

José M.^o Parramón
Guillermo Fresquet

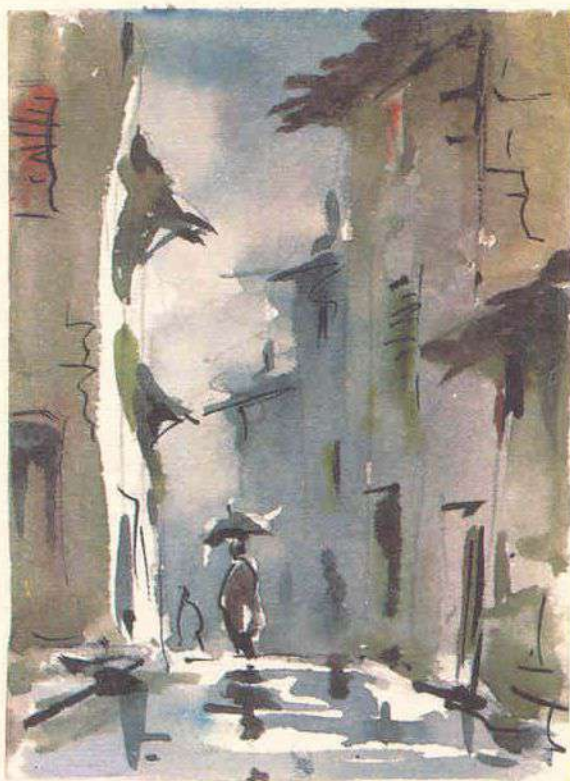
cómo pintar a la acuarela



Colección
"Aprender Haciendo"

José M.ª Parramón
Guillermo Fresquet

cómo pintar a la acuarela



La portada de este libro ha sido realizada por el artista Guillermo Fresquet

© José M.^a Parramón Vilasaló

Instituto Parramón, Ediciones

Primera Edición, Octubre 1963

Segunda Edición, Octubre 1965

Tercera Edición, Noviembre 1966

Cuarta Edición, Noviembre 1967

Quinta Edición, Noviembre 1968

Sexta Edición, Mayo 1969

Séptima Edición, Marzo 1970

Octava Edición, Mayo 1971

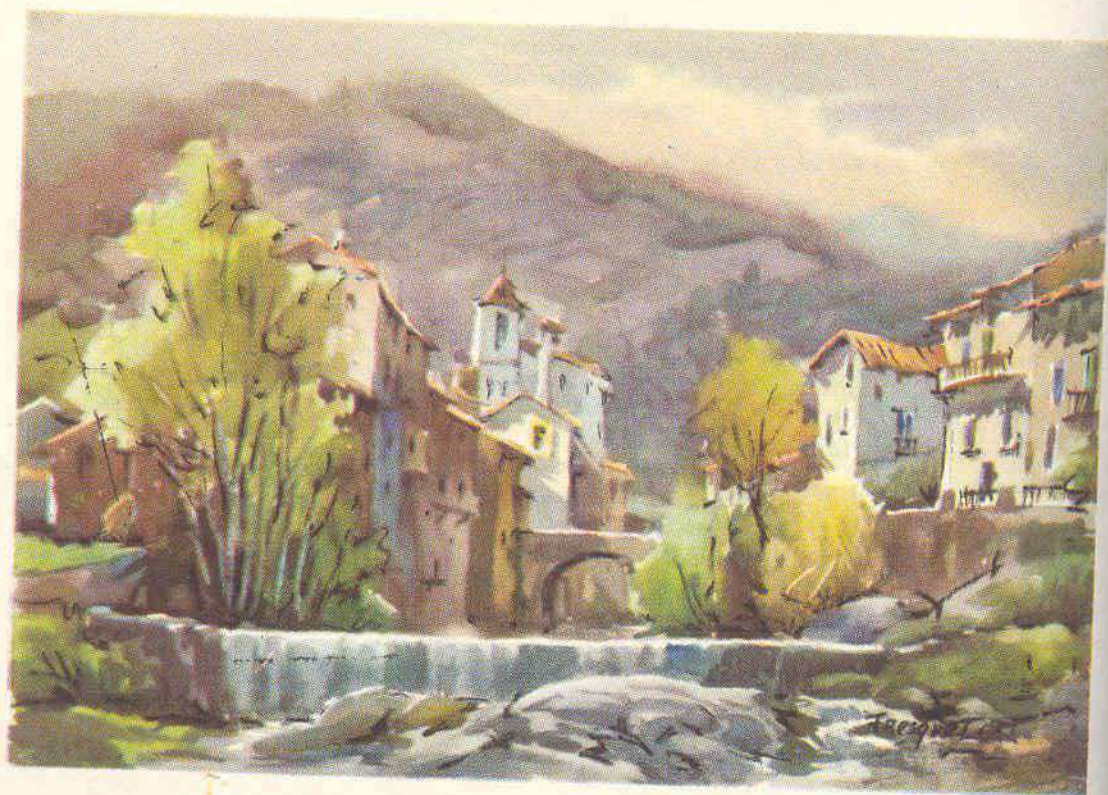
Novena Edición, Julio 1972

Décima Edición, Setiembre 1973

Impreso en España, por Litoclub Villegas.— Nápoles, 300. Barcelona
Editado por Instituto Parramón, Ediciones. Barcelona (España)
Depósito Legal: B-38.094-1973. N.º Registro Editorial: 785
ISBN: 84-342-0093-7

INDICE

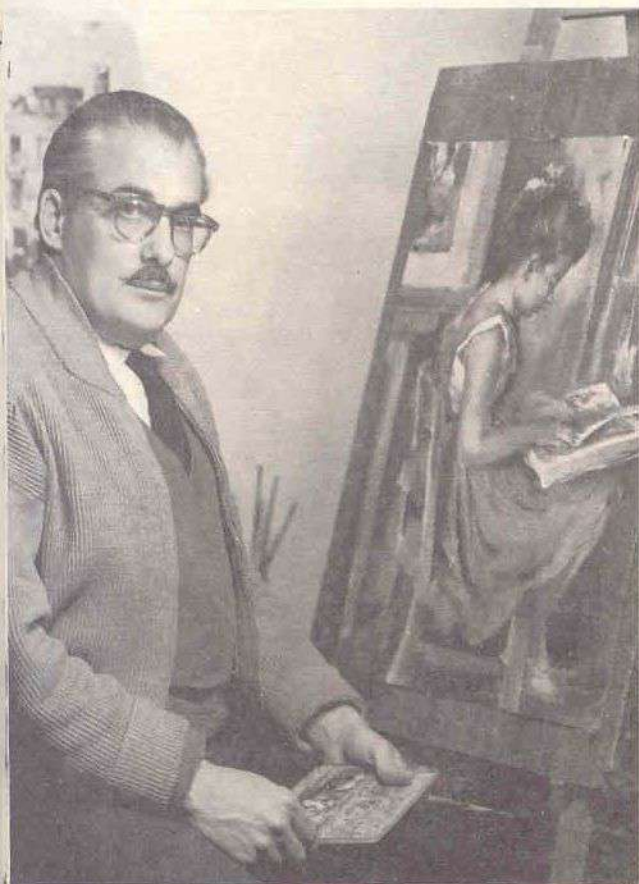
	Pág.
Cuándo y cómo	9
CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PINTURA A LA AGUADA	12
Técnica y oficio	14
Breve estudio de materiales	15
Cómo montar y tensar el papel	17
Cómo pintar un gris regular y uniforme	18
Cómo restar color de una zona recién pintada	20
Resolución de los grisados	22
Pintado de celajes	23
Cómo pintar un degradado	24
Reserva previa de los blancos	25
Superposición de tonos o veladuras	26
Característica esencial de una buena aguada	27
EJERCICIOS PRÁCTICOS DE PINTURA A LA AGUADA	28
LA PINTURA A LA ACUARELA (I)	
Estudio de materiales	35
Posibilidades de la pintura a la acuarela	46
Teoría, técnica y oficio	48
Con sólo los tres colores primarios	51
El estilo de acuarela húmeda	53
Sobre el pintado y reserva de blancos	55
PRÁCTICA DE LA PINTURA A LA ACUARELA	
Con sólo tres colores y negro	59
El primer ejercicio	61
Un ejercicio concreto, pintando aún con tres colores	68
Fresquet pinta un bodegón	73
LA PINTURA A LA ACUARELA (II)	
Pintando a la acuarela con todos los colores	79
Elección y estudio previo del tema	79
Normas generales sobre el arte de componer un paisaje	81
Fresquet pinta una acuarela en seco	86
Fresquet pinta una acuarela «húmeda»	96
La prueba decisiva	105
Primera fase: construcción	107
Primer estado: Pintado del cielo y entonación	108
Segundo estado	118
Tercer y último estado	119
Y esto fue la pintura a la acuarela	120



LA PINTURA
A LA
ACUARELA

Instituto Parramón se complace en agradecer públicamente la colaboración en estas enseñanzas del artista D. Guillermo Fresquet, coautor de los textos y autor directo de la mayoría de ilustraciones que figuran en el presente libro.

ARTISTA ASESOR: GUILLERMO FRESQUET BARDINA



Guillermo Fresquet cursó sus primeros estudios de Arte en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, siendo alumno del famoso artista don Luis Muntaner, profesor entonces de dicho centro ★ Como la mayoría de estudiantes de Bellas Artes, Fresquet practicó en principio la pintura al óleo. Muy pronto, no obstante, Fresquet comprendió que con la pintura a la acuarela podía transmitir más rápidamente la espontaneidad del momento vivido, podía captar —como él mismo dice—, «la fugacidad de un amanecer, de una puesta de sol, de la niebla esparcida por el campo creando profundidad; el movimiento de un caballo, de las personas, etc., aspectos que sólo pueden explicarse con un dibujo rápido y con una materia fácil de pastar y secar, como la acuarela, capaz por tanto de proporcionar el frescor de la obra sentida...» ★ Fresquet estudió y practicó entonces, con ahinco, sobresaliendo rápidamente como uno de los artistas mejor dotados en esta especialidad ★ Ya en el año 1946 abrió al público su primera exposición, en la Sala Velasco de Barcelona, exponiendo en años sucesivos en la Sala Rovira. Con señalados éxitos de crítica y público, Guillermo Fresquet ha expuesto desde entonces en Madrid, Barcelona, Valencia y otras provincias españolas, además de en Francia, figurando varias obras suyas en Exposiciones y Salones Nacionales ★ La maestría de Guillermo Fresquet como pintor de acuarela le ha valido innumerables premios y medallas, entre los que cabe destacar los siguientes: 1950, Premio exposición paisaje Llanerías; 1954, 1.ª Medalla de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña; 1954, Premio Especial 1.ª Bial de Montblanch; 1955, Primer Premio de la Diputación Provincial de Tarragona; 1956, Medalla de la Agrupación en la 2.ª Bial de Montblanch; 1962, Primera Medalla de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña; 1963, Primer Premio del Excm.º Ayuntamiento de Barcelona, etc., etc.



3



4

En el siglo XVIII, dentro del movimiento artístico llamado Neoclásico, el paisaje con ruinas clásicas tuvo excelentes intérpretes en Poussin y Lorrain (arriba y a la izquierda). En Roma, artistas como Bellote (abajo) reproducían los monumentos de la antigüedad, complaciendo con ello los gustos de la época.



5

CUÁNDO Y CÓMO

Pequeña historia de la pintura a la acuarela.

Hacia la mitad del siglo dieciocho los ingleses descubrieron Roma. Por aquel entonces el rey Jorge II, de la dinastía de los Hannover, estaba empeñado en transformar Inglaterra, desde siempre un país agrícola, en un país industrial y comerciante: la fábrica sustituía al taller familiar, el comercio buscaba nuevos horizontes en el exterior y en las colonias. A través del Canal de la Mancha cientos de comerciantes, industriales, intelectuales y aristócratas, iban y venían de Inglaterra al Viejo Continente.

Viajar estaba de moda.

La ruta obligada era Francia, Suiza, Italia: destino final Roma. Hablar en Londres de cómo era Roma, poder decir que uno había visto el Coliseo Romano, el Arco de Tito o las Termas de Caracalla, era algo obligado, que «quedaba muy bien», en las reuniones de la alta sociedad.

...fue en el siglo XVIII, durante el movimiento artístico llamado neoclásico.

Era el siglo del Gran Viaje, llamado también el siglo de la Tradición Clásica. En realidad toda Europa, todo el mundo, miraba hacia Roma y hacia Atenas. Todo el arte —la pintura, la escultura, la arquitectura— volvía a las fuentes del Clasicismo y de la Antigüedad, imitando las formas externas del arte griego, helenístico y grecorromano. Fue el tiempo del *neoclásico, del movimiento artístico llamado neoclásico*.

Poussin y Lorrain, primeros paisajistas.

El «descubrimiento» de Roma por parte de los ingleses, afectó sensiblemente los gustos de las clases privilegiadas. En su viaje hacia Italia, a su paso por París, los ingleses podían ver, por ejemplo, los sorprendentes paisajes pintados por Nicolás y Gaspar Poussin y por Claudio Lorrain, famosos artistas considerados los primeros en pintar la naturaleza directamente, con el caballete al aire libre. La novedad y originalidad de los temas pintados por Poussin y Lorrain resultaban fascinantes para los ingleses, tan amantes de la naturaleza. Poussin y Lorrain, siguiendo el estilo neoclásico de la época, componían paisajes en los que figuraban casi siempre, como motivo importante, ruinas o monumentos romanos de la Antigüedad (ambos artistas se trasladaron a Roma a los 28 y 27 años respectivamente, donde vivieron hasta el final de sus vidas. ¡Tanta era la atracción de Roma en aquellos años!).

Predilección por los paisajes con ruinas clásicas.

La influencia de las formas antiguas en la pintura, la escultura y la arquitectura de Francia, Suiza e Italia; la novedad del paisaje pintado al aire libre, la temática de estos paisajes con ruinas clásicas, la predilección de los ingleses por la naturaleza... todo parecía coaligarse para que el inglés turista, al llegar a Roma, quisiera llevarse un recuerdo gráfico, un cuadro, un apunte de la Ciudad Eterna.

En principio estos cuadros eran encargados a artistas italianos. Pero cuando éstos no dieron abasto a la demanda, los ingleses tuvieron la idea de imprimir grandes láminas reproduciendo el Coliseo, la Columna de Trajano, el Mausoleo de Adriano. Las reproducciones eran hechas a un solo color, en negro, a partir de magníficos grabados en cobre.

Las famosas láminas inglesas se pusieron de moda en todo el Reino Unido.

Poco tiempo después las reproducciones eran pintadas a mano, con veladuras de color transparente. Más tarde la coloración hecha a mano fue tomando importancia, hasta llegar el momento en que las láminas más parecían pintadas que dibujadas. Existía, no obstante, cierta limitación en el número de colores usados: las láminas se pintaban a mano y en serie, con cinco colores a lo sumo. Por fin, un joven artista inglés, llamado Joseph Mallord William Turner, pintó un día un cuadro utilizando una gama completa de colores transparentes, sin la referencia de la lámina impresa en negro, es decir, directamente sobre un dibujo previo hecho con lápiz.

Había nacido la pintura a la acuarela.

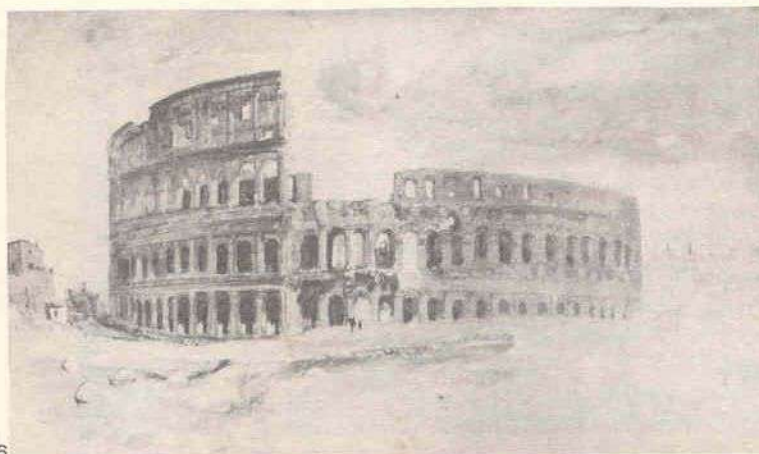
Digamos para ser más justos que, en verdad, la coloración de un dibujo mediante tintas transparentes había sido ya experimentada por los artistas del Renacimiento y del Barroco. Son famosos a este respecto, por ejemplo, los dibujos de Rembrandt realizados a la pluma, con dos tintas, una de las cuales, generalmente de color sepia, era usada diluida con agua y aplicada con pincel, para acentuar el modelado de los cuerpos. Probablemente la acuarela es una consecuencia de este tipo de dibujos llamados técnicamente *lavados*. Pero, en rigor histórico y artístico, los verdaderos creadores y promotores de la pintura a la acuarela fueron los ingleses, los artistas ingleses, y más concretamente, el mencionado Joseph Mallord William Turner.

No podía el nuevo procedimiento hallar un mejor padrino que el de William Turner. Famoso a los veinticuatro años, aceptado por unanimidad en la Real Academia de Bellas Artes de Inglaterra, paisajista excepcional reconocido como el más directo precursor del impresionismo francés, William Turner fue uno de los más grandes pintores de Inglaterra: pintó infinidad de obras tanto al óleo como a la acuarela, siendo en esta última técnica un propulsor y un maestro excepcional, admirado y seguido

Primeras acuarelas:
coloración de láminas
grabadas al cobre.

Los «lavados» del
Renacimiento y
del Barroco,
como primeros
pasos hacia
la acuarela actual.

William Turner.



6

J. M. William Turner eligió para sus primeras acuarelas temas documentales de la antigua Roma, como el cuadro del Coliseo que aquí reproducimos. A la derecha, la acuarela "calle de Preciados en Madrid", del famoso artista español Mariano Fortuny.



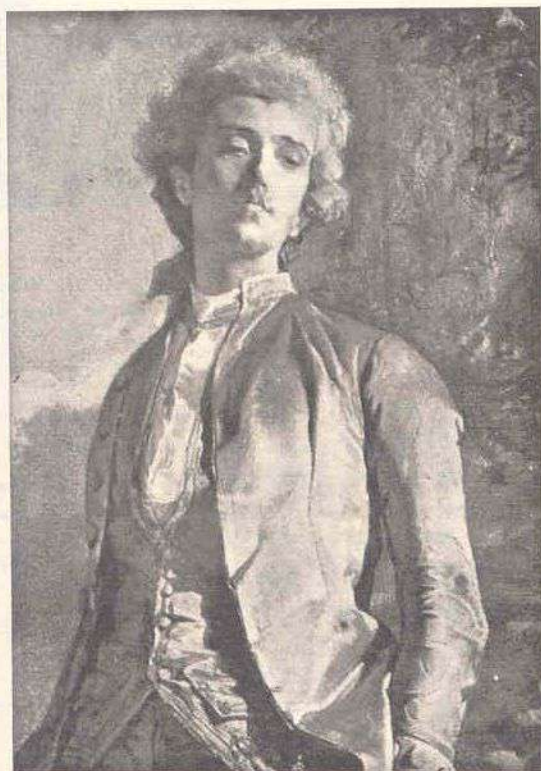
7

por todos los artistas de la época: Paul Sandby, Jhon Cozens, Constable, de Wint, Colman, etc. Con su magnífico ejemplo, Turner y sus contemporáneos hicieron de la acuarela «la manera más querida, para los ingleses, de pintar un cuadro».

En España:
Mariano Fortuny.

Pintores famosos de la acuarela fueron en España, Alenza, Lucas, Villaamil, Villegas, Tapiró, entre otros, y muy especialmente Mariano Fortuny, quien puede decirse que promovió la técnica de la acuarela en Francia y en Italia.

Posteriormente, a fines del siglo XIX, la acuarela entra en un período de olvido, debido quizás a pretender con este sentido emular y superar el óleo. Por último, en nuestro siglo, en los años veinte, la acuarela resurge y adquiere un lugar preponderante como técnica pictórica peculiar, pudiendo destacar entre nuestros contemporáneos a los artistas Baixas, Vila Puig, Roig Ensenyat, Bonnín, Ceferino Olivé, Federico Lloveras, etc.



Pocos artistas, como Mariano Fortuny, consiguieron desarrollar tan profundamente las posibilidades de la acuarela aplicadas al retrato y estudio de la figura. Vea como muestra de estas posibilidades un fragmento de "El condesito" y el cuadro "Pasatiempos moros".

CARACTERISTICAS GENERALES DE LA PINTURA A LA AGUADA

Se dice de la aguada que es *dibujo*, porque proporciona una imagen monocroma, esto es, solucionada mediante un solo color, obteniendo de éste todo una gama de *tonos*, oscuros, medios, claros, etc. Se afirma que la aguada es *pintura*, arguyendo que aun siendo monocroma se resuelve con color y se trabaja con pincel, un utensilio que más dice de pintar que de dibujar. Hay quien llama a la aguada un dibujo lavado y hay quien la compara con la pintura al témpera.

Lo que sí es indudable es que la aguada es la antesala de la acuarela. Tal como decíamos antes, no es posible llegar a dominar esta técnica sin conocer y haber practicado antes la pintura a la aguada. Por ello, y siguiendo este proceso lógico, creemos no sólo indicado, sino incluso necesario, iniciar estas enseñanzas con un estudio práctico de la pintura a la aguada.

Empezaremos pues, por definir esta técnica, diciendo que :

La aguada es un procedimiento pictórico, cuya característica principal consiste en dibujar y pintar con un solo color, diluido con más o menos agua, obteniendo los tonos del modelo con ayuda del blanco del papel, es decir, mediante transparencias o veladuras de color.

Definición del medio

El término *veladuras* significa, en pintura, la aplicación de una capa de color transparente, ya sea directamente sobre la superficie, en este caso el papel, o sobre otro color, proporcionando un color o tono determinado, o reforzando el matiz ya existente.

Qué son «veladuras»

La pintura a la aguada puede realizarse indistintamente con un solo color de acuarela o con tinta china diluida con agua. Ambos medios, diluidos con agua, son transparentes. El color generalmente usado para pintar a la aguada es el negro. Cabe, sin embargo, en plan artístico sobre todo, el uso de otros colores oscuros tales como el azul-negro, un verde botella oscuro, un siena, etc. En cualquier caso la pintura a la aguada, en su sentido más puro, excluye el retoque o repintado con pintura blanca cubriente. Dicho con otras palabras :

Color generalmente usado: el negro

En la pintura a la aguada los blancos han de lograrse con el blanco del papel, mediante reservas hechas a propósito.

Los blancos han de ser logrados mediante reservas.

Se sobreentiende, en fin, que el agua tiene la misión de diluir y rebajar el tono del color para la obtención de grisados y degradados. Cuando se pinta con un color de acuarela, el agua a utilizar puede ser corriente, tal como sale del grifo. Cuando se pinta con tinta china el agua ha de ser destilada o hervida. El color de acuarela es más dúctil que la tinta china, facilitando mucho más la obtención de degradados y rebajado de tonos con agua, según veremos en las enseñanzas dedicadas a técnica y oficio.

Con aguada de acuarela; agua corriente. Con aguada de tinta china; agua destilada.

Los pinceles generalmente usados para la pintura a la aguada son los mismos que para la acuarela : de pelo de marta, de pelo de meloncillo



Las posibilidades de la pintura a la aguada, son prácticamente ilimitadas. Es un medio muy empleado en Arte Comercial y Publicitario, tanto para la realización de ilustraciones para anuncios prensa, como para la creación de imágenes o grafismos destinados a folletos, tarjetas, prospectos, catálogos, etc.

En el terreno puramente artístico, es un medio muy empleado para estudios de cuadros —especialmente sobre temas de figura y paisaje—, proyectos para murales y decoración en general, etc.

Finalmente, digamos que es el paso obligado para llegar a dominar a la perfección el difícil arte de la pintura a la acuarela, tema del presente libro.

o de pelo de oreja de buey. Un juego de tres pinceles, incluidos el número 2, el número 6 y el número 10, son suficientes para resolver una pintura a la aguada.

Pinceles

En plan profesional es exigible también el uso de uno o más *godeds*, especie de platillos de porcelana para disolver el color. La técnica a desarrollar puede hacer conveniente, no obstante, la sustitución del *goded* por un simple plato de postre, e incluso por un retal de papel que haga las veces de paleta, aspecto éste que trataremos en el capítulo dedicado a técnica y oficio.

Godeds

Se precisa también un tarro, vaso o frasco de cristal para el agua, y un trapo limpio para limpiar y secar el pincel, cosa que según veremos ha de hacerse muy a menudo. Asimismo, para absorber, en determinadas ocasiones, excesos de agua-tinta, es recomendable tener a mano un papel secante limpio.

Vaso para el agua

La pintura a la aguada se realiza sobre papel de dibujo de calidad superior, tal como el Canson o Whatman, de un grueso suficiente para que al ser humedecido no se deforme y con un grano y encolado apropiados para facilitar la obtención de grisados y degradados regulares. Los papeles muy lisos o muy encolados, ofreciendo una superficie brillante o satinada no sirven para la aguada. Sobre este punto y para evitar desagradables sorpresas, le recomiendo que adquiera siempre una misma marca o clase de papel, una vez haya comprobado su buen rendimiento. En caso de duda, antes de dibujar y construir el tema, haga una prueba previa, pintando en un retal algunos grisados y degradados, que le permita controlar el grado de absorción del papel respecto al agua, el *carteo* o dureza y consistencia de la fibra, etc.

Papel

Las posibilidades de la pintura a la aguada dentro del ramo artístico pueden resumirse diciendo que es un medio indicado especialmente para estudios y cuadros sobre figura y paisaje, particularmente sobre el primero de estos temas —figura y retrato—, dentro de los cuales es posible obtener imágenes de gran calidad artística, ya sea pintando con negro, con azul oscuro o un sepia. La aguada es también un medio muy usado en Publicidad y Artes Gráficas —siempre en color negro— pudiendo asegurar que el dominio de esta técnica es imprescindible para la resolución de gran número de ilustraciones aplicadas a anuncios prensa, folletos, prospectos, tarjetones, amén de ilustraciones destinadas a periódicos, revistas o libros.

Posibilidades del medio

TECNICA Y OFICIO

Al igual que la acuarela, uno de los principales protagonistas de la aguada es el agua. Sabemos, en efecto, que la aguada se realiza con un solo color; ese color, tal y como sale del tubo (un tubo de acuarela negro, por ejemplo) es un color opaco, cubriente. Para desarrollarlo, para obtener de él todo la gama de grises que van del negro al blanco del papel, hemos de diluir el negro con agua. A más agua, menos color; a más agua más transparencia; cuanta más agua, más actúa el blanco del papel, más ve-

Primer protagonista: el agua

mos el blanco del papel y más claro, por tanto, resulta el *tono* de color aplicado.

Con lo dicho es fácil deducir que para pintar una zona gris, regular y uniforme, hay que diluir un poco de acuarela con cierta cantidad de agua hasta disolver totalmente la pasta de la acuarela y obtener una especie de tinta-aguada.

Vamos a hacerlo, ¿quiere? Se ha dicho, con razón, que quien sepa pintar un gris uniforme con acuarela, agua y pincel, puede decirse que ya sabe pintar a la aguada. ¿Tan difícil es? Pues, verá:

Empecemos por estudiar cada uno de los utensilios que intervienen en la realización de una pintura a la aguada, a saber:

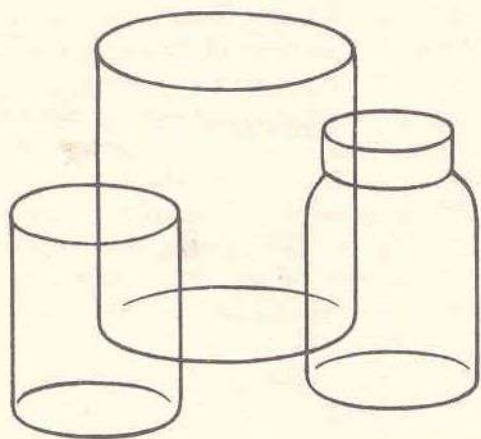
Materiales y
utensilios

- Uno o dos tarros para el agua*
- Un goded o plato pequeño de loza*
- Un retal de papel para hacer de paleta*
- Uno o dos pinceles (números 2 y 10)*
- Un retal de tela vieja, limpia*
- Papel secante*
- Tablero de dibujo*
- Papel Canson.*

BREVE ESTUDIO DE MATERIALES

Sobre el vaso
para el agua

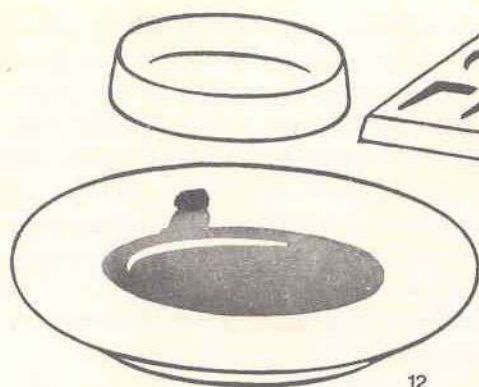
Procúrese usted un frasco o tarro para el agua de tamaño más bien grande. Sirven para el caso los tarros de confitura o de conserva, de cristal, de cuello o brocal ancho (esto es importante), capaces para medio litro de agua o más si es posible. En plan profesional es del todo corriente utilizar dos vasos de este tipo, uno para un primer lavado y otro para un segundo lavado del pincel, de manera que, con dos aguas, la limpieza sea más efectiva y no tenga uno que cambiar el agua tan a menudo. Como detalle secundario, tenga en cuenta, al llenar el frasco con agua, el hecho de situar el nivel hasta unos dos centímetros del borde, pudiendo así controlar mejor la «carga» o cantidad de agua que tomará luego con el pincel. Piense a este respecto que, en determinados momentos, para retocar o para oscurecer zonas de tamaño reducido, precisará de una cantidad de agua mínima. (Figura 11.)



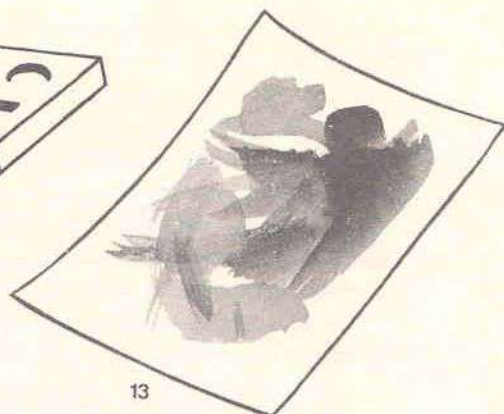
11



15



12



13

Puede utilizar un plato de postre (pequeño, de porcelana o de loza), para disolver el color y preparar aguadas de un mismo tono. He de decirle a este respecto que, personalmente, no soy partidario de utilizar eso que llamamos *godeds*, esa suerte de platillos de porcelana de una sola cavidad o con varias cavidades. Resultan a mi modo de ver, insuficientes, pequeños, de colegial. Para mí, es preferible la amplitud de un plato en el que uno puede verter el color del tubo, dejándolo en el borde y tomando de allí el necesario para ser disuelto con agua en el fondo del plato. Cuestión de gustos. Es más, puestos ya a pintar, muchos profesionales —y yo con ellos— tenemos la costumbre de servirnos de un retal de papel —de la misma clase que el utilizado para pintar el cuadro o la ilustración—, vertiendo en un extremo un poco de color y diluyendo el color sobre el mismo papel, como si fuera una paleta, viendo y probando el tono antes de pasarlo a la ilustración definitiva (Figuras 12 y 13).

Un plato de postre como «goded»

Papel aparte usado como «paleta»

No es costumbre pintar una aguada utilizando varios pinceles. Por el contrario, lo corriente es realizar la obra con un solo pincel, de un número más bien alto, tal como el número 10, ayudándose en todo caso, al terminar la obra, en la última fase de acabado, con un pincel más fino que permita el perfilado y retoque de pequeñas formas.

Pinceles

En la técnica de la aguada, según veremos seguidamente, juega de continuo el secado o absorción de agua-tinta, ya sea para equilibrar y armonizar tonos, o para conseguir otros efectos. Este juego de añadir y restar agua o tinta-aguada, exige también de continuo la limpieza y secado del pincel. Para esta labor es preciso disponer de un trozo amplio de tela vieja, limpia, así como de un papel secante igualmente limpio.

Un trozo de tela vieja, limpia

La aguada puede realizarse sobre una mesa inclinada o sobre un tablero que deberá mantenerse también en posición inclinada. Pensando en las particularidades de la pintura a la acuarela y recordando una vez más que la técnica de aquella es igual a la de la aguada, quizás sea más recomendable el uso de un tablero que permita variar el ángulo de inclinación según convenga. Pero, en fin, mesa o tablero, lo importante es que el soporte esté inclinado.

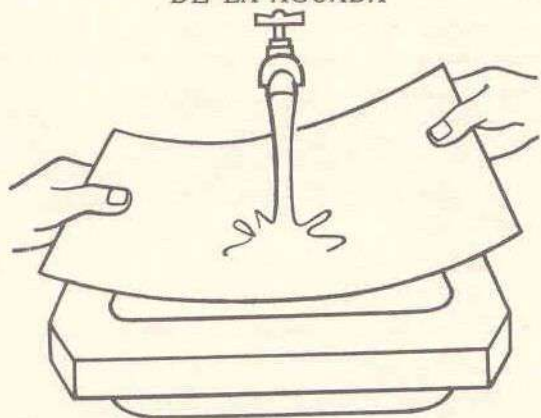
Soporte

La clase y calidad del papel ha sido ya explicada, quedando tan sólo un hecho importante a tener en cuenta. El hecho común y corriente de

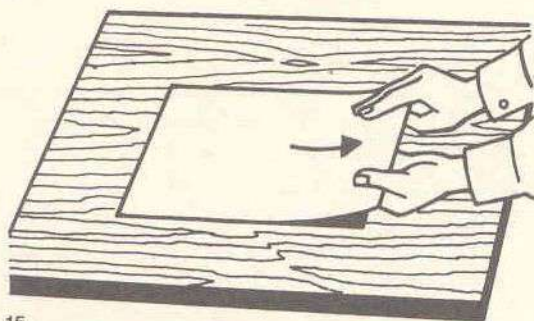
Cómo evitar la ondulación o arrugado del papel producido por la humedad de la aguada

que un papel, al ser humedecido, tiende a deformarse, a arrugarse, perdiendo su calidad lisa. Este extremo tiene tan sólo una importancia relativa, cuando la pintura es hecha en plan artístico, para ser enmarcada o guardada en una carpeta, Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que pintando sobre un papel grueso el defecto señalado es poco perceptible. La cosa adquiere mayor importancia cuando se pinta, por ejemplo, una ilustración que ha de ser entregada y vista por el cliente, en cuyo caso el *factor presentación*, el hecho de presentar una obra impecablemente terminada (y en ese acabado impecable cuenta —y mucho— la limpieza y estado del papel) puede predisponer el ánimo del cliente en favor o en contra de la obra presentada. Para éstos o para otros casos interesa conocer el sistema seguido para montar y tensar el papel.

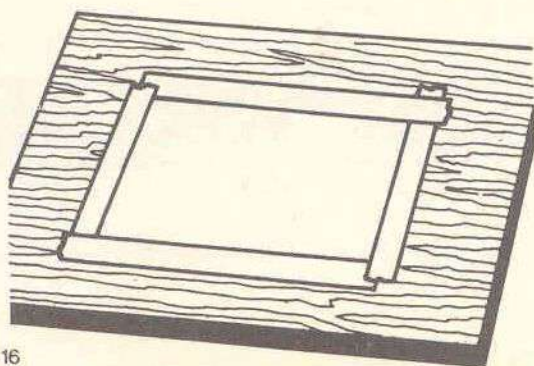
COMO MONTAR Y TENSAR EL PAPEL PARA EVITAR DEFORMACIONES POR LA HUMEDAD DE LA AGUADA



14



15



16

Utensilios: Aparte la hoja del papel de dibujo, es necesario un tablero de madera (que puede ser el mismo tablero de dibujo) y unas tiras de papel engomado de una anchura aproximada de 3 centíms. *Figura 14.* — Se empieza por mojar el papel de dibujo, sumergiéndolo en un barreño con agua o mojándolo bajo el grifo. El mojado ha de ser completo pero no excesivo, es decir, hecho sin prisas, pero no dejando la hoja de papel dentro del agua durante más de tres o cuatro minutos. Un exceso de humedad podría perjudicar el encolado y con él la fibra y consistencia del papel.

Figura 15. — Se deja escurrir el agua sobrante y se extiende el papel sobre el tablero de madera. Es importante comprobar en este punto que el papel quede completamente plano, sin formar ondulaciones en los bordes. Puede ser conveniente tensarlo un poco, estirándolo por ambos lados tal como puede verse en esta figura.

