



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

“El color al óleo por transparencia como medio principal en doce prácticas pictóricas; el color de Giovanni Bellini como referencia.”

Tesis

Que para obtener el título de: Licenciado en artes visuales

Presenta: Isaac Osorio Sánchez

Director de tesis: Maestro Renato Esquivel Romero

México D.F., 2015



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.





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

“El color al óleo por transparencia como medio principal en doce prácticas pictóricas; el color de Giovanni Bellini como referencia.”

Tesis

Que para obtener el título de: Licenciado en artes visuales

Presenta: Isaac Osorio Sánchez

Director de tesis: Maestro Renato Esquivel Romero

México D.F., 2015



Agradezco al *gran espíritu*, a José de Jesús y M<sup>a</sup> del Pilar por la vida. A mi familia por su compañía en las horas difíciles. A Ismael por su dedicada ayuda en las correcciones de redacción y a José Luis por sus invaluables observaciones.

Dedicada a Concepción Cisneros y a las generaciones de pintores de la F.A.D.

## Prólogo

Esta investigación se sustenta en la producción de doce cuadros al óleo buscando consolidar una propuesta pictórica con base en la asimilación de la forma renacentista, en lo que respecta a la construcción del *color* por transparencias físicas al óleo según el método aplicado por Giovanni Bellini.

Los cuadros contenidos en esta tesis forman una unidad de trabajo con los que se busca expresar las inquietudes del autor: El hombre, materia y energía, el misticismo naturalista de toda una realidad, nuestra realidad...

... y éste sentido naturalista tiene que ver siempre con lo que viene al hombre desde los *sentidos alterados*, cuando se procuran estados del consciente-subconsciente que nos conecta con la *energía universal* originando la necesidad de su expresión en un lenguaje sea científico, intelectual o plástico.

Isaac Osorio Sánchez

## Índice

Introducción	1
Descripción del proyecto	2
<b>Cap. 1 Introducción al aspecto físico del color</b>	<b>3</b>
1.1 Breve referencia sobre la óptica	4
1.2 El ojo, nuestro sistema óptico	
1.3 Aproximación al fenómeno de la luz como introducción a la síntesis del color	5
1.4 Generalidades sobre las mezclas aditiva y sustractiva del color	7
1.5 Generalidades sobre la armonía cromática	10
1.6 Minuta sobre la connotación del <i>color</i> en occidente	11
<b>Cap. 2 El color atmosférico veneciano de principios del siglo XVI</b>	<b>13</b>
2.1 Algunos acontecimientos importantes en la historia de Venecia como preámbulo cultural	13
2.2 Contexto pictórico veneciano a la obra de Giovanni Bellini	14
2.3 Panorama general de la pintura de Giovanni Bellini hasta el retablo de Pesaro	18
2.4 Minuta sobre las principales contribuciones de Giovanni Bellini a la pintura veneciana	21
<b>Cap.3 Sobre los materiales para la práctica de la <i>Serie 12</i></b>	<b>23</b>
3.1 Contexto práctico al desarrollo técnico formal de la <i>serie 12</i>	23
3.2 Características del óleo y su origen como medio para pintar aplicado por veladuras	23
3.3.1 La tabla como soporte pictórico	25
3.3.2 La tela como base de la imprimatura	26
3.3.3 La imprimatura	28
<b>Cap. 4 Bitácora: <i>serie 12</i></b>	<b>29</b>
4.1 Imprimación de los soportes	29
4.2.1 Cuadro 1 copia, <i>Cristo muerto sostenido por un ángel</i> de Antonello Da Messina	31
4.2.2 Cuadro 2 copia, <i>La huída a Egipto</i> de Bartolomé Esteban Murillo	32
4.2.3 Cuadro 3 fragmentos 1 y 2 de <i>El descendimiento de la Cruz</i> por Rubens P.	34
4.2.4 Cuadro 4 <i>Autorretrato nogal</i> por Isaac Osorio Sánchez	37
4.2.5 Cuadro 5 <i>Autorretrato salón Nishizawa</i> por Isaac Osorio Sánchez	41
4.2.6 Cuadro 6 <i>Retrato de Lucía y Jonatthan</i> por Isaac Osorio Sánchez	45
4.2.7 Cuadro 7 <i>Retrato Vicky</i> por Isaac Osorio Sánchez	60
4.2.8 Cuadro 8 <i>Retrato Novo</i> por Isaac Osorio Sánchez	78
4.2.9 Cuadro 9 <i>Sociedad contemporánea II</i> por Isaac Osorio Sánchez	89
4.2.10 Cuadro 10 <i>Cristo muerto sostenido por dos ángeles</i> original Giovanni B. por I.O.S.	93
4.2.11 Cuadro 11 <i>Sociedad contemporánea III</i> por Isaac Osorio Sánchez	101
4.2.12 Cuadro 12 <i>Monitor Stream</i> por Isaac Osorio Sánchez	105
Conclusiones	106
Bibliografía y videografía	107
Lista de imágenes	108
Sección de imágenes	110

## Introducción

El propósito de revisar el contenido pictórico renacentista veneciano de principios del siglo XVI en la pintura de Giovanni Bellini hasta su retablo en Pesaro, es experimentar con la técnica al óleo el método de las transparencias físicas de *color* para indagar las posibilidades cromáticas de este proceso tomando en cuenta su relación con el tono usado como fondo. Así a través del *retrato* y de la *copia* como pretextos para pintar, se obtiene una paráfrasis del concepto cromático Belliniano a partir del desarrollo de doce cuadros.

Estos ejercicios son un estudio del método por transparencia física de color al óleo, sin embargo a partir de la práctica tres de la *serie 12* se recurre al uso ecléctico de materiales, como por ejemplo Robert Rauschenberg lo hizo en sus composiciones, incorporando a la investigación la experimentación con diferentes materiales.

El primer capítulo es un contexto sobre la óptica y el sistema óptico humano para entender los atributos cromáticos basados en la percepción visual humana. El objetivo de este primer capítulo es describir la síntesis sustractiva y la síntesis aditiva para interpretar el modelado y el modulado de *color*.

El segundo capítulo es una recopilación de información basada principalmente en el texto *La pintura veneciana de Bellini a Tiziano*, de Johannes Wilde, enfocado la investigación a la pintura de Giovanni Bellini hasta Pesaro, retablo en el que por primera vez éste pintor utiliza el óleo.

En el tercer capítulo se describen los materiales para la preparación del soporte para la pintura de caballete y también las principales características de las pinturas, con base en el texto de Max Doerner *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* de la sexta edición.

Sin embargo el proceso de imprimación de los ejercicios de esta *Serie 12* tiene su fundamento en la práctica pictórica que el autor adquiere en las asignaturas correspondientes a los talleres de pintura de la antes Escuela Nacional de Artes Plásticas ahora F.A.D.

El capítulo cuarto contiene la bitácora de los ejercicios, indispensable al lector no especializado y útil al que si lo es, para observar el desarrollo práctico de esta interpretación del método de Giovanni Bellini sobre la aplicación de las transparencias físicas del color al óleo para después concluir.

## Descripción del proyecto

El estudio práctico de esta investigación es observar los efectos ópticos que genera el *color* (entiéndase éste como luz) a través de la superposición de transparencias de *color* al óleo a partir de soportes con diferentes tonos base incluido el blanco con el fin de indagar las características lumínicas de la pintura, buscando entender la unidad cromática que logra Giovanni Bellini a partir de fondos blancos.

Sin embargo la dinámica que se forma entre la investigación y la práctica permite la experimentación que en la forma de collage y siempre en función de la aplicación de transparencias de *color* al óleo, permite adherir al soporte tradicional de pintura de caballete el circuito impreso como parte de la composición en el ejercicio noveno y en el décimo segundo, con el fin de manipular el cromatismo sobre la superficie pictórica con el “medio electrónico”.

De tal manera la *serie 12* resulta en una paráfrasis del método Belliniano en que la conclusión se da de manera natural en un concepto pictórico que surge en los cuadros noveno, décimo y décimo segundo de esta serie; además de constatar en función de la hipótesis inicial que los fondos con un tono base neutro son ideales para el modelado del color mientras que el fondo blanco favorece la modulación de color.

En el primer capítulo el autor salta de la Grecia de Euclides a Newton con el fin de ilustrar cómo la óptica permite entender cada vez más la luz y así experimentar con el *color* hasta poder parafrasear su parte subjetiva. También en este capítulo se describe brevemente la estructura de nuestro sistema óptico.

En el segundo capítulo el autor ofrece información general sobre la historia de Venecia y la relación de la escuela flamenca de 1400 así como los elementos del ideal naturalista florentino que influyen en la pintura véneta de principios del siglo XVI, con el fin de entender el sentido cromático de Giovanni Bellini.

El capítulo tercero no es más una descripción de los materiales de pintura según Max Doerner, para divulgar un poco sobre el trabajo de investigación de los materiales en términos físicos y químicos.

Sin embargo en el capítulo cuarto se describe el proceso de imprimación y el método pictórico de los ejercicios de la *Serie 12* que el autor trabaja según la experiencia obtenida en las asignaturas correspondientes a los talleres de pintura de la antes Escuela Nacional de Artes Plásticas ahora F.A.D.

Para concluir, en el noveno y el doceavo ejercicio de la *Serie 12* se propone el concepto que el autor llama *INCODI* (Diseño de color interactivo derivado de sus siglas en inglés), de tal manera se presenta este concepto como la conclusión práctica de esta paráfrasis pictórica que se fundamenta en el estudio del método por transparencias físicas de color al óleo para entender la unidad cromática que Giovanni Bellini logra a través de esta técnica.

## Cap. 1 INTRODUCCIÓN AL ASPECTO FÍSICO DEL COLOR

### 1.1 Breve referencia sobre la óptica

El límite de la percepción cromática está determinado por el color la linfa (líquido vital); los insectos no ven el rojo y perciben las frecuencias electromagnéticas hasta lo que nosotros vemos amarillo, aunque no conocemos cómo lo ven ellos.<sup>1</sup>

El desarrollo de la óptica nos permite introducirnos a estudios del mundo biológico como el anterior, pero también es una herramienta que le es al pintor de utilidad cuando éste quiere investigar acerca de los efectos del color, pues aparte de la perspectiva y la anatomía, están las inquietudes cromáticas.

El físico egresado por la U.N.A.M., Daniel Malacara Hernández nacido en 1937, comenta en entrevista para el periódico *a.m.*, en una nota publicada el 10 de julio del 2011, que la sociedad internacional de la óptica, la Optical Society of America, define la óptica como el estudio de la luz en todas sus manifestaciones, es decir, la manera en cómo son emitidos los cuerpos luminosos considerando los mecanismos atómicos y moleculares que generan la luz (fotones) y la forma en que se propagan a través de los medios transparentes como el cristal.

Propiamente la óptica se da con los griegos unos 500 años a.C., quienes exponen la idea particular de que los colores y las sustancias químicas están compuestas de partículas elementales.<sup>2</sup>

Dentro del mundo griego Empédocles propone la teoría de la extramisión.<sup>3</sup> Ésta teoría propone que de los ojos salen “una especie de rayos o emanaciones”, y éstos recogen la forma de los objetos. Por el contrario, Leucipo<sup>4</sup> piensa que la luz reflejada de los objetos es la que llega a los ojos, lo que se conoce como teoría de la intromisión.

Ninguno de los dos pudo demostrar por qué no se dan esas reacciones en la oscuridad, sin embargo coincidían en que estos rayos luminosos se propagan en línea recta.<sup>5</sup>

Platón ofrece la idea de que hay algo de verdad en ambas teorías y propone la relación de correspondencia simultánea, dada entre los objetos y los ojos, que ahora sabemos no es correcta.<sup>6</sup> Aproximadamente 250 años después de la idea de la relación de correspondencia simultánea, Herón de Alejandría sigue estudiando la propagación de los rayos luminosos y cómo inciden en diferentes superficies, basándose en el principio de propagación rectilínea de Euclides.<sup>7</sup> Herón concluye que un rayo que incide en una superficie plana, se refleja con un ángulo perpendicular a su traza.

Siglos después de los griegos, Alhazen (965-1038 d.C.) que vivió en Basora Bagdad, propone que los ojos son receptores y no emisores pues cuando ve el sol se lastima, es decir, propone la teoría de la intromisión al igual que algunos griegos lo hicieron antes. Expone también que un objeto dispersa en

### 3

1 TORNQUIST, Jorrit, *Color y luz teoría y práctica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2008, p.16

2 BALL Philip, *La invención del color*, México D.F., Fondo de cultura económica, México D.F. 2003, p. 58

3 Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología cap. 8. *Historia de la luz (1-3)*. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=wSrryvbM3dA>> min. 3:57 [Consulta: 9 mayo de 213]

4 Ibid. min. 4:21

5 Ibid. min. 5:07

6 Ibid. min. 6:27

7 Ibid. min. 6:42

todas direcciones la luz que recibe del ambiente, y esta luz dispersada es la que llega al ojo dejando su impresión. También estudia la cámara oscura así como la refracción (*figura 1*) y reflexión pero sobre superficies curvas.<sup>8</sup>

Ahora bien el instrumento óptico es todo aparato que tiene un papel funcional en el estudio de los fenómenos luminosos.<sup>9</sup> Estos aparatos se basan en la óptica geométrica que se compone de tres leyes, la de propagación rectilínea, la ley de refracción y la ley de reflexión.<sup>10</sup> Éstos instrumentos nos ayudan a comprender, a través de los estudios físicos que nos permiten realizar, estos fenómenos.

## 1.2 El ojo, nuestro sistema óptico

El ojo es nuestro sistema óptico (*figura 2*), instrumento que poseemos para la captación de la luz, principal medio de información de la que disponemos.<sup>11</sup> Es un músculo extensión del encéfalo, sensible a los cambios en la intensidad de las ondas luminosas.

Tiene forma esférica de entre 22 y 26 mm aproximadamente. La esclerótica espesa conecta con la cornea que es transparente ubicada en el exterior frontal del sistema ocular. La cornea deja ver el iris, que es un diafragma, es la parte coloreada del ojo. La pupila es la abertura en el centro que cambia de tamaño según regula el iris la cantidad de luz que debe pasar al interior del ojo, proceso conocido como adaptación.<sup>12</sup>

La luz que se refracta al chocar con la cornea da en un lente llamado cristalino. Éste ajusta el enfoque según la distancia de los objetos por medio de los músculos ciliares, proceso conocido como acomodación.<sup>13</sup> Para un objeto cercano los músculos ciliares se contraen haciendo que el grosor del cristalino aumente y a la inversa.

Tres capas de células componen la estructura de la retina. Una de estas capas contiene las células receptoras.<sup>14</sup> La luz debe atravesar una red de vasos sanguíneos, dos capas de células y una fina trama de fibras nerviosas antes de llegar la parte posterior de la retina, donde se encuentran los fotorreceptores.<sup>15</sup>

Hay dos tipos de fotorreceptores: conos y bastoncillos, son tan sensibles que en teoría pueden ser estimulados por un solo *cuanto* de luz, de hecho sólo el 10% de la luz que llega a nuestro ojo los alcanza.<sup>16</sup> Conos y bastoncillos se distribuyen en proporciones diferentes en las distintas partes de la retina.

La fovea está ubicada en la retina, en el punto focal de la lente del ojo, contiene alrededor de 5 millones de conos, en esta zona no hay bastoncillos pero éstos superan en número a los conos. Los bastoncillos

---

8 *Historia de la luz (1-3)*, Op., Cit., min. 8:57

9 JIMÉNEZ-LANDI, Pedro, *Introducción al estudio de los instrumentos ópticos*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1985, p. 15

10 ROSSI, Bruno, *Fundamentos de la óptica*, Barcelona, Ed. Reverte, 1978, p. 7-2,3

11 TORNQUIST, Jorrit, Op. Cit., p. 09

12 JIMÉNEZ-LANDI, Pedro, Op., Cit., p. 19

13 *Ibid.*, p. 26

14 TORNQUIST, Jorrit, op., Cit., p. 71

15 *Ibid.*, p. 73

16 *Ibid.*, p. 74

que se encuentran fuera de la zona de la fovea, en el resto de la retina, son alrededor de 120 millones.

Tanto bastoncillos como conos envían señales nerviosas al ser estimulados por el contacto con la luz.<sup>17</sup> Sin importar el valor en la frecuencia cada vez que un bastoncillo absorbe luz la respuesta nerviosa es idéntica, es decir éstos no diferencian las variaciones en el valor de la frecuencia luminosa, (lo que interpreta el cerebro humano como *color* o tonos), sus señales sólo distinguen zonas de luz o de oscuridad.<sup>18</sup>

La captación de la longitud de la onda luminosa y sus variaciones son percibidas por los conos, los hay sensibles a la frecuencia correspondiente al rojo, al verde y al azul, la información elaborada por la retina se envía al cerebro por medio del nervio óptico a través de impulsos eléctricos, que son interpretados por éste.<sup>19</sup> El sistema óptico humano capta las más sutiles vibraciones de los rayos luminosos, que el cerebro transforma en sensaciones cromáticas que van del violeta a rojo.<sup>20</sup> (*figura 3*)

### 1.3 Aproximación al fenómeno de la luz como introducción a la síntesis del color

La teoría de la dualidad onda-materia es una teoría que recoge elementos de tres teorías: de la corpuscular de Newton, de la ondulatoria de Christian Huygens y la de electromagnetismo de Maxwell.

Esta teoría nos dice que en la luz a veces predominan las características de comportamiento de la onda, a veces las características de comportamiento de la partícula-materia<sup>21</sup>.

En el siglo XVII Isaac Newton propone que la luz esta formada por pequeñas partículas de materia, pequeños corpúsculos. Esta teoría se basa en la siguiente proposición: las fuentes luminosas emiten corpúsculos livianos que se desplazan a gran velocidad y ésta depende del medio por el que se propaguen las partículas.<sup>22</sup>

Newton también experimentó la descomposición de la luz. Al hacer pasar un haz de luz blanca por un prisma de cristal, observo que por el efecto de la refracción, la luz blanca se descomponía en siete colores.

Newton supone que las partículas de luz que llegan de forma oblicua a una superficie de separación de dos medios de distinta densidad cambian bruscamente su velocidad al paso de un medio menos denso a otro más denso. La intensidad de la luz depende de la cantidad de partículas que atraviesan una superficie por unidad de tiempo y, el color de la luz depende del tamaño de las partículas que la componen, las rojas las más grandes las violetas las más pequeñas.

Newton no es el primero en demostrar que la luz de día es un tejido de matices que al separarse forma el arco iris,<sup>23</sup> pero sí el primero en usar cristal para el estudio de la refracción. Se objetó que el

---

17 BALL, Philip, Op., Cit., p 66

18 Ibídem.

19 TORNQUIST, Jorrit, Op., Cit., p 71

20 DE GRANDIS, Luigina, *Teoría y uso del color*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, p. 11

21 Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología cap. 8, *Historia de la luz (3-3)*, Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=jbPzBMD-rYM>> min. 5:51, [Consulta: 9 mayo de 213]

22 Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología cap. 8, *Historia de la luz (2-3)*. Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=Qt3s5dZs6n0>> min. 3:42, [Consulta: 9 mayo de 213]

23 BALL, Philip. Op., Cit., p. 43

prisma de cristal altera las propiedades de la luz blanca insinuando que la luz no está compuesta por los siete colores espectrales, pero si los hacemos pasar por un lente convergente se forma de nuevo la luz blanca,<sup>24</sup> con lo que se demuestra que la luz natural esta compuesta por los colores del arco iris.<sup>25</sup>

En el mismo siglo que Isaac Newton, Christian Huygens físico y matemático holandés, propone que la luz es un fenómeno oscilante que se propaga a través del éter, una especie de fluido impalpable que incluso llena el vacío, donde la luz también se propaga.

*“...En su primera hipótesis marca que todos los puntos del frente de la onda son puntos o centros emisores de ondas secundarias. La segunda hipótesis es que de todo punto emisor se propagan ondas en todas direcciones del espacio con velocidad distinta según el medio de propagación. Tercera hipótesis, la materia viaja a través del éter, materia insustancial e invisible que hace de soporte a las ondas lumínicas, esto causó gran polémica por lo que el modelo de Christian Huygens fue ignorado por mucho tiempo dado el prestigio de Isaac Newton y su teoría corpuscular...”*<sup>26</sup>

Sin embargo el experimento de las ranuras del científico Thomas Young, (*figura 4*) consiste en hacer pasar luz por dos ranuras. En la zona de la pantalla donde coinciden las crestas de las ondas se crea una interferencia constructiva. En la zona donde coincide la cresta de una onda con el valle de otra se da una interferencia destructiva. Esto es porque la luz es una onda que al atravesar por dos ranuras choca en la pantalla creando dos frentes de onda que interactúan entre si, como lo exponía la teoría ondulatoria de Huygens.<sup>27</sup> De tal manera no podían ser partículas las que componen la luz como afirmaba Newton, de ser así, ¿Por que, al ser golpeada la pantalla por un segundo haz, no tenía el doble de intensidad?<sup>28</sup>

Al ver que la teoría de Newton no es correcta, había que resolver el debate sobre el éter, que buscaba justificar la propagación de las ondas en el vacío según la hipótesis de Christian Huygens. Al respecto el científico De Broglie planteó que si las ondas tienen propiedades de partículas las partículas también debían tener propiedades de onda y difractar al pasar por las rendijas.<sup>29</sup>

Michael Faraday descubrió que las cargas en movimiento generan un campo electromagnético variable, esta variación magnética crea una nueva variación del campo eléctrico y así sucesivamente.<sup>30</sup> Al respecto Maxwell estudió y comprobó la manera en que ambos campos se propagan, dando paso al concepto de onda electromagnética, anticipó que la velocidad con que se propaga esta perturbación en el vacío es idéntico a la velocidad de la luz, 300 millones de metros por segundo, así dedujo que si la luz era una onda electromagnética, ésta puede propagarse en el vacío sin necesidad de un medio material etéreo.<sup>31</sup>

Hay que subrayar que todas las ondas son de la misma naturaleza y su frecuencia es la que cambia.<sup>32</sup> En la teoría ondulatoria la intensidad de la luz se relaciona con la amplitud de la onda, mientras que los

## 6

---

24 DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed. Reverté, S.A. 1998, p. 9-3

25 *Ibid.*, p. 9

26 *Historia de la luz (2-3)*, Op., Cit., min. 4:21

27 *Ibid.*, min. 8:05

28 *Ibid.*, min. 7:43

29 *Historia de la luz (3-3)*, Op., Cit., min. 6:03

30 *Historia de la luz (2-3)*, Op., Cit., min. 8:42

31 *Ibidem.*, min. 8:56

32 *Historia de la luz (3-3)*, Op., Cit., min. 0:15

colores son determinados por la frecuencia. La luz roja tiene un valor menor en la frecuencia de onda visible mientras que el violeta tiene el valor más alto en la frecuencia de onda en la gama de radiación visible.<sup>33</sup>

Recabar más datos del tipo científico frustraría mi esfuerzo por generar una introducción desahogada. El propósito de los párrafos anteriores es obtener una definición general del fenómeno de la luz (desde la perspectiva física) para interactuar con un enfoque crítico al abordar el color desde la plástica.

#### 1.4 Generalidades sobre las mezclas aditiva y sustractiva de color

La definición de *color primario* solamente debería de aplicarse a las luces fundamentales de la síntesis aditiva (*color luz*).<sup>34</sup> Cuando nos referimos a las materias, deberíamos hablar *à la rigueur* de *pigmentos cromáticos* o (tonos base), de *color* se insiste, sólo cuando se designa la percepción que el cerebro crea según la información que el ojo le envía al ser estimulado por las diferentes longitudes de onda reflejadas por las materias.

En el estudio del color tanto en el arte como en la ciencia, son tres los tonos primarios, es decir con los que se sacan todos los demás tonos; en el campo de la física son el azul, rojo y verde, en el campo de la pintura son el amarillo, azul y rojo.<sup>35</sup>

El *color luz* tiene como fundamento la síntesis aditiva de los colores primarios azul, rojo y verde (*figura 5*). Es decir, en este sistema las combinaciones de color se basan en la adición de una coloración a otra. Ejemplo de este sistema de color es la iluminación para espectáculos,<sup>36</sup> o el de las pantallas lcd o led's, o la de un televisor convencional.

En la síntesis aditiva hay pares de colores que dan como resultado el blanco, estos pares de colores han sido llamados complementarios. Uno de estos pares son el color amarillo y el color azul.<sup>37</sup> Por el contrario el manejo de los pigmentos, (tonos) tiene su fundamento en la síntesis mixta partitiva o sustractiva.<sup>38</sup> Sus tres *colores base* (primarios) son: el rojo, el amarillo y el azul (*figura 6*).

Dice Doerner en la página 10 del libro *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, sexta edición, en el primer párrafo del apartado la mezcla sustractiva:

*“En la mezcla de pigmentos por el contrario, no se suman distintas luces, lo que sucede es que por absorción se abstraen partes de la luz blanca, fenómeno al que se le conoce como mezcla sustractiva de color...”*

Ahora las propiedades físicas de un pigmento dependen principalmente de su constitución química y del tamaño de sus partículas. La síntesis sustractiva se verifica en caso de:

- Pigmento mezclado con pigmento.

---

33 *Historia de la luz (3-3)*, Op., Cit., min. 0:39

34 DE GRANDIS, Luigina, Op., Cit., p. 17

35 *Ibíd.*

36 GALLEGO Rosa, SANZ, Juan Carlos, *Armonía cromática*, Madrid, H. Blume, 2006, p. 13

37 DOERNER, Max, Op., Cit., p. 9

38 GALLEGO Rosa, SANZ, Juan Carlos, Op., Cit., p. 13

- Pigmento visto bajo filtro coloreado.
- Pigmento que refleja luz desde una fuente luminosa cromáticamente filtrada.
- Superposición de filtros coloreados.<sup>39</sup>

Es decir, si mezclamos el rojo con el verde, veremos desaparecer el valor cromático en ambos tonos; queda un gris sucio, casi negro. A los pares de *pigmento cromático* que se comportan de este modo son denominados *complementarios sustractivos*. Este fenómeno describe que cada grupo de moléculas tiende “absorber” la proporción de la luz reemitida por el otro grupo. Fisiológicamente el tono del color *complementario sustractivo* es fijado perceptivamente por la post-imagen.<sup>40</sup>

Una acotación: La química moderna ha sintetizado tres pigmentos que pueden sustituir a estos “colores simples” (*amarillo, azul y rojo*) son el *magenta*, que es un *rojo* tendente al *púrpura* equidistante del *amarillo*, éste ni cálido ni frío, muy luminoso y brillante; el *cian*, que es un *azul* tendente al *verde*,<sup>41</sup> e igualmente son considerados puros. (*figura 7*).

En la mezcla sustractiva de color, *el círculo cromático (figura 8)*, es un sistema de organización del color que evidencia la relación del *pigmento base* común a dos secundarios vecinos. Usando como ejemplo el *verde*, se deduce que en su constitución existe el *amarillo* y el *cian*. Este sistema confronta y mide los efectos y sensaciones suscitadas por tal disposición. Entre las relaciones puestas en la obviedad por el círculo cromático distinguiremos:

- a) La relación de los primarios que pueden tomarse en proporciones iguales o diversas. Por ejemplo entre el *amarillo* y *cian*.
- b) La relación entre adyacentes, uno primario y otro secundario, como por ejemplo *cian* y *verde*, o *amarillo* y *anaranjado*, en proporciones iguales y diversas.<sup>42</sup>

Dos primarios mezclados en proporciones iguales dan un secundario. El tono obtenido en un secundario representa el equilibrio entre los primeros dos componentes. Si la mezcla se realiza en proporciones diversas, dan combinaciones en la que prevalece cuantitativamente el pigmento preponderante.<sup>43</sup>

Por ejemplo mezclando *cian* y *amarillo*, el *verde* resultante tiende al *cian* o al *amarillo* según prevalezca cuantitativamente el primero o el segundo. Si se pasa del *magenta* al *amarillo* mediante un continuo y regular cambio de proporciones de uno a otro se obtienen gradaciones o matices de los dos colores.

La sensibilidad del autor es la que determina estas relaciones cuantitativas sea por su intuición o por relaciones preestablecidas: por ejemplo, mezclando nueve partes de *magenta* por una de *amarillo*, ocho de *magenta* y dos de *amarillo*, siete de *magenta* y tres de *amarillo*, etc. O manteniendo fija la cantidad de *magenta* y dos de *amarillo*, siete de *magenta* y tres de *amarillo*, etc. O manteniendo fija la cantidad

39 TORNQUIST, Jorrit, Op., Cit., p. 55

40 Ibídem.

41 DE GRANDIS, Luigina, Op., Cit., P. 17

42 Ibid., p. 18

43 Ibídem.

de un *color* y variando la del otro según la habilidad del artista.<sup>44</sup>

Bien, ahora, de dos *pigmentos* adyacentes, esto es, de un tono primario y uno secundario, mezclados en proporciones iguales dan colores intermedios denominados ternarios. *Magenta y naranja, naranja y amarillo, amarillo y verde, verde y cian, cian y violeta, violeta y magenta* dan respectivamente *magenta-naranja, amarillo-naranja, amarillo-verde, ciano-verde y ciano-violeta*.<sup>45</sup>

Con los tres tonos primarios los tres secundarios y los seis ternarios se obtiene un círculo subdividido en 12 partes.<sup>46</sup> Mezclando en parte iguales un primario y un ternario se obtiene un cuaternario.<sup>47</sup> Por otro lado, mezclando en partes iguales un secundario con un ternario se obtiene un quinario.

