

Curso práctico de Pintura Artística *Mezclar Colores*



5

© Parramón





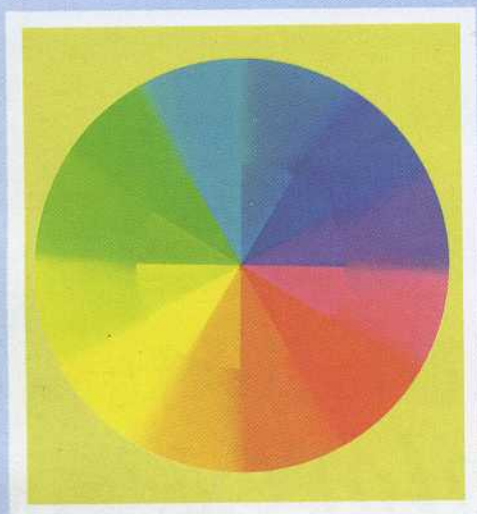
Curso práctico de Pintura Artística *Mezclar Colores*

Un estudio práctico y completo,
pintando al óleo y a la acuarela, con
una enseñanza progresiva y visual
del arte de mezclar colores.



Parramón ediciones, s.a.

Índice



Introducción, 7

Teoría del color: instrucciones y materiales, 9

- Fundamentos de la teoría del color, 10
- Todos los colores con sólo tres colores, 12
- La mezcla de colores pintando al óleo, 14
- La mezcla de colores pintando a la acuarela, 15
- Todos los colores empleando sólo tres, 16
- Materiales para mezclar colores al óleo, 18
- Materiales para mezclar colores a la acuarela, 20

Mezclas con primarios, secundarios, blanco y negro, 23

- Mezcla de colores primarios pintando al óleo, 24
 - Mezcla de colores primarios pintando a la acuarela, 26
 - Mezcla de secundarios para lograr terciarios pintando al óleo, 28
 - Mezcla de secundarios por parejas pintando a la acuarela, 30
 - Mezcla de primarios, secundarios y terciarios con blanco pintando al óleo, 32
 - Mezcla de primarios, secundarios y terciarios con negro pintando al óleo, 34
 - Mezclas a la acuarela de primarios, secundarios y terciarios, aclarados y oscurecidos con blanco y negro, 36
 - Cómo componer el color negro... sin negro, 38
 - Colores utilizados habitualmente por el profesional, 40
-

VOLUMEN 5 MEZCLAR COLORES

Textos: David Sanmiguel Cuevas
Artistas invitados: Ramón de Jesús
Jordi Casas

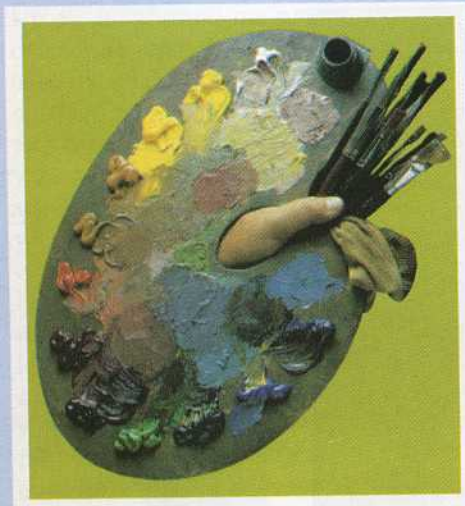
© 1999 Parramón Ediciones, S.A.
Derechos exclusivos de edición para todo el mundo.
Editado y distribuido por Parramón Ediciones, S.A.
Gran Vía de les Corts Catalanes, 322-324
08004 Barcelona (España)

Dirección de producción: Rafael Marfil

ISBN Obra completa: 84-342-2233-7
ISBN Volumen 4: 84-342-2249-3
Depósito legal: B-27.199-99

Impreso en España.

Prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra mediante impresión, fotocopia,
microfilm o cualquier otro sistema,
sin permiso escrito de la editorial.



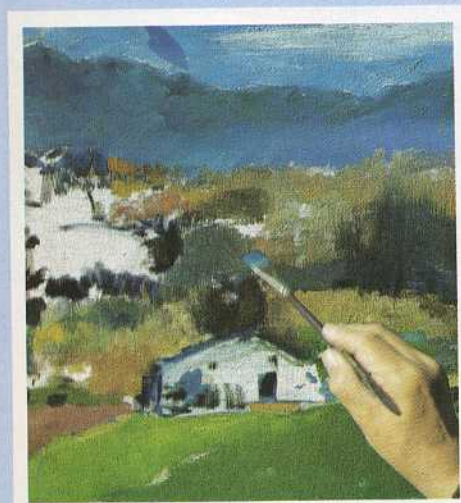
Mezclando todos los colores, 43

- Cómo mezclar colores, 44
- Mezclas a la acuarela, 46
- Primavera al óleo, 48
- Primavera a la acuarela, 50
- Cielos y nubes al óleo, 52
- Cielos y nubes a la acuarela, 54
- Otoño al óleo, 56
- Otoño a la acuarela, 58
- Invierno al óleo, 60
- Invierno a la acuarela, 62
- Frutas al óleo, 64
- Cuatro manzanas a la acuarela, 66
- El color carne de Velázquez, 68
- El color carne de Delacroix, 70
- El color carne de Renoir, 72
- El color carne de Charles Reid, 74



Mezclas y gamas de colores, 77

- Armonización y gamas de colores, 78
- Mezclas de colores cálidos al óleo, 80
- Mezclas de colores cálidos a la acuarela, 82
- Mezcla de colores fríos al óleo, 84
- Mezcla de colores fríos a la acuarela, 86
- Mezcla de colores quebrados al óleo, 88
- Mezcla de colores quebrados a la acuarela, 90

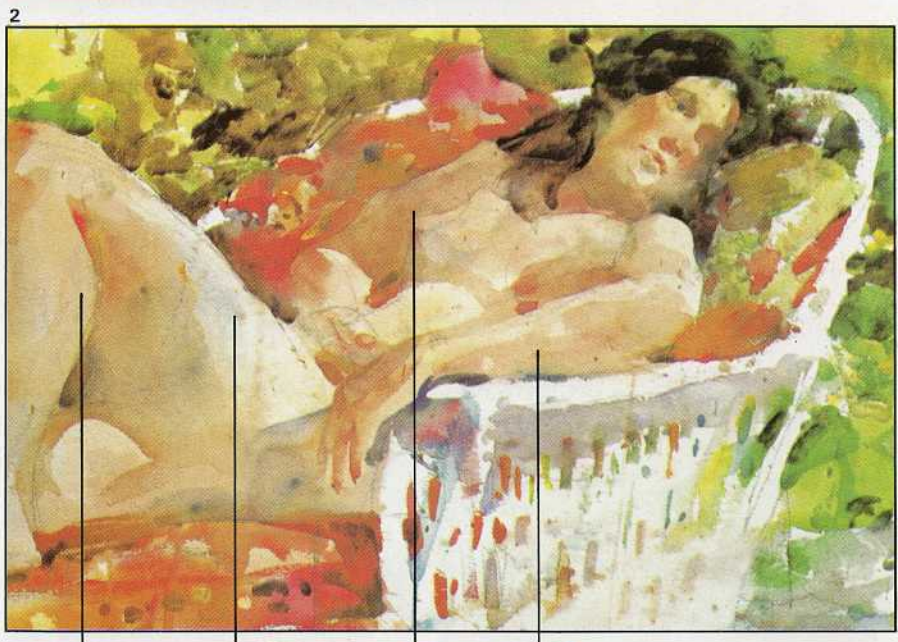
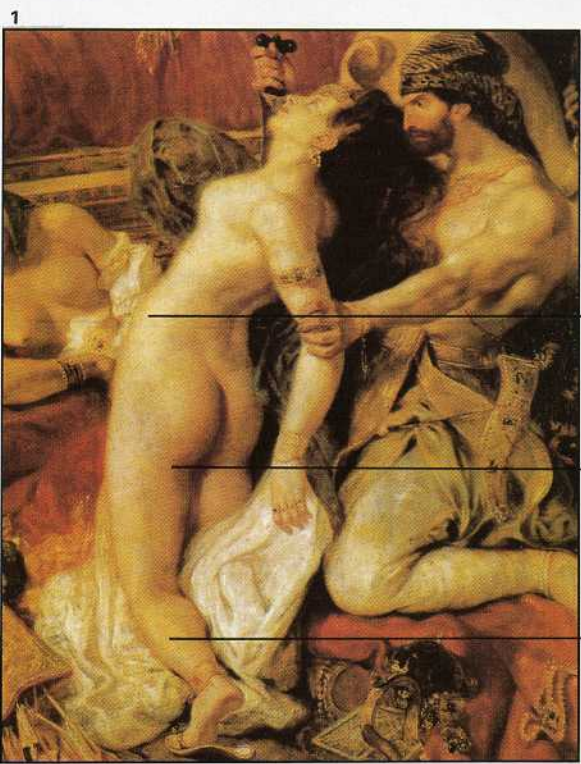


La mezcla de colores en la práctica, 93

- Parramón pinta al óleo con tres colores, 94
- Mezclar, ensayar, rectificar..., 96
- El acabado, 98
- Ballestar pinta un paisaje a la acuarela empleando tres colores, 100
- Construyendo por el contraste, 102
- Los detalles, las sombras, el conjunto, 104
- Miquel Ferrón pinta un retrato al óleo, 106
- La armonización del conjunto, 108
- El fondo y los retoques finales, 110

Introd

Un día un
colores ha
candelabro
no tiene u
gún cómo
y blanco,
según cómo
y blanco,
o pardo y
Pensé ent
en el que s
lores. E in
zaría por l
y compren
púrpura y
es posible
naturaleza
una natur
candelabro
Pero para
todos los
—mezcla
amarillo—
ne de Del
Charles R
ría neces
gresivo, d
mezclas s
mente la c
tenido de
Dando p
puesto a
aprender
colores, e
teriales y
ticar el an
al óleo y
racterísti
pintura,
y la tran
ejercicio
y carmín
co para c



Introducción

Un día un alumno me preguntó: «¿Qué colores hay que mezclar para pintar un candelabro dorado?» Le dije que el oro no tiene un color determinado, que según cómo es una mezcla de ocre, siena y blanco, con una pizca de carmín... y según cómo hay que mezclar verde, rojo y blanco, añadiendo un poco de ocre... o pardo y azul, o amarillo...

Pensé entonces en este libro, en un libro en el que se explicaran las mezclas de colores. E imaginé este contenido: empezaría por la teoría de los colores para ver y comprender que con sólo tres —azul, púrpura y amarillo— mezclados entre sí es posible lograr todos los colores de la naturaleza, puede pintarse un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato y un candelabro dorado. Y seguí imaginando. Pero para aprender a mezclar y obtener *todos* los colores, desde un simple verde —mezcla de azul con más o menos amarillo— hasta el complejo color carne de Delacroix pintando al óleo, o de Charles Reid pintando a la acuarela, sería necesario llevar a cabo un estudio progresivo, de menos a más, empezando por mezclas sencillas y aumentando gradualmente la dificultad. Y éste ha sido el contenido del libro.

Dando por seguro que usted estará dispuesto a *aprender haciendo*, es decir, a aprender a mezclar colores mezclando colores, empezará por conocer los materiales y utensilios necesarios para practicar el arte de mezclar colores pintando al óleo y a la acuarela; aprenderá las características de estas dos modalidades de pintura, como por ejemplo la opacidad y la transparencia; e iniciará el primer ejercicio con los colores azul de Prusia y carmín de garanza mezclados con blanco para conseguir, junto con el amarillo,

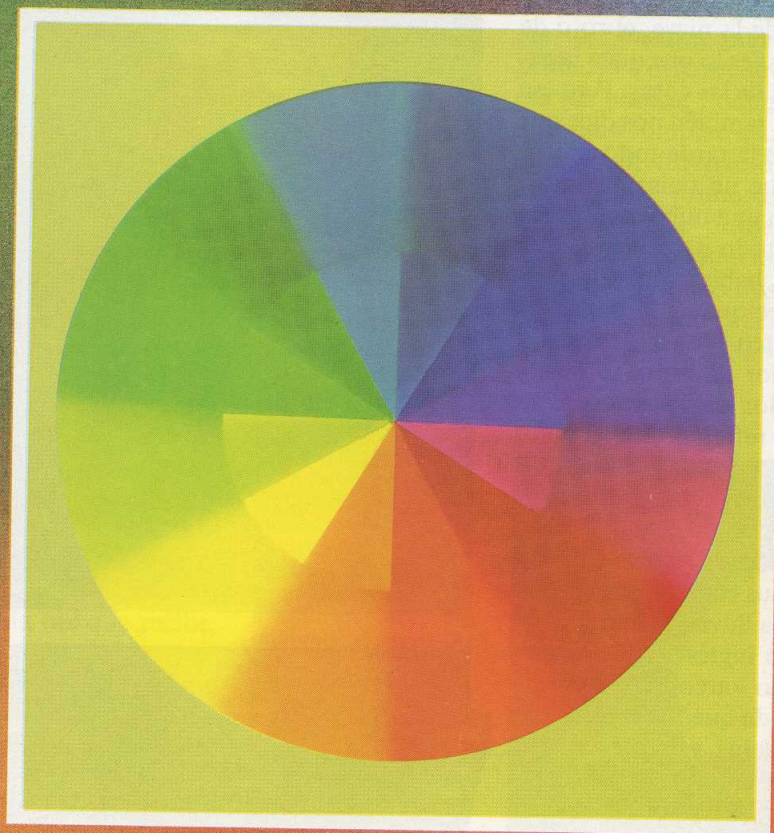
los *tres colores primarios*: una primera mezcla realmente fácil, a partir de la cual usted obtendrá sin ninguna dificultad, mezclando colores por parejas y luego agregándoles blanco y negro... ¡un total de ciento cincuenta y seis colores diferentes logrados con sólo tres colores! Hasta aquí, la primera parte del libro, a la que sigue una serie de ejercicios de mezcla de colores pintando con un surtido igual a los usados de un modo habitual por un pintor profesional. Siempre mediante una enseñanza progresiva, en la que se empieza con mezclas de colores relativamente fáciles, a partir de gamas como *verdes de primavera, de verano, de otoño*, etc., para llegar de forma gradual a mezclas tan complejas como los colores carne de Velázquez, Renoir y los mencionados Delacroix y Charles Reid.

Finalmente, usted hallará en las últimas páginas del libro, a modo de resumen, sendos desarrollos de un paisaje al óleo, un paisaje a la acuarela y un retrato al óleo en los que, paso a paso, se comentan e ilustran las mezclas de colores con las que se han pintado estos cuadros. Creo que el equipo de Parramón Ediciones, S.A. ha hecho un buen trabajo. Amparo Carvajal como editora, David Sanmiguel como redactor de los textos, Vicenç Ballestar como pintor ilustrador, Jordi Casas como grafista así como Nos y Soto por lo que respecta a las fotografías han trabajado con verdadero entusiasmo para plasmar el libro que imaginé y que espero vaya a serle útil para practicar y dominar la mezcla de colores pintando al óleo o a la acuarela. Éste es mi único deseo.

José M. Parramón

«El color es el más subjetivo de los medios que utiliza el artista.» La frase es de Josef Albers, pintor alemán, teórico y pedagogo del color, y un gran estudioso de los efectos psicológicos del cromatismo pictórico. Más de medio siglo antes de que Albers pronunciase su dictamen, Vincent van Gogh escribía a su hermano Theo acerca de la imperiosa necesidad de conocer las leyes que rigen el color, «sin las cuales —decía el gran artista— no se logra jamás crear». Estos dos enunciados aparentemente contradictorios son, en realidad, las dos caras de una misma moneda. El color es sin duda expresión subjetiva, pero expresión realizada de acuerdo con una lógica elemental. En este capítulo se exponen los principios teóricos de esta lógica y las condiciones prácticas para desarrollarla: las nociones técnicas básicas, así como los materiales y utensilios imprescindibles para que usted pueda iniciarse en la mezcla de colores con pleno conocimiento de causa.





Teoría del color:
instrucciones y materiales

Fundamentos de la teoría del color

A la pregunta «¿qué es el color?», el sentido común responde que el color es una propiedad de los objetos (el verde de la hierba, el blanco de la nieve, el rojo de la sangre, etc.). Esto es lo que dicta la experiencia cotidiana de las cosas. Pero esa misma experiencia también nos dice que en la luz última de la tarde todo parece más azulado, o que un paisaje cambia sus colores cuando una nube oscurece la luz del sol, o que todo parece gris en la penumbra de una habitación. El sentido común nos dice que en la completa oscuridad no existen los colores.

La ciencia del color da un paso más y afirma que el color de los cuerpos es igual a la luz que reflejan, que el color es luz.

El arco iris es una espectacular demostración de esa teoría; no corresponde a ningún cuerpo sólido, es la misma luz del sol dispersada en sus componentes a causa de las gotas de la lluvia. Hace doscientos años, el físico inglés Isaac Newton utilizó un pequeño «arco iris» para demostrar su teoría de que los colores son propiedades de la luz y que ésta es la suma de distintos colores.

Newton interrumpió con un prisma de cristal la trayectoria de un delgado rayo de luz solar que entraba por una ranura en la oscuridad de una habitación, dando lugar al fenómeno del espectro cromático, un abanico de luz coloreada compuesto por el rojo, el anaranjado, el amarillo, el verde, el azul cian, el azul intenso y el violeta. A continuación Newton colocó un segundo prisma —en posición invertida con respecto al anterior— y el espectro volvió a recomponerse en un rayo de luz blanca.

Quedó demostrado que la luz blanca es la suma de los colores del espectro. Años después, el doctor Thomas Young precisó aún más: combinando linternas de luces coloreadas (las correspondientes al espectro cromático), llegó a la conclusión de que sólo eran necesarias tres de ellas para restituir la luz blanca. Superponiendo parcialmente las proyecciones de luz verde, azul y roja sobre una pantalla, aparecían el resto de



Fig. 3. El físico inglés Isaac Newton utilizó un prisma triangular para demostrar que la luz natural es un agregado de luces coloreadas. Este agregado se conoce con el nombre de «espectro cromático».



Fig. 4. El científico Thomas Young comprobó que bastaban tres luces coloreadas para obtener el resto de los colores del espectro cromático y recomponer la luz blanca. Estos colores son el rojo, el azul intenso y el verde: los colores-luz primarios.

Figs. 5 y 6. Si brilla el Sol y llueve (fig. 5), las gotas de lluvia actúan como prismas que descomponen la luz blanca en los colores del espectro cromático (fig. 6).

las luces co
tal superpo
gar a la luz
Ésta es la l
luz: suman
lores más c
do luz, esta
aditiva. Su
mos el ama
aparece el
azul a la ro
(un rosa mu
son los colo
luz primari
magenta so
dos colores
Ahora pod
color de los
plo, refleja
lo ilumina,
lores rojo
color-luz se
encalado re
es decir, la s
el blanco. U
toda la luz
para la teor
total de col
Si la síntesi



las luces coloreadas del espectro. La total superposición de los haces daba lugar a la luz blanca.

Ésta es la lógica de la luz, de los colores-luz: sumando colores-luz obtenemos colores más claros porque estamos sumando luz, estamos realizando una síntesis aditiva. Sumando rojo al verde obtenemos el amarillo, sumando verde al azul aparece el cian y superponiendo la luz azul a la roja obtenemos el color magenta (un rosa muy intenso). Rojo, verde y azul son los colores básicos, llamados *colores-luz primarios*. El amarillo, el cian y el magenta son colores compuestos llamados *colores-luz secundarios*.

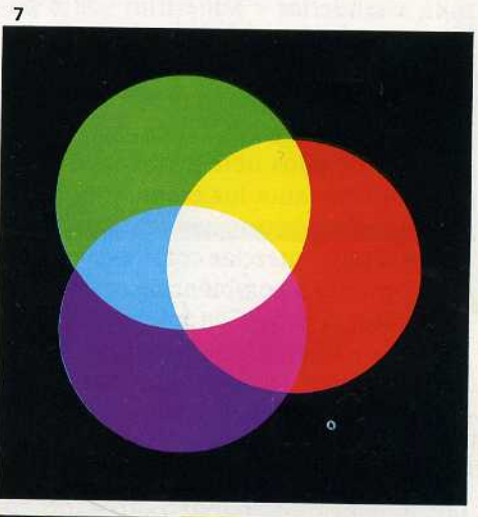
Ahora podemos entender el porqué del color de los objetos. Un limón, por ejemplo, refleja sólo una parte de la luz que lo ilumina, la parte compuesta de los colores rojo y verde, es decir, refleja el color-luz secundario amarillo. Un muro encalado refleja toda la luz que recibe, es decir, la suma de todos los colores-luz: el blanco. Un terciopelo negro absorbe toda la luz recibida, su color negro es, para la teoría que nos ocupa, ausencia total de color.

Si la síntesis de los tres primarios pro-

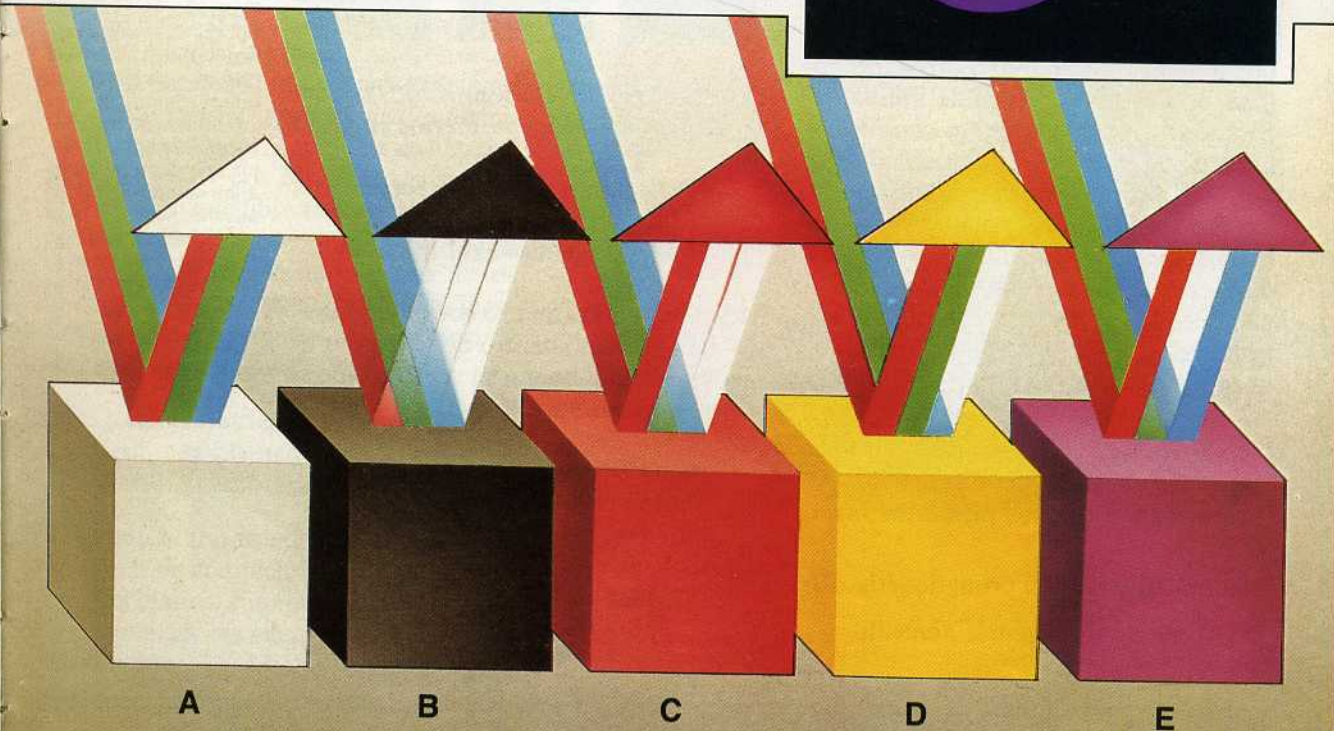
porciona la luz blanca y sabemos también que un color-luz secundario es producto de la suma de dos colores-luz primarios, bastará sumar un cierto color primario a otro secundario para obtener esa luz blanca. Podemos reunir tres parejas que cumplan esta propiedad: rojo-cian, azul intenso-amarillo y verde-magenta. El primer color de cada uno de estos pares es primario, el segundo color es un secundario obtenido por la suma de los otros dos primarios. Estas parejas de colores reciben el nombre de *colores complementarios*.

Fig. 7. Este esquema ilustra el fenómeno de restitución de la luz blanca debido a la proyección de tres haces de luz coloreada: verde, rojo y azul intenso. Estas tres luces son los colores-luz primarios. En la intersección de tales luces aparecen los colores-luz secundarios: amarillo, magenta y azul cian. La mezcla de todos estos colores-luz produce la luz blanca.

Fig. 8. Los objetos blancos (A) reflejan todos los colores del espectro, los cuales equivalen a la luz blanca. Los cuerpos negros (B) absorben toda la luz que reciben. Un objeto rojo (C) absorbe todos los colores-luz excepto el rojo. Los cuerpos amarillos (D) absorben el azul intenso y reflejan el verde y el rojo, cuya mezcla equivale al color-luz amarillo. Un cuerpo magenta (E) absorbe el verde y refleja el rojo y el azul intenso; la mezcla de estos colores da lugar al magenta.



8



inglés
izó un
r para
luz na
ado de
. Este
onoce
«es-
».

co Tho-
nprobó
es luces
ra obte-
de los
espec-
co y re-
r la luz
Estos
son el
azul in-
el verde:
res-luz

brilla el
. 5), las
actúan
que des-
z blanca
el espec-
fig. 6).

Todos los colores con sólo tres colores

Por las páginas anteriores, usted ya sabe que todos los objetos coloreados reflejan luz y que ésta es un compuesto de colores (colores-luz) caracterizados por ciertas propiedades de combinación. Pero este libro no trata de la mezcla de luces, sino de mezclar colores. Entonces... ¿por qué insistir tanto en los colores-luz? Pues porque permiten entender cuál es la lógica de nuestros colores, los que a usted y a mí nos interesan, los que utiliza todo artista: los **colores-pigmento**.

Los colores-pigmento son sustancias colorantes aglutinadas en aceite (en el caso del óleo), goma arábiga (en las acuarelas) o en cualquier otro producto que permita extenderlas y adherirlas sobre papel, tela, madera, etc. Al pintar con estos medios cubrimos el blanco (la luz blanca) de esa tela o papel con otra superficie de color: por tanto, restamos luz. Al mezclar dos de ellos obtenemos otro color que absorbe tanta luz como la que embeben ambos juntos, y repito: restamos luz. Así pues, mezclar colores-pigmento es lo opuesto a combinar luces en *síntesis aditiva*; la mezcla de colores-pigmento es una *síntesis sustractiva*.

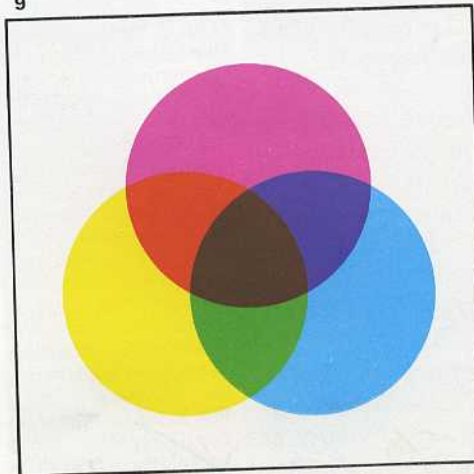
A propósito de estas enseñanzas, recordemos que la luz, para «pintar» los cuerpos, se vale de *tres colores-luz intensos*, es decir, *oscuros*, que al ser mezclados por parejas proporcionan otros *tres colores más claros* y que, en definitiva, recomponen la misma luz, *el color blanco*, cuando todos se combinan entre sí. Pero nosotros no podemos «pintar» con luz. Mejor dicho: *no podemos obtener colores más claros con la mezcla de colores oscuros*. De ahí que, tomando igualmente como base los seis colores del espectro, cambiemos el valor o primacía de unos con respecto a otros diciendo que:

Nuestros colores primarios son los secundarios luz y, viceversa, nuestros secundarios son los primarios luz.

Colores-PIGMENTO primarios (fig. 10):

Azul cian, magenta, amarillo

9



10



11



12



Colores-PIGMENTO secundarios (a partir de mezclas de los primarios entre sí) (fig. 11):

- Magenta + amarillo = rojo**
- Amarillo + cian = verde**
- Cian + magenta = azul intenso**

Mezclando un primario con el secundario más próximo dentro del círculo cromático, obtendremos a su vez los *colores-pigmento terciarios* (fig. 12):

- Amarillo + verde = verde claro**
- Verde + cian = verde esmeralda**
- Cian + azul intenso = azul ultramar**
- Azul intenso + magenta = violeta**
- Magenta + rojo = carmín**
- Rojo + amarillo = naranja**

Fig. 9. Los tres círculos de esta ilustración corresponden a los tres colores-pigmento primarios: magenta, azul cian y amarillo. Sus mezclas por parejas crean el azul intenso, el verde y el rojo: los colores-pigmento secundarios. El rojo se obtiene por la mezcla del magenta y el amarillo; el verde, al mezclar el amarillo y el azul cian; y el azul intenso es producto de la mezcla del magenta y el azul cian. La mezcla simultánea de todos ellos genera el negro.

Figs 10, 11 y 12. Los tres colores de la fila superior son los colores-pigmento primarios: magenta, azul cian y amarillo. La segunda fila corresponde a los colores-pigmento secundarios: azul intenso, verde y rojo. Las filas tercera y cuarta reúnen los colores-pigmento terciarios, producto de la mezcla por parejas de los primarios con los secundarios: naranja, carmín, violeta, azul ultramar, verde esmeralda y verde amarillo.

Figs. 13 y 14. La luz del Sol «pinta» con colores-luz (fig. 13), mientras que el artista emplea colores-pigmento (fig. 14). La equivalencia entre ambos (los colores-luz primarios equivalen a los colores-pigmento secundarios) permite al pintor representar con fidelidad todos los colores de la naturaleza con sólo tres colores.

13



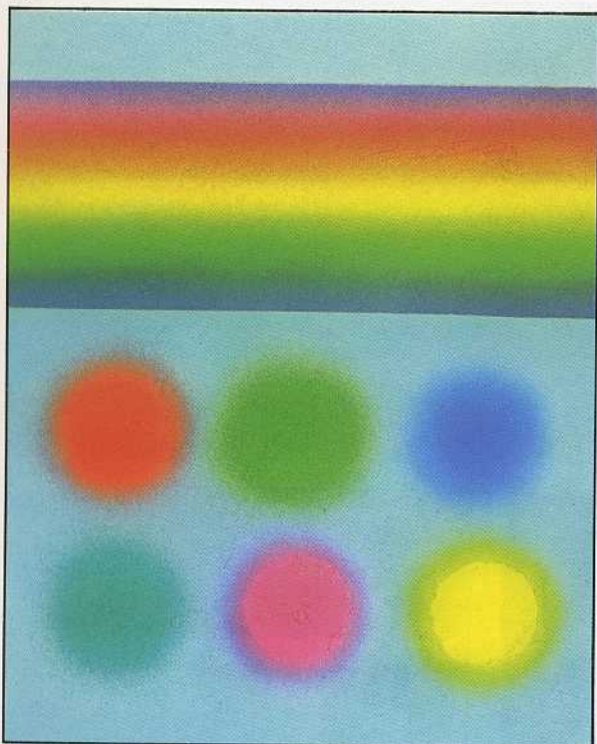
La mezcla primarios TODOS los colores

Todos menos que la mezcla tan luz, tierras; mezcla primarios e dremos... el esta razón viendo— en bién con el ¿Recuerda colores luz las parejas los colores

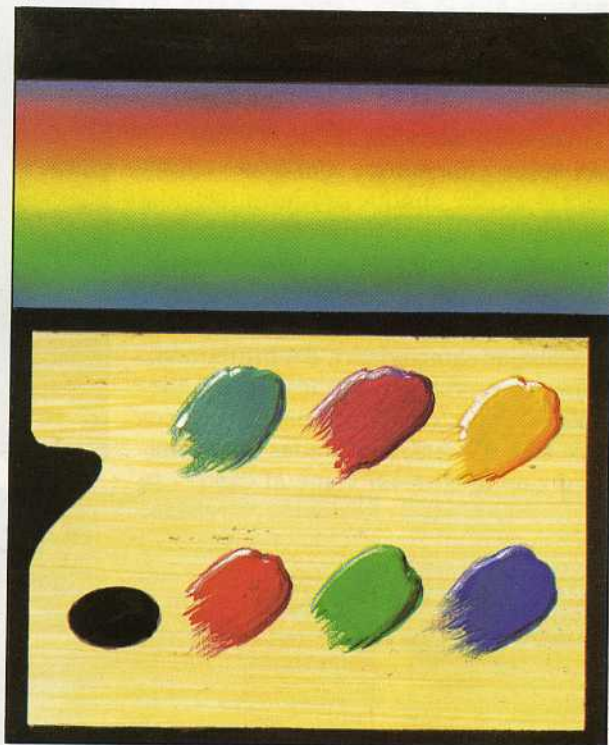
Magenta, Cian, Amarillo

Sólo que, a la mezcla de pone el blanco pardo

13



14



La mezcla entre colores-pigmento primarios permite obtener TODOS los colores de la naturaleza con sólo tres colores.

Todos menos uno: el blanco. Recordemos que las mezclas de colores-pigmento restan luz, tienden a generar colores oscuros; mezclando los tres colores-pigmento primarios en proporciones iguales obtendremos... el negro, la ausencia de luz. Por esta razón —y por otras que ya iremos viendo— en este libro trabajaremos también con el blanco.

¿Recuerda lo que dijimos acerca de los colores luz complementarios? Pues bien, las parejas son las mismas en el caso de los colores-pigmento:

- Magenta, complementario del verde.**
- Cian, complementario del rojo.**
- Amarillo, compl. del azul intenso.**

Sólo que, al tratarse de nuestros colores, la mezcla de complementarios no recompone el blanco, sino que propicia un negro parduzco: las intensidades se anulan.

15

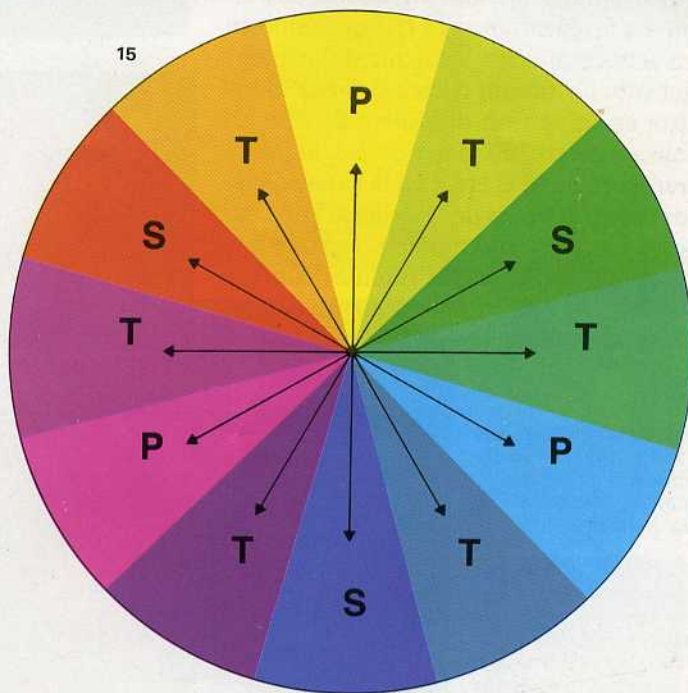


Fig. 15. Este círculo cromático presenta la colocación de los colores primarios (P), secundarios (S) y terciarios (T).

La mezcla de colores pintando al óleo

Trabajando con óleo podemos rectificar sobre la marcha aclarando u oscureciendo un color directamente sobre la tela, aplicando blanco, por ejemplo, o superponiendo pinceladas de otro tono.

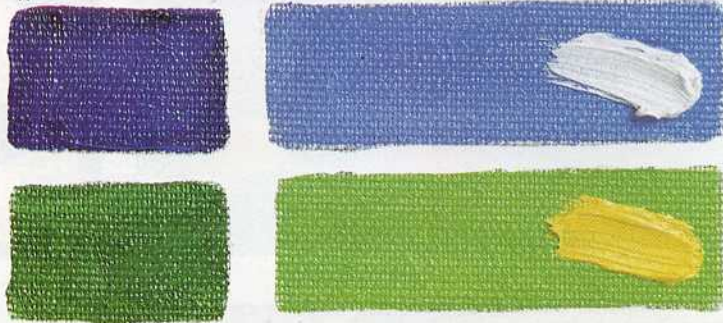
Sin duda, ello supone una gran ventaja para el artista: aunque se equivoque, porque puede rectificar bien sobre la marcha, bien sobre el color ya seco (cubriéndolo con una nueva aplicación de pintura). Esta circunstancia favorece una manera de trabajar característica del profesional. Para comprobar si los tonos son los adecuados, el pintor aplica «pruebas de color» sobre la tela, pinceladas aproximativas que luego —si viene al caso— se rectifican «in situ» con nuevas pinceladas, mezclándolas directamente en el lienzo con las anteriores hasta ajustar el tono. Así trabajan todos los pintores al óleo actuales desde que este procedimiento fue inventado hace casi 500 años.

Incluso Velázquez se equivocaba. En la ilustración que acompaña este texto (fig. 16) se aprecia claramente uno de sus famosos arrepentimientos (porque también en esto es famoso Velázquez): las patas del caballo fueron corregidas por el artista en la versión definitiva de este retrato ecuestre. El paso de los años ha transparentado el error en la situación de los cascos a través de la delgada capa superficial. Pero en el momento en que esta obra fue realizada, los repintes cubrían por entero la pintura anterior. Velázquez pintaba al óleo.

16



17



18



Figs. 18 a 20. La pintura al óleo permite todo tipo de rectificaciones por su poder cubriente. Los colores desacertados de la rosa (fig. 19) pueden corregirse fácilmente pintando sobre ellos con el tono adecuado (fig. 20).

19



20



Fig. 16. Diego Velázquez (1599-1660), *Retrato ecuestre de Felipe IV* (detalle). Museo del Prado, Madrid.

Fig. 17. A la izquierda aparecen el azul y el verde «puros», tal como salen del tubo de pintura al óleo. A la derecha, sus respectivos tonos obtenidos mediante la mezcla de blanco y amarillo; sobre éstos, dos manchas de color que cubren perfectamente el tono sin transparencia.

La acuarela y como la noche es insistencia, de capas, opaca, transparencia, Por lo tanto, cabe rectificar, recer algún color, perponer un tono, siempre trabaj El artista debe nas de máxima tacto; de ahí el acuarela: rese

Bajo estas líneas

21



23



La mezcla de colores a la acuarela

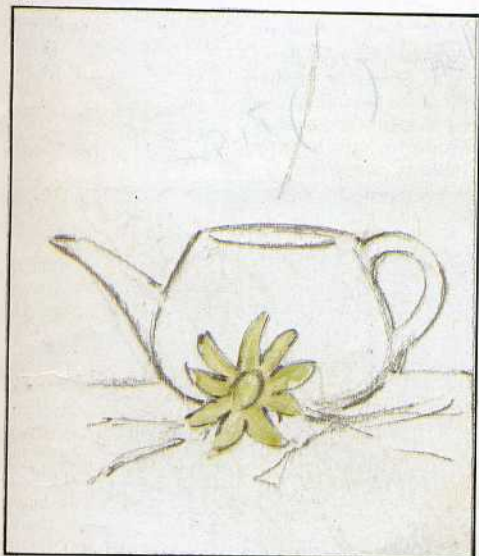
La acuarela y el óleo son, por decirlo así, como la noche y el día. Lo que en el óleo es insistencia, corrección, superposición de capas, opacidad, en la acuarela es transparencia, trabajo al primer toque. Por lo tanto, al pintar a la acuarela no cabe rectificar; a lo sumo se puede oscurecer algún color antes de que seque o superponer un tono en transparencia, pero siempre trabajando de claro a oscuro. El artista debe calcular y prever las zonas de máxima luz y reservar el papel intacto; de ahí el nombre de los blancos en acuarela: reservas.

Bajo estas líneas se ilustra el progresivo

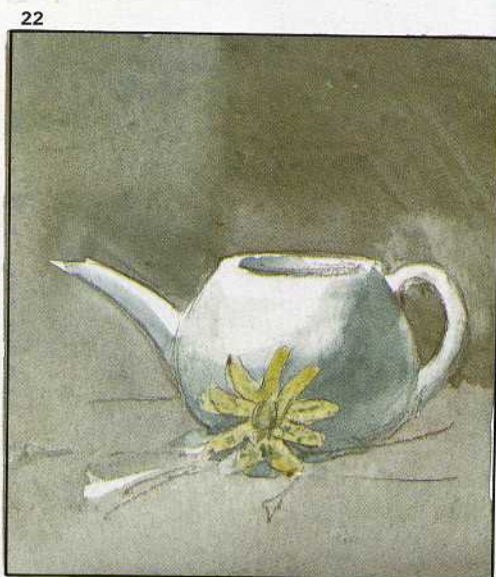
aclarado de un color (fig. 25) a medida que se degrada la intensidad de su tono al diluirlo en agua. Vea también (figs. 26 y 27) cómo la superposición de dos colores genera, por transparencia, el tono correspondiente a la mezcla de ambos. Reproducimos, además, cuatro fases características en la realización de una reserva con goma líquida a la acuarela: dibujo previo y reserva de la flor con goma líquida (fig. 21); acuarelado y reserva directa (fig. 22); entonación y eliminación de la goma líquida (fig. 23); y acabado final (fig. 24).

