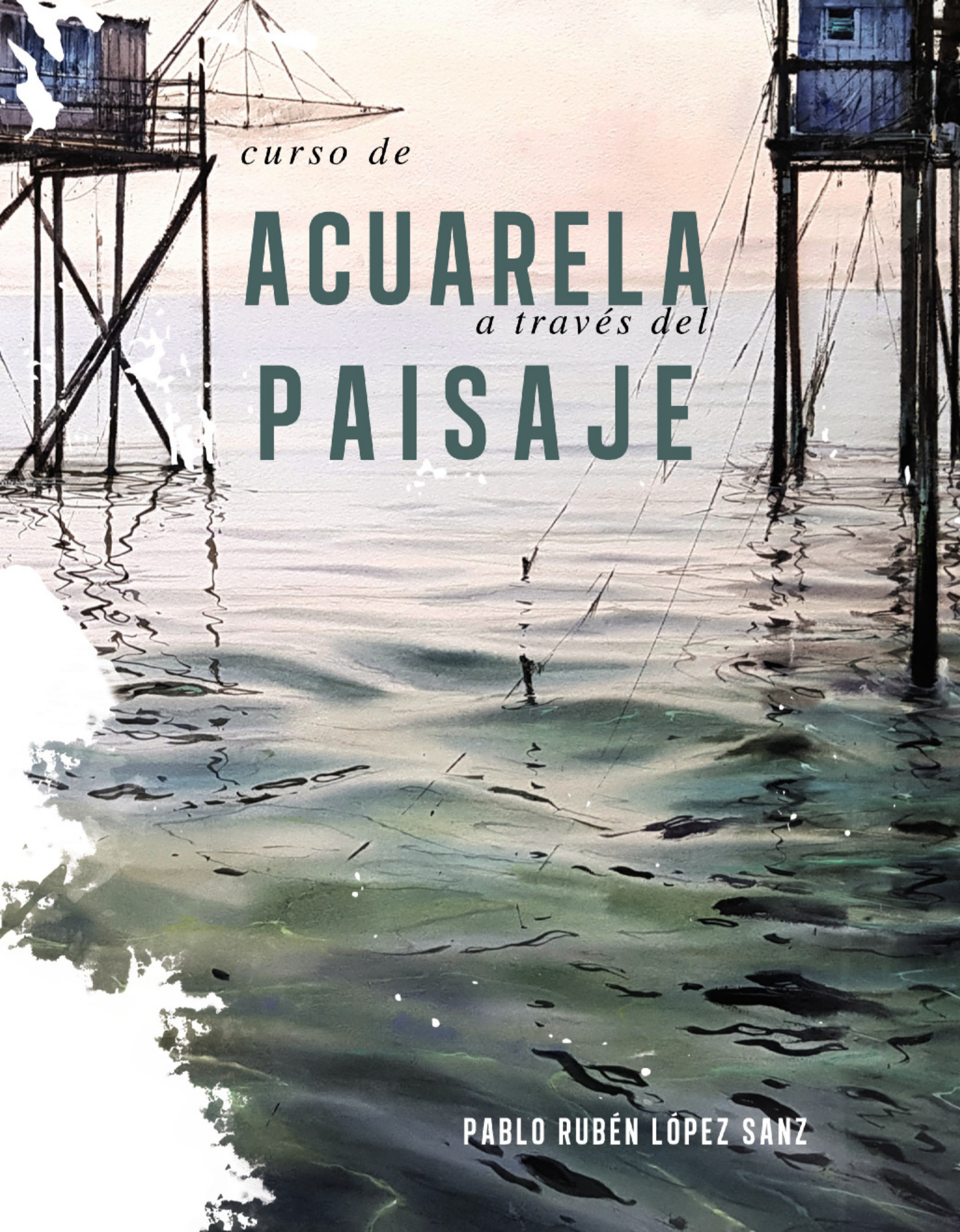


curso de

ACUARELA

a través del

PAISAJE

PABLO RUBÉN LÓPEZ SANZ

curso de

ACUARELA *a través del* PAISAJE

PABLO RUBÉN LÓPEZ SANZ

ANAYA
TOURING

CONTENIDOS

Prólogo 5
Introducción 7
Breve historia de la técnica de la acuarela 10
Capítulo 01: Materiales 12
Papel 14
Pinceles 24
Paletas 28
Colores 30
Materiales auxiliares 32
Capítulo 02: Técnica 36
Proporción de agua y pigmento 38
Control de la humedad y el tiempo 40
Combinaciones papel - pincel, el contorno 44
Capítulo 03: Planificación del paisaje 54
Ubicación del punto focal 56
Coreografía del paisaje 62
Plano, línea y punto 66
Equilibrio de masas visuales 68
Perspectiva y profundidad 74
Conexiones, transiciones y cierres 80
Capítulo 04: Color 82
El círculo cromático 84
Los diez colores imprescindibles en mi trabajo diario 86
Otros colores auxiliares en mi paleta 89
Verdes y grises 90
Colocación de los colores en la paleta 92
Armonías, análogos y complementarios 94
La teoría del parchís 98
Capítulo 05: Canales, lagos y charcos 100
Capítulo 06: Fuentes y estanques 114
Capítulo 07: Ríos 124
Capítulo 08: Escenas costeras 136
Capítulo 09: Paisaje industrial 146
Capítulo 10: Paisaje urbano 158
Conclusiones 175

Mi papá es pintor. Le gusta mucho pintar.
Hace muchas fotos para luego poder
pintarlas en los cuadros.
Pinta mucho, pinta todo el rato.
Los fines de semana, sábados y domingos,
en los concursos, algunos días en casa,
durante la semana se va al estudio y pinta
y da clase todo el día, menos los jueves y
viernes que me recoge del cole.
¡También pinta conmigo!
Mi papá es el mejor en pintar.
Te quiero mucho.

Violeta

INTRODUCCIÓN

Creo que no podría determinar el comienzo de mi afición, pasión u obsesión por el dibujo y la pintura, sí en cambio por la acuarela, que vendría después de pasar por otras muchas técnicas. Imagino que esa cierta habilidad y destreza que siempre tuve desde pequeño para el dibujo hizo que nunca dejara de adornar las tareas del colegio con pequeñas ilustraciones y de dedicar los ratos libres a colorear con pinturas de madera cualquier hoja de papel que caía en mis manos. Al destacar notablemente en la disciplina de dibujo, tuve la oportunidad de participar en un certamen a nivel local en el que concursaban todos los colegios de Fuenlabrada, allá por el año 1991, con apenas 13 años de edad; conseguí el primer premio, que además sería el primero de una larga lista (en la actualidad más de 500) que me empujaría a seguir concursando y pintando más y más cada día.

