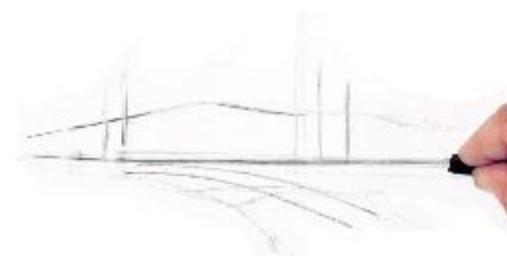


CURSO DE DIBUJO Y PINTURA  
DIBUJO



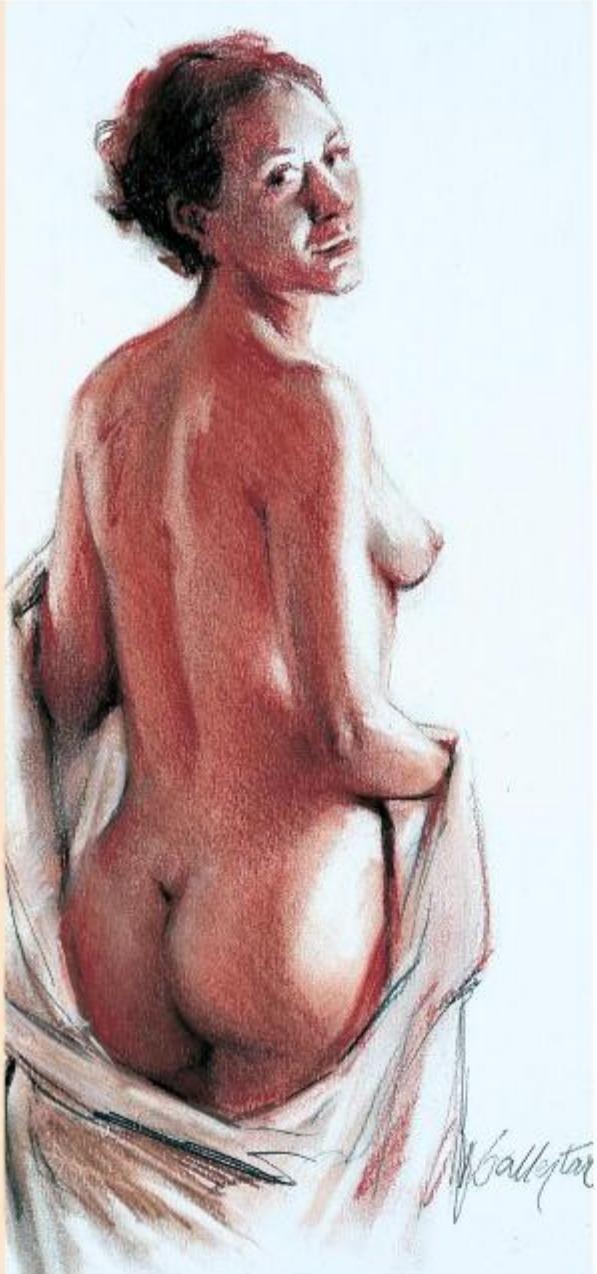
EDITORIAL DE VECCHI

curso de dibujo  
y pintura



dibujo

dve  
PUBLISHING



© GORG BLANC, S. L., obra original  
colectiva-2000.

Idea y dirección de la obra: Jordi Vigué.

Redacción: Ramón de Jesús Rodríguez.

Realización de los ejercicios: Vicenç B. Ballestar.

Fotografías: Estudi Enric Berenguer.

Colaboraciones fotográficas: Archivo Gorg Blanc y  
Félix Romero García.

Diseño gráfico: Paloma Nestares.

Maquetación: Paloma Nestares y Noemí Blanco.

Documentación gráfica: Margret Mcpherson.

Coordinación editorial: Miquel Ridola.

Modelos: Montserrat Pla, Josep Costa y Verónica  
Blanchet.

© Editorial De Vecchi, S. A. 2016

© [2016] Confidential Concepts International Ltd.,  
Ireland

Subsidiary company of Confidential Concepts Inc,  
USA

ISBN: 978-1-68325-340-2

El Código Penal vigente dispone: «Será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años o de multa de seis a veinticuatro meses quien, con ánimo de lucro y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios. La misma pena se impondrá a quien intencionadamente importe, exporte o almacene ejemplares de dichas obras o producciones o ejecuciones sin la referida autorización». (Artículo 270)

A pesar de haber puesto el máximo cuidado en la

redacción de esta obra, el autor o el editor no  
pueden en modo alguno responsabilizarse por las  
informaciones (fórmulas, recetas, técnicas, etc.)  
vertidas en el texto. Se aconseja, en el caso de  
problemas específicos —a menudo únicos— de  
cada lector en particular, que se consulte con una  
persona cualificada para obtener las  
informaciones más completas, más exactas y lo  
más actualizadas posible. EDITORIAL DE  
VECCHI, S. A. U.

## ÍNDICE

### 1 El encaje y los primeros trazos

Primeros trazos

Trazos y fundidos

La combinación de trazos

Galería de grandes maestros Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 - Le Closlucé, 1519)

Paisaje de mar

### 2 Trazos en las sombras

Planos de luz y de sombra

Calidades de las sombras

Principios del modelado

Las formas geométricas y su luz

Galería de grandes maestros Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti) (Caprese, 1475 - Roma, 1564)

Bodegón con frutas

La textura mediante el contraste

### 3 Dibujo directo. Apuntes

La síntesis de las formas

Del encaje al apunte

El gesto en el estudio

Galería de grandes maestros Rafael (Raffaello Sanzio) (Urbino, 1483 - Roma, 1520)

Apunte de una iguana

Possibilidades con el grafito

### 4 Dibujo con lápices de colores

Monocromía y color

Los contrastes finales

El dibujo con colores y la superposición de manchas

Galería de grandes maestros

Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montalban, 1780 - París, 1867)

Estudio naturalista

### 5 Difuminados y realces

Realces en blanco sobre papel de color

Apertura de claros e integración de realces

Simples aperturas en los contrastes

Galería de grandes maestros Gustave Courbet (Ornans, 1819 - La Tour de Peilz, 1877)

Realces sobre un torso femenino

### 6 Nociónes de anatomía

El encaje y sus proporciones

La pose y los realces del cuerpo

El modelado a partir de un yeso

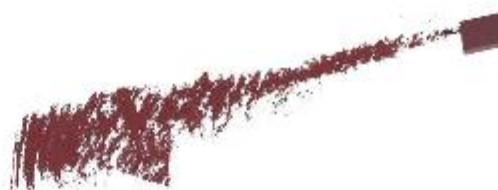
Galería de grandes maestros Honoré-Victorin

Daumier (Marsella, 1808 - Valmondois, 1879)

Desnudo femenino

## El encaje y los primeros trazos

*El dibujo es, sin discusión, el más importante de los procedimientos artísticos y no solamente si se compara con la pintura; cualquier otra manifestación artística, como la escultura, la arquitectura e incluso el cine, se cimientan en el dibujo como base y fundamento. El proceso de realización de una obra será tan simple o tan complejo como el artista quiera o pueda dar de sí, pero existe un factor indispensable en todo trabajo, sea cual sea su nivel: el encaje de las formas. En él se esbozan las primeras líneas con las cuales se construye el esquema que servirá de guía durante todo el desarrollo.*



La técnica del dibujo cuenta con diferentes medios, cada uno de los cuales permite una determinada opción en el tratamiento del trazo. Así, unos permiten líneas de cierta intensidad que se pueden alterar fácilmente por su falta de estabilidad. La sanguina, por ejemplo, es una barra de pigmento compactada con goma arábiga, similar a otros medios como el pastel o las cretas; su trazado, algo áspero, permite todo tipo de tonos dentro de los límites de dicho color.



El carboncillo, ya sea en barra o en lápiz, es uno de los medios más utilizados por el dibujante; su trazo es blando y fácilmente manipulable.

Igualmente puede dar negros de gran intensidad o grises muy suaves; todo depende del tipo de trazo que se haga sobre el papel.



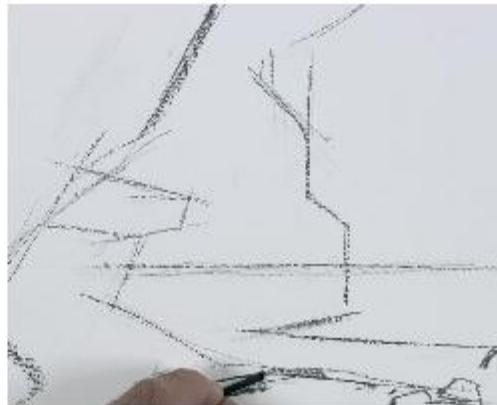
El grafito se puede adquirir en diversas presentaciones, desde la barra de grafito puro, hasta el lápiz convencional. La mina de grafito puede ser dura o blanda; esta característica viene reflejada en la gradación numérica impresa o grabada en la barra. El grafito blando abarca la gama de la letra B, mientras que el duro se encuentra dentro de la gama de la letra H.



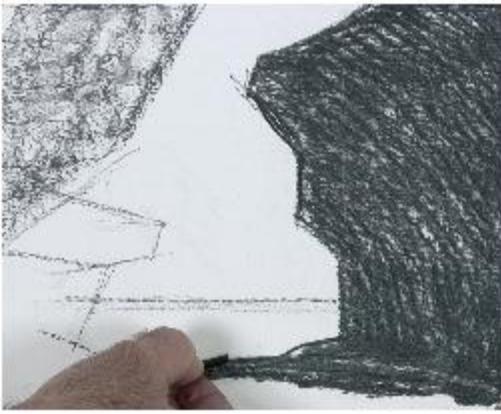
Esta gama de tonos está realizada con un grafito 6B.

## **Primeros trazos**

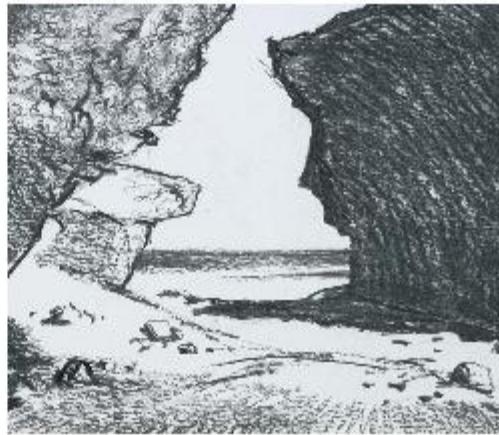
En dibujo, los trazos determinan la intensidad del tono y también la textura del gris sobre el papel. Cuando se habla de gris, se hace referencia a la escala de tonos, más o menos intensos, de cualquier color. Estos tonos dependen del medio que se emplee, que puede ser negro si se trata de carboncillo, grafito o carbón prensado, siena o sanguina, o cualquier otro color si se utilizan lápices de colores o cretas. En este ejercicio se va a practicar con el encaje; prestese atención a la geometría de los primeros trazos y a la manera de coger la barra de carboncillo.



1. Se coge la barrita de carboncillo plana entre los dedos, con lo cual se podrán efectuar trazos rectos de gran precisión. La presión del carboncillo sobre el papel es la que permite lograr mayor o menor intensidad en el negro; con estos primeros trazos se construye un esquema muy elemental. Este esquema tiene que ser lo más simple posible, pero debe contener a grandes rasgos las formas definitivas.



2. Los grises de la pared rocosa de la izquierda se deben trazar bastante más intensos que los de las rocas del fondo, donde es el blanco del papel el que tiene mayor protagonismo. En el primer término se dibuja con un trazado utilizando la barrita de punta, lo cual permitirá acentuar el gesto e intensificar el tono.



3. La intensidad de los oscuros se incrementa cogiendo la barra de manera transversal al trazo. En la pared rocosa de la derecha se intensifica el trazo hasta obtener un negro casi absoluto. Ejerciendo mucha menos presión se trazan los oscuros de las rocas de la izquierda; aquí se puede apreciar la textura del papel.

*Si se tiene que dibujar con cualquier medio en barra, es aconsejable partirlo en pequeños trozos, de esta manera durante el trabajo se podrá ejercer un control más preciso del trazo.*



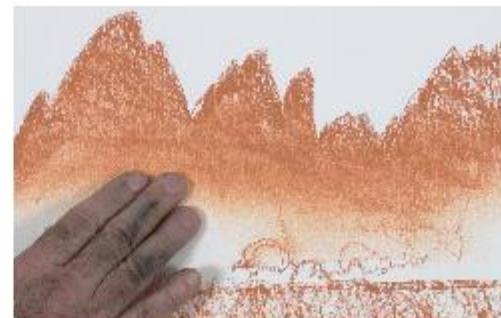
## Trazos y fundidos

Por lo general, muchos de los medios que presenta el dibujo se pueden fundir con los dedos; cuanto más blando sea el medio, más fácil será también su fundido. En el ejercicio que aquí se propone se va a hacer un especial énfasis en la integración de dos medios de dibujo diferentes, como son la sanguina y la creta sepia.



1. Se realiza un dibujo con la barra de sanguina de punta para esquematizar el perfil de las montañas del fondo. En el primer término, se utiliza la barra de sanguina transversal a su trazo, cubriendo con un gesto toda la franja inferior.

Obsérvese cómo con un medio de dibujo se pueden obtener diferentes resultados tanto tonales como de trazo.



2. La barra de sepia tiene un tono más oscuro que la de sanguina. En algunas de las montañas ubicadas en planos intermedios se incrementa ligeramente el tono con sepia, fundiéndolo con el de sanguina anterior. Con este medio se dibuja en el primer término oscureciendo toda esta zona; el dibujo se hace mucho más intenso y más perfilado, y se superpone a las capas aplicadas anteriormente.



