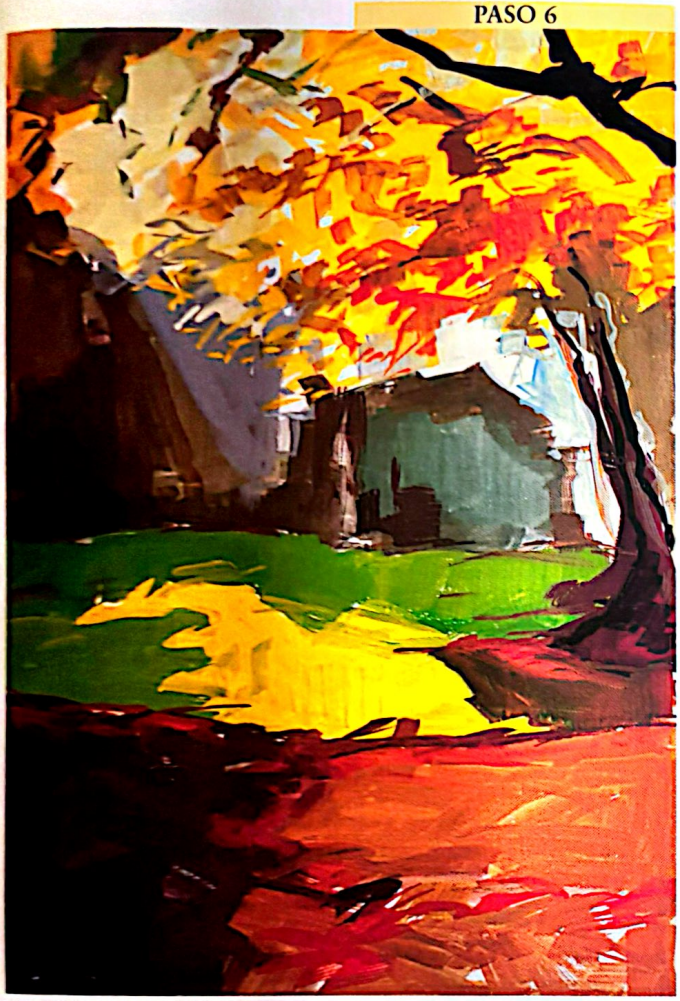
PASO 4. La parte superior de la composición ya va tomando una forma más precisa y coherente. Las manchas que he ido aplicando, trazando en todas direcciónes, ya sugieren el movimiento y el volumen de la copa del árbol. Los blancos que quedan entre las pinceladas, dan la idea de la luz filtrándose entre las hojas.

PASO 5. Aquí se ve la transición entre los amarillentos de la luz del cielo y el azul. Ese azul se entiende ahora como un aclarado de las sombras del fondo al ser traspasadas por la luz. Lo que aquí he realizado es un contraste entre colores complementarios, aunque ambos muy rebajados.

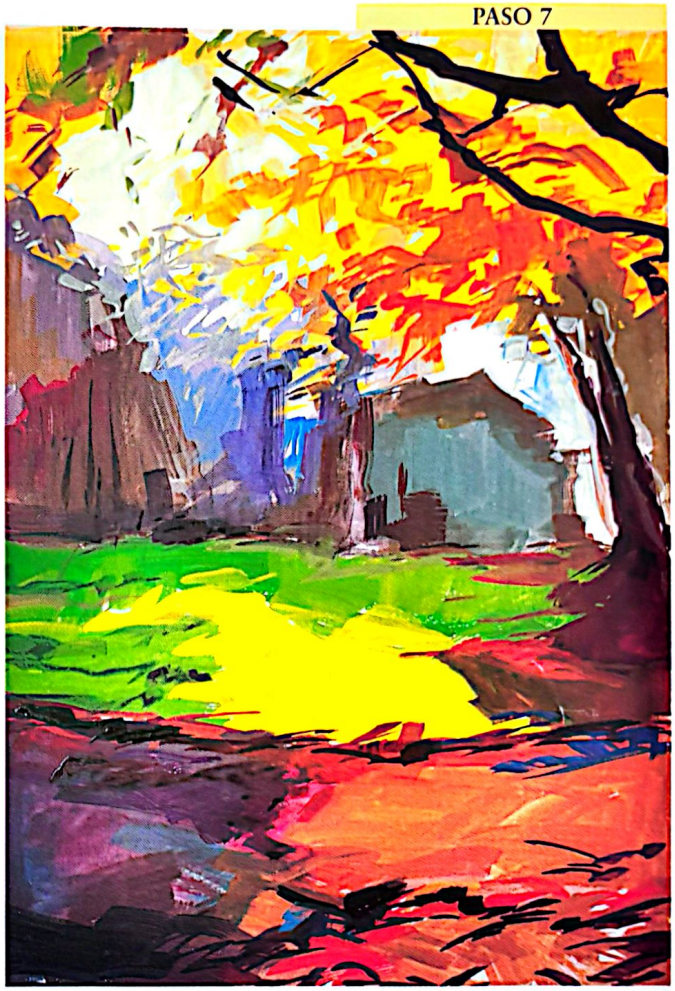
Al pintar las hojas de un árbol hay que pensar en términos de masa y no en detalles. Sólo cuando la masa de color está realizada se deben introducir los pormenores.

Scanned with CamScanner

PASO 6



PASO 7



rillas, pero no fundiéndose con ellos sino en una prolongación de pequeños trazos, semejantes a los que he aplicado cuando trabajaba las hojas. La proliferación de estos trazos evoca la riqueza vegetal de esta parte alta de la composición.

LAS HOJAS Y EL SUELO

La masa amarilla va perdiendo uniformidad gracias a las pinceladas rojas y sienas. Ya se ve que el tratamiento de la luz en las hojas es puramente cromático, como corresponde a un paisaje colorista como éste: el claroscuro está compuesto de amarillo, siena y rojo y el efecto que se consigue es de luz y de color al mismo tiempo.

En el suelo he efectuado algunos cambios muy importantes. En primer lugar he trazado pinceladas azules y carmines en zigzag. Estas pinceladas son las sombras de las hojas caídas en el suelo, pero también son las hojas mismas y el color agrisado del suelo. Lo que hago no es pintar hoja por hoja sino una interpretación general mediante el color y el trazo.

LA SENSACIÓN ENVOLVENTE

El propósito de crear una sensación envolvente en el paisaje está casi cumplido, sobre todo en el efecto de proximidad visual creado en el primer plano del suelo y en la copa del árbol. Es precisamente esa abundancia de primeros planos en la parte alta y baja de la composición la que promueve el efecto y es la clave del paisaje envolvente. Otra cuestión fundamental ha sido el conseguir la luminosidad, realmente compleja, del motivo. La manera de obtenerla ha sido aclarando los colores que caen dentro de la diagonal que baja desde la parte superior izquierda hasta el ángulo inferior derecho. Ambos factores son los que consiguen cerrar el paisaje hasta hacer de él casi un interior.



Color del cielo entre las hojas

PASO 6. La contrapartida de la realización suelta, ligera y luminosa de la copa del árbol está en el suelo, en primer término. Aquí también tengo que romper el color y dar la idea de una superficie cubierta de hojas, irregular. Pero esta superficie ha de ser de un color más opaco, sin transparencias y sin efectos luminosos, porque el haz de luz cae más atrás, en la zona central del motivo.

PASO 7. Estoy logrando la sensación envolvente que buscaba, la sensación de un paisaje visto desde dentro, desde su interior. Los gruesos trazos oscuros de las ramas contribuyen a ello ya que crean un espacio superior, como un techo que cierra la composición por su parte superior.

RECUERDE QUE:
El *gouache* permite insistir en el color mucho más que la acuarela. Además, el riesgo de pérdida de frescura del color es mucho menor pintando con aquella técnica.

Scanned with CamScanner

Paisaje envolvente

MODIFICACIÓN DE LA GAMA CROMÁTICA

El objetivo de las modificaciones en la parte baja de la obra es el detallar el plano del terreno, hacerlo más real y, al mismo tiempo, ajustar la gama cromática de la obra. Hasta este momento los rojos del suelo tenían una intensidad de tono bastante violenta y, sobre todo, muy plana, sin relieve. La introducción de los grises neutros ha aligerado la coloración y la ha hecho más real: estos grises participan perfectamente del color del suelo y le dan una naturalidad y un realismo que antes no tenía. Y a partir de este momento me voy a concentrar casi exclusivamente en los grises de distinta tendencia en cada uno de los bloques cromáticos del cuadro.



PASO 7

PASO 7. En el primer plano del paisaje he modificado sustancialmente el color y también la forma. El color está agrisado o, mejor dicho, hay grises intercalados entre los sienas y anaranjados de las hojas caídas. La combinación de estos dos colores me parece bastante interesante; pero a parte de ligar bien con el cromatismo de la obra, crea un efecto realista, un efecto de suelo ligeramente iluminado. Gracias a este aclaramiento, ahora la transición entre los claros de la parte central de la composición y el primer plano es mucho más natural y funciona visualmente mucho mejor. Por otra parte, como indicaba, la armonía cromática está más atemperada al haber rebajado el contraste de la parte alta de la composición con la intensidad oscura del primar plano.

EL MOMENTO DE LOS GRISES

Recapitulamos lo hecho hasta ahora con el color. Una pintura del motivo por bloques de color, considerando los bloques iluminados y las sombras y considerando también la colocación de los colores esenciales de la gama: azules violeta, rojos violeta, verdes, amarillos y el azul; y un tratamiento de las sombras mediante pinceladas superpuestas que no se mezclan y que crean una sensación luminosa.

En esta parte final del proceso voy a trabajar las transiciones entre los colores, sobre todo en la parte central de la obra donde se encuentran los verdes más brillantes, y la participación de los grises, que son siempre los encargados de atemperar la armonía de un paisaje colorista y de vitalizar los contrastes.

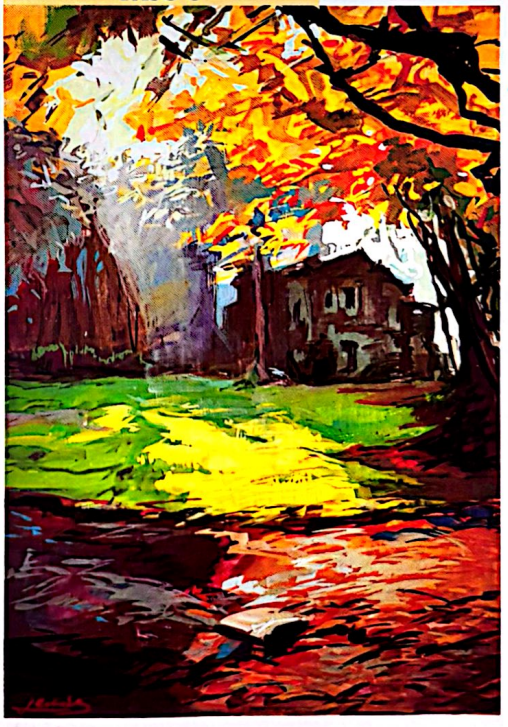
LUCES VERDES

El pedazo de prado manchado por la luz directa del Sol necesita un tratamiento más cuidadoso porque ahí el contraste entre verde claro y verde oscuro es demasiado pobre. Por eso aplico verdes muy claros y pálidos, verdes amarillentos que, a parte de realzar la luminosidad y el brillo de la hierba, son tonos de transición visual entre el amarillo de las hojas y el prado (son verdes muy parecidos a los claros del cielo iluminado en la parte superior de la composición); son los colores, junto con los amarillos, más luminosos de la pintura. También enriquezco los verdes oscuros para dar una ondulación al prado, más allá del claro iluminado, para romper la planitud de la mancha verde.

GRISES AZULADOS

El lugar para los grises de tendencia azulada serán las sombras de la parte izquierda y sobre todo la sombra de la casa. Para completar la fachada pinto pequeñas manchas de gris y construyo las ventanas y la puerta a base de unos pocos toques oscuros. También debo matizar el azul sobre el que aparece la luz más fuerte de la

PASO 8. La casa en la sombra necesita detalles. Estos detalles no tienen por qué ser muy precisos; al contrario: estando en la sombra, la casa tiene muy desdibujada la fachada, por lo que no conviene darle demasiada importancia. Los detalles de la puerta y las ventanas los realizo utilizando los mismos colores oscuros y agrisados que han servido para el resto de esa zona sombreada sólo que con más cantidad de negro.



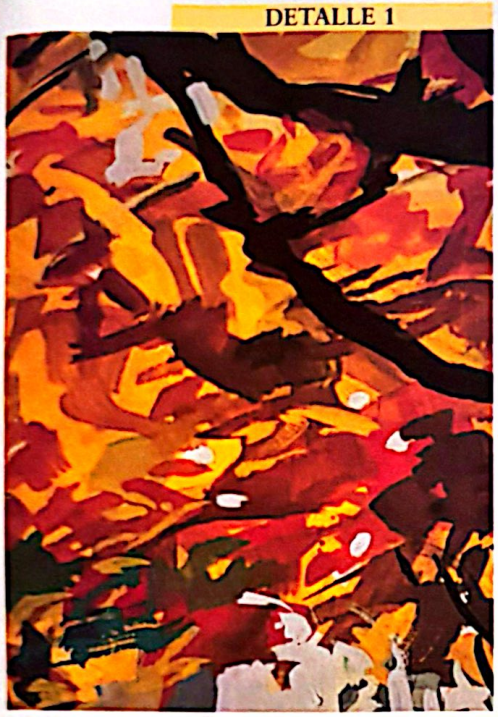
PASO 8

Las sombras poseen su color propio. En este ejercicio los colores de las sombras son rojos y azules, colores cálidos y fríos; su función en tanto que sombras viene dada por su tono oscuro y por su ligero agrisamiento.

RECUERDE QUE:
La representación de la luz puede hacerse o bien mediante el aclarado de los colores (como en el haz de luz del ejercicio) o bien mediante su intensificación (como en la copa del árbol).

Scanned with CamScanner

DETALLE 1



composición. Deseo lograr un paso del verde-amarillo pálido de la luz con el azul para que ese azul sea una continuación real del haz luminoso. Como he venido haciendo a lo largo de todo el proceso, no mezclo tonos, no fundo colores, sino que superpongo manchas: son estos grises manchas bastante transparentes, de un tono desvaído y sin intensidad. Aunque los colores no se mezclan realmente, la superposición de pinceladas sí crea un efecto de mezcla óptica que consigue realizar el efecto buscado.

ÚLTIMOS GRISES

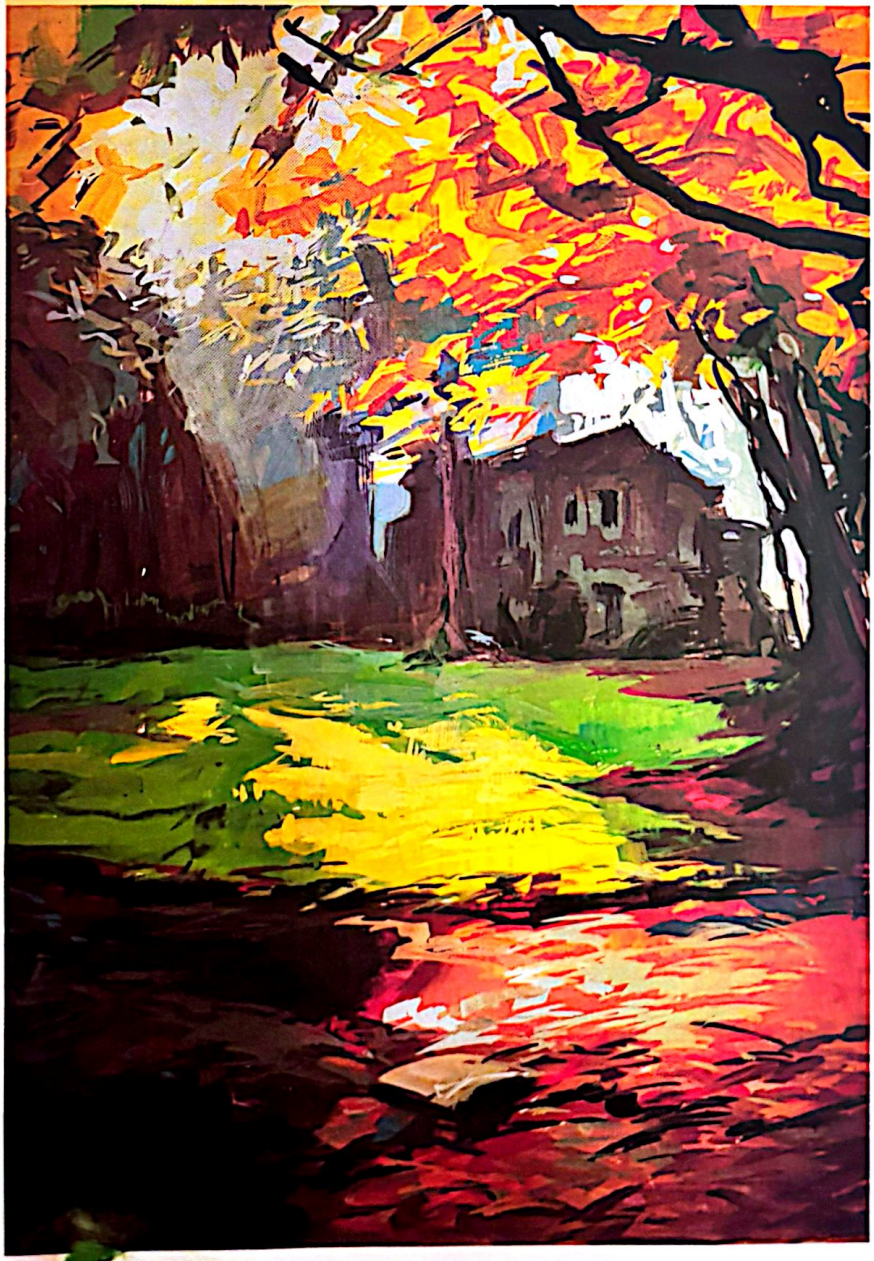
Los últimos grises son cálidos y corresponden sobre todo a las sombras del árbolado de la izquierda. Estos grises (colores quebrados de tendencia cálida) me van muy bien para acabar de redondear el límite del paisaje por ese lado, para acabar de envolver la composición.

Un aspecto interesante es la pulverización del color en menudas pinceladas en este lugar de la composición; este efecto tiene un gran rendimiento atmosférico, de unificación de la atmósfera luminosa del cuadro. Con estos últimos toques de gris acabo el cuadro. Todos estos grises han acabado de redondear la armonía cromática que sin ellos hubiera resultado demasiado artificial y violenta. El resultado es, en mi opinión, un ejemplo interesante de las posibilidades del paisaje envolvente.

DETALLE 1. He introducido una gran cantidad de matices en las hojas de la copa del árbol: amarillos de diversa tendencia, grises, sienas, rojos, etc. Toda esta variedad da calidad al contraluz y contribuye a que la sensación envolvente del paisaje se imponga con mucha mayor claridad; pero esa abundancia de matices distintos existe también en la parte baja, la que recibe la luz.

PASO 9. Obra terminada. Creo que he conseguido realizar un paisaje envolvente muy ricamente matizado. Un paisaje en el que las grandes masas de color están disgregadas por los juegos de luces y sombras y en los que la entonación cromática, dentro de la gama amarillo-verde ha quedado bien ajustada.

PASO 9



Scanned with CamScanner

Paisaje valorista

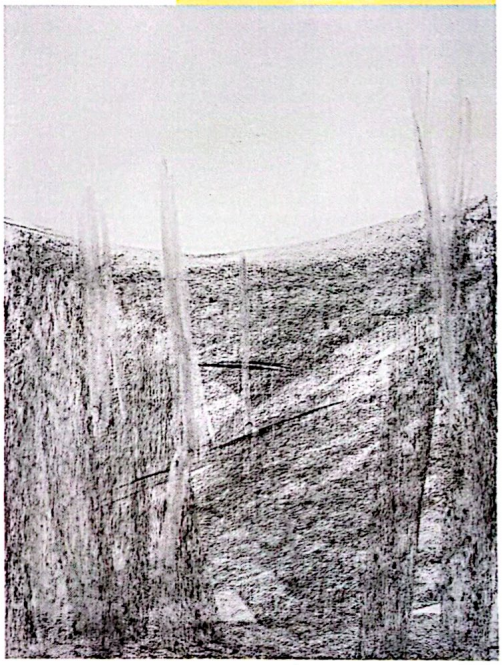
ESTHER SERRA
Paisaje al carbón

El carboncillo es el medio clásico de dibujo y Esther Serra domina este medio a la perfección. Como la artista sabe muy bien, el carboncillo se diferencia de otros procedimientos de dibujo por las grandes posibilidades de valoración que ofrece. Valoración en la línea, en sus grosores e intensidades y valoración sobre todo en la mancha: difuminados, borrados, degradados, fundidos... La flexibilidad de este procedimiento permite afirmar que una obra al carboncillo puede llegar a convertirse en una auténtica pintura en blanco y negro. Si a esta pintura monocroma añadimos la participación de cretas (creta sanguina y creta siena), resulta una obra ya casi plenamente pictórica.

Conociendo bien estos factores, la artista ha elegido un tema más propicio a la valoración de los tonos que a la interpretación colorista: un bosque invernal a la luz de la tarde. Los árboles desnudos son pura línea y el color del paisaje está amortiguado hasta la grisalla.



PASO 1



PASO 1. Al comenzar el paisaje prescindo de cualquier tipo de dibujo previo porque no voy a utilizar la línea como técnica de representación, sino la mancha. Por lo tanto, comienzo manchando el papel, valorando desde el comienzo mismo del trabajo. La primera valoración es la más simple que se pueda imaginar: un gris para el suelo y el blanco del papel para el cielo. Un gris que es un restregado ligero de carboncillo; sobre ese restregado paso el trapo para sugerir los primeros troncos de los árboles. En estos primeros troncos tampoco participa la línea: son dos aclaramientos de la parte manchada que ensucian (es decir, que oscurecen) la parte limpia del papel.

Para trabajar con carboncillo el papel debe tener cierta textura. El soporte clásico, de muy buen rendimiento, es el papel verjurado, tipo Ingres. Para dibujos muy trabajados se puede utilizar un papel de acuarela de grano medio.

PRIMERA VALORACIÓN

La primera valoración básica de la obra es extremadamente sencilla: el cielo y la tierra. El cielo es el blanco del papel y la tierra es un restregado de carboncillo con la barra plana contra el papel. Este primer contraste de gris sobre blanco determina desde el principio la intensidad que tomarán los siguientes valores. No es una mancha lisa y uniforme; sobre ella he pasado el trapo verticalmente para indicar la colocación de los troncos de los árboles y esas pasadas del trapo han desprendido un poco de carboncillo aclarando la intensidad del tono. Lo suficiente para crear puntos de referencia útiles durante el proceso que ahora sigue.

APROVECHANDO LA MASA DE CARBONCILLO

Para continuar las valoraciones básicas del paisaje no necesito nuevas manchas porque puedo aprovechar el carboncillo acumulado sobre el papel. Para ello me sirvo del trapo: restregando verticalmente transporto carboncillo hacia la parte alta del papel creando un primer dibujo de los troncos y ramas. Esta manera de dibujar, con un pedazo de tela, permite una gran espontaneidad en el abocetado de las formas y da una base tonal sobre la que es cómodo construir las luces y las sombras. La primera fase del proceso, por lo tanto, se basa en la mancha, la línea no aparece sino como consecuencia lógica de la forma de esas manchas.

Scanned with CamScanner

Material utilizado:
Barras de carboncillo, de creta sanguina y de creta siena; un trapo limpio, difuminador, goma maleable, lápiz-goma y pincel plano de pelo de cerda.

TRABAJO CON DIFUMINO

El difumino es un instrumento más preciso que el trapo pero su función –a parte de la de rebajar la intensidad de las manchas– viene a ser la misma: aprovechar el polvillo de carbón depositado sobre el papel para crear trazos y manchas ligeras. Me sirvo del difumino para dibujar más troncos y ramas y también para ir discriminando los distintos planos de la composición. Esos planos se ven como rayados de distintas direcciones superpuestos en la parte baja de la composición. Sin haber añadido trazos de carbón estoy consiguiendo afinar la valoración del terreno y dar un comienzo al ajuste de los planos.

EL HORIZONTE

En su parte inferior, el paisaje se cierra en el horizonte gracias a un plano de edificios y matorrales. Ese plano es de un valor más oscuro que el suelo, por lo tanto lo oscurezco mediante unos trazados de carboncillo que indican la presencia de dos términos, uno más cercano, a la derecha, y otro más alejado, a la izquierda. A grandes rasgos, éste es el segundo valor fundamental de la composición, de una intensidad más acusada que el del terreno y que determina un contraste más vivo respecto al plano del cielo que continúa estando en blanco. En el suelo ya he iniciado algunos trazos de sanguina que sugieren la extensión y anchura del camino.

DETALLE 1



***DETALLE 1.** Ahora estoy dibujando sin carboncillo, solamente con la ayuda del trapo, y aprovechando el polvillo del carbón adherido al papel. Frotando con el trapo realizo gruesos trazos rectos con los que busco la correcta colocación de los troncos. El trazo diagonal es el que marca el margen del camino, mientras que los trazos cortos de la parte inferior acabarán por ser los reflejos de los troncos.*

Difuminado con trapo



***PASO 2.** He conseguido un buen armazón de valoraciones sobre el que ir avanzando el trabajo. Es como un esqueleto que tendré que recubrir con el volumen y la forma de cada uno de los elementos del paisaje.*

DETALLE 2



***DETALLE 2.** El paisaje va tomando forma, se comienzan a entender las distancias y las colocaciones de los troncos, así como la banda del último término, en el horizonte. Todo ha sido hasta ahora a base de pasadas de trapo con las que he ido dando valoración a cada una de las partes del dibujo. Pero ahora paso a marcar algunos límites con el carboncillo, con trazos rectos y muy delgados para dar un poco de firmeza a la composición. También aplico trazos de sanguina en la parte baja, comenzando a dar un tratamiento más completo al terreno.*

PASO 2



RECUERDE QUE:
Trabajando con carboncillo no es aconsejable borrar demasiado porque la superficie del papel se deteriora fácilmente. El proceso de trabajo se desarrolla siempre a base de grisados suaves a trazos más oscuros.

Scanned with CamScanner

Paisaje valorista

PASO 3





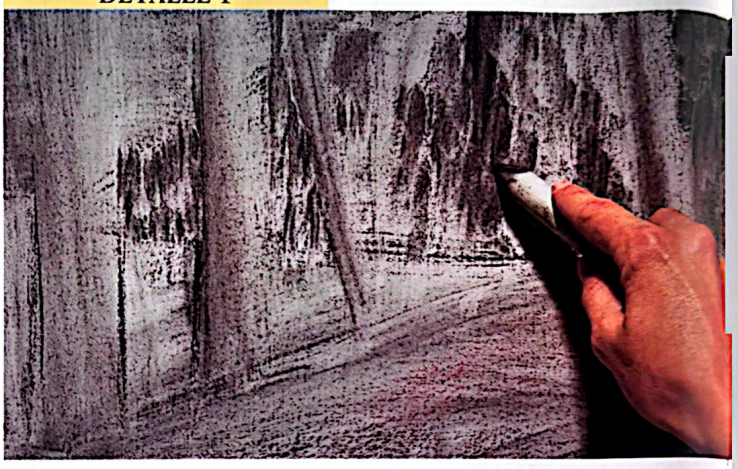
DETALLE 2

DETALLE 2. Las posibilidades de difuminado incluyen el uso de un pincel de cerda.

Otro detalle interesante es el del charco que refleja algunos troncos; utilizando la goma de borrar, he dado un brillo a la superficie del agua, es decir, he limpiado el blanco del papel creando un valor muy claro.

Otro de los instrumentos que suelo utilizar en mis dibujos al carboncillo es un pincel de cerda, de los que se utilizan para pintar al óleo. Uso el pincel como difuminador, con la ventaja añadida de que me permite controlar los trazos con una soltura idéntica a la del pintor. Primero mancho el pincel con carboncillo frotándolo sobre una mancha de carbón dispuesta en un papel aparte, algo parecido a lo que haría un pintor al tomar color de la paleta. Al aplicar el mechón sobre el papel, las cerdas dejan un rastro de carboncillo con el que preciso la posición y dirección de las ramas.

DETALLE 1



PASO 3. Algunos cambios importantes en este estado del dibujo son los del charco, que aparece borrado parcialmente para conseguir el efecto de brillo del agua. El borrado no afecta a las dos bandas centrales que son el reflejo de los troncos de los árboles. Otra aportación interesante son los trazos rectos de carboncillo que remarcan los límites de los troncos, dando forma a su perfil. Por lo demás, a medida que voy avanzando, cada tronco está ganando en concreción y su colocación en el paisaje se ve con mucha mayor claridad.

DETALLE 1. Con el difumino se trabajan los fondos de la composición.

DIFUMINADOR Y GOMA

Uno de los múltiples usos del difuminador es la obtención de superficies moteadas o con una textura discontínua, al modo del puntillismo pictórico. El proceso es casi el mismo que el seguido con el pincel: mancho la punta del difumino con carboncillo y la aplico a pequeñas manchas sobre el papel. El resultado es una masa punteada que evoca el follaje y que posee un valor más oscuro que el resto de la composición, por lo que los árboles (de un valor más claro) se recortan contra ella. Esta vez utilizo la goma de borrar, no para borrar, sino para rebajar la intensidad del valor de los troncos reflejados sobre el charco. Bastan unas pocas pasadas de la goma para que ese valor se aclare antes de borrar las manchas por completo.

LOS TRONCOS

Para darles mayor individualidad a los troncos he valorado su grosor con el trapo difuminando los trazos de manera que la superficie aparezca contínua y sin cortes. Es la continuidad que da la fusión de los valores, que siempre expresa un volumen redondo.



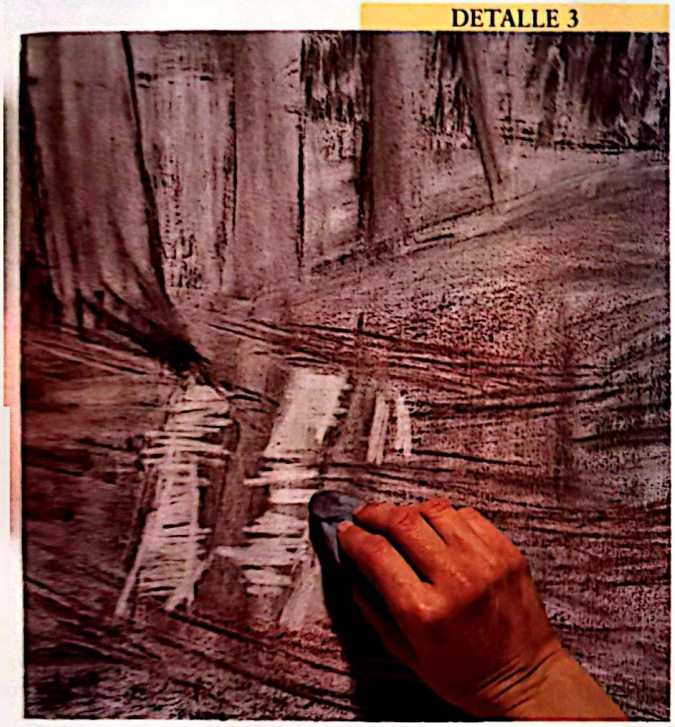
Difuminado con difuminador

La valoración comienza a partir de los grandes contrastes para acabar en ajustes más minuciosos. Trabajando con carboncillo no existe el contraste de blanco y negro puro sino de grises.

Scanned with CamScanner

DETALLE 3. Con la goma de borrar he abierto algunos blancos sobre el charco. Blancos que son trazos horizontales que dan la sensación de ondulación en el agua. Es interesante advertir que hasta el momento he estado trabajando casi sin aportación de nuevas manchas de carboncillo, simplemente aprovechando las primeras manchas para difuminar y valorar.

DETALLE 3



VALORACIÓN DE UN ÁRBOL

Con la valoración general del paisaje ya completa, aunque en tono menor, en una intensidad todavía muy suave, puedo empezar a valorar y modelar cada forma individual. Comienzo por el árbol de mayor tamaño trabajando con la barrita de carboncillo directamente. Hay que hacer notar que los grises del árbol son muy útiles como guía de colocación de las intensidades y puedo limitarme simplemente a colocar las manchas más oscuras. Estas manchas corresponden a la parte baja del tronco y al arranque de las ramas.

