

TFG

AUTORRETRATO PSICOLÓGICO
EL DIBUJO DEL ROSTRO CON LA PUNTA DE PLATA

Presentado por Iliyana Nikolaeva Koleva
Tutor: M^a del Carmen Chinchilla Mata

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En este proyecto teórico-práctico analizo la técnica de la punta de plata, desde sus inicios en la historia, pasando por el tratamiento de los antiguos maestros hasta su evolución en la contemporaneidad, para desembocar en la realización de diez dibujos realizados con esta técnica siguiendo los conceptos teóricos previamente asimilados.

Estos dibujos que aquí expongo son de carácter íntimo y tratan la temática del autorretrato psicológico. Para ello, y siguiendo la metodología empleada, he mencionado aspectos como algunos elementos del dibujo, el retrato en el dibujo, las influencias de las que parto y los materiales empleados.

Se trata de un profundo análisis de una de las técnicas más primitivas y de mayor influencia en los comienzos del arte en la Edad Moderna tal y como la conocemos. Sin embargo, y a pesar de haber sufrido una época de decadencia, vuelve a ser en nuestros días una opción artística para muchos autores.

PALABRAS CLAVE

Autorretrato, retrato psicológico, dibujo, punta de plata, punta metálica.

SUMMARY

In this theoretical-practical project I analyze the technique of the silverpoint, from its beginnings, through the treatment of its masters and into the evolution in the contemporaneity, in order to lead the realization of ten drawings made with the theoretical concepts of this technique previously assimilated.

These drawings exposed are intimate and treat the subject of psychological self-portrait. To do this, following the methodology used, I have mentioned aspects like, some elements of the drawing, a portrait in the drawing, the influences of which I have based, and the materials used.

It is a thorough analysis of one of the most primitive and influential techniques at the beginning of art in the modern age. Despite having suffered a period of decline, it has currently become an artistic choice for many authors.

KEYWORDS

Self-portrait, psychological portrait, drawing, silverpoint, metalpoint.

AGRADECIMIENTOS

A Ella, mi diosa, que me ha dado la vida, la fe, la ilusión y la fuerza de luchar por lo que quiero.

A mis amigos y compañeros por el apoyo constante en los momentos difíciles y las tardes de café y risas.

A la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, por haberme brindado la oportunidad que tanto ansiaba y haberme acogido estos 4 años.

Por último a Mari Carmen, agradecer su dedicación y confianza tanto hacia mi persona como al trabajo. Gracias de todo corazón.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	6
2	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
	2.1. Objetivos	7
	2.2. Metodología	8
3	DESARROLLO DE LA MEMORIA	10
	3.1. Marco teórico	10
	3.1.1. Historia de la punta de plata	10
	3.1.2. La técnica: materiales y soportes	12
	3.1.3. Artistas y sus técnicas	16
	3.1.4. Elementos del dibujo	21
	3.1.5. El autorretrato en el dibujo	23
	3.1.6. Referentes e influencias	25
	3.2. Marco práctico	28
	3.2.1. Intereses expresivos. Búsqueda de estilo	28
	3.2.2. Materiales y herramientas	29
	3.2.3. Procesos de creación. Experimentación.	31
4	CONCLUSIONES	34
5	BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	35
6	ÍNDICE DE IMÁGENES	36

“Con todo, creo que la expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista; a partir de su modelo y no de la exactitud orgánica de éste”

- Henri Matisse

“Si tú, que dibujas, deseas estudiar con utilidad y provecho, acostúmbrate a dibujar sin presura [...]. Y cuando hayas adiestrado ya tu mano y tu juicio en esta diligencia verás cómo trabajas con mayor presteza de la que tenías.”

- Leonardo da Vinci

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto personal representa una investigación nacida de mis inquietudes acerca de tratar técnicas que han caído en el olvido o que a día de hoy no prestamos tanta atención, como es la técnica de la punta de plata, ligada a una temática de carácter íntimo como es el autorretrato.

La investigación está fundamentada en primer lugar dentro de un marco teórico del que parto para realizar una serie de dibujos con la técnica de la punta metálica. El apartado de teoría consta de la historia de dicha técnica, los artistas que han trabajado y los que siguen trabajando con ella, de cómo se prepara y algunos aspectos de la temática del retrato.

En conjunto, el apartado de teoría trata de darnos a conocer las características fundamentales de este medio, cómo se ha desarrollado en el tiempo hasta nuestros días y qué trato podemos ofrecerle dentro de sus límites, los que expongo a lo largo del proyecto. Dado que la técnica se limita en un principio al ámbito del dibujo es difícil, aunque no imposible, tratarla con materiales distintos, por lo que la variación de la temática tiene un valor añadido, partiendo siempre de una correcta adecuación al procedimiento que aquí se va a comentar.

Las fuentes de las que me he basado han sido muy variadas, desde vídeos educativos online, hasta libros antiguos o incluso libros de artista, combinando toda la información aquí adjunta con una serie de imágenes de obras realizadas con la punta de plata por artistas de distintas épocas y corrientes.

Este proyecto ha significado para mí un reto personal, que ha nacido de mi inquietud y mi deseo de experimentar en un campo del dibujo en el que no me había implicado nunca, con la certeza de que esta experiencia me va a beneficiar cuando decida trabajar en otros ámbitos artísticos. Una vez aprendidos los conceptos y las técnicas docentes a lo largo de la carrera, a los alumnos nos queda la libertad de probar y desarrollar nuestros conocimientos a nivel individual. Aún así, he considerado que estar adecuadamente documentado es una clave para exponer esta memoria.

El trabajo trata entonces, después de estos años de estudio, de abordar nuevas metas, de establecer nuevos objetivos para demostrar que, gracias a lo aprendido en toda la carrera, soy capaz de solucionar un trabajo totalmente nuevo para mí, siempre contando con la ayuda de un tutor.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

A lo largo de nuestra vida se nos plantean preguntas que nunca llegan a tener una respuesta certera. Ello nos conduce a la preocupación, a la inestabilidad, a una incertidumbre que muchas veces nos impide avanzar personal y profesionalmente. Sin embargo, siempre progresamos, y lo hacemos lo mejor que podemos para encontrar nuestro lugar en el mundo.

Realizar el trabajo final de grado significa para muchos la finalización de la carrera, pero no para mí. Nos hemos instruido en la pintura, el dibujo, la escultura, la fotografía, la historia, el diseño, el grabado.. y una cantidad considerable de técnicas que no vamos a mencionar. Aun así, siempre ansiamos más, alzar otra barrera cuando justo acabamos de derribar la anterior. Por ello somos extrovertidos, indiscretos, metemos las narices por aquí y por allá en busca de una meta que parece que nunca llega.

Yo, particularmente, no me puedo excluir de tales actos. Soy desafiante y atrevida, nunca aprendo lo suficiente. Así que este trabajo no es para mí la conclusión de mis estudios si no un nuevo inicio, como lo ha sido cada asignatura que he estudiado. Pero, más allá de esta circunstancia, con esta investigación, he buscado un reto, uno que pretendo alcanzar a comprender por mi cuenta para llegarlo a concluir, aunque eso nunca significa el fin.

Por ello, el objetivo de este trabajo de carácter eminentemente práctico es llegar a conocer de forma personal la técnica de la punta de plata. Una técnica que hoy no se enseña en la facultad, ya que está en desuso y casi perdida en el tiempo y despierta solo el interés de unos pocos curiosos, de ahí mi inclinación por aprenderla por mi propia cuenta.

Una vez un maestro me preguntó: “¿a quién conoces mejor si no es a ti misma?, hartos de mirarnos en el espejo, hartos de enseñarnos a nosotros mismos, hartos de conversar solos”. Podríamos extraer un sinfín de lecturas a esta osada pregunta, pero mi respuesta ha sido una: el estudio de mi autorretrato. Sabemos que es una de las metas más inquietantes que pretende realizar todo artista. Queremos plasmar nuestra evolución, nuestra intimidad y demostrar con ello que no tememos al tiempo. Entonces, ¿qué mejor que un metal imborrable para llevar a cabo nuestro propósito?

Por esto, mi objetivo principal es, partiendo de la temática del retrato, realizar una serie de autorretratos psicológicos basándome en la visión y concepción de mí misma siguiendo unas pautas analíticas de trabajo.

Por tanto voy a procurar:

- Entender la teoría de ésta técnica y cómo se aplica a la práctica.
- Experimentar la técnica de la punta metálica basándome en los referentes históricos existentes.
- Adecuar el tipo de soporte e imprimación al tema escogido.
- Practicar el esquema previo del dibujo para encuadrar y encajar con el menor margen de error.
- Estudiar las características del dibujo del natural: analizar la temática del retrato.
- Establecer elementos clave del dibujo como: composición, equilibrio, forma y claroscuro.
- Practicar la memoria visual y fotográfica: conocerse y memorizarse desde el espejo.
- Potenciar la habilidad del gesto y seguridad de la mano.
- Evidenciar la entidad y estilo propios.

