

# ***El dibujo realista. Recordando el manual clásico de Rudy de Reyna***

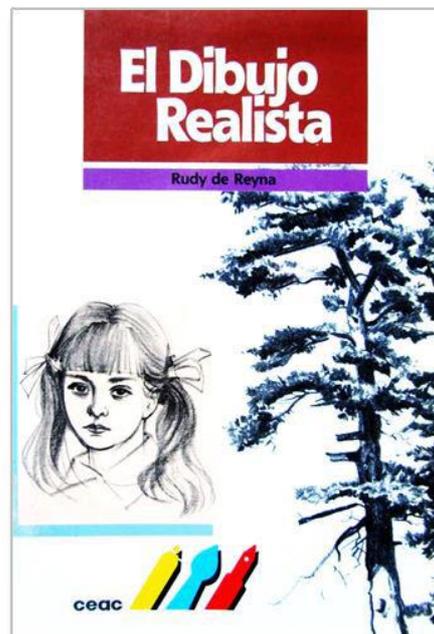
## ***The realistic drawing. Remembering Rudy de Reyna's classic manual***

José Luis Crespo Fajardo<sup>1</sup>, Luisa Pillacela Chin<sup>2</sup>  
<sup>1</sup>Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, Ecuador (luis.crespo@ucuenca.edu.ec)  
<sup>2</sup>U. E. Rotary Club, Ecuador (luisap\_42@hotmail.com)

Recibido el 25 de julio de 2019; revisado el 20 de julio de 2019; aceptado el 23 de agosto de 2019; publicado el 09 de septiembre de 2019

---

Rudy de Reyna escribió numerosos libros de instrucción para artistas, pero su obra más popular fue *How to draw what you see* (1972, Watson-Guption Publications) [1], que en español se tradujo como *El dibujo realista* (1990, Ediciones CEAC) . Se trata de un libro para principiantes que, a pesar de los años, continúa conservando su valor pedagógico.



1. Portada del manual en la edición española

En *El dibujo realista*, De Reyna promete enseñar todo lo necesario para dibujar de modo naturalista. Para ello recomienda no sólo entrenar la muñeca, sino principalmente los ojos, y, en

cualquier caso, advierte, aunque sea bueno dibujar realistamente, la simple destreza no te hace un verdadero creador. No obstante, es un primer paso.

El libro se divide en un programa de aprendizaje basado en treinta proyectos, donde el dibujo transita paulatinamente hacia la pintura. Cada proyecto está construido con base al anterior, pues el dibujo es un arte acumulativo: una habilidad ha de dominarse para tener éxito en la siguiente. Así, De Reyna empieza por lo más simple, el boceto de líneas rectas a mano alzada, para pasar de inmediato a las formas básicas que serán los elementos constituyentes de todo lo dibujable, de todo lo visible. Así, determina cuatro elementos geométricos esenciales: el cubo, el cilindro, el cono y la esfera.

Su técnica se desenvuelve con un lápiz de oficina y un bloc de dibujo, pues las primeras exploraciones gráficas no precisan de mayores calidades, si bien luego se puede ser más selectivo y, como veremos a lo largo del libro, hará uso de carboncillo, acuarela, guache, acrílico y aguadas de tinta. En todo caso, un simple lápiz basta para hacer bocetos a mano alzada al aire libre, sosteniéndolo como si se escribiera o bajo la palma de la mano, que es ideal para lograr líneas rectas y espontáneas.

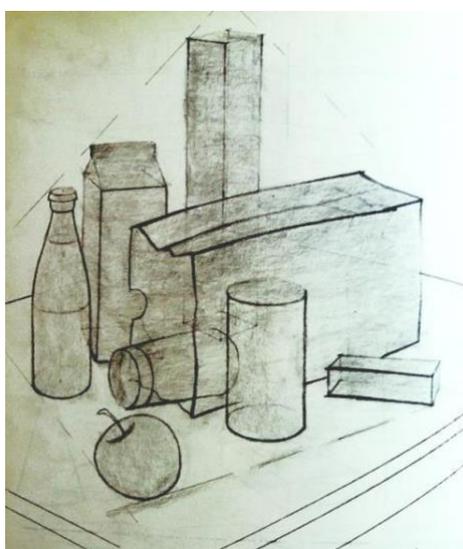
Los primeros pasos contemplan un aprendizaje básico de la perspectiva, y aquí Rudy nos habla de la importancia de la altura a la cual nuestros ojos observan un objeto. Anima al lector a experimentar la visión de un elemento subiendo a una silla o tendiéndose en el suelo, para comprender la trascendencia del punto de vista y del punto de fuga, ese sitio imaginario en el que el horizonte converge definiendo la perspectiva.