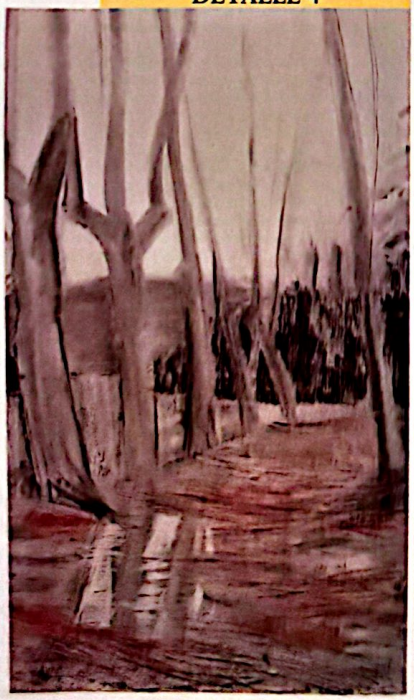
PASO 4



PASO 4. Ahora sí que he comenzado a manchar con más intensidad. Después de todo el trabajo de valoración y encaje general del motivo, llega el momento de revestir el anterior esqueleto estructural con el juego de valoraciones que modele uno por uno todos los árboles del paisaje. Para esta valoración, el oscurecimiento del último término ha sido muy importante porque hace destacar los troncos claros.

DETALLE 4. Algunos cambios importantes en este estado del dibujo son los del charco, que aparece borrado parcialmente para conseguir el efecto de brillo del agua. El borrado no afecta a las dos bandas centrales que son el reflejo de los troncos de los árboles. Otra aportación interesante son los trazos rectos de carboncillo que remarcan los límites de los troncos, dando forma a su perfil. Por lo demás, cada tronco está ganando en concreción y su colocación en el paisaje se ve con mucha mayor claridad.

DETALLE 4



DISTINTOS PROCEDIMIENTOS

Si en el árbol que acabo de modelar he trabajado con sencillas manchas de carboncillo, en el resto el procedimiento varía un poco. En el árbol siguiente he combinado las manchas (más pequeñas) con unos ligeros trazos con la arista de la barrita de carbón; estos trazos dan la sensación de la textura de la corteza y permiten modelar el volumen y rendir la representación de la superficie del tronco al mismo tiempo.

También es interesante comentar el tratamiento del tercer tronco de la izquierda (tercero por orden de proximidad); aquí sólo hay trazos: pequeños trazos casi paralelos que se intensifican hacia la izquierda, en el lado de la sombra. Es importante diversificar las maneras de valorar las superficies para no caer en un sistema igualitario y monótono. La valoración (el modelado en claroscuro) siempre es la misma, pero la forma de llevarla a cabo hace que cada parte del paisaje reciba un tratamiento específico.

El modelado de estos árboles repercute en el resto del paisaje y hace que toda la escena se vea ahora con mucha mayor claridad y con un espacio más profundo que antes.

RECUERDE QUE:
El difuminador no debe emplearse sistemáticamente sino sólo en algunos fragmentos que requieran fundidos menudos. Para los grandes difuminados es mejor utilizar el pincel, el trapo o los dedos.

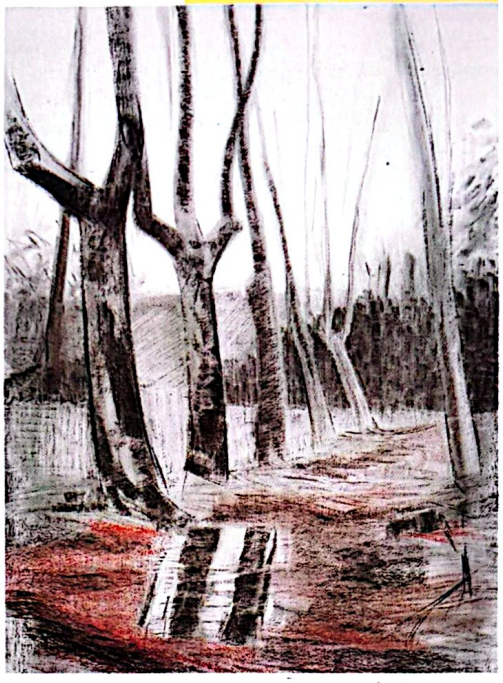
Scanned with CamScanner

Paisaje valorista

EL LÁPIZ-GOMA

Utilizo ahora un nuevo utensilio: el lápiz con mina de goma de borrar. Su utilidad queda demostrada en la imagen: finos borrados que hacen las veces de trazos claros sobre fondo oscuro. Realmente es posible dibujar con este lápiz cuando se trabaja sobre un fondo de carboncillo. Estos trazos paralelos son el medio de construcción de las casas del fondo, de un valor bastante más claro que el de los árboles. Gracias al lápiz puedo controlar el tono con toda precisión, cosa que sería muy difícil utilizando el difuminador e imposible si utilizase el trapo. El aclarado del fondo tiene un efecto simultáneo sobre los troncos: los vuelve más oscuros, por efecto precisamente de la llamada *ley de contrastes simultáneos* (un valor claro hace más oscuro el valor vecino).

PASO 5



PASO 5. Continúo valorando cada uno de los troncos siguiendo siempre el mismo sistema: aclarando un contorno allí donde el fondo es oscuro y oscureciéndolo cuando el fondo es claro.

Otro factor a destacar es la distinta valoración otorgada a cada uno de los árboles: más oscuros los cercanos y más claros los lejanos. Esto obedece a un efecto general, constante para todo tipo de paisajes: los elementos más cercanos se ven más contrastados (más claros y más oscuros) que los lejanos. No sólo el tamaño cuenta, también la intensidad del tono es esencial para desarrollar el espacio del paisaje.

LA TIERRA Y LOS CHARCOS

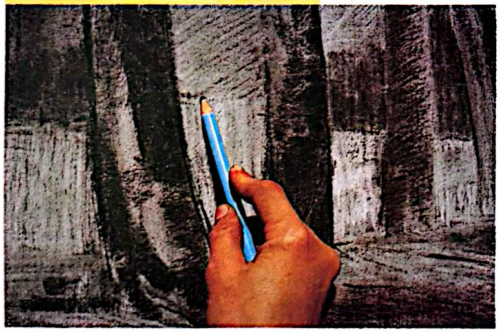
La realización de la tierra húmeda y el charco central merece ser comentada con algún detalle. En la tierra interviene una base de carboncillo más unos trazados con sanguina. En la parte más cercana el rojo de



PASO 6

PASO 6. Cuando tengo los troncos bien valorados intensifico los contornos con un trazo limpio de carboncillo. Un trazo que, al igual que la valoración del sombreado, es más oscuro o más claro según sean oscuras o claras las manchas circundantes.

DETALLE 1



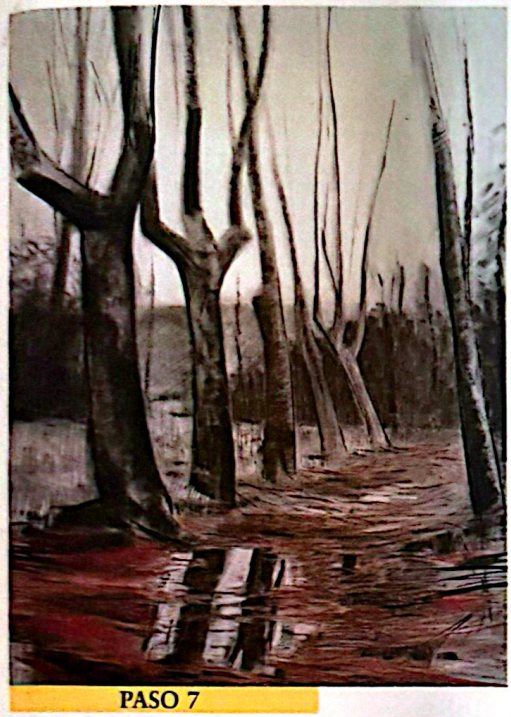
DETALLE 1. El lápiz-goma puede servir también como medio de creación de texturas, produciendo rayados finos sobre la mancha de carbón.

AJUSTES DEL DIBUJO

El proceso de trabajo de una obra al carboncillo va de lo general a lo particular: de los valores mayores a los menores, del ajuste de las formas a la precisión de éstas. Habiendo modelado los troncos y ramas mediante los valores, ahora tengo que concretar el dibujo de esos troncos y ramas; para ello dibujo firmes líneas de carboncillo en los flancos más oscuros y en las partes menos definidas. Una de esas partes es la rama derecha del árbol más cercano: esta rama parecía antes subir verticalmente, pero curvando su perfil hacia la derecha, marco su verdadera dirección, con lo cual la rama vertical pertenece ahora al árbol siguiente.

El lápiz-goma es útil tanto para borrar detalles muy pequeños como para crear zonas de grises con cierta textura.

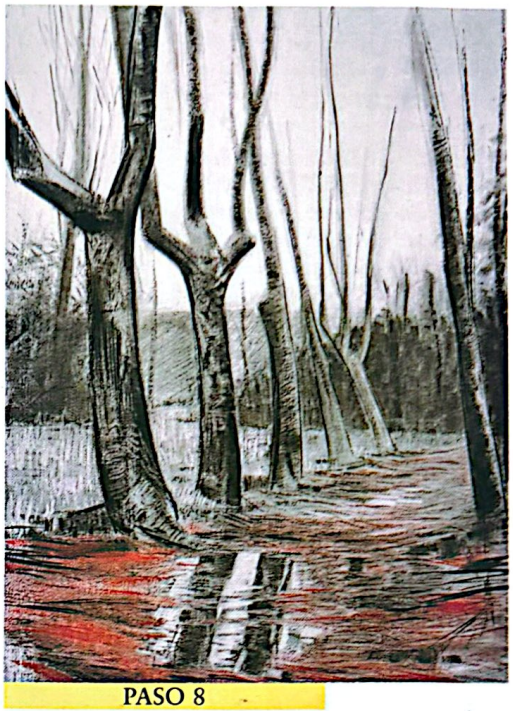
Scanned with CamScanner



PASO 7

PASO 7. Los trazos de sanguina en el terreno ganan en cromatismo gracias a la progresiva intensificación de los valores claros y oscuros del dibujo. A pesar de ser un dibujo puramente valorista y casi monocromo, ha adquirido valores pictóricos y sugerencias de color.

PASO 8. Sigo intensificando los tonos porque lo que me falta por hacer es ajustar definitivamente el contraste de los oscuros contra el blanco del papel. Por lo tanto oscurezco un poco en todas partes para mantener las relaciones entre los valores al tiempo que contrastar más el cielo y el terreno.

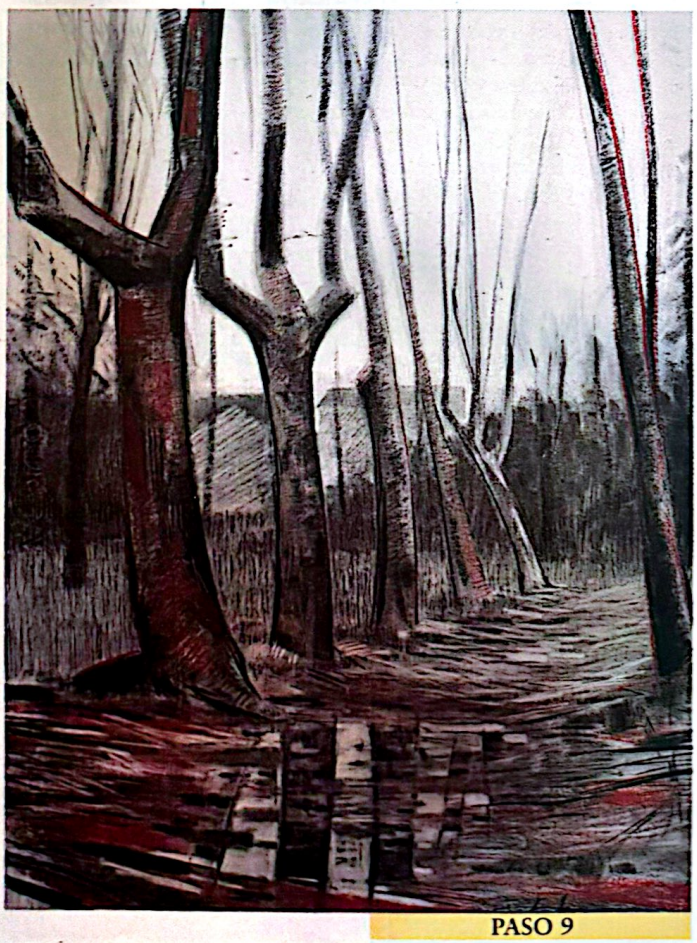


PASO 8

la sanguina es perfectamente visible; su alternancia con los grises del carboncillo crea la sensación ondulada del suelo. Estos trazos se interrumpen en el charco, que consiste esencialmente en dos trazos de carboncillo rodeados de un blanco que casi es el del papel. Pero lo que de verdad crea el efecto del agua son los ligeros toques de carboncillo que se interponen y que permiten que esos blancos se vean como la superfície brillante del agua. Más hacia el fondo, la sanguina y el carbón están más difuminados y su valor es más claro, por la misma razón explicada a propósito de los árboles.

VALORACIÓN FINAL

En la última fase del proceso he dado un vuelco importante a la valoración general de la obra. Hasta casi el final había mantenido los valores en una progresión bastante suave: las intensificaciones nunca eran muy oscuras y los aclarados tampoco podían ser demasiado acusados; la armonía general, sin embargo, estaba lograda.



PASO 9

Pero tras hacer un alto y estudiar el dibujo con calma, me he dado cuenta de que faltaba intensidad y fuerza de contrastes. La última acometida ha sido decisiva: he oscurecido casi todos los troncos aplicando sanguina a las sombras, destacando más los árboles del fondo. La hierba que aparece tras ellos se ve nítidamente ahora, porque he unificado el tratamiento mediante ligeros trazos cortos de carboncillo. Los tejados de las casas son más oscuros y definen mejor la forma. Y todo el suelo es ahora más oscuro por la participación de la creta siena. La obra ya está definitivamente valorada, es decir, terminada.

PASO 9. Conseguido definitivamente el contraste general que buscaba, doy la obra por concluida. No es una pintura, pero es mucho más que un dibujo: es una obra completa, íntegra en sí misma. Esta obra es una buena demostración de que el puro valorismo tiene un alto interés pictórico.

RECUERDE QUE:
Al final del trabajo, un dibujo al carboncillo puede fijarse con un spray sin que el tono se altere. El tipo de fijador más aconsejable es el mate.

Scanned with CamScanner

Paisaje en claroscuro

MANEL PLANA
Paisaje a la acuarela

El paisaje es el tema natural del acuarelista, por tradición y también por una suerte de afinidad entre la fluidez del medio y la vastedad atmosférica de la Naturaleza. El acuarelista Manel Plana es sobre todo un pintor de paisajes y viendo sus obras se percibe inmediatamente la compenetración múltiple del procedimiento, el pintor y el motivo. Su estilo suelto, fluido y abreviado recoge lo esencial del tema potenciándolo hasta su máximo rendimiento pictórico. Una de las peculiaridades de la pintura de Plana es la personalidad de sus medios: manchas audaces, dibujo rápido y cursivo y un color voluntariamente limitado y de espléndida coordinación.

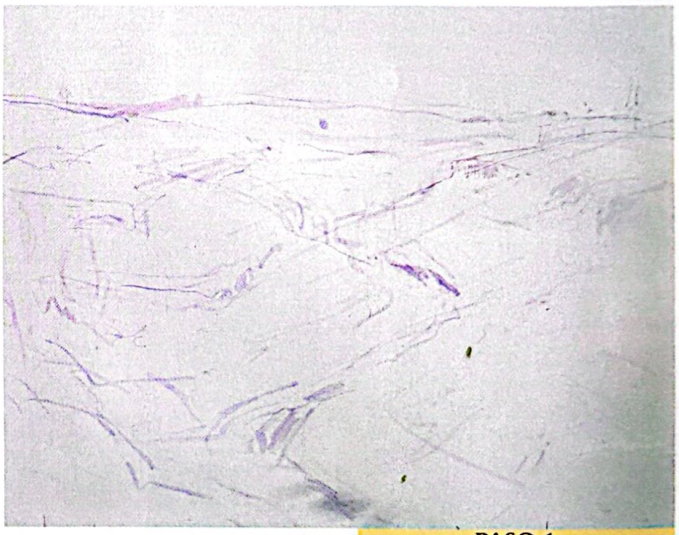
Su manera tan personal de interpretar el claroscuro en la Naturaleza lo convierte en un invitado especialmente indicado para este libro. Hay mucho que aprender de su pintura pero en este paisaje nos vamos a concentrar en cómo resuelve él esta cuestión concreta: el claroscuro.



MOTIVO Y TÉCNICA

Pintar un paisaje en claroscuro no es una cuestión que dependa tanto del tipo de motivo, de la hora del día, o del momento del año como del modo de trabajar del pintor, de su estilo y su técnica. Lo que me interesa conseguir con mis paisajes es una armonía con pocos colores pero que deje el motivo bien explicado, que se deje notar el relieve de la Naturaleza y los juegos de la luz. El claroscuro que utilizo no es el clásico modelado en luz y sombra a partir del color local de los objetos sino una composición a base de manchas claras y oscuras jugando con muy pocos colores. Esta vez los colores serán el verde y el azul-violeta, porque me vienen sugeridos por el motivo (la hierba, los árboles y las sombras).

El dibujo previo está resuelto a punta de pincel, utilizando un azul como color de los trazos. Este dibujo ha de ser de muy baja intensidad para que no interfiera en el juego de las manchas, pero ha de contener todas las claves de la forma del paisaje: las curvas de la hondonada,



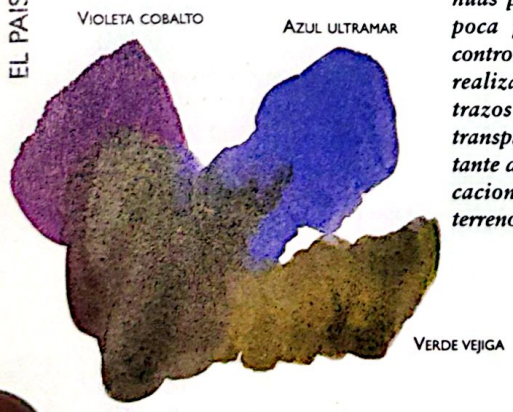
PASO 1

PASO 1. Para realizar este dibujo he utilizado un pincel viejo, de mechón muy gastado y duro. Un pincel con el que no se pueden trazar líneas largas y continuas porque puede cargar muy poca pintura; gracias a esto, controlo mucho mejor un dibujo realizado a base de pequeños trazos cortos y muy suaves y transparentes. El dibujo es bastante detallado en cuanto a indicaciones de los accidentes del terreno.



PASO 2

PASO 2. Como siempre en acuarela, comienzo a pintar por la parte superior del papel, por el cielo, de esta forma se controla mejor la mancha de pintura. El cielo es de un azul ultramar muy disuelto en agua, con aclarados del agua y el color que representan las nubes. Estos aclarados los he hecho con el mismo pincel, limpio de color y bastante seco, frotándolo ligeramente sobre la mancha húmeda.



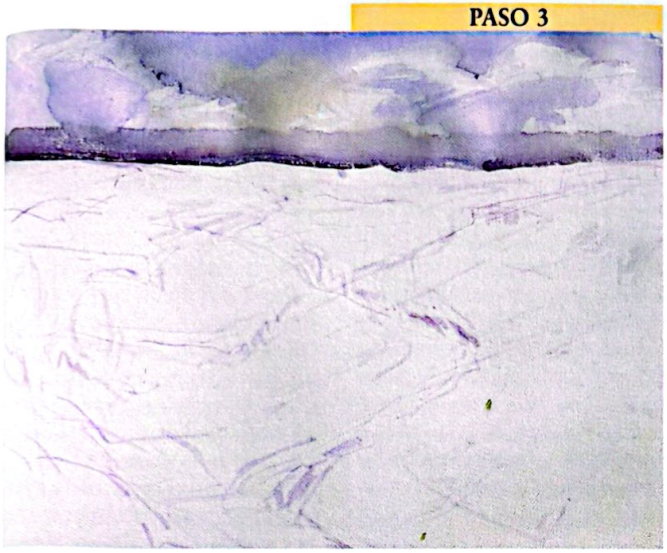
Verdes del último término

En este ejercicio se utiliza un papel de acuarela de grano medio y de un gramaje de 250 gr/m². Los pinceles son de oreja de buey y los colores son acuarelas cremosas en tubo.

Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Amarillo cadmio limón, ocre amarillo, siena tostada, azul cobalto, azul ultramar, verde cinabrio y carmín de Garanza.

PASO 3



PASO 3. Esta banda de un azul más oscuro, con tendencia al violeta, la he realizado de un solo trazo de pincel. Representa la barrera de montañas en ultimísimo término. Este color azul se aviene perfectamente con el cielo al tiempo que se va a integrar sin problemas en el cromatismo de las colinas del paisaje. La forma levemente irregular de los contornos de la mancha sirve de representación del dentado de esas montañas en el horizonte.

los niveles de las colinas y la disposición de los distintos planos.

CIELO Y HORIZONTE

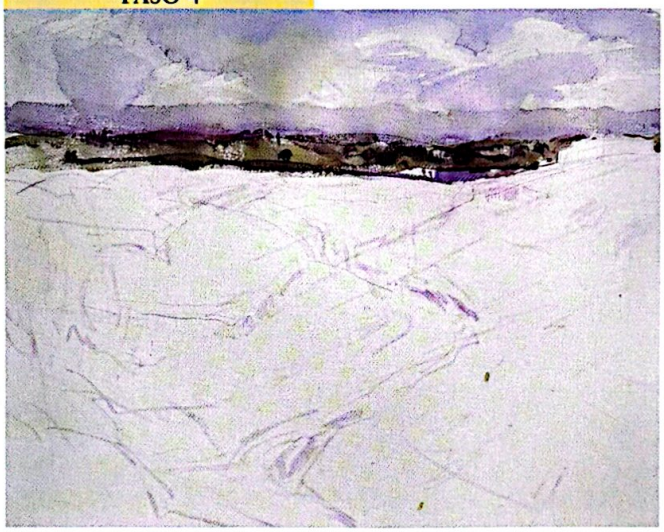
Como siempre solemos hacer los acuarelistas, comienzo a pintar por la parte superior del papel, por el cielo. Aunque la fotografía del paisaje no lo recoja, el cielo al natural contiene una cierta variedad de intensidades. Esa variedad queda suficientemente reflejada mediante un lavado tenue de azul más o menos disuelto según la disposición de las nubes. La línea del horizonte está subrayada por una muy lejana cadena de montes que puede perfectamente representarse por una cinta de azul más oscuro; la parte baja de esa cinta recorta el dibujo del horizonte del paisaje, que es así una línea recta.

Es en esa línea donde comienza el paisaje: justo debajo de las montañas, una nueva franja representa el último término. Lo pinto de un color bastante oscuro para contrastarlo con los términos más cercanos que pintaré a continuación. Este último plano une el cielo con la tierra gracias a la similitud del valor (un verde de una intensidad parecida al azul).

VERDES

En el horizonte del paisaje ya puede verse mi forma de trabajar el claroscuro. No lo trabajo modelando la forma sino contraponiendo manchas que expresan simultáneamente la luz y el relieve de la geografía. Esta forma de hacer se ve ahora a las claras: los primeras manchas verdes dejan blancos entre sí para que esa luz y ese relieve aparezcan con naturalidad, para que entre esas manchas pueda intercalar valores claros u oscuros (ya lo iré decidiendo) a medida que vaya avanzando el trabajo. Todas estas manchas verdes están colocadas siguiendo de cerca las indicaciones del dibujo previo, trasladando y adaptando mi visión del motivo a la forma del paisaje dibujado.

PASO 4

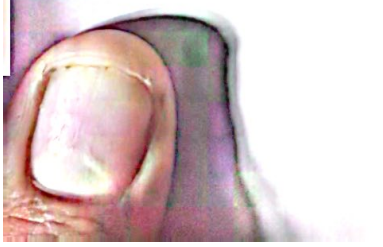


PASO 4. Continuando con el proceso que me lleva de la parte más alta del paisaje a las inferiores, realizo en este momento la banda de colinas más lejanas. Trabajando con las intensidades del verde, con el pincel cargado de color, con más o menos agua para consegir variaciones en el tono, consigo sugerir la continuidad de montículos. Con el pincel viejo que utilicé en el dibujo previo aplico manchitas más oscuras, que son los árboles y casas en la lejanía.

PASO 5



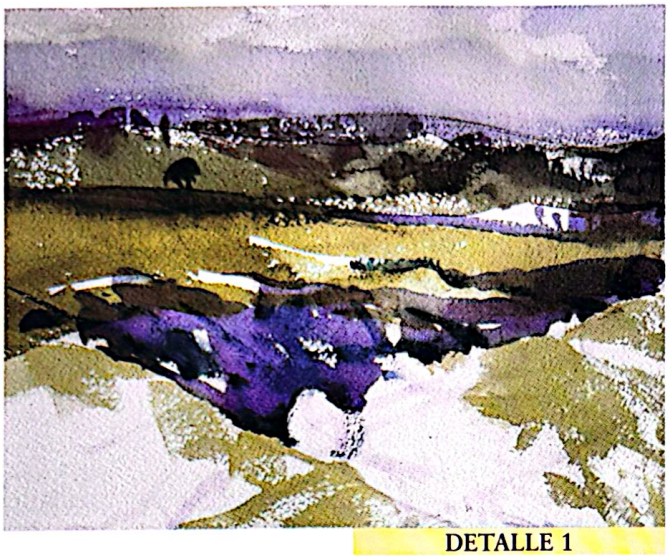
PASO 5. Al ir bajando en la composición, voy llegando a términos más cercanos y mi forma de trabajar cambia. Las manchas están más separadas, están menos ligadas, y, en consecuencia, la superficie pictórica se hace menos tupida. Esta mayor separación de las manchas que explican la forma del paisaje da la sensación que esas formas están más cerca. La inclinación de las pinceladas comienza a ser importante porque de ella dependerá la forma de las colinas.



RECUERDE QUE:
En un motivo que sugiera una composición por masas hay que prever los distintos pesos de las zonas de color. En este ejercicio la extensión de la mancha amarilla se compensa mediante acentos de verde oscuro que animan ese amarillo.

Scanned with CamScanner

Paisaje en claroscuro

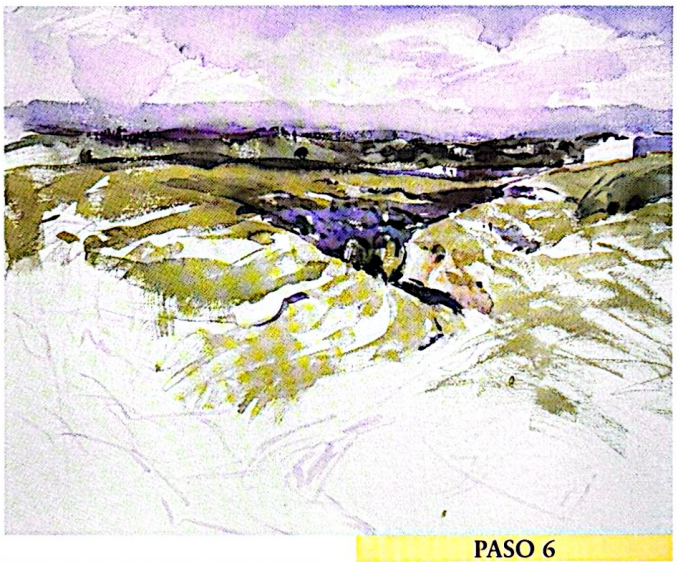


DETALLE 1

DETALLE 1. Los últimos planos del paisaje están ya acabados. He ido bajando en la composición hasta cubrir completamente toda la serie de colinas que cierran el panorama. Los colores utilizados hasta ahora son sólo el verde y el azul, pero a partir de este momento introduzco el violeta, que será el otro gran protagonista cromático de este paisaje. En este fragmento se ve, por un lado, la manera en la que he realizado los últimos términos del paisaje, con sus pequeños detalles que puntean las distintas gradaciones de las colinas.

PRIMERAS SOMBRAS

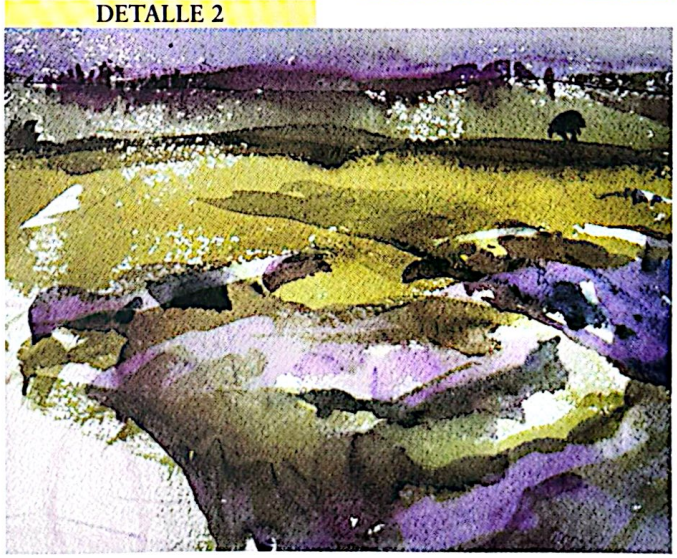
Un valor decididamente oscuro es el correspondiente a la parte más alejada de la vaguada; ahí es donde pinto un azul-violeta, una sombra. Esta vaguada o rambla zigzagueante será crucial en la resolución de la acuarela porque divide el paisaje en dos cuerpos a derecha e izquierda de la composición. Será este accidente del paisaje el que distribuirá el claroscuro del motivo; el ritmo del trabajo, a partir de ahora, vendrá determinado por la lenta construcción de este accidente natural. Ya vemos cómo los verdes definen el paisaje en superficie, en extensión, mientras que los azules-violeta lo van a definir en profundidad.



PASO 6

PASO 6. En esta parte del paisaje voy trabajando con bastante más precaución que en la parte superior porque aquí las pinceladas, a parte de colorear, también explican la forma de las colinas y debo cuidar las direcciones e inclinaciones. Trazando manchas en declive puedo representar las laderas.

DETALLE 2



DETALLE 2. El violeta que sombrea las laderas no debe tener la misma intensidad en todas partes. En esta zona que acabo de sombrear la mancha debe ser suave y transparente, no debe cubrir completamente los colores de base para que el modelado de la colina no pase bruscamente de claro a oscuro. En esta ampliación de la mancha sombreada se aprecia la calidad transparente del color y la importancia de esa transparecia. La sombra cubre ligeramente la colina pero dejando ver los colores inferiores.

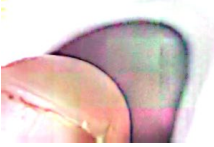
REPRESENTAR LA GEOGRAFÍA

La idea que persigo al extender estas manchas verdes a lo largo de las colinas es la de definir su forma, casi su forma geológica hecha de estratos, de anillos que se elevan. De esta manera sugiero la forma curva sin necesidad de alterar el color. La forma de cada una de las manchas no es arbitraria sino que responde a las intensidades que puedo distinguir en el motivo. La aplicación de pinceladas deshilachadas contribuye a representar mejor la forma y el avance de las colinas hacia el primer término. El rincón más alejado de la rambla contiene una considerable cantidad de detalles pero todos ellos están sumergidos en el azul dominante, en la oscuridad que corresponde a ese fragmento del paisaje.

ALGÚN TONO CÁLIDO

Por excepción, dentro de la armonía elegida, aplico ahora un siena muy claro en la parte rocosa del final de la colina de la derecha; ahí pega el Sol directamente y este color expresa

Las transparencias son una de las calidades de la pintura a la acuarela, pero la fuerza del procedimiento reside en la intensidad de la mancha. Un exceso de transparencias tiende a amortiguar el efecto básico de la mancha.



Scanned with CamScanner

bien esa iluminación. Por lo demás, continúo con la construcción de los grandes volúmenes de las colinas. Ahora extiendo una aguada azul sobre el flanco delantero de la colina de la izquierda, todo él en sombra. Gracias a las anteriores manchas verdes y a la transparencia del color, la sombra no es sólida sino que contiene el relieve de la geografía en su interior. Verdaderamente esta sombra cubre la colina, los verdes de la colina: es un color superpuesto, limpio y no una mezcla más o menos agrisada. Con este procedimiento consigo un claroscuro delicado, luminoso y sin rigideces: un claroscuro de paisaje, que no tiene nada que ver con el claroscuro de un interior.

PASO 7. Estoy trabajando ya el primer plano, aunque todavía no tengo resuelto el plano medio. Los blancos que quedan entre ambos términos corresponden a la curva última de la rambla y los iré concretando poco a poco, trabajando a su alrededor hasta que la forma me venga dada por las manchas circundantes.