2.2. METODOLOGÍA

La metodología empleada es muy sencilla, casi como la de cualquier otro trabajo práctico que necesita sostenerse de una teoría determinada para poder lograr los objetivos establecidos.

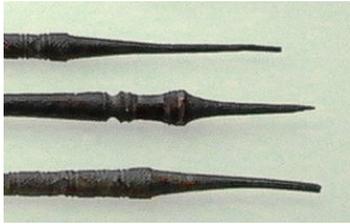
Para ello lo primero es establecer una planificación de estudio teórico, que se basa de distintas fuentes donde comparar y verificar la información. Es muy importante comprender la lectura, su asimilación y luego saber explicar lo aprendido de forma clara y precisa.

En el ámbito práctico es de igual importancia la lectura de las imágenes para entender la teoría, ya que así leemos mejor el color, las formas, y comprendemos lo que nos quieren decir a golpe de vista. El comienzo ha sido buscar obras y referentes en la historia, tanto desde los comienzos como hasta nuestros días para observar la evolución de la técnica de la punta de plata.

Una vez adquirida una base teórica sólida, sigue un desarrollo del trabajo que no tiene porqué estar predeterminado, he mirado hacia adelante y hacia atrás siempre que ha sido necesario para la correcta proyección de mi proyecto. Las búsquedas continuas son la herramienta primordial para poderlo llevar a cabo: historia, autores, evolución, temática, etc., siguiendo los puntos que nombro a continuación:

- Planteo cómo voy a ejecutar el trabajo y me infundo seguridad.
- Preparo la mente para la ejecución de una técnica arriesgada que voy a utilizar por primera vez.

- Aprendo de las imágenes y los datos históricos y los comparo.
- Establezco los elementos principales del dibujo.
- Recopilo los materiales indispensables para la técnica de la punta de plata aplicada al dibujo.
- Preparo los soportes y los materiales que voy a utilizar.
- Intento constituir una correcta relación entre tema y técnica.
- Entreno tanto la memoria visual como la mano que dibujaré observando, memorizando y dibujando tantos bocetos como sean necesarios.
- Experimento y concluyo la obra práctica del trabajo.
- Comparo los resultados con la información asimilada.
- Concluyo el trabajo asegurándome tanto de haber logrado los objetivos como de haber vinculado en un mismo trabajo práctica y teoría.



3. DESARROLLO DE LA MEMORIA

3.1. MARCO TEÓRICO

3.1.1. Historia de la punta de plata

La técnica de la punta de plata -o punta metálica- se remonta hace algunos siglos atrás. Aunque su historia es larga, no sabemos fechas concretas pero sí conservamos a día de hoy estiletes o varillas de punta plata hechas por los romanos para marcar tablillas o pizarras (fig. 1). Algunos libros establecen su comienzo por su auge de utilización en la Edad Media, cuando los copistas medievales utilizaban punzones metálicos para marcar el texto, las líneas, los márgenes de los manuscritos y en los dibujos previos a la ornamentación de las ilustraciones (fig. 2).



Aun así, en cuanto a la práctica artística se refiere, no fue hasta el siglo XIV cuando los artistas comenzaron a utilizar este material en sus obras de forma más habitual, principalmente en los bocetos previos a las obras pictóricas. “El libro dell’Arte” de Cennino Cennini, escrito en 1400, explica la técnica de la punta metálica, de cómo debían utilizarla los artistas de la época, de su preparación y los distintos soportes. Se menciona también la importancia y la insistencia en el uso de ésta técnica para los artistas desde muy jóvenes, ya que por sus características requiere de buen control y precisión, lo que les entrenaba y agudizaba en la práctica artística. Este aprendizaje era crucial para todo aquel alumno que quisiera demostrar sus habilidades, sin importar la práctica a la que luego se dedicase.



1. Estiletes romanos utilizados en la escritura en pizarras, metales y otras superficies donde grabar.

2. Ilustración de un Manuscrito Iluminado de la Edad Media con marcas a punta de plata

3. Santa María Magdalena de rodillas y Cristo de pie, de Filippino Lippi, c 1457-1499.

La fabricación de las puntas de plata era entonces artesanal. Tenían formas cónicas o biseladas e iban sujetas a mangos de madera o estiletes que se fabricaban en los talleres de los maestros. Si los artistas disponían de la suficiente habilidad incluso las fabricaban ellos mismos ya que no era una herramienta que supusiera un elevado coste económico o de fabricación.

El desarrollo artístico más fructífero de dicha técnica se establece en el período Renacentista (Quattrocento y Cinquecento)¹, y la desarrollan artistas como Filippino Lippi (fig. 3), Leonardo Da Vinci, Rafael, Jan Van Eyck, Sandro Botticelli, Hans Holbein, Alberto Durero, Hans Baldung, Rogier Van Der Weyden, y otros muchos de los que se hablará en otro apartado.

Más tarde, sobre el siglo XVI, la utilización de esta técnica disminuyó considerablemente al verse afectada por la aparición de nuevos materiales y

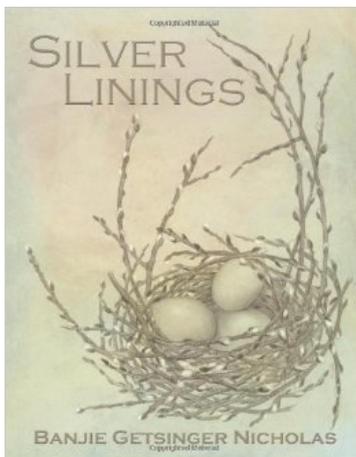
¹ NIETO, A. *Dibuix a la punta de plata* [catálogo].



herramientas como los lápices de grafito o la pluma que ofrecían resultados más gestuales y requerían de un menor esfuerzo, por lo que representa un antecedente de las variantes del carbón². Son ya pocos los artistas que la utilizan en alguna de sus obras, pero en el siglo XVII Rembrandt y Goltzius siguen todavía practicándola, prueba de ello es el dibujo que Rembrandt dibujó a su mujer Saskia (fig. 4).

Del siglo XVIII prácticamente no se conservan obras hechas a punta metálica, pero un siglo más tarde algunos artistas como Ingres deciden retomarla para sus estudios o bocetos.

Es en los siglos XIX y XX cuando se detecta que los artistas modernos buscan innovar frente a la cantidad de materiales secos y grasos ya existentes y más utilizados, por lo que algunos prueban con las puntas de plata buscando otros acabados. Viendo que ésta técnica recobró un cierto protagonismo, su demanda fue tal que la empresa Windsor and Newton decidió fabricar y vender kits de punta metálica que tuvieron una buena salida en el mercado artístico.



A pesar de los altibajos que ha sufrido este medio considerado como uno de los más antiguos pero de mayor refuerzo académico, existen artistas en la actualidad que aun lo practican tales como Dennis Martin, David Ladmore, Tom Mazullo y Victor Koulback, entre muchos otros.

A día de hoy parece incluso que no ha desaparecido del todo, busca reinventarse combinándose en un mismo soporte con otras técnicas distintas creando de esta forma obras innovadoras. Pero la punta de plata ha cambiado muy poco desde los tiempos de los antiguos maestros, los mismos principios permanecen, son los artistas los que deciden cómo tratarlos y qué resultados distintos pueden ofrecer.

Dicho de otro modo, la técnica sigue siendo la misma, pero gracias a los avances científicos modernos, lo que en un principio se llamaba como punta de plata ya que se servía exclusivamente de este metal, a día de hoy es más correcto denominarla punta metálica por las numerosas opciones metálicas de las que podemos servirnos como el oro, cobre, bronce, plomo, aleaciones, etc.

Hoy podemos encontrar varios libros que hablan en profundidad sobre la punta metálica como *Silver Linings: Introduction to Silverpoint Drawing* por Banjie Getsinger Nicholas (fig. 5) o *The Luminous Trace: Drawing and Writing in Metalpoint* por Thea Burns, realizados por ilustradores que dibujan con esta técnica.

4. Saskia in a Straw hat, por Rembrandt, 1633.

5. Silver Linings, por Banjie Getsinger Nicholas, 2012.

² DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 292.



3.1.2. La técnica: materiales y soportes

He hablado someramente del uso de la punta de plata en la historia, pero no de sus características, utilización y preparación de los materiales necesarios para su adecuada práctica, aspectos que voy a exponer a continuación.

El lápiz de punta metálica está hecho de metal blando que deja pequeñas partículas metálicas imborrables en una superficie previa y especialmente preparada, ya que sin dicha preparación los metales no dejarían trazo alguno, a excepción del plomo o aleaciones de plomo.