Al año siguiente vendría mi primer contacto con una academia de dibujo y pintura (ese fue el regalo de mi 14 cumpleaños), mi primera profesora y el descubrimiento del mundo del arte y las técnicas pictóricas. De la mano de María Lozano conocí la técnica del óleo (después de copiar toda la colección de láminas de dibujo de Emilio Freixas), y aunque no era la maestra más especializada ni virtuosa en la técnica me supo inculcar algo de lo que siempre estaré agradecido, la motivación y la pasión por la pintura (a pesar de estar en la difícil edad de la adolescencia), «no dejes de pintar nunca», me repetía en más de una ocasión. Así que seguí pintando y participando en mis primeros concursos de pintura rápida (entre ellos el del Parque del Retiro), sin saber que se convertiría en mi profesión veinte años más tarde. Quién me iba a decir que de aquella academia saldría algo más que mi oficio, una amiga y compañera, Sali, que hoy en día es mi mujer y madre de nuestra hija Violeta, cosas del destino.

Llegó un momento en que se me quedaron cortos los conocimientos de María y proseguí mi formación de forma autodidacta, hasta que obtuve mi primer premio nacional de pintura en 1996, lo que me permitió costearme el carné de conducir, con el que se me abría la oportunidad de poder participar en concursos de pintura al aire libre más lejanos.

Por aquella época ya vivía en Griñón, la localidad donde actualmente tengo mi estudio y donde paso la mayor parte de mi tiempo ya que allí me siento realmente a gusto. Tuve la suerte de que en la Escuela Municipal de Pintura impartía clases Antonio Vázquez Bartolomé, un gran maestro de la técnica del óleo, que fue mi profesor desde aquel momento. Con Antonio aprendí todos los secretos del óleo y el método de la grisalla, y especialmente la disciplina, la constancia y el esmero para que el resultado final de cualquier obra sea impecable.

Poco a poco comencé a participar en numerosos certámenes de pintura rápida, llegando a realizar más de 60 en un solo año, por lo que dejé de pintar con óleo y dediqué mi esfuerzo al acrílico, por su rapidez de secado, su economía de materiales (no hacía falta llevar aceites, médiums, aguarrás ni barnices) y sobre todo por su limpieza, ya que si volvía a casa con el cuadro en el coche no olía ni se manchaba todo el maletero o la ropa con óleo fresco. Fue en estos concursos donde conocí la acuarela realizada en grandes formatos y por veteranos de la técnica que conocían todos los trucos; recuerdo con especial cariño a Francisco Revelles (1938-2003), con quien tuve la suerte de compartir muchas jornadas de pintura al aire libre.