PASO 7



DIRECCIÓN DE LAS MANCHAS

Mi recurso fundamental en la confección del paisaje son las manchas sueltas de color y, como ya he dicho, el claroscuro lo consigo combinando manchas netas, manchas de un color concreto, reduciendo la mezcla entre esas manchas al mínimo. La forma de las colinas viene dada no por el dibujo, tampoco por el color sino por la forma y la dirección de las manchas. En la colina de primer plano, a la derecha, las direcciones repetidas de las pinceladas se curvan hacia abajo; esa curvatura es la que da la forma de la colina. El sistema consiste en envolver el volumen poco a poco hasta que la forma queda explicada.

PRIMER PLANO

El primer plano de la derecha no es tan claro como el de la izquierda porque está mucho más próximo: es la misma ladera en la que estoy pintando. Más que un volumen en su plano muy marcado. Pinto unos verdes amarillentos para distinguirlos del resto de verdes de la composición y reservo el blanco que los separa del resto del paisaje para realizar los árboles empezando por su copa. El claroscuro conseguido hasta el momento permite entender la forma precisa de la rambla: su curso curvado desde el fondo hasta los primeros términos. A lo largo de todo su recorrido el paisaje entra y sale de la luz a la sombra. Hay en este sentido una mancha muy ligera pero de gran importancia: la que marca el recodo de la colina en la ladera derecha, ese color frío expresa un hundimiento que es como el eco del saliente a la izquierda.

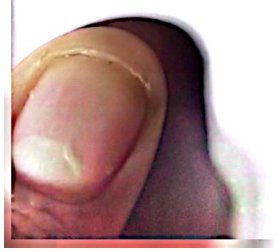


Verdes del primer plano

PASO 8



PASO 8. En la colina de la izquierda se puede apreciar perfectamente el ritmo descendente de las manchas y cómo crean el volumen ondulado de la colina. Los blancos entre tales manchas corresponden a las luces que hacen destacar el volumen. Hay que tener en cuenta que esta colina es la que recibe el sol de manera más directa, por lo tanto aquí debo tratar el color con mucha mayor suavidad que en el resto de la acuarela.



RECUERDE QUE:
La acuarela es un medio transparente con el que se consiguen tonos claros por la transparencia del papel, no por mezclas. El color blanco no existe en las gamas de colores a la acuarela.

Scanned with CamScanner

Paisaje en claroscuro



PASO 9



PASO 10

PASO 9. Los árboles que cierran la composición en su lado izquierdo son una buena referencia de la escala del paisaje y me sirven para calibrar las distancias y las relaciones entre los diferentes planos de éste. Aunque todavía carecen de un apoyo sólido, ya dejan entender la posición de la ladera sobre la que se asientan así como mi propia posición, mi punto de vista respecto al paisaje.

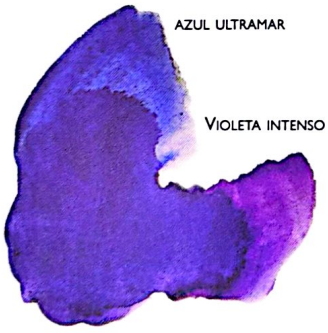
PASO 10. Cuando ya he limitado lo suficiente el espacio blanco central y veo con claridad la trayectoria que debe seguir la curva de la vaguada, mancho esa curva con un verde oscureciendo con azul. Esta mancha es bastante importante porque de ella depende que la hendidura del terreno quede bien explicada, que se vea claramente su concavidad.

LOS ÁRBOLES

La forma de realizar los árboles no puede ser más sencilla. La copa está compuesta por un verde manchado de oscuro en su parte central (oscuro que es un siena mezclado con azul); esta sombra da la entonación de un contraluz no demasiado acentuado. Las manchas verdes sólo han necesitado de unas finas líneas de un azul negruzco para convertirse en pinos. De momento estos pinos parecen flotar sobre el verde de base, pero inmediatamente me ocuparé de que reposen sobre la tierra. Para integrar estos árboles en el conjunto del paisaje he hecho avanzar la sombra azulada de la colina entre las ramas, por debajo de la copa; de este modo el efecto de contraluz es todavía más claro.

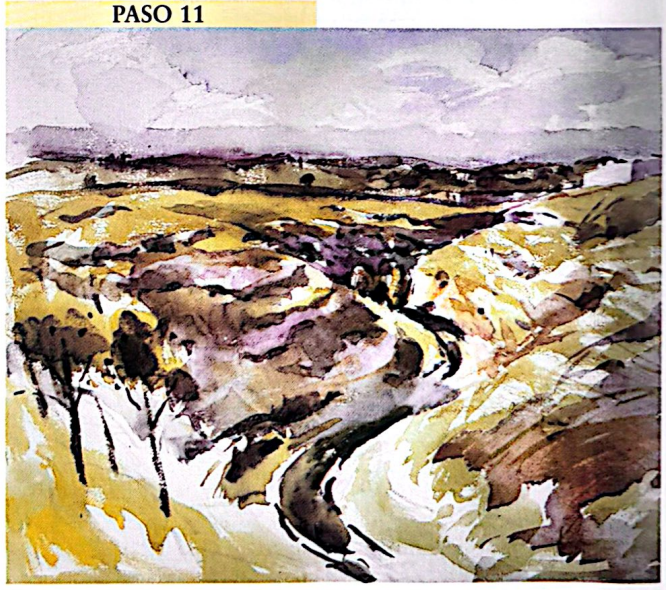
LA RAMBLA

La última sección de la rambla, la más cercana al primer plano, acaba con una nueva curva; o, mejor dicho, continúa fuera del alcance de la vista en la parte inferior de la colina sobre la que estoy pintando. Este último recodo sale de nuevo a la luz pero lo he pintado con verdes oscuros buscando un contraste que lo acerque al primer término. De esta manera, la transición entre la sombra y la luz es fluida ya que el verde es el mismo que en la sombra pero ahora la luz es el blanco del papel. Con esta curva final, la realización de la vaguada queda prácticamente concluida.



Sombra intensa

PASO 11



PASO 11. Estoy sombreando y oscureciendo un poco el color de la ladera de la derecha, tapando blancos y unificando la superficie cromática. En este tramo final del trabajo lo que queda por hacer es dar una mayor densidad a la entonación general aunque evitando en todo momento ensuciar el color.

El verde es un color al que suelen favorecer las mezclas *sucias* o accidentales. Muchos verdes se obtienen a partir de los restos de mezclas múltiples dejados sobre la paleta.

Scanned with CamScanner

SOMBRAS SOBRE LA COLINA

La colina en primer plano ocupa un lugar intermedio entre la luz y la sombra. Como no hay ninguna arista o accidente que permita contrastar la luz y la sombra, el paso de una a otra ha de ser progresivo. Pero creo que con todo lo visto hasta ahora queda claro que no me interesa trabajar con degradados de color sino con manchas de color neto. La solución que doy es aplicar anchas pinceladas de un azul-violeta bastante disuelto, bastante claro y transparente, por encima de las manchas verdes ya secas. El manchado no sigue ningún orden especial ni responde a la forma de la colina; es intuitivo: voy manchando hasta que consigo la sensación de sombreado, de paso suave de la luz a la sombra. Creo que para conseguir un efecto de claroscuro no es obligatorio tener que degradar el color sistemáticamente. Además, la acuarela se resiente del exceso de mezclas y degradados.

EL PRIMER PLANO

Quedaba por resolver el terreno del primer plano donde crecen los pinos. La solución consiste en ensombrecer la parte inferior de la ladera y en aplicar algunos azules muy disueltos que se explican como sombras de unas piedras cuya parte iluminada es el blanco del papel. Hecho esto, la ladera ya da [illegible] suficiente a los árboles que ahora sí, parecen crecer [illegible] ella. Gracias al cambio de [illegible] en la ladera ésta parece [illegible]carse y realmente se logra [illegible]nsación de ser el plano más [illegible]ximo.

PASO 13. Y este es el paisaje acabado. No voy a insistir más porque la acuarela contiene la suficiente densidad cromática y conserva la frescura indispensable en esta técnica.



PASO 12

PASO 12. El paisaje está casi acabado. Como últimos retoques, me entretengo en aplicar algunos detalles en el último término: algunos árboles, intensificar el perfil de algunas colinas y dar más importancia al edificio que aparece sobre la colina de la derecha.

RESULTADO FINAL

Ante la obra acabada, recapitularé los momentos más significativos de su realización. Un momento importante ha sido la solución del horizonte, tanto por el lado del cielo como, sobre todo, en la última banda de paisaje que parece contener mucho detalle simplemente porque las manchas son muy pequeñas. A partir de ahí, las manchas se han agrandado considerablemente. Todas ellas tenían una dirección determinada, una dirección que era la de la caída del terreno y la forma de las colinas. La monocromía en verde se ha acabado cuando he comenzado a pintar la parte más lejana de la rambla; aquí las sombras han hecho su aparición y he utilizado manchas de azul-violeta para cubrir las partes más sombreadas. A medida que me he ido aproximando al primer plano, las manchas se han hecho mayores, más desligadas y con mayor presencia de blancos, todo con el fin de lograr un mayor contraste que acercara los primeros términos. Éste ha sido mi paisaje en claroscuro, en un claroscuro típicamente de acuarelista.

PASO 13



RECUERDE QUE:
Las mezclas realizadas en la paleta pueden ser la base de nuevos colores. A veces, la suciedad de la paleta ofrece buenas oportunidades cromáticas para las mezclas.



Scanned with CamScanner

El color de la luz y la sombra

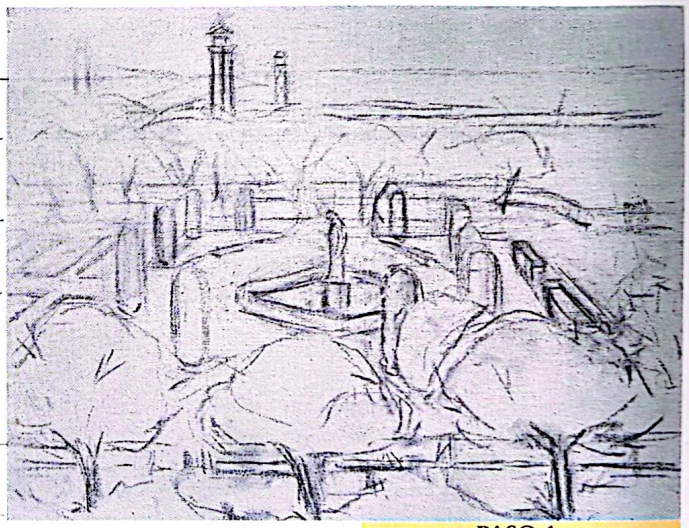
CARITAT GÓMEZ
Paisaje a la acrílica

La pintura acrílica no suele ser el medio más favorecido por los paisajistas. La naturaleza del medio es más propicia para pintar en el estudio. El acrílico pide ser trabajado un poco a la manera del óleo, pero se seca muy rápido y no hay posibilidad de cuidar la materia. Trabajando al natural, estas circunstancias pueden incomodar al artista. Una buena solución es la que ha adoptado nuestra artista invitada, Caritat Gómez. Caritat ha pintado este paisaje con acrílicos, pero ha añadido retardante de secado a las mezclas, con lo que el proceso de trabajo se ha hecho más lento y más afín a los gustos de la pintora. Caritat es una paisajista de fina sensibilidad cromática, que sabe descubrir y recrear toda la riqueza y sutileza colorística del motivo. Para la ocasión, Caritat ha elegido pintar un jardín, un jardín que da al mar. Un tema muy colorista para una pintora esencialmente colorista. La lección de Caritat será el tratamiento cromático de las luces y las sombras.



PASO 1. El dibujo del tema, al carboncillo, va más allá de las líneas compositivas esenciales y recoge una gran cantidad de detalles y pormenores. Me interesa que las formas estén resueltas en lo esencial antes de comenzar a pintar y que la estructura general del motivo contenga los detalles más importantes.

PASO 2. Comienzo a pintar por las dos bandas que cruzan horizontalmente la tela en su parte superior: la banda del cielo y la del mar. Ambas son azules pero de azules bastante diversos. El azul del cielo es un ultramar aclarado con blanco; el del mar tiende al violeta por la participación en la mezcla del carmín de Garanza.



PASO 1

PASO 2

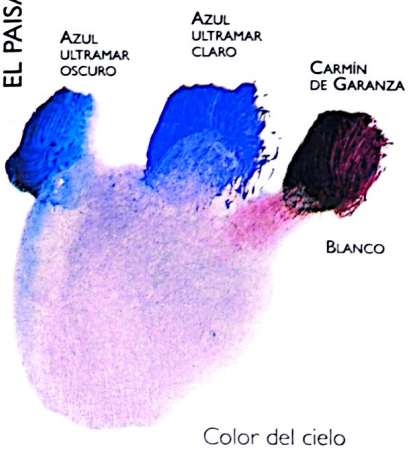


UN DIBUJO MUY COMPLETO

Considero que para expresar el juego cromático de las luces y las sombras, pintando del natural, es perfectamente posible ir directamente al grano sin mayor precaución que el dar con el tono justo, un poco como hacían los pintores fauves, sin preparativo alguno. Pero mi forma de pintar no es esa. A mi me preocupa el orden previo de la composición, necesito un dibujo bien ordenado y completo, con todas las formas resueltas antes de comenzar a pintar. Siendo éste un motivo tan rico en detalles diversos, el dibujo previo toma bastante tiempo, pero vale la pena trabajar en él porque siempre se agradece trabajar sobre una base clara y bien estructurada.

LOS AZULES COMO GUÍA

Como muchos otros paisajistas, yo suelo comenzar a pintar por el cielo. El cielo me da la sintonía esencial del tono de la obra, porque el cielo es la luz y la luz es el factor del que de-



Color del cielo

Los colores acrílicos se comportan en las mezclas exactamente igual que los colores al óleo, aunque con mucha menos cremosidad.

Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Blanco de titanio, amarillo cadmio medio, amarillo cadmio naranja, ocre amarillo, siena tostada, tierra sombra tostada, bermellón, rojo cadmio medio, carmín de Garanza, verde permanente, verde esmeralda, tierra verde, azul cobalto, azul ultramar y negro marfil.

pende siempre el color en la Naturaleza. Este día primaveral y despejado presenta un cielo luminoso de un azul limpio. La banda del cielo es de un tono bastante intenso que pinto sin matizar, simplemente dejando que sea el rastro de las pinceladas sobre la tela el factor de diversidad, casi de textura, que anime el color.

El mar es de un azul más intenso, más tendente al rojo, pero igualmente limpio. Cubro toda el área que pertenece al mar según la dejé establecida en el dibujo previo, así como la pequeña punta de costa lejana, de un color malva. En una banda intermedia aparece una lengua de costa que corresponde al puerto; ahí aplico algunas pinceladas de color cálido que ya anuncian la tendencia de lo que será el color del jardín.

que, de momento, pinto sin matizar. El contraste entre ambos colores ya da idea de una luz intensa y clara.

PASO 3. Continúo pintando el mar dejando en reserva los árboles del fondo de la composición. Esta reserva del blanco de la tela no tiene por qué ser muy ajustada; si estuviera pintando a la acuarela procuraría que así fuera, pero trabajando con acrílicos se pueden superponer colores cubrientes igual que con colores al óleo.

PASO 3



PASO 4



PASO 4. Tras haber manchado completamente los espacios reservados al cielo y al mar, comienzo a aplicar color en el centro del motivo. Este centro es un óvalo de cipreses alrededor de la fuente y entre esos cipreses se abre una pequeña extensión de arena que pinto de un rosa anaranjado. El cuadro ya demuestra la tendencia puramente colorista que voy a seguir en este trabajo.

ÁRBOLES

La hilera de árboles que discurre al fondo del jardín presenta un claro contraste de claroscuro entre el tronco y las hojas. Pinto el tronco de un violeta muy oscuro y las hojas a base de toques de un verde amarillento ligeramente tocado de rojo. Un verde bastante más claro que el de los cipreses y que se interpone delante del plano del mar. Las copas de estos árboles son muy ricas en matices, por eso no les doy un tratamiento plano sino que las voy insinuando con unas manchas bastante desligadas unas de otras. Bajo los árboles ya aparecen las primeras sombras propiamente dichas, y son de un azul tendente al violeta.

OSAS

En el rombo central del jardín, la tierra es de un tono rosado por efecto de la iluminación directa e intensa del Sol. Este tono rosado, mezcla de bermellón, blanco y un poco de amarillo que da calidez al tono, incumbe sólo a la arena alrededor de la fuente. En contraste con este rosado, los cipreses son de un tono verde saturado

PASO 5



PASO 5. Continúo pintando algunos verdes de los árboles en último término. Ahora se puede ver claramente cómo no hacía falta que recortara demasiado la forma de la copa de esos árboles rodeándola con el azul del mar: estos verdes se superponen ocasionalmente a ese azul y acaban de perfilar la forma de los árboles. El tono de estos verdes no debe contrastar demasiado con el azul del mar para que se integren bien en la armonía del conjunto.

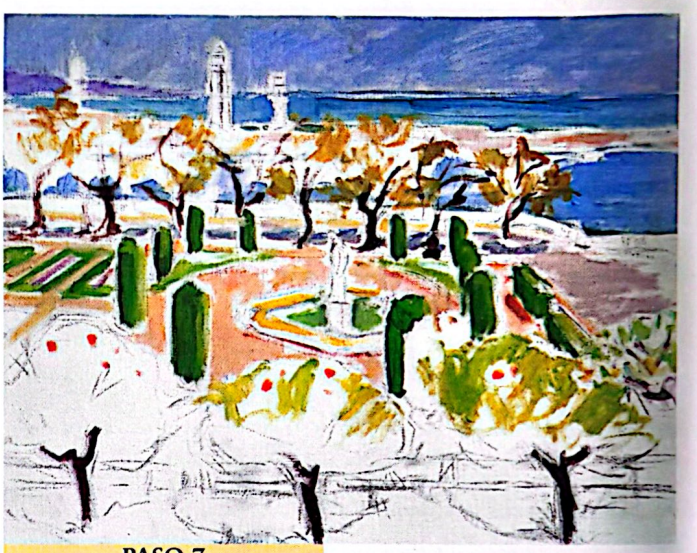
RECUERDE QUE:
El retardante de secado se puede colocar en un pequeño recipiente en el que untar el pincel antes de cada mezcla. No es aconsejable abusar de él.

Scanned with CamScanner

El color de la luz y la sombra



PASO 6



PASO 7

PARTERRES

Los parterres y macizos de flores del jardín proponen un interesante juego geométrico a base de rectángulos y trapecios. Gracias al punto de vista elegido (frontal y elevado), la perspectiva no condiciona demasiado estas formas; de haber sido así, el problema compositivo se habría complicado bastante. La alternancia entre formas geométricas y formas naturales es uno de los mayores atractivos de elegir un jardín como motivo pictórico.

Los violetas de las sombras de los árboles tienen una continuidad natural en los rosas de tendencia malva de la carretera, a la derecha de la composición. Este juego de verdes y rosas-violetas es el que marca la tónica del cromatismo del cuadro, el juego de las luces y las sombras coloreadas.

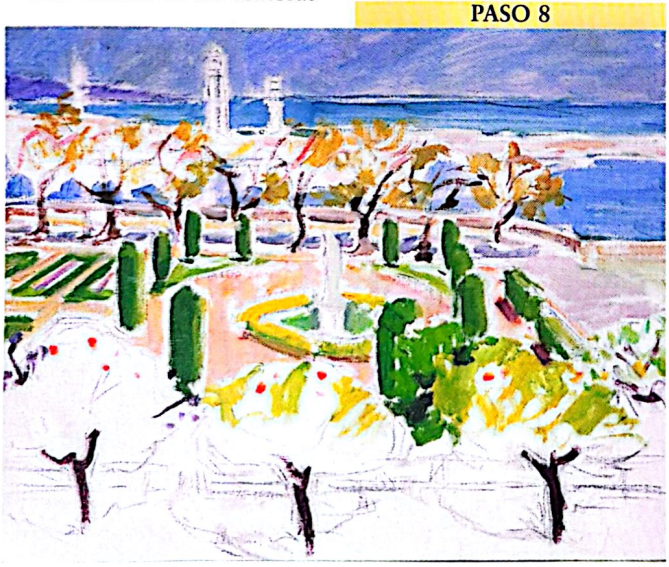
PASO 6. He ido manchando toda la parte superior del paisaje hasta el límite que marcan los tres grandes árboles del primer plano, creando una continuidad de color entre el centro de la composición y el resto de las partes del motivo.

ALGUNAS SOMBRAS EN LOS VERDES

A partir del centro de la composición voy avanzando en todos los sentidos. En la parte baja aparecen algunos árboles de hoja densa que reclaman la incorporación de las sombras. Estas sombras son simplemente de un verde más oscuro. Es más interesante observar el color de la sombra que doy al parterre de la derecha: me refiero a la sombra que ese parterre arroja sobre el suelo: una sombra roja. El rojo, complementario del verde, se manifiesta claramente como color de esta sombra. Oscurecer ese rojo con carmín y azul y ligarlo a los malvas y violetas del resto de las sombras será la base del tratamiento cromático de este paisaje.

PASO 7. Comienzo a pintar los árboles de la parte baja de la composición. En primer lugar he punteado un poco al azar con un tono anaranjado: estos puntitos representan, evidentemente, las naranjas. Alrededor de estos punteados pinto con un verde bastante vivo e intenso porque me interesa que estos árboles destaquen en el primer plano.

PASO 8



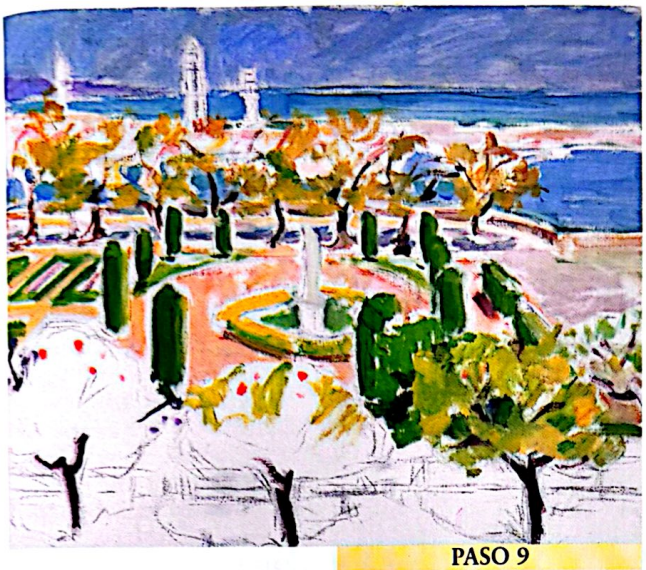
PASO 8. Antes de continuar cubriendo de color el follaje de los naranjos, vuelvo a trabajar en los árboles del fondo. El cromatismo de estos árboles es muy rico e incorpora gran contidad de verdes, unos verdes amarillentos de tendencia quebrada que no poseen el brillo ni la saturación del resto de verdes del motivo.



Color del suelo

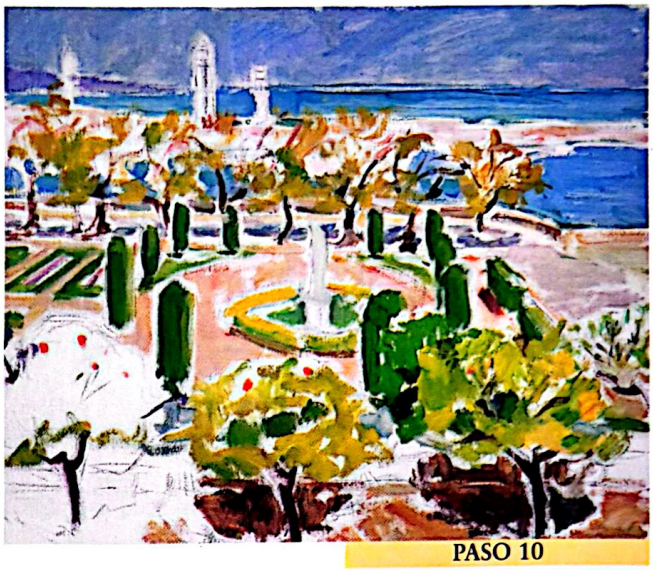
La luminosidad de un paisaje de este tipo depende de la luminosidad de las sombras: nunca deben ser demasiado oscuras.

Scanned with CamScanner



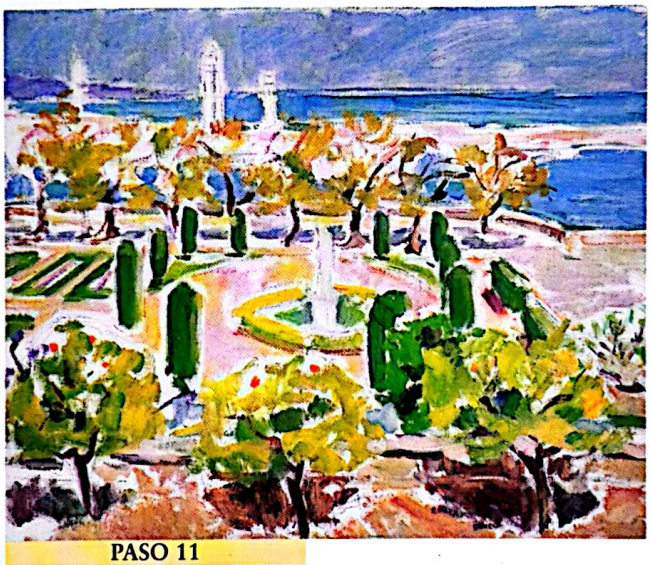
PASO 9

PASO 9. La rica proliferación de verdes de los árboles del fondo responde a una intención de representar los variados juegos de luz que se producen en las copas, así como la ligera movilidad de las masas de hojas, moviéndome siempre dentro de una entonación que armonice con los azules del fondo.



PASO 10

PASO 10. El tratamiento más pormenorizado de los verdes de los naranjos lo voy complementando con el coloreado de las sombras. El color de estas sombras depende hasta cierto punto del color de los verdes: debo buscar un contraste adecuado para que la transición de la luz a la sombra sea natural.



PASO 11

PASO 11. Aquí puede verse un tratamiento mucho más completo y avanzado tanto de los naranjos como de las sombras que arrojan sobre el primer plano de la composición. Estas sombras están compuestas por una gran variedad de tonos (sienas y castaños, sobre todo) y me interesa que conserven esa transparencia.

LA PARTE BAJA DE LA COMPOSICIÓN

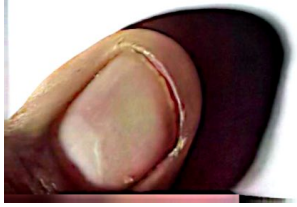
Mi ritmo de trabajo consiste en ir encadenando las formas y los colores: un tono me lleva a otro y no discrimino la composición en zonas separadas sino que la hago crecer como un todo. El color de las hojas de los árboles más cercanos es un verde amarillento, más claro que los verdes anteriores y de una mayor frondosidad. Son naranjos, y las naranjas están claramente presentes en ellos. Comienzo a pintarlos por su parte superior a base de suaves pinceladas que envuelven la forma. No es un verde plano sino que contiene diversos matices que lo modelan: amarillos, anaranjados, verdes azulados, etc. Descendiendo siempre hacia el límite inferior de la tela, voy oscureciendo el color hasta llegar a las sombras.

SOMBRAS

Las sombras de estos árboles de primer plano son las más complejas de la composición. *Complejas* no quiere decir *complicadas*, quiere decir que incorporan muchos matices diversos, que no son de un tono unitario y que juega en ellas el color propio del suelo. La entonación básica de estas sombras es el rojo-violeta, pero intento diversificar los matices de ese tono disponiendo pinceladas francamente rojas, otras azules y otros tonos más quebrados y agrisados para que la visión global sea la de unas sombras ligeras y transparentes. Estos colores, además, tienen que armonizar con los sienas de la tierra, que también están muy matizados.

ENTONACIÓN DEL PRIMER PLANO

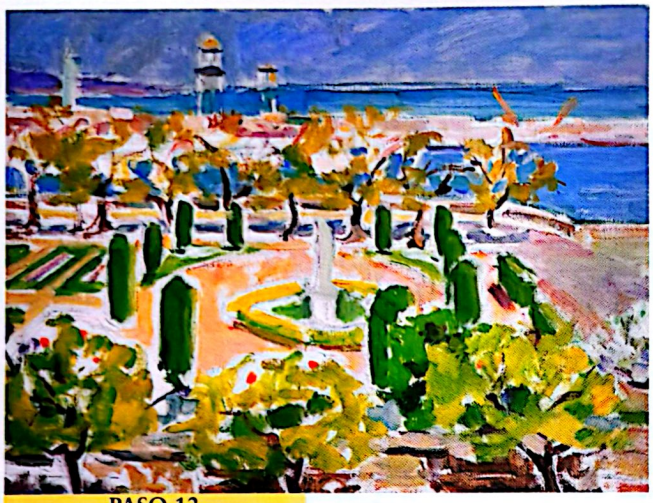
Toda la zona del primer plano está ya cubierta con una primera capa de color. Las pinceladas son perfectamente visibles y son una aproximación al color definitivo. En el tratamiento de las sombras es fundamental trabajar paulatinamente, ajustando más y más el color, porque los contrastes son fuertes y, si no están bien logrados, el efecto puede ser francamente desafinado y falto de lógica. Los troncos oscuros se integran bien en las sombras, participando de su color. La parte baja de las hojas de los naranjos, por su mayor oscuridad, también se integra en el conjunto cromático. Es en esta zona del paisaje donde el color de la luz y de las sombras adquiere todo el protagonismo.



RECUERDE QUE:
Es necesario ir limpiando la paleta de restos de color a medida que el trabajo avanza. Los restos secos de acrílico forman grumos que pueden estropear la factura de la obra.

Scanned with CamScanner

El color de la luz y la sombra



PASO 12

PASO 12. La tela ya está manchada en todas sus partes y la entonación ha quedado establecida en conjunto. El color, aplicado a toques más bien pequeños, no acaba de cubrir completamente la tela y el blanco de ésta todavía disgrega un tanto su unidad. La continuación del proceso será densificar el color hasta que la unidad pictórica sea completa.

LUCES Y SOMBRAS EN LOS VERDES

El juego de luces y sombras coloreadas se manifiesta plenamente en los árboles situados frente al antepecho, en primer plano. La forma de su copa es muy irregular y presenta una gran diversidad de coloraciones. Pintando las copas de estos naranjos no me preocupo por el dibujo, que ha ido quedando más y más definido por los colores que las rodean, sino por las entradas y salidas del follaje que promueven una serie de verdes que van del gris azulado al amarillo, pasando por el verde amarillento y el verde esmeralda. Este conjunto de tonos da tanto el color local de las hojas como sus sombras. En algunas zonas los tonos se confunden con los sienas del antepecho gracias a lo cual no quedan recortados y aislados del resto del paisaje. Esto es importante: en el juego de luces y sombras de cada elemento tiene que haber colores que relacionen ese elemento con su entorno. Así, vemos que en el árbol de la derecha algunos verdes coinciden con los cipreses del segundo plano.

PASO 13

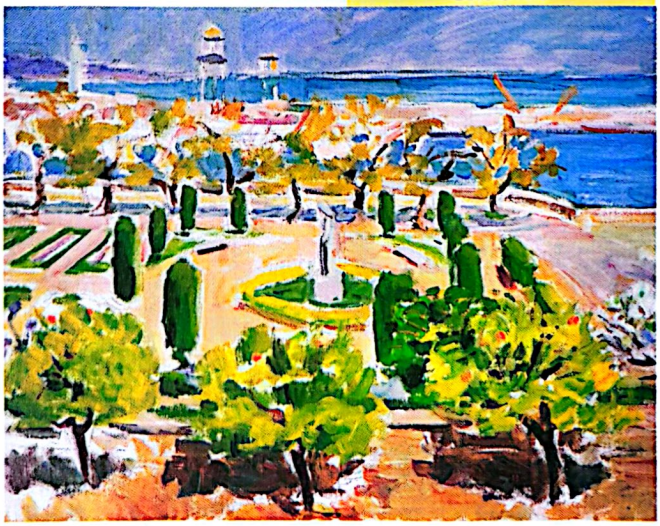


VALORACIÓN DEL COLOR

Dando más y más variedad a los verdes de los árboles consigo crear la frondosidad de estos naranjos. Pero es importante señalar que el valor de estos verdes, su intensidad cromática, es muy semejante al resto de los colores del paisaje: no son ni mucho más claros ni mucho más oscuros que el resto; su valor está igualado. Casi me atrevería a decir que esto es un principio básico de toda pintura colorista en la que intervenga el juego de luces y sombras. Lo mismo cabe decir de las sombras arrojadas por los árboles: tampoco son mucho más oscuras que el resto de colores, y gracias a este hecho encajan bien en la armonía cromática.

