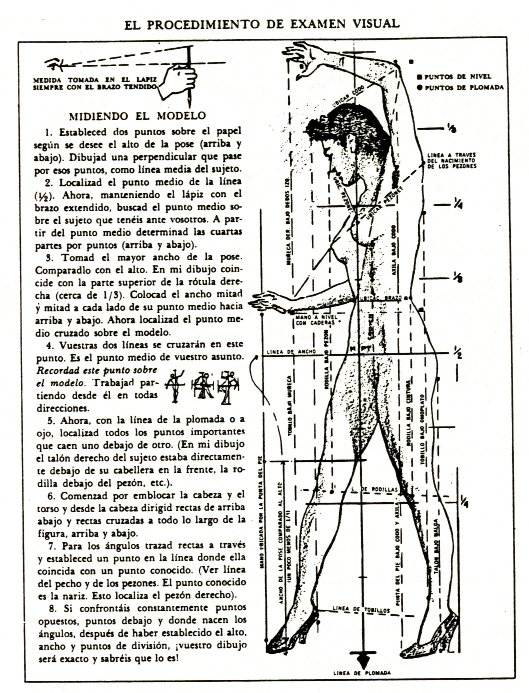
**Curso de Dibujo y Pintura**Final del formulario

**Contenidos:**

* El encaje
* Los lápices de color
* Tipos de papel
* Las ceras
* La pintura acrílica
* El pastel
* La tinta
* El collage
* La pintura al temple
* El gouache y la acuarela
* La pintura al óleo
* Los colores
* Técnicas de pintura al óleo
* Soportes para la pintura al óleo
* El barnizado
* Método para la preparación de colores resinosos
* Temas pictóricos
* Movimientos artísticos modernos

**El Encaje** Aquí os ofrezco unas nociones básicas para que lo recordéis. 

**LOS LAPICES DE COLOR**

El primer acercamiento a las técnicas alternativas de la pintura al óleo comienza con el estudio de un medio pictórico equidistante entre la pintura propiamente dicha y el dibujo: los lápices de color.

Los lápices de color, cuyo empleo se extendió durante el siglo pasado, constituyen un útil de pintura sencillo, cómodo y familiar, con el que se obtienen obras de gran precisión, aunque su ejecución requiere un tipo de trabajo en cierto modo lento.

Sin embargo, antes de indagar más en sus características específicas, conviene distinguir claramente dos conceptos: lo que es colorear y lo que es verdaderamente pintar con lápices de color. Colorear es cubrir de color un dibujo y pintar es lograr un equilibrio entre el dibujo y el color, sin que exista predominio de uno u otro; es decir, al pintar, los colores deben adquirir forma.

Este medio, que fue utilizado por pintores tales como Toulouse-Lautrec, Seurat, Munch y Degas, se presta fundamentalmente a la ejecución de apuntes, estudios e ilustraciones, aunque no tiene especiales limitaciones temáticas ó técnicas. Aparte de los efectos derivados de ser un medio de **pintura en seco**, los lápices de color multiplican sus efectos textuales y cromáticos al mezclarse fácilmente con otras técnicas.

Entre los lápices de color existe una variedad de dureza que va desde los muy blandos hasta los más duros y precisos. Sin embargo, la dureza de este útil viene determinada por el **aglutinante** que interviene en su composición, y por ello deberán ser los aglutinantes la base de su clasificación. Los tres grandes tipos de lápices de color que existen en el mercado son los siguientes:

**Lápices grasos**: Son los lápices de color más blandos; en su aglutinante se añade **goma** en una proporción muy pequeña.

**Lápices medios**: Son los más conocidos y empleados; en su aglutinante posee cierta cantidad de cera virgen, resina, aguarrás o **trementina** en muy escasa cantidad.

**Lápices duros**: Solubles en agua; poseen una composición muy parecida a la de la acuarela y su aglutinante está constituido por gomas.

La norma básica que debe regir en toda pintura ejecutada con lápices de color se concreta en que la integración y mezcla de los colores empleados debe hacerse por superposición progresiva, insistiendo más o menos en un color u otro en virtud del tono que el artista pretenda conseguir. Hay que tener también en cuenta que existen colores con mayor capacidad de **teñir** que otros, por lo que será necesario cuidar de forma especial el orden en que se vayan superponiendo en la obra y la intensidad con que se apliquen. Los colores del lápiz presentan la particularidad de que no se pueden borrar, y por ello la aplicación ha de ser progresiva para que no se corra el riesgo del exceso produciéndose desajustes cromáticos, ni se deteriore la superficie del papel, ya que entonces los nuevos colores a emplear resbalarían.

A diferencia de otros medios de pintura, los lápices de color mezclan y funden sus colores propios sobre el soporte de papel en el que se lleva a cabo la pintura y no sobre otro elemento accesorio, como es la paleta en el caso del óleo.

Como acercamiento a las posibilidades pictóricas de este medio se sugiere la realización de un sencillo ejercicio consistente en la obtención de una escala cromática partiendo exclusivamente de los tres **colores primarios**: rojo, amarillo y azul. Como pauta didáctica, en la ilustración aparece el modelo de escala y el orden en el que los distintos lápices deben intervenir. La práctica repetida de este tipo de ejercicios hará conocer al iniciado el comportamiento de cada uno de los colores de los lápices, tanto aisladamente como formando parte de mezclas con otros.

Desde la aplicación exclusiva y directa de los colores de los lápices hasta la obtención de sorprendentes efectos, esta técnica abre un amplio campo de posibilidades expresivas. Sin embargo, con lápices de color no sólo se obtienen efectos propios de la textura del papel y de la aplicación superpuesta de colores, sino que, la facilidad con que este medio se integra con otros enriquece notablemente los resultados de su aplicación directa.

Los lápices de color, al ser en general **solubles** en agua, permiten la obtención del efecto de **aguadas** y transparencias. Para realizar esta tarea, después de aplicar la pintura sobre el papel será necesario emplear un pincel ligeramente humedecido con el que se diluirá el pigmento del lápiz. El empleo de **barras de pastel** sobre lápices facilita la obtención de tonos más envolventes, llegándose a perder parcialmente la textura del papel. Por último, la aplicación de colores de **gouache**, o **tempera**, posibilitará la obtención de pequeños detalles con color opaco.

Además de ser un medio pictórico en sí mismo, los lápices de color se pueden complementar con pequeñas aplicaciones de otras pinturas y con medios tan diversos como las tintas, las ceras, el pastel o la acuarela.

La cualidad propia de ser un procedimiento de **pintura en seco** otorga a los lápices la posibilidad de integrarse con casi todas las técnicas de pintura más frecuentadas. Pero también la precisión particular de sus manchas de color imprime el contrapunto a otros medios más envolventes y sugestivos.

En resumen, los lápices de color, utilizados paralelamente o como apoyo de otros medios de pintura más tradicionales, pueden llegar a producir sorprendentes efectos de contraste o complemento de color.

El recuadro técnico adjunto servirá de guía esquemática y ficha de consulta sobre las características más destacables de este medio.

**TIPOS DE PAPEL**

La elección del tipo de papel sobre el que pintar con lápices de color tiene una importancia decisiva no sólo a la hora de trabajar cómodamente, sino también en la calidad y las texturas de la obra acabada.

Tanto el papel **verjurado**, tipo Ingres, como el Canson resultan muy recomendables en los trabajos con lápices, puesto que reciben perfectamente los colores aplicados. Pero también existe una gran variedad de papeles coloreados que hay que tener muy en cuenta en esta técnica pictórica, siendo los de grano grueso los más apropiados para la obtención de tonos uniformes.

El **papel de color** presenta como ventaja, frente al blanco, el hecho de ofrecer ya un tono de base, propio del papel, con lo que las posibilidades cromáticas de la pintura se multiplican.

Por otra parte, esta cualidad del papel facilita la modificación en el proceso de trabajo, ya que se puede comenzar a pintar con los tonos claros, en vez de con los oscuros, requisito obligatorio usando papel blanco.

En el tema elegido como "Ejercicio sujerido" se usará como soporte un papel gris azulado, que entona muy bien el ambiente nocturno de una gran avenida. En este trabajo con lápices de color se utilizarán exclusivamente los colores primarios, con ayuda, en algunos casos, de un poco de negro y de blanco para resaltar brillos sombras.

El papel empleado en la pintura de acuarela produce una textura muy áspera al pintar con lápices de color, ya que presenta una superficie muy rugosa.

El **papel verjurado**, tipo **Ingres**, resulta recomendable para este tipo de pintura, pues, posee un **grano** bastante fino, pero a la vez resistente.

No conviene utilizar papeles que presenten un grano irregular, ya que no se consigue una calidad de textura uniforme con los lápices de color.

Muy útil para el trabajo con lápices resulta el papel tipo **Canson**, que, además de sus cualidades de textura, presenta una gran variedad de colores.

Si el orden en la aplicación de los lápices de color no es el correcto obtendremos una **mancha** tonal confusa. (En la ilustración situada arriba a la izquierda han sido utilizados los colores primarios en este orden: rojo, azul y amarillo.)

Cuando la aplicación de colores sigue el orden azul-amarillo-rojo, el resultado tonal que se obtiene es muy limpio y concreto. La diferencia con el caso anterior es notable, por la nitidez y la ausencia de una mancha de colores indefinida.

Como se aprecia en la fotografía de la izquierda, en la parte de abajo, si se llega a destruir el grano del papel, por haber presionado excesivamente con los lápices sobre la superficie, obtendríamos un resultado como el que aparece en la ilustración. A partir de ahora sería imposible aplicar un nuevo color, ya que no se integraría.

Junto al error, puede verse como trabajando de una forma progresiva y sin efectuar nunca una presión excesiva sobre el papel se logran aciertos tonales con los lápices de color. En este caso, el color se ha conseguido superponiendo distintas capas de color azul y amarillo.

Resulta difícil representar sólo con los colores primarios de los lápices de color la amplia variedad cromática de las imágenes que nos rodean. El empleo de todos los colores no sólo facilita notablemente la precisión de color en la obra, sino que enriquece las posibilidades de esta técnica.

Como ejercicio práctico se propone pintar la figura de un payaso que se presta especialmente al empleo de muchos colores y cuyo efecto final es absolutamente sorprendente. Previamente se habrá dibujado el tema con gran concreción para pasar a la superposición de colores, comenzando con el azul, posteriormente el amarillo y finalmente el rojo. Más adelante se aplicarán los colores hasta conseguir el resultado cromático que el modelo exige.

Como consecuencia de que este tipo de pintura no es totalmente **opaca**, sino sólo **semicubriente** se usará papel blanco para conseguir un máximo ajuste tonal.

Hay que insistir en los dos aspectos fundamentales de esta técnica: el orden en la aplicación de los colores y la necesidad de realizar una entonación progresiva.

**LAS CERAS**

Desde hace cinco mil años, en Egipto, la utilización de cera como medio de pintura ha permanecido hasta nuestros días, con diferente tratamiento, como una forma común de expresión pictórica. En sentido general, se puede distinguir dos técnicas de manipulación de la cera: la que se realiza mediante calor, que es la que se empleó en la antigüedad, y la que se desarrolla en frío, cuya práctica y difusión se sitúa a partir del pasado siglo.

La pintura con cera en caliente, denominada **encáustica** y que veremos más adelante, tuvo una gran aceptación en la época clásica de Grecia y Roma, pero poco a poco su uso fue decreciendo hasta nuestros tiempos, en los que es mucho más frecuente el empleo de la cera como medio frío. Entre los procedimientos en frío cabe distinguir dos que sí son muy utilizados. El primero de ellos consiste en mezclar los pigmentos con un medium a la cera, que se puede mantener sin calor durante mucho tiempo en estado líquido, debido a la ajustada proporción que se establece entre aceite, barniz y cera. Sin embargo, el procedimiento más generalizado de pintura en frío consiste en emplear barras de cera, cuyo uso y forma es semejante a las de pastel, pero muy diferentes en cuanto a los resultados y tratamiento.

La pintura a la cera ofrece grandes ventajas al pintor, entre las que se pueden destacar: los colores no amarillean, son más estables que los colores de pastel, no oscurecen ni se cuartean y permiten una gran matización de tonos.

En la actualidad, el aficionado a la pintura con ceras puede encontrar en el comercio una gran variedad de marcas y un amplio surtido de colores. Como denominador común, las barras de cera tienen su carácter graso y, en cambio, se dan diferencias en cuanto a su composición, existiendo unas más **grasas**, más **magras** o más o menos ricas en cera. También la calidad del **pigmento** varía mucho de unas presentaciones a otras, y precisamente éste es el aspecto más importante a la hora de elegir la marca que vayamos a utilizar.

El trabajo pictórico con ceras puede realizarse sobre soportes muy diferentes, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la superficie deberá ser áspera. Papel, cartón, **táblex** o **contrachapado** pueden emplearse como soportes de pintura. De ellos, el pintor optará por aquel que mejor se adapte al tema elegido y. fundamentalmente, en el que desarrolle más cómodamente su trabajo. En cualquier caso, no se deberán utilizar papeles satinados, y si se emplea madera, ésta deberá estar imprimada para obtener mejores resultados pictóricos.

Una vez introducidos en este procedimiento, se propone trabajar con las barras de cera sobre una superficie de madera preparada y no sobre papel. Esta modificación del soporte a emplear obligará a mantener una serie de precauciones para que el trabajo se realice cómodamente y se obtengan los resultados deseados.

La madera es un tipo de material que admite perfectamente la pintura con ceras. Cualquier **contrachapado** o táblex, o una simple plancha de madera natural, preparada con un fondo de yeso, resulta una superficie de gran luminosidad. Pero es necesario aplicar sobre ella la pintura de una manera progresiva, ya que un empaste se fijará mejor sobre capas previamente difuminadas. Además, hay que tener en cuenta que el trabajo sobre madera requiere una presión mayor de la normal a la hora de difuminar con los dedos, a fin de que la pintura se integre bien.

El pintor podrá usar las planchas de táblex que se venden ya preparadas, aunque uno mismo puede prepararse su propio soporte siguiendo el método de **imprimación** que más adelante se desarrolla y que no ofrece ninguna dificultad especial.

A pesar de que existe en el mercado un buen surtido de barras de cera de calidad, conviene que el artista pintor conozca el proceso de fabricación de las mismas. De esta manera estará en disposición de elaborar sus propias pinturas garantizando que los pigmentos empleados son buenos y, por tanto, el comportamiento de sus propias pinturas será el óptimo.

En general, el proceso de fabricación no tiene ninguna dificultad, pero sí conviene cuidar las proporciones de la mezcla para conseguir el **aglutinante**, además de contar con los moldes adecuados para obtener las barras.

Las **barras de cera** hacen posible la ejecución de un gran número de efectos y variaciones pictóricas, debido a que son materiales grasos y resistentes y, por tanto, pueden grabarse, diluirse e incluso calentarse. Esta cualidad del medio facilita al aficionado la ejecución de efectos sorprendentes ya que puede combinar en una misma obra distintas texturas, producto de la aplicación de las barras directamente o mediante difuminado, lavando los colores con esencia de trementina o incluso esgrafiando las manchas de color.

