



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

**"ACUARELA: MANUAL DE APLICACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN DE
LA TÉCNICA, APLICADA A LA ILUSTRACIÓN"**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN DISEÑO GRÁFICO**

PRESENTA

ANA LILIA DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ

ASESOR: D. G. ELVIA MÓNICA RODRÍGUEZ ALONSO

JUNIO, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**“La paciencia es un árbol de raíces
amargas, pero frutos muy dulces”**

Proverbio persa



**Soñar todo lo que desees soñar.
Esa es la belleza de la mente.
Hacer lo que desees hacer.
Esa es la fuerza de la voluntad humana.
Probar tus límites con confianza.
Ese es el coraje de alcanzar la meta.**

Bernard Edmonds



**El futuro tiene muchos nombres.
Para los débiles es lo inalcanzable.
Para los temeroso, lo desconocido.
Para los valientes, la oportunidad.**

Victor Hugo



Agradecimientos

A las personas sin las cuales habrías sido imposible estar aquí, con este proyecto concluido:

A MI FAMILIA

A mis padres

Gracias por darme la vida y enseñarme con su ejemplo, día tras día, a vivirla y a luchar por superarme. Gracias por su apoyo incondicional y por la gran paciencia con que esperaron a que llegara este momento... quiero que sientan que este triunfo también es de ustedes... y estas pequeñas líneas son una muestra del gran cariño y eterno agradecimiento que siento por ustedes... Gracias. ***Los quiero y admiro mucho.***

A mis hermanas

Maru, Paty y Claudia (mis amigas incondicionales). A quienes respeto y admiro, porque a pesar de haber vivido momentos difíciles hemos aprendido a salir de ellos y seguimos juntas, compartiendo anécdotas, aventuras, nuestras vidas... Gracias por su apoyo, porque siempre han estado a mi lado y de una manera u otra me han ayudado a salir adelante. ***Las quiero mucho.***

Al pequeño **Rod**

Gracias, porque con tu presencia me ánimas a seguir adelante y no darme por vencida. ***Te amo.***

A todos aquellos que han sido parte fundamental en mi formación, especialmente a **Mónica**, quien desde un inicio se interesó por mi proyecto y siempre tuvo disposición y paciencia para guiarme a lo largo de su elaboración.

Y finalmente, a todos aquellos que tal vez sin saberlo hicieron aportaciones para que este proyecto sea lo que es... a todos los que me animaban a seguir adelante... gracias porque este trabajo ya es una realidad.

"Cómo no los voy a querer"

Índice

INTRODUCCIÓN	I
PRIMER CAPÍTULO	1
1. La acuarela	2
1.1. Historia de la acuarela	3
1.1.1. Principales representantes	15
1.1.2. Representantes mexicanos	63
1.1.3. Acuarela en México	85
1.1.3.1. Museo Nacional de la Acuarela "Alfredo Guati Rojo"	85
1.1.3.2. Museo de la Acuarela del Estado de México	87
1.1.3.3. Sociedades de Acuarelistas	88
1.1.3.4. Concursos	89
1.1.3.5. Premios	90
1.1.4. Día Internacional de la Acuarela	90
1.2. Tipos de acuarela	91

1.2.1. Líquida	91
1.2.2. Pastilla	92
1.2.3. Tubo	93
1.2.4. Lápiz	93
1.2.5. Barras	94
1.2.6. Crayón	95
1.3. Tipos de pincel	95
1.3.1. Pincel cuadrado	97
1.3.2. Pincel plano	97
1.3.3. Pincel redondo	98
1.3.4. Pincel de abanico	98
1.3.5. Pincel "lengua de gato"	98
1.3.6. Brocha esponja	99
1.3.7. Pinceles y marcas preferidas	99
1.3.8. Conservación	100
1.4. Características del papel	101
1.4.1. Presentaciones	101
1.4.2. Grosos	102
1.4.3. Medidas	102
1.4.4. Tipos de papel	102
1.4.4.1. Granulado	103
1.4.4.1.1. Grano fino	103
1.4.4.1.2. Grano medio o semirrugoso	104
1.4.4.1.3. Grano grueso o rugoso	104
1.4.4.2. Marcas preferidas	104
1.4.5. Preparación del soporte	107
1.4.6. Tensado del papel	107
1.5. Accesorios	108

1.5.1. Goma	108
1.5.2. Masking líquido	109
1.5.3. Cintas	109
1.5.4. Pinzas y chinchas	109
1.5.5. Frasco	110
1.5.6. Godette	111
1.5.7. Goma arábica	111
1.5.8. Papeles y trapos absorbentes	111
1.5.9. Aplicador de punta de algodón y palillo	112
1.5.10. Esponja	112
1.5.11. Lápices y plumas	113
1.5.12. Instrumentos de corte y medición	114
1.5.13. Alcohol	114
1.5.14. Glicerina	114
1.5.15. Barniz	115
1.5.16. Lejía	115
1.5.17. Aguarrás	116
1.5.18. Médium No. 2	116
1.5.19. Hiel de buey refinada	116
1.5.20. Ceras	116
1.5.21. Cepillo de dientes y de cerdas de latón	116
SEGUNDO CAPÍTULO	118
2. Técnicas de acuarela	119
2.1. Técnica húmeda	120
2.1.1. Húmedo sobre húmedo	120
2.1.2. Lavados	122
2.1.2.1. Lavado plano con pincel o brocha y esponja	122

2.1.2.2.	Lavado gradual	124
2.1.2.3.	Lavado variegado	125
2.1.2.4.	Lavado con bordes	127
2.1.3.	Fundido de colores	128
2.1.4.	Abertura de blancos	129
2.1.4.1.	Descubiertos con pincel y bisel	129
2.1.4.2.	Blanco secado con papel	131
2.1.4.3.	Aclarado con varilla de algodón	132
2.1.5.	Texturas	134
2.1.5.1.	Efecto agua sobre grasa	134
2.1.5.2.	Máculas	136
2.1.5.3.	Efecto con goma arábica	138
2.1.5.4.	Textura con esponja	140
2.1.5.5.	Textura con sal	142
2.1.5.6.	Efecto con agua	144
2.1.5.7.	Envoltura de plástico	145
2.1.5.8.	Raspado	146
2.1.5.9.	Textura con papel secante	148
2.1.6.	Palillo en húmedo	150
2.2.	Técnica seca	151
2.2.1.	Húmedo sobre seco	151
2.2.2.	Reserva y apertura de blancos	153
2.2.2.1.	Blancos con pincel y cutter o exacto	153
2.2.2.2.	Blanco reservado con masking líquido	156
2.2.2.3.	Enmascaramiento con ceras	158
2.2.2.4.	Mascarilla con cinta mágica	159
2.2.2.5.	Despintado con lija	161
2.2.2.6.	Aclarado con lejía	162

2.2.3. Texturas	163
2.2.3.1. Aspersión: puntillismo, rociado y salpicado	163
2.2.3.2. Pincel seco	165
2.2.3.3. Fregado (Frottage)	166
2.2.4. Estampación	167
2.2.5. Líneas rectas	169
TERCER CAPÍTULO	170
3. Experimentación con acuarela y propuesta gráfica	171
3.1. Propuestas alternativas	172
3.1.1. Texturas	172
3.1.1.1. Efectos con cemento iris	172
3.1.1.2. Textura con crayola de cera	174
3.1.1.3. Efecto con quita goma	175
3.1.1.4. Espátula	176
3.1.1.5. Polvo de mármol	177
3.1.1.6. Modelado con gesso	178
3.1.1.7. Tela	179
3.1.2. Reserva de blanco	180
3.1.2.1. Mascarilla con pegamento en spray	180
3.2. Aplicación práctica	182
3.2.1. Propuesta gráfica	183
3.2.2. Aplicación de la metodología	184
3.2.2.1. Caso	185
3.2.2.2. Problema	185
3.2.2.3. Hipótesis	186
3.2.2.4. Proyecto	186
3.2.2.5. Realización	190

3.2.2.5.1. Posibilidades expresivas en la ilustración	190
3.2.2.5.2. Ilustración final	193
3.2.2.5.3. Diseño de la ilustración	194
CONCLUSIONES	198
ANEXO	201
GLOSARIO	211
BIBLIOGRAFÍA	213
SITIOS WEB	217
DIRECCIONES:	
LUGARES EN DONDE OBTENER INFORMACIÓN Y MATERIALES	222

Introducción

La acuarela es una de las formas de expresión más seductoras. Pocos medios ofrecen la diversidad de los resultados que se obtienen con ésta, esencialmente la transparencia. Sin embargo, tiene reputación de ser una técnica difícil, pero para poder entender lo que implica, basta con conocer sus principios y características.

Se puede pintar a la acuarela sin haberlo hecho antes, pero hay que tomar en cuenta que es una técnica que se debe aprender y practicar, para poder llegar a desarrollar la cualidad que conocemos como talento. Con la acuarela se tendrá la ventaja de ser espontáneo porque es una técnica un tanto impredecible.

Por medio de este proyecto se pretende despertar el interés de quienes no conocen todas las posibilidades expresivas de la acuarela y lograr con ello un uso adecuado de ella.

El proyecto titulado "Acuarela: manual de aplicación y experimentación de la técnica, aplicada a la ilustración", es un estudio de la acuarela donde se hace una breve reseña de sus antecedentes y representantes, así como su evolución, herramientas, accesorios y materiales que se utilizan para resolver sus técnicas.

Otro de los objetivos es reunir y catalogar las técnicas existentes de la acuarela, con la intención de mostrar un panorama atractivo a quienes se interesan o inicien en el uso y aplicación de la misma.

También se presentan técnicas alternativas, teniendo como principio básico (en la creación de ellas) las ya existentes. Para llegar a estas formas de expresión opcionales, se llevó a cabo un proceso de experimentación. Además de presentar la gran variedad de posibilidades que ofrece la acuarela en general y más específicamente en el campo de la ilustración.

El trabajo se divide en dos partes: una teórica y otra práctica, a su vez en tres capítulos. El primero está básicamente enfocado a la teoría, en donde se abordan los antecedentes, los materiales y sus usos, además se habla de los instrumentos que se utilizan para trabajar.

El capítulo dos, trata de la relación teórico-práctica. En él se pretende crear una recopilación y clasificación de las técnicas que se conocen para aplicar la acuarela, creando muestras que lo ejemplifican. Se muestra como se llega a cada una de ellas, mediante una explicación breve y clara, además se presenta el resultado de la práctica con cada técnica, que van desde los procedimientos más simples hasta los más complejos.

El último capítulo es totalmente práctico, en él se proponen técnicas alternativas, que surgen como resultado de un proceso de experimentación. Finalmente se ejemplifica el uso que se le puede dar a las técnicas que se abordaron al inicio del capítulo dos y tres, en la elaboración de una ilustración.

La acuarela es un medio de expresión que por sus características puede generar resultados versátiles, útiles sobre todo en el área gráfica.

Ana Lilia Domínguez Gutiérrez

1ER. CAPÍTULO

OBJETIVO:

- Dar un panorama general de la historia de la acuarela, así como de las herramientas y materiales usados en ésta técnica.

1. La acuarela

La acuarela es un fino pigmento que suele mezclarse con goma arábica y glicerina o miel, cuyo medio es el agua. Su característica principal es la transparencia y, aun cuando los pigmentos aplicados en esta técnica no son transparentes, dicha característica se logra debido a la consistencia tan rebajada en la cual se trabajan.

Esta técnica se basa en un procedimiento de pigmentación de capas transparentes de pintura, aplicadas por primera vez, o superpuestas a otro color, el cual se modificará. Los blancos, por lo regular, se obtienen respetando el tono del papel. La acuarela es básicamente color, síntesis y luz.

La forma más común de aplicar la acuarela consiste en usar primero los colores claros para, posteriormente y de manera gradual, añadir los tonos más oscuros, sin embargo, no existen en realidad reglas que se deban seguir estrictamente en este proceso, pues "la acuarela es un medio de gran carácter y mucha flexibilidad"¹, el cual permite al acuarelista tener múltiples posibilidades expresivas.

Además de la docilidad para el manejo, la acuarela es una técnica que posee una gran durabilidad. Es falso que los colores tiendan a decolorarse por la acción de la luz de día, esto sólo es probable que ocurra en los pigmentos semipermanentes.

¹ GWYNN, Kate, *Manuales para el artista. Pintar a la acuarela*, Madrid, Herman Blume Ediciones, 1994, p. 12.

1.1. Historia de la acuarela

La acuarela es el medio artístico más antiguo del que se tiene registro; su historia se encuentra ligada a la del papel, el cual fue inventado por los chinos, no obstante, los antecesores de la técnica no son los antiguos residentes del continente asiático, sino del africano: los egipcios.

En los tiempos de la prehistoria existía una práctica semejante a la acuarela, la cual era ejercida sobre un soporte distinto al actual: las cavernas. Ésta consistía en mezclar las pinturas -las cuales eran extraídas de la tierra y del carbón, por ello sólo se presentaban en rojos y ocre y, por supuesto, en negro- con agua.

Los registros de lo que se considera como los principios de la acuarela datan del año 3500 a. C., y los ubican geográficamente en el actual territorio de Egipto, donde se pintaban miniaturas (sobre una planta de consistencia fibrosa) con colores transparentes, los cuales, en un primer momento, se mezclaban con goma arábiga y clara de huevo y, posteriormente, se diluían en agua.

En el siglo IX a. C., en Grecia y Roma surgió otro tipo de acuarela, cuya característica principal no era la transparencia sino la opacidad. Para efectuar esta técnica se mezclaban los pigmentos con blanco de plomo, el cual era el causante del efecto no traslúcido de este tipo de acuarela.

Durante la época medieval, en Europa se utilizaba una técnica similar a la acuarela, en la cual se empleaban pigmentos en polvo solubles en agua aglutinados con yema de huevo. Con esta mezcla se hacían las miniaturas que ilustraban los manuscritos, hasta el periodo renacentista. En este mismo periodo se alterna frecuentemente el uso de la acuarela transparente y opaca.

Con la aparición de los frescos *buon*, la técnica de la acuarela tuvo una gran época de esplendor durante el periodo comprendido entre los siglos XV y XVII. En ellos se aplicaban varias capas de yeso y, en la última, el color; en la penúltima de ellas se sobreponía un dibujo o esquema a color de

la obra a representar, tras lo cual las figuras se reforzaban con una acuarela oscura para, posteriormente, aplicar la última capa de yeso, así como el color correspondiente sobre el yeso mojado. Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de práctica es el fresco que aparece en el techo de La Capilla Sixtina, pintado por Miguel Ángel, cuya creación comenzó en 1508 y vio su culminación en 1514.

El primer registro del que se tiene conocimiento de la acuarela en el continente europeo pertenece a una obra del pintor renacentista italiano Rafael, quien pintaba bocetos de tapices. Entre 1511 y 1518, Rafael pintó los murales del departamento del Papa, en el Vaticano. Su técnica consistía en hacer un dibujo monocromo en tonos sepia a la aguada. En sus obras expresó delicadeza, logrando perfección y equilibrio propio del Renacimiento.

Importante es destacar cómo, para Parramón, Durero es el más grande de los pintores del siglo XVI: "Durero, fue el precursor de la pintura a la acuarela; pero su ejemplo y sus logros no trascendieron a otros artistas: durante cerca de trescientos años la acuarela no pasó de ser un medio auxiliar de la pintura al óleo"².

Después de Durero, la acuarela desaparece como técnica autónoma y se utiliza, efectivamente, como medio de apoyo para las obras al óleo. Un ejemplo de esta práctica es el modo de proceder de otro de los grandes de la pintura europea del siglo XVII: el flamenco Rubens.

La mayor parte de los cuadros que éste realizó estaban destinados a la decoración de palacios e iglesias; generalmente, eran obras de grandes dimensiones, por lo cual se vio obligado a buscar ayudantes los cuales trabajaban en su taller con él, entre los artistas que destacarían posteriormente se encuentran Anthony Van Dyck, Jacobo Jordanes y Snayders.

² PARRAMÓN, José, *El gran libro de la acuarela*, Barcelona, Parramón ediciones, 1995, p. 15.

El procedimiento a seguir por Rubens para la creación de sus obras consistía en tomar primero algunos apuntes, posteriormente hacía un dibujo con acuarela y, basándose en este boceto, hacía el cuadro al óleo en una escala menor. Después, esa pequeña pintura se la pasaba a sus ayudantes para que la reprodujeran a escala mayor, quienes, a su vez, dejaban los detalles y el acabado final al maestro.

Van Dyck, tras abandonar el taller de Rubens, viajó a Inglaterra donde pintó paisajes a la acuarela, mismos que, tiempo después, él mismo reproduciría como fondo de sus obras al óleo.

Jordanes se dedicó en su juventud a pintar tapices en el taller de Rubens, del cual se retiró luego de acaecida la muerte de éste, y una vez que hubo terminado con los encargos pendientes que había. Tras esta decisión, siguió trabajando de manera independiente, sin embargo, adoptó el mismo estilo de Rubens.

Por otra parte, Rembrandt, Lorrain y Poussin dieron a la técnica de la acuarela un valor más importante que el de auxiliar del óleo; logro gracias al cual floreció la pintura a la acuarela a color.

Rembrandt, a pesar de no dedicarse a pintar acuarela, sino la aguada -cuya diferencia Parramón describe en *El Gran Libro de la Acuarela* como: "...aguada, una acuarela monocroma..."³-, hizo aportaciones a dicha técnica con sus estudios en cuanto al manejo de volumen, contraste entre sombras y color, los cuales más tarde se aplicarían en la acuarela.

Por su parte, Claude Lorrain, considerado como "...el más perfecto paisajista que el mundo haya conocido..."⁴, contribuyó asimismo –de modo indirecto-

³ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p. 18.

⁴ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p. 20.

al desarrollo de la acuarela, pues "...su dote de unir el esplendor a la quietud; el color a la frescura, la sombra a la luz"⁵, genera un estudio diferente del uso del color para aplicaciones que después se utilizarían en la acuarela.

Lorrain tenía un procedimiento más complejo para llegar a sus obras finales; primero hacía un boceto a la aguada, enseguida tomaba notas al aire libre, para las cuales necesitaba un mínimo de dos colores y un máximo de tres. Previos a sus paisajes al óleo, Lorrain había realizado varios bocetos a lápiz o carboncillo y un promedio de ocho dibujos a la aguada.

Vale la pena mencionar el aporte del francés Nicolas Poussin al desarrollo de la técnica estudiada. Éste consistió en dar el efecto de notas de color con base en el empleo de sólo dos tonos y, ocasionalmente, del negro. Poussin variaba el enfoque de sus obras frecuentemente; pintó paisajes, figuras religiosas y mitológicas, para las cuales necesitaba hacer varios estudios y apuntes al aire libre.

Poussin y Lorrain son los precursores del movimiento pictórico Neoclásico, el cual transformó la sensualidad y trivialidad en algo solemne y austero.

Tiempo después surgió el "**Grand Tour**", cuya ruta a seguir cruzaba regiones de los países de Francia, Suiza e Italia, y cuyo destino final se hallaba en Roma. Así los artistas, en su paso por el país galo, se enfocaban en plasmar paisajes y ruinas; cuando llegaban a Suiza se centraban en el ámbito de la naturaleza; y al arribar a Roma pintaban todo lo referente a la Roma Antigua.

Con el "Grand Tour" se pretendía plasmar las impresiones y acontecimientos en los aguafuertes (láminas) que realizaban los pintores, con el fin de que los turistas se los llevaran a su lugar de origen como un recuerdo. A estos dibujos de paisajes con vistas de los monumentos de la Roma Antigua se les conocía como *vedutas*.

⁵ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p. 20.

Las láminas publicadas en la Gran Bretaña estaban formadas por grabados al cobre de dibujos o aguafuertes, mismos que por lo general eran en negros y, en ocasiones, en sepia. Esto hasta que un día Paul Sandby pensó que se podría mejorar la calidad de aquellas láminas y hacerlas más artísticas iluminándolas con colores a la acuarela. Fue un proceso gradual que, con el paso del tiempo, fue tomando importancia; así pasaron de ser láminas que parecían dibujadas a verdaderas obras pintadas. "En esta transformación de dibujos a pinturas... intervino Paul Sandby, a quien los ingleses llaman el *padre de la acuarela*"⁶. Este artista, a pesar de estar muy al pendiente del movimiento del "Grand Tour", nunca realizó el viaje a Italia.

Sandby, en la elaboración de sus pinturas estudiaba y formulaba nuevos y mejores métodos para pintar a la acuarela. Paul Sandby pintó principalmente paisajes, mas no sólo se dedicó a esta técnica, también realizó obras con gouache.

Durante el siglo XVIII fueron exploradas las posibilidades y los recursos que ofrecía la acuarela, estudio que fue llevado a cabo por los pintores de la escuela paisajista inglesa, entre quienes se veía la influencia del estilo y la técnica de Sandby. Entre los paisajistas de esa época destacan: William Pars, Francis Towne, Rowlandson, Francis Wheatley y John Robert Cozens.

William Pars viajó a Grecia como parte de una expedición, y con sus dibujos de la antigua ciudad fue como se dio a conocer. Posteriormente visitó Roma, en donde evolucionó su forma de trabajo, pues para él ya no era necesario realizar líneas orientadas a delimitar los contornos.

Towne, al contrario de Pars, pintaba un fino contorno de las figuras, pero lograba enfatizar los elementos con un colorido audaz. Por otro lado, opuesto al trabajo de los dos paisajistas anteriores, Rowlandson basó su trabajo en la

⁶ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p. 22.

creación de ilustraciones con un tono cómico. Mientras que, el elemento a destacar entre las obras de Wheatley es el gran colorido empleado en ellas.

John Robert Cozens fue uno de los precursores del Movimiento Romántico Inglés. Considerado como uno de los mejores paisajistas, Cozens creaba grandes obras con una limitada paleta de colores. Sus composiciones muestran un gran estudio de todos los elementos que las conforman, por lo cual cada uno de sus paisajes lograba expresar algo por sí mismo. Este acuarelista influyó de manera importante en dos de los artistas de la generación siguiente: Girtin y Turner.

En el año 1749, el doctor Monro decidió abrir una academia para aquellos jóvenes que quisieran pintar a la acuarela. En dicha institución se estudiaba la técnica y el proceso de Cozens. Allí trabajaron Turner y Girtin, quienes en los siglos XVIII y XIX figurarían de manera relevante en el campo de la acuarela.

A finales del siglo XVIII, Hogarth, Reynolds y Gainsborough ponderaban el valor de la acuarela, por lo que comenzaron a emplearla como una forma de expresión. Fue en ese momento en el que comenzó un verdadero interés y se intentó explorar y ahondar en otros procedimientos. La temática de la acuarela, además, fue más extensa y destacó la composición de figuras. William Hogarth basó su género en la representación de anécdotas relacionadas con lo moral y sarcástico, práctica muy poco empleada en la época. Este creador tenía una visión realista, un estilo clásico y sobrio y estaba en contra de las pinturas oscuras, así, su paleta tenía un gran colorido, lo cual le permitió crear texturas como las que caracterizaron a los artistas flamencos. Él se alejó un poco de lo que eran las bases que había impuesto Van Dyck.

A pesar de ese distanciamiento entre lo establecido por Van Dyck y lo puesto en práctica por Hogarth, la escuela inglesa regresó al estilo elegante con Reynolds, quien se dedicó a pintar retratos.

Gainsborough, contemporáneo de Reynolds, inició su carrera como paisajista con un punto de vista poético, pero después incursionó en el retrato. Solía utilizar colores claros y era tal el realismo de sus obras que, incluso, llegaban

a dar la impresión de movimiento. Gainsborough fue el encargado de hacer presente de nuevo el color -desparecido un poco hasta el momento-, además fue quien sembró las bases del paisajismo, el cual trascendió gracias a Constable.

Es en esta etapa es cuando surge el Movimiento Romántico Inglés, el cual se caracterizó por evitar la serenidad, es decir, buscaba la exageración emocional, pues era un tipo de arte idealizado.

Henry Fuseli y William Blake se destacaron en el mundo de la acuarela con su trabajo de figuras. Fuseli se caracterizó por la exageración de los movimientos y gestos, y representaciones aterradoras. Por su lado, Blake se distinguió por su misterio e imaginación.

Los avances tecnológicos surgidos en Inglaterra en el siglo XVIII mejoraron considerablemente la calidad del papel y los pigmentos, gracias a lo cual la acuarela tuvo gran éxito en Inglaterra y su práctica se incrementó a tal grado que se le denominó "**Arte Nacional Inglés**", y así llegó a conocerse y practicarse la técnica de acuarela en toda Europa.

En esa época, la acuarela se usaba en Inglaterra para hacer perspectivas arquitectónicas, a las cuales se les agregaban personas y animales.

En 1768 los acuarelistas y hermanos Paul y Thomas Sandby fundaron la Academia Real de Artes (Royal Academy of Arts) de Inglaterra.

En los siglos XVIII y XIX, en Inglaterra sobresalieron Turner y Girtin. El primero demostró su habilidad con la acuarela desde muy pequeño. Aproximadamente a la edad de 15 años, envió algunos cuadros a la Royal Academy of Arts (Academia Real de Artes), y uno de ellos fue aceptado; seis años más tarde se expuso por primera vez uno de sus cuadros, y una vez cumplidos los 24 años de edad, fue aceptado en dicha academia.

Su colorido estilo estaba influenciado por Girtin. Estudió los fenómenos de la luz, principalmente de la solar. Su arte es básicamente épico y fue evolucionando cada vez más hacia lo abstracto.

Joseph Mallord William Turner hizo del paisaje un género trascendental. Recreó la relación entre el hombre y su medio ambiente, donde la naturaleza manifestaba una bondad eterna.

Girtin, a su vez, desarrolló sus grandes obras en la Academia del doctor Monro, cuya característica primordial era el color.

Después de la muerte de Girtin y con la experiencia que había adquirido en la Academia de Monro, Turner empezó a pintar al óleo, pero no abandonó la acuarela, sino que alternó ambas técnicas. Sin embargo, con la acuarela pintó obras con efectos de luz y color sumamente creativos, con tendencia a dar cada vez más brillo. La suya era una paleta con colores muy variados y, por consecuencia, muchas combinaciones, es por ello que sus acuarelas son consideradas como los mejores ejemplos de su colección. Su aportación a la acuarela va enfocada a comportamientos de la luz y el color en el paisajismo, principalmente.

Richard Parks Bonington constituyó una pieza importante en la acuarela inglesa. Fue el encargado de propagar en Francia las virtudes de esta técnica y creó un enlace entre la pintura francesa y la inglesa. Bonington la enseñaba a sus conocidos, los cuales poco a poco fueron practicando y enseñándola a su vez.

John Sell Cotman, otro de los grandes paisajistas ingleses, llegó a conocer a Girtin y a Turner en la academia del doctor Monro. Comenzó su labor artística copiando el estilo de Girtin, sin embargo, llegó a evolucionar tanto su forma que logró un estilo propio por el cual es reconocido. Cotman dominaba la técnica húmeda -característica de él-, así como la síntesis de los elementos, pues estuvo preocupado siempre por la armonía y el color.

Para el año de 1804 se funda la Sociedad de Pintores a la Acuarela, con el fin de que se les diera un trato como el que se daba a los pintores de óleo. Dicha institución, durante la primera mitad del siglo XIX, dio a conocer a dos importantes artistas: John Varley y Joshua Cristall; el primero, experto en composición y armonía de los colores, aprendió en la academia del doctor Monro; mientras que Cristall era espontáneo y, por eso mismo, conseguía mayor originalidad en sus obras.

Años más tarde ingresaron a la Sociedad algunos acuarelistas igualmente sobresalientes, entre ellos se encuentran Peter de Wint, Copley Fielding y David Cox.

De Wint destacó en la pintura de paisaje, gran parte de su estilo se lo aprendió a Girtin y Varley; Fielding tenía un estilo similar al de Turner y lograba captar la atmósfera que había en los paisajes; mientras que Cox, alumno de Varley, se aventuró a experimentar sobre un papel nuevo de grano grueso, además de que utilizó una paleta con gran colorido, para lo cual se inspiró en los cuadros de Turner.

Otro de los artistas que estuvieron en la Sociedad de Acuarelistas fue Constable -reconocido por Parramón como uno de los mejores paisajistas del continente Europeo-, quien dedicó la mayor parte de su tiempo a pintar al óleo, sin embargo, realizó experimentación con acuarela y aguada.

Gran admirador de la naturaleza, de los efectos de la luz y la sombra, los contrastes de color y brillo, introdujo el equilibrio tonal e hizo aportaciones a los estudios de la iluminación natural. Constable formuló la teoría del claroscuro de la naturaleza, cuyo fundamento principal era que en la naturaleza no existe la línea recta, principio básico, asimismo, del posterior movimiento impresionista.

Respecto de los temas, se tiene que uno de los abordados por los creadores durante el siglo XVIII en Europa fue el de la pintura botánica. En Francia, la acuarela se empezó a trabajar, precisamente, en este siglo. Hubert Robert trabajó en Roma cerca de once años y su temática principal y predilecta fueron las ruinas. Una vez de vuelta en su país natal, Hubert y su trabajo fueron bien recibidos por el pueblo y los críticos. Fue él uno de los encargados de dar a conocer la técnica de la acuarela entre los galos de la época.

En ese mismo siglo también sobresalieron los suizos Aberli y Ducros; el primero, amante de la naturaleza, y Ducros, a pesar de trabajar con una gama de tonos muy reducida, generaba contrastes que daban la impresión de estar pintados con óleo.

A principios del siglo XIX, se generó un conflicto entre Ingres y Delacroix, Géricault, este último -a pesar de no ser el principal involucrado- sí participó en dicho problema a través de su apoyo al ideal de Delacroix.

Ingres era defensor del Clasicismo de Rafael, mientras que Delacroix y Géricault eran más apegados al ideal romántico, del cual Delacroix fue el máximo exponente. De dicho problema salió victorioso Delacroix, y con ello triunfó la acuarela "porque el arte del siglo XIX evolucionó siempre hacia más color, mayor síntesis y más luz -paleta clara-; y el arte de la acuarela es esencialmente esto...".⁷.

Delacroix pintó un sinnúmero de acuarelas, viajó a varios lugares del mundo, donde lo que lograba captar eran escenas y personas típicas de cada uno de esos lugares. Para él, el color era la base de todas las pinturas. Sus temas fueron variados, pintura histórica, temas orientales, entre otros. En los últimos años de su vida abandonó un poco la acuarela, para dedicarse a pintar frescos.

En este período surge el movimiento Impresionista, el cual consistía en el empleo de pinceladas aproximadas de tonos puros que formaban una textura, haciendo el mínimo uso del negro, e incluso en su totalidad.

En Francia también destacó Eugène Lami, quien en 1879 fundó la **Société d'Aquarellistes** (Sociedad de Acuarelistas); entre los primeros miembros inscritos destaca Honoré Daumier, quien se dedicó a iluminar con acuarelas sus conocidos y satíricos dibujos a pluma.

También destacó en su país de origen el holandés Jongkind, pero no sólo sus cuadros de acuarela fueron exitosos, también tuvieron gran aceptación sus obras al óleo.

⁷ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p. 36.

En Alemania se empezó a usar la acuarela durante la segunda mitad del siglo XIX, y en España en el año 1864, cuando surgió el **Centro de acuarelistas** propuesto por Mariano Fortuny, uno de los principales artistas de ese siglo, quien empleaba la técnica de acuarela y óleo.

En el siglo XIX, los estadounidenses escogieron la acuarela como su principal medio de expresión; durante su guerra civil se adoptó la acuarela como técnica en las ilustraciones de los periódicos y revistas, en los cuales se representaban, en esencia, los campos de batalla.

En 1866, la acuarela ya triunfaba en Estados Unidos, gracias a los pintores al óleo de ese país, Thomas Eakins y Winslow Homer, los cuales se dieron tiempo para cultivar su empleo. En ese mismo año se funda la **Asociación Americana de Acuarelistas**. Uno de los artistas norteamericanos de esa época, famoso –además de por sus acuarelas– por sus retratos, fue John Singer Sargent. Cabe destacar, igualmente, a los impresionistas Maurice Prendergast –cuya temática favorita eran los grupos de gente–, Mary Cassat y James Whistler. Este último mostró cualidades estéticas más íntimas, correspondientes ya al arte moderno.

En el siglo XIX, cuando resurgió la ilustración principalmente en Inglaterra, se inauguró el uso de la acuarela como técnica primordial para colorear las imágenes, esto es, prácticamente se empleaba para ilustrar publicaciones. Sobresalen durante el periodo algunas obras de grandes acuarelistas, como los ingleses Rowlandson y Turner, los Franceses Delacroix y Daumier. Todos ellos se destacan por sus ilustraciones de libros.

A pesar de que los acuarelistas no participaban en el arte abstracto, el primer cuadro de este género fue pintado por Kandinsky en el siglo XX, nada menos que con la técnica de la acuarela.

Por lo general los acuarelistas de esta época se limitaban a plasmar la luminosidad, espontaneidad y cromatismo de los objetos, dejando a un lado las nuevas formas de expresión.

Los artistas contemporáneos manejaban colores y formas que responden a períodos de la pintura impresionista, en algunos casos y, en otros, a la expresionista, pero siempre con una base constructiva, nunca dejada de lado por la acuarela.

Las principales temáticas manejadas en el mundo de la acuarela son muy tradicionales: el paisaje, la marina, el retrato y la naturaleza. Sin embargo, su evolución continúa constante, como señala José Parramón:

“La pintura a la acuarela se ha usado hoy como un medio de grandes posibilidades expresivas; ha conquistado un lugar en calidad y cantidad sólo comparable con la pintura al óleo y sigue en la línea de renovación y creación, con nuevas técnicas y estilos, que pueden hacerla todavía más apasionante”⁸.

A lo largo de su historia, la acuarela ha evolucionado con el fin de mejorar, a la par que se han elaborado nuevos y mejores materiales que hacen a la técnica más competitiva, y no sólo en el arte, pues actualmente la acuarela tiene mayor relevancia en otros campos, como lo son la ilustración, la mercadotecnia y la publicidad, entre otros.

Hoy en día, los pigmentos, pinceles y papeles son mejores a los que han existido a lo largo de la historia de la acuarela, es por ello que obtener mejores y más diversos resultados es, no sólo una obligación, sino todo un reto.

La riqueza y variedad que ofrece la acuarela como técnica única, o como complemento de otras, la sitúa dentro de las técnicas preferidas en la actualidad para la ilustración.

⁸ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p. 47.

1.1.1. Principales representantes

A lo largo de la historia de la acuarela, han surgido para ella grandes representantes, quienes han ido efectuando aportaciones que la han llevado a ser el medio de expresión tan conocido que hoy es.

Debido a su génesis europea, la mayoría de los artistas que han sobresalido en su empleo son originarios de dicho continente, y se despuntan entre ellos los ingleses y alemanes, aun cuando existen excepciones, puesto que sus alcances también involucran a países de América.

Es por lo anterior que en el siguiente tema se abrirá un espacio para conocer un poco más a cada uno de ellos, así como sus aportaciones a la técnica aquí estudiada. El orden en que aparecerán los artistas seguirá criterios cronológicos.

La información de los pintores, fue obtenida en su mayoría de la misma fuente⁹, con excepción de aquella en la que aparezca la cita, que indiqué cual es su procedencia.

⁹ Cfr. FERNÁNDEZ DE LARA, Martín y Carmen HINOJOSA, *Doce mil grandes. Enciclopedia Biográfica Universal: Los mil grandes de la pintura*, Milán, PROMEXA, 1982, Tomo I, pp. 32-33, 42, 47-48, 54-57, 61, 66, 142-150, 155, 160-163, 179-180, 183, 204, 212, 215- 216, 219-220, 222-223, 226, 231-233.

Cennino Cennini

(1370-1440)

Cennini nació en Italia, cerca de Florencia en 1370, ciudad donde se cree que vivió toda su vida. A Cennini se le atribuyen varias pinturas y frescos, sin embargo, no se puede asegurar que alguna sea verdaderamente suya.

A pesar de no tener una amplia colección de cuadros, jugó un papel importante dentro de la pintura de su época. Es reconocido y recordado por su libro titulado *Il libro dell' Arte (El libro del arte)*, escrito en 1390, en el cual describe algunas técnicas y materiales de arte, así como algunos procedimientos para elaborar estos últimos.

Cennini dejó la existencia en 1440. Actualmente, es considerado como una de las grandes figuras del Renacimiento italiano, dentro de los campos de la pintura y la literatura.¹⁰

¹⁰ Cf. Biografías y vidas (2004). *Pintores*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cennini.html>

Alberto Durero (1471-1528)

Alberto Durero vio el inicio de sus días el 21 de mayo de 1471 en Nuremberg, Alemania. Su padre era un joven huérfano que había emigrado a la ciudad de Nuremberg a los dieciséis años, lugar donde montó un taller de dibujo. Durero aprendió los fundamentos del dibujo en el taller de su padre. Desde los trece años mostró gran talento en sus dibujos, los cuales siempre mostraban un estilo gótico.

Más tarde, a los quince años, Durero entró como aprendiz a un taller de pintura y grabado, donde su labor consistía en elaborar xilografías. En 1490, Durero viajó por Europa, como era costumbre entre los jóvenes que terminaban su periodo de aprendiz. A su regreso a su ciudad natal Durero empezó a integrarse con artistas y humanistas, lo que trajo consigo que empezaran a aparecer motivos teológicos y filosóficos en sus obras.

Durante la etapa de su vida comprendida entre el aprendizaje y su regreso a Nuremberg, sus obras reflejaron gran facilidad en los trazos del dibujo y una enorme apreciación de los detalles.

En 1494, Durero contrajo matrimonio con Agnes Frey. Meses después de la boda emprendió un viaje a Italia, lugar que le dejó muchas enseñanzas. En los Alpes descubrió un nuevo interés personal por la geografía y la anatomía. Italia proporcionó al artista una dimensión intelectual nueva. El humanismo logró capturarlo en ese viaje. Durante los diez años siguientes, de 1495 a



FIGURA 1. Obra de Alberto Durero.
"Liebre"
Acuarela sobre papel

1505, sus obras mostrarían un gran manejo de las proporciones humanas y la capacidad de incorporación de detalles de la naturaleza, cualidades que daban mayor realismo a su arte.

Entre los años 1494 y 1496, Durero reprodujo muchos dibujos, donde se advertía una marcada influencia de su primer viaje a Italia. En ellos se expresaba la Italia mediterránea, pero también aparecía su influencia gótica, aun cuando ésta se apreciaba con mayor frecuencia en sus grabados y no en sus pinturas.

En 1505 vuelve a realizar un viaje a Italia, donde consume algunas obras. Después de regresar a Nuremberg, en 1507, Durero estudió geometría, matemáticas, latín y literatura. Para esa época su fama artística había crecido considerablemente. Fue nombrado pintor de la corte del emperador del Sacro Imperio Romano, Maximiliano I, en 1512.

El tener que servir a Maximiliano implicó que las obras de Durero se centraran en alabar al monarca y, si bien logró plasmar aquellos aspectos que su imaginación le proporcionaba, siempre debió respetar ciertos límites.

En 1519 decidió, no obstante, abandonar el empleo que lo ligaba al monarca. Durante 1520 visitó los países bajos, región donde conoció al que es considerado inferior tan sólo a Durero en el arte alemán, Mathias Grunewald.

En 1521 regresó a Nuremberg y no volvió a realizar ningún viaje, pues su salud se lo impedía y ya estaba muy debilitado.

Durero buscó otra forma de inspiración y, a partir de entonces, se dedicó a escribir sobre temas científicos e ilustrarlos.

El 6 de abril de 1528, Durero cerró los ojos a la vida, dejando tras su partida pinturas, dibujos y acuarelas, pero, principalmente, grabados en metal y madera. Las obras de Durero sirvieron de tal inspiración a los artistas de finales del siglo XVI, que se originó un movimiento llamado por los críticos "Renacimiento de Durero".

Rafael

(1483-1520)

Éste nació el 16 de abril de 1483 en la ciudad de Urbino, provincia de Umbría, en Italia. Su verdadero nombre fue Raffaello Santi, no obstante, se latinizó como Raphael o Rafael Sanzio. Su padre fue su primer maestro, él era pintor de la corte de Urbino. Su educación artística formal empezó en el taller de Pietro Perugino. En 1500 participó en la elaboración de algunos frescos.

