

Lizett A. Alvarez
Ayesterán

Historiadora del Arte
Universidad Central de Venezuela

EL DIBUJO

Definición e historia de una expresión artística primigenia

¿Podría un individuo de nuestra sociedad decir que jamás ha dibujado? ¿Que nunca ha garabateado si quiera la silueta débil de un corazón, la de una casa, un árbol o cualquier figura abstracta o geométrica? Con toda certeza, parecería imposible pensar en ello si partimos de la idea del dibujo como la imagen creada a partir de un lápiz, pincel o bolígrafo sobre una superficie plana.

En este sentido, expresarse a través de una imagen podría considerarse una necesidad inherente a la naturaleza humana. Desde el hombre de la prehistoria, que plasmó en las paredes de las cuevas el contexto que lo rodeaba y la silueta de su propio ser, hasta el hombre de la contemporaneidad que proyecta en una servilleta la casa de sus sueños, todos los seres humanos en algún momento de nuestra existencia hemos tenido la necesidad de comunicarnos a través de una imagen. No obstante, en su carácter de necesidad, ésta forma de expresión se ha transformado y modificado en el tiempo, adquiriendo matices que dificultan muchas veces descifrar concretamente la especificidad de las características que la distancian de ser sólo esa necesidad instintiva del hombre a ser una creación artística autónoma.

El Dibujo, como la forma primaria de expresión visual por excelencia, hoy día considerada dentro del rango de las bellas artes, ha estado sometido a múltiples valoraciones a lo largo de la historia del arte occidental, lo que ha influido positiva o negativamente

te en el hecho de su apreciación como *expresión artística autónoma*. Por ejemplo, desde la perspectiva técnica o teórica, historiadores del arte, críticos y artistas han visto en el Dibujo una herramienta o medio para el desarrollo de otras expresiones artísticas como la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, como el primer estadio de creación artística, como el origen de todas las artes, o como el medio más idóneo para plasmar la *idea originaria*. En tal sentido, la problemática latente a la hora de definir al Dibujo se pasea por los diversos caminos que, tanto la expresión artística como su técnica, han recorrido a lo largo de la historia, de la desnaturalización del significado de la palabra y de su vulgarización.

Así, y producto de tal variedad en la valoración de esta expresión artística, es que autores como Juan José Gómez Molina, afirman que la problemática que envuelve la definición del Dibujo está inevitablemente vinculada con el previo establecimiento "de los objetivos fundamentales de sus prácticas y qué tipo de conocimientos de la realidad se trata de concretar en sus representaciones"¹. Por lo tanto, pretender conceptualizar el Dibujo, en su esencia de bellas artes, debería implicar el ajuste sincrónico al contexto en el cual se llevó a cabo dicha manifestación.

Otros aspectos que valdrían la pena cuestionarse, en lo que se refiere a la dificultad de definir esta expresión artística serían, por un lado, el uso indiscriminado de los términos *dibujo* y *dibujar* en ámbitos ajenos al artístico; y por el otro, la asociación que sufre el significado de ambos términos, tanto en su forma sustantiva (*dibujo*), como en su forma de verbo (*dibujar*), ya que comúnmente éstos se definen uno en función del otro².

No obstante, ante estos dos indicios que hacen más compleja la definición del Dibujo, (la múltiple valoración y el uso del término), se logra apreciar que una de las constantes a la hora de ofrecer un concepto de Dibujo, es el de hacerlo, básicamente, estructurando su definición en función de las características de su producto. Es decir, que en la mayoría de los casos se define o conceptualiza al *Dibujo* a partir del *dibujo*.

Pierre Cabanne y Elena Parma coinciden en sus enunciados al hacer mención de ciertos elementos que, por ser reiterativos en cada una de sus opiniones, parecieran ser aceptados como inmanentes a la naturaleza misma del Dibujo, en el sentido más tradicional de esta expresión, lo que nos permite deducir las características de lo que éste es.

Por su parte, Pierre Cabanne, al afirmar que el *dibujo* es "la representación gráfica de una imagen trazada a base de líneas y de sombras, sobre una superficie plana"³, pareciera aceptar entonces que el Dibujo es una manifestación exclusivamente gráfica (que no pictórica) y bidimensional de una imagen, para la cual se emplea una notable economía de recursos plásticos (líneas y sombras, fundamentalmente), todo ello expresado manualmente.

Así mismo, Elena Parma, aunque se refiere al dibujo como una técnica artística y no como una expresión, reafirma el carácter gráfico que expresa Cabanne y que inferimos como una característica fundamental del Dibujo, al destacar que: "el dibujo, (...) posee como característica primordial el trazo o la línea"⁴. Además, la autora, al enfatizar que técnicamente el dibujo se distingue del resto de las técnicas artísticas por el *soporte*, la *técnica*, el *tiempo de ejecución* y las *dimensiones*, pareciera estar definiendo aún más el perfil del Dibujo.

Por un lado, Parma habla de características formales u objetivas, en tanto se refiere al soporte y a la técnica en sus peculiaridades físicas. El soporte lo describe como una superficie bidimensional, lisa y ligera, con unas proporciones habitualmente pequeñas. De la técnica, suiere los materiales y herramientas más comunes a esta práctica. Por el otro, se refiere a características subjetivas, en tanto alude a un aspecto poco cuantificable: el tiempo de ejecución de un dibujo.

Esto último, establece en la práctica del Dibujo, el predominio de la *inmediatez* o *brevidad* en la acción, aunque vale destacar que ni las dimensiones del formato, ni el tiempo en la ejecución de un dibujo son características determinantes para la elaboración del mismo, porque bien puede esta expresión ser plasmada en un gran formato y dilatar su ejecución en un lapso de tiempo más largo. Sin embargo, es innegable que en la esencia de esta expresión artística éstas sean características importantes como coadyuvantes de la *espontaneidad* del proceso creativo con el que se relaciona tradicionalmente esta práctica, siempre descrita como el primer estadio de la creación artística o la plasmación de la *idea* originaria, por ejemplo.

De esta manera se podría definir que, en el sentido más tradicional de la expresión, el Dibujo, además de ser una manifestación esencialmente gráfica y bidimensional de una imagen, que se vale principalmente de recursos plásticos como el trazo o la línea, es una expresión en la que prevalece la *rapidez*,

1 Gómez Molina et al. 2003: p.34

2 Son prolíferas las definiciones de *Dibujo* que parten de la acción misma de dibujar o viceversa. La primera acepción del término dibujo que propone el *Diccionario de la Real Academia* lo ejemplifica: "Dibujo. (De Dibujar). Arte que enseña a dibujar"

3 Cabanne 1989: p.412

4 Maltese et al. 1985: p.219

o bien *inmediatez* en la ejecución de dicha imagen. No obstante, esta *inmediatez*, predispone otros tantos fundamentos de la naturaleza del Dibujo, que si bien son más variables y diversos que los anteriores, también son importantes porque pasan a ser, tal vez, el elemento diferenciador dentro de la propia y variada tipología del Dibujo.

Es por ello que, dentro de la práctica dibujística se pueden observar preferencias, aunque estas no sean limitativas, por el uso de cierto tipo de técnicas y materiales (como las técnicas secas lápiz, carboncillo, etc., o húmedas como las tintas de secado rápido, sobre superficies de alta absorbencia, porosidad o ligereza, por ejemplo) que permiten un mejor aprovechamiento de los recursos plásticos básicos como la línea, y también de las propias características del soporte.

En este sentido, y en función de concretar aún más las características del Dibujo es que, en principio, consideramos que ésta debe ser definida sólo a partir de su producto, dejando de lado todas las implicaciones teóricas que conlleva la acción o experiencia creadora. Es a partir de la obra de arte (el dibujo), en su materialidad y corporeidad, que se podrá acceder a las características esenciales e inherentes de la naturaleza de la expresión, considerando la múltiple valoración de la que es objeto. Ello con el fin de sistematizar de manera cronológica la *evolución* técnica y teórica de una expresión que en apariencia se ha transformado mucho, pero que en esencia no ha dejado de ser la representación gráfica de una imagen realizada con trazos sobre una superficie plana.

Al tomar la ya mencionada definición ofrecida por Cabanne en la que el *dibujo* es "la representación gráfica de una imagen trazada a base de líneas y de sombras, sobre una superficie plana"⁵, se logran extraer tres elementos que van a ser fundamentales en el aspecto formal de un dibujo en su sentido más tradicional. El primero de ellos es el hecho de ser una *representación gráfica*⁶, aspecto que le confiere la mayor complejidad en tanto "el valor que adquieren [los dibujos] como forma de aprehensión sensible de las ideas y de los objetos (...), y su papel clave en el conocimiento de las cosas"⁷. El segundo, es la *línea*, definida como "el principal patrimonio expresivo del dibujo"⁸. Y el tercero, es el plano o soporte bidimensional en el cual, a través de la línea, se desarrolla la representación o imagen dentro de dos únicas dimensiones, alto y ancho.

Una cuarta característica de un *dibujo tradicional* que, desde nuestra perspectiva, y a pesar de no quedar enunciada claramente en la mayoría de las definiciones que se dan de esta práctica artística, tiende a ser consecuente y vital en la esencia misma de la expresión artística en general, es la ausencia del color. El predominio del negro sobre el blanco o bien la presencia de una bitonalidad en la que uno de los dos colores pertenece al soporte y, el otro, al de la tinta, el lápiz, etc. Juan Calzadilla es explícito en ello: "el dibujo que necesita del color se vuelve un apéndice de la pintura"⁹. Así mismo, Pierre Volbout afirma que "el dibujo parece admitir únicamente las expresiones más categóricas y claras. El blanco y el negro, tan bruscamente separados uno de otro, enfrentados en un contraste implacable"¹⁰.

A partir de estos cuatro elementos, básicos en la naturaleza formal de un dibujo tradicional, se manifiestan igualmente otras características que permiten en consecuencia, delimitar aún más las particulares del Dibujo, sobre todo en lo que se refiere puntualmente al *dibujo tradicional occidental*. Uno de estos aspectos es el que se genera a partir de las diferencias culturales y formas de pensamiento, elemento que hace posible que se hable de un arte occidental y otro oriental, por ejemplo.

Esto se hace palpable al observar los preceptos que rigen o que motivan la realización de un dibujo en el arte oriental, ya que éstos no están dados por el ejercicio creativo o estético como puede ocurrir en Occidente. En él, se entiende al hombre como parte del *todo*, es por ello que "la pintura ya no es mero ejercicio estético en el cual sea la apariencia formal la que dicta sus directrices; será que el cuadro ha de ser un lugar mediúmnic donde la verdadera vida sea posible"¹¹.