Sin embargo, será preciso poseer en primer lugar un amplio conocimiento del manejo de las barras, para pasar a incorporar efectos diversos, que en cualquier caso deberán estar muy bien valorados, para no caer en la repetición o en la monotonía.

Es muy frecuente que las barras de cera al ser manipuladas se ensucien y pierdan la precisión de color necesaria. Por ello, conviene limpiarlas frecuentemente con una simple cuchilla con la que, en primer lugar, se eliminará la suciedad que tengan las barras. Una vez eliminada la capa de pintura superficial a la barra, resulta muy práctico frotarlas con un trozo de trapo limpio con el que evitar las posibles asperezas que hayan quedado anteriormente. Al mismo tiempo, se hará girar la barra para que toda su superficie quede perfectamente lisa.

En aquellos casos en que sea necesario **rectificar** un color aplicado, en primer lugar se raspará con una cuchilla perpendicular al papel la superficie que deseamos modificar. De esta forma, se eliminará la mayor cantidad posible de pintura. Después de haber eliminado suficientemente la capa de pintura, hay que aplicar un nuevo color empleando la barra de cera perfectamente limpia. Este método de corrección, muy práctico para los que se inicien en el trabajo con las ceras y en la ejecución de **encajes**, ofrece buenos resultados.

En determinadas ocasiones, y dada la dificultad para obtener detalles precisos con las ceras, resulta muy útil, para realizar perfiles, la utilización de un simple papel. Superponiendo un papel de apoyo sobre la superficie a pintar, se trazará la mancha deseada; al levantar el papel de apoya habremos obtenido un perfil nítido y preciso. Este recurso pictórico resultará sumamente útil en aquellos trabajos que requieran una gran perfección en la construcción de elementos con formas **lineales**, garantizando la exactitud de las manchas de color.

La variante pictórica de las ceras, que consiste en la aplicación de los colores con la cera fundida, se denomina encáustica y fue empleada por primera vez en Egipto, unos tres mil años antes de Jesucristo. Sin embargo, en la actualidad este antiguo método ha sido sustituido por la aplicación de la **pintura en frío**, a partir de las barras convencionales de cera.

Entre las características más notables de esta pintura resalta la necesidad de utilizar un aparato calórico que permita, en todo momento de la creación pictórica, la utilización de los **colores fundidos**. Por otra parte, es preciso señalar que su práctica requiere una cierta pericia, puesto que el aglutinante no es fácil de manipular. Además, es muy recomendable el empleo de aceites etéreos, como la esencia de trementina, añadidos a los colores, ya que en los primeros pasos ayudan a mantenerlos líquidos durante más tiempo. En todo caso, el soporte deberá ser de madera y estar imprimado con un fondo de yeso.

Es requisito de la encáustica que las pinturas estén en todo momento fundidas, puesto que así es como el artista las debe aplicar en el soporte. Por ello, resulta indispensable utilizar una fuente de calor adecuada durante todo el tiempo que dure el proceso de ejecución del cuadro. El aparato, que puede ser una simple estufa, debe estar siempre a escasa distancia del cuadro y en determinadas ocasiones, para fundir colores o rebajar **empastes**, será preciso aproximarlo al lienzo.

La pintura encáustica requiere una especial disposición de los materiales que el artista debe emplear en su trabajo de estudio. En el centro, deberá estar el caballete con el soporte, que es una tabla imprimada con fondo de **yeso**. A la izquierda, sobre una mesa, estará el aparato calórico necesario durante todo el proceso. A la derecha, el resto de los materiales: el **infiernillo** con la **paleta** y el **medium**, los pigmentos, un lavapinceles y esencia de trementina.

En este breve recorrido de iniciación a la técnica de la pintura con ceras, no podían estar ausentes otras formas de expresarse con este medio tan sencillo, aprovechando sus características propias y buscando texturas y efectos más sugerentes que la simple aplicación directa de las barras sobre la superficie del papel.

El **batik**, el **lavado** o el **esgrafiado** son métodos que enriquecen las posibilidades expresivas y pictóricas de las ceras, reduciendo sus limitaciones propias. El batik, por ejemplo, favorece la obtención de diferentes texturas al combinar el contraste entre un medio seco y graso con un medio húmedo, como las pinturas al agua. El lavado, además de ser un recurso útil en cualquier obra con ceras, hace posible la uniformidad de tonos y la ejecución de pequeños detalles sobre zonas muy homogéneas. Por último, el esgrafiado parece representar la precisión dentro de la sorpresa que supone ir descubriendo la forma y el color, por el método de raspar una superficie previamente manchada y cubierta más tarde con un color homogéneo.

En la técnica del **batik** es posible aplicar desde el principio colores claros, ya que al pintar encima con colores al agua, como los de gouache, las manchas de color de las ceras no sufrirán ninguna modificación, puesto que se trata de un medio graso, que rechaza el agua y los colores en él **diluidos**.

El **lavado** permite una gran libertad en el empleo de las barras de cera. Los **colores planos**, mezclados o simplemente superpuestos, intensificarán su potencia al ser lavados con esencia de trementina y sus tonos tenderán a unificarse. Para esta técnica, es recomendable el empleo de pinceles de cerda.

En el **esgrafiado** no será preciso cuidar de forma especial la aplicación de las primeras manchas de color que después tendrán que ser cubiertas; sin embargo, la precisión a la hora de raspar será muy importante para conseguir modelar la forma que se desee, aprovechando siempre los colores de la base.

El método de combinar dos técnicas tan diferentes como las ceras y una pintura al agua se conoce como **batik**. Al emplear un medio graso, que por sus propias características rechaza el agua, produce unos efectos contrastados muy interesantes. Con el fin de seguir un orden lógico de trabajo convendrá comenzar aplicando los colores más claros con las barras de **cera**, para plasmar más tarde los oscuros con la pintura al agua que hayamos elegido, ya sea **acuarela** o **gouache**. Finalmente, al tener que humedecer el papel, es preciso que éste se encuentre montado sobre un tablero.

La utilización de **esencia de trementina** para igualar el color de las barras de cera es una práctica sumamente frecuente en esta técnica pictórica. Como recurso técnico ofrece unos efectos muy dignos a tener en cuenta. Respecto al difuminado para el que se precisa una gran cantidad de materia o una excesiva presión con los dedos, el lavado presenta la comodidad de **diluir** con un simple pincel y aguarrás una zona concreta del cuadro, además de poder insistir en la aplicación de ceras sobre la zona lavada.

La técnica del esgrafiado de ceras consiste, de una forma muy sencilla, en la aplicación de manchas de color sobre la superficie de papel, que habrán de ser cubiertas posteriormente con una capa de pintura muy oscura o negra. La utilización de una cuchilla o un **punzón** facilitará que se descubran los colores empleados sobre la base. El manejo de la cuchilla habrá de ser lo suficientemente certero como para obtener las formas y colores deseados, teniendo siempre en cuenta que las primeras manchas habrán de ser concebidas pensando en el resultado final de la obra. En este caso, como ejercicio, se propone la ejecución de unas flores insinuadas dentro de una mancha dominante de color negro.

**LA PINTURA ACRILICA**

El empleo de sustancias plásticas en forma líquida existía ya desde los albores del presente siglo, siendo entonces su misión específica meramente industrial, en la protección de maderas u obras pictóricas sobre vidrio. Sin embargo, fue hacia 1920 cuando un grupo de pintores mexicanos, entre ellos Siqueiros, Orozco y Rivera, aplicaron estas resinas como medio artístico en la ejecución de grandes murales en edificios públicos.

Los colores acrílicos supusieron para ellos un medio rápido y estable. A partir de entonces, desde México, su empleo se extendió por todo el continente americano, donde su uso se hallaba ya generalizado en la década de los años cincuenta. Diez años más tarde, Europa acogió también este nuevo procedimiento, con más o menos intensidad según los países.

Se denominan colores acrílicos aquellos cuyo aglutinante es un medium compuesto por una emulsión acuosa de una resina sintética. Las pinturas se diluyen en agua. Existen dos tipos de resinas sintéticas: la **resina acrílica** y el **acetato de polivinilo** (PVA).

Para la obtención de la resina acrílica se parte de los ácidos acrílicos y metacrílicos, y se logra un producto soluble en agua y de gran rapidez de secado. Una vez seco es insoluble en agua, siendo soluble en metanol y alcohol. El acetato de polivinilo, por su parte, es incoloro y no presenta tendencia al amarilleo, seca de manera uniforme y permite obtener desde transparencias a opacidades máximas.

Tal vez la imprimación que con mayor frecuencia se lleva a cabo para pintar con colores acrílicos, sobre lienzo o tabla, y sin lugar a dudas también la más idónea, sea la preparación con gesso. Este tipo de imprimación se efectúa con un elemento, el gesso, que es un medio acrílico con sustancias de carga (generalmente polvo de mármol) y un **color cubriente** (que suele ser el blanco de cadmio). El proceso de preparación del lienzo no plantea ningún problema y el resultado final favorece la aplicación de los colores acrílicos, así como la conservación de la obra acabada.

En cuanto a la conservación de este tipo de colores, hay que saber que la pintura acrílica tiene como cualidad destacable su estabilidad química. Es decir, una vez seca la pintura, el proceso químico de sus componentes se detiene, mientras que en otras pinturas, como el óleo, este proceso continúa. Sólo cabe la posibilidad de que se produzca **decoloración** en el caso de que los pigmentos empleados acusen una reducción de su grado de solidez frente a la luz, lo cual dañaría la obra pictórica.

Los materiales necesarios para llevar a cabo esta **imprimación** son gelatina en polvo, sulfato cálcico (yeso), táblex y una brocha plana.

Se prepara una cazuela con agua, y cuando ésta se halle a punto de hervir, se echa la gelatina en una proporción de 50 gramos por litro de agua.

Una vez que la gelatina se haya disuelto perfectamente en el agua, se añade el sulfato cálcico (150 gramos por litro de agua) y se remueve bien.

Por último hay que aplicar esta preparación en caliente sobre la superficie del táblex en varias capas (tres o cuatro), empleando una **brocha** plana.

En el mercado hay una gran variedad de marcas de pinturas acrílicas, aunque conviene distinguir entre las que están elaboradas con **éter industrial** y las que no incorporan ese producto y ofrecen, por ello, buena calidad artística. Dentro de estas últimas, que son las que interesan, los colores de PVA ofrecen una inferior calidad, pese a resultar más económicos. Entre los colores elaborados con **resina** acrílica hay marcas que brindan una extraordinaria calidad (Rowney, Rembrandt, Windsor and Newton, entre otras). Los **pigmentos** son en su mayoría los tradicionales, aunque se han incorporado algunos nuevos, también con excelentes resultados.

Para realizar empastes se puede fabricar fácilmente pintura adecuada, mezclando la pintura acrílica con pasta de relieve -pintura acrílica también-, que posee una buena cantidad de polvo de mármol, con la cual lograremos que los colores se conviertan en sustancias más pastosas, con la consistencia suficiente para producir los empastes que se desean. El proceso a seguir es el siguiente: se deposita una cierta cantidad de pintura sobre la **paleta** y se le añade la pasta de relieve, mezclando y homogeneizando el producto antes de efectuar el empaste.

El **medium** se obtiene a partir de la transformación de productos naturales, como la celulosa, y por síntesis y polimerización de productos artificiales, como el etileno. En la pintura acrílica el medium, en pequeñas cantidades, influye en el acabado. Puede aumentar el brillo propio de los colores o disminuirlo. Cuando la pintura se diluye en agua, pierde adherencia; entonces el medium proporcionará la adherencia perdida sin detrimento de la transparencia.

El **retardador** tiene como misión impedir el rápido secado al que tiende este tipo de pinturas.

El **barniz** no es imprescindible en la pintura acrílica, ya que los colores suelen quedar suficientemente protegidos. El barniz acrílico puede disolverse en esencia de trementina.

La **pintura acrílica** posee gran luminosidad y permite poner en juego muchas variantes técnicas, las más importantes de las cuales son la transparencia, los empastes y la **opacidad**, a la vez que se presta extraordinariamente a la consecución de **tintas planas**. Sin embargo, su mayor inconveniente radica en la rapidez de su secado, lo que obliga al empleo del retardador.

Se propone un ejercicio con pintura acrílica, en el que se llevará a cabo una peculiar escena, con unas figuras centrales brevemente apuntadas y donde el objetivo fundamental será la obtención de tintas planas, colores perfectamente delimitados y sin ningún tipo de degradación. Hay que partir de una tabla que servirá de soporte y que estará imprimada con gelatina y yeso. Este tipo de preparación no reviste ningún tipo de dificultad y ofrece muy buenos resultados en el trabajo con pintura acrílica, ya que se trata de una preparación muy magra (exenta de materias grasas), lo que facilita la posterior adhesión de los colores.

Las pinturas acrílicas admiten una gran variedad de soportes, todos ellos con excelentes resultados. Este tipo de pinturas incluso pueden aplicarse sobre superficies que no tengan ningún tipo de preparación. Entre los soportes que con mayor frecuencia se emplean para pintar con acrílicos destacan papel, madera, cartón, metal, lienzo y muro. Como recomendación hay que tener presente que suele ser necesario **lijar** las superficies muy lisas previamente a la aplicación de los colores acrílicos. Nunca se deben emplear **preparaciones oleosas**, pues sobre ellas no se fijarían bien las pinturas, ni tampoco preparaciones con **emulsiones** con base de temple graso.

**EL PASTEL**

En el acercamiento a las diversas técnica pictóricas alternativas del óleo se tratará ahora uno de los medios que resulta más sugerente para los que se inician en la pintura: el pastel. El atractivo fundamental de este procedimiento radica básicamente en su propia composición, ya que siendo una simple barra de pigmento con apenas cierta cantidad de goma, como aglutinante, permite la obtención de una texturas muy particulares, dentro de una amplia gama de colores.

Sin embargo, el pastel se asemeja en muchos aspectos a otros medios como el carbón de color o las tizas. La técnica de ejecución es muy similar y, considerados materialmente, los tres son simplemente pigmentos que se aplican directamente sobre el papel. La principal divergencia estriba en la dureza de las barras, que influye en la precisión de los trazos.

El pastel, el carboncillo de color y la tiza tienen en común no sólo su presentación comercial en **barras**, sino también el que apenas interviene cierta cantidad de aglutinante en su composición, ingrediente que difiere en cada caso. En los tres medios la barra se aplica directamente sobre el papel o superficie a pintar y el polvo del pigmento se adhiere al propio soporte por presión.

A diferencia de las barras de pastel, el **carboncillo de color** es más graso porque en su composición interviene como aglutinante cierta cantidad de aceite. En su presentación comercial aparece prensado por lo que resulta más duro que el pastel. También de él se fabrica una amplia gama de colores que permiten satisfacer las necesidades expresivas de los aficionados a este medio.