A principios del siglo XVI, los lienzos de Rafael revelaban una destreza de la técnica y un interés de explorar las posibilidades de la perspectiva y la composición. Generalmente, los artistas de esa época pintaban las escenas en un interior, característica con la que rompió Rafael, por la cual sería marcado su arte tiempo después.

En 1504 se mudó a Florencia, etapa durante la cual el Renacimiento estaba en su esplendor. Estudió la obra de reconocidos pintores contemporáneos suyos y su estilo empezó a modificarse con el tiempo. "De Miguel Ángel aprendió la severidad y la fuerza en el dibujo; de Leonardo, el claroscuro esfumado"¹¹. Además de utilizar frecuentemente una estructura piramidal en sus composiciones, otra de las particularidades del estilo de Rafael radica en las características mujeres que



FIGURA 2. Obra de Rafael.
"La escuela de Atenas"
Aguada

¹¹ FERNÁNDEZ DE LARA, Martín y Carmen HINOJOSA, *op. cit.*, p. 143.

pintó, pues todas tenían una gran belleza y plenitud en delicadeza, elementos gracias a los cuales logró la perfección y el equilibrio propios del Renacimiento.

A finales de 1508, Rafael se trasladó a Roma en donde pudo captar el interés del Papa Julio II. Tal fue su expectación que aun cuando en esa misma ciudad trabajaban Miguel Ángel y Leonardo, el encargado de pintar los frescos en los nuevos espacios del Vaticano fue Rafael. En 1509 empezó su primer fresco en el Vaticano. Sus obras se caracterizaron, entonces, por el contraste de escenas entre el mundo terrenal y el celestial.

Alterno a su trabajo dentro del Vaticano, Rafael pintó otros frescos. En 1514 fue nombrado arquitecto de la nueva Basílica de San Pedro, mas debido a las múltiples actividades que debía desarrollar, no pudo participar en la pintura de las nuevas habitaciones del Vaticano, sólo pintó parte de la tercera, mientras que de la cuarta sólo realizó los bocetos preparatorios y del resto se encargaron sus ayudantes.

El 6 de abril de 1520, falleció repentinamente Rafael.

Pieter Paul Rubens

(1577-1640)

Nació en Siegen, Alemania, el 28 de junio de 1577. Rubens vivió la niñez en su ciudad natal, pero a la muerte de su padre, en 1587, se mudó a Amberes con su madre y hermanos; es ahí donde empieza su formación humanística. Estudió y sirvió como paje de la corte. Más tarde, sus inquietudes artísticas lo llevan al taller de Tobias, un paisajista con el cual él se inició en el arte de la pintura.

En 1598, Rubens ingresó a la Corporación de Pintores de San Lucas y muy pronto adquirió el reconocimiento de maestro pintor. Dos años después realizó un viaje a Italia, donde estuvo durante varios años trabajando y aprovechando sus ratos libres para estudiar obras de famosos pintores, antiguos y modernos.

A su regreso de Italia, en 1608, su madre había muerto, por lo cual se fue a radicar a Flandes, donde su éxito fue inmediato y se convirtió en pintor de la corte. En 1609 contrajo matrimonio con Isabella Brant, hija de un importante humanista de esa ciudad.

En ese mismo año fue requerido como pintor de la corte española. El encargo fue tan grande, que se vio en la necesidad de abrir un taller, en el que él realizaba el boceto inicial y los detalles, mientras que los aprendices elaboraban la etapa intermedia.

Rubens representaba temas religiosos o mitológicos en sus obras, y en sus retratos mostraba su astucia para captar todas las expresiones del rostro, los sentimientos, gestos y emociones de las personas.



FIGURA 3. Obra de Pieter Paul Rubens.
"Lapidación de San Esteban"
Boceto pintado a la acuarela

A principios de 1622, fue llamado a París por la madre del entonces rey Luis XIII, donde pintó una serie de obras -pertenecientes al estilo barroco- para el palacio de Luxemburgo. En una de ellas se representaba la vida de la madre del rey, y en las otras la del difunto rey Enrique IV, pero la serie nunca fue terminada.

En 1623 y en 1626 murieron la hija y la esposa de Rubens, respectivamente, por lo cual él buscó un refugio en su trabajo y viajó a Holanda, España e Inglaterra. Regresó a Flandes en 1630 y se casó con Elena Fourment, una joven a la cual el pintor eternizó en varias de sus obras.

Durante su madurez, Rubens produjo un sinnúmero de cuadros, donde los efectos de luz y el color se perciben manejados con el mismo carácter y vitalidad en la ejecución de los trazos, característicos de él.

En el año de 1635, la salud de Rubens no era la misma, pues había disminuido considerablemente, razón por la cual decidió comprar el castillo de Steen. Ahí fue donde su interés por la pintura de paisaje alcanzó su más grande expresión.

Rubens murió poco después en Amberes, el 30 de mayo de 1640.

Jacob Jordaens

(1593-1678)

Jacob Jordaens comenzó su existencia en Amberes, en 1593, si bien la mayor parte de su vida la desarrolló en Flandes. En 1615, ingresó al gremio de pintores de su ciudad natal, y seis años más tarde ya contaba con su propio taller y era el director del gremio.

Su talento llamó la atención de Rubens, por lo que lo empleó como ayudante en su taller, período durante el cual sus obras muestran influencia de otros artistas y se aprecia que sus figuras eran totalmente realistas, generalizando los temas sagrados y mitológicos, sin embargo, también se notaba la atribución de Rubens. Aunque no logró desarrollar un estilo tan refinado como el de éste, es considerado como uno de los más destacados artistas del Barroco Flamenco.

En sus creaciones manejó colores claros que denotaban sensualidad en sus personajes, los cuales eran exuberantes. Las luces, por otro lado, eran violentas. Obtuvo gran fama y recibió muchos encargos, después de la muerte de Rubens, en 1640. Él continuó con algunos encargos que había hecho Felipe IV a Rubens, tratando de imitar su estilo. Jordaens realizó también un importante número de retratos, en donde plasmó su visión de la burguesía flamenca. Sin embargo, durante los últimos años de su vida, la energía de sus obras se redujo y se vio afectada por sus ideas calvinistas. Jordaens feneció en Amberes en 1678.



FIGURA 4. Obra de Jacob Jordaens.
"La llegada"
Acuarela

Nicolas Poussin (1594-1665)

Nicolas Poussin nació en 1594 en Villiers, al norte de París. De una familia humilde, recibió educación en un ambiente rural, y fue hasta su adolescencia cuando recibió instrucción artística.

En 1612 viajó a París, plaza donde perfeccionó su estilo estudiando principalmente obras italianas. Entonces, se sintió atraído por la pintura clásica, lo cual lo condujo a Roma, en 1624. Una vez en Italia, en un principio estuvo trabajando en un taller, pero tiempo después recibió uno de sus encargos más importantes: un retrato para la Basílica de San Pedro.

En 1630, Nicolas Poussin contrajo matrimonio con la hija de un cocinero, quien lo atendió durante una larga enfermedad. Fue entonces cuando su inclinación por el barroco comenzó a ceder para dar paso a lienzos más clásicos, de temática bíblica y mitológica. Puede decirse que durante la primera etapa de creación, sus obras muestran una riqueza y brillantez cromática, la cual derivó hacia tonalidades más frías; así, pues, sus composiciones se tornaron más serenas y las figuras más esbeltas. Intentó, asimismo, representar la emoción mediante gestos, posturas y expresiones fácilmente reconocibles y muy intensas. Su reputación fue aumentando en Italia y se consolidó como uno de los principales pintores de Roma.

En 1640, Poussin regresó a París invitado por el rey Luis XIII de Francia, quien después lo nombró su pintor oficial, mas al darse cuenta Poussin de que no



FIGURA 5. Obra de Nicolas Poussin.
"El Puente Moller cerca de Roma"
Acuarela

reconocían su trabajo como en Roma, decidió volver a Italia, donde permaneció hasta el día de su muerte, el 19 de noviembre de 1665. Durante sus últimos años, su estilo volvió a sufrir cambios, de tal suerte que las expresiones de rostros y cuerpos no eran ya tan intensas.

Anthony Van Dyck (1599-1641)

Van Dyck abandonó el vientre materno el 22 de marzo de 1599, en Amberes. Hijo de un rico comerciante de seda, desde niño mostró habilidad por la pintura. En 1618, se inscribió en el gremio de pintores de su ciudad natal y dos años después, se convirtió en uno de los alumnos más adelantados de Rubens. En este periodo siguió el estilo dinámico y excesivo, impuesto por Rubens.

Viajó mucho a lo largo de su vida, recorrió Inglaterra e Italia, pero la mayor parte del tiempo vivía en Génova. Se dedicó a estudiar a los grandes maestros italianos, y fue ahí donde su estilo empezó a cambiar y a alejarse del de Rubens, a partir de entonces, mostró una expresión artística más elegante y solemne.

En 1627 regresó a Amberes y permaneció allí durante cinco años, en los cuales se dedicó a realizar retratos a clientes para los que anteriormente había trabajado Rubens. En 1632 regresó a Inglaterra, donde fue contratado por el rey Carlos I. Su producción era en casi su totalidad del género del retrato.

Van Dyck renovó el estilo flamenco y fundó la escuela de pintura inglesa. Falleció en Londres el 9 de diciembre de 1641. Su cuerpo se encuentra en la catedral de San Pablo.



FIGURA 6. Obra de Anthony Van Dyck.
"Paisaje con el puerto, Birmingham"
Acuarela

Claude Lorrain

(1600-1682)

Claude Lorrain nació en 1600 en el ducado de Lorena, Francia. Vivió en su tierra natal hasta poco antes de cumplir 20 años. En Roma pasó la mayor parte de su vida y fue donde tuvo grandes maestros que le enseñaron a plasmar diversos elementos, entre los cuales destacan: perspectivas, paisajes, marinas y manejos de la luz. Igualmente, fue allí donde adquirió la capacidad de realizar trabajos en grandes dimensiones.

Es reconocido como uno de los grandes maestros paisajistas clásicos del siglo XVII, cuya temática proviene de fuentes griegas, romanas o bíblicas. Las figuras humanas dentro del paisaje, en consonancia con su estilo, suelen estar representadas con vestimentas campestres o antiguas. La principal contribución de Claude Lorrain al paisajismo radica en su estupendo tratamiento de la luz, pues sus obras presentan una iluminación de gran fuerza y emoción, hasta sus últimos paisajes, los cuales están inundados de una luz suave y transparente.

Las obras de Claude Lorrain se pueden clasificar en tres períodos. Durante el primero, sus paisajes solieron presentar la luz sesgada. Experimentó, de igual manera, otras formas de luz y pintó puertos marítimos, en los que no podían faltar los barcos anclados en los puertos rodeados por palacios. En la década de 1630 comenzaron a aparecer falsificaciones de sus obras; la solución que aplicó a este contratiempo fue realizar un libro (*Liber veritatis*) donde describió todas sus obras, el cual, a su vez, le sirvió como inventario.



FIGURA 7. Obra de Claude Lorrain.
"Paisaje con un río: vista del Tiber desde Monte Mario,
Roma"
Acuarela

En el segundo período, el cual inició después de 1640, sus obras se basaron en temáticas clásicas y bíblicas, denotaron mayor tranquilidad y presentaron el manejo de una luz más cálida y uniforme. En su tercer y último período, en la década de 1660, algunas de sus obras, si bien dentro de esta misma línea, revelaron cierta tendencia hacia un estilo más simbólico y ficticio. Lorrain manejó, así, tonos más fríos y metálicos en sus composiciones y regresó al dramatismo de la luz de sus primeras obras.

Este creador murió en Roma el 23 de noviembre de 1682.¹²

¹² Cfr. Arتهistoria (s. a.). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/2581.htm>

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669)

Rembrandt inició el camino de la vida el 15 de julio de 1606, en Leiden, Holanda. Fue miembro de una familia de recursos limitados, no obstante, siempre tuvo la posibilidad de estudiar, pero a los 14 años decide abandonar la Universidad para dedicarse a estudiar arte.

En 1631 se trasladó a Ámsterdam, donde tres años más adelante contraería matrimonio con Saskia van Uylenburgh, prima de uno de sus clientes de arte, la cual le ayudó a impulsar su carrera contactándolo con clientes adinerados. En un principio se dedicó a realizar retratos, mas, posteriormente, sus obras tomaron un rumbo diferente hacia las creaciones de carácter mitológico y religioso.

Rembrandt y su esposa Saskia, tuvieron cuatro hijos en seis años, pero sólo uno de ellos sobrevivió, Titus. En 1642 murió la esposa del pintor, por lo cual se ve obligado a contratar un ama de llaves, la cual finalmente se convirtió en su concubina y en modelo de varias de sus obras.

A pesar de su éxito financiero, la vida ostentosa por él llevada lo arrastró a la bancarrota en 1656. No obstante esta delicada situación económica, su trabajo no se vio en forma alguna afectado.



FIGURA 8. Obra de Rembrandt.
Apunte: "Estudio de la figura"
Aguada

Su vida personal continuó marcada por la desgracia hasta el fin de su vida, pues en 1663 murió su mujer, Hendrickje, y en 1668, su hijo Titus. Once meses más tarde, el 4 de octubre de 1669, moría Rembrandt en Ámsterdam.

Este maestro holandés pintó más de 600 cuadros y realizó numerosos dibujos y grabados. Sus primeras obras (realizadas en la década de 1620) se basaban en temas dramáticos, en los cuales manejaba un contraste muy marcado entre las luces y sombras. Gran parte de sus obras corresponden a temas bíblicos, a pesar de que en Holanda no existían encargos por parte de la iglesia y el arte religioso no era importante.

Para el año de 1640 sus obras mantenían un estilo de espíritu clasicista, donde el elemento principal siguió siendo el manejo de la luz.

Una característica importante de los paisajes de Rembrandt es que la mayoría de los lugares representados no existen, antes bien, son creados por la imaginación del pintor.

Las obras más importantes de éste son las que realizó en sus últimas dos décadas de vida, periodo durante el cual pintó retratos individuales, de grupos y obras

religiosas, en las cuales introdujo un mayor colorido, su pincelada se hizo más firme y trabajó más emplastes.

En cuanto a sus dibujos, Rembrandt hizo más de mil creaciones; al igual que en la pintura, tuvo varias épocas: en el inicio trabajó los dibujos con carboncillo negro o sanguina, mientras que realizó obras con pluma y tinta sobre papel blanco sólo posteriormente.

En último lugar se hablará un poco de otra faceta del artista, que no por ser la última es menos importante: el grabado. La técnica que empleó para la elaboración de sus grabados fue la punta seca, la cual consiste en dibujar la imagen sobre una lámina de zinc o de cobre, sin tratar, utilizando un instrumento semejante a un lápiz con punta de diamante. Conforme se hace la incisión, se produce un surco, así, se levantan a ambos lados del trazo una especie de suaves crestas de metal, llamadas barbas, las cuales retienen mayor cantidad de tinta y dan al trazo de la punta seca un aspecto rico y aterciopelado. Para plasmar el grabado de la punta seca se entinta la lámina, se limpia, se coloca un papel humedecido sobre ella y –finalmente– se introduce en el tórculo.

William Hogarth (1697-1764)

William Hogarth comenzó su aventura personal sobre este mundo en Londres, Inglaterra, el 10 de noviembre de 1697. Hijo de un estudioso en lenguas clásicas, en 1713 entró como aprendiz en un taller de un artesano, donde mostró interés por el grabado y, en 1718, instaló su propio taller, pero no fue sino hasta 1726 cuando empezó a ser conocido. En sus grabados manifestaba una actitud crítica.

En 1720 inició sus estudios de pintura. Se dedicó particularmente al retrato, enarbolando un interés mayor por el de grupo en interiores. A partir de 1732, inició las obras que le darían fama. Creador reconocido por sus escenas costumbristas y sus retratos moralizantes, se dedicó también al grabado y, debido a la popularidad que había adquirido con sus obras en dicho campo, estos fueron falsificados en varias ocasiones, por lo cual Hogarth propuso una ley de derechos de autor, la cual fue aprobada en 1735 y es conocida como la Ley Hogarth.

Su popularidad y situación económica sirvieron para que Hogarth publicara el tratado titulado *El análisis de la belleza*, en el cual expuso sus ideas personales acerca de la estética; además, con el propósito de incrementar el nivel artístico inglés, creó una academia, misma que en 1768 sería sustituida por la Academia Real de Artes.

A partir de 1757 es elegido miembro de la Academia Imperial Germánica, y en junio es elegido pintor oficial del rey, cargos que ocupó hasta su muerte, acaecida en Chiswick el 26 de octubre de 1764.

Joshua Reynolds

(1723-1792)

Reynolds fue dado a luz en Plympton, en el condado de Devonshire, Inglaterra, el 16 de julio de 1723, proveniente de una familia de pocos recursos, pero con una amplia educación.

Desde muy joven se trasladó a Londres, en donde surgió su interés por realizar cuadros de los grandes maestros. En 1749, viajó a Italia, donde se dedicó a estudiar las obras de Rafael y Miguel Ángel. Tres años más tarde regresó a Londres, donde plasmó numerosos cuadros, en los cuales recibió ayuda de algunos asistentes.

Defensor del neoclasicismo, en 1760 participó en la fundación de la Sociedad de Artistas. Más tarde fue director de la Real Academia, pero en esta época sus cuadros empezaron a perder la naturalidad que hasta el momento los había caracterizado, debido a que trataba de seguir lo más estrictamente posible sus principios teóricos. Sin embargo, fue nombrado caballero, por lo cual empleó el término "Sir" y su éxito con los nobles continuó.

En 1781, viajó a Flandes y a Holanda, en donde se olvidó un poco del clasicismo que lo caracterizaba y lo cambió por texturas, típicas de los artistas flamencos. Murió el 23 de febrero de 1792.

Paul Sandby

(1725-1809)

Paul Sandby nació en Nottingham, Inglaterra, en 1725. Hijo de un artesano y hermano menor de Thomas Sandby. Trabajó como topógrafo en el Military Survey por cinco años.

En 1753, se trasladó a Londres con su hermano, donde impartió clases. En 1768 fundó, al lado de su hermano Thomas, la Academia Real de Artes (Royal Academy of Arts).

Hizo aportaciones a la acuarela, ayudó a que la técnica pasara de ser un medio auxiliar a una forma de expresión, por lo cual es considerado por los ingleses como el "Padre de la Acuarela".

Es calificado como un artista versátil, pues manejó muchas técnicas (óleo, acuarela, gouache, etcétera), su temática fue diversa y muchos fueron sus géneros. Paul desarrolló una gran técnica como acuarelista, logró combinar la línea y el color, sin que ambos se llegasen a fundir.

Paul Sandby murió en Londres el 9 de noviembre de 1809.¹³



FIGURA 9. Obra de Paul Sandby.
"Camino a través del bosque de Windsor"
Acuarela

¹³ Cfr. Biografías y vidas, *op. cit.*, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sandby.html>

Thomas Gainsborough

(1727-1788)

Gainsborough nació el 14 de mayo de 1727, en Sudbury, Suffolk. Es considerado como uno de los grandes paisajistas y retratistas ingleses. La versatilidad y originalidad son sus principales características. Sus retratos se consideran especiales no sólo por la elegancia de sus modelos, sino porque posaban sobre escenarios de paisajes imaginados. Dichos paisajes fueron evolucionando y se hicieron cada vez más fantasiosos, con una riqueza de color excepcional.

Gainsborough estudió dibujo y pintura. Recibió influencia de Anthony Van Dyck. Cambió de residencia en varias ocasiones. En 1768 fue miembro de la Academia de Artistas, y seis años después pintó retratos para los reyes ingleses. En 1774 se mudó a Londres, en donde competiría con Reynolds, con el cual tuvo una gran rivalidad; sin embargo, Gainsborough era el preferido por la familia real. Desde 1784 llevó el título de Pintor Oficial del Rey.

En 1780, su fuente de inspiración para sus retratos la encuentra en Murillo, mientras que para la creación de paisajes se inspira en lo hecho por Rubens, donde expresa, además, un toque ágil.

Fue tanto su éxito en Londres que era el retratista favorito de la nobleza. Murió el 2 de agosto de 1788, en esa misma ciudad.



FIGURA 10. Obra de Thomas Gainsborough.
"Paisaje del bosque"
23.8 x 31.8 cms
Tiza y aguada

Hubert Robert (1733-1808)

Hubert Robert emergió a la vida en 1733, en París. Sin embargo, se estableció en Roma donde era conocido como 'Roberto de las Ruinas', puesto que hallaba disfrute al pintar románticas imágenes de las ruinas de esa ciudad. Su estancia de once años en Italia, hizo de los templos, fuentes, pórticos y otros escenarios, la base de su arte.

En 1765 regresó a su país de origen, donde se integró a la Academia de Francia. Fue encarcelado durante la revolución, pero no dejó de pintar, aun cuando su reconocimiento sí disminuyó. Murió en 1808.

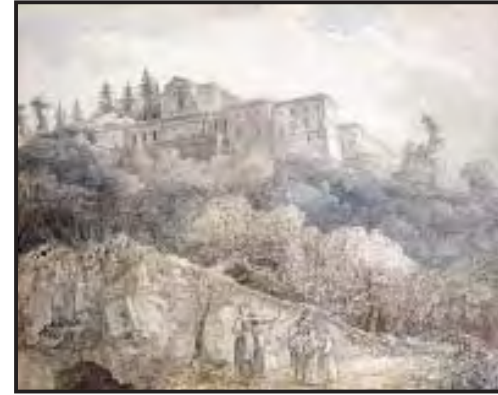


FIGURA 11. Obra de Hubert Robert.
"Paisaje italiano con una vista de la iglesia S. Theresa en
Caprarola"
Acuarela y lápiz sobre papel

Francis Wheatley (1747-1801)

Wheatley nació en Londres, Inglaterra, en 1747. Al principio de su carrera, Wheatley se dedicó a pintar retratos pequeños y de grupos, pero en 1774 su carrera dio un giro cuando se enfocó en el paisajismo.

El elemento a destacar en sus obras es el gran colorido que existe en ellas, consecuencia de la influencia de Gainsborough. Wheatley murió en Londres en 1801.¹⁴



FIGURA 12. Obra de Francis Wheatley
"Costa inglesa"
1794
Acuarela

¹⁴ Cfr. Arتهistoria, *op. cit.*, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/13738.htm>

Henry Fuseli

(1741-1825)

Fuseli dio inicio a su existencia en Zürich, Suiza, en 1741. Su verdadero nombre era Johann Heinrich Füssli. Durante su juventud fue ensayista, sin embargo, abandonó con posterioridad dicha actividad y se dedicó por completo a la pintura.

Estudió arte en Berlín hasta 1770, cuando se mudó a Roma, donde permanecería ocho años y donde recibiría influencia de Miguel Ángel.

En 1779 se instaló en Inglaterra, donde conoció la fama gracias a sus muy expresivas y melodramáticas pinturas históricas. Sus obras, de un estilo antiguo clásico, erótico y lleno de fantasía, ejercieron influencia en el romanticismo.

En 1799 fue elegido miembro de la Academia Real de Londres. Desplegó influencia sobre los artistas románticos, entre los que destaca William Blake. Falleció el 16 de abril de 1825.¹⁵



FIGURA 13. Obra de Henry Fuseli.
"Kriemhild de Ensueños / la muerte de Siegfried"
Acuarela

¹⁵ Cfr. Galería de Artelibre (s. a.). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007 de <http://www.artelibre.net/index.htm>

John Robert Cozens (1752-1797)

Cozens nació en Londres, Inglaterra, en 1752. Miembro de una familia de pintores ingleses, su padre Alexander es considerado como uno de los grandes inspiradores del acuarelismo inglés del siglo XIX.

Reconocido como acuarelista y dibujante, especializado en el paisaje, John Robert fue influencia para artistas de generaciones siguientes, como Girtin y Turner. Falleció en Londres en 1797.¹⁶



FIGURA 14. Obra de John Robert Cozens.
"Cetara, un pueblo de pescadores"
Acuarela

¹⁶ Cfr: World Wide, Arts Resources (1995). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.wwar.com>

Thomas Rowlandson (1756-1827)

Rowlandson inició su existencia en Londres, en 1756. Caricaturista político e ilustrador de libros. Miembro de una familia de padre comerciante. Estudió pintura en la Academia Real de París y Londres.

En 1780, hizo de lado la pintura y se dedicó a la ilustración especializándose en las caricaturas, donde representaba escenas de la vida diaria, pero con un toque humorístico. Rowlandson murió en 1827.¹⁷



FIGURA 15. Obra de Thomas Rowlandson.
"El río Camello (Cornwall)"
40.5 x 54.5 cms
Acuarela, pluma y lápiz

¹⁷ Cfr. Biografías y vidas, *op. cit.*, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rowlandsoni.html>

William Blake (1757-1827)

William Blake, pintor y poeta inglés, nació el 28 de noviembre de 1757, en Londres. Desde muy joven se dedicó al arte y la literatura, estudió dibujo y grabado. Él acostumbraba escribir poemas que posteriormente imprimía e ilustraba con grabados efectuados por él mismo.

Durante un breve tiempo, en 1771, estudió en la Academia Real, la cual dejó por estar en contra de las cualidades estéticas impuestas por el director Joshua Reynolds. Más tarde conoció a Fuseli, cuya influencia se ve reflejada en sus obras.

Blake no sólo ilustró sus textos, sino que también los escritos de otros artistas. Fue un pintor erótico y fantasioso, muy místico y de una mente muy imaginativa. Las figuras de Miguel Ángel fueron influyentes en su estilo, pero la diferencia radica en que en las de Blake las líneas son más marcadas y los cuerpos tienen mayor flexibilidad y movimiento.

Blake influyó en los artistas surrealistas y fue quien fundamentó la corriente pictórica prerrafaelista. Murió en Londres el 12 de agosto de 1827.¹⁸

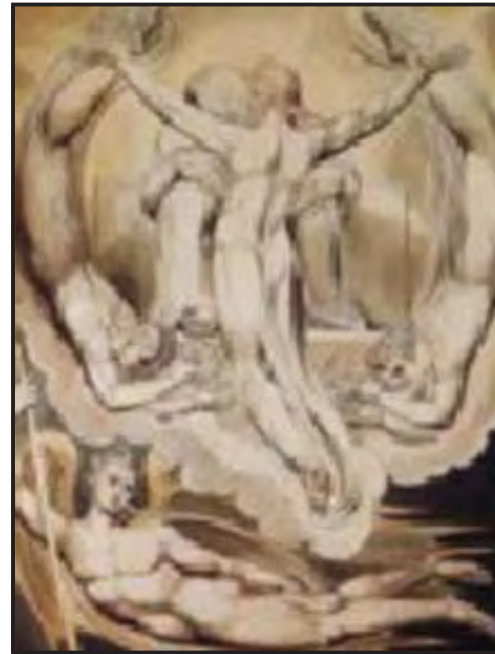


FIGURA 16. Obra de William Blake.
"Jesucristo"
1808
49.6 x 39.3 cms
Acuarela

¹⁸ Cfr. Arتهistoria, *op. cit.*, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1300.htm>

Thomas Girtin (1775-1802)

Girtin, paisajista británico, fue dado a luz en 1775. Fue colaborador de Turner y empleó la acuarela como su técnica principal. Con sus paisajes le dio una nueva revalorización artística a la acuarela.

Sus primeras obras eran aguadas monocromas, estilo que posteriormente abandonaría y empezaría, entonces, a utilizar colores fuertes y sin contornos, lineales. Su temprana muerte, sin embargo, impidió un mayor desarrollo de sus habilidades.

Él mantenía un estilo romántico y naturalista, el cual, a pesar de su muerte, siguió vigente durante algunos años más y alcanzó gran extensión con sus contemporáneos Turner y Bonington, en cuyo estilo logró gran influencia.

En 1802, feneció Girtin.

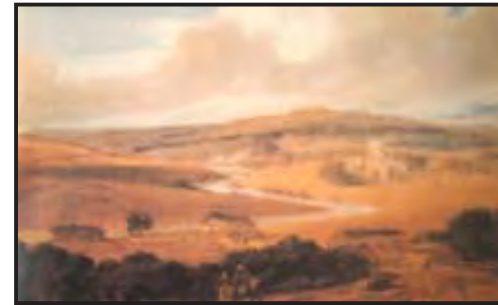


FIGURA 17. Obra de Thomas Girtin.
"La Abadía de Kirkstall, en Yorkshire "
Acuarela

Joseph Mallord William Turner (1775-1851)

Turner nació en 1775, en Londres. No obstante ser miembro de una familia humilde, su padre, al ver el enorme talento de Joseph a tan corta edad, lo alentó en su desarrollo artístico.

Entró en la Academia Real de Londres en 1789. Ahí su trabajo siempre fue reconocido, por ello, tras dos años de haber ingresado, expuso su primera obra; diez años después, además, se haría académico en la misma institución.

Una vez que inició su carrera profesional, se dedicó solamente a la acuarela y al grabado. Pero en 1797 empezó a manejar el óleo. Durante esta etapa, conoció a Girtin, el cual causó tan agradable impresión en Turner, que intentó copiar su estilo y lo logró, a tal grado que en ocasiones resultaba difícil distinguir las obras de uno y otro. Entre Girtin y Turner no sólo existió respeto y admiración, también lograron establecer una gran amistad, que terminó a principios del siglo XIX, a la muerte de Girtin.

El golpe de la pérdida de su amigo fue tan duro para Turner que viajó con frecuencia para buscar una fuente de inspiración. Hasta que en 1802 visitó Europa.

Académicamente, sus obras de madurez se dividen en tres periodos. En el primero, cuya duración abarca de 1800 a 1820, se observa un suave colorido y énfasis



FIGURA 18. Obra de William Turner.
"Vista a la constanza"
1842
24.3 x 31.2 cms.
Acuarela

en los detalles y contornos; es perceptible la influencia de Lorrain. En la segunda etapa (1820-1835), la característica principal es el color brillante y luz difuminada, la cual proporciona reflejos y sombras. Finalmente, en el tercer periodo (1835-1845), se observa cómo logra representar objetos dentro de la neblina de color o lluvia, con la finalidad de producir sugestión poética y, a veces, simbólica.

En 1807 su estilo era más luminoso y romántico. Turner viajó constantemente y siguió trabajando. La temática más solicitada eran cuadros románticos de palacios ingleses, pero su estilo junto con su interés lo hicieron desviarse hacia la reproducción de momentos históricos.

En 1819 hizo su primer viaje a Italia. Durante los años siguientes continuó pintando y viajando. En 1838, renunció a la Real Academia y decidió cambiar de residencia, donde vivió de incógnito con el nombre de Booth. Con el paso del tiempo su aislamiento creció, y era tal que daba la impresión de que sólo los viajes y la pintura eran capaces de generarle satisfacción y placer. Sin embargo, su producción permaneció constante e insistió en los temas históricos y campiranos.

Turner murió el 19 de diciembre de 1851, en Londres. Fue sepultado en la catedral de San Pablo, como los más distinguidos miembros de la nobleza. En su

testamento dejó a la nación inglesa parte de sus obras, que es relativamente pequeña si se compara con la cantidad de obras que realizó a lo largo de su vida. A pesar de que siempre fue blanco de críticas, es considerado como el mejor paisajista del siglo XIX, tal vez el mejor pintor inglés de toda la historia.

John Constable

(1776-1837)

Constable comenzó su vida el 11 de junio de 1776 en East Bergholt, en el condado de Suffolk, Inglaterra. Es considerado como el último paisajista tradicional.

Desde pequeño mostró habilidad para el dibujo. A finales del siglo XIX se mudó a Londres, y en 1799 ingresó a la Academia Real. En esta época la Academia se encontraba en un período de crisis, así que Constable aprendió por sí mismo a pintar, su práctica consistía en reproducir cuadros de otros artistas.

En 1802, expuso sus primeros paisajes y desde entonces se dedicó a estudiar dicha temática. En 1815 sufrió la pérdida de su madre y un año después, la de su padre, ese mismo año se casó con Maria Bicknell.

Para entonces, Constable todavía no era considerado como uno de los más valiosos pintores, no obstante, sí eran reconocidas algunas de sus obras. Sus pinturas realizadas al aire libre supusieron una innovación para el arte inglés.

La vida familiar le concedió una nueva fuerza a la pintura de Constable: su trazo se hizo más libre. Siempre fascinado por los reflejos en el agua, en sus obras manifestaba los estudios que había adquirido con respecto al comportamiento de las nubes, los contrastes de color y el brillo del rocío sobre los árboles.



FIGURA 19. Obra de John Constable.
"Stonehenge"
1835
38.7 x 59 cms.
Acuarela

Constable "formuló una teoría sobre el claroscuro de la naturaleza, fundamentada en el principio básico de que en la campiña no existía la línea recta"¹⁹. Esta misma es la base de la escuela impresionista.

En 1828, falleció la esposa de este creador, suceso del cual no pudo recuperarse, mas, a pesar de ello, siguió pintando, usando como recurso principal la acuarela. En 1829, fue elegido miembro de la Real Academia.

Constable murió el 31 de marzo de 1837.

¹⁹ FERNÁNDEZ DE LARA, Martín y Carmen HINOJOSA, *op. cit.*, p. 33.

John Sell Cotman (1782-1842)

Cotman nació en Norwich, Inglaterra el 16 de mayo de 1782. Él pasó prácticamente toda su vida en Londres, aun cuando viajó y pintó generalmente en Yorkshire.

Trabajó varias técnicas, principalmente la acuarela, y dominó la técnica húmeda. Tuvo dos hijos que también se dedicaron a la pintura (Miles Edward Cotman y John Joseph Cotman). Cotman abandonó este mundo el 28 de Julio de 1842.²⁰



FIGURA 20. Obra de John Sell Cotman.
"Die Greta Bridge in Yorkshire"
1807
23 x 33 cms.
Acuarela

²⁰ Cfr. Wikipedia (s. a.). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de http://en.wikipedia.org/wiki/John_Sell_Cotman

David Cox (1783-1859)

Cox vio brillar la luz del sol por primera vez en 1783, en Inglaterra. Empezó su educación artística como aprendiz en un taller de miniaturas, tras de lo cual se dedicó a la decoración teatral. En 1804 viajó a Londres donde laboró en el taller de Varley. Un año más tarde expondría sus obras en la Academia Real. En 1813, además de publicar su *Tratado sobre la pintura de paisajes*, fue elegido como parte de la Sociedad de Acuarelistas.

Se dedicó primordialmente al paisaje, adoptando como técnica la acuarela, área donde creó interesantes efectos atmosféricos y lumínicos. Una faceta más de este brillante artista fue la de ilustrador de libros topográficos y de viajes.

En 1841 se mudó a Birmingham, donde creó una escuela para pintores jóvenes con gusto en el paisajismo. Dejó de existir en 1859.²¹



FIGURA 21. Obra de David Cox.
"Wassermühle bei Staffordshire"
1840
25 x 35.5 cms.
Acuarela y lápiz

²¹ Cfr. Arتهistoria, *op. cit.*, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/17726.htm>

Théodore Jean Louis Géricault

(1791-1824)

Géricault nació en Rouen, Francia, el 26 de septiembre de 1791. Miembro de una familia acomodada, a los siete años de edad viajó a París, donde tras una década iniciaría su preparación artística. Estudió un par de años y más tarde ingresó al taller de Pierre Guérin, donde entró en contacto con Delacroix. Juntos, estos artistas se convertirían en los más grandes disconformes con el academicismo y en los detractores más acervos de su último brillante defensor: Ingres. Sin embargo, era evidente la influencia de Rubens.

Entre 1816 y 1817 visitó Italia, donde se sintió atraído por las obras de Rafael y Miguel Ángel. A su regreso al país galo exhibió una obra, realista y macabra, que provocó gran controversia. Con esta obra se dio inicio a la lucha entre el movimiento neoclásico y romántico en Francia.

En 1820 se muda a Londres, donde permaneció dos años y pintó escenas ecuestres, que fueron de gran aceptación. En sus obras se seguía reflejando su atracción por las escenas violentas y de acción.

En los últimos años de su vida realizó una serie de retratos de psicóticos, tomando del natural a una serie de personas, con el fin de ilustrar las diversas manifestaciones que podía asumir una enfermedad mental. Éstas tienen el profundo valor de estudios psicológicos. Aquejado de una dolorosa enfermedad, posiblemente cáncer en los huesos, Géricault no pudo



FIGURA 22. Obra de Théodore Géricault.
"Caza de león"
1818
Acuarela y pintura opaca

elaborar más pinturas de gran formato. Produjo diversas litografías con ayuda del artesano Eugène Lami. El 26 de enero de 1824, falleció Géricault a consecuencia de la caída de un caballo.

Este pintor francés fue muy versátil; su estilo se caracterizó por el vigor de su trazo y su colorido; sus composiciones, por la fuerza y el dramatismo, al grado que son consideradas como las mejores obras del barroco. Plasmó temas contemporáneos en sus obras, en las cuales se ve reflejada su ideología liberal.

Fierdinand -Victor- Eugène Delacroix (1798-1863)

Eugène Delacroix comenzó su existir el 26 de abril de 1798, en Saint-Maurice, cerca de París.

Durante su adolescencia realizó estudios humanísticos, pero siempre mostró interés en las artes. En 1815, empezó su preparación artística. Estudió las obras de Bonington, quien tiempo después lo introduciría en el mundo de la acuarela, los dramas de Shakespeare y la literatura romántica. Desde entonces se convirtió en un anglófilo, lo cual se reflejaría en sus obras.

En 1825 viajó a Inglaterra, donde conoció a Turner, Constable y Lawrence. Durante los siguientes años pintó un gran número de obras. Su estilo, por supuesto, no fue estático e iba evolucionando hacia la creación de obras más dramáticas, literarias, de mayor fluidez y una fuerza expresiva enorme.

Pero su temática volvió a cambiar luego de un viaje que realizó a África en 1832. En dicho período surgieron de su paleta creaciones donde se muestran escenas de la vida árabe, caballos apuestos y un excelente manejo de la luz que recordaba al desierto.

A mediados de la década de 1830, empezó a recibir encargos importantes. Sus murales en el salón del Rey del Palacio de Borbón se distinguieron por el uso del color que le ayudó a resolver los problemas arquitectónicos. También las escenas de guerra



FIGURA 23. Obra de Delacroix.
"Zwei Pferde im Stall"
1825
18.4 x 26.5 cms.
Acuarela

construyeron una armonía entre el color y los hechos históricos ilustrados. Realizó trabajos en hoteles, museos y pintó frescos en capillas, donde los temas eran totalmente religiosos, alejados un poco de aquello por él acostumbrado.

También es famoso por sus Diarios, en los que expresaba sus opiniones sobre el arte, la política y la vida.

Para 1861, su estado físico se había desgastado mucho con su estilo de vida y la mayoría de sus amigos habían muerto, por lo cual decidió refugiarse en su hogar con la sola compañía de una empleada doméstica. El 13 de agosto de 1863 murió.

Richard Parkes Bonington (1802-1828)

Bonington, paisajista inglés, nació en Arnold, cerca de Nottingham, en 1802. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, donde conoció a Delacroix, de quien se nota una clara influencia, así como de Constable y del arte italiano.

Sus pinturas fueron de mucho interés para los impresionistas, por el manejo del color -que denotaba sensibilidad- y sus efectos de luz. En sus obras se aprecia la espontaneidad y agilidad del trazo.

Él, junto con Turner y Constable, contribuyó a dar fama a los bocetos rápidos tomados del natural. Desapareció en 1828.²²



FIGURA 24. Obra de Richard Parkes Bonington.
"Statue von Colleoni in Venedig"
1826
22.7 x 17.5 cms.
Acuarela

²² Cfr. Arتهistoria, *op. cit.*, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1339.htm>

Honoré Daumier (1808-1879)

Daumier nació en febrero de 1808, en Marsella. En 1814, su padre decidió mudar a su familia a París, donde Honoré desempeñó varios trabajos, pero siempre mostrando su gusto por la pintura, la cual tuvo la oportunidad de estudiar más tarde, así como dibujo.