Figs. 21 a 24. La goma líquida se aplica en la zona que se desea reservar antes de iniciar la pintura (fig. 21). Tras pintar la acuarela (fig. 22), la goma líquida se desprende frotando (fig. 23). Al final, sólo resta detallar y matizar las formas (fig. 24).

Figs. 25 a 27. Obtención de colores a la acuarela por degradado del tono con agua (fig. 25) y superposición de tonos. Superponiendo azul y amarillo (fig. 26) se obtiene, por transparencia, el verde (fig. 27).



21



22



23



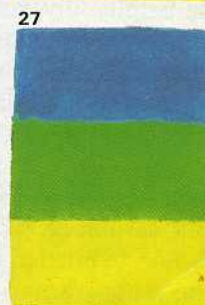
24



25



26



27

TE
L
Tr
so
de
ap
pe
Si
pa
qu
bi
co
Es
de
Pa
cu
lo
ti
re
m
co
A
ac
in
Ir
ih
lo
m
er
di
ti
tr
tr
lo
p
o
p
p
Fi
(1
e
(c
d
F
a
d
s
r
s
o
n
a
d
q
n
p
1

Todos los colores empleando sólo tres

Tome buena nota de estos colores: azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón. Con ellos podemos obtener todos los demás.

28

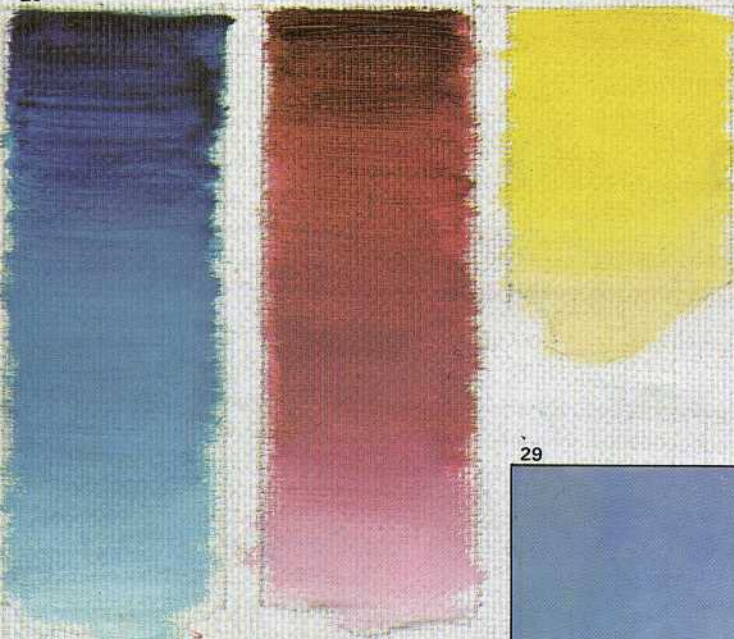


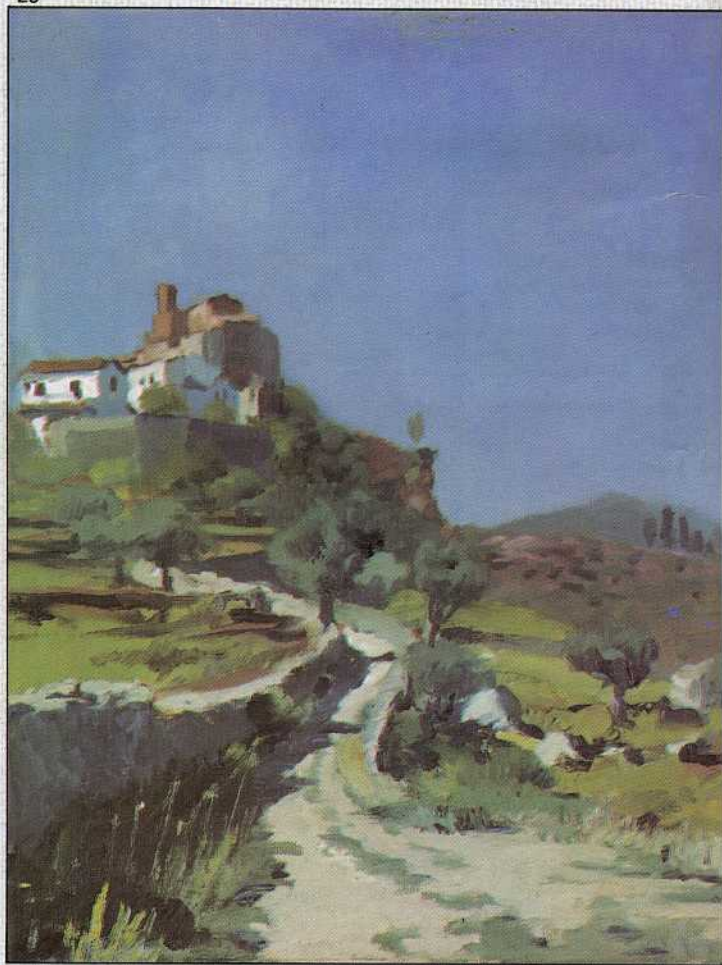
Fig. 28. Con la mezcla de los tres colores primarios (azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón) pueden obtenerse todos los demás colores.

Como usted puede ver en la ilustración adjunta (fig. 28), la intervención del blanco —en el caso del óleo— provoca una gradación de intensidades muy extensa tanto en el caso del azul como del carmín. A lo largo de esa gama aparecen los tonos que corresponden al cian y al magenta. En el amarillo, color muy claro de por sí, esta gradación es más breve, pero resulta suficiente para conseguir de ella el tono que refleje aquel amarillo «teórico».

Si se pinta al óleo es sólo cuestión de añadir blanco al color.

Fig. 29. José M. Parramón. Colección particular. Este paisaje al óleo ha sido pintado exclusivamente con los tres colores primarios.

29



Si usted recuerda lo dicho en las páginas correspondientes a la teoría del color, se dará cuenta de que estos tres tonos no son aquellos colores primarios magenta, cian y amarillo de que hablábamos. Ocurre que estas tintas son muy utilizadas en artes gráficas, pero no en pintura artística (a pesar de que algunos fabricantes de colores al óleo empiezan a comercializarlas hoy en día). El artista emplea diversas tonalidades de rojo, azul y amarillo; así ha venido siendo tradicionalmente y no parece que, de momento, este hábito vaya a cambiar.

Pero no son sólo la costumbre o la inercia las que determinan esta forma de hacer. Resulta que a partir de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo cadmio limón se pueden obtener los tonos cian, magenta y amarillo que dicta la teoría. Tan sólo es cuestión de aclararlos.

Para obtener...
jando con ac...
—como usted...
cantidad de a...
yior dado que...
color blanco...
las próximas...
les son esos ton...
conseguirlos.

Fig. 30. José M. Parramón. Colección particular. Ninguno de los colores primarios aparece en estado «puro» en esta acuarela; sin embargo, sólo ellos han intervenido en su realización.



Para obtener estas gradaciones trabajando con acuarelas (fig. 31), se trata —como usted ya sabe— de aportar una cantidad de agua progresivamente mayor dado que, como queda ya dicho, el color blanco es el blanco del papel. En las próximas páginas señalaremos cuáles son esos tonos en teoría justos y cómo conseguirlos.

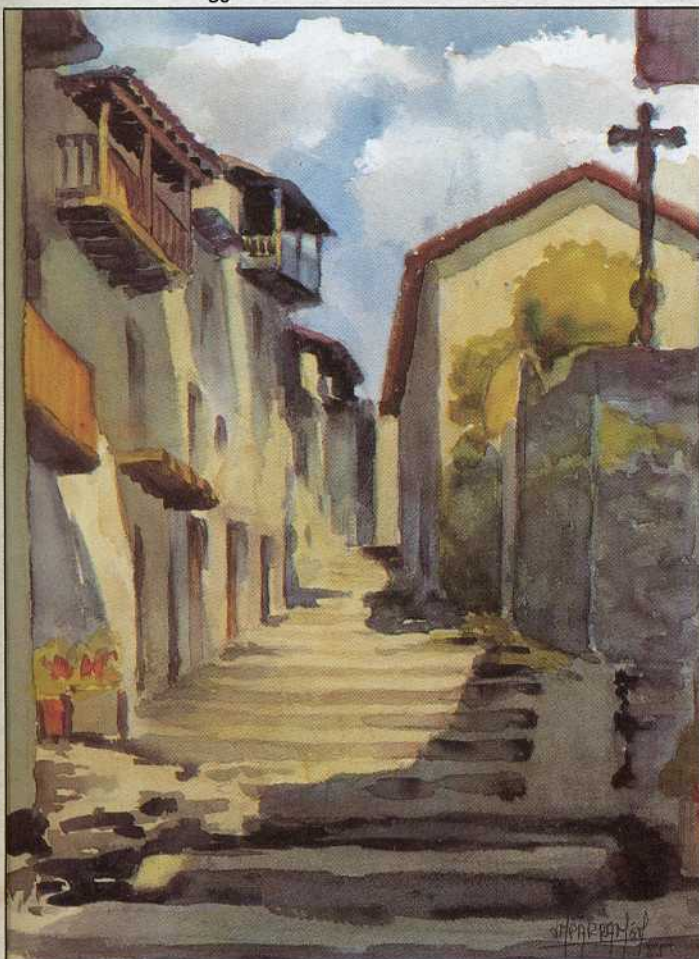
31



Fig. 31. Colores primarios a la acuarela (amarillo limón, carmín de garanza y azul de Prusia) degradados con agua.

Fig. 30. José M. Parramón. Colección particular. Ninguno de los colores primarios aparece en estado «puro» en esta acuarela; sin embargo, sólo ellos han intervenido en su realización.

30



¿Aprecia ahora la ventaja de pintar con estos tres colores?

Degradados con blanco o disueltos en agua son los tres colores primarios. Aplicados tal como salen del tubo son colores intensos, ricos, que hacen las veces de esos primarios más oscuros pero sin necesidad de ser oscurecidos.

Las pinturas que ilustran estas páginas han sido realizadas al óleo (fig. 29) y a la acuarela (fig. 30) utilizando únicamente azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo cadmio limón (más el blanco en el caso del óleo). Son pruebas convincentes de que, en efecto, todos los colores pueden obtenerse empleando sólo tres.

Materiales para mezclar colores al óleo

En estas páginas (fig. 33) se muestran los utensilios imprescindibles para que usted pueda realizar, pintando al óleo, todos los ejercicios propuestos en este libro. Hablemos en primer lugar de los colores (1). Los colores al óleo se sirven en tubos de estaño de tres tamaños distintos. Lo habitual es comprar los pequeños o medianos, excepto para el color blanco, que conviene adquirir en tubo grande. Las marcas Talens, Windsor & Newton, Schmincke o Titán sirven colores al óleo de calidad en surtidos extensos.

Las paletas tradicionales para pintura al óleo son las de madera (2), cuadradas u ovaladas, comercializadas en distintos tamaños.

Usted también necesitará una espátula en forma de palustre (3) para limpiar la paleta después de cada jornada.

Pinceles (4): conviene que disponga de al menos cuatro o cinco pinceles de mechón plano y tres o cuatro de mechón redondo de los números 6, 8, 12 y 14. El tipo de pelo más aconsejable por su duración es la cerda, aunque también pueden utilizarse los de pelo sintético.

Para la limpieza de los pinceles conviene tener retazos de papel de periódico (hojas cortadas en octavo) para desprender el exceso de color del mechón durante el trabajo (5) y un paño para completar esta labor (6). Por cierto, el disolvente del óleo es la esencia de trementina (7), comúnmente llamada aguarrás. Para contener el aguarrás el recipiente debe ser metálico, de vidrio o de plástico muy duro (8). Después de pintar, los pinceles deben limpiarse a fondo, primero con retales de periódico y trapos para descargarlos de pintura y luego con agua y jabón.

No hay inconveniente en que trabaje sobre un papel grueso (9) montado con chinchetas (10) en un tablero de madera (11). Tampoco resulta imprescindible el caballete. La imagen adjunta (fig. 32) muestra cómo pintar con la sola ayuda de una silla a modo de soporte del tablero.

32



Fig. 32. Para los ejercicios de mezclas de colores al óleo no hace falta un caballete; basta con una silla sobre cuyo respaldo se apoye un tablero con una tela o papel grueso sujeto a él con chinchetas.

Fig. 33. Utensilios para la pintura al óleo: tubos de color (1); paleta (2); espátula (3); pinceles de pelo de cerda (4); recortes de papel de diario (5); trapo (6); aguarrás (7); recipiente para el aguarrás (8); papel grueso (9); chinchetas (10); tablero de madera (11).

33



ejerci-
de co-
ce fal-
basta
e cuyo
un ta-
o pa-
o a él

s para
tubos
ta (2);
eles de
recor-
diario
quarrás
para el
papel
chetas
madera



6

5

7

8

4

9

11

10

1

Materiales para mezclar colores a la acuarela

En la imagen adjunta (fig. 34) se muestran los materiales necesarios para la pintura a la acuarela. Los colores pueden adquirirse en tubos de color cremoso o en pastillas de acuarela húmeda. Como utensilio de uso corriente le aconsejo la caja-paleta metálica de pastillas de acuarela húmeda de 12 o 24 colores (1); es cómoda, fácil de transportar y nos ahorra preparativos antes de pintar. Además de la caja-paleta, y con el fin de controlar mejor las cantidades y las mezclas en los ejercicios que seguirán, le recomiendo que también compre tubos de acuarela cremosa de los colores primarios. Las firmas Talens, Schmincke y Windsor & Newton comercializan acuarelas de gran calidad en todas estas versiones. El papel de acuarela puede adquirirse en hojas sueltas o en blocs de hojas encoladas. Le serán más útiles estos últimos (2). Solicítelos de grano medio y de un tamaño, como mínimo, de doble folio de la marca Arches, Fabriano, Scholler, Canson, Grumbacher o Guarro.

Los mejores pinceles para acuarela son los de pelo de marta (3). Son también los más caros, pero si se cuidan como es debido duran muchos años. Cuidarlos quiere decir no dejar que reposen sobre su punta en el recipiente del agua y limpiarlos bien con agua clara después de cada sesión. Le bastarán tres pinceles: de mechón redondo de los números 8 y 14, y una paletina de 2 o 3 cm.

Deberá contar con un recipiente grande de vidrio o plástico (4), papel absorbente para eliminar el exceso de agua en los pinceles o sobre el papel (5), una esponja por si desea humedecer grandes áreas de papel (6) y un frasco de goma líquida para realizar reservas (aplicándola con un pincel de pelo sintético, nunca con uno de marta) (7). Además, necesitará de nuevo el tablero y las chinchetas para sujetar el papel (8). Note que en la fotografía aparece asimismo una barrita de carboncillo; no la tenga en cuenta, ya que nadie sabe cómo llegó ahí (y perdón por el despiste).

La forma ideal de trabajar es colocando

el tablero sobre un caballete de mesa en posición inclinada, sentado a una altura que le permita pintar cerca del papel y con comodidad (fig. 33 bis); pero también puede hacerlo sujetando el papel a un tablero y apoyando éste en el respaldo de una silla (como en la figura anterior número 32).

33



Fig. 33 bis. Los caballetes de mesa están especialmente concebidos para la práctica de la acuarela. No obstante, pueden sustituirse por una silla sobre cuyo respaldo el pintor apoya el tablero.

Fig. 34. Materiales para pintar a la acuarela: caja-paleta de godets de acuarela húmeda (1); bloc de hojas de papel encolado (2); pinceles (3); recipiente para el agua (4); rollo de papel absorbente (5); esponja (6); goma líquida (7); tablero y chinchetas (8).

Todo lo dicho en el capítulo anterior son los prolegómenos imprescindibles para el ejercicio de la mezcla de colores. Ahora que usted conoce los principios de la teoría y que ya ha tomado buena nota de los materiales que necesita, ha llegado el momento de pasar a la práctica.

Los ejercicios que se desarrollan en las páginas siguientes no encierran demasiada dificultad. Son prácticas especialmente concebidas para que usted pueda realizarlas metódicamente, siguiendo las instrucciones que dicta el texto para llegar a los resultados que aparecen en las imágenes ilustradas.

La utilidad de estos ejercicios es doble: demuestran en la práctica las leyes del color y le familiarizan en el uso de los materiales mediante mezclas sencillas. Vale la pena que se tome la molestia de realizarlos, son la mejor forma de iniciarse en el trabajo pictórico, quizá la única forma: la que consiste en empezar por el principio.





35

Mezclas con primarios,
secundarios,
blanco y negro

Mezcla de colores primarios pintando al óleo

Manos a la obra. Se trata aquí de que usted obtenga las intensidades justas del azul cian, del rojo magenta y del amarillo, trabajando al óleo con azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo cadmio limón (y con blanco de titanio). Se trata también de que, a partir de la mezcla de estos colores primarios, obtenga los colores secundarios rojo, verde y azul intenso.

En la parte superior de la ilustración adjunta (figs. 36, 37 y 38), aparecen los colores cian, magenta y amarillo en sus perfectas intensidades. Estos colores son los que usted debe conseguir.

Es muy fácil. Distribuya el azul, el carmín, el amarillo y el blanco en su paleta. Con un pincel plano tome un poco de blanco y extiéndalo junto al Prusia. Tome, a continuación, una pequeña cantidad de Prusia y mézclela con el blanco. Observará cómo resulta un azul muy luminoso. En la ilustración (fig. 36) puede ver una gradación de oscuro a claro del azul de Prusia y, debajo, tres intensidades de éste azul. La intensidad correcta es la inferior (fig. 39, BIEN); para obtenerla basta que usted añada más blanco o más azul a la mezcla, según sea ésta demasiado clara o demasiado oscura. Tras cada una de sus tentativas aplique el color resultante a la tela (sobre el color de la paleta es difícil apreciar el tono exacto). Pero no hace falta que cubra toda la paleta con mezclas y más mezclas, basta (y es mejor así) que aclare u oscurezca ese color directamente sobre la tela aportando más blanco o más azul a la mancha.



Fig. 35. (Página anterior.) Azul de Prusia, amarillo limón y carmín de garanza: los tres colores primarios.

Figs. 36 a 38. Gradación de intensidades de los colores al óleo azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón, de oscuro a claro, por intervención del blanco.

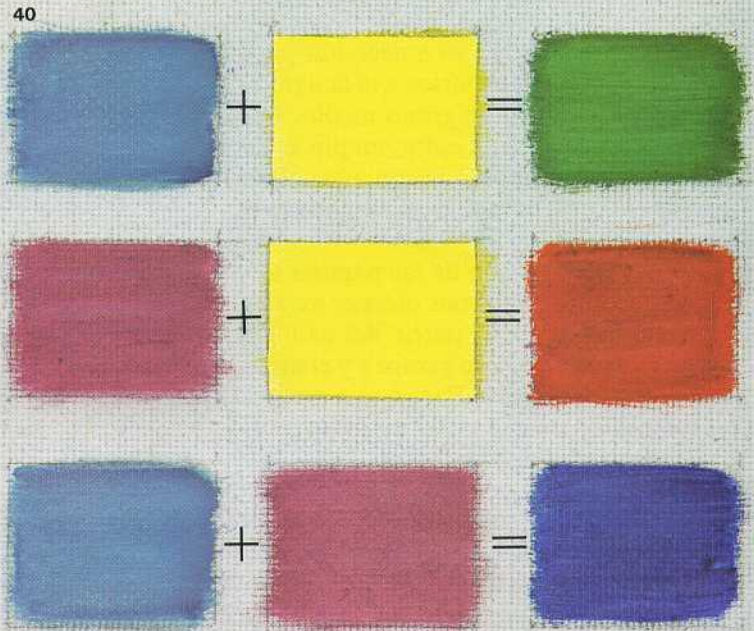
Funciona, ¿verdad? El punto de partida es el amarillo, restando un poco de éste para añadir más azul para obtener el verde. Lo mismo se hace para cada uno de los otros. Para obtener el rojo sigue el mismo procedimiento. Partimos de la mezcla de azul y rojo, y éllo puede usarse para cualquier cantidad de azul o rojo. En estas mezclas, el tubo superior de cada tubo sigue el mismo procedimiento. Empezar directamente con las intensidades de azul y rojo, y añadir las otras por partes. En la mezcla, el punto de partida debe coincidir con el punto de partida de la ilustración anterior.

Fig. 39. Tres distintas intensidades del azul de Prusia y del carmín de garanza. La intensidad de la fila superior es demasiado clara, mientras que la otra resulta excesivamente oscura. Los tres tonos de la fila inferior corresponden a los colores primarios magenta y amarillo.

Fig. 40. Mezcla de los colores primarios azul de Prusia y amarillo limón, respectivo color secundario resultante. Se aclara hacia abajo y se oscurece hacia arriba. Si se quierda a derecha y a izquierda, el amarillo produce el verde.

Funciona, ¿verdad? Éste es el procedimiento que debe seguir con el carmín y el amarillo, recordando que no hace falta añadir mucho blanco a este último para obtener el tono correcto, y recordando también que debe cambiar de pincel para cada uno de los colores.

Para obtener los colores secundarios se sigue el mismo proceso, sólo que ahora partimos de las mezclas anteriores. Para ello puede usted mezclar una pequeña cantidad de azul, carmín y amarillo (en las intensidades citadas) y trabajar con estas mezclas como si se tratara de colores de tubo sin utilizar el blanco. O bien empezar directamente combinando cantidades de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo cadmio medio mezclándolas por parejas y aclarando con blanco la mezcla. En cualquier caso, el resultado debe coincidir con el que muestra la ilustración adjunta (fig. 40).



40

Fig. 39. Tres distintas intensidades del azul de Prusia y del carmín de garanza. La intensidad de la fila superior es demasiado clara, mientras que la otra resulta excesivamente oscura. Los tres tonos de la fila inferior corresponden a los colores primarios cian, magenta y amarillo.

de; magenta y amarillo generan rojo; cian y magenta provocan azul intenso.

Fig. 41. Colores primarios y secundarios tal como se comercializan en tubos de pintura al óleo.

Fig. 42. El círculo cromático con los tres colores primarios (P), los tres secundarios (S) y los seis terciarios (T).

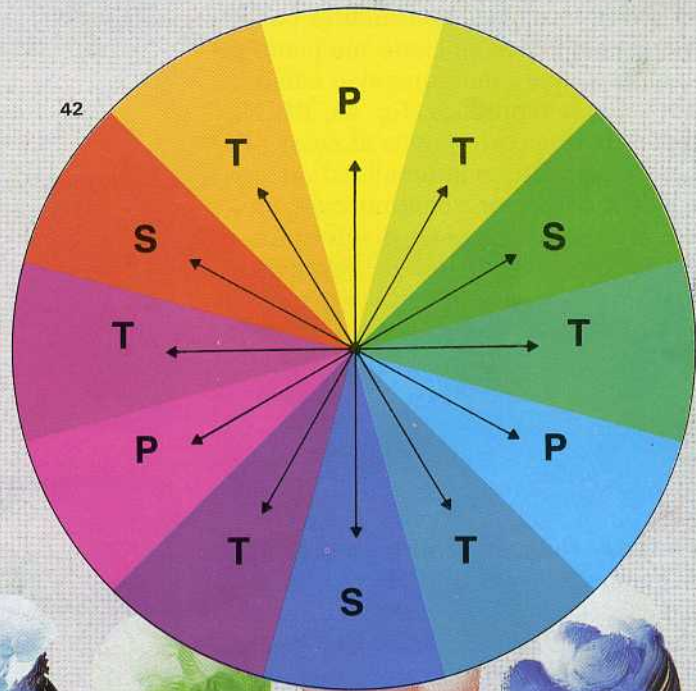


Fig. 40. Mezclas entre colores primarios con el respectivo color secundario resultante. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha: cian y amarillo producen ver-

41



Fig. 38. Gradaciones de azul de Prusia, cian y carmín de garanza en los tres colores.

Fig. 38. Gradaciones de azul de Prusia, cian y carmín de garanza en los tres colores.

EN

Mezcla de colores primarios pintando a la acuarela

Esto es lo que usted va a necesitar para mezclar colores primarios a la acuarela: papel de acuarela de grano medio, tres godets para contener color, un pincel de marta, un frasco grande con agua clara y los colores de acuarela cremosa en tubo.

Como en el ejercicio de las páginas anteriores, empezemos por obtener los tres colores primarios a partir del azul de Prusia, del carmín de garanza y el amarillo cadmio medio. Ponga una pequeña cantidad de cada uno de estos colores en los godets y... ¿listo?

Veamos, si usted mancha un área del papel con azul de Prusia y extiende progresivamente esa mancha con el pincel aclarado en agua obtendrá un degradado semejante al de la ilustración (fig. 43). ¿Sí? A lo largo de ese degradado el azul se aclara hasta casi confundirse con el blanco del papel; en cierto momento el azul ha tomado una tonalidad como la que aquí se reproduce (fig. 46, BIEN), que es la que corresponde al color primario cian. Ésa es la tonalidad que usted debe conseguir a continuación, añadiendo agua al godet, disolviendo y aclarando el color hasta que adquiera el matiz preciso. Para comprobar que es así vaya verificando con pinceladas sobre la hoja de papel el color que obtiene con cada aportación de agua. Incremente despacio, poco a poco, la cantidad de agua; de lo contrario el tono se aclarará demasiado y tendrá que añadir más color a la mezcla.

Proceda del mismo modo con el carmín de garanza y con el amarillo cadmio medio hasta conseguir el magenta y el amarillo aquí reproducidos (figs. 44 y 45), recordando que, antes de cambiar de color, el pincel debe estar aclarado en agua y limpio.



Figs. 43 a 45. Degradados de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón realizados a la acuarela por adición de agua.

Fig. 46. Distintas entonaciones de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón obtenidas por adición de agua al color. Sólo las tres inferiores se corresponden con los colores primarios azul cian, magenta y amarillo limón.

En la ilustración se ven los colores de la mezcla de los primarios. Por ejemplo, extendiendo el azul añadiendo agua y aclarando, mezclando a medida que se va aclarando e incrementando la cantidad de color que aquí se ilustra, se va pasando de la acuarela clara a oscura a cada nueva aplicación de pincelada. El proceso de aclarado de la mezcla se repite cada una de las veces que se repinta. Finalmente, se repinta sobre los papeles puestos en los tubos de acuarela de esta página. Los colores que aparecen aquí son los tres secundarios que yo he obtenido en la figura 47 y sus matices de la figura 48 y 48A, p...

Todo lo dicho en el capítulo anterior son los prolegómenos imprescindibles para el ejercicio de la mezcla de colores. Ahora que usted conoce los principios de la teoría y que ya ha tomado buena nota de los materiales que necesita, ha llegado el momento de pasar a la práctica.

Los ejercicios que se desarrollan en las páginas siguientes no encierran demasiada dificultad. Son prácticas especialmente concebidas para que usted pueda realizarlas metódicamente, siguiendo las instrucciones que dicta el texto para llegar a los resultados que aparecen en las imágenes ilustradas.

La utilidad de estos ejercicios es doble: demuestran en la práctica las leyes del color y le familiarizan en el uso de los materiales mediante mezclas sencillas. Vale la pena que se tome la molestia de realizarlos, son la mejor forma de iniciarse en el trabajo pictórico, quizá la única forma: la que consiste en empezar por el principio.





35

Mezclas con primarios,
secundarios,
blanco y negro

Mezcla de colores primarios pintando al óleo

Manos a la obra. Se trata aquí de que usted obtenga las intensidades justas del azul cian, del rojo magenta y del amarillo, trabajando al óleo con azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo cadmio limón (y con blanco de titanio). Se trata también de que, a partir de la mezcla de estos colores primarios, obtenga los colores secundarios rojo, verde y azul intenso.

En la parte superior de la ilustración adjunta (figs. 36, 37 y 38), aparecen los colores cian, magenta y amarillo en sus perfectas intensidades. Estos colores son los que usted debe conseguir.

Es muy fácil. Distribuya el azul, el carmín, el amarillo y el blanco en su paleta. Con un pincel plano tome un poco de blanco y extiéndalo junto al Prusia. Tome, a continuación, una pequeña cantidad de Prusia y mézclela con el blanco. Observará cómo resulta un azul muy luminoso. En la ilustración (fig. 36) puede ver una gradación de oscuro a claro del azul de Prusia y, debajo, tres intensidades de éste azul. La intensidad correcta es la inferior (fig. 39, BIEN); para obtenerla basta que usted añada más blanco o más azul a la mezcla, según sea ésta demasiado clara o demasiado oscura. Tras cada una de sus tentativas aplique el color resultante a la tela (sobre el color de la paleta es difícil apreciar el tono exacto). Pero no hace falta que cubra toda la paleta con mezclas y más mezclas, basta (y es mejor así) que aclare u oscurezca ese color directamente sobre la tela aportando más blanco o más azul a la mancha.



Fig. 35. (Página anterior.) Azul de Prusia, amarillo limón y carmín de garanza: los tres colores primarios.

Figs. 36 a 38. Gradación de intensidades de los colores al óleo azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón, de oscuro a claro, por intervención del blanco.

Funciona, ¿verdad? El punto de partida es el amarillo, pero para añadir más blanco para obtener el amarillo claro también puede servir para cada uno de ellos. Para obtener el amarillo claro sigue el mismo procedimiento. Partimos de la misma cantidad de amarillo y de la misma cantidad de blanco. Ello puede usarse para las intensidades de estas mezclas. Los colores de tubo sirven para empezar directamente con las intensidades de azul de Prusia y amarillo limón. Las paletas por parte de la mezcla. En la ilustración debe coincidir con la ilustración a

Fig. 39. Tres distintas intensidades del azul de Prusia y del carmín de garanza. La intensidad de la fila superior es demasiado clara, mientras que la otra resulta excesivamente oscura. Los tres tonos de la fila inferior corresponden a los colores primarios magenta y amarillo.

Fig. 40. Mezcla de los colores primarios magenta y amarillo para obtener el color secundario resultante, el rojo. Se aclara hacia abajo y se oscurece hacia arriba.



Funciona, ¿verdad? Éste es el procedimiento que debe seguir con el carmín y el amarillo, recordando que no hace falta añadir mucho blanco a este último para obtener el tono correcto, y recordando también que debe cambiar de pincel para cada uno de los colores.

Para obtener los colores secundarios se sigue el mismo proceso, sólo que ahora partimos de las mezclas anteriores. Para ello puede usted mezclar una pequeña cantidad de azul, carmín y amarillo (en las intensidades citadas) y trabajar con estas mezclas como si se tratara de colores de tubo sin utilizar el blanco. O bien empezar directamente combinando cantidades de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo cadmio medio mezclándolas por parejas y aclarando con blanco la mezcla. En cualquier caso, el resultado debe coincidir con el que muestra la ilustración adjunta (fig. 40).

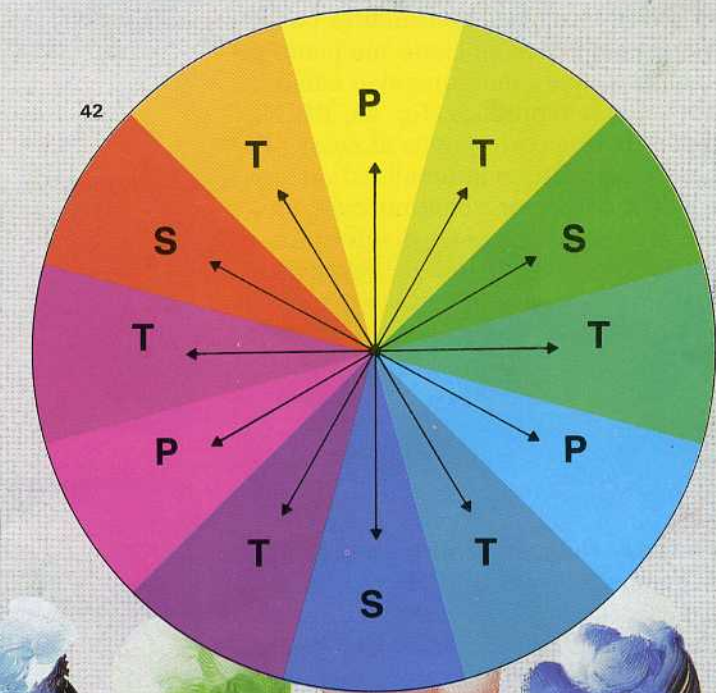
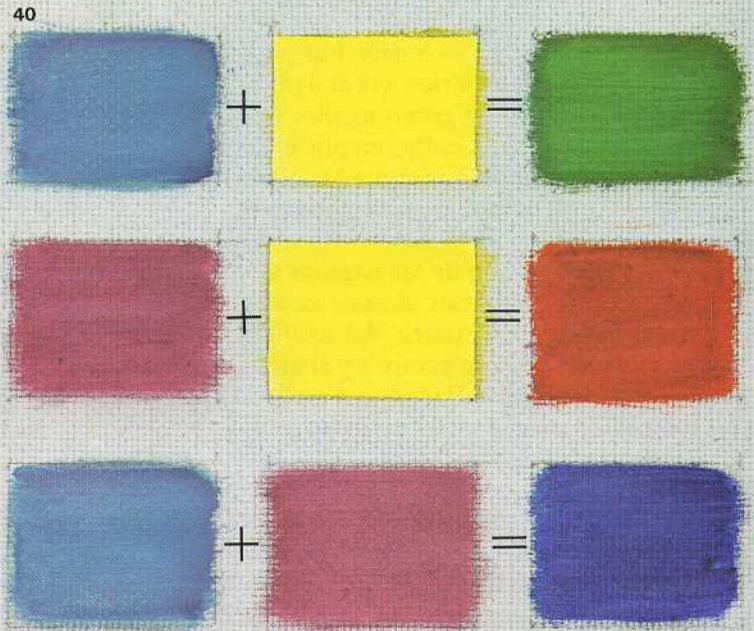


Fig. 39. Tres distintas intensidades del azul de Prusia y del carmín de garanza. La intensidad de la fila superior es demasiado clara, mientras que la otra resulta excesivamente oscura. Los tres tonos de la fila inferior corresponden a los colores primarios cian, magenta y amarillo.

Fig. 40. Mezclas entre colores primarios con el respectivo color secundario resultante. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha: cian y amarillo producen ver-

de; magenta y amarillo generan rojo; cian y magenta provocan azul intenso.

Fig. 41. Colores primarios y secundarios tal como se comercializan en tubos de pintura al óleo.

Fig. 42. El círculo cromático con los tres colores primarios (P), los tres secundarios (S) y los seis terciarios (T).



gina ante-
de Prusia,
n y carmín
los tres co-
ios.

38. Grada-
sidades de
al óleo azul
armín de ga-
arillo limón,
claro, por in-
del blanco.

EN

Mezcla de colores primarios pintando a la acuarela

Esto es lo que usted va a necesitar para mezclar colores primarios a la acuarela: papel de acuarela de grano medio, tres godets para contener color, un pincel de marta, un frasco grande con agua clara y los colores de acuarela cremosa en tubo.

Como en el ejercicio de las páginas anteriores, empecemos por obtener los tres colores primarios a partir del azul de Prusia, del carmín de garanza y el amarillo cadmio medio. Ponga una pequeña cantidad de cada uno de estos colores en los godets y... ¿listo?

Veamos, si usted mancha un área del papel con azul de Prusia y extiende progresivamente esa mancha con el pincel aclarado en agua obtendrá un degradado semejante al de la ilustración (fig. 43). ¿Sí? A lo largo de ese degradado el azul se aclara hasta casi confundirse con el blanco del papel; en cierto momento el azul ha tomado una tonalidad como la que aquí se reproduce (fig. 46, BIEN), que es la que corresponde al color primario cian. Ésa es la tonalidad que usted debe conseguir a continuación, añadiendo agua al godet, disolviendo y aclarando el color hasta que adquiera el matiz preciso. Para comprobar que es así vaya verificando con pinceladas sobre la hoja de papel el color que obtiene con cada aportación de agua. Incremente despacio, poco a poco, la cantidad de agua; de lo contrario el tono se aclarará demasiado y tendrá que añadir más color a la mezcla.

Proceda del mismo modo con el carmín de garanza y con el amarillo cadmio medio hasta conseguir el magenta y el amarillo aquí reproducidos (figs. 44 y 45), recordando que, antes de cambiar de color, el pincel debe estar aclarado en agua y limpio.



Figs. 43 a 45. Degradados de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón realizados a la acuarela por adición de agua.

Fig. 46. Distintas entonaciones de azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón obtenidas por adición de agua al color. Sólo las tres inferiores se corresponden con los colores primarios azul cian, magenta y amarillo limón.

En la ilustración se ven los colores de la mezcla de los primarios. Por ejemplo, extendiendo el azul añadiendo agua y aclarando, mezclando a medida que se va aclarando e incrementando la cantidad de color que aquí se ilustra, se va pasando de la acuarela clara a oscura a cada nueva aplicación de pincel. El proceso de aclarado de la mezcla se repite cada una de las veces que se repinta. Finalmente, se repinta sobre los papeles puestos en tubos de acuarela. Esta página muestra cómo aparecen los tres secundarios que yo he reproducido en la figura 47 y sus matices de la figura 48 y 48A, p...

En la ilustración adjunta (fig. 47) puede ver los colores secundarios que resultan de la mezcla por parejas de los colores primarios. Para obtener el rojo, por ejemplo, extienda una mancha de amarillo añadiendo después un poco de carmín, mezclando ambos colores sobre el papel e incrementando —poco a poco— la cantidad de carmín hasta dar con el color que aquí se ilustra. Recuerde que pintando a la acuarela debemos siempre ir de claro a oscuro y que el color se oscurece a cada nueva mezcla. Si su rojo se ha oscurecido demasiado, limpie el pincel y vuelva a probar, aunque estoy seguro de que usted lo conseguirá a la primera. El proceso es el mismo para el resto de las mezclas: si limpia bien el pincel tras cada una de ellas, seguro que le resultará muy sencillo.

Finalmente, me permito llamarle la atención sobre los colores de los círculos superpuestos (fig. 48) y los colores de los tubos de acuarela reproducidos al pie de esta página. Fíjese que en ambas imágenes aparecen los tres colores primarios y los tres secundarios, es decir, los mismos que yo he pintado en las mezclas de la figura 47, y tenga en cuenta los tonos y matices de estos colores en las figuras 48 y 48A, para perfeccionar las mezclas de la figura 47 que usted debe resolver.

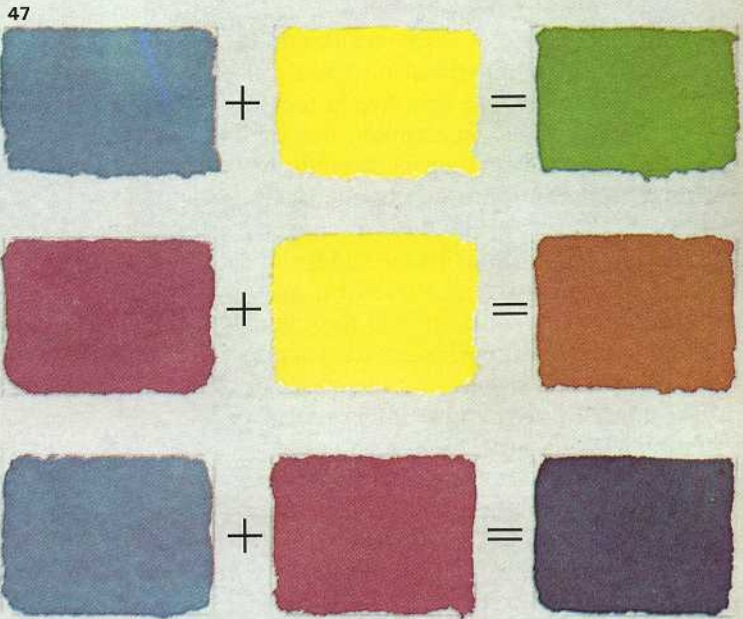
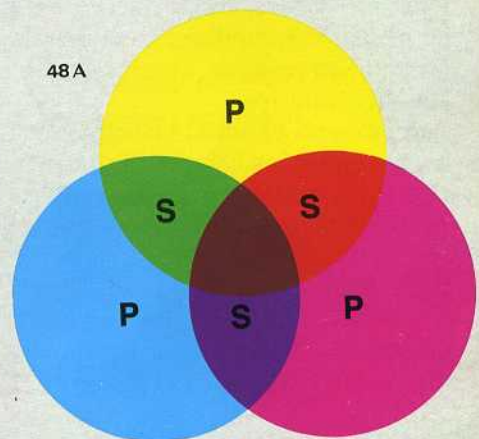


Fig. 47. Mezclas a la acuarela entre colores primarios para obtener los secundarios.

Fig. 48 y 48A. Colores primarios y secundarios en tubos de acuarela cremosa. Como puede comprobar son los mismos colores de los círculos adjuntos, con la superposición de los tres primarios (P) amarillo, azul cian y magenta que, mezclados, proporcionan los tres secundarios (S) rojo, verde y azul intenso.