Estas distinciones geográficas y culturales se reflejan igualmente en las cualidades fundamentales del Dibujo. La composición y organización de los elementos en el espacio difiere en gran medida entre uno y otro arte, así como también, en el uso de motivos representacionales, colores y materiales.

Esto conlleva, a que autores como Philip Rawson expresen cierto número de diferencias y particularidades del Dibujo en Occidente con respecto a Oriente. Así, el autor describe un tipo de línea occidental, y afirma que "Muchos artistas occidentales han vuelto repetidamente a sus huellas de dibujo, las cuales son usualmente trazos cortos y sencillos, revisándoles y modificándoles, repasándoles y redibujándoles"¹². De igual forma, Rawson comenta que "los hábitos

5 Cabanne 1985: p.412

6 "Tradicionalmente la representación se ha referido a la relación existente entre los objetos reconocibles en una obra artística y basada en su semejanza con otros exteriores a la obra". (Aguilera Cerni, 1979: p.464)

7 Gómez Molina et al 2003: p.23

8 *Ibidem.* : p.397

9 Calzadilla 1996: p. 7.

10 Volbout 1981: p. 9

11 Gómez Molina et al. 2003: p. 465

12 Philip Rawson citado Maynard 2005: p. 145 (traducción nuestra)

gráficos, derivan del modo como la costumbre nos hace leer una página¹³, y menciona, además, la importancia de la tercera dimensión en el arte occidental al explicar los recursos que son aplicados a la hora de representarla: "Cuando un dibujante lineal desea referirse a la tercera dimensión, debe usar implementos especiales y evitar unir todas las líneas en una simple silueta continua."¹⁴

No obstante, aunque se puedan enumerar múltiples características formales de un *dibujo tradicional* en Occidente, de ninguna manera un dibujo es sólo representación, técnica o soporte. El dibujo, entendido artísticamente, es una reflexión sobre el objeto¹⁵, que no se basa en la pura habilidad o el método. Es allí donde la acción del verbo influye conceptualmente sobre el objeto, haciendo de éste un ente con carácter dual¹⁶. Nos conduce por un lado, de manera palpable hacia lo concreto (el objeto-sustantivo-obra-dibujo); y por el otro, a las conjeturas y a la experimentación de otras relaciones, pudiéndose hablar del dibujo como el acto de comprender y de nombrar las cosas, Gómez Molina lo describe así:

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones¹⁷

Al vincular las actividades del conocimiento a la práctica del dibujo, se establece de manera tajante la complejidad del fenómeno. Con esto se enfatiza la pluralidad que se observa al momento de definir la expresión artística como tal, ya que cada época tiene su particular manera de aproximarse a la realidad, por lo tanto al conocimiento, con necesidades, funciones o propósitos específicos que van cambiando con el tiempo, como fue mencionado al principio del texto.

Al respecto Bruce Nauman brinda claramente una definición de dibujo que sintetiza específicamente esta característica, y que proporciona otra dimensión del Dibujo. Él expresa que "el dibujo es equivalente a pensar". Y agrega:

Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. (...) Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el traba-

jo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo¹⁸

Todo lo anterior no hace más que confirmar, en la necesidad de definir al Dibujo, la complejidad que sólo puede ser dilucidada observando por separado, cada producto de esta expresión, y dejar que sea el propio objeto el que se autodefina, al tiempo que precise los fundamentos de la naturaleza de esta expresión artística. Para ello se deberá tener como ejes o pilares formales insustituibles esos cuatro elementos de los que se habló al principio: 1) el hecho de ser la representación gráfica de una imagen, 2) el uso de la línea como elemento básico para la representación, 3) el uso de una superficie bidimensional, y 4) la ausencia de color¹⁹. Aunado a esto se debe tener presente la valoración que se ha hecho de esta expresión artística en cada período de la historia del arte, sobre todo a partir del Renacimiento, época en la cual se concientiza de manera determinante el hecho dibujístico.

Valoración histórica del Dibujo como expresión artística y sus principales nociones teóricas.

Siglo XV

El siglo XV, identificado con el período en el cual se desarrolla el estilo artístico conocido como Renacimiento, representa la etapa de fundamento y auge de éste. Sin embargo, el cambio se inicia mucho antes y sus consecuencias se extienden un poco más allá de las fronteras de este siglo. Este proceso de transición entre la Edad Media y el Renacimiento podría haberse iniciado alrededor de 1348 con la Peste Negra que devastó a Europa. Sin embargo, otras varias razones se suman al cambio de mentalidad en los contemporáneos del siglo XV, como por ejemplo: la aparición de la burguesía, el sentido de precisión aunado al valor del tiempo, la racionalización, la secularización y la desvinculación de las antiguas connotaciones religiosas que dirigían todo el ritmo de la vida, instaurándose así una mentalidad o cultura de preferencia laica que tendrá como centro al hombre²⁰.

Al establecerse todos estos cambios, obligatoriamente se transforman las necesidades del hombre, y la finalidad de las actividades que éste realiza para aproximarse al mundo exterior. Esto no deja de lado el aspecto cultural y artístico que, durante la Edad Media "se mantenía (...) desarrollando unas funciones esencialmente religiosas. La imagen figurativa y

13 *Ibidem*, p. 147

14 *Idem*

15 Rodríguez Prampolini 1988

16 Gómez Molina et al. 2003

17 *Ibidem*: p.17

18 Bruce Nauman citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 17

19 Ver Gómez Molina et al. 2003 y Calzadilla 1996

20 Nieto Alcaide y Checa C. 1989



Imagen 1
Fra Angélico
El Rey David c. 1430
Pluma y tinta marrón y púrpura
sobre vitela, 197 x 179 mm
British Museum, Londres

21 *Ibidem*: p. 19

22 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 272

23 Leonardo da Vinci citado por Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 272

24 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005 pág. 272

Se puede decir con certeza que, para la época, el medio para satisfacer las nuevas necesidades renacentistas con respecto al conocimiento sensible y recreación de la naturaleza a través de imágenes, fue el Dibujo. Éste, como *instrumento de conocimiento de la naturaleza*, gozó de diversas valoraciones conceptuales y teóricas que, al contrario de excluirse unas a otras, pareciera que cada una de estas apreciaciones integrara, de alguna forma, el complejo entramado de significaciones que envuelve esta expresión artística. A modo de cronología puede observarse sintéticamente la secuencia histórica que ha marcado la concepción del Dibujo.

25 Maltese et al 1985: p. 228

26 Ver Gómez Molina et al 2003 y Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005

27 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 232

28 *Ibidem*, p. 563

29 *Idem*. (cursivas del autor)

30 *Idem*

31 Publicado por primera vez en 1651 según la introducción de la edición preparada por la editorial Akal.

la imaginación del espacio arquitectónico se entendían como la ficción y referencia de un orden superior del que dependía todo"²¹.

En el Renacimiento, el arte comienza a sustentarse en otros preceptos más cuantificables, verificables y positivos. La forma de aproximarse al conocimiento se realiza a través de la experiencia sensible y la naturaleza pasa a ser su principal objeto de estudio. Se le confieren una importancia aún mayor a toda la información que recogen los sentidos sobre el conocimiento que se adquiere de los textos, lo que "explica la importancia histórica dada al estudio de la visión y los instrumentos ópticos de observación que condicionaron el arte durante varios siglos"²²

No obstante, es indispensable destacar la importancia que se le da al sentido de la vista como el órgano más poderoso para la aprehensión de la realidad exterior. Al respecto Leonardo da Vinci (1466-1519), uno de los principales exponentes del arte de su época, lo define así: "El ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza"²³.

En ese sentido, la imagen, como objeto concreto para la experiencia visual pasa a convertirse en el instrumento de conocimiento por excelencia. Lino Cabezas afirma: "La clave que explica esta vinculación entre imágenes y conocimiento es, por lo menos desde el siglo XV, la continuidad entre experiencia visual y representación artística: se dibuja lo que se ve y se mira para conocer"²⁴.

Por otra parte, ya en el siglo XIV Cennino Cennini (1370-1440?) expresa que, "el dibujo junto con el color constituyen el fundamento de todo arte"²⁵. Insistiendo además en sus escritos en la importancia de la habilidad del dibujo como medio para adquirir las destrezas técnicas y manuales de la práctica artística, así como también, el primer paso en los procesos creativos de la Pintura, la Arquitectura y la Escultura.²⁶ En la misma línea, se encuentra la opinión de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), quien lo entiende como "la esencia y teoría de todas las artes, (...) el razonamiento que origina la pintura o la escultura"²⁷.

Ambas opiniones develan, desde la actualidad en la que el Dibujo es visto como una expresión autónoma, cierta ambivalencia en tanto lo señalan como fundamento de todo arte, es decir, resaltan su esencialidad dentro del proceso creador, pero al mismo tiempo lo subestiman, al referirse a él

como una destreza técnica con la que se obtienen mejores resultados en la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, es decir, que no se expresa con claridad si se le asume como una expresión artística o como una destreza o un paso más en cualquier actividad plástica.

No obstante, otras opiniones sobre el Dibujo tienden a concebirlo únicamente como técnica. Por ejemplo, Leon Battista Alberti (1404-1472), expresa que:

*El dibujo consiste en señalar los contornos, lo cual si se ejecuta con líneas muy gruesas, en vez de parecer márgenes o términos los de una superficie pintada, parecerán hendeduras. Yo quisiera que en el dibujo sólo se buscara la exactitud del contorno, en lo cual es preciso ejercitarse con infinita diligencia y cuidado, pues nunca se podrá alabar una composición ni una buena inteligencia de las luces si falta el dibujo*²⁸.

Lino Cabezas infiere al respecto que, al entenderse al dibujo

*como circunscripción, al definirlo como un sutil contorno de las formas y una de las partes de trilogía de la pintura: circoscrizione, composizione y recezione di lumi; el dibujo se utiliza en función del proceso de realización de una pintura aunque no se constituye su fundamento*²⁹.

Del otro lado de la balanza, se encuentran los testimonios de Leonardo, quien demuestra enfáticamente la virtud del Dibujo como una herramienta de conocimiento de la naturaleza, al tiempo que lo relaciona "con la explicación racional de la experiencia visual a través de las leyes de la visión formuladas en la teoría de perspectiva, y lo retoma al servicio del «discurso mental» para visualizar sus investigaciones en diferentes campos"³⁰. Este artista, otorga, a través de su propio ejemplo y práctica, una importancia al Dibujo que no había sido tan clara anteriormente.