Frecuentemente visitaba Louvre, donde se empezó a interesar por Rubens y Rembrandt, además de Goya. Entró a la Academia de Bellas artes en 1828, y tres años más tarde inició su carrera como ilustrador. Ese mismo año se estrenó como litógrafo. Dos años después comenzó su labor en la revista humorística, donde plasmaba sus caricaturas, las cuales adquirieron renombre por sus grabados y dibujos de sus temas favoritos, relacionados éstos con la sátira social, especialmente con la crítica a los funcionarios de la justicia.

A partir de 1848, se apasionó por la pintura, y desplegó un estilo que denotaba, en su manejo del claroscuro, la influencia de Rembrandt y el colorido de Delacroix.

Para 1872, su vista se vio muy disminuida, razón por la cual se vio obligado a dejar la litografía y se enfocó de lleno en la pintura. La característica principal en las pinturas de este artista son las masas de color que dejan de lado el dibujo, cualidad que abre paso a los impresionistas y expresionistas.

En 1865, Daumier y su esposa vivían una grave situación económica; fueron rescatados por su amigo Corot y se fueron a vivir a Valmondois, a una casa que éste le prestó. Allí falleció Daumier, en febrero de 1879.



FIGURA 25. Obra de Honoré Daumier.
"El paseo"
Acuarela

Johan Barthold Jongkind (1819-1892)

Jongkind nació en 1819. Paisajista impresionista holandés, creció en Vlaardingen, cerca de Róterdam, trabajando como escribiente.

Estudió dibujo y en 1843 recibió una beca para participar en una exposición en Ámsterdam, esto lo animó para mudarse a París, donde empezó a modificarse su estilo y se hizo acreedor de uno propio, en el cual el color y la luz serían sus características -especialmente en la acuarela-, y su temática favorita no fue otra que la de los paisajes a la luz de la luna, mismos que fueron bien recibidos por el público.

La particularidad de sus obras eran los efectos de luz, a los que dedicó muchos de sus estudios. Su paleta iría cambiando de tonalidades, adoptando cada vez colores más claros.

Pintaba al óleo y a la acuarela, principalmente temas marítimos. Jongkind fue amigo de Monet e influyó en el carácter de éste, ya que su estilo se anticipó al impresionismo. Murió en 1892.



FIGURA 26. Obra de J. B. Jongkind.
"Puerto holandés"
1868
49.5 x 39.5 cms.
Acuarela

Jaimes Whistler Abbott McNeill (1834-1903)

Whistler fue dado a luz el 10 de julio de 1834 en Lowell, Massachussets. Durante su niñez vivió en Rusia. Siendo aún adolescente ingresó en la Academia Militar, la cual abandonaría en 1855, cuando viajó a París para dedicarse por completo al arte.

En la ciudad luz estudió pintura, conoció a varios pintores y escritores. Durante la primera etapa de su vida artística, su estilo estaba influenciado por Courbet y Fantini-Latour, pero además agregaba elementos tonales del arte japonés.

En 1859 se mudó a Londres, donde sus lienzos reflejaban influencias del movimiento prerrafaelista, sin embargo, los miembros del movimiento no hicieron muy buenas críticas de su trabajo, pues se alejaba un poco del estilo al manejar colores claros pertenecientes al modernismo. A la postre, sus retratos recordaban los trabajos de Anthony Van Dyck. Durante esta etapa realizó frecuentes visitas a Francia.

En 1877 se trasladó a Venecia, en donde pintó acuarelas, grabados y pasteles. Después regresó a Londres y pintó retratos al óleo.

Se distinguió como teórico por defender apasionadamente el principio del "arte por el arte en sí mismo". Se opuso a que el arte tuviera un papel fundamental en la sociedad. Se consagró ante ella en 1892, tras la inauguración de una exposición retrospectiva en Londres. Whistler murió el 17 de junio de 1903, en Londres.



FIGURA 27. Obra de Jaimes Whistler.
"Retrato de Mrs. Whibley"
1893
27.5 x 18 cms.
Acuarela

Mariano Fortuny (1838-1874)

Fortuny -cuyo verdadero nombre era José María Bernardo Fortuny y Carbó-, nacido en 1838, en Reus, provincia de Tarragona, España, fue una gran influencia en la pintura moderna de España.

Se inició como aprendiz en un taller de su ciudad natal, y estudió más adelante en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Ulteriormente, y gracias a una beca que consiguió, pudo viajar a Roma, donde amplió sus estudios. En ese viaje acumuló muchas escenas costumbristas que posteriormente marcarían su estilo.

Fue el promotor de la asociación de acuarelistas de España, fundada en Barcelona, en 1864, con el nombre de "Centro de Acuarelistas", de la cual surgió en 1920 la actual "Agrupación de Acuarelistas de Cataluña" y, a nivel nacional, la primera Asociación llamada "Sociedad de Acuarelistas", fundada en Madrid, en 1878.

Su temática predilecta era todo lo relacionado con el Oriente y gustaba de los colores cálidos. En 1860, se fue a vivir a Roma, pero viajó constantemente. Se le considera como el último representante del romanticismo. Perekó en 1874, en Roma.



FIGURA 28. Obra de Mariano Fortuny.
"Cafe de las golondrinas"
1868
49.5 x 39.5 cms.
Acuarela

Mary Cassatt (1844-1926)

Mary Cassatt llegó a la vida en Alleghency City, Pensilvania, Estados Unidos el 22 de mayo de 1844. De 1861 a 1866 estudió pintura en la Academia de Bellas Artes Pensilvania de Filadelfia, tras lo cual se mudó a Francia, donde estudió las obras de los museos más importantes de Europa, y en 1872 se instaló en París.

Una década más adelante, empezaron a destacarse entre sus obras aquellas donde se aprecian los trazos, contornos demasiado delineados y las composiciones asimétricas, gestos y posturas más naturales. La relación de madres con hijos en espacios familiares -escenas cotidianas- se convirtió en tema de su particular interés.

En 1904 en Francia le concedieron la Legión de Honor y, aun cuando fue pieza decisiva para la difusión de la obra impresionista entre los coleccionistas estadounidenses, su reconocimiento llegó primero en Francia. Después de 1914, abandonó la pintura a causa de un problema de visión. Mary Cassatt falleció el 14 de junio de 1926.²³



FIGURA 29. Obra de Mary Cassatt.
"Autoretrato"
Acuarela

²³ Cfr. Arتهistoria, *op. cit.*, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/1528.htm>

John Singer Sargent (1856-1925)

Sargent nació en Florencia, Italia, en 1856, de padres estadounidenses. Vivió en Italia; desde muy pequeño estudió pintura, su primera formación la recibió en la Academia de Florencia. Posteriormente se trasladó a París para perfeccionar su aprendizaje. En la capital francesa, se puso en contacto con los impresionistas, pues estaba interesado primordialmente en Manet. En 1884 se mudó a Londres. Si bien criticado en un principio por el enorme tecnicismo y detallismo, su fama como retratista fue aumentando y logró especializarse en ese campo.

Sus obras eran de gran prestigio para la burguesía y la nobleza, y no sólo en Europa, pues su trabajo también fue reconocido en Estados Unidos, donde realizó trabajos decorativos, particularmente murales en edificios públicos.

En 1909, cansado de pintar retratos, dio un giro a su carrera y empezó a realizar acuarelas de paisajes europeos, donde se apreciaba el estilo impresionista. Abandonó la existencia en 1925.²⁴



FIGURA 30. Obra de John Singer Sargent.
"Weibe Shiffer"
1908
34 x 48 cms.
Acuarela

²⁴ Cfr. Arتهistoria, *op. cit.*, de <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/3242.htm>

Maurice Brazil Prendergast (1859-1924)

Maurice Prendergast fue dado a luz en Terranova, Canadá, el 10 de octubre de 1859. De nacionalidad Norteamericana, estudió y realizó su formación artística, primero en Boston -ciudad a la que se mudó muy joven. Después se fue a Francia y más tarde a Italia.

En 1900 regresó a Boston, donde perteneció al grupo *Los ocho*, el cual pretendía conectar la pintura con la vida cotidiana, y expuso en 1908 con gran éxito.

En 1914, Prendergast se mudó a Nueva York, donde pasó el resto de su vida. Su obra se caracteriza por la brillantez y viveza del color aplicado en puntos o pinceladas cortas, revelando influencias impresionistas, postimpresionistas y de Whistler. Sus temas preferentes fueron los paisajes con figuras. Se especializó en Acuarela.

Maurice Prendergast murió el 1 de febrero de 1924.²⁵



FIGURA 31. Obra de Maurice Prendergast.
"Summer Visitors"
Acuarela

²⁵ Cfr. Biografías y vidas, *op. cit.*, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/prendergast.html>

1.1.2. Representantes mexicanos

La mayoría de los artistas que han sobresalido y enmarcado la historia de la acuarela en el mundo han sido europeos, sin embargo, la técnica ha crecido en los últimos años en los países del continente americano y México no es la excepción.

Es por ello que también se dedica un espacio para conocer algunos representantes de nuestro país, quienes tal vez no son tan sobresalientes como los europeos, no obstante lo cual, es gracias a ellos que la acuarela ha tomado mayor importancia en él.

Algunas de las obras de los artistas mencionados a continuación se pueden encontrar en los Museos de la Acuarela de la Ciudad de México y del Estado de México.

José María Velasco Gómez

(1840-1912)

José María Tranquilino Francisco de Jesús de Velasco nació en Temascalcingo, Estado de México, el 6 de julio de 1840.

En 1858 entró en la Academia de San Carlos, donde comenzó una brillante carrera, ganando premios. Empezó con clases de dibujo y luego entró a las de paisaje; a la par, emprendió el estudio de las ciencias, que le parecían interesantes y de utilidad para su profesión.

Este joven creador empezó a tener problemas económicos que lo hicieron dudar sobre continuar con sus estudios artísticos, pero en 1860 llegó procedente de Europa el pintor Santiago Rebull, quien ocupó el puesto de director de la Academia de San Carlos y, junto con uno de los profesores de nombre Landesio, organizó un concurso, cuyo premio para el vencedor sería una pensión, mismo que ganó Velasco. Con dicho triunfo pudo solucionar sus problemas económicos, a la vez que le dio mayor confianza para lanzarse al campo con el fin de pintar del natural.

El haber dedicado la mayor parte de sus obras a la representación de la naturaleza lo ubica como un innovador de la pintura y ecología de su tiempo. Su sentido visual y sus conocimientos le permitieron ver más allá de lo que un ser normalmente dotado puede percibir. Su naturalismo responde a una imaginación personal, y ambas características le dieron reconocida fama.

Aunque su temática predilecta era el paisaje mexicano, también explotó al máximo su conocimiento de flora y fauna de México, siempre con el fin de que cada elemento fuera lo más preciso posible. Previo a la elaboración de cada una de sus obras, Velasco realizaba una investigación científica para cada una de ellas, lo cual enriquecía su obra, y así, lograba mayor perfección en los detalles.

En 1868 fue nombrado profesor de perspectiva y, más tarde, de paisaje; ese mismo año se casó con Luz Sánchez Armas Galindo. Época en la cual su obra se caracteriza por el contraste de claro-oscuro. Como docente permaneció ejerciendo cerca de 40 años.

Poco antes de 1900 sufrió un ataque al corazón que no lo venció; siguió pintando, pero casi exclusivamente desde su casa de la Villa de Guadalupe Hidalgo, donde falleció el 26 de agosto de 1912.

Actualmente se cuenta con un museo dedicado al paisajista de Temascalcingo, José Ma. Velasco; éste se ubica en un inmueble del siglo XIX, el cual fue adaptado para albergar este arte a partir de 1992.²⁶

²⁶ Cfr: Wikipedia, *op. cit.*, de http://en.wikipedia.org/wiki/John_Maria_Velasco

Saturnino Herrán

(1887-1918)

Saturnino Herrán comenzó el trayecto de la vida en Aguascalientes, en 1887. Hijo único, su padre fue tesorero de Aguascalientes, profesor y poseedor de una librería. En 1901, se trasladó con su familia a la Ciudad de México donde estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). En 1903 su padre falleció y su situación económica se vio afectada, por lo que debió entrar a trabajar en telégrafos, al tiempo que continuaba con sus estudios de arte por las noches.

Desde 1909 empezó a trabajar como profesor temporal de dibujo en la ENBA. Un año después le ofrecieron una beca para estudiar en Europa, pero la rechazó para no dejar a su madre sola. A partir de 1912, Saturnino ya era un maestro consumado. Ese mismo año conoció a Rosario Arellano con quien se casaría dos años después, y en 1915 nació su único hijo, José Francisco.

En 1914 inició la técnica del dibujo acuarelado, la cual consiste en trazar con lápices de colores y luego pintar con acuarelas.

En octubre de 1918 su salud se vio afectada: un mal gástrico que le impedía digerir alimentos empeoró. Fue sometido a una cirugía el día 2, pero seis días después moriría este creador.²⁷



FIGURA 32. Saturnino Herrán.
Nuestros Dioses No.1 "La Coatlicue"
1914
88.5 X 62.5 cms.
Crayón acuarelable sobre papel

²⁷ Cfr. Laberintos. (2007). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.laberintos.com.mx/herran>

Pastor Velásquez Hernández (1895-1960)

Pastor Velásquez nació en Zinacantepec, el 28 de abril de 1895. Estudió en el Instituto Científico y Literario del Estado de México. Exploró varios géneros de la pintura, pero sus trabajos más reconocidos son aquellos realizados con la técnica de la acuarela.

En 1917, Pastor se trasladó a la Ciudad de México con el propósito de estudiar pintura en la antigua Academia de San Carlos. Concluida su formación, fue maestro de acuarela en dicha academia durante 12 años, tiempo durante el cual logró hacer importantes innovaciones a esa técnica, sobre todo en los géneros de paisaje, naturaleza muerta y retrato.

Como profesional, Pastor Velásquez fue exitoso. Realizó frecuentes exposiciones en la Ciudad de México, pero cabe destacar las de Nueva York y San Francisco, en los Estados Unidos, y otra muy importante, que fue la bienal de Barcelona de 1956.

Velásquez -quien estuvo casado con Magdalena Zinderfue, en 1941, el encargado de diseñar el escudo oficial del Estado de México. Pastor Velásquez murió en el Distrito Federal el 26 de diciembre de 1960.²⁸

²⁸ Cfr: Universidad Autónoma del Estado de México (s. a.). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.uaemex.mx/ideario/pdiuae/pdiuae313.html>

Ignacio María Beteta Quintana (1898-1988)

El general Ignacio Beteta nació en 1898, en la Ciudad de México. Fue militar revolucionario y jefe del estado mayor presidencial durante el mandato de Lázaro Cárdenas del Río.

Se le considera el precursor de la acuarela en México. Estudió por un breve período en San Carlos, y también se instruyó en la Naturaleza, a este campo lo arrastró el Dr. Atl, cuando tenía 15 años. Su deceso acaeció en 1988.²⁹

²⁹ Cfr. Uh punto de vista (1996). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.prodigyweb.net.mx/arqq/beteta.html>

Vicente Mendiola Quezada (1900-1992)

Vicente Mendiola nació en Chalco, en 1900. Arquitecto y pintor, como artista destaca por sus acuarelas.

Inició sus estudios a los 12 años, en el Instituto Científico Literario. Más tarde, con una beca proporcionada por el gobierno estatal, se trasladó a la Ciudad de México donde estudió arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, que dependía de la Universidad Autónoma del Estado de México. Institución en la que se desempeñaría, a partir de 1964, como maestro de acuarela y dibujo al desnudo, dentro de la Facultad de Arquitectura y Arte. Mendiola impartió cátedra durante 55 años.

En la Ciudad de México, realizó algunas obras plásticas, como lo son: la Diana Cazadora, La fuente de Petróleos, La Rotonda de los Hombres Ilustres, en Guadalajara. Y, algunas de sus obras pictóricas se encuentran en el Museo de la Acuarela del Estado de México, en la sala que lleva su nombre.

Aun cuando su principal técnica fue la acuarela, también dominaba el óleo y el dibujo en carboncillo. Mendiola falleció en 1986, en la Ciudad de México.³⁰

³⁰ Cf. Qué quieres Tampico (s. a.) *Biografía*. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.vanoye.com/dummy/relevante.htm>

José Raúl Anguiano Valadez (1915-2006)

Raúl Anguiano nació el 26 de febrero de 1915, en Guadalajara, Jalisco. Inició sus estudios artísticos durante su adolescencia en la Escuela al Aire Libre de su ciudad natal, donde organizó -con la ayuda de otros artistas- un grupo de Jóvenes artistas de Jalisco. Posteriormente se mudó a la Ciudad de México, donde en 1934 se unió a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Cuatro años más tarde fundó -junto con otros artistas, nuevamente- el Taller de la Gráfica Popular (creado como centro colectivo de trabajo), donde ejerció la docencia, al igual que en la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda", perteneciente al INBA, y en la UNAM en la Escuela de Artes Plásticas.

La temática de las obras, principalmente murales, del también fundador del Salón de la Plástica en México. estaba inspirada en los problemas cotidianos del pueblo: en sus tragedias, sus vicios, sus festividades y su religión. Como retratista, su obra refleja un carácter realista donde las formas presentan una precisa objetividad.

Se inclinó por una construcción geométrica rigurosa, la cual es evidente, principalmente, en sus obras plásticas.

A lo largo de su carrera realizó diversas exposiciones en Estados Unidos y México, fundamentalmente. También fueron varios los premios que recibió por sus obras, entre los que destaca el Premio Nacional de



FIGURA 33. Obra de Raúl Anguiano.
"Big Bear CA"
21 X 30 cms.
Acuarela

Artes 2000, en México. La obra de Anguiano forma parte de reconocidas colecciones nacionales y extranjeras. En México se puede ver parte de su colección el Museo Nacional de la Acuarela en la Ciudad de México.

Raúl Anguiano murió el 14 de enero del 2006 a los 90 años, a consecuencia de un mal respiratorio y cardiaco.³¹

³¹ Cfr. Picassomio (s. a.). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.picasso.es/raul-anguiano.html>

Alfredo Guati Rojo (1918-2003)

Alfredo Guati nació en Cuernavaca, Morelos, en 1918; estudió una maestría en Artes Plásticas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y otra en técnicas de grabados por la Secretaría de Educación Pública.

Fue fundador del Instituto de Arte de México (1954), de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas (1964) y del Museo Nacional de la Acuarela (1967). Además, fue jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA en 1971 y director de Actividades Artísticas del Estado de México.

Alfredo Guati Rojo murió el 10 de junio del 2003, en la Ciudad de México a los 85 años, víctima de una embolia cerebral.



FIGURA 34. Obra de Alfredo Guati Rojo.
"El circo"
Acuarela

Luis Nishizawa (1918-)

Luis Nishizawa nació en la Hacienda de San Mateo Ixtacalco, municipio de Cuautitlán, Estado de México, el 2 de febrero de 1918, de padre japonés y madre mexicana. En 1925 se mudó a la Ciudad de México, donde estudió música hasta 1942, año en el cual entró a la Academia de San Carlos, donde en 1947 logró el título de maestro de Artes Plásticas.

En 1955 inició su carrera docente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM, tarea que actualmente desempeña, pero en Toluca, en una casa que ha convertido en estudio y museo, donde exhibe sus obras y continúa formando nuevas generaciones de artistas.

Es reconocido como uno de los principales paisajistas de este siglo. Su enfoque tradicional, así como su reducción y simplificación de las formas, son cualidades que lo vinculan con el Dr. Atl. Famosas por sus panorámicas -y gracias a la unión de sus raíces japonesas y mexicanas- han sido significativas sus obras que irradian belleza y transmiten emoción a través de la forma y su sensibilidad japonesa del color, la textura y la sutileza. En su larga trayectoria ha incursionado en diversas expresiones plásticas: muralismo, dibujo, pintura de caballete, vitral y escultura.³²



FIGURA 35. Obra de Luis Nishizawa.
"Cristo de Iztapalapa"
1956
70.4 x 95.2 cms.
Acuarela

³² Cfr: Revista Mexicana de Orientación Educativa (2004). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.remo.ws/revista/n2/n2-imagen-nishizawa.htm>

Edgardo Coghlan (1928-1995)

Edgardo Coghlan nació en Los Mochis, Sinaloa, en 1928. Es reconocido como uno de los grandes acuarelistas de México, sin que ello desmerite su dominio sobre técnicas como el carboncillo y el óleo. Estudió en la Academia Nacional de Artes Plásticas de la Ciudad de México.

Obteniendo su primer premio en 1954, en el Círculo de Bellas Artes y un año después, dicha sociedad, premian su trabajo a la acuarela. En repetidas ocasiones participó en el Salón de la Acuarela, ganando éste certamen ocho veces consecutivas.

Coghlan es uno de los fundadores de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas.

A lo largo de su trayectoria ha participado en exposiciones colectivas e individuales, en México y el mundo.

En México, parte de su colección se puede apreciar en el Museo de la Acuarela del Estado de México, en estas obras, hace un homenaje al Estado de México expresado por medio de sus temas: el paisaje y pueblo mexicano. Edgardo Coghlan expiró en 1995.³³

³³ Cfr. Trio Coghlan (s. a.). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.triocoghlan.com/html/edgardo.html>



FIGURA 36. Obra de Edgardo Coghlan
Medidas: 45 x 55 cms.
Acuarela

Ignacio Barrios Prudencio (1930-)

Ignacio Barrios nació en Zacualpan, Estado de México, en 1930. Destacado acuarelista mexiquense, trabajó los estilos costumbrista e impresionista y, en la actualidad, surrealista. Ha realizado exposiciones nacionales e internacionales (Rusia, Canadá, Inglaterra, Japón, Italia, España y Polonia).³⁴



FIGURA 37. Obra de Ignacio Barrios.
"Nikko Japón"
1979
Acuarela

³⁴ Cf. El portal de México (s. a.). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muestrasanteriores.htm>

Tomás Meraz (1938-2001)

Tomás Meraz nació el 15 de febrero de 1938 en Durango, Durango. Estudió la carrera de Dibujo Publicitario en la Academia de San Carlos, ENAP de la UNAM.

En su carrera realizó exposiciones tanto individuales como colectivas en México y el extranjero.

Desde 1997 fue miembro activo de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas (SMA). En ese mismo año, en el Salón Nacional de la Acuarela XL, recibió mención honorífica por su obra "*Naturaleza Muerta*". Un año más tarde, en igual evento, le fue entregado el premio Tlacuilo por su obra "*Alegoría Mexicana*"; mismo que se volvió a ganar en la siguiente entrega con la obra "*Un ángel y dos gallegos*".

Tomás Meraz falleció el 15 de julio del 2001, en La Paz, Baja California Sur.³⁵

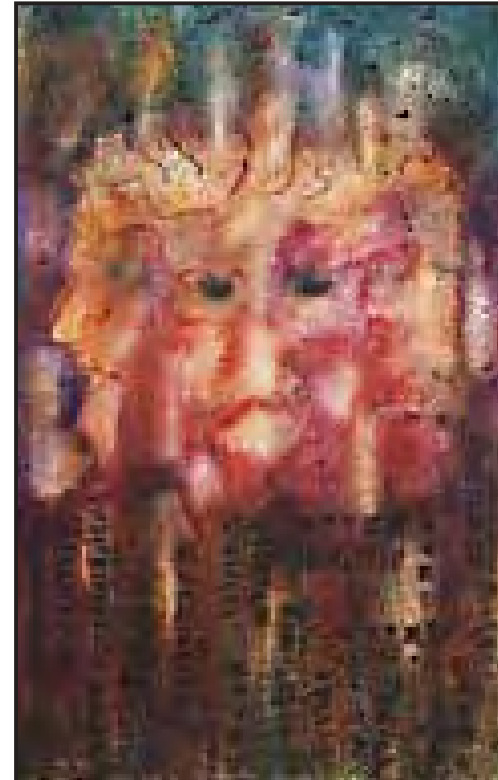


FIGURA 38. Obra de Tomás Meraz.
"Tricabeza"
100 x 70 cms.
1998
Acuarela

³⁵ Cfr: Museo Tomás Meraz (2002). *Biografía y obras*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de http://www.jjponline.com/MuseoTomasMeraz/info/info_tomasmeraz.html

Benito Nogueira Ruiz (1944-)

Benito Nogueira fue dado a luz en Chihuahua en 1944. Realizó sus estudios de Diseño Gráfico y acuarela en la Escuela Massana de Barcelona, España. Tomó clases en el taller del Maestro Ignacio Barrios.

A lo largo de su trayectoria ha conseguido varios premios y ha participado en exposiciones colectivas e individuales, en México y el mundo. Actualmente es director del Museo de la Acuarela del Estado de México.³⁶



FIGURA 39. Obra de Benito Nogueira Ruiz.
"Pueblo Nuevo"
Acuarela

³⁶ Cfr. El portal de México, *op. cit.*, de <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muestrasanteriores.htm>

Juan Antonio Madrid Vargas (1946-)

Juan Antonio Madrid nació el 15 de octubre de 1946 en la Ciudad de México.

Estudió la licenciatura en Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana, posteriormente realizó una maestría en Artes Visuales en la ENAP de la UNAM (donde obtuvo la Medalla al Mérito Universitario, Gabino Barrera) y más tarde hizo un doctorado en Historia del Arte impartido por la misma casa de estudios. Su preparación incluye varios cursos (fotografía, grabado y pintura) ofrecidos por la ENAP.

Dentro de dicha institución, empezó, sí, como estudiante, mas posteriormente ocupó cargos administrativos (coordinador de la Licenciatura de Diseño Gráfico, Jefe de la División de Estudios de Posgrado, Director), y fue también Miembro del Consejo Universitario (UNAM).

En 1995 se volvió miembro de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas. Tres años más tarde fue seleccionado como el acuarelista que representaría a los mexicanos en la Tercera Bienal Internacional de la Acuarela, en Brasil. En 1999 ganó la Mención Honorífica en el Salón Nacional de la Acuarela.

A lo largo de su carrera ha realizado exposiciones individuales y colectivas, tanto en el extranjero como en México.



FIGURA 40. Obra de Juan Antonio Madrid.
"Explosión del Volcán de Huejúcar"
1999
80 x 120 cms.
Acuarela

En 1997 pintó *Metamorfosis de una Rana*, obra perteneciente a la colección del Museo de la Acuarela en México.³⁷

³⁷ Cfr. ENAP Xochimilco (s. a.). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.enap.unam.mx>

Josefina Aguirre Liaño (1950-)

Nació en México y estudió en el Taller de Artes Plásticas del Instituto Potosino de Bellas Artes. Ha tomado cursos y talleres con prestigiados maestros.

Es miembro de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas.

Ha participado en varias exposiciones –tanto en grupo como individuales- de las que destaca su participación en las Bienales Internacionales de la Acuarela en los años 2002 y 2006, así como en Salón Nacional de la Acuarela, del 2003-2006, en el Museo Nacional de la Acuarela.³⁸

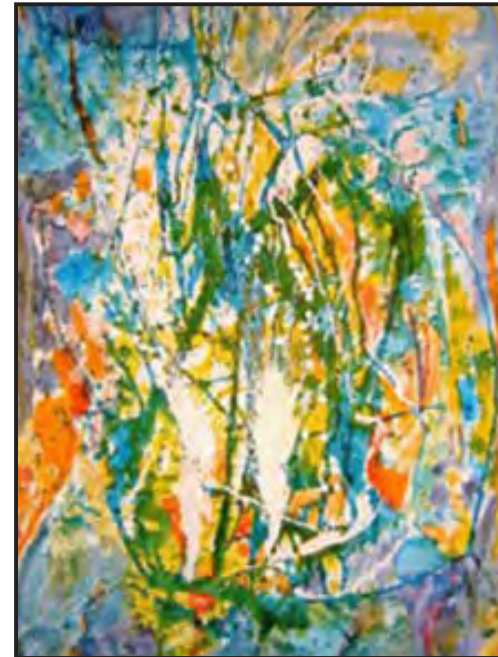


FIGURA 41. Obra de Josefina Aguirre Liaño.
"Interconexión"
48.3 x 43.5 cms.
Acuarela

³⁸ Cfr. My opera (2001). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://my.opera.com/enlacesatspace/blog/index.dml/tag/Pintoras%20mexicanas>

Luz de Lourdes Pino Aznar (1954-)

Esta creadora nació en la Ciudad de México. En 1966 empezó a mostrar interés por la pintura y desde entonces se dedicó a tomar cursos y diplomados de Historia y Arte. En 1972 se tituló como maestra normalista.

En 1997 ingresó a la Sociedad Mexicana de Acuarelistas, y ha participado cada año, desde 1994, en el Salón Nacional de la Acuarela. En 1998, en la Bienal de Acuarelista Mexicanos, su obra estuvo entre las sesenta mejores. Ha recibido menciones honoríficas e innumerables reconocimientos.

Su obra ha sido presentada en nuestro país y en el extranjero, tanto en exposiciones colectivas como individuales.³⁹



FIGURA 42. Obra de Luz de Lourdes Pino Aznar.
"Fresco atardecer"
Acuarela

³⁹ Cfr. Pintura Mexicana (2003). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://pinturamexicana.com>

Ángel Mauro (n. desconocido)

Ángel Mauro nació en Teotihuacan, Estado de México. Es reconocido por sus dibujos, pinturas, retratos y carteles.

Realizó sus estudios en la Escuela "La Esmeralda" del INBA, y posteriormente realizó prácticas artísticas en la Facultad de Gráfica de la Academia de Bellas Artes en Varsovia, Polonia.

A lo largo de su carrera ha realizado varias exposiciones nacionales e internacionales, de las cuales destacan la que realizó en 1993 en el Museo Nacional de la Acuarela y las que montó en Nueva Zelanda, España, Italia y Estados Unidos.

Ha recibido alrededor de 40 premios por sus trabajos en pintura y arte gráfica, pero sobresalen los primeros lugares que obtuvo en el XXI y XXIII Salón de la Acuarela, en los años de 1976 y 1978, respectivamente.

En México es factible encontrar algunas de sus obras en el Museo Nacional de la Acuarela, en el Distrito Federal, y en el Museo de la Acuarela del Estado de México.⁴⁰



FIGURA 43. Obra de Ángel Mauro.
"Rostros Etéreos"
47 x 38 cms.
Acuarela

⁴⁰ Cfr. Galería el Búho (2004). *Biografía*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.galerialebuho.com.mx>

Guadalupe Morazúa

(n. desconocido)

Morazúa nació en Querétaro, Querétaro, no obstante lo cual sus estudios los efectuó en la ENAP y en el Museo Nacional de la Acuarela, en la Ciudad de México.

Ha realizado exposiciones individuales desde 1996, principalmente en México, y desde 1995 ha participado en exposiciones colectivas, que en su mayoría han sido llevadas a cabo en el extranjero (Bolivia, Italia, España, Canadá, Venezuela y Brasil).

Es miembro de la Asociación de Artes Plásticas de México A.C., Sociedad Mexicana de Acuarelistas, Sociedad de Amigos de la Acuarela y Sociedad Mexicana de Autores Plásticos.⁴¹

⁴¹ Cfr. Shapiro E. (Septiembre, 2003). *Guadalupe Morazúa*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://morazua.com/index.html>

María Dolores Vaca Chávez

(n. desconocido)

Dolores nació en la Ciudad de México. Trabajaba en un banco cuando el arte empezó a atraerla, por lo cual decidió combinar ambas cosas y empezó a tomar clases de pintura, tintas y técnicas libres.

En 1986 entró a la Sociedad Mexicana de Acuarelistas A.C., dejando de lado su trabajo de la Banca.

Como la mayoría de los acuarelistas mexicanos antes mencionados, ha expuesto sus obras de manera individual y colectiva, si bien en menos ocasiones, entre las que destacan, desde 1986, el Salón Nacional de la Acuarela y las de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas.

En el Salón Nacional de la Acuarela ha recibido la Mención Honorífica en las emisiones XXXV (1990), XL (1995), XLVI (1999) y XLVI (2002), así como el trofeo Tlacuilo en la edición del año 2000 (XLV).⁴²

⁴² Cfr. SOMAAP (s. a.). *Biografías*. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.somaap.com.mx>

1.1.3. Acuarela en México

El interés de la acuarela en México ha ido aumentando a medida que se han creado espacios dedicados exclusivamente a esta técnica. Además de que se ha establecido un día internacional de la acuarela.

En México se cuenta con dos museos dedicados en su totalidad a la acuarela, uno en la Ciudad de México y otro en la capital del Estado de México. También han surgido sociedades, certámenes y destacados premios a los más distinguidos trabajos de acuarela.

1.1.3.1. Museo Nacional de la Acuarela “Alfredo Guati Rojo”

Durante el siglo XX se fundó en México el Museo Nacional de la Acuarela, primero en el mundo que se dedicó específicamente a esta rama del arte. El fundador del museo fue el Maestro Alfredo Guati Rojo⁴³, quien reunió el trabajo de diversos artistas a lo largo de varios años creando, así, un acervo importante y representativo de la acuarela.

El museo fue inaugurado el 21 de diciembre de 1967, con una colección de más de trescientas obras. El Museo tuvo como primera sede el Instituto de Arte de México, fundado también por Guati Rojo como centro de enseñanza y difusión de las artes plásticas, ubicado en la colonia Roma, en la calle de Puebla número 13.

Ulteriormente al terremoto de 1985, el edificio que albergaba el museo quedó destruido, razón por la cual, dos años más tarde -el 29 de abril de 1987- se reinauguró en una antigua residencia de la zona histórica de Coyoacán, adquirida con esa finalidad. También en este año cambió su nombre de Museo de la Acuarela Mexicana a Museo Nacional de la Acuarela “Alfredo Guati Rojo”.

⁴³ Véase *supra*, p. 72.

En los últimos 28 años de vida del museo, se han presentado más de 200 exposiciones y Conciertos de Música de Cámara. También dentro de sus instalaciones se llevan a cabo conferencias, mesas redondas y otros actos culturales.

El museo es un centro de reunión y exposición de artistas de diferentes entidades del país, quienes participan en los certámenes anuales como lo son: Salón Nacional de la Acuarela, Premio Alfredo Guati Rojo. Otro de los eventos que ha impulsado el prestigio del Museo en el ámbito internacional son las Bienales de Acuarela que albergó en 1994, 1996, 1998, 2000 y 2004, donde se presentaron trabajos de artistas de 22 países y cuatro continentes (excepto África). A raíz de lo anterior, cuenta este recinto con una sala permanente de pintores internacionales, donde se muestran los diversos estilos manejados por los acuarelistas en otras partes del mundo.

También para el entorno internacional, el museo ha organizado, además de las Bienales, exposiciones de artistas de varios países.

El maestro Alfredo Guati Rojo, fundó, dirigió y sostuvo -junto con su esposa- el museo hasta el día de su muerte.

El Museo cuenta con siete salas que forman la exposición permanente. En ellas hay desde obras prehispánicas (códices y murales), hasta contemporáneas, pasando por las obras del siglo XIX y XX. Dispone, asimismo, de una Sala Internacional donde se exponen obras de autores de diferentes países. Igualmente cuenta con una sala para albergar periódicamente exposiciones temporales, las cuales se encuentran en constante renovación. Todo ello sin olvidar que cuenta con bellos y grandes jardines, en donde regularmente se imparten clases de acuarela a niños, adolescentes y adultos.

El Museo está ubicado en Coyoacán, en el número 88 de la Calle Salvador Novo, entre las calles Francisco Sosa y la Avenida Miguel Ángel de Quevedo. Por su ubicación, la estación de metro más cercana es Miguel Ángel de Quevedo, desde ahí sólo es necesario caminar hacia el cruce de Avenida Universidad y tomar la segunda calle paralela a esta última, hacia el Oriente.

No cuenta con un estacionamiento, sin embargo, si uno llega en vehículo puede estacionarse sobre la calle Salvador Novo.

El Museo abre sus puertas al público todos los días de martes a domingo, sin costo alguno, de las 10 a las 18 horas, excepto los días de descanso obligatorio.

Como se mencionó anteriormente, se imparten cursos para niños de 4 a 13 años los martes de 16 a 18 horas, y los sábados a niños de 6 a 12 años de 11 a 13 horas. Los cursos para adolescentes y adultos, se llevan a cabo los miércoles y jueves, en horario matutino de 11 a 14 horas y vespertino de 15:30 a 16:30 horas.

Para cualquier consulta, el museo cuenta con un número telefónico, el cual se atiende en el mismo horario del Museo: 55. 54. 18. 01.

1.1.3.2. El Museo de la Acuarela del Estado de México

El Museo de la Acuarela del Estado de México fue inaugurado el 17 de enero de 1993, con el propósito de albergar y difundir el trabajo de artistas originarios del Estado de México y de aquellos que han plasmado en sus obras la cultura Mexiquense.

El Museo inicialmente se encontraba situado en uno de los edificios más antiguos de la ciudad de Toluca, es conocido como "El Gallito", inicialmente el inmueble sólo tenía una planta. Más tarde el edificio pasó a otros terratenientes, y en 1916, en manos de otros propietarios, se convirtió en una típica vecindad. El inmueble fue adquirido con posterioridad por José Luis Sánchez Rivera, quien decidió restaurarlo en 1991, conservando su arquitectura típica. Pero desde el 2003, el museo es albergado en un inmueble que data de 1852.

El museo cuenta con varias estancias de exhibición, en su colección tiene 176 obras permanentemente, distribuidas en seis de las salas principales, que llevan el nombre de grandes personalidades de la acuarela: Edgardo Coghlan, Vicente Mendiola, Ignacio Barrios, Ignacio Beteta, Pastor Velásquez y Benito Nogueira. Así mismo, se encuentra una sala donde se exponen las versiones más recientes del Concurso Nacional de Acuarela sobre temas del Estado de

México y en la sala de exposiciones temporales se presentan muestras de pintura popular de la entidad.

En el centro de documentación, uno más de los servicios que ofrece el Museo, se puede tener acceso a información de artistas y trabajos, así como a datos generales de la técnica de la acuarela y las artes plásticas.

Además de lo anterior, el museo cuenta con una galería, este espacio donde se encuentran a la venta obras realizadas, por supuesto, en la técnica de la acuarela.

El Museo está ubicado en Toluca, Estado de México, en la calle Melchor Ocampo No. 105, Colonia Alameda. Abre sus puertas al público de martes a domingo de las 10 a las 18 horas.

Para cualquier consulta, el museo cuenta con un número telefónico que se atiende en el mismo horario del Museo: (01 722) 2. 14. 73. 04.

1.1.3.3. Sociedades de Acuarelistas

SOCIEDAD MEXICANA DE ACUARELISTAS

La Sociedad Mexicana de Acuarelistas (SMA) fue fundada en 1964 por el Maestro Alfredo Guati Rojo, con el fin de impulsar la acuarela en México y en el mundo. Alfredo Guati fue su Presidente durante muchos años, durante los cuales invitó a participar en dicha asociación a grandes acuarelistas.

La Sociedad Mexicana de Acuarelistas A. C. es una asociación con prestigio y presencia internacional, el cual ha ganado con la excelente calidad de sus exposiciones. Con sede en el Museo Nacional de la Acuarela de la Ciudad de México es, además, reconocida como la primera Sociedad de esta índole. Actualmente está conformada por 80 miembros, en su mayoría de la zona Metropolitana.

La SMA ha presentado muchas exposiciones en el extranjero. Esto ha inspirado a otros países a formar sociedades similares en sus respectivos países.

SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA ACUARELA

La Sociedad de Amigos del Museo de la Acuarela Mexicana es una agrupación civil fundada por Alfredo Guati Rojo. Actualmente la preside la Licenciada María Eugenia Anduaga. Esta asociación fue creada para los miembros que participaban en el Museo de la Acuarela Mexicana (actualmente llamado Museo Nacional de la Acuarela). Persigue el mismo fin que la SMA, pero su alcance es menor, prácticamente local.

1.1.3.4. Concursos

SALÓN NACIONAL DE LA ACUARELA

Certamen que cada año reúne lo mejor de la acuarela en México. Convocado por primera vez en 1957 por el Instituto de Arte de México y continuado por el Museo Nacional de la Acuarela a partir de 1967, este concurso establece una cifra récord, pues hasta el momento no existe ningún otro Salón Anual con 50 años de presencia ininterrumpidos. En estos días es una de las vitrinas más importantes de los artistas dedicados a esta disciplina en el país.