Adhiriendo los cuaternarios y quinarios se obtiene un círculo de 24 tonos, cada uno de los cuales es considerado puro, pues deriva de la combinación, en partes definidas, de dos únicos primarios equidistantes.<sup>48</sup>

Sobre las bases *modernas* del círculo cromático el llamado disco de Newton es una división del espectro que ideó el científico. Este diagrama representa de manera irregular la extensión que cada tono ocupa dentro del susodicho disco, pues buscaba las relaciones tonales con los principios de la armonía musical.<sup>49</sup>

El sistema de Newton es base fundamental en estudios posteriores como el de Oswald.<sup>50</sup> Básicamente estos sistemas de color facilitan el orden y clarifican las posibles mezclas de los tonos. La forma geométrica más utilizada para organizar los tonos y sus relaciones en estos sistemas del *color* es el círculo.<sup>51</sup>

En 1810 el pintor alemán Philipp Otto Runge, después de ocho años de trabajo, creó la primera presentación tridimensional del *color* organizada en la figura de la esfera (*figura 9*). El eje vertical de la esfera representa el eje de los grises, que va difuminando desde el blanco (extremo superior) hasta el negro (extremo inferior): en este eje se representa el *color* acromático.<sup>52</sup>

Hay varios sistemas para el estudio de las relaciones de los tonos, entre los más usados está el de Itten, quien coloca un triángulo equilátero en el que acomoda los tonos base. Este triángulo a su vez está inscrito en un hexágono donde se encuentran los respectivos secundarios. Otro de estos es el llamado círculo de los colores pigmentarios de Goethe, él superpone dos triángulos al círculo y respectivamente sobre los vértices coloca los tres primarios y los tres secundarios.<sup>53</sup>

Sin embargo las teorías griegas son el precedente hasta Newton de los sistemas de *color* en occidente<sup>54</sup>

## 9

---

44 DE GRANDIS, Luigina, Op., Cit., p. 18

45 DE GRANDIS, Luigina, Op., Cit., 22

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

49 BALL Philip, Op., Cit., p 42

50 TORNQUIST, Jorrit, Op., Cit., p. 54

51 DE GRANDIS, Luigina, Op., Cit., p. 18

52 TORNQUIST, Jorrit, Op., Cit., p. 18

53 DE GRANDIS, Luigina, Op., Cit., p. 29

54 CAGE Jhon, *Color y cultura*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 12

Para el siglo VII d.C, la experiencia de los pintores intuye que las gamas de color se reducen a los tonos que ahora conocemos como primarios, sin embargo estos se establecen hasta el siglo XVII, cuando en el año de 1601 el doctor Guido Antonio Scarmiglioni los proponía además del blanco y negro como *colores simples*, con los que se sacaban todos los demás. Robert Boyle, químico, afirma que con estos cinco colores el pintor podía reproducir el color que le plazca.<sup>55</sup>

La función del círculo cromático es que ayuda a comprender las relaciones tonales dentro de los sistemas vigentes en el manejo del color. Por un lado, el modelado de color parte del concepto de grisalla, es decir una base monocromática de tono neutro, que en su contexto original busca exaltar las cualidades de la pintura sobre la escultura gracias al efecto volumétrico que se logra con este método. *(figura 10)* Por otro lado el modulado de *color*, esta relacionado con los procesos pictóricos del siglo XIX, que precisamente buscan salir de la tradición del modelado y su función en la representación de la mimesis.

### 1.5 Generalidades sobre la armonía cromática

Según el estudio del color éste es una percepción, es una realidad psíquica, vivencial y subjetiva de complejos procesos físico-químicos y psicofisiológicos. De tal manera que el *color* se define como una *percepción cromática*.<sup>56</sup>

En la cromática participan además de la pintura, el área de la física y química, tal vez por esto existen palabras idénticas para fenómenos distintos, y palabras diferentes para el mismo fenómeno por lo que surge la necesidad de establecer un orden en los colores, es decir de organizarlos en una estructura. Al tratar de organizar la información generada nace la colorimetría que estudia los métodos usados para “medir” el color en un objeto.<sup>57</sup>

El estudio del color se basa en la percepción visual humana en la que existen tres factores a considerar, *luminosidad*, *tono* y *saturación* cuando el color proviene de una superficie auto luminosa, o bien *claridad*, *tono* y *croma* cuando la fuente de iluminación es ajena.<sup>58</sup>

La claridad se refiere a que los *colores* pueden ser medios, claros u oscuros, es decir, se observa un mayor o menor reflejo en la cantidad de la radiación. Tradicionalmente en el léxico de las artes plásticas, antiguamente a la claridad se le llamaba tono, refiriendo a la escala de grises.

El tono es la frecuencia de la longitud de onda reflejada por la materia (pigmento). En el pasado, cuando el tono estaba asociado al claro y oscuro se denominaba *color* o tinte.

El croma se refiere a la cualidad del tono, es decir se refiere a la pureza del tono, separado de la claridad del color. En función del croma, los colores pueden ser, por ejemplo, débiles, moderados o vivos.<sup>59</sup>

En concreto existen tres tipos de colores armónicos: dominantes, tónicos y de mediación, las armonías

---

55 BALL, Philip, Op., Cit., p. 58

56 GALLEGOS Rosa, SANZ, Juan Carlos. Op., Cit., p. 11

57 TORNQUIST, Jorrit. Op., Cit., p. 17

58 GALLEGOS Rosa, SANZ, Juan Carlos. Op., Cit., p. 11

59 *Ibidem*.

son combinaciones de diferentes matices que mantienen una relación con los tonos elegidos. Existen cinco armonías del color: complementarios, complementarios cercanos, dobles complementarios, triadas complementarias y gamas múltiples.<sup>60</sup>

La armonía cromática es la interacción equilibrada de los tonos,<sup>61</sup> (*figura 11*) estado en que los coloridos y las fuerzas visuales se compensan mutuamente<sup>62</sup> por la interacción en las combinaciones de los tonos creando relaciones de concordancia entre estos.

El inventario cromatológico permite identificar las paletas de color evidenciando el pensamiento icónico de las personas al identificar los conjuntos de coloraciones que caracterizan a las diferentes culturas.<sup>63</sup>

## 1.6 Minuta sobre la connotación del *color* en occidente

El círculo cromático es un esquema de gran importancia para la pintura occidental de los siglos XIX, XX y XXI<sup>64</sup> aunque es totalmente artificial desde el punto de vista de la física puesto que la luz aumenta su frecuencia del rojo al violeta y vuelve al rojo de forma discontinua, en tanto que el círculo cromático organiza el espacio en un diseño simétrico,<sup>65</sup> siendo básicamente un criterio de organización para los pintores.<sup>66</sup>

Goethe dice que el conocimiento global del color tiene una dimensión biológica y otra científica,<sup>67</sup> de aquí el origen de los aspectos simbólico, alegórico y conceptual que adquiere el color.

La escena pictórica medieval esta repleta de *color simbólico* (*figura 12*) es decir, el *color* tiene un valor determinado por su refinamiento en el que, los fondos en oro son los más preciados. El color está relacionado al simbolismo que connota al espacio divino en la escena pictórica, (iconografía del cristianismo imperial). Los tonos más costosos se asignan por ejemplo a las vestimentas de los personajes más importantes por ejemplo, en las ropas de la Virgen.<sup>68</sup>

El cambio en el sentido simbólico del *color* de la escena pictórica medieval a la manera alegórica en el Renacimiento (*figura 13*), está ligado al comienzo del estudio en la relación *hombre - luz pictórica* que se inicia con Pietro Cavallini y Giotto.<sup>69</sup> Cuando éstos se atreven a salir de la *maniera greca* el color deja de ser una “mancha” cargada de simbolismo.

En el renacimiento se busca abarcar el campo pictórico completo.<sup>70</sup> Este suceso abre camino a un nuevo

## 11

60 CALVO Ingrid Ivanovik, <<http://www.proyectacolor.cl/percepcion-del-color/armonias-de-color/>> [Consulta: 25 junio 2014]

61 GALLEGO Rosa, SANZ, Juan Carlos, Op., Cit., p. 9

62 *Ibidem*.

63 *Ibid.*, p. 12

64 BALL, Philip, Op., Cit., p. 59

65 *Ibidem.*, 59- 3

66 TORNQUIST, Jorrit, Op., Cit., p. 60

67 BALL Philip, Op., Cit., p. 64-5

68 PRATS, Lluís, *La pintura italiana, del primer gótico a los albores del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Carrogio, 2004 p. 81

69 HILLS Paul, *La luz en los primitivos italianos*, Madrid, Ediciones Akal. 1995, p. 9

70 *Ibid.*, p. 7

orden pictórico que se extiende hasta el manierismo y barroco donde el efecto de la luz en el *color* tiene su máxima expresión en las escuelas que se desarrollan dentro de la corriente enfocada hacia el *colore*, como la veneciana.

En los siglos XIX y XX el *color* adquiere una connotación *conceptual o abstracta*, donde el *color* en sí es el que habla más allá de las formas, como se aprecia en la obra de Piet Mondrian o en la obra Kandinsky, (*figura 14*) por citar el ejemplo.<sup>71</sup>

---

71 *De las vanguardias a la postmodernidad Summa Pictórica*, Youtube  
<<https://www.youtube.com/watch?v=8Q6FFzATDQM>> min. 35, [Consulta: 15 abril de 213]

## Capítulo 2: El color atmosférico veneciano de principios del siglo XVI

### 2.1 Algunos acontecimientos importantes en la historia de Venecia como preámbulo cultural

Venecia se conforma de un grupo de islas en una laguna ubicada en la costa del Golfo de Venecia al noreste de Italia, en el mar Adriático. (*figura 15*). En el siglo XVI esta ciudad se caracteriza por ostentar gran riqueza además de formarse por una gran diversidad de razas y religiones pero lo que destaca es su gobierno que se mantiene estable durante casi diez siglos.<sup>72</sup>

La fundación de la ciudad probablemente se remonta al siglo VI, cuando las regiones de Véneto y Alquileya fueron asediadas por los lombardos en 568<sup>73</sup> pues los refugiados de la península obtenían en estas islas una defensa natural que les ofrecía el lido.

Los primeros habitantes se mantuvieron de la pesca y la extracción de sal,<sup>74</sup> y cada isla era independiente. El comercio se hacía en barco, después se construyeron puentes para unir las islas cortadas por los canales, principales vías de comunicación.<sup>75</sup>

De estos puentes el de Rialto es el más emblemático. Estos conjuntos de islotes forman seis grandes barrios, el de Cannaregio, Santa Croce, San Polo, Castello, Dorsoduro y San Marcos.

En sus orígenes la ciudad de Venecia estuvo bajo la protección de Bizancio, pero unos cien años más tarde, los venecianos eligieron su propio dogo, (duca o duque en el dialecto local). Para el 807-814 d.C., -el dogado-, es el centro del gobierno, el núcleo de un sistema político único: pues fue una verdadera república,<sup>76</sup> establecida en Rialto.<sup>77</sup>

Las rutas comerciales venecianas datan precisamente del siglo IX. Sus intercambios son privilegiados por la razón de que son con el mundo islámico y de Bizancio.<sup>78</sup> Estas rutas dan la posibilidad a Venecia de una prosperidad económica gracias a los productos con los que comercia y también favorece sus relaciones diplomáticas, en especial le da el cobijo de Bizancio; ciudad real de oriente; su legado oro y eternidad,<sup>79</sup> cobijo que es cortado en 1453 con la caída de Constantinopla a manos de los turcos otomanos.<sup>80</sup>

La opulencia de Venecia se logra por el éxito comercial que coincide en su inicio con la llegada de las reliquias de San Marcos a la ciudad.<sup>81</sup> Éstas fueron robadas de Alejandría por dos mercaderes venecianos, Bond Malacomo y Rústico de Torcello en 828, quienes las llevaron reverentemente a Venecia.<sup>82</sup>

---

72 FORTINI, Patricia, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 2008, p. 9

73 Ibid., p.10

74 Ibid., p. 18

75 Ibídem.

76 Ibid., p. 11

77 Ibid., p.10

78 Ibid., p. 21

79 TORRES, Jaime, *Maestros venecianos*, México D.F., Ed. Porrúa, 1961, p. 23

80 FORTINI, Patricia, Op., Cit., p. 13

81 Ibid., 15

82 TORRES, Jaime. Op., Cit., p. 26

Este acontecimiento hizo que el antiguo patrono de la ciudad, San Teodoro, poco a poco perdiera influencia hasta que se adoptó el león alado de San Marcos como emblema, y al santo, como patrono de la ciudad.<sup>83</sup> Por cierto la Basílica de San Marcos (*figura 16*) comenzó su construcción en 828 d.C., específicamente para resguardo de las reliquias.<sup>84</sup> Después de 1797 una vez caída la República se adopta la efigie de san Lorenzo Giustiniani como nuevo emblema de la ciudad.<sup>85</sup>

Un dato histórico que no se puede omitir es el hecho que en 1204 Venecia se une a los franceses en la cuarta cruzada para marchar a Tierra Santa, sin embargo se desviaron a Constantinopla y la saquearon obteniendo una fortuna en botín. Es en este siglo cuando se incorpora al sistema de gobierno veneciano el senado y otros órganos.<sup>86</sup>

Ya para el siglo XV Venecia era una de las mayores ciudades de toda Europa y capital de uno de los cinco principales estados de la península itálica, pero lo importante en este contexto es que desde el Quattrocento (siglo XIV) existía una propia e importante escuela de pintura.

Podemos ver obras representativas de este periodo en el Palacio Ducal con la participación de pintores representantes de la última fase del gótico internacional, aunque foráneos, Gentile da Fabriano y Pisanello son ejemplo. Artistas más jóvenes como Jacobello del Fiore, Giambono y Jacopo Bellini continuaron su obra.<sup>87</sup>

El final del esplendor económico veneciano está marcado por el descubrimiento de América<sup>88</sup> que inicia la marcha a la decadencia veneciana, pues las rutas de comercio cambian y por un acuerdo entre España y Portugal éstas a futuro favorecerán a Génova que se queda con uno de los mercados más importantes; el monopolio de la especias que hasta aquellos años era exclusivo de Venecia.

Irónicamente es en el mismo siglo de la decadencia de la república que la revolución pictórica veneciana alcanza el clímax de su desarrollo con pintores como Giorgione, Tintoretto, Veronés y Tiziano. Estos recibieron de Giovanni Bellini la llave del manejo del óleo venida desde Flandes, de Jan Van Eyck, por manos de Antonello da Messina.<sup>89</sup>

## 2.2 Contexto pictórico veneciano a la obra de Giovanni Bellini

Las influencias pictóricas del Renacimiento son la literatura religiosa del siglo XIII, el aprecio por la forma clásica (grecorromana), y la influencia de oriente que en el caso de Venecia está marcada de manera especial. Ahora, la *maniera greca* es la pintura que representa la tradición medieval que ha hecho que las iglesias europeas de ese periodo se llenen de retablos y paneles.<sup>90</sup>

En el medievo la pintura se considera un arte particularmente francés y germánico, la pintura italiana está considerada como una pintura provincial.<sup>91</sup> También en las regiones medievales del Estado

---

83 FORTINI, Patricia, *Op., Cit.*, p. 10

84 *Ibid.*, p. 21

85 *Ibid.*, p. 95

86 FORTINI, Patricia, *Op., Cit.*, p.11

87 WILDE, Johannes, *La pintura veneciana de Bellini a Tiziano*, Madrid, Ed. Nerea, 1968, p.13

88 TORRES, Jaime, *Op., Cit.*, p. 15

89 *Ibid.*, p. 41

90 DE LA ENCINA Juan, *La pintura italiana del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 14

91 *Ibid.*, p. 11

Borgoñon (corte de Borgoña) (*figura 17*), las tradiciones de los talleres medievalistas tienen costumbres y técnicas muy arraigadas que trabajan en función de la *iglesia imperial* (católico romana) que sin embargo sus contenidos tienen origen en el arte paleocristiano, un arte indolente que no repara en el detalle ni a la expresión individual del retrato.<sup>92</sup>

El arte paleocristiano no busca la representación naturalista característica del Renacimiento, ya que su arte atiende a otra función que hasta antes de la paz de la Iglesia (313 d.c) era sepulcral, no pretende la sistematización en la enseñanza de la doctrina cristiana<sup>93</sup> como se hace posterior a los edictos de tolerancia. Después del periodo paleocristiano hasta el renacimiento, mil años de “pintura imperial”, se expande y consolida a partir del bautismo de Constantino.

En estos mil años de actividad pictórica medieval no se le considera una ocupación intelectual, los pintores del medievo no son artistas en como se aplica hoy el término, sino que eran *artesanos* que trabajan en talleres que se conforman con un maestro, sus discípulos (aprendices) y ayudantes y su trabajo se dirigía a satisfacer el lineamiento iconográfico de la *iglesia imperial* (católica romana).

El movimiento pictórico del Gótico Internacional se ubica cronológicamente antes del Renacimiento por lo que muchos de sus pintores vivieron la transición. Existe una diferencia, en ocasiones grande, con respecto al tiempo en que se da el cambio estilístico en las diferentes ciudades de europeas del Medievo, por lo que es importante mencionar los centros importantes del Gótico Internacional fuera de Italia como París, Dijon, Bourges.<sup>94</sup>

Hay maestros distribuidos en el Estado Borgoñon, o países bajos de los Hasburgo, que hoy en día comprende los territorios de Bélgica, Luxemburgo y países Bajos. Gentile Da Fabriano con su *Adoración a los Magos*, (*figura 18*) es un ejemplo excelente de la cúspide de este arte.<sup>95</sup>

Sin embargo en los siglos XIV y XV el proceso de auge económico que envuelve con mayor fervor ciertas zonas de Europa origina un creciente poder económico de los particulares, en su mayoría comerciantes. La naciente clase burguesa comienza a demandar pinturas para su gozo y aumento de su prestigio<sup>96</sup> cambiando el orden social impuesto por la *iglesia imperial* (católico romana).

En el contexto de opulencia de la sociedad veneciana y el entorno cultural que esta condición genera se debe tomar en cuenta que la burguesía es un factor determinante que favorece los primeros cambios con respecto al valor intelectual implícito en la actividad pictórica, Jan Van Eyck es de los primeros que firman su obra.

Van Eyck en *La Anunciación* de la colección Thyssen parece referir al fenómeno de *Paragón*, en la ilusión tridimensional del cuadro que se logra a partir de una base monocromática, se busca afirmar la superioridad de la pintura sobre la escultura.<sup>97</sup>

La escuela de los primitivos flamencos desarrolla un estilo pictórico que influirá décadas más tarde la

## 15

92 GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 18

93 GRABAR, André, *El primer arte cristiano*, Madrid, Ed. Aguilar, 1967, p. 26

94 DE LA ENCINA, Juan, Op., Cit., p. 24

95 PRATS, Lluís, Op., Cit., p. 80

96 Ibid., p. 8

97 Contexts the permanent Collection, *Jan Van Eyck*, Museo Thyssen Bornemiza, 2009-2010. min. 1:23 [Consulta: 2012]

pintura de Giovanni Bellini. Podemos ver *La Virgen del Canónigo* de Van Der Palen (*figura 19*), o *El matrimonio Arnolfini* (1434) (*figura 20*), con un rico cromatismo que lo convierte en uno de uno de los cuadros más preciados del arte de occidente.<sup>98</sup>

El *Cordero Místico*, de los hermanos Van Eyck es un complejo programa iconográfico que logra una exitosa descripción teológica (*figura 21*). Tiene una dimensión de 3.50 metros x 4.61 metros abierto, lo cual lo hace especial si tomamos en cuenta los formatos pequeños que predominan en la escuela flamenca del siglo XV. Está articulado por 20 tablas de roble de las cuales ocho están pintadas por ambos lados. Fue encargado por Joos Vijd.

Pintores flamencos como Van Der Weyden llevaron sus conocimientos hasta Italia en sus viajes a Venecia.<sup>99</sup> En esta época la vida de Corte demanda trabajos de calidad cuya contemplación refleje ciertos lujos, esta dinámica se extiende desde el norte y la Corte de Borgoña a varias partes de Europa incluida la ciudad italiana de Florencia, influyendo en artistas como Gentile da Fabriano procedente de Umbria y Lorenzo de Monaco.<sup>100</sup>

Con respecto al origen del renacimiento, la renovación mística que experimenta la cristiandad es un elemento que influye la moral italiana del siglo XIII. La literatura religiosa es el primer lugar donde se plasma este fenómeno cuyo contenido principal consiste en el relato de vidas de santos. *La leyenda dorada* es la recopilación más importante de estas biografías, fue escrita entre 1226 y 1255 por Jacopo de Vorágine, esta obra se convirtió en fuente iconográfica de pintores y escultores.<sup>101</sup>

Esta renovación en la moral italiana influye también en el ámbito artístico y científico al llegar los siglos XIV, XV y XVI.<sup>102</sup> Los libros que mueven en gran medida esta renovación cultural es *La vida de Cristo* de Ludolfo el Crtujo y *La imitación de Cristo* de Tomas de Kiemps.<sup>103</sup>

En el campo de la pintura Cimabue (1240-1302) hace los primeros intentos en la humanización de la figura para evitar la hieratización, es un intento de desprenderse del bizantinismo total. El caso de Cimabue es particular pues a la vez que es un pintor involucrado en la forma tradicional, también es precursor de Giotto.<sup>104</sup>

De Cimabue Vasari dice que nació en 1240 en Florencia, pero se formó en Roma,<sup>105</sup> en este pintor se hallan los rudimentos artísticos que generaron el *dolce stil nuovo*. Pero lo que interesa destacar por el sentido del tema, es que es un pintor con una extraordinaria sensibilidad para las mezclas de tonos.<sup>106</sup> Su capacidad para matizar es impresionante como se observa en la obra *La Virgen y el Niño* (*figura 22*) sobre todo en las zonas de las alas de los ángeles que rodean la escena principal. Los tonos se integran, el matiz va de un *rojo coralino* al *gris perla*, de acentos tanto fríos como cálidos,<sup>107</sup>

---

98 BALL, Philip., Op., Cit., p. 154

99 Ibidem.,

100 PRATS, Lluís. Op., Cit., p. 79

101 Ibid., p. 7

102 Ibidem.

103 Ibid., p. 8

104 Ibid., p.11

105 Ibid., p. 20

106 Ibidem.

107 ibid p. 23

hacen que se perciba la búsqueda en el formato bidimensional de las tres dimensiones.<sup>108</sup>

Sin embargo la revolución pictórica del florentino Giotto de Bondone (1267-1337), consiste en los primeros pasos consolidados en el abandono de la *vecchia maniera* greca propia del medievo.<sup>109</sup> Giotto impresiono a sus contemporáneos de Asís así como a la gente de su época tanto que marca un antes y un después en la pintura italiana.<sup>110</sup>

Con Giotto comienza la representación de la flora y fauna en la narrativa de los temas sin embargo no se constituye propiamente el género de paisaje hasta Giorgione, discípulo de Giovanni Bellini. Giotto construye el espacio pictórico de tal manera que surgen las primeras reflexiones racionalistas sobre la perspectiva, aunque falta algún tiempo para que el arquitecto Filippo Brunelleschi (1377-1426) desarrolle la perspectiva lineal.<sup>111</sup>

Al respecto, en el campo de la pintura, Masaccio (1401-1428) logra una clara corporeidad en su obra gracias a que consigue representar las tres dimensiones del espacio en la superficie pictórica, superando por mucho lo que hacía Duccio o Simone Martini en el gótico sienés.<sup>112</sup>

Sin embargo a principios del siglo XVI, la pintura veneciana se construye principalmente de la sensibilidad nata de sus pintores hacia el manejo del *color*, el origen renacentista veneciano no escapaa las aportaciones del dibujo lineal del arte florentino, claro sin el rigor de éste.

El particular ambiente geográfico en el que se encuentra la ciudad de Venecia es la clave para interpretar el *color* en su pintura por la experiencia que dan sus canales y la brillante expansión de la laguna,<sup>113</sup> creado por aire, agua y luz. En comparación a la construcción “amurallada” de los florentinos, el espacio pictórico tiende a un marcado racionalismo resuelto por medio de la perspectiva lineal, mientras que los maestros venecianos logran el espacio a través de las relaciones de los tonos.<sup>114</sup>

Para finales del siglo XV la pintura véneta muestra relaciones cromáticas del arte bizantino, puesto que sus pintores vivieron la última fase del Gótico Internacional, de la que hereda el brillo del *color* metálico y su efecto, y/o connotación sobrenatural, (divina) a la acción de la luz.<sup>115</sup>

La técnica para pintar que usaban los antiguos flamencos y que se consolidó en esta escuela es el óleo, usaban el método por transparencias físicas para aplicar el pigmento que influye para que en la pintura en Venecia, a partir de Giovanni Bellini, se estructure a través de la luz.<sup>116</sup> Esto constituye una verdadera novedad. Venecia se convierte en un centro de peregrinaje artístico para los pintores extranjeros, sobre todo del norte, Alberto Durero por ejemplo visitó la ciudad<sup>117</sup>.

## 17

---

108 PRATS Lluís, Op., Cit., p. 23

109 DE LA ENCINA, Juan, Op., Cit., p. 17

110 PRATS Lluís, Luis, Op., Cit., p. 35

111 BALL, Philip, Op., Cit., p. 145

112 PRATS Lluís, Op., Cit., p. 9

113 FORTINI, Patricia, Op., Cit., p. 19

114 TORRES, Jaime, Op., Cit., p. 30

115 Ibid., p. 35

116 WILDE, Johannes, Op., Cit., p. 21

117 PRATS, Lluís, *La pintura italiana, los genios y del Renacimiento y del barroco italiano*, Barcelona, Ed. Carroggio, 2005, p. 109

De tal manera se da una especie de migración de artistas dado el ambiente pictórico de la laguna. Paolo Di Donno, conocido como Paolo Uccello, nacido en 1397-1475 en Florencia. Llega a Venecia en el año de 1425 a trabajar en los mosaicos de la Basílica de San Marcos alrededor de cinco o seis años.<sup>118</sup>

A la ciudad de Venecia llegó tarde la actividad renacentista, precisamente llega con Giovanni Bellini. En Italia el naturalismo se convierte en un ideal, esto es el Renacimiento, una gran revolución intelectual en la que estrictamente no existe renuncia a Cristo Nuestro Señor como la mayoría de los historiadores sugieren, incluidos Vasari,<sup>119</sup> sino a su propuesta imperial; en los aspectos plásticos el surgimiento humanista dignifica al hombre en su espacio natural, pero no mueve a Dios de su lugar.

### 2.3 Panorama general de la pintura de Giovanni Bellini hasta el retablo Pesaro

De Giovanni Bellini en realidad no se sabe con exactitud la fecha de su nacimiento pero es un pintor que se mantiene activo toda su vida, desde joven hasta 1516 año en que fallece. En todo caso lo significativo del asunto, sin negar la importancia de este tipo de datos, es que es uno de los primeros pintores de la Italia septentrional que asimila el significado de renacimiento florentino *rinascita*.<sup>120</sup>

Hablando anacrónicamente en la actividad pictórica de Giovanni Bellini es importante el año 1479, cuando las autoridades de la ciudad llamaron a Gentile Bellini, hermano de Giovanni Bellini, para la restauración de la sala del Gran Consejo del Palazzo Ducale, pero por su gran reputación lo comisionaron para viajar a Constantinopla, donde el sultán otomano necesitaba de un buen artista. Así que el encargo de la restauración del Palazzo Ducale pasa a manos de Giovanni Bellini, quien dedica trece años a este trabajo asistido por Vivarini.<sup>121</sup>

En los inicios de Giovanni Bellini se observa la influencia de su padre, principalmente en el característico estilo de dibujo (*figura 23*) venido del arte decorativo tardo-gótico de Jacopo Bellini. También el linealismo realista y estructural de su cuñado Andrea Mantegna (1431-1506)<sup>122</sup> es evidente (*figura 24*) y juega un papel importante.

Jacopo Bellini fue un pintor fundamental en la continuidad (junto con Jacopo Bello Del Fiore y Giambono) de la obra de Gentile da Fabriano y Pisanello, decoró el Gran Salón del Palacio Ducale, en donde están los representantes de la última etapa de la pintura gótica<sup>123</sup> en Venecia.

El primer periodo de trabajo de Giovanni Bellini es prolífico y dura aproximadamente doce o quince años, desde sus inicios hasta aproximadamente la década de 1470.<sup>124</sup> La obra de este periodo representa una ruptura con respecto a las tradición veneciana del gótico tardío imperante en el taller de su padre, donde el contenido a pesar de todo sigue siendo hierático.<sup>125</sup> Sin embargo Giovanni Bellini muestra ya medios diferentes, pues estructura por medio de la luz, al grado que se constituye como una novedad.

---

118 ROCCASECCA Pietro, *Paolo Ucello, las batallas*, Madrid, Ed Electa, 1997, p, 126

119 PRATS, Lluís, *La pintura italiana, del primer gótico a los albores del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Carrogio, 2004 p.

9

120 WILDE, Johannes, Op., Cit., p. 13

121 PRATS, Lluís, Op., Cit., p. 149

122 WILDE, Op., Cit., p. 16

123 Ibid., p. 13

124 Ibid., p. 25

125 Ibid., p. 13

Giovanni Bellini era admirador del arte de Padua y aprendía de él, sin embargo mantuvo los ideales venecianos interpretando el programa de Padua.<sup>126</sup> La composición de la *Pietà* y la figura de Cristo en ésta, del Museo Correr de Venecia, (*figura 25*) está hecha a partir de los prototipos escultóricos hechos en Padua por Donatello.<sup>127</sup>

Sin embargo la influencia de Antonello da Messina (1430-1479),<sup>128</sup> completa el sistema con que Bellini construye el *color* a través de transparencias. La técnica del temple le permitió un manejo “decorativo” del *color* en comparación con su primer etapa de madurez, donde la técnica al óleo se vuelve un vehículo para la luz.<sup>129</sup>

El retablo de Pesaro es una obra de gran significado en el desarrollo de Giovanni Bellini con la característica que utiliza el óleo por vez primera,<sup>130</sup> y de donde se desprende un importante proceso técnico a través de la experimentación en la aplicación de transparencias físicas de *color* al óleo en la pintura veneciana del siglo XVI.

En la línea iconográfica *La Virgen y el niño* (*figura 26*) nos ofrece un elemento nuevo en la pintura de Venecia. Se observa una construcción tridimensional con base en elementos independientes y claramente definidos además de presentar al niño Jesús desnudo.<sup>131</sup>

De la primera representación lírica de *La Virgen y el niño*, se desprenden innumerables variaciones iconográficas a lo largo de 50 años de desarrollo. La continuidad de este tema a lo largo de tanto tiempo esta ligado a una demanda popular muy probablemente influenciada de Oriente medio. Inclusive modestos pintores a quienes se les asigna el término de *madonnieri*, se dedican a la reproducción del tema en que las de Giovanni Bellini representan la categoría más elevada de este tipo de obras.<sup>132</sup>

En la siguiente ilustración (*figura 27*) en la que se comparan tres obras correspondientes a diferentes etapas entre los pintores Giovanni Bellini, Jacopo Bellini y Andrea Mantenga se puede apreciar el desarrollo general del naturalismo en la pintura veneciana, a través de las formas en que cada uno de estos pintores resuelve el espacio pictórico.