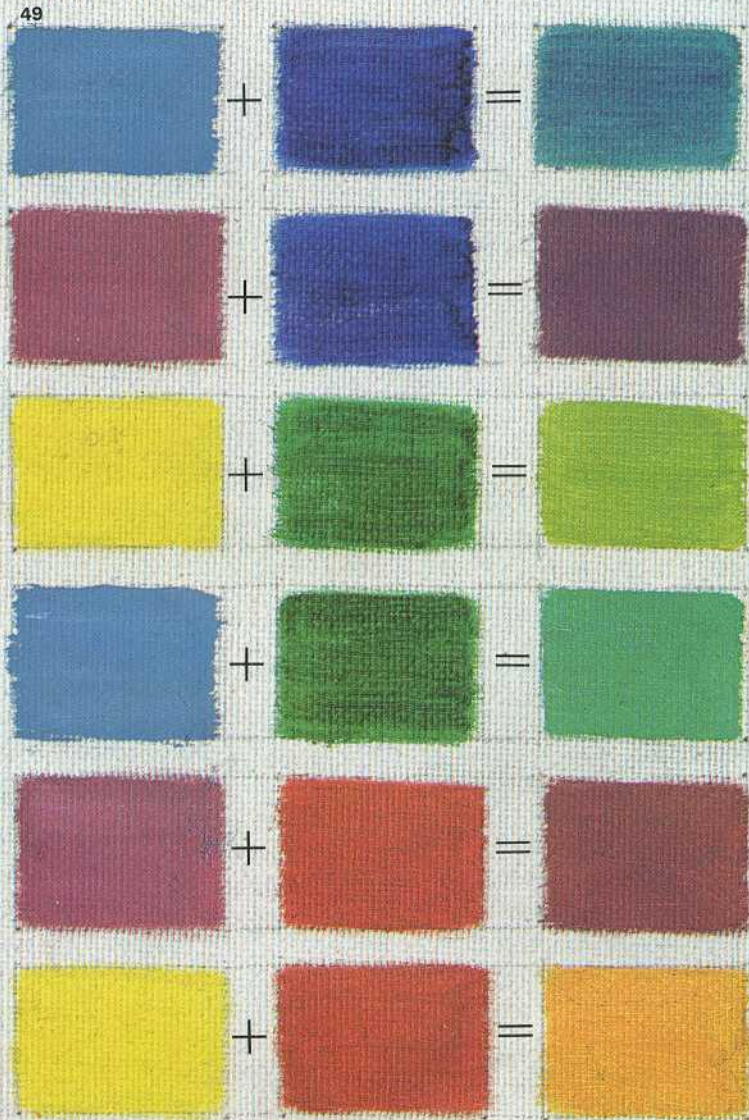
Mezcla de secundarios para lograr terciarios pintando al óleo

Un color terciario es el que resulta de la mezcla de un color primario y un secundario. Esto es lo que nos dice la teoría. Ahora bien, la teoría también nos dice que no siempre de la mezcla de cualquier primario y secundario se obtiene un terciario.

Determinados primarios mezclados con otros secundarios promueven un gris. Sabemos por la teoría que la mezcla de los tres colores primarios entre sí y a partes iguales nos da un gris muy oscuro, casi un negro. Sabemos por la teoría y también por la práctica que un color secundario es igual a la mezcla de dos primarios a partes iguales. De ahí que mezclar ciertos primarios con ciertos secundarios equivalga a mezclar los tres primarios entre sí, es decir, a un gris oscuro. Por lo dicho, y recordando las nociones que se dieron en las páginas de teoría del color, se puede deducir una interesante consecuencia: que las parejas de primario-secundario cuya mezcla es gris son, en realidad, parejas de colores complementarios.

Así, éste será el nuevo principio: con la excepción de los colores complementarios, las mezclas entre los primarios y secundarios promueven los colores terciarios.

En la ruedas de color adjuntas, realizadas al óleo y al pastel (figs. 50 y 51), se ilustran los colores primarios (P), secundarios (S) y terciarios (T).



Usted ya ha obtenido los colores secundarios pintando al óleo con sólo los tres colores primarios más el blanco. Para conseguir los terciarios que se reproducen en estas páginas (fig. 49), sólo tiene que mezclar los secundarios en el orden indicado.

Le recomiendo que antes de empezar elabore una cierta cantidad de colores secundarios pastando la mezcla de primarios más el blanco en su paleta, y que obtenga los terciarios a partir de estos colores; así se ahorrará tener que repetir mezclas diversas para cada color.

Fig. 49. Mezclas al óleo entre colores primarios y secundarios con la correspondiente obtención de los terciarios.



leo

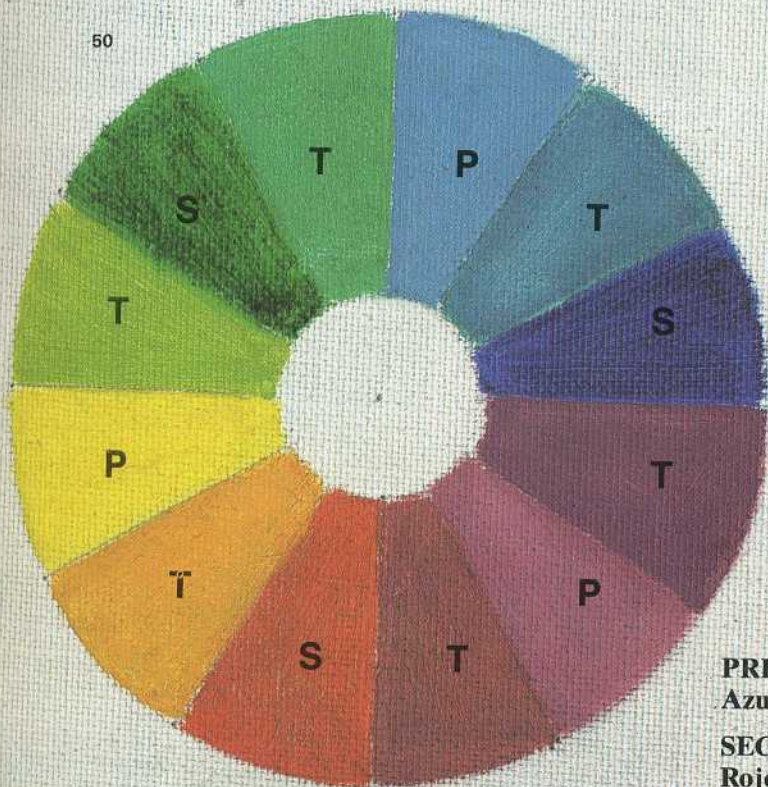
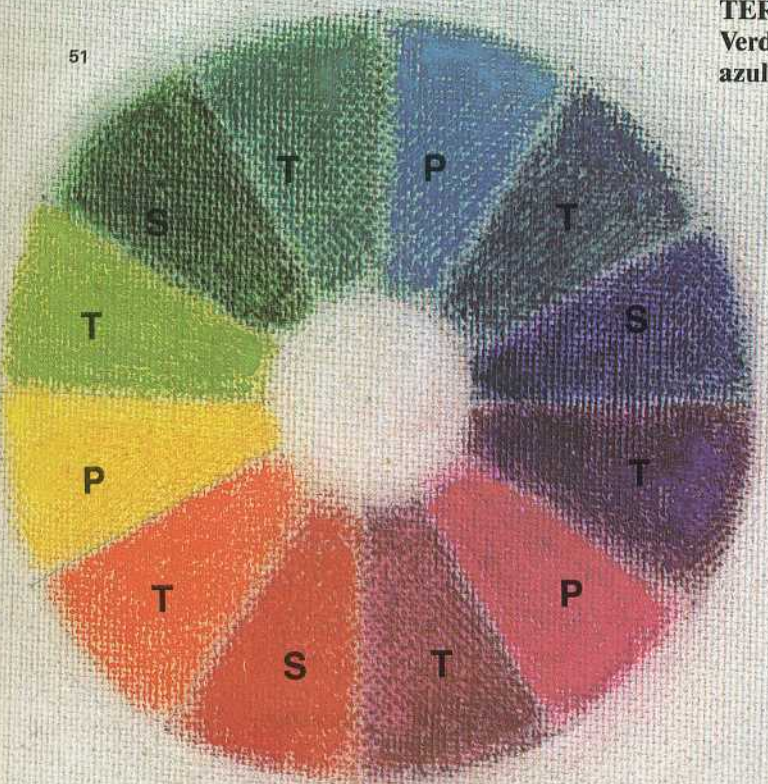


Fig. 50. Círculo cromático integrado por los colores primarios (P), secundarios (S) y terciarios (T), pintado con colores al óleo.

Fig. 51. Círculo cromático realizado con colores al pastel.



- PRIMARIOS (P)**
Azul cian, magenta, amarillo
- SECUNDARIOS (S)**
Rojo, verde; azul intenso
- TERCIARIOS (T)**
Verde-amarillo, verde esmeralda,
azul ultramar, violeta, carmín, naranja

al óleo
marios
n la co-
obten-
arios.

Mezcla de secundarios por parejas pintando a la acuarela

Ya sabe: papel de grano medio, pincel de pelo de marta, recipiente con abundante agua, godets, colores... y papel absorbente.

Proceda del siguiente modo: con uno de los pinceles mezcle sobre el papel un secundario, cuando el tono de la mancha sea el adecuado, añada uno de los colores primarios con el otro pincel hasta obtener el terciario correspondiente a la mezcla. Como ya se ha dicho, no todas las mezclas de secundario-primario funcionan; no funcionan las que oponen colores complementarios: el cian mezclado con el rojo, el magenta mezclado con el verde y el amarillo mezclado con el azul intenso.

Si estudia la tabla de mezclas adjunta (fig. 52), echará en falta las tres mezclas citadas. Usted puede ensayar tales mezclas y descubrir que no proporcionan un color terciario sino un gris oscuro.

Recuerde ir siempre de claro a oscuro, empezando a mezclar por el color más claro añadiendo después el más oscuro. Por ejemplo, en la mezcla amarillo-verde, se trata que usted añada verde al amarillo, y no al revés. Sólo mediante esta manera de hacer podrá controlar las mezclas.

Una vez obtenidos los terciarios, usted ya está en condiciones de realizar un círculo cromático como el de la página contigua (fig. 53), situando los colores primarios, secundarios y terciarios en el orden que se indica.

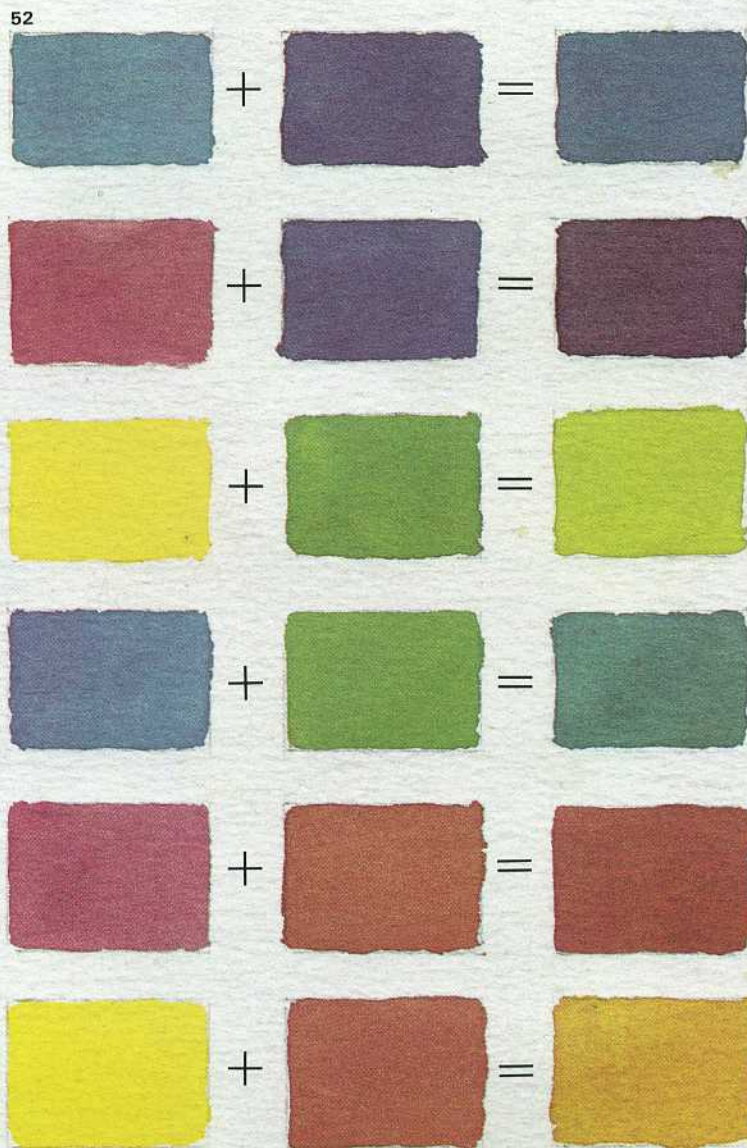
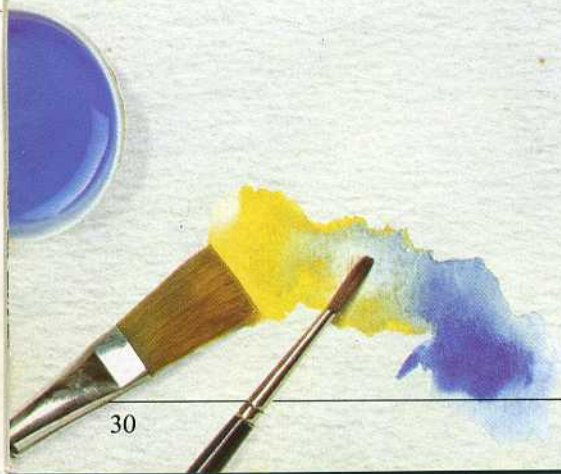


Fig. 52. Mezclas a la acuarela entre colores primarios y secundarios con obtención de los terciarios.



53

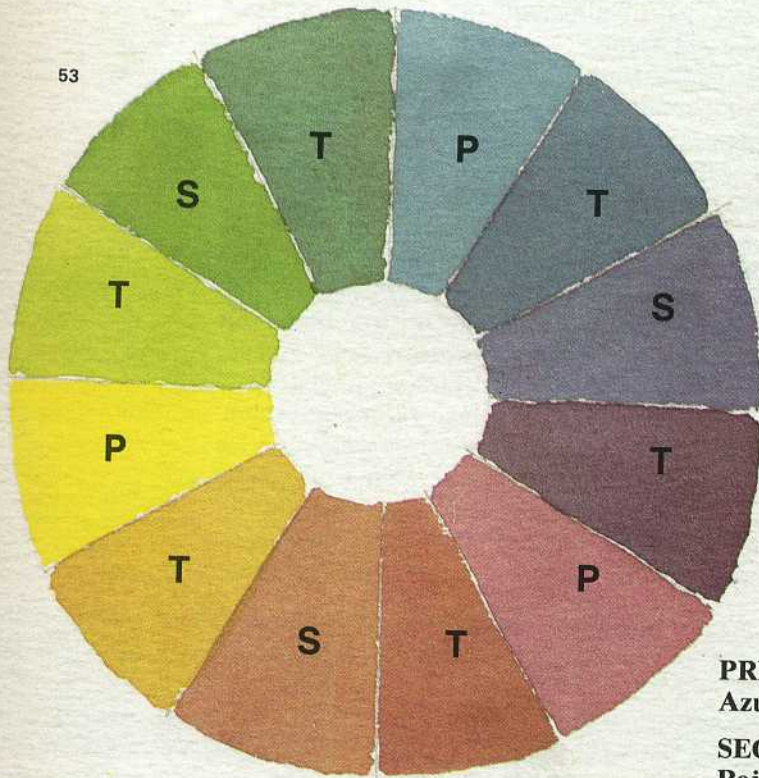
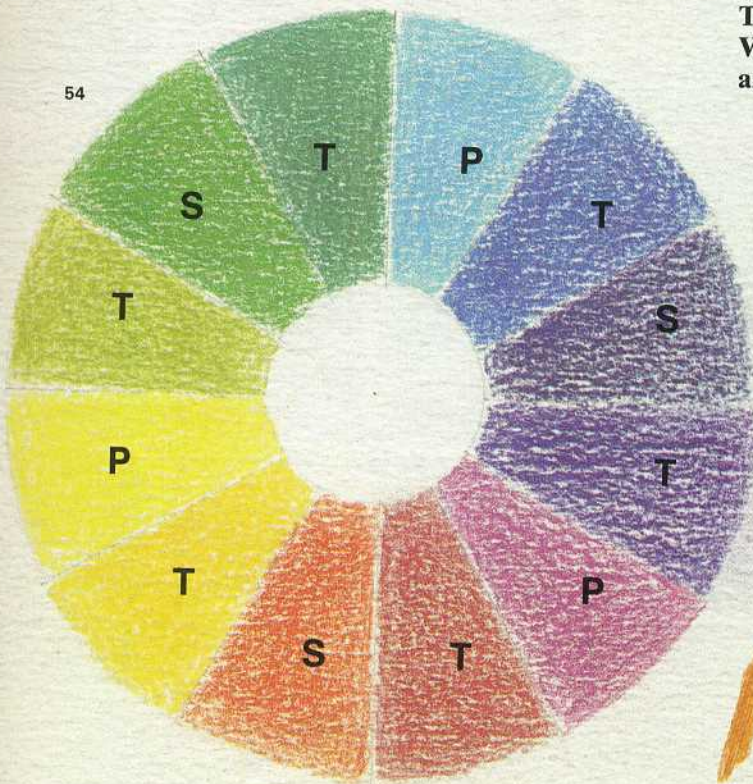


Fig. 53. Círculo cromático realizado a la acuarela.

Fig. 54. Círculo cromático realizado pintando con lápices de color.

54



PRIMARIOS (P)

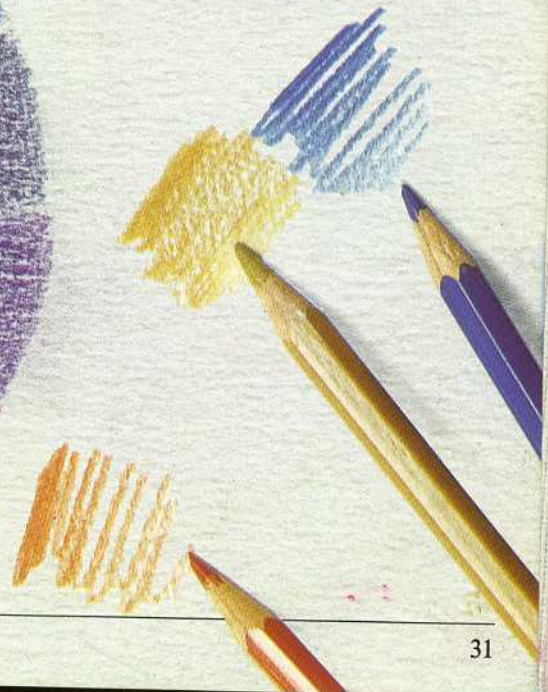
Azul cian, magenta, amarillo

SECUNDARIOS (S)

Rojo, verde; azul intenso

TERCIARIOS (T)

Verde-amarillo, verde esmeralda, azul ultramar, violeta, carmín, naranja



Mezcla de primarios, secundarios y terciarios con blanco pintando al óleo

Una de las expresiones más habituales dentro de la práctica de la pintura y, en particular, de la mezcla de colores es el de la «intensidad del color». Si alguien dice que tal tono es más intenso que tal otro, todos entendemos que se están comparando dos coloraciones y juzgando una de ellas más llamativa que la otra.

Éste puede ser el caso de un rojo bermellón con respecto a un verde oliva (de tendencia un tanto rojiza, grisácea); el primero siempre llamará más la atención que el segundo. Estas diferencias se aprecian al comparar los distintos colores, aunque no siempre podamos decidirnos con tanta convicción; por ejemplo, si comparamos ese bermellón con un verde esmeralda claro (brillante y luminoso), dudáramos antes de re-

solver cuál de ellos es el más intenso, y probablemente nos decidiéramos por el verde.

Cada uno de los colores del círculo cromático posee su propia intensidad; ésta puede ser mayor o menor en relación al resto de los colores y tiene que ver con otro factor de suma importancia: la saturación.

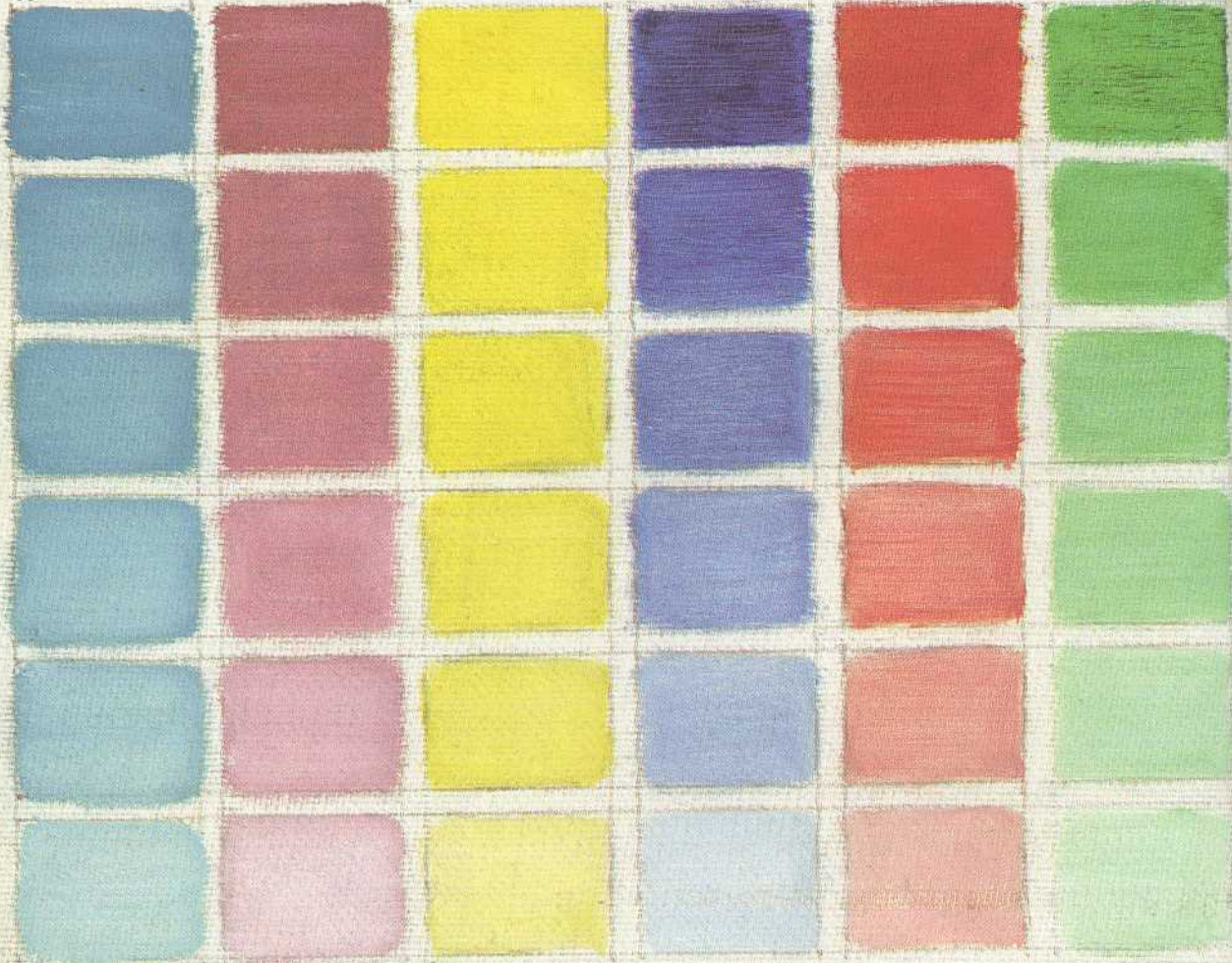
Decimos que un color está saturado cuando ha alcanzado su intensidad máxima, su mayor pureza. En el lenguaje coloquial se suele expresar como «un color tal como sale del tubo», libre de mezclas. Según lo dicho, al comparar intensidades podemos estar comparando, en realidad, saturaciones: un azul celeste junto a un azul cobalto son, más que dos colores, dos saturaciones distintas de un mismo color (en el supuesto que ese ce-

leste proceda de el blanco). Esa claridad, un azul cobalto bajado, aclarado. Rebajando con los colores más ricos de riqueza de saturación para cada inmensa cantidad. Las posibles gr... aclarando un... igualmente exte... Así, el verde o... sucesivamente... poca «persona... cambio, empal... cer al poco que... saturación.

En estas páginas... rie ordenada de

Fig. 55. Degradados hacia el blanco, pintando al óleo, de los colores primarios y secundarios.

55



56

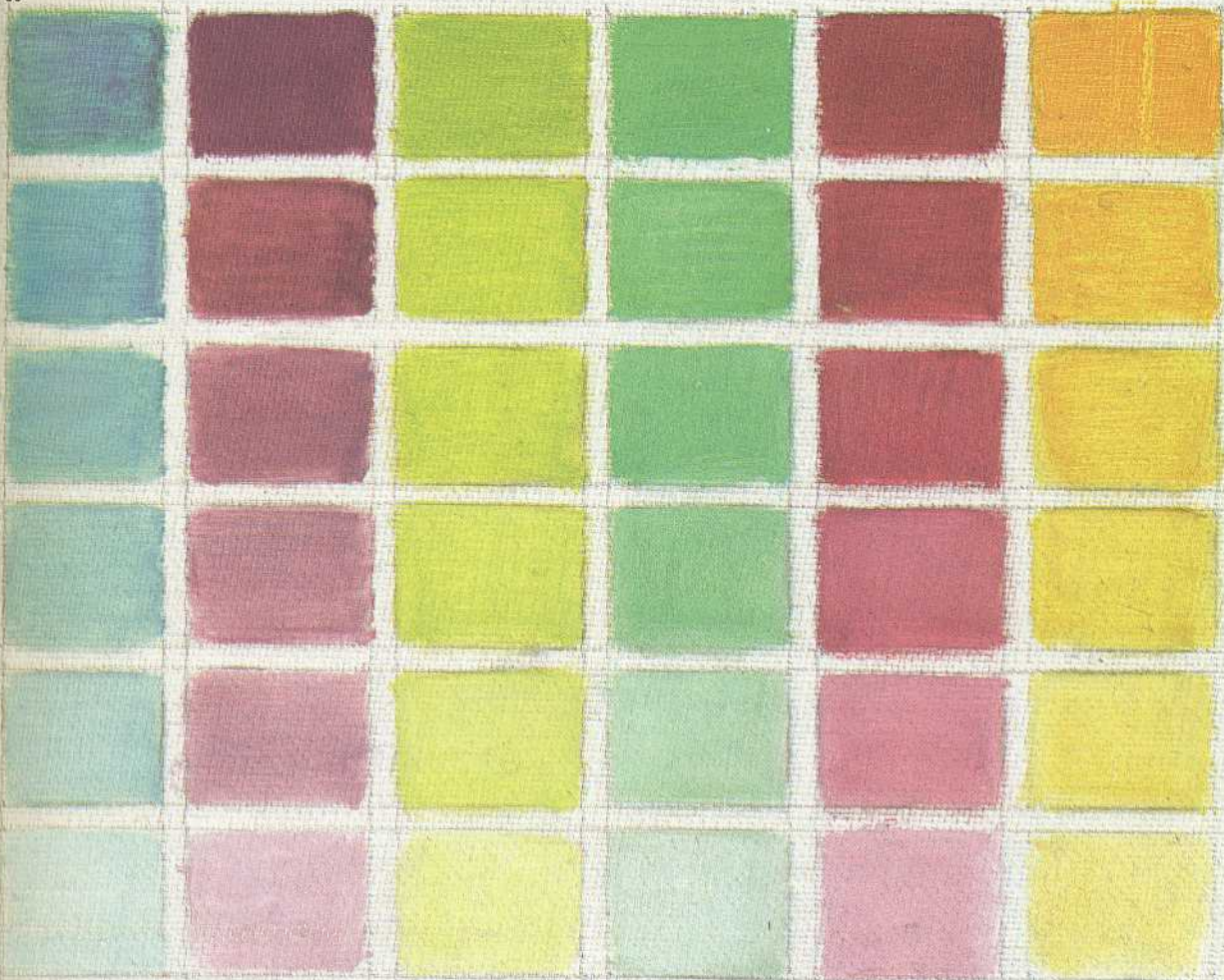
este proceda de la mezcla del cobalto con el blanco). Ese azul celeste es, en realidad, un azul cobalto «des-saturado», rebajado, aclarado con blanco.

Rebajando con blanco la saturación de los colores multiplicamos las posibilidades de riqueza cromática y de armonización para cada color hasta obtener una inmensa cantidad de gamas cromáticas. Las posibles gradaciones que se obtienen aclarando un color con blanco no son igualmente extensas para todos los tonos. Así, el verde o el azul pueden aclararse sucesivamente perdiendo relativamente poca «personalidad». El amarillo, en cambio, empalidece hasta casi desaparecer al poco que empezamos a rebajar su saturación.

En estas páginas usted puede ver la serie ordenada de colores primarios, secun-

darios y terciarios desarrollada pintando al óleo, en cinco gradaciones de saturación decreciente para cada color. Para la realización de este ejercicio usted debe mezclar con blanco cada uno de los colores, asegurándose en cada una de las mezclas que los resultados son similares a los que aquí se ilustran, sin que se den «saltos» (cambios bruscos de saturación) entre color y color.

Fig. 56. Degradados hacia el blanco, pintando al óleo, de los colores terciarios.



Mezcla de primarios, secundarios y terciarios con negro pintando al óleo

En las páginas anteriores usted ha podido comprobar la gran cantidad de matices y tonalidades que nacen de la mezcla de los colores primarios, secundarios y terciarios con blanco.

Hablábamos de estos matices dentro del concepto de saturación, un factor que establece una serie de tonalidades distintas para cada color.

Pero las posibles tonalidades no se limitan sólo a los tonos progresivamente más claros sino también a los progresivamente más oscuros. La mezcla de un color cualquiera con negro produce una pérdida de luminosidad, un oscurecimiento que altera su tono particular virándolo hacia entonaciones distintas. Éste es el caso del amarillo que, mezclado con negro vira hacia el verde, o del rojo, que vira al tierra. Por tanto, no es éste sólo un enri-

quecimiento cuantitativo, de cantidad de colores, sino también cualitativo, de diversidad.

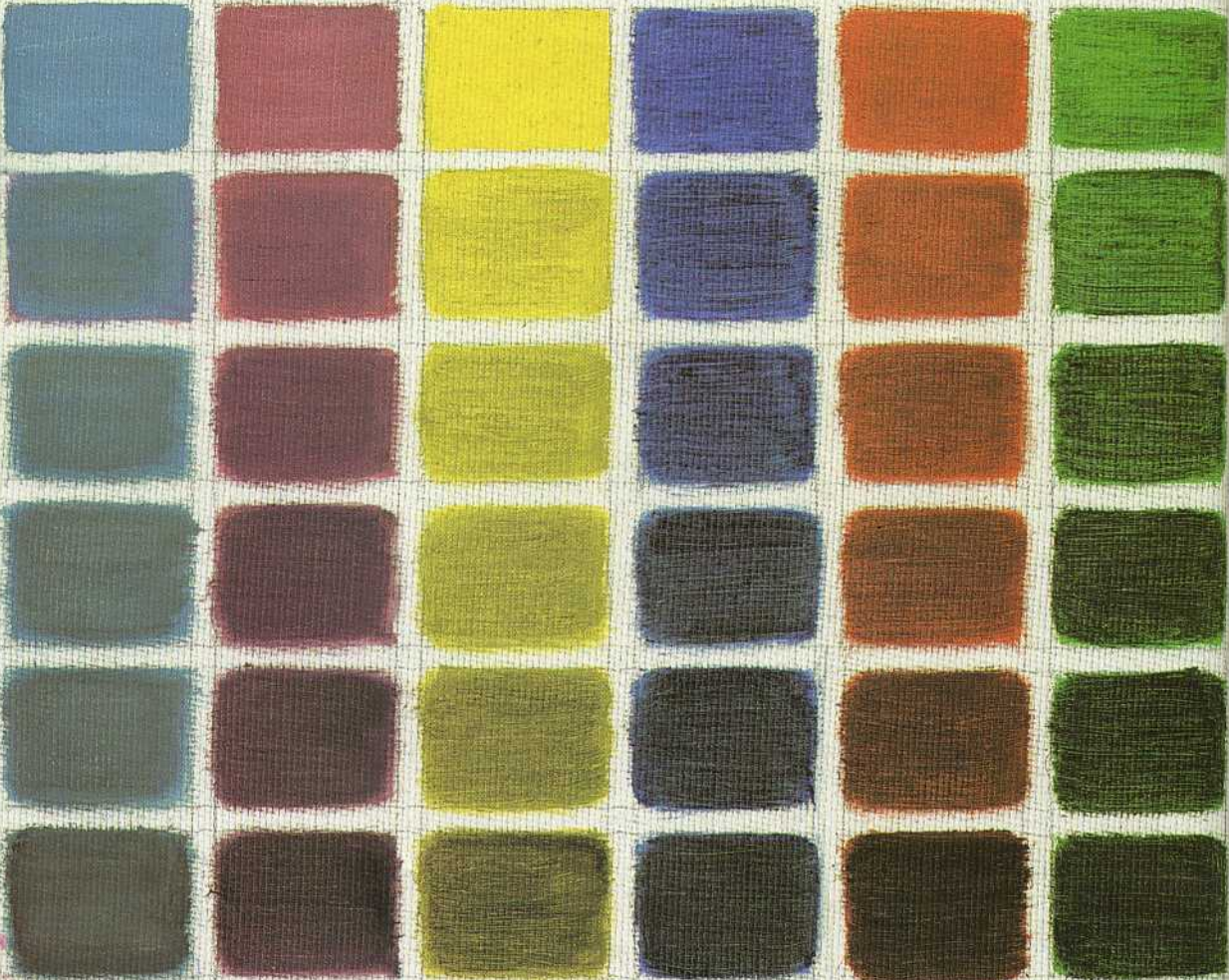
La serie de colores que ilustran estas páginas ha sido obtenida mezclando con negro cada uno de los colores al óleo primarios, secundarios y terciarios. Como en el caso de la mezcla con blanco, se presentan aquí cinco gradaciones para cada color.

Aunque bastante laborioso, este ejercicio es realmente útil para adquirir conciencia positiva de las posibilidades tonales que poseen los colores más allá de los tonos primarios, secundarios y terciarios; unas posibilidades tonales que en pintura artística cuentan tanto o más que el conocimiento de los colores básicos. Para su realización, usted puede optar por pastar primero en su paleta cantida-

des de los tres
darios, y trab
realizar las c
do color por
desde el prin
tima posibil
da y aparato
de que usted
tamente nece
Procure ir añ
ñan cantidad
más posible
aquí de man
te continua y

Fig. 57. Degradados hacia el negro, pintando al óleo, de los colores primarios y secundarios.

57



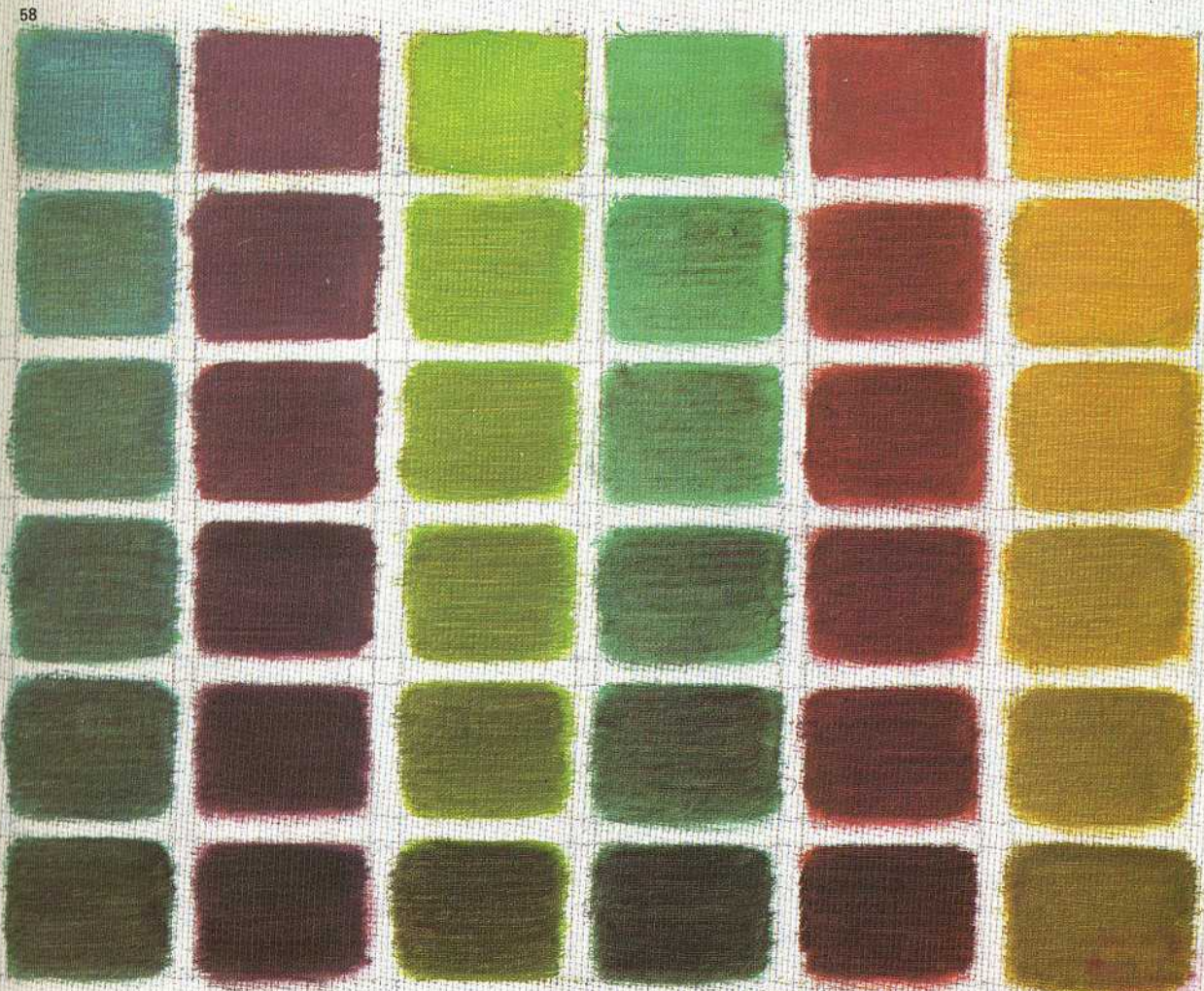
58



des de los tres colores primarios y secundarios, y trabajar a partir de ellas, o bien realizar las cinco gradaciones trabajando color por color, iniciando las mezclas desde el principio en cada caso. Esta última posibilidad resulta menos incómoda y aparatosa, con la ventaja añadida de que usted sólo emplea el color estrictamente necesario para cada mezcla.

Procure ir añadiendo el negro en pequeñas cantidades con el fin de ceñirse lo más posible a los tonos reproducidos aquí de manera que su gradación resulte continua y proporcionada.

Fig. 58. Degradados hacia el negro, pintando al óleo, de los colores terciarios.



Mezclas a la acuarela de primarios, secundarios y terciarios, aclarados y oscurecidos con blanco y negro



Lo dicho al respecto de las mezclas de colores secundarios a la acuarela vale para este ejercicio. Se trata aquí, en primer lugar, de obtener, partiendo de los colores primarios azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón, los secundarios azul intenso, verde y rojo; partir de estos colores, degradar hacia el blanco y oscurecer hacia el negro cada uno de ellos.

En las mezclas de esta página (figs. 59 y 60), los colores primarios ocupan las tres primeras columnas y los secundarios, las tres siguientes. Fíjese bien en la progresión de los degradados (en cuatro fases) e intente realizarlos buscando —por adición de agua en uno y de negro en el otro— las mismas intensidades de color en cada una de las gradaciones. Como continuación del ejercicio de la

Figs. 59 y 60. Degradados hacia el blanco (fig. 59) y el negro (fig. 60) de los colores primarios y secundarios a la acuarela.

página anterior (figs. 61 y 62) gama hacia el blanco. De izquierda a derecha responde a los siguientes: azul de Prusia, carmín de garanza, amarillo limón; verde de esmeralda; magenta. Procure, como

OS,

61



62



página anterior, se ilustran aquí (figs. 61 y 62) gamas de los colores terciarios hacia el blanco y el negro.

De izquierda a derecha, cada terciario corresponde a cada una de las mezclas siguientes: azul de Prusia y azul intenso; carmín de garanza y azul intenso; amarillo limón y verde; azul de Prusia y verde; magenta y rojo; y amarillo y rojo. Procure, como en las gradaciones ante-

riores, imitar estas progresiones hacia el blanco y el negro sin crear «saltos» bruscos de tono.

Figs. 61 y 62. Degradados hacia el blanco (fig. 61) y el negro (fig. 62) de los colores terciarios pintando a la acuarela.

Cómo componer el color negro... sin negro

Un negro no es cualquier negro, ya que puede tender hacia carmín, pardo, azul, hacia el verde... La elección de una de estas tendencias viene determinada por la entonación general del cuadro, por la gama cromática que en él domina. En general, podemos afirmar que existen tres tipos de negro: el neutro, el cálido y el frío.

Al pie de la presente página se indican los colores que intervienen en la composición de cada uno de estos negros. El negro neutro se obtiene de la mezcla de tierra sombra, carmín de garanza y verde esmeralda a partes iguales (fig. 63). Carmín y verde esmeralda: colores complementarios que, mezclados, producen un gris neutro; oscurecidos con tierra sombra tostada, el color «fabricante» de grises y «oscurecedor» por excelencia, proporcionan un negro casi perfecto en el tono, pero más rico, denso y sustan-

cioso que el negro marfil típico de los colores al óleo.

El negro cálido se consigue reduciendo la intervención del verde esmeralda a la mitad (fig. 64). El resultado es un negro de tendencia rojiza profunda y cálida. Sustituyendo el carmín por el azul de Prusia y manteniendo la proporción de verde esmeralda a la mitad (fig. 65), se logra un negro de tendencia azul, frío y aterciopelado.

Para comprobar la tendencia de estos negros, usted deberá aclarar cada uno de ellos con blanco como se indica en la ilustración de la página siguiente (figs. 68A a 70A). En los grises resultantes podrá apreciar hasta qué punto es cálido, frío o neutro el color que obtengamos. En caso de que el gris muestre una tendencia distinta a la buscada, tendrá que incrementar o disminuir la proporción de alguno de los componentes de la mezcla.