BIENAL INTERNACIONAL DE LA ACUARELA

El Maestro Alfredo Guati Rojo instituyó, además de lo ya mencionado, la Bienal de la Acuarela. En México se celebró por primera vez en 1994, en el Museo Nacional de la Acuarela, con el objetivo de promover los distintos movimientos que se presentan internacionalmente en el arte de la acuarela.

La bienal es convocada por el Museo Nacional de la Acuarela, con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Secretaría de Relaciones Exteriores. Cada país envía una selección de seis obras, que son seleccionadas por críticos de diferentes asociaciones de acuarelistas. El encuentro se organiza cada dos años y se celebra próximo al día internacional de la acuarela. Como consecuencia de las bienales se ha logrado establecer intercambio con diferentes países.

1.1.3.5. Premios

PREMIO ALFREDO GUATI ROJO

Inició en 1960 y está dirigido a los aficionados de la acuarela. Con este certamen se pretende descubrir nuevos valores y estimular a aquellas personas que dedican su tiempo libre a practicar acuarela.

PREMIO TLACUILO

Galardón creado al inicio de los años cincuenta por el Salón de la Plástica Mexicana, se entrega a las obras más relevantes que se presentan en el Salón de la Acuarela anualmente.

1.1.4. Día Internacional de la Acuarela

El día Mundial de la Acuarela nació, de igual manera, gracias a la iniciativa del artista mexicano Alfredo Guati Rojo, quien viajó a muchos países y asistió a varios eventos relacionados con la acuarela, tanto en Estados Unidos como en regiones de España. Al ver el gran número de personas amantes de la acuarela, Guati pensó que una forma de unir al mundo y estrechar lazos entre las naciones podría ser con este medio pictórico tan noble. Propuso su idea a todas las asociaciones del mundo y ésta fue muy bien acogida.

A partir del 2001, se empieza a celebrar el **23 de noviembre** como el "**Día mundial de la acuarela**".

1.2. Tipos de acuarela

La acuarela es un fino pigmento que suele mezclarse con goma arábiga y glicerina o miel, y cuyo disolvente es el agua. Su característica principal es la transparencia y, aun cuando los pigmentos que se aplican en esta técnica no son transparentes, ésta se logra por la consistencia tan rebajada en la cual se trabajan.

La acuarela se vende en varias presentaciones en el mercado (líquida, pastilla, lápiz, barra, crayones) y no hay una que sea mejor en cuanto a calidad, si el criterio para evaluarlas es el de la presentación; no obstante, sí existen estándares para clasificarlas al considerarse el tipo de pigmento, la practicidad y la facilidad del manejo de la técnica. Cada una de estas características satisface de mejor manera alguna de las aplicaciones que necesita el acuarelista. Sin embargo, con un solo tipo de acuarelas se pueden lograr muchas aplicaciones. Las marcas más reconocidas son Winsor & Newton, Reever, Faber-Castell, Van Gogh, Guitart, Grumbacher, Schminke, Caran D'ache, Pelikán y Rodín.

1.2.1. Líquida

Este tipo de acuarelas usualmente es muy concentrado; se vende en frascos, cuyas tapas cuentan con un gotero, el cual facilita el manejo y control de la cantidad de pintura.

Para poder trabajar con estas acuarelas es necesario diluir la acuarela en algún recipiente con agua. Cabe resaltar que, debido a su concentración, estas acuarelas en ocasiones quedan impregnadas en los recipientes (principalmente en los de plástico), por lo cual es recomendable trabajar con aquellos de vidrio o, en su defecto, asignar un godette o recipiente para cada color.

Las acuarelas líquidas son empleadas principalmente en el campo de la ilustración con aerógrafo, puesto que al contacto con el papel se absorben con rapidez, y esto en ocasiones complica la elaboración de algunas técnicas.



FIGURA 44. Acuarela líquida concentrada en presentación de frasco de plástico con gotero, marca *Rodin*.

Se usan para la creación de lavados (principalmente planos), los cuales se pueden trabajar con pincel o esponja e incluso con aerógrafo.

Son poco duraderas, para conservarlas en un mejor estado deben permanecer cerradas. Se adquieren de manera individual.

1.2.2. Pastilla

Las pastillas son la presentación más común de la acuarela, contienen mayor cantidad de pigmento, por lo que son más duras. Se pueden encontrar en dos presentaciones: secas y semi-húmedas.

En las acuarelas de pastilla secas para poder extraer el color es necesario agregarle agua a la pastilla, es un procedimiento que en ocasiones resulta tedioso, pero es sumamente económico.

Con este tipo de acuarelas se pueden realizar cualesquiera de las aplicaciones, mas no facilita el trabajo de ninguna. Sus características, no obstante, se pueden adaptar a la aplicación requerida.

Las cápsulas semi-húmedas contienen un agente que les permite ser desprendidas con facilidad e impide que se sequen. Se disuelven de manera sencilla, tan sólo al contacto con el pincel. Estas acuarelas son convenientes para realizar trabajos a pequeña escala, sin importar cuál técnica se maneje.

En los dos tipos de pastillas, los colores se preparan en godettes que contendrán la cantidad de agua necesaria para la mezcla, posteriormente se extraerá con un pincel el color de la paleta de pastillas y se diluirá en el contenedor con agua. Se pueden incorporar los colores que se desee en una misma mezcla, pero siempre enjuagando el pincel cada que se agregue un nuevo color, para evitar manchar las pastillas de un color con otro.

Las pastillas secas y semi-húmedas tienen la ventaja -dependiendo de la marca, pero en su mayoría- de que una vez que se terminan, puede adquirirse el repuesto del color. Pero también tienen un inconveniente, si no se tiene el



FIGURA 45. Acuarelas en pastilla seca, presentación con 18, marca *Guitar*.



FIGURA 46. Acuarelas en presentación de 12 pastillas semi-húmedas de la marca *Winsor & Newton*.

cuidado suficiente, se pueden manchar unos colores con otros, puesto que no en todas las paletas la distribución es lo suficientemente espaciada para que no caiga un color en otro.

1.2.3. Tubo

Las acuarelas en tubo tienen una consistencia pastosa (similar a la del óleo) y, por lo tanto, son fáciles de diluir. Para su aplicación sólo se requiere extraer la pintura necesaria del tubo y colocarla en un godette, que es donde se crearán las mezclas y disoluciones.

Este tipo de acuarela, por su fácil disolución, es apta para la creación de lavados principalmente; aun cuando, como todas las acuarelas, se puede usar para crear cualquier aplicación de la técnica.

Una ventaja de las acuarelas, pero particularmente las de tubo, es que si llegara a sobrar pintura o se llegara a secar antes de terminar de pintar, se puede volver a usar, tan sólo es necesario humectarla con agua limpia.

Las acuarelas en tubo carecen de glicerina, por lo que secan rápido, por ello es necesario mantenerlos cerrados cuando no se están usando. Aún así, en ocasiones se llegan a secar.

Los tubos de acuarela, al igual que las pastillas se pueden adquirir de manera individual.

1.2.4. Lápiz

El lápiz acuarelable diluye su pigmento con agua, en él se combinan las ventajas y aplicaciones de las clásicas pinturas acuarelables y los lápices de color. La alta densidad de pigmentos asegura una intensidad incomparable.

Los lápices acuarelables ofrecen la posibilidad de ser usados como lápiz de color común, o bien como acuarela. En la última aplicación, se pasa sobre los trazos hechos con el lápiz un pincel humedecido con agua limpia, de esta



FIGURA 47. Acuarelas en tubo, presentación de 12, marca *Guitar*.



FIGURA 48. Lápices acuarelables, en presentación de 12 de la marca *Faber-Castell*.

manera se extiende el color y se logran efectos similares a los obtenidos con otras acuarelas, aunque un poco más opacos. No obstante, también se puede humedecer la punta del lápiz o bien humedecer primero la superficie y después pasar el lápiz de manera suave sobre el papel y, posteriormente, esparcir la pintura con un pincel, pero son poco comunes estas dos últimas formas de aplicación.

Dependerá en gran medida la calidad de los lápices en los resultados, pues hay pigmentos que no se logran disolver por completo con el agua y en ocasiones dejan rastros de los trazos sobre el papel.

1.2.5. Barras

Las barras o tizas acuarelables son barras secas, relativamente duras y se trabajan a base de líneas o difuminados, tienen un aspecto similar al que presentan las tizas de pastel, pero éstas se diluyen con agua para crear efectos de acuarela.

Al igual que los lápices acuarelables, se pueden aplicar en seco para después ir humedeciendo y esparciendo la pintura sobre la superficie; o bien, se moja la tiza y se va aplicando sobre el papel, para terminar de aplicarlo con un pincel.

Aun cuando también se puede pintar sobre una superficie húmeda (los efectos de color logrados con esta aplicación son muy intensos), al pasar la tiza, esto dejará residuos más opacos y un tanto saturados, los cuales a la postre se pueden difuminar más con agua y la ayuda de un pincel.

Las barras acuarelables son otro de los tipos de acuarela que se venden de manera individual, por lo cual, una vez que se termine un color se puede remplazar con gran facilidad.

Las barras acuarelables son altamente resistentes a la rotura, al mismo tiempo de que se adhieren a todo tipo de superficies (cristal, metal, plástico y papel).

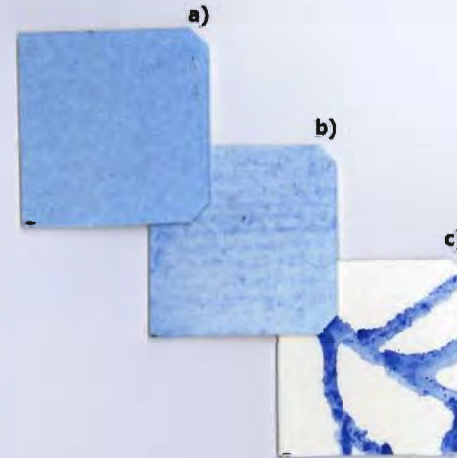


FIGURA 49. Muestra de las formas en que se puede trabajar con lápices acuarelables: a) Trazos sobre papel seco, posteriormente se humedecen; b) Trazos sobre la superficie húmeda; y c) Trazos sobre papel seco, humedeciendo la punta del lápiz. Los lápices utilizados son marca *Faber-Castell*.



FIGURA 50. Barras acuarelables, marca *Faber-Castell*.

1.2.6. Crayón

Los crayones acuarelables son semiencerados solubles al agua y poseen características afines a las barras y lápices acuarelables.

La forma de aplicación es igual que la de los lápices y las tizas, pero por su consistencia no se logran diluir por completo con agua, siempre quedan pequeños residuos y consistencia de crayón.

Los crayones acuarelables, solo se pueden adquirir por estuche, su venta individual no es común.

1.3. Tipos de pincel

Los pinceles son la herramienta a emplear para extender y dar forma a la pintura sobre el papel.

Los pinceles están constituidos por tres partes, primero se tiene el mango, de madera y barnizado; otra parte es la virola, la cual es de metal cromado y se inserta en la punta del mango; finalmente, la parte más importante de este instrumento es el mechón de pelos, el cual va inserto dentro de la virola.

Los pinceles se pueden clasificar por su forma, tamaño o material de fabricación. "Las formas y funciones de un pincel corresponden a su capacidad de acopio del color y a la naturaleza de su huella"⁴⁴.

El tipo de pelo determina la calidad del pincel, cuya característica primordial para la técnica acuarela es la flexibilidad y la capacidad de tomar agua. Existen



FIGURA 51. Estuche de 15 crayones acuarelables, marca Caran D'Ache.

⁴⁴ PORTER, Tom y Bob GREENSTREET, *Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas 1*, 3a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 37.

diversos pelajes en los pinceles que se emplean en la aplicación de la acuarela, entre los más comunes están:

- Pelo de marta kolinsky
- Pelo de buey
- Pelo de venado
- Pelo de cabra
- Pelo de pony
- Pelo de meloncillo
- Pelo sintético

El mechón del pincel determina su trazo, pues dependiendo de la presión ejercida por éste sobre el papel y de la calidad de punteo, se pueden crear diferentes tipos. Sin embargo, en uno de sus libros Comamala apunta: "... un buen pincel, por grueso que sea, debe poder hacer trazos finos"⁴⁵.

Si al mojar y luego sacudir un pincel éste adopta la forma de una sola punta -a pesar de insistir en repetidas ocasiones en tratar de modificarla-, es factible hablar de un buen pincel.

Otra clasificación de los pinceles por género puede ser aquella que los identifica en duros y suaves. Para la acuarela, se usan principalmente estos últimos, pero usualmente son más caros.

⁴⁵ COMAMALA, Juan, *Pintando al gouache*, Barcelona, CEAC, 1988, p. 25.

Los pinceles también se pueden catalogar por su grosor, el cual se determina con una numeración que, por lo general, aparece en el mango del pincel, facilitando su identificación por tamaño. Existe una amplia gama de numeración de pinceles, que varía dependiendo de la marca.

Por la forma del mechón, los pinceles se clasifican en redondos, planos, cuadrados, de abanico y lengua de gato.

Existen muchas formas de asir el pincel, pero dos son las más usuales. La primera consiste en tomarlo como si fuera un lápiz, pero de un poco más arriba. La otra forma es colocando el mango por dentro de la mano.

1.3.1. Pincel cuadrado

Los pelos del pincel cuadrado son cortos, tienen lo mismo de ancho que de largo. Se utilizan para pintar aquellas áreas angulosas, principalmente las esquinas agudas y que requieren de mayor precisión.

También sirven para aplicar la pintura en superficies extensas, especialmente cuando la pintura no será totalmente líquida, sino pastosa; es apto para aplicar la técnica de pincel seco.

1.3.2. Pincel plano

El pincel plano es muy parecido al cuadrado, la diferencia radica en el largo del pelo, en los planos son más largos que anchos los mechones. Con estos pinceles se trabaja de manera rápida, cubriendo grandes zonas con pocas pinceladas, pero para ello se necesitan pinceles de buena calidad.

Generalmente, se usan para aplicaciones donde la pincelada es el trazo fundamental de la técnica, donde se crean trazos definitivos, aunque permiten variaciones en ellos. Se emplean, entonces, para realizar trazos sueltos y líneas definidas.

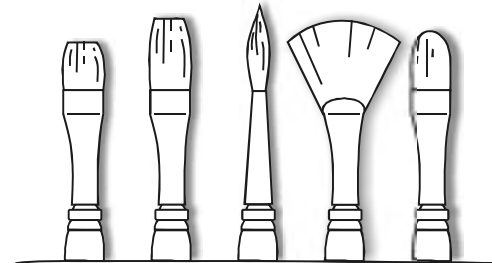


FIGURA 52. Tipos de pinceles (de izquierda a derecha): Cuadrado, Plano, Redondo, De abanico y "Lengua de gato".

1.3.3. Pincel redondo

Dentro de los pinceles redondos se hallan algunos que terminan en punta y otros no. De no tener punta antes de comenzar el trazo, se debe tratar de afinar su punta, esto se logra humedeciendo y girando el pincel en el godette.

Existe una amplia gama de posibilidades de trazos con los pinceles redondos, pero en dependencia con la necesidad del trazo, será el procedimiento para hacerlo. Para realizar líneas muy finas es recomendable quitar los exceso de agua, para obtener trazos gruesos se debe cargar bien el pincel, pero sin llegar al extremo de saturación del mechón.

Son útiles para pintar áreas pequeñas, curvas y detalles.

1.3.4. Pincel de abanico

Los pinceles de abanico son planos y delgados con las cerdas separadas en forma de abanico, en ocasiones son llamados pinceles barredores.

Los pinceles en forma de abanico son poco usados, pero con ellos se pueden lograr lavados con excelente calidad, ya que cubren amplias áreas con una sola pincelada. También sirven para detallar o suavizar tonalidades, además de que con ellos se logran trazos muy sutiles.

1.3.5. Pincel "lengua de gato"

La punta de estos pinceles también llamados *filbert*, se curva al posarla sobre el papel. Esta forma de pincel reúne las ventajas de un pincel plano y un pincel de punta redonda.

Son muy útiles para poder realizar trazos que se pretenden adelgazar conforme se va avanzando. Son adecuados también para el detalle de grandes superficies, pues permiten hacer contornos definidos.

1.3.6. Brocha esponja

La brocha esponja que, a diferencia de las comunes, tiene en lugar de pelos una esponja con gran capacidad de absorción, sirve para humedecer el papel antes de comenzar a pintar, así como para realizar lavados, principalmente planos y degradados.

1.3.7. Pinceles y marcas preferidas

Los pinceles más empleados en la técnica de acuarela son los redondos que terminan en punta. Y en cuanto al mechón de pelo, los más usados son el de marta y el de buey.

Los pinceles de marta roja se hacen de los pelos de la cola del kolinsky (también conocido como visón siberiano o marta roja de Tartania). Es un pelo elástico y duradero. Estos pelos son de puntas finas y afiladas, y se consideran los mejores para la práctica de la acuarela, porque cargan tanto la pintura como el agua con la intensidad adecuada para la técnica.

Sin embargo, existen otros tipos de pinceles, de menor calidad, pero con los que también se obtienen muy buenos resultados. Éste sería el caso de los pinceles que tienen pelos de marta, pero en una cantidad mínima, mezclados con pelo de buey. El pelo de buey se obtiene de las orejas, es más firme, duro y flexible que el de marta. A estos pinceles le siguen otros de menor calidad que son variaciones de pelos de marta.

Los pinceles de meloncillo sirven también para pintar a la acuarela. Son similares a los de pelo de marta, pero un poco más duros y económicos.

Los pinceles de pelo sintético ofrecen mayor rigidez en su mechón que los de marta, son resistentes a sustancias agresivas que se usan en la acuarela, como la lejía y el masking líquido, y no se maltratan. Son relativamente económicos, pero su desventaja reside en que no retienen mucha agua.

Las marcas más comunes en el mercado son Rodín, Winsor & Newton, Drawell-Enaldi y Picasso.



FIGURA 53. Brocha esponja, utilizada comúnmente para hacer lavados y humedecer el papel. Se pueden encontrar de diversas medidas, son muy prácticas y económicas.

1.3.8. Conservación

Después de cada uso los pinceles deben ser lavados; esto no requiere de un procedimiento muy laborioso, pues se limpian con gran facilidad: enjuagarlos con agua, evitando que restos de color sequen en ellos, es suficiente.

Posteriormente, es recomendable escurrir el pelo, ya que la humedad puede afectar la forma del mechón, por lo mismo no es conveniente que permanezcan mucho tiempo en agua. Una vez escurrido el pincel, pero antes de que seque por completo, se debe afinar la punta, para que tome su forma original.

El mechón del pincel es una parte que requiere un trato delicado para no afectar su forma y de esta manera conservar su buen funcionamiento.

Para lograr un buen mantenimiento de los pinceles es recomendable guardarlos perfectamente secos con la punta protegida orientada hacia arriba (en caso de guardarlos en un bote), aunque también se pueden guardar en posición horizontal. No deberán almacenarse nunca con las cerdas hacia abajo. Además, se debe evitar que, con el movimiento, el mechón roce con alguna superficie, pues esto podría dañar el pelo.

Otro de los problemas que pueden sufrir los pinceles son las polillas, sin embargo, esto sólo es factible de presentarse cuando se deja de usar por mucho tiempo el instrumento. Aun así, existen soluciones fáciles para evitar la aparición de estos insectos, basta con meter café molido, naftalina o un algodón impregnado de trementina (aguarrás) en la misma caja de los pinceles y cerrarla bien.

Cuando se guarden los pinceles por lapsos muy largos, para proteger la punta es posible sumergirla en una mezcla de agua con goma, lo cual hará que quede bien unida una vez seca esta última y, por tanto, que se conserve el instrumento en mejor estado. Para retirar la goma cuando se desee hacer uso de los pinceles, es necesario lavarlos con agua limpia hasta haber eliminado por completo el pegamento.

Debido a que los pinceles para acuarela son caros, es recomendable sólo usarlos para esta técnica. Las tintas, óleos y acrílicos los estropean y dejan residuos que les hacen perder muchas de sus propiedades.

1.4. Características del papel

El papel para acuarelas se hace con trapos de lino (se acepta un pequeño porcentaje de algodón), hervidos, deshilados y batidos para preparar fibras; el material adquiere la forma de pulpa suave y fluida. La pulpa se va extendiendo en capas muy finas, se deja secar y posteriormente se prensa.

Es poco común usar productos químicos en el tratamiento de los papeles de calidad, pero se llega a emplear blanqueador, el cual, posteriormente a su aplicación, se elimina por medios que no dejan residuos en el papel.

1.4.1. Presentaciones

El papel se fabrica en una extensa variedad de pesos, tamaños, calidades, texturas y colores, aun cuando para la acuarela suelen usarse los blancos (o claros). El papel de color, en efecto, es poco recomendable, ya que anula la luminosidad, por ello se privilegia la utilización del blanco, pues éste permite que la acuarela adquiera luz.

Para la acuarela, el mejor papel es el hecho a mano. Estos papeles se reconocen por la marca de agua que se ve al derecho. Algunos fabricantes, además de la marca de agua, realizan sobre el papel un grabado de la marca en relieve.

Algo que es necesario observar es el acabado de ambos lados del papel, pues éste es característico en todos los tipos. Verso y anverso no son iguales, pues uno posee un mejor acabado, es decir, presentan una textura similar, pero no idéntica. A este lado más fino se le llama lado de la malla, el otro es nombrado como el de fieltro o felpa (figura 56). Sin embargo, existen papeles susceptibles de ser utilizados por ambas superficies.

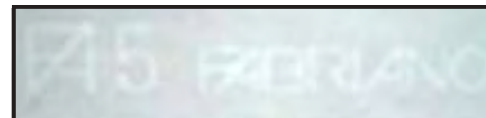


FIGURA 54. Marca de agua, se distingue al mirar a trasluz el papel, y la cara en la que se trabaja es aquella en la que la marca de agua se lea al derecho.



FIGURA 55. Grabado de la marca del papel en relieve. También se debe leer al derecho para determinar el lado por el cual se debe trabajar.



FIGURA 56. Lados del papel, del lado izquierdo tenemos el lado de la malla y del derecho, el de la felpa. Papel Liberón de 200 gramos rugoso.

1.4.2. Grosos

El grosor es un requisito sumamente importante en la acuarela puesto que el papel delgado se ondula muy fácilmente y dificulta la aplicación de lavados o aplicaciones muy húmedas, así como también puede complicar la técnica.

La graduación del papel se determina por la cantidad de resina que contienen los diferentes tipos. El peso de los usados en acuarela varía: dependiendo del grosor del papel, el peso, así como el precio, aumenta.

1.4.3. Medidas

Comúnmente en la acuarela se usan papeles hechos a mano, los cuales no tienen medidas exactas. Pero en la mayoría de los papeles hay una medida estándar que varía obedeciendo criterios o factores de cada país. El tamaño aproximado de éstos es 70 x 100 cm, aunque también existen los blocks o cuadernos -que incluyen hojas- de varios tamaños.

1.4.4. Tipos de papel

El papel de acuarela ofrece varias texturas, mismas que, junto con el gramaje, son determinantes en los resultados de la práctica de la acuarela. Existen muchos papeles sobre los cuales es posible trabajar la técnica, algunos tienen texturas rugosas y otros más lisas, pero siempre presentan una superficie con alguna de estas características, para que la técnica sea lo más amable posible y se pueda aplicar sobre ellos. Si una superficie es satinada y no absorbe el agua no puede ser aprovechada para la acuarela.

Por ser la textura una de las cualidades principales a considerar dentro de la acuarela, es posible clasificar a los papeles en tres: granulados, prensados en frío y prensados en caliente.

El papel muy liso se llama prensado en caliente (HP) porque se fabrica pasando el papel entre grandes rodillos calientes. El papel prensado en frío y el papel sin prensar disponen de una superficie más rugosa, una textura fuerte y abierta, ya que no han sido sometidos al efecto de calor durante su fabricación.

Subsisten también algunos papeles de un gramaje más alto que se encuentran en la diversidad de papel rugoso. Tienen éstos una superficie claramente texturizada y son los más empleados en la práctica de la acuarela.

Algunas técnicas funcionan mejor sobre papeles rugosos y otras en prensados en frío, pero los papeles prensados en caliente para aplicar acuarela no son recomendables, a pesar de que la adhesión de la pintura no se ve directamente afectada por el grano del papel, sino por la influencia que se manifiesta en la brillantez y luminosidad.

1.4.4.1. Granulado

En la práctica de la acuarela el papel tiene una importancia muy relevante. Todo papel empleado para la acuarela debe presentar rugosidad, por mínima que sea, de lo contrario no es recomendable trabajar sobre él.

Dentro del ámbito profesional, existen tres calidades de diferentes acabados de papel granulado:

1. Papel de grano fino
2. Papel de grano medio o semirrugoso
3. Papel de grano grueso o rugoso

El grano determina la textura del papel.

1.4.4.1.1. Grano fino

El papel de grano fino es apto para la técnica de acuarela, pero el artista debe tener un dominio casi perfecto de ella en cuanto a humedad y degradados, pues cuanto más fino el grano, más rápido será el secado y la pintura correrá más en el papel. Esta variedad ofrece la ventaja de aumentar la luminosidad en los colores.

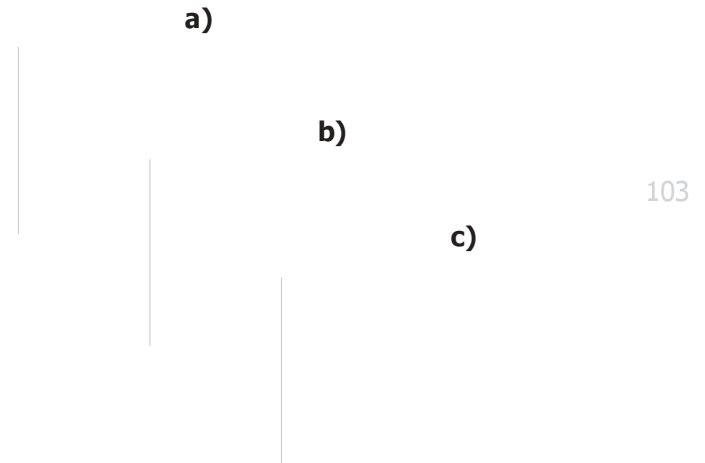


FIGURA 57. Diferentes granulados de papel: a) Papel Fabriano de grano fino (delgado), de 130 gramos, b) Papel Fabriano semirrugoso (mediano), de 240 gramos y, c) Papel Fabriano rugoso (grueso), de 300 gramos.

Éste es recomendable para aquellos trabajos donde se requiera un detalle minucioso. Sobre dichas superficies se pueden hacer todo tipo de trazos.

1.4.4.1.2. Grano medio o semirrugoso

El papel medio es el más recomendable, en especial para los principiantes, pues presenta una textura regular y uniforme -lo cual permite que el color quede parejo-, en la que el agua se evapora por igual e impide la saturación excesiva del color dentro de su grano.

1.4.4.1.3. Grano grueso o rugoso

Por último, los papeles de grano grueso tienden a retener la pintura en sus poros, esto al secarse, producen un efecto de saturación del color.

El papel grueso ofrece características difíciles de controlar por un principiante (retrasan el secado), pero para los profesionales es el idóneo para pintar, si bien, por su rugosidad, genera sombras en la pintura, por lo que se oscurece y resta brillantez a los colores.

1.4.4.2. Marcas preferidas

Las marcas más comunes de papeles para la acuarela son: Canson & Montgolfier y D' Arches (francés), James Watman & Son, Winsor & Newton y J.B. Green (inglés), Guarro -Acuarela- (español), Schoeller Parole (alemán), Grumbacher y RSW (norteamericano), Fabriano (italiano) y Liberón.

Estos papeles, sin embargo, no siempre son manejados por todos los proveedores, pues su costo es elevado.

En México existen varios distribuidores de papel entre los que se encuentran la Papelería Lozano y Lumen, establecimientos donde se cuenta con los papeles básicos, y Casa Serra, ubicada en el Centro de la Ciudad de México, donde hay un gran surtido de papeles.

TIPOS Y MARCAS DE PAPELES PARA ACUARELA

**Fabriano
130 gramos
(fino)**

**Fabriano
240 gramos
(mediano)**

**Fabriano
300 gramos
(grueso)**

**Guarro
(acuarela)
240 gramos**

**Guarro
(acuarela)
350 gramos**

**Liberón
(poroso)
130 gramos**

**Liberón
200 gramos
(semirugoso)**

**Liberón
200 gramos
(rugoso)**

**D' Arches
185 gramos
(semirugoso)**

**D' Arches
185 gramos
(rugoso)**

**D' Arches
300 gramos
(semirugoso)**

**D' Arches
300 gramos
(rugoso)**

**D' Arches
640 gramos
(semirugoso)**

**D' Arches
640 gramos
(rugoso)**

**D' Arches
850 gramos**

1.4.5. Preparación del soporte

El principal soporte para la acuarela es el papel. Para poder pintar de manera cómoda sobre éste, deberá colocarse sobre una superficie rígida, que no sea afectada por el agua y evitando aquellas con huecos. Dicha superficie debe ser -por lo menos- de las mismas medidas que el papel.

El soporte más empleado es el tablero de fibracel. Otros soportes susceptibles de utilización son la carpeta y también el propio block.

La acuarela se debe pintar sobre un soporte rígido, el cual ha de presentar la posibilidad de colocarlo en diferentes posiciones e inclinaciones, dependiendo de lo que se desee trabajar, pues con dicha modificación de la inclinación se pueden conseguir múltiples efectos con la pintura.

1.4.6. Tensado del papel

La pintura a la acuarela es una técnica que se trabaja con base en la actividad de humedecer el papel continuamente, mas esto provoca que el papel se arrugue o genere bolsas, lo que complica el trabajo.

Para evitar lo anterior, lo más conveniente es tensar el papel sobre una superficie rígida; además del soporte, entonces, se requieren pinzas, chinchas o cinta engomada. Lo más común es que se estire cada lado del papel. Una vez determinados el formato y el verso (cara sobre la cual se trabajará), se procede al tensado.

El papel se puede tensar con chinchas o pinzas, pero hacerlo así es poco frecuente. Para este tipo de tensado, se requiere de un soporte en el cual se colocará el papel del lado que se va a trabajar; en el caso de hacerlo con chinchas, éstas se colocan en los bordes del papel, se fijan bien al soporte y luego se humedece el papel; en el caso de trabajar con pinzas, no será siempre necesario humedecer primero el papel.

Los pasos para el tensado con cinta engomada -el más usual- son los siguientes:

1. Se sumerge el papel en agua (figura 58). El tiempo que el papel se deje remojando dependerá del grueso. Mientras más grueso sea el papel, más tiempo se dejará en el agua.
2. Una vez mojado el papel, se procederá a colocarlo sobre el soporte, el cual debe estar en posición horizontal (figura 59).
3. Se cortarán las cintas de papel engomado del largo de los lados del papel (figura 60). Dichas cintas se fijan mojando el lado que contiene el pegamento, para activarlo, y se sitúan en los bordes del papel, antes de que se seque.
4. Se coloca primero de un extremo, posteriormente del contrario; realizado esto, el papel se estira -para evitar bolsa- y se pegan los otros dos extremos. Finalmente, se deja secar en posición horizontal (figura 61).

1.5. Accesorios

Además de los pigmentos, pinceles y el papel, que son las herramientas básicas en la práctica de la acuarela, existe una gran variedad de materiales adicionales necesarios para llevar a cabo una obra a través de esta técnica, en general, y otros más que son específicos y fundamentales para algunas aplicaciones.

1.5.1. Goma

En la mayoría de los casos, se utiliza la goma para corregir errores, pero en la acuarela no sirve para ese fin, se utiliza para crear algunas luces, aclarar tonos, limpiar la superficie antes de pintar, para eliminar el masking líquido, etcétera: es todo un medio de dibujo.



FIGURA 58. Paso 1 del tensado del papel.

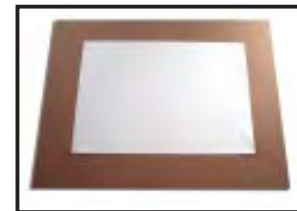


FIGURA 59. Paso 2 del tensado del papel.



FIGURA 60. Paso 3 del tensado del papel.



FIGURA 61. Paso 4 del tensado del papel.

La goma debe ser preferentemente blanca y blanda, o con cualidades semejantes, evitando así algún daño en la superficie.

1.5.2. Masking líquido

El masking líquido es una goma látex en estado líquido, este material sirve para cubrir aquellas zonas que no se vayan a pintar, es decir, aquellas que se deseen del color del papel. Más adelante se abordará esta técnica.

1.5.3. Cintas

Son diferentes las cintas que se pueden usar en esta técnica y en diversas aplicaciones. Entre estas últimas, una de las más comunes es la generación de marcos. Se emplea usualmente el masking tape, pues, aun cuando en ocasiones puede llegar a adherirse con fuerza al papel, por lo general es fácil de desprender.

El masking tape se coloca en el contorno de la pintura y se retira una vez que se concluyó. Así se obtienen los márgenes de manera sencilla y lo más precisa posible. Para evitar que se escarapele el papel al quitar la cinta, ésta se puede humedecer con un algodón bañado con glyco, pues con ello se retira más fácil sin maltratar la superficie.

Otro tipo de cinta es la engomada, pero no se puede desprender posteriormente, por ello se usa para fijar el papel en el soporte. Para aplicarlo, se señalaba con anterioridad, es necesario humedecer el lado que contiene el pegamento.

Finalmente, la cinta mágica es utilizada para generar mascarillas de dimensiones grandes y por poco tiempo, porque en algunas ocasiones se llega a filtrar la pintura.

1.5.4. Pinzas y chinchas

Las pinzas y chinchas son herramientas empleadas también para tensar el papel sobre la superficie rígida. En el mercado se encuentran distintos tipos

de chinches, como las de cabeza de plástico de color y las metálicas, entre otras. Las últimas son las más usadas, porque son las más comunes y económicas.

Cuando se va a colocar el papel con pinzas, es recomendable humedecerlo antes de fijarlo en el soporte, después se colocan las pinzas en un extremo y se jala un poco el papel hacía el lado contrario, evitando que se originen bolsas de aire y, de igual manera, se colocan las pinzas en los otros dos extremos.

Cuando se pretende tensar el papel con chinches, por el contrario, es mejor hacerlo en seco, poniendo éstas en todo el contorno y, posteriormente, es decir, una vez fijo, se humedecerá el papel.

La desventaja de las chinches es que dejan orificios sobre el papel, pero su funcionalidad radica en que sujetan más firmemente éste a la superficie. La elección del uso de chinches o pinzas dependerá, como en casos de los que anteriormente se ha hecho mención, de cada persona.

1.5.5. Frasco

Los frascos son comúnmente utilizados como recipientes para el agua (líquido fundamental en la técnica). Es conveniente que sean transparentes y de vidrio, pues esto permitirá ver qué tan sucia está el agua, a fin de hacer las consideraciones pertinentes para realizar el cambio de la misma; además, es mejor que no sean de plástico, ya que sólo servirán para unas cuantas ocasiones, puesto que la pintura se impregna y no siempre es posible removerla completamente del envase, de tal suerte que en futuras ocasiones el agua ya no será totalmente limpia, esto es, los pigmentos anteriores que se secaron pueden disolverse en el agua y ensuciarla.

Por otra parte, no ha de perderse de vista que cuanto más ancha sea la boca del frasco, se empleará mejor el mismo, pues así se podrá introducir cualquier tipo de pincel -e incluso las esponjas- con facilidad.

Por lo general se necesitan al menos dos frascos, uno con agua totalmente limpia, que se va a poder añadir a las mezclas sin alterar su tono y otro donde se puedan ir enjuagando los pinceles.

1.5.6. Godette

El godette es el recipiente más común para realizar las mezclas de pigmentos y los hay de distintos materiales: de plástico, metálicos y de porcelana; éste último tipo permite que las mezclas sean más fáciles de lograr, mientras que con los de metal no resulta así.

Pero no sólo existen en materiales diferentes, sino de formas diversas; no obstante, por las propiedades de la acuarela, son convenientes aquellos cuyo acabado incluye la presencia de compartimentos, los cuales cumplen con la función de evitar que las mezclas se combinen entre sí.

1.5.7. Goma arábica

La goma arábica se obtiene de unas plantas africanas. Es un aglutinante y adhesivo. Esta sustancia diluida en agua junto con otras, se utiliza para mezclar los pigmentos y formar las acuarelas. Además de esta utilidad, dentro de la técnica acuarelística se emplea también para espesar la pintura a fin de obtener texturas, algunas de las cuales resultan muy interesantes. Es viable encontrarla en polvo o piedra, pero para nuestro fin es recomendable la de polvo.

1.5.8. Papeles y trapos absorbentes

Estos materiales tienen muchos usos para los acuarelistas, pero -por sus características- cada uno de ellos se utiliza según los resultados buscados y los gustos o recursos de cada persona, ya que en ocasiones se pueden sustituir unos por otros.

Para escurrir o limpiar el pincel se usa un trapo blanco, preferentemente de algodón, que no suelte pelusa. Esto último porque en ocasiones los trapos de

color suelen despintarse y llevarse pelusas, de tal forma que, al momento de deslizar el pincel sobre él, no sólo se pintan un poco los pelos del mechón sino que, además, puede ir dejando pelusas capaces de entorpecer o arruinar por completo el trabajo. Es bueno que el trapo sea absorbente. El más utilizado, por ser resistente y absorbente, es el de cocina y sirve para secar la humedad del papel o absorberla por completo; asimismo, es factible limpiar con él excesos de humedad de la esponja.

Otro material empleado para eliminar el exceso de agua es el papel secante, aun cuando dentro de la acuarela tiene otros usos, que más adelante se explicarán.

1.5.9. Aplicador de punta de algodón y palillo

Los aplicadores de algodón o hisopos son barras de plástico que tienen en las puntas algodón. Se vende en los centros comerciales, mas se pueden improvisar: a un palillo de madera se le coloca algodón en la punta y sirve igual que el hisopo, aunque se corre el riesgo de que si no se coloca bien el algodón, éste se caiga durante la aplicación.

Estos materiales servirán para secar pequeñas zonas con la intención de aclarar los tonos o generar luces. Para llevar a cabo este último efecto, la pintura debe estar fresca.

Por otro lado, el palillo de madera, sin las extensiones de algodón, funciona como herramienta de dibujo, es decir, puede llegar a sustituir el pincel en la creación de algunos detalles.

1.5.10. Esponja

Las esponjas deben ser preferentemente de color natural y suave. Dentro de esta técnica, la esponja es utilizada para pintar sobre la superficie, mojar el papel y quitar excesos de humedad y de pintura.

1.5.11. Lápices y plumas

Tanto el lápiz como la pluma son materiales necesarios para la creación del dibujo y/o boceto. Por lo general se utiliza el lápiz y, dependiendo de las necesidades del acuarelista, se elige el tipo de herramienta que se empleará para el trazo inicial.

Para comprender su forma de utilización, primero es indispensable hablar de los tipos de lápices. Existen dos clasificaciones básicas en cuanto a la dureza de éstos: duros y suaves. Los suaves son marcados con la letra B (existen desde B hasta 9B) y el trazo que se logra con ellos es más intenso y oscuro; a los duros, a su vez, se les asigna la letra H (el más duro que se puede encontrar es el 9H), su trazo es más tenue. Se tiene, además de estas opciones, un lápiz intermedio designado como HB.

Los primeros trazos son lineales y muy fluidos. Cuando se pretende que el trazo hecho a lápiz no se vea, se efectúa con un lápiz duro para que no suelte tanto grafito, y cuando se pase la pintura sobre él no se ensucie o genere esa sensación. El lápiz no se debe presionar con demasiada fuerza sobre la superficie, pues de lo contrario generará huecos, en donde tal vez la pintura se concentre y dará un efecto visual diferente al deseado. Cuando se utilizan lápices duros, se requiere trabajar sobre papeles con cierta textura, para que el grafito pueda permanecer sobre la superficie.

En otros casos, cuando se pretende que los trazos de lápiz sean visibles y formen parte de la técnica, se hacen con un lápiz un poco más suave, pero no demasiado, teniendo cuidado de no dejar grafito sobre la superficie y no ejerciendo, como en el caso anterior, mucha presión a la hora del trazo.