Por ejemplo en Jacopo Bellini, encontramos todavía un hieratismo muy marcado. Giovanni Bellini se aventura más en el tratamiento del fondo, en la descripción del paisaje. Comparando su *Virgen con el niño* con la obra temprana con mismo título de Andrea Mantenga, vemos en la obra de Giovanni Bellini un ejemplo exitoso con respecto a la representación tridimensional en comparación a la arcaica volumetría lograda por Mantenga.<sup>133</sup>

La obra de la *Pietà con la Virgen y San Juan* de la galería Brera de Milán, (*figura 28*) se considera por lo general la obra más conseguida del primer período de Giovanni Bellini,<sup>134</sup> que contiene otro concepto iconográfico importante que es presentar al Hombre de Dolores sólo con la Virgen y San

---

126 WILDE, Johannes, Op., Cit., p. 21

127 Ibid., p. 16

128 Ibid., p. 47

129 Ibidem.,

130 PRATS, Lluís, Op., Cit., p. 150

131 WILDE, Johannes, Op., Cit., p. 13

132 Ibid., p. 22

133 Ibid., p. 13

134 Ibid., p. 23

Juan,<sup>135</sup> el discípulo amado. *La presentación* (figura 29) de la galería Querini-Stampalia de Venecia es un ejemplo de la inserción de cambios que por pequeños que puedan parecer, son signos de la asimilación del lenguaje de Padua.

La versión de *La presentación* de Mantenga, (figura 30) pintura hecha en lienzo, hoy en Berlín, está ejecutada con la técnica de colores opacos, como la que se usa en escenografías teatrales. Su composición se interrumpe por el marco y algunas formas llegan a invadirlo, este es un recurso que Andrea Mantenga utilizó en su juventud.

En la composición de Mantenga existen una multitud de detalles grabados más que pintados, que a su vez forman ángulos duros y pronunciados. Por otro lado Giovanni Bellini en su versión, que por cierto nunca llegó a terminarse, utiliza colores brillantes. La composición se amplía con respecto a la de su cuñado. Bellini simplificó el detalle y suavizó el efecto lineal, indicando un sentimiento poético en Giovanni Bellini que contrasta de sobre manera con la pasión intelectual de Andrea Mantenga.<sup>136</sup>

De la obra perdida de Giovanni Bellini y el ejemplo más temprano de la pala unificada en Venecia<sup>137</sup> es el retablo hecho para la iglesia de los santos Giovanni y Paolo, alrededor de 1470, en el cual resuelve una *Sacra Converzazione* con santo Tomas y Santa Catalina de Siena. La obra se perdió en un incendio en 1867, sin embargo la podemos apreciar gracias a la acuarela de un aficionado.<sup>138</sup> (figura 31)

Ésta fórmula tiene éxito durante medio siglo. El enfoque de este retablo es próximo al de la *pala* o *quadro* unificado de los florentinos. Tras el marco que forma parte de la arquitectura, hay una composición continua del espacio y su relación con las figuras.<sup>139</sup>

En 1475 Antonello Da Messina (1430-1479), pinta un célebre retablo para la iglesia de San Casiano,<sup>140</sup> (figura 32) este acontecimiento es importante para la pintura de Giambellino, otro nombre asociado a Giovanni Bellini, pues de aquí que conoce el método técnico que aplicaría para el Retablo de Pesaro, cabe mencionar que Verrocchio y Leonardo alrededor de 1475 realizan *El bautismo de Cristo* también al óleo,<sup>141</sup> (figura 33) es decir no sólo en Venecia se está experimentando con el aceite.

Hacia mediados de 1475 Giovanni Bellini comienza el retablo para la ciudad de Pesaro, (figura 34) situado en el altar mayor de la iglesia de san Francesco, ésta *pala* unificada casi es cuadrada, limitada por un marco muy detallado que hace monumental la relación entre la arquitectura y la pintura.<sup>142</sup>

El retablo de Pesaro es la primera de las obras mayores de Bellini en las que utilizó el óleo como medio, todas las anteriores las realizó al temple. Subrayo el dato: el método técnico lo aprendió de Antonello da Messina, alrededor de 1475-1476, periodo en que éste pintor estuvo en Venecia.<sup>143</sup>

En el tabernáculo central se observa el tema, una *Coronación de la Virgen*, aunque el pintor da el

---

135 WILDE, Johannes, Op., Cit., p. 24

136 Ibid., p. 25

137 Ibidem., p. 25

138 Ibidem., p. 25

139 Ibid., p. 29

140 TORRES, Jaime, Op., Cit., p. 38

141 OTTINO, Angela, Et. Al. *The comple painting of Leonardo Da Vinci*. England, Penguin Books, 1969, p. 88

142 WILDE, Johannes. Op., Cit., p. 34

143 WILDE, Johannes. Op., Cit., p. 37

tratamiento de una *Sacra Converzazione*, la innovación iconográfica radica en que la escena no transcurre en el cielo sino detrás del presbiterio de la Iglesia.

Si vemos el marco de ornamento corintio subyace un orden geométrico que se crea con la relación del marco de la ventana pintado, en el centro del cuadro. Esta forma ornamental del primer marco, crea un juego rítmico con las cabezas de los querubines pintadas en *rojo y azul*. Las figuras de tamaño natural cubren todo el espacio entre la terraza y la parte posterior del trono.<sup>144</sup> Cabe mencionar, por el estado de las tablas, que Giovanni Bellini no dominó la técnica al óleo inmediatamente pues algunos de los materiales oscurecieron considerablemente.<sup>145</sup>

Con la técnica al óleo Giovanni Bellini buscaba imitar las propiedades lumínicas de las teselas de vidrio, usando el blanco de la imprimatura como base para aplicar finas veladuras de tonos vidriados. De esta manera logra un efecto en el que la luz parece provenir del mismo fondo.<sup>146</sup>

Dentro de las armonías más difíciles de lograr las hizo con *verde, azul y rosa*. Otra combinación audaz fue el uso del *amarillo, verde y bermellón* con el añadido de *blanco y negro* empleados como *color positivo*.

## 2.4 Minuta sobre las principales contribuciones de Bellini a la pintura veneciana

En sus inicios Bellini era estricto en su línea y resolvía a través del dibujo, sin embargo Antonello Da Messina le hará reaccionar ante el cromatismo en su trabajo en la década de 1470 logrando un intenso pero equilibrado juego cromático en el cuadro<sup>147</sup> gracias a que complementa con el claro oscuro material que ya conocía, el uso de las transparencias físicas al óleo. Este medio amplía las posibilidades en el tratado del matiz logrando con ello, en parte, una pintura atmosférica.

En su madurez Giovanni Bellini se desenvuelve dentro de la cultura del *colore*<sup>148</sup> más que en el *disegno*, aunque no hace de lado la importancia del mundo florentino proyectado por líneas se enfoca en el estudio de la luz;<sup>149</sup> de esta manera construye un lenguaje propio respecto a la pintura de sus contemporáneos como los Vivarini. El éxito de este pintor es entender que en principio *colore y disegno* van de la mano.

En el sentido iconográfico la *Sacra Converzazione* de la pala de Pesaro ofrece también una innovación iconográfica pues la escena del lugar se desarrolla en la terraza de la iglesia, tras su presbiterio y no en el cielo.<sup>150</sup>

Otro ejemplo que cae dentro de la innovación iconográfica lo encontramos en *La Virgen y el niño* del museo Correr (*figura 35*), y en la iglesia de santa Maria dell'Orto (*figura 36*), respectivamente, a pesar de ser el mismo tema hay variaciones. Por ejemplo en el lado en que la Virgen carga al niño Jesús, incluso el cambio en el tamaño del niño Dios hace los volúmenes más plenos, forma una

---

144 Ibid., p. 34

145 Ibid., p. 37

146 FORTINI, Patricia. Op., Cit., p. 31

147 CHASTEL André, *El arte italiano*, Madrid, Ediciones Akal, 1988, p. 582

148 BALL Philip, Op., Cit., p. 167

149 HILLS, Paul. Op., Cit., p. 11

150 WILDE, Op., Cit., p. 34

composición más compacta con respecto a la primera, es menos enfático haciendo que la línea desempeñe un papel secundario.<sup>151</sup>

Con este ejemplo Johannes Wilde muestra la transformación en los ideales de Giovanni Bellini, en el que un nuevo orden sale a la vista y a la mente, dado por la relación con las leyes de la geometría que resulta en una simplificación del espacio más que de las formas; en un orden sereno y sencillo.<sup>152</sup>

Las innovaciones de tipo iconográfico que desarrolla Giovanni Bellini a lo largo de su carrera ponen de manifiesto el cambio en los ideales del pintor, por ejemplo presentar al niño Jesús desnudo es de los más importantes. Realizó innumerables *palas* de altar y *madonnas* cuyas composiciones influyen en el trabajo de otros pintores, al grado que estos creadores de *madonnas* realmente son especialistas en el motivo. *La Virgen con el niño* de la Filadelfia Jhonson Collection es un ejemplo del más alto nivel de esta pintura, que atiende a una demanda popular.

Con Giovanni Bellini principia a ser el color *personale omnímodo* en la cultura no solo oligárquica de Venecia,<sup>153</sup> sino en lo general. Ciertamente la obra de Giovanni Bellini es importante porque a través de ésta se observa la evolución del *nuevo estilo* en Venecia.<sup>154</sup> Giovanni Bellini es un pintor longevo que se mantuvo activo toda su vida hasta el año de 1516, aportando la formación de por lo menos dos grandes coloristas, maestros de la pintura veneciana del siglo XVI: Giorgione y Tiziano.

---

151 WILDE, Johannes, Op., Cit., p. 31

152 Ibid., p. 34

153 TORRES, Jaime, Op., Cit., p. 41

154 CHASTEL, André, Op., Cit., p. 582

## **CAP. 3: Sobre los materiales para la práctica de la serie 12**

### **3.1 Contexto práctico al desarrollo técnico formal de la serie 12**

El primer contacto del autor con la pintura es en el taller de el maestro Alfredo Nieto, en la asignatura *técnica de los materiales*.

Propiamente su primer fase de trabajo la inicia en el taller del maestro Alderete. En este periodo actúa de una manera libre, sin bocetar y prácticamente sin referencias ni análisis. La materia prima para los primeros soportes son papel mina gris, cartón y tablas de segundo uso (*figura 37*).

En un segundo período soluciona el espacio pictórico a partir de la observación de la luz al natural, principalmente en autorretratos (*figura 38*) y pequeños estudios de frutas al acrílico. En estos ejercicios hay un énfasis en la preparación de los soportes, respecto al periodo anterior, siguiendo los métodos para una correcta imprimación, sobre todo por lo que se refiere al interés en la conservación de la obra.

La última actividad pictórica del autor al inicio del año 2015 se suscribe al desarrollo de esta investigación sobre la aplicación del método por transparencias físicas de color al óleo.

Esta serie de pinturas parte de copiar obras de maestros que usan las transparencias físicas de color para resolver sus cuadros, pero conforme avanza la compilación de información al contexto se agregan elementos de ideología contemporánea que por proceso natural se tenían que ir incorporando al programa. Hacia el cuarto ejercicio de esta serie se anexa la forma del collage, y en este sentido por qué no usar circuitos que formen parte de la composición y que además sean funcionales.

En el doceavo y noveno de los cuadros de la *serie 12* la combinación entre técnicas, que no es nueva, por ejemplo la combinación del temple y el óleo datan del inicio del Renacimiento, se da incluso de manera agresiva entre el óleo y el circuito impreso. Al final resulta en un concepto de collage matérico-electrónico, que en esta primera instancia enfoca su incorporación al manejo del *color* por transparencias físicas.

En este caso al igual que en el de Giovanni Bellini, las posibilidades que ofrece un medio no común para aplicar color, (circuito impreso en este proceso, el óleo en el de Bellini), hace posible que el lenguaje pictórico desarrolle alternativas en los procesos prácticos. La manera en que el autor experimenta en el método de las transparencias físicas de color con referencia en el método de Giovanni Bellini, es a través de la *forma estética* derivada del *mass media* y su impacto en el arte contemporáneo.

### **3.2 Características del óleo y su origen como medio para pintar aplicado por veladuras**

El pintor trabaja con “colores para pintar” o pinturas, aunque algunas de estas pueden no tener pigmento, entonces se consideran pinturas pero no colores para pintar, ejemplo de esta condición son los barnices, los aglutinantes, los disolventes y diluyentes.<sup>155</sup>

La consistencia de las pinturas va del líquido a lo pastoso, secan química y/o físicamente. Por lo

---

155 DOERNER, Max. Op., Cit., p. 6

general se usa una amplia variedad de pinceles o espátula para su aplicación.<sup>156</sup> Todo color para pintar esta compuesto por un diluyente y un pigmento. A la pintura se le puede incorporar otros materiales como polvo de mármol, tela o algún otro material extendido sobre el soporte.

En el óleo, el diluyente es el llamado aceite secante vegetal que puede ser de nuez, aunque el de linaza es el más usado para la pintura de caballete pues es el menos quebradizo a la acción del tiempo.

El secado de los llamados aceites vegetales secantes es por oxidación o absorción de oxígeno del aire. La barniceta con la que se extienden los pigmentos forma una película impermeable,<sup>157</sup> donde éstos son estratificados.<sup>158</sup> Esta película adhesiva los fija también a la base del cuadro una vez que seca y así quedan protegidos del medio ambiente.

El aceite de linaza se obtiene de prensar las semillas de lino<sup>159</sup> de climas templados a fríos. La calidad del aceite depende de las particularidades de la región de donde proviene, cabe señalar que la semilla de la hierba suele ser su mayor impureza.<sup>160</sup> Se debe prensar en frío pues el vapor altera la sustancia de la semilla y se vuelve propensa a quebrarse.

Según describe Vasari, Jan Van Eyck es el descubridor de la pintura al óleo, pero hay algunos documentos que demuestran lo contrario, por ejemplo Phillip Ball dice que los italianos ya lo utilizaban antes de que Antonello da Messina aprendiera el método de Jan Van Eyck.<sup>161</sup> Al respecto otro dato importante de mencionar es que ya antes de la época de Jan Van Eyck se practicaba cierto tipo de pintura al óleo según describe Teófilo en su *De diversis artibus*.<sup>162</sup>

De cualquier forma el hecho es que Jan Van Eyck fue quien supo como sacarle mayor provecho a las posibilidades que ofrece el óleo,<sup>163</sup> pues aprendió que con paciencia y técnica, a través de las veladuras de color obtenía colores más ricos, intensos y estables que los que conseguía con la pintura al temple. convirtió así una técnica artesanal decorativa, en un método para ser utilizado en los mejores cuadros.<sup>164</sup>

La pintura de Jan Van Eyck es importante porque da solidez a las propiedades del óleo para así desplazar con el tiempo al temple, que era la técnica por excelencia para cuadros de valor<sup>165</sup>. Sin embargo aún falta por descubrir parte del método de este pintor, pues incluso las técnicas científicas en análisis más modernas aún no pueden mostrarnos en su totalidad los procesos que usaba.<sup>166</sup>

El método que empleaba Jan Van Eyck era el de aplicar veladuras de óleo sobre un fondo de témpera combinando el rápido secado de ésta con las posibilidades de la combinación del color al óleo, que se comportan como filtros, por las capas de barniceta.<sup>167</sup>

## 24

---

156 DOERNER, Max, Op., Cit., p. 6

157 BALL, Philip, Op., Cit., p. 152

158 DOERNER, Max, Op., Cit., p. 6

159 Ibid., p. 90

160 Ibid., p. 87

161 BALL, Philip, Op., Cit., p. 152

162 Ibid., p. 153

163 Ibid., p. 152

164 Ibid., p. 154

165 DAVAL, Jean Luc, *La pintura al óleo*, Barcelona, Ed Carreggio, 1998, p. 11

166 Ibid., p. 9

167 BALL, Philip. Op., Cit., p. 154

Con una lógica en la superposición de tonos, Jan Van Eyck lograba *colores* brillantes y saturados.<sup>168</sup> No es seguro que dicho método en la técnica al óleo fuera invención exclusiva de Jan Van Eyck, pues por ejemplo Van Der Weyden también la conocía.<sup>169</sup>

De hecho en la pintura europea del siglo XV es muy común esta mezcla entre el temple y el óleo, este último como medio auxiliar.<sup>170</sup> En contexto los pintores flamencos relacionados con dichos métodos de pintura como Van Der Weyden llevaron sus conocimientos hasta Italia en sus viajes a Venecia.<sup>171</sup>

En el método por transparencia el efecto óptico de profundidad se forma debido a que la luz atraviesa los estratos que se forman por las capas de barniceta pigmentada aplicadas subsecuentemente, de tal forma, que la luz que rebota del fondo atravesando las capas de pintura crea un marcado efecto de profundidad.

El éxito del método por transparencia en la técnica al óleo esta vigente desde el siglo XV a nuestros días, incluso después del cambio estilístico que se da en los siglos XIX y XX, gracias a lo versátil de este medio y por la gran variedad de pigmentos que ofrece la actual industria química del color.

### 3.3.1 La tabla como soporte pictórico

El inicio del proceso práctico en pintura comienza con la preparación del soporte que de manera ortodoxa consta de una tabla o bastidor, con tela o sin ella según se elija. En el primer caso, se encola por ambos lados para evitar el doblamiento. En el segundo caso el textil puede ser lino o manta cruda.

Una vez unido el textil con cola de conejo sobre el soporte se aplica la imprimatura. Como soportes para estudios de pintura comúnmente se usan diferentes materiales como el revoco, cartón, papel, tabla o bastidor entre otros,<sup>172</sup> que con imprimación o sin ella soportan la base de pintura.

La tabla ofrece una mejor estabilidad a la imprimatura y por tanto a las capas de barniceta, sin embargo el bastidor a ganado popularidad como base del soporte desde el barroco hasta nuestros días,<sup>173</sup> debido a que en formatos grandes el bastidor es mucho más ligero.

La madera maciza, se han usado para pintar desde los egipcios y griegos, también los italianos del siglo XII y XIII usan la tabla imprimada con lo que generaron el concepto de retablo de altar, así como en las famosas cruces colgantes de la Toscana.<sup>174</sup>

La madera es un compuesto celulosa y lignina, elementos moleculares esenciales de las plantas, en la que también hay hidratos de carbono.<sup>175</sup> La parte exterior del tronco de un árbol esta formada por la madera más blanda llamada albura. En el centro tenemos el corazón que es la parte más vieja, pesada y en la que se contiene la mayor concentración de resina.<sup>176</sup>

---

168 BALL, Philip. Op., Cit., p. 154

169 Ibidem.

170 Ibidem.

171 Ibidem

172 DOERNER, Max, Op., Cit., p. 121

173 Ibid., p. 132

174 Ibid., p. 131

175 Ibid., p. 132

176 Ibidem.

La madera dura se caracteriza por retener menos vapor por lo que tiende a dilatarse pues las grandes cantidades de fibras que la conforman se hinchan. Las maderas blandas al estar compuesta por menos fibras se hinchan menos pero se forman cavidades entre las fibras en las que se retiene buena cantidad de vapor.<sup>177</sup>

Algunos ejemplos de maderas extremadamente duras son el ébano, cerezo y espino blanco. En la categoría de maderas duras se encuentra el roble, ciprés, olmo, fresno, nogal, manzano y caoba. Las maderas blandas son el abeto de Noruega, pino común, cedro, abedul, sauce y álamo.<sup>178</sup>

Para poder usar la planchas de madera, (tablas), deben de estar secas. Es decir que no haya agua en la lignina, para lo cual se somete a un proceso de secado, por ejemplo la madera de conífera se debe secar de uno a dos años y la de fonda de tres a cuatro.<sup>179</sup>

El corte de la tabla para soporte de pintura debe caracterizarse por tener poca deformación (pandeo). Para esto se usa un corte tangencial desde la parte central del tronco. Esta zona del tronco es la ideal para los propósitos de soporte, pues las partes exteriores del tronco tiene una marcada tendencia a curvarse.<sup>180</sup>

Generalmente para pintar se usa madera de la región donde se pinta. Por ejemplo los italianos usaban el álamo, el ciprés y castaños. Los venecianos usaban el abeto transportándolo por el Adigio. En Alemania del norte y norte de Francia, Flandes, Holanda e Inglaterra se utilizan el roble, el olmo, el aliso y el sauce.<sup>181</sup>

Es importante saber que el aire seco, en lugares que mantienen climas artificiales, es peligroso para la madera dura, pues si forma un efecto de corriente produce un “levantamiento” o arrugas en la pintura, puesto que la madera se contrae pero la pintura mantiene su dilatación. En estos casos hay que mantener las salas de exposición con valores óptimos entre temperatura y humedad.<sup>182</sup>

Como dato interesante, los flamencos utilizaban tablas de 2 a 3 cm de espesor y en los tempranos cuadros italianos se encuentran tableros con grosores de hasta 10 cm cortados con hacha.<sup>183</sup>

### **3.3.2 La tela como base de la imprimatura**

Los tejidos más comunes de fibra vegetal son de algodón y de cáñamo, pero también los hay de fibra animal como los de lana de borrego y de materiales sintéticos como el nylon.<sup>184</sup> El tejer tal vez proceda de trenzar filamentos desde hace 20,000 años. Probablemente el lino es la fibra vegetal más antigua utilizada para realizar tejidos.<sup>185</sup>

La tela empleada para soporte absorbe la imprimatura, ésta a su vez soporta las capas de pintura

---

177 DOERNER, Max Op., Cit., p. 133

178 Ibid., p. 132

179 Ibid., p. 133

180 Ibid., p. 134

181 Ibid., p. 132

182 Ibid., p. 133

183 Ibid., p. 134

184 Ibid., p. 122

185 Ibidem.

uniéndolas con la tabla. Desde la antigüedad y hasta el siglo XIX se usan tejidos textiles hechos a mano de lino y raramente de cáñamo.<sup>186</sup> En la actualidad es raro encontrar anchuras superiores a 2.20 mts. en realidad es raro encontrar anchuras de tres o cuatro metros que antes eran usuales.<sup>187</sup>

En pintura se usa el lino porque es muy estable al envejecimiento aunque menos resistente que el algodón al factor medio ambiente. El lino más fino proviene de países como Irlanda, Flandes o el norte de Francia<sup>188</sup>

Con respecto al tejido textil: esta formado por hilos. hilos urdimbre, tendidos longitudinalmente, y los hilos de trama que se entrecruzan,<sup>189</sup> y el patrón según el cual están ligados los hilos de urdimbre y de trama se denomina ligamento.<sup>190</sup>

La sarga interrumpida (Chevron o cuerpo roto) es derivación del ligamento de cuerpo, por la interrupción de la rebaba después de una cierta cantidad de hilos. Estos tejidos muestran líneas torcidas que discurren en ambas direcciones, los grandes lienzos de los maestros venecianos como los de Tintoretto o los de Veronés están pintados sobre bastos lienzos de cáñamo en los que en ocasiones encontramos ligamento de cuerpo.<sup>191</sup>

El ligamento de lino, es el tejido más sencillo pero el más resistente, se constituye horizontal, vertical y diagonalmente, no muestra revés, es decir no hay cara derecha o izquierda. Estos tejidos son resistentes al frotado y corrimientos, pero se arrugan fácilmente y carecen de brillo.<sup>192</sup>

El algodón es otra planta básica para la industria textil aplicada a la pintura. En México se han encontrado telas que datan de unos 8.000 años y en la India de entre los años 3.000 y 1.000 a.C., por cierto el manejo del algodón a estos últimos les constituía ya un monopolio.<sup>193</sup>

El ligamento de algodón para soporte a veces se teje con forma de ligamento de lino, a veces de cuerpo; se denomina ligamento de ortiga, a un delgado tejido de algodón con ligamento de lino, y con el nombre de batista a un excelente tejido de hilos finos.<sup>194</sup>

En Alemania Alberto Durero pintó sobre fino lienzo de batista con pinturas al temple sin imprimación y en Flandes Peter Brueghel hizo lo mismo. Estas pinturas sobre paño fino permiten realizar cuadros con un encanto fuera de lo común, pero de difícil conservación.<sup>195</sup>

Tenemos también textiles hechos a base de cáñamo, originaria de zonas de Japón, Persia y la India, más hacia nuestros días también se cultiva en Oriente, China, la antigua URSS<sup>196</sup> y México. Desde principios del siglo XIX se hacen tejidos más finos de cáñamo, que son apreciados por pintores como

---

186 Doerner, Max. Op., Cit., p. 123

187 *Ibidem.*

188 *Ibidem.*

189 *Ibidem.*

190 *Ibid.*, p. 126

191 *Ibid.*, p. 128

192 *Ibid.*, p. 126

193 *Ibid.*, p. 129

194 *Ibidem.*

195 *Ibidem.*

196 *Ibidem.*

soportes de gran valor.<sup>197</sup>

### 3.3.3 La imprimatura

El fondo de yeso es conocido por los pintores desde hace siglos. El llamado *gesso* es una forma especial enriquecida con cola de conejo que no es la misma que los fondos de yeso preparados por los yeseros o estucadores.<sup>198</sup>

Denominamos hoy en día fondo de Creta a las imprimaciones mates, sensibles al agua y bastante absorbentes, enriquecidas con cola de piel.<sup>199</sup>

En el fondo de media Creta tanto mayor aceite de linaza empleemos tanto menor será el poder de absorción del fondo una vez seco. La pintura también secará con una lentitud considerable a cambio de una superficie lisa, brillante. Hay soluciones de resina alquídica que actúan como diluyente en vez del aceite de linaza con las que se se obtiene un fondo que no amarillea, elástico y de buena adherencia<sup>200</sup>

Para lograr una imprimación aceptable por regla general son necesarias de dos a seis capas. Como éstas van en caliente hay que diluir la imprimatura con agua entre cada aplicación ya que la evaporación a baño María es constante y esto tiende hacer más densa la mezcla, a demás que hay que reducir la consistencia de las capas a medida que aplicamos.<sup>201</sup>

Para las aplicaciones de color a la cola la regla es *magro sobre graso* y para las aplicaciones de pintura al óleo la regla es *graso sobre magro*.<sup>202</sup> Una observación importante es que de no haber añadido alumbre a la hinchazón de la cola al principio del proceso, el fondo de creta seco es sensible al agua.<sup>203</sup>

La adherencia que se crea entre la pintura con el fondo y el soporte se da por un fenómeno denominado capilaridad, es decir los líquidos de la imprimatura y los de la pintura son absorbidos por los canales de los poros en la superficie hasta llegar a los capilares del fondo donde se fijan mecánicamente.<sup>204</sup>

---

197 Doerner, Max.Op., Cit., p. 129

198 Ibid., p. 147

199 Ibid., p. 150

200 Ibid., p. 151

201 Ibídem

202 Ibídem

203 Ibídem

204 Ibid., p. 121

## Cap. 4 Bitácora *serie 12*

### 4.1 Imprimación de los soportes

Los materiales usados en esta serie de cuadros que tiene como propósito experimentar con las transparencias físicas del color al óleo, son óleos *Winsor and Newton* y pigmentos de la serie *Serra*. Al igual que el aceite la cola de conejo es marca *Casa Serra*. En cuanto a la tela se ocupó manta cruda de la distribuida en el comercio conocido como *Telas Parisina*. De la *Farmacia Paris* son el carbonato de calcio, blanco de zinc y el agua destilada.

A continuación se describe el armado de los soportes a partir del ejercicio cinco y hasta el noveno. Hay una diferencia entre el método descrito en la siguiente tabla y el proceso de imprimación de los primeros cuadros de la *serie 12*, la mezcla de polvos se realizó erróneamente en caliente y no en frío, como debe ser, por lo que el primer ejercicio tiende al craquelado. A los primeros soportes se les aplicó media Creta.

Fecha	Actividad	Observaciones
23 de julio de 2010	Se puso a remojar setenta y cinco gramos de cola de conejo en un litro de agua destilada.	
24 de julio de 2010	Después de haber remojado la cola de conejo por 24 horas, paso por un baño María. <i>(figura 39)</i>	Una vez que los granos de cola se hinchan por el agua se consideran un remojados.
25 de julio de 2010	Se preparó la Creta que se aplica en seis tablas de pino de 50 x 50 cm, enteladas previamente. <i>(figura 40)</i>	La preparación de la Creta fue hecha con un volumen de carbonato de calcio, uno de blanco de zinc y uno de agua.  Ya que la mezcla estuvo sin grumos y de consistencia espesa con el aceite bien integrado, se agregó poco a poco la mitad del volumen de la mezcla, en cantidad de agua, esto durante el calentado a baño María al momento de aplicar sobre la tela siempre en caliente. Cada tabla tiene seis capas de creta, como mínimo con intervalos de 15 a 20 minutos entre aplicación, como tiempo de secado.

En lo sucesivo se presenta las tablas gráficas con la descripción del desarrollo práctico de cada cuadro a partir del ejercicio número tres. Los primeros dos ejercicios no tienen una bitácora propiamente, sin embargo se presenta el registro fotográfico con un breve comentario sobre su desarrollo.

En cada tabla se especifica la fecha, la actividad y las observaciones de la *serie 12* que a pesar de sus diferentes géneros, el propósito particular de cada uno de los cuadros que forman un desarrollo, es el de el estudio de las transparencias de color al óleo.

#### 4.2.1 Cuadro 1: *Cristo muerto sostenido por un ángel* (figura 41)

Original: Antonello Da Messina, copia por I.O.S.

Este es el primer ejercicio de la *Serie 12*; el objetivo es experimentar el lenguaje pictórico por medio de la investigación histórica y técnica con base en las transparencias físicas del color.

De este cuadro no hay registro exacto pero comienza con la aplicación de mezclas con *blanco de titanio* y *azul* para el cielo, *amarillo medio*, *amarillo Nápoles*, *ocre oro* y *asfalto* para Cristo.

Sobre un bastidor de 50 x 70 se tensó el lienzo, posteriormente se aplicó la imprimación a la media Creta para soportar la grisalla, no muy transparente sino más bien saturada, de un tono próximo al gris medio. Después con líneas de referencia horizontales y verticales se hizo una retícula sobre la superficie a pintar, ésta como guía para marcar el perímetro de la figura usando lápiz y carboncillo.

La parte del firmamento fue trabajada con “pastas” de pintura, usando un degradado que va del cielo en su parte más alta, saturado en *azul*, y a medida que baja al horizonte se incrementa la cantidad de *blanco de titanio*. Después se trabajó la zona del Cristo junto con el fondo. La particularidad en este ejercicio es que el Cristo está construido con capas extremadamente diluidas, incluso se ven aún rasgos del trazo. La parte del cielo por el contrario es totalmente una pasta y no deja ver nada absolutamente del color del fondo.

El segundo plano está construido con pinceladas más saturadas que en la zona del Cristo, incluso en la zonas de los árboles el autor trabajó con pintura salida del tubo, después de haber pintado el cielo en las dos primeras sesiones, no se volvió a dar pinceladas en éste hasta los retoques finales. Es decir, el trabajo se realizó por intervalos entre el segundo plano, en su parte de fondo al nivel de la tierra y, el primer plano que ocupa el Cristo, al último se terminó la figura del ángel.

Se observa en la imagen que el matiz en la piel de Cristo va hacia el *amarillo* y en la del ángel hacia el *rojo*. En gran medida este cuadro se construye por veladuras por zonas, en menos cantidad veladuras generales. Esta copia tiene la solidez necesaria para proponer al espectador las masas corpóreas, principalmente la de el Cristo, a pesar de que aún se llegan a ver líneas del trazo.

