

## La acuarela: transparencia y espacios reservados

Daniel Peña

Existen muchos mitos alrededor de la acuarela, tanto respecto a su origen como a su técnica. Estos errores y equivocaciones son los que me han llevado a ocuparme de ella con el espíritu de esclarecer y sobre todo abordar el estudio de una modalidad pictórica que es a mi parecer el nexo, en un momento de la historia del arte, entre la cultura oriental y la occidental. Podemos entender mucho del pensamiento oriental y las bases mismas de todo arte a través de una técnica que ha fascinado a artistas de todas las épocas y expresado los más sutiles sentimientos, que por su fugacidad se escapan a veces de facturas que por las condiciones de su aplicación son más lentas y laboriosas.

El nombre de "acuarela" deriva de su vehículo básico: el agua, utilizada para mezclar, diluir y aglutinar los pigmentos. Estos corren fluyendo a través del soporte sobre el cual son aplicados (generalmente, papel) y se depositan sobre el mismo. Esencialmente los colores que se usan tienen la especial cualidad de la transparencia, cualidad que caracteriza a esta bella técnica y va a condicionar mucho de su forma expresiva.

El mayor o menor grado de transparencia u opacidad de los colores dependerá de la forma y cantidad con que se aplique el agua, su elemento básico. Existe en relación con esto un hecho muy importante: las luces más altas se consiguen dejando sin tocar

las zonas de luz, es decir, logrando espacios reservados donde el agua coloreada no toque el papel. O sea, donde deba ir una zona de claridad, como pudieran ser nubes blancas en un cielo azul, se dejará intocada dicha zona o sólo se cubrirá de agua pura. Esto nos conduce a pensar y concebir las cosas en términos muy distintos a otras técnicas de pintura en las cuales se utilizan colores cubrientes, se "llenan" todos los espacios con pigmento y en primera o última instancia las luces se pintan con blanco o pigmento aclarado.

En el caso de la acuarela esto es muy distinto, pues se debe pensar en términos de espacios reservados, los cuales son en cierta manera tanto o más importantes que los cubiertos de pigmento. Para ser más exactos, "lo no pintado es a veces más importante que lo pintado". Esto conceptualmente nos acerca a una forma muy interesante de apreciar el mundo y las cosas y que el acuarelista comprende inmediatamente desde el primer momento en que comienza a pensar en términos de los claros reservados.

Muchas de estas formas de aplicación han sido usadas desde la antigüedad por los chinos, pioneros de la pintura al agua e inventores del papel, soporte básico de la misma, y más tardíamente por los japoneses, por influencia de los primeros.

Pero volvamos al concepto sutil del "hacer no haciendo". Es aquí donde está la significación del "claro reservado". El pintar no pintando que caracteriza al arte de la acuarela, quiere decir cubrir no cubriendo. El concepto de "vacío", típico del arte oriental, es el mismo en cuanto a técnica que el de la acuarela. Esto explica el porqué el arte Zen en el Japón antiguo utiliza la pintura al agua como expresión de una posición filosófica en la que el vacío no es sinónimo de "ausencia de cosas" sino todo lo contrario: *plenitud*.

Y aunque el acuarelista no tenga el más absoluto conocimiento del Zen, en el momento en que su pincel deja de tocar el papel en determinada zona y piensa y comienza a "sentir" la importancia de los claros reservados, de los "vacíos", su forma de apreciar y componer va acercándose enormemente a los antiguos principios del arte Zen.

Aquí está la esencia de la pintura al agua: en dejar que el fondo deje "hablar" a las formas; en que el blanco del papel, el "vacío" dé consistencia a los sólidos, reconociendo la importancia de lo no pintado. Otro elemento esencial en esta técnica, que está

relacionado con este hecho, es el excluir las capas espesas de pintura. Es decir conservar los tonos transparentes.

El término transparencia nos vuelve a remitir a la importancia del blanco del papel; éste actúa de luz y cuanto más capas traslúcidas se le den menor grado de claridad reflejará. Estas capas en términos pictóricos se denominan *veladuras* y tienen la función de proporcionar un color o tono determinados, o reforzar un matiz ya existente.