Las **tizas** están elaboradas a partir de pigmentos de inferior calidad a las barras de pastel e incluso que las de carboncillo de color. Además, su elaboración también está menos cuidada ya que su finalidad primordial no es el desarrollo de obras pictóricas en sí mismas.

En su composición suelen intervenir sustancias **calcáreas** que hacen del producto final un útil menos **dúctil** que los anteriores.

A pesar de las semejanzas de composición en los tres medios descritos, cada uno de ellos presenta unas cualidades propias.

Así, por ejemplo, el **carbón de color** hace más visible la textura del papel y sus tonos oscuros resultan menos difuminados que los del **pastel**; no obstante, es más estable.

El pigmento de la tiza suele ser de calidad inferior a la de los otros dos materiales y en ella pueden encontrarse partículas cristalizadas que dificultan su aplicación, pudiendo emplearse como base para dibujos grandes, que serán finalizados con pastel.

Por último, las tizas presentan menos variedad de colores y sus trazos son menos precisos que los del pastel y el carboncillo.

Por su propia composición, la pintura de pastel no sufre grandes alteraciones con el paso del tiempo, aunque es esencialmente inestable y corre el riesgo de desprenderse del soporte sobre el que se aplica. Por ello, es importante elegir siempre un papel que sea de grano áspero para que facilite la adherencia del pigmento de las barras de pastel al mismo, desechando siempre los papeles que apenas posean grano.

El inconveniente de la inestabilidad de la pintura de pastel es difícilmente superable, ya que los colores no deben ser fijados, puesto que el **fijativo**, al ser líquido, empastaría el polvillo de los pigmentos y deterioraría los colores. Por otra parte, como sabemos, el papel debe estar fijo, por ejemplo a un tablero, durante todo el proceso pictórico y aun después, para evitar cualquier mínimo desprendimiento de la pintura.

En cuanto a las propias barras, es preciso que el pintor conozca sus cualidades y sepa que, en principio, son transparentes de color, aunque se vuelven opacas con la **adición** de pigmento blanco, que también modifica el color original de la barra.

La opacidad de una barra de pastel depende de la **opacidad** o **transparencia** propia del pigmento empleado. Puesto que la gran mayoría de los pigmentos son transparentes o casi transparentes, únicamente la adición de blanco volverá opaca la pintura.

En el caso que aparece en la ilustración observamos cómo el color rojo es muy transparente y no consigue ocultar por completo la textura del papel, pero si se le añade pigmento blanco, altera su color, tornándose opaco y sumamente cubriente. (Con excepción de los pigmentos puros, la mayoría de las barras llevan adiciones de pigmento blanco, lo cual garantiza cierta opacidad del pastel.)

**Papel sin grano**: El pastel necesita ser aplicado sobre un **soporte áspero**, ya que es el grano del papel el que permite que el pastel se adhiera a su superficie. Si pintamos una rosa sobre un papel blanco sin ningún tipo de grano el polvo del pastel quedará absolutamente inestable y no se podrá llegar a aplicar tonos oscuros, ni tampoco dejar zonas sin difuminar, ya que el polvo de los pigmentos podría desprenderse del soporte.

**Papel rugoso**: Cuando el tipo de papel es el apropiado, se pueden conseguir los máximos efectos con las barras de pastel. Además, es posible llegar a obtener tonos muy intensos de color y también jugar con la propia textura del papel, aplicando trazos difuminados en unos pasos, y en otros sin difuminar, pero que se adhieren siempre al papel por sus propias cualidades. Por todo ello es necesario emplear con esta técnica pictórica papeles apropiados con el fin de descubrir realmente todas sus cualidades expresivas.

En la fotografía aparecen diferentes tipos de papel, todos ellos rugosos y porosos para que el polvo de la barra se fije bien. En cuanto a la textura, los hay muy finos, del tipo verjurado, hasta el propio de la acuarela y también de diferentes colores.

Para preparar el papel, se monta en una tabla y se pega con cola plástica. Hay que preparar también un **engrudo** de almidón, compuesto de 50 gramos de engrudo y un poco de agua fría. Se mezcla hasta conseguir una pasta, a la que se añade 300 centímetros cúbicos de agua hirviendo.

Una vez fijo el papel a la tabla, se toma un poco del engrudo ya elaborado y se extiende con la palma de la mano sobre toda la superficie, de forma que quede lo más uniforme posible. No es necesario utilizar mucha cantidad, pero sí que el engrudo cubra toda la superficie del papel.

Después de haber extendido el almidón, se espolvorea sobre él de manera uniforme piedra pómez molida. Hay que esperar algunos minutos y luego golpear ligeramente el tablero, con el fin de desprender de él el exceso de polvillo que haya podido acumularse en la superficie.

Las obras realizadas con pastel no deben ser fijadas porque el pigmento se aglutina al mezclarse con el fijativo. Sin embargo, en aquellos casos en que se considere necesario fijar un cuadro se recomienda una fórmula que es la menos perjudicial dentro de los fijativos: una solución de resina Dammar (en una proporción de un 10 por 100) con **bencina**. La mezcla no necesita ninguna precaución especial, puesto que la resina se disuelve en la bencina sin necesidad de agitarse. La mezcla así obtenida puede aplicarse con un simple pulverizador.

El término pastel tiene su origen etimológico en el vocablo italiano "pastello" (de pasta); pero según afirmó Leonardo da Vinci, su origen es francés y el primer cultivador de esta técnica fue Jean Perreal (1455-1530) quien la difundió en Italia tras su estancia en Milán.

Leonardo dijo del pastel que "es un modo de colorear en seco", haciendo referencia a su composición basada principalmente en el pigmento y una ínfima cantidad de **goma de tragacanto** como aglutinante.

Durante los siglos XVI y XVII, la técnica del pastel se afianzó, sobre todo entre los artistas italianos y franceses, llegando a su máximo esplendor en el siglo XVIII, con las figuras de Rosalba Carriera (1674-1757) y Quentin de la Tour (1704-1788). Posteriormente, este medio fue empleado de forma magistral por los pintores impresionistas, destacando principalmente Degas.

El interesado en la pintura con **barras de** **pastel** puede encontrar en el comercio una amplia variedad de tipos y colores con los que disfrutar de las posibilidades cromáticas de este medio. Existen diferentes calidades y durezas, así como un gran surtido que puede servir de base para el trabajo del pintor que, si lo desea, puede fabricar él mismo los colores que con mayor frecuencia consuma.

**LA TINTA**

Desde hace unos dos mil años se viene utilizando la tinta en el arte, y fueron griegos y egipcios quienes con acierto usaron plumas de caña sobre pergamino o papiro. Los romanos inventaron las plumas de bronce como útil básico. A partir del siglo VII, se realizaron en todos los países de Europa obras trazadas con plumas de ave, procedimiento que estuvo vigente hasta comienzos del siglo XIX. Entonces hizo su aparición la plumilla de acero, que ha pervivido hasta nuestros días y sigue siendo la técnica más generalizada, aunque está siendo desplazada por las modernas plumas con depósito. La tinta ha sido empleada por grandes maestros del dibujo y la pintura con mucha frecuencia (Leonardo da Vinci, Durero, Rembrandt, Watteau...), y continúa utilizándose en la actualidad.

¿De qué está compuesta la tinta? Se trata simplemente de un pigmento y una sustancia aglutinante, que la hace **insoluble** una vez seca y adherente al papel. Sus propiedades distintivas son: permanencia, insolubilidad y transparencia. La característica de permanencia produce que la tinta, con el transcurso del tiempo, no se altere; la insolubilidad hace referencia a que, una vez seca totalmente, es imposible disolverla en agua. Con respecto a la transparencia, una tinta de calidad, al aguarla, conservará esa cualidad.

Los tipos de tinta de uso común son: **tinta caligráfica**, que se emplea normalmente para escribir, siendo su utilización escasa en el dibujo; los **rotuladores**, cuyo color es bastante permanente y pueden utilizarse para apuntes rápidos, pero no para dibujos acabados, pues el alcohol que contienen deteriora el papel; la **acuarela líquida**, que no es realmente una tinta, aunque se asemeja a ella por el modo de empleo, y la **tinta china.**

Las tintas chinas son las más permanentes y, por ello, las más adecuadas para la expresión artística. La que más se emplea es la tinta negra, aunque existe una amplia gama de colores, si bien todos ellos son menos permanentes que el negro y tienden a perder intensidad. Las tintas chinas se presentan en frascos o en tinteros (apropiados para usar **plumilla**), en tubo (para usar con **estilógrafos**), o en barra, para ser aplicada con pincel.

**Estilógrafos, plumilla de acero y pinceles**

Los primeros producen un trazo continuo; para modificar su grosor habrá que cambiar la punta, de las que existe una gran variedad. Las plumillas de acero presentan diferentes durezas, que producen distintos tipos de trazos. No obstante, con una sola plumilla, presionando con mayor o menor intensidad, se obtienen varios grosores. Por último, los pinceles apropiados para aplicar las tintas son los mismos que se utilizan en la acuarela, aunque más finos.

**Tipos de trazo**

Los estilógrafos proporcionan un trazo continuo, pero poco expresivo. La plumilla de acero produce también un trazo continuo y permite, sin embargo, dar más intención a la línea, según la distinta presión que se ejerza. Por último, el pincel de pelo de marta fino puede proporcionar un trazo continuo también, y puede facilitar además trazos de mayor grosor que los de la plumilla de acero. Los papeles deberán estar bien **encolados**, no tener grano y no ser absorbentes.

El **lavado** que comenzó siendo un recurso para corregir errores borrándolos o para rebajar el tono, ha sido utilizado por muchos artistas como medio de creación en sí mismo. Leonardo, que no fue ajeno a ninguna de las manifestaciones artísticas de su tiempo, también practicó esta técnica pictórica como se manifiesta en su obra "La Virgen con el Niño".

Sin embargo, a lo largo de los siglos, esta peculiaridad pictórica ha pervivido con desigual suerte, aunque en la actualidad ha aparecido un nuevo resurgimiento. Entre los pintores que hoy lo practica cabe citar a José Paredes Jardiel (Madrid 1928), a quien pertenece esta reproducción de una obra ejecutada con china a plumilla efectuada mediante lavado.

Conviene tener en cuenta los elementos que con mayor frecuencia emplean los artistas que se dedican a este procedimiento pictórico. Son los siguientes:

Tinta china, papel para tinta del tipo Schoeller o similar (en todo caso un papel muy fuerte), plumilla para tinta Guillot's 404 ó 170, lápiz de **grafito**, goma de borrar, esponja de goma-espuma fina, gouache blanco, pinceles de acuarela y un **pulverizador**.

Además de las posibilidades artísticas que la tinta tiene, ya sea aplicada de una forma directa (con plumilla y pincel) o diluida como aguada, la tinta presenta la cualidad de poder mezclarse con una amplia variedad de medios pictóricos, obteniendo resultados muy interesantes.

La tinta china se combina especialmente bien con procedimientos en seco (lápices de color, **sanguina**, pastel, carboncillo, etc.) para la obtención de tonos muy oscuros. Pero también permite ser combinada con medios húmedos, como la acuarela ya que aporta la concreción gráfica de la que ésta carece.

Tradicionalmente, la **aguada** se ha llevado a cabo a partir de **tinta china**, que ofrece unas calidades de **transparencias** mucho más limpias y sorprendentes que cualquier otro medio, debido a que el pigmento que interviene en la composición de la tinta está muy pulverizado y no deja posos al diluirse en agua.

No obstante, junto a esta ventaja notable, la tinta china presenta el inconveniente de que hay que trabajar con ella a gran velocidad para evitar que se llegue a secar antes de que termine el proceso de ejecución del cuadro.

Muy escasos elementos son necesarios para llevar a cabo el trabajo con aguada y dependen del medio pictórico a emplear. En caso de que se utilice tinta china se puede emplear cualquiera de las presentaciones comerciales que de ella existen en la actualidad. Si se prefieren diluir los colores de gouache, se elegirá el tono a aguar. En ambos casos, será necesario disponer de un papel que sea de grano fino y no-**satinado**, además de varios pinceles, un recipiente para mezclar la pintura y una esponja.

Puesto que el papel es el soporte más utilizado en la aguada, y que las características de esta técnica exigen un tratamiento especial, hay que tener en cuenta algunas recomendaciones antes de comenzar el trabajo.

En primer lugar, se elegirá un papel adecuado que no sea satinado y de grano escaso. Más tarde se humedece suficientemente y se pega sobre un tablero, previamente preparado con **cola** rebajada con agua. Finalmente, hay que adherir el papel al tablero.

Con un poco de cola previamente rebajada y ayudados de un pincel grueso, se aplica una capa a toda la superficie del tablero.

Después se extrae el papel que estaba sumergido en el recipiente con agua y se coloca, bien centrado, sobre la plancha de madera.

Con un trozo de trapo fino y limpio se hace cierta presión, frotando sobre toda la superficie del papel hasta que éste quede adherido.

El artista británico Charles Burdick patentó en 1893 el primer **aerógrafo** que se conoce. Sin embargo, la técnica de soplar aire y pigmento sobre una superficie se remonta a la etapa prehistórica auriñaciense (unos treinta y cinco mil años de antigüedad). Entonces, y durante muchos milenios, se aplicaban los colores sobre las piezas a decorar insuflándolos a través de huesos de animales.

En la actualidad, se emplean los aerógrafos, que son instrumentos de gran precisión con los que pueden conseguirse altas cotas de perfección en **degradados**, concreción de líneas y uniformidad de color.

El aerógrafo es un instrumento costoso y de mecanismo complicado, que se conecta a un compresor de aire y a través del cual puede pintarse con una gran variedad de medios: gouache, acuarela, óleo, acrílicos, y cualquier tipo de tinta común. No obstante, las pinturas al óleo y acrílicas pueden aplicarse sobre tabla, lienzo, papel, láminas metálicas e incluso muros; el resto de las mencionadas pinturas se debe emplear sobre papel sin grano grueso.

**EL COLLAGE**

Se aplica el nombre de collage a la representación gráfica en la que intervienen elementos que habitualmente no constituyen materiales artísticos, pero que son elegidos en función de sus valores formales, cromáticos o textuales, de manera que, ordenados y compuestos, favorezcan la intención expresiva del artista.

Los comienzos del collage están estrechamente unidos a la irrupción en el mundo del arte de las primeras obras **cubistas** de Braque, Picasso y Gris, entre otros, durante los años 1910 a 1912. Muy poco después, en 1915, los **dadaístas** lo cultivaron con asiduidad, al igual que posteriormente los **surrealistas**, a partir de 1920. Para todos estos artistas el collage constituyó un magnífico auxiliar de la expresión espacial.

En términos generales, se pueden distinguir dos tipos de collage: el **papier collé**, que imita el empleo de materiales a elementos planos (cartulinas, papeles, etc.), y el que incluye otro tipo de objetos no planos (telas, latas, maderas, etc.), sin ninguna limitación. En ambos casos la libertad del artista es total, pues en ella se apoya esta técnica expresiva.