Fig. 63. Obtención de un negro neutro mediante la mezcla de tierra sombra, carmín de garanza y verde esmeralda a partes iguales.

Fig. 64. Obtención de un negro cálido por la mezcla de tierra sombra, carmín de garanza y media parte de verde esmeralda.

Fig. 65. Obtención de un negro frío por la mezcla de tierra sombra, azul de Prusia y media parte de verde esmeralda.

Fig. 66. José M. Parramón, *Plaza Nueva*. Colección particular.

Fig. 66A. Ésta es la ampliación del fragmento recuadrado en la pintura adjunta (fig. 66). El negro está compuesto a partir de la mezcla de colores cálidos.

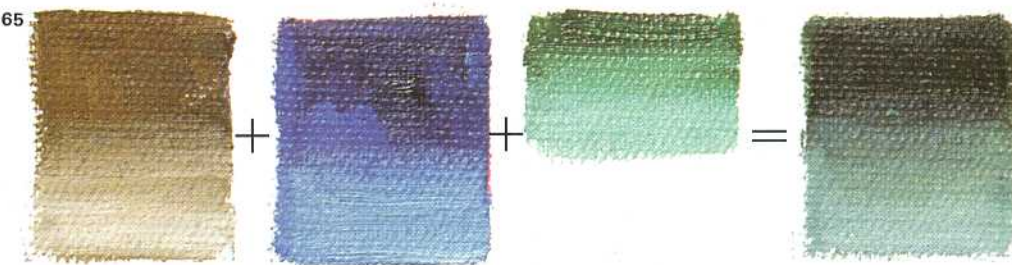
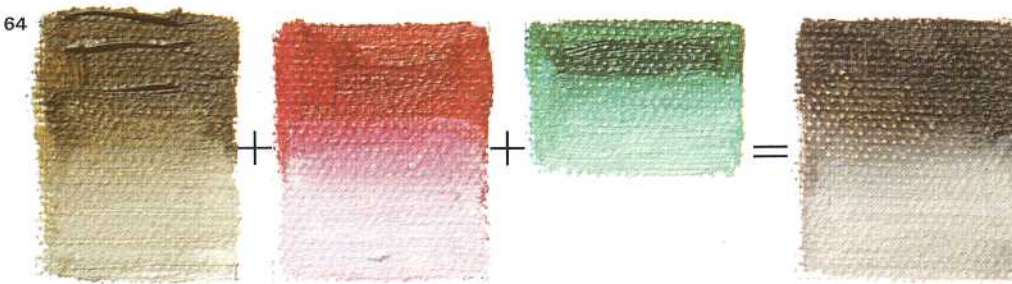
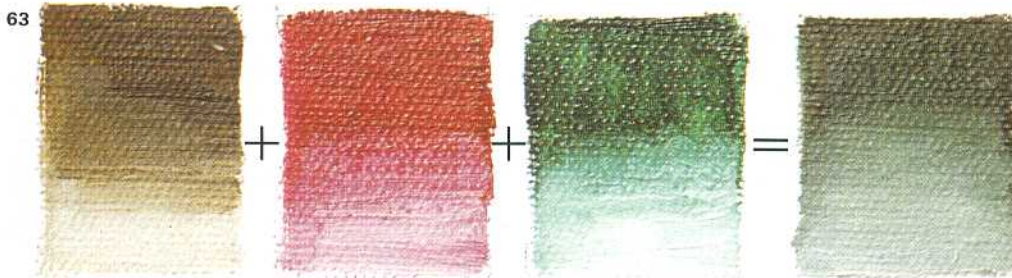
Fig. 67. José M. Parramón, *Paisaje del Montseny*. Colección particular.

Fig. 67A. Ampliación del fragmento recuadrado en la pintura adjunta (fig. 67) en la que aparece un negro de tendencia fría.

Figs. 68 y 68A. Composición y agrisado de un negro neutro.

Figs. 69 y 69A. Composición y agrisado de un negro cálido.

Figs. 70 y 70A. Composición y agrisado de un negro frío.



66



67



68



69



70



66



66 A



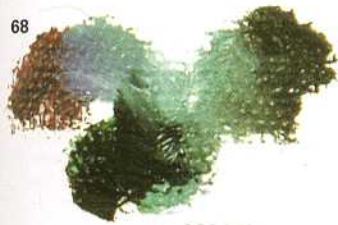
67



67 A



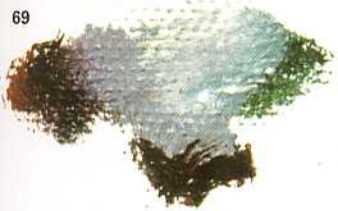
68



68 A



69



69 A



70



70 A



Colores utilizados habitualmente por el profesional

Ningún artista se limita a trabajar exclusivamente con los tres colores primarios. De ser así, la obtención de los tonos complicaría de forma extraordinaria las mezclas. Para conseguir un color tan usado por el profesional como el ocre amarillo, por ejemplo, habría que mezclar el azul y el amarillo en proporciones desiguales, añadiendo después púrpura, componiendo y recomponiendo, agregando un poco de blanco a la mezcla que se ha logrado... En fin, cada uno de esos colores no primarios tiene realmente una tendencia de color muy particular, de cierta complicación si debe imitarse con la mezcla de los primarios. Hay que contar, por lo tanto, con un surtido variado de colores.

Si usted entra en una tienda especializada en material de Bellas Artes y solicita cartas de colores al óleo o a la acuarela de alguna de las grandes marcas comerciales, podrá sorprenderse al comprobar los extensísimos surtidos que se le ofrecen. Algunas cartas proporcionan un muestrario de más de doscientos colores distintos, que incluyen más de quince amarillos, veintitantos rojos y naranjas, casi cuarenta azules y verdes...

¿Quién usa tantos colores? Nadie, por supuesto. Y no sólo por lo aparatoso e incómodo de manejar tal cantidad de colores, sino porque todo el mundo quiere pintar con sus colores, con una paleta personal, seleccionada de acuerdo con sus preferencias.

Hay quien emplea el azul cerúleo en vez del azul cobalto o quien añade un naranja a los amarillos, o un verde vejiga para ensuciar los matices verdes, o un verde cobalto para «crear transparencias»... En algo están de acuerdo casi todos los profesionales: en el número de colores. En pintura al óleo, no más de doce (más blanco y negro). Trabajando con acuarela, las cajas-paleta condicionan la cantidad; las más completas incluyen veinticuatro colores incluido el negro, pero no hacen falta tantos. Las cajas-paleta con tubos de acuarela cremosa —la más utilizada por el profesional—, contienen tan sólo doce colores.

En los recuadros adjuntos, le sugiero una relación de colores para pintar a la acuarela y al óleo que considero completa y adecuada a los usos habituales del profesional, teniendo en cuenta que colores a la acuarela como el verde Hooker, el azul cerúleo o el pardo Van Dick son también empleados por muchos artistas.

COLORES AL ÓLEO UTILIZADOS HABITUALMENTE

1. Blanco de titanio
2. Amarillo cadmio limón
3. Amarillo cadmio medio
 4. Ocre amarillo
5. Tierra siena tostada
6. Tierra sombra tostada
 7. Bermellón claro
8. Carmín de garanza oscuro
 9. Verde permanente
 10. Verde esmeralda
 11. Azul cobalto oscuro
 12. Azul ultramar oscuro
 13. Azul de Prusia
 14. Negro marfil

COLORES A LA ACUARELA UTILIZADOS HABITUALMENTE

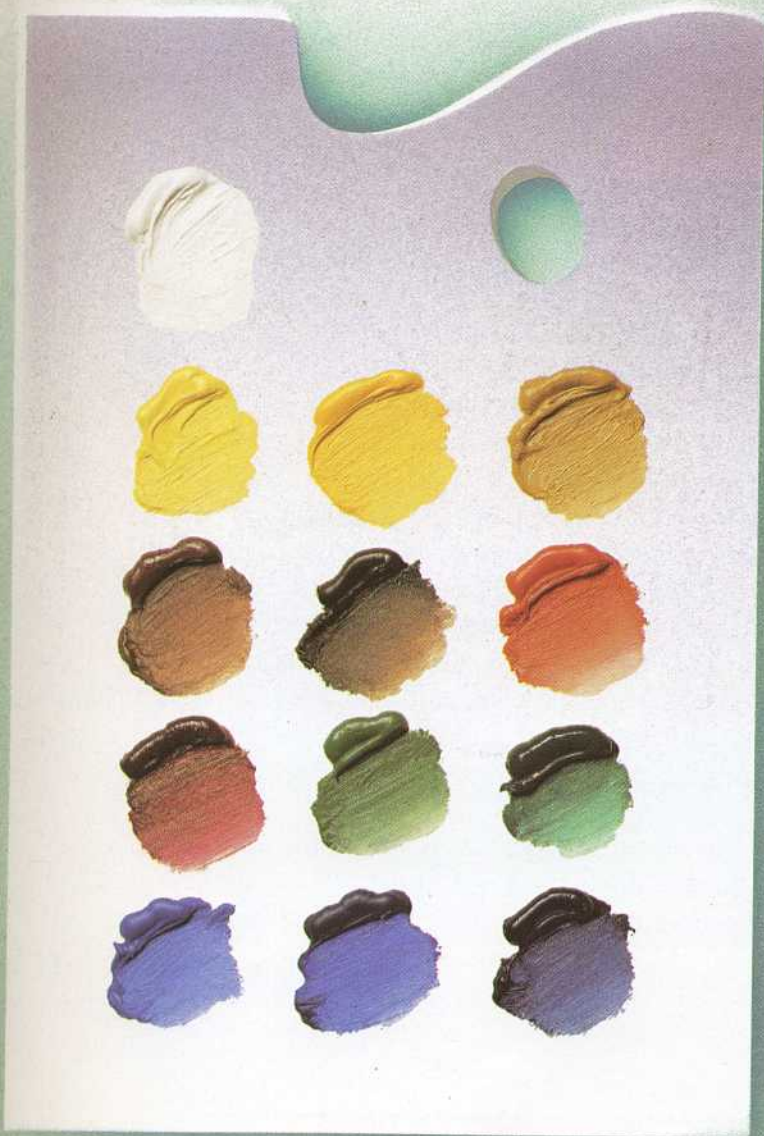
1. Amarillo limón
2. Amarillo oscuro
3. Ocre amarillo
4. Tierra sombra
 5. Sepia
6. Rojo cadmio
7. Carmín de garanza
8. Verde permanente
9. Verde esmeralda
 10. Azul cobalto
 11. Azul ultramar
 12. Azul de Prusia
 13. Gris de Payne
 14. Negro marfil

Fig. 71. Paleta de colores al óleo usados corrientemente por el profesional.

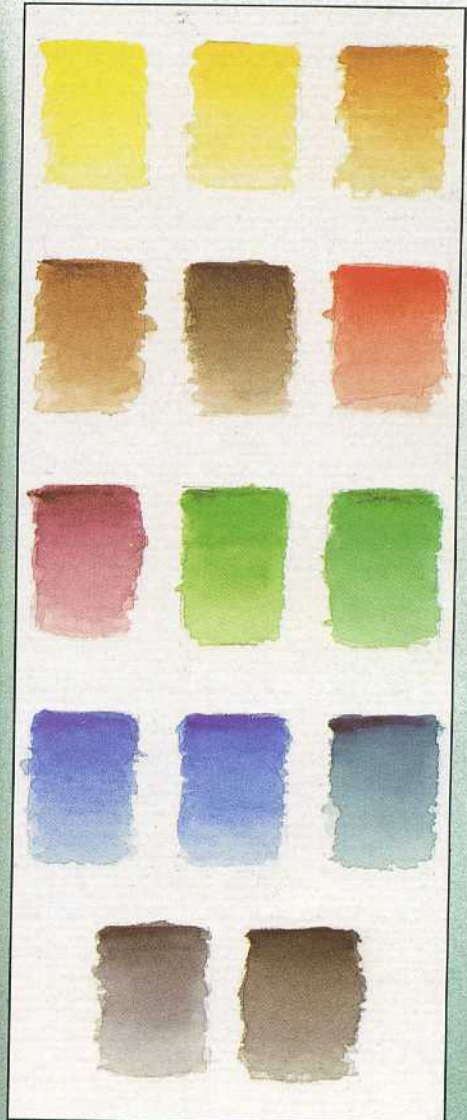
Fig. 72. Colores a la acuarela empleados de un modo habitual por el profesional.

Fig. 73. Para la pintura al pastel conviene disponer de un surtido abundante de colores, tan extenso como sea posible.

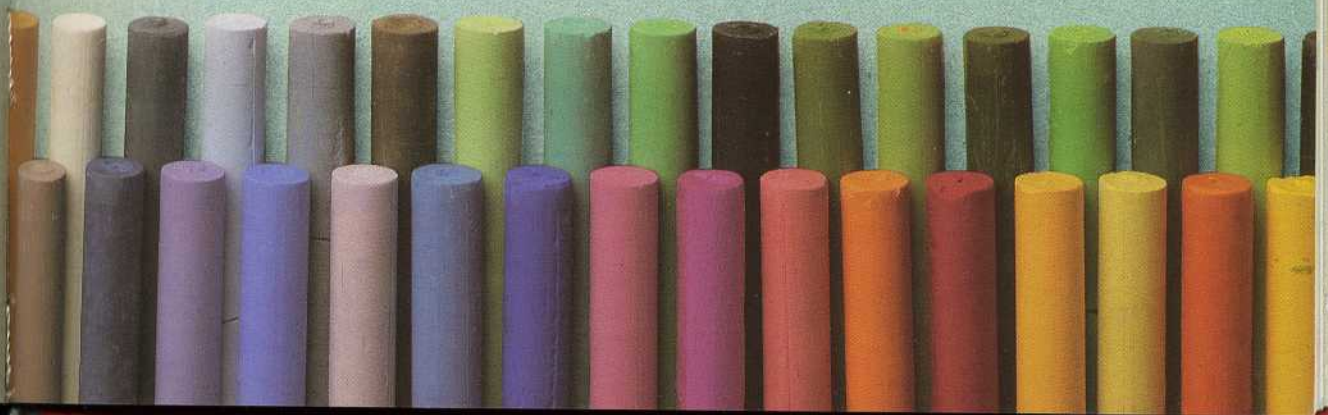
71



72



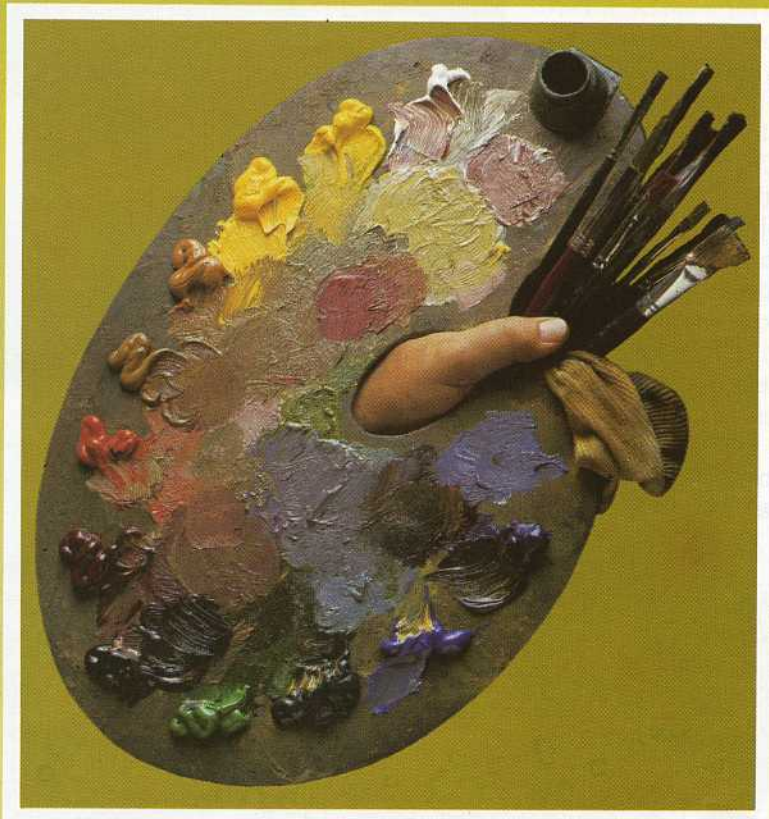
73



Como usted ha podido comprobar, las mezclas hasta ahora realizadas han seguido una progresión metódica, un sistema que casi me atrevería a llamar «infalible» por lo que tiene de preciso en las proporciones utilizadas de cada color. Este tipo de mezclas son importantes por su valor pedagógico, pero los colores verdaderamente pictóricos, mezclados en función de un tema o motivo determinado, los obtiene el artista mediante combinaciones bastante más complejas. Describir cómo mezclan los artistas sus colores, de forma que estas mezclas puedan ser fielmente reproducidas, es una tarea problemática puesto que no cabe dictar proporciones exactas. El sistema adoptado aquí se basa en ensayar, rectificar, ajustar y obtener por fin el matiz preciso de manera idéntica a la utilizada por el profesional; se basa en la práctica.

Le animo a que siga mis indicaciones sin desaliento si el resultado no sale de buenas a primeras: acabará saliendo a poco que insista. No es tan difícil.





74

Mezclando todos
los colores

Cómo mezclar colores

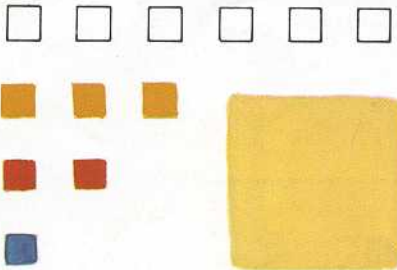
Hasta aquí hemos estudiado y puesto en práctica la mezcla de colores por parejas, obteniendo los primarios, secundarios y terciarios a partir de tres colores y el blanco, algo relativamente fácil. Pero hemos llegado al momento de lograr colores más complejos: el color carne de *La Venus del espejo* de Velázquez (figs. 75 y 77), por ejemplo.

¿Cómo explicarlo? ¿Cómo determinar las cantidades exactas de los colores que intervienen en ese color carne claro, iluminado? Podría hacerse del modo que ilustra el esquema adjunto (fig. 76): representando las proporciones relativas de cada tonalidad por manchas. Pero no resulta útil, en primer lugar, porque si queremos enfriar (por ejemplo) ese color carne habrá que añadir una mínima cantidad de azul. ¿Cómo expresarla? ¿Con una mancha y media? ¿A qué equivale

76

¿CÓMO EXPLICAR LA MEZCLA DE COLORES?

Fig. 76. He aquí un método gráfico para explicar las mezclas de colores. El problema de este sistema reside en que para el pintor es muy difícil, cuando no imposible, calcular cuántas partes de cada color tiene que aplicar.



media mancha? No nos sirve, no funciona.

Le propongo un sistema a primera vista más impreciso, pero que considero mucho más útil en la práctica. Consiste en ilustrar cada una de las mezclas tal como el artista las realiza en su paleta y dictar las proporciones de color en la forma que las considera un profesional: «un poco de éste», «muy poco de aquél», «una pizca del otro», etc., modificando y corri-

75



giendo sobre la marcha, ajustando el tono, acentuando la tendencia, estableciendo finalmente el matiz preciso; en una palabra, ensayando y aprendiendo con la práctica.

Vea en la ilustración adjunta (fig. 78) cómo soluciona el profesional ese color carne claro del cuerpo de la Venus de Velázquez (fig. 77): con la mezcla de blanco y ocre, un poco de amarillo, un poco de carmín, una pizca de azul ultramar... Es así como trabaja el profesional: probando, añadiendo, rectificando, hasta encontrar el color deseado.

Fig. 75. Diego Velázquez (1599-1660), *La Venus del espejo*. National Gallery, Londres.

Fig. 77. (Página siguiente.) Detalle de la ilustración (fig. 75) a partir del cual se explica el método de mezcla de colores al óleo.

Fig. 78. Paleta profesional con las mezclas de colores para lograr el color carne.

77



78



77



45

Mezclas a la acuarela

La acuarela, como usted ya sabe, es un procedimiento transparente; el color nunca llega a cubrir por completo la superficie sobre la que se trabaja. Aplicado sobre el papel en blanco, el color tiende a aclararse por efecto de la transparencia del blanco del papel. Si la base ha sido previamente pintada, el tono superpuesto se verá afectado y dará como resultado un equivalente a la mezcla de ambos colores.

Podría decirse que las acuarelas se mezclan de dos modos: sobre la paleta o godet y, en transparencia, directamente sobre el papel.

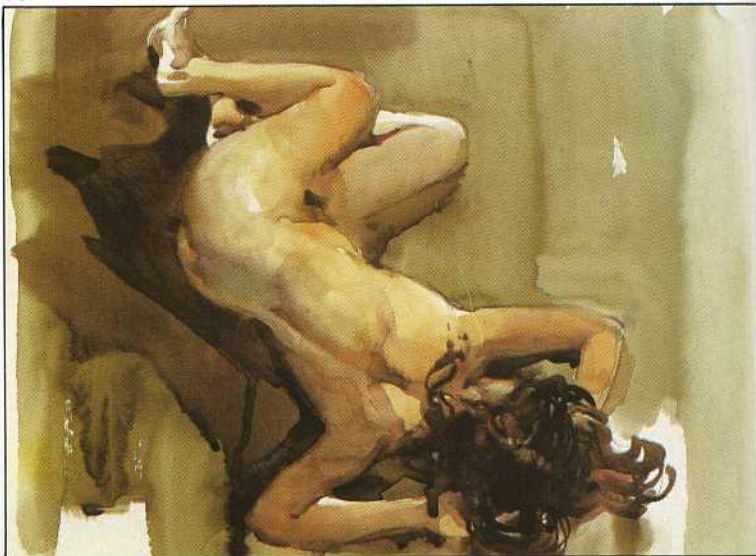
El acuarelista clásico de la Inglaterra del siglo XVIII utilizaba los efectos de transparencia con un refinado virtuosismo técnico. Los profesionales actuales prefieren la técnica directa de color abundante aplicado en extensas aguadas, sin demasiados pormenores. Ambas técnicas son igualmente válidas, aunque la segunda exige una experiencia y conocimiento del oficio mucho mayores.

En la acuarela no se emplea el blanco. Para aclarar los tonos hay que diluirlos en agua. Así, una vez mezclados los colores correspondientes en la paleta, el resultante se podrá aplicar de un modo directo o bien rebajado, aclarado con agua a la intensidad deseada.

Por lo demás, la explicación de la mezcla de colores a la acuarela no varía sustancialmente con respecto a la pintura al óleo. Veámoslo en la práctica a partir de un detalle de la figura de Vicenç Ballestar reproducida en esta página (figs. 79 y 80).

Ballestar utilizó carmín de garanza, ocre amarillo y azul ultramar (fig. 81). El carmín participa en la mezcla en proporción muy superior a la del resto de colores, mientras que la función del azul es «quebrar», agrisar el tono. La entonación general de la espalda se obtiene mediante aguadas superpuestas, en las que domina el carmín en la realización de las zonas oscuras.

79



80



81

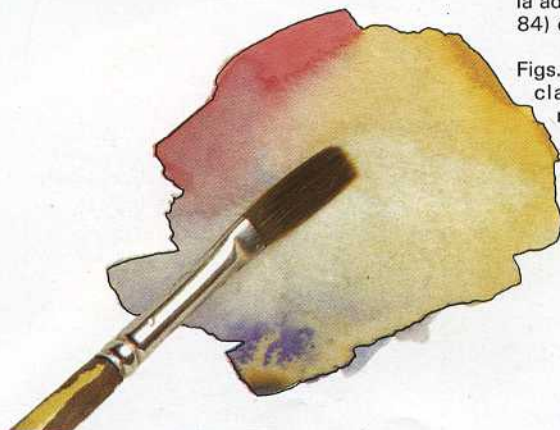


Fig. 79. Vicenç Ballestar, *Desnudo*. Colección particular.

Fig. 80. Detalle de la ilustración anterior (fig. 79).

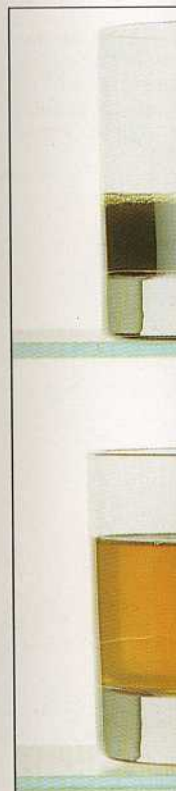
Fig. 81. En la mezcla del color carne para la realización de la espalda de esta figura domina el carmín, al que se añaden pequeñas proporciones de ocre amarillo y azul ultramar.

Fig. 82. El agua modifica el color, manteniendo la brillantez del tono. La leche rebaja el color, agrisándolo.

Figs. 83 a 85. Las modificaciones en el color café (fig. 83) debidas a la adición de agua (fig. 84) o leche (fig. 85).

Figs. 86 a 88. Las mezclas entre complementarios generan grises muy oscuros (fig. 86).

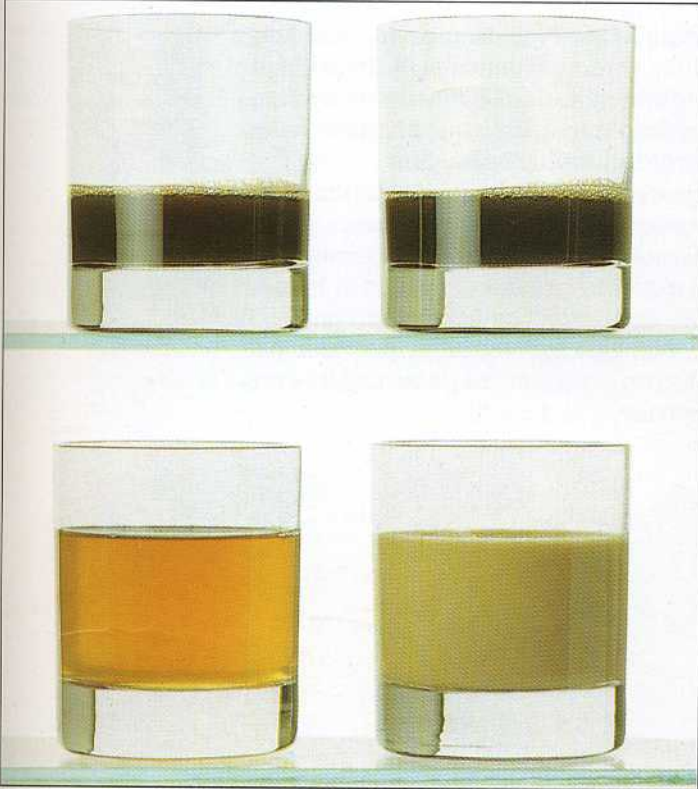
82



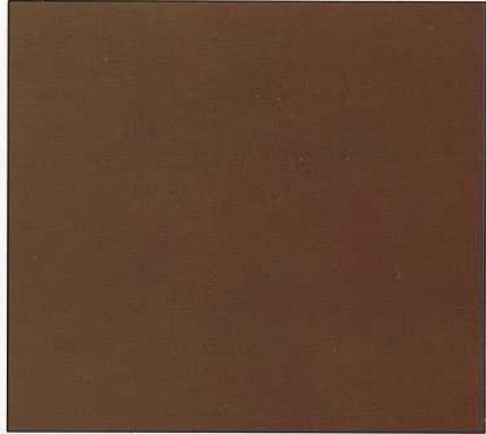
El profesor... con mucha... del óleo consi... Añadir blan... virarlo hacia... Tomando do... cantidad de... en uno de el... podrá ver qu... café haciend... ranja, oro... forma el ton... y agrisado, c... el caso de un... ción del bla... Este factor s... adjuntas (fi... y azul de Pr... rios) condu... curo, casi m... misma mez... el centro) p... binando an... acuarela (m... tintos tonos... incorporad...

La trampa de los grises

82



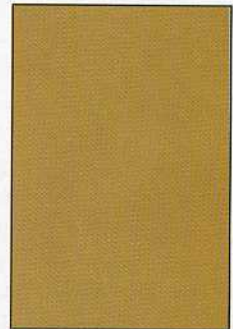
83



84



85



El profesor de arte Emilio Sala escribe con mucha razón: «La mayor dificultad del óleo consiste en escamotear el blanco». Añadir blanco a un color dado supone virarlo hacia el gris.

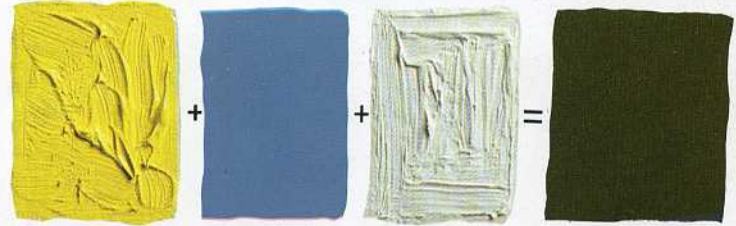
Tomando dos vasos iguales con la misma cantidad de café en ambos, y añadiendo en uno de ellos agua y en el otro leche, podrá ver que el agua aclara el color del café haciendo que se parezca al rojo naranja, oro... Sin embargo, la leche transforma el tono del café en un color cremoso y agrisado, opaco, sin vitalidad, como en el caso de una mala —excesiva— utilización del blanco en la pintura al óleo.

Este factor se ejemplifica en las mezclas adjuntas (figs. 86 a 88). La de amarillo y azul de Prusia (colores complementarios) conduce a un gris pardo muy oscuro, casi negro (imagen superior). La misma mezcla aclarada con blanco (en el centro) produce un gris verdoso. Combinando amarillo y azul de Prusia a la acuarela (mezcla inferior) se obtienen distintos tonos, según la cantidad de agua incorporada en la mezcla.

86



87



88



Primavera al óleo

En algunos admirables paisajes primaverales de Van Gogh aparecen los verdes pero, sobre todo, los rosas y carmines claros, los azules verdosos y los blancos levemente agrisados. Colores fríos, «húmedos» y muy luminosos. Estas obras realmente evocan esa vibración aguda y penetrante del color, esa frescura realmente característica de la primavera. Nuestro artista invitado Vicenç Ballesstar ha elegido un panorama de almendros en flor para ejemplificar el colorido más exaltado de la primavera. El artista ha intentado (con éxito, a nuestro juicio) transcribir la atmósfera fría y muy luminosa de la que hablamos, reduciendo drásticamente la intervención de los colores tierra cálidos en la paleta.

Figura 90. El cielo es húmedo y frío, pero muy claro y brillante, de un azul casi agresivo. He aquí la mezcla: blanco, azul cobalto oscuro y azul turquesa. El cobalto oscuro da un matiz azul neutro que se ve enfriado y aclarado a la vez por el turquesa de tendencia verdosa.

Figura 91. La franja de suelo terroso del

segundo plano se compone de ocre amarillo, verde permanente y amarillo de cadmio naranja. La mezcla da un siena verdoso muy cálido que el artista ha extendido homogéneamente.

Figura 92. La hierba tierna y brillante del primer término se obtiene gracias al amarillo cadmio limón, el verde permanente, el amarillo cadmio naranja y el blanco. Es un color de composición compleja, «vangoghiano», agresivo, pero que permite un gran margen de variación y matización.

Fig. 89. Paisaje al óleo realizado por Vicenç Ballesstar con el fin de ilustrar las mezclas de color correspondientes a la primavera.

Figura 93. Los verdes de los bosques secos, se componen de verde esmeralda y verde permanente. La mezcla de estos dos verdes y un tierra de siena oscura, casi negro, utilizado por el artista, profundiza los tonos de los verdes, los cuales se distribuyen en tonos opacos, de dominancia verde, dados con el verde permanente.

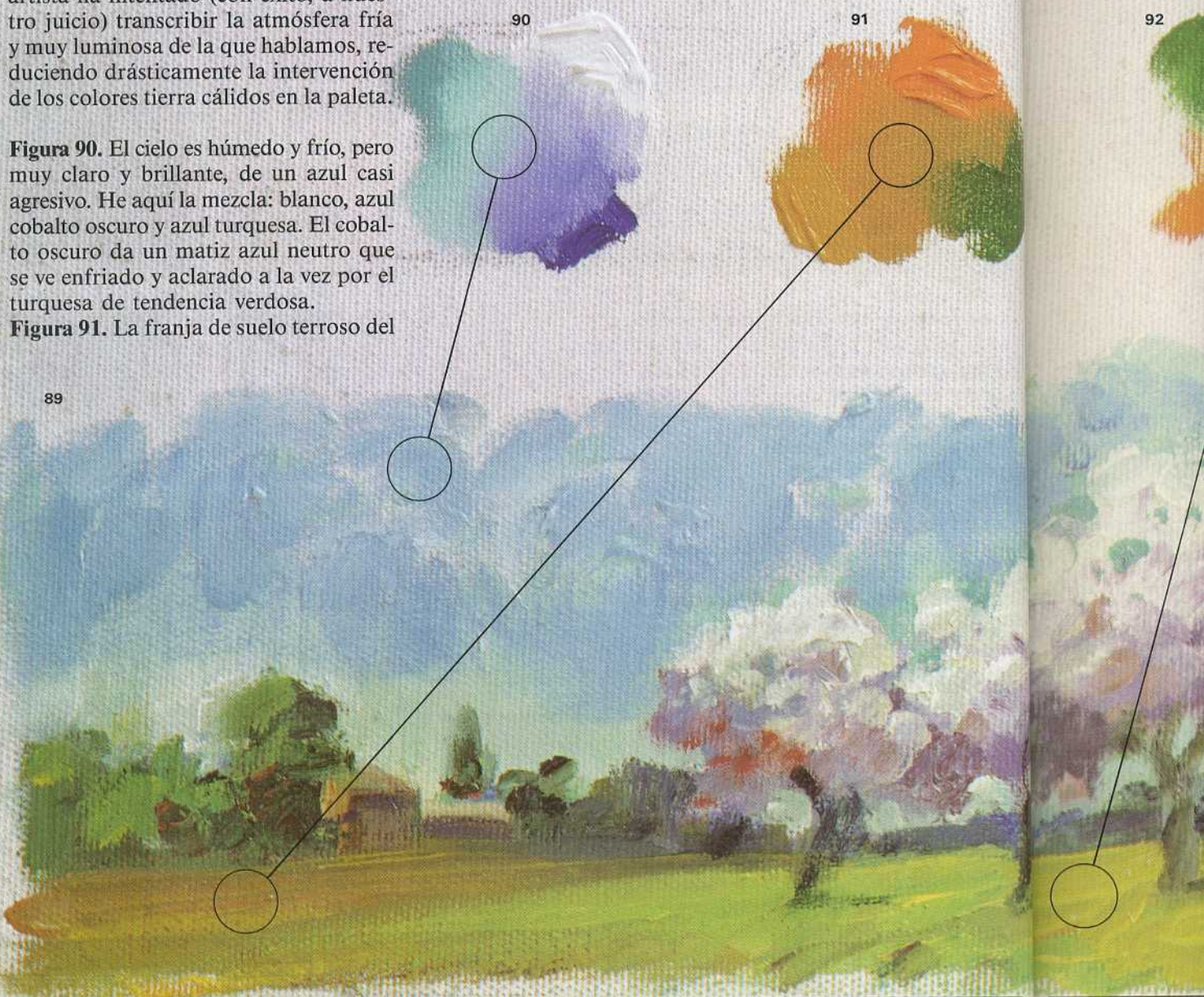
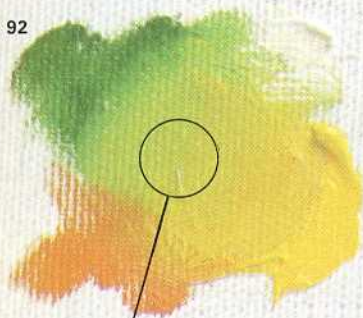


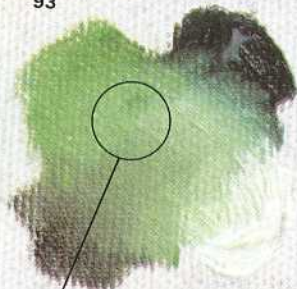
Figura 93. Los verdes más oscuros y densos, los del bosque tras los almendros floridos, se componen de verde permanente, verde esmeralda y pardo Van Dyck. La mezcla de estos tres colores (dos verdes y un tierra de tendencia rojiza, es decir, complementaria) da un tono muy oscuro, casi negro, y frío. Éste es el tono utilizado por el artista para las sombras profundas del follaje alrededor de las cuales se distribuyen verdes sólidos y opacos, de dominante esmeralda, degradados con el verde permanente.

Figura 94. La nota alta y vibrante del paisaje la dan los almendros. La masa floral de estos árboles está compuesta por el blanco, el carmín y el azul turquesa. Basta con que usted empiece a mezclar estos colores en su paleta para que inmediatamente perciba sus posibilidades y su atractivo: los rosas agudos que nacen del carmín y el blanco, y los limpios verdeazulados que permite el turquesa. En las flores dominan los rosas oscurecidos (hacia el malva) por el turquesa y rodeados de una aureola blanca.

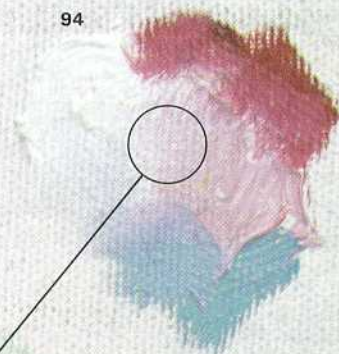
92



93



94



Primavera a la acuarela

En este paisaje de Vicenç Ballestar predominan los colores netos, definidos, aplicados en continuos contrastes de tono que sugieren la claridad de la luz. Éste es el caso de la copa del árbol en primer término contra el fondo uniforme del cielo. Un cielo realizado mediante una generosa aguada de color muy disuelto, aplicado con un pincel de paletina sobre el papel húmedo, de forma que no queden rastros de pinceladas. Sobre esta aplicación de color todavía húmeda, Ballestar ha añadido más azul en la zona del horizonte (tras el caserío) fundiéndolo ligeramente con el resto de la aguada.

Figura 96. El verde dominante de la copa del árbol en primer plano se obtiene de la mezcla de amarillo cadmio medio, verde Hooker (un verde muy apreciado por los acuarelistas), verde permanente y azul cerúleo (un azul

claro ligeramente verdoso). El color resultante es un verde frío, en el que la presencia del amarillo se deja sentir en las partes más claras.

Figura 97. Ocre amarillo, tierra siena tostada y verde vejiga integran el color correspondiente a la colina sobre la que se asientan los árboles en primer término. Es un color terroso, de tendencia ocre-verde, sobre el cual Ballestar ha aplicado pinceladas de verde vejiga muy disueltas en agua con el fin de sugerir la hierba.

Fig. 95. Ballestar eligió un despejado día primaveral para realizar esta acuarela.

Figura 98. El color de azul cerúleo y amarillo cadmio medio resulta en una mancha aquí...
Figura 99. El color del campo se realiza mezclando...
na tostada. El...
do, que el artista...
aguada muy d...

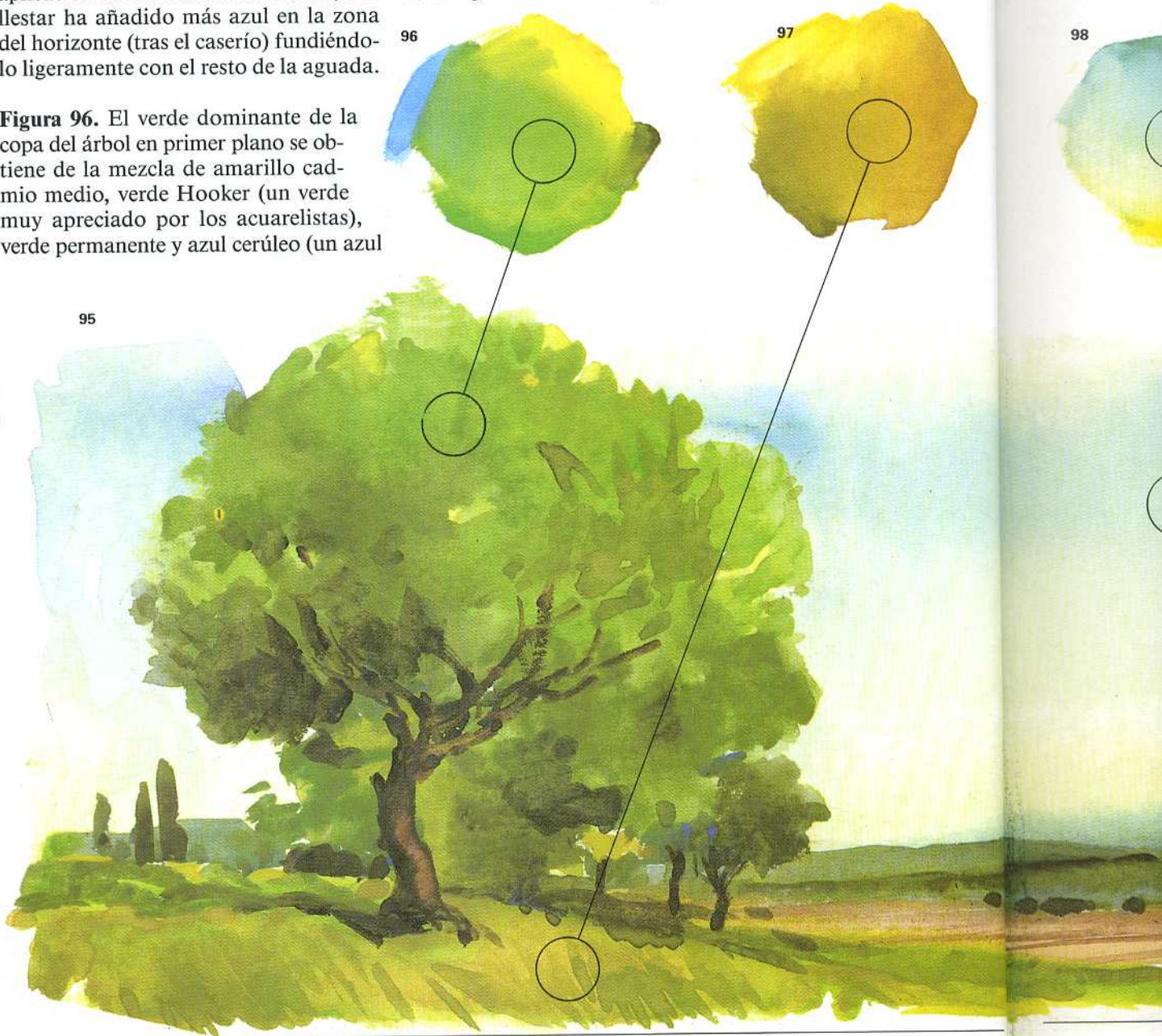


Figura 98. El color del cielo está compuesto de azul cerúleo, azul cobalto y amarillo cadmio medio. La presencia, en la mezcla resultante, de este último color es mucho menos importante de lo que la mancha aquí reproducida da a entender. Figura 99. Ballestar ha obtenido el color del campo arado del término medio mezclando carmín de garanza y tierra sienna tostada. El resultado es un rosa cálido, que el artista ha extendido en una aguada muy diluida, sobre la cual ha tra-

zado pinceladas más oscuras del mismo color —con mayor dominio del carmín— evocando los surcos.