Este ejercicio tiene un método mixto en la mezcla de *color*, pues las zonas de las figuras están construidas por transparencias sin que este aplicado el modelado que parte del uso del blanco y negro como eje del matiz. En este trabajo el autor ocupa tonos claros y *tierras de sombra*, lo que ocasionó que por momentos se dificultara la uniformidad en los tonos.

Otra característica importante la posición de la cabeza se refiere al linaje del personaje. Relacionada con su su misión que da muestra de las virtudes teologales ante la contrariedad de un mundo muerto. Pareciese que Él está dormido y no muerto por la posición de su cabeza y pectoral, enfatizado por el apoyo que ofrece el ángel. Este apoyo logra que toda esa masa corpórea se perciba como en descanso y no de forma inerte.

Este cuadro de Antonello Da Messina, es una composición donde no se exalta las huellas del sufrimiento de la pasión de Cristo, aquí domina, pese al simbolismo, la paz que trae la acción de vida de este *hombre verdadero* al que Messina representa de una forma maravillosa.

#### 4.2.2 Cuadro 2: *La huída a Egipto* (figura 42)

Original: Bartolome Esteban Murillo, copia por I.O.S.

Este cuadro se realizó en el taller de pintura del maestro Renato Esquivel Romero. Al igual que en la copia de Antonello Da Messina la grisalla tiene una saturación elevada y es de un tono más oscuro que el tono medio.

El dibujo se realizó en una hoja, a partir de líneas de referencia a manera de retícula, partiendo de los elementos principales de la obra como la cabeza del *Niño Dios*, de la *Virgen María* y de *San José*, así a partir de horizontales y verticales se formaron cuadrantes como guía para el dibujo. Una vez terminado el esbozo general se calcó sobre la grisalla.

Una vez calcado el dibujo, pero sin haber aplicado cola de conejo a la superficie, se sacaron luces y sombras con *blanco de titanio* y *gris Payne* respectivamente. Con la técnica del esfumato, que consiste en el muñequero para sacar una degradación a partir de la consistencia de la pintura desde el punto más luminoso y donde choca el pincel cargado, hasta la zona circundante al brillo que goza de gran luminosidad, pero que materialmente se va desvaneciendo mientras se aleja del centro. De esta forma se va obteniendo una percepción de tridimensionalidad al aplicar las subsecuentes capas de barniceta con lo que finalmente se modela el color.

Los colores usados son *ocre oro*, *verde sapo*, *rojo de Venecia*, *amarillo de Nápoles* y *asfalto*, aparte del *blanco de titanio* y *gris Payne*. Después del esfumato, ya seco, se aplicó una veladura con pintura muy diluida, con el tono correspondiente a la zona, una vez que la capa de pintura estuvo seca se volvió a esfumar y marcar sombras y así sucesivamente, es importante mencionar en este momento que los tonos gris no deben ser producto de la mezcla de *blanco de titanio* y *gris Payne*, en este caso, (salvo para algunos efectos deseados), técnicamente los *grises* se producen por el tono base, (que es la grisalla), y el degradado matérico del *blanco*, sobre dicha superficie.

La sucesión de estos pasos nos permite crear una “película” de aceite compuesta por varias capas de pintura que superpuestas nos llevan a la construcción de la atmósfera pictórica. Este ejercicio permite al autor observar por primera vez este efecto óptico de profundidad a través del color, gracias a que la luminosidad del color se da según la cantidad de luz que pueda rebotar desde el fondo del cuadro.

Este es el segundo trabajo que se realizó usando veladuras y el primero en el que se recibió una orientación sobre cómo se construye una escena a partir del esfumato, abarcó ocho meses el trabajo, usando de uno a tres días de la semana como periodo de secado. Comencé usando mezclas de aceite de linaza y barniz damar, sin aguarrás. La proporción entre estos es de alrededor de 50% de linaza 50% de barniz damar, esto varía según la viscosidad que se desee.

Sobre un vidrio se trabajan las mezclas con pigmentos y/o pintura en tubo y un poco de aceite de linaza espesado al sol, de marca *Casa Serra*. Se añadió barniz damar de la misma marca, sin “cortar” el aceite con el barniz. Normalmente en mezclas muy pequeñas casi llegaba a un 50/50, una vez obtenida esta mezcla se pigmenta para aplicar la veladura.

En cuanto a los períodos de secado dependen de la época del año, es decir según las condiciones de temperatura y humedad, se comenzó al término de la primavera y se concluye al comienzo del invierno,

y aunque no se tuvo registro exacto, conforme avanzaba en las prácticas en un ambiente seco, con sol, se pudo trabajar hasta tres veces por semana entre aplicación de veladuras. Sin embargo cuando el clima es húmedo y hace demasiado calor tiende a “lagrimear” la aplicación si la barniceta o mezcla para velar contiene un alto grado de aceite, cuando hace frío en clima húmedo se trabajaba dos veces por semana pues el secado es lento.

Cabe mencionar que es la primera vez que se aplicó aceite de linaza espesado al sol, Max Doerner presenta datos interesantes sobre el espesado del aceite al sol, por ejemplo que la razón por la que se aplica de esta forma es por la aceleración de su secado.

### 4.2.3 Cuadro 3: fragmentos 1 y 2 de *El descendimiento de la Cruz* por Rubens P. (figura 43)

Original: Peter Paul Rubens, copia por I.O.S.

Se enteló lonetilla sobre tabla con una solución de cola de conejo de setenta y cinco gramos de cola por un litro de agua, una vez pegada y seca la tela sobre la tabla sigue la media Creta, en la que pongo un fondo de color no diluido a manera de veladura.

Esta es una mezcla saturada de pigmento *ocre oro* de la marca *Winsor and Newton*. Con la fotocopia a escala del fragmento elegido, calco con carboncillo el dibujo una vez que el color base se ha secado, comienzo a sacar luces con el esfumato usando blanco de titanio.

Fecha	Actividad	Observaciones
08 de Diciembre de 2008	Aplicación de veladuras por zonas: con <i>ocre oro</i> en la parte de la cara y en las zonas con luz. Con <i>rojo de Venecia</i> en las partes de sombra y nariz. Con <i>gris Payne</i> en sombras del cuerpo y cara y, uso <i>blanco de titanio</i> en la parte del cabello.	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite
25 de Diciembre de 2008	Aplicación de una veladura general con <i>rojo de Venecia</i> .	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite  Nota: hubo un pequeño lagrimeo que se nota en mayor medida en la zona que tiene <i>gris Payne</i> , del lado izquierdo del cuadro.
29 de enero de 2009	Aplicación de luces y sombras con <i>blanco de titanio</i> y <i>gris Payne</i> respectivamente.	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite
16 de mayo de 2009	Aplicación de <i>blanco de titanio</i> en zonas de luz y, blanqueo en las zonas de luz. Para las zonas de sombra se aplicó <i>gris de Payne</i> .  Se comenzó modelar los detalles en la zona del rostro del personaje de <i>María la Virgen</i> , madre de <i>Jesús</i> . Aplicación de luz y sombra con <i>blanco de titanio</i> y <i>gris Payne</i> , tratando que no se mezclen entre sí, pues la primer veladura no está seca del	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite

	todo.	
15 de agosto de 2009	Aplicación de una veladura de <i>azul Prusia</i> en la parte del pecho y de los brazos de Jesús así como en el rostro de <i>María</i> .	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite.
22 de agosto de 2009	Aplicación de veladura con pigmento <i>amarillo Nápoles</i> en el cuerpo de Cristo y en las manos de ambos personajes. Se aplicó también una veladura con <i>azul Prusia</i> corrigiendo el volumen que ocupa <i>Virgen María</i> .	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite.  Nota: hay un pequeño craquelamiento sobre la superficie que se formó en la zona del manto de <i>María</i> . Aún se percibe el blanqueo general.
15 de marzo de 2010	En mayor proporción de barniz que de aceite se aplicó una veladura con <i>amarillo Nápoles</i> en pigmento, que es un poco más intenso que el de tubo, sobre el cuerpo de Cristo y sobre su rostro y el de <i>María</i> su madre.	
17 de marzo de 2010	En mayor proporción de barniz que de aceite de linaza se sacaron luces con <i>blanco de titanio</i> .	
19 de marzo de 2010	En mayor proporción de barniz que de aceite de linaza se aplicó en la zona de Cristo, una veladura de <i>carmesí de alizarina</i> , (colorante de alquitrán), sobre la parte del torso.	
22 de marzo de 2010	En mayor proporción de barniz que de aceite de linaza se aplicó pigmento <i>rojo inglés</i> en una veladura fina.	
24 de marzo de 2010	Se sacó luces con <i>blanco de titanio</i> .	
25 de marzo de 2010	En mayor proporción de barniz que de aceite de linaza se aplicó un blanqueo general en la figura de Cristo y de <i>María</i> su madre.	
30 de marzo de 2010	Con blanco de titanio se aplicó	

	<p>luces y un blanqueo general en el cuerpo de Cristo, incluso sobre la zonas de sombra con el fin de suavizar el contraste que tenía.</p>	
03 de mayo de 2010	<p>Con blanco de titanio se aplicó luces y un blanqueo general en el cuerpo de Cristo, incluso sobre la zonas de sombra con el fin de suavizar el contraste que tenía.</p>	
04 de mayo de 2010	<p>Se comenzó con una aplicación de <i>amarillo de Nápoles</i>, al no estar completamente seca la veladura anterior se detuvo la sesión de trabajo, para no ensuciar el color.</p> <p>El ejercicio (y su paralelo) se extravía en una mudanza forzada. Sin embargo se mantiene su tabla gráfica dentro de la bitácora porque, a través de los registros fotográficos se muestra de manera convincente el enriquecimiento cromático que se logra desde el inicio del proceso, al construir a través de las veladuras al óleo.</p>	

#### 4.2.4 Cuadro 4: *Autorretrato nogal II* por Isaac Osorio Sánchez (figura 44)

Este autorretrato parte de la observación de la luz “al natural”. Las fuentes de iluminación en este trabajo son tanto la fuente natural como la iluminación de un foco convencional, sin embargo casi desde el principio el autor trabajó de memoria por cuestiones de mudanza ajenas al proyecto. El objetivo es construir el *espacio pictórico óptico*, por medio de las transparencias físicas de *color* a partir del análisis crítico.

El soporte se imprimó a la media Creta. Hay que señalar la diferencia en la saturación del *color* de fondo entre este ejercicio y los anteriores. En este caso se aplicó una veladura muy diluida, con *rojo de Venecia*, con lo que se consiguió un fondo mucho más luminoso que en los anteriores cuadros.

El primer impulso es la característica de los primeros trazos con los compongo la escena. La construcción del cuadro sigue siendo más intuitivo y emocional, pero existe ya un reflejo de la asimilación, por parte del autor, en el método.

La descripción crítica del estudio de las carnaciones, con base en la observación de la luz al natural, se desvanece este análisis crítico conforme pasa el tiempo, quedando sólo las principales referencias estructurales del mismo, por lo que se origina en la escena una idea un tanto bizarra del ambiente.

Inicio este proceso poco antes del invierno, de forma que la condición ambiental donde se comenzó el cuadro es fría y húmeda, se ve una lentitud marcada en el secado de las veladuras.

Fecha	Actividad	Observaciones
17 de noviembre de 2008	Se aplicó el fondo con una veladura de <i>rojo de Venecia</i> , después se trazó el dibujo y se comenzó con una veladura con <i>gris Payne</i> en las zonas de sombra. Después se aplicó <i>blanco de titanio</i> en las zonas de luz. Se realizó la aplicación de veladuras por zonas, por ejemplo, en la zonas del espejo y la pared se aplicó una veladura con <i>amarillo Nápoles</i> , una de asfalto en la zona de la puerta y, una veladura de blanco en las zonas de la ventana y la parte de la puerta que lleva cristal.	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite.
18 de noviembre de 2008	Aplicación de esfumato la parte del rostro, y algunos toques de	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite

	<i>blanco de titanio</i> en la parte del pantalón.	
19 de noviembre de 2008	Aplicación de esfumato con <i>blanco de titanio</i> en los objetos de la mesa y se dio una veladura en el espejo.	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite
22 de noviembre de 2008	Aplicación de veladura con <i>ultramar francés</i> en la zonas de ventanas y pantalón. Se aplicó <i>amarillo Nápoles</i> y <i>ocre oro</i> en la cara. Con <i>blanco de titanio</i> también se marcó alguna luz en la cara y, finalmente en la pared de fondo, se aplicó una veladura con <i>amarillo Nápoles</i> y un tipo de <i>rosa</i> .	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite  Nota: hay cierto craquelado en la zona del pantalón.
15 de diciembre de 2008	Aplicación de una veladura muy diluida con <i>blanco de titanio</i> en la zona de la ventana y una veladura con <i>rojo de Venecia</i> tanto en la pared que se refleja en el espejo, como en la pared de fondo. Cubre también el rostro y la parte de la chapa de la puerta.	Barniceta: 30% barniz / 70% aceite  Nota: quedaron marcadas las pinceladas que se dieron en la zona de la pared reflejada en el espejo, así como en la del fondo.
24 de marzo de 2009	Se trabajó con <i>gris Payne</i> y <i>blanco de titanio</i> la estructura de la vecindad que se deja ver a través de la ventana, esto con pasta de pintura, es decir, se trabajó la zona con color "mate". El piso del patio son transparencias con <i>verde óxido cromo</i> y <i>gris Payne</i> .	Nota en la zona del patio la veladura tiende a correrse cada vez que se carga el pincel para la aplicación.
29 de marzo de 2009	Aplicación de una veladura con <i>carmín permanente</i> y se esfumó.	Nota: Hasta ahora la barniceta usada para aplicar las capas tenía trementina, sin embargo a partir de esta fecha se vuelve a hacer mezcla de aceite de linaza y barniz.
03 de mayo de 2010	Se utilizó <i>carmesí de alizarina</i> y <i>tierra de sombra natural</i> para el suéter. Aplicación de una veladura con <i>tierra verde</i> sobre	

	<p>el pantalón, para apagar el <i>azul</i>. Pongo estrellas y la luna con <i>blanco de titanio</i>. Para la veladura en el cielo se usó <i>amarillo permanente claro</i> y <i>carmesí de alizarina</i>. Con <i>turquesa talo</i>, se aplicaron pinceladas en la zona del cristal de la puerta a manera de puntillismo, al final se marcaron las zonas oscuras.</p>	
05 de mayo del 2010	<p>Con una mezcla de <i>ocre oro</i> y <i>sombra natural</i> se aplicó una veladura en la zona de la puerta del baño. Con la misma mezcla se marcó la sombra en la parte de la mesita. Con <i>tierra verde</i> se aplicó una veladura en las zonas oscuras de la puerta de la estancia.</p> <p>Con mezclas de <i>blanco de titanio</i> y <i>amarillo permanente claro</i> y, con la mezcla de <i>ocre oro</i> y <i>sombra natural</i>, doy toques en la zona de luz que refleja la varilla de la mesita, sobre el <i>gris de Payne</i> que existe como base. Se acentúan estos brillos con una mezcla de <i>blanco de titanio</i> y <i>naranja</i>. Con <i>amarillo permanente claro</i> y <i>carmesí de alizarina</i> y, a esta mezcla, se le agregó <i>tierra verde</i>, así se obtuvo el tono <i>grisáceo-pardo</i> de la mesita.</p>	
10 de diciembre de 2010	<p>Aplicación de veladura general en la zona del rostro con <i>tierra de sombra clara</i>. En las partes de sombra y para alinear los ojos se usó <i>tierra de sombra tostada</i>. Se usó <i>tierra de sombra natural</i> para el cabello, se dió una pincelada general a la zona del cielo.</p>	
	39	

13 de diciembre de 2010	Aplicación de una veladura con <i>naranja cadmio</i> en la zona del cielo.	
17 de enero de 2011	<p>Aplicación de veladura con <i>púrpura dioxocina</i> en el cielo.</p> <p><i>Tierra verde</i> en la botella de vidrio que está sobre la mesita. Se pintó las ventanas del fondo con una veladura con <i>blanco de titanio</i> para construir la vecindad que se aprecia tras la ventana principal. También con <i>blanco de titanio</i> se repintó la luna.</p>	
27 de enero de 2011	Aplicación de una veladura general con <i>tono rojo de cadmio</i> en la zona del “paisaje” que se forma tras la ventana.	
08 de febrero de 2011	Se aplicó <i>blanco de titanio</i> en el papel donde va la firma, situado sobre el espejo. Se aplicó también una veladura con <i>gris Payne</i> en las zonas oscuras de la vecindad, como en las ventanas de casas con luz apagada. Con blanco de titanio se retocó la chapa de la habitación y la parte rasgada del cielo por una de las puntas del espejo. Así se da termino al ejercicio.	

#### 4.2.5 Cuadro 5: *Autorretrato salón Nishizawa* por Isaac Osorio Sánchez (figura 45)

El desarrollo de este cuadro es especial dentro de la bitácora *serie 12* ya que es uno de los ejercicios donde la continuidad de la iluminación escogida se presenta hasta las últimas sesiones de trabajo, por lo que hay un mejor desarrollo en el análisis crítico a partir de la observación del modelo.

La experiencia acumulada por el autor a partir del desarrollo práctico del método por transparencias aplicado en los cuadros anteriores, le hace caer (nuevamente) en cuenta, que el cuadro es un mundo abierto donde el pintor se re-inventa en cada posibilidad de expresión que se resuelve a través de la técnica. En realidad su espacio pictórico se convierte, al menos para él, en el mundo real.

Fecha	Actividad	Observaciones
Martes 27 de julio del 2010	Aplicación de formol a la imprimatura. Después se comenzó el dibujo con carbón. El siguiente paso fue repasar los contornos con tinta china a pincel.	
Jueves 29 de julio del 2010	Se siguió con el trazo del dibujo.	
viernes 30 de julio de 2010	Finalizó el proceso del dibujo y se comenzó la aplicación de la cola de conejo, una vez que ésta secó, se aplicó una veladura muy diluida con <i>tierra verde</i> en las partes oscuras del rostro para suavizar lo negro de los trazos del dibujo.	
02 de agosto de 2010	Se aplicó una veladura con <i>ultramar francés</i> en la zona de la bata. Aplicación de tonos <i>gris</i> en los muros de ladrillos <i>blancos</i> . También se aplicó el tono <i>ocre oro</i> de la silla.	
20 de agosto de 2010	Corrección del dibujo en la zona del lienzo pintado, que se refleja detrás del retrato, sobre el espejo. Se da una aplicación con <i>d e rojo de Venecia</i> en las carnaciones. También se trabajó la zona de los ojos y se aplicó una ligera veladura en la zona del suéter.	
23 de agosto de 2010	Aplicación de <i>blanco de titanio</i>	

	para las luces de la zona de la cara. También en esta misma zona y en la del cabello se aplicó una veladura con <i>rojo de Venecia</i> . Se aplicó una gama de amarillos terrosos para el color del libro que se encuentra en la silla. Por último se trabajó la bata.	
25 de agosto de 2010	Se dejó secar.	
27 de Agosto de 2010	Se aplicó <i>ultramar francés</i> en la bata nuevamente. Se trabajaron los tonos gris de la sombra, en la pared, así como el cabello.	
30 de agosto de 2010	Aplicación de <i>blanco de titanio</i> para tapar las líneas negras del dibujo y se trabajó los ladrillos de la pared con <i>blanco de titanio</i> .	
01 de septiembre del 2010	Aplicación de veladuras en la zona del fondo con los mismos tonos que estaba respectivamente, <i>turquesa talo</i> , <i>amarillo limón</i> y <i>carmín permanente</i> .	
03 de septiembre del 2010	Se aplicaron líneas de color <i>gris Payne</i> en la zona de “leyendas” en la paleta de la banca, y se repintó la textura visual de la madera.	
06 de septiembre del 2010	Se trabajó la zona de los ladrillos, dando toques de luz.	
08 de septiembre del 2010	Se continuó con los detalles de las sombras en la parte de los ladrillos y se trabajó la parte de las cortinas del salón.	
20 de septiembre de 2010	Se trabajó el contorno de la banca donde descansa el cuadro así como las líneas que dan forma a la veta de la madera de la banca, esto con <i>gris Payne</i> . También se usó <i>rojo de Venecia</i> , <i>ocre oro</i> y mezclas entre estos, para la paleta de la banca, se	

	trabajó las carnaciones y el cabello.	
22 de septiembre de 2010	Se trabajaron detalles en la silla, paredes y ojos del personaje. Se formó la parte del costado de la imagen de Miguel Hidalgo, bocetada en el bastidor que refleja el espejo.	
27 de septiembre de 2010	Se blanqueó la zona del libro, se trabajó las cortinas del salón.	
13 de diciembre de 2010	<p>Se trazaron líneas en el fondo de diferentes tonos para jugar con la superposición de color. Se observa en la parte superior izquierda del cuadro la superposición de <i>carmín permanente</i> sobre el <i>turquesa talo</i>, que da <i>violeta</i>. Un poco más abajo se superpone el <i>turquesa talo</i> al <i>carmín permanente</i>, que da igualmente un <i>violeta</i>, sólo que más cálido.</p> <p>En la parte superior del lado derecho hay un juego de combinación de color por transparencias físicas; el autor usa franjas de color superpuestas, por ejemplo en el caso del <i>naranja</i> se superpone al <i>carmín permanente</i>, el <i>amarillo cadmio limón</i>. En el caso del <i>verde</i> se superpone al <i>turquesa talo</i> el <i>amarillo cadmio limón</i>.</p>	
16 de diciembre del 2010	Con una mezcla de <i>blanco de titanio</i> y un poquitín de <i>turquesa talo</i> se pintó la parte del cielo. Con mezclas de <i>verde sapo</i> y <i>amarillo permanente claro</i> pongo las hojas de los árboles que se dejan ver a través de la ventana.	
06 de mayo de 2011	Se adhiere resistol en la parte de color <i>blanco</i> que esta sobre la	

	superficie del cuadro, para pegar un artículo de periódico así como tres pedazos de cinta para enmascarar, con el fin de texturizar.	
20 de mayo de 2011	Se aplicó una veladura muy diluida de <i>turquesa talo</i> , en forma de franja en la parte superior izquierda, formando un tono <i>verde</i> al combinarse con el <i>amarillo</i> que tiene como base.	
06 de noviembre 2011	<p>Con un poco de <i>gris Payne</i> y <i>amarillo ocre</i> hago correcciones en la parte de los ojos para acabar de acomodar la dirección de la mirada, que no da hacia el espectador, en estas mezclas se usó además el <i>blanco de titanio</i>. También se dio un ligero blanqueo en la parte de la nariz y del pómulo derecho viendo el cuadro de frente y, se aplicó una mancha con <i>blanco de titanio</i> en la parte superior derecha para fines de composición.</p> <p>En este punto roban el cuadro. Decido presentar su registro porque además de tener una secuencia fotográfica, El avance en este ejercicio está a unas cinco o seis sesiones de término.</p>	

4.2.6 Cuadro 6: *Retrato de Lucía y Jonathan* por Isaac Osorio Sánchez (figura 46)

Fecha	Actividad	Observaciones
17 de noviembre de 2010	Después de calcar el dibujo sobre el fondo, se comenzó a esfumar a partir de las luces del mentón y del filo de la nariz de ambos personajes.	
19 de noviembre del 2010	Continúa el esfumato. Se comenzó a meter tono en la parte de las playeras. Se marcaron las zonas claras del fondo, que es un paisaje de la bahía de Acapulco. Se marca también las zonas de luz para dar mayor consistencia volumétrica, después se marcaron las sombras .	
24 de noviembre de 2010	Se marcaron puntos luminosos con <i>blanco de titanio</i> y con <i>gris Payne</i> las zonas oscuras, tanto en la parte de las carnaciones como en las playeras de los personajes y el fondo. Se marcó la parte del muro y el adorno colgante entre los personajes.	
26 de noviembre de 2010	Último esfumato en las partes de las carnaciones antes de meter el tono general para lograr una consistencia claramente volumétrica. Se comenzó a dar color en el fondo, en la parte de los cerros con <i>rojo de Venecia</i> , en la parte más luminosa del cielo con <i>amarillo cadmio limón</i> y, para la parte oscura del cielo <i>ultramarino francés</i> . Para el mar <i>turquesa talo</i> .	
29 de noviembre de 2010	Aplicación de <i>color</i> al cabello de Lucía y a manera de esfumato, se marcaron también la zonas de luz y sombra.	
01 de Diciembre de 2010	Se aplicó <i>color</i> en la zona de las playeras así como en la parte de	

	<p>la pared de fondo que se aprecia por su dimensión sólo como un marco a la misma composición, con un una mezcla de <i>blanco de titanio y turquesa talo</i>.</p>	
09 de Diciembre de 2010	<p>Se marcaron las zonas de luz sobre las camisetas y se comenzó la aplicación del color con una veladura general de <i>amarillo Nápoles</i>, en la carnación de Lucía, y en la de Jonatthan se aplicó <i>amarillo ocre</i>, pero en las partes más luminosas se aplicó éste con una mezcla con <i>amarillo Nápoles</i>.</p>	
13 de Diciembre de 2010	<p>Se aplicó una veladura general de <i>amarillo Nápoles</i> en la carnación de Lucía añadiendo pequeños toques con <i>cadmio naranja</i>. En la carnación de Jonatthan se aplicó una veladura general con <i>tierra de sombra tostada</i>.</p> <p>También se aplicó una veladura general con <i>cadmio naranja</i> en la parte del cielo. Se trabajaron las luces en la parte del fondo y esfumó en la parte de las carnaciones</p>	
04 de Enero de 2011	<p>Se aplicó <i>tono rojo de cadmio</i> en la playera de Jonatthan, sin usar barniceta, sin que su consistencia fuese totalmente cubriente para no perder el efecto óptico de la transparencia. A su vez se aplicó en la playera de Lucia de la misma forma que en la playera anterior, pero con <i>púrpura dioxocina</i>.</p> <p>Se dio en las carnaciones una veladura general con <i>ocre oro</i> tanto en el personaje de Lucía como en el de Jonatthan, después</p>	

	<p>con una mezcla de <i>ocre oro</i> y <i>rojo de Venecia</i>, así como con un poquitín de <i>tierra de sombra tostada</i> y <i>tierra de sombra natural</i>. Se aplicaron veladuras por zonas según las variaciones en los tonos de la piel de ambos personajes.</p> <p>Se aplicó una veladura con <i>turquesa talo</i> en la parte de la pared. Se aplicó un blanqueo alrededor del Sol, sobre el mar, la parte del cielo y sobre los cerros, pretendiendo dar un efecto de contra luz.</p>	
09 de Enero de 2011	Se aplicó <i>blanco de titanio</i> en las zonas más luminosas de las carnaciones.	
17 de Enero de 2011	Se aplicó de una veladura general con tono <i>amarillo de cadmio naranja</i> en las carnaciones de ambos personajes, se aplicó también con una mezcla de <i>blanco de titanio</i> y <i>amarillo cadmio limón</i> , a manera de esfumato, una veladura de este <i>amarillo</i> compuesto sobre el cielo, a la altura del Sol.	
27 de Enero del 2011	Se comenzó a trabajar detalles en ambos personajes, en el caso de Jonatthan, se aplicaron pinceladas con <i>blanco de titanio</i> para redefinir la forma de los ojos y empezar a trazar de nuevo el iris. y para la corrección de la boca, pues se había puesto abierta como esta originalmente en la fotografía, pero el cliente pidió se cerrara. Para este efecto se “dibujo” con <i>blanco de titanio</i> el contorno y alrededor pongo un poco de <i>tierra de sombra clara</i> .	

	<p>Para la boca del personaje de Lucia aplico un <i>rosa</i> que se obtuvo con <i>carmin permanente</i> y <i>blanco de titanio</i> con un poquitín de <i>tono amarillo de cadmio naranja</i> a manera de veladura. Hago una mezcla de <i>gris Payne</i> y <i>blanco de titanio</i> para obtener un <i>gris</i> muy claro, para poner a manera de costura en la ropa de Lucía.</p>	
<p>03 de Febrero de 2011</p>	<p>Se comenzó la sesión con una veladura de <i>blanco de titanio</i> para acentuar las luces en la parte de la camisa de Jonatthan así como en la parte de su mandíbula, también en su labio inferior como parte de las correcciones. Se cubrió la zona de los ojos con una capa de <i>blanco de titanio</i> y para ajustar lo más posible al eje horizontal.</p> <p>Se aplicó de una veladura <i>turquesa talo</i> en la parte del cielo y del mar; hay una parte en el cielo en la que se aprecia un verde óptico, es decir, el <i>turquesa talo</i> de la última veladura y el color <i>amarillo</i> previo da este efecto verdoso, sin embargo el autor trata de minimizarlo al máximo, más no lo quitó pues le es de su agrado. De tal manera retira el exceso de la veladura de <i>turquesa talo</i> que a su vez hace más profundas las zonas que quedan con el <i>ultramarino francés</i>.</p>	
<p>19 de Abril del 2011</p>	<p>Se aplicó una leve veladura con <i>tierra de sombra clara</i> en las zonas de corrección como en el mentón y la zona de la boca.</p> <p>También se aplicó otras zonas</p>	

	<p>oscuras como las cavidades perimetrales de los ojos de Jonatthan. Con lo que respecta al fondo, se aplicó un <i>blanco de titanio</i> general en toda esta zona, sólo respetando ciertas partes oscuras como la parte de los montes.</p> <p>Con un poco de <i>gris Payne</i> se esfuma la parte del cuello de Jonatthan a fin de bajar el contraste que dejó una línea blanca de la corrección, también con <i>gris Payne</i> se remarcaron los tirantes del sostén de Lucía.</p>	
29 de Abril de 2011	Con una barniceta cargada hacia lo graso se aplicó el <i>rojo de Venecia</i> con una consistencia muy diluida.	
10 de Mayo 2011	<p>Se comenzó la sesión con una fina veladura con <i>verde vejiga</i> en la zona de los montes del paisaje. Se aplicó un blanqueo en la parte del pedazo de pared que se ve a manera de marco, también se aplicó éste a la parte de la camiseta de Lucía, pero aquí a manera de esfumato.</p> <p>Se trabajo la zona de los ojos de Jonatthan con <i>tierra de sombra natural clara</i>, <i>gris de Payne</i> y, <i>blanco de titanio</i> par el reflejo de luz en la córnea.</p>	
20 de Mayo de 2011	Con una mezcla de <i>amarillo de Nápoles</i> (claro), de la marca <i>Winsor and Newton</i> , y del mismo nombre de tono pero de la marca Serra en pigmento, no de tubo, que es más intenso, se trabajó el cuello de Lucía, cerrando un poco la superficie total de la cara. A la misma mezcla se	Nota: el <i>amarillo Nápoles</i> en pigmento de la marca “Serra” es más encendido que el del tubo de “Winsor and Newton”, éste hacia un matiz crema, el de serie de <i>Serra</i> .