Me faltaba por probar la acuarela, así que un día compré papel, acuarelas y pinceles y me presenté a

BREVE HISTORIA DE LA TÉCNICA DE LA ACUARELA

Es difícil precisar cuando aparecieron las primeras acuarelas, pero se puede establecer como punto de partida el antiguo Egipto, donde ya encontramos disoluciones de pigmentos en agua con una base de gomas o resinas naturales. El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, por ejemplo, tiene una hermosa paleta de pintura, no muy diferente a las actuales de acuarela, que data del año 1390-1352 a.C.

El posterior desarrollo de la técnica vendrá asociado a la evolución del papel, introducido en el siglo XII por los musulmanes en España, teniendo ya constancia de molinos donde se fabricaba papel en el siglo XIII en Játiva (Valencia). Posteriormente, su elaboración se extendería por el resto de Europa incluyendo fabricantes reconocidos que han llegado hasta nuestros días, como los italianos de Fabriano, alrededor de 1276, y el molino de Arches en Francia sobre 1492.

El primer gran referente en la historia del arte reconocido por sus acuarelas fue Alberto Durero (1471-1528), considerado el padre de la acuarela occidental. Realizó principalmente temáticas de paisajes, animales y plantas.

Durante los siglos posteriores muchos autores siguieron utilizando la acuarela pero como técnica auxiliar o para elaborar bocetos preparatorios para obras de mayor envergadura.

Con el avance de las exploraciones geográficas y las expediciones científicas en los siglos XVII y XVIII surgió una nueva necesidad, la de ilustrar gráficamente todos aquellos descubrimientos de animales, plantas, nuevas culturas, razas y lugares. Era muy habitual que acompañando a los científicos e investigadores hubiera acuarelistas que dejaran constancia de todo lo nuevo que iban encontrando. La gran economía de medios y facilidad de transporte de los materiales (cajas de acuarelas en pastillas) hizo que fuera la técnica preferida para los nuevos viajes, por investigación o por placer, que se desarrollaron hasta los siglos XVIII y XIX. Con la Revolución Industrial y la fabricación de los tubos, el óleo ya era también fácil de transportar para pintar al aire libre, como bien supieron aprovechar los impresionistas.

El siguiente gran referente dentro de la historia de la acuarela es el inglés William Turner (1775-1851); sin ninguna duda se anticipó a su época por la soltura de su pincelada y de su estilo, rozando casi la abstracción en muchas ocasiones. Se le considera uno de los fundadores de la pintura paisajística inglesa en acuarela. Es muy común el uso de blancos y pintura opaca en sus trabajos en acuarela.

Será en el siglo XIX cuando surjan las primeras asociaciones de acuarela, siendo la sociedad británica de pintores a la acuarela la primera en 1804, seguida de la de Barcelona en 1864 y de la asociación americana de acuarela en 1866 con sede en Nueva York. Se puede hablar del gran auge y expansión de la acuarela en este siglo, ya que se contempla como una técnica para la realización de obras definitivas, ilustraciones, carteles... En esta época destacarán grandes maestros como Richard Bonington, Josep Tapiró, Mariano For-

tuny, Eugene Boudin, James A. Whistler, Edward Seago, Winslow Homer, John Singer Sargent, Anders Zorn o el propio Sorolla, por citar solamente a algunos.

Según la localización geográfica, los estilos, temáticas y técnica serán diferentes, pero todos ellos sentaron las bases de la acuarela actual y siguen siendo grandes referentes de los que aprender hoy en día. Muchos de ellos estuvieron influidos por el movimiento impresionista, realizando sus obras al aire libre y adquiriendo la mayoría de sus conceptos y tendencias artísticas, siendo el paisaje su principal fuente de inspiración.

Con el cambio de siglo (aunque muchos de los autores citados anteriormente vivieron y pintaron también en el siglo XX) llegaron las vanguardias y fueron numerosos los artistas que utilizaron esta técnica para elaborar sus novedosas obras, muchas de ellas abstractas. Entre los nombres más destacados se encuentran Paul Cézanne, Wassily Kandinsky, Marc Chagall y Paul Klee por ejemplo.

