



comentarios de obras de arte

ANÁLISIS FORMAL, TÉCNICO, ESTILÍSTICO
E HISTÓRICO DE OBRAS PICTÓRICAS,
ARQUITECTÓNICAS Y ESCULTÓRICAS

ZURIÑE FERNÁNDEZ DE CARRANZA
@PROFESORAARTE.SECUNDARIA



Recuerda y Respeta

PUEDES

- Promocionar este recurso mencionándome.
- Hacer fotocopias para ti y para tu alumnado.

NO PUEDES

- Promocionar este recurso como si fuera tuyo.
 - Quitar las marcas de agua.
 - Comercializarlo





A continuación se propone un método para realizar correctamente un comentario de arte de una obra arquitectónica, escultórica o pictórica. Este no es ni único ni universal, pues una obra de arte puede ser infinitamente rica en significados, que pueden ser abordados desde múltiples puntos de vista, pero en este resumen os doy unas pautas y orden según el criterio de la bibliografía que se especifica al final.

Realizar un comentario supone un acercamiento a la obra de arte de un modo racional, reflexiva, calmada y sin prejuicios. Se trata de una habilidad cuya adquisición requiere un conocimiento previo del lenguaje e intención del artista, así como la aplicación a su práctica de un método adecuado.

Así como, establecer una conexión con la época y lugar donde surge, es decir, en la contextualizar esta en la historia. No debe quedarse pues en una descripción y estudio de la obra; sino que hay que indicar los aspectos culturales, políticos, económicos, sociales, ideológicos, etc., que hacen que la obra de arte sea justamente como es. No es un comentario de Arte, sino de Historia del Arte.

- COMENTARIO DE UNA OBRA PICTÓRICA8
- COMENTARIO DE UNA OBRA ARQUITECTÓNICA43
- COMENTARIO DE UNA OBRA ESCULTÓRICA53



antes de empezar...

Belén Montilla hace una explicación que me gusta mucho en su video:

CÓMO ANALIZAR una OBRA de ARTE en un EXAMEN | SELECTIVIDAD HISTORIA DEL ARTE

ORDEN. Intentaremos seguir un orden claro y con un sentido, intentar seguir las pautas del esquema.

CONECTORES. Utilizaremos los conectores adecuados para que la explicación resulte fluida y coherente.

NO ESQUEMATIZAMOS. Explicamos.

NO OPINAMOS. Fundamentamos y argumentamos nuestras observaciones.

VOCABULARIO ADECUADO. Añadir siempre vocabulario específico a cada lenguaje plástico y estilo.

NO INVENTAMOS. Observamos, describimos y explicamos lo que vemos y hemos estudiado.

PRESENTACIÓN. Cuidamos la ortografía, márgenes, limpieza, etc.

NO COPIAMOS COMENTARIOS YA HECHOS DE INTERNET. No sirve de nada, de los errores se aprende más de lo que creéis. Sí podéis consultar dudas puntuales, pero intentar evitarlo.



COMENTARIO DE ARTE

método de análisis

1. ANÁLISIS FORMAL

Estudio de las formas visibles y no visibles de los elementos que componen la obra, sus relaciones y funciones plásticas. Es una tarea precisa y rigurosa que nos permitirá destacar aquellos aspectos que por su originalidad e importancia definen el estilo o una obra concreta.

A través de estas descripciones (análisis formal material y técnico, del diseño, de los elementos, funcional y estilístico) se irá tomando conciencia de la gran diferencia que existe entre "adivinar/intuir" y "analizar utilizando los conocimientos adquiridos en clase".

2. COMENTARIO

Admite un enfoque más libre. Se basa en una reflexión y razonamiento, a partir de los caracteres analizados, que permitan la relación de la obra con su contexto, comenzando por la clasificación de la misma e incidiendo en su contenido y significado, así como en las circunstancias específicas en cada caso. Pese a su carácter personal tiene que conservar un **tono objetivo** (los gustos personales, exclamaciones, admirativas o peyorativas, no pueden aparecer en el comentario).



COMENTARIO DE ARTE: PINTURA (O DIBUJO)

@PROFESORAARTE.SECUNDARIA

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

TIPO DE OBRA

LOCALIZACIÓN

ESTILO Y ETAPA

AUTOR Y FECHA

TÍTULO

3. ANÁLISIS FORMAL DEL DIBUJO

GÉNERO PICTÓRICO

LINEAL O MANCHA DE COLOR

TRAZO, ACABADO, CONTORNOS, FORMAS

- **FORMAS FIGURATIVAS** (se representa temas y formas reconocibles): Figurativa **con más o menos naturalismo**: **antinaturalista**: simbólica, rasgos esquemáticos, formas simplificadas, rigidez, hierática (rasgos rígidos para solemnidad) o **realista**, respeta características del original incluido los defectos, macabro, grotesco), **estilizada** (alargan figuras, busca delicadeza) **idealista** (busca perfección ideal)
- **FORMAS ABSTRACTAS** (carecen de tema identificable).

A. ESTILO: Realismo, Hiperrealismo, Surrealismo, Impresionismo, Expresionismo, Arte abstracto, Arte Pop...

B. GÉNERO PICTÓRICO: Pintura histórica, (Auto)Retrato, Escena de género, Paisaje, Naturaleza muerta, Desnudo.

C. Acabado/contornos: detalle, precisión, abocetado, trazo suelto.

D. **Expresividad**. La figurativa puede tener más o menos expresividad (reflejo de emociones, teatralidad, mirada)

5. ANÁLISIS DE LA LUZ

ILUMINACIÓN: natural o artificial

Incidencia de la **LUZ** sobre las formas representadas

- Homogénea, uniforme (luz dispersa) y suave o contrastada, concentrada, directa (foco), reflejada, sombra...

Efectos de **CONTRASTE**

Contraste alto o bajo, justificar con el estilo: claroscuro, tenebrismo...

Armonía de todo lo anterior, equilibrio de líneas, volúmenes, color, simetría, correcciones ópticas.

7. ANÁLISIS DE LA PERSPECTIVA Y PROFUNDIDAD

- (?) Existente o inexistente
- (?) Un plano o varios planos
- Perspectiva **Cónica** (o lineal) con puntos de fuga, **Axonométrica** (o paralela) o atmosférica o aérea
- Escorzo (disposición en diagonal) de las figuras

9. ANÁLISIS FUNCIONAL E HISTÓRICO

Análisis funcional e histórico ¿De qué trata y para qué se hizo? ¿Qué relación hay entre el estilo y su contexto histórico?

¿Se vincula con su estilo? Función. Contexto histórico. Relación con la concepción de arte/belleza de su época.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FUNCIÓN

Religioso. Mitológico. Político. Docente, etc.

2. ANÁLISIS FORMAL MATERIAL Y TÉCNICO

MATERIALES Y TÉCNICAS

SOPORTE Y ACABADO

CONSERVACIÓN

4. ANÁLISIS DEL COLOR Y EL VOLUMEN

PRIMARIOS O SECUNDARIOS

COMPLEMENTARIOS

COLORES PLANOS O GRADACIÓN DE COLOR

Color o gama cromática luz y sombra

Cálidos: evocan pasión y emoción y proximidad.

Fríos: inspiran reflexión, tristeza, y lejanía.

Armónicos/enfrentados. Al lado en rueda de color/círculo cromático (verde-amarillo-naranja-rojo-lila-azul-verde): menos contraste. Colores complementarios (verde-rojo, amarillo-violeta, naranja-azul) posiciones opuestas: más contraste e intensidad

Luz y sombras. Uniforme, homogénea, focal, claroscuro, tenebrismo, zonas de contraste (justificar en función al estilo artístico).

6. ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

LEYES DE PROPORCIÓN, SIMETRÍA Y RITMO

Leyes de la **PROPORCIÓN**: Proporción aurea, regla de los tercios...

Leyes de la **SIMETRÍA**: **Simetría axial** (eje central) o **Simetría radial**

Recursos para la composición: **EQUILIBRIO** (Peso visual), Focos de atención.

- Ley de la balanza
- Ley de equilibrio de masas
- Horror vacui

RITMO, flujo de movimiento generado por la repetición de elementos visuales iguales o diferentes:

Ritmo formal/visual, Ritmo cromático o Ritmo lumínico.

FORMAS DE LA COMPOSICIÓN

Formas cerradas o Formas abiertas (ascendentes)
Grupos de figuras y relación entre ellas.

8. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

ELEMENTOS DEL ESTILO

MOMENTO

INFLUENCIAS ANTERIORES Y POSTERIORES

Esto es un esquema que debe servir de ayuda para saber qué poner y en qué orden; pero puede, y casi debe, ser modificado libremente dependiendo de cada obra analizada.

2. ANÁLISIS FORMAL MATERIAL Y TÉCNICO

- Según el soporte: muro (mural) sobre lienzo (tela) sobre tabla (madera), etc.

- Según la técnica:

fresco (sobre cal húmeda) **encáustica** o a la cera (cera como aglutinante, típica de la antigüedad) **temple** (huevo, grasa u otra materia orgánica como aglutinante, típica del medievo) **témpera** (temple mezclado con agua) **óleo** (aceite como aglutinante, secado lento, típica desde los primeros flamencos) **acuarela** (goma arábica como aglutinante, muy diluido en agua) **acrílico** (resina plástica como aglutinante, muy resistente, desde el siglo XX, sobre todo años centrales), **collage** (elementos de origen diverso pegados), **diseño por ordenador**, etc.



2.1.a) COMPONENTES DE LA PINTURA

“La pintura consiste en partículas de pigmento finamente molido, dispersas uniformemente en un medio o vehículo líquido. Tiene la propiedad de secarse formando una película continua y adherente cuando se aplica a una superficie con propósitos decorativos o de protección”

MAYER, R. Materiales y técnicas del arte. pag.189.

En la pintura podemos destacar tres componentes esenciales: el pigmento, el aglutinante y el diluyente, aunque también se emplean secantes, barnices y médiums.

PIGMENTOS

Los pigmentos son materiales coloreados molidos que, a diferencia de los colorantes para tintes, no son solubles sino que se dispersan en el aglutinante para dar color a la pintura. Su origen puede ser:

- Orgánico
(Animal Vegetal o Sintético)
- Inorgánico
(Tierras minerales, Tierras minerales procesados (quemadas o tostadas) o Sintéticos)

En la actualidad más del 90% son sintéticos y, en su mayoría, los mismos en cualquier procedimiento.

AGLUTINANTES

El aglutinante es el ingrediente fundamental del elemento líquido (vehículo) de la pintura y es el que caracteriza cada técnica (el aceite al óleo, la yema al temple de huevo, la resina acrílica a los acrílicos, la cera a la encáustica, la goma arábiga a la acuarela, etc.).

Los aglutinantes lo podemos clasificar en:

- Grasos: aceites, alquídicos y ceras;
- Acuosa naturales: goma arábiga, tragacanto y colas animales;
- Acuosa sintéticos (dispersión de resinas sintéticas en agua): resinas acrílica y resina vinílica
- Emulsiones (graso + acuosa): yema, huevo entero, caseína, colas animales + aceite, etc.

Las funciones de un aglutinante en la pintura son: ejecutivas, aglutinantes, adhesivas y ópticas.

Para que la pintura quede sólidamente fijada al soporte deben de confluír dos fuerzas:
adhesión (propia del aglutinante) + **capilaridad** (porosidad y absorción propia del soporte)

El aglutinante proporciona:

Cohesión de las partículas del pigmento, Adhesión a la superficie, Ductilidad en la manipulación, Nivelación de la capa o película, Estética y expresividad.

DILUYENTES Y DISOLVENTES

Son volátiles y sin poder aglutinante:

Se clasifican en:

Esencias vegetales: (aceites esenciales): esencia de trementina que procede de la destilación de savia resinosa de coníferas, puede ser rectificada (la de más calidad para pintar) o normal (esencia de trementina 100%, también llamada aguarrás y apta también para diluir la pintura).



- Esencias minerales: (esencia de petróleo, "White spirit" (Stoddard Solvent) o aguarrás mineral): son destilados del petróleo, los refinados son buenos para pintar y el resto son símiles o sucedáneos del aguarrás, pero más tóxicos que éste y aunque útiles para la limpieza son de ínfima calidad como diluyentes para pintar. El símil de aguarrás suele ser el más barato pero también el más tóxico, por lo tanto evitable.

SECATIVOS.

Son sales minerales en una solución oleosa y diluidas con esencia de trementina que aceleran el secado de la pintura. El secativo más conocido es el de cobalto, que se suele presentar diluido. Se añade a la pintura en pequeñas proporciones (3-5%), de lo contrario puede provocar grietas o arrugas.

La esencia de clavo, por el contrario, es una sustancia que retrasa el secado.

BARNICES

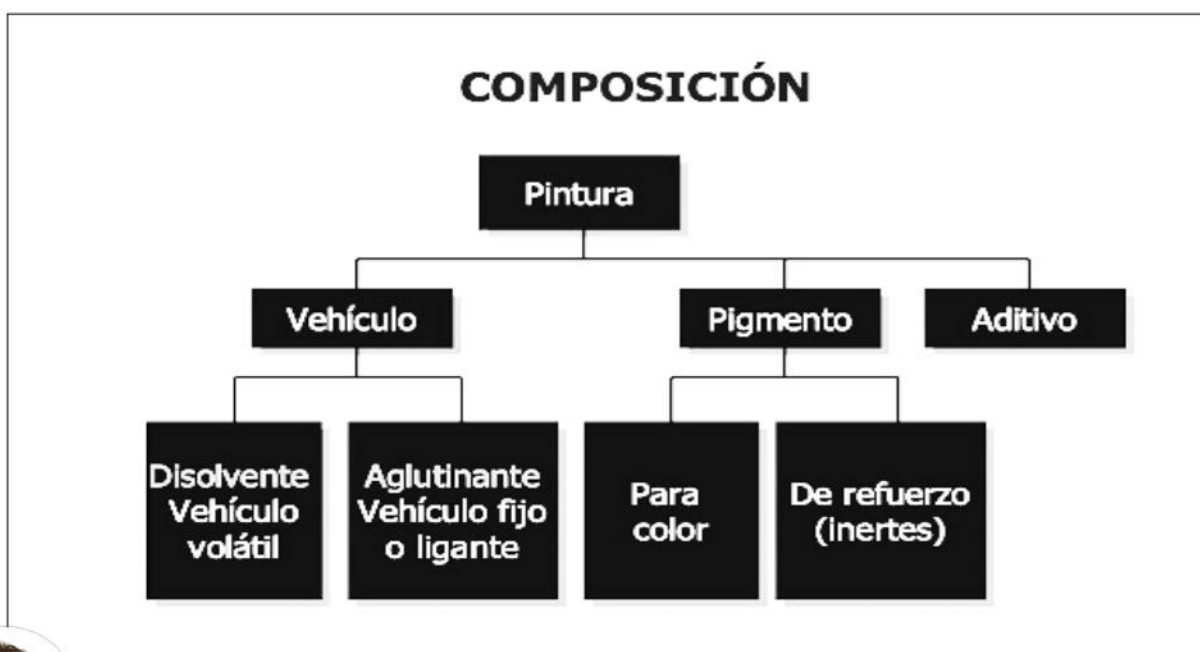
Son mezclas de resinas naturales o sintéticas, disolventes, aceites y secativos. Hay varios tipos:

- Finales: Películas transparentes que protegen y unifican la superficie pintada con distintos acabados: brillantes, satinados y mates. Se han de aplicar cuando la pintura este totalmente seca (meses en el caso del óleo). Deben de ser reversibles, es decir, susceptibles de poder ser eliminados con los disolventes adecuados, lo cual es vital para la restauración.
- De pintar: sirven como médium óleo-resinosos.
- De retoque: barniz provisional de baja concentración en resina que devuelve el aspecto fresco de la pintura seca para continuar trabajando con mayor facilidad. Se aplica en capas muy finas.

MEDIUMS (medios)

Son distintas combinaciones ya preparadas, o caseras, de aceites, barnices, esencias, secativos, etc. que mezcladas con la pintura le dan determinadas características: transparencia, fluidez, volumen, texturas, etc.

Hay que ir conociendo los materiales citados e incorporarlos progresivamente en nuestro trabajo cuando sea oportuno pero, en general, no son la solución a los problemas que surgen en los inicios del aprendizaje de la pintura.



2.1.b) MATERIALES DE LA PINTURA



Las **acuarelas** se hacen moliendo pigmentos en polvo con un aglutinante soluble en agua, goma arábiga, ésta sirve para fijar el color al soporte. También pueden llevar glicerina como plastificante, un agente humidificante, (como hiel de toro) y, cuando sea necesario, un agente de goma de tragacanto para dar cuerpo. Otros agentes que sirven para espesar la mezcla son el almidón, la dextrina o una arcilla (bentona). Se suele añadir también un conservante que actúa como fungicida.

Cada pigmento tiene sus propios requisitos para participar de manera efectiva en la construcción de una pintura de acuarela, por ello se utilizan proporciones mayores o menores de cada ingrediente según el pigmento que lo requiera.

Aglutinante: cola o goma arábiga

Disolvente: Agua

Características: secado medio, elasticidad alta, mezcla alta.



Los colores con cuerpo o de **gouache (témpera)** se fabrican de la misma forma que las acuarelas transparentes, utilizando ingredientes similares. La película de pintura es más espesa y flexible que la de la acuarela, que es más fina. Por esto, las pinturas al gouache contienen más glicerina y resultan más solubles que las acuarelas. Un aspecto esencial de los colores con cuerpo es su opacidad. Los mejores fabricantes consiguen la opacidad añadiendo más cantidad de pigmento. Con pigmentos naturalmente transparentes, se utiliza un agente espesante como el sulfato de bario o el blanco fijo. La creta precipitada es un espesante alternativo y económico que se utiliza en los colores gouaches de peor claridad; el proceso implica teñir la creta con pigmento para conseguir el color, también se pueden emplear pequeñas cantidades de creta con pigmento para conseguir el color.

Aglutinante: goma arábiga

Disolvente: Agua

Características: secado medio-alto, elasticidad media-alta, mezcla alta.



La pintura **encáustica** consiste en mezclar pigmentos con cera de abeja derretida y aplicarlos calientes a la superficie del soporte. Se trata de uno de los medios pictóricos más permanentes y que las pinturas no sean sometidas a temperaturas altas que puedan derretir la superficie endurecida de la cera.

Una de las ventajas de este medio es que no se ve afectado por los cambios atmosféricos normales y ni se dilata ni se contrae. No se produce ninguna reacción química adversa entre la cera y los pigmentos o el fondo.



La técnica pictórica **al temple** utiliza colores elaborados con pigmentos y una emulsión en la que se mezclan ingredientes grasos y acuosos. Los colores al temple se caracterizan por ser delicadamente traslúcidos y su técnica, por ser laboriosa. Si se conservan en buenas condiciones las pinturas al temple tienen gran permanencia en el tiempo.

El temple es una emulsión (mezcla de ingredientes grasos y acuosos). Aunque el aceite no se mezcla bien con el agua, ambos se pueden fusionar si uno o más de los ingredientes de la mezcla es un buen "estabilizador". Los estabilizadores suelen ser gomas o colas.