En su *Tratado de la pintura*³¹, Leonardo especifica aspectos que más tarde reconoceremos como características formales fundamentales del Dibujo de la época. Por ejemplo, contrario a lo que piensa Alberti, Leonardo hace referencia a la importancia de evitar los perfiles netos: "Evita los perfiles o contornos netos en los cuerpos. No hagas los contornos de tus figuras de un color diferente de ése del cam-

po donde se destacan, esto es: no deslindes tu figura de su campo por medio de un trazo muy acusado".³² Así mismo, explica la preferencia de la sombra sobre los perfiles y la necesidad de representar con la mayor verosimilitud, la perspectiva o punto de vista desde el cual se hizo la representación. Aspectos estos que no hacen más que introducir los términos de lo que luego se identificarán como *esfumado*, *claroscuro* y *perspectiva*, constantes no solo en el trabajo de da Vinci, sino que también, con sus variantes claro está, en casi toda la producción artística de la época.

Hasta este punto, se podría deducir algunas particularidades teóricas y técnicas del Dibujo en el *Quattrocento*. Bien se podría asumir al Dibujo en este período como el medio de expresión a través del cual se accede al conocimiento sensible de las cosas, al tiempo que, con su práctica constante, se adquiere la destreza necesaria para desarrollar de manera mucho más eficiente las artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura. Valiéndose, ya no sólo de un simple trazo o línea como elementos plásticos, sino de otros recursos como el claroscuro, el difuminado, la sombra y la perspectiva, entre otros, que conllevan también al uso de la correcta proporción o sección áurea. Herramientas estas que tienen como objetivo cubrir las necesidades de los contemporáneos en lo que se refiere a representaciones más veraces y afines con la realidad que los circunda.

No obstante, estas exigencias podrían cumplirse con el uso de casi cualquier material que satisficiera las exigencias arriba mencionadas, desde la superficie de las rocas, una tablilla de madera, hasta el conocido papel. Pero, lo cierto es que para el momento, sólo se contaban con materiales que hoy en día pudieran estar prácticamente desaparecidos o en desuso.

Por ejemplo, las superficies más comunes para la práctica del Dibujo³³ se concentraron, a principios de éste siglo, en el pergamino, soporte hecho a partir de la piel de animales vacuno u ovino, en el cual se somete a la piel a un de eliminación del vellón, también es adobado y estirado para conseguir finas láminas; y en la vitela (Ver imagen 1), el cual es un tipo de pergamino mucho más fino, hecho de pieles jóvenes, especialmente de piel de becerro, caracterizado por su delgadez, su durabilidad y su lisura.

Luego del perfeccionamiento de la imprenta, hacia mediados del 1400, la difusión del papel se extiende y éste pasa a ser el principal soporte para esta expresión artística. Este soporte que original-

mente estaba compuesto de fibras de trazo, ha sufrido infinidad de transformaciones tanto en su estructura como en su aspecto. Sin embargo, en el *quattrocento*, y aún mucho después, los tipos más preciados fueron el papel de tela de lino y el de algodón hechos a mano³⁴ (Ver imagen 2)

En relación a los instrumentos para la ejecución de un dibujo en el Renacimiento destacan en principio, y como reminiscencia del siglo anterior, la punta metálica, varilla de metal que durante el éste período "se desarrolló como técnica independiente"³⁵ porque facilitaba la realización de sombras complicadas y extensas. También, el uso de pinceles y plumas, específicamente plumas de ave o plumas de escribir, pues brindaban al artista gran versatilidad en los trazos, en la medida que estas, por su flexibilidad podían ser afiladas, así como también era posible modificar el tamaño de su punta³⁶.

De igual forma, los medios para desarrollar la práctica del Dibujo más comunes en 1400 son por un lado, los que se utilizan para expresarse a través de las técnicas húmedas como las tintas o aguadas, dentro de las cuales se pueden mencionar a la tinta de ácido ferrogálico o tinta de escribir y el bistre. Por otro lado, para el desarrollo de las técnicas secas se encuentran como los materiales más usuales el carboncillo, utilizado sobre todo para realizar trabajos a mano alzada y de gran formato, la tiza negra y la sanguina.

No en vano, estos materiales constituyen uno de los principales engranajes del sistema de expresión visual renacentista. Así como la punta metálica facilitaba la ejecución de sombras complicadas, y el carboncillo ofrecía la libertad para la ejecución de bocetos en los que la corrección era posible, la variedad de tintas, las tizas y la sanguina, asistían a los procedimientos, técnicas y convenciones constantes en el Renacimiento como el *esfumato*, el manejo de la *perspectiva* y el juego de la luz con el *claroscuro*.

Es también innegable que algunas técnicas se adaptan mejor a ciertos procedimientos lo que afecta directamente los resultados del trabajo. Cabezas, lo expresa así "La relación entre conceptos, técnicas y procedimientos es algo que, al menos en los documentos históricos, se revela como inseparable y difícil de comprender sin el conocimiento de las relaciones profundas entre ellos"³⁷.

Siglo XVI

Como se dijo en el apartado anterior, las características de un estilo artístico no desaparecen de un



Imagen 2
Pieter Bruegel, el viejo
El pintor y el cliente, c. 1565
Pluma y tinta negra sobre papel
marrón, 255 x 215 mm
Graphische Sammlung Albertina,
Viena

32 Da Vinci 1986: p. 366 (cursivas del autor)

No obstante, es imperativo tener presente que la teoría de la perspectiva renacentista, según es apreciada por Erwin Panofsky "es la expresión de una concepción cultural particular", es por ello que a lo largo de la historia del arte occidental se pueden apreciar diversas formas de representarla o de concebirla. (Gómez Molina et al, 2003: p. 282 / Ver también Panofsky, 1989)

33 Para complementar la información sobre los tipos de superficie del Dibujo, instrumentos y medios ver glosario.

34 Lambert 1985 (Ver también Maitese et al 1985)

35 Lambert 1985: p. 21

36 *Ibidem*: p. 22-23

37 Gómez Molina et al. 2003: p. 338

38 Nieto Alcaide y Checa C. 1989

39 *Ibidem*

40 Esto debido a que "la Corte se concibe como escena de la mentira, escena de sí misma, lugar donde ya no caben ni la ciencia, ni el estudio de la poesía. Las actividades culturales ya no van a tener valor autónomo sino que valdrán en cuanto sirvan para representar la imagen cortesana, laica o religiosa". (*Ibid.*)

41 *Ibid.* p. 255

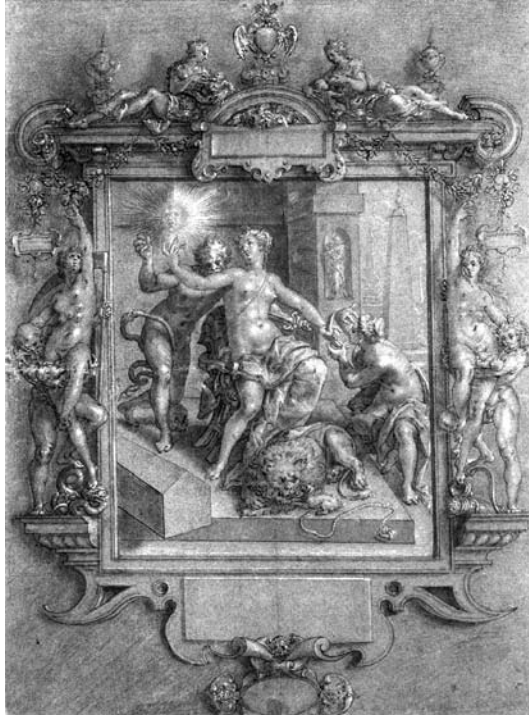


Imagen 3
Cornelis Ketel
The Mirror of Virtue, c. 1595
Tiza negra y pluma con tinta marrón, pincel con tinta gris en papel azul, 515 x 376mm
Rijksmuseum, Amsterdam

día para otro. Sin embargo, al referirnos a la centuria del 1500, la imagen que se viene a la mente con respecto al arte es la de formas extrañamente contorsionadas o alargadas en espacios un tanto irreales, que distan mucho de los cánones clásicos ajustados al ideal de belleza vistos en el siglo antecesor.

En este siglo, es el estilo conocido como Manierismo el que domina gran parte de la escena artística. Caracterizado por reaccionar de forma anticlásica contra del ideal de belleza renacentista, el Manierismo surge básicamente alrededor de 1530, por dos importantes cambios culturales. El primero, producto de los *cambios políticos* que marcaban como definitivas y consolidadas las monarquías absolutas. El segundo, por el *cambio religioso*, impulsados por el auge de la Reforma Luterana que logra dividir Europa en dos bien diferenciadas unidades religiosas³⁸.

Ambos cambios, el político y el religioso, no hacen más que otorgarle una nueva concepción y función a la imagen que, a diferencia del oficio que cumplía en el Renacimiento como herramienta para el conocimiento sensible de la naturaleza, tiene como función representar esos cambios políticos presentes en *la corte* y *el palacio*, por un lado; y por el otro, en los cambios religiosos que marcan la separación entre imagen profana e imagen religiosa³⁹.

Esto no hace más que mostrar las nuevas necesidades de la época con respecto a la representación de imágenes que, una vez aprehendida en detalle la naturaleza y el hombre a través de la experiencia del conocimiento sensible, van a estar enfocadas en la necesidad de recrear el mundo lleno de símbolos, más abstracto que real, en el que se desenvuelve el hombre de la época⁴⁰.

Pese a lo anterior, la imagen no deja de tener su importancia dentro del sistema cultural de 1500. De hecho, los cambios son fundamentalmente formales, pero no a través del invento de nuevas convenciones, sino a partir de nuevas articulaciones en la reunión de los elementos representacionales, que tendrán como resultado "una imagen retorcida y sofisticada, que recurre a la distorsión del léxico y de la espacialidad clásica, así como a la heterodoxia del lenguaje"⁴¹,

características que son las que permiten la representación de ese mundo ficticio que se quiere plasmar. (Ver imagen 3)

No obstante, el Dibujo, a pesar que, desde nuestra particular perspectiva, el Manierismo está caracterizado por una plenitud y exacerbación de los recursos plásticos como el color que no suele ser propio del *dibujo tradicional occidental* como tal, éste se sigue imponiendo como esencia y fundamento de todo arte. Ya establecido como técnica y como herramienta para el conocimiento sensible, incluso como la práctica más idónea para alcanzar la perfección en otras artes, el Dibujo trasciende a un nivel más intelectual. Ya no será mera técnica, ni simple fundamento de todo arte por las destrezas que se adquieren con su práctica. Será más bien, considerado un proceso en el cual el intelecto será el que se manifieste. No en vano, es en este siglo que se fortalece la teorización de esta expresión que ya había dado sus primeros pasos en 1400.