PASO 13. A parte de los azules del cielo y el mar, el color rosado del terreno es el factor cromático que unifica todo el paisaje. Contra este tono claro se alternan los oscuros de los verdes y de las sombras. En cierto sentido ese tono rosado viene a ser el color de la luz, y las sombras están expresadas por el resto de las coloraciones más oscuras. Los contrastes son, en este sentido, de claroscuro, pero siempre entre colores distintos, no entre diferentes valores de un mismo color, como ocurriría en una pintura colorista.

PASO 14



UNIDAD DE LAS LUCES

Así como intento conseguir una unidad de intensidad en los colores oscuros y sobre todo en las sombras, también busco que los colores claros, las luces, mantengan una misma intensi-

PASO 14. El primer plano va ganando en saturación de color y esto promueve una mayor solidez de los árboles que ahora aparecen como volúmenes mucho más corpóreos que antes. También he oscurecido las sombras de los naranjos para conseguir un contraste más enérgico en este primer plano.

Este cuadro está trabajado a plena pasta, pero el acrílico también permite aguadas y colores transparentes cuando es utilizado disuelto en abundante agua.

Scanned with CamScanner

dad. Los rosas del centro de la composición son muy semejantes en cuanto a valor a los malvas de la carretera de la derecha y a los sienas del primer plano. Gracias a esto, todo el paisaje tiene continuidad visual y no hay saltos bruscos de una parte a otra. Mi trabajo ahora consiste precisamente en modificar los colores claros con cada nueva aplicación de oscuros; tras haber enriquecido las sombras de los primeros árboles, aplico tonos claros justo a la izquierda de la estatua para que claros y oscuros se equilibren.

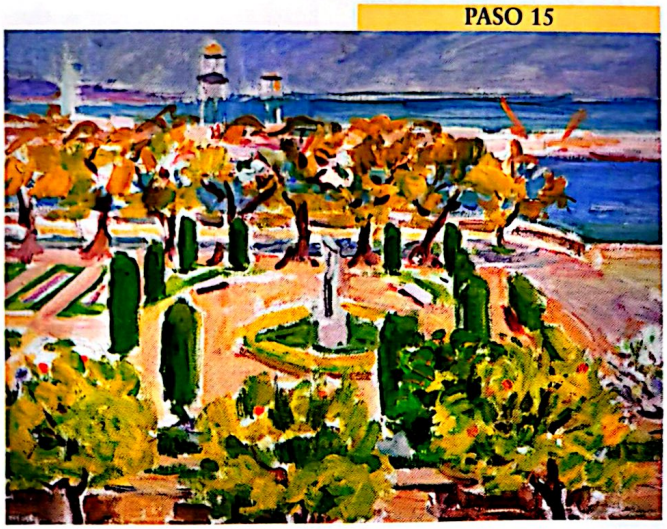
INTENSIDAD DE LOS VIOLETAS

Los violetas de las sombras se repiten en distintos lugares de la composición. No se trata de violetas puros sino de sienas y carmines azulados. Estos colores valen para las sombras y para los troncos, se relacionan directamente con los azules del cielo y el mar y resultan especialmente armónicos combinados con los rosados. A medida que acumulo coloraciones en los tonos terrosos de toda la composición voy unificando esta gama: del violeta se pasa al siena oscuro, al rosado y a los malvas claros con total continuidad, sin que una zona concreta quede oscurecida y fuertemente contrastada con el resto.

RITMO DE TRABAJO

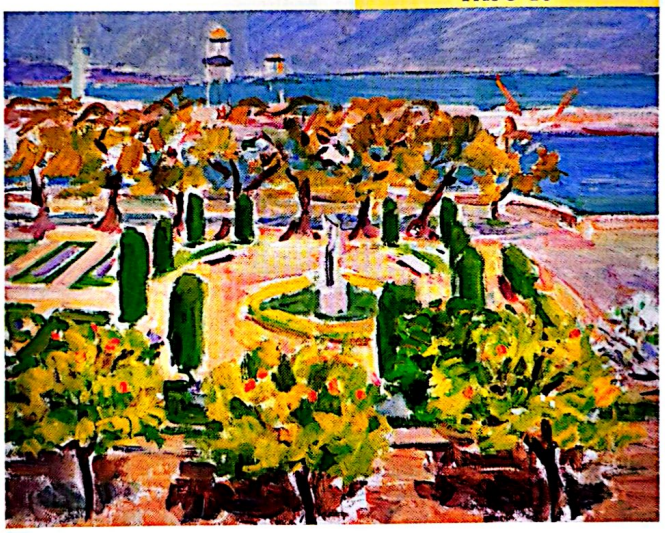
ritmo de trabajo es bas- pausado porque cada e en un lado de la compo- me sugiere algún cambio tro lugar. No me concentro un solo punto sino que voy tando de una zona a otra se- n el color utilizado en cada momento. Cuando trabajo un verde en un árbol, el tono obtenido me sugiere un matiz en otro árbol. Lo mismo vale para las sombras. De esta forma se garantiza la unidad total de la obra y sobre todo la coherencia de las luces y sombras.

PASO 15



PASO 15. Poco a poco voy apurando los contornos de los árboles tapando los blancos que todavía restan por pintar. Al pintar estos contornos doy una solución definitiva a la forma de los elementos del paisaje y doy también mayor firmeza a la armonización total del color.

PASO 16



PASO 16. Para dar unidad al color por toda la superficie de la tela sombreo en distintos lugares de la tela con los mismos tonos de sombra que he utilizado en el primer plano. Estos tonos son violáceos, compuestos de sienas y carmines azulados con un poco de azul. Son sombras suaves, eventualmente aclaradas con un poco de blanco.

PASO 17



PASO 17. Los árboles del último término necesitan todavía un tratamiento más acentuado; debo unificar las coloraciones para que las masas del follaje se integren en el conjunto y formen una superfície pictórica coherente. Al tiempo que hago esto, consigo concretar también el fondo del puerto y el mar.

RECUERDE QUE:
Un cuadro al acrílico se puede barnizar para suprimir su mordiente, la ligera pegajosidad de la capa pictórica seca. El barniz debe ser especial para pintura acrílica.

Scanned with CamScanner

El color de la luz y la sombra

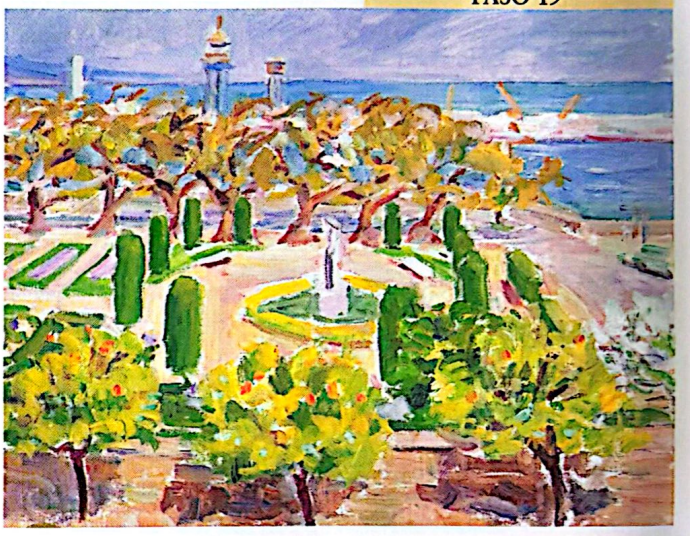


PASO 18

PASO 18. Faltan todavía algunos detalles importantes, como son el automóvil aparcado, visible en el extremo derecho de la tela. También acabo de pintar el árbol florido que se ve debajo de ese coche. Acabo también la estatua del centro del estanque, que antes parecía poco más que una columna blanca.

PASO 19. Después de tanto trabajar en el color de los árboles y de sus sombras debo dar mayor firmeza a los soportes de esos árboles, a sus troncos, oscureciendo el trazo que los define y dándoles un cierto volumen que acabe de representarlos correctamente.

PASO 19



LOS TRONCOS

Me he dado cuenta de que los troncos de la hilera de árboles del fondo eran demasiado frágiles para el importante volumen que sus copas iban adquiriendo. Al engordarlos he tenido que aclarar su color porque el carmín-violeta inicial resultaría demasiado oscuro aplicado a una forma mayor que un ligero trazo (el ligero trazo que antes representaba esos troncos). Aumentando su volumen tengo que introducir algunos juegos de luces y sombras, cosa que llevo a cabo combinando la misma familia de tonos que he venido usando en las sombras de los naranjos.

Por encima de los árboles del fondo ya aparecen trabajadas con mayor detalle las torres del puerto: sus colores de tendencia cálida destacan contra el azul del fondo.

SUAVIZAR PERFILES

A pesar de que el cuadro aparece casi acabado, me doy cuenta de que todavía es necesario suavizar los perfiles de las sombras de los naranjos, demasiado recortadas y contrastadas. Este suavizado se puede conseguir aclarando el color, pero eso no me interesa ahora que ya he logrado el equilibrio de intensidades entre luces y sombras. Existe otra manera de lograr mi objetivo, que es salpicar los alrededores de las sombras de pinceladas de un valor semejante al de la sombra, pero de distinto color: grises, algún verde, algún anaranjado me sirven para mi propósito. Con esto logro que la intensidad de las sombras no sea mucho más oscura que el resto del suelo donde caen.



ALGUNOS DETALLES

Me entretengo en incorporar algunos detalles que, aunque accesorios, dan animación al conjunto. Por ejemplo, el automóvil de la derecha, de un verde de bastante vivo, o el árbol en flor que puede verse debajo del automóvil. No conviene insistir demasiado en estos detalles para no distraer la atención del motivo esencial; por eso los dejo en un estado inacabado, como de boceto. También he detallado la estatua del centro de la composición que ha pasado de ser unos pocos trazos verticales a un volumen con su propio modelado en blanco y en gris. No son cambios importantes y en nada afectan al conjunto de la composición. Con esto, decido darme un respiro y acabar el cuadro en otra sesión.

EL CUADRO ACABADO

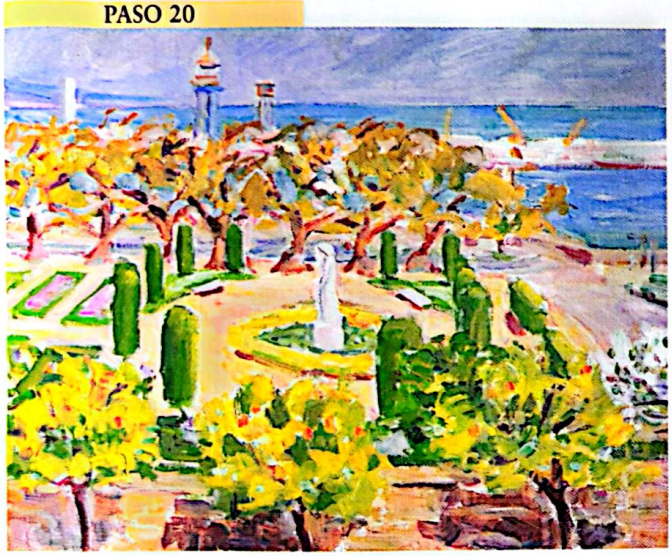
El cuadro acabado presenta bastantes alteraciones con respecto al estado anterior. *Alteraciones* no es la palabra, porque todo se mantiene en su sitio. La diferencia está, precisamente, en el acabado, en el redondeado y concreción de las formas. Esta concreción es visible en todos lados: en los naranjos, a los que finalmente he dado una textura de color más prieta y compacta; en los cipreses, cuya forma cilíndrica se dibuja mucho mejor que antes; en la carretera, que toma una forma más estructurada gracias a los márgenes. Algunos detalles son nuevos: el barco de carga que asoma a la derecha de la composición, las pinceladas que representan los edificios del puerto... Detalles que había pa-

Scanned with CamScanner

sado por alto en la primera sesión y que, gracias a la unidad cromática conseguida, he podido introducir sin problemas.

El centro de la composición aparece ahora con mucha mayor nitidez que antes, la estatua es verdaderamente una figura de piedra y alrededor de ella pasean algunas figuras. Este tipo de anécdotas siempre son de agradecer, siempre y cuando lo esencial esté bien construido y el cuadro se sostenga firmemente. Creo que mi cuadro se aguanta bien, que he conseguido captar y expresar convincentemente la luz de un día de primavera y las sombras frescas y transparentes que promueve. En definitiva, estoy contenta del resultado y de haber compartido mi proceso de trabajo en compañía del lector.

PASO 20





PASO 20. Aquí pueden verse los detalles acabados a que hacía referencia en el paso anterior. La estatua central cobra ahora mayor importancia y tiene también un tamaño mayor. Sólo resta rematar el lado derecho del tema, donde aparece un fragmento mayor de puerto; ahí pintaré el buque de carga que acaba de atracar entrando en el encuadre de este paisaje.

PASO 21



PASO 21. He terminado el paisaje. Como pretendía, la sensación de luz viene dada por las intensas coloraciones y por el contraste entre ellas. Parte de estos contrastes lo son de luces y sombras, pero son contrastes de color, no de valor. El resultado es una pintura esencialmente colorista, acorde con el espíritu festivo del tema que he elegido.



RECUERDE QUE:
No es conveniente pintar muchas horas seguidas del natural, porque los cambios de luz modifican los colores. Es mejor repartir el trabajo en varias sesiones o bien acabarlo en el estudio siguiendo las pautas de color establecidas en la sesión al natural.

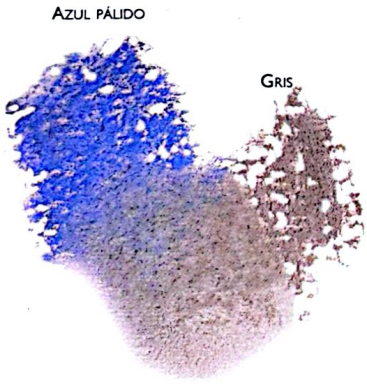
Scanned with CamScanner

Paisaje atmosférico

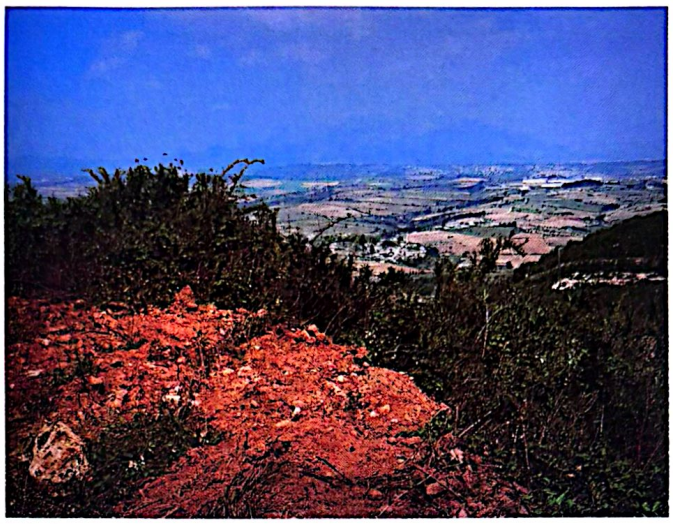
FRANCESC CRESPO
Paisaje al pastel

La pintura al pastel nació como un procedimiento para pintar retratos y figura humana en general, nunca paisajes. Pero, como suele ocurrir, a lo largo de los años la nueva técnica atrajo la atención de diversos artistas que aplicaron su genio a descubrir nuevas posibilidades de expresión con pasteles; estas posibilidades incluían el paisaje. El paisaje al pastel no es hoy tan frecuente como el paisaje al óleo o a la acuarela, pero no tiene nada de extraño encontrar un pintor que utiliza barritas de color en lugar de pinceles trabajando delante de un motivo paisajístico. Uno de esos pintores es Francesc Crespo. Crespo es un artista de larga experiencia en el arte del pastel y este procedimiento no guarda secretos para él.

En este ejercicio el pintor demuestra su perfecto dominio del medio realizando un paisaje de tipo atmosférico, un paisaje en el que todo está calculado en función de un momento y un lugar, en función de una atmósfera precisa en una mañana concreta.



Color del cielo



PASO 1



PASO 1. Comienzo el pasiaje realizando un dibujo que es una acumulación de trazos libres, sin una intención descriptiva inmediata. Mi intención es situar las masas principales del paisaje, acomodarlas en el papel calculando los espacios y los tamaños. De momento estos trazos sugieren los matorrales y poco más.

DIBUJO DE GESTOS

La mañana está nublada, aunque poco a poco se van levantando los vapores que tapan la vista lejana del paisaje. Se han levantado lo suficiente como para que la gran planicie se muestre a lo lejos. Tengo bastante con eso, con ese triángulo de fondo encajado entre una montaña y este primer plano de tierra roja y matorral; un primer plano importantísimo que ocupará casi la mitad de la composición. Comienzo a trabajar, y comienzo dibujando al carboncillo. No un dibujo normal sino un conjunto de gestos o garabatos con los que busco la forma. Uno me lleva a otro y en su acumulación comienzan a salir los arbustos y los perfiles. No importan los perfilados porque todas estas líneas se van a perder bajo el color. Estos trazos son sólo un andamio para el color.

El soporte de este pastel es un papel hecho a mano, de grano medio y de 63 x 50 cm.

TRAZOS Y MANCHAS

En mi forma de trabajar es difícil decir dónde comienza el dibujo y dónde comienza la pintura. Los trazos de carboncillo son trazos pictóricos, casi diría que atmosféricos, porque sugieren relaciones entre los términos más que cosas sólidas. Realmente estoy usando el carboncillo como un medio de pintura. Un medio como puede ser este color azul con el que comienzo a pintar el cielo. Y ya puede verse como el color cubre los trazos del dibujo una vez me he orientado y tengo claro por dónde debo atacar el motivo.

PASO 2. Los trazos de carboncillo del dibujo previo dejan mucho margen al color, a la mancha libre. Es eso lo que comienzo a hacer ahora frotando con la barrita de azul cobalto sobre el área correspondiente al cielo. La ausencia de perfiles claros me obliga a calcular a ojo las dimensiones de estas primeras manchas.

PASO 2



Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Gamas variadas de pasteles Rembrandt y Faber Castell. Los colores más usados son: azul violeta, azul ultramar, verde esmeralda, verde azulado, rojo inglés, amarillo naranja, ocre amarillo y negro.



PASO 3



PASO 4

PASO 3. Comienzo por el cielo. Una gran banda horizontal de un color bastante uniforme compuesto por el azul anterior más una pequeña aplicación de gris claro. Tras frotar con las barritas fundo ambos colores con las yemas de los dedos, extendiéndolos a lo largo de toda la parte superior del papel.

PASO 4. Para conseguir la base de color de los matorrales utilizo un poco de negro y de azul de Prusia y los difumino inmediatamente para obtener las primeras sombras. Sobre este color tan oscuro añado amarillo y un poco de verde. Al difuminar estos últimos colores sobre los anteriores consigio una entonación general verde oscura.

AZULES Y VERDES

El azul cubre ya todo el cielo. De hecho son dos azules de distinta intensidad, superpuestos y sin difuminar. Forman una banda horizontal que es el espacio del cielo. El color de los matorrales comienza por ser unas pequeñas manchas negras y de azul de Prusia que me dan el tono más oscuro, la sombra.

Sobre estas primeras manchas superpongo algunos verdes y algún amarillo. Difumino un poco con los dedos y la fusión del negro y el amarillo produce el verde característico que se obtiene de ambos. No me importa la forma, sólo voy en busca de la masa de color, de la mancha. Todos los trazos utilizados para situar el arbusto han quedado ocultos bajo el color.

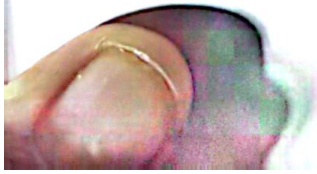
ROJOS

El tercer color básico del motivo es el rojo teja de la tierra. Este rojo es el color sanguina, el rojo óxido de hierro. Del mismo modo que antes con los azules y verdes, trazo ahora una mancha roja frotando un cabo de pastel. La mezcla del color con los negros le da un matiz algo más oscuro y sucio; como también he oscurecido los matorrales aplicando nuevos verdes y negros. No me importa porque no voy en busca del color neto sino de una entonación genérica, de una atmósfera. Toda esta primera fase ha transcurrido muy rápido, trabajando con soltura y sin calcular demasiado las tonalidades.

PASO 5. Los primeros rojos del terreno son de un tono terracota: una mezcla por superposición de rojo inglés y un anaranjado claro. El color resultante es muy cálido y bastante intenso.

PASO 5





RECUERDE QUE:
El carboncillo y el pastel son medios compatibles. Comenzar con trazos de carboncillo es la major forma de estructurar la composición.

Scanned with CamScanner

Paisaje atmosférico

CUBRIENDO ESPACIOS

Mi intención inmediata es cubrir de color todo el papel, y de hacerlo con una entonación acertada, una entonación que dé la calidad atmosférica del motivo. Añado algún ocre y algún siena al rojo sanguina y los difumino con los dedos para unificar el color. En la parte baja del primer plano dejo ese agujero en el color para más tarde; corresponde a la piedra grande que me servirá como referencia para valorar este gran plano de tierra.

La llanura del fondo puede ser interpretada mediante valores claros de un color rosa pálido, ligeramente agrisado. Este color es una interpretación del color real, una versión pictórica en vistas a lograr una unidad atmosférica en la obra.

FUSIONES

Para conseguir que el color cubra bien el papel debo fundirlo, es decir, restregarlo con los dedos para que el pigmento entre en el grano del papel y desaparezca el moteado blanco. El fundido también sirve para unificar el tono, cada uno de los tonos que componen la armonía: el azul, los verdes, los rojos y el rosa pálido. Pero en pintura al pastel la tendencia a fundir el color debe tener su contrapartida de concreción, de lo contrario todo va desdibujándose y perdiéndose en una niebla de colores indistintos. Es por esta razón que después de haber unificado todas las manchas vuelvo de nuevo al dibujo para crear perfiles y formas. Concretamente lo hago en la zona de los matorrales. Aquí el difuminado ha convertido las plantas en una masa verde y es necesario discriminar formas y contornos. Los trazos del dibujo superpuesto a la valoración del color hacen surgir la forma casi como si ésta hubiese estado esperando ahí al dibujo. No es un dibujo muy preciso, al contrario; es una improvisación lineal tomada de un vistazo al motivo.



PASO 6

PASO 6. Añadiendo algunos amarillos a los rojos anteriores consigo un nuevo matiz en este primer plano. Pintando al pastel es importante añadir nuevas coloraciones a medida que extendemos el tamaño de las manchas para que éstas presenten cierta vibración del color.

PASO 7. Difumino y fundo con las yemas de los dedos las últimas pasadas de barrita sobre el primer plano. Empieza a hacerse presente una primera entonación general de la obra, aunque el espacio en blanco de la derecha modificará sustancialmente el efecto general.



PASO 7

PASO 8



PASO 8. La llanura que determina la línea del horizonte la pinto de un tono crema agrisado, un tono que podré armonizar fácilmente con el del cielo porque son de una intensidad parecida y porque el gris está presente en ambos colores. Para comenzar a resolver la colina de la derecha realizo grandes trazos de verde que insinúan el declive de la ladera y la forma general. Mientras tanto, he difuminado la mancha color crema hasta hacerla bordear con los contornos de los matorrales y de la colina misma.

PRIMER Y ÚLTIMO TÉRMINO

En el primer plano ya comienzan a distinguirse dos entonaciones distintas. Una claramente roja, a la derecha, y otra de un tono que está entre el ocre y un verde agrisado, a la izquierda. Este ocre verdoso encaja mejor con los verdes de los matorrales, su contraste con ellos es más armónico. A propósito de verdes: con la punta de una



El pastel tiene un punto de saturación en el que ya no cabe insistir porque los colores pierden su calidad y su tono.

Scanned with CamScanner

partita de verde esmeralda he manchado ligeramente en el rosa-gris del fondo para representar los bosques y márgenes de los campos. La cantidad de verde ha de ser muy ligera para no ensuciar el color.

SEPARAR EL PRIMER TÉRMINO

Aunque mi intención es lograr un paisaje atmosférico, no me interesa que los términos se confundan. Los verdes que aparecen ahora en el límite superior del primer plano vienen a remarcar su forma curvada. Son trazos sin difuminar a partir de los cuales buscaré la forma definitiva de los matorrales. Por otra parte, es interesante ver como en la relación entre el azul del cielo y el gris-rosa de la llanura sí interesa que haya una cierta fusión y desdibujamiento de los límites porque es ahí donde la atmósfera se manifiesta con mayor claridad, es ahí donde el aire interpuesto opera su efecto atmosférico.

HORIZONTE

La línea del horizonte coincide con el límite superior de los arbustos. Este hecho da solidez a la composición y compensa el desdibujamiento del último plano. Gracias al contraste entre el cielo y los verdes no hace falta intensificar y remarcar la diferencia entre el llano y el cielo. Es el contraste más importante de la pintura y a él se debe también que el azul del cielo tenga una calidad densa y un punto cálida de los días nublados pero luminosos.

La pintura contiene ya todo lo que debe contener y sólo restan por añadir algunas particularidades.



PASO 9

PASO 9. Ahora el papel está casi completamente cubierto de color y sólo resta en blanco la zona correspondiente a la colina de la derecha. He oscurecido y matizado bastante el primer término rompiendo la limpieza del color introduciendo sienas y grises; de esta forma esta zona gana en riqueza cromática y toma más cuerpo.

PASO 10. El propósito de lograr un paisaje de calidad atmosférica pasa por el difuminado general de todos los colores. Sin embargo no es conveniente que los términos y las formas se confundan demasiado, por lo que ahora aplico algunos trazos de carboncillo para devolver un poco de concreción a los matorrales.



PASO 10

PASO 11



PASO 11. He conseguido unificar bastante bien la llanura del fondo con el cielo haciendo que haya entre ambos una buena transición. Todo gracias a que el color del cielo y de la llanura es de un valor, de una intensidad cromática agrisada, muy similar en ambos casos.

RECUERDE QUE:
El pastel puede *borrarse* con un paño limpio, aunque siempre quedará la mancha de color. Para suprimirla sólo cabe superponer más color, nunca borrarla con goma u otro medio.



Scanned with CamScanner

Paisaje atmosférico



PASO 12

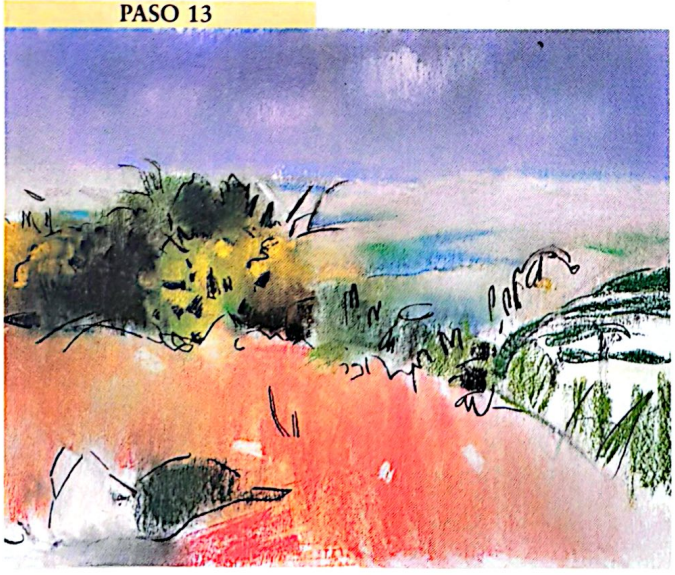
RELIEVES

Las manchas están ajustadas en cuanto al color pero son demasiado planas. Para dar relieve y volumen al arbusto central aplico negro alrededor de su parte más clara haciéndola destacar y salir hacia afuera. Los trazos con los que antes había recortado los contornos de los matorrales se integran mucho mejor dentro de estas manchas tan oscuras. Con nuevos trazos y pequeñas manchas doy detalle a ese fragmento destacado del matorral. Estos detalles no son representaciones de hojas o de ramas sino una indicación general de su presencia en los matorrales.

Gracias a esta mayor concreción en los arbustos, el resto del paisaje gana en calidad atmosférica.

PASO 13. Doy mayor precisión a la llanura introduciendo algunos grises y azules que la modelan y dan relieve. Con esto consigo que los planos de color tengan un carácter más descriptivo que antes, más realista.

PASO 13



El pastel no se debe fijar. El fijador sólo puede intervenir en las fases inermedias del proceso, nunca al final.

PASO 12. Ahora me interesa dar volumen y relieve a las manchas de color. Lo hago trazando algunos perfiles y sombreando alrededor de ellos, oscureciendo las sombras y acentuando algunos claros. Algunos de los trazos que he ido introduciendo no son tanto perfiles concretos de las formas como indicaciones genéricas de ramas o detalles.

DETALLES EN EL LLANO

La llanura demanda también algunos puntos de atención visual para no quedar en un plano abstracto. Porque, por mucho que me interese conseguir una atmósfera unitaria, sin destacados importantes, es necesario que cada plano del paisaje tenga una entidad propia, con sus características. La llanura presenta hileras de árboles, edificios, carreteras, colinas, etc. No intentaré representar todo eso pero sí un resumen de toda esa riqueza de detalles. Este resumen viene dado por las manchas de color verdosas y también por los trazos de dibujo que ahora aplico. Estos trazos no los voy a colorear porque no quiero estropear la continuidad del tono rosa-gris: simplemente los integraré en el paisaje como un elemento más.

EL TRATAMIENTO DEL CIELO

Ahora que la pintura está casi acabada se puede comprobar que el factor que más determina la atmósfera es el cielo. He dado al cielo un tratamiento muy sencillo pero bastante efectivo. Ha consistido en difuminar los trazos de azul a lo largo de toda la superficie, pero disminuyendo este difuminado en algunos puntos que han quedado más claros: las nubes. De esta forma he conseguido representar la calidad de un cielo denso de vapores con toda sencillez. Este método es exclusivo de la pintura al pastel que, como todo el resto de procedimientos, ofrece insospechadas facilidades al pintor de paisajes.



DETALLE 1

DETALLE 1. Las nubes ligeramente desvaídas y difuminadas del cielo corresponden con bastante fidelidad al momento del día: las nubes forman una gasa semitransparente y no se acaban de perfilar con claridad. Esto lo he conseguido dejando sin difuminar esos pedazos de cielo.

Scanned with CamScanner

ATMÓSFERA Y ESPACIO

La atmósfera promovida por el color ha estado presente desde los primeros compases del trabajo, pero el espacio he tenido que ir desarrollándolo a lo largo de todo el proceso y ahora ya puede verse con claridad. Al fondo, en la llanura, las colinas más cercanas se van perdiendo por el difuminado hasta confundirse con el rosa-gris. Esto es pura perspectiva aérea, el efecto de profundidad que promueve la interposición del aire. La atmósfera de esta mañana es bastante densa y eso se deja ver en el rápido difuminado del valle en el cielo. Este difuminado es atmosférico y, al mismo tiempo, es una manifestación de la profundidad espacial.

ÚLTIMOS RETOQUES

Las últimas operaciones que realizo en el motivo consisten en valorar más el primer plano que aparecía muy desnudo después de haber sido completamente pintado en una entonación rojiza. Es importante que este primer plano sea muy concreto para que, por contraste, el resto del paisaje tenga valor atmosférico. La solución es dibujar piedras y guijarros de pequeño tamaño y perfilar la roca o piedra grande que se ve a la izquierda. Se trata únicamente de aplicar unos pocos trazos. El resultado manifiesta una calidad atmosférica general al tiempo que una concreción en la parte central de la obra: la atmósfera se manifiesta como el factor envolvente del centro de atención visual. Así se ha presentado el paisaje ante mí y éste era mi propósito al comenzar la obra.