Figura 16. — El último paso consiste en pegar el papel de dibujo al tablero mediante las tiras de papel engomado, enmarcando el papel de dibujo, tal como ilustra esta figura. Procure usted que el papel engomado sea de calidad, del tipo *craft* utilizado normalmente para el embalado y precintado de paquetes.

El resto es cuestión de tiempo. Hay que esperar, en efecto, a que el papel de dibujo seque del todo, normalmente. No es conveniente acelerar este secado poniendo el papel al sol o cerca de una estufa. Conviene, por otra parte, proceder al secado situando el tablero en posición horizontal, dejándolo encima de una mesa, por ejemplo, para lograr un secado uniforme y regular.

Espera a que el papel montado seque normalmente

En fin, cuando el papel seca totalmente (cosa que tiene lugar a las cinco o seis horas), el papel aparece tensado como la piel de un tambor, pudiendo pintar y humedecer todo lo que uno quiera, con la seguridad de que no se producirán posteriores deformaciones. Se pinta con el papel montado, naturalmente, y una vez terminada la obra se separa el papel del tablero con ayuda de una hoja de afeitar, cortándolo por los márgenes. A propósito de márgenes, hay que considerar y calcular éstos, antes de empezar la pintura, teniendo en cuenta el desperdicio motivado por la sujeción con papel engomado.

La teoría en que se basa esta sencilla operación de montado y tensado del papel es fácilmente comprensible. Al mojar el papel, éste se dilata, se agranda, por decirlo así; sujetado entonces por las tiras de papel engomado, al secarse se encoge de nuevo, quedando tenso y dispuesto para evitar posteriores deformaciones.

Teoría del sistema

Repito, no obstante, que esta fórmula puede pasarse por alto en la mayoría de los casos, siendo tan sólo conveniente, no imprescindible, en circunstancias como las explicadas anteriormente.

Hecho ya este breve estudio sobre utensilios y manera de usarlos, pasemos a un conocimiento práctico del medio, tratando de pintar una zona gris regular y uniforme.

COMO PINTAR UN GRIS REGULAR Y UNIFORME .

Ponga usted color negro, de acuarela negra, en el borde de un plato de postre o de café (vea la anterior figura 2). Tome un pincel del número 10; mójelo... sáquelo del agua casi chorreando. Lleve esa carga de agua al plato; repita la operación otra vez... otra, otra... Tome ahora un poco de color con el pincel; sumérjalo en el agua del plato; revuelva, girando el pincel en sentido circular, hasta diluir totalmente la acuarela con el agua. Haga esta operación despacio, a conciencia, asegurando que no queden grupos o partículas de acuarela sin disolver.

Preparando aguada en cantidad, para pintar un grisado

Sujete el papel de dibujo al tablero mediante algunas chinchetas. Trace en el papel de dibujo, con el lápiz, un recuadro de unos 9 centímetros de ancho por 10 de alto, y...

Pero espere, espere. Antes de pintar ese gris, hemos de controlar la intensidad del tono que obtendremos con la tinta-aguada preparada en el plato.

Probando el tono

¿A ver? Cargue el pincel, escúrralo en el borde del mismo plato y pinte un poco, en papel aparte, comprobando la intensidad de ese gris. Aquí entra en funciones «la paleta» de que le hablaba antes, el retal de papel que hace las veces de paleta.

Bien; ¿todo a punto?... ¡Atención ahora!

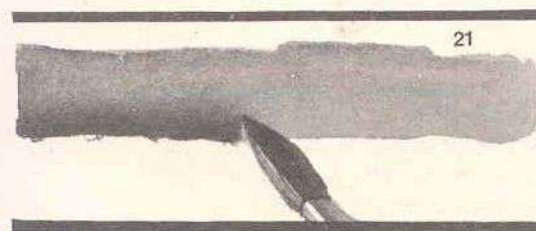
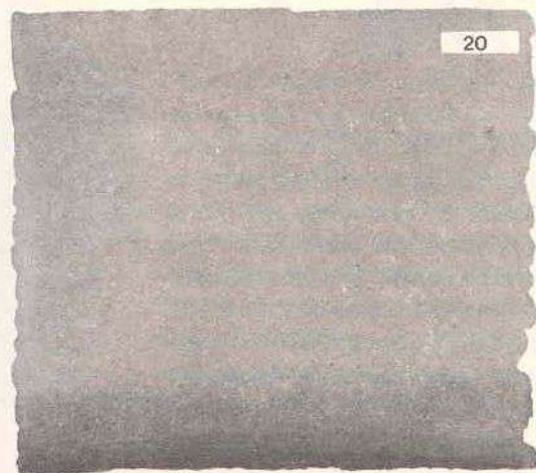
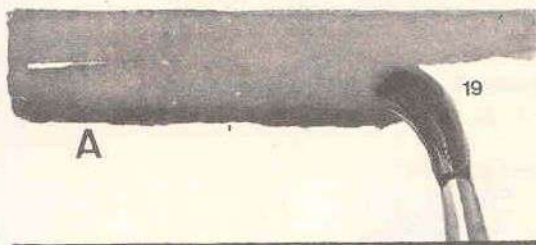
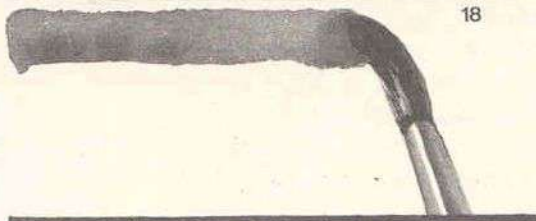


Figura 17. — Pinte con el tablero inclinado formando un ángulo aproximado de 30 grados. (Bueno... más o menos. ¡No vendrá de un grado! Vea usted mismo, en esta ilustración, la inclinación apropiada.)

Figura 18. — Cargue de nuevo el pincel con el agua del plato, pero esta vez sin escurrirlo, llevándolo al papel definitivo con bastante carga (¡no tanta que llegue a chorrear, claro!), y... *pinte una franja horizontal, de un ancho aproximado de un centímetro.*

De izquierda a derecha, con una pincelada continua, sin miedo, como el que traza con lápiz dibujando una línea horizontal. ¡Ah, y no se asuste por esa acumulación de agua formada en el borde inferior de la franja! ¡Eso es bueno!

Figura 19. — ¡**RAPIDO, AHORA!** Pinte una nueva franja debajo, manteniendo y conservando la acumulación de agua-tinta formada en el borde inferior (A).

...Tranquilo; siga usted con calma, que todo va bien. Pinte otra franja debajo de las anteriores, y otra... y otra...

...siempre conservando esa acumulación de agua-tinta que ha de permitirle seguir pintando sobre mojado, de forma que el color no se corte, la veladura resulte perfecta, regular y uniforme.

Y así hasta el final. ¡Ah, pero...!

Figura 20. — Al llegar al margen inferior del recuadro se encontrará usted con un exceso de agua-tinta que es preciso eliminar. Nada más fácil.

Figura 21. — Enjuague el pincel con agua limpia, menéelo dentro del vaso con agua hasta dar por supuesto que no lleva ya colorante. Séquelo a continuación con el trapo, como escurriendo el agua, presionándolo entre los dedos recubiertos con el trapo, como peinandolo.

Aplique seguidamente la punta del pincel sobre el agua-tinta estancada en el borde inferior del grisado y... ¡ya está! El pincel se comportará como una esponja, absor-

berá toda o parte de la aguada acumulada (aunque quizás sea necesario repetir la operación para absorber más líquido). Dependerá, en fin, de que usted absorba más o menos, de que aplique el pincel muy escurrido o poco, para que esta operación cumpla el fin propuesto: el de igualar el tono de esta zona con el obtenido en el resto.

Dos últimas advertencias: Primera: como usted habrá comprendido, el éxito de la operación depende en gran parte de: a) la inclinación del tablero, y b) la carga de líquido llevada por el pincel. En efecto, cuanto menor es la inclinación del tablero, menos se concreta el estancamiento o acumulación de agua-tinta, imprescindible para que el pintado se desarrolle normalmente, sin cortes; por otra parte, una inclinación excesiva puede promover el chorreo del agua estancada. Lo mismo cabe decir respecto a una carga del pincel que peque por defecto o por exceso. Segunda advertencia, esta de menor importancia: cuando el tono del grisado a realizar sea muy subido u oscuro, no es aconsejable lavar el pincel en el momento de utilizarlo como esponja; es preferible entonces secarlo o escurrido con el trapo, tal como le he explicado, *pero sin lavarlo*, para evitar así el riesgo de alterar el tono, aclarándolo.

El éxito depende de la inclinación del tablero y la «carga» que lleva el pincel

He aquí ahora una consecuencia importante, deducida de la práctica anterior y que creo necesario subrayar:

En la aguada como en la acuarela se pinta generalmente de ARRIBA A ABAJO

Conviene, también, tener presente el hecho de que:

Pintando a la aguada o a la acuarela la dirección de la pincelada más corrientemente usada es LA VERTICAL

Recuérdelo. En el grisado anterior hemos hablado de pintar en sentido horizontal, llevando el pincel de izquierda a derecha. Lo hemos hecho así aplicando en este caso la fórmula más eficiente, más rápida y segura para pintar grisados amplios. Pero conste que igual podría haberse hecho mediante series de pinceladas diagonales o verticales, tal como ilustra la adjunta figura 22. Y conste, también, que esta dirección de la pincelada, LA VERTICAL, es la más comúnmente usada por el profesional, para resolver el pintado de pequeñas y medianas zonas, de degradados y fundidos, etc. La razón es obvia: la pincelada en sentido vertical —y la inclinación del tablero— es la más lógica para lograr y mantener esa acumulación de agua-tinta que permite una mejor armonización de valores y tonos en general.



22

**COMO RESTAR COLOR DE UNA ZONA
RECIENTE PINTADA. O EL ARTE DE USAR
EL PINCEL COMO SI FUERA UNA ESPONJA**

A propósito de la acumulación de agua-tinta habida en la fase final del grisado anterior y recordando la solución de rechupar el exceso de aguada, permítame hablarle de uno de los trucos de oficio más usados en la técnica de la aguada. Me refiero al sistema corrientemente usado

por el artista profesional para modificar un tono, para nivelarlo, rebajarlo o degradarlo, para rectificarlo sobre la marcha, en una palabra; una vez pintado, como «volviéndose atrás de lo dicho», en ese ir y volver, reforzar y aclarar, tan propio del arte de modelar, de resolver el volumen de los cuerpos.

Digamos, ante todo, que aun contando con la posibilidad de *probar el tono* en la «paleta» constituida por el retal de papel marginal, ocurre muchas veces que al trasladar ese tono al dibujo o pintura original, resulta corto o excesivo, debido quizás a aquella ley de los contrastes simultáneos, al hecho de que dicho tono se aclara o se oscurece al ser yuxtapuesto con otro matiz.

El tono
resulta a veces
corto o
excesivo

Pues, bien; pasemos al aspecto práctico de la cuestión. Suponga usted que... Pero vamos a verlo, a hacerlo:

Componga usted en el plato, con acuarela y agua —muy poca agua esta vez— un gris más bien oscuro. Cargue el pincel con cierta cantidad de esa aguada, y... pinte una mancha de aproximadamente dos centímetros cuadrados. Si usted deja ahora que esta mancha se seque, el agua se evaporará, desaparecerá, pero la cantidad de colorante que llevaba el agua quedará ahí, proporcionando un tono más bien oscuro. (Figura 23),

Sistema
a seguir



23



24

Repita ahora, por favor, la misma operación, pero esta vez con una variante; a saber: pinte, primero, la misma mancha, con la misma carga de tinta-aguada en el pincel; lave seguidamente el pincel con agua limpia, séquelo, escurriéndolo con el trapo y repita el juego de la esponja, absorbiendo «con verdadera fruición» el exceso de agua-tinta, aplicando el pincel, absorbiendo, volviendo a limpiar con agua limpia, escurriendo de nuevo con el trapo, rechupando de nuevo sobre la mancha, etc. etc. hasta dejarla materialmente seca. Con lo cual habrá conseguido *no sólo «evaporar» el agua, sino llevarse también gran parte del colorante*, rebajando automáticamente el tono que resultará ahora mucho más claro que el anterior (Figura 24)

La experiencia es importante. Nos permite recordar que el artista experto en pintura a la aguada hace uso constantemente de este truco, para rebajar, modelar y degradar. Tanto es así que, puesto ya en la fiebre de resolver en el acto ese juego, es del todo corriente que ese artista utilice un procedimiento más rápido y expeditivo que ese de secar y escurrir con el trapo, llevando a cabo esta misma operación con la

boca, ¡chupando el agua del pincel con la boca! (¡Sin escupir esa agua, además!). Sí, sí; como lo oye —perdón, como lo lee—. Puestos ya en el plan de explicarle el verdadero oficio, permítame extenderme un poco más sobre este punto.

Es del todo corriente, en el hacer profesional, resolver la operación de obtener tinta-aguada, para ajustar, rebajar o degradar tonos, mediante el sistema de chupar el pincel, quedándose con la carga de agua que lleva el mismo. El procedimiento no es tan repugnante ni sucio como suele parecer a primera vista. Tenga en cuenta, sobre todo, que la succión del pincel con la boca se lleva a cabo *después de haber lavado el pincel en el vaso de agua limpia*. Repito, con letras mayúsculas: **DESPUES DE HABER LAVADO EL PINCEL CON AGUA LIMPIA**. ¿Que así y todo puede que esa agua no sea muy limpia? Bueno, pues, sí; puede que esté «un poquitín teñidita...», ¿que en algunos casos uno se despista y chupa sin pasar por el vaso de agua limpia? Pues también; pero... en fin, yo llevo más de veinte años chupando y ya ve usted, tan campante. Una cosa es cierta: el sistema permite un control exacto de la cantidad de agua que ha de ser «retirada» del pincel, para que éste responda mejor, posibilitando, además, la conservación de una punta perfecta. En todo caso, tratando ahora de no exagerar la cosa, es posible que el profesional, yo mismo, alterne el sistema de chupar y afilar con la boca, con el de escurrir con el trapo. Como profesor he de aconsejarle que utilice tan sólo el trapo. Como amigo... ahí queda apuntado el otro sistema, sin más comentarios.

Escuriendo el agua del pincel con la boca

El sistema de escurrir, chupando el pincel, es corriente en el quehacer profesional

RESOLUCION DE UN GRISADO, MOJANDO PREVIAMENTE LA ZONA A PINTAR

Uno de los males o defectos más corrientes en el quehacer de un aficionado que pinta a la aguada o a la acuarela, es el *cortado* de un grisado o degradado. El percance es tan importante que bien vale la pena comentarlo con un punto y aparte:

«CORTADO» DE UN GRISADO O DEGRADADO

Cuando se deja la zona a medio pintar, se pinta con poco líquido o no se es suficientemente rápido en la resolución de grisados y degradados, se produce lo que nosotros llamamos un *corte*, es decir, un salto brusco del tono, que aparece sin continuidad, cortado, como formando una arista (figura 25). El cortado se produce siempre como consecuencia de haber dejado secar o casi secar la zona a medio pintar de un degradado o un grisado. Una aguada en la que existan muchos cortados sin relación alguna con el modelado, denota falta de habilidad y de oficio.

El cortado de un grisado o de un degradado no suele producirse —por poca experiencia que uno tenga— cuando el medio utilizado para pintar a la aguada es *un color de acuarela*. Es corriente que suceda, en cambio —incluso cuando el que pinta es un profesional experto— cuando se pinta con tinta china diluída con agua.



25

Definición y causas de un «cortado»

DIFERENCIA ESENCIAL ENTRE PINTAR CON UN COLOR DE ACUARELA O PINTAR CON TINTA CHINA DILUIDA CON AGUA

Ya tenemos dicho al iniciar este libro, que aguada puede ser pintada indistintamente con un color de acuarela o con tinta china diluída con agua. Hemos subrayado, también, que pintando con tinta china el agua ha de ser destilada o hervida para lograr una mejor disolución y fluidez del medio.

A partir de entonces hemos estado hablando y practicando refiriéndonos a la aguada pintada con color de acuarela negro. Aprovechemos ahora la enseñanza sobre los «cortados», para estudiar brevemente la técnica del pintado con tinta china diluída con agua. Porque es que, en la práctica, la única y principal diferencia entre pintar con un medio o con otro reside en el hecho de que la tinta china es muchísimo más estable que la acuarela, mejor dicho, *no es tan dúctil, no permite con tanta facilidad ese juego de rebajar el tono «llevándose» el agua-tinta sobrante...* y como consecuencia de ello se «corta» con una facilidad pasmosa. Hay que estar al corriente de esta circunstancia para trabajar con rapidez y habilidad, para «no pasarse de rosca», pintando con un tono más oscuro que el necesario (pensando que luego no hay quien pueda volverlo atrás); hay que recurrir al agua, a la humedad continua y previa de las zonas a pintar...

A cambio de estas dificultades, todo hay que decirlo, la tinta china brinda unas transparencias y limpieza de tonos extraordinaria.

La fórmula a tener en cuenta para compensar la poca ductilidad de la tinta china, aparte una gran experiencia y un entreno constante, consiste en mojar previamente la zona a pintar, con agua limpia, de manera que al aplicar el color éste no pueda cortarse, esté siempre inmerso en la humedad sin posibilidad de quedar estancado. El procedimiento nos lleva a hablar de una técnica importante dentro de la pintura a la aguada, llamada el *pintado de celajes*, con lo cual dejamos la tinta china para volver al pintado con un color de acuarela negro.

PINTADO DE CELAJES

Originariamente debemos entender por *pintado de celajes* el pintado de zonas amplias correspondientes al cielo de un paisaje. Pero por analogía aplicamos este término a la resolución de cualquier grisado amplio en el que existan ligeras variaciones tonales, degradados con muy poco contraste e incluso zonas amplias de tonalidad uniforme. Es corriente en estos casos que el artista eche mano de la fórmula mencionada, humedeciendo previamente, con agua limpia, la zona correspondiente al celaje.

He aquí la forma de proceder:

Se limita la zona a agrisar mediante unos finos trazos con lápiz. Se humedece esta zona con agua limpia, utilizando para ello el pincel o una pequeña esponja. Es muy importante que esa humectación sea regular,

La aguada
con tinta china
es más difícil

Factor esencial
para pintar a
la aguada
con tinta china

Proceso
a seguir

controlando y repartiendo las «cargas» de agua limpia, para lograr una *humedad general*, evitando un mojado excesivo con estancamientos de agua. Se procede, por último al entintado de la zona, pintando con la aguada ya preparada, siguiendo el procedimiento explicado anteriormente (el normal y corriente para pintar un gris uniforme).

COMO PINTAR UN DEGRADADO

Los tres factores que condicionan la resolución de un degradado pintado a la aguada son:

- 1.^o — *Pintar partiendo del tono más oscuro.*
- 2.^o — *Extender y diluir ese tono en agua limpia.*
- 3.^o — *Armonizar con el pincel escurrido.*

Factores básicos para pintar un degradado a la aguada

Vamos a verlo de una manera práctica, ilustrando el proceso con las siguientes imágenes:



Figura 26. — Supongamos un degradado amplio, en forma de franja horizontal, yendo desde el negro al blanco, tal como el que ilustra esta figura. Este será el modelo.

Figura 27. — Cumpliendo con la primera norma, «partir del tono más oscuro», empezamos por pintar una mancha negra en la iniciación del degradado. Con la máxima rapidez limpiaremos el pincel (en este caso podrían ser convenientes dos pinceles), lavándolo en agua limpia, y rápidamente humedeceremos toda la zona del degradado...

Figura 28. — ...hasta llegar al límite de la primitiva mancha negra. Es importante que esa mancha esté todavía húmeda, para diluirla entonces con el agua de la zona humedecida, extendiendo y degradando con rápidas pasadas verticales del pincel. ¡Ah, pero espere! ¡Pare ahí, antes de llegar a la mitad del degradado!

Figura 29. — Limpie de nuevo el pincel. Séquelo y escúrralo con el trapo, llévalo a la mitad del degradado, restando agua y color de esa zona límite.

Figura 30. — Limpie de nuevo. Escúrralo otra vez... vuelva a extender el color hacia la zona todavía blanca... Retoque y armonice la anterior...

Es cuestión de «sacar y meter», de extender el color y rebajarlo, de añadir agua y secarla, de armonizar, en fin, contando con que siempre podrá conseguirlo, a condición de que persista la humedad (para evitar cortados) y de que las partes oscuras no lleguen a invadir del todo las

claras. Siempre estará a tiempo de añadir color, de reforzar pero difícilmente podrá «volverse atrás del todo», convertir en blanco lo que ha sido pintado en negro o en gris. Y a propósito de blancos...

EN LA PINTURA A LA AGUADA LOS BLANCOS HAN DE SER RESERVADOS PREVIAMENTE

No hay pintura blanca; no podemos pintar con color blanco. El blanco es el papel mismo. Hay que reservarlo desde el principio.

Cabe, no obstante, para determinados casos, en plan no de obtener blancos puros, pero sí grises muy claros, servirse de una fórmula parecida a la explicada anteriormente cuando tratábamos de rebajar un tono absorbiendo el agua y el colorante de una zona determinada.

Imaginemos una zona pintada con un gris muy oscuro —incluso si se quiere, con negro—; pintada hace ya mucho rato, ya del todo seca, por lo tanto. Supongamos que en esa zona ha de figurar una pequeña forma, de tono más claro que el fondo. Una estrella por ejemplo. Pues bien; para abrir ahí un gris claro —ya que no un blanco puro—:

Fórmula para
«abrir» un
blanco
en una zona
oscura

Figura 31. — Se empieza por cargar el pincel con agua absolutamente limpia y se moja abundantemente la zona a tratar, en plan de acumular agua, como formando una gruesa gota.



Figura 32. — Se aplica seguidamente el pincel tratando de diluir el color existente en la zona con el agua acumulada en la misma. Esta labor requiere cierto tiempo y paciencia, acariciando con el pincel, suavemente, para que el colorante se desprenda y diluya con el agua.



Figura 33. — Supuesto que el color ha sido ya disuelto, se limpia de nuevo el pincel, se seca y escurre con el trapo y se inicia la tarea de absorber agua-tinta, de limpiar de nuevo el pincel, absorber otra vez, etc., etc., hasta conseguir secar prácticamente la zona tratada, con lo cual se obtendrá un tono más claro respecto al tono circundante.



Figura 34. — Bastará para terminar, un cuidadoso retoque de los límites (supuesto, en este caso, que quería dibujarse una estrella clara sobre fondo oscuro), para dar por terminada la operación.



LA SUPERPOSICION DE TONOS O VELADURAS

Pintando a la aguada o pintando a la acuarela, es del todo corriente la superposición de tonos, intensificando la valoración, ajustando el modelado, creando contraste. Debemos pensar a este respecto que el artista pinta de menos a más aplicando una veladura sobre otra. Para resolver, por ejemplo, la forma y el volumen de un cubo, lo propio sería:

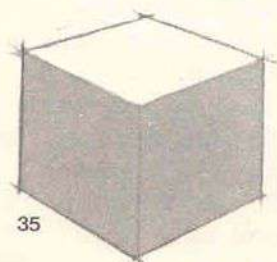


Figura 35. — Pintar primero toda la zona en sombra, con una veladura gris, de un mismo tono.

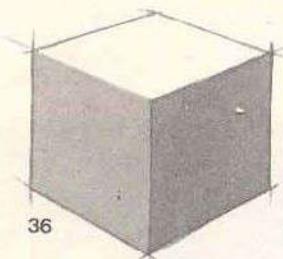


Figura 36. — Esperar a que se seque y aplicar una nueva capa o veladura en el plano más oscuro.

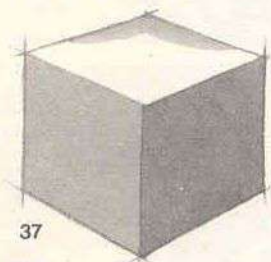


Figura 37. — Para terminar el modelado de este cubo, tendríamos que pintar en la cara superior, a partir del fondo, una estrecha franja de color gris claro...

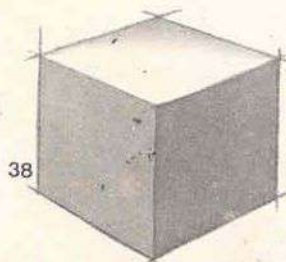


Figura 38. — ...rápidamente degradada, mientras está todavía húmeda, aplicando el pincel con agua limpia, diluyendo la franja inicial con el agua, armonizando mediante la absorción de agua, etc., etc.

Lo único a tener en cuenta para pintar un tono sobre otro, es la necesidad de que el primero esté completamente seco. Ha de procederse, además, con cierta rapidez, al aplicar la segunda veladura, para no destruir o alterar la primera.

CARACTERISTICA ESENCIAL DE UNA BUENA AGUADA

El hecho de explicarle cómo se lleva a cabo la superposición de tonos o veladuras y el de estar hablándole a usted de que el artista pinta de menos a más, podría hacerle suponer que la aguada es eso: la obtención de una imagen mediante la superposición de muchas capas de color, subiendo el tono lentamente, veladura sobre veladura, hasta lograr la intensidad deseada. ¡No, por favor! Esto es precisamente todo lo contrario de lo que debe ser una buena aguada. Dejemos esto bien sentado:

La característica esencial de una buena aguada consiste en pintar los tonos de primera intención, con las menos veladuras posible.

Esto no es nada fácil, claro. Pero ahí está el mérito: en esa valentía y en ese saber hacer capaz de atreverse y acertar a la primera... o a la segunda. De ahí nace la obra artística, hecha con mucho oficio, la aguada fresca, espontánea, segura. Todo lo contrario de esa aguada de aficionado, insegura, miedosa, hecha de tanteos e insistencias.

Necesidad de
práctica
continua

Para adquirir ese oficio, esa seguridad, hay que pintar muchas aguadas, hay que practicar y aprender. La base técnica para que usted aprenda el oficio queda ahí, con la enseñanza contenida en estos párrafos y con las prácticas que vamos a pedirle ahora. Pero el verdadero conocimiento ha de adquirirlo usted mismo pintando decenas de aguadas, estudiando decenas de veces la técnica y el oficio de la pintura a la aguada.

EJERCICIOS PRACTICOS DE PINTURA A LA AGUADA

Para afirmar mejor estos conocimientos, siguen a continuación una serie de ejercicios prácticos sobre pintura a la aguada, que han de servirle a usted para hacer sus primeras armas en este medio.

En esta serie de formas o modelos presentados seguidamente, hemos intentado resumir todas las dificultades técnicas que puede ofrecer el medio, de forma que, resolviendo estos ejercicios a la perfección, podríamos decir que estaría usted en disposición de solucionar cualquier tema, por complicado que éste fuera. Porque, en la práctica, ¿qué otras dificultades puede ofrecer la aguada de un paisaje, de un bodegón o de una figura?, ¿no son acaso, éstas y todas las imágenes, un conjunto de formas modeladas mediante grisados y degradados planos, cilíndricos, esféricos? Tome, pues, este ejercicio con la importancia que merece; hágalo pensando que es primordial y definitivo para su aprendizaje.

EJERCICIO A. — PINTURA A LA AGUADA DE UN LIBRO

Ante todo una buena construcción, ayudándose incluso con la visión de un libro real, situándolo ante usted como modelo, sirviéndose, si es preciso, de regla y escuadra, calculando situación de la línea de horizonte y de los puntos de fuga, etc. Ha de lograr un dibujo simple, pero perfectamente ajustado (figura 39).

Empiece seguidamente por pintar los planos A y B con una aguada gris, regular, cuidando los límites. Observe la necesidad de reservar ese pico de luz en el extremo a'. Construya, por otra parte, ese suave degradado en el ángulo superior del lomo (b'), simplemente, limpiando el pincel y mojando ese límite mientras el gris de la aguada está todavía húmedo, absorbiendo entonces, armonizando con nuevas pasadas, etc. (Figura 40)

El paso siguiente consiste en pintar el plano C, la tapa del libro, reservando el recuadro del título.

Bien; una vez humedecido todo el plano, dé una pincelada de aguada gris en la parte más alejada, aproximadamente en la zona



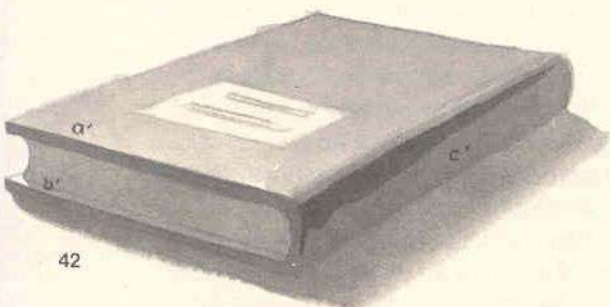
39



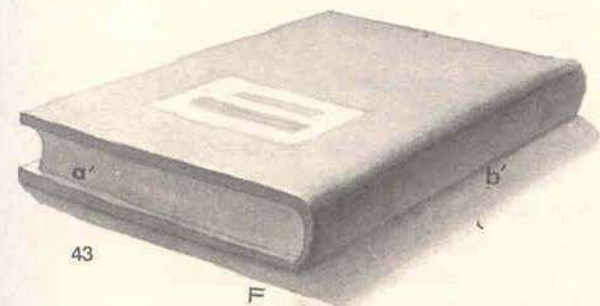
40



señalada con una línea de puntos. Limpie entonces el pincel y extienda esa pincelada hacia abajo, degradando. Como solución final, limpie de nuevo el pincel, séquelo y escúrralo con el trapo (ahí es cuando viene rodado aquello de chuparlo con la boca) y absorba agua y colorante de la parte más próxima, la que ha de quedar más clara, armonizando el degradado.



Refuerce ahora los cantos a' y b' y el plano c' , correspondiente al lomo del libro, pintando con el mismo gris de antes (quizás un poco más intenso) con una nueva veladura o capa que proporciona este tono más oscuro. Con este mismo gris pinte la forma de la sombra proyectada, degradándola en sus límites exteriores (figura 42).



Por último, trate de construir el degradado que nos da la «joroba» de la sombra del lomo, es decir, la parte más oscura de esa sombra. Para comprender la manera de proceder, observe la figura 42 y la imagen del libro ya terminado, en la figura 43. Tenga en cuenta que ha de pintar, primero, una franja oscura como ésta que aparece en la figura 42 y seguidamente, mientras está todavía húmeda (¡Rápido, por favor!), con el pincel limpio y casi escurrido —con un poco de agua, no obstante—, degradar esta franja, absorbiendo y armonizando hasta conseguir el resultado de la figura 43.

Dos cosas, ambas muy importantes. 1.^a: para que ésta o cualquier otra operación similar tenga éxito ES IMPRESCINDIBLE DEJAR SECAR LA CAPA ANTERIOR ANTES DE TRABAJAR ENCIMA CON OTRA; y 2.^a: en éste y en casos parecidos, cuando el degradado no quede bien, o quede mal armonizado, es preferible esperar a que seque y repetir la operación.

Para dar por terminado el ejercicio, refuerce con una línea oscura la zona indicada con b' ; pinte los títulos del libro con

una simple pincelada y degrade la zona a' de las hojas del libro, de forma que se diferencie del plano formado por la tapa.

EJERCICIO B. — PINTURA A LA AGUADA
DE UN CILINDRO Y UN CUBO

Primer paso, como antes, una construcción muy cuidadosa en la que formas y sombras responden a los efectos de perspectiva dados por esta imagen (figura 44).

Empiece luego por pintar con un gris de aguada las caras B y C del cubo, extendiendo este gris hasta la sombra proyectada del mismo. Como antes, también, degrade los límites de esta sombra.

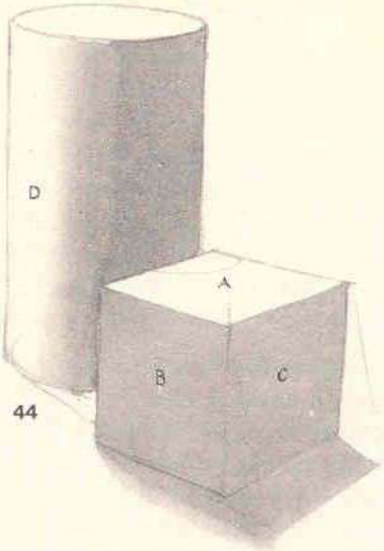
Moje ahora con agua limpia y con el pincel el lado iluminado del cilindro (D). Estando esta zona húmeda, pinte el gris correspondiente a la sombra del cilindro. Degrade este gris en el límite de luz y sombra. (Figura 44). Le aconsejo en este punto que dé la vuelta al papel trabajando este degradado con pinceladas horizontales,

Intensifique la cara del cubo C, acumulando la aguada en el vertice superior izquierdo (indicado con una flecha), para lograr un algo más de oscuridad en esa zona —degradando— que en la opuesta. Pinte la sombra proyectada del cilindro (la del suelo, detrás del cubo). Pase seguidamente a ese degradado suave de la cara A del cubo, pintando desde el fondo y degradando hacia acá (figura 45).

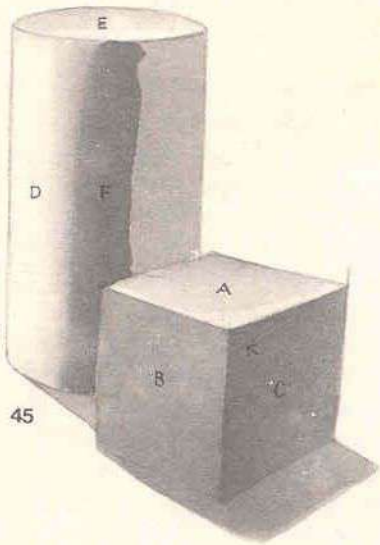
Pinte a continuación el degradado suave del plano superior del cilindro (E) (figura 45).

Por último, pinte el degradado correspondiente a la sombra del cilindro. Empiece por humedecer con agua limpia la zona iluminada D y aplique luego un tono intenso limitando con la misma, degradando hacia el lado derecho y extendiendo el tono hacia la parte en sombra, todo ello mientras esa mancha (F) está húmeda, trabajando rápido para que no se corte, con pinceladas de arriba abajo o dando la vuelta al papel y pintando en sentido horizontal. (Vea la gradación de esta parte en la figura adjunta número 46, comparándola con la anterior, número 45).

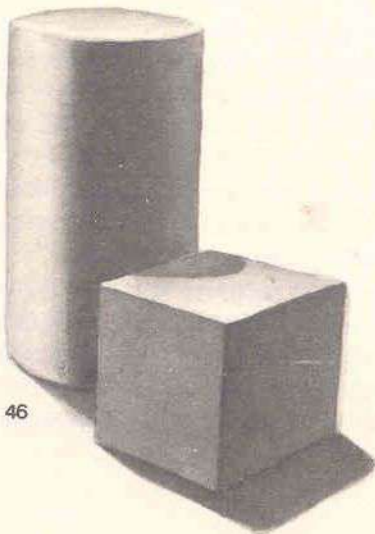
Termine la obra pintando la sombra proyectada por el cilindro encima del cubo.



44



45



46

EJERCICIO C. — PINTURA A LA
AGUADA DE UNA ESFERA

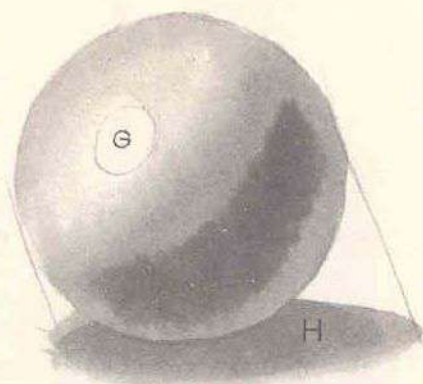
Dibuje primero la esfera con lápiz, ayudándose, si usted quiere con un compás. Calcule y proyecte la sombra de la esfera. Indique con un pequeño círculo la parte de la esfera correspondiente a la luz más alta o brillo de la misma (G), de forma que, en lo sucesivo, deje siempre esta zona reservada, es decir, sin humedecerla ni pintarla.

Empiece por pintar la sombra propia de la esfera, humedeciendo primero, con el pincel y agua limpia, la parte iluminada de la misma (reservando, sin humedecerla, la zona correspondiente al citado brillo G, tiñiendo al propio tiempo, con un gris muy claro (el mismo proporcionado por la construcción del degradado anterior) toda la zona iluminada.

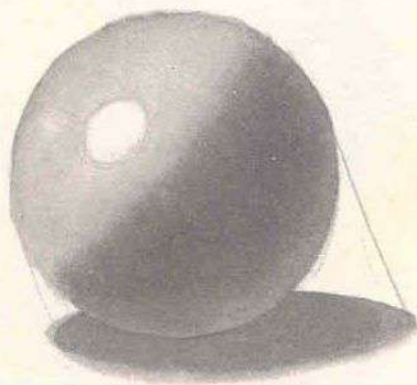
ESPERE A QUE SEQUE TOTALMENTE el agua-tinta anterior. Moje seguidamente con el pincel y agua limpia (con poca agua) la zona en sombra, «degradando el agua» al llegar a la zona iluminada, Pinte a continuación una mancha gris oscura como la que ilustra la figura 47. En este punto, si la humedad de la zona es regular y adecuada, la mancha aplicada se difuminará por sí sola evitando el riesgo de un corte. (Perdón; se me olvidaba. Antes de pintar esa mancha, déle tono a la sombra proyectada de la esfera (H). Espere a que seque esa sombra antes de proceder como queda dicho). Desarrolle después la mancha, degradándola, con el pincel casi seco, sin necesidad en este caso de limpiarlo (Figura 48).