Las plumas son poco usadas para los trazos iniciales, pero sí se llegan a usar. Principalmente sirven para dar acabados a la pintura o para representar gráficamente algunas ideas u objetos jerárquicamente importantes.

1.5.12. Instrumentos de corte y medición

El cutter y el exacto son herramientas con mangos de metal o plástico y cuchillas, idóneas para cortar el papel. Por lo general, se pretende realizar trazos rectos, por eso es bueno contar con una regla metálica, que sirva como guía para estos casos. La cuchilla del exacto, por ser más fina en su punta, también sirve para obtener luces o brillos, esta técnica se expondrá detalladamente más adelante.

Aparte de la regla metálica que servirá en los cortes, es bueno contar con una regla o escuadra transparente, pues en ocasiones se requiere hacer líneas rectas dentro de las composiciones (aunque en ésta técnica es poco usual) y el instrumento transparente servirá para crearlas, pues es poco probable que con una herramienta con estas características se cometan errores de colocación de la línea recta, ya que su transparencia permite ver dónde se coloca para efectuar el trazo en el sitio adecuado.

1.5.13. Alcohol

En algunas ocasiones se trabaja de manera urgente y la acuarela, por ser una técnica basada en el empleo del agua, tarda en secar, y no siempre se puede trabajar sobre las áreas húmedas, razón por la cual hay que esperar a que sequen para comenzar a poner otra capa de pintura y así se detiene el proceso de pintado y el tiempo se vuelve eterno. Por eso se presenta en seguida un consejo para resolver este inconveniente.

Para acelerar el proceso de secado se emplea alcohol de 96°, el cual tiene la capacidad de evaporar el agua. Basta con verter un chorrito de alcohol de 96° en el agua con la que se van a preparar las mezclas.

1.5.14. Glicerina

En algunas aplicaciones, las características de secado de la acuarela no son muy favorables. Algunas veces se desea cubrir zonas muy grandes y la acuarela

empieza a secarse antes de pintar esa área y llegan a quedar algunas imperfecciones en la aplicación, es por ello que a continuación se presenta una opción para resolver este “problema” de secado rápido de la pintura.

De forma contraria al efecto causado por el alcohol, la glicerina hace del proceso de secado algo más lento. Tal como se efectúa con el alcohol, se agrega un chorrito del líquido en el agua. Esto hace más fácil el manejo del pincel y aumenta la solubilidad, pero en exceso, la pintura queda tan soluble que se levanta con mucha facilidad.

1.5.15. Barniz

El barniz que se usa en la acuarela, se aplica con un pincel una vez que secó la pintura y que ésta se concluyó por completo, pues una vez que se barnice no se puede pintar sobre ella.

Se usa como protección y además abriga un poco los colores. No es conveniente saturar de barniz la superficie, pues la acuarela perdería su tono mate, característico de la técnica. Actualmente existen barnices en aerosol.

1.5.16. Lejía

La lejía, como comúnmente se le conoce al hipoclorito de sodio, es un compuesto químico. Es un oxidante fuerte y económico, de ahí que se use como decolorante o blanqueador (cualidades que se usan para la acuarela) y desinfectante.

Es un líquido usado convencionalmente por las amas de casa para la limpieza. Es, básicamente, lo que en la actualidad se conoce como el cloro (clórox), la única diferencia es que ahora ya se encuentran cloros con aromatizantes. La lejía “pura” ha sido “sustituida” en el mercado por otros productos, por lo cual no es tan común y es un tanto difícil encontrarla, pero se puede buscar en jarrierías o ferreterías. De no hallarla, bien es factible sustituirla por el cloro usado para el lavado de la ropa o en el aseo del hogar.

1.5.17. Aguarrás

El aguarrás es un aceite ligero, exento de grasa. Principal disolvente del óleo, empleado en la fabricación de barnices. Su utilización en la acuarela tiene como objetivo generar texturas.

1.5.18. Médium No. 2

Sustancia ácida que se mezcla en el agua con la que se trabajará la acuarela, con el propósito de eliminar residuos de grasa, así como para aumentar la adherencia y, a la vez, humectar la pintura. Mejora ésta el tono de los colores.

1.5.19. Hiel de buey refinada

Es un producto procedente de la hiel de dicho animal que se utiliza para humectar los pigmentos. Es necesario mezclar un poco de la sustancia en agua.

1.5.20. Ceras

Las barras de cera son elaboradas con ceras blandas con grandes cantidades de pigmento viscoso sólido, aglutinadas con un agente graso. Las hay solubles en agua (acuarelas) y resistentes a ella.

Estas últimas son usadas en técnicas aguadas para crear mascarillas y proteger algunas áreas, pues repelen la humedad. Se disuelven con aguarrás y se pueden derretir.

1.5.21. Cepillo de dientes y de cerdas de latón

El primero es un cepillo con mango alargado de cerdas de nylon blando semi-rígidas, prácticamente indeformables y que no se maltratan con la humedad. El cepillo de cerdas de latón, por su parte, tiene prácticamente el mismo diseño que el dental, pero las cerdas de éste son de latón, por lo que son más rígidas y con el paso del tiempo y la humedad se pueden oxidar.

Una vez especificados los materiales y herramientas utilizados en el mundo de la acuarela, así como el procedimiento que se lleva a cabo para prepararlos y empezar a pintar, es necesario, como siguiente paso, dar a conocer las posibilidades expresivas que ofrece la técnica y éstas se estudiarán en el capítulo siguiente.

2. CAPÍTULO

OBJETIVOS:

- Describir las diferentes técnicas y aplicaciones que se pueden realizar con acuarela.
- Ejemplificar de manera gráfica cada una de las técnicas.

2. Técnicas de acuarela

119

La acuarela es una técnica que brinda muchas formas de aplicación, con diversas herramientas y mediante diferentes procedimientos, generando buenos y diferentes resultados.

Existen técnicas básicas dentro de la acuarela (lavados, principalmente), los cuales -por lo general- siempre estarán presentes en las obras realizadas con esta técnica, sin embargo, estas aplicaciones no cubren todas las necesidades de los practicantes, por lo cual han surgido nuevas técnicas capaces de satisfacer esas necesidades, en especial, la de crear textura.

A continuación se presentarán las técnicas que existen para aplicar la acuarela, así como los pasos a seguir en cada una de ellas, sus características, materiales, importancia y posibles usos.

2.1. Técnica húmeda

La técnica húmeda consiste en mojar o humedecer el papel sobre el que se pintará y, posteriormente, se cargará bien el pincel con pintura con el propósito de que los límites o contornos queden difuminados y poco definidos.

La cantidad de humedad es factor clave en la aplicación de esta técnica: cuanto mayor humedad presente el papel, la pintura se corre con mayor facilidad. La cantidad de humedad con la que se trabajará dependerá de los objetivos de cada acuarelista, y la forma de hacerlo es la siguiente: si se quiere humedecer más la superficie, se utilizará un pincel para ello, mientras que si se desea retirar humedad, se frotará suavemente la zona con papel absorbente o papel secante.

2.1.1. Húmedo sobre húmedo

Los efectos de degradados y algunos efectos texturales, son las aplicaciones (húmedas) de la acuarela que se trabajan sobre el papel húmedo.

Para realizar estas aplicaciones, el papel debe estar fijo a un soporte rígido y debe ser un papel grueso, capaz de aguantar trabajo con grandes cantidades de agua.

Como primera aplicación húmeda se tienen los fundidos o difuminados, que son la aplicación para crear mezclas o aplicaciones sutiles de pintura. Para la realización de un fundido sin control -mejor conocido como lavado variegado- el procedimiento a seguir es el siguiente:

1. Con un pincel se deposita la pintura sobre el papel humedecido previamente. En este procedimiento no existen límites de expansión, la pintura se esparce sobre la zona mojada sin control alguno.

Los fundidos se pueden realizar sobre el fondo mojado con agua limpia, o bien, sobre otro color, siempre y cuando esté fresca la pintura.



MUESTRA 1. Lavado variegado o fundido sin control realizado sobre papel Guarro Acuarela de 350 gramos con acuarelas en pastilla seca de la marca *Guitar* y pincel.

El procedimiento anterior no permite el control de la fusión de los colores en determinada área, pero para aquellas ocasiones donde se pretenda manejar totalmente el fundido (clásico) se puede realizar el siguiente paso:

1. Se humedece el área donde se desea expandir la pintura. El color respetará así aquellas zonas secas, pero -si se quiere- con un pincel se puede expandir la pintura más allá de los límites de la parte húmeda.

Otra de las técnicas que se aplica sobre superficies húmedas son los lavados planos, variegados, con bordes o graduales (degradados).

Si se quiere efectuar un degradado de valor, que es de los más comunes, se realiza de la siguiente manera:

1. Sobre la superficie húmeda se añade con un pincel la pintura, ésta, al contacto con el papel mojado, se expande y, posteriormente, se va agregando agua, para ir esparciendo y aclarando (degradando) el color, ya sea de forma horizontal, vertical o con algún otro ángulo.

Por las cualidades y facilidades que brinda la acuarela al ser trabajada en húmedo, existen diversas formas de lograr efectos texturales sobre húmedo.

Para generar efectos texturales en zonas mojadas:

1. Sólo es necesario cargar el pincel con agua limpia, e ir aplicando esa agua en ciertas zonas pintadas, elegidas generalmente al azar, pero que estén frescas. Esto genera pequeñas manchas que en conjunto formarán texturas.

Estas son las aplicaciones más comunes que se trabajan en húmedo. A continuación se presentarán las características de cada una de las técnicas húmedas sobre húmedo.



MUESTRA 2. Fundido sobre papel D' Arches de 640 gramos rugoso, se pintó con acuarelas de la marca *Rodin*, presentación líquida.



MUESTRA 3. Lavado gradual o degradado de valor se trabajó con acuarela en tubo marca *Guitar* y pincel, sobre papel D' Arches de 850 gramos.



MUESTRA 4. Efecto textural con agua, hecho en papel Liberón de 130 gramos poroso, con acuarelas semi-húmedas en pastilla, marca *Winsor & Newton*.

2.1.2. Lavados

Los lavados son finas capas de pintura muy diluida, la esencia de la acuarela, donde la principal cualidad a destacar es la transparencia.

Un lavado bien realizado no deforma la superficie y, una vez seca la pintura, la deja totalmente plana, esto es, en ella no existen bordes ni ondulaciones.

2.1.2.1. Lavado plano con pincel o brocha y esponja

Lavado plano es una técnica usada en la acuarela, con la cual es posible pintar una amplia zona de forma pareja y es posible realizarlo con pincel o esponja.

Es una técnica fácil de manejar sobre húmedo. Para llevarla a cabo es importante tener preparada la pintura que se usará antes de comenzar la aplicación, tomando en cuenta que en ella se invierten grandes cantidades de pintura.

A continuación se explicará el procedimiento a seguir con cada uno de los instrumentos que se pueden emplear en un lavado con estas características.

a) Pincel o brocha

Como ya se mencionó, esta técnica es recomendable para cubrir áreas grandes, por lo cual es mejor, si se va aplicar con un pincel, que éste sea grande, con el objeto de abarcar la mayor superficie con el menor número de pasadas, lo cual ayuda a unificar el tono; o bien usar una brocha. Para esta técnica es posible utilizar el pincel de abanico, con el que se obtendrán muy buenos resultados.

1. Primero se humedece el papel con una brocha esponja. Esto es fácil y rápido de realizar.



MUESTRA 5. Lavado plano realizado con un pincel de abanico en papel Guarro Acuarela de 350 gramos con acuarela de tubo de la marca *Guitar*.

2. Después, la aplicación de la pintura se realiza por medio de franjas horizontales, en dirección alternante.

b) Esponja

Existen dos maneras de lograr esta aplicación: permitiendo que la esponja absorba toda la pintura que le sea posible, o bien, exprimiéndola casi por completo, según el tamaño de la superficie pues, entre más extensa, más pintura se deberá tomar. Esta técnica se puede realizar con una esponja individual o con una brocha esponja, los resultados que se obtendrán son los mismos.

1. Al igual que la mayoría de las aplicaciones húmedas, el papel se moja por completo.

2. La aplicación se realiza tal como con el pincel, generando líneas horizontales y alternando la dirección de ellas.

En caso de obtener colores más oscuros de los deseados, se puede agregar agua limpia a la esponja y, posteriormente, pasarla sobre la superficie para retirar parte del color.

Importancia y usos

Un lavado plano es una de las técnicas base y principales de la acuarela, con esta técnica se logra la unificación de tonos en plastas, sobre todo en aquellas de zonas amplias.

Esta técnica suele emplearse principalmente para fondos o base dentro de las composiciones realizadas con acuarela.



MUESTRA 6. Lavado plano elaborado con una esponja y acuarela líquida concentrada de la marca *Rodín*, sobre papel D' Arches de 850 gramos.

2.1.2.2. Lavado gradual

El lavado gradual es una técnica de la acuarela, con la cual es viable cubrir zonas grandes, pero aquí no se generan tonos planos, sino una tonalidad gradual (degradada).

Como en todo tipo de lavados, la pintura es preparada al inicio. Para esta aplicación, la pintura debe tener una consistencia ligera, para que pueda correr sobre la superficie sin problemas.

En esta aplicación es muy importante tener bien humedecido el papel, para obtener mejores resultados, además de colocar el soporte con un poco de inclinación.

1. Se carga con suficiente pintura el pincel, pues durante la aplicación de cada franja no es conveniente despegarlo de la superficie (que estará inclinada, para permitir que la pintura corra hacia abajo). Se va aplicando por franjas.
2. Para obtener el efecto de degradado, se irá añadiendo agua limpia a la mezcla inicial de la pintura. Con esta mezcla nueva se aplicará otra franja debajo de la que se haya pintado al último, permitiendo que se fusionen entre sí, y así sucesivamente se va repitiendo el proceso, agregando siempre agua limpia.

Importancia y usos

Es otra de las técnicas más importantes y tradicionales dentro del campo de la acuarela, con ella es posible generar degradados con muy buena calidad en los resultados.

Esta técnica es útil para cubrir fondos, para generar algunos efectos de profundidad en paisajes y para lograr volumen dentro de una composición.



MUESTRA 7. Lavado gradual hecho con esponja en papel D'Arches de 640 gramos semirrugoso y pintado con acuarelas en pastilla seca de la marca *Guitar*.

2.1.2.3. Lavado variegado

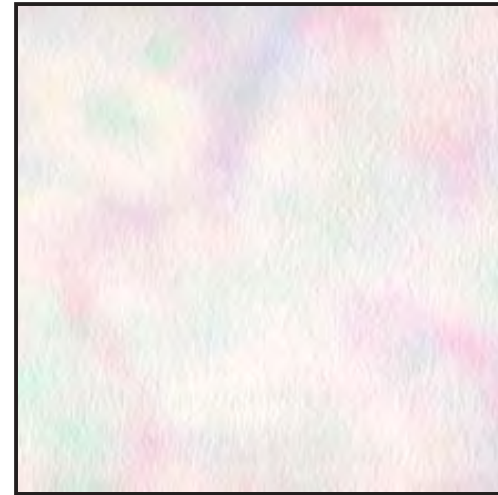
Con esta técnica, también conocida como fundido sin control, es posible crear fusiones de dos o más colores, principalmente en áreas amplias, pues, si bien también es factible trabajar zonas pequeñas, no es la técnica idónea para ellas. Es una técnica difícil de manejar y es prácticamente imposible repetir un mismo efecto dos veces, ya que el control de la aplicación no es absoluto.

Para aplicar esta técnica, el papel debe estar previamente humedecido. Se puede pintar con pincel o esponja, esto dependerá, principalmente del tamaño de la superficie: entre más pequeña sea la zona, el empleo de la esponja se reduce, pues es más complejo manejar la técnica con esa herramienta.

Para lograrla, se deben seguir los siguientes pasos:

1. Primero se moja o pinta una ligera capa de pintura utilizando la esponja, con miras a humedecer la superficie.
2. Evitando que seque el agua o esa primera capa de pintura, se agrega una segunda, permitiendo que se fusionen entre sí. Para la aplicación de este paso se puede utilizar el pincel o la esponja. Por lo general, esta última crea a la vez un efecto de textura.
3. Si se desea, se puede agregar otro color o cuantos se quieran, pero no debe permitirse que seque la capa previa. No existe límite alguno de cantidad de colores que se puedan aplicar en un mismo lavado.

Los colores claros se aplican al principio y posteriormente se van añadiendo los tonos más oscuros.



MUESTRA 8. Lavado variegado pintado con esponja y acuarelas en pastilla semi-húmeda de la marca *Winsor & Newton*, en papel D'Arches de 640 gramos rugoso.

Importancia y usos

Es la técnica más común, utilizada dentro de la acuarela para lograr mezclas de colores sobre el papel.

Los lavados variegados son usados para crear efectos de texturas difusas, con las cuales -en muchos casos- se generan a su vez volúmenes, a través de mezclas de tonos o colores.

2.1.2.4. Lavado con bordes

En esta técnica se logran lavados, cuyos bordes son la parte fundamental de la zona a pintar. Son difíciles de lograr, ya que generalmente se pretende pintar áreas pequeñas e irregulares, pero más adelante se mencionará una técnica más sencilla que podría sustituir esta aplicación, aunque con variaciones en los resultados. Esta técnica ofrece efectos más espontáneos y naturales.

Antes de aplicar un lavado sobre una superficie donde se pretende marcar los bordes, el papel debe estar seco.

1. Una vez que se está seguro de que la superficie no se halla mojada, se procede a humedecer con un pincel sólo la zona que se vaya a pintar con esta técnica.
2. La pintura se aplica con un pincel sobre la zona mojada, así sólo se expandirá en la superficie húmeda; la pintura, entonces, no invadirá la zona seca del papel y de esta manera se marcarán los bordes entre la superficie seca y la húmeda. Acentuando los contornos.

Importancia y usos

Es una técnica usada para pintar zonas pequeñas, con el fin de que la pintura sólo se adhiera a alguna zona específica (área húmeda), además de que los bordes de ella se marcarán.

Su principal uso se encuentra en la realización de detalles, objetos o zonas específicas con cierta importancia o con una jerarquía mayor dentro de la composición.



MUESTRA 9. Lavado con bordes realizado en papel Liberón de 200 gramos rugoso con acuarelas de la marca *Guitar* en presentación de tubo.

2.1.3. Fundido de colores

Es una técnica similar al lavado variegado; con ella se pueden crear mezclas de dos o más colores o degradados que vayan de un color a otro, pero con ésta se tiene un mayor control de la pintura y de las áreas a pintar, aunque no absoluto.

La aplicación se realiza sobre la superficie húmeda con un pincel, preferentemente suave.

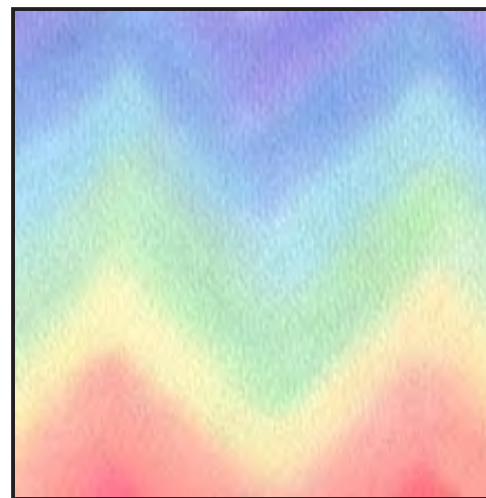
1. Se pinta una franja de uno de los colores de la mezcla, después se agrega el otro color, pero separado del anterior, evitando que sequen, o -al menos- no por completo.
2. Posteriormente se agrega una tercera franja entre las dos iniciales, cuyos bordes se mezclarán con suaves pinceladas. Si se van a manejar dos colores, la franja será de alguno de los dos colores, pero más diluida. Y si se manejan más colores, se agrega la franja intermedia de otro color y se van uniendo con suaves pinceladas, agregando un poco de agua en cada aplicación para que la fusión se realice mejor.

Debe cuidarse en esta aplicación que al final no se noten las franjas (iniciales) de los que parte la mezcla de los colores.

Importancia y usos

Con esta técnica se posee un control casi total de las mezclas que se generarán dentro de la composición directamente en el papel.

Sirve para crear mezclas directamente en el papel con la finalidad de plasmar, principalmente, degradados, volumen, profundidad.



MUESTRA 10. Fundido de colores hecho con acuarelas líquidas de la marca *Rodín*, en papel Liberón de 200 gramos rugoso.

2.1.4. Abertura de blancos

Además de la transparencia, los blancos son parte fundamental de la técnica. En la acuarela, a diferencia de otras técnicas, se usa poco el pigmento blanco y en algunas marcas ni lo fabrican. Existen, no obstante, diversas aplicaciones para conseguir blancos, que no serán otra cosa más que la eliminación de la pintura de la superficie con el fin de rescatar el color del papel de fondo.

En la técnica de la acuarela húmeda, se obtienen los blancos posteriormente a la aplicación de la pintura, pero siempre se trabaja sobre zonas en donde la pintura no ha secado. A continuación se presentan las diferentes aplicaciones con las que se tiene la posibilidad de abrir áreas blancas dentro de una acuarela húmeda.

2.1.4.1. Descubiertos con pincel y bisel

Es una técnica que se trabaja cuando la pintura aún está fresca, en ella -como en la mayoría de las aplicaciones empleadas para abrir blancos- lo que se pretende es generar luces o brillos dentro de las composiciones.

Los blancos en una superficie húmeda se pueden lograr mediante dos procedimientos en los que es necesario un pincel. En uno se requiere del mechón de pelos, como comúnmente se usa, y para el otro lo importante es el mango, pues servirá como instrumento para eliminar la pintura.

a) Pincel

Como en la mayoría de los casos se pretende despejar áreas pequeñas, es conveniente usar un pincel pequeño y suave, para no maltratar el papel.

1. Se pasa el pincel ligeramente humedecido (con agua limpia) sobre la superficie, siguiendo la forma del espacio al que se le eliminará el color.



MUESTRA 11. Blanco descubierto con pincel, en una superficie húmeda, realizada en papel Guarro Acuarela de 240 gramos con acuarelas de pastilla seca de la marca *Guitar*.

En caso de no obtener el blanco requerido a la primera aplicación, se puede repetir la operación anterior (lavando y secando el pincel en cada aplicación), cuantas veces sea necesario.

b) Mango del pincel (biselado)

Como ya se mencionó anteriormente, en esta aplicación la herramienta es el mango del pincel. Se obtienen mejores efectos si el mango es biselado. En la actualidad existen pinceles que cuentan con esta característica, pero si no se dispone de un pincel de mango con bisel, el acuarelista puede hacerlo por sí mismo, pues es muy sencillo (Obsérvese la figura 62).

1. Con el mango del pincel, se realiza el trazo con firmeza y decisión. Un efecto similar se puede lograr al pasar la uña por la superficie, pero resulta un procedimiento menos práctico.

Importancia y usos

Por ser una técnica trabajada en húmedo, es más fácil abrir los blancos y con ellas se obtienen luces más brillantes (blancos puros).

Su principal uso es en la creación de luces sobre todo de algunas ramas, troncos, postes, entre otros.



MUESTRA 12. Blancos descubiertos con el mango del pincel, sobre una superficie húmeda, se pintó en papel Fabriano delgado de 130 gramos con lápices acuarelables, marca *Faber-Castell*.

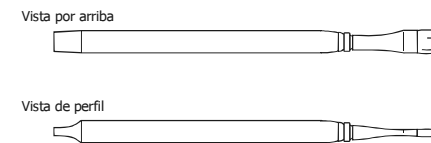


FIGURA 62. Forma idónea, que debe tener el mango del pincel, en caso de no contar con un pincel cuyo mango tenga el bisel así, se puede crear, de tal forma que obtengamos una herramienta con esta característica.

2.1.4.2. Blanco secado con papel

La técnica de secado con papel tiene como objetivo abrir blancos, aunque la aplicación de esta técnica no es el único uso que se le puede dar a este material (papel absorbente), pues es muy importante también para ayudar a controlar la humedad o aclarar tonos, porque no siempre se pretende llegar al blanco total, pero si se quisiera, se puede lograr, siempre y cuando el papel en el que se esté trabajando sea de buena calidad. El papel absorbente que se usa y recomienda es el de cocina (actualmente, en los centros comerciales se encuentran papeles de este tipo con gran capacidad de absorción).

1. El procedimiento consiste en presionar suavemente el papel sobre las zonas recién pintadas que se buscan aclarar o despejar.
2. Si no se logra el blanco requerido después de que el papel ya absorbió la humedad, se puede mojar un poco la superficie con agua limpia y con un pincel, y repetir el paso anterior cuantas veces sea necesario.

Importancia y usos

Por sus capacidades de absorción, el papel de cocina es el idóneo para esta aplicación, ayuda al acuarelista, en especial, con el problema de control de la humedad y color.

Principalmente se utiliza para quitar el exceso de humedad del papel y aclarar tonos hasta llegar al blanco.



MUESTRA 13. Blanco secado con papel, se trabajó con acuarelas en pastilla semi-húmeda, marca *Winsor & Newton*, sobre papel D'Arches de 640 gramos semirrugoso.

2.1.4.3. Aclarado con varilla de algodón

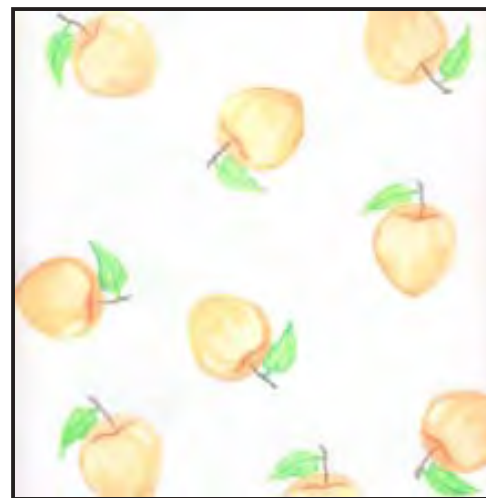
Esta técnica se puede trabajar tanto en superficie húmeda como seca, pero se obtienen mejores resultados si se trabaja sobre una superficie mojada. Con esta aplicación se puede eliminar la pintura en zonas pequeñas, se maneja de forma gradual de tal suerte que el tono se va aclarando poco a poco, hasta eliminar la pintura por completo. Las puntas de algodón del aplicador harán la función de absorción de la pintura. La punta de algodón se moja sólo si la superficie está seca, de lo contrario no es necesario humedecer la punta del aplicador.

El procedimiento a seguir para generar luces con esta aplicación es el siguiente:

1. Cuando se trabaja con una superficie húmeda, se pasa la varilla de algodón de manera suave sobre el área que se desee despejar, evitando dejar residuos de algodón sobre la superficie, por si posteriormente se quiere pintar esa zona; de lo contrario, una vez seca la pintura se pueden retirar los residuos.
2. Si una vez que se ha pasado la varilla, se absorbió la humedad pero no se retiró el color hasta despejar por completo la zona y no se llegó al blanco, se humedece más el espacio -con agua limpia- y se repite el paso anterior; quizá conforme vayan pasando más aplicaciones se pueda ejercer un poco de mayor presión, pero siempre teniendo cuidado de no llevarse el papel.

Si la superficie está seca, se puede también usar esta técnica, pero no es tan práctica y, por lo mismo, no suele usarse tanto. Aun así, el procedimiento sería:

1. Se humedece un poco la punta de algodón (con agua limpia), se pasa sobre la pintura y ésta se absorberá. Con esta técnica se aclara el fondo cuanto se desee, incluso hasta llegar al blanco total, aunque también influye la saturación: entre más saturado, más complicado resultará retirar la pintura.



MUESTRA 14. Aclarado con varilla de algodón para obtener blancos, se trabajó en papel Fabriano mediano de 240 gramos con acuarelas de la marca *Faber-Castell*, en lápiz.

La varilla de algodón también es usada, si bien con poca frecuencia, como instrumento de dibujo, en especial para expandir los colores.

Importancia y usos

Es una técnica apropiada para cuando se tiene una superficie muy húmeda y se quiere abrir un blanco, ya que el algodón absorbe la humedad y el color, facilitando la apertura de blancos en superficies con estas características.

Como las técnicas anteriores, es una aplicación que sirve para hacer luces o brillos.

2.1.5. Texturas

La acuarela es una técnica que brinda muchas posibilidades para su aplicación, y como en toda técnica, las texturas son parte fundamental para expresar ciertos estados de ánimo y temperaturas, entre otros elementos, además de que proporcionan ritmo y contraste a las pinturas. A continuación se da un espacio para mostrar las aplicaciones húmedas con que se pueden generar texturas dentro del mundo de la acuarela.

Lo más interesante es que con una sola técnica se pueden generar muchas texturas y todas diferentes; en la mayoría de ellas se producen texturas tanto visuales como táctiles, aunque en otras el asunto es más visual. Se entenderá por texturas visuales aquellas desarrolladas en dos dimensiones: alto y ancho, y por texturas físicas o táctiles las se pueden ver y sentir con el tacto.

2.1.5.1. Efecto agua sobre grasa

En la técnica de resistencia se aplica la pintura sobre la superficie previamente pintada con una capa de aceite -u otro material que repela la acuarela- con la finalidad de que la pintura no se impregne en dichas zonas, con la cual se generan texturas. De principio, se sabe que la grasa y el agua no se mezclan, entonces lo que produce esta técnica son efectos irregulares, pero no por ello menos interesantes que otros en los que el control pueda ser absoluto. Para lograrla se debe cumplir el siguiente proceder:

1. Se aplica sobre el papel seco una base de aguarrás que se deja secar, pero no totalmente, y encima se agrega un lavado de acuarela.
2. Otra forma de aplicar esta técnica consiste en cargar el pincel con aguarrás y aplicarlo en zonas pintadas que aún estén húmedas.

En ambos casos, cuando las dos sustancias entran en contacto, se producen manchas más claras en donde está el aguarrás. Si posteriormente se quiere pintar alguna superficie donde se le echó aguarrás anteriormente, se puede hacer, siempre y cuando haya secado por completo el aceite, aunque no se logrará un tono uniforme al cien por ciento.



MUESTRA 15. Efecto agua sobre grasa, para la cual se utilizaron acuarelas de pastilla seca de la marca *Guitar* y aguarrás, se trabajó sobre papel D' Arches de 185 gramos rugoso.



Importancia y usos

Como la mayoría de las técnicas que sirven para hacer texturas, su importancia radica en la versatilidad e ingenio de la aplicación para generarlas. Son texturas que no se pueden crear idénticas en dos ocasiones, pero se crean texturas con características similares, si bien no iguales en la composición o acomodo de la mancha. Las texturas que surgen con esta aplicación son puramente visuales.

Es una técnica con la cual se obtienen texturas principalmente jaspeadas, simulando salpicaduras.

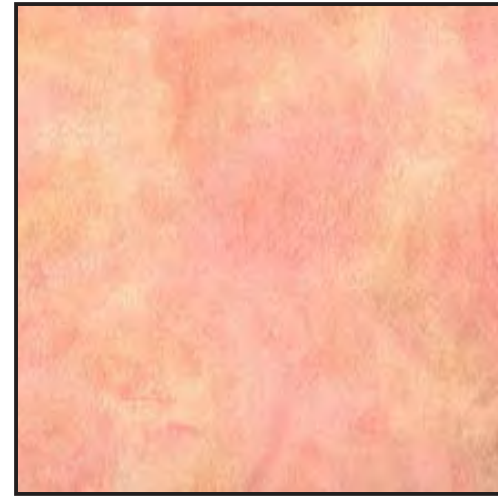
2.1.5.2. Máculas

“Entendemos por máculas la pintura realizada con la presión y transporte de un papel recién pintado, todavía húmedo a otro papel en blanco o también pintado”⁴⁶.

Es una técnica para generar texturas y mezclas, pero no es posible repetir el mismo efecto dos veces.

La aplicación de esta técnica se realiza de la siguiente forma:

1. En un papel suelto, que puede ser del mismo en el que se está trabajando la acuarela o bien en otro, se agrega pintura un poco pastosa.
2. Si se quiere una mezcla de colores (entre el que esté de base y el del papel suelto) antes de que seque la pintura de base se coloca el papel suelto sobre nuestro trabajo. Inmediatamente después se ejerce presión del papel suelto (superior) sobre el que se está ocupando para pintar, y si se quiere aun una textura mucho más interesante, se debe mover el papel de encima; si no se van a generar mezclas, se debe secar la pintura de la base antes de colocar el otro papel y se puede o no mover, pero se crean texturas más atrayentes con el movimiento.



MUESTRA 16. Máculas hechas con acuarelas de pastilla seca marca *Guitar*, en papel D' Arches de 300 gramos rugoso. El papel con el que se realizó el transporte y la presión también fue D' Arches de 300 gramos rugoso.

⁴⁶ PARRAMÓN, José, *op. cit.*, p.106.



Importancia y usos

Es la técnica útil para mezclar al azar los colores o para generar manchas con textura de forma rápida.

Se emplea para combinar colores de forma original, creando texturas muy interesantes. Es buena para cuando se pretenden hacer fondos, suelos, objetos desenfocados. Pero es con mayor frecuencia utilizada para trabajar zonas grandes, ya que en las pequeñas es un poco complejo el manejo de esta aplicación.

2.1.5.3. Efecto con goma arábica

La goma arábica se emplea, como se señaló en el capítulo anterior, para la fabricación de las acuarelas, pero dentro de esta técnica tiene otra aplicación: la de auxiliar en la creación de texturas, para lo cual es más conveniente la presentación en polvo.

Existen dos formas de aplicar esta técnica y no importa cuál de los siguientes procedimientos se empleen, con los dos se obtienen básicamente resultados similares.

a) Goma después de la pintura

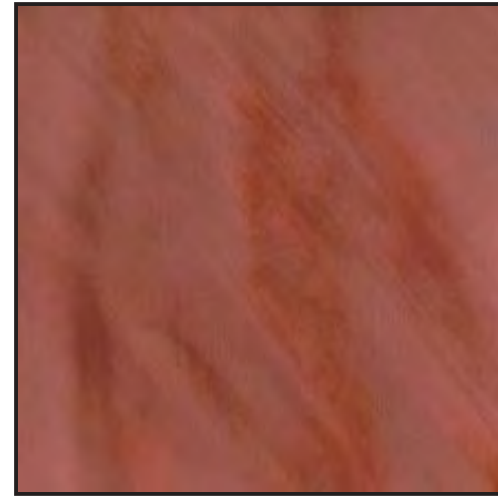
1. Se aplica la pintura y cuando aún está húmeda la superficie, se esparce la goma arábica sobre la zona con pintura fresca, al secar se tiene una textura muy interesante, brillante.

La textura y brillo dependerán de la cantidad de goma arábica que se le haya agregado; para obtener una textura más uniforme, es recomendable hacer la dispersión de la goma arábica con un salero.

b) Goma y pintura simultáneamente

1. Esta técnica consiste en pintar una superficie e inmediatamente después agregar goma arábica, la cual se esparcirá con un pincel cargado con más pintura. Aunque también se puede agragar la goma a la mezcla del godette.

En esta aplicación, dependerá del movimiento que se le dé al pincel la textura que se obtendrá, se puede jugar con la dirección, el ritmo, entre otros elementos, para así, obtener más posibilidades de textura. Generando así, un resultado un poco diferente a la opción de la goma después de la pintura, que es más pareja. Aunque los resultados de la técnica en ambos casos son de una cubierta "barnizada".



MUESTRA 17. Efecto textural con goma arábica las acuarelas que se utilizaron fueron líquidas de la marca *Rodín* y el papel es Fabriano de 300 gramos (grueso).

Importancia y usos



La importancia recae en la aportación de otro tipo de textura, diferente a las vistas anteriormente, aquí se producen texturas visuales y táctiles.

Se utiliza para generar texturas, aunque también se puede usar como barniz, ya que ayuda a mantener la pintura brillante.

2.1.5.4. Textura con esponja

En la aplicación con esponja no es necesario el pincel, la esponja hará el trabajo; además de que aportará características exclusivas de ella.

La esponja es utilizada, como se ha mencionado con antelación, para lavados extensos, pero su uso es más frecuente en la elaboración de texturas, ya que sólo con esta técnica se logran ciertos efectos.

Para obtener óptimos resultados en esta aplicación, el papel debe estar ligeramente humedecido y, posteriormente, se debe realizar el siguiente procedimiento:

1. Se carga la pintura en la esponja (en la mayoría de los casos se exprime por completo) para quitar el exceso de humedad, ya que una esponja muy húmeda no genera texturas sino manchas, y se procede a aplicar la pintura ejerciendo poca presión de la esponja contra la superficie.
2. Si se busca hacer mezclas de diferentes colores con esta técnica, es posible: se va pintando un color sobre otro, siempre antes de que seque el que está de base, de lo contrario las mezclas no se lograrán fundir entre sí, sino que tan sólo se alterará un poco el tono por la sobreposición de colores, sin llegar a producir mezcla como tal.
3. Por el contrario, si no se desea combinar colores, se debe esperar a que seque un color y después se aplicará el siguiente. Se pueden agregar cuantos tonos se requieran.

Es recomendable tener una esponja para cada color, a fin de evitar contaminar un tono con otro.

Las texturas logradas dependerán de la consistencia de la pintura y las características de la esponja (dura, suave, muy porosa, etc.).



MUESTRA 18. Textura hecha con esponja y acuarelas de la marca *Guitar* en tubo, sobre papel D'Arches de 185 gramos rugoso.

Importancia y usos



La esponja es muy útil como herramienta de dibujo, ya que por su suavidad no maltrata el papel y se refleja un delicado trazo sobre la superficie. Las texturas que se generan con ella son prácticamente visuales.

Como ya se refirió anteriormente, esta técnica se usa para generar texturas.

2.1.5.5. Textura con sal

Es una técnica rica en texturas, pues brinda diversos efectos de textura visual y táctil. Para poder apreciar mejor los resultados en esta aplicación, es necesario trabajar sobre superficies pintadas con tonos claros o poco saturados. También se obtienen texturas interesantes sobre tonos oscuros, pero son menos visibles.

Los pasos a seguir para trabajar con esta técnica son los siguientes:

1. Sobre la zona pintada (húmeda) se rociará un poco de sal de cocina. Los granos de sal irán absorbiendo gradualmente el pigmento y la pintura se irá secando, formando manchas de color claro y desvanecidas.

Estas son las texturas con sal que se manejan comúnmente.

2. Se pueden obtener otras texturas que no por ser menos usadas son menos interesantes y para obtenerlas, una vez realizado el primer paso, se ha de esperar a que seque por completo el área con sal, para proceder entonces a retirar esta última (parcial o totalmente), pasando ligeramente los dedos sobre esa superficie.

Si se opta por dejar la sal, posteriormente es factible pintar sobre esa zona una vez que esté seca, pero sin insistir demasiado.

Aun cuando la textura dependerá de la cantidad de sal que se agregue, son más vistosas aquellas texturas donde se agregó poca sal.

Para tener un mejor control de la sal, es recomendable utilizar un salero para hacer la dispersión.



MUESTRA 19. Textura con sal, trabajada en papel D'Arches de 185 gramos semirrugoso con lápices acuarelables de la marca *Faber-Castell* y sal de cocina.

Importancia y usos

Es una de las aplicaciones que mayores posibilidades de textura ofrecen (planas y tridimensionales); unas se dan con la combinación entre papel y sal y otras con la saturación de sal, en donde se pierde la del papel.

Se usa para crear texturas ásperas, en la elaboración de paredes, objetos naturales o con estas características.

2.1.5.6. Efecto con agua

Es una técnica con la que se generan texturas con base en pinceladas, lo cual otorga la sensación de abstracción en la composición.