Asimismo, para advertir mejor los volúmenes de las formas, sugiere que el lector sostenga una caja a la altura del ojo y, girándola, la dibuje desde sus diversos planos. Posteriormente ha de hacer el mismo ejercicio ubicando la caja por debajo del nivel del ojo y luego por encima. De este modo, a través de la práctica reiterada, nuestra mirada artística se va desarrollando. Podríamos criticar que estos ejercicios son monótonos, pero el autor nos reconforta aduciendo a lo necesario del aprendizaje básico, pues “antes de echar a correr debe usted saber dónde tiene los pies” (De Reyna, 1990, p. 20).

De tal modo, en los sucesivos proyectos se dibujan, primeramente, objetos cúbicos tales como cajas de cigarrillos, de lápices, blocks cuadrangulares, archivadores, armarios de libros, bidones de gasolina. De Reyna induce al aprendiz a dibujar todos los objetos cúbicos de su entorno para que practique la línea recta sin importar que su mano aún no sea habilidosa, “Déjela retrasarse.” -manifiesta con afabilidad- “Ella se emparejará con sus exigencias; siempre lo hace” (1990, p. 26). Al mismo tiempo nos sugiere el buen consejo de evitar borrar, pues las correcciones se pueden hacer remarcando nuevas líneas sobre lo ya elaborado, de manera que se puedan comparar las formas correctas con las incorrectas.

A través del dibujo de objetos cilíndricos se practica la línea curva. Como en el caso anterior, De Reyna nos recomienda abocetar una copa levantándola al nivel del ojo hasta que la embocadura forme una línea recta. Luego, inclinando la copa, la observamos mientras se va ensanchando la elipse. La idea es entrenar al ojo y a la mano a las múltiples modificaciones propias de objetos cilíndricos tales como tientos y ollas, los cuales va delineando paso a paso.

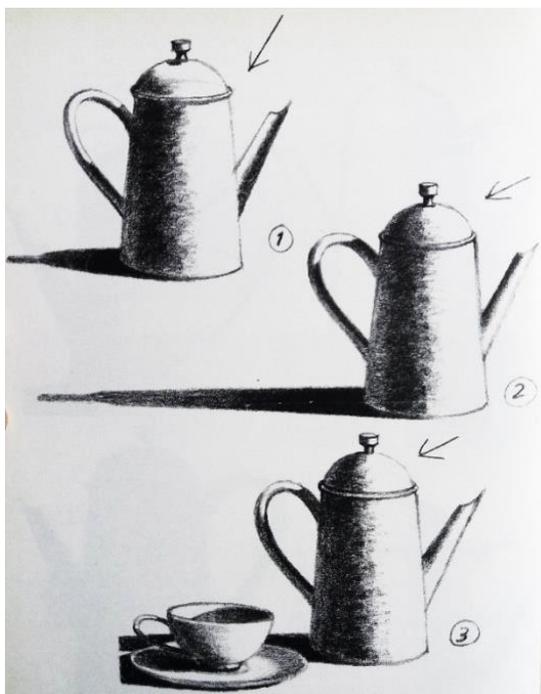
Para el dibujo de objetos esféricos, recomienda sostener en la mano una manzana o una naranja, sentir su volumen y tratar de dibujar pensando en su peso y su volumen. Para el caso del dibujo de objetos cónicos, la última de las cuatro formas básicas, traza bocetos de cucuruchos, copas, la pantalla de una lámpara y frascos de perfume. [2]