ESPERE A QUE SEQUE, antes de intensificar. En el caso de que no haya logrado un degradado perfecto, recuerde lo dicho anteriormente sobre la necesidad de esperar también a que seque, antes de insistir de nuevo.

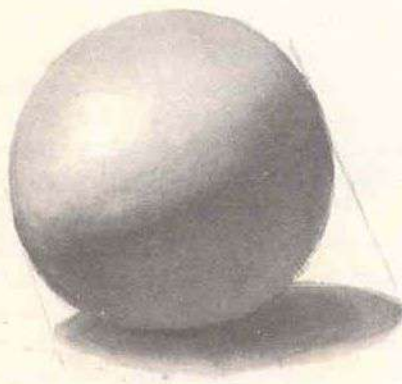
— Y así hasta el final, hasta lograr el resultado que ilustra la lámina modelo. Piense que la parte correspondiente a la luz reflejada ha de ser conseguida mediante absorción de agua y color, que ha de obtener el degradado circular de la parte iluminada, pintando una estrecha franja en el límite de la esfera y degradándolo hacia adentro, hacia el punto de luz máximo.



47



48



49



EJERCICIO D. — PINTURA A LA AGUADA DE LA CABEZA DE UN CABALLO

Se trata ahora de reproducir, pintando a la aguada, la cabeza de un caballo, tomando como referencia el modelo ilustrado en la figura 54. Para entrar con éxito en este ejercicio, es de todo punto imprescindible haber practicado y asimilado absolutamente las enseñanzas prácticas derivadas de los ejercicios anteriores, ya que la técnica y las dificultades de este ejercicio son prácticamente igual que en ellos.

Por ello, no creemos necesario desarrollar este ejercicio paso a paso, considerando que la aplicación de los conocimientos adquiridos ha de ser suficiente para que logre un buen resultado.

CONSTRUCCION PREVIA

Como siempre, debe empezar por una construcción muy cuidada, teniendo en cuenta que de la correcta realización de este dibujo depende gran parte del resultado final. Puede emplear el conocido sistema —usado con frecuencia incluso en el campo profesional— de cuadricular el modelo y pasar luego esta cuadrícula, al mismo tamaño o ampliada a la medida que crea conveniente, sobre el papel de dibujo. En definitiva, y permítame que insista, lo que interesa esencialmente es lograr un dibujo inicial absolutamente correcto.

PRIMERA FASE: VALORACION INICIAL

PINTANDO A LA AGUADA

Empiece por mojar con el pincel y agua limpia, la imagen completa



de la cabeza del caballo. A continuación, pinte un grisado general, «un celaje», en el que, fíjese usted, por favor, se intenta ya, de salida, explicar en lo posible los tonos más claros del modelo. (Figura 50).

SIN ESPERAR A QUE SEQUE LA CAPA ANTERIOR, trabajando sobre mojado, aplique una nueva veladura, acentuando ahora, de manera premeditada, los valores o zonas más oscuras del modelo. (Figura 51).

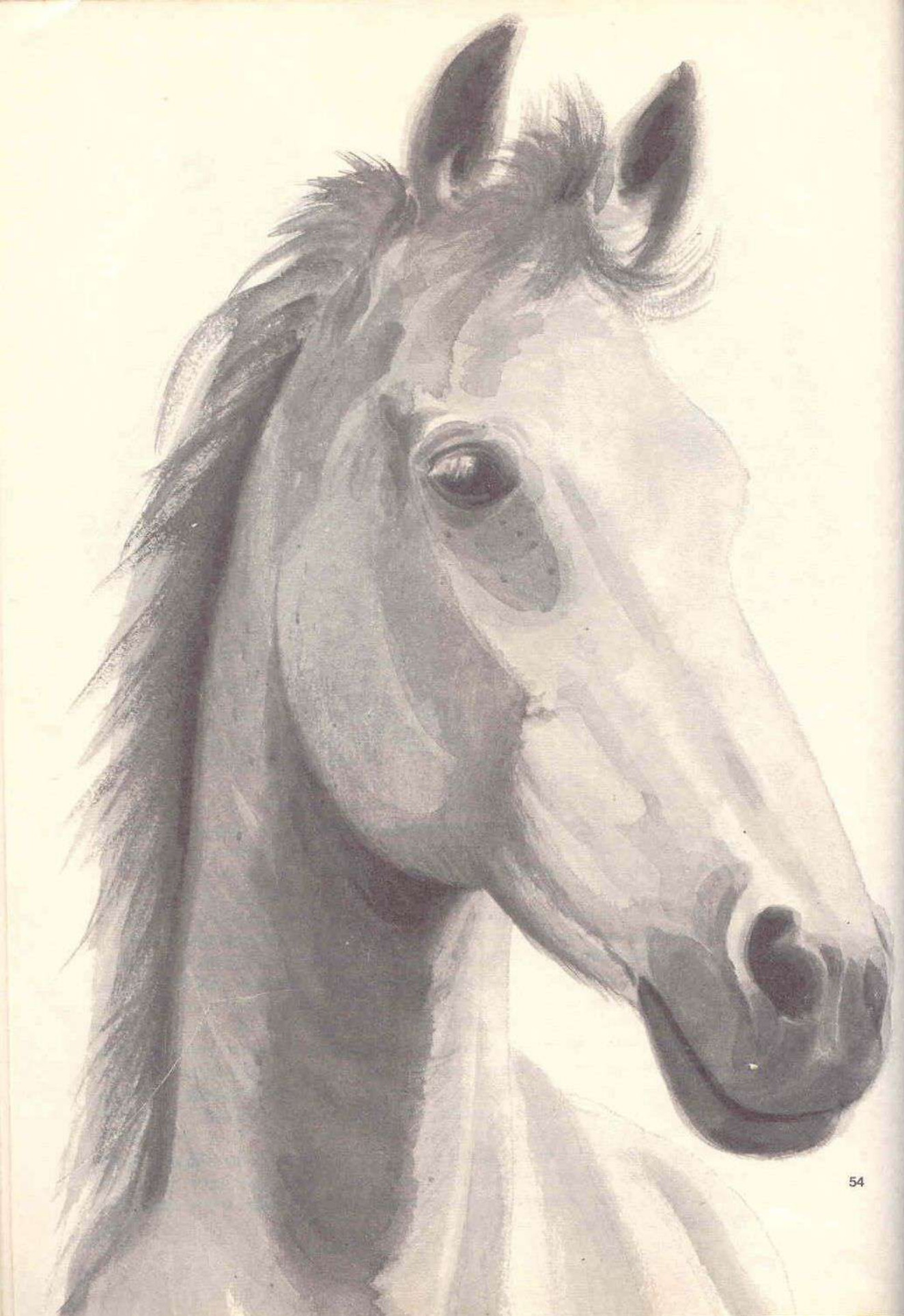
ESPERE AHORA A QUE SEQUEN TOTALMENTE LAS CAPAS ANTERIORES y trabaje más a fondo el modelado, hasta llegar al resultado que ilustra la figura 52.

SEGUNDA FASE: VALORACION DEFINITIVA

Trabajando siempre sobre zonas secas o mojadas, según convenga, aplicando todos los conocimientos adquiridos hasta aquí sobre grisados y degradados, siga valorando, intensificando tonalidades, hasta conseguir este estado casi definitivo, ilustrado en la adjunta figura 53.

TERCERA FASE: ACABADO FINAL

Consulte, en fin, en la figura 54, el estado final de la obra, considerando que esta resolución final está sujeta a un trabajo paciente, calculado, hecho sin prisas, producto de comparaciones continuas entre la obra y el modelo.



LA PINTURA A LA ACUARELA (1)

DEFINICION DE LA ACUARELA

La definición de la acuarela es parecida a la de la aguada, con el solo hecho de que en ésta última el artista pinta con un solo color, mientras que en la acuarela trabaja con todos los colores. Podríamos decir, pues, que:

La acuarela es un género de pintura cuyos colores han de ser diluidos con más o menos agua, pintando sobre papel blanco, conservando los tonos transparentes, excluyendo, por tanto, el pintado con capas espesas.

*

ESTUDIO DE MATERIALES

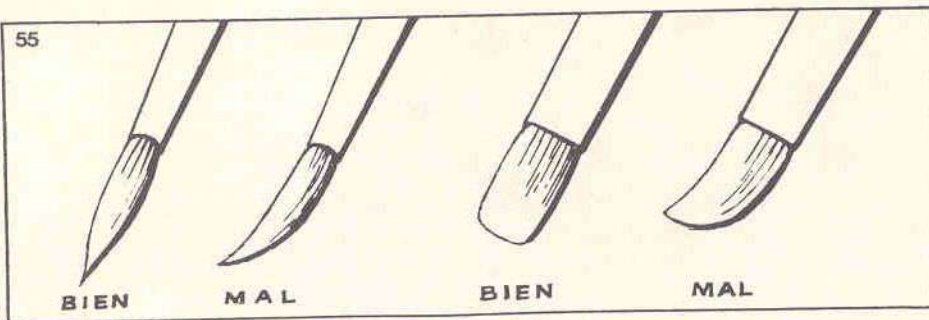
Por la similitud de procedimiento entre la acuarela y la aguada, es posible que al enumerar y estudiar ahora los materiales usados en la pintura a la acuarela, repitamos algunos conceptos ya explicados en el anterior capítulo, dedicado a la pintura a la aguada. Creemos no obstante conveniente este nuevo estudio, tanto para ampliar y afirmar el anterior, como para puntualizar la calidad y uso de los materiales de la acuarela propiamente dicha, revisados y analizados, en este caso, bajo el asesoramiento y punto de vista particular del artista Guillermo Fresquet,

PINCELES

Los pinceles comúnmente usados para pintar a la acuarela, son de pelo de marta o de pelo de meloncillo, ambas clases son de buena calidad, ofreciendo el pelo de meloncillo un algo más de rigidez o temple que el pelo de marta. Pueden usarse, también, pinceles de pelo de oreja de buey, aun cuando la calidad de los mismos es inferior a la de los anteriores. «Un buen pincel para pintar a la acuarela —para decirlo con las mismas palabras de Guillermo Fresquet—, ha de reunir las siguientes condiciones:

1.º — Ha de ser de pelo fino y compacto, con los pelos reunidos en perfecto haz cuando esté mojado. 2.º — Ha de doblarse fácilmente, respondiendo con suavidad a la presión normalmente ejercida por la mano del artista, y 3.º: Ha de volver inmediatamente a su posición normal, es decir, el haz de pelos ha de enderezarse automáticamente, cuando, estando el pincel mojado, deja de hacerse presión con él (Fig. 55) .

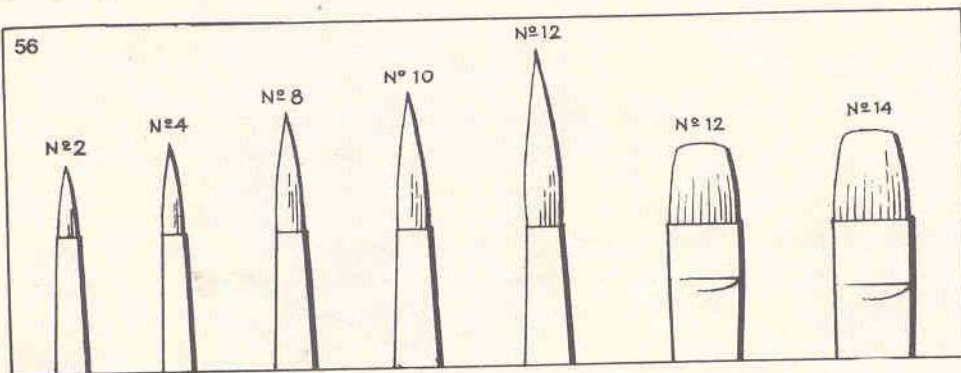
Características de un buen pincel.



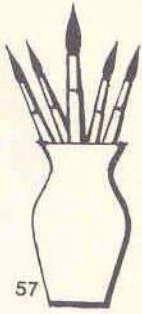
No es recomendable, para pintar a la acuarela en plan artístico, el uso de pinceles finos, de un número muy bajo, con los cuales existe el peligro de condicionar la ejecución de las obras, excediéndose en el acabado y perfilado de pequeños detalles. Por el contrario, interesa un pincel grueso o suficientemente grueso, con buena «panza» (notable diámetro en el centro del haz de pelos cuando el pincel va «cargado» con agua o aguada de color), que permita una ejecución rápida y espontánea. Anotemos a este respecto que si el pincel es de buena calidad, ofrecerá una punta perfecta y compacta, aun siendo grueso y estando húmedo. No interesa por otra parte un gran surtido de pinceles, habida cuenta que en la acuarela, como en la aguada, es necesario lavar constantemente el pincel con agua, para aclarar o absorber colores, para fundir degradados, etc. Dos pinceles redondos, uno del número 8 y otro del número 10 (o uno del número 10 y otro del número 12), y un pincel plano, del tipo llamado *paletina*, del número 12 o 14, serán suficientes en cualquier caso.

Surtido de pinceles necesario.

En fin, para trabajos de tipo publicitario o comercial (ilustración en color de una etiqueta, de una viñeta de reducidas dimensiones, etc.), podrá ser conveniente disponer de un pincel fino, tal como uno del número 2 ó 4 (Fig.56).



Los pinceles de buena calidad son caros. Su conservación es, por tanto, algo que no puede ser pasado por alto. Conviene, ante todo, no dejarlos olvidados dentro del vaso o frasco del agua, cosa que aparte de perjudicar la rigidez y temple del pelo, puede afectar el encolado y



Constitución de los colores a la acuarela.

Presentación y marcas.

¿Tubos o pastillas?

ajuste de los pelos dentro de la virola del pincel, existiendo, además, el riesgo de que la madera del mango haga movimiento por exceso de humedad, afectando el buen ajuste e inmovilidad de ésta respecto a la virola metálica. Interesa, asimismo, lavarlos concienzudamente una vez terminada la obra o cuando ésta sea suspendida hasta el día siguiente. Los restos de color reseco perjudican de manera notable el agrupamiento de los pelos en un haz compacto. Los pinceles, una vez lavados con agua limpia, conviene dejarlos en un jarrón o recipiente con la punta al aire. Si han de estar mucho tiempo sin ser usados, conviene guardarlos con naftalina para evitar la polilla.

LOS COLORES A LA ACUARELA

Los colores a la acuarela están constituidos por pigmentos colorantes de origen vegetal, mineral o animal —esencialmente los mismos utilizados para la composición de los colores al óleo— aglutinados con agua y goma arábiga, a la que se añaden otros ingredientes como glicerina, miel y un agente conservador. La glicerina y la miel tienen la misión de hacer maleable la goma arábiga, evitando así el cuarteamiento posterior de las capas de pintura algo densas. Los colores, una vez preparados, se presentan en pasta, envasada en tubos de estaño, o bien en placas o pastillas sólidas acondicionadas en pequeños godeds o pocillos de plástico o metal pintados de blanco.

No es propio hoy en día que el artista prepare sus colores, habida cuenta que existen varias buenas marcas que fabrican y venden excelentes colores a la acuarela. Entre estas buenas marcas cabe destacar las extranjeras Rembrandt, Talens, Watteau, Paillard, Pelikan, Schmincker, etc. En España se fabrican, entre otras, las marcas Pescador y Taker.

La mayoría de estas marcas fabrican, indistintamente, sus colores en tubos y en pastillas, ofreciendo un muestrario que alcanza, en las marcas importadas, de cincuenta a sesenta colores distintos. Esta extraordinaria variedad viene dada por el hecho de que en muchos casos, como ocurre con la pintura al óleo, el profesional de la acuarela prefiere elegir su propio surtido. Es corriente, no obstante, por parte de los fabricantes, la presentación de tubos o pastillas acondicionados en cajas metálicas, conteniendo el surtido de colores previamente elegidos. Existen a este respecto, en el mercado, cajas de colores de 6, 8, 10, 12 y hasta 24 colores, que en cualquier caso, una vez agotados, pueden ser repuestos con tubos o pastillas sueltas.

Cabe preguntarse aquí si es preferible la utilización de tubos o pastillas, es decir, cuál de los dos sistemas puede ser más conveniente: el color en pasta, envasado en tubos, o el color sólido, presentado en placas o pastillas.

Pues, bien; no existe a este respecto un criterio fijo. Parece, no obstante, que la acuarela en tubos, por el hecho de ofrecer la pintura en pasta, rápidamente soluble en agua, facilita la labor del profesional, propenso en muchos casos a una ejecución espontánea y febril... lo cual no priva para que la acuarela en placas o pastillas tenga también sus adeptos. Desde luego, en el caso de trabajar con pastillas sólidas, es imprescindible que éstas sean de calidad, ofreciendo un máximo de solubilidad o, lo que

es lo mismo, un rápido efecto de disolución y pigmentación al aplicar sobre la pastilla el pincel «cargado» con agua. Las pastillas han de ser «frescas», recién fabricadas, para que los pigmentos sean fácilmente solubles.

El surtido de colores más comúnmente usados por el artista profesional es el siguiente:

Colores a la acuarela comúnmente usados por el profesional:

Amarillo limón	Carmin
Amarillo oro	Verde esmeralda
Ocre amarillo	Azul cobalto
Siena quemada	Azul ultramar
Bermellón	Negro

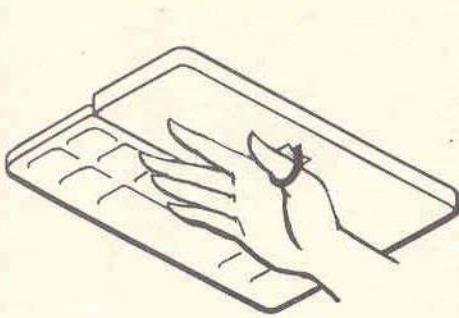
En algunas cajas es corriente hallar, además de los colores mencionados, el color blanco, generalmente servido en tubo. La marca alemana Pelikan, por ejemplo, incluye en sus cajas un tubo de Blanco Permanente. Esto parece contradecir, en principio, la norma generalmente divulgada de que el color blanco debe ser excluido de la técnica de la acuarela. Apresurémonos a puntualizar que, en estos casos, el color blanco, aparte ser un «blanco transparente», se incluye en el surtido como auxiliar de determinados colores (para obtener un gris —con ayuda del negro— de determinadas características y matiz, por ejemplo). Es de notar, por otra parte, que aun existiendo en la técnica de la acuarela la «prohibición» de utilizar el blanco como color cubriente, se admite entre los profesionales la utilización de un blanco como el mencionado para resolver «trazos» blancos muy delgados: líneas representando cordajes de embarcaciones pintados sobre un cielo azul, pequeñas o delgadas ramas de árbol de color claro, sobre fondo oscuro, etc.

Sobre el blanco de acuarela.

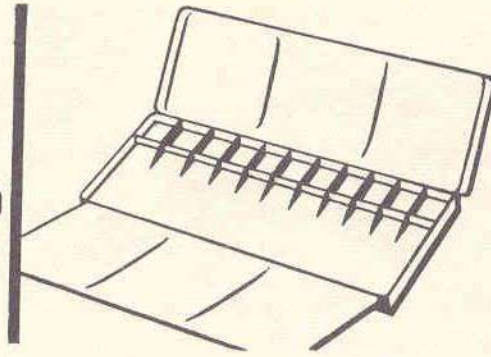
PALETAS

Las cajas de acuarela cumplen actualmente la doble función de contener o guardar los colores y de servir como paleta o utensilio en el que tienen lugar las composiciones y mezclas de colores. Esta última función, tan necesaria cuando el artista pinta fuera del taller, en un paisaje al aire libre, por ejemplo, hace que los fabricantes construyan las cajas en metal, con el interior pintado y esmaltado de blanco, formando en la tapa una serie de cavidades que, a modo de pocillos o pequeños recipientes, permiten depositar pequeñas cantidades de agua para preparar aguadas de color, aparte la preparación de mezclas con colores más densos, el ensayo de un color dado comprobando su intensidad y tonalidad, etc. De acuerdo con esta idea, algunas cajas de acuarelas no sólo ofrecen las cavidades mencionadas en la tapa, sino también en la caja propiamente dicha

Las cajas de acuarela utilizadas como paleta.



58



59

En fin, para que la función de caja-paleta sea más perfecta, todas las cajas modernas llevan debajo una anilla especial, en la que el artista puede introducir el dedo pulgar, sosteniéndola entonces con la misma mano que sujeta los pinceles, en la posición normalmente usada para pintar al óleo (Figura 58).

Aparte la adaptación de la caja-paleta explicada, existen en el mercado paletas para pintar a la acuarela, especialmente diseñadas para este fin. En su mayoría son metálicas, sobresaliendo el modelo clásico, en forma de óvalo o rectangular, parecidas a las usadas para pintar al óleo, y un modelo verdaderamente especial, muy estimado por los profesionales de la acuarela: una auténtica caja-paleta, diseñada para pintar con acuarela en tubos, constituida por dos o tres cuerpos, en forma de estuche plegable. Uno de estos cuerpos ofrece una serie de compartimentos o pequeñas casillas en las que el artista deposita el color saliendo del tubo. El resto del estuche se halla dividido en suaves huecos o cavidades como las descritas en las cajas. Los compartimentos citados permiten dejar en ellos restos de pintura, que son aprovechados en sesiones subsiguientes. Naturalmente, para que esto sea posible, es necesario reservar un compartimento para cada color, de forma que el destinado, por ejemplo, a azul cobalto sea usado y reabastecido siempre con azul cobalto (Fig. 59).

Trabajando en el estudio o taller, es perfectamente viable que el profesional utilice como paleta un simple plato de loza, situando en el borde los colores —de tubo, en este caso—, y realizando las mezclas en el fondo del plato. También es corriente en el estudio el uso de pocillos individuales, de loza o material plástico, de una sola cavidad, o de tres o más cavidades (Fig. 60, 61, 62).

Cabe recordar, por último, la utilización, como paleta, por parte de muchos profesionales, trabajando en el taller y en asuntos de reducido tamaño, de un simple retal de papel en el que se realizan mezclas y pruebas previas, frotados para rehacer la punta del pincel o para descargarlo de aguada, etc.

Sea cual sea el tipo utilizado, conviene establecer y mantener un orden en la distribución de colores, situándolos y mezclándolos siempre en el mismo lugar, con lo cual se facilita la labor y se obtiene una mayor

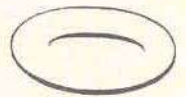
Paletas especiales para pintar a la acuarela.



60



61



62

pureza en la mezcla de colores. Este orden puede venir dado por la siguiente distribución:

ORDEN DE LOS COLORES EN LA PALETA

de derecha a izquierda:

Blanco
Amarillo limón (o cadmio medio)
Amarillo Oro (o amarillo naranja)
Ocre amarillo
Siena Quemada
Bermellón
Carmín
Verde esmeralda
Azul cobalto
Azul ultramar
Negro

Observe en esta distribución el hecho de distanciar los colores claros de los oscuros, el blanco del negro, los amarillos de los azules, etc., intentando al propio tiempo aparejar los más afines entre sí: amarillo y ocre, bermellón y carmín, etc.

TRAPOS, ESPONJAS, SECANTES

Una retal de tela, viejo y limpio, es del todo imprescindible para secar y absorber exceso de agua del pincel, cuando se está en plena tarea.

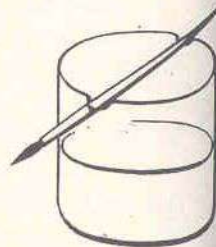
Algunos artistas utilizan, además, una pequeña esponja, atada en el extremo de un mango de pincel inservible, usándola para lavar el papel con agua limpia antes de pintar, para absorber agua y color de una zona todavía húmeda o para conseguir efectos especiales de textura y acabado. Guillermo Fresquet conoce este utensilio especial y su aplicación, pero no lo usa. El prefiere realizar todos estos menesteres con un pincel plano tal como el descrito anteriormente.

Puesto en el estudio o taller, también el profesional echa mano, algunas veces, de papel secante blanco, para obtener, más que nada, efectos texturales, absorbiendo agua y color, provocando «cortados», etc.

RECIPIENTES PARA EL AGUA

Para pintar a la acuarela se utiliza agua corriente. Lo propio es disponer de dos vasos, utilizando el agua de los mismos para un primer y segundo lavado de los pinceles. Existen en el mercado vasos especialmente diseñados para este fin, con dos pequeños picos o vertedores en el borde, facilitando la colocación del pincel (Figura 63). Pero como quedó dicho en las enseñanzas sobre la aguada, sirve perfectamente para el caso cualquier tarro de cristal —de los usados para conservas— en forma de vaso, con suficiente capacidad para que el agua no se ensucie a las primeras de cambio.

Un retal de tela
viejo y limpio:
una pequeña
esponja o en su
defecto un pincel
plano.





64

Estos vasos o recipientes sirven sólo para trabajar en el estudio o taller. Para ir al campo, al aire libre, existen otros tipos de recipientes de los que hablaremos más adelante, en estas mismas páginas.

EL PAPEL DE ACUARELA

La pintura a la acuarela ha de ser realizada sobre papel blanco. La clase y calidad del papel tiene una importancia primordial. En general puede decirse que todo papel de buena calidad, rugoso, bien encolado y de un gramaje alto, es decir, grueso, es apto para pintar a la acuarela. Podemos concretar estos factores diciendo que:

El papel para pintar a la acuarela ha de responder a una fabricación muy cuidada, con un encolado apropiado al uso. La buena calidad nace en principio de la primera materia, constituida, en los papeles de dibujo de alta calidad, por trapos de hilo transformados en una pasta muy fina. La hoja de papel es, en esencia, el resultado de disponer una delgada capa de esta pasta, en estado húmedo, sobre un fino tamiz metálico que permite escurrir el líquido sobrante (proceso de fabricación del papel *a la mano* o *a la tina*). La hoja es sometida entonces a una serie de procesos entre los cuales existe el del encolado. La mayor o menor cantidad de cola determina, para nuestros efectos, el grado de absorción de humedad en el momento de pintar a la acuarela. Una falta total de cola promovería el que el color se esparciera, tal como ocurre cuando dejamos caer una gota de agua en un papel secante; el encolado excesivo daría lugar a una especie de impermeabilidad, es decir, a que las aguadas de color tardaran mucho en secarse, cosa que promovería *cortes* e irregularidades en los

Características del
papel para
pintar a la acuarela.

lavados. Lo ideal es que el encolado permita un secado de la acuarela relativamente rápido, dando tiempo a absorciones con el pincel —a «sacar blancos y claros» rechupando el agua y el color con el pincel—, a modificaciones del color mientras éste está húmedo, etc., pero sin obligar al artista a esperar el secado durante un tiempo excesivo, perjudicial para el resultado espontáneo de la obra.

El papel ha de ser rugoso, ofreciendo un grano perfectamente visible, que permita la aplicación de veladuras sin *cortados*, promoviendo, además, esa especie de minúsculos posos de color en las diminutas profundidades dadas por el grano, característica distintiva de la pintura a la acuarela. Conviene subrayar a este respecto que *los papeles satinados o de grano muy fino no son apropiados para pintar a la acuarela*.

El grano del papel constituye un factor decisivo en el acabado y factura de la obra. El grano grueso es indicado, en general, para la pintura de obras de gran tamaño, a toda hoja, en las que la apariencia granulosa, con el consiguiente poso y oscurecimiento del color en los intersticios del papel, promueven y conducen a una realización amplia, de grandes masas de color, fregados con el pincel, etc. a una visión, en definitiva, más impresionista. Por el contrario, el papel de grano fino, promueve una mejor armonización de los lavados que, por lo mismo, conduce a un acabado más minucioso, propio para cuadros de tamaño reducido, adecuado también para acuarelas destinadas a ilustrar mensajes publicitarios, portadas para libros, viñetas o ilustraciones editoriales o comerciales, etc.

El papel de acuarela, en fin, ha de ofrecer un grueso suficiente para que no se ondule o arruge, formando bolsas, como consecuencia de la humedad. (Guillermo Fresquet afirma, con razón, que ese ondulado o formación de bolsas constituye una dificultad en ocasiones infranqueable no sólo para el aficionado sino incluso para el profesional. Cabe recordar aquí la fórmula de «montar y tensar el papel para evitar deformaciones debidas a la humedad de la aguada», citada anteriormente al explicar la técnica de la pintura a la aguada. «Como solución transitoria —explica el propio Fresquet—, puede aplicarse el sistema de humedecer el papel, mojándolo con un pincel, es decir, con poca agua, y sujetarlo entonces al tablero con ocho o doce chinchetas, comprobando luego que, al secarse, queda relativamente tensado.)

Existen en el mercado varias marcas de papel de calidad que ofrecen las características reseñadas: entre ellas cabe destacar las extranjeras procedentes de las fábricas Canson, de «Canson & Montgolfier», la marca inglesa Whatman, las alemanas Turm, Universal, Schoellerstern, etc., y la marca española Guarro, especializada en papeles de dibujo. En su acepción más común el papel de acuarela es llamado papel Torchón. Todas estas marcas ofrecen papeles de distinto grueso y de diferentes grados de arrugado o graneado. En la mayoría de los casos el dibujo de la marca es visible por transparencia, indicando esta *marca al agua* —como dicen los entendidos— el lado correspondiente a la cara del papel.

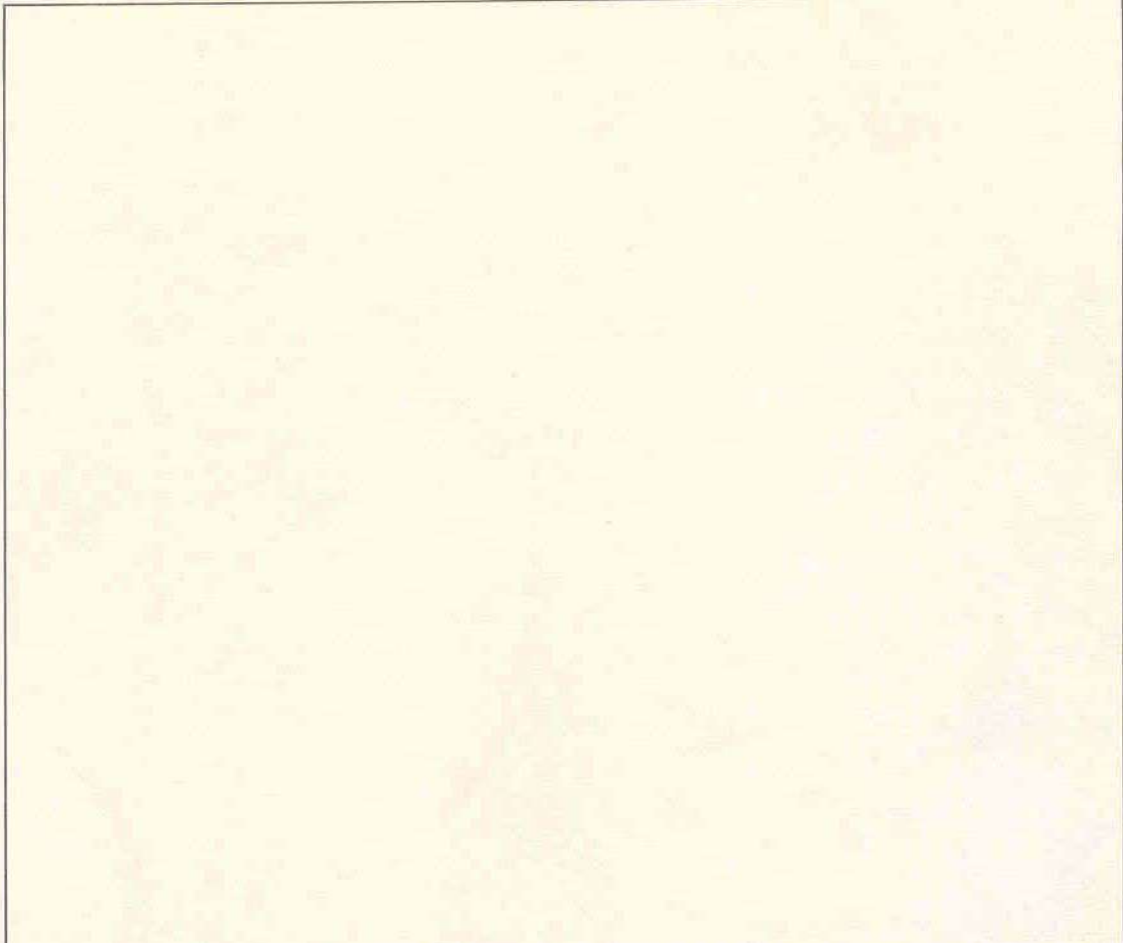
Se sirven, además, papeles de acuarela montados sobre cartón que aparte eliminar el problema del arrugado y las consiguientes bolsas debidas a la humedad, facilitan en sí mismos la función del tablero o soporte.

El papel para acuarela ha de tener grano.

Posibilidades del papel según el grano.

El problema del arrugado promovido por la humedad

Marcas de papel de acuarela de calidad.



65 Muestra de papel especial para pintar a la acuarela, fabricado en España por la acreditada casa "Guarro"

NO HAY REGLA SIN EXCEPCIÓN

Le he dicho hace un momento que *los papeles de grano muy fino no son apropiados para pintar a la acuarela*. Y hemos visto luego que el papel típico para la acuarela es el que responde a las características del papel Torchón, es decir, un papel de calidad y textura como el de la muestra adjunta. Pero no hay regla sin excepción. Fresquet y otros acuarelistas utilizan, muchas veces, para sus acuarelas, un papel tipo Canson o un papel similar al «Offset», habida cuenta que mientras sea un papel absorbente, que no rechace la humedad, esto es, un papel que no sea excesivamente satinado y encolado, ofrecerá una superficie idónea y perfecta para pintar a la acuarela.

En cualquier caso, tal como quedó dicho en las enseñanzas sobre pintura a la aguada, lo conveniente es probar varias calidades y clases de papel, hasta dar con el que mejor se adapte al temperamento y oficio o especialidad de cada uno, perseverando entonces en el uso del mismo.



Como ejemplo de lo dicho sobre un tipo de papel diferente al Torchón, vea a la izquierda la reproducción de un fragmento de una acuarela de Guillermo Fresquet, pintada sobre un papel de dibujo de grano fino de características iguales a las mencionadas en los párrafos anteriores.

SOPORTES

Guillermo Fresquet utiliza normalmente una carpeta de dibujo o un tablero de madera, según se tercie, para trabajar en el estudio. Cuando es tablero de madera sujeta el papel con chinchetas; cuando es carpeta, lo hace con ayuda de unas pinzas metálicas. En cualquier caso apoya el tablero —o la carpeta— sobre la mesa de dibujo y el regazo, inclinándolo más o menos el soporte, en un subir y bajar adecuado al momento, a la consecución de determinados efectos regulados por mayor o menor cantidad de agua y color.

Tablero de dibujo
o una carpeta como
soporte.

Naturalmente, el equipo de utensilios descrito en los párrafos anteriores ha de ser ampliado con algún que otro cachivache especial cuando el artista ha de ir al campo, al aire libre, para pintar un paisaje urbano, una marina, una escena del puerto, o un paisaje rupestre en pleno campo. No es práctico por ejemplo, ir al campo con un vaso de cristal para el agua...

He aquí, pues, la lista y características de estos utensilios especiales:

EQUIPO ESPECIAL PARA PINTAR AL AIRE LIBRE

Dejemos constancia ante todo que sin necesidad de adquirir útiles especiales, con el equipo descrito anteriormente, es perfectamente posible pintar al aire libre. Con entusiasmo y afición, todos los que somos ahora profesionales fuimos un día a pintar a la acuarela con una simple carpeta bajo el brazo, la caja de acuarelas, una botella corriente de cristal y un vaso de aluminio, sin más, sin caballete, sin taburete, buscando por ahí un lugar en la sombra, un tronco o una piedra para sentarnos y una fuente o un grifo para llenar la botella y el vaso («¡Y bien que disfrutábamos —comenta Fresquet—!»).

Pero, bueno. Hay que reconocerlo: los tiempos han cambiado y la vida bohemia, la incomodidad y las privaciones, no cuadran con estos tiempos. En resumidas cuentas es necesario:

UNA CAJA PARA LOS COLORES

Si se pinta con pastillas sólidas, la misma caja metálica con la tapa dividida en compartimentos o huecos para mezclar y componer colores y la anilla de debajo para utilizarla como paleta, la misma caja, digo, resolverá todas las funciones. Ahí es cuando podríamos decir que las pastillas ganan a los tubos.

Cajas especiales
para acondicionar
los materiales y
utensilios de la
acuarela.

Si se pinta con tubos, será necesaria una caja o estuche de madera de tamaño reducido. Las hay en el mercado diseñadas especialmente para contener los colores, la paleta, los pinceles, trapos, etc. incluyendo un recipiente metálico para el agua.