Las veladuras en acuarela se diferencian de las del óleo en el hecho de que la fluidez del agua origina una correspondiente fluidez en la manera de aplicarla y controlarla.

Aquí abordamos un término muy importante referido a la acuarela: el *control*, al que los orientales, a su vez, denominan "accidente controlado". El agua fluye sobre el papel y a pesar de los esfuerzos que hacemos por controlarla, se necesita un adecuado ejercicio para aprender a encauzarla y dirigirla, hasta llegar a un punto en que nos "obedece"; pero esta "obediencia" es un término muy relativo. Los orientales al decir "accidente controlado" han condensado muy bien lo que es trabajar con el agua.

Desde este punto de vista toda acuarela es una aventura, es como navegar en una corriente y, aun teniendo la seguridad de llegar a puerto, saber que la ruta nunca será la misma.

Antes de penetrar en la historia de su desenvolvimiento, vamos a definir la técnica de la *aguada*, que precedió en el tiempo a la acuarela y sobre la cual ésta se cimentó.

La aguada es un procedimiento pictórico cuya característica principal consiste en pintar con un solo color, diluido con más o menos agua, obteniendo los tonos con ayuda del blanco del papel, es decir, por transparencias o veladuras de color. Este carácter monocromático la diferencia de la acuarela y desde sus inicios, en China, fue usada la tinta en su aplicación, en una civilización cuya escritura ha estado íntimamente ligada a su pintura. De ahí proviene el nombre de "tinta china".

Es durante los siglos II y III de nuestra era que se perfeccionaron los pinceles (de pelo de venado) y empezaron a usarse el papel y la tinta. Esto cambió enormemente el perfil de los ideogramas o caracteres chinos, los cuales se remontan a épocas anteriores a 1500 años a.C., surgiendo una fina escritura en donde los calígrafos se convierten en pintores. No hay "retoque", borra-

dura, enmendadura posible en un rollo pictórico chino. El artista debe visualizar todo su cuadro antes de dar la primera pincelada. La tinta o el color son absorbidos inmediatamente por el papel o la seda fijándose allí para siempre. Son los pintores-calígrafos chinos los que van a desarrollar la pintura sobre papel con tinta y agua.

Aproximadamente en el 500 a.C., surge en China un movimiento derivado del Budismo llamado Ch'an, que en Occidente suele llamarse por la forma japonesa de la palabra: "Zen". Este movimiento ponía a la contemplación de la naturaleza como gran camino de realización espiritual y fuente de visión interior e intentaba unir al hombre con aquélla, mediante la meditación. El mundo exterior integrado al interior. La perfecta armonía con el entorno y consigo mismo eran los efectos del budismo Ch'an. La palabra no era suficiente para expresar esta experiencia de unidad; en cambio, la imagen cobraba mayor importancia y era ante la contemplación de ésta que ocurría un súbito "despertar". Es decir que de la apreciación del universo natural era posible un "inmediato despertar". Una intensa comunión con la naturaleza. Esta "inmediatez" o instantaneidad nos explica la necesidad del pintor Ch'an de desarrollar una técnica cuya velocidad permitiera dejar un testimonio de estos sublimes momentos de perfecta armonía. Y qué mejor que el agua, la tinta y el papel para lograr estos fines. El hecho, pues, de querer plasmar estos instantes con la máxima naturalidad era explicable por el deseo de integrar sujeto y objeto a un punto tal que desapareciera la sensación de "pintar", es decir que fluyera este chispazo de unidad con el cosmos sin interrupciones o tensiones producidas por una técnica laboriosa y lenta. Los pintores Ch'an debían ser lo suficientemente rápidos para captar esto antes que se esfumara esta especie de éxtasis. Por lo tanto la técnica debía reducirse a lo más esencial. Con el tiempo se fue abandonando el color hasta llegar a las magníficas aguadas de las dinastías Tang y Sung, aproximadamente entre el 600 y 1200 de nuestra era.