Aunque antiguamente se utilizaba en mayor medida la plata, como hemos dicho, en la actualidad existen muchos materiales aptos para la práctica de éste tipo de dibujo. Del metal se constituye solo la punta, que en tiempos de los maestros iban engarzadas en mangos de madera muy ornamentados. Los fabricantes de puntas metálicas actuales fabrican dos tipos distintos de útiles: el de una pieza, en el que la punta metálica va encajada a un mango sencillo de madera, aluminio o plástico (fig. 6), y las minas metálicas de distintos grosores, que van dentro de un portaminas mecánico convencional (fig. 7).

6. Lápiz von punta de plata, de la marca Napkin 4ever.

7. Portaminas con minas metálicas de distintos grosores.

Los metales aptos para el dibujo son muchos, pero cada uno tiene unas características distintas y reacciona de forma diferente al ambiente y al soporte³:

- Plata: es el metal más utilizado para la técnica. Los antiguos maestros lo preferían por sus orígenes nobles, permanencia y asequibilidad. Se suele emplear la plata de ley 999 (pureza al 99,9%), aunque se puede comprobar que cualquier objeto de joyería, como las sortijas de plata, dejan marca sobre papeles imprimados. El tono grisáceo que deja la plata al marcar se convierte en tonos marrones con la oxidación del paso del tiempo.

- Oro: es el metal más noble. Las marcas que deja son muy delicadas y su color gris inicial no varía con el tiempo. Desafortunadamente por su precio elevado es menos popular que la plata pero sus resultados pueden llegar a ser más satisfactorios.

- Cobre: en la punta metálica el cobre se utiliza como elemento de aleación. Puede estar fundido con plata al 20% de cobre o con oro para abaratar su coste. Sus marcas iniciales son de tonos más cremosos que con el tiempo se deslustran dejando las marcas amarillas o verdosas.

³ LONDON, V. *Silverpoint Drawing Technique* [video].

- Latón: es una aleación del cobre. Es más barato que el resto de metales pero sus marcas no son grisáceas, sino ligeramente amarillentas.

- Níquel-plata: es una aleación de cobre, níquel y zinc pero se llama "plata" por su semejanza. Es la aleación más común y su aspecto se asemeja fielmente al de la plata.

- Plomo: es otro metal usado desde la antigüedad en la escritura y el dibujo. Se trata de un metal muy blando por lo que no requiere soportes especialmente preparados. Por su elevado grado de toxicidad actualmente no se incluye en las herramientas pero sí es el único de los metales empleados en el dibujo que se puede borrar.

- Bronce: es la alternativa al plomo, aleación de estaño y cobre. Es razonablemente blando y no tóxico. Por el contrario se despunta más rápido que los demás metales.

Otro elemento muy importante en el dibujo a la punta metálica es la preparación del soporte ya que éstas solo dejan líneas visibles sobre imprimaciones especiales lo suficientemente abrasivas para que el metal de la punta reaccione y deje huella.

Las bases que se utilizaban antiguamente se asemejaban al *gesso* acrílico que utilizamos hoy en la pintura. Existen muchos ingredientes para la preparación de imprimaciones para esta técnica, aunque todas constan de componentes secos como pigmentos además del aglutinante. Se conoce que antiguamente se usaba polvo blanco de plomo, hueso molido, polvo de mármol, polvo de cáscara de huevo y polvo de conchas, entre otros. Como aglutinante las colas o gomas obtenidas de las pieles, por ejemplo la cola de conejo⁴. En la actualidad se utilizan otros ingredientes como el blanco de zinc o de titanio, el carbonato cálcico, el bicarbonato amónico, la caseína, la goma laca, pegamentos vegetales o animales, aceite de lino, etc.

Son muchas las recetas que se pueden elaborar para obtener distintas imprimaciones, sin embargo se recomienda que todas ellas se apliquen sobre el soporte con brochas de pelo sintético muy fino ya que no dejan marcas ni surcos del pelo. Si el soporte es papel, en cuyo caso debe ser grueso y por lo tanto rugoso, hay que evitar desniveles indeseados en la superficie que puedan afectar al marcaje. Por el contrario los papeles rugosos que mejor acogen las imprimaciones no tiene porque ser un inconveniente para la técnica si ésta se domina de forma correcta. La cantidad de capas de imprimación

⁴ MAYER, R. *Materiales y técnicas de arte*.



8. Losas, por Tomás Sobrino.

9. Camino, por Tomás Sobrino.

dependerá de la flexibilidad y absorción de la superficie. Para el papel de algodón suele ser suficiente con dos o tres capas.

Otra característica es el tono deseado, que se puede lograr añadiendo gouache de color a la mezcla. No obstante deberá tratarse de imprimaciones con tonos claros ya que de ser muy oscuros las marcas metálicas podrían no llegar a verse. “Tonificar” o “teñir”⁵ el soporte se remonta siglos atrás, cuando los artistas pretendían ahorrar tiempo en la realización de la obra debido a que el matiz del papel resolvía ya los medios tonos del conjunto.

Algunos artistas actuales utilizan directamente *gesso*, que se puede adquirir en cualquier tienda de bellas artes, mezclado con gouache para “tonificar” el soporte. El tono del papel, que ya utilizaban los antiguos maestros, permitía marcar brillos y realces en blanco con tiza u otras barras blancas que por el contrario en soportes imprimados en blanco no se podrían realizar.

Los soportes para la técnica de la punta de plata no tienen porque ser distintos a otras técnicas de dibujo, o incluso de pintura, siempre y cuando se le aplique la imprimación adecuada. Se puede contar con paneles de madera, telas, pergaminos y papeles, entre otros. No obstante, el papel ha sido el material más utilizado por deferencia para el dibujo. En este caso, dado que el papel necesita de varias capas de imprimación, debe tratarse de papeles gruesos y con una buena cualidad de absorción, como los de algodón. Hay que tener en cuenta que no se debe perder la flexibilidad del mismo para no acelerar su deterioro y que probablemente su superficie será rugosa, lo cual puede ser un problema para el dibujo si no es el aspecto que se desea.

La experimentación con los materiales para ésta técnica es muy interesante, se pueden llegar a obtener resultados bastante variados dependiendo del soporte y del metal escogidos.

Su ejecución en cambio es más compleja. Una de sus características es la imposibilidad de crear fuertes negros o claroscuros potenciales porque pronto llega a tener límite (fig. 8 y 9). Las puntas metálicas dejan suaves y ligeras marcas sobre la superficie causados por la abrasión del papel, “van dejando pequeñas partículas sobre los resquicios de las fibras”⁶, se trata de residuos metálicos microscópicos. Es decir, los negros se consiguen a base de repetición, no de fuerza, por lo que la presión no tiene efecto. Si la punta se presiona demasiado puede llegar a rasgar el papel o dejar surcos visibles. Así como con el grafito las líneas más oscuras se logran apretando el lápiz con más fuerza contra el soporte, la punta metálica consigue mayores contrastes

⁵ CENNINI, C. *El libro del arte*.

⁶ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 292.

repitiendo la misma línea una y otra vez, “marcando los trazos poco a poco y volviendo varias veces sobre ellos para crear sombras”⁷.

Uno de los aspectos que hace la técnica más atractiva es que no mancha. Al no dejar residuo sobre el papel no permite que este se ensucie por el arrastre de la mano o por el contacto de cualquier otro soporte. Igualmente es aconsejable proteger la superficie del sudor o la grasa de las yemas de los dedos que puedan dejar huella.

Esta práctica requiere un tacto muy sensible, es imprescindible mantener la suavidad de la presión y la superficie lisa al mismo nivel. Cada línea debe colocarse con cuidado y sutileza dado que no permite margen de error por su imposibilidad de ser borrada. Tratándose del plomo Cennini nos dice: “Y si alguna vez te ocurriera que quisieras borrar algún trazo hecho con la punta de plomo, coge una miga de pan, restriégala sobre el papel y eliminarás lo que te plazca”.⁸ En el caso de que se quisiera eliminar algunas líneas del dibujo hechas con el resto de metales se puede probar a raspar o lijar, pero esto supondría dañar la superficie.

Incluso las líneas más ligeras llegan a ser visibles, sobre todo en imprimaciones muy claras. La representación de las sombras se consigue a través de la construcción gradual de valores tonales. La construcción de los volúmenes puede llegar a ser muy lenta, a base de líneas cortas y finas del mismo tono que se van oscureciendo por superposición.

La belleza de esta técnica reside en la precisión de los detalles que permite realizar. Aunque no es necesaria la realización de un dibujo hiperrealista, las puntas finas son ideales para los dibujos con mucho detalle. Claro que estas observaciones provienen de la lógica de la técnica, luego la diversidad reside en la experimentación de la misma para crear y conseguir resultados distintos.