Para fabricar temples se pueden utilizar distintas emulsiones. La más común es la yema de huevo, que es una emulsión natural compuesta de elementos grasos y acuosos, además de un poderoso estabilizador.

Para preparar el huevo se separa la yema del resto. Los pigmentos se mezclan con una cantidad de agua como máximo igual a la de yema y se muelen hasta que quedan perfectamente disueltos. Para mantener el carácter traslúcido del temple ha que mojar el pincel en agua de manera continua y aplicar capas de color más o menos diluido según el efecto que se quiera conseguir. Una capa gruesa de pintura quedará completamente opaca dando un efecto parecido al guache.

Aglutinante: huevo

Disolvente: Agua

Características: secado alto, elasticidad media, mezcla media-alta.

El **acrílico** se trata de una técnica que emplea los mismos pigmentos usados en óleo o acuarela pero diluidos en un aglutinante acrílico conformado por una resina sintética (hecha a partir de ácido acrílico). El medio así resultante es soluble en agua. Su secado es rápido y el acabado mate (menos medio acrílico) o brillante (más medio).

Ofrece otras ventajas como añadir más pintura a una superficie ya pintada (incluso con otra técnica), es muy estable, resistente a la oxidación, etc., siendo la técnica que menos problemas tiene de cara a su conservación.

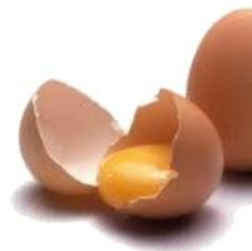
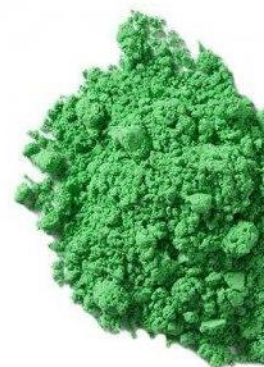
Se puede trabajar sobre cualquier soporte absorbente, directamente o como imprimación en un medio acrílico con blanco de titanio. Permite empastes de mayor resistencia que el óleo, el cual tiende a cuartearse.

Esta técnica se asocia al arte contemporáneo sobre todo desde la década de los cincuenta, principalmente en el ámbito americano del expresionismo abstracto (Pollock, Rothko ...) y entre los pintores de los valores geométricos y del Pop Art (Warhol, Wesselmann...).

Aglutinante: Cola sintética a partir de ácido acrílico

Disolvente: Agua

Características: secado alto, elasticidad alta, mezcla alta.



En la técnica pictórica al **óleo** se utiliza pigmentos diluidos en aceite que actúa como "secativo" y aglutinante. Esta técnica ha sido la gran protagonista de la pintura de caballete desde que aparece.

Los colores al óleo se elaboran mezclando el pigmento con aceite de linaza, que se obtiene de la semilla del lino.

Los maestros antiguos usaban colores frescos, recién hechos, ya que no se había desarrollado un método para conservarlos y evitar que se secasen. El primer paso del proceso era mezclar los pigmentos con la cantidad mínima necesaria de aceite creando una pasta, que todavía no es pintura. Luego se molía hasta adquirir una textura uniforme, señal de que no existen granos de pigmento sin mezclar. El proceso era largo y laborioso.

Cada pigmento necesita una cantidad diferente de aceite, esta proporción se denomina "absorción de aceite". Las diferencias entre los colores han de tenerse en cuenta ya que varían la velocidad de secado. El exceso de aceite puede amarillear los colores e incluso provocar arrugas en la capa de pintura.

El disolvente más común es la esencia de trementina.

Uno de los métodos más complejos de pintura al óleo es la pintura por veladuras. Para llevarlo a cabo es preciso crear películas muy finas y transparentes. Consigue efectos de profundidad y coloración superponiendo capas de color transparentes sobre pintura seca.

Aglutinante: Aceite

Disolvente: Esencia de trementina/ aguarrás/ ligroina (un disolvente apolar)

Características: secado bajo, elasticidad alta, mezcla muy alta.

2.1.c) MATERIALES AUXILIARES

La **paleta** debe ser amplia, lisa, no absorbente, resistente a los disolventes de la pintura y mejor si es del color de la imprimación, generalmente blanca. La disposición de los colores debe facilitar su búsqueda (orden del espectro, de claros a oscuros, etc.) y dejar el máximo espacio para las mezclas.

Espátulas: mejor grandes y de codo. En principio más útiles para mezclar colores, quitar pintura del soporte y limpiar la paleta que, propiamente, para pintar (cuidado su hoja metálica, es delicada).

Trapos (de algodón): para restregados, correcciones u otras manipulaciones de la pintura sobre el cuadro y para la limpieza y secado de pinceles y paleta.

Depósitos para diluyente y limpieza de los pinceles (distintos y con tapadera). Jabón (pastilla o lavavajillas)



PINCEL

Es el vehículo que transporta la pintura desde la paleta al soporte, donde la deposita. La importancia de la pincelada hace del pincel un instrumento clave. La cantidad de pintura que pueda transportar y la huella que deje sobre el soporte dependerá de la clase de pelo, de la forma y del tamaño del pincel.

Pelo: Puede ser natural o sintético y dependiendo de su grosor puede ser "cerda" o "fino". La cerda es más resistente y adecuada para pintura viscosa, directa, superficies grandes y restregados y el pelo fino para pintura más fluida y pincelada más precisa y delicada.

Forma: pincel redondo (+ resistente, + capacidad = trazos + largos), pincel plano (pelos cortos o largos, mayor control y uniformidad de la pincelada), pincel cónico (lengua de gato o filbert): combina características de los anteriores (es más preciso en los contornos irregulares).

Hay de mango largo (para el óleo y la pintura acrílica) y de mango corto (normalmente de pelo fino y adecuados para la acuarela).

Las brochas planas y anchas (de cerdas) son muy útiles en las primeras fases de la pintura. Existen además paletinas (brochas planas + delicadas) y pinceles para usos más específicos: veladuras, fundidos, trazos, estarcidos, etc.

Los pinceles se gastan por el uso, para que duren y no pierdan sus cualidades es necesario cuidarlos durante su utilización, su limpieza y su transporte.



La pincelada es la unidad mínima de expresión en la construcción del cuadro.
No debería ser aleatoria sino responder a un criterio que facilite la percepción de la forma y del claroscuro en la representación del referente.



2.1.d) SOPORTES E IMPRIMACIONES

El soporte es el sustrato básico sobre el que se aplica y queda adherida la pintura. Es el elemento estructural más importante del cuadro y el conocimiento de los distintos materiales que se pueden utilizar y de su preparación nos permitirá su adecuación a nuestras necesidades u preferencias en el primer paso de su realización. Este conocimiento nos permitirá, además, ampliar y mejorar la oferta comercial.

Los soportes pueden ser móviles (telas, tableros, papel, etc.) o fijos (muros) los móviles, a su vez, se pueden clasificar en flexibles, semirrígidos y rígidos.

SOPORTES MÓVILES FLEXIBLES

No pueden sustentarse por si mismos (se pueden doblar y enrollar) y para su utilización necesitan un bastidor o una base sobre la que apoyarse (mesa, pared, suelo, etc.)

- **Telas:** están compuestos de fibras vegetales o sintéticas que conforman dos grupos de hilos, los de la trama y los de la urdimbre, que se entrecruzan de diferentes maneras (ligamentos)

1. Lino. Es de color gris verdoso claro y, además de por razones estéticas, debido a su resistencia y a su menor higroscopicidad, es la tela de más calidad y prestigio.
2. Algodón. Es blanca y más elástica e higroscópica que el lino y aunque su calidad es inferior, su menor precio han hecho de ella una opción muy popular.
3. Cáñamo. Es una tela muy resistente y semejante al lino aunque algo más basta, en la actualidad no se emplea mucho para pintar, pero sí lo fue en el pasado.
4. Arpillera (tela de saco): tejido tosco hecho con fibras de yute o con fibras de lino y cáñamo de ínfima calidad.
5. Mezcla de fibras naturales (en general no son recomendables por el diferente comportamiento de cada tipo de fibras).
6. Sintéticas: aunque en la actualidad hay fibras que son adecuadas (polyester, poliamidas, etc.), son, todavía, poco habituales.
7. Mezcla de fibras sintéticas y naturales (tampoco son recomendables por la misma razón que no lo eran las mezclas de fibras naturales).

- **Papel**, cartón, algunos laminados plásticos como el acetato o el mylar (*polyester*)

SOPORTES MÓVILES SEMIRRÍGIDOS

Se sustentan solos pero necesitan una estructura (bastidor) para no modificar su forma (doblarse, combarse, etc.) por efecto de la pintura y/o por su tamaño.

- Derivados de la madera
- Cartones (gruesos)
- Planchas metálicas
- Plásticos (metacrilato, poliestireno)



SOPORTES MÓVILES RÍGIDOS

Se sustentan por sí mismos sin necesidad de estructura externa.

- Derivados de la madera (contrachapados, tableros DM o de densidad media y aglomerados)
- Maderas macizas
- Planchas metálicas
- Placas pétreas, etc.

Los bastidores son estructuras, generalmente de madera, que sustentan y mantienen planos los soportes flexibles y semirrígidos para permitir su utilización. Deben ser regulables para las telas (con cuñas en las esquinas que contrarresten la distensión por la humedad ambiental) y fijos para los soportes semirrígidos.

IMPRIMACIÓN. MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS USUALES

Imprimación: preparación que se da al soporte virgen para:

- Facilitar la práctica pictórica.
- Dar color, textura y regular la absorción de la superficie.
- Proporcionar estabilidad a la pintura.
- En el caso de la pintura al óleo, además de los anteriores, proteger al soporte de la agresión del aceite.

La preparación de un soporte suele tener dos fases:

1. Apresto que se integra en éste.
2. Imprimación propiamente dicha, que quedará en la superficie y que está compuesta de elementos líquidos y sólidos:

- Líquidos (aglutinantes): son colas animales que se mezclan y ablandan previamente con agua. Las más usuales y recomendables son la cola de conejo, caseína y cola de pescado.
- Aceites secantes: aceite de linaza, aceites rectificados (alquídicos)
- Resinas sintéticas en dispersión acuosa: resina acrílica y látex vinílico (PVA).
- Sólidos: son materiales de carga que se añaden a la mezcla
- Creta o blanco de España (carbonato de calcio) son pigmentos blancos poco cubrientes que dan cuerpo, diente y tapan poros.
- Materia colorante: (pigmentos cubrientes): blanco de zinc y blanco de titanio; almagra (rojo óxido de hierro), negro, tierras, etc.

En general, las imprimaciones no deben ser películas impermeables sino, como los soportes, mantener cierta porosidad y capacidad de absorción para retener mejor la pintura.

Tipos de imprimación

Creta: imprimación magra para pintura al óleo; absorbente (facilita el secado); color blanco vibrante; rígida (quebradiza en soportes flexibles y, por tanto, más adecuada para soportes rígidos y semirrígidos).

1/2 creta: imprimación con un pequeño porcentaje de aceite para pintura al óleo. El aceite la hace menos absorbente, menos luminosa y algo más flexible que la creta.



Gesso acrílico: muy flexible y poco absorbente (los fabricantes la recomiendan tanto para la pintura acrílica como para el óleo, aunque esto último ha sido cuestionado por algunos expertos).

Hay imprimaciones grasas con blanco de plomo y aceite de linaza de secado muy lento e imprimaciones alquídicas (con aceites rectificadas) también adecuadas para la pintura al óleo.

Imprimación vinílica: flexible y nada absorbente (solo recomendable para la pintura vinílica).

Tabla básica de correspondencias técnica-imprimación.

Técnica	Soporte	Imprimación
Óleo	Tela	½ creta – gesso acrílico
	Rígido o semirrígido	creta-½ creta - gesso a.
Pintura acrílica	Tela Rígido o semirrígido	Gesso acrílico o ninguna
Vinílica (PVA) (látex v.+ pigmento)	Tela	Vinílica o ninguna
	Rígido o semirrígido	



2.1.e) TÉCNICAS DE LA PINTURA

PINTURA AL ÓLEO

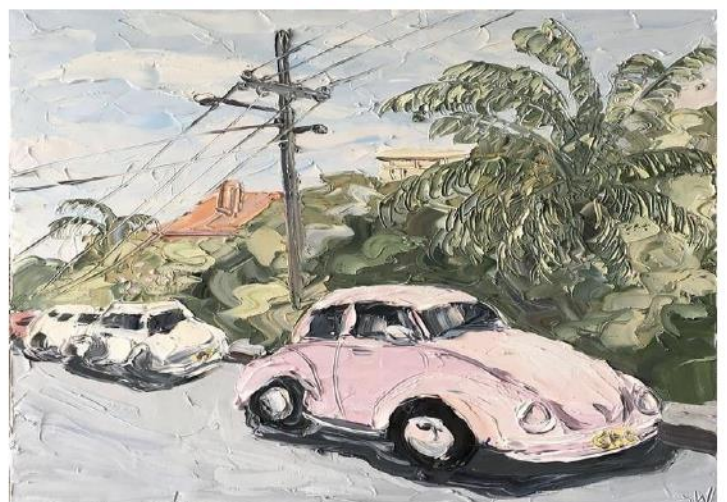
Esta técnica de pintura, como ya se ha especificado, se basa en la mezcla de pigmentos con un aglutinante de aceite. Esto, forma una pintura con una consistencia espesa, casi pastosa, cuya característica principal es su brillo. La técnica de pintura al óleo se caracteriza por ser una técnica de arte que requiere cierta experiencia, ya que, suele ser difícil de dominar. Sin embargo, una de las ventajas de la técnica de pintura al óleo es que, al ser de **lento secado**, permite que, ante cualquier error, sea fácil su arreglo.

1. TÉCNICAS ÓPTICAS

La técnica de pintura al óleo de veladuras o "glazing" se basa en aplicar capas de color semitransparente sobre otras capas más opacas y de tonos más claros para formar una tonalidad final deseada. Para ello, es importante conocer cómo se comportan los pigmentos y la teoría del color.

2. TÉCNICAS DE TEXTURA

Una de las técnicas de pintura al óleo más conocidas es la técnica del *impasto*. Esta consiste en tomar grandes cantidades de pintura semi-seca con una espátula o un pincel seco y aplicarla como una capa gruesa sobre el lienzo para generar un relieve y un efecto tridimensional.



- (1) Después del almuerzo. Berthe Morisot, 1881
(2) La dama del armiño. Leonardo da Vinci, 1489 - 1490
(3) Pink VW. Sally West, 2019.





3. PINTADO POR CAPAS

Esta técnica de pintura consiste en aplicar capas delgadas de pintura y esperar a que sequen para aplicar la siguiente.

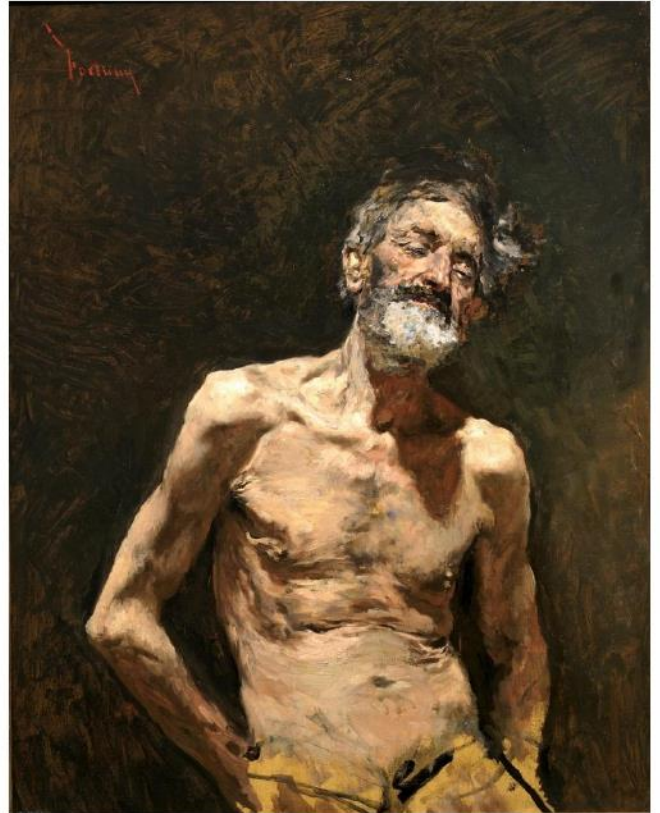
4. PINTURA DIRECTA

Esta técnica de pintura, en contraste a la anterior, se basa en añadir capas sin esperar a que la previa capa seque, lo cual agiliza el tiempo. Para esta técnica de pintura al óleo, es muy importante conocer cómo funcionan los pigmentos, pues, de lo contrario, se pueden combinar colores que no queremos que se mezclen.

Esta técnica artística es característica de los impresionistas, como Monet y Van Gogh.

5. TÉCNICA DEL PINCEL SECO

Conocida también como el "scumbling". Esta técnica de pintura al óleo se basa en recoger pintura con un pincel seco y retirar el exceso para aplicarlo en la zona deseada de forma que se logra un pintado delicado y ligero. Es una de las técnicas de pintura que se suele utilizar para crear elementos ambientales como niebla, nubes o lluvia. Otra técnica de textura es la técnica del frotado al óleo o "frottage". Para esta técnica de pintura se utiliza un pedazo de papel -liso o arrugado- no absorbente, el cual se frota contra el lienzo. Sirve para calcar las texturas que se colocan por debajo de la hoja o el lienzo.



(1) To Wait as Balham Falls, 2016. (2) Viejo desnudo al sol. Mariano Fortuny, 1871. (3) En el Moulin-Rouge, el baile. Henri de Toulouse-Lautrec, 1890.



La pintura acrílica se crea por la combinación de los pigmentos con un polímero de acrílico, una sustancia de material plastificado. Esta técnica de pintura es similar a la técnica de pintura al óleo. Asimismo, se trata también de una de las técnicas de pintura más populares.



(1). A Bigger Splash. David Hockney, 1967.
(2) Retrato de un curador. Kerry James Marshal, 2009

1. DILUCIÓN

Esta técnica de arte consiste en diluir la pintura con agua para obtener una capa translúcida de color. Primero, se coloca la pintura satinada sobre el lienzo y, después, con una brocha grande, se aplica la mezcla de mitad pintura y mitad agua de forma despareja.

2. ESPONJADO

Esta técnica de arte consiste en aplicar pintura con una esponja mojada dando toques para lograr un efecto moteado. La pintura debe estar levemente diluida con agua y la esponja se debe escurrir para evitar que se corra la pintura en el lienzo.

3. TRAPEADO

Esta técnica de arte consiste en aplicar la pintura con una brocha con bastante pintura, la cual se extenderá con la misma brocha o un trapo arrugado, de preferencia de una textura no absorbente.

4. MARMOLADO O POURING ART

Esta técnica de arte también conocida como "*acrylic pouring technique*" consiste en crear una imitación de mármol. Para lograr esta técnica es necesario un "pouring medium", el cual se mezclará con la pintura acrílica. La preparación consiste en dos partes de medium por una parte de pintura acrílica por cada color que se vaya a usar. Se mezclan ambos líquidos hasta que se vea uniforme. Una vez logrado ello, se deja reposar. Cuando tengas preparados todos los colores que necesites, los viertes sobre la superficie hasta que quede como te gusta.