Para poder llevar acabo esta aplicación, por la cantidad de humedad con la cual se trabaja, es de suma importancia que el papel esté tensado sobre una superficie rígida. El procedimiento es verdaderamente muy sencillo y a continuación se describe:

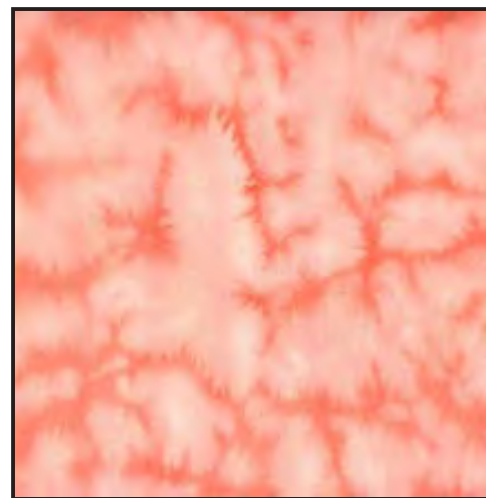
1. Se humedece de forma regular el papel sobre el cual se pintará, e inmediatamente después está listo para la aplicación de esta técnica.
2. Se realiza un lavado sobre la superficie y, antes de que seque, se carga un pincel limpio con agua totalmente limpia, y se aplica el líquido en áreas previamente pintadas que estén aún humedecidas, de tal suerte que se produzca una serie de manchas desiguales.

Las texturas obtenidas a través de esta aplicación dependen en gran parte de la consistencia de la pintura que se haya utilizado como base: cuanto más espesa esté, los efectos serán más marcados; y entre más diluida esté, más difusos.

Importancia y usos

Es una técnica apta para generar texturas que enriquecen el color y dan un estilo único a la acuarela.

Se usa la aplicación de agua para crear texturas jaspeadas en la composición, y para realzar aquellos elementos donde el tema principal es la naturaleza (cielos, arbustos, etcétera).



MUESTRA 20. Efecto con agua, hecho con acuarelas en tubo de la marca *Guitar*, en papel Fabriano de 240 gramos (mediano).

2.1.5.7. Envoltura de plástico

La técnica de envoltura de plástico es similar a la de máculas, la diferencia principal radica en el material empleado para ejercer presión sobre el papel pintado, además de que en el caso de la envoltura de plástico siempre se lleva la práctica sobre una superficie fresca y pintada. La aplicación de esta técnica consiste en:

1. Agregar, sobre una superficie que puede o no estar previamente pintada y seca, una nueva capa de pintura y, cuando esté aún mojada, colocar una envoltura de plástico (bolsa de plástico limpia) y presionar suavemente.

Para lograr resultados más claros, es conveniente arrugar la bolsa de plástico. Los efectos dependerán en gran medida, de que tanto se arrugue el plástico, es más notorio entre más pliegues tenga.

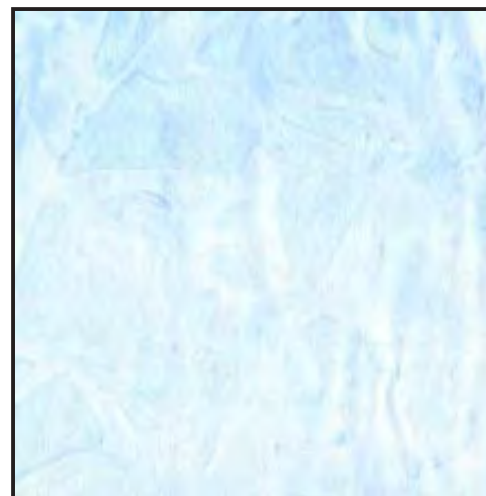
Asimismo, los resultados a obtenerse también dependerán del tiempo que permanezca la envoltura sobre la pintura. Si se retira una vez que la pintura esté totalmente seca, se conseguirán efectos nítidos y si, de lo contrario, es removido el plástico casi instantáneamente, cuando la pintura está aún fresca, los resultados serán difusos.

Otro punto que es necesario considerar para mejores resultados, es el papel. Es más notorio si se trabaja en superficies menos texturizadas, donde corra mejor la pintura y no se absorba tan rápidamente.

Importancia y usos

Es una técnica innovadora y práctica en la realización de texturas, que siempre serán únicas, pues resulta casi imposible volver a generar una misma textura.

Se usa principalmente para hacer texturas abstractas o aquellas ubicadas en los planos del fondo de una composición, que no necesitan mucho detalle o con efecto desenfocado, agua cristalizada, reflejo del sol sobre el agua, entre otras.



MUESTRA 21. Textura creada con una envoltura de plástico, acuarelas en pastilla seca marca *Guitar*, en papel Fabriano delgado, de 130 gramos.

2.1.5.8. Raspado

Esta es una técnica de textura tanto visual como táctil y se puede trabajar en húmedo y seco, no obstante, resaltan más los efectos si se trabaja como técnica húmeda.

Para llevar a cabo esta aplicación se requiere contar con un cepillo de cerdas de latón, que bien podría ser sustituido por una navaja para rasurar (*Gillete*) o el cutter o exacto, pero con estos dos últimos instrumentos sería más tardada la aplicación pues los trazos que se consiguen con pasar una vez el cepillo o la navaja sólo se podrían obtener con un gran número de trazos del cutter o exacto. Las texturas dependerán de las cerdas del cepillo, de la distancia que exista entre ellas y el grosor de las mismas.

A continuación se mencionan las posibles aplicaciones de esta técnica y sus procedimientos:

a) Raspado antes de pintar

1. Una vez que ya está el papel preparado, se procede a raspar la superficie con el cepillo de latón. Esto se puede hacer en una sola dirección o en varias, pues dependerá de la textura que se desee realizar.
2. Se sacude con un bledo o un cepillo suave la superficie para retirar los residuos de papel que pudieran haberse desprendido del papel al rasparlo.
3. Finalmente, ya está la superficie lista para pintarse.

Los efectos de esta aplicación serán muy tenues.



MUESTRA 22. Tres tipos de texturas creadas en la técnica de raspado: en las zonas de color azul marino se realizó el raspado antes de pintar, sobre el papel seco; mientras que en las azul claro se raspo posterior a la pintura, pero antes de que seicara; y finalmente en las naranja se hizo el raspado una vez que se pintó y secó la superficie. Se trabajó con acuarelas en tubo de la marca *Guitar* en papel Guarro Acuarela de 240 gramos.

b) Raspado con pintura fresca

1. Se pinta la superficie de manera normal y una vez que está pintada toda el área donde se efectuará el raspado, y cuando la pintura no ha secado, se pasa de manera suave el cepillo de latón en la dirección o direcciones deseadas.

De esta aplicación se obtienen trazos más determinados, ya que las fibras dañadas por las cerdas de latón absorben más la pintura.

c) Raspado una vez que seco

1. Este procedimiento es mucho más sencillo, consiste en raspar de manera suave la superficie pintada una vez que la pintura secó en su totalidad.

Los resultados de esta aplicación serán más sutiles que los de la primera aplicación y al rasgar la pintura seca, ésta se desprenderá y generará pequeñas líneas blancas.

**Importancia y usos**

La importancia de estas texturas radica en que no son simplemente visuales pues también son susceptibles de ser apreciadas al tacto.

Sus usos pueden ser variados, pero generalmente se emplean para sugerir texturas de diferentes tipos de tela, pastizales, incluso lluvia muy tupida.

2.1.5.9. Textura con papel secante

La técnica de papel secante es idónea para absorber humedad, pero también es utilizada para hacer texturas y aclarar tonos (en algunas ocasiones se puede llegar a blancos, pero dependerá del color y de qué tan fresca esté la pintura).

El papel secante es un papel absorbente y se puede adquirir en tiendas donde se vendan artículos de arte y/o papel. Por sus características se usa principalmente para absorber humedad.

Aun cuando es más recomendable para generar texturas, también se utiliza en la obtención de blancos; pero, para obtener mejores resultados, se lleva a cabo la aplicación cuando la pintura está aún fresca, casi recién pintada, como técnica húmeda.

La forma de realizar esta aplicación es la siguiente:

1. Sobre la superficie húmeda se coloca el papel secante (que estará cortado al tamaño y forma que se desee) y se presiona suavemente, sin embargo, si se quiere recuperar un blanco más puro, es necesario ejercer mayor presión.
2. De no obtener en la primera aplicación los resultados esperados (especialmente en el caso de querer blancos), se puede humedecer la zona con un pincel suave y agua limpia y, con otro trozo de papel secante nuevo o utilizando el anterior pero del otro lado (siempre y cuando la pintura retirada no haya traspasado ambos lados), se repite el paso anterior.

El papel secante se puede usar por ambos lados, pero es de suma importancia verificar que el papel no esté sucio en aquella cara que se pondrá en contacto con la pintura, pues de lo contrario podría entorpecer el trabajo.



MUESTRA 23. Textura con papel secante, se pintó con lápices acuarelables de la marca *Faber-Castell*, sobre papel D'Arches de 640 gramos semirrugoso.

FIGURA 63. Papel secante.

Cabe destacar que los resultados de la técnica de papel secante resaltan la textura del papel sobre el que se trabajó. Habitualmente se retira la pintura o humedad de las zonas elevadas en la textura original del papel, las partes que están a desnivel se quedan con mayor pintura.

Importancia y usos

Es una técnica muy práctica y económica para hacer texturas, mismas que dependerán del papel en el que se trabaje, además de que ayuda al control de la humedad.

Las texturas que se obtiene dan la sensación de muros y tejados principalmente.

2.1.6. Palillo en húmedo

La técnica de palillo se trabaja sobre la superficie ligeramente mojada, donde el instrumento para trazar es un palillo de madera. La pintura en esta técnica debe ser un tanto espesa para que se pueda adherir al palillo.

1. Al igual que las otras herramientas que se han presentado como sustitutos del pincel, el palillo se carga con un pincel, ya que por sus características no se puede cargar directamente del godette y se procede a realizar el trazo. El palillo no se usa totalmente vertical, se inclina un poco, para que la pintura se vaya deslizando poco a poco y no caiga de golpe sobre nuestro papel.

Por las características de la técnica, el palillo se cargará frecuentemente durante la aplicación de la técnica. Pero no se debe saturar la carga del palillo, porque entonces, en lugar de trazos delicados, se podrían obtener resultados toscos e incluso manchas.

Importancia y usos

El palillo es un instrumento que, por sus finas puntas, facilita la creación de líneas delgadas y pequeñas.

Es muy común usar esta técnica para la creación de ramas.



MUESTRA 24. Trazos de palillo en húmedo, se realizó en papel Liberón de 130 gramos poroso con acuarelas de la marca *Guitar* en presentación de pastilla seca.

2.2. Técnica seca

Se conoce como acuarela seca a la técnica en la que la pintura se utiliza prácticamente sin diluir y se aplica con un pincel seco sobre papel igualmente seco.

La aplicación en seco de la acuarela presenta un reto; lo que se pretende es pintar con colores transparentes sobre papel blanco, definiendo contornos y límites de los objetos, pero aún en seco se pueden manejar degradados y volúmenes. Un principio que en la acuarela húmeda se puede llegar a pasar por alto, pero en la seca no, es el de aplicar los tonos claros al principio y los oscuros al final. Dentro de la acuarela seca se debe seguir esto al pie de la letra, pues es difícil lograr remover total o parcialmente la pintura seca.

2.2.1. Húmedo sobre seco

Algunos efectos y detalles, así como el puntillismo, son aplicaciones que se trabajan en estas condiciones.

Para poder trabajar esta técnica se requiere un control absoluto y un dominio total de los tiempos de secado de la pintura. Algunas capas se pintarán sobre el fondo seco y otras sobre pintura ya seca. Las últimas capas siempre afectarán la pintura base. Sobre el color seco se pueden hacer trazos perfectamente controlados.

Para lograr efectos de técnica húmeda sobre seco, es necesario analizar el comportamiento que presenta la aplicación al contacto con el papel.

Los detalles se trabajan muy a fondo en la técnica acuarela, y se logran mejores efectos si se realizan sobre la superficie seca.

Para generar detalles en zonas secas, es posible emplear la técnica de pincel seco -una de las más utilizadas- la cual se aplica con base en pinceladas, y del que a continuación se presenta a grandes rasgos su procedimiento:

1. Cargar el pincel con pintura un poco pastosa, y deslizarlo suavemente sobre la superficie.

Por su parte, el puntillismo es una técnica con base en puntos que se pintan sobre una determinada área. Éstos se mezclan en la retina y producen la sensación de estar frente a manchas o mezclas.

Existen dos procedimientos para aplicar esta técnica; a continuación se presenta el menos común y más adelante se hablará de su contraparte, para enseguida profundizar en él.

Se puede trabajar con los colores azul, rojo y amarillo, pero no es forzoso que se usen sólo dichos colores, se puede aplicar cualquiera, si bien con estos tres es más que suficiente.

1. Para generar un tono naranja se pintan pequeños puntos de color amarillo alternados con unos rojos, y cuando se ve a cierta distancia, el ojo mezcla los colores y los percibe tan sólo como naranja. El verde es el resultado de una sucesión de puntos amarillos y azules.

Sin embargo, en la acuarela -por tratarse de colores transparentes- el efecto de la combinación visual de colores también se ve afectado por la sobreposición de los puntos de diferente color. De esta manera, tanto con la proximidad de los puntos, así como la sobreposición de ellos, podemos generar cualquier color.

Esa son las aplicaciones frecuentemente trabajadas sobre seco.



MUESTRA 25. Pincel seco trabajado en papel Fabriano (delgado) de 130 gramos, seco, con acuarelas de pastilla semi-húmeda, *Winsor & Newton*.



MUESTRA 26. Puntillismo en papel Fabriano de 300 gramos grueso con acuarelas marca *Guitar*, en pastilla seca. Para esta muestra sólo se utilizaron los colores primarios: azul, amarillo y rojo.

2.2.2. Reserva y apertura de blancos

Como se mencionó anteriormente, los blancos son muy importantes dentro de la acuarela, pero no sólo es posible crearlos en pinturas húmedas, sino también sobre superficies secas.

A diferencia de la acuarela húmeda, donde los blancos se abren al eliminar la pintura, en la acuarela seca existe la posibilidad de reservarlos antes de empezar a pintar (obteniendo un blanco total, es decir, el que ofrece el papel), aunque también se pueden abrir zonas sobre superficies pintadas, una vez que la pintura está seca.

En los siguientes puntos se describirán las aplicaciones y el procedimiento a seguir en cada una de ellas, para generar blancos sobre superficies secas.

2.2.2.1. Blancos con pincel y cutter o exacto

Técnica trabajada en una superficie seca, con el fin de generar blancos dentro de una acuarela. Antes de aplicar esta técnica se debe permitir que la superficie seque en su totalidad.

Para destapar blancos en una acuarela con este tipo de características, existen dos formas de aplicar la técnica y ambas brindan resultados similares: el pincel o el cutter. A continuación se describe el procedimiento a seguir con cada uno de los instrumentos:

b) Pincel

Para esta aplicación se puede utilizar un pincel de cerda (comúnmente empleado para el óleo) que ya esté desgastado, previamente lavado y libre de todo residuo de pintura, o bien, uno plano.

1. Se humedece la zona que se quiere aclarar y se frota -suavemente- con el pincel, la pintura de esta área se irá adhiriendo al agua.



MUESTRA 27. Apertura de blancos con pincel, en una superficie seca, esta muestra se hizo en papel Guarro Acuarela de 240 gramos con acuarelas de la marca *Guitar* en tubo.

2. Una vez que la pintura se desprendió del papel y se levantó con el agua, para retirarla se presionará la zona mojada con un papel absorbente (es recomendable el utilizado en la cocina), y así se irá aclarando la superficie.

Estos pasos se pueden repetir cuantas veces sea necesario, hasta llegar a conseguir el blanco. Pero para poder repetir el procedimiento en varias ocasiones, es necesario trabajar con papeles de buena calidad, para evitar que se dañen.

c) Cutter o exacto

Esta aplicación es recomendable para lograr despejar espacios, sobre superficies oscuras.

1. Cuando la acuarela ya está seca, con la navaja del cutter o exacto se raspa con firmeza y resolución la zona seleccionada, pero en un solo trazo o en los menos posibles.

Con el exacto se producen trazos más finos, gracias a las características de su navaja.

Este procedimiento retira toda la capa de pintura prácticamente en un intento, pero se puede repetir, sin insistir demasiado, sobre una misma zona, porque se corre el riesgo de romper el papel.

Una vez que se raspo el pigmento, para retirarlo del papel -el cual debe estar completamente seco- se sacude de manera suave la superficie con un bledo, o bien, un trapo (seco).



MUESTRA 28. Apertura de blancos con exacto, en una superficie seca, esta muestra se hizo en papel D' Arches de 300 gramos semirrugoso con acuarelas en lápiz, marca *Faber-Castell*.

Importancia y usos

Con el uso del cutter es factible obtener trazos más finos y abrir blancos puros; con el pincel se logran blancos totales, pero se necesita repetir el procedimiento en varias ocasiones. La ventaja de este último es que se pueden abrir blancos de mayor extensión, aunque estas técnicas tiene mayor empleo en la elaboración de detalles.

Como la mayoría de las técnicas de blancos, lo que se pretende es generar luces, y para eso sirven estas aplicaciones; también con ellas se pueden marcar detalles, resaltar espacios y generar texturas.

2.2.2.2. Blanco reservado con masking líquido

Es una técnica basada en la creación de mascarillas, para reservar zonas en blanco. El masking líquido se aplica antes de comenzar a pintar. También entra dentro de las técnicas de resistencia.

Es una práctica idónea, especialmente cuando se pretende que las zonas en blanco estén bien delimitadas.

Para realizar esta aplicación los pasos a seguir son:

1. Una vez que ya está trazado en el papel el diseño o la figura, se seleccionan las zonas que irán en blanco y se pintan con el masking líquido (con un pincel de pelo sintético).
2. Una vez seco el masking, se puede empezar a pintar, sin importar que se pinte sobre la mascarilla de masking líquido, ya que sus cualidades impiden filtraciones de pintura a esas áreas.

El masking líquido, al secar, se pone un poco más oscuro al color inicial (es color crema), lo que nos permite ver dónde se aplicó.

3. Al terminar la acuarela, o si se requiere antes, se puede quitar la mascarilla, pero la pintura debe estar totalmente seca, el masking líquido se retira frotando esa superficie bloqueada con una goma, preferentemente blanca y suave, o con los dedos.

A la zona reservada se le puede aplicar pintura posteriormente si se requiere.



MUESTRA 29. Reserva de blancos con masking líquido, se trabajó con acuarelas en pastilla semi-húmeda de la marca *Winsor & Newton*, sobre papel Guarro Acuarela de 350 gramos y masking líquido de la marca *Rodin*. Delineado con pluma.

Importancia y usos

Esta aplicación se puede realizar en espacios grandes o pequeños, con ella se pueden bloquear las zonas de manera rápida y con excelentes resultados, pues la pintura nunca se filtra.

Es una técnica específicamente para reservar zonas que se necesitan intactas.

2.2.2.3. Enmascaramiento con ceras

Las mascarillas para reservar blancos con cera funcionan de manera similar a la de masking líquido, pero son un poco menos resistentes, pues ocasionalmente se llega a filtrar pintura. Sin embargo, también entran dentro de la clasificación de técnicas de resistencia

Para la aplicación se procede de la siguiente manera:

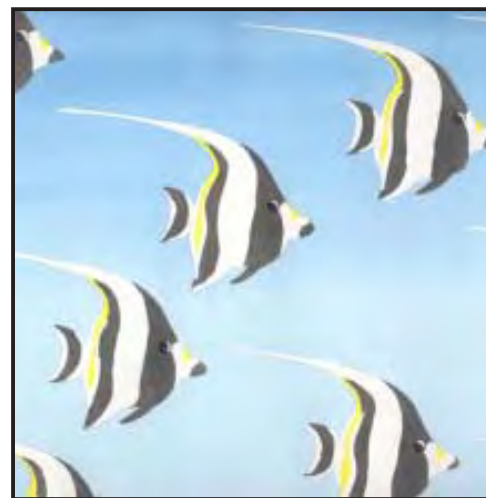
1. Una vez finalizados los trazos iniciales (hechos a lápiz), se determinan las áreas que serán blancas y se pintan con el lápiz de cera (generalmente son de cera blanca).
2. Se procede a pintar, sin importar si se trabaja sobre la cera, ya que repele la pintura, sin embargo, es indispensable tener cuidado, ya que este trazado con lápiz de cera no es tan resistente como otras mascarillas y si se insiste demasiado sobre él, se puede llegar a levantar un poco, permitiendo así la filtración de pintura y la alteración del área blanca.
3. Una vez que es innecesaria la mascarilla de cera, se retira con una goma (blanca), pero la pintura debe estar seca en su totalidad.

Al igual que en la técnica de masking líquido, una vez retirada la mascarilla, se puede agregar pintura en las zonas antes por ella protegidas.

Importancia y usos

Es la aplicación más rápida para reservar blancos, pero es recomendable para aquellas zonas donde no pasará sobre la mascarilla varias veces el pincel, o cuando sea fácil evitar pasar sobre el área en repetidas ocasiones.

Sirve como herramienta para bloquear, reservar y proteger zonas del papel de la humedad y el color de las acuarelas.



MUESTRA 30. Reserva de blancos mediante enmascaramientos con cera, se utilizó acuarela en tubo de la marca *Guitar*, papel Fabriano grueso de 300 gramos y una cera blanca.

2.2.2.4. Mascarilla con cinta mágica

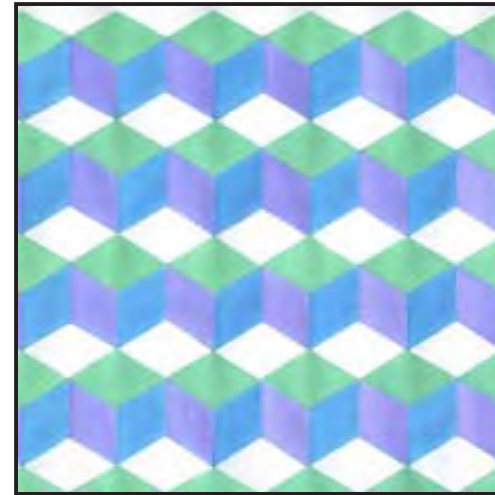
Es una técnica que funciona de modo similar a la del masking líquido y cera, pues con ésta también se generan mascarillas. Si bien es menos resistente que el masking líquido, con ella se pueden cubrir grandes áreas de manera muy fácil y práctica.

Por lo general, se usa para tapar zonas regulares que no se van a pintar o que se desean proteger por algún tiempo mientras se pintan otros elementos de la composición.

El procedimiento de esta técnica es muy sencillo:

1. La cinta se coloca sobre la superficie seca que se desea salvaguardar.
2. Si se pretende cubrir zonas irregulares, se puede crear una mascarilla con esa forma y con este material. Se pega la cinta por franjas hasta cubrir la zona requerida, con ayuda del exacto, sin recargarlo demasiado en el papel (suavemente), se corta por el contorno del área seleccionada y, una vez que se concluyó el corte, se retiran los sobrantes de cinta.
3. Se puede pintar, entonces, y no importa si se pasa el pincel sobre la cinta, aun cuando para evitar filtraciones, es recomendable que el trazo del pincel sea en sentido de la cinta.
4. La cinta se puede retirar en el momento en que se desee o cuando ya no se requiera, mas para prevenir que se vaya a manchar el área reservada, es mejor retirarla hasta que se haya secado la pintura, así se resguarda esa zona. Si después se necesita, se le puede agregar pintura.

Un gran problema con este tipo de máscaras son las filtraciones, debido a que los papeles utilizados en la acuarela son, en su mayoría, muy texturizados



MUESTRA 31. Reserva de blancos con mascarillas de cinta mágica, se elaboró con acuarelas líquidas marca *Rodín*, en papel Fabriano de 240 gramos (mediano).

y absorbentes, por lo mismo se esparce la pintura y en ocasiones se llega a pasar por debajo de la cinta.

Importancia y usos

Es una técnica fácil de aplicar, sobre todo cuando se tienen áreas muy grandes, y son buenas especialmente si se van a usar por poco tiempo.

Su principal uso recae en la creación de mascarillas.

2.2.2.5. Despintado con lija

La aplicación de la lija es poco frecuente, esto se debe a que es una aplicación un poco tosca para la acuarela, pero si se manejan con control los materiales y se trabaja con productos de calidad, no hay motivos para abstenerse de usarla como aplicación para eliminar la pintura y abrir blancos (con textura áspera).

La técnica consiste en lijar poco a poco la pintura seca, hasta lograr eliminarla parcial o totalmente de la superficie.

Para empezar con esta aplicación, la pintura debe estar completamente seca, por lo menos el área que se lijará, pero si es posible, toda la superficie, pues de lo contrario, los polvos de pigmento que se vayan desprendiendo podrían adherirse a zonas húmedas y mancharlas.

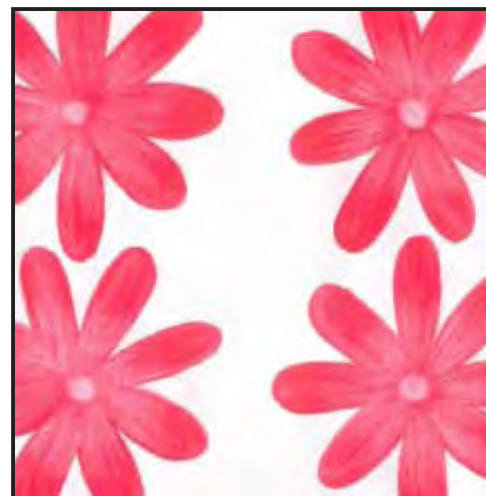
El procedimiento de esta aplicación es el siguiente:

1. Sobre la superficie ya seca, se frota suavemente con la lija (delgada) la zona que se quiera aclarar; se irán desprendiendo ligeras capas de pintura y este paso se puede repetir cuantas veces sea necesario, hasta llegar a quitar toda la pintura o gran parte de ella.

Importancia y usos

Es la técnica idónea para abrir blancos en acuarelas secas, que se hicieron con varias capas de pintura, o sobre colores muy oscuros.

Se aprovecha para generar grandes luces e incluso cuando se pretende que éstas muestren cierta textura áspera.



MUESTRA 32. Abertura de blancos con lija. Se trabajó con papel Fabriano de 130 gramos (delgado) y se utilizó lápiz acuarelable *Faber-Castell* y una lija delgada de agua.

2.2.2.6. Aclarado con lejía

Es una técnica para eliminar el color, con ella se logran blancos puros, pero es difícil abrir degradados, ya que los contornos de las áreas donde se aplicó la lejía quedan totalmente delimitados. Es una técnica que bien se puede hacer sobre la superficie cuando aún esta húmeda o una vez que se secó, y los resultados no varían considerablemente. Sin embargo, sí es más difícil tener control sobre la superficie húmeda, por lo cual es una técnica más adecuada para trabajar sobre superficies secas.

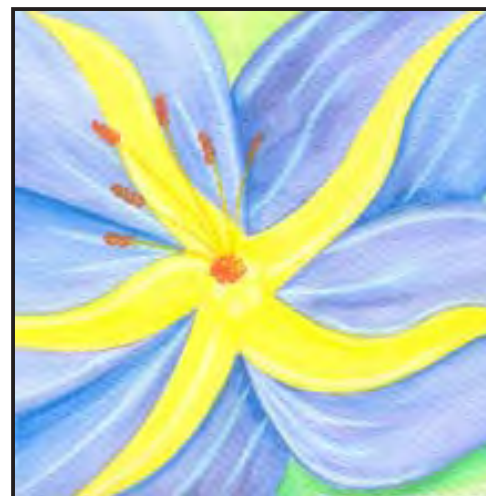
Es una aplicación fácil y rápida de lograr, pero para su manejo es preciso rebajar la lejía con agua (en cantidades iguales). Se aplica con un pincel de pelo sintético, ya que es el único que resiste los efectos corrosivos de la lejía.

1. La mezcla de la sustancia diluida se aplica directamente sobre la superficie y, de inmediato, la sustancia empieza a actuar sobre la zona donde se aplicó. La reacción del pigmento es la de decolorarse.
2. Para quitar por completo el color y los excesos de humedad (lejía rebajada), es posible ayudarse con un papel absorbente, para acelerar el proceso de secado. Pero si no se cuenta con dicho material se puede dejar hasta que se absorba y seque la superficie.

Importancia y usos

Es una técnica apta para abrir blancos, sobre todo en superficies muy saturadas de pintura, pero es un poco agresiva al contacto con el papel.

Se emplea para eliminar el color de la superficie y, más específicamente, al menos en la mayoría de los casos, para generar luces muy brillantes.



MUESTRA 33. Apertura de blanco -decolorando el color- con lejía en una superficie seca, pintada con acuarelas en lápiz marca *Faber-Castell*, en papel Guarro Acuarela de 240 gramos.

2.2.3. Texturas

En las aplicaciones en seco también se comprenden varios medios de expresión con los cuales es factible crear texturas. En seguida se describe cada uno de ellos, así como los procedimientos que permiten llegar a esos resultados.

2.2.3.1. Aspersión: puntillismo, rociado y salpicado

Técnica a base de puntos, de la cual se puede tener control de la aplicación dependiendo de la herramienta con la cual se labore.

Se trabaja sobre superficies secas. Hay tres métodos para realizar esta aplicación: puntillismo, rociado y salpicado. Con la primera aplicación (puntillismo) el control es absoluto, aunque el procedimiento resulta más tardado; mientras que los otros dos procedimientos son más rápidos, pero es casi imposible controlar la dirección y el punto en el que caerá la pintura.

A continuación se describirá cómo es que se hace cada una de las aplicaciones de aspersión:

a) Puntillismo

1. Con un pincel -preferentemente redondo y delgado- se irán pintando pequeños puntos sobre la superficie deseada, el pincel se cargará cuantas veces sea necesario, pero nunca con exceso de pintura.

b) Rociado

1. El rociado, consiste en cargar un cepillo de dientes con suficiente pintura (no en exceso, que llegue a escurrir), después de que las cerdas ya contienen pintura, se desliza sobre ellas algún instrumento (lo más práctico es pasar el dedo sobre las cerdas o un peine). Con esto se pretende que la pintura salga disparada hacia la superficie,



MUESTRA 34. Aspersión por puntillismo, se utilizó papel D'Arches de 185 gramos semirrugoso y acuarelas de la marca *Guitar en tubo*.

en forma irregular. Se puede realizar este paso cuantas veces se requiera y se pueden adherir los colores que sean necesarios.

Es una técnica donde es difícil controlar la cantidad de pintura en áreas determinadas, por lo cual se pueden limitar los espacios que se vayan a rociar, cubriendo los que no con cinta mágica, la cual se retira cuando la pintura ha secado.

c) Salpicado

1. Se carga bien el pincel con suficiente pintura (bien diluida), sin llegar al extremo de que escurra. Posteriormente se coloca el pincel a una distancia considerable de la superficie (unos 10 ó 15 cm.) y se sacude ligeramente, salpicando así la pintura sobre el papel.

Con esta última aplicación de la técnica se consiguen resultados similares a los logrados con la esponja.

Esta técnica ofrece diversas posibilidades de aplicación, sin embargo, a pesar de tener como base el mismo fin, resulta viable generar efectos muy diferentes con cada una de ellas, desde texturas uniformes, hasta degradados.

Para efectuar los degradados, es necesario tomar en cuenta lo siguiente: con la primera aplicación (puntillismo), los puntos se van separando hacia donde se quiere que la superficie sea más clara; mientras que con el cepillo de dientes, se va alejando el cepillo de la superficie, conforme se vaya queriendo aclarar el tono o que caigan menos puntos en el rociado, y funciona de la misma manera para el salpicado.

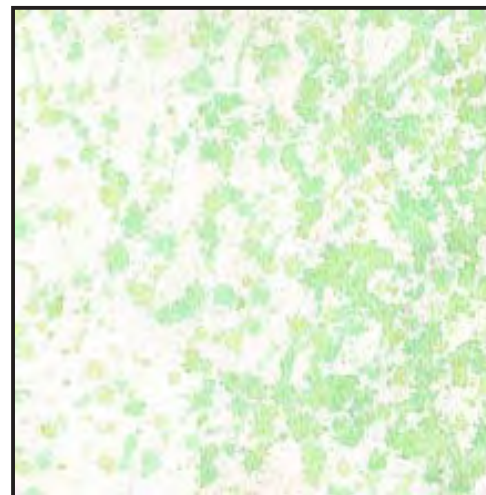
Importancia y usos

Esta versátil técnica es apta para generar texturas. Con ella se generan volumen, profundidad, texturas y degradados.



MUESTRA 35. Rociado (degradado) creado con acuarela líquida marca *Rodin* y un cepillo de dientes, sobre papel Fabriano de 300 gramos (grueso).

164



MUESTRA 36. Salpicado realizado con acuarelas en pastilla semi-húmeda de la marca *Winsor & Newton* en papel D'Arches de 185 gramos semirrugoso.

2.2.3.2. Pincel seco

Esta técnica consiste en aplicar la pintura frotando suavemente el pincel sobre la superficie; el pincel deberá estar cargado con poca y muy espesa pintura. El objetivo de la aplicación es que la pintura quede en el grano del papel, creando así la textura.

Para mejores resultados en la aplicación de pincel seco es conveniente emplear un pincel duro y trabajar sobre papel granulado; el pincel se ha de manejar casi perpendicular al papel.

La aplicación de pincel seco es la siguiente:

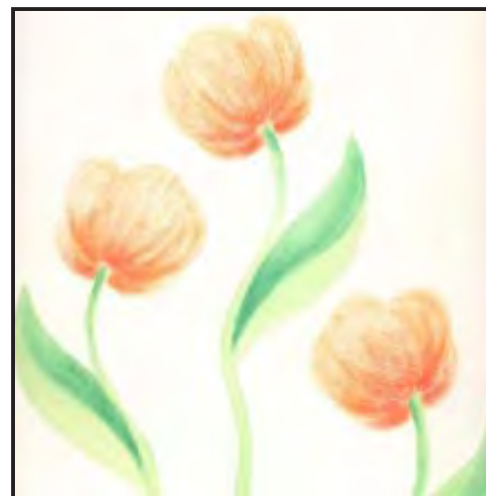
1. El papel debe estar completamente seco, se carga el pincel (se le quitan los excesos de pintura que, como ya se ha indicado, debe ser espesa) y se pasa de manera muy suave sobre la superficie.

En esta técnica la pintura quedará más concentrada en las protuberancias del papel y a su vez se subsistirán algunas pequeñas zonas blancas.

Importancia y usos

Es una técnica con la cual se alcanzan texturas de forma rápida y sencilla; con ella se reproduce en color la textura del papel.

Se usa para crear contrastes (color y textura), texturas rugosas y ásperas (maderas, muros, etcétera), y generar luces (da buenos resultados cuando se persigue generar los reflejos de los destellos del sol sobre el agua).



MUESTRA 37. Pincel seco (detalle), se creó con acuarelas en pastilla seca de la marca *Guitar*, en papel D'Arches de 300 gramos semirrugoso.

2.2.3.3. Fregado (Frottage)

La técnica de fregado consiste en pintar una base de acuarela, que se cubrirá con una capa de tintas, para después despejar sólo ciertas zonas donde se verá la técnica de acuarela aplicada como base.

1. Se aplica una base de acuarela, preferentemente espesas, y se deja secar.
2. Después, sobre la pintura se aplican tintas lavables (con pinceles de pelo sintético) que cubrirán todo el papel y se deja secar.
3. Con ayuda de un pincel -preferentemente duro-, se lavan con agua las partes de la superficie donde se eliminará la tinta, con el fin de descubrir la acuarela que yace debajo.

Importancia y usos

La técnica de fregado genera principalmente texturas con base en dos materiales líquidos (acuarela y tintas); es una forma innovadora de conseguir efectos o texturas.

Esta es una técnica usada para la creación de texturas; otorga, por ejemplo, un aspecto desgastado o deslavado.



MUESTRA 38. Fregado trabajado con acuarelas de la marca *Guitar* en tubo y tintas marca *Pelikan*, sobre papel Liberón de 200 gramos semirrugoso.

2.2.4. Estampación

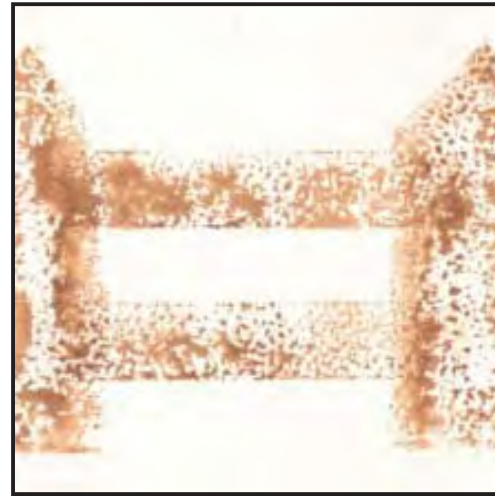
La técnica de estampación en su aplicación es muy rápida y sencilla. Con esta técnica se generan efectos diferentes a los que se le puede dar con el pincel, esto es, se obtiene mayor textura.

Técnica similar a la de máculas, su diferencia radica en la intensidad de cada una. Lo que se pretende con la de estampación es plasmar cierta figura de dimensiones, texturas y características específicas, sobre la superficie.

Para mejores resultado en esta técnica, la superficie sobre la que se trabajará debe estar completamente seca, así se evitarán mezclas por accidente.

Los pasos para realizar esta técnica son los siguientes:

1. Se selecciona el material con el que se hará la estampación (cartón, un pedazo de papel sobrante de alguna acuarela o papel sin color) y se corta al tamaño y de la forma deseados.
2. Se carga la pintura, cuya consistencia deberá ser un poco pastosa, sobre el material con el que se realizará la estampación. Se pueden hacer diferentes trazos con un mismo material de estampación, desde líneas verticales u horizontales, hasta manchas, entre otras. Los resultados a alcanzar dependerán de la pastosidad de la pintura, entre más espesa, la textura será más notoria.
3. Posteriormente, se sobrepone el trozo del material de estampación sobre la superficie y se realiza el trazo ejerciendo una suave presión del material con la superficie y, de manera casi inmediata, se retira el trozo estampado, teniendo cuidado de no deslizarlo sobre la composición, porque esto podría dañarla y cambiar el efecto.



MUESTRA 39. Estampación, creada en papel D' Arches de 185 gramos semirrugoso con aplicaciones hechas con el mismo papel, pintadas con acuarelas *Winsor & Newton* en su presentación en pastillas semi-húmedas.

Importancia y usos



Es una técnica muy rápida y sencilla, con la que se pueden generar diferentes trazos de diversas consistencias.

Los usos son diversos, entre ellos están las texturas, las cuales en gran parte dependerán del papel con el que se hayan efectuado los estampados y sobre la superficie en que se hayan aplicado. También se pueden hacer líneas casi rectas de diferentes grosores (pueden representar postes, ramas u objetos similares).

2.2.5. Líneas rectas

En una práctica artística como lo es la acuarela. Es poco común que se hagan trazos tan perfectos como líneas rectas, pero hay excepciones. Para esos casos existe una aplicación para lograr la perfección de las líneas y el procedimiento a seguir es muy sencillo. Éste se describe a continuación:

1. Se coloca la regla (preferentemente transparente y biselada), separada del papel, o si tiene bisel se la pone al revés para evitar que se llegue a filtrar pintura por debajo y se manche la superficie. Sobre el borde de la regla se desliza el pincel sin recargarlo tanto ni variando su presión sobre la superficie (de lo contrario la línea no quedará uniforme), creando la recta de un solo trazo.

También se puede lograr esta aplicación siguiendo el mismo procedimiento, pero con un tiralíneas que sustituirá al pincel.

Importancia y usos

Es la técnica con la cual se adquieren líneas rectas perfectas; es recomendable aplicarla cuando se requieren trazos con dichas características y no se tiene un buen pulso.

Ya se han expuesto las diferentes técnicas de la acuarela húmeda y seca, así como las diversas formas de aplicación de cada una de ellas. Es así que a partir del estudio e investigación de las técnicas mencionadas a lo largo de este capítulo se podrá realizar la etapa de experimentación de la técnica, con el fin de conocer otras aplicaciones de la acuarela surgidas mediante experimentos, donde se combinarán procedimientos de aplicación, materiales y herramientas.



MUESTRA 40. Líneas rectas hechas en papel Guarro Acuarela de 240 gramos con acuarelas semi-húmedas en pastilla, marca Winsor & Newton.