UNA PALETA

Pintando con tubos será imprescindible la paleta, bien sea de las clásicas, parecidas a las de óleo, o una de forma especial como la descrita anteriormente.

Paleta.

GUARDA PINCELES

Puede ser conveniente adquirir una bolsa especial de piel o de plástico para llevar los pinceles, preservando las puntas o pelos de los mismos. Dicha bolsa puede ser sustituida fácilmente por dos cartones, en uno de los cuales haya un par de gomas para sujetar los pinceles.

Para pre
los pinceles

RECIPIENTES PARA EL AGUA

En los comercios dedicados a la venta de utensilios para dibujo y pintura hallará usted varios modelos de recipientes metálicos, de forma plana y alargada, con tapón roscado, para llevar y almacenar una cantidad de agua suficiente, cuando se sale al campo a pintar. Será necesario, además, un vaso de plástico o aluminio.

Recipien
especial
llevar a

UNA CARPETA

Aun en el supuesto de que use caballete, es necesaria una carpeta para llevar y acondicionar el papel de acuarela, aparte la utilidad de transportar, luego, la acuarela terminada.

Carpeta
acondici
papel.

Como queda dicho antes, esta carpeta puede suplir, en plan de economías, el uso de un caballete de campaña.

CABALLETE DE CAMPAÑA

Existen en el mercado caballetes plegables especialmente diseñados para pintar a la acuarela, algunos combinando y presentando en una sola pieza el caballete y la caja. Es perfectamente posible y corriente, no obstante, el uso de un caballete de campaña para pintar al óleo, adaptado a la función de pintar a la acuarela. Esta adaptación consiste, en la mayoría de los casos, en sujetar al caballete la carpeta y el papel para pintar a la acuarela, en vez de la tela para pintar al óleo.

Un cab
especial
corrient
al óleo

UN TABURETE

Y, en fin, puestos a hacer bien las cosas, pensemos en un taburete plegable que nos permita sentarnos donde creamos más conveniente. Los hay de madera, con el asiento de lona y las patas de madera, del todo metálicos... para todos los gustos y pesos, según puede ver en la adjunta figura 11.

Taburete

POSIBILIDADES DE LA PINTURA A LA ACUARELA

Considerada como medio artístico la acuarela puede situarse en un segundo importante lugar después de la pintura rey: el óleo. Sus posibilidades son prácticamente infinitas por lo que respecta a temas, como muy bien lo demuestra el hecho de que en museos y colecciones famosas

MATERIALES TAKER PARA
PINTAR A LA ACUARELA



ARRIBA: A y B, recipientes para disolvente de pintura al óleo y para limpieza de pinceles, adaptables a la pintura a la acuarela. C y D: pocillos y placas para acuarela.

A LA IZQUIERDA: E y F, caballete y taburete plegables, indistintamente para pintar al óleo o a la acuarela. ARRIBA: G, H, I, caballete especial para acuarela, tablero de dibujo y caja-estuche para pintura al óleo y pintura a la acuarela.

de todo el mundo existan pinturas a la acuarela sobre paisajes, figuras retratos, bodegones. Es indudable, no obstante, que el tema más adecuado para la acuarela es el paisaje, particularmente en su manifestación rural o urbana y en la pintura de marinas. Paisajes rupestres con algunas viejas casas, calles o plazas rústicas o típicas, una vista con acantilados o embarcaciones ancladas en la playa, escenas de puerto, escenas de ambiente ferroviario o industrial, son temas apropiados para pintar a la acuarela, tanto por sus bellezas naturales como por existir en ellos formas de vida relacionadas con el hombre, aspecto éste generalmente tenido en cuenta por el artista.

Posibilidades.

La acuarela es utilizada también en el campo artístico como medio ideal para proyectar y estudiar, a pequeño formato, grandes cuadros de composición para ser luego pintados al óleo, o para ser llevados, posteriormente, a grandes murales decorativos pintados al óleo, al témpera o al fresco.

Cabe citar también la utilidad de la acuarela como medio normalmente empleado en arquitectura y decoración de interiores, al proyectar y dibujar vistas en perspectiva de edificios, tiendas, establecimientos e interiores en general, así como en el proyecto o diseño de objetos, máquinas y utensilios.

En el arte comercial y publicitario la acuarela es uno de los medios más utilizados, tanto para proyectar cualquier tipo de trabajo como para realizar ilustraciones destinadas a portadas de libros, anuncios en color, portadas de folletos, viñetas destinadas a un prospecto, folleto o etiqueta, etc. Recordemos, por ejemplo, que el famoso ilustrador Jesús Blasco utiliza la acuarela para pintar historietas en color. El propio Fresquet realiza selectos Christmas para ser impresos en grandes ediciones, pintando a la acuarela.

La acuarela en el arte comercial y publicitario.

La acuarela es igualmente el medio ideal para pintar imágenes destinadas a la literatura infantil: cuentos, enciclopedias, cartillas escolares, etc. Asimismo es el medio idóneo para la creación artística de películas de dibujos y filmlets publicitarios, tanto para estudiar los personajes como para pintar escenas correspondientes a fondos.

La única limitación concerniente a la acuarela se refiere al tamaño de la obra. No es propio, en efecto, pintar a la acuarela obras de gran tamaño, cuadros o paneles decorativos que sobrepasen la medida standart de una hoja de papel de acuarela (47 x 68 ó 52 x 65 cms., como medida ya muy grande). Lo corriente es trabajar al tamaño de media hoja: 34 x 47 cms. ó 32 x 52 cms.

Medidas corrientes la rama artística.

Medidas normalmente usadas para cuadros pintados a la acuarela:

34 x 47 cms. ó 32 x 52 cms.

Naturalmente, en los trabajos de tipo comercial o publicitario no existe una medida standart. El original o pintura definitiva se realiza en cada caso al mismo tamaño del impreso o a una medida proporcionalmente mayor que, por lo general, no excede de una mitad más. Ejemplo: una portada para un libro, que mide 14 x 20 centímetros, podrá ser realizada al mismo tamaño, o con un 25 % de aumento, a 17,5 x 25 cms., o con un 50 % de aumento —mitad más—, a 21 x 30 cms. Este aumento proporcional, al ser reducido a su tamaño original por el fotograbador, permite una mejor reproducción impresa.

Medidas en la rama comercial y publicitaria.

TEORIA, TECNICA Y OFICIO DE LA PINTURA A LA ACUARELA

Comparando una pintura al óleo con una pintura a la acuarela, incluso el más profano se da cuenta de que en el cuadro al óleo la pintura es gruesa, forma una capa espesa en la que se aprecia la cualidad cubriente del medio, mientras que en la acuarela las capas de color son

En la acuarela el papel actúa como regulador del tono o intensidad del color.

delgadas, imperceptibles, transparentes, limitándose a teñir el papel. Esta cualidad transparente es una de las principales características de la pintura a la acuarela. Proviene, simplemente, de que en la pintura a la acuarela, los colores se rebajan o aclaran con agua, en vez de hacerlo con color blanco. Para pintar al óleo, por ejemplo, un color rosa, el artista mezcla pintura roja y pintura blanca, obtiene un rosa cubriente, con el que puede pintar y cubrir incluso un color más oscuro. En la acuarela ese mismo color rosa ha de ser logrado con rojo y agua, rebajando el rojo, aclarándolo con agua y contando con que el papel reflejará su color blanco a través de la delgada capa de rojo. En la acuarela, pues, el blanco del papel actúa como regulador del tono o intensidad del color, es decir, hace las veces del color blanco del óleo. Una pequeña dosis de color rojo con notable cantidad de agua, permitirá al papel reflejar gran cantidad de luz blanca, proporcionando un rosa pálido. Aumentando la dosis de color rojo, la transparencia será menor, el blanco del papel será menos visible, resultando de ello un color rosa subido. En fin, cuando el color rojo sea aplicado con poca agua, la capa de pintura, aun siendo delgada como una finísima película, cubrirá el blanco del papel proporcionando un rojo intenso.

¿Consecuencias de este hecho, del hecho de que la acuarela es un medio cuya característica principal es la transparencia?

PRIMERA: PINTANDO A LA ACUARELA NO ES POSIBLE SUPERPONER
UN COLOR CLARO SOBRE UN COLOR OSCURO

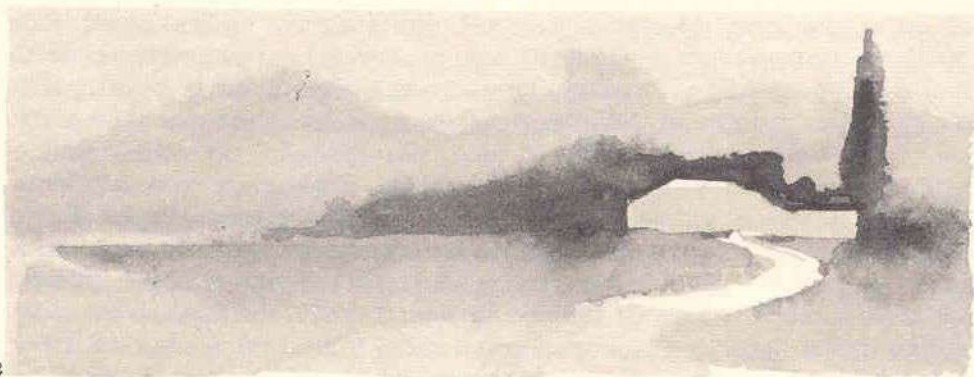
Volvamos al óleo. Imagine que usted pinta al óleo un color morado. ¿Podrá pintar encima un amarillo claro? Sí, desde luego. Quizás sea necesario esperar a que la capa de morado esté seca —o no, depende— pero el caso es que usted podrá pintar encima con amarillo claro, sin ninguna dificultad. Pintando a la acuarela, en cambio, para lograr un amarillo claro usted tendrá que diluir una pequeña dosis de color amarillo con agua, logrando una veladura de color incapaz de superar y cubrir la intensidad de la primera capa morada.

SEGUNDA: PINTANDO A LA ACUARELA ES NECESARIO
«IR DE MENOS A MAS»

Naturalmente, si no es posible pintar con colores claros sobre colores oscuros, no habrá más remedio que pintar «yendo de menos a más», es decir, subiendo el tono y el color progresivamente, pensando que siempre estaremos a tiempo de oscurecer, por ejemplo, un azul claro, superponiendo otra capa de azul y convirtiéndolo en un azul más oscuro. Lo cual nos lleva a una nueva consecuencia:

TERCERA: PINTANDO A LA ACUARELA LOS BLANCOS Y COLORES
CLAROS HAN DE SER RESERVADOS PREVIAMENTE

Si en el paisaje que estamos pintando hay una casita blanca rodeada de árboles y maleza, deberemos pintar primero el verde de esas hierbas y esos árboles, reservando el blanco de la casa. Si al lado de la casa



68



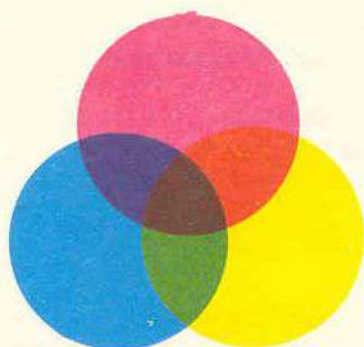
69

hay un camino de color tierra claro, habrá que pintar primero —o después, pero reservando en tal caso la forma del camino— el color siena claro del sendero, superponiendo luego el siena oscuro que lo limita, es decir, «yendo de menos a más», con la posibilidad de insistir luego, con una nueva capa, intensificando el color del camino y de los márgenes. (Fig. 69).

Pero no todo han de ser dificultades. Esa posibilidad de intensificar tonos aplicando nuevas capas de color, permite, también, en determinados casos, modificar o entonar colores. Imagine usted, por ejemplo, que ha pintado un prado verde. Suponga que una vez dada la primera capa comprueba que ese verde tiende demasiado al amarillo, es un verde excesivamente amarillento. Bastará entonces aplicar una nueva capa de verde azulado o de azul celeste para que el verde anterior vire hacia el azul perdiendo su tendencia amarillenta. Todavía es posible que dentro de ese prado exista un árbol o unos matorrales de color verde más oscuro, con tendencia, éste, al rojo, es decir, un verde tostado, o un verde vejiga, o simplemente un caqui. Será suficiente entonces pintar encima del verde luminoso un verde rojizo e incluso un rosa subido, para que el reflejo del anterior unido a la transparencia del último proporcionen el color deseado.

Modificando colores mediante la superposición de capas.

Esta posibilidad de la acuarela (condicionada siempre a pintar *de menos a más, con colores oscuros sobre colores claros*) nos lleva a recordar qué colores pueden ser logrados con la superposición o mezcla de otros. Empecemos por subrayar que:



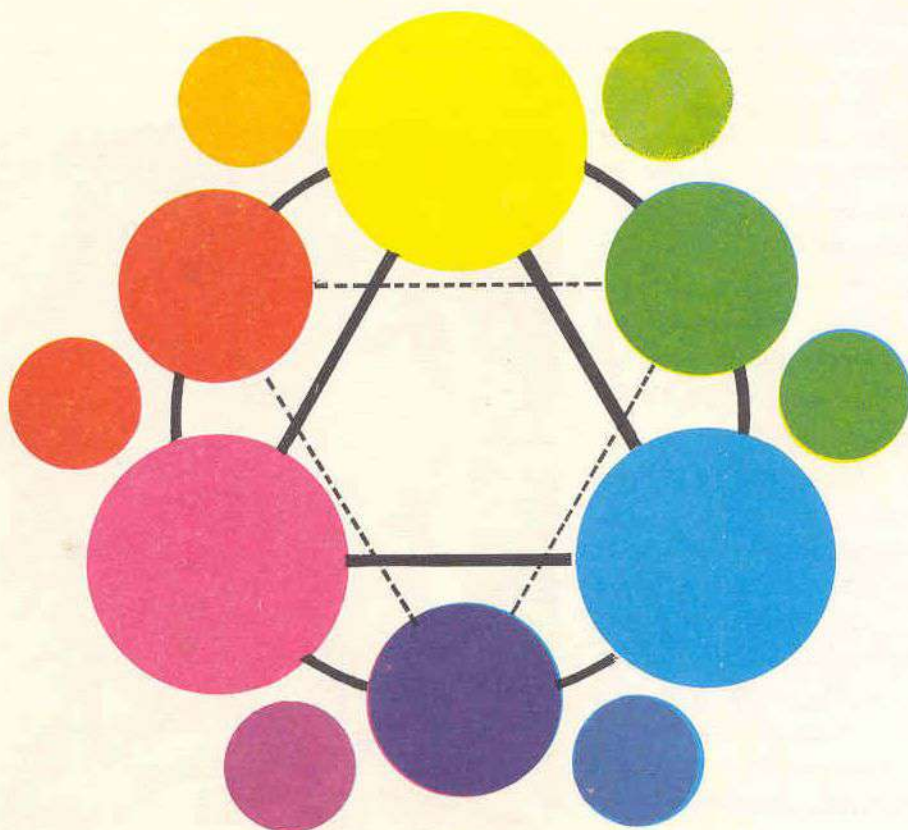
Con sólo los tres colores primarios
AZUL CYAN (O AZUL PRUSIA)
PURPURA (O CARMIN)
AMARILLO

es posible obtener todos los colores de la naturaleza, incluido el negro. (Figura 70).

70

Teorías del color.

En efecto —y perdone que insista—, como usted ya sabe, la mezcla por pareja de los tres colores primarios mencionados proporciona la obtención de tres nuevos colores llamados secundarios. Estos a su vez, mezclados con los primarios, permiten obtener seis colores terciarios. Mezclando entonces los primarios y secundarios con los terciarios, se obtienen doce cuaternarios, etc. etc., hasta llegar a una gama de colores infinita. Lo recuerda usted, ¿verdad? (Fig. 71).



71

PRIMARIOS CON PRIMARIOS = SECUNDARIOS:

púrpura	+	amarillo	=	rojo
amarillo	+	azul cyan	=	verde
azul cyan	+	púrpura	=	azul oscuro violáceo

PRIMARIOS CON SECUNDARIOS = TERCIARIOS:

amarillo	+	verde	=	verde claro
verde	+	azul cyan	=	verde esmeralda
azul oscuro	+	azul cyan	=	azul ultramar
azul oscuro	+	púrpura	=	violeta
púrpura	+	rojo	=	carmin
rojo	+	amarillo	=	naranja

Guillermo Fresquet, nos da en este magnífico apunte una muestra de la técnica y posibilidades de la «acuarela húmeda», un procedimiento basado en la aplicación del color sobre papel o capas todavía húmedas, proporcionando esa sensación atmosférica ofrecida por la imagen adjunta.

El procedimiento a seguir para pintar una acuarela con este estilo será estudiado con todo detalle en el próximo capítulo, dentro de una serie de ejercicios proyectados e ilustrados por el propio artista autor de este apunte.



Hasta aquí la teoría de la acuarela y sus normas. Viene ahora la técnica y el oficio con sus artilugios, trucos y tretas, capaces de modificar algunos de estos principios. Así, por ejemplo, el de que es necesario pintar «de menos a más», o el de que en la pintura a la acuarela los blancos y colores claros han de ser reservados previamente.

No, no. No es que vayamos a contradecir lo dicho. En principio las normas son del todo válidas: hay que pintar de menos a más, subiendo progresivamente tonos y colores, y hay que reservar, de salida, los blancos y colores claros. Pero...

CUALIDAD INTRINSECA DE LA ACUARELA: LA RAPIDEZ DE EJECUCION.

En la pintura a la acuarela no es concebible un cuadro realizado en varias sesiones. Por lo menos en la acuarela tal como se entiende hoy. Puede que el preciosismo y la minuciosidad de algunos maestros del siglo pasado les obligara a suspender la sesión y a dejarlo para el día siguiente por falta material de tiempo; pero en la acuarela al estilo de hoy, no.

Según todos los artistas y tratados modernos, la acuarela ha de entenderse como una pintura de impresión, como una obra que capta un momento dado del paisaje, con el tiempo justo para pintar «ese sol, esos colores, esos efectos de luz y sombra». En estas condiciones, la actitud del artista no puede ser otra que la de un hombre puesto en una especie de trance, poseído de algo así como una fiebre que pone en juego todas sus facultades: su sentido de las proporciones y dimensiones, su retentiva de las formas, su percepción del color, su capacidad de verlo, dibujarlo y pintarlo todo a la vez. Para pintar un paisaje a la acuarela, no son presumibles más de dos horas. Permítame repetirlo con negritas:

**Un espacio aproximado de dos horas
es el tiempo máximo necesario para
pintar un paisaje a la acuarela.**

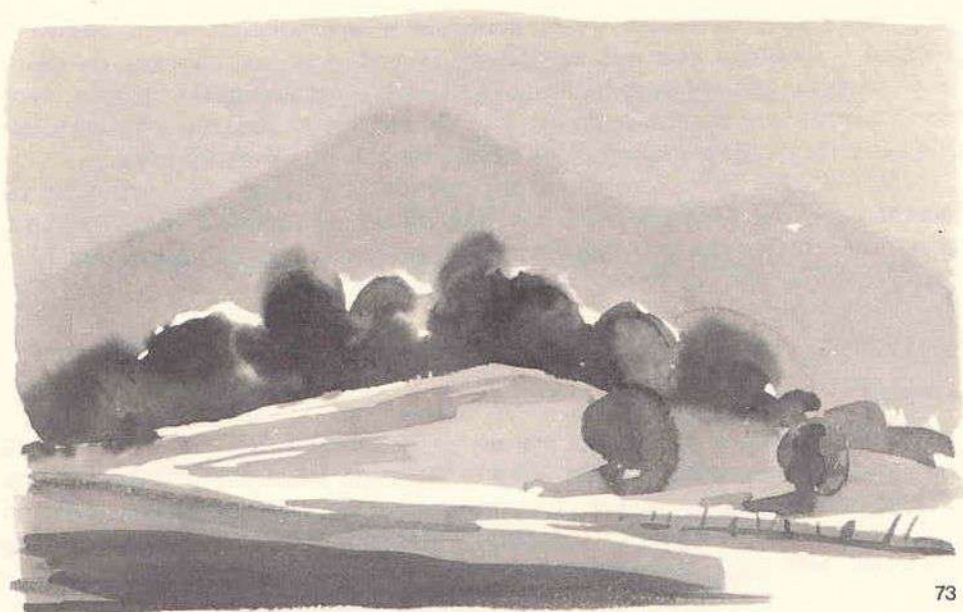
Quizás no sea arriesgado afirmar que esta rapidez de concepción y ejecución es la causa indirecta de ese estilo llamado *húmedo*, apreciado y puesto en práctica por muchos artistas actuales.

EL ESTILO DE ACUARELA «HUMEDA»

Si usted moja primero el papel con agua limpia y sin esperar a que seque, pinta luego, por ejemplo, un prado verde en primer término, y sin esperar a que seque del todo, pinta al fondo una cadena de montes azules. Si aprovechando todavía la humedad insiste encima del primer verde con un verde más oscuro, pintando una franja con árboles y matas de hierba... si sigue con esa misma técnica, absorbiendo agua, en algunas ocasiones, para limitar formas, para contrastar, añadiendo color en otras..., usted estará entonces pintando una *acuarela húmeda*, logrando un estilo peculiar, en el que las formas resultan atmosféricas, sin

La acuarela actual ha de entenderse como una pintura de impresión.

Técnica de la acuarela «húmeda».



73

límites definidos, particularmente en los perfiles y volúmenes alejados (Figura 73). (Los efectos proporcionados por la acuarela húmeda tienen aplicación, en especial, en los temas poco contrastados tales como paisajes grises, sin sol, escenas nubladas, días lluviosos, etc. La técnica de la acuarela húmeda es conveniente, además, en general, para representar términos alejados, celajes, fondos, etc. aun cuando el tema sea contrastado, en un paisaje a pleno sol, por ejemplo).

«PINTANDO» COLORES CLAROS SOBRE OSCUROS

Volvemos ahora a aquello de que los artilugios de la técnica pueden crear excepciones en los principios teóricos, viendo que con el estilo explicado de la acuarela húmeda, es posible hasta cierto punto «pintar» con colores claros sobre colores oscuros. Es posible, por ejemplo, «abrir un blanco» sobre esa cordillera de montes azules —de un azul gris, violáceo, oscuro— citado en el párrafo anterior, y construir a partir de ese blanco un caserío de paredes encaladas situado en el horizonte de primer término (Figura 74). Es posible, asimismo, eliminar parcialmente el color verde del prado y transformarlo en un color tierra más claro.

El procedimiento es sencillo recordando la manera de sacar blancos explicada en las enseñanzas anteriores sobre técnica de la aguada, más que más en este caso, en el que la humedad del papel y del color se supone que es constante. Como entonces, bastará limpiar el pincel, escurrirlo y absorber la aguada y el color de la parte correspondiente.

Pero no nos hagamos muchas ilusiones. El sistema es del todo válido para obtener «blancos atmosféricos», es decir, blancos algo sucios en los que persiste el tinte del color anterior... aceptable, no obstante, para el caso, habida cuenta que el blanco puro no existe, o por lo menos no es exigible en un cuerpo situado algo lejos del espectador. Sirve, tam-

Sacando blancos con el pincel; absorbiendo agua y color con el pincel.



74

bién, como hemos dicho, para transformar un color, pero contando con que el segundo no podrá sustraerse del todo a la influencia colorante del primero, es decir, sabiendo que ese color tierra más claro del ejemplo anterior tendrá, por más que intentemos disimularlo, cierta tendencia verdosa, de amarillo limón, cuando menos. Pero, bueno; teniendo en cuenta los principios de armonización del color, según los cuales es deseable que en el cuadro exista una gama determinada, una entonación dominante, es posible que esa ligerísima entonación verdosa armonice perfectamente con el verde de los árboles. Así que... sí, quedamos en que el procedimiento es válido.

PEQUEÑOS Y GRANDES BLANCOS... SIN RESERVAS PREVIAS

La teoría, y esta vez también la práctica, nos enseña que en la acuarela los blancos han de ser reservados previamente, los blancos han de venir dados por el blanco del papel. Otra cosa, supone, en principio, un truco o manipulación que en la acuarela pura no es aceptable. Perder de vista esta norma es caer en el pastiche, en el hacer indisciplinado del principiante, incapaz de lograr una buena acuarela.

Ahora bien; la teoría —y la práctica, en este caso, lo repito— tiene sus más... y el oficio tiene sus menos. En plan de oficio el profesional se salta, algunas veces, esta norma a la torera, haciéndolo, eso sí, con mucho disimulo. Se vale para ello, en unos casos, de pintura a la cera blanca, en otros, del extremo del palo o mango del pincel, y en casos extremos, de pintura a la acuarela blanca.

Sistemas para
abrir blancos.

RESERVANDO BLANCOS CON CERA O COLOR BLANCO A LA CERA

Si usted traza sobre un papel blanco con una barrita de color a la cera blanco, o simplemente con cera virgen, comprobará que, pintando luego por encima con colores a la acuarela diluïdos con agua, la zona tratada

con cera repele el color, permaneciendo blanca, mientras las zonas que rodean ese blanco quedan pintadas, como es lógico, con el color aplicado. O sea que para reservar, por ejemplo, el palo de una embarcación y el reflejo de ese palo en las quietas aguas del puerto, bastará «pintar» con cera, o con color a la cera blanco, el palo y los brillos de agua (habiendo previamente construido el dibujo con lápiz plomo), para que luego sea posible pintar y *pasar por encima* con el pincel empapado en color, manteniendo el blanco brillante, puro.

Reservas previas hechas con cera.

El procedimiento es usado, en algunos casos, para obtener texturas o efectos especiales, no ya en plan de reservar pequeños blancos, sino de encerar zonas más amplias, con pases más o menos superficiales de la cera que procuran luego planos de color gofrados, restregados de color, moteados irregulares, etc.

CONSTRUYENDO PEQUEÑOS TRAZOS BLANCOS CON EL EXTREMO DEL MANGO DEL PINCEL

Es corriente en un paisaje, en una marina, en un bodegón, la existencia de pequeños brillos o luces en forma de trazos algo gruesos de forma regular o irregular: el brillo o la luz de una rama o tronco delgado el perfil luminoso de una forma cilíndrica, delgada, de un plano poco profundo visto en perspectiva, etc. Reservar de buenas a primeras, dejándolo con el blanco del papel, una forma de este tipo, supondría un esfuerzo y un estorbo notables. Lo corriente entonces es sacar o abrir ese blanco con el extremo superior del mango o palo del pincel. Se requieren para ello dos únicas condiciones: que la punta del mango esté cortada en forma de cuña y que la zona en que hemos de abrir el blanco esté húmeda. Pero, a ver, cuidado: la cuña del pincel no puede ser cortante, recién hecha y afilada, sino todo lo contrario, blanda, gastada, redondeada, para que procure un «trazo» ancho, hecho de una sola vez, pero sin arañar ni perjudicar la fibra del papel. Por otra parte, la humedad de la zona ha de ser muy poca, la pintura ha de estar recién aplicada, formando cuerpo (siendo la zona oscura, la pintura llevará poca agua) en ese punto en que el secado es cuestión de poco rato. En estas circunstancias, al restregar con cierta energía con la cuña del pincel, éste se lleva el color o «abre» fácilmente el blanco del papel (fig. 75).

«Trazando» blancos con la punta del mango del pincel, en forma de cuña.

...O CON EL CANTO DE LA UÑA DEL DEDO ANULAR O MEÑIQUE

«Cada maestrillo tiene su librillo». Fresquet realiza la operación anterior «trazando» con el canto de la uña, en un pase único y rápido, de derecha a izquierda, llevándose, como quien dice, el color (fig. 76).

...o con el canto de la uña.

PINTANDO PEQUEÑOS BLANCOS SIN DISIMULOS CON EL BLANCO DE ACUARELA

Ya hemos hablado de esta última concesión a las cosas del oficio. Ya hemos dicho que para lograr pequeños blancos, puntos o topos de reducido tamaño, trazos muy delgados, el profesional recurre a veces



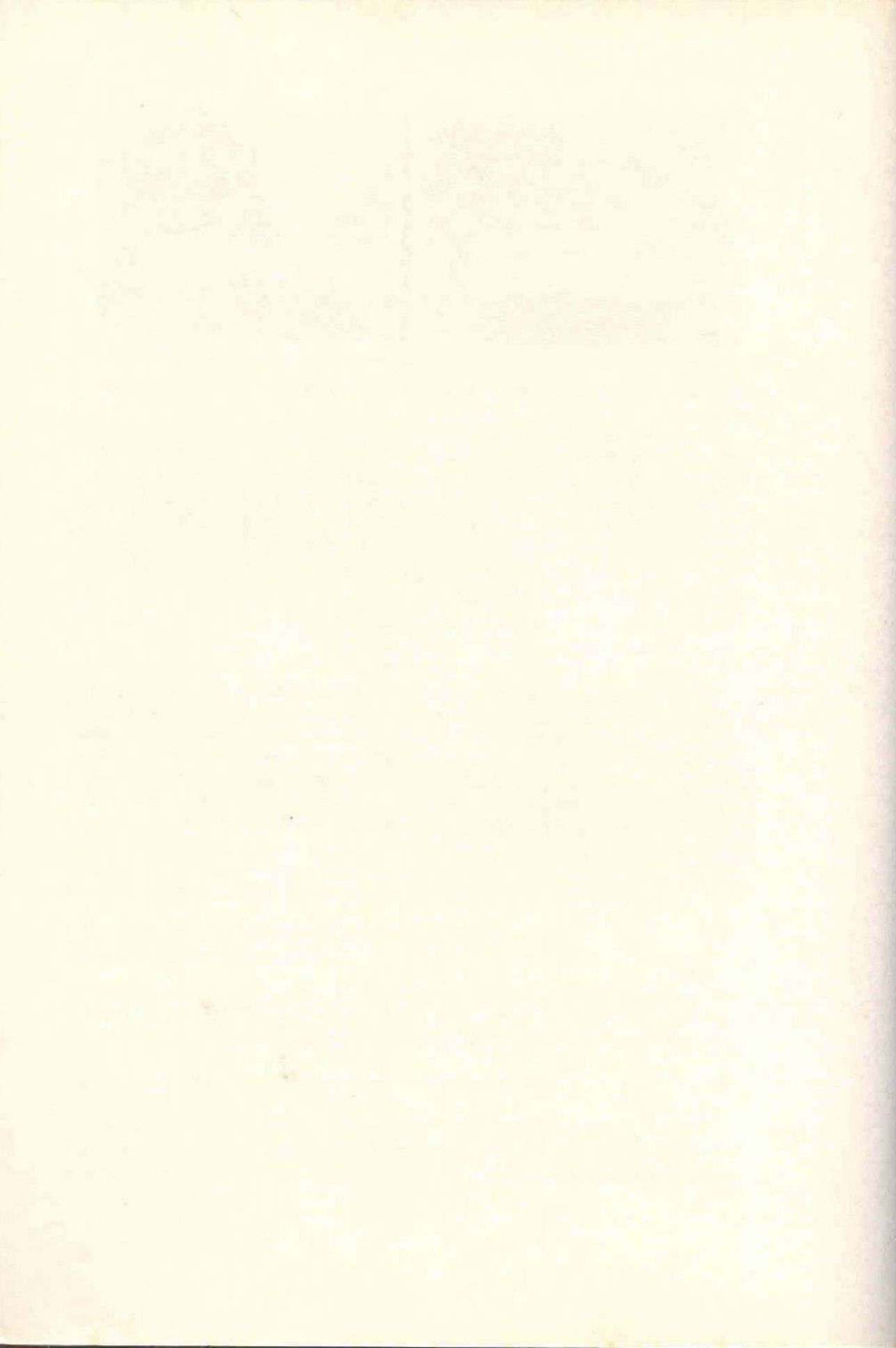
al uso de la acuarela blanca, aplicada más bien espesa, como pintura cubriente.

¡No abuse de
estos trucos!

Quede ahí el conocimiento de esos trucos, pero ¡por favor!, no abuse de ellos. Piense que el profesional los usa, pero de ningún modo cuenta con ellos. Porque para él no tienen trascendencia, para él cuenta tan sólo la capacidad de desarrollar el medio como tal, porque él sabe que la acuarela no admite la manipulación, el manoseo, la «cocina» de los desaguisados. Cuando una acuarela va mal, no queda limpia y transparente, no hay truco que pueda salvarla. Es mejor archivarla como recuerdo de lo que uno no debe hacer.

★

Le decíamos a usted, al hablar de la técnica de la aguada, que la acuarela es en todo parecida a aquella. Las enseñanzas prácticas dadas entonces nos excusan ahora de repetir e insistir sobre cómo pintar una **zona regular y uniforme**, cómo restar color de una zona recién pintada, qué es un cortado y cómo evitarlo, cómo pintar un degradado, etc., etc. La aplicación a la acuarela de aquellos conocimientos, nos va a permitir ahora pasar directamente al estudio práctico de este medio, pintando directamente los siguientes temas:



PRACTICA DE LA PINTURA A LA ACUARELA

Guillermo Fresquet está aquí, con usted.

.....

—Cuando quieras, Parramón, podemos empezar.

—Por mí, de acuerdo. ¿Qué crees preferible hacer en primer lugar?

—Pues, mira; en principio creo que es muy interesante aprender a componer todos los tonos y colores, trabajando sólo con los tres primarios.

—Con ayuda del negro, ¿verdad?

—Sí, claro; pero sólo en algunos casos.

—Bien, pues; mientras tu vas pintando, yo te sigo, tomo mis notas y voy explicando, punto por punto, todo lo que haces. ¿Vale?

—Vale.

.....

Este es el plan: Fresquet pintará a la acuarela mientras yo, Parramón, explicaré lo que hace y cómo lo hace, comentando con él, de cuando en cuando, algún aspecto particular. Usted, por su parte, seguirá estas explicaciones de una manera práctica, es decir, pintando, llevando a cabo el mismo proceso, siguiendo al pie de la letra las enseñanzas de Fresquet.

CON SOLO TRES COLORES... Y NEGRO

Fresquet trabajará, para empezar, con sólo tres colores, los tres primarios, y la ayuda adicional del negro. En su caja de acuarelas los tres primarios son:

El azul ultramar (o azul prusia, si en su caja existe este color).

El carmín.

El amarillo limón (o amarillo cadmio medio).

Para que esta enseñanza sea más eficaz, Fresquet y yo hemos pensado en la necesidad de iniciar estas prácticas con sólo los tres colores mencionados (y el negro), teniendo en cuenta que con ellos es posible obtener todos los colores de la naturaleza. Es necesario aprender y recordar a este respecto que:

En todos los colores de la Naturaleza existe siempre una mayor o menor dosis de azul, de carmín y de amarillo.

El color ocre es producto de una gran cantidad de amarillo, una menor cantidad de carmín y una menor todavía de azul. El color verde oliva está compuesto por amarillo y azul, el primero en cantidad algo mayor que el segundo, y una muy pequeña dosis de carmín. Mezclando los tres colores en cantidades casi proporcionales se obtiene el negro (en realidad un pardo muy oscuro), etc. etc., Cuando uno conoce las posibilidades de estos tres colores, el problema de las mezclas ha terminado.

Con solo tres
colores...

A todo esto, Fresquet ha sujetado el papel a un tablero de madera, con varias chinchetas, para evitar en lo posible bolsas y arrugas producidas por la humedad. Ha puesto agua limpia, ha abierto su caja de colores...

Bien; ¿está usted preparado ya?

Tal como comentábamos con Fresquet en la página anterior, vamos a comenzar esta serie de ejercicios prácticos sobre pintura a la acuarela, con un ejercicio muy concreto sobre mezcla y composición de colores.

En las páginas 62 y 63, podrá ver usted reproducido el modelo para la realización de este ejercicio. Se trata de una lámina en la que hay un total de 35 colores diferentes, logrados todos con los tres colores primarios y el negro.

Como usted puede comprender, la misión de este ejercicio es puramente educativa. Se trata de que aprenda —antes de ponerse a pintar un tema concreto— qué debe hacerse y qué colores han de mezclarse, para obtener un tono o un color determinado. Es un primer paso inicial, pero que nosotros consideramos absolutamente imprescindible. Es más: no cabe la menor duda de que del éxito obtenido por usted en este primer ejercicio depende en gran modo el resultado que pueda lograr después en todos los demás.

Con esta idea, pues, vamos a empezar.

Empiece por proveerse de una hoja de papel de acuarela, de una cualquiera de las marcas indicadas anteriormente. Con un lápiz de graduación algo dura, empiece por trazar, *muy flojo*, los recuadros que deberán servirle para componer en ellos los colores del modelo.

Prepare los utensilios necesarios para la realización de este ejercicio, a saber: tablero de dibujo, papel, agua, pinceles, trapo para secado de pinceles, retal de papel para hacer las veces de «paleta» o superficie en la que probar colores, etc.