Figura 100. La arboleda que aparece junto al caserío ha sido realizada con un verde compuesto por una cantidad dominante de verde Hooker y una pequeña cantidad de azul ultramar. Ballestar ha extendido primero el color disuelto en agua abundante; sobre esta aplicación, en húmedo, ha intensificado las sombras con el pincel bien cargado.



Cielos y nubes al óleo

Los tres paisajes reproducidos en estas páginas ejemplifican algunas posibilidades de realización de cielos pintando al óleo.

Para su elección, visitamos el estudio de Vicenç Ballestar, comentamos distintas posibilidades con el artista, buscando aquí y allá entre la multitud de lienzos almacenados. Por fin, optamos por tres obras muy distintas, tanto en su forma como en su realización técnica.

La primera de ellas (fig. 101) presenta un paisaje realizado en una gama de colores quebrados. Una gama muy particular, muy poco común en la pintura de paisajes, basada en la contraposición entre colores claros y sombríos, siendo los claros de tendencia cálida y los oscuros de tendencia quebrada. (Vea a este respecto las mezclas de la figura adjunta 101A.)

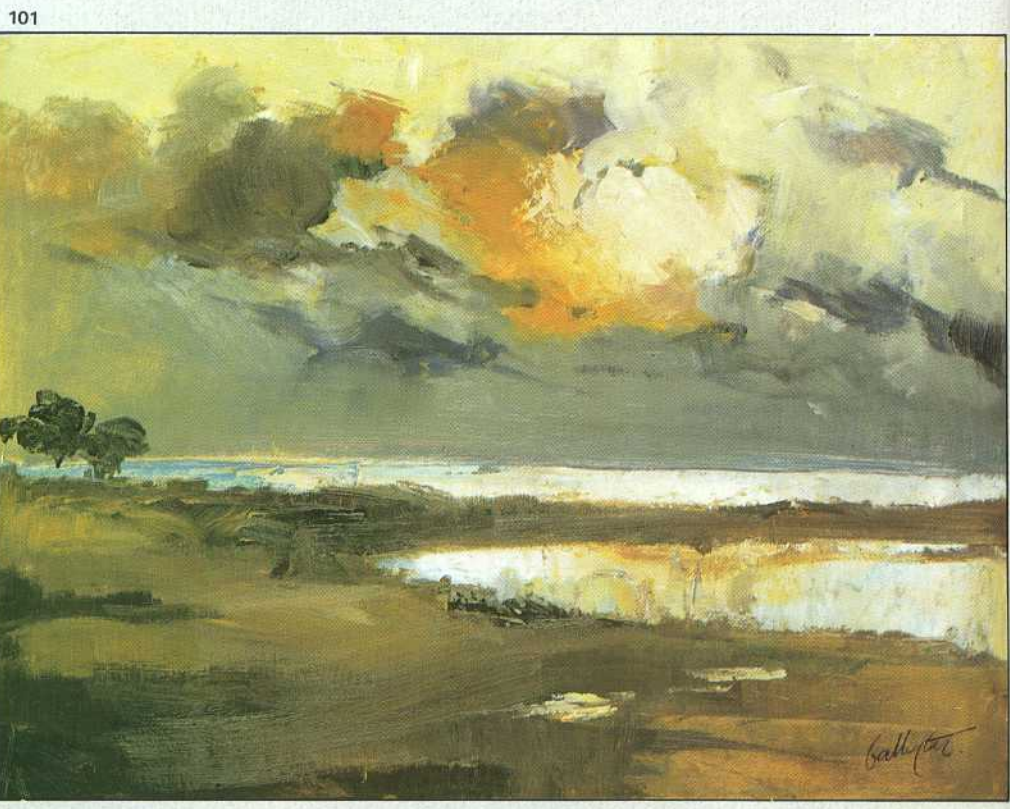
El segundo paisaje (fig. 102) presenta un cielo totalmente despejado, sin nubes, con un degradado de color azul, más intenso en la parte superior; factor éste habitual en cielos de estas características, con la particularidad a tener en cuenta de ofrecer, casi siempre, una ligera tendencia amarilla en la zona más clara próxima al horizonte (fig. 102A).

Por último, en la figura 103 Ballestar pinta al óleo un paisaje en el que predomina el espacio de un cielo con grandes y voluminosas nubes, de las conocidas como cúmulos. Observe en las mismas nubes, así como en las mezclas de la figura 103A, que el color de las sombras en las nubes es un gris azulado compuesto de tierra siena natural (o rojo inglés) y azul ultramar aclarados con blanco. Junto al horizonte, el cielo se aclara mezclado con una pizca de amarillo.

Fig. 101. Vicenç Ballestar, *Cielo nublado*. Colección del artista. Este paisaje presenta un tratamiento del cielo muy libre e imaginativo.

Fig. 102. Vicenç Ballestar, *Marina*. La sencillez de este cielo implica un claro dominio de la paleta a la hora de interpretar el motivo natural.

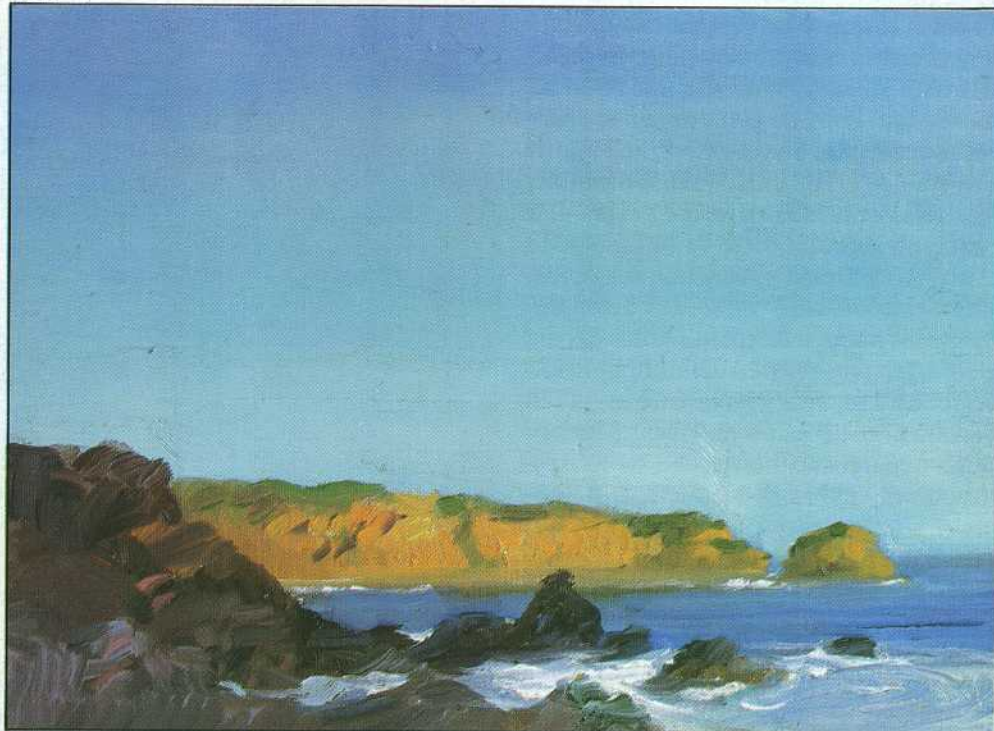
Fig. 103. Vicenç Ballestar, *Nubes de primavera*. En estas nubes lo que cuenta no es el blanco en sí, sino los matices que contiene.



102 A



102



103 A



103



Cielos y nubes a la acuarela

El cromatismo y las formas cambiantes de los cielos siempre han sido un motivo atractivo para los acuarelistas. Son famosas las series de estudios de cielos y nubes realizadas por el pintor inglés John Constable (1776-1837). Para Constable, los cielos eran «la clave del paisaje»; a partir de su color y de su luminosidad el artista concebía y realizaba sus obras. Constable observó y estudió detenidamente las nubes a diferentes horas del día y en diferentes épocas del año, aplicando toda su técnica y su talento en la fiel plasmación de estos motivos. Muchos otros acuarelistas han hecho de los cielos uno de sus temas predilectos. Ballestar es uno de ellos.

Los cinco paisajes que ilustran estas páginas son otras tantas muestras de la diversidad de posibilidades cromáticas que Ballestar es capaz de obtener de estos motivos.

El primero de estos ejemplos (fig. 104) muestra un cielo despejado en un día claro y muy soleado, con una única nube contra el azul del cielo. Los colores que han intervenido en su realización son los siguientes; de arriba abajo: el azul más intenso se ha pintado a partir del azul cobalto al que se ha añadido una muy pequeña cantidad de tierra siena tostada; dejando el blanco de la nube en reserva, el color aclarado del cielo lo obtuvo el artista mezclando azul cerúleo y una pequeña cantidad de amarillo, que aumenta —incrementando también el agua— en la parte más clara, sobre el horizonte.

El segundo paisaje (fig. 105) está pintado en un atardecer veraniego en el que dominan los tonos encendidos. Estos colores se han obtenido a partir del bermellón, el carmín de garanza y el amarillo, que permiten conseguir esa alternancia de anaranjados y rojizos. El tono de las nubes lo obtuvo Ballestar incorporando al carmín una pequeña cantidad de azul ultramar.



Figs. 104 y 104A. Este cielo ha sido pintado por Ballestar utilizando azul cobalto, tierra siena tostada, azul cerúleo y amarillo.



Figs. 105 y 105A. En este cielo de atardecer han intervenido el bermellón, el carmín de garanza, el amarillo limón y el azul ultramar.



106 A



106



En este cielo de cúmulos (fig. 106) domina, como fondo, el azul cerúleo aclarado con amarillo hacia el horizonte, mientras que las sombras de las nubes están pintadas mediante una ligera aguada de tierra sombra tostada mezclada con una pequeña cantidad de azul ultramar. El cielo sombrío y tormentoso (fig. 107) se basa en el predominio del azul de Prusia matizado con una pequeña cantidad de amarillo limón. Un día de viento y nubes (fig. 108): azul ultramar más tierra siena tostada para las sombras ligeras de las nubes; azul de Prusia, tierra sombra natural para el fondo azul del cielo; y azul cerúleo y azul de Prusia para las sombras profundas de las nubes.

107 A



107



Figs. 106 y 106A. Azul cerúleo, amarillo limón, tierra sombra tostada y azul ultramar son los colores que Ballestar ha empleado para pintar estas nubes.

azul de Prusia y el amarillo limón.

Figs. 108 y 108A. A pesar de la aparente sencillez de estas nubes, Ballestar usó en esta acuarela azul ultramar, tierra siena tostada, azul de Prusia, tierra sombra natural y azul cerúleo.

Figs. 107 y 107A. Este cielo tormentoso incorpora exclusivamente el

108 A



108



Otoño al óleo

No es raro contemplar un paisaje otoñal y percibir cómo la variedad de sus coloraciones se corresponde con precisión a la serie de colores cálidos de la paleta. Los castaños pueden traducirse casi inmediatamente por un tierra siena tostada con un punto de carmín. El amarillo cadmio medio está ahí, en las hojas más claras. Los rojos son lo más parecido al bermellón puro. Los tonos más oscuros son de una indudable coloración terrosa a partir de siena natural y tierra sombra... (fig. 109).

Figura 110. Hablemos del color del matorral en primer plano. Es de un verde quebrado, compuesto por blanco, azul cobalto, amarillo cadmio a partes aproximadamente iguales. Es un verde con un ligero toque naranja que le confiere ese matiz marronoso, un punto tostado.

Figura 111. Los troncos, la sombra de la copa del primer árbol a la izquierda y el

último término de la cordillera montañosa son de un azul violeta, crepuscular, compuesto de azul cobalto oscuro, blanco, pardo Van Dyck y siena tostada.

Figura 112. El dominante de los árboles es un tostado anaranjado, un color encendido como suele ser habitual en otoño.

Se compone de carmín, rojo cadmio, amarillo cadmio naranja y amarillo cadmio medio: los cálidos más vivos de la paleta.

Incluso sobran colores: el naranja es per-

fectamente s...
amarillo cor...
rece aquí es...
a pesar de t...
mezclas, pa...
con el resto...
de hacer y...
Figura 113....
carmín y ve...
color oscuro...
la copa alta...
nuevo nos e...
ranja teórica...

109

110

111

112

colores ca-
del otoño
esados per-
en este pai-
ntado por

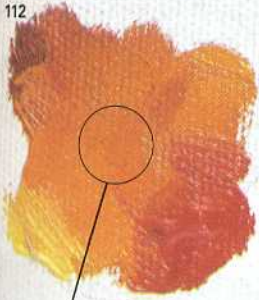
fectamente sustituible por las mezclas del amarillo con el rojo o el carmín. Si aparece aquí es porque Ballestar lo utiliza, a pesar de todo, como color base de las mezclas, partiendo de él y matizándolo con el resto de los colores. Es su manera de hacer y no hay nada que objetar.

Figura 113. Amarillo cadmio naranja, carmín y verde permanente forman ese color oscuro, entre el siena y el verde, de la copa alta del árbol de la izquierda. De nuevo nos encontramos aquí con ese naranja teóricamente prescindible, sustitui-

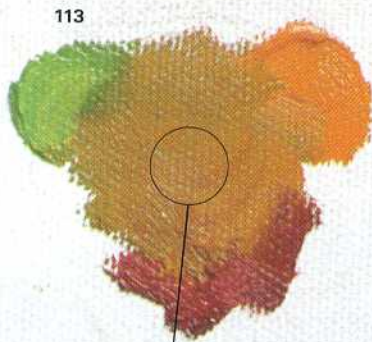
ble por el amarillo. Sin embargo, a partir de él Ballestar acorta el camino que lleva hacia ese tono resultante, un color quebrado de marcada tendencia cálida.

Figura 114. El cielo, también cálido, se compone de blanco, azul cobalto y amarillo cadmio naranja a partes aproximadamente iguales, dominando una u otra según el matiz más o menos verdoso o grisáceo.

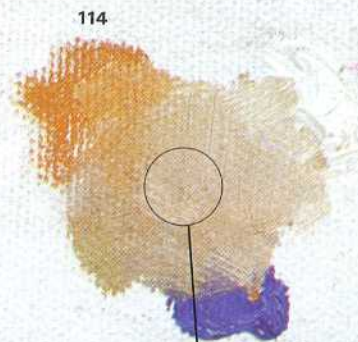
112



113



114



Otoño a la acuarela

En este paisaje otoñal pintado a la acuarela, Ballestar ha realizado un auténtico alarde colorista desarrollando una espléndida diversidad de tonos y gamas. Dominan en esta obra los colores cálidos y tostados: castaños, amarillos, verdes quebrados, anaranjados... El cielo es cálido también. La única nota que contrasta es el fondo montañoso realizado en un azul profundo.

Los colores han sido aplicados en una técnica un tanto «triturada», es decir, a base de pequeñas pinceladas nerviosas, que construyen las formas al tiempo que las modelan en claroscuro, un poco al modo impresionista. La hora tardía promueve sombras rasantes, tanto frías como cálidas, que enriquecen los verdes del terreno (fig. 115).

Figura 116. Los amarillos de los chopos están resueltos mediante proporciones

115

variables de amarillo limón, amarillo cadmio naranja y verde permanente. El amarillo limón domina en la zona más iluminada, mientras que los matices de naranja y verde (aplicados también en pinceladas de color puro) modelan la forma cilíndrica del árbol.

Figura 117. Este verde es uno de los pocos colores fríos presentes en esta obra. Se ha obtenido a partir del verde Hooker y el azul cobalto. El color resultante

116

117

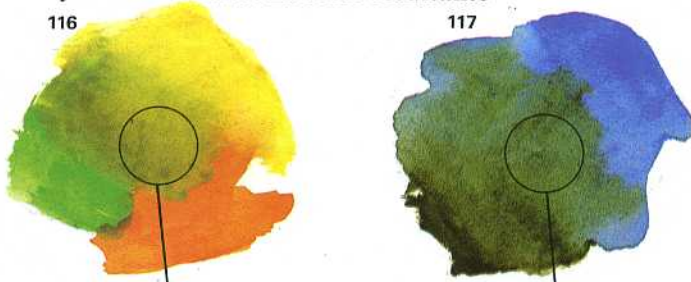


Fig. 115. La dominante cálida, entre el dorado y el tostado, marca la tónica cromática de esta acuarela de Ballestar.

es un verde pr...
el que Ballestar...
cura del follaje...
mino medio.
Figura 118. Ejemplo perfecto de tendencia cálida. Los verdes cadmio medio y la mezcla a partir de los colores, como y...

118



es un verde profundo y aterciopelado con el que Ballestar ha realizado la masa oscura del follaje de los árboles en el término medio.

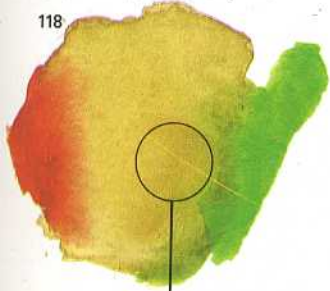
Figura 118. El color de la hierba es un ejemplo perfecto de color quebrado de tendencia cálida. Ballestar ha mezclado dos complementarios, sin más: rojo de cadmio medio y verde permanente. La mezcla a partes iguales de estos dos colores, como ya sabemos, da un gris os-

curo; mezclados en partes desiguales promueven un color «sucio», agrisado.

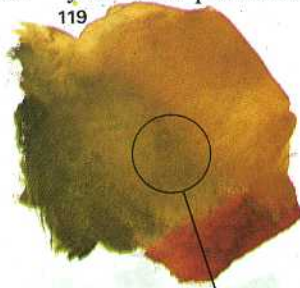
Figura 119. La tonalidad castaña del árbol proviene de la mezcla de tierra siena tostada y verde vejiga. El verde vejiga es un color más bien cálido, que recuerda la entonación del tierra sombra tostada.

Figura 120. Éste es un verde de tendencia cálida, producto de la mezcla de tres verdes: el verde vejiga, el verde Hooker y el verde permanente.

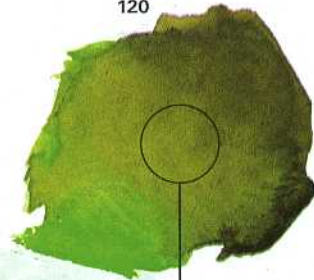
118



119



120



Invierno al óleo

El invierno es la estación no del color pleno y saturado sino del matiz, de la ligera variación tonal de los colores fríos. La naturaleza se presenta en grisalla, en claroscuro. Esto es especialmente evidente en el paisaje nevado: contra la violencia del blanco, casi todo otro color tiende al negro o al gris (fig. 121). Pero aun sin la presencia de la nieve, en invierno los contrastes de tono (de intensidad de una coloración) se prodigan mucho más que los contrastes de color. Los grises aparecen en toda su variedad, los verdes se amortiguan, los matices terrosos se enfrían, el azul —en todas sus manifestaciones— se añade en todos los colores.

Figura 122. El color de los matorrales verdes de la loma en primer término, en el extremo izquierdo del paisaje, está compuesto de ocre, blanco, verde esmeralda y tierra sombra. En la base del matorral, su parte más oscura, dominan el verde esmeralda y el tierra sombra.

Figura 123. El matorral contiguo al anterior (siguiendo hacia la derecha del paisaje) es de una intensidad cromática muy similar; sin embargo, su color dominante es complementario del verde: un carmín amoratado. Este tono se obtiene mezclando ocre, carmín y azul cobalto.

Figura 124. Nos referimos ahora al color de la cúspide de la montaña. Hay que decir que el color de la nieve, pictórica-

Fig. 121. Este paisaje invernal, gélido y gris, refleja perfectamente algunos colores característicos de la estación.

mente hablando su sombra es está recorrida interpretado el azul de Pr cadmio limo **Figura 125.** E tonalidad ger da por la me



121

122

123

124

paisaje
y gris,
ente al-
caracte-
ación.

mente hablando, no es blanco del todo; su sombra es azul y toda su superficie está recorrida de matices. Ballestar la ha interpretado a partir del tierra sombra, el azul de Prusia, el blanco, el amarillo cadmio limón y el azul turquesa.

Figura 125. El cielo está pintado en una tonalidad general azul-grisácea producida por la mezcla del azul de Prusia, el

blanco, el tierra sombra y el azul turquesa.

Figura 126. En los abetos del segundo plano alternan el color azul oscuro con el verde (un verde quebrado y frío). Ballestar ha utilizado los siguientes colores: azul de Prusia, verde esmeralda, blanco y tierra sombra.

124

125

126



Invierno a la acuarela

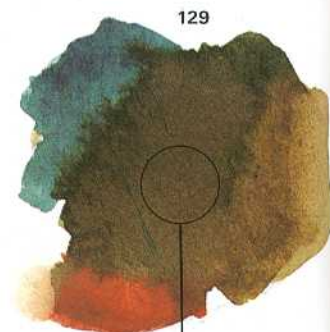
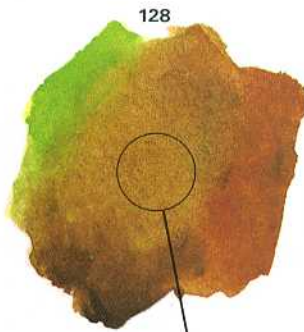
Hay que decir que todas estas obras de Ballestar proceden de experiencias de primera mano, de pinturas realizadas sobre el terreno, y que podríamos ejemplificar aquí decenas de «inviernos» distintos e igualmente convincentes. En esta acuarela la tonalidad general es quebrada con tendencia cálida; la oscuridad del color de la tierra está sometida al dominio de los grises del cielo (fig. 127).

Figura 128. Los árboles bajos en segundo plano presentan un color castaño, más bien terroso, que es el resultado de mezclar verde permanente, tierra siena tostada y tierra sombra tostada. El tono general se obtiene mezclando los dos últimos colores únicamente; el verde oscurece el tono en las zonas sombreadas.

Figura 129. Los tierras más oscuras de la acuarela aparecen en primer plano, junto a la charca. Se componen de azul de Prusia, tierra sombra natural y bermellón. La mezcla a partes iguales de estos tres colores produce un tono muy oscuro, casi completamente negro, de calidad aterciopelada.

Fig. 127. Éste es el paisaje otoñal pintado a la acuarela por Vicenç Ballestar con el fin de ilustrar las posibilidades de mezclar colores característicos de esta época del año.

Figura 130. L...
pora el paisaj...
clando el azul...
tostada y el v...
Figura 131. É...
Ballestar para...
obtiene de la m...
da y del azul c...



127



Figura 130. Los pocos verdes que incorpora el paisaje han sido obtenidos mezclando el azul de Prusia, el tierra siena tostada y el verde viridián.

Figura 131. Éste es el color utilizado por Ballestar para la realización del cielo. Se obtiene de la mezcla del tierra siena tostada y del azul cobalto, aclarada con agua.

Figura 132. Ballestar ha usado este color en las zonas más oscuras de la vegetación, mezclando una pareja de complementarios: el tierra sombra tostada y el azul de Prusia, añadiendo el tierra sombra natural con el fin de oscurecer el tono.



Frutas al óleo

Pinté estas frutas al óleo a partir del natural, preocupándome por la composición, por la relación de formas y tamaños, situándolas en forma de friso, contiguas unas a otras.

Por otra parte, la selección del limón, la pera, la naranja, la manzana y las uvas está basada también en criterios cromáticos; éstas son, de entre las frutas más habituales, aquellas que presentan colores más característicos, más contrastados.

No estaría de más que usted, a su vez, tomara estas mismas frutas y restituyera esta composición, situándolas tal como están aquí, pintándolas después a partir de las mezclas explicadas en estas dos páginas.

Figura 134. ¿Qué otro color sino el amarillo de cadmio limón podría emplearse para pintar un limón? Es el color correspondiente a su parte superior. Juntamente con el amarillo cadmio limón, el blanco, el ocre y el tierra sombra también participan de la mezcla.

Figura 135. Para obtener el color de la pera mezclé blanco, verde permanente y tierra sombra. La superficie característica de esta fruta es de un verde mate. Éste se consigue con la participación del tierra sombra en la mezcla del verde y el blanco. El blanco rebaja no sólo el tono, sino también la brillantez del verde.

Figura 136. Como usted sabe, las uvas

Fig. 133. Estas frutas fueron pintadas por José M. Parramón utilizando los colores que aparecen ilustrados y explicados en las mezclas de color y los comentarios adjuntos.

negras no son
intenso y oscu
rencia rojiza.
Otra peculiarid
mate, como en
tensidad del c
tico puede obt
del azul de Pr
carmin de ga
Figura 137. L
Tan importan
presenta dem
es su rugosid
da. El «truco
especie de pur
breando a bas

134

135

133

136

JOSÉ PARRAMÓN

as frutas
das por
nón utili-
bres que
trados y
las mez-
y los co-
ntos.

negras no son negras sino de un violeta intenso y oscuro con una cierta transparencia rojiza.

Otra peculiaridad de este fruto es un velo mate, como empolvado, que rebaja la intensidad del color. Este tono característico puede obtenerse por la participación del azul de Prusia en la mezcla junto con carmín de garanza.

Figura 137. La naranja me costó lo mío. Tan importante como su color (que no presenta demasiadas complicaciones) lo es su rugosidad, su superficie granulada. El «truco» consiste en practicar una especie de puntillismo con el pincel, sombreando a base de pequeños toques. So-

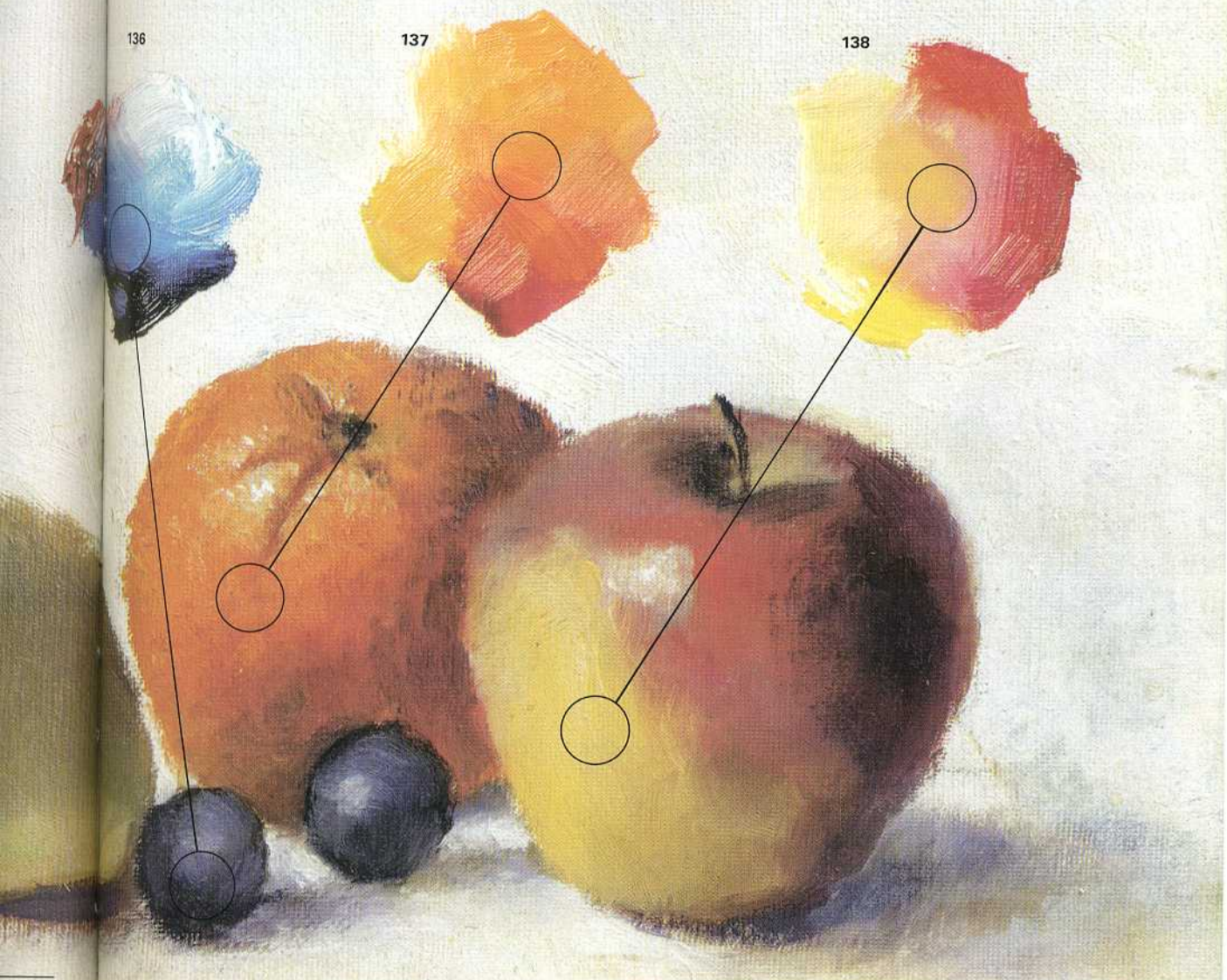
bre el amarillo cadmio naranja esencial, este puntillismo se realiza con carmín y ocre —para la sombra— y con blanco y un punto de ocre para los brillos.

Figura 138. La parte amarilla de la manzana se ha pintado a base de amarillo cadmio limón y blanco (más un punto de tierra sombra para la zona más oscura que, por error, no aparece en la mezcla, usted perdone). Los rojos se componen de rojo cadmio medio y carmín. Como puede ver, el amarillo y el rojo no se funden sino que se yuxtaponen agriándose con blanco y, de nuevo, con tierra sombra.

136

137

138



Cuatro manzanas a la acuarela

Ballestar ha elegido y pintado a la acuarela estas cuatro manzanas (fig. 139). Quizá un experto en la materia podría haber reunido otras muchas variedades diferentes, pero las que aquí aparecen son —a mi entender— las más comunes. La verde-amarilla, la verde-ácida, la roja y la amarilla. Seguro que usted las ha probado todas, pero posiblemente sea ésta la primera vez que le invitan a pintarlas. Antes de empezar a pintar las frutas propiamente dichas, Ballestar humedeció el papel con el fin de matizar ligeramente el papel con una aguada de pardo Van Dyck con el fin de dar el tono general a la acuarela, oscureciendo su tono hacia la parte inferior del papel. Al secar esta tonalidad inicial, el artista procedió a pintar las manzanas. Tenga esto en cuenta si desea reproducir esta acuarela, pues esta base de color determina la entonación de las frutas.

Figura 140. El verde de esta manzana es un color rico, producto tanto de la trans-

parencia del color del fondo como de los tonos empleados en las mezclas. Estos colores son el ocre amarillo, el amarillo limón, el tierra siena tostada y el verde permanente.

Figura 141. También en esta manzana es el verde permanente el que determina el color general. En esta ocasión el verde no aparece en estado puro en ningún momento sino que se ha oscurecido y matizado por el azul cobalto y por el tierra siena tostada.

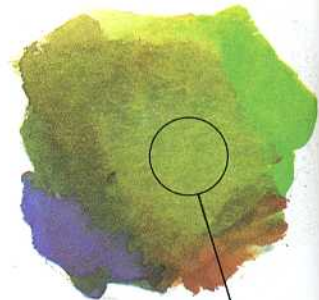
Fig. 139. Ballestar eligió estas manzanas de cuatro colores característicos con objeto de diferenciar claramente las posibilidades de mezclar colores a la acuarela que encierran estos motivos.

Figura 142. Se en el tono de e garanza y el ro tar únicamente lugares donde curo; en el res han sido a **Figura 143.** El rilla ha sido amarillo, ama do Van Dyck El dominante

140



141



139

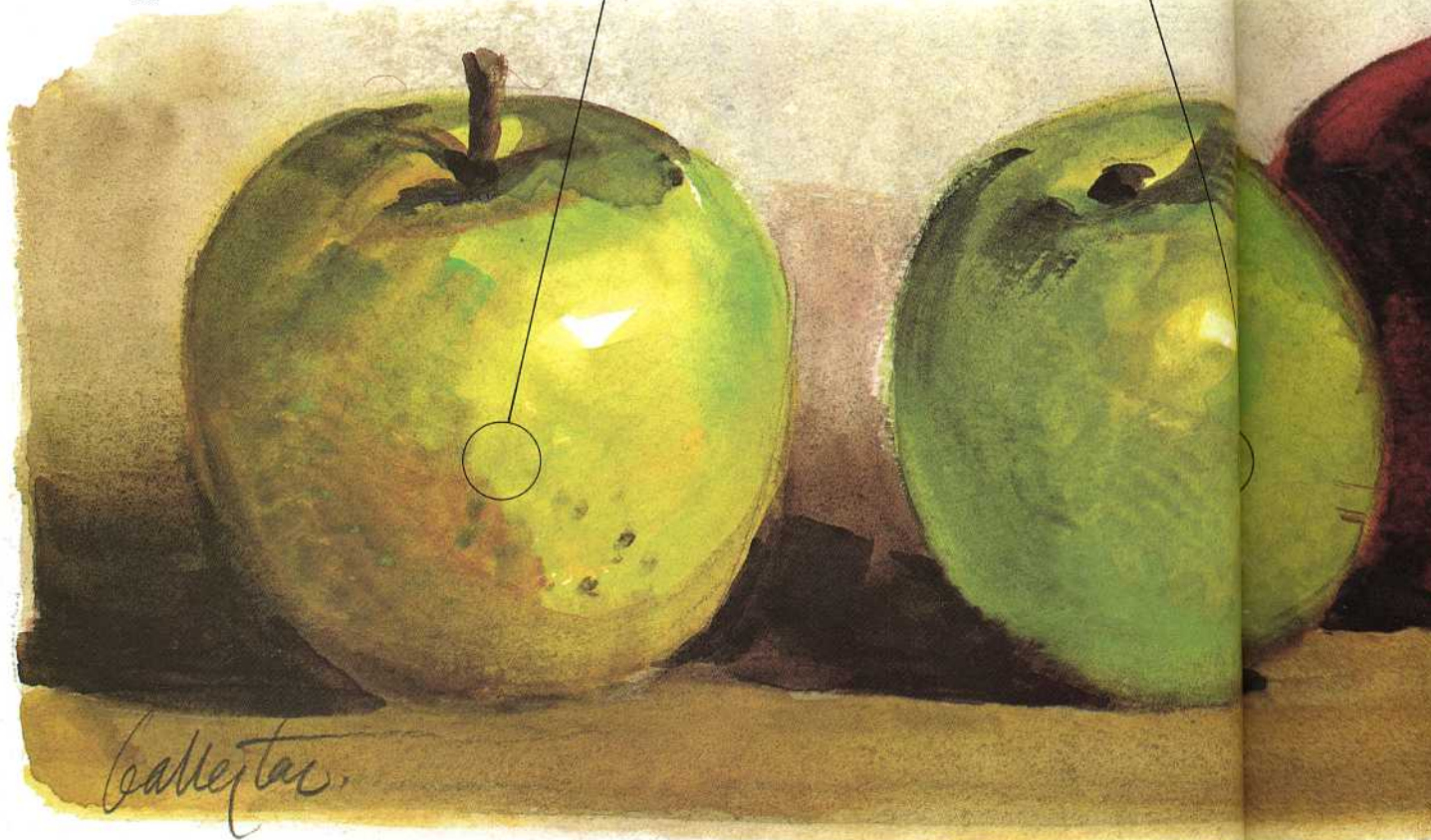


Figura 142. Sólo dos colores intervienen en el tono de esta manzana: el carmín de garanza y el rojo cadmio medio. Ballestar únicamente los ha mezclado en los lugares donde deseaba un tono más oscuro; en el resto de la fruta, estos colores han sido aplicados en transparencia. **Figura 143.** El tono de la manzana amarilla ha sido obtenido mezclando ocre amarillo, amarillo cadmio medio y pardo Van Dyck. El dominante es, por supuesto, el ama-

rillo, que aparece sin mezcla en el centro de la fruta. Ballestar ha dejado unas pequeñas zonas del blanco del papel en reserva con el fin de expresar el brillo. **Figura 144.** El color del fondo y, sobre todo, de la base sobre la que se asientan las manzanas se compone de azul cobalto y tierra siena tostada. La mezcla de estos dos colores da lugar a un ocre muy oscuro de ligera tendencia verdosa que ofrece un adecuado contraste sobre el que destacan y armonizan los colores de las frutas.



El color carne de Velázquez

Las Meninas es la gran obra maestra de Diego Velázquez (1599-1660). Fue pintada en 1656 y resume la perfección técnica y la originalidad creativa del pintor en su momento de plena madurez. Repasemos brevemente algunas de las peculiaridades técnicas de esta gran obra conocida en todo el mundo.

Velázquez imprimó la tela de *Las Meninas* con una fina capa de gris uniforme y pintó sobre ella con color muy disuelto sin apenas dibujo previo, definiendo el contorno y la coloración de los cuerpos simultáneamente a base de sucesivos «toques» de pincel. Esta manera de hacer, directa y abreviada, le convierte en un auténtico precursor del impresionismo... ¡con más de doscientos años de adelanto!

En las zonas en las que la capa de pigmento es más delgada aparece aquel gris de base en veladura, en transparencia, de manera semejante a lo que ocurre al pintar a la acuarela. Como en casi toda la pintura clásica, el color más denso y cubriente se limita a las áreas de tonos claros y especialmente a las cabezas y manos de las figuras, pero también en estas zonas aparece la imprimación a través de los tonos oscuros (sombra de la frente, de las mejillas, etc.).

La tendencia cromática de la pintura de Velázquez en este cuadro (y en casi toda su obra) evita los tonos netos, sean cálidos o fríos. Domina la grisalla ligeramente verdosa, austera, compuesta por tie-

rras y grises neutros, y en esta tonalidad general destacan con excepcional vivacidad los ligeros acentos rojos, rosas y de blanco plateado.

El fragmento reproducido en la página opuesta (fig. 148) corresponde a la cabeza de la Infanta Margarita, personaje central de *Las Meninas*. Las carnaciones de la cara son un buen ejemplo de la técnica engañosamente simple del gran pintor español.

La primera de las mezclas (figs. 145 y 145A) corresponde a la frente, la luz más alta del fragmento. Es de un color rosáceo muy claro, tan claro que llega a fundirse con el brillo del pelo. El color, ligeramente empastado, incorpora una gran proporción de blanco, una pequeña cantidad de siena tostada y algo, muy poco, de bermellón.

Las sombras medias (figs. 146 y 146A) de la nariz conservan la dominante blanca a la que se añade siena tostada en proporción igual a la anterior y dos pequeñas cantidades de tierra sombra natural y de bermellón. La tierra sombra agrisa, quiebra el matiz, por su tendencia verdosa, fría, en contraste con los cálidos que componen las mezclas de las carnaciones más claras.

La sombra caliente en la parte inferior del labio (figs. 147 y 147A) se compone de una importante cantidad de blanco, la misma cantidad de siena tostada, y dos pequeñas cantidades de bermellón y amarillo.

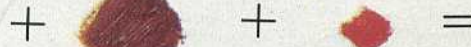
Figs. 145 y 145A. El color de la frente (fig. 145A) está compuesto a partir de una buena parte de blanco y porciones sucesivamente menores de carmín y bermellón (fig. 145).

Figs. 146 y 146A. La sombra ligera y clara de la nariz (fig. 146A) está realizada mezclando blanco en gran cantidad y carmín, más pequeñas proporciones de tierra sombra natural y bermellón (fig. 146).

Figs. 147 y 147A. La sombra correspondiente a la parte inferior del labio (fig. 147A) se compone de blanco en gran cantidad, carmín, un poco de amarillo y muy poco de bermellón (fig. 147).

Fig. 148. Diego Velázquez, *Las Meninas* (detalle). Museo del Prado, Madrid.

145



146



145 A



146 A



147 A



147



148

145A. El color compuesto de una buena mezcla de blanco y porfirina es un rojo carmín y un amarillo (fig. 145).

146A. La mezcla de la tierra roja y clara de la figura 146A) está formada por una gran cantidad de tierra roja y más pequeñas de tierra amarilla natural y bermellón (fig. 146).

147A. La mezcla de la tierra roja inferior del cuadro 147A) se compone de blanco en polvo, carmín, amarillo y bermellón.