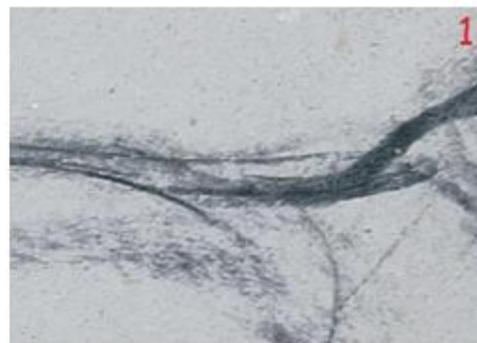
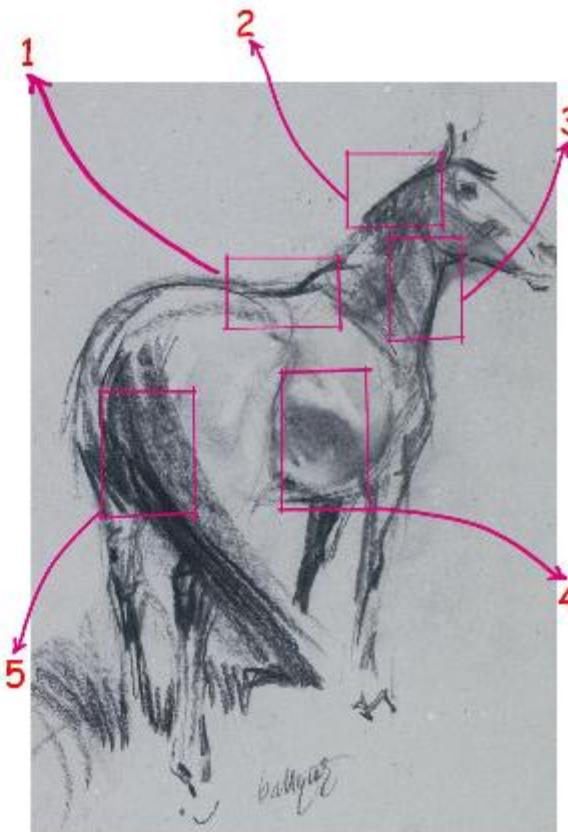
*sobre zonas manchadas.*

3. Con la barrita de sanguina se mancha en el interior de las montañas sin llegar hasta la línea que marca el primer término. En esta zona se dibuja también con la barra plana, pero con cierta intensidad, llegando prácticamente a cubrir el blanco del papel. Con la yema de los dedos se inicia el difuminado de esta zona, arrastrando sanguina hacia la parte inferior, con lo que se crea un efecto muy atmosférico.

*La goma de borrar es muy importante en el dibujo, no sólo para corregir los errores, sino también como un medio de dibujo más, pues permite dibujar en negativo, abriendo blancos*

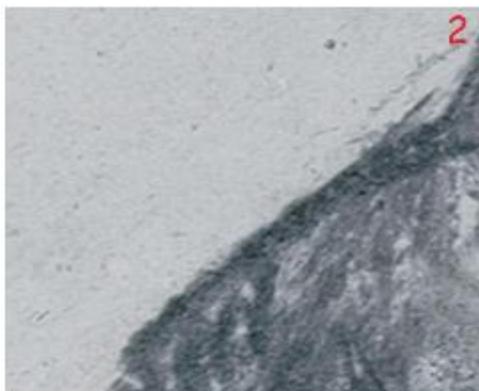
## *La combinación de trazos*

El trazo se puede realizar con cada una de las caras del medio empleado; el más limitado en este aspecto es el lápiz, ya que tan sólo dispone de su punta afilada, y aunque se puede trazar de canto o de punta, los recursos son más limitados que si se emplea por ejemplo una barra de grafito puro. En este ejemplo se aprecia una gran variedad de trazos.



1. La línea del lomo se asegura con la punta del grafito.

2. En la línea de la



2. En el crin se ha empleado la barra de grafito plana.



3. En la zona de la cabeza y del cuello la sombra se ha trabajado con la barra de grafito transversal al trazo.

4. En la panza se dibuja con un trazo



4. suave realizado con la barra plana entre los dedos.



5. En la cola se ha trazado con la barra transversal y sobre el gris se han acentuado los tonos oscuros con

el grafito de punta.

## Galería de grandes maestros

Leonardo da Vinci

(Vinci, 1452 - Le Closlucé, 1519)

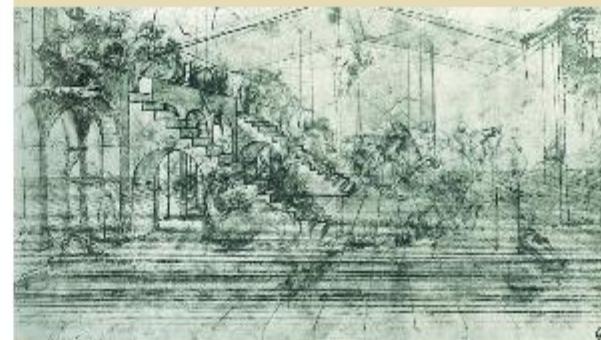


Hojas de estudios: músculos del hombre; feto en el útero,

*pluma y tinta parda sobre dibujo a la sanguina,*  
*Castillo de Windsor, Biblioteca Real.*

El interés por el conocimiento no tiene límites en Leonardo y emplea el dibujo como la herramienta para llegar al mismo. En este campo destaca como uno de los más grandes anatómistas de la historia y, aunque muchos de sus estudios son ciertos, en otros se

aprecian errores que hoy día hacen sonreír, como por ejemplo la asociación física del sistema reproductor masculino con el pulmonar.



Estudio para la adoración de los Reyes Magos,

*pluma y tinta parda sobre papel, Galeria degli Uffizi, Florencia.*

La obra de Leonardo refleja la personalidad del humanista ideal: dominaba todas las artes y destacaba en todas ellas. Como dibujante refleja una personalidad inquieta y ávida de conocimientos. Este estudio es una buena

muestra del interés de este maestro por mostrar una realidad perfecta. El estudio de la perspectiva es una de las grandes inquietudes de la época y Leonardo profundizó sobre el tema logrando grandes avances técnicos. El desarrollo de este trabajo gira en torno a una perspectiva con un punto de fuga; plantea un esquema espacial lógico y sobre este construye toda la dinámica del cuadro.



Paisaje a orillas del Arno,  
*pluma y tinta sobre un trazado a punzón con*

*retoques de tinta más oscura,*  
*Galeria degli Uffizi, Florencia.*  
En una época en la que todo el arte se realizaba en camerinos o estudios, Leonardo salía con frecuencia a dibujar a plena naturaleza, para poder plasmar con el máximo realismo cuanto se presentaba ante sus ojos. En este paisaje tiene un gran interés el tratamiento técnico, que se ha realizado casi en su totalidad con líneas rectas apoyadas con trazos de perspectiva para marcar la profundidad de los términos más distantes.

## Paisaje de mar

Una de las ventajas que tiene el dibujo sobre el resto de procedimientos artísticos es que en realidad se requieren escasos medios para ponerlo en práctica. Aun en los trabajos más complejos suele bastar con muy poco material y, haciendo un uso correcto de este, se pueden conseguir resultados espectaculares. El dibujante se enfrenta al paisaje como un espectador y analiza las formas con gran capacidad de síntesis. Obsévese cómo los primeros pasos son muy sencillos aunque indispensables para los posteriores. Aquí se debe prestar atención a los diferentes trazos y a cómo estos se efectúan sobre el papel.



### Material necesario

1. Papel
2. Trapo
3. Sanguina
4. Carboncillo
5. Goma de borrar

*Es aconsejable tener una buena goma de borrar para cada uno de los medios que se utilicen. La goma maleable es una de las más prácticas; es muy blanda y se puede deformar con los dedos para darle la forma que sea necesaria. Si se ensucia demasiado se puede modelar y embutir la suciedad hacia su interior.*





1

- Cualquiera que sea la temática que se desarrolle, es imprescindible empezar con un muy buen esquema que servirá de soporte y guía para todos los demás pasos del proceso. En todo trabajo este es uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta.
- Aunque parece sencillo, en este dibujo están contenidas cuestiones tan fundamentales como las proporciones, la composición y la estructura interna.
- Las líneas rectas se realizan con la barra plana entre los dedos; las manchas gruesas también se dibujan con la barra plana, pero en sentido

transversal.



2

- Realizado el esquema principal, se empieza a manchar el papel.
- Los medios blandos: permiten importantes efectos al trazar suavemente sobre la hoja, y si después se pasa la yema de los dedos, el trazo se puede difuminar; de esta manera se crea una tonalidad grisácea transparente que marca un

tono de partida.



3

- Sobre el tono difuminado del cielo se emplea la goma de borrar para abrir unos blancos perfectos con los que quedan representadas las nubes.
- En este detalle es posible descubrir el gesto con el que se han abierto dichos blancos.



4

- Con carboncillo se oscurecen los principales contrastes del tema, empezando por las sombras más intensas de las rocas; con estos oscuros los claros de las piedras quedan recortados.
- En la gran roca del primer término se traza con mucha presión y con la barra de punta hasta que toda la zona queda cubierta.
- En la sombra proyectada sobre el suelo se pasa suavemente el dedo y se funde sobre el fondo.
- De nuevo, con la goma de borrar en la zona de la arena se retira con trazos rectos parte del

tono sanguina.



## 5

- En este paso se desarrolla un importante trabajo de trazos, tanto con la goma de borrar como con el carboncillo.
- En la orilla se dibujan las ondulaciones de la espuma con la goma de borrar; la goma de borrar maleable puede abrir claros con cualquier forma que se le haga adoptar.

- En las montañas del fondo se oscurece el tono con la barra de carboncillo plana y se funde sobre el color sanguina.
- En los primeros términos de la pared rocosa el trabajo es mucho más contrastado y directo.
- Con el carboncillo de punta se recortan e intensifican los contrastes de la roca del primer término.

## Paso final

- Se suavizan los oscuros del primer término con la mano.
- Con la barra de sanguina de punta se dibujan algunos trazos sobre las rocas procurando que no se tape totalmente la tonalidad inferior que se difuminó en un principio.
- El trabajo se concluye con la goma de borrar: se dibujan pequeños brillos en la orilla y se limpian algunas tonalidades en los términos

más distantes.

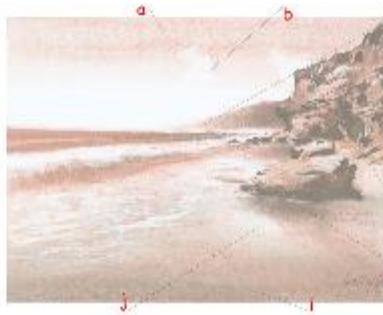


*El dibujo con la goma de borrar permite un trabajo libre pues no es necesario cortar el trazo en las zonas blancas, sino que estas se limpian con el canto de la goma.*

*Existen gomas de borrar de diferentes durezas que se adaptan a todos los medios de dibujo.*

## Resumen del ejercicio

- a. En el cielo se realiza un trazado plano muy suave que se funde con



- los dedos.

- e. b. Con la goma de borrar se limpia el fondo para representar las nubes.
- c. En las montañas del fondo se realiza un suave fundido de sanguina.
- d. Sobre el fundido de sanguina se realiza otro de carboncillo muy suave.
- e. En la pared rocosa se combina el denso negro del carboncillo con trazos más gestuales y lineales.

f. Con trazos de sanguina se ultiman los contrastes de la pared rocosa.

g. Las sombras más duras de la pared rocosa se dibujan con el carboncillo de punta.

h. La sombra de la roca en el primer término se funde sobre el fondo.

i. El primer término se oscurece sin demasiada presión y se suaviza difuminando con los dedos.

j. Con la goma de

borrar se abren los brillos de la espuma del mar sobre el tono sanguina de la arena.

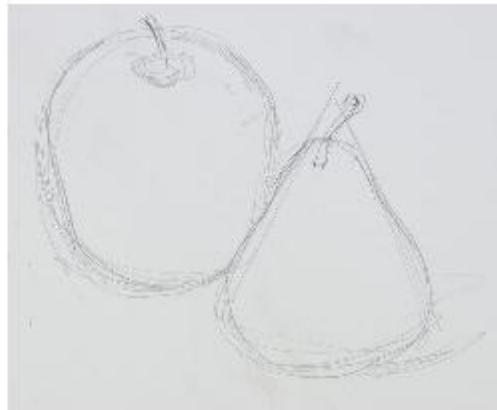
<i>Recuerde...</i>	
1. Cualquier trabajo tiene que empezar por el esquema inicial en el cual se deben representar todos los elementos más importantes y también las formas básicas.	6. La sanguina, el carboncillo y otros medios en barra son muy versátiles, pues dibujan con todas sus caras.
2. A partir del esquema las formas se perfilan y depuran.	7. El carboncillo es inestable al tacto, pero esto es una ventaja para trazar y fundir la línea.
3. Según la presión que	8. La sanguina

se ejerza al trabajar, se logrará un gris u otro, dejando o no que se aprecie la textura del papel.	permite un trabajo similar al del carboncillo, aunque es algo más áspera en su difuminado.
<b>4.</b> Existen diferentes durezas de grafito que permiten obtener una gran variedad de tonalidades de gris.	<b>9.</b> El grafito de la graduación B es blando, mientras que el de la H es duro.
<b>5.</b> El dibujo tiene diferentes medios que se pueden combinar.	<b>10.</b> La goma de borrar sirve también para dibujar en negativo.

## Trazos en las sombras



*Las sombras se consiguen a partir del contraste entre los claros y los oscuros. Precisamente gracias a esta diferencia de tonos es posible representar el volumen sobre la superficie bidimensional del papel. Si se dibuja una circunferencia y se traza un oscuro en forma de media luna en una de sus mitades se creará la sensación de un cierto volumen. En este capítulo se van a estudiar las sombras en el bodegón. Cualquier tema a dibujar o pintar se puede descomponer en formas geométricas sencillas; será muy útil partir siempre de este método para construir el esquema interno de los objetos representados.*



1. Todos los objetos de la naturaleza se pueden representar a partir de formas geométricas simples o elementales como la circunferencia, el triángulo o cualquier paralelepípedo. Una vez que se han realizado las «cajas» correspondientes, las formas se pueden afinar hasta que se adaptan al objeto que se quiere representar. En este ejemplo, la pera se puede encajar dentro de una forma triangular, mientras que la manzana corresponde a una forma casi circular. Con este primer esquema, las formas internas se podrán desarrollar con más precisión.