Recuerde que el papel de acuarela legítimo, al ser humedecido, se ondula con mucha facilidad, promoviendo bolsas que entorpecen y dificultan la labor. Para solucionar este problema, cabe poner en práctica el procedimiento de montar y tensar el papel, explicado en la página 17 de este mismo libro, al hablar de la pintura a la aguada. Creemos, no obstante, que esta medida no es necesaria, si tiene usted la precaución de hacer lo siguiente:

I. — Humedezca toda la superficie del papel con agua limpia, utilizando un pincel de paletina ancho, una pequeña esponja o en su defecto un trapo viejo limpio (en este último caso frote muy suavemente con el trapo húmedo, para no deteriorar la fibra del papel).

Primero: humedecer el papel con agua limpia.

II. — Sitúe el papel sobre el tablero de dibujo, dejándolo así, húmedo, durante un breve espacio de tiempo para que la superficie se dilate, es decir, para que la fibra dé de sí por efecto de la humedad.

III. — Pasado este breve espacio de tiempo, antes de que el papel pueda secar, sujételo al tablero con ocho o más chinchetas, procurando, al propio tiempo, tensarlo (sin llegar a un tensado exagerado).

Sujételo al tablero, mientras está húmedo, con algunas chinchetas.

Tomando estas precauciones, la formación de bolsas y el ondulado, en el momento de pintar, serán mínimos

Para la realización de estos primeros ejercicios, le recomiendo que retire de su caja de acuarelas los colores que no ha de usar, evitando así, posibles confusiones.

Tenga a mano un retal de papel para pruebas. Utilice un pincel del número 10.

Y ya, permítame sólo recordarle, antes de empezar, que :

Los colores que deberá usted usar para realizar éste y los dos ejercicios siguientes, equivalentes a los tres colores primarios, son:

**Amarillo limón
Carmín
Azul ultramar
(y negro)**

REALIZACION DEL EJERCICIO

Siguiendo la técnica ya conocida por usted, empiece por pintar los degradados simples, sin mezclas, de los colores amarillo limón, carmín, azul ultramar y negro, reproducidos en el margen izquierdo del modelo.

(Vea las páginas, 62 y 63.)

Pinte a continuación el muestrario de colores, siguiendo el orden normal, de izquierda a derecha. He aquí lo que debe usted hacer en cada caso para obtener el color deseado :

- 1º. — Leer la referencia de los colores que intervienen en cada caso, de acuerdo con las enseñanzas siguientes.
- 2º. — Componer el color, efectuando las mezclas correspondientes en las cavidades de la caja de acuarelas.
- 3º. — Probar el matiz obtenido en el papel-paleta.
- 4º. — Pintar el color definitivo.

Claro está, lo ideal sería que usted lograra el color deseado a la primera, sin necesidad de insistir con nuevas capas, o sin tener que recurrir a «sacar» color, es decir, a rebajar, absorbiendo. Lo corriente, sin embargo, es que usted tenga que modificar algún color. Tenga en cuenta entonces estas dos normas :

En cualquier caso
es preferible
«quedarse corto».

- a) En caso de error es siempre preferible «quedarse corto», para tener la oportunidad de intensificar y ajustar el color con una nueva capa.
- b) La modificación y ajuste de un color es preferible hacerla, en principio, sobre mojado. Cabe, no obstante, un último ajuste, a condición entonces de que la capa anterior esté seca.



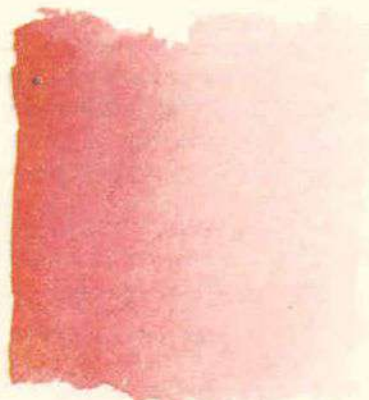
Amarillo limón (degradado)



Amarillo limón claro



Amarillo limón



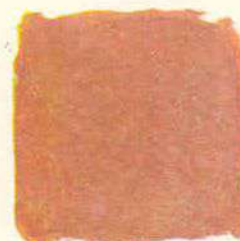
Carmin (degradado)



Amarillo naranja



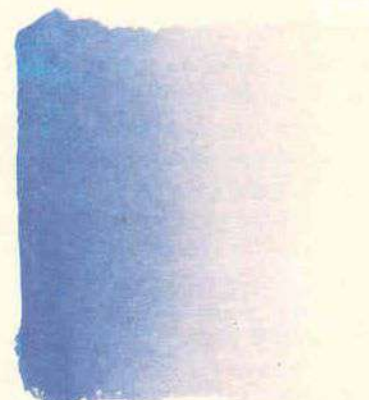
Naranja



Rojo Inglés



Tierra siena tostada



Azul Ultramar (degradado)



Verde claro



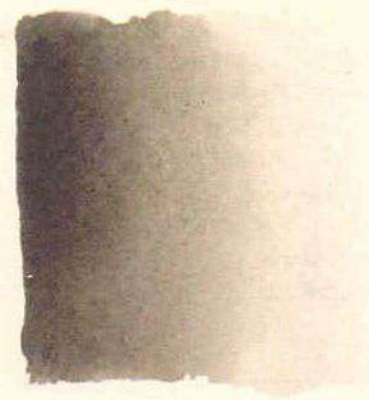
Verde brillante



Azul celeste



Azul cobalto claro



Negro (degradado)



Gris neutro medio



Gris neutro oscuro



Amarillo oro



Ocre amarillo claro



Ocre amarillo oscuro



Tierra siena natural



Rosa



Bermellón



Rosa-carmin



Carmin



Tierra sombra natural



Pardo



Gris oscuro "caliente"



Negro



Verde oscuro



Caki



Verde esmeralda



Verde vejiga



Azul ultramar



Azul ultramar oscuro



Violeta-carmin



Violeta



Gris medio "caliente"



Gris medio "frio"



Gris oscuro "frio"



Negro

ESTOS SON LOS COLORES, ESTE ES EL ORDEN A SEGUIR:

- Amarillo limón claro**Simplemente con *amarillo limón y agua*.
- Amarillo limón***Amarillo* tal como viene de la pastilla, un poco espeso para que resulte intenso.
- Amarillo oro**Primero *amarillo* intenso, como el anterior. Luego, mientras está mojado el amarillo, añadir una aguada muy clara de *carmin* (¡Cuidado! el carmin tiñe mucho. Una pizca de nada es suficiente para obtener un rosa como el necesario en este caso).
- Ocre amarillo claro**Ha de obtener, primero, un *amarillo oro* como el anterior. Añada luego, estando el anterior todavía húmedo, un poquitín de *azul y negro*. (¡Atención al azul y al negro! Son colores intensos. A poco que se descuide, le resultarán demasiado intensos.)
- Ocre amarillo oscuro***Igual al anterior*, aumentando ligerísimamente la cantidad de *carmin, azul y negro*.
- Tierra sienca natural**Empiece por componer un color *amarillo oro*. Déjelo reposar unos momentos para que tome cuerpo y tiña realmente el papel. Pero, atención: antes de que seque del todo, conservando todavía humedad, añada un *violeta acarminado*, producto de carmin y un poco de azul, con bastante agua. Es importante que esa aguada violeta tenga una ligera tendencia al carmin.
- Amarillo naranja***Amarillo* muy denso, pastoso, y *carmin* aplicado en húmedo, aumentando progresivamente la cantidad de carmin hasta lograr el color de la muestra.
- Naranja***Igual al anterior*, con mayor cantidad de *carmin*.
- Rosa***Carmin* diluido con agua y una pizca de *amarillo*.
- Bermellón**Mucho *amarillo*, pastoso, denso, añadiendo después *carmin*, sin ser éste tan intenso, a fin de que «respire» el amarillo.
- Rosa-carmin***Carmin* muy diluido con agua y una pizca de *azul*.
- Carmin**Primero una veladura aguada de *azul*. Luego, cuando la aguada azul esté todavía un poco húmeda, añadir *carmin* intenso.
- Rojo inglés**Primero componer un *naranja* algo subido y luego, en

mojado, añadir un poco de *azul* para agrisarlo. Ha de resultar un *siena* con dominante *carmin*.

- Tierra siena tostada** *Amarillo intenso*, pastoso y *carmin*, para conseguir primero un *naranja* algo subido. Añadir luego, en mojado, *azul* y *negro*, éste último en mayor cantidad. Es posible entonces que sea necesario insistir con el *carmin* para lograr ese color de tierra rojiza oscuro.
- Tierra sombra natural** Estamos en una línea de colores más bien oscuros, por tanto, de calidad cubriente. Es natural, por ello, que en casos así sea necesario trabajar con colores más densos, más espesos, con menos agua. Lo propio para obtener este color de manera progresiva es: primero obtener un *ocre oscuro*, a base de mucho amarillo, un poco de *carmin* y otro poco de *azul*. Pasar entonces a un *siena natural* (siempre con poca agua, pintando sobre mojado, mezclando, por decirlo así, sobre el mismo papel). Intensificar por último con los tres primarios, oscureciendo el anterior *siena*, colaborando en ello, si conviene, el *negro*. En última instancia ha de lograrse un color *tierra oscuro*, con *tendencia fría*, es decir, algo azulada.
- Gris oscuro «caliente»** Es importante lograr esa tendencia «caliente» constituida por la presencia de un *ocre amarillo oscuro* dentro de la dominante *gris*. La composición de este color debería nacer, en principio, de la *mezcla de los tres colores primarios* en partes prácticamente iguales, aplicados sobre una capa seca de *ocre amarillo oscuro*. En la práctica, sin embargo, usted puede ayudar esta composición, con *negro* y *blanco* que ya de por sí darían *gris*, al que sólo haría falta un poco de *ocre* (compuesto por amarillo oro y un poco de *azul* y *negro*). De cualquier manera no es un color difícil de lograr. (Por desgracia el *gris* está siempre «acechando» en la paleta, como usted ya sabe.) Una sola advertencia: no use el blanco como color cubriente, pastoso. Por el contrario, dilúyalo en agua para que actúe como color, pero resultando transparente.
- Negro** Tal como viene de la pastilla, un poco espeso para que cubra.
- Verde claro** *Amarillo* algo intenso y un poco de *azul*.
- Verde brillante** Igual al anterior con más *azul*.
- Verde oscuro** Igual al anterior, con más *azul* y un poco de *negro*.

- Caqui**Empiece por componer un *verde claro*. Pinte entonces, sobre mojado, con un poco de *carmin* y *amarillo*. Quizás sea necesario insistir con el azul y amarillo, y puede que con una pizca de *negro*.
- Verde esmeralda**Como usted sabe, el verde esmeralda es un verde intenso de tendencia azulada. Lo logrará, pues, con *amarillo* y *mucho azul*, nada más.
- Verde vejiga***Amarillo* intenso, pastoso y un poquitín de *negro*, con lo cual obtendrá un *verde oliva sucio*. Añada entonces, en mojado, un poco de *azul* y listo.
- Azul celeste***Azul* diluido con mucha agua, añadiendo entonces, sobre mojado, una pizca de *amarillo* para contrarrestar la tendencia morada del azul ultramar. El amarillo ha de ser en muy poca cantidad para que no altere la tendencia azul.
- Azul cobalto***Azul* intenso pero no pastoso (podríamos decir algo más que azul medio), añadiendo un poco de *amarillo* para compensar, como antes, la tendencia morada del azul ultramar.
- Azul ultramar***Azul solo*, sin llegar a ser pastoso, denso.
- Azul ultramar oscuro***Azul* denso, pastoso y un poco de *carmin* y de *negro* (de los dos últimos muy poca cantidad).
- Violeta-carmin***Azul* y *carmin* con dominante de éste último, reflejando el blanco del papel, es decir, diluidos con suficiente agua.
- Violeta**Aguada de *azul* y *carmin*, con mayor transparencia —léase más agua— que en el anterior.
- Gris neutro medio***Blanco de acuarela* y *negro*, ambos diluidos con suficiente agua para que actúe, por transparencia, el blanco del papel.
- Gris neutro oscuro**Igual al anterior con mayor cantidad de negro.
- Gris medio caliente***Blanco de acuarela* y *negro* para obtener un gris medio. Añadir, después, un poco de *amarillo* y de *carmin* para determinar la tendencia «caliente».
- Gris medio frío**Componer primero, como antes, un *gris neutro*. Añadir luego (siempre en mojado), un poco de *azul*.
- Gris oscuro «frío»**Igual al anterior aumentando la cantidad de negro y de azul.
- Negro**Tal como viene de la pastilla, con la suficiente densidad para que cubra.

UN EJERCICIO CONCRETO, PINTANDO AUN CON TRES COLORES

FRESQUET PINTA UNA MANZANA

Fresquet empieza por esbozar brevemente, con un lápiz corriente número 2, la forma de la manzana, dibujando en plan lineal, sin sombras (Fig. 78).

Seguidamente, con ayuda de un pincel grueso, moja con agua limpia la zona que ocupa la manzana, de una manera algo descuidada, tratando sólo de humedecer.

—Con poca agua, muy poca, ¿te das cuenta? —puntualiza Fresquet—. Como sabes, este lavado inicial tiene por objeto eliminar posibles residuos de grasa del papel, de manera que, luego, las aguadas de la acuarela resulten más fluidas.

Primer paso:
humedecer
previamente el
papel con agua
limpia.

¿Ha comprendido? Siempre, antes de empezar a pintar es conveniente humedecer el papel —con muy poca agua—, para eliminar la grasa dejada, a lo mejor, por el paso de la mano, mientras dibujábamos, o por la posibilidad de que el papel en sí lleve algunos residuos.

Fresquet espera ahora a que seque el mojado anterior, y...

PRIMER ESTADO (FIGURA 79)

...empieza a pintar.

Pinta toda la manzana —reservando el blanco del brillo— con una capa de amarillo limón, de intensidad normal, aguada, pero con suficiente color.

En éste y en todos los casos Fresquet pinta con una aparente despreocupación, con rapidez extraordinaria, sin importarle mucho «pasar de la raya»... aun cuando se mantiene dentro de los límites del modelo, unos límites que no son, repito, precisos, absolutos.

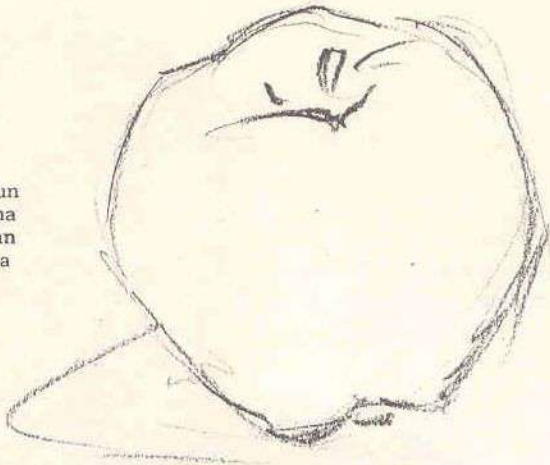
Con el amarillo anterior fresco, húmedo —húmedo del todo—, Fresquet da ahora encima unos toques de carmín rebajado con agua. En realidad no hace más que «motear», pintar unas manchas que parecen incluso desordenadas, situadas, no obstante en las partes oscuras de la fruta. Pero, mire... la humedad del amarillo y la del carmín hacen que éste se desparrame, se funda y armonice, desapareciendo por sí solas las manchas iniciales y fundiéndose los dos colores para transformarse en un color anaranjado.

Pintando en
«húmedo».

SEGUNDO ESTADO (FIGURA 80)

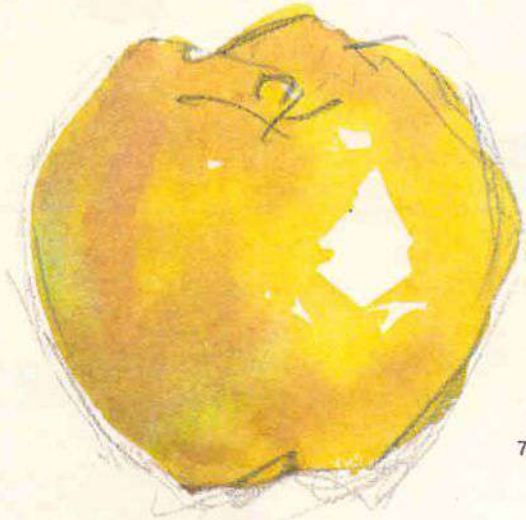
Siempre en mojado, siempre pintando sobre la humedad anterior, Fresquet aviva el amarillo, limpia el pincel, vuelve con el carmín, igual que antes, con manchas irregulares que la humedad cuida de mezclar y armonizar con el amarillo.

Figura 78.— Fresquet no precisa de un dibujo minucioso para construir el tema que ha de pintar. En este caso le bastan unos pocos trazos limitando la forma



78

Figura 79.— Observe en esta imagen el efecto logrado por la superposición del color carmín sobre el amarillo, pintando sobre mojado, es decir, con el amarillo húmedo y aplicando entonces, sin orden aparente, unas manchas de carmín que quedan armonizadas por la acción de la humedad.



79

Figura 80.— Trabajando siempre sobre húmedo, aplicando capas de color, sobre capas todavía mojadas, Fresquet logra una perfecta armonización del color, a la vez que obtiene degradados suaves y espontáneos: Observe, dentro de esta manera de pintar fresca, la preocupación del artista por lograr el modelado o volumen de la fruta.



80

69



81

Figuras 81 y 82. — Arriba, Fresquet nos muestra un estado avanzado del ejercicio, con el modelado plenamente conseguido, a falta tan sólo de ajustar el colorido y el detalle de la forma. Abajo, el estado final, después de aplicar las técnicas de absorción de agua y color, operando con el pincel como si fuera una esponja, permitiendo modificar y ajustar colores.



82

Compone, seguidamente, una mezcla de amarillo, carmín y un poco de azul, para obtener un color tierra acarminado. Prueba ese color en el retal de papel que tiene junto al trapo. Aplica ese color más intenso en las partes en sombra. Seca el pincel con el trapo, SIN LAVARLO, y acariciando esas últimas zonas, armoniza el degradado de ese color más oscuro con el anaranjado anterior.

Fresquet compone ahora el color de la sombra proyectada: una pizca de amarillo, una pizca de carmín, azul en mayor cantidad y un poquitín de negro. Prueba en el retal de papel-paleta, rectifica, restando carmín, y pinta casi de un trazo, de izquierda a derecha, con una sola pincelada. Cuando ese color llega a la manzana, el anaranjado invade el gris de la sombra.

TERCER ESTADO (FIGURA 81)

Todavía sobre mojado... pero menos.

Hay que contar, en efecto, con que, a medida que avanza la obra, respondiendo a esa idea de pintar «de menos a más» los colores llevan cada vez menos agua, son cada vez más espesos. Es natural, por tanto, que la humedad disminuya, procurando pinceladas más, concretas.

Fresquet modela la fruta con toques de carmín y azul, mezclados con algo de amarillo, componiendo ese siena acarminado. Insiste en las partes más en sombra, añadiendo a los tres colores mencionados un poquitín de negro...

Proceso y mezclas.

Alternar ahora el pintado con pinceladas «absorbentes», es decir, aplica de cuando en cuando el pincel escurrido, limpio, eliminando color, «abriendo» claros...

Para de pintar, de pronto. Hasta ahora ha estado trabajando con verdadera fiebre. Ha llegado a ese estado en algo menos de quince minutos.

Observa detenidamente el modelo y su pintura..., insiste en el color de la sombra proyectada pintando con azul y carmín, busca en las cavidades de la caja un color gris sucio, da un toque, sobre mojado, en la sombra, con ese color sucio...

De nuevo deja de pintar.

—Va bien —comenta—, pero queda algo sucia, con cierto exceso de carmín y anaranjado.

CUARTO Y ÚLTIMO ESTADO (FIGURA 82)

Con el pincel limpio y con agua también limpia, Fresquet humedece la parte izquierda de la manzana y la sombra proyectada. Absorbe seguidamente todo el color, quedando la zona en un gris claro, sucio, con dominante crem. Tiñe esa zona con un gris más subido, de tendencia azulada. Insiste en la luz reflejada de la manzana (franja azul-verdosa de la derecha, en la figura 82) con un poco de amarillo, dejando que la humedad cuide de esparcirlo...

Lava y absorbe agua y color de la parte central y frontal de la fruta...

Añade amarillo... un poco de azul...

Dibuja y pinta a la vez, con el color carmín algo sucio (tomando del papel-paleta y de las cavidades de la caja restos de mezclas grises, azuladas) esa especie de franjas que pintan la manzana...

Verde claro junto al tronco...

Carmín y negro en las partes más en sombra, en el límite de la izquierda... amarillo en el centro...

Trabajando febrilmente, pintando sobre húmedo, degradando con rápidas absorciones, acentuando, restando, Fresquet va dando forma y color al modelo, hasta llegar al estado final reproducido en esta figura 23.

A última hora, cuando la acuarela puede decirse que ya está seca, pinta con el pincel también casi seco (los pelos formando paletina), construyendo esos frotados, esas manchas rojas, esa mota oscura del lado inferior izquierdo...

—Ahora sí, ¿verdad?

—Sí, del todo.

FRESQUET PINTA UN BODEGON

Trabajando todavía con sólo los tres colores primarios (y negro), Fresquet está dispuesto para pintar el bodegón que ilustra la lámina reproducida en las páginas 76 y 77.

El mismo ha dispuesto y compuesto el tema. En el extremo de una mesa, junto a la pared, ha situado una tela, haciendo las veces de mantel. Encima, una manzana, un par de plátanos, un jarrón de cerámica, de color verde, y un limón.

Componiendo de un nuevo tema.



83

Como buen acuarelista, Fresquet domina perfectamente el arte de dibujar y construir. Le bastan estos pocos trazos para situar los elementos del modelo y empezar a pintar.



84

PRIMER ESTADO (FIGURA 83)

Fresquet empieza por encajar el modelo con rápidos trazos. Sitúa primero el jarrón, esboza luego los plátanos y la manzana, después el limón... limita con unas pocas líneas la forma del mantel, y empieza a pintar.

Necesidad de un
dominio perfecto
del dibujo.

(Dicho sea de paso, el buen acuarelista ha de ser, antes que nada, un buen dibujante: Un artista capaz de construir al tiempo que pinta, de dibujar y pintar al propio tiempo. De ahí que Fresquet no sienta la más mínima preocupación por el dibujo de detalles. El sabe que luego será capaz de explicar esos detalles con el color, resolviendo así su acuarela de una manera más pictórica.)

Fresquet, como antes, moja primero el papel con agua limpia. Sin esperar a que seque, entona con gran rapidez el cuadro.

Estos son los colores.

Este es el orden seguido por Fresquet:

Fondo, empezando por el lado izquierdo: ocre sucio compuesto principalmente por amarillo, carmín y negro, con mucha agua.



Fondo, parte derecha: sin lavar el pincel, toma un poco de azul y negro... un poco de agua para rebajar... prueba en el retal de papel... pinta. Intensifica este mismo color con azul y negro y, sobre mojado, pinta esos sombreados que limitan la forma del mantel.

Jarrón: Una capa de verde claro (amarillo y azul), reservando brillos y, sobre mojado, otra capa con más color, con un verde más intenso y espeso, dibujando y empezando a dar volumen con esas pinceladas más brillantes. Unos toques de azul-negro en los contornos...

Proceso y mezclas.

Mantel: azul-negro, tomado de mezclas anteriores, de esos colores indefinidos que siempre hay en las cavidades de la caja-paleta.

Manzana: sin limpiar el pincel, toma amarillo, lo mezcla en la caja-paleta con el gris anterior y pinta, sin más, reservando el brillo. Luego toma amarillo y lo «deja» encima de esa primera capa. La humedad cuida de esparcirlo armonizando.

Limón. Salta al limón, limpiando antes el pincel, tomando amarillo y agua... Da una primera capa reservando el blanco.

Plátanos: una capa general, rápida, con el mismo amarillo.

Manzana: (persiste todavía la humedad de la capa anterior). Vuelve a la caja-paleta, al recurso de las mezclas grises, sucias. Toma carmín... un poco de azul... más carmín... agua, y pinta las partes más oscuras de la manzana.

Mesa, primer término. Compone ese gris verdoso con grises de restos, un poquitín de amarillo y azul. Pinta con bastante agua.

Limón. Vuelve al limón con un amarillo-ocre, modelándolo. La zona no está del todo seca, el color se esparce y armoniza, pero Fresquet ha de ayudar a degradar la parte luminosa del centro. Lo hace escurriendo el pincel con el trapo y absorbiendo color...

Plátanos (todavía están húmedos): Toma color del verde-gris compuesto para la mesa —zona de primer término— y modela la forma de los plátanos con esos toques verdosos, sin límites concretos. Sigue con una pincelada de color naranja en uno de los plátanos

SEGUNDO ESTADO (FIGURA 85)

No vamos a seguir punto por punto. Viendo la mencionada figura se comprende, sin más explicaciones, que Fresquet ha trabajado aquí con una gama de colores parecida a la anterior, sólo que más intensos.

Fresquet sigue
trabajando casi
siempre sobre
húmedo.

Ha empezado, como antes, por el fondo, con una aguada de color siena claro, intensificándola, después, sobre mojado, con esos matices azulados y acarminados. Ha subido el resto de los colores, con una entonación más definida, con capas superpuestas, trabajando casi siempre sobre húmedo (una humedad casi imperceptible, pero que promueve aun el esfumado de contornos y la armonización sin manipulaciones), excepto en partes como las del mantel y de los plátanos en las que se observan pinceladas en seco, vivas, recortadas. En el jarrón ha iniciado la superposición de verdes oscuros, compuestos con azul, amarillo y negro. En la manzana empieza ya a adivinarse la forma concreta de sus peculiares manchas color carmín...

TERCER Y ULTIMO ESTADO (LAMINA MODELO).

A tamaño natural, en el modelo reproducido en las dos páginas siguientes, usted puede ver el resultado final de esta acuarela pintada por Fresquet.

Para llegar a este magnífico final, Fresquet invirtió un total de dos horas (una hora y cincuenta minutos, para ser exactos). Observe y estudie las partes en que se adivina una ejecución sobre mojado y las zonas o formas pintadas en seco, incluso con el pincel casi escurrido, restregando el color (vea los límites de la manzana, en la parte superior y contorno izquierdo).

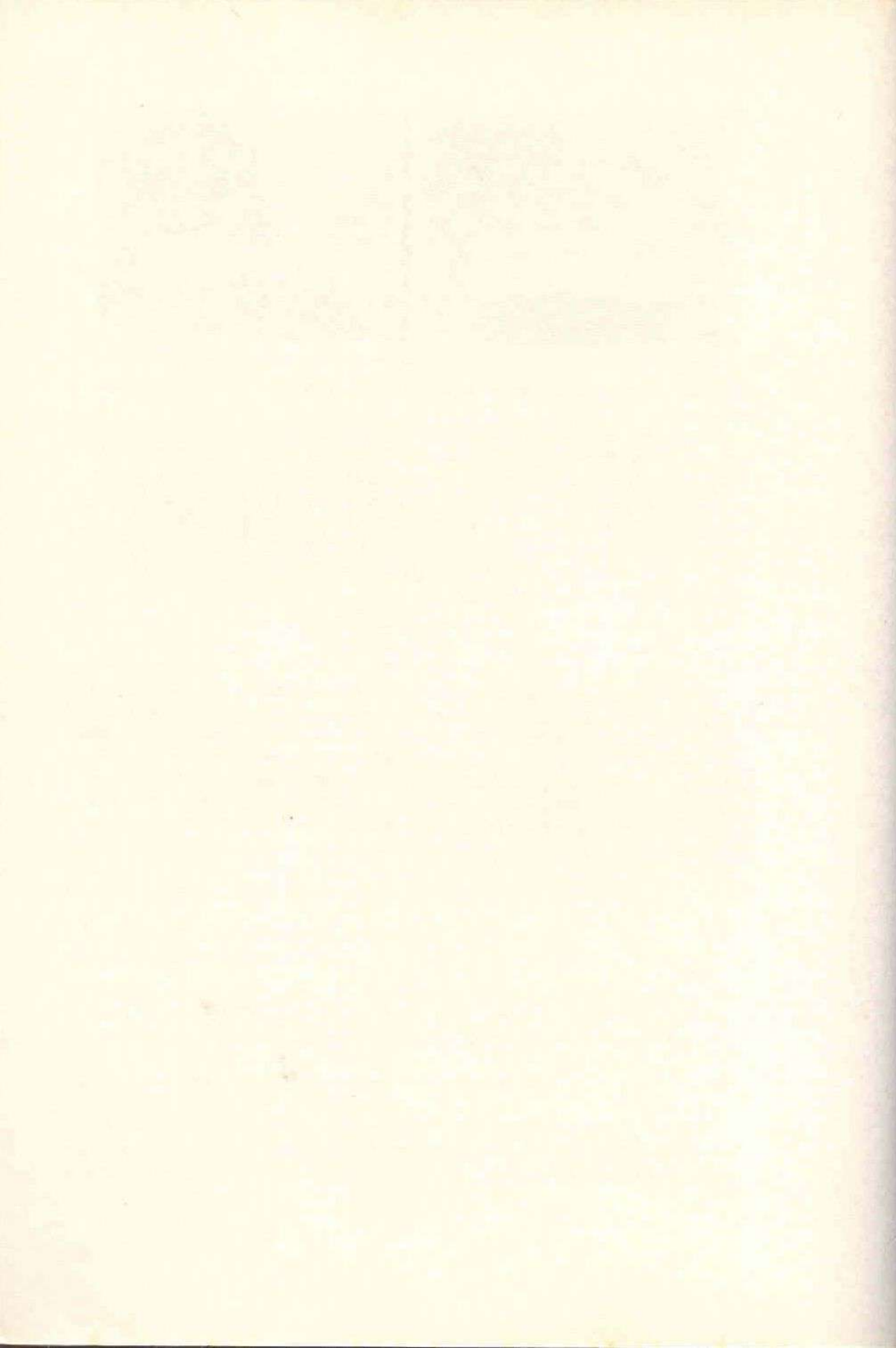
Estudie detenidamente la coloración del jarrón verde, lograda mediante pinceladas superpuestas, reservando luces y reflejos, ajustándose a «lo que dice» el modelo, única manera de conseguir la representación artística de la realidad.

En todas las sombras hay siempre azul.

No pierda de vista el hecho de que en todas las sombras hay siempre azul (en algunos puntos ayudado por el negro). Recuerde que para agrisar un color hace falta siempre el azul, que todo color algo sucio lleva azul...







LA PINTURA A LA ACUARELA (II)

PINTANDO A LA ACUARELA CON TODOS LOS COLORES

¡Se acabaron las limitaciones! Primero pintó usted a la aguada con un solo color: negro. Luego vino la acuarela, pero todavía con la condición de usar sólo tres colores: azul, carmín y amarillo (además del negro). ¡Por fin llega la acuarela con todos los colores, sin restricciones!

Necesidad de
haber practicado
con tres colores.

Ahora bien; no se puede calcular, multiplicar, sin antes haber aprendido a sumar. Es ilusorio que usted pretenda lograr colores mediante mezclas, que usted intente obtener buenos grisados y perfectos degradados, sin antes haber pasado por la experiencia práctica contenida en las enseñanzas anteriores.

La regla, pues, en este caso —para cumplirla a rajatabla— es ésta:

No empiece todavía a pintar con todos los colores de su caja, sin antes haber practicado y logrado todos los colores de la Naturaleza usando sólo los tres primarios: azul, carmín y amarillo (ayudados por el negro).

Supuesto que usted ha practicado a fondo con los tres colores primarios, volvamos ahora con Guillermo Fresquet para pintar a la acuarela con todos los colores.

—*Tú tienes la palabra, Fresquet.*

—*Bueno, pues; podríamos empezar por lo que yo mismo hago antes de pintar un cuadro: buscar el asunto, elegir el tema, estudiar sus posibilidades...*

ELECCION Y ESTUDIO PREVIO DEL TEMA

Refiriéndose a la pintura de paisajes a la acuarela —el tema más apropiado para este medio—, Guillermo Fresquet nos dice que el hallazgo de un tema no es casual, sino que obedece a un proceso de análisis y búsqueda en el que juegan tres factores importantes, a saber: *a)* el recuerdo y experiencia de imágenes anteriores; *b)* el conocimiento de lugares pródigos en imágenes artísticas, y *c)* la capacidad de selección, basada, en última instancia, en el arte de componer.

Factores que
determinan la
elección de un tema.

Es indudable, en efecto, que gracias al recuerdo y experiencia de cuadros pintados anteriormente —felices unos, menos afortunados otros—, el artista profesional está mejor capacitado para discernir y elegir en el momento de situarse ante un nuevo tema. Lo es, igualmente, el que existan «lugares pródigos en imágenes artísticas», cuyas características son conocidas por el artista, pudiendo decir, por ejemplo, que la sola visión de un paraje frondoso, con árboles bordeando un río, en terreno algo montañoso, es suficiente para que el artista sepa de antemano que, en ese lugar, hay tema para un cuadro. Contará entonces su capacidad de selección inmediata, valiéndose para ello de sus conocimientos y experiencias sobre composición artística.

Para que el aficionado pueda suplir esta natural falta de experiencia, Fresquet nos dicta los siguientes consejos :

Consejos al aficionado, sobre la elección y estudio previo del tema.

1.º ESTUDIAR Y ACUMULAR EXPERIENCIAS AJENAS, ANALIZANDO OBRAS DE GRANDES MAESTROS.

Visitar exposiciones o, en su defecto, examinar buenas reproducciones de cuadros, recortando y archivando recortes de periódicos y revistas en los que aparezcan cuadros de firmas reconocidas, procurando formar una pequeña pero selecta biblioteca de libros de arte. Analizar entonces estas reproducciones, estudiándolas, dibujando incluso pequeños esquemas de las mismas, de manera que usted vaya formando y desarrollando su capacidad de elegir. En resumen: «copiar» las experiencias de firmas reconocidas, hasta que su gusto se eduque y sea capaz de seleccionar y elegir temas por sí mismo.

Visite exposiciones; estudie buenas reproducciones.

2.º ACUDIR A LUGARES FRECUENTADOS POR ARTISTAS.

Es decir, ir a lugares que ya han sido pintados por artistas, o en los que se sabe que el artista acostumbra a ir a pintar. Esto no es un consejo teórico. Se sabe, en efecto, que tal pueblo es un lugar frecuentado por artistas pintores, que en tal o cual barrio de la ciudad se ven a veces profesionales o aficionados expertos con el caballete plantado y la paleta en la mano, que los pintores acuden a un lugar determinado del puerto, que el paisaje de tal comarca o los alrededores de tal ermita son o han sido motivo de cuadros, etc. De ese «pintar donde pintan los demás» nace poco a poco la capacidad para ser uno mismo, para «descubrir» lugares nuevos y pintar temas inéditos.

Lugares característicos.

3.º ESTUDIAR Y ENSAYAR PREVIAMENTE LA COMPOSICIÓN DIBUJANDO PEQUEÑOS ESQUEMAS ANTES DE PINTAR EL CUADRO DEFINITIVO.

Llegado el momento de decidir el encuadre, el punto de vista, la iluminación y el contraste más apropiado, etc., convendrá —aparte recordar

Estudio previo mediante dos o tres esbozos.

y tener en cuenta los esquemas de composición estudiados a través de reproducciones de cuadros famosos—, convendrá, digo, dibujar un par o tres de esbozos previos, cosa que en realidad hacen no sólo los aficionados, sino la mayoría de profesionales, Fresquet y yo mismo incluidos.

NORMAS GENERALES SOBRE EL ARTE DE COMPONER UN PAISAJE

Hace falta todavía recordar algunas de las normas clásicas para lograr la buena composición de un paisaje, recordando, no obstante, que el arte de componer no es producto de reglas y razonamientos lógicos, sino que es algo que se lleva dentro (susceptible, sin embargo, de ser cultivado y desarrollado).

Es necesario, ante todo, agotar todas las posibilidades. Es decir, mirarse el tema desde todos los ángulos posibles, analizando en cada caso la situación de unas formas respecto a otras, tratando de lograr contrastes de forma y de color. La dirección, intensidad y calidad de la luz son importantes a este respecto. Cuenta, asimismo, el encuadre, susceptible de ser analizado a través de un sencillo marco de cartón, negro, con una abertura de unos 10×15 centímetros. (Figura 87.)

Análisis general.

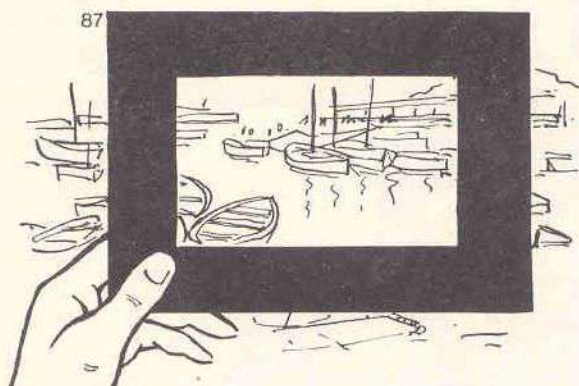


Figura 87. — El modelo no puede moverse, pero usted sí. Estudie a este respecto todas las posibilidades. Véalo desde arriba, desde abajo, desde un lado u otro. Utilice, para estudiar el encuadre un marco de cartón como el ilustrado aquí.