3ER. CAPÍTULO

OBJETIVOS:

- Experimentar con las aplicaciones de acuarela existentes, los materiales y herramientas para crear propuestas alternativas.
- Diseñar una ilustración donde se apliquen las técnicas.

3. Experimentación con acuarela y propuesta gráfica

171

Como se ha visto, la acuarela es una técnica que brinda un gran número de posibilidades para llevar a cabo su práctica. Cada técnica tiene algo que ofrecer. Sin embargo, no todo está dicho en el mundo de la acuarela, puesto que ha ido y seguirá evolucionando, continuarán surgiendo técnicas novedosas y formas diversas de aplicación de algunas ya existentes.

A continuación se presentarán propuestas alternativas de técnicas que complementen o sustituyan las aplicaciones estudiadas en el capítulo anterior; de igual manera se hablará de la importancia y los usos que se le puede dar a cada una.

Finalmente, tras un largo proceso de práctica y experimentación, habrá de enfocarse este proyecto en reunir, en una ilustración, todo lo aprendido a lo largo del mismo.

3.1. Propuestas alternativas

Las propuestas opcionales que se verán en seguida son el resultado de experimentar con algunos materiales usados en el diseño (principalmente en la ilustración) y con las técnicas de acuarela estudiadas en el capítulo anterior. Se presentarán aquellas técnicas que ofrecen mejores resultados y que pueden aportar más a la acuarela.

3.1.1. Texturas

Como es sabido, las texturas enriquecen cualquier técnica, no importando si sólo son visuales o apreciables al tacto también. Es por ello que, en esta etapa de experimentación, se crea un espacio dedicado a esta cualidad, y aquí se presentan algunas opciones de técnicas para crear texturas.

3.1.1.1. Efectos con cemento iris

Esta es una técnica que se usará preferentemente para generar texturas, tanto visuales como táctiles.

El cemento iris es un pegamento utilizado para manualidades, hecho con base en solventes, hules y resinas, de color semitransparente. Se localiza a la venta en papelerías grandes o tiendas de manualidades.

Con esta aplicación, se pueden obtener resultados diversos que dependerán del procedimiento llevado a cabo, es decir, húmedo o seco. Ambas aplicaciones son susceptibles de catalogarse dentro de las llamadas técnicas de resistencia.

a) Húmedo

1. Se realiza el lavado -plano o degradado de preferencia, puesto que en esta técnica se consigue apreciar mejor la textura que se generará, sin embargo, se puede emplear cualquiera de las técnicas vistas- y antes de que seque la acuarela se carga con cemento iris el pincel (de pelo sintético preferentemente, el cual se debe enjuagar



MUESTRA 41. Efecto con cemento iris (húmedo) realizado en papel Fabriano de 300 gramos (grueso) con acuarelas en pastilla semi-húmeda, *Winsor & Newton*.

en cuanto se deje de usar) y se pasa de manera suave sobre la superficie.

En esta técnica, mientras más oscuro y saturado sea el color, se podrán apreciar mejor los efectos texturales. La textura lograda no sólo se puede apreciar con la vista, puesto que también se genera textura táctil.

b) Seco

1. Sobre la superficie y sin pintura previa, se aplica el cemento iris y se deja secar la superficie en su totalidad.
2. Después se aplica un lavado (por las mismas razones que el procedimiento en húmedo).

En esta aplicación la textura es visual básicamente, aun cuando se pueden obtener texturas apreciables al tacto, pues esto dependerá del papel y la cantidad de cemento iris. A mayor cantidad de cemento iris y más textura natural del papel, la textura -tanto a la vista como al tacto- será más notoria.

Con esta técnica se alcanzan resultados similares a aquellos de pincel seco; la diferencia está ligada a la consistencia de la pintura, la cual en este procedimiento es más diluida, por lo que los efectos son más transparentes.

Importancia y usos

Es una técnica interesante, pues ofrece resultados diversos, con la ayuda del mismo material en diferentes aplicaciones. Los efectos serán texturales.

En el caso de la aplicación en seco se podrá usar para generar texturas que asemejen muros, mientras que en húmedo se podrán crear cielos y efectos de agua (mar, lagos, etcétera) con aparente sensación de movimiento.



MUESTRA 42. Textura con cemento iris (seco) se trabajó con acuarelas en pastilla seca, marca *Guitar* y con papel Fabriano de 240 gramos (mediano).

3.1.1.2. Textura con crayola de cera

La crayola de cera, como se ha visto, es una técnica de resistencia que servirá para generar texturas a consecuencia de reservar áreas en blanco. Como principio básico sigue el mismo de la técnica de reserva de blancos con cera, pero la diferencia consistirá en que aquí no se satura ninguna zona, sino que se procederá más "al azar". Además, persigue un fin como el de pincel seco: resaltar las áreas ya realizadas del papel en el cual se trabajará. Para esta aplicación es indispensable una crayola blanca y los pasos a seguir son:

1. Sobre la superficie seca, se pinta con la crayola de manera suave y en una sola dirección.
2. Posteriormente se aplica la pintura; puede usarse cualquier aplicación de pintura de las vistas en el capítulo dos, si bien podrían funcionar mejor los lavados plano y degradado.

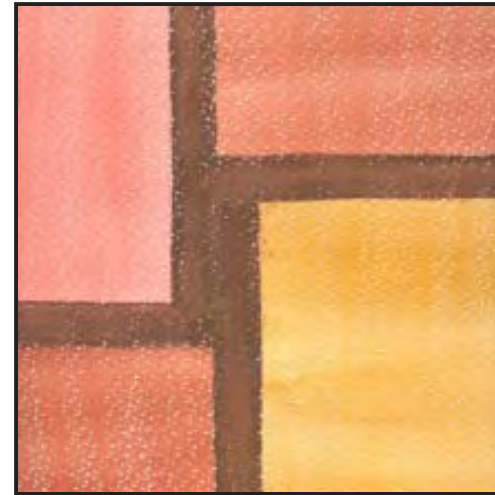
Lo que ocurrirá con esta aplicación es que en las zonas con crayola la pintura no se impregnará porque la cera la repelerá y esto permitirá crear una textura muy interesante. Ahora que si se desea pintar parte de las zonas cubiertas con cera, es posible, pero es necesario retirar la crayola.

Para poder eliminar con facilidad la cera de la crayola, se puede humedecer un algodón limpio con quita goma o glyco, cuyo objetivo será el de pasarlo sobre la superficie de manera suave sin frotar ni insistir demasiado, para evitar retirar la pintura también. De esta manera, la cera se removerá y, posteriormente, una vez evaporado el quita goma o el glyco, será factible pintar esas áreas.

Importancia y usos

Es una forma de hacer texturas, incluso podría hacer más notorios efectos del tipo pincel seco.

Su principal uso radica en la elaboración de texturas, resaltando la del papel en el cual se trabaje.



MUESTRA 43. Textura con crayola de cera se pintó con acuarelas en tubo de la marca *Guitar*, sobre papel Guarro Acuarela de 240 gramos.

3.1.1.3. Efecto con quita goma

Esta técnica se usa para hacer texturas que serán similares a las logradas con la técnica de "agua sobre grasa", por lo cual entraría en la categoría de técnicas de resistencia, pues si bien el quita goma es un líquido de consistencia aceitosa (sirve para remover etiquetas, pegamento, grasa, etcétera), permite más la mezcla con el agua.

El procedimiento a seguir para ella es:

1. Se aplica sobre el papel seco una capa de quita goma, sin permitir que seque.
2. Inmediatamente después se pinta la superficie, preferentemente en forma de lavados.

Importancia y usos

La importancia de esta aplicación consiste en que con otro producto (aceitoso) es viable generar texturas similares a las del aguarrás, lo cual indica que mientras se cuente con un líquido con características similares, no se está limitado para hacer ciertas creaciones de texturas.

Como ya se mencionó anteriormente, esta técnica sirve para elaborar texturas como las del aguarrás, moteadas.



MUESTRA 44. Efecto con quita goma, se pintó con acuarelas en pastilla seca marca *Guitare* en papel Fabriano mediano (240 gramos).

3.1.1.4. Espátula

La técnica con la espátula, será una aplicación que se empleará para generar texturas con base en "plastas"; aquí es necesario que la pintura sea más pastosa (no tan diluida), por lo cual se puede adaptar mejor la acuarela en tubo, por sus ya conocidas características.

El procedimiento a seguir consiste en:

1. Sobre la superficie seca se pinta con la mezcla que se tomará directamente del godette con la espátula. La presión que se ejerce de la espátula contra el papel es mínima.

Este procedimiento se puede repetir cuantas veces se requiera y, por las características en que se trabajará la acuarela y por la herramienta, será necesario recargar en repetidas ocasiones la espátula.

Por tratarse de acuarela pastosa, los tonos que se lograrán serán más saturados, por ello se puede aplicar la técnica sobre otros tonos que haya en la base. La ventaja es que la técnica permite la superposición de los colores, no importando si se colocan primero los oscuros.

Se pueden también hacer mezclas de tonos, ya sea que se combinen en el godette los colores, o bien se aplique un tono y antes de que seque se agregue otro, y así sucesivamente ir generando las mezclas.

Importancia y usos

Es una forma diferente de adquirir texturas táctiles y visuales.

Su uso principal sería en la elaboración de piedras, montañas y madera.



MUESTRA 45. Textura lograda con espátula, se pintó con acuarelas en tubo de la marca *Guitar*, en papel Liberón de 200 gramos rugoso.

3.1.1.5. Polvo de mármol

El polvo de mármol es un material que se usa para generar texturas, las cuales, además de poderse apreciar a la vista, son palpables. Su aplicación es semejante a la de la técnica de sal, razón por la cual parecería que los resultados a obtener podrían asemejarse, pero no es así, los resultados conquistados con el polvo son opacos, mientras que la sal los hace brillantes, además de que su adherencia al papel no es la misma.

Los pasos a seguir en esta técnica son:

1. Se pinta la superficie con pintura muy diluida, pero no tan transparente, pues el polvo absorbe más la humedad y el color y, si es un tono muy claro, se puede llegar a perder (porque el polvo es de una tonalidad gris clara).
2. Inmediatamente después, antes de que seque la pintura, se esparce el polvo de mármol sobre la zona mojada.
3. Posteriormente, si se requiere pintar sobre la textura con polvo, se puede hacer una vez que la pintura seque, sólo es necesario tomar en cuenta que si se insiste en repetidas ocasiones o de manera agresiva, lo que se conseguirá será quitar el polvo y se obtendrá una superficie opaca, sin textura. Por lo cual no es conveniente la aplicación de pintura después del polvo, pero sí se puede hacer.

Importancia y usos

Es una de las técnicas que ofrecen texturas visuales y táctiles.

Se emplea para hacer efectos texturales rugosos, con los cuales es susceptible hacer muros, rocas, etcétera.



MUESTRA 46. Efecto textural con polvo de mármol fino, se hizo sobre papel Fabriano de 240 gramos (mediano), con acuarelas en tubo de la marca *Guitar*.

3.1.1.6. Modelado con gesso

El gesso es una técnica que consiste en generar la textura que servirá de base, según se requiera. Las texturas serán palpables al tacto y, obviamente, visuales. El gesso es una pasta blanca de yeso espeso, que se utiliza para la creación de distintas texturas. Sobre este material se puede aplicar prácticamente cualquier tipo de pintura.

El procedimiento es muy sencillo y rápido. Para aplicar el gesso se puede usar cualquier herramienta que permita la creación de la textura que se está buscando (pincel, esponja, espátula, entre otros).

Los pasos a seguir son:

1. Según la textura que se esté buscando, se decidirá la cantidad y la herramienta con la que se aplicará el gesso, se modela y se deja secar completamente.
2. Una vez seco el gesso, se puede pintar con la acuarela, utilizando cualquiera de las técnicas esbozadas en el capítulo anterior.

Importancia y usos

Es una de las técnicas que brindan al artista más posibilidades de textura, además, ésta ofrece la posibilidad de moldear la base según las necesidades de la textura requerida, por lo cual se pueden hacer diversos objetos de características totalmente diferentes.

Es una dable aplicación para generar texturas ásperas, lisas, regulares e irregulares, esto es, prácticamente cualquier tipo de textura.



MUESTRA 47. Textura modelada con gesso, realizada en Ilustración Crescent, se pintó con acuarelas en pastilla semi-húmeda marca *Winsor & Newton*.

3.1.1.7. Tela

La técnica de tela es muy útil para la creación de texturas. Para llevar a cabo su aplicación, es necesario tener a la mano una tela que sea absorbente, cuya textura se habrá de plasmar sobre el papel con la pintura.

Los pasos a seguir para ello son:

1. Sobre el papel pintado, aún húmedo, se coloca la tela y se ejerce una suave presión sobre él, de preferencia lo más pareja posible, para lo cual es válido utilizar una superficie un tanto rígida y plana, especialmente si son zonas muy extensas, de lo contrario, se puede hacer con la mano.
2. Posteriormente, se retira la tela (no importa si se quita casi al instante o si se deja por más tiempo, incluso hasta que haya secado por completo, los resultados no varían). Si se quiere retirar la tela cuando aún la superficie está húmeda, se debe evitar arrastrarla sobre el papel, pues se podrían generar manchas ajenas a la textura de la tela.

Importancia y usos

Es una técnica con la cual se logra una gran gama de efectos. Si se considera la existencia de cuantiosos tipos de telas absorbentes, se tiene que en cada una de ellas se podrá experimentar una diferente textura.

Es una técnica que se puede utilizar para crear texturas de telas, con telas. Aquí se obtendrán texturas visuales.



MUESTRA 48. Textura con tela, se pintó con crayones acuarelables, marca *Caran D'Ache*, en papel Liberón de 130 gramos (poroso). La tela utilizada fue cuadrille.

3.1.2. Reserva de blanco

Los brillos, las luces, los detalles en blanco, siempre dan mayor realismo a las cosas, es por eso que cualquier técnica ofrece posibilidades de su aplicación para poder generar estos efectos. En seguida se presenta una opción más para reservar blancos en una acuarela.

3.1.2.1. Mascarilla con pegamento en spray

Es una técnica para reservar blancos consistente en la fusión entre las técnicas de masking líquido y cinta mágica (técnicas de resistencia) con la de aspersión, pues con ella se pueden hacer mascarillas con el pegamento en spray, el cual sale disparado en varias direcciones, razón por la cual es prácticamente imposible determinar en dónde caerán las gotas rociadas.

El procedimiento a seguir en esta aplicación se presenta a continuación:

1. Sobre el papel nuevo y seco se determina el área en la cual se hará la mascarilla con el spray, misma que variará en dependencia directa con la distancia a la cual se rocíe el spray y la presión con la que salga. Generalmente este proceso será en forma de rociado (puntos).

Es preciso considerar que el salpicado no respetará por completo todas las zonas, así que, si se quiere conservar algunas áreas intactas es posible cubrirlas con ayuda de cinta mágica y papel bond, antes de aplicar el pegamento. Aunque también es importante mencionar que, si se llegara a salpicar un área donde no se desea ese efecto, ya sea porque no se pudo bloquear antes o bien no se consideró determinado espacio, no existe gran problema, porque la mascarilla se puede retirar posteriormente.

2. Una vez que se tiene cubierta o determinada el área que se va a pintar, se rocía el spray y se deja hasta que haya secado.



MUESTRA 49. Reserva de blanco con mascarilla de pegamento en spray en papel Fabriano de 240 gramos, con acuarelas en barra de la marca *Faber-Castell*.

3. Cuando ya secó el pegamento, se puede agregar la acuarela, se puede pintar sobre el pegamento, ya que por sus cualidades no permite que se filtre la pintura y se crea una mascarilla bastante resistente.
4. Esa mascarilla puede permanecer ahí hasta que se termine la acuarela, pero de ser necesario se puede retirar antes, siempre y cuando la pintura ya haya secado. Para ello sólo es necesario pasar de manera suave un algodón humedecido con glyco o quita goma.
5. Finalmente, si se quiere agregar pintura a zonas que se habían bloqueado con el spray, se puede hacer, una vez que se evaporó el glyco del papel.

Importancia y usos

Con esta técnica se obtiene una textura similar a la descrita en el capítulo dos con el cepillo de dientes, pero lo interesante aquí es que los puntos se logran a partir del pegamento en spray y serán las zonas blancas; es un efecto como de positivo y negativo. Si bien no es la única textura de reserva de blanco que salen de esta aplicación, sí se podría decir, quizá, que es la más útil.

Es una técnica con la cual se logran hacer mascarillas con efectos texturales de naturaleza muy interesantes.

3.2. Aplicación práctica

Para entender mejor el concepto práctico del proyecto y su utilidad, se comenzará por decir que la ilustración es considerada como el medio figurativo más utilizado, el cual se basa en la elaboración de ideas de elementos tridimensionales sobre superficies planas, esto es, de dos dimensiones. Se puede emplear con fines decorativos, como herramienta de apoyo, o como elemento que contenga un mensaje, siempre con la intención de crear un impacto visual. Existen varios tipos de ilustración, entre las que destacan:

1. Editorial. Se utiliza para acompañar artículos temáticos, hacer alusión al contenido de un texto, comentar noticias, o bien con el fin de ayudar a reforzar y realzar el texto que la acompaña (revistas, periódicos, portadas de libros, sobrecubiertas).

2. Científica. Pretende representar con precisión los objetos para facilitar su identificación. Requiere de gran exactitud. La ilustración funciona como elemento descriptivo (medicina).

3. Informativa o didáctica. Aparece en publicaciones escolares. La imagen se vuelve interpretativa, más que descriptiva. Su finalidad es informar mediante gráficos (mapas, diagramas y esquemas), tipografía y símbolos.

4. Técnica. Muestra información tridimensional en medios de dos dimensiones. La transparencia y los cortes son característicos de estas ilustraciones. Proporciona información clara, comprensible y eficaz de contenidos y procesos técnicos complejos.

5. Publicidad. Su intención es atraer al observador y resaltar las características del producto (embalaje y empaques [packaging], moda, folletos, cartel, industria discográfica, calendarios).

6. Animación. Tele, cine y video.

7. Infantil. Hay muchos tipos de ilustraciones infantiles, que abarcan elementos muy sencillos (esquemáticos) -dirigidos a niños muy pequeños- hasta aquellos más complejos; pero siempre dan una interpretación clara y comprensible.

8. Decorativa. Es básicamente ornamental. Aunque en ocasiones aparece en textos, pero nuevamente, tan sólo para adornar las páginas.

3.2.1. Propuesta gráfica

La ilustración que se creará será una composición en la cual se conjuntará todo lo visto anteriormente; se aplicarán las técnicas del capítulo dos y las propuestas del tres. Dicha ilustración se trabajará con todos los recursos, con el fin de hacer una imagen con materiales que forman parte de una misma técnica y presentan características semejantes, pero a la vez tienen cualidades que los hacen diferentes. Así, será posible demostrar la gran variedad de efectos que se pueden lograr con la acuarela; en ocasiones, incluso, llegar a resultados que pudieran semejar los de otra técnica.

Otro reto será la temática principal de la ilustración. Como se vio al inicio de este proyecto, la acuarela es una técnica empleada en varios campos, pero comúnmente los temas que abarca son: paisajes, marinas y retrato. La ilustración aquí, no obstante, se basa en una temática diferente: un animal en el ambiente que lo rodea.

La ilustración entra en el género decorativo-infantil; su ocupación principal es adornar o ambientar un espacio. Aunque hay que recordar que toda imagen trae un mensaje implícito, en la mayoría de los casos se logra su identificación gracias a conocimientos previos. La imagen, de algún modo, también permite fortalecer o ampliar algunos conocimientos, sin embargo, ésta no es su función primordial, por lo cual la percepción o no del mensaje no altera el fin que persigue, es sólo un aporte más de esta misma.

La ilustración estará prácticamente dirigida al público infantil (entre los cinco y siete años de edad), es por ello que se jugará con contrastes de color y

textura, que enriquecerán la imagen visualmente. Debe recordarse que el dibujo ha de satisfacer las necesidades de los niños, pero también complacer a los padres.

Con esta propuesta se pretende mostrar el hábitat de los animales. Los niños se podrán dar de cuenta que una especie animal puede vivir en diferentes ecosistemas, de los cuales dependerá en gran parte su apariencia física, ya que los distintos individuos intentarán adaptarse a su ambiente.

3.2.2. Aplicación de la metodología

Todo proceso de diseño está basado en función de una metodología, que a través de una serie de pasos ordenados nos lleva a un fin establecido.

Por la claridad y lo específico de cada una de sus etapas, se utilizará el Modelo General del Proceso de Diseño de la UAM - Azcapotzalco, el cual se puede dividir en cinco fases.

- 1. Caso.** Analizar, identificar y definir el problema. Planteamiento de las preguntas: ¿Qué? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para quién?
- 2. Problema.** Planteamiento de los objetivos a cumplir.
- 3. Hipótesis.** Es la base momentánea de la investigación; aquí se plantean alternativas y soluciones.
- 4. Proyecto.** En esta etapa se esbozan las ideas, hasta llegar al boceto final.
- 5. Realización.** Se lleva a la práctica la idea final. Se reproduce la imagen en el soporte gráfico.

3.2.2.1. Caso

La acuarela es muy flexible, con ella se puede generar una amplia gama de efectos visuales, pero en ocasiones se desconoce su alcance y no se valora como forma de expresión y se recurre a otras técnicas que actualmente acaparan el medio de la ilustración, principalmente la digital.

Aun cuando es una forma de expresión que sí es practicada en el campo de la ilustración, puesto que no es cara (se considera aquí que sólo se efectúa una inversión grande en un inicio, mientras es armado el kit de materiales, los cuales tienen larga durabilidad), muchos ilustradores la dejan de lado porque se cree que es difícil, pero es cuestión de paciencia para ir dominándola y conociendo su volubilidad, según la aplicación, material y herramienta empleadas.

Otro de los motivos por los que no se emplea la acuarela como medio de expresión para ilustrar es la bibliografía. Existen, sí, fuentes de información, sin embargo, no en todos ellos se explica el procedimiento detallado con el cual se obtienen los resultados. Además de que en la mayoría sólo se manejan las técnicas básicas de la acuarela (como los son los lavados y blancos) y se dejan de lado las texturas.

El actual proyecto estará dirigido a los estudiantes de la carrera de Diseño Gráfico, principalmente a los ilustradores, o bien, a aquellos de carreras afines, con el fin de despertar la curiosidad por conocer las posibles aplicaciones de la acuarela, haciendo un uso apropiado de cada una de ellas.

Por lo anterior, es preciso explicar cómo y cuáles son las formas en que se puede emplear la acuarela, ejemplificándolo de manera gráfica dentro de un manual, esto es, mostrando el papel que juega la técnica en la ilustración.

3.2.2.2. Problema

Es necesario exponer las posibilidades expresivas que tiene la acuarela, así como la diversidad de efectos que se pueden obtener al combinarlas o experimentar con ellas, con materiales y herramientas.

3.2.2.3. Hipótesis

Para cumplir el objetivo principal del presente trabajo, el cual consiste en recopilar, organizar y clasificar los diferentes procesos que existen de aplicar la acuarela, además de hacer nuevas aportaciones de formas expresivas, se propone diseñar un manual que contenga especificaciones sobre cómo usarlas. Todo ello con el fin de hacer un buen uso de las técnicas, a fin de que al momento de combinarlas se logre un elevado concierto entre ellas.

Asimismo, encontrar la forma de expresar armoniosamente dentro de una composición todas las aplicaciones vistas, así como todos los materiales utilizados, que van de semiprofesionales a profesionales, podrá ilustrar los resultados de la fusión de diversos procedimientos y medios, dentro de una misma técnica.

3.2.2.4. Proyecto

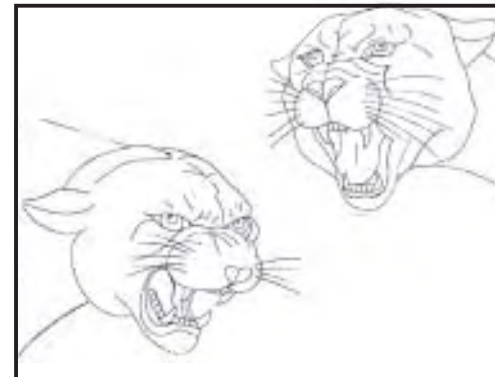
Para de mejor manera ejemplificar el resultado de la fusión de todas las posibilidades expresivas de una técnica dentro de la misma imagen, que en este caso es una ilustración, es necesario recordar que la acuarela ha sido utilizada para representar paisajes, retratos y marinas, y que la creación de esta ilustración estará ligada -como parte de este proyecto- al área experimental, razón por la cual se seleccionaron los elementos que -se considera- permitirán cambiar un poco la temática.

La ilustración propuesta consta de dos imágenes que, en su parte central, logran una fusión y unidad; sin embargo, se puede hacer la separación visual de las dos imágenes. Parte fundamental del proceso será la elección del formato; sin importar si se trabajará de manera vertical u horizontal, la ilustración manejará dos imágenes principales (superior e inferior o derecha e izquierda), según el formato elegido (figura 64).

Para llegar al diseño del elemento principal de cada imagen se desarrollaron los bocetos que pueden observarse en las figuras 65 y 66. Una vez elegido el formato, y contando con los bocetos más cercanos a la idea, hubo de crearse el esbozo final de la composición (figura 67).



FIGURA 64. Distribución de los elementos principales según el formato: vertical u horizontal.



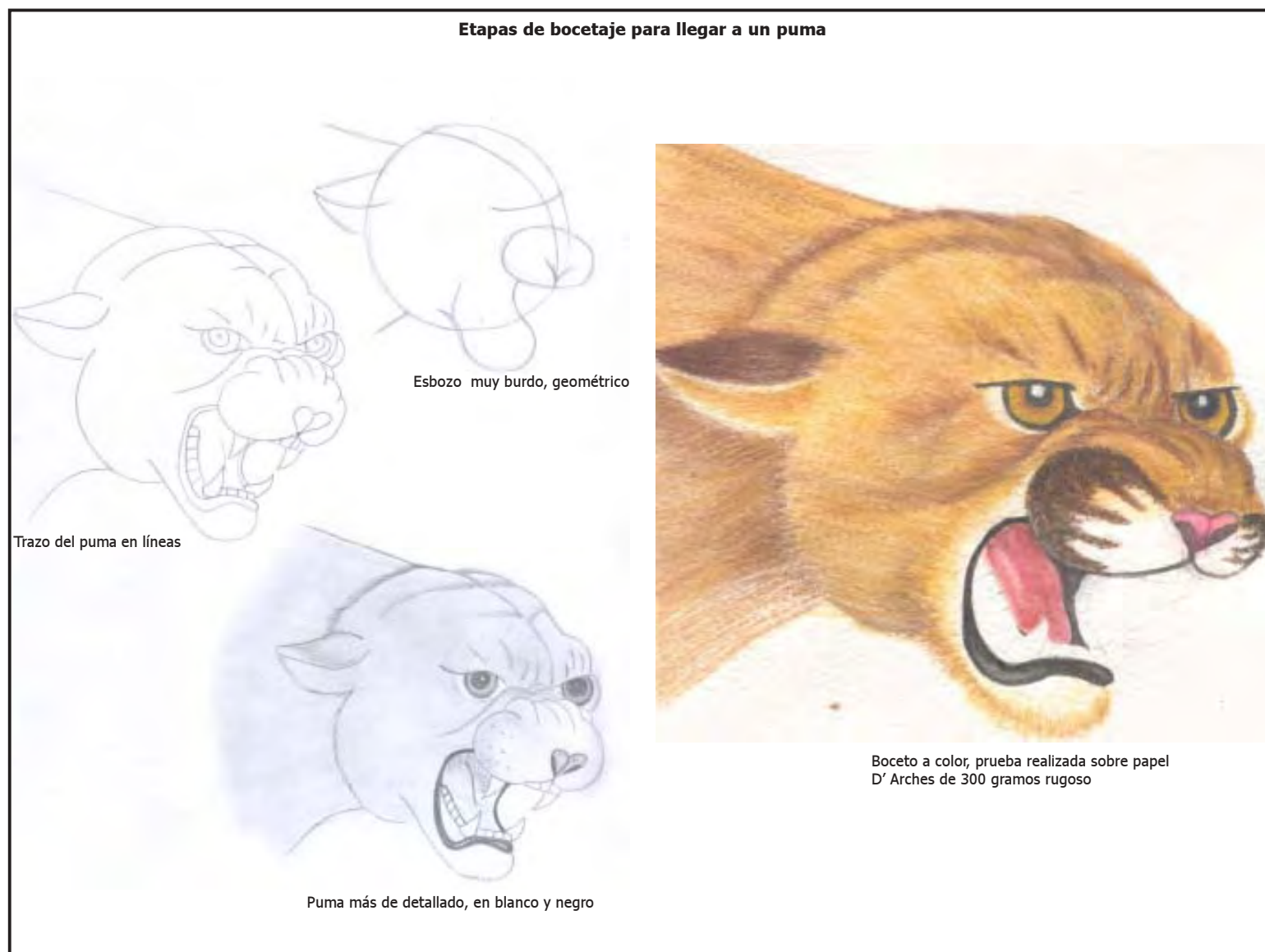


FIGURA 65. Etapa de bocetaje de la imagen izquierda.

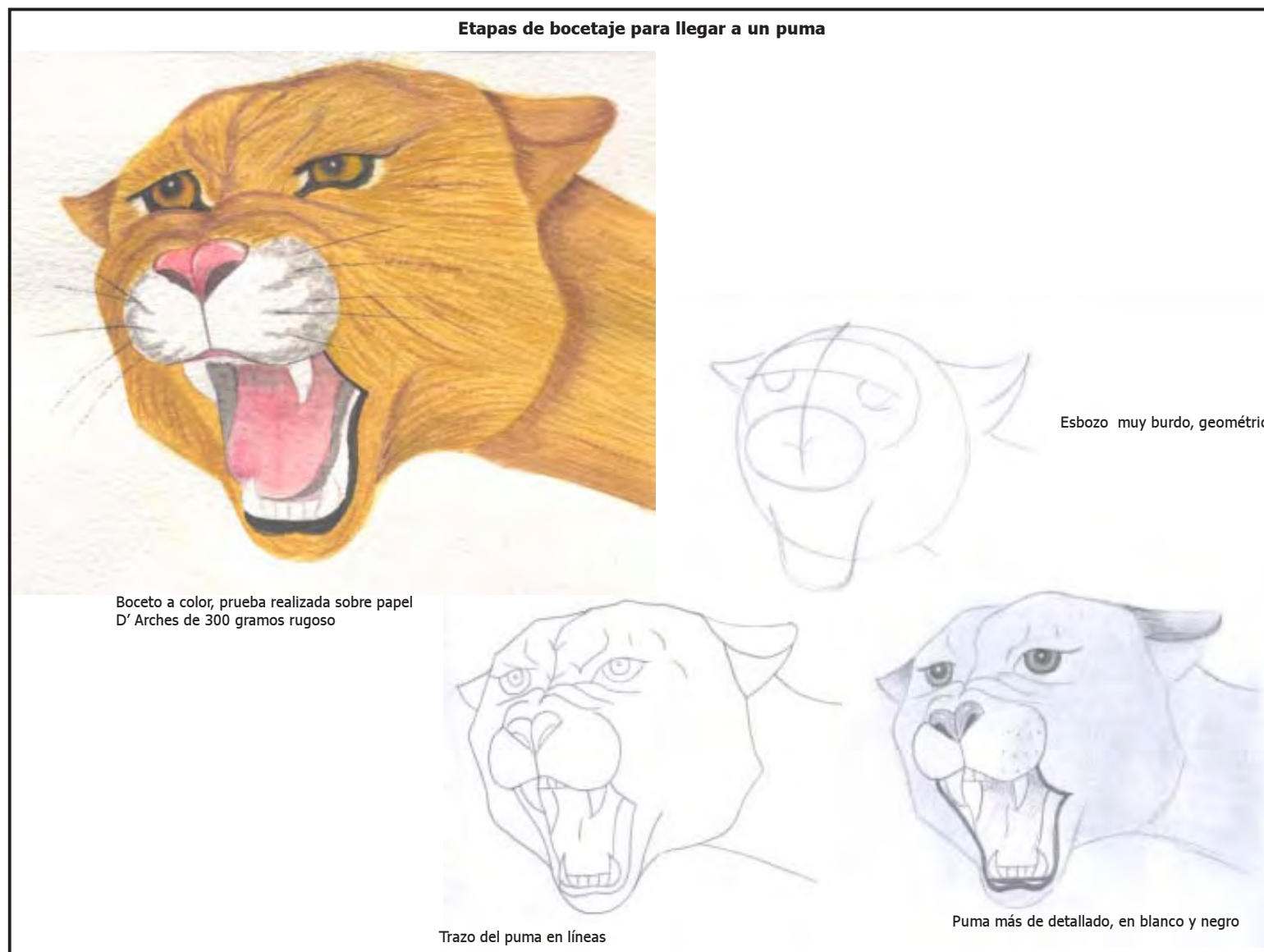


FIGURA 66. Etapa de bocetaje de la imagen derecha.



FIGURA 67. Boceto final -blanco y negro- ya con todos los elementos que formarán la composición.

3.2.2.5. Realización

Para su elaboración, se recurrirá a diversos medios, entre los que destacan todos los tipos de acuarela: pastillas secas y semi-húmedas, lápiz, líquidas, tubo y crayones. Además, se implementará el uso de los materiales, herramientas y técnicas que se estudian y proponen.

Para la elección del papel es necesario tomar en cuenta que, por ser diversas las aplicaciones con las cuales se ha de trabajar, entre ellas varias técnicas húmedas, se requiere un pliego que soporte grandes cantidades de agua, sin afectar su estabilidad. Sin olvidar, tampoco, que un papel muy poroso es difícil de controlar, además de que oscurece la ilustración.

Por lo anterior, se ha de emplear un papel de calidad intermedia, por lo que la ilustración será resuelta sobre papel D' Arches de 300 gramos, rugoso. Como etapa final, la ilustración se enmarcará y se colocará sobre una superficie rígida, para darle mayor estabilidad.

3.2.2.5.1. Posibilidades expresivas en la ilustración

Para empezar, se dirá que en la ilustración la acuarela se emplea como medio para colorear las formas -dejando un poco de lado la cuestión artística: pinceladas, corrientes pictóricas, entre otros elementos- logrando desde tonos suaves hasta aquellos muy intensos y luminosos.

A continuación se presenta la ilustración final y las técnicas que se utilizaron para elaborar cada elemento dentro de la composición, así como el porqué del uso de cada aplicación. Se resaltarán las cualidades primordiales -como lo son el volumen, la luz y sombra y la textura- que identifican cada componente a fin de poder entender la imagen.

Dentro de las técnicas para crear volumen y efectos de luz y sombra, que crean un ambiente natural, se encuentran los diferentes lavados, los cuales ayudan a generar mayor realismo a las imágenes, dando la sensación de estar en tercera dimensión.

Otro de los elementos importantes son las texturas, visuales y físicas o táctiles, las cuales recrean las cualidades de las superficies (lisa, rugosa, plana, suave, etcétera), brindando así, mayores posibilidades de expresión, que aumentan el realismo de los elementos. Estas características, se pueden representar a través de muchos medios y formas de expresión (esponja, pincel, crayola, sal, papel, espátula, entre otras).

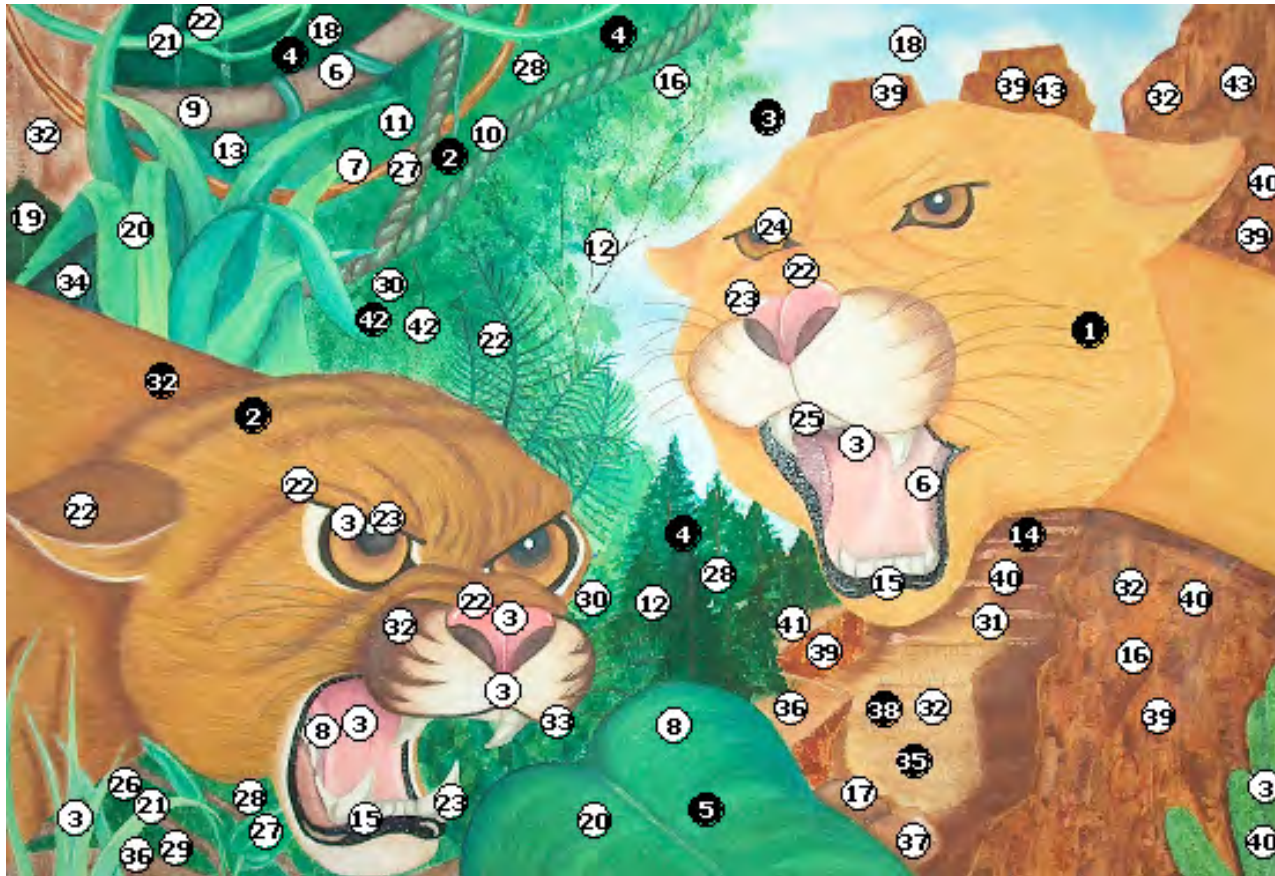
Las texturas visuales se desarrollan en dos dimensiones, alto y ancho. Aun cuando despiertan sensaciones táctiles, no son más que ilusiones ópticas que pretenden crear interés en alguna zona. Por otro lado, las texturas físicas logran traspasar las dos dimensiones de la superficie y se acercan a la tridimensional.

Para despejar o reservar blancos existen aplicaciones en seco y en húmedo. En el caso de apertura de blancos, su intención es generar luces o brillos que ayuden a representar con mayor naturalismo los elementos en la imagen; también crean ilusión de volumen.

Y cuando se reserva alguna zona, es con la intención –en la mayoría de los casos- de conservar el color del papel y, en ocasiones como parte final se le agrega algún detalle de color (sombras), con la finalidad de generar volumen.

En la elaboración de la ilustración, cabe destacar que cinco de las técnicas básicas que se emplean para aplicar la acuarela (lavado: plano con pincel y esponja, variegado, gradual y con bordes) se utilizaron como base en toda la imagen, sin embargo, en algunas zonas no se ven del todo, porque se fueron agregando otras sobre ellas. Sin embargo, no fueron las únicas técnicas que se vieron afectadas por la sobreposición de otras, puesto que también se recurrió a otras aplicaciones, con el propósito de dar una apariencia más real de los elementos y, para conseguir resultados más satisfactorios fue necesario trabajar con diversas técnicas un mismo objeto.

Se hizo uso también de mascarillas como recursos para bloquear algunas zonas, que posteriormente se pintaron.