2. Cuando el esquema es casi definitivo, se pueden empezar a marcar los tonos de las sombras. Las formas con planos curvos son las más adecuadas para estudiar la luz; primero se realiza un tono de base que corresponde a la gama media, sobre el cual se pueden abrir los principales puntos de luz con la goma de borrar. A partir del trazado del gris medio se inicia el dibujo de las sombras. Al dibujar estos tonos se debe seguir la curvatura de la superficie apreciándose con el trazado una ligera luminosidad en el perfil de dicho sombreado.



3. Las sombras se intensifican una vez que se han equilibrado los claros con los oscuros. El sentido del trazo tiene una importancia fundamental ya que indica la forma del objeto. La inclinación del lápiz permite un trazado rápido y curvo alrededor del perímetro derecho, decreciendo la intensidad en la parte más luminosa.

## **Planos de luz y de sombra**

En la realización de las sombras se observa que en los objetos se produce un efecto de degradado cuando la superficie es curva; sin embargo, cuando existe un cambio de plano angular, el contraste entre luz y sombra es radical. La luz no actúa de la misma manera sobre un plano recto que sobre uno curvo, lo cual se puede constatar cuando se observa una fruta cortada. Si se compara este ejercicio con el de la página anterior se constatará dicha diferencia: la pera que se representa es la misma, pero, al estar cortada, las sombras se reparten de diferente manera. Se han intensificado las sombras, así el contraste es más evidente.



1. El trazado del esquema se procura hacer mucho más rápido que en el ejercicio anterior. Al dibujar la estructura de las frutas se marca también la situación de las sombras principales. De esta manera el reparto de los tonos en el dibujo estará mucho más controlado.



2. Se oscurece totalmente el fondo; con esta acción los contrastes quedarán muy acentuados y se podrá trabajar con precisión el equilibrio de los tonos en las frutas. Con un trazado rápido e inclinado se marcan las sombras de las frutas, ciñendo el oscuro al dibujo previo. Si bien este sombreado es diferente al del ejercicio anterior, el resultado final presentará unas características similares.

### ***Calidades de las sombras***

- Para estudiar los tonos de las sombras se debe tener en cuenta el máximo oscuro que ofrece el medio y su dureza, así como su capacidad de fundido sobre el papel.
- Los brillos máximos y los oscuros más intensos se dejarán para las últimas fases del ejercicio.

- Se pueden combinar diferentes medios de dibujo para potenciar las zonas más oscuras.
- Aun las sombras más intensas tienen calidades tonales diferentes.

## **Principios del modelado**

El modelado permite crear volúmenes gracias a la diferencia de tonos que se establezca sobre el papel. Los medios de dibujo secos se pueden fundir en su mayor parte, excepto aquellos que tienen una dureza excesiva. Cuando el medio es blando, se puede estirar con los dedos y modelar fácilmente el tono, repartiendo el gris sobre la superficie del objeto dibujado y lográndose de esta manera un degradado suave. Con dicho degradado las sombras se funden en una sutil transición sobre los tonos medios.



1. Para crear una tonalidad neutra diferente a la del papel, se pasa la mano arrastrando parte del grafito que haya quedado depositado en el trazado anterior. Al fundir el tono se tiene que dar forma a la superficie que se quiere agrisar.



2. Cuando los grises se han repartido sobre la zona adecuada, se vuelven a intensificar los contrastes, esta vez de manera mucho más definitiva, buscando la diferencia más intensa entre los claros y los oscuros de las sombras. Al dibujar las sombras más profundas, en este caso sobre la manzana, se busca el punto de referencia

más oscuro en el tono aplicado en el fondo; a partir de este negro intenso el resto de los grises se realizarán mucho más suaves, integrando el tono sobre los claros.

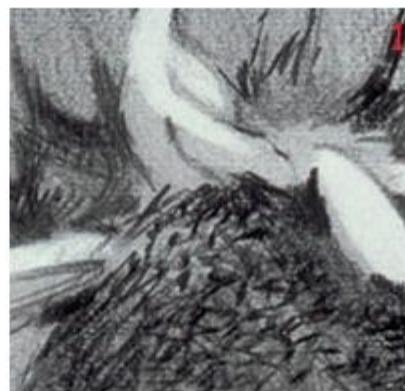
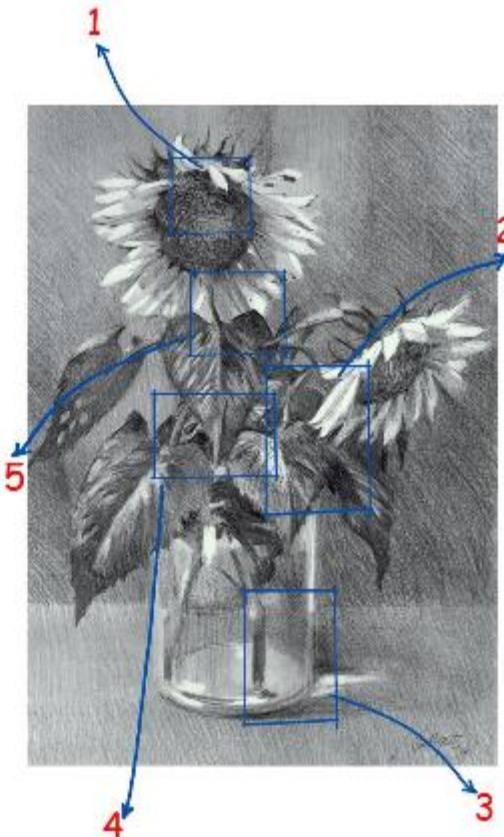


peras se ha cuidado hasta el punto de que presenta varias densidades de gris.

3. La diferencia de los planos en las peras cortadas es evidente. La mitad de la izquierda, casi encarada al principal foco de luz, se ha limpiado profundamente, aunque sin eliminar del todo el gris, que es perfectamente visible en algunas zonas. En la pera de la derecha el tono del corte es más agrisado y presenta diversos matices. La sombra proyectada y la de la curvatura de las

## *Las formas geométricas y su luz*

Cada objeto de la naturaleza se representa en el dibujo según sus planos de luz y sus planos de sombra. En el dibujo, un simple tono gris puede hacer que se logre la ilusión óptica del volumen, aunque esto sólo es posible si se compara con otras tonalidades adyacentes. En este ejemplo se puede apreciar una gran variedad de planos de profundidad, que únicamente se consiguen con un tratamiento adecuado de las sombras. En definitiva, se trata de formas geométricas inclinadas con respecto al punto de vista del espectador.



1. El punto de máxima luminosidad indica aproximación.



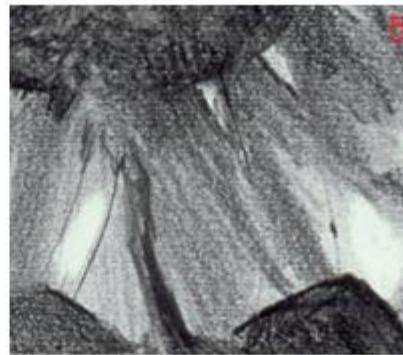
2. El contraste intenso hace que las luces y las sombras sean mucho más impactantes.



3. Es el sentido del trazo el que indica la forma del objeto.



4. Esta hoja se presenta plana ante el espectador, puesto que en ella no hay muchos cambios tonales.



5. La sombra intensa de los pétalos produce la sensación de que estos confluyen hacia el centro de la flor.

## Galería de grandes maestros

Miguel Ángel (Michelangelo  
Buonarroti)

(Caprese, 1475 - Roma, 1564)



Hoja de estudio para Sibila libia, *sanguina sobre papel tintado*,

Metropolitan Museum, Nueva York.

Este trabajo es un preparatorio para un fresco ubicado en la Capilla Sixtina, en el Vaticano.

El estudio anatómico es delicioso aunque presente una anatomía rotunda y casi

andrógina. El esfuerzo de la figura y el estudio de la pose son magistrales; pocos artistas han llegado a un punto tal de perfección en el dibujo. Es importante el tratamiento de los claros y las sombras, cuyo contraste permite esta inefable volumetría de las formas.



Hombre desnudo con indicaciones de las proporciones, *sanguina sobre papel*, Castillo de Windsor, Biblioteca Real.

Miguel Ángel se consideraba ante todo escultor, aunque destacaba en todos los campos de las artes. Su dibujo presenta una rotundidad tremenda, como lo demuestra en este ejemplo. Las proporciones no se rigen según el canon clásico sino que busca un mayor realismo. El tratamiento del dibujo con sanguina permite un trabajo de la luz duro, con el que pone en realce la musculatura objeto de este estudio.



Retrato de Andrea Quaratesi, *piedra negra*, British Museum, Londres.

El retrato no es el tema preferido de Miguel Ángel, pero los que se conservan muestran características de verdadera obra maestra. Los rasgos, tratados con gran delicadeza y realismo, han sido representados únicamente a partir de los contrastes entre luz y sombra, hasta el punto de que algunos elementos, como el tabique nasal, ni tan siquiera se han dibujado. El modelado de los tonos de la

zona de sombra es uniforme y apenas se puede adivinar, siendo este tratamiento casi fotográfico.

## Bodegón con frutas

El tema del bodegón es muy recurrido por la mayoría de los artistas. Este ejemplo constituye una composición aparentemente compleja, pero en realidad no será difícil de afrontar si se plantea desde un esquema muy elemental de formas sencillas. Cada uno de los objetos del bodegón se puede reducir a formas geométricas simples. Las proporciones no serán una cuestión complicada si se estructura todo el conjunto al mismo tiempo.



### **Material necesario**

1. Papel
2. Trapo



3. Lápiz de color azul
4. Goma de borrar



1

- Se empieza por un esquema muy elemental que recoge las formas de las frutas; todos los elementos de este bodegón presentan formas curvas, esféricas en su mayor parte.
- El melón se esquematiza con una elipse; en su zona central se esboza una curva muy abierta

para marcar el corte.

- Para los higos se parte de circunferencias casi perfectas.
- Sobre este esquema inicial se van afinando y corrigiendo las formas, así las frutas van adquiriendo su perfil definitivo.



2

- Con un trazado muy rápido se marcan las zonas de sombra; no se debe presionar

excesivamente el lápiz para evitar que el papel se marque.

- Con el rayado de las sombras se ha depositado en el papel el suficiente grafito como para poder realizar un suave tono gris mediante el arrastre.



3

- Con la yema de los dedos se realiza un agrisado general, que permitirá representar blancos luminosos con la goma de borrar.
- Se esboza la masa de sombras en cada una de

las frutas; ahora no se busca el volumen sino sólo separar las zonas de luz.

- Con un trazado intenso se dibuja la piel del melón; en algunas zonas se dibujan unos trazos para insinuar la textura.
- En el interior se limpia con la goma de borrar.

*Cuando se realizan fundidos con los dedos es posible que se traslade al papel algo de grasa de la propia piel. Para evitar esto es aconsejable limpiarse las manos con jabón desengrasante o lavavajillas.*

*Cuando se ha fundido bastante grafito, la yema de los dedos está suficientemente impregnada como para poder manchar otras zonas con un gris muy suave.*

*La calidad del papel es importante de cara a la elaboración de las sombras; algunos papeles no facilitan el fundido de los tonos.*



#### 4

- Se intensifican los contrastes en la manzana central; esta composición ha situado las frutas oscuras en la mitad derecha, mientras que las más luminosas se encuentran en la otra mitad.
- Con un trazado mucho más suave se dibujan las sombras de las frutas de la izquierda; es muy importante que los puntos de luz queden perfectamente ubicados.
- Con la goma de borrar se empiezan a abrir algunos brillos que indican la ubicación e intensidad de la luz.



## 5

- Se trabajan los grises de todo el bodegón, sin llegar a resolver de manera definitiva los contrastes más intensos.
- Con la yema de los dedos se suaviza el trazado de las sombras y se modelan las formas.
- Con la goma de borrar se acaban de abrir los brillos más intensos.
- Se limpia todo el fondo excepto en algunas zonas, donde se deja que el borrado se convierta en un trazado blanco sobre el gris.

## Paso final

- Se intensifican nuevamente los tonos de

sombra de las frutas, respetando el perfil ligeramente luminoso con el que se consigue el volumen.

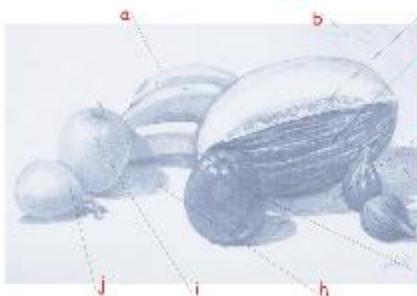
- La manzana del primer término se oscurece totalmente, buscando en este contraste zonas de máxima intensidad.
- Se intensifica la sombra del melón, pero sin que llegue a perderse la textura.
- Lo mismo se hace con los higos, donde las sombras se logran con un trazado muy intenso que describe la curvatura de su forma.
- Se pintan las pepitas del melón y se trabajan los brillos con la goma maleable.



### **La textura mediante el contraste**

- La textura de los objetos depende de la luz que pueden reflejar.
- Las texturas muy brillantes requieren brillos puntuales y contrastes muy acentuados.
- Los objetos rugosos o de textura satinada dan lugar a brillos muy atenuados o fundidos.

### **Resumen del ejercicio**



**a.** El esquema inicial tiene que ser simple e intentar aproximar las formas a figuras geométricas elementales.

**b.** En el fondo se trabaja con la goma de

borrar dejando zonas grisáceas con trazos blancos.

**c.** El dibujo de las pepitas del melón se deberá dejar para las últimas fases del proceso.

**d.** Con un trazado intenso se representa la piel del melón, dejando abiertas las zonas más luminosas.

**e.** La sombra proyectada sobre la mesa mantiene un tono medio que indica el plano que representa.

f. Los primeros grises se realizan sobre la zona de sombras del melón.

g. Los oscuros de la manzana central son de una gran intensidad pero en ellos también existe valoración.

h. Las sombras de las frutas de la izquierda dejan una zona luminosa que ayuda a representar el volumen.

i. Los brillos luminosos de las frutas de la izquierda se han abierto con la goma de borrar.

j. Los tonos de las frutas de la izquierda son suaves y muy fundidos.