Un ejemplo de collage con volumen es esta obra titulada "Katharina Ondulata", cuyo autor fue Max Ernst. En ella se demuestra cómo con objetos de diversa índole puede lograrse una composición repleta de sugerencias plásticas.

El **collage** **plano** se basa fundamentalmente en la aplicación y superposición de diferentes tipos de papel. En la fotografía se pueden apreciar algunas de las enormes variedades que se comercializan en la actualidad: papel transparente, papel de color, papeles estampados, cartulinas, etc. Sin embargo, además de estos papeles, en un collage plano podremos emplear otros más accesibles, como los procedentes de revistas, libros, etcétera.

Dentro de la simplicidad de **materiales** que se necesitan para llevar a cabo un collage, cabe destacar algunos que son bastante útiles: pegamento de diferentes características, tijeras, cuchilla y tubos de pintura (en caso de que los colores formen parte técnica de la ejecución de la obra). Pero además, y especialmente si se trata de un collage con volumen, serán imprescindibles todos aquellos objetos, por extraños que puedan parecer, cuya misión será contribuir a la expresividad del trabajo creativo.

La ejecución de collages propiamente dichos precisa de unos **estudios** **compositivos** previos al desarrollo plástico. La composición formal, tonal y cromática deberá ser analizada en bocetos antes de iniciar el trabajo. Con respecto al aspecto formal se decidirán los elementos que intervendrán en el collage y su situación en el espacio. Por su parte, la composición tonal y cromática evitará que se puedan producir sorpresas negativas en el resultado final.

Pero el aspecto más propio del collage es, sin lugar a dudas, la composición de texturas y la ejecución de nuevos valores plásticos. Por esta razón, habrá que tener muy en cuenta la compensación de **volúmenes** **tridimensionales** y el valor particular de cada uno de los elementos que intervengan. Resulta relativamente frecuente que una acertada composición cromática y formal quede desajustada totalmente por un descontrol de los diferentes volúmenes incluidos.

**LA PINTURA AL TEMPLE**

Los primeros datos que se conocen acerca uso de la pintura al temple se remontan al arte bizantino (siglos IX-X). Durante la etapa anterior habían sido los métodos encáusticos -la pintura con cera en caliente-, los empleados con mayor frecuencia en la pintura de **caballetes** y **retablos**.

Hasta el siglo XV fue muy común entre pintores la mezcla de la pintura al temple con panes de oro: en el soporte se aplicaba una capa de pan de oro sobre la que luego se pintaba. Además, el temple se empleó abundantemente durante esta época en la iluminación de manuscritos y códices realizados con **papel avitelado** o piel. Existen bastantes indicios para poder afirmar que la emulsión de huevo puro se originó en el taller de Giotto (1267-1337), aunque su apogeo no se produciría hasta un siglo después.

A partir siglo XV también comenzaron a utilizarse temples grasos o magros con adiciones resinosas. Si embargo, con la aparición del óleo, el temple pasó decididamente a un segundo plano, aunque se usó bastante en los primeros tiempos del óleo como base de la pintura.

Durante los siglos XVI y XVIII tuvo cierta importancia en la realización de **murales** y en el embellecimiento de techos, pero fue en el siglo XIX cuando de nuevo volvió a cobrar relieve dentro de las manifestaciones artísticas.

La versatilidad, además de la peculiar luminosidad y la rapidez de secado son las principales características de este tipo de pintura que en los últimos años ha cobrado un nuevo e importante auge popular.

La emulsión de huevo es la que más se utiliza como aglutinante de la pintura al temple, ya que ofrece notables ventajas y muy pocos inconvenientes. Al principio, se empleó temple de huevo puro, es decir, yema y agua, en la proporción de uno a dos; pero añadiendo a esta mezcla un poco de barniz se obtiene un temple de huevo bastante magro, muy útil en la ejecución plástica.

El temple magro seca prácticamente al evaporarse el agua que contiene, haciéndose entonces sólido y apto para recibir encima nuevas capas. Si la emulsión ha estado en reposo o está muy diluida habrá de agitarse antes de su utilización, hasta que vuelva a ser homogénea. El temple magro, por otra parte, se adapta muy bien a todos los fondos, pero su máximo valor pictórico se consigue trabajando sobre fondos también magros, de yeso o **creta**, siendo su mayor venta técnica la gran resistencia al paso del tiempo, ya que no presenta amarilleo ni se altera.

En nuestro primer ejercicio con esta nueva técnica partiremos de un lienzo imprimado a la creta en el que ejecutaremos un paisaje que constará de varios planos en profundidad, centrando nuestro trabajo en la representación de los edificios y la captación de la atmósfera general, aspectos primordiales de esta imagen. Por último, tengamos en cuenta al aplicar los colores que en el proceso de secado los colores claros de la pintura al temple tienden a oscurecer y a la inversa.

Cuando se limita la proporción de agua y se aumenta la de aceite nos encontramos ante el aglutinante del **temple graso**. Esta limitación y aumento habrán de realizarse de una forma equilibrada; por ejemplo: si los ingredientes del temple son una yema de huevo fresco y dos partes de agua, al aumentar una parte de aceite habrá que restar una de agua.

Si la proporción de aceite es muy elevada, el temple resultante no podrá ser disuelto en agua, sino que habrá que disolverlo en esencia de trementina. En cuanto a la ejecución de la técnica de pintura, este mismo temple, con gran proporción de aceite, es comparable a los colores de óleo, aunque resultará algo más difícil de manejar, debido a que su secado es mucho más rápido superficialmente, aunque el secado total requiera bastante más tiempo.

La emulsión al huevo graso se puede conservar más tiempo que el temple magro, siempre que no se añada agua hasta el momento de ser utilizada. Si por el contrario, en lugar de agua se añade solución de gelatina al 5 por 100, la emulsión resultará mucho más compacta.

Junto con el de huevo, el **temple de caseína** es conocido desde la antigüedad y presenta un comportamiento mucho más estable que el resto de las emulsiones conocidas. Sus diferencias con el temple de huevo, sin embargo, se hacen evidentes desde el momento en que se comienza a trabajar con él, siendo muy reducida su soltura y por ello resulta especialmente útil en aquellas obras que precisen mayor minuciosidad.

El temple de caseína posee la ventaja de ser muy resistente al agua, muy estable y de gran poder adhesivo. El fondo sobre el que mejor se comporta es precisamente la imprimación de caseína, aunque también se puede aplicar sobre fondo de **yeso** en tabla. El pigmento deberá mezclarse con una solución de caseína diluida en una proporción de 1 a 2 en agua.

Además, este tipo de emulsión presenta la característica de su gran luminosidad, incluso en aquellos casos en que se aplica bajo la técnica mixta temple-óleo. Se comporta muy bien, pues las pinceladas resultan más precisas que las que se llevan a cabo con la emulsión de huevo. Puede emulsionarse con barnices de esencias resinosas, trementina veneciana y emulsión de cera, pero hay que evitar la emulsión con aceite de linaza, que amarillea muy intensamente.

La característica técnica más notable de la **emulsión de goma**, y también de la de cera es que siempre permanecen solubles en agua, siendo además difícilmente diluibles.

Existen varias clases de gomas susceptibles de ser utilizadas para elaborar emulsiones en la pintura al temple. Las más conocidas son: la **goma de cerezo**, la **goma de tragacanto** y la **arábiga**. La goma arábiga es la de más fácil preparación, la más accesible y la de uso más tradicional.

La solución se obtiene disolviendo una parte de goma arábiga en polvo en dos o tres partes de agua, haciendo hervir la mezcla después. Esta solución puede emulsionarse con aceites grasos, sin excesos. Para evitar el cuarteo, se añadirá cierta cantidad de hiel de buey, que favorece la adhesión. También conviene mezclar la emulsión de goma con temple de huevo e incluso aplicarla al soporte antes de comenzar a pintar. Los barnices de esencias resinosas no mezclan bien con la goma, por lo que se debe evitar su empleo.

Una adición de un 5 por 100 de gelatina favorecerá la elasticidad.

Las emulsiones de goma magras son muy luminosas, de brillo semi-mate y de gran fluidez para la pincelada.

La pintura al temple emplea para aglutinar el pigmento unas emulsiones que son mezclas de sustancias oleosas con agua. Dado que la simple mezcla de agua y aceite terminaría por separarse, es necesario utilizar una sustancia emulsionante que mantenga uniforme la mezcla. Los diferentes tipos de temple que se pueden emplear se denominan en virtud del emulgente empleado: el huevo, la caseína y la goma arábiga son los más comunes.

Como elementos grasos se utilizan los aceites de linaza, **adormideras**, nueces, aceite espesado o cocido, barnices de esencias resinosas, Dammar o **almácigas**, ceras, etc. Y como diluyente se emplea agua o el mismo aglutinante.

Es imprescindible que el artista que vaya a pintar al temple elabore sus propios colores en el momento de trabajar, debido a las peculiares características de este medio, ya que de lo contrario se podrían producir decoloraciones o cuarteamientos en caso de que no se empleen en un corto plazo de tiempo.

La **emulsión natural** se empleará siempre en pequeñas cantidades, puesto que se trata de una emulsión muy quebradiza en estado natural.

Añadiendo temple de huevo a la solución de goma se obtiene una emulsión adecuada para las primeras capas, por su carácter magro.

La mezcla tendrá que integrarse con la ayuda de una espátula, y agitando con mucha energía, para que ofrezca la suficiente calidad.

La **emulsión grasa** se obtiene añadiendo aceite de linaza. Resulta muy apta para las últimas capas y debe agitarse bien antes de usarse.

Los **barnices intermedios** deben ser muy ligeros y su uso no debe perseguir la consecución de nuevos efectos, sino solamente la corrección de errores. Las sustancias que mejor se comportan y, en consecuencia, las más empleadas en este tipo de barnices son:

El barniz de almáciga diluido, la trementina veneciana diluida en esencia de trementina en la proporción de 1 a 1, y la solución de gelatina al 5 por 100, endurecida posteriormente por pulverización de formalina al 2 por 100. Se puede utilizar también, con sumo cuidado, una aplicación de aglutinante puro, pero entonces es imprescindible pintar inmediatamente.

Entre las peculiaridades que presenta la pintura al temple, destaca el hecho de que los colores deben prepararse el mismo día en que se van a emplear, puesto que se secan con una gran rapidez. El aficionado debe tener un conocimiento previo de los pigmentos comerciales que hay en el mercado.

**Colores en polvo**: No ofrecen la categoría de pigmentos y se comercializan preparados para pintar mezclados con agua.

**Pigmentos puros**: Son de gran calidad y resultan especialmente interesantes en la preparación de colores, tales como rojos, azules y verdes.

**Pigmentos para temple industrial**: Resultan de inferior calidad, aunque son aceptables en ciertos colores, como tierras, ocres y sienas.

Para elaborar el **aglutinante de huevo** hay que seguir el siguiente proceso:

Primero, se deposita la yema del huevo en un recipiente, al que posteriormente se le añadirá barniz y agua. Después se toma como medida un volumen de barniz de almáciga, igual al de la yema utilizando para ello la cáscara del huevo.

Se vierte el barniz en el recipiente en el que se halla la yema y se integra perfectamente la mezcla con ayuda de una cuchara.

Finalmente, y tomando también como medida la cáscara, se añade una cantidad equivalente a dos o tres volúmenes de agua.

En primer lugar, se disponen en la paleta los colores que se van a necesitar y se comienzan a **amasar**, utilizando para ello una **espátula**.

Una vez amasado el color se añade a la mezcla anterior con un **cuentagotas** cierta cantidad de **aglutinante**, en este caso, de emulsión de caseína. Con ayuda de nuevo de la espátula se integra perfectamente el aglutinante con el color y se amasa hasta obtener una pasta de la consistencia precisa.

Realizadas las operaciones anteriores, hay que recoger la mezcla con el pincel o con la propia espátula y el empaste estará listo para aplicarlo sobre el cuadro de temple.

Con cierta frecuencia el pintor se ve obligado a efectuar en sus obras **rectificaciones** en determinadas zonas del cuadro en que bien el color o la propia forma no se ajustan a las necesidades expresivas del tema. En estos casos conviene llevar a cabo una operación muy sencilla con la que se rectifican los anteriores trazos equivocados.

En primer lugar es preciso eliminar con la espátula perfectamente limpia la capa de pintura que deseamos sustituir, para, más adelante con un pincel y sumo cuidado, plasmar encima los nuevos trazos que sustituyan las anteriores manchas equivocadas.

**EL GUACHE Y LA ACUARELA**

Puede decirse que las pinturas al agua más populares y difundidas son el **gouache** y la **acuarela**. Se denominan pinturas al agua, pues éste es su diluyente; sin embargo, se diferencian entre sí en que la acuarela es transparente, en tanto que el gouache ofrece una calidad opaca. Además, el gouache posee una menor luminosidad, pero permite pintar claros sobres oscuros, teniendo en cuenta que siempre se habrá de partir de aplicar al principio los colores más oscuros.

En este primer acercamiento a la técnica del gouache, se propone la pintura de una niña con tintas planas, es decir, mediante manchas uniformes de color, evitando los degradados o fundidos de tonos. Como recomendación hay que apuntar la necesidad de que la pintura sea la suficientemente húmeda para que resulte cubriente, y la pincelada del mismo grosor en todas las zonas, a fin de que el tono no sufra variaciones. Finalmente, se pueden corregir los colores cuando la pintura aún esté húmeda, ya que si se seca es imposible y sólo se podrá volver a pintar con un color diferente al anterior.

Aunque siempre ofrece más confianza la pureza de las pinturas de propia elaboración, si se prefiere, pueden adquirirse los colores de gouache en una tienda especializada. Estas pinturas se conocen con el nombre de **témpera** o, sencillamente, colores para carteles, colores de diseñador u opacos. Entre la variedad existente se pueden encontrar presentaciones en tubos, frascos de cristal o pastillas. Como recomendación, los frascos resultan más cómodos para trabajar y además facilitan notablemente la conservación de la pintura.

Un cuadro ejecutado con tintas planas queda dividido en distintas parcelas muy bien definidas por el color. A partir de ahora, se propone empezar a pinta de una forma plena: **fundiendo** los colores y llevando a cabo **degradados**.

Con esta técnica, los contornos no quedarán tan perfectamente delimitados. Esto permite un tratamiento más suelto y un considerable aumento de la expresividad. En este caso, no se trata de rellenar parcelas, sino de crear un cuadro con libertad expresiva y plástica.

En este planteamiento técnico se puede trabajar en húmedo, manchando el cuadro con velocidad, sin esperar a que sequen los colores, o en seco, pintando por zonas e insistiendo con nuevas aplicaciones de color. Cuando se pinta en seco la primera capa de color ha de ser muy diluida, para que, cuando se seque, admita bien las siguientes capas de color más espeso. Para lograr los degradados conviene emplear la pintura muy diluida, y se pueden dejar algunas zonas de la primera capa de color al descubierto si así se consigue el efecto deseado.