Si bien dependiendo del metal el trazo cambia de color -por su demora del deslustre es imposible saber con exactitud cuánto tiempo-, se conservan a día de hoy obras de más de 700 años que han visto afectada su tonalidad inicialmente uniforme y por ello su apariencia. Se conoce por los dibujos actuales que todos los metales dejan marcas grises muy semejantes al grafito, pero cada uno de ellos, y dependiendo también de las condiciones climatológicas, del ambiente y de su propia oxidación podrá variar de color con el paso de los años. Técnicamente hablando, el color marrón que surge del gris inicial se desarrolla como resultado de la oxidación de la plata que forma una

⁷ CENNINI, C. *El libro del arte*, p. 38.

⁸ *Ibíd.*, p. 43.

fina capa de sulfuro de plata sobre la superficie⁹. Conociendo estas características algunos artistas actuales se atreven con la combinación de distintos metales en un mismo dibujo, dejando así una obra que siglos después transformará la tonalidad uniforme en tonos muy variados.

Se la conoce pues como la “técnica eterna”, que vivirá en el tiempo tanto como perdure el soporte.

3.1.3. Artistas y sus técnicas

A pesar de que el estilete metálico había sido utilizado para inscribir superficies desde los tiempos clásicos, la punta metálica se empleó para dibujar a partir de la época medieval. Su uso se frecuentó a finales del siglo XIV hasta principios del XVII y tuvo una especial acogida en la época del Renacimiento en Italia, los Países Bajos y en Alemania [...]”¹⁰.

Durante el Quattrocento se formaba a los jóvenes artistas en los talleres de los maestros. Cennini orientaba a estos jóvenes a que se dedicasen a la práctica del dibujo al menos durante un año para luego proseguir con las técnicas de sus mentores. De ahí que muchos de los antiguos maestros comenzaran su instrucción en algún taller o escuela que luego exhibiera sus estudios para los aprendices que ingresarían más adelante. Primero comenzaban copiando estos estudios bidimensionales y más tarde la realidad tridimensional¹¹.

Aparte de los fundamentos del dibujo imprescindibles que debían conocer, tales como la perspectiva y las proporciones -entre otros-, les correspondía aprender también las distintas técnicas y cómo preparar los soportes.

Se ha mencionado anteriormente que algunos de los antiguos maestros comenzaron a utilizar la técnica de la punta de plata para bocetos previos a sus pinturas, para estudios del natural o incluso obras independientes.

Cennino Cennini comienza su instrucción animando a los jóvenes artistas a introducirse en el arte del dibujo copiando a los grandes maestros, para más tarde, una vez explicados los conceptos y procedimientos técnicos a seguir, explicar “De cómo debes, más que de los maestros, copiar continuamente del natural”¹².

⁹ CHAPMAN, H. *Drawing in Silver and Gold: From Leonardo to Jasper Johns*, p. 272.

¹⁰ *The dictionary of art*, vol. 21, p. 339.

¹¹ LAMBERT, S. *El dibujo: técnica y utilidad*, p. 54-57.

¹² CENNINI, C. *El libro del arte*, p. 56.



10. Perfil de un guerrero con casco y armadura, por Leonardo da Vinci, c. 1472.

11. Hoja con estudios de manos y brazos, por Leonardo da Vinci, c. 1478.

A pesar de que a este proceder se lo denomina punta de plata, en algunas obras antiguas es difícil asegurar con certeza que el metal empleado sea exclusivamente plata, se puede tratar incluso de metales como el latón o el plomo¹³. Pese a ser una técnica tan antigua, y aunque no requiera de extensa explicación, no se tiene demasiada información sobre las obras veteranas.

Entre los artistas antiguos destacan algunas obras de Leonardo da Vinci, de quien disponemos una cantidad de obra muy numerosa, alrededor de unos 75 ejemplos que podemos contemplar en una edición de su obra gráfica¹⁴. Da Vinci trabajó con esta técnica en muchos de sus estudios de anatomía, movimiento, figuras ecuestres y rostro (fig. 10 y 11). Preparaba sus papeles en tonos tierra, azules y verdosos añadiendo pigmentos a la imprimación, sobre los que dibujaba con punta de plata las sombras y añadía toques de albayalde para los realces en blanco¹⁵. Aunque para él solo fuesen apuntes rápidos hoy las consideramos como obras independientes.

Otro artista, Alberto Durero, inició su práctica en el arte a una edad muy temprana, ya desde muy joven justo cuando comenzaba su aprendizaje en el taller de su padre utilizaba la punta de plata para entrenar vista y manos. En su autorretrato a los 13 (fig. 12, página siguiente) se aprecian claramente cada una de las líneas dibujadas con la punta metálica. La insistencia y superposición de líneas en las zonas más oscuras consiguen crear contraste suficiente y al mismo tiempo son nítidamente visibles. En las zonas con menos luz se intuye que la punta metálica prácticamente no se ha apretado, sin insistencia, creando líneas muy sutiles, finas y separadas¹⁶. Como la fotografía de la obra es bastante reciente observamos el aspecto que tiene actualmente. Sin embargo, el aspecto original de la obra (todo ello por deducción) debió ser de un gris más sutil y uniforme, con las zonas más negras menos contrastadas.

Si preparásemos el mismo soporte y utilizásemos el mismo metal que se ha empleado para alguna de las obras antiguas pretendiendo copiarla a la exactitud, veríamos cuáles son los cambios que se han producido con el tiempo. De la misma manera, si dejásemos nuestra obra para analizarla siglos después, veríamos que ésta no ha cambiado de la misma forma que la original por la razón de que nunca se darán las mismas condiciones climatológicas, ni el mismo grado de humedad ni de oxidación.

¹³ LONDON, V. *Silverpoint Drawing* [video]

¹⁴ ZÖLLNER, F.; NATHAN, J. *Leonardo Da Vinci, obra gráfica*, p. 258.

¹⁵ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 293.

¹⁶ CHAPMAN, H. *Drawing in Silver and Gold: From Leonardo to Jasper Johns*, p. 271.



12. Autorretrato a los 13 años,
por Alberto Durero, c 1484.



13. Posible autorretrato, por Rafael Sanzio, 1490.



14. Dibujo para el cardenal Nicolás de Albergati, por Jan Van Eyck, c 1435.



15. Retrato de Sir Richard Southwell, por Hans Holbein, c 1537.

Rafael Sanzio tenía otra forma particular de dibujar, y es que antes de disponerse a ello desplegaba varios dibujos sobre el suelo de los que iba captando formas y conceptos. Su iniciación en la punta de plata también fue temprana (fig.13) , pero cabe destacar que todos los antiguos maestros solo la utilizaban como una herramienta de paso o para refuerzo, no como material definitivo para sus obras por lo que no se tienen muchas.

Otros artistas de los que se preservan obras a la punta de plata son las de Sandro Botticelli y sus bocetos previos para las pinturas generalmente de tema religioso; los dibujos de cardenales y otras figuras eclesiásticas de Jan Van Eyck (fig. 14); Rogier van der Weyden y sus estudios de rostros de mujeres con punta de plata para su posterior pintura; y los numerosos retratos de personajes notables de Hans Holbein (fig. 15), a los que añadía carbón y tizas de color.

Se deduce que los soportes que no tienen imprimación están dibujados con punta de plomo dado que, como he explicado anteriormente, es el único metal que deja residuo visible sin necesidad de preparación.

Cennini explica la importancia de dibujar sobre hojas teñidas. En su libro da instrucciones detalladas sobre cómo preparar imprimación verde, morada, índigo, rosada, encarnada y parda¹⁷. Algunas de estas bases se pueden contemplar en las imágenes aquí adjuntas, sobre todo las pardas o encarnadas. Estas imprimaciones teñidas, como por ejemplo las de Da Vinci, están muy posiblemente hechas a base de hueso animal, pigmento en forma de arcilla, albayalde o mineral, cola animal para el temple y agua¹⁸.

¹⁷ CENNINI, C. *El libro del arte*, p. 46-52.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 46-47.



16. Detalle de Three Wee Bees, por Douglas S. Gillette.

17. Deanna XXVI, por Dennis J. Martin, 1995. (punta de plata y punta de oro)



Aunque el repertorio de ejemplos con punta metálica de los que consideramos grandes maestros no es amplio, sus obras han ayudado para desvelar algunas características esenciales de la técnica, como su deslustre, su perdurabilidad y su aspecto.

Más tarde, artistas como Rembrandt, Ingres y Doris Stock, entre otros, utilizaron la técnica de la punta de plata, pero entonces se encontraba prácticamente en desuso.

En el arte contemporáneo, gracias a las numerosas escuelas de arte y artistas independientes de nuestros días, paradójicamente se encuentran muchísimas obras realizadas con esta técnica. Ahora se habla de renovación, de la búsqueda de la reinvención por lo que algunos la combinan con otros medios o experimentan más allá de las posibilidades que ya ofrece.

En su indagación por lo novedoso, estos virtuosos varían los soportes como tablas de madera o pergaminos; dibujan formas con la punta de plata sobre pinturas; añaden acuarelas o lápices de colores a los dibujos; incluyen arenas, pigmentos u otros materiales.