#### ***Recuerde...***

1. Las sombras se representan a partir del contraste entre los claros y los oscuros.

2. Todos los objetos de la naturaleza se pueden descomponer en formas geométricas simples.

3. A partir de las formas elementales se desarrollan las más

6. La luz no actúa de la misma manera sobre un plano recto que sobre uno curvo.

7. Para estudiar las tonalidades que deben tener las sombras se tiene que atender al máximo oscuro y al punto de mayor luminosidad.

8. El modelado

complejas y las sombras de estas.

**4.** Las formas con planos curvos son las más adecuadas para estudiar la luz. Primero se realiza un tono medio y sobre este se abren los principales puntos de luz con la goma de borrar.

**5.** El trazo de las sombras es fundamental, puesto que indica la forma del objeto.

permite crear volúmenes gracias a la diferencia de tonos sobre el papel.

**9.** Cuando el medio es blando, se puede estirar con los dedos y modelar las formas.

**10.** Cuando los grises se han repartido creando un tono de base, se tienen que volver a intensificar los contrastes.

## 3

## Dibujo directo. Apuntes

*El apunte es la manera más rápida de entender un dibujo. El trazo, acompañado del gesto, permite concretar las formas al mismo tiempo que se corrigen. Con cualquier medio de dibujo es posible la realización de apuntes, aunque determinados procedimientos se pueden prestar más que otros. El apunte bien realizado denota frescura y maestría, si bien, para conseguir estos objetivos, es preciso, ya desde el principio, ejercitarse en este tipo de trabajo. Una de las maneras más interesantes de realizar apuntes es con la toma de notas de animales. En las páginas que vienen a continuación se podrán estudiar algunos ejemplos y técnicas interesantes al respecto.*



Estos apuntes se han realizado directamente con pincel y tinta. Este procedimiento, muy habitual entre los dibujantes, permite un trazo limpio y con una gran calidad gráfica. Estos ejercicios se han realizado del natural y en un instante. Sería conveniente copiarlos ahora, sin ningún esquema previo, es decir, directamente con el pincel. En estos dos ejemplos se empieza con un trazo ligero de la cabeza. Con el simple manchado de la sombra de la parte inferior prácticamente se ha descrito el cuerpo. Las patas se han solucionado con un dibujo muy sencillo, buscándose el juego de las articulaciones. Las zonas iluminadas se han definido con ausencia de líneas junto a la sombra.



En este apunte son los oscuros los que definen la forma; aquí se puede ver con detalle la fuerza que llegan a tener las sombras bloqueadas. El oscuro siempre se tiene que aplicar comedido, puesto que se podrá agrandar para corregir, pero no al revés.

representar con sencillez hasta el escorzo más complejo. En este apunte, en el cual se han dejado muy evidentes las zonas de luz, se puede apreciar la construcción del animal a partir de formas curvas; a la del cuerpo, perfectamente marcada, se ha superpuesto la curva de los cuartos traseros.



Con el juego adecuado de las manchas se puede

## ***La síntesis de las formas***

En esta propuesta se va a realizar un apunte de un ave. Tomar apuntes de pájaros en general no es tarea muy complicada, sin embargo se precisa una gran atención en el estudio de las proporciones. Este es un buen tema para practicar, y, aunque sería ideal hacerlo del natural, en aras de la facilidad, aquí se partirá de una fotografía. Al dibujar se tiene que intentar captar la estructura de las formas.



1. Este es el paso más importante de cualquier apunte; aquí se deciden las proporciones del

animal y la relación entre sus diferentes formas. Tanto el cuerpo de la gaviota como su cabeza se pueden inscribir dentro de una estructura fusiforme. Lo más importante es la relación entre los tamaños y las líneas curvas que representan el buche y el cuello por la parte posterior.



2. Con la misma agilidad con que se han trazado las primeras líneas, con el lápiz ligeramente inclinado se esbozan ahora los primeros grises del ave. Ejerciendo mucha más presión y con un trazo rápido se mancha toda la zona más intensa del ala.



3. Con este trabajo de grises y sobre la estructura del ave ya completa, tan sólo queda asegurar el trazo con un rápido gesto realizado con el lápiz de punta. Las líneas inferiores todavía sirven de guía para estas últimas intervenciones.

## *Del encaje al apunte*

Un apunte no tiene por qué prescindir del encaje; de hecho es difícil elaborar un dibujo que exige tal agilidad si antes no se ha realizado un esquema previo. Sería más exacto afirmar que el encaje no tiene un límite demasiado marcado, y que en su desarrollo hacia el resultado final, lo único que hay son una serie de correcciones o acabados con mayor o menor precisión. De todas maneras, a diferencia de otros dibujos mucho más elaborados, el apunte prescinde de un trabajo excesivo en el detalle y se centra más en la síntesis y comprensión de las formas.



1. En el encaje de este gran oso blanco es importante describir su anatomía con el menor número de líneas posible. Como se puede apreciar, para conseguir una mayor perfección en la forma, las curvas principales se han trazado mucho más amplias de lo que son en realidad. Sobre este esquema se realizan algunas de las correcciones más importantes. En el apunte se prescinde bastante del uso de la goma de borrar, al menos en los primeros pasos, así la corrección por comparación con el trabajo hecho hasta ahora puede resultar más evidente.



2. Se podría afirmar que el encaje se finalizó en el primer paso del ejercicio; ahora, mientras se ajustan las formas con un trazado más seguro, el dibujo puede ser más cómodo; no obstante no se llegan a perder las primeras líneas, sino que se asumen con estos trazos mucho más directos. La repetición del trazo se hace más intensa cuanto más se ha asegurado el dibujo. Hay que evitar la realización de una línea doble repitiendo un error de forma.

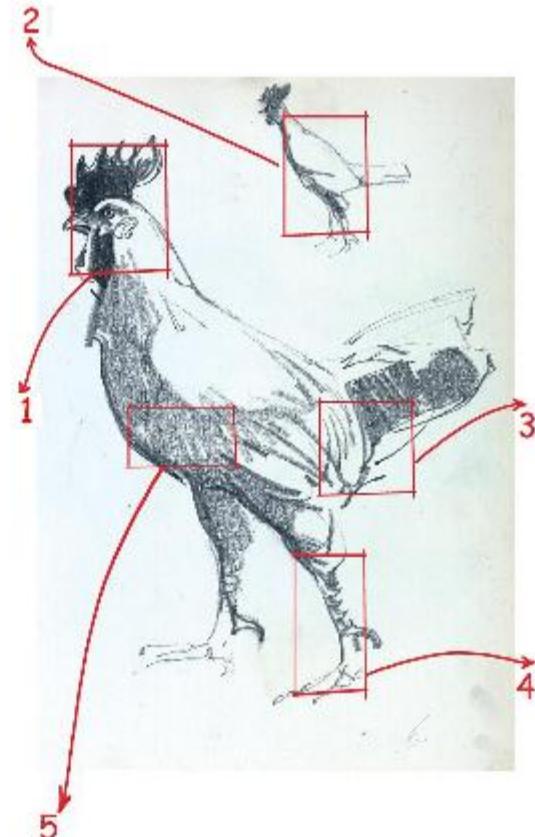


de tono. En este ejercicio se hace un rápido trazado en los oscuros del animal, dejando los claros en completa reserva. En este ejemplo, el trazo casi plano se combina con un trazado de punta.

3. A medida que se avanza en el apunte es posible realizar algunas valoraciones de textura y

## *El gesto en el estudio*

El apunte es un método de expresión que trata de captar el momento, el instante, sin llegar a perder la forma que se está plasmando. La corrección sobre la marcha es una de las premisas más importantes incluso cuando se ha adquirido la práctica de los años. Aquí se presenta el apunte de un gallo. Qué duda cabe que el gesto del dibujante ha sido decisivo en la captación de su movimiento.



1. La cabeza se realizó una vez que toda la estructura del cuerpo estaba concluida.



2. Con un trazado muy rápido se captó el pequeño apunte de la zona superior, aquí se aprecia la forma del cuerpo sin entrar en detalles.



3. Bajo la cola, en la parte posterior del cuerpo han bastado unos trazos directos para insinuar el plumaje.

4. En la pata el trazo



4 es rápido y directo.



5. Los oscuros en la parte frontal se han trazado acotando las zonas más luminosas, con la barra de canto, casi plana.

## Galería de grandes maestros

Rafael (Raffaello Sanzio)  
(Urbino, 1483 - Roma, 1520)



San Jorge y el dragón, *pluma y trazos de lápiz sobre papel.*

*Galeria degli Uffizi, Gabinete de dibujos y estampas, Florencia.*

En este dibujo se aprecia el talante del trazo del artista, pues no en todos permite que la primera impronta aparezca visible sobre el papel. Es curioso el tratamiento que se hace aquí de las figuras: el dragón y el jinete están perfectamente contrastados y realizados con

un gesto suelto y espontáneo; el primero por tratarse de un divertimento y el segundo por su conocimiento anatómico perfecto del animal; en el caballo se aprecia un trazo más sinuoso, posiblemente más tímido y con un interés muy evidente por su estudio anatómico.



Santa Catalina de Alejandría, *lápiz y cera sobre papel gris,*

*Musée du Louvre, Cabinet des dessins, París.*

A pesar de las evidentes influencias de Leonardo da Vinci sobre la obra de Rafael, si para el primero la relación entre la figura y el espacio que la rodea viene dada por la vibración de la atmósfera, para el segundo se trata de medidas y proporciones a partir del óvalo, una característica prácticamente constante en la obra del pintor. En este dibujo se puede apreciar una estructura interna con un ritmo basado en la curva. Rafael destaca por un tratamiento de la anatomía ligeramente idealizado, donde la musculatura queda relegada por la suavidad en el carácter plástico de sus personajes.



Cartón preparatorio para  
*La escuela de Atenas*,  
carboncillo sobre trazos de sanguina,  
Biblioteca Ambrosiana, Milán.

Rafael tenía una verdadera obsesión por el aspecto compositivo del cuadro, y esto se puede apreciar en este cartón preparatorio. Además de estructurar sus obras casi matemáticamente, realizaba un estudio de los pesos de las sombras y de las luces. Desde el punto de vista del dibujo, este análisis monocromo le permitía posteriormente una comedida valoración del color a partir de

tonos.

## Apunte de una iguana

Si bien unos animales se prestan más que otros al dibujo directo, sobre todo cuando se empieza, no es conveniente recurrir a aquellos que se mueven continuamente o son muy nerviosos. Uno de los mejores sitios para trabajar del natural es en el zoológico, donde se puede observar con atención la anatomía y características de animales poco habituales en nuestra vida diaria. Para este ejercicio se ha elegido una iguana por sus características primitivas y porque es un animal muy tranquilo. Está claro que, si se parte de una fotografía, se podrá congelar hasta el movimiento más nervioso; de todas maneras es conveniente que se adquiera el hábito de dibujar directamente del natural.



### Material necesario

1. Papel
2. Trapo
3. Mina de grafito
4. Goma de borrar



1

- En el dibujo esquemático inicial se tiene que

buscar la mayor concisión posible; sobre todo debe existir un punto de partida que permita captar la forma de una manera muy rápida y espontánea; en este caso se ha partido de una estructura muy lineal: el cuerpo, casi ovalado, queda cortado por la línea inferior, y la cabeza se encaja a partir de una forma casi triangular.

- No es aconsejable trabajar de memoria en estos primeros pasos; se tiene que observar constantemente el modelo para corregir sobre la marcha las formas y proporciones.
- Una vez que se ha elaborado el esquema general, se empiezan a dibujar los rasgos del animal, primero con una línea suave, que se va acentuando conforme el dibujo sea más seguro.



## 2

- En el apunte se debe prescindir de un excesivo detalle; para disponer de un tono de base para la textura de la piel, se realiza ahora un trazado rápido sin ejercer demasiada presión.
- Para insinuar el volumen del cuerpo del animal se traza en tres direcciones: en la parte superior se inclina el trazo de derecha a izquierda, en el centro se traza con el lápiz casi vertical, y en la parte inferior el trazo se realiza inclinado de izquierda a derecha.
- En el resto del cuerpo se reservan las zonas más luminosas.
- La cresta espinosa se inicia acentuando

algunas líneas.



3

- Antes de proseguir con las sombras se pasa la mano sobre el dibujo para extender grises sobre las zonas todavía blancas.
- Con un dibujo mucho más duro se estructuran las líneas de la cabeza: en su parte superior se mancha con el grafito inclinado y se perfilan los rasgos del animal.
- Gracias a la buena construcción que se ha realizado, se sitúan las sombras más intensas bajo la cabeza del reptil; estas sombras

recortan la forma de la pata, que queda definida.

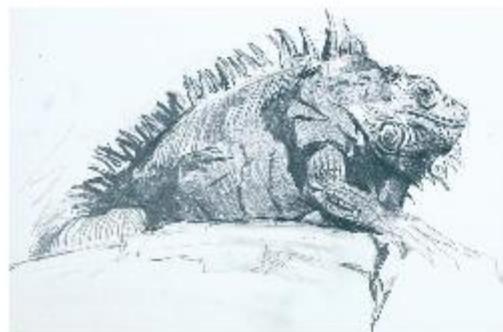


4

- Sobre las líneas que insinuaban la cresta se realiza un dibujo más preciso perfilando alguna de las puntas y aprovechando el trazado anterior como tonos de sombra.
- Ahora se centra la atención sobre el cuerpo; un rápido trazado permite acentuar su forma en la parte superior, mientras que en la zona posterior, cerca de la pata, se realiza una rápida

sombra con el grafito inclinado.

- Un trazado inclinado, intenso pero suave, se encarga de ensombrecer o dar forma a la parte inferior de la iguana.
- Con unas líneas muy sueltas se dibujan los pliegues de la parte inferior del abdomen.



5

- En este paso se acentúa la intensidad de los contrastes y se inicia un trazado intenso en la mayor parte del cuerpo.
- La textura de la piel se consigue con un rápido tramado de líneas que se cruzan formando una red.

- La pata delantera se oscurece ligeramente y se texturiza con algunos contrastes muy puntuales.
- La pata posterior se insinúa con un dibujo rápido.