	<p>agregó un poco de <i>amarillo Marte</i> para marcar algunos contrastes en la zona el cabello.</p> <p>Se aplicó una veladura general con <i>amarillo Marte</i> en las zonas de las carnaciones, sin embargo en el caso de ambos personajes se limpió con un paño algunas zonas, específicamente en las de luz. Después se aplicó una veladura con un poco de <i>amarillo Nápoles</i> (claro) en la parte de la pared que enmarca los personajes, esto obedece a enfatizar el choque de la luz natural del exterior, con respecto de la luz de la lámpara del interior.</p> <p>Con <i>gris de Payne</i> se hicieron correcciones en ambas bocas. Con delineado, en el caso de Jonatthan, se agregó un poco de <i>rojo inglés</i> para marcar el volumen de la boca después de que la cerré. En el caso de Lucía se agregó el mismo tono sólo que con una veladura más diluida.</p> <p>También en las esferas de cristal que están colgando entre los personajes se dieron toques con <i>blanco de titanio</i> en las zonas de la luz para acentuar el efecto tridimensional.</p>	
30 de Mayo del 2011	Se aplicó cadmio naranja con un poquitín de <i>amarillo Nápoles</i> (claro), extendiendo la zona del cabello y así se logró reducir la extensión en la cara de Lucía.	
01 de Junio de 2011	Con <i>blanco de titanio</i> se aplicó la tipografía en la playera de Jonatthan.	

<p>03 de Junio de 2011</p>	<p>Se aplicó una veladura a manera de esfumato con <i>laca escarlata</i> sobre la playera de Jonatthan, respetando la tipografía. También se aplicó <i>blanco de titanio</i> en las zonas luminosas del cabello tanto en el de Lucía como en el de Jonatthan. Se aplicó un poco de <i>laca escarlata</i> en la zona de los cerros, alrededor de los puntitos blancos con los que se representó las luces de la ciudad de Acapulco.</p> <p>Se aplicó una veladura con <i>tierra verde</i> sobre la diadema de Jonatthan, sin embargo para aclarar un poquitín se usó una mezcla de <i>vede vejiga</i> y <i>amarillo cadmio limón</i>.</p> <p>Se aplicó una veladura a manera de esfumato pero igualmente fina, con <i>cadmio naranja</i> en la parte del Sol. Para el reflejo de la luz en el mar se usó un pincel fino dejando pequeñas motitas a manera de destello de luz, como observamos en el mar. Se usó este mismo <i>cadmio naranja</i>, para mezclas con <i>laca escarlata</i> y con tono <i>rojo de cadmio</i>, se usó el <i>blanco de titanio</i> para el mismo propósito pero sin mezclarlo con los anteriores tonos.</p>	
<p>12 de Junio de 2011</p>	<p>Se hizo una mezcla con <i>amarillo de Nápoles</i> (claro) y <i>amarillo ocre</i>, se obtuvo un tono crema tendente al amarillo, con esta mezcla se aplicó una veladura en la carnación de Lucía.</p>	
<p>14 de Junio de 2011</p>	<p>Con <i>blanco de titanio</i> se enfatiza la textura visual que se forma del reflejo de la luz del Sol sobre el mar. También se aplicó un fino</p>	

	blanqueo en los extremos del océano. Se modeló la boca de Lucía con <i>blanco de titanio</i> . Se trabajó también las zonas oscuras de los cerros con manchas tono <i>gris Payne</i> y con <i>blanco de titanio</i> se marcó las esferas de cristal que cuelgan de un hilo en el centro de la composición.	
29 de Junio de 2011	Se aplica un blanqueó en la caras de ambos retratados (Jonatthan y de Lucía).	
28 de julio del 2011	Aplicación de una veladura general con <i>sombra tostada</i> en la zona de la cara de Jonatthan. En la cara de Lucía se agregó un poco de <i>amarillo ocre</i> sin diluir y, en la parte de los montes, se agregó manchas con <i>tierra de sombra tostada</i> .	
15 de Agosto del 2011	Se dieron con <i>blanco de titanio</i> pequeños retoques en las zonas de luz, en la cara de ambos personajes.	
28 de Septiembre del 2011	Se aplicó un blanqueo en la parte del cielo. También se aplicó <i>blanco de titanio</i> en la zona de la bahía. En las partes oscuras de la camiseta, tanto de Jonatthan como en la de Lucía se aplicó también una veladura de <i>ultramarino francés</i> alrededor de los ojos de Lucía.	
18 de octubre del 2011	Se aplicó una veladura general con <i>rojo de Venecia</i> , cabe mencionar que la barniceta esta compuesta casi al 50% entre barniz y aceite de linaza además de medio volumen de trementina.	
31 de Octubre de 2011	Con <i>blanco de titanio</i> se aplicaron puntos en las partes luminosas y se esfumó. Se corrige también la posición del	

	<p>ojo derecho viendo el cuadro de frente, que estaba ligeramente abajo y abierto. Con el mismo tono se realizó parte de las cejas en el personaje de Lucía.</p>	
24 de Diciembre de 2011	<p>Se aplicó amarillo Nápoles (claro), a manera de marcar luces, tanto en la ropa como en las carnaciones de ambos personajes. Con un poquitín de <i>amarillo cadmio limón</i> se trabajó la parte del Sol y se dio una veladura general en la parte del cielo con <i>púrpura dioxocina</i>, que también se aplicó en la parte de las montañas y en los costados internos de los rostros, logrando un efecto atmosférico.</p>	
28 de Diciembre de 2011	<p>Con <i>tierra de sombra natural clara</i> y <i>tierra de sombra natural tostada</i> se hizo una mezcla de color la cual se aplicó en las carnaciones de Lucía. Con la misma mezcla pero más saturada y cargada hacia la <i>tierra de sombra tostada</i> se marcaron las zonas oscuras del cabello, con <i>tierra verde</i> se definieron los ojos de Lucía.</p> <p>Se aplicó una veladura con <i>cadmio naranja</i> en la playera de Jonatthan y con <i>turquesa talo</i> en la parte luminosa de la playera de Lucía.</p>	
16 de Enero del 2012	<p>Se dio un blanqueo en la carnación de Lucía y se aplicó pinceladas en las partes más luminosas con <i>blanco de titanio</i>.</p>	
17 de Enero de 20120	<p>Se aplicó una veladura con <i>rojo de Venecia</i> en la parte de las carnaciones de los personajes, también se aplicó en el fondo, en la parte del cielo, en la zona</p>	

	<p>de los extremos y en menor medida al centro, donde se encuentra el Sol. Se aplicó también en las zonas oscuras de lo que son las montañas del fondo y en las zonas oscuras que forman los pliegues de la ropa. La parte que queda exenta en su totalidad de esta veladura es el marco que forma la pared.</p>	
Domingo 22 de enero del 2012	<p>Con <i>blanco de titanio</i> se esfumó las zonas de luz en las carnaciones de Jonatthan. Para el oído se ocupó un poco de <i>amarillo Nápoles</i> (claro) y en las carnaciones de Lucía se dio un ligero blanqueo.</p>	
25 de enero del 2012	<p>Se aplicaron puntitos que simulan los focos de una ciudad a lo lejos en la parte de los cerros, para esto se mezcló <i>tono amarillo de cadmio naranja</i> con <i>amarillo cadmio limón</i>.</p>	
30 de enero del 2012	<p>Se aplicó un blanqueo muy fino en la parte del Sol y su alrededor así como en la zona luminosa de los pliegues de la playera de Jonatthan. En la parte de sus ojos, en el iris, se aplicó <i>tierra de sombra natural</i> con un poco de <i>gris de Payne</i> y se corrigió la posición del ojo derecho (viendo el cuadro de frente).</p> <p>También se corrigió la posición del ojo derecho de Lucía usando líneas con <i>gris Payne</i>. También con este tono se marcó los huecos de las fosas nasales.</p> <p>Usando una mezcla de <i>carmín permanente, blanco de titanio, carmesí de alizarina, rojo inglés y cadmio naranja</i>, se obtuvo un tono que se aplicó tanto en los</p>	

	labios de Lucía como en los de Jonatthan.	
31 de Enero del 2012	Se aplicó una ligera veladura de <i>amarillo permanente</i> claro en la parte del Sol. Con <i>tierra de sombra</i> natural se aplicó en las zonas de sombra de la carnación de Jonatthan y se esfumó hacia las partes claras. Se aplicó también una finísima veladura de <i>cadmio naranja</i> en la carnación de Lucía, así como <i>verde sapo</i> en el iris del personaje. Finalmente se aplicó una veladura <i>turquesa talo</i> en la zona del mar, creando la línea de horizonte.	
02 de Febrero del 2012	Se aplicó una fina veladura con <i>rojo de Venecia</i> en la carnación de Lucía y en la parte de su cabello para oscurecerlo un poco. Con <i>gris Payne</i> se marcó de nuevo los tirantes del sostén de Lucía.	
03 de Febrero de 2012	Se trabajó en los ojos de Lucía. Se aplicó una veladura de <i>púrpura dioxocina</i> .	
05 de febrero del 2012	<p>Con <i>tierra de sombra natural clara</i> y un poco de <i>gris Payne</i> se continuó la corrección del ojo derecho de Lucía (viendo el cuadro de frente). En lo referente a la posición del pliegue del párpado se reproduce el tono previo de esta zona de la carnación para lo cual se usó un poco de <i>blanco de titanio</i> y <i>tono rojo de cadmio</i> y <i>tono amarillo de cadmio naranja</i> así como un poquitín de <i>rojo de Venecia</i>.</p> <p>Para la parte del iris se usó <i>verde sapo</i> y <i>amarillo</i>, así como un poquitín de <i>blanco de titanio</i> y <i>gris</i> para la pupila.</p>	

	<p>En esta sesión también se hizo una corrección importante en la extensión del cabello de la parte derecha de Lucía, (viendo el cuadro de frente), reduciendo la extensión de la zona parental del personaje, para este propósito se usó <i>rojo de Venecia</i> y la <i>tierra de sombra natural clara</i>.</p>	
08 de Septiembre de 2012	<p>Se usó <i>amarillo</i> de la marca <i>Velazquez</i>, <i>tierra de sombra clara</i> y <i>tierra de sombra tostada</i> para retocar los ojos de Jonatthan.</p>	
02 de Enero del 2013	<p>Se usó <i>tierra verde</i> para apagar la intensidad en los ojos de Lucía, después con un poco de <i>gris Payne</i> se borra la pupila de cada uno de los ojos. Se recortó también el ancho de la pared, esto hizo que se extendiera la parte de los montes y, arriba del horizonte, se extendiendo la zona del mar. Lo anterior lo se hizo con una mezcla de <i>verde óxido cromo</i> y <i>tierra verde</i>.</p>	
17 de Octubre de 2013	<p>Se corrigió la anchura de la cara de Lucía y la dirección que había marcado con respecto a su cabellera, esto se hizo con <i>blanco de titanio</i>. La sesión anterior se comenzó la corrección de los ojos, estaban muy chicos para la proporción, y se marcó el reflejo en el brillo en los ojos.</p> <p>También se corrigió la posición de la pupila y la parte de la boca, la nariz y se marcó las sombras en la parte de los ojos. Para esto se utilizó una combinación de tonos; por ejemplo para el <i>verde</i> que se utilizó para la retina de Lucia se usó una mezcla de</p>	

	<p><i>blanco de titanio, verde sapo y amarillo cadmio limón</i>, también se usó un poco de <i>tono rojo de cadmio</i> y, para marcar líneas, se usó <i>tierra de sombra natural</i>.</p>	
5 de Enero de 2014	<p>Se inició la sesión con una veladura muy diluida con <i>rojo de Venecia</i>, el fin es matizar las correcciones de las sesiones anteriores. Por ejemplo el contorno que se forma por la figura-fondo en la parte de Lucía, que a nivel de la cara queda marcada una línea blanca, se usó <i>ultramarino francés y gris de Payne</i> para maquillar esta línea blanca formada.</p> <p>El <i>ultramarino francés</i>, sin <i>gris Payne</i>, lo ocupo para la zona a corregir en la parte del mar y, el <i>verde tierra y gris de Payne</i> lo uso para la parte del monte. También uso un poco de <i>amarillo cadmio limón</i> para la a parte del centro del cuadro donde esta ubicado el Sol.</p>	
12 de Enero de 2014	<p>Se aplicó sobre la playera de Jonathan <i>rojo fluor</i>, de la marca "Atl". En el fondo del cuadro, en la parte del cielo, se aplicó una veladura de <i>tono rojo de cadmio</i>. También se aplicó una gama del <i>gris</i>.</p>	
29 de Enero del 2014	<p>Se aplicó un blanqueo general, excepto en el primer plano.</p>	
7 de febrero de 2014	<p>Se aplicó <i>gris Payne</i> y <i>verde sapo</i> en la parte de los cerros y doy una veladura general en la parte del cielo.</p>	
14 de febrero de 2014	<p>Se aplicó <i>blanco de titanio</i> en puntos en la parte alta del cielo, simulando estrellas.</p>	
21 de Febrero de 2014	<p>Se trabajó la carnación de Lucía,</p>	

	<p>con una mezcla de <i>tierra de sombra tostada</i> y <i>blanco de titanio</i> y un poquitín de <i>amarillo ocre</i>. En las partes blancuzcas de Jonatthan se aplicó <i>tierra de sombra tostada</i>. En los ojos de Lucía se dio un toque con <i>verde tierra</i>. Con <i>amarillo Nápoles</i> doy una veladura al Sol y con <i>gris de Payne</i> se oscureció las partes con sombra en la parte de los cerros.</p>	
26 de Febrero de 2014	<p>Se aplicó una veladura general con <i>púrpura dioxocina</i>.</p> <p>En el mar y parte del Sol se dio un ligero blanqueo, para la parte del cabello de Lucía se usó mezcla con <i>cadmio naranja</i>, <i>tono rojo de cadmio</i> y <i>tierra de sombra tostada</i>. En la parte de los ojos de ambos personajes retoco los brillos y partes oscuras.</p>	Nota cambia el encendido del cielo.
03 de marzo del 2013	<p>Doy con un tono <i>ultramar francés</i> finas veladuras en la parte de las sombras de las carnaciones de ambos personajes. Con verde sapo se dio una veladura general a la parte de los cerros y con <i>turquesa talo</i> a la parte del mar con el fin de avivar la intensidad del tono. Alrededor del Sol se aplicó un blanqueo.</p>	
12 de marzo de 2014	<p>Se reforzó con <i>gris Payne</i> las partes de sombra en los cerros y, con <i>ultramar francés</i> la parte alta y baja del cielo, exceptuando la parte del centro del cuadro. En esta zona doy una fina veladura con <i>tono rojo de cadmio</i>. También se aplicó en la cinta de pelo de Jonatthan <i>verde vejiga</i>.</p>	
	58	

<p>21 de Marzo de 2014</p>	<p>Se trabajó el cabello de Lucía, sobre todo en sus partes oscuras con un poco de <i>rojo carmín</i> y <i>tierra de sombra natural</i>. Después con <i>amarillo Nápoles</i> se retocaron las zonas de luz en ambos personajes. También se aclaró un poquitín la zona central del cuadro y, en forma de expansión hacia las orillas con menor intensidad hacia los extremos, se aplicó una capa de <i>ultramarino francés</i>, p a r a reforzar los matices en el cielo.</p>	
<p>24 de Marzo de 2014</p>	<p>Se aplicó una veladura fina con azul <i>ultramarino francés</i> sobre el blanqueo en el cielo de la sesión anterior y, así recuperar un poco de la vibración que tenía el juego de azules en el fondo en relación con el resto del cuadro.</p> <p>Se dio una veladura con <i>rojo de Venecia</i> a las partes de las carnaciones. Con <i>amarillo Nápoles</i> y <i>amarillo cadmio limón</i> se dio una fina veladura en la parte del Sol.</p>	
<p>25 de Abril de 2014</p>	<p>Se dio una fina veladura general con tono rojo de cadmio. Se Preparó una mezcla con gris Payne y tierra de sombra natural con la cual se dio toques en las zonas oscuras del personaje de Jonatthan y se acabó usando <i>blanco de titanio</i> para las luces que reflejan los ojos, así como en los brillos de las esferas.</p> <p>Para terminar sólo se blanqueó un poco las partes del horizonte con el fin de marcar bien la profundidad entre los planos cuadro.</p>	

4.2.7 Cuadro 7: *Retrato Vicky* por Isaac Osorio Sánchez (figura 47)

fecha	actividad	observaciones
19 de Noviembre del 2010	Se trazó el dibujo el 17 de noviembre, se comenzó el esfumato a partir de las luces usando <i>blanco de titanio</i> . Sin embargo por trabajar simultáneamente en dos cuadros no se avanzó más allá de marcar las principales luces del área del rostro de Vicky.	
26 de Noviembre de 2010	Se continuó sacando luces y sumando desde el área del rostro, también en la zona de los brazos y manos. Sin embargo el autor no logra los resultados deseados en cuanto a la veracidad del parecido de la persona, para evitar seguir perdiendo el dibujo decido detenerme aquí.	
29 de Noviembre de 2010	Se retomó el esfumato. A partir de las luces, se corrigió los excesos que distorsionaron el dibujo, después de una o dos horas de trabajo el autor logró aproximarse al resultado deseado.	
01 de Diciembre de 2010	Una vez lograda la corrección del parecido se continuó esfumando tanto las zonas claras como las oscuras de las zonas de carnaciones, así como las del fondo.	
13 de Diciembre de 2010	Se comenzó con el <i>color</i> de las carnaciones de Vicky, aplicando una veladura con <i>tierra de sombra clara</i> en las zonas oscuras y, para las zonas claras se realizó una mezcla de <i>amarillo Nápoles</i> y <i>cadmio naranja</i> . Se enfatizan las zonas de luz de la playera y se aplicó <i>violeta</i> y <i>turquesa talo</i> en el	

	<p>cielo. En la zona del follaje se utilizó <i>verde sapo</i>.</p>	
28 de Diciembre del 2010	<p>Se aplicó una veladura en las carnaciones con tierra de <i>sombra tostada</i>, también se aplicó una veladura con <i>verde sapo</i> en las zonas del follaje. También se marcó con <i>blanco de titanio</i> las zonas de luz en las nubes.</p>	
05 de enero del 2011	<p>Con un poco de <i>blanco de titanio</i> y <i>ocre oro</i> se realizaron correcciones en los ojos, en cuanto a su posición con respecto al eje de la cara, para que no se perciban desorbitados y que guarden las proporciones correctas.</p> <p>Se aplicó una veladura con <i>amarillo Nápoles</i> sobre las carnaciones, para suavizar el contraste y dar unidad a la construcción del tono de la piel.</p> <p>Se aplicaron unos puntos de <i>blanco de titanio</i> en las zonas luminosas de los árboles para después dar un efecto de barrido con el muñequero. También en la parte del fondo, donde están los techos de los edificios, se dio una veladura de <i>rojo de Venecia</i> a manera del tono <i>rojo terroso</i> característico del impermeabilizante.</p> <p>Después con <i>amarillo cadmio limón</i> y <i>amarillo Nápoles</i> (claro), se obtuvo el tono para las hojas de los árboles. A esta mezcla se añadió <i>tierra de sombra clara</i>, un poquitín de <i>tierra de sombra tostada</i>, <i>verde sapo</i> y para oscurecer se añadió un poco de <i>tierra de sombra natural</i>.</p>	
	61	

09 de Enero del 2011	Se aplicó un esfumato con <i>blanco de titanio</i> , en la zona de la carnación.	
17 de Enero del 2011	Se aplicó una veladura general con <i>tono amarillo de cadmio naranja</i> .	
26 de Enero de 2011	<p>Se aplicaron luces y se expandieron estos toques de luz a manera de esfumato. En la zona de las manos se definió la forma de los dedos y se revisó el efecto escultórico, retomando las inconsistencias que salen al ir observando el cuadro.</p> <p>En la parte del horizonte se aplicó <i>ultramarino francés</i> para la parte del mar y para las zonas oscuras de la playera. Con una mezcla de <i>amarillo cadmio limón</i> y <i>amarillo ocre</i> se trabajó las zonas del árbol más cercano al primer plano. Para el resto de los árboles se fue agregando <i>tierra verde</i> a manera de follaje.</p> <p>Se obtuvo un <i>rosa</i> con <i>carmin permanente</i> y <i>blanco de titanio</i>, mezcla a la que se le añadió un poquitín de <i>tono amarillo de cadmio naranja</i>, a un poco de esta combinación se aplicó una veladura a la playera del personaje. Ésta veladura es muy diluida, solo para apagar la intensidad del color.</p>	Nota: el 25 de Enero, se aplicaron unos tonos <i>azul</i> a la playera que no estaba seca al cien por ciento. En esta zona de la playera a la hora de quitar el exceso de la veladura de el 26 de Enero, sufrió un levantamiento, que por ahora queda visible, dando la impresión de la textura de una costra.
03 de Febrero de 2011	Se aplicó una veladura general con <i>tono amarillo de cadmio naranja</i> .	
07 de febrero de 2011	Se aplicó una veladura general con <i>amarillo Marte</i> en la carnación, este mismo tono se usó en las zonas claras del	

	<p>follaje. Posteriormente doy un ligero blanqueo a la parte del cielo y al final se aplicó <i>carmin permanente</i> con una mezcla de barniz y aceite sin trementina.</p>	
18 de marzo de 2011	<p>Con <i>amarillo cadmio limón, verde sapo y ocre oro</i>, resalto las hojas del árbol de mango que se ve tras el personaje, para esto se aplicó <i>blanco de titanio</i> mezclado con alguno de los tonos antes mencionados. Se trabajó también la zona de los ojos, delineando a manera de dibujo el contorno de estos, así como se aumentó la sonrisa del personaje.</p> <p>Con <i>gris Payne</i> se extendió hacia la frente el cabello.</p>	
07 de Abril de 2011	<p>Con tono <i>rojo de cadmio</i> se trabajó la playera, usando una fina aplicación tipo esfumato, al igual que en la parte del cielo, sólo que en esta última zona con <i>blanco de titanio</i>.</p>	
09 de Abril de 2011	<p>Se aclaró el cuadro usando mezclas con <i>blanco de titanio</i> y un poco de <i>ultramarino francés y turquesa talo</i>. Después se integró las mezclas hasta obtener el tono deseado que aplicó sobre la parte del cielo. Se coloca el pigmento con una barniceta que tiende hacia lo graso usando <i>amarillo Nápoles (claro)</i>, se aplicó también una veladura en la parte del cielo pero a la altura del horizonte. Se comenzaron a marcar nuevamente zonas de luz en la carnación.</p>	
15 de Abril de 2011	<p>Se trabajó la zona del árbol con mezclas de <i>amarillo Nápoles (claro)</i> y <i>verde óxido cromo</i>, también se utilizó <i>verde sapo</i>.</p>	

	<p>Con un poquitín de <i>turquesa talo</i> se aclaró la parte del mar que se alcanza a ver en el horizonte y se acabó de blanquear las zonas de luz trabajadas a manera de esfumato.</p>	
<p>29 de Abril de 2011</p>	<p>Se aplicó una veladura general con <i>rojo de Venecia</i> a todo el cuadro, la barniceta tiende a lo <i>grasso</i>. Se aplicó con una barniceta al 50% entre barniz damar y el aceite de linaza. La veladura se aplicó en las zonas oscuras del árbol, del lado derecho del cuadro (viéndolo de frente), con <i>verde vejiga</i> y en las zonas más oscuras agregó un poco de <i>gris Payne</i>.</p> <p>Con estos mismos tonos pero variando el matiz, se aplicó una veladura con la solución descrita en el párrafo anterior a toda la parte del paisaje, a manera de veladura general, sin embargo se respetaron ciertas zonas sin aplicar veladura.</p> <p>Se dio un blanqueo en la zona de la carnación en especial en la cara y cuello con el fin de suavizar las arrugas. Dentro de este blanqueo se marcaron las zonas de luz de manera suave para lograr que se mantenga el efecto del esfumato. Se aplicó igual con <i>blanco de titanio</i> las luces en las nubes y con este mismo tono se marcó el Sol y su reflejo en el mar que se observa lejano en la composición.</p> <p>Con una mezcla de <i>ocre oro</i>, <i>amarillo Nápoles</i> (claro) y un poco de <i>blanco de titanio</i> se formó un <i>amarillo</i> parecido al</p>	

	<p>mostaza que se utilizó para las líneas, que representan la costura en la playera. También lo se aplicó en ciertas zonas del árbol de mango.</p>	
20 de Mayo de 2011	<p>Se usó un blanqueo para la corrección de la nariz, mentón y cuello. También en la parte de la nariz para tratar de enfatizar la corrección con respecto a la distancia de los ojos que se percibían ligeramente juntos. La manera en que se realizaron las correcciones es afilando y cargando hacia la izquierda el lomo de la nariz, es decir se hicieron las fosas nasales más pequeñas.</p> <p>El principal motivo de la corrección en la parte de la nariz es ajustar el aumento en la extensión de la esclerótica en su parte superior izquierda (viendo el cuadro de frente), con esto se forzó a hacer más delgada la cara, modificando así la parte del cuello.</p>	
21 de Mayo del 2011	<p>Se siguió trabajando en la zona de los ojos. Después de un buen rato de intentar posicionarlos quedan aceptablemente, según la percepción del autor, para esto se usaron mezclas de <i>blanco de titanio</i>, <i>amarillo Marte</i>, e n algunas zonas con un poco de <i>amarillo Nápoles</i> (claro), y <i>tierra de sombra natural clara</i>.</p>	
24 de Mayo del 2011	<p>Se aplicó una veladura de <i>tono rojo de cadmio</i> en la zona del horizonte, sobre el cielo bajo.</p>	
27 de Mayo del 2011	<p>Se aplicó una veladura con <i>ocre oro</i> en las carnaciones.</p>	
28 de Mayo de 2011	<p>Se aplicó una veladura con <i>rojo</i></p>	

	<p><i>de Venecia</i> en la zona de la cara, con una mayor saturación en la zonas de la frente y los huecos que se forman entre ésta y la nariz.</p> <p>Se trabajó un rato nuevamente en los ojos, con una mezcla de <i>tierra de sombra natural</i>, <i>amarillo ocre</i> y <i>carmin permanente</i>, que después de varios intentos siguen sin quedar del todo, se usó también <i>blanco de titanio</i> y <i>gris Payne</i>, así como un poquitín de <i>cadmio naranja</i> para encender el tono, incluso se llegó a usar <i>rojo de Venecia</i> antes de usar el <i>cadmio naranja</i> con el mismo propósito, obviamente sin el éxito deseado.</p>	
14 de junio del 2011	<p>Se hizo una mezcla con <i>tierra de sombra natural</i> para realizar correcciones volumétricas en la zona de la nariz y en los rasgos que forma la sonrisa. Esta misma mezcla se usó para la zona de los ojos, en cuyo caso delinee el perímetro con <i>gris Payne</i>. Estas correcciones van relacionadas con la ilusión tridimensional buscando el efecto volumétrico, claro no tan elocuente como las referencias históricas en las que el autor contextualiza esta investigación.</p> <p>Se corrigió la posición del oído del lado derecho (viendo el cuadro de frente), para esto se usó <i>gris Payne</i>, para aumentar el volumen en la zona del cabello y se marcó la nueva posición del oído con <i>blanco de titanio</i>, pues había una incoherencia en la estructuración de la posición del</p>	

	oído con respecto a la posición del eje de la cabeza.	
29 de Junio del 2011	Se aplicó un blanqueo en la nariz así como la de la boca con el fin de hacer correcciones. También se dio un blanqueo en la zona de la blusa del personaje.	
30 de junio de 2011	Se continuó con las correcciones.	
6 de julio de 2011	<p>Se usó <i>ocre oro</i> y <i>tierra de sombra tostada</i> así como <i>amarillo Nápoles</i> para seguir las correcciones de los ojos, la boca y nariz. Posteriormente en la zona del cabello se utilizó el <i>gris Payne</i>.</p> <p>Con <i>blanco de titanio</i> se aplicó un blanqueo que a manera de esfumato en los puntos de luz, en las zona de las nubes. En la parte del horizonte también se aplicó en esta zona el blanqueo.</p>	<p>Nota: En esta parte se ilustra un ocase trabajado ya en varias sesiones donde a partir de la grisalla, se ha aplicado <i>amarillo Nápoles</i> tanto de tubo como en pigmento, <i>naranja</i> y <i>rojos</i> entre los que destacan la aplicación del <i>rojo de Venecia</i>, ya que es un color que normalmente el autor usa para aplicar ciertas veladuras de manera general, que con las que integra el espacio que le ha funcionado bien, pues la en ninguno de los casos que lo ha aplicado hasta este momento, rompe la relación con las capas anteriores.</p>
28 de Julio de 2011	<p>Se aplicó una veladura de <i>carmin permanente</i> a la playera. En las zonas oscuras se saturó la veladura con <i>color</i> al óleo de tubo y se diluyó su consistencia según su aproximación a los puntos de luz.</p> <p>Con <i>turquesa talo</i> se aplicó una veladura en el cielo evitando las nubes y, en la zona de la puesta de Sol se usó <i>cadmio naranja</i>.</p>	
15 de Agosto de 2011	Se trabajó nuevamente un blanqueo en la zonas del rostro, para marcar las correcciones de la cara hechas con anterioridad y, se aprovechó para marcar ciertas zonas de luz.	