Los artistas Sung llegaron a un grado considerable de especialización pintando bambúes, ciruelos, cerezos. Muchos pintores fueron devotos Ch'an y nos han dejado admirables obras de monjes meditando en altísimas montañas que se pierden en la niebla, hechas con unas cuantas pinceladas maestras y acabadas a la aguada en estilo monocromo rápidamente ejecutado. También maravillosos peces nadando en lagos, mostrando extraordinaria

economía de líneas y sabio manejo de los vacíos. Mi Fei fue uno de los más notables pintores que dejó toda una escuela con esta temática: montañas fantasmagóricas típicas del sur de la China. Li Lung Mien, Su Tung Po, son nombres importantes de los primeros períodos. Todos ellos fueron a la vez calígrafos, pintores y poetas. Toda esta pintura de estilo caligráfico llevaba generalmente una poesía en cada obra, cuya unidad se afirmaba por el trazo del pincel y por la tinta. La tinta china es capaz de una gran variedad de tonos, variedad que depende de la cantidad de agua, ofreciendo una enorme diversidad de "colores" del negro. Viene en barritas con diferentes inscripciones, y aún en nuestros días este arte se mantiene vivo gracias sobre todo a los japoneses, quienes inspirados por los maestros Sung, produjeron y conservaron el estilo llamándolo Sumi-e.

Mientras que en Oriente, alrededor del 1200, ya la aguada había llegado a elevadas formas de expresión a través del papel y la tinta, en Occidente recién comienza a ser usada la técnica, tal cual la entendemos, en el Renacimiento, usándose, sobre todo, la tinta sepia, aunque ya desde el gótico tardío se usaba la tinta, pero aplicándola con pluma y sin el uso de pincel. La aguada propiamente dicha es usada por los maestros flamencos y holandeses alrededor del 1400 hacia adelante. Hieronimuch Bosch "el Bosco", ya bocetea en aguadas al igual que Brueghel aunque con mucho apoyo aún de la pluma.

Alberto Dureró, en Alemania, es uno de los pioneros de la acuarela acercándose a sus formas posteriores, a pesar de ser el gouache y el óleo sus facturas favoritas. Usa en sus aguadas un mayor elemento líquido y el pincel cobra mayor importancia en ellas. Un ejemplo lo tenemos en las bellas "manos del Apóstol Santiago" en monocromía azul y ya con cierta transparencia en los medios tonos. Su "casa del estanque" presagia el futuro de la acuarela. Es además el primero que independiza al paisaje en el arte de su época con un espíritu sorprendentemente "oriental" de interés por la naturaleza y por todo el mundo animal. Hay acuarelas de este insigne pintor, que ya se pueden llamar tales, con cualidades de transparencia. Especialmente una en que describe un sueño angustioso que tuvo alrededor de 1525, en el que vio "muchas grandes aguas cayendo del cielo" y a la cual denominó "visión", de extraordinaria semejanza con el paisaje oriental.

Posteriormente los maestros alemanes y holandeses desarro-



llan la aguada, sobre todo en tinta sepia. Rembrandt, alrededor de 1600, pinta extraordinarias aguadas del paisaje holandés y de su vida íntima, así como pasajes bíblicos. Magníficos ejemplos de síntesis y manejo del agua con gran economía de trazos a pincel que hacen recordar las magníficas obras de los pintores Sumi japoneses. También el genio de Rubens aplica el agua y la tinta en sus estudios de grandes composiciones y produce aguadas interesantes.

Es por el 1700 que surge un gran paisajista en Francia: Claude Lorraine o Claudio de Lorena. Sus tonos profundos y su entendimiento del medio acuoso lo convierten en la admiración de sus contemporáneos, sobre todo los ingleses. Pero el siglo XVIII, cuya característica, sobre todo en Francia, fue de inconstancia y frivolidad, entendió la acuarela como simple ilustración, al igual que en Inglaterra, en donde se utilizó para colorear láminas de grabados de ruinas clásicas, muy en boga por aquella época, utilizándose veladuras de color luego de su impresión en láminas de cobre. Estas eran pintadas a mano, en serie y con colores limitados. Lo rápido y brillante de esta técnica la hacían apropiada para apuntes de viaje. El siglo XVIII fue el siglo del "gran viaje".