Según avanza el siglo XX, en cada país se van desarrollando diferentes tendencias y escuelas y el avance no es homogéneo. En países como Gran Bretaña, Francia o incluso España los estilos serán más conservadores, tradicionales y puristas (acuarelas transparentes sin empastes ni blancos opacos, a pesar de la gran herencia acuarelística), mientras que en Estados Unidos, Rusia o Australia aparecen grandes genios que siguen evolucionando la técnica, maestros de los principales referentes actuales. Entre los acuarelistas más destacados de mediados de siglo cabe destacar nombres como Andrew Wyeth (Estados Unidos), Trevor Chamberlain (Inglaterra), Robert Wade (Australia) y en España maestros como Francisco Revelles, Ceferino Olivé, Guillermo Fresquet, Julio Quesada, Rafael Requena, José Martínez Lozano o Rafael García Bonillo.

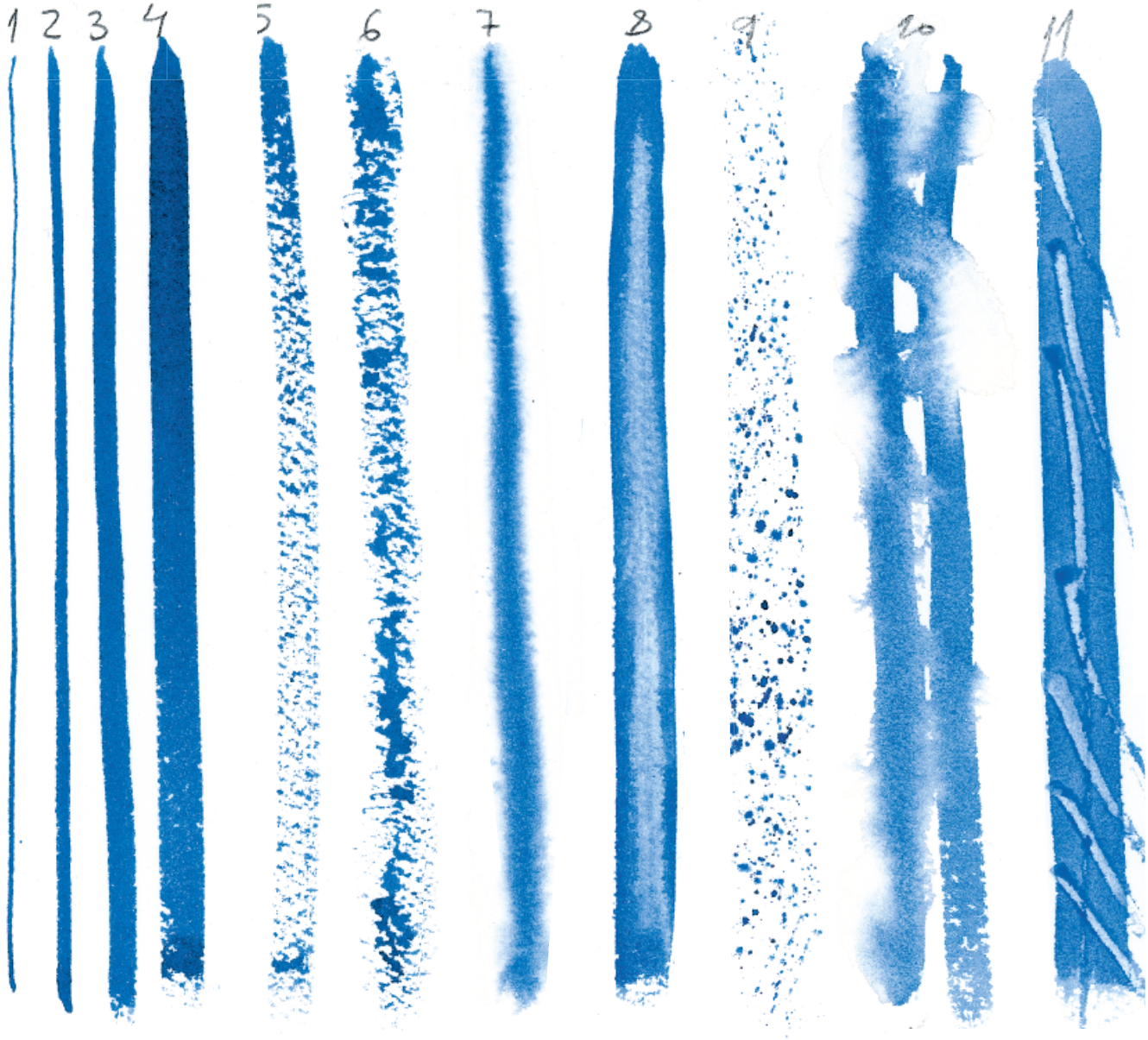
Merece una mención especial la influencia que ha tenido la escuela de Heidelberg, un movimiento artístico australiano de fines del siglo XIX que pasó a conocerse más tarde como impresionismo australiano. El término fue acuñado en julio de 1891 por el crítico de arte Sidney Dickenson, mientras evaluaba las obras de los artistas Arthur Streeton y Walter Withers, asentados en Melbourne. Dickenson observó que estos artistas, cuyos trabajos fueron pintados sobre todo en el área de Heidelberg, podían ser considerados como la «escuela de Heidelberg». Desde entonces, esta escuela ha adquirido un significado más amplio y engloba a artistas australianos de finales del siglo XIX que pintaban al aire libre con paleta impresionista. Dichos artistas se inspiraron principalmente en los paisajes del río Yarra y de la luz única que caracteriza al *bush* australiano. La herencia de esta escuela ha desembocado en los artistas más importantes que tenemos en el panorama actual, muchos de ellos discípulos de Robert Wade, como son Joseph Zbukvic, Alvaro Castagnet o Herman Pekel.