	Se trabajó la zona del cabello a manera de mancha, es decir sin detalles. En esta sesión se aplicó un esfumato para comenzar a marcar textura. Para ciertas correcciones en los ojos se aplicó <i>blanco de titanio</i> y <i>tierra de sombra tostada</i> . Por último se aplicó una veladura de <i>laca escarlata</i> para la parte del cielo.	
29 de Septiembre de 2011	Se aplicó con <i>ultramar francés</i> toques en las zonas oscuras de la playera del personaje.	
18 de Octubre de 2011	Usando mezclas entre los siguientes tonos: <i>rojo de Venecia</i> , <i>tierra de sombra natural</i> y <i>tierra de sombra natural clara</i> , se aplicaron pinceladas para enfatizar los detalles en la nariz, boca, mentón y cuello.	
21 de octubre de 2011	Se aplicó una veladura general con <i>rojo de Venecia</i> .	
03 de Noviembre de 2011	Se aplicó con <i>púrpura dioxocina</i> una veladura fina en la parte alta del cielo y, una veladura ligeramente saturada para la parte media del cielo. La parte más cercana del horizonte la se trató con una veladura de <i>blanco de titanio</i> , es decir, con un blanqueo.	Nota: se puede apreciar que aunque se usó <i>azul</i> sobre la parte del blanqueo, pareciese que hubiera hecho una mezcla física entre éste y el <i>blanco de titanio</i> . El tono azul recobro una forma muy viva sin volverse pastoso, es decir regreso su luminosidad.
25 de Noviembre de 2011	Se utilizó <i>tierra de sombra tostada</i> , <i>gris Payne</i> , <i>amarillo Nápoles</i> y <i>blanco de titanio</i> para aplicar pinceladas en la zona del cabello y en la parte de la mejilla del lado izquierdo (viendo el cuadro de frente), se aprovechó el uso de <i>blanco</i> para rematar con las luces que van en la frente	

	<p>y mentón.</p> <p>El <i>gris Payne</i> se ocupó principalmente para delinear los ojos y marcar la pupila. La tierra de sombra tostada se utilizó para oscurecer la parte de la base de la nariz con el fin de darle mayor volumen. Se utilizó <i>tierra de sombra tostada, gris Payne, amarillo Nápoles y blanco de titanio</i> para aplicar pinceladas en la zona del cabello y en la parte de la mejilla del lado izquierdo (viendo el cuadro de frente), se aprovechó el uso de blanco para rematar con las luces que van en la frente y mentón.</p> <p>El <i>gris Payne</i> se ocupó principalmente para delinear los ojos y marcar la pupila. La tierra de sombra tostada se utilizó para oscurecer la parte de la base de la nariz con el fin de darle mayor volumen.</p>	
24 de Diciembre de 2011	Se aplicó con <i>amarillo Nápoles</i> (claro), a manera de resaltar luces, en una veladura muy poco pigmentada.	
28 de Diciembre de de 2011	Se aplicó una veladura con <i>amarillo cadmio limón</i> en la parte baja del cielo y en la nubes, algunos toques.	
12 de enero de 2012	<p>Primero, con una veladura muy fina de <i>amarillo Marte</i> se pasó el pincel por la parte de las carnaciones y se limpió inmediatamente de las zonas de luz para que no pierdan su brillo. En seguida se aplicó un blanqueo la parte del rostro del personaje.</p> <p>Con tierra de sombra natural y <i>amarillo Marte</i> se marcaron</p>	Nota: el <i>amarillo Marte</i> en esta sesión va aclarado por un tono resultante del <i>amarillo Nápoles</i> y el <i>amarillo cadmio limón</i> .

	<p>algunas sombras en la parte de manos, en la cara y oído principalmente.</p> <p>Esta sesión es importante dentro del desarrollo de este ejercicio, puesto que desde que se comenzó la obra no había tenido la oportunidad de pintar al natural, es decir con el modelo.</p> <p>La aportación de esta mini sesión es que arrojé unas pinceladas de sombra en la parte de abajo de la nariz, la parte superior de la frente es reducida con la banda o diadema que se colocó. En la zona de la papada se aplicó una sombra que reduce notablemente la excesiva extensión en el mentón.</p> <p>Se comenzó la sesión con el color de los labios aplicando un modelado con <i>blanco de titanio</i> y luego con <i>rojo inglés</i>.</p> <p>Se aplicaron zonas oscuras con <i>amarillo Marte</i> y <i>tierra de sombra natural</i>, en la parte de las manos se dieron pequeñas luces a manera de resaltar las venas y huesos de las manos, también se retocó lo que son las uñas. Por último se dieron luces en las nubes para volverles a sacar volumen.</p>	
16 de Enero de 2012	<p>Se dieron toques de luz en las zonas claras del árbol más cercano al primer plano, así como en la zona de la playera y en la parte del oído del retratado, también se aplicó blanco de titanio en la zona de los edificios y en las nubes.</p>	<p>Nota: la cantidad de aceite se incrementa pero a no más del 50% en la mezcla del barniz y aceite de linaza. A pesar de esto el secado es rápido, alrededor de seis u ocho horas.</p>

17 de Enero de 2012	<p>Se aplicó una veladura muy fina con <i>rojo de Venecia</i> en la parte de la carnación. En la parte clara de los árboles más cercanos al primer plano se aplicó una veladura muy fina con <i>verde vejiga</i> y <i>tierra de sombra tostada</i> en las partes oscuras.</p>	
20 de Enero de 2012	<p>Se aplicó una veladura <i>turquesa talo</i> en la parte media del cielo. En la parte alta se aplicó una veladura <i>púrpura dioxocina</i>, estos tonos llegan a superponerse en la zona de las nubes, sobre todo el último tono.</p> <p>Se aplicó un esfumato en la zona de los párpados, nariz y mentón así como en la parte de los pómulos.</p>	
22 de Enero de 2012	<p>Se usó <i>carmín de alizarina</i> y <i>carmín permanente</i> para la zona de los labios, aclarando dichos tonos con un poco de <i>blanco de titanio</i>. Trabajo la zona de los ojos con un poco de <i>tierra de sombra natural</i> y <i>amarillo Nápoles</i>.</p> <p>Se aplicó un esfumato en la parte de la playera para corregir los bordes que se forman en la playera.</p>	
26 de enero de 2012	<p>Con <i>amarillo de cadmio limón</i> se aplicó, a manera de luz, toques en la zonas de los árboles, en el cabello del personaje también se usó éste tono para reforzar ciertas zonas del follajes de fondo. Así mismo se usó un poquitín de <i>amarillo cadmio limón</i> y un poco del <i>amarillo Nápoles</i> para los reflejos en la zona de las nubes.</p>	

	<p>Se trabajó la zona de los ojos pintando lo que son las pestañas así como la zona de las cejas. Se retocaron detalles con respecto a la posición de los ojos. Con <i>carmín permanente</i> y <i>blanco de titanio</i> se obtuvo un rosa para la playera. Éste tono se aplicó en una veladura saturada. Se limpió un poco de la pintura en las zonas oscuras de la playera.</p>	
27 de Enero de 2012	<p>Se utilizó un poco de <i>verde vejiga</i> para dar sutiles toques en la zonas de las manos, específicamente donde se marcan la venas. Con <i>amarillo ocre</i> y <i>tierra de sombra natural</i> se aplicó veladuras diluidas en la zona del cabello. La playera se trabajó con pequeños toques de <i>carmín permanente</i> en las zonas oscuras de los pliegues de la playera.</p> <p>Con <i>blanco de titanio</i> se delineó la forma de las uñas en las manos y, doy un esfumato para aclarar ciertas zonas de la mano que de repente se tornaron muy oscuras. Con tonos diferentes usando una veladura muy diluida se dio color a los edificios del fondo.</p>	
29 de Enero de 2012	Se aplicó una veladura general de <i>rojo de Venecia</i> .	
30 de Enero de 2012	Se dejó reposar la aplicación anterior	
31 de enero de 2012	Se aplicó una veladura de <i>tono rojo de cadmio</i> en la parte de la playera del personaje.	
02 de Febrero de 2012	Se aplicó una ligera veladura con <i>tierra de sombra natural clara</i> en los ojos, también se aplicó	

	<p>una veladura de <i>amarillo permanente claro</i> en la zona del Sol y se firmó el ejercicio con <i>blanco de titanio</i>.</p>	
07 de Enero del 2013	<p>Se corrigió la posición de la cara en cuanto a la línea que se pinta con la silueta del lado izquierdo viendo el cuadro de frente. Con esta corrección se logró enfatizar la postura de la cabeza y por ende se resuelve un problema que había sido constante; el de no poder percibir correctamente los ojos, pues por momentos parecían estar bailando.</p> <p>Se usó <i>blanco de titanio</i> para hacer la corrección anterior, y después se usó para resaltar las partes luminosas de las nubes, pero también en la parte inferior del cielo. Se aplicó a manera de esfumato un delicado blanqueo, con el cual se trata de integrar de nuevo la figura-fondo.</p>	
04 de Marzo de 2013	<p>Sobre las últimas correcciones, se trabajó la parte de la cara del lado izquierdo, viendo el cuadro de frente. Se adelgazó el grosor de la cara y así consigo mejorar la percepción de la posición de tres cuartos que tiene el modelo, a la vez mejora la relación entre los ojos.</p> <p>Se aplicó un muy fino esfumato a la parte baja y a la parte media del cielo, así como en los brazos y en las manos, también con <i>blanco de titanio</i> acentúo los brillos de las hojas de los árboles que están en el plano posterior inmediato al primer plano.</p>	
04 de Junio de 2013	<p>Se dio una veladura en la parte del cielo con <i>turquesa talo</i>.</p>	
	73	

15 de Octubre de 2013	<p>Básicamente con <i>blanco de titanio</i>, <i>tierra de sombra clara</i> y <i>turquesa talo</i>, se corrigió y agregó luces. Las luces se remarcaron en las zonas de las hojas del árbol de mango, en el follaje y las nubes. Con una mezcla de <i>blanco de titanio</i> y algún <i>color tierra</i> corrijo la posición y forma de los ojos nuevamente y, con <i>blanco de titanio</i>, reformo la cara en lo que respecta a la posición que forma su perímetro. También se aplicaron luces a los brazos y manos del personaje.</p>	
7 de Febrero de 2014	<p>Se aplicó una veladura con <i>ocre oro</i> en la parte de las carnaciones, también se dió una veladura con <i>púrpura granza</i> en la parte alta del cielo y, junto con el <i>turquesa talo</i> se corrigió la línea que aparece a la hora en que se pintó la parte media del cielo. Con este mismo tono se dieron toques en la sombra de la playera del personaje con lo que se marcó el efecto volumétrico.</p> <p>Con <i>blanco de titanio</i> y <i>violeta</i> se dio color a la banda que sujeta el cabello del personaje. Se usó el <i>amarillo Nápoles</i> para remarcar el Sol en el horizonte, así como el <i>verde sapo</i> para el contorno que forma la parte del cerro y del cielo</p>	
21 de Febrero de 2014	<p>Se aplicó una veladura por zonas con <i>rojo de Venecia</i>, en la parte media del cielo y en la carnación de la cara del personaje. Se aplicó igualmente una veladura con <i>rojo de Venecia</i> pero en las zonas de la parte media del cielo.</p>	

	<p>Se dio otra veladura a la carnación del personaje en la zona del rostro con <i>tierra de sombra natural</i>. Igualmente con una veladura fina de <i>tono rojo de cadmio</i>, para la playera.</p> <p>Con finas veladuras con <i>tierra de sombra tostada</i> se oscureció algunas de las partes del árbol del segundo plano y con un poco de <i>amarillo Nápoles</i> (claro), se marcaron las zonas de luz. Con este mismo tono se retocaron algunas de las partes de las nubes.</p> <p>También se corrigió la zona de los ojos reubicando las pupilas, para este fin se usó <i>gris Payne</i> y <i>blanco de titanio</i>, así como para el iris se usó una mezcla de <i>blanco de titanio</i>, <i>amarillo Nápoles</i> y un poquitín de <i>tierra de sombra</i>.</p>	
03 de Marzo del 2014	Se dio una veladura con violeta en la parte de la banda del cabello del personaje, y con <i>amarillo Nápoles</i> se dieron toques en las nubes y algunas zonas de la carnación del personaje.	
12 de Marzo del 2014	Con <i>tono rojo de cadmio</i> se recortó la parte del brazo izquierdo (viendo el cuadro de frente). Con <i>gris de Payne</i> se aplicó toques en las partes oscuras del árbol que se encuentra en el primer plano, y se dio pequeños toques con <i>amarillo Nápoles</i> en la zona de las nubes.	
19 de Marzo de 2014	Por recomendación del maestro se aplicó una veladura seca, es decir, se realizó un tipo de	

	<p>esfumato con <i>color</i>. Esta aplicación sí realzó la brillantés del color, por un momento no estaba convencido de la aplicación de esta veladura seca, sin embargo no mato del todo el efecto óptico propio de la veladura y sí aumento la intensidad, sobre todo en el azul más claro del cielo.</p> <p>Se trabajó de la misma manera la parte del follaje en el árbol principal, usó una combinación de tonos como <i>ocre oro</i>, <i>verde vejiga</i> y <i>blanco de titanio</i>, para el azul del cielo se uso una mezcla con <i>turquesa talo</i> y añadidos de violeta y blanco de titanio. Para la zona de la playera se usó <i>cadmio naranja</i> y <i>tono rojo de cadmio</i>.</p>	
24 de Marzo de 2014	<p>Se aplicó <i>amarillo Nápoles</i> y <i>amarillo cadmio limón</i> para retocar las nubes, sin embargo no se obtuvo el efecto deseado, sobre todo el de el <i>amarillo cadmio limón</i> por lo que se tuvo que limpiar para después aplicar solo <i>amarillo Nápoles</i>. Con un poco de <i>ocre oro</i> y <i>gris Payne</i>, usando también un añadido de <i>blanco de titanio</i> se corrigió los ojos con respecto a la posición de las pupilas.</p> <p>Finalmente con <i>blanco de titanio</i> se aplicaron luces.</p>	
25 de Abril de 2014	<p>Se aplicó una veladura con <i>tono rojo de cadmio</i>, tanto al fondo como al personaje pero matizando. También se dieron unos toques con <i>tierra de Siena natural</i>. Con <i>blanco de titanio</i> y <i>ocre natural</i> se dieron los</p>	

	últimos toques a los ojos y así se concluye el ejercicio.	
--	---	--

4.2.8 Cuadro 8: *Retrato Novo* por Isaac Osorio Sánchez (figura 48)

Fecha	Actividad	Observaciones
5 de Septiembre de 2011	<p>Se comienza el proceso sin boceto de la siguiente manera: se parte de un punto de fuga situado al centro del cuadro para marcar los laterales de los rectángulos posicionados hacia los extremos del cuadro. Estos rectángulos forman un espacio tridimensional en la parte central del cuadro por el principio de la perspectiva lineal, que usa el punto de fuga para crear la sensación de profundidad en el plano.</p> <p>El primer plano está ocupado por un rectángulo que representa una estructura de cemento, ésta debe hacer sentir que el espectador está en una parte elevada con respecto al plano posterior inmediato (en el que se representa agua y las fachadas de las construcciones) y a la altura en el que se sitúa la imagen central, que es un autorretrato en un tercer plano. Por último el fondo lo ocupa el cielo, éste se trató como elemento unificador atmosférico.</p>	
07 de Septiembre de 2011	<p>Usando una mezcla con mayor volumen de barniz damar que de aceite de linaza, se aplicó un blanqueo desde la zona central con una mayor disolución a medida que se avanzó hacia los extremos.</p> <p>Inmediatamente después se comenzó el volumen de mi busto usando solamente <i>blanco de titanio</i> y aplicando a manera de</p>	

	<p>mancha, la luces que forman el volumen, a partir de éstas se comenzó a esfumar. Las zonas oscuras las se trabajaron con <i>gris Payne</i>, con el cuidado de no mezclar físicamente los pigmentos.</p>	
14 de Septiembre de 2011	<p>Se trabajó a manera de claro oscuro usando <i>gris de Payne</i> para acentuar las zonas de sombra. Se aplicó también este tono la zona del busto que se ve en la parte inferior, en lo que es el suelo, sólo que en vez de suelo hay agua, como si el lugar estuviera inundado. Se observó al natural y se procurando las formas del busto.</p>	
19 de Septiembre del 2011	<p>Se aplicó color en la parte del fondo, los colores que se utilizaron son el <i>púrpura dioxocina</i>, en la parte más alta del cerro, y <i>carmín permanente</i>. En la parte central del espacio de fondo, que se interrumpe por la figura del busto del personaje y, cercano al horizonte se ocupó el <i>amarillo de Nápoles</i> (claro). También con <i>turquesa talo</i> se dio una veladura en lo que es la zona del agua.</p>	
26 de Septiembre de 2011	<p>Se aplicó un blanqueo general en la parte del fondo con el fin de dar la sensación de claridad en el ambiente. Se aplicó también <i>blanco de titanio</i> en la parte del agua que está frente a los edificios, así como <i>verde vejiga</i> en los pedacitos de césped que sobresalen del agua.</p> <p>Se aplicó <i>verde vejiga</i> en la parte del busto, sobre todo en la parte de la barba y el cabello, y con <i>amarillo cadmio limón</i> se dio</p>	

	una pasada al diablo que está a las espaldas del busto.	
03 de Octubre de 2011	Con <i>blanco de titanio</i> se aumentó un poco el tamaño de la frente pues daba la impresión de ser más chica del resto de la cabeza, se marcaron luces en el busto y en la zona del diablo y se esfumó. Se aplicó <i>tierra de sombra tostada</i> como tono inicial de la camiseta. También con <i>blanco de titanio</i> se marcó una franja a manera de blanqueo entre el <i>amarillo</i> y el <i>rojo</i> del cielo, esto para probar que se puede meter azules de alguna manera sin que se vuelva verdoso el tono resultante por el amarillo previo.	
05 de Octubre de 2011	Con <i>gris Payne</i> se dieron toques en las zonas oscuras del busto pero también de los elementos de fondo como en los bordes de las bardas de los edificios y en parte de sus techos, se esfuma y se modeló con el <i>blanco de titanio</i> , esto con el fin de ir “esculpiendo” la forma.	
10 de Octubre de 2011	En esta sesión se dieron toques de pintura con <i>amarillo Nápoles</i> (claro), sobre las zonas de mayor claridad en la parte del busto y se comenzó a esfumar. Este mismo procedimiento se ocupó para las zonas oscuras, es decir en las sombras, solo que en éstas, se usó <i>tierra de sombra tostada</i> . Sólo para las zonas de los ojos y de las fosas nasales se utilizaron pequeños toques de <i>gris Payne</i> y <i>blanco de titanio</i> , mezclando con el <i>tierra de sombra tostada</i> y el <i>amarillo Nápoles</i> , esto con el fin de re-trabajar la parte de ojos y nariz. Con <i>blanco titanio</i> se reforzó la parte del horizonte.	
	<b>80</b>	

12 de Octubre de 2011	Se aplicó una veladura general de <i>rojo de Venecia</i> .	
14 de Octubre de 2011	<p>Se dio una esfumada con una brocha de punta circular a toda la superficie para integrar la capa de barniceta que se aplicó la sesión anterior que por las condiciones húmedas y frías no habían secado en esta sesión. Con <i>cadmio naranja</i> se aplicaron las líneas que forman una especie de barreras en las ventanas. Se aplicaron con <i>blanco de titanio</i> puntos de luz y se esfumó, esto en la parte del busto. Se definió más la parte de la boca y cuernos del diablo, también la nariz, mentón, frente y costados.</p> <p>Con <i>blanco de titanio</i> se aclaró la zona del agua y se corrigió la proyección de la sombra del busto que cae sobre la zona del agua. Este mismo tono se aplicó a los bordes de los edificios en las partes que reflejan luz.</p>	
24 de Octubre de 2011	Con <i>cadmio naranja</i> y <i>amarillo cadmio limón</i> así como con <i>blanco de titanio</i> , se aplicó en la parte alta del cielo puntitos mojando la punta de un alambre para aplicar a manera de estrellas.	
26 de Octubre de 2011	Con <i>amarillo Nápoles</i> se aplicaron toques en la parte del busto, a manera de carnación, también doy una veladura en la parte del torso con <i>blanco de titanio</i> , a manera de prenda. Igualmente con <i>blanco de titanio</i> , reforzó la zona blanca del cielo para la aplicación posterior de un <i>azul</i> .	
	81	

09 de Noviembre de 2011	<p>Se aplicó en la zona del busto, una veladura de <i>cadmio naranja</i>, sobre todo en las zonas de la nariz y cachete, que es donde predomina más este tono en la piel del retratado. Con <i>gris Payne</i> se pintaron los ángulos que se forman en los muros, en las partes de la azoteas de los edificios .</p> <p>A su vez con una mezcla de <i>turquesa talo y amarillo cadmio limón</i> se formó un <i>verde encendido</i>, con el cual se aplicaron pequeñas motas a manera de pasto en las zonas verdes que se ubican en las pequeñas “islas” y, como en pequeñas jardineras ubicadas en las azoteas.</p>	
01 de Diciembre de 2011	<p>Con <i>oro ocre</i> se aplicó una veladura general en el busto. Para los retoques en la zona del diablo se aplicó <i>amarillo cadmio limón</i> y <i>tono rojo de cadmio</i>. En esta sesión se utilizaron pintura sin mezclas a excepción de un <i>anaranjado</i>, que se obtuvo con <i>amarillo cadmio limón</i> y <i>tono rojo de cadmio</i>, con <i>ocre oro</i> y con un poquitín de <i>gris Payne</i> así como con un toque de <i>rojo de Venecia</i> que también se ocupó en la parte del diablo.</p>	
03 de Diciembre de 2011	<p>Con <i>amarillo cadmio limón</i> se pusieron motas de color en el cuerpo del diablo simulando las franjas de color que tienen algunas serpientes, además de este amarillo se utilizó también unamezcla de <i>tono rojo de cadmio</i> con <i>rojo de Venecia</i>.</p>	
02 de Enero de 2012	<p>Se aplicaron motas de color muy</p>	

	diluidas para formar pasto en las azoteas e “islas”.	
03 de Enero de 2012	<p>Se aplicó con <i>amarillo</i> motas de color en la zona del diablo reforzando las que ya estaban, pues no se apreciaban mucho. Con este mismo color se aplicó una veladura en los cuernos. En la zona de la ingle se aplicaron motas con tierras, específicamente con <i>tierra verde</i>.</p> <p>Con <i>blanco de titanio</i> un tanto diluido pero a manera de esfumato, se aplicaron luces, sin embargo para reducir el contraste que se va formando se terminó por dar un blanqueo en la zona de la carnación. Después con <i>tierra verde</i> y <i>púrpura dioxocin</i> se marcaron líneas para dar textura a la parte de los cuernos y las patas del diablo. Usó <i>tierra verde</i> en la parte entre el ojo derecho (viendo el cuadro de frente) y la nariz, para oscurecer y dar la sensación de profundidad. Finalmente se terminó con un esfumato con <i>blanco de titanio</i> en la parte de la playera.</p>	
04 de Enero de 2012	<p>La mezcla que se usó para pintar en esta sesión lleva mayor cantidad de aceite de linaza a diferencia de las capas trabajadas con anterioridad, sin embargo aún no es ni la mitad del volumen de barniz. Con <i>tierra de sombra natural clara</i> pongo los esqueletos de los árboles. Se preparó un <i>gris</i> claro con el que se marcaron las siluetas de las bancas y sillas, que al igual que los árboles están en las azoteas</p>	

	<p>de los edificios.</p> <p>Aprovechando el <i>gris</i> que se obtuvo se comenzó a delinear lo que es la parte de la cabellera, así como en la zona del oído del busto. Se terminó la sesión aplicando las líneas de tono gris Payne, en las zonas de los muros de los edificios como parte de su ornamentación.</p>	
05 de Enero del 2012	<p>Con <i>verde vejiga</i> se dieron pinceladas en la parte del pasto para crear zonas oscuras. Con este mismo tono se dieron sombras en las zonas de las ramas de los árboles. A este tono, agregando un poco de <i>gris Payne</i> se trabajó la zona de la entrepierna del diablo, para “ensuciar” la zona y, con un poco de <i>gris Payne</i> remarco las fosas nasales. Por último se aplicaron sombras en la parte del oído.</p>	
06 de Enero de 2012	<p>Con <i>gris Payne</i> se colocó en el ornamento de la fachada de los edificios que se encuentran en un tercer y quinto plano si se toma en cuenta el espacio donde se ubica el busto. Se marcaron algunos fragmentos de aplanado, que se asoman del agua.</p> <p>Se dio también un blanqueo en la zona del horizonte con el fin de preparar el área para las capas que vienen. Este blanqueo se aplicó también en la parte superior izquierda (viendo el cuadro de frente), emulando para acentuar la luz que se desprende de algún cuerpo astronómico. Con lo que respecta a la imagen central se marcaron las zonas</p>	

	con sombras en las pastas de la representación del diablo.	
10 de Abril de 2012	<p>Con <i>blanco de titanio</i> se rellenaron los cuadros que se forman en las ventanas de las construcciones. Con <i>tierra de sombra tostada</i> y <i>ocre oro</i> se colocaron toques en los troncos de los árboles que están en primer plano, sobre las azoteas.</p> <p>Con <i>gris de Payne</i> y <i>blanco de titanio</i> se obtuvo un <i>gris claro</i> que se aplicó en yuxtaposición con las líneas negras verticales e inclinadas que forman parte del ornamento de la construcción.</p>	
11 de Abril de 2012	Se continuó con la aplicación de las líneas tono gris.	
19 de Abril de 2012	Se usó <i>rojo inglés</i> para las extremidades superiores del diablo así como <i>turquesa talo</i> que se aplicó para marcar franjas de color en los brazos y espinillas del diablo.	
25 de Junio de 2012	Se aplicó una capa de <i>turquesa talo</i> con un poquitín de <i>blanco de titanio</i> que se aplicó en la parte alta del cielo.	
27 de Junio de 2012	Con <i>blanco de titanio</i> bien diluido se logró dar cierta textura en la superficie del agua que rodea los edificios de la composición.	
02 de Julio de 2012	Con <i>blanco de titanio</i> se marcaron los perímetros de los satélites que orbitan en la parte del cielo, también se marcaron estrellas, con este mismo tono se retocaron labios, cuernos, cabeza y hombros del diablo.	
04 de Julio de 2012	Se aplicó una veladura con pintura no pigmentada en la parte de los edificios.	
	<b>85</b>	

09 de Julio de 2012	Se continuó esta aplicación de pintura no pigmentada, pues al revisar el cuadro a contra luz se observaron partes de la superficie que no fueron cubiertas por la capa de pintura aplicada con anterioridad.	
10 de Julio de 2012	Se aplicaron con <i>blanco de titanio</i> siluetas en lo que son las azotes de los edificios.	
24 de julio de 2012	Se continuo con la aplicación con <i>blanco de titanio</i> en las siluetas.	
02 de Enero de 2013	Se utilizó <i>gris Payne</i> mezclado con <i>blanco de titanio</i> para continuar las siluetas y esbozar nuevas. También se aplicó una veladura de <i>rojo de Venecia</i> y un blanqueo desde la parte del horizonte y lo extendiendo hacia arriba. Por último con <i>verde óxido cromo</i> y <i>carmin permanente</i> se aplicó tono a las bombas intercontinentales que están representadas sobre la línea imaginaria que pinta el límite de la atmósfera con la estratósfera.	
04 de Marzo de 2013	Se aplicó un sfumato con <i>blanco de titanio</i> en la parte del autorretrato. Se trabajaron también las siluetas con este tono y las partes de los reflejos de luz en el agua que proyectan las ventanas de los edificios.	
21 de Enero de 2014	Se aplicó una veladura general con <i>tono rojo de cadmio</i> excepto en la parte del busto, acá se ocupó <i>ocre oro</i> y un poco de <i>tono rojo de cadmio</i> , sólo un poquitín.	
31 de Enero de 2014	Se repintó con <i>blanco de titanio</i> las siluetas ubicadas en las azoteas.	
	86	

19 de febrero del 2014	Se siguieron trabajando con <i>blanco de titanio</i> las siluetas y las mamparas ubicadas en las azoteas de los edificios, también se aplicó a manera de estrellas con puntitos de pintura de buena consistencia.	
26 de febrero de 2014	<p>Con una mezcla de <i>tierra de sombra tostada</i> y <i>amarillo Nápoles</i> se retocó la parte del cuello del busto y con una veladura fina con <i>tierra de sombra</i> se aplicó a la zona de carnación. Se continuaron retocando con <i>blanco de titanio</i> las siluetas.</p> <p>Con <i>gris Payne</i> se aplicó una veladura en las partes que ocupan las paredes de la construcción en el último plano con el fin de marcar la profundidad. Con un poco de <i>ultramar francés</i> se hizo lo propio en la parte del agua. Con el <i>gris</i> obtenido y un poco de <i>ocre oro</i> obtuvo un <i>verde</i> sucio que se aplicó en la parte de las ramas de los árboles situados en la azotea del primer edificio.</p> <p>Con una mezcla de <i>gris Payne</i> y <i>blanco de titanio</i> se cubrió la base donde se monta el busto, ésto de forma cubriente y no a manera de veladura con el fin de re-pintar la zona para montar un esquema lineal la escena del Gólgota refiriendo la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo.</p>	Nota: Este gris es claramente distinto al que se forma por las veladuras.
19 de Marzo de 2014	Se comenzó aplicando una veladura <i>ocre oro</i> en los postes de luz y, con una veladura con <i>ultramar francés</i> se dio una	

	veladura general en el cielo. Se terminó por dar un poco de definición a los árboles.	
21 de Marzo de 2014	Se siguió trabajando en los postes utilizando los tonos <i>ocre oro</i> y <i>tierra de sombra natural</i> . Se aplicó también una fina veladura de estos tonos a las zonas blanquecinas de las figuras humanas y se dejaron unas rayitas de <i>rojo</i> , <i>turquesa talo</i> y <i>ocre oro</i> en la parte de las mamparas.	
24 de Marzo de 2014	Se aplicó una veladura general <i>c o n carmín permanente</i> para integrar el espacio, excepto en la parte del diablo y en las carnaciones, para no matar el brillo de los tonos.	
25 de Abril de 2014	Se aplicó <i>ultramar francés</i> a fin de modular un poco la atmósfera.  Esta veladura se aplicó en la zona del cielo, en su parte central y matizó con <i>tono rojo de cadmio</i> .  Se retocaron los brillos en los árboles y así se concluye el ejercicio.	