### Paso final

- Los contrastes se realizan cada vez más definitivos y se recortan con los oscuros las formas más luminosas y prominentes, como por ejemplo la pata trasera.
- Con unos trazos cruzados se acaba de completar la textura de la pata trasera.
- En la pata delantera se concluyen los detalles con algunos contrastes muy marcados.

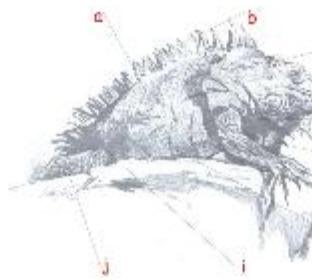


### **Posibilidades con el grafito**

- El grafito se puede suavizar con los dedos o con un algodón.
- Un trazo de grafito puede alternarse si se humedece con aguarrás y pincel.
- El polvo de grafito, después de hacer punta, se puede utilizar para dibujar utilizando un pincel seco.

### **Resumen del ejercicio**

a. En el cuerpo la



a. dirección del trazado  
b. indica el volumen del animal.

b. Sobre las líneas que insinuaban la cresta se realiza un dibujo más preciso perfilando alguna de las puntas y aprovechando el trazado anterior como tonos de sombra.

c. En la parte superior de la cabeza se mancha con el grafito inclinado y se perfilan los rasgos del animal.

d. Los rasgos de la cabeza se dibujan sobre

un tono agrisado.

e. La sombra en la zona inferior de la cabeza remarca y pone en realce la pata.

f. Las sombras en la zona superior de la pata delantera se dibujan en dos fases aumentándose el tono al final.

g. En la pata delantera se concluyen los detalles con contrastes muy marcados.

h. En la panza del animal se dibuja con un tramado de líneas que se oscurecen en la parte más sombreada.

i. La sombra en la parte posterior pone en realce la pata y da profundidad al cuerpo.

j. Con un trazado cruzado se completa la textura de la pata trasera.

#### *Recuerde...*

1. El trazo y el gesto permiten concretar las formas al mismo tiempo que se corriguen.
2. Los animales son un buen modelo para la toma de apuntes.
6. Al dibujar se tiene que captar la estructura de las formas.
7. En los primeros pasos del apunte tienen que quedar bien planteadas las proporciones del animal y la relación que existe entre sus formas.

- 3.** El pincel y la tinta son un medio habitual que permite un trazo muy limpio con una calidad gráfica muy acentuada.
- 4.** La ausencia de líneas junto a una sombra define el lado iluminado.
- 5.** Los tonos oscuros siempre se tienen que aplicar con medida, puesto que es posible agrandarlos para corregir la forma
- 8.** Las líneas iniciales sirven de apoyo constante para todas las intervenciones.
- 9.** El apunte prescinde de un trabajo excesivo en el detalle y se centra más en la síntesis y comprensión de las formas.
- 10.** En el apunte se prescinde bastante del uso de la goma de borrar.

pero no al contrario.

## Dibujo con lápices de colores

*Los lápices de colores son un medio que acerca el dibujo a ciertos aspectos de la pintura, al menos desde el punto de vista cromático; el tratamiento del trazo es similar, por no decir idéntico, al de otras técnicas de dibujo. En este capítulo se van a estudiar algunas de las posibilidades de los lápices de colores, desde su trazado hasta sus mezclas. Una cuestión a tener en cuenta es que se trata de un procedimiento transparente y que la superposición de los colores se debe hacer siempre de claro a oscuro.*



1. El punto de partida de un dibujo con lápices de colores tiene que situar siempre los tonos más claros en primer lugar. Este inicio se plantea como una base monocroma, desarrollando una primera capa azulada. No se debe presionar demasiado el trazo para no bloquear el grano del papel. Con este trazado se esbozan las principales masas del paisaje dejando en reserva las zonas más luminosas.



2. A partir de las manchas anteriores se aumentan los contrastes con nuevas tonalidades más oscuras, pero sin tapar totalmente el poro del papel. En el fondo se pintan tonalidades oscuras de verde sobre algunos tonos más luminosos; el gesto es muy importante, se trabaja con cierto detalle para lograr la textura de los árboles distantes.



3. Los tonos más intensos se realizan en último lugar; ahora se interviene con una gran variedad de tonos y colores. Se puede trazar con colores más luminosos aunque solamente se notarán sobre las partes más luminosas. Las sombras se realizan con intensos trazados de azul de Prusia y cobalto. Las hierbas situadas entre las rocas se dibujan en último lugar. Los brillos en las hierbas se han reservado antes de pintar los oscuros más intensos.

*Con los lápices de colores se tienen que reservar los puntos más luminosos, ya que no admiten la superposición de claros sobre oscuros. Los brillos no se pueden pintar como realces blancos.*



## **Monocromía y color**

El lápiz de color permite una evolución del dibujo que se extiende más allá del tono y del degradado. Además de la variación tonal interviene el contraste que se crea entre los colores que a veces puede resultar de una gran agresividad visual. En este capítulo se va a estudiar con detenimiento el proceso del dibujo de la cubierta de un barco completamente oxidado; prestese atención a la progresión de los tonos en cada uno de los colores empleados. Aunque se trate de un proceso muy colorista, que hace pensar en la pintura, no hay que olvidar que tanto el trazado como la intención de la mancha pertenecen a técnicas dibujísticas.



1. En el estudio de las formas se interviene siempre con una tonalidad que permita el contraste con respecto al blanco del papel, pero que al mismo tiempo pueda ser asumido si fuera necesario por los colores que se incorporarán en pasos posteriores. Este primer esquema se dibuja con un color azul; el trazado es rápido y se marcan las principales sombras.



2. Se dibuja la zona del mar, que es donde menos mezclas se van a realizar. Con un tono azulado se trazan las partes más oscuras y se reservan las olas más luminosas. Los elementos más cercanos al agua se dibujan más oscuros, presionando más el lápiz. En la cubierta se inicia la base de la textura con un tono siena y un trazado rápido sin llegar a sellar el papel para permitir posteriores trazados.



3. Los trazos se superponen alternando diferentes colores; en este detalle se puede apreciar cómo se cruzan rayados anaranjados y rosáceos. Los oscuros se intensifican con un estilo bloqueado, o sea con sombras casi recortadas que se superponen sobre los colores anteriores. Es conveniente que los contrastes más intensos se realicen superpuestos a los colores más transparentes y luminosos.

*Una nota de gran interés en la técnica de los lápices de colores es la posibilidad de realizar brillos muy puntuales mediante aperturas con una hoja de*

*afeitar. Con gran cuidado se rasca sobre la superficie dibujada y se devuelve al papel su blanco original.*



## ***Los contrastes finales***

En la última fase del proceso es cuando se realizan los contrastes más intensos y definitivos. Entonces los colores pueden llegar a bloquear el papel pero de manera muy gradual. La intensidad de las líneas se hace cada vez más densa hasta que se obtienen zonas perfectamente delimitadas y definidas. La base de colores que se realizó en la página anterior va a adquirir cuerpo gracias a la suma de nuevos trazados. Este será el procedimiento a seguir en cualquiera de los trabajos con lápices de colores.



1. En esta ocasión se realiza un trazado muy directo con diversas tonalidades de color tierra, naranja y rosa. Al principio los tonos se superponen suavemente, pero, a medida que se logran mezclas sobre el papel, se intensifican cada vez más. En esta fase del dibujo, los tonos anaranjados del fondo comienzan a adquirir la textura definitiva, mientras que en los primeros términos todavía se aprecian trazados sin mezclar, a través de los cuales respira el blanco del papel.



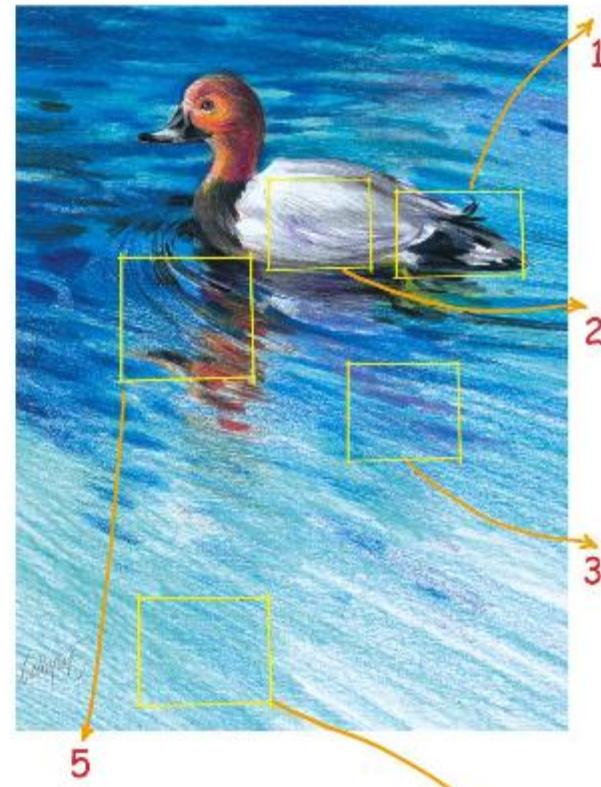
2. Las tonalidades suaves que se han ido formando hasta este momento sirven de soporte a

los contrastes finales del ejercicio. Los azules de la derecha se alternan con el color rosa. El violeta y los oscuros que se crean con los negros acaban por configurar las diferentes texturas metálicas de la cubierta.

*Para dibujar con lápices de colores es aconsejable utilizar un papel indicado al tipo de trabajo que se quiera realizar: demasiado grano puede suponer un dominio excesivo de la textura del papel; un papel muy satinado puede provocar que el lápiz no «coja» adecuadamente sobre el soporte.*

## *El dibujo con colores y la superposición de manchas*

Se podría decir que el dibujo con lápices de colores es muy similar al procedimiento de la acuarela. Las zonas más luminosas deben quedar reservadas desde el inicio del trabajo, pues los lápices claros, como el blanco, no son opacos, tan sólo sirven para matizar tonalidades excesivamente brillantes. En la superposición de manchas se produce un efecto de mezcla en el que intervienen diferentes factores como la presión del trazo y el color escogido. A su vez, con cada color se puede conseguir una gran variedad de matices tonales que, en combinación con las mezclas, dan lugar a una gran cantidad de posibilidades cromáticas.



1. Este contraste se ha resuelto en la fase final del proceso de trabajo.

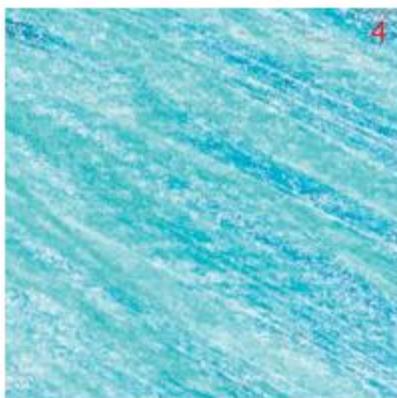
2. La parte más luminosa queda reservada a través



2. de las distintas intervenciones.



3. El trazo marca el sentido del plano que se está dibujando.



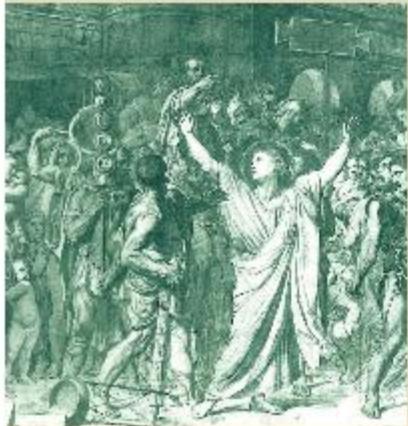
4. En este detalle se aprecia cómo el tono tiñe directamente el blanco del papel.



5. La superposición de dos colores da como resultado un tercero diferente a ambos, aunque la mezcla es óptica pues se hace directamente en seco sobre el papel.

## Galería de grandes maestros

Jean-Auguste-Dominique Ingres  
(Montalban, 1780 - París, 1867)



Martirio de San Simeón Estilita,  
calco obtenido de la cuadrícula, piedra negra,  
pluma y tinta con realces de blanco, Museo  
Bonnat, Bayona.

Los temas heroicos y grandilocuentes eran los preferidos por la Academia Francesa. Este es uno de los estudios realizados para el óleo del mismo título conservado en el Museum of Art de Philadelphia. De hecho es el dibujo que sirvió al artista para el encaje definitivo sobre

el cuadro: mientras este trabajo mide 59 x 68 cm, la obra definitiva llega a medir 3,1 x 3,6 metros. Para traspasar un dibujo tan limitado de medidas a un lienzo tan enorme se basó en una cuadrícula, con tal de poder garantizar el equilibrio de proporciones tanto de la composición como de los personajes.



Hoja de estudios de jinetes,  
piedra negra sobre papel, Nelson Gallery-Atkins

Museum, Kansas City.

Con Ingres el dibujo académico alcanza cotas de perfección inusitadas. El tratamiento de la figura y su modelado mediante la aportación de grises permiten al artista obtener un desarrollo de los volúmenes casi fotográfico. Es importante el estudio de la obra de Ingres para comprender cómo llegaba a ciertas conclusiones en su posterior tratamiento pictórico. En este caso se aprecia un esquema lineal, en el que las correcciones se realizan sobre la marcha, sin borrado alguno; se trata de un esbozo rápido, casi caligráfico a juzgar por el tratamiento de la línea. El escorzo tiene características casi escultóricas en el torso del personaje central. Para ello tan sólo se hizo uso de un trazado intenso en la zona de sombra.



Retrato de la señora de Haussouville, *mina de plomo*,

*Fogg Art Museum, Harvard University,  
Cambridge.*

Este impresionante retrato se desarrolla dentro de una inusitada sencillez. Un primer trazo muy suelto permite el encaje completo de la figura, donde algunas zonas quedan tan descarnadas de una elaboración completa que aparecen incluso ser erróneas, como las manos; no existe error, simplemente es un

primer gesto que el artista considera válido como apunte. En contrapartida con toda esta zona casi esbozada, destaca un rostro no sólo acabado, sino lleno de vida, en el que se ha captado toda la psicología interna del personaje. En el retrato destaca un suave modelado de los tonos que hacen aflorar el volumen delicado de cada rasgo.