147. El cuadro de Diego Velázquez "Las Meninas" (del Museo del Prado,



145A



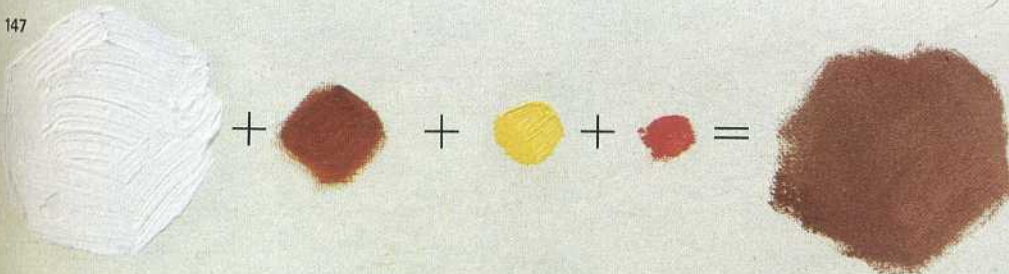
146A



147A



147



El color carne de Delacroix

Eugène Delacroix (1798-1863) pintó *La muerte de Sardanápalo* en 1826. Es ésta una obra de grandes dimensiones, basada en un episodio legendario. En palabras del historiador Kenneth Clark, «el último momento de un tirano cuyo orgullo le empuja a llevarse consigo al otro mundo todo aquello que le había producido deleite en la vida».

El color es intenso, incluso violento. El color dominante es el rojo en todos sus matices, desde los rosas más suaves hasta el carmín más profundo. Fuertemente contrapuesto al rojo destaca el dorado de los desnudos femeninos, cuya brillantez excepcional es uno de los grandes logros del arte de Delacroix (fig. 152). Sería inútil intentar establecer con exactitud la «fórmula» precisa de las mezclas cromáticas que intervienen en este fragmento. Delacroix y la mayoría de los pintores contemporáneos a él se esforzaban en imitar las calidades de la pintura renacentista y barroca haciendo uso de sofisticadas preparaciones: barnices complejos, betunes para «envejecer» el color, etc. Esta «cocina» pictórica produjo a la larga lamentables resultados, deteriorando las superficies y oscureciendo los tonos. Aunque el estado de conservación del cuadro que nos ocupa es bueno, hay que tener en cuenta, además, que Delacroix pintaba el color de la carne sobre bases claras (blancas incluso) para aumentar su luminosidad. Con todo, es

posible acercarse a la tonalidad de las carnaciones con suficiente fidelidad a partir de nuestros colores y nuestra moderna manera de utilizarlos.

La luz máxima de esta figura, su color más claro, se sitúa en el seno. Lo podemos obtener (figs. 149 y 149A) a partir de la mezcla de una buena parte de blanco con una pequeña cantidad de bermellón, una porción ligeramente superior de amarillo y una parte, igual a la del bermellón, de ocre. El resultado se asemeja ligeramente al llamado amarillo Nápoles; un amarillo cálido, sin la «acidez» algo estridente del amarillo común.

La sombra intensa, en la espalda (figs. 150 y 150A), se forma con un alto porcentaje de blanco, tierra sombra y siena tostada en igual cantidad, algo menos de amarillo y una «puntita» de bermellón: el resultado es un color ocre-siena oscuro de tendencia muy cálida, sólido y denso.

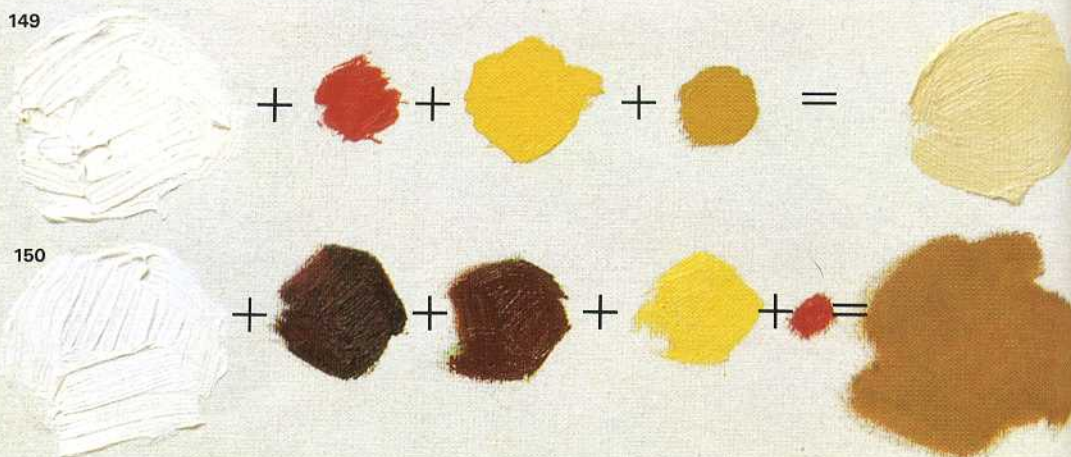
La media tinta del glúteo y del muslo es más rosada (figs. 151 y 151A). En ella el color base es la siena tostada, en una cantidad muy superior a la de cualquier otro color, a la que se añaden partes respectivamente decrecientes de blanco, bermellón y amarillo. El resultado es un rosado cálido, rojizo, que contrasta con el color amarillento de las zonas más luminosas y que da consistencia al color de la carne de la figura.

Figs. 149 y 149A. El color más claro del cuerpo de la figura corresponde al pecho (fig. 149A) y está realizado partiendo del blanco, al que se incorporan proporciones menores de rojo de cadmio, amarillo cadmio medio y ocre amarillo (fig. 149).

Figs. 150 y 150A. La sombra de la espalda (fig. 150A) se obtiene mezclando una buena parte de blanco con carmín, tierra siena tostada, amarillo limón y rojo cadmio medio (fig. 150).

Figs. 151 y 151A. El color de la media tinta, visible en el glúteo y en la pierna de la figura (fig. 151A), se compone de una cantidad importante de tierra siena tostada y proporciones decrecientes de blanco, rojo cadmio medio y amarillo limón (fig. 151).

Fig. 152. Eugène Delacroix, *La muerte de Sardanápalo*. Museo del Louvre, París.



149 A

150 A

151 A

151

152

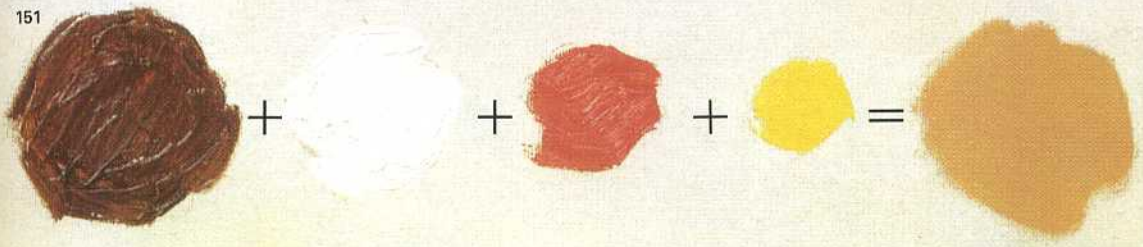


9A. El color del cuerpo responde (fig. 149A) y partiendo de aquí se incorporan las tonalidades de cada uno de los colores primarios (amarillo, rojo y azul).

50A. La espalda de la mujer se obtiene mezclando una buena cantidad de blanco con carmines tostados y rojo (fig. 151).

A. El color de la cinta, vino y en la figura (fig. 150A) se obtiene de una buena cantidad de blanco con carmines tostados de blanco, medio y rojo (fig. 151).

de Dela... de Sar... seo del



El color carne de Renoir

«Traten de explicar al señor Renoir que el torso de una mujer no es un montón de carne en descomposición, con manchas verde-violáceas, como las de un cadáver en plena putrefacción.» Estas palabras fueron escritas por el crítico de arte Albert Wolff a propósito de la pintura de Renoir (1841-1919) reproducida en la página siguiente (fig. 156). Corría el año 1876, los pintores impresionistas exponían juntos, aparte del resto de artistas aceptados por la Academia. Apenas vendían algún cuadro.

Hoy es muy difícil, si no imposible, hacerse cargo de aquella situación. Hoy ya no entendemos el grosero desprecio de Wolff, y ante este desnudo sólo encontramos palabras de elogio.

Renoir, como los demás pintores impresionistas, era un apasionado de la naturaleza, de los efectos cambiantes de luz, de la acción de esa luz sobre las figuras y los objetos. En este desnudo el artista se esforzó en reproducir los sutiles matices provocados por las sombras cambiantes del follaje sobre el cuerpo de la modelo. Contrariamente a Wolff, los azules-violeta, los rosados, la entonación nacarada del cuerpo son para nosotros, no una traición a la realidad, sino una muestra de aguda sensibilidad.

Las mezclas necesarias para obtener estos colores no son complejas. La «gracia» (lo verdaderamente admirable) es su distribución sobre la tela, atendiendo tan-

to a la exigencia del volumen como a la alternancia de la luz y la sombra.

La base del cuello, en sombra reflejada, es de un gris azulado: se compone de una sustancialísima base de blanco, a la que se añaden pequeñas proporciones de carmín, bermellón y ocre, y una cantidad ligeramente mayor de ultramar. Es un malva muy rebajado, de tendencia algo rojiza, que en Renoir vira hacia el azul o hacia el verde (figs. 153 y 153A).

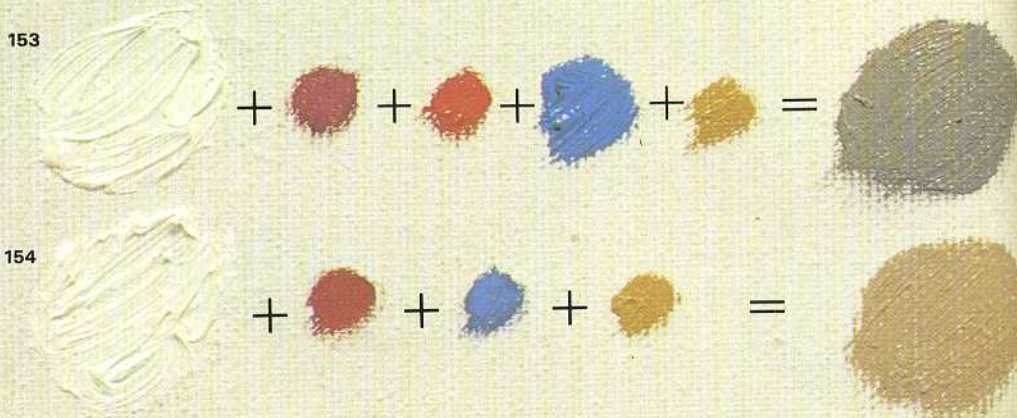
El color siguiente es una variante del anterior, incluso con una ligera participación del azul ultramar y del ocre (no indicados por error en la fig. 154). En realidad, y como se deduce de comparar este color con el anterior (fig. 153), este último es ligeramente más cálido; de manera que mezcle los colores mencionados y pruebe con más o menos carmín, con más o menos azul ultramar, ya que así es como lo hace el profesional. Por último, el color del vientre es ligeramente más cálido, con una tendencia más ocre que los anteriores. De modo que mezcle un poco de blanco con ocre, añada un poco de amarillo y neutralice la tendencia cálida con una pizca de azul ultramar (figs. 155 y 155A).

Figs. 153 y 153A. El color violáceo de la base del cuello de la figura (fig. 153A) se consigue añadiendo al blanco pequeñas cantidades de carmín, rojo cadmio medio, azul ultramar y ocre amarillo (fig. 153).

Figs. 154 y 154A. Las zonas de mayor luz, de luz directa (fig. 154A), están realizadas partiendo del color blanco, al que se agregan mínimas proporciones de carmín y rojo cadmio medio (fig. 154).

Figs. 155 y 155A. El color propio de la carne, libre de sombras y reflejos (fig. 155A), está dominado por el blanco, al que se suman, en cantidades decrecientes, ocre amarillo, amarillo cadmio medio y verde permanente (fig. 155).

Fig. 156. Pierre Auguste Renoir, *Torso de muchacha*. Museo de Orsay, París.



153A

154 A

155 A

155

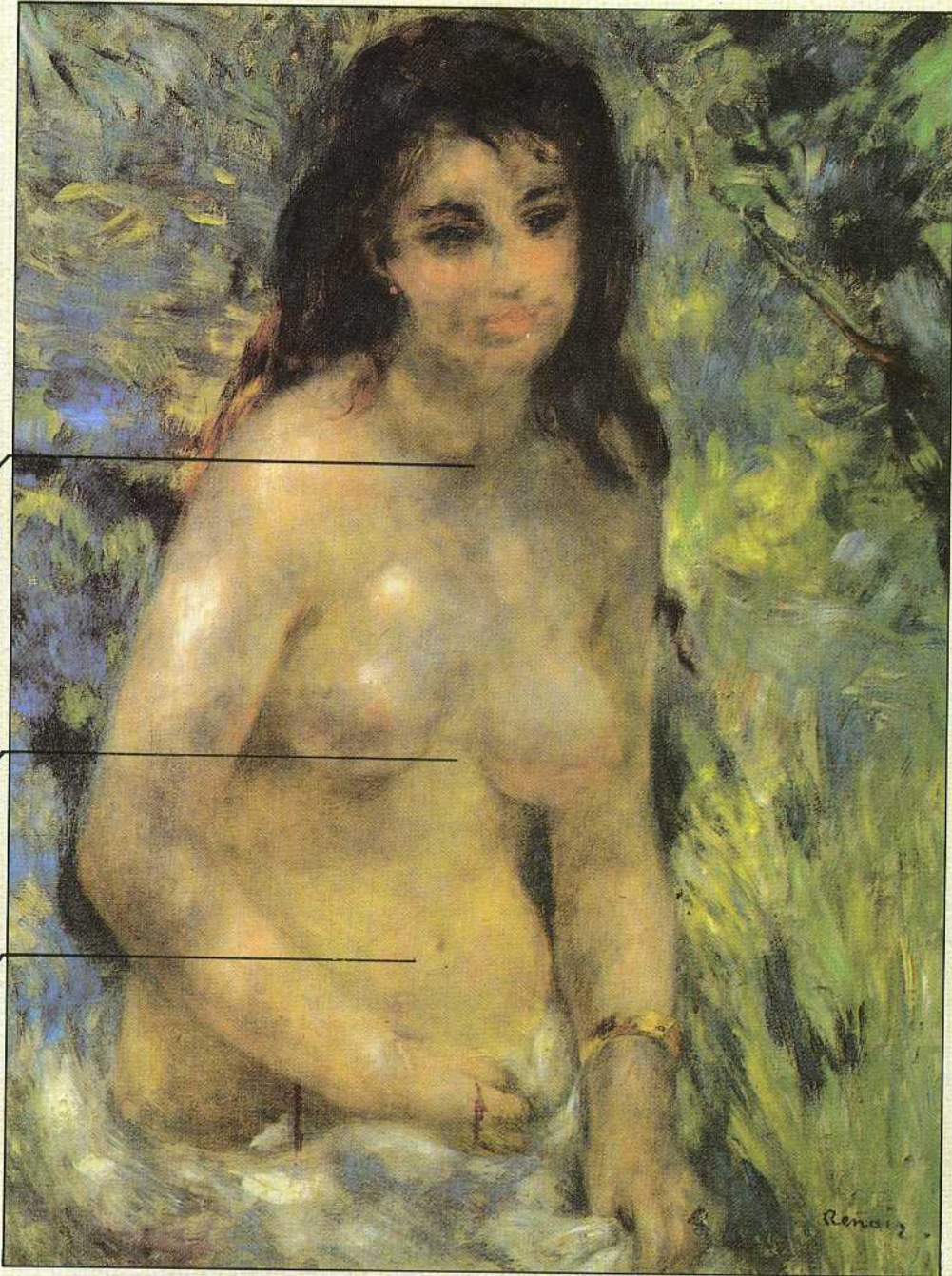
3A. El co-
e la base
la figura
consigue
lanco pe-
ladas de
dmio me-
nar y ocre
153).

54A. Las
or luz, de
. 154A),
das par-
r blanco,
ian míni-
ones de
cadmio
4).

A. El co-
carne, li-
y refle-
(), está
blanco,
nan, en
crecien-
lo, ama-
io y ver-
te (fig.

Augus-
de mu-
de Or-

156

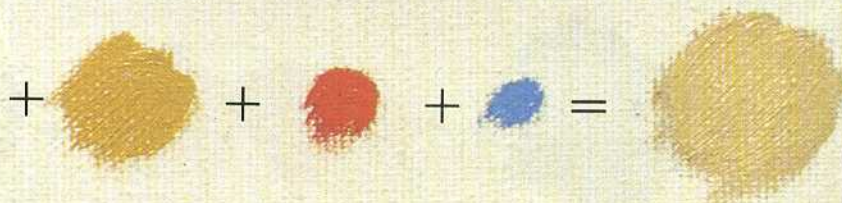


153 A

154 A

155 A

155



El color carne de Charles Reid

Charles Reid (1941) es uno de los acuarelistas más importantes del momento. Casi podríamos decir que su obra representa cuál es el estadio actual de evolución de la acuarela figurativa desde que iniciara su historia como técnica artísticamente respetable, allá por el siglo XVIII. El estilo de Reid es el estilo del acuarelista actual: expresivo en el color, con la lección del impresionismo bien aprendida. El estilo de Reid es el de un virtuoso. Sus acuarelas delatan habilidad y tino en la aplicación del color y en la definición de la forma, y una rapidez de ejecución sorprendente. Reid, que siempre suele pintar del natural, empieza sus obras manchando el papel con total libertad, dejando que el color chorree y se extienda sin obligarlo demasiado, sin torturarlo. Pinta húmedo sobre húmedo para extender, matizar y enriquecer el color; en veladura para obtener efectos luminosos; en «seco», trazando con el pincel cargado de color poco húmedo, para realzar detalles y perfilar contornos. Algunas de sus obras, entre las que podría contarse ésta (fig. 160), son auténticos compendios de las diversas posibilidades técnicas de la acuarela.

La forma del motivo, la establece Reid mediante un dibujo a lápiz de los llamados «de acuarelista»: una línea continua que define los contornos sin detenerse en detalles ni pormenores.

El tono propio de la carne, que aparece con claridad en el brazo, ha sido obtenido a partir de una gran cantidad de carmín de garanza muy disuelto en agua, al que se han añadido pequeños «toques» de bermellón y amarillo limón (figs. 157 y 157A). Las zonas más sombreadas son más cálidas: están compuestas a partir del bermellón mezclado con el azul cobalto (en menor proporción) y matizadas con una pequeña cantidad de carmín (figs. 158 y 158A).

Las sombras más claras han sido obtenidas aplicando una aguada muy disuelta de azul cobalto a la que se ha añadido una parte de tierra siena tostada y dos pizcas de bermellón y amarillo limón (figs. 159 y 159A).

Figs. 157 y 157A. El color carne utilizado por Reid (fig. 157A) se compone fundamentalmente de carmín de garanza, al que se añaden pequeñas proporciones de bermellón y amarillo limón (fig. 157).

Figs. 158 y 158A. Las zonas sombreadas (fig. 158A) están realizadas a partir de bermellón, azul cobalto (en cantidad algo menor) y de

una pequeña porción de carmín (fig. 158).

Figs. 159 y 159A. Las luces de tendencia azulada están compuestas con azul cobalto, un poco de tierra siena tostada y dos pizcas de bermellón y amarillo limón (fig. 159).

Fig. 160. Charles Reid, *Figura reclinada*. Colección particular. (Gentileza de Watson Guptill.)

160



157

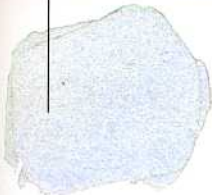
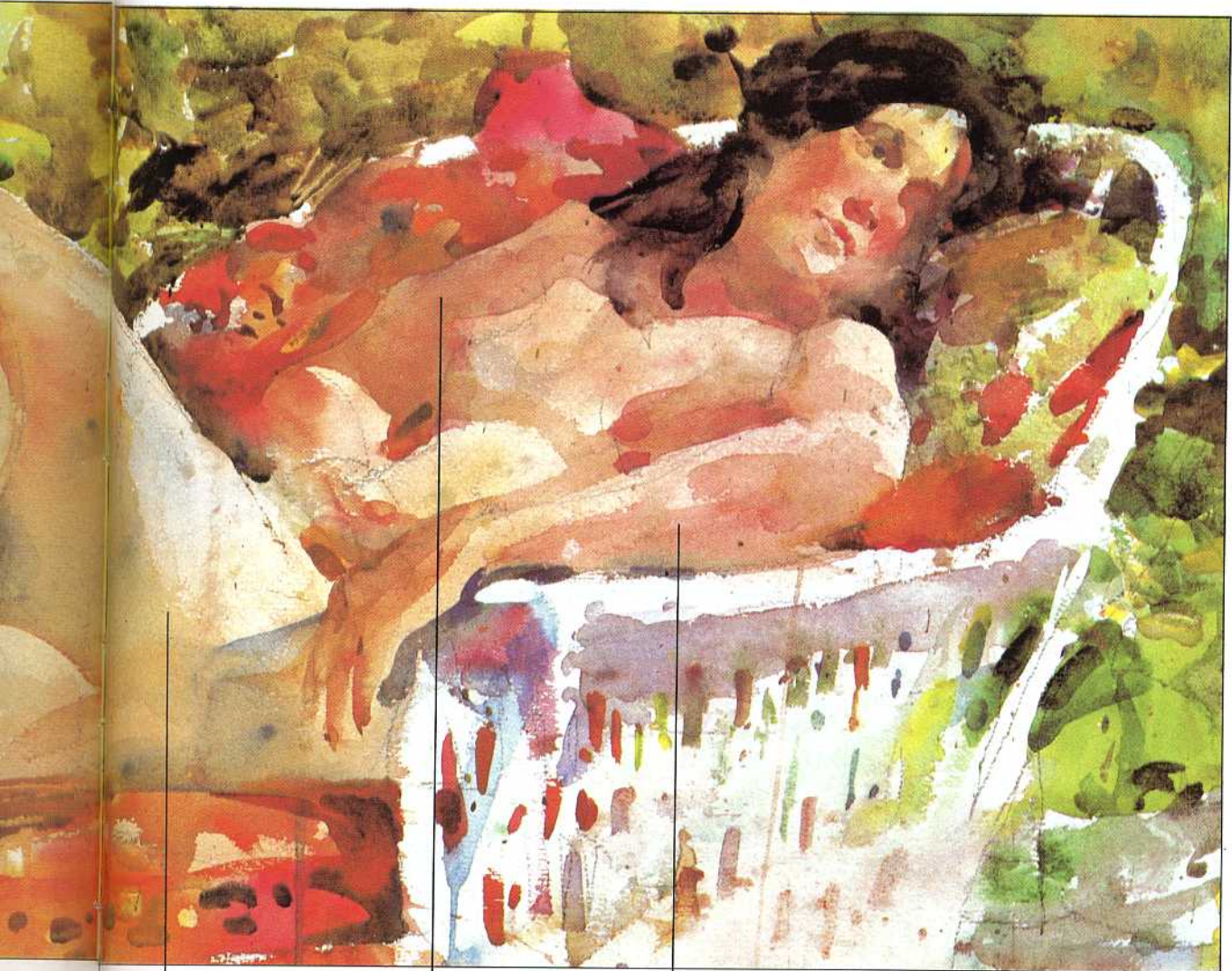


158



159 A

159



159 A



158 A



157A



159

+



+



+



=



En cierta ocasión alguien preguntó al gran pintor Paul Cézanne acerca de sus preferencias cromáticas, sobre aquello que más admiraba en el color de las obras de los grandes maestros. Cézanne respondió: «La armonía general.»

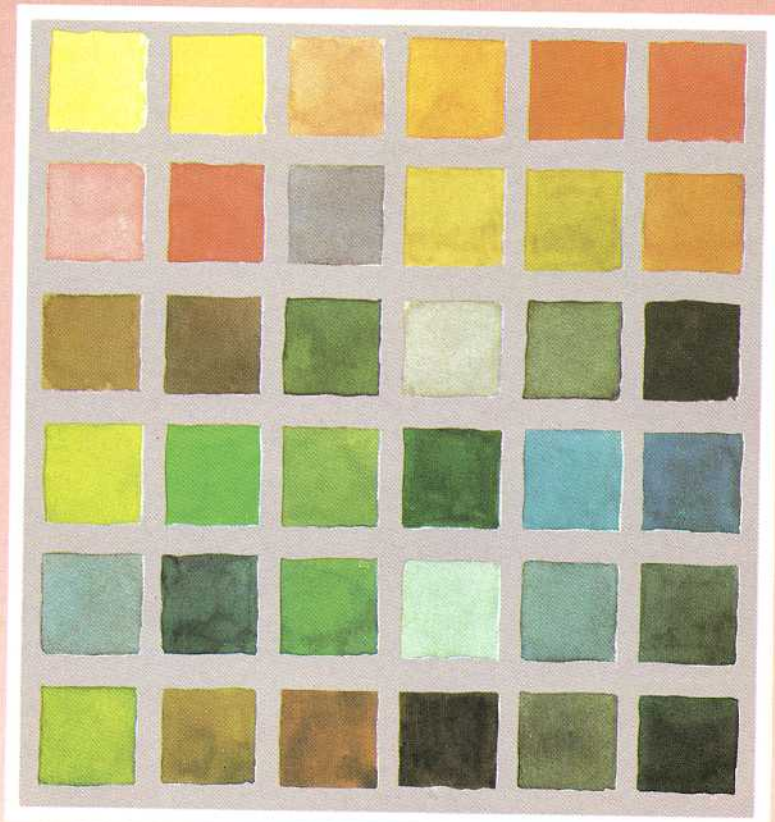
La armonía o armonización es un orden cromático que va más allá de las mezclas de colores primarios, más allá de las leyes de la teoría del color. Un orden que entra de lleno en el problema de la expresión artística, de la realización coherente de una pintura.

En este capítulo se estudian las posibilidades de armonización a partir de tres gamas básicas: la cálida, la fría y la quebrada.

Cada una de ellas puede dar lugar a múltiples combinaciones, a continuos enriquecimientos por parte del artista.

Practicar la mezcla de colores en toda su dimensión pasa necesariamente por conocer el significado del concepto de armonía cromática.





161

Mezclas y gamas de colores

Armonización y gamas de colores

Como ya se ha sugerido en el párrafo anterior, existen tres tipos básicos de armonización del color fundamentados en otras tantas gamas: la *gama de colores cálidos*, la *gama de colores fríos*, y la *gama de colores quebrados*. En términos generales podemos decir que un cuadro pintado con la gama de colores cálidos se ha realizado a base de colores de tendencia rojiza y que los colores de tendencia azulada entran dentro de la gama de colores fríos. La gama de colores quebrados es aquella que ofrece una serie de tonalidades y colores grisáceos, «sucios», compuestos a partir de mezclas de colores complementarios con blanco.

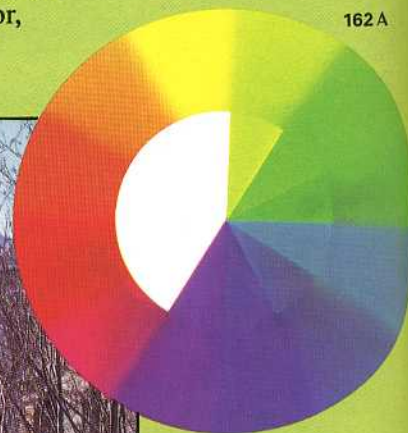
Las fotografías que ilustran estas páginas están tomadas en distintos lugares y en momentos en que la luz presentaba una tendencia característica dentro de las tres gamas citadas. La gama de los colores cálidos está presente en la imagen de la figura 163 (en la página opuesta), captada a media tarde de un día de verano. Dominan claramen-

te los ocre, sienas y rojizos en general. El paisaje invernal (fig. 162) se caracteriza por los grises y tonos azulados, por la luz moderada, por las gamas que huyen de los tonos violentos. La gama de colores quebrados queda perfectamente ejemplificada en la imagen portuaria (fig. 164) donde los colores aparecen «indecisos», ni cálidos ni fríos, sino tendentes hacia una de las dos gamas sin acabar de definirse completamente. Es por esta razón que, hablando de colores quebrados, los artistas señalan siempre su tendencia, cálida o fría, según el color que predomine en ellos.

Puestos ya en el terreno de la práctica, el artista debe estudiar primero, antes de pintar, la tendencia luminosa que presenta el modelo. En segundo lugar, decidida ya la gama de colores que va a utilizar, tiene que recrearse en esa tendencia, acentuándola incluso, redondeando la coherencia cromática, con lo que estará en camino de interpretar el color, de pintar un buen cuadro.

Fig. 161. (Página anterior.) Composición cromática realizada a partir de tonos cálidos, fríos y quebrados.

162



Figs. 162 y 162A. La gama de colores fríos parece reducida en este paisaje (fig. 162) a los matices grises. En realidad, incorpora muchos otros colores que incluyen los azules, los violetas y pardos y los verdes (fig. 162A).

78

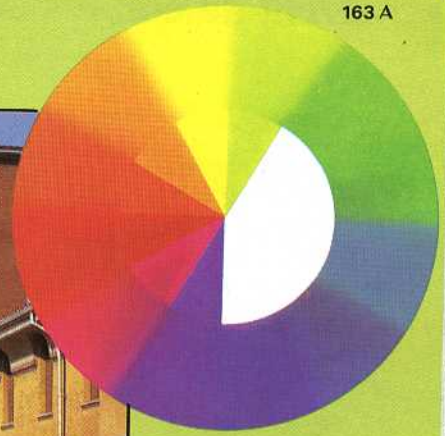
163



164

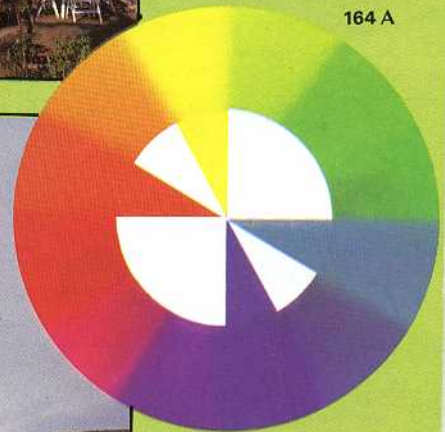


163



Figs 163 y 163A. La gama de colores cálidos queda reflejada en esta ilustración (fig. 163), en la que dominan los sienas, amarillos y rojos. Además, esta gama se compone también de verdes claros, rosas y anaranjados (fig. 163A).

164



Figs. 164 y 164A. Los quebrados son los colores de los días nublados y grises (fig. 164). Se obtienen por la mezcla de complementarios y blanco en proporciones desiguales (fig. 164A).

Mezcla de colores cálidos al óleo

Fig. 165. El color del desván, en el extremo superior izquierdo de la pintura, se compone principalmente de amarillo limón. A este color se añaden pequeñas cantidades de ocre amarillo y blanco y un poco de amarillo cadmio naranja.

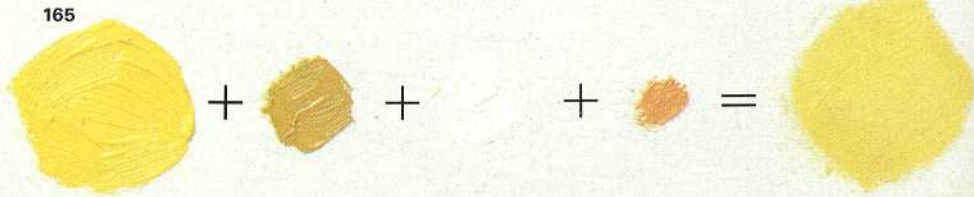


Fig. 166. El color de la fachada sobre la cual cruza la tubería del desagüe está compuesto partiendo del tierra siena tostada, al que se agregan ocre amarillo y blanco en una proporción mínima.

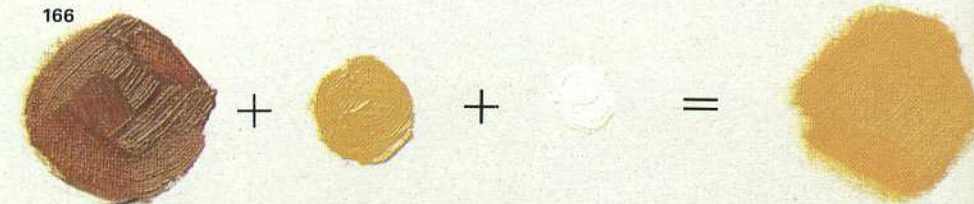


Fig. 167. El color más pálido del cuadro es el que domina en las fachadas que ocupan el centro de la pintura. Se ha obtenido a partir del amarillo cadmio limón. A éste se han añadido pequeñas cantidades de tierra siena tostada y blanco, además de un poco de verde permanente.

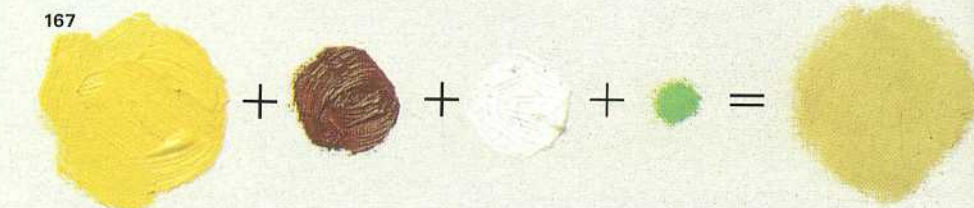


Fig. 168. Éste es el color utilizado para la sombra de la puerta en el extremo inferior izquierdo del cuadro. Se parte del tierra siena tostada, al que se suman una pequeña parte de carmín de garanza y otra aún menor de azul de Prusia.

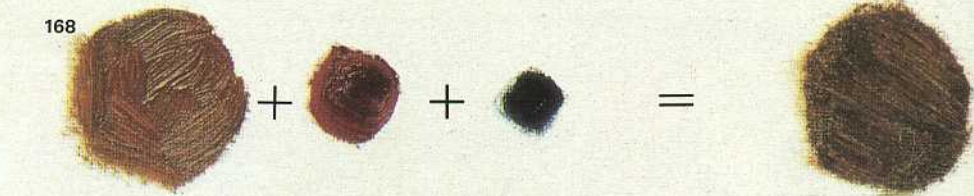


Fig. 169. El color claro, levemente azulado, de algunas de las fachadas se compone principalmente de blanco, al que se añaden un poco de amarillo cadmio limón y una pizca de azul de Prusia.

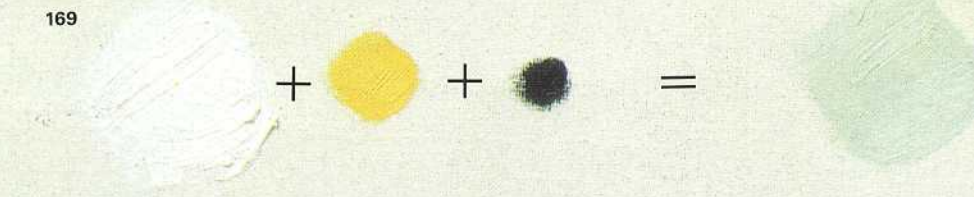
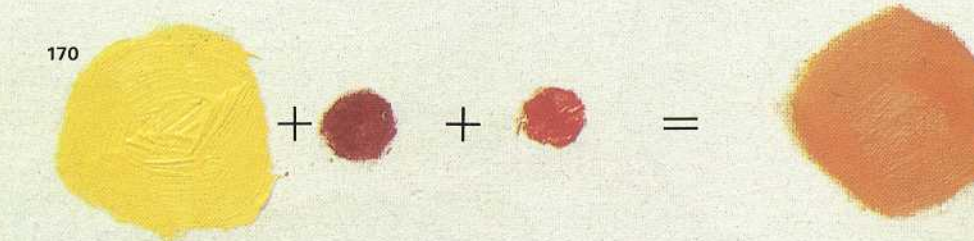


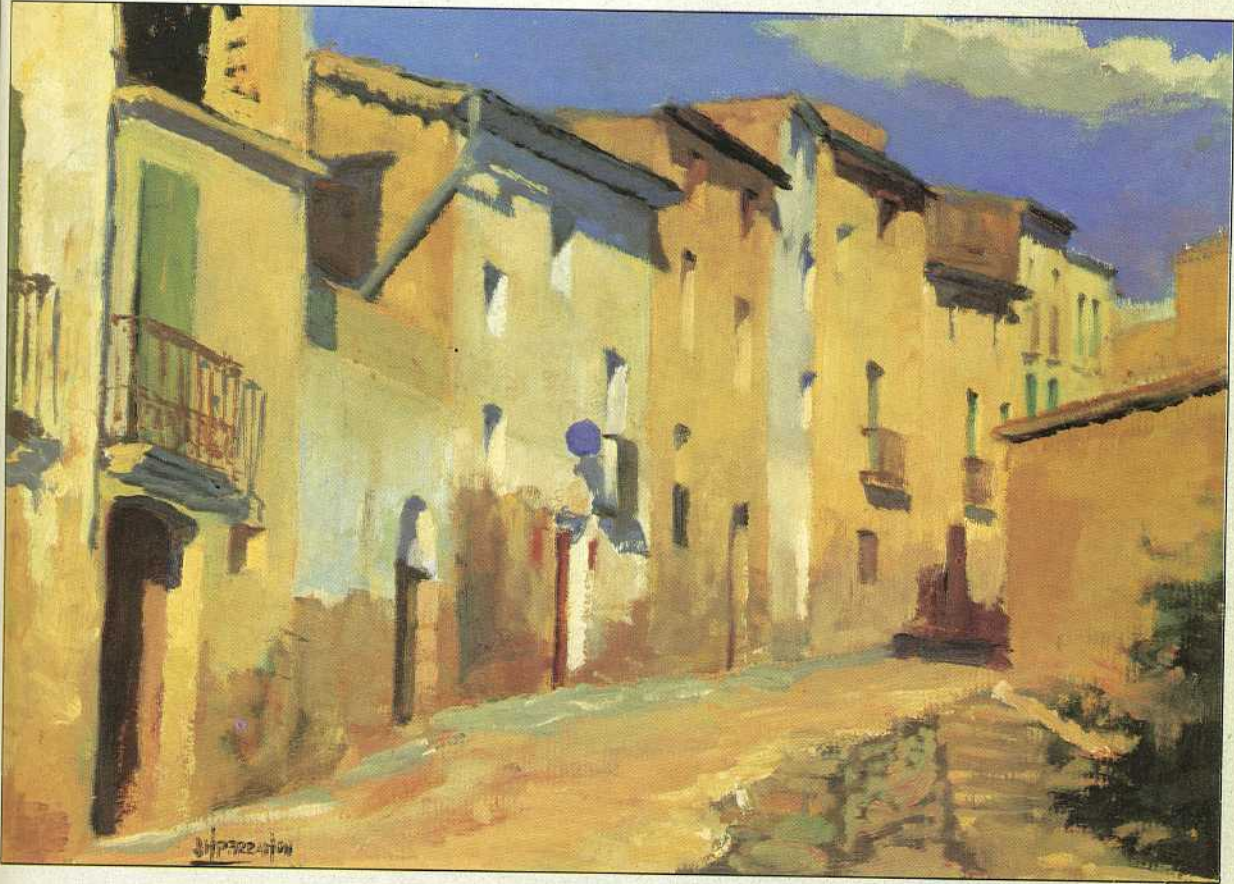
Fig. 170. La parte baja de las fachadas es de un color considerablemente más cálido y oscuro que su parte superior. Este color se ha obtenido a partir del amarillo limón y de dos pequeñas cantidades de carmín de garanza y de rojo cadmio medio.



He aquí la ca...
 las cinco de l...
 verano (fig. ...
 hora con co...
 ocre, sienas...
 Desde un pun...
 de colores cál...
 serie indicada...
 na 79 (fig. 1...
 sando en los...
 nados con el...
 los colores us...
 profesional, h...
 lores:

amarillo, c...
 tostada, c...
 permanente

El haber excl...
 cobalto y el a...
 que estos col...



He aquí la calle de un pueblo pintada a las cinco de la tarde de un cálido día de verano (fig. 171). El sol «pinta» en esa hora con colores calientes, amarillos, ocre, sienas, rojos...

Desde un punto de vista teórico la gama de colores cálidos está constituida por la serie indicada en el esquema de la página 79 (fig. 163A). En la práctica, pensando en los colores próximos o relacionados con el rojo, y teniendo en cuenta los colores usados corrientemente por el profesional, hemos de seleccionar los colores:

amarillo, ocre, rojo, tierra sombra tostada, carmín de garanza, verde permanente, verde esmeralda y azul ultramar

El haber excluido de esta relación el azul cobalto y el azul de Prusia, no significa que estos colores —y todos los colores—

no puedan intervenir en la gama de colores cálidos. *Gama de colores cálidos* quiere decir tendencia cromática hacia el rojo, el amarillo, el anaranjado, el ocre, el siena...

Como puede ver, en esta pintura los azules y verdes no faltan, pero están aplicados de forma que quedan perfectamente asimilados a la armonía general actuando como un contrapunto del amarillo dominante.

En la página anterior se describen gráficamente las mezclas utilizadas para la obtención de algunos de los colores más característicos de esta pintura. Salta a la vista el total dominio de alguno de los colores cálidos antes citados; en concreto del amarillo y del tierra siena tostada. Como usted ya sabe, las proporciones son aproximadas. Las cantidades correctas estarán siempre en función de los ensayos que usted realice en la paleta.

Fig. 171. José M. Parramón, *La Torra*. Colección particular.

Mezcla de colores cálidos a la acuarela

Fig. 172. Los verdes claros de la franja de hierba en la zona superior de la acuarela están realizados partiendo del verde permanente, muy disuelto en agua, añadiendo ocre amarillo y una mínima cantidad de azul ultramar.