La pintura de acuarela se crea por la combinación de un pigmento fino con goma arábica, por lo cual, no pierde su adherencia sobre el papel pese a la cantidad de agua usada.

Lo que caracteriza a esta técnica de pintura, es la transparencia de los colores, pues funciona diluyendo la pintura con agua y aplicando veladuras de color, del más claro al más oscuro. Mientras más agua se agregue, más transparente y claro será. Las técnicas de acuarelas más populares son:

1. TÉCNICA DE ACUARELA SECA

Para trabajar esta técnica de pintura en acuarela es necesario esperar a que la capa inferior esté completamente seca para superponer otros colores. Sirve para agregar detalles o para brindar textura. Se utiliza el pincel seco con pigmento, como un lápiz.

Usualmente, se combinan ambas técnicas de pintura. La primera para rellenar superficies grandes como segundos planos y la segunda para utilizarla en primeros planos.

2. TÉCNICA DE CAPAS GRADUALES

También conocida como técnica de mojado sobre mojado o superposición de colores. Se trata de uno de los procesos más importantes para dominar la pintura de acuarelas.

Esta técnica de pintura consiste en aplicar una capa aguada de pintura cuando la anterior sigue mojada para así matizar el tono.

3. TÉCNICA DE ACUARELA HÚMEDA

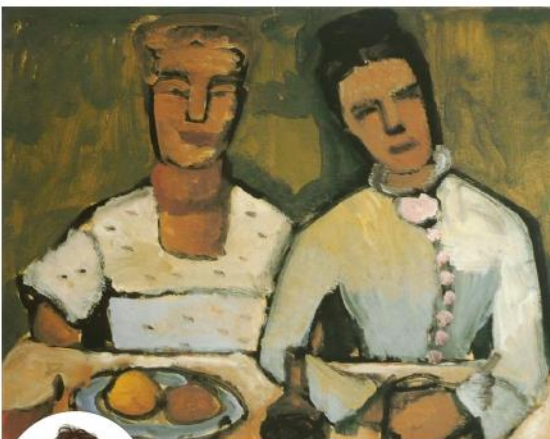
Se humedece el papel y se recoge una cantidad generosa de pintura con el pincel. Después, se dan pinceladas suaves, en una línea horizontal mientras se inclina el papel para obtener un degradado de color.

Mientras que el papel esté húmedo, se pueden seguir aplicando acuarelas para que se expandan sobre la superficie.



(1) Paisaje rocoso. Un paisaje a acuarela del expresionista. Auguste Macke, Alemania, 1914. (2) Acuarela de Marcos Beccari, 2020. (3) Joven Liebre. Alberto Durero, 1502.





La técnica gouache o guache es una técnica pictórica relativamente moderna, que ha evolucionado a partir de técnicas de pintura más antiguas como la acuarela, fue Joseph Goupy (pintor francés) quien popularizó el término "gouache" en la Inglaterra del siglo XVIII. El gouache es una pintura con base al agua con pigmentos aglutinados con goma arábica con alta concentración de pigmento, quedando así muy similar a una acuarela mate. El tiempo de secado es muy corto y permite su aplicación en distintos soportes.

1. TÉCNICA DE LAS CAPAS.

Se usan capas opacas que sirven para disimular las capas ocultas debajo.

2. TÉCNICA DE PINCEL SECO

Esta técnica artística conserva la textura al usar un pigmento ligeramente humedecido. Se puede retirar el exceso de pintura del pincel y después aplicarlo rápido al soporte sin usar agua. Este método creativo logra un efecto rugoso, estético y muy llamativo.

3. TÉCNICA DE PINCELADAS IMPRECISAS

Permite mezclar los colores de una forma armónica y es ideal para cuadros abstractos.

Esta forma de pintura hará que la obra sobresalga del papel. Solo basta mezclar la pintura en la paleta con el pincel o directamente en el soporte.

4. TÉCNICA AGUADA

Este método artístico creará una mezcla de vivos colores que sirve para añadir una base de color. Puedes rebajar la combinación de tonalidades con agua y después aplicarlo al soporte para ver cómo el gouache cae por el papel. Es una de las técnicas de pintura con gouache más populares.

- (1) Animal fantástico. Remedios Varo, 1959.
- (2) Señorita Cara Burch. John Singer Sargent, 1888
- (3) Lee y su hermana Hoetger. Paula Modersohn-Becker, 1906 - 1907



La pintura encáustica es una técnica de arte que mezcla la cera y la resina con pigmentos. Se caracteriza por su gran versatilidad, hermoso brillo, resistencia y durabilidad.

En esta técnica de pintura, sobre una superficie rígida, se manipula la textura cremosa con una espátula caliente o un pincel. Una vez seca, se pule con trapos de lino para obtener la apariencia brillante.

Esta técnica proviene del antiguo Egipto, en donde se usaba para pintar los retratos en las tumbas. No existe una forma correcta para aplicar la pintura encáustica; sin embargo, hay que tomar muy en cuenta la preparación de la base y los materiales. La base para la pintura encáustica puede ser en papel o por la técnica con gesso. Para ambos casos, se comienza limpiando el soporte de polvo y grasa y cubriendo con algún material plastificado los bordes. Para la base de papel, se pinta con pintura blanca, se deja secar y, con pegamento, se pega un papel para acuarelas (de preferencia de grano fino) con ayuda de una brocha. Para la técnica con gesso, solo se pinta el soporte de madera con una capa de gesso blanco y se deja secar completamente.

1. PINTURA A LA CERA AL AGUA

Para esta técnica de pintura, se combina la cera (normalmente cera de abejas) y el pigmento mezclado con agua. Esta es la técnica que utilizaron en el antiguo Egipto Roma y Pompeya.

2. IMPRESIÓN ENCAÚSTICA

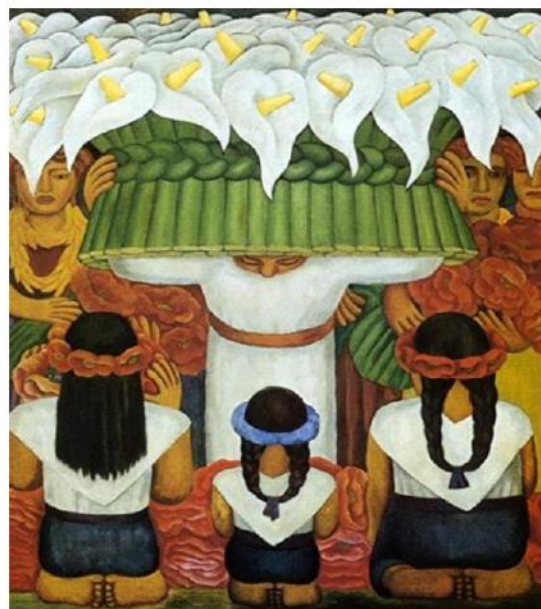
Esta es una de las técnicas de pintura más modernas que suelen utilizar artistas en Estados Unidos. Se calienta la mesa en donde se aplican los colores y, por medio de una espátula, se extienden los colores en una pieza de papel absorbente.

3. ENCAÚSTICA CON PLANCHA

Esta técnica de pintura encáustica se ha vuelto muy popular en Europa. Se trabaja extendiendo la pintura sobre cartulinas mediante una plancha caliente.

4. ENCAPSULADO

Por último, para esta técnica artística, se utiliza la cera para encapsular elementos; por ejemplo, hojas, flores, cualquier papel absorbente, etc. Este método permite darle una textura y un relieve particular a la obra.



(1) Festival de las Flores: Fiesta de Santa Anita.
Diego Rivera, 1931. Encausto sobre lienzo.
(2) Retrato, Región de Fayun, encáustica, anónimo



La técnica de pintura al temple es una práctica artística milenaria. Se puede decir que es una de las técnicas de arte más importantes usadas a lo largo de la historia. Fue utilizada desde en los sarcófagos egipcios y en muchas de las obras más representativas de la Edad Media, hasta en técnicas artísticas contemporáneas.

Este tipo de pintura consiste en disolver el pigmento en agua y mezclarlo con el aglutinante, también conocido como temple. El aglutinante puede ser en base a alguna materia orgánica o goma. Existen muchas variables de temples con diferentes características plásticas y visuales. Por ejemplo, **la técnica de pintura al temple evolucionaría y se mezclaría con aceites para convertirse en lo que conocemos actualmente como pintura al óleo.**

La pintura al temple se suele aplicar en capas finas y se seca rápido. Las pinceladas son de semi-opacas hasta casi transparentes. Mientras más agua tenga la mezcla, más transparente será la pintura. Una vez esté seco, toma un acabado mate. Una de las ventajas de la pintura al temple es que los colores no cambian con el tiempo. Sin embargo, una de las desventajas de la pintura al temple es que su rápido secado no permite retocar mucho.

La técnica de pintura al temple requiere de una superficie sólida. Usualmente, se utilizaban los paneles de madera y el yeso italiano. Se deben evitar superficies flexibles, ya que esto genera grietas en la pintura. Además, cabe mencionar que los lienzos deben estar preparados para que este tipo de pintura se adhiera. Esta técnica artística es perfecta para realizar líneas elegantes, capas semitransparentes y colores brillantes, ya que tiene mayor luminosidad y profundidad que su antecesor, la técnica de pintura encáustica.



Adoración de los magos (fragmento), Duccio. 1308 - 1311

1. TÉCNICA DE PINTURA TEMPLE AL HUEVO

Esta es la forma más común de emplear la técnica de pintura al temple. Se utiliza la yema del huevo con aglutinante, descartando la clara y la membrana. Se debe tener cuidado al hacer la mezcla, ya que debe existir un balance entre la grasa (yema) y el agua. La textura y las propiedades de la yema del huevo harán que los pigmentos se adhieran muy bien a la superficie preparada.

En esta técnica de pintura, el agua sirve como un diluyente para humedecer los pigmentos y hará más fluida la aplicación sobre el "lienzo". La cantidad de agua regulará la opacidad de la pintura. Al igual que con otras técnicas, existen varios tipos de pigmentos y, según sus características, estos necesitarán más o menos aglutinante y agua.



2. TÉCNICA DE PINTURA TEMPLE GRASSA

Para realizar esta técnica de pintura al temple, se debe mezclar en proporciones equitativas el aceite y la yema del huevo, y agregarle agua para hacer la mezcla más soluble. Se puede decir que es muy similar a la técnica de pintura al óleo; sin embargo, no te permite pintar tan densamente.



(1) El nacimiento de Venus (La Nascita di Venere), Sandro Botticelli. 1482 - 1485. (2) Detalle de La Anunciación, Fray Angélico, inicios del S.XV. (3) Virgen y el Niño. Masaccio, 1426

PINTURA AL FRESCO

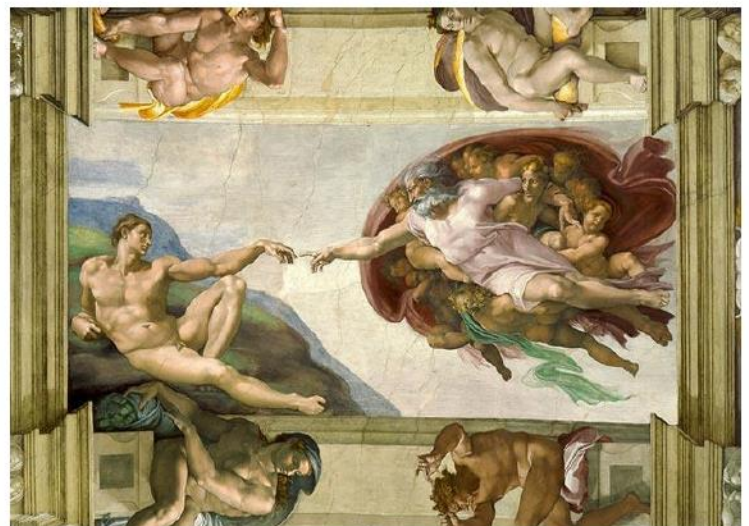
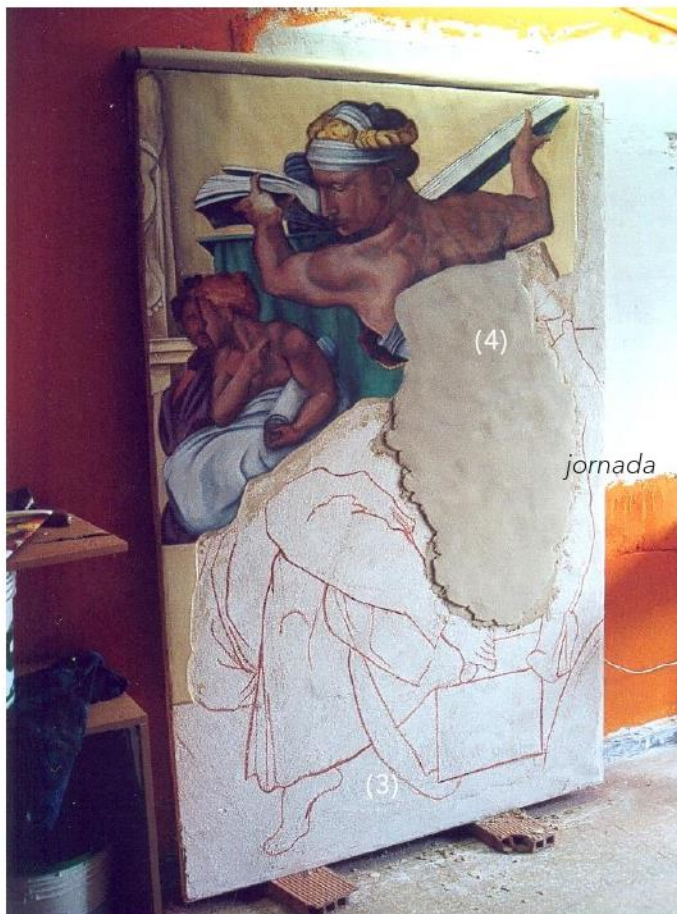
Cennino Cennini, célebre por su obra *El libro del arte*, considerado como primer ejemplo de tratado técnico, describe la técnica de pintura al fresco como una técnica artística muy popular desde la Antigüedad, en la que **se pinta sobre una capa húmeda con pigmentos minerales diluidos en agua**. Al secar la cal, con el cambio químico, se aglutinan los pigmentos y se fijan los colores volviéndose insolubles al agua.

Esta es una de las técnicas de pintura más complejas, ya que hay que aplicar los pigmentos antes de que se seque el estuco en una jornada de 8 horas, y no es posible rectificar el trabajo de la jornada anterior con la misma técnica. Además, se debe saber cómo utilizar correctamente los colores, ya que al contacto con la cal pueden cambiar de tono y matiz. Necesita planificación y no admite repintes, por lo que es una técnica para maestros tales como Giotto, Miguel Ángel, Goya, Klimt o Rivera.



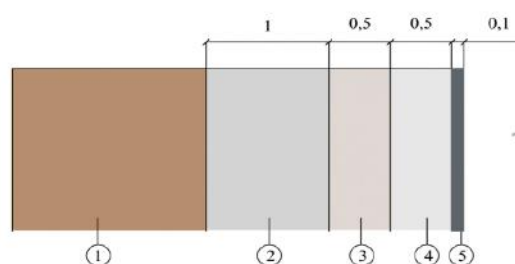
Las técnicas de pintura al fresco, o cómo le dicen los italianos, al **Buon Fresco**, se desarrolla en las siguientes fases:

- **Trulisatio:** la primera capa de esta técnica de pintura lleva cal y suele incluir, además, pelo de cabra o pelo humano, entre otros tipos de cabello. Este elemento se usa para obtener rugosidad y para que se genere una especie de red entre los materiales con el fin de lograr mayor solidez y mejor preparación para la capa siguiente.
- **Arrisiato:** la capa siguiente es más delgada, pero lleva los mismos materiales. Sobre esta capa se pinta la sinopia, que es el dibujo lineal transferido desde los cartones de diseño. El sistema de capas es primordial en esta y otras técnicas de pintura húmeda.
- **Intonaco:** la tercera capa es la última de las técnicas de pintura al fresco. Esta fase no lleva rugosidades, solamente cal enfosada. En la cultura de la pintura muralista mexicana, esta capa se conoce como enlucido o reboque, y es donde finalmente se va a realizar el Buon Fresco.
- **Aplicación del pigmento:** el color se aplica mediante pigmentos diluidos mientras que el intonaco se encuentra todavía húmedo. Al secarse, los pigmentos quedan impregnados químicamente en la pared, haciendo de esta una de las técnicas de pintura de mayor durabilidad.



Miguel Ángel (1508-1512) Detalles de la Capilla Sixtina: La creación de Adán con el Creador a punto de tocarlo con un dedo para darle la vida

- (3). Arrisiato
- (4). Intonaco
- (5). Aplicación del pigmento



- 1. BUON FRESCO
- 2. FRESCO SECCO
- 3. MEZZO FRESCO



De acuerdo a la bibliografía en el campo de técnicas, conservación y restauración de pintura mural, existen tres técnicas de pintura al fresco:

1. BUON FRESCO

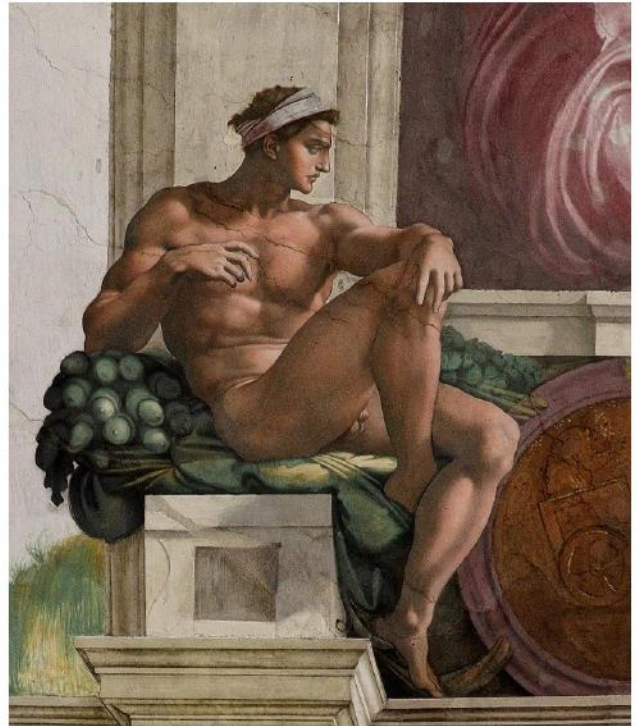
Para pintar un buon fresco, el artista pinta directamente sobre yeso recién mezclado. Debido a la pegajosidad del intonaco húmedo, el pigmento utilizado para pintar un buon fresco no necesita tener un medio aglutinante, simplemente se puede mezclar con agua.

2. FRESCO SECCO

El fresco secco es una de las técnicas de pintura que usa yeso seco como lienzo. En este caso, para que la pintura se impregne al yeso, los pigmentos deben mezclarse con un medio aglutinante, que puede ser un pegamento adhesivo o yema de huevo.

3. MEZZO FRESCO

Un mezzo fresco está pintado sobre un intonaco casi seco. Durante la época del Renacimiento, este tipo de pintura en fresco se volvió muy utilizado y superó en popularidad al buon fresco.