Entre la cantidad de artistas actuales se encuentran, David Ladmore, Richard Kirk, Aaron Board, Douglas S. Gillette (fig. 16), Victor Koulbak, Andrew K. Gott, David Boles, Curtis Bartone, Joanne Hopper, Thomas Keler, Dennis J. Martin (fig. 17) y Tom Reisling, entre infinidad de artistas más. Muchas de sus obras se pueden contemplar en galerías de arte, páginas web del artista y un sinnúmero de redes sociales que tienen su espacio en internet.

Es improbable llegar a conocer el número de artistas que actualmente practican esta técnica. Con el avance tecnológico y la disposición de blogs y redes sociales existe una gran cantidad de aficionados -artistas no consagrados- y artistas con reputación que utilizan este medio para sus obras.

Queda decir entonces, que en una sociedad en la que ya todo está inventado, es agradable ver que sigue la tradición y se perpetúan costumbres tan nobles como dibujar con la punta de plata.

3.1.4. Elementos del dibujo

La instrucción teórica es imprescindible para toda producción práctica posterior. Es necesaria una metodología de análisis que actuará en nuestro proceso práctico que a pesar de ser subjetivo y personal, estará siempre ligado a ciertos aspectos formales que se pueden intuir.

Estos aspectos o elementos que conforman el dibujo -y por tanto todas las prácticas artísticas- no tiene porque ser analizados durante el proceso, pero sí conocer de qué se trata y como influyen en la obra.

“Los propósitos del análisis están presididos por la idea de conferir sentido o reconducir el proceso”¹⁹, así lo que la acción de dibujar puede parecer a algunos un acto vacío de razonamiento o totalmente subjetivo es en realidad un estudio lógico.

Muchos artistas dedicamos parte de nuestro tiempo a dejarnos llevar por la imaginación, incluso cuando partimos de dibujar la realidad que vemos. Las obras que quedan de esta acción no son irracionales compositivamente hablando, pues desde el subconsciente han trabajado nuestros conocimientos adquiridos sobre los elementos que componen el dibujo. Nos ocurre a diario, incluso fuera del horario de producción, cuando vemos un cuadro torcido que no encaja con los elementos restantes que entran dentro de nuestro encuadre de visión.

El espacio que se observa es delimitado por el soporte, en el cual se enmarca la parte que se quiera representar, incluyendo las formas deseadas. Aquello que la vista observa se puede tergiversar con la mente, o ésta puede analizarlo de forma representativa.

“La forma material de un objeto viene determinada por sus límites”²⁰. La representación de las formas en la práctica del dibujo puede variar dependiendo de cuánto nos aproximemos a los rasgos estructurales que la

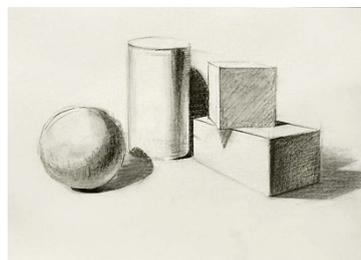
¹⁹ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 136.

²⁰ ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, p. 62.



rodean (fig. 18). La forma puede ser concebida como una totalidad, de manera que está delimitada por la línea de contorno -forma cerrada-, o puede estar representada en forma de mancha, en que no se sabe donde empieza ni acaba -forma abierta-, en cuyo caso nuestra mente se encarga de contextualizarla.

Las luces y sombras que proyectan o son proyectadas sobre los objetos son las que lo conforman en el dibujo bidimensional, las que delimitan los volúmenes y acaban creando la forma (fig. 19). “ La importancia del aprendizaje de valores tonales viene determinada por la necesidad de comprensión de cómo se relacionan las formas en la superficie del soporte o en el espacio”²¹. La conversión al papel de los valores tonales que observamos del natural puede llegar a ser una tarea muy compleja, más si hablamos de trabajar con una escala tonal cuando nuestra razón tiene que convertirla del color. Obviamente, el dibujo es una herramienta que limita la representación de todos los valores tonales que se observan, pero se consigue ajustar de forma bastante fiel a la realidad.



18. Ejemplo de composición académica de forma esquematizada.

19. Ejemplo de composición académica de formas, luces y sombras.

Con la técnica de la punta metálica conseguir una escala tonal con muchos valores es un cometido imposible, no permite fuertes oscuros y por ello el resultado del dibujo es muy sutil y con muy bajo contraste, en una escala media-alta, pero esto no impide que se puedan modelar las formas con el claroscuro.

Se entiende que “[...] el acto de componer siempre consiste en situar unas formas en el interior de un espacio contenido, separado. Componer es colocar en su interior”²². La composición es uno de los elementos más indispensables pues es la que conforma el dibujo, el conjunto de todas las formas que se representan en un mismo espacio, pero no se entiende como un elemento analítico en sí. De ella se componen otros principios o leyes²³, como determinar lo principal y lo secundario, el equilibrio físico y el perceptual, la ordenación de las formas, el ritmo, la oposición de conceptos o contraste, la yuxtaposición, etc.

La representación se construye partiendo de un mapa estructural que engloba todos los elementos necesarios pero “no hay que confundir percepción y representación mental”²⁴, idea que ya nos menciona Vasari mucho antes en el Quattrocento.

Las variantes que se pueden obtener tratando los elementos de una forma u otra son infinitas. Cada escuela o corriente tiene un método de

²¹ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 144.

²² BERGER, J. *El sentido de la vista*, p. 201.

²³ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 154.

²⁴ BLANCO, P.; GAU, S. *Fundamentos de la composición pictórica*, p. 40.



20. Caricatura de Miguel de Cervantes, por Vladimir Mochalov

sistematización que ha derivado en obras muy distintas. Partiendo del dibujo académico o “dibujo de estudio” se asciende al “dibujo libre”, cuando no existen límites a su formulación²⁵.

3.1.5. El autorretrato en el dibujo

Partiendo de la base de que el rostro es un elemento más entre muchas posibilidades de análisis, éste ha sido uno de los campos de estudio más reiterado en la disciplina del arte. El hecho de que haya sido tan aclamado desde las primeras obras de la historia que se conservan en nuestros días ha sido principalmente por el deseo de permanecer en el tiempo. Más allá de la inmortalidad del sujeto plasmado en forma de obra, existe también un análisis psicológico que describe su identidad. Sus rasgos faciales, su expresión, su pelo, la atmósfera que le rodea, etc., son características que ayudan a conocer al individuo.

Por su profundidad y análisis de estudio ha derivado en un género independiente al que hoy denominamos “retrato”. “Pero este género, además de variaciones de tipos según los fines para los que son realizados [...], crea un tipo singular que tiene que ver con la actividad privada del artista: el autorretrato”²⁶.

Algunos describen el autorretrato como el mayor reto para un artista, el examen más profundo que se puede hacer. Esta afirmación implica que forma y psicología se unen en una misma representación.

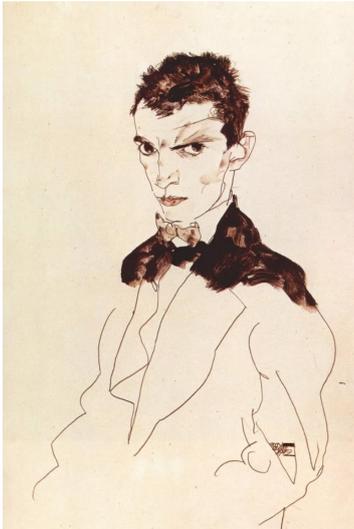
Todos los grandes artistas han creado obras de este género para conocerse a sí mismos, desde distintos puntos de vista y con diferentes técnicas. Cómo género emancipado sigue teniendo multitud de posibles expresiones. En la búsqueda de la idealización juega la imaginación, cómo uno se ve y cómo quiere verse en realidad. Se puede transgredir la realidad que se observa para mejorarse, desobedecer la naturaleza de las formas –como en la caricatura (fig. 20)- de manera que éstas sigan expresando los mismos sentimiento y expresión pero de forma potencial.

Belleza y fealdad -que ya nombraba Leonardo en su *Tratado sobre la Pintura*- se unifican con las emociones humanas en una obra singular, al igual que ningún rostro puede ser copiado por la naturaleza.

La expresión, como manifestación física del movimiento interno del ser humano, es alcanzable en términos objetivos [...]. En la medida que podamos alcanzar un amplio conocimiento del funcionamiento y significado de dichos signos,

²⁵ DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural*, p. 204.

²⁶ *Ibíd.*, p. 216.