En el top mundial de la acuarela, por trayectoria, prestigio, y reconocimiento, se encontrarían también los acuarelistas Chien Chung Wei (Taiwán), Lars Lerin (Noruega), Liu Yi (China), Tom Schaller (Estados Unidos) o Marc Folly (Francia).

POSICIONES DEL PINCEL

Además de los recursos que nos ofrecen la humedad del papel y las concentraciones del pincel, podemos conseguir más variedad de contornos variando la postura, la presión y la velocidad de nuestra pincelada, de ahí la importancia de que nuestro pincel sea una herramienta de calidad.

A continuación, explicaremos cómo se han realizado cada uno de los trazos del siguiente muestrario, todos ellos pintados con un pincel Perla del número 12.



1. Con el pincel completamente perpendicular al papel y sin apenas apoyar la punta podemos conseguir trazos finísimos, del grosor de un cabello (siempre que el pincel esté nuevo o poco usado).

2, 3, 4. A medida que ejercemos más presión sobre el papel con el pincel el trazo irá siendo más grueso, continuo e uniforme y con los bordes completamente definidos. La línea más ancha que podemos pintar vendrá determinada por el grosor de nuestro pincel.

5. Realizando los mismos tipos de trazos a mayor velocidad, no daremos tiempo a que el pigmento llegue a todas las partes del papel y aparecerá la textura del mismo. Los bordes de la pincelada siguen siendo rectos, pero no continuos.

6. Si en lugar de utilizar nuestro pincel perpendicularmente al papel lo tumbamos, hasta que la virola (la parte metálica) casi toque el papel, conseguiremos texturas, definidas por el tipo de grano que tenga nuestro papel. Para conseguir este trazo, la pincelada ha sido en forma de vaivén, para deshacer aún más los contornos. Este tipo de gesto es ideal cuando queremos pintar vegetación, tierra o rocas, por ejemplo.

7. En este caso hemos mojado previamente el papel antes de hacer nuestra recta, de modo que los contornos se quedan difusos; dependiendo de la cantidad de agua del papel y de la que lleve el pincel se expandirá más o menos el contorno.

8. Para conseguir el tono claro que tenemos en la parte central de esta pincelada lo que se ha hecho es retirar pigmento con el mismo pincel. Primero aplicamos una pincelada uniforme y seguidamente con nuestro pincel limpio de pigmento y escurrido, lo pasamos ejerciendo presión y muy despacio en el centro de la pincelada. Las fibras del pincel irán atrapando el pigmento que aún está en la superficie del papel dejando un espacio más claro con un contorno suave. Este recurso es muy útil para sacar luces en zonas muy oscuras que estén recién pintadas.

9. Golpeando enérgicamente nuestro pincel con el dedo índice conseguiremos que el pigmento salte en forma de pequeñas gotas sobre el papel para crear atmósferas y añadir ruido a alguna zona concreta.

10. Mojando de forma irregular y aleatoria nuestro papel, con un espray o con un pincel, y seguidamente pintando una línea generaremos un efecto de *lost and found,* es decir bordes definidos y perdidos al mismo tiempo. Esta técnica es muy útil para conseguir que nuestras acuarelas sean más sueltas y que el conjunto no quede demasiado rígido.