(1) Detalles de la Capilla Sixtina: Uno de los ignudi de Miguel Ángel. 1508-1512 (2) Lamentación sobre Cristo, Giotto. 1305 - 1306.



2 . 2 . a) MATERIALES DIBUJO ARTÍSTICO



El **lápiz de grafito** es un material de color negro agrisado, graso al tacto, compuesto casi exclusivamente de carbono y sumamente blando. El lápiz de grafito lleva una mina en el interior compuesta por una mezcla de grafito y arcilla, que es posteriormente cocida en horno a altas temperaturas. La arcilla proporciona dureza y regula la cantidad de grafito que se deposita sobre el papel para una misma cantidad de presión. Según la proporción de arcilla y grafito se obtienen distintos grados de dureza y que influyen en el trazo. En los lápices duros, la mina es seca y grisácea y en los lápices blandos la mina es más aceitosa, frágil y oscura.



El **lápiz compuesto Conté** se compone de carbón vegetal, negro de humo, ceras, arcillas y finos pigmentos, lápiz más graso y blando que el grafito, lo que proporciona una mayor fijación sobre el papel. Se pueden obtener lápices compuestos de otros colores, cambiando el pigmento base, como se describirá en los puntos siguientes.



Los **lápices de colores** se fabrican de la misma forma que los de grafito con la diferencia de que las minas no se calientan en un horno, pues esto destruiría los pigmentos. En este caso, la mezcla comprende el pigmento, un relleno (tiza, talco o caolín) y un material aglutinante (normalmente un éter de celulosa: metilcelulosa). Como con los lápices de grafito, las barras de pigmento se sumergen en cera derretida para que adquieran las propiedades necesarias para el grafismo. Es importante destacar que en la fabricación de lápices actual no se utilizan pigmentos que contengan partículas de metales pesados solubles, esto descarta los cromos y los cadmios e incluso los pigmentos terrosos que puedan contener metales pesados tóxicos. En general, para los colores de tierra se utilizan los óxidos de hierro resistentes a la luz: para los verdes y azules, pigmentos orgánicos permanentes más recientes como el azul y el verde de ftalocianina; entre los rojos hoy se prefiere el naranja de antrantrona bromada y el rojo de antraquinona, al tener más resistencia a la luz que los que se utilizaban con anterioridad. Los fabricantes han elegido rojos y morados menos resistentes a la luz que, a pesar de parecer brillantes en la caja, resultan bastante efímeros especialmente en los tintes. (...)



Los **lápices acuarelables** están compuestos por una mina que contiene pigmentos suaves sostenidos juntos en la mina del lápiz con un material a base de agua.

El **carboncillo** comprimido o común no se compone de carbón real, si no que está elaborado con pigmento negro de humo mezclado con un aglutinante y comprimido en barras cuadradas o redondas. También se puede encontrar en forma de lápiz. En comparación con el carbón de sauce, es denso, duro y produce tonos negros profundos, ricos y de textura aterciopelada.



La **barra grasa** o carboncillo de aceite produce una línea negra profunda y limpia, sin que el carbón se deshaga ni deje tanto polvo como el carbón común. Se elabora empapando las barras en un aceite vegetal, como el aceite de linaza. Los carboncillos se colocan verticalmente en el aceite dentro de un recipiente cilíndrico y se cierra herméticamente. Puede tardar algún tiempo en empaparse y el aceite nunca termina de absorberse.

Las **ceras** como su propio nombre indica, están compuestas de cera virgen, barniz dammar, aceite de linaza y pigmentos. La mayor o menor composición grasa determinará un tipo de cera blanda o de cera dura de mas difícil fusión.

Los **pasteles** son crayones secos hechos de pigmento en polvo ligeramente aglutinado con goma de tragacanto o metilcelulosa. Suelen llevar un conservante y a veces también un fungicida. Existe una amplia variedad de pasteles con diferentes grados (duros, medios o blandos) y formas distintas (cilíndricos o cuadrados, gruesos o finos) Los lápices de pastel revestidos de madera son un poco mas duros que las barras tradicionales, pero menos populares que éstas entre los artistas especializados en pintura al pastel.

La **sanguina**, pigmento ocre rojo (óxido de hierro o hematites roja), una parte de caliza (creta) y una pequeña cantidad de aglutinante, que suele ser goma de tragacanto y que da consistencia a la barra. Dependiendo del grado de cocción y los porcentajes de arcilla que contenga, su color puede variar.

Otros crayones del mismo tipo, como decíamos anteriormente, son el **sepia** (marrón cálido) y el bistre (marrón frío). Su nombre viene de los pigmentos marrones que se obtienen de la bolsa de tinta de calamar o la sepia, y del hollín de la madera de haya quemada (el bistre). Sin embargo, en realidad hoy se utilizan pigmentos mas resistentes a la luz en la elaboración de los crayones con estos nombres.

Los **bolígrafos**, tanto de tinta líquida o de gel, como tinta espesa, son de base grasa, se compusieron originariamente de anilina, resinas y disolventes. Hoy en día se utilizan tintas con colorantes sintéticos en su composición.

La **tinta china** esta formada por partículas de carbón proveniente de la cocción de ramas de árboles no resinosos, muy trituradas, o bien del hollín de la combustión de aceites vegetales (hidrocarburos) que forma el pigmento negro carbón que se dispersa en el agua y con un aglutinante de cola proteica, la gelatina, que mantiene las partículas en suspensión. Tradicionalmente, la tinta realizada con cola de los cuernos de cervatillo era la de más alta cualidad debido a su pureza.





Los **rotuladores** contienen ingredientes básicos que son los que le permiten trazar una línea limpia y confiable. Todos los rotuladores se componen de un tubo hueco de plástico que es hermético, excepto por una simple abertura en un extremo. Este tubo contiene un material parecido a una esponja porosa, en forma de una larga barra, que sobresale suavemente por la abertura (la punta del rotulador). El material absorbente dentro del tubo está saturado con tinta. Como la tinta se evapora o drena de la punta expuesta, un efecto sifón la envía desde el interior del tubo hacia la punta. La tinta en el rotulador permanente está compuesta de tres elementos: un colorante, un solvente y una resina. Hay que destacar que la mayoría de los rotuladores etiquetados como permanentes no son resistentes a la luz, a menos que estén específicamente etiquetados como rotuladores de archivo.

2.2. b) MATERIALES AUXILIARES DE DIBUJO



El **difuminador**, el uso del difumino en dibujo es más importante de lo que parece. Este material se utiliza para mezclar colores o para difuminar, como su propio nombre indica, cuando utilizas carboncillos o lápices pastel. Resulta curioso porque se le conoce por muchos otros nombres: esfumino, difuminador, mezclador, blender... Estos utensilios están conformados por dos puntas. Para utilizarlos, debes asegurarte de suprimir una antes, golpeándolo contra una superficie dura, o de que las dos puntas estén:

Bayetas, Gamuzas o Esponjas de maquillaje



Goma moldeable (Groom Stick), es una masilla plástica, parecida a la plastilina, pero nada oleosa. Debido a su composición no presenta una estructura sólida. Al ser moldeable permite retocar su forma, estirla, amasarla. No se desgarran al frotarse sobre la superficie, lo que significa que no deja residuos durante el tratamiento, se limita a retirar la huella al entrar ésta en contacto con la superficie, además tiene la ventaja de poder acceder a zonas de menor tamaño y trabajar a nivel más detallado formando un hisopo con ésta.

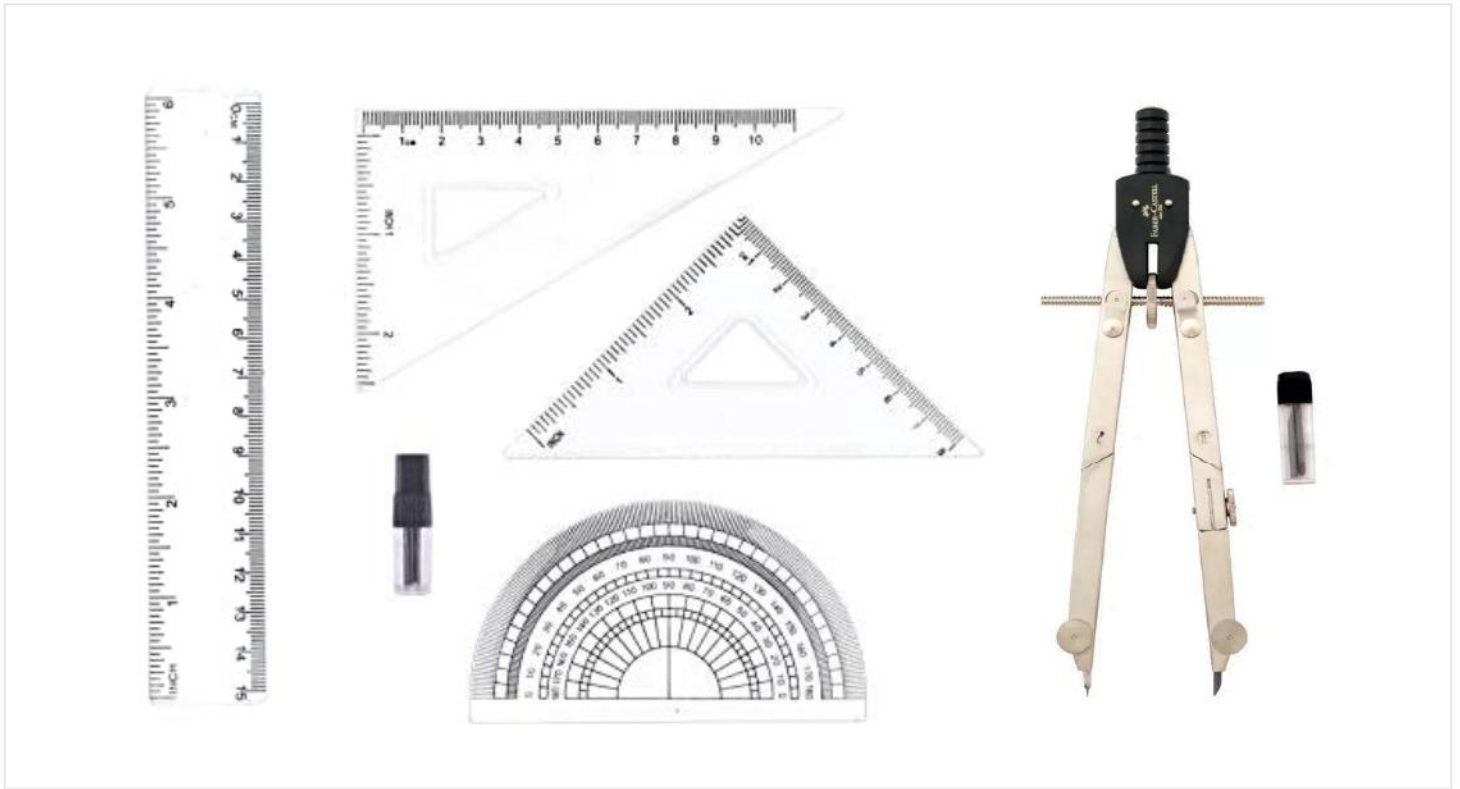
Gomas de borrar fabricada en caucho, generalmente, la goma es blanda y flexible, se emplea normalmente para borrar lápiz y ocasionalmente tinta.

En el mercado podemos encontrar muchos tipos de gomas: para borrar lápiz, carboncillo, tinta, etc. Dependiendo del uso que se le vaya a dar las gomas pueden ser **blandas** o **duras**.

- **Duras:** para borrar el trazado realizado con lápiz duro (H).
- **Blandas:** para borrar el trazado realizado con lápiz blando (B).
- **Abrasivas:** para borrar el trazado realizado a tinta.

(Las gomas pueden ser insertadas en una barra de madera o en porta gomas de plástico, en ambos casos permite un borrado más preciso y cuidado.)





La **regla** se usa como instrumento de medida; a cuyo objeto, deberá ser graduada.

La **escuadra** tiene dos ángulos de 45° y uno de 90°; mientras que, el **cartabón** tiene los ángulos de 30°, 60° y 90°. Deben tener perfiles rectos, Sin biseles, porque impiden el deslizamiento.

No deben llevar numeración alguna, ya que su función no es medir, si no sostener los rasgos.

La escuadra y el cartabón forman un juego en el que la hipotenusa de la escuadra debe ser igual al lado mayor del cartabón.

El **compás** es un instrumento de dibujo que nos permite trazar arcos de circunferencia. Para utilizar el compás correctamente conviene observar las siguientes normas:

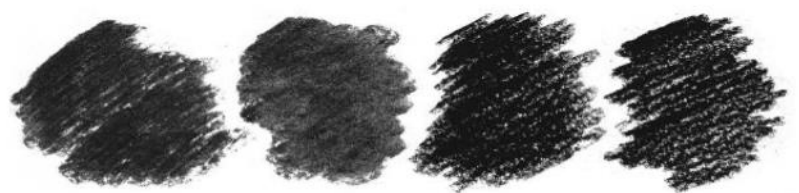
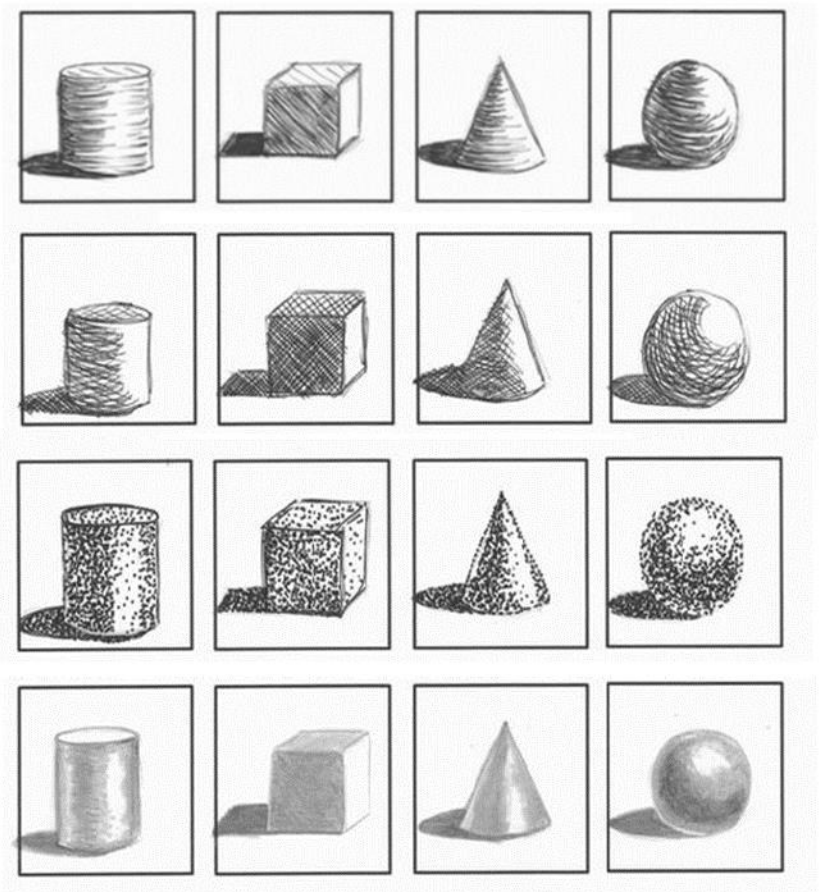
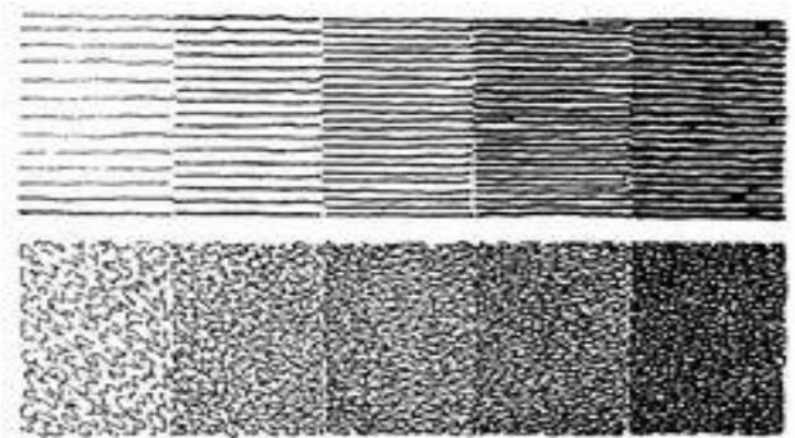
- Hay que afilar la mina haciendo un bisel hacia la parte interior del compás.
- Hay que colocar el compás perpendicularmente sobre el papel; la punta metálica y la mina siempre tienen que estar al mismo nivel.
- Hay que situar rigurosamente y con suavidad la punta metálica en el centro de la circunferencia.
- Hay que coger el compás por el mango con los dedos pulgar e índice y hacer que gire, inclinándolo ligeramente en la dirección y el sentido del giro, para obtener de un sólo rasgo a circunferencia deseada.
- Hay que situar rigurosamente y con suavidad la punta metálica en el centro de la circunferencia.

El **transportador de ángulos** es una circunferencia o semicircunferencia graduada que nos sirve para medir y marcar ángulos.



LÁPICES Y CARBONCILLOS

	Lead Grade	Smudge Test	Erase Test
10H			
9H			
8H			
7H			
6H			
5H			
4H			
3H			
2H			
H			
F			
HB			
B			
2B			
3B			
4B			
5B			
6B			
7B			
8B			
9B			
10B			



2.2.d) SOPORTES Y ACABADOS

La selección del soporte es esencial para adecuar la expresión al medio. Es fundamental remarcar que la elección de un soporte u otro será determinante en los resultados obtenidos, variando la técnica según el soporte escogido. Normalmente se emplea el papel, el cartón o la cartulina. Estas superficies pueden ser lisas (resultado más preciso y limpio) o con grano que potencien el valor de la textura (trazos irregulares).

El papel es un material constituido por una delgada lámina elaborada a partir de pulpa de celulosa.

Características técnicas de los soportes para el dibujo.

Gramaje. Debe valorarse mucho el gramaje a utilizar ya que es decisivo en algunas técnicas, como por ejemplo con materiales que necesitan de recurso acuoso

Composición (pulpa de trapo, pulpa mecánica, lignina...)

Capacidad de absorción (porosidad)

Color. Rigidez. Textura. Tamaño ...

Es necesario considerar la capacidad del soporte de adherir los materiales pictóricos sobre él, esta facultad está relacionada de la compatibilidad de la compatibilidad del aglutinante con su propia estructura del soporte, su composición de gomas y colas que pueden no absorber el mínimo del material necesario para mantenerlo sujeto a la superficie.



Para las obras con técnicas secas de dibujo, como el carboncillo, las cretas y sanguinas o el pastel, que prácticamente son pigmento puro con poco aglutinante es conveniente recurrir al proceso del fijado. Esto es usar un fijador para crear una película transparente que tiene como objetivo adherir las partículas de polvo al soporte con el fin de que no se borren con los roces o el paso del tiempo.



Los acabados también son un recurso expresivo que puede modificar o añadir elementos expresivos a la obra. Los acabados fijativos* (en spray pulverizado preparando la solución líquida) son los más empleados pero también pueden emplearse barnices líquidos y veladuras.