## Estudio naturalista

Los lápices de colores son un medio muy adecuado para ilustrar de manera directa y espontánea muchos aspectos de la naturaleza, tanto paisajes como animales o plantas. En este capítulo se han visto diferentes posibilidades con este medio de dibujo tan particular.

En el ejercicio que aquí se presenta se ha tomado como modelo una instantánea de una ardilla. Este simpático e inquieto animal permitirá practicar con los lápices de colores cuestiones referentes al trazo y a la textura, sin olvidar los aspectos propios del dibujo desarrollados hasta el momento con otros procedimientos de dibujo.



### Material necesario

1. Lápices de colores
2. Papel
3. Hoja de afeitar
4. Goma de borrar
5. Trapo

*Debe procurarse trabajar siempre con las puntas muy afiladas, pero sin que sean demasiado frágiles por su delgadez. Los lápices de calidad permiten un*

buen afilado con maquinilla sacapuntas, siempre que esta sea también de calidad; en su defecto se puede emplear un cíuter, sin llegar a partir la punta.

Una vez se tiene extraída la punta necesaria sin afilar, se puede afinar sobre un papel de lija de grano fino.



## 1

- Primero se realiza el esquema del animal; para ello se emplea un color azulado muy claro con el cual se trazan las líneas estructurales; ello no será demasiado complejo si se esquematiza a partir de formas esféricas (la cabeza) u ovoides (el cuerpo).
- Sobre el esquema se inicia el trazado de la base de color; si se tratara de un dibujo a lápiz, el trazado correspondería al gris de base.
- Los rasgos de la ardilla quedan apuntados ya desde el inicio.



**2**

- En este detalle se aprecia el tratamiento de las líneas de la cabeza.
- Los trazos iniciales se corrigen a medida que se encaja el dibujo y las nuevas aportaciones más cálidas se realizan suavemente, preparando esta base para el tratamiento posterior.
- En estos primeros pasos se prescinde del detalle, tan sólo se mancha el papel de manera aproximada.

- Las zonas luminosas se dejan en reserva y en la parte superior del hocico se oscurece ligeramente el tono con la fusión de azul y una tonalidad terrosa-anaranjada.



**3**

- Con un siena se suavizan las tonalidades de la cabeza; los trazos se realizan juntos y sin apretar para no marcar la superficie del papel; si se empleara un papel con grano grueso la

textura del mismo todavía sería más evidente.

- Con un color oscuro se contrasta la zona más oscura de la cabeza. En torno al ojo continúa respirando el color blanco del papel.



4

- En el cuerpo se acentúan los contrastes y el volumen se logra con la diferencia de tonos claros y oscuros. Obsérvese en la pata el degradado que se crea hasta llegar al punto de

máxima luminosidad.

- Es muy conveniente que el gesto del trazo acompañe también la forma que representa. En cada una de las zonas del cuerpo, según sea su forma, se realizará la línea en una dirección u otra.



5

- Los contrastes se realizan cada vez más intensos, reservando con su presencia las

zonas más claras; en este caso los nuevos trazados se hacen más brillantes e intensos.

- El gesto ayuda en gran medida a representar la textura de la ardilla; ahora el trazo ya no se realiza largo sino que se empieza a dibujar más corto en función de la zona que se dibuje.

## Paso final

- Se intensifican los contrastes con tonos vivos y luminosos.
- En la cola se dibuja con tonalidades anaranjadas, esta vez con intensidad, cubriendo incluso el grano del papel.
- También se matiza con anaranjados en la pata y la cabeza.
- Con un azul muy tenue se da volumen a la parte delantera y se matizan los blancos que se habían dejado en reserva.
- Solamente queda dibujar las pequeñas manitas

y pintar en ellas algunas tonalidades terrosas y los oscuros finales.



## Resumen del ejercicio



- a. Sobre la cola se traza con naranja muy fuerte acabando con ello la textura de su pelo.
- b. En la frente se realizan oscuros que se

superponen a los trazos anteriores.

- c. El brillo del ojo se debe a la reserva realizada sobre el color anterior.
- d. Los contrastes de la cola se dibujan al final separando por completo esta del lomo.
- e. En el hocico se dibujan los oscuros sobre una base previamente trazada con tonos luminosos.
- f. Sobre el cuerpo, el trazado ayuda a explicar la textura de la piel.
- g. Las manitas se

dibujan y perfilan en la fase final del trabajo.

- h. En la panza, en reserva durante una buena parte del proceso, se traza con un suave tono azul para insinuar el volumen.
- i. En la pata trasera más próxima el trazo se realiza dando volumen a la misma.
- j. La parte inferior se deja apenas esbozada, con lo cual se consigue que la ardilla gane protagonismo.

**Recuerde...**

1. Los lápices de

6. Además de la

colores son un medio que acerca el dibujo a ciertos aspectos de la pintura.

**2.** El tratamiento del trazo con los lápices de colores es similar al de otros procedimientos de dibujo.

**3.** La superposición de los colores se debe hacer siempre de claro a oscuro.

**4.** El punto de partida de un dibujo con lápices de colores debe situar los tonos más claros en primer lugar.

variación tonal interviene el contraste que se crea entre los colores.

**7.** Los colores pueden llegar a bloquear el poro del papel en los últimos pasos.

**8.** Para dibujar con lápices de colores es aconsejable utilizar un papel sin mucho grano.

**9.** En la superposición de manchas se produce un efecto de mezcla

**5.** El primer esquema se dibuja rápido y se marcan las principales sombras sin llegar a sellar el poro del papel para permitir posteriores trazados.

en el que interviene la presión del trazo y el color escogido.  
**10.** La riqueza de los colores depende en parte de los contrastes que se crean entre ellos.

## 5

## Difuminados y realces

En el dibujo muchos de los efectos ópticos que se aprecian en la realidad, sólo se pueden conseguir a partir de suaves transiciones de gris y de impactos de luz que separan el volumen del objeto representado del fondo del papel. Hasta ahora se ha estudiado la utilidad de las aperturas de blancos como aporte de máxima luminosidad a una zona determinada; pero cuando se utiliza un papel de color, además de la apertura se puede jugar con el realce mediante creta blanca. Con este procedimiento se podrán obtener resultados de gran realismo.



1. Si se observa con atención este esquema, se pueden apreciar algunos avances técnicos con respecto a esbozos anteriores. En el estudio de los ropajes intervienen ciertos aspectos anatómicos que quedan disimulados por el volumen de las vestiduras, sin embargo se debe prestar atención a puntos de tensión en las ropas, como es el hombro y el codo. Aunque exista un volumen oculto, se debe poner de manifiesto en sus puntos de flexión. A pesar de que el esquema se ha dibujado muy correctamente, todavía se pueden

realizar algunos complementos técnicos que hagan aumentar el realismo.



2. Se va a dibujar un tono grisáceo que separe el volumen de la figura del color del papel. Si se trabaja con carboncillo es muy fácil extender hacia el interior de la figura parte del tono de los trazos originales. La separación entre fondo y figura es muy evidente, aunque el color del papel se integra entre los tonos nuevos grises.

## ***Realces en blanco sobre papel de color***

Un esquema correcto, en este caso del ropaje, permitirá un buen estudio de las luces sobre el mismo. Mediante la búsqueda de los contrastes entre el blanco del realce y el negro, como máxima expresión de las sombras, se consigue una gran volumetría; entre tanto, el color del papel parece cambiar: ya no se trata simplemente de un tono de fondo, más bien se integra entre las variaciones de blancos y negros como el punto de equilibrio entre ambos.



1. Si se trabajara sobre papel blanco no sería

posible realizar contrastes de realce; solamente dibujando sobre papel de color se pueden lograr estos efectos técnicos. La creta se funde tan bien como el carboncillo; en la realización de realces, se depositan sobre el papel los trazos «brutos» de creta blanca, es decir, una carga de pigmento blanco que servirá para fundir sobre el fondo y será la base para otras tonalidades todavía más brillantes.



2. El trazo se tiene que realizar directo, buscando con el gesto la forma que la tela adopta ante el foco de luz. El color del papel ahora se

convierte en un tercer tono que se encarga de compensar los grises entre el negro fundido y el blanco que se va a fundir.



de nuevo el color original del papel cambia: ahora se ha convertido en un tono medio. Por último, se dibujan los brillos más resaltados; el dibujo con la creta se hace muy directo y puntual en las zonas más iluminadas.

3. Al pasar el dedo sobre el trazado blanco, se extienden tonalidades blanquecinas sobre el papel oscuro. También se pueden realizar algunos fundidos con el negro que aporta el carboncillo. Tras fundir los trazados anteriores sobre el fondo, se dibujan los contrastes oscuros más intensos;

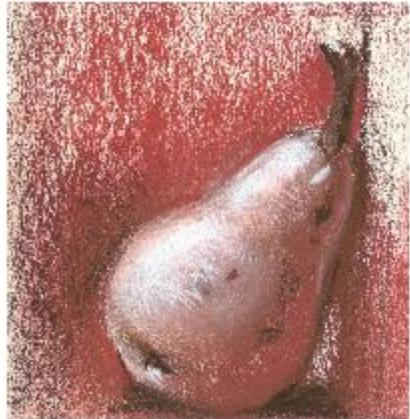
## *Apertura de claros e integración de realces*

La apertura de un claro mediante la reserva o bien directamente con la goma de borrar ayuda a explicar el volumen de cualquier objeto, pero si integra el realce y se combinan tonalidades de carboncillo y sanguina, se logra una gran variedad de aspectos volumétricos que se podrán aplicar en todas las temáticas del dibujo. El ejemplo que se propone muestra cómo se integra el realce en un objeto tan elemental de forma como es una pera. Esta misma técnica se podrá aplicar en el siguiente capítulo, dedicado a la anatomía humana.



1. En esta ocasión se utiliza un papel de color crema, tonalidad que se intentará integrar entre las diferentes aportaciones de sanguina y de carboncillo. Al dibujar la fruta y marcar en ella los tonos de luz y de sombra, el color del papel se dejó como punto de mayor luminosidad. Las diferentes presiones de los dos medios utilizados dejan que se pueda apreciar más o menos la tonalidad del fondo, integrándose entre los tonos menos compactos de sanguina y carboncillo. La apertura de claros se puede realizar con la goma de borrar sobre los puntos más luminosos, pero

en torno a estas luces se pasa el dedo, arrastrando parte de los grises hacia el interior.

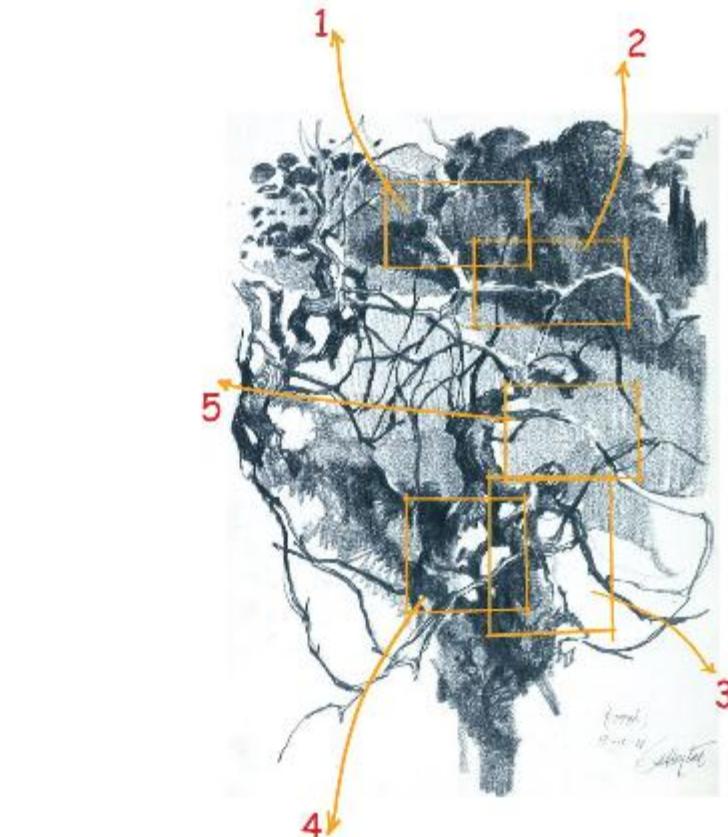


los grises del carboncillo y de la sanguina, se logra un gris luminoso. Un punto de luz muy importante es el reflejo que se realiza en el lado derecho de la pera.

2. Los contrastes más intensos se realizan con carboncillo, pero préstese atención a la situación de los oscuros tanto en el interior de la pera como en su entorno: a la izquierda, en el fondo, se ha dibujado un oscuro denso que se funde sobre el anterior tono de sanguina; en el interior de la pera se realizan los realces con creta blanca, con los cuales se refuerzan los claros anteriores; estos brillos se suavizan con el dedo y al mezclarlos con

## *Simples aperturas en los contrastes*

Los contrastes entre claros y oscuros son los que acaban por definir la profundidad, textura y brillo de los objetos representados. Cuando se trabaja sobre papel de color el efecto se acentúa mediante los realces en blanco. Estos realces se vuelven más complejos cuando el papel empleado es de color blanco, en cuyo caso se debe hacer un uso de las reservas y aperturas muy comedido. En este ejemplo se puede apreciar la importancia que tienen las reservas y cómo los contrastes más intensos pueden hacer que dichas reservas se vuelvan más luminosas.



1. En esta zona se alternan diferentes calidades de gris; el blanco reservado se integra por un efecto de continuidad, pero resulta

más luminoso sobre el fondo oscuro.



2. Al oscurecer el fondo con un gris tan intenso, la rama reservada adquiere el aspecto de un blanco puro.



3. El gris que rodea esta rama es muy suave, y el blanco de la reserva es casi transparente.



4 ha reservado en esta zona; al dibujarse oscuras, las ramas resaltarán sobre él.