11. Aprovecharemos este abanico de recursos para incluir uno más que, aunque no está realizado con el pincel, nos sirve para completar el conjunto. Podemos sacar luces mientras la capa de pintura está húmeda arañando con el filo de una tarjeta de plástico. Si arañamos muy pronto la pintura se meterá en el arañazo que hemos hecho y en lugar de una luz tendremos una línea más oscura. El momento ideal para arañar es cuando el papel está en estado húmedo, cuando ha perdido el brillo en la superficie, si se seca por completo este recurso no funcionará.

INCLINACIÓN DEL PINCEL

Cuando realizamos una aguada con un pincel con gran capacidad de retención de agua debemos prestar atención a la posición que tiene nuestro pincel con respecto al papel (que deberá estar inclinado). Si la punta del pincel está mirando hacia abajo, éste irá descargando la mezcla de agua y pigmento que contiene. Para pintar de forma habitual deberemos colocar nuestro pincel completamente perpendicular al papel. Colocando el pincel con la punta hacia arriba lo que haremos es recoger el exceso de mezcla que esté sobre nuestro papel.

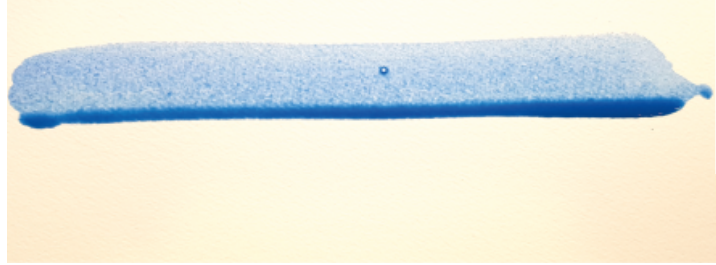
S73. 100 x 150 cm

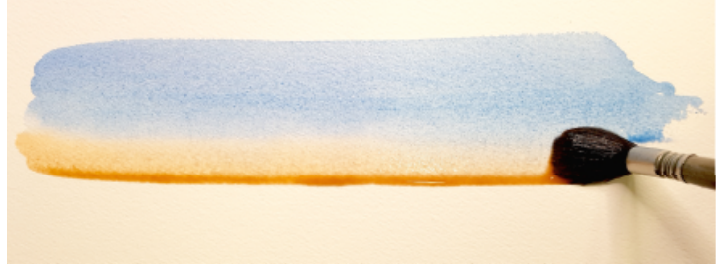
TRABAJANDO CON LA GRAVEDAD

Cuando hablamos de las características que debían tener los caballetes de acuarela mencionamos que debían de ser abatibles. Si aprovechamos la gravedad podremos hacer que el agua descienda con mayor o menor velocidad sobre nuestro papel o que se expanda de forma uniforme en el caso de que trabajemos en posición horizontal.

Trabajando con un ángulo de unos 45°, sobre el papel seco, podemos hacer que las aguadas se queden contenidas sobre nuestro papel en forma de «gota flotante». Éste es otro de los recursos fundamentales dentro de la técnica de la acuarela que nos permitirá hacer grandes aguadas, fundidos y amplios degradados sobre nuestro papel. Para pintar un gran cielo o una gran superficie de agua ésta es la forma idónea de realizarlo. Una paletina o un pincel de pelo suave son las herramientas óptimas para aplicar este tipo de aguadas. La gota que se genera en sentido transversal del papel es la que nos permitirá ir avanzando en sentido vertical; aplicando la nueva franja de color sobre la gota existente y abarcando una nueva zona de papel seco conseguiremos que se vaya quedando una mancha uniforme y sin cortes. Es necesaria cierta práctica hasta conseguir que nos queden las aguadas limpias y homogéneas.

Si en lugar de realizar este método en grandes superficies lo usamos para pequeñas áreas, estaremos haciendo veladuras, capas de color transparentes que permiten que se vea el color que teníamos previamente pintado de forma controlada.