En cuanto a estos últimos, se trata de acabados con propósitos expresivos de cara a la obra (los barnices añaden brillo más o menos acentuado al dibujo). También puede darse como acabado un velo de algún color, con el objetivo de aportar una uniformidad de la lectura del conjunto.

Es importante aplicar este fijador en capas para que no se concentre la solución ni gotee. También es necesario establecer la compatibilidad entre los materiales de acabado y los de la obra.

* **Fijativos para carboncillo:** antiguamente, los fijativos para carbón eran soluciones de goma laca, almáciga o colofonia (resinas) diluidas en alcohol. Los fijativos modernos, se venden en sprays, son soluciones de acetato de polivinilo diluido en un disolvente que se evapora rápidamente. También pueden aplicarse dos o tres capas de emulsión acrílica con una pistola de pulverizar para sellar la superficie del dibujo. Es conveniente dejar secar cada capa antes de pulverizar una capa nueva.



Según la división académica que ha venido siendo aceptada hasta ahora, la separación entre dibujo y pintura no dependería de los materiales.

Es realmente en el S. XVIII cuando podemos decir que el dibujo pasa a ser considerado como una disciplina de la pintura, aunque no todos los autores de ese momento lo consideren de igual forma. Finalmente, ha quedado como una disciplina supeditada a las tres grandes artes: pintura, escultura y arquitectura.

A finales del S. XIX y comienzos del XX sigue siendo considerado como instrumento indispensable para el desarrollo del resto de las artes (incluidas las industriales).

Lo que se ha discutido a lo largo de la historia no han sido tanto cuestiones formales como de conceptos, es decir, no tanto cómo se representaba el dibujo sino qué representa. Una cosa son los bocetos y los dibujos preparatorios, que respondían siempre a una intención final, y otra cosa son los estudios que caracterizaron el pensamiento renacentista en la búsqueda de la perfección y de respuestas en la naturaleza.

MATERIAL	DESCRIPCIÓN TÉCNICA	VALORES EXPRESIVOS
LÁPIZ	Barra de madera y mina	Color y blanco y negro. Línea. Mancha: lápices acuarelables
CARBONCILLO	Madera de sauce o vid carbonizada	Blanco y negro Línea Mancha: gradientes de gris
CARBÓN PENSADO	Carbón pulverizado y aglutinante	Blanco y negro Línea Mancha: gradiente de gris
CERAS	Pigmento aglutinado con aceite de linaza, cera o parafina	Color Línea Mancha con el diluyente
PASTEL	Tierras y pigmentos con aglutinantes de gomas	Color Línea Mancha: armonías
SANGUINA	Óxido férrico, con tonalidades rojizas.	Tierras Línea Mancha: gradientes de rojizos
ROTULADOR	Barra de fieltro impregnada en colorante y tubo de plástico	Color y blanco y negro Línea con varios grosores y formas
TINTA	Pigmento con solución acuosa	color, y blanco y negro Línea Mancha: variable según la herramienta con la que se aplique: plumilla, pincel



2.2.e) TÉCNICAS DE EXPRESIÓN EN EL DIBUJO

Para esta técnica artística se combinan los pigmentos en polvo con resina o goma arábiga de manera que se logra una textura pastosa en forma de crayola.

Se trata de una técnica pictórica que pertenece a las llamadas técnicas de pintura seca, pues no utiliza ningún disolvente y se aplica directamente sobre la superficie de trabajo. Esta técnica de pintura puede ser complicada dado que, en sí, no se adhiere a cualquier base de forma fácil.

1. PASTELES FUNDIDOS

Para esta técnica de pintura al pastel se aprovecha la textura seca. Se trata de difuminar los trazos con los dedos sobre el lienzo para obtener un acabado esfumado. Asimismo, si hay dos tonalidades, se pueden combinar.

2. VELADURAS CON PASTELES

En esta técnica de pintura al pastel se trata de llegar al tono deseado aplicando capas de color. Entre cada capa, se debe utilizar un fijador y esperar a que seque para evitar estropear la capa de pintura anterior.

3. TÉCNICA DEL RAYADO CON PASTELES

Esta técnica de pintura al pastel es muy popular para dibujar figuras realistas. Se crean trazos de igual grosor y en la misma dirección para generar figuras con volumen. Cada vez que se cambie de tono se debe volver a fijar la superficie para que no se combinen los colores. Además, se suele combinar con otras técnicas de pintado.

4. PASTELES CON LIJA

Esta técnica de pintura al pastel es una de las técnicas menos conocidas. Se reemplaza el papel para pasteles por una lija y se utiliza el pastel desde una de sus aristas. La superficie rugosa de la lija hará que se desprenda el pigmento del pastel y deje un color saturado y brillante.



Bailarinas de Edgar Degas 1875. Pastel



DE PROYECTACIÓN	DE DIBUJO	TÉCNICAS MIXTAS	OTRAS TÉCNICAS
Medidas (canon)	Sombreado	Acuarela + lápiz	Collage
Plomada	Rayado/ Puntillismo	Acuarela + rotulador	Fotocopiadora
Lay- out	Difuminado	Tinta + acuarela	Transferencias
Boceto (encajar)	Grisalla- Manera negra	Tempera + rotulador	Enmascaramiento
	Frottage		

Las **técnica de proyectación** son aquellas que resuelven la composición y las proporciones de las formas en el interior de la superficie sobre la que se dibuja.

Las **técnicas del dibujo** son muy amplias y responden al peculiar estilo que desarrolla cada artista. La obtención de diferentes tonalidades de gris a base de líneas más o menos próximas que incrementan el valor del gris hacia el negro. El empleo de difuminadores para suavizar el trazo. Algunos ejemplos podrían ser, la grisalla, el *frottage*, el raspado, etc.

Cualquier procedimiento de dibujo puede intercalarse con medios propios de la pintura en función de los resultados expresivos que pretenda el autor. A estas técnicas que alternan medios propios del dibujo y la pintura se denominan **técnicas mixtas**.

La técnica mixta que podemos encontrar con mayor frecuencia es el empleo del lápiz con la acuarela.

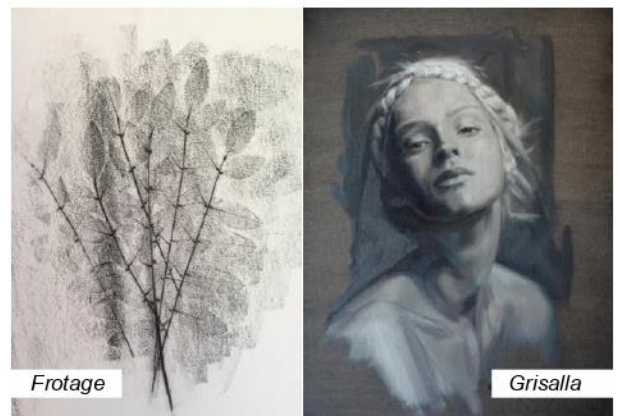
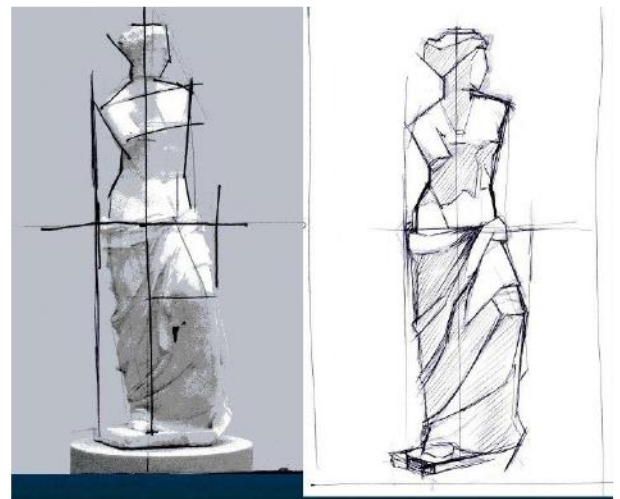
Otras técnicas que podemos encontrar en el dibujo artístico:

El **collage**: recortar elementos de medio gráfico, periódicos, elementos de la naturaleza etc. y pegarlos en el soporte de la obra.

La **fotocopiadora**: modificar la imagen.

El **enmascaramiento**: reservar una parte del dibujo (ejm: cinta carrocer) esta parte quedará perfectamente recortada del dibujo.

Los **transferibles**: añadir una pieza rotulada que previamente ha sido tratada con adhesivo para transferirla al soporte.



3. ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO

FIDELIDAD al objeto representado

Abstracta. (no representa formas reconocibles).

Figurativa (representa formas reconocibles). Puede ser más o menos naturalismo (reflejo del original):

a) Poco naturalista: **simbólica**, rasgos esquemáticos (formas simplificadas).

b) Algo naturalista:

- **Hierática:** se busca la solemnidad, rasgos rígidos.

- **Estilizada:** se alargan las figuras, se busca la delicadeza.

- **Idealista:** se busca la perfección: refleja el genérico ideal,

Puede seguir un **canon. Proporción. Sección áurea.** Sacada a partir de una fórmula matemática y considerada la ideal para establecer el tamaño y la proporción.

c) Muy **naturalista:** realista (respeto las características del original incluido los defectos)

CONTORNOS.

Líneas marcadas o no. Líneas rectas (equilibrio) o curvas (desequilibrio y expresividad).

ACABADO.

Detalle y precisión (trazos finos).

Trazos sueltos y espontáneos (trazos gruesos)

GAMA CROMÁTICA (color)

Colores primarios o secundarios.

- **Primarios** (no se pueden obtener mezclando otros): amarillo, rojo y azul.

- **Secundarios** (se obtienen mezclando primarios): verde, violeta o naranja.

Colores cálidos o fríos

- **Cálidos:** amarillo, naranja y rojo evocan pasión y emoción. Parece que el objeto está más cerca y que es más grande por eso se usan para tratar los detalles y los primeros planos. El mismo efecto se consigue con el blanco (que es la mezcla de todos los colores).

- **Fríos:** violeta, azul y verde evocan reflexión y tristeza. Parece que el objeto está más lejos y que es más pequeño por ello se usan para los fondos. El mismo efecto se consigue con el negro (que es la ausencia de color).

Combinaciones de colores, colores armónicos o complementarios

- **Armónicos:** se encuentran uno al lado de otro en la rueda de color o círculo cromático. Son el verde y amarillo, amarillo y naranja, naranja y rojo, rojo y violeta, violeta y azul, azul y verde. Generan sensación de armonía.

- **Complementarios:** se encuentran en posiciones opuestas en el círculo cromático. Son el verde y el rojo, el amarillo y el violeta, el naranja y el azul. Los colores así se refuerzan mutuamente haciéndose más intensos y vibrantes por lo que el color se destaca.



LUZ. Tipo de luz: natural o artificial y distribución:

Uniforme u homogénea.

Contraste con juegos de **claroscuro** con uno o varios focos de luz desde donde se proyecta al objeto que se quiere destacar y se generan sombras sobre los demás.

- **Tenebrismo**: fuerte claroscuro en el que los fondos son totalmente negros.

VOLUMEN (espacio ocupado) volumen de las figuras con gradación de color.

COMPOSICIÓN INTERNA (organización de los elementos que la componen).

a) Forma de la composición desde el punto de vista del espectador: vertical (equilibrio) horizontal (movimiento ascendente) triangular, piramidal, diagonal (desequilibrio), circular (suspensión, movimiento envolvente).

- **Formas cerradas** (escena queda delimitada, estabilidad) o **abiertas** (escena desborda el marco, dinamismo)

b) Agrupación de las figuras. Unidad compositiva con interrelación entre los grupos.

- Simetría axial (eje central que divide en dos) o radial.

- Ley del marco. Se ocupa todo el espacio arquitectónico disponible.

- Horror vacuí. Se ocupa todo el espacio disponible.

- Ley de la balanza. Figura principal en el centro se flanquea con otras figuras a los lados para equilibrar.

- Ley del equilibrio de masas. Si la figura principal se desplaza a un lado, al otro se compensa colocando otras figuras o manchas de color.

PERSPECTIVA (profundidad)

- Escalonamiento en varios planos. Elementos más pequeños a medida que se alejan.

- Perspectiva lineal con líneas de fuga.

- Perspectiva atmosférica o aérea. Contornos y fondos se difuminan a medida que se alejan los planos.

- Perspectiva jerárquica. El tamaño y el peso marcan distancia establecen jerarquías.

- Escorzo: figuras dispuestas en perpendicularmente al plano

MOVIMIENTO o reposo (predominio de líneas verticales).

- El ritmo: Por multiplicación de líneas. Por ritmos ondulantes y diagonales (pliegues, ropajes) y predominio de las curvas.

- Por las posiciones inestables.

- La tensión: indicando un movimiento en potencia (*contrapposto*).

- La acción: movimiento en el acto por la propia acción que se realiza.

SENTIMIENTO Y EXPRESIÓN: serenidad o dramatismo, felicidad o tristeza, etc.

COMPOSICIÓN GLOBAL.

- Pintura aislada o formando un conjunto con mayor o menor teatralidad

- Ligada a la arquitectura como en un frontón, friso o retablo (estructura de tablas ensambladas con la que se decora la cabecera de una iglesia detrás del altar o sus capillas laterales).



Asunto: descripción de la escena o tema representado.

Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, pastel, cera, gouache, collage, grabado...

Soporte: muro, tabla, lienzo, papel, vidrio...

EL ANÁLISIS

a. Elementos formales

- Pincelada o toque (corta, larga, acabada, deshecha, suelta, prieta...).
- Textura: tersa, lisa, o pastosa, rugosa, mate o brillante.
- Línea: existencia o no de líneas o contornos..
- Modelado: representación o no de volumen, logrado mediante gradaciones de color o de luz, en contrastes suaves (*sfumato*) o violentos (claroscuro).
- Luz:
 - Tipo, natural, artificial, de estudio....
 - Procedencia, ambiental (clara, serena), de un foco concreto (lámpara, sol), surgida del objeto mismo.
 - Intensidad y contraste con las sombras.
- Color:
 - Gama empleada (fría, cálida) y tonalidades.
 - Relación con la luz y modelado (colores planos o matizados).
- Perspectiva:
 - Desinterés por el espacio y profundidad (características de los fondos).
 - Interés por la representación espacial.
 - Tipo de perspectiva utilizada: lineal, aérea...
- Composición
 - Distribución de las figuras: sencilla y clara, o compleja.
 - Estructura formal:- lineal (eje de simetría, diagonal, curva),
 - geométrica (triangular o piramidal, pentagonal...).
 - Movimiento interno: composición dinámica o estática, lograda mediante recursos como el movimiento de las figuras, la distribución de la luz y el color...

b. Formas de expresión

- Abstracta o figurativa.
- Naturalista: idealismo (interés por la belleza arquetípica) o realismo (fidelidad al modelo).
- Antinaturalista: simbolismo, convencionalismos jerárquicos y de todo tipo...
- Elementos de expresión.
- Anatomía: correcta o incorrecta, proporciones, escala, musculatura...





1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

TIPO DE OBRA

LOCALIZACIÓN

ESTILO Y ETAPA

AUTOR Y FECHA

TÍTULO

3. ANÁLISIS FORMAL DEL DISEÑO

PLANTA

ALZADO

FACHADA

Análisis formal del diseño (¿Qué forma tiene el diseño?) y contexto estilístico.

Espacios abiertos/cerrados, volúmenes rotundos y cuerpos de la infraestructura, armonía. Distribución de los elementos (aislados o unidos). Espacios internos y externos. Sensación de masa o espacios abiertos.

Ejes de la composición, líneas dominantes (horizontalidad, verticalidad, dirección ascendente hacia el altar, etc.)

Relación con su entorno.

5. ANÁLISIS FORMAL DE LA COMPOSICIÓN

VOLÚMENES Y ESPACIOS

EJES DE COMPOSICIÓN

EFFECTOS DE LUZ Y COLOR

Efectos de luz y color, cantidad y tipo de vanos (huecos en la estructura) efecto de luces y sombras con el color y la iluminación. **Armonía de todo lo anterior**, equilibrio de líneas, volúmenes, color, simetría, correcciones ópticas

Se vincula con su estilo ¿Qué elementos tiene característicos de su estilo y en qué fase de ese estilo se puede ubicar? ¿Qué obras influyen y sobre cuáles influye?

1. Identificación de elementos de su **estilo**

2. **Momento** en el desarrollo del estilo: arcaico (algunos elementos) clásico (todos) barroquización y estilización, arcaizante.

3. **Influencias**, obras que influyen y sobre las que influye.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (valores representaciones y exaltaciones) en su contexto cultural

7. ANÁLISIS FUNCIONAL E HISTÓRICO

Análisis funcional e histórico ¿De qué trata y para qué se hizo? ¿Qué relación hay entre el estilo y su contexto histórico? Función. Contexto histórico relacionado. Relación con la concepción de arte/belleza de su época.

2. ANÁLISIS FORMAL MATERIAL Y TÉCNICO

MATERIALES

TÉCNICAS

CONSERVACIÓN

¿Dé qué está hecho y cómo?

- Materiales y formas de obtención que se puede relacionar con el contexto geográfico.
- Técnica o sistema de construcción. Sistema constructivo adintelado (cubiertas planas y empujes en vertical) o abovedado (cubiertas curvas y empujes en diagonal)
- Esculpido en piedra cuyo aparejo puede ser ciclópeo, sillares, sillarejo, almohadillados con bordes rehundidos, mampostería...
- Encofrado con cemento u hormigón
- Soldado con metal
- Muro a ladrillo vista, enfoscado con cemento enlucado y enlucado con yeso.
- Estado de conservación y restauraciones.

4. ANÁLISIS FORMAL DE LOS ELEMENTOS

SUSTENTANTES O SOPORTES

- **Continuos**: plataformas, muros (tipo de aparejo, relación vano/macizo)
- **Discontinuos exentos**: columnas (partes y orden) pilares, pies derechos, contrafuertes separados
- **Discontinuos adosados**: pilastras, contrafuertes adosados, ménsulas.