Al respecto, uno de los principales teóricos en la conceptualización del Dibujo, Giorgio Vasari (1511-1574), lo califica enérgicamente como “el padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura”⁴². Pero, la importancia del *disegno*⁴³, como lo denomina este artista, esta determinada porque es en él donde se establece el origen de la *idea* o configuración de la cosa, al tiempo que lo considera la forma de expresión más próxima al *concepto*⁴⁴ por la facilidad material que ofrece respecto a otras artes⁴⁵. Así lo describe en la introducción de su celebre texto *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1542-1550):

El disegno, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o ideas de todo lo existente en la naturaleza, la cual es perfecta en sus medidas. Por ello no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas y en las construcciones, esculturas y

*pinturas conoce la proporción que tiene el todo con las partes, y que tienen las partes en sí y con el entero conjunto*⁴⁶.

En una línea similar, Paolo Pino (1534-1565) le adjudica al *diseño* una trascendencia análoga a la dada por Vasari, no solo porque lo coloca como la primera parte dentro de la división que hace de la pintura: diseño, invención, y colorido, sino que engrana en el diseño todas las características que antes se habían visto en él por separado. De esta manera queda estructurado: “En cuanto a la primera parte, llamada diseño, quiero asimismo dividirla en cuatro partes: a la primera llamaremos juicio, a la segunda circunscripción, a la tercera práctica, a la última correcta composición”⁴⁷.

En un ámbito más complejo en el que se mezcla el arte y la teología, Antón Francesco Doni (activo hacia mediados del siglo XVI) define al diseño como *especulación divina*, teoría que desarrollará al máximo Federico Zuccari (1540-1609), dándole al Dibujo un cariz fundamentalmente teórico. Al contrario de la propuesta vasariana, con Zuccari, la *idea* o *concepto* sí tiene un valor metafísico, identificando al Dibujo “con la idea que se produce en la mente por transmisión divina”⁴⁸.

Así, el Dibujo queda dividido en dos partes que se denominan *dibujo interno* y *dibujo externo*. El primero, es el concepto formado en nuestra mente que permite conocer cualquier cosa, y el segundo, es la circunscripción lineal o forma visual del concepto. Zuccari, en el capítulo 3 de su texto *La idea de los pintores, escultores y arquitectos* (1607), define al diseño interno de la siguiente manera:

Y antes que nada digo que diseño [interno] no es materia, no es cuerpo, no es accidente de sustancia alguna, sino que es forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto, donde se expresan las cosas entendidas; y se encuentra en todo lo externo tanto divino como humano, según expondremos a continuación. Ahora, siguiendo la doctrina de los filósofos, digo que el diseño interno en general es

42 Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005: p. 232

43 El uso del término *disegno* se hace con el interés de hacer notar la utilización de diferentes acepciones y si se quiere, la evolución que la palabra dibujo ha tenido a lo largo de la historia del arte occidental, pero que por razones metodológicas no podemos profundizar aquí. (Ver Gómez Molina, Cabezas y Copón 2005)

44 El concepto es entendido aquí, no con “un valor metafísico, no se transmite de la mente divina al intelecto del artista sino que es una imagen interior (intelecto, abstracción de la realidad natural y formación del concepto-dibujo)”. (Maltese et al. 1985 / Ver también Panoksky 1989)

45 Gómez Molina, Cabezas y Copón, 2005

46 Vasari citado por *Ibidem*, pág. 232

47 Paolo Pino citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 569

48 Maltese et al., 1985: p. 228 / Ver también Panofsky, 1989: p. 67-92; y Nieto Alcaide y Checa C., 1989: p. 276-282

*una idea y forma en el intelecto que representa expresa y distintamente lo entendido por éste, que también es su término y objeto*⁴⁹.

Y en el capítulo I del libro II, define al diseño externo así:

*Digo, por lo tanto, que diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia de cuerpo. Simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. Este diseño así formado y circunscrito con la línea es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, pues, es el propio cuerpo y sustancia visual del diseño externo, de cualquier manera que esté formado*⁵⁰

A partir de esto se observa que, al hablar del Dibujo en el Manierismo o del Dibujo de 1500, no se podrá hacer mención de elementos formales innovadores, ya que en este sentido, el Dibujo seguirá sirviéndose de los mismos recursos plásticos que se examinaron en la centuria anterior. Pero, si se observará las nuevas estructuras compositivas más complicadas y más intelectuales, que son producto de esta aguda especulación teórica en la que ya, no sólo es suficiente el acercamiento sensible, sino que es necesaria la aproximación intelectual al concepto.

En este sentido, la representación gráfica de una imagen trazada a bases de líneas se realizará igualmente sobre los soportes ya utilizados en el siglo anterior, así como también con los instrumentos y medios. Sin embargo, esto no quiere decir que no se haya avanzado técnicamente, ni que no se introdujeran nuevos materiales.

Por ejemplo, es el siglo XVI que se popularizan los papeles de colores (azul, gris y color cervato)⁵¹ en los talleres de los artistas. En relación a los medios, las recetas para realizar la tinta de carbono, "hecha a partir del hollín (...) o algún otro carbón"⁵², llegan a Occidente en este siglo, usándose principalmente en Alemania e Italia. Así mismo, aunque su desarrollo esencial se lleva a cabo un siglo después, pareciera haber pruebas que en el 1500, el grafito, forma cristalizada y más estable del carbono, se usará por primera como medio preparatorio para dibujos, reemplazando a la punta de plomo.⁵³ De igual forma, no es hasta este siglo que el carboncillo, comienza a usarse sobre papel⁵⁴.

Siglo XVII y XVIII

Como ya se ha examinado, en los siglos anteriores se observa que acontecimientos puntuales generan cambios y nuevas necesidades en el hombre. Algunos cambios se producen por agentes externos y no controlados por éste, como se vio en el Renacimiento con la Peste Negra, por ejemplo; y muchos otros cambios son generados directamente por el hombre, como lo fue la gran escisión de la Iglesia Católica, provocada por el manejo de la situación generada a raíz de la difusión de las 95 tesis expuestas por Martín Lutero en 1517.

Se observó también que todos estos cambios políticos, religiosos o sociales afectaron de igual forma el aspecto cultural y por ende la forma de concebir y representar la realidad. No obstante, pareciera que durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, período durante el cual se desarrolla mayormente el estilo artístico llamado Barroco, las consecuencias de los sucesos que marcaron el nuevo rumbo en cuanto a ideologías y tendencias, fueron concienzudamente controladas.

Dos de los más importantes sucesos que van a permitir que para 1630 aproximadamente, se pueda hablar del establecimiento de una mentalidad barroca, fueron por un lado, la llamada Revolución científica, producto del descubrimiento de instrumentos ópticos para la observación de la naturaleza⁵⁵, lo que promovió de manera radical la separación del binomio arte-ciencia que hasta entonces había dominado las tendencias precedentes⁵⁶, y que hace que el arte de la época se liberara aún más en cuanto a expresividad. Por otro lado, resultaría inevitable mencionar la reacción de la Iglesia Católica ante la Reforma Luterana, en la campaña histórica conocida como Contrarreforma y que planteó objetivos específicos⁵⁷.

Empero, el cumplimiento de estos objetivos en predios del arte implicó el uso de ciertos elementos formales y temáticos, así como también la aplicación de nuevos sistemas de representación. Es así como en el arte de estos dos siglos, la teatralidad, la retórica, la verosimilitud y el decoro⁵⁸ constituyen las principales características de la producción artística. No obstante, el virtuosismo que salta a la vista en una obra barroca, bien por esa teatralidad, retórica o el dinamismo de su composición, suele estar expresada también, por el uso del color como elemento constitutivo de las formas, aspecto que va a llevar a su punto máximo la polémica entre dibujo y color ya planteada en el siglo anterior⁵⁹.

49 Federico Zuccari citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 574

50 *Ibidem*: p. 574

51 Ver Lambert 1985

52 *Ibidem*: p. 23

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 Galileo Galilei (1564-1642), científico de la época forma parte fundamental de ello. Galileo inventa y perfecciona el telescopio, lo cual le permite refrendar ciertos descubrimientos de otros astrónomos (como Nicolás Copernico).

56 Ver Checa C. y Morán T., 1989

57 Este proceso se valió de dos estrategias fundamentales. La primera, el trabajo minucioso de las ordenes religiosas que promueve San Ignacio de Loyola (1491-1556), con la fundación de la Compañía de Jesús en 1540; y la segunda, con el decreto sobre La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes, expuesto en la última sesión del Concilio de Trento concluido en 1563. A partir de este decreto en el cual, la Iglesia reglamenta la creación artística, es que se podría decir que las consecuencias de estos acontecimientos estuvieron controlados, sobre todo por esta institución, que concientiza y comprende el poder del arte como instrumento propagandístico, pedagógico y adoctrinante. Es en este sentido, que la imagen barroca debe convertirse en un arte popular, diáfano, con sencillez de ideas y de formas, para que de manera directa llegue hasta el hombre a través de la emoción y el drama, porque para la Iglesia contrarreformista, "las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado". (Hauser, 1994: p. 105)

58 Ver Checa C., y Morán T. 1989

Esta polémica va a crear, en este período, el espacio de teorización sobre el Dibujo⁶⁰. Aquí ya no se discute si es o no una herramienta para el desarrollo de otras artes o un proceso intelectual a través del cual se accede al concepto o *idea*. Aquí, pareciera más sencilla la posición que se asume ante esta expresión, o se acepta como preeminente y fundamento de todo arte, o simplemente se le desplaza para darle mayor importancia al color⁶¹.

Por esta razón, es que en los textos teóricos de la época se encuentran más que todo justificaciones del por qué es más importante el dibujo o por el contrario, de cuál es la importancia del color en las representaciones. Esta situación, antes de reflejar análisis objetivos, pareciera más bien, develar preferencias o inclinaciones hacia uno u otro lado de la discusión. Pero, contradictoriamente, esta misma polémica hace que se inicie el estudio, clasificación y ordenación de los dibujos⁶².

Francisco Pacheco (1564-1654) tratadista español, afirma que "el dibujo no es la materia, sino la forma sustancial de la pintura, por lo que los pintores «si no tienen dibujo, no tienen la forma de pintura»"⁶³. Sin embargo, ya adentrado el Barroco y la preponderancia de la cualidad visual que lo caracteriza, el mismo autor asegura que es el color el elemento esencial en el que "consiste la última perfección del arte"⁶⁴.

Por otro lado, Roger de Piles (1635-1709) crítico de arte francés que intervino en el debate dibujo-color, expresa en su *Idea del perfecto pintor* (1699), cierta preocupación por el poco estudio del que son objeto los dibujos, aseverando que es en ellos donde se halla el carácter, genio, estilo e ideas de los artistas.