21. Autorretrato, por Egon Schiele

lograremos un orden de percepción que nos permitirá [...] definir medios de introspección psicológica para alcanzar los niveles de privacidad de lo íntimo, que sólo se anuncia al exterior a través de sutiles indicios y finos matices que deben ser susceptibles de ser descubiertos en una mirada intencionada.²⁷

El rostro, junto con las manos en menor medida, simboliza la parte del ser con mayor carga expresiva. Cuando dibujamos del natural un paisaje no nos obsesiona plasmar los detalles con tan poca nitidez que pueda llegar a perder su parecido, esto no se dará a no ser que sea intencionado, en cambio cuando plasmamos nuestro propio rostro ansiamos un reflejo idéntico olvidándonos de su condición de obra bidimensional, casi persiguiendo el hiperrealismo.

En la corriente académica, cuán parecido puede llegar a ser es la máxima de las expresiones, pero en el arte moderno la expresión como tal viene sujeta no tanto al aspecto final del dibujo sino en la gestualidad del trazo, variación del color, la pérdida de la forma o la descomposición de ciertos elementos (fig. 21).

El autorretrato pretende revivir la personalidad del artista, su yo interior, sus inquietudes, sus deseos y el mundo que le rodea desde una sola imagen en forma de dibujo, pintura o fotografía.

En mi caso, no puedo decir que vaya a obrar de forma distinta. De hecho, el cambio en la enseñanza académica no se produjo hasta el siglo XIX cuando hasta entonces los alumnos debían modelar antes de ponerse frente a los modelos vivos²⁸. Al igual que con nosotros, dentro de la escuela tendemos a correr demasiado, prestando más atención a los detalles y peculiaridades de la expresión del sujeto que a la forma de la propia cabeza. No basta con estar harto de mirarse al espejo porque se mira, pero no se observa con atención.

No quiero decir que he llegado tarde a las clases de metodología, solo que pretendo potenciar con este trabajo mi capacidad de observación más que nunca para poder llegar a ver hasta dónde alcanza.

²⁷ PLASENCIA CLIMENT, C. *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*, p. 27.

²⁸ DEVANE, J. *Dibujar y pintar el retrato*, p. 72.

22. Luna, por Tom Mazullo, 2013.



3.1.6. Referentes e influencias

Todo artista que haya utilizado la técnica de la punta de plata puede significar un referente para mi trabajo. Gracias a la conservación de obras de más de 700 años hoy conocemos, por los análisis científicos de los laboratorios, los aspectos técnicos de ésta, como qué soporte necesita y cómo se aplica, y aspectos formales ligados a la corriente estética del dibujo representado.

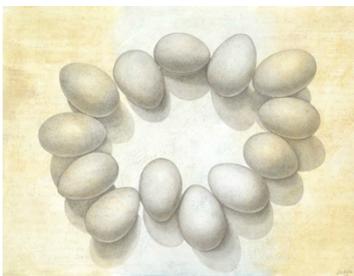
Desde los estudios de Leonardo Da Vinci o los retratos de Hans Holbein hasta los dibujos contemporáneos de Dennis J. Martin quien experimenta con varios metales en un mismo soporte, la ejecución de la técnica no ha variado debido a que es bastante limitada, pero los artistas mencionados han sabido combinarla para obtener distintos resultados formales.

En mi búsqueda por un estilo propio, quiero destacar a varios artistas que han captado mi atención, puede que por la similitud del trazo y su estilo más figurativo. Todas sus obras se pueden ver en la página web del artista.



Tom Mazullo es un artista del momento que crea dibujos dotados de una gran sutileza. El tacto por la forma, cómo aísla la figura dentro del soporte creando una atmósfera delicada, el color de las imprimaciones y su cautela con el metal son sus principales propiedades. En sus dibujos representa objetos tales como formas creadas con papeles arrugados o cortados, por ejemplo la bola de papel que se observa en la figura 22 de la página anterior.

La artista Koo Schadler crea mayormente pinturas con temple al huevo, pero sus dibujos los realiza con punta de plata. Su colección consta de dos series: retratos de niños y animales de la naturaleza como el conejo. Para la serie de rostros (fig. 23) escoge imprimaciones pardas bastante oscuras sobre la que dibuja negros y sombras con la punta metálica y algunos realces en blanco con barra creta. La posición de los retratados está centrada en el soporte, mayormente de perfil o $\frac{3}{4}$.



Banjie Getsinger Nicholas recoge en su libro *Silver Linings: Introduction to Silverpoint Drawing* gran parte de sus dibujos a plata. Explica fielmente la técnica y el trato distintivo que le da, fusionando lápices de colores, acuarelas y otros medios que interfieren en el fondo, no con el color de las figuras. Sus dibujos tratan temas muy variados, desde formas orgánicas de la naturaleza, como nidos de pájaro o ramas florales, hasta plumas o huevos (fig. 24).



El artista actual Viktor Koulbak es bien reconocido por sus dibujos con esta técnica. Trata temas muy distintos: edificios, animales, bodegones de naturalezas muertas y otros objetos cotidianos, pájaros, flores, manos, desnudos y retratos (fig. 25). Se le considera uno de los prácticos más experimentales con la técnica de la punta metálica, ya que confiere a sus obras aspectos muy coloridos añadiendo gran cantidad de color a las formas con medios como la acuarela. Se puede decir que utiliza la punta de plata para dibujar las formas, a las que luego añade color, pero la línea metálica sigue quedando visible. Los sombreados son muy sutiles por lo que la apariencia final del dibujo posee un contraste muy bajo.

Otro artista al que considero fascinante es Michael Nichols, quien pinta y dibuja retratos fantasmales de grandes tamaños. Para los dibujos escoge papeles de algodón gruesos y rugosos sobre los que dibuja con una punta de plata cónica y dado que no prepara previamente el soporte, intuyo que el metal que ha utilizado es el plomo. Los retratos son pequeños, pero por la claridad que confiere su aspecto no se debe confundir la técnica, puesto que éstos gozan de un muy buen detalle como vemos en la figura 26 (página siguiente).

23. Abigail, por Koo Schadler.

24. Eggs, por Banjie Getsinger Nicholas.

25. Joven de perfil, por Viktor Koulbak.



26. Ebb, por Michael Nichols, 2011.

3.2. MARCO PRÁCTICO

3.2.1. Intereses expresivos. Búsqueda de estilo.

A muchos artistas nos sucede que si nos preguntaran, no sabríamos definir nuestro estilo. Hacemos comparaciones, tal vez, con el “el estilo de éste” y el “estilo del otro” en busca del acercamiento.

De alguna forma el estilo es el modo propio de expresión. Cuando retratamos a otro ser, en realidad evidenciamos el nuestro propio, como dice Rosa Martínez-Artero: “El sujeto retratado no hace el cuadro con su ser. Salvo excepciones es el pintor el que se convierte en único actuante. El ser que se muestra es el del artista”²⁹.

A mi modo de comprender éste aspecto, estoy totalmente de acuerdo con que, aunque no sepamos definirlo, sí tenemos un estilo personal e intransferible. Lejos de la copia que pretende evidenciar el estilo de otro, sabemos en todo momento y si ya conocemos su obra de quién pertenece la imagen que observamos. Ya sea por las características del trazo, la mancha, la disposición o cualquier otro elemento que conforma la obra, se crea un conjunto evidenciable.

No presumo de estilo propio, puesto que sigo en su búsqueda, pero también hay en mis obras datos visibles que no pretendo cambiar, no por gusto, si no porque nacen de mi acto.

Puedo afirmar que mi balanza del capricho se inclina más por la temática del retrato y puesta ahora a analizar, defiendo que me conmueve más la figura del rostro por su infinita complejidad de comprensión. Las naturalezas muertas, por ejemplo, no me transmiten sentimiento, no percibo de los objetos emociones que siento pero que al mismo tiempo no sé explicar. El hecho de que no las sepa explicar o definir con palabras es lo que me conmueve y me lleva a querer plasmar de otra forma.

Con las técnicas soy siempre más flexible, ya no solo consiguen cambiar la expresión del retratado sino también la propia. Dado que me he adentrado en una técnica de la que nunca antes había oído hablar, me seduce llegar a ver qué resultado obtendré finalmente. Sin cambiar mi forma de trabajar sumamente paciente, insistiendo en el detalle y la sutileza característicos de mi obra.

²⁹ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*, p. 218.

Mis intereses expresivos no son otros que llegar a ver qué sucede de forma relajada, pero siempre partiendo del conocimiento académico adquirido y sin forzar la libertad expresiva.

3.2.2. Materiales y herramientas

Establecer qué materiales y herramientas necesitamos para abordar nuestro trabajo práctico requiere indirectamente un estudio de mercado que incluye distribuidores físicos y online, marcas y precios para tener donde comparar según los intereses de cada uno.

Los materiales indispensables para la creación de los dibujos con la técnica de la punta de plata son: la punta metálica, el papel y la imprimación.