5. Estos blancos adquieren una sensación de gran pureza al estar reservados por oscuros de gran densidad.

4. El fondo es lo que se

## Galería de grandes maestros

Gustave Courbet

(Ornans, 1819 - La Tour de Peilz,  
1877)



Estudio para «Les Demoiselles du bord de la Seine», carboncillo,  
*Musée des Beaux-Arts, Lyon.*

El padre del realismo conocía a la perfección el tratamiento clásico del dibujo y, aunque sus temas se alejaban de los cánones de la Academia, sus escorzos provenían de esta. Si en algo llegó a romper Courbet con la tradición académica es precisamente en su selección temática. En este estudio de dos

jóvenes durmiendo, se expresa con una gran naturalidad. La belleza deja de ser ideal o heroica para rozar lo cotidiano. Técnicamente destaca tanto el tratamiento de los volúmenes como los contrastes que se producen entre los oscuros y la luminosa piel de estas dos jóvenes representadas.



Autorretrato con pipa, carboncillo,  
*Wadsworth Atheneum, Hartford.*

Este es uno de los muchos autorretratos que realizó el artista. Destaca la insolencia de la mirada y la pose completamente despreocupada. La variedad de grises que consigue con el carboncillo le permiten un tratamiento casi fotográfico. Las luces quedan reservadas por las sombras, fruto de una iluminación artificial muy acentuada y lateral. Algunos blancos son otros tantos puntos de realce en la frente con que aumenta las tonalidades luminosas.



*Los federados en Versalles, lápiz sobre papel azul,*

*Musée du Louvre, Cabinet des dessins, París.*  
El artista estuvo encarcelado por los altercados sociales del momento, por lo que tuvo tiempo de conocer la mazmorra. Este dibujo realizado con gran soltura carece de detalle, sin embargo muestra a la perfección la atmósfera sórdida y fría de la prisión. La luz apenas se filtra por una única ventana y baña los cuerpos que se hacinan. Este dibujo tiene el carácter de nota; a pesar de su gestualidad no debe pasarse por alto su interesante programa compositivo.

## Realces sobre un torso femenino

El desnudo es un tema que requiere un estudio profundo de las formas y de las proporciones. En este ejercicio se va a realizar una figura con un volumen evidenciado por el torneado de las sombras y porque la iluminación ha dado lugar a una serie de zonas de gran brillo; en definitiva, un tema especialmente indicado para la elaboración de realces, que es lo que se ha estudiado en este capítulo.

En esta propuesta interesa fijarse en los brillos y en la fusión de los tonos. La integración del color de los tonos en el papel y la combinación de los medios utilizados son especialmente importantes para lograr un efecto volumétrico de gran interés escultórico.



### **Material necesario**

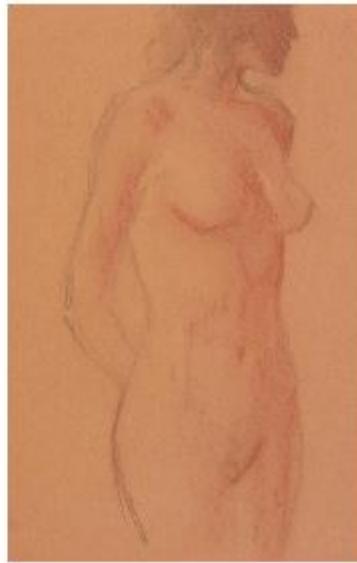
1. Sanguina
2. Sepia
3. Lápiz de carbón
4. Creta blanca
5. Papel de color
6. Goma de borrar
7. Trapo



1

- El encaje de las formas se hace a partir de un dibujo muy elemental con sepia. Las proporciones son muy importantes en cualquier tema de dibujo, pero todavía lo son más en la figura.
- Para construir correctamente este desnudo, se tiene que estudiar la proporción del tronco con respecto a los hombros, el brazo y la cadera.
- Las correcciones se realizan sin eliminar las líneas inferiores, así se puede tener en cuenta

la nueva proporción con respecto a la anterior.

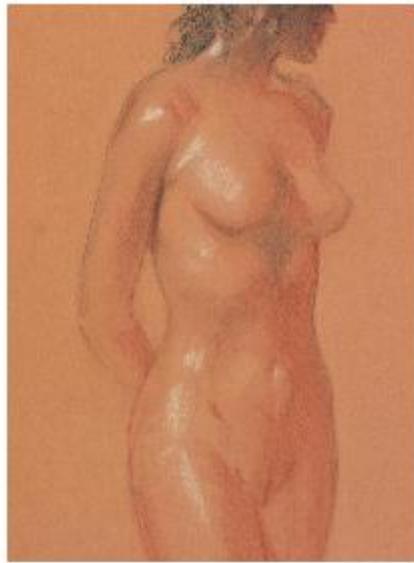


2

- Se pasa la mano por el interior de la figura y se terminan de fundir las líneas del dibujo integrando el trazo con el color del papel.
- Con sanguina se acentúa la zona de las sombras mediante un trazado muy suave que se vuelve a difuminar.
- En la cabeza y en el hombro izquierdo se

dibujan contrastes oscuros.

- En este paso el volumen del cuerpo queda completamente establecido; las sombras definen los tonos luminosos del cuerpo que todavía corresponden al color del papel.



3

- Con la mano se suavizan los contrastes de la figura, integrando los tonos de las sombras sobre las partes más luminosas; de esta

manera, mediante la fusión de tonos, se acentúa el volumen.

- Los oscuros se incrementan con sepia modificando el perfil del brazo izquierdo y la zona dorsal.
- Con la goma de borrar se abren algunos claros en el hombro derecho y en el abdomen.
- Con la barra de creta se inicia la aportación de realces, primero con un suave fundido de los tonos, después con nuevos aportes de blanco. Estos realces se inician en el hombro, en el pecho, en el costado y en la pierna.



## 4

- Los brillos se funden suavemente sobre los tonos anteriores y de nuevo sirven de soporte para realces más intensos; a la vez que se acentúan las partes más luminosas, aumentan los oscuros de las sombras.
- Ahora es muy importante que no se fundan todos los perfiles, sino tan sólo aquellos que presenten una cierta curvatura.



## 5

- Se acentúan los tonos de las sombras y se

suavizan de nuevo con los dedos.

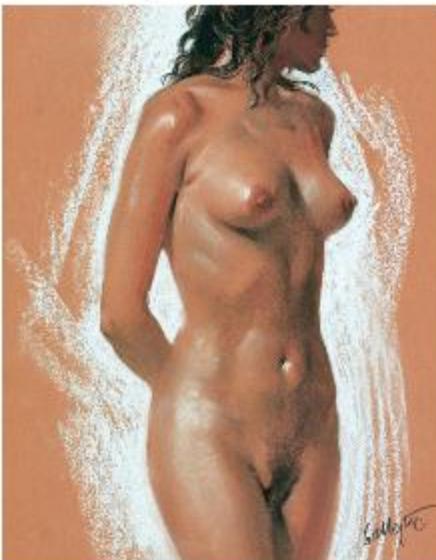
- Se incrementan los realces con blanco y con brillos muy puntuales.
- Con carboncillo se dibujan las sombras más intensas en el pecho y en el lado izquierdo del cuerpo.
- Con la goma de borrar se acentúan los brillos, recortando los tonos fundidos.

## Paso final

- El modelado de la figura se acentúa con los dedos hasta que está completamente terminado con el estudio de las luces.
- Para elaborar los realces mucho más intensos se suavizan los brillos integrando los blancos sobre el color del papel.
- Sobre estos tonos luminosos se dibujan los contrastes más brillantes; algunos se dejan como impactos de luz, otros se funden

suavemente con los dedos.

- Por último, tan sólo resta perfilar los detalles más puntuales con carboncillo.



### Resumen del ejercicio

a. La forma del hombro derecho adquiere volumen por la diferencia entre los contrastes.



- b. El hombro izquierdo se contrasta primero con sepia, después con carboncillo.
- c. El brillo en el pecho se suaviza con los dedos y se completa con un realce muy directo.
- d. El pecho se modela con un suave fundido de los tonos dando forma a su volumen.
- e. El blanco del fondo aumenta los contrastes en el brazo.
- f. En el abdomen el

tono oscuro se integra sobre el color del papel y un brillo puntual acentúa el contraste del ombligo.

g. El brillo de la cadera se dibuja sobre un tono difuminado.

h. Los detalles del pubis se realizan con carboncillo.

i. En la pierna izquierda los tonos se suavizan sobre el fondo, que se integra con los tonos nuevos.

j. Para obtener unos realces mucho más

intensos se suavizan los brillos integrando los blancos sobre el color del papel.

<i>Recuerde...</i>	
1. Muchos efectos sólo se consiguen a partir de suaves transiciones de gris y de impactos de luz que separan el objeto del fondo del papel.	6. La combinación de los contrastes entre el realce y el negro permite un gran efecto de volumen.
2. Cuando se utiliza un papel de color, además de la apertura se puede intervenir con realces de creta	7. Los realces sólo se consiguen sobre un papel de color.
	8. El trazo del realce se debe realizar directo, buscando con el gesto la forma de la sombra ante

blanca.

**3.** Se debe prestar mucha atención a los puntos de tensión en las ropas de la figura vestida.

**4.** Con carboncillo es fácil extender parte del tono de los trazos originales para separar el fondo y la figura.

**5.** El color del papel se integra entre los grises.

el foco de luz.

**9.** Al pasar el dedo sobre el trazado blanco, se extienden tonalidades blanquecinas sobre el papel oscuro y este se convierte en un tono medio.

**10.** Los contrastes oscuros permiten que los brillos se vean mucho más acentuados.

## 6

## Nociones de anatomía

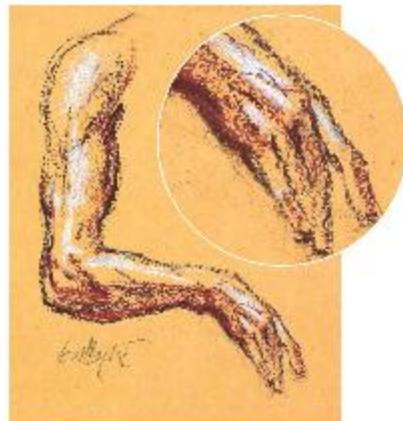
Siempre que un dibujante se enfrenta al reto de representar una figura, surge un inevitable problema: la comparación con la realidad. No es necesario que el espectador tenga el modelo delante para que sepa si su dibujo es correcto o no. Cualquier error será una evidencia capaz de arruinar cualquier trabajo por complejo que sea. En cualquier otra temática estos problemas pueden pasar desapercibidos o casi; las formas de los árboles en el paisaje no alterarán demasiado su estructura por tener más o menos ramas, pero en la figura, una cabeza más grande de la cuenta, unas piernas con la rodilla más o menos baja, denotarán la falta de destreza de un dibujante. Es necesario practicar mucho para aprender el estudio

de las formas y de las proporciones. De momento se sugiere partir de estos ejemplos como punto de análisis.



El dibujo de las formas anatómicas no es precisamente sencillo; no se trata de realizar tubos o cajas perfectamente cuadradas aunque el esquema inicial así parezca indicarlo. Las curvas deben ser precisas en cada una de las partes del cuerpo, mostrándose con ello cada uno de los

puntos de flexión o articulaciones. Para el dibujo de esta pierna, los trazos no son rectos en ningún momento, la curvatura del muslo se estrecha hasta llegar a la rótula. En la parte inferior se marca la tibia, pero también se tiene en cuenta la forma del gemelo. Obsérvese cómo se esboza el pie, y de qué manera el tobillo se convierte en la curva del talón. El juego entre las sombras y los realces permite obtener el volumen de esta pierna.

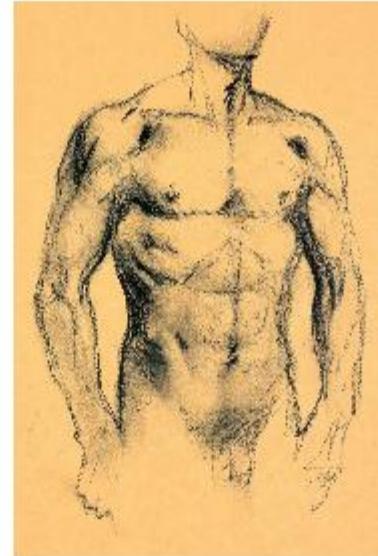


El detalle de un brazo muestra una gran variedad de curvas. Al igual que la pierna, su esquema

también parte de formas elementales, pero en el desarrollo más avanzado el estudio anatómico tiene que mostrar la musculatura y el volumen real. La curva del hombro alterna con los volúmenes del bíceps y del tríceps. El codo es también importante pues en él se produce una ruptura en el juego de las curvas y contracurvas.

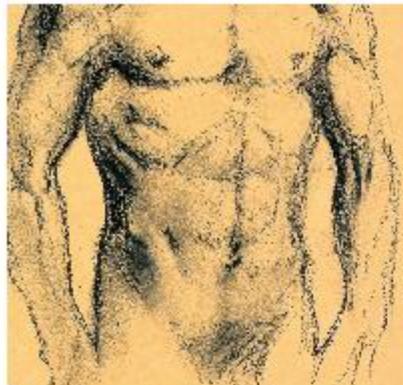
## *El encaje y sus proporciones*

Por tratarse de un primer nivel de aprendizaje, no se entrará aquí en nociones complejas como el escozo, pero no por ello se debe prescindir del estudio anatómico en su conjunto. En las escuelas de arte, desde el primer día se empieza estudiando la anatomía a partir de modelos del natural; en este caso se propone un estudio por seguimiento de esta figura masculina. Como las proporciones no son muy difíciles de lograr, se sugiere prestar atención a los primeros pasos y a la corrección continua que se va a hacer de los miembros.



Al iniciar el encaje de cualquier parte de la figura, también se debe hacer un esfuerzo de síntesis para representar las formas a partir de figuras geométricas simples. Si se observa detalladamente este torso prescindiendo de los brazos, podría encajarse dentro de un esquema trapezoidal. Al desarrollar las líneas internas del cuerpo, se deben estudiar las proporciones de la anatomía. Para empezar, se tiene que prestar atención al eje que divide el tórax y el abdomen. Esta línea marcaría el eje de simetría del cuerpo,

pero al estar este ligeramente girado con respecto al espectador, el lado izquierdo aparece más ancho. Esta posición también desarrolla la lateralidad del costado, donde se dibuja la zona dorsal, invisible en el lado derecho.