*Aunque el conocimiento de los dibujos no es tan estimable ni extenso como el de los cuadros, no deja de ser delicado y atractivo, debido a que su gran número da más ocasiones a los que los aman para ejercer su crítica y a que la obra que en ellos se encuentra es toda espíritu. Los dibujos indican más el carácter del maestro, y permiten observar si su genio es vivo o pesado, si sus ideas son elevadas o comunes y finalmente, si tiene buen estilo y buen gusto en todas las partes que se pueden expresar sobre el papel*⁶⁵.

Por su parte, el pintor español Antonio Palomino (1655-1726), explica de manera detallada el procedimiento para realizar un dibujo, especificando los materiales, medios y técnicas. Sin embargo, lo más

interesante de su texto es la opinión que posee acerca de lo que se podía considerar un dibujo bien hecho en contraposición con uno deficiente, aspecto éste que en comparación con de la cita de de Piles, da cuenta, no sólo del interés por la expresión *per se* que se posee en estas dos centurias, sino que señala un juicio de valor que denota la consolidación, si se quiere, de las características formales y teóricas del Dibujo. Así lo expresa Palomino:

*Algunos piensan, en viendo un dibujo bien plumeado, o esfumado de lápiz, que el que lo hizo era un gran dibujante, aunque en lo principal esté defectuoso, y estropeado: sin advertir, que el dibujo consiste en la firmeza y verdad de los contornos con buena simetría y mancha firme y verdadera de claro y obscuro, y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y por el contrario, aunque esté hecho con borrones chafarrinadas o tachones, si guarda las referidas leyes del Dibujo, estará bien dibujado*⁶⁶.

Pareciera que, así como en el Manierismo el Dibujo trasciende a un nivel intelectual, en el Barroco, el Dibujo se internaliza de tal manera que, aunque no sea explícito, se asume como proceso inherente a la creación artística y se valoran en él las cualidades expresivas del genio creador. Anne Claude Philippe de Tubières (1692-1775) se refiere a los *estudios*, a diferencia de lo que denomina *academia*⁶⁷, como el ejercicio que "contiene una intención y una acción que hablan del espíritu"⁶⁸. De esta manera lo define:

*En las «academias» se ve la lectura simple de la naturaleza y el ejercicio del arte sin otro objeto que sí mismo, mientras que en los «estudios» uno queda deslumbrado por el fuego, la vivacidad, la acción y el sentimiento que en ellos dominan. Se reconoce por todas partes el genio que los ha producido, y en cambio en los otros hay que contentarse con la corrección, el gusto de dibujar y la habilidad de la mano*⁶⁹.

Con una línea de pensamiento similar, Denis Diderot (1713-1774) filósofo francés, al enfatizar la importancia de visualizar todo el conjunto y sus correspondencias espaciales de lo que se quiere representar, específica también el ánimo que se trasmite a través de un dibujo, y dice que "no basta con haber organizado bien el conjunto, se trata de encajar los detalles sin destruir la masa; es la labor de la inspi-

59 La polémica entre dibujo-color ya había sido planteada en el siglo XVI debido a "los problemas suscitados por los distintos modelos formales propuestos por las escuelas venecianas y florentino-romana". (Checa C., y Morán T. 1989: p. 96)

60 Esta disputa tiene su fundamento en la pugna entre lo interior y lo exterior que logra expresarse en el arte de la época en una relación, si se quiere proporcionada, entre el *dibujo* como *idea previa* que representa la *visión analítica*, y el *color*, como *consecución formal* que expresa la *visión sensible*. (Checa C., y Morán T. 1989)

61 "En el siglo XVII la concepción florentina de la preeminencia del dibujo es adoptada por la corriente clasicista de la Pintura, cuyo principal representante fue Poussin, como Rubens lo fue para toda aquella parte de la pintura Barroca que se apoyaba en la concepción veneciana de la preponderancia del color". (Maltese et al 1985: p. 229)

62 *Ibidem*

63 Francisco Pacheco citado por Checa C., y Morán T. 1989: p. 96 (comillas del autor)

64 *Ibidem*: p. 96

65 Roger de Piles citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 575

66 Antonio Palomino citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 577

67 *Academia* es entendido por este autor como la figura que "sólo ha sido propuesta para ejercitar el dibujo en general; [en la que] el profesor no ha tenido otra razón para proponerla que el presentar una bella elección, un feliz contraste entre las partes, una hermosa luz y un bello juego de músculos". (*Ibidem*: p. 577)

68 *Ibidem* : p. 577

ración, del ingenio, del sentimiento y del sentimiento exquisito”⁷⁰.

Entendemos, que estos son únicamente pequeños ejemplos de las opiniones que se produjeron durante estas dos centurias en relación al Dibujo. Sin embargo, es de hacer notar que en todas ellas pareciera sobre entenderse la naturaleza del mismo, y en sustitución de ello se expone detalles más específicos acerca de la acción creadora o del proceso, de sus cualidades técnicas y materiales, de sus tipologías y de sus cualidades estéticas⁷¹. (Ver imagen 4)

En función de esto, se observa que el Barroco, de forma similar a lo que ocurre en el Manierismo, los soportes, herramientas y medios se heredan de los siglos anteriores, sólo que su utilización varía de acuerdo con las necesidades expresivas y representacionales de la época. Además, del perfeccionamiento tecnológico que sufre esos mismos materiales y soportes. No obstante, debemos señalar un medio que, a pesar de haberse dado a conocer a través del uso ocasional en la escritura, no es sino hasta el siglo XVIII, que la sepia se emplea para dibujar⁷². Así mismo, el grafito, en su presentación más fina que se conoce actualmente como lápiz de grafito, se dio a conocer igualmente a finales del XVIII, aunque su desarrollo técnico como material y las posibilidades que éste ofrece sucedieran un tiempo después⁷³.

Siglo XIX

Al aproximarnos a la centuria de 1800 nos topamos con un período muy particular en el que no se manifiestan grandes teorizaciones sobre el Dibujo, sino que, por el contrario, se estructuran y sistematizan los métodos de análisis y estudio del producto de esta expresión artística⁷⁴ por medio de herramientas metodológicas que garantizan dicha ordenación. De igual forma, este siglo representa una de las etapas más interesantes en cuanto a tendencias artísticas se refiere.

No es de extrañar que al pensar en obras de arte de este siglo, las imágenes que proyecte nuestra mente sean las de un Jacques-Louis David (1748-

1825), contrastadas con las de un Eugène Delacroix (1789-1863), por ejemplo. Dos estilos totalmente diferentes entre sí, y desarrollados, casi simultáneamente, en una misma época. Neoclásico y Romanticismo, entre otros un tanto más fugaces, pero no menos importantes, rompen con la tradición que se ha observado en siglos anteriores en la que prácticamente, un solo estilo domina el desarrollo artístico de la época.

En principio, tal vez, por el paralelismo que se da entre lo *clásico* y lo *romántico*, modos de concebir el arte que se teorizaron a mitad del siglo XVIII y principios del XIX⁷⁵. En segundo lugar, por la diversificación de las funciones del arte. Y el tercero, por los avances tecnológicos e industrial que socavan las estructuras y fines del arte.

No obstante, algunos de los acontecimientos más importantes que promovieron las transformaciones y marcaron un nuevo rumbo en la tradición artística y en el ciclo histórico del arte, permitiéndonos reconocer e identificar, a partir de esta época hasta nuestros días, la producción de un arte llamado moderno o contemporáneo⁷⁶, podrían reducirse a estas tres razones esbozadas anteriormente.

A mediados del siglo XVIII, en el aspecto cultural, y gracias al aporte de Alexander Baumgarten (1714-1762)⁷⁷ se cuestiona y teoriza sobre qué es el arte. Este evento generó un cambio en la concepción de la misma, ya que el arte pasó a ser considerada a partir de un ideal fundamentalmente estético⁷⁸. Esta noción *estética* del arte, no sólo hace evidente su autonomía respecto al resto de las actividades humanas, sino que establece y cuestiona la funcionalidad de esta dentro del sistema social.

Por otro lado, desde el punto de vista socioeconómico, la creación de medios de producción técnicos e industrializados, consecuencia de la Revolución industrial (1750-1820), desencadena la crisis del artesano y la posterior exclusión de estas personas del sistema económico, convirtiéndolos en lo que Guilio Carlo Argan denomina *intelectuales burgueses*⁷⁹. De igual forma, la Revolución Francesa (1789-1799) en lo sociopolítico, impulsa, con la abo-

lición del absolutismo monárquico un cambio de mentalidad radical, dando paso a nuevos sistemas políticos en donde las masas populares y la burguesía adquieren una nueva conciencia respecto a su participación de forma individual en los procesos sociales, al mismo tiempo que se convierten en una fuerza dirigente.

Esta vorágine de cambios que involucran al hombre en su carácter social, pero al mismo tiempo, en su carácter individual, aunado a la aparición de nuevas disciplinas de estudio como la Psicología o la Estética que insiste en descubrir el funcionamiento de la mente, del intelecto y del espíritu de éste, cada una a su forma, hacen de la producción artística de la época un espacio un tanto más autónomo y con leyes propias que no busca como objetivo fundamental la aprobación de instituciones de poder externas, sino más bien, un afianzamiento en la internalización de cualquier práctica artística o creadora.

En este sentido, con respecto a la producción de imágenes y, sobre todo, de imágenes realizadas a través del Dibujo, es que esta expresión se asume abiertamente en siglo XIX, como parte del proceso creativo, incluso como rastro de la personalidad del artista⁸⁰, algo que ya se asomaba en los siglos anteriores y que hoy en día, nos es difícil de deslindar de esta práctica artística. No obstante, ninguna de las consideraciones que se han hecho del dibujo se dejan de lado, sólo que se destacan unas en mayor proporción que otras. Es por ello que, en algunos textos de la época, se observa variadas opiniones acerca de esta expresión. En unos se enfatiza la cualidad expresiva del Dibujo o la polémica dibujo-color ya planteado en el XVIII, entre otros.

Por ejemplo, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), afirma que "dibujar no quiere decir simplemente reproducir contornos; el dibujo no consiste simplemente en la línea. El dibujo es también la expresión, la forma interior, el plan, lo modelado"⁸¹, y luego dice, siendo más categórico aún, que "el dibujo abarca todo, menos la tinta"⁸².

Una concepción similar es la de Delacroix, éste resalta en su texto la importancia de la capacidad del



Imagen 4
Leonaert Bramer
José y la esposa de Potifar, c. 1630
Pincel y pluma con tinta negra, en
papel marrón, 400 x 310 mm
Courtauld Institute Galleries,
Londres

dibujo para expresar y al mismo tiempo atrapar ese primer pensamiento.