Conviene recordar —y aplicar, en los comienzos—, el esquema clásico de la composición de un paisaje, basado en la elección de un tema que ofrezca un primer término destacado, superpuesto a dos o más términos sucesivos, realzando con ello la idea de profundidad. Considere entonces que el énfasis o realce de este primer término viene dado tanto por contraste de forma como por contraste de tono. Esta fórmula clásica puede ser desechada más adelante, cuando tenga usted la suficiente experiencia y conocimiento para elegir composiciones más originales y atrevidas. (Figura 90.)

Fórmula clásica:
realce de primer
término.



Figura 90. — La fórmula de encuadrar la imagen con un primer término destacado por forma y tono es de resultados seguros, a efectos de composición artística.



Figura 91. — Observe que este primer término hace las veces de un plano escenográfico, con el que se consigue la sensación de profundidad, promoviendo, de paso, la necesaria unidad compositiva.

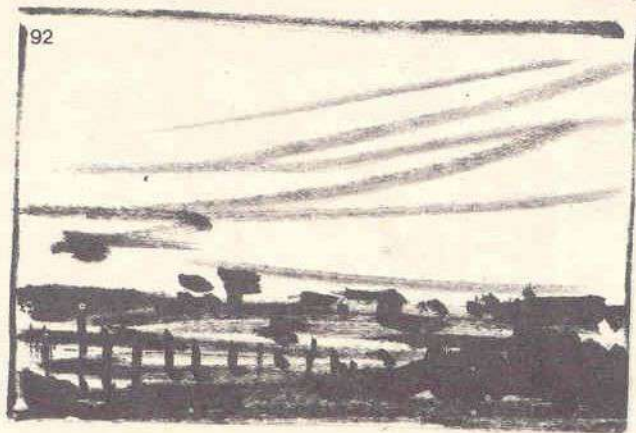


Figura 92. — Grandes cielos, con horizontes bajos, son siempre un motivo de efectismo

No sitúe el horizonte en el centro.

La masa tonal y cromática constituida por el cielo, puede ser en muchos casos un elemento decisivo para ordenar y armonizar la composición del tema. Esto es particularmente comprobable en la pintura a la acuarela, en la que los celajes pueden proporcionar efectos decorativos y de gran lucimiento técnico. Cabe pensar aquí en celajes muy amplios, ocupando las tres cuartas partes del cuadro. En todo caso y a efectos de composición, nunca será conveniente situar el horizonte en el centro del cuadro. (Figura 92)

El factor perspectiva.

No olvide, por último, en la composición de paisajes, la posibilidad de utilizar el factor perspectiva como elemento creador de la unidad dentro de la variedad, recordando que para conseguir esta última, conviene situarse en un punto desde el cual el esquema perspectivo —la confluencia de líneas fugando hacia un punto del horizonte— no resulte excesivamente evidente. (Figura 93.)

¿Queda algo más todavía?

Sí. La iluminación del tema.

No pinte con la luz del mediodía.

A no ser que decida usted pintar un paisaje con el cielo nublado (cosa que no le aconsejo ya que lo que interesa precisamente, en sus comienzos, es un modelo franco de luces y sombras, de marcado volumen y contraste acentuado), le recomiendo que pinte antes o después del mediodía, evitando esa hora central en que la luz del sol llega a los cuerpos en sentido vertical, con una dirección de luz que prácticamente elimina las sombras, o bien éstas resultan desagradables.



Figura 93.—Recuerde la posibilidad de usar los efectos de perspectiva como medio de ordenar la composición. Pero procure que estos efectos de perspectiva pasen inadvertidos, a fin de no caer en un orden excesivo, monótono.

Figura 94.—No pinte a las doce del mediodía, cuando el Sol está en su cenit. A esa hora la sombra de los cuerpos no existe o es desagradable.

FRESQUET ESTUDIA LA COMPOSICION DE UN CUADRO

Es perfectamente posible que un profesional experto como Guillermo Fresquet comprenda de buenas a primeras si el tema o asunto puesto ante sus ojos es adecuado para llevar al lienzo (al papel, en este caso), si la iluminación es la más apropiada —«en esa hora, en ese tiempo»— para realzar los valores del modelo, si la forma, la disposición de los elementos, el color, el contraste de los distintos términos pueden proporcionar, en suma, un buen cuadro. Pero así y todo es cosa corriente —como afirma el propio Fresquet— que el profesional quiera confirmar esta primera impresión visual, afirmándola y perfeccionándola mediante un simple esbozo hecho a lápiz.

En algunos casos Fresquet empieza por estudiar la composición mediante un par de esbozos.

Vea en las adjuntas figuras 95 y 96 algunos de estos esbozos dibujados por el propio Fresquet, a lápiz plomo, como queda dicho, a escala reducida para lograr y apreciar más rápidamente el efecto de composición deseado. Observe la factura de estos esbozos, resueltos con manchas más que con líneas, para apreciar así, en todo su valor, las posibilidades del tema. (Figura 96)

«Como ves —subraya Guillermo Fresquet— lo que más me interesa de este estudio previo, es asegurar el encuadre y considerar los efectos de luz y sombra en relación con la composición.»



Ya tenemos tema. Se supone que estamos con Guillermo Fresquet, en un pueblo de la provincia de Tarragona, junto a la estrecha carretera que da entrada a ese pueblo. Las casas quedan a lado y lado, situadas en segundo término, separadas de nosotros por el verde y la tierra de algunas huertas y árboles. Son las diez y media de la mañana de un día de primavera. El sol ilumina la escena promoviendo fuertes contrastes entre el juego de luces y sombras. Entornando los ojos, diríase que sólo hay dos colores: un amarillo claro en las luces y un siena azulado en las sombras. El volumen de los cuerpos es extraordinario.

Pero a ver; parece que Fresquet tiene algo que decirnos:

—Sí. Quisiera explicar ahora, de una manera práctica, puestos ya a pintar con todos los colores, las técnicas a seguir, en cada caso, para pintar una acuarela «en seco» y una acuarela húmeda.

—Dos estilos, vamos.

—Sí, y dos técnicas muy distintas, siempre dentro de la acuarela clásica o pura.



95



96

Figuras 95 y 96.—He aquí dos apuntes de Fresquet, correspondientes al estudio previo de composición realizado por él mismo, antes de pintar la acuarela "en seco" comentada después en estas mismas páginas. En la figura 6 el centro de interés del cuadro (la carretera entrando en el pueblo, formando calle entre las casas) queda excesivamente desplazado.

LAS DOS TECNICAS CLASICAS DE LA PINTURA A LA ACUARELA

LA ACUARELA «EN SECO» Y LA ACUARELA «HUMEDA»

Usted conoce ya, en teoría, por lo menos, la técnica de la *acuarela húmeda*, caracterizada esencialmente, por el hecho de pintar siempre sobre papel mojado, fundiendo colores y esfumando contornos. Sabe ya que esta técnica comporta la necesidad de pintar mediante capas sucesivas, yendo de menos a más, es decir, aplicando colores y tonos claros y sobreponiendo encima colores y tonos oscuros. Pues, bien; la *acuarela en seco*, supone, en cierto modo, todo lo contrario. En ella, generalmente, se pinta sobre el papel en seco y sobre capas secas, iniciando, además, la pintura por los colores y tonos más oscuros, de forma que...

Pero vamos a verlo de una manera práctica, mirando y comentando lo que hace Guillermo Fresquet mientras pinta una *acuarela en seco*.

FRESQUET PINTA UNA ACUARELA «EN SECO»

...Y empieza por mojar el papel, con un pincel grueso y agua limpia.
¡Bueno; en qué quedamos!

En esto. En que sea cual sea la técnica a seguir, *pintando a la acuarela siempre hay que empezar por mojar el papel a fin de eliminar residuos de grasa*, y para evitar que luego se corte el color, o que el papel escupa las aguadas muy líquidas, etc.

Humedezca el
papel para
eliminar grasas.

Fresquet espera ahora a que el papel seque del todo y da principio luego a un rápido encajado con lápiz plomo: una construcción muy simple, *absolutamente lineal*, esto es, sin dibujar ni una sola sombra, ni un sólo grisado o negro.

Mientras encaja formas y dibuja perfiles, pasa por la carretera un campesino llevando un asno. Fresquet observa unos instantes y dibujando prácticamente de memoria sitúa el hombre y el animal en el recodo del camino. Como si esto le recordara algo, dibuja más al fondo una forma que indica la presencia de otra figura.

—¿¿...??

—*Si; conviene decir esto. Hay que incorporar al cuadro, siempre que sea lógico y posible, una o más figuras humanas que, aparte promover una nota de color —luego pintaré el hombre del burro con una nota de rojo, y el del fondo con azul— dan sensación de vida, y de realidad. Es... como un pequeño ardid para animar el cuadro. Aparte que, ¿es lógico pintar un pueblo desierto, sin ninguna señal de vida humana?*

Fresquet es hombre con mucho oficio. Observe este detalle, por ejemplo —y téngalo en cuenta—: ha pintado dos figuras y con un criterio casi instintivo, ha decidido ya aplicar a la primera el color rojo y a la más alejada el color azul (luego veremos que, confirmando ese conocimiento

de oficio, pintará en las alforjas del pollino una breve pero visible nota de amarillo). ¿Adivina usted por qué elige *precisamente* el amarillo y el rojo para las figuras más próximas y el azul para la más alejada? Sí, ¿verdad? Porque los dos primeros son colores que «aproximan» las formas, las hacen más visibles y por tanto las sitúan más en primer término, mientras que el azul «aleja» los cuerpos. Recuérdelo: la lección es definitiva.

«SIEMPRE EMPIEZO POR PINTAR EL CIELO»

¿Por alguna razón especial?, dirá usted.

Pues, sí, por varias, le responde Fresquet. Primera y principal porque pintando a la acuarela, los celajes, el cielo de un paisaje, ha de ser realizado de primera intención, resuelto de una vez, empezado y terminado, sin volver a insistir, dejándolo así, tal como sale a las primeras de cambio. Esta dura exigencia viene explicada por aquello de que la pintura a la acuarela ha de entenderse «como una pintura de impresión, como una obra que capta un momento del paisaje», ofreciendo un acabado fresco, espontáneo, limpio, sin retoques ni insistencias. En un paisaje pueden haber montes, casas, árboles, etc., que ofrecen planos distintos, con colores distintos, con efectos de luz y sombra que promueven diferentes tonos, ocupando, generalmente espacios limitados y concretos. Es natural que el pintado de estos cuerpos pueda y deba hacerse por partes, dibujando formas y superponiendo o yuxtaponiendo colores. Pero en el cielo no existe esa diversidad de formas y colores. El cielo es un todo. Aun habiendo en él el blanco y los grises de las nubes, ofrece una uniformidad de color, una dominante azul, «inmensamente» azul, que no puede ser representada mediante pequeños toques o superposiciones de color. (No digamos cuando en el cielo hay un predominio de azul, sin casi nubes, o cuando el cielo está cubierto, ofreciendo un gris regular con nubes difusas.) Reiteremos, pues, la norma, destacándola con negritas:

En la pintura a la acuarela, el cielo de un paisaje ha de ser logrado de primera intención, sin volver a insistir ni repintar una vez resuelto.

Resolver en estas condiciones el pintado de un celaje amplio, no es cosa fácil. O, mejor dicho, requiere mucho oficio: hay que saber llevar el agua y el color para evitar cortes y —tanto o más difícil todavía— hay que tener la experiencia y la valentía suficientes para acertar el color, aspecto éste ciertamente complicado teniendo en cuenta que el resto del cuadro está todavía en blanco. Juega aquí de manera decisiva la ley de contrastes simultáneos, aquello de que «un gris (o un color azul, en este caso), es más intenso, cuanto más claro es el tono que le rodea». Comprende usted, ¿verdad? Cuando se ha pintado el cielo, teniendo el resto en blanco, el cielo da la sensación de ser muy oscuro. Pero luego, al colorear el resto del cuadro con tonos y colores generalmente más intensos que los del celaje, ¡el cielo se torna más claro! ¡Puede resultar tan claro como para tener que repetirlo!

Pero, bueno, se preguntará usted: ¿por qué correr ese riesgo? ¿por qué no pintar primero los montes, las casas, dejándolas entonadas, con

Rojo y amarillo
colores «cercaños».
Azul, color «lejano».

La amplitud del
cielo, exige
una resolución
espontánea, fresca.

Ley de contrastes
simultáneos.

una primera capa (ya que admitimos que en estas formas sí se puede insistir) pintando luego el cielo?

Pues... Recuerde lo dicho hace un momento: que el cielo ha de ser pintado de una vez y que ha de resultar limpio, sin retoques ni tapujos, cosa ésta que en ocasiones no se consigue. ¿Imagina usted el berrinche del artista si una vez pintados los tejados y paredes de las casas, el color del suelo y de las huertas, cada tejadito con su color particular, cada pared con su entonación especial, etc., etc., pinta entonces el cielo y ¡ale!, la pifia?

No, no. Primero el cielo, seguro.

Como razones adicionales podrían citarse: la de resolver primero la parte superior del cuadro, pudiendo después trabajar y rozar con la mano sin la molestia de esperar a que seque del todo el cielo; la de facilitar la armonización pictórica total del cuadro —a pesar de lo dicho sobre la ley de contrastes simultáneos—, dado que el espacio ocupado por el cielo suele ser amplio y su pintado inicial representa «atar desde el comienzo grandes cabos», etc.

Por otras razones, siempre primero el cielo.

(Por esta misma razón, es corriente, también, que el pintor de paisajes al óleo, empiece por pintar el cielo. Sólo que, pintando al óleo, por ser la pintura cubriente, se pinta luego encima del primer color, cambiándolo, aclarándolo o reforzándolo, según convenga.)

—Buena —interviene Fresquet—. Tampoco es para pintar la cosa tan negra. El pintado de un celaje a la acuarela está hecho en un momento. Precisamente por eso de resolverlo con limpieza, «viéndose el agua», que decimos nosotros, dejándolo fresco y espontáneo, ha de ser resuelto en cuestión de minutos. Si uno tiene la desgracia de no acertar, con repetirlo está al cabo de la calle.

«Verás, vamos a verlo —ha terminado diciendo Fresquet—, fijate, que pronto está hecho.»

PRIMER ESTADO (FIGURA 97)

En las cavidades de su paleta, Fresquet mezcla y compone un azul neutralizado, ligeramente grisáceo, constituido por azul ultramar, azul cobalto, una pizca de siena... Prepara, también, un gris compuesto con azul ultramar y siena... Otro gris en el que interviene, además, una pizca de carmín. Y pinta.

El papel está completamente seco.

Fresquet carga el pincel con agua, toma color azul, pinta en el lado izquierdo, parte superior. El azul es más bien claro, la cantidad de líquido no es mucha. Al momento va en busca del color gris. Pinta debajo del azul anterior. Al unirse los dos colores, se funden y mezclan entre sí. Escurre el pincel con el trapo, y lo aplica en la parte inferior del gris, absorbiendo color, aclarando, mientras con pincelada segura recorta o dibuja la silueta de los tejados. Va con el pincel en busca de ese matiz rosado: toma una pizca de rojo, lo mezcla, en la paleta, con el gris. Da un toque en esa zona del horizonte. El color anterior está todavía húmedo y el aplicado ahora se desparrama, mezclándose ambos.

Proceso a seguir.



97

Arriba, el azul claro inicial conserva todavía un poquitín de humedad no ha secado aún del todo. Fresquet carga el pincel con agua y azul más oscuro y pinta encima de aquél. El azul más oscuro se extiende y espanta como una mancha... se ensancha... se ensancha mientras encuentra humedad, hasta que se detiene, quedando en el borde inferior cierta acumulación de aguada que luego, al secar, forma ese estrecho borde ligeramente más oscuro (siga estas enseñanzas en la mencionada figura número correspondiente a este primer estado).

Esta es la técnica seguida por Fresquet.

Pero Fresquet no se ha parado en ver cómo acababa ese correr de mancha azul. Con su habitual ligereza, él ha estado llevando la agua azul hacia el lado derecho, encima de la torre, pintando sobre el papel todavía seco en esa nueva zona. En principio ha recortado, reservando la forma de esa nube alargada dibujada encima de la torre. ¡Tenía usted que ver esa nube blanca —con el blanco del papel— recortada en seco

¡Qué efecto más sorprendente y extraño! Quizás por esto, Fresquet limpió el pincel y, tomando agua limpia, dio una pincelada dentro de la nube, llevando esa agua hacia arriba, aclarando el azul y fundiendo el contorno, el «corte» anterior. Dejó, en cambio, que ese corte estuviera presente en el límite inferior de dicha nube.

Fíjese en esto: el azul claro de que hablábamos antes, el mismo que recorta la nube por su parte inferior, fue fundido, mientras estaba húmedo, con el gris del horizonte (en el lado derecho de la torre). Repitiendo entonces el juego de antes, Fresquet aplica el azul oscuro con una aguada que —como antes hizo— se desparrama y funde con el azul claro. Ahora, no obstante, cuando llega a esa nube más blanca, provoca un corte perfectamente limitado, reservando el blanco o parte iluminada de dicha nube.

¿Entiende usted el juego, la manera algo especial de pintar en seco? Resumiendo lo visto hasta aquí, podríamos decir que, en principio, Fresquet aplica el color sobre el papel en seco, pero después, rápidamente, mientras el primero está todavía húmedo, pinta con otro color yuxtaponiéndolo al primero, dejando que, al unirse ambos, se mezclen y fundan por efecto de la humedad. Al propio tiempo, allí donde él cree conveniente —de acuerdo con lo que «dice» el modelo—, Fresquet pinta en seco, dejando expreso un límite concreto. De forma que combina en realidad las dos técnicas, húmeda y seca, para obtener o bien efectos de difusión o bien de concreción, según estime oportuno. En la práctica es un poco como pintar un grisado a la aguada, «llevando el agua al molino de uno», es decir, acumulándola aquí, para volver luego sin tiempo de que haya secado, racionándola allá para dibujar y pintar —reservando— una forma concreta, etc., etc.

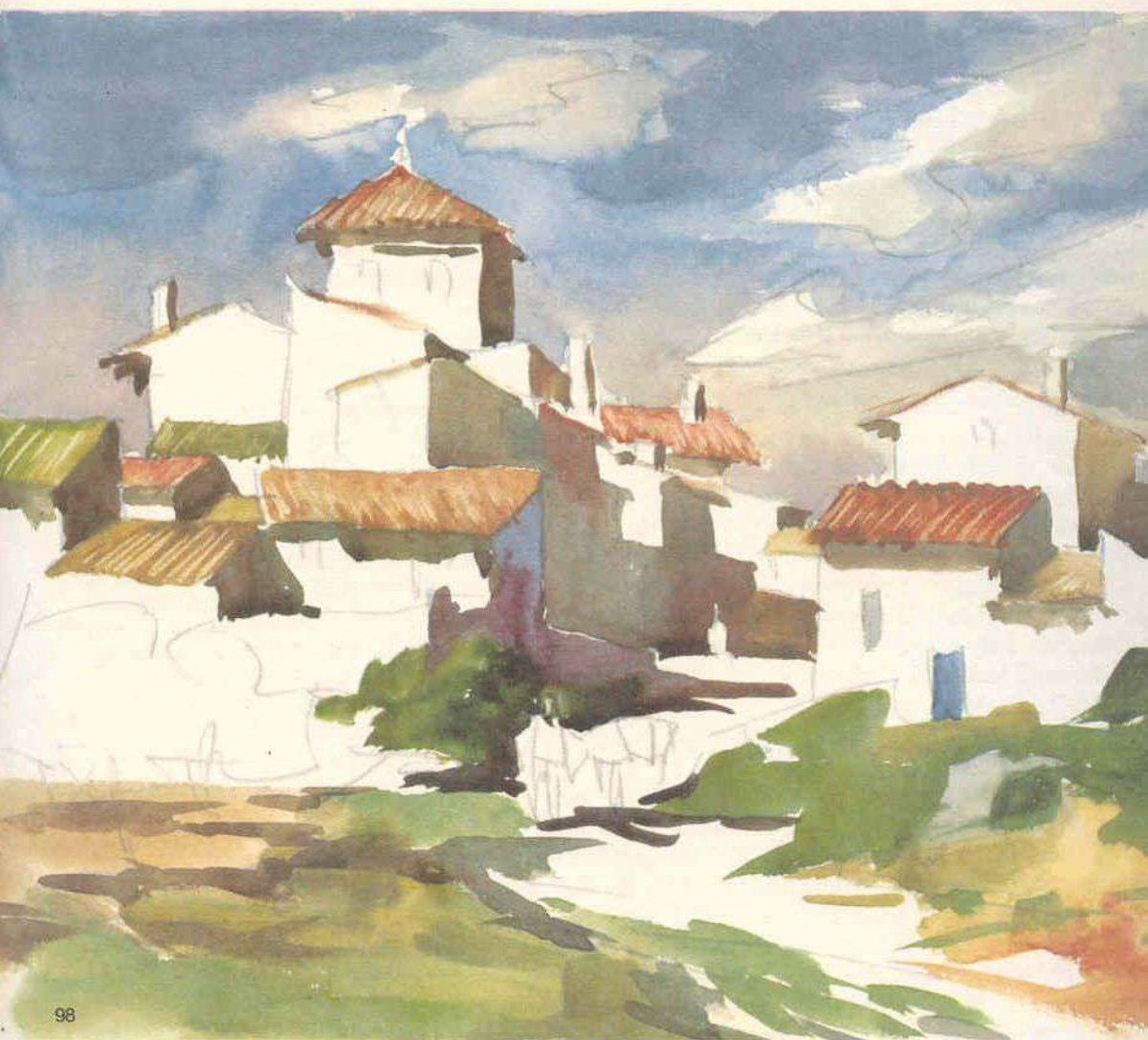
Podrá pensarse, en principio, que esta técnica exige una rapidez de ejecución mayor todavía que la de la acuarela húmeda, pero no hay tal. Allí el lavado ha de ser homogéneo, uniforme, en un pintar continuado, que no admite el volver sobre lo hecho y que exige una humedad constante. Aquí, ya lo ha visto, es permisible insistir, volver con un color más intenso, absorber... El «corte» tiene en esta técnica una importancia relativa, dado que en muchas partes se provoca. En la acuarela húmeda, el «corte» supone fatalmente volver a empezar

La acuarela «en seco» más fácil que la acuarela «húmeda».

Siguiendo con la labor de Fresquet, observe, ahí, en el lado derecho del horizonte, donde aparece esa mancha de color verde oscuro, representando árboles situados detrás de las casas. Observe, digo, el hecho de que el límite de esos árboles queda diluido con el color grisáceo del cielo, como consecuencia de haber mezclado ambos colores mientras estaban húmedos. Es significativo el que Fresquet haya promovido este efecto en esos árboles, recortando, en cambio, en seco, el perfil de las casas. Y es lógico: se supone que esos árboles están situados en un término más alejado que las casas, pertenecen al último término. Es perfecta entonces la idea de diluir esos contornos creando sensación de espacio entre el plano de las casas y el de dichos árboles. Esto nos lleva a recordar la siguiente regla:

Contornos diluidos y contornos precisos.

Pintando una acuarela "en seco" los límites de los términos más alejados han de ser tratados en "húmedo" para lograr así el efecto de espacio o atmósfera interpuesta



Para terminar este primer estado, Fresquet pinta en seco los verdes y sienas del suelo, alternando también en algunos puntos con la técnica «en húmedo».

SEGUNDO ESTADO (FIGURA 98)

Observe atentamente la mencionada figura número 98. Aparece en ella la característica diferencial de la técnica que estamos estudiando: el hecho de que el artista, una vez resuelto el cielo, «ataca» las partes más oscuras del tema, pinta los colores intensos, dejando de lado los matices medios y los claros. La fórmula es tan importante como para subrayarla

La técnica de la acuarela "en seco" se caracteriza por el hecho de pintar primero las partes más oscuras del tema (sombras oscuras y colores intensos), dejando las luces todavía en blanco.

¡Qué efecto más dramático, ¿verdad?! ¡Y qué cómodo poder pintar así!, dibujando, modelando, afirmando el volumen de los cuerpos... con la posibilidad, además, de volver, de insistir, si hiciera falta, con una nueva capa que intensifique o entone el color.

Naturalmente, una técnica sujeta a la fórmula anterior, ha de revertir —y así podemos verlo— en una imagen final contrastada, potente, muy efectista. Lo cual nos lleva a considerar un nuevo aspecto de la cuestión.

La acuarela "en seco" es apropiada para pintar temas o modelos que en sí mismos ofrezcan mucho contraste. Como modelo clásico puede citarse el paisaje iluminado intensamente por la luz del Sol.

¡Ah, pero observe el cuidado con que Fresquet ha reservado las formas destinadas a colores medios o claros! Esa figurilla del fondo, por ejemplo, las chimeneas de las casas, etc.

Dentro de la labor realizada en este segundo estado, estudie la manera cómo Fresquet resuelve el pintado de los tejados —cada uno con el color ofrecido por el modelo. No, trabajando en serie, con un mismo color para todos, como harían desgraciadamente algunos aficionados inexpertos—. Simulando el grafismo de las tejas con líneas o trazos claros, «abiertos» con el extremo del mango de un pincel inservible, tal como quedó explicado anteriormente.

La forma de las tejas, dibujada con el extremo del mango del pincel.

TERCER Y ULTIMO ESTADO (FIGURA 99)

Llegado a este punto, Fresquet pinta primero las zonas más claras, las aguadas de color que abarcan zonas amplias, correspondientes a las zonas más luminosas: el color claro de la carretera, esa especie de color crema-amarillento que ilumina la mayoría de las casas, etc. Fresquet pinta estas zonas claras a grandes pinceladas, sin preocuparse gran cosa por si pasa o no «pasa de la raya». Cuando llega a partes en las que puede ser necesario pintar luego con un color más oscuro (como ahí, en las paredes y suelo del lado izquierdo, donde luego pintará ese par o tres de árboles) pinta toda la zona con el color claro.

Tercer estado: Primero: Colores claros, sobre los oscuros, ya secos.

Ahora bien; hay un hecho que Fresquet cuida con cierta meticulosidad: el de no invadir con esas aguadas claras los colores oscuros de las sombras pintadas anteriormente. Estos colores oscuros naturalmente ya están secos. Hay que recordar entonces que, si esas aguadas tan líquidas invadieran los mismos, se producirían manchas y decoloraciones que evidenciarían falta de oficio por parte del artista. Lo mismo puede decirse respecto a que pasara una y otra vez con el pincel cargado con agua o aguadas claras, que ocasionarían manchas muy visibles parecidas a rechupados hechos exprofeso.

Observe en estos colores claros —y en general en todo el colorido— la preocupación de Fresquet por lograr diferencias de color que enriquezcan la pintura. Analice cada uno de estos planos de color, correspondientes a las paredes iluminadas, comprobando que en unos la tendencia es amarillenta, en otros rosada, etc. Vea que incluso dentro de cada plano existen ligerísimas diferencias de matiz, suaves, pero evidentes toques de

Variantes y matices pictóricos.

color que animan y realzan la calidad artística del cuadro. Mire, por ejemplo, esa serie de finos matices logrados en la luminosa coloración de la carretera.

Siguen los colores
y tonos
intermedios.

Continuando su labor, Fresquet pinta ahora tonos intermedios, colores como ese siena de la pared frontal de la casa de la derecha. Por cierto que en este caso y en algún otro, aplica estos colores intermedios estando todavía húmedo el color claro primitivo. Tal está haciendo ahora mismo con esos árboles del lado izquierdo, casi en primer término, resueltos enteramente con la técnica de la acuarela húmeda, pintando primero con ese verde claro y aplicando, después, sobre mojado, el verde más oscuro correspondiente a las partes en sombra.

Pinta seguidamente las figuras, puertas y ventanas en general, y las sombras horizontales situadas en primer término, reproducidas mediante gruesas y espontáneas pinceladas.

Acabado final.

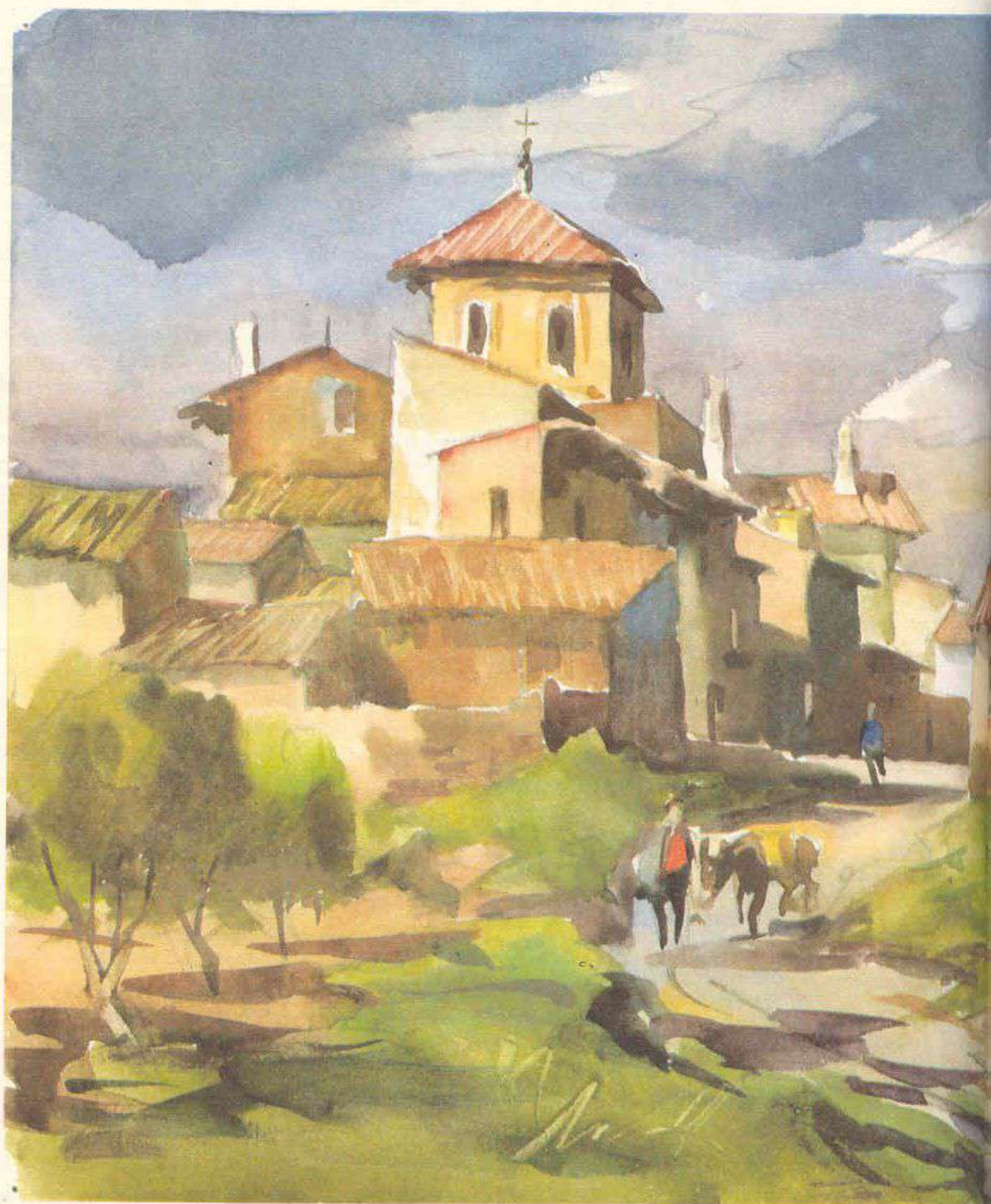
Sigue, por último, la labor de acabado final, consistente primero en equilibrar algunos valores, reforzando colores en determinados puntos, absorbiendo y rebajando, en otros... Fíjese, por ejemplo, en esa especie de franja clara, de forma vertical, situada en la sombra de las casas que forman la calle, justo encima del hombre y el burro. ¿La ha encontrado? Observe esta misma zona en la figura anterior número 98. Como puede ver, comparando ambos estados, en el anterior Fresquet no tuvo en cuenta la necesidad de «crear un contraste» que despegara la casa más cercana de la más alejada representando espacio entre una y otra (en parte porque el modelo no proporcionaba de manera muy clara este efecto). No obstante, Fresquet solucionó el problema con relativa facilidad, restando color con el pincel y agua, según el sistema que usted ya conoce.

Sacando blancos.

En fin, no nos queda sino ver cómo Fresquet saca pequeños blancos con el extremo del pincel y con el canto de la uña, creando esos trazos o rasgos sobre la yerba de primer término —aquí con el pincel—, o esa especie de trazos anchos, en el margen derecho de la carretera —de color amarillo, hechos con la uña—. Vea, también en las casas de la calle en sombra, los dos pequeños trazos claros, verticales, representando ventanas.

Como resumen de esta técnica de la acuarela en seco, permítame ahora destacar los puntos más sobresalientes del proceso:

- 1.º — Pintar el cielo dejándolo terminado.
- 2.º — Pintar en seco las partes más oscuras: sombras y colores intensos, etc., dejando todavía las luces en blanco.
- 3.º — Esperar a que seque totalmente lo pintado y colorear las zonas más claras, correspondientes a las partes más luminosas.
- 4.º — Pintar en seco o sobre mojado, según convenga, los tonos y colores intermedios.
- 5.º — Pintar pequeños detalles oscuros.
- 6.º — Equilibrar tonos y colores, reforzando o absorbiendo, sacar pequeños blancos, etc. (labor de acabado final).



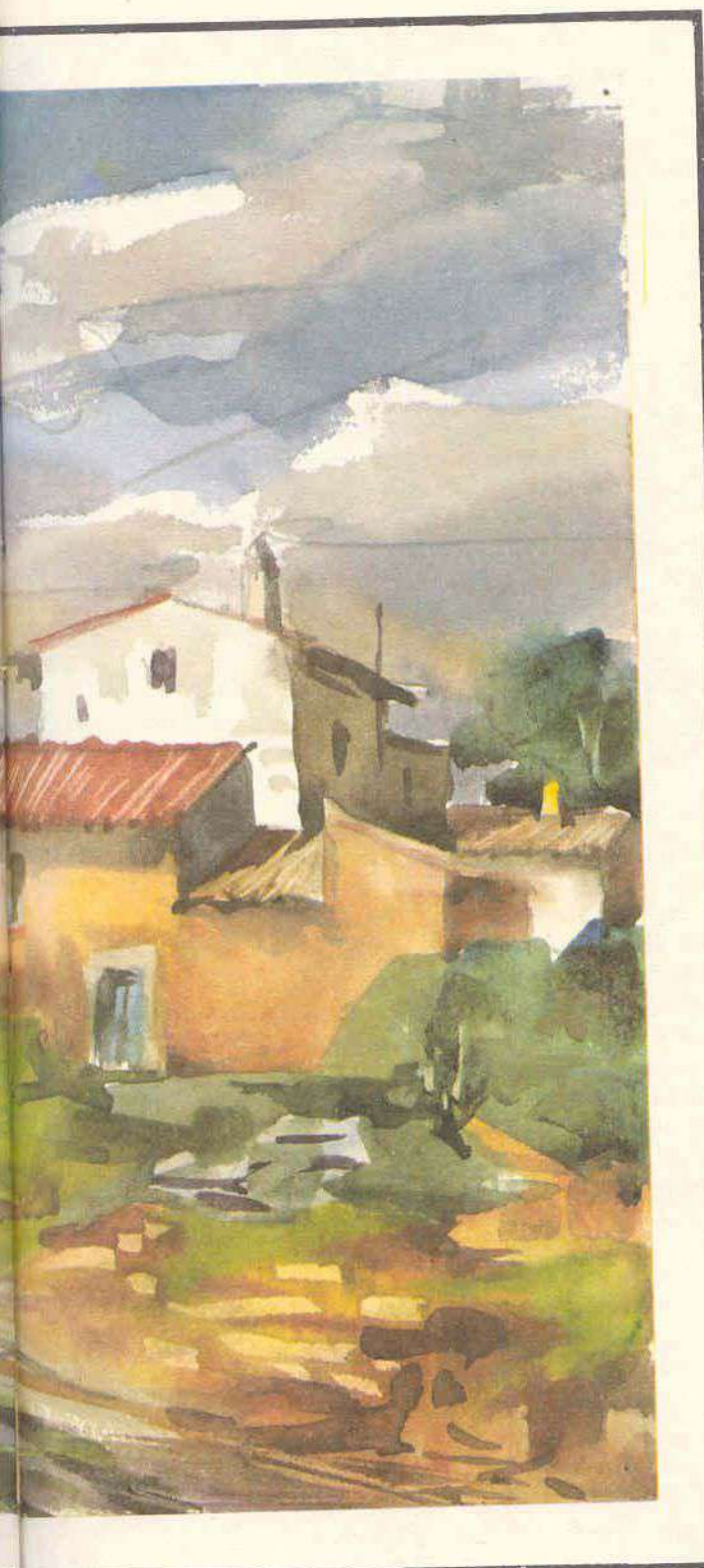


Figura 99. — Resultado final obtenido por Guillermo Fresquet en la acuarela pintada especialmente para Instituto Parramón, dentro de la enseñanza de este medio en su técnica "en seco". El cuadro original pintado por Fresquet es ligeramente mayor de tamaño que esta reproducción (exactamente 25 x 32 centímetros).