SUSTENTADOS

- Entablamento, arcos, bóvedas, cubierta y partes de cada una
- Función: refuerzo, cubrir un vano, separar naves (formeros) decorativa (arcos ciegos)

DECORATIVOS

- Tipo (elementos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos) y material
- Ubicación y cantidad (escasos, abundantes)
- Fidelidad al original (figurativa, no figurativa)

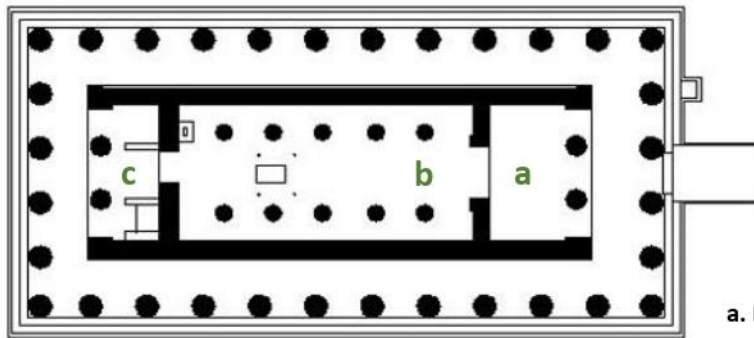
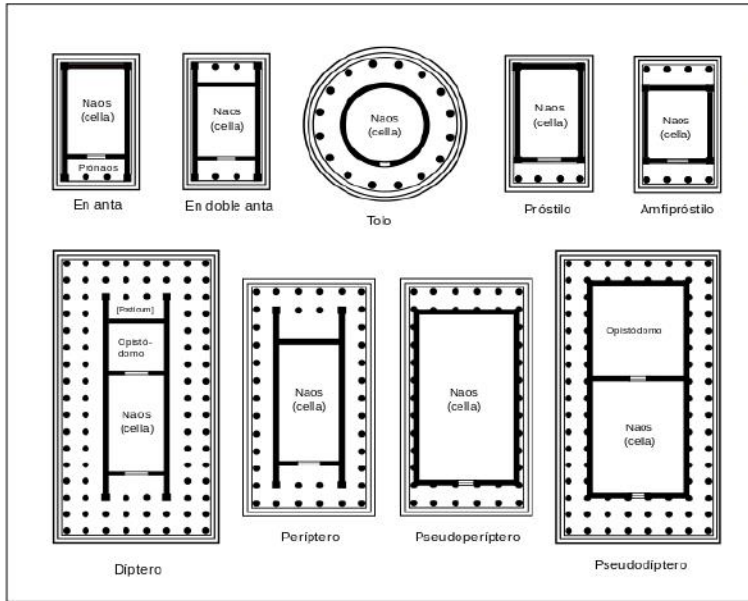
6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

ELEMENTOS DEL ESTILO

MOMENTO

INFLUENCIAS ANTERIORES Y POSTERIORES

Esto es un esquema que debe servir de ayuda para saber qué poner y en qué orden; pero puede, y casi debe, ser modificado libremente dependiendo de cada obra analizada.



TIPOLOGÍAS DE TEMPLOS

IN ANTIS: LOS MUROS DE LA NAOS SE PROLONGAN HASTA EL FRENTE TERMINANDO EN DOS ANTAS O MUROS.

PRÓSTILO: TIENE UNA FILA DE COLUMNAS SÓLO EN LA FACHADA PRINCIPAL.

ANFIPRÓSTILO: TIENE UNA FILA DE COLUMNAS EN LOS DOS FRENTES MENORES.

PERÍPTERO: ESTÁ RODEADO DE UNA FILA DE COLUMNAS, FORMANDO UNA GALERÍA RODEADA DE COLUMNAS.

DÍPTERO: RODEADO DE DOS FILAS DE COLUMNAS.

THOLOS: ES DE PLANTA CIRCULAR, Y RODEA A LA CELLA UNA FILA DE COLUMNAS.

HÍPETRO: CARECE DE CUBIERTA.

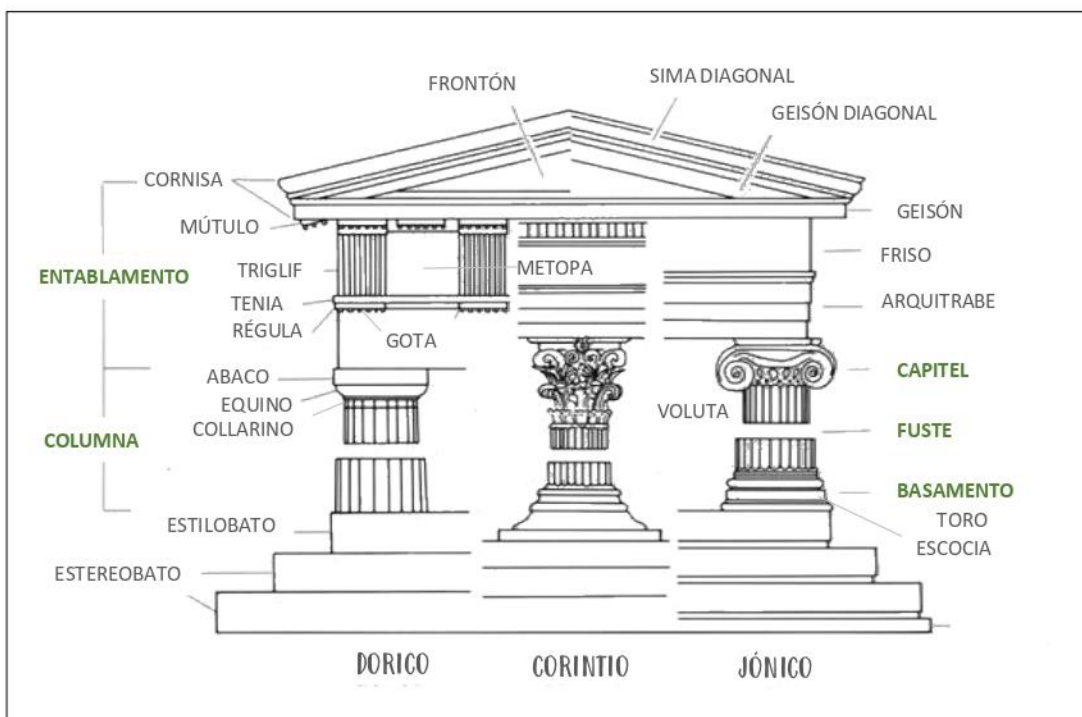
SEGÚN EL NÚMERO DE COLUMNAS EN EL FRENTE:

- DÍSTILO: DOS COLUMNAS.
- TETRÁSTILO: CUATRO COLUMNAS.
- HEXÁSTILO: SEIS COLUMNAS.
- OCTÁSTILO: OCHO COLUMNAS.
- DECÁSTILO: DIEZ COLUMNAS.
- DODECÁSTILO: DOCE COLUMNAS.

a. PRONAO b. NAOS o CELLA c. OPISTODOMOS

ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS

CONJUNTO DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS QUE FORMAN UN ESTILO CANÓNICO: **DÓRICO / JÓNICO / CORINTIO**



2. ANÁLISIS MATERIAL Y TÉCNICO

La técnica, tamaño, textura y color varían según la disponibilidad en el medio geográfico, según criterios estéticos, y según criterios prácticos o técnicos, etc. Y proporcionan diferentes cualidades estéticas: pesadez, ligereza, belleza, etc.

Tipos:

Técnica del modelado. Barro en diferentes formas: **ladrillo** (secado al sol) **adobe** (mezclado con paja). **Azulejo** (baldosa cerámica) para el suelo y las paredes.

Técnica del esculpido o tallado. **Piedra**; según el aparejo (forma de colocarlos) puede ser ciclópeo (grandes piedras), sillares (iguales y perfectamente escuadrados), sillarejo (distintos tamaños), sillares almohadillados (sobresalientes), isódomo (aparejo regular) a soga (dos filas no coincidentes) a soga y tizón (horizontales y perpendiculares), cadenas, mampostería (piedras pequeñas unidas por argamasa). **Madera** (techos y cubiertas). **Alabastro** (piedra caliza blanca traslúcida). **Mármol**, etc.

Técnica del encofrado (grandes moldes). Cemento u hormigón (cal y arena que se endurecen con agua) hormigón romano (cal, arena volcánica y agua), hormigón armado (reforzado con armadura de barras de hierro en el interior).

Técnica de la cera perdida y del soldado. **Hierro colado soldado y unido por remaches**. **Vidrio**, no soporta, solo cubre estructuras metálicas o de hormigón.

- El muro se reviste con cal para exteriores: **encalado**
- Se reviste con yeso fino para alisar interiores: **enlucido**
- Se deja el cemento visible: **enfoscado**.

3. ANÁLISIS FORMAL DEL DISEÑO

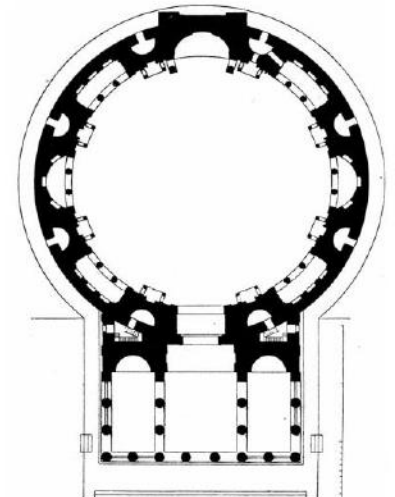
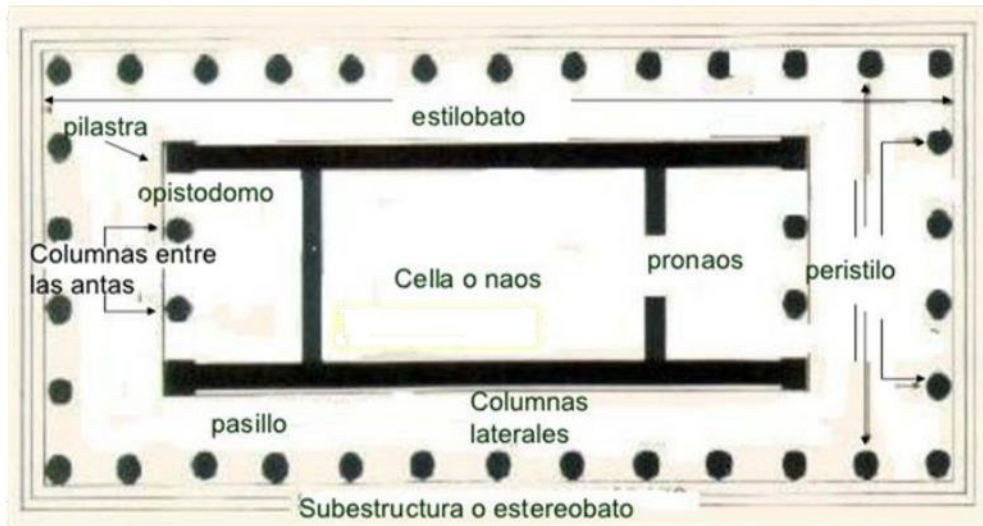
PLANTA

Es el dibujo arquitectónico de un edificio representado en sección horizontal. Nos permite ver las zonas y naves. Es un corte transversal horizontal.

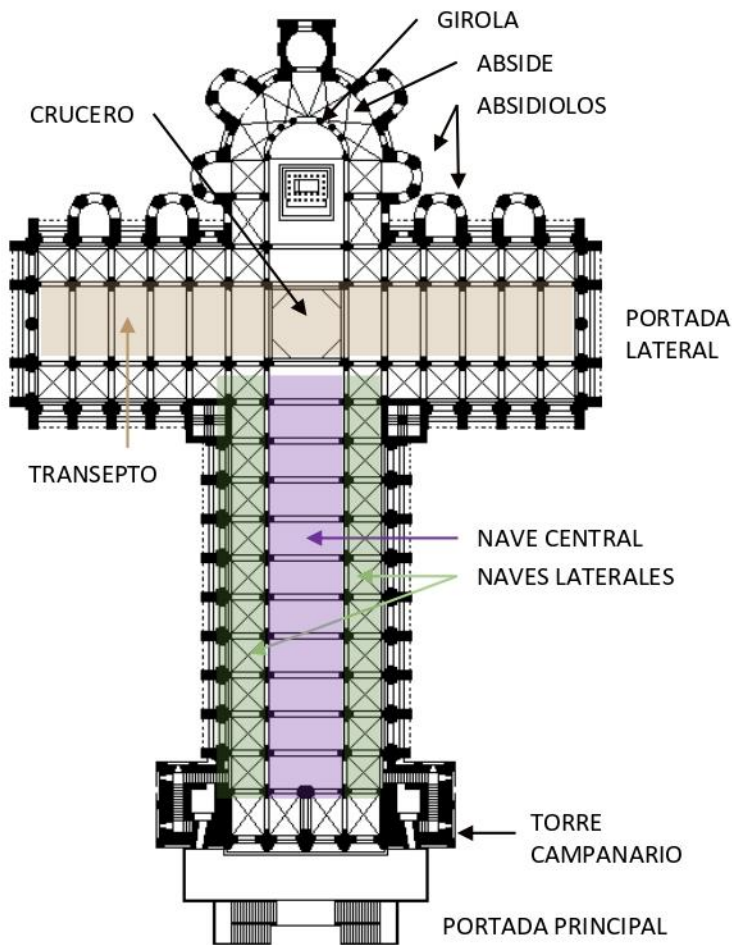
Pueden ser:

1. Longitudinales o axial: que tiene un eje que le da una forma rectangular
 - o **Templo griego/clásico**. Varias zonas como un naos (cella en roma) con la estatua de la divinidad, un pronaos (delante), y un opistomos (detrás)
 - o **Basilical**. Rectangular con naves longitudinales (pero sin transepto) separadas por columnas y culminado en un ábside. En ocasiones precedida por un atrio
 - o **De cruz latina**. Un brazo (el transepto) se cruza sobre el mayor en el crucero. El principal puede tener un pasillo que rodea el altar mayor llamado girola o deambulatorio, además puede contar con ábsides pequeños o absidiolos).
 - o **De salón**. Rectangular con transepto y naves a la misma altura. Evolución de la planta de crucero durante el gótico. Con el tiempo el crucero baja (grandes cabeceras) y se va acortando.
2. Central: circular o con varios ejes equivalentes como el tholos griego o de cruz griega (con dos brazos cruzados de la misma longitud).
3. Modular, repite una misma unidad o módulo
4. Libre, carece de ejes y de repeticiones

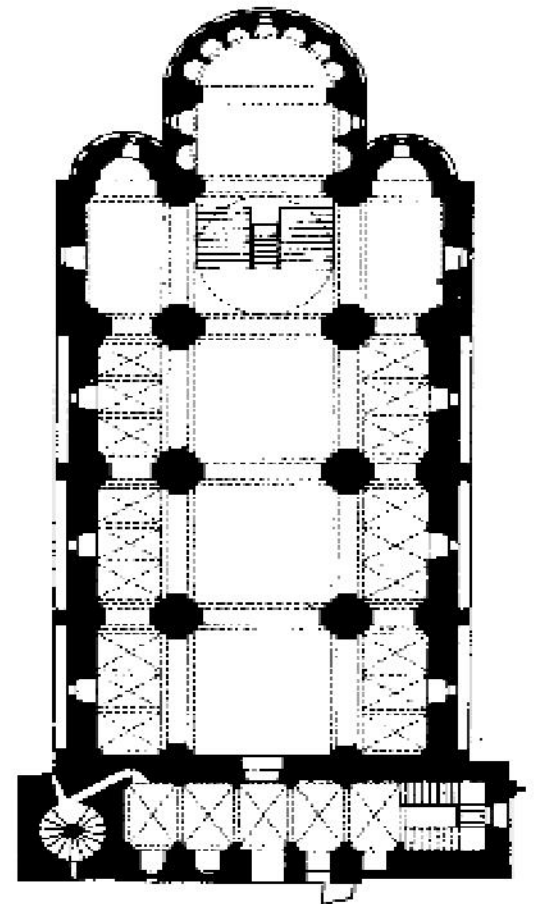
ALGUNOS EJEMPLOS DE PLANTA



PLANTA TEMPLO GRIEGO Y PLANTA CENTRALIZADA



PLANTA DE CRUZ LATINA



PLANTA BASILICAL

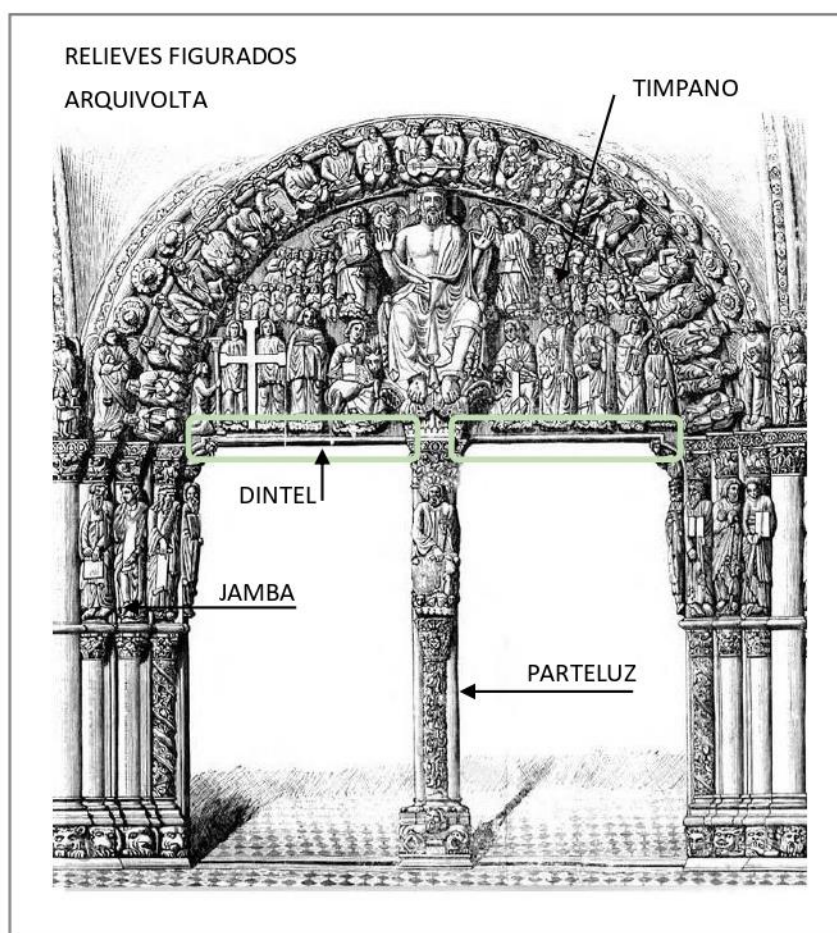
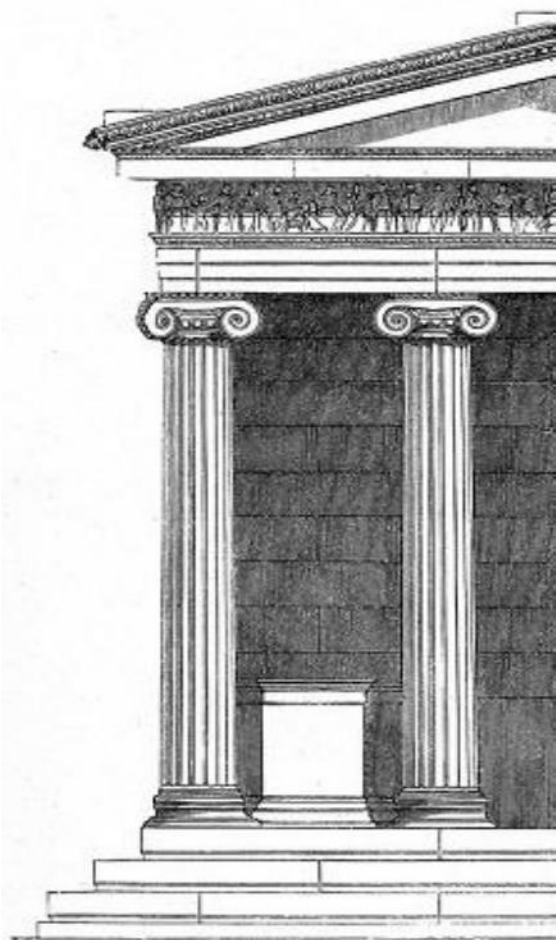


FACHADAS

Es la parte exterior principal de un edificio, en fotografía o dibujo, también nos permite ver las alturas y pisos. La fachada puede tener **calles verticales** (como la tripartita con tres) y **alturas** (cuerpos horizontales).