2. Esquema compositivo básico y geométrico

Llegados al séptimo proyecto, en teoría ya podemos dibujar cualquier objeto del natural. Si observamos bien, descubriremos que las formas básicas estudiadas subyacen en todo. Sin embargo, es recomendable interrogarnos al dibujar, inquirir a nuestra percepción visual para saber cómo de alto, de ancho y de profundo es un elemento en relación con otro. Asimismo, es importante considerar el plano del horizonte y estudiar la composición, sobre todo cuando se trata de una naturaleza muerta, por lo que nos sugiere que observemos desde diferentes vistas algunos objetos colocados en una mesa. Si nos inclinamos, nos arrodillamos, rodeamos la mesa o nos sentamos en una silla, podremos advertir que cambiando de posición algún elemento es posible mejorar o dar dinamismo a la silueta del grupo compositivo.

Al alcanzar al noveno proyecto, se pasa al estudio de la luz y la sombra. El autor nos recomienda que, en nuestros bocetos, hagamos uso de una escala tonal completa, yendo del negro al blanco a través de una amplia variedad de grises. No se ha de caer en el error de los estudiantes que se inician dibujando con timidez, pues sus dibujos son pálidos. Hay que presionar el lápiz en las sombras y mostrar líneas que reflejen confianza. [3]

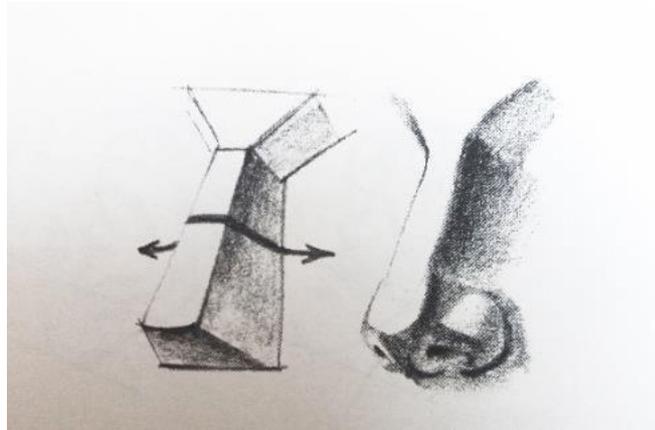


3. Estudios de proyección de sombras

Rudy ofrece seguidamente consejos de iluminación, y hace ver cuestiones tales como el comportamiento de las sombras arrojadas, que varía dependiendo de la distancia y ángulo de la luz. Si una fuente luminosa lateral está alejada del objeto, la sombra se perfilará aguda y afilada; si la luz viene de arriba se creará un buen efecto tridimensional y se comunicará solidez. Cuanto más bajo sea el ángulo de iluminación más larga será la sombra proyectada, si bien generalmente un ángulo muy bajo nunca se usa, pues no suele encuadrarse bien una sombra larga en exceso. Cuando esto sucede, apreciamos en las composiciones que la sombra es interrumpida por otro objeto que establece un cierto equilibrio.

En el proyecto décimo, nos habla de cómo traducir el color local –el color que tiene por naturaleza un objeto- a las tonalidades grises del lápiz o del carboncillo. Es decir, una manzana roja abocetada al carboncillo aparecería como si fuera gris oscuro, y en comparación, una manzana verde aparecería gris claro.

También nos habla de los dibujos “a pleno contraste”, aquellos donde se utilizan tonos de todos los niveles del espectro, del blanco a los negros más extremos. Si un dibujo contiene solamente los tonos del blanco al gris medio de la escala tonal, se dice que está hecho en “clave alta”, y en “clave baja” si sus tonos están agrupados en el extremo del negro. Así también, si un dibujo está ejecutado justo en dos o tres tonos adyacentes, se dice que es un dibujo de “tonos cerrados”. Sobre las texturas, De Reyna recomienda no abusar: “Digamos que la textura es como las especias en la comida. La cantidad correcta hará la comida deliciosa y el exceso estropeará el gusto” (1990, p. 71). [4]



4. Estudio de detalles de la figura humana

Llegado a un punto introduce nuevos materiales para ejecutar obras al carboncillo, el mejor medio para el aprendizaje del claroscuro. Recomienda carbón de vid, carbón comprimido y carbón en polvo, muy indicado para cubrir zonas amplias al frotarlo sobre el papel con una gamuza. Recomienda gomas de borrar y difuminos, sobre todo unos pequeños y delgados que denomina “tortillones”.