FRESQUET PINTA UNA ACUARELA «HUMEDA»

Y aquí estamos, con otra técnica y con otro tema. Esta vez en los alrededores de Barcelona, cerca de San Baudilio de Llobregat, en un día encapotado: una de esas tardes en que, habiendo llovido por la mañana y estando todavía la tierra y los prados mojados, irrumpe de pronto el Sol por entre las nubes, creando una maravillosa sinfonía de luz y de color.

Fresquet me ha llamado ese mediodía:

—¡Parramón! Ha cesado de llover, y hay nubes y el Sol parece que apunta para salir. ¿Qué te parece si probamos...?

Y aquí estamos. Fresquet asegura que «aquella vez», cuando lo descubrió en una tarde como ésta, yendo en el coche, pasando por esta carretera. «Aquella vez, dice, aún estaba mejor. ¡Había allí, en el fondo, una luz do-rra-da...!» Fresquet, como todo artista, es muy gráfico hablando. Puede que lleve razón, Pero él mismo reconoce conmigo que cuando se ha visto algo de este estilo, el recuerdo y la imaginación lo convierten en algo sublime, «dorado», más sublime de lo que es en realidad.

Aparte estos comentarios, el tema, desde luego, es precioso. Véalo terminado, en la figura siguiente, número 102)

PRIMERO EL CIELO... CON LAS COPAS DE LOS ARBOLES, EN ESTE CASO

Bueno, no. Primero, como antes, mojar el papel por lo de la grasa. Después encajar el tema con cuatro líneas, las justas para poner las cosas en su sitio. (¡ Hay que ver con qué seguridad dibuja Fresquet!) Por cierto que, en este caso, no hay estudio previo. Dice Fresquet que se sabe de memoria el encuadre, el contraste, el colorido, la composición y, ¡ cómo no! la iluminación. A propósito de composición, observe aquí, aparte la idea de un primer término original —ese espacio libre entre nosotros y los árboles más cercanos, desvirtúa, en parte, la idea de primer término clásico—, observe la unidad y orden promovido por el esquema de composición en diagonal, así como el efecto de diversidad dado por la fuga en perspectiva, prácticamente oblicua, de la carretera y la hilera de árboles.

Y empieza el pintado del cielo, incluidas las copas de los árboles, dentro de la técnica de la acuarela en húmedo.

Descripción
del tema:
Observe la
composición en
diagonal.

PRIMER ESTADO (FIGURA 100)

...Y primer paso, imprescindible en la técnica de la acuarela húmeda:

PRIMER PASO: MOJAR EL PAPEL PARA EMPEZAR
A PINTAR SOBRE SUPERFICIE HÚMEDA

«Esa humedad —Fresquet insiste en esto— no ha de ser excesiva. Mirando la superficie del papel en un ángulo que incida con la dirección



100

La humedad no ha de ser excesiva.

de la luz, no ha de llegarse a ver el brillo del agua propiamente dicha. Hay que esperar a que ésta haya impregnado la fibra del papel y contar entonces con que esa humedad durará cierto tiempo, el suficiente para renovarla con capas sucesivas de color.»

Recordemos, en fin, que esa primera capa de agua es depositada en el papel con ayuda de un pincel o paletina grueso.

Fresquet está aplicando ahora mismo ese primer lavado con agua sola, limpia. Al hacerlo tiene especial cuidado en reservar los blancos dados por los troncos de los árboles, aparte toda la zona inferior, correspondiente al primer y segundo término. A propósito de términos, observe conmigo que Fresquet ha preferido cortar más acá o más abajo, del horizonte real, en esa línea horizontal que limita el prado verde, detrás del caserío, haciéndolo así para poder fundir el verdadero horizonte, los términos más alejados, con la técnica de la acuarela húmeda, deshaciendo contornos para crear una mayor sensación de espacio y profundidad.

Difusión de últimos términos..

En el lado derecho, por el contrario, hace el «corte» por encima del horizonte, aprovechando el límite inferior de las copas de los árboles, pensando que éstos están más cerca y admiten una mayor concreción.

La enseñanza es importante: nos hace ver la necesidad de procurar siempre la difusión de últimos términos, contrastando con la concreción más o menos acentuada de los planos más próximos.

Pero, sigamos. Fresquet empieza ya a pintar. Inicia el cuadro por la parte superior izquierda del cielo, aplicando sobre la superficie húmeda un gris claro, de tendencia caliente. Extiende ese gris primero hacia la derecha, diluyéndolo con más agua a medida que se acerca a las copas de los árboles. Invade incluso esta zona degradando en el centro con agua limpia. Corre después a extender ese gris claro hacia abajo. Cerca ya del horizonte real añade al gris una mínima porción de carmín. Va a la parte superior izquierda y aplica un gris ligeramente rosado, todavía claro.

Pintado del cielo...

Compone seguidamente un gris más oscuro y pinta esos nubarrones oscuros mediante amplias pinceladas. Favorecido por la humedad, el color se extiende lentamente, con suave uniformidad. Fresquet colabora absorbiendo líquido allí donde se acumula, añadiendo donde hace falta, con ligerísimos toques...

—*¡Es mejor dejarlo!* —dice—. *¡Por nada te quedas con el cielo perdido!*

Pinta ahora ese montículo del castillo, con azul ultramar, siena, carmín... Absorbe color en la parte superior, añade un pardo más acarminado.

Con extraordinaria rapidez compone el ocre de los árboles, mezclando dicho color con siena y un poco de verde, neutralizando con rojo o carmín cuando quiere un ocre rosado, o con azul ultramar cuando pinta esos verdes de tendencia caqui. Aplica la misma gama a los árboles del lado izquierdo, junto al horizonte.

...de los árboles.

En las pocas ocasiones en que, por falta de humedad, comprende que puede surgir el corte, añade rápidamente agua limpia, en la cantidad mínima necesaria para que siga la fusión de unos colores con otros.

Fresquet hace hincapié en la técnica de pintar tonos oscuros sobre colores claros. Así, por ejemplo, en las grandes copas de los árboles de la derecha, Fresquet empieza por pintar con ese color ocre-rosado más claro, insistiendo con nuevas capas y colores más oscuros hasta llegar al estado ilustrado en la mencionada figura 100.

Tonos oscuros sobre tonos claros.

SEGUNDO ESTADO (FIGURA 101)

Sigue la misma técnica descrita en el estado anterior, dedicado ahora Fresquet a pintar el suelo, tierras, prados, la franja gris claro de la carretera, etc. Como antes, Fresquet ha empezado por humedecer el papel con agua limpia, reservando ahora la forma total del caserío y la zona correspondiente al riachuelo, aparte los blancos de los troncos de los árboles.

Pintado del suelo.

Observe en ese suelo constituido por tierra y prados la fusión de unos colores con otros, en un estado previo a la fase final, con posibilidad perfecta, mientras el papel se mantenga húmedo, de corregir, restar, añadir, etc.



101

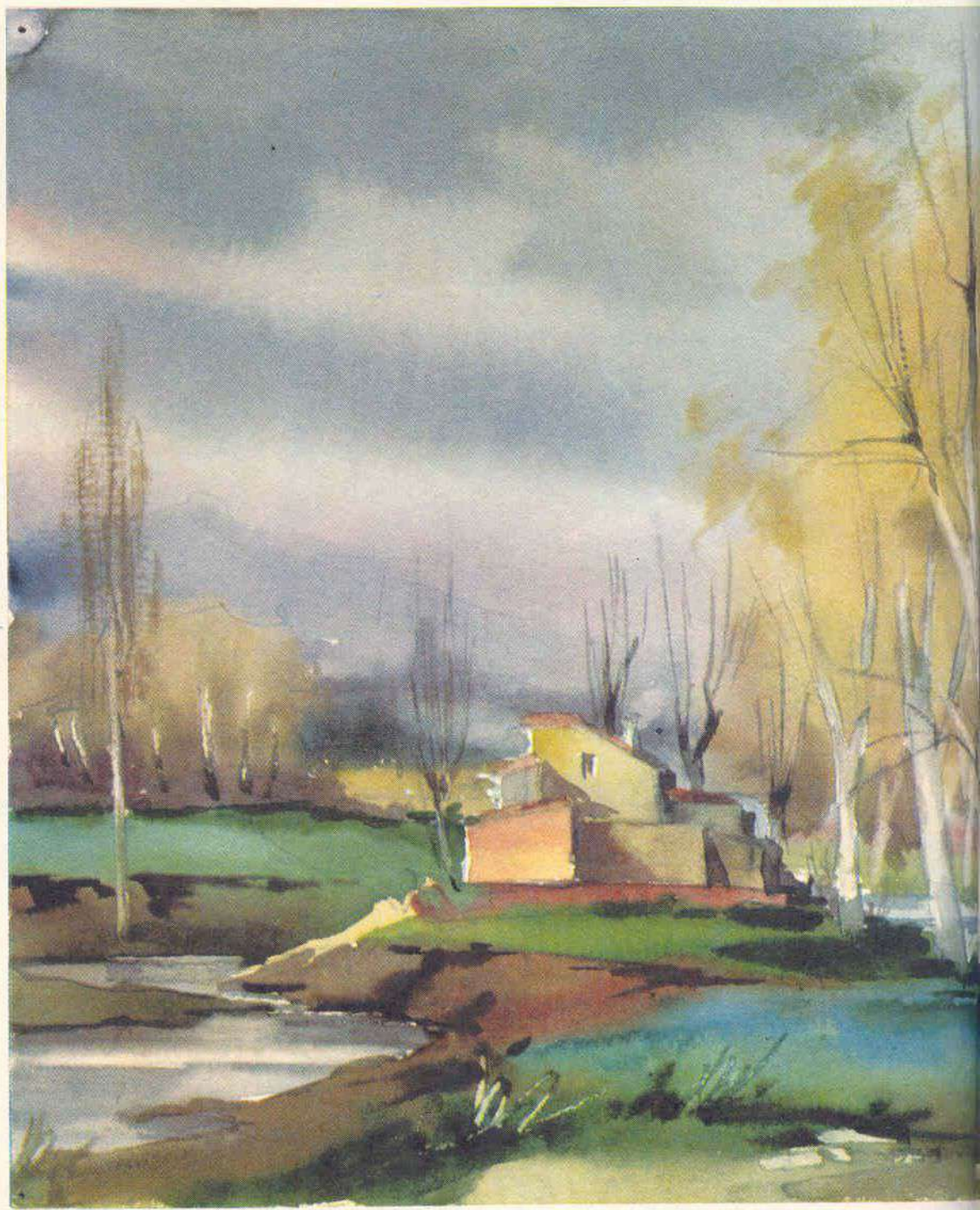
TERCER Y ULTIMO ESTADO (FIGURA 102)

Hablemos de cómo Fresquet pinta el agua y sus reflejos, extendiendo esta enseñanza a casos más amplios y concretos que el presente, esto es, a escenas de puerto con barcas ancladas en el mar, por ejemplo.

COMO PINTAR EL AGUA Y SUS REFLEJOS

Primero una veladura de color claro, reflejando el color del cielo.

Explica Fresquet que él tiene por norma dar primero una capa general, muy clara, que al propio tiempo que procura humedad, refleja el color del cielo. Si el modelo lo exige, reserva algún brillo intenso, del todo blanco, aun cuando él afirma que éstos sólo se dan cuando la luz del Sol cabrillea en el agua incidiendo en nuestro ángulo visual, cosa por demás poco corriente, ya que en estas condiciones lumínicas es poco



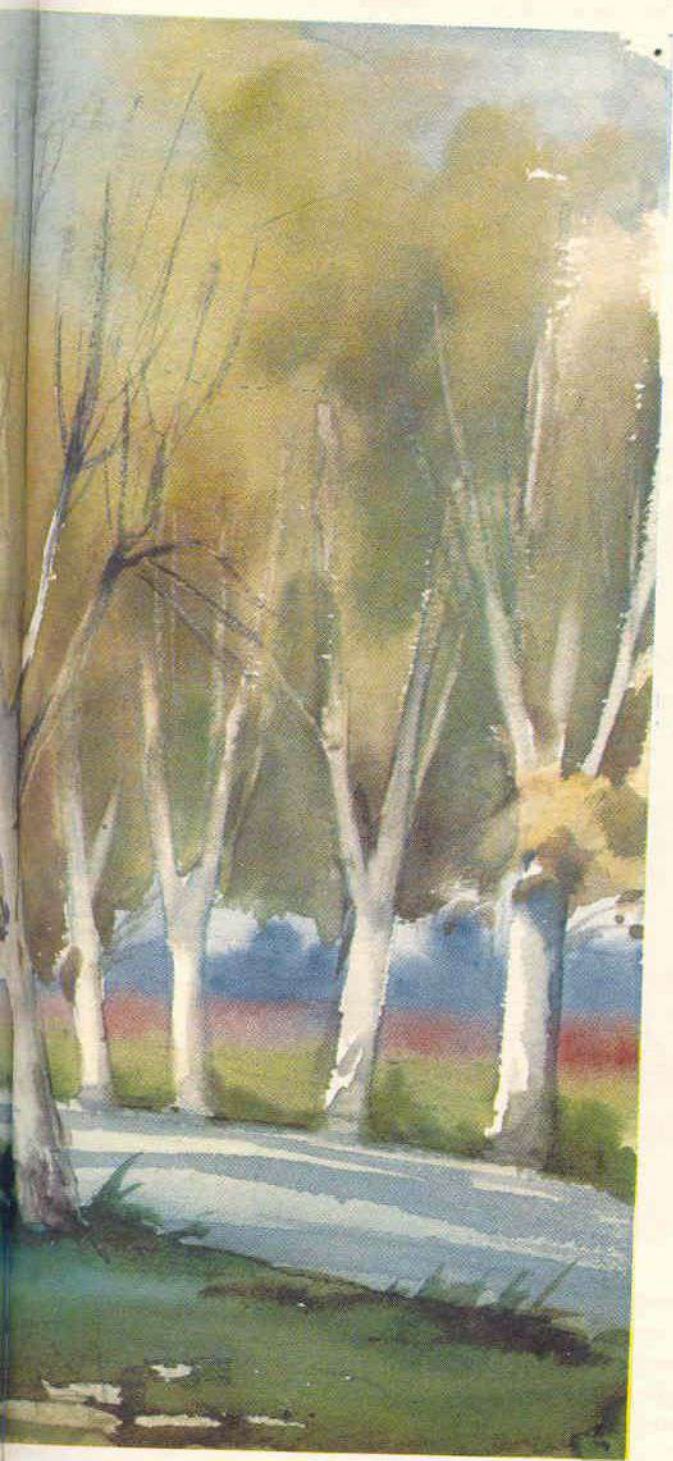


Figura 102. — Y éste es el resultado final logrado por Guillermo Fresquet en la acuarela "húmeda", pintada especialmente para la enseñanza de esta técnica clásica de la acuarela. (El original pintado por Fresquet mide exactamente 25 x 32 centímetros).

aconsejable ponerse a pintar. Esos blancos puros pueden darse, si acaso, en reflejos de embarcaciones pintadas de blanco e iluminadas por el sol.

Sobre la primera capa de color claro reflejando el color del cielo —«yo he pintado cielos azules, grises, incluso dorados o amarillentos», dice—, estando todavía húmeda, Fresquet aplica los tonos más oscuros de las formas que se reflejan en el agua. Al pintar esos tonos, naturalmente, Fresquet dibuja, es decir, reproduce formas concretas de acuerdo con lo que ve en el modelo. En última instancia, Fresquet no ve ningún inconveniente en lograr blancos que no haya podido reservar. «Cuando se utiliza un papel de calidad, la absorción de color puede llevarse a extremos insospechados, pueden conseguirse blancos casi puros. Es muy engorroso, por otra parte, pensar que, tras la reserva de blancos de todos tamaños, uno tenga que pintar las formas oscuras reflejadas en el agua haciendo mil malabarismos, y no logrando, a fin de cuentas, un todo uniforme. Yo aconsejo al aficionado que alterne las reservas previas con los blancos «artificiales» sacados a fuerza de rechupar color con el pincel.

Luego, los colores oscuros reflejados en el agua.

Los blancos pueden lograrse por absorción, con el pincel actuando de esponja.



103

Con ello se consigue incluso un acabado menos recortado, más en consonancia con la realidad. Admito, no obstante —lo repito— la necesidad de reservar previamente brillos muy acusados o blancos muy intensos.

En el agua de nuestro paisaje el reflejo blanco de esa franja horizontal ha sido obtenido absorbiendo color con el pincel.

Terminó el inciso y volvemos a nuestra tarea.

TECNICAS DE ACABADO

En los troncos de los árboles más alejados, Fresquet pinta una veladura de color crem algo sucio, para hacerlos más distantes. Después modela la forma cilíndrica de los troncos, aplicando grises quemados, con la particularidad de que en los dos troncos más cercanos deja las partes iluminadas con el blanco del papel.

Esa especie de ramas delgadas que a modo de trazos verticales aparecen en las copas más cercanas, han sido logradas rascando con el extremo del mango del pincel.

En la última fase, algunas partes se pintan «en seco».

Para el acabado de las partes más próximas del suelo, Fresquet trabaja con una técnica más cerca de la acuarela «en seco». En efecto, el artista empieza por humedecer las zonas a tratar, aplicando agua limpia (sin frotar o restregar con el pincel). Cuando esa humedad casi ha desaparecido, entonces pinta encima con colores más oscuros.

En el caserío pinta primero «en seco» los tonos generales claros, modelando luego con los oscuros, aplicados mientras las capas anteriores están húmedas. Fresquet ha sentido aquí la preocupación de reservar esos delgados filetes de luz —en el perfil izquierdo del caserío— que procuran a la construcción un mayor volumen y una separación más evidente respecto a los términos últimos resueltos todos con valores difusos.

Trucos del oficio.

Pintando, finalmente, en seco, Fresquet dibuja las formas minúsculas tales como troncos delgados de árboles, sombras de los árboles en la carretera, hierbas, líneas o franjas que separan unos prados de otros, etc. En algunos casos, para pintar, por ejemplo, esos árboles sin hojas, alargados, situados detrás del caserío, ocurre que Fresquet con premeditación o sin ella, aplica un tono excesivamente oscuro. La solución para él no puede ser más fácil —y vale la pena aprenderla—. Se limita a pasar un dedo por encima, restregando «en la dirección o sentido del trazo» (vertical, en este caso), con lo cual se lleva parte del color, dejando éste en el tono deseado.

Queda por último la labor de equilibrar algún color, sumando o restando, de sacar algún blanco concreto con la uña...

★

La tarea ha terminado. Volvemos a Barcelona. Quedamos citados para ir mañana al puerto de Barcelona. Fresquet pintará para nosotros una acuarela a gran tamaño.

La lámina encartada en estas páginas, es la reproducción a tamaño original de la acuarela «El Puerto de Barcelona», pintada especialmente por Guillermo Fresquet, para Instituto Parramón. La impresión ha sido hecha en hueco-offset, sobre papel offset especial marca Torras. Esta lámina, es la que va a servirle a usted de modelo, para la realización del ejercicio básico de este libro dedicado a la enseñanza de la pintura a la acuarela. Para ello, basta con que la despegue y la coloque ante usted, de acuerdo con las instrucciones que se dan a este efecto en la página 106.



104

Y va, por fin, la prueba decisiva: va usted a pintar, usando todos los colores, la acuarela de Guillermo Fresquet «el puerto de Barcelona», reproducida en la lámina adjunta.

Vea esta lámina modelo, reproducida a gran tamaño, al tamaño original del cuadro, a todo color, en papel offset especial para impresión en hueco-offset. ¿Se atreve con ella? ¿No la imagina ya pintada por usted, puesta en un marco, decorando las paredes de su casa?

Para facilitar su labor, hemos reproducido en las páginas 110-111 y 114-115 el primer y segundo estado de este cuadro, de manera que usted pueda seguir el desarrollo del ejercicio con más conocimiento de causa y mayor comodidad. Vea también estas láminas, obsérvelas estudiando el proceso pictórico seguido por Guillermo Fresquet.

Sí, claro; el ejercicio consiste «simplemente» en copiar la obra de otro artista. Pero aparte el valor de enseñanza dado por el hecho de copiar la obra de un experto —recuerde usted que todos los grandes artistas, en sus comienzos, «bebieron en la fuente de maestros famosos», como dice el propio Leonardo de Vinci; recuerde que Velázquez y Fortuny, para citar sólo a dos colosos del arte, fueron a Roma, y pintaron y estudiaron en los museos romanos, copiando cuadros famosos—, aparte el hecho de vivir y captar la composición, la técnica, el colorido de un artista experto en las lides de la acuarela, existe en este caso la gran oportunidad de seguir paso a paso el camino recorrido por él mismo, de ver y oír sus consejos, un poco como si él estuviera a su lado llevándole la mano.

Así que —se lo rogamos—, haga esta «sencilla» copia con el entusiasmo y voluntad que pondría en una obra suya, con la misma ilusión, pensando que es un paso necesario para avanzar en el camino de ser usted mismo.

¿Le he dicho que esta copia es «sencilla»? No tanto, verá usted:

Oportunidad de seguir paso a paso la labor del artista.

INSTRUCCIONES GENERALES:

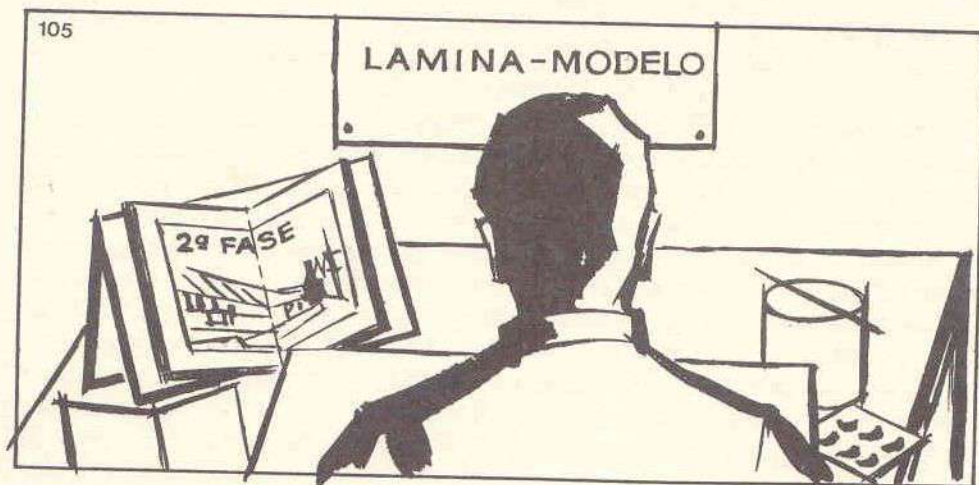
1. Haga todos los preparativos con verdadero cuidado. No escatime medios, dispóngase, de veras, a realizar un ejercicio perfecto. Trabaje con un tablero de madera o contraplacado suficientemente grande, en el que pueda sujetar el papel con desahogo, mediante el sistema de clavarlo con muchas chinchetas, a fin de evitar posteriores arrugas y ondulaciones dadas por la humedad. Disponga de un tarro o frasco para el agua con capacidad suficiente; busque un retal de tela suave, vieja pero limpia, que absorba fácilmente la humedad de los pinceles cuando utilice aquél para secar éstos... Estudie un poco la ordenación de su mesa de trabajo, en fin; hágalo todo con la conciencia de que el ejercicio es realmente importante.

El ejercicio es importante. Prepárese todo cuidadosamente.

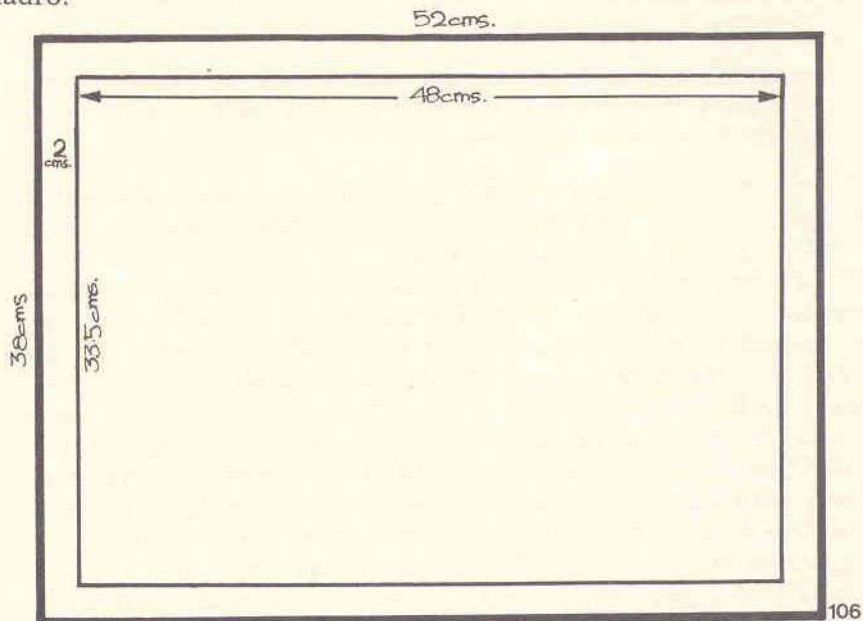
2. Disponga encima de su mesa una especie de atril que le permita situar y ver los modelos correspondientes al primer o segundo estado. Lo ideal sería, además, que en la pared de enfrente o en la de al lado de usted, situara, sujeta con chinchetas, la lámina modelo grande, es decir, la reproducción impresa de la acuarela completamente terminada. Esto le permitiría ver, en cada caso, al propio tiempo, el colorido correspondiente al primer estado —o al segundo— y el resultado final.

Vamos a hacer de esto una norma, diciendo:

Para un mejor estudio del colorido, es conveniente vaya consultando, simultáneamente, las reproducciones incluidas dentro del libro, correspondientes al primer o segundo estado y, al propio tiempo, la lámina modelo que reproduce el cuadro terminado.



3. La medida original de la acuarela pintada por Fresquet, es de 33,5 x 48 centímetros. Provéase, pues, en primer lugar, de una hoja que tenga como mínimo estas dimensiones. Le aconsejamos entonces, a fin de poder trabajar con más desahogo, que dibuje en ella un rectángulo de 33,5 x 48 centímetros, centrado; una vez hecho esto, recorte el papel sobrante, *dejando unos márgenes de 2 ó 3 centímetros* alrededor de dicho recuadro.



Estos dos o tres centímetros de margen, han de servirle para sujetar el papel con chinchetas... o bien montándolo con tiras de papel engomado, aplicando en este caso el procedimiento explicado en la página 17 de este mismo libro.

Es preferible
luz natural.

4. El presente ejercicio puede ser realizado, indistintamente, trabajando con luz natural o con luz artificial. Ahora bien; para que el estudio de color que supone el mismo sea más efectivo, nosotros recomendamos su realización con luz natural.

PRIMERA FASE: CONSTRUCCION MEDIANTE EL SISTEMA DE CUADRICULA.

Estudie el
dibujo a lápiz de
Fresquet.

5. En la adjunta figura 107 usted puede ver, reproducido a tamaño más pequeño, el dibujo original, hecho a lápiz, realizado por el propio Fresquet, dentro de la fase dedicada a construcción. Observe este dibujo comprobando que responde a una factura suelta, a una seguridad extraordinaria nacida de cientos de apuntes, cientos de dibujos como éste —se aprende a dibujar, dibujando—. Y sirva ello de enseñanza, viendo que esta construcción está resuelta con líneas y trazos limpios, desnudos, claros, sin el «tapujo» de la línea doble o triple para explicar un solo trazo. Hay que hacerlo así, o hay que intentarlo, cuando menos.

Copias en museos.

6. Pero ahora vamos a pintar una copia y vamos a hacerlo con pleno profesionalismo. Como si fuéramos al museo a copiar un cuadro. En casos así —usted lo sabe— el profesional no pierde el tiempo, digamos, en encajar y proporcionar a ojo, directamente del cuadro, siguiendo la clásica

ca y única manera de dibujar del natural. No va al museo y se pasa en él, ante el cuadro, una sesión dedicada sólo a dibujar el tema. Lo que hace es trabajar en casa, dibujando a partir de una buena reproducción, cuadrículándola y pasando el dibujo a la tela de la copia, con el sistema de la cuadrícula. Claro está que si ese artista tuviera el dibujo original del artista autor del cuadro... ¡Bueno, nosotros lo tenemos! Nosotros podemos copiar exactamente, incluso en esta primera fase, el cuadro de Fresquet. Este será, pues, nuestro primer paso:

Cuadricule la adjunta figura 3, el dibujo de Fresquet, y pase esta cuadrícula y este dibujo, ampliado, al papel de dibujo y tamaño original.

Ampliación con cuadrícula.

7. Ha de conseguir, en definitiva, un dibujo exacto, idéntico, al realizado por Fresquet, ampliado, como es natural, al tamaño del cuadro definitivo: 33,5 x 48 centímetros.

8. Es importante —e insisto en ello— que ese dibujo sea una copia exacta, una reproducción idéntica y minuciosa de cada zona, de cada línea, de cada trazo. Haciéndolo así usted tendrá ocasión de estudiar cómo trabaja realmente un profesional. Comprenderá, por ejemplo, que Fresquet no llega a realizar un dibujo con todos los detalles que ofrece el modelo. Verá que, profesionalmente, se encajan y dibujan las formas hasta un punto que permita luego, pintando, terminar y ajustar el detalle. Admitirá entonces, con mejor conocimiento de causa, la necesidad de ser espontáneo desde el principio, de no caer en el acabado minucioso, relamido, nacido de pequeños trazos y pequeñas pinceladas.

Haga una copia exacta de este dibujo.

9. Ahora bien; esta manera de hacer no supone en modo alguno adoptar una actitud despreocupada, caer en el desorden y la impaciencia del aficionado inexperto. Sépalo y téngalo muy en cuenta:

Pero cuide la construcción.

A estas alturas no es admisible un ejercicio en el que existan fallos de construcción, de situación o de proporciones.

Queda autorizado incluso para, una vez encajada la construcción con esa síntesis con que lo hace Fresquet, ajustar el dibujo de algunas partes, explicando con algo más de detalle, partes como esas de las grúas que asoman por detrás de los edificios de la izquierda, ángulos y perfiles de estas y otras construcciones, etc., etc. (Vea ese mayor detalle en el cuadro terminado o lámina modelo.)

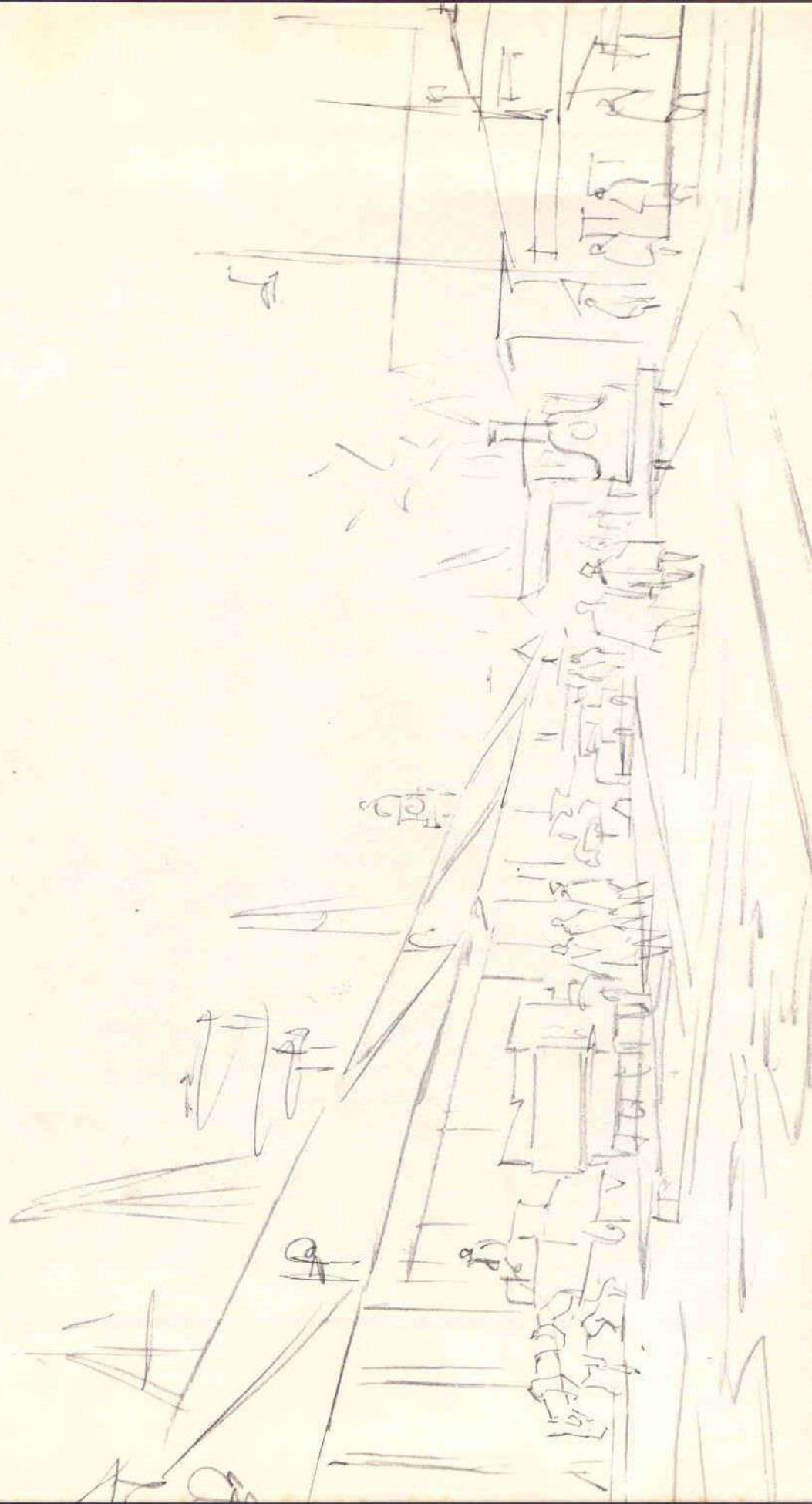
En caso necesario, complete detalles de la construcción.