Entre las aplicaciones directas con que cuenta en la actualidad la técnica de pintura con gouache, se encuentra en un lugar destacado la ejecución de **carteles** publicitarios. Sin embargo, ésta es una vertiente en la que además cabe incluir otras técnicas pictóricas y estilos muy diversos, ya que se trata de una especialización muy versátil.

El empleo generalizado de **gouache**, aplicado con la técnica de **tintas planas**, sirve de eje conductor del presente ejercicio y como complemento a los conocimientos adquiridos en anteriores trabajos. La razón por la cual han sido empleadas con asiduidad las tintas planas es la de facilitar la reproducción mecánica de los colores con mayor precisión que si se empleara otra técnica.

Como normas de trabajo, hay que tener en cuenta que para pintar un buen cartel habrá que lograr que su significado sea claro, fácil de comprender y que pueda ser visto en su totalidad en un instante, en una rápida mirada. Por esta causa hay que huir de los textos pequeños y largos, de las imágenes barrocas y confusas, y de los colores que no sean limpios. Hay que prescindir también del mayor número de elementos posibles y tener en cuenta qué se desea transmitir y a quién se dirige el cartel, sobre todo si es comercial.

Los orígenes de la técnica del cartel se remontan a fines del pasado siglo. En 1866, Jules Chéret ya reproducía carteles **litográficos** en color. A su trabajo artístico se debe el cartel, fechado en 1891, que lleva por título "La pantomima". Chéret está considerado el iniciador de esta forma de expresión.

La técnica del cartel tuvo una aceptación extraordinaria por parte de los artistas coetáneos a Chéret. Como ejemplo sumamente representativo, cabe citar a Alphonse María Mucha. También Toulouse-Lautrec (1864-1901) pintó durante un largo período creativo carteles, que hoy son muy conocidos, convirtiéndose en el más alto representante francés de esta modalidad artística. De este insigne artista es el cartel que anuncia el baile del "Moulin Rouge".