**4.2.9 Cuadro 9: *Sociedad contemporánea II* por Isaac Osorio Sánchez (figura 49)**

Fecha	Actividad	Observaciones
07 de Mayo de 2012	Se aplicó <i>púrpura dioxocina, tono rojo de cadmio y amarillo permanente claro</i> alrededor de la zona del centro que tiene excesos de creta con el fin de dar textura a la superficie.	
20 de Agosto de 2012	Se comenzó la sesión dibujando con lápiz y una sanguina en barra.	
22 de Agosto de 2012	Se continuó el dibujo de esta sección con los mismos materiales y se aplicaron veladuras sin pigmentar.	
24 de agosto de 2012	Sobre la zona de dibujo se aplicaron veladuras con tonos <i>ultramar francés, blanco de titanio, gris Payne, turquesa talo, púrpura granza, verde óxido cromo y tono rojo de cadmio.</i>	
29 de Agosto de 2012	Se usó <i>verde oxido, violeta ultramar, tierra de sombra clara y ultramar francés</i> en la zona del dibujo.	
14 de Septiembre de 2012	Se usó <i>blanco de titanio</i> sobre parte de la textura de la imprimatura, sobre todo en las líneas delgadas y fluidas que quedaron por la acción a la hora de la aplicación.	
17 de Octubre de 2012	Se aplicó <i>ultramar francés</i> sobre el área del mar.	
19 de Octubre de 2012	Se aplicó <i>púrpura granza.</i>	
22 de Octubre 2012	Se pintó el nombre de Daniela con pétalos de alguna florecita silvestre.	
24 de Octubre de 2012	Se usó <i>tierra de sombra tostada</i> para acentuar las sombras en la parte del dibujo. También se	

	<p>mezcló la <i>tierra de sombra tostada</i> con <i>blanco de titanio</i> y un poco de <i>tono amarillo de cadmio naranja</i>. Se aplicó unas rocas en la zona de la marina. Con el <i>tono metálico</i> de la marca <i>liquitex</i> se aplicaron manchas en ciertas zonas del marco.</p>	
04 de Marzo de 2013	<p>En función de que esta tesis es práctica y, con el propósito de recoger experiencia, se decide arriesgar con la mezcla de medios, alterando la estabilidad química en la superficie, esto derivará en algunos cambios en el futuro que deberán ser registrados.</p> <p>En esta sesión se aplicó una mezcla de pinturas acrílicas fluorescentes en ciertas partes del cuadro, esperando obtener algunos resultados a la acción de la luz negra.</p> <p>Con esta misma pintura, de tono <i>verde</i>, se remarcó las palabras “te quiero”.</p>	
08 de Marzo de 2013	<p>Con un router se hizo la cavidad sobre la tabla donde monto la placa lcd que hace de “firma digital”, esto como preámbulo a la <i>aplicación electrónica</i> como parte formal de la técnica pictórica, ya que es un medio que permite manipular las mezclas de <i>color luz</i> que, por cierto, pueden estar extendidas en la <i>superficie pictórica</i>. Explorar las relaciones que surgen simultáneamente con <i>color pigmento</i> y estructurar un fundamento con base en esta relación, desde su parte técnica será mi tesis de maestría.</p>	
	90	

13 de Marzo 2013	El autor programó la aplicación electrónica y se probó la pantalla lcd que tiene un falso contacto, pero en lo general funciona bien por lo que se procedió a pegar las placas electrónicas en el soporte.	
15 de Marzo de 2013	Se pegó un trozo de plástico sobre la superficie a manera de botón que ejerce presión sobre la pantalla lcd para que quede encendido, pues el dispositivo tiene un falso contacto.	
22 de Marzo de 2013	Se aplicaron toques de pintura fluorescente sobre todo en las zonas cálidas con <i>rojo fluorescente</i> y con <i>rojo y naranja</i> .	
08 de Abril de 2013	Con una cuña y un martillo se quitaron algunas de las zonas con volumen que forma el exceso de Creta a la hora de ser aplicada, específicamente en la zona del centro, con el fin de modificar la textura y por tanto la composición.	
05 de noviembre de 2013	Se repasó la parte del dibujo pero esta vez con pluma, además de que se pusieron letras para dar textura. También se agregó un poco de soldadura de la parte del centro del cuadro.	
06 de Noviembre del 2013	Se pegaron imágenes de papel de alguna deidad mesoamericana y la de Benito Juárez, esto con el fin de deshacer un poco la totalidad que ejerce la mancha.	
07 de Noviembre de 2013	Con <i>ultramar francés</i> se aplicó una veladura en ciertas partes de la composición con matiz en <i>amarillo y naranja</i> . Se hizo una mezcla un poco más oscura con un añadido de <i>gris Payne</i> , para	

	oscurecer las zonas de la composición en las que predominan los <i>rojos y naranjas</i> . Se utilizaron los tonos mencionados con un poco de <i>rojo flúor</i> . Con un <i>azul</i> , se pintó la parte de la mano que sostiene el dispositivo. También se aplicaron ciertos toques con pintura en aerosol <i>naranja fluorescente</i> .	
05 de Marzo de 2014	Se levantó con martillo y punzón zonas de la parte posterior a fin de dar textura.	
13 de Agosto 2014	Se dio una lijada en la zona de atrás en la parte del forro tipo madera de la mesa.	
15 de Agosto de 2014	Se dio a manera de puntillismo pinceladas con <i>gris de Payne, amarillo Nápoles, verde, azul</i> en la zona central de la cara posterior del cuadro. También hacia el lado izquierdo (viendo el cuadro de frente), se pintó un caballete.	
25 de Agosto de 2014	En la zona del caballete y hacia la derecha del cuadro viéndolo de frente, con pluma se pusieron ceros y unos a manera de código binario.	
3 de noviembre de 2014	Se pegaron trozos papel periódico en ciertas zonas en la cara posterior del soporte.	
19 de noviembre de 2014	En dos fragmentos en la parte del perímetro del cuadro donde se forma una especie de marco se aplicó plata argentino y se rellenaron algunos espacios con lápiz.	
19 de diciembre de 2014	Se texturizó la zona de azules fluorescentes ubicados hacia el centro del cuadro y así se finaliza la cara principal del ejercicio.	

**4.2.10 Cuadro 10: *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* (figura 50)**

Original: Giovanni Bellini, interpretación por I.O.S.

Fecha	Actividad	Observaciones
26 de marzo de 2012	Se preparó Creta con un volumen de cola, un volumen de agua destilada y un volumen de calcio. Se trabajó con una proporción de dos volúmenes que se mezcló en frío. Después se calentó la mezcla a baño María para aplicar sobre la tela soportada por la tabla. Para aplicar la mezcla se usó una brocha, después se pasó una espátula sobre la imprimación para que penetrara entre los huecos que hay en el tejido de la tela, se repitieron estos pasos hasta dejar una superficie homogénea.	
28 de marzo de 2012	Se aplicaron tres capas más de imprimatura con pura brocha, al comenzar, antes de aplicar la imprimación, se dio una sutil lijada a la superficie.	
27 de julio de 2012	Se curó con cloroformo la imprimatura.	
02 de Mayo de 2012	Se calcó el dibujo a partir de una fotocopia a tamaño del formato del cuadro para después se cubrió con tinta china diluida, a pincel. El dibujo se marcó directamente sobre el fondo, sin grisalla previa, es decir, directamente sobre la superficie blanca de la Creta. A continuación con <i>tierra de sombra natural</i> se mezcló poquitín de <i>rojo de Venecia</i> , se aplicó un fondo sobre la imagen, que cubre el contorno del dibujo delineado a pincel como al resto de la superficie, excepto por una	Nota: por el exceso de carboncillo se mancho la superficie.

	franja a manera del marco en hacia el perímetro del cuadro.	
14 de Mayo de 2012	Se marcaron luces se esfumó.	
16 de mayo de 2012	Se marcaron luces se esfumó. Principalmente la zona que se trabajó en esta sesión es la parte del cuerpo de Cristo y la cara de los ángeles que los sostienen. En principio se tenía pensado trabajar con <i>albumina</i> , sin embargo por recomendación del tutor de tesis se realizó el procedimiento con blanco de titanio.	
21 de Mayo de 2012	Se siguió con el esfumato.	
23 de Mayo de 2012	Se siguió con el procedimiento de esfumato, en la parte de los ángeles y el manto que cubre el cuerpo de Cristo Nuestro Señor.	
20 de Junio de 2012	Se continuó con el blanqueo.	
06 de Agosto de 2012	Se trabajaron zonas oscuras con <i>tierra de sombra natural</i> y con un poco de <i>rojo de Venecia</i> y <i>verde vejiga</i> .	
21 de Mayo de 2012	Se aplicó una veladura en parte del cuerpo de Cristo nuestro Señor.	
31 de Noviembre de 2013	Con <i>blanco de titanio</i> , a manera de esfumato se resaltaron las luces de los cuerpos así como el de las indumentarias en las zonas blancas. Con pintura acrílica fluorescente se marcaron circulitos con una tapa de pintura en la parte que forma el “marco” del cuadro. También se marcó con oro metálico las letras en la parte superior del cuadro.	
05 de Noviembre de 2013	Con <i>gris de Payne</i> se dio una veladura al fondo de la pintura y en las partes oscuras del manto de Cristo. Con un taladro se hicieron unos hoyos para	

	introducir unos transistores con el fin de incorporarlos como parte de la composición, aunque estos no son funcionales.	
5 de Enero de 2014	Se aplicó una veladura con <i>amarillo y gris Payne</i> en la zona de los cuerpos de los personajes. Se aplicaron también veladuras con tono <i>amarillo de cadmio naranja</i> y <i>tono rojo de cadmio</i> para la parte de la vestimenta del ángel que está al lado izquierdo de Jesús, (viendo el cuadro de frente). Se usó <i>tierra verde</i> para la parte de la manta que cubre a Jesús. También se usó un poco de <i>ocre oro</i> para dar matiz a ciertas zonas como en la barba de Cristo Nuestro Señor y en las alas de los ángeles.	
09 de Enero de 2014	Se dibujó en la parte del “marco” una flora, a manera decorativa.	
21 de Enero de 2014	Se pintó el perímetro del dibujo con <i>verde</i> (pintura acrílica) y se pegó papel periódico a manera de fondo en el “marco”.	
23 de Enero de 2014	En esta sesión, todo en finas veladuras, con <i>blanco de titanio</i> y a manera de esfumato, se blanqueó la parte de la túnica que envuelve a Cristo Nuestro Señor. Se aplicó <i>gris Payne</i> en la parte del cabello y hierba.  Se aplicó <i>ocre oro</i> en la parte del cabello del ángel derecho, (viendo el cuadro de frente).	
29 de Enero de 2014	Con acrílico <i>verde fluorescente</i> se continuó remarcando el perímetro de la <i>natura</i> en la zona del “marco”.	
07 de Febrero de 2014	Se aplicó un blanqueo en las zonas oscuras de la carnación de Cristo Nuestro Señor para	

	aminorar el contraste.	
08 de febrero de 2014	Se trabajó en la zona de la natura.	
12 de febrero de 2014	Con mezclas entre <i>verde sapo</i> , <i>tierra verde</i> , <i>amarillo</i> , <i>ocre oro</i> , y <i>rojo de Venecia</i> , así como <i>turquesa talo</i> , se obtuvieron tonos que se utilizaron para la natura del “marco” del cuadro. Por último se dio una veladura con <i>rojo de Venecia</i> en las carnaciones de Cristo Nuestro Señor. Se aplicó una veladura de <i>rojo de Venecia</i> al barril de petróleo que sostiene la imagen principal.	
14 de febrero de 2014	Se aplicaron verdes en la parte del “marco” del cuadro.	
19 de Febrero de 2014	Se trabajó la parte que forma el “marco” del cuadro con una <i>natura</i> , los espacios libres se rellenaron con <i>turquesa talo</i> . También se dio a manera de fondo, una veladura en la parte inferior y en la parte superior izquierda con <i>turquesa talo</i> .	
07 de marzo de 2014	Se obtuvo un tono grisáceo con <i>blanco de titanio</i> y <i>gris Payne</i> , para dar un poco de riqueza a este gris se agregaron mezclas con <i>verde vejiga</i> y <i>cadmio naranja</i> para delinear en la zona inferior del cuadro. Se usó tono <i>amarillo de cadmio</i> y <i>blanco de titanio</i> para la ropa del ángel del lado derecho, (viendo el cuadro de frente) y, <i>cadmio naranja</i> para la ropa del ángel del lado izquierdo. Se usó <i>siena tostada</i> en la parte del pelo de ambos ángeles.  También se dio una veladura con <i>siena tostada</i> en la cara del ángel	Nota: de la combinación de verde vejiga y cadmio naranja, al agregar un poco de <i>blanco de titanio da caqui</i> .

	<p>(lado izquierdo) y, en las carnaciones del ángel de el lado derecho (viendo el cuadro de frente) en las zonas de las sombras.</p> <p>Se completó el fondo aplicando <i>gris Payne</i> de una manera densa. Se aplicó una veladura fina de <i>tono rojo de cadmio</i> para la parte de las alas en ambos ángeles. Se aplicó igualmente una veladura con <i>gris Payne</i> en la parte de la manta, oscurezco los huecos del fondo.</p>	
21 de Marzo de 2014	Se repintó con <i>turquesa talo</i> la zona de abajo del cuadro, en lo que es un anuncio con las siglas N.O.R.A.D por sus siglas en inglés.	
24 de Marzo de 2014	Se pintó con tonos <i>verde</i> la zona del paisaje en la zona inferior derecha. Se pinto las siglas N.O.R.A.D. Con blanco de titanio se puso la luz o brillo en el filo del barril de petróleo que sostiene la imagen de Cristo Nuestro Señor.	
25 de Abril de 2014	<p>Se aplicó <i>rojo de Venecia</i> en la parte del manto que envuelve a Cristo Nuestro Señor. Se aplicó barniceta sin color en la parte de los costados trabajados a manera de collage, en la zona que forma el marco. Se blanqueó parte de las alas de los ángeles. Se aplicó una veladura en la zona de las cabezas con <i>tierra de sombra tostada</i>.</p> <p>Se aplicó un <i>tono rojo de cadmio</i> en la ropa del ángel del lado izquierdo. Se usó un poco de <i>ocre oro</i> para los ojos de los ángeles y se sacaron luces en el</p>	

	cuerpo de Cristo. Después con cuidado se aplicó una veladura con <i>rojo de Venecia</i> .	
22 de Agosto de 2014	Se aplicó una capa con <i>blanco de titanio</i> . Esta aplicación se dio con una barniceta muy espesa y saturada con el fin de tapar los chorros de petróleo que escurrían sobre el paisaje ubicado en la parte inferior del cuadro.	
25 de Agosto de 2014	Se aplicó una veladura con <i>turquesa talo</i> , de consistencia espesa, en la zona del cielo ubicado en la parte de abajo del cuadro sobre el <i>blanco de titanio</i> . Por el <i>blanco de titanio</i> de la aplicación de la sesión anterior con una marcada característica tendente a lo <i>grasso</i> , con la veladura <i>turquesa talo</i> se crea un efecto más que de “lagrimeo” de corrido de la pintura, que en este caso es conveniente a la textura dentro de la composición.	
6 de octubre de 2014	Se talló la parte de arriba del cuadro en donde se forma el “marco”, para quitar el azul que estaba, dejando el acabado propio de la madera del soporte.	
8 de octubre de 2014	Se continuó la talla devastando ciertas zonas, en la zona del “marco” del cuadro.	
10 de octubre de 2014	Se aplicaron unos toques con <i>gris de Payne</i> en todo lo que es el cuerpo de Cristo Nuestro Señor y también en las carnaciones de los ángeles, sobre todo en el que está del lado izquierdo (viendo el cuadro de frente).  También se usó el <i>gris Payne</i> pero la veladura más saturada, sólo un poco, para enfatizar las	

	<p>sombras. Se aplicó también un blanqueo para disminuir la intensidad del <i>azul</i> en la parte inferior del cuadro, donde se representa el cielo. Esto con el fin de integrar un poco más la imagen.</p>	
27 de octubre de 2014	<p>Con blanco de titanio se dieron algunos toques en las zonas de luces, sobre todo en la de la cara de Cristo Nuestro Señor y en las caras de ambos ángeles. Se dieron algunos toques con <i>tono de rojo cadmio</i> con lo que terminó la sesión.</p>	
17 de Diciembre de 2014	<p>Se aplicó una veladura con <i>verde</i> en la zona del fondo tono <i>gris Payne</i>. También se aplicaron toques de luz en las zonas de las carnaciones y se esfumó.</p>	
23 de Diciembre de 2014	<p>Se aplicó una veladura con <i>rojo de Venecia</i> de manera general limpiando los excesos.</p>	
29 de Diciembre de 2014	<p>Se trabajó la parte de la nariz de Cristo nuestro Señor y se delinea la parte de los ojos y se marcaron las zonas de luz y sombras.</p> <p>Se aplicó <i>púrpura</i> sobre el papel periódico que se usa como fondo en la zona del “marco”.</p>	
4 de Enero de 2014	<p>Se aplicó una veladura con <i>gris Payne</i> en la zona alta del fondo.</p> <p>Con tierra de <i>sombra natural tostada</i> se delinearón las zonas de los ojos nariz y boca en los tres personajes.</p> <p>Con tierra de <i>sombra natural tostada</i> se retocaron las zonas de las alas de los ángeles y se trabajaron especialmente los ojos.</p>	
	99	

9 de Enero del 2105	Con las tierras de sombra se aplican algunas líneas para dar detalle en la zona de los rostros, también se trabajaron los pezones así como se dan los últimos toques de pintura en las manos de los ángeles.	
10 de Enero del 2015	<p>Se pegó el alambre suelto y se trabajó en la incorporación del cielo representado en la zona baja del cuadro con la parte del fondo de la zona central.</p> <p>Se aplicó una veladura con <i>rojo de Venecia</i> en la zona del barril.</p> <p>Se pintan las cruces en la zona del paisaje y se remarcan las letras del letrero con la siglas N.O.R.A.D.</p> <p>Se trabajó la zona del “marco” del cuadro aplicando <i>verdes</i>.</p>	
11 de Enero de 2015	Se trabajó la corona de Cristo Nuestro Señor y se aplicaron toques de luz, con esto se finaliza el cuadro.	

**4.2.11 Cuadro 11: *Sociedad contemporánea III*** por Isaac Osorio Sánchez (figura 51)

Este cuadro se comenzó análogo al proyecto. El autor lo incorpora al trabajo para mostrar el uso del collage manejado en la obra perdida de esta serie. Es importante retomar lo específico del efecto óptico de la transparencia física con base en un pedazo de off-set, como se observa en una de las copias de Rubens.

Fecha	Actividad	Observaciones
20 de Octubre de 2013	Se trazó el perímetro del mundo tras la imagen de Cristo Nuestro Señor, con un poco de <i>blanco de titanio</i> se marcaron las luces en la cara y en las partes de su ropaje, esto con una mezcla de barniz damar y aceite de linaza. Se dibujó la silueta de los edificios. También se trabajó el pulpo que aparece en la parte izquierda del cuadro.	
07 de Noviembre de 2013	Con <i>tono rojo de cadmio y rojo flúor</i> se dio color al pulpo gigante. También con un poquitín de <i>blanco de titanio</i> se dio color al OVNI y, con <i>gris de Payne y tierra verde</i> se dio color al avión de última tecnología. Con una espátula se deslizó pintura metálica sobre los edificios.	
08 de Noviembre de 2013	Se oscureció la parte superior del cuadro con <i>violetas y rojos</i> hechos con <i>ultramar francés</i> y algunos toques con pintura acrílica fluorescente. Se añadió también <i>turquesa talo</i> alrededor del pulpo.	
05 de Febrero de 2014	Con tintas para impresora, con los tonos base cian y magenta se aplicaron diferentes veladuras, por ejemplo en las figuras de los edificios que simbolizan la estructura social contemporánea, así como en algunas zonas de las vestiduras de Cristo Nuestro Señor.	

12 de Febrero de 2014	Se comenzó remojando la superficie (sin preparación previa) con barniceta sin pigmentar. Básicamente se usó <i>tono rojo de cadmio, tierra verde, turquesa talo, violeta y púrpura granza</i> , aplicados en la parte del cielo y del cosmos, se ensucia a propósito la parte terrestre del cuadro.	
25 de Agosto de 2014	Se trabajaron las partes de las sombras con el pulpo usando un poco de <i>gris Payne y ultramar francés</i> y se trabajó la zona de los ojos con <i>blanco de titanio</i> . En la parte del mundo se colocan zonas oscuras con el fin de dar cierta profundidad.	
27 de Agosto de 2014	En la zona de la orilla de los edificios, en su parte izquierda se dio un toque de luz con <i>amarillo medio</i> , se colocaron las palabras que van en el “espectacular”, y se siguen trabajando las partes del pulpo.	
29 de Agosto de 2014	Se trabajó la zona de Cristo con <i>tono rojo de cadmio y amarillo Marte</i> . De la mezcla de éstos y con un agregado de tierra de sombra, se obtuvo un tono <i>café-rojizo</i> que se aplicó al cabello. El <i>tono de rojo Cadmio</i> puro se aplicó en la zona de la vestimenta de Cristo.	
1 de Septiembre de 2014	Se trabajó la parte del cielo y se aplicaron ciertos toques de <i>rojo</i> en el mundo. Se trabajaron las naves que están en la parte del cielo una con <i>gris Payne</i> y otra con <i>amarillo fluorescente politec</i> .	
10 Septiembre de 2014	Se resaltó la luminosidad de los elementos principales trabajando los oscuros del fondo a la vez	

	<p>que agregando blanco puro en las zonas de Cristo, sobre todo alrededor de la mano que tiene alzada. Se trabajó su cabello con <i>gris Payne</i>.</p> <p>En la parte de las aguas que escurren del pulpo se aplicó una veladura con <i>ultramar francés</i>.</p>	
19 de Septiembre de 2014	Se trabajó las zonas oscuras del fondo con <i>gris Payne</i> , también se trabajó la sombra entre el pulpo y la zona del agua bajo él. Se trabajó la zona de los tentáculos y en sus partes oscuras se aplicó <i>ultramar francés</i> .	
24 de Septiembre de 2014	Se trabajó el pico (hocico) del pulpo, buscando remitir baba en éste, con una combinación de <i>Blanco de titanio</i> , <i>gris de Payne</i> , <i>tierra de sombra clara</i> y <i>tono de rojo cadmio</i> .	
01 de Octubre de 2014	<p>Con el fin de seguir dando profundidad se aplicó gris de Payne en la zona en la que esta representado el planeta Tierra. Se pintó con <i>blanco de titanio</i> otra mampara o de estos tipos de espectacular, de estructura blanca, en la que represento ceros y unos repetidamente a manera de lenguaje binario.</p> <p>También se incorporó un trozo de circuito impreso, éste está pintado con una capa de <i>turquesa talo</i>. Se pintó con <i>blanco de titanio</i> una línea delgada a manera de aureola para la cabeza de Cristo Nuestro Señor.</p>	
13 de Octubre de 2014	<p>En la parte de Cristo Nuestro Señor, que es un pedazo de off set, había un cachito de éste que</p> <p style="text-align: center;"><b>103</b></p>	

	sobraba en la zona de la frente así que se recortó, dando una mejor percepción en cuanto al ángulo de la cabeza de Cristo Nuestro Señor.	
5 de enero de 2015	<p>Se quitó el pedazo de una placa electrónica que se había colocado en sesiones anteriores.</p> <p>Se teñió con un poco de azul en los ojos del pulpo a manera de ceguera y se aplicaron pigmentos metálicos en la zona de los edificios. Con esto se concluyó el ejercicio.</p>	

#### 4.2.12 Cuadro 12: *Monitor Stream* por Isaac Osorio Sánchez. (figura 52)

Este cuadro se conforma a partir de los conceptos asimilados de la aplicación por transparencia física del color según el contexto pictórico de Giovanni Bellini, con conceptos pictóricos contemporáneos abiertamente experimentales que tienen que ver (implícitamente) en el contenido con el dominio cultural del *mass-media* en la vida cotidiana y sus efectos. En lo técnico sigue trabajando en la aplicación del color por veladuras como en el resto de los ejercicios de la serie, sin embargo especialmente en este ejercicio se abre un gran porcentaje al uso de otros materiales en busca de medios para la aplicación del *color* y por tanto experimentando métodos que al momento se enfocan en la experimentación del manejo del *color*.

En particular con *Sociedad Contemporánea II* y con *Monitor Stream* se abre un camino en la actividad pictórica del autor quien está convencido que el uso del *chip* como medio (“medio contemporáneo 2014”) para pintura de caballete y pintura mural, enriquecerá los elementos de la problemática no sólo de la técnica sino también en lo estético del cuadro.

## Conclusiones

En esta conclusión se afirma la hipótesis de que los tonos neutros como base, favorece el modelado del color (claro oscuro) en la zonas de las carnaciones, en especial el gris, con el fin de remarcar la percepción de la volumetría anatómica, mientras que los fondos blancos contienen una gran intensidad cromática que se puede regular con veladuras generales, sin embargo estos fondos son ideales para trabajar el modulado de *color*, que implica un tratamiento técnico diferente al aquí empleado.

En el sentido cromático que es el que interesa, aplicar pigmentos, colorantes o tintas no son la única forma de extender color sobre una superficie plana (o soporte para pintar), el *color* incandescente, el fluorescente y el digital (*color* luz) pueden extenderse igualmente sobre las zonas que se elijan dentro de una composición en el cuadro, implicando una investigación de campo sobre el desarrollo técnico sobre sus posibles métodos.

En este sentido Isaac Osorio Sánchez vive una cotidianidad pictórica durante la totalidad del proyecto que le lleva de manera natural a una conclusión conceptual en la parte práctica. Con base en la hipótesis inicial y gracias al proceso ecléctico que adopta a partir del tercer ejercicio, el estudio de la construcción del *color* por transparencias físicas al óleo a partir de diferentes *tonos base* (o *grisalla*) buscando las características lumínicas del cromatismo de Giovanni Bellini.

Por tanto este proyecto propone: de quererlo, el pintor podrá experimentar con las mezclas sustractivas de las pinturas para pintar con incorporando el *color* luz en la misma superficie. Wozniak usa el concepto de *color digital* gracias a sus ordenadores experimentales, además lo hace interactivo. Aunque no se creó con fin pictórico el acontecimiento abrió nuevas posibilidades en el manejo cromático, aunque muy adelantadas en su momento de creación para incorporarlas a la pintura de caballete inmersa aún en la cultura análoga.

El autor está convencido que así como en el Renacimiento las matemáticas revolucionaron el plano pictórico ahora la ingeniería eléctrica puede revolucionar de nuevo a la pintura, por tanto mientras haya ciencia y materiales con qué pintarla y color con qué mirar, la pintura de caballete no está completa sino completándose.

## Bibliografía:

- 1: BALL, Philip, *La invención del color*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.
- 2: CAGE, John, *Color y cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993
- 3: CHASTEL, André, *El arte Italiano*, Madrid, Ediciones Akal, 1988.
- 4: DAVAL, Jean Luc, *La pintura al óleo*, Barcelona, Ed. Carroggio, 1998.
- 5: DE GRANDIS, Luigina, *Teoría y uso del color*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.
- 6: DE LA ENCINA, Juan, *La pintura italiana del Renacimiento*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1949.
- 7: DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed. Reverté, 1998.
- 8: FORTINI Brown, Patricia, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 2008.
- 9: GALLEGO Rosa y Sanz, Juan Carlos, *La armonía cromática*, Madrid, H. Blume. 2006.
- 10: GRABAR, André. *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, Ed. Aguilar, 1967.
- 11: GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1985
- 12: HILLS Paul, *La luz en los primitivos italianos*, Madrid, Ediciones Akal, 1995.
- 13: JIMENEZ-Landi, Pedro *Introducción al estudio de los instrumentos ópticos*, Madrid, Ed. De la Universidad Complutense, 1985.
- 14: OTTINO Angela, Et. Al., *The complete paintings of Leonardo da Vinci*, England, Penguin Books, 1969.
- 15: PRATS, Lluís, *La pintura italiana, del primer gótico a los albores del Renacimiento*, Barcelona, Ed. Carroggio, 2004.
- 16: PRATS, Lluís. *La pintura italiana, los genios del Renacimiento y del Barroco italiano*, Barcelona, Ed. Carroggio, 2005.
- 17: ROCCASECCA Pietro, *Paolo Ucello las batallas*, Madrid, Sociedad editorial Electa, 1997.
- 18: ROSSI, Bruno, *Fundamentos de la óptica*, Barcelona, Ed. Reverté, 1978.
- 19: TORNQUIST, Jorrit, *Color y luz teoría y práctica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2008.
- 20: TORRES Bodet, Jaime, *Maestros Venecianos*, México D.F., Ed. Porrúa, 1961.
- 21: WILDE, Johannes, *La pintura veneciana de Bellini a Ticiano*, Madrid, Ed. Nerea, 1981.

## Videografía:

Contexts the permanent Collection, *Jan Van Eyck*, Museo Thyssen Bornemiza, 2009-2010. min. 1:23  
[Consulta: 2012]

*De las vanguardias a la postmodernidad Summa Pictórica*, Youtube

<<https://www.youtube.com/watch?v=8Q6FFzATDQM>> min. 35, [Consulta: 15 abril de 2013]

Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología cap. 8. *Historia de la luz (1-3)*. Youtube

<<https://www.youtube.com/watch?v=wSrryvbM3dA>> min. 3:57 [Consulta: 9 mayo de 2013]

Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología cap. 8. *Historia de la luz (2-3)*. Youtube

<<https://www.youtube.com/watch?v=Qt3s5dZs6n0>> min. 3:42, [Consulta: 9 mayo de 2013]

Entornos invisibles de la ciencia y la tecnología cap. 8, *Historia de la luz (3-3)*, Youtube

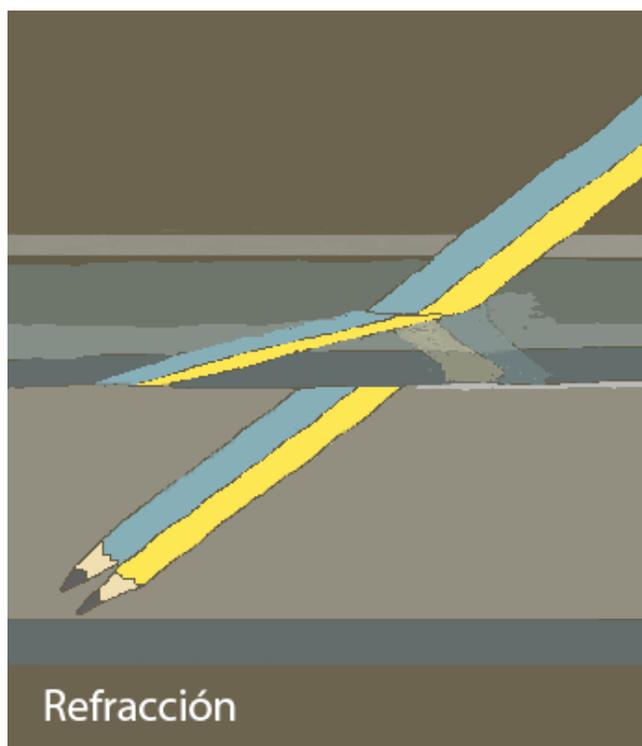
<<https://www.youtube.com/watch?v=jbPzBMD-rYM>> min. 5:51, [Consulta: 9 mayo de 2013]

## Lista de imágenes

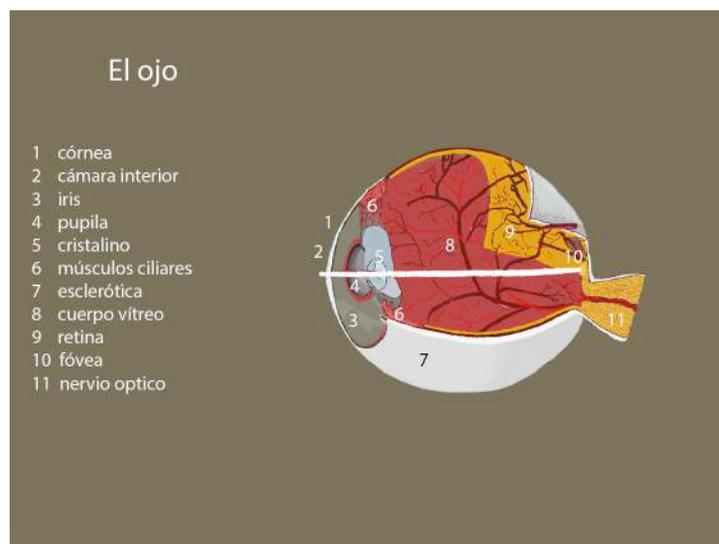
- 1 Ojo.
- 2 Espectro electromagnético.
- 3 Experimento de las dos ranuras.
- 4 Colores luz.
- 5 Colores base.
- 6 Colores sintetizados.
- 7 Círculo cromático.
- 8 Esfera de color de Otto Runge.
- 9 Ejemplo de parangón.
- 10 Ejemplo de concordancia.
- 11 Ejemplo color simbólico.
- 12 Ejemplo de color alegórico.
- 13 Ejemplo de color conceptual.
- 14 Mapa de Venecia.
- 15 Fachada Basílica San Marcos.
- 16 Mapa del estado Borgoñon.
- 17 *La Adoración de los Magos*.
- 18 *La Virgen del Canónigo* Van Der Palen.
- 19 *Matrimonio Arnolfini*.
- 20 *Cordero Místico*.
- 21 *La Virgen y el Niño* Cimabue.
- 22 Dibujo de de Jacopo Bellini.
- 23 Linealismo de Mantenga.
- 24 *La Virgen y el Niño* (desnudo).
- 25 Comparativa de Madonnas.
- 26 *Pietà* Museo Correr.
- 27 *Pietà con Virgen y san Juan* (Milan).
- 28 *La Presentación* (Giovanni Bellini).
- 29 *La Presentación* Mantenga.
- 30 Acuarela aficionado.
- 31 Retablo San Casiano (Antonello Da Messina).
- 32 *El Bautismo Cristo* (Verrocchio y Leonardo).
- 33 Retablo Pesaro.
- 34 Virgen y el Niño museo Correr.
- 35 Virgen y el Niño santa Maria del Orto.
- 36 Pinturas en cartón y tablas de segundo uso.
- 37 Retratos.
- 38 Cola de conejo a baño María.
- 39 Tablas con imprimatura.
- 40 *Cristo muerto sostenido por un ángel* (Antonello Da Messina).
- 41 *Huída a Egipto*.
- 42 fragmentos 1 y 2 de *El descendimiento de la Cruz* por Rubens P.
- 43 *Autorretrato Nogal 08*.
- 44 *Autorretrato salón Nishizawa*.
- 45 Retrato Lucía y Jonatthan.