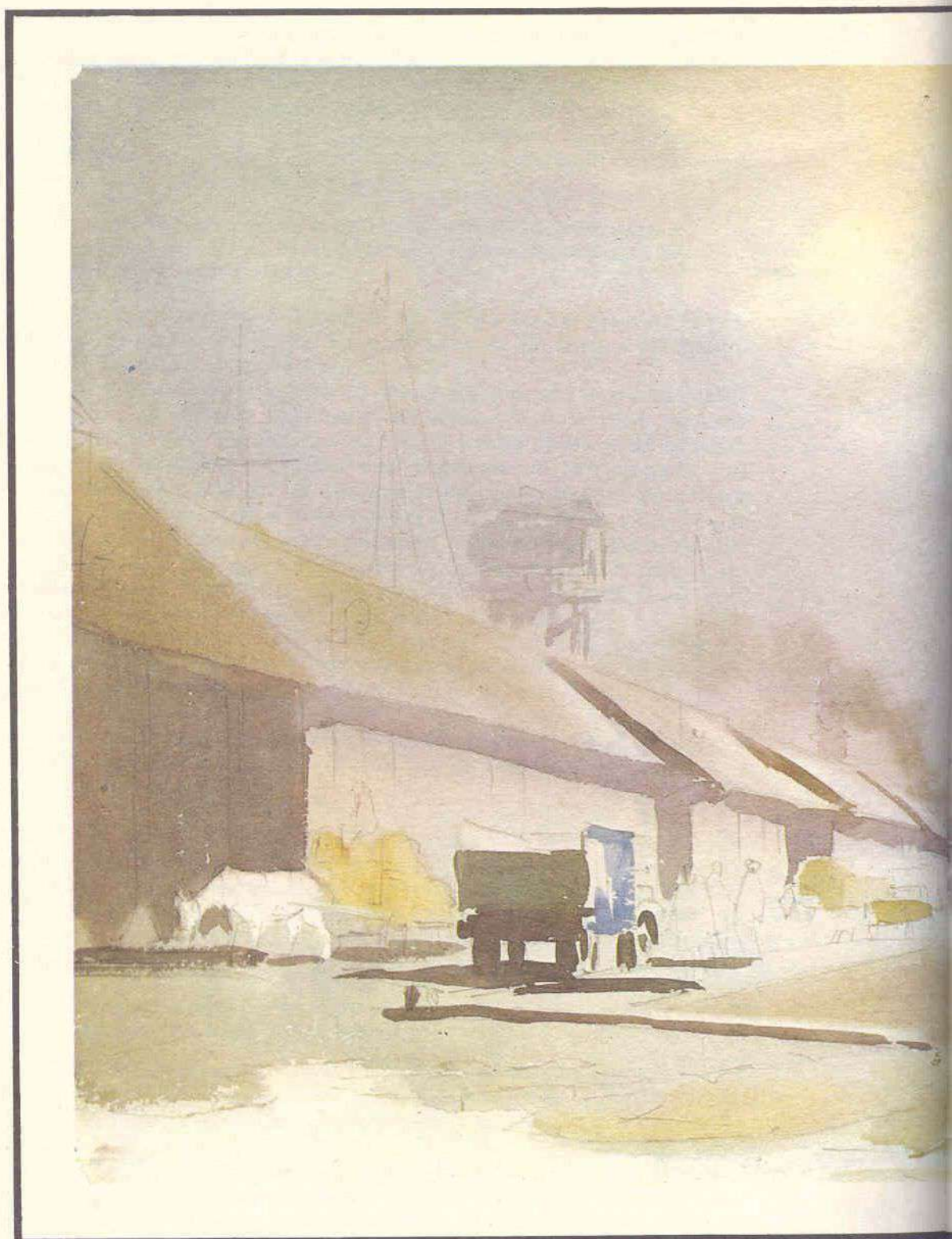
PRIMER ESTADO: PINTADO DEL CIELO Y ENTONACION GENERAL (PAG. 110-111)

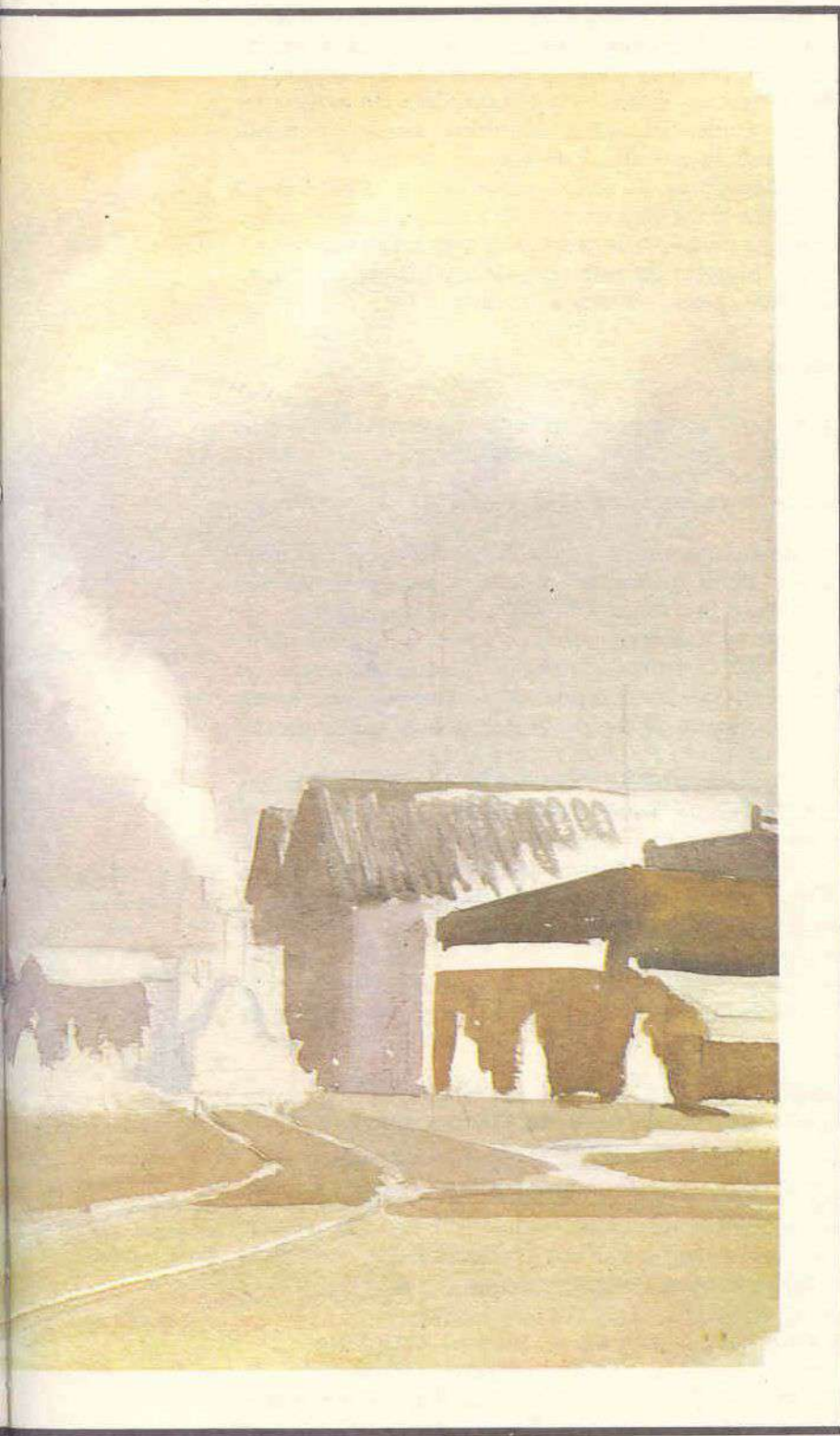
10. Parece necesario concretar, antes que nada, con qué técnica ha de ser pintada esta acuarela, es decir, si la factura y estilo ha de corresponder a la llamada «Técnica de la acuarela en seco», o a la «Técnica de la acuarela en húmedo».

La respuesta es: «acuarela en húmedo»... pero sin llevar esta técnica a un rigorismo absoluto, o sea, dando entrada, en muchas de sus partes, al procedimiento «en seco». Una acuarela que participa de ambas técnicas y que por ello es eminentemente clásica. Usted mismo puede verlo y comprenderlo, analizando la reproducción a tamaño, en la lámina modelo.

Técnica húmeda: participando de técnica «en seco».







108

He aquí el desarrollo correspondiente a la primera fase de la realización de esta acuarela "El Puerto de Barcelona". Vaya siguiendo en el texto las explicaciones que ilustran sobre la forma de obtener este primer estado, estudiando los colores a emplear y la forma de proceder.

Vemos en ella, por una parte, el cielo y algunos de los cuerpos situados en último término, resueltos, sin discusión, con la técnica de la acuarela húmeda; vemos, por otra parte, muchas zonas y formas (en los angares o tinglados, en los vehículos y figuras, incluso en el complejo de grúas) resueltas en seco, esto es, ofreciendo contornos definidos, aunque con esa suavidad de contraste dada por la similitud de tono y de color.

11. «Siempre empiezo por pintar el cielo», nos dijo antes Guillermo Fresquet. Y esta acuarela no va a ser una excepción; más que más considerando que aquí el cielo juega un papel importante, que exige ser resuelto de primera intención, por aquello de que «o sale... y queda así; o no sale y hay que repetirlo». Bien, pues; vamos a hacerlo... así:

Primero el cielo.

ESTOS SON LOS COLORES...

12. Consideremos ante todo un aspecto general e importante sobre el colorido de este cuadro: *la entonación o color dominante*.

La dominante de color es azul-siena

Si usted mezcla ahora mismo, con más o menos agua, los colores azul ultramar (o azul cobalto) y siena quemada, obtendrá en principio un color muy similar a muchas de las zonas pintadas en este cuadro: un color que va desde un gris neutro a un gris frío o caliente, a un azul sucio o a un siena grisáceo, según que la cantidad de uno y otro sea mayor o menor. En fin, mezclando ambos colores con poca agua, obtendrá un siena oscuro de matiz idéntico o parecido al usado por Fresquet para pintar figuras y sombras o formas oscuras. Pruébelo, verá usted.

Dominante:
azul-siena quemada

13. A propósito de ensayar y probar: dentro de breves momentos nosotros le estaremos dictando cómo se compone éste o aquel otro color y le hablaremos de «un poquitín», «con un poco», «con bastante agua», etc., es decir, sin poder concretar absolutamente cuánta agua, cuánto color. Creemos entonces que lo más acertado sería que usted empezara por ensayar pintando algunas muestras de colores, utilizando para ello el retal de papel recibido con este grupo de estudio. Para que este ensayo sea más efectivo, señalaremos con un asterisco las mezclas, colores y procesos que según nuestro criterio es conveniente probar y estudiar previamente.

Pruebas previas
de colores, en
papel aparte
(señalados con
asterisco).

¡ATENCIÓN! INMEDIATAMENTE ANTES DE EMPEZAR A PINTAR, HUMEDEZCA EL PAPEL CON EL PINCEL Y AGUA LIMPIA.

Es importante seguir este consejo. Humedecer el papel con agua limpia, llegando con el agua hasta el límite indicado con trazo más grueso en la adjunta figura! Esto nos permitirá diluir fácilmente los contornos que limitan con el cielo, según veremos seguidamente.

Humedezca la
zona indicada en
figura adjunta.

ESTOS SON LOS COLORES. ESTE ES EL ORDEN A SEGUIR

Para llevar a cabo el proceso descrito a continuación, vea en la adjunta figura III, indicadas con A, B, C, etc., las partes o zonas mencionadas en los textos siguientes:



*Cielo, parte central derecha (A): Ocre, azul cobalto y rojo.

Degradado en
zona A
(figura 111).

Trabajando sobre húmedo —esto es importantísimo—, aplique en el centro de la zona indicada con A una «carga» de color predominantemente ocre, mezclado con una poca cantidad de azul cobalto y una ligerísima porción de rojo. (¡Cuidado con el rojo! Es muy intenso y con nada domina la mezcla. Repito, pues, *con dominante ocre*). Aplicando esta mezcla el agua cuidará de diluirla desparramando el color hasta, aproximadamente, el límite de la zona A (línea de puntos). Es cuestión de que usted colabore en la obtención de un degradado, de forma que el mencionado color con dominante ocre se diluya progresivamente a partir de dicha línea de puntos.

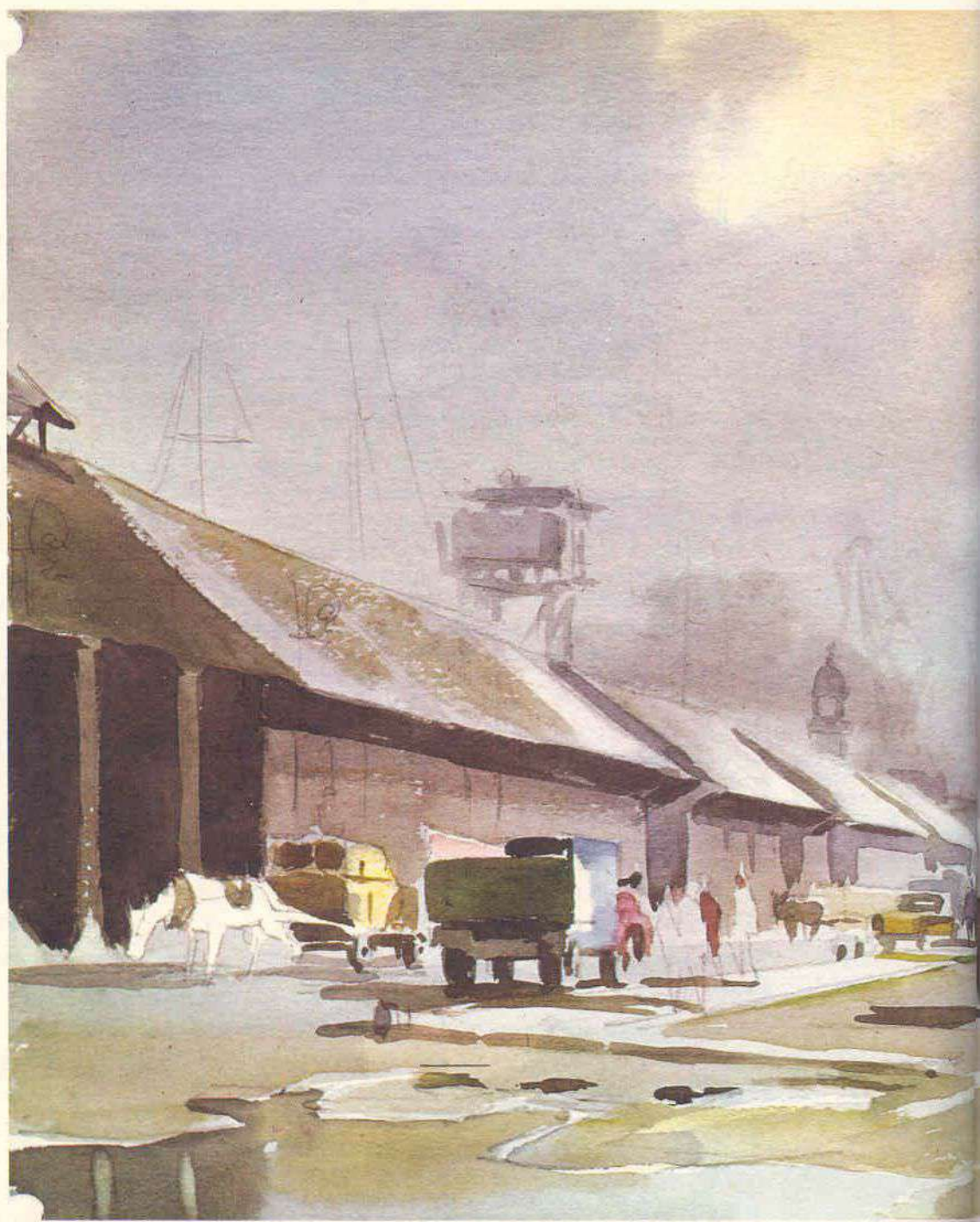
*Cielo, parte izquierda y centro (B): Azul cobalto y Siena, como colores básicos.

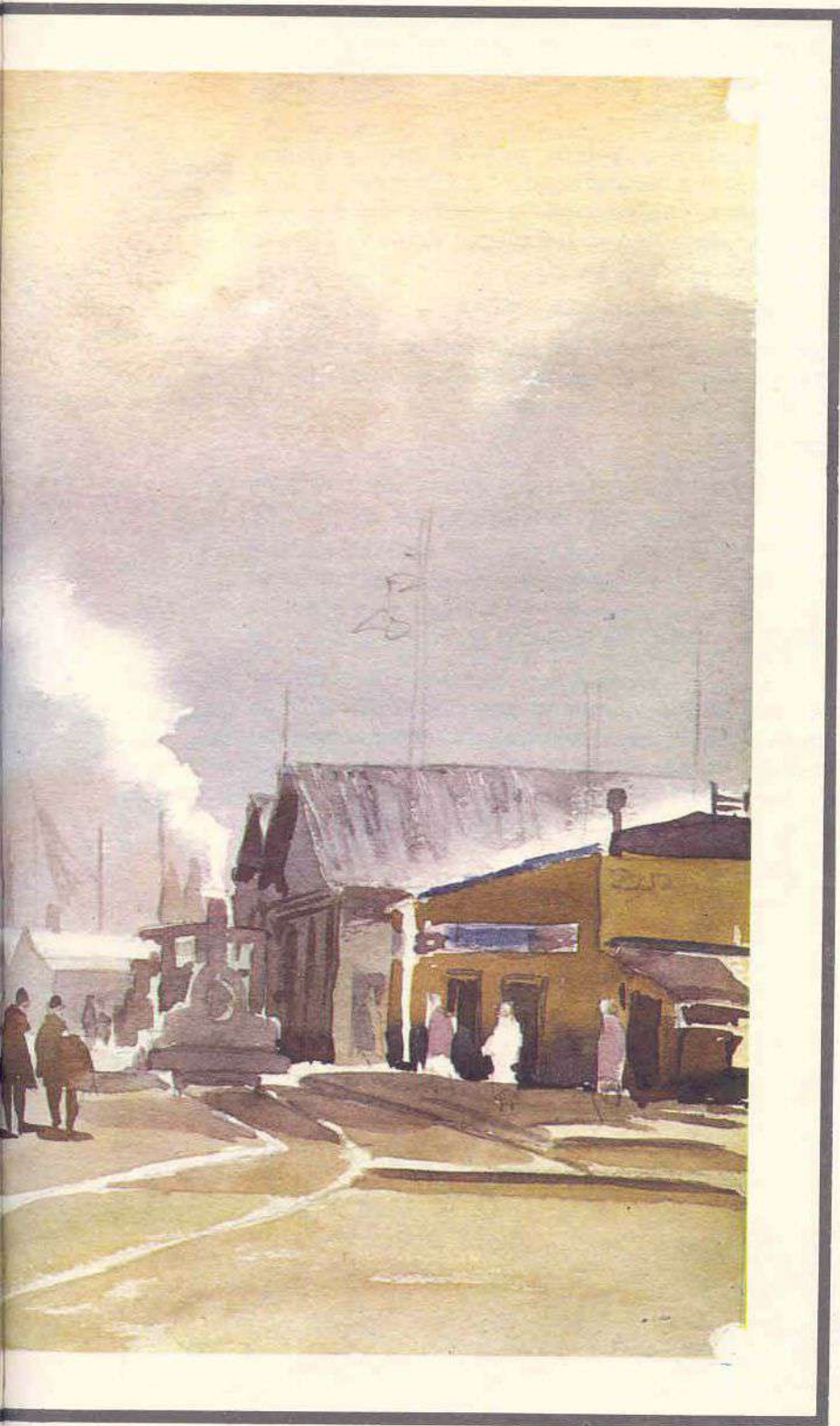
Componga suficiente cantidad de esta mezcla, pensando que es el color básico o dominante en todo el cielo. Extienda ese azul-siena a partir de B, incorporándolo y mezclándolo con el ocre, al llegar a la primitiva zona A.

(IMPORTANTE: LA SUPERFICIE HA DE SEGUIR OFRECIENDO LIGERA HUMEDAD)

Enriquezca el
color fondo del
cielo.

A medida que avance usted con esa composición de azul y siena, vaya incorporando ligerísimos —casi imperceptibles— toques de color a base de carmín, rojo y verde. Es decir, dentro de una dominante absoluta, **ABSOLUTA** —repito— del azul-siena, mezcle pequeñísimos matices de rosa, carmín rosado, verde muy claro... de forma que el telón del cielo





Vea, en estas páginas, el colorido y entonación que de ofrecer su acuarela al llegar a este segundo estado. Observe las diferencias que ofrece con relación a la primera fase y compárelo, al mismo tiempo, con la lámina grande, que ilustra el resultado final de la obra.

no resulte totalmente uniforme, ofrezca esas ligerísimas variantes —LIGERÍSIMAS, insisto— que enriquezcan el colorido general.

Humo de la locomotora (C): Reserva con corte en la parte inferior, y fusión con el color del cielo en la parte superior.

Al llegar al humo de la locomotora reserve, en principio un blanco como el indicado en C. Intente que el límite de ese blanco más próximo a la chimenea quede cortado. Entre entonces con el pincel y agua limpia por el extremo D y diluya el azul-siena dentro del blanco del humo, hasta conseguir el degradado del humo sobre el cielo.

Reserva de blanco en humo locomotora.

Humareda negra en el horizonte (E): Azul ultramar y Siena.

Trabajando sobre mojado, con el pincel cargado con una mezcla de azul ultramar y siena, con poca agua, pinte esa humareda dejando que la humedad del fondo celeste diluya ese tono más oscuro.

Humo oscuro. pintado «en húmedo».

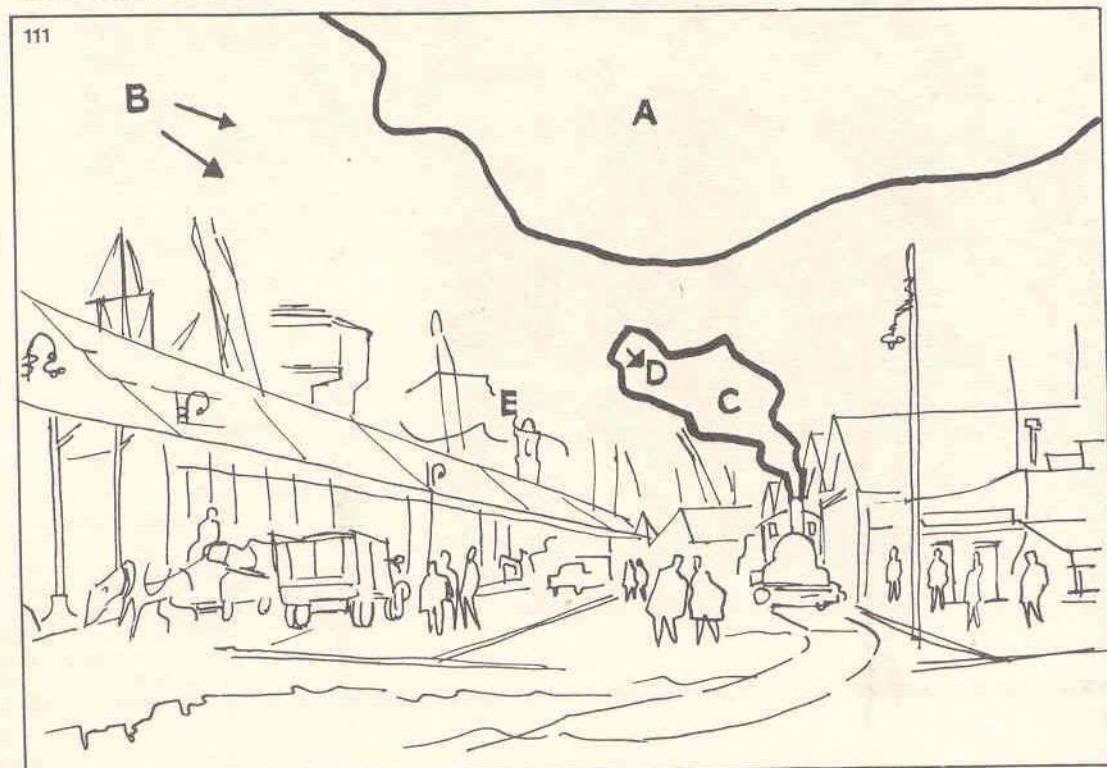
Límite inferior del cielo (Figura 112):

En esta figura 112, como puede ver, existen dos contornos que limitan el cielo por abajo. Tenga en cuenta a este respecto que:

El contorno indicado con A (trazo grueso), corresponde al límite de la zona humedecida en principio con agua limpia. El contorno indicado con B (línea de puntos), es es límite hasta donde ha de llegar el color azul-siena del cielo.

Se trata, pues, de que pinte con el azul-siena hasta el límite B, y de que degrade y diluya después el color, de forma que al llegar, aproximadamente, a A, dicho color ya no exista, evitando así un corte brusco.

Degradado en el límite inferior del cielo.



111

A propósito de esta zona limítrofe con el horizonte. Observe que existe ahí —particularmente en el centro— una mezcolanza más visible de ocre-rosa con el azul-siena que, por otra parte, en este punto es ligeramente más claro.

Cielo, parte derecha (F): Sigue Azul cobalto y Siena, como dominantes.

Termine, en fin, con esa parte derecha del cielo, pintando con los colores mencionados y repitiendo el proceso explicado anteriormente.

Excepto el humo blanco de la máquina, no hay en el cielo ninguna otra reserva.

Palos y grúas se
pintarán encima
del cielo.

Se supone, claro está, que tanto el complejo de grúas como el dibujo del palo de electricidad del lado derecho, serán pintados luego sobre el azul-siena del cielo, sin haber hecho ahora reserva alguna.

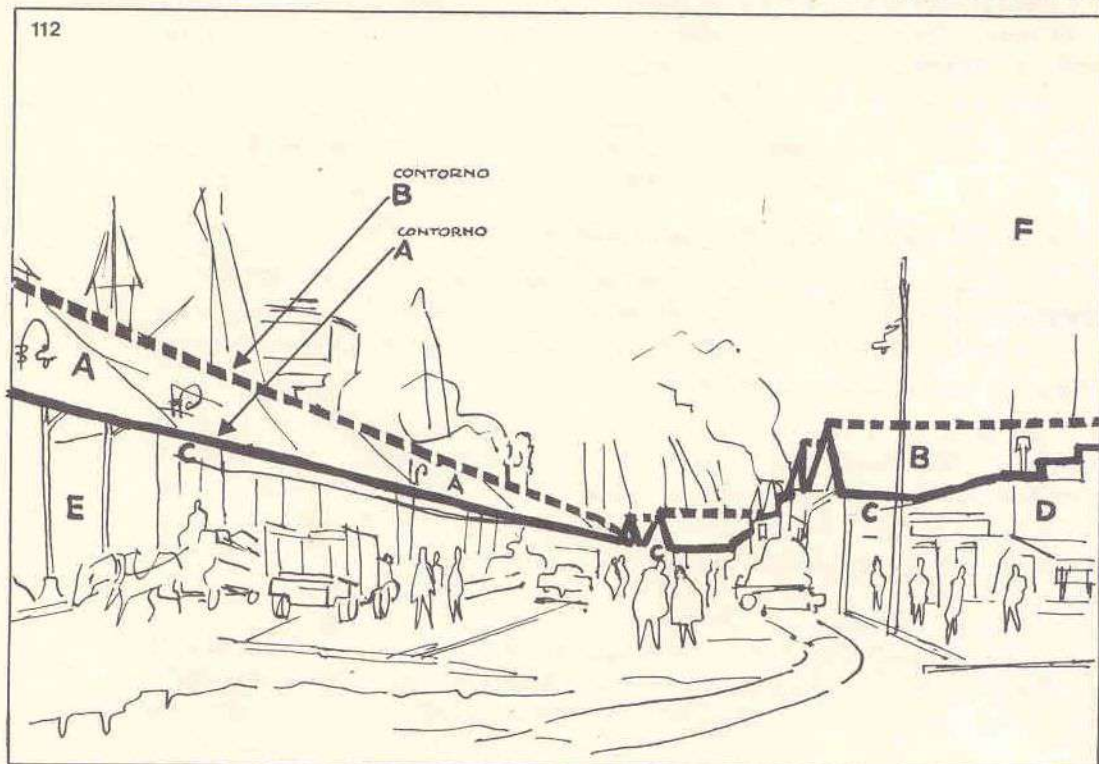
★

Listo el cielo. ¿Cómo ha ido? Ya sabe usted: hay que dejarlo así, tal y como está... o hay que repetirlo. Para este último caso, Fresquet nos da todavía un estupendo consejo o truco de oficio:

COMO REPETIR EL PINTADO DE UN CIELO SIN CAMBIAR EL PAPEL

Supongamos que el cielo no salió a la primera, que hay en él cortes, excesos, irregularidades, etc. Y supongamos que usted no lleva más que una hoja de papel útil o que no quiere empezar de nuevo, repitiendo toda la labor de encajado y construcción.

Hay entonces una posible solución o remedio que consiste en lo siguiente: sumergir en agua limpia, en un barreño o en la pila del lavabo,



Sistema para
«salvar» un cielo
mal pintado.

si trabajamos en casa; o en un lavadero, lago o río, si trabajamos en el campo, sumergir, digo, la parte de papel de acuarela correspondiente al cielo mal pintado. Sacarlo y escurrido... y volverlo a meter unas pocas veces más hasta que el agua diluya las aguadas del cielo y éste esté en disposición de ser empezado de nuevo. «Conste, no obstante —nos dice Fresquet— que este remedio no es siempre eficaz. Falla cuando el cielo pintado lleva mucho color o cuando, con el ánimo de diluir, se humedece excesivamente el papel sufriendo entonces deformaciones que dificultan el repintado.»

Tejados del lado izquierdo (Figura 112, A): Ocre, Siena, Azul ultramar.

Empiece por humedecer con agua limpia la zona de estos tejados. Pinte luego con ocre-siena y un poquitín de azul ultramar, muy poco, sólo para grisar el anterior ocre-siena.

Tejados del lado izquierdo (B): Azul ultramar, siena, verde y negro.

Los colores base son azul ultramar y siena, con dominante azul. Pero puede hacer falta una ligerísima cantidad de negro y una más pequeña todavía de verde. Usted mismo.

Sombras de los tejados (C): Azul ultramar, siena y un poco de carmín.

Ha de conseguir un morado grisáceo, con tendencia a siena.

***Suelo, en general: Azul ultramar, ocre, siena, verde, rojo, carmín.**

Por partes: Primero una capa general, muy pálida, compuesta por azul ultramar, ocre y siena quemada, obteniendo un color crem algo sucio. A continuación, en el lado izquierdo, añada un poquitín de verde, siena y azul ultramar. Siga con ese color hacia el lado derecho, primer término, incorporando algo de ocre y una pizca de rojo (en poquísima cantidad, sólo para virar ligeramente hacia rosa). Termine con el término más alejado, pintando con algo más de siena y un poco de verde, agrisando, si hiciera falta con el azul ultramar.

Pintado del
suelo: estudie
en láminas modelo.

¡Atención! Al pintar el suelo es necesario reservar los blancos que aparecen en la lámina.

***Paredes del lado derecho (D): Siena, azul ultramar, verde.**

Esas paredes del bar. Siena, verde y azul ultramar para oscurecer.

Pórtico del lado izquierdo (E): Siena, verde y azul ultramar.

¡Ojo! Reservando la forma del caballo.

***Camión, fardos, vehículos del fondo.**

En el camión hay, en principio, un predominio de verde, agrisado con siena. En los fardos del carro tirado por el caballo, ocre con un poquitín de azul, el necesario para romper la estridencia amarilla del ocre.

SEGUNDO ESTADO (PAG. 114-115)

Observe la producción de esta fase y...

Casi me atrevería a suponer que con las mezclas y composiciones hechas por usted en la primera fase o estado, es usted capaz de seguir solo. Sí, porque, en realidad, con esas mezclas anteriores usted habrá ya

Resumen general
de colores
empleados.

comprendido qué colores juegan básicamente en el conjunto pictórico de esta acuarela: el azul cobalto o el azul ultramar, según que se desee mayor luminosidad o mayor opacidad. Recuerde y observe a este respecto que mientras el azul cobalto es un azul neutro, el azul ultramar tiene siempre cierta tendencia al violeta. Unido a uno de estos azules, figura casi siempre el siena quemada que colabora básicamente en la obtención de ese gris, de tendencia azulada en el cielo, y con dominante quemada en los cuerpos y sujetos del resto. En esos cuerpos juega también, en determinados puntos, el ocre y el verde, el primero para «amarillear», el segundo para enriquecer. Intervienen, en fin, con la misma idea y en cantidades mínimas, el rojo y el carmín para calentar ligeramente algunos matices. En última instancia, para asegurar algunos grises francos, puede intervenir el negro.

He aquí algunos ejemplos más, confirmando este resumen general:

***Cabrestantes y grúas: Azul ultramar, siena y carmín.**

Con sólo azul ultramar y siena es casi suficiente, pero convendrá añadir una aguada muy clara de rosa-carmín, para virar ligeramente ese color hacia el violeta. Poca cosa, que conste.

***Figuras de primer término: Siena, azul y verde.**

Lateral y motor del camión: Azul ultramar y carmín.

Pero tenga en cuenta, al pintar ese lateral azul y ese motor rojo-carmín, que en ningún caso ha de aplicar los colores del todo limpios. Por el contrario, en ese azul ha de incorporar una ligerísima cantidad de siena, para hacerle perder virulencia, y un poquitín de gris (negro o azul claro) en el carmín, con la misma idea.

TERCER Y ULTIMO ESTADO (LAMINA MODELO)

Decididamente no vamos a hablar más de colores. Damos por seguro que, en este aspecto, puede usted ir solo.

Comentemos, pues, algunos aspectos de oficio relacionados con esta última parte del ejercicio.

Charco de primer término:

Recuerde la fórmula recomendada por Fresquet: Primero una veladura o capa de color claro reflejando el color del cielo. Después, sobre mojado, los colores oscuros reflejando cuerpos y sombras. En este caso, con siena, verde y azul ultramar, sacando luego esas formas o reflejos claros con el sistema de chupar color con el pincel.

Suelo, en general:

Como puede usted ver a través de las reproducciones correspondientes a las fases anteriores y también en la de ésta —lámina reproduciendo el cuadro terminado—, el suelo ha sido pintado con dos, a lo sumo, tres capas superpuestas. Observe que los trazos oscuros, correspondientes a las sombras, fueron pintados en seco.

Palo de electricidad, lado derecho.

Ese palo fue reservado, en su parte inferior, desde el comienzo. Ahora bien, es posible que esta reserva se pierda —como le ocurrió, en parte, a Fresquet—, en cuyo caso bastará pintar la forma del palo con ese gris oscuro y aclarar luego la parte inferior con el pincel escurrido, absorbiendo tono y color.

Cómo pintar el
agua y sus reflejos.

En el suelo, trazos
oscuros pintados
«en seco».

Reserva y
absorción en palo
de electricidad.

*Acabado final con tinta china rebajada, dibujando a la caña.

(«La caña»: ya sabe usted, una astilla de caña de escoba, simple, cortada en un extremo en forma de pluma, acabando en punta).

Observando cuidadosamente la acuarela de Fresquet, usted podrá ver en algunos puntos, como labor final de acabado, algunas líneas gruesas, concretas, de color oscuro, casi negro. Por ejemplo: ahí, en el recodo de la vía del tren que viene hacia acá; en el límite de los edificios —limitando los tejados— del lado izquierdo; en las patas del caballo, etc.

Acabado final con caña y tinta china diluida con agua.

Estos trazos forman parte de la técnica de acabado en una acuarela como ésta, de corte clásico, afirmando perfiles y contornos de determinadas formas. Se pintan normalmente con tinta china y «a la caña», diluyendo la tinta china con agua de manera que el trazo no resulte demasiado intenso. Hay que llevar o tener un tinterito con la aguada de tinta china ya preparada para estos efectos.

La caña es usada como medio ideal para obtener un trazo lleno, oscuro, o un trazo interrumpido, difuso, producto de dibujar con la caña casi seca, como ese que aparece en el cuadro de Fresquet dibujando los hilos eléctricos del palo de la derecha.

Firmar... y fijar.

Firmar, claro. Pero ¿hemos dicho fijar? Pues, sí. Existe en el mercado un tipo de *fijador para acuarelas*, cuya misión, más que fijar es la de abrillantar los colores. Hemos de considerar a este respecto que los colores a la acuarela, aun siendo de calidad extra, pierden ligeramente su brillantez e intensidad cuando están secos (este efecto es extraordinariamente visible en colores de baja calidad). Para lograr entonces devolver a los colores su intensidad inicial, se usa ese tipo de barniz-fijador. Puede hallarse bajo las marcas Talens, Watteau y Schmincker.

Barniz-fijador para acuarela.

Y ESTO FUE LA PINTURA A LA ACUARELA

Para tener éxito en ella, es necesario, por un lado, tener la genialidad del artista, y por otro, la habilidad del artesano. No se puede pintar bien sin una disciplina, sin cumplir las reglas del juego. En el óleo uno puede dejarlo y tomarlo, los malos resultados de una sesión impaciente, pueden ser remediados en una tranquila y próxima sesión. En la acuarela, no. En la acuarela, el impaciente está condenado de antemano. Hay que sujetarse a sus normas, a sus exigentes leyes.

Bacon, el acuarelista inglés, decía al respecto: «*Sólo se domina la acuarela obedeciendo sus leyes*».

La acuarela exige disciplina.

Pero he aquí que este dominio —como el latín en el bachillerato— abre perspectivas insospechadas para saber más sobre dibujo y pintura. Y también sobre pintura al óleo.



Instituto Parramón quiere expresar aquí su reconocimiento al acuarelista Guillermo Fresquet por su colaboración en este libro. Artista extraordinario, ha expuesto con gran éxito en Madrid, Barcelona, Valencia y otras ciudades espa-

ñolas, además de en Francia, figurando obras suyas en Exposiciones y Salones Nacionales. Su maestría en esta técnica le ha valido varios primeros premios, destacando la 1.^a Medalla de la Agrupación de Acuarelistas de Cataluña.

Cómo pintar a la acuarela.— Este libro ha sido editado por Instituto Parramón, centro de enseñanza de Arte, oficialmente reconocido por el Ministerio de Educación Nacional. El contenido de este libro responde esencialmente al de las lecciones de Pintura números 25 y 26 del famoso Curso Completo de Dibujo y Pintura seguido actualmente en España y en el extranjero por centenares de aficionados y profesionales. Al editar sus enseñanzas en forma de libros, Instituto Parramón le ofrece a usted la oportunidad de aprender dibujo con un método único por su sencillez, amenidad y eficacia, con la posibilidad de estudiar como alumno libre sin estar sujeto al programa de un Curso completo, pudiendo elegir un tema determinado y de su preferencia (Educación de la mano; Dimensiones y proporciones; Perspectiva; Luz y sombra; Dibujo de la cabeza humana; Dibujo de figura humana, etc.).

Editado y Distribuido por

Instituto Parramón Ediciones

Teléf. 225-06-78/225-16-71

Lepanto, 264, Apartado 2.001, Barcelona-13