**MEDIOS, TECNICAS Y ESTILOS**

A lo largo de su historia, la pintura ha adoptado diferentes formas, según los distintos medios y técnicas propios de cada una de ellas. Hasta el siglo XX, se ha venido apoyando, casi invariablemente, en el arte del dibujo. En occidente, la pintura al fresco, que alcanzó su mayor grado de desarrollo a finales de la edad media y durante el renacimiento se basa en la aplicación de pintura sobre yeso fresco o seco. Otra variedad antigua es la pintura al temple, que consiste en aplicar pigmentos en polvo mezclados con yema de huevo sobre una superficie preparada, que suele ser un lienzo sobre tabla. Durante el renacimiento, la pintura al óleo vino a ocupar el lugar del fresco y del temple; tradicionalmente se pensaba que esta técnica había sido desarrollada a finales de la edad media por los hermanos flamencos Jan van Eyck y Hubert van Eyck, pero en la actualidad se cree que fue inventada mucho antes. Otras técnicas de pintura son el esmalte, la encáustica, el gouache, la grisalla, y la acuarela. En los últimos años se ha extendido el uso de las pinturas acrílicas, con base de agua, de rápido secado y que no se oscurecen con el paso del tiempo. A lo largo de los siglos, se han venido sucediendo diferentes métodos y estilos artísticos, así como teorías relacionadas con la finalidad del arte para, en algunos casos, reaparecer en épocas posteriores con alguna modificación. En el renacimiento, la pintura al fresco en muros y techos cedió el paso a la pintura de caballete al óleo, pero ha vuelto a cobrar actualidad en el siglo XX con las obras de los muralistas mexicanos. La necesidad de expresar una emoción intensa por medio del arte une a pintores tan diferentes como el español El Greco, del siglo XVI, y los expresionistas alemanes del siglo XX. En el polo opuesto de los intentos de los expresionistas por revelar la realidad interior, siempre ha habido pintores empeñados en representar exactamente los aspectos exteriores. El realismo y el simbolismo, la contención clásica y la pasión romántica, se han ido alternando a lo largo de la historia de la pintura, revelando afinidades e influencias significativas. Pintura prehistórica y antigua Las pinturas más antiguas que se conocen fueron realizadas en las paredes de las cuevas que servían de abrigo a la especie humana hace 30.000 años, durante el periodo paleolítico. Hay muestras del arte paleolítico en emplazamientos de Europa occidental, del África sahariana y del sur, y en Australia. En algunas zonas, como el litoral mediterráneo, el desarrollo de la pintura siguió en el periodo neolítico. Pinturas rupestres Las pinturas que se conservan en las cuevas de España y del sur de Francia representan, con increíble exactitud, bisontes, caballos y ciervos. Estas representaciones están realizadas en colores de tierra, compuestos de diferentes minerales pulverizados y mezclados con grasa animal, clara de huevo, extractos de plantas, cola de pescado, e incluso sangre; se aplicaban con pinceles hechos de varitas y juncos o se soplaban sobre la pared. Estas pinturas debieron de cumplir un papel en los rituales mágicos, aunque no se conoce con certeza su naturaleza exacta. Por ejemplo, en una pintura rupestre de Lascaux, Francia, aparece un hombre entre los animales junto a varios puntos oscuros; aunque su exacto significado permanece desconocido, demuestra la presencia de una conciencia espiritual y la capacidad de expresarla por medio de imágenes, signos y símbolos. Pintura egipcia Hace más de 5.000 años los artistas egipcios empezaron a pintar los muros de las tumbas de los faraones con representaciones mitológicas y escenas de las actividades cotidianas, como la caza, la pesca, la agricultura o la celebración de banquetes. Igual que en la escultura egipcia, prevalecen dos constantes estilísticas. En primer lugar, las imágenes, más conceptuales que realistas, presentan los rasgos anatómicos más característicos, combinando las vistas frontales y de perfil de la misma figura; en segundo lugar, la escala de las figuras indica la importancia de las mismas, y así el faraón aparece más alto que su consorte, hijos o cortesanos. Pintura minoica Los minoicos decoraron con pinturas realistas, de gran viveza, las paredes de sus palacios en Creta y también la cerámica. Por ejemplo, el famoso fresco del salto del toro (c. 1500 a.C., Museo Heraklion, Creta) recrea un juego ritual entre personas y un toro. La vida del mar era un tema frecuente, como en el fresco del delfín (c. 1500 a.C.), que se encuentra en las paredes del palacio del rey Minos en Knossos, o en el jarrón del pulpo (c. 1500 a.C., Heraklion Museum), una vasija globular sobre cuya superficie ondulan los tentáculos de un pulpo, que definen y realzan su forma. Véase Civilización del Egeo. Pintura griega Con excepción de algunos fragmentos, no hay vestigios de los murales griegos. Sin embargo, las representaciones naturalistas de escenas mitológicas en la cerámica griega pueden arrojar alguna luz sobre cómo era esa pintura de gran formato. En la era helenística, las escenas y motivos representados en los mosaicos son también probablemente el eco de pinturas monumentales realizadas con otras técnicas que no han llegado hasta nosotros. Véase Arte y arquitectura griegas. Pintura romana Los romanos decoraban sus villas con suelos de mosaicos y exquisitos frescos representando rituales, mitos, paisajes, naturalezas muertas o bodegones, y escenas cotidianas. Los artistas romanos conseguían crear la ilusión de realidad, utilizando la técnica conocida como perspectiva aérea, mediante la que se representan de forma más borrosa los colores y contornos de los objetos más distantes para conseguir efectos espaciales. En las excavaciones realizadas en las ciudades de Pompeya y Herculano, que quedaron enterradas por la erupción del Vesubio en el año 79 de nuestra era, se ha recuperado una recopilación de pintura romana, tanto civil como religiosa. Pintura paleocristiana y bizantina Las muestras de pintura paleocristiana que han llegado hasta nosotros datan de los siglos III y IV y son los frescos de las catacumbas, en los que se representan escenas del Nuevo Testamento, cuya característica son ciertas estilizaciones y convencionalismos artísticos procedentes del mundo clásico. Por ejemplo, Jesús aparecía como el Buen Pastor, con una figura adoptada de las representaciones del dios griego Hermes; para simbolizar la resurrección se representaba la historia de Jonás liberado de la ballena, según el Antiguo Testamento. Entre las obras más extraordinarias de este periodo paleocristiano se encuentran los mosaicos, del siglo VI, de las iglesias de Rávena, Italia, destacando los de San Vitale en los que están representados temas tanto espirituales como profanos. Las figuras estilizadas y alargadas que decoran las paredes de la iglesia, vistas casi de frente, miran al espectador con los ojos muy abiertos y parecen flotar ingrávidas y atemporales. Esta presentación poco terrenal pasó a ser característica del arte bizantino y el estilo quedó vinculado a la corte imperial cristiana de Constantinopla, que perduró del año 330 al 1453. El estilo bizantino aparece también en los iconos, pinturas convencionales sobre tabla, destinadas al culto, que representan a Jesucristo, la Virgen y los santos. En los manuscritos miniados, tanto de textos laicos -los textos de Virgilio (siglo IV o principios del V, Biblioteca Vaticana, Roma)-, como de escritos cristianos -el Salterio de París (siglo X, Biblioteca Nacional, París)-, se aprecian vestigios del estilo grecorromano. Pintura prehispánica en América Las pinturas murales de Teotihuacán y las poblaciones vecinas de Tetitla y Tepentitla expresan la visión de la creación del universo según los antiguos mesoamericanos que poblaron esa zona situada en el norte y el centro de América, entre los siglos II a.C. y VII d.C. La descripción del viaje que emprende el alma a través de lo que en conceptos cristianos se llamaría cielo e infierno refleja la inquietud respecto a la trascendencia del ser humano que no se conforma con su existencia terrenal. Alegorías de lo más preciado como el agua, la sangre, la vida, la serenidad, están reflejadas en los frescos dedicados a Tláloc, deidad de la lluvia, y al paraíso que ofrece cada vez que se prodiga. Además de los códices, o escenas de la vida y la historia prehispánicas plasmadas en libros pintados, sobresalen las pinturas murales de Cacaxtla, en Tlaxcala, y de Bonampak, en Yucatán (México). En ellas quedaron plasmadas vivas escenas bélicas y ceremoniales donde resalta el dramatismo del dolor y el orgullo del triunfo. El uso de los colores -como el fondo azul característico maya- y del detalle, en los innumerables giros y atributos de las vestimentas de los personajes que lucen excelsos penachos, armamentos, joyería, calzados, máscaras, sientan las bases de un pilar fundamental de la plástica americana. En un detalle de los frescos de Bonampak (c. 785 d.C.) se ve a un prisionero desmayado sobre una escalinata en uno de los escorzos más logrados de la pintura antigua. Es digno de mención el hecho de que pasarían unos siglos hasta que las culturas de América tuvieran contacto con las europeas y, por tanto, se desarrollaron sin ninguna influencia extracontinental. Pintura medieval El arte de la edad media -que se desarrolló fuera del imperio bizantino y dentro de lo que eran las fronteras del norte del mundo romano- puede clasificarse según sus rasgos estilísticos distintivos. El arte celta, que floreció entre los siglos VII y XIX en los monasterios de diferentes zonas de las islas Británicas, se basaba sobre todo en intrincados dibujos caligráficos. Se realizaron manuscritos miniados muy decorados, como los Evangelios de Lindisfarne (c. 698-721, Museo Británico, Londres), con elaborados motivos lineales, planos, en los que se combinan elementos celtas y germánicos. En el periodo románico, durante los siglos XI y XII, los manuscritos del norte de Europa no denotaban ningún estilo concreto; algunas iluminaciones eran de inspiración clásica, mientras que otras señalaban un nuevo estilo de dibujo, enérgico y muy acusado (véase Románico). En el periodo gótico que siguió, desde fin del siglo XII hasta el comienzo del renacimiento italiano, se introdujo un gran repertorio de medios técnicos, y la pintura dejó de ser un producto de monasterio. Pintura gótica Durante el principio del periodo gótico, la estructura de las catedrales concedía mayor importancia a las ventanas, por lo que las vidrieras desempeñaron un papel más prominente en el arte que los manuscritos miniados. Los artistas laicos instalaron sus talleres en París y en otros centros importantes, produciendo elaborados manuscritos miniados para los clientes reales. Hasta nosotros han llegado pinturas de temas seglares realizadas en aquel periodo, sobre todo en Italia. En el Palazzo Pubblico de Siena, Ambrogio Lorenzetti pintó unos frescos, entre 1338 y 1339, que representan la vida ciudadana y campesina del siglo XIV, y en la sala del consejo del ayuntamiento, se conserva un retrato ecuestre, pintado por Simone Martini, en el que aparece un héroe militar local, con su campamento como telón de fondo. Véase Arte y arquitectura góticas. Estilo gótico internacional La fusión de las tradiciones artísticas del norte de Europa y de Italia que tuvieron lugar a principios del siglo XV, se conoce como estilo gótico internacional. Entre las muchas características que definen la pintura de este estilo, se encuentra el detalle realista, que denota una perspicaz observación de los seres humanos y de la naturaleza, por parte del pintor. A principios de la década de 1400, los hermanos Limbourg se trasladaron de Flandes a Francia; allí, por encargo de Jean de France, duque de Berry, crearon el magnífico libro de horas Très riches heures du duc de Berry (1413-1416, Musée Condé, Chantilly, Francia). Es una de las obras más importantes del estilo gótico internacional y sus páginas de calendario retratan la vida campesina y la de la nobleza; constituye un brillante documento sobre el vestido, actividades y arquitectura de la época. Aunque se trata de ilustraciones a toda página, reflejan un estilo medieval anterior, en el hecho de que las figuras son pequeñas y tienen que compartir la atención del lector con otras imágenes. Giotto Por contraste, unos 100 años antes que los hermanos Limbourg, el pintor italiano Giotto había conferido a la figura humana un tamaño y dignidad monumentales, haciéndola protagonista de la historia. Con su obra revolucionó la pintura italiana y sus descubrimientos, junto con los de otros artistas, terminaron por afectar a la pintura en el norte. En la Capilla de la Arena, en Padua, se conservan los soberbios frescos pintados por Giotto, entre 1305 y 1306, sobre las vidas de Jesús y de la Virgen. El artista pintó también retablos de madera de gran formato, como otros muchos pintores del fin de la etapa medieval. Pintura renacentista El término renacimiento describe la revolución cultural de los siglos XV y XVI originada en Italia por el despertar del interés hacia la cultura clásica y por una fuerte confianza en el individualismo. Véase Arte y arquitectura renacentistas. Se seguía rindiendo culto a los logros de la antigüedad, pero al mismo tiempo se producía una reactivación intelectual y cultural. Por ejemplo, hacia 1427, Masaccio -uno de los grandes innovadores del periodo- realizó, en la capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine, en Florencia, una notable serie de frescos que revelan su atenta observación del comportamiento humano, al tiempo que demuestran su conocimiento del arte antiguo. En la Expulsión del paraíso, su Adán y Eva están realmente avergonzados; la postura de Eva, intentando cubrirse el cuerpo con los brazos, está basada en una actitud característica de la escultura clásica, conocida como la Venus Púdica. Las iglesias y edificios seglares de Italia y los museos de todo el mundo ofrecen una gran recopilación de la pintura renacentista italiana. Pintura renacentista temprana El desarrollo de los principios de la perspectiva lineal, llevado a cabo por varios arquitectos y escultores a principios del siglo XV, permitió a los pintores conseguir, por medio de la representación bidimensional, la ilusión del espacio tridimensional. Muchos de los artistas del primer renacimiento -como Paolo Uccello, Piero Della Francesca y Andrea Mantegna- se valieron del empleo dramático de la perspectiva y del escorzo en su dibujo para producir la ilusión de la prolongación de un objeto o figura en el espacio. La exploración de la anatomía condujo a un mayor entendimiento de la representación de la forma humana. También se empezaba a utilizar la pintura al óleo, desafiando a la antigua supremacía del temple y del fresco. Los pintores que explotaban el potencial de la nueva técnica trabajaban superponiendo estratos de veladuras de óleo transparentes y los lienzos sustituyeron a las antiguas tablas. Algo más tarde, otros artistas, sobre todo los que trabajaban en Venecia -especialmente Domenico Veneziano, Giovanni Bellini y Giorgione- destacaron por los tonos cálidos de sus óleos. Pintura del alto renacimiento Los maestros del alto renacimiento fueron Leonardo da Vinci, Rafael, Miguel Ángel y Tiziano. Paradójicamente, Leonardo sólo dejó un puñado de obras, pues dedicó la mayor parte de su tiempo a la observación científica de los fenómenos y a los inventos técnicos. Realizaba continuos experimentos con pigmentos oleosos sobre yeso seco, y a ello se debe el deterioro de los murales que han llegado hasta nuestros días -como es el caso de La última cena (1495-1497, Santa Maria delle Grazie, Milán)-. Rafael perfeccionó los anteriores descubrimientos renacentistas en materia de color y de composición, creando tipos ideales en sus representaciones de la Virgen y del Niño y en sus estudios de retratos de sus coetáneos. La Capilla Sixtina del Vaticano, en Roma, con sus frescos de la Creación y la Expulsión en la bóveda (1508-1512) y el gran mural del Juicio Final (1536-1541), dan fe del genio pictórico de Miguel Ángel. Un estilo de pintura colorista alcanzó su clímax en Venecia con las obras de Tiziano, cuyos retratos denotan un profundo conocimiento de la naturaleza humana. Entre sus obras maestras se incluyen también representaciones de temas cristianos y mitológicos, así como numerosos desnudos femeninos, famosos en su género. Manierismo Hacia 1520, surgió en Italia un estilo sofisticado y artificioso, muy intelectual, conocido como manierismo. Se confería más importancia a la complejidad y a la distorsión que a la armonía de las líneas, al color o a la composición; en el manierismo, hasta las pinturas religiosas resultaban inquietantes para el espectador. Entre los pintores de este estilo destacan Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Tintoretto y Bronzino. El más conocido de los manieristas tardíos es El Greco, que aunque formado en Italia, se estableció en España. Su manera, intensamente emocional, de abordar sus temas, confería un fuerte sentido apocalíptico a sus obras, hasta a los paisajes, como por ejemplo su Vista de Toledo (c. 1600-1610, Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Pintura renacentista del norte de Europa La influencia del renacimiento italiano alcanzó el norte de Europa a principios del siglo XV, pero esta renovación de la actividad artística y cultural no se basaba en la antigüedad clásica, sino que estaba más bien marcada por un gran interés hacia los seres humanos y su entorno y a la meticulosa representación pictórica de los detalles naturales. Hablando en general, el interés por el arte antiguo y el conocimiento de la perspectiva lineal no se desarrollaron en el norte hasta el siglo XVI e, incluso entonces, no todos los artistas sacaban provecho de los descubrimientos hechos en Italia. Uno de los pintores holandeses más importantes del siglo XV fue Jan van Eyck que, con la colaboración de su hermano Hubert, pintó el políptico del Retablo de Gante (terminado en 1432, Iglesia de San Bavón, Gante, Bélgica). En sus 24 paneles hay cientos de figuras, con una gran variedad de vegetación tan fielmente representada que se pueden identificar más de treinta especies de plantas. Entre los artistas flamencos de la época destacan Rogier van der Weyden, cuyas pinturas religiosas se centran en el drama emocional; Hans Memling, creador de figuras delicadas y llenas de gracia sobre fondos etéreos; y Hugo van der Goes, que, por encargo de la familia Portinari, pintó un soberbio retablo (c. 1476, Uffizi, Florencia) con gran riqueza de detalles. Todos estos artistas se caracterizaban por el uso de símbolos, o iconografía. El significado de los objetos no estaba en sí mismos sino que transmitían ideas abstractas; por ejemplo, una vasija de cristal simbolizaba pureza. En la Europa nórdica de entonces se entendía poco la perspectiva lineal; sin embargo, los logros de la pintura flamenca y holandesa en las técnicas del temple y del óleo no han sido superados. El pintor francés más importante de la época fue Jean Fouquet, notable retratista y miniaturista, cuya obra denota la influencia tanto del anterior arte flamenco como de la pintura italiana contemporánea. La visita que realizó a Italia en la década de 1440 queda patente en la representación de una iglesia renacentista italiana en el fondo de uno de los cuerpos (c. 1450) de la obra devocional conocida como Díptico de Melun. Una de las tablas se encuentra en los Staatliche Museen de Berlín y la otra en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Amberes, Bélgica. A principios de la década de 1500 surgieron obras maestras de pintores más interesados en el valor expresivo de sus temas que en la perspectiva, la anatomía y las proporciones correctas. Buen ejemplo de ello es el tríptico del Jardín de las delicias (c. 1500, Museo del Prado, Madrid), del pintor holandés El Bosco; se trata de un conglomerado surrealista de formas humanas y animales, sensualmente sugestivas, y de extrañas plantas. Otro ejemplo de la exageración de la forma humana, característica del norte en el siglo XVI, es el Retablo de Isenheim (1512-c. 1515, Unterlinden Museum, Colmar, Francia), obra conmovedora del pintor alemán Matthias Grünewald. Por contraste, otro