NOTA: Los números que parecen en blanco sobre el círculo negro, son los que corresponden a aquellas técnicas que se usaron de base.

Técnicas

- | | | | | | |
|--|-------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Lavado plano con pincel | 8. Blanco secado con papel | 16. Textura con esponja | 24. Enmascarillado con ceras | 32. Pincel seco | 40. Modelado con gesso |
| 2. Lavado plano con esponja | 9. Textura con papel secante | 17. Textura con sal | 25. Mascarilla con cinta mágica | 33. Estampación | 41. Polvo de mármol |
| 3. Lavado gradual | 10. Aclarado con varilla de algodón | 18. Textura con agua | 26. Despintado con lija | 34. Fregado | 42. Mascarilla con pegamento en spray |
| 4. Lavado variegado | 11. Fundido de colores | 19. Envoltura de plástico | 27. Aclarado con lejía | 35. Efecto con cemento iris, húmedo | 43. Tela |
| 5. Lavado con bordes | 12. Palillo en húmedo | 20. Raspado | 28. Puntillismo | 36. Efecto con cemento iris (seco) | |
| 6. Blanco con pincel (húmedo) | 13. Máculas | 21. Blanco con pincel (seco) | 29. Rociado | 37. Textura con rayola de cera | |
| 7. Blanco con mango de pincel (biselado) | 14. Efecto agua sobre grasa | 22. Blanco con cutter y exacto | 30. Salpicado | 38. Efecto con quita goma | |
| | 15. Efecto con goma arábica | 23. Mascarilla con masking líquido | 31. Línea recta | 39. Espátula | |

3.2.2.5.2. Ilustración final



3.2.2.5.3. Diseño de la ilustración

El formato, es un rectángulo en posición horizontal de 51.5 x 35 centímetros. En el cual, se trazó una red de medianas para dividirlo en dos partes verticales. Con el fin de ubicar el centro de nuestra superficie (figura 68).

El esquema estructural de la composición está fundamentado por líneas -elemento básico para la composición, formal e informal- y formas geométricas (figura 69-71).

Para poder colocar los elementos iniciales de la composición -con la división previa del formato- se trabaja, en un principio cada mitad por separado. Primero, con formas geométricas, en el lado izquierdo de nuestra superficie, se dibuja un cuadrado en la parte inferior y dentro de esa zona irá la figura principal, de esa imagen (figura 70). Y en la otra mitad se realiza también un trazo geométrico igual, pero a diferencia del anterior, el cuadro se ubica en la parte superior y es ahí donde pondremos nuestro elemento principal (figura 71).

En el análisis de la composición -imagen general- encontramos que la ilustración presenta una composición formal, porque esta basada en principios de simetría, donde intervienen cálculos matemáticos y geométricos, de esta manera el orden y dirección de los elementos está regida por estas formas y divisiones del formato.

La línea -como lo plantea Loomis en el libro *Ilustración creadora*- es el elemento que nos ayuda a dividir o delimitar un espacio, "... con diagonales, verticales y horizontales producen innumerables diseños..."⁴⁷. La segmentación principal -estructura base de todos los elementos de la composición- esta formada mediante líneas que dividen el espacio en partes iguales, repitiéndose siempre las diagonales entre los puntos simétricos, produciendo así un diseño formal (figura 72 y 73).

⁴⁷ LOOMIS, Andrew, *Ilustración creadora*, tr. Rodolfo J. Walsh, 7ª. ed., Buenos Aires, Hachette, 1980, p. 28.

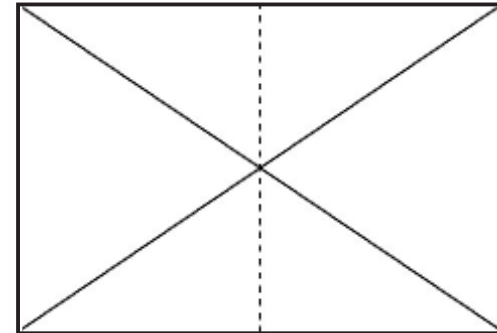


FIGURA 68. Formato horizontal, con red de medianas, para localizar el punto medio y dividirlo verticalmente.

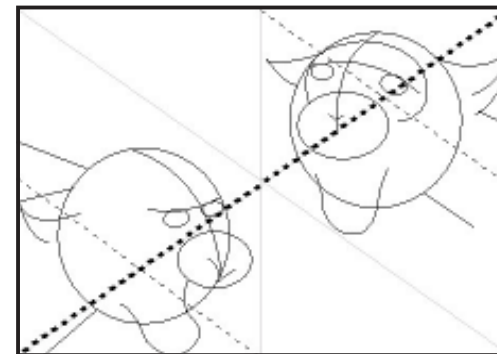


FIGURA 69. Líneas principales de la composición.

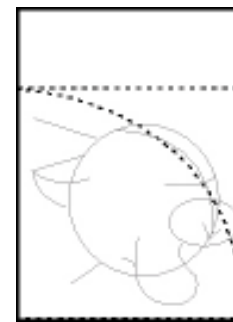


FIGURA 70. Imagen izquierda.



FIGURA 71. Imagen derecha.

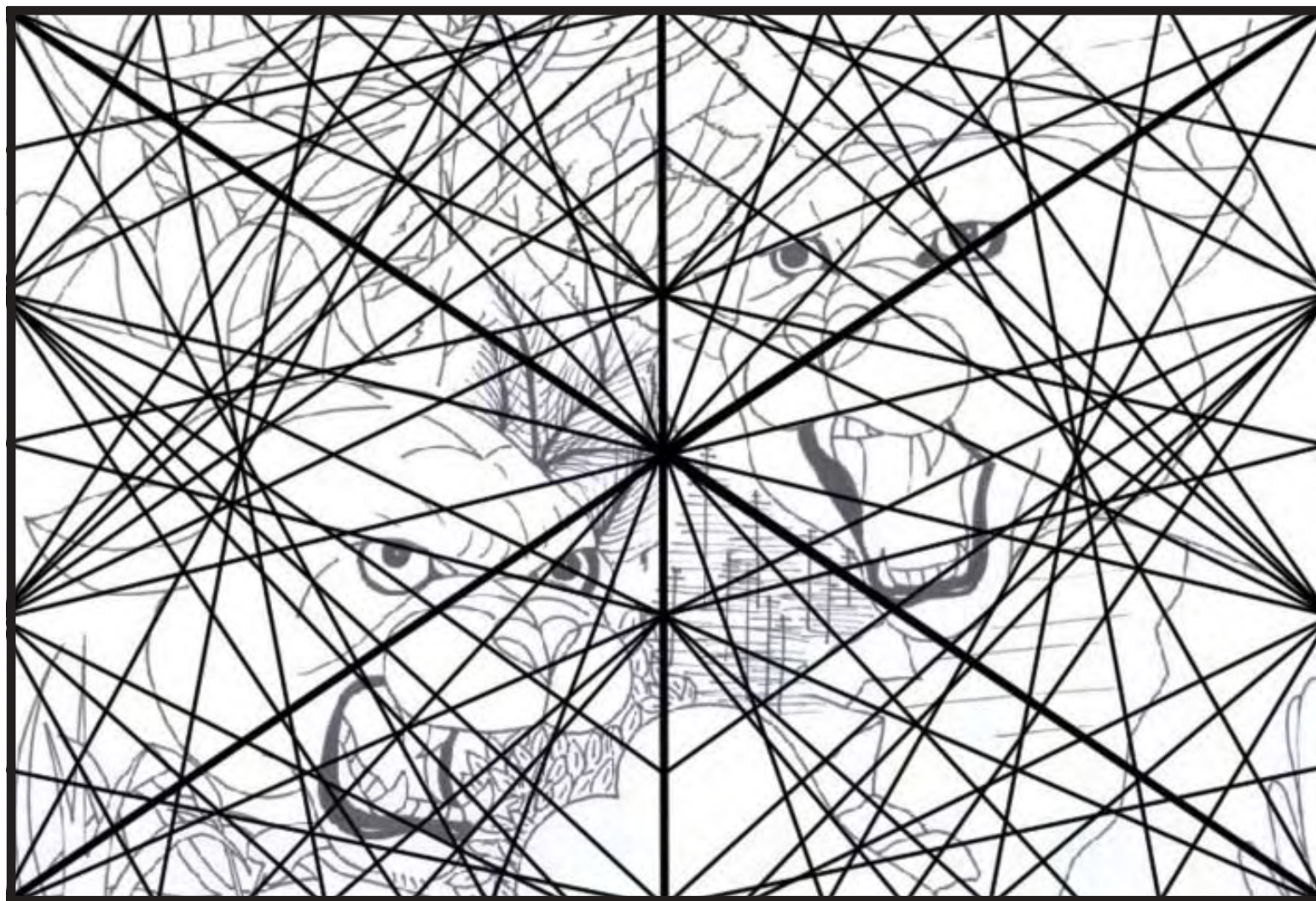


FIGURA 72. Trazos auxiliares, base de la organización de los elementos de la composición.

Otra forma de analizar la composición es mediante líneas, pero con menos trazos, que se pueden percibir más fácilmente. La composición presenta, líneas curvas que ayudan al acomodamiento y movimiento de las formas (figura 74). También podemos encontrar otro tipo de trazos, que ayudan a organizar la composición -símbolos o letras-, en la ilustración encontramos un acomodo de los elementos en "V" (figura 75).

A pesar de la gran cantidad de elementos, cada uno de ellos con características muy particulares, diferentes entre si, forman una unidad y logran resaltar por si solos gracias al juego de contrastes, ritmo y dirección de cada componente de la ilustración.

La dirección y organización de los elementos hacen que el centro de interés de cada una de las imágenes converja y se perciba hacia la parte central, a pesar de no estar ahí gráficamente.

La imagen es figurativa, pretende representar objetos reales, dicha interpretación se logra con el volumen, claroscuro, profundidad, contraste, etcétera.

La ilustración muestra un equilibrio formal entre las proporciones, el color y las texturas de las dos imágenes (izquierda y derecha), porque a pesar de no ser un reflejo de espejo, completamente simétrico, da la impresión de peso, existe una compensación de fuerza en ambos lados del eje vertical, esto se percibe al distinguir la oposición de los elementos principales, los pumas (el de la selva y el que se conoce también como león de montaña).

Por otro lado, tenemos el contraste de tamaño, posición, color, textura, en cada uno de los elementos dentro de la ilustración los cuales ayudan a aumentar la variedad visual dentro de la composición. El color junto con el contraste afectan la forma de sus áreas, además de las dimensiones, es por ello que se juega con los contrastes de tonalidades calidas y frías, (que abarcan colores amarillos, naranjas y rojos, así como azules, verdes y violetas, respectivamente) para así, generar contrastes de temperatura, claridad y oscuridad, texturas, que a la vez nos generan armonía entre los objetos.

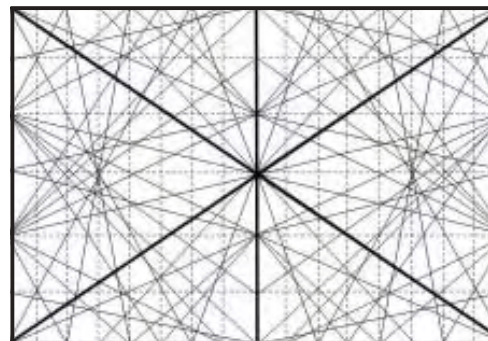


FIGURA 73. Trazos auxiliares para la organización de la composición.



FIGURA 74. Líneas curvas que ayudan a crear sensación de movimiento en la composición.

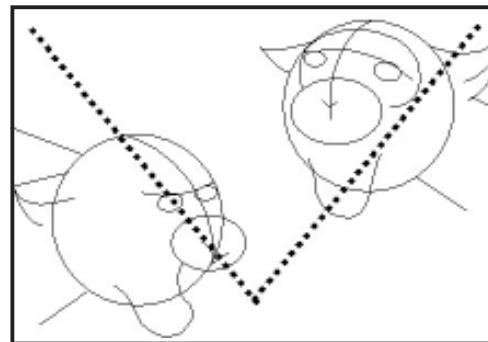


FIGURA 75. Distribución de los elementos en "V".

Para la propuesta gráfica se recurrió una amplia gama de tonos que abarcan los primarios así como sus análogos, que son aquellos que van contiguos en el círculo cromático, empleando a la vez valores diferentes de los matices puros. Cabe destacar, que el uso del negro fue reducido, se sustituyó, prácticamente con colores fríos que permiten oscurecer el color sin ser tan agresivos: el verde, cuando se pretende ensombrecer sólo un poco el color; el azul, para intensificarlo un poco más; y el violeta, para que se oscurezca aún más, es lo más próximo al negro.

En la ilustración existe un contraste de temperatura entre las dos imágenes, la derecha es más cálida que la izquierda. También se presenta el contraste de oscuridad y claridad, del lado izquierdo tenemos un fondo claro y la figura principal oscura y del otro -se presenta a la inversa- fondo oscuro e imagen clara. En todos los elementos se presentan texturas y matices diferentes, lo que permite que resalten cada una de las formas, pero siempre en armonía y unidad unos con otros.

Conclusiones

Este proyecto es el resultado de un largo y arduo proceso de investigación, durante el cual se revisaron diversas fuentes bibliográficas, se visitaron lugares donde se obtuvo información de la técnica, materiales, herramientas y artistas representativos; toda esta información logró despertar en esta investigadora el interés de poner en práctica lo leído, visto y conocido a lo largo de la búsqueda.

Sin embargo, el interés no se detuvo en la simple práctica de lo que se conoce. Como cualquier forma de expresión, la acuarela está en desarrollo constante, sin embargo, es necesario comprender que para que surjan nuevas propuestas se debe dedicar tiempo a experimentar y practicar, no hay otra forma de saber cuáles son los resultados de las aplicaciones si no existe interés en aventurarse para buscar nuevas formas de expresión. Es por eso que se prestó atención especial en hacer pruebas con diversos materiales, herramientas y accesorios utilizados en la acuarela, así como con otras técnicas, obteniendo algunos resultados muy satisfactorios, y otros no tanto, pero a final de cuentas ya se examinó la utilidad o incompetencia de cada uno de los posibles medios.

Una vez finalizado el proyecto, se ha deducido que la acuarela es un medio de expresión muy completo, con una versatilidad enorme, y con formas de aplicación sumamente diversas, según los efectos que se pretendan lograr y los materiales con que se disponga.

Los materiales que se emplearon fueron de diversas calidades: pigmentos profesionales y semi-profesionales, pinceles de pelo de marta kolinsky y sintéticos, papeles de diferentes características y gramajes. Lo que deja ver que, si esos son los resultados obtenidos con esos materiales no profesionales, con materiales de mejor calidad se pueden esperar creaciones de muchísima más calidad.

También se ha visto el sorprendente resultado de la mezcla de lo antiguo y lo moderno, donde se destacan las principales cualidades de cada material y accesorio en la aplicación de las diversas posibilidades expresivas de la acuarela, con el fin de crear una fusión entre las características primordiales de cada instrumento, material y método de aplicación.

La docilidad de la acuarela permite -con gran facilidad- estudiar nuevos territorios, o ideas, de posibles aplicaciones. Es por ello que de un proceso experimental se crearon técnicas opcionales que vienen a complementar a las ya existentes, demostrando con ello que no hay barreras que impidan desarrollar efectos innovadores en las obras creadas mediante la acuarela.

Sabido es que hay muchos procesos con los que se obtienen resultados similares que bien podrían funcionar para sustituir un medio expresivo por otro, en caso de no contar con los materiales necesarios. La acuarela permite ir modificando la aplicación al momento que se va pintando, de hecho, una de las habilidades que se deben observar o desarrollar para obtener mejores resultados cuando alguien hace una acuarela, es la espontaneidad con que se puede reaccionar ante una técnica que no se sabe cómo va responder al cien por ciento.

El incremento de nuevas técnicas también ofrece la posibilidad de escoger de entre una amplia variedad de opciones la idónea para el resultado que se esté buscando, o bien seleccionar aquella aplicación que se facilite más o la que se domine mejor.

Es por todo esto que la acuarela es uno de los medios expresivos más utilizados, ya sea como técnica única o bien como parte de una mixta, principalmente en el campo de la ilustración.

Así mismo, es posible entender que la acuarela es un medio que sufre cambios constantes y seguramente seguirá evolucionando como técnica a la par que lo hagan los materiales, con el fin de mejorar los resultados. Sin embargo, dicho avance va ligado a la exploración de ideas, temáticas e instrumentos desconocidos que pueden llegar a enriquecerla, además pueden hacer de ella una técnica que abarque más campos, no sólo los de la ilustración, la publicidad y la mercadotecnia.

Por otro lado, la fotografía de ilustración, cuyo fin es plasmar la fusión de las técnicas de la acuarela, aparece en el tercer capítulo. La imagen original no está destinada para ningún otro fin.

A NEXO MUESTRARIO DE TÉCNICAS

MUESTRARIOS:

- Técnicas húmedas
- Técnicas secas
- Técnicas alternativas

Técnicas húmedas

Lavados

Variegado o fundido sin control con pincel
 Gradual o de valor con pincel
 Plano con pincel
 Plano con esponja
 Gradual con esponja
 Variegado con esponja
 Con bordes

Blancos

Descubierto con pincel
 Descubierto con bisel
 Blanco secado con papel
 Aclarado con varilla de algodón

Texturas

Textura con agua
 Efecto agua sobre grasa
 Máculas
 Efecto con goma arábica
 Textura con esponja
 Texturas con sal
 Efecto con agua
 Envoltura de plástico
 Raspado
 Textura con papel secante

Otras

Fundido controlado
 Fundido de colores
 Palillo en húmedo

Técnicas secas

Lavados

Con pincel
 Con cutter o exacto
 Áreas reservadas con masking líquido
 Enmascaramiento con ceras
 Mascarilla con cinta mágica
 Despintado con lija
 Aclarado con lejía

Blancos

Puntillismo
 Aspersión: puntillismo, rociado y salpicado
 Pincel seco
 Fregado (Frottage)

Texturas

Estampación
 Líneas rectas

Técnicas alternativas

Texturas

Efectos con cemento iris
 Textura con crayola de cera
 Efecto con quita goma
 Espátula
 Polvo de mármol
 Modelado con Gesso
 Tela

Blanco

Mascarilla con pegamento en spray

TÉCNICAS

HÚMEDAS

MUESTRA 1. Lavado variegado con pincel.
Papel: Guarro Acuarela de 350 gramos.
Acuarela: Pastilla seca, marca Guitart.
Página: 120



MUESTRA 2. Fundido controlado.
Papel: D' Arches de 640 gramos rugoso.
Acuarela: Líquida, marca Rodín.
Página: 121



MUESTRA 3. Lavado gradual con pincel.
Papel: D' Arches de 850 gramos.
Acuarela: Tubo, marca Guitart.
Pintado con la brocha esponja.
Página: 121



MUESTRA 4. Textura con agua.
Papel: Liberón de 130 gramos poroso.
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Página: 121



MUESTRA 5. Lavado plano con pincel.
Papel: Guarro Acuarela de 350 gramos.
Acuarela: Tubo, marca Guitart.
Se trabajó con el pincel de abanico.
Página: 122



MUESTRA 6. Lavado plano con esponja.
Papel: D' Arches de 850 gramos.
Acuarela: Líquida, marca Rodín.
Página: 123



MUESTRA 7. Lavado gradual con esponja.
Papel: D' Arches de 640 gramos semirrugoso.
Acuarela: Pastilla seca, marca Guitart.
Página: 124



MUESTRA 8. Lavado variegado con esponja.
Papel: D' Arches de 640 gramos rugoso.
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Página: 125



MUESTRA 9. Lavado con bordes.
Papel: Liberón de 200 gramos rugoso.
Acuarela: Tubo, marca Guitart.
Página: 127



MUESTRA 10. Fundido de colores.
Papel: Liberón de 200 gramos rugoso.
Acuarela: Líquida, marca Rodín.
Página: 128



MUESTRA 11. Blanco descubierta con pincel.
Papel: Guarro Acuarela de 240 gramos.
Acuarela: Pastilla seca, marca Guitart.
Página: 129



MUESTRA 12. Blanco descubierta con mango del pincel (bisel).
Papel: Fabriano de 130 gramos (delgado).
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Página: 130



MUESTRA 13. Blanco secado con papel.
Papel: D' Arches de 640 gramos semirrugoso.
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Página: 131



MUESTRA 14. Aclarado con varilla de algodón.
Papel: Fabriano de 240 gramos (mediano).
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Página: 132



MUESTRA 15. Efecto agua sobre grasa.
Papel: D' Arches de 185 gramos rugoso.
Acuarela: Pastilla seca, marca Gultar.
El aceite empleado fue aguarrás.
Página: 134



MUESTRA 16. Máculas.
Papel: D' Arches de 300 gramos rugoso.
Acuarela: Pastilla seca, marca Gultar.
El papel para el transporte y la presión fue del mismo en el que se hizo la muestra.
Página: 136



MUESTRA 17. Efecto con goma arábica.
Papel: Fabriano de 300 gramos (grueso).
Acuarela: Líquida, marca Rodín.
Se trabajó con goma arábica en polvo.
Página: 138



MUESTRA 18. Textura con esponja.
Papel: D' Arches de 185 gramos rugoso.
Acuarela: Tubo, marca Gultar.
Página: 140



MUESTRA 19. Textura con sal.
Papel: D' Arches de 185 gramos semirrugoso.
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Página: 142



MUESTRA 20. Efecto con agua.
Papel: Fabriano de 240 gramos (mediano).
Acuarela: Tubo, marca Gultar.
Página: 144



MUESTRA 21. Envoltura de plástico.
Papel: Fabriano de 130 gramos, delgado.
Acuarela: Pastilla seca, marca Gultar.
Página: 145



MUESTRA 22. Raspado.
Papel: Guarro Acuarela de 240 gramos.
Acuarela: Tubo, marca Gultar.
Azul claro: raspado después de pintar, antes de que se seque la pintura. Azul marino: se raspó antes de pintar. Naranja: después de pintar, pero una vez seca la pintura.
Página: 146



MUESTRA 23. Textura con papel secante.
Papel: D' Arches de 640 gramos semirrugoso.
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Página: 148



MUESTRA 24. Paillo en húmedo.
Papel: Lliberón de 130 gramos poroso.
Acuarela: Pastilla seca, marca Gultar.
Página: 150



TÉCNICAS

SECAS

MUESTRA 25. Textura pincej seco.
Papel: Fabriano de 130 gramos (delgado).
Acuarela: Pastilla semi-húmeda marca Winsor & Newton.
Página: 152



MUESTRA 26. Puntillismo.
Papel: Fabriano de 300 gramos (grueso).
Acuarela: Pastilla seca, marca Guitart.
Sólo se utilizaron los colores primarios: azul, amarillo y rojo.
Página: 152



MUESTRA 27. Blanco con pincej.
Papel: Guarro Acuarela de 240 gramos.
Acuarela: Tubo, marca Guitart.
Página: 153



MUESTRA 28. Blanco con cutter o exacto.
Papel: D'Arches de 300 gramos semirrugoso.
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Página: 154



MUESTRA 29. Áreas reservadas con masking líquido.
Papel: Guarro Acuarela de 350 gramos.
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Se utilizó masking líquido marca Rodín. Delineado con pluma.
Página: 156



MUESTRA 30. Enmascaramiento con ceras.
Papel: Fabriano de 300 gramos (grueso).
Acuarela: Tubo, marca Guitart.
Página: 158



MUESTRA 31. Mascarilla con cinta mágica.
Papel: Fabriano de 240 gramos (mediano).
Acuarela: Líquida, marca Rodín.
Página: 159



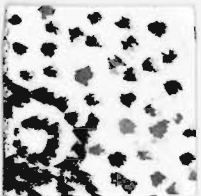
MUESTRA 32. Despintado con lija.
Papel: Fabriano de 130 gramos (delgado).
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Se trabajó con lija delgada de agua.
Página: 161



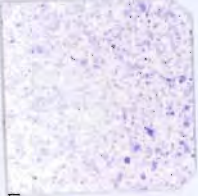
MUESTRA 33. Aclarado con lejía.
Papel: Guarro Acuarela de 240 gramos.
Acuarela: Lápiz, marca Faber-Castell.
Página: 162



MUESTRA 34. Aspersión: puntillismo.
Papel: D'Arches de 185 gramos semirrugoso.
Acuarela: Tubo, marca Guitart.
Página: 163



MUESTRA 35. Aspersión: rociado.
Papel: Fabriano de 300 gramos (grueso).
Acuarela: Líquida, marca Rodín.
Se elaboró con un cepillo de dientes.
Página: 164



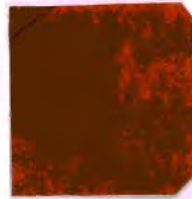
MUESTRA 36. Aspersión: salpicado.
Papel: D'Arches de 185 gramos semirrugoso.
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Página: 164



MUESTRA 37. Pincel seco.
Papel: D' Arches de 300
gramos semirrugoso.
Acuarela: Pastilla seca,
marca Gultar.
Página: 165



MUESTRA 38. Fregado.
Papel: Liberón de 200
gramos semirrugoso.
Acuarela: Tubo, marca
Gultar.
Se emplearon tintas marca
Pelikán.
Página: 166



MUESTRA 39.
Estampación.
Papel: D' Arches de 185
gramos semirrugoso.
Acuarela: Pastilla semi-
húmeda, marca Winsor &
Newton.
Las aplicaciones fueron
hechas con el mismo papel.
Página: 167



MUESTRA 40. Líneas
Rectas.
Papel: Guarro Acuarela de
240 gramos.
Acuarela: Pastilla semi-
húmeda, marca Winsor &
Newton.
Página: 169



TÉCNICAS

ALTERNATIVAS

MUESTRA 41. Efecto con cemento iris (húmedo).
Papel: Fabriano de 300 gramos (grueso).
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Página: 172



MUESTRA 42. Efecto con cemento iris (seco).
Papel: Fabriano de 240 gramos (mediano).
Acuarela: Pastilla seca, marca Gultar.
Página: 173



MUESTRA 43. Textura con crayola de cera.
Papel: Guarro Acuarela de 240 gramos.
Acuarela: Tubo, marca Gultar.
Página: 174



MUESTRA 44. Efecto con quita goma.
Papel: Fabriano de 240 gramos (mediano).
Acuarela: Pastilla seca, marca Gultar.
Página: 175



MUESTRA 45. Espátula.
Papel: Liberón de 200 gramos rugoso.
Acuarela: Tubo, marca Gultar.
Página: 176



MUESTRA 46. Polvo de mármol.
Papel: Fabriano de 240 gramos (mediano).
Acuarela: Tubo, marca Gultar.
Se trabajó con polvo de mármol fino
Página: 177



MUESTRA 47. Modelado con gesso.
Papel: Ilustración Crescent.
Acuarela: Pastilla semi-húmeda, marca Winsor & Newton.
Página: 178



MUESTRA 48. Tela.
Papel: Liberón de 130 gramos poroso.
Acuarela: Crayón, marca Caran D' Ache.
La tela utilizada fue cuadrille.
Página: 179



MUESTRA 49. Mascarilla con pegamento en spray.
Papel: Fabriano de 240 gramos rugoso.
Acuarela: Barra, marca Faber-Castell.
Página: 180



Glosario

Accesorios. Materiales auxiliares para determinado trabajo.

Acuarela. Pigmento aglutinado con goma arábica, que se disuelve con agua. Técnica cuya característica principal, es la transparencia.

Aguada. Dibujo realizado con un color (monocromático) o dos colores de acuarela parecidos y agua o con tinta china. Técnica practicada principalmente durante el Renacimiento y Barroco.

Aplicación. Trabajo donde se utilizan los principios o procedimientos que le son más convenientes para llegar a determinado resultado.

Enmascaramiento. Técnica para mantener el color de la base en ciertas zonas protegiéndolas con cinta mágica, masking líquido o pegamento en spray.

Fresco. Técnica que consiste en aplicar varias capas de yeso y, en la última, el color; en la penúltima de ellas se sobreponía un dibujo o esquema a color de la obra a representar, tras lo cual las figuras se reforzaban con una acuarela

oscura para, posteriormente, aplicar la última capa de yeso, así como el color correspondiente sobre el yeso mojado.

Herramienta. Instrumento que permite el manejo práctico del material dependiendo del resultado que se desee.

Medio. Material con el que se ejecuta una pintura.

Pigmento. Ingrediente que al ser diluido en un líquido, proporciona un medio de dibujo (un color para pintar).

Resistencia. Técnica que consiste en aplicar la pintura -acuarela- sobre materiales repelentes (cera, aceites, etcétera), con el fin de que la pintura no se deposite en las formas creadas con estos, quedando estas áreas del color de la base, mientras que las otras zonas si aceptan la pintura.

Técnica. Conjunto de reglas básicas que se establecen la relación correcta entre materiales y herramientas para un resultado insuperable.

Temple. Técnica que consiste en diluir el pigmento en agua y templearlo con huevo, caseína, goma o una solución de glicerina.

Textura táctil. Las texturas físicas se pueden ver y sentir con el tacto, logran traspasar las dos dimensiones de la superficie y se acerca a la tridimensional.

Textura visual. Se desarrolla en dos dimensiones, alto y ancho. Aunque despiertan sensaciones táctiles, que no son más que ilusiones ópticas, que pretenden crear interés en alguna zona.

Variegado. Es la fusión de varios colores diferentes.

Veduta. Dibujos en miniatura de paisajes con vistas de los monumentos de la antigua Roma.

Bibliografía

ALBERT, Grez y Rachel **WOLF**, *Técnicas básicas de acuarela*, tr. Carmen Vilaseca, Barcelona, Idea Books, 1996, 120 pp.

ANTONINO, Martín, *Pintando al acrílico*, Barcelona, CEAC, 1985, pp. 23-27.

ARNOLD, Eugene, *Técnicas de la ilustración*, Barcelona, Leda, 1982, pp. 9-12, 92.

ASENSIO CERVER, Francisco, *Acuarela: Principios básicos para principiantes*, Barcelona, Parramón Ediciones, 1985, 160 pp.

BAYÓN, Damián, "Rubens", *Enciclopedia Historial del arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V., 1976, Tomo 16, pp. 1911-1930.

COLYER, Martín, *Como encargar ilustraciones*, tr. Eugeni Rosell i Miralles, México, Gustavo Gili, 1994, pp. 16-33, 62-127.

- COMMELERAN**, Alberto, *Técnica del dibujo o sea descripción de los instrumentos que se emplean en la práctica del dibujo: modo de usarlos y explicación breve y sencilla de los procedimientos más convenientes para facilitar su labor a los dibujantes*, 5ª. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1957, pp. 167-179.
- DALLEY**, Terence, *Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales*, tr. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Tursen, 1992, pp. 6-7, 10-13, 64-67, 104-105, 107-108.
- DESCARGUES**, Pierre, "Rembrandt", *Enciclopedia Historial del arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V., 1976, Tomo 16, pp. 1933-1954.
- FERNÁNDEZ DE LARA**, Martín y Carmen **HINOJOSA**, *Doce mil grandes. Enciclopedia Biográfica Universal: Los mil grandes de la pintura*, Milán, PROMEXA, 1982, Tomo I, pp. 32-33, 42, 47-48, 54-57, 61, 66, 142-150, 155, 160-163, 179-180, 183, 204, 212, 215- 216, 219-220, 222-223, 226, 231-233.
- DONDIS**, Doris A., *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*, 13ª. ed., México, Gustavo Gili, 1998, 210 pp.
- ENCICLOPEDIA** *Historial del arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V., 1976, Tomo 17, pp. 2045-2062.
- ENCICLOPEDIA** *Historial del arte*, México, Salvat Mexicana de Ediciones S.A de C.V., 1976, Tomo 18, pp. 2151-2158, 2169, 2187-2190.
- GWYNN**, Kate, *Pintar a la acuarela*, Madrid, Tursen, 1988, 176 pp.
- JENNINGS**, Simón, *Manual del color para el artista*, tr. Margarita Gutiérrez Manuel, Barcelona, Blume, 2005, pp. 12-14, 20-21, 24-27, 32-33.

LAING, John y Rhiannon **SAUNDERS**, *Materiales gráficos y técnicas*, tr. Catalina Martínez y Fernando Borrajo, Reino Unido, Hermann Blume, 1986, pp. 18-19, 22, 40, 49, 88-89, 91, 104, 112-113.

LEYMARIE, Jean, *La acuarela*, tr. Montserrat Conill, Barcelona, Carroggio, 1998, 160 pp.

LOOMIS, Andrew, *Ilustración creadora*, tr. Rodolfo J. Walsh, 7ª. ed., Buenos Aires, Hachette, 1980, pp. 25-53.

MAYER, Ralph, *Materiales y técnicas de arte*, tr. Juan Manuel Ibeas, Madrid, Tursen, 1988, pp. 343-353.

PARRAMÓN VILASALO, José María, *El gran libro de la acuarela: la historia, el estudio, las técnicas, los temas, la teoría y la práctica de la pintura a la acuarela*, Barcelona, Parramón Ediciones, 1985, 192 pp.

PORTER, Tom y Bob **GREENSTREET**, *Manual de técnicas gráficas para arquitectos, diseñadores y artistas*, tr. Santiago Castan, 3ª. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1985, pp. 6-7, 10, 32, 36-37, 44-45.

SANMIGUEL, David, *Manuales Parramón: Técnicas de ilustración*, Barcelona, Parramón Ediciones, 2001, 93 pp.

SANMIGUEL, David, *Todo sobre la técnica del dibujo*, 3a. ed., Barcelona, Parramón Ediciones, 2004, pp. 6-33, 114-115, 122-127.

SCOTT, Robert Gillam, *Fundamentos del diseño*, tr. M. del Castillo Molina y Vedia, México, Limusa, 2003, 195 pp.

TABAU, Ivan y Juan **COMAMALA**, *Pintando al gouache*, Barcelona, CEAC, 1988, pp. 24-32.

TABAU, Ivan y Juan **COMAMALA**, *Pintando a la acuarela*, 7ª. ed., Barcelona, CEAC, 1990, pp. 13-17, 41-50.

TESIS

LARA LASCURAIN, Adolfo, *Manual para la representación de texturas con aerógrafo*, Tesis Licenciatura (Licenciado en Diseño Grafico) - UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán: México; 2002, 123 pp.

Sitios web

Amador J. (s. a.). **Exposición en el Museo Nacional de la Acuarela.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.cnca.gob.mx>

Antehistoria (s. a.). **Acuarela.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.artehistoria.com>

Biografías y vidas (2004). **Pintores.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.biografiasyvidas.com/>

Casa Serra (2004). **Materiales para acuarela.** [En línea] Recuperado en Septiembre del 2006, de <http://www.casaserra.com.mx/Home.asp>

Cerámica artística y Acuarela (s. a.). **Acuarela.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.xtec.es/~aromero8/index.htm>

Chaguaceda T. (2005). **Sobre la pintura a la acuarela.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.telefonica.net/web2/chaguaceda/index.htm>

- CopiArte (s. a.). **Obras de artistas.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.reproarte.com>
- DAP. (s. a.). **Materiales y técnicas.** [En línea] Recuperado en Mayo del 2005, de <http://www.valuarte.com>
- El poder de la palabra (1998). **Biografías.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.epdlp.com>
- El portal de México (s. a.). **Biografías de pintores mexicanos.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.elportaldemexico.com>
- ENAP Xochimilco (s. a.). **Biografía de Madrid Vargas.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.enap.unam.mx>
- Galería Artelibre (s. a.). **Biografía de Fuseli.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.artelibre.net/index.htm>
- Galería el Búho (2004). **Biografía de Ángel Mauro.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.galeriaelbuho.com.mx>
- Grandes maestro de la pintura (2006). **Biografías.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://pintoresfamosos.juegofanatico.cl>
- Laberintos (2007). **Biografía de Herrán.** [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.laberintos.com.mx>
- Lumen (2006). **Materiales para acuarela.** [En línea] Recuperado en Septiembre del 2006, de <http://www.lumen.com.mx>
- Manualnet (2002). **Pinceles.** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://perso.wanadoo.es/manualnet>

Mis acuarelas, portal de arte (Septiembre, 2004). ***Día Internacional de la Acuarela***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.misacuarelas.com.ar>

Monografías.com (s. a.). ***Acuarela***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.monografias.com>

Museo Tomás Meraz (2002). ***Biografía de Tomás Meraz***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de http://www.jjponline.com/MuseoTomasMeraz/info/info_tomasmeraz.html

My opera (2001). ***Biografía de Josefina Aguirre***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://myopera.com/enlacesatspace/blog/index.dml/tag/Pintoras%20mexicanas>

Papelería Lozano Hnos. (s. a.). ***Materiales para acuarela***. [En línea] Recuperado en Septiembre del 2006, de <http://www.lozano.com.mx>

Picassomio (s. a.). ***Biografía de Raúl Anguiano***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.picasso.es/raul-anguiano.html>

Pintura (s. a.). ***Técnicas y materiales***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.vicaro.com/vicaro/contenido/pintura/pintura/pintura.htm>

Pintura Mexicana (2003). ***Biografía de Lourdes Pino***. [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://pinturamexicana.com>

Red Escolar (s. a.). ***Técnicas***. [En línea] Recuperado en Mayo del 2005, de <http://sepiensa.org.mx/contenidos/pintura/index.htm>

Revista Mexicana de Orientación Educativa (2004). ***Biografía de Nishizawa***. [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://swww.remo.ws/revista/n2/n2-imagen-nishizawa.htm>

- Rodin (s. a). ***Pinceles y espátulas.*** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.rodin.com.mx>
- Shapiro E. (Septiembre, 2003). ***Biografía de Guadalupe Morazúa.*** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, en <http://morazua.com/index.html>
- Sociedad Mexicana de Acuarelistas A. C. (s. a). ***Sociedad Mexicana de Acuarelistas.*** [En línea] Recuperado en Abril del 2007, de <http://www.acuarela-mexico.com/>
- SOMAAP (s. a.). ***Biografía de María Dolores Vaca Chávez.*** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.somaap.com.mx>
- Todacultura.com (s. a.). ***Acuarela.*** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.todacultura.com/index.htm>
- Todoarte (2001). ***Acuarela.*** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://www.todoart.com>
- Turismo del Estado de México (s. a.). ***Secciones Especiales de Turista Estado de México.*** [En línea] Recuperado en Diciembre del 2006, de <http://edomexico.turista.com.mx/index.php>
- Universidas Autónoma del Estado de México (s. a.). ***Biografía de Pastor Velásquez.*** [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.ueamex.mx/ideario/pdiuae313.html>
- Un punto de vista (1996). ***Biografía de Ignacio Beteta.*** [En línea] Recuperado en Diciembre del 2007, de <http://www.prodigyweb.net.mx/arqq/beteta.html>
- Wikipedia (s. a.). ***Biografías.*** [En línea] Recuperado en Febrero del 2007, de <http://en.wikipwdia.org>

World Wide, Arts Resources (1995). ***Biografía de Cozens***. [En línea]
Recuperado en Febrero del 2007, de <http://wwar.com>

Direcciones: lugares en donde obtener información y materiales

222

Casa Serra

Sucursal en el centro

Dirección: Bolívar 87-A, en la Colonia Centro, C.P. 06080, México D.F. Teléfonos: 5709-2102, 5709-7783 y 5709-6618.

Lumen

Sucursales:

Satélite

Dirección: Circuito Geografos No. 30 Ciudad Satélite, Naucalpán, Estado de México, C.P. 53100. Teléfono: 5374-0020.

Relox

Dirección: Avenida Insurgentes Sur No. 2374 Col. Chimalistac C.P. 01070.
Teléfono: 5550-1920.

Centro

Dirección: República del Salvador No. 52-54, Colonia Centro, México D.F.
Teléfono: 5521-1821.

Museo Nacional de la Acuarela

Dirección: Salvador Novo No. 88, Barrio de Santa Catarina, Coyoacán, México
D.F. Teléfono: 5554-1801.

Papelerías Lozano Hnos.

*Una de sus sucursales en el centro (Tienda con mostrador y área de autoservicio
Express)*

Dirección: República de El Salvador No.46, Colonia Centro, México D.F.
Teléfonos: 5510-1026, 5510-1502, Fax 5510-2292.