Al Perú llegan algunos acuarelistas franceses y alemanes; entre ellos, Leonce Angrand y Maurice Rugendas dejándonos interesantes acuarelas. Vistas del Antiguo Chorrillos y de Lima así como del Cusco.

Es a los comienzos del siglo XIX que surge en Inglaterra un pintor muy importante. Se trata de Joseph William Mallord Turner. Independiza el grabado iluminado de la acuarela propiamente dicha y comienza a trabajar sólo con lápiz y colores transparentes sobre papel. Nos ha dejado magníficas acuarelas de sus viajes por Inglaterra, Italia y Suiza. Es considerado precursor directo del Impresionismo. Amplía enormemente su paleta de los grises coloreados que le precedieron, enriqueciendo el colorido. En Turner vemos una aproximación directa al paisaje, con toda su carga de emoción estética casi mística en su integración con lo observado, rescatando la técnica de lo meramente ilustrativo en que se había convertido, así como el espíritu de la pintura al agua y dándole nuevos rumbos. Sus últimas palabras antes de morir fueron: "dios es el sol".

En España Mariano Fortuny realiza más tarde extraordinarias obras en esta técnica, referidas sobre todo a la figura humana, de factura maestra. Su pincel maneja el medio con sorprendente con-

trol, dejándonos magníficos tipos humanos, especialmente de sus viajes a Marruecos.

Al fin del siglo XIX, la acuarela entra en un periodo de olvido y estancamiento, pero a comienzos del siglo XX reencuentra nuevamente su desarrollo, impulsada por un maestro estadounidense, Winslow Homer, quien realiza obras de gran vitalidad y conocimiento del medio. Hasta se puede sentir la brisa de sus marinas de las costas americanas y el calor húmedo de los mares del sur por los cuales pasea en busca de mayor color y transparencia. Su experiencia va a ser aprovechada más tarde, así como la de Turner por un extraordinario pintor contemporáneo de escuela realista, Andrew Wyeth.

No es casualidad que surgiera en esa parte del continente una técnica de rápida ejecución, pues como los antiguos pintores Zen, deseosos de captar el éxtasis mediante una técnica de veloz factura, el espíritu norteamericano, por sus características de rapidez, desenvoltura e informalidad, es inclinado a desarrollar esta técnica, aportando nuevos elementos en cuanto a materiales.

En la actualidad, al igual que en épocas anteriores, se comienza a usar la acuarela en ese país sobre todo aplicada a las artes gráficas y —como a fines del XIX— se orienta hacia un sentido ilustrativo y funcional con el peligro de apartarse de sus fuentes de libertad creadora y honestidad en el sentimiento.

Entre los acuarelistas europeos que llegaron a la Lima del 1800, destaca sobre todo el alemán Maurice Rugendas, quien pinta escenas, paisajes y personas de la costa y de la sierra del Perú, tal como eran en los años 1842 a 1844. Rugendas retrata al presidente Vivanco, así como a los generales Morán y Bermúdez y al pintor Ignacio Merino, quien a la edad de 26 años ya era director de la Academia de Arte. Este pintor realiza a su vez algunas acuarelas interesantes. Pero el más conocido en nuestro medio como típico acuarelista es el mulato Pancho Fierro, cuya importancia reside sobre todo en el testimonio que da de toda una época más que en su habilidad y profundidad como acuarelista o artista. Fierro trabaja en la misma época que Rugendas. Y hay un abismo técnico entre ellos.

Un importante pintor en el manejo de la acuarela, sobre todo en tipos humanos, es Miguel Baca-Flor. En el Museo de Arte se lucen cuatro obras que atestiguan su dominio de la técnica.

Daniel Hernández, conocido pintor peruano, nos dejó un

magnífico autorretrato que desgraciadamente fue sustraído de la Municipalidad de Lima.