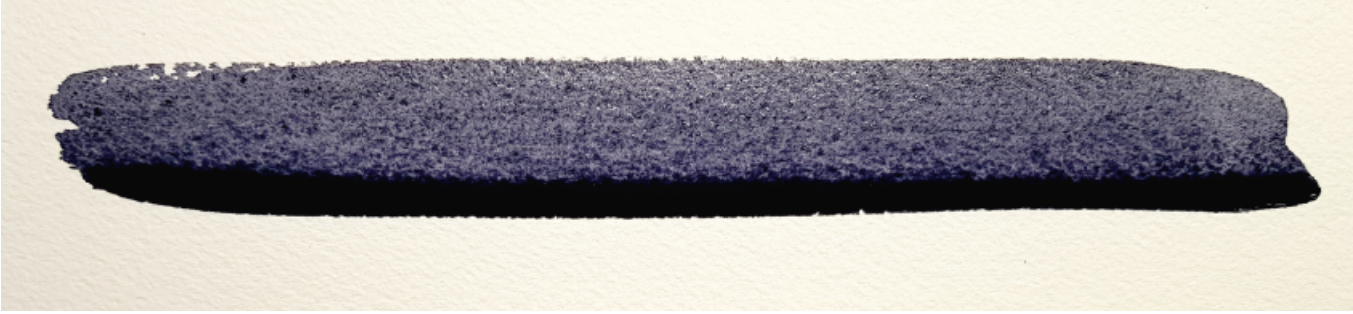


Siluetas en positivo y en negativo

Con el mismo método de gota flotante sobre papel seco podemos hacer siluetas de la longitud que deseemos simplemente desplazando nuestra mezcla de agua y pigmento en sentido horizontal en lugar de en vertical. Recogiendo el pigmento que va depositándose en la parte inferior de nuestra silueta y volviéndolo a subir hacia arriba iremos completando nuestra mancha.

En el primer ejemplo hemos realizado un *skyline* de una ciudad cualquiera en positivo utilizando una aguada horizontal con gota flotante.

Para realizar una silueta en negativo como la del segundo ejemplo, en la que los edificios son claros y están contra un fondo muy oscuro, basta con generar nuestra gota de forma transversal en el papel e ir estirándola en sentido descendente recortando las siluetas de los edificios que quedarán en este caso sin pintar.



Larkin Street, San Francisco. 150 x 150 cm (página 158). La principal dificultad de esta obra radica en la parte del dibujo, más que en la técnica en sí. Prácticamente toda la obra está realizada sobre papel seco por lo que no hay que andar controlando la humedad del papel. Las gamas están todas quebradas, con pequeñas variaciones de temperatura dentro de los grises, y los valores se identifican claramente en todas las zonas del paisaje. Sin embargo, el dibujo requiere conocimientos de perspectiva, al tener una calle que desciende y un tramo que se queda horizontal para nuevamente ascender hacia una de las colinas de San Francisco. Por otro lado, tenemos vehículos en escorzo, con formas asimétricas en los cristales y pasos de rueda, que deberán estar proporcionados según cambia la distancia a la que se encuentran. Para terminar, cada edificio tiene una estructura de ventanas diferente, que nos obliga a dibujarlos de forma individual sin poder conectar líneas de fuga entre ellos. Sumado a todo esto tenemos el gran tamaño sobre el que está realizada la obra, haciendo que tengamos que separarnos de la obra constantemente para poder tener una visión global y así poder guardar mejor las proporciones.

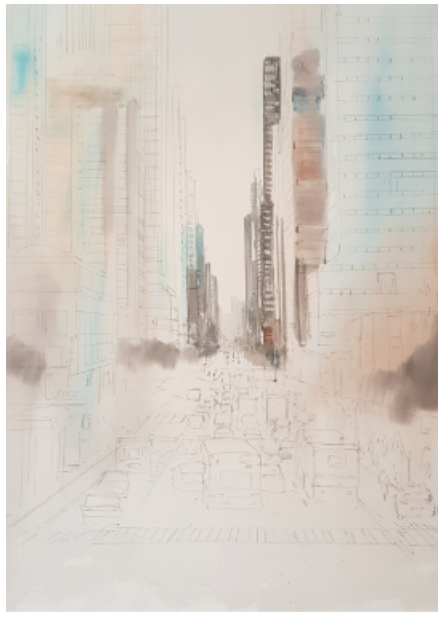
Desde la azotea de San Pedro. 80 x 80 cm (página 161). Conservo muy pocas obras propias de gran formato en mi colección particular. Bien porque van siendo premiadas en certámenes o adquiridas por coleccionistas privados, apenas tengo dos o tres de mis trabajos colgados de forma permanente en las paredes de mi casa o de mi estudio (que está repleto de cuadros de compañeros y grandes artistas internacionales). Ésta es una de esas excepciones, una obra de la que no he querido desprenderme por haber marcado un antes y un después en mi carrera profesional. Con ella me seleccionaron por primera vez en la American Watercolor Society, fue galardonada con una High Winds Medals *y tuve la oportunidad de recogerla en persona en el Salmagundi Club de Nueva York, hasta la fecha, el momento más emocionante de toda mi carrera artística. Cuando volvió al estudio le busqué un lugar privilegiado y allí la disfruto todos los días. Como curiosidad, hay una reproducción de 3 x 3 m de esta acuarela a la vuelta de la esquina de mi estudio, gracias a un proyecto del Ayuntamiento de Griñón para decorar fachadas vacías con obras de artistas locales.*