En la fachada de un templo clásico podemos encontrar un **frontón** triangular con acroteras en extremos. En una fachada también podemos encontrar un **pórtico** (zona porticada o sujeta por columnas) si está cubierta y adosada a un templo se llama **nartex**, si está descubierta se llama **atrio**, si está bajo el edificio se llama **soportal**. Hablamos de **fachada de cortina** si la fachada no se corresponde con la estructura del edificio siendo más grande. En los edificios modernos se habla también de **muro cortina** para este tipo fachadas formadas por cristalerías independientes de la estructura. Usamos **porche** para referirnos a pórticos pequeños en cualquier lado de un edificio.

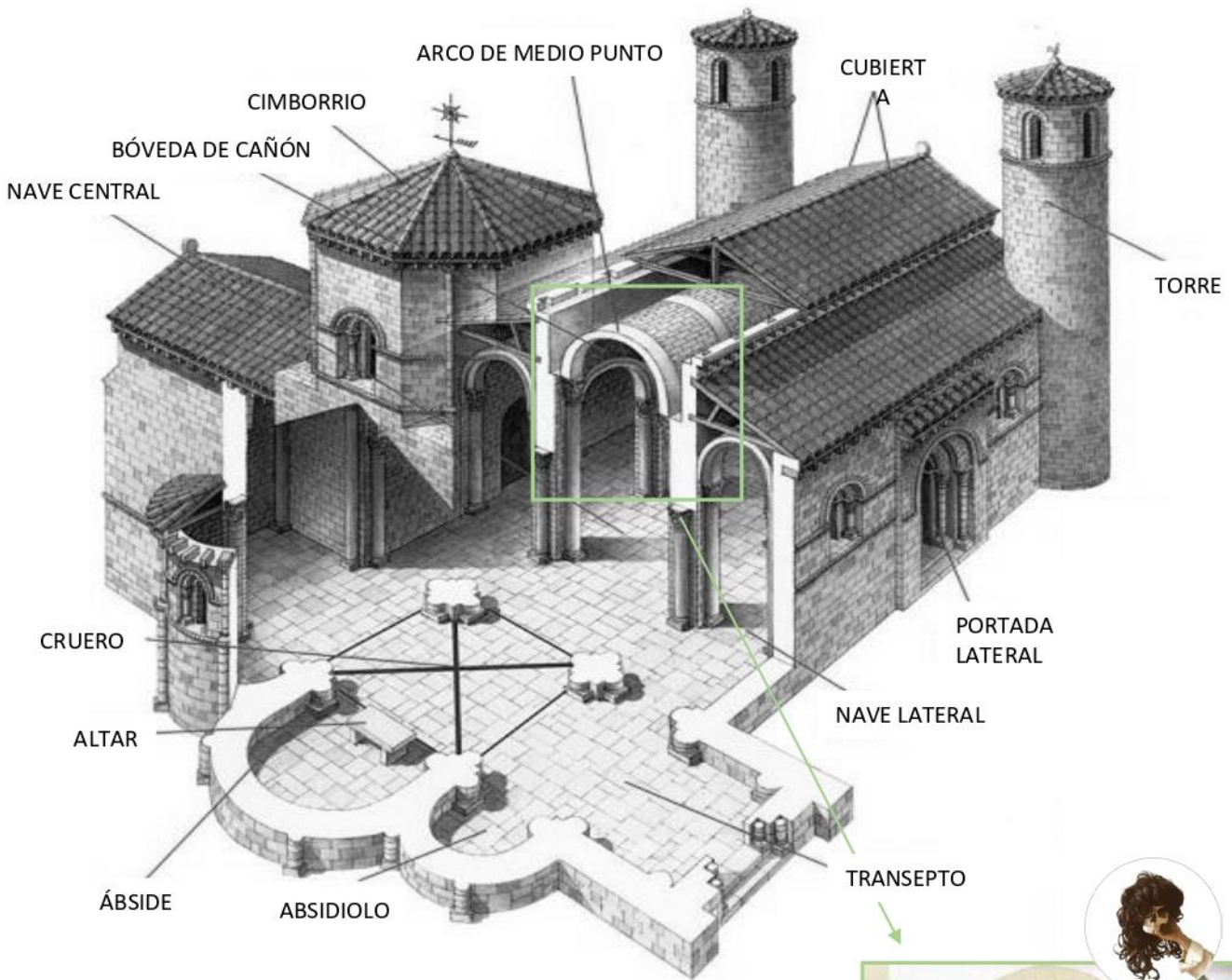
La **portada** es la puerta de la fachada especialmente decorada. Partes de una portada que suelen decorarse: **arquivoltas** (Cada uno de los arcos abocinados y concéntricos) que son continuación de las **jambas**. Las arquivoltas y jambas decrecientes **abocinan** la puerta. El **tímpano** es el espacio triangular situado entre un dintel y las arquivoltas o el que forman las dos aguas de un frontón clásico.



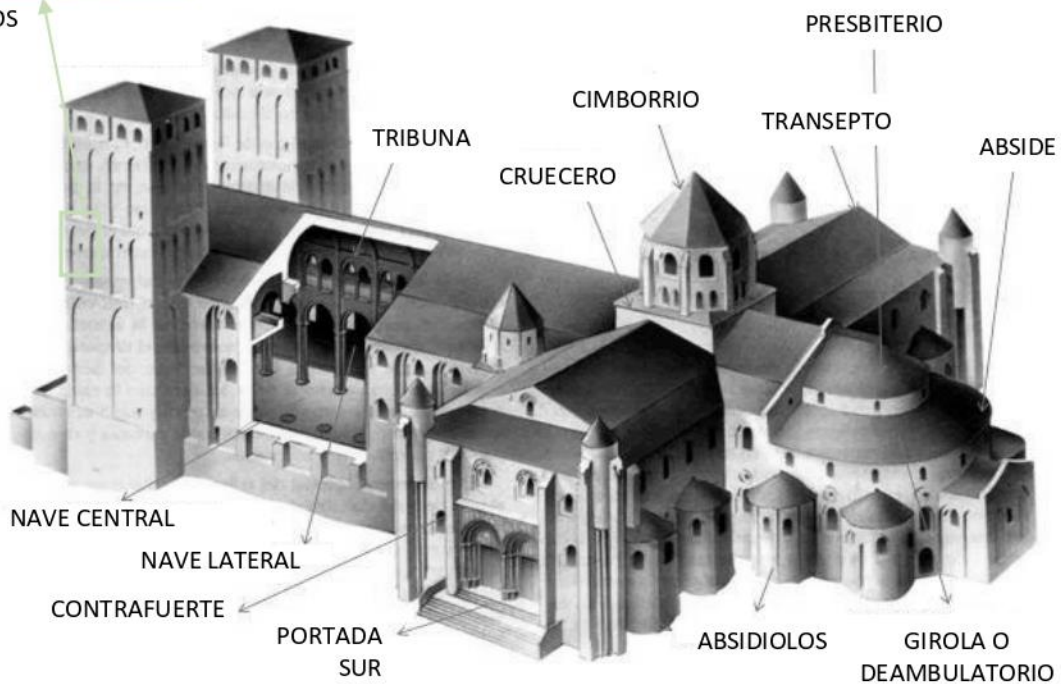
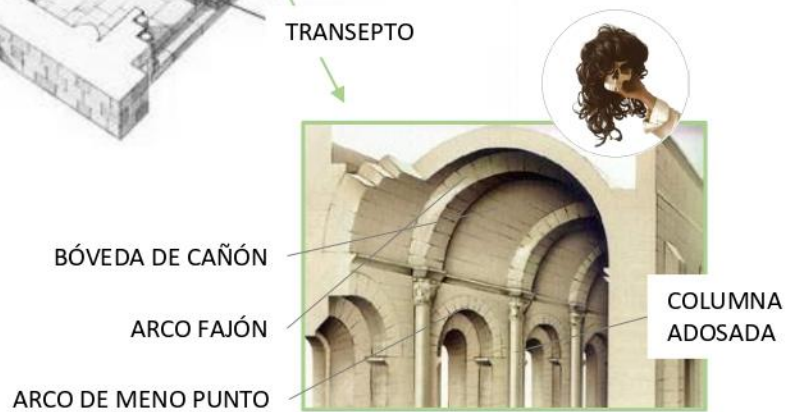
ALZADO.

Es el dibujo de la representación vertical del edificio, nos permite ver las alturas y pisos. Es un corte transversal vertical. Con la **proyección axonométrica**. Es la representación de un edificio en 3D y en perspectiva. Nos permite ver las alturas y las naves.





VANOS



4. ANÁLISIS FORMAL DE LOS ELEMENTOS

A. ELEMENTOS SUSTENTANTES

Plataforma o podio (donde descansan el resto de elementos sustentantes), los muros.

De soporte continuo: muros

- o De aparejo regular: isódomo, pseudomo, a soga y tizón, cadenas, almohadillado
- o De aparejo irregular: ciclópeo, mampostería.

De soporte discontinuo.

- o **Columnas** son soportes de sección circular. Se llama columna adosada si está adherida a una pared o pilar, geminada si presenta doble fuste compartiendo el capitel, salomónica si su fuste presenta un desarrollo helicoidal, atlante si tiene forma de hombre, cariátide si tiene forma de mujer, parteluz si divide un vano (puerta o ventana) en dos.
- o **Pilares** son soportes de sección cuadrangular o poligonal: simple, compuesto: cruciforme (en forma de cruz), baquetonado o fasciculado (con baquetones o pequeñas columnas adosadas). Las pilastras son pilares adosados a una pared en el interior. Un estípite es un pilar en forma de pirámide invertida.
- o **Pies derechos.** Elementos verticales de cualquier tipo, normalmente se usa para referirse a los de madera.
- o **Contrafuerte** (o estribo) es un soporte exterior en forma de pilar que puede estar separado del muro y unido al edificio con arbotantes que pueden tener gárgolas y un pináculo.
- o Los **modillones** son repisas sobre las que se apoyan aleros o dinteles. Las ménsulas para son modillones decorativos en forma de S invertida que no sujetan nada.

B. ELEMENTOS SUSTENTADOS

Elementos sustentados de la arquitectura adintelada

- o **Entablamento** (apoyos en horizontal) como el dintel (cierre superior de un vano) su parte inferior se llama umbral.
- o **Arquitrabe:** parte inferior del entablamento que descansa directamente sobre el ábaco del capitel.
- o **Friso:** franja horizontal y decorada según los estilos, en el clásico se adorna con triglifos (tres bandas) y metopas (figuras).
- o **Cornisa:** moldura ligeramente saliente, sostenida a veces por ménsulas, puede sujetar el tejado y la cubierta.
- o **Alero:** parte del tejado que sobresale del edificio puede tener por debajo canecillos (modillones decorativos que rematan vigas que sobresalen del edificio).
- o **Armadura** (estructura triangular de madera) que crea un techo a dos aguas o vertientes y puede tener artesonado (techo interior de madera) decorado con casetones.

Elementos sustentados de la arquitectura abovedada

ARCOS

- o **Partes de un arco:** dovelas (piedras que lo componen), clave (dovela central), salmeres (últimas dovelas) imposta (piedra más ancha en donde se apoya el arco), rosca (zona circular que forman las dovelas), arquivoltas (rosca superpuestas que van disminuyendo hacia el interior), alfiz (moldura cuadrada que enmarca un arco), gablete (alfiz triangular),



- o **Espacios:** intradós (zona inferior de las dovelas que forman la rosca) trasdós o extradós (zona superior) tímpano: espacio central entre la rosca y el dintel (también zona central del frontón), flecha (altura máxima del arco) jamba (elemento vertical que sostiene un arco, en una puerta está sobre cada extremo del umbral o parte inferior), enjutas (partes del muro que quedan a cada lado superior del arco dentro del alfiz), luz (anchura de un arco). Una arcada o arquería es una sucesión de arcos.
- o **Tipos:** angrelado (intradós decorado con picos o dientes), apuntado u ojival (dos segmentos de circunferencia, que forman un ángulo en la clave), carpanel (el de varios centros, efecto de estar chafado), ciego (el que tiene cerrada su luz), conopial (en forma de quilla de barco invertida, en el arte gótico asociado al ojival), de descarga (ciego insertado en el muro sobre un dintel para aliviar peso), de herradura (el que su curvatura ocupa más de media circunferencia), de medio punto (semicircular), entrelazado (varios arcos cruzados), fajón (dispuesto transversalmente al eje de la nave, sujeta la bóveda), formero (el paralelo al eje longitudinal, divide las naves), lobulado (el formado por lóbulos yuxtapuestos. Varios lobulados forman uno polilobulado), mixtilíneo (con líneas curvas y rectas), peraltado (su rosca semicircular se amplía con tramos rectos, U invertida), rampante (el que tiene los arranques a distinta altura, rebajado (se acorta rosca), toral (cada uno de los cuatro arcos que sostienen la elevación sobre el crucero), nervio (arco de una bóveda, como los arcos cruceros o los arcos terceletes) .

Tipos de cubiertas abovedadas

CUBIERTAS

- o **Bóvedas:** anular (forma de anillo), de arista o por arista (por la intersección de dos bóvedas de cañón iguales que se cruzan perpendicularmente), de cañón o medio cañón (semicilíndrica, por la prolongación de un arco en el espacio, de medio punto o de cañón peraltado, rebajado, etc.), de horno o cuarto de esfera (cuarto de esfera o cascarón), de lunetos (de medio cañón atravesada por otra de menor flecha), nervadas (empleando una serie de nervios con función estructural y espacios entre ellos llamados plementos). Varios tipos:
 - **De crucería u ojival** (cruce en el espacio de dos arcos apuntados), de terceletes (cruce de dos arcos y plementos divididos en tres zonas por nervios terceletes) sexpartitas (cruce de tres arcos), estrelladas (cruce de tres arcos con terceletes) , de arcos entrecruzados (cruzamiento de arcos paralelos dos a dos, que no pasan por el centro) de abanico o palmeada (nervios forman abanico) combados (decorativos, sin función estructural)
- o Las **cúpulas** son bóvedas de planta circular o poligonal. Pueden apoyarse sobre muros, pechinas (triángulo esférico entre arcos) o trompas (pequeñas semiesferas sobre contrafuertes o muros) . Pueden tener un cimborrio (estructura exterior que alberga la cúpula), un tambor (anillo cilíndrico entre los muros y la cúpula) una linterna (pequeña torre con ventanas). Hay variantes como la bóveda esquifada o claustral (intersección de dos bóvedas de cañón y la vaída o baída (de pañuelo, cortada por cuatro planos verticales).

Las **torres** pueden rematarse con **chapiteles** (cubierta con forma piramidal o cónica), si son muy estrechas y agudas se llaman **agujas o flechas**. Si no tienen chapitel se dice que están desmochadas.



C. DECORACIÓN.

Localización (bóvedas, frisos) y cantidad (escasa o profusa), tipo (arquitectónica, escultórica o pictórica) y materiales en que están realizados (estuco, mármol, madera), tema (vegetal, geométrico, figurativo). Ejemplos:

- o **Moldura** (elemento sobresaliente de manera corrida) como un filete (rectangular) o un toro (semicircular)
- o **Ataurique** (decoración vegetal hecha con trépano sobre yeso), **grutesco** (decoración con seres fantásticos) **mocárabe** (prismas yuxtapuestos colgantes en cúpulas o intradós), **celosía** (enrejado de madera) **lacería** (decoración con líneas entrecruzadas que hacen formas geométricas) **arabesco** (decoración con letras árabes), **taracea** (decoración con trozos de madera policromada), Alicatado (decoración con azulejos), **vidrieras**.
- o **Baldaqúino** (cubierta decorativa o dosel que cubre un altar, trono, tumba, etc.), balaustrada (barandilla con pequeñas columnas), hornacina (hueco para poner una estatua o un jarrón) doselete (pequeño dosel sobre escultura)

7. ANÁLISIS FUNCIONAL E HISTÓRICO

La obra puede ser más o menos funcional (utilizable) y su uso puede ser:

Carácter civil: obras públicas de ingeniería: puente, acueducto, etc., edificios públicos para ocio y espectáculos: teatro, circo, etc., viviendas o palacios, alcázar (palacio fortaleza de los reyes musulmanes y ampliado o reconstruido por los reyes cristianos), monumentos conmemorativos: arco de triunfo, columna, etc.

Carácter religioso: templo, baptisterio para bautizos, etc., o funerario: tumba, mausoleo.

Carácter militar: muralla, castillo, albarrana (torre de vigilancia fuera del recinto amurallado y unido a él por puentes) alcazaba (Fortaleza o castillo que se encontraba en la zona más alta de una ciudad)





1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

TIPO DE OBRA

LOCALIZACIÓN

ESTILO Y ETAPA

AUTOR Y FECHA

TÍTULO

3. ANÁLISIS FORMAL DEL DISEÑO

TIPO DE ESCULTURA

LOCALIZACIÓN

Análisis formal del diseño (¿Qué forma tiene el diseño?)

Tipo de escultura

BULTO REDONDO

- Figura o grupo escultórico.
- Cuerpo entero, busto, torso.
- Actitud: de pie, sedente, orante, yacente, ecuestre...

RELIEVE

- Altorrelieve, bajo relieve, mediorrelieve o huecorrelieve.
- Asunto: descripción de la escena.

Relación con su entorno y localización:

- Dependiente de la arquitectura: friso, frontón, capitel... Cuestión de la adaptación al marco arquitectónico.
- Independiente de la arquitectura: plazas, jardines, etc.

5. ANÁLISIS FORMAL DE LA COMPOSICIÓN

COMPOSICIÓN Y MOVIMIENTO

EJES DE COMPOSICIÓN

EFFECTOS DE LUZ Y COLOR

Identificar la **COMPOSICIÓN Y MOVIMIENTO**:

- Reposado, sereno o hiératico.
- Dinámico: movimiento ficticio, mostrado por movimiento externo o tensión interna y conseguido por ritmos formales, contrapposto...
- Movimiento real, arte cinético, móviles...

Incidencia de la **LUZ** sobre la escultura (homogénea y suave o contrastada).

Efectos de **COLOR** (existencia o no de policromía).

En caso de estar policromada:

- Naturaleza del color: naturalista o real, simbólico...
- Técnicas: de metalización, técnicas de estofado, la decoración de telas talladas en relieve, el brocado aplicado, policromía de colores lisos, policromía de lacas coloreadas sobre fondos dorados o plateados, las carnaciones, etc.

Armonía de todo lo anterior, equilibrio de líneas, volúmenes, color, simetría, correcciones ópticas.

7. ANÁLISIS FUNCIONAL E HISTÓRICO

Análisis funcional e histórico ¿De qué trata y para qué se hizo?
 ¿Qué relación hay entre el estilo y su contexto histórico?
 ¿Se vincula con su estilo? Función. Contexto histórico. Relación con la concepción de arte/belleza de su época.
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FUNCIÓN
 Religioso. Mitológico. Político. Docente, etc.

2. ANÁLISIS FORMAL MATERIAL Y TÉCNICO

MATERIALES

TÉCNICAS

CONSERVACIÓN

¿Dé qué está hecho y cómo?