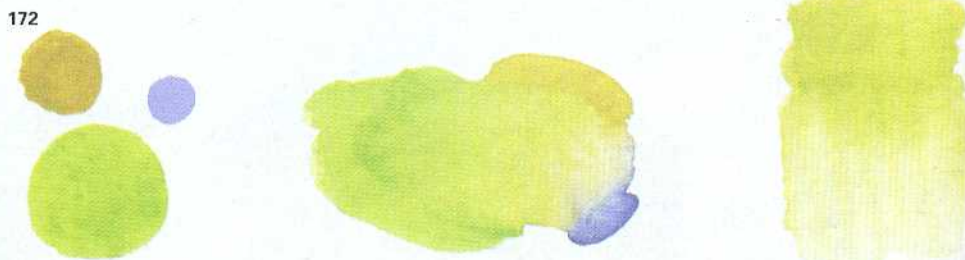


Fig. 173. El color dominante de la acuarela es el ocre amarillo claro, el mismo de la hierba seca segada. Está compuesto por dos cantidades aproximadamente iguales de ocre amarillo y de tierra siena tostada más un poco de amarillo limón.

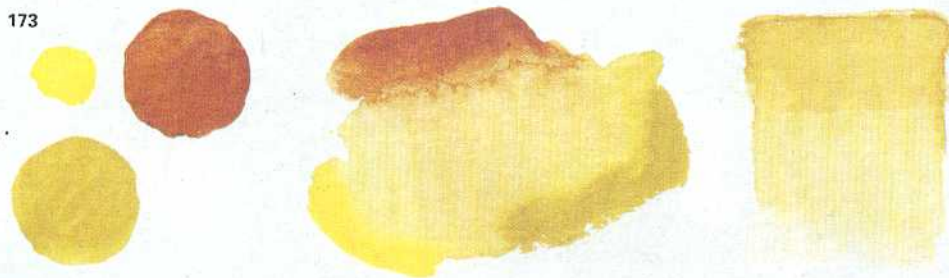


Fig. 174. El color de las balas de paja en su parte iluminada es un ocre más oscuro que el del campo. Se ha logrado a partir del ocre amarillo, en cantidad doble a la del amarillo limón, más una pequeña proporción de tierra siena tostada y una pizca de azul ultramar.

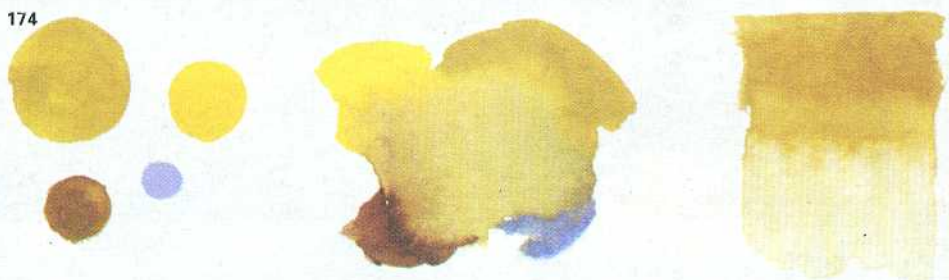


Fig. 175. Las sombras del primer plano están realizadas con una mezcla en la que domina el ocre amarillo, al que se añaden mínimas cantidades de bermellón y de violeta de cobalto más un poco de azul cobalto.

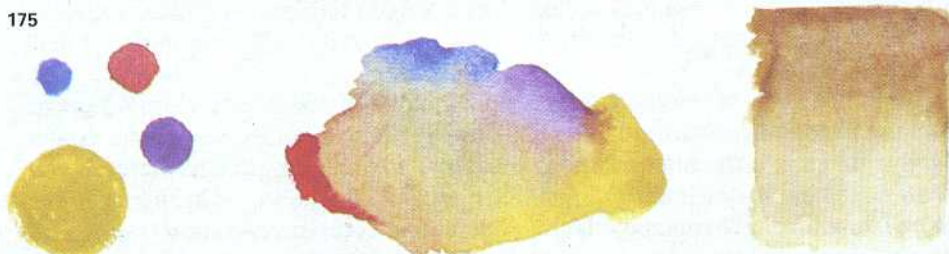
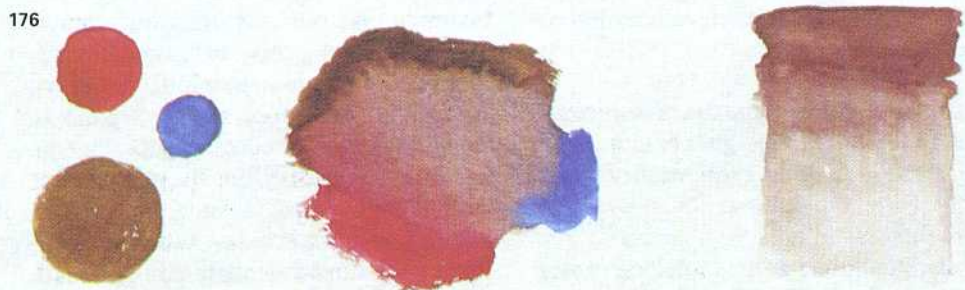


Fig. 176. Las sombras más profundas, en algunas zonas de las balas de paja, están constituidas partiendo del tierra siena natural. A éste se agregan una proporción equivalente a la mitad de bermellón y otra algo menor de azul cobalto.



Ballestar pintó
 finales de agosto
 lurosa (fig. 177)
 sobre el terreno
 de campaña a
 la sombra, por
 Si imaginamos
 pecto ofrecía
 el color gene
 amarillento, m
 lidos que pue
 el problema
 acuarela en u
 y monótona,
 blema al qu
 aprovechand
 cuando con
 intensidad en

177



Ballestar pintó este campo segado hacia finales de agosto, en una tarde muy calurosa (fig. 177). Lo realizó del natural, sobre el terreno, plantando su caballete de campaña allí mismo, y pintando... a la sombra, por supuesto.

Si imaginamos por un momento qué aspecto ofrecía aquel campo en la realidad, el color general es, sin duda, ese ocre amarillento, uno de los colores más cálidos que pueden obtenerse. Ahora bien, el problema estaba en no convertir la acuarela en una superficie monocroma y monótona, inexpresiva. Éste es el problema al que dio solución Ballestar aprovechando al máximo (y exagerando cuando convenía) las variaciones de intensidad en el color y, sobre todo, las

posibilidades cromáticas de las sombras. Los impresionistas fueron los primeros pintores en entender, y representar sobre la tela, que en la sombra está presente el color complementario del propio color del cuerpo que la proyecta.

Ballestar conoce bien la lección del impresionismo y en las sombras de las balas de paja ha introducido cantidades importantes de azul y violeta (complementarios del amarillo subido de la paja) que contrastan vivamente con el color dominante, que lo refuerzan y animan al mismo tiempo.

Así, el más cálido de los motivos pictóricos incorpora su «dosis» de color frío, imprescindible para la completa armonización.

Fig. 177. Vicenç Ballestar, *Campo segado*. Colección particular.

Mezcla de colores fríos al óleo

Fig. 178. El color del cielo es de un azul más o menos uniforme, compuesto principalmente por azul de Prusia, al que se añaden blanco y una pequeña cantidad de tierra sombra natural.

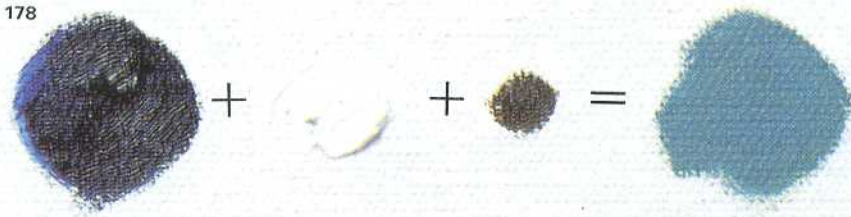


Fig. 179. Este color corresponde a la parte de la fachada en sombra, en la parte superior derecha de la imagen. Se ha obtenido partiendo del blanco, al que se suman azul de Prusia y un poco de ocre amarillo.

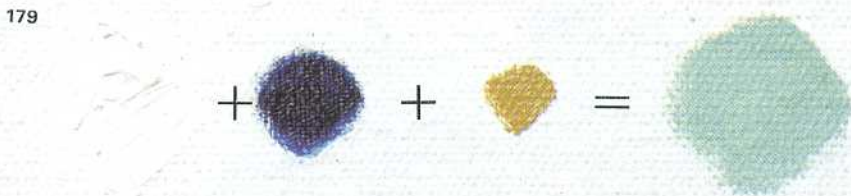


Fig. 180. Éste es el verde correspondiente al toldo, justo en el centro de la imagen. En su composición intervienen azul de Prusia y blanco a partes iguales y pequeñas cantidades de amarillo limón, ocre amarillo y tierra siena natural.

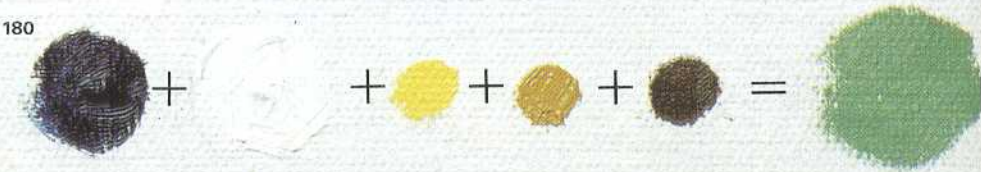


Fig. 181. El verde de los portones de la casa se ha logrado mezclando azul Prusia en la misma proporción que ocre amarillo. Además, intervienen el blanco y el amarillo limón.

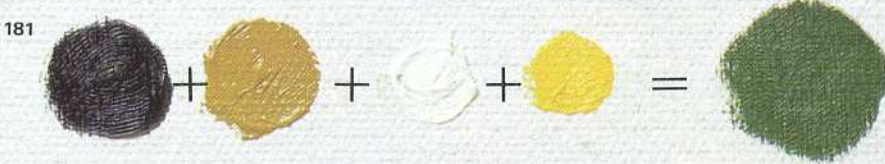
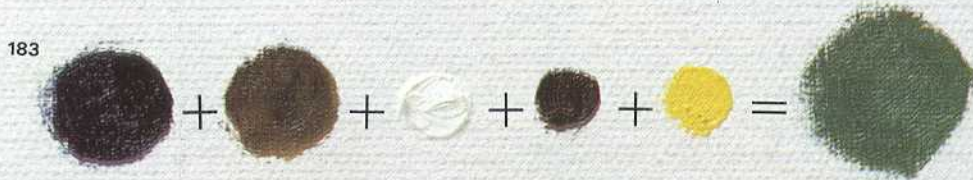


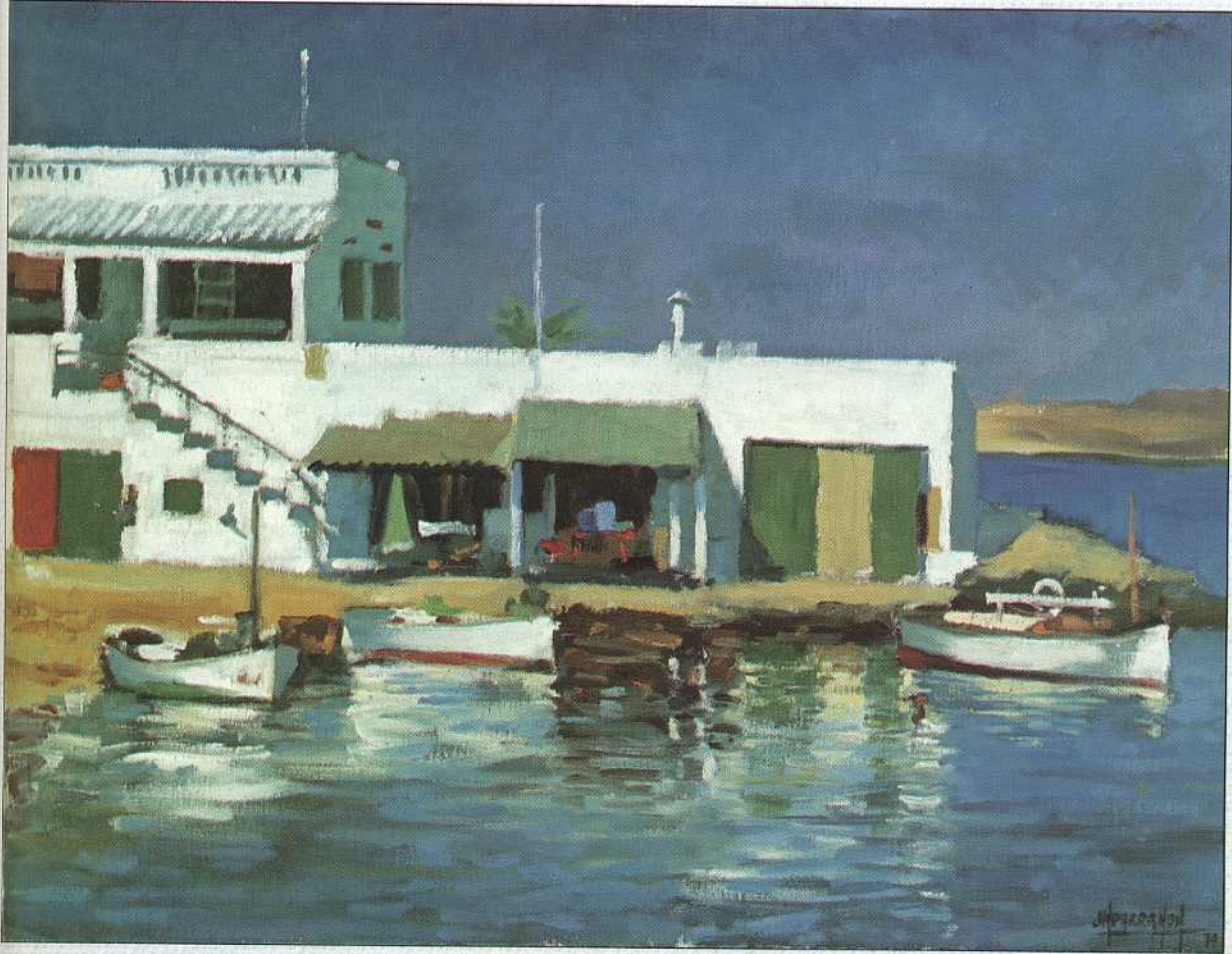
Fig. 182. Este color corresponde a los grises provocados por los reflejos del Sol en el agua. En su composición encontramos azul de Prusia más una cantidad superior de blanco y otra mínima de tierra siena natural.



Fig. 183. Este verde profundo representa los reflejos oscuros sobre el agua. Se ha obtenido mezclando azul de Prusia y tierra siena natural a partes iguales más tres pequeñas proporciones de blanco, tierra siena tostada y amarillo limón.



Como demostr...
de la luz no c...
las gamas crom...
rina que pint...
tiempo (fig. 18...
luminoso; lum...
nas frías y ap...
la luz era limp...
parente en gra...
recía cerrado...
total precisión...
dibujo claro y...
Los colores re...
visto en la pá...
que teóricame...
fríos, pero en...
esta gama vien...
que el artista



Como demostración de que la intensidad de la luz no determina necesariamente las gamas cromáticas, he elegido esta marina que pinté del natural hace algún tiempo (fig. 184). El día no podía ser más luminoso; luminoso como lo son algunas frías y apacibles mañanas de enero, la luz era limpiísima, el aire fino y transparente en grado sumo. Cada color parecía cerrado en sí mismo, limitado con total precisión dentro de las líneas de un dibujo claro y sencillo. Eran colores fríos. Los colores relacionados en el esquema visto en la página 78 (fig. 162A) son los que teóricamente constituyen la gama de fríos, pero en la práctica, los colores de esta gama vienen condicionados por los que el artista usa corrientemente.

Una lista de los colores fríos más comunes en la práctica de la pintura sería ésta:

Azul de Prusia, azul ultramar oscuro, azul cobalto oscuro, verde esmeralda, verde permanente, carmín de garanza, tierra sombra natural, ocre amarillo

En esta marina he utilizado la mayoría de estos colores con la destacada excepción de los verdes, que mezclé en la paleta a partir del Prusia, el ocre y el amarillo, consiguiendo así aproximarme más al color natural. La teoría es importante, pero hay que dejarse siempre «aconsejar» por el natural. Así lo hice yo en este cuadro, del que, modestamente, me siento muy satisfecho.

Fig. 184. José M. Parramón, *Fornells*. Colección particular.

Mezcla de colores fríos a la acuarela

Fig. 185. Este gris pertenece a la banda superior de la acuarela y se compone únicamente de azul ultramar y de una cantidad algo menor de tierra siena tostada, ambos muy disueltos en agua.

185

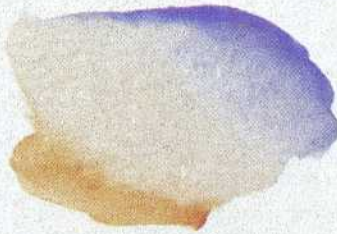


Fig. 186. Otro gris, esta vez correspondiente a las bandas claras de la borda de las barcas. Se compone de azul ultramar, una pequeña cantidad de tierra siena tostada y una pizca de verde permanente.

186

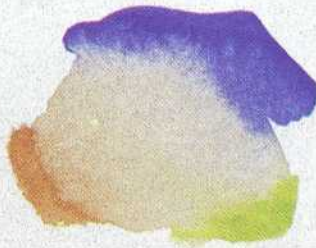


Fig. 187. Éste es el amarillo ácido del toldo de la barca a la derecha de la acuarela. Está formado sobre todo por amarillo limón y una mínima proporción de tierra siena natural.

187

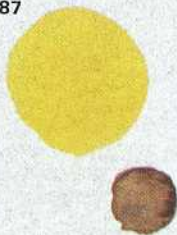


Fig. 188. Éste es el tono general de la superficie del agua, que ocupa casi toda la mitad inferior de la acuarela. Lo integran el azul cobalto y un poco de rojo cadmio medio.

188

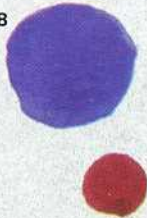
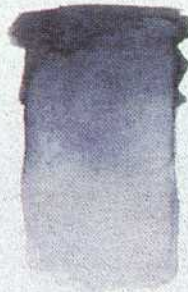
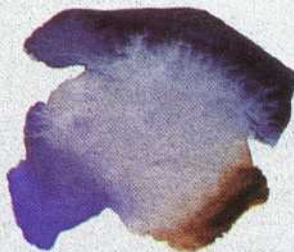


Fig. 189. Las sombras más oscuras del agua están realizadas mezclando azul de Prusia y pequeñas cantidades de azul cobalto y tierra sombra tostada.

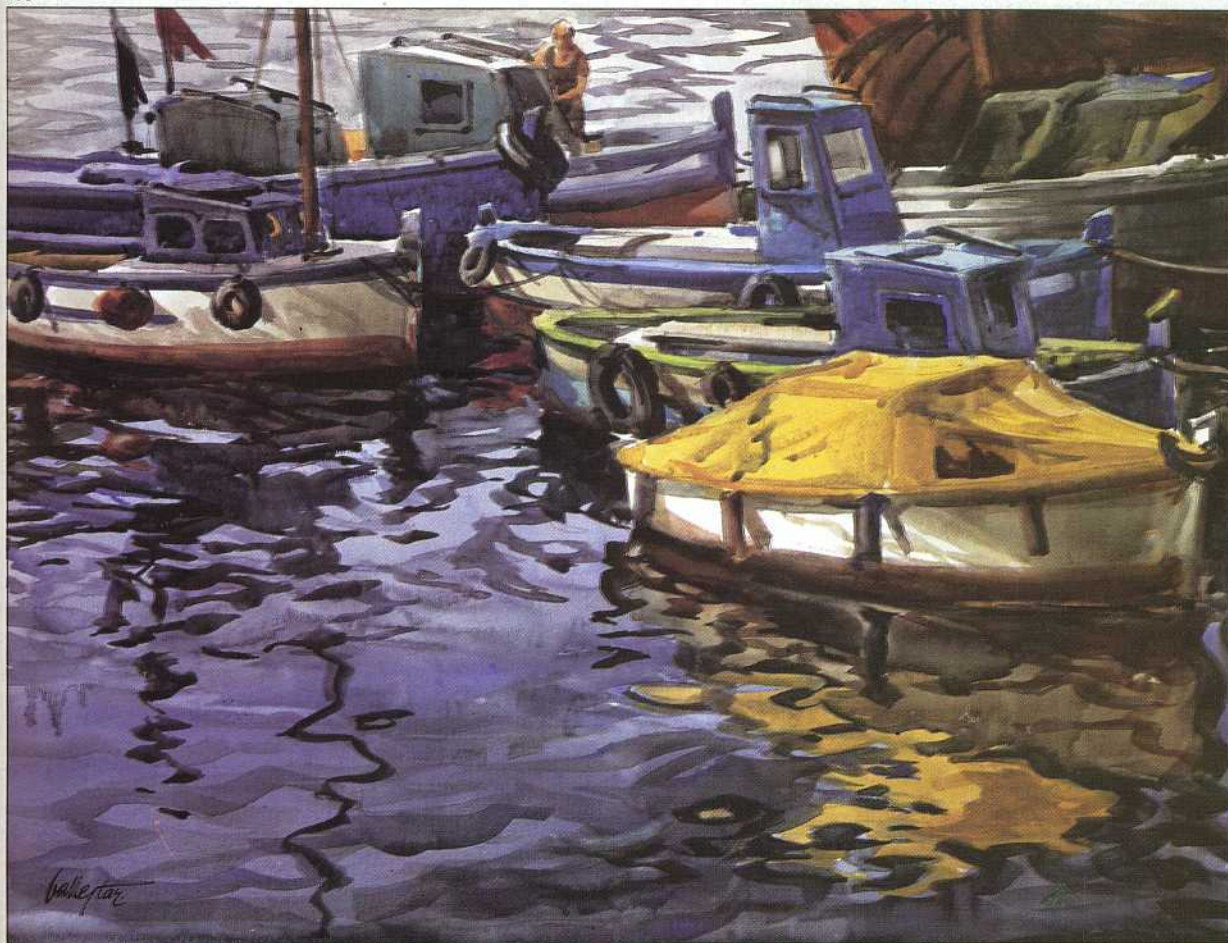
189



190



He acompañado
puerto en mu
pescadores de
cenarios pred
todos los pun
con pocas bar
Para explicar
fríos pintando
esta obra en
«teóricament
ese amarillo a
a la derecha
Ballestar pin
se de tres azu
cobalto y el a



He acompañado a Ballestar a pintar al puerto en muchas ocasiones. El puerto de pescadores de Barcelona es uno de sus escenarios predilectos; lo ha pintado desde todos los puntos de vista, con muchas y con pocas barcas, en invierno y en verano. Para explicar la mezcla de los colores fríos pintando a la acuarela, hemos elegido esta obra en la que incluso los colores «teóricamente» cálidos son fríos; como ese amarillo ácido del toldo de la barca, a la derecha de la imagen (fig. 190). Ballestar pintó esta acuarela sirviéndose de tres azules: el azul ultramar, el azul cobalto y el azul de Prusia. De hecho los

azules son los protagonistas de esta obra. Ésta es una de las razones por las que estas acuarelas de Ballestar resultan tan interesantes. A partir de una gama muy limitada, el artista desarrolla una enorme cantidad de variaciones.

La superficie del agua es muy distinta según la luz y las sombras, según su cercanía o lejanía. En mi opinión, Ballestar ha sabido sacar partido de todos estos factores con una gran habilidad; incluso ha expresado esa opacidad característica del agua marina en los puertos, ese agrisamiento general de los matices y el aspecto perlado de los destellos de luz.

Fig. 190. Vicenç Ballestar, *Puerto de pescadores*. Colección particular.

Mezcla de colores quebrados al óleo

Fig. 191. El cielo es prácticamente blanco sin embargo, presenta matices azulados obtenidos de mezclar blanco con proporciones sucesivamente decrecientes de azul turquesa, ocre amarillo y azul de Prusia.

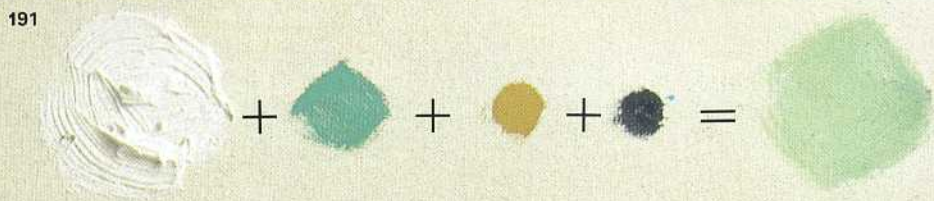


Fig. 192. El rojo del tejado de la casa a la izquierda del cuadro se compone sobre todo de rojo inglés, al que se añaden rojo cadmio medio y pequeñas cantidades de azul de Prusia y blanco.

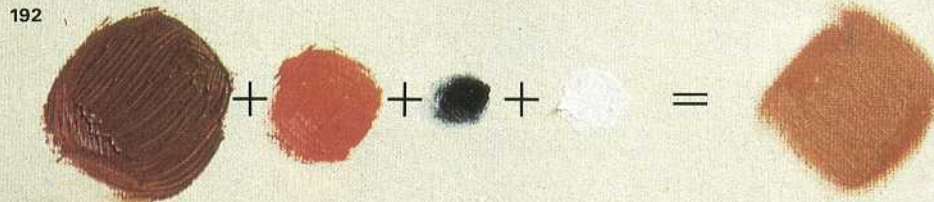


Fig. 193. El amarillo es el color dominante en la mezcla para la obtención del verde de los prados. A éste se agregan dos proporciones aproximadamente iguales, aunque menores, de azul de Prusia y ocre amarillo.

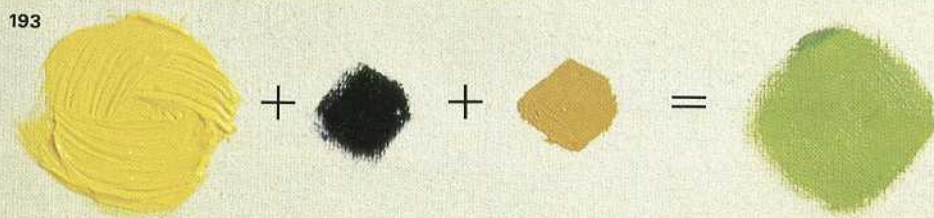


Fig. 194. El color del tejado situado inmediatamente debajo del comentado con anterioridad se compone de una cantidad importante de blanco y otras menores de azul turquesa y carmín.

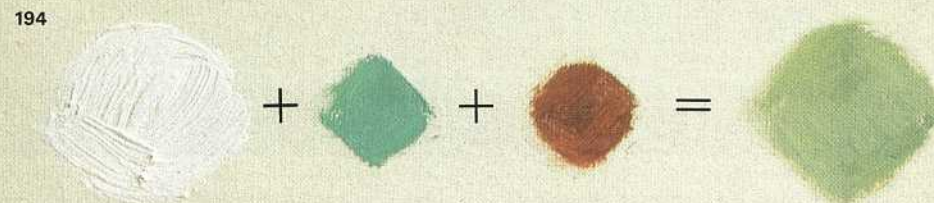


Fig. 195. Éste es el color correspondiente a los campos que aparecen en el interior de los valladares. Está integrado sobre todo por amarillo cadmio medio, al que se añaden pequeñas proporciones de ocre amarillo, verde permanente y carmín.

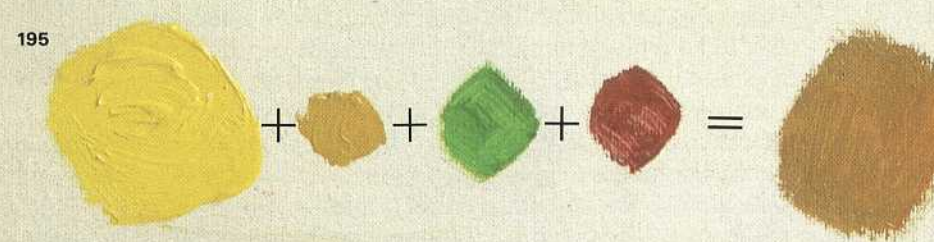
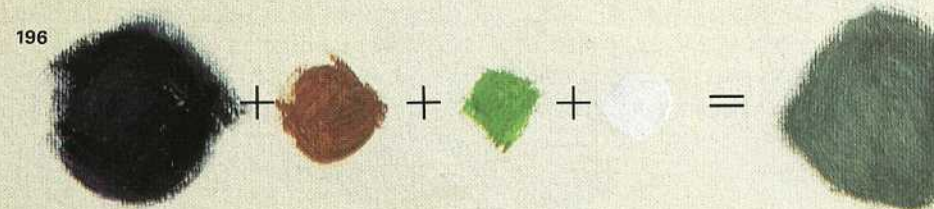


Fig. 196. Las zonas en sombra de los cercados están compuestas a partir de azul de Prusia. A este color se suman el carmín y, en menor medida, el verde permanente y el blanco.



Tome usted c...
entre sí; por...
so; mezcle u...
una cuarta p...
añada blanc...
Obtendrá un...
verde... que...
agrisado, «...
más semejan...
lor respecto...
mayor sea la...
Colores así...
Ningún col...



Tome usted dos colores complementarios entre sí; por ejemplo, verde y rojo intenso; mezcle una parte de color verde con una cuarta parte de color rojo intenso y añada blanco a voluntad.

Obtendrá un tono marrón, caqui, ocre, verde... que en cualquier caso resultará agrisado, «sucio». Más oscuro cuanto más semejante sea la cantidad de un color respecto a otro; más grisáceo cuanto mayor sea la cantidad de blanco añadida. Colores así son los colores quebrados. Ningún color de la paleta queda exclui-

do de la gama de colores quebrados, puesto que de todos ellos es posible obtener una versión «sucia» y agrisada.

La enorme diversidad de colores quebrados hace que podamos elegir una tendencia fría o cálida para entonar nuestra obra. Yo elegí una entonación quebrada-cálida para realizar el paisaje reproducido sobre estas líneas (fig. 197).

La elegí porque así me fue sugerida por el paisaje natural en las montañas del Pirineo, junto a la frontera con Francia, en un día de cielo cubierto, gris y frío.

Fig. 197. José M. Parramón, *Paisaje del Pirineo catalán*. Colección particular.

Mezcla de colores quebrados a la acuarela

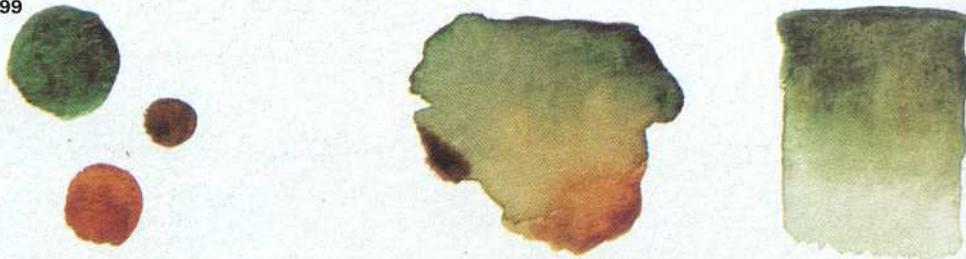
198

Fig. 198. Éste es el gris que representa el cielo; un gris rico en matices integrado por una gran cantidad de azul de Prusia más dos pequeñas partes de ocre amarillo y de pardo Van Dyck.



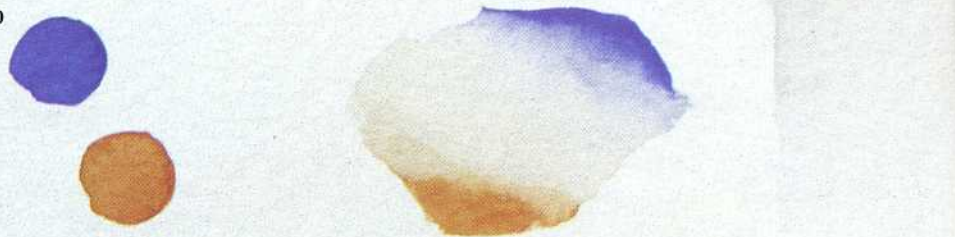
199

Fig. 199. Los verdes que recorren el horizonte se basan en la mezcla de verde Hooker y dos proporciones mínimas de tierra siena tostada y pardo Van Dyck.



200

Fig. 200. Casi blanco, pero no del todo. Es el color de la nieve, obtenido de mezclar a partes aproximadamente iguales azul cobalto y tierra siena tostada.



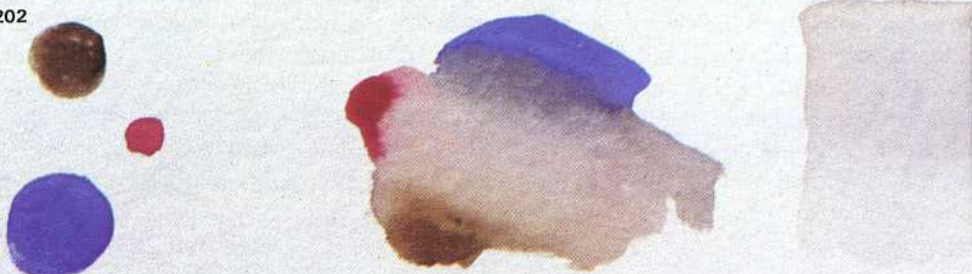
201

Fig. 201. Las sombras más oscuras del bosque están realizadas con una mezcla de verde Hooker (color que domina en el tono resultante) y dos pequeñas cantidades de azul de Prusia y pardo Van Dyck.



202

Fig. 202. El color del río tiende al gris. Se ha logrado a partir del azul ultramar, al que se añaden una mínima proporción de pardo Van Dyck y una pizca de carmín.



203



La obtención...
tando a la acu...
cial de lo dich...
hay que tener...
usted sabe m...
acuarela equi...
es decir, a disc...
de rebajado a...
sidad.
Este factor es...
caso de los co...
ha dicho, los...
producto de r...
a menudo co...
Esto nos lleva...
ros, a veces...
Pintando a l...



La obtención de colores quebrados pintando a la acuarela no difiere en lo esencial de lo dicho en el caso del óleo. Sólo hay que tener bien presente que, como usted sabe muy bien, añadir blanco en acuarela equivale a aportación de agua, es decir, a disolver el color hasta que quede rebajado a su grado justo de intensidad.

Este factor es de suma relevancia en el caso de los colores quebrados. Como se ha dicho, los colores quebrados son el producto de múltiples mezclas de tonos a menudo complementarios.

Esto nos lleva a colores realmente oscuros, a veces casi negros.

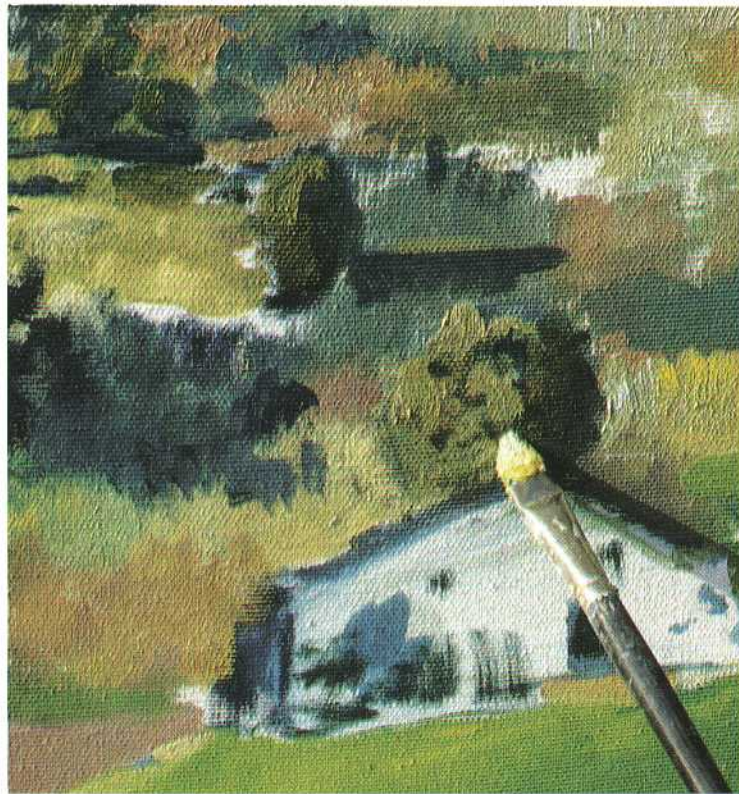
Pintando a la acuarela se hace necesari-

o comprobar cada color disolviéndolo en agua y pintando en un papel aparte, controlando, sobre todo, su intensidad antes de aplicarlo sobre el papel. Esta acuarela se ha realizado con la gama de colores quebrados de tendencia cálida (fig. 203). Fíjese cómo Ballestar ha pintado la nieve a base de finas capas de color muy transparente (muy claro) fuertemente contrastado con los tonos oscuros del arroyo. Tanto unos como otros son colores quebrados, producto de múltiples mezclas. El «quid» de la cuestión está en graduar las intensidades. Como puede ver, Ballestar resolvió este problema a las mil maravillas.

Fig. 203. Vicenç Ballestar, *Río helado*. Colección particular.

Como conclusión a todo lo estudiado en este libro siguen tres realizaciones pictóricas verdaderamente ejemplares. En primer lugar José M. Parramón pinta un paisaje al óleo empleando únicamente los tres colores primarios. A continuación Vicenç Ballestar, nuestro artista invitado, resuelve el mismo tema con un encuadre diferente, pintando a la acuarela, a partir de las mezclas (muchas y muy variadas, como veremos) entre el amarillo limón, el carmín de garanza, el azul de Prusia y el blanco. La última de estas obras queda a cargo de Miquel Ferrón: un retrato al óleo realizado con la paleta al completo.

La experiencia y la calidad del trabajo de estos tres artistas no es algo que necesite ser comentado aquí, bastará con que usted siga el proceso de elaboración, ilustrado paso a paso, de cada una de las obras, y estudie los resultados para valorarlo. Parramón, Ballestar y Ferrón brindan las mejores lecciones que cabe esperar sobre mezclas de colores, una enseñanza eminentemente visual basada en el conocimiento profundo de la materia.



204

La mezcla de colores en la práctica

Parramón pinta al óleo con tres colores

He elegido este emplazamiento después de mucho buscar (fig. 205); la fotografía está tomada desde el lugar donde he plantado mi caballete de campaña: una terraza de cultivo desde la que se domina un panorama suavemente escalonado que corona la cadena de montañas. Éste es el paisaje que me propongo pintar con la única ayuda de los tres colores primarios —azul de Prusia, carmín de garanza y amarillo limón— y el blanco.

En lo que concierne a la composición, el paisaje sugiere un horizonte alto, cercano al límite superior de la tela. Si observa usted el dibujo que he trazado someramente sobre el lienzo

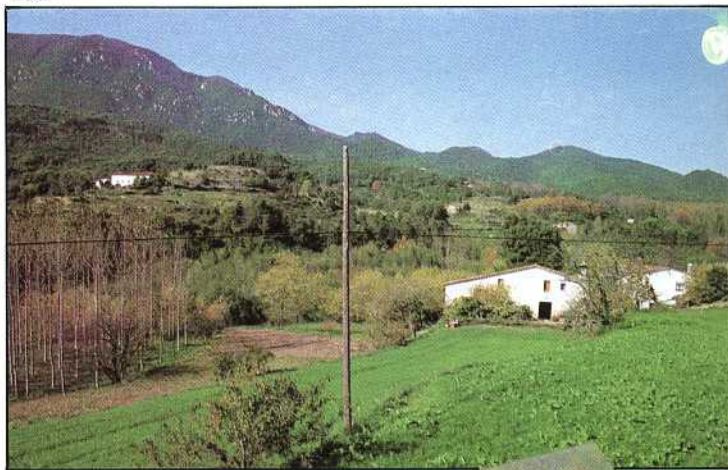
antes de empezar

a pintar (fig. 207), comprobará cómo he dibujado muy alto ese horizonte exagerando su elevación con respecto al caserío, ensanchando la extensión de paisaje que media entre ellos, dando mayor amplitud a la sucesión de los términos (cultivos, bosques, colinas, etc.).

Las líneas generales del esbozo las he realizado en una mezcla de azul de Prusia y una pequeña cantidad de carmín (fig. 206), dibujando con la mano «suelta», a punta de pincel, sin detallar ni concretar.

Vayamos a por las mezclas. La fotografía al pie de esta página (fig. 208) es un detalle de las arboledas inmediatamente anteriores al fondo de montañas. Ese fondo está pintado con azul de Prusia,

205



206



207



Fig. 204. (Página anterior.) Detalle del paisaje pintado por José M. Parramón.

aclarado con b
zado con ama
nos ligerísim
de horizonte. I
y sienas de los
mezclas en las
llevado hacia e
por la interver
el verde por la
tidades de Pru
dos los tonos h
te aclarados c
Fíjese que la ap
en cuenta la d
que los tonos s
«recortarse» m
hacerlo así: re
do los términ
la vista sólo c
ciones, nunca

208



aclarado con blanco en el cielo y matizado con amarillo para obtener los tonos ligerísimamente verdosos de la línea de horizonte. Los verdes, ocres, rosados y sienas de los árboles son producto de mezclas en las que domina el amarillo, llevado hacia el rosa o el siena (fig. 209) por la intervención del carmín, o hacia el verde por la adición de pequeñas cantidades de Prusia. En ambos casos, todos los tonos han sido convenientemente aclarados con blanco.