*De la diferencia que hay entre la literatura y la pintura en relación al efecto que puede producir el bosquejo de un pensamiento, en una palabra, de la imposibilidad de bosquejar en la literatura, para pintar algo al espíritu, y, por el contrario, de la fuerza que la idea puede presentar en un esbozo o un croquis primitivo. La música debe ser como la literatura, y creo que esta diferencia entre las artes plásticas y las demás consiste en que las últimas no desarrollan la idea sino sucesivamente. Por el contrario, cuatro trazos resumirán para el espíritu toda la impresión de una composición pictórica*⁸³.

Inmanuel Kant (1724-1804), por su parte, ya había destacado con anterioridad en el Dibujo, no sólo su cualidad expresiva, sino la relación que tiene directamente con la esencia de lo bello. Así lo señala:

69 *Idem* (comillas del autor)

70 Denis Diderot citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 581

71 Gómez Molina et al. 2003

72 Lambert 1985

73 *Ibidem*: p. 33 y 35. Ver también Gómez Molina et al, 2003

74 Maltese et al. 1985

75 Argan 1975

76 Ver *ibidem*

77 En 1735, Baumgarten en su trabajo *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* introduce por primera vez el término "estética".

78 Argan 1975

79 Ver Argan, 1975

80 Sabemos que en los siglos anteriores este tema ya había sido expuesto, sin embargo, es en el siglo XIX que se resalta dicha cualidad gracias a las investigaciones psicológicas y estéticas.

81 Jean-Auguste-Dominique Ingres citado por Gómez Molina et al., 2003: p. 582

82 *Ibidem*: p. 582

83 Eugene Delacroix citado por *Ibidem*: p. 588 (cursivas del autor)

12

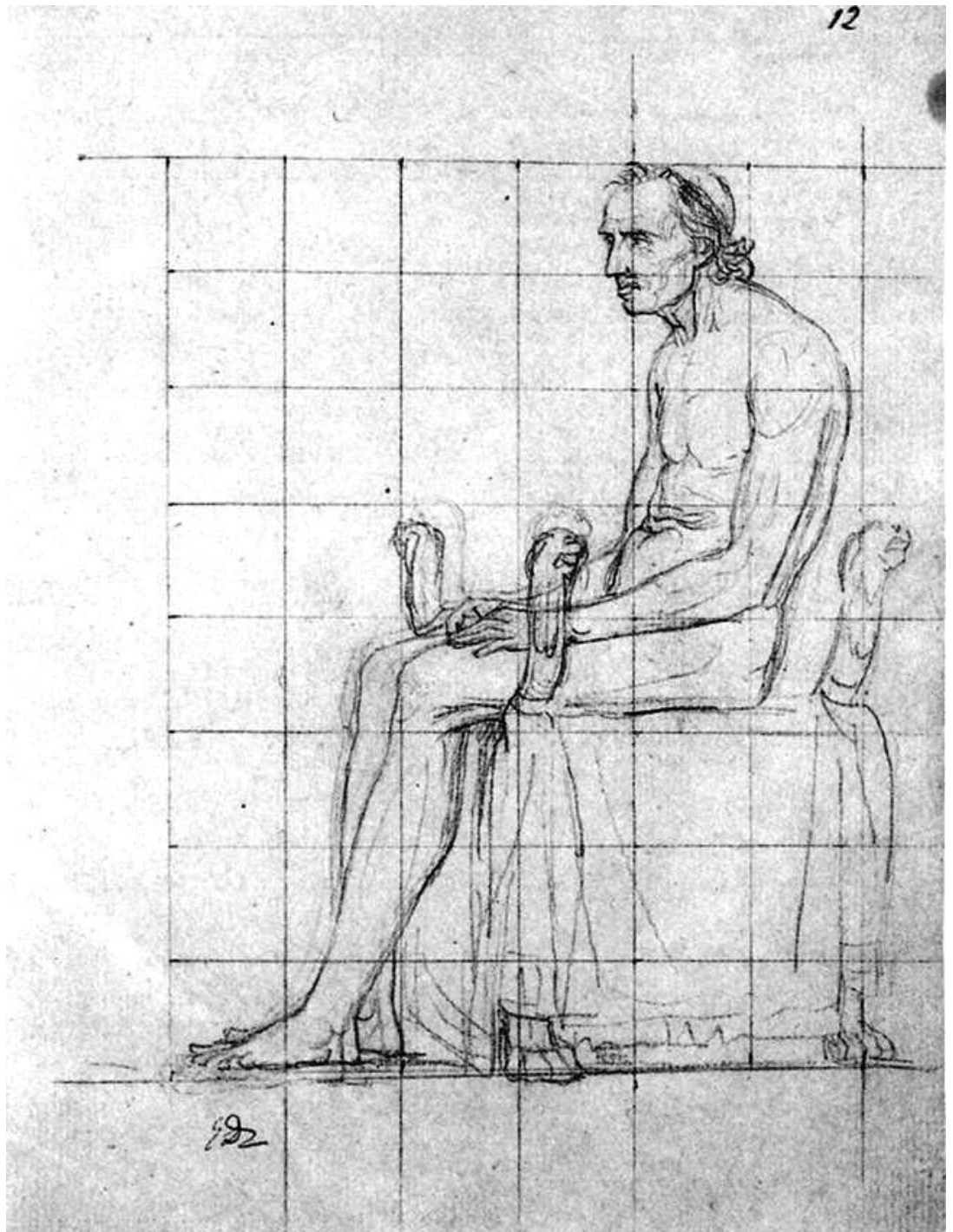


Imagen 5
Jacques-Louis David
Estudio para la figura del papa Pío VII, 1805
Creyon negro sobre papel blanco,
293 x 253 mm
Musée du Louvre, Paris

En la pintura, la escultura y en todas las artes plásticas, la arquitectura, el arte de los jardines en tanto que bella arte, lo esencial es el dibujo; lo que constituye, para el gusto, la condición fundamental no es lo que procura una sensación agradable, sino únicamente lo que place por su forma. Los colores que iluminan el dibujo forman parte de la atracción; pueden animar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo digno de ser contemplado, y bello; mucho más, ennoblecidos solamente por ella, si se deja un lugar a la atracción⁸⁴

Desde una perspectiva mucho más crítica y recordando la vieja polémica entre dibujo-color que ya se examinó en la centuria anterior, Charles Baudelaire (1821-1867) y Paul Gauguin (1848-1903) respectivamente, exponen sus puntos de vista en relación al dibujo respecto del color:

Se puede, pues, ser a la vez colorista y dibujante, pero en un cierto sentido. Lo mismo que un dibujante puede ser colorista por las grandes masas, así también un colorista puede ser dibujante por una lógica completa del conjunto de las líneas; pero una de estas cualidades absorbe siempre el detalle de la otra (...). Los dibujante puros son filósofos y abstraccionistas de quintaesencia. Los coloristas son poetas épicos⁸⁵.

Efectivamente, el estudio de la pintura se ha dividido en dos categorías. Primero se aprende a dibujar y después a pintar; es decir, que de hecho se colorean unos contornos que ya existen, como si se pintara una estatua después de modelarla. Tengo que confesar que de este método sólo he comprendido una cosa: que el color es algo accesorio⁸⁶.

Con ello sólo se podría deducir que, el Dibujo en el 1800 deja de ser definitivamente, la línea sobre el papel, o la representación pura de la naturaleza. Por el contrario, paso a ser parte del proceso mismo de creación, reflejo de la autenticidad y espontaneidad del artista. Si en el Barroco este proceso se internaliza, aquí se hace patente y definitivo, tanto así que muchos psicólogos, hoy en día, optan por la opción de hacer análisis de personalidad a través de un simple dibujo. Es en este sentido que, el bosquejo, el estudio, los croquis, apuntes, etc., cobran la importancia de una obra acabada. (Ver imagen 5)

En relación a los materiales, medios y herramientas que en este siglo se emplean se podría decir que a pesar de no haber un producto innovador como

tal, fuera de las ya mencionados en los apartados precedentes, se puede acotar que, gracias a la industrialización los materiales, medio y herramientas comienza a presentarse en forma más estandarizadas como ocurrió con el lápiz, luego de que Nicolas-Jacques Conté patentara el proceso de fabricación de lápices en 1795⁸⁷. Así mismo ocurre con los soportes que, en el caso del papel por ejemplo, se descubren nuevas materias primas para su realización que abaratan los costos y facilitan el proceso industrial⁸⁸

Siglo XX

Este siglo se diferencia del anterior, entre otras cosas, en la aceleración que alcanzan todos los procesos sociales, políticos, económicos, ideológicos y científicos. Si consideramos que la centuria de 1800 es vertiginosa en cuanto a transformaciones se refiere, en la centena de 1900 se hace imposible, si quiera, asimilar uno o dos de los cambios que simultáneamente se presentan y que en cierto sentido son los que estructuran las concepciones ideológicas del hombre contemporáneo.

Los constantes e importantes avances científicos y tecnológicos, y las fuertes y consecutivas controversias políticas, en pro de la desaparición del despotismo presente en el mundo entero, parecieran constituir en gran medida los principales factores que promueve el estado de precipitación y desasosiego que se esparce en la atmósfera del siglo XX. Escenario de dos guerras mundiales, de la conquista por el hombre del espacio y el primer alunizaje, del desarrollo de las telecomunicaciones, la creación de armas nucleares, la revolución en el transporte y los hallazgos medicinales como los antibióticos, transplante de órganos, etc., por sólo mencionar unos pocos, son algunos de los eventos que de manera turbulenta definen el contexto del hombre del XX.

Toda esta revolución no deja de afectar el aspecto artístico que va a manifestarse a través de una definitiva ruptura con el pasado, es decir, con los convencionalismos, técnicas, temas y formas de representación de la *realidad* anteriores. Argan lo define así: "Era la superación simultánea de lo «clásico» y lo «romántico» en cuanto poéticas encaminadas a mediatizar, condicionar y orientar la relación del artista con la realidad"⁸⁹.

De este modo, el arte del siglo XX, teniendo como características fundamentales la aparente ruptura con el pasado y la coexistencia de varios estilos, pareciera establecerse sobre la base de lo

84 Immanuel Kant citado por *Ibidem*: p. 585 (cursivas del autor)

85 Charles Baudelaire citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 586

86 Paul Gauguin citado por Gómez Molina et al. 2003: p. 591

87 Lambert 1985

88 *Ibidem*

89 Argan 1975: p. 87 (comillas del autor)

no convencional o de la trasgresión de las formas, al tiempo que se fija como objetivo, conciente o inconcientemente, “liberar a la sensación visual de toda experiencia o noción adquirida y de toda actitud preconcebida que pudiera perjudicar su inmediatez, y a la operación pictórica de toda regla o hábito técnico que pudiera comprometer su rendimiento”⁹⁰.