La imagen corresponde a uno de los laterales de la plaza de San Pedro, visto desde la propia azotea del Vaticano, una perspectiva poco habitual, pero con un gran impacto visual por el contraste entre las curvas de la columnata y las rectas de los edificios y las sombras proyectadas. Los coches, camiones y transeúntes hacen que sea una escena cotidiana de la vida en Roma, huyendo de un paisaje idílico o amanerado. Cromáticamente, todo está reducido a sienas y grises para generar una atmósfera cálida.

2CV. 80 x 80 cm (página 161). Otra de las obras que sin ninguna duda ocupan un lugar muy especial dentro de mi trayectoria profesional, por lo personal del tema y porque supuso mi tercera selección en la American Watercolor Society de Nueva York, con el consiguiente nombramiento como miembro de dicha asociación, uno de los reconocimientos más importantes para cualquier acuarelista internacional. El Citroen 2CV tapado con la lona no estaba en la imagen original, de hecho, es mi propio coche que decidí incluir en la solitaria calle de Santa Cruz de la Zarza para que hubiera un protagonista, un sitio concreto donde dirigir la mirada y algo muy personal en todo el conjunto. Todas las líneas de perspectiva y cables van dirigidas hacia él y la única casa iluminada con luz cálida está justo detrás, contrastando cromáticamente con el color turquesa provocado por las luces frías predominantes. El poste que hay junto a él también es un elemento añadido, para romper la simplicidad de las dos fachadas (la blanca y la negra del fondo) y conectarlas así además de con el cielo. La farola de la parte superior equilibra las restantes masas de valores claros y justifica la luz que recibe toda la escena.

«Segunda Avenida, Nueva York» PASO a PASO

Uno de los puntos donde poder sobrevolar el tráfico neoyorkino es el funicular de Roosvelt Island que atraviesa la segunda avenida justo antes de llegar a la terminal. Desde este punto elevado se consigue una perspectiva muy interesante ya que podemos ver la profundidad de la avenida desde una perspectiva poco habitual. La ventaja de este tipo de avenidas es que suele haber un solo punto de fuga, lo que facilita el dibujo. Éste es el punto de partida del trabajo, porque todas las líneas diagonales saldrán de este único punto. La zona de mayor interés la situaremos en la parte inferior donde está el autobús, el camión y el coche de policía, luego por el simple hecho de ser una perspectiva cónica la mirada irá recorriendo todo el paisaje hasta perderse la vista en la lejanía.



El primer paso es entonar todo el papel con gamas cálidas en los edificios que tienen fachadas y con gamas frías en los que son mayoritariamente acristalados. Aprovechando la humedad de esa primera capa hemos pintado los edificios de la lejanía y gran parte de las ventanas y zonas inferiores de los rascacielos. A continuación, el proceso es ir avanzando desde los últimos planos a los más cercanos aumentando los valores tonales y el nivel de detalle, de esa forma reforzaremos la sensación de profundidad.

Todos los vehículos del primer plano están reservados para que no pierdan luminosidad y que cuando llegue el momento de pintarlos los colores (principalmente azules y violetas) se mantengan limpios y no haya una capa cálida debajo que pueda quebrarlos.

Los vehículos es lo último que se ha pintado en esta fase al estar en primer plano y no haber ningún otro elemento delante que interfiera. Es un trabajo en seco principalmente para conseguir contornos definidos.

La última fase del trabajo son los detalles pequeños tanto con valores oscuros —como pueden ser ruedas de vehículos, ventanas, semáforos o personajes—, y con notas de luz, aplicadas con blanco titanio directamente, puro para los brillos más intensos y mezclado con naranjas para los destellos de las luces de los vehículos y con turquesa de cobalto para los semáforos en verde.

Toda la acuarela está entonada usando principalmente transparent red oxide, *naranja de cadmio y sepia, como gamas cálidas; y turquesa de cobalto y cerúleo de cromo para las gamas frías. Las diferentes combinaciones que surgen entre ambas nos aportan los grises y quebrados que completan el resto de colores de esta acuarela urbana.*