Fíjese que la aplicación del color no toma en cuenta la definición de las formas, y que los tonos se funden unos en otros sin «recortarse» mutuamente. Es importante hacerlo así: recuerde que estoy pintando los términos más lejanos, allí donde la vista sólo discierne masas y entonaciones, nunca detalles.

Fig. 205. (Página anterior.) Éste es el paisaje elegido como motivo para la realización de una pintura al óleo con sólo tres colores más blanco.

Fig. 206. Azul de Prusia, carmín de garanza, amarillo limón y blanco serán los únicos colores que utiliza el artista.

Fig. 207. El esbozo previo a la pintura está trazado a punta de pincel con una mezcla de carmín y azul de Prusia muy diluida en aguarrás.

Fig. 208. Detalle de las primeras aplicaciones de color: el azul de Prusia domina en el cielo y las montañas, mientras que en la arboleda se alternan las tonalidades quebradas.

Fig. 209. Los tonos de los árboles han sido obtenidos añadiendo blanco a las mezclas en las que dominaba el amarillo, con poca participación de carmín y azul de Prusia.

208

209



Mezclar, ensayar, rectificar...

Estoy ya, como se suele decir, «metido en harina», entregado a fondo en las mezclas: ensayando, rectificando, manchando la tela para comprobar el efecto, corrigiendo el tono directamente en ella... decidiéndolo todo sobre la marcha. A medida que mi paleta se cubre de mezclas de color, las voy utilizando como punto de partida para la obtención de nuevos tonos (fig. 211). Por ejemplo: al verde claro utilizado anteriormente añadiendo un poco más de amarillo y compruebo que su tono es demasiado ácido y agresivo; una pizca de Prusia intensifica el verde: así está bien. Este mismo color resultante lo puedo utilizar como base a la que añadir una pequeña cantidad de carmín y de blanco, consiguiendo un pardo que a su vez puede convertirse en ocre por adición de amarillo. Ahora necesito un verde intenso y saturado para cubrir el primer término del paisaje. Nada más fácil: sobre la mezcla utilizada para pintar las montañas del fondo —una mezcla casi completamente Prusia—, voy añadiendo amarillo hasta dar con el tono buscado (fig. 212). Extiendo ese color y advierto que vira demasiado hacia el azul; vuelvo a la paleta e incremento la cantidad de amarillo; vuelvo a manchar y...

jahora!, a cubrir sin miedo (fig. 210). Este procedimiento no tiene nada de sistemático, y sería absurdo que yo le dictase a usted las cantidades relativas de cada color primario que incorpora cada una de estas mezclas. Creo que a estas alturas del libro usted ya se hace cargo de que la mezcla de colores es un arte y no una ciencia, en el que cuenta mucho el «ojo», la intuición que viene dada por la práctica. Y también cuenta mucho, muchísimo, la observación del motivo: una mezcla sólo es acertada cuando se ajusta a la tonalidad que manifiesta la realidad del paisaje. En la ilustración adjunta (fig. 213) puede ver el efecto de ese primer plano verde que antes comentaba: una gran franja de color casi uniforme que subraya una diagonal ascendente en la composición, contrapuesta a la diagonal descendente que determina el horizonte.

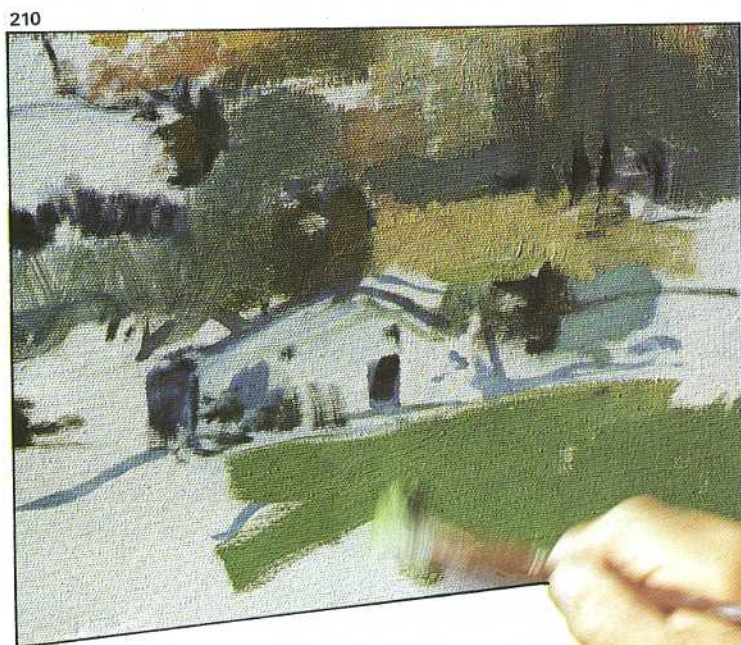
Fig. 210. El verde del primer plano apenas presenta matices; es un color «plano».

Fig. 211. La consecución de los tonos se basa en el aprovechamiento de las mezclas realizadas anteriormente.

Fig. 212. En el verde del prado domina el azul de Prusia, al que basta añadir una pequeña cantidad de amarillo.

Fig. 213. Éste es el estado de la tela tras ajustar la entonación de las distintas partes de la pintura.

Fig. 214. La realización del árbol exige observar detenidamente los efectos de luz y sombra de su follaje.



210



211



212

El árbol que ap... creó algunos p... no sol, la copa... un intenso con... un principio re... muy cargado c... en su límite de... sombrío susci... rio (recuerde:... tario del verd... pinté en un ve... de los árboles... que aquello no... traste. Aclaré... rillo, pero seg... prendí que no... y que hacía f... ras y oscuras... rir la movild... jas; así lo hic... Y he aquí un...

214

El árbol que aparece sobre el caserío me creó algunos problemas (fig. 214). A pleno sol, la copa de ese árbol presentaba un intenso contraste de luz y sombra. En un principio realicé la sombra en un verde muy cargado de azul, añadiendo carmín en su límite derecho, allí donde el efecto sombrío suscita el color complementario (recuerde: el rojo es el complementario del verde). La zona iluminada la pinté en un verde semejante al del resto de los árboles. Inmediatamente pude ver que aquello no funcionaba: faltaba contraste. Aclaré el verde con blanco y amarillo, pero seguía sin convencerme. Comprendí que no bastaba el simple contraste y que hacía falta alternar manchas claras y oscuras detenidamente para sugerir la movilidad de las ramas y las hojas; así lo hice, y funcionó. Y he aquí un principio general: los cuer-

pos y objetos cercanos presentan más contraste y más detalle que los lejanos. Esto lo dejó dicho Leonardo da Vinci, y es bien cierto.

213



214



El acabado

Vea aquí (fig. 215) la pintura en un estado avanzado. La tonalidad general ha quedado ya bien establecida: domina la gama fría presidida por el azul de Prusia y los verdes. Pero no faltan los colores cálidos contrastando a modo de acentos sobre la dominante fría. Tal es el caso de los anaranjados del tejado del case-río y del árbol frente a él. También están presentes algunas coloraciones quebradas, como los ocre-grises repartidos aquí y allá en los términos medios del paisaje, que oscilan «indecisos» entre el verde y el amarillo. Ten-

215



ga usted en cuenta que pintar en una gama o entonación no significa en absoluto limitarse estrictamente a los colores que esa gama incluye: la riqueza cromática significa oposición y contraste, es decir, antimonotonía (fig. 217). Dicho esto conviene añadir que pintar en un registro cromático amplio obliga a ir limpiando los pinceles de cuando en cuando durante la sesión. No se trata de limpiarlos a fondo, basta desprender el exceso de pintura acumulada en las cerdas con un recorte de papel de periódico (fig. 216) para evitar que el propio pincel ensucie las mezclas. Hágame caso, tenga siempre a mano estos recortes. Bien, ésta es la pintura terminada (fig. 218). La acabé en mi estudio, algunos días después de la sesión al natural, realizando los dos bosquecillos que aparecen en ambos extremos de la tela, concretando la fachada del case-río, aclarando algún color, detallando el caserón que se levanta sobre la colina, retocando todo aquello que no exige la presencia en el motivo natural. Es bueno hacerlo así, con la mente fresca, con el sentido crítico que da la distancia de varios días. Así lo he hecho yo siempre, y me va muy bien.

Fig. 215. La entonación completa de la tela integra colores pertenecientes a todas las gamas, aunque gobernados por una dominante fría.

216



217

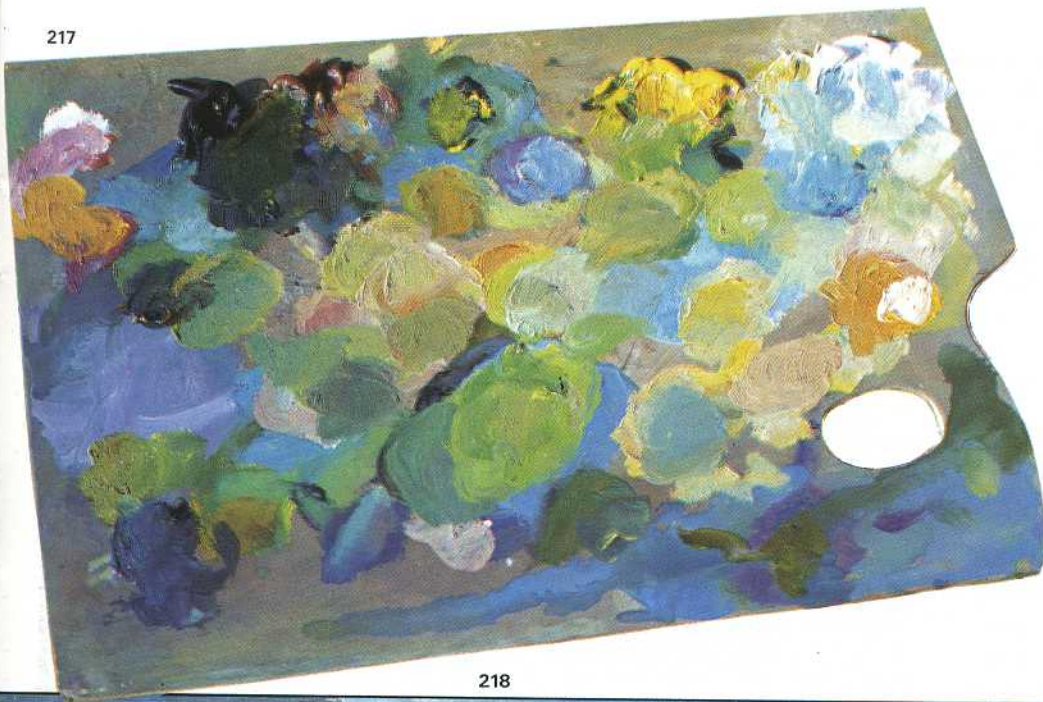
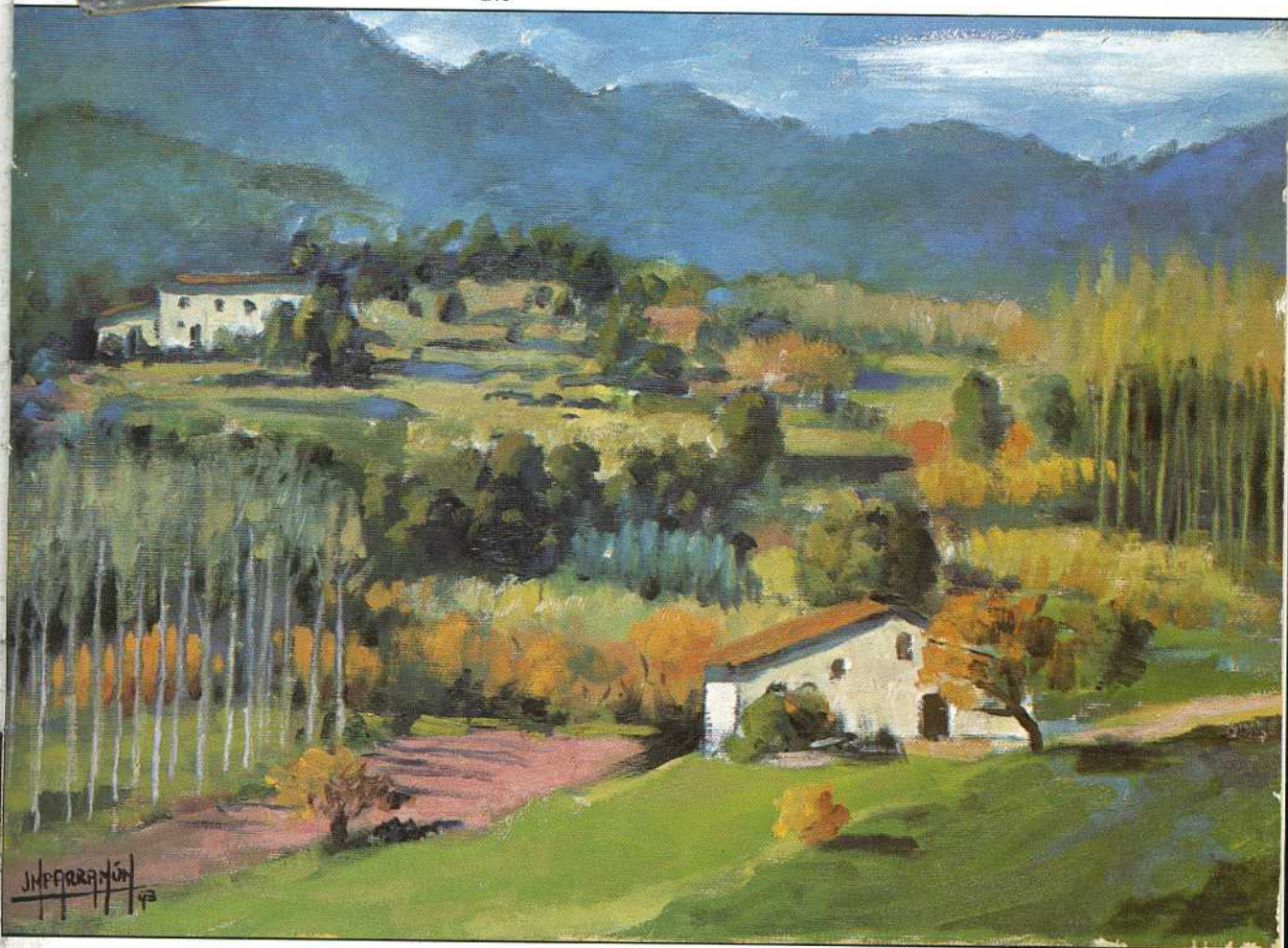


Fig. 217. Las abundantes mezclas de la paleta no permiten adivinar que son producto de tres únicos colores.

Fig. 218. La obra acabada. Detallada y rica en matices.

218



Ballestar pinta un paisaje a la acuarela empleando tres colores

Principios del invierno, en la montaña. Una mañana clara y fría.

Desde una de las terrazas que escalonan estas laderas se domina un extenso panorama de bosques y prados, de cultivos que parchean la extensión verde del paisaje.

Vicenç Ballestar ha instalado aquí su caballete de campaña.

Sujetado por el caballete, un tablero sostiene un papel de acuarela de grano medio.

Ballestar toma un carboncillo y dibuja las líneas esenciales de la composición. Como puede ver en la imagen adjunta (fig. 219), las formas se acomodan a dos diagonales contrapuestas: la del primer término y la del horizonte; entre ellas destacan las amplias curvas del árbol dominando el esquema compositivo.

El artista utiliza una caja-paleta con acuarelas cremosas en tubo.

Vea en la página siguiente (fig. 222) la paleta, los colores y los pinceles. Los colores son amarillo cadmio medio, rojo cadmio y azul ultramar. Los colores primarios de Ballestar no son aquellos amarillo limón, carmín y azul de Prusia que empleábamos en los primeros capítulos de este libro.

Como muchos otros artistas, Ballestar prefiere apartarse de la «corrección» que dicta la teoría del color para obtener unos resultados más acordes con su personalidad creativa. Unos resultados que, como vamos a ver, son válidos por sí mismos, por su extraordinaria riqueza cromática, por su expresividad.

Ballestar utiliza pinceles de pelo sintético: dos pletinas de dos centí-

219

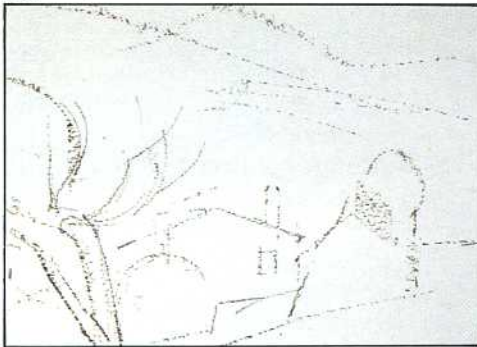


Fig. 219. Esbozo inicial del tema dibujado con carboncillo y después fijado para empezar a pintar.

220



Fig. 220. Tras trazar el dibujo previo con carboncillo, Ballestar empieza a pintar el cielo por la parte superior de la tela.

221



metros, un p
y un pincel r
recipiente de
el agua y una
y limpia los
pintar de arr
acuarela) tra
rior del pap
El cielo lo ha
ultramar muy
parente, sin n
(fig. 220) la
sión descend
un violeta co
poco de rojo
más bien ver
cla de los tre
nante amaril
zado mezclad
pinceladas al
En la sigui
ve con clarid
en blanco las
árbol y pint
versión aclar
antes descri

222

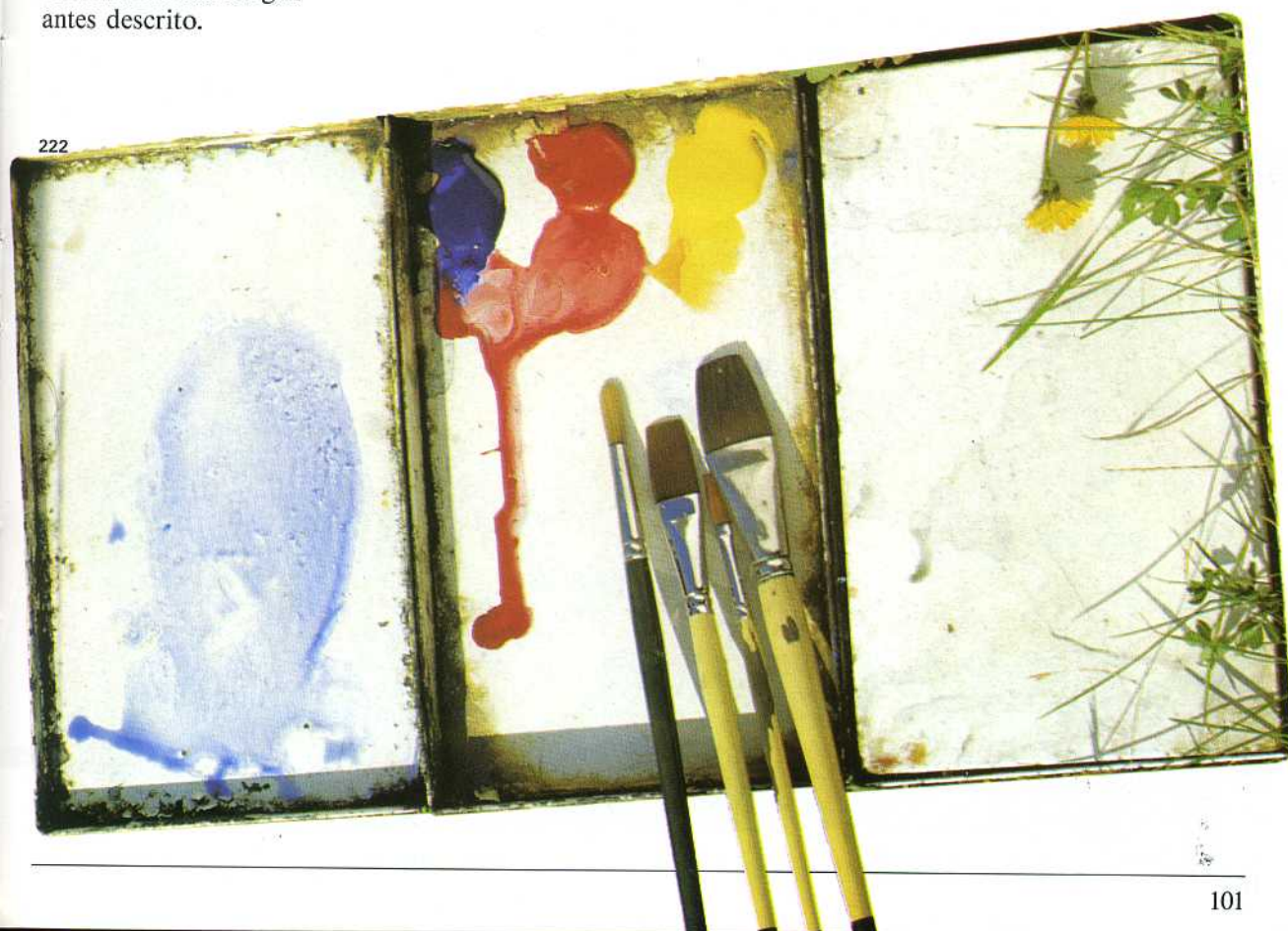


metros, un pincel plano del número 14 y un pincel redondo del número 12; un recipiente de boca ancha para contener el agua y una vieja toalla con la que seca y limpia los pinceles. Ahora empieza a pintar de arriba abajo (como siempre en acuarela) tras humedecer la franja superior del papel.

El cielo lo ha cubierto con una pizca de ultramar muy disuelto, muy claro y transparente, sin mezclar. Vea en la ilustración (fig. 220) la serie de colores en progresión descendente a partir del horizonte: un violeta compuesto por ultramar y un poco de rojo muy disueltos; un gris frío, más bien verdoso, obtenido por la mezcla de los tres colores con cierta dominante amarilla; y rojo anaranjado realizado mezclando sobre el papel húmedo pinceladas alternadas de amarillo y rojo. En la siguiente ilustración (fig. 221) se ve con claridad cómo Ballestar reserva en blanco las ramas del árbol y pinta con una versión aclarada del gris antes descrito.

Fig. 221. La alternancia de colores cálidos y fríos ya permite adivinar la riqueza de color que presidirá esta acuarela.

Fig. 222. Éstos son los únicos materiales: azul ultramar, rojo cadmio medio y amarillo limón, así como cuatro pinceles de pelo sintético (sólo uno de ellos redondo).



Construyendo por el contraste

Ballestar mezcla rápidamente, aportando gran cantidad de agua, cubriendo la paleta con grandes manchas (fig. 223), tomando tanto de los colores primarios como de otras mezclas. No es fácil seguirle. Fíjese (fig. 224) cómo ha intensificado el rojo anaranjado del bosque en último término rodeándolo, por abajo, con una mancha de un verde (ultramar y amarillo) algo agrisado por la intervención de una pequeña cantidad de rojo: puro contraste entre colores complementarios.

Sigue con el verde, con los verdes. Extiende ahora en el primer término, un plano de amarillo verdoso pálido, casi tierno, de composición sencilla: amarillo y una punta de azul, ambos muy disueltos (fig. 225). La palidez de este último color es sólo la preparación de un próximo y marcado contraste.

En su forma de trabajar, Ballestar es un artista que avanza guiándose —casi dejándose llevar— por las posibilidades de máximo contraste que le brinda el motivo. En efecto, ahí está, en primerísimo plano, la nota grave y profunda de ese verde complejo, compuesto de propor-

ciones variables, diferentemente disueltas en agua, mezcladas directamente sobre el papel y en cuya base el color vira hacia el tierra por el aumento en la proporción de azul y rojo (fig. 225). Vea también esa soberbia mancha que expresa la forma del árbol en el término medio (fig. 226); un verde denso, con buena proporción de azul, también con algo de rojo, que destaca en el paisaje sobresaliendo energicamente del fondo.

Y al contraste entre intensidades se añade el contraste entre colores fríos y cálidos. A los anteriores verdes se juxtaponen el color siena del almiar (verde claro con rojo y amarillo) y, sobre todo, esos amarillos puros y vibrantes que destacan sobre el tronco púrpura oscuro (rojo con algo de azul) del tronco del árbol.

Fig. 223. Las mezclas en la paleta para pintar a la acuarela son mucho menos precisas y delimitadas que en el caso del óleo. Es por ello que Ballestar limpia a menudo su paleta con una esponja.

Figs. 224 a 226. Ballestar domina a la perfección la técnica de reserva de blancos típica de la pintura a la acuarela. Las ramas del árbol presentaban una seria dificultad (fig. 224) que el artista solventa respetando cuidadosamente su dibujo, rodeándolo del tono del fondo (fig. 225) y añadiendo los amarillos del follaje (fig. 226).



223

224

226



224



225



226



Los detalles, las sombras, el conjunto

Si observa con atención la paleta del artista en un momento avanzado del trabajo (fig. 229) verá cómo las mezclas participan constantemente unas de otras, es decir, cada mezcla obtenida ayuda a obtener a su vez otro color. Los violetas ayudan en la obtención de verdes quebrados y éstos pueden promover sienas y tierras oscuros. Amarillos, anaranjados y carmines forman también un continuo, generando nuevas mezclas en la paleta.

Ballestar dibuja a punta de pincel las ramas del árbol utilizando un carmín oscurecido con ultramar (fig. 227). Estos trazos casi caligráficos destacan sobre la superficie desnuda de la fachada, tratada con una aguada apenas «ensuciada» de gris (fig. 228). En los momentos finales, el pintor matiza las áreas en las que antes había reservado el blanco del papel apurando las ramas altas, en las que respeta pequeñas zonas blancas que contribuyen al relieve, a la expansión tridimensional del árbol; o cubriendo el muro de la casa de la izquierda con una

siena aguada, ajustadísima en el color, de entonación perfectamente realista, sobre la que se recortan los negros de la puerta y la ventana.

Ésta es la acuarela en su estado definitivo (fig. 230).

Fig. 227. Tras haber reservado el blanco de las ramas, Ballestar ajusta su color a punta de pincel.

Fig. 228. Lo que antes era un entramado lineal, ahora es un árbol integrado en el paisaje.

Fig. 229. En un estado avanzado del trabajo, la paleta de Ballestar presenta una riqueza considerable de tonos.

227



228



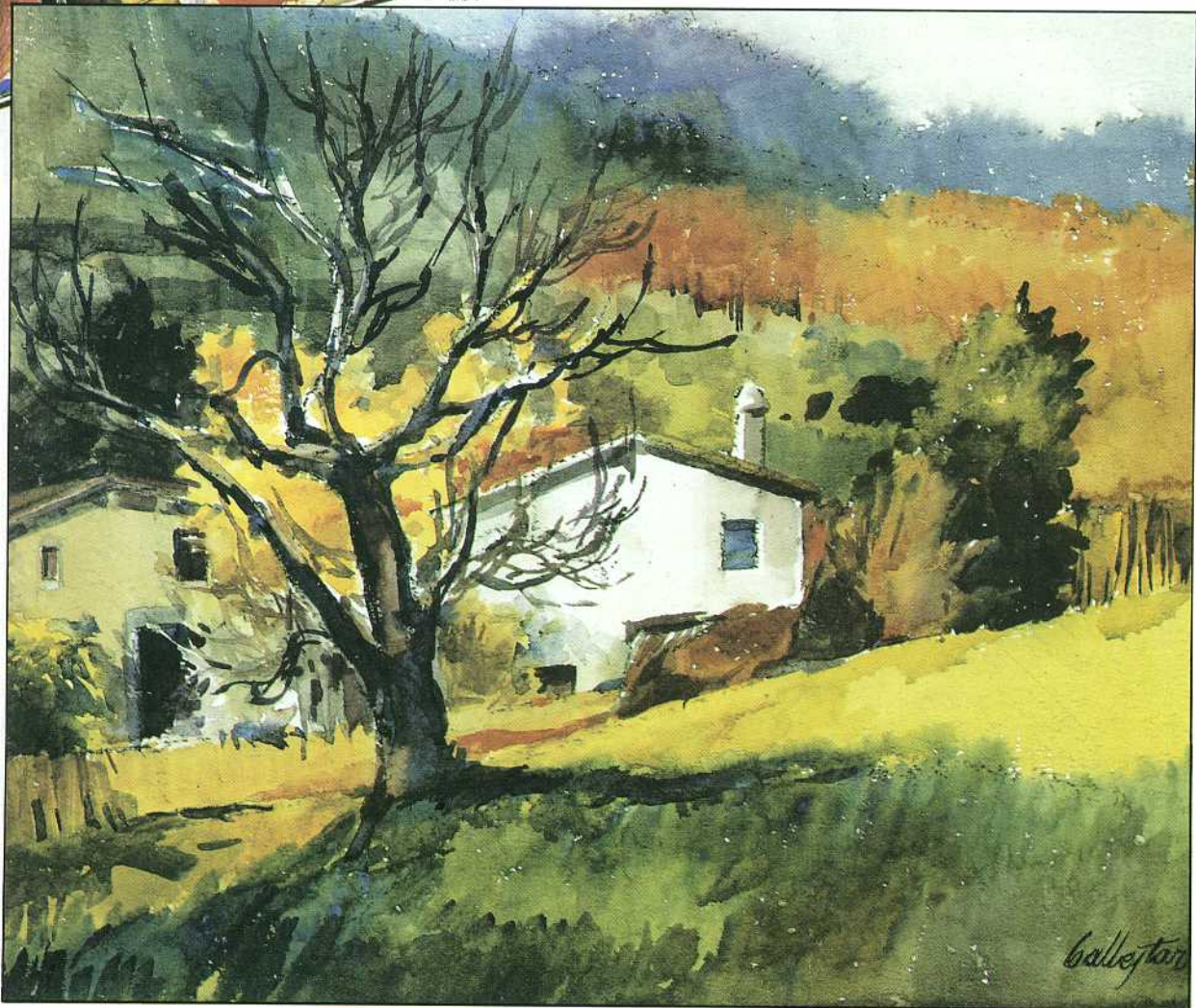
229



229



230



Ballestar ha armonizado los contrastes mediante el uso cromático de las sombras. Las hay de todo tipo: claras y oscuras, frías y cálidas; la del árbol es profunda, casi negra; la que arroja sobre la valla el arbusto del extremo izquierdo es cálida, de un amarillo ocre quebrado con rojo; la que promueve la mata sobre el muro del caserío es fría y transparente, de un ultramar muy diluido.

Profundidad espacial, precisión en las formas, color generoso y vibrante... Para Ballestar, tres colores son más que suficientes.

Fig. 230. El resultado final combina la brillantez del color con la precisión del dibujo.

Miquel Ferrón pinta un retrato al óleo

En primer lugar, la pose; el cuerpo de la modelo se sitúa en posición lateral, ligeramente escorzada con respecto al pintor, mientras que la cabeza gira hasta situarse en un perfecto plano frontal. Si compara la fotografía de la modelo (fig. 231) con el dibujo al carboncillo de Ferrón (fig. 232), observará cómo el encuadre elegido por el artista suprime parte de las pantorrillas con objeto de dar mayor solidez a las formas que ocuparán la base de la tela. Observe también que la figura queda ligeramente desplazada hacia la derecha del cuadro con respecto a su eje central.

La paleta de Miquel Ferrón se compone de blanco de titanio, amarillo cadmio limón, ocre amarillo, amarillo cadmio naranja, rojo cadmio, carmín de garanza, tierra sombra tostada, azul turquesa, azul ultramar, verde esmeralda y violeta de cobalto.

Una paleta completísima que augura mezclas ricas y complejas.

En la ilustración de la página siguiente (fig. 233) la cabeza y los brazos de la figura aparecen ya en su tonalidad esencial.

Ferrón ha obtenido los matices correspondientes mediante el sucesivo enriquecimiento de las mezclas a partir del blanco, el tierra sombra, el ocre y el carmín, es decir, los tonos más cercanos al «color carne» convencional. El rosa de los tonos medios (fig. 234) es producto de la mezcla de blanco y carmín con una ligera participación del naranja, que «calienta» el color.

Los tonos más claros aparecen al añadir a la mezcla anterior el ocre e incrementar la proporción de blanco (fig. 235).

Enriqueciendo y matizando estas mezclas iniciales con pequeñas proporciones de azul turquesa y de rojo cadmio, aclarando con más o menos blanco, el artista amplía la gama que lleva de las luces más altas a las coloraciones sombreadas en alternancias cálidas y frías (fig. 236). Ferrón consigue los tonos oscuros añadiendo una pizca de violeta a la mezcla de blanco y ocre (fig. 237) con lo que consigue un marrón muy cálido y profundo.

231



Fig. 231. La modelo presenta el cuerpo en posición frontal y las piernas colocadas ligeramente de perfil. La iluminación atenúa las sombras y reafirma los perfiles.

Fig. 232. Ferrón ha trazado los perfiles de la modelo calculando perfectamente las dimensiones y proporciones.

Fig. 233. El cabello y la piel de la modelo son las primeras zonas que trabaja el artista.

Figs. 234 a 237. Los colores de la piel se obtienen mediante sucesivas mezclas de carmín, ocre, amarillo cadmio medio y cadmio naranja y blanco.

232



233



234



235



236



237



233



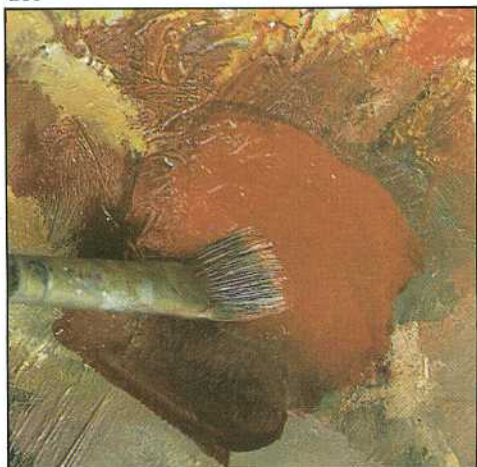
La armonización del conjunto

El estampado de la blusa de la modelo ofrece una atractiva incitación pictórica a un artista que, como Miquel Ferrón, persigue más la vivacidad del color que la seca precisión realista.

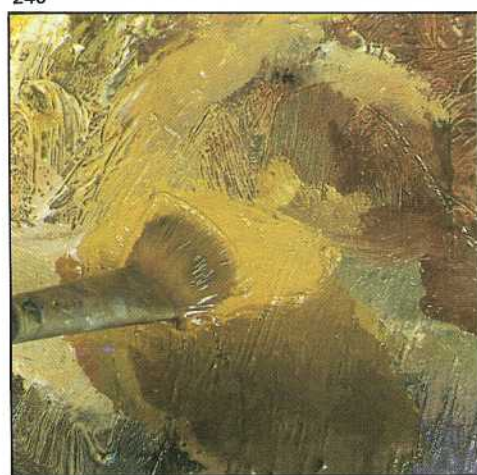
Los impresionistas fueron maestros en este arte de intensificar las sensaciones cromáticas por el uso abundante y generoso del color sugiriendo, más que imitando, la vivacidad del motivo real.

Ferrón da con la entonación precisa de la blusa mediante combinaciones de rojos, ocre y violetas (fig. 238). Son mezclas basadas en la predominante roja (rojo de cadmio) (fig. 239), matizada con el naranja, el carmín y el violeta de cobalto y aclarada con el amarillo. No se trata aquí de obtener un tono perfectamente ajustado a una localización precisa del cuadro; el estampado se sugiere

239



240



238

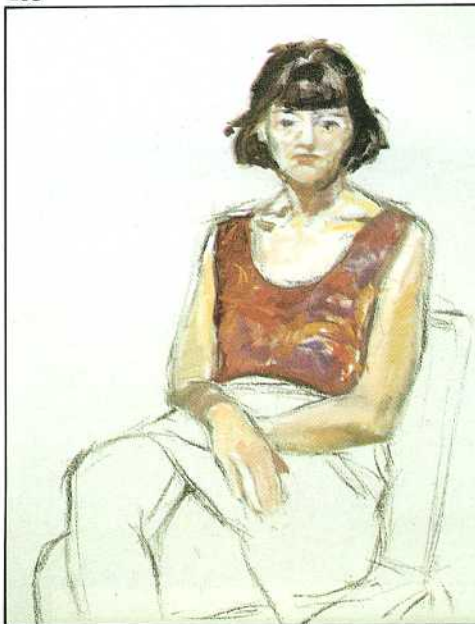


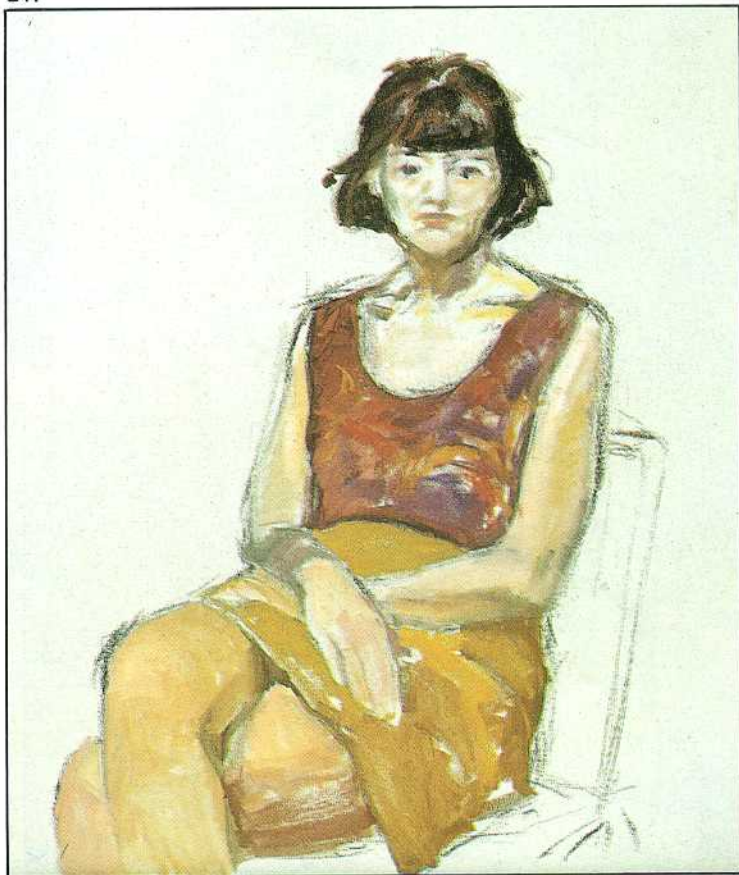
Fig. 238. La blusa de la modelo permite contrastar y valorar los tonos carne realizados hasta el momento.

Figs. 239 y 240. En el color de la blusa predomina el rojo cadmio medio (fig. 239); en la falda, el artista ha utilizado como colores base el amarillo cadmio naranja y el ocre amarillo.

Fig. 241. Ferrón ha fijado y ajustado la entonación general de la figura, basada en la preponderancia de los colores cálidos.

Fig. 242. El fondo realizado con colores marcadamente fríos contrasta y hace destacar los perfiles de la figura.

241



242



mejor media
mezclan dir
El color de l
te definido c
mezclado co
amarillo y d
diendo rojo
en las zonas
La imagen c
produce el re

242



mejor mediante pinceladas sueltas que se mezclan directamente sobre la tela.

El color de la falda queda perfectamente definido con la intervención del ocre, mezclado con pequeñas proporciones de amarillo y de tierra siena tostada, añadiendo rojo de cadmio para oscurecerlo en las zonas de sombra (fig. 240).

La imagen de esta página (fig. 242) reproduce el retrato en un momento en que

el artista ha cubierto ya el color del fondo.

Sobre ese color y sobre su resolución hablaremos con detalle en la página siguiente.

El fondo y los retoques finales

243



244



245



Para el fondo, Ferrón ha elegido una tonalidad azulada pero cálida, en armonía con la dominante eminentemente cálida de la figura. La imagen adjunta (fig. 245) reproduce un fragmento ampliado del estado final de la obra en el que se aprecia con claridad el rico cromatismo desplegado por el artista. Un cromatismo basado en los azules, malvas y violetas (fig. 243), y los ocre quebrados y pálidos obtenidos por la mezcla de ocre y violeta —colores complementarios— (fig. 244). La aplicación del color a base de amplias manchas barridas por el pincel, mezclándolas directamente sobre la tela con toda libertad, produce un efecto vivaz pero discreto, ligeramente grisáceo, que subra-

ya la presencia de la figura, destacándola contra el fondo.

En la página opuesta aparece el retrato en su estado final (fig. 247) y un detalle de la cabeza en un estado previo (fig. 246). Los cambios habidos en las facciones son evidentes. El artista ha alargado y perfilado los labios, intensificando su coloración rosada. También ha precisado la forma del óvalo facial, no mediante el dibujo sino a través del color: explicando el volumen mediante las sombras, contrastando, delimitando los perfiles mediante la contraposición de claros y oscuros...

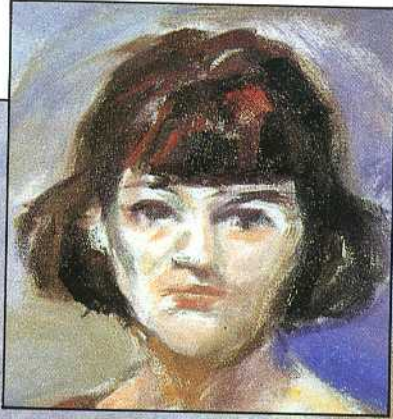
Ferrón ha terminado el retrato. ¡Gracias, Ferrón!

Figs. 243 y 244. Violeta y ocre amarillo son los colores predominantes en el fondo. Ambos han sido aplicados por Ferrón usando gran cantidad de disolvente y extendiendo el color con energía.

Fig. 245. El resultado de aplicar el color del fondo en barridos de pincel amplios y sueltos evita que el centro de atención se desvíe de la figura.

Figs. 246 y 247. Comparando los distintos estados en la elaboración de la cabeza de la modelo, se puede apreciar el trabajo de definición de las formas y ajuste del color llevado a cabo por Miquel Ferrón.

246



247