PASO 14

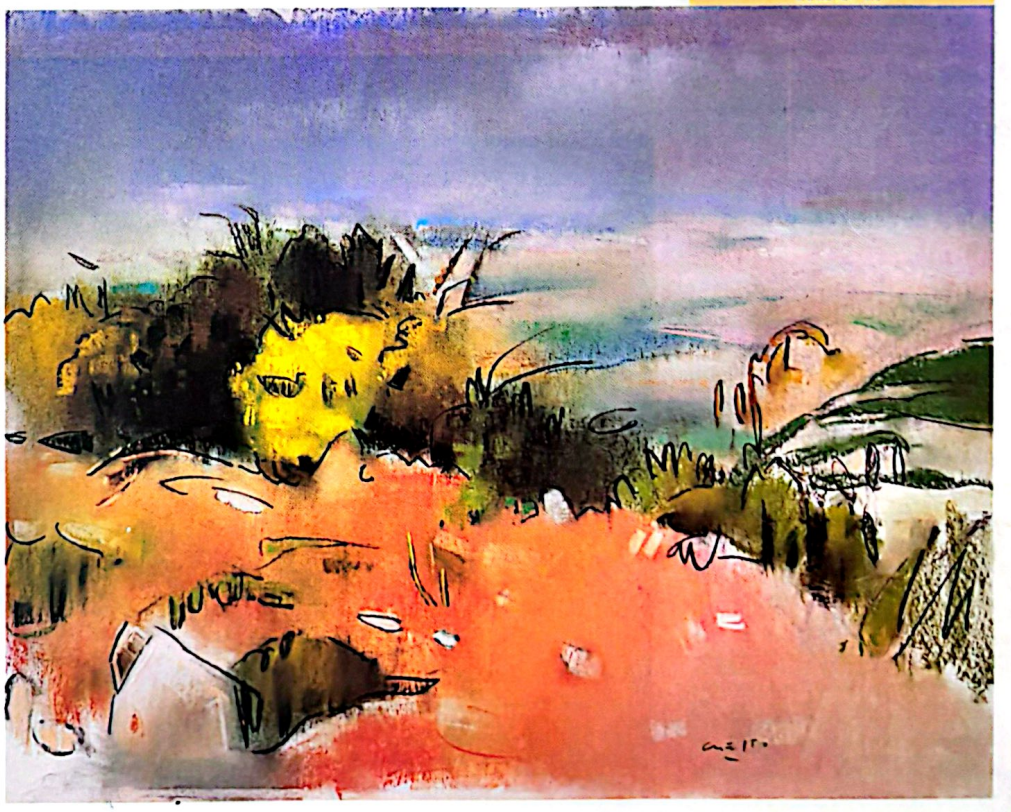
PASO 14. Las manchas y los trazos que he añadido al primer plano contribuyen a precisarlo, a hacerlo más cercano y más concreto. Esa es su finalidad, la de evocar más que representar las piedras e irregularidades de este primer plano, así como dar la escala de su tamaño en relación al resto del paisaje.



Color del primer plano

PASO 15. El paisaje ya está acabado. El resultado da la sensación atmosférica que me interesaba conseguir. Una atmósfera que en gran parte viene dada por la misma naturaleza del procedimiento: los difuminados y las fusiones de color propias de la pintura al pastel promueven esa calidad atmosférica. Pero, asimismo, el paisaje conserva la claridad espacial y mantiene nítidos sus elementos fundamentales.

PASO 15



RECUERDE QUE:
Difuminar sistemáticamente el color produce tonos amortiguados.
Es fundamental combinar los difuminados con trazos y manchas directas.

Scanned with CamScanner

Invierno: niebla y nieve

VICENÇ BALLESTAR
Paisaje a la acuarela

Vicenç Ballestar es uno de los paisajistas más experimentados y competentes de la actualidad. Su estilo realista se caracteriza por las entonaciones contrastadas y por un talento especial para dar con matices que suelen pasar desapercibidos a otros pintores. El suyo no es un realismo literal. Ballestar aporta nervio y energía al paisaje, lo hace más frondoso o más agreste, siempre más vivo. Este paisaje es de los que a él realmente le interesan: un motivo difícil y que se aleja de lo más convencional del género, realizado además en condiciones no precisamente cómodas.

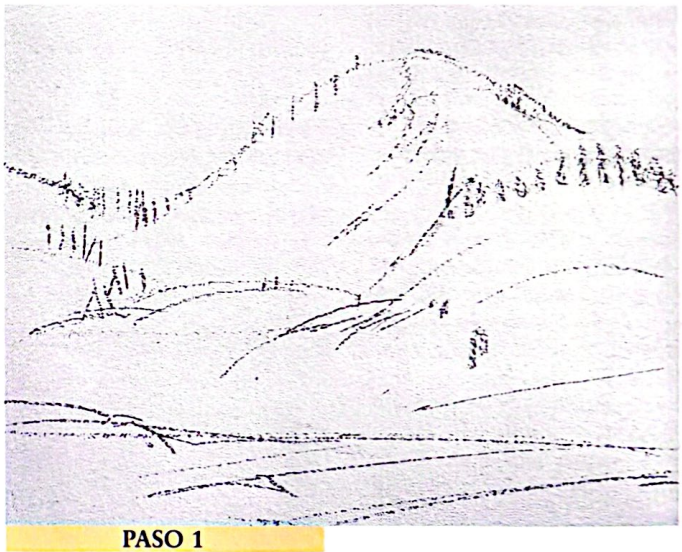
El trabajo que aquí se ilustra ofrece al lector la oportunidad de tener una experiencia directa del proceso de trabajo de un paisajista consumado cuando se aplica a un tema específico: la resolución de los efectos de la niebla y de la nieve. Son dos factores que piden una resolución muy concreta, basada en una serie de recursos que sólo pueden desarrollarse en pintura a la acuarela.



PASO 1. El dibujo previo es bastante sencillo, recoge únicamente las líneas que mejor explican los grandes volúmenes de la montaña. Utilizo un cabo de carboncillo que antes de pintar borraré casi completamente con un pedazo de trapo limpio. Unos pequeños trazos verticales me sirven para situar las masas de arbolado.

COMPOSICIÓN LINEAL

Al comenzar todos mis paisajes, compongo siempre mediante trazos de carboncillo; trazos rápidos y que comienzan por algunas líneas rectas que van de lado a lado del papel. Las líneas me dan la extensión y la inclinación del terreno. Luego coloco las formas fundamentales, en este caso las montañas, sin preocuparme de los detalles. Compongo y encuadro en la misma operación, calculando dimensiones y distancias mientras hago el esquema, ni antes ni después. Una buena composición inicial es una garantía para una buena pintura: si esa composición me satisface, me atengo a ella durante todo el proceso sin hacer correcciones. En esta ocasión la composición debe ser especialmente sencilla ya que el blanco, el blanco del papel, es el protagonista.



PASO 1

PASO 2



PASO 2. Comienzo por una aguada sin color, sólo agua. Mucha humedad para que el papel sea la niebla que difumina el paisaje, para que el papel sea también la nieve que cubre parcialemente las formas. Gracias a esta aguada inicial los colores se fundirán y perderán sus contornos. Sobre esta primera aguada añado un poco de gris para comenzar a obtener la entonación típica del motivo.

TENER EN CUENTA LA NIEBLA

Algunas partes de este paisaje con niebla hay que adivinarlas, porque apenas se ven. En la composición lineal tiene que estar todo el paisaje, aunque luego desaparezca o se difumine al pintar; si lo tengo todo presen-

Esta acuarela está realizada sobre un papel de acuarela de algodón de grano medio, de 50 x 42 cm

Los pinceles que se utilizan en este ejercicio son: paletinas de pelo sintético y pinceles redondos de pelo de marta.

Scanned with CamScanner

Colores más usados:
Acuarela cremosa en tubo: verde permanente, verde Hooker, verde vejiga, verde esmeralda, tierra siena tostada, tierra siena natural, carmín de Garanza, y azul ultramar

te siempre sé a qué atenerme. Intento no concretar la forma de la parte alta de la montaña para no obligarme a pintarla con la misma intensidad que el resto.

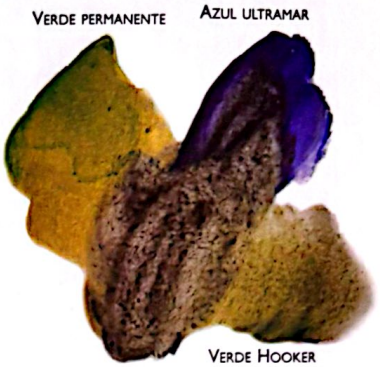
Soy consciente de que el pico de la montaña se desdibuja por la niebla, por lo tanto, los trazos de carboncillo deben ser muy suaves. Estos trazos dan sólo una primera aproximación a la forma, cuando trabaje el efecto real de la niebla esa forma cambiará necesariamente.

UNA AGUADA PARA EL CIELO Y LA NIEBLA

Es fácil representar la niebla mediante aguadas; una mancha gris cualquiera sobre un papel ya parece un nubarrón o una neblina. No me gusta abusar de estos recursos fáciles de acuarelista, pero en este caso está plenamente justificado. El cielo del paisaje es de un blanco denso; yo lo traduzco por una mancha de gris frío muy claro que bajo hasta media ladera comiéndome el pico de la montaña. Al pintar las partes húmedas del papel los colores se extienden y se difuminan y el efecto de niebla se produce por sí solo. Una observación: en la ladera, las pinceladas grises de la aguada han dejado partes del papel sin humedecer, esos blancos representan nieve y esas pinceladas son jirones de niebla baja. Al dar los pequeños toques de color de los árboles, éstos quedan recortados sobre el papel seco y desdibujados sobre las partes grises húmedas; el efecto es el de la niebla interpuesta.

LOS GRISES

En paisajes como éste hay que trabajar pensando en los grises. Aunque en el natural todo parezca en blanco y negro, hay que buscar matices y valores del gris para dar volumen y cuerpo a las formas. Pintar la niebla y la nieve lleva a trabajar mediante contrastes simples, contrastes casi de blanco y negro, pero si sólo se utilizan los contrastes más fuertes, el paisaje parecerá completamente plano y sin aire. La atmósfera la dan los grises. En este paisaje sólo caben los grises fríos, pero dentro de esa gama hay posibilidades de alternar los grises azulados y los grises verdosos, siempre trabajando con mucha agua y con tonos rebajados.



Verde de los árboles

PASO 3

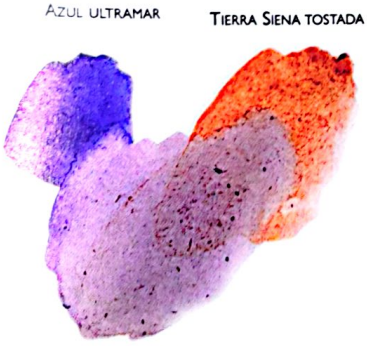


PASO 3. Las primeras aplicaciones de color sobre húmedo producen desdibujados y fundidos que me sirven para representar el efecto de la niebla interpuesta. Utilizo el pincel para arrastrar la aguada gris y recortar con ella los contornos de la montaña que corresponden a la parte seca del papel.

PASO 4



PASO 4. En esta imagen se pueden apreciar con claridad los dos tratamientos básicos que estoy siguiendo en esta acuarela. Por un lado el trabajo con mucha agua, mezclando en ella ligeras aportaciones de color para conseguir el color turbio de la niebla. Por otra parte, el trabajo sobre el papel seco gracias al cual puedo representar las masas del arbolado.



Color de la niebla

RECUERDE QUE:
La niebla y la nieve responden a un mismo tratamiento de base: el respeto del blanco del papel. Pero así como en el caso de la nieve esos blancos pueden ser respetados en toda su pureza, en la niebla el blanco del papel debe estar velado por los grises tenues.

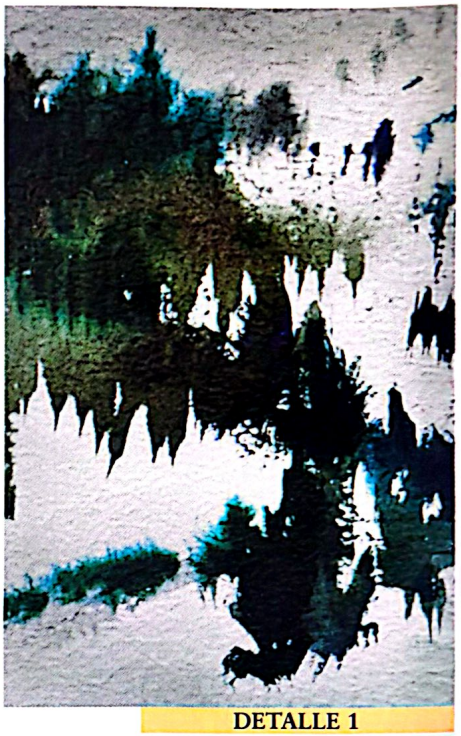
Scanned with CamScanner

Invierno: niebla y nieve



PASO 5

PASO 5. El proceso normal de trabajo pintando a la acuarela es de arriba abajo del papel, siguiendo ese ritmo, he dejado bastante resuelta la parte superior del motivo: la montaña se pierde entre la niebla y las laderas dejan ver los árboles en claro contraste con la nieve.



DETALLE 1

DETALLE 1. Este detalle muestra el trabajo sobre seco. Los árboles son pinceladas ligeras y muy pequeñas realizadas parcialmente sobre seco. Parcialmente porque algunas de ellas están situadas sobre una mancha húmeda de verde que da la masa de árboles: las pinceladas son árboles o grupos de árboles individuales.

EL BLANCO ES PLANO

Para conseguir el blanco de la nieve me limito a dejar partes del papel sin pintar; como decimos los acuarelistas, *en reserva*. En un día tan cubierto no hay sombras y el blanco de la nieve es perfectamente uniforme, plano. Para dar profundidad no puedo alterar esa blancura, tengo que utilizar otros procedimientos. Observando bien el paisaje, me doy cuenta que la profundidad viene dada, por una parte, por el tamaño de los árboles, es decir, por la perspectiva. Y por otro lado también cuenta mucho la inclinación de las laderas a izquierda y derecha de la composición, que vienen marcadas por las hileras de árboles. Basta representar estos dos factores para que el paisaje se vea en profundidad.

ENTONACIÓN FRÍA

A veces los paisajes de invierno son de una entonación complicada, con muchos colores quebrados y grises raros que hay que componer a base de muchas mezclas. La entonación de este paisaje presenta pocos problemas y la estoy resolviendo con sólo tres colores: azul ultramar, siena tostada y verde esmeralda. La mezcla de los dos primeros da un buen gris, que equivaldría a un gris de Payne (no suelo utilizarlo). Para conseguir los marrones mezclo el siena con un poco de verde y para obtener los verdes más oscuros añado un poco de azul al esmeralda. La gama que resulta es bastante rica y decididamente fría. Pintar con tan pocos colores es muy agradable porque no hay que preocuparse de estridencias: todo armoniza bien.

EL ARBOLADO

Para representar el arbolado de un paisaje es bastante normal buscar una síntesis de color y unas manchas que den el efecto general o de masa. En el caso de un bosque espeso, eso puede resultar adecuado, pero en este paisaje es mejor ir más despacio. La inclinación de los pequeños bosques es importante y el efecto de la niebla interpuesta también cuenta mucho. Por eso, voy manchando poco a poco con distintas intensidades de verde, y no a grandes pinceladas sino con pequeños toques que por sí mismos den la forma de los árboles. Doy pinceladas irregulares procurando no repetir su forma para que no parezca algo sistemático. De vez en cuando añado bastante agua

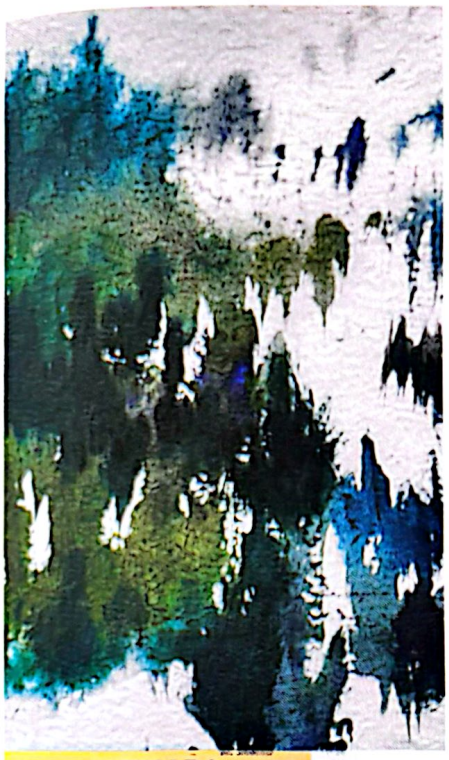
DETALLE 2. En este segundo detalle se aprecia el efecto obtenido al frotar el pincel con poco color y sobre el papel completamente seco. El color revela el grano del papel creando una textura. Creando también un aclaramiento del tono que contrasta con el verde casi negro situado inmediatamente encima.

DETALLE 2



Los punteados con los que realizo los árboles pueden también servir para los primeros planos, para sugerir hierbas, piedras, etc.

Scanned with CamScanner



DETALLE 3

DETALLE 3. Este fragmento corresponde a la misma zona reproducida en el detalle 1, pero más elaborada. Esta mayor elaboración incumbe a las pinceladas que representan los árboles: son toques a punta de pincel que, por su forma, representan suficientemente los abetos del bosque.



DETALLE 4

DETALLE 4. Aquí vemos un pormenor del pico de la montaña. La resolución de esta parte de la acuarela apenas contiene detalles, es muy sencilla. Pero la sencillez está muy calculada para que el efecto de la niebla que cubre la montaña sea realista.

DETALLE 5. Este detalle es el mismo que el de la página anterior (detalle 2) pero en un estado de elaboración bastante más avanzado.

DETALLE 5



para desdibujar los trazos y otras veces pinto con el pincel bastante seco para que las pinceladas se recorten bien.

AGUADA EN LA PARTE BAJA

Como todos los acuarelistas, yo trabajo de arriba abajo. Ahora voy a pintar la parte baja de la composición ligeramente más oscura que el resto. El primer plano del paisaje siempre tiene más contraste que el fondo y casi todos los paisajistas le dan un tratamiento especial. El primer plano viene a ser el terreno llano al pie de la montaña, desde el que pinto. Para oscurecerlo le doy una aguada gris, más oscura que la que apliqué al principio; el efecto resultante es de nieve sombreada. Trabajo sobre la aguada húmeda para que los colores no se recorten, para que se fundan entre sí. Una de las líneas trazadas en la composición previa me sirve para remarcar el límite de este primer plano. Se trata de la diagonal que baja a la derecha: la pinto con un siena oscuro que representa la roca que destaca sobre la nieve. De esa línea hacia abajo la entonación se oscurece.

VERDE Y BLANCO

La combinación de verdes y blancos es una de las más elegantes de la pintura de paisajes. Pintar un paisaje nevado es una excelente oportunidad de practicarla. Se trata de diversificar tanto los verdes como los blancos. Diversificar los verdes es algo que voy haciendo ahora y que continuaré haciendo a lo largo de todo el proceso. Ya podemos ver en la parte derecha de la composición cómo lo que antes eran verdes oscuros y mates se ha enriquecido con verdes esmeraldas y verdes amarillento. Es mejor no utilizar mucho estos últimos porque se desvían de la entonación fría del conjunto, pero siempre es posible introducirlos por algún rincón.

RECUERDE QUE:
En un motivo que sugiera una composición por masas hay que prever los distintos pesos de las zonas de color. En este ejercicio la extensión de la mancha amarilla se compensa mediante acentos de verde oscuro que animan ese amarillo.

Scanned with CamScanner

Invierno: niebla y nieve

TAMAÑOS Y DISTANCIAS

El tamaño mayor de todo lo que hay en el primer plano también afecta a las manchas de luz y de sombra. En la parte baja de la acuarela todo debe ser más ancho y más intenso. Aquí trabajo con más color y con más aportación de agua pero teniendo cuidado de no cortar la composición y de dar continuidad al paisaje de arriba abajo del papel. Como trabajo sobre húmedo, los colores se extienden bastante y dan la sensación de formas cercanas. La suavidad de la aguada gris me va muy bien para representar la suavidad de la nieve. Ya he creado la base de color sobre la que más tarde representaré las rocas.

LOS DECLIVES

Las características de este paisaje lo hacen muy vertical. Casi todas las superficies están elevadas y los planos horizontales sólo se encuentran en los primeros términos. El paso de los planos verticales a los horizontales se produce siempre mediante declives progresivos o suaves laderas que van cayendo desde la montaña hasta el llano. En un paisaje nevado es bastante difícil representar estos declives porque el blanco de la nieve los hace casi invisibles y hay que recurrir a expedientes como las rocas de la derecha. Estas rocas que asoman por encima de la capa nevada sugieren la inclinación de una ladera cercana que corta la pendiente de la montaña. Aumentando el tamaño de estas manchas consigo crear un plano que aleja la montaña hacia el fondo.



DETALLE 1

DETALLE 1. Aquí vemos en detalle los trazos morados que representan las estrías de roca visble sobre la nieve. Estas rocas sugieren la inclinación de la ladera, el declive de su pendiente. Su presencia permite entender la forma de esa ladera y da una referencia de la distancia que media entre la montaña y el primer plano.

DETALLE 2



DETALLE 2. En este detalle se ve el oscurecimiento del tono de la nieve que corresponde al plano más cercano. El oscurecimiento es muy suave, es sólo una pequeña adición de gris a la aguada. Este cambio de tono permite entender el acercamiento del terreno y supone una modulación en la superficie de la nieve.

Obtener tonos frescos es una cuestión de parquedad en las mezclas. El exceso de mezclas de color tiende a cargar las coloraciones de un tono terroso, sólido.

DIVERSIDAD EN LAS LADERAS

Las laderas altas de la montaña no deben quedar demasiado esquemáticas y deben contener más detalle menudo para que realmente parezcan distantes. Estos detalles son pequeños toques realizados a punta de pincel. Es casi como pintar un paisaje en miniatura, con sus planos, sus formas y sus entonaciones, sólo que todos estos factores deben estar atenuados, muy rebajados con agua para que se cumpla el efecto de niebla. Un buen recurso es alternar pinceladas muy disueltas, que representan brazos de bosque, con pequeños puntitos de color saturado, que representan árboles aislados, o grupos de árboles separados por la nieve. Es como un puntillismo que da un aire gracioso a las grandes superficies blancas.

AGUA PRIMERO

Antes de continuar la acuarela hacia abajo, hacia los primeros términos, mojo de nuevo la superficie del papel. Hago esto para volver a pintar sobre húmedo y evitar cortes en el color que endurecerían la forma. Esta parte baja ha de ser más oscura pero no mucho más perfilada porque aquí también opera la niebla aunque no lo parezca. El efecto de niebla es siempre un efecto progresivo y debe procurar una sensación envolvente. Para conseguirlo hay que ablandar un poco todas las formas, incluso las más cercanas y que, a primera vista, parecen no estar afectadas. Esta aguada será la base sobre la que procederé a pintar piedras y rocas, así como algunos jirones de hierba que la nieve ha dejado al descubierto.

CONCAVIDAD

A estas alturas del trabajo he conseguido dar la forma cóncava a la composición. Esta for-



Scanned with CamScanner



DETALLE 3

DETALLE 3. Aquí pueden verse en detalle los pequeños efectos de transparencia que toma el color en los planos medios de la montaña. Gracias a estos efectos los árboles y los jirones de bosque se integran en la gran masa de la montaña de tal forma que expresan la presencia de la niebla.



Color de las piedras

PASO 7. Muy poco falta ya para dar por acabada esta acuarela. El primer plano se entiende perfectamente pero todavía restan por añadir los múltiples detalles de las rocas, la hierba y los jirones de nieve con los que intensificaré el contraste que necesita este plano para parecer verdaderamente cercano.

DETALLE 4. En esta zona la acuarela está todavía inacabada pero todo está preparado para depositar el color. La preparación consiste en una aguada grisá-cea, muy parecida a la aplicada en otras zonas de la acuarela antes de superponer el color.

DETALLE 4



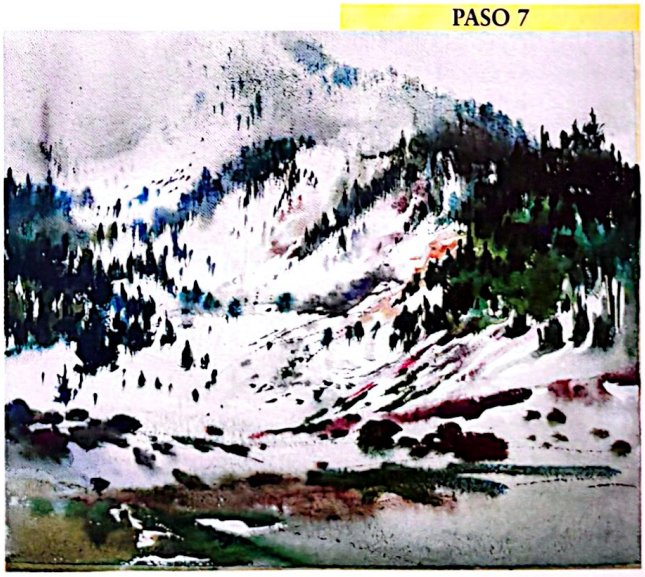


PASO 6

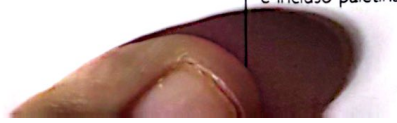
ma era muy importante para que la montaña no se viera como una forma plana y rígida. Una observación atenta de la acuarela en este estado descubrirá que esta concavidad la he obtenido creando diagonales a lado y lado de la composición. Diagonales que pueden estar formadas tanto por hileras de árboles como por grupos de rocas. Diagonales que se hacen más y más presentes cuanto más se desciende en la composición. El color es ahora más rico por la inclusión de los rojos oscuros de algunas piedras.

PASO 6. En este estado tan avanzado de la acuarela, he representado la forma cóncava del valle central de tal manera que la montaña ya no se ve como un plano rígido y frontal al fondo del paisaje. Esta concavidad la he conseguido insistiendo en las diagonales en declive a derecha e izquierda de la composición.

PASO 7



RECUERDE QUE:
Para humedecer el papel puede utilizarse una esponja, una paletina ancha e incluso paletinas de pelo de cerda tipo brocha.



Scanned with CamScanner

Invierno: niebla y nieve



PASO 8

PASO 8. Las últimas aportaciones de color en primer plano enriquecen las relaciones entre luces y sombras de todo el paisaje. He aplicado grises muy disueltos y claros para definir mejor el relieve del paisaje. Constituyen un ligero modelado que acaba de redondear las formas.

LUCES Y SOMBRAS

En este paisaje nevado, las luces y sombras son más bien contrastes del blanco con los verdes. Por lo tanto, no hace falta, ni conviene, buscar claroscuros. Lo que sí he hecho ha sido aplicar grises muy disueltos, muy claros, para definir mejor el relieve del paisaje. Casi no se pueden llamar sombras, son un ligero modelado que acaba de redondear las formas. Donde sí que intervienen las sombras es en el primer plano. Aquí son necesarias porque, como he dicho, hay que dar contraste para que este término se acerque y deje en la profundidad al resto del panorama.

EL PICO DE LA MONTAÑA

Una vez acabado, podemos estudiar la realización del pico de la montaña. La fusión con el cielo se realiza por una participación muy abundante del agua. Pero aunque no puedan distinguirse contornos claros, la forma total se entiende bien, se intuye que la masa montañosa está oculta tras las nubes. Éste es uno de los secretos de una buena representación de la niebla: dejar las formas insinuadas, dar unas cuantas pistas a la mirada, las justas para que ella sola pueda reconstruir el paisaje con la imaginación. La principal de esas pistas ha sido la sombra lateral que se pierde entre la niebla.



DETALLE 1

DETALLE 1. La fusión del pico de la montaña con el cielo se realiza por una participación muy abundante del agua que hace desdibujarse los contornos. Pero la forma total de esta masa se entiende bien, oculta entre las nubes. Era importante aquí dejar insinuada la forma, con los elementos de color indispensables para su identificación.



DETALLE 3

LADERAS

La realización definitiva de las laderas ha supuesto un trabajo de discriminación de color. Colores grises y colores terrosos se alternan en bandas paralelas que representan cambios de nivel en el terreno. Acercando esas bandas paralelas se

DETALLE 3. Éstos son los verdes del primer plano. Están realizados sobre húmedo, sobre la aguada de preparación. Su tono está compuesto a partir de varias entonaciones fundidas en un mismo matiz; la abundante intervención del agua da a estos verdes la calidad aterciopelada que presentan.

DETALLE 2



DETALLE 2. Estas rocas de la parte inferior derecha de la composición, por su color y su tamaño, contribuyen a explicar las distancias en el paisaje. Es una cuestión de escala y también de contraste: al estar más cercanas deben verse también más oscuras, más contrastadas contra el blanco de la nieve.

Las rocas tienen una riqueza formal a la que, a primera vista, no va aparejada una riqueza cromática comparable. Pero nos pueden sugerir volúmenes casi escultóricos, de una gracia e interés visual incomparables.

Scanned with CamScanner

puede representar una ladera lejana, una ladera vista en perspectiva. Estas bandas de rocas que aparecen sobre la nieve deben estar lo suficiente difuminadas en el blanco para que no contrasten demasiado con él, pero es posible salpicar entre esos difuminados, aquí y allá, algún toque de color más seco para representar algún arbusto o árbol que dé concreción a esas zonas.

VERDES SOBRE HÚMEDO

Los verdes del primer plano están pintados sobre húmedo (sobre la aguada que extendí anteriormente) y su tono acusa esta circunstancia. Son verdes de un tono compuesto pero que aparecen completamente fundidos en un único matíz y con una calidad aterciopelada. La blancura de estas superficies verdes liga muy bien con la atmósfera densa del día nublado; en un día de Sol ese verde sería restallante y en él cabría encontrar amarillos claros. Además, la suavidad de este color da una base muy buena para que sobre él aparezcan las rocas; es como un tapiz musgoso y húmedo sobre el que colocar bloques de color más contrastado. Este primer plano es la parte final de la acuarela, la base sólida del paisaje, y requiere un tratamiento más concreto y definido que el resto.

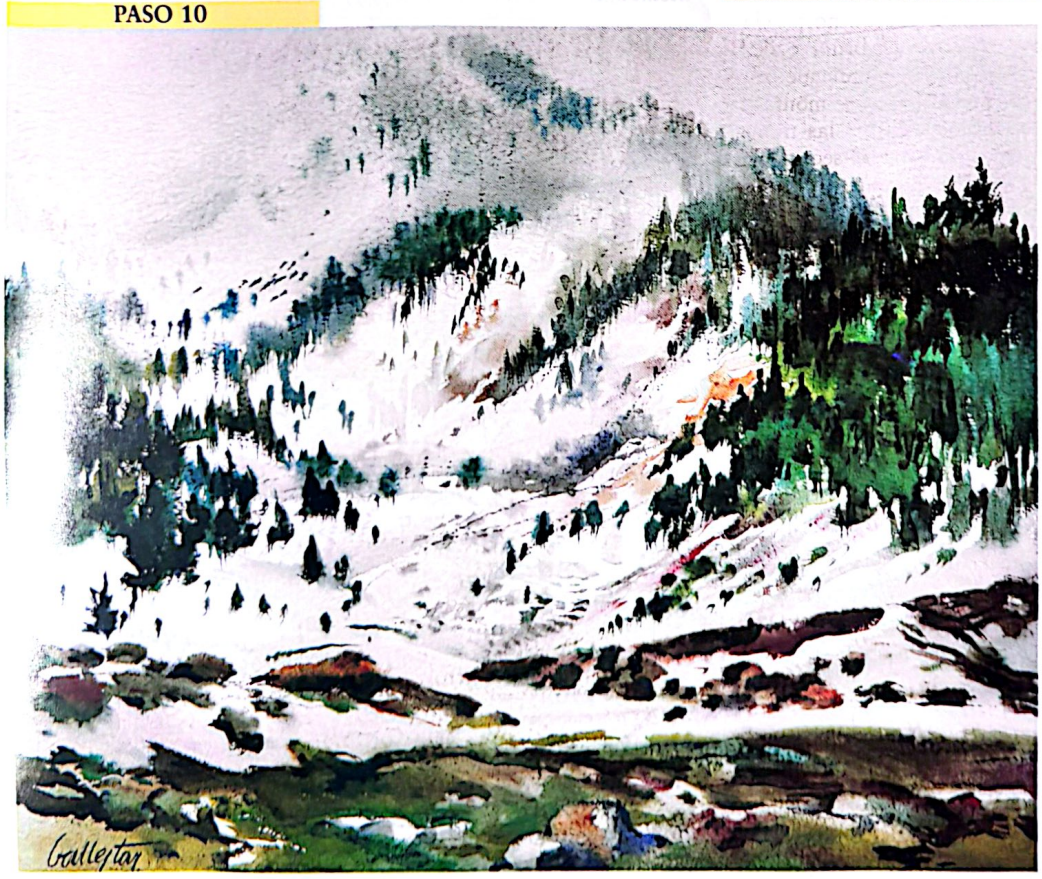
PIEDRAS Y ROCAS

Justo antes del primer plano hay un desnivel en el que la nieve es gris. Las rocas que hay ahí las he pintado bastante oscuras para que, por contraste, ese gris siga pareciendo nieve. Se trata de aplicar la idea de un primer término más oscuro. En la parte más baja de la acuarela hay una banda de terreno sin nieve y con rocas. Los verdes de esta zona son algo más cálidos que los de los bosques y eso hace que se aproximen. Las piedras y rocas esparcidas sobre esa hierba tienen mucho más volumen que cualquier otro elemento del paisaje, porque están más cerca y porque sobre ellas el efecto de la niebla no es tan determinante. En algunas he dejado la parte iluminada en blanco y la parte oscura casi pintada de negro: contraste máximo. No tocaré ya nada más.