Se observa entonces como la imagen deja de ser esa representación reconocible e identificable con la realidad externa del hombre, y pasa a convertirse en ese lugar poco común, abstracto y, en la mayoría de los casos, irreconocible del sentimiento, la emoción, el pensamiento, la imaginación o el espíritu del artista, en el que ya no importan el apego a las formas ni colores reales del mundo exterior, sino la subjetividad de la experiencia individual.

En este sentido, estudiosos del Dibujo tienden a buscar en los orígenes de la infancia los elementos que definen el arte de las vanguardias de principios de siglo. Al respecto Araceli Jeréz Conde afirma que:

*El dibujo infantil está muy relacionado con la pintura que se origina en este siglo. El niño cuando pinta, está plasmando su percepción propia del entorno que le rodea, así como sus sentimientos, impresiones y experiencias. Pero su forma de expresar todo esto, es incomprendible para los espectadores de su obra, ya que utiliza una forma individual y personal de expresión gráfica, que tiene que ser cuidadosamente estudiada para comprender su significado*⁹¹.

Tal vez por ello, el Dibujo cobra un impulso notable en tanto es la expresión que garantiza la manera más espontánea e inmediata de registrar su impresión, ese pensamiento, sentimiento, emoción o idea⁹². Así lo afirma el artista venezolano Jorge Estrada: “yo como artista tengo la necesidad de desenvolverme con entera libertad creativa, el acto de dibujar, es para mí un conjunto de recursos que sintetizan toda esa libertad en elementos formales y visuales”⁹³

Por otro lado, el Dibujo, ya liberado de teorizaciones sobre su naturaleza, sentido o lugar dentro de las artes plásticas, es reconocido abiertamente “para la valoración global de la personalidad del artista, ya sea en relación con las obras realizadas en otras técnicas o como medio expresivo autónomo a veces más significativo”⁹⁴. Es así que probablemente al examinar los textos de los artistas del XX que ha-

blan sobre el Dibujo, nos topamos con enunciados más individualistas, que pretender definir al Dibujo en general, pero que al observarlas con detenimiento, se entreve que son producto de una experiencia creadora personal.

Como ejemplo de esto podemos mencionar la opinión de Juan Calzadilla, artista y crítico contemporáneo, que en su necesidad de definir al Dibujo pareciera más bien estar describiendo su propia obra. Para él, al Dibujo hay que respetarlo en lo que corresponde a su índole, es decir, sin valerse de ningún tipo de justificación externa como la literatura, la historia, la anécdota o la descripción. El autor afirma que es necesario contar con los materiales y herramientas adecuadas que permitan desarrollar ese automatismo que según él es característico del Dibujo, y que esos materiales, al servicio del lenguaje, hagan posible que en una obra se conjuguen “la velocidad, el azar y el control no razonado pero conciente de las pulsiones o emisiones del valor caligráfico, gestual o sígnico en la composición de eso que llamamos un dibujo”⁹⁵.

Otras opiniones más particulares como la de Paul Klee (1879-1940) sobre su trabajo, corroboran, en cierta medida, la relación del dibujo de las vanguardias con el esquematismo y si se quiere el *primitivismo* del dibujo infantil. De esta manera Klee describe su trabajo así: “La fabula del infantilismo de mi dibujo debe de tener origen en producciones lineales en las que seguramente he intentado aliar la idea del objeto, un hombre, por ejemplo, con la pura presentación del elemento «línea»”⁹⁶.

Pareciera pues, que el Dibujo del siglo XX vuelve a sus orígenes del modo más auténtico, deja a un lado los intelectualismos y los análisis profundos para sencillamente convertirse nuevamente en la *representación gráfica de una imagen hecha a base de líneas*, sólo que esta vez esas imágenes no necesariamente van a corresponder con una realidad exterior, sino con la impresión o la experiencia que se tiene o adquiere de ella. Esto lo confirma Fernand Léger (1881-1955) al expresar que si se miran

*los objetos en su ambiente, en su atmósfera real, no percibo línea alguna que limite las zonas de color; pero este aspecto pertenece al ámbito del realismo visual y no al moderno realismo de concepción. Pretender eliminar a priori una serie de medios de expresión como el trazo y la forma prescindiendo de su significación coloreada, supone una pretensión infantil, es retroceder*⁹⁷.

90 *Ibidem*: p. 87

91 Jerez Conde s/f

92 La autora Jeréz Conde hace un análisis comparativo entre las características del dibujo infantil y cada una de las vanguardias del siglo XX que no examinamos con mayor énfasis por encontrarse fuera de los límites de nuestro concepto operativo del dibujo tradicional occidental. Ver Jeréz Conde s/f

93 Estrada 2008 : s/p

94 Maltese et al., 1985: p. 229

95 Calzadilla, 1996: p. 7

96 Paul Klee citado por Gómez Molina et al., 2003: p. 598. (comillas del autor)

Con el mismo ahínco, Giorgio de Chirico (1888-1978), defiende al Dibujo como una necesidad en la creación artística:

*El dibujo, el arte divino, base de toda construcción plástica, (...) el dibujo, digo, no volverá a estar de moda, como suelen decir los que hablan de acontecimientos artísticos, sino que volverá por una necesidad fatídica, como una condición sine qua non de buena creación*⁹⁸.

Un aporte, en lo particular, muy sentido y al mismo tiempo reflexivo es el de Le Corbusier (1887-1965), éste rescata, de la práctica de esta expresión, las cualidades que encierra su acción y por ende su producto.

*El dibujo permite transmitir íntegramente el pensamiento, sin el apoyo de explicaciones escritas o verbales. Ayuda al pensamiento a cristalizarse, a tomar cuerpo, a desarrollarse. Para el artista, el dibujo es la única posibilidad de entregarse, sin restricciones, a investigar el gusto, las expresiones de la belleza y la emoción. Para el artista el dibujo es el medio por el cual investiga, escruta, anota y clasifica; es el medio de servirse de aquello que desea observar y comprender, y luego traducir y expresar*⁹⁹.

Lo que podríamos entender como un retorno a la esencia de la expresión y a sus cualidades fundamentales, debería también representar una vuelta a los materiales e instrumentos propios del Dibujo. Sin embargo, en el siglo XX, en su carácter de *todo* es *válido*, los medios y materiales se diversifican exacerbadamente, tanto así que, para las tres últimas décadas del siglo, llegan a superar y sustituirse los convencionalismos del lápiz, la pluma y el soporte bidimensional, por ejemplo, por cualquier material u objeto que dentro de un contexto determinado, sea bidimensional o tridimensional, simule una línea o un trazo.

Empero, esto no quiere decir que el dibujo que entendemos como *tradicional* haya dejado de realizarse, sólo que debido a la industrialización, masificación y estandarización de los materiales, el artista va a tener a su disposición una mayor cantidad de posibilidades expresivas, demostrando que el Dibujo sigue siendo una particular y primigenia forma de expresión artística, capaz de sobrevivir, desarrollarse, renovarse y adaptarse en el tiempo.

Si en la prehistoria, el hombre dibujaba el contorno de su mano con materiales orgánicos sobre las rocas o las paredes de las cuevas, hoy, el hombre contemporáneo utiliza tintas sintéticas envasadas en hermosos y divertidos recipientes sobre una infinita variedad de papeles o sobre los perfectos y lisos muros de sus casas.

Así pues, el Dibujo, además de la supremacía que podemos adjudicarles dentro del ámbito artístico como expresión primigenia de todas las bellas artes, no debemos pasar por alto su presencia en toda actividad humana y del conocimiento como la forma de expresión más noble, inmediata y espontánea.

Glosario

BISTRE Un tipo de tinta hecha a base de "carbón de madera disuelto en agua. Su color varía desde el amarillo pardo hasta el marrón oscuro dependiendo del tipo de madera que se haya quemado y de la concentración de carbón en la tinta"¹⁰⁰. Su uso data de la Edad Media, pero el uso del término se popularizó en el siglo XVI y su popularización no fue sino hasta el XVIII. Aunque sea difícil identificar en un dibujo el tipo de tinta, sobre todo después que han pasado siglos, una de las características por las cuales se puede identificar el bistre es la irregularidad granulosa de su superficie debido a las particular que no se han disueltos¹⁰¹.

CARBONCILLO Es una forma de carbón que resulta de quemar madera con una cantidad limitada de oxígeno. Las maderas más utilizadas para esto son: el nogal, el sauce, el mirto, el abedul o cualquier otra madera ligera que sirva para dibujar. Es un medio fundamentalmente dibujístico. Fue utilizado por los griegos y romanos, en la Edad Media y el Renacimiento fue muy profuso su uso para el dibujo a mano alzada en composiciones de gran formato, pero no es hasta el siglo XVI que se tiene registro de su uso sobre papel. Dentro de sus cualidades se cuenta con la facilidad para corregir y borrar que ofrece el *carboncillo*, así como también el poder abarcar grandes extensiones del soporte en un solo trazo. Este medio es muy popular para dibujar bocetos preliminares y apuntes rápido. Las calidades expresivas del carboncillo son variadas y dependen de la técnica y el estilo utilizado por el artista¹⁰².

LÁPIZ Originalmente barra de grafito o material sintético similar envuelto en una funda de madera. Instrumento y medio utilizado principalmente para escribir o dibujar. Se inventó cerca de 1565 coincidiendo con el hallazgo del grafito en una región inglesa denominada Cumberland. El desarrollo y posterior evolución del mismo han hecho de este instrumento uno de los más populares, comunes y versátiles medios para la práctica de la escritura y del dibujo. En relación a este último, el mercado ofrece una infinita variedad de durezas, colores, etc., lo que ofrece un gran abanico de posibilidades y calidades expresivas permitiendo una extraordinaria agudeza y suavidad en el trazo de líneas¹⁰³. Según Gómez Molina "Esta técnica se adapta a un tipo de dibujo muy valorado por los neoclásicos: aquel realizado con contornos puros, sin sombreado"¹⁰⁴. Los lápices de grafito se fabrican en varios grados de dureza. Los mismos se pueden identificar porque la marcan que dejan los de dureza mayor son muy finas y de color gris pálido, mientras que los de mina blanda, dejan marcas más gruesas y de color negro. Los grados oscilan, según la clasificación dada por los fabricantes, comenzando por el de mina más dura y fina, hasta la más blanda y gruesa. Estos son los tipos, 8H, 7H, 6H, 5H, 4H, 3H, 2H, H, HB, B, 2B, 3B, 4B, 5B, 6B, 7B, 8B. Por otro lado, se tiene los lápices de colores, sus minas suelen ser blandas y su marca sólo se borra raspando con cuchilla la superficie donde se hizo¹⁰⁵.