- 46 *Retrato Vicky.*
- 47 *Autorretrato Novo.*
- 48 *Sociedad contemporánea II.*
- 49 *Cristo muerto sostenido por 2 ángeles.*
- 50 *Sociedad moderna III.*
- 51 *Monitor Stream.*

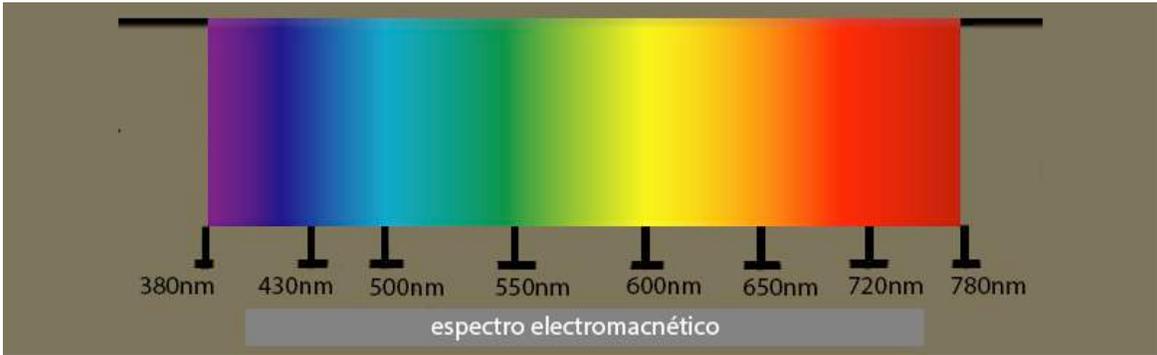
## Imágenes



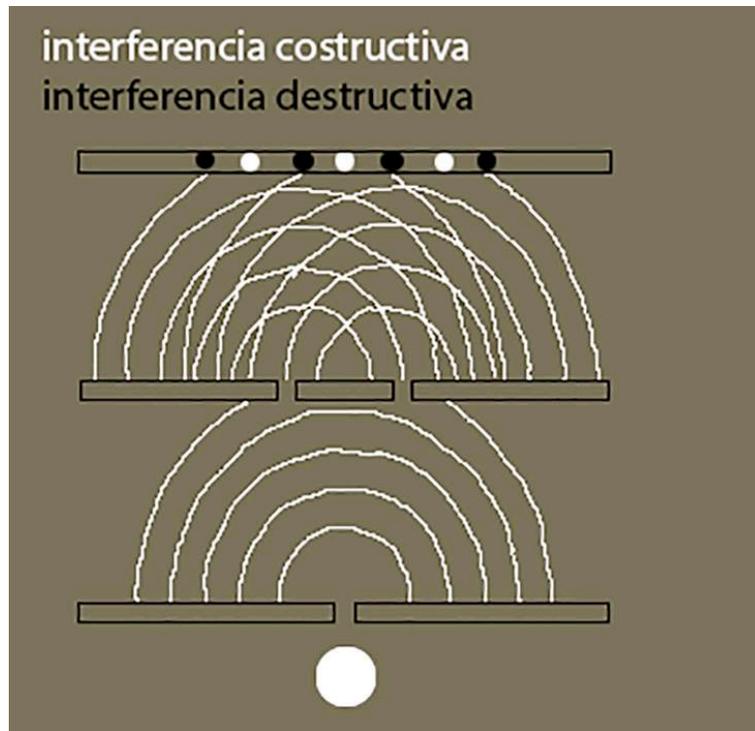
*(figura 1)*



*(figura 2)*



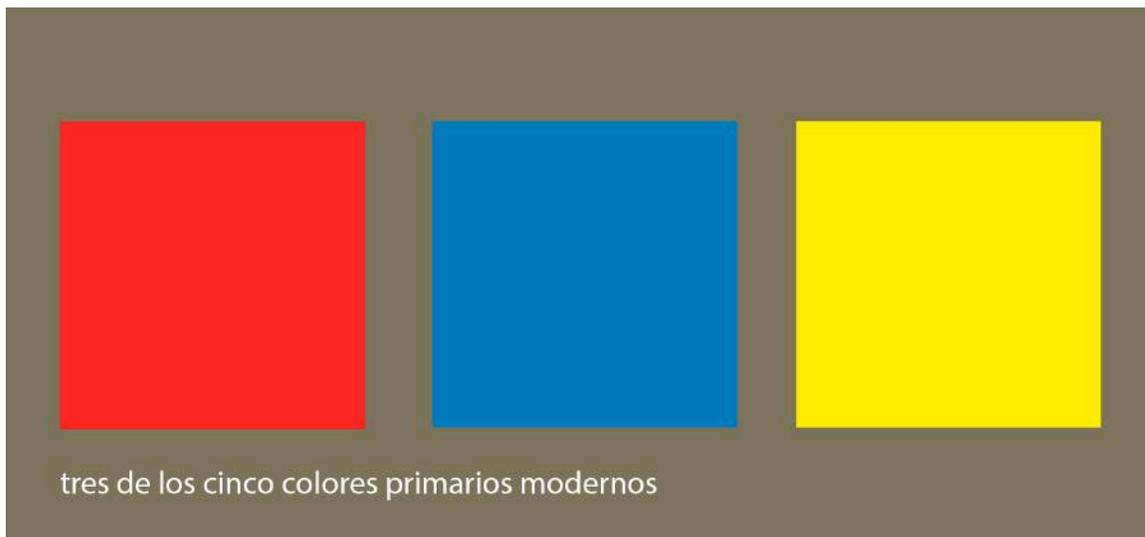
*(figura 3)*



*(figura 4)*



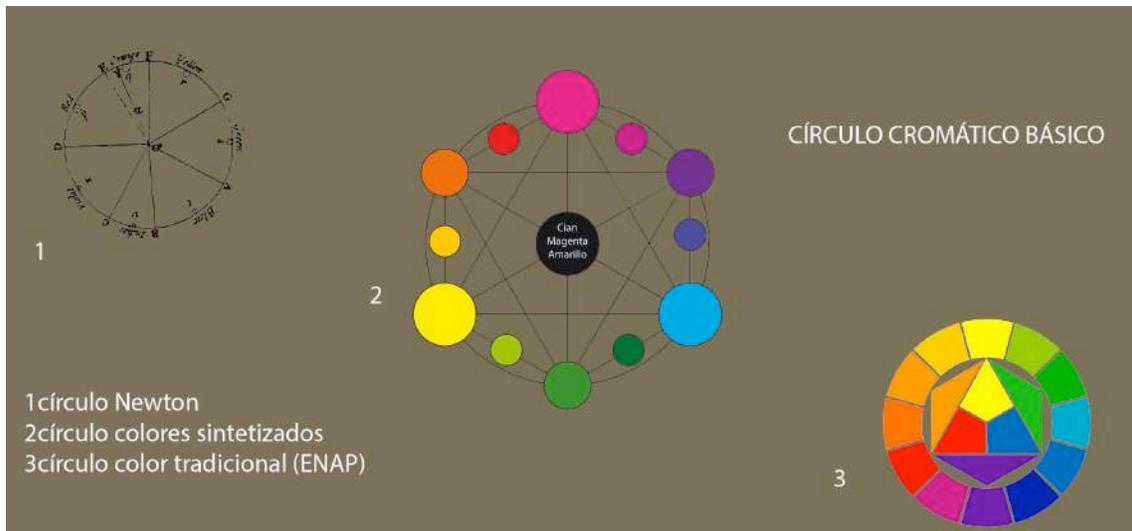
*(figura 5)*



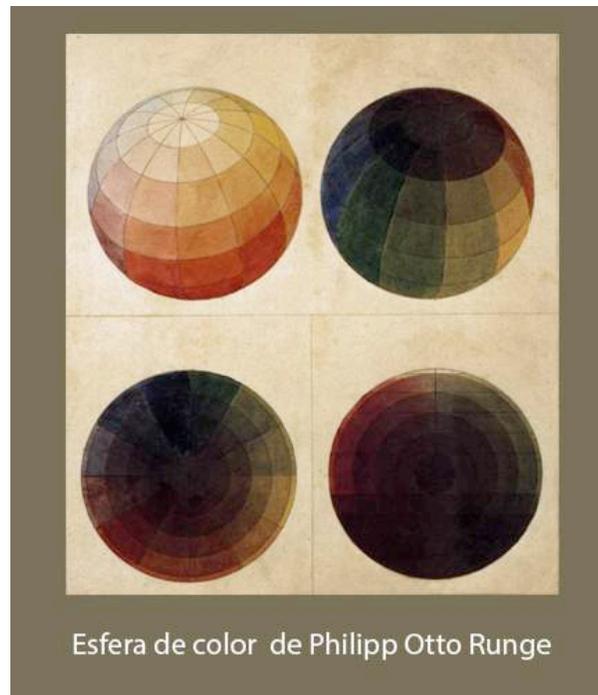
*(figura 6)*



(figura 7)

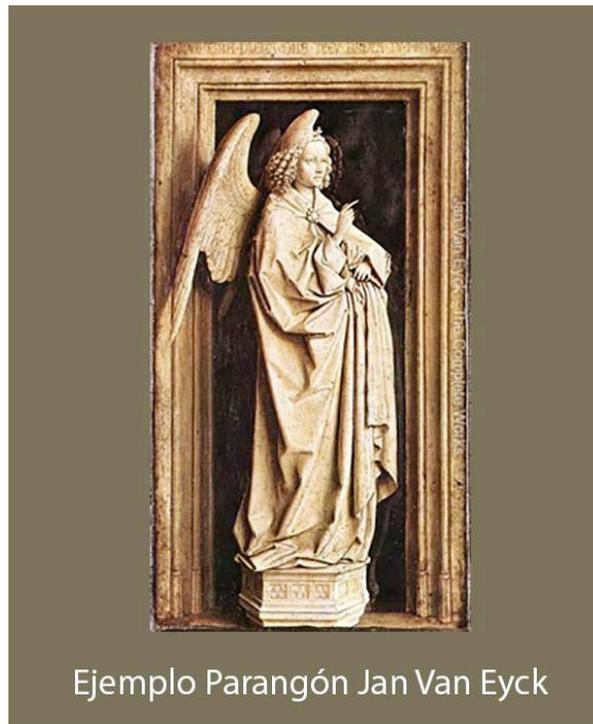


(figura 8)



Esfera de color de Philipp Otto Runge

*(figura 9)*

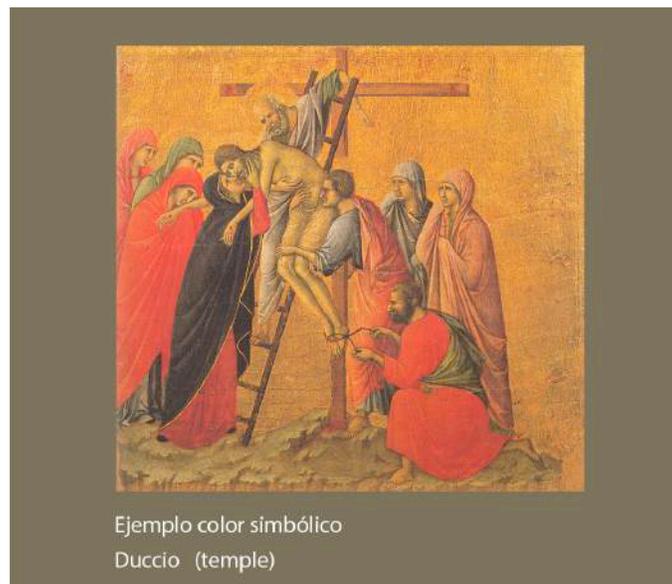


Ejemplo Parangón Jan Van Eyck

*(figura 10)*



*(figura 11)*



*(figura 12)*



Ejemplo color alegórico  
Carlo Crivelli

*(figura 13)*



Ejemplo color conceptual  
Kandinsky

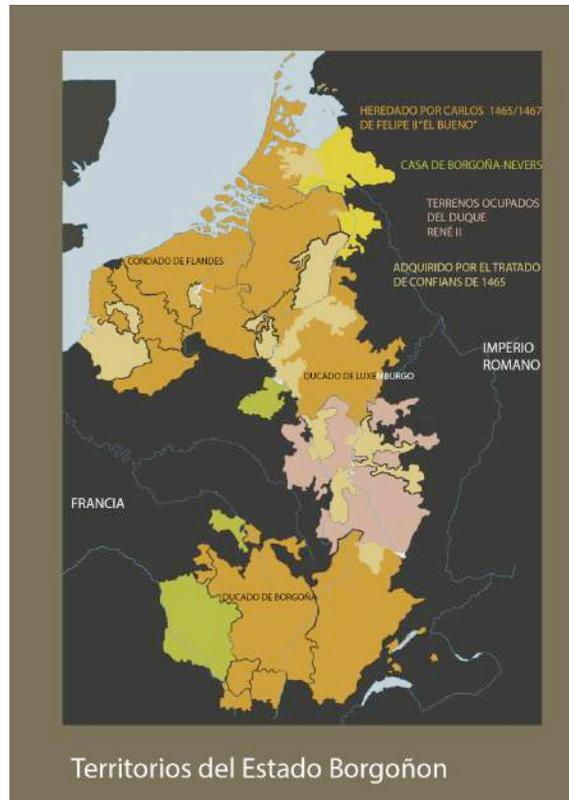
*(figura 14)*



*(figura 15)*



*(figura 16)*



*(figura 17)*



*(figura 18)*



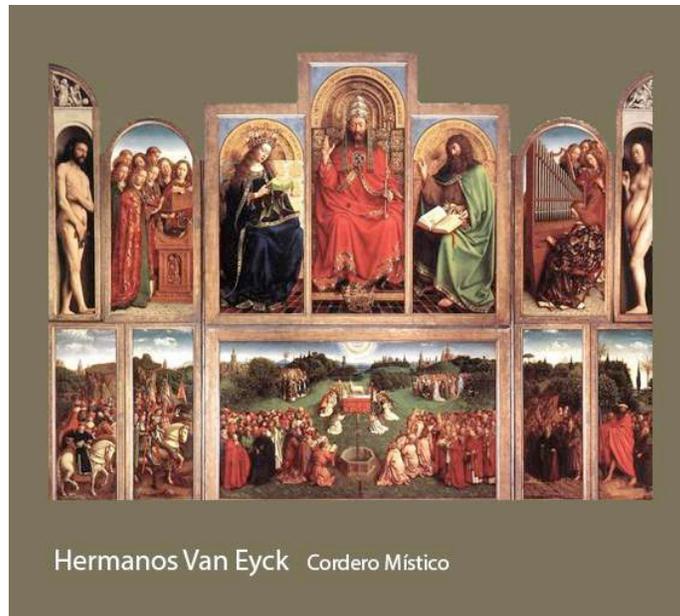
Jan Van Eyck Virgen del Canónigo Van Der Palen

*(figura 19)*

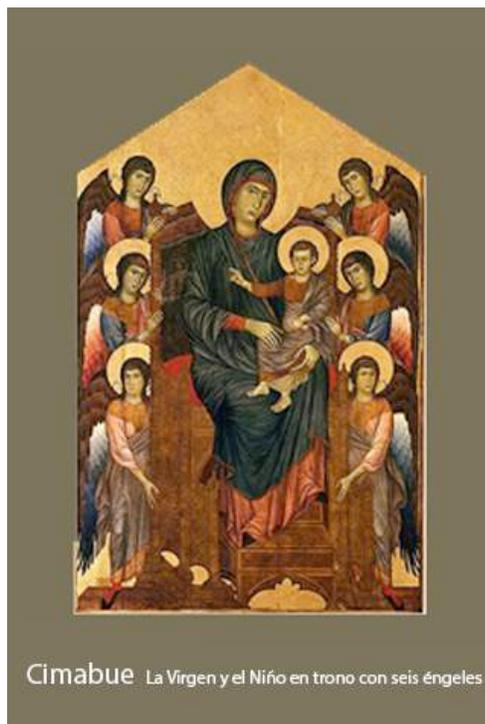


Jan Van Eyck Matrimonio Arnolfini

*(figura 20)*



*(figura 21)*



*(figura 22)*



Jacopo Bellini

Los doce apóstoles en un pasaje abovedado

*(figura 23)*



Andrea Mantegna

Descendimiento de la Cruz

*(figura 214)*



Giovanni Bellini pietà con dos ángeles  
Museo. Correr

*(figura 25)*



Giovanni Bellini Virgen con el niño Nueva York

*(figura 26)*



*(figura 27)*



*(figura 28)*



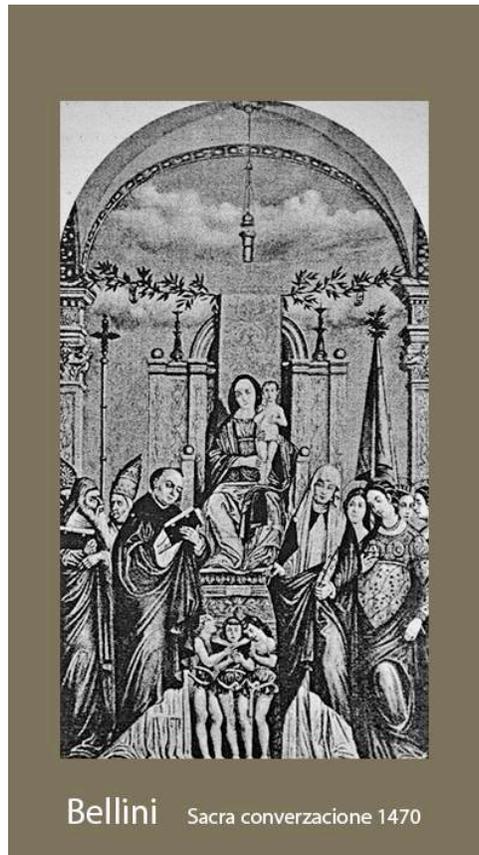
Giovanni Bellini La Presentación de Jesús

*(figura 29)*

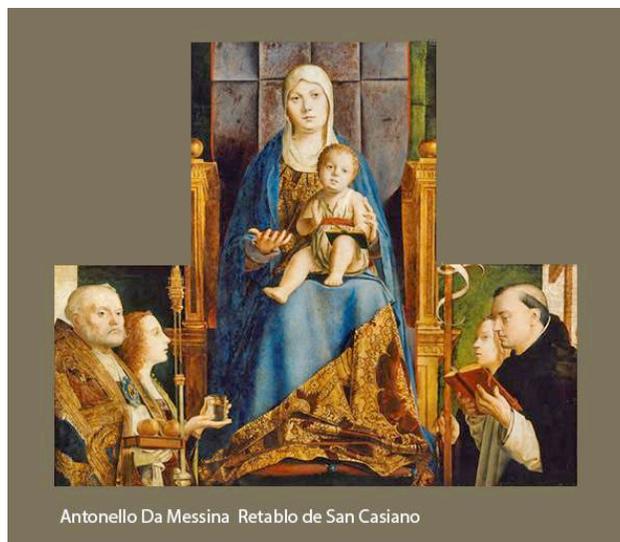


MANTENGA Presentación de Jesús

*(figura 30)*



*(figura 31)*



*(figura 32)*



Verrochio y Leonardo El bautismo de Cristo

*(figura 33)*



Giovanni Bellini Retablo de Pesaro

*(figura 34)*



Bellini Virgen con el niño Museo Correr

*(figura 35)*



Giovanni Bellini  
Virgen con el Niño Santa María dell'Orto

*(figura 36)*



técnica mixta

*(figura 37 a)*



técnica mixta 2

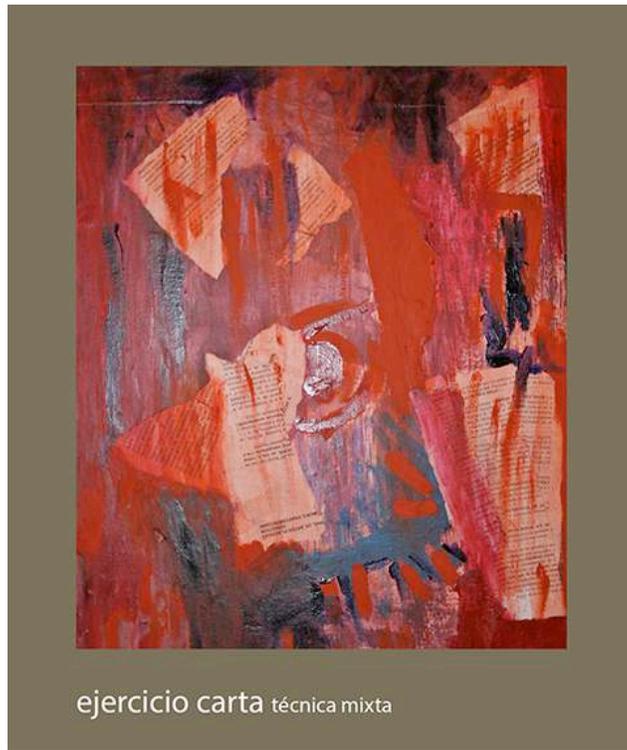
*(figura 37 b)*



*(figura 37 c)*



*(figura 37 d)*



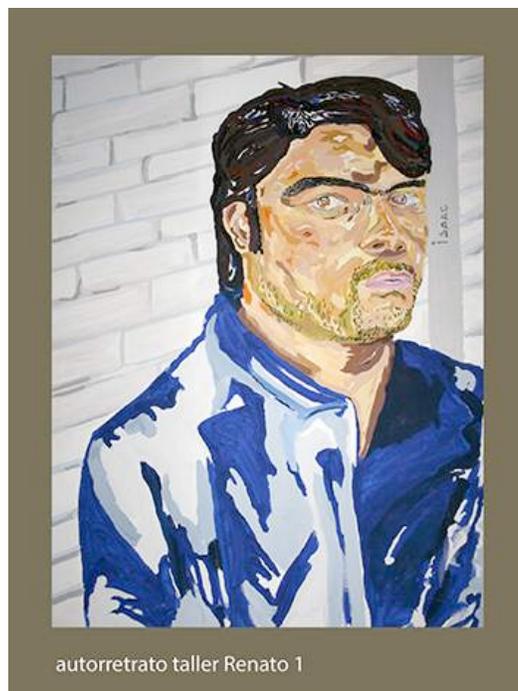
*(figura 37 e)*



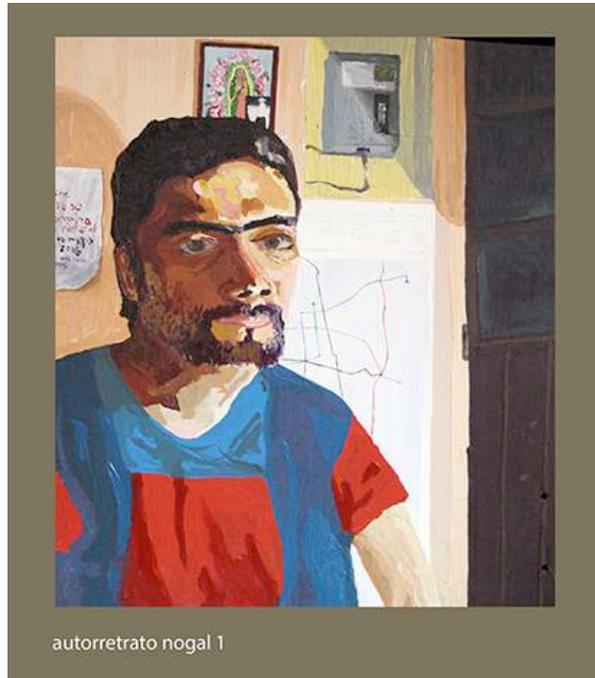
*(figura 37 f)*



*(figura 38 a)*



*(figura 38 b)*



*(figura 38 c)*



*(figura 38 c)*



*(figura 39)*

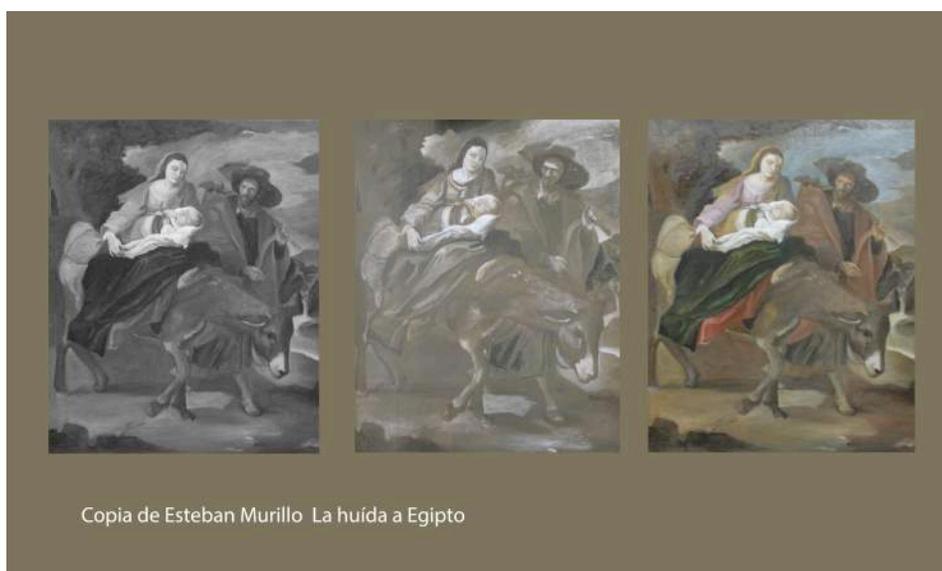


*(figura 40)*



Copia de Antonello Da Messina Cristo muerto sostenido por un ángel

*(figura 41)*



Copia de Esteban Murillo La huida a Egipto

*(figura 42)*



(figura 43)

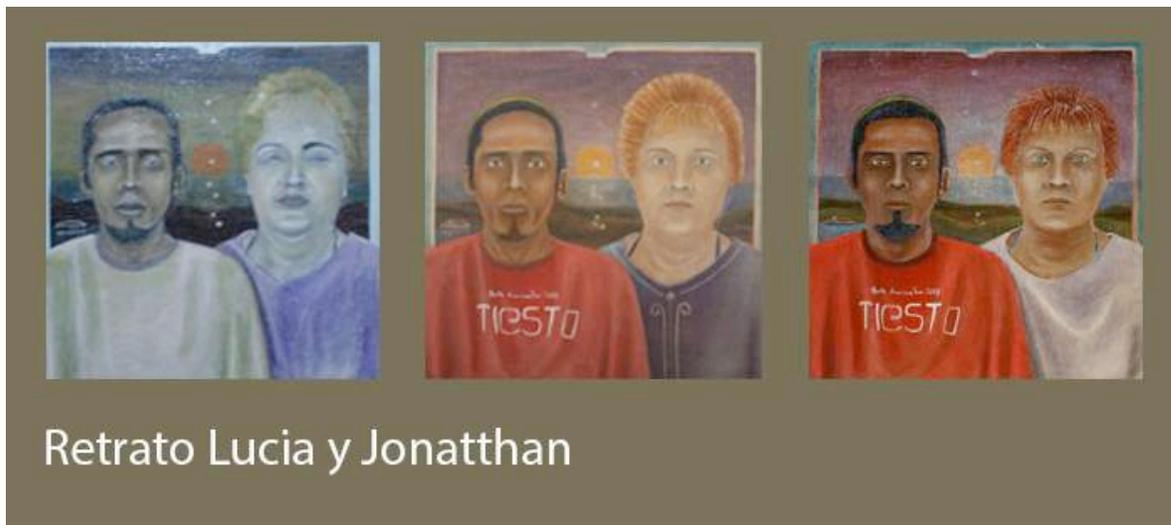


(figura 44)



Autorretrato salón Nishizawa

*(figura 45)*



Retrato Lucia y Jonatthan

*(figura 46)*



Retrato de Viky

(figura 47)



Autorretrato Novo

(figura 48)



*(figura 49)*



*(figura 50)*



Sociedad contemporánea III

*(figura 51)*



Isaac Osorio Sánchez monitor stream

*(figura 52)*