PASO 9



PASO 10



PASO 9. Apenas restan algunos pequeños detalles: sombrear las rocas en el primer término, dar más precisión a los desmontes del plano medio, suavizar algún contorno, etc. Las modificaciones ahora deben ser muy pocas para que la acuarela no pierda la frescura que siempre debe tener.

PASO 10. Ésta es la obra por fin acabada. A pesar de la restricción cromática, los valores pictóricos son muy ricos. Esto se debe al intenso trabajo de valoración en claroscuro de todos los tonos (de los verdes sobre todo), y demuestra que la limitación tonal no está reñida con la fuerza y la riqueza del color.

RECUERDE QUE:
Existen barnices especiales para acuarela, pero pocos profesionales los utilizan porque tienden a dar un brillo artificial a los colores.

Scanned with CamScanner

Paisaje en primavera

Vicenç Ballestar
Paisaje en lápices de color

De nuevo va a ser Vicenç Ballestar quien colabore en la realización de un paisaje. Un paisaje de características casi opuestas al anterior y en una técnica enteramente diferente. Se trata de un motivo primaveral que conseguimos cazar casi al vuelo, justo después de las primeras lluvias de marzo y antes de que los almendros perdieran su flor. El primer brote de la primavera, el más delicado, dura poco y hay que aprovechar las pocas semanas durante las que se nos ofrece. El procedimiento serán los lápices de colores, una técnica no muy común en el arte del paisaje, a medio camino entre el dibujo y la pintura, que comparte algunas características con la pintura al pastel y de la que nuestro artista invitado va a obtener unas muy interesantes calidades pictóricas. Trabajando con lápices de color las mezclas, los degradados y la armonización requieren un tratamiento especial para que el procedimiento rinda toda la delicadeza cromática que encierra.



EL MOTIVO

El tema de esta obra está presidido por una montaña boscosa; a su pie se suceden bandas de hierba tierna con algunos almendros en flor. La pantalla de las nubes y el ligero contraluz dan a estos árboles un tono levemente agrisado que suaviza las vivas coloraciones rosas y blancas de las flores. A los verdes (muchos y muy distintos) y al color de las flores viene a añadirse el morado de la hierba seca y de las zarzas. Serán necesarias muchas combinaciones y superposiciones de colores para conseguir toda esta gama de verdes claros y oscuros, y éste será uno de los aspectos más interesantes del ejercicio. Otro factor importante será el de los blancos de los árboles y su resolución con lápices de colores, que implica una técnica particular.



PASO 2. Los primeros rayados de color son muy suaves. En primer lugar comienzo a pintar el cielo en un tono claro y limpio, dejando blancos para representar las nubes. También el primer tratamiento del color de la montaña es muy ligero y sólo persigue una aproximación al tono de los verdes.

DIBUJO Y PRIMEROS TRAZOS

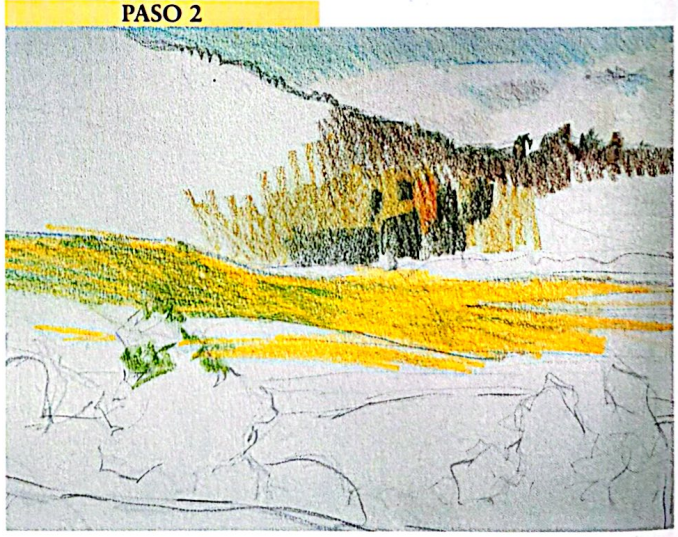
Dibujo los contornos esenciales del paisaje con un lápiz gris azulado; las líneas de este dibujo de tono neutro desaparecerán debajo de los trazos de color. En el dibujo me preocupo

PASO 1. Con un lápiz gris azulado dibujo los contornos básicos del paisaje. Lo más importante de este dibujo previo es el diferenciar los distintos términos; los más importantes son el horizonte, la base de la montaña, las bandas de hierba y los distintos árboles.



PASO 1

PASO 2



Este ejercicio está realizado sobre un papel de grano fino. El papel muy granulado entorpece el trazo de los lápices de colores.



Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Gamas de lápices de colores Rexel Cumberland y gama de lápices-pastel Othello.

sobre todo por diferenciar los distintos términos: el horizonte, la base de la montaña, las fajas de hierba y los árboles cercanos.

Inmediatamente paso a realizar unos suaves rayados de azul claro para el cielo, dejando los correspondientes blancos para las nubes. Este azul debe ser primaveral, claro y muy ligero, suavemente contrastado con el blanco limpio de las nubes. La montaña recibe asimismo un primer tratamiento muy ligero, unos rayados de lápiz que buscan una primera entonación de los verdes

PASO 3. La ladera de la montaña es bastante oscura porque se ve en un contraluz intenso. Los verdes que voy a utilizar para estos árboles parten de una base siena y verde oliva. La mezcla de tonos la obtengo, como siempre que se trata de lápices de colores, por superposición de rayados.

como el pastel, presentan unas gamas muy extensas, siempre es mejor mezclar tonos a base de rayados para conseguir una textura cromática rica. Esos trazados todavía son suaves pero seguirán otros más firmes.



PASO 3



PASO 4

PASO 4. El prado que se extiende al pie de la montaña es un color verdaderamente primaveral. Se trata de un verde amarillento de un tono muy brillante compuesto sobre una base sólida de amarillo limón a la que superpongo rayados de verde permanente. Variando la intensidad de los rayados puedo conseguir dar el relieve del terreno.

RIQUEZA DE VERDES

El contraluz del día oscurece la ladera y el arbolado aparece manchado de verdes densos. Intento conseguir estos verdes a partir de sienas, el verde oliva, el amarillo verdoso y el azul. Aunque los lápices de colores,

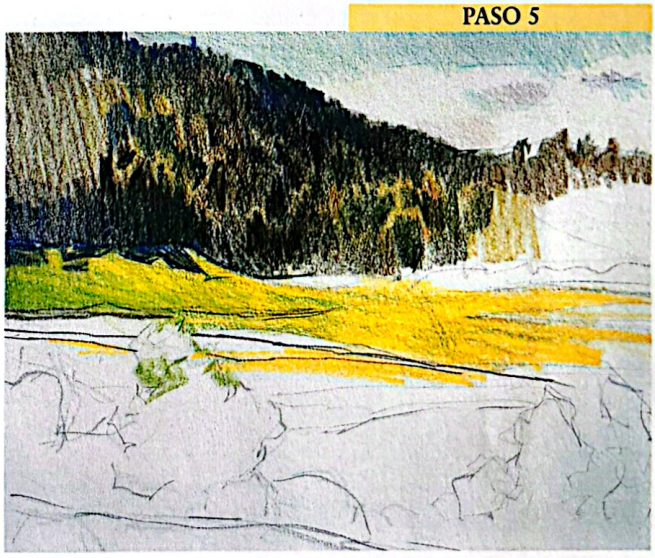
El verde verdaderamente primaveral de este paisaje es el que ya comienzo a aplicar al pie de la montaña: un verde amarillo muy brillante y claro que obtengo a base de superponer verde permanente sobre una base sólida de amarillo limón. Con esa base invariable puedo aplicar más o menos verde para dar las matizaciones y el relieve del terreno.

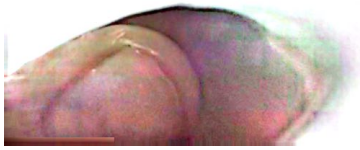
OSCURECIMIENTOS

La técnica de los lápices de color obliga a ir de claro a oscuro por un motivo esencial. Los colores claros son muy poco cubrientes y una vez aplicado un tono oscuro no es fácil rectificar; por lo tanto el proceso de trabajo se basa en un acercamiento progresivo al color definitivo. Siguiendo ese proceso voy oscureciendo la entonación de la montaña. La textura de líneas está conseguida a partir de un trazado general y amplio de un mismo color y otros trazados menudos de colores diversos que dan la espesura del arbolado.

PASO 5. Trabajando siempre de claro a oscuro, incremento los rayados verdes en la montaña para conseguir un tono más bien sombrío. El proceso de los lápices de colores obliga a partir de trazados generales para luego ir concretando las sombras más menudas con colores de la misma gama pero aplicados en pequeñas zonas.

PASO 5





RECUERDE QUE:
Trabajando con lápices de colores se empieza por rayados muy suaves a los que se superponen rayados más intensos.

Scanned with CamScanner

Paisaje en primavera



PASO 6

PASO 6. Al ir oscureciendo poco a poco la tonalidad de la montaña, se incrementa el contraste con el amarillo verdosos del parado. Este contraste básico lo voy enriqueciendo con más y más detalles, como las sombras de árboles que convierten el verde de la ladera en una masa muy rica en variaciones tonales.

PASO 7. Continúo cubriendo de rayados los planos del paisaje. Empiezo a dar entonación al desmonte que da paso a los primeros planos, con un color carmín, rayando suavemente en previsión del resto de coloraciones que voy a superponer.

PASO 7



INTERPRETAR EL COLOR

La inmediata sensación de color frente al paisaje debe siempre preservarse a lo largo del trabajo. A veces, una representación demasiado apegada a las apariencias hace perder de vista esa primera impresión. Para salvaguardar la atmósfera primaveral que persigo en esta pintura interpreto los verdes en una escala más vibrante, más aguda. El contraste entre la sombreada montaña y el prado ha de ser intenso, por lo tanto oscurezco bastante el arbolado y dejo los verdes amarillos del prado muy claros y limpios, sólo ligeramente oscurecidos en su parte baja para dar paso al siguiente término, que también es una franja de hierba de un color ligeramente más pálido.

PASO 8



PASO 8. Para conseguir el color blanco y rosado de los almendros en flor debo dejar la copa de estos árboles en reserva, en blanco, rayando únicamente a su alrededor. Es importante que los contornos queden correctamente recortados porque ese recorte es el que va a dar forma a los árboles.

El lápiz puede crear capas uniformes de color pero es siempre mejor dejar que el papel respire bajo la capa pictórica.

REPRESENTAR POR MANCHAS

El proceso de representación del bosque que cubre la montaña es típico del trabajo con lápices de colores. Gracias a los pequeños rayados de lápiz puedo construir una masa de color en la que se adivinan los árboles expresados por las diferencias de tono. Las manchas son mayores cuanto más bajas están, siendo la parte alta la que contiene menos diferencias de color. Este distinto tratamiento permite recrear la sensación de alejamiento y de espacio. Cuando todavía no he acabado de pintar toda la montaña, ya comienzo a definir la entonación del plano medio en donde el morado es el color dominante. Para conseguir la entonación morada realizo unos rayados de carmín que serán la base del resto de los colores.

RESERVAS

El color blanco y rosado de los almendros floridos sólo puede obtenerse dejando el papel casi limpio de trazos: como en el caso de la acuarela, es el blanco del papel el que permite trabajar los colores claros. En esta reserva del blanco lo más importante es recortar correctamente los contornos de la forma de la copa del árbol. Son contornos muy irregulares y para darles una buena definición exagero el tono oscuro de los árboles y matorrales contra los que se recorta el blanco. En la parte baja de esta mancha blanca sombreo muy ligeramente con un malva para dar el tono característico del almendro; las sombras más oscuras las trabajo con azul. Añadiendo algunos puntitos de carmín para evocar las flores, dejo el árbol acabado.

Scanned with CamScanner

RIQUEZA DE COLOR

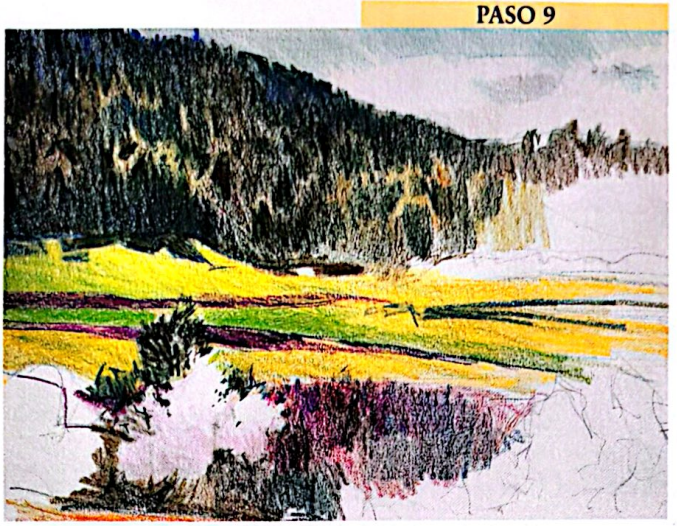
Los colores de los árboles y zarzas del plano medio son poco definidos, sucios y oscuros. Para conseguir una entonación rica y variada superpongo azules y verdes al tono de base. El resultado es un color quebrado de tendencia morada que combina muy bien con los verdes frescos del campo y es una buena pantalla para que se recorten los blancos de los almendros.

El primer plano del paisaje es un verde mucho más cálido que el de los prados anteriores, el color de la tierra se deja ver entre los brotes de hierba y promueve un tono que yo interpreto dentro de una entonación anaranjada, cosa que me permite acercar visualmente este primer término contrastándolo al mismo tiempo con la banda central más oscura. Haciendo esto he conseguido dar una entonación bastante unitaria a la obra.

LÍMITES ENTRE LOS TÉRMINOS

El paso de un plano a otro del paisaje está fuertemente subrayado por los márgenes de los campos. Tratándose de un paisaje al contraluz, estos márgenes están oscurecidos y todavía se destacan más. Estos destacados son una buena ayuda para intensificar la sensación de profundidad. Los pinto de un tono morado muy semejante a la entonación general del plano medio. En ese plano he utilizado el azul para pintar el árbol que aparece por detrás del almendro, un azul que da el tono sombreado promovido por el contraluz. El vivo contraste entre claros y oscuros da la atmósfera fresca y viva de la primavera.

PASO 9



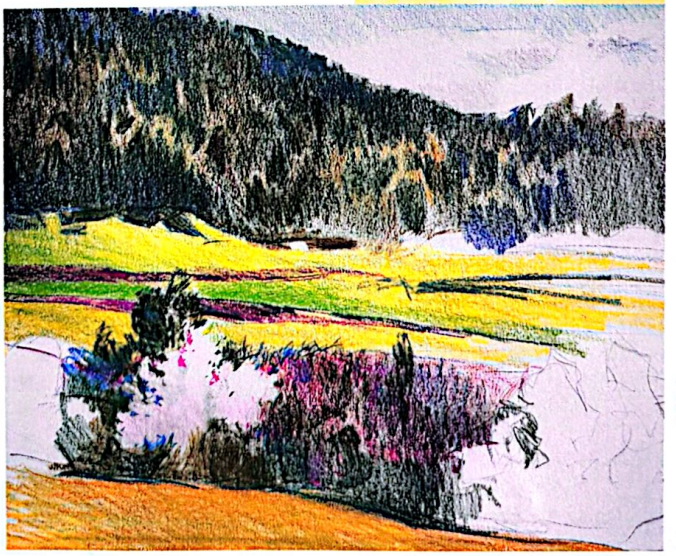
PASO 9. En el plano medio el morado es el color dominante. Este morado lo obtengo aplicando sobre la suave base de carmín con azules y sienas. Los tonos resultantes son coloraciones quebradas que valen como transición entre los verdes y amarillos. Estas coloraciones también tienen una función de pantallas oscuras contra las que se recortan los colores claros de los almendros.

PASO 10



PASO 10. Pinto el primer plano de un verde más cálido que el del plano medio. Pero no es un verde uniforme sino que el color de la tierra aparece entre los brotes de hierba dando una distinta entonación al color. Lo pinto de un color anaranjado, un color cálido que contribuye a acercar este primer plano.

PASO 11

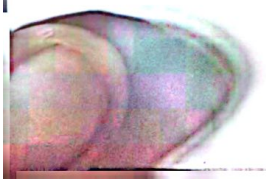


PASO 11. El paisaje está recorrido horizontalmente por los límites de los distintos términos. Estos márgenes deben ser oscuros para que se logre la sensación de profundidad. El color de estos márgenes es el morado anterior variado por la mayor o menor participación de los azules o los rojos.



Color de las sombras

RECUERDE QUE:
Hay que evitar en lo posible los borrados porque estropean la superficie del papel y ensucian el color.



Scanned with CamScanner

Paisaje en primavera

CONTRASTE DE INTENSIDADES

Cuando ya he armonizado los tonos principales de la composición, inicio una labor de contraste y enriquecimiento a base de trazados superpuestos que dan más densidad y saturación a ciertos colores. Como, por ejemplo, los verdes del plano medio, verdes que eran azules y que, al superponer un verde medio, adquieren una tonalidad oscura y profunda. Igualmente ocurre con los verdes de la montaña, que ahora presentan una mayor saturación y también más relieve: la montaña ya no es una forma plana sino que presenta una forma tridimensional. Al pie de la montaña, en la parte derecha, he dejado en reserva algunos puntos que serán árboles de color claro; detalles como éste crean una mayor espaciosidad ya que dan puntos de referencia visual que hacen comprender las distancias y, en este caso, hacen que la montaña se vea más lejos.

PASO 12



PASO 12. Ahora se trata de contrastar y enriquecer el color a base de trazados superpuestos que den más cuerpo a los colores. Los verdes del centro de la composición parten de una base azul a la que he superpuesto un verde medio. De manera análoga he saturado el tono de los verdes de la ladera superponiendo trazos de un verde más oscuro.

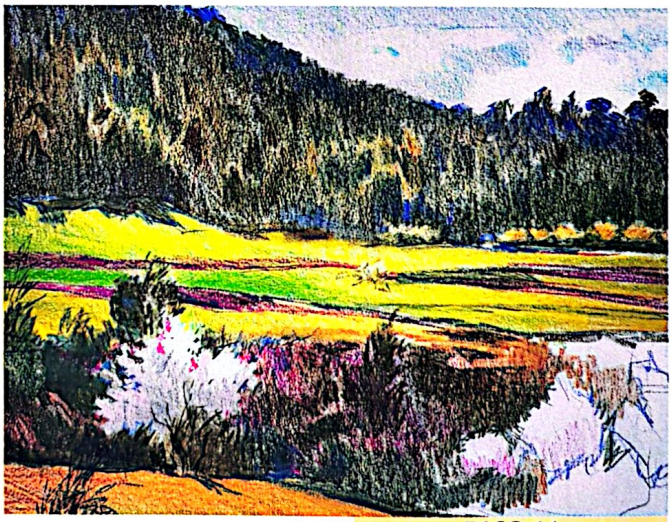
COLORES MÁS CÁLIDOS

La entonación fría inicial se está haciendo más cálida por la participación de algunos amarillos y anaranjados. Esto se hace visible en los prados del fondo, en los que la tendencia amarillenta del verde se ve confirmada por la superposición de un amarillo anaranjado. Este mismo color todavía aparece con más claridad en la franja superior del plano medio donde se mezcla con el rojo para dar paso a los morados de los matorrales. Mediante estos añadidos de color estoy logrando unas buenas transiciones entre los planos y también una saturación cromática que intensifica las reservas de blanco que representan los almendros.



PASO 13

PASO 13. Voy llevando la banda oscura de la parte baja hacia la derecha, añadiendo siempre color a las bases que dan la pauta de la entonación. En esta parte oscura la base la componen rojos y naranjas. Al añadir algunos carmines, sienas y azules, consigo el tono morado, algo quebrado que me interesa.



PASO 14

PASO 14. Los colores del paisaje van ganando en calidez porque los amarillos y los anaranjados intervienen en casi todas las mezclas. Esta calidez se hace especialmente visible en las coloraciones más oscuras.

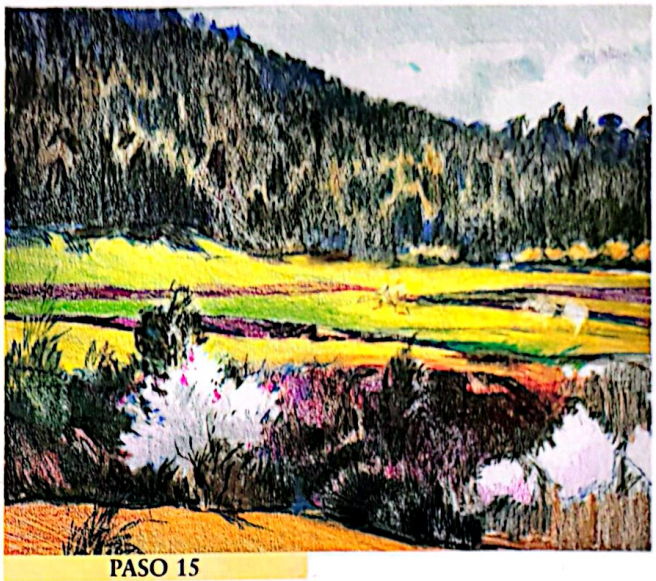
ROJOS Y VERDES

En la mayoría de los procedimientos pictóricos la mezcla de rojos y verdes promueve colores agrisados y sucios. Trabajando con lápices de color, es posible obtener tonalidades limpias mezclando estos dos colores, porque la mezcla es en realidad superposición y los colores respiran siempre uno sobre otro. El rojo y el verde que combino en la parte derecha del término medio nunca llegan a dar un gris sino que se desarrollan entre verdes oscuros y rojos oscuros que tienden hacia el morado o bien hacia el anaranjado. Este tipo de coloraciones dan muy bien para un paisaje primaveral.

Scanned with CamScanner

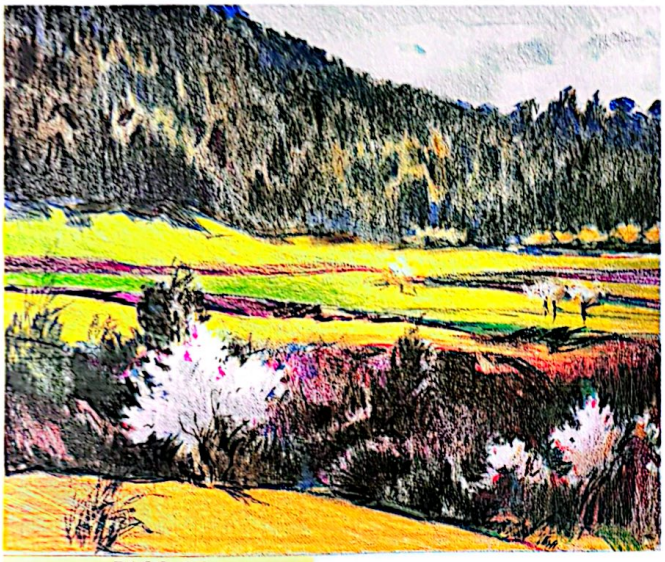
ÚLTIMAS RESERVAS

Las últimas reservas de blancos corresponden a los árboles de la derecha, de un tamaño menor que el almendro central. El tono claro queda muy realzado por los oscuros del fondo que son producto de superponer rojos y verdes. La entonación roja de las zarzas va muy bien al sonrosado de las flores de los almendros, un sonrosado enriquecido por algunos azules pálidos. Para subrayar el alejamiento de los últimos planos he representado algunos almendros más junto al margen superior del plano central, a la derecha de la composición; esos pequeños árboles alejan los términos.



PASO 15

PASO 15. Conforme voy dando saturación a los colores del plano medio se van destacando por contraste los tonos del primer plano. El anaranjado de este primer plano es una intensificación, una exageración, del color real.



PASO 16

PASO 16. Ya llega el momento de matizar y dar color a los blancos del papel reservados para representar los almendros. También aquí son necesarias las superposiciones de varios tonos (rosas, carmines y azules, sobre todo), dejando siempre que respire y se manifieste el blanco del papel.

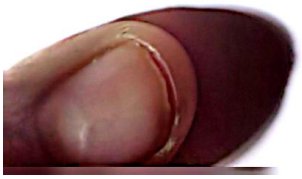
VERDES Y NEGROS

Para acabar de intensificar los blancos de los almendros de la derecha aplico nuevas capas de verdes y rojos alrededor de esos blancos hasta que el tono se hace casi negro. Estos negros no sólo favorecen a los almendros sino que dan un nuevo contraste que aviva el resto de los tonos. Así, con este último oscurecimiento del color, he conseguido completar esta pintura cuya entonación primaveral he interpretado en una clave más cálida de la que me venía dada por el paisaje, aumentando la riqueza cromática y dando la máxima vitalidad al color.

PASO 17



PASO 17. Al final de todo el proceso sólo resta repasar las sombras con algunos tonos muy oscuros. El resultado cromático es una intensificación de los colores del motivo, una intensificación necesaria para lograr la armonía primaveral que se pretendía.



RECUERDE QUE:
Para consegir blancos con los lápices de colores, el proceso es semejante al de la acuarela: el blanco es el papel y hay que reservarlo allí donde se necesite un color muy claro.

Scanned with CamScanner

Crepúsculo

Ramón de Jesús
Paisaje al óleo con espátula

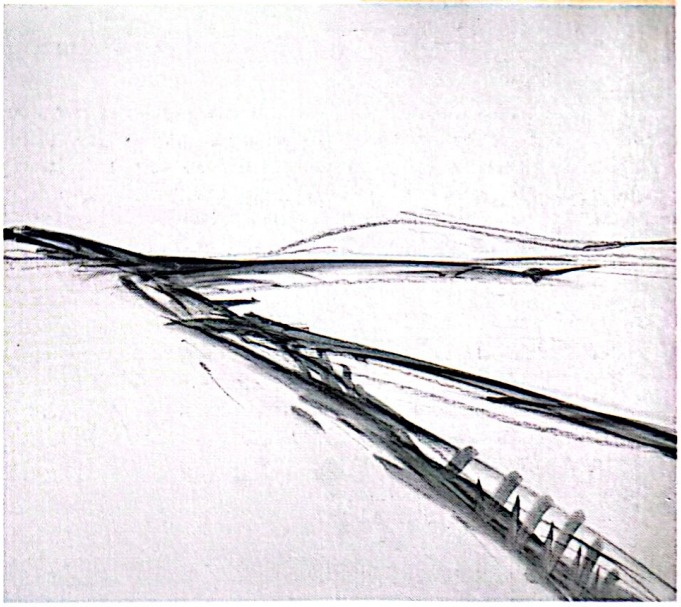
Ramón de Jesús es un joven artista que posee una considerable experiencia en los distintos procedimientos pictóricos. Su técnica habitual es la pintura acrílica y las técnicas mixtas, pero maneja con igual soltura la pintura al óleo. Su gusto por la riqueza de la materia pictórica, por los juegos de texturas y las calidades de la textura lo aplica en esta ocasión a un tema muy alejado en principio de las audacias del arte moderno: un crepúsculo. Pero la manera de hacer de Ramón de Jesús convertirá este tema tan consabido en una interesante pieza pictórica llena de plasticidad y acierto cromático. La utilización de la espátula en el paisaje determina la interpretación del mismo: no son posibles los detalles menudos y sólo cuenta la yuxtaposición de manchas y la creación de una atmósfera colorística. Abundancia de color y abundancia de saber hacer en este interesante ejercicio pictórico.



UN ENCAJE ENÉRGICO

El aspecto más inmediatamente visible de este motivo es la acusada perspectiva del paisaje, que tiende a un punto de fuga desplazado a la izquierda del Sol poniente. Esa perspectiva es la clave compositiva del paisaje y, en consecuencia, será la base del esquema lineal. Este esquema puede ser muy sencillo: algunas diagonales que van a converger en el horizonte. Sobre este andamiaje básico puedo disponer el resto de las masas del paisaje, como son las montañas del fondo o la forma de la ladera de la colina. La técnica pictórica elegida no necesita de un dibujo escrupuloso o delicado. Estos trazos gruesos serán más favorables.

PASO 1



PASO 1. Para organizar compositivamente este motivo me basta un boceto compositivo muy simple. Un boceto que consiste en un trazo para el horizonte y algunas líneas diagonales que sitúan el camino y orientan su trayectoria. Para el tipo de trabajo que voy a realizar, con muchos empastes y sin detalles, será suficiente con esto.

PASO 2



PASO 2. Utilizo un carboncillo no tanto para dibujar aspectos del paisaje sino para destacar sus masas fundamentales. Trato el dibujo de una forma realmente pictórica, a grandes trazos, manchando con la barrita de carbón como si estuviese utilizando color. Es una primera aproximación a la plasticidad del tema.

LA ARMONÍA DEL COLOR

En el motivo los colores dominantes en la tierra son los ocres y los grises, con una cierta participación de los verdes. Este colorismo lo voy a interpretar dentro de una tendencia más tostada, más tendente al marrón-morado. Los colores esenciales que voy a utilizar serán el tierra siena natural, el tierra siena tostada, el tierra sombra tostada, el ocre amarillo, el rojo inglés y el verde esmeralda. Todos ellos colores terrosos, más bien oscuros, que pueden componer una interesante armonía, contrastados

Este ejercicio está pintado sobre un tablero entelado de 40 x 50 cm. La espátula es de tipo palustre.

Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Blanco titanio, amarillo cadmio limón, ocre, siena natural, siena tostada, tierra siena tostada, tierra siena natural, rojo óxido, carmín de Garanza, azul ultramar, violeta de cobalto y negro marfil.



PASO 3

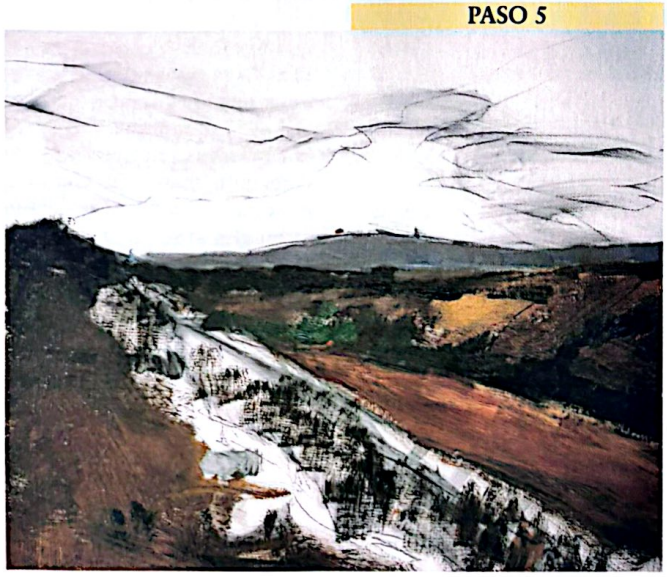
con la viveza de azules y amarillentos del cielo.

Los primeros de esos colores (sienas y ocres) los aplico sobre la ladera en perspectiva, trabajando por el momento con pincel.

COLOR TRITURADO

Aunque durante la primera fase del trabajo no utilizaré la espátula, el tratamiento del color será desenvuelto y muy rico. Aplico pinceladas de distintos colores bastante espesos, entrecruzando las manchas, que se cubren parcialmente unas a otras, mezclando los colores directamente sobre la tela. Intento crear una textura áspera y rugosa sobre la que sea fácil trabajar con la espátula. Es por eso que apenas disuelvo el color y que voy construyendo la forma a base de empastes ligeros. La gama elegida para la tierra, formada por colores de una misma tonalidad, se presta muy bien a ello.

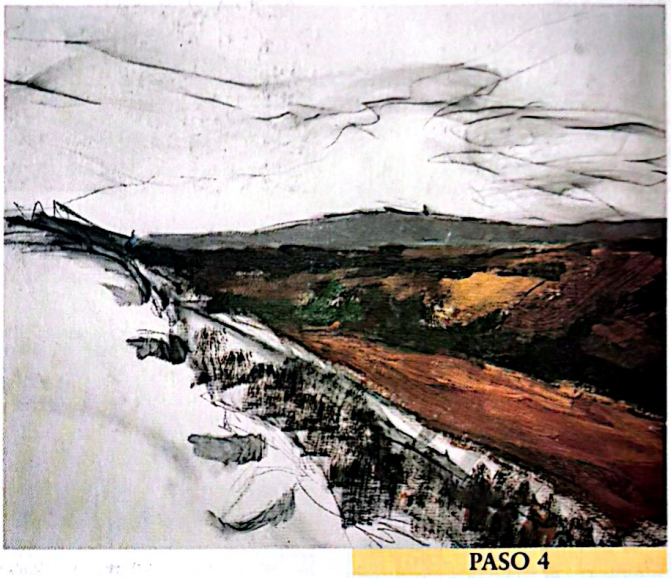
PASO 5



PASO 5. Casi toda la superficie correspondiente a la tierra está ya manchada. He utilizado tonos muy semejantes, tierras, colores tostados, morados y algunos verdes. La diversidad cromática conseguida con esta gama tan amortiguada nace de la misma aplicación del color a grandes pinceladas.