Para el estudio de la naturaleza muerta apunta cuatro aspectos esenciales a considerar: la silueta general del grupo, el esquema tonal, las texturas y los bordes, que pueden ser duros o blandos, y han de estudiarse con detenimiento porque es el borde el que define el carácter de una superficie. Para el dibujo de paisajes sugiere valorar la luz en diferentes momentos del día. Al amanecer y al anochecer la iluminación es horizontal, por lo que se crean sombras arrojadas buenas para la composición. La luz diagonal de media mañana comunica solidez a los elementos, la de la tarde muestra ángulos diagonales mientras que, justo al mediodía, no existen las sombras proyectadas. Por otro lado, aconseja elaborar un visor, cortando una abertura en un cartón, para mirar a través de él y hacer con más detallismo una selección compositiva.

El dibujo de figura se ve en el proyecto dieciséis. Aquí señala que es vital establecer proporciones, aunque sea la consabida altura de ocho cabezas. De este modo, plantea diagramas de figuras ideales basadas en formas cilíndricas, con el fin de que el aprendiz sea consciente de su

volumetría. En este sentido, para recapacitar sobre este particular, nos insta a sujetar nuestra propia pierna o un brazo, o que nos pasemos la mano alrededor del tórax. Al dibujar el cuerpo hay que comunicar esas sensaciones de peso y volumen que se han experimentado. Algo parecido sugiere al dibujar cabezas y caras. Recomienda familiarizarse, mediante el tacto, con la inclinación de la frente, la cavidad de los ojos, el borde la nariz y otras protuberancias.

En cuanto al estudio del cuerpo, aunque existen algunas reglas de proporciones ideales y líneas maestras, no hay que ser esclavo de las reglas. En cambio, sí hay que tener en cuenta el escorzo, así como el dibujo de las manos y los pies de la figura, los grandes olvidados por los estudiantes. De Reyna profundiza en la construcción de detalles faciales, como las orejas, los ojos, las cejas, la boca. La estructura básica de la nariz consiste en cuatro planos diferentes: el saliente superior, los dos planos laterales y la base.

Tras dar algunas indicaciones sobre el dibujo de niños, que ha dejado para el final de esta sección por considerarlo muy difícil (los chiquillos son inquietos por naturaleza), comienza la segunda parte del libro, la cual se concentra en trabajar con diversos medios, principalmente acuarela, guache y acrílico.

Como nota final, De Reyna nos recuerda que un artista es un aprendiz perpetuo, y efectivamente, como bien señala en otro lugar, practicar es la clave del perfeccionamiento y “la clave para la facilidad de ejecución” (1990, p. 116). Por otro lado, hay que considerar que el dibujo del natural capacita nuestro dibujo de memoria. Al dibujar se retiene un poco la imagen del modelo en la mente, de manera que cuantas más formas variadas dibujemos más asimilaremos, al punto que al final nos será posible dibujar realistamente sin modelo.

## **Referencias bibliográficas**

DE REYNA, Rudy (1990). *El dibujo realista*. Ediciones CEAC, S.A.: Barcelona.

DE REYNA, Rudy (1972). *How to draw what you see*. Watson-Guptill Publications: Nueva York.

## **Biografía / Biografia / Biography**

**José Luis Crespo Fajardo.** Doctorado (PhD) en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (España). Máster Universitario en Estudios Pedagógicos Avanzados por la Universidad de La Laguna (España). Profesor de la Facultad de Artes y de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca (Ecuador).

**Luisa Pillacela Chin.** Licenciada en Ciencias de la Educación por la Universidad Politécnica Salesiana (Ecuador). Máster en Fotografía por la Universidad de Valencia (España). Es autora de numerosas publicaciones, especialmente dedicadas a la Educación Artística.