artista alemán Alberto Durero, el auténtico genio renacentista del norte, es conocido por su soberbia manera de representar la figura humana. Durero era un humanista cristiano, cuya curiosidad científica era comparable a la de Leonardo, y se inspiraba en el filósofo holandés Erasmo de Rotterdam y en Martin Lutero, como queda patente en el grabado El caballero, la muerte y el diablo (1513) y en los cuadros gemelos de los Cuatro apóstoles (c. 1526, Alte Pinakothek, Munich), obras en las que demuestra sus notables cualidades como dibujante. Otro conocido artista, alemán de nacimiento, fue Hans Holbein el Joven, recordado sobre todo por sus retratos, entre los que destacan el de Enrique VIII y el de Tomás Moro. Entre los pintores holandeses del siglo XVI sobresale Pieter Brueghel el Viejo, con sus notables escenas de la vida campesina, muchas de las cuales son comentarios satíricos sobre la locura humana. Las atractivas obras de Brueghel sobre mitos, parábolas y proverbios eran tan apreciadas en el siglo XVI como lo siguen siendo en la actualidad. Pintura barroca El arte barroco del siglo XVII se caracteriza por su aspecto dinámico, en contraste con el estilo clásico, relativamente estático, del renacimiento. Esta tendencia se distingue por las líneas compositivas diagonales, que proporcionan el sentido del movimiento, y por el empleo de un marcado claroscuro. Con ambas técnicas se consiguió un estilo dramático, grandioso, apropiado al espíritu fundamental de la contra-reforma. Muchos pintores de principios del siglo XVII empezaron también a desviarse de la artificialidad del manierismo en un intento por volver a un reflejo más exacto del mundo natural. Barroco italiano En Italia, el periodo barroco fue una época de innovación artística. Numerosos palacios romanos están decorados con los espléndidos frescos de Annibale Carracci, Guido Reni, Guercino y Pietro da Cortona, hasta cierto punto inspirados en los murales realizados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Entre los innovadores barrocos italianos fue probablemente Caravaggio que, con su estilo denominado tenebrista, de fuertes efectos de claroscuro tanto en las pinturas religiosas como en las de género, más influencia ejerció sobre otros pintores italianos, como Orazio Gentileschi y su hija Artemisia, y sobre el arte europeo en general. Barroco francés Dos pintores franceses en particular asimilaron el estilo caravaggesco. Georges de la Tour, en principio pintor de temas religiosos, fue un maestro de la luz y la sombra: su virtuosismo queda patente en su manera de iluminar los rostros y las manos, con la luz de una sola vela, consiguiendo unas carnaciones casi translúcidas. Louis Le Nain empleó también dramáticamente la luz en sus obras de gran formato sobre la vida campesina. Sin embargo, en general, los artistas franceses barrocos hacían gala de una moderación clásica que aportaba claridad, equilibrio y armonía a sus obras. Este extremo se puede apreciar tanto en los temas clásicos de Nicolas Poussin, como en los paisajes oníricos de Claudio de Lorena, y resulta significativo que ambos artistas desarrollaran gran parte de su carrera en Italia. Barroco español Tanto José de Ribera como Francisco de Zurbarán asimilaron el tenebrismo de Caravaggio, si bien cada uno aportó intereses y tendencias diferentes a su obra. Ribera podía ser brutalmente realista como en El niño cojo (1652, Louvre, París), mientras que los cuadros religiosos de Zurbarán estaban imbuidos de misticismo español y, también como Caravaggio, destacaba en la pintura de bodegones. El artista español más importante de la época fue Diego Velázquez, pintor de Felipe IV, consumado maestro del tono y del color. Abordaba sus temas con objetividad, desapasionadamente, pero de forma realista al retratar a los miembros de la familia real, cuyo entorno queda reflejado en su obra maestra Las Meninas (1656, Museo del Prado, Madrid), donde, como símbolo de veracidad, incluso se autorretrató ante el caballete. Barroco flamenco La obra del maestro flamenco barroco, Petrus Paulus Rubens, había recibido también fuertes influencias del tenebrismo caravaggesco, así como de los grandes coloristas venecianos Tiziano y Veronés. Rubens alcanzó tal nivel de popularidad que fundó un gran taller en Amberes, con asistentes que le ayudaban a sacar adelante el gran número de encargos que recibía de las autoridades, la iglesia, la realeza y de sus clientes particulares. Su prolífica obra abarca retratos, una gran producción de pintura religiosa, leyendas clásicas y temas mitológicos y de historia; toda ella expresa la exuberancia del estilo barroco y deja patente la propia vitalidad de espíritu del pintor. Estos cuadros, de gran formato, de composición dramática y de línea fluida, están cargados de colorido y de luz vibrantes. Se puede apreciar la manera que tenía Rubens de contrastar la luz y la sombra, y su amplia gama de temas, sólo con mirar dos de sus obras: El descendimiento de la Cruz (1611-1614, Catedral de Amberes), de gran movimiento compositivo, y El sombrero de paja (c. 1620, National Gallery, Londres), tierno retrato de una hermosa joven. Anthony van Dyck, uno de los ayudantes de Rubens, alcanzó la fama con sus retratos de los miembros de la corte de Carlos I de Inglaterra. Estas obras están imbuidas de la elegancia y cuidado del detalle que caracterizan a Rubens y ejercieron una enorme influencia sobre el estilo de los retratistas ingleses del siglo XVIII. Barroco holandés Fueron muchísimos los pintores que surgieron en los Países Bajos durante el siglo XVII, pero Rembrandt los superó a todos. Sus primeras obras, como El cambista (1627), denotan la influencia de Caravaggio; sus obras posteriores, como por ejemplo el Autorretrato de 1659 (Legado Iveagh, Kenwood House, Londres), muestran su incomparable técnica del claroscuro y su profundidad psicológica. Otros importantes artistas holandeses del periodo fueron Frans Hals que, como Rembrandt pintó retratos de grupo, y Jan van Goyen y Jacob Van Ruysdael, que pintaron magníficos paisajes. Hubo numerosos "pequeños maestros holandeses" que destacaron con sus escenas de género, representaciones de la vida cotidiana que deleitaban a la nueva clase media, cuyos miembros se estaban convirtiendo en consumidores de arte. A la cabeza de estos pintores se encontraba Jan Vermeer, cuyas obras, como la Vista de Delft (c. 1660, Mauritshuis, La Haya), aunque de pequeño formato, producen una sensación de espacio ordenado y, sobre todo, denotan un infrecuente dominio de los efectos lumínicos. Pintura rococó El arte rococó, que floreció en Francia y en Alemania a principios del siglo XVIII, era en muchos aspectos una continuación del barroco, sobre todo en lo concerniente al uso de la luz y de la sombra y al movimiento compositivo. Sin embargo, el rococó es un estilo más ligero y festivo, muy adecuado para la decoración de las residencias parisinas. Entre los pintores rococó destaca Jean Antoine Watteau, conocido por sus pinturas etéreas de enamorados elegantemente vestidos, solazándose en las fêtes galantes (reuniones al aire libre, que estaban de moda); estas fantasías bucólicas fueron muy emuladas por otros artistas franceses. También eran muy populares las escenas mitológicas y pastorales, en las que aparecían mujeres desenfadadas y distinguidas, realizadas por François Boucher y Jean-Honoré Fragonard. Por su parte, J. B. S. Chardin, también destacado como pintor de bodegones, confería a las mujeres el papel de madre y de ama de casa en sus escenas de género. Como ejemplo del estilo rococó en Alemania está la obra del pintor italiano Giovanni Battista Tiepolo, que pasó algún tiempo en Wurzburgo; los techos de la sala de la escalera y del salón de recepciones del palacio episcopal de Wurzburgo están decorados con sus frescos de gran ilusionismo. Como parangón a la tradición rococó del continente, se encuentran las obras de tres destacados artistas ingleses del siglo XVIII. William Hogarth era conocido por sus cuadros y grabados de tono moralizante, en los que satirizaba los disparates sociales de su época, como en su famosa serie (primero pintada y después grabada) Mariage à la mode (1745), en la que relata la ruinosa trayectoria de los matrimonios de conveniencia. Thomas Gainsborough y Sir Joshua Reynolds, siguiendo la tradición establecida por van Dyck, se centraron en retratar a la aristocracia inglesa. El vigor y la gracia de estos retratos, y su penetrante interpretación psicológica, los elevan del simple retrato social a un incomparable registro de las modas y costumbres de las clases adineradas de la época. Pintura neoclásica En la segunda mitad del siglo XVIII la pintura experimentó una revolución, cuando el casto neoclasicismo vino a sustituir al exuberante estilo rococó. Este resurgimiento clásico en las artes se debió a diferentes acontecimientos. En primer lugar, a mediados del siglo XVIII, se iniciaron muchas excavaciones arqueológicas en Italia y en Grecia y se publicaron libros con dibujos de antiguas construcciones que los arquitectos ingleses y franceses copiaron con avidez. En segundo lugar, en 1755, el historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann publicó su ensayo Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura), ensalzando la escultura griega. Esta obra, que ejerció gran influencia sobre los artistas, impresionó sobre todo a cuatro pintores extranjeros residentes en Roma: el escocés Gavin Hamilton, el alemán Anton Raphael Mengs, la suiza Angelika Kauffmann y el estadounidense Benjamin West, que se inspiraron en ella para crear cuadros basados en la literatura clásica. Fue, sin embargo, el pintor francés Jacques-Louis David el principal defensor del neoclasicismo. También él estaba imbuido de las influencias clásicas recibidas durante su estancia en Roma, y con anterioridad, de las obras del clasicista francés del siglo XVII, Poussin. El sobrio estilo de David armonizaba con los ideales de la revolución francesa. Obras como Juramento de los Horacios (1784-1785, Louvre) inspiraban patriotismo; otras, como la Muerte de Sócrates (1787, Metropolitan Museum), predicaban el estoicismo y la abnegación. David no sólo utilizaba la historia antigua y el mito clásico como fuentes para sus temas, sino que basaba la forma de sus figuras en la escultura antigua. Su gran sucesor fue Jean Auguste Dominique Ingres, a quien se llegó a identificar con la tradición académica en Francia por la fría serenidad de sus líneas y tonos, y por su esmerado interés por el detalle, como en su sorprendente retrato de La condesa de Haussonville (1845, colección Frick, Nueva York). Sin embargo, ya se encuentran elementos de la tendencia romántica, que pronto sucedería al neoclasicismo, en el interés que Ingres mostraba por los temas no-europeos, como lo demuestran sus diferentes cuadros de odaliscas. David ejerció su influencia sobre muchos otros pintores, entre los que se encontraban varias mujeres que destacaban como seguidoras suyas. Era el caso de Adélaïde Labille-Guiard, Marie Guillemine Benoist y Constance Marie Charpentier, algunas de cuyas obras han sido erróneamente atribuidas a David en el pasado; las investigaciones recientes han tratado de identificar sus contribuciones individuales. Véase Neoclasicismo. Pintura romántica Sucediendo muy de cerca al neoclasicismo, el movimiento romántico introdujo el gusto por lo medieval y lo misterioso, así como el amor por lo pintoresco y lo sublime de la naturaleza. Se dio rienda suelta a la imaginación individual y a la expresión de la emoción y del estado de ánimo, desbancando al enfoque intelectual razonado de los neoclasicistas. En general, los pintores románticos preferían las técnicas coloristas y pictoricistas al estilo neoclásico, lineal y frío. Pintura romántica francesa Un seguidor de David que acabó por decantarse por el estilo romántico, fue su discípulo Antoine-Jean Gros, conocido por sus retratos de Napoleón con todos sus atributos y por sus lienzos de gran formato representando las campañas napoleónicas. El colega de Gros, Theodore Géricault, se distinguía por su interpretación dramática y monumental de hechos reales. En su obra más conocida, La balsa de la Medusa (1818-1819, Louvre), pone tintes heroicos en los padecimientos de los supervivientes de un naufragio. Este cuadro impresionó sobremanera a Eugéne Delacroix, que siguió con el tema del sufrimiento humano en obras tan enérgicas y de tan intenso dramatismo como La matanza de Quios (1822-1824) y La Libertad guiando al pueblo (1830), ambas en el Louvre. Delacroix, al igual que otros pintores románticos, buscó también inspiración para sus obras en la literatura y en los viajes a oriente medio. Más tarde, en el siglo XIX, Delacroix ejercería su influencia sobre los impresionistas con su técnica del color dividido (el color aplicado por medio de pequeñas pinceladas de pigmento puro). Durante el periodo romántico, varios pintores franceses se centraron en vistas de paisajes pintorescos y en escenas sentimentales de la vida rural. Jean-François Millet fue uno de los artistas que se establecieron en el pueblo de Barbizon, cerca de París; con una visión reverente de la naturaleza transformó a los campesinos en símbolos cristianos. Camille Corot, pintor de bosques plateados y poéticos, plasmó los aspectos líricos de la naturaleza, que observó durante sus visitas a Barbizon y en el curso de sus largos viajes por Francia e Italia. Pintura romántica inglesa El paisaje romántico floreció también en Inglaterra, a principios del siglo XIX, de la mano de John Constable y Joseph Mallord William Turner. Ambos artistas, aunque de estilos netamente diferentes, trataban de plasmar los efectos de la luz y de la atmósfera. Los lienzos de Constable son poéticos y expresan la cultivada suavidad de la campiña inglesa, a pesar de su enfoque objetivo y científico, pues el pintor gustaba de pintar al aire libre haciendo numerosos estudios de las formaciones de las nubes y tomando notas de las condiciones lumínicas y climatológicas. Por otra parte, Turner buscó lo sublime de la naturaleza, pintando catastróficas tormentas de nieve o plasmando los elementos -tierra, aire, fuego y agua- de una manera borrosa, casi abstracta. Su manera de disolver las formas en la luz y en veladuras de color tendría gran importancia en el desarrollo de la pintura impresionista francesa. Pintura romántica alemana Caspar David Friedrich es la figura destacada de los artistas románticos alemanes. El paisaje era su medio de expresión preferido y sus hipnóticas obras están imbuidas de misticismo religioso; representaba las transformaciones que experimenta la tierra al amanecer y al atardecer, o bajo la niebla o la bruma, aludiendo quizá a la transitoriedad de la vida. Philipp Otto Runge dedicó también su breve carrera a pintar paisajes místicos y entre su obra destaca La mañana (1808-1809, Kunsthalle, Hamburgo), parte del inacabado ciclo de paisajes alegóricos Las horas del día. Pintura romántica estadounidense El primer artista estadounidense realmente romántico fue Washington Allston, cuyas obras son misteriosas, melancólicas o evocadoras de ensoñaciones poéticas. Al igual que otros románticos, buscó la inspiración en la Biblia, en la poesía y en la literatura, como queda patente en muchas de sus obras. Varios artistas, que trabajaban entre 1820 y 1880, formaron un grupo homogéneo conocido como Escuela del Río Hudson cuyos enormes lienzos declaran su reverencia por la belleza del paisaje americano. El más notable del grupo es Thomas Cole, cuyas escenas están cargadas de implicaciones morales, como queda patente en su serie épica de cinco pinturas alegóricas, La consumación del Imperio (1836, New York Historical Society, Nueva York). En la pintura de paisaje de mediados del siglo XIX surgió una nueva tendencia, definida actualmente como luminismo, centrada en el interés por los efectos atmosféricos de la luz difusa. Entre los pintores luministas cabe destacar a John F. Kensett, Martin J. Heade y Fitz Hugh Lane. Se percibe en sus cuadros el mismo sentido de "Dios en la naturaleza" que aparecía en las primeras obras de la Hudson River School. En contraste con las obras luministas, más pequeñas e intimistas -como las escenas de Kensett en las orillas de Rhode Island-, Frederick E. Church y Albert Bierstadt pintaron sobre enormes lienzos el espectacular panorama de las junglas sudamericanas y del oeste de Estados Unidos. Véase Arte y arquitectura estadounidenses. Francisco de Goya Aunque el romanticismo fue el movimiento dominante durante buena parte del siglo XIX, existían otras tendencias artísticas del todo diferentes, y muchos pintores no abrazaron ninguna escuela claramente definida. Por ejemplo, no se puede relacionar a Francisco de Goya con ningún movimiento artístico concreto. Sus obras tempranas son de un estilo rococó modificado y sus últimos trabajos (entre los que se cuentan las Pinturas negras (Museo del Prado) realizadas en su casa de la Quinta del Sordo) son expresionistas y alucinatorias. En algunos retratos de la familia real -por ejemplo La familia de Carlos IV (1800, Museo del Prado, Madrid)- emuló la fórmula de su compatriota Velázquez (en Las Meninas) incluyéndose ante el caballete. Pero, al revés que la obra de Velázquez, los retratos de Goya no son nunca objetivos; su perspicacia psicológica revela la insulsez de sus modelos y su brillante pincelada recoge sin rodeos sus defectos físicos. Realismo Hacia mediados del siglo XIX, el pintor francés Gustave Courbet rechazaba tanto el neoclasicismo como el romanticismo y proclamaba un movimiento individual llamado realismo. No le interesaba la pintura histórica, ni los retratos de los gobernantes, ni los temas exóticos, pues creía que el artista debía ser realista y pintar los acontecimientos cotidianos de la gente común. El entorno elegido para muchos de sus lienzos fue Ornan, su villa natal en el levante francés; allí retrató a obreros construyendo una carretera, a ciudadanos asistiendo a un funeral, o a hombres sentados alrededor de la mesa escuchando música y fumando. Aunque no existía ningún movimiento artístico realista formal, la obra de algunos pintores del siglo XIX presenta tendencias que pudieran ser identificadas como tales. Honoré Daumier, más conocido por sus litografías, pintó pequeños lienzos realistas sobre la vida en las calles de París y en algunos casos se tacha de social-realista a Jean-François Millet, de la Escuela de Barbizon. Pintura estadounidense de finales del siglo XIX Los tres destacados pintores estadounidenses, Winslow Homer, Thomas Eakins y Albert Pinkham Ryder, trabajaban a fin del siglo XIX independientemente de los principales movimientos artísticos del continente. Homer exploraba la lucha de la humanidad contra las fuerzas de la naturaleza en numerosos óleos y acuarelas del mar y de la costa; como los luministas que le precedieron y los impresionistas de su época -a los que, por otra parte, no le unía nada más-, Homer mostraba un gran interés por la luz y por los efectos atmosféricos. También Eakins utilizó la luz con gran eficacia en sus obras de gran fuerza realista sobre cirujanos -por ejemplo La clínica Gross (1875, Jefferson Medical College, Filadelfia)- y en una serie de representaciones de remeros en el río Schuykill, de gran meticulosidad de detalles. Ryder, por su parte, se pasó de la realidad a la exploración de la personalidad profunda; su reducción de los objetos a dibujos y siluetas tenía afinidades con el simbolismo. Sus temas favoritos eran los barcos, el mar y el cielo nocturno a los que infundió sentimientos románticos y místicos. Desarrollo del impresionismo Al volver sus ojos hacia los temas cotidianos, los artistas de mediados del siglo XIX cuya obra es adscribible al realismo sentaron un precedente para la siguiente generación de la vanguardia francesa. Édouard Manet fue el principal innovador de la década de 1860 y su estilo fue precursor del impresionismo. Al igual que Courbet, Manet encontró muchos de sus temas en la vida que le rodeaba (los parisinos solazándose en restaurantes, en parques, o paseando en barco), aunque también tomó muchos de maestros anteriores -Velázquez y Goya- recreándolos de acuerdo con la vida contemporánea, a su propio estilo, aplanando las figuras y neutralizando las expresiones