PASO 3. Con una mezcla de ocre y siena tostada pinto la ladera derecha de la composición. El horizonte lo he trabajado muy sintéticamente con un gris azulado. Estos sienas y ocres no se reparten homogéneamente sino que se alternan de manera pictórica, contrastando entre sí.

PASO 4. Trabajo a grandes manchas, dejando que el color se distribuya libremente sobre el soporte, aplicando el óleo sin apenas disolvente, a plena pasta. El trabajo de afinamiento y matización de los tonos lo dejo para fases posteriores del proceso.



PASO 4

UNIDAD CROMÁTICA

Cuando ya he acabado de manchar toda la franja de la tierra se puede comprobar que los colores forman una unidad compacta de tonos muy parecidos. Esta unidad parecería muy plana de no ser por el efecto de perspectiva que ordena todos los términos. Y a no ser también por la montaña del fondo que presenta una entonación gris, muy fría por contraste con el resto de las coloraciones de tendencia francamente cálida.

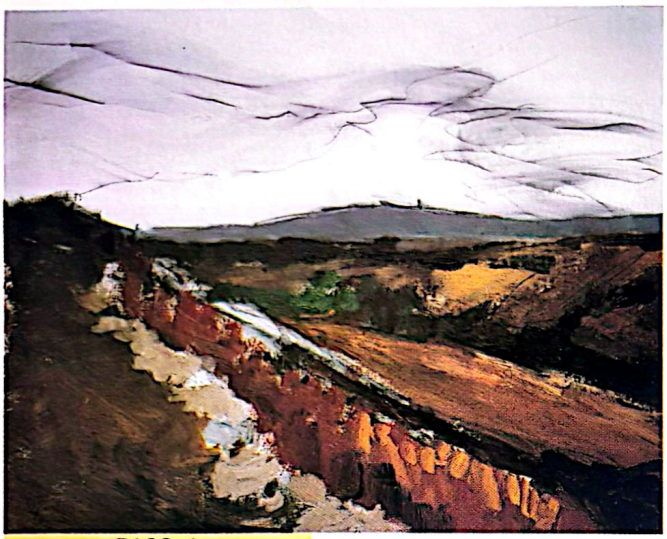
He reducido al mínimo la participación del verde para no alterar demasiado esa unidad cromática. A partir de ahora lo que va a contar será la realización del cielo; según ella modificaré, enriqueciéndolos, los tonos de la tierra dándoles las matizaciones que exija la luminosidad del atardecer.



Color de la tierra

Scanned with CamScanner

Crepúsculo



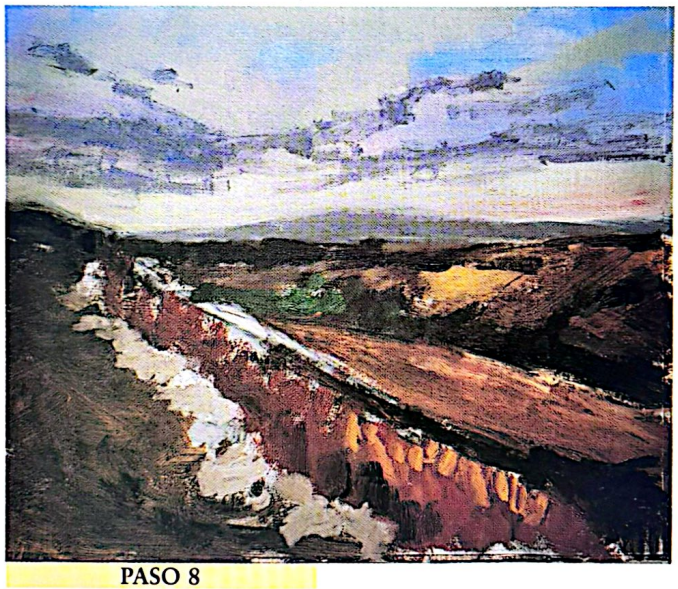
PASO 6



PASO 7

PASO 6. Las piedras del margen del camino tinen una entonación gris rojiza que entona bien con el resto de colores. Mi intención es conseguir una coloración terrosa y oscura que contraste con la luminosidad espectacular del cielo del atardecer. De momento los colores que utilizo son típicamente crepusculares.

PASO 8. También en las nubes se da un efecto de perspectiva. La duplicación de las líneas de fuga en el paisaje acentúa el efecto espectacular del crepúsculo. El punto de fuga que rige en el cielo resulta distinto al del camino y esto promueve una sensación espacial mucho más intensa.



PASO 8

PASO 7. Empiezo a pintar el cielo con un azul claro y dejo sin pintar la parte más baja, una zona de nubes que aparece inmediatamente por encima del horizonte. En esta parte se desarrollará la luminosidad más intensa de este atardecer.



Colores del cielo

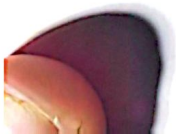
EL PRIMER AZUL DEL CIELO

Completando el manchado de la tierra, he dado una entonación clara, entre gris y rojiza, a las piedras del margen del camino. Asimismo he realizado las hierbas que crecen junto al margen a base de cortos trazos verticales también rojos sobre los que he superpuesto algunos tonos ocres. La entonación total de las tierras está dentro de la tendencia cálida, algo amoratada, de una sonoridad densa y empastada, que va a resultar un buen complemento del espectacular cielo del atardecer. Comienzo a pintar ese cielo cubriendo de un azul claro casi toda su superficie, dejando en blanco la parte más cercana al horizonte que es la que va a recibir un tratamiento más luminoso. Los trazos del dibujo que situaban las nubes quedan casi completamente ocultos bajo el azul pero se dejan adivinar lo suficiente como para que me sirvan de guía al pintar las nubes.

NUBES

Las direcciones que siguen las nubes repiten, invertida, la perspectiva de los campos. No es una perspectiva geométrica pero sí es una clara sugestión de fuga hacia el horizonte, hacia un punto de fuga distinto del que rige la perspectiva de la tierra. Estas nubes alargadas no están pintadas directamente sobre el azul anterior sino sobre una veladura gris que he extendido para atenuar la violencia del tono. El color de las nubes es un gris azulado muy similar al de las montañas del fondo, aplicado a base de trazos interrumpidos e irregulares. Unas pequeñas aplicaciones de rosa comienzan ya a dar al cielo un aspecto tornasolado.

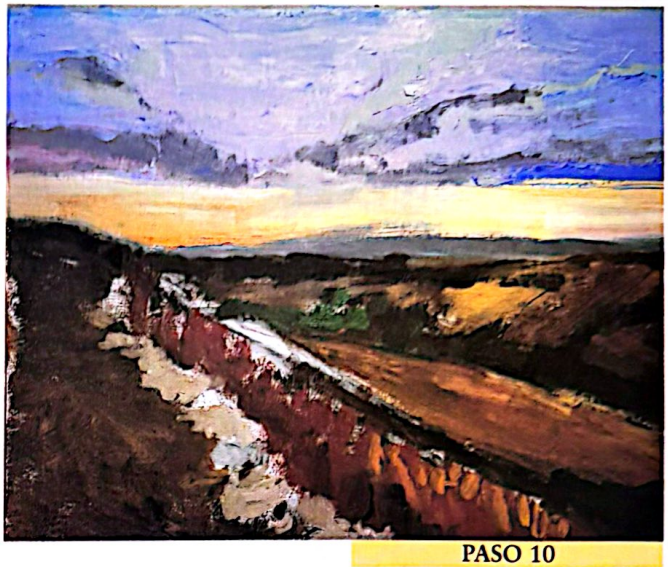
Los colores quebrados son los colores impuros, los que tienden a un color pleno, pero que quedan en agrisados. Los rojizos de este ejercicio corresponden al grupo de los quebrados.



Scanned with CamScanner



PASO 9



PASO 10

PRIMEROS EMPASTES

Los primeros empastes realizados con espátula los aplico al cielo. Son tonos blancos, ligeramente teñidos de verde, que dan una textura nubosa y una vibración de la luz. La luz de un crepúsculo tiene una calidad muy especial y no puede interpretarse con la misma facilidad con que se representa un cielo azul de mediodía. Las gradaciones de tonos, los cambios de intensidad, las variaciones en el color, configuran un todo muy heterogéneo que no puede representarse aplicando un patrón único. La aplicación de empastes da una calidad corpórea y muy viva a los celajes. Es importante, sin embargo, no excederse en este sentido puesto que el cielo siempre debe mantener su vaporosidad y su atmósfera.

PASO 9. Comienzo a aplicar empastes con la espátula en el cielo. Este color empastado es prácticamente blanco. Pero los empastes no cubren completamente el azul de base sino que los dejan traslucir y esto da como resultado una calidad luminosa muy adecuada a la naturaleza del tema.

EL HORIZONTE

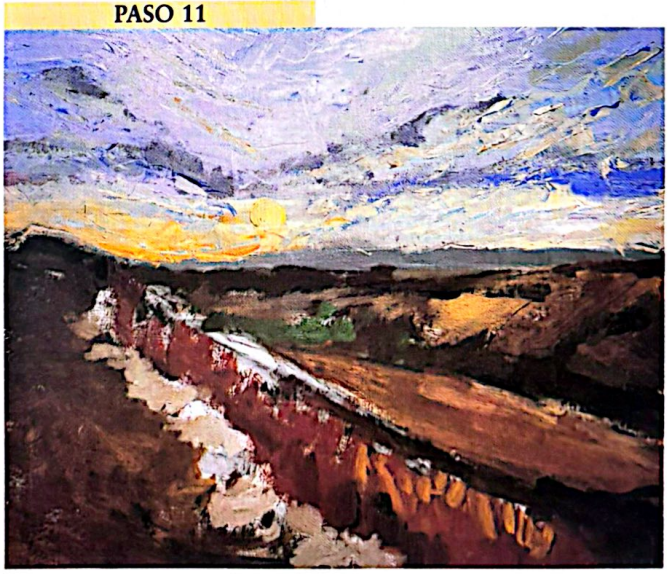
Las luces del horizonte son especialmente importantes en este atardecer porque es ahí donde se desarrolla el dramatismo luminoso del tema. La luz de este horizonte es muy cálida y bastante intensa: una mezcla de amarillo y anaranjado con mucho blanco. Al pintar esta franja he cubierto parte de los celajes y también parte de la montaña; lo he hecho a propósito para conseguir el efecto expansivo de la luz en la que se sumerge el horizonte y para dar una base de suficiente tamaño para los empastes que llegarán a continuación. La igualdad de valor (de intensidad de color) entre esta franja luminosa y el azul claro del cielo permite que ambos colores (el azul y el amarillo claro) se integren visualmente.

PASO 10. La luz de este crepúsculo no puede representarse de una manera directa y el efecto luminoso necesita de cierta preparación. Esta preparación consiste, por ejemplo, en extender una mancha alargada sobre el horizonmte de un color amarillo anaranjado para después superponer otros colores sobre ella.

EMPASTES GENERALIZADOS

Utilizando el mismo color con el que he representado la luz del horizonte, comienzo a aplicar empastes por toda la superficie del cielo. Salpicando el cielo de estas pequeñas tonalidades aparece una nueva calidad luminosa. El efecto es el de la luz manchando las ligeras nubes de la tarde. Un efecto de tipo impresionista que busca más la sensación general que el detalle concreto. Gracias a la base de azul claro, cada una de estas manchas parece realmente flotar en el cielo de la tarde. Es fundamental que estos empastes se hagan más claros conforme se elevan sobre el horizonte, así la progresión de frío a cálido se desarrollará de manera convincente.

PASO 11



PASO 11. Como ya se adelantaba en el paso anterior, la banda luminosa que recorre el horizonte contiene ahora una gran cantidad de tonos distintos: azules, amarillos, colores crema, grises, etc. Esta trituración del color, conseguida con la ayuda de la espátula, crea un efecto de luz verdaderamente espectacular.

RECUERDE QUE:
Es conveniente limpiar los pinceles de vez en cuando a lo largo de la sesión, desprendiendo el exceso de pasta que se acumula en las cerdas. Para ello se pueden utilizar retales de papel de periódico.

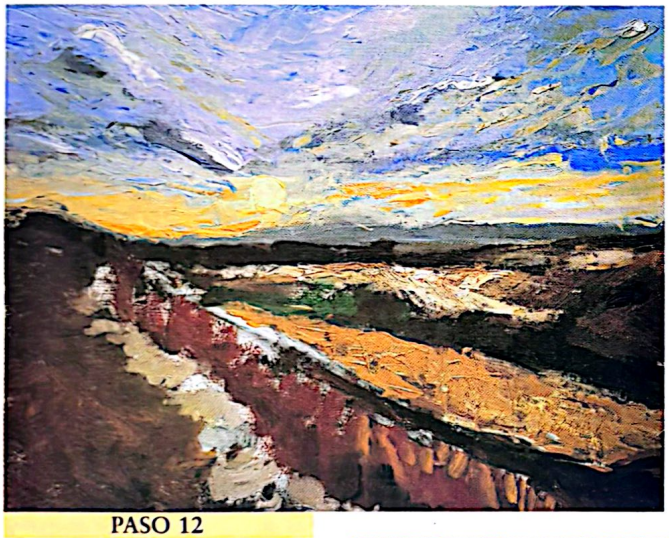
Scanned with CamScanner

Crepúsculo

EMPASTES EN LA TIERRA

El trabajo con la espátula se extiende ya a toda la superficie de la obra. Las tierras están sufriendo cambios importantes, sobre todo en lo que concierne a la diferenciación de tonos y la diversificación de los términos. Lo que antes eran unos cuantos planos de color muy similar, ahora se convierten en campos recorridos por caminos y por la vegetación. Aplico blancos crudos (blanco ligeramente manchado por el ocre) sobre la colina de la derecha rompiendo la continuidad de los marrones y dando una nueva vitalidad al color. Igualmente aplico la espátula a los ocres de la vaguada central, que ahora aparecen de un tono más claro. Este aclaramiento general de las tierras responde a la mayor luminosidad que va tomando el cielo, que ahora he aumentado aplicando nuevos empastes blancos junto a las nubes de mayor tamaño.

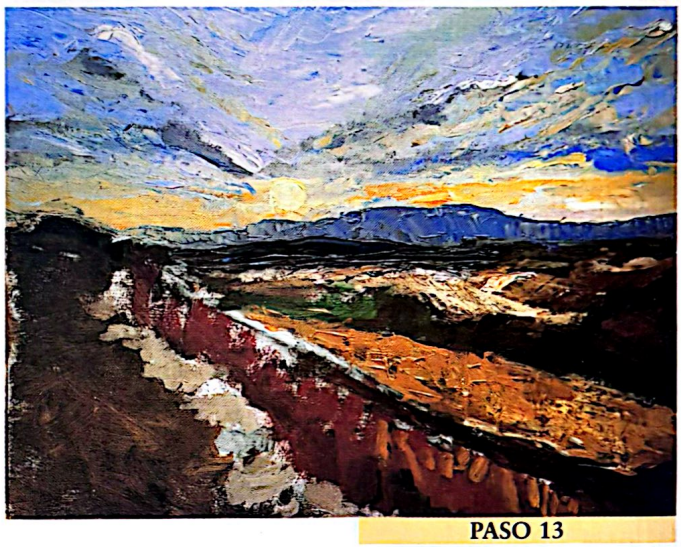
PASO 12. En el punto de fuga de las trayectorias seguidas por las nubes, se encuentra el disco solar. Ahora aparece sólo insinuado, pero ya posee un poderoso atractivo visual. Los ocres mezclados y quebrados del cielo le dan una calidez que contrasta fuertemente con los azules de la parte superior.



PASO 12

EL SOL

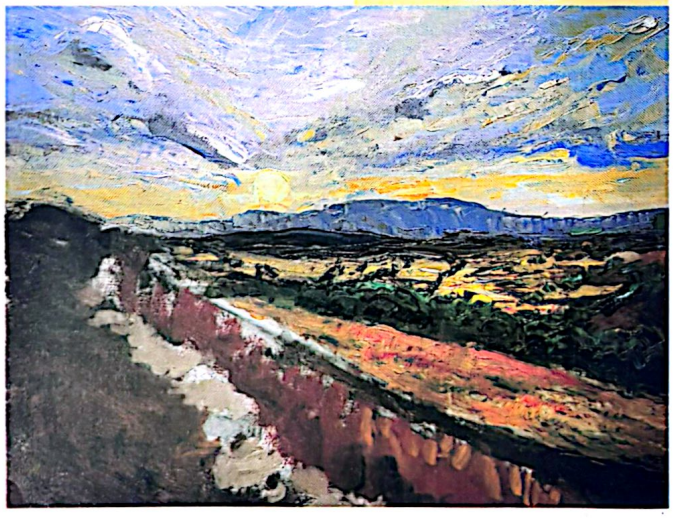
La esfera solar ya es visible sobre el horizonte. Es de un color muy pálido (blanco y amarillo) y está situada en la zona más luminosa de la franja más baja del cielo. La presencia del Sol exige un oscurecimiento de las montañas del último término: unas cuantas pasadas de espátula cargada de azul grisáceo son suficientes para concretar tanto el nuevo color como la forma. Este azul es plano, no necesita de ningún modelado especial. Con el horizonte mucho más perfilado que antes y también más oscuro, el cielo ha ganado en luminosidad. A medida que voy enriqueciendo esa zona del cielo, destaco más y más la forma y el color del Sol. Esto es delicado porque un Sol demasiado ostentoso podría ofrecer un efecto vulgar: hay que estudiar tanto el tamaño como el color para adecuarlo a la luz y la tonalidad de la composición entera. Una vez encajado en el cielo, armónicamente acoplado al color del horizonte, el Sol aparece como un elemento paisajístico de gran calidad.



PASO 13

PASO 13. El contorno de las montañas en la lejanía se halla desdibujado, medio cubierto por las aplicaciones de la espátula. Ahora he restituido la forma y el color de ese horizonte tan importante para resaltar los efectos altamente pictóricos de la luz del crepúsculo.

PASO 14



PASO 14. He trabajado el color ocre claro del fondo hasta dar con una buena representación del terreno llano que se extiende en el fondo del motivo.

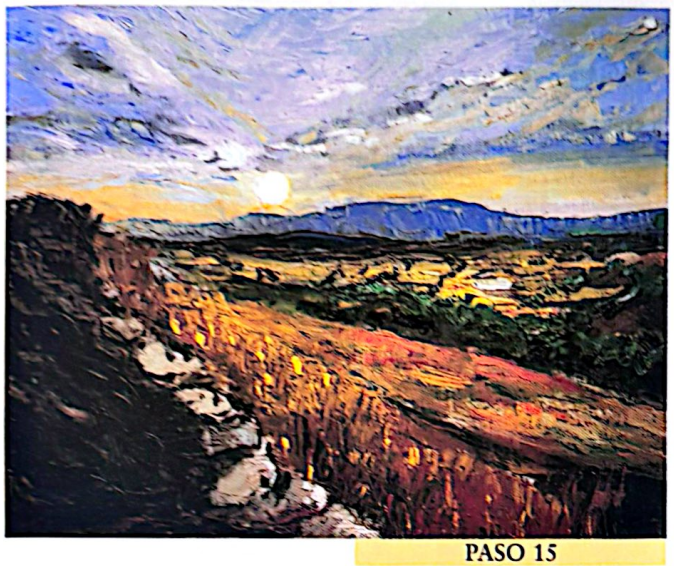
ACABADO DE LOS CAMPOS

El cambio más importante que he introducido en la tierra ha sido el suprimir el camino que cruzaba diagonalmente la composición de izquierda a derecha cubriéndolo con las manchas de las hierbas. Estas hierbas eran antes gruesos trazos de pincel; ahora, gracias a la ayuda de la espátula, se han



Para conseguir efectos de textura pueden utilizarse cargas como el yeso o el polvo de marmol. Mezclando el color con estas sustancias se incrementa su cuerpo y grumosidad.

Scanned with CamScanner



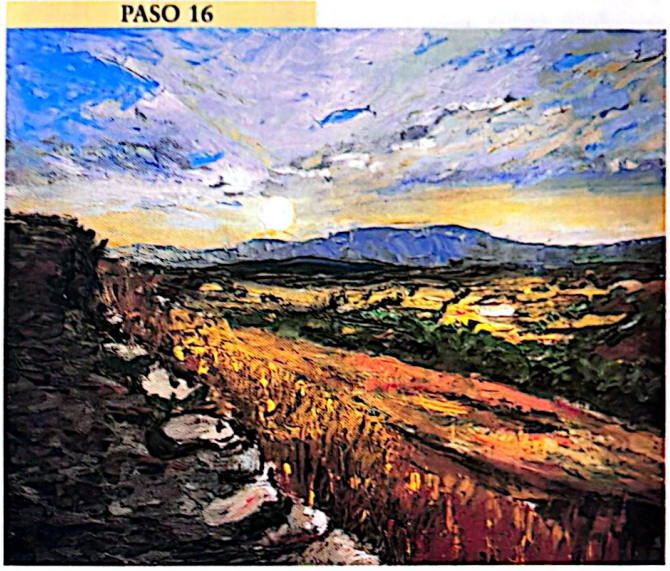
PASO 15

convertido en un rico conjunto cromático ocre-anaranjado, en el que he añadido pequeños toques amarillos para representar las flores. Por lo demás, en el fondo he trabajado el color ocre claro hasta conseguir representar una gran extensión de terreno llano, cuyo espacio viene sugerido por las pequeñas manchitas verdes de algunos árboles. Todos los términos están ahora mucho más contrastados y desahogados: el paisaje se ve ahora en profundidad.

PASO 15. He suprimido el camino que cruzaba el paisaje; lo he cubierto con las hierbas, alargando los trazos y aplicando más color con la espátula.

PASO 16. He suprimido muchos de los múltiples matices que recorrían la banda amarillenta del cielo y que sobrecargaban el efecto luminoso.

PASO 16



PASO 17



PASO 17. Como conclusión puedo decir que esta pintura combina la gama típica del crepúsculo. Creo que en esta combinación radica el interés de este ejercicio.

ACABADO DEL MARGEN Y EL CAMINO

La final resolución del cielo ha consistido en introducir algunos azules más oscuros que dieran profundidad al horizonte al hacerse más cercanos. Antes el camino era una banda marrón flanqueada por unas piedras. He agrisado todo el color, y, aunque el tono sigue teniendo una tendencia tostada, ahora es mucho más amoratado. Este morado es uno de los colores claves del crepúsculo, es el color crepuscular por excelencia y armoniza a la perfección con los ocres y rojizos del resto del paisaje. Ya he terminado y estoy realmente satisfecho del resultado, sobre todo por la espectacularidad del cielo y por la belleza de la armonización.

RECUERDE QUE:
Los efectos de luz del crepusculo se basan en el gran contraste entre la luminosidad del cielo y la oscuridad de la tierra.

Scanned with CamScanner

Reflejos sobre el agua

MARTA DURÁN
Paisaje al óleo

La pintura de Marta Durán posee como característica más visible la riqueza de color y de materia. Un color y una materia luminosos y llenos de vitalidad, que siempre van más allá de los que sugiere el motivo, transformándolo en una construcción plástica de gran calidad visual. La sólida trayectoria profesional de la artista viene avalada por muchas exposiciones individuales y colectivas que han conseguido imponer las calidades de la pintura de Marta Durán en el gusto del público. Sus temas son muy variados, pero siente especial preferencia por los paisajes. Suele trabajar a partir de fotografías, que ella interpreta libremente. El paisaje que realizará para nosotros –especialmente elegido por la presencia de los reflejos sobre el agua de un río– está también tomado de una fotografía, pero ya se verá como el resultado dista mucho de ser fotográfico. Esta pintura de Marta Durán será la que cierre este libro, para el que no podríamos haber imaginado mejor colofón.



TELA PREPARADA

Siempre suelo pintar sobre una tela texturada; bien sea una pintura antigua que no deseo conservar o una tela nueva a la que previamente le doy una base de color gris (el color que queda después de limpiar la paleta). Este gris de fondo es ese color residiual. La gran mancha blanca está colocada ahí en previsión del desarrollo del tema de este cuadro: sobre ese blanco pintaré los reflejos más claros. En el motivo que he elegido la superficie del agua ocupa casi todo el espacio, por lo que los reflejos tendrán un protagonismo total. La fotografía que tomé del tema presenta un agua muy lisa, como un espejo ligeramente temblón. Mi interpretación va a llevar mucho más lejos el efecto espejeante por lo que no será una cuestión de copia sino más bien de invención pictórica.

PINTURA DIRECTA

Nunca trazo boceto alguno antes de pintar, comienzo directamente con el color, con la mancha. En este caso me basta la referencia del blanco central para calcular las dimensiones y las distancias, los tamaños del cielo, de las casas y de los árboles. Cada nueva mancha aplicada al cuadro es también una nueva referencia útil. Las primeras de estas manchas corresponden a la casa, a la orilla del fondo y a los montes que cierran el paisaje a la derecha. También son visibles los trazos verticales correspondientes a los árboles de primer plano y a su reflejo sobre las aguas del río. El color de estas primeras manchas es bastante intenso y deja ver cuál va a ser la orientación cromática del cuadro: también será una interpretación libre del color del motivo, que es de un gris ocre bastante monótono.

PASO 1



PASO 1. Como siempre hago, parto de una tela manchada de un gris verdoso, un gris que va a ser el lecho de pintura sobre el que van a destacarse los colores y el que va a unificar la entonación. En el centro de la tela, una gran mancha blanca será la base clara sobre la que se va a desarrollar la parte más importante de los reflejos.

El gris del fondo es el producto de la mezcla de colores sobrantes en cada sesión.

Pintar sobre una base clara y oscura ayuda a conseguir efectos de contraste mediante veladura o mediante pasta.

Scanned with CamScanner

Colores utilizados:
Blanco titanio, amarillo nápoles, amarillo cadmio limón, amarillo cadmio naranja, ocre amarillo, tierra rosa transparente, siena tostada, tierra sombra tostada, verde permanente, verde cinabrio, verde vegiga, rojo cadmio medio, carmín de Garanza, azul ultramar claro y negro marfil.

EL AGUA

En estos primeros momentos del trabajo me puedo permitir diferentes tentativas de forma y de color que posiblemente no desarrollaré o que incluso suprimiré a lo largo del proceso pero que me sirven de puntos de apoyo para avanzar. El color del agua es algo que todavía no tengo claro porque dependerá del resto de los colores que aún están por pintar (colores que, a su vez, dependerán del color del agua); para comenzar mis tanteos doy unas cuantas pinceladas sueltas de blanco y de azul, y compruebo el efecto. A continuación, para reducir la limpieza de ese blanco superpongo unas pinceladas verdes (verde amarillo agrisado), y ya veo que ese será uno de los colores claves de la composición.

OCRES Y VERDES

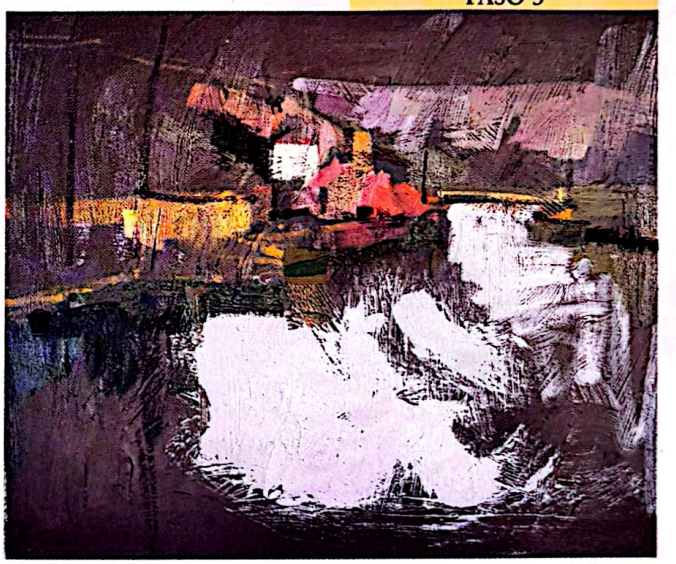
El ocre gris que domina en el motivo me ha sugerido unos ocres vivos; pasar de éstos al verde oliva es bastante fácil. Como ya he dicho, estos verdes olivas, de distinta tendencia y entonación, serán colores básicos en este paisaje. Como complementarios de estos verdes ya aparecen los rosados, que serán los colores de las montañas. Naturalmente, todo este cromatismo está amortiguado por una entonación agrisada que rebaja las coloraciones demasiado vivas; la cuestión es interpretar el motivo manteniendo un sentimiento similar (una tarde nublada de invierno).



PASO 2

PASO 2. Comienzo a pintar directamente y a plena pasta, sin dibujo ni esquema previo. Tengo como referencia la gran mancha blanca y a partir de ella calculo las dimensiones y las distancias de todo el panorama. A medida que voy aplicando manchas, obtengo nuevas referencias a partir de las cuales continuar el trabajo. De esta manera comienzo a pintar las casas de la orilla y las montañas de último término.

PASO 3



PASO 3. El color de las primeras manchas es bastante intenso y permite intuir la armonía cromática que voy a ir desarrollando durante el proceso. Esta armonía cromática será una interpretación muy libre del color del motivo, que es muy agrisado y pide una potenciación del cromatismo.

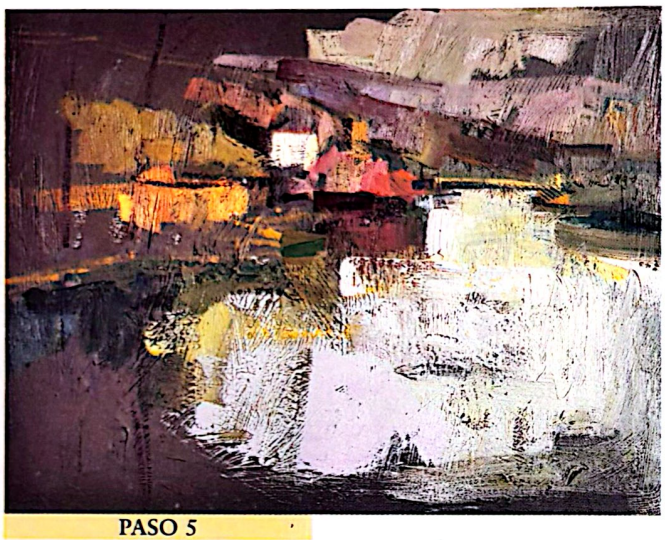
PASO 4



PASO 4. En esta primera fase del trabajo voy haciendo tentativas de color y de forma. Son ensayos y variaciones que respetaré o suprimiré en la medida que convengan a la interpretación cromática que persigo. Esto ocurre sobre todo con el color del agua porque me interesa conseguir una gran diversidad colorística.

Scanned with CamScanner

Reflejos sobre el agua

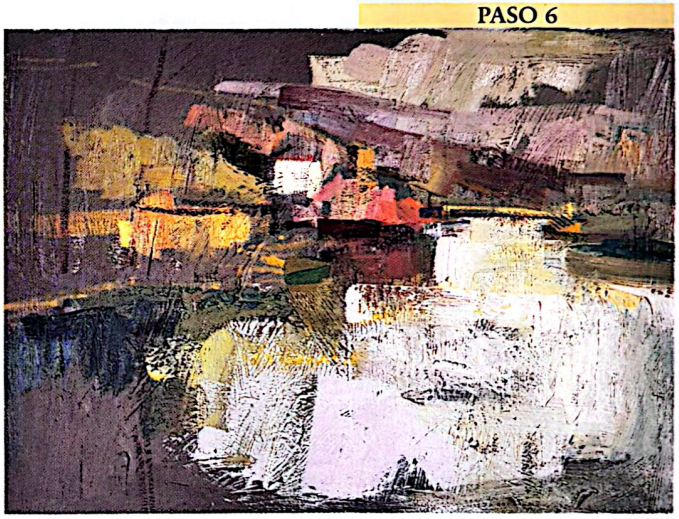


PASO 5

PASO 5. Los colores básicos de este paisaje serán los verdes quebrados de tendencia cálida y fría y los ocres, con derivaciones hacia los rosados y los amarillos. Una armonización que escapa al tono agrisado que presenta el paisaje. Todo el cromatismo que pretendo lo voy a amortiguar con la participación de los blancos quebrados.

PASO 6. Uno de los problemas en mi forma de pintar es dar con el color adecuado para el cielo. Los azules y los grises no me sirven en esta ocasión porque no encajan con la entonación cromática que estoy desarrollando. El gris rosado es el color más adecuado para este cielo; este tono conjuga muy bien con todos los demás y no resulta artificial ni forzado.