PAPEL El *papel* puede definirse de una manera sencilla como una hoja delgada de fibras de celulosa obtenidas de trapos, madera, esparto, etc., molidos, blanqueados y desleídos en agua que se reducen a pasta por procedimientos mecánicos y químicos. Se usa para dibujar y escribir sobre su superficie. Las calidades de este soporte varían de acuerdo con las características físicas y químicas del mismo y de la materia prima con la que fue realizado. Estos aspectos van a determinar la textura, el color, la absorbencia, la acidez, la dimensión, el grosor y la durabilidad en el tiempo¹⁰⁶. Aunque existen una infinidad de tipos y usos del *papel* en la contemporaneidad, los de utilidad artística se reducen a unos pocos debido a las características que ofrecen tanto en el aspecto físico como en la composición química. No obstante, existen diversas posibilidades para clasificar el *papel*. Según su manufactura, aspecto, uso y aquellos utilizados

97 Fernand Léger citado por *Ibidem* : p. 597 (cursivas del autor)

98 Giorgio de Chirico citado por *Ibidem* : p. 595 (cursivas del autor)

99 Le Corbusier citado por *Ibidem*: p. 609

100 Lambert 1985, p. 23

101 *Ibidem*

102 Lambert 1985

103 Celdrán 1995

104 Juan José Gómez Molina 2003 : p. 338

105 Hayes 1980

106 Ver Lambert 1985. Ver también Arroyo 1978

para fines especiales. Por su manufactura se clasifican en: papel fabricado a mano o tradicional y papel fabricado a máquina; por su aspecto, se clasifican en: papel alisado, satinado, estucado o couché, pergamino, verjurado, traslúcidos, opacos, delgados, cartulina y cartón; por su uso y fines especiales en: papel moneda, fotográfico, heliográfico, papel de fumar, parafinado, engomado, secante, filtrar, bicolor, metalizado, incombustible, kraft, para imprimir, para Offset, para huecograbado, para periódicos, para escribir a mano y papel para dibujar¹⁰⁷. Con respecto a éste último debe destacarse que son papeles que suelen ser fabricados a mano y sus características físicas deben tener resistencia al frote y a los dobleces, flexibilidad, y sobre todo la propiedad de no alterarse ni alterar los medios que sustenta. Hoy en día la industria ofrece una gama muy variada de tipos de papel adecuadas en este caso a una expresión o técnica artística determinada. Sin embargo, es difícil hacer una clasificación de los posibles papeles que usan los artistas para dibujar. En principio por la vastedad y variedad que ofrece el mercado papelerero, y por otro lado, porque el artista es libre de escoger el soporte de su preferencia. Es por ello, que nos declinamos por definir sólo los papeles más comunes y conocidos empleados en la práctica del dibujo.

PERGAMINO Y VITELA Tanto el *pergamino* como la *vitela* son materiales hechos con pieles de animales, por lo general ganado ovino y vacuno. La diferencia entre el *pergamino* y la *vitela* es que el segundo se realiza con pieles de animales jóvenes previamente seleccionadas. La fabricación de estos materiales consiste en sumergir la piel en una solución de cal para luego poder rasparla y quitarle el vellón. Para hacerlo una superficie óptima y suave para la escritura o el dibujo se pule con hueso molido o piedra pómez por ambas caras¹⁰⁸. Ambos son materiales opacos de color grisáceo o amarillento, con una densidad regular y cierta rigidez. En la actualidad, se fabrica una clase de papel muy semejante al *pergamino* llamado papel vegetal. “Se obtiene, sometiendo el papel fabricado con algodón o celulosas especiales, a un baño de ácido sulfúrico. Con este tratamiento, el papel adquiere cierta transparencia, impermeabilidad y dureza”¹⁰⁹.

PLUMAS DE AVE Instrumento usado básicamente para dibujar con tintas. Denominadas también plumas para escribir. Las más frecuentes son las plumas de ganso, cuervo, cisne o pato por la flexibilidad y versatilidad que permiten al poder modificar su forma y tamaño, desde la punta más gruesa hasta la más fina. Su utilización, por lo menos para escribir con tinta, pudo haber comenzado en el siglo VI, y su industrialización con la fabricación de puntas metálicas a partir del siglo XIX. Una de las características del trazo realizado con plumas de ave es que tienden a soltar la tinta más lentamente lo que permite trazos largos y sinuosos, sin la dificultad de creas manchones o errores¹¹⁰.

PUNTA METÁLICA Varilla de metal delgada que se usa como instrumento de dibujo específicamente. Su empleo puede datarse desde la Edad Media, siendo en el Renacimiento el momento en el cual se desarrolló como técnica independiente sobre todo para la realización de sombras complicadas. Dentro de los metales que se utilizan para su elaboración se cuentan como los más usuales el plomo, la plata, el cobre y el oro. La técnica en sí se fundamenta en las marcas que deja el metal sobre ciertas superficies que comúnmente suelen ser preparadas con anterioridad. Susan Lambert afirma que: “Otras puntas metálicas requieren, para dejar una marca, una superficie abrasiva. Con todos los metales la marca que aparece es negra grisácea al principio pero varía desde el amarillo hasta el negro cuando se produce la oxidación”¹¹¹. En la actualidad se requieren de procesos químicos para determinar el tipo de metal que se utilizó para la realización del dibujo, por ello se prefiere a usar el término genérico que abarca todos los posibles metales.

SANGUINA La *sanguina* es un óxido de hierro presentado en forma comúnmente de barras de color rojo (arcilla ferruginosa). Se conoce esencialmente como una técnica de dibujo desde finales del siglo XIV, pero su desarrollo es un siglo más tarde. Como cualidades de este medio se deben mencionar la luminosidad y el efecto expresivo de ilusión en el acabado de las encarnaciones y ropajes. Las características de la sanguina se centran en “su capacidad para ser difuminada evitando los contornos excesivamente recortados, evocando o sugiriendo formas, más que cerrándolas [esto] la encumbró como la técnica más adecuada para expresar la valoración de lo abocetado [y] lo inacabado”¹¹².

SEPIA El término de *sepia* suele usarse a menudo para describir los diversos tonos de aguadas marrones, sin embargo, “la auténtica sepia se obtiene a partir de la secreción de la jibia o sepia”¹¹³ (molusco que vive en el fondo de los mares poco profundos). Apareció como medio para dibujar a partir del siglo XVIII. Dentro de sus cualidades expresivas se deben destacar el efecto de suave transparencia.

TINTA DE ÁCIDO FERROGÁLICO Medio utilizado aproximadamente en el Renacimiento, pero en desuso en la actualidad. Su nombre proviene de la propia constitución de la tinta. Lambert lo expresa así: “los dibujos del Renacimiento están realizados con la tradicional tinta de escribir, hecha (...) a partir de una suspensión de sales de hierro en ácido gálico que se obtiene de la agalla de monte, una excrecencia que tienen ciertos robles debida a una enfermedad”¹¹⁴. En sus características for-

males se debe tomar en cuenta que esta tinta cuando se aplica es casi negra, pero con el tiempo se vuelve marrón a medida que el ácido se come el papel.

TIZA Arcilla terrosa blanco también conocida como yeso blanco. Este medio, a diferencia de otros instrumentos como la pluma o la punta metálica, no permite trazos finos es por ello que facilitaba el dibujo más libre y espontáneo y de mayor escala. La tiza blanca, por ejemplo, es fundamental para acentuar los focos de luz en el dibujo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA CERNI, Vicente (dir) (1979), *Diccionario del arte moderno*. Conceptos-Ideas-Tendencias, Fernando Torres Editor, Valencia-España.

ARGAN, Giulio Carlo (1975), *El arte moderno: 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia-España.

CABANNE, Pierre (1989), *Hombre, creación y arte. Enciclopedia del arte universal*, Editorial Argos-Vergara S.A., Barcelona.

CELDRÁN, Pancracio (1995), *Historia de las cosas*, Ediciones el Prado, Madrid.

CHECA CREMADES, Fernando y José Miguel Morán Turina (1989), *El Barroco*, Ediciones Istmo, Madrid.

Da VINCI, Leonardo (1986), *Tratado de la pintura*, Ediciones Akal, Madrid. GÓMEZ MOLINA, Juan J. (coord) o et al (2003): *Las lecciones del dibujo*, Ediciones Cátedra, 3ª edición, Madrid.

GÓMEZ MOLINA, Juan J., Lino Cabezas y Miguel Copón (2005): *Los nombres del dibujo*, Ediciones Cátedra, Madrid.

HAYES, Colin (1980), *Guía completa de Pintura y Dibujo, técnicas y materiales*, Editorial Blume, Madrid.

HAUSER, Arnold (1994), *Historia social de la literatura y del arte*, Editorial Labor, Barcelona.

LAMBERT, Susan (1985), *El dibujo. Técnica y utilidad*, Editorial Herman Blume, Madrid.

MALTESE, Corrado et al., (1985), *Las técnicas artísticas*, Ediciones Cátedra, Madrid.

MAYNARD, Patrick (2005), *Drawing distinctions: the varieties of graphic expression*, Cornell University Press, E.U.

NIETO ALCAIDE, Víctor, y Fernando Checa Cremades (1989), *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Ediciones Istmo, Madrid.

PANOFKY, Erwin (1989), *Idea*, Editorial Cátedra, Madrid.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1988), *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el Dibujo*, Instituto de Investigación Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

VOLBOUT, Pierre (1981), *Kandinsky: dibujos, Serie gráfica* Gustavo Gilli, Barcelona.

HEMEROGRAFÍA

CALZADILLA, Juan (02 de mayo de 1996): “El dibujo como medio, como proceso y como fin en sí”, Suplemento cultural de *Últimas Noticias*, N.º. 1459, p. 6-7.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS/ DIGITALES

JEREZ CONDE, Araceli (Sin fecha), “Las vanguardias del siglo XX en relación con el dibujo infantil”, versión digital disponible en línea: <http://perso.wanadoo.es/alonsocono1601/cano4/LAS%20VANGUARDIAS%20DEL%20SIGLO%20XX%20EN%20RELACION%20CON%20EL%20DIBUJO%20INFANTIL.htm> [Consultado en septiembre 2007]

107 Escuela Gráfica Salesiana, s/f

108 Lambert 1985

109 Escuela Gráfica Salesiana 1978 : p. 30

110 Lambert 1985

111 Lambert 1985 : p. 21

112 Juan José Gómez Molina 2003 : p. 338.

113 Lambert 1985 : p. 24

114 Lambert 1985 : p. 23