Un acuarelista que destaca en la actualidad es el maestro Teodoro Núñez Ureta. Y en relación con él hay que mencionar a la llamada "escuela arequipeña", que con gran acierto nos deja interesantes representantes de la luz de su tierra. Hay varios nombres importantes: Mauro Castillo, acuarelista de extraordinaria transparencia en el manejo del color y control en el agua con sus composiciones de gran formato para esta técnica; Luis Palao, quien demuestra un alto grado de maestría, con un estilo similar al gran Andrew Wyeth, adaptado a nuestra realidad paisajística y humana, asombrándonos con la soltura de su trazo y el manejo de los tonos.

En Lima, Juan Pastorelli, ganador del concurso de acuarela de la firma Mitchell de Arequipa, es un verdadero innovador en este medio; de gran habilidad en lo que a textura visual se refiere y gran conocimiento del oficio y sus posibilidades.

José Coronado es otro acuarelista cuya especialidad, las calles de Lima, le han ganado ya un sitio en la acuarela peruana.

Entre los nuevos cultores de esta técnica se puede mencionar a Bill Caro, Kinkulla, Altino Villasante, Ricardo Córdova, Núñez Simbordt, Edmundo Sonco y varios más. Todos los antes mencionados y muchos de los que injustamente se queden en el tintero coinciden en una aproximación al realismo; algunos de ellos con planteamientos diferentes al respecto. Es decir, por ejemplo, Palao, Núñez Simbordt, Caro y Pastorelli descansan sobre todo en los valores tonales, en el claroscuro, al igual que el maestro Núñez Ureta. Otros conceden mayor importancia al color y a lo atmosférico, como Kinkulla, Castillo, Coronado y otros.

De la fusión de estas vertientes plásticas surge un esbozo del panorama de la acuarela peruana.

En cuanto a la técnica propiamente dicha los puntos de vista se contrastan. Unos trabajan con un mayor empleo del medio acuoso, es decir sobre húmedo y por lo tanto dejan mayor margen al "accidente controlado". Otros actúan a través de veladuras aplicándolas sobre bases previamente secas minimizando el "azar". Por supuesto ambas posiciones se entremezclan en toda acuarela en alguna medida, aunque algunos con rigor eligen una u otra.

Por ejemplo, Bill Caro, artista de riguroso dibujo, de excelentes composiciones casi monocromas es un amante del control absoluto y un gran trabajador de taller. En cambio, Kinkulla, cusque-



ño, aficionado a la acuarela directa, en el sitio, de trazo veloz y bases húmedas coloreadas, representa el otro planteamiento. He elegido estos dos casos por ser visiones diferentes y, aunque de cierta polaridad, complementarias.

En lo que a conceptos se refiere, considero a la acuarela como uno de los medios más directos de expresión que existen dentro de las artes y como tal hay que aprovecharlo en sus virtudes; es decir, su inmediatez e instantaneidad sirven magníficamente para transcribir el chispazo de la visión interior del artista, los brillos fugaces de la naturaleza y de todo lo huidizo que deseemos comprender y que el lenguaje no verbal del arte desee traducir en imágenes. Las posibilidades de su transparencia sirven y deben estar supeditadas a la captura de lo esencial que excluye lo anecdótico. El detalle estará al servicio del todo y la capacidad de síntesis se desarrollará plenamente.

Creo que si la acuarela peruana aborda seriamente tanto el paisaje "interno" como el exterior, y bebe de sus propias raíces, contribuirá a su cabal valoración.

## BIBLIOGRAFIA

- HOWING, T.**  
1976 **Two worlds of Andrew Wyeth. New York.**
- Lin YUTANG**  
1968 **Teoría china del arte. Buenos Aires.**
- ANGRAND, Leonce**  
1972 **Imagen del Perú en el siglo XIX. Lima.**
- MENDE, Matthias**  
1971 **Durero. México.**
- MAI-MAI SZE**  
1956 **Selections from the seventeenth century mustard seed garden manual of painting. New York.**
- Turner in the British Museum London.**  
1975
- ROWLEY, George**  
1981 **Principios de la pintura china. Madrid.**
- EISLER, Colin T.**  
**Flemish & Dutch drawings from the 15th to the 18th century.**