PASO 6



EL CIELO Y LOS MONTES

El gris rosado y lila de los montes sugiere un color también apastelado para el cielo. La interpretación cromática de un día nublado como éste tiene sus dificultades, porque el cielo pasa de ser gris a ser de cualquier otro color; el gris deja abiertas todas las posibilidades y éstas sólo pueden ir concretándose a base de pruebas, de contrastes y de ajustes de todos los tonos. De momento elijo un color muy claro con cierta tendencia hacia el verde. Esta elección tiene que ver con las entonaciones que ya he comenzado a disponer sobre el agua: esos tonos verdosos deben responder a los colores del cielo (como siempre ocurre con los reflejos).

BLOQUES DE COLOR

Estoy trabajando con pinceles planos y anchos, consiguiendo con ellos una serie de manchas o bloques de color cuyos límites marcan los contornos del paisaje. Véase, por ejemplo, la parte más alejada de las aguas del río y la forma como los blancos limitan con la orilla y la definen. Esta forma de trabajar es una consecuencia directa de la ausencia de dibujo previo, que obliga a ir definiendo la forma y los contornos por medio de las manchas de color.

PASO 7



Nuevas manchas, esta vez más amoratadas, comienzan a concretar los términos medios, la masa de árboles que está al pie de la casa. Alternando los pinceles consigo modificar los tamaños de las manchas y sugerir pequeños detalles que todavía están por definir.

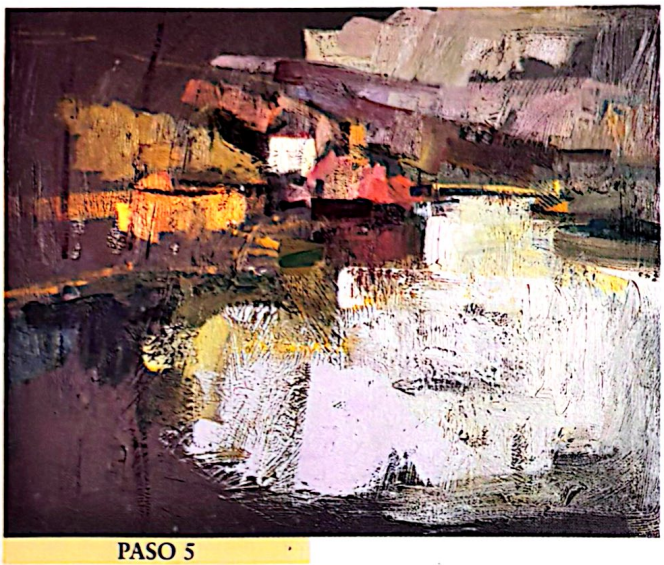
PASO 7. Siempre trabajo con dos tipos de pinceles: muy gruesos y muy finos, sin pinceles intermedios. Con los pinceles anchos consigo estos bloques de color con los que construyo la forma general del paisaje. Con los pinceles más finos perfilo las [illegible]. Los reflejos del río los [illegible] realizando a base de pinceladas trazadas de pinceles [illegible] anchos.

Para pintar con mucha pasta hay que utilizar pinceles grandes o incluso brochas. En general son más aconsejables los de mechón plano.



Scanned with CamScanner

Reflejos sobre el agua

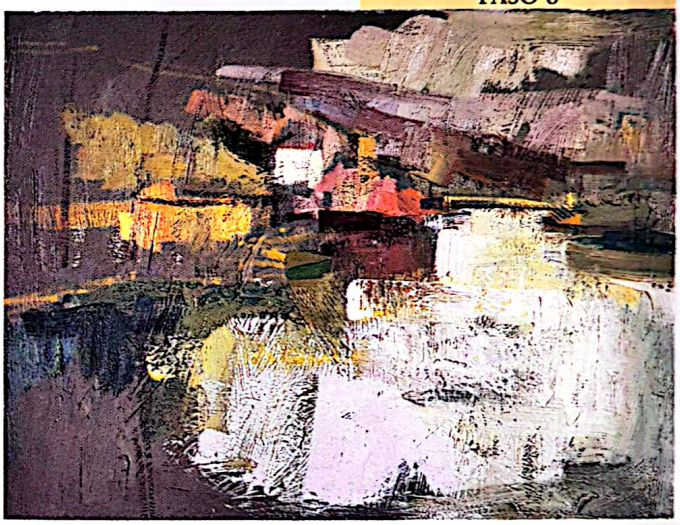


PASO 5

PASO 5. Los colores básicos de este paisaje serán los verdes quebrados de tendencia cálida y fría y los ocres, con derivaciones hacia los rosados y los amarillos. Una armonización que escapa al tono agrisado que presenta el paisaje. Todo el cromatismo que pretendo lo voy a amortiguar con la participación de los blancos quebrados.

PASO 6. Uno de los problemas en mi forma de pintar es dar con el color adecuado para el cielo. Los azules y los grises no me sirven en esta ocasión porque no encajan con la entonación cromática que estoy desarrollando. El gris rosado es el color más adecuado para este cielo; este tono conjuga muy bien con todos los demás y no resulta artificial ni forzado.

PASO 6



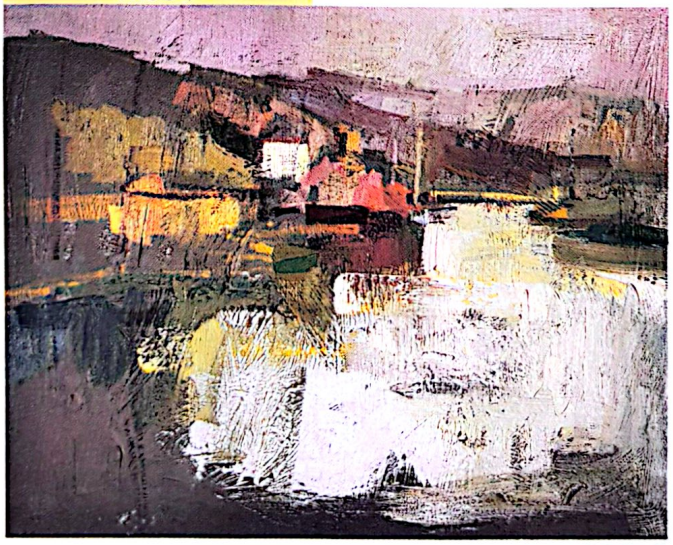
EL CIELO Y LOS MONTES

El gris rosado y lila de los montes sugiere un color también apastelado para el cielo. La interpretación cromática de un día nublado como éste tiene sus dificultades, porque el cielo pasa de ser gris a ser de cualquier otro color; el gris deja abiertas todas las posibilidades y éstas sólo pueden ir concretándose a base de pruebas, de contrastes y de ajustes de todos los tonos. De momento elijo un color muy claro con cierta tendencia hacia el verde. Esta elección tiene que ver con las entonaciones que ya he comenzado a disponer sobre el agua: esos tonos verdosos deben responder a los colores del cielo (como siempre ocurre con los reflejos).

BLOQUES DE COLOR

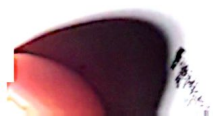
Estoy trabajando con pinceles planos y anchos, consiguiendo con ellos una serie de manchas o bloques de color cuyos límites marcan los contornos del paisaje. Véase, por ejemplo, la parte más alejada de las aguas del río y la forma como los blancos limitan con la orilla y la definen. Esta forma de trabajar es una consecuencia directa de la ausencia de dibujo previo, que obliga a ir definiendo la forma y los contornos por medio de las manchas de color.

PASO 7



Nuevas manchas, esta vez más amoratadas, comienzan a concretar los términos medios, la masa de árboles que está al pie de la casa. Alternando los pinceles consigo modificar los tamaños de las manchas y sugerir pequeños detalles que todavía están por definir.

PASO 7. Siempre trabajo con dos tipos de pinceles: muy gruesos y muy finos, sin pinceles intermedios. Con los pinceles anchos consigo estos bloques de color con los que construyo la forma general del paisaje. Con los pinceles más finos perfilo las formas. Los reflejos del río los estoy realizando a base de pinceladas cruzadas de pinceles planos y anchos.



Para pintar con mucha pasta hay que utilizar pinceles grandes o incluso brochas. En general son más aconsejables los de mechón plano.

Scanned with CamScanner

TODO EL CIELO

He alterado el tono ligeramente verdoso del cielo haciéndolo virar hacia un rosado para que el verde no se imponga demasiado por toda la tela. Ahora el cielo está completamente pintado y define con precisión la línea de horizonte. El color de este cielo me obligará a rectificar el tono de las montañas (que había pintado de un rosa muy parecido) para que ambos no se confundan. El color del fondo (aquel gris sucio) juega ahora un papel dentro de la armonía cromática participando del tono de las montañas y del río. Creo que ya se entiende mi proceso de trabajo y la manera en la que voy decidiendo unos colores en función de otros.

Los reflejos son ahora mucho más claros y contienen mayor cantidad de matices debidos a las sucesivas superposiciones de color.

VERTICALES

Si hasta ahora he estado dando la horizontalidad del paisaje (horizonte, orilla, montañas, etc.), ahora comienzo a realizar las formas verticales, que son las de los árboles. Los más lejanos los realizo mediante manchas sólidas de un tono verdoso. A derecha e izquierda de la composición trazo las líneas de los troncos, que prolongo hacia abajo, sobre el agua, para representar el reflejo. Muchos otros reflejos comienzan a ser visibles o, mejor dicho, comienzan a ser tales reflejos. Las manchas que pinté por debajo de la casa pertenecen ahora (después de haber sugerido la altura de la orilla) a la superfície del río, son reflejos de los árboles de la orilla de un tono igual al de esos árboles.

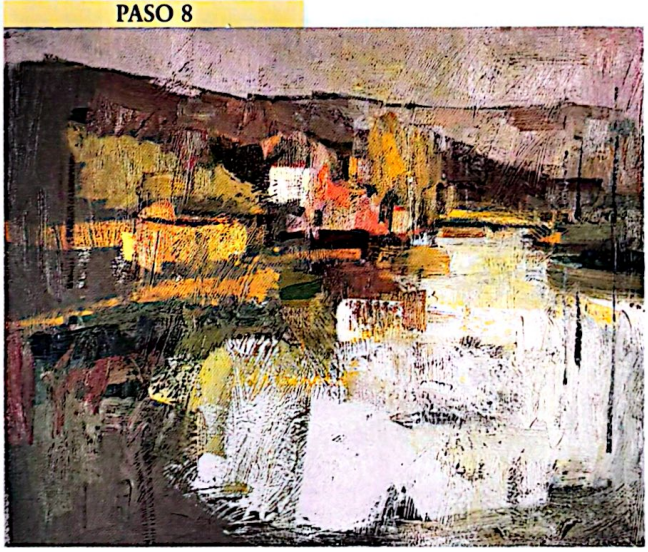
LA CASA

La casa estaba destinada a ser desde el comienzo el centro compositivo, el lugar privilegiado de la obra. Su color blanco la hace destacar en medio de la masa de grises. En este momento me demoro en su construcción trazando las vertientes del tejado, la forma de una ventana y su precisa colocación en medio de la masa de árboles.

Al hacer la casa más precisa, el resto de las manchas que la rodean se hacen, por contraste, menos claras. Esta menor claridad me interesa mantenerla en los reflejos porque, gracias a ella, se entiende mejor dónde acaba la orilla y comienza el agua del río.

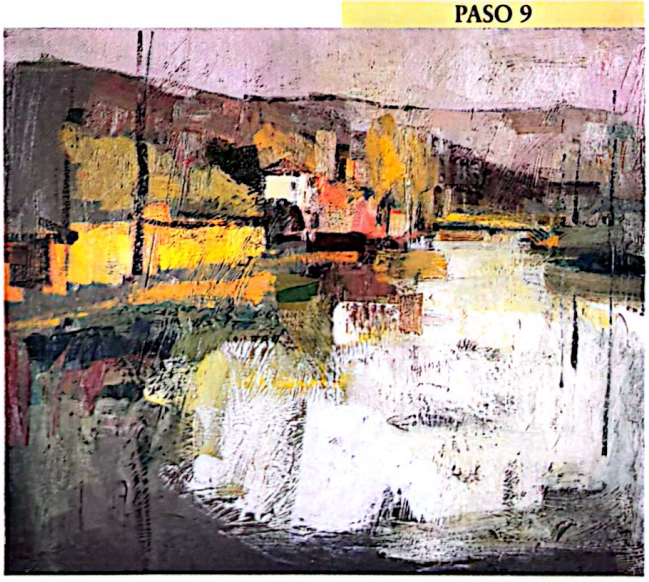
Más hacia la izquierda, el límite de la orilla ya viene dado por algunos trazos ocres que serán la base donde se levantará el cercado de piedra en primer plano.

PASO 8



PASO 8. La ausencia de dibujo previo me obliga a ir definiendo la forma y los contornos por medio de las manchas de color. Los términos medios de la masa de árboles van siendo ocupados por manchas ligeramente moradas. A medida que avanzo, voy alternando los pinceles para sugerir pequeños detalles y concretar más las formas.

PASO 9



PASO 9. El cielo está completamente cubierto de color y marca con toda precisión las ondulaciones de la línea del horizonte. Este cielo es mucho más claro que las montañas, que todavía conserv en el tono gris del fondo; tendré que rectificar esa coloración aclarándola para evitar tanto contraste.



Reflejos

RECUERDE QUE:
La representación de los reflejos puede realizarse con colores muy disueltos (en veladura) o con contrastes de color a plena pasta, como en este caso.

Scanned with CamScanner

Reflejos sobre el agua



PASO 10



PASO 11

PRIMER PLANO

Para resolver el primer plano del motivo, doy toda la importancia al cercado de piedra, para que sea un plano vertical el que cierre la composición por este lado. En este rincón es donde se han de ver los reflejos y su relación con la orilla con más claridad; aquí me preocupo de distinguir bien los tonos: los azulados del agua, los rojizos del suelo y el ocre de la cerca.

Para mayor precisión remarco claramente los dos troncos de árbol que se elevan sobre la orilla. El tronco más a la derecha llega hasta el límite superior de la tela y también, por obra del reflejo, hasta el borde inferior, creando así una subdivisión lateral en el motivo. En este momento la composición de la tela está realizada y ya poseo todos los punos de referencia necesarios para ir representando y particularizando cada una de las partes.

LOS REFLEJOS CERCANOS

Ahora que ya tengo definida una banda de reflejos oscuros que recorre toda la parte inferior de la orilla, puedo dedicarme a realizar los tonos más claros del agua. Aquí apenas puede hablarse de reflejos, puesto que lo único que el agua refleja es el cielo. La ambigüedad cromática con la que he pintado el cielo (un gris rosado en el que cabe encontrar muchos matices distintos) me da libertad para interpretar su reflejo sobre el agua. Aplico pinceladas amarillas y verdosas con entera libertad, buscando un ritmo interesante y una textura de color que dé animación visual a un plano tan uniforme y tan grande como es el de la superficie de este río.

TEXTURA

La vibración de color que producen las pinceladas sueltas sobre el agua combina estupendamente con la textura de base. Aquí no hay detalles, ni líneas, ni sombras; sólo manchas de distinto tono que han de conseguir evocar una superficie lisa y reflectante. La lisura de la superficie viene dada por la casi igualdad de los colores: aunque algunos tiendan al verde y otros al amarillo, todos mantienen una misma intensidad tonal, no hay colores que destaquen y puedan ser percibidos como más cercanos o más alejados.

PASO 10. La casa ocupa el centro de la composición, no tanto el centro geométrico como el centro visual. Su color blanco la destaca en medio de un entorno grisáceo. Para definir su forma remarco los límites del tejado y señalo la presencia de una pequeña ventana. Al concretar este detalle, lo que lo rodea se hace ligeramente más impreciso, cosa que me conviene porque deseo dejarlo en un segundo plano.

PASO 11. La parte inferior de la orilla está destacada por reflejos oscuros que no son sino el color gris del fondo que asoma entre las pinceladas. Esta oscuridad es coherente con lo que deben ser los reflejos.

PASO 12



PASO 12. El trazado de las líneas que representan troncos y ramas me sirve para dar un orden un poco más rígido al paisaje. En mi forma de pintar son necesarias estas indicaciones esquemáticas para evitar que la pintura sea demasiado fluida e incierta. De alguna manera, estas rectas introducen el orden geométrico que reclama la abundancia de color.

Scanned with CamScanner

TRES PLANOS

Tal como intentaba conseguir, el paisaje se me ha dividido en tres planos básicos: las montañas y la orilla del fondo, las montañas y la orilla de la izquierda y el río. Cada uno de estos planos posee su personalidad cromática (rosa-morado en el fondo, verde-ocre en el primer plano y blanco-verde en el agua). El contraste múltiple entre estos tres planos promueve la espacialidad del tema. Una vez lograda la distinción entre planos todo es cuestión de individualizar detalles, ajustar contornos y matizar colores. El progreso del cuadro ha sido de indefinido a definido, de mancha inconcreta a perfilado. Me interesa perfilar los árboles y en general todos los terrenos para que el agua aparezca claramente contrastada contra ellos.

DIVERSIFICAR LOS VERDES

Los verdes de la izquierda de la composición (verdes oscuros en claro contraste contra el ocre de la cerca) necesitan ser diversificados para que no resulten en una masa demasiado informe. Pero tampoco demasiado para que no compitan con los auténticos protagonistas de esta zona del cuadro: las ramas de los árboles. Estas ramas necesitan un fondo adecuado para recortarse. Ese fondo verde es el que ahora matizo y en el que introduzco tonalidades más oscuras para que realmente se vaya hacia el fondo. El contraste de estas nuevas tonalidades frías con el ocre de la cerca será suficiente para resolver el efecto buscado.



Color del cielo

PASO 13



PASO 13. Para que la abundancia de colores distintos en el centro del río permanezca unitaria cuido de que todos esos colores sean de una intensidad parecida. La valoración de todas esas coloraciones es muy clara y dentro de esa claridad caben todo tipo de posibilidades, desde los anaranjados a los verdes.

PASO 14



PASO 14. Como contrapartida a la falta de contrastes de claroscuro sobre el agua, intensifico los cambios de tono entre los tres planos fundamentales del paisaje: el río, la orilla y las montañas y el cielo. Basta discriminar estas tres grandes zonas para que el paisaje tome cierta entidad espacial, cierta profundidad.

PASO 15



PASO 15. A parte de las ramas y troncos, hay un elemento geométrico que aprovecho para dar orden a las manchas de color. Se trata del pequeño muro que asoma a la izquierda del paisaje. Es una horizontal perfecta que da firmeza a la composición. Esta firmeza es la contrapartida a la fluidez de las manchas.

RECUERDE QUE:
Al pintar a plena pasta hay que prever las mezclas sobre la tela, es decir, el resultado de mezcla que se obtendrá al manchar con pintura espesa sobre colores también espesos.

Scanned with CamScanner

Reflejos sobre el agua

TRAZOS

En esta última fase del trabajo utilizo mucho un pincel fino para aplicar trazos de distintos colores. Estos trazos no sólo representan troncos y ramas sino también contornos. Estos contornos pueden ser reales o falsos: reales cuando realmente delimitan una forma; falsos cuando su propósito es el de separar dos tonos demasiado cercanos o realzar una sombra. Gracias a la participación de estos trazos el paisaje se va clarificando sin necesidad de introducir más manchas de color, que sólo ensuciarían el conjunto. En este momento trabajo casi enteramente a partir del mismo cuadro, a partir de lo que la propia pintura me sugiere y ya apenas hago uso de la fotografía. De hecho, poca cosa puedo obtener ya de la foto, puesto que he extraído toda la información útil que podía ofrecer.

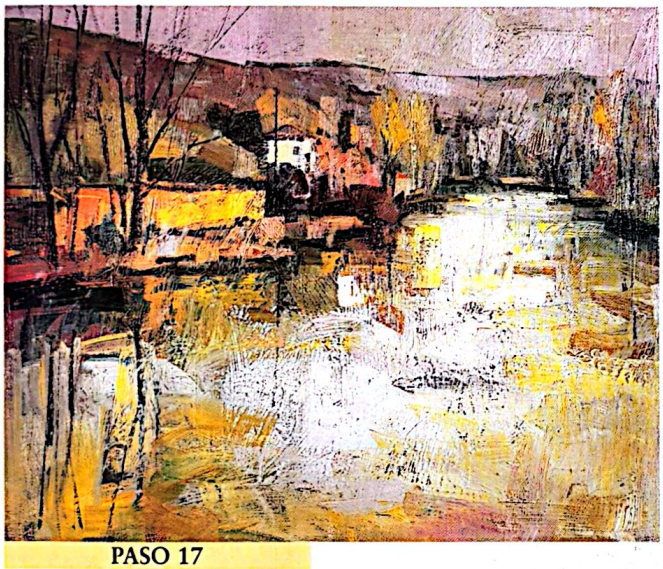
COLORES EN EL AGUA

Los reflejos eran el motivo esencial de esta pintura y aunque no cabe encontrar en ellos problemas de dibujo o de forma, me han dado algunas dificultades en cuanto al color. La principal de estas dificultades ha sido hacerlos coherentes con el color del cielo, que es siempre el que marca la pauta del color del agua. Esto lo he solventado aclarando mucho el cielo y evitando un color demasiado preciso para poder jugar con el tono del agua. Pero ahora debo introducir algún rosado en la superficie del río para que realmente haya una equivalencia (aunque sea muy somera) con el color del cielo. Estos rosas los aplico en la parte baja de la tela mediante un par de pinceladas gruesas.



PASO 16

PASO 16. Los verdes que aparecen tras los árboles del primer plano necesitan un poco de amenidad porque resultan insípidos. Los matizo con blancos, grises y amarillos, manteniéndolos dentro de la misma entonación para que no resalten demasiado entre las ramas de los árboles.



PASO 17

PASO 17. A estas alturas todo es cuestión de concretar aquello que haya quedado demasiado desdibujado por la acumulación de pinceladas. La concreción consiste en trazar pequeñas pinceladas oscuras para perfilar algunos contornos, separar los troncos del fondo, destacar más la casa o determinar con claridad el límite de la orilla.

BROCHAZOS

Recurrir a brochazos o a pinceladas sueltas para representar el agua es una buena forma de lograr una superficie cromática interesante y sugestiva. Si esos brochazos se extienden sobre una superficie muy texturada, todavía mejor, porque entonces el rastro de la

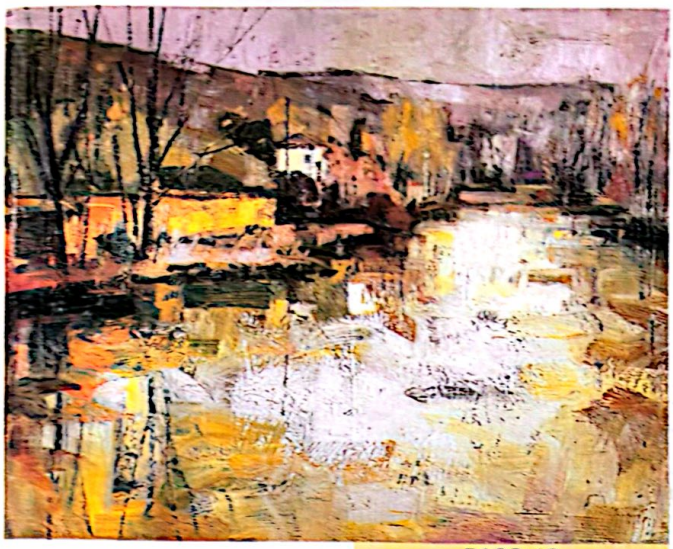
PASO 18



PASO 18. La relación de los reflejos con el color del cielo ha sido mi mayor preocupación en estos compases finales del trabajo. Entre ambas superficies debe existir una afinidad lumínica. Creo que la he conseguido dando al cielo un color muy claro y denso, saturando también los colores de la superficie del río.

Los cuadros al óleo recién pintados ganan en color si se dejan a pleno sol para que el aceite se aclare.

Scanned with CamScanner



PASO 19

pintura sobre los grumos de la base se hace más visible. Es mediante estos recursos que he ido creando un tejido pictórico brillante y de gran riqueza tonal, exactamente lo que me proponía al comenzar a trabajar el agua del río. Para que este tratamiento rinda todas sus posibilidades hay que evitar extenderlo a todas las partes de la tela porque perdería relieve y no tendría mucho sentido. Reservándolo exclusivamente para el agua se carga de una especial energía pictórica.

PASO 19. Para acabar de dar vitalidad a los colores de los reflejos he introducido amarillos y anaranjados. Estos colores no existen al natural pero a estas alturas el natural no me interesa y estoy acabando el cuadro a partir del cuadro mismo, a partir de lo que creo que necesita su armonía. Y creo que estos nuevos tonos dan una hermosa vibración al conjunto.

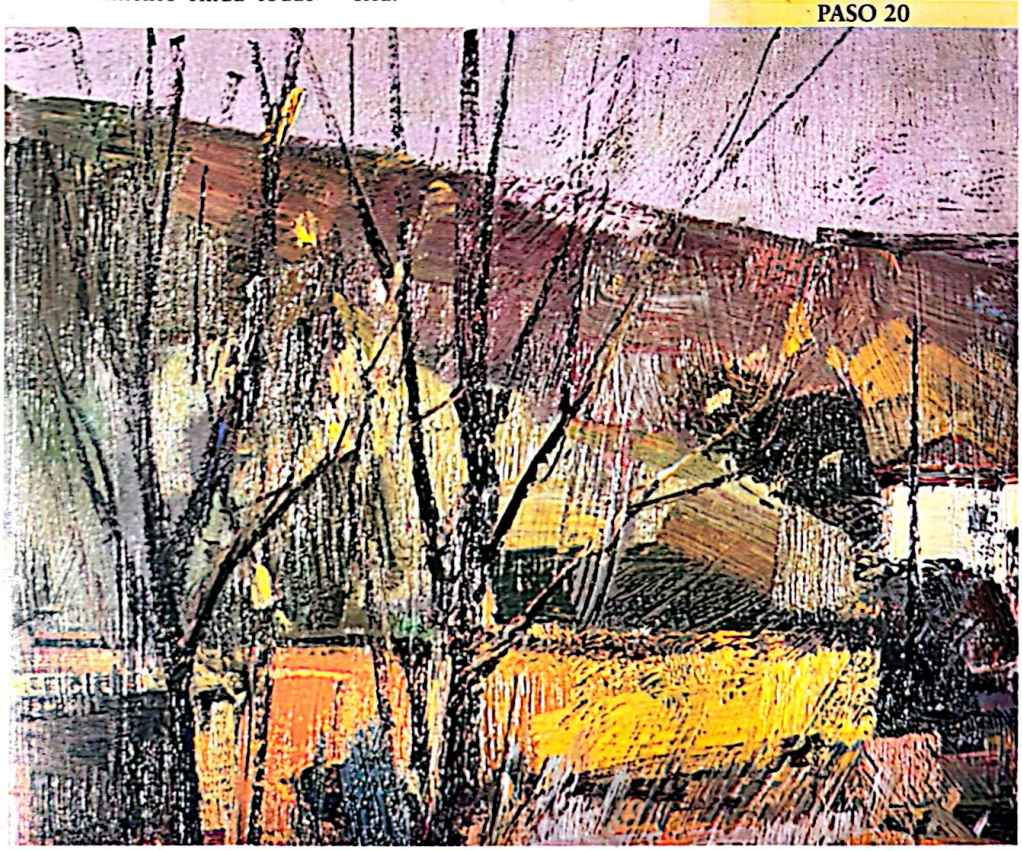
ANARANJADOS Y AMARILLOS

Lo que ha comenzado siendo un amasijo de manchas verdosas, más bien mortecinas, es ahora un conjunto muy colorista. A medida que he ido ajustando la entonación, buscando las relaciones justas entre el cielo, las montañas, las orillas y el río, he podido introducir más riqueza cromática. En mi forma de trabajar, esta riqueza siempre llega al final, cuando la entonación por valores está resuelta y es posible entrar de lleno en el color. Ya había aplicado colores siena en los reflejos de la orilla derecha; ahora ya me es posible introducir amarillos y anaranjados sin temor a que resulten discordantes. Los coloco en los reflejos de la orilla izquierda, junto al límite de la tela.

FINAL DE LA OBRA

Podría continuar buscando más y más colores saturados para disponerlos entre los reflejos, pero me paro aquí. Es muy fácil dejarse llevar por las alegrías del color y acabar arruinando el cuadro. Por muy colorista que sea un pintor, lo primero es siempre la buena organización de la obra, y si un cuadro no admite más colores, no hay que forzarlo. Creo que no son colores precisamente lo que le hace falta a mi pintura. Si comparamos el resultado con la fotografía del motivo, el contraste es inmediato. Lo que era gris en la foto es ahora de un intenso cromatismo. Pero de un cromatismo con el que me he atenido en todo momento al tono básico del tema: un tono invernal, desnudo y frío. Creo que ese tono se mantiene en la obra acabada y creo que lo hace gracias al desarrollo de los reflejos sobre el río, dominados por los blancos y las entonaciones lívidas.

PASO 20

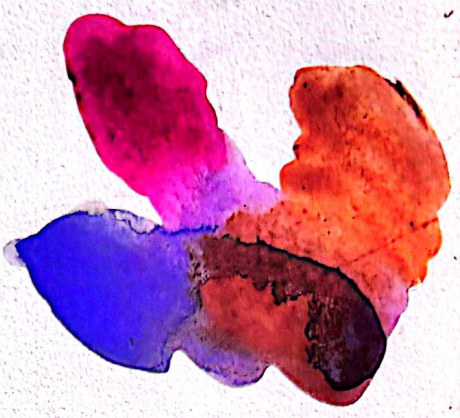


PASO 20. Y éste es el resultado. Tratándose de un tema de reflejos, mi actitud es siempre la de interpretar libremente porque los reflejos son esencialemente cambiantes y no pueden representarse con fijeza. La espontaneidad en la pincelada y en la entonación son la mejor versión que puede darse de un tema como éste.

RECUERDE QUE:
El secado de un cuadro con mucha pasta es muy lento y aunque la capa superfical parezca seca, la pintura de base puede tardar varias semanas a secarse.

Scanned with CamScanner





EL GRAN LIBRO DEL PAISAJE

Aunque se trate, como tal, de un tema moderno, el paisaje se ha convertido en uno de los más recurrentes hasta el punto de que difícilmente encontraríamos un artista que, en un momento u otro de su vida, no lo haya adoptado para su obra.

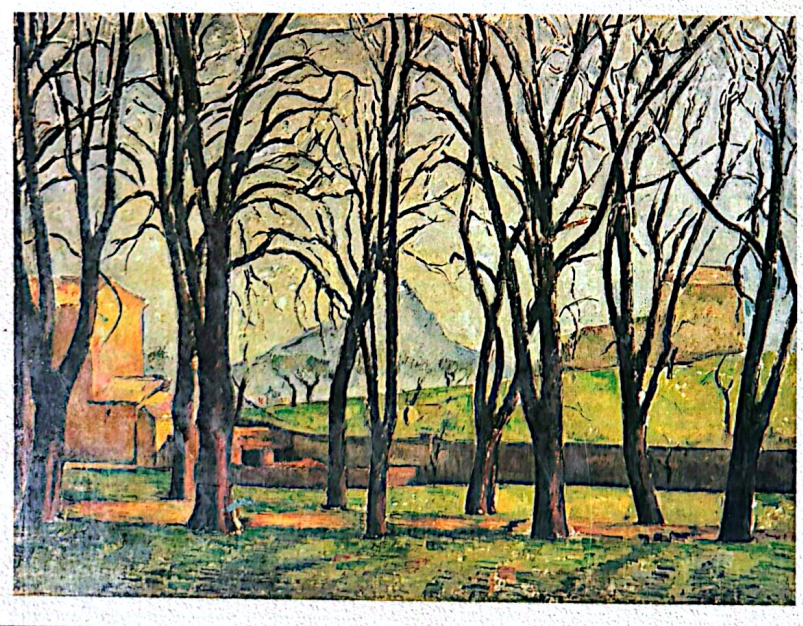


El tema del paisaje se aborda aquí en todo su conjunto, y se someten a un análisis riguroso y exhaustivo todos y cada uno de los elementos que intervienen en él. Pretendemos con ello que la persona que practica el dibujo y/o la pintura encuentre aquí, meticulosamente explicado, todo lo que entra en juego a la hora de realizar su trabajo con vistas a conseguir en sus cuadros un resultado plenamente satisfactorio.

Por tratarse de una obra enciclopédica este volumen se divide en tres partes

- Histórica, con una cronología del paisaje y una selección de los 50 mejores cuadros.
- Técnica, con el análisis y las explicaciones de lo que debe garantizar el éxito de sus obras pictóricas.
- Práctica, con la aportación de 10 ejercicios paso a paso sobre paisajes, de la mano de artistas distintos y realizados con técnicas diferentes.

Una obra de vasto alcance y de suma utilidad.



ISBN 84-342-2020-2

Parramón ediciones, s.a.

Scanned with CamScanner