Hoy en día existen varias casas que fabrican y venden puntas metálicas de distintos metales. Algunas son *Napkin 4ever* con colecciones como Prima, Pininfarina, Cuban (fig. 27), Clip y Perpetua, todos ellos lápices con mangos, formas y materiales distintos pero su precio es el más elevado del mercado. El lápiz de la colección más sencilla ronda los 35€ en España. *L. Cornelissen & Son* son otra casa artística con sede en Londres que fabrica portaminas y minas de plata propios por un precio de unas £15 (21€ aprox. más coste de envío internacional). La página *Silverpointweb.com* se administra desde Estados Unidos y tiene un catálogo muy extenso de materiales para la técnica a muy buen precio (1 punta de plata cónica + 1 punta de plata biselada por 26\$, unos 23€) pero su gran inconveniente es que no hacen envíos internacionales.

En mi búsqueda por descubrir qué materiales tenía más a mi alcance di con una punta metálica de la casa *Cretacolor*. Con un mango de madera y una punta de plata muy fina (como un punzón), éste útil se vende como herramienta de grabado. Se puede adquirir prácticamente en cualquier tienda de bellas artes de Valencia y su precio se sitúa entre 10€ y 13€ dependiendo de la casa.

Para la realización de mi trabajo he escogido probar dos puntas. La punta de plata de la colección Prima, de *Napkin 4ever* (fig. 28), tiene una punta de aleación de plata denominada por los fabricantes *Ethergraf* y un cuerpo de aluminio negro. No pesa más de 40 gr y su manejo es muy agradable, aunque para mi gusto queda un poco estrecha. Al tratarse de una aleación (celosamente guardada por sus maestros italianos) el resultado del metal es más blando, por lo que el desgaste de la punta se produce con mayor rapidez. No encontré punto de venta físico que las vendiese en Valencia, por lo que adquirí una en *barna-art.com* por unos 50€ entre la punta y los gastos de envío. De la punta de plata de *Cretacolor* (fig. 29) no tenía referentes de cómo funciona en el dibujo, pero decidí comprar una y probar a aplicarla, sobretodo



27. Pininfarina y Cuban, de la marca Napkin 4ever.

28. Punta de plata Prima, de Napkin 4ever.

29. Punta de plata, de Cretacolor.

por su punta más fina y afilada lo que me ha permitido conseguir más detalle que con la punta cónica o biselada.

Para el soporte he probado 3 tipos de papeles: papel caballo de 300gr, papel Basik de 320gr y papel Fabriano 50%. Por su elevada capacidad de absorción, grosor y textura, he escogido el papel Fabriano, pero por el contrario éste es más caro que los demás. Una hoja de 100x70cm cuesta alrededor de 3,40€ en las tiendas de bellas artes.

Como mi temática es el autorretrato y el dibujo con plata no permite grandes superficies, los dibujos tienen un tamaño de 30x40cm, representado los rostros más o menos en una escala real.

En la elección de la imprimación he probado dos tipos de imprimaciones. La primera receta es una mezcla al baño de maría con 250gr de agua, 50gr de caseína (aglutinante), 10gr de bicarbonato amónico y 200gr de carbonato de calcio. Estos productos se pueden encontrar en droguerías especializadas y cuestan alrededor de unos 13€. Se trata de una imprimación casera y de buena duración, pero su resultado puede no ser el deseado. Una vez seca sobre el papel éste queda áspero al tacto lo cual puede llegar a ser muy molesto.

A día de hoy se venden en el mercado imprimaciones comerciales que se ajustan a la perfección a éste propósito, por lo que el gesso acrílico mezclado con gouache ha resultado mi elección final, como lo es la de muchos otros artistas que dominan la técnica de la punta metálica. Para teñir la imprimación he escogido gouache tono siena natural (fig. 29) y gouache tono sepia (fig. 30), de los que he obtenido como resultado una imprimación de tono arena claro (fig. 31). Estos dos productos son los más fáciles de encontrar, junto con el papel, y sus precios son 9€ el litro de gesso y 3,50€ un bote de 50ml de gouache.

Otros útiles imprescindibles para esta tarea son los trapos, la brocha gruesa de pelo sintético para aplicar la imprimación, la cinta de carroceros y varios soportes de madera.



29. Gouache tono Siena natural.

30. Gouache tono Sepia.

31. Papel imprimado en tono arena claro.

3.2.3. Procesos de creación. Experimentación.

La elaboración de mi proyecto práctico lo he llevado a cabo exclusivamente fuera del horario lectivo, en mi tiempo libre en casa, la cual constituye a día de hoy mi taller personal. Los recursos que he empleado han sido los materiales adquiridos en las tiendas físicas, los libros de la biblioteca, documentos académicos y la información adicional de internet.

La preparación de los papeles me ha llevado dos días. Primero el corte de 20 hojas de 30x40cm de 4 papeles de 100x70cm Fabriano 50% algodón. A continuación la aplicación de la imprimación que ha necesitado de 3 capas, aplicadas con una brocha ancha de pelo sintético finísimo, dejando un tiempo aproximado de 6 horas de secado entre cada capa.

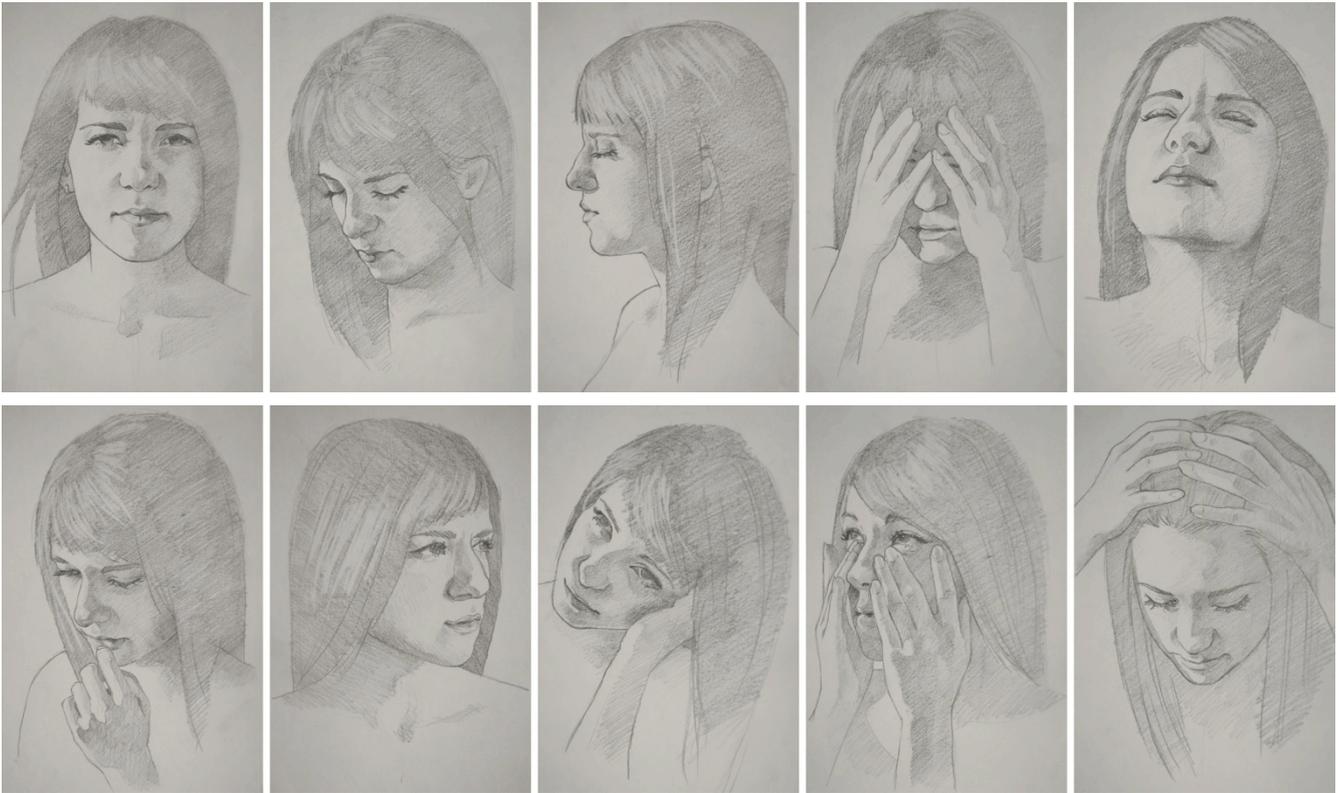
Dominar la interacción entre observación y dibujo ha significado la parte más compleja de la práctica. En la carrera nos han enseñado a ver, mirar y observar para copiar del natural, pero cuando pretendes analizar al sujeto psicológicamente la tarea se complica, hasta el punto de que llegas a perder la concepción formal, lo que puede llegar a significar la distracción entre forma y psicología.

El primer paso para la realización de los autorretratos ha sido establecer las posiciones corporales frente al espejo, aquellas que de una forma u otra tienen más carga expresiva. Para ello me he servido de mis distintos estados anímicos, cada uno determinado por una situación distinta pero sin más trascendencia que la de su análisis formal.