Aunque lo que se realice sea un detalle, como el torso que se presenta en esta página, se debe tener muy en cuenta la luz sobre la anatomía. En este caso se trazaron los grises iniciales y las aperturas de blanco correspondientes a los puntos de mayor luminosidad. Sobre esta base se dibujaron los contrastes más acentuados,

suavizando las formas en el volumen más redondeado.

*Para dibujar una figura es conveniente la práctica del natural, pero para adquirir experiencia en el estudio de la pose y en las proporciones, se puede partir de un muñeco articulado de madera. Los hay de todos los tamaños y precios, pero con uno pequeño de sobremesa de unos veinte centímetros de alto será suficiente. Cuando se dibuje a partir de esta figura se podrá apreciar mejor la síntesis de las formas.*

## *La pose y los realces del cuerpo*

Tras el estudio detallado de la pose y el encaje de las principales formas de la figura, se puede realizar un avance en el dibujo anatómico mediante el tratamiento de los realces, igual que se hizo en el tema anterior, aunque, tal como se puede comprobar, el resultado final de este ejercicio es muy diferente. Se debe recurrir al modelado de las formas a través de la fusión de los tonos; es a partir de aquí que los realces con blanco permiten llevar las formas anatómicas hasta un punto casi escultórico.



1. La pose de esta figura no resulta arriesgada para el dibujante pues no existe escorzo al ser completamente lateral. Su forma global se circumscribe en un esquema triangular, que se depura hasta obtener las proporciones adecuadas. La forma de la espalda indica la curvatura de la columna vertebral. El hombro se esquematiza como una extensión de la línea de la espalda. Con este esbozo realizado a la sanguina se puede conseguir un punto de referencia bastante preciso.



2. Se dibujan los contrastes con carboncillo y se apuntan las principales sombras, con el dedo se funden los tonos y se logra una tonalidad grisácea

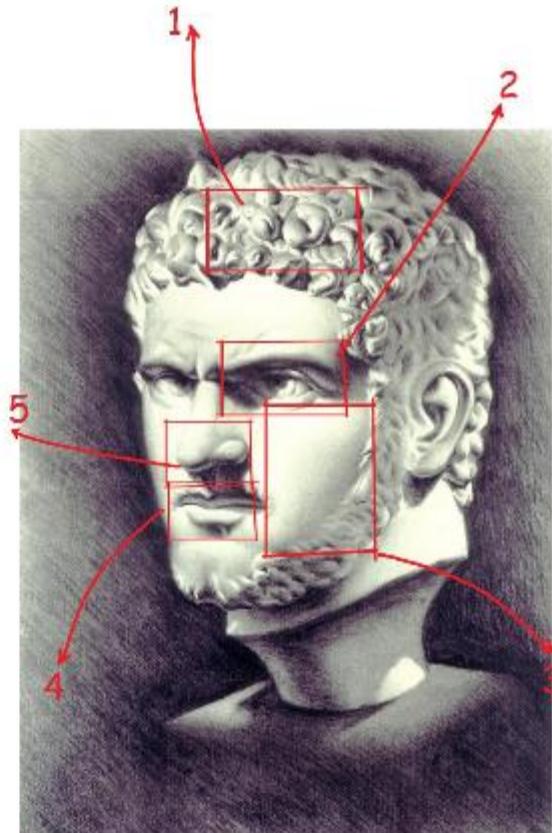
ligeramente cálida en toda la piel. Se perfilan las formas anatómicas hasta que quedan definidas todas las partes del cuerpo. El trabajo que resta se realiza íntegramente con la goma de borrar, abriendo los claros más importantes en toda la anatomía.



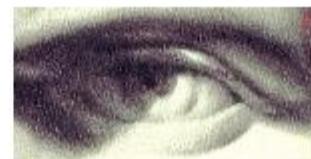
3. Los brillos permiten definir partes anatómicas que antes estaban ocultas.

## *El modelado a partir de un yeso*

En el estudio anatómico es muy importante el conocimiento de la luz sobre las diversas partes del cuerpo. Uno de los ejercicios más interesantes que se pueden desarrollar es el que se realiza sobre un modelo de yeso. Con la iluminación adecuada, las sombras se muestran en todo su esplendor con lo que es posible apreciar con gran nitidez desde el modelado más suave hasta los más intensos negros en las sombras. En este ejemplo se muestra un estudio al carboncillo sobre uno de estos modelos. A destacar aquí el trabajo de las sombras.



1. El pelo, muy rizado, muestra su volumen gracias al juego entre los claros y los oscuros.



2. La fuerte sombra en el ojo define la

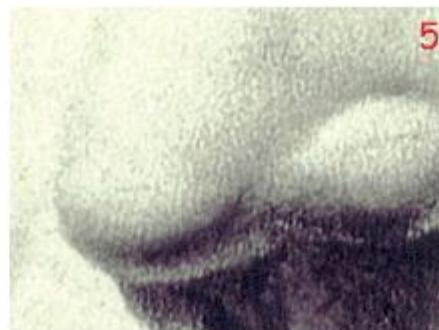


profundidad del mismo y recorta el perfil de la ceja.

3. En el lado derecho de la cara se realiza un degradado muy suave que redondea esta forma.



4. La boca está definida por sombras muy duras.



5. En la nariz un tenue brillo muestra un contraste en este punto de máxima oscuridad.

## Galería de grandes maestros

Honoré-Victorin Daumier

(Marsella, 1808 - Valmondois, 1879)



La sopa, *pluma y aguada*,  
*Musée du Louvre, Cabinet des dessins, París.*

La obra de Daumier destaca por una innegable calidad gráfica. El dibujo, resuelto con una línea luminosa, contrasta por manchas que recortan zonas muy definidas. En este dibujo existen correcciones realizadas sobre un esquema previo a lápiz; el trazo perfila las formas con una gran soltura y muestra un estilo limpio y rico en conocimientos anatómicos. Tras el esquema

con la pluma, este artista realizó los grises mediante una aguada muy luminosa de acuarela. Las zonas más brillantes quedaron en reserva.



Dos hombres vistos de medio cuerpo con la cabeza entornada,  
*pluma y aguada de tinta china*, *Musée du Louvre, Cabinet des dessins, París.*

Las obras de Daumier se encuentran siempre próximas al dibujo, y se podría decir que en la mayoría de ellas retrata personajes dentro de un contexto social determinado. En este

dibujo destaca la simplicidad de las formas y cómo la gran mancha negra define casi por completo las dos figuras, cuyo gesto se ha captado mediante unos trazos muy sueltos.



conjunto. Las grandes masas están reseguidas por un trazo sinuoso, influenciado en gran medida por la estampa japonesa.

*El lector, lápiz con aguada de acuarela,*  
*The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

La forma casi insinuada del personaje destaca por la sencillez de sus líneas y carece de detalle, sin embargo gracias al tratamiento que se hace de los grises, este queda perfectamente representado. Las aguadas definen a su vez los claros y con ellos la forma de cada uno de los elementos del

## Desnudo femenino

La figura es uno de los temas universales del dibujo y de la pintura. Su representación es ciertamente difícil, por este motivo no se propone para este ejercicio una figura de cuerpo entero ni tampoco en una pose compleja.

Aquí es importante la construcción inicial de la figura; los primeros trazos están pensados para un desarrollo rápido de las formas; a partir de este momento todo cuanto se realice estará destinado a la perfección de la anatomía.



### Material necesario

1. Sanguina
2. Creta sepia
3. Creta blanca
4. Carboncillo
5. Goma de borrar
6. Papel
7. Trapo



- El esquema inicial tiene que recoger las proporciones básicas de la figura sin entrar en un excesivo detalle.
- La espalda de la mujer, vista de tres cuartos, tiene que respetar la longitud de los brazos con respecto al cuerpo y la curva de la cadera.
- Se debe prestar también atención a la anchura del cuerpo y al dibujo de los hombros: el hombro derecho se presenta en un escorzo muy sencillo, mientras que el izquierdo se muestra unido a la curva de la espalda.
- Al dibujar la figura no se debe olvidar el tamaño de la cabeza con respecto al tronco.
- Una vez solucionada la proporción del cuerpo se traza una sombra muy rápida dejando en reserva la zona más brillante.



**2**

- Se difumina el carboncillo sobre el fondo, respetando las zonas iluminadas de la figura.
- Con la goma de borrar se limpian aquellas partes iluminadas que puedan haberse manchado por accidente.
- Con sanguina se vuelve a dibujar sobre la parte de sombra de la figura y se funde sobre el gris anterior.



3

- En este detalle del rostro se puede observar cómo se funden los tonos de carboncillo y sanguina.
- Con la goma de borrar se abren los brillos más impactantes y puntuales en la mejilla y en el tabique nasal.



4

- Con sanguina se aumentan los contrastes para diferenciar el volumen del brazo del resto de tonos de la espalda.
- Con sepia se marca el oscuro de la zona central de la espalda y se funde suavemente con los dedos.
- La parte correspondiente al brazo izquierdo se aclara algo con la goma de borrar.
- Se centra la atención en el rostro, donde se aumenta la sombra; aunque no se presiona

demasiado se obtiene una tonalidad bastante oscura gracias a la fusión entre los tonos.

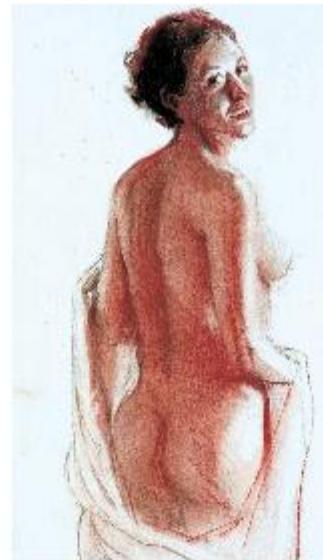
- Se limpia con la goma cada vez que sea necesario abrir un brillo.

## 5

- Como se está trabajando sobre un papel blanco, la creta blanca se emplea para aclarar los tonos inferiores.
- Préstese atención al modelado de los tonos en el cuerpo: la sombra se intensifica en el brazo justo en el perfil de la zona iluminada, mientras que en la de sombra se aclara suavemente; este mismo efecto se realiza en la espalda. Con este

aumento del contraste se obtiene un efecto acentuado del volumen.

- Con la sanguina se refuerzan las sombras en los tonos medios.



## 6

- Se perfilan los contrastes más intensos y con ellos se vuelven a definir las formas de la anatomía, corrigiendo de paso algunos errores sin demasiada importancia, como la curva de la

espalda.

- Con sepia se oscurece notablemente la sombra del centro de la espalda y en los límites con los brazos.
- Se utiliza la goma de borrar para abrir algunos blancos, sobre todo en la parte posterior de la espalda.

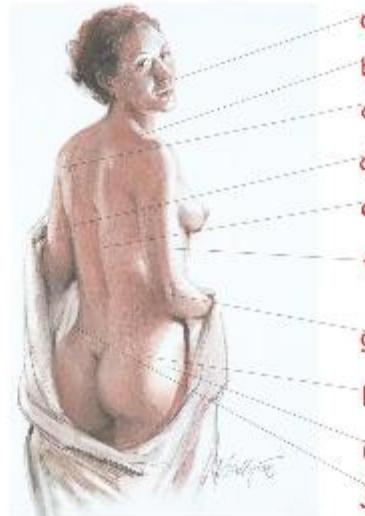
## Paso final

- Los contrastes que se dibujaron en el paso anterior se suavizan con el dedo y se funden con una evidente intención de modelado.
- El trabajo con la goma de borrar se hace indispensable: al igual que con los tonos oscuros, con la goma también se pueden realizar degradados hasta llegar al blanco del papel.
- Con creta blanca se apuntan los últimos puntos de luz sobre la figura y con carboncillo

se dibujan los oscuros más intensos.



## Resumen del ejercicio



- a. En la mejilla se abre el brillo con la goma de borrar.
- b. En el hombro derecho, el perfil de la sombra se enriquece con sepia.

- c. En la espalda, en la zona superior, se aportan algunos realces blancos.
- d. En el brazo izquierdo se suaviza el tono con la goma de borrar.
- e. En el centro de la espalda se dibuja con sepia y se funde.
- f. En la sombra del brazo se aumenta el oscuro en contacto con el blanco luminoso.
- g. El brillo en el codo y su oscuro

contraste producen la sensación de volumen.

- h. En la nalga derecha se aprecia el trazado sanguina que sirvió al principio del ejercicio para dar tono a la piel.
- i. En la nalga derecha se abre un brillo con la goma de borrar.
- j. La curva de la parte inferior de la espalda se corrige.

**Recuerde...**

sensación de volumen.

**h.** En la nalga derecha se aprecia el trazado sanguina que sirvió al principio del ejercicio para dar tono a la piel.

**i.** En la nalga derecha se abre un brillo con la goma de borrar.

**j.** La curva de la parte inferior de la espalda se corrige.

mucho más evidente en la figura que en cualquier otro tema.

**2.** En el dibujo de las formas anatómicas no se trata de realizar tubos o cajas perfectamente cuadradas, aunque el esquema inicial sea así.

**3.** En todo trabajo de figura se deben tener muy en cuenta las articulaciones y las curvas de la musculatura.

**4.** El juego entre las sombras y los realces permite obtener el

de cualquier parte de la figura, también se debe hacer un esfuerzo de síntesis para representar las formas a partir de figuras geométricas simples.

**7.** En figura, debe prestarse atención a la línea que divide el tórax y el abdomen, que es la que marca el eje de simetría.

**8.** Tras el estudio detallado de la pose y el encaje de las principales formas de la figura, se puede

### **Recuerde...**

**1.** Cualquier error será

**6.** Al iniciar el encaje

volumen de las partes del cuerpo.

**5.** Algunas partes anatómicas como la mano son muy complejas de realizar, por ello, antes de iniciar el trabajo, es conveniente hacer un esquema elemental que sirva de guía y apoyo al desarrollo posterior.

realizar un avance en el dibujo anatómico mediante el tratamiento de los realces.

**9.** En el proceso del modelado es necesario recurrir a la fusión de los tonos.

**10.** Con un esbozo realizado a la sanguina se puede tener un punto de referencia bastante preciso para continuar con tonalidades más contrastadas.