emocionales. Estas y otras innovaciones, como su pincelada libre e imprecisa y sus amplios parches de color yuxtapuestos sin transición, hacen que se considere a Manet el primer pintor moderno. A finales del siglo XIX, Edgar Degas se destacaba como maestro del trazo, dotando a sus temas de movimiento, como si hubieran sido captados por una cámara. Aunque la inmediatez del planteamiento de Degas y su interés por pintar la vida contemporánea, lo vinculan con los impresionistas, difería de ellos en muchos puntos. No disolvía la forma tan radicalmente como ellos y prefería pintar figuras en interiores en lugar de paisajes. El estilo compositivo de Degas se debía a la influencia de la fotografía y de los grabados japoneses, que por entonces circulaban por París y eran muy populares entre los artistas del momento. Sus cuadros de bailarinas, músicos, lavanderas y mujeres bañándose parecen desenfadados y sin estudiar, pero la realidad es que estas composiciones, de vistas oblicuas y equilibrio asimétrico, están muy calculadas. Sus retratos son también únicos en lo que se refiere a la integración de las figuras en los decorados y a la revelación de la personalidad de los modelos. Degas, maestro en muchas técnicas, destaca sobre todo en el empleo de los pasteles (pigmentos en polvo mezclados con goma; véase clarión), con los que consigue efectos de inusitada riqueza, por el sistema de sombrear mediante una capa de color intenso sobre otra. El estilo impresionista se desarrolló al aumentar el interés de los pintores por estudiar los efectos de la luz sobre los objetos -cómo la luz da color a las sombras y disuelve los contornos de los objetos- y por trasladar sus observaciones directamente al lienzo. Su falta de interés por los detalles concretos de las formas y su empleo de pequeños toques separados de color puro -técnicas que contrastaban totalmente con el estilo académico predominante- provocaron la animosidad de crítica y público. Tuvieron que pasar casi 20 años hasta que Claude Monet, principal exponente del impresionismo, alcanzara el reconocimiento general. Su interés se centraba sobre todo en el paisaje, que representaba bajo todas las condiciones climatológicas y en diferentes estaciones; captaba los efectos centelleantes de la luz del sol en los árboles en primavera y la luz gris del invierno en las huellas del suelo nevado. Durante los últimos años de su vida se dedicó a pintar los exquisitos jardines y los estanques con nenúfares de su casa de Giverny; sus formas se volvían cada vez más evanescentes según las iba diluyendo en el trémulo juego de la luz y el color. Camille Pissarro fue también uno de los creadores del impresionismo, junto con Auguste Renoir. Los temas favoritos de Pissarro eran los paisajes, las escenas fluviales, las vistas de las calles de París y los campesinos en su trabajo. Los intereses de Renoir eran similares a los de Monet y de Pissarro, pero realizó también una importante cantidad de retratos y de cuadros de figuras; son célebres sus numerosos estudios de desnudos femeninos de piel nacarada. Los impresionistas trabajaban juntos al aire libre, como en el caso de Renoir y Monet. En 1869, por ejemplo, ambos pintaron El estanque de las ranas; el lienzo de Monet está en el Metropolitan Museum, el de Renoir en el Museo Nacional de Estocolmo. A principios de la década de 1870, había una relación similar entre Pissarro y Paul Cézanne; Pissarro no disolvía las formas de manera tan radical como los otros impresionistas, y quizá ello impulsó a Cézanne a trabajar con él, ya que los intereses de éste último se decantaban en otras direcciones. Mientras los impresionistas se dedicaban a plasmar los efectos transitorios, como los cambios de la luz, Cézanne se preocupaba por los aspectos eternos de la naturaleza, extrayendo sus principios estructurales, como en sus numerosos lienzos de la Montaña Sainte Victoire. Estos estudios, pintados durante los últimos años de su vida, son el resultado del empeño de Cézanne por conseguir plasmar el color y el volumen de una montaña vista desde lejos. El interés de Cézanne por las formas geométricas tuvo gran influencia en el desarrollo del cubismo. Movimientos post-impresionistas En la década de 1880, y durante un breve periodo, Pissarro se desvió hacia una nueva técnica, una ramificación del impresionismo desarrollada por Georges Seurat y conocida como divisionismo o puntillismo. Seurat y sus seguidores neoimpresionistas transformaron la pincelada suelta, típica del impresionismo, en puntitos de pigmento puro, yuxtaponiendo sobre el lienzo zonas diminutas de colores complementarios. Las teorías de Seurat procedían de sus lecturas de los textos estéticos y científicos del siglo XIX sobre el color. Esta técnica se aprecia perfectamente en una de sus obras más espectaculares, Un domingo de verano en la isla de la Grande Jatte (1884-1886, Art Institute of Chicago). Las obras tempranas de tres importantes artistas de finales del siglo XIX, Vincent van Gogh, Paul Gauguin y Henri Toulouse-Lautrec, denotaban la influencia del impresionismo, pero acabaron por desarrollar estilos postimpresionistas claramente definidos. Tanto van Gogh como Pissarro hicieron breves experimentos con la división del color. Sin embargo, en el estilo desarrollado por van Gogh era típico el empleo del color puro, aplicado muy denso en pinceladas vacilantes que dotaban a la obra de intensa expresión emocional. Muchos de sus lienzos, en especial los de cipreses azotados por el viento y los de campos de trigo bajo cielos tormentosos, expresan su propio estado de ánimo, tal como lo reflejan las fuerzas de la naturaleza. El estilo de van Gogh ejerció gran influencia sobre los pintores del norte de Europa que, a principios del siglo XX, desarrollaron el expresionismo. La obra de su colega Gauguin refleja también distorsiones de línea y de color pero difiere de la suya en que es más simbólica que expresionista. Las zonas de colores mates fuertes forman motivos decorativos, con los contornos muy marcados. Gauguin fue la figura central de un nuevo movimiento conocido como sintetismo o simbolismo, activo durante la década de 1890, cuyos inmediatos seguidores formaban el grupo de los Nabis. Otro camino tomó Toulouse-Lautrec, pintor de personas, que elegía a sus modelos entre las cantantes y bailarinas de cabaret y las prostitutas; estas figuras eran la expresión de la decadencia social del París de los llamados "Alegres Noventa". Como muchos otros artistas -Manet, Degas o la estadounidense Mary Cassatt- estaba influido por el estilo plano y la composición en apariencia descuidada de los grabados japoneses. Toulouse-Lautrec tenía un gran sentido de la línea, apreciable en sus dibujos y litografías de color, medio éste al que aportó mucho de su trabajo, sobre todo con sus carteles para el Moulin Rouge y otros lugares de esparcimiento parisinos. Pintura del siglo XX anterior a la II Guerra Mundial El arte del siglo XX se caracteriza por numerosos movimientos y estilos. Entre los que tuvieron su origen en Europa antes de la II Guerra Mundial se encuentran el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el neo-plasticismo, el dadá y el surrealismo; en Estados Unidos se desarrollaron el sincronismo y el precisionismo. Véase Arte y arquitectura contemporáneas. Fauvismo A principios de siglo, los artistas, tanto franceses como alemanes, mostraron su interés por el arte de las sociedades no-occidentales. Después de investigar las llamadas tradiciones artísticas primitivas en Bretaña, Gauguin trasladó su búsqueda a los mares del sur. Su modelo de color decorativo y sus teorías influyeron sobre un grupo posterior de pintores, conocidos como los "fauves" (fieras), a la cabeza de los cuales estaba Henri Matisse. Otros "fauves" conocidos fueron André Derain, Georges Braque y Maurice de Vlaminck, que presumían de ser los primeros artistas europeos en descubrir la escultura africana. Expresionismo La obra de los artistas más preocupados por plasmar sentimientos y respuestas subjetivos, por medio de la distorsión de la línea y del color, que por representar fielmente la realidad externa, se fundió en un movimiento conocido como expresionismo. En Alemania, el movimiento abarcaba dos grupos. Los artistas jóvenes, activos entre 1905 y 1913, que componían el grupo Die Brücke estaban, como los fauves, inspirados en el arte africano, cuya fuerza y energía trasladaban a su propia obra. El grupo estaba formado por Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel y Emil Nolde, entre otros. Representaban los sufrimientos de la humanidad con un estilo parecido, en cierto modo, al fauvismo, pero con el ingrediente añadido de la angustia. La obra temprana del noruego Edvard Munch, de gran carga emocional, era bien conocida en Alemania y produjo honda impresión en los artistas de Die Brücke. Algo más tarde, en 1911, Franz Marc y el artista nacido en Rusia Wassily Kandinsky encabezaron la otra fase del expresionismo alemán, por medio del grupo Der Blaue Reiter, en Munich; se inspiraban en el llamado arte primitivo, en el fauvismo, y en el arte popular, y la modalidad expresionista que practicaban evolucionó hacia una forma de pintar semi-abstracta. Los principales componentes del Blaue Reiter eran August Macke, Gabriele Münter, Paul Klee y Alexey von Jawlensky. En esos años, el uruguayo Pedro Figari produce su obra neo impresionista en su país, en Buenos Aires y París. Cubismo Entre 1907 y 1914, Pablo Picasso y Georges Braque desarrollaron el cubismo en París, inspirándose en la forma, cada vez más geométrica, que tenía Cézanne de representar los paisajes y las naturalezas muertas, y en las formas dinámicas de la escultura africana e ibérica. El cubismo llegó a ser el estilo artístico que más influencia ejerció en todo el siglo XX; se basa en poner de relieve la bidimensionalidad del plano pictórico, rechazando los valores tradicionales de perspectiva, escorzo, modelado y claroscuro. La pintura cubista atravesó diferentes fases, entre las manos de Picasso y Braque inicialmente, y más tarde las de Fernand Léger, Robert Delaunay, Sonia Delaunay y Juan Gris, para ser modificado posteriormente por un grupo de artistas italianos entre los que se encontraban Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Giacomo Balla. El cubismo en América Latina tiene, entre otros representantes, al cubano Wifredo Lam y al mexicano Diego Rivera en su obra de caballete. Su intención de expresar en el arte el avance dinámico del siglo XX se conoce como futurismo. En los años 1930 se da a conocer el uruguayo Joaquín García Torres, precursor del arte constructivo. Pintura abstracta El arte abstracto, que abarca varios estilos bien definidos, empezó a desarrollarse en Alemania, Estados Unidos, Rusia y los Países Bajos durante la segunda década del siglo XX. El cubismo fue crucial para su evolución, sobre todo en Rusia, donde los artistas, que conocían las tendencias francesas, bien a través de sus viajes a París, o viendo el arte de vanguardia en las colecciones moscovitas, empezaron a crear cuadros de construcción geométrica. Kazimir Maliévich llamó suprematismo a su manera de abordar la abstracción, mientras que a otros artistas rusos -como Alexander Rodchenko y El Lissitzky- se les conoció como constructivistas. Después de su contacto con el cubismo, Piet Mondrian desarrolló una forma de abstracción llamada neo-plasticismo. Sus pinturas de cuadrículas, poniendo de relieve la bidimensionalidad del plano pictórico, y sus teorías estéticas fueron la base del desarrollo de la abstracción geométrica en Estados Unidos en la década de 1930. En esta última tendencia destaca en América Latina el italo-brasileño Alfredo Volpi, cuyo trabajo desemboca en una geometría sensible, con trazos menos exactos y más imaginativos. Dada Durante la I Guerra Mundial un grupo de intelectuales suizos, unidos por su repugnancia hacia los valores burgueses, y sobre todo hacia el militarismo de los años de guerra, eligió el vocablo "dadá", sin significado alguno, para describir sus actividades de protesta y repulsa y el arte con el que desafiaban los criterios estéticos establecidos. El más conocido de los dadaístas era el pintor francés Marcel Duchamp, que expresó su desaprobación por el "arte agradable y atractivo" añadiendo bigote y barba a una reproducción de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci. La iconoclastia de Duchamp encontró también expresión en lo que llamaba readymades, los objetos cotidianos que él presentaba como obras de arte. Otros dadaístas famosos fueron Francis Picabia, George Grosz y Max Ernst. Surrealismo Los dadaístas aprovechaban el accidente y la oportunidad para crear obras, métodos que fueron adoptados por sus sucesores, los surrealistas. En 1924 André Breton presentó un manifiesto dando el nombre de surrealismo al movimiento que proclamaba la superioridad del inconsciente y el papel de los sueños en la creación artística. Los surrealistas más importantes fueron Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró, René Magritte, Jean Arp y André Masson. En América Latina destaca el chileno Roberto Matta, que combina el surrealismo con la abstracción. Por otra parte, se podría incluir a la mexicana Frida Kahlo dentro de una corriente surrealista influida por el arte popular. La pintura estadounidense anterior a la II Guerra Mundial A principios de siglo, los pintores estadounidenses que trabajaban con un estilo en cierto modo impresionista, como Maurice Prendergast o Childe Hassam, realizaban agradables cuadros sobre la vida de la clase alta. Otro grupo de artistas, entre los que se encontraban Robert Henri, John Sloan y George Bellows, rechazaron este tipo de arte y se dedicaron a representar la vida en las calles de la ciudad, con un realismo vigoroso y directo. Más tarde, el grupo al que pertenecían fue apodado "Ashcan school" (ash can, en inglés, cubo de basura), reflejando su predilección por temas del lado sórdido de la vida. Pero fue en 1913, año en que tuvo lugar el famoso Armory Show, exposición internacional celebrada en Nueva York, cuando los artistas de Estados Unidos se pusieron al corriente de los estilos vanguardistas europeos. Los artistas más destacados de ese periodo fueron Marsden Hartley, Joseph Stella, Arthur Dove, Charles Sheeler, Georgia O'Keeffe y Stuart Davis. En una línea semejante se puede considerar al guatemalteco-mexicano Carlos Mérida, que mostraba una dominante geométrica de inspiración surrealista. Durante la década de 1930, hubo otros pintores que reaccionaron en contra de las influencias extranjeras y volvieron a representar, a su manera, la escena estadounidense. La vida rural inspiró a regionalistas como Grant Wood, autor de la conocida obra Gótico americano (1930, Art Institute of Chicago). Ben Shahn puso un toque político en sus representaciones de la vida ciudadana durante la depresión, mientras que el gran realista del siglo, Edward Hopper, elegía para sus cuadros contemplativos y apacibles, el tema de la soledad de los individuos en las ciudades modernas. En América Latina, la época postmuralista tuvo una vertiente inclinada hacia el arte popular de donde surgió el mexicano Rufino Tamayo que, más tarde, agregó una dosis de vanguardismo. En esa época se da a conocer también el argentino Antonio Berni, que deriva más tarde en el collage con elementos de Pop Art y de pintura política. La pintura a partir de la II Guerra Mundial A partir de la II Guerra Mundial, los artistas de todo el mundo han desempeñado un importantísimo papel en la creación de nuevos estilos o en el desarrollo de los ya existentes. Entre ellos se encuentran el expresionismo abstracto, el Op Art y el Pop Art, el fotorrealismo y el minimalismo. Expresionismo abstracto La presencia en Estados Unidos de muchos surrealistas europeos refugiados, fue sin duda el catalizador en la creación del expresionismo abstracto, movimiento centrado en Nueva York entre las décadas de 1940 y 1950. Su investigación del inconsciente y de las técnicas que hacían uso de la casualidad intrigó a Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, y muchos otros. Estos artistas, partidarios del automatismo surrealista (una técnica similar a la escritura automática) y del expresionismo, eran conocidos como action painters. En manos de Pollock, por ejemplo, la técnica pictórica implicaba gotear colores sobre lienzos de gran formato para crear al azar motivos enérgicos. Otros expresionistas abstractos, como Mark Rothko y Barnett Newman, desarrollaron la colour-field painting, aplicando sobre el lienzo grandes extensiones de color sutilmente modulado. En Argentina destaca Ronaldo de Juan, que más tarde optó por grandes cuadros de tonos grises. Op Art y Pop Art En la década de 1960 se iniciaron nuevos estilos y movimientos. Algunos pintores siguieron en la senda de la abstracción, como denota el Op Art de Victor Vasarely. Si bien el Op Art se basa en producir ilusiones ópticas generalmente abstractas, el Pop Art es figurativo, como se aprecia en las divertidas obras de su creador, el artista inglés Richard Hamilton. Los artistas Pop tomaban sus imágenes de los anuncios, de las películas, de las tiras cómicas y de los objetos cotidianos. Entre los más destacados artistas pop americanos se encuentran Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist y Andy Warhol. Nuevo realismo Las irónicas imágenes del Pop Art ayudaron a despejar el camino para un renacimiento de la pintura realista. El realismo es un estilo continuo, pero muy individualista, en el arte de América, y abarca a pintores tan dispares como Thomas Eakins, Sloan, Hopper, Andrew Wyeth y Fairfield Porter. Los realistas que se destacaron en las décadas de 1970 y 1980 fueron aquellos que habían asumido algunos de los conceptos estéticos del arte abstracto. El fotorrealismo se basaba en la fotografía para conseguir una variedad de pintura realista impersonal, con detalles precisos, como en los meticulosos paisajes urbanos de Richard Estes. Los desnudos rigurosamente estructurados de Philip Pearlstein y las composiciones planas de Alex Katz y Wayne Thiebaud conferían también al realismo un tono frío y abstracto. Mientras tanto, en América Latina empezaban a brillar figuras como el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, que acude a las aristas pronunciadas y a la deformación para expresar a menudo un contenido político. Nuevas tendencias abstractas Después de la intensa subjetividad del expresionismo abstracto, la pintura abstracta se inclinó hacia una pureza formal más rigurosa e impersonal. La culminación de esta tendencia fue el minimalismo, en el cual la pintura se reducía a simples formas geométricas, motivos rítmicos o colores lisos. A la cabeza de los minimalistas estaban Kenneth Noland, Larry Poons, Robert Ryman y Brice Marden. La Hard-edge abstraction fue un movimiento relacionado con el anterior, que evolucionó hacia composiciones abstractas más complejas y dinámicas en las obras de Frank Stella y Al Held. Bajo la influencia de la máxima de Duchamp, según la cual la pintura debía estar "al servicio de la mente", el arte conceptual solía consistir en una sola palabra o en una afirmación teórica. En esta época destaca el uruguayo Nelson Ramos. La pintura europea de la posguerra Entre los pintores que destacaron después de la II Guerra Mundial se encontraba Jean Dubuffet y Karel Appel. En Inglaterra las agónicas figuras de Francis Bacon y los cuadros urbanos, llenos de lirismo, de David Hockney dan fe de la vitalidad de la pintura figurativa inglesa. En América Latina, el dibujante, pintor, moralista y escultor colombiano Fernando Botero empieza e exponer desde principios de la década de 1950. La factura ingeniosa de sus personajes obesos deja ver la influencia de los pintores italianos del quattrocento. Neo-expresionismo En la década de 1980 varios artistas jóvenes, europeos y americanos, se rebelaron contra la pureza formalista, impersonal y austera, de gran parte del arte abstracto. El resultado fue un resurgimiento de la pintura figurativa y narrativa llamado neo-expresionismo. Muchos de los seguidores de este movimiento evitaron la representación realista, empleando en su lugar pinceladas toscas y colores fuertes para plasmar sus visiones subjetivas, por lo general ambiguas y enigmáticas.