Materiales y formas de obtención que se puede relacionar con el **contexto histórico y geográfico**:

- **Materiales tradicional**: escayola, arcilla, piedra, mármol, bronce, cobre, etc. o **contemporáneo**: materiales sintéticos, cristal, plexiglás, hormigón, etc.
- **Técnica**: Tallado (madera). Modelado (barro-arcilla). Esculpido (mármol o cualquier material pétreo). Soldadura (metal). Encolado. Vaciado (cera, escayola, hormigón, metal, plástico...)
- **Estado de conservación y restauraciones**.

4. ANÁLISIS FORMAL DE ELEMENTOS

TEXTURAS Y VOLUMEN

- **Textura de las superficies**:

Lisas, finas y pulidas; o ásperas, rugosas y con aristas. Sensación de blandura o de dureza (morbidez y tersura).

- **Sentido del volumen**.

En relación con el exterior: frontalidad, multiplicidad de los puntos de vista.

Volumen interno, reflejo del espacio interno.

Relieves: hay que estudiar también la profundidad (tipo de perspectiva).

FORMAS DE EXPRESIÓN

- Abstracto o figurativo.

- Naturalismo: idealismo (búsqueda de la belleza arquetípica) o realismo (fidelidad al modelo)

- Antinaturalismo, simbolismo, estilización, hieratismo, convencionalismos jerárquicos...

ELEMENTOS DE EXPRESIÓN

- Anatomía: correcta o incorrecta, proporciones, escala, musculatura...

- Ropajes y pliegues.

- Función: encubrir o manifestar el cuerpo, movimiento...

- Forma, tamaño y profundidad de los pliegues, angulosos u ondulantes, finos o pesados...

- Dimensión temporal de la obra: eterna o fugaz.

6. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

ELEMENTOS DEL ESTILO

MOMENTO

INFLUENCIAS ANTERIORES Y POSTERIORES

Esto es un esquema que debe servir de ayuda para saber qué poner y en qué orden; pero puede, y casi debe, ser modificado libremente dependiendo de cada obra analizada.

2. TÉCNICAS Y MATERIALES

¿Dé qué está hecho y cómo?

Materiales y formas de obtención que se puede relacionar con el contexto histórico y geográfico:

- Materiales tradicional: escayola, arcilla, piedra, mármol, bronce, cobre, etc. o contemporáneo: materiales sintéticos, cristal, plexiglás, hormigón, etc.

- Tallado (madera).

El tallado es una técnica que se utiliza para trabajar principalmente el mármol y la madera. Se trata de un proceso en el que se elimina material desde el exterior hacia el interior a través del desgaste y el pulido.

En el caso del tallado en madera, hay que tener en cuenta que el tipo de madera que se utilice es muy determinante. Así pues, la madera de cedro o de pino, que son más blandas, son más fáciles de tallar que la del roble o el nogal. Sin embargo, estas últimas son más duraderas y permiten detalles más finos. Precisamente por eso, el gran conocimiento sobre los materiales y las técnicas siempre es tan importante en un escultor.

En cuanto al tallado en marfil, tenemos que considerar que se trata de un material costoso y difícil de conseguir, pues se obtiene, por ejemplo, de los colmillos del elefante o de los cuernos del rinoceronte. Es por este motivo que, tradicionalmente, su principal uso ha sido para tallar objetos religiosos.

- Modelado (barro-arcilla).

El modelado, como su propio nombre indica, es una técnica en la que se le da forma a un material blando o maleable gracias a un molde. Uno de los materiales que más se suelen utilizar para este tipo de técnica es la arcilla, aunque no es el único. La arcilla es un material muy barato, fácil de conseguir y, además, se puede moldear sin dificultad. Uno de los puntos fuertes de esta técnica es que permite realizar múltiples copias.

- Esculpido (mármol o cualquier material pétreo).

Se trabaja a partir de un bloque al que se le van quitando partículas hasta que se consigue la forma que e/ la escultor/a tiene en mente. Históricamente, en Italia se esculpía en mármol; la piedra caliza se utilizaba en Europa y las piedras de alabastro en Alemania, Inglaterra o España.

Acompañan a esta técnica las herramientas de desbaste, que dejan surcos profundos y desiguales; o los cinceles planos que se utilizan como herramientas de acabado en superficies como la piedra caliza, la arenisca o el mármol.

- Fundición (metales)

Al igual que la técnica anterior, esta también requiere de un molde para llevarse a cabo. La principal diferencia consiste en que, en el caso de la fundición, las esculturas resultantes están hechas, normalmente, a partir de metales mezclados. El bronce, por ejemplo, es una aleación del estaño y el cobre; y es habitual utilizar esta mezcla en esculturas por ser tan fuerte y duradera. De hecho, en la Edad Media se utilizaba para fabricar armas, herramientas y otras esculturas.

OTRAS TÉCNICAS DE ESCULTURA

¿Existen otras técnicas de escultura? Sí. Cincelar, repujar, grabar, estampar o troquelar, por ejemplo, son otros tipos de técnicas. Sin embargo, estas son las más utilizadas y las más reconocidas.



Soldadura (metal). Encolado.

Vaciado (cera, escayola, hormigón, metal, plástico...)

El pulido (acabado final): El pulido es una técnica con la que el/la artista busca mejorar el acabado final de la figura que ha creado, mejorando su aspecto visual y su tacto. De esta forma, consiste en realizar una operación mecánica sobre la superficie. La técnica de pulido en madera también se conoce como lijado y, para ello, se pueden utilizar lijadoras o hacerse de forma artesanal. En otros materiales como el cobre, la plata o el oro, el pulido se suele hacer por cuestiones meramente decorativas, consiguiendo así que estos queden más brillantes, más limpios y que mejoren su tacto como hemos comentado anteriormente.

3. ANALISIS FORMAL DEL DISEÑO

EXENTAS. DE BULTO REDONDO

- Figura o grupo escultórico.
- Cuerpo entero, busto, torso.
- Actitud: de pie, sedente, orante, yacente, ecuestre...

RELIEVE

- o **Bajorrelieve o bajo relieve:** las figuras sobresalen del fondo menos de la mitad; la tercera dimensión se comprime, quedando a escasa profundidad, como ocurre necesariamente en los trabajos de numismática. Aunque no es usual, el bajorrelieve puede mostrar algunas partes destacadas de una figura, rostros e incluso algunos cuerpos, en relieve natural.
 - o **Mediorrelieve o medio relieve:** las figuras sobresalen del fondo aproximadamente la mitad.
 - o **Altorrelieve o alto relieve:** las figuras resaltan más de la mitad de su grosor sobre su entorno.
 - o **Huecorrelieve o hueco relieve:** Tipo de relieve en el que la representación de las figuras se consigue mediante la incisión de sus contornos.
- Asunto: descripción de la escena.

RELACIÓN CON SU ENTORNO Y LOCALIZACIÓN:

- Dependiente de la arquitectura: friso, frontón, capitel...Cuestión de la adaptación al marco arquitectónico.
- Independiente de la arquitectura: plazas, jardines, etc.



La bibliografía también clasifica las técnicas según la metodología, diferenciándose en tres:

- Aditiva: Se consigue por la adición del material utilizado. Un ejemplo típico lo constituye el barro, en el que la figura surge por adición de este material. También entrarían en este apartado las esculturas que presentan materiales mixtos para cuya incrustación se emplea la técnica aditiva: la unión de madera y metal, piedra y metal, soldaduras de metal, etc.
- Sustractiva: se parte de un bloque más o menos uniforme de material del que se van sustrayendo porciones del mismo hasta crear el volumen deseado. Consiste en sacar a la luz la figura encerrada en el bloque, que sólo la mente del escultor vislumbra, mediante la eliminación del material sobrante. Esta técnica es utilizada en la piedra, mármol, hueso, etc.
- Fundido en metal: En general se aplica sobre los resultados del modelado en barro.

3. ANALISIS FORMAL DE LA COMPOSICIÓN

A. LA LUZ

Una de las diferencias entre la pintura y la escultura consiste en que la primera posee luz propia, mientras que la luz de la escultura es exterior. La escultura posee dos luces: (1) la que el escultor procura al trabajar los planos del volumen, con sus salientes y entrantes, y (2) la del foco luminoso que la alumbra. Se puede percibir conjuntamente un foco luminoso, el claroscuro de la escultura y las sombras que emiten los volúmenes más allá de la figura. Entonces, vemos que la luz es un factor de tanta importancia que cualquier cambio de su incidencia altera el concepto formal. Una escultura puede parecer más o menos estática, de mayor o menor resalto, conforme varíe la luz que recibe.

Hay esculturas que dramatizan con los salientes gracias al diálogo o al enfrentamiento de la luz y la sombra. También se pueden establecer delicadas transiciones, que tienen mucho de pictóricas. En la historia se observan dos conductas: 1) El escultor ha estudiado la escultura en función del emplazamiento. 2) El escultor ha trabajado a veces sin tomar en consideración esa circunstancia.

Un ejemplo: las esculturas románicas responden a un concepto lineal, de perfiles nítidos, sombras levísimas y superficies redondeadas y planas de rotunda luminosidad. En cambio, la escultura gótica valora el claroscuro, potencia los alientes que escapan del plano y arrojan grandes sombras. Las esculturas del siglo XVI se encierran en recuadros y hornacinas y ofrecen un perfil continuo. Las esculturas barrocas se encaraman airoso a los remates de los edificios y se apoderan del espacio con el vigoroso movimiento de los amplios ropajes.

- La escultura en exteriores, está expuesta a una luz difusa que quita prominencia a perfiles, pliegues y elementos salientes. El/la escultor/a "sale al paso" dotando a la obra mayores salientes. *Miguel Ángel remataba las cabezas con el cabello en voladizo sobre la frente, que reforzaba la corporeidad del volumen.*
- En cuanto a la escultura de interior, es evidente que se ha estudiado la existencia de fuentes luminosas muy precisas. Un ejemplo claro es *Bernini, que utilizó la luz de ventanas laterales ocultas para derramar la luz sobre esculturas provistas de grandes salientes. La obra Éxtasis de Santa Teresa, como representación de una potente expresividad y gran estudio de la luz.*



Por lo tanto, el objetivo esencial de una escultura es la visibilidad.

A esto tiende la escultura policromada con los distintos tonos de la carne y las telas. Pero lo que más refuerza la visibilidad es el oro, a pesar de que no le otorgue a la pieza un carácter trascendental al relacionarla con el mundo divino, sino como una manera de definir el diseño. En el exterior sucede lo contrario, ya que las formas oscuras se perciben con mayor nitidez, como en las estatuas de bronce, en las cuales se puede apreciar su perfil a distancia, una característica a la que los/las artistas que trabajan con bronce otorgan mucha importancia en sus creaciones.

B. EL COLOR

El policromado se define como "la aplicación de diversos colores, generalmente a las esculturas de madera". Fue la técnica más usada en la imaginería religiosa, pues le otorgaba realismo a la figura. La aplicación de colores podía ir junto al uso de dorados, técnica en la que destacó la escuela quiteña.

Por lo que respecta al color en relación con las formas escultóricas, es necesario hacer siempre una referencia inicial al grave error del Neoclasicismo en su interpretación de la escultura clásica griega. En efecto, la estética neoclásica inicia la crisis en la representación escultórica contemporánea: el Neoclasicismo convirtió la «blancura» del mármol escultórico en un elemento estético fundamental, sin caer en la cuenta de que la blancura de los mármoles clásicos era la simple consecuencia de la desaparición de la policromía original. La equivocación de Winckelmann vendría a condicionar en lo sucesivo la valoración y consideración estética del color en relación con la escultura y sería la causa del menosprecio crítico de la imaginería española durante toda una época de la historia del gusto.

El proceso de policromado implicaba, ante todo, una especialidad artística en la estructura gremial del trabajo. La policromía de la madera se iniciaba con la imprimación de la talla para recibir el color; esta preparación consistía en subsanar previamente posibles defectos, como grietas, hendiduras, etc., mediante el plastecimiento con pasta de yeso. Podía aplicarse sobre la talla un lienzo encolado, en cuyo caso debía procurarse no desvirtuar ni encubrir ningún detalle de la obra realizada por el escultor. Luego, tanto si se recubría con un lienzo como si se evitaba éste para subrayar y respetar al máximo la labor escultórica, se aplicada una mano de yeso y cola, más sutil, y se lijaba cuidadosamente; a continuación se pintaba directamente al óleo. En realidad, la imprimación es un proceso bastante similar, en esencia, al de la preparación del soporte en la pintura sobre tabla. Diferente es el procedimiento de aplicación de los colores en las carnes y en las telas de la escultura, y que ha dado el nombre a las técnicas de "ENCARNADO" y "ESTOFADO", respectivamente.

- En las partes desnudas, como caras, brazos y piernas, se aplicada el color de la carnación directamente al óleo sobre el fondo de yeso, pudiendo quedar en mate o bien a pulimento, en cuyo caso el color de la carne resultaba muy brillante.





- El procedimiento del estofado o tratamiento de las partes vestidas de la escultura era más complejo, ya que, con frecuencia, los colores se aplicaban no directamente, sino sobre dorado; para ello se daba previamente una capa de panes de oro y se bruñía; sobre ella se pintaba con colores lisos, teniendo en cuenta las transparencias del oro subyacente. Luego, con ayuda del garfio, se arañaba o rascaba la pintura, descubriendo así parcialmente el oro que había debajo, a modo de esgrafiado, con lo que se lograba la decoración deseada. A medida que se desarrolla la imaginería española del Siglo de Oro, se ha abandonando progresivamente el procedimiento del estofado sobre oro, y comienza a aplicarse los colores de las telas directamente el óleo, con lo que se consiguen valores y tonos, más naturalistas, propios de la pintura.

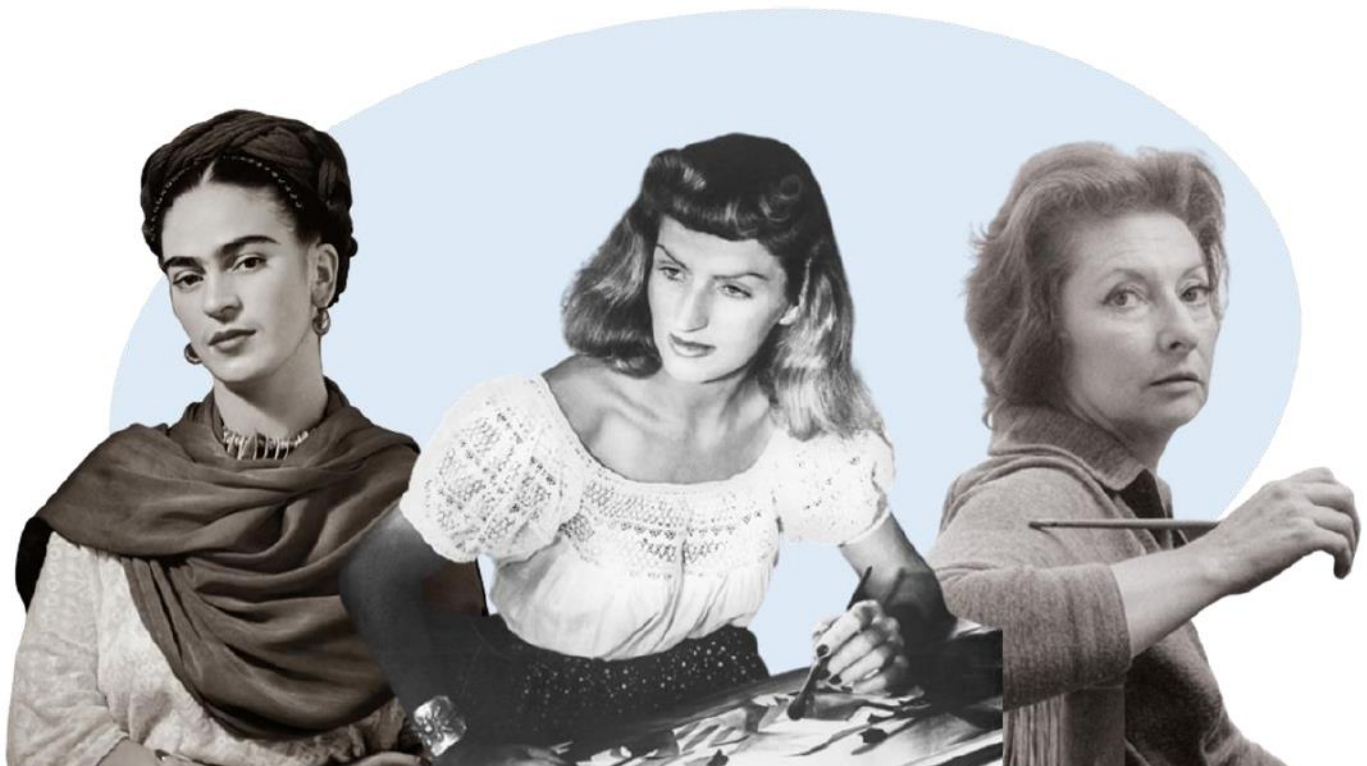
En el proceso de barroquización y naturalismo de la imaginería española se llega a la utilización de trapos encolados para la representación de las telas, además le otros postizos y adherencias como ojos de cristal, cabelleras postizas, etc.; con ello se inicia el período de decadencia de la talla en madera policromada.





Tal y como se ha mencionado a lo largo de este *dossier*, el los puntos y el orden seguido es completamente flexible y móvil, en función de la obra propiamente dicha. Las pautas para la elaboración de este han sido elegidas bajo el criterio de la siguiente bibliografía:

- 3dtotal Publishing (Autor), Moreno Muñoz, A. (Traductora) (2021) *Fundamentos del Arte. Segunda Edición: Luz, forma, color, perspectiva, profundidad, composición y anatomía*. Madrid: Ediciones Anaya.
- Baccheschi, E., Dufour Bozzo, C., Franchini Guelfi, P., Gallo Colloni, G., Gavazza, E. (2006) *Las técnicas artísticas (Manuales De Arte (catedra))* Madrid: Editorial Cátedra.
- De la Plaza Escudero, L., Morales Gómez, A., Bermejo López, M.L. y Martínez Murillo, J.M. (2008) *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Arte Grandes temas Cátedra.
- De la Plaza Escudero, L., Lizasoain Hernández, J. y Martínez Murillo, J.M. (2020) *Guía visual de la arquitectura en el mundo antiguo. Prehistoria, Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Laneyre-Dagen, N. (2019) *Leer la pintura* Editorial Larousse, Colección Reconocer El Arte.
- Midgley, B. (1999) *Guía completa de escultura, modelado y cerámica: 35 (Artes, técnicas y métodos)*. Madrid: Tursen S.A. - H. Blume
- Pedrola, A. (2019) *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Madrid: Editorial Planeta
- Rideal, L. (2015) *Cómo leer pinturas. Una guía sobre significados y métodos*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Sauras, J. (2003) *La escultura y el oficio de escultor*. Madrid: Ediciones del Serbal, S.A.
- Smith, R., Momplet Chico A., Guerrero, M., Moral, R. (2008) *Manual del artista: 75 (Artes, técnicas y métodos)* Madrid: Tursen S.A. - H. Blume.



NO TE OLVIDES QUE TAMBIÉN FORMAMOS PARTE DE LA HISTORIA