No pretendo analizar en profundidad cuáles han sido esos estados anímicos porque considero que son simples emociones que llegan a transmitir todo el sujeto como: tristeza por una pérdida, descontrol, desasosiego, calma, desconexión emocional, saturación mental, etc. No se trata de simpleza, sino de la naturalidad de cada una de ellas. El análisis de cada una de estas emociones supondría un trabajo muy distinto, uno enfocado desde el concepto de la psicología humana, pero no es éste mi caso.

Hacer un examen en profundidad de la mente humana y cómo expresa ésta una determinada situación supone entonces para mí una distracción. Es decir, siento psíquicamente qué me ocurre y veo en el espejo cómo se refleja de forma física. Es por ello esa forma física la que quiero plasmar y enmarcar en un soporte delimitado, atraparla en ese instante de seguridad.

En el acto de atrapar ese instante que observo con tanta claridad (pero que no es en realidad más que un instante de pocos segundos) se encuentra la mayor dificultad que requiere esta introspección.



32. 10 bocetos, tamaño A5, lápiz grafito.

Una vez memorizados los elementos figurativos del rostro que observo, he esbozado 10 apuntes rápidos que me servirán posteriormente para los dibujos definitivos con la punta de plata (fig. 32). Mientras me observo constantemente en el espejo y voy moviendo la vista hacia el papel, insisto en la línea, la mancha y delimito los volúmenes con un lápiz de grafito.

Posteriormente, coge un estilo de plata, o de latón, o de lo que sea, con tal de que la punta sea de plata, fina limpia y bella. Empieza entonces a dibujar con cuidado las cosas más agradables que se te ocurran: así irás acostumbrando a tu mano a mover el estilo sobre la superficie de la tablilla, sin apenas ver al principio lo que haces, marcando poco a poco y volviendo varias veces sobre ellos para crear sombras. Si en los extremos quieres hacerlas más oscuras, insiste más en ellos; por el contrario, en los relieves no insistas mucho. El timón y la guía de esta técnica son la luz del sol, la luz de tu ojo y tu mano; pues la razón nada puede hacer sin la ayuda de estas tres cosas³⁰.

Cennini describe el acto de dibujar con punta de plata de forma poética y sencilla, y aunque la realidad es que al principio puede atemorizar, la mano se acostumbra con facilidad. He encontrado muy interesante cómo evocaba cada emoción que pretendía dibujar con la punta metálica sobre el papel ya preparado, ya que cada sentimiento ha tenido un tiempo limitado. Se trata de

³⁰ CENNINI, C. *El libro del arte*, p. 37-38.



evocarlos, devolveros a través de los recuerdos, parándote a recordar cual fue el causante de su inicio.

Como buscaba un resultado limpio no he querido hacer un esquema previo directamente sobre el papel, así que con mucho cuidado marcaba los puntos principales de la figura con el lápiz de plata, para posteriormente unirlos con la línea, que ya sería definitiva. Probablemente los dibujos no respeten la proporción a la exactitud, pero he intentado que se asemejaran al máximo.

Un inconveniente que he encontrado mientras dibujaba la primera mancha del dibujo es que dependiendo de cómo incide la luz sobre él, la línea metálica marcada sobre el soporte brilla hasta convertir la línea al blanco (fig. 33). Para impedir tal molestia debía colocar el soporte de madera que sujetaba el papel a contraluz. Las luces artificiales de las lámparas también son desfavorables, por ello encontrar el punto en el que no nos brille el dibujo es complicado.



Tratándose de una imprimación de tono medio-claro, el dibujo con la punta metálica me ha permitido una escala tonal de aproximadamente cuatro claves. Debido al bajo contraste me he atrevido a experimentar sobre el pelo, que en este caso es de color negro (por lo tanto la zona de máximo contraste), en el que he marcado con la plata la mayor intensidad que me ha permitido (fig. 34) para posteriormente añadir y delimitar los volúmenes con grafito blando 3B (fig. 35). El resultado es una mezcla entre el brillo del metal y las zonas mate del grafito. Por otra parte, los volúmenes y sombras que construyen la cara he preferido tratarlos solamente con el metal. Para los toque de brillo casi imperceptibles de algún punto del rostro, como nariz, párpados o barbilla, los he aclarado suavemente con lápiz blanco *Conté*.



Una vez adquirida la seguridad suficiente y haberse relajado después del primer o segundo dibujo, la ejecución de los demás ha seguido prácticamente el mismo proceso. De lo general a lo particular, empezando por la silueta, los contornos, la mancha, las sombras más contrastadas, la aplicación del grafito y por último los toques en blanco.

33. Brillo de la punta metálica dependiendo de la incidencia de la luz sobre el papel.

34. Detalle del pelo con punta de plata (mancha uniforme).

35. Detalle del pelo con punta de plata y grafito. + FOTO

Dentro de los límites del atrevimiento, que no tienen porqué estar marcados, encuentro que en mis dibujos prevalece la esencia de la técnica de la punta de plata. Si me hubiese atrevido con más técnicas o insistido en mayor medida con el blanco o el grafito, mi obra habría perdido su sentido, anteponiendo otros materiales a la técnica que he elegido.

En el índice de imágenes adjunto las 10 obras finales que han dado como resultado el trabajo práctico de este proyecto final.

4. CONCLUSIONES

El miedo es un sentimiento por el que pienso que todos debemos pasar. Recuerdo que hace algunos años leí en algún sitio que se trata del sentimiento que mueve nuestros actos, tanto los diarios que nos empujan a seguir viviendo cada día como aquellos que más nos atemorizan, pero que son finalmente los que más satisfacción nos dan, como lo ha sido para mí este proyecto.

Considero que he asimilado mucha información, toda la necesaria para poder fundamentar correctamente la práctica que he realizado, que no solo es compatible con este cometido sino que también puede servir para plantear trabajos de distinta naturaleza.

La técnica de la punta de plata se caracteriza sobretodo por su antigüedad, pero debo decir que me ha sorprendido gratamente la cantidad de artistas actuales que la siguen practicando en sus obras. Asimismo he podido contemplar la evolución de este medio, que viene dada de la experimentación de dichos artistas con otras técnicas en un mismo soporte.

Los límites que debo mencionar son tanto conceptuales como sistemáticos. En primer lugar la técnica de la punta metálica exige una preparación especial del soporte, y al tratarse de una punta muy fina, éste debe ser más bien reducido. Luego está la escala tonal que permite el dibujo con metal, que ofrece un número muy limitado de claves dando como resultado un contraste muy bajo. Por otra parte nos encontramos con la imposibilidad de borrar o rectificar, por lo que la ejecución de la obra puede llegar a ser una tarea harto lenta y también el inconveniente del brillo del metal sobre el papel.

Aun así, aquello que más me ha gustado, porque a la vez me identifico con este rasgo, es el detalle minucioso que se puede lograr con las puntas de metal. Considerando además que el autorretrato requiere un tratamiento especial, o más bien íntimo, se vincula perfectamente a las características de la técnica.

Creo haber cumplido todos y cada uno de los objetivos que me establecí en primer lugar, como son necesarios para el desarrollo de todo trabajo práctico y teórico. He desarrollado mi capacidad de observación al mismo tiempo que me he conocido mejor a mi misma para ver el resultado en forma de dibujo, en el que podré contemplar de ahora en adelante una nueva concepción sobre mi persona.

5. BIBLIOGRAFIA Y WEBGRAFIA

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BERGER, J. *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BLANCO, P; GAU, S. *Fundamentos de la composición pictórica*. Santa cruz de Tenerife: Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, col. Textos Universitarios, 1996.

CENNINI, C. *El libro del arte*. Madrid: Akal, 1988.

CHAPMAN, H. *Drawing in Silver and Gold: From Leonardo to Jasper Johns*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

DEVANE, J. *Dibujar y pintar el retrato*. Oxford: Tursen / Hermann Blume, 1996.

DÍAZ PADILLA, R. *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid: Akal, 2007.

LAMBERT, S. *El dibujo: técnica y utilidad*. Madrid, Tursen / Hermann Blume, 1996.

LONDON, V. Silverpoint Drawing Technique. En: *You Tube* [vídeo]. Londres: You Tube, 2013-12-11. [consulta: 2015-4-10].

Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=8gOi89R3PI8>>

MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.

MAYER, R. *Materiales y técnicas de arte*. Madrid: Tursen / Hermann Blume, 1993.

PLASENCIA CLIMENT, C. *El rostro humano: observación expresiva de la representación facial*. Valencia: Universidad Politécnica, Servicio de Publicaciones, 1993.

RUSKIN, J. *Técnicas de dibujo*. Barcelona: Laertes, 1999.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. *Dibuix a la punta de plata* [catálogo], Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

ZÖLLNER, F.; NATHAN, J. *Leonardo da Vinci: Obra gráfica*. Taschen, 2003.

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

